الباب الثالث

مناهج البحث ومشكلات العمل الميدانى

دراسة تطبيقية

عالمية التعبير الشعبى

تقديم :

تعد المناهج التى نعرض لها فى هذا الباب، والتى أشرنا إلى بعضها إشارات عابرة فى أثناء حديثنا عن الدراسات الشعبية فى البلاد الأوروبية، تعد ثمرة الأبحاث والمناقشات النظرية التى، مهما حاولت تأكيد قومية التعبير الشعبى وتأكيد طابعه المحلى، فإنها لم تغفل قط الإشارة إلى أن التعبير الشعبى، بعيداً عن زمانه ومكانه، ينشأ بدافع إنسانى. ولهذا فقد تشابهت أشكال التعبير الشعبى فى جميع أنحاء العالم فى كثير أو قليل من حيث الشكل والمحتوى. وقد ترتب على هذا التشابه إمكان إخضاعها لمناهج واحدة فى التحليل والدراسة. ولهذا فقد رأينا أن نقدم لهذه المناهج بكلمة حول مفهوم عالمية التعبير الشعبى.

فالتعبير الشعبى علم إنسانى له خصائص تميزه عن سائر العلوم الإنسانية الأخرى، فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على الدوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث فى هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث فى هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر فى الماضى، والماضى فى الحاضر، كما يتحدد فى هذا العلم. وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب فى إثارة كثير من مشكلاته، أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى تحتم على الباحثين فى هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية، وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى.

ولم تقتصر هذه التساؤلات على المعتقدات وبقايا الفكر الأسطورى؛ إذ إن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعا؛ ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيدا، وهى تلك التى مازال الباحثون يخوضون فيها حتى اليوم. فكيف يمكن أن يلبى الماضى احتياجات الحاضر؟ وإلى أى حد يتسلط الماضى على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى؟ وكيف يمكن للحاضر أن ينسلخ منه مع الاعتراف بوجوده؟ وإذا كان هذا الماضى موغلاً فى القدم، وإذا كانت الشعوب لم تخلق

نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها شيعا بل قسمت، فهل يعنى هذا أن الماضى القديم الموحد خلف آثاراً موحدة فى أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها، وعلى الرغم من اختلاف المراحل الحضارية التى مرت بها؟ وهل يمكن أن يبلغ تسلط الماضى الحد الذى يجعله يفرض أشكالاً موحدة من التعبير الأدبى، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القص الخرافى وغير الخرافى، كما عرفت الأدب البطولى والأدب الفكاهى بما فيه النكتة، وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز؟

وإذا تركنا جانبا اشتراك الشعوب فى أشكال التعبير الشعبى، فإن التساؤل يتسع ليشمل البحث عن استخدام كل شكل من هذه الأشكال فى كثير من الأحيان لموضوعات جزئية (موتيفات) بعينها، بل يتسع أكثر من ذلك ليثير موضوع اشتراك هذه الأشكال من التعبير، كل شكل على حدة، فى أبنية موحدة.

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين من زمن مبكر حتى من قبل المناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية فى أوائل القرن التاسع عشر. ومن الطبيعى أن هذه التساؤلات لم تبرز دفعة واحدة، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين فى بداية الأمر بتعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه. ثم شغلوا من بعد بموضوعات جزئية قد تبدو هامشية لأول وهلة، ولكنها فى الحقيقة تمس جوهر هذا العلم. فقد بحثوا فى مفهوم الشعب، وهل هو مفهوم سياسى أم اجتماعى أم حضارى، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالتراث الشعبى، إذ كان التراث الشعبى لا يعيش - كما وكيفا - إلا فى مستويات اجتماعية محددة. ثم اتجه البحث من العام إلى الخاص: فالبحث عن الشعب تطرق إلى البحث عن الشعبية، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن اهتمامات الشعب الروحية على المستويين الدينى والدنيوى.

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الأدبى الشعبى، فإننا نتعدى هذه المفهومات الكلية إلى مفهومات أكثر خصوصية، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعالمية - ونعنى به التماثل والتداخل الذى قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشفاهى من شعب لآخر - إلى مفهوم أكثر عمقا، لم يتوصل إليه إلا بعد أن تجاوز الباحثون السطح إلى الأعماق، والظاهر إلى الخفى.

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد علميا، نظريا وتطبيقيا، التماثل والتداخل بين تراث الشعوب فى مستويات مختلفة، كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قويا، أو لنقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر أن التعبير الشعبى القريب لايمكن أن يفهم إلا فى إطار البعيد والغريب، وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا فى إطار معرفة القوانين التى تتحكم فى العام.

ولنبدأ من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعة فلسفية لم تكن تكتفى بفرع واحد من المعرفة، بل كانت تحشد معارف كثيرة ومتنوعة. وعندما تحتشد العقول بمعارف كثيرة، فإنها تأبى أن تقف عند حدود الجزء، بل سرعان ماتنطلق إلى الكل، كما تأبى أن تقف عند حدود الظاهرة، بل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحكمة فيها.

والبداية ترتبط دون شك بالأخوين «جرم»، ياكوب وفيلهلهم. وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية. وقد جرتهما الأبحاث الفيلولوجية فى الأدب المكتوب إلى الأدب المروى. ولما كانت اللغة الهندوجرمانية قد اكتشفت فى ذلك الحين، فإن الطريق كان مفتوحاً أمامهما لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية، المدونة والمروية، وغيرها من النصوص التى عثروا عليها مدونة عن الشعوب التى تشترك مع الشعب الألمانى فى الأصل الهندوجرمانى. وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين جرم. ومن ثم طلعا بنظريتهما فى تشابه الحكايات الخرافية؛ وهى النظرية التى ضمناها الطبعة الثالثة من كتابهما الشهير: «الأطفال وحكايات البيوت»، التى ظهرت فى عام ١٨٥٦ م. وتتلخص هذه النظرية فيما يلى :(١)

أولا : إن الحكايات الخرافية فى شكلها القديم الذى يكتنفه الغموض أو تلك التى يعتريها التحوير فيما بعد، تعد بقايا حكايات بالغة فى القدم، تحكى عن قدامى الآلهة والأبطال.

ثانيا : ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوجرمانى، كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوجرمانية. فإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب

(١) فون دير لاين : الحكاية الخرافية – ترجمة نبيلة ابراهيم ص : ٣٤ ط دار القلم بيروت ١٩٧٤.

غير الهندوجرمانية، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث عما إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوجرمانية.

ثالثا : هناك بعض الأحوال التى هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلي آخر؛ غير أن هذه الظاهرة ليست هى القاعدة.

رابعاً : إذا كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة فى جميع الأزمنة ولدى كل الشعوب؛ كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب.

ومهما يكن من تعصب الأخوين فى إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوجرمانى، فإنهما ولاشك، كانا أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية فى بلاد مختلفة، فكانا بذلك أول من مهد الطريق لمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع.

على أن آراء الأخوين جرم اهتزت بعض الوقت بتأثير نظرية «تيودور بنفى» الذى ترجم كتاب الهند القديم «البانتشاتنترا». وبتأثير هذا الكتاب قطع «بنفى» بأن الموطن الأصلى للحكايات الخرافية هو بلاد الهند. على أن هذه النظرية ما لبثت أن عورضت بشدة، وعاد الباحثون ليخوضوا فى موضوع تشابه القص الخرافى، دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن بعينه؛ بل إنهم – على العكس – كانوا يتلمسون العلل والأسباب التى تعزز فكرة تشابه القص الخرافى الذى وجد مستقلا عن جميع الشعوب.

ولم تكن الدراسات الأنثروبولوجية فى ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه فى البحث. حقا إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائى وإنسان الحضارات الأولى، ولكن النتيجة التى توصل إليها الباحثون الأنثروبولوجيون آنذاك، ونخص بالذكر منهم تايلور وأندرولانج، وهى وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم، دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين فى تشابه أنماط القص الخرافى عند شعوب العالم، حيث إن هذه الأنماط ترتكز على رصيد هائل من التراث الأسطورى القديم الذى يعد قاسما مشتركاً بين شعوب العالم.

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسى «بيديه» فى القص الخرافى، التى خطا بها خطوة أبعد من الأخوين جرم. فالتشابه عنده لا ينبع من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل

الهندوجرمانى فى تراث قصصى واحد، انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم، بل إن التشابه أساسه اشتراك شعوب العالم القديم فى أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة.

ومن هنا كانت فكرة «بيديبه» التى أثرت عنه، وهى أنه كما ينمو النبات الواحد، مع اختلاف يسير فى شكله، فى الأمكنة المتماثلة جغرافيا ومناخيا على خريطة العالم، كذلك تظهر فى الظروف الروحية والفكرية المتماثلة عند شعوب العالم نماذج متماثلة من التعبير. وبناء على ذلك.. فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية التى تتشابه فى كثير أو قليل فى جميع أنحاء العالم.

ثم شاء الباحث الألمانى «هانز ناومن» (١٨٨٦ - ١٩٥١) أن يحسم الجدل فى هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات. وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألمانى «وليم فوندس» صاحب الكتاب الشهير «سيكلوجية الشعوب»، ثم أبحاث الأنثروبولوجى الفرنسى «ليفى برول». وعند ذاك أعلن رأيه فقال : «من الواضح أن وجوه التجانس بين الشعوب لا تقوم جميعها على مبدأ التأثر والتأثير؛ إذ من المؤكد أنه من الممكن، وفقاً للقوانين الطبيعية، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التى تتبناها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض، والمنتمية إلى أجناس مختلفة، ومناطق مختلفة، أن تنشأ تصورات متشابهة فى المجالين المادى والروحى على السواء. إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد فى تشابه الآداب الشعبية، أعنى مبدأ هجرة الآداب الشعبية، واعتماد بعضها على البعض الآخر، أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها، إذ من الممكن لكلا المبدأين أن يقف بصفة أساسية إلى جانب الآخر، بل إنهما فى بعض الأحيان قد يتفاعلان معاً»(١).

على أن أهمية ناومن لا ترجع فحسب إلى حسم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصالحة بينهما، بل ترجع كذلك إلى تلك الفكرة الطريفة التى أضافها إلى رصيد الأفكار التى وصلت إليه، والتى استطاع عن طريقها أن يفسر تسرب الشىء القديم إلى الجديد، أو بالأحرى سر تسرب الماضى إلى الحاضر على الدوام. وهذه الفكرة بعينها تقدم تفسيراً على نحو ما

---

(١) Gerhard Lut z/ : Volkskunde, pp 102- 108 Berlin 1958.

لوجوه التشابه بين أجناس التعبير الشعبى على مستوى العالم، بقدر ما تقدم كذلك تفسيراً لوجوه الاختلاف.

وتقدوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضارى؛ فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لها ثقل فى ضمير كل شعب؛ ومن ثم فإنها لا تظل طافية على السطح، بل تهبط مستقرة فى القاع، وذلك إذا تصورنا الحضارة وعاء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى. وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمى تتشابه لدى الشعوب جميعا ,حيث إن الشعوب – كما سبق أن ذكرنا – لم تخلق نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها بل قسمت، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى فى تشابه أنماط التعبير الشعبى على مستوى العالم. ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لا يبقى وحده ساكنا مستقرا فى القاع، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينفذ إليه. وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالجديد عملية دائرية؛ فالقديم المستقر يتفاعل مع الجديد الذى يمتلك قوة النفاذ إليه، ثم يعود هذا النتاج الجديد فيتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويترسب منه ما يمكن أن يمتزج بهذا النتاج المستقر الحديث نسبيا، وهكذا دواليك.

وليست هذه العملية مجرد تصور لتركيبة حضارية، بل هى واقع يتحقق فى البناء الاجتماعى؛ فالمعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلا. وعندما حدث تغيير فى البنيات الاجتماعية، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطا بالأرض الأم. على أن هذه المعارف القديمة لا تبقى فى حالة من السكون، بل إنها تتحرك على الدوام، متوجهة إلى الطبقات الأخرى، ومستقبلة منها فى الوقت نفسه.

وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا؛ فالتراث الشعبى يظل دائما له سحره، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلا حضاريا جديداً، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكيفه وفقاً لمتطلبات حياتها. فالزى الشعبى على سبيل المثال (الجلابية مثلا) يصعد من القاع ليصبح (موضة). وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبى من القاع لتستغل سياحيا أو فنيا. وعندما تتم هذه العمليات، فإنها لا تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه تغيير شعوريا أو لا شعوريا، وعندئذ يتأثر نتاجها الأصلى بشكل أو بآخر.

وبهمنا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبى أمران : الأمر الأول أن هذه العملية الحضارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب. والأمر الثانى، أن التراث الإنسانى الموغل فى القدم، الذى يعد قاسماً مشتركاً بين جميع الشعوب، لا تطمس معالمه، بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر فى شكل «موتيفات» أو موضوعات تتغلغل فى الأشكال الجديدة.

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تتلمس الطريق لتعرف طبيعة التعبير الشعبى لا التعبير الشعبى فى حد ذاته. ولم يكن يخفى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة فى أشكال التعبير الشعبى فى البلدان المختلفة، قد يؤدى إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجاله المتميز، الذى نودى من أجله لأن يكون علما مستقلاً، ألا وهو إدراك القوانين التى تحكم الحياة الشعبية، وتفجر - من ثم - أشكالا خاصة متميزة من التعبير. بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Völkerkunde أو علم نفس الشعوب Völkerpsychologie . فيفقد بذلك هويته.

وقد كان لهذا التحذير نتائجه المثمرة فيما بعد، عندما أصبح التعبير الشعبى فى حد ذاته هو موضوع البحث.

وبعد جهد المدرسة الفنلندية، التى اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمى يبحث فى التعبير الشعبى، وهو المنهج الجغرافى التاريخى - يعد بحق أول عمل علمى فى مجال التعبير الشعبى، يركز على محتوى النص. حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبى على مستوى العالم، ولكنها شاءت أن تخضع هذه الظاهرة للفحص العلمى الذى يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف.

ويعد كارل كرونة مؤسس المنهج الجغرافى التاريخى بحق، كما سبق أن ذكرنا، وخلفه من بعده أنتى آرنى. ويقوم هذا المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية. فإذا اتفق للباحث جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد، أمكنه، عن طريق المقارنة بين الروايات، واعتماداً على بعض

القرائن الزمانية والمكانية، أن يحدد نشأة النمط زمانيا ومكانيا. وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره؛ راصداً ما يعترى جزئياته من تعبير. ولم يدع كرونة أنه يستطيع، من خلال هذا المنهج، أن يصل إلى أصل كل حكاية، ولكنه بذل جهده مع غيره من الباحثين لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية. وقد تم نشر هذه الأبحاث فى دورية FFC التى ما تزال تصدر فى هلسنكى حتى اليوم. وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست أنتى آرنى النمطى الموتيفى بارزا. وهو الفهرست الذى توسع فيه طومسون فيما بعد، وعرف بفهرست آرن طومسون. ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان، وتحليل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التى ورد ذكرها فى الروايات المختلفة، مع الإشارة إلى مصادرها وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يهتدى به فى تصنيف القص الشعبى وأرشفته فى جميع الدراسات الشعبية على وجه التقريب.

ومن خلال هذا الفهرست، ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التى استخدمت المنهج الجغرافى التاريخى، والتى أنجزها علماء فى فنلندا وفى غيرها من البلاد الأوروبية، تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبى على مستوى العالم، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط فى توظيف موتيفات متنوعة، وكأن هذه الموتيفات، كما قال الأخوان جرم من قبل، أشبه بفتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش، لا يراها إلا كل ذى بصر حاد(١).

وعلى الرغم مما حققته المدرسة من إنجاز علمى مهم، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التى أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية، فإن منهجها فى البحث قد قوبل، فيما بعد، بمعارضة شديدة تحرزا من أن يظن أن التحقق من تشابه الأنماط والموتيفات فى التعبير الأدبى الشعبى على مستوى العالم يعد هدفا فى حد ذاته، وأنه يعد نهاية المطاف فى البحث فيه.

لقد قال هؤلاء، وعلى رأسهم الباحث السويدى «فون سيدوف»، إن هذا المنهج فى البحث مازال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد، ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة

(١) Hermann Bausinger : Formen der Volkspoesie, Berlin 1968, p29.

الشعبية التى تفجر أشكالاً من التعبير تعد وريثة الماضى ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر. وإذا كان التراث الشعبى قد سلم لكى يُسلَم، فإن هذه العملية فى حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التى سلمت إليهم، سواء كانت واردة عليهم أو نابعة أصلا منهم. ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية؛ فإن لم تكن ملبية لهذه الاحتياجات، فهى إما أن توأد فى حينها، أو تتغير على نحو ما. لا يكفى إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة؛ ولا يكفى أن أشير إلى الموتيفات المشتركة بينها؛ بل لابد أن أربط بين كل رواية والمجال الذى تعيش فيه. وإذا فعلنا هذا، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها(١).

فهل يكفى، على سبيل المثال، أن نقول إن مجموعة حكايات سندريلا التى بلغت المائتى حكاية(٢)، تعد تفرعاً عن الحكاية المصرية القديمة التى تحكى، نقلا عن سترابو، أن رودوبيس المصرية الجميلة كانت ذات يوم تستحم فى الخلاء، فحط نسر وخطف حذاءها وأسقطه فى حجر فرعون، وعندئذ أصر فرعون على أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء، وظل يبحث عن صاحبته حتى اهتدى إلى رودوبيس وتزوجها؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصلا روايات حكاية سندريلا، على الرغم من أن هذا محض افتراض، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف فى البحث فى هذه الحكاية العالمية؟ وكيف يمكننا أن نفسر التغيير الذى طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبيس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التى كانت تكلفها أعمالا عسيرة؟ وكيف نفسر تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتنجز للفتاة تلك الأعمال العسيرة، بل لتجعلها تبدو غاية فى الجمال والبهاء، حتى يعشقها الأمير، ويصر على الزواج منها؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة، بهذه الإضافات وغيرها، هى بعينها الرواية الأولى؟ إن الموتيف الأساسى فى هذه الروايات - عندما يجرد - تصبح صيغته هى الزواج من خلال وسيط هو الحذاء؛ وهو موتيف خاص مميز، ولابد أن يكون قد نشأ حقا فى زمان ما ومكان ما، ولكنه لايمثل وحده الحكاية الكاملة التى رويت فيما بعد، بل الروايات المختلفة لها. ولا يمكن للموتيف

(١) C.W.Von Sydow Folktale Studies and philology; Some points of View

(٢) Anna Brigitta Rooth : The Cindetella Cycle Lund 1951.

أن يندمج فى الحكاية إلا إذا وجه توجيها خاصاً بحيث يبدو منسجما مع الأجزاء الأخرى التى تتألف منها الحكاية، أى بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة، تختلف كلية عن تلك التى تشيع فى النص الأول.

إن الحكاية إذا قدر لها أن تنتقل من مكان إلى آخر - كما يقول فون سيدوف - لابد أن تنتقل عن طريق راو. وسواء كان هذا الراوى سمع الحكاية فى مكانها الأصلى ثم انتقلت معه إلى بيئته، أو أنه سمعها من راو وافد عليه، فإن الحكاية تعد فى كلتا الحالتين وافدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة مذاقا خاصاً. وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقلة فى حد ذاتها، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجالها. ولكى يكون البحث المقارن مثمراً فى هذه الحالة، فلابد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نفعه لدراسة وجوه الاتفاق(١).

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية. وقد كان هذا بتأثير الوعى الحاد بمفهوم الحضارة. وإذا كان التراث الشعبى بكل أشكاله وصوره يعد المكون الأساسى لحضارة شعب من الشعوب، وإذا كانت الحضارة مفهوماً محلياً وليس عالميا، فإن التراث الشعبى لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوبا بحركة المد الحضارى لهذا الشعب أو ذاك. فالزى الشعبى، على سبيل المثال، كما يقول «ناومن»، لا يهم الباحث فى حد ذاته، بل إن الباحث يهتم به لأنه يهتم بمن يستخدمه أولا، وبمجالات استخداماته ثانيا(٢).

ومع كل هذا النقد الذى وجه إلى المدرسة الفنلندية، وإلى منهج البحث فى الموتيفات العالمية، لا فى مجال القص وحده بل فى غير ذلك من أشكال التعبير الأدبى الشعبى، يظل لهذه المدرسة فضل الريادة فى هذا المجال. ويكفى أنها وضعت ما كان يردد من قبل كلاما حول عالمية التعبير الشعبى فى إطار منهجى علمى سليم مازال يتخذ حتى اليوم دليلا لتصنيف القص الشعبى على الأقل. وفضلا عن هذا فإنه لولا جهود علماء هذه المدرسة فى حصر

---

(١) انظر النموذج المقدم فى المنهج الجغرافى فيما بعد.

(٢) Gerhard Lutz. volkskunde, P. 104.

الأنماط القصصية على مستوى العالم، ولولا رصدهم للموتيفات الموظفة على نطاق واسع فى القص، ما كان يمكن لمن أتى من بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات. ومما لاشك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية، بقصد الاهتداء إلى متغيراتها، والدوافع وراء هذه المتغيرات، يحقق كثيرا من أهداف الدراسات الشعبية مما لو اقتصرنا على دراسة هذا النمط فى إطاره الاجتماعى المحدود.

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن البحث فى محلية التعبير الشعبى بدأ يقف بإصرار جنبا إلى جنب مع البحث عن عالميته. بل إننا نستطيع أن نقول إن البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ يُستغل ويوجه نحو المحلية؛ ذلك أن الذوق المحلى هو الذى يتحكم فى نهاية الأمر فى المادة المنقولة، ويوجهها كيفما شاء.

على أن البحث فى عالمية التعبير الشعبى مايزال يلح على الباحثين، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية؛ إذ إن البحث بدأ يوجه نحو الكشف عن القوانين الكلية الصارمة، وعن النظام الخفى، اللذين يتحكمان فى أشكال التعبير الشعبى. الهدف إذن هو الكشف عن البناء الأساسى للفكر الإنسانى الذى يمكن أن يستوعب كل المتغيرات، وأن يظل - على الرغم من ذلك - خاضعاً لقوانين كلية هى أشبه بالقوانين الكونية.

ويهمنا فى هذا المجال أن نشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استنفذت المدرسة الفنلندية جهدها فى البحث، كما أنها لم تنشأ كرد فعل للنقد الذى وجه إلى هذه المدرسة، بل إن هذه الأبحاث نشأ بعضها فى وقت كانت فيه جهود المدرسة الفنلندية ماتزال مكثفة؛ ولانستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث التى ظهرت حقا فى زمن مبكر، نشأت بتأثير تقدم الدراسات اللغوية الحديثة، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير؛ ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث، بصفة عامة، نشأت مسايرة لتطور الفكر الفلسفى فى العصر الحديث. ولهذا نستطيع أن ندعى فى شىء من الاطمئنان أن البحث فى القوانين الخفية التى تتحكم فى التعبير الأدبى بدأت حقا بالأدب الشعبى. ولعل هذا هو السبب فى أن الأبحاث الرائدة المبكرة فى هذا المجال قد أعيد تقييمها فى السنين الأخيرة، وأصبحت مرجعا لدارسى الأدب واللغة، لا

على مستوى الأدبى الشفاهى ولغة الكلام فحسب، بل على المستوى التعبير الأدبى الذاتى كذلك.

ففى عام ١٩٠٩ نشر أكسل أولريك بحثا فى «المجلة الألمانية للدراسات الألمانية القديمة والأدبية» تحت عنوان «القوانين الملحمية للقص الشعبى» ولم يشر الباحث إلى أنه يخص قصا دون قص، بل القص الشعبى بصفة عامة(١).

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح Super organic؛ وهم يعنون بذلك أن الحضارات عملية مجردة، تنمو نمواً ذاتيا؛ الأمر الذى لا يتطلب بالضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى تترتب عليها وتفسر نشأتها ونموها وعملياتها المختلفة. وشبيه بهذا – كذلك – تكون الإنسان؛ فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات العضوية فإنه يسمو فوق العضوية بتكوينه الفكرى والنفسى. وبالمثل فإن قوانين القص الشعبى ينبغى أن ينظر إليها فى حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات. ولقد اختبرت هذه القوانين على مستوى عالمى، وانتهى الباحثون إلى أن أولريك قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية القص الشعبى. وتتلخص هذه القوانين فيما يلى :

أولا : قانون البداية والنهاية. فالقص الشعبى يبدأ من نقطةالسكون، وسرعان مايتجاوزها إلى الإثارة، ومنها يصل مرة أخرى إلى السكون. فإذا كانت الحكاية طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة؛ أما إذا كانت قصيرة فإنها تتم مرة واحدة.

ثانيا : قانون التكرار. والتكرار هنا ليس تكرار الموتيف الواحد فى أكثر من حكاية، ولكنه التكرار داخل الحكاية الواحدة؛ وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من مرة حتى ينجح فيه، أو يقوم أكثر من شخص بالفعل نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل. وإذا كان الهدف من هذا التكرار تأكيد الحدث، فإن الأدب بصفة عامة يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث. ومن ذلك الوصف. على أن التعبير الأدبى الشعبى لا يميل إلى الوصف وذلك لاقتصادية التعبير فيه من ناحية ، ولأن الوصف يخضع لذاتية المؤلف من ناحية أخرى . ويمكننا أن نتمثل فى هذا

---

(١) Axel Olrik : Epic laws of Folknarrative; the Study of Folkore P. 129

المجال بتعبيرين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف. فقد نؤكد محاولة إنسان فى عمل ما فنقول : لقد حاول وحاول. وقد نقول : لقد حاول بكل جهده. فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد، وهو أسلوب الأدب الشعبى؛ أما الجملة الثانية فهى تستخدم فى وصف المحاولة لتأكيدها؛ وهى عبارة تتولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل؛ فقد يقول : لقد حاول جاهدا، أو حاول بكل ما فى وسعه، أو حاول يائساً، وهكذا. ويؤدى التكرار أكثر من وظيفة فى التعبير الشعبى عامة. وبالنسبة للتعبير الأدبى يعد وسيلة لحفظه؛ وهو وسيلة لخلق التوتر فى القص؛ ثم إن له وظيفة بنيوية فى النص، على نحو ما سنرى فيما بعد.

ثالثا : قانون الثلاثة . وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن الفعل يتكرر ثلاث مرات، أو أن الأخوة الثلاثة يقومون بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر. وقد تشذ بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة، ولكن قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال. ويقول أولريك إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشبى عن الأدب الذاتى تمييزاً حاداً مثل هذا القانون.

رابعاً : قانون المشهد. والمشهد فى القص الشعبى لا يحتمل أكثر من شخصيتين؛ فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفى.

خامساً : قانون القوتين المتعارضتين. فهناك الكبير فى مقابل الصغير. والضعيف فى مقابل القوى، والشرير فى مقابل الخير، والفقير فى مقابل الغنى، والجميل فى مقابل القبيح. ووظيفة البطل فى القص أن يكون وسيطا بين هذه المتعارضات، فيصنع منها تكوينا جديداً. ومن هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسبق من ليفى شتراوس فى إبرازه البناء الأساسى للقص الجمعى، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينهما وسيط.

سادساً : قانون الوضع الأول والوضع الأخير. فأهم الشخوص والأشياء تكون لها الصدارة فى القص. حتى إذا وصلت الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخوص التى تثير العطف هى أهمها.

هذه هى القوانين الشكلية التى ذكرها أولريك. وقد أضاف إليها بعض القوانين التى ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك أن القص الشعبى لا يعرف تداخل خيوط الأحداث مع

بعضها البعض، بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد؛ وإذا كان لابد من العودة إلى الماضى، فإن هذا يأتى عن طريق الحوار.

ثم إن السرد فى القص الشعبى يترجم كل صفة إلى فعل؛ فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أوالبؤس أو الطيبة وهكذا، بل لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال؛ فزوجة الأب القاسية ترسل ابنة زوجها إلى الغابة الموحشة أو إلى الغول؛ والابنة تمنح الخير لمن تقابله، وقد تمنح الخير للطبيعة، فإذا بالطبيعة تضفى عليها الجمال والسحر.

وليس فى القص الشعبى فعل يعد نافلة فى الحكاية؛ بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره فى حركة السرد، بحيث يكون هناك فى النهاية تناسب بين الأفعال والشخوص.

والقص الشعبى يميل إلى تصوير لوحات ذات طابع تشكيلى، أو هو بالأحرى يميل إلى التشكيل النحتى، كميل النحت إلى تجسيد الفكرة التى لها طابع الدوام. فالبطل، على سبيل المثال، يصور وهو يطير بحصانه السحرى، أو وهو يصارع الوحوش، أو وهو يدخل الغابة المظلمة الموحشة. وكل هذه الصور أشبه بلوحات تخلد صراع الإنسان البطل ضد كل ما يرمز إلى الفوضى وإلى المجهول.

وأخيرا فإن القص الشعبى يتميز بوحدته الملحمية. فبمجرد أن تبدأ الحكاية فى تصوير الوضع الذى يكون فيه البطل مهدداً بالشر، إذا بالأحداث والشخوص والأشياء تتضافر جميعا لكى تصل بالبطل فى النهاية إلى الانتصار.

وربما يعد بحث العالم الروسى فلاديمير بروب الذى ظهر باللغة الروسية فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مورفولوجية الحكاية الخرافية» - يعد الخطوة التالية الضرورية لبحث أولريك[١]. ذلك أن البحث فى القوانين الشكلية العامة للقص الشعبى لابد أن يكتمل بالبحث فى القانون الذى يحكم نظام السرد من أوله إلى آخره فى كل نوع على حدة من أنواع القص الشعبى. على أننا نفضل أن نرجىء الكلام عن بحث بروب لما بعد؛ لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولا إلى اللغة الإنجليزية فى عام ١٩٦٥؛ ومن ثم فإن الأبحاث التى ترتبت عليه، والتى سنشير إليها وشيكا، كانت متأخرة.

---

(١) V.Propp : Morphology the Folkale, Indiana University 1968.

وننتقل الآن إلى بحث علمى آخر يسير فى اتجاه بحث أولريك كذلك من حيث ميله إلى الكشف عن النظام الذى يحكم التعبير الشعبى، وإن كان أكثر منه شمولا وعمقا، ونعنى بذلك بحث العالم السويسرى «أندريه يولس»، الذى ظهر بالغة الألمانية فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة».

ويعد بحث يولس كشفا حقيقيا جديداً فى مجال التعبير الشعبى على المستوى العالمى؛ لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبى الشعبى على وجه التقريب، من حيث البحث عن النظام الذى يحكم كلا منها على المستوى الفكرى والتعبيرى، وهى الأشكال التى تظهر هى بعينها عند جميع شعوب العالم، ونعنى بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافى وغير الخرافى، والأشكال الخبرية، والأمثال، والألغاز، والنكتة - بل لأنه، فضلا عن هذا، اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعاً، إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعا واحد وهو العقل الجمعى؛ فالعقل الجمعى ليس حصيلة جمع ١ + ١ + ١ بل هو حصيلة ضرب ١ X ١ X ١. إن حاصل جمع الآحاد إضافة إلى ما لا نهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت. العقل الجمعى إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو أن فرداً واحداً أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحثنا عندئذ عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التى نتج عنها هذا الإبداع المتنوع. ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد الواحد، لم يبق إلا أن نبحث عن هذه الوحدة الفكرية فى العقل الجمعى الموحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث يولس يتميز بأنه يتحرك فى مستويات مختلفة فى آن واحد: مستوى الكون الكبير، ومستوى الكون الصغير الذى يمثل عالم الإنسان، ومستوى التعبير. إن العقل الجمعى، كما يقول يولس، أشبه بالفتاة المسكينة فى الحكاية الخرافية، التى تحتم عليها أن تعمل فى الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكى تجمع الشبيه إلى الشبيه فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع النظام من الفوضى. وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعى فى موقفه من الحياة ومن الكون. فالإنسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئى وغير المرئى، لأن مجرد التفكير فى هذه الأشتات المتفرقة يملؤه بالمخاوف والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعا آخر لا يصنعه من

المخاوف والأوهام فحسب، بل كذلك من الآمال والخيالات، فإذا بأشتات الحياة المبعثرة المختلطة تنتظم فى شكل إنجازات فكرية، وطقوس دينية، وتشكيلات أدبية وفنية. ولا تدخل هذه العملية فى إطار الميتافيزيقا، بل إنها من صميم العملية المعرفية التى تميز الإنسان عن غيره من الكائنات.

وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية، فإنها تتم جميعا وفقا لعملية موحدة. إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتنتقى منها ما يتشابه وينسجم فى كل موحد، أو على حد التعبير الفلسفى الألمانى، جشتالت. وإذا كان الجشتالت - كما يقول الشاعر الألمانى الكبير جوته - هو الاكتشاف الحقيقى للمصير الإنسانى المعقد، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبى يمثل جانبا من هذا المصير الإنسانى المعقد وبهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبى «جشتالتا» من حيث تكوينه الفنى، كما تصبح الأشكال جميعا «جشتالتا» واحداً من حيث إنها تعبر عن المصير الإنسانى المعقد. على المستويين المرئى وغير المرئى.

أما كيف يتم للعقل الجمعى الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلاً فنيا مثاليا متكاملاً، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر فيها المشاعر والأفكار. وعندئذ تتضافر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلا متكاملا، يصبح - بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعى - الشفرة التى يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون. ولعل هذا هو السبب فى وفرة الرموز فى التعبير الشعبى، ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية الكبيرة، التى اصطلح على تسميتها بالأنماط العليا Archetypes، بل تتعداها لكى تشمل كل شىء فى الحياة.

ويمكننا أن نستدل على هذا بنوع أدبى شعبى بسيط هو اللغز. فالألغاز الشعبية جميعها على مستوى عالمى تدور حول أشياء نفعية محسوسة فى حياتنا. وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التى قد لانكترث لها، حتى إننا لنعجب حقا من أن تصاغ حولها الألغاز. فعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز، ومثله البرتقالة، وحبة الزبيب، والساعة والحصان، والسوق ، إلى غير ذلك من الأشياء. على أن هذه الأشياء لا تتحول إلى ألغاز إلا من خلال صياغة لغزية خاصة، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لطبيعة الأشياء،

ولكنهما، فى حل اللغز، يتحدان فى وحدة منطقية قابلة للإدراك. (يمشى ويقف من غير رجلين : الساعة).

فاللغز إذن صياغة لغوية، وشكل أدبى، يجعل المستحيل ممكنا، وذلك من خلال إيجاده مخرجاً للجمع بين المتعارضين. ولو أننا تساءلنا كيف يتأتى للإنسان فى أى مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل الملغز، فإن الجواب عن هذا لابد أن نبحث عنه فى موقف من مواقف الإنسان الخفية إزاء الكون الكبير الذى يحيط به. إن الكون ملىء بالظواهر التى تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية، أما إذا نظر إليها فى الإطار الكلى لنظام الحياة، فإنها تعود فتتآلف وتنسجم وتصنع وحدة واحدة مدركة. الحياة إذن لغز عسير الحل، ولا يدرك الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة التى تكشف عن سر الأمور الملغزة؛ وهى فى النهاية صيغة بسيطة قد تبهر الإنسان ببساطتها، وتجعله يتعجب كيف أنه لم يهتد إليها وهى تقع أمام بصره.

وهكذا يبدأ اللغز بالنظرة الفاحصة إلى الجزئيات المبعثرة فى الحياة، فينتقى منها مايمكن أن يحيله إلى صياغة لغوية وشكل أدبى، ثم إلى معنى كونى. وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند «بولس» من هذه البداية؛ والبداية فوضى، والنهاية نظام لغوى وأدبى وكونى. وإذا كانت الحياة ترهق الإنسان بمشاغل واهتمامات روحية متعددة، فإن كل شكل من الأشكال الأدبية الشعبية يجيب عن اهتمام روحى بعينه. فالأسطورة لها مجالها الخاص من الاهتمام الروحى، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية، وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبى، ولايتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة، وكيف يتحدد وفقاً لهذه الاهتمامات فى صياغة لغوية وأدبية مميزة؛ ولكننا نوجز فى النهاية أهم الأفكار التى يبنى عليها «بولس» بحثه القيم فيم يلى :

أولا : إن العقل الجمعى بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان، دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير. ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إزاء العالمين في آن واحد، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت فى النهاية فى أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الإنسانى إزاء الكونين الصغير والكبير معاً. وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هى أن

الجزئيات تنتظم فيها بدقة، بعيداً عن أى إفاضة؛ ولهذا فقد أصبحت صالحة تماما لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة، وبينه وبين الكون. ولهذا فإننا نجد «ياكبسون»، من خلال هذا المفهوم، يميز بين الأدب الشعبى والأدب الذاتى، متأثرا بالتمييز السويسرى بين اللغة والكلام، بأن الأدب الشعبى يمثل اللغة، مقابل الأدب الذاتى الذى يمثل الكلام(١).

ثانيا : إن التعبير الشعبى لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملاً مباشراً، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق والأشياء إلى رموز محملة بدلالات إنسانية وكونية كبيرة. وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبى، فإنه فى إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لا حصر لها بطريقة مبتكرة، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد.

ثالثا : حيث إن السلوك الإنسانى على المستوى الجمعى يتحول إلى سلوك لغوى، فإن أول ما يبحث عنه فى التعبير الشعبى نظامه اللغوى، ومن اللغة ننتقل إلى أدبية هذا التعبير.

رابعا : إن السؤال الذى كان يلح على «يولس» هو : كيف يمكن أن يبرز فجأة من الكلام العادى وبقوة قهرية شكل أدبى محدد؟ وكيف يكتسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتى بعد أن يصبح شكلاً مغلقا على نفسه وله قوانينه الخاصة؟ ولكى يرد يولس على هذه التساؤلات نجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعى التى نادى بها ياكبسون وبوجاتيريف من قبل، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذى سمى به كتابه «أشكال بسيطة». وليست البساطة مرادفة للسذاجة والسطحية، بل مرادفة للطبيعة. وكان ياكبسون وبوجاتيريف قد انشغلا بالتمييز بين الأدب الطبيعى الذى يعد من أهم خصائصه أنه شفاهى ومتناقل، والأدب الذاتى. أما يولس فإنه يبدأ بنتاج هذا الأدب، أى بالأشكال التى تتألف من اللغة، ومن ثم كان تساؤله الملح عن كل شكل من الأشكال، لماذا نشأ؟ وكيف يتألف؟ أما لماذا نشأ فمرجع هذا إلى تلك القوة الموضوعية الفعالة التى تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة، أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى، لتجيب عن اهتمام إنسانى بعينه. وأما كيف يتألف، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة، تعد معادلة تماماً لهذا الاهتمام الإنسانى.

---

(١) P.Bogatyrev and R.gakobson, Die Folklorcals cinc beso ndere Form des Schaffens. Utrecht 1929.

ومن الطبيعى بعد هذا أن يرفض يولس رفضاً قاطعاً استخدام الموتيف كأساس فى تحليل النص الأدبى الشعبى، فالموتيف، من وجهة نظره، اصطلاح سلبى، ولا يمكن أن يؤدى استخدامه على النحو المجزأ كما فعلت المدرسة الفنلندية إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعبى بوصفه وحدة معقدة.

إن بحث يولس عميق حقا، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت فى السنين الأخيرة، بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة.

ونعود إلى بحث بروب، أحد أعلام المدرسة الشكلية الروسية، الذى نشره فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان مورفولوجية الحكاية الخرافية. وقد سبق أن أشرنا إلى أن بحث بروب لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم إلى الإنجليزية فى عام ١٩٦٥. وفى هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطاً كبيراً، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إفادة محققة، وأصبح النص، والنص وحده، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة. وهنا يبرز الأدب الشعبى بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص ونتائجها؛ ذلك أن النص الشعبى راسخ شكلاً وبناء من ناحية، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانيا. ولعل هذا هو السبب فى ورود أسماء دراسى الأدب الشعبى الذين عنوا بدراسة النص - مثل يولس وبروب وغيرهما - فى أعمال كثيرة من النقاد المحدثين. ولعل هذا كذلك هو السبب فى اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص الفردية فى قواعد التحليل النصى.

وكما بدأ يولس بحثه معارضاً فكرة تجزئة النص من خلال البحث عن الموتيفات، كذلك عارض بروب كلية فى أن يكون الموتيف ممثلا للوحدة الأساسية فى النص؛ فالموتيف، كما يقول، لا يمثل وحدة منطقية فى النص، إذا سلمنا بتعريف الموتيف وفقاً لطومسون، بأنه أصغر وحدة فى النص. ذلك أن زوجة الأب، والحصان السحرى، والبئر المسحور، وهكذا، تعد جميعها موتيفات، وهى لا تعد وحدات أساسية فى حركة القص. وإذا سلمنا بأن الموتيف يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة، فإن كل جملة فى الحكاية تعد فى هذه الحالة موتيفا، الأمر الذى لا يمكن أن يساعد على استخلاص الوحدات الأساسية التى ترد فى كل حكاية.

فإذا اخترنا حكاية ما وقلنا : خرج الولد ليصطاد فقابله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة ألغاز فحلها، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية: حصانا مجنحا، ومفتاحاً سحريا، وسيفا سحريا، فطار بالحصان إلى قلعة التنين، وفتح القلعة بالمفتاح السحرى، وقتل التنين بالسيف، ثم أنقذ الأميرة المأسورة فى داخل القلعة وتزوجها - فإن الجمل التى اختزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها فى توصيل المضمون، ولكنها لا تمثل وحداتها البنائية. ولم يبق بعد ذلك، كما يقول بروب، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التى لا غنى عنها لأية حكاية خرافية. وهنا يقدم بروب مثالاً يوضح من خلاله مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالى :

١ - أعطى الملك البطل نسرا. النسر حمل البطل إلى مملكة أخرى.

٢ - أعطى العجوز الولد حصانا سحريا. الحصان طار بالولد إلى قصر التنين.

٣ - أعطى الساحر الشاب مركبا. المركب حمل الشاب إلى الشاطىء الآخر.

٤ - أعطت الأميرة الشاب خاتما سحريا، فمسح الشاب الخاتم فظهر له خادمه الذى حمله إلى مملكة الجن.

إن الأشياء والشخوص مختلفة فى هذه الجمل، فى حين أن الفعل ثابت. وحيث إننا نسعى لتحديد العناصر الثابتة فى القص، فإن الأفعال تمثل فى هذه الحالة الوحدات الأساسية، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته أو أدائه،، كأن نقول التحذير، الهروب، الخروج، العودة، وهكذا، بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساسى فى مجرى الأحداث المتسلسلة. فزواج البطل بالأميرة المسحورة - على سبيل المثال - يعد وحدة وظيفة أساسية، فى حين أن زواج الأب الذى توفيت زوجته فى بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية. ذلك أن زواج البطل يمثل وحدة أساسية ثابتة فى القص، فى حين أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة.

وبعد أن شرح بروب مفهوم الوحدة الوظيفية التى استخدمها فى تحليله على نحو مارأينا، راح يلخص نظريته فى القص الخرافى على النحو التالى :

أولا : إن الوحدات الوظيفية تخدم القص الخرافى بوصفها عناصر ثابتة، بصرف النظر عمن يقوم بها، وعن كيفية القيام بها.

ثانيا : إن عدد الوحدات الوظيفية التى تستخدم فى القص الخرافى محدودة.

ثالثا : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية فى القص الخرافى بعامة متشابهة.

رابعا : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع.

خامسا : إن عدد الوحدات الوظيفية التى يتحرك فى إطارها القص الخرافى تبلغ واحد وثلاثين وحدة وظيفية.

ثم يشير بروب بعد ذلك إلى ظاهرة بنائية أساسية فى القص الخرافى، تتمثل فى العلاقة المتضادة الحتمية بين بعض الوحدات، التى تتكون منها وحدات مزدوجة. وقد ترد هذه الوحدات المزدوجة متجاورة، مثل وحدتى التحذير ومخالفة المحذور؛ وقد ترد غير متجاورة، مثل وحدة النقص أو التهديد التى ترد فى مطلع الحكاية، ووحدة زوال النقص أو التهديد التى ترد فى نهاية الحكاية. وكذلك وحدة الخروج التى تأتى فى مطلعها، ووحدة العودة، التى ترد فى نهايتها.

وبهذا يعد بروب بحق أول من استخدام التحليل الشكلى والبنائى فى تحليل القص الخرافى بصفة خاصة، والقص الشعبى بصفة عامة. وقد عارض ليفى شتراوس فى أن يكون تحليل بروب بنائيا، لأنه من وجهة نظره، ليس سوى تحليل أفقى، رصت فيه الوحدات رصا متتابعا من البداية إلى النهاية. على أن هذا الاعتراض يدحضه جزئيا أن بروب يعد أول من توصل إلى الوحدة البنائية فى القص بصفة عامة، هذا فضلا عن إبرازه العلاقة الحتمية بين بعض الوظائف المزدوجة، بصرف النظر عن موقعها من القص. ولم ينف بروب، على أية حال، أن تحليله شكلى فى المقام الأول، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لابد أن يلتزم بها الباحث فى القص قبل الشروع فى أى مستوى آخر من التحليل(١).

