وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵣⵣ ⵏ ⵜⵓⵙⵎⵔⵙⵉⵜ ⵜⵉⵏⵣⵡⴰ ⴷ ⵜⵓⵔⵉⵜ ⵜⵓⵔⵉⵜ
ⵣⴰⵓⵍⴰⵣⵣ ⵏ ⵍⵎⵙⵏⵜⴰ ⴰⴽ ⵛⵜⵜⵛⵜⵇ ⵏ ⵣⵣⵜⵜⵜ ⵜⵣⵜⵜⵜ
ⵣⴰⵜⵜⴰⵍⵣⵣ ⵏ ⵜⵓⴽⵏⵣⵏⵏ ⵢ ⵣⵜⵣⵏⴰⵏⵏ
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes
.

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

التخصص: أدب ونظرية الاتصال

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د

الموضوع:

الحكاية الشّعبية الجزائريّة بين الشّفوية والتّدوين
-مقاربة ثقافية-

. إعداد الطالبة: **. إشراف:**

خديجة ريابي **زهية طراحة**

لجنة المناقشة:

أ.د. نصيرة عشي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيسًا.

د. زهية طراحة، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... مشرفًا ومقرّرًا.

د. خالد عيقون، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... ممتحنًا.

د. نعيمة العقريب، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... ممتحنًا.

د. نصيرة ريلي، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ..... ممتحنًا.

د. نبيل حويلي، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر 2..... ممتحنًا.

تاريخ المناقشة 2022/09/21

كلمة شكر

أشكر أستاذتي الدكتورة "زهية طراحة" المشرفة على مذكرتي على صبرها واحتمالها لي طيلة البحث

كما أتوجه بجزيل الشكر أيضا للأستاذة "نصيرة عشي" رئيسة مخبر التمثلات الفكرية والثقافيّة

وإلى الدكتور "بوزيد مولود" على مرافقته لي خلال انجازي هذا البحث المتواضع.

أشكر أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة رسالتي

وإلى كل من مدّ يد العون لي طيلة مشواري الدراسي

الإهداء :

أهدي عملي هذا إلى نور قلبي وفلذة كبدي التّي لم أشبع منها والذي أنار حياتي ولو قليلا وبفضله عقدت العزم على إكمال هاته المذكرة آدم رسيم رحمه الله.

إلى العيون التّي بدونها ما أبصرت جمال الكون وروعته أمّي... أبي... أخواتي زينب حنان وشيماء .

إلى رفيق دربي زوجي الغالي.

إلى زميلاتي وزملائي

أهدي هذا البحث إلى كل زميلاتي وزملائي كل باسمه راجية من المولى عزّ وجل أن يجد القبول والنّجاح.

خديجة ريابي

مقدمة

تتوفر الجزائر على تراث شعبي ضخم، يمثل فيه الأدب الشّعبي حيزا كبيرا لتنوع موضوعاته وتعدد أجناسه.

تنوعت أشكال الأدب الشّعبي وتعددت ما بين الأساطير والملاحم، والألغاز، والأمثال والحكم، والأشعار، والحكايات بجميع أنواعها سواء الخرافية منها أو الواقعيّة، أو البطوليّة أو تلك الخاصة بالحيوان...إلخ، كانت الحكاية الشّعبية في القديم تلقى شفوّيا على شكل حلقات أمام الموقد للأطفال. وكانت الجدّة بمثابة الركن الأساسي في عملية الإلقاء والتواصل مع الأطراف المتلقية للرسالة وهم الأطفال الصّغار، فالتّواصل كان مباشرا حيث كانت الحكاية تنتقل من فمّ الجدّة إلى آذان المستمعين مباشرة، وبعد الانتقال من البيئة الإجتماعية الريفية التّقليدية، إلى مرحلة الحداثة المرتكزة على المدنية وظهور المدارس الكهرباء والتلفاز.

تشغل الحكاية الشّعبية –باعتبارها فنًا مشبعا بالقيم الإنسانية والاجتماعية– مساحة واسعة في الذاكرة الجماعية لدى شعوب العالم منذ الأزل، بحيث ارتبطت بهم ارتباطا وثيقا وهذا لما لها من أهمية بالغة في المجال التربوي والنفسي والوجودي، فعن طريقها تنتقل المعارف وتتحقق الأحلام. وأهمّ ما يميّزها هي الكلمة التي تجعل منها أدبا شفويا جماعيا أعطاها ميزة الاستمرارية والتلقائية في التعبير، والتولّد اللاّمتناهي من الرّوايات التي تنمو وتتعدد وتتغيّر.

تعتبر الحكاية الشّعبية موروثا ذات رواج عالمي حيث تضفي طابعا مسليا ينتج عنه أخذ العبر والحكم والعمل بها وذلك عبر مختلف الأجيال، كما أنّ الحكاية الشّعبية تعبر عن الواقع المعاش والاجتماعي لشريحة من المجتمع وأغلبها تدور في القرى والمداشر، تنشأ الحكاية الشّعبية في المناسبات والسّهرات العائلية أي تنجم عن عفوية الرّاوي بمشاهدته للأحداث التّي تدور حوله وهذا أهم ما يميز هذا النّوع من الأدب الشّعبي عن باقي أشكال التعبير الأدبي الأخرى.

انتبه الدارسون إلى الفروق الواضحة في مستوى التعبير والتفكير والإبداع بين ما هو شفوي سماعي يضمحل حال النطق به، وبين ما هو مدون مكتوب، كما تركه صاحبه أول مرّة ولو بعد دهر طويل. لأنّ التراث الشفوي متميّز بالذاتيّة مندمج في البيئة الاجتماعية، ومتصف بالموقفية والاتصال بالسيّاق الوجودي للحاضر، ويختلف عمّا هو كتابي متميز بالموضوعية.

تكمن أهمية الموضوع في أنه لا يمكن تجاهل الدور الهام الذي تلعبه الحكاية الشّعبية باعتبارها الذاكرة الحيّة في المجتمع، والتّي تعتمد أساسا على الإلقاء والسّرد. وموضوع بحثنا الموسوم ب "الحكاية الشّعبية الجزائرية بين الشّفوية والتّدوين" –مقاربة ثقافيّة– جاء ليحلّل قضية التواصل الشفوّي والكتابي، من خلال موضوع الحكاية المجسّدة لهما بامتياز، لكونها انتقلت من واقعها الإثنوغرافي الشفوّي الحيّ إلى مجال الحداثة والتدوين الماديّين إن صحّ هذا التعبير.

وتمكن أهميته أيضا في كونه جديدا، إذ لم نتمكن من العثور على دراسة في هذا الموضوع، ماعدا بعض الدراسات الأجنبيّة القليلة جدّا التي تناولت الشفوية والكتابة من وجهة نظر "نظرية بحتة". ومن هذه الدراسات "الشفاهيّة والكتابيّة" التي استعنّا ببعض أفكارها في البحث.

ومن الأسباب الإضافيّة لخوضنا في موضوع هذا البحث، شغفنا بالتّراث الشّعبي، لما يمثله من روح الأمة، وارتباطه بهويتها وثقافتها. ويعود سبب تركيزنا على الحكاية الشعبية لكونها أكثر الفنون الشّعبية شيوعا واستعمالا بين جميع شعوب العالم. ونسعى من خلال هذه الدراسة تحقيق هدف علميّ متمثل في تجريب النظريات النّقدية الثقافية في تحليل نصوص الحكاية الشفوية والمدوّنة، لمعرفة أيّة منهما قادرة على إيصال رسالتها إلى المتلقي والتأثير فيه أكثر. يضاف لهذا الهدف العلميِّ هدفٌ عمليّ متمثل في مشروع إعادة النظر لقضايا الشفويّة في المجتمع، كتكوين حكواتيين حرفيين، وإنشاء بيوت الحكاية الشفويّة والمدونّة.

تتمثّل الإشكالية الأساسية لموضوع بحثنا في التساؤلات التّالية:

- ما المقصود بالحكاية الشّعبية وماهي أهمّ خصائصها؟
- ما طبيعة السّرد الحكائي الشفوي، والسرد الحكائي المدوّن؟
- ماذا يحدث للحكاية الشعبية حين انتقالها من الشفوية إلى التدوين؟ وهل تبقى كما هي أم تتغير؟
- هل الحكاية الشفوية في حدّ ذاتها تؤدي نفس ما تؤدّيه الحكاية المدونة؟
- ماهي أوجه التشابه والاختلاف بين الحكاية الشعبية الشفوية والمدونّة؟

ومن فرضيات الحلّ:

- يمكن أن يكون للسّرد الحكائي الشفوي نمط خاص به يختلف عن السّرد الحكائي المدون.
- قد يكون التّواصل ذاتيا أو موضوعيا أو شخصيا أو ذاتيّا في السّرد الحكائي الشفوي في حدّ ذاته، وفي السّرد الحكائي المدوّن.
- قد تتغير الحكاية الشّعبية الشفويّة عندما تنتقل إلى التّدوين، وهذا لأنّها عندما تروى شفاهة تكون حيّة بفعل التأثير أما عندما تدوّن فتصبح ميتة ويتراجع تأثيرها.

وللتأكد من صحة فرضيات الحلول المقترحة سابقا، اعتمدنا على المناهج والنظريات الثقافية والإثنوغرافية التّي تناولت موضوع الاتصال، وبحثت عن تأسيس نظرية للشفوية والتدوين.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع، في إنجاز هذا البحث، من أهمّها:

- والتر أونج الشفاهية والكتابية.
- بول زوميتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي.
- لويس جان كاليفي، التّقاليد الشفهية: ذاكرة وثقافة.

- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة.
- Christiane Achour, Conte Algérien de Constantine
- Camille Lacoste ,Dujardin,« Le conte Kabyle, étude ethnologique »

وقد تطلب موضوع بحثنا تقسيمه إلى أربعة فصول، مسبوقة بمقدّمة، ومنتهيّة بخاتمة.

جاء الفصل الأول بعنوان: "الحكاية الشّعبية مفاهيم ومصطلحات"، قسمناه إلى مبحثين، المبحث الأول بعنوان "الحكاية الشّعبية" وتطرقنا فيه إلى مفاهيم الحكاية الشّعبية، ومصادرها وعناصرها، ومنطلقات ومقومات الحكاية الشّعبية ومميزاتها، وإشكالية تصنيف الحكي الشعبي أو الحكايات الشّعبية. والمبحث الثّاني المعنون ب "الجزائر" تطرقنا فيه للحديث عن المعطيات التاريخية والأوضاع الاجتماعية والوضع الثّقافي للجزائر.

أما الفصل الثّاني فجاء بعنوان: " طبيعة السّرد الحكائي الشّفوي الجزائريّ"، قسمناه إلى أربعة مباحث، المبحث الأول المعنون بماهية الشفويّة في الحكايّة الشّعبية، تطرقنا فيه إلى طبيعة السّرد الحكائي الشّفوي وشفاهيّة الأدب. أما المبحث الثّاني المعنون بخصائص الشفوية تحدثنا فيه عن دور الأسر الجزائريّة في الحفاظ عن الموروث الشّفوي، وأسلوب الحكاية الشّعبية الشّفوية، وأشكال التّجمعات الشّعبية ومؤديها. وخصصنا المبحث الثالث للرّواة وفنون الرّواية، تحدثنا فيه عن فن رواية الحكاية الشّفوية، ومميّزات الرّاوي، وعن الرّواة المحترفون والهوّاة. وأخيرا وليس آخرا المبحث الرابع الذّي جاء بعنوان فن أداء الحكاية الشّفوية فخصصناه لدراسة اللّغة والأداء في الحكاية الشّفوية، وأهم مميّزات الحكاية الشّفوية وبدايات ونهايات الحكاية.

أما الفصل الثالث الموسوم ب: "طبيعة السّرد الحكائي المدون الجزائري" قسمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول المعنون بماهية الكتابة في الحكاية الشّعبية، تطرقنا فيه للحديث عن الانتقال من الماهية اللفظية إلى الماهية الخطية، مفهوم الكتابة، والكتابة

والتدوين. أمّا المبحث الثاني المعنون بخصائص الحكاية المدونة أو المكتوبة، تحدّثنا فيه عن التّدوين وإعادة الوعي، والتّدوين عبر وسائل الإعلام. أمّا المبحث الثالث المعنون بالترجمة في الحكاية الشّعبية تطرقنا فيه للحديث عن ترجمة الحكاية الشعبية، وأساليبها وتقنياتها في الحكاية الشّعبية، وتدوين الحكاية الشّعبية كأحد آليات إعادة إنتاج التّراث الشّعبي.

أما الفصل الرابع الموسوم ب: " المقارنة بين الحكاية الشّفوية والمدونة" قسمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول الذي جاء بعنوان أوجه الاختلاف والتشابه في شكل الحكاية الشّعبية تناولنا فيه الاختلاف في شكل الحكاية الشّعبية، والمرونة والتحوير في الحكاية، التدوين ضروري للبقاء. أمّا المبحث الثاني المعنون بالاختلاف والتشابه في مضمون الحكاية الشّعبية تحدثنا فيه عن أوجه التّغيير والتّشابه في مضامينها، والتّواصل في الحكاية الشّعبية الشّفوية والمدونة. أمّا المبحث الثالث الذي جاء بعنوان المقارنة في الحكاية الشّعبية خصصناه لدراسة اختلاف اللهجات في الجزائر، وتحول مسوغات الكلمة من الأداء إلى الاستعمال، ووسائل الحفاظ على الحكاية الشعبية، والحكاية ما بين المنطوق والمكتوب.

وبعد كل هذا تأتي الخاتمة التي تحتوي استنتاجات عامة يمكن اعتبارها ثمرة البحث وانطلاقة جديدة لبحوث أخرى.

واجهتنا صعوبات كثيرة في رحلتنا في انجاز هذا البحث، أولها صعوبة استيعاب نظريات التواصل المندرجة ضمن النظريات النقدية الثقافية الحديثة جدا وندرتها، خاصّة تلك التي تناولت التراث الشّعبي الحكائي. وثانيها صعوبات خاصة بالبحوث الاثنوغرافية (الميدانية)، بسبب اندثار الرواية الشفويّة الحيّة وظروف روايتها، فالنماذج القليلة التي جمعناها كانت عن طريق الطلب فالرواة يجتهدون في تذكرها. وسنتغاضى عن ذكر الصعوبات المادية والمعنويّة لأننا وضعناها في الحسبان من الخطوات الأولى في بداية بحثنا هذا.

ويجدر بنا في نهاية هذه المقدمة أن أتقدم بآيات الشكر والعرفان للأساتذة الأجلاء الذين أتعبوا أنفسهم في قراءة هذا البحث، كما نشكر قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة مولود معمري تيزي وزو الذّي فتح لي رحابه الواسعة بكل فئاته من أساتذة وموظفين ومسؤولين، فإليهم جميعا نتقدم بخالص الشكر والعرفان.

كما نوّد بدافع الحبّ والواجب إبداء شكرنا لمن وجهتنا ودعمتنا على إكمال هذا البحث وشرفتنا بإشرافها على بحثنا هذا وكانت سندا لنا طوال إنجازه أستاذتي المشرفة الدكتورة (زهية طراحة) التي يصعب أن نجد الكلمات التي تفي حقها في التعبير لها عن خالص شكرنا وعظيم احترامنا لجهودها معن من أجل الوصول إلى هذه النتيجة، بعد أن كدنا أن نفقد الأمل في الانتهاء من هذه المذكرة، نظرا للظروف التي أحاطت بنا في مراحل إعدادها.

وأرجو من الله العون والسّداد

خديجة ريابي

الفصل الأول

الحكاية الشعبية مفاهيم ومصطلحات

يتميز الحكي الشّعبي برؤيته الإنسانية الموحّدة التّي تعبّر عن الحالة النّفسية والاجتماعية والثقافية للفرد، تلك الحالة التّي تشترك فيها جميع الشّعوب بصورة من الصور، ما يجعلنا نقرّ بالتداخل والانسجام الذي آل إليه القص الشعبي منذ بداية التفكير الإنساني، أي منذ بداية الأساطير الأولى إلى الحكايات الشعبية التي حطمت الحدود الإقليمية والقومية، ووحدّت التفكير الشّعبي البشري وتغيرت مع تغير زمانها. ولهذا السبب أو ذاك سار الدارسون والباحثون في درب البحث عن هذا الجنس التعبيري الشعبي الذي لم تقف أمامه السياسات العصرية ولا التّفرقة بين الشّعوب، ليظل يعبّر في شكله ومضمونه عن كيان الوحدة الشّعبية.

المبحث الأول: الحكاية الشّعبية

1- مفهوم الحكاية الشّعبية

اختلطت المفاهيم والتّعريفات بين المصطلحات ممّا أدّى إلى انتشار مصطلح الحكاية في القطر العربي تحت مسميات مختلفة بخصوصيات اللهجة المحلية للمنطقة وهي متقاربة في مضامينها ففي مصر تسمى" الحدوثة الشعبية" وفي بلاد الشام تسمى" الحتوتة" أما في الجزيرة العربية" السالفة" وفي تونس" خَرَفْ لي خروفة" وفي العراق " السّالفة أو الحجاية" وفي السودان "الحجوه" .[1]

أما في الجزائر "الخُريفَة"، "مْخَارْفَة" ويقال "خارفتك أمخارفة الشيطان على الأوطان" والملاحظ أن أغلب وأشهر حكايات أجدادنا هي الحكاية ذات الطابع الخرافي، ولهذا السبب يطلق على الحكاية الشعبية الجزائرية خريفة أو مخارفة خريف، كما يطلق عليها كذلك "الحجاية" أو محاجية، والذي لا شك فيه أن اسم "محاجية" لا يعكس المضمون الحقيقي للحكاية إذ لا علاقة للحكاية بالألغاز والأحاجي"[2]،

1- ينظر: مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص55.

2- ينظر: بوخالفة عزي، الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، رسالة ماجستير، اشراف ليلى روزلين قريش، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، (د.ط)، 1994، ص44.

فمصطلح "حجى" "يحاجي" مقصور على العقل والفطنة والجمع أحجاه، وكلمة محجية: مخالفة المعنى للفظ وهي الأحجية والأحجوة، وقد حاجيته فاطنته، وقال الأزهري حاجيته فحجوته، إذا ألقيت عليه كلمة محجية مخالفة المعنى للفظ[1]. تختلف التسمية كذلك حسب اللهجات والمناطق الجزائرية كالمناطق الأمازيغية: فبالقبائلية تطلق عليها اسم "ثاماشاهوتس" "ثاقصيط" "تحكايث" "ثقنيصث"...، والمناطق الترقية باسم" تنقست" أو "تنقاس" والحسانية باسم "المراد". وعلى الرغم من الاختلاف في التسمية إلّا أنّها تتحد في الشكل والمضمون والهدف، يحدد عنوانها بأهم العناصر البارزة في الحكاية كاسم البطل أو حادث من حوادثها ويسمي المجتمع الجزائري عمله "حكيا" أو "قصا" و"تخريفا" فيقال يحكي ويقصص ويخرف ويحاجي[2]. فالترابط الملحوظ بين "القص" و"الحكي" جلي في التعريفات المختلفة لهما لتأديتها الوظيفة نفسها وهي وصف الخبر ونقله ومشابهته.

تمثل الحكاية الشّعبية أحد أهم أشكال التّعبير الأدبي القديم، الذّي عرفته المجتمعات الإنسانية عبر مختلف العصور، واحتلت الحكاية الشعبية مكانة عظيمة في حياتهم ويرجع ذلك لارتباطها بمواقف الإنسان ومعتقداته إزاء الكون، وتطورت بتطور الجماعات المتداولة لها، فهي تمثل مرآة الخيال الفكري والنفسي والاجتماعي، العاكسة للواقع المعاش، كما أنها تمثل الوعاء الذي يحوي آمال الشعوب وطموحاتهم من جهة وآلامهم من جهة أخرى.

يتميز الحكي الشّعبي برؤيته الإنسانية الموحّدة التي تعبّر عن الحالة النفسية والاجتماعية والثقافية للفرد، تلك الحالة التّي تشترك فيها جميع الشعوب بصورة من الصور، ما يجعلنا نقرّ بالتداخل والانسجام الذّي آل إليه الحكي الشعبي منذ بداية التفكير الإنساني، أي منذ بداية الأساطير الأولى إلى الحكايات الشعبية التي حطمت الحدود السياسية والإقليمية والقومية، ووحدّت التفكير الشّعبي البشري، تداولتها الشعوب على مر الزمان فتطورت بتطورهم، وتغيرت مع تغير زمانهم. ولهذا السبب أو ذاك سار الدارسون والباحثون في درب البحث عن هذا الجنس التعبيري الشّعبي الذي لم تقف

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، المجلد 14، (م–ي)، ط1، 1992، ص165.

[2]– عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية، في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998، ص 12.

أمامه السياسات العصرية ولا التّفرقة بين الشّعوب، ليظل يعبّر في شكله ومضمونه عن كيان الوحدة الشّعبية.

أ-لغة:

تداخلت مفاهيم الحكاية مع المحاكاة والخبر والسّرد والقصّ فانقسّم الدّارسون لها في تحديد معانيها، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الحكي يعّد أحد أشكال التّعبير الشّعبي. الذّي يضم مجموعة من الفروع التّعبيرية أهمها الحكاية الشّعبية:

تعني الحكاية لغة من المحاكاة، الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه وحكيت عنه الحديث حكاية.

يقول ابن منظور: وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته وفي الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله يقال: حكاه، وحاكاه، وأكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة، والمحاكاة المتشابهة، تقول: فلان يحكي الشمس حسنا ويحكيها...[1]

كما أن الحسن أحمد بن فارس في معجمه مقاييس اللغة في تعريفه للحكاية لا ينأى عن التعريف كالسابق فيقول: " حكى: الحاء والكاف وما بعدهما معتل أصل واحد، وفيه جنس من المهموز يقارب معنى المعتل والمهموز منه، هو احكام الشيء بعقد أو تقارير، يقال حكيت الشيء أحكيه، وذلك أن تفعل مثل فعل الأول يقال في المهموز: أحاكت العقدة إذا أحكمتها...".[2]

كما نجد تعريفا آخر لابن قيم الجوزية ويقول فيه: " الحكاية أن يحكى كلام المتكلم إما بلفظه أو بمعناه ".[3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج3، فصل "ح"، ط2، ص 273.

[2]- أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مج2، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص 92.

[3]- أحمد تيمور، التذكرة التيمورية: معجم الفوائد ونوادر المسائل، تحقيق: محمد شوقي أمين، دار الكتاب العربي، دمشق، لبنان، ط1، 1953، ص 199.

وفي الوسيط: (الحكاية) ما يحكى ويقص، وقع أو تخيل، تقول العرب: هذه حكايتنا، و(الحكاء) الكثير الحكاية ومن يقصّ الحكاية في جمع النّاس.[1]

والقرآن الكريم مشحون بذلك وهو قسمان: ظاهر ومقدر، أما الظاهر فكما حكاه الله سبحانه وتعالى من قول الملائكة: ﴿ قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك﴾[2].

وكذلك ما حكاه الله تعالى من أقوال القرون الخالية والأمم الماضية، وأما المقدر فكقوله تعالى: ﴿ ما أصابك من حسنة فمن الله، وما أصابك من سيئة فمن نفسك وأرسلناك للنّاس رسولا وكفى باللّه شهيدا﴾[3].

دليل ذلك أنه ردّ عليهم بقوله:﴿ قل كل من عند الله فمال لهؤلاء القوم لا يكادون يفقهون حديثا﴾[4]. ومثله في القرآن كثيرا.

أما في معجم اللّغة العربية المعاصرة "حكى" "يحكي"، احك حكاية، فهو حاك. حكى الأمر: رواه وقصه "حكى القصة–حكى ما حدث، حكى مع فلان": تكلم معه. حكى حركات رفيقه...حكاه في سلوكه، حكى الشيء: شابهه، وجهها يحكي القمر إشراقا".[5] فسره على أساس أنّه يعني روى وقصّ.

ب–اصطلاحا:

فقد عرّفها الدكتور (محمد غنيمي هلال) الحكاية فقال: هي "مجموعة أحداث مرتبة ترتيبا سببيا تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث المرتبة تدور حول موضوع عام".[6] والحكاية أيضا: "سرد

---

[1]– ينظر: إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات... وآخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، مادة (حكى)، دار الدعوة، مصر، ط3، 1998.

[2]– سورة البقرة، رواية ورش، الآية 30.

[3]– سورة النساء، رواية ورش، الآية 79.

[4]– سورة النساء، رواية ورش، الآية 78.

[5]– عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، (د.ط)، 2008، ص 540.

[6]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص504.

قصصي يروي تفصيلات حدث واقعيّ أو متخيّل، وهو ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط".[1] فالحكاية إذا أحداث تدور حول موضوع ما وموضوعها يكون بسيط يروي تفاصيل واقعية أو خيالية.

والأحداث هذه ترتبط فيما بينها بحوار سردّي قائم بين عدد من الأشخاص حول أحداث الحكاية التّي تنقل تاريخًا وثقافةً وآدابا وعلوما مختلفة، وقد تكون هذه الحكاية واقعيّة أو خياليّة. والحكاية عموما هي عبارة عن أحداث تقع بين أشخاص في بيئة إجتماعية معينة، تتوالى في سياق سردّي خاص، حول موضوع محدّد. ومن هنا جاء ارتباطها بالإنسان، فهي تصور حياته ودوافعه وأفعاله، والحكاية صورة اجتماعية، أو أسلوب اجتماعي، هدفه الإصلاح والتقويم في مجال الحياة العامة، وعلى هذا نجد فيها النقد اللاذع والسّخرية المرّة، والفكاهة الضاحكة اللاذعة، كما نجد فيها إثارة العبرة الرادعة، أو القدرة النّافعة، أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذّي تتجنبّه النّفوس.

ولقد تناقلنا خبر وجود الإنسان منذ نشأته من خلال حكايات القرآن الكريم كما جاء في قوله سبحانه وتعالى: ﴿وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون (30) وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين (31) قالوا سبحانك لا علم لنا إلّا ما علمتنا إنّك أنت العليم الحكيم (32) قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما ألم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون(33)﴾[2].

فهذه حكاية ذكرت في كتاب الله عز وجل، وتوافرت فيها أحداث معينة في وقت محدّد وهو زمن خلق أب البشرية سيدنا أدم عليه السلام. وقد نقلت هذه الأحداث في سياق سردّي على حوار بين الخالق سبحانه وتعالى والملائكة.

ونجد أنّ أخبار الأمم نقلت عبر حكايات تمثل البيئة الاجتماعية، والظروف المحيطة بأناس معينين في سياق خاص بكل أمة وما كانت عليه، لذلك فإنّ الحكاية وسيط نقل أخبار الإنسان بكل

[1]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، (د.ت)، ص 105.

[2]– سورة البقرة، رواية ورش، من الآية 30 إلى 33.

ظروفه وثقافته، ولذلك نجد أن كثيرا من أحداث التاريخ والمجتمعات وثقافاتها عبر العصور قد تناقلتها عبر الشّعوب واستطاع العقل البشري استنتاجها وإبراز محتواها من خلال الحكايات. التي تجتمع في مجموعة من الخصائص التالية: " الأقدمية، الدوران حول أحداث أو أشخاص صنعها خيال الشعب، والرواية الشفوية سبيل البقاء بجزئيات تظل تتداول وتصدق على أنها حقائق رغم خروجها على الحقيقة العلمية أحيانا". [1] وما أثار انتباهنا هو ما قاله بعض الباحثين والمختصين في الأدب الشعبي وهو "أنّ موضوعها هو الحياة أنّ موضوعها هو الحياة وأنّ مادتها الأولية مأخوذة من الحياة، إلّا أنّ الصياغة جعلت لها حياتها الخاصة بها ومنطقها ومعمارها".[2] ما جعلها تنفرد وتحتل الصدارة من حيث اهتمام الدارسين بها.

فالحكي إذن هو نقل الكلام أي شابهه وقلده هذا ما تشير إليه معظم المعاجم العربية. ويوضح (أرسطو) على أن المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة.... ويجد فيها النّاس اللّذة، تلك اللّذة التّي تعد "المتعة الحاصلة عن تلقي أو إلقاء الحكايات الشّعبية وهي تلبية لخياله المتدفق من ناحية وتلبية لاحتياجاته من ناحية أخرى" [3]. واللّذة هنا لذة معرفية لرواية القصة وأحداثها المتسلسلة إمّا حكي عن الإنسان نفسه أو نقلا عن إنسان آخر وعليه تبقى الحكاية الشعبية ذات متعة لمستمعها ولمتلقيها لما تحمله من أخبار تاريخية جديدة تكشف عن صورة المجتمع وسلوكاته، فهي " لفظ عام يدل على الحكاية السردية أو التي تنشر بعد، أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءا على خفايا الأمور أو نفسية البشر كما يدل أي سرد منسوب".[4]

---

[1]– عمر عبد الرحمن الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص11.

[2]– عبد الفتاح الجمل، حكايات شعبية من مصر، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1985، ص17.

[3]– نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، (د.ط)، (د.ت)، ص 236، ص237.

[4]– ياسين النصير، المساحات المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 35.

وأخيرا وليس آخرا يمكن أن نلمس الجامع بين هذه التعريفات، وهو أن الشعب هو المبدع والمتلقي معا لهذا الناتج السردي القصصي أي الحكاية الشعبية، وتكون الركيزة والدعامة الأساسية لها هي الرواية الشفاهية.

وعلى هذا الأساس تكون الحكاية الشّعبية من إبداع الخيال الشّعبي تتجلى فيها حكمة الشّعب ونتائج ممارساته ومعايشته للخيال وهي خلاصة تجارب الأجيال مصاغة في قالب قصصي مشوق، زاخر بالقيم والعبر النبيلة وهي تسمع ثم تكرر بقدر ما تعيه الذاكرة وقد يضيف لها الراوي شيئا جديدا أو تأخيرا لبعض الفقرات، ولها دورا كبيرا في تأكيد الروابط الاجتماعية بما تحمله من قصص عن القيم الاجتماعية والروابط الأسرية. تنتقل من خلالها تنتقل معالم الحياة وتتميز كذلك بكونها تصور الحياة الواقعية بأسلوب غير واقعي، وذلك بتجريد الأحداث واعطائها صبغة خيالية، أو بتضارب الأحداث وتناقضها حتى تصبح شيئا فوق الواقع، وهذا حين تحمل شخصيات الحكايات الشعبية جوانب من معالم الخرافة وأحداث خارقة للطبيعة. من كل هذا نستنتج أن الحكاية الشّعبية تتميز بعدّة خصائص منها: أنّ الحكاية الشعبية ليس لها مؤلف خاص، والإضافة والحذف حسب ذاكرة الراوي، كما تعتبر مرآة عصرها ومبينة لأفكار الأمم وعاداتهم، كما لا تخرج موضوعاتها عما هو سائد في المجتمع فالحكاية الشعبية تصور المجتمع، تتشابه الحكاية الشعبية في كل أنحاء العالم، الحكاية الشعبية وسيلة للتواصل ونقل الخبرات، الحكاية الشعبية وسيلة للمعرفة والتثقيف.

ومن ذلك نستنتج أنّ الحكاية وسيط ناقل للعلم، أو قضية، أو ثقافة مختصة بشعب في بيئة اجتماعية محدّدة، فتؤثر في العقل البشري عبر تتابع الأزمان، وتوالي العصور، وتلاحق الأجيال بما تحويه من رؤى وأبعاد تمثّل العصر الذّي نشأت فيه.

أمّا الحكاية الشّعبية عند الغرب فقد حدّد مفهومها (أرسطو طاليس) انطلاقا من ابتعاده عن منهج (أفلاطون) وفق ما يطرحه من رؤية المحاكاة أو الحكاية، فالأول يحصر المحاكاة في الفنون، سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقى، والرسم، والشعر، أم فنونا عملية نفعية كفن البناء والتجارة مثلا، على حين يعمم (أفلاطون) المحاكاة في كل الموجودات، ويفسر بها أنواع المعارف المختلفة ومنها الشعر

والفن[1] وهي الخاصية الزئبقية للفن فهو في تطور ويسيره الإبداع والابتكار باستمرار وأرسطو يعد من المنظرين والمجددين على حساب معلمه أفلاطون.

وأرسطو هنا اعتبر الفن جوهره وأصله هو محاكاة للطبيعة من طرف الإنسان، فقد ذهب أيضا إلى اعتبار هذه المحاكاة طبيعية غريزية في الإنسان، وبواسطتها يستطيع الطفل مثلا أن يتعلم اللغة من خلال تقليده لما يصدر عن الكبار من كلمات، ولولاها لكان التعلم مستحيلا. وبهذا المعنى فالنزعة إلى المحاكاة تولد مع الإنسان، وبواسطتها يكتسب الطفل بعض معارفه الأولى.

أمّا أفلاطون فإنّه يعدّ محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأنّ فيها بعدا عن إدراك جوهر الحقائق ولأنّ جهدها ينحصر في نقل مظاهر وخيالاتها الحسية.[2] وهو ما اتصفت به المدرسة الأفلاطونية وما دعت إليه بذلك المدينة الفاضلة.

يمكن القول أنّ هجوم أفلاطون على الشعر والشعراء ونفيه لهما من "مدينته الفاضلة"، لا لغاية إلّا أنّ أهل هذه المدينة لديهم معرفة الخير والوصول إلى أن تكون أفعالهم خيرة فاضلة، والفن ومنه الشعر، طبعا، لا يعمل على تحقيق هذه الأهداف لأنّ طبيعته " المحاكاتية" طبيعة شائنة، ناقصة ومشوهة، وبذلك يبعد الناس عن معرفة الحقيقة بخداعهم وتقديمه لهم الزيف والخيالات. وإذا انتقلنا إلى وظيفة "الفن" عنده نجده يختزلها في تقوية العواطف وجعلها جافة لدى المتلقي لكي تعطينا إنسانا قويا يبحث عن الحقيقة. ولما كان الشاعر، باعتباره فنانا، يؤجج عواطف قرائه ويجعلها رقيقة ناعمة، فإنّه يبعدها عن العقل، ونحن نبحث عن الحقيقة بعقولنا لا بعواطفنا. لذلك فإنّ "التراجيديا" أي المأساة، في نظره تنمي عاطفتي الشفقة والخوف، والشفقة تمثل عاطفة الإنسان إزاء الآخر والخوف يمثل عاطفة الإنسان إزاء نفسه، وهما أصول العواطف الإنسانية ومنابعها.

وفي ضوء ذلك يقول (فلاديمير بروب) Vladimir Propp: "إنّنا سنعمل على مقارنة الأبنية الحكائية لهذه الخرافات فيما بينها ولأجل ذلك في البدء الأجزاء المكونة لها، متتبعين مناهج متميزة

[1]– ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت)، ص 55.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص55. وينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1997، ص482.

وبعد ذلك سنقوم بمقارنة الخرافات وفق أجزائها المكونة، وللعلاقات فيما بينها وبين المجموع"[1] وهذا كله لإبراز التشابه والاختلاف عبر حقب زمنية مختلفة.

لقد حدد (بروب) القيم الثابتة في الحكاية الخرافية وأطلق عليها اسم "وظائف الشخصيات" وحدد أيضا القيم المتغيرة، وهي أنماط الشخصيات، ودلالاتها ونعوتها فاعتمد على سبعة أنماط من الشخصيات وهي (المعتدي، الواهب، المساعد، الأمير، البطل، البطل الزائف، المرسل، المرسل إليه).[2] كما يمكن لنا أن نلخص نظرية بروب في النقاط التالية: العناصر الثّابتة في الحكاية هي وظائف الشخصيات، لا للشخصيات، والوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للحكاية، وأنّ عدد الوظائف في الحكاية محدودة لا يزيد على إحدى وثلاثين وظيفة. وأنّ تتابع الوظائف متشابه دائما فهي تتراصف حسب محكي واحد، ولا تخرج عن الوصف أبدا، ولا يستثني بعضها بعضا، ولا ينافي بعضها بعضا. وكل الحكايات تنتمي فيما يتصل نسيبتها إلى النمط نفسه.[3]

لاحظ أن هذه الوظائف مترابطة فيما بينها بضرورات منطقية وجمالية وأن عددا منها تتجمع في نظم ثنائية وأن عددا آخر يلتقي في مجموعات أكبر. وتبقى الوظائف في مجملها تمثل وحدة قياسية يمكن تطبيقها على جميع الخرافات.[4]إذن هذه العناصر ثابتة في كل حكاية خرافية لابد أن تشتمل على مثل هكذا ضوابط لا يمكن الاستغناء عنها ولكن بروب نفى التجديد في الطرح لبناء حكاية خرافية.

لقد اهتم بالأنساق البنيوية للحكاية الشّعبية واستخلاص الوحدات الدلالية، والعناية بالمبنى الحكائي من خلال التركيز على الوظائف، وأفعال الشخصيات، وعدم الاهتمام بمضامين الحكاية ومتغيراتها السردية، وهذا يعني أنّه كان قريبا من التحليل السّردي والسيميائي على الرغم من اهتمامه بالمبنى الحكائي وأشكاله السردية.[5] وهنا تبرز الإضافة التي أدرجها بروب على المنهج الشكلاني

---

[1]– المرجع السابق، ص33. نقلا عن فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، ط1، 1986.

[2]– المرجع السابق، ص 8–9.

[3]– المرجع نفسه، ص33.

[4]– فدوة مالطي دو جلاس، بناء النص التراثي "دراسة في الأدب والترجمة"، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ط)، (د.ت)، ص21.

[5]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ط)، (د.ت)، ص21.

الذّي إهتم أساسا بالجانب الخارجي للنصوص مهملين البنية الداخلية له والتي تتجه للمتلقي بالأساس والتي تتمركز على الحكاية والأفعال والحوار ومختلف العناصر الأساسية لأي عمل أدبي أو فني.

ويصف (د. عبد العزيز حمودة) منهج (بروب) على أنه:" من النّاحية المبدئية فإن منهج بروب يسبق دراسة كلود ليفي ستروس، والضجة التي صاحبتها في إثبات إمكانية نقل النموذج اللغوي إلى أنساق غير لغوية، لكنه في الواقع حقق خطوة أهم بكثير مما حققه ستروس إذ أنه نقل النموذج البنيوي اللغوي إلى الدراسات الأدبية"[1]. من خلال التوقف عند المبنى الحكائي من أجل استكشاف الأنساق البنيوية التي تتحكم في الحكايات، مع استجلاء مكوناتها التي ستسمح بالمقارنة بين مختلف الحكايات، دون نسيان التركيز على العلاقات الموجودة بين هذه الحكايات ضمن مقارنة جزئية أو كلية.

أمّا عن أهمّ النتائج التّي توصل إليها (بروب) في دراسة الحكاية وتحليلها لبناء مقومات بناء الخرافة في نظره فهي كالتالي:

- تشكيل وظائف الشخصيات المقومات الدائمة للخرافة بغض النظر عن نوع تلك الوظائف وطرائق إنجازها.
- عدد الوظائف محدود (لا يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة)، ويهيمن عليها التناظر الصارم، والحرية في هذا المجال ضيقة وبشدة وبدرجة يمكن تحديدها بدقة.
- أنّ الخرافات العجيبة تنتمي فيما يتصل ببنيتها إلى النمط نفسه بمعنى أن هناك تشابها في نمطية البناء في جميع الخرافات بما يتعلق بترتيب الوظائف الذي يخضع لبنية عقلية معينة.
- أنّ تتابع الوظائف متشابه دائما، وأن الخرافات لا تتوفر دائما على كل الوظائف، غير أنّ هذه الوضعية لا تتغير في شيء من قانون تتابعها.
- وعلى هذا الأساس يعكس بروب بنية المجتمع الذي يستمد منه أفكاره، ويقدمها على شكل قصص وحكايات خرافية وأساطير، ويشرك القارئ فيها باعتباره المؤول والمفسر لها.

[1]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1988، ص229.

كل النظريات الجديدة التّي تناولت الحكاية متداخلة فيما بينها مأخوذة من الغرب. فنجد أنّ مفاهيم الحكاية تداخلت مع المحاكاة والخبر والسّرد والقص فإنقسم الدّارسون لها في تحديد معانيها، فالحكاية فرع من القصص الذي نجمله في الأجناس التعبيرية كما يُقر به معظم الدارسين للتّراث الشّعبي ولكن إذا أمعنا في ذلك نجد أن الحكي موجود في جميع الأجناس القصصية. فكما حظيت الحكاية كفن تعبيري شفهي بمكانة هامة عند الغرب وجدت نفس الصدى في الساحة العربية، فقد تراكمت مجموعة من الدراسات التي تناولته في شتى المناهج التاريخية والاجتماعية والأنتروبولوجية والنفسية أهمها منهج "فلاديمير بروب" الذي أولت له الدراسات العربية الكثير من الأهمية لما حققه من نجاح في تأكيد وتثبيت تطابق تلك الوظائف الإحدى والثلاثين على معظم حكايات العالم.

ومن أهم الرواد العرب لهذا المنهج نجد (د. نبيلة إبراهيم) التّي وظفته في العديد من الحكايات العربية فوقفت فيها وأصبحت رائدة الأدب الشعبي العربي خاصة في كتابها:" الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق"، و" قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية". منذ الستينيات من هذا القرن حيث سبقت فيها إلى تطبيق المنهج الشعبي التحليلي عن طريق تفسير الحكايات الخرافية فهي تعتبر " رائدة فهذا المجال فقد طبقت بحذر شديد منهجية فلاديمير بروب على عدد من الحكاية الشعبية العربية فوفقت إلى حد كبير".[1] وكانت (نبيلة إبراهيم) أكثر الباحثين العرب إقترابا من ماهية الحكاية الشّعبية، إذ تعدّها من أشكال التعبير في الأدب الشعبي إلى جانب الأسطورة والحكاية الخرافية والمثل الشّعبي واللغز والنكتة الشعبية والأغنية الشّعبية، فقد اعتمدت في مرجعيتها لتعريف الحكاية الشّعبية على ما جاء في بعض المعاجم الأجنبية وخاصة الألمانية التي تعرف الحكاية الشّعبية بأنها:" الخبر الذي يتصل بحدث قديم، ينقل عن طريق الرواية الشّفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينتجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية ".[2] وعن نفس المرجع نقلا عن المعاجم الإنجليزية تقول:" حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وتتطور مع العصور ويتداولها شفاهة،

[1]– ياسين النصير، المساحة المختفية: قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، (د.ت)، ص08.

[2]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1966، ص 91.

وتختص بالحوادث التاريخية أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ ".[1] فالحكاية شفوية في أصلها تتطور عبر العصور في مختلف مراحلها.

ولا يمكننا إغفال دراسة الدكتورة (سهير القلماوي) عن ألف ليلة وليلة والتي تعتبر من الدراسات البارزة في مجال الحكايات الشعبية حيث جمعت في دراستها هذه بين المنهج التاريخي إلى جانب المنهج التحليلي.[2] وهو ممارسة التحليل في البحوث العلمية كمرحلة مهمة وأساسية تظهر من خلاله شخصية وأفكار الباحثين وأسلوبهم الذي يختلف فيما بينهم، يقوم على مجموعة من الفرضيات التي يحللها الباحثون.

ودراسة (عبد الحميد يونس) الذّي يعتبر رائد للثقافة الشّعبية العربية وعاش طوال حياته مدافعا على الفولكلور وقام بأبحاث في السّيرة الشّعبية العربية وأثر البحث في مفهوم الحكي وفلسفته في المجتمع العربي ففي كتابه الشهير "الحكاية الشّعبية" الذّي تناول فيه خصائص الحكاية الشّعبية التّي "تتسم بالعراقة والتناقل الشفاهي والمرونة"[3] وقام بتصنيف الحكايات الشعبية إلى (حكاية الحيوان، حكاية الجان، السيرة الشعبية، حكاية الشطار، الحكاية المرحة، الحكاية الاجتماعية، حكاية الألغاز، حكاية الأمثال).[4] حيث قام بتحديد خصائص كل نوع مع شرح مفهومه، وقد اعتمد في تصنيفه على الشخصيات التي تستقي من الخرافات مثل (حكايات الحيوان وحكايات الجان)، كما اعتمد على الجانب الاجتماعي الذي تهدف إليه (الحكايات الاجتماعية) في الواقع وما يرتبط بالبيئة الاجتماعية وإلى ذلك نجده اهتم أيضا بالجانب الترفيهي في (حكاية الشطار والحكاية المرحة). ويشير عبد الحميد يونس إلى أن هناك صعوبة تواجه الدارسون حيث يقول:" أي باحث يحاول أن يميز الأشكال المتعددة للحكاية الشّعبية يجد بعض العناء في دلالات المصطلحات الخاصة بها"[5] ولعلّ هذه الصّعوبات هي التّي تعكس عدم اتفاق الباحثين على أنماط واحدة للحكاية الشّعبية وأعدادها وهذا ما

---

[1]– المرجع السابق، ص 91.

[2]– ينظر: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، سنة 1966.

[3]– عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1985، ص11–12.

[4]– ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، www.Kotobarabia.com، ص114.

[5]– المرجع نفسه، ص43.

أدى إلى الاختلاف في كيفية التصنيف من باحث إلى آخر. ونجد أنّ (غراء حسين مهنا) تقسم الحكاية الشّعبية إلى (حكاية خرافية، حكاية الحيوان، الحكايات الدينية، الحكاية الهزلية والمسلية، حكاية التحذير).[1]

لقد استثارت الحكاية الشّعبية اهتماما منفردا من الباحثين في علم النّفس الإجتماعي، وعلم الاجتماع الثقافي، والأدب الشعبي والأثروبولوجيين بوجه عام، لأن جميعهم وجدوا ضالتهم فيها باعتبارها القاسم المشترك بين أفراد المجتمعات من جهة، ولأن جميع الشعوب قد عرفتها وتناقلتها جيلا عن جيل، فهي تعبر عن الرؤى الشخصية المتداولة وعن الذاكرة الجماعية التي تسمح للراوي بالتعبير عن نفسه وأشباهه في مجتمعه من المستمعين بالتحليق في عالم الخيال والأحلام.[2]

توجد جهود قائمة في وضع تصنيفات للحكاية الشّعبية من خلال دراستهم أمثال دراسة (مصطفى يعلى) للقصص الشّعبي المغربي وإشكالية التّصنيف والتّجنيس ففي دراسته "القصص الشّعبي (دراسة مورفولوجية) إضافة إلى وجود باحثين اهتموا بدراسة الحكاية في المغرب العربي من أمثال (سعيد يقطين) الذّي إعتمد في تحليله تفكيك البنيات الكبرى على مجموعة من النّظريات التّي استمدها من علم السّرديات فيه من النّص المدروس (السّيرة الشّعبية) على جهاز مصطلحي دقيق يضبط دلالته من المفاهيم التّي قدمها كبار السّرديين ليخلص في النهاية إلى تقديم تحديده الخاص به، وفي هذا الصدد يمكن التمثيل بالتمييز الدقيق الذي أقامه بين كل من مفهوم السّرد ومفهوم الحكي والذي كان محل خلط كبير عند الكثير من السّرديين فيقول (سعيد يقطين): " إن الحكي عام والسرد خاص فالحكي ينسحب عليه مصطلح recit و narative وهو ما يمكن أن نجده في الأعمال التخيلية وفي الصورة والحركة وسواهما. وأما السّرد فلا يمكن أن يتحقق إلاّ في الأعمال اللفظية".[3] ويضيف أنّ الحكي عنده[4]:

---

[1]– غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

[3]– سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1977، ص15.

[4]- المرجع نفسه، ص15–16.

- يتعلق بالأحداث وحالات الانتقالات من حالة إلى أخرى.
- الحكي يهتم بالشكل السيموطيقي للمحتوى.
- الحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل. أي الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات وهي تقوم بتشخيص الحكي. إذا فهو رديف التمثيل الدرامي للقصة.[1] فالحكي يظهر من خلال القصة كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص أو معاد تركيبها.[2] ويتكون الحكي عنده من (القصة، النص، السرد).[3] فهو يتضمن الثنائية (خطاب– القصة/ السرد– القصة) ويرادف الخطاب السردي "الحكي".
- ويضيف أنّ الحّكي يتم من خلال مكونين مركزيين "القصة والخطاب إن القصّة هي المادة الحكائية والخطاب هو طريقة الحكي".[4]

وقد كان تحليله من النّاحية التّطبيقية منصبا على المتن الحكائي المتمثل في الأفعال والوظائف والفواعل والبنيات الزمانية والبنيات الفضائية وهذا ما سماه ب "سرديات القصّة" والتّي تهتم بالمادة الحكائية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكائيتها وتميزها داخل الأعمال الحكائية المختلفة.[5]

ترتبط المادة الحكائية بالجنس حيث تلتقي كل الأنواع القابلة لأن تصنف ضمن جنس السرد أو الخبر مؤكدا أن كل عمل حكائي لابد وأن يتجسد من خلال المقولات التالية: الأفعال، الفواعل، الزمان، المكان (الفضاء) بقوله "إنّ هناك أفعالا (أحداثا) يقوم به فواعل (شخصيات) في زمان ومكان (فضاء) معينين"[6] وهذه العناصر هي التي تقوم عليها أي حكاية درامية فلا يمكن أن تكون أحداث دون وجود من يقودها ويسيرها وكذا لا توجد شخصيات دون حضورها في الزمان والمكان الذي تسير عليه الأحداث.

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص42.

[3]– ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط2، 2001، ص12–23.

[4]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص50.

[5]– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص224.

[6]– المرجع نفسه، ص224.

لقد قام (سعيد يقطين) بتحديد خصائص البنيات الحكائية في الحكاية الشّعبية ضمن مفهوم الحكائية حيث عرفها بأنها:" مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد"[1]، وقد اشتغل بها ضمن سرديات القصة منطلقا من مجموعة من النظريات لكل من (جيرار جينيت) و (سعيد يقطين) يعتبر كغيره من الباحثين العرب الذّين يجدون أنفسهم وجها لوجه مع المناهج والنظريات الغربية إلا أنه لم يقف عند حدود التتبع وإنما سعى إلى تشكيل تصور خاص به فنجده يتفق مع بعض تلك المناهج ويختلف مع أخرى. وغالبا ما يجمع بين رأيين أو أكثر. وأحيانا أخرى نجده يقدم تصورا مغايرا ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن هناك محالة أخرى لوضع قواعد وإصلاحات وظائفية في دراسة الحكاية ألا وهي محاولة الدكتورة (يمنى العيد) في بحثها الذي أقامته حول البحث السردي الروائي من حيث هو حكاية تعني أنه يجب دراسة ما يلي:

-ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها.

-الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بين الشخصيات لمنطق الترابط بين الأفعال.

- الشخصيات والعلاقات بينها.[2] ونجدها تعرف الحكاية بأنها "هي الفعل حينما استعملت لغة أرسطو والفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتنمو بهم فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها"[3] وتضيف قائلة عن مكونات الحكاية:" بأنها تتكون من مجموعة من الأحداث التي تقع أو التي تقوم بها أشخاص في ترابط في ما بينهم علاقات وتحفزهم حوافر تدفعهم إلى فعل ما يفعلون"[4] والدكتورة (يمنى العيد) كغيرها من الباحثين العرب الذين اشتغلوا في هذا المجال نجدها كغيرها متأثرة بالمناهج والنظريات التي صاغها كبار السرديين ففي تقسيمها للحوافر في الحكاية تتأثر بتصنيف تودوروف وتوماس شوفسكي.

---

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، المرجع السابق، ص07.

[2]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 1990، ص44.

[3]- المرجع نفسه، ص08.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما يعتبر الدكتور (عبد الحميد بورايو) من أبرز مؤسسي الدّراسات البنيوية للحكاية الشّعبية في الجزائر وللتّراث الشّعبي عامة، ففي بحثه الموسوم ب "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"[1]، والذي تطرق فيه إلى مشكلة التّصنيف كقصص البطولة البدوية وقصص الأولياء، الحكاية الخرافية، الحكاية الشعبية.

وفي بحثه الثاني "الحكاية الخرافية في المغرب العربي" قام بتحليل خمس حكايات خرافية مغاربية شكلا ومعنا مرتكزا على البحوث الشكلانية والبنيوية والإنسانية.

وفي تعريفه للحكاية الشعبية يرى أنه يمكن القول في معناها الخاص الذي نقصده:" أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثريا يروي أحداثا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، وتنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وتزجية الوقت والعبرة ".[2]

فعبد الحميد بورايو ركز على العبرة التي تهدف إليها الحكاية في قصديتها الرمزية التعليمية خاصة وأنها توجه إلى الصغار. إضافة إلى ذلك درس الدكتور (عبد الحميد بورايو) الحكاية باللغة الفرنسية حيث درس تداول الحكاية وانتقالها بين الرواة (المحترفين والهواة) وتطرق أيضا إلى المناسبات التي تروى فيها الحكايات كالمناسبات العائلية والوعدات والأسواق...إلخ، كما اعتمد على المنهج الوظيفي في دراسته لمتن الحكاية.

وفي ظل الدّراسات والبحوث والجهود القائمة في الوطن العربي نجد الدكتورة (روزلين قريش) والتّي تعتبر من الرواد الجزائريين بعملها الأكاديمي "القصّة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي" فقد اعتمدت الباحثة في تصنيفها على حجم القصة والفكرة الرئيسية وقسمت القصص الشعبي لقصص طويلة وأخرى قصيرة، تشمل الأولى قصص البطولة والخرافة وتستقي موضوعاتها من الأساطير والدين وعالم الجن والحيوان.

---

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)،2007.

[2]– عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 185.

أمّا الثّانية فتستقي موضوعاتها من الأخلاق والنكت وتكون غايتها إما الموعظة أو الفكاهة وتنسب القصص المقتبسة عن كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة.[1] بحيث تقسم قصص البطولة إلى (قصص بطولية دينية، قصص بطولية وعظية، البطولة البدوية، البطولة الحديثة).

في حين تقسم الخرافات الشعبية إلى: (خرافة دينية، خرافة الجن، خرافة حول شخصيات غير دينية، الخرافات المحلية).[2] ومن خلال التّصنيف الذي اعتمدته الباحثة (روزلين ليلى قريش) الذي يعتمد على الطول والقصر، نرى أن هناك اختلافا في تصنيف الحكاية وأنماطها، وهي تختلف من باحث إلى آخر.

2-الحكاية الشعبية الجزائرية

إن للأدب الشّعبي أهمية بالغة في حياة أيّ أمّة من الأمم، لأنه جزء من تاريخها إن لم نَقُلْ هو التّاريخ بعينه، فوقائع التّاريخ الهامة وحوادثه المتشعبة هي من اهتمامات الأدب الشعبي الذي يحظى بتسجيلها. والمتتبع للأدب الشعبي الجزائري يجده ثريا لأنّ فنونه كثيرة ومتعددة في حين الإهتمام بها قليل، لكن وبالرغم من ذلك" ظلت أشكال التّعبير الأدبي الشّعبية تمثل الإمكانية الوحيدة التّي استخدمها المجتمع الجزائري للتعبير عن واقعه المباشر بصفة عامة، وعن تطور الوعي الوطني في مختلف مراحله، بصفة خاصة، سواء، وهو في مرحلته الجنينية، في القرن التاسع عشر، أو وهو يتشكل وتتضح حدوده منذ بداية هذا القرن...".[3]

لقد عرفت الثّقافة الشّعبية الجزائرية أدبا قصصيا فنّيا مميزا متمثلا في الحكاية الشعبية التي هي عبارة " عن أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثريا يروي أحداث خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، تنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وتزجية

[1]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المرجع السابق، ص66.

[2]- روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص 147- 153.

[3]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1998، ص20 -21.

الوقت والعبرة".[1] فقد عملت الثقافة الشعبية على نقل المعلومات الاجتماعية والحالات النفسيّة عن طريق الحكايات الشفويّة.

فالأوساط الشّعبية الجزائرية عرفت هذا النوع من الحكي الشّعبي منذ عهد مبكر، أين مثل الاحتلال الفرنسي للبلاد واحد من أهم الأسباب لرواجها، أضف إلى ذلك ما انجر عن هذا الإحتلال من هيمنة سياسية. وذلك منذ النصف الأول من القرن 20 على يد "محمد بن شنب" في كتابه (الأمثال الشّعبية الجزائرية) ثم تابع نفس الجهود ابنه سعد الدين بن شنب واعتنى بدوره بنشر بعض الحكايات الشعبية الجزائرية خاصة الحكايات الشعبية العاصمية وهذا سنة 1949، تلك الشخصية العلميّة التي حققت إنجازات في فترة الصراع "فرنسي، عربي"، إلى جانب بعض الحكايات الشعبية التي كانت تصدر بمجلات جزائرية منها مجلة السلام، مجلة هنا الجزائر... بأقلام نسائية منها: جميلة دباش، بايا كنزة، وكتابات مصطفى لشرف سنة 1953 التي اهتم فيها بالتراث الشعبي منها حكاية لمجاد.

كما نجد أنّ بعض المستشرقين اهتموا بجمع التراث الشعبي فساهموا ولو بالكثير في الفترة الإستعمارية في تأصيل الموروث الشعبي وكتابته وهذا راجع لاكتشافهم للثّقافة الجزائرية أو الموروث الشعبي وانبهارهم به، فراحوا يؤسسون لما توصلوا إليه من إرث شعبي خلال رحلاتهم عبر الوطن، بحيث جند الباحثون والجنود أقلامهم للكشف عن ممارسات وسلوكات الشعب ومعتقداته، وراحوا يسجلون ما تيسّر لهم من أشكال تعبيريّة شعبية موجودة بالقرى والبوادي كالأغاني والحكايات والأمثال ...إلخ. أمثال Malingoud في كتابه Contes bedouines .1925[2] والضابط E.Denveux الذي نشر كتابا عن الجماعات الدينية والطرق الصوفيّة، وألف الكولونال C. Trumulet وAlexsandre Joly مجموعة من القصص عن الأولياء وكراماتهم في مقالات منها: Saints et légendes de l'islam وLa légende de sidi Ali Ben Malek ورغم المواقف المتناقضة بين مؤيد ورافض لهذه الدراسات إلّا أنّها تبقى المدونة الوحيدة التي استطاعت أن تُلم بالتراث الشعبي الجزائري في فترة ما وطبعت بطابع العفوية والسطحية فكانت تقف عند حدود ترجمة النصوص

[1]– المرجع السابق، ص185.

[2]– Commandant Malingoud, « Contes Bédouins », Revue Africaine, n 65,(1925),p54.

والتعليق عليها وتبتعد عن الدراسة العلمية الأكاديمية وأهم هاته الدراسات كانت تنشر في مجلات أهمها: "المجلة الإفريقية"، " المجلة الأسيوية" إبان الفترة الاستعمارية. ومن أهم تلك الدراسات في الحكاية الشعبية دراسة "روني باسي" (بنت الخص)[1] وهي حكايات شعبية أمازيغية سنة 1887.

ودراسة (الجازية)*[2] ل "ألفريد بال" سنة 1903. ثم "هارتمن" لحكايات (بني هلال)[3] سنة 1898. كما قام Leo Frobenius بتدوين بعض الحكايات الشعبية الأمازيغية باللغة الأجنبية 1873-1938 ومهدّ لها بالحديث عن تجربته التي إكتسبها من خلال العمل الميداني في بلاد القبائل ولاسيما ما إتصل بالشفويات.

كما لا نغفل الحكايات الأسطورية التي دونها Destaing Edmond ومنها حكاية (يناير)[4] كما نجد مجموعة أخرى من المستشرقين الذين اهتموا بجمع الحكايات الشعبية ومن بينهم Auguste moulieras و Emile Dermenghem و Emile Laoust وd'H. Genevois .

نقول أنّ لهؤلاء الباحثين فضلًا كبيرا في جمع وتوثيق التراث الجزائري فتظل هذه المدونات أساسية تحافظ على إسترجاع الذاكرة الشعبية الجزائرية وتساعد الدارسين في الثقافة الشعبية بالرجوع إليها ودراستها دراسة علمية. وكان من الطبيعي أن يختفي هذا الإتجاه الإستعماري الذي عرفته دراسات الحكاية الشعبية الجزائرية مع انتهاء فترة الإحتلال ويفسح المجال لإمكانية فتح صفحة جديدة من الدراسات الشعبية بأقلام فرنسية لتكون أكثر علميّة منها دراسات Camille Lacoste

---

[1]-R.Basset, « La légende de bent el Khass », Revue Africaine, n 49, (1905), p18.

*الجازية أغنية عربية من خلال ملاحظات حول بعض الأساطير العربية، نشرها ألفريد بال سنة 1902 في مجلة أسيوية. وهي الفتاة القوية ذات شخصية متميزة، ومرحة تحبّ الحياة بصورة كبيرة قادرة على تحمل المسؤولية، ويمكن الاعتماد عليها في أداء كل ما ترغب فيه من أشياء.

[2]-A.Bel, « La Djazia », journal asiatique XIXE et XXE, (1902- 1903), p192.

[3]- A.Vasière, « Les Ouled- rechaich (cycle héroïque des OULED- HILLAL, Revue Africaine, n36, (1892),p 209 et 312.

[4]-E.Destaing, Lennayer Chez Les Benisnous (texte berbère, dialecte des Bienisnous), Revue Africaine n 49, (1905), p51.

Dujardin[1] حول الحكايات الشعبية القبائلية أو الأمازيغية و Christiane Achour[2] حول الحكايات الجزائرية بمنطقة قسنطينة.

وفي مقابل وجهة النظر الاستعمارية ومحاولتهم لجمع التّراث الشّعبي الجزائري والموروثات الجزائرية نجد مجموعة من المؤسسين الجزائريين الذين تعددت دراساتهم في هذا الميدان أيضا ومن أهم هؤلاء الدّارسين نجد "روزلين ليلى قريش" في دراستها (للسيرة الهلالية والقصّة الشّعبية الجزائرية) التّي أولتها اهتماما بالغا، إلى جانب دراسات أخرى منها قصص شعبية من الجزائر 1986 وبنت الحسب والنسب سنة 1983 "لابن قينة عمر"، إلى جانب "عبد الملك مرتاض" في دراسته للحكاية الشعبية في الغرب الجزائري، منهاج البحث في الحكاية الخرافية 1977.

و"عبد الله الأخضر" في البناء الهيكلي للحكاية الشعبية الجزائرية: الذئب والقنفد 1977. و" محمد بلحفاوي" من وهران وما جمعه من حكايات شعبية.

كما نجد أيضا "زوليخة مراد" ومجموعتها الحكائية الشعبية التي جمعتها من تلمسان سنة 1974 و 1975.

كما أصدر "رابح بلعمري" مجموعته القصصية (الوردة الحمراء)[3] سنة 1980، وهي حكايات جمعها الباحث من مسقط رأسه سطيف وهي حكايات روتها له جدته.

كما قطع "عبد الحميد بورايو" شوطا هاما من خلال دراساته في هذا المجال، فهو قطب من أقطاب الثقافة الشعبية البارزين في الدول المغاربية، خاصة في مجال دراساته "الحكاية الخرافية للمغرب العربي –دراسة تحليلية في معنى المعنى–"[4]، "القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة

---

[1]– C.Lacoste Dujardine, « Légendes et contes de la grande Kabylie », éd Peeters, paris, (1965).

[2]–Christiane Achour, Conte Algérien Constantine, (1993).

[3]–رابح بلعمري ، الوردة الحمراء، قصص شعبية من شرق الجزائر، المنشورات الجزائرية والعلمية، باريس، 1983.

[4]– عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغزى العربي دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992.

ميدانية 1986"[1]. والجدير بالذكر أنّ هؤلاء قطعوا شوطا في اهتماماتهم ودراساتهم في هذا المجال واشتغلوا حول الحكاية الشعبية، وقد حذت حذوهم مجموعة هامة من الباحثين والدارسين الذين انكبوا في البحث والدراسة حول الحكاية الشعبية الجزائرية متحدين كل الأوصاف السلبية التي أُلصقت بالثقافة الشعبية الجزائرية.

كانت دراسة الحكايات الأمازيغية حكرا على المستشرقين لسنوات الاستعمار، قبل أن تتحرّر البحوث إلى ما يخدم الثّقافة الجزائرية ويوحدّ الهويّة الوطنيّة، سواء تعلق الأمر بالجمع والتدوين والتوثيق أو بالدراسة والتحليل الأكاديمي، فأخذت الحكاية الأمازيغية بذلك حيزًا لا بأس به من الدراسات الشعبية الجزائرية على غرار اللهجات الأخرى، وظلت جهود الباحثين راسخة في الجمع والتدوين منها الباحثة "طاوس عمروش" ومجموعتها الحكائية (الحبة السحرية) سنة 1966 وهذا إلى جانب الباحث "مولود معمري"، "تسعديت ياسين"[2] و "يوسف نسيب"[3] حول الحكاية القبائلية أو الأمازيغية سنة 1980. وتواصلت الدراسات في هذا المجال بحيث كرس الباحثون اهتمامهم حول التراث الأمازيغي وهذا من خلال بحوثهم المتعلقة بهذا المجال.

وما يهمنا هو أنّ هؤلاء الباحثين قطعوا شوطا كبيرا في إهتمامهم بالحكاية الشّعبية بخاصة الجمع الميداني فقط اضطروا إلى جمعها من أفواه الرواة، فنقول أنّهم سلكوا إتجاه البحث الميداني لإدراكهم بأهميته وما يحمله من موروثات شعبية، متحملين جميع الصعوبات التي تعرقل وتصادف الباحث أثناء قيامه بالبحث الميداني الشاق.

فكل هذه العوامل المجتمعة جعلت من الحكاية الشّعبية الجزائرية وسيلة هامة من وسائل التخفيف عن المكبوتات الشّعبية. ومن الملاحظ أن أهم الدوافع التّي ساعدت على إشاعة تلك الحكايات دوافع اجتماعية على العموم، "حيث عاشت الأوساط الجزائرية مأساة تاريخية طويلة هدمت أوضاع البلاد بأجمعها وكان تأثيرها العميق في الميدان الاجتماعي قويا بخاصة في الأوساط الشعبية

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986.

[2] –T.Yassine, Les Voleurs de feu, éd La découverte, paris, (1993).

[3]–Y.Nacib, Contes Algériens de Djurdjura contes populaire, éd publisud, paris, (1982).

نفسها ".[1] كما تذهب (روزلين ليلى قريش) [2]وهي بصدد الحديث عن نشأة القصة العربية الشّعبية في المغرب إلى أن الباحث في نشأتها ستواجهه صعوبات كبيرة في تحديد زمان دخولها لهذه المنطقة. وذلك لقلة الوثائق الدقيقة التي تحدد بالضبط زمان دخولها، وهو زمن الفتوحات العربية التي غيرت وجه الحياة في الأقطار العربية المغربية تغييرا واضحا، " وهكذا فإنه يمكن للباحث أن يقرر بأن القصة العربية دخلت على المغرب نتيجة الفتوحات العربية"[3]، فالفتوحات كانت سبب انتشار القصّة والحكاية في البلدان العربية وبلدان المغرب العربي.

وباعتبار الجزائر بلدا من البلدان المغاربية، فإن الأمر نفسه يمسّ حكيها الشعبي وزمان نشأته. عموما فإن الحكاية الشّعبية الجزائرية تتميز "بإنتهاج خط عام تتمثل فيه رؤية إنسانية تعبر عن حالات نفسية واجتماعية وثقافية تشترك فيها كل الشّعوب بصورة من الصور"[4]، فالحكاية الشعبية تعبر عن حالات نفسية واجتماعية تشترك فيها كل شعوب العالم وحالات ثقافية عديدة، فرغم اختلاف البلدان وبعدها عن بعضها البعض إلّا أنّنا قد نجدهم يشتركون في العديد من العادات والتقاليد.

كما أنّ الإهتمام بالحكاية الشّعبية الجزائرية كان منصبا أساسا على الواقع الاجتماعي لذلك يمكن الحكم عليها بالواقعية" لأنها تستهدف سعادة الإنسان وغرس القيم النبيلة في عالم يطحنه الظلم والقهر والحرمان".[5] فالحكاية مصدر للسّعادة والفرح للإنسان فيما مضى.

على هذا الأساس نجد رغبات الزواج، ومشاكل العنوسة، والفقر، والغنى الفاحش، والظلم والقهر والرغبة في التملك والسيطرة... إلخ، مثلت للراوي الجزائري منطلقات هامة استطاع من خلالها أن يبني حكاياته الشعبية وينوع في موضوعاتها التي تتناسب والواقع النفسي والاجتماعي والسياسي الذي يحياه " وهكذا نلاحظ أن للدافع السياسي والاجتماعي الأثر القوي والبعيد المدى في حثّ

---

[1]– روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، المرجع السابق، ص204.

[2]– المرجع نفسه، ص39.

[3]– المرجع نفسه، ص39.

[4]– التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الجزائري، المرجع السابق، ص 15.

[5]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأوساط الشعبية على رواج أدب شفوي قد عرفته الشعوب في وقت القمع السياسي والتعسف الإجتماعي الذي ظهر في تاريخ العالم"[1].

من كل هذا تجدر الإشارة إلى أن الحكاية الشّعبية الجزائرية مصادرها متنوعة وكثيرة يأتي في مقدمتها الواقع المعيش، والكتب الدينية والتراثية...

تعد رواية "الحمار الذهبي" التي تدرج فيها عدّة حكايات للوكيوس أبوليوس الأمازيغي أول رواية في تاريخ البشرية وصلتنا كاملة، وتدور أحداثها حول المسخ والتحولات والسحر، تقع الرواية في 11 فصل تحكي بشكل أساس قصّة إنسان إهتم بالسّحر، ويرغب في أن يتحول إلى طير، ولكنّه يتحوّل إلى حمار، وبالإضافة إلى الحدث الرئيس، تحتوي الرّواية حكايات تطول وتقصر، ليست على علاقة وطيدة بالنص الأصلي، وعددها 17 حكاية. بعضها شهدها البطل نفسه، والبعض الآخر سمعها. وفي النّهاية سيعود إلى صورته الآدمية مرّة أخرى بعد عدة مغامرات.

<u>من هو أبوليوس:</u> ولد أبوليوس أو أبولاي، أو أفولاي Apulrius،Apuléee الأمازيغي في أوائل القرن الثاني حوالي 125م وتوفي حوالي 170م، إبان الامتداد المسيحي،[2] وثمة باحثون أدرجوه ضمن الأدباء اللاتينيين، نذكر من بين هؤلاء (إميل فاگيه) الذي أورد اسم أبوليوس في قائمة الكتاب اللاتينيين المقلّدين للإغريق.[3] ومنهم كذلك (محمد غنيمي هلال) الذّي لم يتوان في التمثيل لقضية تأثّر الحكاية اللاتينية بالحكاية اليونانية بحكاية "المسوخ" أو "الحمار الذهبي" التي ألفها أبوليوس في النصف الثاني من القرن الثاني بعد الميلاد، وللحكاية أصل يوناني.[4]

---

[1]– روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، المرجع السابق، ص202.

[2]– نشأ لوكيوس أبوليوس في أسرة أرستقراطية في مدينة مداوروش بالجزائر قرب سوق أهراس سنة 125م. إذ كان أبوه أحد الحاكمين الاثنين في أوائل القرن الثاني في هذه المنطقة وكان أبوليوس أشهر كتاب وشعراء هذا العهد. تلقى أبوليوس تعليمه بمدينة قرطاج التي كانت العاصمة الفكرية والسياسية في آن معا، ونبغ فيها وسط حدائق الفنون والآداب، وتخصص في المسرح، ثم تابع دراساته العليا في اليونان (اثنا) وإيطاليا وآسيا الصغرى، وأعجب بالفلسفة السوفسطائية، والفلسفة الأفلاطونية المحدثة، والفلسفات ذات الطّبيعة الصّوفية والروحانية التي تضمن للمؤمنين حياة أبدية سعيدة. ينظر: محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثون قرنا من تاريخ الأمازيغيين، ص 78–79.

3– إميل فاگية، مدخل إلى الأدب، ترجمة: مصطفى ماهر، لجنة البيان العربي، ط1958، ص50.

4– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولقد ذهب الباحث المغربي (حميد لحمداني) للمذهب نفسه عندما جرّد أبوليوس من هويتّه الأمازيغية وألحقه بالأدب الروماني القديم الذي كان يعتمد اللاتينية لغة، وقد أشار إلى أنّ "لوكسيوس" يطل رواية المسوخ للحاكي اللاتيني أبوليوس ويفسر ذلك التحول الفانطاستيكي الذي يطرأ على الإنسان فيترك طبيعته الإنسانية ويستسلم للغرائز الحيوانية الدنيا.[1]

ظهرت حكاية أبوليوس في مسخ الإنسان إلى حيوان ثم عودته إلى حالته الأولى في أواخر القرن الأول بعد الميلاد أي حوالي سنة 170م في قرطاج، وراوي هذه الحكاية هو لوسيان، وبطلها هو لوكسيوس الذي تحوّل إلى حمار وعاد إلى صورته الآدمية بعد مغامرات عديدة تتخللها حكايات ذات أبعاد عجائبية وأخلاقية.

ومن الحكايات المتضمنة في الرواية حكاية الفاتنة "بيسيشية وحب الإله كوبيدون" لها، ثم هيامها به وتعرضها لكثير من المحن في سبيل ارتقائها إلى مرتبة الخلود وهي تشغل في الحكاية أجزاء متفرقة من الرواية وقد اتخذت فيما بعد رمزا للحب الإلهي وارتقائه بالنّفس البشرية إلى مرتبة العليا.

إنّ قضية المسخ (تحويل الكائن البشري إلى حيوانات أو أشياء على غرار الإبداعات اليونانية) قديمة إذ وجدت في الملاحم القديمة حيث كان الإنسان يتحول إلى حيوان قرد أو سمكة أو شجرة أو حجرة، ويستند هذا المسخ في القديم إلى عقائد شعبية، ففي "أوديسة" هوميروس قام الشاعر اليوناني بمسخ أصحاب "يوليوس" إلى خنازير. وهذا ما نجده في الحكايات الشعبية الجزائرية عندما نتحدث عن الحكايات ذات طابع فانطاستيكي.

وخلاصة القول هي أنّ حكاية الحمار الذهبي سواء أكانت مكتوبة باليونانية أو اللاتينية فإنها إبداع عالمي يعبّر عن هويّة أمازيغية إفريقية. وقد أثّرت عجائبية هذه الحكايات على الأدب القديم والحديث في نفس الوقت. وتعدّ هذه الحكايات الأمازيغية وليس اللاتينية كما يؤكد (إميل فاكَيه) في كتابه "مدخل إلى الأدب الشعبي" ولم يكتفي كاتبها بتقليد الخرافة اليونانية فقط بل وضع نموذجا رائعا في الإبداع والتناص في الحكاية وصياغتها وسردها.

[1]– حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص301.

إنّ هذا التنوّع اللامحدود في مصادر الحكاية الشّعبية الجزائرية، يعكس الثّراء الثّقافيّ لإنسانها الشّعبي الذّي حاول أن ينهل من كل المصادر المعرفية والثقافية من أجل أن يُنشأ لنفسه إبداعا أدبيا شعبيا ممثلا في الحكاية الشعبية ويتبناه حتى وإن كانت البساطة والعامية تميزانه فإنّ تأثيره كان عميقا في تربية الأجيال الناشئة.

بعد كل هذا نستنتج أن الحكاية الشعبية الجزائرية لم تكن سوى رمزا من رموز كثيرة هي عنوان للثقافة الجزائرية وحضارتها وتاريخها أيضا.

3- مصادر الحكاية الشّعبية

إنّ مصدر الحكاية الشّعبية هي المصادر الدينية الأولى أي القرآن الكريم، والكتب التراثية، الآداب الإنسانية من الفرس والصين، والحكايات القديمة مثل: ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وحي بن يقظان. معنى هذا أنّ مصدر الحكاية الشعبية هو العودة إلى الأدب العربي القديم، أي أدب العصور القديمة، الذي قدم لنا مادة خصبة من الحكايات الأصلية في التراث العربي.

ألف ليلة وليلة: "ألف ليلة وليلة" هو عنوان مدّون من القصص اشتهر بين المثقفين الذّين يعرفون القراءة، وعدد الحكايات فيها ليس ألف كما يعتقد البعض وإنّما هو كناية عن كثرة الحكايات "ألف ليلة وليلة" قصة إطار تحكي أن الملك "شهريار" اكتشف أن زوجته تخونه مع عبد له فقتلها وقررّ أن يتزوج كل ليلة امرأة يقطع رأسها عند الصباح، ونفذّ قراره مدفوعا بالانتقام إلى أن جاء الدّور على "شهرزاد" التّي نجحت في ترويض الملك وامتصاص غضبه فكانت تحكي له كلّ ليلة حكاية ويدركها الصباح فتكف إلى الليلة الموالية حتى شفته من غضبه وافتدت رأسها بحكمة بالغة هي الحكي، فأي دور هذا الذّي لعبه الحكي. وأيّ سرّ كمن فيه؟ على مدار اللّيالي تراكم كمٌ هائل من الحكايات يخبر المدّون منها أنّها بلغت(480) حكاية، ويذهب الباحثون إلى أنّ العرب ترجموها عن "هزار أفسانة" الفارسية في القرن الثامن الميلادي- الثاني الهجري، لكن ألف ليلة وليلة أوسع من "هزار أفسانة" ممّا يعني صفة التراكم التي أشرنا إليها، واتسع اطار الحكاية ليشمل حكايات –السندباد البحري–، والتي يقال أنه جمعها شخص يسمى –ابن عبدوش–، واستمر التّراكم داخل الحكاية الإطار ليشمل عصور الحروب الصّليبية وحروب المغول وسيرة بيبرس، وعرفت هذه الحكايات استقرار في

القرن السادس عشر حين دوّنت في شكلها الأخير، وبعيدا عن مخاطر التأصيل لألف ليلة وليلة يمكن القول إنها تراث بانورامي متعدد الصور والحضارات، فمن الحضارة الهندية والفارسية إلى حضارات الشرق الأدنى كثير من الدلائل تعمّق سعة هذا التراث الحكائي العظيم وتجعله مستوعبا لصور شعوب من الصعب إثبات إسهامها كما أنّه من الصعب نفيه لكن الحقيقة المريحة والجامعة لتصورات وتحقيقات الباحثين هو حضور التأطير العربي الإسلامي لبناء اللّيالي من حيث الفكرة والصورة، والنصوص شاهدة على ذلك ومنقول "ألف ليلة وليلة" إلى الغرب كان النسخة العربية لا غيرها.

إنّ "ألف ليلة وليلة" كمدون تراثي حكائي اطلع عليه المثقفون وصاغو منه أفكارهم واستلهموا حكاياته وطوّعوها وسردوها للجماعة وفق ظروف تواصلية مختلفة عن ظروف المتقن للقراءة، لأن الثابت أن بعضا من المثقفين في الأوساط الشّعبية كان لهم حظ الإطلاع على هذا النوع من الكتب،[1]وتصرفوا في نقلها وفق سياق ملائم للأوساط الشّعبية وظروفها العلمية والاجتماعية والنفسية والعقائدية، ويذكر الباحث عبد الحميد بورايو أثر "ألف ليلة وليلة" في الحكايات الشعبية، وفي استطلاع قام به في منطقة الدّراسة –بسكرة– وجد أن كثيرا من البيوت تحوي هذا الكتاب وتعرف بعض حكاياته، لكنّهم يفضلون سماعها من الرواة على قراءتها لأسباب:

– الرّاوي متحرر في سرد الحكاية، متجانسة مع جمهوره من حيث أفكارها وأذواق مستمعيها.

– تفشي الأميّة وانحصار الفصحى في طبقة ضيقة وسيادة العاميّة.

– غياب مقام حكي "ألف ليلة وليلة" في مجالس السّمر.

ممّا سبق نحصل على التّرسمية التالية لحركة "ألف ليلة وليلة":

مرحلة الشفهية ⟵ مرحلة التدوين ⟵ مرحلة الشفهية

عصور تراكم الحكايات ⟵ استقرار النص الحكائي ⟵ الحكاية الشعبية

[1]– ينظر: روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، المرجع السابق، ص 45.

إنّ الإنتقال من الكتابي إلى الشّفاهي يكثف صوره عبر تقنية الإبدال جاعلة من المقام هو الفاعل في تخريج النّص الشّفهي من المدّون، ذلك التخريج يكون في حدود قدرة الناقل –الراوي– وإمكانات الاستقبال لدى المتلقي –الجمهور–والجامع بينهما هو الظرف الإجتماعي والنّفسي والإطار الروحي المعبّر عنه في النمط الأخلاقي العام.

4- عناصر الحكاية الشعبية، أنواعها، ووظائفها

لا يختلف اثنان في أنّ الحكاية الشّعبية ما هي إلاّ خطاب (الشفوية والقول)، يغلب على سمته طابع السّردية، يتألف من مجموعة عناصر تتحدّ فيما بينها لتكون بنية فنية ألا وهي القصة.

يعرفها (جوزيف بيدبي) بقوله: "القصّة ما هي إلاّ كيانا عضويا حيّا، يتمّ هدمه بمجرّد إسقاط أحد مكوناته الأساسية". [1]

فقصصية النص لا تتحقق إلاّ إذا توفر على جملة من العناصر الفنيّة والتّي يأتي في مقدمتها:[2]

_ **الوظيفة:** أو الفعل، وهي مجموع الأحداث المتراتبة وفق تسلسل زمني أو سببي.

_ **العامل:** أو الفاعل وهو الشخصية التي تضطلع بدور ما في الفعل.

_ **زمان** الفعل وحيّزه (مكانه).

لقد عرفت الحكاية الشّعبية أو القصة عموما، محاولات أولى لدراسة بنيتها التّركيبية حيث ينسب بعض الباحثين ريادة الدراسات البنيوية للقصص للعالم الفرنسي (جوزيف بيديي)، الذي" فرّق بين الشكل العضوي الذي يحددّ القصة في جوهرها وملامحها العارضة التي تتمثل في الأخلاق والطباع والأفكار وغيرها من العناصر التي تختلف باختلاف ظروف البيئة التي تحتضن القصة".[3]

---

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص18.

[2]– سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص19، 20.

[3]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المرجع السابق، ص18.

لكن محاولات (بيديي) توقفت عند هذا الحدّ، لأنه لم يهتم بتحديد عناصر القصة، وإنّما اتجه إلى عقد مقارنات بين الروايات القصصية المختلفة في عناصرها الشكلية الثابتة.

جاء فيما بعد (فلاديمير بروب) الذّي أولى اهتماما كبيرا لعناصر القصة واتجه إلى تحديدها في بحثه الذي ظهر في شكل كتاب باللغة الروسية عام 1929م، تحت عنوان:" مورفولوجيا الحكاية الخرافية الروسية ".

