مدخل
إلى ما وراء التعبير الشعبي

obeikandl.com

obeikandl.com

نود بادئ ذي بدء أن نلتزم بمصطلح التعبير الشعبي ذلك أن هذا المصطلح، شأنه شأن بمصطلح الألماني "فولكسكنده" أي "معارف الشعب"، لا يثير اللبس بالقدر الذي يثيره المصطلح الشائع "فولكلور" ذلك الاصطلاح الذي تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لبس في تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور[1].

وسواء استخدم هذا المصطلح أم ذاك، فنحن بإزاء علم إنساني 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 في هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضي مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث في هذا العلم. وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر، كما يتحدد في هذا العلم. وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هي السبب في إثارة كثير من مشكلاته، أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التي تحتم على الباحثين في 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 الأسطوري، إذ أن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعاً، ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيداً،

وهي تلك التي مازال الباحثون يخوضون فيها حتى اليوم. فكيف يمكن أن يلبي الماضي احتياجات الحاضر؟ وإلى أي حد يتسلط الماضي على الحاضر في أشكال التعبير الشعبي؟ وكيف يمكن للحاضر أن ينسلخ منه مع الاعتراف بوجوده؟ وإذا كان هذا الماضي موغلا في القدم، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها شيعاً بل قسمت، فهل يعني هذا أن الماضي القديم الموحد خلف آثاراً موحدة في أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها، وعلى الرغم من اختلاف المراحل الحضارية التي مرت بها؟ وهل يمكن أن يبلغ تسلط الماضي الحد الذي يجعله يفرض أشكالاً موحدة من التعبير الأدبي، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القص الخرافي وغير الخرافي، كما عرفت الأدب البطولي والأدب الفكاهي بما فيه النكتة، وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز؟

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

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل المناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية في أوائل القرن التاسع عشر. ومن الطبيعي أن هذه التساؤلات لم تبرز

دفعة واحدة، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين في بداية الأمر بتعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه. ثم شغلوا من بعد بموضوعات جزئية قد تبدو هامشية لأول وهلة، ولكنها في الحقيقة تمس جوهر هذا العلم، فقد بحثوا في مفهوم الشعب، وهل هو مفهوم سياسي أم اجتماعي أم حضاري، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالتراث الشعبي، إذ كان التراث الشعبي لا يعيش – كما وكيفا – إلا في 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 الديني والدنيوي.

٢

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الأدبي الشعبي، فإننا نتعدى هذه المفهومات الكلية إلى مفهومات أكثر خصوصية، كما أنا نتعدى المفهوم القريب للعالمية – ونعني به التماثل والتداخل الذي قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشفاهي من شعب لآخر – إلى مفهوم أكثر عمقاً، لم يتوصل إليه بعد أن تجاوز الباحثون السطح إلى الأعماق، والظاهر إلى الخفي.

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد علمياً نظرياً وتطبيقياً التماثل والتداخل بين تراث الشعوب في مستويات مختلفة، كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قوياً، أو لنقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر

أن التعبير الشعبي القريب لا يمكن أن يفهم إلا في إطار البعيد والغريب، وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا في إطار معرفة القوانين التي تتحكم في العام.

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

والبداية ترتبط بدون شك بالأخوين **جرم ياكوب وفيلهلم**. وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية. وقد جرتهما الأبحاث الفيلولوجية في الأدب المكتوب إلى الأدب المروي، ولما كانت اللغة الهندوجرمانية قد اكتشفت في ذلك الحين، فإن الطريق كان مفتوحاً أمامها لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية المدونة والمروية، وغيرها من النصوص التي عثروا عليها مدونة عن الشعوب التي تشترك مع الشعب الألماني في الأصل الهندوجرماني وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين **جرم**، ومن ثم طلعا بنظريتهما في تشابه الحكايات الخرافية، وهي النظرية التي ضمناها الطبعة الثالثة من كتابهما الشهير:

"الأطفال وحكايات البيوت"[٢] التي ظهرت في عام ١٨٥٦م. وتتلخص هذه النظرية فيما يلي:

أولاً: إن الحكايات الخرافية في شكلها القديم الذي يكتنفه الغموض أو تلك التي يعتريها التحوير فيما بعد، تعد بقايا حكايات بالغة القدم تحكي عن قدامى الآلهة والأبطال.