---

(١) انظر كتاب «قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية» للمؤلفة. دار الفكر العربى ١٩٨١.

أما الهدف الأساسي من تحليل بروب فهو الكشف عن بناء القص الشعبي في مراحل التاريخ. وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة تاريخية في تاريخ القص الشعبي، فإنها لابد أن تختلف كثيرا أو قليلا عن الأسطورة التي تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها. فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمها الحضارية، ومسايرة لمتغيراتها؛ ولهذا فإن كل أسطورة يمكن أن يكون لها امتداد في أسطورة أخرى. أما الحكاية الخرافية فقد نشأت في زمن تحللت فيه الجماعة من صرامة المعتقد القديم، وما بقي من هذه المعتقدات ذاب في جوها الشاعري. هذا فضلا عن أن كل حكاية خرافية تعد نصا مقفلاً على نفسه. فإذا كانت الأحداث الممتدة في الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهي بذلك الحكاية، فإن الصراع في الأسطورة، الذي ينتهي بحل وسط، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر، وهكذا.

وخلاصة القول إنه إذا كانت الأسطورة، في ظروفها التاريخية القديمة، قد عنيت بالمصير الجمعي، فإن الحكاية الخرافية عنيت في مرحلة متأخرة بالمصير الفردي، أو بالأحرى بالمثال الفردي الذي يحقق، بسبب مثاليته، الوفرة للجماعة.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه في الوقت الذي كان فيه بروب منشغلاً بالتحليل المورفولوجي للحكاية الخرافية، كان كارل جوستاف يونج، رائد المدرسة النفسية التي تبحث في اللاشعور الجمعي، وصاحب نظرية الأنماط العليا - منشغلا بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية. ذلك أن مصير البطل الفردي في كل حكاية خرافية - من وجهة نظره - ليس سوى إخراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه إلى أن يجتاز العقبة تلو العقبة، على الرغم مما قد يصادفه من فشل في كثير من الأحيان، حتى يصل في النهاية إلى تحقيق الشخصية المتكاملة المتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون، تماما كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية. والفرق بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الإنسان النفسي، أن بطل الحكاية الخرافية، لأنه النموذج الجميل الذي يطلبه المجتمع، لابد أن ينتصر في النهاية، في حين أن الإنسان الفرد قد يخفق، لأسباب كثيرة، فردية واجتماعية، في الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية إلى نهايتها الإيجابية.

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التى استخلصها يونج من أفعال بطل الحكاية الخرافية مسايرة تماما لتتابع الوحدات الأساسية عند بروب، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثرا بالآخر. أى إن وحدات بروب الأساسية تحولت، دون قصد، عند يونج إلى وحدات دلالات سيكولوجية فوحدة الخروج عند بروب تصبح عند يونج خروجاً من داخل النفس المظلمة، ومن القيد الذى يأسرها، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف مكونات اللاشعور، بعد أن تصعد هذه المكونات إلى السطح. وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين، كل منهما تحاول أن تشد الفرد نحوها، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب، وكل منهما تتجسد، فى الحكاية الخرافية، فى شكل الأنماط العليا، مثل المارد والغول والغابة المظلمة والجبل الشاهق والرجل العجوز والطيب والشجرة المناحة للعطاء، وهكذا.

ومعنى هذا أن بروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذى يحكم حركة القص الخرافى، فإن يونج ومدرسته التى يعد من أعلامها «بيتلهايم»، و «هودفج فون بايت»، و «مارى لويس فون فرانس»، قد توصلوا من خلال القص الخرافى إلى القانون النفسى الذى يحكم سلوك الإنسان فى الحياة. وإذا شئنا أن نربط بين النتيجتين اللتين توصل إليهما كل من العالمين، بروب ويونج، وبعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذى بحثا فيه، فإننا نقول إن القانون الذى يحكم الإنسانية هو بعينه القانون الذى يحكم القص الخرافى.

وكل هذا يؤكد عالمية هذا النمط، حيث إن الدافع إلى نشأته هو التكوين النفسى الموحد المودع داخل الإنسان حيثما كان هذا الإنسان.

ونعود إلى تحليل بروب لنرى كيف تحورت وحداته فى تشكيلات أخرى فى أبحاث البنيويين المتأخرين، الذين رأوا أن وحداته يجب أن تتضافر فى تكوينات بنائية أكثر عمقاً مما توصل إليه.

فبيير مارندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى الشريرة، الذى يشمل القدر الأكبر من وحدات بروب، يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائى أساسى كبير، يمثل جوهر الحكاية، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل والبطل الشرير[1].

---

(١) P.Maranda, (ed) Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (Belgium 1974)

ولا يعد هذا البناء الأساسى جوهر الحكاية فحسب، بل إنه يصلح أن يكون معياراً للتمييز بين حكاية وأخرى. فكلما بالغت الحكاية فى قوة القوة الشريرة، كان البطل الخير أكثر روعة وقوة وجاذبية، والعكس صحيح. وبتعبير آخر نقول إن سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التى تمنح للقوة الشريرة. ولعل هذا يدفعنا، كما يقول «مارندا»، إلى ألا نبدأ فهم الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلا ورائعاً، بل من زاوية قدرة البطل الخير على هزيمة البطل الشرير الذى يتفنن فى إيذائه أكثر من مرة. فالبطل الخير لا قيمة لوجوده فى الحقيقة إلا من خلال القوة الشريرة. وإذا نحن سلمنا بهذا البناء الأساسى، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى، التى تقوم بها الشخوص المانحة والمساعدة، والأدوات السحرية، بين القوتين الكبيرتين : قوة الشر وقوة الخير.

ويرى ميليتسكى[1] فى دراسة بنائية له حول القص الشعبى، أن وحدات بروب، التى تدور حول انتصار البطل تارة وهزيمته تارة أخرى، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها فى وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار. فإحداث الحكاية الخرافية تدور فى الحقيقة، من أولها إلى آخرها، حول مجموعة من الاختبارات التى يترتب بعضها على بعض. فالاختبار الأول التمهيدى الذى تختبر فيه القوة الشريرة البطل، أو ذلك الذى يتجاوز فيه البطل المحذور، اختبار فاشل بالضرورة؛ لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك، وهى الشعور بتهديد يدفع البطل إلى الحركة. ثم يلى هذا الاختبار الأول الاختبار الأساسى الذى لابد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته. على أن الحكاية لا تنتهى عادة بهذا الكسب، بل إن هناك اختباراً إضافيا له أهمية فى القص، وهو الاختبار الذى يتعرض فيه البطل لفقده ما أحرزه من قبل. وهو لكى يسترد هذا لابد له من أن يقضى على الشر كلية.

ومن وجهة نظر ميليتسكى، أن هذه الاختبارات لا تدور بين قوة خيرة وقوة شريرة، كما يرى بروب، بل إنها فى الحقيقة تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول، أو بين العالم الحسى والعالم الغيبى، أو بين ما هو ملك للوجود الإنسانى، وما هو غريب عنه. ويعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم بعضها من بعض؛ فبعد أن يفرغ البطل من مغامراته ويعود أدراجه،

---

(١) Ibid. , pp. 73-84.

يكون المجهول قد اقترب من المعلوم. والغيبى من الحسى، والغريب من القريب. وهذا ما يمثل فى الحقيقة جوهر رسالة القص الخرافى.

ويتحدث «جريماس»[1] عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنياً واجتماعيا من وحدات بروب، فبدلاً من وحدتى الخروج والعودة، يتحدث عن وحدتى الانفصال والاتصال؛ وهما وحدتان لها دلالتهما على المستوى الفردى الاجتماعى. فلك أن البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع. وتعبر الحكاية عن هذا فى بدايتها بمخالفة البطل للمحذور. على أن هذا الانفصال يكون مؤقتا؛ لأن البطل يعود فيلتحم بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التغيير الذى يشار إليه بقضائه كلية على القوى الشريرة. فكأن رحلة البطل، وما يجتاز فيها من اختبارات، بمثابة تكليف يأخذه البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يجعل المستحيل ممكنا.

ولعلنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف ينحو التحليل إلى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية؛ وهو الأمر الذى لم يكترث له بروب؛ إذ إنه، وهو العالم الشكلى، كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص نظريته.

على أن التحليل البنيوى لم يقتصر على القص الشعبى، بل تعداه إلى اللغز والمثل الشعبى والنكتة. وليس فى وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التى تمت فى هذه المجالات لاستخلاص بنائها الثابت الذى يكشف كل بناء منها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للإنسان من الحياة والكون.

على أنه ينبغى علينا أن نشير - فى نهاية المطاف - إلى أن التعبير الشعبى مغرق فى المحلية بقدر ما هو مغرق فى العالمية. فإذا كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات الروحية الإنسانية، وإذا كانت هذه الاهتمامات قد فرضت أشكالاً أدبية متنوعة ومحددة تعد تنظيما فكريا فى إطار التشكيلات الفنية، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشفت، إلى حد كبير، قوانينها الإبداعية ، يظل التعبير الشعبى، على الرغم من هذه النظم

(١) P. Maranda and K. Maranda, Structural Analysis of Oral Tradition, univ. of Pennsylvania 1971, P. 81

التى تحكمه على مستوى عالمى، قادراً على استيعاب كل مشكلات الجماعة وكل رصيدها الحضارى على مستوى محلى.

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبى هو الحياة الإنسانية فى إطاريها العالمى والمحلى..؟

هذا ما سوف نستوضحه من خلال عرضنا لأهم مناهج البحث فى التعبير الشعبى فى الفصول التالية :

الفصل الأول

المنهج الوظيفى فى دراسة حياة الشعوب

كتب جيمس فريزر فى مقدمته لكتاب مالينوفسكى Argonants of the Western Pacific يقول : «إن أهم ما يميز منهج مالينوفسكى فى أبحاثه الإثنوجرافية، هو أنه يضع دائما نصب عينيه الطبيعة الإنسانية بوصفها كلا معقدا. فهو لا يرى الإنسان يعيش فى بيئة مسطحة، وإنما يراه يعيش داخل دائرة تحيط به، إن صح هذا التعبير، وذلك لأنه لم يكن يغيب عن فكره أبدا أن الإنسان كائن عاطفى إلى جانب كونه عقلانيا، وطالما أجهد نفسه فى استكشاف الأساس العاطفى للأفعال الإنسانية إلى جانب استكشافه للجانب العقلانى. ومن ثم فقد قدم لنا «مالينوفسكى» فى أبحاثه وصفا إثنوجرافيا لحياة الشعوب كانت الأبحاث الاثنوجرافية والاجتماعية فى ذلك الوقت فى أشد الحاجة إليه، فقد كانت الأبحاث الميدانية من قبل تقدم لنا رواة مجهولين تستمد منهم الأنساب والتشريعات والروايات المختلفة، أما أبحاث «مالينوفسكى» فقد أتاحت لنا الفرصة لأن نعيش معه فى قرى المواطنين وحقولهم التى تتغير فى المواسم المختلفة، وبيوتهم المزدانة، وأن نشاهد قواربهم المطروحة على الشاطىء أو تلك التى تسير عبر النهر. أما الرواة فقد قدمهم لنا بوصفهم ممثلين يقومون بدور حى بين المشاهد المختلفة، وبوصفهم أفراداً يتحدثون ويتنازعون ويتصالحون، ويخرجون عن القانون أو يرضخون له، ويدفعون دية العقوبة إلى غير ذلك. وباختصار فنحن، فى أبحاثه، نكون دائما على وعى بمظاهر البيئة التى نتعقب معه فيها تعقيدات العلاقات المتعددة»(١).

هذا التقييم الاجمالى لمنهج «مالينوفسكى» فى أبحاثه، يوضحه «مالينوفسكى» نفسه فى تقديمه لأحد أبحاثه الميدانية بقوله : «سوف نسير فى اتجاهين يقرباننا من حياة الشعب الذى نقوم بدراسته : الاتجاه الأول، أن نقدم فى إيجاز بالغ، أسس التنظيم الاجتماعى وقواعد القانون القبلى وعادات القبيلة، أى أننا سوف نعرض حياة الأهالى من خلال عرضنا لأفكارهم وسحرهم وفنهم وعلمهم. وأما الاتجاه الثانى فهو أن نظل على اتصال بالأحياء، لكى نحتفظ أمام أعيننا بصورة واضحة لمكان المشهد وزمانه وبالمشهد نفسه»(٢). ولا يفعل «مالينوفسكى» هذا بقصد اكساب الرواية لونا / محليا فحسب، فيخلع بذلك عليها قدراً من الحيوية، بل إن

(١) Malinowski (Bronislaw) : Argonants of the Western Pacific, P. iv (1922)

(٢) Pnyilis Kaberry : Malinowski,s Contribution to Fieldwork Methods and the Writing of Ethnography, P. 71 (et. Man and Culture- London 1960).

منهجه هذا ينبع من أسلوبه العلمى والانسانى فى تفهمه لعلم الإنثروبولوجيا الاجتماعية. فلقد كان على وعى تام بواجبه بوصفه عالما أنثروبولوجيا، وهو أن يدون تدوينا كاملا قدر الإمكان كل ما يعين عمليا على توضيح المقومات الاجتماعية لشعب من الشعوب، ثم الكشف عن الدوافع الإنسانية التى تختفى وراء هذه المقومات. فالهدف الأول والأخير من دراساته الإثنوجرافية هو كما يقول : «الامساك بوجهة نظر المواطن فى الحياة وعلاقته بها، والتحقق من رؤيته لعالمه. ذلك أنه إذا كان الانسان هو موضوع دراستنا، فيتحتم علينا إذن أن ندرس مايشغل اهتماماته، وأن ننظر إليه بعين نافذة داخل حياته. فربما مكننا التحقق من الطبيعة الإنسانية فى تلك الصورة البعيدة الغريبة من أن نلقى مزيدا من الضوء على طبيعتنا»[1].

على أن السبب فى شهرة «مالينوفسكى» فى مجال الدراسات الاجتماعية لا يرجع إلى انفراده بنظرياته فى النظم الاجتماعية وأبحاثه الميدانية. فلقد عاصر «مالينوفسكى» جيلا من الرواد فى هذه الدراسة كان يقف بعضهم معه على قدم المساواة فى الشهرة وعمق الأبحاث، نخص بالذكر منهم «جيمس فريزر» و «راد كليف براون». ولكن الأبحاث الانثروبولوجية بصفة عامة كانت تسير قبله فى اتجاه مخالف لاتجاهه، أو لنقل أقل عمقا فى تحقيق منهجها. هذا فضلا عن أن «مالينوفسكى» يعد واضع نظريات من الطراز الأول فى علم الانثروبولوجيا الاجتماعية، وباحثا ميدانيا سار وفق منهجه جيل أو أجيال من الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية. ومن ثم يحق لنا أن نعقد مقارنة موجزة بين «مالينوفسكى» و «جيمس فريزر» من ناحية، وبينه وبين «راد كليف براون» من ناحية أخرى، لعلنا ندرك بذلك الدور البارز الذى قام به «مالينوفسكى» فى دراسة الانسان فى بيئته الاجتماعية..

يتفق «مالينوفسكى» مع «فريزر» فى أن كليهما كان يقوم بأبحاثه وهو يعى مدى ما عليه الطبيعة الإنسانية من تعقيد. وكلاهما كان يكتب بخيال واسع ومهارة فائقة وكلاهما كان مهتما بالمظاهر السلوكية فى حياة الشعوب. كما أن عملية تحليل المعتقدات والطقوس من جهة نظرهما ليست سوى رحلة استكشافية لسبر غور الروح الانسانى. وكلاهما كان يبحث عن القرائن فى عرض الحقائق، وكلاهما ينتقل من الحقائق إلى النظريات ومن النظريات إلى

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢١.

الحقائق. ولكن «مالينوفسكى» يتميز عن «فريزر» فى اهتمامه بوضع النظريات. كما أنه يتميز عنه بحرصه البالغ على الاشارة إلى أهمية استخدام المنهج الوظيفى، وتوضيحه للأسس التى يقوم عليها هذا المنهج. ولهذا فقد كان أكثر وضوحا من «فريزر» فى أن الغرض من دراسة النظم السلوكية الراسخة عند شعب من الشعوب، وتداخل هذه النظم بعضها مع بعض، والتعرض لها بالتحليل، هو خدمة المنهج الوظيفى الذى يسعى بدوره إلى إبراز وظيفة هذه النظم منفردة ومتداخلة فى حياة الشعوب، وانعكاسها على مظهرهم الحضارى.

وعلى الرغم من التقارب الشديد فى طريقة تفهم كل من «راد كليف براون» و«مالينوفسكى» لمهمتهما، فماتزال أبحاثهما تكشف عن اختلاف جوهرى فيما بينهما. فعندما نشر «راد كليف براون» بحثه عن «الاندمانيين الايسلنديين» كتب يقول : «لقد حاولت أن أدرس هذا الشعب من خلال وجهة النظر التاريخية، أى عن طريق دراسة خصائصهم الفيزيائية ولغتهم وحضارتهم؛ إذ كان هدفى من ذلك هو أن أضع هذا الشعب فى اطار تاريخى افتراضى. ولكننى تأكدت فى أثناء بحثى أن إعادة تكوين الصورة التاريخية عن طريق التأمل، لا يقدم نتائج جوهرية فى دراسة الحياة الإنسانية وحضارتها. وهنا تراءت لى الحاجة الملحة إلى البحث العميق لكل حضارة على حدة، بوصفها نظاماً آلياً كلياً يتكيف معه الشعب، وإلى الربط بين الحضارات بعضها وبعض. والوسيلة الأولى لتحقيق هذه الدراسة هى استخدام المنهج الوظيفى. والوظيفة من وجهة نظره هى دراسة التأثيرات المختلفة لنظام سلوكى شعبى راسخ، عادة كان أم معتقداً من المعتقدات، على مجتمع من المجتمعات من ناحية تماسكه وصلابته[1]. وهنا يلتقى «راد كليف براون» و «مالينوفسكى» فى معارضتهما للمنهج التاريخى، وفى تأكيد ضرورة دراسة النظم السلوكية الاجتماعية الحية، وفى نظرتهما إلى الحضارات بوصفها كلا، وأخيراً فى أن كلا منهما طور المنهج الوظيفى بتعمقه البحث فى تأثير العادات أو الأنظمة السلوكية بصفة عامة فى المجتمعات. ولكن الباحثين يختلفان بعد ذلك فى نتائج أبحاثهما، ويتمثل هذا الاختلاف أكثر ما يكون فى أبحاثهما الإثنوجرافية. فإذا كان «مالينوفسكى» قد اهتم كل الاهتمام بالعمل الميدانى، واستطاع أن ينقل للقارىء فى حيوية

(١) Phylis Kabrry : Malinowski's contribution to fieldwork methods and the writing of Ethnography : (cf. Raymond ; Man and Culture-London 1960), P. 74

ودقة معالم حياة الشعوب التى قام بدراستها، فإن «راد كليف براون» لم يسهم فى تطور الوسائل الفنية للعمل الميدانى. ففى بحثه عن سكان استراليا الأصليين الذى نشره عام ١٩١١، وكذلك فى الأبحاث التى نشرها بعد ذلك، استخدم منهج «فريزر» فى دراسة الأجناس، ووضع نظاماً ثابتاً لدراسة الطوطمية وأنساب القبائل. وبذلك استطاع أن يثبت أهمية الأسرة والجماعات المحلية فى البناء الاجتماعى للمجتمع الاسترالى، ولكنه عجز بعد ذلك عن تقديم صورة واضحة لوظيفة هذه الوحدات فى النظام القبلى الاسترالى الذى قام بدراسته. وهذا ما قام به «مالينوفسكى» بحق فى كتابه «الأسرة فى سكان استراليا الأصليين» الذى نشره فى عام ١٩١٣.

ويمكننا بعد ذلك أن نلخص وجوه الاختلاف بين الباحثين فيما يلى : أولا : بينما نحس فى أبحاث «مالينوفسكى» أن الشعب موضوع بحثه لا يغيب عنا لحظة واحده، فإننا نحس بغياب الشعب عنا فى أبحاث «رادكليف براون» ويبقى بوصفه حقائق مختفية.

ثانياً : بينما يهتم «راد كليف براون» بإبراز المؤثرات البعيدة لعادات شعبية أو سلوك شعبى أو لمؤسسة من المؤسسات الشعبية على الأفراد وأفكارهم وعواطفهم، نجد مالينوفسكى يهتم بإبراز التأثيرات المباشرة لهذه العوامل عن طريق الدراسة التحليلية لتداخل النظم السلوكية، إذ أن هذا التداخل، من وجهة نظره، هو الأساس السليم الذى يؤدى إلى المرحلة التجريدية التالية، وهى تقييم وظيفة نظام سلوكى محدد أو مجموعة من النظم السلوكية المتداخلة فى حياة شعب من الشعوب.

مالينوفسكى والبحث الميدانى :

إذا كان يمكن للباحثين أن يتفقوا حول مكانة مالينوفسكى فى مجال دراسة حياة الشعوب، فإن هذا الاتفاق يتركز أكثر ما يكون حول مقدرته الفائقة فى الملاحظات الميدانية، وفى أبحاثه حول تطور فن العمل الميدانى، وتدريبه لجيل بأسره من الباحثين لكى يكونوا مؤهلين علمياً للعمل الميدانى. وقد قام «مالينوفسكى» بثلاث رحلات إلى «غينيا الجديدة». ثم قام بعد ذلك بزيارة لاستراليا. وكان يرى أنه من الأفضل للباحث أن يقضى فترة بعيداً عن

الأهالى بين كل زيارة وأخرى. ووسيلته فى تعرف الأهالى هى المعايشة الصادقة لهم. وهو يقول فى هذا الصدد : «هناك فرق بين التعرف المشتت على الجماعات الشعبية، والاتصال الحقيقى بها. والاتصال الحقيقى الصادق بأية جماعة شعبية يعنى من الجانب الاثنوجرافى أن تسير حياة الباحث فى قرية من القرى، على سبيل المثال، فى مجرى طبيعى من التوفيق بين الأجواء المحيطة به. وقد تبدو هذه الحياة للباحث فى بادىء الأمر غريبة أو غير مسلية، وقد تبدو له مغامرة ممتعة للغاية. فبمجرد أن أقيم بين جماعة من الجماعات، أضرب بخيمتى بينهم، منعزلا بذلك عن الزائرين الأجانب، ثم آخذ فى المشاركة بطريقة ما فى حياة القرية، باحثاً عن الأحداث المبهمة، فأستيقظ مبكراً مع الأهالى وانتشر معهم فى حياتهم اليومية وأتطور معها، فهذا يبدأ تجواله، وذاك يبدأ عمله، وهناك من يتشاجر أو يمزح، وهناك الأحداث اليومية الرتيبة إلى جانب الأحداث الدرامية، وكل هذا من شأنه أن يكشف لى شيئاً كثيراً عن حياة الأسرة وعن الناس أنفسهم بوصفهم مجتمعاً متكاملا، وبذلك أكون قريباً من التفسير المباشر للدوافع السلوكية وتأكيد مغزاها النفسى[1].

وإلى جانب استعانة «مالينوفسكى» بهذه المعايشة الصادقة فى تسجيل مظاهر التكوين الاجتماعى، وتفاصيل تداخل الحياة السلوكية والعاطفية، كان يستعين بوسيلة علمية أخرى، سماها «منهج التوثيق الإحصائى للشواهد الحسية»[2]. ويتضمن هذا المنهج جمع تقارير عن المعدلات الإحصائية والأحوال الواقعية وعن الأنساب وتعداد أهل القرية، وجمع خرائط وقوائم توضح ملكية الأراضى والحدائق وامتيازات الصيد والقنص، والعلاقات الوثيقة بين الأنشطة الطقوسية والفنية، إلى غير ذلك من مظاهر الحياة المختلفة. وهو يعد هذه القوائم والتقارير أداة لا غنى عنها للعمل الميدانى، وجزءاً من البحث الاثنوجرافى، فضلا عن أنها تعين القارىء على الحكم على نتيجة الملاحظة المباشرة وغير المباشرة. ومع ذلك فهذا العمل الأول من وجهة نظره، ليس سوى مخطط تمهيدى لبنية المجتمع. وتشريح لحضارته. وهو لا يحقق الغرض المطلوب من الدراسة إلا اذا اتصل الباحث اتصالا حقيقياً مباشراً بعناصر بنية المجتمع، تلك التى تكون الالتحام بين الأسرة والعشيرة ومجتمع القرية. ولا ينبغى على الباحث أن يقتصر

---

(١) المرجع السابق ص ٧٨.

(٢) نفسه.

على تدوين مظاهر التكوين الحضارى وتفاصيل التداخل السلوكى والعاطفى، وإنما عليه أن يدون كذلك تعليق الأهالى أنفسهم على أفعالهم ومعتقداتهم وعاداتهم وأفكارهم، وتفسيرهم لها، كماعليه أن يدون كل ما يتصل بذلك من حكايات شعبية وأساطير وتعاويذ سحرية. وعلى الرغم من ضيق «مالينوفسكى» بحماسة الأنثولوجيين فى إقامة المتاحف لعرض المادة الأنثولوجية المجردة، فقد دون عن عمد العمليات التكنولوجية فى تشييد المبانى وبناء القوارب، معلناً بذلك ضرورة دراسة الموضوع المادى إذا كانت هناك مناسبة لذلك، لأن هذه تعد وسيلة لاغنى عنها للاقتراب من الدراسة الاقتصادية والأنشطة الاجتماعية وما يمكن أن نسميه بالعلم الشعبى.

هيكل مالينوفسكى النظرى فى أبحاثه :

إذا كان «مالينوفسكى» قد وصل إلى هذا المستوى الشامل العميق من العمل الميدانى فلابد أنه قد حقق هذا من خلال وضعه لهيكل نظرى اجتهد كل الاجتهاد فى تحقيقه عملياً. فما الخطوط الرئيسية لتفكيره النظرى؟ إن أهم ما يميز الإطار النظرى الذى رسمه «مالينوفسكى» لنفسه، هو القرب من التفسير المباشر للدوافع الفردية، وتأكيد مغزاها السيكلوجى، مع تدعيم كل من تفسير الدوافع والمغزى السيكلوجى بمعرفة عميقة حاذقة للتكوين الحضارى الذى يعيش فيه الفرد. وقد استطاع «مالينوفسكى» أن يحقق هذا من خلال نظريتين له : أولاهما نظريته فى أن الإنسان البدائى يسلك سلوكا عقلانياً فى الوقت نفسه، شأنه شأن أى إنسان متحضر. فهو يملك معرفة تجريبية عن الحياة لها قيمتها، وهو يستخدم هذه المعرفة بطريقة عقلانية فى مواجهة احتياجاته. ولكنه فى الوقت نفسه يعتقد اعتقاداً كبيراً فى فعالية الطقوس وفى ضرورة تأدية شعائر سحرية فى مواقف معينة. فسلوك الإنسان البدائى إذن هو مزيج من العقلانية واللاعقلانية، وعلى الباحث المدقق أن يضع فى تقديره كلا من السلوكين إن شاء أن يدرس واقع الإنسان الشعبى. وهذا لا يتأتى إلا من خلال استخدامه للمنهج الوظيفى. وبهذا يكون مالينوفسكى قد وسع هيكله النظرى بأن أضاف إلى نظريته الأولى نظريته فى الوظيفة. والوظيفة من وجهة نظره تنطوى على معان مختلفة طبقاً لاختلاف مستويات التنظيم الاجتماعى. فهناك وظيفة نظام سلوكى راسخ بعينه أو عادة من العادات فى تأثيرها على النظم والعادات الأخرى. فالعادة، كما يقول، ليست مستقلة فى حد ذاتها، وإنما ترتبط ارتباطاً

عضوياً بسائر عناصر الحضارة. والمنهج الوظيفى بهذا المعنى يتطلب البحث عن العلاقة الوثيقة بين النظم السلوكية المختلفة، ويكون البحث عن هذه الحالة أبعد ما يكون عن مجرد دراسة إثنوجرافية، أو مجرد تدوين لنظم السلوك والعادات المتماثلة، وإنما الوظيفة بهذا المعنى هى توضيح وتفسير لما أسماه «مالينوفسكى» «بالحقائق الخفية»، وهى أسس التنظيم الاجتماعى وعلاقة بعضها بالبعض الآخر.

والوظيفة فى المستوى الاجتماعى الثانى تعنى تحليل تأثير نظام سلوكى ما على بقاء علاقات بعينها، وتحقيقها لغايات محددة، وفقاً لتعريف أفراد مجتمع من المجتمعات لهذه العلاقات والغايات.

وأما الوظيفة فى المستوى الاجتماعى الثالث فهى الدور الذى يلعبه نظام سلوكى ما فى خلق الترابط الاجتماعى، ودوام طريقة من طرق الحياة أو الحضارة يكتسبها الشعب فى ظل تطور مكتسب كذلك.

فالوظيفة فى ضوء هذه المعانى الثلاثة تتطلب طريقة غائية للاقتراب من موضوع البحث، كما أن معناها المتعدد يشير إلى العناصر الثلاثة المتلاحمة فى نطاق التنظيم الجماعى الذى يعنى به الباحث الفولكلورى. وإذا طبق الباحث المنهج الوظيفى على هذا النحو، فإنه يكون بذلك قد درس كل نظام سلوكى على حدة، وتأثير السيكلوجى على الفرد والجماعة، كما يكون قد درس الترابط الوثيق بين الأنظمة المختلفة وأثرها فى البيئة الاجتماعية، ثم أثر هذا كله فى التكوين الحضارى لشعب من الشعوب. حقاً إن الحضارة من وجهة نظر «مالينوفسكى» تنفصل نظرياً عن النظم السلوكية الراسخة لشعب من الشعوب؛ ذلك أن سلوك الإنسان يسبق استعانته بالوسائل الحضارية، ولكنه مع ذلك حينما يستعين بها يتأقلم معها بيولوجياً ونفسياً حتى تصبح جزءاً من كيانه، كما يصبح هو جزءاً من حضارته. فالباحث إذن يبدأ من العناصر الصغيرة فى المجتمع وينمو معها حتى يعيش مع الحياة الكلية، أى مع الحضارة. والحضارة فى النهاية وحدة عضوية تضم أبعاد التنظيم الاجتماعى الثلاثة، وهى المادة، والتكيف الجسدى والعقلى مع المادة، ثم النشاط الروحى للإنسان.

وهكذا نرى كيف أن «مالينوفسكى» قد أولى فكرة الوظيفة اهتماماً كبيراً بوصفها الطريقة التى يلبى بها نظام سلوكى محدد الاحتياجات البيولوجية والاحتياجات الأخرى المتفرعة عنها. وفى النهاية وضع تصنيفه الشهير الذى له قيمته بالنسبة لدارس علم الاجتماع وعلم الفولكلور، وهو التصنيف الذى يشير إلى المتطلبات الأساسية والاستجابات الحضارية لها. ويتلخص هذا التصنيف على النحو التالى(١):

المتطلبات الأساسية	الاستجابات الحضارية
١ – الحاجة إلى الآلة تدفع الجماعة إلى صنعها واستخدامها والإبقاء عليها مدة ثم تغييرها حتى تحل محلها آلة أخرى	١ – الاقتصاد
٢ – الحاجة إلى تنظيم السلوك الفردى والجماعى وفقاً لمواصفات الآلة ووفقاً للعادات المتبعة.	٢ – التنظيم الاجتماعى.
٣ – الحاجة إلى أن تحاط الجماعة الشعبية فى ظل أى نظام سلوكى بمعرفة عن التراث الجماعى.	٣ – الثقافة.
٤ – الحاجة لأن يكون الشخص المهيمن على النظام ممتلكا للقوة ووسائل تنفيذ هذا النظام.	٤ – التنظيم السياسى.

نظرية «مالينوفسكى» فى السحر والدين والعلم :

يختلف «مالينوفسكى» مع «فريزر» فى مفهوم السحر والدين والعلم فى المجتمع البدائى كما يختلف معه فى وظيفة كل منها. فى المجتمعات البدائية والحضارية على السواء. أما «فريزر» فقد نظر إلى هذه الجوانب الثلاثة التى تعد أساس المعتقدات والعادات والتطورات بوصفها أنشطة منفصلة يلعب كل منها دورا فى مرحلة حضارية مختلفة. فالسحر يسيطر على حياة الإنسان البدائى أو الهمجى، كما كان يحلو «لفريزر» أن يسميه، حيث إنه يستعين به بوصفه الوسيلة الوحيدة التى يستطيع عن طريقها إخضاع القوى الطبيعية لسيطرته. فلما أصبح الإنسان بعد ذلك أكثر ذكاء وأكثر وعيا بخضوعه للقوى العلوية، أخذ يسترضى تلك القوى عن الطريق تأدية الشعائر والطقوس، أى أن الإنسان اعتنق الدين فى مرحلة حضارية

(١) Malinowski : A scientific theory of culture, P. 125 (Boston, 1944).

أعلى من المرحلة السحرية. وفى النهاية يصل الإنسان إلى مرحلة العلم وهى المرحلة التى يعيشها الإنسان المتحضر اليوم.

أما مالينوفسكى فقد نظر إلى السحر والدين والعلم بوصفها أنشطة متداخلة فى حياة الشعوب مهما تكن درجة حضارتها. فكل مجتمع متحضرا كان أم بدائيا تسيطر عليه قوتان، قوة دينية وقوة دنيوية، أو بتعبير آخر قوة السحر والدين وقوة العلم. فبينما نجد الاعتقاد فى القوى العلوية وفى الأرواح والاشباح والآلهة والأجداد المتوفين تسيطر على الإنسان فى المجتمع البدائى، نجد هذا الإنسان نفسه يتعامل مع الطبيعة وأحوالها من أجل معاشه بطريقة علمية من ناحية، ومع الشكل الحضارى الذى يعيش فيه من ناحية أخرى. وليس السحر هو العلم البدائى كما عرفه «فريزر»، بل انهما يعيشان جنبا إلى جنب بحيث يؤدى كل منهما دوره الجوهرى فى حياة الشعوب. وإذا كان السحر يتوارث فإن العلم ينجم عن التجربة. وإذا كان السحر يعيش فى جو من الغموض فإن العلم لا يكتنفه الغموض حيث إن العقل يحكمه ويحدد أسسه(١).

على أن «مالينوفسكى» اتفق مع «فريزر» كل الاتفاق فى أن الديانة الطوطمية هى أساس الديانات البدائية وهو فى هذا يختلف مع «أ. ب تايلور» الذى ادعى أن الديانة الروحانية هى أساس الديانات الأولى. فعندما فكر الإنسان البدائى فى الأحلام التى تتراءى له فى نومه، وعندما لاحظ النبات ينمو، وعندما شعر بدبيب الحيوان من حوله، خلع على كل شىء روحا، وأصبحت الروحانية مذهبه أو دينه كما يدعى «تايلور». وقد رأى «مالينوفسكى» أن نظرية «تايلور» توحى بأن الإنسان البدائى منشغل كل الانشغال بالأحوال الطبيعية والجانب الغيبى فى حياته. ولكن حيث إن العمل الميدانى فى الحقل الانثروبولوجى الذى كان يعتمد عليه «مالينوفسكى» أولا فى وضع نظرياته قد أثبت أن الإنسان البدائى منشغل كل الانشغال بحياته المعاشة من صيد وقنص وفلاحة، وبأحداث القبائل وأعيادها، فقد رأى أن الطوطمية هى الديانة الأولى الأساسية التى اعتنقها الإنسان البدائى. والطوطمية جانبان، جانب دينى وآخر اجتماعى؛ أما الجانب الدينى فيتمثل فى اجتماع القبيلة حول عبادة طوطم واحد حيوانا

---

(١) Malinowski : Magic, science and religion, P. 2.3 (Boston, 1948).

كان أم نباتا (ونادرا ما يكون جمادا) حيث إن أفراد القبيلة ينتسبون إلى هذا الطوطم. وأما الجانب الاجتماعى فيتمثل فى هذا التكوين الجماعى الذى تكون بالضرورة نتيجة اجتماعهم حول طوطم واحد. وهذا يفسر تكوين القبائل والعشائر والأفخاذ إلى غير ذلك من فروع القبيلة، كما يفسر علاقة القبائل بعضها ببعض[1].

ثم تساءل مالينوفسكى بعد ذلك عما إذا كان الإنسان البدائى يميز بين عالم المعرفة من ناحية وعالم السحر والدين من ناحية أخرى. فالشعوب البدائية إلى جانب مهارتها فى إتقان حرفها وفى استخدام الآلات الدقيقة فى هذه الحرف، تقوم بممارسة الطقوس السحرية لتصون صيدها أو زراعتها من الشر. وهذا الارتباط بين الجانب العلمى، أى التجريبى، والسحر، يدفع كثيرين إلى تصور اختلاط أحدهما بالآخر. ولكن الملاحظة الميدانية تثبت غير هذا. فهو يقول : «لو انك طلبت من شعب بدائى ألا ينظم زراعته على نحو ما يفعل، بل يستعين فقط بالوسائل السحرية، لسخر منك، ذلك أنه يعلم أن هناك أحوالا جوية ينبغى أن يراعيها فى زراعته، أو أن يتغلب على قسوتها بشكل أو بآخر، كما أنه يعلم أن هناك آفات تعترى زراعته وينبغى عليه أن يحاربها بخبرته التجريبية، وإلى جانب استخدامه لطقوسه السحرية. ومعنى هذا أن الإنسان البدائى يميز بين القوى الطبيعية وما فوق الطبيعة، بقدر ما يميز بين ضرورات حياته المعاشة ومصيره الذى تصرفه القوى العلوية»[2].

ولكن ما الحد الفاصل بين الدين والسحر؟. إن السحر من وجهة نظر مالينوفسكى يمارس من أجل تحقيق غرض، أما الدين فهو غرض فى حد ذاته. وعلى الرغم من أن كلا من السحر والدين يعتمد على أساس أسطورى متوارث، فإن السحر يختص بجماعة قادرة على ممارسة طقوس السحر، فى حين أن الدين يعد ملكا للجميع. وتتمثل وظيفة الدين فى تثبيت دعائم السلوك الاجتماعى المتعارف عليه، وفى احترام التراث، والشعور بالانسجام بين الإنسان والكون الذى يحيط به. هذا فضلا عن أن الدين يكسب الإنسان الشجاعة والثقة فى صراعه مع الصعوبات ومع الموت. أما وظيفة السحر فهى معاونة الإنسان على اجتياز المواقف الخطيرة أو

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢ وما بعدها.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠.

الظروف الحرجة، أى أن السحر يضع تفاؤل الناس فى قالب طقوسى، ذلك أنه يعلى من ثقتهم فى الانتصار على الخوف.

وظيفة الأسطورة فى المجتمع البدائى :

ولم يدرس مالينوفسكى الأسطورة المدونة ولكنه درس الأسطورة التى ماتزال تعيش بين الشعوب البدائية التى قام بزيارتها. وقد خلص من ذلك إلى أن الأسطورة تجربة يعيشها الإنسان البدائى ويؤمن كل الإيمان أنها تؤثر فى وجوده ومصيره. فهى بالنسبة له شبيهة بقصة المسيح بالنسبة للمسيحيين. ومن ثم فإن الأساطير التى وصلتنا عن جميع شعوب الأرض ليست، من وجهة نظر مالينوفسكى، سوى جسم بلا روح، إذ تنقص دارسيها المعرفة الواسعة عن التنظيم الاجتماعى الذى نشأت فيه، وعادات أصحابها وسلوكهم.

وقد قسم مالينوفسكى الحكايات التى سمعها تروى بين قبيلة ميلانيزيا فى غينيا الجديدة إلى ثلاثة زقسام :

١ – حكايات خرافية تحكى للتسلية.

٢ – حكايات المغامرات التى ورثها الأهالى أبا عن جد ويصدقونها بوصفها وقائع حدثت، وإن كان الخيال قد لعب فيها دورا كبيرا.

٣ – الأساطير التى لا تحكى بوصفها حقيقة فحسب، بل يستمع إليها الناس باحترام ووجل بالغين[١].

ثم يقدم لنا مالينوفسكى نماذج من هذه الأساطير ويحاول تفسيرها فى ضوء ما درسه من الظروف الحضارية التي تعيش فيها هذه القبيلة. وفيما يلى أسطورتان تلعبان دوراً كبيراً فى حياة القبيلة وسلوكها الفكرى.

كان الناس يعيشون من قبل تحت الأرض. وكانت الحياة تمارس على نحو ما تمارس الحياة اليوم فوق الأرض؛ إذ كان الناس يجتمعون فى قرى وأحياء وينقسمون إلى قبائل

---

(١) المرجع السابق من ص ٧٥ إلى ص ٨٦.

وعشائر. وكانوا يعرفون الفروق الطبقية ويتصارعون حول الملكية. وعلى هذا النحو صعد الناس من باطن الأرض إلى ظهرها ليعيشوا عليها. وكان أول من صعد إلى سطح الأرض أخت تمثل أسرتها وأخ لها لكى يحميها. وامتلكت الأخت وأخوها الأرض جميعاً وأقاما بها العبادة الطوطمية. ثم صعدت بعد ذلك أربع عشائر، واحدة تلو الأخرى، من خلال حجر فى الأرض. وقد صعد فى بادىء الأمر الحيوان الطوطم لعشيرة Lukulabuta، ثم خرج بعده الكلب وهو الحيوان الطوطم لعشيرة Lukuba، وكان فى الأصل يتمتع بأعلى مرتبة بين الطواطم جميعاً. ثم خرج طوطم malasi، وهو الخنزير. وفى النهاية خرج طوطم -Lukwasis ga، وقد بدا فى شكل تمساح أو حية. وبعد ذلك أخذ الخنزير والكلب يعدوان فى الأرض. وأبصر الكلب ثمرة «النوكو» فشمها وأكلها. عند ذلك قال له الخنزير : لقد أكلت «النوكو»، ومأكلت بذلك سوى القاذورات، ولهذا فسوف تنخفض مرتبتك وسأكون أنا الرئيس عليك. ومنذئذ أصبحت لعشيرة «مالازى» الرئاسة على سائر العشائر..

ويعلق «مالينوفسكى» على هذه الأسطورة قائلا : «لكى نفهم وظيفة هذه الأسطورة فى حياة هذه القبيلة وعلاقتها بالقبائل الأخرى المجاورة، علينا أن نفهم التكوين الاجتماعى لها ومشكلة المراتب الاجتماعية التى تهمها كل الأهمية. ويمكننا أن نقول إنه وفقاً لهذه الأسطورة قد وضع حد للنزاع بين القبائل المتنافسة بحيث أصبحت لقبيلة «مالازى» الزعامة على سائر القبائل، كما أصبح لطوطما الخنزير المكانة الأسمى. ولقد أدركت قيمة هذه الأسطورة أكثر من ذلك عندما رأيت كيف أنها تحكى لكل شخص غريب يطأ أرض هذه القبيلة على سبيل تعريفه بمركزها الاجتماعى. وعندما تنشأ المنازعات بين القبائل حول حقوق القبائل فى الصيد أو الزرع، تروى هذه الأسطورة بوصفها التشريع الأساسى لحياتهم الاجتماعية»[1].

أما الأسطورة الثانية فهى لا تحكى عن موضوع اجتماعى، بل تحكى عن موضوع ميتافيزيقى وهو الموت وعلاقة الأحياء بالأموات وخلود الروح. وتروى الأسطورة على النحو التالى : كان الناس يمتلكون منحة الخلود فى أثناء إقامتهم فى العالم السفلى، وظلوا محتفظين بها بعد صعودهم إلى العالم الأرضى. ولكنهم سرعان ما فقدوا هذه المنحة لحادثة بسيطة وإن

(١) المرجع السابق من ص ٨٩ إلى ص ٩٣.

تكن ذات أهمية كبيرة فى الوقت نفسه. وقد تعود الناس بعد أن يصلوا إلى حد الهرم أن يخلعوا عنهم جلودهم فيرتد إليهم شبابهم، وبهذا يحيون على الدوام. وحدث أن كانت جدة تعيش مع حفيدتها حياة لا يشوبها أى كدر. فلما بلغ الهرم من الجدة مبلغه ذهبت إلى النهر حيث خلعت عنها جلدها ورمته فى النهر وارتدت جلدا جديدا أعاد إليها شبابها. وعلى هذا النحو عادت إلى حفيدتها. فلما أبصرتها حفيدتها صرخت فى وجهها وأنكرتها، ولم تجد معها كل الوسائل لإرضائها وحملها على الاقتناع بأن جدتها هى بعينها التى تقف أمامها. ولم تجد الجدة مفراً من أن تعود مرة أخرى إلى النهر وتصطاد جلدها القديم وترتديه. وبهذا عادت إلى حفيدتها هرمة كما كانت. ولكنها قالت لحفيدتها: مادمت لم ترضى بتغيير جلدى، فإن الناس جميعاً لن يتمكنوا من ذلك بعد اليوم، وسوف يموتون إلى الأبد. ومنذ ذلك الوقت فقد الناس منحة الخلود بعد أن فقدوا المقدرة على تغيير جلودهم. ولم يعد يتمتع بهذه المنحة سوى الحيوانات الدنيئة مثل السحالى والثعابين، لأنها كانت تسكن بطن الأرض مع الناس وماتزال تسكن جحورها حتى اليوم.