والذّي تناول فيه (بروب) جهد سلفه بالنقد" كما سار بالتحليل الشّكلي للقصص شوطا كبيرا يعدّ البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ علم القص، حيث وضع هذا الباحث أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الخرافية الروسية".[1]

إنّ دراسة (بروب) للحكاية تعتبر نقطة الإكتمال في الدّراسات البنيوية التركيبية للقصة، لأنّه استطاع ومن خلالها أن يسدّ الفراغ الذي تركته المحاولات الأولى بدليل أنه وجه النقد لثلاثة باحثين سبقوه إلى محاولة وصف الحكاية الشعبية وهم "فسلوفسكي"و"بيديي"و"فولكوف"، حيث يرى "بروب" أن تمييز "فسلوفسكي" بين الموضوعات والحوافز(الموتيفات) واعتباره هذه الأخيرة هي الوحدات الأساسية والثابتة، التي تتركب منها الأولى، أمر لم يعد قابلا للتطبيق لأن الحافز بدوره يقبل التجزئة، وهو ليس كلاما منطقيا كما يدّعي فسلوفسكي.

كما يرى (بروب) أنّ (فولكوف)، قد ارتكب خطأ كبيرا عندما جعل من الموضوع وحدة ثابتة، ونقطة الانطلاق في دراسة القصة، وذلك لأن الموضوع وحدة مركبة، وليس وحدة بسيطة وهو متغير وليس ثابتا، ولا يمكن اتخاذه كنقطة بداية في دراسة الحكاية. كما أكدّ بروب "استحالة تحديد جوهر القصة أو النواة الثابتة التي يتحدث عنها بيديي وعدم إمكان عزلها عن العناصر المتغيرة".[2]

[1]– المرجع السابق، ص19.

[2]– المرجع نفسه، ص19.

إنّ نقد (بروب) للمحاولات الأولى التّي سبقته في دراسة الحكاية الشّعبية وفّقه إلى رسم معالم التحليل المورفولوجي الذّي يعرفه بأنّه "وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثمّ علاقتها بالمجموع".[1]

كما ميّز (بروب) بين نوعين من العناصر المكونة للحكايات عناصر ثابتة وأخرى متغيّرة، تتصل الأولى بشكل الحكاية الثابت، وتتصل الثانية بالمحتوى المتغيّر لهذا الشكل، كما اكتشف (بروب) وحدة أساسية جديدة في الحكايات، وهي ما سماها **بالوحدة الوظيفية** والتي تمثل "فعلا من أفعال شخوص الحكاية، بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية لأخرى، وهذه الوحدات الوظيفية لشخوص الحكايات تعدّ من وجهة نظر بروب، المحتوى الأساسي للحكايات... لأنها تعدّ عناصر ثابتة في الحكايات الشعبية، بصرف النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص والوسيلة التي تنفذ بها".[2]

فالوحدات الوظيفية تظل ثابتة رغم تغيّر شخوص الحكايات، ورغم تغيّر الوسيلة التّي تنفذ بها الأفعال. عموما "فعدد الوحدات الوظيفية التّي تتحكم في جميع الحكايات الروسية تبلغ احدى وثلاثين وظيفة، ولا يعني هذا أن هذه الوظائف جميعا ترد في كلّ حكاية، ولكن كلّ ما يرد منها في كلّ حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف، كما أنّ ما يرد منها في حكاية من الحكايات يخضع لنظام ثابت".[3]

إذن لقد حصر (بروب) عدد الوظائف في احدى وثلاثين وظيفة، معرفا الواحدة منهم بأنها "فعل شخصية قد حدّدت وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة"[4]وهي تعمل بمعزل عن الشخوص وطريقة تنفيذها.

---

[1]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1974، ص25.

[2]– المرجع نفسه، ص 26.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]–عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المرجع السابق، ص20.

وتعتبر **الوظيفة الاستهلالية** أول ما تبتدئ به الحكاية إذ تمهد هذه الأخيرة لظهور الوظائف التمهيدية الأخرى" فأمّا أن تتحدث الحكاية عن أسرة وعن عدد أفرادها، وأمّا أن تبدأ بالحديث عن البطل وتذكر أوصافه".[1] بعد الوضعية الإستهلالية نميّز الترتيب التّالي[2]:

1/ أحد أفراد العائلة يذهب بعيدًا عن البيت.

2/ إشعار البطل بوجود منع.

3/ انتهاك المنع.

4/ المعتدي يحاول الحصول على معلومات.

5/ المعتدي يتلقى أخبارا حول ضحيته.

6/ المعتدي يحاول خداع ضحيته للسيطرة عليها أو على ممتلكاتها.

7/ الضحية تقع في حبال الخدع وبذلك تعين عدوّها على الرغم منها.

8/ المعتدي يلحق ضررا بأحد أفراد الأسرة أو يسيء إليه.

8/ شيء ما ينقص أحد أفراد العائلة، أحد أفراد العائلة يرغب في امتلاك شيء.

9/ خبر الإساءة أو النقص ينتشر، ويتم التوجه إلى البطل بطلب أو بأمر، فيبعث أو يترك ليذهب.

10/ البطل الباحث يقبل السعي أو يقرّره.

11/ البطل يغادر منزله.

12/ البطل يتعرض لاختبار أو استنطاق أو هجوم...إلخ يهيئه لتلقي أداة أو مساعدة سحرية.

13/ البطل يرد على أفعال الواهب المقبل.

14/ توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل.

---

[1]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، المرجع السابق، ص20–21.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المرجع السابق ص20–21.

15/ ينقل البطل أو يرشد أو يقال إلى جوار المكان الذي يوجد به موضوع بحثه.

16/ البطل والمعتدى عليه يتبارزان في معركة.

17/ يتلقى البطل علامة.

18/ ينهزم المتعدي.

19/ إصلاح الإساءة البدنية، وتعويض النقص.

20/ يعود البطل.

21/ يُطارد البطل

22/ يغاث البطل

23/ يصل البطل متنكرا إلى بيته أو إلى قطر آخر

24/ بطل مزيف يدعي لنفسه دعاوي كاذبة.

25/ تقترح على البطل مهمة صعبة

26/ إنجاز المهمة

27/ التعرف على البطل

28/ يكتشف قناع البطل المزيف أو المعتدي، أو الشرير

29/ يكتسي البطل مظهرا جديدا.

30/ يعاقب البطل المزيف أو المعتدي.

31/ يتزوج البطل ويرتقي إلى العرش.

إنّ هذا الهيكل البنائي الذّي وضعه (بروب) للحكاية الخرافية والمؤلف من واحد وثلاثين وظيفة، قد ساعد فيما بعد في الإفادة منه لدراسة الأنماط الأخرى من القصص الشّعبي بخاصة بعد ترجمة كتابه إلى مختلف لغات العالم.

وتجدر الإشارة إلى أنّه ليس شرطا أن تتوفر كل الوظائف أو تجتمع في حكاية واحدة بل تحضر وظائف وتغيب أخرى، كما أنّها متفاوتة من حيث الأهمية "ربما كانت أهم وظيفة من الوظائف التي عدّدها (بروب)، وهي تلك التي لا يمكن أن تستغني عنها أية حكاية هي التّي تقع تحت عنوان الشخصية الشريرة تسبب الأذى لأحد أفراد الأسرة فهذه الوظيفة من وجهة نظر بروب هي التي تخلق الحركة الحقيقية في الحكاية"[1]، فهذه الوظيفة تعد أساسية في تحليل الحكاية.

وخلاصة القول هي أنّ باب الدّراسات البنيوية للنّص القصصي قد فتحه (فلاديمير بروب) لأنّه استطاع أن يصل إلى هيكل بنائي للحكاية الخرافية الأمر الذي سمح بتطبيق هذا المنهج في دراسة الأنماط القصصية الشعبية الأخرى كما عكس لنا التحليل السابق والمتعلق بإختلاف وجهات نظر الباحثين مدى إهتمام هؤلاء بمنهج (بروب) والدليل أنّهم واصلوا من بعده الطريق التي بدأها في تحليل الشكل القصصي رغم إختلافهم حول مسار البحث ووسائله بل ومنطلقاته وأهدافه أيضا.

هناك أنواع كثيرة من الحكايات الشّعبية وقد تّم تصنيفها انطلاقا من موضوعها أو طولها أو بنائها أو غايتها كالحكايات الدينية وحكاية الحيوان وحكايات الفكاهة...إلخ، " غير أنّ هذا التّصنيف غير ثابت لإحتواء نصوص الحكايات على هذه العناصر مجتمعة ناجحة في كثير من الأحيان حيث نجد في حكايات البطولة أو الأبطال عناصر أخرى لا تقل عنها أهمية كالحيوان، والتّي تلعب نفس الدور الذي يلعبه البطل في نفس الفضاء النصّي الواحد، والسؤال المطروح، هل نصنّف هذا النّص في مصاف حكايات البطولة أم نصنفه في مصاف الحكايات الحيوانية؟ ".[2]

إنّ هذا الاختلاف حول أنواع الحكاية الشّعبية نتيجة تداخل عناصرها ما جعل الكتّاب والباحثين في هذا الإختصاص يتجهون إلى وضع أنواع للحكاية الشّعبية كل حسب رأيه واهتمامه بعناصر النّص، ومنهم (رابح العوبي) الذّي يذهب إلى حصر الحكاية الشّعبية في الأشكال التّالية[3]:

- الحكاية الغريبة المثيرة للخيال.

[1]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، المرجع السابق، ص27.

[2]– محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص62،63.

[3]– رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، المرجع السابق، ص40.

- الحكاية الأسطورية المعنية بالجينات وهي موجهة عادة للصغار وللطبقة الشعبية.
- الحكاية الواقعية.
- الحكاية الماجنة التي تكشف عن العلائق الحميمية بين الجنسين.
- الحكاية الكلية.
- الحكاية الغنائية.
- الحكاية الفخرية.
- الحكاية الهجائية.

إنّ نصّ الحكاية الشعبية يتقاطع مع الأشكال الأخرى للتعبير الشعبي من شعر ومثل ونكتة ولغز...ولهذا لا يمكن لنا أن نحصر كل الحكايات الشعبية في هذه الأنواع لأن بعضها يتداخل في بعضها والكثير منها. وقد أسفر هذا التقاطع على ظهور نصوص مختلفة امتدت معطياتها الشكلية والدلالية من هذا التناص الجنسي فظهرت نصوص حكائية مثلية ونصوص حكائية شعرية ونصوص حكائية نكتية ونصوص حكائية لغزية...

أمّا فيما يخص مضمون الحكاية الشّعبية فتتنوع موضوعات هذه الأخيرة إلى درجة كبيرة وتتعدّد بتعدد الحكايات نفسها، حيث تشكل كل واحدة منها موضوعا خالصا متميزا، وهذه المسألة تعقد عملية التصنيف والتبويب. ورغم اتجاه كثير من التصنيفات إلى اعتماد التصنيف حسب المحتوى أو حسب النوع أو حسب الوظيفة فإنّها غالبا ما تلتقي في تمييز الحكايات إلى الأنماط التالية: حكاية خرافية، أو حكاية الحيوان، أو الحكايات التي تتعلق بالجان أو حكاية جغرافية تاريخية، وحكاية اجتماعية، وحكاية دينية أو حكاية مرحة...، كما أنّها قد تكون سيرة شعرية، بل هناك من يربط بين الحكايات الشعبية والأسطورة. لذلك قبل أن نحدد هاته الأنماط لابد لنا وأن نبين مفهوم الأسطورة وما الذي نقصده بها؟

***الأسطورة:** تعتبر الأسطورة علما مبكرا، أو علم مرحلة ما قبل العلم، وهي محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له. إنّها نتاج الخيال، ولكنّها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد. وعلى هذا فإنّ الأسطورة الكونية شأنها شأن الفلسفة تتكون

في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة والتأمل الناجم عن التعجب، كما أنّ التعجب ينجم عنه التساؤل[1].

وبعبارة أخرى إنّ الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى الفلسفة، وبدون هذه الصورة الأسطورية تكون التجربة مهمشة كما أنّها تقتصر على كونها مجرد ظاهرة. ولا تكون للأسطورة قيمة إلّا إذا كانت مكتملة، كما أنّه لا تكون لأجزائها أهمية إلّا بمقدار ما تفصح عن الفكرة الرئيسية.[2] ومن أهم خصائص الأسطورة نجد أولا قدامتها، فهي قديمة جدا، ثانيا تعتبر هذه الأخيرة بقايا معتقدات قديمة، لأنّها تجمع بين الجانب الحكائي والجانب التعبدي والطقوسي، هكذا فهي ممارسة تعبدية قد نجد بقاياها في بعض السلوكيات الجماعيّة لشعوب معاصرة معينة.

ومن جهة أخرى هناك علاقة بين الأسطورة والحلم، ففي الحلم نجد تعبيرا عن دواخل الإنسان وعالمه الداخلي بواسطة رموز غامضة، ونفس الشيء بالنسبة للأسطورة فهي تعبر عن عالم الإنسان الخارجي وما يخلقه من قلق معرفي، وهذا التعبير يكون من خلال الأسطورة ورمزها ومعانيها.

أما بخصوص العلاقة بين الأسطورة والحكاية، فإنّ كلاهما يعيدا للحياة نظامها رغم اختلاف البعد، فللأولى بعد ديني وللثانية بعد دنيوي، كما أنّ كل واحدة منهما تعتمد على الحكي، والفرق هو أنّ الأسطورة محكي ذو طابع مقدس يعبر عن الاعتقاد المقدس لدى الشعب[3]، وسيوضح (بروب) مرّة أخرى العلاقة بينهما وبين الحكاية الخرافية، " فهو يرى أنّ الأسطورة يمكنها أن تتحول إلى خرافة والخرافة إلى حكاية شعبية: عندما يفقد البطل أسمه، ويفقد المحكي طابعه المقدس، تتحول الأسطورة إلى خرافة والخرافة إلى حكاية (...) ويبيّن هذا من خلال قوله ... إنّ المدارات قد تنتقل من نوع (الأسطورة) إلى آخر (الخرافة)، ومن هذا إلى ثالث (الحكاية)"[4].

---

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص17.

[2]– كلود ليفي ستروس، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار الحوار اللاذقية، سوريا، (د.ط)،1987، ص10.

[3]– كلود ليفي ستروس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، منشورات عيون، (د.ط)، 1988، ص82.

[4]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لكن ورغم أنّ (كلود ليفي ستراوس) يخالف هذا الرأي حيث يعتبر أنّهما (الأسطورة والحكاية) قد تتعايشان، وأنّهما تتعايشان فعلا في نفس الوقت الآن ولأنهما يتواجدان جنبا إلى جنب في عصرنا الحالي.

إلّا أنّ الإستنتاج الذّي يمكن أن نخرج به هو أنّ مجموعة كبيرة من الحكايات الخرافية ما هي إلّا أساطير ممسوخة بعد أن فقدت طابعها القدسي والعقائدي، لكن هذا لا يعني أنّ كل الحكايات الأخرى هي بقايا للأساطير.

***الحكاية الخرافية:** هي حكايات تحمل أشياء غريبة تتناول أحداثا خارقة للعادة، وهناك من يطلق عليها حكايات الخوارق أو الحكاية العجيبة، وعموما تتميز بخرق المألوف سواء على مستوى الأحداث أو الزمان أو المكان أو الأشخاص، ويمكن أن ندخل في هذا حكاية الحيوان والجان، رغم أنّ البعض يصنف الحكاية العجيبة إلى حكاية الجان وحكاية الحيوان كصنفين متمايزين. ويمكن أن ندرج ضمن هذا الصنف حكاية "لونجة" ففي هذّه الحكاية نستطيع أن نحدد مجموعة من العناصر العجائبية تتعلق أولا بالشخصيات (الغولة وإبنتها) وبالحدث (الغولة التي تأكل لحم البشر والجيفة) وبالأشياء كالّشعرة التّي لا يستطيع الحصان شرب الماء من المنبع الذّي يوجد فيه الشعرة أي الشعرة التي كانت سببا في تعرف الأمير على لونجة فالشعرة التي ألجمت فم الحصان كانت سببا في أحداث الحكاية). وحكاية لونجة كنّا قد جمعناها من عند الرّاوية لعروم خدوجة*[1].

***الحكاية المرحة:** هي حكاية تحكي نادرة أو سلسلة من النوادر، وهي ساخرة وبسيطة في بنائها، وتندر فيها العناصر الخارقة، وتدور حول الحياة اليومية. وتطلق عليها أسماء مختلفة منها: الدعابة والطرفة الساخرة. وتكون هذه الحكايات في بعض الأحيان حكاية من حكايات الحيوان مثل الثعلب أو الذئب، ولكن أبطالها في الغالب هم بشر.

أمّا عن موضوع هذه الحكايات فقد يكون قصصا عن الحمقى (مثل حكاية دادا حدوق)، أو حكايات موضوعها الخداع كحكايات حجا.

* خدوجة لعروم، من مواليد 1939، ذراع بن خدة، تيزي وزو، 78 سنة، يوم الأربعاء 23 مارس 2017، الساعة 18:30.

إنّ الحكاية المرحة صنف حكائي سردي، يكسر جفاف الجدية والرزانة اللّتين تتصف بهما الأجناس السردية الأخرى، وتحل محلّها الفكاهة والسخرية والمرح والتسلية. ذلك أنّ للمجتمع أصوله الضابطة لمساره، متحددة في قيم وقوانين وأعراف تعمل في كل لحظة على حفظ التوازن لكيان المجتمع، وعلى الأفراد والجماعات أن تحترمها وتلتزم بها، بل وان تدافع عنها إذا اقتضى الأمر فقد عرفت الحكاية المرحة نماذج رسخت في الذاكرة، وتحولت إلى وشم تعلق به الناس والأجيال المتوالية لسخريتها كشخصية 'حجا' التي بقيت معروفة إلى يومنا هذا.

عند هذا المستوى أصبحت الحكاية المرحة صوتا للشعب على طريقتها الخاصة، صوت بلا خطابية ولا مباشرة ولا تقريرية، بل بشفافيتها وبقدرتها الفنية على الإضحاك وإشاعة السخرية اللاذعة في صلب النص وتلافيفه، أي بتحسيس الشاذ بفداحة انهياره، والسليم بنجاعة تفوقه، دون تصريح بذلك، بل عن طريق التلميح الساخر، وهن طريق المفارقات المضحكة، وتواطؤ الظاهر والباطن. وواضح أنّ هذه الخصائص ترشح الحكاية المرحة للقيام بدور نضالي نشيط في ظل الأنظمة الاستبدادية.

إنّ هذه المقاربات جعلت من الحكاية المرحة تدور غالبا حول موضوعات الحياة اليومية، بعيدة عن التعقيد والخوارق، كما تغلب عليها المفارقات المضحكة الناتجة عن الغباء أو الخداع أو الحماقة لتنتهي إلى موقف مرح، غايتها التسلية، وممارسة النقد الاجتماعي. ككحكاية مقيدش ودادا حدوق الذّي أراد أن يغرس الفول.

***حكاية الحياة المعيشة:** تنقسم هذه الحكاية الشّعبية إلى قسمين ألّا وهما: الأولى تتعلق بالحياة المعيشة وما يعتريها من تغيرات. أمّا الثّانية فتعبر عن المحافظة عن القيم التّي تحفظ تماسك المجتمع الشّعبي والتّي يخشى فقدانها في زحمة التّغيرات الجديدة.

من خلال ما سبق نستنتج أنّه من الصعب أن نجد تمييزا دقيقا بين أنماط الحكاية الشّعبية، فهناك تداخل بينها، وفي أحيان كثيرة يصعب التّصنيف، إلى درجة أنّنا نجد حكايات عديدة غير مصنّفة.

تقوم الحكاية الشّعبية بعدة وظائف تختلف وظيفتها حسب المتلقي لهاته الحكايات بين المتلقي المتخصص والمتلقي العادي أهمّها:

***المستوى التّربوي الأخلاقي:** تتناول الحكايات غالبا واقعا تهدر فيه النظم التّربوية والإجتماعية، فتحاول معالجته بإظهار سلبياته والتحذير منها بطريقة غير مباشرة، فانهزام قوى الشّر ما هو إلّا نقد ورفض لتلك النظم، فهي تؤدي دورًا هامًا في التّعبير عن الجوانب غير السوية في المجتمع، فهي بهذا تعمل على خلق التوازن الإجتماعي أو الأخلاقي، فيعبر من خلالها عن رغبة ملحة في تحقيق عالم يرتاح إليه ويحبه لانطوائه على العدالة والحب والتعاون والّتسامح والتكافل بين أفراد الأسرة الواحدة وبين المجتمعات[1]. وحكاية الحيوان هي أكثر الأصناف التّي تظهر مثل هذه الوظائف.

***المستوى النّفسي الداخلي:** تجيب أصناف الحكي الشّعبي عن أسئلة الإنسان في الحياة، فالحكاية الخرافية مثلا تقدم جوابا شافيا عن المصير والوجود فالوسائل السحرية تحث الإنسان على عدم الانشغال بالمصير انشغالا يعطله عن الحركة، وعلى أن يعيش خفيفًا في الأجواء السحرية التي هي ضرورية للحياة[2]. وهذا ما أدى بالإنسان أن يؤمن بها إيمانا راسخا، ورمزية حكاية الحيوان وشخصياتها الناطقة توفر له ملاذًا من خلاله يُحاكي شعوره الداخلي الراغب في التغيير. أما الحكاية الشعبية فتحاكي الواقع وحياته اليومية الإجتماعية، الأخلاقية والسياسية، ويعبر من خلالها عما يجول في نفسه من رغبات وطموحات.

***المستوى الواقعي:** أُحِيطَ الإنسان قديما ببيئة ومحيك مثقلين بالتساؤلات التي سكنت النّفوس البشرية، فلجأ إلى تفسير الظواهر الطبيعية عن طريق حكاية الحيوان الشّارحة أو التعليلية في ظل غياب التفسيرات العلمية لها، ونسخ من تفكيره حكايات أشبعت حيرة لازمت ذهنه وتفكيره، وأخرجته من نفق مظلم مليء بالغموض، فألغى بذلك عالمه الواقعي وحل محله عالم مليء بالسحر والتفاؤل، فعاش بعيدا عن انشغالات المحيط وتساؤلاته[3]. وقد يبدو للوهلة الأولى أن الحكاية الخرافية بعيدة عن الواقع

[1]– ينظر: أحمد زغب، الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق، ص50.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، المرجع السابق، ص28.

لاحتوائها العالم الخيالي والسحري والشخصيات الخارقة، إلّا أنّ ذلك الخيال يراد به تحقيق ما يطمح إليه الراوي، وبما أنّه يقدر أن يغيره، استعان بشخصيات خيالية للتغلب على ذلك الظلم أو الشر في مخيلته، وبالتالي أظهر للأجيال القادمة وجهة نظره للواقع الذي يحب.

***المستوى التّرفيهي الجمالي:** غالبا ما نربط بين التّسلية والترفيه بالأطفال الصغار، فالطفل حين يفقد وسائل الترفيه، كانت الجدة هي الأفضل للترفيه عن نفسه، لأنّ الحكي الشّعبي يحمل فكرة أخلاقية وتربوية وإجتماعية في قالب ترفيهي يسعى إلى المتعة والترويح عن النفس بفعل طابعها الهزلي المفعم بالتشويق والاثارة والخوارق، فالحكايات بمختلف أنواعها تعد من أنسب الحكايات للأطفال في مختلف مراحل نموهم، لأنّها تحافظ على تسلسل أحداثها مما يساعد الأطفال على فهمها والتواصل معها[1]. وهذا جانب مهم من الوظائف، لأنّه لولا التشويق لما استطاع الراوي نقل رسالته عبر الأجيال كل هذه المدة، وحين يشعر الواحد منا بالإثارة وحب المعرفة والاطلاع، سلك كل الدّروب لكسر تلك التساؤلات التي تطرح في مخيلته حول مستقبل البطل وشخصيات الحكاية في مسارها السردي، فأهم الوظائف التّي تنهض بها الحكاية الشّعبية مثلا هي الوظيفة التّرفيهية. إذ تروى الحكاية بعد الفراغ من العمل في معظم الأحيان فهي تتصل دائما بتوجه الفراغ[2].

في حين يتسم الجانب الجمالي للحكي في كيفية بنائه من حيث الشكل والمحتوى على حد سواء، فكيف لشكل سردي شعبي شفوي أن يحافظ على سماته رغم الأجيال الساحقة في التاريخ، فلو كانت بسيطة بعيدة عن الجمال الفني لما حافظت على مكانتها في وسط الشعب كل هذه المدة.

5- منطلقات ومقومات الحكاية الشّعبية ومميّزاتها

الحكاية الشّعبية في مفهومها البسيط تعني " شكل قصصي، يتخذ مادته من الواقع النفسي والإجتماعي الذّي يعيشه الشعب". [3] فهي بهذا الشكل تجمع بين أمرين مهمين جدا هما الإنسان

[1] – ينظر: موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، المرجع السابق، ص116.

[2] – ينظر: أحمد مرسي، الأدب الشعبي وفنونه، المرجع السابق، ص87.

[3]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المرجع السابق، ص 118.

وواقعه النفسي والاجتماعي. بل إنها ثقافة شعبية لها معطياتها ومنطلقاتها الخاصة بها، هي معطيات نابعة من الإطار الحضاري والسيرورة التاريخية والاجتماعية التي ينتجها الشعب.

وتتميّز الحكاية الشّعبية التّي تحوي القصة أيضا في الجزائر" بانتهاج خط عام تتمثل فيه رؤية إنسانية تعبّر عن حالات نفسية واجتماعية وثقافية تشترك فيها كل الشعوب بصورة من الصور ورغم اختلاف البيئة الاجتماعية، وتباعد المجتمعات زمانا ومكانا، فإنّ القصاص يعبّر عن واقع نفسي، تنعدم فيه النظرة الإقليمية والقومية بحيث يتسع مجال التصوير إلى رؤية أبعد من الحدود السياسية والجغرافية للشعوب".[1]

كما أنه يعبّر عن خلاصة تجارب وخبرات قديمة على شكل حكايات لا تقتصر على الصغار فحسب، بل للكبار أيضا، وحكايات الصغار نفسها تعبّر عن الكبار وتتضمن تجاربهم وتحمل خلاصة خبرتهم، فهو لا يطرح شعورا إنسانيا يكره الظلم والجبروت، ويسعى دوما إلى تحقيق الخير والعدل.

ذلك أن ما من شعب إلّا وقد عرف الظلم والقهر والإكراه بأيّ صورة من الصور، ولا يسعى الإنسان الشعبي في طرحه لأحلام الطبقة الشعبية المكبوتة، إلى التمرد والثورة على ما يراه منافيا للعدالة، ومنقصا لكرامة الإنسان.

إذن فالحكاية الشعبية ارتبطت بواقع الإنسان اليومي وجعلت منه منطلقا لها كما عبّرت عن أحاسيس الشعوب ومكنوناتها، فهيّ تدل على إحساس الضعيف بضعفه وعدم توقعه من القضاء أن ينصفه، وأنّ " ليس له إلا أن ينصف لنفسه بنفسه، وقد يتم التعبير عن الإحساس بالضعف بالرمز إليه بالصغر في الجسم والمسكن والأدوات".[2]

ما عدا تلك الرؤية السلبية التي تتيح للبطل الشعبي أن يصل إلى الحكم بوسائل مختلفة ليصبح في غالب الأحيان لا يهتم بقضايا الطبقات الشعبية، فالراوي أو الحاكي الجزائري يعمد إلى وضع إطار أشمل من القضايا التي يريد طرحها، وقد ساعده على هذا التصور عاملان.[3]

---

[1]–التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المرجع السابق، ص15.

[2]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المرجع السابق، ص 15.

[3]– المرجع نفسه، ص 16.

العامل الأول: استخدام الراوي الشعبي للأساطير والخرافات كمنطلقات أساسية للتعبير دون إعطاء أهمية للواقعية والصدق في التعبير عن الواقع الإجتماعي.

والعامل الثاني: أن الراوي لا يطرح قضية بالمعنى الدقيق، إنما هو يطرح تصورات إجتماعية وسياسية من خلال شعور نفسي عام، فإن لم يكن موضوعها افتراضي، فإن أحداثها ووقائعها ضرب من الخيال والافتراض العجيب.

إنّ استخدام الرّاوي الشّعبي للأساطير والخرافات " يستهدف إيجاد نوع من التوازن النفسي بين واقع مؤلم تعيشه الطبقات الشعبية، وتعجز عن تغييره، وبين تصور مثالي تشعر فيه الطبقات الشعبية بالأمن والاطمئنان، ولهذا يغدو من الصعب الجزم بواقعية القصة الشعبية أو عدم واقعيتها". [1] فالواقعية في الحكاية الشعبية إنما هي واقعية نفسية لأنها تحاول أن تعبر عن شعور نفسي لا مجال لإنكاره بغض النظر عن الواقع الإجتماعي، والرّاوي الشّعبي يلجأ إلى إستعمال صيغ التّنكير وعدم تسمية الأشخاص وعدم تحديد زمان ومكان الحكاية ويتجلى ذلك من خلال مدخل الحكاية الشعبية (كان يا مكان...) وتبعا لهذه الظاهرة العامة يمكن القول أنّ "نشأة الحكاية الشعبية كانت نشأة سياسية"[2].

فالرّاوي الشّعبي كان معارضا للحكم القائم فيحاول إخفاء موقفه بقناع من الوقاية والذي غالبا ما يكون ممزوجا بروح دينية خفية. ويذهب (التلي بن الشيخ) إلى الإعتقاد بأن " القصص الشعبي ليس إبداعا جماعيا كما يعتقد بعض الدّارسين، وإنما ظهرت القصّة الشّعبية على يد فئة قادرة على إبداع فن قصصي جميل، ثم تبنّت الجماهير هذا النوع من الأدب".[3]

وقد ساعد على الحذف والإضافة أن القصص أو الحكاية الشعبية لو تكن مدونة ومن هنا يمكن القول أنّ الحكاية الشعبية (القصة) تنطبق على أي وضع اجتماعي، ولا تعبّر عن وضع معيّن.

---

[1]–المرجع السابق، ص17.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

" ربما كانت هذه النظرة الشاملة لقضايا الإنسان من حيث هو إنسان من أهم ما يميز أهداف القصة الشّعبية".[1]

إذا فالحكاية الشّعبية كانت انطلاقتها الأولى نفسية، تعبّر عن هموم الإنسان السياسية والإجتماعية وما يعانيه من وبلات الظلم والفقر والاضطهاد، محاولا بذلك التخلص من هذه المعاناة متستّرا بقناع الحكايات في قالب جميل وبأسلوب فنّي أجمل.

الحكاية الشّعبية إبداع فني أدبي قديم، تفنن في نسجه خيال شعبي عربي مجهول إنتقل إلينا عن طريق المشافهة جيلا بعد جيل، وبهذا ضمن لنفسه البقاء. إنّها قطعة فنية شعبية أدبية مميزة وفريدة من نوعها، اكتسبت فنيتها من مجموعة المقوّمات هي في غاية الأهمية تجددها (نبيلة إبراهيم) في العناصر التّالية:

***حبكة التأليف:**

فالحكاية الشّعبية عكس أو خلاف الحكاية الخرافية، تتميز بتأليفها المعقّد المتنوع الذي لا يمكن تقليده لأنّها من وحي إبداع شعبي متدفق الخيال. "وتبدأ الحكاية الشّعبية بحالة اللاتوازن، وتسير في أحداثها بُغية الوصول إلى حالة التوازن".[2]

شأنها في ذلك شأن الحكاية الخرافية، غير أنّ الحكاية الشّعبية لا تنتهي إلى حالة التوازن فمثلا في حكاية بقرة اليتامى، بدلا من أن تعيش زوجة الأب وابنتها معا في قصر الأمير ماتت البنت. هذه النّهاية غير متوقعة تعتبر من أهم سمات الحكاية الشّعبية، وللوصول إلى هذه النّهاية فإن الحكاية تستعين بأحداث محكمة البناء بالإضافة إلى مجموعة وسائل فنية أخرى. "ويمكننا أن نقول أنّ الحكاية الشّعبية تبدأ باللاتوازن، وتنتهي بإبراز فلسفة للحياة تدفع الإنسان لأن يفكر فيها أكثر من مرّة قبل أن يرضاها".[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص 18.

[2]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، المرجع السابق، ص210.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا أمر طبيعي لأن الحكاية الشّعبية تعبير أو صورة لتلك التّجارب التّي نعيشها، لذلك نجدها دائما تسعى إلى إحكام بنائها من أجل الوصول إلى فلسفة عميقة في الحياة، حيث تتميز بالوضوح والغموض معا.

***رموز الحكاية الشعبية:**

تحتوي الحكاية الشّعبية على مجموعة رموز هي في حقيقة الأمر مختلفة عن تلك التّي تحتويها الحكاية الخرافية،" لأن كل رمز من رموز الحكاية الخرافية له مغزى في حدّ ذاته، وهو يسهم مع الرموز الأخرى في إبراز المغزى النّفسي الكبير للحكاية" في حين "أن الحكاية الشّعبية تحتوي على ذلك الرمز الكبير الذي تتظافر من حوله كل عناصر الحكاية وهذا ما يسميه البلاغيون بالتشبيه التمثيلي".[1]

ففي حكاية لونجة تمثّل الفتاة لونجة رمز الحكاية الكبير لأنّها هي المحور الأساسي الذي تقوم عليه الحكاية وتتفرع في أحداثها، فالحكاية الشعبية إذن "وحدة رمزية متكاملة"[2]

يصعب إسقاط جانب منها أو إهماله لأنّ نجاح الحكاية الشّعبية متوقف على نجاح هذا الرّمز، وهذا ما يثبت أهمية الرّمز في الحكاية الشّعبية لأنّ به يتحقق الهدف المرجو من الحكاية.

***التّجسيد:**

يُقصد بالتّجسيد التّمثيل، "فالإنسان الشّعبي يميل كلّ الميل إلى تجسيد الظّواهر المعنوية كما يميل إلى تجسيد حكمه وأمثاله".[3]

يعني هذا أنّ السّامع بعد سماعه للحكاية يستوحي من خلالها دلالات الظاهرة المعنوية، فيعمد الإنسان الشّعبي إلى تجسيد مفهوم الشّر على سبيل المثال في صورة الغول، أو زوجة الأب، أو

[1]– المرجع السابق، ص211.

[2]– المرجع نفسه، ص212.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العجوز الشمطاء، وتجسيد صورة الخير في صورة الإنسان أو الشيخ الورع الذي يلبس ثيابا بيضاء يشعّ منها النّور السّاطع.

ويتجسد تغلّب الخير عن الشّر في انتصار البطل الذّي يمثل صورة الخير على العدو الذي يأخذ صورة مختلفة، فقد يكون إنسًا أو جنًا أو غولا أو حتى سوء الحظ وهذا ما تمثله حكاية بقرة اليتامى التي تبرز أنانية زوجة الأب بتقديمها النصائح لإبنتها دون ربيبيها.

***المقدرة اللّغويّة:**

تعتبر المقدرة اللّغوية من أهم مقومات الحكاية الشّعبية، ذلك أنّها تعني" قدرة الإنسان الشّعبي على إستخدام التورية والكتابة بحيث يبدو الكلام في شكل ألغاز".[1]

خلاصة القول أنّ العناصر التّي سبق لنا ذكرها هي فعلًا مقومات أساسيّة للحكاية الشّعبية إذ جَعلت منها بنية فنيّة متكاملة ذات أبعاد نفسيّة وإجتماعيّة وفكريّة وحضاريّة.

تتميّز الحكاية الشّعبية بجملة من الخصائص أكسبت نصّها سمة الانفراد عن بقية ألوان الأدب الشّعبي الأخرى، سواء من ناحية الشّكل أو المضمون، "إنها تعبر بالبساطة في التّعبير والإيجاز في المعنى، إذا ما قارناها بالقصص المدرسي الذّي أبدعه أفراد يتميزون بعمق التّفكير والقدرة على تطوير الحديث بطريقة تقنية مترابطة تتلاحق فيها الأحداث ويتعقدّ فيها الصّراع حتّى النّهاية". [2]

إذن فالحكاية الشّعبية بسيطة لأنّها تعبر عن عقلية الشّعب ومزاجه البسيط الذّي يهتم بالنتيجة لا بالوسائل المعقدة.

عموما فإنّ مميّزات القصّة الشّعبية يجمعها (رابح العوبي) في النّقاط التّالية:[3]

-السّرد المتحرر من الواقع بالإعتماد على العجائب والخوارق.

---

[1]- المرجع السابق، ص 213.

[2]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)، 1990، ص107.

[3]-رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، المرجع السابق، ص40.

-إيجاز خصائص الشّخصيات في خطوط عامة ومرموقة.

-الإكثار من الأحداث والمغامرات.

-الاعتماد على التبسيط والجنوح إلى المعنى الرمزي.

-الابتعاد على الخوض في التفاصيل لتبقى الحكاية بعيدة عن الواقع.

-إظهار شخصية البطل شاحبة الملامح متمثلة لمعاني البطولة والمهارة أو الحيلة أو القوة وذلك لجلب الانتباه.

-تضمين الحبكة دلائل نفسية وخلقية من شأنها أن تؤثر في نفوس القراء والسامعين.

إنّ هذه المميّزات سمحت فيما بعد بإعطاء تصنيفات كثيرة للحكاية الشّعبية كما أنّها عكست الجمالية الفنيّة للنّص الحكائي الشّعبي، خاصة ما تعلق منه بالجانب السّردي الذّي يثبت غلبة الخيال الشّعبي الجميل الأمر الّذي طبع الأدب الشّعبي عموما بعنصر الخيال الخلاق خلافا للذّاتي منه الذّي هو غالبا أدب تجريدي يتقاسمه الواقع والخيال.

فسمات الحكاية الشّعبية هذه خولت لها مكان الصدارة على معظم أشكال الأدب الشّعبي بل وجعلتها الأكثر انتشارا لأنها نتاج إبداع مخيّلة شعبية اعتمدت البساطة والبساطة فقط في نسج أحداثها ووقائعها.

6- إشكالية تصنيف الحّكي الشّعبي أو الحكايات الشّعبية

كان (فلاديمير بروب) أوّل من نبه في كتابه مورفولوجيا الحكاية (morphologie du conte) إلى الصّعوبات التّي تواجه دارس الحكي الشّعبي، نظرا لتنوعه وتفرعه، وهو ما يحول دون دراسته دراسة مباشرة وشاملة، لذا وجب تقسيم مدوّنة الحكي الشّعبي إلى عدّة أجزاء، أي تصنيفه (classifier)، وأكد على أهميّة هذه العمليّة -أي عمليّة التّصنيف- كإحدى أولى خطوات الوصف العلميّ، ومن ثم فإنّها ستؤثر حتمًا على صحّة المراحل القادمة من الدّراسة

(une classification exacte est un des premiers pas de la description scientifique. De l'exactitude de la classification dépend l'exactitude de l'étude ultérieure)[1].

يشير (بروب)* في كتابه، إلى بعض المحاولات التّصنيفية المضللة، التّي تحدث عنها الباحث **سبيرانسكي spéransky**، موجها انتقاداته للتّصنيفات التي تُفرض على المدونة من خارجها، ولا تستخلص منها، وبهذا يكون أصحابها قد خرقوا أبسط قواعد التقسيم العلمي الصحيح. ويقول في هذا الصدد: "عادة ما يصنّف القصصّ الشّعبي إلى قصص ذي محتوى عجائبي (contes merveilleux) وآخر يعنى بالحياة اليومية (contes des mœurs) وثالث عن الحيوانات (contes sur les animaux). يبدو للوهلة الأولى أنّ هذا التّقسيم عادل، لكن بغض النظر عن سلامة هذا التقسيم من عدمه، سرعان ما يتبادر هذا السؤال إلى الذّهن: ألاّ يمكن لحكايات الحيوان مثلا أن تحوي عنصرا عجائبيا (élément merveilleux) ، قد يحتل في بعض الأحيان مكانا معتبرا في الحكاية؟ والعكس صحيح، ألاّ يمكن للحيوانات أن تلعب دورا بارزا في الحكايات ذات الطابع العجائبي؟ وهل يصح الاتكاء على هكذا علامات(signes)، واعتبارها معايير دقيقة بما فيه الكفاية، لتصنيف الحكايات؟. وضع (أفناسييف Afanassiev) –في مجموعته المشكلة من أربعمائة نص–، على سبيل المثال حكاية الصيّاد والسّمكة الصغيرة في خانة حكايات الحيوان، فهل كان محقا في ذلك أم لا؟ وإن يكن فلماذا؟"[2].

ويضيف (بروب) في السيّاق نفسه بأنّ الحكايات الشّعبية تضع أنواع الشّخصيات كلّها في مرتبة واحدة، فتسند بسهولة كبيرة الأفعال نفسها لشخصيات آدمية، مثلما تسندها لشخصيات مؤنسة أو

---

[1]–Vladimir Propp, Morphologie du conte, traduction de Marguerite Derrida et autres, seuil, paris, 1970, pp 11-12.

* يرى فلاديمير بروب، أنّ هذا التصنيف المقترح من طرف ميلر(V.F. Miller) يتطابق في الواقع مع تصنيف المدرسة الأسطورية (l'école mythologique) التي تقسم الحكايات أو القصص إلى ثلاث فئات: القصص الأسطوري وقصص الحيوان وقصص الحياة اليومية. ينظر: هامش المرجع السابق، ص12.

[2] –Vladimir Propp, Ibid. P,12.

مشيّأة. يمكن ملاحظة هذه القاعدة خاصة في ذلك الصّنف الذّي يعرف بالحكايات ذات الطّابع العجائبي ولكنّها موجودة أيضا في الحكايات عامة.[1]

ومن التّصنيفات حسب الفئة[2] (classification selon la catégorie) التي تعرّض لها بروب، كذلك تصنيف (ووندت Wundt) في كتابه المعروف عن علم نفس الشّعوب (La psychologie des peuples) حيث يقترح (ووندت) التّقسيم التّالي:

- ✓ القصص–الفابولات الميثولوجية (Contes– fables mythologiques)
- ✓ القصص العجيب الصرف (Contes merveilleux purs)
- ✓ القصص والفابولات البيولوجية (Contes et fables biologiques)
- ✓ الفابولات الصرف عن الحيوانات (fables pures sur les animaux)
- ✓ قصص عن الأصل (والمقصود هنا تلك الحكايات التي تتناول أصول القبائل والشعوب) (contes sur l'origine)
- ✓ قصص وفابولات فكاهية (contes et fables humoristiques)
- ✓ فابولات أخلاقية (fables morales)

ورغم أنّ هذا التّصنيف يبدو أكثر ثراء، إلّا أنّ (بروب)، يبدي عليه بعض التحفظ، فالفابولات، على سبيل المثال (وهو المصطلح الذي نصادفه خمس مرات في تصنيف ووندت من أصل سبع)، يثير الغموض إضافة إلى أنّ تسمية "فكاهيّة"، غير مقبولة لسبب وجيه، وهو أنّه بالإمكان النظر إلى الحكاية الواحدة، على أنّها حكاية بطولية وحكاية هزلية (فكاهية) في الوقت نفسه، ومن ثمّ تبقى إشكالية التّصنيف حسب الفئة مطروحة، مادام أنّ القصة الواحدة بإمكانها أن تحظى بمعالجة وفق النّمط البطولي أو وفق النّمط الهزلي. سيكون كذلك من حقنا أن نتساءل: ما الفرق بين "الفابولات

[1] –Vladimir Propp ,Ibid. P,14.

[2] –Ibid. P,14.

الصرف عن الحيوانات" وّ "الفابولات الأخلاقية"؟ وما الذي يجعل "الفابولات الصرف" "غير أخلاقية" والعكس؟.[1]

الإشكال نفسه يطرحه تقسيم الحكايات، حسب موضوعاته (division des contes selon leurs sujet)، قد يكون أكثر تعقيدا من التّصنيف إلى فئات، خاصة وأنّ مفهوم "الموضوع" معقد، وغير متّفق على تعريفه تعريفا شافيا، فكل باحث يعرّفه انطلاقا من وجهة نظر ذاتية. وهو ما دفع (فلاديمير بروب) إلى الجزم بأنّ تصنيف كهذا مستحيل من حيث المبدأ، خاصة عندما يتعلق الأمر بالحكي ذا الطابع العجائبي(les contes merveilleux) .لا يمكن الاعتماد عامة، على التّصنيف بحسب موضوعات الحكي، لسبب وجيه وهو أنّ الحكي الشّعبي له خاصيته، التّي تجعل من الأجزاء المشكلة للحكي les parties constitutives قابلة لأن تهجر أو تحوّل من طرف الرواة إلى حكاية أخرى. دون أدنى تغيير أو تحوير أحيانا، ويعرف هذا القانون في مجال الحكي الشّعبي **بقانون قابلية التبادل** (loi de permutabilité)، ومن أمثلة ذلك، أنّ ما يمكن أن يكون موضوعا للحكاية الأسطورية عند قوم قد يكون موضوعا للحكاية البطولية عند قوم آخرين، وما يمكن أن يكون خرافة دينية، قد يعد كرامة من كرامات الأولياء وقد يصنّف ضمن حكايات الأولياء أو قصص الأولياء، أو حكايات البطولة الدينية أو حكايات البطولة الوعظية.

وقد تطرق الباحث (عبد الحميد بورايو)، في دراسته الميدانية إلى بعض التصنيفات الجاهزة لبعض الباحثين الفرنسيين، التّي ينبغي التعامل معها بحذر، قبل دراسة أيّ أثر، ومن أمثلة ذلك الهجرة التي عرفتها "المغازي"، من صنف إلى آخر، حيث " أدرجت مرة في خانة les chansons de gestes (أغاني المآثر)، وهو صنف من الحكايات الفولكلورية والأدبية الفرنسية منذ القرن التّاسع عشر ومرة أخرى اعتبرت من صنف قصص البطولة الخارقة (les légendes)، وهو نفس الصنف الذي أدرجت فيه قصص الأولياء"[2].

[1] –Vladimir Propp,Ibid. P,14.

[2] – عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المرجع السابق، ص65.

والحقيقة أنّه لطالما تعامل الدّارسون مع مفهوم الموضوع بتلقائية وعشوائية، وعادة ما يقوم الدّارس بالتّركيز على جزء ما من الحكاية (غالبا ما يكون هذا الجزء هو الذي يبرز صدفة للعيان)، ثم يبحث عن المسألة التي يعالجها، وتنتهي اللّعبة مثلما يقول بروب، ويتم تسمية الحكاية وتصنيفها دون أدنى مبدأ أو قانون يستند إليه لاختيار العناصر المحدّدة.

ولتأكيد عدم نجاعة التقسيم حسب الموضوع الذي تعالجه الحكاية، يورد (بروب) نموذجين: الأول خاص بالبروفيسور (فولكوف R.M.VOLKOV)، الذي نشر سنة 1924، كتابا خص به الحكي والثاني خاص بتصنيف (آرني).

ذكر (فولكوف) في الصفحات الأولى للكتاب أنّ الحكاية العجيبة (contes merveilleux) لا تخرج موضوعاتها عن خمسة عشر موضوعا[1]، يمكن تلخيصها فيما يلي:

- ✓ الأبرياء الملاحقونles innocents poursuivis
- ✓ البطل الساذج le héros simple d'ésprit
- ✓ الإخوة الثلاثة les trois frères
- ✓ البطل الذي ينازل تنينا le héros combattant contre un dragon
- ✓ البحث عن خطيبة للزواج la recherche d'une fiancée
- ✓ العذراء العفيفة la vierge sage
- ✓ ضحية فتنة أو سحر la victime d'un charme ou d'un sort
- ✓ مالك طلاسم أو تعويذة le possesseur d'un talisman
- ✓ مالك أدوات سحرية le possesseur d'objets enchantées
- ✓ المرأة الخائنة....إلخ. la femme infidèle

يمكن ملاحظة أنّ هذا التّقسيم لا يستند إلى مبدأ معيّن، لذلك يمكن الاتكاء عليه، لأنّه غير علمي بالمعنى الحقيقي للكلمة، ويستند إلى ذاتية المصنّف، فالمصنّف لم يطلعنا على الكيفية التي

[1]– R.M.VOLKOV, le conte. Recherches sur la formation du sujet dans le conte populaire, t.I, le conte russe ukrainien, biélorusse, 1924.

مكنّته من تحديد هذه الموضوعات الخمسة عشر، أما إذا تمعنّا في تفريعاته (les subdivisions)، فنرى أنّ التفريع الأول مثلا يقوم على عنصر الحبكة (l'itrigue)، في حين يقوم التفريع الثاني على سمات أو طبع (caractére) يميز البطل، ويقوم التفريع الثالث على عدد الأبطال، أما التّفريع الرابع فتحدده فترة ما في مسار الأحداث ..إلخ، ومن ثم، من حقنّا أن نتساءل عن كيفية تصنيف قصص تتقاطع فيها بعض من هذه الفئات في فضاء حكائي واحد. ألا يمكن أن نصادف مثلا في متوننا الشعبية، حكايات يذهب فيها الإخوة الثلاثة (التّفريع الثالث)، للبحث عن عرائس للزواج (التفريع الخامس)، ألا يمكن العثور على حكايات، تعاقب فيها الزوجة الخائنة (التفريع العاشر)، من طرف مالك الطلاسم أو التعويذة (التفرع الثامن). الواقع أنّ مثل هذه التساؤلات المشروعة التي طرحها (بروب) هي التّي جعلته يجزم بأنّ مشروع (فولكوف)، ليس سوى فهرس، لا يرقى إلى التّصنيفات العلمية الدّقيقة، لأنه يخلو من مقاييس وقواعد صارمة.

أما التّصنيف الذي وضعه (أنتي آرن Anti. Arn)، أحد مؤسسي ما يعرف بالمدرسة الفنلندية l'école finnoise، فقد انصب على تكديس متغيرات موضوعات الحكي الشّعبي (les variantes de tel ou tel sujet) ومقارنة هذه المتغيرات بعضها بعض، مهما كان مصدرها لكن عيب هذه المدرسة، حسب بروب أنّها لم تتمكن من إخضاع تراكمات التنويعات، التّي جمعتها، بشكل يراعي مصدرها الجغرافي والاثني (géo-ethnographiquement) وفق نظام عُدّ قبليا، لأنّه دراسة منهجية أو منتظمة (étude systématique) ومن ثم يتم استخلاص النتائج المتعلقة بالبنية الأساسية لموضوعات الحكي وطرق انتشارها وأصلها.[1]

غير أنّ في هذه الخطوات الإجرائية ما يدعو إلى بعض الانتقادات، حسب (بروب)، لأنّ الموضوعات (خاصة ما يتّصل منها بالحكايات العجيبة) ترتبط بوشائج شديدة الوثوق، تجعل من المتعذر الوقوف على فواصلها المتداخلة، ما يقتضي من المصنّف دراسة متصفحة لموضوعات الحكي، لتحديد النقطة التي تفصل موضوعا ما ومتغيراته عن موضوع آخر، أي النقطة التي ينتهي فيها موضوع ما ومتغيراته ويبدأ موضوع آخر.

[1] – VLADIMIR PROPP ,Ibid, p17.

الواقع أنّ هذه العملية ليست سهلة البتّة، بل هي غير ممكنة، في ظل غياب شروط نجاحها، وهي تحديد دقيق للمبدأ (أو القانون) الذي يحكم اختيار الموضوعات ومتغيراتها، إضافة إلى أنّ مبدأ قابلية التبادل بين العناصر (la permutabilité des éléments) –الذي تحدثنا عنه أعلاه–لم يوضع هو الآخر في هذا التصنيف موضع الحسبان.

وهو ما يجعل (بروب) يحكم باستحالة تحقيق تصنيف عالمي قابل للتّحيين في ظل غياب جهاز إجرائي متكامل، فالمدرسة الفنلندية تنطلق من ميولات غير منطقية، تستند إلى تصور مفاده أنّ الموضوعات تمثل كيانات عضوية (tout organiques)، بحيث يمكن عزل كل موضوع، باعتباره كيانا مستقلا، عن كتلة الموضوعات الأخرى ودراسته على انفراد، وهذا مستحيل لأنّ الموضوعات متداخلة وتتطلب معالجة خاصّة قبل تصنيفها. وإذا لم تتحقق هذه الخطوة الإجرائية، سيبقى الباحث أسير نزعته الذاتية ومزاجه الخاص.[1]

الحقيقة أنّه لا يوجد معيار موضوعي صرف للفصل بين موضوعين، فما يراه باحث بأنّه موضوع جديد يراه آخر بأنّه أحد المتغيرات التّابعة للموضوع الأول، وما يراه آخر بأنّه موضوع جديد وبقدر ما تتّسع المدوّن المعالجة تتضخم الصعّوبات، ومهما يكن فإنّ الطريق التي تتبانها هذه المدرسة، تفرض ضبط لائحة بالموضوعات، قبل البدء في أي عمل تصنيفي، وهذه هي العملية التي باشرها أ.آرن.

لقد اضحت اللائحة التّي أعدها (آرن)، مرجعا عالميا، لكل باحث في مجال الحكي الشّعبي أو القص الشّعبي، وعرفت بفهرس آرن **(l'index d'Aarne)**. لقد سمى الموضوعات أنماطا، ووضع لكل نمط رقما يُسهل العودة إليه في الفهرس. وهو عمل عظيم، غير أنّه –كتصنيف– لا يخلو كذلك من عيوب، تشبه تلك التي وقع فيها (فولكوف) خاصة عندما حاول إختزال التقسيمات الأساسية إلى ثلاثة عناصر، وهي:

- ✓ قصص أو حكايات عن الحيوانات Contes sur les animaux
- ✓ قصص أو حكايات الصرف Contes proprement dits

[1]–VLADIMIR PROPP ,Ibid, p17.

- ✓ أحدوثات Anecdotes

الملاحظ أنّه يمكن التّعرف على أنّ نفس الخطوات المنهجية التّي اعتمدها (فولكوف) اعتمدها أيضا (أ.آرن)، ولكنّه أخرجها إلى ثوب جديد، بإمكاننا أن نتساءل أيضا لماذا لم يجعل (آرن) قصص أو حكايات الحيوان حكايات أو قصص صرفا، وهل يوجد تعريف شافي لما يمكن أن يشكل أحدوثة يجعلنا نطمئن عند توظيفه.

لا يسع المجال لتفحص تصنيف (آرن) بتفاصيله غير أنّه بإمكاننا الوقوف قليلا أمام إحدى فروع التّصنيف (une sous-classe) التي خصها للقص العجيب (conte merveilleux). لعلّه من الواجب التنويه هنا إلى أن مسألة التصنيف الفرعي، قدّمت خدمة جليلة في مجال تجنيس الآثار الأدبية عامة. ومجال تصنيف القصص أو الحكي الشّعبي على وجه الخصوص، لأنّ تصنيف الآثار الأدبية إلى أجناس وأنواع وفروع الأنواع، لم تكن معروفة قبله. لقد قسّم (آرن) القصص العجيب إلى الفئات التالية:

- ✓ العدو السّحري/ الخارق l'ennemi magique
- ✓ الزوج (الزوجة) السّحري /الخارق l'époux ou l'épouse magique
- ✓ المهمة السّحرية/ الخارقة la tâche magique
- ✓ المساعد السّحري /الخارق l'auxiliaire magique
- ✓ الأداة السّحرية l'objet magique
- ✓ القوة أو المعرفة السّحرية/ الخارقة la force ou la connaissance magique
- ✓ عناصر أخرى سحرية /خارقة autres éléments magiques

الواقع أنّ هذه الانتقادات الموّجهة لتصنيف فولكوف يمكن أن تنسحب على تصنيف (آرن)، فماذا عن الحالات التّي يصعب تصنيفها لأنّها تجمع بين فئتين متباينتين، مثلما هو الشّأن بالنسبة للحكي الذي تنفّذ فيه المهام السّحرية /الخارقة (الفئة الثالثة)، عن طريق مساعد سحري (الفئة الثانية)، وهو ما نصادفه كثيرا في الحكي الشّعبي، فماذا عن حكايات يكون فيها المساعد السّحري هو نفسه الزوج السّحري. يمكن ملاحظة أنّ (آرن) لم يسع من أجل تصنيف علمي حقيقي، بقدر ما سعى إلى وضع فهرس، أصبح فيما بعد مرجعا لا يمكن الإستغناء عنه لأنّه علمي بدرجة كبيرة، ومع ذلك لا

يمكن التّغاضي عن سلبيات أو عيوب هذا التّصنيف التّي تطرق إليها (فلاديمير بروب) في الكتاب نفسه.

والحقيقة أنّه يستحيل تقسيم الحكايات إلى أنماط، ويبدو التّصنيف إلى أنماط، إن وجد ضربا من الوهم، إلّا إذا نظرنا إلى الأنماط في علاقتها بالخصوصيات البنيوية للحكايات التّي تتشابه فيها بينها، وليس كما ينظر إليها آرن. إنّ تقارب الموضوعات وتداخلها، يحول دون التّمكن من الفصل بينها بموضوعية وبالتالي يجد الدّارس نفسه في حيرة من أمره، عندما يريد إرجاع نص ما إلى هذا النمط أو ذلك، فلا يعرف أي رقم يختار، لأنّ ملاءمة النّمط للنّص الذي يريد ترقيمه، ليست سوى عملية تقريبية في الغالب، يلعب فيها حدس المصنّف دورا كبيرا، والسّؤال المطروح ما الذي يحدث لو أنّ عددا من الباحثين أرجعوا الحكاية نفسها إلى أنماط مختلفة؟

ومن جهة أخرى مادام المصنّف يستند في تصنيف الأنماط، إلى اللّحظات الحاسمة في الحكاية (les moments forts)، وليس إلى بنية القصص، فماذا لو أنّ اللّحظات الحاسمة تعددت في الحكاية، سيكون عندئذ من الصّعب تجنب إرجاع القصة الواحدة إلى أنماط كثيرة في الوقت نفسه. وهذا لا يعني البتة أنّ النّص المراد تصنيفه يتشكل من موضوعات عدّة. ثم إنّ آرن نفسه يبتكر في بعض نماذجه للمبادئ التي أقام تصنيفه، عندما ينتقل، دون مبرّر، من التّقسيم حسب الموضوعات إلى التّقسيم حسب الحوافز (أو الموتيفات) les motifs، مثلما هو الشأن بالنسبة لإحدى التّقسيمات الفرعية، وهي المجموعة التي أطلق عليها تسمية "الشيطان الأحمق". (Le diable stupide)

المبحث الثّاني: إثنوغرافيا الجزائر

ظل رقيّ الحضارات يقاس ولأمد بعيد بما خلفه السّلف من بنايات وآثار تشهد خلودها، وما حفظته الذّاكرة من آداب راقية تثبت عنفوانها، وتؤسس لمراحل حياتية طوطمية موغلة في القدم، موضحة بذلك التابوهات من المقدسات.[1] التّي عايشت سلطة المحرمات، مفهرسة السّهام الثّقافية المُشَكلة للأصداء التراثية، لتجسدها معاناة الإنسان بطريقة الوعي السلمي للعادات والتقاليد المنبثقة عن الأصالة الموحية بمكانة الشعبية والمستخدمة لحل الإشكالات الاجتماعية، مستعينا بقوننة وثائقية تبعده عن الإنقسامية القبلية على الرغم من شساعة الرقعة الجغرافية، واختلاف الألسنة اللهجية، ومن ثمة استطاع النص الحكائي الشعبي حبك مواضيع أسست لبناء الهوية العربية، وأدخلت تكوينات إيجابية رتبت من خلالها الوحدات الجمالية المركبة من مختلف الأنواع التعبيرية لأنّ "التراث الشعبي وعلى اختلاف ألوانه وأشكاله هو الأرضية الفعلية للأصالة القومية".[2] الآخذة من العقيدة الإسلامية نبراسا حيا لمواجهة التكتلات النسقية المضمرة، في صورها الخفية التي أرخت لفساد الأمم، بقلب الموازين لصالح الحداثة بكل أوجهها، وفي الوقت نفسه التخلي عن المناظرات الكلامية المنادية للأصالة، بحجة الأسمال البالية ومكانتها غير المجدية التي باتت تعيق التطور، وتقطع حبل الأفكار التقدمية. مع إخفاء جهاد الذاكرة الشعبية على مر الزمن، رغم مكانتها في الحفاظ على الأنا الضائع بين الآخر والباحث عن الحلول في ثنايا الحضارات القديمة، تاركا المنبع الأصلي المحرر من الاسترقاق الفكري المبني على الحس الثقافي المتميز بروح الخطوات الثابتة والمستثمرة للرموز المنفتحة على مجالات واسعة فالقارئ "المثقف يجد فيها دلالة أو جمالا أو ضربا من المعرفة".[3] لاحتواء التراث الشعبي على وقائع تثبت أحقيته وشرعيته الإبداعية، التي رسمت الرؤى المستقبلية للأمم بمحاربتها الاستبداد بشتى أنواعه، عن طريق المشاركة الفعلية للتجارب اليومية المستمدة من

---

[1]– ينظر: بياربونت ميشال إيزار، معجم الأنثروبولوجيا، الاثنولوجيا، ترجمة: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، (د.ط)، يوليو2005، ص 635، 636، 813.

[2]– بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الأغواط، ط1، 2009، ص12.

[3]– مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، لبنان، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص114.

خبرة الأجيال وتمظهراتهم المثبتة لحلقات تواصلية، والمثبطة من الإنسلاخات الثّقافية الموقعة في متاهات عقائدية، بنيت على قيم ورقية مشوهة لحقيقة الأفراد ومغيرة لمجريات الأحداث.

وهذا لطرح لا يبعدنا عن المثاقفة الإيجابية والاستفادة من الوافد بطريقة متكافئة، وإنّما يدفع بنا لأخذ الحيطة من السّهام الضاربة لثقافة الأسرار الأممية، التّي نشأت في كتيبات شفوية تواترتها الأجيال لتبني بها حصون تربوية من خلال الأدب الشّعبي القائم على أساس "الوظيفة التعليمية، التي نشأ من أجلها في المجتمعات البدائية".[1]

وقبل الخوض في مضمار نجاعة الحكي الشّعبي ومكانته في التّربية السلوكية، ثم الثّقافية التي أصبحت تعاني تشويشا في استقبال الموجات والقنوات التواصلية، لابد لنا من الحفر في التجاعيد الماضية بكل أنواعها، لتبيان المرجعية الجامعة له، وللإستعانة بالأحداث لمناقشة الأوضاع الراهنة، "فالعلاقة المتخذة بين التراث وإنتاج الوعي الجديد لا يتأسس إلّا على قاعدة تقديم معرفة جذرية، وقد يكون رافدا من روافد تثبيت الهوية الثقافية والإجتماعية ونظم عناصرها ومكوناتها أمام العناصر الطارئة والتحولات التاريخية، وقد يكون أخيرا سؤالا للبحث عن الهوية المفتقدة والكيان المهدد".[2]

1-المعطيات التاريخية

التاريخ سجل هام لكل الجوانب الحياتية المختلفة، فهو صوت الماضي ومحطات لمعرفة الحاضر من أجل استثمارها في المستقبل، والجزائر من المناطق المعروفة بتاريخها الموغل في القدم عبر الحضارات الإنسانية، لما جعلها تتربع على مكانة إقتصادية وثقافية، أهلتها لمصادف الدول الإستثمارية في مجالات فلاحية، وثروات بترولية وفيرة أسالت لعاب الدول الأوروبية، فجاهدت بالنفس والنفيس من أجل إستعمار الجزائر بحجة تثقيف الشعب وجلب الحضارة التّي كانت غائبة عن أهله، وهذه الذريعة المزيفة ماهي إلّا إمبرالية لإستغلال الشّعب ونهب خيرات البلاد.

---

[1]- محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، مفهومه مضمونه، دار الاتحاد العربي للطباعة، الخرطوم، (د.ط)، 1972، ص70.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص42.

ومن جانب آخر الموقع الإستراتيجي ودوره الفعّال في فتح الأبواب الإستعمارية على مصراعيها، إذ ساهم هذا الأخير في ظهور تسميات متنوعة لها عبر العصور التاريخية ويتحدث يحي بوعزيز عن القضية بإسهاب موضحا التداول الإسمي للمنطقة من خلال المراحل التاريخية التي مرت بها فيقول: "إقليم الجزائر الحالي من بين قراه آنذاك (آرغل) التي حولها الفينيقيون بعد عدة قرون إلى ثغر بحري هام لإستقبال وتصدير مواردهم التجارية واتخذوها قاعدة للشحن والتفريغ وحرفوا اسمها ودعوها (إكوزيم) ecosim، بمعنى جزائر الحمام، واحتفظ الرومان بعد ذلك بهذه التسمية مع شيء من التصحيف، وصاروا يسمونها (إكوزيوم) ecosiom."[1]

فأعطوها تسميات أخرى جديدة حسب كل واحد ممن إحتل الجزائر " كما أعطاها الإسبان تسمية أرخيل (arjel)، أما الإنجليز الهولنديون سموها ألجير (algiers)، ولما جاء الماركسيون أطلقوا عليها اسم ألجيريس ثم إلى المقاتلة والمحروسة في العهد التركي".[2]

والناظر في المصطلحات الاسمية، يستطيع أن يدرك قيمة المنطقة المذكورة حتى تتوالى عليها الأعين الإستعمارية بكل شراهة ومن كل المناطق، إذ لم تكن ذات إطلالة بالغة لما تهافتت عليها الدول الإستيطانية من كل حدب وصوب، لهذا نجدها "خليطا من القبائل والإثنيات ethnies، مثل قبيلة بني هلال، وبني سلامة، اللّذين هاجروا من الجزيرة العربية بالإضافة إلى الرومان، الاسبان، الأمازيغ، الوندال (هم شعوب هاجرت من أوروبا إلى المغرب العربي للغزو)".[3]

وقبل الحديث عن الأوضاع التي مر بها المجتمع والظروف القاسية التي حطمت العلاقات بين الأفراد وشتت وحدة الأمة الجزائرية، لابد لنا من التنويه إلى قضية أثرت بصفة مباشرة على المجتمع وتركت بصماتها في نفسية الفرد الجزائري إلى يومنا هذا، "ألّا وهي حرب السخرية والحط من القيم العربية الإسلامية، ومن نمط الحياة التي تعيشها هذه الشعوب، إذ خلقت هذه الظاهرة شعورا بالإستيلاب (الإغتراب) والدونية وكان الهدف من ذلك هو تجريدها من كيانها الحضاري نفسيا أولاً

---

[1]– يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر (1،2)، الجزائر القديمة والوسيطة، الجزائر الحديثة، دار البصائر، الجزائر، 2008، ص13.

[2]– بن الشيخ الحكيم، مدينة الجزائر الأوضاع الاجتماعية (1945–1954)، دار هومة، الجزائر، 2013، ص51.

[3]– مصطفى تلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2011، ص32.

وفي المعاش ثانياً، لتسهيل السيطرة عليها اقتصاديا وفكريا".[1] ومن ثمّة يرجع الكثير من الباحثين ظهور الأدب الشعبي في الفترة الإستعمارية تلبية لحاجات نفسية قبل أن تكون إجتماعية، لتعبيره الصادق عن الحقبة المعيشية بتجسيده لآلامها وتخفيفه من وطأة الضرر الذي سببه المستدمر الغشم، الذي ألغى كل أولويات الوجود الإنساني داخل بلاده من جميع الجوانب.

2- الأوضاع الاجتماعية

تعتبر الأوضاع الاجتماعية صورة ناطقة للعلاقات بين الأفراد والمجتمع، والشعب الجزائري كغيره من الشعوب المضطهدة، عاش ويلات الظلم والقهر في عقر داره، وغُرِبَّ في أرضه، وحرّم من ممارسة حقوقه الشّرعية داخل الوطن وبات يلبي حاجياته بشق الأنفس، وما عسى الإنسان أن يقول إزاء قوة المستعمر التّي دمرت كل شيء، وبدأت بالعائلة بزرعها سياسة فرق تسد من أجل "تفكيك البنيات التّقليدية المتمثلة في القبيلة، الخلية الاجتماعية الأساسية في الريف...، إذ تنشأ منها تقاليد تثبت الوحدة الثقافية".[2] وواصلت في سَنِّ القوانين والتشريعات من أجل تشتيت البنيات القاعدية للمجتمع الواحد، " بتحويلها إلى عشائر صغيرة وقبائل مشتتة (دواوير) مفرد (دوار)، وهو لفظ ومصطلح وتنظيم قروي اجتماعي وجد ما قبل الإحتلال".[3] وجعل على رأس كل دوار شيخ يعين فرنسا في مهمتها ويجنبها مشاكل الأهالي في حين كان النظام التركي مقسم إلى بايلربايات ودايات حسب المناطق (الشرقية والغربية والوسط)، وواصلت فرنسا في سنّ القوانين الجائزة في حق الشعب الأعزل الذي بات يعيش تحت وطأة الخوف والجوع، ثم عملت تجميع الأهالي في مناطق خاصة، وكأنها الإقامة الجبرية المفروضة على الشعب من قبل السلطات المعمرة، ليسهل مراقبة تحركاتهم وعزلهم لتمنع الإتصال والتواصل فيما بينهم أو مع بعضهم البعض.

---

[1]- القادر شريف موسى، الصراع الثقافي والبيئي في رواية: مالا تذروه الرياح، لعرعار عبد العالي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، دورية محكمة تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 14، نوفمبر 2008، تلمسان، ص129.

[2]- محفوظ سماتي، الأمة الجزائرية، نشأتها وتطورها، ترجمة: محمد الصغير بناني، عبد العزيز بوشعيب، منشورات دحلب، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص152.

[3]- عبد الجليل مرتاض، جزائريات، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2013، ص45.

ولم يسلم المجتمع من أزمات أخرى عاش من خلالها الاغتراب الروحي والإجتماعي على أعلى المستويات بعد الإستقلال "لأنّ التغيّر والتحول الذي عايشه المجتمع الجزائري خلال فترة تنوف عن ربع قرن بعد الاستقلال الوطني، مست قطاعات عديدة سواء على مستوى ميدان العمل والإنتاج، أو على مستوى العلاقات الأسرية". [1]

3- الوضع الثّقافي

تعرف الثّقافة بأنّها: "ذلك الكل المركب الذّي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع".[2] وعاش الأفراد فترات ولحظات تمزيقية صعبة في جميع المجالات، مما دفع به للبحث عن المرتكزات القومية من أجل تثبيت الصفوف، وإعادة بناء الشخصية الوطنية التي باتت تهددها الأفكار والمخاطر الأوربية من ناحية، وهذا ما يوضحه قول أحد الزعماء الفرنسيين يصف الجزائر عشية الإحتلال: "أن عهد الإحتلال في الجزائر قد غبر، وأنّ الصليب قد بدأ ويستمر إلى الأبد".[3]

وذلك لترسيخ القيم الغربية في المجتمع الجزائري، كما تعمل على طمس الهويّة وجعل الشخصية الجزائرية مشتتة الأفكار، وكأنّه يقتلع من جذوره ليعاد غرسه في تربة غريبة من جديد، وتحت هذا التأثير القوي والاستفزاز الشرس للاستعمار، فكان واجبا إيجاد الدواء للداء أو السم القاتل الذي دخل الأراضي وانتهك الحرمات، ولابد من امتلاك صولجان جامع حتى يستطيع مجابهة القوة الفتاكة على جميع الأصعدة، والبحث عن الحلول بين طبقات المجتمع بعدما ضاقت به جل السبل: "فمن الطبيعي في حالة ما إذا وقع ضعف أو خلل من السلطات المركزية في تبني هذه المشاريع لأي سبب من الأسباب، فإن الجماعات المحلية هي التي تتبنى قضاياها الثقافية بنفسها منهجيا وماديا".[4] وكان

---

[1]- طاهر محمد بوشلوش، التحولات الاجتماعية والاقتصادية وآثارها على القيم في المجتمع الجزائري (1967-1999)، دراسة ميدانية تحليلية لعينة من الشباب الجامعي، دار بن مرابط، الجزائر، ط1، 2008، ص19.

[2]- رشيد زرواتي، إشكالية الثقافة في البلدان المتخلفة، دار زا عياش، الجزائر، ط1، 2011، ص55.

[3]- أحمد طالب الابراهيمي، آثار الامام محمد البشير الابراهيمي (1929-1940)، دار الغرب الإسلامي، ج1، بيروت، ط1، 1997، ص30.

[4]- بحري أحمد، ملامح التاريخ الثقافي للجزائر في العهد العثماني، المجلة الجزائرية، مجلة علمية محكمة يصدرها مخبر مخطوطات الحضارة الإسلامية في شمال افريقيا، ع9، جامعة وهران، الجزائر، 2012، ص253.

للشعب أن يتبنى طريقة سهلة الحفظ وسريعة التداول فلا تحتاج إلى دواة أو أوراق، وإنّما ذاكرة لحفظ المعلومات وخزانا ثقافي لا ينسى الأحداث، ويسجلها لإعادة بثّها بين جمهور المستمعين مرة أخرى، " فإذا كانت الذاكرة تستنشق الماضي، وتكتنز الذكرى وتعيد رسم الفضاءات اللاّتي عليها تنفض مغاليق ذلك الأفق الغامض".[1]

يعتبر التراث وعاءا فعالا لحل المشاكل والأزمات التي يتعرض لها كل من الفرد والمجتمع، إذ لا ملجأ إلّا إليه تحت ضوء سنفونية من التناقضات "فجاء انبعاث التراث الشعبي أثناء فترة الإستعمار، ليعبر الجزائري عن الثورة بطريقة بسيطة يفهمها عامة الناس"،[2] لأن الحديث بنفس لغة الفرد تؤثر فيه أكثر برسوخها في ذهنه لملامستها أبسط احداثيات الحياة. ولدراسة شعب من الشعوب، ولمعرفة نشاطه الروحي والنفسي، "لم يعد يكفينا أن نحيط بلغته وأدبه وتاريخه وآثاره، بل ينبغي لنا أن نعرف عاداته ومعتقداته وطرق سلوكه وفي كلمة ينبغي أن نلم بكل ما يشكل تراثه الشعبي".[3] جامعا بذلك الأشكال المختلفة سواءا القولية أو الفعلية (الممارسات، السلوك)، لتعبيره عن الخلجات الداخلية بصورة كلامية تطرب لها الأذن، وتسكن لها النفس الإنسانية، فعمل الفرد على تغذية شعوره بالوطنية من خلال البحث عن الحل في ثنايا المجتمع ومشاكله المعتمد على "الحكاية بتصويرها للصراع الحضاري، وصراع الوجود الذي تخوضه الأمة".[4]

لينقلها من الشقاء إلى السعادة، ومن القيود المكبلة إلى حرية الرأي وراحة البال، التي افتقدها الجزائري في ظل الكتب وتكبيل الحريات، وقرصنة الأشخاص، فكان لزاما على الشعب من إعادة بناء حياته بطريق تقيه الظلم، وتبعد عنه السلب من جميع النواحي وعلى كل الأفق والأصعدة، وعملت الأمة على "بناء قاعدة متينة لثورة التحرير، بناء العمارة الضخمة، وكل ما ينتج عن ذلك البناء من ضوضاء، وكثافة بشرية مرفوقين بمجهود عضلي في إمكانه إنتاج شروط البقاء والخلود

---

[1]– عبد القادر فيدوح، شعرية النص، ديوان المطبوعات الجهوية، وهران، (د.ط)، (د.ت)، ص40.

[2]– نور سليمان، الأدب الجزائري بين الرفض والتحرر، دار الملايين، بيروت، ط1، يناير 1981، ص41.

[3]– أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، السنة المحمدية، القاهرة، ط1، 1971، ص85.

[4]– عمر عبد الهادي، الحكاية الشعبية (الملحمة الشعبية الفلسطينية)، أبحاث ودراسات في الأدب الشعبي (مجموعة مقالات حول الأدب الشعبي)، يحي حير، عبير محمد، (د.ط)، (د.ت)، ص164.

أو الفناء والاندثار".[1] ولا لحل وسط بينهما، إمّا الدفاع عن النّفس والنفيس أو التّخلي عن الغالي والرضا بالرّخيص، وأمام الأوضاع المزرية للشعب، لابد أن تزرع الهمم بين الطبقات الشّعبية وبصورتها ومن خلال حناجرها، ولا تكفي المظاهر المادية، وإنّما للأفكار وتنقيتها من الشوائب، وبعثها بروح شعبية لها مكانتها في التأثير على العامة، وطريقة تعاطيها للمواد التراثيّة التّي اعتبرت بؤرة أساسية قديما في بناء المجتمعات وتعامل معها كدروع واقية من النبال الموجهة لضرب الفرد، وتفتيت لحمة المجتمع إذ "لم نكن نعيش التراث الشّعبي كتراث ولكن كواقع حي".[2] وهذا لما كان يعيشه الواقع الثقافي الجزائري آن ذاك.

فالحكاية الشعبية سواء كانت جزائرية أو عالمية هي فنّ مشبع بالقيم الإنسانية والاجتماعية ولها مساحة واسعة في الذاكرة الجماعية لدى كل الشعوب منذ الأزل، تتميز بعدّة خصائص ومميزات ومنها أنّها مجهولة المؤلف، تنتقل بين الناس شفاهيا، لها عدّة أنواع كما تقوم بعدّة وظائف.

[1]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986)، جماليات وإشكاليات الابداع، دار الغرب، (د.ط)، 2001، ص104.

[2]– جمال الغيطاني، منتهى الطلب إلى تراث العرب، دراسة في التراث، دار القصبة، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص09.

الفصل الثاني

طبيعة السرد الحكائي الشفوي الجزائري

تنسج الذّاكرة دراماها الخّاصة عندما يتعلق الحديث بالنسق الشّفاهي، الذّي تنبت في تربته الحكاية، وتنساب مع تفاصيله الشّخوص والأحداث، وتنفلت من الروتين اليومي أزمنة محددة، تفاعل التّلقي الجمعي في المكان الواحد.

الحكاية كائن الصوت الذّي كان جزءا من المنظومة الشّفاهية في البيئة الجزائريّة التّقليدية، لم تكن لتحصل على هذا التأثير لو لم تكن حمّالة أوجه دلالية وسمات مخيالية ذات صلة بالتكوينين الفردي والجمعي على حد سواء.

تعتبر الحكاية الشّعبية أُسٌّ تربوي، فضلا عن كونه سمة ترويحية، يتمُّ فيها التنافس في دائرة الخيال الذي يغذّي الحدث من بيئته التّي ينتمي إليها، وتلك الزيادات هي بمثابة ذكاء فردي ذي سمات تصويرية ولغوية، بل هي طاقة تناسب مع استعداد ذاتي لدى الفرد للتكيف مع معطيات تفاصيل الحكاية الشعبية، بما لها وما عليها، ولكن داخل سياق الذاكرة المكانية.

تعدُّ الحكاية الشّعبية جزء من الموروث الشّعبي، وخلاصة إفرازات لتفاعلات النّاس مع ظروف الحياة التّي عاشها الإنسان، حيث كانت هذه الحكايات، إحدى الدعائم المهمة في صقل شخصية الأطفال آن ذاك، فقد كانت كل حكاية من الحكايات التي يتم حكيها، تهدف إلى غرس القيم النبيلة في نفوس الأبناء، ليصيروا رجالًا قادرين على تحمل المسؤولية ومجابهة ظروف الحياة المتغيرة، وكذلك إعداد نساء يعتمد عليهن في بناء الأسرة المستقبلية ضمن التحديات الاجتماعية، والاقتصادية المختلفة. فالحكاية الشّعبية –كما أشرنا سابقا–هي تلك التّي تناقلها النّاس عن طريق الرواية الشّفوية منذ القدم، ويؤثر الخيال الشعبي تأثيرا كبيرا في صياغتها، وفي تطاير بعض الأحداث التّاريخية والشّخصيات. فالحكاية نتاج فكري أنتجته للشّعوب عبر تاريخها الطويل، وأودعت به أروع قصصها، وجلّ ما مرّ بها من أحداث، فجاءت لتعكس خلاصة تجاربها، وتعطي صورة نابضة حية، عن واقع الأمة عبر مراحل تاريخها الطويل.

تأخذنا الحكاية باعتبارها أثرا أدبيا إلى حافة الوجود، حيث تدعو مشاهدها المتخيلة، القارئ أو السّامع أو المتلقي، إلى أن يصبح مسافرا مملوءً بالدهشة، بما فيها من مشاهد عجيبة، تذكي الخيال وتحرك السؤال، لكن هذه المشاهد العجيبة التّي تبهر العين والفكر، قد تنفتح أيضا على عالم مظلم

مليء بالرعب واليأس والأدب، كالحلم الذّي لا يمكن التحكم فيه، وهو يمزق تمسكنا الخاص بعالم الخبرة العادية أو يوقفه.

تنسج الحكايات حول مصير الإنسان، ويتناقلها الناس عبر القرون وإلى ما لا نهاية دون إنقطاع، بألف لغة ولغة، في ظروف حياتية متنوعة ومتغيرة إلى حد أقصى، يتبدل أسلوب وشكل روايتها مع الزمن، لكن الحاجة إلى الحكاية وسردها تبقى أزلية. فالحكي ينساب كالماء المتدفق وسرده لا يعرف الحدود. إنّ البشرية منذ الأزل تتداول نفس الحكاية عبر قرون متعددة ومختلفة ولت ومازالت بمليون شكل مختلف، على إيقاع نفس الرئة ونبضات القلب، وكأنّ هذه الحكايات تصبو إلى ما كانت تصبو إليه شهرزاد الأسطورية، وهو خداع الجلاد وإيجاد حلول المأساة الحتمية التي تهددنا، ومحاولة التوهم بالحياة والديمومة. ولعل هاجس الحكي لا يقل إلحاحا عن الرغبة في الاستماع أو التلقي، فالمتعة التّي يعيشها الراوي أو السارد، لا تقل أبدا عن المتعة التي يعيشها المتلقي أو السّامع، ذلك لأنّ كل منهما يعيدان صياغة الحياة التّي يشتهيانها. ولم يكن هاجس الحكي هذا ليولد عرضا في نزعات الإنسان الأولى، فقد كان سبيلا للتواصل مع غيره من جهة ووسيلة لفهم ما يحيط به وتفسيره.

لعلّ في الحكايات الشّفوية يكمن تاريخ البشرية الحقيقي، وربما كان بإمكاننا أن نقف من خلالها على فحوى هذا التاريخ والتكهن به على أقل تقدير، وذلك بصرف النظر عما إذا كانت هذه الحكايات تعالج الحاضر أو الماضي. ففي العادة ترتبط –الحكايات–بالجدات اللاّتي تميزن بأسلوب حكي الحكايات المسلية والمثيرة التّي لا تخلو من التناقضات والأحداث غير المترابطة أحيانا، إلّا أنّ الأطفال كانوا يجدون في تلك الحكايات، وسيلة للمتعة والتسلية، وتعتمد الجدات في الحكايات على الأمثال والحكم التي يراد بها إيصال مفاهيم ومبادئ مرتكزة على الأخلاق الحميدة والفضائل الحسنة، غير أن هناك بعض الحكايات الخيالية التي تحكيها الجدات، وتحديدا تلك المرتبطة بأسلوب التخويف والتهديد، التّي تترك أثرًا سلبيًا في نفوس الأبناء، غير أنّها حكايات ذات مضامين تربوية سليمة.