ثانياً: ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوجرماني كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوجرمانية. فإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندوجرمانية، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث عما إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوجرمانية.

ثالثاً: هناك بعض الأحوال التي هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر، غير أن هذه الظاهرة ليست هي القاعدة.

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

ومهما يكن من تعصب الأخوين في إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوجرماني، فإنهما ولاشك كانا أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية في بلاد مختلفة.

فكانا بذلك أول من مهد الطريق لمزيد من الأبحاث حول هـذا الموضوع.

٣

على أن آراء الأخوين **جرم** اهتزت بعض الوقت بتأثير نظرية **تيودوربنفي** الذي ترجم كتاب الهند القديم "البانتشاتنترا"، وبتأثير هذا الكتاب قطع "**بنفي**" بأن الموطن الأصلي للحكايـات الخرافية هو بلاد الهند. على أن هذه النظريـة مـا لبثـت أن عورضت بشدة، وعاد الباحثون ليخوضوا في موضوع تشـابه القص الخرافي، دون إصرار منهم على محاولة إرجاعـه إلـى موطن بعينه، بل إنهم – على العكس – كانوا يتلمسـون العلـل والأسباب التي تعزز فكرة تشابه القص الخرافي الـذي وجـد مستقلاً عن جميع الشعوب.

ولم تكن الدراسات الأنثروبولجية في ذلك الحين بمنـأى عن هذا الاتجاه في البحث، حقاً إن الدراسات الأنثروبولوجيـة كانت تركز البحث حول الإنسان البدائي وإنسـان الحضـارات **الأولى**، ولكن النتيجة التي توصل إليها الباحثون الأنثروبولجيون آنذاك، ونخص بالذكر منهم **تايلوروأندرولانج**، وهـي وحـدة التصورات الدينية عند شعوب العـالم، دعمـت وجهـة نظـر الباحثين الفولكلوريين في تشابه أنماط القـص الخرافـي عنـد شعوب العالم، حيث إن هذه الأنماط ترتكز على رصيد هائل من التراث الأسطوري القديم الذي يعد قاسماً مشتركاً بين شـعوب العالم.

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسي **بيديه** في القص الخرافي، التي خطا بها خطوة أبعد من الأخوين **جرم**. فالتشابه عنده لا ينبع من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندوجرماني في تراث قصصي واحد. انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم، بل إن التشابه أساسه اشتراك شعوب العالم القديم في أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة.

ومن هنا كانت فكرة **بيديه** التي أثرت عنه، وهي أنه كما ينمو النبات الواحد، مع اختلاف يسير في شكله، في الأمكنة المتماثلة جغرافياً ومناخياً على خريطة العالم، كذلك تظهر في الظروف الروحية والفكرية المتماثلة عند شعوب العالم نماذج متماثلة من التعبير وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية التي تتشابه في كثير أو قليل في جميع أنحاء العالم.

ثم شاء الباحث الألماني **هانزناومن** (١٨٨٦-١٩٥١) أن يحسم الجدل في هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات. وكان **ناومن** قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألماني **وليم فوندس** صاحب الكتاب الشهير "سيكولوجية الشعوب" ثم أبحاث الأنثروبولوجي الفرنسي **ليفي 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 التي تتبناها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض،

والمنتمية إلى أجناس مختلفة، ومناطق مختلفة، أن تنشأ تصورات متشابهة في المجالين المادي والروحي على السواء. إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر، بوصفه المبدأ الأساسي الوحيد في تشابه الآداب الشعبية، أعني 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 في بعض الأحيان قد يتفاعلان معاً"(٣).

على أن أهمية **ناومن** لا ترجع فحسب إلى حسم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصالحة بينهما، بل ترجع كذلك إلى تلك الفكرة الطريفة التي أضافها إلى رصيد الأفكار التي وصلت إليه، والتي استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشيء القديم إلى الجديد، أو بالأحرى سر تسرب الماضي إلى الحاضر على الدوام، وهذه الفكرة بعينها تقدم تفسيراً على نحو ما لوجوه التشابه بين أجناس التعبير الشعبي على مستوى العالم، بقدر ما تقدم كذلك تفسيراً لوجوه الاختلاف.