ومع أن الناس ابتلوا إثر هذه الحادثة بالهرم والموت، فإن الموتى كانوا يختلطون بهم يوماً فى السنة، وذلك فى أثناء العيد الموسمى الذى يحتفلون به لهذا الغرض، وهو عيد «ميلامالا». وحدث أن توفيت امرأة فى (كيتافا) تاركة وراءها ابنة حبلى. ولما ولدت الأم طفلها لم يكن لديها اللبن الكافى لإطعامه، فانتهزت فرصة وفاة رجل وأرسلت معه رسالة إلى أمها ترجوها فيها أن تحضر لابنها طعاما من عالمهم. فحملت الجدة سلة مملوءة بنبات اليام ورحلت إلى أرض الأحياء. وهناك أخذت تفلح لابنتها حديقة لتزرع فيها نبات اليام. فلما أبصرتها ابنتها أنكرت منظرها، إذ كانت تبدو كساحرة، ثم توسلت إليها أن تعود إلى (توما) أى إلى أرض الأموات مرة أخرى. فغضبت الأم وقالت لابنتها : لماذا تطردينني على هذا النحو؟ ألم أفلح لحفيدى حديقة ليأكل من ثمارها؟ إننى ذاهبة. وأخذت ثمرة من ثمار جوز الهند وشقتها إلى نصفين وأعطت لابنتها النصف الذى لا يبصر الإنسان من خلاله شيئا واحتفظت لنفسها بالشق الذى يتمكن الإنسان من خلاله من رؤية الأشياء على حقيقتها، وقالت لابنتها: سوف أعود مع رفيقاتى إليكم فى عيد (ميلامالا)، ولكنهم لن تتمكنوا من رؤيتنا. أما نحن فسوف نراكم من خلال شق ثمرة جوز الهند الذى احتفظنا به لأنفسنا ورحلت[1].

(١) المرجع السابق من ص ١٠٤ إلى ص ١١٠.

وقد تبدو هذه الأسطورة ومثيلتها تافهة بالنسبة لهؤلاء الذين لا يدرسونها فى ضوء المعتقدات الدينية والعادات والطقوس المرتبطة بالحياة الفانية وحياة ما بعد الموت. ولكن الأسطورة على هذا النحو تمثل سلسلة من المعتقدات المتطورة، التى ترتبط بوجود الإنسان ومصيره الأبدى. فقد بدأ الإنسان حياته تحت الأرض خالدا وصعد على هذا النحو ممتلكا لهذه الصفة إلى سطح الأرض، ثم فقد نعمة الخلود وأصيب بالفناء. وعلى الرغم من ذلك كان فى وسع الأموات والأحياء أن يختلط بعضهم بالبعض الآخر فى يوم محدد من أيام السنة. ثم حدث بعد ذلك أن حرم الأحياء من رؤية أمواتهم عندما يختلطون بهم وإن احتفظ الأموات بقدرتهم على رؤية الأحياء ومعرفة أحوالهم. وكل هذا يصور لنا تفسير الشعوب لفكرة الوجود والعدم من ناحية، كما يصور لنا علاقتهم المقدسة بموتاهم من ناحية أخرى. وحيث إن الإنسان الشعبى متفائل كل التفاؤل بوجوده، وحيث أن الحياة فى تصوره لا تعنى سوى الصحة والحيوية والشباب. فقد تصور أن الحياة فى الأصل لم يكن يعيشها سوى الإنسان المكتمل الصحة الوافر العافية، وأنه لم يفقد خلوده إلا بسبب حادثة يسيرة وإن كان لها أكبر الأثر فى مصيره. ومع ذلك فإنه عندما يموت لا يفقد صلته القوية بالاحياء. وعلى الأحياء أن يراعوا هذه الصلة المقدسة ويؤدوا شعائر الولاء لموتاهم الذين لديهم القدرة على رؤية كل ما يحدث فى عالمهم الدنيوى، ومعايشتهم وجدانيا.

ولعلنا ندرك بعد كل هذا مدى ما حققه «مالينوفسكى» من تطور فى مجال دراسات الانثروبولوجيا والدراسات الفولكلورية. ويرجع هذا أولا وأخيرا إلى استخدامه المنهج الوظيفى وإنكاره كل الإنكار لما يحققه الباحثون فى هذين الميدانين من دراسات أساسها الفروض النظرية لا المعايشة الحقيقية لأحوال الشعوب. ولا يعنى هذا أن «مالينوفسكى» قد أنكر قيمة النظريات فى الدراسات الشعبية؛ فلقد سبق أن ذكرنا أنه كان صاحب نظريات من الطراز الأول. ولكنه لم يكن يصل إلى نظرياته إلا بعد تشريح دقيق للبنية الاجتماعية للمجتمع الذى يدرسه. وحتى بعد وصوله إلى النظرية، فإنه كان يعود بها إلى الحياة المعاشة لكى يربطها بها ربطا وثيقا حتى يتحقق من صحتها. وليس النتاج الفولكلورى سوى تعبير حضارى أصيل عن حضارة الشعوب، ومن ثم فلا ينبغى أن يدرس فى حد ذاته، بل مع دراسة عميقة للحضارة التى نبع منها. ودراسته للأسطورة خير شاهد على هذا. ومع ذلك فهو لم يدع إلى إهمال

الجانب الفنى فى دراسة الأسطورة؛ فلقد قال : «من كل هذا أود أن أثبت أن الأسطورة تنشأ بدافع حضارى، ولكن هذا لا يعنى أن نهمل جانبها الفنى؛ فالأسطورة تحتوى على بذور ملحمة المستقبل وبذور القصة والمسرحية. ولقد استخدمت الأسطورة أروع استخدام من قبل رجال الفن. وهذا لا يعنى أن كل الأساطير تحتوى على هذه البذور، ولكنها الأساطير الحية مثل أساطير الحب والموت والسحر. وكل ما أود أن أؤكده فى خاتمة هذه الدراسة هو أن دارسة الأسطورة سيطرت عليها نظريتان لم تعد لهما قيمة كبيرة اليوم فى تفهم مغزاها البعيد. أما النظرية الأولى فهى التى نادت بأن الأسطورة تفسير ساذج لظواهر الطبيعة. وأما النظرية الثانية فهى التى ادعت أن الأسطورة تجسيد ساذج لظواهر الطبيعة. ولعلنى قد أثبت أن الأسطورة ليست هذا ولا ذاك»[1].

---

(١) المرجع السابق ص ٣١٠

الفصل الثانى

المنهج الاجتماعى

فى أثناء زيارتى لفنلندا فى أغسطس عام ١٩٦٧، أتيحت لى فرصة التعرف على باحثة اجتماعية كانت قد جاوزت السبعين من عمرها فى ذلك الوقت وهى الباحثة هيلما جرانكفست. ولم تهيأ لى فرصة مقابلة هذه الباحثة لأن أبحاثها الاجتماعية تتصل بالدراسات الفولكلورية عن قرب فحسب، ولكن لأنها قامت بدراسات ميدانية واسعة فى منطقة الشرق الأوسط وفى فلسطين بصفة خاصة، وذلك قبل إعلان دولة إسرائيل. وقد تفضلت الباحثة مشكورة بأن قدمت إلى أهم أبحاثها فى هذا المجال، واعتذرت عن عدم تمكنها من إهدائى سائر أبحاثها لنفادها. ثم قامت الدكتورة «هيلما» بعد ذلك لتطلعنى على مكتبتها الخاصة وما تحتوى عليه من مادة التراث الشعبى التى جمعتها فى أثناء إقامتها فى فلسطين منذ عام ١٩٢٥، فإذا بى أمام بطاقات لا حصر لعددها قد دونت عليها مادة هائلة فى شتى جوانب حياة الشعب الفلسطينى. وقد دونت الباحثة بعض مادتها باللغة العربية التى تعلمتها فى أثناء إقامتها الطويلة فى فلسطين.

وقد تخصصت الدكتورة هيلما فى دراستها الجامعية فى التربية وعلم النفس، كما تخصصت فى دراسة مشكلات الطفل النفسية. وبعد ذلك درست علم الانثروبولوجيا الاجتماعية فى كل من برلين وليبزج ولندن[١]. وهى تجيد لذلك اللغة الانجليزية كما تجيد الفرنسية والسويدية.

وتحكى السيدة هيلما عن الظروف التى دفعتها إلى اختيار فلسطين بصفة خاصة لكى تكون مجالا لدراستها الميدانية فتحكى أنها عكفت زمنا على دراسة الإنجيل والتوراة، وقد اجتذبها أكثر ما اجتذبها فى هذين الكتابين الدينيين سحر المكان الذى نزلت فيه الكتب الدينية، أى سحر بلاد فلسطين. وارتسمت فى ذهنها صور جذابة عن الشرق ولدت فى نفسها الشغف البالغ لتعرُّف مزيد من حياة الشعب فى الشرق الأوسط، فعكفت على قراءة ألف ليلة وليلة بقصد الربط بين حياة الشعب العربى فى ألف ليلة وليلة وحياة الشعب فى الكتب الدينية. ثم اتسعت دائرة اطلاعها فى هذا المجال فأخذت تقرأ الكتب والابحاث الفولكلورية والاجتماعية التى اتخذت من بعض البلاد العربية موضوعا لها، فقرأت كتاب «لين» عن الحياة المصرية

---

(١) Hilma Granqvist : Birth and ChiLdhood among the Arabs. (Helsingfors 1947)p.11.

الحديثة، واهتمت بقراءة كتاب «كارل شميدت» عن «الحكايات الشعبية فى فلسطين» كما استرعى نظرها كتاب «ليون هاور» عن «الحياة الشعبية فى بلاد الإنجيل» وبالمثل كتاب «برجشتراسر» عن «أغانى رمضان فى القاهرة».

وقد استرعى نظر الباحثة أن كل ما ألفه الغربيون عن حياة الشعب الفلسطينى أو جله، يهدف إلى الربط بين الحياة الشعبية فى فلسطين وتلك التى صورت فى العهد القديم، سواء فيما يختص بالتقاليد والعادات أو فيما يختص بصورة المرأة أو بالعلاقات العائلية، إلى غير ذلك. ولم تكن قضية اليهود فى ذلك الوقت بمنأى عن أذهان المفكرين والباحثين. ورأت الباحثة ببعد نظرها كيف أن بعض الأبحاث التى قرأتها تهدف إلى التمهيد لقضية اليهود والدعوة لها، عن طريق الربط بين فلسطين كما تصور فى العهد القديم وفلسطين الحاضرة، وذلك بهدف بيان العلاقة الوثقية بين اليهود وفلسطين. وهنا رأت الباحثة ضرورة القيام بأبحاث ميدانية فى فلسطين تمتد إلى جذور شعبها العربى حتى تبطل دعوى هؤلاء الكتاب من ناحية، وحتى تسجل فى التاريخ تميز الشعب العربى الفلسطينى فى عاداته وتقاليده وأشكال تعبيره من ناحية أخرى. فإذا ما استوطن اليهود أرض فلسطين على الرغم من اعتراضات العرب القوية التى لمستها آنذاك، فإنها كما تقول – تكون قد أسهمت فى إلقاء الضوء على شعب فلسطين الأصلى، إنصافا للحق ووضعا للأمور فى نصابها. وهنا يحق لى أن أدون نص الباحثة فى هذا الصدد وقد ذكرته فى كتابها عن «الزواج فى القرى الفلسطينية» تقول الباحثة : إن المادة التى تتصل بهذا الموضوع وفيرة للغاية بحيث تتيح للباحث خوض ميدان واسع من البحث. وإذا ما قرأنا كتاب فريزر عن «الفولكلور فى العهد القديم» فإننا نجد أنفسنا أمام نماذج من الفولكلور الذى يتصل بالأرض المقدسة بطبيعة الحال. ولكننا نلاحظ فى الوقت نفسه أن المؤلف الذى نجح فى جمع مادة هائلة من آداب العالم بدقة وعناية، لم يستمد من فلسطين نفسها إلا القليل من المادة الفولكلورية الحية. وهنا تراءى لى كيف أن دراسة هذه البلاد من الناحيتين الاثنولوجية والفولكلورية لم تلق العناية الكافية من الباحثين. إننى على يقين، بل إننى أستطيع أن أقدم الدليل فى بعض الأحيان، على أن هذا الإهمال لا يرجع إلى نقص فى المادة الفولكلورية أو إلى قلة النماذج، وإنما مرجع هذا أن جمع مادة التراث الشعبى فى أرض فلسطين قد أهمل عن عمد، لأن الباحثين لم يحاولوا أن يجنبوا أنفسهم التعرض لخطرين

داهمين أعدهما المعوقين الأساسيين للدراسة الموضوعية السليمة. أما الخطر الأول والأكبر فهو يتصل بفكرة الأرض المقدسة، وأنا أطلق عليه عبارة «الخطر الإنجيلي». فمن الملاحظ أن موضوع الأرض المقدسة قد أغرى بعض الباحثين بأن يعرض عادات شعب فلسطين وتقاليده ووجهة نظره في الحياة التي يعيشها، عرضا خاليا من كل نقد، بقصد إثبات أن حياة الشعب الفلسطيني بكل جوانبها، ليست سوى استمرار لحياة الشعب في الأرض المقدسة كما هي مصورة في الأناجيل بخاصة في العهد القديم. فكثيرا ما حاول الباحثون وضع الجسر الذي يربط بين كلتا الحياتين من خلال الربط بين حياة الشعب الفلسطيني المعاصر وحياة الشعب اليهودي كما تصور في العهد القديم. حقا إننا لا ننكر الصلة بينهما من حيث أن كلتا الحياتين ترتبط بطبيعة الأرض المقدسة، ولكن هذا لا يعد مبررا كافيا لأن يدفع الباحثين الى إغفال حقيقة جوهرية، وهي أن الشعب العربي الذي يمثل سكان فلسطين الأصليين هو موضوع الدراسة وليس اليهود، كما أنه ليس مبررا لأن يدفعهم إلى إغفال حقبة من الزمن تقرب من ألفي عام وأكثر، تفصل بين سكان فلسطين الأصليين واليهود الذين وفدوا إليها بعد ذلك، وهي حلقة من التاريخ لا يمكن أن تفسر بمجرد فكرة «الشرق الذي يتزحزح». وإذا كانت النصوص التي أشرت إليها في التوراة قليلة للغاية، فربما يرجع ذلك إلى خوفي البالغ من أن أمزج بين شعب وشعب. وأما الخطر الثاني الذي لم يحاول بعض الباحثين تجنبه، فهو وضع الخصوصيات في الدراسات الشعبية موضع العموميات. هذا فضلا عن أن كثيراً من الباحثين لم يحرصوا على تدوين أقوال الرواة، كما لم يحرصوا على ذكر المكان الذي جمعت منه المادة»(١).

ثم تحكي السيدة الدكتورة هيلما أنها رحلت إلى فلسطين لأول مرة عام ١٩٢٥ بقصد دراسة موضوع محدد، وهو المقارنة بين حياة المرأة الفلسطينية في هذا العصر وحياتها كما تنعكس في الكتب الدينية. ولكنها أدركت، بعد أن عاشت بعض الوقت في فلسطين، أنه من المستحيل دراسة ظاهرة اجتماعية مفردة، وإنما ينبغي مراقبة هذه الظاهرة في ارتباطاتها العضوية. ولكي تدرس الظاهرة الاجتماعية في ارتباطاتها العضوية ينبغي أن يدرس المجتمع

---

(١) Hilma Granqvist : Marriage Conditions in a Palestinian Villiage, P. 8-9.Helsingfore 1931.

بوصفه كلا. ومن الأفضل للدارس فى هذه الحالة - كما تقول - أن يعمق بحثه الميدانى فى منطقة جغرافية محدودة. ومن ثم فقد شاءت الباحثة أن تركز بحثها حول الحياة اليومية والعادات المرتبطة بها فى القرى الفلسطينية وقد اختارت قرية «أرطاس» لكى تكون مستقرا لها(١).

وهكذا بدأت الدكتورة «هيلما» تجمع مادتها. ولما أرادت بعد ذلك تصنيفها بقصد دراستها، وجدت أنه من المستحيل تخصيص عمل علمى واحد لهذه المواد. ولهذا فقد خصصت بحثاً يقع فى مجلدين حول الزواج، استعرضت فيه التطور التاريخى لحياة القرية العربية فى فلسطين، كما استعرضت فيه بنيتها الاجتماعية التى تعد أساساً لكل دراسة فولكلورية أو اجتماعية. ثم نشرت بعد ذلك بحثاً يقع فى مجلدين كذلك حول الأطفال العرب فى القرى الفلسطينية. وتقول الكاتبة إن هذا الكتاب الثانى من الممكن أيضاً أن يعد امتداداً لبحثها الأول، حيث إن البحثين يتعرضان لدراسة جماعة من الناس تجمعهم وحدة واحدة، كما أن كليهما يعتمد أساساً على تجاربها مع الحياة الشعبية العربية ومع عاداتها وتقاليدها التى لم تترك الباحثة جانبا منها إلا عاشته فى جو من البحث العلمى الذى يعتمد على الملاحظة وطرح الأسئلة معا. وقد نشرت الباحثة كلا البحثين بالإضافة إلى بحث عن طقوس الدفن والوفاة عند المسلمين فى فلسطين باللغة الإنجليزية. أما أبحاثها الأخرى حول المجتمع الفلسطينى فقد نشرتها باللغتين الفنلندية والسويدية.

وقد أدركت الباحثة فى أثناء القيام بعملها الميدانى أن معايشة الشعب والاندماج فيه يقدمان حقيقة إنسانية أكبر من تلك التى تصور فى الكتب الأدبية. ذلك أن مركز الفرد فى المجتمع وسلوكه فيه يكشفان عن قوانين ومشكلات اجتماعية على جانب كبير من الأهمية. ومع أن الجانب الشخصى للحياة الفردية، كما تقول، يكاد يختفى فى الحياة الجماعية فى المجتمع الفلسطينى، فان سلوك الفرد إزاء الحضارة التى يعيشها أمر يهم الباحث جدا. ولهذا فقد حرصت الباحثة على تصوير الجانب الفردى إلى جانب تصوير القواعد والعادات العامة(٢).

---

(١) Hilma Cranqvist : Birth and Childhlood among the Arabs, P.11,12 Helsingfors, 1947.

(٢) المرجع السابق ص ١٣.

وإذا كانت الباحثة قد اختارت القرى الفلسطينية وعلى رأسها قرية «أرطاس» التى تقع على مشارف الصحراء الفلسطينية، لكى تكون موضوع دراستها، فإن هذا لم يحل دون زياراتها المتكررة لبيت المقدس وحيفا ونابلس، وغيرها من البلاد الفلسطينية، بل إنها زارت مصر مرتين. ومن وجهة نظرها تعد مصر البلد العربى الذى نشأت فيه الحضارات، ومنه انتشرت إلى البلاد العربية الأخرى. وهى تشير فى هذا الصدد إلى نظرية الأستاذ (إليوت سميث) التى تقول إن الحضارات قد انتشرت مرة واحدة، وأن الموطن الأصلى لكل تجارب الحضارات الإنسانية هو مصر، ومنها انتشرت فى سائر ربوع العالم(١).

وفى عام ١٩٣٨، سافرت الباحثة إلى انجلترا بقصد الاطلاع على ما طرأ على الدراسات الانثروبولوجية والفولكلورية من تطور. وكان المنهج الوظيفى قد نشأ وازدهر فى ذلك الوقت على يد العالمين مالينوفسكى وراد كليف براون. ولم تكن الباحثة قد سمعت عن هذا المنهج من قبل. ولقد كان مفاجأة لها أن ترى أساتذتها الذين درست عليهم من قبل، يصطنعون منهجا جديداً للدراسات الشعبية والاجتماعية. وسرعان ما عكفت الباحثة على دراسة المنهج الجديد، ورأت أن تربط بينه وبين المنهج الاجتماعى فى دراسة الشعب الفلسطينى، وإن كانت قد توصلت إلى نفس النتائج التى تسعى إليها المدرسة الجديدة، وذلك فى أبحاثها التى كتبتها من قبل عن أحوال الزواج فى القرى الفلسطينية.

وقبل أن نعرض لأبحاث الكاتبة ومنهجها فى البحث نود أن نسوق بعض الآراء النقدية التى نشرت حول أبحاثها. فقد كتب الأستاذ المستشرق إينوليتمان عن كتاب (الزواج فى القرى الفلسطينية) فى مجلة الدراسات السامية يقول : (لم يسبق أن ظهر كتاب فى الدراسات الشعبية والاجتماعية على هذا النحو.. فقد تعرضت الباحثة لأدق تفصيلات حياة الشعب الفلسطينى الأصيل من جميع زواياها)(٢)..

كذلك كتب «هنرى سيوبر» فى مجلة المجتمع الشرقى الأمريكية يقول عن الكتاب السالف كذلك : «إن الكتاب يعد نموذجا للدراسات الأثنوجرافية والفولكلورية التى ينبغى لكل باحث

---

(١) المرجع نفسه ص ١٣ ، ١٤.

(٢) انظر ملحق كتاب الباحثة : Marriage Conditions in a Palesinian ViLlage.

فيها أن يهتدى به». وكتب «ماديوون بنتلى» فى المجلة الأمريكية للدراسات النفسية حول كتابها «الأطفال العرب فى فلسطين» يقول : «إنها دراسة واعية فى أحوال الطفل قبل ميلاده وفى طفولته، سبقتها رحلة طويلة فى سبيل فهم المشكلات الأساسية فى حياة الشعب الفلسطينى، وفى سبيل تمثل البنية الاجتماعية فى علاقاتها المتعددة الجوانب»(١).

وقد بدأت الكاتبة بحثها عن الزواج بمقدمة تعرض فيها بعض مشكلات العمل الميدانى. فذكرت أنها استفادت بوصفها امرأة من هذا العمل الميدانى استفادة جمة؛ فقد أتيحت لها فرصة الاختلاط بالنساء الفلسطينيات اللاتى يتعلقن فى حرص بالغ بتقاليد المجتمع وعاداته التى لا يكترث بها الرجال نتيجة ارتباطهم بحياتهم خارج البيت. وقد اتصلت الباحثة بالمرأة الفلسطينية اتصالا وثيقا إلى درجة أنها كانت تدخل البيوت دون حرج، وتأكل مع النساء، وتنام معهن فى بعض الأحيان، ثم أصبحت تعرف بينهن «بالست حليمة». وقد وجد هذا الاسم ارتياحا وألفة بينهن، لأنه - كما تقول الباحثة - يرتبط فى ذاكرتهن بحليمة مرضعة النبى عليه السلام(٢).

وبعد بضعة أيام من العمل الميدانى، قررت الباحثة أن تترك جانبا تلك العموميات التى تعرفها عن المجتمعات العربية بصفة عامة، والتى سبق أن تعلمتها من الكتب، عن تعدد الزوجات وتقاليد الخطبة والزواج ونظام الأسرة إلى غير ذلك، لأن الباحث إذا سلم بهذه العموميات بادى ذى بدء، من الممكن أن تصرفه عن دراسة أحوال الشعوب النفسية، وعن الغوص مع الجماعة فى نظرتها لمجتمعها. وإنما ينبغى على الباحث أن يستخدم منهجى الملاحظة وطرح الأسئلة بطريقة تتصل بكل جانب من جوانب الحياة الشعبية. فالملاحظة وسيلة لدراسة السلوك النفسى للجماعة، والأسئلة وسيلة للحصول على مادة وفيرة من التراث الشعبى. فاذا تمكن الباحث من جمع كل الحقائق الواقعية، فإنه يستطيع بذلك أن يكون صورة كلية للمجتمع تتضح فيها كل التفصيلات بأبعادها المختلفة. فالبحث إذن يتطلب المرونة لا الجمود.

---

(١) انظر ملحق كتاب الباحثة : Marriage Canditions in a Palesinian Village

(٢) Birth and Childhood among the Arabs, p. 21

ومعرفة الظروف التاريخية التى شهدها مكان ما تعد أساسا لدراسة المجتمع. ولهذا فقد بدأت الباحثة تتعرف أولا على الأحداث التاريخية التى عاشتها القرى الفلسطينية، من خلال الرواية الشفوية لا من خلال الكتب. واستطاعت الباحثة بذلك أن تجمع تاريخ القبائل العربية فى فلسطين وعلاقة بعضها بالبعض الآخر. وقد جرها هذا البحث إلى معرفة نظام الزواج. فدرست نظام زواج (عطية الجورة) و (عطية القبر) وزواج البدل، كما درست نظام المهر وظروف الطلاق وعدد الأولاد من الذكور والإناث. وقد تمكنت الباحثة – كما تقول – عن طريق مناقشاتها مع رواة ينتمون إلى خمسة أجيال – من أن تصل إلى حقائق مهمة لم تكن لتتوصل إليها إلا من خلال معايشة أهل القرية معايشة حقيقة. وفضلا عن ذلك فإنها قد جمعت مادة طبيعية غير متأثرة بفروض الباحثين. ولم تكن الباحثة تجمع الحقائق الاجتماعية مجردة عن مشاعر الأفراد وعن إحساسهم بمصائرهم فى ظل ظروفهم الاجتماعية. والمشاعر الشعبية كما نعرف يعبر عنها الشعب فى أشكال تعبيره : أى فى أمثاله وأغانيه وحكاياته. ولم تكن الباحثة تهدف إلى جمع هذه الأنواع الأدبية فى حد ذاتها، وإنما جمعت ما يتعلق بموضوعات بحثها. فالحكايات الشعبية التى تتصل بهذه الموضوعات غالبا ما تنتمى إلى نوع معين وهو حكايات الذكريات التى يحكيها الشعب بوصفها حقائق حدثت فى مجتمعهم وعاشوها أو سمعوها عن غيرهم. وقد أدرج الباحثون هذا الصنف من الحكايات الشعبية فى تصنيفهم العام للحكاية الشعبية، واهتموا به فى دراساتهم حيث إنه يتصل اتصالا مباشرا بمعتقدات الناس وتقاليدهم ونظمهم الاجتماعية، ولأنه يرتبط بالسلوك النفسى الجماعى، وإلا لما حفظه الشعب ورواه بوصفه وقائع حدثت.

ونحاول الآن أن نعرض مادة الكتاب الأول عن الزواج فى القرى الفلسطينية. وقد بدأته الباحثة بدراسة نظام الزواج. وكانت قد سمعت عن زواج «عطية الجورة» فلما شاءت أن تدرس هذه الظاهرة تركت رواتها يشرحونها بأنفسهم من خلال حكاياتهم فقالت لها علياء إحدى رواتها : «أن محمد بن سمعان مثلا أنجب ابنة. فذهب إليه أخوه أحمد يزوره وقال له : «مبارك العروسة». فرد عليه محمد قائلا : إنها هدية لك وما وراها جزا. فرد أحمد وقال : أنا قبلت وسأحضر لك مقابل الجزا. فقال الحاضرون على التو : مبارك عليها ونحن شهود على ذلك. ثم ذهب الأخ إلى السوق واشترى منديلا أو قطعة قماش ووضع نقودا وسلمها لأخيه رمزا للمهر.

فاذا جاء للأب خطيب يطلب يد ابنته حينما تكبر فانه يقول له : إنها «عطية الجورة»، ولا يمكننى أن ارتكب خطأ. إن هناك شهودا على هذه الخطبة[1]. ثم تستمر علياء فى روايتها فتحكى : إن اسماعيل أحمد وافق على زواج ابنته حميدة فى صيف عام ١٩٢٦ من على سالم بن محمد من قبيلة ربيعة على الرغم من أنها كانت عطية الجورة لابن أخيه. وفى يوم العرس أعدت الولائم فى قبيلة ربيعة، ولم يذهب أحد من قبيلة اسماعيل ليشهد حفل العرس، حتى الجد الذى هو فى الوقت نفسه جد العروس، لم يذهب إلى الحفل. أما أبن الأخ فقد ذهب مع جماعة من الرجال وأفسدوا الحفل. وحتى اليوم لم يتم زواج حميدة من على سالم، لأنهم يخشون سطوة أبن الأخ من ناحية، ولأنهم اختلفوا على المهر من ناحية أخرى.

وهكذا تطورت الباحثة من موضوع محدد وهو اللعنة التى قد تحل بالطفل إلى موضوع كبير هو العقاب الفردى والعقاب الجماعى وأسس العدل التى يقوم عليها العقابان.

وفى مجال البحث الاجتماعى عن الوفيات بين الأطفال فى سن مبكرة تطور الحديث عن الأعمار بصفة عامة، فدونت الباحثة حكايات تبين مدى إدراك الشعب لفكرة الزمن. ومن ذلك حكاية رمزية تحكى أن شابا فى العشرين من عمره مر بجمل وسأله : كم من السنين تود أن يضاف إلى عمرك الآن؟ فأجاب : إننى لا أرغب فى مزيد من السنين فقد حملت كثيراً من الأثقال، وهأنذا قد وهبتك عشرين عاما من عمرى.

فأخذ الشاب العشرين عاما من الجمل ومعها قوة الجمل ومشيته الممتدة القوية. فلما بلغ الرجل الأربعين من عمره، مر بحمار فسأله : حتى متى تود أن تعيش؟ فأجاب الحمار بأنه لايود أن يعيش أكثر من ذلك، ومنحه عشرين عاماً من عمره. فأخذ الرجل العشرين عاماً من الحمار ومعها خصائص الحمار. فلم يعد يحمل الأثقال فى متعة بل بدت له الأحمال ثقيلة ومرهقة، وأكثر من ذلك فقد كان يُدفع لحملها، وربما انتهره الناس كما ينتهرون الحمار. فلما بلغ الرجل الستين من عمره، مر بكلب وهبه كذلك عشرين عاما من عمره. فأصبح يرغب في أن

---

(١) Mariage Conditions, V.I.P. 23

ينطرح مثل الكلب على فراشه وينام بين اللحظة والأخرى فى وضح النهار، أما فى الليل فهو يظل ساهراً مثله[1].

ولم يغب عن الباحثة أن تتعرف السلوك النفسى لدى الشعب الفلسطينى إزاء قضيتهم التى كانت قد بدأت فى ذلك الوقت تأخذ دوراً بارزاً على مسرح السياسة العالمى. ولم تكن الباحثة ترغب فى تعرف هذا لغرض سياسى هو استبيان موقف الشعب الفلسطينى إزاء مصيره، ولكنها كانت تهدف بذلك إلى إلقاء مزيد من الضوء فى أبحاثها على المجتمع «الفلسطينى»، واستكشاف مدى تماسكه ومحافظته على كيانه. ففى فصل تحت عنوان «قيمة الطفل» تسجل الباحثة مدى اعتزاز الأسر والقبائل بأطفالها. وربما كان هذا شيئا طبيعيا، ولكن اعتزاز الشعب الفلسطينى بأطفاله ليس مصدره العاطفة العائلة فحسب، وإنما مصدره اعتزاز الشعب بكيانه. فالقبائل والأسر العربية تكون مجتمعاً متماسكاً يكاد يكون مستقلا عن الحكومات التى كان الشعب ينظر اليها بوصفها قوة معادية غريبة. وفى ظل هذا الإحساس تعاطف الشعب مع الذين كانوا يطرحون فى السجون ولا يجدون فيها ما يقيم أودهم. ولهذا فقد نشأت بين الشعب عادة «نذر المحابيس»، فقد كانوا ينذرون – إذا رغبوا فى تحقيق أمر من الأمور – أن يقدموا طعاما للمسجونين.

ومن الطبيعى لمثل هذا المجتمع أن يعبر عن موقفه من قضيته. ففى عام ١٩٣٠ سافر وفد فلسطينى بزعامة المفتى إلى لندن لبحث قضية فلسطين. وتفاعل الشعب بذلك، وعبر عن تفاؤله بالحكاية التالية التى روتها علياء الراوية وقالت :

«حينما سافر الوفد إلى لندن تقابل مع الملكة، فاستقبلته فى حجرة واسعة وأعدت الطعام ووضعته على بساط فى وسط الحجرة. ثم طلبت الملكة من رجال الوفد أن يمدوا أيديهم لتناول الطعام دون أن يغادروا أمكنتهم. وقد كانوا يجلسون حول الطعام من بعد فلم يستطيعوا أن يصلوا إلى الطعام. عندئذ قامت الملكة وطوت أطراف البساط من كل جانب بحيث أصبح الطعام فى مركز البساط. عندئذ قالت الملكة معبرة عن موقفها من القضية: الفلسطينية «هكذا تقع فلسطين فى مركز العالم، وليس لليهود ولا للانجليز نصيب فيها». ثم قامت الملكة بعد ذلك

(١) المرجع السابق ص ١٨٨.

ووضعت شمعة غير مضاءة على المنضدة إلى جانب الطعام، وأطفأت نور الحجرة وطلبت منهم أن يمدوا أيديهم إلى الطعام. وأجابها الرجال العرب بأنهم لا يجدون حتى أفواههم. وفى الحال أضاءت الملكة الشمعة وقالت : ان العرب بين شعوب العالم كالشمعة المضيئة فى حجرة مظلمة(١).

وتحكى الباحثة أن علياء كانت تحكى هذه الحكاية بانفعال درامى. وقامت بتمثيل دور الملكة، فخلعت عن رأسها الغطاء وفرشته على الأرض ثم طوته تماما كما فعلت الملكة مع البساط. ثم تعلق الكاتبة على ذلك بقولها : إن العالم ينبغى أن يعلم أن هناك إحساسًا بالوعى الوطنى فى فلسطين، وهو ينمو ويكبر بين الشعب الفلسطينى، ويهدف مباشرة إلى معاداة الصهيونية. فالمجتمع الفلسطينى قوى ومترابط، وسر قوته وترابطه هو اعتزازه بأرضه وبأبنائه وتراثه.

والأغنيات الشعبية شأنها شأن الحكايات والأمثال؛ فهى تعين على تصور أبعاد المشكلة الاجتماعية ومدى تأثيرها على السلوك الفردى. فكيان الأسرة القوى المترابط فى القرى الفلسطينية كان يجعل الأب هو المسئول عن اختيار زوج ابنته. وكان المجتمع يعترف بهذا النظام ويحترمه. ولم تسمع الباحثة عن حادثة انتهك فيها هذا انظام فتزوجت الابنة بمن تشاء من الرجال على الرغم من إرادة أبيها. ومع ذلك فقد دونت الباحثة أغنيات فى الحب، كما دونت أمثالا، تؤكد أن الحب الخفى كان يلعب دوره فى المجتمع الفلسطينى. ومثال هذا تلك الأغنية التى تقول:

أتمنتى لدار أبوها راعى　　عند العشا تنده ياجبانى(٣)
أتمنتنى لدار أبوها كلب　　عند العشا تنده ياطوقانى
أتمنتنى لدار أبوها مصطبة　　تخبط علابى بحجيلها الرنانى(٤)

---

(١) المرجع السابق ص ١٣٧.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤، ٢٥.

(٣) تعبير يطلق على أدنى خادم فى البيت.

(٤) المرجع السابق ص ٦١.

وهكذا أينما تصفحنا الكتاب وجدنا أن الباحثة تبحث موضوع الزواج الفلسطيني من كل زواية بحثا اجتماعيا وفولكلوريا معا. فالتراث الشعبى له وظيفة اجتماعية ونفسية. وهذه الوظيفة لا تنفصل بحال من الأحوال عن البحث الاجتماعى، كما لا يحق للبحث الاجتماعى أن يهملها..

وهذا المنهج بعينه تستخدمه الباحثة أيضا فى بحثها عن الأطفال فى بلاد فلسطين. وربما تصور القارىء لأول وهلة أن مثل هذا البحث الذى يقع فى مجلدين كبيرين إنما هو بحث اجتماعى صرف. ولكن ما إن يتصفح الباحث كتابيها حتى يجده نفسه أمام مادة فولكلورية موفورة. فالبحث عن رعاية الطفل جرها إلى موضوع الحسد الذى يصيب الطفل وحده، بل دونت كذلك حكايات أخرى تحكى عما يمكن أن يصيب الناس من تلف فى ثروتهم بسبب الحسد. فقد رويت لها روايات عن شخص بعينه اشتهر بأن عينه تصيب الهدف دائماً. وكان الرجل يستمتع بهذه الموهبة ويستخدمها متى شاء. فقد حدث أن كان هذا الرجل يراقب قافلة بدت فى الأفق البعيد. ثم قال لأصحابه إنه سيصيب جملا بعينه. فلما أقبلت القافلة، علم الناس أن جملا سليماً سقط وكسرت رجله وذبح فى الحال. ومرة أخرى علم هذا الرجل أن جملا سميناً كان على وشك الوصول بالخيرات. وكان هذا الرجل يجلس فى جمع من الرجال الذين كانوا يصفون محاسن هذا الجمل. فطلب منهم أن يرسموا له صورة الجمل فى الرمال ليعرف ارتفاع سنامه. فلما فعلوا قال لهم : اذهبوا الآن لتأكلوا من لحم الجمل. وبعد لحظة جاءتهم الأنباء أن الجمل سقط وذبح على الفور[1]. ولما كانت العين الزرقاء تصيب أكثر من أى عين أخرى، فان الخرزة الزرقاء تستخدم تميمة لحفظ الأطفال. فكل طفل فى القرى الفلسطينية يعلق هذه الخرزة الزرقاء، لاعتقادهم الراسخ أنها تحمى الطفل من العين.

ومن الحسد استطرد الرواة مع باحثتهم إلى موضوع اللعنة التى قد تحل بالأطفال. وسبب من أسباب حلول اللعنة بالأطفال هو الحنث باليمين. وهنا أخذ الرواة يقصون عليها حكايات كثيرة عن اللعنة التى حلت بالكبار والصغار معاً نتيجة الحلف كذباً. ومن عادة الشعب الفلسطينى، إذا شاء أحدهم أن يحلف يميناً من شأنه أن يفصل فى مسألة متنازع عليها، أن

---

(١) Child Problems Among the Arabs p. 108-109 (Finland 1950)

يقصد مع قومه ساحة كنيسة القديس جورج التى كان يتبرك بها المسلمون. ولم يكن قسيس هذه الكنيسة يعترض على دخول المسلمين الكنيسة. ويختار المتنازعون عادة يوم الجمعة لتأدية هذه اليمين، وذلك بعد أن يقوموا بتأدية صلاة الجمعة. فقد حدث أن «عبد ربه» عشق زوجة أحد الرجال وتهامس الناس فى القرية أن عبد ربه يخلوا بهذه المرأة. وهنا نشب النزاع بين عبدربه وقومه من ناحية، والزوج وقومه من ناحية أخرى. وتدخل الناس لفض النزاع. وقرورا أن يحلف عبدربه اليمين بأنه لم يتصل بهذه المرأة. وتقابل الجمعان فى كنيسة القديس جورج يوم الجمعة قبل الصلاة. وبعد أن أدى الجميع فرض الصلاة قام عبدربه وأمامه أبنه وقد وضع يده على كتفه، ومن خلفه وقف أخوه وأولاده. وهذا رمز إلى أن اللعنة قد تحل بأى فرد من أفراد الأسرة إذا ماحنث عبدربه باليمين. وأدى عبدربه اليمين فى صيغة معينة يحفظها أهل القرية عندئذ هلل الجميع بأصوات عالية وقد كان عبدربه مذنبا بالفعل فأصيب هو وأبنه بالعمى، وتوفى أخوه وظل عبدربه يبيع فى أملاكه حتى أصبح لايملك شيئا[1].

ولعلنا نستطيع بعد ذلك أن نتمثل منهج الباحثة. إنه ليس البحث الاجتماعى الجاف، ولاالبحث الفولكلورى المنعزل عن بنية المجتمع. ولعل هذا هو ما تهدف إليه الدراسات الشعبية الحديثة، وهو العمل على توسيع دائرة هذه الدراسات بحيث تشمل المنهج الاجتماعى والنفسى والجغرافى والتاريخى. وكل هذه المناهج تتضافر معا لتكون المنهج العلمى السليم الذى يهدف إلى دراسة شعب دراسة عميقة فى حقبة من أحقابه التاريخية.

---

(١) نفسه.

الفصل الثالث

المنهج الجغرافى التاريخى
فى دراسة الحكايات الشعبية

فى العدد الحادى عشر من مجلة «فكر وفن» التى تصدر فى المانيا الغربية باللغة العربية، مقال للأستاذ المستشرق «أتوشبيس» تحت عنوان «بصمات شرقية فى الأدب الغربى»، وهو يعنى بذلك القصص الشعبى بصفة خاصة. فيقول فى هذا المقال ص ٤٢ : «لقد تمكنت أبحاث الحكايات الخرافية المقارنة التى بدأت منذ عهد الأخوين جرم، وخاصة أبحاث ر. كولر؛ ف شوفان؛ دى بولته؛ ج. باريس؛ وياكو سكان وفسلسكى وغيرهم، لقد تمكنت هذه الدراسات من إرجاع مجموعة من حكايات الأطفال والبيوت التى قدمها الأخوان جرم إلى أصول عربية. وقد جمع بولته وبوليفكا فى كتابهما الفريد من نوعه، الحكايات المماثلة فى الأدب العالمى لحكايات جرم الخرافية». ثم يستطرد الكاتب فيقول : «والعرب شعب مرح فكه محب للطرائف والنوادر، وقد بلغ تقديرهم لمعرفة الروايات والقصص حدا يجعلهم يعتبرونها من فنون الأدب الرفيع، وعند تعداد فنون الأدب وهى عشرة، يقول الوزير الحسن بن سهل، إن معرفة القصص الذى يتداوله الناس فى مجالسهم الاجتماعية، وهى الفن العاشر بين هذه الفنون، يفوقها جميعا. وهكذا فالعرب يمتلكون كنزا وافرا من القصص والحكايات».

ويعد مقال شبيس فى الحقيقة تلخيصا للجهود التى تمت من قبل فى سبيل اقتفاء أثر الحكايات الشعبية الشرقية فى الأدب الألمانى فى العصر الوسيط. على أن الدراسات الشعبية قد توسعت فى أبحاث مقارنة الحكايات الشعبية بحيث لم تعد المقارنة تشمل تأثير القصص الشعبى عند شعب، فى مثيله عند شعب آخر. كما أنها لم تعد تهدف من المقارنة تبيان الزمان والمكان اللذين نشأت فيهما الرواية الأولى لنمط ما فحسب، كما كان ذلك هو الهدف الرئيسى الذى يسعى إلى تحقيقه أصحاب المنهج الجغرافى التاريخى كما سبق أن ذكرنا، وإنما تسعى الدراسات الشعبية المقارنة الآن، فضلا عن ذلك، إلى تحقيق دراسات شعبية واسعة النطاق. فما يعترى الرواية من حذف وإضافة وتحوير وتغيير، قد يكشف عن ظروف الشعوب النفسية والاجتماعية التى تتشكل الرواية وفقاً لهما. أى إن الرواية تتغير محلياً وإن احتفظت بأهم عناصر الرواية الأولى. ومن أجل هذا السبب أنشىء فى قسم الدراسات الشعبية فى جوتنجين أرشيف عالمى للحكايات الشعبية تجمع فيه الحكايات من جميع أنحاء العالم القديم منها والحديث. ومن هذا الأرشيف يختار الدارس نمطا واحداً من بين أنماط «آنتى آرنى» أو تصنيف «تومسون» ثم يحاول أن يجمع الروايات المتعددة التى تروى لهذا النمط فى جميع أنحاء العالم، ثم تكون دراسته بعد ذلك دراسة مقارنة. ولا يقتصر الباحث على النصوص التى

يحتوى عليها الأرشيف، وإنما قد يتصل ببعض المختصين فى هذا المجال فى بعض البلاد ويسألهم ما إذا كان قد وصل إلى عملهم رواية لهذا النمط. ويحدث هذا فى الغالب إذا كانت الروايات المسجلة فى الأرشيف تنقصها روايات بعض البلاد، خاصة تلك التى تشتهر بحكاياتها الشعبية المتنوعة. وقد حدث هذا عندما كان طالب يونانى يدرس نمطا من تصنيف «أنتى آرنى» رقم ٨٧٩ تحت عنوان «العروسة الحلاوة». ولما لم يجد لمصر رواية تمثلها أشار عليه الأستاذ رانك أن يرسل إلىَّ يسألنى عما إذا كانت هناك رواية لهذا النمط تروى أو رويت فى مصر. ومن حسن الحظ أننى كنت قد استمعت إلى رواية لهذا النمط تروى فى ريفنا فأسرعت وأرسلت بها إليه.