المبحث الأول: ماهية الشّفوية في الحكاية الشّعبية

1- طبيعة السّرد الحكائي الشّفوي وشفاهية الأدب

التحوّل والتغيّر هو السّمة الثّابتة في الزمن، والأدب مواكب للإنسان وللزمان، نتيجة السّعي الدائم للفرد إلى اكتشاف ما يحيط به وفكّ غامضه، فيصبّ تجاربه وخوالجه وما توصّل إليه من حقائق في قالب أدبي. لذا فقد مر النّص الأدبي بمسيرة طويلة، وتغيّر بتغيّر الأزمان المتعاقبة التّي شكلّت دورة حياته. فلكلّ زمن أدبه، ولكل أدب مميزاته. وما كان التمايز ليكون لولا استجابة الأدب لمتغيرات عصره، ولعل أهم أسباب هذا التغيير هو تطور الوسائط الحاملة لهذا الأدب. فمسيرة حياة الإنسان عبر الزمن صاحبها تجديد وتطوير للآليات والوسائل التي تخدم الإنسان ومعه الأدب على حدّ سواء.

فالشفاهيّة وهي الطور الأول من أطوار التّواصل، ارتبطت بالكلمة المنطوقة، وتتميّز بكونها مشحونة بشحنات الحضور، إذ تستدعي المواجهة بين المتكلم والمستمع. وهذا الحضور الذّي لا يصبح مقترنا بالنطق والكلام فقط، بل يتعداها إلى كل ممكنات التّواصل والإفهام إذ " تتميّز الشفاهة بالحيوية وإمكان اللّجوء إلى وسائل فوق لغوية للتأثير كالتلوين الصوتي من خلال النبر والتنغيم ونمط الكلام واقتضابه، وما يصاحب الحديث من حركات الوجه واليدين والعينين، وجميعها أفعال كلامية، لها دورها الحاسم في تحديد المعنى المنطوق والمسموع".[1] فهذه الحيوية جعلت الأدب ينتقل من شخص إلى شخص، ومن حقبة زمنية إلى أخرى، بالاعتماد على الذاكرة والحفظ، كما هو الحال في ملاحم اليونان والرومان وأشعار العرب الجاهليين، وخير دليل على ذلك سوق عكاظ الذي كان منبرا للشعر والشعراء العرب، فحفظت أشعارهم في الصدور، وانتقلت عن طريق الحفظ والتداول الشفاهي عبر المكان والزمان.

يكثر الحكي في ليالي فصل الشّتاء حيث الظلام الحالك والبرد القارص والهدوء الكليّ الذّي يخيم القرية أو المدينة، فهو أساسا كلمة ليل، إذ تعد الحكاية جزء من التسلية الليلية حيث يجتمع الكل حول موقد النّار وجمراته استعدادا للاستماع إلى ما يروى على مسامعهم وهذا التّجمع يتم بعد تناول

[1]- نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، أفريل 1994، ص277.

العشاء أو أثناء انتظاره، ويعد الليل الوقت المفضل للتعلم وتبادل الكلمات التّي تجعل النساء واثقات من أنفسهم. فإقبال فصل الشّتاء هو إقبال فصل الحكايات الشّعبية إذا صحّ التعبير.

تشكل الشّفوية بشكل عام مكونًا أساسيًا لكل ثقافة، إلّا أنّها تعمل بطرق عديدة كما يتوقع المرء من الأدب أن يكون، فالشفوية حسب الباحث الأوغندي "بيو زيريمو" يعني ما يتم تناقله من خلال الكلمة المنطوقة، ولأنّه يعتمد على اللغة المنطوقة فإنّه يحيا فقط في مجتمع مفعم بالحياة، فحيثما تتلاشى الحياة الإجتماعية تفقد الشفوية وظيفتها وتموت. إذ أنّها تحتاج أفرادا في وسط اجتماعي حي، إنّها تحتاج إلى الحياة ذاتها. فالشفوية هي استخدام النطق كوسيلة للتعبير.

لكل أمة عادات وتقاليد وموروثات، ومأثورات وطقوس، وحكايات وأغانٍ شعبية، ...إلخ، إذ يطلق على هذه الأشكال الفنية جميعها مصطلح "الفولكلور"، الذي أطلقه العالم الإنجليزي "وليام جيمس تومس"، ولقد استحب العلماء بعده هذا المصطلح، فصار علما تعرف به كافة هذه الألوان المختلفة من الفنون الشّعبية الشّفوية المتوارثة.

فالحكاية الشّعبية هي القول التلقائي المتداول وهي أسلوب اجتماعي هدفه الإصلاح والتقويم والتوجيه في مجال الحياة العامة لذا نجد فيها النقد اللّاذع والسّخرية المرّة والنادرة فضلا عن العبرة الرادعة وعرض حقيقة الواقع الأليم حيث جاءت بسيطة سهلة الفهم على الجميع.

كانت بدايات الإهتمام بالشفوية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر في كنف الثورة الصناعية الكبرى، حيث بدأت الدول تشعر بالقوميات، والرغبة في الإنتماء، بعد أن تفتح الذهن البشري على الإكتشافات العلمية في البحوث التاريخية، والأدبية، والأنثروبولوجية وغيرها. فاتجهت من ثّم إلى العناية بالمأثورات الشفوية بصفتها مظهر من مظاهر إبداعات الشعوب، ومقوماتها الأساسية التّي كانت متداولة ومتناقلة ومتواترة من جيل إلى آخر، إلى أن جاء عصر التّدوين والدراسة والتحليل.

2- مفهوم الشّفوية

تختلف مفاهيم الشفوية في عدّة معاجم مختلفة، إذ تكاد تجتمع المعاجم اللّغوية العربيّة في أنّ مصطلح الشفوية أو الشفاهية أو المشافهة، تفيد المخاطبة والمواجهة، حيث جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة "شفه": (الشفتان من الإنسان طبقا الفم، الواحدة منقوصة لام الفعل ولامها لهاء، والشفة أصلها شفهية، لأنّ تصغيرها شفهية، والجمع شفاه بالهاء، وإذا نسبت إليها فأنت بالخيارين، شئت تركتها على حالها وقلت شفي مثال: دمي ويدي وعدي، وإن شئت شفهي. قال ابن بري: "المعروف في جمع شفة شفاه مكسّرًا غير مسلم (أي جمع غير سالم)، ولامه هاء عند جميع البصريين، ولذلك قالوا الحروف الشفاهية ولم يقولوا الشفوية". وجاء في الصحاح شافهة، أي أدنى شفته من شفته فكلمة، وكلمه "مشافهة").[1]

وفي هذا الشأن تحدث مولود معمري أيضا، في مداخلته التّي قدمها في أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية سنة 1989، الموسوم ب[2]:

"Y A-T-IL DES CARACTERES SPESIFIQUES DE L'ORALITE" قائلا بأنّ مصطلح الشفوية أصبح شائعا أكثر من الشفاهيّة، مبرزا الفرق بين مصطلح الشفوية والشفاهيّة.

كما جاء في الصحاح للجوهري، الشّفه: أصلها شفهة لأنّ تصغيرها شُفَيهَة وجمعها شِفَاه بالهاء وزعم بعضهم أن الناقص من الشفة واو لأنّه يقال في الجمع شَفَوَات ولا دليل على صحته. والمشافهة المخاطبة من فيك إلى فيه.[3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج17، ص401.

[2]- ينظر: مولود معمري، Y A-T-IL DES CARACTERES SPESIFIQUES DE L'ORALITE، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية، المركز الوطني للدراسات التاريخية، الجزائر، من 12 إلى 14 مارس 1989، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1992، ص399-403.

[3]- الجوهري، إسماعيل بن حماد الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، ج6، ط3، 1984، ص148.

وجاء في موضع آخر من لسان العرب لابن منظورا تعريفا آخر للشفوية فيقول: "... المشافهةُ، المخاطبةُ من فيك إلى فيه. والحروف الشفهيّة: الباء والفاء والميم، ولا تقل شفويّة (...)".[1]

أما في معجم مقاييس اللّغة: "...المشافهة بالكلام: كمواجهة من فيك إلى فيه. ورجل شُفاهِي: عَظيم الشّفتين".[2]

وجاء في معجم محيط المحيط ما يشاكل في ذلك في القول بأنّ: "الحروف الشفهيّة هي الباء والفاء والميم يجمعها قولك بِفَمٍ (...) والمشافهة المخاطبة مواجهة من فيك إلى فيه. والمحدّثون أطلقوها في الإجازة المتلفظ بها تجوّزا. والمشفوه الذي كثر سؤال إيّاه حتى نفذ ما عنده".[3]

أمّا اصطلاحا فالشفاهيّة خاصيّة تتصف بها العمليّة التّواصلية المنجزة انطلاقا من الإدراك السّمعي أساسا، فيعرفها (والتر أونج) الذّي أبلى اهتمامه الواضح بالشّفاهية والكتابيّة من خلال دراساته وإصداراته الأدبية لموضوع الشعر والأدب بوجه عام في بعدين الشّفاهي والكتابيّ.[4] فقد عرّف الشفاهية قائلا: "هي النظام المعياري الأدبي بوصفه انحرافا عن –النظام المعياري الثانوي–الذي كان تاليًا له. الأمر الذي ينطوي على مفارقة تاريخية".[5] نلاحظ أنّه ربط الشفويّة بالأدب والنظام المعياري الأدبي.

كما اعتبر (بول زوميتور) أنّ الشفوية في البدء كانت فرضية معقولة حيث التتابع الزمني، لا تقبل الطعن، إذا عدنا لماضٍ سحيق لكننا لا نستطيع اعتبارها مؤكدة على إطلاقها[6]، كما جاء في تعريف آخر له بأنّها لا تعني الأمة التّي ينظر إليها بوصفها نقصا عطلا من القيم الخاصة بالصوت

---

[1]–ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، (د.ط)، (د.ت)، ص 2294.

[2]– أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (د.ط)، (د.ت)، ص200.

3– المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1987، ص473.

[4]– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص11.

[5]– المرجع نفسه، ص50.

[6]– بول زوميتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، تر: وليد خشاب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص58.

ومن أي وظيفة اجتماعية إيجابية[1]، فالشفوية عنده تعني الماضي البعيد فهي مجرد أصوات وتؤدي وظيفة اجتماعية هامة في كل وقت وكل زمان.

وبصفة عامة وعلى وجه الخصوص تعرف الشفويّة على "أنّها عدم معرفة الكتابة وعدم استعمالها والاعتماد على الذاكرة الصرفة في نقل المعرفة والمعلومات والإحتفاظ بها".[2] أي أنّ الشفاهية أداة تواصل تعتمد على الجانب المنطوق دون اللجوء إلى الجانب المكتوب كما تعتمد على الحفظ والتّخزين في الذّاكرة البشريّة دون اللّجوء إلى وسائل الكتابة.

إضافة إلى كل ذلك مثّلت الشّفوية ركنا أساسيا إن لم تكن القناة الوحيدة للتّواصل وتحقيق النّشاط الثّقافي والفنيّ والفكري بإعتبارها أداة في المعرفة ووسيلة في الحفاظ عليها ونقلها من جيل إلى جيل.[3]

من المتعارف عليه أنّ اللّغة الشّفوية وسيلة من وسائل التّواصل، وأداة للتخاطب اليوميّ، تكون ذات طابع شّفوي وهي الأصل الأول لكل أشكال التّواصل اليومي، ويعرّف "موريس هويس" النّصوص الشفهية الأصلية بأنّها "تلك التّي تتميّز بترقيم موقّع يجعل من السّهل على المتكلّم تخزينها في ذاكرته، وعلى الجمهور فهمها".[4] أي أنّ الطابع الشفوي يمتاز بالمكرونة اللغوية العالمية، تسهل على القارئ عملية الحفظ، وبالتالي يمكن الإستغناء عن الشكل الكتابي، "يُحيل إذن مفهوما التّقاليد الشفهيّة الكتابيّة على شكلين من التواصل اللغوي يحددان بدورهما نمطين من المجتمعات".[5] أي أنّ هناك مجتمعا ذو ثقافة شفوية ارتجالية، تعتمد على الذاكرة في حفظ تراثها، بالمقابل هناك مجتمعات ذات ثقافة كتابيّة تدوينيّة. هذا و: "تعدّ مهارة حفظ الكلام مسألة لها قيمتها المتعارف عليها في الثقافات الشفاهيّة. لكن الطريقة التي تعمل بها الذّاكرة اللغويّة في أشكال الفن الشّفاهي جدّ مختلفة عمّا تخيّله

---

[1]– المرجع السابق، ص 24.

[2]– أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، (د.ط)، 2007، ص37.

[3]– نور الهدى باديس، المشافهة والتدوين، الثابت والمتغير، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 13، 2011، ص14.

4– لويس جان كاليفي، التّقاليد الشّفهية: ذاكرة وثقافة، تر: رشيد برهون، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2012، ص63.

[5]– المرجع نفسه، ص13.

عامة الكتابيين في الماضي. ففي الثقافة الكتابيّة يتم الحفظ الحرفي عموما من خلال نص يعود إليه الحافظ كلما دعت الضرورة كي يحسن مستوى حفظه ويختبره".[1]

وقد شهدنا أنّ الثقافة العربية القديمة –في العصر الجاهلي تحديدا– امتازت بالشفوية، والتّي كانت ثابتًا ومرتكزًا يعتدّ به في جميع المجالات، إلى مجيء الإسلام الذي حوّل موازينهم فصارت الكتابة مرتكزا والشفوية هامشا. ومع ذلك يمكن القول أنّ: "التّعبير الشّفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيان دون أيّ كتابة على الإطلاق أما الكتابة فلم توجد قطّ دون شفاهيّة".[2] وفي هذا تأكيد على ما قيل من قبل في أنّ الشفاهية هي الأصل أو المركز، والكتابة هامش وفرع منها.

يصرح "جاك دريدا" بأنّه: "ليس هناك علامات لغويّة قبل الكتابة، ولكن ليس هناك من علامة لغوية بعد الكتابة أيضا إذا عدنا إلى المرجع الشّفاهي للنّص المكتوب".[3] فهو ينطلق من النّص الأصلي أي النّص الشفاهي للتقنين لعلم العلامات اللغوية في النّص المكتوب، ونجده في موضع آخر يحتفل بالصّوت باعتباره المركز المهيمن، بينما تحتّل الكتابة دور الهامش فقد "اتخذّ الصوت موقعا مركزيا في الثّقافة الغربيّة على حساب الكتابة التّي همشت، واعتبرت كائنا دخيلا لا وظيفة له غير تشويه مقاصد الكلام وتحريفها والابتعاد عن بريق الحقيقة".[4] وهنا توافق بين الثقافتين –العربية والغربية– في اتخاذ النصوص الشفويّة مصدرا لها وأصلا يعود إليه الباحثون عند التنظير.

وبالنظر إلى المجتمعات الشّفوية، كالمجتمع اليوناني القديم، والمجتمع العربي القديم، بالإضافة إلى المجتمعات الإفريقية والهندية وغيرها من المجتمعات ذات التّقاليد الشّفوية، نتعرف على قيمة هذه الثقافة ومكمن الإبداع والشاعريّة في نصوصها وخصوصيتها المتميزة والمغايرة للثقافة والتقاليد الكتابيّة ف"مصطلح أدب برغم صياغته أساسا للدلالة على أعمال مكتوبة قد امتّد ليشمل ظواهر مشابهة، مثل السّرد الشّفاهي التقليدي في ثقافات لم تمسها الكتابة".[5]

---

[1]– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص104.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص 124.

[4]– بن علي لونيس، تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة، فيسيرا للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص 141–142.

[5]– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص 48–49.

فالأدب عُرف شفويا يتناقل عبر الموجات الصوتية، و" لكي نعرف ما الثقافة الشفاهيّة، وما طبيعة مشكلتنا تجاه هذه الثقافة، قد يساعدنا أولا أن نتأمل في طبيعة الصّوت نفسه من حيث هو صوت".[1]

ويتطرق بعض النّقاد العرب للتّقعيد لمصطلح الشفويّة الجاهليّة، باعتباره مصطلحا مهيمن في هذه المرحلة التّاريخية المؤسسة للأدب العربي. فنجد (ابن خلدون) يتعرض للشفويّة اللغويّة والشعرية في مقدمته فيقول: "إنّ العرب أنشدوا الشعر وغنّوه بالملكة والفطرة، ولم تكن لديهم قواعد تنظّم ذلك، وإنّما كانوا يعتمدون الذّوق والحسّ، ولِما كان السّمع أبًا للملكات اللّسانية وتغيّرت ملكة العرب اللّسانية ألقى السّمع من المخلفات التي للمتعرّبين بعد اختلاطهم بأهل الحضر من ذوي الألسنة غير العربية".[2] فلم يكن للعرب القدامى منهاج للقول والحديث، ولم يعرفوا التقنين، وإنّما فطرة وسليقة، قبل أن يتهافت الباحثون العرب إلى التنظير للشعر الشفوي واستخراج القواعد، والأحكام والأوزان.

فيما ينحو "الجاحظ" منحى آخر، للتعبير عن الشفوية –الشفاهيّة– الجاهلية، والتحيّز لها عن طريق فصل الشعر عن الفكر، فقد جعل من "الشعر نقيضا للفكر، إذْ البيان الشّعري هو، كما يقول، ما لا تستعين عليه بالفكرة، وما كان غنيا عن التأويل"[3]، إذ يقصد الشفويّة في مضمونه العميق وهذا ما فهمناه من هذا القول.

أمّا (عبد الملك مرتاض) فيقول: "الشفوي (ولا يقال: الشفاهي) كأنّه هو الأدب الناشئ من عدم انتشار الكتابة، أو قل عن عدم استكشاف الكتابة، أو الناشئ عنهما جميعا، ومثل هذا السلوك يتجلى لدى الإغريق القدماء، ولدى العرب قبل ظهور الإسلام، ولدى كثير من الشّعوب والأمم التّي مرت بدورات حضارية شبيهة بما مرت به هاتان الأمتان العريقتان"[4]، فقد نادى بمصطلح الشفوية وليس الشفاهيّة، فبدأت الشفوية عنده قبل انتشار الكتابة.

---

[1]– المرجع السابق، ص 74.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص23.

[4]– ينظر: عبد الملك مرتاض، مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهات الإفريقية، المرجع السابق، ص39.

3- أقسام الشفوية

قسم (بول زوميتور) الشفاهيّة إلى ثلاثة أقسام. شفاهية أولية ومباشرة أو خالصة منقطعة الصلة بالكتابة،[1] أي أنّ أصحابها لم يعرفوا قط النّظام الكتابي ولم يتوصلوا به لسبب من الأسباب، إلّا أنّ (والتر أونج) يرى أنّ الثّقافة الأولية الشّفاهية بالمعنى الدقيق تكاد تنعدم اليوم.[2] أي أنّ الثقافة الأولية منعدمة اليوم وهذا بسبب ظهور الكتابة والتدوين في الحكاية. وإلى جانب الشفاهيّة الأوليّة هناك شفاهية تتعايش مع الكتابة، وحسب صيغة هذا التعايش يمكن لهذه المشافهة أن تعمل بطريقتين: إمّا بوصفها شفاهة مشتركة عندما يظل تأثير المكتوب فيها خارجيا وجزئيا ومتأخرا، وإمّا بوصفها شفاهة ثانوية، تركب انطلاقا من الكتابة وفي قلب بيئة تعلو فيها الكتابة على قيم الصوت في الاستخدام، وفي الخيال.[3] وأضاف (أونج) أنّ "الشفاهيّة الثانوية تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، وتكون هذه الشفاهيّة متجسدة عبر الهاتف، الراديو، التلفاز، والوسائل الإلكترونية الأخرى، والتّي تعتمد في وجودها وأدائها لوظيفتها على الكتابة والطباعة".[4]

وهذا يعني أنّ هذّه الشفوية-الشفاهيّة- تنطلق من وجود ثقافة مكتوبة تستند عليها، فالإنتاج الأولي يكون كتابيا، ثم يصدر أو يذاع شفاهيًا.

وفي الأخير يتحدث عن الشفوية-الشفاهية- المتوسطة آليا، أي مفارقة في الزمان أو في المكان،[5] وهذا يعني أنّها شفاهيّة واسطتها الآلات والتقنيّات المتطورة ووسائل الإتصال المختلفة وهي مؤجلة في الزمان والمكان.

---

[1]- بول زوميتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص32.

[2]- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص 48.

[3]- بول زوميتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص32.

[4]- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص48.

[5]- بول زوميتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص32.

4- سلبيات الشفوية وايجابيات الشفوية

"الشفوية شأنّها شأن كل شيء في الوجود، لها عيوب ومحاسن، ومن العيوب التي رصدها الباحثون عن الخطاب الشفاهي، هو أن هذا الخطاب يكون عفويا وغير قابل للمراجعة أو التنقيح. ولا يكون هذا التّصحيح ممكنا إلّا بتقديم مراسلة تحت شكل آخر".[1]

وهذا التّصحيح الذّي يراه (ليفي ستراوس) من خصائص أنماط الفكر البدائي يمكن النظر إليه هنا على أنّه صادر عن الموقف العقلي الشّفاهي، إذن فالتصحيحات في الأداء الشفاهي تميل إلى أن تكون سلبية الأثر وأن تجعل من المتكلم غير مقنع.[2]

كما أنّ القاموس الأساسي لهذا الخطاب قائم على الكلمات ذات الوظيفة الإنتباهية، غرضها إقامة الإتصال شفاهيا بين المتكلم والمستمع (بين المرسل والمرسل إليه)، معتمدا على ما يحضره من مفردات كثيرة الإستعمال لا يتكلفها. ويفترض أن تكون مرجعية هذا الخطاب ملموسة ولا تتقيد بإستعمال الإنشاءات الرفيعة والمعقدة.[3] فالعملية التواصلية تقوم على ثلاثة عناصر أساسية حسب (رومان جاكبسون) وهي المرسل والمرسل إليه والرسالة، وهذا ما نجده أيضا في عملية الحكي نجد الراوي والمروي له والرسالة وهي الحكاية الشعبية في حد ذاتها. " وعلى الرغم من الجذور الشفاهية لأي تعبير بالكلمات، فقد شردت الدراسة العلمية والأدبية للغة والأدب لقرون خلت بعيدا عن الشفاهية. وقد ظلت النّصوص المكتوبة تلح على إهتمام الباحثين بصورة جعلتهم بشكل عام ينظرون إلى الإبداعات الشفاهية بوصفها تابعة للإنتاج المكتوب، أو إن لم تكن كذلك فبوصفها غير جديرة بالاهتمام البحثي الجاد، وقد تركزت دراسة اللغة دائما اللّهم إلّا في العقود الأخيرة على النصوص المكتوبة دون الشفاهية. وذلك لسبب واضح هو علاقة الدراسة نفسها بالكتابة".[4]

---

[1]- عبد الجليل مرتاض، التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد 01، 2002، ص09.

[2]- والتر أونج، الشفاهيّة والكتابيّة، المرجع السابق، ص 160.

[3]- عبد الجليل مرتاض، التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي، المرجع السابق، ص11.

[4]- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص45.

أعطى معظم الدّارسين اللّسانيين فكرة تمايز اللّغات المنطوقة والمكتوبة، فنجد (دي سوسير) برغم نظراته النافذة الجديدة في مسألة الشفاهية، أو لعلمه بسبب هذه النظرات، يتبنى وجهة النظر التي تذهب إلى أنّ الكتابة تعيد ببساطة تقديم اللغة المنطوقة في شكل بصري، وهذا ما ذهب إليه كذلك إدوارد سابير ومي- هوكت- وليونارد بلو مفيلد، وعندما لاحظ أصحاب حلقة براغ اللّغوية وخاصة ج. فاشك وإنرست بولجرام بعض الفروق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، لم يكادوا يفيدون من هذه الفروق بسبب تركيزهم على الكليات اللغوية على حساب العوامل التطورية.[1] فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد بل وُجد من دون أي كتابة على الإطلاق. أما الكتابة فلم توجد قط دون الشفوية، والأداءات الشفوية مليئة بالقوة والجمال وذات قيمة فنية وإنسانية عالية "أداءات لا تعود ممكنة في اللحظة التي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشرية".[2]

ومن المميّزات التّي احتفظت بها اللغة الشفوية أن تكون غالبا مرفقة بالبنية ما فوق المقطعية من نبر وتنغيم وخفض الصوت، ورفعه...إلخ. وهذه تستعين بالإشارات الإيمائية كإشارات الوجه والحركات العضلية والحواس الأخرى، هذه المظاهر على الرغم من أنّ بعض الباحثين يرون فيها أنّها (تقلص رأيهم) إلّا أنّها تساعد على فهم أفضل باعتبارها مظاهر تعبيرية متنوعة، "وهي مظاهر لحيوية الشفوية التي تفتقر إليها الكتابة المتصفة بالجمود تدخل ضمن الوضعية العامة للخطاب، ويقصد بها مجمل الظروف التي جرى داخلها الفعل الكلامي".[3] فالكلمة الشفوية حسب (والتر أونج) هي أيضا أول ما يضيء الوعي بلغة واضحة وهي التي تشد الكائنات الإنسانية أحدها إلى الآخر في المجتمع.

ومن هنا نرى أن الشفويّة بسلبياتها وإيجابياتها تستغني عن الكتابة، على عكس الكتابة التي لا يمكنها الاستغناء عن الشفويّة.

---

[1]- المرجع السابق، ص56.

[2]- المرجع نفسه، ص45.

[3]- أحمد زغب، جماليات الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص21.

5- خصائص الشفويّة

تتميّز الشفويّة بخصائص قد تكون كثيرة، إلّا أنّ ندرة الدّراسات حول هذه الإشكالية جعلنا نبحث عنها، ففي كتاب الشّفاهية والكتابية يقارن (والتر أونج) بين الثقافتين الشفاهيّة (المنطوقة) والكتابية (المدونة) حيث يبرز أساليب الفكر والتعبير في الثقافة الشفاهية الأولية التي تتسم بالملامح التالية: عطف البيان بدل التداخل، الأسلوب الإطنابي الغزير، الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي، الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي، التوازن، الأسلوب المحافظ أو التقليدي، القرب من عالم الحياة الإنسانية، لهجة المخاصمة، الموقفية الأكثر تجريدية.

يعني **عطف البيان بدلاً من التداخل** أن تأتي الأفكار البسيطة متتالية بدلا من أن تكون مركبة من مجموعة من الأفكار ذات علاقة متكاملة فيما بينها.[1] وهناك مثال مألوف للأسلوب الشفاهي العطفي، يوضح الفكرة "في البدء خلق الله السّموات والأرض، كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه العمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه، وقال الله ايكن نور فكان نور، ورأى الله النور أنّه حسن، وفصل بين النور والظلمة ودعا الله نهاراً والظلمة دعاها ليلاً. وكان مساء وكان صباح يوما واحدًا".[2] نلاحظ هنا تراكم الأفكار. بواسطة واو العطف، واو الإبتداء، حيث يحتوي هذا النّص على أربع واوات وتسع واوات ابتدائية.

ويترجم الكتاب المقدس الأمريكي الجديد، النّص نفسه وقد عدّل ليلائم الحساسيات التّي عملت على تشكيل الكتابة والطباعة على الآتي: "في البدء، عندما خلق الله السموات والأرض كانت الأرض، أرضا خلابا بلا هيئة، وكان الظلام يغطي وجه القمر، في حين كانت الريح العاتية فوق المياه، حينئذ قال تعالى (ليكن نور، فكان نور) ورأى الله كيف أنّ النور حسن، بعد ذلك فصل الله النور من الظلمة. سمى الله النور (نهارا) وسمى الظلام (ليلا). هكذا أتى المساء. وتبعه الصباح. اليوم الأول".[3]

---

[1]- المرجع السابق، ص30.

[2]- سفر التكوين، الاصحاح الأول، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، (د.ط)، (د.ت)، ص03.

[3]- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص 80.

نرى أنّ الترجمة الأمريكية الحديثة تترجم أداة العطف العبرية إلى مقابلات إنجليزية متنوعة تعني "و"، "عندما"، "بعد"، "في حين"، وذلك أنّ البنيات الكتابية تهتم أكثر بالتركيب، أي تنظيم الخطاب نفسه، وهذا الخطاب المكتوب يعتمد على نقل المعنى على البنية اللغوية، لأنّه يفتقر إلى السياقات الوجودية الكاملة العادية التي تحيط بالخطاب الشفوي وتساعد على تحديد المعنى فيه.[1]

أما **الأسلوب الإطنابي الغزير** فهو مرتبط بتشتّت انتباه القارئ في النّص المكتوب فإنّ هذا التشتت يخلط أو يطمس من العقل السياق الذّي برزت منه المادة التّي يقرأها. وبالتالي يمكن استعادة السياق بإرجاع البصر سريعا عبر النص على نحو إنتقائي.[2] كما يمكن أن يحدث هذا الاستدبار مصادفةً تمامًا. وحسب متطلبات الحالة فالعقل يركز طاقاته على التحرك إلى الأمام، لأنّ ما يعبره يقع خافتا خارجه، ويكون دائما متاحا أولا بأول على الصفحة المكتوبة. ويختلف الموقف في الخطاب الشّفوي فليس ثمّة شيء تستدبره خارج العقل، لأنّ المنطوق الشّفوي يكون قد تلاشى بمجرد أن ينطق به.

ومن ثمة يكون على العقل أن يتحرك إلى الأمام بشكل أكثر بطئا متحفظا قريبا من بؤرة الإنتباه بالكثير مما قد تناوله قبلا، ذلك أنّ الإطناب أي تكرار ما قد قيل توًا، يجعل كلا من المتكلم والسامع على الخط نفسه بشكل مؤكد.[3]

والإطناب كذلك أمر محمود في الظروف المادية للتعبير الشّفوي أمام جمهور كبير، حيث يبرز الإطناب في الحقيقة أكثر مما يبرز في معظم المحادثات وجها لوجه. فليس في إمكان كل فرد في الجمهور الكبير، فهم كل كلمة يتفوه بها المتكلم، وهو أمر قد يحدثه سوء المكان من حيث القدرة على توصيل الصوت، ومما يشجع كذلك على الإطناب حاجة الخطيب في خطبته وهو يدير في عقله ما سوف يقوله في اللحظة التالية ذلك أنّ التردد في الإلقاء الشّفوي يكون علامة على القصور ورغم أن التوقف قد يكون مؤثرا، ومن هنا كانت إعادة الشيء بشكل في ما إذا أمكن أفضل من

[1]– المرجع السابق، ص81.

[2]–المرجع نفسه، ص83.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التوقف عن الكلام جريا وراء الفكرة التالية، والثقافات الشفاهية تشجع الذلاقة والمبالغة وطلاقة اللسان[1].

وعن علامة **الأسلوب التّجميعي في مقابل التحليلي** أشار (والتر أونج) إلى ترابط صفة التّجميعية ارتباطًا وثيقًا بالإعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة، فعناصر الفكر والتعبير الشفاهيتين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئة ع0ناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازية أو المتعارضة، سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة، أو كانت نعوتًا.[2]

ذلك أنّ الجماعة الشّفوية أو الشفاهية تحبّذ وبخاصة في الخطاب الرسمي أن تردد عبارة "الجندي الشجاع" بدلا من "الجندي"، و"شجرة الجوز العاتية" بدلا من "شجرة الجوز" ...إلخ. وهكذا يجمل التعبير زادا من النعوت وما إليها من المتاع القائم على الصيغة، الذّي ترفضه الكتابية العالية بصفته إطنابا ثقيلا ومضجرا. وبسبب كثافته التجميعية.

وربما وجدنا في بعض الألغاز إحدى الثقافات الشّفوية، سؤالا عن السبب في كون أشجار الجوز عاتية، ولكنّها تسأل هذا السؤال لتأكد عتوها وللاحتفاظ بعبارة أشجار الجوز العاتية على حالها وليس للتساؤل أو التشكيك في ثبات سمة العتو للأشجار.[3]

أمّا خاصية **الميل إلى المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي**، يوضحها بقوله: "يعني فعل التعلم والتعرف في نظر الثّقافة الشّفاهية إنجاز وإنتماء حميم ومشاركة وجدانية مع المعروف، أي إحتوائه، أما الكتابة فتفصل بين العارف والمعروف، ويبني شروطًا للموضوعية".[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص84.

[2]– المرجع نفسه، ص81.

[3]– المرجع نفسه، ص82.

[4]– المرجع نفسه، ص90.

فالمبدع أو المؤدي وهو أيضا مبدع على نحو ما، لا يستطيع أن يكون حياديًا إزاء موضوعه، فلابد أن يتخذ موقفا، حميميًا أو صراعًا، إزاء الموضوع، وهو إذا يتخذ موقفه هذا، يدمج معه جمهور الحاضرين في الموقف.[1]

فالشفاهية تصنع المعرفة في سياق الصراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية والتواصل اللفظي مباشرة بما يتضمنه الصوت من عملية الأخذ والرد.[2]

ومن ميزة علامة **التوازن** جعلها المجتمعات الشفوية تعيش إلى حد كبير في الحاضر، على نحو يحفظها في توازن أو اتزان من خلال التّخلص من الذكريات التّي لم يعد لها صلة بالحاضر إنجازه على ذكريات الماضي.

فالشفوية تسمح للأجزاء الغير مريحة من الماضي أو تنسى بسبب مقتضيات الحاضر المستمر، مما ينتج عنه تنويع الرّواة الشّفويين في سردهم التّقليدي، لأنّ جزءا من مهاراتهم يتمثل في قدرتهم على التلاؤم مع المتلقين الجدد والمواقف الجديدة وفي قدرتهم على التلاعب.[3] فالقوى التي تتحكم في الاتزان فيمكن الإحساس بها بتأمل حالة الكلمات في البيئة الشفوية، أمّا ثقافات الطباعة فقد اخترعت قواميس يمكن فيها تسجيل المعاني المختلفة للكلمة كما ترد في نصوص يمكن تحديد تواريخها.

فالثقافات الشفوية ليس عندها قواميس، بل فيها قليل من التعارضات الدلالية، فالعقل الشفوي لا يهتم بالتعريفات، ولا تكتسب الكلمات معانيها إلّا من موطنها الفعلي الملح الدائم، ولا يكمن هذا الموطن في كلمات أخرى، كما في القاموس، ولكنّه يتضمن كذلك إشارات جسمانية وتنغيمات صوتية وتعبيرات بالملامح، بالإضافة إلى كلية الموقف الوجودي الذي تجد فيه الكلمة الحقيقية المنطوقة

---

[1]– أحمد زغب، سيمياء الشعر الشفاهي، دار هومة للطباعة، الجزائر، (د.ط)، 2015، ص28.

[2]– الثقافة الشعبية، مجلة فصلية علمية متخصصة، يصدرها أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، سنة ثالثة، ع:10، صيف 2010، ص18.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نفسها دائما. فالمعاني قد شكلت بالطبع المعنى الحاضر بطرق كثيرة ومتنوعة لم تعد معروفة، فإنّ معاني الكلمة تنبثق باستمرار من الحاضر.

ينوع الرّواة الشفاهيون المهرة عن عند في سردهم التقليدي، لأنّ جزءا من مهارتهم يتمثل في قدرتهم على التلاؤم مع المتلقين الجدد والمواقف الجديدة، أو في قدرتهم على التلاعب. تشجع الثقافات الشفوية نزعة الاستيلاء الديني، تلك النزعة التي أخذت تميل في الأزمنة الحديثة إلى الاختفاء مع تزايد تحوّل المجتمعات الشفوية سابقا إلى مجتمعات كتابية.

وخاصية **الأسلوب المحافظ أو التقليدي**، تكمن في الخوف من تلاشي المفاهيم في الثّقافة الشّفاهية الأولية، إذا لم تتكرر جهرا على مسمع من النّاس، فإنّ المجتمعات الشّفاهية تحتاج إلى توظيف طاقة عظيمة في قول ما قد حصلته من معرفة بمشقة على مرّ الأجيال وفي إعادة قوله. وهذه الحاجة تؤسس حالة عقلية تقليدية أو محافظة جدا على نحو يحول منطقيا دون التجريب الذهني. والمعرفة صعبة المنال وثمينة، والمجتمع يقدر تقديرا عاليا حكماءهم الكبار من الرجال والنساء الذّين يناط بهم حفظها، والذّين يستطيعون أن يحكوا قصص الأيام والخوالي، والطباعة بشكل خاص، فإنّها بتخزينها المعرفة خارج الذهن، تحط من شأن أولئك الحكماء الكبار من الرجال والنساء، الذين يعيدون صوت الماضي، وتعلي من شأن الشباب الذين يكتشفون الأمور الجديدة.

وجاءت الكتابة للحفاظ بطرقها الخاصة على هذا المورث، فبعد أن ظهرت بوقت قصير تم توظيفها لتجميد النظم القانونية في حضارة سومر المبكرة، لكن النص الذي يأخذ على عاتقه بعض الوظائف التّقليدية يحرر الذّهن من المهمات المحافظة، أي من مهمة الحفظ، وبذا يمكن للذهن أن يتحول إلى أفكار جديدة.

والواقع أنّ البقايا الشّفوية في أيّ ثقافة كتابية يمكن قياسها إلى حد ما من العبء التّذكري الذّي يثقل الذهن به. أي من كمية الحفظ الذي تتطلبه نظمها التّعليمية. وبطبيعة الحال لا تفتقر الثّقافات الشفوية إلى الأصالة الخاصة بها، ولا تكمن أصالة السرد في تأليف قصص جديدة، بل في القدرة على التّفاعل مع جمهور بعينه في وقت بعينه، حيث ينبغي في كل مرة أن تقدم الحكاية بشكل متفرد في موقف متفرد.

ومن العلامات الأخرى **القرب من عالم الحياة الإنسانية**، ففي غياب التّصنيفات التّحليلية الدقيقة التّي تعتمد على الكتابة في إرساء المعرفة على مبعدة من التّجربة اليّومية المعيشة، ينبغي على الثّقافات الشّفاهية أن تصوغ كل معارفها وتتكلم عنها بشكل يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية ويمكنها من إستيعاب العالم الموضوعي غير المألوف ضمن العلاقات الإنسانية المألوفة والمباشرة.

أمَّا ثقافة الكتابة أو التّدوين فنجدها متمثلة بصورة أكبر في ثقافة الطباعة، فيمكن أن تتعامل مع ما هو إنساني عن بعد، بل إن تفقده طبيعته، وهذا راجع إلى أنّها تجدول الأشياء، وقد أعطى أونج مثالا عن أسماء القادة والمراتب السياسية، أمّا الثقافة الشفاهيّة فليس فيها واسطة محايدة مثل هذه القوائم. فعلى سبيل المثال تقدم الإلياذة في النصف الأخير من الكتاب الثاني، القائمة الشهيرة للسفن بما فيها أسماء القادة الإغريق والمناطق التي كانوا يحكمونها.

وهناك خاصية **لهجة المخاصمة**، فقد تبدو في كثير من الثقافات الشّفاهية أو ذات البقايا الشّفاهية، إن لم تكن كلّها، نزاعة للمخاصمة بشكل خارق للعادة في نظر الكتابيين، وذلك في الأقوال وفي أسلوب الحياة. أما الكتابة فتنمي التجريد الذّي يبعد المعرفة من ساحة النّزال، حيث تكافح الكائنات البشريّة بعضها بعضا، إنّها تفصل العارف عن المعروف، في حين تضع الشفاهية المعروفة في سياق الصّراع بإبقائها في عالم الحياة الإنسانية. فالأمثال والألغاز والحكايات بكل أنواعها لا تستخدم لتخزين المعرفة فقط بل لجذب الآخرين إلى المعركة اللفظية أو الذهنية. إذ يمثل نطق المثل أو اللغز تحديا للمستمعين كي يقابلوه بمثل أفضل للمقام أو يناقضه في المعنى والمفاخرة بالقدرات الشخصية.

كما نجد أنّ بعض الأمور في كل المجتمعات الشفاهية في أنحاء العالم تبادل السبب الذّي أعطاه اللغويون اسما بعينه هو المنابذة. وهذا راجع كما قال أونج في كتابه الشفاهية والكتابية إلى اللون الجسدي مثلا فهذا أبيض وآخر أسود...

ولا تكشف الثقافات الشفاهية عن نفسها باعتبارها تسير وفق نزعة المخاصمة في طريقة إستخدام المعرفة فحسب، بل في الإحتفال بالسلوك الجسماني كذلك، فغالبا ما يتسم السّرد الشّفاهي بالوصف الحماسي للعنف الجسماني، وعندما بدأ السرد الأدبي يتحرك نحو الرواية الجادة، انتهى

إلى التركيز في الفعل على الصراع الداخلي للشخصية أكثر من تركيزه على الصراع الخارجي الخالص. وبطبيعة الحال فإنّ كل المشاق الجسمانية المتكررة في حياة الكثير من المجتمعات المبكرة تشرح جزئيا النسبة العالية لحوادث العنف في أشكال التعبير الشفاهي. كذلك يمكن أن يؤدي الجهل بالأسباب المادية للأمراض والكوارث إلى التوتر بين الأشخاص.

لقد كانت ديناميات الخصام في عمليات الفكر الشفاهي وأشكاله التعبيرية أساسية لتطوير الثقافة الغربية، حيث تم إخضاعها لقوانين "فن" البلاغة، ومن خلال الجدل السقراطي والأفلاطوني الذي أعطى التعبير الخصامي الشفاهي قاعدة علمية أسهمت الكتابة في إيجادها.

وأخيرا نجد علامة **الموقفية الأكثر تجريدية**، وهي مرتبطة بميل الثقافات الشفوية إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، بمعنى أنّها تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعاش. فكل تفكير يتعلق بالمفاهيم هو تفكير تجريدي إلى درجة ما، فإنّه إذا كان كل تفكير يتعلق بالمفاهيم مجردا إلى حد ما، فإنّ بعض استخدامات المفاهيم يكون أكثر تجريدا من بعضها الآخر.

لا تتعامل الثقافات الشفوية مع الموضوعات ذات الأشكال الهندسية، والتصنيفات المجردة وعمليات التفكير المنطقية الصورية، والتعريفات أو حتى الأوصاف الشاملة أو النقد الذاتي أمام الآخرين، فهي أمور لا تنتمي إلى الفكر ذاته بل إلى الفكر المشكل بالنصوص.

يقارن (لوريا) بين المجتمعين الشفوي والكتابي، فالأشخاص الذين استوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط بل يتكلمون بالطريقة الكتابية بمعنى أنّهم ينظمون بدرجات متفاوتة تعبيرهم الشفاهي في أنماط فكرية ولغوية لم تكن لتتأتى لهم لو لم يكونوا ممارسين للكتابة. وبما أن النظام الشفوي للفكر لا يتبع هذه الأنماط، فإنّ الكتابيين ينظرون إليه بوصفه نظاما ساذجا، غير أنّ التفكير الشفوي يمكن أن يكون بالغ الرهافة وتأمليا بطريقته[1].

[1]– ينظر: والتر أونج، الشفاهيّة والكتابيّة، المرجع السابق، ص103.

المبحث الثّاني: خصائص الحكاية الشّفوية

1- دور الأسر الجزائريّة في الحفاظ على الموروث الشّفوي

تقوم الأم الجزائريّة بمهام عديدة ومختلفة ومنها شؤون المنزل أو البيت، كما تناط لها تربية الأطفال ورعايتهم ويعدّ الحكي في القديم أحد وسائل تهيئة الفرد للحياة في المجتمع، وإقامة العلاقات الاجتماعية مع غيره.

إنّ الحكي في الجزائر مرتبط بالمرأة لأن الرجل يدير شؤون البيت الخارجية، فظلت الزوجة أو الأم أو الجدة تقوم بوظيفة الحكي أو القص، فقد كانت الحكايات الشّعبية في القديم من النشاطات المهمة حيث تؤدي وظيفة تربوية وتمكّن أفراد الأسرة من إزجاء الفراغ والتسلية فهي تعدّ مدرسة لتربية الأطفال وصقل أذواقهم، كانت المرأة في القديم تحمي التّراث الثّقافي التّقليدي إذ يعد الحكي وسيلة لحماية التّراث الشّفوي، وهذا عن طريق ترسيخه بين أفراد الأسرة، والمحافظة على الهويّة الجماعية، فكانت حارسة للبيت والعادات والتقاليد والأولاد واللغة والحكايات وهذا أهم شيء.

لقد كانت الظلمة التّي تشيع في القرية قديما هي الشيء الجيد الذّي يدفع النّاس إلى الجلوس حول الجدّة أو الأم وهذا لسماع الحكاية وتشجع حقا على تصور وجود الجن والأرواح الشريرة التّي تلحق الأذى بالإنسان، وعندما حلّ النور الذّي أضحى يسمح بالعمل والتنقل على نطاق واسع ليلا، قلصّ الفرص المواتية لرواية هذه الحكايات الشعبية، فالكل الآن ينظر للحكايات الشّعبية نظرة لا مبالاة إذ كل ما هو غير مكتوب ومطبوع فهو ثانوي وقد تجاوزه الزمن، فالنّمط المعيشي المدني المتحضر الذي يسود العائلات والأسر الجزائرية يشجع أفراد هذا المجتمع على ممارسة الحكي، كما أن وفرة سبل الترفيه بأشكالها المختلفة شغلت الأطفال وبخاصة الحكاية الشعبية، إذ أصبحوا يجدون لذة ومتعة في متابعة ما تقدمه الوسائل السمعية البصرية وفي مطالعة الكتب القصصية، أضف إلى ذلك غزو المقعرات الهوائية لسطوح البيوت الجزائرية، فنسبة معتبرة من الأمهات يشتغلن خارج البيت، ولاشك أن زوال سحر السهرات القديمة كان له دور في إنقطاع تجمعات الحكي.

إنّ الطابع الشّعبي للتجمعات الشّعبية الحالية يختلف عما كان في القديم سواء في طبيعة الموضوعات التّي تكون مدار حديث المجتمع في حدّ ذاته أو في مكان التجمعات نفسه. فالتّجمعات

الشّعبية التّي يتداول فيها التراث الشّعبي تعتمد أساسا على المشافهة ولاسيما في مجال الحكاية الشعبية التي هي في طريق الزوال والاختفاء. " وإذا كان أجدادنا وبعض آبائنا ربما كانوا لا يزالون يهتمون بهذا الجنس الأدبي الشعبيّ، ويحفظون خلفا عن السّلف، فإن الزمن تغيّر والجيل أصبح غير الجيل والحياة غير الحياة، والحضارة غير الحضارة، فالنّهار أصبح للبطش والسعي الحثيث من أجل الخبز، أو العلم أو الربح، أو الواجب، والليل صار للتلفزة الملونة وغير الملونة، تبعا لليسر والعسر، ثم للإذاعة والموسيقى الصاخبة، الحية والهادئة الوديعة الموحية: كل يستمع لما شاء له هواه".[1]

2- أسلوب الحكاية الشّعبية الشّفوية

يعدّ الأسلوب الشّفوي الميزة الأكثر وضوحا من المميّزات الأخرى في الحكاية. فالحكاية حسب (مارسل موس): "هي أولا وقبل كل شيء: نص أعدّ ليكون مكررا".[2]

وتقول الباحثة (كامي لاكوست دوجرادان): " كم هو مؤسف جدا عدم إمكانية نقل وتسجيل جميع النبرات الصوتية التّي تعد من السمات الهامة التّي تميّز الأسلوب الشّفوي". [3]

يعني هذا أنّ فنّ الحكي يتعلق بالذاكرة وهو أيضا أداء يتعلق بالتغيرات الصوتية (من مد ورفع وخفض للصوت ومزج بينهما) تكمن في القدرة الإبداعية ومن هذا كله يتضح لنا أنّ هناك في فن الحكاية جزءا كاملا من الإشارات التّي تحمل أهمية بالغة ووظيفتها جمالية أساسا، وهي موجهة خصيصا لنقل الإنفعالات التّي تجعل جمهور المستمعين يعيش أحداث الحكاية وأبعادها في جو من الانسجام والتكيف، فإذا أخذنا على سبيل المثال حكاية من مدونتنا نجدها زاخرة بتحولات كثيرة جدا ومنها ما يتعلق بتغيرات الصوت (النداء، البكاء، الضحك، الصراخ...) ومنها ما يتعلق بالإشارة في مواطن انعدام الصوت وذلك عند تضخيم شكل إحدى شخوص الحكاية أو حادثة أو فعل، وهكذا

---

[1]- عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص19.

[2] -MAUSSE Marcel, Mannuel d'ethnographie, Payot, paris , 1947, p 204.

[3]- Camille Lacoste Dujardin, « La conte Kabyle, étude ethnologique », paris, 1982 ,pp.25-26.

....ففي حكاية " بقرة اليتامى" نجد كمية هائلة من المقاطع التّي تزخر بالتّغيرات الصوتية وتصلح أن تكون مادة لمسرحية ولاسيما المقاطع التّي تصف لنا معاملة زوجة الأب الشريرة للأخوين اليتيمين.

وفي حكاية "لونجة بنت الغولة" نجد أن هذه التّغيرات والتحوّلات الصوتيّة تتنوع بتنوع الأداء الروائي لمحتوى الحكاية، وفيها مواطن يكون رفع الصوت فيها وتمديده يصم آذان جمهور المستمعين صمًا، إذ تقشعر له الأبدان، لقد تعوّد الأطفال الصغار الالتصاق بأجساد أمهاتهم وجداتهم عندما يشعرون باقتراب الراوية من مقطع اجتياز لونجة أو الغولة الوادي الهائج مع كلبتها (حسب ما قالته لنا الرّاوية لدادا دوجة*)، فالأطفال يخافون عند الوصول لذلك المقطع من شدّة تهويل الرّاوية لهذا الجزء من الحكاية.

تضيف الباحثة (كاميل لاكوست دوجردين) حول الأسلوب الشّفوي ما يلي: " فإذا كنّا في غالب الأحيان نقتصر على دراسة النصوص المكتوبة، فتكون بذلك قد تسرعنا في تقييم ثراء أو فقر أسلوب الحكاية وأطلقنا أحكاما تعسفية وهذا في نظرنا يعني نسيان العنصر الجوهري وجميع الاختلافات المتعلقة بالإلقاء، وهذا يشبه تقييمنا لمسرحية انطلاقا من قراءة أولى، دون مشاهدتها ودون أن نأخذ بعين الإعتبار مشاركة الممثلين". [1]

وهذا يعني أنَّ الصوت مهم جدًا حيث يتميز بخصائص ذاتية لها قيمتها في تحديده فالرواية تقوم بمفردها بجميع أدوار شخوص الحكاية، فتكيف صوتها وحركاتها وأداءها حسب طبيعة كل شخصية داخل الحكاية، فبمجرد أن تنطق الرّاوية في سرد أحداث الحكاية ووقائعها تبدأ الأفعال تتلاحق بدون توقف وإنقطاع، فتشكل بذلك جملًا قصيرةً جدًا تحمل عدّة معاني.

تأتي التكرارات في الأسلوب الشفوي لتقدم توضيحات وتفسيرات، وقد تعبر عن المسافات الطويلة التّي يجب على البطل قطعها ليحضر ما قد طلب منه، فتورد الرّاوية عبارات مكررة وغالبا ما تكرر أفعالا ففي حكاية "بقرة اليتامى" نجد الفعل يمشي مكررا عدة مرات.

*لدادا دوجة: الرّاوية من منطقة دلس، من مواليد 1953، يوم 23 أوت 2017، الساعة 18.30 مساء.

[1]–Camille Lacoste Dujardin, op, cit–p 26.

يعرّف موريس هويس النصوص الشفاهية الأصلية بأنّها: "تلك التّي تتميّز بترقيم موقّع يجعل من السّهل على المتكلم تخزينها في ذاكرته، وعلى الجمهور فهمها".[1] معنى هذا أن قضية شكل التراث الشفهي والأمانة في نقله، أي قضية الذّاكرة. "وكل الرّواة تراهم يرددون أنّهم ينقلون ما نقل إليهم، وأنّهم لا يبتدعون شيئا"[2]، إعادة الحكاية كما سمعوها أول مرّة.

رغم الروايات المختلفة لنص ما أو حكاية ما حتى لدى الراوي الواحد، إلّا أنّ التّقاطع بين مختلف الروايات يدفعنا إلى أن نأخذ مأخذ الجدّ هذا الإقرار بوجود نوع من الأمانة للمصدر. صحيح أنّ النّصوص ليست أبدًا متطابقة كل التّطابق، ولكنّها تتقاطع فيما بينها في الكثير من المواضع.

يقول (هنري دافنسون):" يظل النّقل بالطريقة الشّفهية عرضة أولاً لتشويهات أكبر وأعمق مقارنة بالتّراث المكتوب. من هنا تنشأ الاضطرابات في الرواية والمعاني المغلوطة، ممّا يدل على أنّ الذاكرة هي أقل الوسائل أمانة. وتكثر الثغرات التّي يتمّ سدّها كيفما إتفق، أو على العكس من ذلك، يتم الربط بين أجزاء النّص ربطا غير مقبول، مع اللّجوء إلى الإضافات والترقيع.

وفي الوقت الذّي تفرض فيه الكتابة على الناسخ أو المحقق الإختيار بين مختلف الحالات الممكنة للنّص تحافظ الذاكرة على الروايات المتعددة للنّص الواحد جنبا إلى جنب".[3]

منذ الصغر ونحن نستمع إلى الحكايات الشّعبية، فهي أول مدرسة بالنّسبة لنا، فالجلوس أمام الراوي والإصغاء الجيد لما يقوله، ربما كل هذه الأمور ماهي إلا البدايات الأولى لمعرفة أثر الحكاية الشعبية على الحضور، ومنذ ذلك الوقت وأنا أحاول الإمساك بسر هذه الحكاية، سر أن يتحدث واحد والجميع يصغي إليه ولا يقاطعه ويشده إنتباه عميق لما يقوله. فهل للحكاية الشعبية ملائكة أو جن حتى يغدو السامع قطعة من متعة لا يريد سوى تتبع أحداثها وكأنّه القناة التي تجري بها الحياة؟

[1]– موريس هويس، الأنثروبولوجية اللغوية بإفريقيا السوداء، باريس، (د.ط)، 1971، ص46.

[2]– روث فينجان، الشعر الشفهي، كامبردج، (د.ط)، 1977، ص53.

[3]–هنري دافنسون، كتاب الأناشيد، نوشاتيل، (د.ط)، 1944، ص 82–83.

3- الحكاية الشّعبية بين المشافهة والتدوين

قبل أن ندخل في الحديث عن واقع الحكاية الشّعبية في يومنا هذا لابد لنا من استرجاع واقعها في الأمس البعيد، حيث كان للحكاية دورا في حياة الصغار والكبار معًا رجالًا ونساءً. فالصغار في الجزائر كانوا يتبادلون الحكايات الشعبية فيما بينهم سواء كانت محلية مثل حكاية لونجة وبقرة اليتامى، أو حكايات شعبية عالمية مثل بياض الثلج أو سندريلا، فضلا عن أنّ الجدات في البيوت أو الأمهات غالبا يروين لأحفادهنّ وأبنائهنّ قبل الذهاب إلى النوم ويتم التّلقي بإصغاء عميق قد يتخلله الضحك أو الفزع أو الإندهاش، ولكل حكاية عنوانها وتبدأ الحكايات بكان يا مكان في قديم الزمان. وبالنسبة للكبار فإنّ أبرع الحكواتيين هم من النساء وأغلبهنّ أُميّات لا يعرفون القراءة والكتابة. أما الرجال فكانوا يستخدمونها مهنة لأجل كسب المال فيقومون بسرد الحكايات مقابل بعض النقود، سواء في الأسواق أو المقاهي (وهذا ما يعرف بالحكواتي في دول المشرق العربي).

إنّ صورة الحكاية الشّعبية في الأمس تختلف عن صورتها اليوم فصورة السّرد الشّفاهي للحكاية الشّعبية لم تعد ظاهرة عامة مألوفة عند عامة الناس إلّا عند البعض منهم حتى أنّه بات هناك خوف من اندثار تلك الحكايات بموت من يحفظها، وأخذت الحكاية الشّعبية تأخذ في عرضها صور أخرى فقد تحولت الحكايات الشّعبية إلى أفلام الكارتون (سندريلا مثلا)، أو عرضها على شكل مسلسلات تلفزيونية (فنجد أن التقنيات الحديثة من التسجيل والتصوير والحاسوب قد ساعدوا في عرض الحكاية الشعبية بطريقة جيدة)، كما ترجمت وطبعت العديد من الحكايات الشّعبية العالميّة وأخذت الآن تقرأ في كتيبات باللغة العربية الفصحى واللغات الأخرى.

أسباب هذا التّغيير: إنّ السبب الأول هو أنّ هذا التغيير راجع إلى ظهور بدائل عن الحكاية الشّعبية فقد ظهرت إلى الوجود وسائل التّسلية تحمل إثارة ومتعة مثل برامج وألعاب (البلاي ستيشن)، فضلا عن برامج التسلية والألعاب والأفلام الكرتونية التّي تقدمها وتتسابق فيها الفضائيات إلى جانب تطور الحياة وتعقدها وكثرة المشاغل اليومية التّي أبعدت الأمهات وحتى الجدات عن أولادهم وأحفادهم لعدم وجود الوقت الكافي لسرد الحكاية لهم. هذا فضلا عن الدور الذّي تلعبه المدرسة في التربية والتعليم، وانصراف الأبناء إلى الإهتمام بدروسهم وواجباتهم اليومية.

أما الكبار فكان لتطور التكنولوجيا وما توفره من وسائل تسلية وراحة ومعرفة مثل الأنترنت وما تعرضه الفضائيات من برامج وأفلام ما يغنيهم عن الجلوس في المقاهي أو الذهاب إلى الأسواق الشّعبية كما كان يفعل أجدادنا ويستمعون إلى الحكايات. فألدّ أعداء الحكاية الشفوية هي الوسائل السّمعية البصرية الحديثة التّي كلما تقدم بها الزمن، انزلقت بها القدم في مسارها الطويل. فالتلفزة، والإذاعة، والفيديو، والصحف والمجلات،... وسواها من الوسائل الحديثة التّي تتقارب من هذه هي من الأمور التّي تعجل باندثار وزوال الشفوية واقترابها من مثواها الأخير. كما أنّ بموت الرّواة تختفي مكتبة ضخمة من الحكايات الشفويّة.

فالحكاية الشّعبية هي إحدى العناصر الأساسية لبناء ثقافة الشّعب، فالثّقافة الشّعبية لها جانب مادي متمثل بالأشياء الملموسة وجانب روحي غير مادي متمثل في القيم والأخلاق والعقائد والآداب والسلوك. وقد تعرضت للتغيير نتيجة اكتساب المجتمع لعناصر ثقافية جديدة خارجة عن الثقافة الأصلية وهذا ما تم عن طريق الإتصال الثقافي من خلال الشبكات الفضائية ووسائل الإعلام أو الإتصالات الدولية أو من خلال تصدير ثقافة معينة ونشرها كما يحدث في نظام العولمة وهذا ما يسمى بالغزو الثقافي.

فالتّناقل الشّفوي هي سمة غالبة على أنماط الإبداع الشّعبي على الرغم من قيام بعض الرواة الشّعبيين بتدوين مأثوراتهم لحفظها من الضياع، فالرّاوي الشّعبي ينقل إبداعه للأطفال أي المتلقين بالمشافهة سواء كان الإبداع أدبيا يعتمد على الترديد الشّفهي للنص أو حرفة شعبية يتوارثها الأجيال بالتّلقين والملاحظة والتقليد، وكل جيل يضيف للإبداع حلقات جديدة تعبر عن إبتكاره كما تسقط منه حلقات أخرى بفعل عوامل التفسخ الناجمة عن النّسيان وعدم الفهم وعدم الإستماع. كل هاته العوامل لا تمس جوهر المأثور الشعبي أو لبابه وإنّما تؤثر في الأهداب البعيدة عن الجوهر، فالراصد للحكاية الشّعبية في رحلتها الجغرافية أو عمقها التاريخي، يكتشف عناصر ثابتة وأخرى متغيرة بفعل الزمان والمكان، ودرجة تعرض النّص لعوامل التفسخ.

والمعروف أنّ درجة التغير في الحكاية الشّعبية تتفاوت حسب نوع الإبداع ومدى قابليته للتغيير، ففي العادات والتقاليد مثلا، تكون درجة التغيير بطيئة نسبيا غير ملحوظة لفترة من الزمن

ما لم تحدث طفرة مفاجئة من مرحلة معيشية إلى مرحلة أخرى بفعل تغير الظروف الإقتصادية والاجتماعية التّي ينتج عنها في الغالب تغير شامل في أسلوب حياة الناس في المجتمع.

أما التغيّر الذي يطرأ على الأنواع الشّفوية، فهو سريع نسبيا ومطلوب في بعض الأحيان للكشف عن قدرات الرّاوي. فراوي الحكاية الشّعبية لا يمكن أن يعيد رواية حكاياته الطويلة كلمة بكلمة نظرا لعدم قدرته على حفظ كلمات النّص بل يعيد صياغة أحداث الحكاية بقالب لفظي جديد.

هكذا تعد رواية كل حكاية، نصًا أصليا كل مرة تروى فيها تلك الحكاية. إضافة إلى تعدد نصوص الحكاية الواحدة بتعدد الرواة وإختلاف قدراتهم الإبداعية وتغير الزمان والمكان، وتبدو ظاهرة التغير والتجديد في فن إبداع وإنشاد الملاحم الشعبية التّي تتسم بالطول حيث يكتفي الرواة بحفظ عدد من القصص المعروفة ومنهج تقليدي في النظم يصوغ بموجبه الحكايات.

وفي بعض الأحيان يتجاوز التغيّر الذّي يطرأ على النّمط الشّعبي العناصر الثّانوية إلى مكوناتها الأساسيّة لأنّ ذلك النمط لم يعد يلائم ذوق الجماعة وبهذا يسقط من الذاكرة تماما.

4- أشكال التجمعات الشّعبية ومؤديها

عندما يقوم الرّاوي بحكاية أو سرد حكاياته يعتمد على تجمعات سواء داخل الأسرة أو خارجها في الحي أو السوق أو الشارع ومن أهمّ الأشكال التّي عرفتها هذه التجمعات "الحلقة".

فالحلقة عبارة عن تجمع شّعبي يجتمع فيه النّاس بشكل دائري حول الراوي (الحاكي) وقد تكون الحلقة ذات تجمع كبير أو صغير بحسب الموضوع المروي، وبراعة الراوي حيث تستمد الحلقة اسمها من "شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميّز الذّي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه من موقعه ذاك جمهور الرواد مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله"[1]، هذا ما يخلق ترابط وعلاقة وطيدة بينهم.

[1]- عبد القادر بوشيبة، الظواهر الأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989) ص303. نقلا عن حسيت بحراوي، المسرح المغربي، بحث في أصول السوسيو ثقافية المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، دار البيضاء المغرب، ط1، 1994، ص23.

هذه العلاقات تخلق علاقات تلاحم وإتصال بين الأفراد إذ تفتح مجالا للنقاش بين الراوي والمستمع وتعمل على إبراز الذوق الشّعبي حول الموضوع المروي وبهذا " نستطيع القول إنّ هذه الحلقات تمارس، بكل ما في هذه الكلمة من معنى، نوعا من العمل العلاجي لأنّها تسّهل الإتصال بالغير وبنفسها"[1]، إذ تعتبر كعلاج فعّال خاصة إذا تعلق بالجانب النّفسي.

من خلال تلك المرويات التي ترويها من أشعار وقصص إرتبط ظهور الحلقة بالطقوس والإحتفالات الدينية ومختلف المناسبات، كما كانت تكثر التّجمعات في المساجد إذ تقام بالمسجد الواحد " جملة حلقات تجتمع كل حلقة على شيخ، كما حدثونا أن عمرو بن عبيد ونفرا معه كانوا يجلسون في حلقة الحسن البصري ثم اعتزلوا حلقة الحسن وحلقوا أي أنشأوا لهم حلقة خاصة بهم"[2].

وذلك طلبا للعلم والمعرفة وأداء طقوس تعبدية، والأخذ بعبر الشّخصيات الدّينية ومن هذه الأهداف التّي صبت إليها الحلقة تطورت إلى غايات أخرى. حيث أضحت فرج في الأسواق الشّعبية والساحات العمومية، ساعية من خلال الحكي –روي الحكايات الشعبية–إلى خلق جو المتعة والانفعال والتسلية حيث كان: " أداؤها يجمع بين المسرحية أو التمثيلية والحكاية، وكان المؤدون لها، سواء اعتبرناهم ممثلين أو رواة، يؤدونها في الساحات العامة أو المقاهي أو في خيام خاصة، وهم في ذلك يصعدون على منصة أو يتصدرون الحلقات والجماعات ويحكون للسامعين بأسلوبهم المؤثر المليء بالمبالغات ما جرى لأبطالهم من مغامرات وأهوال وإنتصارات"[3]، وقد تعددت مضامين الحكايات الشّعبية كالزواج، التربية، الأخلاق، الطلاق، وغيرها من المواضيع التّي تضمر بداخله أبعاد نفسية، إجتماعية، أخلاقية.....إلخ.

وبهذا كانت الحلقة تسهم بشكل كبير في زرع الأخلاق والمثل السامية بأذهان المستمعين وكي تترسخ هذه المثل والأخلاق ينبغي أن يكون للحكواتي مهمة عالية وقدرة على الإبداع والتبليغ وذلك

---

[1]– جان ميزنوف، دينامية الجماعات، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط1، 1974، ص 158.

[2]– أحمد أمين، فجر الإسلام، تحقيق عبد المجيد البصير، موفم للنشر، (د.ط)، 1994، ص266.

[3]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي من ق10 إلى 14هـ، 1620م، المؤسسة الوطنية للكتاب، ج2، الجزائر، ط2، 1985، ص215.

بالاعتماد على ما تنصه عناصر الحلقة للتأثير مثل "الغناء والرقص والحركة والحكاية والتلوينات الصوتية".[1]

كما عدت الحلقة شكلا من أشكال المقاومة السياسية والثقافية أثناء الإحتلال الفرنسي وخطرا يهدد سياسته بالأفكار الواعية والفاضحة لأساليبه التّي كانت مدسوسة بعروض الحلايقي وقد يكون الحلايقي حكواتيا أو مداحا أو مقلداتيا.

فالحكواتي، اسم مستمد من الحكاية بمعنى أن الحكواتي شخص يحمل بجعبته رصيدا معتبرا من الحكايات الشّعبية المختلفة المضامين التّي يرويها في المقاهي، مستخلصا منها ما يحافظ على الكيان الجزائري من تقاليد. وأخلاق ومعتقدات وذلك من خلال التّدخل أثناء النّقاش بين الحكواتي والمستمعين الذّين يستخلصون أفكارًا وعبر يعلقون عليها.

أمّا المدّاح، فهو شخصيّة متنقلّة أي ينتقل بين العديد من الأماكن كالساحات العمومية، والأسواق وحتى البلدان كما كان يتواجد بمفترق الطرق كي لا يلفت إليه أنظار المحتل.

فكان يقوم بهذه المهنة الشريفة ويحرص على إيداع مهمتها الأخلاقية وذلك للاسترزاق كما قد كانت هذه الصّنعة مصحوبة بالدف والحركة وجودة الأداء في زاوية الحكاية أو القصص، والأشعار الشّعبية باعتبار أن المداح شاعرا في الأصل وهذا ما ذهبت إليه الباحثة الفرنسية آرليث روث" المداح كان في الأصل شاعرا دينيا، ينشد الأشعار والحكايات في الأماكن العامة، من أجل جمع المال لأداء فريضة الحج".

وحتى إسم المداح مستقى من المدح الديني وكانت المضامين التّي تحويها مروياته هي كذلك خطيرة على سياسة المحتل خاصة حين ذاع صيته، فأثار في نفوسهم الدهشة والإحساس بالخوف والخطورة المتمثلة في توعية الشعب وزرع فيهم روح الشّعور بالقوميّة ودعوتهم، وقال أحد المحتلين للمقاومة في المداح:" فقد بثّ المداحون في "الأهالي" روحا جديدة تدعوهم إلى النهوض بالمقاومة

[1]– عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر(1964–1989)، المرجع السابق، ص188.

يدا واحدة.... وقد حولوا الشعور القومي البسيط إلى روح القومية الناشئة التّي ستزدهر تحت تأثير رجال "الحركة الإصلاحية" نحو القومية والحرية والسياسة".[1]

أمّا المقلّداتي، فهو نوع من المؤدين للحلقة وهو يتوسط الحلقة في الأسمار الشّعبية مرتجلا ومقلّدا لمختلف شرائح فئات المجتمع، تقليدا مفعم بالسّخرية والتّهكم لإثارة الضحك معتمدا في أدائه على براعته الفائقة في تقليد الآخرين، إذ "يعتمد هذا التّقليد محاكاة نبرات الصوت، والإيماءة والحركة وتعبيرات الوجه وإيقاع الأداء".[2]

وهذه المميّزات هي التّي يفترض أن يتحلى بها الراوي لإستمالة مستمعيه وشد انتباههم بسهولة.

5- العمليّة الإثنوغرافية لجمع الحكاية الشّعبية

من خلال جمعنا للحكاية الشّعبية الشّفوية من الميدان لاحظنا وجود متناقضات كثيرة في الرواية فكلٌ يروي حسب مزاجه، ومن هنّا وجب التحري عن الحكايات الأقرب إلى أصلها، والغريب في الأمر أنّ الحكايات وإن تناقضت في الحكي إلّا أنّ الأسلوب والألفاظ تمتلك من القوة والجمال ما يثير الانتباه، وتجدر الإشارة إلى أنّ الراوي أو الملقي نجده من الكبار في السن، وحين سألناهم عن أصل هذه الحكايات أو مصدرها يجيبوننا بأنّه ليس هناك إنسان محدد يستطيع ذكره أو ذكر اسمه بل تنتقل الحكاية بين الأجيال في وقت واحد، وكذا وجود الرواة والجوالين والذين يلتقون بالنّاس في الأسواق والتجمعات والأعراس، فينقلون لهم أخبار البلاد والعباد بطريقة خيالية ويستحضرون مثلا الغول أو الجن، والتّي كانت تلقى صدى واسعا عند أوساط الشّعب وهذا لعقليتهم الضيقة والمرتبطة بالغيبيات وجهلهم لأمور دينهم، وإيمانهم بالأولياء الصالحين والمشعوذين والسحرة لدرجة التقديس، فأصبحت الحكاية بالنسبة لهم واقعا يجب الاعتقاد به، وربما كان هذا دافعا لنا لتفسير

[1]- روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، المصدر السابق، ص120.

[2]- عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر، ص238. المرجع السابق، نقلا عن: إبراهيم حمادة، توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، ص60.

تماسك أفراد الشّعب في القرى النائية في المناطق الجزائرية، وهذا لتمسكهم بعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم التّي نشأوا عليها.

يجب الإشارة إلى أنّ الحكاية عند رويها يجب الأخذ بعين الإعتبار عمر السّامع، فالحكاية تعيش بين أوساط النساء والعجائز خاصة، لأنهنّ يحفظنها ويستخدمنها باستمرار في تربية أولادهم من ذكور وإناث، فتجد الصّغار يلتفون حول جداتهم من سنّ الرابعة أو أقل إلى سن الرابعة عشرة، مبهورين بالعالم الحكائي المجهول والرائع والذي ينسج في أسلوب جذاب لا يدع مجالا لعدم التصديق. وهنا يدخل العالم التربوي التعليمي، فالجدة –أو الأم– الراوية هنا ليس غرضها الحكي فقط بل هدفها هو محاولة إيصال فكرة معينة للمتلقي، وهي إرساء معالم الخير في النفس فالخير دائما ينتصر والشر عمره قصير وإن طال به الزّمن، وبهذا فإنّ عملية الحكي تأخذ بعدا تربويًا اجتماعيا في تربية الأجيال.

ثم بعد سن الرابعة عشر تقول الرّاوية لعروم خدوجة*[1] أنّه يتم الفصل بين الذكور والاناث، لأنّها سن حرجة فالفتاة تبلغ سن النضج وكذا الفتى، وتبدأ رحلة أخرى مع الحكي الشعبي، فالفتاة تتعلم من أمها حكايات الصبر والوفاء وإرساء الخير والتربية لأنّها ستكون امرأة في المستقبل، والفتى يذهب إلى جماعة الرّجال مع أبيه للتعلّم من حكايات أو قصص البطولات وكيف يواجه المخاطر وأهوال الحياة بحكمة وعزيمة. وعملية الفصل هذه –بين الذكور والإناث–تعود لطبيعة المناطق الجزائرية كونها مناطق محافظة فنجد أن الفتاة تزوج في وقت مبكرة جدا فلا تبدي زينتها حتى لأبيها إستحياء ولا تأكل أمامه. فالنساء في جهة والرجال في جهة أخرى حتى داخل الأسرة الواحدة.

من خلال جمعنا للحكايات الشّعبية من أفواه الرواة استنتجنا أنّ للحكاية الشفوية خصائص مميّزة ومتمثلة في: الإعادة المستمرة للحكاية، إشراك الرّاوي أو الحكواتي لكل الحواس أثناء الحكي أو السرد، واستخدام لزمات حكائية بعينها، ومشاركة المروي له أو المستمع في الحكي استدراكا أو مضيفا، واختلاف متعة الحكي باختلاف الزمان والمكان، وتأثير نفسية الراوي أو الحاكي تؤثر في

* لعروم خدوجة، من مواليد 1939، ذراع بن خدة، تيزي وزو، 78 سنة، ماكثة في البيت.

الحكي أو السرد إيجابا أو سلبا وكذلك نفسية المستمعين، زد على ذلك خاصية إضافة الأحداث أو إلغائها أثناء الحكي الشفوي.

وهذا يعني أنّ كل راوٍ يضيف أو يحذف عند رواية الحكاية الشعبية حسب ما يريده، فالحكاية الشفوية لها تقنيات مختلفة عن الحكاية المكتوبة، وبين السرد أو الحكي الشعبي الحر أو الشفوي والكتابة للمتلقي عالم مليء بالإختلافات الجوهرية في سرد الأحداث، فمتعة الإستماع تختلف عن السّامع الشفوي أو المدون والمكتوب وقد تكون هذه أهم سمات الحكاية الشّعبية الشّفوية.

أما الحكاية المدونة أو المكتوبة، فهي تحفل بجوانب أخرى عدّة تمنع عنها الحذف والإضافة وكلّما كان أسلوب الكتابة متقدما صعب على القارئ التواصل الحقيقي مع الحدث، فالحكاية المكتوبة لا تعطي للسامع الفرصة للتغيير والتبديل بل يمنحها بعدًا في مخيلته، كما أنّ الحكاية المكتوبة تحاول التوسّط بين المكتوب والشّفوي عند سردها من قبل القارئ وهنا يحدث إنتصار للشفوي مقابل المكتوب. ونجد أنّ الذات تتنزه بين العالمين –الشفوي والمكتوب–كما يحلو لها من الإحتدام بالفوارق بين العمليتين.

فمن خصائص الحكاية الشّعبية الشّفوية، أنّها تحتوي على قدر من الحقيقة والصدق، وأنّها من المستحيل أن تبيّن مقدار الحقيقة في الحكاية الشفوية وتقييمها، وأنّ الرواية الشعبية الشّفوية لا يمكن الاعتماد على حقائقها في كتابة الحكايات الشعبية، ويجب التأكد وتفحص الحكي الشعبي الشفوي بعناية للتأكد من مصداقيته، ويجب أن تخضع الحكاية الشّعبية الشّفوية للفحص الدقيق بواسطة المنهج الملائم لذلك بكل صرامة.

كما تمرّ مرحلة جمع المادة الشّفوية في مجال التّراث الشّفوي بعدّة مراحل وهي، وتتلخص في مرحلة جمع المادة من مصادرها الأصلية، ومرحلة التّصنيف (أي تصنيف ما تم جمعه وفهرسته وايداعه في الأرشيف)، ومرحلة الدّراسة والتحليل (وهي المرحلة الأخيرة).

أمّا فيما يخص عملية جمع المادة الشفوية فتتم بثلاث طرق أيضا وتتمثّل في طريقة الملاحظة، وطريقة المشاركة، وطريقة المقابلة.

وكل طريقة من هذه الطرق لها إيجابياتها وسلبياتها، ويستحسن الجمع بينها، كما فعل العالمان الأمريكيان (ملمان باري وألبرت لورد اللذان) قدما نظرية الصياغة الشفوية وهي نظرية تعد الآن من أحدث النظريات في مجال البحث العلمي المتعلق بالتراث الشفوي من حيث الجمع والتعامل[1]. لأنّ النظريات التّي تهتم بهذا المجال قليلة جدا، وهذا ما تطرق له عبد الملك مرتاض في مقاله "مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية" عندما تحدث عن خصائص الثقافة الشفويّة، فقال أنّ ندرة الدراسات حول إشكالية خصائص الثقافة الشفويّة، ما جعله بعد التأمل، يحددها في ثلاثة خصائص، وهي الايقاعيّة، والاعتقادية، والأسطورية[2].

المبحث الثّالث: الرّواة وفنون الرواية

1- مميّزات الرّاوي

الحكاية والحاكي، شيئان متلازمان لا يمكن الفصل بينهما أبدا، فالحكاية وجدت لخدمة مستمعيها بواسطة الرواية، الذّي هو في الحقيقة لسانها أو صوتها الذّي يخبرنا بوقائعها. كما يمثل هذا الأخير طرفا مهمّا في إنتشار الحكاية الشّعبية، ورواجها في الأوساط الشعبية، "فالرّاوي قبل أن يروي شيئا يجب أن يكون ممتلكا لما يمكن أن نسميه الملكة الروائية، ونعني بذلك إجمالا المعرفة الضمنية للنموذج الروائي"[3]، فهضم الرّاوي –الملقي– للحكاية الشّعبية من ناحية مضمونها، وأحداثها ووقائعها المتشعبة يسهّل عليه مهمّة نقلها إلى المتلقين دون تكلف أيّ عناء أو جهد في ذلك. خاصة وأنّ هذا الجمهور لا يكتفي بمجرّد الاستقبال فقط، وإنّما يعدّ طرفا مشاركا وفعّالا في عملية الحكي، فالجماعة هي التّي تختار الراوي وتهيئ له المكان المناسب، وهذا لتسهل عليه عملية الحكي وإيصال صوته لكلّ أفراد الجماعة، وتمكنهم من ملاحظة إشاراته وتعابير ملامح وجهه.

لابد من أن يكون للرّاوي موهبة تفرضه على مجمع الحكي، وهذه الموهبة تقتضي إمتلاكه لحصيلة من الحكايات التّي تحفظها قوة ذاكرته بالملكة الروائية ف" إنّ الرّاوي قبل أن يروي شيئا

---

[1]– ينظر: عبد الله بن إبراهيم العسكر، أهمية تدوين التاريخ الشفهي، مجلة الدرعية، العددان 39 – 40، 2009.

[2]– ينظر: عبد الملك مرتاض، مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبيّة، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهات الإفريقية، المرجع السابق، ص 48– 54.

[3]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المرجع السابق، ص34.

يجب أن يكون ممتلكا لما يمكن أن نسيمه الملكة الروائية، ونعني بذلك إجمالا المعرفة الضمنية للنموذج الروائي".[1]

والملكة الروائية هي تلك المقدرة اللّغوية التّي تُعِينُ الرّاوي على حكي الحكايات بإتقان، فهي " المقدرة الكامنة في عقل الفرد".[2]

وهذه المقدرة تشمل هيئة الراوي، الأداء التمثيلي ومدى درايته بعلم اللّهجات، وطبيعة أدائه الصوتي ف" الصّوت سرّ الحياة وإذا لم يكن هناك صوت فهناك صمت، وحياة الشعب حركة وصوت، والصوت هو وسيلة الإتصّال المعرفي بين الأنا والأخر، وكلّما قويت الطاقة التّي تصحب الصّوت كانت فعالية الإستقبال".[3]

فضروري أن يكون صوت الراوي جهوري وواضح بتلويناته المتغيرة بحسب مواقف الأحداث المرويّة وذلك للتأثير في المروي له (المتلقي) وشدّ إنتباهه أكثر لذا فعلى الراوي أن يمتلك براعة الأداء التمثيلي الذّي يسهم بشكل كبير في إيصال رسالته الشفاهية وتصوير الأحداث للمتلقي وجعله يعيشها كأنّها تجري أمامه، إذ يعتمد على قدرته بتقمص أدوار الشخوص القصصية بإستخدام القوّة الحسيّة المتمثلة في حركة الجسم، وملامح الوجه، وحركات الأيدي، والتنفس السريع أو الثقيل، وكيفية الكلام كما يقوم الرّاوي" بمشاهد مسرحية يقوم فيها بدورين أو أكثر مستخدما الحركة والحوار".[4]

فهذه الكفاءات ضرورية في أن تتوفر في الرّاوي وذلك لجعل المتلقي يعيش الإثارة، الاقتناع، والامتناع بغية ترسيخ الرسالة الشّفاهية بذهنه ومن أبرز السّمات المرسخة للرسالة الشفاهية أيضا

---

[1]–عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، نقلا عن A.J.GREIMAS, du sens Edition de seuil, Paris,1968, p261.

[2]– المرجع نفسه، ص34.

[3]– تيجاني الزاوي، بناء الحكاية الشعبية في الجزائر، المرجع السابق، ص287.

[4]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المرجع السابق، ص44.

هي: الأسلوب والمقدرة اللغوية والمقصود " بالمقدرة اللّغوية، قدرة الإنسان الشّعبي على إستخدام التورية والكناية، بحيث يدور الكلام في شكل ألغاز".[1]

فالأسلوب المتميّز والممتاز شرط أساسي ينبغي توفره في الرّاوي حيث يقتضي مراعاة معجم لفظي بسيط تفهمه كل فئات المجتمع من أطفال، وكبار، وفلاحين، وأميين لهذا يجب أن تكون اللغة المستعملة مألوفة لديهم.

كما على الراوي أن يرفق الكلمات الصعبة الواردة في الحكاية الشّعبية بالشّرح والتفصيل لأنّه في بعض حالات الحكي، يتوقف عن الرواية ليقول أبياتا من الشّعر وأحيانا يغنيها، لذا عليه القيام بتفسير كل ما ورد غامضا من عبارات ومفردات، كما يستلزم عليه أن يكون بارعا في اختياراته لمروياته التي ينبغي أن تكون موافقة للوسط الإجتماعي ومستوى الفكر الشّعبي، كما يسهم عنصر التشويق في نجاح أداء الراوي بصفة كبيرة.