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضاري؛ فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لها ثقل في ضمير كل شعب، ومن ثم فإنها لا تظل طافية على السطح، بل تهبط مستقرة في القاع، وذلك إذا تصورنا الحضارة وعاء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى. وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمي تتشابه لدى الشعوب جميعاً. حيث إن الشعوب

– كما سبق أن ذكرنا – لم تخلق نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها بل قسمت، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى في تشابه أنماط التعبير الشعبي على مستوى العالم. ذلك أن هذا الرصيد الأساسي القديم لا يبقى وحده ساكناً مستقراً في 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 الذي 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 نسبياً، وهكذا دواليك(٤).

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

وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا، فالتراث الشعبي يظل دائماً له سحره، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلاً حضارياً جديداً، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حامة التراث

لتكيفه وفقاً لمتطلبات حياتها، فالزي الشعبي على سبيل المثال (الجلابية مثلاً) يصعد من القاع ليصبح (موضة) وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبي من القاع لتستغل سياحياً أو فنياً، وعندما تتم هذه العمليات فإنها لا تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التغيير شعورياً ولا شعورياً، وعندئذ يتأثر نتاجها الأصلي بشكل أو بآخر.

ويهمنا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبي أمران: **الأمر الأول** أن هذه العملية الحضارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب **والأمر الثاني**، أن التراث الإنساني الموغل في القدم، الذي يعد قاسماً مشتركاً بين جميع الشعوب، لا تطمس معالمه، بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر في شكل "موتيفات" أو موضوعات تتغلغل في الأشكال الجديدة.

٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تتلمس الطريق لتعرف طبيعة التعبير الشعبي لا التعبير الشعبي في حد ذاته. ولم يكن يخفى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة في أشكال التعبير الشعبي في البلدان المختلفة، قد يؤدي إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجاله المتميز، الذي نودي من أجله لأن يكون علماً مستقلاً، ألا وهو إدراك القوانين التي 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 Volkerkunde أو علم نفس الشعوب –Volkerpsychologie فيفقد بذلك هويته.

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

ويعد جهد المدرسة الفنلندية، التي اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمي يبحث في التعبير الشعبي، وهو المنهج الجغرافي التاريخي – يعد بحق أول عمل علمي في مجال التعبير الشعبي، يركز على محتوى النص. حقاً إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبي على مستوى العالم، ولكنها شاءت أن تخضع هذه الظاهرة للفحص العلمي الذي يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف.

ويعد **كارل كرونه** مؤسس المنهج الجغرافي التاريخي بحق، وخلفه من بعده **آنتى 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 زمانياً ومكانياً، وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره، راصداً ما يعترى جزئياته من تغيير. ولم يدع

كرونه 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 في دورية FFC التي ما تزال تصدر في **هلسنكي** حتى اليوم. وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست **آنتي‌آرنى** النمطي الموتيقي بارزاً، وهو الفهرست الذي توسع فيه **طومسون** فيما بعد، وعرف بفهرست **آرن طومسون**. ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان، وتحليل كل نمط إلى موتيقاته المختلفة التي ورد ذكرها في الروايات المختلفة، مع الإشارة إلى مصادرها. وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلاً يهتدي به في تصنيف القص الشعبي وأرشفته في جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب.

ومن خلال هذا الفهرست، ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التي استخدمت المنهج الجغرافي التاريخي، والتي أنجزها علماء في فنلندا وغير غيرها من البلاد الأوروبية، تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبي على مستوى العالم، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط في توظيف موتي فات متنوعة، وكأن هذه الموتيفات كما قال الأخوان **جرم** من قبل، أشبه بفتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش لا يراها إلا كل ذي بصر حاد(٥).

٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمي مهم، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التي أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية، فإن منهجها في البحث قد قوبل، فيما بعد بمعارضة شديدة تحرزاً من أن يظن أن التحقق من تشابه الأنماط والموتيفات في التعبير الأدبي الشعبي على مستوى العالم يعد هدفاً في حد ذاته، وأن يعد نهاية المطاف في البحث فيه.