أما الحكاية المصرية فتروى تحت عنوان (بنت الحطاب) وخلاصتها أن بنت الحطاب كانت تذهب كل يوم إلى المدرسة فيقابلها الأمير الذى تعود أن ينتظرها عند باب قصره، ويبادئها بالعبارة الآتية : «صباح الخير يابنت الحطاب، فول أبوك طاب؟ فترد عليه الإبنة على الفور وتقول له : (طاب طاب، وأكلوا منه الأهل والأحباب، وايش وصلك لنا يافردة قبقاب). فيغتاظ الأمير ويتفق مع المدرسة على أن تدعو ابنة الحطاب لتبيت عندها ليلة زاعمة أنها تود أن تساعدها فى الطهى. وأطاعت الابنة مدرستها وذهبت إليها وساعدتها ثم باتت عندها. وبعد أن استغرقت فى النوم جاء الأمير ونام بجانبها وعانقها وقبلها. فاستيقظت الابنة فجأة وهى تظن أن مدرستها هى التى تنام بجانبها وقالت : (هنا كابوس يحضن ويبوس يامعلمتى). ثم يخرج الأمير عائداً إلى بيته وينتظرها مرة أخرى وهى ذاهبة إلى المدرسة فيتشفى منها ويعيد عبارتها : هنا كابوس.. فتدرك إبنة الحطاب أن الحيلة جازت عليها ولكنها تصمم على الانتقام. فتنكرت فى شكل مفزع وذهبت إلى قصره، وطرقت الباب. فلما فتح لها الأمير هجمت عليه وقالت له : (أنا الموت الأحمر)، ثم انتزعت ساعته وجرت. وفى اليوم التالى قابلها كالعادة وقال لها العبارة المألوفة : صباح الخير يابنت الحطاب، فول أبوك طاب؟ فأجابته على الفور (أنا الموت الأحمر) ولوحت له بساعته. عندئذ قرر الأمير أن ينتقم هذه المرة من أبيها وأرسل فى طلبه. ولما مثل أمامه، أمره أن يأتى إليه فى اليوم التالى (راكب ماشى). فخرج الأب حزيناً ولكن ابنته حلت له اللغز، وأحضرت له جحشا وليداً وطلبت منه أن يركبه. فلما ركبه تدلت رجلاه على الأرض حتى لمستها، وبذلك أصبح راكبا ماشياً. فلما رآه الأمير على هذا النحو

كلفه بتبعة ثانية وطلب منه أن يحضر له فى اليوم التالى لابسا عارياً. ومرة أخرى حلت الأبنة الذكية له اللغز، فأحضرت له شبكة صياد، فلما وضعها على جسمه بعد أن خلع ملابسه، وأصبح بذلك لابسا عارياً، ولكن الأمير لم تعيه الحيلة فأمره هذه المرة أن يحضر له ابنته فى الغد على أن تكون حاملا. فلما ذهب الحطاب إلى ابنته وأخبرها بذلك طلبت منه أن يرجع إليه ويقول له : (هى الخصة بتطلع من الصخر؟). فذهب الأب وأخبر الأمير بما قالته له الابنة. عندئذ رد عليه الأمير قائلا : إن هذا من قول ابنتك وليس من قولك، وطلب منه أن يزوجه ابنته. ووافقت الابنة على الزواج به، ولكنها خشيت أن ينتقم منها الأمير شر انتقام. فلما كانت ليلة الزفاف طلبت من صانع الحلوى أن يصنع لها عروسة تشبهها. ثم أخذت العروسة وربطتها بالخيوط على طريقة عرائس المسرح (تصوير العروسة على هذا النحو لابد أن يكون إضافة حضارية مستحدثة)، فلما زفت إلى الأمير انتهزت فرصة خروجه من الحجرة ووضعت العروسة فى السرير، واختبأت هى تحته ممسكة بخيوط العروسة. ثم دخل الأمير الحجرة شاهراً سيفه متهيئا للانتقام. ثم أخذ يذكرها بأفعالها معه والعروسة تهز رأسها وهى ساكنة. فاغتاظ الأمير وهوى على العروسة فحطمها. وفى الحال قفزت قطعة من الحلوى فى فمه فأخذ يمتصها. وعند ذاك سكن غضبه، فخرجت ابنة الحطاب من تحت السرير فعانقها وعاش معها فى التبات والنبات.

هذه الحكاية المصرية تتفق مع الروايات المتعددة لهذ النمط فى كثير من العناصر الرئيسية، ومن شاء أن يتبين وجوه الاتفاق فليرجع إلى تصنيف أنتى آرنى ص ٢٩٧ نمط ٨٧٩.

وقد لا يساورنا شك فى أن هذه الحكاية نشأت أصلا فى البيئة المصرية. على أننا إذا افترضنا جدلا أن هذه الحكاية نشأت فى بيئة غريبة، ثم انتقلت منها إلى بيئات أخرى من بينها مصر، فإن الشعب المصرى يكون حينئذ قد وضع بصماته الأصيلة فى هذه الحكاية. وأكبر دليل على هذه الأصالة أن الصراع فى روايات (آنتى آرنى) بين أمير وأميرة، أما الصراع فى الحكاية المصرية فهو بين الأمير وبنت الحطاب، أى هو صراع بين الطبقات إن شئنا أن نعرفه تعريفا حديثاً..

على أننا لا نود أن نخوض فى مقارنة هذه الحكاية بغيرها من الروايات لأننا لا نمتلك نصوصاً كاملة لهذه الروايات، وانما ننتقل إلى حكايات أخرى من النوع الفكاهى تروى فى الريف المصرى، كما أن لها روايات مختلفة فى تراث الحكايات الشعبية عند كثير من البلاد الأوروبية والآسيوية. ولنبدأ بالرواية المصرية:

كانت هناك امرأة متزوجة اصطلح الناس على تسميتها «رزية» لغبائها. وتضايقت رزية، وتمنت لو أنها استطاعت أن تستبدل باسمها اسما آخر. وفيما هى تفكر فى هذا الأمر، مر رجل تحت شباكها ينادى (أسامى للبيع)، فنادت رزية عليه وطلبت منه أن يبيعها اسما، واختارت اسم فاطمة النبوية. فباعها الرجل الإسم وقدمت له بقرة زوجها ثمناً للاسم. فلما عاد الزوج إلى البيت ونادى :يارزية، أجابته بأن اسمها فاطمة النبوية وليس رزية. لأن هذا هو الاسم الجديد الذى اشترته. ثم أخذت تقص عليه ما حدث. ولم يتمالك الزوج نفسه وترك البيت هائما على وجهه. وفى أثناء الطريق سمع صوت امرأة تبكى وهى تطل من شباك قصر، فلما التفت إليها سألته : من أين جاء وإلى أين يسير؟ فأجابها بأنه جاء من جهنم وراجع إلى جهنم. وفى الحال سألته الزوجة عما إذا كان قد رأى أباها الذى توفى منذ أيام، فأجابها بأنه رآه. وفى الحال سألته عما إذا كان فى حاجة إلى شىء. وهنا شاء الرجل أن يستغل سذاجة المرأة حتى النهاية وأجابها بأن أباها فى حاجة إلى نقود وملابس. وفى الحال أعدت المرأة النقود والملابس وسلمتها له، فأخذها وانصرف وهو على يقين من أن زوج المرأة سيلحق به. ولم يمض وقت طويل حتى سمع وقع أقدام حصان، فأسرع إلى حقل على مقربة منه ليختبىء فيه. ولكنه صادف فلاحا يدير ساقية فى هذا الحقل، فأسرع وأخبر الفلاح أن هناك من يقتفى أثره. فترك الفلاح الساقية واختبأ فى مكان قريب منه. وما لبث أن وصل الزوج ممتطيا صهوة جواده. فلما أبصر الزوج الأول وهو يدير الساقية سأله عما إذا كان قد رأى رجلا يحمل أمتعة قد مر أمامه. فرد عليه قائلا إنه رآه، وهو مختبىء فى مكان قريب، وأشار إلى المكان الذى اختبأ فيه الفلاح. فترك الرجل حصانه وذهب إليه. وفى الحال امتطى الزوج الأول الحصان ومعه ما حمله من الزوجة الساذجة ورحل إلى بيته. ولما رجع الزوج الثانى إلى حصانه لم يجده، فأدرك أن الحيلة تمت عليه. ثم رجع كل زوج إلى بيته. أما الزوج الأول فنادى على زوجته قائلا : «يافاطمة النبوية. لقد وجدت رزية أكبر منك». وأما الزوج الثانى فعاد إلى زوجته

سائراً على قدميه، فلما سألته عن الحصان أجابها بأنه قد سلمه إلى الرجل الذى أعطته الملابس والنقود حتى يسرع بهذه الأشياء إلى أبيها.

ونحاول الآن أن نعرض بعض الروايات تمهيداً لدراسة حكايتنا هذه دراسة مقارنة. أما أقدم رواية مدونة أشار إليها آنتى آرنى (لتصنيف نمط ١٥٤٠)، فهى تقع ضمن مجموعة حكايات لاتينية نشرها جان سيفرسون سنة ١٥٠٩م[١]. وملخص هذه الحكاية أن كاهنا يدعى فرانكو كان يدرس فى باريس، ولما فرغ من دراسته اتخذ طريقه عائدا إلى بلده. وعند قرية على نهر الراين تقابل مع فلاحة تدعى «بارتا» توفى زوجها الأول الذى كانت تحبه كثيراً، وتزوجت زوجاً آخر لم تكن تحبه حبها لزوجها الأول. فطلب فرانكو منها أن تناوله كوبا من الماء فأخذته إلى بيتها وكان زوجها غائباً عن البيت. ثم سألته : من أين جاء، فأجابها بأنه أتى من باريس. وكان لكلمة باريس مسمع آخر فى أذن المرأة إذ سمعتها «باراديس» Paradise (هكذا تنطق الكلمة فى اللغة الألمانية وتعنى الجنة).

ولذلك فقد بادرته بالسؤال : «لقد أتيت إذن من الجنة، وهل رأيت زوجى الأول المتوفى؟» عندئذ أدرك الراهب أنه أمام امرأة ساذجة، فشاء أن يستغل سذاجتها وأجابها بأن قد رآه. فسألته عما إذا كان فى حاجة إلى شىء ما. فأخبرها أنه فى حاجة إلى نقود وبدونها لايستطيع أن يشرب من خمر الجنة. كما أنه فى حاجة إلى بعض الملابس الفاخرة التى تتلاءم مع بهاء الجنة. وفى الحال أعدت الزوجة له النقود والملابس التى أخذت بعضها من ملابس زوجها الثانى، فأخذ الراهب النقود والملابس ورحل. وما كاد الراهب يتجاوز البيت حتى حضر الزوج وعلم بالأمر، فامتطى صهوة جواده، وأسرع يقتفى أثر الرجل. ولما سمع الراهب وقع أقدام الحصان رمى بالملابس جانبا، واصطنع أنه يبنى جداراً كان يعمل فى بنائه عامل رحل فى هذه اللحظة ليتناول غذاءه على مقربة من مكان البناء وعندما وصل الزوج وقابل فرانكو وهو يبنى الجدار سأله عما إذا كان قد رأى رجلا يحمل بعض الأمتعة، فأشار فرانكو إلى العامل الحقيقى وهو يتناول غذاءه. فترك الزوج حصانه إلى جانب فرانكو واتجه نحو العامل. فأنكر العامل التهمة ودب الشجار بينهما. فلما التفت الزوج إلى فرانكو لم يجد حصانه كما لم يجد

---

(١) نص هذه الرواية والروايات التى تليها فى كتاب.
Antti Aarni;; Der man aus dem Paradise S.3 - 68 (F.F.C. Finland 1915).

فرانكو، ولكنه أبصر عاملا آخر يبنى الجدار. فرحل إليه واتهمه بأنه هو الذى سلم الحصان للعامل الذى كان يبنى الجدار قبله. ثم قدمه للمحاكمة حيث اضطر العامل البرىء أن يدفع للزوج قدرا من المال.

وهناك رواية أخرى مدونة لهذه الحكاية تقع فى كتاب «سيمون جروناو» الذى ظهر فى عام ١٥٢٦م. ويحكى فى هذه الرواية أن امرأة ثرية فقدت زوجها الذى كانت تحبه كل الحب، وتزوجت برجل آخر لم تبادله ذلك الحب. فكانت الزوجة تذهب كل يوم عند قبر زوجها الأول وتبكيه. وأبصرها رجل خبيث وهى تتردد على القبر فسبقها ذات يوم إلى هناك قبل وصولها. فما إن وصلت حتى أخذ الرجل يطيل النظر إلى السماء ويتنهد. فلما سألته الزوجة عن السبب الذى من أجله يطيل النظر إلى السماء ويتنهد على هذا النحو، أجابها بأنه قد هبط من الجنة ويتوق أن يرجع إليها مرة أخرى. عندئذ سألته الزوجة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى، فأجابها بأنه قد رآه وهو في أشد الحاجة إلى نقود وملابس. فاصطحبته الزوجة إلى بيتها وكان زوجها خارج البيت. ثم قدمت له الطعام حتى تعد له الملابس والنقود. ولكنه رفض أن يتناول الطعام خوفا من أن يتأخر وتغلق أبواب السماء دونه، وعندئذ يقابله الشيطان ويأخذ منه ما معه. فسلمت إليه الزوجة ما طلبه ورحل على الفور. وتنتهى هذه الرواية بنهاية مختلفة عن الرواية السابقة؛ فقد تقابل الزوج الثانى مع اللص وضربه اللص وكسر رجله، وأخذ منه حصانه عنوة. ثم أبصر فى الطريق مشاجرة بين الشيطان وإنسان، فأصابه الذعر وسقط فكسرت رجله.

أما رواية الأخوين جرم فتحكى أن امرأة خرجت تبيع بقرتها فى السوق، فخدعها المشترى وأعطاها شرابا مسكرا، وغابت بعد ذلك عن وعيها فجاء المشترى بريش وألصقه عند ذراعيها. فلما أفاقت حسبت نفسها طائرا ونسيت موضوع البقرة ورجعت على هذا الحال إلى بيتها. فلما رآها زوجها الذى تزوجت به بعد وفاة زوجها الأول، وعلم أنها خدعت، اتخذ طريقه إلى السوق ليبحث عن الرجل المخادع، فلم يجده. فذهب إلى بيت المشترى وشاء أن يخدع زوجته، كما خدع هذا المشترى زوجته من قبل. ولما لم يجد الزوج بالبيت زعم للزوجة الساذجة أنه جاء من الجنة، فلما سألته عن زوجها الأول المتوفى، أخبرها أنه بخير ولكنه محتاج إلى بقرة حلوب. وبهذا استرد الزوج بقرته ورجع بها إلى بيته.

ثم هناك الرواية التركية التى تروى عن نصر الدين جحا. فلقد تقابل جحا مع امرأة سألته عن المكان الذى جاء منه. فأجابها بأنه جاء من جهنم؛ وفى الحال سألته عما إذا كان قد رأى ولدها المتوفى. فأجابها بأنه رآه واقفا على أبواب الجنة ولن يسمح له بالدخول إلا إذا دفع ماعليه من دين. فأعطته الزوجة قيمة الدين، وعادت إلى بيتها وأخذت تحكى لزوجها ما حدث، فترك الرجل بيته راكبا جواده ليلحق باللص. ولما رآه جحا أسرع ودخل طاحونة وأخبر الطحان أن هناك من يقتفى أثره، واقترح عليه - لكى ينقذ نفسه - أن يتبادلا ملابسهما، ثم يتسلق الشجرة ويختفى بين فروعها. ففعل الطحان ما نصحه به جحا. فلما وصل الزوج ودخل الطاحونة ليسأل عن السارق، أشار جحا إلى الرجل الذى تسلق الشجرة. وفى الحال خلع الرجل رداءه وترك حصانه وتسلق الشجرة وراء اللص. عندئذ أخذ جحا الرداء والحصان وهرب. ثم عاد الزوج إلى بيته وأخبر زوجته بأنه قد تأكد أن الرجل قد هبط من السماء وسيعود إليها، ولذلك فقد سلم الرداء والحصان ليوصلهما إلى ابنها مع النقود.

هذه هى بعض الروايات المدونة التى نعرفها لهذه الحكاية. على أن الشعوب لم تكف عن روايتها بشكل أو بآخر. فهى ما تزال تروى فى الريف المصرى كما رأينا، كما أنها تقع ضمن مجموعة الحكايات التى جمعت حديثا فى ايرلندا وفنلندا وألمانيا.

أما الرواية الايرلندية فتذكر أن شحاذاً أخذ يتوسل أمام بيت ويتغنى بالجنة وما فيها من خيرات ونعيم. فأطلت امرأة من الشباك وسألته عما إذا كان قد رأى زوجها الأول المتوفى، فأجاب بأنه رآه فى أسوأ حال. فأعطته نقوداً وملابس ليوصلها له. ثم اقتفى الزوج الثانى أثره. وعندما رآه الشحاذ صعد إلى سطح بيت، فلما وصل الزوج إليه سأله عما إذا كان قد رأى اللص. فأجابه الشحاذ بأنه مختبىء فى هذا البيت. ولما كان من الصعب عليه أن يدخل من الباب، فقد أخبره الشحاذ أن يصعد إليه ويحطم سقف البيت. فصعد الرجل ونزل الشحاذ وسرق حصانه وولى مسرعاً. أما الزوج فقد أخذ يطرق على سقف البيت حتى صعد إليه صاحب البيت وسخر من غبائه.

وأما الرواية الفنلندية فتذكر أن رجلا كان متزوجا من امرأة غاية فى الغباء، إلى درجة أنه تصور أنه ليس هناك فى الحياة من هو أغبى منها. وبينما كان سائراً فى الطريق رافعا بصره

إلى السماء استوقفته عربة أطلت منها امرأة سألته عن السبب الذى من أجله يرفع بصره إلى السماء. فأجابها بأنه قد هبط على التو من الجنة، وأشار إلى السحابة التى تغطى الفجوة التى هبط منها. فسألته عن زوجها المتوفى. فأجابها بأنه فى أشد الحاجة إلى نقود، فأعطته النقود فأخذها وانصرف وأدرك عندئذ أن زوجته لا تنفرد بغبائها فى الحياة.

وفى الرواية الألمانية تنكر «هانز» فى زى شحاذ وذهب إلى امرأة أرمل غنية وقال لها إنه هبط من السماء وتقابل مع زوجها فى الجنة ووجده فى حاجة إلى نقود وملابس.. فأعطته ماطلبه وخرج. وتبعه ابن الأرمل فرآه هانز من بعيد فرمى بما معه جانبا وأخذ يطيل النظر إلى السماء. فلما اقترب منه الابن أخذ الشحاذ يهتف ويقول : «خذنى معك» فلما سأله الابن : «مع من ؟» أجاب إن متسولا قد طار منذ لحظات إلى السماء وكان يود أن يصعد معه. فقال الابن لنفسه : «لم يكن لصا إذن؟» وعاد إلى البيت.

ولعلنا ندرك – بعد عرض الروايات المتعددة لحكايات الرجل الذى هبط من السماء – قدم الرواية من ناحية، وتشابه العناصر الأساسية فى الروايات المختلفة من ناحية أخرى. أما قدم الرواية فيشير إلى خاصية الاستمرار فى التراث الشعبى، كما أن تشابه الروايات يشير إلى خاصية الانتشار. وتعد كلتا الخاصيتين من أبرز معالم التراث الشعبى.

وربما أدى السؤال عن الرواية الأولى لهذه الحكاية إلى نتيجة غير محققة. فالقول بأن جحا نصر الدين شخصية تركية عاشت – فيما يقال – فى القرن الرابع عشر الميلادى، وأن حكاياته انتشرت فى الشرق والغرب قول جائز. ومن الجائز أيضاً أن الرواية نشأت أصلا فى الغرب عندما كانت أوروبا تعيش فى ظلام العصور الوسطى، وكان الناس يصدقون بسهولة مثل هذه الترهات. ثم نشأت بعد ذلك حكايات تتندر بهؤلاء الحمقى. ليس هناك إذن دليل علمى يشير إلى أن الحكاية نشأت فى الأصل مدونة أو مروية، كما أنه ليس هناك دليل قاطع يشير إلى أنها نشأت فى الشرق أو فى الغرب. وإذا كان الاستاذ «شبيس» يشير إلى أثر الحكايات الشعبية الشرقية خاصة العربية فى الحكايات الشعبية الألمانية فهو يشير إلى حكايات بعينها لا يساور الباحث شك فى أصلها الشرقى. ولكن هذا لا يعنى أن البحث فى وسعه أن يرد كل حكاية شعبية إلى مصدرها الأصلى.

ولم يبق أمامنا سوى أن نقارن بين الرواية المصرية والروايات الأخرى.

وإذا أمعنا النظر فى الروايات الغربية وبالمثل فى رواية جحا، فاننا نجدها تتفق حقا - فيما عدا الرواية الفنلندية ورواية جرم اللتين تختلفان معها فى البداية - من حيث البنية والتركيب. فهى جميعا تسير فى الخطوات الآتية : ١ - محتال يخدع زوجة ساذجة (وقد يكون الخداع متعمدا من البداية، وقد يقع بعد إدراك الرجل لبلاهة المرأة)؛ ٢ - الزوج الأول أو الثانى يعلم بما حدث. ٣ - الزوج يقتفى أثر المحتال. ٤ - يحتال المحتال مرة أخرى على الزوج فيسرق منه حصانه. ٥ - الزوج يعود إلى بيته ويخفى ما حدث عن زوجته زاعما أنه أرسل الحصان كذلك إلى المتوفى.

فإذا انتقلنا إلى الرواية المصرية فإننا نجدها تتألف فى الحقيقة من حكايتين : الأولى وهى حكاية رزية، والثانية تبدأ عندما تقابل الزوج مع الزوجة الثرية وهى التى تتفق تماما مع الرواية الغربية ومع رواية جحا. ثم جمع بين الحكايتين فى شكل حكاية تعد أكثر الروايات التى عرضناها اكتمالا من ناحية المعنى والمبنى، وفضلا عن ذلك فإن الجمع بين الجزءين أكسب الرواية المصرية طابع الريف المصرى الأصيل. ويعرض الجزء الأول من الرواية زوجين ريفيين فقيرين. ولم تتصرف الزوجة رزية هذا التصرف الساذج إلا لتمردها على اسمها الذى أطلقه الناس عليها، ولهذا السبب اشترت اسما له طابع دينى لعله يغير من شخصيتها فى أعين الناس. ثم خرج زوجها غاضبا من فعلتها، وتقابل مع امرأة غنية سألته من أين جاء وإلى أين هو ذاهب، فأجابها بأنه جاء من جهنم وراجع إلى جهنم. ولم تكن تلك الإجابة سوى تعبير صادق عن حالته النفسية، إذ أصبح يتصور بيته أشبه بجهنم. ولم يكن الرجل عند ذلك ينوى الاحتيال، ولكنه حينما وجد نفسه أمام امرأة غنية وغاية فى البلاهة، شاء أن ينتهز الفرصة ليأخذ منها ما يعوضه عما فقده. ثم يعقب هذا تعقب الزوج الثانى للزوج الأول وتمكن الزوج الأول من الانفلات من الزوج الغنى. وبعد ذلك تنتهى حكايتنا بنهاية لم تنته بها أية رواية أخرى، وهى نهاية تربط بين بداية الحكاية ونهايتها ربطا محكما. فلقد رجع كل من الزوجين إلى بيته. أما الزوج الأول فقد نادى على زوجته باسمها الثانى وهو فاطمة النبوية ثم قال لها : «تعالى يافاطمة النبوية لقد وجدت رزية أكبر منك» ومعنى هذا أن الزوجة التى نوديت لأول مرة

بالاسم الجديد الذى تحبه، والذى كان مصدر بركة وخيرا لزوجها، بدأت تصادف الحظ السعيد. أما الزوج الذى لم يكن فى الأصل محتالا، فقد استحل ما أخذه من الزوجة الغنية البلهاء بعد أن فقد كل ما يملك وهو بقرته، وأما الزوج الثانى فقد عاد إلى زوجته ليخبرها بأنه قد أعطى الرجل حصانه حتى يسرع به إلى أبيها فى الجنة، وهى الخاتمة التى تنتهى بها سائر الروايات.

وقد أصبحت الرواية المصرية على هذا النحو أكثر تعقيدا من سائر الروايات وهو تعقيد أدى إلى تركيب فنى رفع الحكاية من مستوى الفكاهة السطحية التى تتسم بها رواية نصر الدين. وإذا كان التعقيد - كما يقول الباحثون- ظاهرة من الظواهر التى يستعان بها فى البحث عن تطور الرواية، فإننا نفترض أن الرواية الأولى لهذه الحكاية هى إحدى الروايات الغربية، وربما كانت هى تلك التى تحكى عن الشحاذ الذى أخذ يتغنى بالجنة ونعيمها. وليس من المستبعد على الإطلاق أن مثل هذا الاحتيال كان يحدث فى أوربا فى العصور الوسطى، فقد صورت سيرة الأميرة ذات الهمة نماذج من صور الاحتيال التى كانت تتم فى الأديرة ويخدع بها الأتقياء السذج. ثم انتقلت الرواية بعد ذلك فرويت عن جحا فبدا فيها عنصر الفكاهة وإن ظل سطحيا، وربما رويت حكايتنا بعد رواية حكاية جحا وهذا هو الأرجح، فما أكثر ما روى فى بلادنا عن جحا، ولكن الرواية المصرية قد نسجت الحكاية نسجا جديدا وإن احتفظت بالمعالم الأساسية لهذا النمط الشعبى العالمى.

الفصل الرابع

المنهج النفسى
فى دراسة التراث الشعبى

قد يبدو الفرق واضحا بين استمتاع الطفل بحكاية شعبية أو خرافية، واستمتاع دارس متخصص بها. فالأول يجد فيها تلبية لخياله المتدفق من ناحية، وتلبية لاحتياجاته النفسية من ناحية أخرى. والدارس يستمتع بها حينما يكشف عما فيها من معان عميقة تظهر فى شكل رموز وصور مبعثها اللاشعور الجمعى. ومع ذلك فإن الاثنين يلتقيان فى النهاية حينما يكشف لنا الدارس عن سر استمتاع الطفل بحكاياته، وحينما يترجمها إلى حقائق كبرى يستمتع بها الصغير باحساساته اللاشعورية، ويستمتع بها الكبير فى الوقف نفسه، بعد أن يتبين أنها تعكس تجارب نفسية يخوضها وإن كان يجهل كنهها. فكثيراً ما تحكى حكاياتنا الخرافية عن أمنا الغولة أو عن الغول بصفة عامة. ولكن أمنا الغولة يغلب ذكرها فى الحكايات الخرافية. كما أن هذه الحكايات كثيرا ما تحكى عن النبع أو البئر اللذين يلعبان دورا مهما فى حياة البطل. كما تحكى عن الحيوان المهول، أو عن الشجرة الطيبة التى تمد البطل بالنصيحة والخير. وتكاد تجتمع هذه الرموز فى حكاية خرافية عربية، ماتزال تعيش على أفواه الشعب حتى اليوم.

وتحكى هذه الحكاية أن الأم كانت ترسل ابنتها لتتعلم الحياكة عند جارتها ثم توفيت الأم (وفى رواية أخرى أن الابنة اشتهت ملابس جميلة عند هذه الحائكة، وطلبت منها أن تعطيها لها، ولكن الحائكة اشترطت عليها أن تقتل أمها فى مقابل حصولها على هذه الملابس، فقتلت البنت الأم). وظلت الحائكة تتودد إلى الإبنة لكى تلح على أبيها أن يتزوج بها. وما لبثت الحائكة أن أصبحت زوجة أب قاسية؛ وازدادت قسوة بعد أن أنجبت ابنة دون الأولى جمالا. ولم يكن للابنة المسكينة من صديق مخلص بالبيت سوى بقرة تمنحها لبنا دافئا يزيدها جمالا وروعة. فاغتاظت زوجة الأب، واصطنعت المرض الخطير الذى لم يكن ليشفيها منه سوى أكلها لكبدة بقرة لها صفات بقرة ابنة الزوج. فقرر زوجها أن يذبح البقرة خضوعا لرغبتها. وأسرت البقرة إلى الإبنة – قبل أن تذبح – ألا تحزن، لأنها إذا هى دفنت عظامها فى التراب، فسوف تنبت منها شجرة طيبة ترعاها وتقدم لها الخير، كما أخبرتها أن لحمها سيكون طعاماً شهياً لها، يضفى عليها مزيداً من الجمال، وسيكون فى الوقت نفسه سما لزوجة الأب وابنتها يزيدهما قبحا وكآبة. وتسلت الابنة بهذا العزاء ودفنت عظام البقرة فى التراب، فنبتت منه الشجرة الطيبة التى كانت تساعد الفتاة فيما كانت تمر فيه من محن. وازدادت زوجة الأب حنقا وغيظا، فأرسلت الابنة إلى أمنا الغولة لتحضر لها المنخل من عندها وهى على يقين من

أن أمنا الغولة ستتخذ منها لنفسها طعاما شهيا. فأخذت الفتاة معها «القلة» لترتوى فى الطريق، وسارت إلى أمنا الغولة. وفى الطريق، قابلت الورد الأحمر، فطلب منها بعض الماء ليرتوى، فروته، فدعا لها قائلا : ربنا يجعل حمارى فى خديك ولا يجعلوش فى عينيك». ثم سارت فقابلت الباذنجان الأسود فسقته بناء على طلبه فدعا لها وقال : «ربنا يجعل سوادى فى شعريك ولا يجعلوش فى خديك» ثم قابلت بعد ذلك النخلة فروتها كذلك فقالت : «ربنا يجعل طولى فى شعريك ولا يجعلوش فى رجليك». ثم سارت فقابلت نبات السمسم فروته كذلك، فسمح لها أن تأخذ حفنة منه جزاء لها على فعلها. وبهذه الدعوات الطيبة، وبحفنة السمسم، سارت الفتاة فى طريقها إلى أمنا الغولة. وقبل أن تعطيها الغولة المنخل، طلبت منها أن تبحث عن القمل فى رأسها وتأكله، فأخذت الابنة تأكل السمسم بدلا من القمل، وتقول : قملك حلو ياأم الغول! وسعدت أمنا الغولة بسلوك الابنة، فأنزلتها فى بئر ونادت : «يابير يابير لبسها غوايش كثير، يابير يابير لبسها دهب كثير» إلى أن أصبحت الفتاة فى النهاية مزدانة بالذهب واللؤلؤ والماس. ثم ناولتها أمنا الغولة بعد ذلك المنخل، ورجعت الابنة تسرع إلى بيتها فى مرح وسعادة. فقابلها ابن السلطان الذى أعجب بها وخطبها لنفسه. ودهشت زوجة الأب من رجوع الابنة سالمة بالمنخل، بل ذهلت لتورد خديها وسواد شعرها المنسدل على كتفيها، والذهب والماس يملآن صدرها ويديها. وقصت الفتاة قصتها على زوجة الأب، فرأت أن ترسل ابنتها إلى أمنا الغولة لعلها تفوز بمثل هذه الغنائم. ولكن الابنة الثانية رفضت أن تسقى الورد فى الطريق وأن تسقى الباذنجان والنخلة والسمسم. فدعا عليها الورد باحمرار عينيها، والباذنجان الأسود بسواد وجهها، والنخلة بطول ساقيها، كما أنها حرقت حفنة السمسم. فلما وصلت إلى أمنا الغولة رفضت أن تأكل قملها وذمته. فألقت بها أمنا الغولة فى البئر وطلبت من البئر أن تكسوها بكل الحشرات والهوام. ورجعت الابنة بهذا المنظر المفزع إلى أمها، فأخذت تضربها لكى تقتل هذه الحشرات قبل أن تتخذ مأواها فى البيت، أما الابنة الأولى فقد تزوجت بابن السلطان وعاشت معه فى التبات والنبات.

فهذه حدوتة سمعناها صغاراً ولاتزال تعيش حتى اليوم، يحكيها الكبار ويستمع إليها الصغار. ويهمنا الآن أن نكشف عن رمز الغولة لأنه يرتبط بسائر رموز الحكاية الخرافية. وقد يفاجئنا فى بداية الأمر الربط بين لفظ الأم والغولة، مع الفارق الكبير بينهما فى الظاهر. فكيف

يمكن أن تكون الغولة أما، بل أمنا جميعا؟ كما يفاجئنا أن تكون أمنا الغولة – وهى الغولة المفزعة – خيرة أحيانا وشريرة أحيانا أخرى..

ولنبدأ من البداية مقتفين أثر هذا الرمز فى الأشكال الأولى للتعبير الإنسانى، حينما كانت الأسطورة تلعب دورا حيويا فى حياة الجماعة. وإذا علمنا بعد ذلك أن هذا الرمز الذى ظهر بشكل أو بآخر بوضوح فى الأساطير الأولى، بل فى المادة الاثنولوجية وفى التعبير التصويرى الذى خلفته تلك العصور، مازال يعيش حتى اليوم فى الحكايات الخرافية بصورة أو بأخرى، فإن هذا يدعونا إلى البحث عن دلالته وعن مصدره اللاشعورى الذى تتحرك الذى فيه الأنماط الأصلية Archtypes بديناميتها الهائلة، حتى تأخذ شكل رموز يقبلها الشعور ويرتاح إليها..

ولنحدد أولا مفهوم النمط الأصلى : إنه فيما يقول «يونج» العالم النفسانى الذى أشار لأول مرة إلى ماهيته – هو تلك القوى المتدفقة فى اللاشعور التى تدفع الإنسان نحو الحركة لخوض التجارب حتى يصل إلى الكل الكامل، أو بتعبير أدق حتى يصل إلى حالة الانسجام مع الوجود كله. وهو يعيش جنبا إلى جنب مع قوة لا شعورية أخرى هى قوة الغريزة بل ويصاحبها، وكأنه إنسان خير يسير بصحبة إنسان شرير، يحاول أن ينفلت من تأثيره وينتصر عليه. وحتى يصل الإنسان إلى مرحلة الانسجام التام مع الوجود الكلى، فإنه يمر فى رحلة نفسية طويلة يصورها أروع تصوير ما يحتوى عليه تراثنا الشعبى من رموز. وتتعدد رموز النمط الأصلى وتتنوع، كما أنها تتغير حسب المستوى الحضارى للجماعة، ولكنها تصور فى النهاية النفس الإنسانية المتدفقة التى تسعى جاهدة إلى التفاهم التام مع الوجود كله..

ولكى نفهم النمط النموذجى فهما أكثر وضوحاً وعمقاً، ينبغى علينا أن نفرق بين ديناميته ورموزه ومحتواه ثم تكوينه أو بنيته. أما ديناميته فهى تلك العمليات الحيوية التى تدور داخل النفس وتلعب دوراً مهمافى حالة اللاشعور، وفى حالة ما بين الشعور واللاشعور. وتأثير هذه الدينامية يتضح من خلال العواطف السلبية والإيجابية، وفى الخيالات، وفى حالات الإسقاط، بل إنه يتضح فى حالات الخوف والقلق والإحساس بقوة الآنا، وفى حالات الاكتئاب، أى إن مزاج الشخصية يعد تعبيراً عن الأثر الدينامى للنمط الأصلى، سواء اتفق اللاشعور مع هذا التأثير أم رفضه، وسواء ظل هذا التأثير رابضاً فى اللاشعور أم وصل إلى حالة الشعور. أما

رموز النموذج الأصلى فهى انعكاس مرئى فى أشكال من الصور التى تجد مجالا للتعبير عنها فى التعبير الأدبى والفنى بكل أنواعه.

ومحتوى النمط النموذجى هو المغرى الذى يقبله الشعور. فإذا قلنا إن محتوى النمط النموذجى بدأ يعمل، فمعنى ذلك أن الشعور بدأ يتمثل محتواه..

وأما بنية النموذج الأصلى فهى المظهر المعقد للسلوك النفسى، وهو يضم ديناميته ورموزه ومغزاه، فمحور هذه العناصر ووحدتها غير المدركة يكون بنية النمط الأصلى.

وديناميةالنمط الأصل تعمل فى اللاشعور مستقلة عن تجارب الأفراد ولكنها تتفق تماماً مع سلوكهم. فالفرد يكون منقاداً لها، كما أن شخصيته تتحدد بتأثيرها، هذا التأثير الذى يتجاوز الغرائز اللاشعورية ويظهر بوصفه إرادة لا شعورية تؤثر فى مزاج الشخصية وميولها وتفكيرها وهدفها ورغباتها، والطريقة المحددة لاتجاهها الروحى..

والمحتوى اللاشعورى الفعال يطفو إلى حالة الشعور حينما يصل إلى مرحلة الإدراك فى شكل صور رمزية لانفعال نفسى محدد. فالشكل الداخلى لا يصبح محتوى شعورياً إلا إذا أمكن تصوره، أى يصبح قابلا للتجسيد والتجسيم فى شكل صور. وهذا المستوى التصورى الذى يصبح فيه النمط الأصلى مرئياً، هو ما نعنيه بالرموز التى يتضح فيها نشاط اللاشعور بالقدر الذى يسمح له نشاط الشعور..

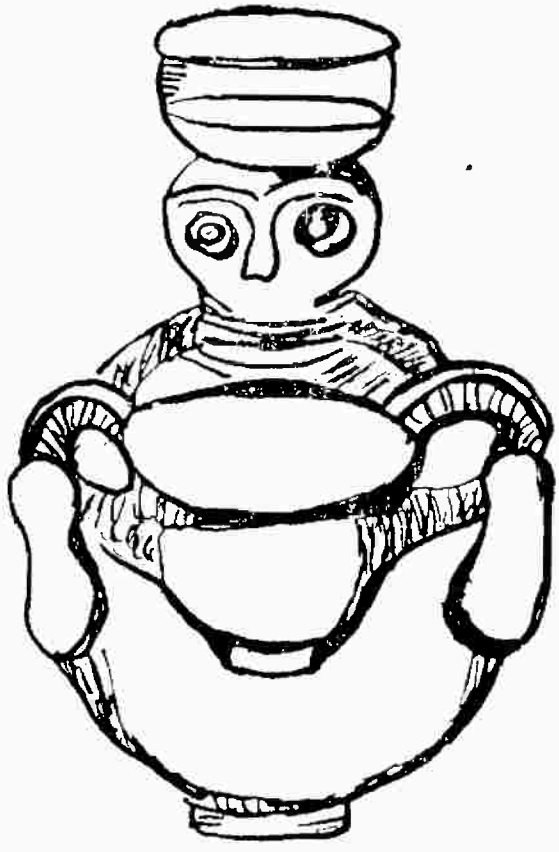
وتتميز الصور الرمزية التي تنبع من النمط الأصلى بوصفها خيالات، عن النمط الأصلى نفسه. فالنمط الأصلى عامل غير مرئى يبدأ تأثيره فى لحظة من تطور الروح الإنسانى، وهو الذى ينظم التحركات النفسية فى شكل صور رمزية. وهو يظهر فى المستويات الحضارية المختلفة ابتداء من الفرد البدائى إلى المستوى المعاصر. فإذا كان النمط الأصلى يعيش فى اللاشعور الجمعى فإنه من الممكن فى هذه الحالة إهمال الموقف الفردى..

وإذا كنا قد استطعنا تحديد مفهوم النمط الأصلى، فإننا ننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن رمز «أمنا الغولة» الذى عاش مع الإنسان منذ القدم وهو الذى سماه علماء النفس «بالأم الكبرى». وهنا نلاحظ أن الاصطلاح الشعبى فى حكاياتنا يتفق مع الاصطلاح النفسى فى

كلمة الأم. وبينما نجد أن الاصطلاح الشعبى عندنا يصف الأم بأنها غول، نجد أن الاصطلاح النفسى يصفها بأنها كبرى. وقبل أن نتبين العلاقة بين الاصطلاحين نبدأ بالحديث عن النموذج الأصلى للأم الكبرى ثم نتطور معه لفهم رموزه.

الأم فى التراث الشعبى : ونعرض الآن نماذج الأم فى التراث الشعبى الأولى حتى نصل إلى حكاياتنا الخرافية التى ماتزال تعيش فى بيئتنا اليوم.

فنجد فى الأساطير الفرعونية أن الإلهة هاتور تمثل الإلهة الأم وهى فى الوقت نفسه إلهة الحرب والموت. كما أن الإلهة موت فى الأساطير الفرعونية كذلك تمثل إله السماء، كما أن القمر هو ابنها. وفى الاساطير اليونانية نجد الإلهة الساحرة كيرك وإلهة الحكمة صوفيا ثم

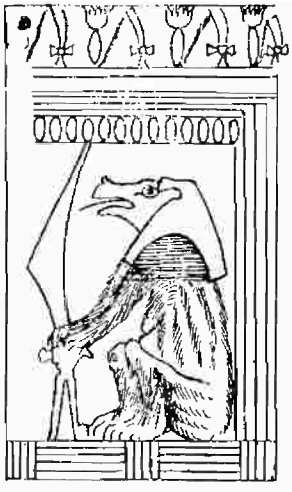


شكل (١)

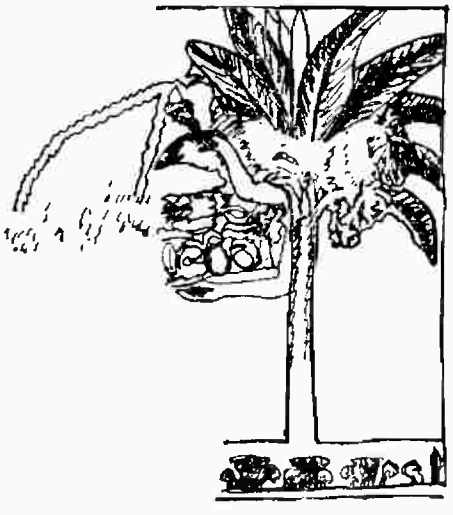
شكل (٢)

إلهة الخصب ديميتر. فإذا انتقلنا إلى النماذج الإثنولوجية وأشكال التعبير التصويرى فإننا نجد الأوانى تصور فكرة الأم أروع تصوير. فالشكل (١) إناء يرجع إلى العصور الأولى يتخذ شكل أم تحمل وعاء، كما أننا نلاحظ أن صورة الأم دون فم وهذا له مغزاه الذى سنوضحه فيما بعد. وفى شكل (٢) نجد كشف كالى الشهير فى بلاد الهند

وقد صور فى صورة الإلهة كالى المفزعة، ومازال هذا الكهف يقع بجوار كلكتا حيث تذبح الذبائح وتقدم ضحية لكالى. وشكل (٣) تصوير فرعونى لامرأة يتدلى ثديها وتقوم على حراسة بوابة العالم السفلى. وفى شكل (٤) نجد إلهة الخصب الفرعونية فى شكل نخلة تقدم الطعام والماء.



شكل (٣)



شكل (٤)

وهذا قليل من كثير يصور لنا مدى ما كان عليه الانشغال الروحى الشعبى القديم بفكرة الأم، ولا نقول المرأة بوجه عام لأن الأنثى لا تلعب دورها البارز فى الحياة إلا بعد أن تدخل فى مرحلة الأمومة. وإذا أمعنا النظر فى هذه الأشكال فإننا نلاحظ أن بعضها يصور الأم الخيرة التى تعطى كما هو الحال فى شكل ١، ٤ وبعضها يصور الأم فى صورة مفزعة كما هو الحال فى شكلى٢، ٣. وشكل (١) يصور الأم دون فم وهو تعبير تشكيلي كثيرا ما ظهر فى العصور الأولى. والفم رمز للالتهام والابتلاع أى أنه رمز للشر، ولذلك فقد صور الإنسان البدائى الأم دون فم، وهى فى الوقت نفسه تحمل وعاء وهو رمز آخر للعطاء والخير.

وهكذا ترتبط الصور فى النماذج التصويرية وفى المادة الإثنولوجية بتلك التى تظهر فى الحكايات الخرافية. ونود الآن أن نغوص فى أعماق اللاشعور الجمعى، فنعيش مع النمط الأصلى للأم، الذى فجر فى الأدب الشعبى موضوعات لا حصر لها، ونبدأ من البؤرة التى يشع منها تأثير الأم، ونسير مع امتداد هذا الشعاع حتى نصل إلى الأثر الأكبر الذى تتركه الأم فى العنصر البشرى فى كل زمان ومكان. ويمكننا أن نمثل هذه البؤرة بمركز دائرة (شكل ٥) يمتد منه سهمان يخترقان عدة دوائر تمثل الإشعاعات البعيدة المدى التى تنبع من ذلك المركز. ويمثل هذا المركز المرحلة الأولى لنمو الطفل فى حضانة أمه. فالأم فى هذا الطور لاتؤثر إلا من خلال عناصرها الأنثوية، فهى تعد مصدر الطعام وهى تمنح الحماية والدفء. ثم يكبر الطفل ويتطور مع هذا النمو تأثير الأم. فقد تسلك الأم سلوكا يؤدى بالطفل إلى الحرية والانطلاق اللذين يوصلان الطفل إلى النمو السليم الذى يؤدى بدوره إلى مرحلة الخصوبة والإثمار، وقد يكون سلوك الأم متصفاً بالتمسك والإصرار، الأمر الذى لا يوصله إلى النمو الحر السليم. ومثل هذا مثل نبات ينبت فى تربة طيبة ويظل مدفونا فى هذه التربة فترة من الزمن يرضع منها ويمتص من غذائها، ثم يظهر فوق الأرض فى حرية وانطلاق بعيداً عن التربة وإن ظل متصلا بها كل الاتصال، حتى تظهر نتيجة النمو السليم فى الثمار اليانعة، وقد يموت النبات فور ظهوره على سطح الأرض لأن التربة لم تساعده على النمو الحر، وعلى الوصول إلى مرحلة الخصوبة الكاملة. وهذا ما يشير إليه بالسهم (ب) الذى يمر بالمركز مخترقا الدوائر الأربع ومشيراً بأحد طرفيه إلى التأثير الإيجابى المتطور للعناصر الأنثوية وبالطرف الآخر إلى التأثير السلبى لها. وفى الطرف السلبى تقف هيكاتى وكالى تمثلان الأم

المفزعة التى تأبى إلا أن تفترس الشيء بدلا من أن تتركه يعيش وينمو. وفى الطرف الإيجابى تقف الإلهة ديميتر والإلهة ايزيس تمثلان الخصوبة الكاملة.