وعادة ما يروي الرّاوي قصص المغازي الطويلة، فيعمد تجزئتها رغبة في خلق الفضول في المتلقي وضمان استمالته في الجزء المقبل من الحكاية، وينهي الجزء الذّي كان يرويه بنهاية مشوقة ذات أحداث مثيرة، وكثيرا ما يبالغ في رسم الأحداث حيث يعمل على تضخيم الأمور لإيهام المروي له بتفاقم المشاكل أو حصول مكروه ما للبطل فيلجأ إلى تصعيد الأحداث والزيادة من توترها. وهذا ما تفرضه طبيعة الحاكي –الراوي–الواسع المخيلة حيث يجعل من " بحيرة ماء صغيرة محيطا، وسمكة صغيرة حوتا، وغولاً واحدا جيشا من الغيلان"[2]، فالتضخيم والمبالغة في الأحداث يعكس مدى ذكاء وبراعة الراوي في قدرته على تصوير الغرائب وخلق التأثر والانفعال لمعايشة الحكاية فالمبالغة" سمة شعبية تلائم الحكي عند الفقراء والملوك معا، وهي خصيصة من خصائص الأسلوب، خاصة ذلك الذّي يجسد موضوعا يجمع بين السحر والخرافة والوقائع الشعبية"[3]. ويكثر استعمال أسلوب

[1]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، المرجع السابق، ص213.

[2]– ياسين النصير، الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، دار النينوى، سوريا، (د.ط)، 2009، ص 17.

[3]–المرجع نفسه، ص15.

المبالغة في حكايات الجان أكثر غيرها التّي " تحكى بطريقة شائقة مشبعة في الغالب بأسلوب فن " الروكوكو" أي المبالغة في التصوير"[1]، فعنصر التّشويق مهم جدا في سرد الحكاية الشّعبية.

وهذا ما يعكس ثراء الرصيد الحكائي للرّاوي ومدى قدرته على التّعبير الذّي يفتعله في أحداث الحكاية أثناء روايتها، بخاصة إذا كانت الحكاية طويلة فيتعذر على الذاكرة الاحتفاظ بحذافير النّص الحكائي، فتتعرض إلى التبديل والتعديل نظرا لطبيعتها الشفهية المرنة.

وكلما تناقلت كانت عرضة للتغيير الذّي يلمس الأحداث الثانوية فقط ويبقى على الفكرة الرئيسية التّي يتفق عليها كل الوسط الشّعبي، حيث تقتضي عملية التغيير رَاوٍ ذواق دَارٍ بطبيعة الوسط الاجتماعي الذّي يروي له وواعيا بالتّغيّيرات التي طرأت عليه وذلك ليواكب بين القديم والجديد وحين يرتجل أو يضيف أو ينقص شيئا من الحكاية ينبغي أن تكون روايته مقبولة ومعقولة لدى المستمعين، محدثا في أنفسهم الترفيه والإمتاع.

والملاحظ أنّ هنّاك ما يسمى "بالرّواة المحترفون" والّرواة "غير المحترفين" في الجزائر، إذ ليس كل من يروي أحداثا جرت في الحكاية الشعبية فهو راو قادر على أن يحظى بإهتمام المجتمع على أنه راوٍ مقتدر، وإنما ضروري أن يتمتع بصفة الاحترافية، والمقصود بالاحتراف هو " إتخاذ الرواية كمهنة يحصل الراوي عن طريقها على مقابل نقدي يمثل مصدر دخله، فهي مهنة معترف بها اجتماعيا".[2]

يكتسب الرّاوي مهنة الرّواية ويصبح محترفا وقت يلازم شيخا من الرواة المحترفين ويأخذ عنه أصول الرواية بإعتبارها صنعة تقتضي مراعاة الدقة والحفاظ على مضامينها من جيل لآخر، كما أن المرأة تلعب دورا بارزا بين الرواة المحترفين بما أنها تهتم بالأطفال حتما ستكون عملية الرواية من اختصاصها في مختلف السهرات الليلية مع أبنائها أو أحفادها بمختلف المناسبات كالعيد والمولد النبوي الشريف... وعادة ما تحكي الام لأطفالها الحكايات بأسلوب شائق حتى تنومه وهذا ما كانت

[1]– فردرش فون ديرلاين، المرجع السابق، ص20.

[2]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي بمنطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المرجع السابق، ص39.

تفعله شهرزاد مع شهريار كل ليلة ونظرا لذكاء شهرزاد وسعة رصيدها الحكائي وجودة أسلوبها كان الملك يعيش الحكاية إلى أن ينام لهذا لم يقتلها كسابقاتها.

كما أن معظم الرواة المحترفين يؤدون رواياتهم في المناسبات " فالسوق واحتفالات الزواج والختان وإقامة النُذُور للأولياء والتجمعات العامة في الساحات والمقاهي والدكاكين، هي المجال الذّي يقوم فيه الرّاوي المحترف بإيصال ما يحمله من تراث قصصي إلى الجماعة".[1]

وهذا ما يميز الرّاوي المحترف عن الراوي غير المحترف لأن هذا الأخير لا تعتمد رواياته على المناسبات وإنّما يرويها في أي وقت يحلو له حيث يتعلم عملية الرواية كمستمع من مختلف التجمعات وهذا ما يكسبه صفة تعليمية سلبية لأنّه لا يلازم شيخا من شيوخ الرّواة المحترفين فهو يستمع ويروي دون أن يخضع روايته لقواعدها باعتبارها صنعة تقتضي الدقة والإتقان " فالمتعلم هنا لا يعي تماما أنه يتعلم صنعة، ولا يفكر تفكيرا واعيا في جزيئات قواعدها".[2] وإنّما يكتسب الصنعة بشكل عفوي عن طريق الاستماع والاحتكاك بالجماعات دون أن يعي ذلك.

2- فن رواية الحكاية الشّعبية

إنّ فعل الرواية -أو الحكي-يحتاج إلى صوت يخبر عن أحداثه وعما جرى فيه وهذا الصّوت هو الرّاوي حيث تشمل عملية الحكي النساء والرجال والعجائز اللّواتي يروين حكايتهن أثناء اللّيل لأحفادهن كما يقمن بهذه العملية أيضا في المناسبات، وكذا الأمر بالنّسبة للرجال الذّين يتجمعون بالمقاهي والأسواق الشّعبية، والدكاكين ويحكون حكاياتهم وأشعارهم الشعبية، وقد تعددّت التّسميات التّي أطلقتها الأوساط الشّعبية الجزائرية على الرواة مثل " القوّال والخرّاف والمدّاح والرّاوي والقصّاص والحاكي ".[3] وكل هذه النعوت قد أفرزتها ظروف تاريخية واجتماعية، وثقافية سياسية، فالسياسية منها قد برزت أثناء الإحتلال الفرنسي وتمثلت في ملاحقة الإدارة الفرنسية للرواة الذّين كانوا يفضحون

[1]- المرجع السابق، ص44.

[2]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، المرجع السابق، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 118.

الأساليب القمعية السياسية برواياتهم للحكايات الشعبية كما أطلقت الإدارة الفرنسية على الرواة " اسم التروبادور أو الشعر الجوالين ".[1]

ويتضح بأنّ الرّواة يشتملون على عنصرين هامين أثناء القيام بعملهم وهما: المروي والمروي له فالمروي " عبارة عن نص أو الحكاية أو الرسالة التّي يمكن تناقلها شفاهيا أو ما يكون الإسناد فيه على ما تحمله بطون الكتب التراثية كالسير والبطولات والمعارك، ..."[2]. أما المروي له " هو المتلقي الذّي يستقبل المروي سماعا أو قراءة، وهو الذي يتفاعل مع الرواية والسرد وينفعل به، ويشكل رأيه فيما سمع وقرأ والدراسات الحديثة تعتبر المروي له أو المتلقي مؤلفا آخر للنص بما يضيفه عليه من رأي أو وجهة نظر تأتي من زاوية رؤية مختلفة عن زاوية رؤية المؤلف ".[3]

ولنجاح عملية إيصال المروي للمتلقي يبذل الرّاوي جهدا كبيرا للقيام بالرواية أو الحكي، حتى أنّ بعض الرواة ينفقون سنوات عديدة لدراسة فن الرواية، ومع نموهم فيزيولوجيا، نفسيا وعقليا تنمو معهم تجربة الرواية وتتطور وتصقل وتتعمق وبهذا يكتسب الرّاوي مهارات تفرض صيته على مجتمع الكبار، كما قد اتخذت الرواية مهنة يكتسب الرّاوي من خلالها وذلك شريطة تمتعه بمهارات تذيع صيته عاليا في عالم الرواة المحترفين وغالبا ما يظهر الراوي خلال الرواية بأنه في حلم اليقظة وذلك من خلال طموحات البطل أثناء إنتقاله من الفقر إلى الغنى، ومن الكوخ إلى القصر وهذه الطموحات بدورها تمثل أبعاد طموحات القاص والمستمع.

3- طبيعة الرّواية

إنّ الإنسان بطبعه يقوم بأفعال كثيرة يكتب، يقرأ، ويروي...وهذا الفعل الأخير يقوم بأغراض متعددة منها تخليد نمطية عيش السلف للخلف جيل بعد جيل، وذلك لتكوين تراث يثبت وجود هوية الأجيال ويميز خصوصيات كل شعب عن الآخر، " والرواية في أصلها اللّغوي، هي استقاء، ثم

---

[1]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة، المرجع السابق، ص 11.

[2]- تيجاني الزاوي، بناء الحكاية الشعبية في الجزائر، المرجع السابق، ص 70.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أطلقت الكلمة على حمل الشعر والأنساب والحديث، بل أطلقت الكلمة أيضا على طرق نقل القراءات وفروع العلم المختلفة لعلاقة النّقل في كل، وسبيل ذلك فيما يبدو ممكن كلام الجوهري، الإستظهار، فأنت تقول: أنشد القصيدة ولا تقل أروها إلاّ أن تأمر بروايتها، أي بإستظهارها وعلى هذا فالحمل والاستظهار هما عنصرا الرواية ومن تم فقد أصبح ناقل الشعر والأنساب والقراءات والحديث واللّغة والقصص والغزوات إلى غير ذلك تحت شروط الإستظهار رواية"[1]، فرواية الحكاية الشّعبية أو سردها يتطلب لغة سهلة وبسيطة.

وبهذا فإن فعل الرواية يتضمن مجموعة من الأخبار التّي تنقل حدثا فتصفه وتصوره كما هو والمقصود بفعل رَوَى لغة، " رَوَى: رواية نقل حدثا ووصفه، سرد رواية، حكى وقص ما يعرف من تفاصيل "روى معركة"، "روى حادثة"، "روى مغامراته"[2]، كما قد رأى المتخصصون في تفسير تاريخي أنّه في القديم كانت عملية الرواية وقص الحكايات تعدّ طقسًا سحريًا تقوم به السّاحرات من النّساء والعجائز، وقد مرّت الرواية بمرحلتين تمثلت المرحلة الأولى: بالشّفاهية القديمة، أمّا المرحلة الثانية: هي مرحلة الحكايات أو المرويات المدونة أو المكتوبة، والمرحلة الشّفاهية: هي التّي سبقت مرحلة التّدوين والكتابة " إذ كانت تشمل القصص والحكايات والشعر والألغاز والأمثال والخطب وغيرها ".[3] وأهم ميزة تميز هذه المرحلة هي أنّها أكثر عرضة للتغيير نظرا لتناقلها شفهيا من راو لآخر، فحتما ستكون هناك إختلافات كلّما تناقلت وذلك يحصل بتغير الراوي على عكس المرحلة الثانية.

فما يواجهنا في الأدب الشفوي إشكالية الثّابت والمتحوّل، أو الأثيل والدّخيل وهو موضوع سال من أجله مداد غزير، فهناك من يتشبث بالأصول ولا يرضى بها أو لها بديلا تحت ذريعة حفظ الهوية والجذور، وهناك من يعانق كل جديد وافدٍ كسمة من سمات الإنفتاح، والتّطور، والتحديث، والعصرنة، وهناك من يحاول الجمع، أو التقريب بين هاذين التيارين اللّذان يبدوان للوهلة الأولى

[1]– تيجاني الزاوي، بناء الحكاية الشعبية في الجزائر، ص: 69، نقلا عن: عبد الحميد الشلقاني، الأعراب الرواة، دار المعارف بمصر، القاهرة،1997.

[2]– أبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد ابن إبراهيم النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، دار الكتب العلمية، ط1، ج1، بيروت لبنان، 1988، ص600.

[3]– تيجاني الزاوي، بناء الحكاية الشعبية في الجزائر، المرجع السابق، ص69.

وكأنّهما يقومان على طرفي نقيض. فالثابت معناه الرّاسخ، ومعناه الديمومة والاستمرارية والبقاء. أمّا المتحول أو المتحرك فمعناه التبدّل أو التغيّر.

المبحث الرابع: فن أداء الحكاية الشّعبية

1- اللّغة والأداء في الحكاية الشّفوية

توصل الحكاية الشّعبية الرسالة التّي أوكلت إليها وإن لم تكن باللّغة العربية الفصحى، فالألفاظ قويّة تؤدي المعنى وتسلسل الأحداث لا يدع ثغرات في المتن، كما نلاحظ أنّ الوصف والخيال حاضرين بقوّة، أما الأسلوب فكان بسيطا خال من التعقيدات التّي تربك النص، فالحكاية الشّعبية ترتكز على الأحداث وتسلسلها بعضّ النظر عن وصف الشخصيات ونفسياتها.

يتحقق النّص الشّفوي ضمن شكل إتصالي يختلط فيه الكلام بوسائل إتصال مصاحبة كالحركة، فيجمع النّص بين طرق إتصال لغوية تهم اللّغة والأصوات والنحو والعروض بالنسبة إلى الشعر والبناء السّردي بالنسبة إلى الأجناس الأخرى، وطرق إتصال غير لغوية، بل جسدية وتتمثل في لغة الجسم كالحركات والنظرات وقسمات الوجه ونبرات الصوت... ، لحفظة التراث الأدبي الشعبي ورواته قدرة على الأداء تجعلهم يتحكمون في قنوات الإتصال تلك، وكذا التمكن ضمنيا من الأجناس الأدبية بصيغتها وبناها السردية، فإذا ما تم تدوين النصوص بالكتابة، اقتصر ذلك على المادة القولية وأضاع ما سواها من عناصر السّياق التّواصلي ومنها تلك التّعبيرات الجسدية، وقد يؤدي ذلك إلى الالتباس أو عسر الفهم.

خلافا للأدب الفصيح المكتوب، يستدعي النّص الشّعبي الشّفوي نسقا حركيا يساعد على الإبلاغ والتواصل والتفاعل مع المتلقي. تسمى الحركة التّي ترفد النّص في مادته المنطوقة حركة سردية.[1] تندرج الأنساق الحركية ضمن متن الإشارات والإيماءات البشرية وتتعلق بالنشاط التقني والفني بالمعنى الواسع كتقنيات الجسم والتقنيات المؤثرة في المادة أو ترتبط بالكلام المنطوق، ومنها ما يمثل لغة تخاطب مكتملة، تعوّض الكلام في حالة عجزه عن إبلاغ الرسالة (عند الصم والبكم

1-C. Calame-Griaule , « pour une étude des gestes narratifs », langage et culture africain, Maspéro, Paris, 1977,p.303.

مثلا). يعد الصوت والحركة عند أداء النص الأدبي الشعبي من العناصر شبه اللّسانية التّي تضفي مزيدا من الفاعلية التواصلية وتطبع الاحداث بشيء من الواقعية التي تشد المتلقي إلى الباث، أي السامع إلى الراوي فيتابع كلامه وحركاته بكل اهتمام فتحصل له لذة التمتع بالسيرة أو الحكاية وكأنها مشخصة أمامه.

إن الحركات السّردية المتعلقة بالأدب الشّعبي على درجة كبيرة من الثراء والراوي الماهر هو الذي يتقن الكلام بقسمات وجه ونبرات صوته وبيديه إن صح التعبير، ويتم ذلك ضمن أنساق معلومة. يضم نسق الحركات السّردية نمطين من الحركات: الحركة التّي تضاعف النّص وتلك التّي تعوضه، أما الأولى وهي الأكثر عددا. فهي التّي تضاعف الكلام وتصاحبه فتؤدي وظيفة توضيحية صرفة تؤكد الحدث المروي، ومثالها حركات النفي والإستفهام، بينما تضيف الحركة التي تنتمي إلى النمط الثاني إعلاما دلاليا جديدا لا يتضمنه النّص صراحة، إذ يعتبر الجسد نسقا تواصليا له امتدادات في كل مناحي الحياة، ذلك أنّه ليس مجرد كتلة كلية، بل ليس جمودا يستقر بوتقة واحدة ولكنّه كيان متحرك له خطاب خاص إيمائي ينم عن علامات سميولوجية كثيرة تكون محلّ تفكيك من طرف المتلقي من أجل إنتاج الدلالات والتّواصل، أنّه خطاب أو خطابات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا. إنّه المبدأ المنظم للفعل وهو الهويّة التّي بها نعرف وندرك ونصنّف، وهو كذلك الواجهة التّي تخون نوايانا الأكثر سرّا " وليس غريبا أن نلح في الحديث عنه ونتغنى بجماله ونربت عليه وننصت إليه في قوله وفعله، وفي جده وهزله في سكناته وحركاته ونهتم به حيث يصحو ويغفو وينشط ويكسل ويتألم وينتشي ويذبل وينتهي"[1].

إنّ للجسد قراءة خاصة، الغاية منها الكشف عن الطريقة التّي ينتج بها الجسد دلالاته والدلالات هي طاقات تعبيرية كامنة في الجسد.

[1]– جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص 68.

يشكل هذا الأخير نسقا منفردا ضمن أنساق تلوذ جميعها بالكون بحثا عن المعنى وعن الدلالة، فإذا كانت كل الأشياء لا تدرك إلّا من خلال ارتباطها بهذا الكون اللامتناهي الامتداد "فإنّ كينونة الجسد تمكن أيضا في ارتباطه بكون ما، وجسدنا لا يوجد في الفضاء إنّه الفضاء"[1].

إنّ الحركة الجسدية باعتبارها أداة تعبير تنقل الوعي من فضاء إلى فضاء في لمحة تختصر الكثير من الكم الصوتي واللّغوي ولا تتجاوز حدود استخراج الصور من ذهن المتلقي، وإعادة النظر في علاقة هذه الصور واكتشاف قسماتها وملامحها التّي كانت خافية وهي بذهنه، فالإشارة أو الحركة الجسدية وسيلة من الوسائل السريعة التّي تسمح للمتلقي من التّجول في مخزونه الثّقافي وفق شحنات الخطاب لتفجر مكان ذاكرته "إنّها تمنحه إمكانيات هائلة في الاستجابة السريعة للفهم وتدفعه لتشغيل الذاكرة بقوة لاستحضار الصور وتجاوز حدود اللّغة المنطوقة التّي تستهلك الزمن الحاضر"[2].

تعتمد الحكايات الشّعبية كموروث شفاهي أساسا على ما حفظته لنا ذاكرة الحفظة، أي على براعة الرّاوي في تذكر ما سمع وقدرته ومهاراته في نقل ما يحفظ إلى غيره بطريقة مشوّقة تجلب انتباه الجمهور المتلقي المحيط به حتى يتمّ التّواصل بين الأجيال بطريقة واعية وجادة ذلك أنّ "كل عملية إبلاغ تتمّ إلّا إذا اكتملت فيها أعضاء المثلث المكون للجهاز البلاغي: الباث، المتلقي، الرسالة"[3]. أي المروي والجمهور –المروي له– ونص الحكاية الشّعبية.

ونظرا للدّور الفعّال الذّي يلعبه الرّاوي في فهم وإيصال معاني الحكاية الشعبية للمستمع، وخلق جو خرافي ينطلق من الواقع المدرك والمحسوس ليلحق بعيدا في عالم الخيال المطلق، ويجعل المستمع يندمج مع جو الحكاية ويتابع أحداثها بشغف واهتمام شديدين.

فالرّاوي يروي بلسانه ويسهب في الشرح أحيانا متوسلا في ذلك بعبارات وكلمات منتقاة، كما يروي بجسده كأن يختار جلسة معينة، فهناك من الرّواة من يفضل الجلوس في وسط الجماعة وأثناء عملية الحكي يتلفت يمينه ويساره ويشرح بين الحين والآخر لكل المستمعين، ويتابع في وجوههم أثر

[1]– تجليات الجسد، تجليات الإنسان: افتتاحية مجلة إبداع، العدد9، ديسمبر 1997، ص4.

[2]– محمد عيلان، من سيميولوجيا الاتصال، المرجع السابق، ص254.

[3]– محمد طول، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1991، ص126.

وقع كلماته عليهم، ويتابع حركاتهم وهمساتهم وتجاوبهم معه، وهناك من يفضل الجلوس في مكان مرتفع أُعدّ خصيصا له يجابه المستمعين مباشرة.

كما يروي الرّاوي بحركاته وإشاراته، فنراه يحرك رأسه وعينه ويده ورجليه ويتلفظ بشفاهه عند نطقه ببعض الكلمات، كما يستعين بأدوات وآلات من محيطه الذي يجلس فيه كل ذلك من أجل أن يحقق مقاصده الدلالية والرمزية "فهو يتكلم ويحرك جسده وأعضاؤه وأشياؤه، من أجل التشبيه والمقارنة والتفسير وتعليل مواقف نصه للمتلقي، فالرّاوي يفتح نصّه على الخارج وللخارج كما يصنع من الخارج ذاته جزءا من النّص"[1]. وهذا ما أظهرته الدكتورة "بن سالم حورية" في مذكرتها (الحكايات الشعبية في منطقة بجاية)[2]، عندما وضحت بالصور تلك الحركات الجسديّة التّي يقوم بها الرّاوي حتّى يوصل رسالته للمتلقي.

كما تظهر أيضا طاقاته الإبداعية في طريقة إستعمال نبراته الصّوتية فيفخم ويرقق ويرفع ويخفض صوته حسب حاجته لذلك، ووفق الطريقة التّي تتحدث بها الشخصية المضحكة في الحكاية، كأن يتحدث بصوت به غنّة، فعادة ما يكون صوت الرّاوي أول السبل لجلب إنتباه المستمعين فيثير بصوته مخيلة المتلقي ويعزز ذلك بحركات مقصودة تجعل المتلقي يعيش متعة السياحة في عالم الحكاية الشّعبية دون أن نغفل هيئة وملامح الرّاوي وأبعاده الدلالية وكيفية تفاعله مع النّص الحكائي وكذا تفاعل المتلقي معهما، فتبدو قسمات وجهه كمسرح للأحداث فإن أراد التعبير عن حدث مفرح تنبسط أسارير وجهه علامة على الرضى والاقتناع، وإن عبس وقطّب حاجبيه فذلك دلالة على حدث محزن أليم وغير سار، وأحيانا كثيرة عندما تكون أحداث الحكاية مسلية ويصل الرّاوي عند حدود مواقف مضحكة فإنّه ينفجر بالضحك قبل وصفه المشهد أو الحديث عنه، وكلّما أراد الكلام تغالبه نوبة الضحك ويعجز عن مواصلة الحكاية ممّا يدفع بالمستمع إلى مجاراته وتقليده في الضحك دون

[1]– محمد سعيدي، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية، مجلة بحوث سيميائية، العدد 1، دار الغرب للنشر والتوزيع، تلمسان، (د.ط)، 2002، ص 148.

[2]– ينظر: حورية بن سالم، الحكايات الشعبيّة في منطقة بجاية، مخطوط رسالة ماجستير، معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 1992.

معرفة السبب لأنّه يتوقع أنّ الحدث مضحك فعلا فيتلهف لفك طلامسه ويزداد شغفا لمتابعة بقية الأحداث.

وليتأكد الرّاوي من مدى استجابة الجمهور له ومتابعته للرواية، يختار اللّحظة الحاسمة في الحكاية حيث تتأزم الأمور وتتصاعد الأحداث إلى أن تصل ذروتها فتشرئب الرؤوس وتتطاول الأعناق وتتسّع الأحداق وتتلاحق الأنفاس لمعرفة الحل عندها فقط يصمت الرّاوي ويدّعي التعب ويرجئ بقية الأحداث إلى الغد أو يتوقف ليسأل المستمعين: هل تعبتم؟ فيجيبه الجميع بحركة واحدة من رؤوسهم دلالة على النفي وبصوت واحد: لا، ثم يترجونه أن يواصل بقية الأحداث.

وأحيانا كثيرة يتظاهر بأنّه نسي أين توقف، فيجد الكلّ يذكره بالحدث الذّي توقف عنده، في تلك اللّحظة فقط يرتاح الرّاوي لهذه النتيجة لأنّ مجهوده لم يذهب هباءً منثورا، وقد وجد أذانا صاغية قد وجدت صدى في نفوس وقلوب جمهوره، ويوضح أسلوبه المنفرد وذكائه وبراعته وقدرته في ترجمة ما يريد قوله بالحركة والإشارة.

ومن هنا فالحركة الجسدية تلعب دورا مهما في تبليغ الرسالة وخلفياتها المرتبطة بها مع ما يصاحبها من ملامح وانفعالات كما ذكرنا سابقا، وهي تتموضع في مقدمة الأدوات والوسائل البيانية التي يستغلها الرّاوي، فإلى جانب إيحاءات السّرد وأجواؤه وسحره تأتي لغة الجسد رسالة يستغله الرّوي ليزيح الفارق ويسوي في درجة الفهم، وقد تكون هذه اللّغة غير المنطوقة ضرورية حين يغمز بها ذوي الخبرة خاصة عندما تتعلق بأمور الجنس أو المرأة عموما.

فالحركة التي تصدر من الرّاوي عبارة عن مجموعة من الأوضاع المتفق عليها تلقائيا لأنّها حركة تدخل في ثقافة المحيط ولغته، وهي معروفة للجميع إلّا تعذّر الإتصال بين المتلقي والفاعل، وغالبا ما تكون رمزية في الأشخاص الذّين ينتمون إلى وضع اجتماعي واحد خاصة عندما لا يحدث التجاوب بالنسبة للأشخاص خارج ثقافة الرّاوي ومجتمعه فإنّ التّواصل هنا يقل نتيجة التغاير الثقافي، والشيء الأكيد أنّ الرّاوي يلجأ إلى الرموز المعترف بها إجتماعيا ولا يحاول الابتكار في الأغلب إلّا إذا تعذر وصول رسالة لغة الجسد فإنّه يلجأ إلى إحداث تغيير في شكل الحركة وذبذبتها بما يتماشى وملامح المتلقي حتى يكون هناك قدر من التواصل بين الراوي والمتلقي.

إنّ الحديث عن الراوي وفعل الحكي الشعبي يقودنا بالتأكيد للحديث عن المروي له أو المتلقي الذي يعتبر جزءا أساسيا في ديناميكية وحيوية النّص المروي الشفاهي حيث يشكل المتلقي (المرسل إليه أو المروي له) الوجه الآخر للراوي حيث يكملان بعضهما البعض من حيث الطرح الوظيفي لفعل البث والتلقي.

وتتميز عملية تلقي جمهور الحكي لهذه المرويات بالإيجابية، فالجمهور لا يكتفي بالاستماع فقط بل نجده يتفاعل مع كل الأحداث، وكثيرا ما نجده يلح في طلب سماع حكاية بدلا من أخرى، ذلك أنّها تعبر عن مواقف وأحاسيس قريبة إلى نفسيته من غيرها، فيتطلع المتلقي إلى الرّاوي في شغف واهتمام شديدين ويندمج في أحداث الحكاية اندماجا كليّا حتى أنّه ينتقل من العالم الواقعي الذّي يعيشه إلى عوالم أسطورية بعيدة عن منطق الحس والإدراك يخلقها له جو الحكاية فيحدث اتحاد عاطفي عبر الزمان والمكان شبيه بالحلم ونراه يسمع ويخزن في ذاكرته ويتلقى بحماس ويتجلى ذلك من خلال سمات وجوه المستمعين أثناء ممارسة فعل الحكي، فينفعلون ويتفاعلون مع ما يروى ومع الرّاوي كذلك فنرى ملامحهم تتغير وأنفاسهم تعلو وتهبط، وكثيرا ما نرى وجوههم تتجهم ويكسوها الحزن والأسى حينما يتأزم وضع البطل، وتكاد تكون حركاتهم وإشاراتهم وإيماءاتهم نفس حركات الرّاوي الذي يسعى إلى عكس عمق إحساسه بالأحداث وتأثره بالحكاية المروية.

وعليه نقول أنّ طبيعة المادة المروية أو طريقة الرّاوي في السّرد تتظافران معا من أجل جلب إنتباه المتلقي وانسجامه كليّة وتفاعله مع الرواية ولولا ذلك التفاعل من قبل الرّاوي والمروي له لما استطاعت الحكاية الشّعبية أن تضمن خلودها وانتشارها وإنتقالها من مجتمع حكي لآخر بغية التّواصل والانتماء إلى الجماعة.

2- أهمّ مميّزات الحكاية الشّفوية

تتميز الحكاية الشّعبية بروايتها من طرف الجدات أو العجائز لأحفادهنّ، كما سبق وذكرنا ففي ليالي الشتاء الطويلة وقبل الذهاب إلى النوم تروي العجائز أو غير العجائز في مواقف تقتضيها للعضة والاعتبار وضرب المثل، ولكن الحكاية لا تسرد على الأغلب إلّا في اللّيل وفي جو يتم التهيؤ له، فالجدة تجلس في مكان مرموق ويجلس الأولاد حولها في إستعداد لتلقي الحكاية الشعبية.

للحكاية لغتها الخاصة التّي تلقى بها، وهي لغة متميزة، ليست لغة الحديث اليومي العادي، ما يمنحها قدرة على الإيحاء والتأثير، وغالبا ما يكُون الإلقاء أو السّرد مصحوبا بتلوين صوتي يناسب المواقف والشخصيات وبإشارات من اليدين والعينين والرأس (وهذا ما تطرقنا له سابقا)، فيها قدر من التمثيل والتقليد، وما يلفت النظر هو المتلقي فنلاحظ أنّه يتلقى بإصغاء حاد قد يتخلله الضحك أو الفزع كما يقتضي الموقف، ولكن في تقدير واحترام وتصديق واندهاش ومن غير مقاطعة، فالحكاية الشّعبية مرتبطة بأشكال التعبير الشفوي في المجتمع، وقد أخذت مثل تلك الأشكال تفقد مكانتها في العصر الحديث، بسبب انتشار أشكال تعبير جديدة تعتمد الكلمة المكتوبة أو المدونة والصورة المتحركة وتمثلها الصحف ووسائل الإعلام التّي أخذت تحل محل أشكال التعبير الشفوي، على الرغم من ذلك كله تظل الحكاية الشعبية متحفظة بإمكانات كبيرة تساعد على التعبير عن الوجدان الجماعي، تحمل هموم الناس وتزودهم بخبرات وتجارب وثقافات، تمس وجدان الفرد وتنتمي إلى ذاته وترتبط بها لتمنحه الإحساس بالانتماء إلى الجماعة والانسجام معها وهو غاية ما تسعى إليه فنون القول، ولقد غدت الحكايات الشعبية مادة أولية تستثمرها كثير من الأشكال والأنواع الأدبية والفنية تستلهمها وتبنى عليها، أغنيات ومسرحيات وروايات وتمثيليات وبرامج شتى. والحكايات الشعبية غنية بعد ذلك بما يخدم الباحثين في المجالات الإنسانية والتراثية والأدبية والفنية.

اسم الحكاية الشّعبية أو عنوانها: لكل حكاية شعبية اسم وهو بمثابة عنوان لها، يستمد من عنصر بارز فيها، من الشخصيات أو الحوادث، وهو اسم ثابت قليلا ما يتغير، كما نجد أنّ بعض العناوين تطلق على عدة حكايات مثل حكاية لونجة.

بدايات ونهايات الحكاية الشعبية: للحكاية الشعبية ذكريات في الذاكرة لا تمحى وهذا لأنّها مستقرة في الأعماق اتخذت لنفسها موقع الصدارة حيث يصعب إزاحتها عن المكان الذي تبوأته منذ نعومة أظافرنا، فمنذ أن بدأنا في نطق أولى الكلمات، أو فهم أولى العبارات، من المقربين منّا والذين يتولون تربيتنا وإعدادنا للحياة المقبلة، بدأنا ندخل شيئا فشيئا في عالم الخيال الذي لم تكن حدوده واضحة المعالم مع حدود الواقع، فكنا نسقط الخيال على الواقع، على الشيء المحسوس وعلى البيئة التي فتحنا أعيينا عليها. وهذا ما سنتطرق له لاحقا بالتفصيل والشرح.

فكل الحكايات التّي كانت ترويها الجدات نجد لها إسقاطا على ما تستوعبه مداركنا من أحداث وأماكن وقوعها، والسّرد الشّعبي بدءا من الجدة أو الأم، مرورا بالرواية في المقاهي الشعبية التي كان فيها الحكواتي يتربع على العرش أمام جمهور من المستمعين، يتطلب حنكة ودراية بفن السرد والتشويق، تارة بالصوت وتارة أخرى بحركات اليدين وتعابير الوجه وهذا ما كنا قد أشرنا إليه فيما سبق في خصوصيات الرواية الشفوية. فلا يتوقف الأمر على سرد وقائع الحكاية بحد ذاتها بل أيضا بإضافة عبارات تمهيدية وتشابيه وكنايات ووصلات بين الأحداث أو بتقليد أصوات الأشخاص والحيوانات التي ترد في الحكاية، أو حتى محاكاة أصوات الظواهر الطبيعية والمناخية مثل الرعد والبرق أو أصوات الرياح وغير ذلك. أي أنّ الراوي يستخدم ما يطلق عليه الآن في المسرح اسم المؤثرات الصوتية، ليعطي عملية الحكي أبعادا أخرى تنقلنا من عالم الحكاية بكافة الحواس الممكنة، ولا يدخل الراوي في أحداث الحكاية المباشرة، فللحكاية الشعبية ثلاثة مجالات أساسية لابد منها وهي: المدخل ثم الفسحة الداخلية أي الأحداث ثم المخرج وهي الخاتمة.

كما تتميز الحكاية الشعبية أيضا بالامتداد الزماني إذ تمتد طويلا في الزمان، وتشغل حيزا كبيرا في المكان، فتتغير فيها المواضيع، وتتبدل العهود، ولا تنتهي الحوادث حتى يستقر كل شيء، وتحقق الاحتمالات والتوقعات كافة، وينال كل ذي حقٍ حقه، بما يرضي الجميع ولذلك غالبا ما تكون النهاية هي الموت، بعد السّعادة والإستقرار، أو فوز أحد شخصياتها وانتصار الحق والظلم وهكذا. وعلى الأغلب لا يحدد الزمان ولا المكان، فالزمان هو الزمن الغابر القديم، وسالف العصر والأوان، والمكان هو بلد من بلاد الله الواسعة، وقد يحدد تحديدا عاما كذكر اسم لبلد ما دون ذكر التفاصيل على سبيل التقريب أو التوضيح أو ضرب مثل، والشخصيات في الحكاية واضحة محددة وهي على الأغلب شخصيات نمطية، تحدد بموقعها في الأسرة (وهذا ما لاحظناه في الحكايات التّي قمنا بجمعها كحكاية بقرة اليتامى، وحكاية لونجة...)، أو بمكانتها في المجتمع كالأب والإبن والأم أو الملك والوزير، والتاجر والفقير...، فالشخصيات لا توصف ولا تحدد ملامحها الجسمية أو النفسية إلّا إذا كان فيها عيب كأنّه أعرج أو قصير أو بخيل أو جبان...إلخ (مثل حكاية مقيدش هذا الولد المتميز بقصر قامته بين اخوته ولكنه شديد الذكاء وكيف أنّه إستعمل ذكاءه وحيله في التّخلص من الغولة). وغالبا ما يكتفي بصفة واحدة لتحدد بها هذه الشخصية وعادة ما نجد أنّ هناك شخصية

محورية أو شخصيتان وتوجد من حولها شخصيات ثانوية. فالحكايات الشّعبية تقدم أنواعا كثيرة من الشخصيات في غنًا وتنوع كبيرين فهي تقدم الأب المغرور، والأم العطوفة وزوجة الأب الظالمة والابنة الوفية والأخت المشفقة، والأخ الغادر، والصديق الوفي وغيرها، في توازن وإنسجام غريبين، هو توازن الحياة وإنسجامها، على الرغم مما يبدوا فيها من الظاهر من تعدد وتناقض واختلاف. كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات بشرية مُسخت بفعل السحر وحولت إلى حيوان أو جماد (مثل ما حدث في بقرة اليتامى عند تحول الابن إلى غزالة). وتنتهي غالبا الحكاية عند تحوله إلى حالته الأولى أو عندما يعود المسخ إلى ما كان عليه ولكن بعد معاناة، كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات أخرى غريبة مثل الغول والعفيرت والمارد والجني...إلخ. منها ما يخدم الانسان ويساعده على كثير من الأدوات والوسائل، التي تحدث في الحكاية الشعبية تغيرا تقوم عليه نهايتها.

كما تتميّز أيضا بالإطار المكاني، إذ تحمل بعض الحكايات طابع بيئتها وملامحها، فمن الممكن أن يلاحظ في بعض الحكايات مثلا البحر والبحارة والسفن وحكايات أخرى الأسواق والتجار والبضائع، مما يوحي بإمكان نسبة حكاية ما إلى بيئة ما ولكن لا يمكن في الواقع الجزم بتلك النسبة. كما لا يمكن تخصيص نوع من الحكايات ببيئة ما، فالحكايات سريعة الانتشار، سهلة التناقل وكثيرا ما تروى حكاية في بلد ما وتشبهها شبها كبيرا حكاية أخرى تروى في بلد وبين البلدين بعد كبير، واختلاف في اللغة والثقافة وقد يفسر ذلك التشابه بوحدة التجربة الإنسانية. فالحكاية الشعبية تسعى دائما إلى تحقيق الشمول الكلي بالتعبير عن جوهر التجربة الإنسانية، منطلقة من الخاص إلى العام، غير متخيلة عن تفرد التجربة، مستعينة إلى ذلك بالحدث الكبير الفاصل، وبالشخصية النمطية المحددة، وبالفكرة الواضحة وبالتعبير العفوي البسيط، مما يتيح لها السيرورة والإنتقال، فإذا هي تعبير عن تجربة عامة شائعة شاملة، تحمل وجدان الجماعة وتمثل روحها وأحاسيسها وانفعالاتها فكل راوية جديدة لها هي تعبير فردي جديد، يكسبها وهجًا وانفعالا وحدة الشعور وقوة التعبير. إنّ الحكاية الشعبية تفي وفاءًا كبيرًا بحاجة الإنسان إلى التّعبير عن نفسه بحكاية تجربته ومنحها شكلا فنيا ذا استقلال يعادل التجربة ويوازيها ويحمل إمكانات إقناع الآخرين والتأثير فيهم.

أمّا واضع الحكاية الشعبية فلا يعرف واضع الحكاية الشّعبية كما لا يعرف راويها الأول، إذ أنّها لا تلق شيئا من التوثيق في الرواة، وإذا ما ذكر أحد منهم فغالبا ما يذكر الراوي الأخير الذّي هو أحد أفراد الأسرة ولاسيما الجدّة.

وأخيرا لا وجود إسم للحكاية الشعبية، فلكل حكاية إسم وهو بمثابة عنوان لها، يستمد من عنصر بارز فيها، من الشخصيات أو الحوادث وهو إسم ثابت قليلا ما يتغير كما نجد أن بعض العناوين تطلق عادة على عدة حكايات مثل حكاية لونجة.

3- بدايات ونهايات الحكاية الشّعبية

كما سبق وذكرنا سابقا فإنّ من أهمّ مميزات الحكاية الشّعبية أنّها تلتزم بناء معماري يتشكل من وضعية إستهلالية ونص حكائي وخاتمة، فلا يسمح بالدخول إلى الحكاية الشّعبية ولا حتى الخروج منها إلّا بمقدمة وخاتمة ملزمتين قطعا بها. إذ تعتبر عتبة أساسية للمرور إلى النّص أو بمثابة تأشيرة قصيرة المدى تساعدنا في الفهم الأولي للعمل المقدّم من طرف الراوي، فقد عرف الشعر العربي القديم مع المعلقات وغيرها من أنواع الشعر، المقدمات الطللية التي صورت لنا البيئة الصحراوية من جهة وعبرت عن الحياة بكل عناصرها من جهة ثانية، وكان لها حضور في الموسيقى إذ "تُعدّ لتكون مقدمة لعمل كبير مثل الأوبرا والأوراتورريو (الإنشاد الديني)، ويمكن أن تعزف مستقلة وكانت الغاية منها إعلان إفتتاح المشهد المسرحي، ثم بدأ المؤلفون الموسيقيون فيما بعد يذهبون إلى ضرورة تأليف موسيقى تؤديها الأوركسترا من دون غناء، وغايتها تهيئة الجمهور نفسيا وحسيا للإصغاء قبل عرض المشاهد المسرحية"[1]. وهذه الهندسة المفتاحية ما هي إلّا عتبات للولوج إلى النص سواء كان لغزا أو حكاية ويقول (ياسين نصير) في هذا الصدد: للإستهلال وظيفتان أساسيتان هما: جلب إنتباه السّامع أو المشاهد أو القارئ وشده إلى الموضوع لأنّه بضياع إنتباهه تضيع الغاية، وفي الخطابة: الغرض من الإصابة بالسامع هو أن يجعله يحسن إستعداد نحويا أو أن نثير حفيظته وأحيانا لجلب إنتباهه، أما الثانية فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النّص[2]. ما جعل معظم

[1]- أزاد أبو الكلام، الموسوعة العربية، الأفيون (حرب)، مصر، المجلد 2، ط1، 2000، ص245.

[2]- ينظر : ياسين نصير، الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، المرجع السابق، ص23-24.

نصوص الأدب الشعبي تقريبا من قصة وحكاية وألغاز وحكم...، تحتفي بالإفتتاحية ولا تقدم النّص من خلالها، فكان لهذه الأخيرة حضورا قويا في لغات وثقافات مختلفة بنفس الوقع والإيقاع الحكائي:

1- المرويات الجزائرية كان يا مكان في قديم الزمان

2- المرويات الفرنسية IL était une fois

3- المرويات الإنجليزية One uponce

4- المرويات الإسبانية Era Une Ver [1]

وذلك حتى نولج عالم الكلمات المراد التعبير عنها، عن طريق حنكة الراوي المستفيد من الأوتار التّاريخية، ليبعث بها في طيات رسالته الروائية التّي لا تستثني الروح الشعبية وإنّما تعيش من ستار العصور والمزج بين أعاجيبها في تركيب ثنائي المنظور، بجمعه أفكارا شعبية عريقة الجذور، عميقة الرؤيا، مشهورة السمعة، ففي اللغة الأمازيغية أكثر العبارات تداولا هي "مَاشَاهُو، ربّي آتْسيَسلهُو، أَتْسْيَضْبَعْ أَمْزُونْ ذَاسَار". وقد ترجمتها الأستاذة والدكتورة زهية طراحة ب "سأحكي حكاية اللّيل العجيبة، ربيّ يجعلها جيّدة، مطبوعة مثل الحزام الطويل المتقن الصّنعة". كما ركزت الدكتورة على كلمة "أماشاهو" حيث قالت أنّها لا يمكن للحكاية أن تبدأ بدونها. إنّها غامضة حتى بالنسبة للروايات المسنّات الحافظات والمتقنات لطقوس روايتها، لهذا قيل عنها: "إنّها شكل غير مفهوم، ولكن له قوّة الجذب، إنّها بداية كلّ الحكايات التّي ترويها الجدّات من زمن طويل، إنّها علامة القدم... وهي كذلك الشكل الذّي يسمح بالتّقرّب والدخول إلى عالم غريب ومألوف في نفس الوقت".

كما قالت أنّها ترجمت كلمة أماشاهو إلى كلمة استمعوا وكلمة حكايتي. أمّا فيما يخص النّهايات فقد أدرجت الدكتورة (طراحة) أكثر النّهايات إدراجا في الحكاية الأمازيغية وهي: "ثَمَاشَاهُوتس إِوْ الوَاد الوَاد، أَشْنييغْتَسيد إِوَرَاوْ أَنْ لَجْوَادْ، أَشَانَنْ أَهَنْيَخْدَع رَبّي، نَكْنِ أَذَغْ يَعْفُو رَبّي" أي: "حِكايتي العجيبة تجري من وادٍ لوادٍ، حَكيتها لأبناء الأسياد، بنات آوى يخدعهن الله، ونحن يعفو عنا الله[2]. "

---

[1]- محمد سعيدي، الاستهلال في الحكاية الشعبية، دراسة تحليلية، مجلة بحوث سيميائية، يصدرها مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي، دار الغرب، الجزائر، تلمسان، العدد 1، 2002، ص152.

[2]- ينظر: زهية طراحة، الحكاية الشعبية الجزائريّة بمنطقة جرجرة (الأربعاء ناث واسيف) دراسة ميدانيّة (إثنوغرافية)، رسالة لنيل درجة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 1994/1993، ص125.

كما أشرنا سابقا أنّ نجاح الحكاية الشّعبية مرتبط بنص الحكاية وفكرته أولا، وبحاكيها ثانيا، إذ لكل راوٍ أو حاكٍ وسائله وفنونه الخاصة في جذب إنتباه المروي (المتلقي أو المرسل إليه) عن طريق تعابير الوجه، وفي بعض الأحيان يجمع بين الوسيلتين، فعند العرب عند بداية السرد الحكائي أو بداية الحكاية الشعبية يقولون جملتين أو صورتين وهما: "حَاجِيتَك مَاجِيتَك، لَوْكَان هُومَا مَا جِيتَك، يَقُولُوا كَاين بَكْري..." وهكذا يبدأ الرّاوي في سرد أحداث حكايته المتبقية (هكذا بدأت الراوية لدادا دوجة حكاياتها ورواياتها). ومعنى هذا أحاكيك بما جئتك به، لولاهما ما أتيتك وهنا هذه الجملة جاءت على شكل لغز ويقصد بهما الرجلان، كان في قديم الزمان.

كما نجد أيضًا:

- ✓ **"كَانْ وَاحَدْ النَّهَارْ وَالوَاحَدْ الله، كَانْ يَا مَكَانْ فِي قَدِيمْ الزَمَانْ... وَاحَدْ السَلْطَانْ، والسَلْطَانْ غِيرْ الله...**
- ✓ **كَانْ كْذَبْتْ أَنَا يَغْفَرْ لِي رَبِي... كَانْ كْذَبْ الشِيطَانْ عْلِيهْ لَعْنَة الله.**
- ✓ **كَانْ يَا مَكَانْ فِي قَدِيمْ الزَّمَانْ، بَالحْبَقْ وَالسُوسَانْ، فِي حْجَرْ النَّبِي عْلِيه الصَّلَاة والسَّلَامْ"[1].**

وبالعودة إلى هذه الصيغة التمهيدية، نلاحظ عليها مسحة دينية إسلامية مرتبطة بذكر اسم الله، وافتتاح المجلس به، وبالتحبيب في شخصية الرسول، والدعوة إلى الصلاة عليه.

- ✓ **"بسم الله صلوا أعلى رسول الله سيدنا محمد بدر التمام ومصباح الظلام صلى الله عليه وسلم"**
- ✓ **صلوا أعلى محمد صلى الله عليه وسلم خير الأنام، بدر التمام".**
- ✓ **"كان يا مكان في قديم الزمان نحكي ولا ننام، ونصلي على محمد خير التمام"**
- ✓ **"كان يا مكان يا سامعين لكلام، وحدوا الله، لا إله إلاّ الله".**

[1]– عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، بونة، الجزائر، (د.ط)، ديسمبر2008، ص122.

بحيث يدرج المصطلحات الدينية حتى يشعر السامع بالهدوء والطمأنينة، ولإثبات مرجعية الراوي، ومن جهة أخرى "هذا الكلام ضربا آخر من الحجاج أشد وقعا على المتلقي، فهو حجاج بالسلطة، قائم على تعدد الأصوات"[1]. المنبعثة من المجتمع، والمعبقة بأسرار العقيدة الإسلامية.

وبعدها يقوم الراوي بسرد كل أحداث الحكاية الشعبية إجمالا وتفضيلا إلى أن يصل إلى نهايتها، فيتوقف عند ما يسمى بالصيغة النهائية " هذا مَا سمعناه وهذا ما قلناه" وهذه الجملة تعكس جانبين مهمين جدا ألّا وهما أنّ الأول مرتبط بطريقة تناقل الحكاية الشّعبية في الجزائر والعالم ككل والتي تعتمد على السّماع والمشافهة عند قول الرّاوية ل (هذا ما سمعناه). أمّا الجانب الثّاني فتمثله الأمانة العلمية المتوفرة في شخصية الرّاوي، والقائمة على نقل الأخبار والحوادث بكل مصداقية حيث تعكس مصداقية قولها لعبارة (وهذا ما قلناه).

كما اختارت الرّاوية (لعروم خدوجة) عبارة: "حكايتنا كملت والعيون ذبلت" وهناك رواة آخرون يفضلون ختامها بالصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم وفقط وهذا ما كان يقوم به جدي رحمه الله عندما كان يقوم بسرد الحكايات علينا ونحن صغار. في حين يوجد بعض الرواة من يتركون المجال مفتوحا لتواصل تأثير الأحداث النهائية للحكاية الشّعبية، بالاستغناء نهائيا عن الصّيغة الختامية، وبذلك قد حققوا للجماعة الشّعبية غايتها في فوز البطل وانتصار الحق والخير على الباطل والشر.

كما نجد أيضا بدايات أخرى فتقول مالكة العاصمي في كتابها الحكاية الشّعبية في مراكش، أنّ هذه الاستهلالات تتغير حسب نوع الجمهور، فإذا كان الجمهور من الكبار فقد يكون كما يلي:

"كان الله في كل مكان،

حتى كان الحبق والسّوسن،

فحجر النبي العدنان،

سيدنا ومولانا محمد،

[1]– عبد الله صولة، في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، المرجع السابق، ص154.

عليه الصلاة والسلام"[1].

وإذا كان الجمهور من الصغار أو الأطفال أو إذا كانت الغاية من الحكاية تعليمية أو وعظية أو تهذيبية مثلا، فقد تكون على الشكل التالي:

" **حتى كان الطّاق والطّرطاق**

والكبش المشوي على الوراق

ناكل أنا وذاك وذاك

والمحساد يبقى هكاك"[2].

وقد يدخل الرّاوي مع الجمهور في تفاعل وحوار في هذه المقدمة كما سبق وأن أشرنا حين تحدثنا عن البدايات باللغة الأمازيغية، فمثلا في بعض الحكايات يقول الراوي" **حاجيتكم حاجيتكم بالخير**"، فيرد عليه جمهور المستمعين: "**حاجاك الله بالخير يا وجه الخير**". أو كما جاء في بعض الحكايات المصرية، ففي الاستهلال يقول الراوي: "**وحدوا الله وصلوا على النبي..**" **أو** "**... طب كمان زيدوا النبي الصلاة والسلام عليه...**". فيجيب المتلقين: "**لا إله إلّا الله ... اللهم صل على النبي...**". ومن بين بعض الخاتمات أيضا نجد:

"**مشات حكايتنا مع الواد الواد...**

وبقيت أنا مع أولاد الجواد...".

وبعد ما تجولنا مع الافتتاحيات المعروفة، سنحاول البحث عن المقدمات الأكثر شعبية والمتعلقة بالخطاب الشّفوي عموما وبالحكاية الشّعبية خصوصا، إذ تعتمد هذه الأخيرة "أساسا على الواقع الاجتماعي وتصوره وتنقده، وتحدث موازنة بينه وبين ما ينبغي أن يكون عليه"[3]، وخير مثال نبدأ أو نفتتح به الحكاية الشعبية جملة "كاين بكري".

---

[1]– مالكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، ج1، ص112.

[2]– المرجع نفسه، ص113.

[3]– أحمد زغب، الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2008، ص58.

ما يمكن لنا قوله هو أنّ هيكل الحكاية الشّعبية الخارجي إن صحّ التّعبير يقابله في اللّغة العربية ما يسمى بالمنهجية التّقليدية (المقدمة، العرض، الخاتمة) .

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نقول إنّ أهم ما يميز الحكاية هو قدرتها على التكيف مع الدين والثّقافة والبيئة، ومعلوم أنّ الدين الإسلامي يقول إنّ كل عمل يبدأ بالبسملة فهو رد أو أبتر، لذلك نجد الرواة يحترمون هذا الأمر فهم إمّا يوحدون الله أو يصلون على الرسول عليه الصلاة والسلام أو على الأقل يبدأون بما لا يخرج عن ذكر الله **(حَاجِيتَك حَاجِيتَك بالخَيْر...)**.

إضافة إلى هذا فللمقدمة دور في تنبيه المتلقي وتهيئته وشد إنتباهه، بل وإخراجه من عالم الواقع إلى عالم الحكاية ومنطقها.

-حيث تتوافق المقدمة مع ما يسمى الصيغة البدائية أو التمهيدية في الحكاية الشعبية

-أما العرض فيتوافق وكل الأحداث الجارية والتي تؤلف نص الحكاية.

- أمّا الخاتمة تتوافق والصيغة النهائية للحكاية الشعبية .

وما لفت لانتباهنا هو ذلك التقارب بين نص الحكاية الشّعبية ونص الرواية، خاصة فيما تعلق الأمر بتكامل التّطور المنهجي بين النوعين (الرّواية والحكاية) ضف إلى ذلك البعد الفني بين الحكاية الشّعبية والسّرد القصصي القائم على الوصف والسّرد والحوار.

النهايات

بعدما اجتمع الرّاوي والمتلقي من خلال الكلمات الافتتاحية واستمع إليه وتجول معه في القصور والقلاع، وولج معه الحصون، آن الأوان الآن أن يختم الراوي حكايته ويختم سمع المتلقي بمقطوعات تصله بعالمه الحقيقي، لأنّ العبرة في الخواتيم، وهذا ما عبر عنه دعاء ختم القرآن الكريم: "اللّهم اجعل خير عمري آخره وخير عملي خواتمه".

أما نهايات الحكاية الشّعبية فإنّها انتقت لنفسها عبارات نمطية خاصة جعلتها توصل حلقة التلقي مع بعضها البعض من خلال:

- **خرافتنا دخلت الغابة والعام الجاي تجينا الصابة.**
- **يغفرنا ربي... هذا ما سمعنا هذا ما قلنا.**
- **حكايتنا شدت الواد الواد... وأنا وليت مع لجواد....**
- **حكايتنا شدت الواد الواد وما يفهموها غير لجواد**
- **جاتنا برية من فاس وقراها بن سعادة، راها العين تحب النعاس، والراس يحوس على الوسادة**[1].

هناك صيغ أخرى منها:

- **أنا مشيت مع الطريق، وهي ماتت مع الحريق**
- **أحنا أمشينا الطريق الطريق وهوما أمشاو طريق لحريق، أحنا كلينا التمر وهوما أكلاو الجمر**
- **وعاشوا في خير وعافية**
- **أنا مشيت طريق صبت شكارة ذا العقيق الدق لي والفاخر ليك**
- **طار الطير الله يمسينا ويمسيكم بالخير**
- **خرافتنا هابة هابة والعام الجاي تجينا الصابة**
- **طار الطير ولى لعشه، وأبقى لخير للعاقل يدسه**
- **وعاشوا في خير وثبات حتى جاء هادم اللذات.**

من خلال المقاطع السابقة نكتشف أنّ الحكايات الشعبية تحاول إقحام السامع في جوها سواء بالبدايات أو النهايات، "لتوصيلها التجربة فنجدها تربط وتصل أفعالا وأحداثا فتصور واقع الحياة وما فيها من تضاد"[2]، بحيث حملت الصيغ الختامية دلالات عديدة تجعل السامع يمعن التفكير فيها، وهذه الصورة ما هي إلّا حيلة كلامية دالة على ذكاء الانسان الشعبي الذي استعان بالظواهر الطبيعية والمستقاة من الحياة الشّعبية المنبنية أساسا على البساطة، والمعبرة عن طرق الحفاظ على حياة الفرد بحسن استغلاله الظروف المحيطة به.

[1]– عبد الحميد بورايو، البعد النفسي والاجتماعي للأدب الشعبي، بونة، الجزائر، ديسمبر، (د.ط)، 2008، ص123.

[2]– فايز صباغ، عبد القادر عقيل، حكايات شعبية من الخليج، مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الدوحة، ج1، 2001، ص4.

وفي الأخير ما يسعنا إلّا القول بأنّ للحكاية بداية ونهاية ثابتتين محفوظتين مثل: (كان يا مكان في قديم الزمان)، كثيرا ما يتم القطع أثناء عملية الحكي، بالوقوف في موضوع ما من الحكاية، والعودة إلى الوراء، لسرد الحديث عن شخصية أو حادثة، يدعي الراوي مثلا أنّه قد نسيها أو نسي سردها فيقول: لقد فاتني أن أحكي لكم، وإن يعمد إلى ذلك على الأغلب، لأنّ الحكاية مبنية على القطع الذي يمكن أن يصطلح عليه في الحكاية الشعبية بالفوات.

كما قد نجد الراوي أيضا يخلط بين حكاية وحكاية أخرى، فيضع نهاية حكاية ما موضع حكايته التي يرويها، أو قد تقترب الحكاية من نهايتها فيشعر بحاجة المتلقين إلى سماع المزيد، فيصل حكاية بحكاية أخرى وغالبا ما ينتبه المستمعون إلى ذلك، فيقال عن الراوي عندئذ بأنّه قد أوصل الحبل بالحبل. وأحيانا نجده يحاول أن يقلص رواية الحكاية فيقفز سريعا إلى نهايتها، لأنّه يجد لدى المتلقين ما يحمله على مثل ذلك التقليص من ملل ونعاس، وأحيانا أخرى يشرك الراوي المتلقين في حوادث الحكاية، وشخصياتها، فيخرج عن السرد ويفاجئ المتلقين، فيشبه أحدهم بإحدى الشخصيات أو يدخله في الحكاية، ويعطيه دور فيها، على سبيل المزاح، وتختم الحكاية بخاتمة محفوظة ثابتة، مثل قول الراوي: انتهت الحكاية، هل أعجبتكم، سنلتقي في حكاية أخرى إن شاء الله، أو قوله هذا ما سمعنا. وهذا لإثبات أحقية العنعنة الشعبية، وكأنّها خطاب يفصل به الراوي بين خيال الأشخاص وواقعية الأحداث، ولإبطال فردية الحكي.

وبهذا تكون المقدمة هي أول خطوة من استراتيجية الاقناع، إذا نظرنا للبعد الوظيفي للحكاية، أمّا الخاتمة فهي بمثابة إعلان عن نهاية الحكاية الشّعبية. وبالتالي تعيد المتلقي وتنقله بسلالة من عالم الحكاية إلى عالمه الواقعي، كما تعتبر دعوة ضمنية إلى التبرع بالمال والهدايا للرّاوي المحترف.

الفصل الثالث

طبيعة السرد الحكائي المدون الجزائري

قبل ما يزيد على خمسة آلاف سنة خلت تبلورت في الشرق الأوسط نتائج تجارب طويلة من محاولات الإنسان الأولى للكتابة، ومن هنا واعترافا بعظيم شأن هذا الاختراع في مسير الحضارة الإنسانية أضحى الدارسون يفرقون بين حقبتين من حقب التاريخ البشري، الأولى مرحلة ما قبل الكتابة، أو بعبارة أخرى مرحلة الحضارة الشفوية، وهي ما يطلق عليها أيضا فترة ما قبل التاريخ. والثانية هي مرحلة الكتابة، وتسمى أيضا مرحلة التاريخ.

ظهرت البدايات الأولى للكتابة في بلاد ما بين النهرين، وبعد ذلك بقليل تجلت سمات واضحة للتّدوين في وادي النيل، ثم لبث عقب ذلك أن تطورت أساليب الكتابة في بلاد الشام، وتبلورت أسسها التّي أضحت أصلا لأغلب اللغات العالمية المعروفة في حاضرنا المعاصر. وفي غضون ذلك تجري الآن مناقشات مطردة حول ما إذا كانت الكتابة بدأت في مراكز الشرق القديم الحضارية بمعزل عن بعضها البعض، أم نشأت في مصر وبلاد الشام والجزيرة العربية تأثرا بأسلوب الكتابة في بلاد الرافدين. ومهما يكن من أمر فإنّ أساليب الكتابة في المراكز الحضارية آنفة الذكر إن هي استفادت من تجربة الكتابة في بلاد الرافدين فإنّها تملك مقومات مميزة تجعلها سباقة إلى الإبداع وتطوير أسلوب الكتابة والسير بها إلى الاختزال والسهولة التي كانت تفرضها متطلبات تلك الأزمة السحيقة.

فيرى بعض الباحثين أنّ الكتابة ظهرت إلى الوجود في أوساط الفلاحين، وضمنهم (بيير أميي) Pierre Amiet الذي يقول في هذا الصدد أنّ ارتباط ظهور الكتابة بالحاجة إلى الحساب في أوساط فلاحي ومربّي الماشية في بلاد ما بين النهرين وفي التخوم الإيرانية[1]. ولكن يوجد من الباحثين ما يعارضه في رأيه ويعتبرها ظاهرة حضرية ونجد من هؤلاء المعارضين (مارسيل كوهن) موضحا موقفه في ذلك فيقول: "إنّ الكتابات الحقيقية لم تتشكل إجمالا إلّا لدى شعوب كانت لديها مدن، مع ما يرتبط بتلك التقنية من تعقيدات في مستوى الصناعات وأنواع النّقل والعلاقات الإجتماعية عموما"[2]. فالكتابة من أعظم تجليات الوعي البشري، الذّي عبّر عن تفوق الإنسان على المخلوقات الأخرى

1- ينظر: لويس جان كالفي، التقاليد الشفهية، ذاكرة وثقافة، تر: رشيد برهون، مراجعة: د. فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2011، ص147.

2- المرجع نفسه، ص 147.

الكثيرة التي تعيش معه على الأرض. فسواء ظهر مبدأ الكتابة لدى السومريين أو في بلاد الصين فإنّ هذه القضية لا تهمنا كثيرا.

من خلال الكتابة تفرد الإنسان بحفظ تاريخه، ونقل تراثه سواء المادي أو اللامادي الممتد من تجاربه الأولى إلى حاضره، واحتضانه وحراسته وحمله إلى مستقبله وأجياله الآتية، فلولا الكتابة لما وصلنا خبر عن الحضارات القديمة أو الحضارات الغابرة في الأزمنة القديمة أو الأزمنة المندثرة، ولا إنجازاتها وآدابها وفنونها، وهكذا لولا الكتابة لاندثر تاريخ النبوات وباد تراثها المقدس، وتوارى دورها وعطاؤها في تأريخ البشرية.

كما أنّ التشويهات والتحريفات التي تعرض لها التّراث الشّعبي هو أحد نتائج عدم مراعاة ضوابط وأصول الكتابة الصحيحة، لأنّ الحركات التحريفية تعمد دائما إلى تعطيل الدور الحضاري الذي تضطلع به الكتابة في التوثيق، وتحولها إلى أداة للتزييف والتضليل والتجهيل.

ويمكن القول بأنّ الحركة التكاملية في المعرفة البشرية والتّطور المتواصل في عملية البحث العلمي، وتراكم اكتشافات الإنسان للطبيعة والقوانين –التّي تتحكم بها– والفضاء من حولها، لم يكن أن يتحقق شيء من ذلك، لو لم يبتكر الإنسان الكتابة، ويسجل بواسطتها المعارف والخبرات.

كانت الحكاية الشعبية فيما مضى تلعب دورا رئيسيا في تثقيف الناشئة، الدور الذي آل إلى التلاشي بعد سطوة أدوات الإعلام الجديدة، مغيبا حميمية الجلسات التي كانت تطبع أمسيات الطفولة، وتلك العلاقة الفيزيائية والسيكولوجية التي كانت، إضافة إلى دورها التربوي والترفيهي في آنٍ واحد، محددًا للتماسك الإجتماعي ومتانة العلاقات الرمزية داخل الأسرة.

يتمثل التّدوين في جمع المادة الأدبية الشّعبية مباشرة من حامليها، ثم توثيقها بالكتابة والنسخ ضمن دواوين وسجلات على محامل ورقية أو إلكترونية مع إمكانية مزج التدوين الورقي بالتسجيل السّمعي البصري. يتم الاحتفاظ بتلك المحامل بعد تصنيف المادة المسجلة بها حسب معايير دقيقة ومضبوطة، تساعد على استرجاعها عند الحاجة، لكن تدوين الأدب الشّعبي بهذه الطرائق يطرح إشكالية اتصالية وتعبيرية هامة.

يفيد التّدوين المرور من نمط تعبير واتصال محدد إلى نمط آخر مغاير تماما، أي المرور من الشفهية إلى الكتابة في مستوى البث ومن السّماع والمشاهدة إلى القراءة أو المشاهدة غير المباشرة (الوسائط الإلكترونية) في مستوى التلقي. المسألة على درجة من التعقيد لأنه لا يمكن اختزال نص شعبي شفوي في مادته القولية المنطوقة أو في بعده المعجمي فقط، لذلك وجب الإهتمام عن الجمع بملابسات أداء الرواة وحركاتهم وبسياقات ذلك الأداء زمانا ومكانا.

ينطلق التّدوين إذن من عملية الجمع ما يعني الذهاب إلى المصدر (أي مصادر الخبر)، إلى الكنوز البشرية الحية، إلى حاملي النصوص الأدبية ومؤدييها حيثما يعيشون، في بيئتهم الاجتماعية والثقافية، أي في الواقع الإثنوغرافي الحيّ. من ضوابط تدوين الأدب الشّعبي الأساسية، سواء كان ذلك بالكتابة أو بالصّوت والصّورة معاني احترام النّص خاما، أي في كليته بتكراراته واختصاراته، وتردّدات الراوي وسوكته وتداركه إن صح التعبير، وبكل ما يشوب الإلقاء الشّفوي والتلقائي ضمن السياقات التقليدية وذلك بإعادة إنتاج تلك السياقات إن سمح الأمر وتلك هي الطريقة المثلى للتّدوين.

المبحث الأول: ماهية الكتابة في الحكاية الشّعبية

1- من الماهية اللّفظية إلى الماهية الخطيّة

لقد نصّ (أونج) في كتاباته الرائدة عن مسألة الشفاهية على ما يوجد من فرق شاسع بين الكلام والكتابة. وذلك أفضى به إلى رفض ما شاعت تسميته بين الباحثين ب "الأدب الشفاهي" مقترحا في الآن ذاته أن يسمى ب "ما قبل الكتابي"، لأنها تسمية في تقديره تجعلنا نشعر بحقيقة "الأداء الشفاهي" باعتباره من الناحية الجوهرية "تصويتا" أو "أداء بالأصوات". فالبديل لما يسمى ب"الأدب الشفاهي" حسب مقترح (أونج) هو "أشكال الفنّ الشّفاهي الخالص"، وهي مسألة على درجة كبيرة من الصّعوبة والعنت بمجرّد التّفكير فيها، لأنّ " التّفكير في الكلمات بوصفها منقطعة تماما عن الكتابة يبدو لمعظم الكتابيين بمثابة المهمة التّي يصعب إنجازها"[1]. فاليوم –حسب رأيه– لا نكاد نعثر على شفاهية خالصة أو حتى على ثقافة تسودها الشفاهية، والمترتب عن تلك الآراء أنّه لم تتبق اليوم من

1- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص64-65.

الشفاهية الخالصة إلاّ مجرد ذكريات بعيدة، وفي أحسن الأحوال بقايا ضئيلة (Vestiges) ينحصر وجودها في بعض البيئات البدوية والفلاحية.

ولكن تلك الآراء على واجهتها لا يمكن التسليم المطلق بصحتها لأنها إن انطبقت على المجتمعات الأوروبية فإنّها لا تستطيع أن تنطبق تماما على مجتمعات أخرى مازالت الأمية فيها قائمة، والدليل أنّنا مازلنا إلى اليوم، نلاقي أشخاصا يروون مأثورات شعبية متنوعة دون أن يكون لهم علم بالقراءة والكتابة، أي بصور الكلمات على الإطلاق. وحينئذ، كيف نستطيع أن نحكم بموت الشفاهية الخالصة واندثارها؟

التّعبير الشّفاهي الخالص حسب (أونج) " يمكن أن يوجد، بل وُجد في معظم الأحيان دون أيّ كتابة على الإطلاق، أمّا الكتابة فلم توجد قطّ دون شفاهيّة"[1]. والمشكل العويص، فيما يتعلق بعلاقة الشّفاهي بالكتابي يكمن في التساؤل عن مدى قدرة التّدوين على حفظ الصّورة النطقية الحقيقية أي الشّفوية الخالصة لما وصلنا من مأثورات شعبية متنوعة.

إنّ اللّجوء إلى التّدوين ناجم من الشّعور بالخوف من ضياع تلك المأثورات بفعل "أرَضة" النّسيان، أو كما يحلو للبعض تسميتها ب"آفة النسيان"، فالكلام الشّفوي وهو يخرج مع أنفاس الإنسان شبيه بالرّيح التّي تهبّ فإذا سكنت تلاشت إلى غير رجعة وكأنّها لم تكن. وعلى هذا النحو يذهب معظم ما يصدر من كلام شفوي مباح أدراج الرّياح، إلى حيث لا عودة.

الشّفاهية والكتابيّة وسيطان لتبليغ الموروث القولي، ولكنّ مشكل الشفاهية هو أنّها آلية معرضة دوما لآفة النّسيان وعاديات الزّمان، ولهذا السبب تكثر فيها الثغرات والهفوات. وعليه تبدو ذاكرة التّدوين الكتابي أقوى بكثير من الذّاكرة الصّوتية لأنّ التّدوين يحرص على تجذير ما هو "غير متحقق ماديا" بالملموس فيتمكن إلى حد كبير من مقاومة الفعل الهدام للزّمن.

ولكنّ هذه النّقلة من الشّفهي إلى النصّ المدوّن تطرح إشكالات عديدة عرض إليها أكثر من باحث فمن الأحسن أن نعرّج على بعضها، منها قول أحدهم:" يفيد التدوين المرور من نمط تعبير

1- المرجع السابق، ص55.

وإتّصال محدّد إلى نمط آخر مغاير تماما، أي المرور من الشفهيّة إلى الكتابية في مستوى البثّ، ومن السّماع والمشاهدة المباشرة إلى القراءة أو المشاهدة غير المباشرة (الوسائط الإلكترونية) في مستوى التّلقي.

المسألة على درجة من التعقيد لأنّه لا يمكن اختزال نّص شعبي شفوي في مادته القوليّة المنطوقة أو في بعده المعجمي فقط، لذلك وجب الإهتمام عند الجميع بملابسات أداء الرواة وحركاتهم، وبسياقات ذلك الأداء زمانا ومكانا... فإذا ما تّم تدوين النّصوص بالكتابة اقتصر ذلك على المادة القوليّة وأضاع ما سواها من عناصر السياق التّواصلي، ومنها تلك التّعبيرات الجسديّة، وقد يؤدي ذلك إلى الالتباس أو عسر الفهم... يُعدُّ الصوت والحركة عند أداء النّصّ الأدبي الشعبي من العناصر اللّسانية التّي تُضفي مزيدا من الفاعلية التّواصليّة، وتطبع الأحداث بشيء من الواقعية التي تشدّ المتلقي إلى الباث... إلى جانب ذلك، يطرح التّدوين جدلية الثّابت والمتغير في النص الشفوي لأنّ كلّ أداء للنص يعد إعادة إنتاج له من حيث المادة القولية ومن حيث السياق...".[1]

الشّفاهية المباشرة وسيط حيّ، والكتابة وسيط اصطناعي يطمس العلاقة الحيّة بين المتكلّم والسّامع، والفرق واضح بين الإحساس السّمعي عن طريق المشافهة، والإحساس البصري عن طريق الكتابة والقراءة وإن كان القارئ إنّما يستمع إلى كلامه في ذهنه وهو يقرأ نصّا بصمت. وإلى هذا وغيره ذهبت إحدى الباحثات ففصلت القول في هذا المنحى قائلة "فالكلام والفكر الحقيقيان يوجدان دائما في سياق الأخذ والعطاء بين أشخاص حقيقيين. أمّا الكتابة فسلبية تحيا في عالم غير حقيقي... وهذا الأمر ينطبق بشكل بارز على الحكاية الشعبية باعتبارها من أهم ما يمثل المقام الشفوي، ولا شك أنّ ما يصلنا منها مكتوبا يغيّب جوانب عدّة لا يمثل المقام الشفوي، ولا شك أنّ ما يصلنا منها مكتوبا يغيّب جوانب عدّة لا يستقيم نصّا مشافها إلّا به. فمن المهم الوعي بالتّحولات التّي تطرأ على الجهاز التّمثيلي عندما نتحوّل من وضعيّة المشافهة ومشهد إنتاج المعنى عندما تكون الأطراف حاضرة يتلقى أحدها عن الآخر بطريقة مباشرة ويتحسّس المعاني والمقاصد من مكوّنات المشهد برُمته بما فيه من عناصر مقالية، وعناصر مقامية وعناصر مشهدية تتجاوز المقام في مفهومه

1- ناصر البلقوطي، مقال، تدوين الأدب الشعبي حفظ له أم نقض لفظ؟ مجلة الثقافة الشّعبية، س5، ع17، ربيع2012، ص19-21.

الضيق. ماذا يحدث عندما تتحول هذه اللعبة ويصبح المتكلم كاتبا؟ والمتلقي قارئا؟ ... كيف يعوّض النّص هذا الغياب ويسدّ هذّه الثّلمة ويتسلل إلى القارئ بوسائل أخرى تبني في ذهنه المشهد وتحوّل الغياب حضورا؟"[1].

إنّ المهمة الأساسية للحكاية الشّعبية في طورها الشفاهي مثلا تتجسد أساسا في الحديث عن الماضي يقع بعثه من جديد عند كلّ رواية عن طريق راو لا يهم أن نعرفه باعتباره الأساسي فيكمن دوره في تكرير المنتج الجماعي، وعلينا أن نتخيّل تلك السّلسلة الطويلة من الرّواة الذين تداولوا على رواية حكاية واحدة طيلة قرون بطرق وأساليب لا حصر لها وفي ظروف مختلفة يستحيل ضبطها.

الرّاوي ناقل للموروث الشفاهي، ولكنّه في اللّحظة التي يروي فيها يتحوّل إلى سيّد من أسياد الكلام وإن كان لازما عليه أن يخضع إلى جملة من الشروط منها عدم تلخيص الحكاية، فالحكاية تروى كاملة أو تروى أصلا، وتكرار ما فيها لا ينقص من قيمتها، ومن الشّروط أيضا أن يختصّ بروح مرحة وبحضور الحيلة والبداهة للإجابة عمّا يمكن أن يطرح عليه من تساؤلات وحتّى اقتراحات من الجمهور الحاضر فعليا أمامه، وفي هذه الحالة وتبعا لهذه الملابسات يتحقق الإحساس الحقيقي بالحكاية الشعبية.

فمن أهداف التدوين تقييد الكلام بإعطائه صورة نهائية قارّة في "أرشيف صناعي"، أي يستطيع أن يحوّل ما لم يكن نصّا في الطور الشفاهي (اللّا نص) إلى نص في الطور الكتابي، وبذلك يقع إعفاء أرشيف الذاكرة من مواصلة حمل ذلك الوزر، وفي لحظة التقييد تتم عملية اغتيال الكلام الشفاهي، فلا يستطيع منذ تلك اللحظة الفارقة أن يتجدد مجددا لأنّ الشفاهية الخالصة " تُلغي النص الأصلي الواحد في الثقافة الشعبية الشفوية، لتجعل من كل الرّوايات نصوصا أصلية في كلّ لحظة من لحظات إنتاجها"[2].

1- نور الهدى باديس مقال، المشافهة والتدوين، الثابت والمتغير، ضمن مجلة الثقافة الشعبية، س4، ع13، ربيع 2011، ص15-17.

2- علي المتقي، النص الغنائي الشعبي، مجلة قراءات، عدد1، ربيع 2005، ص89.

إنّ الذاكرة تُحيل على فعل "التّذكير" بلغة الفلاحين كتذكير الشّجرة حتى تُؤتي ثمارها، وإذن فهي الضامن لتجدد عناصر التلقيح والإخصاب للحكاية ولكل ما هو مروي عموما. وهذا ما يفسر إقبال المتلقي على الإستماع لنفس الحكاية مرات عديدة بدون أن يشعر بالملل لأنّ الرّاوي بحُكم تحكيم الذاكرة والملابسات التي تحف بعملية الحكي يستحيل عليه أن يعيد حكاية أو حكي نفس الحكاية حرفيا كل مرة، وقد تحدث بعض الباحثين عن " إمكانيات الحافظ والراوي في إعادة أنتاج المحفوظ بتجديده، بالإضافة أو النّقص أو التّعديل، مع الحفاظ على حيويّته ووظيفته وفاعليته. وهو تقليد أقرب إلى التجديد... إذْ لا قديم يستطيع الاستمرار، دون فعل التجديد فيه "[1].

إنّ الكتابة لن تقدر في تقديرنا على توفير الضمانات اللازمة لحفظ تلك المهارات الخاصة في عملية الإلقاء الشّفوي، ولا على تجسيد تلك المنبّهات الصّوتية، و "الأختام" التنغيمية الخاصّة التي ترافق عادة النطق بمأثور من المأثورات الشّفوية، فالمدونون لا يقدرون مهما كانت درجة الاجتهاد على ضمان الصورة النطقية الأصلية للقول وهكذا فإنّ " انتقال هذا الأثر من نظام تلفظه الأصلي في تعبيراته الشفوية إلى نظام المكتوب يُقلل من قيمته الفنيّة "[2].

إنّ الصورة النطقية للقول المأثور تستعصي على المدون، لأنّها صورة لا يمكن إثباتها على نحو دقيق مهما حاول المدون أن يكون أمينا في تدوين هذه الأقوال، فالقول الشفاهي في الأصل لا يبقى على صورته الشفوية الخالصة متى ما دوّن، والسبب أنّه مرتبط بمهارات جد خاصة عند الإلقاء، وحتى وسائل التسجيل الصناعية والوسائل السمعية البصرية لا تستطيع أن تحتفظ بطبيعة الصّوت المسجل في شكله "الخام" المشبع بالأنفاس الحارّة للمتحدث. فهذه الوسائل الاتصالية الحديثة بعثت من جديد المشافهة ولكنّها لم تستطع أن تضمن الشّفاهية الخالصة.

إنّ الكتابة لا تستطيع أن تقيد الصوت الحي ولا أن تضمن الإحاطة بألوان التنغيم المتعددة التّي ترافق النطق بالقول " فمن المحال نطق كلمة ما شفاهة دون أيّ تنغيم"[3]. كما ينص على ذلك (أونج)، فهناك عند التلفظ بالمأثورات بصمات خاصة تصل إلى حد تشكيل طقوس لا يمكن الإحساس بها

1- عائشة الدمركي، سيميائيات النّص الشفاهي في عمان، كتاب نزوى، (د.ط)، أفريل2013، ص 11-12.
2- محمد الجويلي، البطل في الإسلام الشعبي، مطبعة تونس قرطاج، (د.ط)، 2007، ص50.
3- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص193.

إلّا عند الإستعمال الفعلي لتلك الأقوال في وقتها ومكانها المناسبين، وهذا ما حدا ببعض الباحثين إلى قول " يمثل خطاب الأدب الشّعبي مؤسسة لها طقوسها التّلفظيّة... إنّه عند الأداء فقط تأخذ الأمثال والألغاز والأساطير معناها الخاص والمميز. فالتّلفّظ يترك بصماته الواضحة على الملفوظ سواء في تحديد شكله أو توجيه معناه "[1]. فأن ندوّن نصًا شفويا معناه أن نسعى إلى "تعليبه" فيفقد نكهته التّي تستعصي على الأسر بما أنّها تمضي مع قطار الزّمن الذّي ينتظر في اللحظة التّي ينتهي فيها التّلفظ بالقول مشافهة.

إنّنا عندما نقرأ نصا مدونا في كتاب، كان في الأصل، فيما مضى كلاما شفويا، لا يعني بالضرورة أننا ونحن نعيد قراءته بصدد النطق به بالشكل الذي يتطابق تماما مع الصورة التّي كان عليها وهو ما يزال كلامًا شفويًا يحيا بالتداول من فم إلى أذن، أي قبل أن يُقَيَّدَ. والمسألة تزداد تعقيدا إذا كان هذا الكلام في طوره الشفاهي يخضع لعدة روايات عديدة مختلفة. فإذا كان كذلك فنقول أنّنا حملنا الاعتراف بأنّ المدوّن من إحدى تلك النصوص لا يعدو أن يكون إلا رواية واحدة من تلك الروايات المرتبطة بالجسد الحي الناطق أي بواحد من أولئك الرّواة الحقيقيين الذّين كانوا، فلو كانت وسائل التوثيق متوفرة في تلك الأزمنة البعيدة التي كان فيها الصوت يملأ الفراغ ويؤنس وجود الإنسان لاستمعنا إلى أساليب نطق مختلفة، وحتى إلى كلمات تختلف عمّا وصل إلينا عن طريق التقييد والتّدوين، ولكنّا مع ذلك سنفتقد الحضور الحيّ لجسد المتكلم. فمهمة التّدوين عسيرة وحساسة قلّما تجد طريقها إلى الدّقة التّامة، فالمدوّن قد يجد نفسه خاضعا إلى إكراهات شتى معرفية ونفسية وإجتماعية وتقنية وحتى أيديولوجية فيشوّه أحيانا دون قصد بكر النصوص.

فنقول من المفروض أن يبقى على المدوّن أُسوة برأي الجاحظ فيما يتعلق بتقييد "نوادر العوام" ألاّ ينزعج من خروج الموروث القولي الشعبي عن قواعد الإعراب أو حتى عن "حجة الحياء" أحيانا، ومن ثَمَّ لا يحق له أن يقترح له ألفاظا أخرى "نظيفة" أو أن يوجد مخارج "تحفظ ماء الوجه" لأنّ مثل ذلك الصنيع يُفسد لا محالةَ ما هو موروث ويخرجه عن صورته الأصلية فيفقد بذلك نكهته الخاصة.

1- عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، المرجع السابق، ص 117.