لقد قال هؤلاء وعلى رأسهم الباحث السويدي **فون سيدوف** إن هذا المنهج في البحث مازال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد، ألا وهو الكشف عن ديناميه الحياة الشعبية التي تفجر أشكالاً من التعبير تعد وريثة الماضي ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر. وإذا كان التراث الشعبي قد سلّم لكي يسلّم، فإن هذه العملية في حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التي سلمت إليهم، سواء كانت واردة عليهم أو نابعة أصلاً منهم، ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية. فإن لم تكن ملبية لهذه الاحتياجات فهي إما أن توأد في حينها، أو تتغير على نحو ما. لا يكفي إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة، ولا يكفي أن أشير إلى الموتيفات المشتركة بينها، بل لابد أن أربط بين كل رواية والمجال الذي تعيش فيه، وإذا فعلنا هذا، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها[٦].

فهل يكفي، على سبيل المثال، أن نقول إن مجموعة حكايات سندريلا التي بلغت المائتي حكاية[٧]، تعد تفريعاً عن الحكاية المصرية القديمة التي تحكي، نقلاً عن **سترابو**، أن رودوبيس المصرية الجملية كانت ذات يوم تستحم في الخلاء، فحط نسر وخطف حذاءها وأسقطه في حجر فرعون وعندئذ أصر فرعون أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء، وظل يبحث عن صاحبته حتى اهتدى إلى رودوبيس وتزوجها؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سندريلا، على الرغم من أن هذا محض افتراض، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف في البحث في هذه الحكاية العالمية؟ وكيف يمكننا أن نفسر التغيير الذي طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبيس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التي كانت تكلفها أعمالاً عسيرة؟ وكيف نفسر تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتنجز للفتاة تلك الأعمال العسيرة بل لتجعلها تبدو غاية في الجمال والبهاء، حتى يعشقها الأمير، ويصر على الزواج منها؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة، بهذه الإضافات وغيرها هي بعينها الرواية الأولى؟ إن الموتيف الأساسي في هذه الروايات – عند ما يجرد – تصبح صيغته هي الزواج من خلال وسيط هو الحذاء، وهو موتيف خاص مميز، ولابد أن يكون نشأ حقاً في زمان ما ومكان ما، ولكنه لا يمثل وحدة الحكاية الكاملة التي رويت فيما بعد، بله الروايات المختلفة لها، ولا يمكن للموتيف أن يندمج في الحكاية إلا إذا وجه توجيهاً

خاصاً بحيث يبدو منسجماً مع الأجزاء الأخرى التي تتألف منها الحكاية، أي بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة، تختلف كلية عن تلك التي تشيع في النص الأول.

إن الحكاية إذا قدر لها أن تنتقل من مكان إلى آخر – كما يقول **فون سيدوف** – فلابد أن تنتقل عن طريق راو، وسواء كان هذا الراوي سمع الحكاية في مكانها الأصلي ثم انتقلت معه إلى بيئته، أو أنه سمعها من راو وافد عليه، فإن الحكاية تعد في كلتا الحالتين وافدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة مذاقاً خاصاً. وهذا يعني أن كل رواية تعد حكاية مستقلة في حد ذاتها، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجالها، ولكي يكون البحث المقارن مثمراً في هذه الحالة، فلابد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نفسحه لدراسة وجوه الاتفاق.

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث في عالمية التعبير الشعبي بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية. وقد كان هذا بتأثير الوعي الحاد بمفهوم الحضارة. وإذا كان التراث الشعبي بكل أشكاله وصوره يعد المكون الأساسي لحضارة شعب من الشعوب، وإذا كانت الحضارة مفهوماً محلياً وليس عالمياً، فإن التراث الشعبي، لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوباً بحركة المد الحضاري لهذا الشعب أو ذاك. فالزي الشعبي، على سبيل المثال، كما يقول **ناومن** لا يهم الباحث في حد ذاته، بل إن

الباحث يهتم به لأنه يهتم بمن يستخدمه أولاً، وبمجالات استخداماته ثانياً (٨).