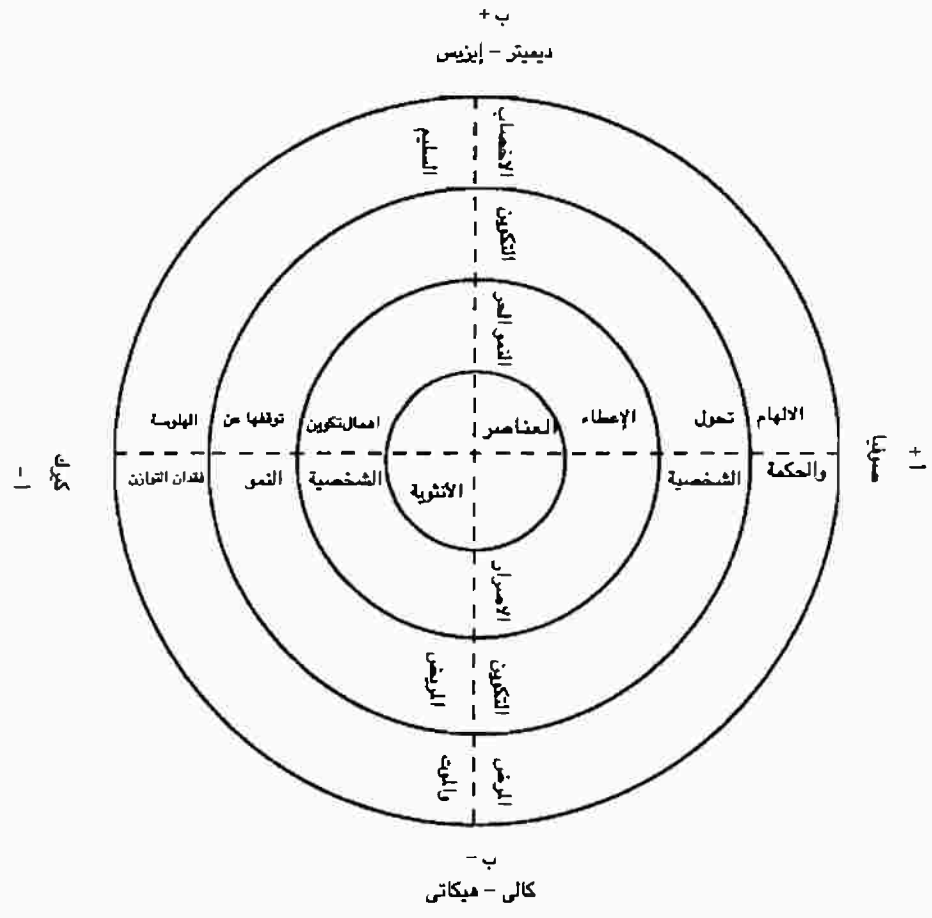
ولا تعنى إيجابية العناصر الأنثوية أن الأم لا تكون قاسية فى بعض الأحيان حينما تقول للطفل : إذا لم تتصرف على هذا النحو فسوف أفعل كذا وكذا، ولكنها مع ذلك لا تمثل عائقا للطفل عن النمو السليم الحر. ولعل هذا يرمز إليه فى حكايتنا بأمنا الغولة الطيبة.

على أن تأثير الأم لا يقتصر على أثر العناصر الأنثوية، وإنما يتمثل كذلك فى تأثيرها الروحى ونشير إليه بالسهم (أ) الذى يخترق البؤرة الرئيسية كذلك. ومعنى هذا أنه يبدأ من المرحلة الأولى، مرحلة البحث عن الطعام والدفء والحماية. وبعد مرحلة الإعطاء يبدأ الطفل فى مرحلة التحول. فإما أن تساعد الأم الطفل على اجتياز تلك المرحلة الشاقة فيصل الطفل بذلك إلى الشخصية الناضجة التى تقدم ثمارها فى إنتاجها الروحى والفكرى، أو قد تكون عائقا فى سبيل هذا النمو الروحى والفكرى، الأمر الذى يؤدى بالشخصية إلى حالة عدم التوازن وإلى الهلوسة، مما يعوق الشخصية عن النتاج الإيجابى المثمر. وفى طرف هذا السهم تقف صوفيا إلهة الحكمة والإلهام، وفى الطرف الآخر تقف كيرك الساحرة التى تغوص فى متاهات لتصل إلى تحقيق هدفها.

وهكذا يمكننا أن نتصور إلى أى حد قد انعكس تأثير الأم على الأشكال الإلهية فى أساطير العالم. ولا تعد هذه الإشكال تجسيداً لتأثير الأم الإيجابى والسلبى، بقدر ما تعد كشفا عن عمليات نفسية يتحتم علينا أن نتبينها إذا شئنا أن نكشف عن الحقائق الميثولوجية ومغزى رموزها.

فالطفل يعيش مع لا شعوره فترة من الزمن يستمتع فيها بما تقدمه له الأم من طعام ودفء وحماية. ثم يندفع الطفل - بقوة دفع الحياة - إلى الحركة وإلى التغيير وأخيراً إلى التحول. وهذا لا يتم فى سهولة ويسر، وإنما يعانى الطفل من شد وجذب بين هذه القوة المتدفقة من ناحية، والمرحلة الأولى المريحة من ناحية أخرى، ثم بين هذه القوة المتدفقة من ناحية، وبين رغبات الأم من ناحية أخرى. وفى وسط هذا الصراع، وفى وسط هذا الظلام، يشق الطفل طريقة ليخرج من مجال اللاشعور إلى مرحلة الشعور والوعى الكامل. ولا عجب بعد ذلك أن يختزن الإنسان فى لا شعوره الإحساس المبهم بالخوف والقسوة والفزع، فى

الوقت الذى يختزن فيه المشاعر الطيبة للمرحلة الأولى. وهذا ما سبق أن عبرنا عنه بدينامية النمط النموذجى، وسيطرة اللاشعور على الشعور متخذا شكل رموز يقبلها الشعور. ولا عجب بعد ذلك أن تقف الإلهة لتحرس عالم الأموات، أى العالم المظلم الغامض، عالم اللاشعور، ثم تحتفظ فى الوقت نفسه بأبرز خصائصها الأنثوية وهو الثدى. ولا عجب أن يصور كهف كالى بهذه الصورة المفزعة ثم يصبح الكهف الذى تقدم عنده الضحية التى ترمز إلى ما يقدمه الإنسان من تضحيات فى سبيل الوصول إلى مرحلة الاستقلال. ثم هاهى ذى إلهة الخصب الفرعونية تبدو فى صورة نخلة تمتد جذورها فى باطن الأرض ثم تنمو فى انطلاق نحو النور وتمد يديها اللتين تحملان الماء المنسكب وألوانا من الطعام.



(شكل ٥)

وامتداد النخلة أو الشجرة فى أعماق الأرض له مغزاه فى تصوير مصير الإنسان الذى تمتد جذوره فى أعماق الظلام. كما أن نموها نحو الضوء والهواء تصوير للمصير الإنسانى بجانبيه الخفى والظاهر. إذ لا يعنى وصول الشخصية إلى مرحلة الشعور الكامل انفصالها عن اللاشعور، وإنما تظل مرتبطة به ارتباط الابن بالأم. وتصور الميثولوجيا الفرعونية تلك الفترة بوضوح حينما تصور القمر الإله ابنا لإلهة السماء موت؛ فالقمر بإشراقه رمز للإشراق والنور اللذين يتدفقان من اللاشعور.

***

ونعود إلى حكايات أمنا الغولة التى سردناها فى بداية المقال، لنفسرها كذلك من هذه الزاوية. فنجد أن الحكايات تبدأ بموت الأم أو بقتلها على يد ابنتها، وهذا يعنى بداية الصراع مع الأم التى تود أن تتسلط بما تمنحه من طعام ودفء وحماية. ثم تبدأ مرحلة المعاناة، مرحلة البحث عن الطريق الذى يؤدى بالفتاة إلى الخلاص من قسوة زوجة الأب. وفى هذه المرحلة تظهر البقرة لتحمى الفتاة، وهو رمز آخر للعناصر الانثوية التى لم تنسلخ عنها الفتاة، فالبقرة تدر لها اللبن وهى تشربه. ولابد أن تنتهى تلك المرحلة بعد ذلك، أعنى مرحلة الصراع مع اللاشعور. وقد تم هذا حينما ذبحت البقرة. وإذا كان الشعور ينبثق من اللاشعور، إذ أنه الابن الذى يولد منه على حد تعبير علماء النفس، فإن الشجرة الطيبة لم تنم إلا من عظام البقرة حينما دفنتها الفتاة فى باطن الأرض. وهذا يعنى أن الشعور قد تمكن من أن ينفلت من اللاشعور ليخرج من الظلمة إلى النور، ومن الداخل إلى الخارج. على أن هذا لا يعنى نهاية المرحلة الطويلة الشاقة، بل تكشف المرحلة التالية عن السبيل للوصول إلى التكوين الروحى الخلاق. وقد ظهرت الفتاة تحمل الماء لترتوى به فى رحلتها إلى أمنا الغولة التى ستحسم مصيرها. ولكن الفتاة لم ترتو وحدها، وإنما روت الحياة فى طريقها، فقد روت الورد الأحمر، والباذنجان الأسود، والنخلة الفارعة كما روت نبات السمسم. وكانت الفتاة تكتسب الجمال والروعة كلما روت عنصرا من عناصر الحياة. وقد كان من الممكن أن تنتهى الحكاية بهذه النهاية ولكن الصورة لا تكتمل إلا بعود على بدء. فقد وصلت الابنة إلى أمنا الغولة فإذا بها طيبة على الرغم من كونها غولة. فبعد أن اختبرت الغولة خلاصة تجربة الفتاة مع الحياة

توجتها بالذهب واللؤلؤ والماس. وهذا يرمز إلى تأثير الأم على الرغم من وصوله إلى تلك المرحلة، بل إنها تعيش معه في مراحل نموه بقدراتها الأنثوية والروحية. وهذا يعنى الوصول إلى حالة الانسجام التام بين الشعور واللاشعور. ثم خرجت الفتاة من عند أمنا الغولة لتلتقى بابن السلطان الذى تزوج بها لكى تعيد الفتاة للحياة دفعتها حينما تمنحها طفلها الأول.

وهكذا نرى أن رموز النمط الأصلى للأم الكبرى قد ظهرت هى بعينها فيما يرويه الشعب من حكايات.. فالأم البقرة والأم الشجرة والأم الغولة قد صورت فى حكاياتنا كما صورت فى التراث الشعبى الاثنولوجى وفى رسومه التصويرية.

وبينما وجدنا أمنا الغولة قد تصرفت تصرفاً خيراً من الابنة الطيبة، حينما ارتاحت إلى سلوكها الذى من أجله استحقت الجزاء الخير، نجدها تسلك عكس هذا المسلك مع الابنة الأخرى. فلقد رفضت الابنة الثانية أن تسقى الورد والباذنجان والنخلة والسمسم، أى إنها لم تستطع أن تتجاوب مع الحياة. فلما وصلت إلى أمنا الغولة لم تكن قد تسلحت بعد بسلاح الحكمة والأخلاق الخيرة، فأنزلتها أمنا الغولة فى البئر المجهولة، بئر العالم الخفى، وطلعت منه فى صورة مخيفة مفزعة تعكس حياة الفزع والخوف اللذين يعيشهما الإنسان، عندما يعانى من الصراع بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون.

على أننا إذا كنا قد أفضنا فى شرح النمط الأصلى للأم الكبرى، وما يرتبط به من رموز، فإن هذا لا يعنى أن النمط الأصلى للأب لم يعش فى اللاشعور ولم تنجم عن ديناميات انطباعات فى التراث الشعبى. حقا إن النمط الأصلى للأم كان يسيطر فى العصور الأولى حينما كان المجتمع تسود فيه الأم. فلما تغير المجتمع وأصبح مجتمعاً أبوياً انطمست بعض معالم مجتمع الأمومة وإن ظلت آثاره باقية حتى اليوم نتيجة لأن النمط الأصلى للأم يمثل جزءا أساسياً من محتويات اللاشعور.

فكثيراً ما تحكى حكاياتنا الشعبية عن الابن الذى خرج من بيت أبيه لسبب من الأسباب ثم يصبح فى النهاية ملكا أو سلطاناً يتربع على العرش. ولا يعد السلطان سوى رمز لصورة الأب التى تستكن فى اللاشعور، كما أن وصول الابن بعد مغامرات عدة إلى العرش، لا يعنى سوى تحقيق رغبة الابن فى أن يحتل مكانة أبيه ويتمتع بما له من قوة.

وقد لا تحكى الحكايات الشعبية عن مغامرة الابن التى توصله إلى السلطنة وإنما تحكى عن علاقة الأب بالابن بشكل أو بآخر. فالابن يخرج من بيت أبيه ثم يعود إلى أبيه مرة أخرى وقد اتسع أفقه واكتسب الحكمة والمعرفة. ورجوع الابن إلى الأب بعد تلك المغامرات، يعنى وصول الابن إلى حالة الوعى الكامل.

وتحكى حكاية شعبية عربية[1] أن الابن طلب من أبيه أن يتزوج، ووافق الأب على تلبية رغبة الابن إذا استطاع أن يقوم بنجاح بتجربة فرضها أبوه عليه، وهى أن يتسلم منه جنيها واحداً ثم يخرج ليقضى مدة من الزمن خارج بيته، يعود بعدها بالجنيه وبشاة وبرطل لحم ورطل عظم. فإذا عاد بهذه الأشياء زوجه أبوه، وإلا فإن رغبته لن تتحقق. وخرج الابن ومعه الجنيه فقابل كهلا فى الطريق وصحبه. وفجأة سأله الابن «تشيلنى والا أشيلك؟» وفوجىء الشيخ بغرابة السؤال ورد عليه قائلا : إن أنت حملتنى جعلتنى سخرية للناس، وإن أنا حملتك فلن تتحمل كهولتى ثقلك. فلم يرد عليه الابن وسار معه خطوات أخرى. فأبصر حقلا مزدهرا يعمل فيه فلاح. فسأله الابن : «هل هذا الفلاح حرث حقله أم لم يحرثه؟» وتعجب الكهل مرة أخرى وأجابه. ألم تر بعينك كيف أن الحقل مخضر. فلم يرد عليه الابن واستمر فى السير معه. فقابلا نعشاً فسأله : هل مات الرجل الذى بالنعش أم لم يمت؟ ولم يستطع الكهل أن يتحمل هذه الأسئلة الغريبة وترك الشاب وانصرف. ولما عاد الرجل الكهل إلى ابنته وقص عليها ما حدث، قالت له : إن هذا الشاب حكيم ولابد أن يخرج ليبحث عنه ويحضره إلى بيته. ثم أخذت تفسر له أسئلته. فقالت له أنه يعنى بالسؤال الأول، هل تقص على حكاية أم أقص أنا عليك؟ كما يعنى بالسؤال الثانى، هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره، فلا يعد ذلك حرثاً يعود عليه بالفائدة أم أنه حرث أرضا ملكا له. وأما السؤال الثالث فمعناه، هل هذا الميت مات وخلف ذرية، أم مات دون نسل فتكون قد انقطعت سلسلة نسبه.

وخرج الكهل والتقى بالشاب وأتى به إلى ابنته التى عرفت منه سر خروجه من عند أبيه، وأخذت تعمل معه الحيلة فى أن يلبى رغبة أبيه. فأخذت منه الجنيه واشترت شاه وانتظرت حتى كبرت الشاه وباعتها بعد أن جزت صوفها. ثم باعت الصوف كما حصلت على مكسب من

(١) سبق أن عرضنا رواية عربية قديمة لهذه الحكاية فى أثناء حديثنا عن التراث الشعبى العربى بين الماضى والحاضر والمستقبل.

الشاه. واستطاعت عن طريق التجارة أن تشترى شاة أخرى صغيرة ورطلا من اللحم وآخر من العظم ثم أن تحتفظ فى النهاية بالجنيه. وعاد الابن بهذه الأشياء إلى الأب فعرف أنه قد اكتسب الحكمة والمعرفة وبذلك يمكنه أن يستقل ويتزوج. على أنه طلب منه أن يعود إلى الفتاة ويخطبها من أبيها لأنهما معاً يمكنهما أن يخوضا معركة الحياة فى نجاح.

وليس فى وسعنا أن نعدد نماذج الحكايات التى تكشف عن النمط النموذجى للأم أو للأب، فهى كثيرة ومتنوعة وماتزال تعيش فى وفرة حتى اليوم.

وربما كانت هذه النماذج كافية لأن تطلعنا على حقيقة الرمز فى التراث الشعبى. ودون تفهم لمغزى الرمز ودلالته تظل الصور فى التراث الشعبى خرافية وطفولية.

ونعود إلى بداية حديثنا فنجيب عن سر استمتاع الطفل بحكاياته الخرافية أليس ذلك لأنها تجسد مايعيش دفينا فى لا شعوره، ولأنها تسعى فى النهاية إلى تحقيق الشخصية المتكاملة الذى يسعى الطفل لا شعوريا إلى تحقيقها كذلك؟.

الفصل الخامس

المنهج الانثروبولوجى
فى دراسة الحكايات الشعبية

من بين المناهج التى تطبق كذلك فى دراسة الحكايات الخرافية والشعبية المنهج الأنثروبولوجى. ودراسة الحكايات من الناحية الأنثروبولوجية تعنى إبراز ما ترسب فى الحكايات من معتقدات وتصورات قديمة، وإن بدت هذه المعتقدات والتصورات فى شكل جديد يتناسب مع الظروف الحضارية التى يعيشها الناس. كما أنها تعنى اقتفاء أثر تعبير الإنسان عن ظاهرة من الظواهر الكونية منذ الزمن القديم حتى اليوم من خلال أشكال تعبيره الروائى، وذلك بقصد الربط بين تصور الإنسان الحديث لهذه الظاهرة وتصور الإنسان القديم لها.

ولكى نوضح الأسلوب الأول فى تناول الحكاية من الناحية الأنثروبولوجية نسوق حكاية يرويها الشعب العربى اليوم بوصفها نمطاً خرافياً، لأن ما ترسب فيها من معتقدات قديمة فقد مغزاه بالنسبة له، ولم يعد هذا المعتقد بعد ذلك سوى جزئية من جزئيات الحكاية يساعد على تطور الحركة فيها.

كان هناك ملك مسن لم يرزقه الله بأبناء. وذات يوم بينما كان الملك جالسا فى شرفة القصر يفكر، مر به رجل مغربى عراف ينادى على بضاعته. فاستدعاه الملك ليرى له الطالع. ولما علم المغربى أن الملك لم ينجب وأنه يشتاق لأن يكون له ولد، اقترح عليه أن يقوم له بعمل سحرى ينجب الأولاد على إثره، على شرط أن يكون للمغربى الثلث فيما ينجبه الملك من أبناء. ونجح السحر وأنجب الملك ثلاثة أولاد. وبعد أن مرت عدة سنوات على ذلك قدم المغربى إلى الملك وذكره باتفاقه معه. ولم يستطع الملك معارضته خشية من سطوة سحره. وفى الحال أجريت القرعة بين الأبناء وكان الابن الأكبر من نصيب المغربى الساحر. فاصطحبه المغربى وظل يسير معه حتى وصل إلى مغارة. وهناك طاف به المغربى جميع أنحاء المغارة وسمح له أن يفتح جميع حجراتها فيما عدا حجرة واحدة. ثم أخبره بأنه سيرحل عنه إلى حين، واشترط عليه أنه عندما يعود إليه يكون قد تعلم القراءة والكتابة دون أن يترك له ما يعينه على الوفاء بهذا الشرط. ثم رحل المغربى. واحتار الابن فى أمر هذا المغربى وخشى أن يعود إليه فلا يجده قد تعلم شيئاً. عندئذ أخذ يتخبط فى أنحاء الكهف يفتح الحجرة تلو الحجرة، حتى وصل إلى الحجرة المحرمة وفتحها. فوجد فيها امرأة معلقة من شعرها. ففزع لمرآها ولكنها هدأت من روعه عندما أخبرته بأنها إنسية وإحدى ضحايا هذا الساحر. ثم طلبت منه أن يفك عنها

القيد حتى تعلمه السحر والقراءة والكتابة. وسرعان ما تعلمها الولد. ثم أخبرته، قبل أن يتركها ويغلق الحجرة، أن الساحر سيطلب منه بعد ذلك أن يتسلق نخلة ليقضى عليه. وعليه أن يتذرع بأنه ابن ملك لم يتعود تسلق النخل من قبل. فإذا تسلق الساحر النخلة حتى يعلمه كيفية يتسلقها، أدار آلة تقف بجوار النخلة فتنطبق عليه النخلة ويموت، وعندئذ يعود إليها ويخلصها من الأسر ويتزوجها. وأغلق الولد الحجرة بعد أن علق المرأة مرة أخرى كما كانت، وجلس فى انتظار عودة الساحر. وسلك الابن مع الساحر على نحو ما شرحت له المرأة. وما كاد يدير الآلة بعد أن تسلق المغربى النخلة، حتى سحر المغربى نفسه صقراً طار ليخطف الابن. فسحر الابن نفسه حمامة، ولكن الصقر أدرك الحمامة. عندئذ سحر الولد نفسه رمانة سقطت بين جماعة يعملون فى حقل، فلما أمسكوا بالرمانة انفرطت وتبعثر الحب، وفى الحال سحر المغربى نفسه ديكا أخذ يلتقط الحب فيما عدا حبة كانت تستكن فيها روح الابن، وبذلك انفلت الابن من قبضته، وسحر نفسه سكينا هوت على الديك وأجهزت عليه. وكان من الطبيعى بعد أن قتل الابن الساحر أن يرحل إلى المرأة ويخلصها ويتزوج بها ثم يعود منتصرا إلى أبيه.

فهذه حكاية خرافية يعنى بدراستها الفولكلوريون من الزاوية النفسية حيث أن الحكاية الخرافية بصفة خاصة تعبر دائما عما يشغل اللاشعور الجمعى. ولكننا لن نهتم الآن بهذا الجانب النفسى حيث إننا قد تحدثنا عن هذا فيما سبق. ويهمنا الآن أن نكشف عما ترسب فى هذه الحكاية من معتقدات قديمة. وهنا نشير إلى ظاهرتين فى هذه الحكاية : الظاهرة الأولى هى تحول الابن الساحر تباعا إلى أشكال غير إنسانية. والظاهرة الثانية هى أنه على الرغم من أن الأبن قد سحر نفسه رمانة، إلا أنه أودع روحه حبة واحدة منها وهى تلك الحبة التى هربت من الديك الساحر، وبذلك استطاع أن يحول نفسه مرة أخرى إلى رجل. وكلتا الظاهرتين تنتمى إلى عقيدة الإنسان البدائى فى الأرواح. فقد كان الإنسان البدائى يعتقد فى إمكان انفصال الروح عن الجسد وتقمصها أشكالا مختلفة[1]. كما كان يعتقد بناء على هذه الفكرة نفسها، فى أنه فى وسع الإنسان أن يودع روحه فى شىء ما بعيدا عن جسمه، حتى إذا داهم جسمه الخطر ظلت الروح بمنأى عن هذا الخطر وبهذا يعيش على الدوام حياة سالمة

(١) فون دير لاين - الحكاية الخرافية ترجمة د. نبيلة إبراهيم ص ٦٨ - ٦٩.

بعيدة عن المخاطر. ولهذا فقد سلم الإبن من أذى الساحر عندما هرب منه فى شكل حبة رمان، وذلك لأن الساحر كان قد ابتلع حبات الرمانة جميعها فيما عدا الحبة المعينة(١).

وهكذا إذا بحثنا فى الحكايات الخرافية فإننا نجد كثيراً من المعتقدات القديمة التى ترسبت فيها وإن فقدت مغزاها بالنسبة لكل من الراوى والمستمع المحدثين. وليس غريبا بعد ذلك أن يكون للمنهج الانثروبولوجى قيمته فى تفسير كثير من موتيفات الحكاية الخرافية.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الحديث عن الأسلوب الثانى فى دراسة الحكايات من زاوية المنهج الانثروبولوجى وهو الأسلوب الذى يعنى باقتفاء أثر نظرة الإنسان إلى ظاهرة كونية منذ العصر البدائى إلى العصر الحديث من خلال حكاياته الشعبية، فإننا نختار لذلك ظاهرة الموت لتكون موضوع بحثنا. وليس غريبا أن يقع اختيارنا على هذه الظاهرة من بين اظواهر الإنسانية المتعددة؛ فلقد تركز تفكير الإنسان الفلسفى منذ الزمن القديم حول الحياة والموت، أو الوجود والعدم. ومن ثم تركزت طقوسه وشعائره تبعا لذلك، ولاتزال تتركز، حول هذين الموضوعين اللذين يكونان جوهر الحياة الإنسانية.

ونحاول الآن أن نعرض فلسفة الموت فى الحكايات الشعبية متخذين نماذج لها من التراث البدائى ومن تراثنا العربى المدون والمروى.

لقد رفض الإنسان البدائى الاعتقاد فى أن الموت قد قدر للجنس البشرى منذ أن وجد على سطح الأرض. ولكنه عندما رأى من ناحية أخرى أن الموت حقيقة واقعة، حاول تفسير حدوثه من خلال تصورات فلسفية متعددة انعكست بدورها فى حكاياته. وجوهر هذه الحكايات جميعها يتلخص فى أن الإنسان كان قد منح الخلود فى بادىء الأمر، ولكنه فقد هذه المنحة إما بسبب غبائه أو بسبب خداع الحيوانات الدنيا له كما سيتضح ذلك فى الأمثلة الآتية :

لقد استرعى نظر الإنسان البدائى عملية نمو القمر حتى يصبح بدرا ثم تضاؤله واختفاؤه بعد ذلك، ومن ثم فقد تصور أن القمر يخوض كل شهر تجربة الحياة والموت. ولا يموت القمر

---

(١) James Frazer : Folklore in the old Testement : PP. 26- 30 (London 1918).

(٢) المرجع السابق من ص ٢٦ إلى ص ٣٠.

كلية عندما يختفى مدة ثلاثة أيام فقط تفصل بين اختفائه النهائى وظهوره مرة أخرى فى شكل هلال، بل إن هذه الفترة تعد فترة موت مؤقت يعود بعدها القمر إلى الحياة.

ولم يبخل الإله القمر، بهذه المنحة على البشر؛ فأرسل الأرنب ذات يوم رسولا إلى الناس لتبلغهم رسالته إليهم وتقول لهم : كما أن القمر يموت ويحيا، فأنتم كذلك سوف تموتون وتحيون. ولكن الأرنب أبلغت الرسالة خطأ إلى الناس، إما سهوا أو تعمدا؛ فقد قالت لهم إن القمر يموت ويحيا، أما أنتم فسوف تموتون ولا تحيون بعد ذلك. ولما عادت الأرنب إلى القمر طلبت منه أن تعيد عليه الرسالة التى بلغتها للناس. فلما أعادت عليه تلك الرسالة الخاطئة، ثارت ثورة القمر ولطم الأرنب على وجهها فانشقت شفتها العليا. ولهذا فإن فم الأرنب خدشت وجه القمر وأخذت تعدو فى سرعة، وهى مازال تعدو على هذا النحو حتى اليوم.

ويقال إن القمر عندما أرسل رسولا يحمل رسالة الخلود إلى الناس، أبلغ الرسالة صحيحة. ولكن رجلا من بين الناس أبى أن يصدقها فحرم القمر منها الناس جميعا؛ ذلك أن أم هذا الرجل توفيت بعد أن وصلت رسالة القمر إلى الناس، فحزن على فقدها كل الحزن، وتصور أنها، رغم وعد القمر، لن تعود إلى الحياة مرة أخرى. وكان كلما حاول القمر إقناعه بأن أمه لم تمت، وإنما هى نائمة إلى حين، صاح الرجل فى وجهه قائلا : لا بل إنها قد ماتت، ولن تعود إلى الحياة مرة أخرى. حتى نفد صبر القمر وصفع الرجل على وجهه، وفلق شفتيه ومسخه أرنبا، لأنه، كما قال القمر، قد عارضنى ورفض أن يقتنع برسالتى. ولهذا السبب ترفض بعض القبائل أن تأكل لحم الأرنب، لأنها هى التى تسببت، وفقا لهاتين الحكايتين، فى محنة الإنسان.

ويقال إن القمر اختار السلحفاة لتبلغ الناس رسالته. ولكن السلحفاة تباطأت فى تبليغ الرسالة، فتعجل القمر وأرسل فى إثرها الأرنب لتبلغ الناس الرسالة العاجلة. أما السلحفاة فقد أخذت تعيد على نفسها صيغة الرسالة الصحيحة حتى لا تنساها، فى حين أن الأرنب كانت قد سبقتها وأبلغت الرسالة خطأ إلى الناس فصدقوها. فلما وصلت السلحفاة بعد وصول الأرنب بزمن، غضب الناس من الأرنب التى كانت ماتزال تقف على بعد وتقضم الحشائش. فجرى بعض الناس فى إثرها ورموها بحجر شق شفتها العليا. ولما كانت رسالة الأرنب الخاطئة هى التى وصلت للناس أولا، فقد تحتم على الإنسان أن يموت منذ ذلك الحين.

وتروى بعض الشعوب البدائية كذلك أن الإله كان فى الزمن القديم يعيش بين الناس ويتحدث معهم وجها لوجه. ولكن تلك الأيام السعيدة لم تدم. فقد حدث ذات يوم أن كان بعض النسوة يسحقن الشعير، عندما أبصرن أن الإله يقف بجانبهن. ولسبب ما تضايقت النسوة من وجود الإله بجوارهن وطلبن منه أن يرحل بعيداً عنهن. فلما أصر الإله على الوقوف، أخذت بعض النساء حفنة من الشعير ورمينه بها، فصعد الإله على التو غاضباً إلى السماء ولم يعد إلى الأرض مرة أخرى. ومع ذلك فإن الإله الرحيم أرسل رسالة إلى الناس يقول لهم فيها : إن هناك شيئاً يسمى الموت وسوف يصيبكم جميعاً ولكنه لن يقضى عليكم كلية، لأنكم سوف تصعدون إلى السماء بعد ذلك. ولكن الجدى الذى اختاره الإله ليبلغ رسالته، تلكأ فى الطريق. وأبصره الإله فى السماء وهو منشغل بقضم الحشائش عن تبليغ الرسالة. ولهذا فقد أرسل فى إثره شاة لتبلغ الرسالة. فلما وصلت الشاة، أبلغت الرسالة على نحو خاطىء، وقالت للناس : إن هناك شيئاً يسمى الموت وهو سوف يقضى عليكم كلية. فلما وصل الجدى ليبلغ الناس الرسالة الصحيحة، لم يصدقه الناس وقالوا له : إن ما أخبرتنا به الشاة هو الرسالة الصحيحة، وأما ما قلته أنت فهو كذب ملفق. ومعنى هذا أن الناس قد قبلوا الموت بسبب غبائهم، إذ أنهم لم يكونوا يدركون آنذاك ما الموت.

وإذا كانت الرسالة فى الحكايات السابقة قد أرسلها الإله إلى الناس، فهناك حكاية أخرى تحكى أن الرسالة قد أرسلت من قبل الناس إلى الإله. فقد أرسل الناس كلباً للإله ليخبروه أنهم يودون أن يعودوا إلى الحياة بعد الموت. وبينما كان الكلب يسير فى طريقة، أبصر كوخاً مفتوح الباب وبداخله رجل يطهو حساء. فوقف عند عتبة الكوخ على أمل أن يرمى الرجل إليه بعض الأكل. وسرعان ما أبصر الكلب الضفدعة وهى تجرى مهرولة، فعلم أنها تريد أن تسبقه إلى تبليغ الرسالة. ولم يكن أحد من الناس قد طلب منها أن تحمل الرسالة إلى الإله، ولكنها كانت تضمر الشر لبنى الإنسان. على أن الكلب قال فى نفسه إنه سوف يسبقها حتما بعد أن يتناول شيئاً من الطعام. وعندما وصلت الضفدعة إلى الإله قالت له : إن الناس لا يودون أن يعودوا إلى الحياة مرة أخرى عندما يموتون. فصدقها الإله. فلما وصل الكلب فى إثرها بعد ذلك وأبلغ الإله الرسالة صحيحة، تحير الإله وقال : إن الرسالتين المتعارضتين قد أثارتا الحيرة فى نفسى حقاً، ولكن حيث أن الضفدعة قد وصلت أولا وأبلغت رسالتها، فإنى مصدق إياها.

وهكذا نرى أن السبب فى ابتلاء الإنسان بالموت فى بعض الحكايات هو خديعة الحيوان الذى كلف بتبليغ الرسالة. ولكن الإنسان فى بعض الحكايات الأخرى، فقد منحة الخلود بسبب غبائه وسذاجته. إذ لماذا لم يصدق الرجل الذى فقد أمه وعد القمر بأن أمه ستعود إلى الحياة مرة أخرى، وظل يصرخ فى وجه القمر قائلا إن أمه لن تحيا مرة أخرى لأنها نامت نومتها الأخيرة حتى أغضب القمر فحكم على الجنس البشرى كله بالفناء؟. ولماذا رفض الناس أن يقبلوا رسالة الجدى الصحيحة وأصروا على أنه قد قضى الأمر بعد أن تسلموا الرسالة الأولى من الشاة التى تبلغهم بفنائهم؟.

على أن غباء الإنسان لم يتمثل على هذا النحو فحسب، وإنما تمثل فى حكاية ثالثة تروى على النحو التالى : اجتمعت الآلهة ذات مرة لتقرر مصير الإنسان. فاقترح أحد الآلهة أن يغير الإنسان جلده كما تفعل بعض الحيوانات، وبذلك يتجدد شبابه. ووافقت الآلهة على هذا الاقتراح ونفذته. ثم حدث ذات يوم أن أحست امرأة بالهرم فذهبت إلي شاطىء النهر لتطرح عنها جلدها القديم وتكتسى جلداً جديداً. وسرعان ما ارتد إليها شبابها. فلما عادت على هذا النحو بجلدها القشيب إلى البيت، صرخ حفيدها فى وجهها ورفض أن يعترف بأنها جدته، ذلك لأن جدته لم تكن تبدو على هذا النحو الغريب. وعبثا حاولت الجدة أن تهدأ من روع حفيدها. وعندئذ لم تجد الجدة مفرا من أن تعود إلى شاطىء النهر مرة أخرى وتصطاد جلدها القديم وترتديه. فلما عادت إلى البيت بهذا الجلد البالى فرح حفيدها بلقائها. أما هى فقد كان حزنها بالغا على فقدان شبابها، بل شباب الجنس البشرى جميعه. ذلك أن الجنس البشرى كف عن تغيير جلده منذ ذلك الوقت. وقد كان فى وسع الجدة أن تصر على ارتداء جلدها الجديد حتى يتعود حفيدها رؤيتها على هذا النحو. ولكن الإنسان البدائى يعبر عن فلسفته فى أن شخصية الإنسان تتحدد بشكله وسنه. ولما كانت الجدة محببة إلى الطفل الحفيد لأنها تبدو على هذا النحو من الهرم، فلم يكن يهم الطفل بعد ذلك أن تعود إلى شبابها بقدر ما كان يهمه أن يحتفظ بحبه لشخصها الذى تكيف بتقادم السنين عليه. فربما تغيرت الجدة فى سلوكها، بل لابد من أن يتغير سلوكها إذا ما ارتدت إلي شبابها. ولهذا فقد صرخ الطفل عند رؤية الجدة الشابة وهدأ روعه عند رؤية الجدة الهرمة، وهى مفارقة تبدو فى ظاهرها غريبة، ولكنها تحمل مغزى فلسفيا عميقا.

ثم إن هناك حكاية أخرى تحكى أن الناس قد ابتلوا بالموت إثر حكم ارتضاه الناس وارتضته الآلهة كذلك. فعندما تكاثر عدد الناس إلى درجة أفزعتهم هم أنفسهم، قرر أحد شيوخهم أن يموت الناس تاركين وراءهم ذريتهم. ولكن بعض الشيوخ لم يوافقوه على رأيه وعند ذلك رفع الأمر إلى إله العالم السفلى لينهى الخلاف فيما بينهم، فوافق هذا الإله على أن يكون مصير الإنسان كمصير شجرة الموز التى تموت تاركة وراءها ذريتها. وعند ذلك ارتضى الناس جميعا هذا الحكم ومازالوا ينفذونه حتى اليوم.

فإذا حاولنا أن نستكشف فلسفة الموت فى التراث الشعبى العربى القديم، الجاهلى منه والاسلامى فإننا نجد أن العربى الجاهلى لم يعبر عن فلسفة محددة إزاء فكرة الفناء والعدم على نحو ما وجدنا فى بعض نماذج التراث البدائى، بقدر ما عبر عن خوفه من الموت، وعن كونه قضاء مقدرا لا قبل للإنسان على مقاومته، أو تحصين نفسه ضده بالسحر والتعاويذ مهما تكن قوتهما.

فبينما كان أمية بن أبى الصلت يشرب مع إخوان له فى قصر عيلان بالطائف، «إذ سقط الغراب على شرفة القصر فنعب نعبة. فقال أمية : «بفيك الكثكث؟ أى التراب. فقال له أصحابه: ما يقول؟ قال يقول : إنك إذا شربت الكأس الذى بيدك مت. ثم نعب نعبة أخرى فقال أمية كمقالته الأولى. فقال أصحابه : ما يقول؟ قال: يزعم أنه يقع على هذه المزبلة فى أسفل القصر فيستثير عظما فيبتلعه فيشجى به فيموت. فوقع الغراب على المزبلة فأثار العظم فابتلعه فشجى فمات. فأنكر أمية ووضع الكأس فى يده وتغير لونه لأصحابه : ما أكثر ما سمعنا مثل هذا وكان باطلا، وألحوا عليه حتى شرب الكأس، فمال فأغمى عليه، ثم أفاق فقال : لا برىء فأعتذر ولا قوى فأنتصر، ثم خرجت نفسه[1]».

ولم يكف العربى عن التساؤل عن ماهية الموت بعد مجىء الإسلام. فعلى الرغم من أن الإسلام قد كفاه مئونة التفكير فى هذا المصير المحزن الذى ينتهى إليه الإنسان، وعلى الرغم من تأكيده موضوع البعث وسحر الجثة التى يسكنها المؤمن المختار عند وفاته، فان التفكير فى

(١) سبق أن عرضنا هذا المثال فى أثناء حديثنا عن التراث الشعبى الجاهلى، ونعود إلى ذكره على سبيل المقارنة بينه وبين النصوص الأخرى.

الموت عند الشعب العربى لم ينته عند هذا الحد. بل ظل يتساءل عن كنهه وعن طريقة انتزاع الحياة من الانسان. ولما كانت الحكايات الشعبية هى الوسيلة الجذابة الطريفة التى يعبر بها الانسان عن أفكاره الفلسفية، فقد أودع الشعب العربى كل ما راوده من أفكار فلسفية فى حكاياته الشعبية. وقد كانت قصص الأنبياء قد لقيت رواجا كبيرا فى عصور الاسلام الأولى بصفة خاصة، ووجدها القصاصون مادة طريفة أودعوها كل ما انبثق من أخيلتهم، كما عدوها مجالا خصبا يتسع لكل ما يتساءلون عنه من أفكار فلسفية وموضوعات انسانية. وربما كان موضوع موت الأنبياء، خاصة القدامى منهم الذين سبقوا النبى محمداً بأجيال طويلة، من الموضوعات الطريفة التى راقت خيال الإنسان الشعبى. فمن خلال هذا الموضوع عبر عن فلسفته إزاء تلك الظاهرة الحزينة التى تلغى وجود الانسان فى لحظة من الزمن.

وإذا كان آدم هو أول الأنبياء وأول إنسان وجد على سطح الأرض، فمن الطبيعى أن يكون أول إنسان يواجه مشكلة الموت. وعلى الرغم من أن آدم قد عاصر مقتل ابنه هابيل على يد أخيه قابيل، وذلك من وجهة نظر الروايات الشعبية على الأقل، فإنه لم يكن قد فكر فى الموت حتى تلك اللحظة، وإنما فكر فيه بطريقة جدية عندما أوحى إليه الله لأول مرة بأنه سيموت. وهنا سأل آدم الله : «ما الموت؟ فأوحى إليه أنه الختم الذى كتبته على جميع خلقى، وأنه ياآدم أشد مرارة من السم القاتل، وأنه يذهب النضارة من الوجه والكلام مع الحسن والجمال، حتى يعود الجسد كما كان فيعود إلى بطن الأرض، فتأكل الأرض الشحم، واللحم، والدم والعظم وكل الأجزاء منه حتى يعود طينا كما كان. وهكذا أفعل بك ياآدم حتى تعود طينا يابسا، ثم أبعثك وذريتك وأجازيك وإياهم قدر أعمالكم. وقد سبق منى ياآدم أن أذيق الموت كل خلق خلقته. فصاح آدم صيحة من غم الموت، فأجابته الأرض ياآدم إن ربى وعدنى يوم أخذ قبضتك منى أن يرد كل عرض أخذ منى إلى موضعه. فأخذه الفزع من الموت... وما من أحد من الأنبياء بعده إلا كره الموت... ثم أوحى الله تعالى إلى جبريل وميكائيل واسرافيل وملك الموت أن اهبطوا إلى آدم وكونوا بين يديه وثبتوه أن ينظر إلى صورة الموت. وأهبط الله الموت على صورة كبش أملح قد نشر أجنحته إلى حيث يعلمها الله تعالى وقد ملأ بها الدنيا، وله أجنحة لاينشرها إلا للملائكة، وأجنحة لا ينشر إلا للأنبياء، وأجنحة لا ينشرها إلا لأهل الطاعة،

وأجنحة لا ينشرها إلا للكافرين والمنافقين، ولا ينظر إليها أحد إلا خر ضعيفا.. فلما نظر آدم إلى صورة الموت وصفته خر مغشيا عليه، فاكتنفته الملائكة ورشت على وجهه ماء الحيوان حتى أفاق من غشوته وهو يرشح عرقا أصفر كالزعفران. ثم قال إلهى ما أهول الموت، وما أهول منظره، فالعجب ياإلهى ممن ينتفع بعيشه ووراءه الموت... ثم عمد آدم إلى طلعة من شعر لحيته، فوضعها فى التابوت ثم قال يابنى «أى ابنه شيث الذى ولد بعد مقتل هابيل، وفقا للروايات الشعبية» إنك لاتزل مظفرا على أعدائك مادامت هذه الشعرة سوداء فإذا أبيضت فاعلم أنك مائت. فأوح إلى أخيار أولادك كما أوحيت أنا إليك. واعلم يابنى أن الله تعالى قابض روحى فى مثل الساعة التى خلقنى فيها وهى أفضل ساعة فى يوم الجمعة. فإذا كان ذلك الوقت فاخرج من القبة واسمع تعزية الملائكة. واعلم يابنى أن الله سينفذ إلي أكفانا من الجنة والذى يتولى غسلى جبريل ونفر من الملائكة، فانظر يابنى كيف يغسلنى فتعلم منه حتى يكون له سنة ولولدك من بعدك... فلما حانت الساعة أمر الله تعالى ملك الموت بأن يهبط إلى آدم فى الصورة التى لا ينزل فيها على أحد إلا على محمد صلى الله عليه وسلم وأمره أن يأخذ معه شراب الفراق فيسقيه إياه ويقبض روحه التى نفخها فيه، ويخبره قبل ذلك أنه لو خلد أحداً فى الدنيا لكان خلده. فهبط ملك الموت ومعه جبريل وميكائيل وكثير من الملائكة براياتهم وأخرج السرير الأعظم لآدم من الجنة فنصب بين السماء والأرض ونشرت الجنة بروجها فتزينت ونشرت الملائكة أعلامها فى أبواب السماء منتظرة روح آدم. ورفع آدم طرفه إلى السماء، فنظر إلى هذه المكرمات المعدة له. ودخل ملك الموت فقال السلام عليك ياأبا البشر، أتعرفنى؟ فقال آدم نعم أنت ملك الموت، فيما ذا أنت مأمور؟ قال: أمرت أن أسقيك هذه الشربة ثم أذيقك الموت. فقال آدم: إنى سميع مطيع لأمر ربى فسقاه ملك الموت من شراب الجنة كما أمره الله، وشيث قائم على باب القبة ينتظر تعزية الملائكة وصور له ولده هابيل بين السماء والأرض يناديه، العجل العجل، فقد اشتد شوقى إليك ياأبتى، ثم ناوله ملك الموت شراب الفراق فشربه وفارق الدنيا[1].

ويمكننا أن نلخص فلسفة العربى فى الموت من خلال هذه الرواية فيما يلى :

أولا : أنه على الرغم من هذا الاحتفال السماوى بصعود روح آدم إلى السماء وعلى الرغم من تلك المراسيم التى أجريت فى سبيل صعود روحه الطاهرة إلى بارئها، وعلى الرغم من رؤية

---

(١) الكسائى : قصص الأنبياء، من ص ٧٣ إلى ٧٨ ليدن ١٩٢٢.

آدم لهذا كله، فقد كان آدم كارها للموت لأنه على حد تعبير الرواية أشد مرارة من السم القاتل، ولأنه ينتزع الإنسان من الحياة كما تسلخ شاة وهى على قيد الحياة، على حد تعبير موسى عليه السلام فى الرواية الشعبية التى رويت عن موته كما سنشير إلى ذلك وشيكا.

ثانيا : تتجلى فلسفة الإنسان الشعبى فى الموت فى تلك المفارقة التى عبر عنها على لسان آدم بقوله : «فالعجب ياإلهى ممن ينتفع بعيشه ووراءه الموت. فالإنسان ما يلبث أن يعزف عن الحياة وتكل قواه عن السعى عندما يشعر بقدوم الهرم عليه الذى يعد نذيرا بالموت. ولهذا فقد قال آدم لابنه شيث «إنك لاتزال مظفرا على أعدائك مادامت هذه الشعرة سوداء، فإذا أبيضت فأعلم أنك مائت».