2- مفهوم الكتابة

تختلف مفاهيم الكتابة في عدّة معاجم، فالكتابة: من الفعل كتب، ففي لسان العرب: الكتاب معروف والجمع كُتُبٌ وكُتْبُ، كتب الشيء يَكْتُبُهُ كَتْبًا وكِتْبًا وكتَابةً وكَتَّبَهُ خطَّهُ، ويقال اكْتَتَبَ فلانٌ فلانًا أي سأله أن يكْتُبَ لَهُ كتابًا في حاجة واستكتبه الشيء أي سأله يَكْتُبَهُ.[1]

كما جاء في معجم أساس البلاغة في مادة "كتب": كتب الكتاب يَكْتُبُهُ كِتْبَه وكتابًا وكَتْبًا، واكتتبه لنفسه استنسخه، واكتتب فلان ضَمِنًا، وفلان مُكْتَبٌ ومُكْتَبُ: يكتب الناس يعلمهم الكتابة أو عنده كُتُبٌ يكتبها الناس يُنْسِخُهُم، ويقال كُتَبْتُ الغلام أو اكتتبهُ، وأَكِتَبْتِي هذه القصيدة: أملها عليَّ، وأكتبت فلانًا: وجدته كاتبًا واستكتبه شيئا فكتبه لي. وسلم ولده في المِكْتَبْ والكُتَابِ. وذهب الصّبيان إلى المكاتب والكتاتيب. وقيل، الكُتّابُ: الصّبيان لا المكان، وكاتب صديقه وتكاتبًا.[2]

أمّا اصطلاحا فالكتابة كما يعرفها (والتر أونج): "هي نظام تصنيفي ثانوي يعتمد على نظام أولي سابق هو اللغة المنطوقة، فالتعبير الكتابي يمكن أن يوجد. بل وجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون شفاهية".[3]

ويعرفها أيضا بأنّها: "نظام شفري من العلامات البصرية التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يقرر الكلمات الدقيقة التّي سوف يولدها النّص".[4]

أمّا (دي سوسير) الذّي أعطى الكتابة مكانا ثانويا مقارنة مع الكلام، فقد ذهب إلى أنّ الكتابة ما هي إلّا وسيلة لتمثيل الكلام، وسيلة تكتيكية واسطة خارجية، ولذا فلا حاجة لأخذ الإعتبار عند دراسة اللغة.[5]

1- ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص192.

2- محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، شرح: د/ محمد أحمد قاسم، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، 2013، ص719.

3- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص 45.

4- المرجع نفسه، ص 136-137.

5- جون ستروك، البنيوية ما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، لبنان، (د.ط)، 1996، ص 192.

وبذلك يتبنى (دي سوسير) وجهة النظر التّي تذهب إلى: أنّ الكتابة تعيد ببساطة تقديم اللغة المنطوقة في شكل بصري[1].

والكتابة كما يعرفها (ابن خلدون) هي: " رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس"[2].

3- سلبيات وإيجابيات الكتابة

نجد من العلماء من لم يلتفت إلى تلك الأهميّة، بل منهم من هاجم الكتابة وعدد عيوبها، فمن علماء اللّغة المحدثين دي سوسير، هوكيت، بلو مفيلد، وسابير، ونقتصر نحن هنا على دي سوسير مؤسس اللسانيات الحديثة لنقف عند موقفه من الكتابة.

يرى (دي سوسير) أن المنطوق والمكتوب نظامان من العلامات متمايزان مبرر وجود النظام الثاني هو تمثيله للنظام الأول.[3]

وفي سياق تعريفه بالآلية التّي تعرف بها اللّغة بإستمرار، وهي الكتابة، يرى سوسير أنّه من الضروري التعرف على منافعها وأضرارها، غير أنّه ينساق وراء ما يعتبره الأضرار، والامتياز الزائف الذّي تخطى به الكتابة وأسبابه.

إنّ تفوق الكتابة عن المنطوق (عند سوسير) له أسباب عديدة منها أن موضوع اللسانيات لا يتحدد بكونه يجمع الكلمة المنطوقة بشكلها المكتوب، وإنّما يمتزج هذا الشكل المكتوب امتزاجًا خاصًا ينتهي به الأمر إلى اغتصاب الدور الرئيسي للمنطوق، فأصبحنا نعطي من الأهمية لتمثيل العلامة بقدر ما نعطيه للعلامة نفسها، وكأننا نعتقد أننا لكي نتعرف على شخص بصفة أفضل، ينبغي أن ننظر إلى صورته، بدلًا من أن ننظر إليه شخصيًا، ويضيف (دي سوسير): "إنّ هذا الوهم كان دائما موجود وهو الرأي السائد عن اللغة، وهو يسهم في تشويهها"[4].

1- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص56.

2- ابن خلدون، المقدمة، المطبعة الأزهرية، (د.ط)، 1930، ص181.

3- د/ أحمد زغب، جماليات الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص14.

4- المرجع نفسه، ص14.

وفي الرسالة السابعة ضد الكتابة قال أفلاطون على لسان سقراط في فيدروس، أن الكتابة غير إنسانية. تدعي أنّها تؤسس العقل ما لا يمكن في الواقع أن يكون إلّا داخله، ذلك أنّ الكتابة شيء، نتاج مصنوع...، فالكتابة تدمر الذاكرة، فأولئك الذّين يستخدمونها سوف يصبحون كثيري النسيان يعتمدون على مصدر خارجيي لما يفتقدونه من المصادر الداخلية، أي أنّ الكتابة تضعف العقل، كما أنّ النّص المكتوب لا يستجيب للسائلين، فإذا سألت شخصًا له ما قاله، فمثلا عندما تكون الجدّة أو الرواية تحكي الحكاية الشّعبية ويقوم المتلقي أو المروي له سؤالها عن أي شيء داخل الحكاية غير مفهوم أو يقوم بالاستفسار عند أي شيء يريده فإنّه سيحصل على الجواب. أي أنّه إذا استجوبت نصا مكتوبا، فسوف لن تحصل على شيء، إلّا كما قال (والتر أونج) عدد الكلمات نفسها الغبية التّي استجوبت سؤالك في المقام الأول.[1]

كما يهتم سقراط (على لسان أفلاطون) الكتابة بأنّها لا تستطيع أن تدافع على نفسها على نحو ما يمكن للكلمة المنطوقة فالكلام والفكر الحقيقيان يوجدان في الأساس في سياق من الأخذ والعطاء بين أشخاص حقيقيين. أما الكتابة فسلبية خارجة عن هذا السياق تحيا في عالم غير حقيقي أو غير طبيعي.[2]

ويصل (دي سوسير) إلى أنّ الكتابة ليست عاجزة عن تمثيل اللغة فحسب، بل إنّها قناع تنكري، يحجب الرؤية الناصعة إلى اللغة، فقد لا تكون ثمة أية علاقة بين الكلمة وكتابتها، كما هو الحال في الكلمة الفرنسية، وكلما كانت الكتابة أقل تمثيلا للمنطوق، إزداد الميل إلى إتخاذها قاعدة، وأدى ذلك إلى إعتبارها الأصل.[3]

هنا يتكلم (دي سوسير) عن مخاطر الكتابة وعن أنّ الكتابة تخفي اللّغة، بل تغتصب أحيانا دور الكلام، وطغيان الكتابة قوي مدمر يؤدي إلى أخطاء في التلفظ يمكن وصفها بالمرضية وبأنّها إفساد للأشكال المحكية الطبيعية أو مرض يصيبها، فالكتابة عنده –دي سوسير–تعني عنده شيئا

1– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص130.

2– المرجع نفسه، ص131.

3– أحمد زغب، جماليات الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص16.

مهما يشغله. "وعلماء اللغة الذين يعنون بالأشكال المكتوبة يقعون في المصيدة، والكتابة التي يفترض أن تكون وسيلة لخدمة الكلام، تهدد بتلويث صفاء النظام الذي تخدمه".[1]

رأينا أن بعض الباحثين ينظرون إلى الكتابة نظرة سلبية، إلّا أنّ باحثين آخرين يرون عكس ذلك، فهم يقرون بفضائل الكتابة بحيث أنّها في رأي أونج مصطنعة تماما في مقابل الكلام الشفوي الطبيعي فيقول: "ولا يعني قولنا أن الكتابة مصطنعة أننا نلعنها، بل إنّنا نمتدحها فالكتابة مثلها مثل الابتكارات المصطنعة الأخرى، بل أكثر منها، بالغة القيمة إلى حد بعبد، وأساسية حقا لتحقيق الإمكانات الإنسانية الداخلية الكاملة، وليست التكنولوجيات مجرد عوامل مساعدة خارجية بل هي تحولات داخلية للوعي، وتكون كذلك أكثر ما تكون عليه عندما تؤثر الكلمة في الكلمة، ويمكن أن ترتفع هذه التحولات من روح الإنسان المعنوية، وتزيد الكتابة من حدة الوعي، والغربة عن الوسط الطبيعي يمكن أن تنفعنا، بل هي في الحقيقة جوهرة للحياة الإنسانية التامة من جهات عدّة، ونحن لكي لا نحيا ونتفاهم أصلًا، لا نحتاج إلى القرب فحسب، بل نحتاج إلى البعد كذلك".[2]

ويرى (ابن خلدون) في "أن الكتابة من بين الصنائع أكثر إفادة للعقل لأنّها تشمل على العلوم والأنظار بخلاف الصنائع، وبيانه أنّ في الكتابة إنتقال من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال، ومن الكلمات اللّفظية في الخيال إلى المعاني التّي في النفس ذلك دائما، فيحصل لها ملكة الإنتقال من الأدلة إلى المدلولات وهو معنى النظر العقلي الذّي يكسب العلوم المجهولة فيكسب بذلك ملكة من التعقل، تكون زيادة عقل ويحصل به قوة فطنة في الأمور لما تعوّده من ذلك الإنتقال".[3]

وتوسع الكتابة تعني حصر للمكان والزمان، من إمكانية اللغة بصورة تكاد تفوق القياس تقريبا، وتعيد بناء الفكر، في خلال ذلك تحول بعضا من اللّهجات إلى "لهجات مكتوبة"، واللّهجة المكتوبة لغة تتجاوز اللغة المحكية، تكونت من خلال وجودها الكامل في الكتابة. والكتابة تعطي اللّهجة قوة تند عن تلك التّي تكون لأي لهجة شفاهية خالصة، وتمتلك اللهجة المكتوبة المعروفة باللغة الإنجليزية الفصحى (Standard English) مفردات مسجلة تربو على المليون ونصف المليون على الأقل

1- جون ستروك، البنيوية وما بعدها، المرجع السابق، ص193.

2- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص134.

3- د/أحمد زغب، جماليات الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص18.

من الكلمات في متناول الإستعمال ونحن لا نعرف المعاني الحالية لهذه الكلمات فحسب، بل نعرف كذلك عشرات الآلاف من المعاني الماضية.[1]

وبفضل الكتابة أيضا "صَار الخطاب نصافا جزاله بداية، ونهاية وشكل، وبنية، بعد أن كان عبارة عن متتالية من الجمل الشّفوية وجودها محدد بزمان أدائها".[2]

4- من المنطوق إلى المكتوب

إنّ السجلات المكتوبة ذات قوة تفوق قوة الكلمات المنطوقة للدلالة على الأمور التي صفى عليها التاريخ الطويل، ونجد كل شيء في الحقبة التّي يدرسها أن الوثائق لم تكن توحي بالثقة فوريا، وكان لابد من إقناع النّاس بأنّ الكتابة قد حسنت طرق الحفظ الشفاهة القديمة. فيقول في هذا الصدد (شولز وكيلوج) " يتطلب الاحتفاظ بالمعرفة واستند كلها في الثقافة الشفاهة الأولية التي تبين عقلية وإجراءات من نوع مألوف"[3]، فتحوّل الحكاية الشّعبية من الشفويّة إلى المكتوب جعلت من الحكاية تنتقل من شخص إلى آخر ومن حقبة زمنيّة إلى أخرى، بالاعتماد على الذاكرة والحفظ كما هو الحال في ملاحم اليونان والرومان وأشعار العرب الجاهليين وخير دليل على كل ذلك سوق عكاظ عن طريق الحفظ والتأويل الشفهي عبر الزمان والمكان. فقد غاب الحضور وسطوة المتكلم على السامع حينما ظهرت الكتابة، لتكون البديل الملموس للمشافهة.

كما قلنا سابقا فإنّ التدوين كان عن طريق النّسخ الذّي يحتم المرور من الشّفاهية إلى الكتابيّة أي الإنتقال من نظام تواصل يعتمد الكلام والسّماع إلى نظام يرتكز على النّسخ والقراءة، ويقتضي النسخ تطويع الكتابة بالأحرف العربية، علما أن العربية لغة قائمة على قواعد النحو والإعراب الخاصة بالفصحى، إلى كتابة اللّهجة العامية بلحنها وأصواتها ونحوها المغاير وخصوصياتها المحلية. فالتدوين بالخط يعلن عادة عن نهاية هذا الموروث المروي الذي طالما تشكل وتلوّن في صور تتباين

1- ينظر: والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص44

2- أحمد زغب، النص الشفاهي والوسائط المتفاعلة، الموروث الشعبي وقضايا الوطن، الملتقى الوطني الأول للموروث الشعبي وقضايا الوطن، الملتقى الوطني الأول للموروث الشعبي، رابطة الفكر والابداع، مطبعة مزوار، الوادي، 2006، ص42.

3- والتر أونج، الشفاهيّة والكتابيّة، المرجع السابق، ص 135.

تبعا إلى ما يكون عليه الرّاوي من أحوال، وعليه ف " إنّ الإنتاج في الثقافة الشفوية متحرك، متغير أبدا، وليست له نهاية نهائية ما لم يدوّن، وليس له اكتمال ما لم يُكتب، لذلك يظلّ متناميا، متحولا، متبدّلا بالزيادة والنّقصان، فمن الطبيعي أن ينمو هذا النص عن طريق ما يضيفه كل راو طبقا لذوقه وثقافة عصره ونفسيّته ساعة ترديده أو روايته"[1].

ثم إنّ هذا الراوي كائن حي متحرك في كل مجال لأنّه ينتقل بما يحفظ من مكان إلى آخر، ومن ثم يصح فيه نعته بالقوال الرحال النقال لأحمال الأقوال. فإذا مررنا إلى مرحلة التّدوين بدأت الرّقابة كما تقدّم بمختلف وجودها في القيام بعملها. ولهذا السّبب يبدو من الصّعب التّسليم بأن تلك النصوص التّي دونت هي بالضبط كما كانت تروى شفاهيا.

والمدونون قد لا يستطيعون تدوين كل شيء، ومن ناحية ثانية قد يجدون أنفسهم مجبرين لدواع مختلفة على التصرف تحت ضغط ما شاعت تسميته ب"تهذيب التراث" لأنهم بذلك يحاولون نقل تلك النصوص من فضاء شفوي حر، طليق، يجوز فيه كل شيء إلى فضاء آخر رسمي يحاسب على العيوب.

من ذلك أداء أصوات غير موجودة في متن تلك الأحرف من الحروف المفخمة (الزاي المفخمة...) والقاف البدوية المعقوفة التي تكتب في تونس بتثليث النقاط التي تعلو الحروف، وجيما بمصر وبلدان عربية أخرى وكافا فوقها مطّة بالعراق والمغرب بإعتبارها أن مخارج الصوتين هي نفسها وما يفرق بينهما هو أن الأول أصم والثاني رنّان. هكذا نكتشف قصور الكتابة في نقل الواقع اللهجي المنطوق، الذي لا يستوعب قواعده إلا أبناء البيئة المحلية، كمخارج الأصوات مثل ما سبق وذكرنا، وإدراك مواطن الإمالة (المد في نطق الحرف) والخطف (السرعة والتسرع في الكلام) والوقف (نطق أول حرف الكلمات بالتسكين) والقطف (حذف صوت أو اثنين من آخر الكلمة وتسكين ما قبله)... لذلك، يحبذ، إضافة إلى التدوين الورقي أو الإلكتروني، التسجيل السمعي والبصري كأفضل طريقة حفظ متاحة، اعتبارا أنها تبقي على بعض من مقومات الأدب الشعبي وخصائصه من حيث

1- حمادي المسعودي، الوحي، المرجع السابق، ص20.

الأداء، بوصفه خطابا تواصليا، رغم ابتعاده عن السياق الحقيقي الذّي يكتنف إنتاج الأدب الشّعبي وتداوله ونقله.

والأمثلة على ما ذكرنا كثيرة جدا، ومن ذلك أنّ بعض المحققين المعاصرين يبدون أقل جرأة من أولئك القدماء الذين دونوا بخط القلم تلك المأثورات في مخطوطات فنرى بعضهم يستنكف أو يتعفف عن إثبات بعض العبارات فيترك مكانها فارغا مراهنا على فطنة القارئ، فيتداخل في ذاته القائل مع النّاقل. وفي مقدمات الكتب المحققة أكثر من تبرير لهذا الصّنيع نكتفي منها بقول أحدهم " ومما استدعت ضرورة التنبيه إليه، أنّ الباب المعنون باسم: "النكاح والتزويج وما ناسب ذلك" قد حفل بألفاظ أرادها السّياق والمؤلف عارية من كل ستر وإزار، فرأينا أن نتغافل عنها اعتقادا منّا أنّ القارئ سوف يراها ببصيرته فيما تركناه من فراغ وتتحسّسها قريحته...[1]". فالقدماء على ما يبدو كانوا أكثر تحررا وإخلاصا في تقييد المأثور، وربّما لم يكن يدور في خلدهم أن يأتي يوم يتعرض فيه ما أرادوه سافرا وصادقا إلى الحجب لدواع واهية لا صلة بالتحقيق والأمانة العلمية.

كان الإنسان في القديم –العصر الجاهلي– يعتمد على الشّفوية في كل مجالات حياته على الرغم من أن الكتابة كانت موجودة في تلك الفترة، ولكن الانسان الجاهلي كانت معرفته بهذه الأخيرة محدودا جدا. حسب رأي البعض عن الشّفوية، يقول (أونج): "لقد تشبعنا بالكتابة لدرجة أننا نادرا ما نشعر بالراحة في موقف لا يشبه فيه التعبير اللفظي الأشياء على نحو ما هو عليه الحال في التقاليد الشّفاهية".[2]

تنتج الثقافات الشفوية، في الواقع أداءات لسانية مليئة بالقوة والجمال، وذات قيمة فنية وإنسانية عالية، أداءات لا تعود ممكنة في اللحظة التّي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشرية ومع ذلك، فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل يستطيع أن ينتج إبداعات

1– انظر: مقدمة تحقيق كتاب، الحكم والأمثال للعسكري، تحقيق جماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، (د.ط)، 2006، ص20.

2– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص60.

أخرى مفعمة بالجمال والقوة، وبهذا المعنى تحتاج الشّفوية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها.[1]

ومن ناحية ثانية، تجدر الإشارة أيضا إلى ضرورة التفرقة بين ثنائية "الشّفوية والكتابة" وثنائية "اللّهجة واللّغة" ويلزم لفك هذا الغموض أو الاشتباك بين هذه المصطلحات "اللهجة والشفوية" التأكيد على ثلاث ملاحظات حسب (سيد أسماعيل ضيف الله): أولا إنّ الشفوية ليست مرادفة للهجة فعند وصف اللّهجة تستطيع أن تغفل عن خصائص اللغة المنطوقة، فملامح الشّفوية لا يجب الخلط بينها وبين العناصر المختلفة للغة المنطوقة. ثانيا عند تمثيل اللّهجة كتابةً ليس من الضروري أن نجد فيها الخصائص الشّفوية، فالمؤلف بالعامية لا يستطيع أن يقدم نصه خاليا من الإسهاب وبعيدا عن الارتجال، ومخططا بإتقان. وثالثا إنّ لغة الكتابة (Literacy Language) واللغة المعاصرة Modarne Standard Arabic تكشف عن وجود ملامح الشفوية بها.[2]

وبرغم أنّ الكتابة تستهلك أسلافها الشفويين، بل تحطم ذاكرتهم إن لم تأخذ حذرها، فهي لحسن الحظ قابلة كذلك للتكيف إلى حد أبعد حد، حتى أنّها تستطيع استرداد ذاكرتهم أيضا، ولذا يمكن أن تستخدمها من أجل أن نعيد بناء الوعي الإنساني في نقائه الأصيل، ذلك الوعي الذي لم يكن كتابيا على الإطلاق. أو على الأقل تعيد بناء هذا الوعي بدرجة معقولة.[3]

إنّ اختلاف المجالات الحسية التّي يستدعيها الشعر الشّفوي من ناحية، والشعر المكتوب من ناحية أخرى. يعني بالطبع أن أشكال كل منها لا يمكن أن تكون مماثلة. لا للمستويات التّي تتأسس فيها هذه الأشكال، ولا الإجراءات التّي تتخذ لإنتاجها تقبل ولو مبدئيا أن تخضع للمقارنة.[4]

كما أنّ هناك فرقًا مهمًا بين تقاليد السّرد الكتابي، وقد درس الأكاديميون بالتفصيل النوع الأول –السّرد الشّفاهي– ولكنّهم لم يكثروا إلّا حديثا جدًا، بكيفية تأثير الكتابة والطباعة في إنتاج قصص

1– المرجع السابق، ص 52.

2– سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة، الهيئة العامة القصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص20.

3– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص52.

4– بول زوميتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، المرجع السابق، ص78.

يرويها مؤلف غائب لقارئ منفرد، والأمر الثاني أنّه يستطيع بواسطة تعريف التخييل بأنّه شيء مصنوع لذاته وليس شيئا مزيفا يبدو حقيقيًا، أن يظهر أنّ الرواية والقصة القصيرة تمثلان خطا واحدا فقط من التخييل، وأنّ هناك أنماطا أخرى جديرة بإهتمام مماثل.[1]

تلعب الكتابة دورا أساسيا في حفظ منتجات الحضارة الإنسانية، وهذا الدور يتمثل في قدرتها على تدوين أنماط النشاط الشّفوي والموروث الذّي تركه السابقون، ليظل خالدا ويطلّع عليه كل الجيل اللاحق لمعرفة تاريخ أسلافه. ولأنّ الكتابة هي حفظ للتّراث الشّفوي أو تدوين كل ما هو شفوي "ونحن اليوم لا نكاد نعثر على ثقافة شفوية أو ثقافة تسودها الشفاهية إلاّ إذا كانت على وعي بالبعد الثقافي الشاسع الذّي لا سبيل إلى بلوغه أبدا من دون الكتابة".[2] هذا كله من ناحية ومن ناحية أخرى "لا تستغني الكتابة عن الشفوية إطلاقا ذلك أن النّصوص المكتوبة كلّها مسطرة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الارتباط بعالم الصوت كي تعطي معانيها وفي العصر العباسي عصر الخطيب البغدادي تزداد إشكالية أمر النثر بين الشّفاهية والكتابة ويضاف إليها عند ابن المقفع إشكالية الترجمة والنقل والتصرف فيها".[3] ونفس الأمر عند الجاحظ، حيث الشفوية عنده تقترن بالكتابة، فعرف عن الجاحظ شغفه بالكتب وكثرة جمعه لها وهذا ما جعله يستفيد من الشفوية في تقييد علمه وأدبه ويؤكد كل هذه المعلومات بنفسه في كتابه البيان والتبيين.

فالكتابة إذا كما هو ملاحظ هنا مرتبطة بالشفوية، فهذه الأخيرة تلعب دورا في مساعدة الكُتاب في نقل جزء كبير من المعلومات.

ومن خلال كل هذا نستخلص أن للشّفوية والكتابة أو التّدوين فروق متعددة على عدّة مستويات كالفكر والأداء منها:

1- والاس مارثن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1998، ص42-43.

2 - محمد رضا خضري، الخطيب البغدادي والكتابة من خلال كتابه تقييد العلم، ص 108.

3- المرجع نفسه، ص108.

*تفرض كلا اللغتين الشفوية والمكتوبة على مستعمليها جملة من الاعتبارات المختلفة من حيث كيفية الأحداث، إذ لدى المتكلم مجموعة من المؤثرات مصدرها نبرة الصوت وملامح الوجه وأشكال الوقفة والحركات...إلخ.

*يتميز نظام اللّغة الشّفوية أو المحكيّة بكونه أقل إحكاما من اللّغة المكتوبة، فاللّغة الشّفوية (المحكية) تضم عددا كبيرا من الجمل غير التّامة، وتأتي في أشكال ووصلات بسيطة متعاقدة من أشباه الجمل.

*تتميز اللّغة الشّفوية باحتوائها عددا قليلا من المتعلقات.

*تتكون اللّغة المكتوبة من علامات لغوية كثيرة تستعمل لصنع العلاقات بين الجمل المتممة الموصولة.

*في اللّغة الشّفوية يؤدي السياق والمقام دورا كبيرا في الخطاب الشّفوي، ويملأ الفراغات فندد كثرة استعمال الكلمات القائمة على الوظيفة الإنتباهية لغرض إقامة الاتصال بين طرفي الخطاب.

5- الكتابة أو التّدوين

استطاع النّص الحكائي المحفوظ في الصخور والمعتمد على الذاكرة، أن يجد له حيزا مكانيا ملموسا يتوقع فيه ويحفظه كما استطاع المتلقي أن يستقبل النّص الحكائي ويتفاعل معه بشكل مختلف بفضل التدوين أصبح بإمكانه أن ينفرد بالحكاية فيتطلب الاحتفاظ بالمعرفة واستذكارها في الثقافة الأولية إلى بنيات عقلية إجراءات من تنوع غير مألوف لنا تماما، وأحد المواضيع التّي تبرز فيها البنيات الشفويّة والإجراءات المتعلقة بالذاكرة في أروع شكل هو تأثيرها على الحكي.

لم يكن النّاس قبل أن تكون الكتابة مستوعبة استيعابا عميقا من خلال الطباعة يشعرون بأنّهم يمشون في كلّ لحظة من حياتهم في زمن محسوب من أيّ نوع، وأغلب الظنّ أنّ معظم الأشخاص في أوروبا الوسطى والغربيّة في عصر النّهضة لم يكونوا يعرفون عادة في أيّ سنة يعيشون، سواء من ميلاد المسيح وأيّ بداية أخرى من الزّمن. فقد غاب الحضور وسطوة المتكلّم على السّامع حينما ظهرت الكتابة لتكون بديلا ملموسا للمشافهة.

لقد تمّ اختراع أول أنظمة الكتابة عندما شعر النّاس بأهمية الحاجة إلى حفظ سجلات دائمة (أي حفظ التراث والموروث الثقافي والتاريخي والشّعبي للثقافات والحضارات السّابقة). ويمكن تتبع ظهور واختفاء الحضارات القديمة من خلال كتاباتهم، لذلك قد تتلاشى الحضارات وتصعب إمكانية تتبع حركة تطورها إذا لم يتوفر نظام كتابي لحفظ تاريخها. فنشأت نظم الكتابة منفصلة من خلال عدة حضارات وتأثرت بالمواد الطبيعية التّي وجدت بمناطق مختلفة.

غاب عنصر الحضور وسطوة المتكلم على السامع، حينما ظهرت الكتابة، فبعد المشافهة التجأ الإنسان إلى أوعية يصب فيها إبداعه، فأوجد الكتابة على إختلاف أشكالها من مسمارية إلى صورية (التّعبير عن الأصوات بصور) لتمثّل البديل الملموس للمشافهة التي دامت طويلا. فيرى (والتر أونج) في كتابه" الشفاهية والكتابية" أن الكتابة كانت "تطورا متأخرا للغاية في التاريخ الإنساني، فقد مضى على الجنس البشري على الأرض ما يقرب 50000 سنة، لكن أول خط أو كتابة حقيقية نعرفها تطورت بين السومريين في بلاد ما بين النهرين، ولم يحدث ذلك إلا حوالي عام 2500ق.م. وكانت الكائنات البشرية قبل ذلك بما لا يحصى من آلاف السنين ترسم صورا."[1] فالكتابة بإعتبارها حروفا وأشكالا لم تصل إلى ما هي عليه بعد مسيرة طويلة من التطوّر والتعديل.

شكلّت صناعة الورق نقلة في مجال الكتابة، فقد كان الورق الوسيط الحامل لإبداعات الإنسان وأدبه وعلى هذا الأساس قسّمت مرحلة الكتابة إلى ما قبل الورق وما بعده، وفيما يلي بيان لهاتين المرحلتين وتأثير ذلك على الأدب:

أ/ ما قبل الورق

أول ما لجأ إليه الإنسان في الكتابة هو الطين، فقد رسم عليه وعلى جدران الكهوف أول حروفه "وعليه يمكن القول إن الطين هي الوسيط الأول الذي احتضن المشاهد التفاعلية الأولى التي تتفاعل فيها الإشارات السّمعية البصرية، وليتحقق التجسيد الذهني ليكون عينا بعد أن كان أثرا، وليكون مكانا

1- ينظر: والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص 135-136.

بعد أن كان زمانا".[1] فبفعل الكتابة استطاع النّص المحفوظ في الصدور والمعتمد على الذاكرة أن يجد له حيزا مكانيا ملموسا يتموضع فيه ويحفظه.

استطاع المتلقي أن يستقبل النّص ويتفاعل معه بشكل مختلف، فبفضل التّدوين أو الكتابة أصبح بإمكانه أن ينفرد بالنص وأن "يتمثله في إمعان وروية، وأن يمرّ به مرور الكرام، يقرأه كاملا أو ينتقي منه ما يحلو له، يقرأه في التسلسل الذي فرضه عليه كاتبه، أو يضرب بهذا التسلسل عرض حائط.."[2]. فمنحت الحرية للمتلقي في قراءة الحكاية الشّعبية، فقد أصبحت الحكاية الشّعبية سيّدة نفسها ولا تمارس عليها أيّة سلطة، إذ أنّ المرسل فقد سطوته الكاملة على حكايته والتّي ضمنتها لها الشفوية فيما سبق.

إذا كان الوسيط في طور الشفوية هو صوت والكلام بالاعتماد على الزمان في التّوصيل والتّواصل، فإنّ الرقم (النقوش) الطينية في بدايات الكتابة "ضمت أسرار معرفة الإنسان وإدراكه على مستوى المكان والزمان مثلما ضمت أسرار معرفته وإدراكه للمعطيات الوجدانية والإنسانية فضلا عن الأمور المادية"[3] فالكتابة نقلت تفاصيل حياة الإنسان في زمن كانت حياته وإبداعاته مجهولة.

وغالبا ما تكون البدايات غير ناضجة، فقد كانت باكورة الكتابة مستعصية على الكاتب والقارئ في آن واحد، كون أنّها "اعتمدت على خصائص الشفوية، حيث لم تكن هناك فواصل أو فراغات أو فقرات أو أي شكل من أشكال الكتابة المعروفة، بل كلمات متراصة ومتتالية. كان على القارئ القراءة بصوت مسموع، وعليه التوقف عند نهاية الجمل أو الفكرة التّي يقرأها حسب توقعه"[4] ولكن هذه العوائق لم تبق مع تطور الكتابة في العصر الورقي.

1- عادل النذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص15.

2- نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، المرجع السابق، ص276.

3- عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، المرجع السابق، ص15.

4- السيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، ضمن كتاب جماعي: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص323.

ب/ المرحلة الورقية

بدأت هذه المرحلة باكتشاف ورق البردي واستخدامه كوسيط للكتابة، بدل الطين، والصخور، والخشب، و"بدأ المصريون في تسجيل الحروف الهيروغليفية على ورق البردي منذ العام 3300 ق.م".[1] نظرا لكونه يمتاز بخفة الوزن، وسهولة التخزين والاسترجاع والنقل، وذلك باعتباره نباتًا يتم تجفيفه ورصّه ليشكّل موضعا للكتابة والتدوين.

وبعد ورق البردي اهتدى الإنسان إلى نوع جديد من الورق وذلك "في القرن الثاني قبل الميلاد عرف شكل الدفتر (الكوديكس) في أوروبا، بسبب عزوف بطليموس عن بيع ورق البردي خشية ندرته...، وقد صنع من جلود الحيوانات، وهو ما أكسب الشكل أو المحتوى الجديد بعض الخصائص مثل تعدد الموضوعات فيه، سهولة القراءة في زمن أقل، والكتابة على الوجهين، وإلى هذا الشكل يرجع الفضل في إستخدام النقط، والفواصل والأشكال المصاحبة للكلمة المعروفة الآن"[2]. فكان الكوديكس فضاء أيسر للقراءة والفهم، أرحب لاستقبال النصوص وكتابتها.

ومن المواد الأخرى التي شاع استخدامها بكثرة في صناعة الكتب كان نوع من الجلود يعرف باسم "الرق"* استخدمه العرب لكتابة القرآن الكريم، ومعه بدأت العناية بالناحية الجمالية الفنية للكتابة وقد خلده القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ والطُّور (1) وكتَابٍ مَسْطُور (2) في رقٍ مَنشُور (3)﴾[3]، فقد أقسم الله بالقرآن المكتوب على جلد الرق.

1- فرانك كيلش، ثورة الأنفوميديا، ثورة الوسائط المعلوماتية، تر: حسام الدين زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، يناير 2000، ص395.

2- السيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، المرجع السابق، ص 323

*الرق هو جلد الأنعام الخفيف والدقيق ولذلك سمي الرق من الرقة، ويصبح الرق جاهزا للاستخدام بعد عملية إنتاج طويلة ومضنية تجعله مادة نفيسة غالية، ولكنه ورغم ذلك بقي هو المفضل على غيره من المواد لخصائصه التي جعلته محببا للخطاطين وصانعي الكتب المجلدة والأسفار في تلك الحقبة من التاريخ.

3- سورة الطور، رواية ورش، الآية من 1 إلى 3.

ج/ الطبّاعة

وهي مرحلة داعمة للكتابة ظهرت في القرن الخامس عشر الميلادي، حين اخترع الألماني (يوهان جنتبورغ) المطبعة، وعدّت حلقة مفصلية في التّاريخ البشري، وشكل نقلة نوعية على جميع الأصعدة بعدما نقل فعل الكتابة من الإنسان إلى الآلة الطابعة "فقد نشرت المعرفة على نحو لم يحدث أبدا من قبل، وجعلت من معرفة القراءة والكتابة لدى الجميع هدفا جادا، ومكنت من نشوء العلوم الحديثة، وغيرت الحياة الإجتماعية والفكرية".[1] ولا مجال هنا لقياس نطاق الانتشار والسرعة، ويكفل للطباعة ذلك خصائصها المائزة " فالنصوص المطبوعة تكون أسهل كثيرا للقراءة من النصوص المخطوطة، والتأثيرات الناتجة عن السهولة العظيمة في قراءة المطبوع هائلة. وتؤدي هذه السهولة في النهاية إلى قراءة سريعة، صامتة. وكذا تؤدي هذه القراءة إلى علاقة مختلفة بين القارئ وصوت المؤلف في النّص، وتدعو إلى أساليب مختلفة في الكتابة".[2] فالطباعة تبصير للقارئ، ومحك للمؤلف، ودعامة للنصوص الأدبية تساعد على انتشارها وتسهل قراءتها.

والملاحظ أنّ الطباعة امتداد للكتابة الورقية، نظرا لكون الطباعة معتمدة على الورق بنسخ الحروف والكلمات عليها بواسطة الآلة. فهل بقي هذا الوسيط فعالا في زمن الرقمنة والتكنولوجيا؟

المبحث الثّاني: خصائص الحكاية المدوّنة أو المكتوبة

1- التّدوين وإعادة الوعي

1-1 أفلاطون والتّدوين أو الكتابة

بالنسبة لأفلاطون الكتابة (لقيط) أو هي نظام ابتعد عن الأب فأصابه اليتم، بمعنى أنّها كلام منطوق يحكي ذاتيا دون متكلم، فينسى أصوله ولا يبالي بالمخاطب.

فالكتابة بالنسبة لأفلاطون كائن ميت لا قدرة له على المساجلة أو الذود عن مضامينه، وهي صيغة ساكنة لا روح فيها، فيما الكلام كائن حي له القابلية والقدرة على التفاعل مع الآخرين، والرد

1- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص 176.

2- المرجع نفسه، ص 181.

على المصادفات الحوارية. كائن أعمى إذا، كما يتصورها ويصوّرها فلسفيا، أو هي آلة ضريرة لا تعرف وجهتها ولا لمن توجه محمولها، على عكس الكلام الذي يقوم على حيوية التدفق الحر للمعاني، والتماس المباشر بالمستقبل بحيث يتحدد موضوعه بحضور عيني لمتلقيه وهذا يعود إلى أن الكتابة تدبير ذهني بطيء الحركة، معني على الدوام بتكرار مضامينه دون مراعاة لشروط الإرسال والتلقي، إذ توصل محمولاتها إلى من يعيها ولا من لا يستوعبها دون مراعاة للفوارق بين المستقبلين، فيما يجدد الكلام مضامينه، وينوع على رسالته تبعا للمقام الذي يقال فيه بحيث يساق لمن يفهمه ويحجب عمن لا يدرك مراميه، فأفلاطون بهذا الحماس الفلسفي المتأني من عزم بالمحاورات الكلامية يجادل ثنائية (الكلام/الكتابة) أي (الشفوية/التدوين). ليعلن قناعته بجدوائية الكلام بما هو المنشط الحيوي لفعل التذكير، وازدرائه للكتابة، بما هي (آفة الذاكرة) فهي في رأيه قاصرة دائما وبحاجة إلى مؤلف يرعاها ويدافع عنها، أو يدرا عنها أخطار الفهم والافهام المحدقة بها، لأنها وسيلة عقيمة لا حجج لها ولا براهين بين أيديها.

أما الكلام فهو سيد نفسه ومرجعها، قوته وانفعاله في ذاته وبها وهو قادر على تأييد منطقه بحجج يستمدها من السياقات المستجدة أثناء المحادثة ولا يحتاج إلى مرجع سواه أو إعانة برانية، وعلى عكس الكتابة المجبولة على الصمت الاضطراري، يستطيع الكلام تدارك ذاته على الفور وتصحيح نفسه.

من هذا المنطلق التفاضلي يرى أفلاطون أن المجد للفنون الكلامية، ويؤكد سذاجة الفنون الكتابية فهي بلا قيمة يمكن التعويل عليها، بل ولا يعتد بها ولكن رغم الهجاء الواضح والدائم في خطابه إزاء الكتابة وتمجيده للشّفوية إلّا أنه لا يحط من قيمة الكلام المكتوب ويتهابط به إلى مرتبة أدنى من الكلام الناطق الحي فأفلاطون كان يرفض التّدوين.

1-2 انتقال الحكاية الشّعبية إلى وسائل الإعلام

يقول المثل الجزائري الشائع عندنا "الجديد أحبه والقديم لا تفرط فيه"، أحدثت وسائل الإعلام الحديثة انقلابا كاملا في نظم التّلقي، وسواء أكان السبب هو ما تنشره تلك الوسائل من تأثير معين في الجماهير، أو رغبتها في التجديد، أو استجابة لاحتياجات أجهزتها المعقدة وآلياتها المتعددة، وهذا

راجع إلى أنّ الإنسان منذ الأزل وهو يبحث عن العيش في كل زوايا العالم، وفي شتى الحضارات ولايزال إلى يومنا هذا وهو يبحث وينقب في خبايا العلوم ليكتشف الأسرار، ويزيل الهموم عن المعلول ويفرج عن المكروب، فابتكر لنفسه اكتشافات تنسيه رتابة العيش، مستوحي معلوماته من الثقافات القديمة ومستفيدا من خبرة "الحضارة التّي هي في الحقيقة تراث إنساني، تسلمه أمة إلى أمة، وتأخذه أمة عن أمة فتزيد فيه أو تنقص منه بحسب ما يتهيأ لها من وسائل وما يؤثر فيها من عوامل"[1]، إما خارجية، أو داخلية، فلجأ إلى الإعلام بكل أنواعه المختلفة سواءا المرئية منها أو المسموعة. ولو ركزنا على وسائل الإعلام المرئية لرأينا أنّه وبعد انتشار موجة التلفزة والإعلام المرئي المستخدم ألوان الطيف، فنجد أنّ الحكاية الشعبية "أخذت تنحسر وأخذ دورها يضمحل ويتراجع، وتغشاها ضباب من الإهمال والنسيان كاد يخفي آثارها ويقضي عليها بالكامل"[2]. وهذا عن طريق الصور الرمزية التي استعارتها الأمم من الحياة الإجتماعية لتعبر عن سخط الأفراد على الأوضاع المعيشية، وكان للتلفزيون الحظ الأوفر في الآونة الأولى عن طريق الأسود والأبيض، ثم أدرجت التلفزة الملونة التي سافرت بالروح الإنسانية إلى أبعد ما يتصوره العقل "فالصورة عند باشلار تتجاوز تعسفية العلامة، فهي تعطينا فقط الصوت ولكنّها تمكننا أيضا من ملامستها"[3].

كما أدى دخول الآلات الحديثة والتّطور التّكنولوجي الذّي ساعد الطفل على الملموس وفهم الكون على حقيقته، أبعده عن الجانب الاعتقادي، الذّي رسمه سلوك الرّاوي المتمثل في الحكايات بكل أنواعها (الشّعبية والخرافية)، وهذه العوامل أدت إلى اندثار عنصر الحكي في الأسرة واستبدالها بمكونات وعناصر جديدة تواكب التّطور، والتلفزيون هو من المحطات الأساسية التي غيرت من سلوك الفرد إتجاه الموروثات الشّعبية "التلفزيون لأنّه ينمي قدرات ومهارات الفرد، ويجعله أفضل مما كان عليه قبل مشاهدته ويغرس فيه القيم السامية، والتعاطف مع الحياة بكل أشكالها، وبعض آخر

1- أحمد طالب الابراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج1، (د.ط)، (د.ت)، ص16.

2- فاطمة صديقي، الحكاية الشعبية الأمازيغية، موضوع ندوة لجنة التراث بالمشاركة مع الجمعية المغربية للتراث اللغوي، الرباط، 22-23 سبتمبر، 2005، ص205.

3- محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، بنيات السرد والمتخيل، المرجع السابق، ص176.

على إختلاف ذلك، مما يجعل إسهام التلفاز في التنشئة الإجتماعية القوية رهنا بكيفية الاستفادة منه"[1].

فالاستغلال السّيء لاستعماله والإدمان عليه، ينجر عنه عواقب وخيمة على الفرد والمجتمع ككل، فأدى إلى تخلي الفرد عن جذوره ومن دخل من هذا الباب فكبر عليه أربعا لوفاته، لأنّ الفرد يعرف بجذوره وأصوله فمن لا تراث له، لا حاضر له ومن ثمة "قد أسهم تطور الإعلام بمختلف أنواعه في التقليل من أهمية القصّاص الشّعبي في الحياة العامة، فقد حلت الإذاعة والتلفزة محل القصّاص الشّعبي، كما أنّ وسائل المعارضة التي كان يستهدفها القصاص لكسب الجماهير الشعبية، لم تعد لها تلك الأهمية"[2]، وتبقى ظاهرة انقراض التّراث من المجتمعات بسبب التحول والارتقاء الفكري الذّي غير من سلوك الإنصات أو المسموع، المتمثل في المذياع وهو أسبق من التلفاز في الظهور عند المجتمع الجزائري الذي حرم من أبسط حقوقه، وإن وجد التلفاز لدى الطبقة الأرستقراطية.

وإن عدنا إلى التّدوين فيمكننا القول بأن الريشة لم تلغ رمي سهامها القاتلة في قتل التّراث، ولكن لا يمكننا أن ننكر دورها الفعّال في الحفاظ على هذا الأخير من الإندثار والزّوال وحتى النسيان لأنّ المكتوب المتمثل في الكتب والصحف والمجلات "التّي تعد مضخة مستوعبة ونافثه لمعلومات تبثها في جميع زوايا الكرة الأرضية"[3].

فحام وتجول هذا الطفل المعاصر في أفسح العوالم وتحلق حول الشاشة تاركا الجدة تعيش مع أسرار حكاياها التّي اختبأت في جوف حناجرها وخفت صوتها داخل الأسرة قبل ذلك بزمن، لما قرر هذا الفرد المعاصر التفرد بنفسه، والعيش في كنف الحياة المعاصرة التي أبعدته عن الجواهر الكلامية باعثة السنة لهبها في المجتمعات، مما أفقد الأمّة العربية الإسلامية خصوصياتها الحضارية وجعلها تتخبط في أزمات ووعكات ثقافية، إجتماعية، وأصبحت كالهشيم الذّي تذره الريّاح فلا يعرف له مقر

1- صلاح الدين شروخ، علم الاجتماع التربوي، المرجع السابق، ص90.

2- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص22.

3- أرمان ماتيلار، عولمة الاتصالات، تر: فاطمة خواجة، مراجعة: بسام بركة، الهلال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2012، ص57.

أو مستقر ممّا يؤدي إلى فقدان الهوية وبالتالي الحكم عليها بالموت ففي "الوقت الحاضر بتنا نرى أنّ معظم الصور التّراثية بدأت تتلاشى وتندثر مع تقدم الزمن"[1].

هذا ما يؤدي إلى إهمال التراث ويصبح في محك الاندثار، تاركا الثغرات والفجوات الثّقافية التّي يصعب التّغاضي عنها مما يفتح أبواب الغزو الثقافي بكل معالمه، "لكن الأمر والأدهى عندما نبدأ إحياء عالم الثقافة المحشو بالأفكار الميتة، بأفكار قاتلة مستوردة من حضارة أخرى، ويقتبس المجتمع الإسلامي المعاصر أفكاره الحديثة التّقدمية من الحضارة الغربية، فالمجتمع الإسلامي يدفع ضريبة خيانته لنماذجه الأساسية، فالأفكار حتى تلك التّي تستوردها ترتد على من يخونها وينتقم منه"[2]. شر انتقام وهذا بجعل الثّقافة المستوردة هي الأساس، وتستثنى الأصلية من السلم الاجتماعي، مما يفتح لها أبواب التوغل في المجتمع، والتأثير عليه بغرس القيم الغريبة في الوقت نفسه، وتساهم بتأثيرها في تغير السلوك إتجاه كل الأمور بداية بأبسطها، ووصولا إلى التحول إتجاه الثقافة في حد ذاتها بنبذ العادات والتقاليد بتهمة الخرافات والأساطير التي تبعدنا عن ثقافتنا الإسلامية، وفي المقابل توغل أنياب الحضارة الأوروبية عن طريق الهيمنة الكلية إذ "الهدف الكامن أو الباطن من وسائل الإتصال هي تحقيق الهيمنة الفكرية وتوجيه تغيير المنظومة الفكرية، العقائدية وما يتصل بها من أنماط سلوكية نحو الثقافة الغربية"[3]، حتى أوشك الفرد العربي عامة أن ينفصل عن حياته العريقة، والضاربة في تاريخ البشرية، وبات يشبه الأرض الجدباء أو القاحلة التي لا تزرع، ولا تعطي ثمارا، وما حدث لها لم يكن من عمل يوم أو ليلة، وإنما عمل سنين طويلة، فقد عانت التربة الخصبة ويلات التصحر الثقافي لعقود من الزمن، وهذا لتخلي الفرد عن أصوله، فضاقت عباراته رغم رحابة صدره الذي اتسع فيما مضى إلى أحسن الحكايات والروايات بمختلف رواسبها لكن "بظهور عصر العلم الذي فصل الإنسان عن تراثه شيئا فشيئا، حتى انتزع نفسه عن جذوره أو كاد"[4].

1- موحى الناجي، توظيف الحكاية الشعبية الامازيغية في المجال التربوي، الحكاية الشعبية في التراث المغرب، موضوع ندوة لجنة التراث بالمشاركة مع الجمعية المغربية للتراث اللغوي، 22-23 سبتمبر، 2005، ص216.

2- مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر: بسام بركة، أحمد شعبو، (د.ط)، (د.ت)، ص75.

3- سلوى السيد عبد القادر، الانثروبولوجيا والقيم، المرجع السابق، ص392.

4- صلاح الدين شروخ، علم الاجتماع التربوي، المرجع السابق، ص90.

إنّنا لا نتحامل على العلم، ولكن الباب مفتوح لتهذيب النفس والارتقاء بها في جوف النعم سواء الدينية أو الدنيوية، والترسانة القوية لتحصين المجتمع من الغزو بكل أنواعه، ومن خلاله تعرف الأمم والشعوب، وإنّما نتحدث عن التطور العلمي الحديث والتكنولوجيا التي ساهمت بطريقة أو بأخرى "في تقليل الجهد الذهني والعقلي للإنسان"[1]ونلاحظ هذا التغيير حتى في أداء بعض الوظائف التي أوكلت له منذ الأزل، وتخلى أيضا عن واجباته إتجاه نفسه أحيانا، فما بالك بالآخرين، فلا يأبه لوجودهم من عدمه، لانغماسه في الثقافة المبعدة عن الأنساق الاجتماعية والمتلفة للنظم.

أمّا فيما يخص السّلوك فالحديث عنه لا مناص منه، لأنّه من الأساسيات في التغيير، باعتباره من الأمور الأكثر التصاقا بالإنسان، والأوسع عرضة للتحول إذ تقوم "الصورة بترويج بضاعات ذات طابع استهلاكي مرتبط بالإنتاج الغريب" وإن كانت نافعة، أو يستفاد منها في الحياة اليومية، إلّا أنّ نبال الحضارة الأوروبية خرقت الدروع النحاسية، لتضرب القلوب المرهفة وتوسوس في النفوس، وتبقى خاصة لدى الناشئة لتربيه على الأخلاق البعيدة جدا عن الّثقافة الإسلامية، وكأنّها ضربا مباشرا للعقيدة بكل المقاييس، وأثبتت الدراسات بأنّ "التّجارب الحديثة في علم النّفس خاصة الوسائل التكنولوجية الحديثة أكسبت الطفل مختلف أساليب العنف والعدوان ونقلت له أمراض العصر كالاكتئاب والضغط العصبي وخاصة الخمول وعدم التفكير، مما ينجم عنه أحيانا التأخر اللّغوي".

هذا الأخير الذي أكسبه مهاراته قديما من خلال معاشرته لأحرف الحكايات التي تنطق بالحكمة وتأسر العقول لتتبع أسرارها المخفية التي لا تلوح في ظاهرها عند البعض إلّا بالخرافات والتهويل الخيالي، وفي حقيقة أمرها تجارب أناس عرفوا كيف يستغلوا إحداثيات الطبيعة مقبولين جهلهم بعلم شعبي مثير للنفوس، مريح للقلوب، مفيد لمعرفة أخبار الأولين، كما عبر عنها التراث الشعبي بنسبة الخير كله، من تراث وعلم إلى من قبلهم، ولكن هذه الأيام الخوالي بات الشوق إليها يزيد مع مرور السنوات، التي غطت ثلوج شتاءه الشبكات العنكبوتية، وغيرت مواقده أنابيب غاز المدينة، وبعبارة أخرى الانتقال من شقاء البداوة إلى الحضارة ورفاهيتها.

[1]– سلوى السيد عبد القادر، الأنثروبولوجيا والقيم، المرجع السابق، ص391.

فنقول وإن كانت هذه الأخيرة قد حافظت على صورها الخرافية، ولم تلغ الأطروحات الفكرية الخيالية، وإنّما اقتفت أثر الحياة الميثولوجية القديمة، باستعمالها لوسائل حديثة ساعدتها في امتلاك مشارق الأرض ومغاربها، وهذا لا يعني "أنّ الحضارة الحديثة لم تخلق خرافتها وحكايتها أو أنّها تجاوزت الخرافة والحكايات والأساطير القديمة إلى الأبد. كل ما في الأمر أنّها غيرت الوسائل والطرق والأساليب"[1] العتيقة التي استبدلوها بطرق أكثر تشويقا، جمعت فيها بين الصوت والصورة التي ولجت بها العوالم، ورسمت أبهى الحلل للشخصيات، بطلاء الحياة بأزهى الألوان، وأرقى البنيان مع تزييف للقيم، وتنميق للسلوك الغربي لإبعاد الشبهات وإثبات الخيرات، وذلك كله في صور مثيرة للإعجاب، مغيبة للأخلاق، مبرزة لملذات الحياة، مضنية الأسرار السرمدية للجنان الربانية، وأبوابها الثمانية مستعينة بخفايا الخوارق الغربية "فجاء أبطالها وشخوصها قريبين من أبطال وشخوص القصص الشعبي في التراث العربي القديم، وذلك بفضل ما يتميزون به من الشجاعة والصراحة المستمدتين من العادات والتقاليد القبلية، ومن هنا يأتي وقوفهم في وجه المصاعب والأهوال، مما جعل هذه القصص تتميز بنوع من الخوارق والمغامرات الغريبة"[2]. التي نجدها في الروايات البوليسية وأدب الرعب الذي رسم تقريبا كل الخيوط والاسلاك المؤدية إلى العنف بكل تراسيمه، والأفلام الخيالية المنقطعة النظير التي جوّلت الطفل بين مزيج الألوان، وشهامة الميدان للشخصيات، التي الحقت بانتصارات أبطالها إلى أبعد بؤرة في الحياة العامة، كما استطاع أدب الخيال العلمي أن يصور العصور القادمة وهاجر في الثقافة لزمن استقطب المستقبل وبنى عليه تصوراته، ولم يرتد إلى الخلف وإنّما قلب الموازين، بتحريك التخيل والعيش في كنف الأحلام المستقبلية، من خلال "الصور المتحركة عن كونها أداة قوية في خلط الشعوب المهاجرة"[3]. التي استعملت الثنائية الفلكية في القراءة الفكرية للعالم، معتمدين على كواكب السعود والنحوس ولكن بطريقة علمية، لا عشوائية أو مشعوذة، ولم تكتف الحياة الجديدة بذلك وإنّما واصلت ابتكارها في ظل العصرنة، فواءمت بين الذكاء الإنساني

[1]– محمد مجاهد، الحكاية الشعبية، الرمزية، الماهية، الوظيفية، المرجع السابق، ص42.

[2]– مصطفى فاسي، البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، دراسة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 203.

[3]– أرمان ماتيلار، عولمة الاتصالات، المرجع السابق، ص56.

والاتصالات الحديثة عن طريق الهواتف الذكية التي سهلت أمور الدنيا وفسحت المجال للتجوال بأبسط الأثمان.

كل هذا إلى جانب الإعلام الآلي الذي لعب أدوارا مهمة، وكان تفاعله مع الفرد بطريقة سريعة ومتواترة بين الأجيال، حتى غطى جميع الساحات الثقافية والاجتماعية بدخولها البيوت، وانتشارها في المعالم التراثية والأماكن العامة، ونقطة ارتكازها الجامعات ودور الشباب، وغيرها من الأحيزة المنبثقة عنها أواصر الثقافة، وسرعة تداولها بين العامة فسح لها المجال للتوغل في المجتمعات سواء المدنية أو الريفية، وحتى البدوية النى مستها الثقافة الالكترونية، وفي ظل هذا الوضع نادت الجمعيات والطبقة المثقفة بإصلاح الفرد أولا ثم العناية بالتراث من قبل "كبار المفكرين اللذين يدعون إلى دراسته والعناية به قبل أن يندثر بسبب طغيان الحضارة الصناعية الحديثة"[1].

لأنّ الوقاية خير من العلاج، فإذا ما تصالحنا مع تقاليدنا وعقيدتنا وتراثنا الثقافي الذي كسحته الحضارة وطوت أسراره، وأبهتت من دوره داخل المجتمع، وإن كانت الكلمة التراثية الشعبية تبقى راسخة في الذهن، ولا يمكن أن تجتث بسهولة لطول نفسها المغروس بين الأجيال لأنّ "في البدء كانت الكلمة وفي النهاية تبقى الكلمة"[2].

هذه الكلمة التي صدرت عن أناس أو أجيال، وبالأحرى عن فرد لأنّ التراث الشعبي فردي المنشد جماعي المقصد، لتغيير السلوكيات، وتقويم الزلات، وتثبيت المسائل العقائدية في الصدور المروية، لتشمل آثاره المسكوت عنها، وتبوح عن المضمر فيه رغم موت أصحابه، يسير طيفه ليثقف الناشئة، ويدرّس الكبار ليبعد عنهم الدسائس الاجتماعية، والوشائج الخفية "لأنّ موت العظماء فلا يندثر منهم إلاّ العنصر الترابي الذي يرجع إلى أصله، وتبقى معانيهم الحية في الأرض، قوة تحرك، ورابطة تجمع، ونورا يهدي، وعطرا ينعش"[3]. لأجل ماذا؟ لأجل أن يجدد حياة الناس فلا ينقرض أو يضمحل، وإنّما يوجد لنفسه مكانة ترسو به عتد أهل القلم والقرطاس، ليربو بين صفحات رواياتهم، ويتحول مع ريشة الفنان، فإنّك لن تجد نفسك إلاّ في ساحة النصنصة التراثية الحكائية، دون أن

[1]– محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، المرجع السابق، ص16.

[2]– غراء مهنا، في الأدب والنقد، دار العين، 2013، ص7.

[3]– محمد البشير الابراهيمي، جريدة البصائر، ع151، ص19.

ننسى عدسة التلفزة بتسليطها الضوء للانتباه في غضون السياسات الاتصالية الحديثة، التي عبدت طريقها الحياة الشعبية التقليدية المنبثقة عن أصالة الصور، ورجاحة التفكير للفوز في معركة التدبير، "فالأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية، من ضرورات حياتها وعلاقاتها من أفراحها وأحزانها وأما أساسه العريض فقريب من الأرض التي تشقها الفؤوس، وأما شكله النهائي فمن صنع الجماهير المغمورة المجهولة أولئك الذين يعيشون لصق الحياة"[1].

وهذا عن طريق بثها في بث حكمته الأساسية في إعادة التوازن للحياة التي خضعة لمعايير الطبيعة برمتها، فأستنجد الفرد بها للتعبير عن جل الأفكار التي أرقت رؤاه، وفي المقابل فتحت الثغرات المسدودة التي أتعبته وانهكته، فبحثت عن التواتر الكلامي الشفوي المحتفي بالمواد التراثية، التي أزيحت أو انفصل عنها إنسان الحضارة الحديثة إما جبرا بتتبع خطوات الحياة المعاصرة، التي طلّقت التجمعات العائلية بالثلاث، وأفسدت الأخلاق الإسلامية، وبات العربي متلقيا، ولا ناقدا متفحصا، وأضحى يستهلك دون هوادة، أو منحرفا عن مساره التراثي الذي رسمه الأجداد.

فلابد من ركوبنا المطايا الثقافية التي تعرج بنا إلى أبعد المناطق، ونبحث من خلالها عن معنى الوجود والظهرانية في سجايا الثغور الشعبية التي طرقت الجوانب الخيالية، فلا نبتعد عن الواقعية التي تساءلت عن الأجندة اليومية، وأثرت المواضيع بأطروحات مقنعة أخرجتها من صلب مجتمعاتها وتأرجحت بها إلى عقر الديار التاريخية القديمة، وما نستطيع أن نتكلم عليه، بثقة مؤكدة هو احياءات زمنية لهذا العصر أو ذلك من التراث، وهي محمودة ومرهونة بالأوضاع والظروف المتغيرة، وما تبقى منه في النهاية يضاف ويدمج في الجديد الذي يتم إنجازه ويستمر معه[2].

كل ما يحز في النفس هو أنّ المجتمعات ضربت عرض الحائط بكل هذه المعاني الأصلية والكلمات الموسيقية الرنانة، وبات يعزف عن النظر فيها بالصورة التراثية، والرؤية الموضوعية لها، وإنّما أصبحت بوصلة توجه من ظل طريقه في ضياع لروح الأجداد والآباء، وينظر إليها كسفوح

[1]– أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص14.

[2]– ينظر: فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، الأردن، ط1، 1985، ص31.

خشبية لا تقي حرا ولا بردا وإنّما يحتمي تحتها من ضاقت به السبل، وما وجب معرفته والتأكيد عليه أنّ "العنصر الحضاري الجديد لا يلغي القديم فقد تتغير صورة القديم وتتعدل وظيفته"[1]

ومجتمعات اليوم لم تأت من العدم، وإنّما لها خيوط عتيقة مقدمة في صحون منمقة، "وما من جديد في حياة الأمة إلّا وله أصل اندثر وذهبت منه العين أو الأثر فتقوم الجماعات أو الجمعيات بإحيائه أو تجديده"[2].

2- التدوين عبر وسائل الاعلام

أوضح (رشدي صالح) جانبا من تأثير وسائل الإتصال الجماهيري على التّراث الشّعبي المتداول بين النّاس، فتلك الوسائل لا تقتصر على هضم الموضوعات الشّعبية وإعادة إفرازها، وإنّما هي تحمل نفس أنماط العادات والتقاليد والأفكار والفنون والمعارف التّي قد تتعارض مع الأنماط المماثلة في الثّقافة الموروثة، وكذلك فإنّها تبث من الاتجاهات الفلسفية ما قد يتعارض أو يؤثر في تصورات الآخرين. ولكن إلحاحها الهائل، يكتسب نفوذه، ليس فقط من أنّه يتوسل بنفس الأداة التي تتذرع بها المأثورات الشعبية ونعني بها أداة الكلمة المنطوقة الشّفوية التّي لا يمكن أن تجرى على الألسنة وتتداول شفاها، وتتخطى حدود معرفة القراءة والكتابة أو التّدوين وترسخ في الذاكرة.

كما أنّ هذا الإلحاح يتوسل بالصورة، التّي كانت مأثورات التّمثيل الشّعبية تتذرع بها، ثم إنّ وسائل الإتصال الجمعي الحديثة تخاطب ملكات الإنسان التي يكتسب منها المعرفة، وأخصها ملكات السمع والبصر والتفكير، بل ملكة الانفعال الغريزي[3].

وهكذا شمل إستخدام التّكنولوجيا الحديثة (الوسائل الإلكترونية) جمهور المأثورات الشّعبية وجعلهم مستقبلين أكثر منهم مشاركين، ومن شأن هذا التعميم أن يحمل معه تأثير التّنميط في الأفكار المكتسبة والعادات المقدمة بواسطتها، والفنون المذاعة من خلالها. وإذا تذكرنا أن من معطيات

---

[1]- أحمد مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، المرجع السابق، ص103.

[2]- أحمد طالب الابراهيمي، آثار الامام محمد البشير الابراهيمي، ج1، ص127.

[3]- رشدي صالح، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، مقال مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، أفريل 1972، ص 58.

الصناعة التنميط –أي تنميط السلع المطروحة للاستخدام بوساطة الكافة–، وكذا تنميط الأزياء والسكن...إلخ. فنلاحظ حملة التّراث الشّعبي ورواته من الذّين يكونون هدفا لهذا التنميط، إنّما يقعون في قبضة تيارات مادية وفكرية تجعل التّعامل في الحياة من خلال السّلع وأشكال وقوالب منمطة، وأفكار منمطة، ونماذج وعادات وتقاليد وتصورات منمطة أيضا. وبمعنى آخر فإنّ تعميم التنميط يكون هو الأقوى والأكثر أهمية وأما إبراز السمات الخاصة للثقافات القومية الموروثة فتكون هي الأدنى والأكثر أهمية والأضعف.

ومن ناحية ثانية، فإنّ وسائل التّواصل الجمعية –بخاصة التلفزيون والإذاعة– فهي تعيد للجمهور المشاهدين والمستمعين الكثير من النماذج. بعد أن تخضعها لموحياتها، بل بعد تسوقها في صيغ حديثة، مبنية على قواعد الفنون الحديثة المثقفة. ومثال ذلك ما يحدث في مجال الموسيقى والغناء، وبمعنى آخر فإنّ وسائل الإتصال الجماعي لا تغمر عقل الانسان وخياله بمعطيات الحياة الحديثة وحدها من أفكار وقيم سلوكية وأخلاقية وفنون، ومعارف علمية. بل هي تغمر العقل والخيال بما يمكن أن نسميه "الفنون الشعبية المتطورة"، أي تلك الأعمال الفنيّة التّي تخضع لقواعد العرض والأداء والتمثيل المثقف، والتّي تستخدم بعض جزيئات أو عناصر المادة الفولكلورية، والتّي لا تكون إذن عبارة عن تنويعات من مادة شعبية[1].

وقد تصدى (حسن الخولي) لدراسة العلاقة بين الإعلام والتراث الشعبي والحكاية الشّعبية بخاصة، انطلق فيها من الرؤية السوسيولوجية (رؤية علم الاجتماع) للتراث الشّعبي، وحركته على الخريطة الإجتماعية، وتعرضه لعمليات التّغير والتّحول والتّطوير[2]. ويخلص بعد التّحليل إلى أنّ هناك نوعا من الخصوصية في حمل عناصر التّراث الشّعبي من حيث الكم والنوع. أي أنّ لكل طبقة ولكل فئة من الفئات الإجتماعية عناصر تراث خاصة بها ومميزة لها. "ولكن وسائل الإتصال الجماهيري عندما تستخدم عناصر التّراث الشّعبي، فإنّها تلحق مساسا بتلك الخصوصية. حيث لا تبقى عناصر التراث المستخدمة في هذه الحالة ملكا فقط لطبقة أو فئة معينة، وإنّما تصبح تراثا لجمهور أعرض من الناس، إذ أن وسائل الإتصال الجماهيري تعمل على نشر ما يعرف بالثقافة

[1]– رشدي صالح، المأثورات الشعبية والعالم المعاصر، المرجع السابق، ص 59–60.

[2]– ينظر: حسن الخولي، الاعلام والتراث الشعبي، المرجع السابق، ص 309– 331.

الجماهيرية، وهي ثقافة يشترك فيها أبناء الشعب جميعا على تعدد انتماءاتهم الإقليمية وثقافاتهم الفرعية"[1].

ويلاحظ (حسن الخولي) دائما في نفس الموضوع أنّ: "استخدام وسائل الاتصّال لعناصر التّراث الشّعبي يكسب هذه العناصر المستخدمة قوة دفع صناعية، إذ أنّ هذه العناصر ما لم تكن قد دخلت وسائل الإعلام، فقد كان من الممكن أن تذوى وتموت نظرا لتقلص عدد ممارسيها. ولكن وسائل الاعلام تبعثها بعثًا جديدًا، حيث تعيد إليها الحياة بالنشر، فتجعلها حاضرة من جديد تملأ السمع والبصر. وذلك بالطبع بعد أن تتدخل وسائل الإعلام بشكل فعّال في إعادة تشكيلها وصياغتها من جديد، وتعديلها، ونشرها على دوائر إنتشار أوسع"[2].

ومن الاعتبارات التّي يراها (حسن الخولي) تلعب دورا مهما وراء تزايد الاشتغال المكثف بموضوع العلاقة بين عناصر التّراث الشّعبي ووسائل الإعلام والاتصال أنّه أخذ يظهر في الآونة الأخيرة وفي أماكن كثيرة ارتفاع محسوس في معدلات التعرض لوسائل الإتصال الحديثة خاصة المرئية منها والمسموعة، لدى فئات اجتماعية كثيرة في الريف والمدينة بمجتمعنا الجزائري، وهذا ما يعني أن دائرة التأثير الذي تمارسه وسائل الإعلام هذه تزداد اتساعا، ومع التّطور التّكنولوجي أصبح الآن الإهتمام أكثر بمواقع التواصل الاجتماعي التّي انتشرت دائرة استعمالها أكثر من وسائل الإعلام المرئية والمسموعة.

ولكن الكتاب هو وسيلة النّشر التّي كانت ولا تزال إلى يومنا هذا من الوسائل التّي تبقى تؤثر إلى أمد بعيد في المتلقي، وهي الوسيلة التّي تستطيع أن تدخل في حوار وجدل حيّ متصل مع المادة الشّفوية. فبعض الحكايات الشّفوية المتداولة كانت في الأصل أدبا أو فنا رسميا، أو مادة تراثية دينية مطبوعة، انتقلت إلى دائرة المأثور الشفوي.

[1]– المرجع السابق ، ص311.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والعكس بالعكس فكثير من المواد التّي أخذت شكل الكتاب المطبوع، كانت في الأصل قولًا شفويًا تم تثبيته في هذا الشكل، وطبيعي أنّ هذا المدوّن يمارس بدوره تأثيرا على المادة الشفوية المتداولة.

3- تدوين الحكاية الشّعبية أحد آليات إعادة إنتاج التّراث الشّعبي

يمكن لنا أن نرى في يومنا هذا أنّ علماء الفولكلور قد ركزوا اشتغالهم في إعادة إنتاج التراث الشّعبي (المادي وغير المادي)، ومحاولة فهم آلياته العميقة، وتشتمل إعادة الإنتاج على آليات الاستمرار والتواتر. وعمليات استعادة عناصر من عصور ماضية، وعمليات إضافة (بالإستعارة أو الإبداع) لا تتوقف، يوازنها بالطبع إسقاط بعض العناصر أو التخلي عنها.[1]

تصاعدت اليوم حملة قوية لحماية المأثورات الشّعبية وصونها، ليس على المستوى الجزائري أو العربي فقط بل على الصعيد العالمي أيضا، فينطلق دعاة حماية التراث من حقيقة ساطعة هي أن كثير من عناصر التّراث الشّعبي الأصلية يحتضر فعلا أو في سبيله إلى الاحتضار في المستقبل القريب. يصدق ذلك من عناصر التراث المادية والروحية على السواء، بدءا من المسكن التقليدي ومرورا بالعادات والممارسات الشعبية، وانتهاء بالأدب الشعبي والمعتقدات الشعبية.[2]

والتّدوين سواء بالتّسجيل أو التّصوير أو الكتابة... وغيرها هو وسيلة الحماية الأساسية لهذا التّراث الشّعبي أو المأثورات الشّعبية من الضياع. إنّ الحديث عن صون التراث أو حماية عناصره، يمكن أن يدخل في روع البعض أنّ هناك تراثا واحدا لا يتغير، وأنّ هذا التراث هو الذي يتعين صون عناصره.

وقد يذهب هذا الفريق لمزيد من التوضيح إلى القول بأنّ المقصود هو التراث الأصيل أو العريق أو الأصلي. والحقيقة أنّ عناصر التراث لا تثبت على حال واحد، كما أنّ جوانب الاجتماع

---

[1]- ينظر: محمد الجوهري، النظرية في علم الفولكلور، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، القاهرة، 2003، ص 397-440.

[2]- ينظر: محمد الجوهري: حماية التراث الشعبي. دور مستقبلي، لعلم الفولكلور، الفنون الشعبية، ع 59/58، (يناير/ ديسمبر)، ص8-22.

الإنساني تخضع في المقام الأول لقانون التغير. فكما أنّك لا تستطيع أن تنزل إلى نفس النّهر مرتين، كذلك لا تستطيع أن تجد عنصرا شعبيا واحدا ثابتا على امتداد العصور.

وهنا يمكن لنا طرح عدة تساؤلات منها: هل المقصود من كل هذا هو أن نصون شكلا معينا؟ ومن الذّي يحدد الشكل الجدير بالصون هل هو الأقدم، أم الأكثر شيوعا؟ أو ربما يمكن لنا القول أن هذا التراث هو تراث فئة معينة فقط مثلا مقتصرة فقط على الفلاحين أو سكان المدن؟

فتعين علينا أن نقيم توازنا دقيقًا وأمينًا بين أصالة العنصر التراثي وحركته عبر الزمان، ونموه، وقدرته الدائبة على الحياة التّي يمكن أن تعدل في كل يوم من شكله ومن مضمونه ومن وظيفته، كما تعدل من دائرة انتشاره ومن قيمته...إلخ.

ومع ذلك يتعين علينا أن ننتبه إلى أن عمليات التدوين بكل طرقها (بالتسجيل والتصنيف والحفظ..)، تنصرف إلى كل العناصر الشعبية الحية، على تنوعها، كما تمتد إلى العناصر الأثرية منها التي لم تعد جارية في الإستعمال المعاصر، ولكن هناك شواهد وآثار تدل عليها، ومن تلك الشواهد أقوال الرواة أو الحكواتيين، أو المخطوطات أو الشواهد المتحفية، أو العناصر المادية لدى بعض الأسر سواء الريفية أو البدوية...إلخ. فتلك الفئة الأثرية من التّراث (اللامادي) هي جزء من هذا المجتمع الجزائري وثقافته بوجه الخصوص أو العربي والعالمي بشكل عام، وبديهي أنّها تمثل مكونا رئيسيا لتراث هذا المجتمع الذي نصون فولكلوره. ولذلك تشمل جهود الصون والحماية كل ما يقع تحت أيدينا من مأثورات شعبية تعود لمراحل تاريخية مضت وانقضت.

والقائم بحفظ المأثورات الشّعبية أو التّراث الشّعبي سيجد نفسه حتما في مواجهة كم هائل من العناصر الشعبية المستحدثة، التي يتم تداولها الناس بوصفها تراثا تقليديا، ومعنى هذا أن عملية التدوين تمثل تدخلا حاسما في حياة العنصر الشعبي. فالاستحداث أو التجديد في عنصر شعبي لم يسر دائما في خط واحد، ولم يتخذ دائما إتجاها واحدا. لقد همّش بعض تلك العناصر الشعبية، ومكّن لبعضها الآخر، وغيّر الخريطة الطبقية (الاجتماعية) لانتشار بعضها، كما غيّر خريطة انتشارها عبر المكان (جغرافيا)...إلخ.

والحكاية الشعبية عند انتقالها للتدوين، تذهب إلى لغات أخرى سواء كانت الفرنسية أو الأمازيغية أو الإنجليزية...، فالترجمة هي عملية احتكاك بين ثقافتين، وهي أداة تقود المجتمع إلى الارتقاء إلى مساق الدول المتقدمة، تطرح ترجمة الحكاية الشّعبية إشكالات عديدة ومختلفة باعتبارها فرع من فروع التّرجمة الأدبية ولما تمتاز به هذه الأخيرة من خصوصيات ولكي يتسنى للمترجم ترجمة حكاية شعبية يجب عليه دراسة الاختلافات المتواجدة بين اللّغة والأصل واللّغة الهدف كما يتعين على المترجم أن يجري عملية بحث حول المستوى المعجمي وكذا التراكيب النحوية المتعلقة باللغة الهدف بالإضافة إلى الأيديولوجيات والقيم والعادات والتقاليد كما أنّ ترجمة الحكاية الشّعبية تمتاز بطبيعتها الرمزية حيث يواجه المترجم صعوبات متعلقة بالثّقافة بين اللّغة الأصل واللّغة الهدف.

تقتضي ترجمة الحكاية الشّعبية الإلتفات إلى العناصر الثّقافية، بحيث يتوجب على المترجم أن يواجه الصعوبات المتعلقة بالسّمات الثّقافية المختلفة بالإضافة أن يكون على دراية بالجوانب الهزلية والفكاهة أثناء التّرجمة وبالتّالي: التّرجمة في معناها الواسع هي وسيلة حيوية للاتصال الثّقافي بين الحضارات والشّعوب والتّي تبحث في التّأثير والتأثر والشائع والمختلف بين النصوص الأدبية سواء من لغة واحدة أو لغات مختلفة ففي الجزائر مثلا نجد عدّة لغات مختلفة سواء العربية باختلاف لهجاتها أو الأمازيغية باختلاف لهجاتها أيضا أو اللغة الفرنسية وهذا راجع إلى تأثر الجزائريين بالاستعمار الفرنسي الذّي بقي لفترة طويلة في الجزائر، فالثّقافة الأجنبية تنقل إلينا عن طريق الترجمة أيضا سواء الأدبية أو الثقافية بشكل رئيس لكن عملية النقل دائما ما تحصل في طياتها كثير من المخاطر على الأصعدة المذهبية والاجتماعية والسياسية وغيرها. فالمترجم لا يترجم كمترجم فقط بل يترجم كعاشق للثّقافة واللّغة.

تعد الثّقافة عاملاً مهما في عملية التّرجمة فيجب علينا تعريف الثّقافة بصيغة موجزة وهذا لإظهار العلاقة الموجودة بين التّرجمة والثّقافة. هي التّراث الفكري الذّي تتميز به جميع الأمم عن بعضها البعض حيث تختلف طبيعة الثّقافة وخصائصها من مجتمع لآخر وذلك للإرتباط الوثيق الذي يربط بين واقع الأمة وتراثها الفكري والحضاري كما أنّ الثقافة تنمو مع النمو الحضاري للأمة، وهي أيضا مجموع العقائد والقيم والقواعد التي يقبلها ويتمثل لها أفراد المجتمع، ذلك أنّ الثقافة هي قوة وسلطة موجهة لسلوك المجتمع، كما أنّها تعتبر النمو التراكمي على المدى الطويل، بمعنى أنها ليست علوما

ومعارف جاهزة يمكن للمجتمع أن يحصل عليها ويستوعبها وإنّما تنتقل من جيل إلى جيل عبر التنشئة الاجتماعية، فثقافة المجتمع تنتقل إلى أفراده الجدد عبر التنشئة الإجتماعية، حيث يكسب الأطفال من خلالها مراحل نموهم الذوق العام للمجتمع.

تعتبر الثّقافة من أكثر المفاهيم التّي أسالت مدادا كثيرا، وذلك راجع إلى تعدد أبعادها ودرجات اختلافها من مجتمع إلى آخر، إضافة إلى اختلاف تخصصات المشتغلين بهذا المفهوم من علماء الاجتماع والأنثروبولوجيين واللّغويين وغيرهم.

و "الثّقافة" بصيغتها تلك، كلمة عربية أصيلة[1]، ولها وجود مستمر في هذه اللغة، وإن كانت دلالاتها تراوح بين المعاني الحسية المادية والمعنوية اللامادية من جهة، وبين الحقيقة والمجاز والتعميم والتخصيص من جهة أخرى.

وهكذا نرى أنّ كلمة "ثقافة" بهذا المعنى وبصورتها تلك لها دلالتان عامتان في أصل الاستعمال إحداهما مادية وأخرى معنوية، وأنّ بين الدلالتين صلة ونسبا من نوع ما، إنّهما تشتركان في مطلق المعنى وجوهره، وهو "الحذوق" كما هو الحال في الخل نحوه، والحذق بكسر الحاء بمعنى اكتسب الشيء أو الإنسان سمة أو صفة تنقله حال إلى حال أعلى مرتبة وأرفع درجة من الوضع العادي، أو تتدرج به من وضع عام مألوف إلى وضع متميز. ويستوي في ذلك أن يكون الأمر في حال الماديات أو المعنويات.

هناك مجموعة من المقومات التي تتأسس عليها كل ثقافة والتي في غيابها لا يمكن الحديث عن ثقافة ما فالثّقافة اجتماعية وفردية معا، فهي اجتماعية في القوانين والضوابط العامة التي تميز مجتمعا عن مجتمع آخر، وهي فردية في الأداء الفعلي والسلوك الواقع من الفرد المعين في الظرف المعين. وأنّ الثّقافة ذات بعد تراكمي،[2] أي هي نتاج الأجيال المتلاحقة، فكل جيل يعطي ويدلي بدلوه في الموروث الثّقافي، وسيسلم ما أعطى إلى الجيل اللاّحق، وهكذا يحصل المجتمع المعين في فترة ما على كمّ مركب من الثّقافة. واستمرارية الثّقافة، فهي لا تعني أن تنقطع مسيرتها ولا يقف مدها،

[1]– كمال محمد بشر، خاطرات مؤتلفات في اللغة والثقافة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1995، ص69.

[2]– المرجع نفسه، ص82.

بل قد تزيد حصيلتها ويعظم بناؤها وتتنوع أبعادها ومظاهرها، وهذا ما يؤكده لنا تاريخ الإنسانية في عصورها المختلفة. وسمة التّغير، وهي سمة أخرى من سمات الثّقافة، فالانتقال من جيل إلى جيل ومن فترة إلى أخرى يعرض الثّقافة للتغيير، نظرا لتغير العوامل المؤثرة والظروف المحيطة بالمجتمع المعين من عصر إلى عصر، وقد يحدث التغير باستحداث عناصر جديدة واستبعاد عناصر أخرى، أو إستبدال عنصر بآخر. فالتغير او التعديل في البناء الثقافي موجود، ولكن تختلف درجته من وقت إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر، وفق للأوضاع المعرفية والعلمية في هذا المجتمع أو ذاك. وأنّ الثّقافة بناء مركب من مجموعة من العوامل أو الخواص المتداخلة، والمتشابكة التي يصعب الفصل بينها أو عزل بعضها عن بعض ومن أهمها: الأديان والمذاهب الفكرية والعادات والتقاليد والتعليم والتربية والعلوم واللغة والخبرة والمناخ العام في البيئة المعينة والقدوة.

تبرز أهمية الترجمة من خلال توحيد دلالات المصطلحات والمفاهيم بهدف نشر ثقافة إنسانية مشتركة، تقارب بين الشعوب ولا تزيد من حدة التباعد والتنافر فيما بينها على خلفية ثقافتها المحلية، لا يقل عمر الترجمة كثيرا عن عمر الإنسانية فقد استغلها الإنسان لنقل تراثه العلمي والحضاري وتطويره حتى وصلت خلاصة تجاربه العلمية والحضارية إلى عصرنا الحاضر[1].

تتجسّد أهميّة التّرجمة في الدور الذّي تلعبه في أي مجال أو في أي مشروع، إذ أدى ازدهار سوق الكتاب إلى حاجته الماسة للمترجمين المحترفين المتخصصين في التّرجمة، هذه الأخيرة تساهم في ترسيخ ثقافة الأمة ولها دورها الفعّال في تحقيق التكامل وتجسيد الحوار بين الثّقافات وهي أداة يمكن من خلالها فهم ثقافة الإهتمام بها، فيتوجب على المترجم أن يكون على دراية بالمبادئ والخصائص المميزة للأسلوب الأدبي وطرق تحليله.

من خلال ما سبق نستخلص أنّ التّرجمة ليست بحرفة سهلة المنال والتحقيق، لاسيما التّرجمة الأدبية وهذا راجع لخصوصية الجنس الأدبي، خاصة إذا كان هذا الجنس من التراث الشّعبي وبالتحديد الحكاية الشّعبية بما أنّها موضوع بحثنا، فنجد أنّ هناك عوامل مختلفة تؤثر في عملية ترجمة

[1]– إنعام بيوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، المرجع السابق، ص68.

الحكايات الشّعبية، فإذا قلنا "كلمة شعبيّة" فنحن نعلم أننا نتكلم عن نص شفوي فينتقل الكلام من الفم إلى الأذن وبالتالي يقابل المترجم صعوبات خلال ترجمة الحكاية الشعبية.

فالحكاية الشعبية المنطوقة بالدارجة أو بالأحرى باللغة العامية، يجد المترجم عندما يتعرض لها لمشكلة التفسير العويصة عند التصدي لها وكثيرا ما يجد أنّه يختار ما يمليه عليه فهمه الخاص والذي لا يشاركه فيه الكثيرون.

إنّ معرفة اللغة عامة شيء وامتلاك معرفة خاصة بالموضوع المعين شيء آخر يجب أن يمتلكه المترجم ويجب أن يمتلك أيضا شيئا من الخلية الثقافية"[1]. قالت (دانيكا سيسكوفيتش) في هذا الصدد: "كل شيء قيل في لغة ما يمكن التعبير عنه في لغة أخرى شرط أن تنتمي اللغتان إلى ثقافتين ووصلتا إلى قدر مشابه من التطور"[2]، وهذا القول وإن دل فإنّه يدل على صعوبة ترجمة اللغة الأدبية و "الصعوبة الأكثر هي ترجمة العبارات الفصحى مهما بلغ غموضها فهي أيسر من نقل المعاني التي بها العامية"[3]، وعلى مر العصور تطورت اللغة المستخدمة في الحياة اليومية وتفشى فيها مما كان أعجميا أو مما جرى على ألسنة الناس من ألفاظ وتراكيب ومعان وقيم بلاغية وأشكال أسلوبية.

أمّا عن ترجمة الأسلوب فهي لا تعني محاكاة بناء العبارات فهذا هو أسوء ما يمكن أن يفعله المترجم وليس الهدف مطلقا أن يحس القارئ أنّه يقرأ نصا أجنبيا بل العكس هو الصحيح، فترجمة الأسلوب معناها الاحتفاظ بروح النص من وجهة نظر اللغة المترجم إليها أي اللغة المستهدفة. أما العامل الثالث فهو عامل الثقافة فإنّ مدى أرجحية تحسس جمهور القراء بالموضوع والثقافة وارتياحه لنوع اللغة المستعملة لجعل الأصناف الثلاثة النموذجية للقراء هي: الخبير، العادي المثقف، غير المطلع.