ثالثاً : أراد القصاص الشعبى أن يدعم شعائر الدفن وطقوسه بأن أرجعها إلى أيام آدم عليه السلام؛ فقد طلب آدم من ابنه أن يرقب شعائر الدفن التى تجرى له حتى يورثها لقومه من بعد. كما أفصح الراوى عن عقيدة إسلامية قديمة، مايزال المسلمون يعتقدون فيها حتى اليوم، وهى أن هناك ساعة مختارة يوم الجمعة هى التى تقبل فيها أرواح خيار الناس. وربما كانت هذه الساعة، إذا كان من الممكن أن نرتضى هذه المفارقة، هى ساعة النحس التى تكتنف ساعات يوم الجمعة، ولا يعلم الناس عن تحديدها الزمنى شيئاً...

ولأمر ما استهوت حكاية موت هرون أخى موسى، خيال القصاص الشعبى. وربما كان بتأثير الاسرائيليات، وما كان يروى من حب بنى اسرائيل لهرون، وربما من تفضيلهم إياه على موسى. وتجرى الحكاية الشعبية العربية المدونة على النحو التالى :

«أوحى الله تعالى إلى موسى عليه الصلاة والسلام أنى متوف هرون، فأت به إلى جبل كذا وكذا، فانطلق موسى وهرون نحو ذلك الجبل، وإذا هما بشجرة لم ير مثلها وبيت كذا وكذا، فانطلق موسى وهرون نحو ذلك الجبل، وإذا هما بشجرة لم ير مثلها وبيت مبنى، وفيه سرير عليه فرش، وإذا فيه ريح طيبة. فلما نظر هرون إلى ذلك أعجبه وقال ياموسى إنى أحب أن أنام على هذا السرير. فقال : نم عليه. فقال : إنى أخاف أن يأت رب هذا البيت فيغضب على. قال له موسى : لا تخف أنا أكفيك رب هذا البيت، فنم. فقال ياموسى، نم معى فإن جاء رب البيت غضب علينا جميعا، فنام موسى وأخذ هرون الموت.. فلما قبض رفع ذلك البيت وذهبت تلك

الشجرة ورفع السرير إلى السماء. فلما رجع موسى إلى بنى اسرائيل وليس معه هرون، قالوا، قتل موسى هرون وحسده لحبنا إياه، فقال موسى : وَيحْكم إن هرون أخى ووزيرى، فكيف أقتله. فلما أكثروا عليه قام وصلى ركعتين ثم دعا الله تعالى فنزل السرير حتى نظروا إليه بين السماء والأرض فصدقوه[1]».

وربما لم يخش أحد من الأنبياء الموت كما فعل موسى عليه السلام. فقد روى أن الله كلمه قائلا : «ياموسى إنى حكمت على جميع خلقى بالموت. فقال موسى : إلهى وسيدى إنى أخاف من الموت ومرارته. فنزل ملك الموت على موسى وهو جالس يتلو التوراة، فقال السلام عليك ياموسى، قال وعليك السلام، ومن أنت؟ فقال إنى ملك الموت جئت لأقبض روحك. قال موسى : من أين تقبضها؟ قال من فمك. قال : كلمت به ربى. قال فمن يديك، قال قد أخذت بها الألواح. قال فمن أذنيك، قال قد سمعت بها الخطب من ربى. فقال له فمن رجليك، قال قد وقفت بها على جبل طور سينا لمناجاة ربى. فقال له ملك الموت، ياموسى إنى أراك تكلمنى كلام من شرب المسكر. فعند ذلك اختلط عقله وقال : ما شربت خمراً قط. فدنا منه ملك الموت ليقبض روحه، فلطمه موسى على عينه ففقأها. فرجع ملك الموت إلى الله عز وجل فقال: يارب إنك أرسلتنى إلى عبد لا يريد الموت وفقأ عينى. فرد الله عليه عينه، وقال له : ارجع إلى عبدى وقل له ضع يدك على متن ثور، فلك بكل شعرة تحصل تحت يدك عمر سنة. فقال موسى: وما بعد ذلك. قال: الموت. فقال : يارب الموت أحب إلى الآن. فقبض ملك الموت روحه»[2]. وقد قيل «إن ملك الموت كان يجيء عيانا، حتى جاء إلى موسى فلطمه ففقأ عينه، فأصبح يجيء مستتراً»[3]. كما روى أن موسى نادى ربه قبل أن يموت وقال له : «يارب إذا قبضت روحى فمن يبقى لولدى، فأمره الله أن يضرب بعصاه البحر فضربه فانفلق عن صخرة عظيمة. ثم أمره أن يضرب الصخرة بعصاه، فضربها فانشقت وخرجت منها دودة حمراء فى فمها ورقة خضراء، وهى تقول سبحان من لا ينسانى فى بعد مكانى. فأوحى الله إليه ياموسى إنى لست أنسى الدودة وهى فى قاع البحر فى وسط الصخرة، فكيف أنسى ولديك وهما مؤمنان».

---

(١) الثعلبى . قصص الأنبياء المسمى بالعرائس : ص ١٩٣

(٢) الكسائى : قصص الأنبياء ص ٢٣٩.

(٣) الثعلبى : قصص الأنبياء ص ١٩٤.

وربما كان موسى وفقاً لهذه الرواية الشعبية أكثر الأنبياء تعلقاً بالحياة. فعلى الرغم من أنه قد عاش تجربة موت أخيه هارون، فإنه لم يرتعد لذكر الموت، ولم يفزع لموت أخيه، كما ارتعد وفزع عندما سمع أن ملاك الموت جاء ليقبض روحه. ومن ثم فقد أخذ يتعلل بكافة التعللات لعله ينفلت من ملاك الموت. فلما لم يجد مفرا من هذا القضاء المحتوم، وإن عاش آلاف الأعوام، سلم نفسه للموت بعد جدل طويل بينه وبين ربه من ناحية وبينه وبين ملاك الموت من ناحية أخرى.

وهكذا نرى كيف استغل القاص الشعبى حكايات الأنبياء فى التعبير عن مدى إحساس الناس بالألم إزاء هذا المصير المحتوم. وكأنه يقول بذلك : إذا كان الأنبياء قد ارتعدت فرائصهم عند مجرد ذكر الموت، فما بال الناس العاديين الذين يتعلقون بالحياة كل التعلق مهما بلغت درجة تقواهم وورعهم..

فإذا شئنا أن نقدم بعض نماذج من حكاياتنا الشعبية المروية المعاصرة التى تحكى عن فلسفة الإنسان الشعبى إزاء الموت، فإننا نجدها كثيرة متنوعة. ولكننا نكتفى هنا بتقديم نموذجين يكشفان عن موقف عامة الناس من مشكلة الموت.

وموقف الإنسان الشعبى من مشكلة الموت فى هاتين الحكايتين يعكس موقفه بصفة عامة إزاء المشكلات الميتافيزيقية التى لا يستطيع لها تفسيراً. ولهذا فهو قد يبدى تشككه إزاءها حينا، وإيمانه الأعمى بها حينا آخر. فالموت فى الحكاية الأولى شأنه شأن الظواهر الخفية الأخرى التى يعجز الإنسان الشعبى عن تفسيرها، يشبه مشكلة تقسيم الأرزاق بين اناس، فقد يصيب الرزق شخصاً لديه من الفائض شىء كثير، وقد يقتر على غير ممن هو فى أشد الحاجة إلى مزيد من الرزق. وحيث إن كلتا المشكلتين يصعب على الإنسان الشعبى تفسيرها، فلا مفر من أن يقبلهما على علاتهما..

وهذه الحكاية أشبه بالرؤيا التى قد يراها الإنسان فى منامه، فتكشف له عن بعض معميات الأمور التى تراوده فى يقظته.

فقد كان هناك رجل يعيش فى رغد من العيش، ولكن الظروف أطاحت بثروته. فذهب فى حزنه إلى ضريح السيدة زينب ليجلس هناك مع المجاذيب. فسأله شيخ المجاذيب عن سبب

مجيئه إلى هذا المكان، فشكا له حاله. فطلب منه شيخ المجاذيب أن يدخل فى عباءة. فلما فعل الرجل هذا، وجد نفسه فى عالم آخر، وإذ به أمام مخبز. فطلب من صاحب المخبز رغيفا يتقوت به. فسأله الخباز عما إذا كان غريباً فى هذا البلد، فأجابه بالإيجاب، وقص عليه قصته. فطلب منه الخباز أن يتبعه إلى قصر الملك حيث إن الملك قد أعلن فى البلد أن ابنته ستتزوج بأول غريب يدخل البلد. فزوجه الملك ابنته. ولكنه اشترط عليه، لكى يعيش مع ابنته على الدوام، ألا يتدخل فى أمر لا يعنيه. وبينما كان الزوج يتنزه فى حديقة قصر الملك، إذ به يبصر رجلا يتسلق شجرة «نبق» فيأكل مرة حبة حلوة ومرة أخرى حبة تالفة، وهو دائم الصعود والهبوط على الشجرة. فتعجب الرجل من أمره وسأله لماذا لا يجلس فى مكان واحد على الشجرة ويقطف أطيب الثمار ويأكلها حتى يشبع. وعند ذاك أجابه الرجل بأن هذا أمر لا يعنيه، ولاينبغى أن يتدخل فيه. فأدرك الرجل عندئذ أنه قد تجاوز المحظور. فلما عاد إلى زوجته أخبرته بأنها قد أصبحت محرمة عليه، حيث إنه قد ارتكب الاثم الذى حذر منه من قبل، كما أخبرته أنها اطلعت على ما فعله لأن الحجاب مكشوف عنها. فذهب الرجل إلى الخباز يشتكى له حاله. فتوسط إليه عند الملك كى يعفو عنه ويزوجه ابنته الثانية. ففعل الملك واشترط عليه الشرط نفسه. وبينما كان سائراً بعد ذلك بجوار نبع، أبصر رجلا يملأ دلوا بالماء حتى يطفح ويسكبه فى أرض خصبة مخضرة، ثم يملؤه بقليل من الماء، ويسكبه فى أرض مجدبة عطشى. فوقف متعجبا من أمره وسأله عن السبب الذى يمنعه من أن يغذى الأرض المجدبة بالماء لأنها أحوج ما تكون إليه. فأجابه بأن هذا الأمر لا يعنيه ولا ينبغى عليه أن يسأل عنه. فأدرك للمرة الثانية أنه قد تجاوز المحظور، ورحل من عنده إلى زوجته، فأخبرته بأنه أصبح محرما عليها كما سبق أن حرم على أختها. فرحل إلى الخباز يتوسل إليه للمرة الثالثة لكى يستطعف الملك من أجله لعله يرضى عنه مرة أخرى ويزوجه ابنته الثالثة. وفعل الملك ذلك وإن كان قد اشترط عليه الشرط نفسه. فحرم الرجل على نفسه الخروج من عند زوجته هذه المرة حتى لا يرتكب المحظور للمرة الثالثة، وينتهى أمره إلى الاخفاق المحتم حيث أن الملك ليس لديه ابنة رابعة ليزوجها له. ولكنه شعر بالضيق ذات يوم، فخرج إلى الجبل لعله لا يجد أحداً يتحدث معه فى هذا المكان القفر. ولكنه فوجىء بأربعة أشخاص يشدون طوقا، وكل واحد منهم يشده ناحيته. فتعجب من أمرهم وسألهم عن هدفهم من وراء هذا الفعل. فتعجبوا من أمره ولم يردوا عليه بكلمة.

فلما علم أنه لن يتمكن من العودة إلى زوجته لأنه قد ارتكب المحظور للمرة الثالثة، هام على وجهه. وما كاد يسير بضع خطوات حتى أبصر شيخ المجاذيب يقف أمامه ويقدم له العباءة لكى يرتديها مرة أخرى. فلما ارتدى العباءة وجد نفسه مرة أخرى أمام ضريح السيدة زينب. وعند ذاك سأل الرجل الشيخ عما إذا كان فى علم أو فى حلم، فأخبره بأنه فى علم، فطلب منه الرجل أن يشرح له ما رآه. فقال له أن الرجل الذى وجده يتسلق الشجرة صاعدا هابطا، ولايفرق بين النبقة الحلوة والنبقة التالفة، هو عزرائيل ملك الموت الذى يحصد الناس حصدا فى غير تردد وعلى غير هدى أو بصيرة. وأما الرجل الذى يملأ الدلو فهو الملك المكلف بتقسيم الأرزاق؛ فهو يوزع الرزق على من يشاء وبالقدر الذى يريد. وأما الأربعة الذين يشدون الطوق فهم أهل هذه الدنيا المتكالبون عليها، وكل واحد منهم يريد أن يشدها ناحيته.

فملاك الموت والملاك المكلف بتقسيم الأرزاق، يتجولان فى الأرض على غير هدى هذا يحصد أرواح الناس، وذاك يوزع الأرزاق كيفما يشاء. وعلى الرغم من هذه الحقيقة المؤلمة فإن الناس متكالبون على الحياة، وكل منهم يود أن يجعلها تخصه بالخير دون غيره. وإذا كان الإنسان يعى هذه الحقيقة كل الوعى فليس من حقه أن يتساءل عنها أو يتعمقها، لأنه لن يجد جواباً شافياً عن تساؤلاته. وهذا ما ترمز إليه الحكاية بالشىء المحظور الذى إذا لم يحذره الإنسان تعرض للحرمان من الخير..

على أن الإنسان الشعبى الذى لا يستطيع أن يخفى نوبات التشاؤم التى تنتابه فى بعض الأحيان، كثيراً ما يحاول أن ينتزع نفسه من هذا التشاؤم ويعود إلى طبيعته المتفائلة. فهو يتفاءل بدعاء شخص له بطول العمر إذا ما عمل له عملا خيرا. وعلى الرغم من اقتناع الرجل الشعبى بأن الأجل محتوم، وأن موت الإنسان مقدر بزمان ومكان محددين، فإنه يسعد بهذا الدعاء، لأنه ربما اعتقد فى فاعليته، ومن ثم فهو يعبر عن ذلك فى حكاياته الشعبية.

فقد كان هناك فلاح يعمل فى حقله الذى يقع بالقرب من جبانة. وذات يوم بينما كان يعمل فى المساء فى حقله، سمع صوتا يناديه ويقول له، إن فلانا سيحضر إلى هذا المكان فى الغد. فسأله الفلاح عن سبب مجىء هذا الرجل إلى هذا المكان. فأجابه الصوت بأن ثوراً سينطحه ويقتله ولهذا فسوف يحمل إلى هذا المكان. وفضلا عن ذلك فقد أخبره الصوت بأن فلانة سوف

تأتى إلى هذا المكان كذلك فى الغد. ولم تكن فلانة هذه سوى زوجة الفلاح. فلما عاد الرجل إلى بيته مكتئبا، سمع أن الرجل الذى ذكر الصوت اسمه قد نطحه ثور حقا وقتله. فازداد تشاؤم الرجل وأيقن أن زوجته سوف تموت حتما فى الغد. فلما أصبح الصباح سأل زوجته عما تنوى فعله فى هذا اليوم. فقالت له إنها سوف تقوم بغسل الملابس. فطلب منها ألا تنشر الملابس بعد غسلها حتى يحضر إليها. ثم تركها الزوج ورحل إلى حقله. فغسلت الزوجة الملابس ثم شعرت بالجوع، فأعدت لنفسها بعض الطعام ثم جلست لتأكل. ولم تكد تمد يدها إلى الطعام حتى مر بها رجل جائع وسألها لقمة تسد رمقه. فحملت الزوجة الطعام كله الذى أمامها وأعطته للرجل. فدعا الرجل لها دعاء طيبا، وقال من بين دعواته : «ربنا يطول عمرك».

ثم عاد الفلاح إلى بيته، ووجد زوجته فى أتم صحة وعافية. وفى اليوم التالى ذهب إلى الحقل ونادى على الصوت وقال له إن زوجته ماتزال على قيد الحياة، ولم تمت كما سبق أن ذكر له. فرد عليه الصوت قائلا أن ارفع بصرك إلى السماء. فلما رفع الرجل بصره إلى السماء، انفتحت له طاقة رأى فيها رغيفا وطبقا فيه بيض، وقد أسندا حجرا كاد يسقط على أم رأس زوجته، لولا أن حال الطبق والرغيف دون سقوطه. فعاد الرجل إلى زوجته وسألها عما فعلته بالأمس على وجه التحديد. فحكت له الزوجة قصتها مع الشحاذ الجائع. وعند ذاك قال الرجل : «حقا إن اللقم تمنع النقم»(١).

ولعلنا بذلك نكون قد عرضنا لفلسفة الموت من وجهة نظر الانسان الشعبى عرضا انثروبولوجيا من خلال النماذج الروائية التى قدمناها. ولعلنا نتبين من خلال هذا العرض أن الإنسان البدائى أكثر حرية فى تعبيره عن فلسفة الموت من ذلك التى حددت له الأديان السماوية مفهوم هذا الموضوع الميتافيزيقى الشائك. فليس هناك قيد على الرجل البدائى يحول دون تصوره أن الإله كان يعيش بينه ذات يوم، وأنه ارتفع إلى السماء لغضبه من سلوك الجنس البشرى، وأن الإله القمر قد لعب دوراً كبيراً فى محاولة منح الإنسان الخلود. هذا فضلا عن أنه قد أطلق لنفسه عنان الخيال فى تصور الوسيلة التى كان الإنسان قد منح بها

(١) سبق أن عرضنا هذه الحكاية فى الفصل الخاص بلتراث الشعبى العربى على سبيل مقارنتها بنموذج من التراث العربى القديم. وقد اضطررنا إلى عرضها مرة أخرى فى هذا المجال لمناقشة فكرتها فى ضوء الموضوع الذى نتناوله الآن بالبحث.

الخلود فى بادىء الأمر. وبناء على ذلك فقد تنوعت حكايات الإنسان البدائى حول هذا الموضوع، وأصبحت أكثر ماتكون طرافة فى التعبير عن فلسفته. على أن الإنسان المتحضر الذى يعيش فى كنف مفهوم دين سماوى محدد، استطاع كذلك أن يعبر عن فلسفته إزاء هذا الموضوع؛ وإن كان قد عبر عن تلك الفلسفة وفقا لمفهوم الدين الذى يعتنقه.

الفصل السادس

المنهج البنائى

شغل هذا المنهج الباحثين فى العصر الحديث فى كافة فروع العلم والمعارف الانسانية.

ولم تتبن الدراسات الشعبية فى الحقيقة هذا المنهج إلا فى زمن متأخر، إذا استثنينا كتاب الباحث العالم الروسى «فلاديمير بروب» عن مورفولوجية الحكايات الشعبية : الذى نشر فى زمن مبكر نسبياً عام ١٩٢٩. وهذا الكتاب بعينه لم ينقل إلى اللغات الأوروبية الأخرى إلا فى الستينات[١] وكان له بعد ذلك صدى كبير فى مجال الدراسات الشعبية الحديثة.

والواقع أن محاولة الكتابة عن هذا المنهج، والجهود التى بذلت فى سبيل تدعيمه، والاتجاهات المختلفة فى تطبيقه، ثم أثره فى الدراسات اللغوية الحديثة بصفة عامة، وفى الدراسات الشعبية بصفة خاصة، كل هذا يحتاج إلى كتاب ضخم مستقل. ومع ذلك فإن هذا لن يحل بيننا وبين تقديم محاولة مبدئية لتطبيق هذا المنهج فى الأدب الشعبى.

ويمكننا أن نعرف هذا المنهج فى إيجاز وتبسيط بالغين، بأنه المنهج الذى يتعرض لدراسة الشكل بوصفه كلا بعد تحليله إلى عناصره الصغيرة، بهدف اكتشاف بنيته الداخلية التى تتوزع الجزئيات وفقا لها ويترتب على هذا دراسات عديدة منها، دراسة علاقة الشىء بالبيئة التى يعيش فيها، وذلك إذا كان التحليل يختص بفرع من العلوم كعلم الحيوان أو النبات، أو الكشف عن علاقة الشكل ببيئته الحضارية، إن كان التحليل يختص بالدراسات الأدبية والإنسانية بصفة عامة. على هذا الأساس أصبح علماء اللغة يدرسون بناء اللغة وبناء الشعر. وعلى هذا الأساس كذلك أصبح علماء الأنثروبولوجيا يدرسون بناء النماذج الحضارية، وكذلك رجال الفن وعلماء النفس.

وإذا كنا قد أشرنا إلى كتاب «فلاديمير بروب» الذى حاول فيه لأول مرة دراسة الحكايات الشعبية، أو بالأحرى الحكايات الخرافية من الناحية المورفولوجية أو التحليل البنائى، فإن الأبحاث التى أعقبت ظهور ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة الإنجليزية فى محاولة دراسة الأدب الشعبى من الناحية البنائية، تعددت اتجاهاتها بحيث أننا لا نبالغ إذا قلنا إن طرق تطبيق هذا

---

(١) Vladimir Propp : Morphology of the Folktale, Indiana Uni 1968.

وقد خصصنا لهذا المنهج دراسة منفصلة موسعة وذلك فى كتابنا «قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، وقد صدرت الطبعة الثانية فى دار الفكر العربى فى القاهرة.

لمنهج قد تعددت بتعدد الباحثين. وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن حصر هذه الاتجاهات فى اتجاهين رئيسيين ينسبان إلى علَمى هذا المنهج، وهما اتجاه «بروب» واتجاه «ليفى شتراوس». أما الاتجاه الأول فيهدف إلى وصف النظام الشكلى للحكايات الشعبية وفقا للتتابع الزمنى لأحداث الحكاية. فإذا كانت الحكاية تتألف من أحداث تتابع زمنياً من أ الى ى، فإن بناء الحكاية يتضح من خلال تحليل الأحداث وفقاً لتتابعها كما تروى. ومعنى هذا أن اتجاه بروب فى التحليل يسير فى اتجاه أفقى. وقد سمى هذا الاتجاه «بالتحليل البنائى للتركيب» Syntagmatic structural analysis وقد استعار الفولكلوريون هذا التعريف من الاصطلاح اللغوى Syntax أى التركيب. أما الاتجاه الآخر الذى يتزعمه «ليفى شتراوس» فيسمى بالاتجاه «البارادجمى». وكلمة «بارادجم» Paradigm هى فى الأصل كذلك اصطلاح لغوى. وقد عرفه صموئيل ليفين فى كتابه «التراكيب اللغوية فى الشعر» بأنه مجموعة الألفاظ ذات الصيغ التصريفية لأصل واحد. أى أنه يعنى الاشتقاق. ثم توسع الباحثون فى هذا الاصطلاح فيما بعد فأصبح يعنى الصيغ ذات التركيب اللغوى المتشابه. وقد يكون مجموعة من التراكيب أو الألفاظ ذات دلالات ذهنية أو نفسية مترابطة ومثال ذلك المترادفات وكذلك كلمتا الحياة والموت، والحزن والفرح ثم كلمات الشمس والبحر والزمن[1].

وفى ضوء هذا التعريف حلل «ليفى شتراوس» الأسطورة، وهى الصنف الأدبى الذى شغله دون غيره، إلى عناصر مترابطة ورتبها فى شكل رأسى وذلك تمهيداً لربطها بالعناصر الحضارية التى نشأت فيها. ومعنى هذا أن «ليفى شتراوس» نظر الى النص من الداخل لا من الخارج، كما أنه كان يستخدم النظام الرأسى فى ترتيب عناصره، معارضا فى ذلك «بروب» الذى كان يستخدم النظام الأفقى. وعلى كل فإن كلا المنهجين له خصائصه؛ فمنهج «بروب» تجريبى وقد اعتمد كلية على الاستقراء. كما أنه أمكن تطبيقه على أشكال أدبية شعبية أخرى خلاف الحكاية الخرافية. أما منهج ليفى شتراوس فهو تأملى استدلالى ولكنه أثبت أنه ليس من السهل تطبيقه على أشكال أدبية شعبية أخرى، بل ليس من السهل تطبيقه على جميع الأساطير. ولعل هذا هو السبب فى أن النتائج التى حققها أنصار منهج «بروب» وعلى رأسهم «ألان دندس» أستاذ الفولكلور بجامعة أنديانا، «وميهاى بوب» رئيس معهد الفولكلور والإثنوجرافيا بجامعة بوخارست، تتسم بالوضوح سواء فيما يختص بتحليل النص أو بالنتائج

التى تتحقق من وراء هذا التحليل. وهذا على عكس أنصار المنهج الثانى الذين تتسم أعمالهم بالتعقيد وعدم وضوح النتيجة.

وإذا كان «بروب» قد بدأ نقطة الانطلاق بتحليل الحكاية الخرافية، ونجح فى وضع منهج لايخطىء فى تحليل بنائها التركيبى، فإنه عاد فى خاتمة بحثه وأقر بأن التحليل البنائى للحكاية الخرافية، على نحو ما وضعه، لا يمكن أن ينطبق بحذافيره على حكايات الشعبية المتطورة، وهى تلك التى يسميها بحكايات الحياة اليومية. ولا مفر من أن يتعرض هذا التحليل إلى تغيير فى كثير أو قليل تبعاً لاختلاف أنماط هذه الحكايات.

ومعنى هذا أننا إذا شئنا الآن أن نستعين بمنهج «بروب» فى تحليل بناء، نمط من هذه الحكايات، فإننا لن نستعين بالوحدات التى استخلصها من تحليل بنية الحكاية الخرافية، بل إننا نستعين بهيكل منهجه بصفة عامة، أى إننا سنحلل عناصر بنائه فى شكل أفقى حسب تتابعها الزمنى.

وهذا النمط الذى سندرسه الآن من الناحية البنائية يرد فى حكاياتنا الشعبية وفى أغانينا الشعبية وفى نكاتنا. وهو يعتمد أساساً على التسلسل والتكرار والتراكم ونحاول الآن أن نقدم خمسة نماذج من هذا النمط تتفق معا فى أسلوب التسلسل والتكرار والتراكم، وإن اختلفت بعض الشىء فى بنيتها التركيبية. ثم نحاول بعد ذلك أن نستعين بهذا التحليل البنائى فى تقديم تفسير لهذا النمط يمكن أن يكون وسيلة لاستجلاء وظيفته فى الحياة الشعبية.

نموذج رقم (١) عثر ديك على حبة ذرة فى كومة من القش، فأخذها وطار بها حتى وصل عند امرأة تغربل الذرة، فهبط عندها وأعطاها حبة الذرة لكى تغربلها له. فلما فعلت المرأة ذلك، ثم جاءت تقدمها له، قال لها : «لا! متعرفيش إنى أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم، ألاقى حبة ذرة، وحبة الذرة بكوز ذرة!» فأعطته المرأة كوزاً من الذرة فأخذه وطار به حتى وصل إلى امرأة تقوم بطحن الحبوب، فأعطاها كوز الذرة لكى تطحنه له. فلما همت المرأة بتقديم الدقيق الذى نتج من طحن كوز الذرة له، قال لها : « لا ! متعرفيش إنى أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم، ألاقى حبة ذرة، وحبة الذرة بكوز ذرة، وكوز الذرة بكيلة دقيق!» فأعطته المرأة كيلة من الدقيق. فأخذ الدقيق وطار به حتى وصل إلى امرأة تقوم بخبز الخبز،

وقدم لها كيلة الدقيق لكى تصنعها خبزا له. فلما قدمت المرأة بضعة الأرغفة التى صنعتها من كيلة الدقيق، رفض أن يأخذها، وقال لها : لا! متعرفيش إنى أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم ألاقى حبة ذرة، وحبة الذرة بكوز ذرة، وكوز الذرة بكيلة دقيق وكيلة الدقيق بصف عيش!» فأعطته المرأة صفاً من الأرغفة. فأخذها وطار بها حتى صادف رجلا يحمل حملا من البصل. فقدم له الأرغفة وأعطاه الرجل فى مقابل هذا بصلة. فرفض أن يأخذها وقال له : «لامتعرفش إنى أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم ألاقى حبة ذرة، وحبة الذرة بكوز ذرة، وكوز الذرة بكيلة دقيق، وكيلة الدقيق بصف عيش، وصف العيش بحمل بصل!» فأعطاه الرجل حمل البصل، فأخذه وطار به حتى وقع بصره على جماعة تجلس فى ظل شجرة وبجانبهم جاموسة فهبط عندهم، وقدم حمل البصل للجاموسة فالتهمته. فشكرته الجماعة ودعته لتناول الغذاء معها، وقد ظنوا أنهم على هذا النحو قد ردوا له صنيعه. ولكن الديك فاجأهم بقوله : لامتعرفوش إنى أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم، ألاقى حبة ذرة، وحبة الذرة بكوز ذرة، وكوز الذرة بكيلة دقيق، وكيلة الدقيق بصف عيش، وصف العيش بحمل بصل، وحمل البصل بجاموسة!» فقدمت الجماعة له الجاموسة، فأخذها وسار بها حتى وصل إلى عرس. فقدم الجاموسة لأصحاب العرس ليذبحوها ويقدموها وليمة للمدعوين. فأخذوها وشكروه، ودعوه للفرح فى مقابل ذلك. ولكنه قال لهم : «لا! متعرفوش إنى أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم، ألاقى حبة ذرة، وحبة الذرة بكوز ذرة، وكوز الذرة بكيلة دقيق وكيلة الدقيق بصف عيش، وصف العيش بحمل بصل، وحمل البصل بجاموسة، والجاموسة بعروسة!» فقدموا له العروسة هدية له فأخذها وراح ليتزوج بها.

إذا شئنا أن نحلل البناء التركيبى لهذه الحكاية، فإننا نختزله رياضيا على هذا النحو :

١ + ٢، ١+٢+٣، ١+٢+٣+٤، ١+٢+٣+٤+٥، ١+٢+٣+٤+٥+٦، ١+٢+٣+٤+٥+٦+٧:

بالإضافة إلى هذا، فإن هناك عبارة تتردد فى جميع أحداث الحكاية، وهى عبارة «أنا الديك أبو الديوك، أنكش فى الكوم، ألاقى حبة ذرة»

كما أننا نلاحظ أن الأشياء تتصاعد فى الحكاية من ناحية الكم والكيف. فحبة الذرة قد أصبحت كوزا من الذرة ثم كيلة من الدقيق ثم صفا من الخبز ثم حملا من البصل ثم جاموسة

ثم عروسة. ومعنى هذا أن بناء الحكاية يتلخص فى التسلسل والتراكم والتصعيد. وهذا مانعبر عنه بالأسلوب التراكمى التصعيدى المتسلسل.

نموذج رقم ٢ طار غراب وغرابة فوق حقل، فأبصرا من عل حزمة من البرسيم. فشاءت الغرابة أن تهبط لكى تأكل منها. ولكن الغراب نصحها ألا تفعل ذلك لئلا يبصرها الذئب فيأكلها، ولكن الغرابة لم تستمع لنصيحة الغراب. فنادى الغراب على الذئب وقال له. «تعال ياديب، كل الغرابة اللى ما سمعتش كلامى وعايزة تأكل البرسيم». «فلم يكترث به الذئب فذهب إلى السكين وقال له، تعالى ياسكين اذبح الديب اللى مش عايز ياكل الغرابة اللى ماسمعتشى كلامى. فلم يكترث السكين بقوله، فذهب إلى النار وقال لها : «تعالى يانار سيحى السكين، اللى مش عايز يذبح الديب، اللى مش عايز ياكل الغرابة، اللى ما سمعتش كلامى وعايزة تاكل البرسيم.» فلم تعره النار أى إلتفات. فذهب إلى الماء وقال له : «تعالى يامية طفى النار، اللى مش عايزة تسيح السكين...» فلم يكترث به الماء. فذهب إلى الجاموسة وقال لها : «تعالى ياجاموسة اشربى المية، اللى مش عايزة تطفى النار...» فلم تستمع الجاموسة إلى ندائه. فذهب إلى الحبل وقال له : «تعال ياحبل اشنق الجاموسة اللى مش عايزة تشرب الميه..» فلم يأبه به الحبل. فنادى على الفأر وقال له : «تعالى يافار، أقرض الحبل اللى مش عايز يشنق الجاموسة، اللى مش عايزة تشرب المية..» فلم يعره الفأر التفاتا. فنادى على القط وقال له : «تعال ياقط، كل الفار اللى مش عايز يقرض الحبل، اللى مش عايز يشنق الجاموسة..» فلما سمع القط هذا النداء، قال «ياليل ياعين، أنا سأكل الفار.» فقال الفار : «ياليل ياعين، وأنا سأقرض الحبل.» وقال الحبل : «ياليل ياعين، وأنا سأشنق الجاموسة». وقالت الجاموسة : «وأنا سأشرب الميه». وقال الماء : «وأنا سأطفى النار» وقالت النار : « وأنا سأذيب السكين». وقالت السكين : «وأنا سأذبح الديب» وقال الذئب : «وأنا سأكل الغرابة». قال الغرابة : «وأنا سأسمع كلام الغراب ولن آكل البرسيم».

وربما بدت هذه الحكاية لأول وهلة صورة مطابقة للحكاية السابقة من حيث التراكم والتسلسل التصعيدى. ولكننا عندما نحللها بنائيا، نجد أنها تختلف فى بنائها بعض الشىء عن الحكاية الأولى. فهى لا تتركب من ١+٢، ١+٢+٣ على نحو ما تنتظم الأحداث فى الحكاية

الأولى، بل إنها تتركب رياضيا من ٢+١ ، ٣+٢+١، ٤+٣+٢+١، الخ، ولم تكتف الحكاية بهذا التصعيد، بل إنها انتهت بعملية عد تنازلى بحيث تنتهى من البداية التى بدأت بها. وبهذا انتهى بناؤها على النحو التالى : ١٠ - ٩، ٩-٨، ٨ - ٧، حتى انتهت إلى ١ - ١ = صفر. إذ إن الغرابة سمعت كلام الغراب فى النهاية وكأن شيئا بعد ذلك لم يحدث.

ونلاحظ أن علاقة الأشكال بعضها ببعض فى هذه الحكاية تختلف عنها فى الحكاية الأولى، فالأشياء فى الحكاية الأولى تتصاعد كما ذكرنا كما وكيفا فحسب، دون أن يكون لأحدها تأثير مباشر فى الشىء الآخر. أما فى هذه الحكاية فالأحداث تتصاعد عن طريق مقارنة تأثير الأشياء بعضها فى بعض. فالحكاية تبرز الشىء قويا، فإذا قارنته بغيره بدا ضعيفا. فالغرابة قوية تستطيع أن تأكل البرسيم، ولكن الديب أقوى منها وكذلك السكين أقوى من الذئب، والنار أقوى من السكين، والماء أقوى من النار، والجاموسة أقوى من الماء، والحبل أقوى من الجاموسة والفأر أقوى من الحبل، والقط أقوى من الفأر. ومعنى هذا أن الأشياء، وإن كانت تتصاعد فى مراتب قوتها، إلا أنه لا علاقة بين الأخير منها والأول، ذلك لأن الشىء لايتسلط إلا على الشىء المناسب له. ومن ثم يمكننا أن نسمى هذا البناء، بالبناء التصعيدى المتسلسل المقارن. ويؤكد هذا النمط أغنية شعبية ألمانية تقول :

عشرة أشياء فى هذا العالم تتسم بالقوة
ولكن أحدهما يغلب الآخر فى قوته
والشىء الحادى عشر يفوقها جميعا قوة
فأبحث عنه تجده
الحجر قوى، ولكن الحديد يكسره
والحديد قوى، ولكن النار تذيبه
والنار قوية ولكن المياه تطفئها
والماء قوى، ولكن السحب هى التى تجلبه
والسحب قوية، ولكن الرياح تزجيها
والريح قوى، ولكن الإنسان يستطيع أن يتغلب عليه
والإنسان قوى، ولكن الخمر تسيطر على عقله

والخمر قوية، ولكن النوم يتغلب على تأثيرها
والنوم قوى، ولكن الموت أقوى منه
والموت قوى، ولكن قوة الإله فوقه
لأن الله قد قال على لسان أنبيائه
إن عدالته قد تنفذ من الموت.

وهنا تبدو مرة أخرى المفارقة فى عملية تسلسل الأشياء فى مراتب قوتها. فعلى الرغم من أن الموت يأتى فى المرتبة الثانية فى القوة بعد الله، وكذلك يأتى النوم فى المرتبة الثالثة، إلا أن الموت، كذلك النوم، لا صلة لهما بأبسط الأشياء، وهى الحجر والحديد، وذلك أن كل شىء لايتسلط إلا على ما يناسبه. ومع ذلك فإن عملية التصعيد فى مراتب القوى تستمر حتى تصل إلى الله الذى تفوق قوته كل شىء.

نموذج رقم ٣ :

ويتمثل الشكل الثالث للبناء التركيبى لهذا النمط، فى ربط الأشياء أو الأحداث بعضها ببعض فى شكل حلقات مترابطة ولكن دون تراكم. وبهذا يكون البناء التركيبى على النحو التالى : ١+٢، ٢+٣، ٣+٤ وهكذا. ويتضح هذا البناء فى حكاية تروى عن قراقوش على النحو التالى :

كان نجار يعمل بجانب بيت فهوى عليه حجر كسر ساقه. فذهب إلى قراقوش ليرفع إليه شكواه فاستدعى قراقوش صاحب البيت، واتهمه بالإهمال الذى أدى إلى سقوط الحجر على الرجل. فدافع صاحب البيت عن نفسه وأحال التهمة على فتاة شغلته وقت سقوط الحجر، إذ كانت ترتدى رداء أحمر جذب نظره. فاستدعى قراقوش الفتاة، ونسب إليها تهمة سقوط الحجر على الرجل. فاتهمت الفتاة بدورها صاحب محل القماش الذى باعها هذا الثوب ذا اللون الأحمر إذ إنها لم تجد لونا آخر غيره. فاستدعى قراقوش صاحب محل القماش واتهمه بسقوط الحجر على الرجل. فدافع صاحب المحل عن نفسه، واتهم المصنع الإنجليزى الذى باعه هذا القماش. فلما سمع قراقوش هذا القول صرخ فى وجه الرجل وقال له : ماذا تقول أيها الوغد! إنك تتعامل مع الكفار! وأمر بأن يصلب على باب البيت الذى كان يعمل النجار بجواره.

فاقتاد رجال قراقوش هذا الرجل وهموا بصلبه على الباب. ولكنه تبين لهم أن الرجل أطول من الباب، فعادوا إلى قراقوش الذى سألهم عما إذا كانوا فرغوا من صلب الرجل، فأجابوا بالنفى، لأنهم وجدوا أن الرجل أطول من الباب. عند ذاك أجاب قراقوش : إذا فاصلبوا أقصر رجل يمر بكم فى طريقكم.

وكثيرا ما تنتمى الأغانى ذات الشكل المتسلسل إلى هذا البناء الأخير، ومن أشهر هذه الأغانى أغنيتنا الشعبية الشهيرة :

هينا مقص وهينا مقص — وهينا عرايس بترص
هينا بنت حجازية — شعرها ضانى ضانى
لفيستة على حصانى — وحصانى فى الخزانة
والخزانة عايزة سلم — والسلم عند النجار
والنجار عايز مسمار — والمسمار عند الحداد
والحداد عايز بيضة — والبيضة عند الفرخة
والفرخة عايزة قمحة — والقمحة عند التاجر
والتاجر عايز فلوس — والفلوس عند الصراف
والصراف عايز لبن — واللبن عند البقرة
والبقرة عايزة برسيم — والبرسيم فى الجبل
والجبل عايز عصافير — والعصافير فى الجنة
والجنة عايزة حنة — والحنة فى إيديهم

يلا نور عليهم

وهناك كذلك أغنية من هذا النوع يتغنى بها الأطفال فى ليالى رمضان، إذ يمر أمامهم قائدهم يغنى الجمل الرئيسية وهم يرددون وراءه كلمة «ياللى».

على عليوة	ياللى
ضرب الزميرة	ياللى
ضربها حربى	ياللى
نطت فى قلبى	ياللى
قلبى رصاص	ياللى
أحمر رقاص	ياللى
رقاص على مين	ياللى
على شاهين	ياللى
شاهين مامات	ياللى
خلف بنات	ياللى
خلفهم تسعة	ياللى
قاعدين على القصعة	ياللى
وأخويا فيهم	ياللى
عاوج طربوشه	ياللى
من كتر فلوسه	ياللى
كبش ودانى	ياللى
إدانى جنيه	ياللى
أجيب به إيه	ياللى
أجيب به وزة	ياللى
والوزة تكاكى	ياللى
وتقول ياوراكى	ياللى
ياوراكى الشوم	ياللى
عدا الفيوم	ياللى
يبيع لمون	ياللى
ولمونه حاذق	ياللى
طرقع بنادق	ياللى

بنت السنوسى	ياللى
كسرت لى فنوسى	ياللى
وفنوسى سوسى	ياللى
دهب مرصوص	ياللى
رصيته رصة	ياللى
ولا حدش شفنى	ياللى
إلا الأمير	ياللى
أبو عب كبير	ياللى

ونلاحظ أنه بينما تتسم الأغنية الأولى بالتسلسل المنطقى فى ربط الأشياء بعضها ببعض، ينتفى هذا الأسلوب المنطقى إلى حد كبير فى الأغنية الثانية إلى درجة يبدو فيها أسلوب اللامعقول واضحا جليا. ولعل هذا يبدو فى الانتقال المفاجىء بين كل موضوع وآخر دون سابق تمهيد. وربما كان طول الأغنية، بل ورغبة الأطفال فى تطويلها قدر الإمكان سببا فى هذا الانتقال المفاجىء بين موضوع وآخر. وربما عدها أصحاب مذهب اللامعقول، أغنية من النمط اللامعقول الذى ينحو إلى إبراز ما يجول بخاطر الإنسان من أفكار دون أن يقوم بتنظيم ذلك منطق أو فكر.

نموذج رقم ٤ :

ويتمثل الشكل الرابع للبناء التركيبى لهذا النمط المسلسل فى الأدب الشعبى فى شكل سؤال وجواب. وربما كانت أغنية «ياعم ياجمال» التى يغنيها الأطفال مثالا لهذا الشكل:

ياعم ياجمال
نعم سلطان
جمالك فين؟
تحت القنطرة
بتاكل إيه؟
حشيش وذرة
بتشرب إيه؟
مية معكرة

نموذج رقم ٥ :

ويتمثل الشكل الخامس للبناء التركيبى لهذا النمط فى تلك الحكايات التى تسلسل الحوادث وتربط بين الأشياء عن طريق استخراج بعضها من بعض. وأشهر ما يمثل هذا النوع من الحكايات، تلك الحكاية الهندية القديمة التى تقع ضمن مجموعة «بانتشاتنترا»، والتى انتقلت إلينا ودونت فى الكتب بوصفها نصا أدبيا تحت عنوان «بائعة اللبن». وتحكى الحكاية الهندية أن شحاذا براهمانيا كان يجمع مسحوق الأرز من البيوت فيأكل بعضه، ويدخر مايتبقى منه فى جرة. وبعد مرور الوقت امتلأت الجرة بمسحوق الأرز. فعلق الجرة على الجدار وجلس تحتها يفكر فيما يصنع بمسحوق الأرز. فأخذ يحدث نفسه ويقول : «سأبيع هذا الأرز وأشترى عددا من رؤوس الماعز. وبعد ستة أشهر سيلد هذا الماعز صغيرا، وبذلك يصبح عندى قطيع كبير من الماعز، فأبيع الماعز وأشترى عجولا أربيها وأبيعها وأشترى جاموسا أربيه وأبيعه وأشترى خيولا. فإذا كبرت الخيول أبيعها وأشترى بيتا جميلا. عندئذ سيجيئنى براهمانى ليزورنى ويهدينى امرأة حسناء لكى أتزوج بها. وهذه المرأة ستلد لى ابنا اسميه «سامور سارمان». وعندما يكبر الابن آخذه وأجلسه على ركبتى وأأرجحه، بينما أحمل فى يدى كتابا أقرأ فيه. ثم يقفز الطفل ويجرى نحو أمه ثم يعود إلىَّ ويقف بجوار حصان. فيتملكنى الخوف على الطفل لئلا يركله الحصان، فأصرخ بأمه : أدركى الطفل قبل أن يركله الحصان! ولكن الأم ستكون منصرفة إلى أعمال البيت فلا تسمعنى. عند ذاك أقفز لأنقذه». وفى هذه اللحظة هم بالوقوف وهو مازال مستغرقا فى تفكيره، فدفع الجرة المعلقة على الحائط بيديه، فهوت وانكسرت وانتشر مسحوق الأرز على الأرض وصبغها بالبياض.

ومن الواضح أن البناء التركيبى لهذا الشكل يختلف عنه فى الأشكال الأخرى. فالأحداث لا تتسلسل فى شكل ١+٢، ٢+٣ أو فى شكل ٢+١، ٣+٢+١ بل إنه يتمثل فيها فى أن ١ يؤدى إلى ٢، ٢ تؤدى إلى ٣. أى إننا يمكننا أن نرسمه رياضيا على النحو التالى ١ ←٢، ٢ ←٣

٣، ٣←٤ الخ.

وبهذا نكون قد أحصينا أشكال البناء التركيبى لهذا النمط فى الأدب الشعبى وهو يرد كما رأينا فى الحكايات الشعبية والأغنيات الشعبية والنكات. وربما كانت هناك أشكال أخرى

ليس لدينا بها علم، ولكن البناء العام الذى يميز هذا النمط على أى حال هو ربط الأشياء أو الأحداث فى شبه حلقات مترابطة فى شكل تصعيدى. ونحاول الآن أن نعرض وجوه التفسير المختلفة لهذا النمط، التى حاول الباحثون من خلالها أن يستخلصوا مغزى هذا النمط.

التفسير الأنثروبولوجى لهذا النمط :

يرجع أقدم نص مدون لهذا النمط فيما يقول الباحثون إلى القرن السادس عشر[١] وهذا النص عبارة عن أغنية يهودية اعتاد اليهود أن يتغنوا بها فى الاحتفال بعيد الفصح، وهو العيد الذى ورد فى سفر الخروج على النحو التالى : «وكلم الرب موسى وهرون فى أرض مصر قائلا: هذا الشهر يكون لكم رأس أول الشهور، هو لكم أول شهور السنة. كل جماعة إسرائيل فى العاشر من هذا الشهر يأخذون لهم كل واحد شاة بحسب بيوت الآباء شاة للبيت. وإن كان البيت صغيرا عن أن يكون كفؤا لشاة، يأخذ هو وجاره القريب من بيته بحسب عدد النفوس كل واحد على حسب أكله تحسبون للشاة تكون لكم شاة صحيحة ذكرا ابن سنة تأخذونه من الخرفان أو المواعز. ويكون عندكم تحت الحفظ إلى اليوم الرابع عشر من هذا الشهر. ثم يذبحه كل جمهور جماعة إسرائيل فى العشية. ويأخذون من الدم ويجعلونه على القائمين والعتبة العليا فى البيت التى يأكلونه فيها. لا تأكلوا منه نيئا أو طبيخا مطبوخا بالماء بل مشويا بالنار. رأسه مع أكارعه وجوفه. ولا تبقوا منه إلى الصباح، والباقى منه إلى الصباح تحرقونه بالنار. وهكذا تأكلونه أحقاؤكم مشدودة وأحذيتكم فى أرجلكم وعصيكم فى أيديكم وتأكلونه بعجلة هو فصح للرب[٢]».

ويقول العالم اليهودى «دافيد كاسل» إن هذا العيد أصبح فيما بعد عيدا عائليا مقدسا. وقد اعتاد اليهود فيه أن يؤدوا الصلوات ويتغنوا بالأغانى الدينية. ومن بين هذه الأغنيات أغنية «الماعزة الصغيرة» التى تغنى على النحو التالى : الماعزة الصغيرة، الماعزة الصغيرة. أبى اشترى الماعزة الصغيرة بفلسين. ثم جاءت القطة الصغيرة، وأكلت الماعزة الصغيرة التى

---

(١) Matti Haavio : Kettenmarchen Studien, S.5-7. Helsinki 1929

(٢) سفر الخروج ١٢ من ١ إلى ١٢.

اشتراها أبى بفلسين. ثم جاء الكلب الصغير، وعض القطة الصغيرة التى أكلت الماعزة الصغيرة. ثم جاءت العصا وضربت الكلب الصغير الذى عض القطة الصغيرة. ثم جاءت النار وأحرقت العصا التى ضربت الكلب الصغير. ثم جاءت المياه وأطفأت النار التى أحرقت العصا التى ضربت الكلب الصغير. ثم جاء الثور فابتلع الماء الذى أطفأ النار التى أحرقت العصا ثم جاء الجزار فذبح الثور الذى ابتلع الماء الذى أطفأ النار. ثم جاء ملاك الموت «بالاخ» فقبض على روح الجزار الذى ذبح الثور الذى ابتلع الماء.. ثم جاء الرب الحبيب فأخذ ملاك الموت الذى قبض على روح الجزار الذى ذبح الثور الذى ابتلع الماء الذى أطفأ النار التى أحرقت العصا التى ضربت الكلب الذى عض القط الذى أكل الماعزة الصغيرة التى اشتراها أبى بفلسين (١).

ويستطرد دافيد كاسل معلقا على هذه الحكاية فيحكى، كيف أن الأبناء فى هذا العيد يجلسون حول الأب ليلقى عليهم بعض التعاليم الدينية. فالأبناء يسألونه وهو يجيبهم، ومن بين هذه الأسئلة، على سبيل المثال، سؤال يطرحه الابن الأكبر عن سبب اختلاف هذه الأمسية عن سائر الأمسيات، بحيث يفرض على اليهود فيها أكل الأعشاب المرة مع اللحم المشوى، فيجيب الأب بأن سبب ذلك يرجع إلى أن اليهود كانوا عبيدا فى مصر، ومن ثم فهم يحتفلون بتلك الذكرى المريرة فى نفوسهم. وهنا يستطرد الأب ويشرح لأبنائه تاريخ بنى اسرائيل. فإذا احضر الأب الشاة وتهيأ لذبحها. غنى الأطفال أغنية الماعزة الصغيرة مع تحريف بدايتها ويقولون : أبى اشترى شاة بجنيهين والتهمت القطة الشاة وعض الكلب القطة».. (٢)

هذا الارتباط بين هذه الأغنية ومناسبة عيد الفصح، هو الذى حدا ببعض الباحثين لأن يفسروا الأغنية بوصفها أغنية رمزية تحكى تاريخ بنى اسرائيل، وفى هذه الحالة يرمز الأب إلى إله بنى إسرائيل. والماعزة الصغيرة إلى بنى اسرائيل، والفلسان إلى موسى وهرون، والقطة الصغيرة التي أكلت الماعزة الصغيرة، إلى الأشوريين الذين قضوا على دولة اليهود فى عهد «سلما نصر». والكلب الصغير إلى البابليين الذين أزالوا دولة الأشوريين وأخذوا اليهود فى الأسر البابلى الشهير. وترمز العصا إلى الفرس الذين حكموا المملكة البابلية بعد البابليين، كما يرمز الماء إلى الأمبراطورية الرومانية التى أطاحت بإمبراطورية الإسكندر واستولت على

---

(١) Matti Haavio : op. cit. 5.7

(٢) Ibid. S. 47, 48

أورشليم وأذلت اليهود. أما الثور فيرمز إلى العرب الذين بسطوا نفوذهم فى تلك الرقعة من الأرض فى القرن السابع الميلادى. كما يرمز الجزار إلى «جوتفريد» الذى استولى على الأرض المقدسة فى العصور الوسطى. ثم جاء من بعده الأتراك الذين أخرجوا الأفرنج من الأرض المقدسة عام ١٢٩١ م. ويرمز إليهم بملاك الموت(١).

على أن هذا التفسير عورض من قبل بعض الباحثين الفولكوريين، وقالوا إنه ليس من الضرورى أن يكون مغزى هذه الأغنية دينيا لكونها تغنى فى عيد من الأعياد الدينية اليهودية؛ فكثير من الأغنيات الشبيهة بها كان يتغنى بها المسيحيون كذلك. وأولى من هذا أن يقال إن مثل هذه الأغنيات نشأت ملازمة للحرف الشعبية التى يقضى الإنسان فى العمل فيها طويلا مثل الغزل. فمثل هذه الأغنيات والحكايات تقطع الوقت الطويل، وتسلى فى العمل الرتيب. ودليل هذا أنه لم يكن يسمح فى فنلندا بقطع خيط الغزل طالما كانوا يحكون حكاية متسلسلة من هذا النوع(٢).

على أننا لا نستطيع أن نستبعد كلية الأصل الدينى لنشأة هذا النوع، حيث إن كثيراً من الأشكال الأدبية الشعبية قد نشأت فى الأصل مصاحبة لمناسبات طقوسية. وقد أشار فريزر فى كتابه «الغصن الذهبى» إلى نوع من السلوك ذى الطابع المتسلسل الذى كان يرتبط بالطقوس التى تؤدى فى عيد الحصاد. فقد كان الإغريق القدماء كما يقول، يحتفلون بعيد الحصاد فى شهر يونيه وأوائل شهر يوليه، وكان يطلقون عليه اسم عيد بوفونيا. وكانوا يحرمون على الناس أكل الثمار الأولى من المحصول إلا بعد إجراء طقوس معينة تقدم فيها الضحية. وهذه الطقوس كانت تجرى على النحو التالى : ينثر على مذبح زيوس قدر من محصول القمح والذرة الذى جادت به الأرض فى العام الجديد. ثم تطارد بعض الثيران من حول المذبح. فإذا تقدم أحدها والتهم بعض الحبوب أو حاول التهامها ذبح فى الحال. ومن قبل ذلك تقوم العذارى اللاتى كلفن بحمل المياه من النهر، بغمس الرماح والسكاكين فى مياه النهر وتقديمها لرجل يقوم بشحذها. وهذا يسلمها بدوره للرجلين اللذين كلفا بذبح الثور. فإذا أكلت الثيران من المحصول كما سبق أن ذكرنا، أمسك أحد الرجلين بالثور وبرك فوقه حتى يحمله

(١) Op. cit, S. 10

(٢) Op. cit. s.33,1

على الركوع، فى حين يأخذ الآخر فى طعنه، ثم يصطنعان الهروب بعد ذلك. وإلى هنا تنتهى الأحداث الأولى من هذا الطقس، وبعدها تنصب محاكمة لمحاكمة قاتلى الثور. ويقوم الملك بدور القاضى، فيستدعى أولا العذارى اللاتى قمن بغسل السكاكين والرماح فى مياه النهر، ويتهمهن بقتل الثور. عند ذاك تعلن العذارى براءتهن من التهمة، ويتهمن الرجل الذى قام بشحذ الأسلحة، وهذا بدوره يبرأ نفسه ويتهم قتله الثور. عندئذ يصطنع الجميع أنهم يبحثون عن القاتلين ويحضرهما ليمثلا أمام الملك، ولكن الرجلين يعلنان براءتهما ويتهمان الأسلحة التى استخدماها فى قتل الثور، عند ذاك يعلن الملك ثبوت التهمة على الأسلحة ويكون جزاؤها أن يرمى بها فى النهر وبهذا ينتهى الطقس ويحل للناس بعد ذلك أكل المحصول(١).

تفسيرات أخرى لهذا النمط:

على أن البحث فى هذا النمط لم يقف عند هذا الحد. لقد حاول «فرديك فون دير لاين» فى كتابه الحكاية الخرافية أن يرجع نشأة هذا النوع إلى بلاد الهند. ثم حاول فى الفصل الذى خصصه للبحث فى أصول الحكاية الخرافية ونشأتها أن يرجع نشأة هذا النمط إلى تأثير الأحلام الطبيعية والأحلام المصطنعة على حد تعبيره. وفى هذا المجال يأتى بأكثر من حكاية هندية من هذا النمط ليؤيد وجهة نظره. ومثال ذلك الحكاية التالية : «عثر صياد على عسل تساقطت منه قطرتان على الأرض عند دكان خباز، فاستقرت البراغيث على العسل. ثم أخذت قطة الخباز تتصيد البراغيث، ولكن كلب الصياد هاجم القطة وقتلها. عند ذاك أمسك الخباز بكلب الصياد فتشاجر الصياد مع الخباز، واشترك أصدقاء الطرفين فى المعركة. وفى النهاية اشتركت القرية جميعها فى هذا العراك»(٢).

وفى بحث للباحث الألمانى «بورنك» تحت عنوان «فن بناء الشعر الشعبى» حاول أن يفسر هذا النمط بوصفه شكلا أدبياً ألف بقصد مران الذاكرة واللسان. كما أرجعه «هنرى بيت» فى بحث له عن حكايات المربين وأغانيهم إلى رغبة الأطفال فى البحث عن أصول الأشياء وأسبابها ومسبباتها..

---

(١) Sir James Frazer : The golden Bough; 11.P.45.

(٢) فون دير لاين : الحكاية الخرافية ص ١٧٩ (دار نهضة مصر ١٩٦٥) ترجمة نبيلة ابراهيم.

وربما كانت هذه التفسيرات جميعاً مقبولة، فكم من تفسيرات يقبلها الأدب الشعبى. ولكننا نلاحظ أنها جميعاً من أشكال بناء هذا النمط منطلقاً للتفسير. فإذا حاولنا أن نفعل ذلك، فإننا نتساءل، بادىء ذى بدء، عن سبب بناء هذا النمط من الحكايات والأغانى والنكات على هذا النحو. فهل يمكن أن يكون هذا انعكاسا لبناء عالم الإنسان المرئى وغير المرئى؟ إذا كان الأمر كذلك فإن بناء هذا النمط على نحو ما رأينا إنما يكون استجابة طبيعية لفلسفة الإنسان التأملية فى عالمه المرئى. لنحاول إذن أن نهتدى إلى العلاقة بين هذا النمط وبناء عالم الإنسان الشعبى.

عندما عاش الإنسان عالمه المرئى، وجده حقاً يتكون من جزئيات يرتبط بعضها بالبعض الآخر فى شبه حلقات مترابطة. فهو إذا أراد أن يحصل على أبسط احتياجاته وهو الطعام، كان عليه أن يبذر البذور فى التربة. وهذه التربة بدورها تحتاج إلى ماء عند ذاك هداه تفكيره إلى أن يستخدم آلة على نحو ما تعينه على رى الزرع. وكان لابد له من أن يستعين بمن يجيد صنع هذه الآلة. وهذا الصانع بدوره يحتاج إلى غيره ممن يتملك الأدوات التى يستخدمها فى صنع الآلة وهكذا تترابط جزئيات هذه الحياة وتبدو فى الشكل البنائى ١+٢، ٢+٣، ٣+٤.

فلما تجاوز الإنسان عالمه الحسى إلى العالم غير الحسى، وجد أن جزئيات هذا العالم تتراكم وتتصاعد لتدل على وجود قوة كبيرة مدبرة للكون. وهذا يبدو فى البناء ١+٢، ١+٢+٣، ١+٢+٣+٤. فلما أمعن النظر أكثر من ذلك، وجد أن الشىء قد يبدو قوياً فى ذاته، ولكنه فى الوقت نفسه صغير بالنسبة لغيره وهذا ما عبرت عنه الحكاية ذات البناء فى ٢+١، ٣+٢+١، ٤+٣+٢.

وقد يذكرنا هذا بقصة إبراهيم عليه السلام عندما حاول أن يبحث عن الله مبتدئا بالشىء الصغير الذى يبدو كبيراً فى حد ذاته حتى وصل إلى القوة الكبرى التى تفوق قوتها كل شىء قال تعالى فى كتابه الكريم : «فلما جن عليه الليل رأى كوكباً قال هذا ربى فلما أفل قال لا أحب الآفلين. فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربى. فلما أفل قال لئن لم يهدنى ربى لأكونن من القوم الضالين. فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربى هذا أكبر. فلما أفلت قال ياقوم إنى

برىء مما تشركون. إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين».

وقد لا تبد الأشياء فى شكل حلقات مترابطة فحسب، بل يربط بينها أكثر من ذلك علاقة السبب والمسبب. وهكذا تتصاعد الأسباب والمسببات إلى ما لا نهاية، مثل حكاية الأرز المسحوق، فقد كان تصاعد الأحداث فيها سبباً فى أن يصبح للرجل بيتاً وأبناء. هذا على الأقل ما رسمه البراهمانى بخياله، وإن كان لا يبعد عما يحدث فى عالم الواقع. أما سقوط الجرة وانكسارها وضياع كل شىء فى لحظة من الزمن، فتذكرنا بالإنسان الذى قد يجلس ساكنا فى لحظة من الزمن ثم ينطلق بفكره مبتدئاً من نقطة معينة، حتى يصل فى النهاية إلى عالم كبير متشعب. وعندما يفيق يجد أن ما بناه بفكره لم يكن إلا وهما. وقد يكون انكسار الجرة معبراً عن لحظة السكون التام، أى الموت الذى تنقضى معه حياة بدأها الإنسان صغيرا وختمها كبيراً، ثم أصبحت بفعل الموت كأن لم تكن.

إن عالم الإنسان الشعبى عالم حسى، ولهذا فإنه كان يعبر عن فلسفته مستعيناً بالأشياء التى يحسها ويلمسها فى عالم الواقع. ومع ذلك فإن النتائج الفلسفية التى توصل إليها الإنسان الشعبى تشبه إلى حد كبير ما توصل إليه علماء الرياضة منذ زمن طويل وما توصل إليه علماء الطبيعة اليوم.

فعندما بدأ العلماء الرياضيون فى بناء عالم الرياضة، تشابهت رؤياهم مع الرؤى الشعبية الفلسفية. ولكنهم استطاعوا بعبقريتهم الفردية أن يجردوا الأمور من جوانبها الحسية ليضعوها فى القوالب العددية المجردة. فقد كان فيثاغورث، فيما نقرأ، يرى فى الرياضيات مفتاحاً لحل لغز الكون وأداة لتطهير الروح. وبعد تأمل كبير وتجارب متواصلة، رأى فيثاغورث أن الكون يستمد مقوماته من خصائص العدد. وكانت تجارب فيثاغورث بسيطة وكان يستعين فيها بالأشياء المحسوسة حتى وصل إلى نظرياته الرياضية المجردة. فكثيرا ما كان يجلس على الرمل ويستعين بالحصى فى إجراء تجارب حسابية كثيرة ترتبط بعدد الحصى الذى يملأ مسطحا معيناً. واستمر فيثاغورث يجرب حتى رأى كيف يشتق كل عدد من الأعداد من العدد السابق عليه على نحو ما يلى :

١ = ١

+ ٢ = ٣

+ ٣ = ٦

+ ٤ = ١٠

+ ٥ = ١٥

+ ٦ = ٢١

+ ٧ = ٢٨[١]

وإذا تصورنا الآن أننا نضع بدل الأرقام الأشياء التى ذكرتها حكاية «الديك أبو الديوك» لوصلنا إلى نفس النتيجة:

حبة الذرة ١ = ١

كوز الذرة +٢ =٣

كيلة الدقيق +٣ = ٦

صف الخبز + ٤ =١٠

حمل البصل + ٥ = ١٥

الجاموسة + ٦ = ٢١

العروسة + ٧ = ٢٨

وهكذا يتبين لنا كيف أن فلسفة البدائى فى الأشياء وفلسفة العلماء فى الرياضة، قد بدأ من انطلاقة واحدة، وهى التأمل فى الكون الهائل الذى يعيش فيه الإنسان. وقد بدأ كلاهما بالشىء الصغير وإذ به يجد أن هذا الشىء الصغير يكبر ويتسلسل إلى مالا نهاية.

(١) محمد عاطف البرقوقى : الخوارزمى، العالم الرياضى الفلكى. ص ٣٨ (الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤).

ثم جاء العلماء من بعد، وأكدوا عملية التسلسل والتراكم فى ظواهر الحياة. فلقد أثبت العلماء أن عالم الفطريات، على سبيل المثال، ينضوى تحت لوائه مائة ألف نوع من الفطر، وأن الأنواع تتجمع تحت أجناس والأجناس تضمها عائلات، والعائلات لها رتب، والرتب تقع فى أربعة أقسام. فلننظر الآن إلى هذا التسلسل والتصاعد الغريب فى ظواهر الحياة! بل إن العلماء أثبتوا أن بذرة الفطر الذى نسميه العفن، إذا وقعت على طعام أو شراب، أنبتت وأعطتنا خيوطا فطرية تتفرع وتتفرع حتى تكون مستعمرة. وأن طول الخيط الذى يتكون بعد أربعة وعشرين ساعة فقط، يبلغ طوله، إذا استطعنا أن نوصل بعضه ببعض، سبعمائة متراً[1].

ونود قبل أن نختم بحثنا أن نشير إلى أن أسلوب التسلسل التصعيدى ليس من خصائص بعض أنماط الأدب الشعبى وحدها، فكم يصادفنا مثل هذا الأسلوب فى كتابات الأدباء القدماء منهم والمحدثين. وربما كان ابن المقفع أكثر القدماء استخداما له. ومن يقرأ الأدب الصغير والأدب الكبير لا يشق عليه أن يرى هذا الأسلوب متمثلا أمامه بين الحين والآخر. ومثال ذلك قوله فى الأدب الصغير. «قال رجل حكيم: ما خير ما يؤتى المرء؟ قال : غريزة العقل. وقال : فإن لم يكن؟ قال : فتعلم علم. قال : فإن حرمه؟ قال : صدق اللسان. قال فإن حرمه؟ قال : سكوت طويل. قال : فإن حرمه؟ قال : ميتة عاجلة»[2].

ثم قوله : «من أشد عيوب الإنسان خفاء عيوبه عليه. فإن من خفى عليه عينه، خفيت عليه محاسن غيره، ومن خفى عليه نفسه ومحاسن غيره، فلن يقلع عن عيبه الذى يعرف، ولن ينال محاسن غيره التى لا يبصر أبدا»[3].

ثم ها هو ذا توفيق الحكيم يستعين بهذا الأسلوب على سبيل الدعابة فى مسرحية «ياطالع الشجرة». يقول المفتش للدرويش :

المفتش : أسمع! أنا لا أفهم هذا الكلام.. أعطنى تذكرتك التى تركب بها قطارى هذا.

الدرويش : وإذا لم أعطك التذكرة؟

---

(١) د. عبدالمحسن صالح : الفطريات والحياة، ص ٢٠ ، ٢١ المكتبة الثقافية ١١٢.

(٢) ابن المقفع. الأدب الصغير – تحقيق أحمد زكى باشا ص ٦١.

(٣) نفسه

المفتش : نتخذ ضدك الإجراءات

الدرويش : وما هى الإجراءات؟

المفتش : دفع ثمن التذكرة مع الغرامة.

الدرويش : وإذا لم يكن معى نقود؟

المفتش : أنزلك من القطار فى أول محطة وأسلمك إلى ناظرها

الدرويش : وماذا سيصنع بى ناظرها؟

المفتش : يسلمك للبوليس.

الدرويش : وماذا يصنع بى البوليس؟

المفتش : يحرر لك محضر مخالفة ويقدمك للمحاكمة.

الدرويش : وبما تنتهى المحاكمة؟

المفتش : بالحكم عليك بغرامة.

الدرويش : وإذا لم أدفع الغرامة؟

المفتش : توضع فى الحبس.

الدرويش : وماذا أفعل فى الحبس؟

المفتش : لا تفعل شيئا

الدرويش : وأنا الآن لا أفعل شيئا.

ويذكرنا حوار توفيق هذا، بنكتة تستخدم هذا الأسلوب المتسلسل المتصاعد، وهى تحكى أن رجلا وقف يؤنب شحاذا على احترافه مهنة الشحاذة ويقول له : لابد أن تجد عملا شريفا يغنيك عن الشحاذة قال : وماذا بعد أن أجد عملا شريفا؟ قال ؟ تتكسب منه المال : فقال الشحاذ : وماذا بعد أن أكسب منه المال؟ قال : تدخر ما تبقى من هذا المال. قال الشحاذ: فإذا ادخرت المال؟ قال : إذا تجمع معك قدرا وافرا منه تشترى عمارة مثلا. قال الشحاذ وماذا يحدث بعد أن اشترى عمارة؟ قال : تجلس بعد ذلك مرتاحا. قال الشحاذ : وها أنذا أجلس مرتاحاً.

ولعلنا نرى بعد ذلك كيف يمكن أن يسهم المنهج البنائى فى الكشف عن خبايا النص الأدبى وعلاقته بمبدعه. وليست هذه المحاولة التى قمنا بها سوى طريقة من بين عدة طرق اتبعها الباحثون الفولكلوريون المحدثون فى تحليل بناء النص الأدبى[1]. ولهذا فإن هذا المنهج بصفة خاصة، يحتاج إلى أن يفرد له كتاب كبير يتوفر على شرح هذا المنهج شرحا مسهبا، ويعرض لاتجاهاته كافة.

وعلى كل، فقد حاولنا أن نقدم للقارىء ستة مناهج استخدمت فى دراسة التراث الشعبى. ويمكننا أن نقول بحق إن هذه المناهج قد جعلت من الدراسات الشعبية علما من العلوم، وهو الأمر الذى نادى به «ريل» فى القرن التاسع عشر.

---

(١) انظر ص ٣٢٠، ٣٢١ من الفصل الأخير من هذا الباب.

الفصل السابع

مناهج البحث ومشكلات العمل الميدانى

لعل القارىء قد أدرك فى أثناء حديثنا عن مراكز ومعاهد الفولكلور فى أوروبا أن العمل بهذه الجهات يتوزع ما بين الباحث والجامع. وإذا كان كل من الباحث والجامع اليوم يتلقى ضمن برامج دراساته الفولكلورية أسس العمل الميدانى، فإن مهمة الجامع الأساسية تتمثل فى جمع مادته من الحقل الميدانى. ثم عليه أن يودع مادته فى أرشيف معهده أو مركزه لتنظم وتصنف وتكون فى متناول كل الباحثين على السواء. ومن هنا يتبين لنا قيمة العمل الذى يقوم به الجامع؛ ذلك أن مادته تعد العماد الأول الذى تقوم عليه الدراسات الاجتماعية والفولكلورية والأدبية، بل والتاريخية فى بعض الأحيان. ومعنى هذا أنه إذا لم تكن مادة الجامع قد جمعت جمعا علميا منظماً فلن تكون لمادته قيمة علمية. فإذا أضفنا إلى ذلك تعدد مناهج بحث التراث الشعبى، وأن كل باحث وفق منهج محدد لم يعد تكفيه المادة المجردة، بل يحتاج إلى معلومات متعددة الجوانب تعينه على إتمام بحثه، أدركنا المسئولية الملقاة على عاتق الجامع الميدانى.

لم يعد يكفى إذن أن يزور الجامع المكان مرة واحدة، وتتم المقابلة بينه وبين الرواة الذين يعدهم مصدرا غنيا لمادته، ويأخذ منهم ما ينبغى تدوينه من مادة أدبية مروية أو مادة أخرى ترتبط بالمعتقدات والعادات والمناسبات الشعبية، ثم يدون على بطاقته بعد ذلك اسم المكان الذى جمع منه مادته واسم الراوى وسنه وحالته الاجتماعية وما إذا كان أميا أم غير أمى. بل إنه أصبح يتحتم على الجامع أن يزور المكان أكثر من مرة، ويعيش فيه الحياة مع الناس حتى تصبح هناك ألفة بينه وبينهم، بحيث يستمد منهم المادة التى يسعى وراءها فى جو طبيعى للغاية. وفى كل مرة يزور فيها الجامع المكان المعنى، يحاول أن يستكمل مادته، بحيث تكون فى نهاية الأمر مستوفية لكافة جوانب الحياة الشعبية. فإذا دوّن على سبيل المثال الروايات المتعددة للحكاية الشعبية من رواة عديدين تختلف أعمارهم، فإن هذه الروايات تكون فى متناول الباحث وفق المنهج التاريخى الجغرافى، عندما يضم روايات هذه الحكاية الى روايات أخرى جمعت من أمكنة متباعدة، ثم يقوم بعملية المقارنة بينها، وإذا دوّن مدى استجابة الشعب لنوع معين من التراث وتفسيره له، فإنما يعين بذلك الباحث وفق المنهج النفسى. وإذا دوّن وصفا دقيقا للحياة الاجتماعية من زواياها المختلفة، فإنه بذلك يعين الباحث وفق المنهج الاجتماعى. وإذا حرص على تدوين المادة المختلفة من المعتقدات، فإنه بذلك يعين الباحث وفق المنهج الانثروبولوجى، وهكذا.

وكل هذا يتطلب من الجامع أن يتبع فى عملية الجمع منهجين : المنهج الأول يعتمد على الملاحظة والمنهج الثانى يعتمد على المقابلة. ويتطلب المنهج الأول من الجامع أن يقف على بعد من الناس، ويعيش معهم فى الوقت نفسه مراقبا سلوكهم وأفعالهم وواصفا لمناسباتهم الاجتماعية. وتختلف شكل هذه المناسبات بحيث يمكن تقسيمها إلى مناسبات رسمية مثل احتفالات الميلاد والزواج والوفاة، ومناسبات شبه رسمية كمناسبة اجتماع الجدة بالصغار، على سبيل المثال، لتحكى لهم الحكايات، ثم مناسبات غير رسمية وهى تلك لا تروى فيها الحكاية أو المثل، على سبيل المثال، إلا فى مناسبتهما من الكلام. ثم أخيرا هناك مناسبات مصطنعة وهى تلك التى يخلقها الجامع عن عمد مستعينا بأفراد من الشعب لكى يجمع مادته؛ كأن يستدعى مغنيا شعبيا ويحيطه بجمهور، ثم يطلب منه تأدية أغانيه. ومما لاشك فيه أن المناسبات الثلاث الأولى هى المناسبات الطبيعية التى ينبغى على الجامع أن يستغلها فى جمع مادته جمعا طبيعيا مع إرفاق المادة بكل ملاحظاته عن المجتمع الشعبى.

أما المنهج الثانى وهو منهج المقابلة، فليس الغرض منه أن يجلس الجامع إلى الراوى ويأخذ منه أكبر قدر من المادة التى يرغب فى جمعها، بل إن هذا المنهج يهيىء للجامع أن يستكشف العالم الداخلى للفرد الشعبى، أى يستكشف مشاعره وحكمه على الأشياء. هذا فضلا عن أن هذا المنهج يمد الجامع بموضوعات لا يمكن استيفاؤها عن طريق منهج الملاحظة. ومن هذه الموضوعات السؤال عن حامل التراث ومميزاته والدوافع التى جعلته حاملا للتراث. ومن هذه الموضوعات كذلك الكشف عن النواحى الجمالية فى الأدب الشعبى عندما يسأل الراوى على سبب تفضيله لرواية من الروايات، وعن الفرق بين الحكاية الرديئة والجيدة من وجهة نظره.. ومنها السؤال عن وظيفة التراث الشعبى فى حياة الناس، عندما يسأل راويه عن المغزى الذى تتضمنه مادة شعبية، وعن الأحاسيس التى تثيرها فى نفسه، وعما إذا كان يصدق ما يقال له فى الحكايات أم لا يصدقه. وأخيرا منها السؤال عن عملية انتقال التراث الشعبى، فيسأل الراوى عن الظروف التى تمرس فيها على الرواية، وممن تعلمها وأين، وهل غيَّر شيئا من الرواية، ولماذا؛ وكيف.

وهناك نوع من المعلومات الطريفة التى تفيد الباحث الفولكلورى وربما غيره من الباحثين وهو تدوين حياة الراوى ويشتمل على النقاط الآتية :

١ - اسم الراوى وعنوانه ومكان وزمان ولادته.

٢ - عدد أفراد أسرته.

٣ - تاريخ أسرته ابتداء من الأجداد الذين يذكرهم.

٤ - الأمكنة التى أقام فيها وسافر إليها.

٥ - الأعمال المختلفة التى اشتغل بها.

٦ - الجوائز التشجيعية التى حصل عليها.

٧ - الأحوال الصحية فى أسرته.

٨ - ثقافته بصفة عامة، وثقافته الدينية بصفة خاصة.

٩ - أهدافه وجوانب طموحه.

١٠ - عمله بوصفه حاملا للتراث.

١١ - أشكال التراث الذى يحمله.

١٢ - تحليل لشخصيته.

ومن الممكن الحصول على هذه المعلومات عن طريق طرح الأسئلة على الراوى، ولكن من الأفضل أن يترك الراوى يتحدث عن تاريخ حياته وجوانب اهتماماته المتعددة، دون أن يقاطعه الجامع بطرح الأسئلة. فإذا أغفل الجامع ذكر أمر من هذه الأمور، فيمكنه أن يسأله عنه.

ولعلنا ندرك الآن إلى أى حد نعد البحث عن الراوى من زوايا مختلفة مهما للأبحاث الفولكلورية. وذلك لأن الراوى هو الذى يقوم حقا بحمل التراث الشعبى عبر الأجيال، وبذلك يسهم فى دوامه واستمراره. حقا إن الدراسات الشعبية الحديثة تحث الجامع الميدانى على الاهتمام بالجماعة الشعبية وإبراز جوانب سلوكها فى حياتها اليومية، وفى رصد استجاباتها لدواعى التطورات التى تطرأ على مجتمعها، كما تدعو إلى الاهتمام بها بوصفها العامل الأول المشجع للراوى على رواية تراثه عندما تهيء له مكانا مرموقا بينها وتبرزه من بين صفوفها، وطلب منه على الدوام أن يغنى لها أو يقص عليها رواياته. ولكن الدراسات الشعبية فى العصر الحديث أصبحت تهتم فضلا عن ذلك بالراوى، لا لأن الحديث الواعى مع الراوى يكشف عن العالم الداخلى للفرد الشعبى فحسب، ولا لأننا نعرف منه الطريقة التى حفظ بها تراثه المروى وعن تقييمه الجمالى له فحسب، بل لأننا نعرف منه، فضلا عن كل هذا، ما يعترى التراث

تغيير نتيجة لما اعترى مجتمعه من تغيرات سريعة. وفى هذه الحالة يتحتم على الجامع ألا يكتفى براوٍ واحد أو برواة عديدين مسنين على أساس أن هؤلاء هم حملة التراث الأصليين، بل ينبغى عليه أن يتتبع عملية الرواية، تماما كما يتتبع الحياة الشعبية ويرصد كل جوانبها. ولايتأتى ذلك إلا عن طريق مراقبة الجامع لعملية الرواية فى أعمار مختلفة، مبتدأ من المسن حامل التراث الأصلى حتى يصل إلى الصبى الذى تستهويه عملية الرواية فيأخذ فى تحصيلها، آملا فى ذلك أن يصبح راويا متمكناً يأخذ مكانته بين الرواة المعروفين.

فكيف ينتقل التراث الشعبى إلى الراوى؟ إن أول إجابة تتبادر إلى الذهن عن هذا السؤال، هى أن الراوى يحفظ هذا التراث لأنه يستمع إليه كثيراً أولا، ولأنه يمتلك موهبة الذاكرة القوية والمقدرة على الحفظ ثانيا. ولكن إذا كان الأمر كذلك فحسب، فهذا معناه أن التراث الشعبى على عكس هذا يتطور ويتجدد على الدوام، فما العناصر الأساسية التى تتجدد فيه، وما الشىء الذى يبقى عليه الراوى لا شعوريا، بحيث تكون السمة الأولى لما يرويه هى شعبية هذا التراث؟

لقد طرح الباحثون هذه المسألة منذ زمن. وذلك عندما كان التراث الأدبى الكلاسيكى الخالد يشغل تفكيرهم ويستغرق جل وقتهم فى البحث. ونعنى هنا بصفة خاصة ملحمتى هومير الإلياذة والأوديسيا. فقد كان «مليمان بارى» يشغل منصب أستاذ مساعد للدراسات الكلاسيكية، عندما قام بتحليل ملحمتى الإلياذة والأوديسيا من ناحية الشكل. وقد انتهى من عمله هذا إلى أن شعر هومير كان فى الأصل، تراثا شعبيا، أى أنه كان تأليفا شفاهيا. وفى عام ١٩٣٥ كتب يقول : «إن الهدف من دراستى هذه أن أحدد تحديدا كاملا شكل القصة الشعبية الملحمية التى تروى شفاها، لكى أرى ما إذا كانت تختلف عن مثيلتها التى تؤلف كتابة. وقد دفعنى هذا لأن أراقب الرواة وهم يقومون بتأدية فنهم عن طريق المران دون الاعتماد على القراءة والكتابة. ومن شأن هذا العمل أنه يخدم جانبين : الجانب الأول، أن يكون نقطة بداية لدراسة ننطلق منها لإثبات أن حياة الشعب يمكن أن تؤدى إلى خلق فنى على درجة كبيرة من التكامل. والجانب الآخر، أن هذه الأبحاث تخدم الباحث فى الملاحم العظيمة التى وصلتنا عن الماضى السحيق»(١).

(١) Albert B.Lord: The singer of tales, P.3 (New York 1965).

وقد كان الباحثون قبل «بارى» قد بدأوا يتشككون فى أن هومير قد ألف ملاحمه كتابة. فلما أخذوا يستدلون على شفاهية ملحمتى هومير، الإلياذة والأوديسا، من مقارنة إحداهما بالأخرى، تحدثوا عن مجموعة المقاطع الشعرية المشتركة بينهما. وعن «اكليشهات» الملحمتين وعن العبارات التى تتردد ترديدا آليا. ولكن «بارى» الذى مهد الطريق للباحثين فى الأدب الروائى الشعبى من بعده، وبخاصة الأدب الروائى ذى الشكل الملحمى، وجد أن مثل هذه العبارات غامضة كل الغموض وهى ليست كافية لبيان ما فى الأدب الشعبى المروى من خصائص مميزة، ومن ثم حصر بحثه حول عنصرين أساسيين هما «الصيغة» Formula والموضوع Theme.

أما الصيغة فهى مجموعة كلمات تستخدم استخداما منتظما بطريقة موزونة غالبا، وتؤدى وظيفة أساسية فى بناء الشكل الأدبى. فالباحث فى شكل الحكايات الشعبية لا يتحدث فى هذه الحالة عن المناظر المتكررة، بل يتحدث عن مجموعات الألفاظ المتكررة. وهذه الصيغ المصطلح عليها فى تراث شعبى بعينه، ليست مهمة بالنسبة للمستمع فحسب، بل ربما كانت أكثر أهمية بالنسبة للراوى، إذ أنها تعينه على سرعة تأليف حكايته.

وقد تعود الباحثون، كما ذكرنا، أن يبحثوا عن شيوخ الرواة فى عملهم الميدانى.

هؤلاء الذين حفظوا التراث لزمن طويل بحيث رسخ فى صدورهم على نحو ما يروونه. وقلما يرغب الباحث فى الاستماع الى راو ناشىء، اللهم إلا إذا كان يتمتع بصوت جميل وأداء متقن مع أن الحرص على الاستماع إلى طريقة رواية هؤلاء الناشئين، ربما أعانتنا على دراسة مراحل رواية التراث الشعبى، فالصيغة لا تعيش إلا مع الأداء ولا تكون لها وظيفة محددة إلا مع الرواية الشفاهية. فكما أننا عندما نتحدث لغتنا الأم لا نتحدث بألفاظ وعبارات نتذكرها عن وعى، بل تتدفق الألفاظ والعبارات من اللغة التى تعيش معنا بوصفها جزءاً أساسيا من شخصيتنا، فإن الراوى بالمثل يتعلم الصيغ، تماما كما يتعلم الطفل الكلام، من كثرة الاستماع إليها، ثم يحاول أن يستخدمها حتى تصبح جزءاً من تراثه. ويمكننا أن نلخص المراحل التى يمر بها الراوى الناشىء حتى يصل إلى المرحلة التى يكون فيها قادرا على الرواية الكاملة إلى المراحل الآتية:

أولا : أنه يجلس مع كبار الرواة والمغنين ويستمع إليهم، وقد لمس فى نفسه الاستعداد لأن يكون راويا للحكايات أو راويا للأغانى الشعبية، وربما قرر بينه وبين نفسه أن يكون كذلك.

ثانيا : يتعلم النوع الأدبى الذى يستهويه بحيث تصبح الشخوص والأسماء مألوفة لديه، وبالمثل الأماكن والأحداث.

ثالثا : تصبح الموضوعات التى سنتحدث عنها وشيكا مألوفة لديه بالمثل، وهى تزداد ألفة لديه كلما استمع الى الروايات، وإلى نقاش الرجال حولها.

رابعا: يحاول ترديد كل هذا لنفسه أو أنه يرويه فى مجال شعبى محدود. ولا يجرؤ هذا الراوى الناشىء على رواية التراث فى المجال الشعبى الكبير إلا بعد أن يلمس فى نفسه المقدرة على رواية هذا التراث رواية كاملة ممتعة كما يفعل كبار الرواة فى مجتمعه.

وإذا كانت الصيغ والموضوعات هى التى تكون أساس رواية التراث الشعبى الأدبى، فإننا نحاول أن نتلمس الدور الأساسى الذى أدته ومازالت تؤديه فى رواية تراثنا الشعبى. ولنضرب الآن مثلا من تراث عربى عزيز علينا وهو سيرنا الشعبية العربية. وأول ما يسترعى النظر فى هذه السير هو التشابه الكبير فيما بينها سواء فى الاسلوب أو فى الموضوعات. فسواء كانت السيرة تحكى عن عنترة أو عن الظاهر بيبرس أو عن الأميرة ذات الهمة أو عن بنى هلال، فإن القارىء يدرك تواً، أنه لم ينتقل نقلة كبيرة من سيرة لأخرى، وذلك نتيجة اتفاقها فى عناصر أساسية قد يستطيع القارىء أن يضع يده عليها ويفسرها، أو قد يحسها ولا يستطيع تفسيرها. وقد يكون القارىء الذى طالت صحبته مع هذه السير على حق إذا ادعى أنه عندما ينتقل من سيرة أخرى، إنما ينتقل من جزء لآخر فى ملحمة العرب الكبرى التى تجمع فى ثناياها تاريخنا السياسى والاجتماعى والفكرى الطويل. ولقد ثار الجدل حول ما إذا كانت هذه السير قد نشأت مدونة ثم رويت أم العكس، كما ثار الجدل حول ما إذا كان مؤلفها فردا واحدا أم أفرادا عديدين. ولكننا إذا حاولنا أن نطبق نظرية «بارى» ومن جاء بعده فى «الصيغ» و«الموضوعات»، فربما أراح هذا المتساطين من التردد فى الإجابة عن تساؤلاتهم. فمن المؤكد

أن هذه السير نشأت متفرقة فى فترات تاريخية متعاقبة، وأن انتشار أول سيرة من هذه السير عن طريق الرواية، أدى إلى وجود جيل من الرواة ظلوا يرددونها فى فترة زمنية لا نستطيع تحديدها. وعلى هؤلاء الرواة تتلمذ جيل آخر من الرواة حفظ الصيغ والموضوعات المألوفة واستغلها أحسن استغلال فى رواية تحكى عن صراع الأمة العربية فى ظل ظروف سياسية وفكرية واجتماعية جديدة. فلول عامل دعا إلى وجود التشابه بين السير ينحصر فى وظيفة الرواة الذين ساروا فى تدريبهم على عملية الرواية على النحو الذى أشرنا إليه، فاستطاعوا بذلك أن يحتفظوا بأهم خصائص التراث الشعبى العربى، وأن يحشوه فى الوقت نفسه بمفاهيم جديدة تنبع من حياتهم المتطورة.

ولنتأمل الآن بعض الصيغ التى تتردد فى ثنايا السير العربية جميعاً حتى ندرك مدى تشابهها. يقول الراوى فى سيرة بنى هلال : «وكان السبب فى قدوم هذا الملك الجبار والبطل المغوار بهذا المعسكر الجرار حديث عجيب وأمر غريب (سيرة بنى هلال جـ ١ ص ٣٣) وفى سيرة الأميرة ذات الهمة : جـ ١ ص ٢٨ : «وكان السبب فى مجىء هذه الخيول إلى حى بنى كلاب حديث غريب وأمر غريب». وفى سيرة الظاهر بيبرس ص ٢٨٤ جـ ١ : «وكان لهذا الرجل سبب عجيب وأمر مطرب غريب»..

وبالمثل تتشابه الصيغ تماماً أو تكاد عندما يعترك طرفان ويشهران السلاح وجها لوجه..

يقول الراوى فى سيرة الأميرة ذات الهمة :

«وإذا بهم قد افترقوا على ذلك الحى من أربع جوانبه وقد هزوا فى أيديهم قطع الرماح وجردوا البيض الصفاح، وقد أشهروا السيوف الصقال والرماح العوال، وتبادرت الرجال والنساء، والعبيد والجوار، وركب أهل الحى ووقع القتال، واشتعلت نيران الحرب والطعان، وكثر الزلزال، وقل الكلام، وتقسطل الغبار ونما ولحق عنان السماء، وتخضبت اللحا بالدما.. وحمل الأمير جندبه كأنه شعلة من نار على الأعداء وأنزل بهم ونادى وقال : أنا مهلك الرجال ومبيد الأبطال وكاشف الغبار ومدرك الثار، أنا قاطع الأعمار ومبيد الأبطال والهزبر المختار. ثم إنه طعن فارساً أرماه وآخر بالسيف أراده وثالثا أعدمه الحياة». ويقول الراوى فى سيرة بنى هلال ص ٣٥ جـ ١ «وعند ذلك حمل قوم الأبشع فالتقاهم قوم بنى هلال، والتقيت الرجال

بالرجال وجرى الدم وسال وهمهمت الأبطال. فأما بنو هلال فقتل منهم خمسمائة فارس ومن قوم الأبشع خمسة آلاف، فباتوا تلك الليلة إلى الصباح، فركبوا الخيول واصطفوا تجاه بعضهم، فبرز فارس من قوم الأبشع يقال له الصلاق، فبرز إليه قرضاب الشريف، وتعارك هو وإياه مقدار ساعة حتى ضايقه ولاصقه، وضربه بالسيف على هامته ألقى رأسه قدامه، فنزل له ثانى فقتله وثالث جندله ورابع فما أمهله والخامس بظهر أخيه اتبعه». وفى سيرة الظاهر بيبرس جـ ١ ص ١٧ «ولم يزل السيف يعمل، والدم يبذل، والرجال تقتل ونار الحرب تشتعل، إلى أن ولى النهار بالارتحال وأقبل الليل بالانسدال، وأراد الانفصال القوم اللئام، فما مكنتهم من ذلك عصبة الإسلام، بل حملوا عليهم ومكنوا السيوف فى أعناقهم، ولله در الأكراد ومافعلت من الفعال بل إنهم زادوا فى القتال، وكثر النزال وبطل القيل والقال، وعمل البتار، وقل الاصطبار، وقصرت الأعمار إلى أن ولى الليل وأقبل عليهم النهار»..