بعد إذن ما عليك إلّا أن تمعن النظر في ماكنت تترجم لجمهور القراء نفسه في اللغة الهدف أو لجمهور مختلف أو ربما أقل إلماما بالموضوع أو الثقافة بما أن الحكاية الشعبية تلقى في وسط

[1]– العناني محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ط3، 2009، ص53.

[2]– نيومارك محمد، الجامع الكامل، المرجع السابق، ص5.

[3]– المرجع نفسه، ص3.

مجتمعات بدوية فإنّ استوعابها يكون من طرف جميع شرائح المجتمع وبالتالي فإنّ السّجل المستعمل في هذا النّوع من الأجناس التعبيرية الشّعبية هو السجل المتداول. وهذا ما نجده في أغلب الكتب التي ترجمت الحكايات الشعبية، ك[1](August Mouliéras) الذي جمع الحكايات الشعبية من منطقة القبائل ودوّنها كما هي بلغتها الأصلية إلّا أنّه في نهاية كل صفحة نجد أنّه نرجم بعض المصطلحات التي تبدو صعبة وأعطى مفهومها باللغة العربية. كما نجد أيضا من أخذ الحكايات بلغتها الألية وترجمها إلى اللغات الأخرى ونذكر منهم: [2](J.Riviére) الذي قام بجمع الحكايات من منطقة جرجرة، و [3] (Christiane Achour, Zinab Ali-Benali) في كتاب Contes algérien اللّتان جمعا الحكايات الشعبية من الجزائر ودوّناها وقاما بترجمتها إلى اللّغة الفرنسية.

إن التّرجمة هي عملية احتكاك بين ثقافتين وهي أداة فعالة لتقارب المسلمين وتعد نافدة تقود المجتمع إلى الارتقاء إلى مساق الدول الحضارية المتقدمة. وفي هذا العنصر سنكشف عن بعض الإجراءات والأساليب المعتمدة في إستراتيجية التّرجمة بتصرف والحرفية وتسليط الضوء على العوامل والصعوبات المؤثرة في ترجمة الحكاية.

إن الملاحظ لترجمة الحكاية الشّعبية تستوقفه المكنزات العفوية عند القيام بهذه العمليّة، لأنّ الحكاية الشّعبية تعرف رواجًا كبيرًا عبر العالم بأكمله كما أنّها تعد من الأدب المنطوق وليس المكتوب، إنّ ترجمة الحكاية الشّعبية تبين مدى استصعاب المتلقي للأغراض الثقافية وكذا إظهار كفاءة المترجم فيما يتعلق بالثّقافة الأدبية المنقول منها وكذا معرفة أصلها بالإضافة إلى ظاهرة التّنويع في الأشخاص، إنّ الغرض من عملية ترجمة الحكايات الشعبية وهو البصمة السوسيوثقافية واللّسانية للغة وكذا الرمزية التاريخية للحكاية.

[1]-Auguste Mouliéras, Légendes et contes Merveilleux de la Grand Kabylie, paris, 1897.

[2]- J. Riviére, Contes populaires la Kabylie du Djurjura, paris, 1882.

[3]- Christiane Achour, Zinab Ali-Benali, Contes algériens, la legende des mondes, l'harnattan, paris.

إنّ تكييف الحكاية للغة والثّقافة الأجنبية يشهد على الأيديولوجيات اللّسانية والثّقافية التّي تواجهها جميع الثّقافات أنّ الحكايات الشّعبية شاهدة على الحياة الاجتماعية لزمن من أزمنة قد مضت.

إنّ ترجمة الحكاية الشّعبية للغات مختلفة يركز على المقاربة المنهجية لأنّها تنقل الثّقافة، وكذا النّقل الغير المقصود لبعض المفردات بالإضافة إلى بعض العبارات اللّغوية الخاصة بالثّقافة المصدر، فترجمة الحكايات الشّعبية المنطوقة تتكيف مع اللّغة والثّقافة في آن واحد وفي نفس الزمان كذلك، وإذا تحدثنا عن الجانب اللّغوي في التّرجمة فنسلط الضوء على الجانب اللّساني وما يطرأ عليها من تغير، فالحكاية الشّعبية قبل ترجمتها يجب البحث في أصلها.

إنّ عملية ترجمة الحكاية الشّعبية من موروث خاص بثقافة ما يواجه فيه المترجم صعوبات لسانية لغوية وكذا عرقية لذا من واجب المتّرجم أن يكون على دراية بالثّقافة الشّعبية للغة الهدف التّي يترجم إليها وبالتّالي الهدف الذّي نسعى إليه هو أن نصل إلى ترجمة سليمة وجيدة بأقل تضحيات ممكنة.

من بين الصعوبات التي تواجه مترجم الحكاية هو مشكلة اللغة فيلجأ إلى ترجمة المعنى، أي عملية التكييف التّرجمي وذلك بين اللّغة المصدر واللّغة الهدف، وفي أغلب الحكايات يلجأ المترجم إلى استعمال تقنية الفهم ثم إعادة الصّياغة أي كيف تربط بين الثقافتين.

كما نجد نصّ الحكايّة موجود باللّغة الأمازيغية وقد ترجم إلى اللّغة الفرنسية، وهذا في كتاب (Essai de Contes Kabyles, avec traduction en Français) يذكر الكاتب الحكاية باللغة الأصلية ويترجمها للغة الأمازيغية[1]. وهنا تظهر خصائص الترجمة في الحكاية الشّعبية، فالترجمة ليست مجرد عملية نقل جوانب لسانية فحسب، وإنّما انعكاس لخصائص ثقافية وحضارية على حد سواء. كما لا ننسى العامل اللغوي، فخصائص اللغة الأصلية للحكاية تختلف كليا عن خصائص اللغة المترجمة، تحتم على المترجم أن يتصرف في ترجمته سواء من ناحية الشكل أو

[1] –Essai de Contes Kabyles, avec traduction en Français, par paul le blanc de prébois, Batna, Algie, 1897, p24-49.

المضمون، مما يفرض عليه عدم الالتزام بما جاء في الحكاية الشعبية سواء أكان ذلك بالحذف أو الإضافة. كل هذه الجهود التي سعى المترجم إلى تحقيقها تلخص لنا جوهر التصرف في الترجمة أو ما يعرف بالترجمة الحرة التي كان اعتمادها أكبر بكثير من اعتماد الترجمة الحرفية. وهذا لأنّ في الترجمة الحرفية لا يمكن إيجاد كل المصطلحات الموافقة لها، كما لا يمكن نقل الواقع الحقيقي للحكاية الشعبية.

كما أنّ ترجمة الرموز التي تحتويها الحكاية ليس بالأمر الهيّن، فالرمز نوع خاص من الإيحاء يتطلب مهارة لغويّة كبيرة، وقدرة فنيّة على الفهم والتأويل من أجل نقلها لقارئ النّص الهدف. كما على المترجم أن يضع نصب عينيه ما تحويه الحكاية من أساليب بيانية وبلاغية وأن يعمل على إظهارها في الترجمة حرصا منه على الأمانة الأدبية التي يجب أن يتصف بها كل مترجم. فرؤية كل مترجم للنّص الحكائي وتصوره للسياق هما اللذان يحددان معايير اختيار المفردات، فالترجمة الحرفية للرموز الحكائية تكون في بعض الأحيان أسلم من المغامرة باستحداث رموز أخرى أو البحث عنها في اللّغة المستهدفة لإيجاد المكافئ لتلك الموجودة في اللغة الأصلية ولكن بفطنة المترجم وبراعته وتمرسه في حقل الترجمة يستطيع أن يحافظ على رونق الأصل ويحقق شروط الترجمة الأدبية وعلى رأسها الأمانة في النقل.

يلجأ المترجم إلى الترجمة بتصرف وتتمثل في أن ينظر بالدرجة الأولى إلى ما يناسب المتلقي في اللّغة الهدف، وذلك بالحذف أو الإضافة أو التقديم والتأخير حتى تتجلى الصور الفنيّة التي أرادها الرّاوي أو الحاكي في النّص الأول الشفوي.

قام الكاتب بترجمة بداية الحكاية ترجمة بتصرف حين ذكر أنّ هناك رجل لديه زوجة وبنت وولد، يملكون بقرة وأنّهم كانوا يعيشون بسعادة إلى أن توفيت زوجته...

اللّغة الأمازيغية:

Illa ioun ourges r’ores tamet’t’outh d’e-la’lits ides aqchich tsaqchichth. Roresen tafounasth.Ioun ouass ther’lid d’eg lahlak thamet’t outhis temmouth. Thedja aqchich tseqchichth. Qebel ara themmeth....[1]

اللّغة الفرنسية:

Un homme avait une femme avait une femme assez jolie, un garçon et une fillette. Ils avaient une vache. Un jour la femme tomba malade et mourut, laissant à son mari les deux enfants. Avant de mourir… [2]

تظهر صعوبة التّرجمة التراكبية وبالتالي انعدام تعويض عنصر معجمي أو تركيبي في اللّغة المتن بآخر من اللّغة المستهدفة، كما لا يخفى علينا بعض السّمات الأسلوبية استعمال الزمن الماضي، أما عن العامل الثّقافي فهناك الكلمات الثّقافية لا يمكن أن نجد لها مقابل، إذ هي كلمات تدفع بالقارئ إلى الفضول والتّعرف على ثقافتنا وهذا ترويج لسياحتنا المحلية بشكل غير مباشر.

ومن خلال هذه الدّراسة نقول كم هي حلوة تلك اللّيالي التّي تحيط فيها الأسرة بالأم أو الجدة للاستماع إلى الحكاية خاصة في ليالي الشّتاء التي يكون فيها الكانون مشتعل ومع سماع كان يا مكان يسود السّكون التّام بالمنزل وتنقاد الأذهان كلّها لما يروى ويطير الجميع بخيالهم إلى عالم عجيب وجميل وجذاب.

[1]– المرجع السابق، ص24.

[2]– المرجع نفسه، ص 25.

الفصل الرابع

المقارنة بين الحكاية الشفوية والمدونة

تنسج الذّاكرة دراماها الخالصة عندما يتعلق الحديث بالنّسق الشّفاهي، الذّي تنبت في تربته الحكاية الشّعبية على سبيل المثال مادام هذا موضوع بحثنا، وتنساب تفاصيله الشخوص والأحداث، وتنقلت من الروتين اليومي أزمنة محددة، تفعّل التلقي الجمعي في المكان الواحد.

الحكاية، كائن الصوت الذي كان جزءً من المنظومة الشفاهية في البيئة الجزائرية التقليدية، لم تكن لتحصل على هذا التأثير لو لم تكن حمّالة أوجه دلالية وسمات مخيالية ذات صلة بالتكوينين الفردي والجمعي على حد سواء.

المبحث الأول: أوجه الاختلاف والتشابه في شكل الحكاية الشّعبية

1- الاختلاف في شكل الحكاية الشّعبية

تعتبر الحكاية الشعبية أسٌّ تربوي، فضلًا عن كونه سمة ترويحية، يتم فيها التنافس في دائرة الخيال الذّي يغذي الحدث من بيئته التّي ينتمي إليها، وتلك الزيادات هي بمثابة ذكاء فردي ذي سمة تصويرية ولغوية، بل هي طاقة تناسب مع استعداد ذاتي لدى الفرد للتكيف مع معطيات تفاصيل الحكاية الشعبية، بما لها وما عليها، ولكن داخل سياق الذاكرة المكانية.

هناك شكلان للحكاية في البيئة الشّعبية الجزائريّة، الأول مرتبط بكبيرات السّن من النساء حين يغدقن بعافية الخيال المستكن في الذاكرة، مع القليل من الزيادات، لبث جمال في الحدث، والثاني مرتبط بشريحة الذكور، وهما هنا معبران عن فئتين الفئة الأولى هي المراهقة، والفئة الثانية هي من تجاوزت أعمارهم الأربعين، وهاتان الفئتان لهما تأثير بالغ في نسج الحكاية الشعبية ضمن الفئة التي تنتمي إليها، ويحصل أن يتم إعادة سردها بما يتناسب مع طبيعة المخاطّب، عندما يكون الأحفاد هم المتلقون.

وهذا معناه أنّ واقع الحكاية الشعبية من زاويتها الشفويّة ليست واحدة، بل متنوعة ومتعددة، والشرائح التي تتعاطى معها نسجا وإيصالا وتكوينا، هي شرائح مختلفة، ولها أسبابها ودوافعها ومناخاتها، ولكن من هذه الشرائح فونيمها الصوتي الدرامي الذي يقوم بالسرد والإيغال إلى أقصى درجة ممكنة من التأثير.

الصوت هو الفعل الدرامي والسّياج للحماية من التشكيك في التفاصيل الحديثة أو الشخوص وهو صانع المخيال الزمني والمكاني والتفاصيل في عقل المتلقين، وفي الوقت الذي ينحو السرد

صوتيا نحو المبالغة، يكون التوازن هو الخيط الفاصل بين الواقع والخيال لدى السارد في تلك الحكايات، ولابد من الإمساك بهذه الشعرة حتى لا ينهار البناء، وتتحول الحكاية من عالم جميل إلى عالم مشوب بالكذب من زاويته الأخلاقية.

الدهشة التي يكتشفها الصوت وحركة الجسد لدى السارد، هي المناخ الذي من خلاله يتم تكثيف مستوى الصدق في الحكاية، حتى لا يساور تفاصيلها الشك، ولذلك تطول الحكايات أحيانا، وتتعدد فصولها أحيانا أخرى، ولكن الإتقان تكمن نتيجته في التأثير الآتي للحكاية، واستمرار سردها على مدار عقود من الزمان، وإن كانت في مرحلة لاحقة تم طمس معالمها في واقع الحياة، وظهرت بدلاً منها أنواع أخرى من الحكايات الشعبية، وهذه الأنواع الأخرى صارت معاصرة، ولها سمات مختلفة.

تقوم الحكاية الشّعبية على عماد أساسي بنية توصيلية ذات استمرارية وديمومة ذاكرية في المكان الواحد، أي عابرة الأجيال، بغض النظر عن الزيادات التي يمكن أن تطالها خلال مسيرة الديمومة تلك، وهذا العماد هو الغرائبية، وهذه الأخيرة تشكل في الحكاية الشعبية في عالم الفئات الثلاث التي إليها مساقًا جوهريا، ويمكن كشف ذلك جزئيا من خلال التفريق بينها.

فكبيرات السّن أو الجدات ينبهن إلى أنّ الجمهور الذي ينصت للحكاية يبني قدرته على الفهم والتكيف مع الحدث أو التفاعل من خلال طاقات صوتية ذات رتم منخفض، وعبارات واضحة المعنى، غامضة الأهداف، لا تتكشف ملابساتها بسهولة، ولكنّها تنتهي بحدث جميل.

أمّا الفئة التّي تنتمي إلى المراهقين، لديهم غايات ومنها لفت الأنظار والتميز، وتكثيف المتحلقين حوله، مع ربط مصدر حكايته بسارد غامض لكنّه موثوق ومن بنية المكان، ولهذا تظل الحكاية ذات سمة قابلة للتصديق، ولكن يحصل أن تقفز الحكاية من مساحتها المكانية إلى مكان آخر، بحسب السّارد الوسيط، الذّي ينقل تلك العوالم، بينما السّارد الشّعبي الأساسي، لا يصبح سوى مجرد ناقل ظاهري، بينما هو سارد أساسي وليس هامشيا.

الغرائبية في الحكاية الشّعبية يبينها الحاكون والحاكيات من واقع الحكاية التي وجدت لها مرجعية في المخيلة ذات الهدف التربوي أو الترويحي أو الذاتي أو البطولي، ولهذا البناء تدفق مختلف، يتضح من واقع طبيعة اللغة التي تجترح التكوين الغرائبي بدءا من الفكرة، مرورا بتشكيل

المكان وهندسته، وصولا إلى الشخوص والكائنات والحوارات، وقوفا عند النتائج التّي تقود نحو ختاميات لا تزال تترك مساحة استرجاعية للمتلقين كي يشكلوا السيكولوجية الذاتية في صلتها بالأحداث.

نجد أنّ هناك فروق بسيطة بين الحكاية الشعبية الشفوية والحكاية الشعبية المدونة أو المكتوبة، إلّا أنّنا لو رجعنا لمضمون الحكاية فإنّنا سنجده هو المضمون نفسه.

فالسّارد أو الرّاوي في الحكاية الشفويّة يشعر بشيء من الاندماج، كلّما كانت اللحظات حزينة في أحداث الحكاية، أو لحظات الفرحة والسعادة فنشعر أنّ الراوي يعيش هاته الأجواء بكل مشاعره وأحاسيسه وكأنّه يعيش تلك الأحداث في كل مرة يقوم بسرد أو إلقاء أو رواية تلك الحكاية، وهذا ما لا نجده في الحكاية المكتوبة.

من الواضح أنّ اللغة المكتوبة أو الحكاية المكتوبة تفقد كل تلك المؤثرات وتبقى هاته الأخيرة غير قادرة تماما على نقل جميع الخصائص الصوتية، وهذا يفرض على الكاتب نمطا معينا من الكتابة يبتعد فيه عن الغموض، ويأخذ في حسبانه فهم القارئ المتوقع عند الكتابة أو التدوين، ويجب أن يكون واضحا لدى الكاتب أنّه لا يملك السياق الذي يملكه المتكلم، ولأجل ذلك ذهب بعض الباحثين إلى أنّ الكتابة تخلف لغة طليقة من السياق.[1]

وإذا كانت اللغة المكتوبة تقبل المراجعة والتصحيح والتلقيح قبل نشرها، بخلاف اللغة المنطوقة التي هي "ليست أكثر من الصورة اللحظية أو الآنية التي تحدث مرة واحدة، فلا تقبل الإعادة ولا تقبل التصحيح ويؤخذ عليها تأثرها بعوامل الأداء، مثل محدودية قدرة المتكلم الناطق بها على التفكير، وضعف تركيزه، وتأثره بعوامل خارجية، إلّا أنّ الإتصال المباشر بين المتكلم والمستمع وعفوية التعبير قد يعوضان هذه النواقص"[2]

وما تم ملاحظته أيضا أنّ الحكاية المكتوبة أو المدونة تتفادى الاستطراد فكل الجمل في أماكنها متواجدة في البنية السردية للحكاية، أما بالنسبة للحكاية الشفوية فهناك تكرار نفس الشيء فيما يخص التراكم.

---

[1]– ينظر: والتر أونج، الشفاهيّة والكتابيّة، المرجع السابق، ص157.

[2]– فيلبي ساندبرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص75.

كما يجب علينا الإشارة أيضا إلى شيء آخر أو نقطة أخرى ألّا وهي أنّ بعض المتكلمين قد يتأثروا في لغتهم الشفاهية باللغة المدونة "فالأشخاص الذين يستوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط، بل يتكلمون بطريقة الكتابة بمعنى أنّهم ينظمون بدرجات متفاوتة، تعبيرهم الشفاهي في أنماط فكرية ولغوية لم تكن لتتأنى لهم، لو لم يكونوا يمارسون الكتابة"[1]. وهذا ما يلاحظ على لغة المتكلمين بصفة عامة.

الحكاية الشّعبية في صورتها الأولى كما هو معروف، شفوية لا تنتمي إلى مجتمع بعينه، لكنّها تصلح لكل زمان ومكان، وهي تتغير من راوٍ إلى آخر، ومن سارد إلى آخر، وتتعدد روايتها بتعدد الرواة أو الحاكون لها، وعند كتابتها أو تدوينها تصبح ثابتة، ثم تعود لتتغير إذا كتبها أكثر من مؤلف واحد، والحكايات الشّعبية كما كتبها روادها القدماء كالأخوين جريم وشارل بيرو أندرسون، تنتمي إلى المجتمعات التي ينتمي إليها كل كاتب أو مدون، فحكايات شارل بيرو على سبيل المثال ترتبط بمجتمع القرن السابع عشر في فرنسا، حيث كانت الفتيات مهذبات، جميلات، لكن بلا شخصية، فالذكاء للذكر وحده، لذلك نجد الكتاب الحديثون يحاولون أن يغيروا من هذه الحكايات القديمة التي لم تعد تصلح في هذا الزمان المعاش الآن في رأيهم، بحيث تتفق مع احتياجات مجتمعهم في الوقت الحالي، فلم تعد مثلا ذات الرداء الأحمر فتاة ساذجة ومغفلة وضعيفة كما كانت في الماضي، بل أصبحت فتاة قوية وذات شخصية.

تؤكد غراء مهنا في كتابها "الحكايات الشعبية بين التنوع والاختلاف" أنّ العبارة الإطارية التي تبدأ بها الحكاية أو العبارة الختامية التي تتبعها، تتنوع وتختلف كما تختلف الحكايات من سياق لآخر، ومن مجتمع لآخر في الشرق والغرب، في الماضي والحاضر، وتختلف أيضا بإختلاف الرواة أو حين يرويها الطفل، أو الشخص البالغ، وكذلك عن إختلاف نوعية المستقبل لها ومن السرد الشّفوي إلى السرد المكتوب، فالاختلاف والتّنوع من سمات الحكاية الشعبية بصفة خاصة والحكاية بصفة عامة.

كما تقول "غراء مهنا": إننا ندعو إلى عدم العبث بهذا التراث الثمين من الحكايات الشعبية والحكايات بكل أنواعها ومحاولة إخراجه من مضمونه ووأده بتحويله إلى مسارات أخرى. وحكايات

[1]– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص126.

أخرى تخدم أفكار وايديولوجيات بعيدة كل البعد عما احتفظت به الذاكرة الشّعبية على مرّ العصور، إنّ الحكاية التقليدية التّي توارثها الأبناء عن الأجداد والآباء وظلت معلقة في الذاكرة الجماعية للشعوب فحفظها الجميع عن ظهر قلب، سواء كانت شفوية أو مكتوبة، لها سحرها الخاص وعالمها الذي شغلنا كبارا أو صغارا، نعرفها كما حكاها الأجداد من قبل ونألفها في صورتها الأولى، فلماذا هذا التشويه والتخريب بحجة الحضارة والمدنية والمساواة؟ لماذا تربطها بزمان ومكان وهي حكاية كل زمان ومكان؟

2- المرونة والتحوير في الحكاية الشّعبية الشّفوية والمدوّنة

***المرونة:** إذا كانت الشّفوية ملكت زمام الأمور مع التّراث واستطاعت أن تعطيه نفحات حقيقية سارت به بين الأجيال والأمم، فإنّها ساعدته على " امتلاك المرونة التي تتيح له التّطور والتلاؤم مع طبيعة كل عصر وحمل تطلعات كل جيل"[1].

ولمّا نقول شيء مرن عكس الصلب، لأنّ هذا الأخير يصعب تشكيله، وإن حاول صاحبه فعل ذلك فيعرضه للتلف والاندثار، أمّا الأول يساعد في اتخاذ القوالب المناسبة المسايرة لذوق المجتمع والفرد مثلا: صانع الخزف يستعمل مادة مرنة متمثلة في الطين ويحاول أن يعطيها أشكالا مختلفة حسب ذوق المستهلك (الفرد)، فلا تخرج عن نطاق المجتمع الذي يلعب دورا هاما في استقبال المواد الاستهلاكية أو (الاجتماعية والثقافية) باعتباره وعاءا جامعا للأفكار وهذا ما تجسده الحكاية الشّعبية، لأنّها ليست دربا من دروب الخيال، و "إنّما جاءت لإشباع الحاجات سواء كانت دينية أم أخلاقية أم أنماط متغايرة من السلوك اليومي"[2].

وإذا ما رجعنا للحكايات التّي جمعناها، فإننا نجد أنّها تحمل مواضيع مختلفة منها: ما هو ديني وآخر أخلاقي لتقويم المجتمع من المشاكل التّي يتعرض لها، وتصحيح المفاهيم السلوكية بتجسيدها في أحداث ناطقة بالحكمة الكلامية.

وخدمت المرونة مواد التراث الشعبي بكل أنواعه المادي وغير المادي بشكل ملفت للانتباه، إذ ساهمت في كسر الحواجز الفلاذية، والدخول إلى المناطق المطوقة إمّا حرسا أو أشياء محظورة،

[1]- طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، المرجع السابق، ص68.

[2]- محمد عباس إبراهيم، التحديث والتغيير (في المجتمع القروي)، دراسة في مكونات القيم الثقافية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د.ط)،2011، ص164.

وكشفت النقاب على المبادئ العقائدية "مسايرة العقول والأمزجة والمواقف لتستوعب أنماطا وأنواعا متفاوتة وتستهدف وظائف منوعة"[1]، فالأفكار أساس البناء والتشييد، وهذا ما يحاول الفكر الشعبي أن يغرسه بين الأفراد مستخدما أساليب بسيطة تؤثر في الوجدان، وتعمل على خدمة المصالح الإجتماعية العامة بطرق عميقة في دلالتها، سطحية في مفرداتها "لأنّ الممارسات والمعتقدات والأفكار هي الحقائق التي تكون الموروثات الثقافية"[2]، التّي تستعمل في عالب الأحيان كنماذج إيجابية لتربية الجيل الناشئ أو الصاعد.

ومهما كان الأمر فالتّراث الشّعبي يحاول أن يكون وسيط كل الأزمان، وتساعده في ذلك مرونته التّي تجعله مطاطيا حسب العصور والحضارات متخذا منها خصبا يثري بها رصيده دون التّشويه بالمادة الشعبية، وإنّما يحافظ عليها ويصونها، وكأنّنا أمام قول النّبي عليه أفضل الصلاة والسّلام: "لا تكن لينا فتعصر، ولا تكن صلبا فتكسر" فلابد من الوسطية أن تحضر وإلاّ انقلبت الأمور رأسا على عقب، وحتى نبقي على الوظيفة الإيجابية للمرونة وميزتها التّي أكسبت الحكاية الشّعبية أثوابا تراثية تداولية عبر الأجيال، فلابد من تداعي التّحويرية التّي ساعدت هي الأخرى في بناء الفسيفساء المقوماتية للتراث الشعبي.

***التّحوير**: "ما يميز الرّواية الشّفوية تلك المرونة التّي تقبل التّحوير والتّطوير والّنمو"[3]، ممّا يسهل نحت نصوص شعبية تتماشى وأذواق الجماعة المتلقية لها، مبرزة أهم التغيرات النّفسية، والاجتماعية، داخل المجتمع، "فما يعتري الرواية من حذف، وتحوير، قد يكشف عن ظروف الشّعوب النفسية والإجتماعية التّي تتشكل الرواية وفقا لهما"[4]، لأنّ التّراث ما هو إلّا صورة ناطقة عن النزوات النفسية والهفوات الاجتماعية التي يرتكبها الفرد داخل المجتمع ممّا يكسبها صبغة اجتماعية ضاربة بجذورها في الإصلاح والتربية.

---

[1]– عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1968، ص10.

[2]– فاتن محمد الشريف، الرؤية المجتمعية للأسرة والمجتمع، (دراسات في الانثروبولوجيا الاجتماعية)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007، ص311.

[3]– صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، أبريل 1980، ص63.

[4]– نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار الحمامي، (د.ت)، (د.ط)، ص220.

أسباب تشكل التحوير: لم يتشكل التحوير من العدم وإنّما له أسباب منها: التعدّد الروائي للحكاية أو النّص الواحد من قبل الرواة أو الحاملين للتّراث، من خلال نسيان وتذكر جزيئات تساهم في إخراج نماذج حكائية أو نصوص تراثية جديدة، وإن احتفظت بالفكرة العامة أو الأحداث الأساسية للنّص الأول. فمثلا نجد أنّ بعض الحكايات تستخدم نفس الأحداث مع تغيير العنوان. فمثلا حكاية "بقرة اليتامى" فتنتشر بصورة ملفتة للانتباه ولكنّها تختلف في طريقة الطرح حتى نظن أنّها حكاية جديدة، خاصة في طريقة انتقام زوجة الأب من أبناء زوجها. وهذا الإختلاف والتحوير في المناطق المتقاربة فما بالك ببقية الوطن واتساع رقعته.

أمّا عن الهجرات سواء الداخلية في البلاد الواحدة من خلال النزوح الريفي مثلا، أو الخارجية العابرة للحدود التّي ساهمت كثيرا في تطور المحكيات الشعبية عن طريق التواتر الشفوي.

والبعثات لا تقل أهمية عن الأسباب السّابقة الذّكر خاصة إلى البلدان العربية منها تونس[1] التي استقطبت طلاب العلم من كل حدب وصوب، مما ساهم في إنتشار التّراث.

وجلسات النّساء التّي كانت تقام في البيوت ساهمت هي كذلك في انتشار وتحوير الحكايات والحكايات الشعبية بصفة خاصة بما أنّها موضوع بحثنا داخل الوطن وخارجه، إلى جانب "التشابه الذي نلاحظه بين الحكايات في البلاد المختلفة ما هو إلّا نتيجة لتشابه العوامل الخلاقة للعقل البشري"[2]، الذي يتوافق في تفكيره على الرّغم من شساعة المناطق عبر العالم، لأنّ ظروف الحياة والبحث عن الراحة والطمأنينة هم كل من على الأرض ولم يختص بفئة معينة.

وهناك من أرجع تشابه الحكايات التي تروى في بلد ما، "وتشبهها شبها كبيرا حكاية أخرى، تروى في بلد آخر وبين البلدين بعد كبير، وإختلاف في اللّغة والثّقافة، وقد يفسّر ذلك التشابه بوحدة التجربة الإنسانية"3، التّي صاغها الإنسان في موروثه الشّعبي الأكثر صدقا في التعبير عن المواقف سواء الصارمة أو الحساسة، فاتحا مدنا وعواصم دون إستعمال جيش أو عتاد وعدة، ومن جهة أخرى يستعين بالعبارات السلسة والمغذية النّفوس راحة وطمأنينة، شاقا الطريق لتأدية الرسائل الأخلاقية والوعظية.

---

[1]– ينظر: روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، المرجع السابق، ص42.

[2]– غراء حسين مهنا، أدبية الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص7.

[3]– أحمد زياد محبك، حكايات شعبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1999، ص30.

وفي هذا المجال نجد تشابها بين الحكايات الشّعبية فمثلا حكاية "بقرة اليتامى" فنجد أنّ الحكاية نفسها إلّا أنّ نفس الحدث يحكى بعدة لهجات متنوعة وهذا لثراء الجزائر بلهجات متعددة. وهذا الاختلاف والتشابه ساهم في ثراء المادة الشفوية، ولم يقتصر الأمر على فترة زمنية محددة وإنّما تحدى جميع العصور، وذلك لعمقه في تفسير القضايا لأنّ: "فننا الشعبي عميق الكون، قد يبدو صامتا مثله، ولكنّه يقول كل شيء إنّه الصّمت الناطق لكل ذي بصر وبصيرة"[1]. وهذه الخاصية فتحت له نطاقا واسعا للتأمل في جميع أوجه الإنسان المختلفة، ممّا جعل الراوي أو السارد يعتمد التحوير ليتوافق مع الأنظمة الاجتماعية للسّامع، مواكبا لتفكيره، منتقيا مصطلحات من عمق البيئة المحلية للمتلقي حتى بات "التحوير المحلي يحتفظ بالشيء الكثير من الجو القصصي الأصلي، مع تصوير يلاءم البيئة المحلية ويساير اهتمامها"[2]، ليعبر عن الحياة العّامة لأهل المنطقة، ومعرفا بثقافتهم الخاصة المنبثقة عن أصولهم المعرفية.

لقد استغل التحوير أحداث الحكاية بأكملها أو حكايات مختلفة والنسج على منوالها وهذا ما حدث لليالي، التّي أثرت في المجتمع الجزائري وتركت بصماتها حتى باتت تشكل معظم الحكايات الجزائرية تحويرا كبيرا لها بخاصة الحكايات التّي تتحدث عن الخوارق الغريبة.

كما لا يمكن لنا أن ننسى العجائبية، التّي لعبت دورا كبيرًا في تفسير بعض جوانب الحياة التّي أرقت الإنسان وساعدته ليسابق الزمن، " ولم يقتصر تأثير كتاب ألف ليلة وليلة في الأوساط الجزائرية على رواج قصص مقتبسة منه أو المحافظة على أبطالها المشهورين بل يتعدى التحوير المحلي نفسه الذي يخلق قصصا بأسلوب مصبغ بصيغة ألف ليلة وليلة"[3]، التي أعطت نفسا حكائيا مميزا للتراث العربي عامة والشعبي خاصة، والجزائري على وجه الخصوص بطرحها معظم المواضيع الخادمة للمجتمع، من نصيحة، بخل، دين، ...، والمربية للفرد على أعلى درجات الأخلاق والقيم المتوارثة عبر الأزمان السحيقة والغابرة.

---

[1]– محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط1، 2001، ص161.

[2]– ليلى روزلين قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، المرجع السابق، ص193.

[3]– دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، تر: حسين الشامي، محمد الجوهري، تاريخ السعودية، ط1، 2007، ص190.

وعلى كل كيفما كان التحوير سواء جزئيا أو كليا، فإنّه لا يعتبر عيبا وانتقاصا من قيمة الآداب الشعبية بل العكس أكسبها صبغة خاصة، وأفرد لها جمالية مختلفة جعلتها في مساق الآداب الأكثر حيوية، والأقدار اتصالا بين الأفراد، "فالتّحوير الذّي يلحق الأدب الشّعبي ليس ميزة سلب بقدر ما هو ناقل وأساسي في تكوين بنيته، إذ أنّ كل جيل يترك آثارا واضحة في الأثر الشّعبي الذّي يرويه"[1]، ليضفي بصمته الخاصة على المرويات الشعبية.

فإذا تجولنا في التّحوير الذّي بدوره هو أيضا يجرنا إلى اكتشاف جمالية أو ثنائية تساهم في إثراء الساحة الأدبية بخاصة السّاحة الشّعبية والمتمثلة في: التّطور والتّحول.

***التّطور**: "الحكاية الشّعبية برمتها يصدقها الشّعب بوصفها حقيقة وهي تتطور مع العصور"[2] إنّ المجتمعات والشعوب عامة تعيش على وقع التطور منذ العصور الحجرية الأولى، فلولا هذه اللمسة لما إستطاع الإنسان مجابهة أهوال الطبيعة، ومتناقضات الحياة التي دفعت بالفرد للبحث عن آليات تنقله من مصاف البدائية والهمجية إلى التحضر والمدنية، وهذا دليل على ديناميكية العقل البشري في استغلال أبسط المنتميات ليرتقي الإنسان بنفسه عن بقية الكائنات الأخرى، والشاهد على هذه المنجزات الاجتماعية والإقتصادية والثّقافية وهي مرتبطة بدرجة الوعي الثقافي الإنساني ممّا يدفع بنا للحديث عن "الثقافة باعتبارها مجموعة مكونات ليست ثابتة جامدة منغلقة وإنّما هي كيان عضوي متطور، متغير، مرن، دينامي، مستمر نتيجة لعوامل واعتبارات داخلية وخارجية"[3]، ساهمت في انتشار الحكايات الشعبية والمرويات الشعبية لتكون الدرع الواقي من الإنزلاقات المتنوعة التي تصيب البشرية على مرّ العصور واختلاف الأزمان.

وهذه الوضعية الثقافية وكيفية تطورها تجرنا للحديث عن الأدب الشعبي وأشكاله سواء كان مادي أو غير مادي على اعتباره أحد شرايينها وإن كانت تختلف بين الشّعبية والرّسمية، وما يهمنا في هذا المجال السّياق الشّعبي ونمو الفكر بين طبقاته عن طريق الإتصال والتواصل إمّا جيلي أو

---

[1]– مريم لطرش، الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الطاهر وطار أنموذجا، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، إشراف: عبد الرحمان بوعلي، بنيوس بنقدور، 2001، ص14.

[2]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص119.

[3]– محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية بين الثبات والتغيير، المرجع السابق، ص582.

حضاري تاركا بصماته على الحكاية الشعبية، "التّي تطورت مضامينها بتطور الحياة من حول الإنسان الجزائري لتعبر عن مشاغله اليومية والتطور الذي يشهده"[1].

في شتى مناحي الحياة فينتج بذلك أعمالا تكون شاهدا على الحقبة المعيشة، مخلدة بذلك الآثار الثقافية المادية واللامادية، معبرا عنها بنوطات متنوعة مازجا الآفاق مع بعضها بمصطلحات شعبية وفصيحة، لتواكب الأحداث وتنقل أخبار الأوائل بأمانة وتطلعنا عن الحياة العامة في حقب زمنية خلت من التطور التكنولوجي، وتبين كيفية إثبات الإنسان البدائي ذاته والحفاظ على حياته من المخاطر المتنوعة.

ولم يكن تطور المجتمعات في هنيهة، أو يأت دفعة واحدة وإنّما اتجه صوب الفرد بصفات منها: "التّغير السّريع الذّي يمكن ملاحظة آثاره على المدى القصير والذي يصيب خاصة المظاهر المادية. والتّغيير البطيء الذي لا يمكن ملاحظة آثاره إلاّ على المدى البعيد وهو يصيب الجوانب الروحية"[2]، المؤثرة على الجانب النفسي الذّي يصبغ الحالات والتحولات الإنسانية، بإعتبارها التراث بشقيه الشعبي والفصيح تنفيسا للمكبوتات الداخلية، وهروبا من المشاكل والأزمات التي يتعرض لها الفرد داخل المجتمع.

وخير نموذج يمكن لنا أن نعتمده للتمثيل عن فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وبرجوعنا إليها نجد: "بأنّ المغازي تطورت في شكلها الفني وفي أسلوب روايتها وفي وظيفتها"[3]، وذلك حتى يتماشى والتغيرات الطارئة على الحياة داخل المجتمع الجزائري، الذي أصابه الخلل والضعف بين صفوف أبنائه نتيجة الإستعمار الذي دمر العلاقات بين الأفراد وشتت الأسر مما أوجب حضور المواد التراثية لصون القيم وللحفاظ على ثقافة المجتمع من العواصف التسونامية الجارفة للحضارة العربية الإسلامية، كان لزاما على الجزائري أن يجري محادثات تراثية عميقة مع الأجيال السابقة ليستطيع مواصلة درب الكفاح الثقافي.

---

[1]– محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ملحق بنصوص مختارة، المرجع السابق، ص83.

[2]– فاطمة ديلمي، صورة اليهودي في الحكاية القبائلية، القصص والتاريخ (التمثيل الرمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي الجزائري)، نصوص جمعت تحت إشراف عبد الحميد بورايو، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، ع2، 2005، ص76.

[3]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المرجع السابق، ص73.

أمّا التطور الذّي اعترى الحكاية الشّعبية لا يقل أهمية عن سابقتها، إذ أنّ التغيير مس جوانبها الداخلية من حبكة وأحداث، وحتى نوعية المواضيع تغيرت، وأصبحت تختار بعناية فائقة لتواكب الحياة الجديدة وتستطيع الدفاع عن نفسها في ظل الموجة الجارفة للأخلاق، ولم يكتف بالظاهر فقط، وإنّما "تفرع إلى اتجاهات مختلفة حسب رغبات الشخصيات وتسلسل الأحداث وقد عبر بريمون أنّه من المستحيل أن ترد كل الحكايات على نفس النمط وأنّ تتجانس في مسار وظائفي واحد"[1]. إلّا أصبحت اجترارا لما سبق من النصوص الشعبية القديمة، مما يظهر المواد التراثية بصور متحفية ثابتة لا مجال لصقلها من جديد، ويمنعنا من معرفة العصور وخفايا الصدور المتضمنة ثنايا النصوص الشعبية التي "يحي الماضي ويمثل التراث في حاضر متغير، ينزع إلى الحركية إلى التطور المستمر"[2]. فإذا ساهم التطور في إثراء الجوانب الظاهرة والباطنة للحكاية، فإنّ للتحول دور آخر في استنباط أنواع سنفونية بمفاتيح صوتية مختلفة.

***التحوّل:** للمصطلح معاني متباينة تنقلنا من وضعية إلى أخرى إما من الحسن للأحسن أو العكس، فهو "عملية نقل الشيء من موضع إلى آخر أو من شكل إلى آخر"[3]، وقد يكون أقرب إلى الشكل الأول، ولكنّه يختلف معه في الجزئيات، ومن المستحيل أن يطابقه كليا.

والتحوّل من العناصر المعروضة لدى جنس الأساطير القديمة، حين يصبح الإنسان حيوانا، بفعل القوى الشريرة أو من خلال غضب الآلهة الذي ينصّب على الشخصيات لينقلها من هيئة إلى أخرى.

ومن ضروبه أيضا السّحر الذّي يلعب دورا مهما في حياة العربي بصفة عامة، وإذا ما تحدثنا عن الظاهرة ترسوا بنا الأقدار مع سيدنا موسى عليه السلام الذي سحر أعين الناس بالحية التي برأت موقفه أمام الكهنة الذين أراد لهم فرعون الفوز عليه، ولكن الله سبحانه وتعالى أنجى موسى عليه السلام أمامهم فيد الله فوق يد أيّ أحد وفوق أيديهم أيضا.

كما شغل السحر حيزا كبيرا في الليالي ورسم أهميته في المجتمعات منذ الأزل، ولكن تحول استخدامه لأسباب دينية وأصبح أداة ضارة للإنسان وخطيرة عليه في الوقت ذاته، "إذ يغير صورة

---

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص112.

[2]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المرجع السابق، ص59.

[3]– عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب، دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص91.

الإنسان إمّا إلى حيوان، وإمّا إلى جماد... ويمثل هذا عنصرا جوهريا في الحدث القصصي"[1]. وهذا ما وضحته حكاية "لونجة" لما تحول أخوها إلى غزال بشربة من النهر المسحور بفعل القوى الشريرة، ليعبر عن الحالات المتباينة التي تعرض لها المجتمع ممّا سببت له نقلة أو تحولا في جميع الميادين، "لأنّ عملية الانتشار الثقافي من مجتمع إلى آخر يمكن أن تتضمن ثلاث خطوات وهي: الإختيار على أساس نسق القيمة الموجودة، وإمّا أن ترفض الوحدة أو تقبل، في حالة القبول تنتشر الوحدة الجديدة وتتعرض إلى التعديل والتحول، ويدل هذا التعديل على شكلها وأهميتها ووظيفتها"[2]. بحيث ينتقل البطل من الأمن إلى اللاأمن خارقا الحضارات من عصر إلى عصر راصدا التحولات العقلية واللسانية لتتماشى والجوانب الدينية والعقائدية للمتلقي، "لأنّ التراث القصصي الذّي امتزج فيه تاريخ هذه الأمة بأحلامها وواقعها بخيالها قبل الإسلام وبعده ليتحول كل ذلك إلى واقع إنساني مليء بالوقائع العجيبة والمغامرات الخطيرة"[3].

أمّا عن التّنوع اللّهجي والاختلاف النطقي سواء للمصطلحات أو مخارج الحروف دور في تغيير الكلمات وانزياحها عن معناها الأصلي، حتى داخل الرقعة الجغرافية ووجد هذا التباين عند العرب قديما، مثلا: "شخصين اثنين من نفس الجيل ونفس البيئة، يتكلمان تماما نفس اللهجة وهما من وسط اجتماعي واحد، ليس لهما نفس الكيفية المتطابقة للتكلم"[4].

ويرجع الاختلاف بين الدال والمدلول مثلا كلمة الخيمة في بعض المناطق يطلق عليها اسم بيت، فإذا استعملها الراوي فلابد له من ربط الكلمات ببيئتها ومدلولاتها، ممّا يدفع به إلى توخي الحذر في استخدام العبارات لأنّ "الكلمة تتصل بالمبنى المشتمل على الجانب الصرفي، أمّا المعنى الصوتي يشتمل على دلالة الكلمة ورمزيتها"[5].

---

[1]– مبروك ديريدي، القصة الشعبية في منطقة الهضاب، المرجع السابق، ص83.

[2]– ايكة هولتكرانس، قاموس المصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، ط1، 1972، ص45.

[3]– سفيان بن بوزيد بن ساهل، الشعر الشعبي المصطلح والمفهوم، مجلة دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة تصدر عن دار البصيرة، ع13، 2012، ص117.

[4]– عبد الجليل مرتاض، مقاربات أولية في علم اللهجات، دار الغرب للنشر، وهران، ط2، 2002، ص69.

[5]– رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، دار المعرفة، لبنان، ط1، 2000، ص30.

حتى ترسم الصورة الحقيقية للوضعية المتحدث عنها، وتصبح الحكاية بذلك قناة تثقيفية تجمع بين المخلفات والاختلافات الإيكولوجية لتمثلها الرواسب المتنوعة داخل المجتمع لأنّ "الحكاية الشعبية حقيقة ذات دلالة اجتماعية عميقة"[1]، ممّا جعلها تتخذ قوالب متميزة لتعبر عن المسائل المختلفة فتلج أغوار النفس لاستنطاق النوافذ الروحانية، وتبحث عن الثغرات لسدها بكلمات تتماشى والظروف الزمانية بشتى ألوانها، لرسمها خطوط المجتمع الظاهرة والخفية، كالكذب، والتعاون، والسّرقة، وكتمان السر، وبر الوالدين، والأخوة،... التي تعد من أهم أبواب الحكي وغيرها من المواضيع التي شغلت الأفراد.

ولم تسقط مواد التّراث الشّعبي من دورة الحياة الإنسانية، وإنّما عبرت عن العقود التاريخية ورافقتها في مجمل قضاياه القديمة المتحدثة عن أول جريمة قتل، والحديثة المعبرة عن وسائل الاتصال والتكنولوجيا التي طرقها المخيال الشعبي منذ استخدامه للرسائل القصيرة مع الحمام الزاجل وسماعه للأخبار عن طريق الهاتف من خلال الرؤيا، وهذا ما نجده في الحكايات الحديثة فنتج عن ذلك "التحول الذي حدث للحكاية الشعبية من ناحيتي الشكل والمحتوى"[2].

لتواكب تفكيره في طرح المواضيع الآنية بطرق تتماشى والتحولات العقلية، مستعملة ألفاظ ومصطلحات مستقاة من كنه المجتمع، لأنّ "التحول الذي حدث في ذوق الشعب"[3] أدى إلى التغيير في البناء الشكلي، مما أسفر عن ظهور أنواع تعبيرية تواكب الحضارة وتعاصر المشاكل الحالية، وساهم هذا في تغيير البناء التركيبي ليعبر عن روح العصر الذي تواصل في دفاعه عن أدب الجماهير الشعبية، وإن تغيرت الرؤى حول طريقة التقديم. موظفة معاني اجتماعية ليفقه السامع الأبعاد الدينية والوطنية والعقائدية على اعتبارها "تندرج ضمن ما يسمى بالأدب المتحرك أو المتحول"[4]، لاعتماده على حيوية الذاكرة التي تتميز بديناميكية متغيرة من شخص إلى آخر، وتنقل

---

[1]– يوري سوكولوف، الفولكلور وتاريخه، تر: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص90.

[2]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، المرجع السابق، ص114.

[3]– المرجع نفسه، ص113.

[4]– محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية (دراسة أنثروبولوجية في الحكايات الشعبية التونسية)، مطبعة تونس، قرطاج، (د.ط)، 2002، ص70.

الفرد إلى أبعد المستويات سواء في الجانب التخيلي الذي يختلف من حيث درجة الاستيعاب، أو المعبر عن الوقائع والناقل للحقائق، تاريخية كانت أو غيرها ممّا جعلها أكثر عرضة للحذف والإضافة حتى تساير ذوق البنية العامة للمجتمع.

الحذف والإضافة

*الحذف أو الإضمار: جُبِل الإنسان على سرد الوقائع والأحداث سواء اليومية أو القديمة بطريقة حكائية تكسبه نمطا كلاميا مميزا ليحدث التأثير في السامع فيعبر عن "محصلة تجارب المجتمع بوسائل مختلفة هي نتائج تعامله مع الكلمة ذات الدلالة وذات المغزى"[1]، إلّا أنّه مولع بنسج الكلام بطرق تختلف من راوٍ إلى آخر بحذف بعض التفصيلات التّي يرى فيها الفرد إطالة للحكي فتجاوزها زمانيا لتجنب التدقيق المربك للأحداث والممل للمتلقي سواء كان كبيرا أو صغيرا. فمثلا نجد الراوي أو الحكواتي لا يذكر التفاصيل الدقيقة المتبعة في طريقة سرد الحكاية، وتستعمل من قبل الراوي لتفادي نمط الحديث العادي، وتدرج في الحكاية لتجاوز بعض المراحل دون الإشارة إليها ويكتفي عادة بالقول "ومرت سنتان أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"، فهنا "الحذف إمّا أن يكون محدودا أو غير محدود"[2]. والإضمار في الحكايات الشّعبية لا يكون بعبارات فصيحة وإنّما تستخدم مصطلحات شعبية معبرة عن ثقافة المجتمع الشعبي فيقال "فاتت أيام وجات أيام"، و"روح يا زمان وأرواح يا زمان"، وهي جمل معروفة في الحكي الشّعبي، ويبقى البطل على حاله لا يشيخ ولا يكبر، وإنّما شخصية البطل تعيش حياة عادية على الرغم من مرور "الزمن الذي يعتبر مصدر قوة وثراء للآداب الشعبية"[3].

والحذف الضمني وارد في الحكايات بصفة عامة، والحكايات القرآنية بخاصة فلا يفصح عنه ويبقى غامضا لغرض اكتشافه من قبل السّامع أو القارئ حتى، ويترك للزمن دوره في سن طريقة نحو إيجاد الحلول المناسبة للمشكلات التي تعترض طريق البطل، "لأنّ السّرد لا يلتزم تتابع الزمن الطبيعي للأحداث، ومضطر إلى القفز على الفترات الميتة في القصة، حيث لا يظهر الحذف في هذا النوع رغم حدوثه، ولا تنوب عنه إشارة زمنية أو مضمونية، إنّما القارئ هو الذّي يهتدي إليه

[1]– حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط2، 1997، ص14.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز العربي الثقافي، بيروت، (د.ط)، 1991، ص77.

[3]– توفيق زياد، صور من الأدب الشّعبي الفلسطيني، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص12.

باقتفاء الانقطاعات الحاصلة في التّسلسل الزّمني الذّي ينظم القصة"[1]. وهذا حتى يترك المجال لتخيل المواقف التي تعرض لها البطل أثناء تلك المدة، وكيف عاشها؟ وما هي الطريقة الأنسب للتعامل مع الأوضاع في تلك الفترة أو المدة؟ حتى يستفيد السامع من عبرة الحكاية المروية له. فمثلا في قصة أهل الكهف: قال تعالى﴿ وَإذ اعتزلتموهم وما يعبدون إلّا الله فأوا إلى الكهف ينشر لكم ربّكم من رحمته ويهيئ لكم من أمركم مرفقا﴾[2].

"فالحديث كان عن الفتية، ثم فجأة ينقلنا السياق إلى حالتهم داخل الكهف"[3]، دون التّصريح بكيفية الانتقال، وهذا التّضمين القرآني بهر العرب قديما على الرّغم من معرفتهم بأصول اللّغة العربية على السليقة، إلّا أنّهم تأثروا بالآيات القرآنية وطريقة أسلوبها التّي كانت سببا في إسلام الكثير من أهل الشرك إلى توحيد الله سبحانه وتعالى والإيمان بالرسول عليه الصلاة والسلام.

كما للرّاوي دورًا كبيرًا في حذف بعض المقاطع لتتماشى وذوق الجماعة المتلقية أو المستمعة للحكاية الشّعبية وتظهر جليا في التّراث الشّفوي خاصة المحكي منه، إذ يلجأ إلى بتر أو حذف المقطع ويعوضه بمقطع آخر يشبهه لتفادي إحراج المستمعين في بعض الأحيان بخاصة إذا اشتملت حلقة الحكي على كبار السن، أو لتجنب الإطالة في الحكي الذي يبعث على ملل الجمهور ونفوره من الجلسات التراثية. "لأنّ النص الشعبي شيء متحرك لا ثبات له، وأنّ الراوي الشعبي يخضع لظروف عديدة تدعوه للحذف أحيانا والإبتكار والإضافة أحيانا أخرى متأثرا بجمهوره ومتلقيه"[4]. وإن اختلفت الوسائل يبقى الهدف واحد وهو قيمة المحكي الشّفوي وأهميته في ترتيب حياة الإنسان.

فإذا كان الحذف يظهر التفصيلات ويخفي أسرار الأحداث ويترك للقارئ البحث عنها بين السطور وللسامع تخيلها على مسرح الواقع، فإن للإضافة نسيج آخر يربط بين الأجيال السابقة واللاحقة.

---

[1]– حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2011، ص121.

[2]– سورة الكهف، رواية ورش، الآية 16.

[3]– حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، المرجع السابق، ص120.

[4]– فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992، ص131.

***الإضافة:** يعيش التّراث الشّعبي على لسان العامة، من خلال المنطوق القولي وينسج بين أديهم وأعمالهم التّقليدية والصناعة، مبرزا مدى خصوبة العقلية الشّعبية وتطلعاتها الفنية التّي أثبتها عبر الأجيال، ويؤكد (كوبر) "في سياق معين أنّ عملية نمو الثقافة بصفة عامة هي عملية إضافة وعلى هذا فهي عملية تراكمية"[1]، ويظهر ذلك من خلال الإضافات المختلفة التي تظهر بين الأجيال وفي فترات متباينة. فمثلا لو حاولنا المقارنة بين عصر الثورة الجزائرية والحاضر الذي نعيشه، لوجدنا فرقا شاسعا من جميع النواحي، ويظهر ذلك من خلال سلوكيات وأفعال الأفراد داخل المجتمع.

وهذا التّراكم الثّقافي يمكن تلخيصه في مثال بسيط حول الأزياء الشعبية وقيمتها التذوقية الممتعة المعبرة عن مدى أصالة الفئة المنتجة والمستهلكة لها في الوقت نفسه: "لأنّ الفن الصادق هو الذي يستطيع إثارة القلق ويحرك الاستجابة الانفعالية لدى المشاهد والسّامع والقارئ والمشارك"[2]، مما يساهم في إضافات إما جزئية أو كلية حتى يحدث تغيرا للتراث بشقيه، ويساهم في تنوع المادة الشّعبية. فوجدت هذه اللوحة الحكائية نتيجة تواتر الأجيال في الحفاظ عليها، وتقديمها على الشكل الذي يرضيها حسب التغيرات المختلفة، فعلى سبيل المثال يمكن لنا القول أنّ التطريز قديما كان بطرق تقليدية وكانت نفسها ومعروفة بين الجميع وهي إستعمال الخيط الذهبي أو الفضي ولكن اليوم أصبح كل واحد ولديه لونه المفضل لتظهر أنواعا مختلفة ترضي جميع الأذواق وكل الفئات ولم تعد تقتصر على اللونين الذهبي والفضي وفقا للمثل الشّعبي الذي يقول: كول اللّي يعجبك ولبس واش يعجب النّاس.

وينطبق هذا الحال على التّراث المحكي الذّي بات يتعرض لنفس الظروف باعتباره ينقل التراث الشفوي، فما تحكيه الجدة يختلف عن ما تحكيه الأم والأخت، فكلّ واحدة منهنّ تطبعها بصبغتها الخاصة وذلك بإضافة ولو مصطلح بسيط. وهذا دليل على أنّ "كل جيل يترك آثارا واضحة في الأثر الذي يرويه"[3]، فلولا السلسلة المتوارثة لعنصر الحكي منذ القديم لما وصل إلينا التراث بشقيه

[1]– إيكه هولتكرانس، قاموس الأنثرولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري، حسن الشامي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1972، ص98.

[2]– إبراهيم الحيدري، اثنولوجيا الفنون التقليدية، دراسة سوسيولوجية لفنون وصناعات الفولكلور، المرجع السابق، ص17.

[3]– طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق، ص67.

المادي واللامادي خاصة المنطوق منه الذّي يتعرض للإضافة نتيجة أشكاله المتحورة لأنّ "التّراث الشّعبي عن طريق السّماع والحفظ عبر سلسلة من الأشخاص إلى أن يصبح مأثورا شفويا وقد لا يبقى النص على حاله، إلّا أنّ هناك مأثورات ذات شكل متحرر لم تحفظ عن ظهر قلب، ومن ثّم تناقلها كل شخص بطريقته الخاصة، والقصيدة مثال للنوع ذي النص الثابت، أمّا الحكايات فهي مثال للنوع المتحرر"[1].

وهذا راجع لأنّ الأولى نتاج شخص معين ولا يمكن لكل إنسان أن يكون شاعرا، وإنّما ينطبق الأمر على أصحاب الملكة، أما الحكايات بجميع أنواعها بخاصة الشّعبية منها تنسب للجنس المتحرر لانتقالها بين العامة بطريقة شفوية كما هو معروف تكسبها الانفلات من قيود السّطور أولا ثم من هيبة القرطاس ثانيا، وخضوع النّص الشّعبي لقوانين تربطه بالفرد والمجتمع على حد سواء، جعله عرضة للتغيير والتبدل الذّي يعتري إمّا شكله أو مضمونه، أو الإثنين معا، ممّا يوسع دائرة الحكي على أعلى نطاق حتى نظن أننا أمام تراث جديد لا يمت للأصل بالصلة.

التغيّر والتبدّل

***التغيّر**: تقول الحكمة "خَالف تُعرف"، إمّا إيجابيا أو سلبيا، ولكن المخالفة تأتي مع مرور الزّمن، ولا تناط العملية السّابقة الذكر إلى الفرد وحده، لأنّ لدينا مثل شعبي يقول "يد وحدة ما تسفق"، وهذا القول ينطبق على جل المواد التّراثية الشّعبية لاشتمالها على العنصر الجمعي، لأنّ التغير الفردي وإن وجد إذا لم تتقبله الجماعة يؤول إلى الزوال، فلا يكفي تغيير الفرد، غير أن الجماعة بحاجة إلى تغيير الجماعة[2]. التي بدورها ينصب عملها حول إرصاد بعض المبادئ التي تساهم في إحداث طفرة داخل المخلفات البشرية على إختلاف مشاربها الفصيحة منها والشّعبية المتخذة من الكلمات لتشفير أصواته المنفسة عن الضغوطات، راسما لها آيات فنية، محركة المخيلة للسفر إلى مختلف العوالم لتوصله إلى أنفاق متشعبة المضارب، الرامية والموحية لخدمته عن طريق "الكلمة التّي تقوده إلى المعرفة تستحضر تساؤلات وتولد التغيير"[3].

---

[1]– ينظر: عبد اللطيف جني، معوقات دراسة التراث الشعبي الجزائري، معارف مجلة علمية فكرية محكمة، البويرة، ع4، 2008، ص72.

[2]– ينظر: رشيد زرواتي، إشكالية الثقافة في التنمية بالبلدان المتخلفة، المرجع السابق، ص 210.

[3]– محمد بوعزة، سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الإختلاف، المرجع السابق، ص155.

يختلف اللّسان من مجتمع لآخر ومن لسان لآخر، ممّا يجعلنا نبحث عن أنواعه المختلفة والمرتبطة بالجوانب القولية الشّعبية عامة، لاعتماده على الشّفوية التّي تعرضها للتغيّر مع توالي الأجيال ومرور العصور، "إذ تتغيّر ظروف الحياة في المجتمع أو في وظيفة هذه المأثورات"[1]، لانزياحه إلى الوسائل الشّفوية أو الكتابية لمسايرة الأحداث العامة للمجتمع، وهذا راجع لحيويتها ومطاطتيها في افتكاك تأشيرة التّعبير عن القضايا في كل الأزمان، وبطرق وتقنيات مختلفة.

***التّبدل:** تتناقل الحكاية الشّعبية بالرّواية الشّفوية كما سبق وقلنا، وتتحوّل وتتبدل بما يتلاءم مع كل عصر، وفي بعض الأحيان لتتلاءم مع المجتمع في حد ذاته، مثلا الحكاية عند حكايتها أمام أي فئة يجب علينا توخي الحذر والحرص فمثلا رواية حكاية أمام سلطان عكس رواية الحكاية ذاتها أما الشّعب أو عامة النّاس، فرواية الحكاية أمّا السلطان تحتاج إلى الكثير من الحذر.

وتبقى المهمة الأساسيّة للمحكي الشّعبي متمثلة في نقل حكمة الشّعوب السّابقة إلى الأجيال بطريقة عصرها، كما فعلت شهرزاد إذ لم تسكت عن الكلام المباح إلّا بعدما خلّفت وراءها تركة ثقافية ثقيلة الوزن وسميكة الحجم، بحيث استطاعت أن تقترب الأمم من ماضيها لتجنبها اللجوء إلى تراث غيرها متناسية جذورها. وحيوية التّراث تجعل من السّارد أو الرّاوي يبدل فيه "لأنّ النص الشفوي ديمقراطي على درجة متميزة من النسقية والثراء الثقافيين"[2]، لتعبيره عن القضايا العويصة بإيجاده الحلول المرضية لجميع الأطراف، وإن اختل التوازن بين الطبقات الإجتماعية.

لهذا السّبب يجد المتلقي أو الباحث في ثنايا التّراث الشّعبي متعة من حالة الحزن والكآبة إلى الفرح وسهولة التأقلم مع العالم، سواء الداخلي في كنف العائلة أو الخارجي في أحضان المجتمع، الذّي يشكل في حد ذاته حزمة تراثية لأنّ: "في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل المجتمع يكون نصف ما يتلفظ به على الأقل هو من كلام الآخرين"[3] ويبدله الفرد بإعادة صياغته بطريقته الخاصة حتى يتلاءم وذوقه الخاص، مشتملا بذلك على مأثورات شعبية وحكايات بشتى أنواعها، وآيات فنية جامعة لمختلف الألواح، وغيرها من المرجعيات.

---

[1]– محمد مجاهد، الحكاية الشعبية (الماهية، الرمزية، الوظيفة، المأثورات)، المرجع السابق، ص73.

[2]– الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا الثقافية والأنثروبولوجيا وجوه الجسد، النايلا، سوريا، ط1، 2009، ص69.

[3]– عياد أبلال، أنثروبولوجية الأدب، دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، المرجع السابق، ص89.

تحليل حكاية بقرة اليتامى

تسرد لنا الحكايتين الشّفوية والمدونة معاناة الأبناء بعد وفاة والدتهم، ومعاملة زوجة الأب القاسية لهم، والتمييز بينهم وبين أبنائها.

كما نجد فروق بسيطة بين الحكايتين الشّفوية والمدوّنة، إلّا أنّ المضمون واحد. فالسّارد في الحكاية الشّفوية يشعر بشيء من الاندماج، كلّما كانت اللّحظات حزينة في أحداث الحكايتين مثل قول الرّاوية: " رَجْعَتْ تَعْطِيهُم غِير المَاكْلَة الفَاضْلَة وسَاعَاتْ تْخَلِيهُم بْلَا مَاكْلَة"، فالعبارة تدل على أنّ الرّاوي شارك الأيتام اللحظات الحزينة، كما جاء في المقطع التّالي: "تْوْكَلْ وْلَادْهَا غِيرْ المَاكْلَة المْلِيحَة وتْوَكَلْ وْلَادْ ظَرَتْهَا مَنْ النُخَالَةُ"، وهنّا تحاول الرّاوية أن توضح كره زوجة الأب للأطفال والمعاملة السيئة والقاسية لهم.

أما المقطع الأخير الذي يبين أنّ الأطفال أصبحوا أغنياء وتحولت حياتهم إلى الأحسن. فنجد الرّاوي قد عاش واندمج مع هذه السّعادة أيضا وتقمصها وحاول أن يوصلها لمتلقي أيضا .

وفي الأخير فالرّاوية هنا قد وضحت لنا وظيفة إساءة معاملة زوجة الأب للأيتام وباعت بقرة أمهما، وأحرقت قبرها وهكذا حرمت الأيتام من مصدر غذائهما.

***الشّخصيات:** فالشّخصيات في الحكاية الشّفوية تتكون من:

1- الشّخصية البطلة: الأيتام

2- الشّخصية الوهمية: الغولة

3- الشّخصية الشّريرة: زوجة الأب وإبنتها. وهي الشّخصية الشّريرة الدالة على فعل الأذى فهي من كانت تدبر كل المكائد للطفلين اليتيمين. أمّا الشّخصيات في الحكاية المدونة أو المكتوبة فهي:

1- الشّخصية البطلة: الأيتام

2- الشّخصية الشّريرة: زوجة الأب صاحبة الحيلة المبتكرة.

تبدو الشّخصيات عادية في تصرفاتها وحركاتها، ضمن الحكايتين فمن الطبيعي أن تكنّ زوجة الأب لأبناء زوجها من الزوجة الأولى: العداوة، الكره، والبغضاء...إلخ.

***الشكل:** من الواضح أنّ اللّغة المكتوبة تفقد تلك المؤثرات وتبقى اللّغة المدونة غير قادرة تماما على نقل جميع الخصائص الصّوتية، وهذا يفرض على الكاتب نمطا معينا من الكتابة يبتعد فيه عن الغموض، ويأخذ في حسبانه فهم القارئ المتوقع عند الكتابة، ويجب أن يكون واضحا لدى الكاتب أنّه لا يملك السّياق الذي يملكه المتكلم، ولأجل ذلك ذهب بعض الباحثين إلى أنّ الكتابة تخلف لغة طليقة من السّياق.

وإذا كانت اللّغة المدونة تقبل التّصحيح والمراجعة والتّلقيح قبل نشرها، بخلاف اللغة المنطوقة التّي هي: ليست أكثر من الصورة اللحظية أو الآنية التي تحدث مرة واحدة. فلا تقبل الإعادة ولا تقبل التصحيح ويؤخذ عليها تأثرها بعوامل الأداء، مثل محدودية قدرة المتكلم النّاطق بها على التفكير، وضعف تركيزه، وتأثره بعوامل خارجية، إلّا أن الإتصال المباشر بين المتكلم والمستمع وعفوية التعبير قد يعوضان هذه النواقص.

***الوظائف** تتكون من العنوان، والاستطراد، والتكرار، والتّراكم، والوسائل التنبيهية، والتفكك.

ف**العنوان** هو نفس العنوان بالنسبة للحكايتين الشفوية والمدونة " بقرة اليتامى"،أمّا **الاستطراد** فتتفادى الحكاية المدونة الاستطراد، فكل الجمل في مكانها، متواجدة في البنية السردية للحكاية.

أما الحكاية الشفوية فقد ورد فيها هذا المقطع: " ثْقَلْقَتْ السَتُوتَة، وقَالَت لاَزَمْ نَتْهَنَى مَنْ هَاذْ البَقْرَة". توضح الراوية انتقاد زوجة الأب الشريرة على إصرارها للتخلص من البقرة.

أمّا فيما يخص **التّكرار** فالحكاية المكتوبة أو المدونّة تتفادى التكرار، أمّا بالنّسبة للحكاية الشّفوية فهناك تكرار كلمة الستوتة في كل مقطع، والستوتة هي زوجة الأب، كما وردت في المقطع التّالي: "شَافَتْ السَتُوتَة مَرْتَ بَابَاهُم بَلِي الذْرَارِي رَاهُمْ إرُوحُوا....."، هنا يوضح الرّاوي أنّ الستوتة هي نفسها زوجة أبيهم، ووصفها بالستوتة وتكرار هذا الوصف جاء عن الانفعال السّلبي إتجاهها.

و**التّراكم** نفس الشّيء عدم وجود تراكم في الحكاية المكتوبة بينما في الحكاية الشّفوية، قد وجدت في المقطع التّالي: "لاَحَظَتْ السَتُوتَة مَرْتْ بَابَاهُمْ" . هنّا تراكم لفظي في كلمة (ستوتة) و(مرت باباهم)، فالسّتوتة هنّا هي نفسها زوجة الأب.

أمّا **الوسائل التّنبيهية** فتظهر في قول بنت زوجة الأب للطفل: "رَاحَتْ لِلْوَلَد وَقَالتْلُوا نَعْطِيكْ وَاشْ تْحَبْ بَصَحْ مَاتْقُولْشْ لْيَمَا فْهَمْتْ وَلَا لَالَا؟" . فكلمت (فْهَمْتْ وَلَا لَالَا) تَدل على أمر تنبيهي في ذلك الموقع.

وأخيرا **التّفكك** فنلاحظ أنّ الحكاية المكتوبة خالية من التفكك، أمّا في الحكايّة الشّفوية فقد وجدنا هذا المقطع "رَاحَتْ مْعَاهُمْ شَافَتْهُمْ أُخْتْهُم"، فالرّاوية هنّا فكّكت عناصر الجُملة، أي عدم ترابط بين عناصر الجملة وتحويلها تصبح " رَاحَتْ أُخْتْهُمْ مْعَاهُم شَافَتْهُم."

***الإتفاق في البنيّة السّرديّة**

–تتفق الحكايتين بوجود زوج توفيت زوجته وتركت له ولدان.

– تتفق الحكايتين في معاناة الأبناء بعد وفاة أمهم ومعاملة زوجة أبيهم السيئة والقاسية لهم.

–تتفق الحكايتين بأنّ اليتيمين يعيشون من روث تلك البقرة، فقد كان روثها حليبا وتمرا بالنسبة لهم.

–تتفق الحكايتين بأنّ كل عظام البقرة وما تبقى منها تحوّل إلى ذهب وجواهر ثمينة بعد أن دفنوه.

–تتفق الحكايتين في النهاية السعيدة بالنسبة للأيتام، ففي الحكاية الشفوية كانت النهاية سعيدة بزواج البنت من الأمير. أما في المكتوبة غناء الطفلين اليتيمين، وتغير حالهم إلى الأحسن وأحسنوا لأبيهم.

***الاختلاف في البنيّة السّردية**

الحيلة المبتكرة للتخلص من البقرة: في الرواية الشّفوية نجد أنّ شخصا آخر ساعد زوجة الأب في البحث عن حيلة تساعدها في التخلص من البقرة أي هناك شخص دبر لهذا العمل. أمّا في الحكاية المدونة فزوجة الأب هي صاحبة الحيلة والمكيدة. وتتمثّل الحيلة في **ذبح البقرة** ففي الحكاية الشّفوية ذبحت وأصبح ثراها أشجارا مثمرة أي أصبحت نخلة كان يقتات منها الأطفال. أمّا في الحكاية المدونة فلم تنسلخ البقرة في البداية ولم تذبح، فنلاحظ أن الحكاية المكتوبة تغفل على أن الأيتام قد حاولوا منع ذبح البقرة عند أمر زوجة الأب بذبحها.

تحليل حكايات لونجة

تبدو أحداث الحكاية الشّفوية مخالفة للعرف السّائد في المجتمعات العربية والإسلامية، إذ لا يجوز أن يتزوج الأخ أخته وهذا ما حصل بعد أن اهتدت لونجة لهذه الحيلة. حيث كانت النهاية سعيدة في كل من الحكايتين الشفويتين والحكاية المدونة، فقد كان الفوز بالبطلة "لونجة" من زواجها من السلطان في الحكاية الشفوية الأولى وزواجها من إبن السلطان في الحكايتين الشفوية الثانية والمكتوبة. وكانت الهزيمة لزوجات السّلطان اللاّتي قد تم طلاقهن في الحكاية الشفوية الأولى على غير الحكايتين الشفوية الثانية والمكتوبة الذّين تمّ حرقهم.

***الشّخصيات**

-**الشّخصيات في الحكاية الشّفوية الأولى (لونجة)** تتكون من لونجة الفتاة الجميلة، وأخوها الذي أراد الزواج بها، وأخوها الصغير سارق المشط، والسلطان زوج لونجة، وزوجات السلطان الغيورات من لونجة، وباقي النّسوة، والدّبار وهو الشخصية المساعدة للسّلطان لإنقاذ لونجة، وأخت لونجة، وأم لونجة، وأخيرا أب لونجة.

أمّا **الشّخصيات في الحكاية الشّفوية الثّانية** فتتمثل في الأب، والأولاد السبعة ومنهم لونجة، الأخ الصغير، صديقات لونجة، أم لونجة، أخ لونجة الذي أراد الزواج بها، وولد السّلطان زوج لونجة، زوجات ابن السلطان، وابن لونجة من السلطان.

أمّا **الشّخصيات في الحكاية المدونّة** فتتمثل في: لونجة، أخوها الذّي أراد الزواج بها، أخوها الصغير سارق المشط، ابن السلطان زوج لونجة، زوجات ابن السلطان السبعة، ابن لونجة من السلطان.

***الشّكل:** ينبغي التنبيه في هذا المجال إلى أن بعض المتكلمين قد تتأثر لغتهم الشفوية باللغة المكتوبة أو المدونة، "فالأشخاص الذين استوعبوا الكتابة لا يكتبون فقط، بل يتكلمون بالطريقة الكتابية بمعنى أنّهم ينطمون، بدرجات متفاوتة، تعبيرهم الشّفاهي في أنماط فكرية ولغوية لم تكن لتتأنى لهم، لو لم يكونوا ممارسين للكتابة" . وهذا ما يلاحظ على لغة المتعلمين بصفة عامة.

***الوظائف:** وتتمثل في العنوان، والاستطراد، التكرار، التراكم، التفكك، والوسائل التنبيهية.

فنلاحظ في **العنوان** أنّه يختلف في الحكاية الشّعبية الشفوية الأولى عن عنوان الحكاية الشفوية الثانية والمدونة أضيف لها بنت أمي للدلالة على أنّ لونجة ليست غريبة عني، فهي لحمي ودمي.

أمّا **الاستطراد** في الحكاية الشّفوية الأولى **(لونجة)** وردت في المقطع التالي: "حْلَفْ يَتْزَوَجْ مُولَاْة الشَّعْرة هَاذِي وَلَوكَان تْكُونْ لُونْجَة بَنْتْ أُمَّه" . هنا يوضح السّارد إصرار الأخ على الزواج من صاحبة الشعرة، حتى لو كانت لونجة ابنة أمه والشّيء نفسه في الحكاية الشّفوية الثّانية (بنت أمي). فقد ورد في المقطع: "أقسم بيمين غير الطفلة شعرها طويل كيف هالشعرة غير نتزوجها، حتى لوكان تكون لونجة بنت أمي"، فالسّارد يوضح الشّيء نفسه ولكن بطريقتين مختلفتين.

أمّا في الحكاية المدونّة وردت في المقطع الآتي: "فأقسم أن يتزوج صاحبة الشعرة، حتى ولو كانت أخته" ، كذلك هنا الإصرار على أن الأخ يريد الزواج من صاحبة الشعرة وحتى لو كانت أخته.

أمّا **التكرار** فنلاحظ عدم وجود التكرار في الحكاية المدونة أو المكتوبة، أمّا بالنسبة للحكاية الشفوية الأولى (لونجة): عبارة "داخلين بلاد خارجين بلاد... داخلين بلاد خارجين بلاد". كما نجد تكرارا في عبارة: " أطلع يا جبل أطلع يطلع الجبل". أمّا بالنسبة للحكاية الشفوية الثانية (لونجة بنت أمي):

-وكان شعرها طويل طويل.

-بْكَاتْ بْكَاتْ: يوضح السّارد تأثره بحزن لونجة على أخيها الذي تحول إلى غزال.

-تَمْشِي تَمْشِي تَمْشِي: وهنا أيضا يوضح السّارد أنّ لونجة قد قطعت مسافات طويلة وهي تمشي على قدميها.

أمّا **التراكم** ففي الحكاية الشفوية الأولى (لونجة) يوجد تعدد الألفاظ، أي توجد بعض الألفاظ تكررت بصيغة أخرى كما وردت في هذا المقطع: "سمع السلطان لونجة وخوها، راح للدّبار وقال له دبّر عليّ، قال له الدبّار روح اذبح جمل كبير قدام باب الدّار وخلي دوارته البرّة، راح يخرج الحنش وياكل منه، دار الملك كيما قال له الدبّار...." . هنا وجود تراكم في الحكايتين الشّفوية والمدوّنة.

وفيما يخصص **التّفكك** فالحكاية المكتوبة تتفادى التّفكك، أمّا بالنسبة للحكاية الشفوية الأولى (لونجة). وردت في هذا المقطع "نسوان السلطان كانت غايرات بزاف من لونجة". فالراوية هنا فككت

عناصر الجملة. أي عدم الترابط بين عناصرها، فعند تحويلها قد تصبح: "كانت نسوة السلطان غايرات كثير من لونجة."

أما في الحكاية الشفوية الثانية (لونجة بنت أمي). قد وردت كالآتي: "راهي ظهرت غولة، رانا لوحناها". والشيء نفسه بالنسبة للمثال السابق، فكك عناصر الجملة. فبعد تحويلها تصبح: "راهي كي ظهرت غولة لوحناها" بمعنى رجمناها.

وأخيرا **الوسائل التّنبيهية** فالحكاية المدونة تتفادى دائما الوسائل التنبيهية، أمّا في الحكاية الشفوية الأولى (لونجة) أمرت لونجة أخاها بسرقة المشط. "اسرق المشط وأطلع فوق القبة" كما أمرته بعدم إعطاء المشط إلّا إليها "وما تعطيه لحتى واحد كلاس للونجة بنت أمك."

أمّا الحكاية الشفاهية الثانية (لونجة بنت أمي) جاء تحذير لونجة لأخيها بعدم شرب الماء من بئر الغزال. "روح ورد بالك تشرب" يوضح الراوي هنا بأنّ لونجة حذرت أخاها خوفا عليه من تحوله إلى غزال.

***الإتفاق في البنيّة السّرديّة للحكاية**

-تتفق الحكايات الشفوية الأولى والثانية والحكاية المدونة في قرار أخو البطلة في الزواج منها (زواج المحارم).

-أجبرت البطلة على مغادرة بيت الأسرة إتقاء لزواج المحارم.

-تتفق الحكايات كلها في أنّ البطلة توبعت من طرف أهلها.

-إتفقت الحكايات في تحول أخيها الأصغر المرافق لها أثناء هروبهما، إلى حيوان بفعل السحر.

-تتفق الحكايات أيضا في شروع التحضير لذبح أخيها.

-تتفق الحكايات في نهاية سعيدة للسلطان وزوجته لونجة.

***الاختلاف في البنيّة السّردية للحكاية**

-تختلف الحكايات في المواقف الافتتاحية ففي الحكاية الشّفوية الثّانية (لونجة بنت أمي) أشار إلى مقدمة طقوسية التّي تفتقر إليها الرواية المدونّة. ففي الحكاية الشفوية الأولى (لونجة): فالحيلة

المبتكرة لإنقاذ البطلة، هي ذبح جمل أمام باب الدار وترك أحشائه خارجا قصد إخراج الثعبان وترك البطلة.

-الحكاية الثانية (لونجة بنت أمي) والحكاية الكتابية فلا وجود للحيلة، فقد كانت فكرة السلطان، الذي قام بذبح شاة وتمليحه والقمه للثعبان في البئر.

-تغفل الحكاية الشفوية الثانية والحكاية المدونة ذكر غرف السلطان وتحذير لونجة من الدخول إلى الغرفة الأخيرة.

كما نجد أيضا حكايات أخرى للونجة تحمل نفس العنوان ولكن مضمونها مختلف، فنقول أنّ الحكايات الشعبية يمكن لها أن تحمل نفس العنوان ويكون مضمونها مختلف، كما نجد نفس الحكايات تحمل عناوين مختلفة لكن المضمون هو نفسه أي مضمون واحد. وهذا ما يميز الحكايات الشعبية الجزائرية.

من أفواه الجدات والأمهات تلقيتا حكايات "لونجة" أو "لونجة بنت الغولة" أو الاثنين معا، فقد تعددت الروايات ولكن النتيجة واحدة، هي حكاية لفتاة جميلة فاتنة الجمال، ثمرة زواج شخصين قبيحي المظهر بل وحشين، فالغول في التراث الجزائري يقوم طعامه على لحوم البشر. ولكن كانت هناك جنية بشرية أسفرت عن آية في الجمال هي "لونجة."

"لونجة" أميرة الغابات إن صح التعبير لأنّها تسكن في مرتع الغولين والديها، هذه الأخيرة التي تتمتع بالجمال الذي لا يطال أحدا، كانت حلم كل أمير من زمن العصور الغبرة، لكن هيهات فسمعة والديها ووحشيتهما كانت تسبق أخبار جمالها وتجبر أشجع العشاق على التفكير مليا قبل أن تراوده "لونجة" حتى في أحلام اليقظة، واش حاسبة روحك لونجة بين الغول؟ عبارة جزائرية تعني في سؤال تهكمي: هل تحسبين نفسك لونجة بين الغول؟ وهذا دليل على جمالها الفتان.

تختلف أحداث الحكاية من رواية إلى أخرى ومن منطقة إلى أخرى، ومن ولاية إلى ولاية، فنلاحظ هذا الاختلاف في أن كل راو يحكي هذه الحكاية بطريقته الخاصة، فمنهم من يختمون الحكاية بنهاية حزينة ويربطونها بمقيدش، وهناك راو آخر لا يعطي اسما للأمير الذي يقع في حب لونجة، ويمر معها بكل المخاطر التي تواجهه مع لونجة من أجل الزواج بها والحصول عليها، فعلى الرغم من جمال بطلتنا إلاّ أنّ الكثير من الروايات تعيب طيبتها الزائدة التي تصل إلى حد السذاجة،

أما مقيدش أو الأمير فهو شاب مغامر حاد الذكاء، أقسم على نفسه بتخليص الناس من شر تلك الغيلان التي عاشت في القرى فسادا، وهو ما كان له، فقد أذاق بطلتنا الويل في سلسلة من المغامرات العذابية التي أنهاها بإطعامها من الطبق الذي أطعمت منه الآخرين، في اليوم التي كانت الغولة أن يكون يوم نصرها على مقيدش بعد أن أمسكته وخبأته في بئر وخرجت لدعوة أخواتها الغولات على طبق مقيدشي في احتفال رسمي على شرف دهائها، هنا تدخلت سذاجة لونجة لتقلب الموازين وتخرج مقيدش من سجنه بعد أن وعدها بأن لا يهرب، ولكن على عكس الوعد الذي قدمه لها فهو لم يهرب ولكن عذبها وقتلها وأطعمها لأمها وخالاتها بعد ان ارتدى ثيابها ولعب دورها في مأدبة عشاء كانت "لونجة" هي الطبق الرئيسي فيه بعد أن طبخها مقيدش. (حسب رواية السيدة لدادا دوجة لنا).

أما لمحبي النهايات السعيدة، فالجدات أيضا تناقلت نسخة أخرى تقتضي بأنّ أميرا دفعته الروايات التي تتحدث عن سحر "لونجة" إلى المخاطرة بحياته في سبيل الظفر بها، وهو ما تأتى له بعد أن خلصها من والدها الغول وأمها الغولة وتزوج بها لتصبح أميرة كما يليق بجمالها.