وقد لا تكون الصيغة مجرد عبارة وإنما تشتمل على موضوع بأسره، فالرؤيا التى يراها البطل تحكى على نحو واحد على وجه التقريب. فقد رأت زوجة الحارث فى منامها ولذيذ أحلامها كأنها «فى صحرة من الصحرات (كذا فى الأصل) وحولها فسيح البرارى المقفرات، وأنها تقدمت إلى تل عال وقد انكشف ذيلها وخرجت من تحتها نار متأججة ولها ألوان متوهجة، فخرجت إلى الأرض فأغرقت جميع ما عليها ما بعد منها وما قرب. ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فزعانة مرعوبة».. وقد حكت هذه الرؤيا شعراً إلى أحد الكهنة وختمتها بقولها :

فانتبهت مرعوبة حزينة وهذا ما يجرى لى فى المنام

وبالمثل رأى الأمير قرضاب فى سيرة بنى هلال أنه «قد أبصر ذات ليلة فى منامه صورة أسود ونمور وذئاب وطيور ودخان وغبار وشرار نار، والحوش جافلة فى جوانب الأقطار. فبينما هو كذلك وإذا بالمطر قد وقع على وجه الأرض وكأنه مطر من النار. فما استقر إلا قليلا حتى احترقت تلك الوحوش الضارية وتلاشت عن بكرة أبيها. فاستيقظ قرضاب الشريف من منامه ونهض من فراشه خائفا مذعورا، وحكى الرؤيا لمفسر الأحلام شعرا وختمها بقوله :

قال الفتى قرضاب والقول صادق وهذا الذى شفته بغير منازع

وإذا حاولنا أن نستقصى الصيغ المتماثلة التى ترد بين ثنايا السير المختلفة فإننا نملأ بذلك صفحات كثيرة. ويظل الراوى الناشىء يتمسك بحرفية الصيغ، حتى يستقر فى نفسه الشكل الروائى الذى يتعلق به ويستعد لروايته على الجماعة الشعبية. فإذا وصل إلى تلك المرحلة، فإنه لا يعتمد على حفظ تلك الصيغ، بل يميل أكثر من ذلك إلى عملية استبدال ألفاظ الصيغ المتوارثة بألفاظ من تأليفه. فإذا وجدت الأسماء الجديدة والألفاظ الغريبة التى تنتشر فى مجتمع ما، نتيجة اتصال الشعوب بعضها ببعض ونتيجة معايشة الشعوب لعصر الاختراعات والآلة، إذا وجدت هذه الألفاظ الجديدة طريقها إلى القالب القديم، فإنها عندئذ تكون وسيلة لدراسة تطور التراث الشعبى.

ولا يحرص الراوى الناشىء على استيعاب الصيغ وحدها، بل يحرص كذلك على استيعاب الموضوعات التى تتكرر فى ثنايا أشكال تعبيره والتى وردت من قبل فى سيرنا الشعبية.

فموضوع الحلم الذى يراه البطل فى منامه ويكشف له عن سر خطير، وموضوع إبعاد الطفل المولود الذى يخشى من خطورته، وعثور رجل ذى مكانة، أو رجل فقير عليه، ورعايته للمولود حتى يكبر، ثم إبعاده عنه عندما يحس بخطورته عليه نفسه، ثم موضوع إرسال البطل رسالة إلى شخصية كبيرة نائية لتعينه على حرب قوم من الأقوام، ثم موضوع الصراع بين قبيلتين أو قومين متخاصمين، وموضوع الصراع بين الأخوة - كل هذه موضوعات تتكرر فى السير المختلفة. ومازال القاص يستغلها فى راوية حكاياته الشعبية»، وهى تلك الموضوعات التى أحصوها ورأوا أنها ترد فى ثنايا الحكايات الشعبية العالمية، ليست سوى موضوعات بعينها حفظها الرواة وتناقلوها واستغلوها أحسن استغلال فى قصص متغير متنوع.

والراوى الذى كان ذات يوم يمارس عملية رواية تراثه الملحمى، ويتمرن على تلك الرواية عن طريق استيعابه ما فى تراثه من صيغ وموضوعات، تحول عن رواية هذا النمط، بعد أن وصل إلى مرحلة الجمود عن طريق التدوين. ومهما يكن الدور الذى يقوم به الراوى فى نقل التراث، ومهما يكن استعداده الفنى لرواية نمط من أنماط قصصه الروائى، فهو يعد أولا وأخيرا فردا من أفراد الشعب. وإذا عزف الشعب عن الاستماع إلى شكل من أشكال التعبير التى كان يتهافت على سماعها يوما ما، فإن الراوى بذكائه وشعبيته يرفض تقديم هذا اللون

كذلك لجمهور مستمعيه، ولا يقدم له إلا ما يستهويه. والأشكال الروائية التى يرويها شعبنا اليوم ويستمع إليها تنحصر فى الحكايات الشعبية. وهذه الحكايات، إما أنها تروى شعرا وتغنى، أو أنها تروى نثرا.

ومنذ زمن طويل عرف التراث العربى الموال، وتناقلت رواياته حتى صادف هوى عند الشعوب العربية، خاصة الشعب المصرى، فبث فى قالبه الإيقاعى آماله وأحزانه، كما حكى به حكايات قصيرة وطويلة معاً، مثل حكاية أدهم الشرقاوى، وحسن ونعيمة، وزاهر ونرجس، وحكاية عز العرب. والسبب فى أن الموال مازال يعيش حتى اليوم بوصفه نمطا بعينه هو استمرار روايته فى الصيغة الايقاعية التى تألف فيها. وطبيعى أن منشد الشعب لا يعى ماالبحر البسيط وما القافية، ولكنه يتدرب على صيغة الموال كثيراً قبل أن يصبح منشداً ومؤلفاً له. ونلاحظ أنه مع احتفاظ الموال بشكله العام فقد استطاع الشاعر الشعبى أن يغير فى حدود هذا القالب الإيقاعى، فقد تصرف فى شطراته وفى قافيته، فهناك الموال الذى يتكون من أربع شطرات أو خمس شطرات أو سبع شطرات. وبالمثل هناك نظام الجناس الرباعى فى القافية أو جناس اثنين واثنين، وهناك الموال الأعرج الذى يتكون من خمسة أشطر تتجانس قافيتها فيما عدا الشطر الرابع، والموال النعمانى الذى يتكون من سبعة أشطر يتجانس فيها قافية كل من الشطر الأول والثانى والثالث والسابع، كما تتجانس قافية كل من الشطر الرابع والخامس والسادس..

وطالما كان الموال يؤدى وظيفة جمالية فى حياة الشعب فإن منشد الشعب سيستغله أجمل استغلال فى حدود الاحتفاظ بشكله الأساسى. وقد رأينا أن المنشد قد استغله حتى الآن فى تأليف بناء روائى مكتمل. ومعنى هذا أن المنشد الذى يصل إلى حد تأليف موال قصص طويل، يمر بمراحل عدة حتى يصل إلى هذا المستوى من التأليف. ومن ثم ينبغى على الباحث ألا يقتصر على تدوين المواويل التى اكتمل تأليفها فحسب، بل عليه أن يراقب المنشد الناشىء وهو يتمرن على رواية الموال حتى يستوعب صياغته، ثم وهو يؤلف الموال، أى وهو يملأ النموذج المتوارث بمحتوى من عنده ثم يراقبه وهو يستغله فى رواية حكاية قصيرة، ثم فى رواية حكاية طويلة. وبذلك يتوصل الباحث لا إلى تحديد فن الرواية ودور المنشد فى الحياة الشعب فحسب، بل يتوصل كذلك إلى دراسة فن شعبى متوارث فى مرآة التطور الحضارى والاجتماعى.

على أننا حتى الآن لم نقل شيئاً عن تأليف الحكاية فى حد ذاتها. فإذا كان منشد النمط الغنائى يتمرن على الصيغ الغنائية والتعبيرية حتى يصل إلى مرحلة النضج التى يتمكن فيها من ملء النموذج الذى ورثه بمحتوى من عنده، فما الشىء الذى يتمرن عليه ويستوعبه فى حكاية الشعبية؟ وبتعبير آخر، ما الشىء الذى ينطبع فى نفسه لا شعوريا عندما يستمع مراراً إلى الحكاية الشعبية من كبار رواته؟.

إن الحكايات الشعبية التى يستمع إليها الشعب اليوم ليست مجرد صيغ تتردد لتؤدى وظيفة محددة كما هو الحال فى السير الشعبية، كما أنها ليست موضوعات متراصة تخدم الموضوع الرئيسى، بل إن الحكاية الشعبية بنية مركزة، تخدم بأصنافها المتعددة جوانب الحياة النفسية المتشعبة فى حياة الشعب. ولهذا فإن أهم ما يستوعبه الراوى الناشىء فى أثناء الاستماع إلى حكاياته الشعبية هو بنيتهاالتركيبية. حقاً إن الراوى الشعبى لا يدرك عن وعى ما البنية التركيبية للحكاية الشعبية ولكنه يكون على وعى تام بأنه يقوم برواية حكاية تخضع لشكل محدد يقبل الشعب على سماعه. ولكى نتمثل البناء التركيبى العام لحكاياتنا الشعبية، فإننا نقدم للقارىء نموذجا من هذه الحكايات، ونحاول أن نلخص أحداث هذا النموذج فيما يلى:

١ - عاش رجل فترة من الزمن فى رغد من العيش

٢ - ثم تنكرت له الأيام فأصيب بالفقر المدقع وأصبح لا يمتلك سوى غطاء رأسه وثيابه المهلهل.

٣ - فخرج هائماً على وجهه لعله يجد رزقاً.

٤ - فلما يئس من ذلك جلس تحت شجرة ورمى فى ضجر بغطاء رأسه بعيداً ولكن الغطاء ارتد إلى رأسه ثانيا. وكان كلما فعل ذلك عاد الغطاء إلى رأسه.

٥ - وفجأة ظهر له رجل وسأله عن سبب ضجره بالحياة فشكى له علته.

(أ) فأخبره الرجل بأنه قادر على شفاء كل العاهات وهو يكسب من ذلك مالا وفيراً. فإن شاء رافقه، وفى النهاية يقتسم معه النقود التى يكسبها.

(ب) ثم شفى هذا الرجل المجهول رجلا مصابا بالعرج وآخر مصاباً بالبرص وثالثاً مصاباً بالعمى وأخذ أجره على ذلك.

(جـ) وعند ذاك طلب منه رفيقه أن يقتنع بذلك ويقتسما معا النقود.

(د) فقسم الرجل المجهول النقود حسب الأمراض التى عالجها وطلب من رفيقه أن يأخذ نصيباً منها، فأقبل الرجل فى نهم ليأخذ النصيب الأكبر.

٦ - ولكن الرجل استوقفه واشترط عليه أن يأخذ المرض مع النقود التى أخذها أجراً لعلاج صاحبها منها، إذ ليس هناك رزق دون مشقة وجهد.

٧ - عند ذلك عاد الرجل إلى نفسه وعزم على أن يعود إلى ما كان عليه من عمل وكد، حتى يعيش الحياة الرغدة التى كان يعيشها من قبل..

ويمكننا أن نختزل حوادث هذه الحكاية فى شكل رمزى فى شكل حوادث إيجابية (+) وسلبية (-) على النحو التالى : (١) الحياة الرغدة (+). (٢) الفقر المدقع (-) (٣) الخروج والتجوال (+) (٤) التمرد ورمى غطاء الرأس (-) (٥) (أ، ب،جـ،د) (ظهور الرجل المجهول ومغامراته (+). (٦) اشتراط الرجل المجهول على رفيقه أن يأخذ المرض مع الأجر لا الأجر وحده (-) (٧) الرجل يعود إلى نفسه ويسترجع ثقته فى الحياة (+) وهكذا تتابع الحركات والسكنات أو الأفعال الإيجابية والسلبية على نحو ما رأينا فى الحكاية السابقة. ونلاحظ أن الحكاية انتهت إلى نفس المستوى الذى ابتدأت منه.

ولا يمكننا أن ندعى أن هذا البناء التركيبى ينطبق على كافة صنوف حكاياتنا الشعبية إلا بعد استقصاء كامل لهذه الحكايات. فإذا افترضنا أنها تنطبق تماماً على كافة صنوف حكاياتنا بعد عملية الاستقصاء هذه، فإنها تكون بمثابة بداية الخيط الذى يهدى الباحث إلى تفهم جوانب كثيرة فى حكاياتنا الشعبية وحياة الشعب الذى يقوم بروايتها، وهذا البناء التركيبى، شأنه شأن الصيغ اللفظية والإيقاعية التى يستوعبها الراوى الناشىء لا شعورياً، ويتخذ منها القالب الأساسى الذى يملؤه بأحداث من عنده.

وبعد كل هذا فليس غريباً أن نحث الباحثين على أن يهتموا بدراسة القالب الشعبى المتوارث الذى يستوعبه الراوى الناشىء، وأن يراقبوا تصرف هذا الراوى فى حدود هذا الإطار حتى ينتهى به المطاف لأن يكون راوياً معترفا به من أبناء شعبه.

إن راوى التراث الشعبى أشبه بقطار يبدأ سيره من مكان ما، ثم يظل يستوعب عدداً من الركاب عند كل محطة يقف فيها حتى يصل إلى نهاية المطاف، فيفرغ حمولته عن آخرها. والباحث عليه أن يبدأ مع الراوى من النقطة الأولى التى يبدأ منها، ثم يسير معه فى رحلته فيراقب حمولته ونوعها، حتى إذا وصل معه إلى نهاية المطاف، عليه أن يقيم أشكال تعبيره بوصفها انعكاساً لنفسه ولجماعته.

مناهج البحث ومشكلات العمل الميدانى

(٣)

إذا كنا قد فرغنا من بحث مشكلة الراوى وأبرزنا الضرورة التى تحتم على الجامع الميدانى الاهتمام به بوصفه حاملا للتراث ومغيرا له فى الوقت نفسه، وبوصفه معبرا عن نفسية الجماعة الشعبية، فإننا نعود الآن ونناقش مشكلة أخرى ترتبط بالعمل الميدانى وتترتب عليها الأبحاث الجديدة، وهى مشكلة مصير التراث الشعبى فى عصر التكنولوجيا. ومن ثم يمكننا أن نتساءل : ما الجديد الذى يمكن أن يطرأ على أسلوب جمع التراث الشعبى فى عصر التكنولوجيا؟ والإجابة عن هذا السؤال تجعلنا نعرض لبعض الأفكار التى قيلت بصدد العلاقة بين الحياة الشعبية وعصر الآلة.

فى مطلع القرن التاسع عشر، حينما بدأ عصر الصناعات التكنولوجية غزو ألمانيا، شاء أن يحدد «وليم جرم» مفهوم الجماعة الشعبية التى يعيش معها التراث الشعبى فقال : «إن الحياة الشعبية لا يمكن أن تعيش حيث يطغى حب المال والسعى الحثيث وراءه على الأفكار الإنسانية الفطرية، وحيث يدوى صوت الآلة دويا لا يسمع بجانبه صوت تعبير الشعب عن أحاسيسه ومشاعره. أما حيث يسود الحياة نظام يبعث على الطمأنينة والأمن، وحيث تسودها تقاليد محددة وحيث تمتزج أحاسيس الإنسان بنفسه وبالطبيعة التى تحيط به امتزاجا كلياً، وحيث لا ينسلخ الحاضر عن الماضى، عندئذ نستطيع أن نقول : هنا تعيش الحياة الشعبية»(١)..

هذا هو تحديد «وليم جرم» للحياة الشعبية؛ إنها الحياة البعيدة عن صوت الآلة وسحر المال، وحيث لا يتحكم القانون الوضعى، بل تسيطر التقاليد والعادات بوصفها أسمى قانون وأجمله، وحيث يحس الشعب بالطبيعة التى تحيط به وكأنها جزء منه. وقد حق لوليم جرم أن يعرف حياة الشعب هذا التعريف، حينما كانت القرى وبعض الأماكن الجبلية ماتزال بعيدة عن تأثير عصر الصناعة الصاخب. أما الآن فلا يحق لنا أن ندعى أن هناك مكانا ما بمعزل تام عن التغيرات السريعة التى تعترى حياتنا فى شتى جوانبها ولا مفر إذن من أن نطور

(١) Hermann Bausinger : Volkskultur in der technischen Welt S. 18 (Stuttgart 1961)

دراساتنا الشعبية في ضوء ذلك. فالبحث والتنقيب عن التراث القديم الذى مازالت تعيش بقاياه بين جماعة من الجماعات، لم يعد يلبى حاجة الدراسة المتطورة. وليس الدليل على تطور الدراسة أن نقدم مفهومات وتصنيفات جديدة للتراث الشعبى، بل يتحتم علينا أن نبحث عن مواطن جديدة وتجمعات شعبية جديدة، وأن نحث الجامع على أن يجمع المادة الشعبية منها.

ونعود إلى رأى جرم فنحاول أن نتعمق السبب الذى دعاه إلى أن يعزل عالم الشعب تماما عن عالم الآلة والصناعات الفنية. لاشك أن الفرق واضح بين العالمين، كما لا يخفى عن أذهان دارسى التراث الشعبى. ولكن هل يتمثل الفرق فى أن عالم الشعب يسوده نظام يبعث على الطمأنينة والأمن، فى حين أن عالم الآلة يطغى فيه صوت الآلة والسعى الحثيث وراء المال على كل الأفكار الإنسانية الأخرى؟ ولماذا لا تكون هناك حياة شعبية مع وجود الآلة؟ لنحاول أن نتبين أوجه الفروق المختلفة بين العالمين، لنرى إلى أى حد يمكن أن نعدهما عالمين منفصلين تماما وما إذا كان من الممكن أن يحدث الامتزاج بينهما، الأمر الذى ينشأ عنه فى النهاية روح شعبى متطور بل جديد.

وربما يتمثل الفرق الأول بين عالم الشعب الوديع وعالم التكنولوجيا الصاخب فى أن الأول لا تاريخى والثانى تاريخى. فعالم الشعب يتصف بطابع الدوام واللازمانية لأنه يتميز بخصائص محددة ويسوده نظام معين على مر العصور. فليس من اليسير علينا أن نتبين الزمن الذى اكتسب فيه شعب من الشعوب هذه الخصائص وذلك النظام. أما عالم التكنولوجيا فهو تاريخى يتحدد بتاريخ معين، ومن اليسير عليه أن يلغى العالم القديم ويحل محله عالما جديداً.

وقد يبدو أن هذا الفرق مقنع للغاية. ولكننا إذا فهمنا عالم الشعب فهما متطورا، أى بوصفه الحياة الواقعية المادية والروحية التى يعيشها الشعب البسيط، فإننا نلاحظ أن هذه الحياة يفرض عليها التطور مع الأزمنة، أى إنها تاريخية إلى حد ما. ونقول إلى حد ما، لأننا إذا قارنّا نسبة دوام الحصيلة الشعبية بحصيلة عصر الصناعة، فإننا نجد أن حصيلة الحياة الشعبية أكثر دواما وأعمق أثراً. على أن هذا لا يعنى انعزال العالمين أحدهما عن الآخر؛ إذ لامفر من امتزاجهما فى العصر الحديث امتزاجا كليا.

أما الفرق الثانى فيتمثل فى أن عالم التكنولوجيا بنية وتنظيم، فى حين أن عالم الشعب بناء آلى. ولكن أليس من الممكن لشعب عصر الصناعة أن يستمر فى حياته ذات البناء الآلى بعيداً عن التنظيم الذى يفرض عليه؟...

ثم إن الفرق الأخير يتمثل فى أن عالم التكنولوجيا يسيطر عليه المنطق والحساب فى حين أن عالم الشعب، حتى المتصل منه اتصالا وثيقا بالصناعة، بعيد عن المنطق والحساب، وإنما ينظر الشعب لهذا العالم نظرة سحرية. ومن شأن هذه النظرة السحرية أنها تخفف من وطأة سيطرة الآلة على حياة الشعب من ناحية، كما أنها تولد أفكاراً تنشأ عنها أشكال من التعبير توازى ما أنتجه الشعب فى عصر ما قبل الصناعات الفنية من ناحية أخرى.

فلا يستطيع أحد أن ينكر أن التفاؤل والتشاؤم ينتشران اليوم انتشارهما فى العصور السالفة. كما لا يستطيع أحد أن ينكر أن قراءة الطالع تنتشر فى المدن ربما أكثر من انتشارها فى الريف. ولا يعد هذا انتكاسا ورجوعا إلى الوراء، وإنما يعنى أن عالم التكنولوجيا لا يخلق عالما جديداً من المخترعات فحسب، بل ينشأ عنه واقع اجتماعى وروحى جديد تكيفه الأفكار الشعبية بعيداً عن منطق عالم التكنولوجيا ونظرياته الحسابية.

وقد سبق أن فسر العالم الألمانى «يونج» ظاهرة انتشار قراءة الطالع فقال «إن موقف العالم اليوم الذى يتهدد سكان المدن بصفة خاصة، قد جعل الإنسان يسقط خوفه على عالم السماء بدلا من عالم الأرض. أى أنه يسقطه على عالم الأجرام حيث كانت الآلهة تتربع ذات يوم وتتحكم فى مصائر الناس. وبذلك يمكننا أن نقول مع المفارقة إن الآلهة أصبحت أكثر تدخلا فى حياة الإنسان منذ أن اختفت من عالمه».

وكل هذا يدلنا على أن التفكير السحرى لا يمكن أن يلغيه عالم التكنولوجيا مهما بلغت درجة تطوره. وربما كان هذا التفكير السحرى هو نقطة الارتكاز التى تدور حولها دراساتنا الحديثة للتراث الشعبى.

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى ذكر تأثير عالم التكنولوجيا المباشر على عالم الشعب فإننا نجده متمثلا فى التغير المكانى والزمانى والاجتماعى.

فمن المسلم به اليوم أن البحث عن الخصائص الشعبية لقرية من القرى، على سبيل المثال، لا يعنى السؤال عن مجتمعها المغلق، بل يعنى السؤال عن أسلوب حياتها الذى يخضع لظروف تاريخية واجتماعية محددة. وفى بؤرة هذا الأسلوب تقف التقاليد بوصفها الحياة مع نظامها المتوارث، فالتقاليد هى القوة التى تقف وراء كل كيان شعبى. على أنه من الواضح أن التقاليد وحدها لا تكفى لتفسير الخصائص المميزة لهذه القرية، بل تعد وحدة المكان الأساس الأول الذى يفسر لنا تقاليد القرية وأسلوب تفكيرها. ووحدة المكان تعنى المكان الذى تأخذ فيه الحوادث مجراها، كما أن مجرى الحوادث يعنى بدوره شكل هذه الحوادث وكيفية التعامل معها، كما يشمل صراع الشعب وتوتره إزاء هذه الحوادث. أى إن هذا المكان يشبه خشبة المسرح بما يجرى عليها من حركات وانفعالات وأقوال.

فإذا نحن فهمنا وحدة المكان هذا الفهم، فربما انهدم ركن من أركان مفهومنا القديم لشعبية مكان ما، ذلك أن دائرة مجرى الحوادث قد اتسعت. فلم تعد القرية مغلقة على نفسها، بل تصل إليها تأثيرات العالم الخارجى. كما أن أهلها خرجوا من دائرتهم المغلقة إلى عالم أوسع تتطور فيه الأمور تطورا سريعا، وليس فى وسع مجتمع القرية سوى أن يلون سلوكه وأشكال تعبيره بما يتفق مع حياته الجديدة. ولا يعنى اتساع الأفق المكانى نهاية التراث الشعبى، بل من شأن الأفق الواسع الجديد أن يدفع التراث الشعبى إلى التجديد والتطوير، ولايعنى التطوير النص المضاف بقدر ما يعنى الأفكار المضافة.

فإذا انتقلنا إلى التغير الزمانى، فإننا نواجه مرة أخرى فكرة «لا تاريخية» التراث الشعبى. فإذا كان مرور الزمن يلعب دوراً كبيراً فى حياة الشعب، وإذا كان الحاضر يقدم دائماً الشىء الجديد والشىء اليومى، فإن تفكير الشعب يعيش حينئذ فى التاريخ. ولا نعنى بذلك أن الجديد يهدم القديم، ولكنه بالنسبة للتراث الشعبى بصفة خاصة يعيش معه جنباً إلى جنب. ومن المحتمل كل الاحتمال أن يظل التراث الشعبى مرتبطا بشكله القديم، بحيث يبدو أن الحد الفاصل بينهما ضيق للغاية، ومع ذلك فإن الحكم يكون قاصراً إذا تصورنا أن الإنتاج الشعبى الحديث ليس سوى انعكاس لثقافة شعبية ذات خصائص شكلية محددة وملزمة إلى حد كبير.

وقد يظل الشعب متعلقاً بشخوص ماضية، ولا يعنى هذا أكثر من أن الشعب يعبر عن النظام والحق اللذين تصبو إليهما نفسه دائما أبداً من خلال تصويره لهذه النماذج الإنسانية. ومثله فى ذلك مثل الفنان الذى يصور شخوصاً قديمة ليبرز من خلالها أفكاره المعاصرة. وإذا أضاف الشعب مفهومات جديدة مصدرها العصر الذى يعيشه، فإنما يضيفها بعقلية نصف مدركة وبتعليلات خيالية. وبهذا يمتزج الحاضر بالماضى عن طريق الموضوعات شبه الأسطورية وشبه الخرافية.

أما التغير الاجتماعى الذى يعيشه الشعب اليوم، فلا يخفى على أحد، بعد أن تفتحت أذهان الشعب لإدراك مفهومات اجتماعية وسياسية جديدة..

ولعلنا استطعنا بهذا أن نبين كيف أن عصر التكنولوجيا الذى بدأنا نعيشه، يفرض على الشعب تغييرات جديدة، تتخلص فى اتساع الأفق المكانى والزمانى وفى التغير الاجتماعى. فإذا تساءلنا عن أى هذه العوامل يكون له التأثير البعيد على حياة الشعب، فإننا ننتهى إلى أن هذه العوامل جميعاً تتركز فيما نسميه الروح الجمعى. والروح الجمعى الذى تغذيه الأفكار السياسية والاجتماعية الجديدة، هو البؤرة الأساسية التى تهدينا فى النهاية إلى البحث عن التكوين الفكرى لشعب من الشعوب أو بعبارة أخرى الشكل الحضارى لهذا الشعب.

ولكن كيف يتكون هذا الروح الجمعى؟ إنه يبدأ من التصور أن هناك قوة تسيطر علىّ.. فإذا تمثلت هذه القوة فى أكثر من وجه، فإن إحساسى بعدم الارتياح يتزايد. ولهذا فمن الأفضل أن أكون مع غيرى، لا لكى أحس بوجودهم بجانبى وكفاحهم معى فحسب، ولكن لكى أشاركهم المعرفة والمشاعر. نعم أفكر وأشعر من خلالهم، حتى تتكون فى النهاية مجموعة الأفكار والإحساسات التى تعبر عن الروح الجمعى والتى تصبح الموضوع الأول للدراسات الشعبية.

ولكى نوضح الوحدة الفكرية والروحية أكثر من ذلك، فإننا نقول إن الوحدة الفكرية ليست حصيلة ١ + ١ + ١، بل هى حاصل العدد ١ مضروباً فى نفسه. فتكون النتيجة الفكر الواحد والإحساس الواحد. ومن فعالية هذه الوحدة الفكرية والشعورية ونتيجة تأثيرها المتداخل، يبرز التفكير الخلاق الذى يقدم دائماً أبداً شواهد على ذلك.

إن هؤلاء الذين يدعون أن ثروة التراث الشعبى تتعلق بالماضى وحده ومن الواجب البحث عنها أينما وجدت، إنما يوفرون على أنفسهم عناء البحث عن الشىء الجديد والشىء المتطور. وأما هؤلاء الذين يرون أن عصر التكنولوجيا قادر على أن يقتلع الشعب من جذوره، ويبعده عن أصله، ويتركه معلقاً فى الفضاء، شأنه شأن إنسان العصر القلق، هؤلاء يحق لنا أن نذكرهم بأن كل عصر يعيش فيه نوعان من السلوك، سلوك يرتكز على القديم ويقدس عاداته وتقاليده ويعيش فى ظلها وإن تطورت حياة أفراده، وسلوك آخر يهدم كل قديم ويثور عليه. أصحاب السلوك الأول يتمتعون بالهدوء والاستقرار، ويسعون إلى الأفضل والأسمى لأنهم متفائلون دائما. أما أصحاب السلوك الثانى، فهم قلقون متشائمون بعد أن هدموا تقاليدهم وانتزعوا أنفسهم من جذورهم. وأصحاب السلوك الأول يعيشون حياة جمعية ويربطهم روح جمعى واحد. فإذا شعروا بتهديد الحياة غنوا أو رقصوا أو ألقوا النكات الساخرة، وإذا عبروا عن آلامهم حكوا حكايات يجسد فيها البطل كل رغباتهم وآمالهم. أما أصحاب السلوك الثانى فهم خارجون عن دائرة الدراسات الشعبية حيث إن إنتاجهم يتسم بالفردية. وأخيرا فان الأولين يؤكدون وجودهم وإن عاشوا حياتهم فى زحمة الآلات، وليس علينا سوى أن نبحث عنهم.

ولعلنا نذكر القارىء بعد ذلك بمسرحية «بيجماليون» لـ «برنارد شو» إذ إنها تشير إلى مشكلة تقترب كثيراً من المشكلة التى نحن بصددها. فقد أخذ اثنان من العلماء على عاتقهما القيام بواجب شاق، وهو أن يصنعا من الفتاة بائعة الورد التى كانت تنتمى إلى حى وضيع فى مدينة لندن، أن يصنعا منها فى خلال شهرين فتاة مجتمع راق. ولما كان هذان العالمان يقومان بأبحاث فى علم اللغة، ولما كان «شو» نفسه مهتما باللغة وبوجه خاص بمشكلات علم الأصوات، فقد انحصرت تربية الفتاة فى الناحية اللغوية. وربما شاء «شو» أن يبرز من خلال ذلك العلاقة الغريبة بين الأشكال اللغوية المهذبة من ناحية، والأشكال اللغوية ونماذج التعبير التى تنبع بشكل حتمى من حياة الشعب من ناحية أخرى. ولعله شاء أن يبين الوسائل الممكنة التى تعين على الرقى الاجتماعى والعقبات التى تحول دون ذلك. وهذه المشكلة الأخيرة ليست جديدة وكل ما فى الأمر أنها عرضت فى شكل جديد. وهى تتلخص فى أن الحاجز الذى يفصل فصلا تاما بين المستويات الاجتماعية ليس له وجود، لأن الباب مفتوح للوصول إلى مستويات أعلى عن طريق الارتقاء اللغوى، فبينما يحتاج العامل فى تعامله مع الناس محصولاً محدداً من الألفاظ، يحتاج رجل الجامعة إلى محصول أكبر. وقد دلت إحصائية يعقوب جرم فى القرن التاسع

عشر على أن المحصول اللغوى لسكان قرية صناعية قد زاد أضعافا عما كان عليه قبل أن تدخل الصناعة فى حياة القرية.

وهنا تتمثل لنا المشكلة الأولى التى ينبغى على الجامع أن يواجهها فى دراسته الميدانية وهى تطور المحصول اللغوى وصور التعبير نتيجة لإدراك الشعب لمفهومات اجتماعية وسياسية جديدة.

على أن هناك مشكلة أخرى تثيرها المسرحية أكثر تعقيداً من المشكلة الأولى وقد أثار هذه المشكلة أحد العالمين للآخر حينما قال له : إن المشكلة لا تتمثل فى تربية الفتاة تربية لغوية بقدر ما تتمثل فى مصير الفتاة نفسها بعد أن ترتقى هذا الارتقاء اللغوى. فالمسرحية تبين أن العالمين قد حققا رغبتهما فى الوصول بالفتاة إلى التربية اللغوية المطلوبة. على أن الوصول بها إلى هذا المستوى لم يغير من عناصر تكوينها الموروثة، الأمر الذى نشأ عنه نوع من التعارض. وقد اتضح هذا التعارض حينما أتاحت الظروف للفتاة أن تتعامل مع المجتمع الراقى الذى يحتاج إلى كلفه ولباقة فى الحديث لم تتعلمهما الفتاة ولا يمكنها أن تكتسبهما بمثل الطريقة التى اكتسبت بها اللغة. وقد صور «شوه» هذا التعارض بشىء من المبالغة، ومع ذلك فإن هذه المبالغة لها ما يقابلها فى عالم الحقيقة. فرجل الشعب الذى تضيف الحياة إلى محصوله اللغوى الذى ورثه محصولا جديداً، يكيف الألفاظ والتعبيرات الجديدة وفقاً لإدراكه، فهو إذن لايستعملها استعمال الرجل المثقف ثقافة عالية. فقد يحرف الكلمة أو يكسبها مغزى آخر، ثم تنتشر الكلمة بهذا الاستعمال بين الشعب وتفرض وجودها. ومن الخطأ حينئذ أن نعد هذا الاستعمال خاطئاً. فمما لاشك فيه أن الاستعمال يؤكد وجود الكلمة بمغزاها الشعبى، وهى لذلك تقف مع الكلمة الرسمية جنبا إلى جنب.

علينا إذن أن نطبق مشكلة بيجماليون فى دراساتنا الشعبية، فنبحث أولا عن أثر تطور الحياة الشعبية على محصول الشعب اللغوى، وبهذا نصل إلى وضع قاموس جديد للشعب ندرك من خلاله مدى الارتقاء اللغوى من ناحية، وإدراك الشعب للمفهومات الحديثة من ناحية أخرى، ثم علينا أن نتساءل بعد ذلك عن مصير الشعب بعد أن تفتحت أمامه الأبواب للمساهمة فى مجالات جديدة فى الحياة، تماما كما سأل أحد العالمين الآخر عن مصير الفتاة بعد أن ارتقت هذا الارتقاء اللغوى. ذلك أن الوصول بالفتاة إلى مرحلة مرضية من الرقى اللغوى، لم

يقنع أحد العالمين، إذ أنه أدرك أن الشيء الأهم من ذلك هو البحث عن مصير الفتاة فى زحمة الحياة الجديدة، فالفتاة بعد تلك التربية اللغوية، لم تعد تنتسب إلى طبقتها الشعبية الأولى، ولكنها فى الوقت نفسه لم تستطع أن تتكيف مع الطبقة الأعلى لأنها ليست منها، بل أصبحت الفتاة تنتمى إلى طبقة شعبية جديدة لم توجد من قبل، وهذه الطبقة الشعبية الجديدة هى التى ينبغى علينا أن ندخلها فى مجال الدراسات الشعبية.

على الباحث الميدانى إذن ألا يستبعد من جماعة القرية هؤلاء الذين نالوا حظاً من الثقافة المعاصرة وأصبحوا يستمتعون بقسط من رخاء المدينة. وإذا كانت الكهرباء قد دخلت الريف، فإن هذا أدعى لأن يدفعنا إلى تغيير مفهومنا القديم عن التراث الشعبى والجماعة الشعبية، وأن نستعد من الآن لتقبل هذا التطور دون أن يدفعنا هذا إلى اليأس من استكمال نشاطنا فى مجال الدراسات الشعبية. إن الزحف المدنى الحضارى لا يمكن أن يوقف عند حد، ولن تتأثر بهذا جمهرة من أناس دون غيرهم، بل إن هذا التطور سوف يعم الناس جميعا. وها نحن قد رأينا إلى أى حد تقوم الدراسات الشعبية على قدم وساق فى البلاد المتحضرة، وكيف تسير عملية جمع التراث القديم جنبا إلى جنب مع عملية جمع كل ما يجد من أشكال التعبير وعملية مراقبة الناس ودراستهم فى عصر الآلة.

وعندما يعيش الشعب حياة التغيير والتطور، تتغير تبعا لذلك أشكال تعبيره. وهو لا يكف فى هذه الحالة عن رواية الشيء القديم، بل إنه يظل يرويه إذا كانت نفسه ماتزال تهفو إليه وتتعلق به. وذلك إلى جانب روايته لكل ما يمكن أن يعبر عن أفكاره الحديثة وصراعه مع القيم القديمة. وفى هذه الحالة لابد للجامع أن يفتح صدره للاستماع إلى كل أشكال التعبير الشعبى، سواء تلك التى ماتزال مرتبطة بشكلها ومفهوماتها القديمة، أم تلك التى تبدو جديدة فى شكلها ومضمونها. وعلى الباحث عندئذ أن يدرس حياة الشعب فى صراعه بين القديم والجديد عن طريق إمعان النظر فيما يطرأ على الروايات من تغيير. ونود الآن أن نؤيد هذا القول من خلال فحص نمط أو نمطين من أنماط حكاياتنا الشعبية التى اعتراها التغيير فى كثير أو قليل نتيجة تغيير الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى يعيشها الشعب اليوم.

هناك نمط مألوف فى جميع حكايات العالم يحكى عن الأميرة التى تعزف عن الزواج إلا بمن يتوصل بحكمته إلى حل ألغازها. ومن يعجز فى هذه الحالة عن حل الألغاز تقطع رأسه

وتعلق على باب المدينة لتكون عبرة لمن تدفعه نفسه لخوض التجربة وهو غير كفء لها. حتى يصل فى نهاية الأمر البطل الذكى الذى غالبا ما يكون من بيئة فقيرة ويتوصل إلى حل الألغاز ويتزوج بالأميرة. وهذا النمط بعينه مازال يحكى عندنا ولكن فى شكل متغير. فقد كانت بنت السلطات تطرح لغزاً على كل من يود خطبتها ومن يفشل تقتله وتعلق رأسه على باب المدينة. وقد كان هناك بالمدينة ثلاثة أخوة تراهنوا على حل اللغز حتى يفوز أحدهم بابنة السلطان. فتقدم الابن الأكبر إليها وعجز عن حل اللغز وقطعت رأسه. ثم تقدم الأخر الأوسط وحدث له ماحدث للأخ الأكبر. وعند ذاك تقدم الأخ الأصغر وحل اللغز. ولكن الأميرة أبت أن تتزوج به إلا بعد أن يقوم بتبعة كلفته بها، وهى أن يأخذ صورا للحيوانات المفترسة من حديقة الوحوش، وهى تعلم أن فى هذا الفعل نهايته المحتمة. ولكن الأخ الأصغر لم ييئس وصار فى طريقه دون أن يعلم مكان هذه الحديقة. وفى أثناء الطريق اعترضه مجرى مائى، فلما هم بعبوره سمع صوتا يقول له : «الحمد لله، ها قد وصلت إلى مرادك» فانطلق يحدث هذا الصوت وأعرب له عن أمله في أن يساعده فى الوصول إلى حديقة الوحوش. فأرشده الصوت إلى الطريق الذى يقوده إلى مكان بعينه، ونصحه أن يدق الأرض ثلاث مرات فيظهر له عند ذاك رجل يقول له إن عبدالله أرسله إليه ليعاونه في أداء مهمة. ونفذ الابن ما أمر به واستطاع بمعونة هذا الرجل أن يلتقط صوراً للوحوش من الحديقة المهولة وأن يعود بعد ذلك سالما وقد فاز بغرضه. وفيما هو يسير عائدا إلى بيت السلطان، أبصر فى الطريق نورا خافتا ينبعث من شباك كوخ يقع فى مكان ناء. فجرته أقدامه إلى هذا الكوخ ونظر من شباكه فإذا به أمام ابنة السلطان وهى ترقد مع عشيقها. فالتقط لها صورة وعاد إلى قصر السلطان وهناك سألته ابنة السلطان فى ثقة عما إذا كان قد أدى مهمته. فهم بإطلاعها على صور الوحش. وعند ذاك ثارت ثورتها وشاءت أن تكلفه بتبعة ثانية. ولكن الشاب أخرج صورتها مع عشيقها وأطلع السلطان نفسه عليها. فانكشف فى الحال أمر ابنته وأمر بقتلها جزاء لها على قتلها الرجال وعلى فعلتها المشينة. أما الأخ الأصغر فقد استطاع عن طريق الرجل المجهول أن يعيد الحياة إلى أخوية ويعود بهما إلى مأواهم.

وقد يرى الجامع ما فى هذه الحكاية من زخرفة مصطنعة أبعدتها عن شكلها الأصلى المألوف ومن ثم قد يعزف عن تدوينها. ولكننا نرى أن ما طرأ على هذه الحكاية من تغيير لم يحدث اعتباطا؛ إذ لم يعد يقتنع الراوى بالطريقة الساذجة المألوفة فى رواية هذا النمط وشاء

أن يعلل بأسلوب منطقى واقعى سبب رفض ابنة السلطان فى الزواج بمن يتقدم لها. فإذا أضفنا إلى ذلك أن التبعة التى كلف بها الابن الأصغر، وهى التقاط صور من حديقة الوحوش، لا يمكن أن تتم إلا عن طريق استخدام آلة التصوير، أدركنا إلى حد يمكن أن ينعكس التطور الاجتماعى والفكرى فى رواية الحكايات الشعبية. ونلاحظ مرة أخرى أن هذه المفهومات قد عبر عنها فى إطار النمط القديم، وفى إطار استخدام الراوى للجزئيات المتوارثة التى تتمثل فى خوض الأخوة الثلاث التجربة وفوز الأصغر بها، كما تتمثل فى استعانة الأخ الأصغر بالوسائل السحرية فى سبيل تحقيق الغرض المطلوب. وهذا ما سبق عن عبرنا عنه من محاولة الراوى الناشىء فى استيعاب الصيغ والموضوعات المتوارثة ثم حريته فى التعبير بعد ذلك فى إطار هذه الصيغ والموضوعات.

وهناك نمط آخر مألوف فى الحكايات الشعبية يحكى عن الأب الذى يسعى فى اختبار حكمة أبنائه، ومقدرتهم على تصريف شئون الحياة، حتى يسلم أذكاهم وأوسعهم حيلة مقاليد الحياة من بعده. وفى إطار هذا النمط تحكى حكاية مصرية أنه كان هناك تاجر له ثلاثة أبناء. واحتار هذا التاجر فيمن يدير شئون التجارة من بعده من أبنائه الثلاثة. فاستدعاهم وأعطى كل واحد منهم مائة جنيه وأمرهم أن يسافروا إلى بيروت على أن يعودوا جميعاً بعد شهر. فلما عادوا سأل الأول عن رأيه فى أهل بيروت، فأجاب بأنهم أناس بطّالون. فسأل الثانى السؤال نفسه فأجاب بأنهم بين بين. فلما سأل الثالث نفس السؤال أجاب بأنهم قوم طيبون. عند ذلك حكم التاجر بأن يورث الابن الأصغر تجارته من بعده. فلما سئل عن ذلك أجاب بأنه قد حكم بعدم صلاحية ابنيه الأولين فى رعاية شئون التجارة، لأن الأول عاشر فى بيروت أناسا فاسدين ومن ثم حكم بأن أناس بيروت كلهم فاسدون. وكذلك عاشر الثانى أناساهم بين بين فى سلوكهم ومن ثم حكم بأن أهل بيروت بين بين. أما الثالث فقد عاشر القوم الطيبين وإلا لما حكم على أهل بيروت بالطيبة وحسن الأخلاق.

وهذه الحكاية على الرغم من قصرها، تكشف عن بعض جوانب التغيير الذى يعترى المجتمع الشعبى. كما أنها تكشف فى الوقت نفسه عن صراع القيم القديمة مع القيم الحديثة. فلم يطلب الأب من أبنائه فى هذه الحكاية أن يقوموا بتبعة هى أشبه باللغز المحير، كما هو الحال فى بعض روايات هذا النمط، بل إن الأب طلب من أبنائه أن يتسلموا النقود ويرحلوا إلى

بيروت. وفى هذا المطلب الواقعى حقا ما يدل فى وضوح على انفتاح عالم الشعب المغلق على آفاق الحياة الجديدة.

ونلاحظ أن الأب لم يطلب من الأبناء أن يرحلوا إلى المدينة التى كانت بالنسبة لعالم الريف فى زمن الماضى عالما مجهولا مصطخبا، ولكنه طلب منهم أن يرحلوا إلى بيروت، ذلك البلد العربى التجارى الكبير. ولابد للإنسان فى عالم بيروت التجارى، أن يخالط الناس من كل صنف وأن يتعرف مستويات أخلاقية متفاوتة. ولكن حيث إن الابن الأكبر قد حكم على أهل بيروت جميعا بأنهم فاسدون كما حكم الثانى عليهم بأنهم بين بين، فقد استنتج الأب أن هذين الابنين لم ينجحا فى خوض التجربة الكاملة فى معاشرة الناس، فى حين أن الابن الأصغر، من وجهة نظره، ووفقاً للقيم الأخلاقية المتوارثة، هو الذى خاضها بنجاح، إذ إنه كان حريصا على ألا يتعرف ألا على القوم الطيبين.

ولعلنا بذلك نكون قد وضحنا عظم التبعة الملقاة على الجامع الميدانى. فليس هناك أيسر من أن يجتمع براو من الرواة ويجعله يقص عليه حكايات، أو يروى له مثالا، أو يسأله عن بعض التقاليد الخاصة بالمناسبات الاجتماعية، ثم يدون كل هذا على أشرطة ويرحل إلى مقر عمله ليعلن أنه قد أدى مهمته.

ولكن ليس هناك أصعب من أن يعيش الجامع الحياة الشعبية بشكلها الكامل، بحيث لاتفوته صغيرة أو كبيرة يتوقع أن تكون لها أهمية فى البحث، إلا ودوّنها.

ولعل هذا هو سبب حرص الدول الراقية على تدريس مادة الجمع الميدانى ضمن برنامج الدراسات الفولكلورية فى الجامعات والمعاهد، بل سبب حرصها على تكليف الطالب بعمل ميدانى يؤدى فيه امتحانا بالإضافة إلى امتحانه فى المواد الفولكلورية الأخرى.

وكل هذا، بالاضافة إلى ما عرضناه فى الفصول الأولى من الكتاب من وجوه أنشطة هذه الدول فى هذا الميدان، إنما يرجع إلى غيرتها على تراثها القومى وحرصها البالغ على تأصيل ثقافتها.