وفي الجزائر تعد لونجة بنت الغول من الحكايات التّي ترويها الجدات للأطفال ليلا لإسكات فوضويتهم تارة وفضولهم تارة أخرى أو حتى لإخافتهم وإخماد ثورة نشاطهم الليلي بسيرة المخلوق الذي سوف يلتهمهم إن لم يخلدوا للنوم مبكرا، بل امتدت لتأخذ طابعا فنيا مميزا حين تم تصوير مسلسل تلفزيوني يروي مغامرات مقيدش ولونجة وأمها الغولة بالأمازيغية وترجم للغة العربية هذا المسلسل الذي يحمل طابعا أدبيا راقيا.

فالنسخة الأمازيغية تروي أحداث رواية أخرى تختلف عن الحكايات الأخرى، هي حكاية من التراث الأمازيغي تدور حول فكرة إنتصار الخير ويتمثل في الأمير الذي يحاول دائما التغلب على الشر، ويتمثل هذا الأخير في الغول والد لونجة ووالدتها والتي تصف الروايات جمالها الفتان الذي لا يضاهيه جمال ومن خلال رحلة بحث طويلة استطاع في النهاية الوصول إليها والهروب بها والنهاية دائما تأتي بالزواج السعيد.

تدور أحداث هذه الحكاية عن أمير يعيش في قصر تحوطه السعادة والدفء يعيش فيه الأمير مع والديه اللّذان يغمرانه بالود والعطف، وكان الملك والملكة محبوبان من جميع أفراد الشعب،

يدعون لهم ليل نهار بطوال العمر ودوام الصحة ويرجون زواج الأمير حتى تعم الفرحة في البلاد أو المملكة، إلّا أنّه كان هناك من يضمر الشر للملك وابنه ويرجوا أن تزول كل أملاكهم وهو أخو الملك الذي كان يعاني الفقر نتيجة جشعه وحسده على الغير فقد ضيع كل أمواله واملاكه وينتظر موت أخيه حتى يرثه إلا أنّ ابن أخيه يقف عائقا أمام تحقيق هذا الحلم الذي أصبح يراه بعيدا أو من المستحيل الحصول على مراده.

وفي إحدى الأيام يذهب أخو الملك إلى العجوز الشمطاء المعروفة باختلاق الحيل والأكاذيب وتأتي بأمور الشعوذة لديها كوخ مليء بالوطاويط وبقايا الحيوانات المحنطة وتخرج منه رائحة نتنة لا يطيق عليها أحد وبمجرد أن وصل إليها ونادى أيتها العجوز ردت عليه مسرعة أعرف طلبك عد من حيث أتيت فأنت لا تملك المال، فنادى عليها مرّة أخرى أخرجي لنعقد اتفاقا، فخرجت العجوز بطلتها المخيفة البشعة وقالت له ما هو عرضك قال لها نصف ثروة الملك، وهنا لمعت عين العجوز وقالت له أترك لي الأمر وانصرف.

وفي مكان آخر من العالم في عالم النسيان كانت هناك لونجة الأميرة الفاتنة ذات الشعر الذهبي المسترسل والعيون الزرقاء، كانت الزهور تستحي من جمالها والطيور تغني لها، كانت رائعة الوصف والجمال إلّا أنّها كانت محبوس في قصر بعيد محفوف بالمخاطر والأهوال لا يستطيع أن يصل لها أي إنسان وكانت والدتها الغولة ذو الشكل المخيف والقبضة القوية والأنياب البارزة يحرسها في هذا القصر مع كلابه الضخمة والشرسة والتي تنافس الوحوش في القوة والشراسة وكل من يحاول الوصول إليها تفتك به، وكان هناك صخرة كبيرة على باب الوادي لا يمكن العبور إليه إلّا من خلالها إلاّ أن هذه الصخرة كانت تفتح وتقفل في ثواني معدودة فلا يستطيع المرور منها أحد وكانت هناك محاولات للعبور إلاّ أنّها باءت بالفشل نتيجة سرعة الصخرة.

وفي أحد الأيام ذهبت العجوز الشمطاء عند القصر تتحسس الأخبار لتعرف مكان الأمير فوجدته عند البئر يسقي فرسه فذهبت إليه، وألقت عليه السلام والتحية وبادلها الأمير السلام والتحية فقالت له: أيها الأمير كنت أسمع عن شجاعتك ومهارتك القتالية، فقال لها: وماذا قالوا لك؟ قالت وصفوك بالشجاع الماهر ولكن تنقصك العروس، فقال لها: لم أجدها حتى الآن. فقالت له هل يخاف الغول؟ فقال: الغول؟ وأي غول؟ قالت الذي يحرس لونجة، أميرة الأميرات وجميلة الجميلات،

وما إن قالت له هذه الجملة حتى ولته ظهرها متظاهرة بالرحيل فاستوقفها الأمير وقال لها: ما هي قصة لونجة؟ وهنا لمعت عين العجوز لما سمعت سؤال الأمير فخطتها تمشي في الطريق الصحيح وسوف تتخلص من الأمير، جلست العجوز عند البئر وراحت تصف جمال "لونجة" ومفاتنها وكيف أنّها وحيدة وحزينة تنتظر الأمير الشجاع الذي يخلصها من أسر الغولة، وبعد أن قصت عليه قصة "لونجة" تركت الأمير ورحلت وهي تعلم أنّها نجحت فيما كانت ترموا إليه وهو التخلص من الشاب الأمير بعد ذهابه للبحث عن الفتاة الجميلة.

ذهب الأمير إلى أحد الحكماء يسأله عن حقيقة الحكاية التي روتها له العجوز الشمطاء، وقد أكد الحكيم له صحة هاته المعلومات إلاّ أنّه حذره أن كل ما سبقه إلى هناك قد فقد حياته، ولكن الحكيم وجد الأمير مصرًا على الذهاب فقال له: سر على بركة الله ولكن احذر الصخرة فهي تتحرك بسرعة كبيرة ولا تنسى أن تطعم الكلب، وفي طريقه وجد الأمير صعوبة كبيرة ومشقات كثيرة إلاّ أنّ إصراره كان يزيد حتى وصل إلى الصخرة فوجدها تتحرك بسرعة غريبة وقد تنطبق عليه في حال إخفاقه ولكنّه عاد وشجع نفسه وتذكر مقولة الحكيم تحرك بخفة وبالفعل أسرع بخطى خفيفة وسريعة فاستطاع العبور من الصخرة وبعدها وجد القصر في أعلى الوادي فجعل يمشي إلى هناك حتى وصل فرأى كلب ضخم يحرس القصر فأخرج من حقيبته قطعة لحم كبيرة ورماها أمامه فما أن وجدها الكلب حتى لهث ورائها ودخل إلى القصر فرأته لونجة من شرفتها وسألته عن سبب مجيئه فظل ينظر لها متعجبا من حسنها وجمالها واخبرها أنّه سوف يخلصها من حبسها، فأرسلت شعرها من الشرفة حتى يستطيع الأمير الصعود من خلاله وعندما عادت الغولة أخذت تشتم رائحة غريبة بالمكان فسأل "لونجة" عن سبب الرائحة، فأجابت أنّه قد مر غريب من هنا وقدمت لها الطعام ورحلت الغولة لتنام وهي غير مطمئنة لكلام "لونجة" إلّا أنّها نامت، وبعدما تأكدت أنّها نامت أخذت الأمير لترشده إلى طريق الخروج ولكن اعترضهم الكلب الكبير الذي ربته الغولة فقامت يهاجم الأمير الذي انتصر عليه ولكمه لكمة قوية أفقده وعيه وأسرع مع "لونجة" حتى وصل إلى الخارج فوجد حصانه وركبا عليه وانطلقا.

بعد تمكنهم من الهرب كان الكلب قد أفاق فبدأ يزمجر حتى أفاقت الغولة من غفوتها فوجدت أنّ "لونجة" غير موجودة ففهمت أنّها هربت وجعلت تجري ورائها حتى أتت عند الصخرة إلّا أنّ

الأمير كان يعلم السر من أجل العبور منها واستطاع بحصانه المرور بخفة من خلالها، وعندما حاولت الغولة أن تمر هي الأخرى انطبقت عليها الصخرة لضخامة حجمها وعلمت الغولة أنّ الموت قريب وجعلت تنادي "لونجة" التي فجعت لمنظرها، وهنا أوصتها الغولة بالذهاب مع الأمير لشجاعته ولفظت أنفاسها الأخيرة، بكت "لونجة" كثيرا إلاّ أنّ الأمير أخذها ورحل عائدا إلى القصر.

عاد الأمير من رحلته الطويلة ليجد أبوه في انتظاره ويعلن أمام الجميع أنّه سوف يتزوج من الحسناء "لونجة" ويعلن الملك إقامة الأفراح لمدة سبع ليال احتفالا بزواج الأمير. وما إن علمت العجوز الشمطاء بفشل خطتها حتى انفجرت كمدا وغيظا من ضياع الأموال التي وعدها بها أخو الملك، وماتت من الحسرة، وقرر أخو الملك الترحال إلى مكان آخر وعاش الأمير مع الأميرة "لونجة" في قصر سعيد ينعمون بالعمر المديد.

أمّا الرّواية الثّانية التّي بحوزتنا هي من الرّاوية (لعروم خدوجة ذراع بن خدة):

زمان واحد السلطان عندو غير واحد وليدو مربيه فالزجاج ,تلمو غير واحد لي عندو و تالمو يخاف عليه دارو في بيت تاع الزجاج ما يعطولو لحم تاع لعظم ما يعطولو حتى حاجة باش مايكسرش الزجاج ,واحد النهار مربي غير فالبيت تاع الزجاج مايعطولو والو ما يخرج ما يشوف الضو ما يشوف والوو كل حاجة في هاذيك البيت حتى اللحم مايعطولوش بالعظم , واحد النهار الخدامة غلطت عطاتلو اللحم بالعظم بهاذ العظمة كسر الزجاج إيهي قالهم الناس في الدنيا و أنا في لاخرة خرج خرج في ذيك الساعة يجري منا يجري منا خرجو لعقل أضرب وليد الجارة قالتلو أحييه على وليد السلطان وتقول خذا لونجة بنت تريق الغول راه يضرب قاع الناس قالها عاوديها عاوديها قالتلو بالاك خذيت لونجة بنت تريق الغول ,صفي كبر لحق راجل و مازالو داخل هاذيك البيت قالها وين كاين هاذي لونجة بنت تريق الغول قالتلو هاكذا يقولو كاينة بين قرون الجبال وين شفت أنايا قالها ياه راح لماليه قالهم وين كاينة هاذي لونجة بنت تريق الغول قالو يا وليدي إيقولو لونجة بين قرون الجبال وين تلقى الغول و الغولة قالهم نروح ليها قالتلو يماه أيا وليدي يكلك الغول يماها غولة و باباها غول قالها قلتلك نروح نروح عمرولي لعوين و نروح ,وياك وياك أرفد السرحان تاعو عمر الماكلة و راح يمشي و يقولهم ورولي وين متقارني لجبال وين متقارنب لجبال يمشي و يقولهم يمشي و يقولهم يمشي و يستعفى و يسقسي ,كل عام وين ,عوام فاتو حتى وصل كي

وصل لقى هاديك لبلاد قالولو يا وليدي باباها غول و يماها غولة يكلوك ,قالهم قولولي كان قالولو هايلك في الجبل لفوق لفوق ,خرجت ليه هي قالتلو وعلاه جيت يا وليد حب السلطان (لالا قالولو بصح عس حتى يخرج باباها و يماها و أدخل ليها ,إيه علابالي إيه فهميها هاكا) كي خرجوا وتلديها يرعاو ,والديها راحو للغابة إلا غول كلاوه إلا حلوف كلاوه إلا عبد يلقاوه كلاوه لقاوال لغوال يكلو كلش خرجت ليه أنداهلها أنتي لونجة قالتلو أنا لونجة قالتلو روح بابا و يما يكلوك قالها ما نروحش علاجالك جيت هنا نقعد ,يهديك ربي ,قالها مانروحش حتى نديك قالتلو إيهي أنا مانروحش معاك بيهيه حتى ندير لخير لماليا ,وين نديرو في الليل يا ربي وين نديرو طاح المغرب حارت وين تديرو وين تخبيه تعطيلو القوت على بكري تطيبلو تعطيلو القوت و تشخوا في البانكة (حفرة هاكا نقولولها البانكة) دالتلو ليدو قالتلو يما كل ليلة تربط الحنة لماعينها ,قالتلو هادي ما يطلع غطى تاعها ,جات يماها قالتلها أمم ألونجة ريحة القصري و النصري ريحة العربي يخوش للدار أياه أيما قالتلها مكان حتى حاجة قبضت واحد العزي شويتو قعدت الريحة ,حتى تعشاو سلكو قالتلها جيبيلي لحنة قالتلها أيا يما ماشي كل نهار تربطي لحنة لماعنك ,قالتلها خاطي نربط الحنة ,زلزلت الحنة أوراهي حاوجي و قرواجي أدناو لعندي نربطلكم الحنة ,هاديك البانكة تجبد و هو يجبد قالتلها أيما راهي مريضة هاتي نديرلها أنا شيطوح ها ماقدرتش تجي مريضة ,.رتحت دارتلها شوية ,دغى تهنات و رقدوا ,قالها كيفاه عاد يرقدو أماليك تقوليلي قالتلو كي يصعلو لحمار في كرشها حاشى ميسمع كي يعوقو الديوبة كي يصيحو القطوطة الفيران قالتلو هادا لي ياكلو ماليا ,قالتلو كي تسمعلهم راهم إيصيحو قالتلو ماتو راهم راقدين ,يخرج معاها ديك الساعة الوقت فاه يقربو يفطنوا هي تعرف تقولو أدخل و هي ترقد هي توجد روحها باش تهرب حتى نهار الثلثيام سقسات يماها قالتلها أيي كي ترقدو كيفاه تعملو كي ترقدو قالتلها ماكيش تسمعيلي قالتلها نرقد مانيش نسمعلك أيي قالتلها لاكي ترقد يملك و باباك إشخرو ,لحمير يتصليحوا النعاج يتصايحو الديوبة إيعوقو الفيران إيصقمو القطوطة قالتلها ديك الساعة يماك ماتت هي كانت لمت قشها على بكري غدوى منداك قالتلو اليوم على 12تاع الليل نقلعو قالها إيه ,لمت كلش وين خزناتو برا و سهلو ,على 12 تالع الليل عستهم راهي الدنيا قاع تزهر راهم قاع يزغدوا ديك الساعة قلعوا و يماها راقدة و باباها راقد .

من خلال دراستنا لمضمون الحكايات الشّعبية لاحظنا أنّ الحكايات وإن تشابهت في الاسم إلّا أنّ مضمونها يختلف من منطقة إلى أخرى، ومن لهجة إلى أخرى، فكل راوية تبدع في طريقة سردها لهذا النّوع من التّراث الشّعبي ألّا وهي الحكاية الشّعبية، فتتوالد حكايات جديدة وروايات متعددة عند رواية نفس الحكاية في كل مرة نقوم بسردها.

3- التّدوين ضروري للبقاء

المعنى أنّ التدوين أساس التّعرف على الشّعوب وعاداتهم، لأنّه يجنب النّسيان لأبسط الجزئيات إذ أن الرضيع لما يولد يقيد في الدفتر العائلي، حتى تثبت له حقوقه داخل الأسرة وتوضح له واجباته في المجتمع، فيقول المثل: "قيد باش تتقيد" ومعنى هذا القيد وهي الكتابة أو التدوين، وتتقيد بمعنى تعرف وهذا ما يعني تكتب لكي تعرف.

ولربط الدال بمدلوله بين الإنسان وعلاقته بالكتابة التّي عرفت مع سيدنا إدريس عليه السلام، إذ يعتبر هذا الأخير أول من خط على وجه الأرض.

لقد ضاع من التّراث الشّعبي الجزء الكبير، إمّا بالنّسيان أو موت حفظته رحمهم الله، فحان الوقت للعناية به والأخذ بيده، من خلال تدوينه وجعله في كتب ليستفيد منه المتعلم والأمي على اعتباره منهلا لا ينضب لاحتوائه على الكنوز المخفية من عادات وتقاليد وقيم تخلد مكانة الأمم القديمة، وتوصل الخبرة للأجيال اللاحقة بأسلوب شفوي يعرضها للزيادة والنقصان والحذف، وغيرها من المقومات التي لا نعتبرها ميزة سلب بقدر ما ساهمت في إثراء المواضيع وتطورها عبر العصور.

إنّما المشكل الحقيقي والمؤرق في الوقت ذاته هو زوال معظم الأشكال التراثية، مما دفع بالبعض إلى المطالبة بالتدوين، ورأيهم في ذلك أن التراث الشفوي قبل وقت قريب كان مدونا والدليل على ذلك ما قاله عبد الحميد بورايو عن المجتمع البسكري، وعن كيفية نهله لحكايات الليالي حتى حورت وأصبحت حكايات جزائرية، على الرغم من أصلها المكتوب. "لأنّ الشفوي وإن دوّن فهو يقاوم ويحضر بطريقة أو بأخرى فيما كتب منه"[1]. لأنّه يعبر عن الجغرافيا الخاصة به من خلال

[1]- محمد الجويلي، انثروبولوجية الحكاية، دراسة أنثروبولوجية في حكايات شعبية تونسية، المرجع السابق، ص65.

الرموز التي تشغل حيزا وفيرا في المحكيات الشعبية، وكذا لنهله من ثقافة المجتمع المحكى عنه بنقله لعاداته وتقاليده وقيمه الخاصة.

ولكن التّدوين وكتابة التّراث الشّفوي يعرضه لفقدان حقه الحيوي والمتمثل في اللّغة وطواعيتها، إذ يخنق النّص في إطار اللّغة العربية الفصحى فقط، واللّغات الأخرى سواء الفرنسية أو الأمازيغية بالنسبة للحكايات الجزائرية وهذا بعد الترجمة بطبيعة الحال، وهذا ما دعا أهل القصص لتجنبه، وإنّما وجب تدوين النص بلهجته المتداولة حتى لا يعتدى على خصوصياته التّي تضمن له الانتشار والاستمرار في المجتمع بين أفواه الأفراد، إذ نرى العبرة عن الحياة في الحكايات الشّفوية وقيمتها في تبليغ الرسائل أكثر من الحكايات المدونة.

فلتعبير الشفوي دور في إيصال الرسائل لأنّه يحمل بين ثناياه روح المجتمع، إذ أنّ المرأة لم تتمكن من توصيل الفكرة بلغة عربية فصيحة ولكنّها أعطت نفسا وحيوية للحكايات الشفوية، وجعلت من الشفوية نقطة ارتكاز في حديثها مع إبنها أو إبنتها إذ لفتت إنتباه العامة داخل السّوق لأنّ الحكي نابع من أوتار المجتمع، وبذلك استطاعت الأم تبليغ الرسالة في فترة وجيزة جدا، لأنّ "الأدب الذي لا يعتمد إلاّ على الحفظ ولا تتسع دائرته حظه الزوال حتما"[1].

من خلال ما سبق نستشف بأنّ الحكايات الشّعبية التّي ذكرناها سابقا قد أصلت للشّفوية بحيث جمعت بين العامي والمثقّف من خلال الالتفاف حول التّدوين، وأكدت على ضرورة صيانة التّراث الشعبي الذي بات عرضة للضياع في حالات كثيرة منها: النسيان والموت للرواة، وكذا تدوينه بلغة الطبقة المثقفّة التي لا تعبر عن فحوى الحياة الشعبية، بل تساهم في اختلال البنية العامة للنص الشعبي إذ "ينبغي أن نعي بأننا نفقده بهذه الطريقة (التّدوين) جزءا كبيرا من أصالته وحين نقوم بتحليله ونحن نحوله إلى نظام مكتوب فإنّنا نفكك أوصاله ونفصل بطريقة تعسفية بين الملفوظ و اللاملفوظ بين الكلام والصمت الذي يتخلله أو يليه"[2].

ونحن كباحثين ودارسين للأدب الشّعبي لا نود أن نفقد حيوية النّص الشّعبي أو نعتدي على أحقيته التداولية بين العامة منذ الأزمان التاريخية، ولكنّنا نبحث عن صيانة هذا الكنز الدفين الذي

[1]– العربي دحو، مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص33.

[2]– محمد الجويلي، انثروبولوجيا الحكاية، المرجع السابق، ص65.

أضحى يستدعي البحث عن استراتيجيات تعمل على حمايته بطريقة تليق به، فإذا كان "الماضي درسا وعبرة فإنّ المستقبل أمل، وتصحيح وإنجاز"[1]، وإذا ما رجعنا للفترة الإستعمارية، لا تفوتنا الفرصة في الحديث عن منصف محمد بن شنب في الأمثال الشعبية، إذ يذكر المثل ومضربه، ثم يكتبه باللغة الفرنسية، وفي مقابله بالتركية، وإن وجدت ألفاظ في المثل تنتمي لغير اللغات المذكورة، فإنّ له تدخلا في شرحه، مع العلم أنّ المثل يكتب باللهجة المنطوقة[2] مع الشكل التام للحروف وهذا دليل على كثافة اللهجة أو المادة الشعبية التي لا تحصر في المجال المنطوق، وإنّما للمكتوب الشعبي بلسان الدارج، والمصنف المذكور شمل حوالي ألف مثل أو ما ينيف، "فالإنتاجية الشعبية لم تكن أبدا محصورة في المجال الشفوي، في الواقع هناك في الجزائر منذ زمن طويل أشكال تعبير وإبداع أدبي بالعربية نصف معربة أو هي باللهجة القريبة من اللغة المعربة"[3].

ولتفعيل آليات تدوين الحكايات الشّعبية، "لابد من إيجاد تصورات عملية وأساليب إجرائية كفيلة بكتابة وإعادة كتابة مكونات هذا التراث وذلك بانخراط كل الجهود (الفردية والجماعية)"[4]، ولإثبات الهوية العامة للمجتمع، مع أنّ الحكاية الشّعبية تتحدد وظيفتها داخل المجتمع بمستوى تعدد قراءاتها من قبل الأفراد لهذا نجد: "حقيقة هذه المكونات تتعدد بحسب القانون الشفاهي المحيط بالحكاية الشعبية، لذا تكمن خطورة التعدد القرائي للحكاية الشعبية في جانب التعبير الشفاهي المتعدد للمجتمع، إلّا أنّها حينما تكون مقيدة بالكتابة فإنّ الأمر يسهل"[5]. تداولها بين الطبقات ولكن بأسلوبها الخاص، والإبقاء على معالمها الشعبية التي تضمن لها الخلود داخل الحياة الاجتماعية الشعبية، لأنّها تساهم في تعويض الفرد عن الشقاء والبؤس في الأوساط الشعبية.

---

[1]– عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص6.

[2]– ينظر: محمد بن أبي شنب، المرجعية الثقافية والبعد الفكري، الوكالة الافريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، أعمال الملتقى الدولي بجامعة الجزائر، 15–17 ديسمبر 2009.

[3]– م. يلس، إ.بانو، إ. ملتنكسي، ب. بتلهايم، ... السرديات التطبيقية (مقاربات سيميائية سردية)، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص13.

[4]– إبراهيم الحسين، التراث الشعبي الحساني، العناصر والمكونات دراسة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2004، ص28.

[5]– معجب العدواني، مرايا التأويل، قراءات في التراث السردي، نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي، (د.ط)، 2010، ص109.

ولكي لا تندثر مثل هذه الذرر الشعبية في ظل صخابة الحياة المعاصرة، واختلاف مروجها الفكرية وتنوع مشاربها العلمية، كان لزاما علينا أن نتعامل مع المادة التراثية الحية، معاملة خاصة تجعلها في نصاب الحفظ والصون من الاختفاء المعنوي داخل المجتمع، فلا وجود للأصلح والأجدر من الكتابة والتقيد دون تحريف أو تشويه لمعناها الأصلي، وتمكننا بذلك من معرفة خفايا وأسرار المادة الشعبية، وعوض أن تكون الكتابة نقمة، تصبح نعمة للتراث الشعبي "لأنّ الكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام... و لولا الكتب المدونة والأخبار المخلدة لبطل أكثر العلم، ولغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ولما كان للناس مفزع إلى موضع استذكار"[1]. فبهذه الطريقة لا تضيع حقوق التراث الشعبي وتصبح التجربة الإنسانية في مهب رياح النسيان لابد أن يسجل بطريقة سليمة محافظين على خصوصياته، "لأنّ اللغة الثقّافية أو اللغة المعاصرة إذا اتجهت نحو الفصحى كمؤشر لتصحيح المجتمع، ومساءلة الثقافي وإعادة بناء علاقته من جديد مع اللغة الأم، وتصحيح تموضعه ضمن لغة الدين، فإنّه يقلص الدارجة لفائدة الفصحى، ويقلص آدابها لفائدة الآداب الفصيحة، ويشكل اللغة من جديد، وهكذا تتلاشى الآداب الشعبية وتفقد الحكاية الشعبية أهم ركن من أركانها وهو اللغة الأدبية الشّعبية وبالتّالي تتقلص ثم تموت الظاهرة الأدبية بموت لغتها الأدبية"[2].

وحتى نحفظ ماء للمحكيات الشّعبية لابد من الإبقاء على حياة اللهجة الخاصة بها، وندون النص كما عاش طيلة حياته الماضية، ولا نعرقل مساره الوظائفي من خلال الفصحى لخصوصيتها في التعامل مع المادة الأدبية، بإعتبار الشّعبي يشغل حيزا في عقول الأفراد ويحفظ في صدور الأجيال اللاحقة بحيث "ما ننطق به، يعود في تقريب أولي إلى التجربة المعيشة"[3]، التي عرفها الفرد وسهل عليه التّواصل والاتصال بين الأفراد، ولكنّه خنق التّراث من بعض النواحي، وضيق عليه السبل خاصة في مجال التداول داخل المجتمع الذي بات ينظر إلى التراث الشعبي بمنظار

[1]– نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص101.

[2]– مالكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، 1986– 1987، ص 254.

[3]– محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون (سيميائيات الحكي الشعبي)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2012، ص72.

المتاحف والجمع بين طيات الأوراق، وبات كل شخص يدعي اهتمامه بالمادة التراثية مما اخلط الأمور حابلها بنابلها، وهذا الوضع لا يخدم التراث بقدر ما يضيع قيمه ويهدر أسراره.

وإنّما لأهل التخصص الأولوية في اكتشاف كنوز التراث والإشراف على طرق تدوينها لأنّ "الحكاية الشّعبية تكتسب صفة الاستمرارية بين الماضي والحاضر، ودائما ما يكون هدفها تربويا وتعليميا، ولكن في صورة مجردة يتمثلها المجتمع ويستحضر عناصرها من خلال تاريخه الثقافي والاجتماعي"[1]. ما الذي يعمل على نقلها إلى الأجيال وربط السابق باللاحق من خلال التعريف بقيمة المواد التراثية وعلى رأسها المحكي الذي يشكل بؤرة المنطوق الشفهي، وفي قلب الموازين الأدائية يتعرض التراث إلى "خطر الضياع الذي يتهدد دائما الدرر الفلكلورية، ويجعلها تضيع مع الوقت، لأنّ مرور الزمن الذّي هو مصدر قوة وثراء لفلكلورنا هو في نفس الوقت العدو اللدود"[2].

فالعامل الأساسي للقضاء على المحكي الشفوي الذي بات عرضة لمثل هذه الأوضاع التي فرضت عليه، وأمام الظروف الراهنة وانتهاك لحرمات التراث الشعبي من نسيان وتحويل للغة الفصحى أو تحويره حسب الأهواء الذاتية فكان لزاما على الفرد أن يبحث عن آليات تبقي أسراره، وتؤرخ لهوية الشعوب والأمم، فجاءت الكتابة "نتيجة الوعي الشديد بضرورة أن يكون الكتاب بديلا حضاريا عن الحفظ والذاكرة، وذلك على سبيل تدعيم مهمة التواصل والاتصال الفكري والحضاري، وبهدف تكوين حصيلة من التراكمات النصية المعرفية لا تكون قابلة للضياع"[3]، نتيجة موت الرواة، أو نسيان بعضا من جزئياتها التي تؤول به إلى التغيير المصطلحاتي والتحول الأدائي تأثرا بالمتغيرات الحياتية، وطبق المستويات الإعلامية المنتجة دفات مرئية وفصولا مروية.

[1]– محمد عباس إبراهيم، التحديث والتغير (في المجتمع القروي)، دراسة في مكونات القيم الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، ص 164.

[2]– توفيق زياد، صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، المرجع السابق، ص12.

[3]– نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص101.

المبحث الثاني: الاختلاف في مضمون الحكاية الشّعبية

1- أوجه التّغيير والتّشابه في مضامين الحكاية الشّعبية

تُرْوَى الحكايات الشّعبية بمكان وزمان معينين ثم تنتشر بعدة طرائق ثقافية وتجارية خلال التبادل التجاري، أو الهجرات، أو الأسفار المختلفة بين البلدان، و "لا نحتاج أن نفترض وجود هجرات أو غزوات، فيكفي أن ترسو سفينة أن يشترى عبد...إلخ فهكذا يمكن تفسير الانتشار المادي السريع للحكايات الشعبية وسهولة انتقالها".[1] وهذا الإنتقال يتخطى الحدود الجغرافية بين البلدان فتضحى الحكاية الشّعبية عالمية تحمل المضامين نفسها، إلّا أنّها تصبغ بلغة وخصوصيات كل بلد على حدة، على خلاف الحكايات العرقية التي لا تسافر ولا تتجاوز حدود البلد الواحد الذي نشأت فيه هذه الحكايات الشعبية ذات الموضوعات الدينية سواء الإسلامية منها أو المسيحية أو حتى اليهودية التي تحتوي على تعاليم عقيدة معينة تخص ذلك البلد الذي خلقت فيه.

فمن خلال هذا الانتقال تحدث الكثير من الاختلافات والتغييرات بمضامين وموضوعات الحكايات الشّعبية، حيث تضفي عليها الحضارات الكثير من الصفات وحتى في البلد الواحد يشوب التغيير مضامين حكاياته وذلك من خلال انتقالها من شخص إلى آخر فتتعدد الروايات التّي "تتفق مع تطور العادات والمعتقدات وظروف المعيشة، فالحكايات في تنقلها تحمل علامة الأفكار والمعتقدات الاجتماعية والدينية الخاصة بكل بلد".[2]

فإنّ الحكاية الشّعبية واحدة توجد في كل العالم ذات فكرة واحدة ولكنّها تختلف من حيث الزيادات والإضافات والتفاصيل نتيجة الإنتقال، حيث تعد الإضافات دليلا على التشكيلات التي تعرضت لها الحكايات في سفرها من موطن لآخر، وهذه الإضافات حسب العادات ونمطية ومعتقدات الناس الذين أضافوا لها وحذفوا منها، وإذا جرّدنا الحكاية من الإضافات فيضحى هيكل الحكاية لا علاقة له بأيّ بلد ويصبح عاما أمّا عن التشابه فيوجد الكثير من الحكايات التي تحمل

[1]- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، ص9، نقلا عن، BERMAND CLAUDE, Logique du Récit poétique ,seuil, paris, p 52.

[2]- المرجع السابق، ص 9-10.

المضامين ذاتها وتوجد في كل العالم، وكل بلد يطبعها بطابعه الخاص من حيث اللهجة، والعادات والتقاليد والتاريخ كما قد يمسّها بعض الاختلاف في الأحداث الثانوية، ولكن كل العالم يتفق على الفكرة الرئيسية و" إنّ هذا التشابه بين الحكايات بالرغم من تباين المسافات الزمانية والجغرافية يرجعه البعض إلى تشابه الظروف البيئية والمشاكل التي يواجهها الناس في مختلف البلاد ويجدون لها الحلول نفسها، فيفسرون بذلك تكرار التفاصيل ذاتها والمواضيع في العالم كله، ووجود الحكاية بعينها في بلاد مختلفة في آن واحد".[1]

وتكف الحكايات الشعبية عن التغيير والتطور إذا كتبت ودونت فتكف عن الإنتقال عبر الرواية الشفوية وهكذا تبقى محفوظة بطابع لا تشوبه التغييرات "إذن فالحكايات الشعبية المتشابهة غالبا ما يكون لها أصل واحد، ومنبع واحد، ثم انتشرت من مكان إلى مكان، يضيف إليها البعض، ويحدث منها البعض، ولكن يظل الجوهر واحد، والأساس ثابتا"[2] ويحدث تغير طفيف في الأحداث والشخصيات الثّانوية.

[1]– المرجع السابق، ص7.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

2- التّواصل في الحكاية الشّعبية الشّفوية والمدونّة (القنوات التّواصليّة)

❖ التّواصل في الحكاية الشّعبية الشّفوية

إذا كانت الحكاية الشّعبية تركز في اهتماماتها على التّصوير الكامل للمجتمع وبكل عناصره الظاهرة والخفية، فإنّها تعتمد كذلك على بث الرسائل الإصلاحية والتوجيهية التي شكلت مادة هامة جعل منها الراوي رسالة اتصالية تواصلية بينه وبين جمهوره من أجل نشر الوعي والتكفل بالقضية الوطنية[1]، فهي صوت الهو لإيقاظ الأنا أو العكس بتبادل الأدوار بين السامع والملقي. لأنّ الإتصال الكلامي "نظام رمزي، وأصوات تامة مفيدة، فإذا عراها نقص أو تشوه قلت فائدتها أو انعدمت، كان النطق معيبا والكلام مضطربا"[2]، مما يفسد المعنى السليم للمصطلحات.

ومن خلال هده الترسيمة نحاول أن نبين ذلك:

الحكاية ← صوت الهو (الراوي) ← الرسائل الكلامية

التأثير في الأنا (المتلقي أو السامع) ← مضامين الحكاية الشعبية

وهذه الثلاثية الشعبية المتكونة من (الراوي والمتلقي والرسالة) هي أساس العملية التواصلية، وغياب أيا منها يؤدي إلى فشلها أو انعدامها، لاستحالة التّلقي الفردي لها، "فالباث هو مخرج الرسالة التّي هي بناء من العلامات اللغوية، والمتلقي هو محول الرسالة إلى صور ذهنية فعالة نفسيا واجتماعيا، لتكون بذلك الرسالة هي معادل من العلاقات اللغوية لعالم موجود في داخل الذهن لدى كل من الباث والمتلقي، وتصبح الرسالة مرجع بينهما يشد التّواصل ويؤهله إلى فتح آفاق أخرى من إمكانات الكلام"[3].

ولكي نخرج من مجرة التّبانة إلى العالم المجهول، الذّي يدور في فلك الخطاب الشّفوي الدال على رموز خاصة، تبتعد في رؤيتها عن الخطابات المكتوبة التي تستعمل بين طياتها لغة النخبة أو

---

[1]- ينظر: خالد عيقون، تماثلات الأشكال والمفاهيم في الأدب الجزائري، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، ص284.

[2]- أزاد أبو الكلام، الموسوعة العربية، م2، مصر، ط1، 2000، ص676.

[3]- دريدي مبروك، القصة الشعبية في منطقة الهضاب دراسة، المرجع السابق، ص113.

الطبقة المثقفة، في حين تجعل الشفوية مركز مرجعياتها الثقافية والإجتماعية عصارة التجارب لهذا يقال: "من أجل فهم اللحظة الآنية من الضروري أحيانا الرجوع إلى الماضي ففيه يتركون بصماتهم وآثار أعمالهم، وبقايا ما شيدوه"[1]. سواء كانت آثار مادية مرئية كالقلاع والقصور الشاهدة على تناوب الحضارات للأرض الواحدة، إلى جانب الآثار المعنوية المعبرة عن إختلاف الشّعوب من خلال اللهجات المحلية، وإأتلاف الأمم بالتعايش بين النّصوص الشّعبية. "لأنّ المنظور والنهج الذي تعكسه التفاعلات الرمزية يكتسي أهمية خاصة في دراسة واقع مجتمعنا، وذلك بحكم طبيعة الثقافة الشفوية التي كثيرا ما تندثر"[2]، فالثقافة الشفوية تزول وتندثر.

ولو أردنا الرجوع إلى الفترات الزمنية البعيدة، وقمنا بالتنقيب في المحافظة التاريخية التراثية، فإننا نجده ذو درجة عالية وعلاقة وطيدة بين الجمهور والراوي الذي شرب من مرجعيات جماعية لا فردية، معبرا عن مختلف الصور واللحظات، وعايش المجتمع برؤى ماضوية، وبقوالب ساخرة وأخرى جادة، مما جعل الفواصل أو الرقابة تختفي بين المبدع والمتلقي لأنّ الموروث الشعبي ينم عن جهد جمعي تختفي فيه الذات الفردية لتحل محلها الذات الجماعية (...)، ونجد الوجدان الجمعي هو المتذوق والمبدع في نفس الوقت[3]. وهذا ما أسهم في تخريج النصوص عامة والمرويات الشعبية على وجه الخصوص بتدخلاته المباشرة مثلا: طلب نوع معين من الحكايات، أو في بعض الأحيان بتذكيره لبعض المقاطع التي تغافل عن ذكرها، متناسيا جزئياتها وهذه الخاصية غيبت الانفصال بين القنوات التواصلية، فاندمج الجمهور مع المواضيع المنتقاة من قبل الرّاوي وكان شغوفا لسماعها ولم يكترث لطول ساعاتها أو مدتها، وإنّما سهر اللّيالي، وتسامر الأيام برفقة الحكواتي، فتجول معه في الحدائق الغربية، وولج الأجواء القصورية.

ولم يبعد الشخصيات الدينية أو الجاهلية الشاعرية من الحكايات الشعبية، لأنّها أصّلت القيم، وبثت الرسائل المتنوعة لهذا نجد المستشرق (جوستاف لوبون) يصف الاندماج الجمعي للجمهور

---

[1] – نور الدين بوكروح، الجزائر بين السيء والأسوأ (بحث في الأزمة الجزائرية)، تر: نورة بوزيدة، ص16.

[2]– بلقاسم بن روان، وسائل الإعلام والمجتمع، دراسة في الأبعاد الاجتماعية والمؤسساتية، الدار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2007، ص32.

[3]– ينظر : حدة روابحية، حضور التراث الشعبي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة معارف، البويرة، القسم الثاني، ع4، 2008، ص183.

قائلا: "تدرك ناحية من أخلاق العرب بما نراه من تأثير القاصين في الجمهور العريب الذي نعلم أنّه ذو حيوية مع وقار، وقوة خيال مع تمثيل، والذي يبدو أنّه يرى ما يسمع"[1]. فالحكاية الشّعبية الشّفوية يعاد تأليفها ساعة إعادة أدائها فينتج ما يمكن أن نسميه عملية جدلية بين الراوي والمتلقي إذا صح التعبير لشده الأذهان وجعل الأبصار مشخصة بكلمات وإرساليات بتعبيرها عن القضايا بطريقة جادة وحيوية فاستطاع المتلقي من خلالها تقمص شخصيات أو أحداث مختلفة، كما فهم الحياة وسهلت عليه التعامل مع الأطراف الأخرى داخل المجتمع لأنّ: "وجود الحكاية الشعبية يعني وجود مبدع (الجماعة)، ورواة متتابعين في الزمان والمكان، وجمهور من المستمعين، فهي إتصال سمعي بصري"[2]، وهذا لجمعه بين الأفراد ووطد العلاقة بين القرى والمدن، ولكن التغير في أبنية الإتصال مهد الطريق مباشرة لاندثار هذا التّراث الشّعبي.

ولكي تصل الرسالة بكل حذافيرها، لابد أن تعتمد على شروط أساسية تربط بين الأطراف المتلقية والملقية، بإعتبارها عناصر رئيسية للقناة التوصيلية، فلا وجود للراوي لولا المتلقي، والعكس صحيح لأنّ كل واحد يكمل الآخر، مما يجمعهما ضمن سلسلة الحلقات التواصلية، وهذا ما لاحظناه في العهود الماضية مع الجدة التي حظيت باحترام الصغير وتوقير الكبير، ولا يمكن أن ترد كلمتها، ويؤخذ برأيها مستفيدين من خبرتها التي توزعها في الغالب الأعم على شكل حكايات للفت انتباه السامع لأنّ "الإنصات بانتباه، المشاركة الوجدانية، وردود الفعل المتناسقة بين الباث والمتلقي، بدءا بالاحترام إتجاه الرّاوي"[3]. يولد انعدامها انشطارا للعلمية التبليغية الموكلة إلى الملقي اتجاه جمهوره، ثم إزاء المجتمع، مما يخفت صوت النص تدريجيا ثم يندثر مع مرور الوقت، وهذا ما التمسناه في الآونة الأخيرة خاصة مع ظهور الوسائل الحديثة، والتطورات التّي اجتاحت العالم وربطت بين الأفراد داخل أرجاء المعمورة من خلال الّصوت والصّورة، التي أبعدت الفرد وقبلت سلوكه رأسا على عقب وغيرت نظرته اتجاه تراثها إذ ثمة أشكالا من القص والحكي والرؤى، قد

[1]– محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، المرجع السابق، ص88.

[2]– غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص17.

[3]– عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الأشكال، الدلالة، المرجع السابق، ص122.

انقطع عهدنا بها، أو إذا جاز التعبير قد حدث انفصال بيننا وبينها[1]. وهذا ما صعب دور الراوي الذي بات يعاني من بعض المواقف الساخرة أمام الزحمة الفكرية للأفراد التي تناثرت حبيباتها مع الموجة الحضارية، وهذه الفجوة أو الهوة الواضحة بين الأفراد وتراثهم، لم يخلق من العدم وإنّما لابد من وجود أسباب عميقة عبدت الطريق لمثل هذا الانفصال، بعدما كان الرابط قوي جدا بينهما فلا وجود لنار دون دخان.

ولكن إذا ما عدنا للرماد المتناثر هنا وهناك فإنّنا نجد الإشكالية تكمن في الانفتاح الواسع، والحكمة تقول: إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده وهذا ما حدث للتّراث وأصحابه باعتباره صورة طبق الأصل عن المجتمع، إذ تأثر بتطورات المجتمع ولم يحسن استخدامها وأضحى ينعت الأصل بالخرافة، وبات يكتنز التراهات الغربية المنشأ، والغريبة المبدأ، وهذا ما أدى به إلى الحياد "فالتأثير يجب أن يبقى ضمن حدود المجتمع ولا يتجاوزها، إذ عندما تجاوز التأثر المطلوب، فقدت دراسات كثيرة قيمتها وأهميتها عند اندثار مرتكزها الفكري"[2].

هذا الفكر المتمثل في اللبنات الأساسية للبناء على مختلف أصعدته، والانقطاع مع التّراث وكيفية التّعامل معه كان على مراحل أو عبر أزمان، ولم يظهر بصورة مفاجئة، وإنّما تعرض لانهيار العلاقات داخل الأسرة، أو بعبارة أخرى ظهور هوة بين الأجيال مما شكل صراعا حقيقيا نتيجة "المعايشة للحضارة الغربية، إذ فتح فجوة كبيرة بين جيل الآباء والأبناء مما جعل الصراع ينمو بينهما"[3].

أحدث هذا الوضع قطيعة داخلية لفهم التراث في حد ذاته، وعوضا أن يكون مصاحبا للفرد في بناء حياته، أصبح ينظر إليه كأرشيف للمتاحف وديكورا لصالونات الحفلات والعروض المهرجانية، ولا نرى القضية من المنظور السطحي البسيط، وإنّما ساهم هذا الجانب في "تفكيك المجتمع وتشتيت قواه الحية في معارك جانبية بين الأجيال من الشباب والكهول، وبين قطبي المجتمع وهما الرجال والنساء، ونحن نرى أن مشكلتنا الحقيقية هي التخلف، واضطراب لماضينا في استمراريته

[1]– ينظر: جمال الغيطاني، منتهى الطلب إلى تراث العرب، دراسات في التراث، المرجع السابق، ص6.

[2]– طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق، ص255.

[3]– حسين عبد الحميد أحمد رشوان، الثقافة، المرجع السابق، ص170.

التاريخية"[1]. فأدى هذا إلى إثارة جدل واسع مما أدى إلى إسالة الكثير من حبر الباحثين ونوقشت الفكرة بعدة رؤى مختلفة، وفي بعض الأحيان متناقضة، ولكن ما يهمنا في الأمر هو معرفة الجوانب الخفية للظاهرة كما تحدث عنها الجابري وأسهب في طرحه لها فيقول: "إنّ القطيعة مع نوع العلاقة مع التراث، القطيعة التي تحولنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث: أي إلى شخصيات يشكل التراث أحد مقوماتها"[2].

وهذا ما فقدناه في عصرنا هذا بعدما أصبح الفرد ينعم بالراحة، اختل توازنه النفسي الذي ارجع الإنسان كأداة أو آلة باحثة عن الثورة والمال، متخليا عن أخلاقه، ومقوماته الأساسية المستمدة من تراثه الشعبي الذي طُرح من العملية الحسابية في بناء الأجيال. في حين أنّ رواة الماضي أو الأمس استطاعوا أن يثبتوا وجودهم ببث الرسائل المختلفة لدى جمهوره لعيشه اللحظات الروائية بنفس الحياة اليومية ولم يخرج عن طواعيتها، من خلال الحلقة وأفاده بالفيء التراثي داخل التجمعات المتنوعة، وثبت مرجعيته بالمقاهي الشعبية التي انقطع زمان الوصل بها بعد ظهور الوسائل العصرية، وهذا الدور المنوط إلى الراوي إنّما دليلا على حنكته المعبرة عن: أفكاره بالشكل الأكثر تلاؤما مع هذا الجمهور، وعليه أن يحترمه إلى حد يكبر أو يصغر وفق توجهه[3].

وعند انفلات التراث من أيدي المجتمع الكل يصبح متهما أمام الادعاء العام للماضي، إذ عبرت مجموعة من جمهور القصة الشّعبية عن رأيها حيال التلفزيون، والبرامج الإذاعية قائلين: "إنّنا نقبل ما صور واقعنا وله علاقة بآمالنا وآلامنا، أما ما تعارض مع مرجعياتنا فلا يهمنا"[4]. لضربه الجذور بأفكار سامة، محطمة العلاقات بين الأفراد.

إنّ الانفصال الذّي حدث بين القنوات التّواصلية والمتمثلة في (الراوي، المروي له، الرسالة، ومكان الإلقاء)، سبب تراجع كبير في تعاطي المواد التراثية بين الأجيال السّابقة واللاحقة، إلى جانب تلاشي الفواصل المكانية الرابطة بين الراوي (الملقي) والمروي له (المتلقي) بخاصة التقليدية

[1]– محمد العربي ولد خليفة، الجزائر المفكرة والتاريخ، أبعاد ومعالم، المرجع السابق، ص206.

[2]– شريف رضا، الهوية العربية الإسلامية وإشكالية العولمة في فكر الجابري، المرجع السابق، ص82.

[3]– ينظر: طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المرجع السابق، ص225.

[4]– مبروك دريدي، القصة الشعبية في منطقة الهضاب دراسة، المرجع السابق، ص126.

منها، "إذ غياب أماكن ربط الإبداع الشعبي بالجماهير، التي غزت حياتها إبداعات التكنولوجيا، وهو أمر يسهل زوال العلاقة العاطفية التي تنشأ بين الجمهور وبين الفنون الشعبية"[1]، المنغرسة بصفة عامة بالأماكن الشعبية التي انتشرت بصورة ملفتة في الأحياء القديمة، وكذا زوال التجمعات داخل السوق والأماكن العامة واستبدالها بأماكن أكثر عصرية (المقاهي الإلكترونية ...).

رغم الفعالية المتميزة للمروي الشعبي، وما عهدناه عليه من طول نفس معالجة الثغرات النفسية، إلاّ أنّنا نلاحظ ضعف دور هذا الأخير بشكل واضح، ونجده ملموس عند الأجيال الجديدة "لأنّ اندثار التراث يؤدي إلى غياب تواصل حلقات سلسلة تاريخ وذلك بغياب أهم عناصره الثقافية"[2]. هذه العناصر الثقافية متمثلة في أبنية الإتصال ومدى تأثيرها على الأداء التراثي الشعبي، وتخلي الفرد الجزائري الرسم بالكلمات الشعبية، فألجم لسانه التراثي بتركه للأسواق، والأماكن العامة، إلى جانب ابتعاده عن المناطق الريفية المؤصلة للمادة التراثية أدى إلى "اندثار أنماط عمرانية تميزت بها المدنية العربية القديمة كالأسواق والأسوار والمباني والأحياء المغلقة دون مراعاة أحيانا لقيمتها الفنية والتاريخية"[3].

كل هذه العناصر الثّقافية جعلتنا نخسر الكثير من الوثائق الإثنوغرافية التّي تحوي المعلومات المنسية عن الأجيال السّابقة التّي تمتعت برزانة التفكير، ورحابة التدبير في كل الأمور ولكن "التحولات التي يتعرض لها الريف تدريجيا، قد تؤدي إلى خطر الانفصال عن المصادر والجذور التاريخية"[4]، التي متعت الفرد بصحة الأبدان، ورجاحة الأفكار إلى جانب أمانة الأداء للمرويات الحكائية بخاصة، والتراث الشعبي عامة. وعلى الرغم من رسوخه بين العامة وحضوره في الإستعمال اليومي، ولكن هذا لا يكفي، بل كان لابد من وضع استراتيجية شاملة تجمع الموروثات في قلّة واحدة

[1]– محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية، واقع وأفاق، (مقاربات سوسيولوجية للمجتمع الجزائري) التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، ع6، جوان 2000، ص216.

[2]– المرجع نفسه، ص215.

[3]– محمد عبده محجوب، مشكلات التحضر في المجتمعات العربية، دراسات أنثروبولوجية حقلية في المجتمع المصري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2010، 137.

[4]– فرحان صالح، الشعر الشعبي بين المحلية ونداءات الحداثة، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي من 24 إلى 26 فيفري 2009، ص110.

إن صح التعبير تبعدها عن انفصالها عن المجتمع، "فلا ينفصل هذا الموروث عن حقيقته الذاتية، ولا ينفصل عن أصالته الشعبية، ولا يتخلف عن مفاهيم الشعب في عصر جديد له رؤية جديدة وهموم جديدة وأحلام جديدة"[1] كل هاته الأحلام والرؤى الجديدة تبعده عن مرجعياته التراثية، وتقطع صلته بماضيه، ويصبح التواصل مع الحضارات غربية تنسيه جذوره، وتخفي عنه أصوله.

فنجد أن هذا الأخير سبب من الأسباب الوجيهة التي ساعدت في اتساع الثغرة بين القنوات التواصلية، إلى جانب ترك التراث عرضة للرياح السيروكية، والعواصف المجتمعية أدى إلى اندثار معظم أجزائه، وهذه الأوضاع مجتمعة ترجع إلى ضعف الرؤى والاهتمام بالتّراث الشّعبي، ورميه في مشكل النسيان إذ عاشت المجتمعات القديمة تحت وطأة الظلم والاستبداد، اللّذان شنقا الراحة النفسية للأفراد، وعلى الرغم من ذلك انتشرت الكلمة الشفوية بصورة ملفتة للانتباه لتواصل لهجتها الدفاعية المتضمنة السلوك والمعاملات اليومية.

فما يحفز النفس الإنسانية ويبعث فيها القلق والحيرة، هي الموجة التّي اجتاحت التّراث بكل أنواعه، ولم يهتم به إلّا مؤخرا وفي إطار محدود نوعا ما، فبقي حبيس "الذاكرة التي أصبحنا مهددين فيها، فكل يوم نفقد سجلات منها، بارتحال الأجيال السابقة، وهو ما سيجعلنا نفتقد بعد حين ليس بالطويل الشاهد التراثي الحي المعبر عن خصائصنا ومحدداتنا النفسية والوجدانية والقيمية"[2].

كل هذا راجع إلى إهمال المجتمع قضية التراث وعدم وضعه في مكانه المناسب من الدرس والتنقيب على الرغم من فعاليته في إثارة المواضيع الصعبة، الوطنية والخاصة بحيث "كانت أمجاد الأسلاف إذا مرجعا مهما عند القصاصين، مصدرا يدورون حوله، إما لإحياء تاريخ الماضي أو لاستلهامه في معركة التحرر"[3]، بكل أشكالها المادية والمعنوية مثلا: في الفترة الإستعمارية كثيرا ما يستعين الراوي بشخصيات دينية، أو أبطال استشهدوا في معارك غير معروفة للتنبيه بدورهم، والتحفيز للسّير على خطاهم والاقتداء بهم، فكانت تلك الفترة رحلة بين آهات الجسد وأصالة الفكر التّراثي الشّعبي.

---

[1]– فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992، ص206.

[2]– عشراتي سليمان، الشخصية الجزائرية، الأرضية، التاريخية، والمحددات الحضارية، المرجع السابق، ص184.

[3]– نور سليمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار الملايين، بيروت، ط1، 1981، ص421.

وهذا التحرر لم يكن من الإستعمار المرئي فقط وإنّما مس بدرجة كبيرة الجانب النفسي، وعلى الرغم من كل ذلك لم يحض التّراث بالعناية الكافية، وهمش بسبب الجدار الذّي فرق بينه وبين الأدب الرّسمي "إذ اصطنع جدارا ثقافيا فكريا ومعرفيا إيديولوجيا متينا، يقوم على الرؤية التعظيمية والتفاضلية والامتيازية للأدب السلطوي من جهة، وعلى الرؤية العدائية والاحتقارية والتهميشية للأدب الشّعبي من جهة ثانية"[1]، التّي عملت على بقاءه مغمورا بين الطبقات الشّعبية، ومدفونا في دفات الأحياء الشّعبية المحتفية به خاصة، من خلال تلقينه للأجيال اللاحقة بروايته، وتعليم مبادئه للناشئة أو الجيل الجديد الذي أصبح يتأرجح بين مخالب الفكر الأوروبي الجارف لأصالة الأمة العربية برمتها "فالفنون الشّعبية اليوم تندثر والجهات المسؤولة عنها من اتحادات وجمعيات الكثير منها يبدو أنّه لم يدرك العوامل التي تعمل على ذهابها وغيابها، من ثم ذهاب خصوصية حضارية وثقافية وإجتماعية"[2].

كل هذه الخصوصيات متمثلة في التّراث الشّعبي بخاصة، لتعبيره عن كل الطبقات الأمية أو المتعلمة، واضعا كل واحد في نصابه الخاص دون التقليل من شأنه، ومهما بلغ من درجة الرقي أو الانحطاط بل العكس، يرفع من قيمة الإنسان بجعله منتصرا على قيم الشر فهو "خير منقذ وخير وسيلة لمعرفة طبيعة وعقلية روح الشعب"[3].

اهتمت الجزائر بهذا النوع من الأدب الثقافي إلّا في الأربعينيات وبصورة محتشمة ومن أسباب هذا التأخر هو الفترة الإستعمارية التي عملت على تشويه قيمة الأدب الشعبي الأدبية أو حتى الوظيفية داخل المجتمع من خلال الدعاية المغرضة التي وسعت الهوة بين الطبقة المثقفة والشعبية "وحاولت الدعاية الإستعمارية أن تصور الأديب الشعبي في صورة مشعوذ دجال، لتغرس في أذهان بعض المتعلمين الكراهية و الزمد في الأدب الشعبي، كأدب طبقة جاهلة تكبلها رواسب

[1]– محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص2.

[2]– محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية، واقع وأفتاق، مجلة التواصل للعلوم الاجتماعية والإنسانية (مقاربات سوسيولوجية للمجتمع الجزائري)، جامعة وهران، ع6، جوان 2000، ص215.

[3]– محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص3.

غيبية، لا تليق برجل العلم والحضارة"[1]، الذي يتوسم بالكلمة الراقية والمكانة المرموقة داخل المجتمع، فاثر هذا العامل كثيرا على الإهتمام بالتّراث الشّعبي حتى بعد الإستقلال.

فالرمي بالتراث على قارعة الاحتياجات الإنسانية ينجر عنه عوارض تسلب الفرد أرقى رحيق وأمهر رفيق، "لأنّ إلقاء التّراث في سلة مهملات التاريخ سيكون جريمة لا تغتفر بكل المقاييس سواء كانت تلك الدعوة مقصودة أم بحسن نية، من حيث كونها تساهم في قطع الحبل السري لهذه الأمة برحمها الأصيل، وأن قطع الحبل السّري يعني نضوج الوليد وخروجه لحياة جديدة وحقيقية، ولكن هذا القطع سيكون في هذه الحال قطعا لجذره الرؤوم"[2]. فالمنطوق الشعبي تهاجمه الأخطار من كل الجوانب، إلّا أنّ الجهات المتخصصة لم تعمل على خلق الاستراتيجية الجامعة، للحفاظ عليه، بإنشاء أماكن في صورتها التقليدية، أو القيام بحلول تمنع ضياع التّراث الشّعبي لقيمته الفنيّة والوظيفية فالحكاية الشّعبية "تسمو بخيالها عن الواقع ولكنها بعد ذلك تمتد بصورها وببطلها إلى أعمق جذور الإنسان، فكل شخصية فيها تعد مجتمعا بذاته، ولا تصور هذه الشخصية في محيطها الإجتماعي فحسب، وإنّما تصور مع انسجامها مع الكون كله"[3].

فاستعمالها لكلمات مسطرة منذ الحياة البدائية الأولى إلى أن تصل إلى عصر التطور التكنولوجي، بمبادئه المختلفة الذي حولها من حروف منطوقة أو شفوية إلى آلات مستعملة لأنّ الأمر "أو المسألة ليست بهذه البساطة، فقد خضع هذا النمط وغيره من الأنماط القصصية الشعبية لدراسات مستفيضة في الدول المتطورة، قبل أن تهتم بها الدول النامية بزمن طويل، فكانت مجالا خصبا لدراسات اجتماعية ونفسية وسلوكية وفنية"[4].

أصبحت نقاط التّحول تحوم حول الكلمة لتصل بها إلى الجماهير العصرية بطريقتهم الخاصة، فأثر الوضع على الأداء التّراثي الذّي تغير في "طريقة الوسائل والأساليب، أما المعنى

[1]– التلي بن شيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830– 1945، المرجع السابق، ص39.

[2]– سيد القمني، الأسطورة، المركز المصري لبحوث الحضارة (تحت التأسيس)، القاهرة، ط3، 1999، ص23.

[3]– عمر عبد الرحمن الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، المرجع السابق، ص279.

[4]– نبيلة إبراهيم، نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، المرجع السابق، ص53.

العام للتّراث الشعبي فمازال يتغلل في الذاكرة الجماعية"[1]. هذا ما أسهم في بلورة الممارسة الشعبية لها في مجالات مختلفة لأنّ "الممارسات الفولكلورية موروثة منذ آماد بعيدة، من دون أن يعرفوا جذورها أو أصولها الميثولوجية أو الدينية أو الاعتقادية التّي اندثرت مع الزمان، وطوتها ذاكرة النسيان وما زلنا نمارسها في حياتنا حتى اليوم دون معرفة الجذور"[2] التاريخية أو الإجتماعية، وعلى الرغم من ذلك واصل الإنسان في الأخذ بقيمتها والتعامل بمعطيات المادة التراثية الشّعبية في ترتيب دواليب الحياة التّي لا تثبت على حال.

إلاّ أنّ جيل اليوم ابتكر لنفسه مسارا جديدا أبعد نوعا ما المنظومة الشّعبية فيه، وعمل على تحييدها من الحياة اليومية شيئا فشيئا لتأثره بالحضارة ومنتقياتها الثقافية التي غيرت من سلوك الأفراد، وضربت بالقيم التقليدية في غيابات الجب، ونسجت أثوابا بعيدة المنبت عن الثقافة الإسلامية، وسبحت بالروح الشعبية في ثنايا الغابات الغربية التي تصبو إلى فتح خزينة تخزن أو تخبئ فيها المواد التراثية العربية لتقطع دابر العربي عن أصوله، وتغمسه في أوحال الأوهام، وتطوقه بحرس الأفكار المشوهة، التي زينت من خلالها المعاملات اليومية، ورسمت المستقبل بخطاب الحضارة، جاعلة منها ترجمان الحياة، ومرسخة لأسرار الآيات على اختلاف أنواعها.

إنّ ما يحملنا على البحث عن طاقة الزمن وتعامله مع التراث، وتبيان طرق التلقي له بابتعاده عن الفردية، والرؤى الذاتية النرجسية، وإنّما تتواصل فيه الأجيال والأمم لدفاعه عن الحق المشروع، إذ زمن الفضاء المحكي يأتي تواصلي غير متقطع لفترات فقط، وإنّما حينما يبوح الفرد تبدأ العملية بثنائية الراوي والسّامع، والنّص المتواصل بينهما عن طريق لغة مماثلة وإلّا لن يتواصلا بطريقة مفهومة إذ يتحدد "الزمن الحكائي إذن، كزمن تفاعل تواصل وألفة، ففي الوقت الذي تقرر فيه الذات سرد حكايتها تجتاز عتبة الصمت"[3]، لتلقى الحكاية التواصل بين الأطراف عن طريق: زمان التلقي المباشر، وزمان التلقي غير المباشر.

---

[1]– محمد مجاهد، الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص42.

[2]– محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، المرجع السابق، ص 202.

[3]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، 1994، ص119.

فالأول –زمان التلقي المباشر– يظهر "من خلال المجالس العامة التي تقام في الساحات العمومية أو الخاصة (الأسرة، أو في البوادي) وهي مواد خام تلقن من أفواه الرواة مباشرة عن طريق لعبة اللغة التّي تدور بين شخصين ومعنى هذا أن التّواصل اللّغوي يقتضي تعديلا متواصلا بين المتكلم والمخاطب"[1]، وأصبحت الحكاية الشفويّة أو المنطوقة منها تسحب من بين أيدي العائلة، وغيّرت السجادة القديمة الصوفية بأرقى الأنواع المستوردة، وهنا حلت الكارثة الكبرى إن صح التعبير، وبات ينظر إليها كأواني متحفية، مما أدى بالحضارة الإحيائية إلى إدماجها بطريقة عصرية في الحياة اليومية والبحث عن ثناياها، والتنقيب في خفاياها وتبيان مزاياها لخدمة العامة.

ثانيا زمان التلقي غير المباشر ويظهر بعد دخول المطبعة، وطبع بعض النصوص السيرية وبذلك صارت قابلة للتّلقي من خلال الكتاب، عوض المجلس، وفي الإشارة التّي يقدمها ما يفيد أنّ هذه السير ونظيراتها من كتب الحكي الشعبي، كانت تتداول بشكل من لدن القراء في أواخر القرن الماضي، وبدايات هذا القرن، وإحداث نفس الأثر في المتلقي أيا كان نوعه ومستواه[2]، على اعتباره ترجمان سحري يجمع بين الأداء والقول. فالإحكام في معالجة مصائب الدهر، والإعانة على نوائب الزمن التي لا تثبت على حال، ولواحة التراث المعبقة بتجارب العصور، والمضمدة ببساطة الحل المعقول، لهذا "نجد في الحكاية الشعبية إشارات إلى زمان تقويمي، ويمر الزمن حسب مشيئة القاص الشعبي دون منطق، فهي مرآة الحس الفطري والنكهة الإنسانية ذات الطابع الشمولي في الموضوع وأسلوب المعالجة"[3]. مثلا النصوص السابقة تطرقت لجوانب متنوعة منها: العفة، الخوف، المروءة، ...إلخ من الخصال التّي تصلح من حال الفرد، وتعلمنا التعامل مع الأوضاع الحرجة التّي تحتاج إلى الروية والحكمة ورزانة التفكير، مع التغافل عن الوقت، وتفادي التفاصيل الزمنيّة المملة، ويعيش شخوص الحكاية بطريقة سليمة متتبعا الظروف ومحيطا بأسباب الماضي المغمور بحيث "شخوص

[1]– أتريكشارودو، دومينيك منغو، تر: عبد القادر المهيري، معجم تحليل الخطاب، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص26.

[2]– ينظر : سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص225–288.

[3]– وجدان عبد الإله الصائغ، ملامح المرأة في الحكاية الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية، يصدرها مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر، العدد48، أكتوبر 1997، ص68.

الحكاية الشعبية لا ينقصها العمق الجسدي أو الروحي وإنّما تعيش في الزمن، فهي تعيش الحاضر بما فيه من حوادث، وتعيش الماضي الذي عاشه أجدادها، وتعيش المستقبل الذي يعيشه أبناؤها"[1].

وفي هذا دليل على انبعاث شخوص الحكاية بهممها وأفعالها، إذ تعبر عن التنفيس الداخلي لأنّها ذات بعد إنساني عميق لا يمكن التخلي عنه عبر العصور، بتوصيلها فكرة التحرر والحريّة، ولا يمكن لعجلة الزمن أن تمحي من التراث الشعبي المتوارث عن خطى الإنسان والمعبر بطريقة غريبة عن البشرية والمعروف بالحضارات القديمة، و "إنّما يعود مرة أخرى ليتسرب إلى شرايين هذا المجتمع بطريقة تلقائية، وغير منظورة، ليصبح تدريجيا جزءا من نسيج ثقافة هذا المجتمع، وليصبح جزءا رئيسا من مكونات فكر الشعب وأدب الشعب"[2].

والحكاية الشعبية مستوحاة من وحي المجتمع لهذا تبقى على أمل قائم، ووجود دائم بين أفواه العامة، وشعاعها يصدع على كل الأفق وينور الأمم، وإن كان التراث برمته يلوح في أفق المنظمات العالمية على اختلافها إذ نجد اليونيسكو يبني مساحة شاسعة للآثار والمخلفات المادية للأمم والتعرف من خلالها على هويّة الشعوب، "وقد جاء في تقرير خبراء منظمة اليونيسكو المقام في لندن من 20 نوفمبر حتى 24 منه بتاريخ 19972 ما يلي: إجراء مسموح تسجيله للتراث الشعبي في الدول العربية تتناول المأثورات الشعبية، كالحكايات والنوادر والازجال والأمثال الشعبية والأغاني المستخدمات ذات الدلالة على أن يتبع ذلك بتجريب الاستفادة من هذا التراث الشعبي في اعداد وسائل إعلامية خاصة التنمية (الثقافة السكانية وتنظيم الأسرة)، سواء كان ذلك عن طريق الإذاعة أو التلفزيون أو الكاريكاتير بالصحف أو الملصقات"[3].

❖ التّواصل في الحكاية الشّعبية المدوّنة

إذا كان الحكي عقد تشكيلة متميزة بين الراوي والمتلقي، من خلال الذبذبات الهوائية والقصبات الرئوية، فآن الأوان لمعرفة القلب النابض للحكاية الشعبية المتخذة من التاريخ القديم مرتكزا لها، منادية بالإصلاحات على تنوع أشكالها، مستعملة آلة قانونية شرقية الأصل لبث الرسالة

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص153.

[2]– فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، المرجع السابق، ص12.

[3]– محمد مجاهد، الحكاية الشعبية، (الماهية، الرمزية، الوظيفية، المأثورات)، المرجع السابق، ص119.

عن طريق قنوات سماعية لا مكتوبة أو مدونة، وهذا ما عبر عنه محمد جويلي قائلا: "إنّ النّص الشفوي جعل ليقال ويستمع إليه ولا ليقرأ" ، وهذه الفكرة جعلتنا نبحث عن أسباب اعتماد حاسة السّمع والاعتماد على عضو الأذن عن غيره من الأعضاء والحواس الأخرى، فنقول في حياتنا اليومية "كلنا آذان صاغية"، ومعنى هذا أنّ الإصغاء من حسن التعلم والفهم وخير برهان قوله تعالى: ﴿وإذا قرئ القرءان فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون﴾ . فنلاحظ أنّ الآية الكريمة ربطت بين السمع والإنصات، لأنّها عملية تواصلية بين الراوي والسامع بحيث يتشارك كل منهما مع الآخر في حسه وفكره، ويكون الكلام على شكل فرح وسرور وفرحة وبهجة "لأنّ تلك الصيغ تنميقات للكلام وتزيينات له، فهي تجري في الأسماع مجرى الوشي في البرود والتفضيل في العقود من الأبصار. "

وإذا أردنا الرجوع بأدراجنا إلى الوراء متعقبين أطياف الزمن، فإنّنا نحط الرحال لدى عقيدة التوحيد، والطريقة السّماعية التّي أنزل الله بها القرآن الكريم من خلال القناة التواصلية المهمة مع خير الانام حبيبنا ونبينا محمد عليه الصلاة والسلام، فاستطاع نشر رسالة الإسلام دون قراءة ولا كتابة وإنّما حضّرها الله تعالى في صدره أولا ثم في صدور وقلوب الصحابة ثانيا، وكل هذه المراحل كانت سماعية لأنّ القرآن جمع في المصحف في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه، وهذا ما يجر بنا إلى طرح السؤال التالي: ماهي هذا ماهية الصوت؟ وكيف يتشكل حتى يصل إلينا عن طريق كلمات إمّا مفخمة أو مرققة؟

" فالصوت من الناحية الفيزيائية هو سلسلة من تغيرات في الضغط يحدثها جسم مذبذب وتنقل خلال وسط كالهواء أو الماء، أمّا من ناحية علم وظائف الأعضاء فهو أثر اهتزازات الهواء أو الأوساط الأخرى في أعضاء السمع" ، ممّا يؤثر في المتلقي وحتى الراوي في حدّ ذاته بدرجات متفاوتة وينظر إليه من زوايا مختلفة حسب ثقافة الفرد وعاداته فإذا اقتفينا أثر المتصوف، فإنّ له درجات متفاوتة وينظر إليه من زوايا مختلفة حسب ثقافة الفرد وعاداته فإذا اقتفينا أثر المتصوف، فإنّ له درجات من السماع تختلف اختلافا جوهريا عن الإنسان العادي، فأبو مدين شعيب (الغوث) أمر المريد في أوّل طريقه إلى الالتزام بالأضرب الثلاث للسماع وهي: "ما يرضاه الله تعالى ويحبّه لعباده وقد أمرهم به، وأثنى عليهم، وكلام نهى عنه عباده، لأنّ فيه ضرر في قلب العبد ودينه وكلام مسموع أباحه لعباده. "

وهذه العمليات الصوفية الرياضية ما هي إلّا وجه من أوجه السماع ودرجة الوله بحب الله عز وجلّ، لتوصله إلى الهيام والسكر في معرفة الذات الإلاهية وتتبع موجبات الرحمة التي تسوقه إلى أعلى الدرجات والمراتب لبناء حياته بأحسن الجنان فينال صفاء العسل، ولذّة الشراب. أصبح الصوت نقمة على صاحبه إذ يقول عبد الرحمن المجذوب في رباعيته:

الصَمْتُ حِكمة ومنه تتفرق الحكايم

لولا ما نطق ولد اليمامة ما يجيه وليد الحنش هايم.[1]

كما نجد للمثل العربي نصيب كبير في هذا المجال أيضا إذ نقول في حياتنا العادية "لسانك حصانك إذا صنته صانك وإذا خنته خانك"، واستعملناه في حديثنا لأدائه دورا صوتيا مع بقية الأعضاء، فلا يمكن أن يوصل الكلام إذا كان الإنسان أبكما. فالسماع يجذب الانتباه بدرجة كبيرة، فقد تعشق الأذن شيئا ما بسماعه لا برؤيته، وهذا دليل على ولع الإنسان بالسمع أكثر من الصورة لشدة تأثّره بالعادات والتقاليد التي توارثناها من خلال سماعنا لأشكال التعبير الشعبي، إذ أنّ وجود الحكاية الشعبية يعني وجود مبدع (جماعة)، ورواة متتابعين في الزمان والمكان، وجمهور من المستمعين، فهي اتصال سمعي وبصري.

يرسم الصوت الصور بطريقة ثنائية، سمعية من خلال الأذن، وبصرية عن طريق التخيل، وهذا راجع للجوانب الخفية التي تتمتع بها الكلمة المنطوقة وما تحويه من سر بساطي يقبع في النفوس فيدغدغ شعورها، ويمر إلى العقول ليرصو بها في الصحاري القفار، ليخرج بعبرة تخلدها العصور والأجيال السابقة لنا بالسرد والرواية، لأنّ أصوات الكلام بين المتكلم والسامع تمر بعدّة مراحل متداخلة فيما بينها نذكر منها النفسية والعقلية فهي تجري في ذهن كل منهما، فنجدها في "ذهن المتكلم قبل الكلام أو خلاله ونفس الصورة في ذهن السامع إلّا أنّه يستمع للكلام باستقباله الموجات والذبذبات الصوتية" ، المؤثرة في النفس الإنسانية، لتحدث توازن في حياة البشر، عن طريق التشخيص عند السماع، عبرت الحكاية عن السماع وعواقبه الوخيمة، ولابد من تقليب الفكرة

[1]– عبد الرحمان رياحي، قال المجذوب، منشورات الجزائر للكتب، الجزائر، ط3، 2011، ص123.

قبل تقبلها، على اعتبار الأذن الصاغية لا تحرف، وإنّما تسبح بخيالها لتخرج من الخصوصية إلى أذواق أكثر شمولية.

المبحث الثالث: المقارنة في الحكاية الشّعبية

1- اختلاف اللّهجات في الجزائر (العربية والأمازيغية)

إنّ الحديث القريب للإنسان هو ذلك الحديث البسيط الذي يتميز بالسذاجة، والواقعية، والصدق، والوضوح، الذي اعتاده في يومياته وتعاملاته مع مختلف الأشخاص وهذا ما ذكره مونتان (MONTAIGNE) "إنّ الحديث الذي أحبه لهو الحديث البسيط الساذج الذي يتميز بالعذوبة والرقة والذي يبتعد عن الخطابة بقدر الإمكان ويمتاز بقصره وبلاغة تعبير سواء أكان هذا الحديث شفويا أو مكتوبا"[1] كالحكايات سواء كانت شعبية أو خرافية، والألغاز، والأمثال...إلخ.

وهذا كله ما يخول كل فئات المجتمع من فهمه وهذا الفهم هو ما يقرب الشعب أكثر من مختلف الأشكال وتداولها واستمرارها على الرغم من أنّها تتداول وتستمر عبر الرواية أو السرد الشفاهي وهذا ما يستدعي العجائبية في الأدب الشعبي عامة.

فعادة ما تحفظ وتستمر الأمور المكتوبة فحسب، وكل ما هو شفوي هو عرضة للاندثار والتغيير وحتى يمكن لنا القول الزوال أيضا، والسر في احتفاظ الذاكرة الشعبية بالحكايات الشعبية هو تلك المضامين المغترفة من تجارب الأمة، والمدققة في خباياها غير المعلن عنها والمسكوت عنها.

فهذه الحكايات الشعبية هي ذلك الفيض العبقري للذاكرة الشعبية التي نهلت من أعماق ماضي أسلافنا من بؤسهم وأفراحهم، جهلهم وانتصاراتهم، من هفواتهم وزلاتهم... وذلك لنرشَدَ نحن ونقتدى بما تركه لنا أجدادنا وآباءنا لتجاربنا الحديثة والواقع المعاش.

وميزة الشفوية تتجلى في تلك اللهجات التي يتكلم بها النّاس يوميّا واعتادوا على كلماتها ولكنتها على عكس الأدب الفصيح الذي يتعذر على الكثير من أفراد المجتمع فهمه، أمّا اللّهجات

[1]- روزلين ليلى قريش، المرجع السابق، ص14.

العامية يفهمها الكبير والصغير، المتعلم والغير متعلم، بمصطلحاتها ولكنتها وكلماتها حتى حيث "تظل الكلمة الركيزة الأولى ولها النصيب الأوفر في التعبير عن الحكاية"[1] فالكلمة في الجزائر ليست كلمة واحدة بل كلمات تتعدد بتعدد لهجاتها التي تختلف من الشمال إلى الجنوب، ومن الشرق إلى الغرب، فكل ولاية من ولايات الوطن الثماني والخمسين لديها ميزات للهجتها الخاصة فالجزائر بحد ذاتها عالم للهجات إن صح القول.

فاللّسان الجزائري لا ينطق العربية فقط، وإنّما يتكلم اللغة الأمازيغية البربرية بمناطق مختلفة من ولايات الوطن كتيزي وزو، وبجاية، وباتنة، وبرج بوعريريج، والبويرة، وسطيف...، حيث "كانت أغلب الألفاظ البربرية في لهجة شمال المغرب (زناتية) وقليل من لغات الأطلس (تاميزغت وتاشلحنت)[2] وهناك من الدارسين من رأى أنّ اللّغة الأمازيغية مشتقة من الفينيقية وهذا ما ذهب إليه غوستاف لوبون: "إنّ لغة البربر العريقة في القدم يحتمل أن تكون مشتقة من الفينيقية"[3] كما يعتبر الدكتور عثما سعدي أنّ "البربرية لهجة للعربية القديمة (السامية) بطل استعمالها بالمشرق ما عدا حضرموت باليمن التي لا زالت تستعمل بها، وبالمغرب العربي ومصر وأنّ لهجات تلمسان ووهران وبسكرة وقسنطينة وعنابة وجيجل والقاهرة وتونس هي لهجات للعربية الحديثة، لغة قريش والقرآن الكريم"[4]. والبربر في الجزائر مختلفون وهم:

«-الشاوية: وتطلق على سكان الشرق الجزائري، نسبة إلى الشاة وهي عشائر قبائل تربي الشاة وفي بادية الشام، الصحراء المشتركة بين سوريا والعراق، مناطق يسمى سكانها (شوارية) وهم يربون الشاة أيضا.

[1]- شريط سنوسي، بطل الحكاية الشعبية في المسرح المغاربي، ص22، نقلا عن: سعد الدين حسن نعمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العريب، دار الأحد، بيروت، 1973، ص88.

[2]- عبد المنعم سيد عبد العال، معجم شمال المغرب تطوان وما حولها، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1968، ص11.

[3]- عثمان سعدي، الأمازيغ (البربر) عرب عاربة (وعروبة الشمال الإفريقي عبر التاريخ) المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1996، ص77، نقلا عن: حضارة العرب، غوستاف لوبون، تر: عادل زعيتر، ط2، ص301.

[4]- المرجع نفسه، ص170.

–الطوارق: وهم في جبال الهقار وبأقصى جنوب الجزائر وهي تسمية عربية من طرق باب الصحراء المرعب يطرقه، فهو طارق وهم طوارق أو طراق

– الميزابية: وهم في منطقة غرداية بالجنوب الجزائري، وأخذت هذه التسمية من وادي ميزاب الذي يقيمون به.

– القبايل: وهي تسمية عربية، جمع قبيلة، وتنطق وتكتب الهمزة ياء، وهذا عربيا أيضا يسمى التسهيل مثل نطق جبرائيل وجبراييل".[1]

وإذا تعمقنا جيدا في الكلمات البربرية ولاحظناها جيدا نجدها تمتد بجذورها إلى العربية فكلمة "أَرْكَازْ" مثلا التي تعني الرجل في اللغة العربية مستمدة من ركز في اللغة العربية " ومعناها ركز شيئا في شيء أقره وأثبته، والرجل هو ركيزة البيت"[2] وهكذا الأمر بالنسبة لكلمة ثَمُورْثْ "وهي كلمة عربية أيضا والممرثة في اللغة العربية تعني الأرض التي أصابها المطر الضعيف"[3]

كما توجد كلما واضحة بأنّها منحوتة ومستمدة من اللغة العربية ككلمة أَخَامْ، وأَخَلْخَالْ، فكلمة أَخَامْ تعني البيت أو المنزل وهي كلمة مستمدة من كلمة خيمة وكلمة أَخَلْخَال تعني الخلخال وهو ما تتزين به المرأة.

وهكذا نلاحظ كيف أنّ الكلمات البربرية نحتت أو استمدت من اللغة العربية والكلمات البربرية تختلف وتتعدد من منطقة بربرية إلى أخرى وحتى في بعض الكلمات الدخيلة التي تسربت "إلى اللهجة– بحكم الغزو أو الاتصال– ألفاظ أجنبية كالإسبانية والفرنسية في العصر الحديث والفارسية والتركية قبل ذلك"[4] ومن بين الكلمات الدخيلة نجد كلمة تَابُورْثْ التي تعني الباب فهي من الكلمة الفرنسية LA PORTE فينطقها سكان تيزي وزو "TABORTE" بخلاف سكان بجاية الذين ينطقونه "TAGOURTE" أمّا في منطقة برج بوعريريج فتنطق "ثاوُورْثْ".

---

[1]– المرجع السابق، ص73.

[2]– المرجع نفسه، ص83.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– عبد المنعم سيد عبد العال، معجم شمال المغرب تطوان وما حولها، المرجع السابق، ص11.

كما نجد الإختلاف في كلمة التين التّي تعني في تيزي وزو "ثِيبَخْسِيسَنْ"، وفي بجاية ترادفها كلمة "إيبَخْسِيسَنْ" وفي منطقة باتنة "ييرْجُوجَنْ" وفي ولاية برج بوعريريج فترادفها كلمة "إِفْسَاسَنْ".

ما لاحظناه من خلال جمعنا للمادة الحكائية أو الحكايات الشعبية هو أنّ هاته الأخيرة تتضمن الموضوعات ذاتها إلّا أنّها تختلف من ولاية إلى أخرى من حيث اللهجات وحتى الأبطال فعند الأمازيغ مثلا نجدها معبرة عن القوة والشجاعة والبسالة التي اتصف بها الأمازيغيون حيث يقول في هذا الصدد الدكتور عثمان سعيدي عن تسمية "كُسيلة" الملك البربري "فتسمية "كُسيلة": الأصلية شاوية، اسمه الحقيقي في رأيي (آكسل) وهذه الكلمة تعني في اللهجة الشاوية النمر"[1].

أما في مناطق القبائل فالنمر ينطق في لغتهم "غيلاس" وكثيرا ما يسمون أولادهم بهذه التسمية وكما أسلفنا الذكر سابقا أنّ الجزائر وطن حافل وغني باللهجات واللهجات هي فرع من اللغة الوطنية وكثير من الولايات الجزائرية متأثرة بلهجات البلدان المجاورة بحكم تقارب الحدود كولاية عنابة التي تشترك مع تونس في اللهجة وفي كثير من الكلمات بحكم تقارب الحدود بينهما.

وهكذا الأمر بالنسبة لسكان الغرب الجزائري وتحديديا منطقة تلمسان المتأثرة بلهجة بلد المغرب شأنها شأن تونس وعنابة، حيث تشترك تلمسان والمغرب في عدد كبير من المفردات ككلمة "آجي" ومعناه تعال وهو "فعل أمر للمجيء وأصله آفلان جيء فحذف المنادى وبقيت همزته، وجيء فعل أمر من جاء وسهلت الهمزة"[2].

وإذا حاولنا التعمق أكثر فإننا نجد أنّ ولاية تلمسان لوحدها تحوي عدة لهجات فالَحْضَرْ هم السكان المتحضرين الذين يسكنون المدينة وهم الذين يتميزون بنطق حرف القاف ألفًا فكلمة (قلت لك) مثلا تنطق عندهم (ألت لك). وفيها بعض المناطق أيضا تنطق القاف عندهم قاف كمنطقة ندرومة، ومناطق أخرى تنطق القاف فيها كاف كمنطقة الغزوات فكلمة القهوة مثلا تنطق الكَهْوَة، ومنطقة تُونَان ينطقون الكاف شينا فكلمة سكر مثلا تنطق "سُشَّرْ"...

2- تحوّل مسوغات الكلمة من الأداء إلى الإستعمال

[1]- عثمان سعدي، البربر (الأمازيغ)، المرجع السابق، ص137.

[2]- عبد المنعم سيد عبد العال، معجم شمال المغرب تطوان وما حولها، المرجع السابق، ص 16.

"على الرغم من أشكال الموروث الثقافي متأصلة ومتوارثة، ومن الصّعب اندثارها إلاّ أنّها ليست شيء مقدس لا يتغير، ولكنّه يتبدل من خلال أشخاص لديهم القدرة على التغيير في الرؤى"[1]. ففي الأزمات السياسية والحروب العصيبة يلجأ المجتمع إلى بث روح الحماس بين الأفراد للدفاع عن حماهم لأنّ الشعب هو البطل الأول المدافع عن وطنه وعرضه، وذلك باستقراء لأحداث تاريخية قديمة، ومحاولة اقتفاء لآثارهم، إذ تحول الكلمة من مجرد حروف باهتة إلى سهام جارحة ومخلصة من الاستعباد الروحي الذي اعتبر "وسيلة من الوسائل التي يستعملها الثوار والمقاومون دائما إلى جانب عدة دوافع رئيسية أخرى أهمها الإحساس بالخطر، الشعور بالإحباط واليأس من تغيير الوضع، الحالة الاجتماعية والاقتصادية المتردية"[2].

فيعمل الفرد على تغذية شعوره بالوطنية من خلال البحث عن الحل في ثنايا المجتمع ومشاكله المعتمد على "الكلمة التي تسوق خبرة وتجربة، وتعبر عن مكنون ومستور داخل العقل، أو داخل النفس على سواء، وهذه الكلمة لا تأتي من فراغ وإنّما محملة بكل التجارب السابقة التي مرت بها في استعمالاتها المتعددة الحافلة بالرموز والإيحاءات والدلالات وتأتي وهي تشير إلى أشياء معروفة، وتشير أيضا إلى أشياء مبهمة استنتجها الضمير الإنساني"[3]، فنجد أنّ الانسان استعمل وسائل عديدة للتعبير عن المكنونات واستنبط المكبوتات بطريقة شعبية قديمة، ملحقة ذاكرتها بألفاظ ومعلومات معوضة النقص من جميع جوانبه متخذة من الحلم وسيلة للتنفيس عن الأوضاع، ويساهم في الانفلات من ظلمات الحياة القاهرة للأفراد، ويدفع بهم إلى البحث عن الحلول المناسبة برسوم خطوطية تتوافق والمستويات الثقافية والاجتماعية وهذا راجع للدور الذي يلعبه التراث الشعبي "وآثاره الإيجابية في النفس والبدن والدم والافراز والعقل والإحساس والشعور بالصحة وزوال الانقباض وبالتالي الاقتدار على الحياة إضافة إلى التقويم والتهذيب كان لنا من ذلك منجم ثري للانسجام الاستطباب والاستماع بما لذ وطاب، وفي هذا يكمن سر السعادة وإكسير الحياة"[4].

---

[1]– فاتن محمد شريف، الثقافة والفولكلور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والإسكندرية، ط1، 2008، ص152.

[2]– محمد الصالح لونيسي، الأوراس، تاريخ وثقافة، دار زرياب، الجزائر، (د.ط)، 2007، 132.

[3]– فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، المرجع السابق، ص52.

[4]– رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د.ط)، 1989، ص150.

فاعتبرت الحكاية الشعبية كتعويض نفسي عن المتاعب المعيشة، وسلبيات العلاقات بين الأفراد والمجتمع، وجعلت كإذاعة تراثية لحل الأزمات باعتبارها وسائط للولوج إلى الخبايا الإنسانية بطريقة سلسة، وبكلمات سابحة في الأجواء الخيالية، باحثة عن إسقاطات إشارية لشخصيات بطولية، "فالشخوص الشعبية تنمو من القلق الذي تعمل في نفس الإنسان، ومن لإحساسه بالقوة الآسرة التي تربطه بمن حوله"[1]. فلو لاحظنا مسار النصوص الشعبية لوجدناها تقريبا تحمل نفس نقطة البداية والتي تصب في قاسم مشترك متمثل في أوابد البواطن، التي تتحكم في سلوك الفرد، وهذا الأمر فسح المجال للحكاية ببسط الحياة بجميع ثنائياتها المختلفة، راسمة طريقة التغير السلوكي من خلال النصيحة الكلامية التي تبث كسهام ثقافية للناشئة لحمل مشعل التوازن في المجتمع عن طريق رزانة الحكمة وسلطة الخبرة، المستمدة من نظريات شفوية مريبة للأجيال. نجد قوام الكلمة وأثرها في تغير الأسلوب من الحرف المنطوق إلى الأداء الوظيفي، الذي عمل على ضبط السلوك من خلال حيل المحادثة الشفوية البسيطة في الأداء والعميقة في المعنى، وهذا قاسم مشترك في الآداب الشعبية وفي استخدام تأثير المصطلح بصفة عامة فالكلمة الشفوية تدفع الشر وتجلب الخير وهذا من خلال ما كانت ترويه الراويات الجدات للأطفال، فتقريبا جميع الحكايات كانت تربي هذا الطفل الناشئ.

هذه الطرق الحجاجية التّراثية عملت على تغيير مسار الكلمة المنطوقة، وما حولها من صورة الشّفوية إلى أسطر مدونة ثم أشياء مصنوعة، يعني من الأداء التراثي إلى الاستعمال من خلال الوسائل المرئية والمسموعة، "فالكلمة في اللغة إشارة إلى شيء فبمجرد أن ننطق بكلمة ولتكن كلمة شجرة، تقفز في الذهن مباشرة صورة لشجرة ما فالإشارة إذن ليست مجرد تسمية للشيء، ولكنّها وحدة معقدة تربط بين الصورة الصوتية والفكرة"[2]. وهذا ما نلاحظه في ذهن السامع فلأنّها كلمة منطوقة، في حين تحولت وانصرفت إلى جوانب أكثر إشارة، جاءت بداية الأفكار لما "سكتت

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص153.

[2]– نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، المرجع السابق، ص52.

شهرزاد عن الكلام المباح"[1]، هذه الأخيرة تعتبر نقطة تحول كبرى للكلمة المنطوقة في إطارها الشفوي إلى المجالات الكتابية، وأخرى مشهدية مرئية وهذا نتيجة التحول الحضاري الذي طرأ على المجتمع بتراكماته الزمانية وفي إطار صورة جوهرية للحياة الجديدة، لأنّ "تكثيف التراكمات المؤدية إلى تراجع أمام هدير التيار الزمني وانجرافاته ثم إلى التقوقع والاندثار"[2]. الذّي يحدث عبر المراحل التاريخية، وفي فترات مختلفة، والسبب في ذلك التطور الذهني للإنسان في شتى الميادين، وهذه الأوضاع فرضتها الحياة العامة للأفراد نتيجة التحول الذي حدث في ذوق الشعب إذ مهدت لذلك الظروف المختلفة، لأنّ هذا الانتقال من حال إلى حال أخرى تحكمه نقاط ارتكاز أساسية متمثلة في "التحويل الذي يمكن أن يؤول كحرمان: (انفصال) أو كإسناد: (اتصال)"[3].

من هنا نجد أنّ للكلمة الشّعبية (الشّفوية أو المنطوقة) الحظوة في تبني المواضيع المرتبطة بالجذور التاريخية، لأنّ الانفصال يؤدي إلى الإبتعاد والانطواء عن الحياة عامة، أمّا الإتصال بين الأفراد يكثف الجهود لخدمة المجتمع. مما جعلها تتفنن في معالجة نقاط الحرمان وبطرق مستوحاة من غياهب المجتمع، إلّا أنّها غيرت مسارها وفي بعض الأحيان حتى الوسائل، التّي استعملت قديما نكاد لا نراها في العصر الحديث، وهذا دليل على "التّحول في الدلالات مرده تطور الحكاية والأحداث في إطار زمني ومكاني ما والتغيرات الطارئة على سلم القيم من جراء هذا الامتداد الزمني والوظائفي"[4]، وإن كان النّص الواحد له عدة قراءات حسب ثقافة المتلقي الذّي يحولها من كلمات أو عبارات إلى نصوص لها دلالات مختلفة التأثير في نفسية الفرد لأنّ "كل نص هو اقتطاع لنصوص أخرى"[5]. كل هذه الكلمات تستعمل في نطاقها الواسع من خلال الحكي أو السّرد الشّفوي، والمتواتر عبر الأجيال أو الاقتباس من المؤلفات المكتوبة مثل ما حدث في كتاب ألف ليلة وليلة، الذي يعتبر

---

[1]– عبد الرحيم يوسي، وفي الليلة ما بعد الألف، الحكاية الشعبية في التراث المغاربي، موضوع ندوة لجنة التراث بالمشاركة مع الجمعية المغربية للتراث اللغوي، مطبوعات أكاديمية، المملكة المغربية سلسلة الندوات، الرباط، (د.ط)، 2005، ص45.

[2]– بشير بويجرة، بنية الزمن، ج2، ص153.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، المرجع السابق، ص139.

[4]– المرجع نفسه، ص123.

[5]– عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب، دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص108.

مصدرا أدبيا وشعبيا، إضافة إلى السّير الشّعبية المعروفة مثل سيف بن ذي يزن...، إذ كتبت حروفها على القرطاس وبماء من ذهب، وحفرت معانيها بكلمات زمردية في صدور العامة والخاصة، لاحتفاء النّاس بها، والولوع إلى سماع أخبار عن الأبطال الشّعبيين، والتعرف على معطيات حياتهم التقليدية، "والتعمق أكثر في لفهم نظام ونمط عيشهم، أم المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشده إلى الواقع بقدر ما تشده إلى الرؤية فوق الواقعية"[1]. هذا الذّي يستثمره الإنسان في حياته اليومية، فيهذب بها سلوكه وتعاملاته في إطار الانجذاب نحو القيم الأصيلة، التي باتت شبه منعدمة داخل المجتمع، مما جعلت الفرد يتجرد من عاداته وتقاليده المتوارثة عبر الأجيال، والمعتمدة بدرجة عالية على الحس الجمالي الإلقائي، إذ يجمع بين الراوي والمروي له والموضوع، وهذه الثلاثية هي أحسن الجماليات في التمثيل "إذ كان القص في الحياة العربية بمثابة الأداء التمثيلي الذي ينشط الحس الجمالي في الإنسان، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعي"[2]. المكتشف من حياته العامة والمستوحى من مشاكله اليومية، والمستعمل عبارات ظاهرية المبنى، عميقة المعنى، للتأثير في نفسية الفرد، ولتنتقل الأحداث بصورة مثيرة موحشة ومرصعة بالقيم الثقافية، والأخلاق النبيلة المتوارثة من القرآن الكريم والسنة النبوية، إلّا أنّ التّحول في إستعمال المنطوق الشّعبي وراءه خفايا إما مادية أو معنوية داخل المجتمع "فقبل أن يحدث الحدث هناك علة خفية نفسية طورا، وظاهرة مادية طورا آخر في حدوثه، كما تكون هناك نتيجة لحدوثه، والحدث يون بمثابة المحرك القوي الذي يدير الآلة فيحدث الحركة التي تطبع سيرة الحياة"[3]، وهذا ما يجعلها مواكبة للأوضاع الجديدة، متأقلمة مع الحياة العصرية، الحاملة أساسيات التغير الذي نشأ من صلب الفرد، وانبثق بين طيات المجتمع، "فالتغير نشأ عن طريق نظرية التطور الارتقائية المتمثلة في ارتقاء العقل البشري إلى أمور حسنة نتيجة فكره وتأملاته، ولا شك أن يتصل ذلك بهفوات وعثرات"[4].

---

[1]– نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص80.

[2]– المرجع نفسه، ص 78.

[3]– عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989، ص74.

[4]– سيد القمني، الأسطورة والتراث، المرجع السابق، ص100.

فالعصر الذّي يحكي صورة الحياة، ويوضح قيمة الموروث في تبني الأشياء، من خلال جداريات سردية تنطق بالحكمة ومصقولة بذرر التّاريخ، تبعث بنفائسها عبر الأنساق الحضارية للأمم، التّي تستقر بها الأحداث، ولكن الدور المنوط أو المعطى للتراث أصبح يشوبه السحب التي تحجب الشمس. وهذا ما أدى إلى ظهور البدائل الخطابية والتي تعني بديل شيء عن شيء آخر، أو أن يستبدل الشخص أو الفرد حاجة بحاجة أخرى، مع عدم الإستغناء عن الأولى كليا، "أما عن ربط المصطلح بالإبداع الشعبي يعني استبدال بعض العناصر وظهور أخرى جديدة"[1]، وهذا لا يعني عدم صلاح النص الشعبي أو انعدام جدواه، وإنّما لوجود بدائل مواكبة للعصر وتطوراته الاجتماعية والثقافية والإقتصادية، وعلى الرغم من ذلك نجد التراث يؤدي أدوارا مختلفة، وعلى رأسها الحكاية الشّعبية التّي عدت كوسيلة للبحث عن الحياة البديلة التي كان يعيشها الإنسان في عصور غابت فيها العدالة الاجتماعية أو السياسية، ونلاحظ أن الدافع السياسي والدافع الاجتماعي لهما أثر قوي وبعيد المدى في حث الأوساط الشّعبية على رواج أدب شفوي قد عرفته الشّعوب في وقت القمع السياسي والتعسف الاجتماعي الذي ظهر في تاريخ العالم.

وما كان الإستعمار الفرنسي في الجزائر إلّا صورة حيّة للتعبير عن مظاهر القمع بكل أشكاله ممّا جعل التّراث ينتشر بين الأوساط بطريقة رهيبة، لأنّه وبكل بساطة عبر عن الآلام بصدق وحرية وأثر ما في النفوس المستعبدة من ناحية، ومن ناحية أخرى، ولكن مع مرور الزمن وبظهور التغيرات التي فرضت نفسها على الأفراد والمجتمعات تأثر المسار التداولي للتراث الشّعبي ممّا ساهم في ظهور بدائل ثقافية "وهي تلك الأنماط والسمات المختلفة في الثقافة والتي تمنح الأفراد فرصة الاختيار في مواجهة مواقف متعددة بشرط أن تكون مقبولة اجتماعيا"[2]، وعلى هذا الأساس فقد ساعد تقليص مساحة التلقي والإلقاء للتراث وغير توجهات العامة والخاصة محاولين إيجاد طريقة للولوج إلى الحياة الجديدة ولكن بروح الماضي "لأنّ قانون نشوء البدائل في المأثورات الشعبية تماثل استمرارية الحياة ففيها جزئيات تموت، وأخرى تولد وفيها نماذج تفقد وظائفها وجلالتها وتختف، ونماذج وجزيئات تكتسب وظائف جديدة، أو دلائل جديدة، وفيها أنماط تحول وأنماط

[1]– مبروك دريدي، القصة الشعبية في منطقة الهضاب دراسة، المرجع السابق، ص64.

[2]– إبراهيم حكمي، الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة والانثروبولوجيا، الوحدة الرابعة، تاريخ 2010/10/23، ص21.

تجمد، وفيها مأثورات تقيم وتحل محل مأثورات أخرى، وفيها مأثورات تهاجر وتستقر في موطن استعمال جديدة"[1].

كل هذا وتماشيا مع الحياة وتحولاتها التي فرضت على الفرد والمجتمع التخلي والقبول بطرق تواكب التطورات الحاصلة في المجتمعات، ممّا جعل العقلية تنحى عن مسارها التقليدي لتوجد لنفسها سبلا، وثغرات تفرض بها نفسها والمقومات الذاتية والأسس داخل الأحياء الجديدة والمدن الإبداعية الحديثة، التّي قلصت من المستوى التداولي للتّراث الشّعبي بكل أنواعه في سد الحاجيات المختلفة للمجتمعات، إذ "قلصت أجواء المدينة من انتشاره وتداوله وخاصة أن وسائل الإعلام الجماهيري قد أضحت بديلا عن كثير من أشكال هذا الشعر، إذ أنّ الأدوار الوظيفية التي كان يؤديها أصبحت منوطة إلى المذياع والتلفاز ووسائل الإعلام المختلفة بالتالي قلص هذا من شعبيته وتداوله وحفظ نصوصه من الضياع"[2]. وهذا عن طريق إعادة تشكيله، ولكن بطريقة تواكب التحولات الإجتماعية والإقتصادية، التّي أثرت في البنية العامة للمجتمع، وساهم كل هذا في الإبتعاد عن الحياة الشّعبية وتناسى السلوك التقليدي، وتجنب الثقافة الشعبية التي تأثرت بالتحولات "التي تقع نتيجة عوامل عديدة ذات طابع تطوري أو تزامني، تاريخي أو ثقافي، خارجي أو داخلي، يمكن أن تنتج مثل هذه التحولات عن تطور أو انهيار للعلاقات التي قد تكون بسبب الغزو الإستعماري والعصرنة التي تصيب رؤية العالم التقليدية"[3]، كل هذا أدى بالجيل الحالي إلى استعماله كوسيلة للترفيه تزجية الوقت فقط بدلا من اتخاذه كقانون اجتماعي يضبط سلوك الفرد داخل الأسرة وهذا نتيجة إنتشار البدائل التي أثرت على المنطلقات الفكرية وحولت العقلية العربية وبخاصة الجزائرية إذ نجد "للحكاية الشعبية دور فعال في تكوين الفرد لكن هذا الأمر كان قديما حيث تكون شخصية المستمع أمّا الآن فيعتمد المستمعون في الغالب على الحكاية لقتل الوقت أمّا عندما يجدون ما

[1]– محمد مجاهد، الحكاية الشعبية، الماهية، الرمزية، الوظيفة، المأثورات، المرجع السابق، ص118، 119.

[2]– أحمد قنشوبة، في الشعر الشعبي المعاصر، محاولة في التجنيس، راهن الأصوات الشعرية الشعبية في الوطن العربي، إعداد نبيلة سنجاف، منشورات رابطة الأدب الشعبي الجزائري، الملتقى الأول للأدب الشعبي، تيبازة، 2007/10/23، ص136.

[3]– م. يلس، إ. بانو، إ. ملتنسكي، ج. موراند، السرديات التطبيقية، مقاربات سيميائية سردية، المرجع السابق، ص49–50.

يفعلونه فلا يلجؤون إلى الإستماع إلى الحكاية"[1]. فظهرت لعب إلكترونية وهمية تأخذ تقريبا معظم وقت الأفراد مثلا: لعبة تربية الحيوانات على الهاتف النقال الذكي، المعتمد على التخيل، إذ يختار الفرد أحد صغار حيوان ويقوم بتربيته بطريقة جادة من ترتيب للأكل واحترام المواعيد الأساسية لها، وطول الفترة والفرد يعيش في دوامة الفراغ والتزييف الظاهري، هادرا لوقته بعالم افتراضي على شبكة الأنترنت، وهذا ما أدى إلى عزوف الأبناء عن سماع الحكايات الشعبية أو المطالعة حتى. فابتكر الطفل المعاصر لنفسه عالما ربطه بحياته، على الرغم من تشبثه بأوهام وخيالات لا مجال لها من الصحة، وكل هذه الظروف أردت بالتراث الشعبي إلى أدوار ثانوية، "فهي ليست مجرد تقليد أو استنساخ تبسيطي للثقافة المهيمنة، ولا هي إبداع من لا شيء، فكل ثقافة سواء كانت شعبية أو نخبوية هي في النهاية عود على بدء أو على الأصح مزيج من الذاكرة والتو أو الحالة الراهنة، فيها حتما عناصر تم تحيينها وأخرى تم ابتكارها، وثالثة وافدة من خارج المجال الثقافي الأصلي لمنتج الثقافة الشعبية"[2].

إلّا أنّ عصر السّرعة تخلى فيه الإنسان عن الحياة التقليدية، وأصبح يبحث عن المعلومة بأسهل الطرق وأبسطها، ولا يجهد نفسه بالرجوع إلى أمهات الكتب، وأضحى مستهلكا من الدرجة الأولى دون انتقاء النافع من الضار، مما أثر على طبيعة العلاقة بين الفرد وتراثه، وأبهت من تعاطيه له، بحجة الوقت المهدور أمام الإلكترونيات بجل أنواعها والتي أحدثت تحولا سلوكيا "إذ بات العالم يختصر الطريق ويختزل التاريخ، ويعيش تحت قانون اجتماعي وتاريخي جديد هو قانون السرعة في جميع وجوه النشاط، ولا يظهر في عالم الأشياء بل يظهر أثره على في عالم النفوس"[3].

سافر الإنسان بروحه إلى الحياة الزاهية، وعاش في كنف الدول المتطورة منذ أن انفصل عن الإستعمار المادي ليدخل عالم الاستدمار الذاتي، لتخليه عن أصوله التراثية التي تحبك حولها العروش، والحضارات الراقية. فجاءت مرحلة البحث عن البدائل لتواكب التحولات متماشيا مع

[1]– حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة ونصوص، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2010، ص34.

[2]– محمد العربي ولد خليفة، المسالة الثقافية وقضايا اللسان والهوية (دراسة في مسار الأفكار وعلاقتها باللسان والهوية ومتطلبات الحداثة)، تالة، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص72.

[3]– مالك بن نبي، تأملات، مشكلات الحضارة، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2013، ص178.

الحضارة التي فرضت سيطرتها على فكر وعقل الفرد، "والبحث عن أنماط سلوكية بديلة ذات أداء وظيفي فعال ومقبول في ضوء النمط الثقافي الجديد"[1]، متبعا في ذلك الموجة الكاسحة للبصيرة، التي تجسدت لدى وسائل الإعلام المتميزة بثنائية الصوت والصورة ودرجة تأثيرها في تلقي الثقافة بكل جوانبها من خلال الاستعانة بأسرارها المبثوثة بين الطبقات الاجتماعية، لتكثيف جهودها في جلب أكبر عدد ممكن من الأفراد وهذا "لتوغل وسائل الإعلام الجماهيرية، وفرض سيطرتها على الثقافة والفنون"[2].

3- وسائل الحفاظ على الحكاية الشّعبية

الحكاية الشّعبية جزء من الأنشطة الثقافية التّي ينبغي علينا الحفاظ عليها بطرق مختلفة، سواء من خلال توثيقها في الكتب والمراجع المختلفة، أو تخصيص فترات زمنية وأماكن أكثر لعرضها بأساليب شيقة كما يفعل الحكواتيين المنتشرين في الجزائر، وعدم اقتصار ذلك على معارض التراث فقط. بل يجب على المهتمين بالحكاية الشّعبية المطالبة من وزارة التربية بإنشاء حصص صفية في المدارس لسرد الحكايات فيها، أو عرضها من خلال الإذاعات الصباحيّة، أو استضافة حكواتية للمدارس لتعرف التلاميذ بالحكايات الشّعبية وتسرد لهم بعض الحكايات أيضا.

أما الجامعات فيبرز دورهم بشكل أكبر في الحفاظ على التراث، من خلال تسليط الضوء على الحكايات الشعبية بخاصة، في المساقات الجامعية التي تخصّ الثقافة العامة، وإدراجها بشكل دوري في الأنشطة اللامنهجية واستضافة حكواتيون أيضا، ولا بأس من تخصيص كلية الإعلام تهتم بالحكاية الشعبية التّي تخص إعداد البرامج وإنتاج الأفلام الوثائقية، فيما يقع على وسائل الإعلام بأشكاله المختلفة بتكثيف الحصص التلفزيونية الخاصة بالحكايات الشعبية وسردها من خلال استضافة رواة إلى البلاطوهات التلفزيونية أو من خلال تجول أحد المقدمين التلفزيونيين إلى القرى والمداشر وعمل لقاءات مباشرة مع الرواة وبثها في التلفزيون، إضافة إلى كل هذا يجب تخصيص صفحات خاصة على الفاسبوك ووسائل التّواصل الإجتماعي المختلفة لعرض كافة أسماء الحكواتيين

[1]- محمد عباس، الثقافة الشعبية بين الثبات والتغير، المرجع السابق، ص143.

[2]- محمود ذهني، الأدب الشعبي مفهومه ومضمونه، المرجع السابق، ص26.

في الجزائر وإنجازاتهم، إضافة إلى توثيق سردهم للحكايات الشّعبية وعرضها في فيديوهات لنشرها لاحقا بالأشكال المتاحة.

وفي السياق ذاته، يقع على عاتق وزارة الثقافة الإهتمام بالتّراث الشّعبي عامة وبموضوع الحكاية الشّعبية بخاصة بشكل أفضل سواء كان ذلك من خلال الندوات والمحاضرات الدورية ونشرها لمطبوعات ومجلات خاصة حولها، أو عقد عدة زيارات لمختلف المؤسسات للحفاظ على هذه الثقافة وتعريف المجتمع الجزائري بها، وطرح مسابقات عدّة لجذب أكبر عدد حول الاهتمام والحفاظ عليه.

أمّا دور كل واحد منّا هو الحفاظ على كلّ الأمور التي تبرز الثقافة الجزائرية بأشكالها المتعددة ونحافظ على الموروث الجزائري من الإندثار والضياع أو السرقة حتى، ليكون لدينا جيل واع بماضيه، يعمل من أجل حاضره ويخطّط لمستقبله ويستطيع الدفاع بقناعة عن هذه الثقافة، وتبقى الحكاية تروى على لسان الجدات لتتوارث من جيل لآخر.

لقد ضاع جزء كبير من التّراث بصفة عامة والحكاية الشّعبية بصفة خاصة، إمّا بالنسيان أو موت حفظتها، فحان الوقت للعناية بها والأخذ بيدها، من خلال تدوينها وجعلها في كتب ليستفيد منها المتعلّم والأميّ على اعتبارها منهلا لا ينضب لاحتوائها على الكنوز المخفية من عادات وتقاليد وقيم تخلد مكانة الأمم القديمة، وتوصل الخبرة للأجيال اللاحقة بأسلوب شفوي يعرضها للزيادة والنقصان والحذف، وغيرها من المقومات التّي لا نعتبرها ميزة سلب بقدر ما ساهمت في إثراء المواضيع وتطورها عبر العصور.

إنّ المشكل الحقيقي والمؤرق في الوقت ذاته هو الزوال لمعظم الحكايات، ما دفع بالبعض إلى المطالبة بالتدوين أو الكتابة، ورأيهم في ذلك أن الحكاية الشفوية قبل وقت قريب كانت مدونة والدليل على ذلك ما قاله عبد الحميد بورايو عن المجتمع البسكري، وكيفية نهله من حكايات الليّالي حتى حورت وأصبحت حكايات جزائرية، على الرغم من أصلها المكتوب. " لأنّ الشفوي وإن دونّ فهو لا يقاوم ويحضر بطريقة أو بأخرى فيما كتب منه"[1]. بتعبيره عن الجغرافيا الخاصة به من خلال

[1]– محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية، دراسة أنثروبولوجية في حكايات شعبية تونسية، المرجع السابق، ص65.

الرموز التّي تشغل حيزا وفيرا في المحكيات الشّعبية، وكذا لنهله من ثقافة المجتمع المحكى عنه بنقله لعاداته وقيمه الخاصة.

ولكن التدوين وكتابة الحكايّة الشعبية الشفويّة يعرضها لفقدان حقها الحيّوي والمتمثّل في اللّغة وطواعيتها، إذ يخنق النّص في إطار اللغة العربية الفصحى، وهذا ما دعا أهل القصص تجنبه، وإنّما وجب تدوين النّص بلهجته المتداولة حتى لا يعتدى على خصوصياته التّي تضمن له الانتشار والاستمرار في المجتمع بين أفواه الأفراد.

وللتعبير الشفوي دور في إيصال الرسائل لأنّه يحمل بين ثناياه روح المجتمع، إذ أنّ الرّاوية أو الرّاوي لا يتمكنون من توصيل الفكرة باللغة العربية الفصحى ولكنّهم أعطوا نفسا وحيوية للشفويّة، وجعلوا منها نقطة ارتكاز في حديثهم مع أولادهم إذ لفتو انتباه العامة وبلغوا الرسالة في فترة وجيزة جدا، لأنّ "الأدب الذي لا يعتمد إلّا على الحفظ ولا تتسع دائرته حظه الزوال حتما"[1].

لقد دعا علماء الفولكلور إلى ضرورة صيانة هذا التراث الشفوي –الحكاية الشعبية– الذّي بات عرضة للضياع في حالات كثيرة منها: النسيان والموت للرواة، وكذا تدوينها بلغة الطبقة المثقفة التّي لا تعبر عن فحوى الحياة الشعبية، بل تساهم في اختلال البنية العامة للنّص الشفوي إذ "ينبغي أن نعي بأنّنا نفقده بهذه الطريقة (التدوين) جزءا كبيرا من أصالته وحين نقوم بتحليله ونحن نحوله إلى نظام مكتوب فإنّنا نفكك أوصاله ونفضل بطريقة تعسفية بين الملفوظ واللاملفوظ بين الكلام والصمت الذّي يتخلله أو يليه"[2].

ونحن لا نود أن نفقد النص الشفوي حيويته أو نعتدي على أحقيته التداويلة بين العامة منذ الأزمان التاريخية السابقة، ولكنّنا نبحث عن صيانة هذا الكنز الدفين الذّي أضحى يستدعي البحث عن استراتيجيات تعمل على حماية هذا النص الشفوي بطريقة تليق به، فإذا كان "الماضي درسا وعبرة فإنّ المستقبل أمل، تصحيح وإنجاز"[3].

---

[1]– العربي دحو، مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص33.

[2]– محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية، المرجع السابق، ص65.

[3]– عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص6.

ولتفعيل آليات تدوين الحكاية الشعبية، لابد من إيجاد تصورات عملية وأساليب إجرائية كفيلة بتدوين وإعادة تدوين مكونات هذا التراث الحكائي وذلك بانخراط كل الجهود (الفردية والجماعية)، لإثبات الهويّة العامة للمجتمع، مع أنّ الحكاية الشعبية تتحدد وظيفتها داخل المجتمع بمستوى تعدد قراءاتها من قبل الأفراد لهذا نجد: "حقيقة هذه المكونات تتعدد بحسب القانون الشفاهي المحيط بالحكاية الشعبية، لذا تكمن خطورة التعدد القرائي للحكاية الشعبية في جانب التعبير الشفاهي المتعدد للمجتمع، إلّا أنّها حينما تكون مقيدة فإنّ الأمر يسهل"[1]. وهذا لتداولها بين الطبقات ولكن بأسلوبها الخاص، والإبقاء على معالمها الشعبية التي تضمن لها الخلود داخل الحياة الاجتماعية الشعبية، لأنّها تساهم في تعويض الفرد عن الشقاء والبؤس في الأوساط المعيشية.

وحتى لا تندثر هذه الحكايات الشعبية في ظل صخابة الحياة المعصرة، واختلاف مروجها الفكرية وتنوع مشاربها العلميّة، كان لزاما علينا أن نتعامل مع المادة التراثيّة الحيّة، معاملة خاصة تجعلها في نصاب الحفظ والصون من الاختفاء المعنوي داخل المجتمع، فلا وجود للأصلح والأجدر من الكتابة والتقييد دون تحريف أو تشويه لمعناها الأصلي، وتمكننا بذلك من معرفة خفايا وأسرار المادة الشعبية، وعوض أن تكون الكتابة نقمة، تصبح نعمة على الحكاية الشعبية "لأنّ الكتاب لا ينسى ولا يبدل كلاما بكلام...و لولا الكتب المدونة والأخبار المخلدة لبطل أكثر العلم، ولغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ولما كان للنّاس مفزع إلى موضع استذكار"[2].

ولكي لا تضيع حقوق الحكاية الشعبية وتصبح التجربة الإنسانية في مهب رياح النسيان لابد أن يسجل بطريقة سليمة محافظين على خصوصياته، "لأنّ اللّغة الثقافية أو اللّغة المعاصرة إذا اتجهت نحو الفصحى كمؤشر لتصحيح المجتمع، ومساءلة الثقافي وإعادة بناء علاقته من جديد مع اللغة الأم، وتصحيح تموضعه ضمن لغة الدين، فإنّه يقلص الدارجة لفائدة الفصحى، ويقلص آدابها لفائدة الآداب الفصيحة، ويشكل اللغة من جديد، وهكذا تتلاشى الآداب الشعبية وتفقد الحكاية

[1]– معجب العدواني، مرايا التأويل، قراءات في التراث السردي، نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي، (د.ط)، 2010، ص109.

[2]– نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص101.

الشعبية أهم ركن من أركانها وهو اللغة الأدبية الشعبية وبالتالي تتقلص ثم تموت الظاهرة الأدبية كلها بموت لغتها الأدبية"[1].

وحتى نحفظ ماء الوجه للمحكيات الشعبية لابد من الإبقاء على حياة اللهجة الخاصة بها، وندون النص كما عاش طيلة حياته الماضية، ولا نعرقل مساره الوظائفي من خلال الفصحى لخصوصيتها في التعامل مع المادة الأدبية، باعتبار الحكاية تشغل حيزا في عقول الأفراد ومحفوظة في صدور الأجيال اللاحقة، التي عرفها الفرد منذ عصور الحياة البدائية المعتمدة على الأشياء البسيطة إلى حياة التطور التكنولوجي الذّي شق طريق الفرد وسهل عليه التواصل والاتصال بين الأفراد، ولكنّه خنق الحكاية الشعبية من بعض النواحي، وضيق عليها السبل خاصة في مجال التداول داخل المجتمع .

إنّ لأهل التخصص الأولوية في اكتشاف هذا المحكي الشعبي والإشراف على طرق تدوينها لأنّ "الحكاية الشعبية تكتسب صفة الاستمرارية بين الماضي والحاضر، ودائما ما يكون هدفها تربويا وتعليميا، ولكن في صور مجردة يمثلها المجتمع ويستحضر عناصرها من خلال تاريخه الثقافي والاجتماعي"[2].

الذي يعمل على نقلها إلى الأجيال وربط السابق باللاحق من خلال التعريف بقيمة المواد التراثية وعلى رأسها المحكي الذي يشكل بؤرة المنطوق الشفوي، وغي قالب الموازين الأدائية يتعرض التراث إلى "خطر الضياع الذّي يتهدد دائما الدرر الفولكلورية، ويجعلها تضيع مع الوقت، لأنّ مرور الزمن الذّي هو مصدر قوة وثراء لفلكلورنا هو في نفس الوقت العدّو اللّدود"[3].

يكمن العامل الأساسي في القضاء على المحكي الشفوي الذّي بات عرضة لمثل هذه الأوضاع التّي فرضت عليه، وأمام الظروف الراهنة وانتهاك حرمات التراث الشفوي من نسيان وتحويل للغة الفصحى أو تحويره حسب الأهواء الذاتية فكان لزاما على الفرد أن يبحث عن آليات

[1]– مالكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، 1986–1987، ص254.

[2]– محمد عباس إبراهيم، التحديث والتغير (في المجتمع القروي)، دراسة في مكونات القيم الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2011، ص164.

[3]– توفيق زياد، صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، المرجع السابق، ص12.

تبقي أسراره، وتؤرخ لهويّة الشعوب والأمم، فجاءت الكتابة أو التدوين "نتيجة الوعي الشديد بضرورة أن يكون الكتاب بديلا حضاريا عن الحفظ والذاكرة، وذلك على سبيل تدعيم مهمة التواصل والاتصال الفكري والحضاري، وبهدف تكوين حصيلة من التراكمات النصيّة المعرفيّة لا تكون قابلة للضيّاع"[1]، نتيجة موت الرواة، أو نسيان بعض من جزئياتها التي تؤول به إلى التغيير المصطلحاتي والتّحول الأدائي اللّذان تأثرا بالمتغيرات الحياتية، وطبق المستويات الإعلامية المنتجة دفات مرئية وفصولا مرويّة.

4- الحكاية بين المنطوق والمكتوب

يحيل مصطلح الشّفوية إلى الصوت والسّماع أولا ثم إلى الذاكرة أو الحافظة ثانيا كما يشير في ارتباطه بالثقافة العربية عموما ومنها الحكاية الشّعبية إلى التّدوين، حيث العرب "أمة الرواية والسرد" في المأثور الشّعبي الحكائي.

كما يحيل مصطلح "الشفوية" أيضا إلى نقيضه الذّي يتعلق ب "التّدوين" أو "الكتابة". هذا عن التحديد والمفهوم وكنا قد تطرقنا إليه سابقا بالتحليل، بينما التحديدات التاريخية فتتحدث عن أنّ موضوعي "الشفوية" و"التدوين" في الحكاية الشّعبية يحيلان أيضا إلى أنّ موضوعي "الشفوية" و"التدوين" في الثقافة العربية حيث ارتبط موضوعها معرفيا بما سمي في المصادر والمراجع التي أرخت للثقافة العربية ب "عصر التدوين".

على أي حال فإن الشفوية هي بهذا الإطلاق هي صفة الموصوف أو خاصية بتميز بها الموصوف على أنّها جزء حيوي من تركيبته لا يمكن أن تسقط منه، وإذا سقطت تغيرت طبيعة الموصوف فأصبحت شيئا آخر غير ما عرف به. وعلى هذا الأساس فإنّ الحكاية الشعبية الشفوية هي تلك الحكايات التي تلقى صوتا من حافظة حفظته لا من مدونة. كما تتلقى سماعا بعد الحكي أو الإنشاء بعد إصغاء الآذان، تماما كما كان الحال في الحكايات القديمة كحكاية شهرزاد التي كانت تحكي للملك شهريار قبل التدوين، وهذا ما أكدناه في قولنا بأنّ الشفوية هي خاصية حيوية عضوية لا يمكن أن تكون الموصوف الذي تتعلق به موجودا إلّا بها لأنّها بوجودها تستدعي

[1]- نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص101.

عناصر أخرى ضرورة ولزوما، حيث هي في الحكاية الشعبية الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام، وينقل الكلام، وينقل ما يعجز عن نقله الكلام.

ولعل الملاحظ لا يختلف معنا في أنّ ما حصل للحكاية الشعبية في الجزائر قد حصل للحكاية القديمة في هذه الخاصية (الشفوية) بل الموضوع أوسع من الحكاية الشعبية فقط إذ يتعلق بالثقافة القديمة أو ما يعرف بالشفاهية الأولية برمتها وبالثقافة الشعبية برمتها أيضا إذ هي ثقافة تقليدية شفوية بدأت تمر أيضا بمرحلة تدوين جديدة.

وعلى ضوء هذا التشابه أمكن لنا القول عن الشفوية في الحكاية الشعبية في الجزائر بأنّها كانت محل تركيز ضمن اهتمامات الباحثين بالتراث الشعبي الشفوي اللامادي وهو التراث الذي من خصائصه التلقائية والعفوية والبساطة وهو ما يلاحظ بشكل واضح زجلي في أدبنا الشعبي الجزائري بحيث صبغ تراثنا الشعبي صبغة شفوية بشكل كلي تقريبا، ويرجع ذلك إلى عامل الأمية لدى الطبقات الشعبية التي تفشت فيها مرحلة الاستعمار الفرنسي، وذلك وفق برنامج تجهيلها الذي كان سياسة مدروسة ومخططة دمرت الشخصية الجزائرية بقدر ما فتحت لها فضاءات واسعة من الخيال الأسطوري الذي "أَسْطَرَ" الإنسان والطبيعة والحيوان والوجود كله.

حتى غدا الإنسان الجزائري إنسانا يشبه أو لا يبتعد عن نموذج الإنسان القديم في جاهلية العرب حيث اختفت الكتابة وسيطرت الشفوية على الثقافة الإجتماعية ويرجع ذلك كله إلى أسباب قد تكررت، وكأنّما هي قوانين ضمنية نستقرئها إما بآليات العقل العلمي أو العقل الحدسي، كما حدث ذلك أثناء عصر التدوين في موروثنا القديم حين كانت ثقافة السرد الحكائي أو الشفوية هي المهيمنة، ولكن بعد أن بدأ التدوين وهيمنة الكتابة وصار للنص المكتوب سلطة مرجعية، حتى بدأت ملامح عصر الكتابة والتدوين تصنع مشهدا حضاريا وثقافيا متميزا عن عصر الحكي أو الرواية أو الشفوية، ولكن ولشروط وقوانين تاريخية، عادت المجتمعات العربية كلها، والمجتمع الجزائري واحد منها إلى نمط الثقافة الشفوية المعتمدة على الرواية في أغلب الحالات وغابت فيها الكتابة مع بقاء نفس خصائص ومقومات الشفوية التي كانت قبل عصر التدوين إضافة إلى سيطرة نمط من أشكال التعبير يكاد يكون نفسه الذي كان سائدا في الثقافة العربية برمتها في ذلك العهد من أغراض الحكي

والأجناس الأدبية الأخرى من شعر وأمثال وحكم ...إلخ، وكأنّما هناك قوانين في التاريخ يجب اكتشافه واستباط قواعده وعناصره لتفسير ظواهر حضارية وإنسانية في أهم مظاهرها وتجلياتها، وخاصة لدى الإنسان العربي.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأنّ مستويات الدرس اللساني سوف تغتني بمتابعة الظواهر (اللهجية) و (اللغوية) لرصد أهم القوانين التي تتحكم في التغييرات الحاصلة في مخارج الحروف واختراق قواعد النحو والصرف، وثبات نفس آليات البلاغة البيانية في ثقافة الإنسان العربي... كل ذلك بصرف النظر عن التزام العربية الفصحى التي فقدتها المجتمعات العربية تدريجيا بفعل تطاول الأزمان حتى انشطرت حيواتهم الذهنية إلى (شعبية) و(عالمة)[1]. وبالتالي كانت النتيجة ازدواجية ثقافية أثرت بشكل جدلي على تنميط الإتباع والابتداع، وتنميط السلوك والانتفاع.

إنّ الفصل من أجل عصر تدوين جديد في "كتاب بنية العقل العربي"[2] لمحمد عابد الجابري يؤكد ما طرحناه حول عودة ثقافة نمطية بعد أفول الحضارة الإسلامية نحو أنماطها تدريجيا إلى عصر الموحدين ...[3]، ومرحلة ما بعد الموحدين هي عبارة عن حقب إن لم نقل عصورا سيطرت ثقافة الشفوية فيها بشكل تشبه ثقافة السرد أو الحكي قبل عصر التدوين، حيث أثرت في هذه العهود بعض خصائص العقل المستقيل كما يقول الجابري في اصطلاحاته، وصبغت بنية التفكير كلها تقريبا بقواعده الذهبية والميتافيزيقية ونحا التفكير منحى خياليا وأسطوريا.

ولكن في تقديرنا، يصبح (عصر التدوين الجديد) المأمول ليس بمعنى الكتابة التي كانت تقليدا للمسموع من الحكي وإن كان هذا مطلوبا الآن لجمع وتدوين وتصنيف التراث الشعبي الشفوي وإنّما عصر التدوين هو عصر توليد وابداع أيضا. أو لم يكن (عصر التدوين) الأول إبداعا؟

حيث يعتبر هذا الواقع بأنّه مازال لم يخرج من تخلفه، بل يعيش انتكاسات متتاليات أفرزت أزمات معقدة ومتداخلة انعكست في واقع مهزوم ومرير لازلنا نعيش على مخلفاته وآثاره اليوم.

---

[1]– ينظر: محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط8، 2002، ص 188–189.

[2]– المرجع نفسه، ص 555.

[3]– ينظر: مالك بن نبي، وجهة العالم الإسلامي، المرجع السابق، ص23.

فالأدب الذي يعبر عن ذات الفرد، ويعتمد التدوين أو الكتابة باعتبارها طريقة في التفكير والتعبير " وأداة للتواصل تميز تمييزا فاصلا بين مجتمع قادر على التحليل، ووضع الأفكار في حيز مكاني قابل للنظر إليه وتخزينه وتقطيعه وإعادة النظر فيه، وبين مجتمع غير قادر على الفحص المتتابع بشكل مجرد والتصنيف والتحليل والدراسة، لأنّ كل هذه الأعمال مستحيلة دون الكتابة"[1]. أما الأدب الثاني فهو الأدب القائم على التقاليد الجماعية ويعتمد الشفوية طريقة للتعبير والتفكير، لذلك رأى كثير من الدارسين المعاصرين أنّ المعيار الفارق الذي يميز بين هذين النوعين من الأدب هو الكتابة والشفوية.

فالحكاية الشّعبية هي التّي تحكمها تقاليد الشّفوية من إنشاء في الذاكرة، وتداول عن طريق السّماع والحفظ، وإضافة العناصر الجديدة عند كل أداء جديد ومن أهم هذه التقاليد أيضا أن هذه الحكاية من إنشاء راو أو حكواتي أو حتى سارد أمي لا يعرف القراءة والكتابة.

ومن هذه التّقاليد أيضا أنّها تقاليد جماعية في الصياغة والإبداع فهي إبداع جماعي يشترك فيه الحاضرون والغابرون، فمتى أراد الراوي إنشاء الحكاية يرجع إلى ذاكرته معتمدا في ذلك على مجموعة من العناصر عن طريق السّماع، فتكونت لديه ملكة معينة يستطيع وفقها إنشاء الحكاية في الموضوع الذي يريده.

ومعنى هذا أن الرّاوي المتعلم الذّي يستعمل الكتابة، ويستمد أفكاره من رصيده الخاص، لا يعبر عن الوعي الجمعي ولا يخضع للتقاليد الشّفوية المذكورة سابقا، لا يعد راويا شفويا حتى لو كتبه باللغة المحكية العامية.

والمعلمون الكتابيون الذّين آثروا الكتابة باللغة المحكية لأغراض إيديولوجية أو تواصلية فحكاياتهم كتابية لا شفوية، أما مصطلح "شعبي" فيبقى مائعا ذلك أنّ هذا المفهوم لم يعد يقتصر على الطبقات البسيطة ذات التقاليد الجماعية العريقة، فقد أخذت الهوة بين النخبة والطبقة الحاكمة من جهة، وبين الطبقات الشعبية من جهة أخرى تتقلص شيئا فشيئا ولم تعد الطبقات الحاكمة ولا

[1]– والتر أونج، الشفاهية والكتابية، المرجع السابق، ص 65.

النخبة تهمش الطبقات الشعبية البسيطة بل التحق معظم الشعب بالمتعلمين الكتابيين في عصر ما يسمى بديمقراطية التعليم.

وعلى هذا يمكن أن نضع معايير فارقة بين الأدب الذّي نسميه شفويا، تميزه عن الأدب الذي نسميه كتابيا أو مدونا، لنعتمد هذا التّصنيف الذّي نزعم أنّه أقرب إلى الدقة العلمية من المفهوم المائع الذي ينسب نوعا من الأدب إلى الشعب باعتباره وصمة ابتذال Vulgarité.

- الأدب الشفوي ينبع من الوعي الجمعي ويعبر عنه حتى لو أنتجه الفرد فهذا الفرد لا يعبر عن ذاته إنّما عن الجماعة التي يندمج في نظمها.
- الأدب الشفوي ينشأ مرتبطا بالأداء أمام جمهور المتلقين الذين يلعبون دورا ما في توجيه كل حكاية من الحكايات الشعبية المتعددة والمتنوعة.
- يتداول الأدب الشفوي عن طريق السماع والحفظ والمشافهة وينتقل من محفل إلى آخر عن طريق الذاكرة المحضة.
- ينتج الأدب الشفوي انطلاقا من رصيد فخم من الصيغ والتعابير والصور والإيقاعات والمواضيع والأحداث...إلخ الموروثة جماعيا باعتبارها تقاليد جماعية.
- يعاد تشكيل بعض عناصر العمل الأدبي عند كل أداء جديد وعلى ذلك فلا معنى لوسيلة التعبير (لغة محكية- لغة معيارية) في التفريق بين النصوص الشفوية والمدونة، فالمعايير المذكورة سابقا تنطبق مثلا على الحكايات القديمة، بينما الحكايات المكتوبة بالعامية المعاصرة والذي كتبه متعلمون باللهجات العامية لأغراض إيديولوجية مثلا لا يعتبر شفويا.

نتساءل في هذا العنصر عن إمكانية تداخل التقاليد الجماعية المميزة للأدب الشفوي، مع أدب يعبر عن ذات الأديب (هنا الراوي أو الحكواتي) ورصيده الفكري الخاص غير الموروث جماعيا، وغير الخاضع للتقاليد الاجتماعية الموروثة.

أي بمعنى آخر هل أنّ الحكاية مثلا لا تكون إلّا شفويا أو كتابيا بغض النظر عن وسيلة التعبير التي أزحناها آنفا من حسابنا عند تصنيف الحكي (شفوي/ كتابي) وأن بين الصنفين جدارا سميكا لا يسمح بعبور أحد الجانبين إلى الجانب الآخر.

ما جعلنا نطرح هذا التساؤل هو عثورنا على حكايات تحمل مواصفات الحكي الشفوي، كالصيغ الشفوية المتوارثة، جماعيا والاعتماد على الرصيد الموروث من الصور والأحداث والأمثال...إلخ، وفي الوقت نفسه يعبر عن أفكار نخبوية، وتستعمل عبارات المثقفين الثائرين على بعض التّقاليد الجماعية ليس في التفكير والسلوك أيضا.

فحين تستقطب حركة نخبوبة ذات توجهات إيديولوجية مختلفة عن التّقاليد الجماعية العريقة، فالرواة أميين أو فلنقل شفويين، فيتبنون أفكارها كما حدث في الثلاثينيات و أربعينيات القرن المنصرم مع جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، فيعبرون بلسانهم مع احتفاظهم بكثير من تقاليدهم الشفوية الجماعية، فيدعو الحكواتي أو الراوي مثلا إلى نبذ الخرافات والبدع، ويدعو إلى تعليم الصبية والتمسك بأسس الهوية الوطنية: العروبة والإسلام، نجد أن الراوي لم يعد يفكر في نطاق الجماعة وتقاليدها الموروثة، أم هل يمكن أن نقول إنه انضم إلى جماعة أخرى، لكن الجماعة الجديدة ذات رصيد ثقافي مختلف، وذات توجهات أيديولوجية تهدف إلى الإصلاح.

خاتمة

أتى البحث على نهايته، وبعد أن أعدنا قراءته استطعنا أن نستخلص النقاط التالية:

- الحكاية الشّعبية شكل من الأشكال الأكثر تداولا ضمن الأدب الشّعبي فهي عبارة عن سياق كلمات أو حركات وكذا مجموعة من الإيماءات ذات أصول ومقومات فنية نميزها عن باقي أشكال التّعبير الشّعبي الأخرى بصفتها متوارثة عبر الأجيال.

- للحكاية الشّعبية خصائص ومميّزات فنيّة تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية، فالحكاية الشّعبية تقترب من الواقع والمجتمع على خلاف أصناف الحكي الشّعبي التّي تكون بعيدة كل البعد عن الوقائع. كما أنّها تمتلك العديد من الوظائف التّي لا يمكن الاستهانة بها وذلك لما لها من وقع وصدى على حياة الإنسان وهي وظائف مختلفة، سواء كانت تعليمية، تربوية، ترفيهية، مسلية بأسلوبها المرح وطابعها الشيّق.

- إنّ الحكاية الشّعبية من الفنون التّي لقيت إهتماما واسعًا من طرف الباحثين باعتبارهم قاسما مشتركا بين أفراد المجتمعات الشّعبية كما تعتبر نتاجا فكريا جميلا يخص الجماعة الشّعبية نظرا لممارستها لها منذ القدم لما رأت فيها من أدوار وإيجابية تخدمنا في الحياة الواقعية.

- إنّ باب الدّراسات البنيوية للنّص الحكائي قد فتحه فلاديمير بروب لأنّه إستطاع أن يصل إلى هيكل بنائي للحكاية الخرافية الأمر الذّي سمح بتطبيق هذا المنهج في دراسة الأنماط القصصية الشّعبية الأخرى كما عكس لنا التّحليل السّابق والمتعلق بإختلاف وجهات نظر الباحثين مدى اهتمام هؤلاء بمنهج بروب والدليل أنّهم واصلوا من بعده الطريق التّي بدأها في تحليل الشّكل القصصي رغم إختلافهم حول مسار البحث ووسائله بل ومنطلقاته وأهدافه أيضا.

- الشّفوية والتدوين (أو الكتابة) عنصران لصيقان ببعض إذ يكمل أحدهما الآخر ذلك أنّ الشفويّة مصيرها الكتابة لا محالة، كما أنّ التدوين لا يستطيع الإستغناء عن الشّفوية بأي حال من الأحوال.

- تأثير الكتابة على الحكاية ذات الأصل الشّفوي، إذ وجدنا استقرارا لكثير من الحكايات التّي كانت تتغير بسرعة في بنيتها السّردية وأحداثها وشخصياتها، وذلك بفضل تدوينها من قبل الباحثين، الأمر الذّي ثبّتها في خصائصها الفنيّة ومضامينها.

- اعتماد الأنماط الشّفوية على العبارات الجاهزة والجمل البسيطة في صياغة الموضوع الذّي تتناوله.

- الشّفوية بسلبياتها وإيجابياتها يمكن لها أن تستغني عن الكتابة عكس الكتابة التّي لا يمكن لها أن تستغني عن الشّفوية.

- من بين المميّزات التي احتفظت بها اللّغة الشّفوية كونها غالبا مرفقة بالبنية ما فوق المقطعية من نبر وتنغيم، وخفض الصوت ورفعه...إلخ، وهذا مالا نجده في الحكاية التّي دونت وحبست بين السطور.

- الحكاية الشّعبية وسيط ناقل لعلم، أو قضية، أو ثقافة مختصة بشعب في بيئة إجتماعية محدّدة، فتؤثر في العقل البشري عبر تتابع الأزمان، وتوالي العصور، وتلاحق الأجيال بما تحويه بما من رؤى وأبعاد تمثّل العصر الذّي نشأت فيه.

- التحوّل والتغيّر هو السّمة الثابتة في الزّمن، والأدب مواكب للإنسان وللزمان، نتيجة السّعي الدائم للفرد إلى اكتشاف ما يحيط به وفكّ غامضه، فيصبّ تجاربه وخوالجه ما توصّل إليه من حقائق في قالب أدبي. لذا فقد مر النّص الأدبي بمسيرة طويلة، وتغيّر بتغيّر الأزمان المتعاقبة التي شكلّت دورة حياته. فلكلّ زمن أدبه، ولكل أدب مميزاته. وما كان التمايز ليكون لولا استجابة الأدب لمتغيرات عصره، ولعل أهم أسباب هذا التّغيير هو تطور الوسائط الحاملة لهذا الأدب. فمسيرة حياة الإنسان عبر الزّمن صاحبها تجديد وتطوير للآليات والوسائل التّي تخدم الإنسان ومعه الأدب على حدّ سواء.

- إن الأدب الشّفوي هو أساسا كلمة ليل، إذ تعد الحكاية الشّعبية جزءا من التسلية الليلية، يكثر الحكي في ليالي فصل الشتاء حيث الظلام الحالك والبرد القارص والهدوء الكلّي الذي يخيم القرية أو الدشرة أو المدينة.

- تمثل الحكاية الشّعبية قصّة ينسجها الخيال الشّعبي حول حدث مهم وأنّ هذه القصّة يستمتع الشّعب بروايتها إلى درجة أنّه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية إلى الشّفوية.

- الحكاية الشّعبية هي ثمرة عبقرية إنسانية استطاعت ابتكار شخصيات سواء محلية أو عالمية.

- تتنوع موضوعات الحكاية الشّعبية إلى درجة كبيرة وتتعدد بتعدد الحكايات نفسها، حيث تشكّل كل واحدة منها موضوعا خالصا متميزا وهذه المسألة تعقد عملية التّصنيف والتّبويب.

- حينما نتحدث عن التّدوين، فنحن نتكلم عن المسألة اللّغوية، فاللّغة هي أولى أدوات النّص، هكذا نتواجد أمام اختيار أساس بمجرد التفكير في التّوجه نحو هذا العمل الوثائقي، وهي مسألة نابعة من اختيار أساس في التوثيق، فتهجير الحكاية الشّعبية خارج لغتها، أو لنقل خارج لهجتها يعتبر كارثة تعصف بأهمّ مقوم من مقومات الحكاية، كمعطى فني أدبي وجمالي، يعتبر المجتمع في طريق نبذه والتّخلي عنه وفقدانه.

- لقد تعرضت اللّغة الشّعبية (الشّفوية) لتحوّل كبير ولتغيرات هامة لم تعد تسمح لها بنقل الحكاية الشّعبية أو المحافظة عليها، بل ولقد صارت هذه اللّغة تهدّد الحكاية بكثير من الإختلاف والتغير والطمس على مستويات عدّة: المستوى التاريخي، المستوى الثقافي، المستوى اللّغوي، والمستوى الحضاري، فلا شك أنّنا نفقد مفردات دالة ومهمة ونعوضها بمفردات معاصرة لا تحمل نفس الدلالة وليس لها نفس تلك الإيحاءات، بهذا يكون مضمون هذا القلق نابع من وجهة نظر توثيقية صرفة تبحث عن مجموعة وثائق ضمن هذه الحكاية أو تلك وهذا ما يتعارض مع مصلحة الحكواتي أو الراوي الذّي يروم تحيين الحكاية وتقريبها من عقل وفهم وواقع المتلقي.

- يرى بعض الرواة أنّ للبدايات والنهايات أثر كبير في الجانب النفسي، وهذا لأنّه من المستحيل أن يبدأ الراوي الحكاية أمام جمهور من المستمعين وكلّهم آذان صاغية دون أن يلجأ إلى ذلك فهي بمثابة إلقاء تحية لهم لجذب انتباههم.

- لقد عرفت الحكاية الشّعبية الجزائرية في الأزمنة الغابرة رواجا وازدهارا كبيرين، لأنّها وبساطة وجدت الأرضية الخصبة والظروف التّي تحيا فيها، كما أنّها لاقت التقدير من روادها ومتلقيها، الأمر الذّي انعكس في عصرنا هذا، حيث عرفت تراجعا فادحا بتلاشي مكانتها، وتراجع الإقبال عليها عدى القليل النادر في القرى والمداشر، وبعض المحاولات المتكررة لوسائل الإعلام بخاصة الإذاعة والتلفزيون، لإحيائها من جديد.

- إنّ الحكاية الشّعبية الجزائرية لم تكن سوى رمزا من رموز كثيرة هي عنوان للثّقافة الجزائرية وحضارتها وتاريخها أيضا.

بهذا نكون قد توصلنا إلى نهاية بحثنا المتواضع الذّي نتمنى أن يكون إضافة ولو صغيرة لما سبق من بحوث في هذا الصّدد. فلن نقول أنّه اكتمل لدرايتنا بطبيعة الموضوع غير المتناهية البحث، واستمرارية الفضول في بلوغ الجديد مهما كانت النتائج المتوصل إليها.

ضف إلى ذلك غناء نصوص الأدب الشعبي التّي درسناها بالمواضيع الجديدة والتّي تحثّ الباحث عن الجمع والبحث والتنقيب، فإن أضئنا جانبا يبقى فقط ومضة تضاف إلى ما سبق من أبحاث تنتظر الكثير من التوضيح ممّا يلي بحثنا.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم رواية ورش.

الحديث النبوي الشريف صحيح مسلم

المعاجم والقواميس

1) إبراهيم أنس وآخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، مادة (حكى)، دار الدعوة، مصر، ط3، 1998.

2) ابن منظور: – لسان العرب، دار صادر بيروت، ج17، ط2، (د.ت).

– لسان العرب، دار صادر بيروت، (م–ي)، المجلد 14، ط1، 1992.

– لسان العرب، دار صادر بيروت، ج03، فصل "ح"، ط2، (د.ت).

3) أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: – معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3.

– معجم مقاييس اللغة (باب الحاء والكاف وما يثلثهما)، المجلد الثاني، دار الجيل، بيروت، (د.ت) .

4) أبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد ابن إبراهيم النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، دار الكتب العلمية، ط1، ج1، بيروت لبنان، 1988.

5) أحمد تيمور، التذكرة التيمورية: معجم الفوائد ونوادر المسائل، تح: محمد شوقي أمين، دار الكتاب العربي، دمشق، لبنان، ط1، 1953.

6) إيكه هولتكرانس، قاموس الأنثرولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري، حسن الشامي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1972.

7) بياربونت ميشال إيزار، معجم الأنثروبولوجيا، الاثنولوجيا، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، يوليو2005.

8) عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، 2008.

9) المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1987.

المصادر والمراجع باللّغة العربية

1) إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين، 1982

2) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، (د.ت).

3) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي من ق10 إلى 14هـ، 1620م، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985.

4) أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، السنة المحمدية، القاهرة، ط1، 1971.

5) أحمد زغب، النص الشفاهي والوسائط المتفاعلة، الموروث الشعبي وقضايا الوطن، الملتقى الوطني الأول للموروث الشعبي وقضايا الوطن، الملتقى الوطني الأول للموروث الشعبي، رابطة الفكر والابداع، مطبعة مزوار، الوادي، 2006 .

6) أحمد زغب، –جمالية الشعر الشفاهي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007.

–سيمياء الشعر الشفاهي، دار هومة للطباعة، الجزائر، (د.ط)، 2015.

7) أحمد زياد محبك، حكايات شعبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1999.

8) أحمد طالب الابراهيمي، – آثار الامام محمد البشير الابراهيمي (1929–1940)، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997.

– آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج1، (د.ط)، (د.ت).

9) أحمد قنشوبة، في الشعر الشعبي المعاصر، محاولة في التجنيس، راهن الأصوات الشعرية الشعبية في الوطن العربي، إعداد نبيلة سنجاف، منشورات رابطة الأدب الشعبي الجزائري، الملتقى الأول للأدب الشعبي، تيبازة، 2007/10/23 .

10) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.

11) أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت).

12) أرمان ماتيلار، عولمة الاتصالات، تر: فاطمة خواجة، مراجعة: بسام بركة، الهلال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2012 .

13) أزاد أبو الكلام، الموسوعة العربية، م2، مصر، ط1، 2000.

14) براهيم الحسين، التراث الشعبي الحساني، العناصر والمكونات دراسة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ط1، 2004.

15) بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970-1986)، جماليات وإشكاليات الابداع، دار الغرب، (د.ط)، 2001.

16) بلقاسم بن روان، وسائل الإعلام والمجتمع، دراسة في الأبعاد الاجتماعية والمؤسساتية، الدار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2007.

17) بن الشيخ الحكيم، مدينة الجزائر الأوضاع الاجتماعية (1945-1954)، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2013.

18) بن علي لونيس: تفاحة البربري، قراءات نقدية مفتوحة، فيسيرا للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2012.

19) بوخالفة عزي، الحكاية الشعبية في منطقة مسيلة، بيئتها الاجتماعية، رسالة ماجستير، اشراف ليلى روزلين قريش، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1994

20) بول زوميتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، تر: وليد خشاب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.

21) بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الأغواط، ط1، 2009.

22) التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)، 1990.

23) توفيق زياد، صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، (د.ط)، (د.ت.)

24) تيجاني الزاوي، بناء الحكاية الشعبية في الجزائر، نقلا عن: عبد الحميد الشلقاني، الأعراب الرواة، دار المعارف بمصر، القاهرة،1977.

25) جان ميزنوف، تر: فريد أنطونيوس، دينامية الجماعات، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط1، 1974.

26) جمال الغيطاني، منتهى الطلب إلى تراث العرب، دراسة في التراث، دار القصبة، الجزائر، (د.ط)، 2012.

27) جون ستروك، البنيوية ما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا)، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، لبنان، (د.ط)، 1996.

28) الجوهري، إسماعيل بن حماد الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، ج6، ط3، 1984.

29) جيرار جينيت، خطاب الحكايات بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

30) الحكم والأمثال للعسكري، تحقيق جماعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، (د.ط)، 2006

31) حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2011.

32) حمد حجو، الإنسان وانسجام الكون (سيميائيات الحكي الشعبي)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2012 .

33) حميد لحمداني، –الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

– بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز العربي الثقافي، بيروت، (د.ط)، 1991.

34) حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة ونصوص، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2010.

35) وحيد بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر (1،2)، الجزائر القديمة والوسيطة، الجزائر الحديثة، دار البصائر، الجزائر، (د.ط)، 2008.

36) دريدي مبروك، القصة الشعبية في منطقة الهضاب، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، ط1، 2010.

37) دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، تر: حسين الشامي، محمد الجوهري، تاريخ السعودية، ط1، 2007.

38) رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د.ط)، 1989.

39) رابح بلعمري، الوردة الحمراء، قصص شعبية من شرق الجزائر، المنشورات الجزائرية والعلمية، باريس، 1980

40) روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2007.

41) رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، دار المعرفة، لبنان، ط1، 2000.

42) الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا الثقافية والأنثروبولوجيا وجوه الجسد، النايلا، سوريا، ط1، 2009.

43) زياد أبو لين، بحث في المنهج خطاب الحكاية عند جيرار جينيت، صحيفة الدستور العراقية، عدد17، تشرين الأول 2008.

44) سعيد يقطين، –قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ط)، 1977.

– قال الراوي: سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997 .

–الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997 .

–تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.

–انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي الغربي، بيروت، ط2، 2001.

45) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، (د.ط)، (د.ت.)

46) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة، دار المعارف، سنة 1966.

47) سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابة، الهيئة العامة القصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008

48) سيد القمني، الأسطورة، المركز المصري لبحوث الحضارة (تحت التأسيس)، القاهرة، ط3، 1999.

49) السيد نجم، التجريب والتقنية الرقمية في المشهد الروائي العربي، ضمن كتاب جماعي: التشكل والمعنى في الخطاب السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013 .

50) شريط سنوسي، بطل الحكاية الشعبية في المسرح المغاربي، نقلا عن: سعد الدين حسن نعمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العريب، دار الأحد، بيروت، 1973.

51) شيد زرواتي، إشكالية الثقافة في البلدان المتخلفة، دار زا عياش، الجزائر، ط1، 2011.

52) صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، أبريل 1980.

53) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

54) طاهر محمد بوشلوش، التحولات الاجتماعية والاقتصادية وآثارها على القيم في المجتمع الجزائري (1967-1999)، دراسة ميدانية تحليلية لعينة من الشباب الجامعي، دار بن مرابط، الجزائر، ط1، 2008.

55) عادل النذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010 .

56) عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت).

57) عائشة الدمركي: سيميائيات النّص الشفاهي في عمان، كتاب نزوى، أفريل2013 .

58) عبد الجليل مرتاض، -مقاربات أولية في علم اللهجات، دار الغرب للنشر، وهران، ط2، 2002.

-جزائريات، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2013.

59)عبد الحميد بورايو:-القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986.

-الحكايات الخرافية للمغزى العربي دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992 .

-البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1998 .

-القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 2007.

- الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

-منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت) .

60) عبد الحميد يونس: -الحكاية الشعبية، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1968.

-الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1985.

61) عبد الرحيم يوسي، وفي الليلة ما بعد الألف، الحكاية الشعبية في التراث المغاربي، موضوع ندوة لجنة التراث بالمشاركة مع الجمعية المغربية للتراث اللغوي، مطبوعات أكاديمية، المملكة المغربية سلسلة الندوات، الرباط، 2005.

62) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1988،

63) عبد الفتاح الجمل، حكايات شعبية من مصر، دار الفتى العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1985 .

64) عبد القادر بوشيبة، الظواهر الأرسطية في المسرح العربي المعاصر(1964–1989). نقلا عن حسيت بحراوي، المسرح المغربي، بحث في أصول السوسيو ثقافية المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، دار البيضاء المغرب، ط1، 1994.

65) عبد القادر فيدوح، شعرية النص، ديوان المطبوعات الجهوية، وهران، (د–ط)، (د–ت).

66) عبد الملك مرتاض: –الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

–الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

67) عبد المنعم سيد عبد العال، معجم شمال المغرب تطوان وما حولها، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1968.

68) العربي دحو، مدخل في دراسة الأدب المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

69) عمر عبد الرحمن الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980.

70) العناني محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ط3، 2009.

71) عياد أبلال، أنثروبولوجيا الأدب، دراسة أنثروبولوجية للسرد العربي، روافد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011 .

72) غراء حسين مهنا: –أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997.

–أدب الحكاية الشعبية نقلا عن، BERMAND CLAUDE : Logique du Récit, poétique seuil, paris.

73) فاتن محمد الشريف، –الرؤية المجتمعية للأسرة والمجتمع، (دراسات في الأنثروبولوجيا الاجتماعية)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007.

–الثقافة والفولكلور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والإسكندرية، ط1، 2008.

74) فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992.

75) فاطمة ديلمي، صورة اليهودي في الحكاية القبائلية، القصص والتاريخ (التمثيل الرمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي الجزائري)، نصوص جمعت تحت إشراف عبد الحميد بورايو، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ، ع2، 2005.

76) فاطمة صديقي، الحكاية الشعبية الأمازيغية، موضوع ندوة لجنة التراث بالمشاركة مع الجمعية المغربية للتراث اللغوي، الرباط، 22–23 سبتمبر، 2005 .

77) فدوة مالطي دو جلاس، بناء النص التراثي "دراسة في الادب والترجمة"، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

78) فرانك كيلش، ثورة الانفوميديا، ثورة الوسائط المعلوماتية، تر: حسام الدين زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، يناير 2000.

79) فرحان صالح، الشعر الشعبي بين المحلية ونداءات الحداثة، الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي، (د.ط)، (د.ت).

80) فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، 1986.

81) فيلبي ساندييرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ، 2003.

82) كلود ليفي ستروس، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار الحوار اللاذقية، سوريا، (د.ط)، 1987.

83) لمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط2، 1997.

84) لويس جان كاليفي، التقاليد الشفهية: ذاكرة وثقافة، تر: رشيد برهون، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2012.

85) م. يلس، إ.بانو، إ. ملتنكسي، ب. بتلهايم، ... السرديات التطبيقية (مقاربات سيميائية سردية)، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

86) مالك بن نبي، – تأملات، مشكلات الحضارة، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2013.

– مشكلات الحضارة، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، تر: بسام بركة، أحمد شعبو، (د.ط)، (د.ت).

87) مالكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، 1986– 1987 .

88) محفوظ سماتي، الأمة الجزائرية، نشأتها وتطورها، ترجمة: محمد الصغير بناني، عبد العزيز بوشعيب، منشورات دحلب، الجزائر، (د، ط)، 2007.

89) محمد الجوهري، النظرية في علم الفولكلور، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، القاهرة، 2003.

90) محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية (دراسة أنثروبولوجية في الحكايات الشعبية التونسية)، مطبعة تونس، قرطاج، 2002.

91) محمد الصالح لونيسي، الأوراس، تاريخ وثقافة، دار زرياب، الجزائر، 2007، 132.

92) محمد العربي ولد خليفة، المسالة الثقافية وقضايا اللسان والهوية (دراسة في مسار الأفكار وعلاقتها باللسان والهوية ومتطلبات الحداثة)، تالة، الجزائر، 2007.

93) محمد بن أبي شنب، المرجعية الثقافية والبعد الفكري، الوكالة الافريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، أعمال الملتقى الدولي بجامعة الجزائر، 15–17 ديسمبر 2009 .

94) محمد رجب النجار، توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط من التناص الفولكلوري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط1، 2001.

95) محمد عباس إبراهيم، التحديث والتغير (في المجتمع القروي)، دراسة في مكونات القيم الثقافية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2011.

96) محمد عبده محجوب، مشكلات التحضر في المجتمعات العربية، دراسات أنثروبولوجية حقلية في المجتمع المصري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2010.

97) محمد غنيمي هلال،– النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.

–النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

98) محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، شرح: د/ محمد أحمد قاسم، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، 2013.

99) محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، مفهومه مضمونه، دار الاتحاد العربي للطباعة، الخرطوم، 1972.

100) مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، .2006

101) مريم لطرش، الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الطاهر وطار أنموذجا، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، إشراف: عبد الرحمان بوعلي، بنيوس بنقدور، 2001.

102) مصطفى تلوين، مدخل عام في الأنثروبولوجيا، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2011.

103) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، لبنان، بيروت، (د، ط)، (د.ت) .

104) معجب العدواني، مرايا التأويل، قراءات في التراث السردي، نادي الرياض الأدبي والمركز الثقافي العربي، 2010.

105) موحى الناجي، توظيف الحكاية الشعبية الأمازيغية في المجال التربوي، الحكاية الشعبية في التراث المغرب، موضوع ندوة لجنة التراث بالمشاركة مع الجمعية المغربية للتراث اللغوي، 22-23 سبتمبر، 2005 .

106) موريس هويس: الأنثروبولوجية اللغوية بإفريقيا السوداء، باريس، 1971.

107) نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أفريل، 1994.

108) نبيلة إبراهيم، – قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، د.ط،1974 .

– أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

– الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار الحمامي، (د.ت)، (د.ط.)

– الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، بدون تاريخ .

– فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت.)

109) نور سليمان، الأدب الجزائري بين الرفض والتحرر، دار الملايين، بيروت، ط1، يناير، 1981.

110) والاس مارثن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1998

111) والتر أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، فيفري 1994.

112) ياسين النصير، المساحات المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

113) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 1990.

114) يوري سوكولوف، الفولكلور وتاريخه، تر: حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، مصر، ط1، 2000 .

المراجع باللغة الأجنبية:

- Bel. A « La Djazia », journal asiatique XIXE et XXE, (1902- 1903).

- Lacoste, C.Dujardine « Légendes et contes de la grande Kabylie », éd Peeters paris, (1965).

- Vasière, A « Les Ouled- rechaich (cycle héroïque des OULED HILLAL, Revue -Africaine, n36 , (1892).

-Auguste Moulieras, Légendes et contes Merveilleux de la Grand Kabylie, paris, 1897.

-Basset.R « La légende de bent el Khass », Revue Africaine, n 49, (1905).

-C. Calame-Griaule , « pour une étude des gestes narratifs », langage et culture africain, Maspéro, Paris, 1977

-Camille Lacoste, Dujardin, « La conte Kabyle, étude ethnologique », paris, 1982

-Christiane Achour, Conte Algérien de Constantine, (1993).

-Christiane Achour, Zinab Ali-Benali, Contes algériens, la legende des mondes, l'harnattan, paris.

-Commandant Malingoud, « contes, Bédouins », Revue Africaine, n 65, (1925).

-Destaing, E,Lennayer Chez Les Benisnous (texte berbère, dialecte des Bienisnous), Revue Africaine n 49, (1905).

-J. Rivière, Contes populaires la Kabylie du Djurjura, paris, 1882.

-MAUSSE Marcel, Mannuel d'ethnographie, payot, paris , 1947.

-Nacib, y, Contes Algériens de Djurdjura contes populaire, éd publisud, paris, (1982).

-R.M.VOLKOV, le conte. Recherches sur la formation du sujet dans le conte populaire, t.l, le conte russe ukrainien, biélorusse, 1924.

-Vladimir Propp, Morphologie du conte, traduction de Marguerite Derrida et autres, seuil, paris, 1970.

-Yassine, T, Les Voleurs de feu, paris, éd. La Découverte(1993).

المجلات:

1) بحري أحمد، ملامح التاريخ الثقافي للجزائر في العهد العثماني، المجلة الجزائرية، مجلة علمية محكمة يصدرها مخبر مخطوطات الحضارة الإسلامية في شمال افريقيا، ع9، جامعة وهران، الجزائر، 2012.

2) الثقافة الشعبية، مجلة فصلية علمية متخصصة، يصدرها أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، سنة ثالثة، ع:10، صيف 2010.

3) حدة روابحية، حضور التراث الشعبي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة معارف، البويرة، القسم الثاني، ع4، 2008.

4)خالد عيقون، تماثلات الأشكال والمفاهيم في الأدب الجزائري، مجلة مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، أشغال الملتقى الوطني المنعقد بتيارت، ط3، يومي: 13-14 أكتوبر 2011.

5)سفيان بن بوزيد بن ساهل، الشعر الشعبي المصطلح والمفهوم، مجلة دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة تصدر عن دار البصيرة، ع13، 2012.

6) عبد الجليل مرتاض، التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد 01، 2002.

7)عبد اللطيف جني، معوقات دراسة التراث الشعبي الجزائري، معارف مجلة علمية فكرية محكمة، البويرة، ع4، 2008.

8) عبد الله بن إبراهيم العسكر، أهمية تدوين التاريخ الشفهي، مجلة الدرعية، العددان 39 – 40، 2009

9) علي المتقي، النص الغنائي الشعبي، مجلة قراءات، عدد1، ربيع 2005

10) عمر عبد الهادي، الحكاية الشعبية (الملحمة الشعبية الفلسطينية)، أبحاث ودراسات في الأدب الشعبي (مجموعة مقالات حول الأدب الشعبي)، يحي حير، عبير محمد.

11) القادر شريف موسى، الصراع الثقافي والبيئي في رواية: مالا تذروه الرياح، لعرعار عبد العالي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، دورية محكمة تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 14، نوفمبر 2008، تلمسان.

12) محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية، واقع وأفاق، (مقاربات سوسيولوجية للمجتمع الجزائري) التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة عنابة، ع6، جوان 2000

13) ناصر البلقوطي: مقال، تدوين الأدب الشعبي حفظ له أم نقض لفظ؟ مجلة الثقافة الشّعبية، س5، ع17، ربيع2012.

14) نور الهدى باديس: المشافهة والتدوين، الثابت والمتغير، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع13، 2011.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....ص أ

الفصل الأول: الحكاية الشّعبية مفاهيم ومصطلحات ص1

المبحث الأول: الحكاية الشعبية ص2

1-مفهوم الحكاية الشعبية ص2

2- الحكاية الشعبية الجزائرية.....ص18

3- مصادر الحكاية الشعبية ص26

4-عناصر الحكاية الشعبية، أنواعها، ووظائفها ص28

5- منطلقات ومقومات الحكاية الشعبية ومميزاتها ص39

6- إشكالية تصنيف الحكي الشعبي أو الحكايات الشعبية ص45

المبحث الثاني: إثنوغرافيا الجزائر ص54

1/ المعطيات التاريخية ص55

2/ الأوضاع الاجتماعية ص57

3/ الوضع الثقافي ص58

الفصل الثاني: طبيعة السّرد الحكائي الشفوي الجزائريّ ص61

المبحث الأول: ماهية الشّفوية في الحكاية الشّعبية ص64

1- طبيعة السّرد الحكائي الشفوي وشفاهية الأدب .....ص 64

2- مفهوم الشفوية .....ص 66

3-أقسام الشفويّة ص71

4-سلبيات وإيجابيات الشفويّة ص72

5-خصائص الشفويّة ص74

المبحث الثاني: خصائص الحكاية الشفويّة ص81

1- دور الأسر الجزائرية في الحفاظ على الموروث الشفوي ص81

2- أسلوب الحكاية الشعبية الشّفوية ص82

3-الحكاية الشعبية بين الأمس واليوم.....ص85

4-أشكال التجمعات الشعبيّة ومؤديها.....ص87

5-العمليّة الإثنوغرافيّة لجمع الحكايّة الشعبيّة.....ص90

المبحث الثالث: الرّواة وفنون الرّواية ص93

1-مميّزات الرّاوي..... ص93

2- فن رواية الحكايّة الشّعبية ص97

3- طبيعة الرواية.....ص98

المبحث الرابع: فن أداء الحكاية الشفوية ص100

1- اللغة والأداء في الحكاية الشفوية.....ص100

2 - أهمّ مميزات الحكاية الشفوية.....ص105

3- بدايات ونهايات الحكاية الشعبية.....ص109

الفصل الثالث: طبيعة السّرد الحكائي المدوّن الجزائريّ.....ص117

المبحث الأول: ماهية الكتابة في الحكاية الشعبية ص120

1- من الماهية اللّفظية إلى الماهية الخطيّة ص120

2- مفهوم الكتابة ص126

3- سلبيات وإيجابيات الكتابة.....ص127

4-من المنطوق إلى المكتوب.....ص130

5-الكتابة أو التدوين.....ص135

المبحث الثاني: خصائص الحكاية المدونة أو المكتوبة.....ص139

1- التّدوين وإعادة الوعي ص139

2- التّدوين عبر وسائل الاعلام ص148

3-تدوين الحكاية الشّعبية أحد آليات إعادة إنتاج التّراث الشّعبي ص151

الفصل الرابع: المقارنة بين الحكاية الشّفوية والمدوّنة.....ص161

المبحث الأول: أوجه الاختلاف والتشابه في شكل الحكاية الشعبية ص162

1- الاختلاف في شكل الحكاية الشّعبية ص162

2- المرونة والتحوير في الحكاية الشّعبية (الشفوية والمدونة)..... ص166

3- التّدوين ضروري للبقاء ص192

المبحث الثاني: الاختلاف والتشابه في مضمون الحكاية الشّعبية ص197

1- أوجه التغيير والتشابه في مضامين الحكاية الشّعبية ص197

2- التواصل في الحكاية الشعبية الشفوية والمدونة (القنوات التواصلية).....ص199

المبحث الثالث: المقارنة في الحكاية الشعبيّة.....ص213

1- اختلاف اللهجات في الجزائر (العربية والأمازيغية) ص213

2- تحول مسوغات الكلمة من الأداء إلى الاستعمال ص217

3- وسائل الحفاظ على الحكاية الشّعبية ص224

4- الحكاية بين المنطوق والمكتوب ص229

خاتمة. .....ص 235

قائمة المصادر والمراجع ص240

فهرس الموضوعات ص254

الملخص:

كانت دراستنا منصبة في البحث عن الحكاية الشّعبية في الجزائر بين الشّفوية والتّدوين، فتعدد الصّور من حكاية إلى أخرى عند انتقالها من الشّفوية إلى التّدوين أو في مرحلة الشفويّة في حدّ ذاتها هو ما جعلنا نبحث في هذا الموضوع. فالحكاية تتغير من منطقة إلى أخرى ومن راوٍ إلى آخر وحتى في المنطقة ذاتها، والتّدوين ليس مجرد تسجيل وتصفيف للكلمات وإنّما هو شحن للأحاسيس والمشاعر وكل ما يريد الرّاوي إيصاله إلى غيره.

Résumé :

Notre étude s'est focalisée sur la recherche du conte populaire en Algérie entre oral et écrit. La multiplicité des images d'une histoire à l'autre lors du passage de l'oral à la notation ou à l'étape orale en elle-même est ce qui nous a fait regarder ce sujet étrange. L'histoir change d'une région à l'autre, d'un narrateur à l'autre, et même dans la même région, et le blogging n'est pas seulement un enregistrement et un style de mots, mais c'est un envoi de sentiments et de tout ce que le narrateur veut transmettre aux autres.

Abstract :

Our study was focused on the search for the folk tale in Algeria between oral and written. The multiplicity of images from one story to another when moving from oral to notation or in the oral stage in itself is what made look at this subject. The story changes from one region to another from one narrator to another and even in the same region. And blogging is not just a recording and styling of words but it is a shipment of feelings and everything that the narrator wants to convey to others.