٦

وها هو ذا مثال أدبي نوضح من خلاله كيف تتغير وظيفة الموتيف الواحد في الروايات المختلفة الممتدة زمانياً ومكانياً. وهذا المثال أفرد له **آنتى آرنى** بحثاً مستقلاً نشر في دورية FFC في عام ١٩١٥ تحت عنوان "الرجل الذي هبط من الجنة" وهو النمط الذي يقع تحت رقم ١٥٩٠ في تصنيف **آرن طومسون** (٩).

ويرى آرنى أن النص الألماني المدون، الذي يرجع إلى عام ١٥٠٩م يعد النص الأصلي لمجموعة روايات حكاية "الرجل الذي هبط من الجنة" ويقع النص الألماني تحت عنوان: بارتا وخدعة الطالب الذي كان يدرس في باريس.

ويذكر هذا النص أن طالباً يدعى فرانكو كان يدرس في باريس، ثم رحل منها إلى بلدة ميكيلين. وإذ هو في طريقه لقى فلاحة تدعى بارتا. وكان زوجها الأول الطيب قد توفي، وتزوجت من بعده رجلاً لم يكن يحسن معاملتها، على نحو جعلها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول. وكان فرانكو يحس بعطش شديد، فطلب من بارتا جرعة ماء. وسألته الزوجة عن المكان الذي أتى منه، فأجابها بأنه قد أتى من باريس. ولكن الفلاحة الألمانية لسبب أو لآخر، سمعت الكلمة على أنها "باراديس" (وهو النطق الألماني لكلمة الجنة) وليس

باريس. وعندئذ سألت الشاب – بعد أن تلفظت بكلمة "باراديس" على مسمعه – عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى. وأدرك الشاب لتوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة، فشاء أن يستغل سذاجتها، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقاً في الجنة فسألته عما إذا كان في حاجة إلى شيء فتمادى الشاب في الخديعة، وأخبرها بأنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام وفي الحال أعدت بارتا له كل شيء، وحملته أشواقها ليبلغها إلى زوجها.

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب، عاد الزوج الثاني إلى بيته، وعلم من زوجته بما حدث، وأدرك أنها قد خدعت، وفي الحال خرج ليقتفى أثر الشاب، ممتطياً صهوة جواده. ورآه فرانكو قادماً من بعيد، وكان على مقربة من جدار يبنى، وكان بنّاؤه قد رحل في تلك اللحظة ليشرب كوباً من الشاي، وعندئذ رمى فرانكو الأشياء جانباً، واصطنع أنه يقوم بعملية البناء. ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شاباً يحمل صرة، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى في مدخل بيت أشار إليه. عندئذ ترك الزوج حصانة بالقرب من فرانكو، ومضى يبحث عن الرجل. وفي الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان، ورحل بالأشياء التي أخذها من بارتا. ولم يجد الزوج أي رجل في مدخل البيت، ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد البنّاء الأصلي، فاتهمه بسرقة الحصان. وتنتهي الحكاية بعد ذلك بنهاية واقعية قاتمة، فتحكي أن الزوج رفع أمره إلى القضاء، متهماً البنّاء المسكين بسرقة الحصان والأشياء وأن المحكمة ألزمت البنّاء بالتعويض.

وقريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدّعى آنتى آرنى أنها تحوير للنمط الألماني الذي هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا، ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف النطق من باريس إلى باراديس، فقد اعتمدت على وسيلة خداع أخرى. فعندما سألت المرأة الشاب من أين أتى، نظر إلى السماء مشيراً إليها بإصبعه، مما جعل المرأة تتصور أنه أتى من السماء. وعندئذ سألته عن زوجها المتوفى. وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى، ولكنها تغفل موضوع المحاكمة، وتحكى بدلاً منه أن زوج المرأة الثاني اقتفى أثر اللص حتى أدركه، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجرى به مسرعاً. ولما عاد الزوج إلى زوجته وسألته عن الحصان أخبرها بأنه أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الجنة مسرعاً قبل أن تغلق أبوابها.

وفي رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية في كثير من تفصيلاتها، أصيب الزوج في قدمه إثر الصراع الذي دار بينه وبين اللص، وعاد يعرج إلى البيت، وحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكي يرحل به إلى الجنة، وأن روحا شريرة كانت تتربص به وهو يتحدث مع الرجل وأصابته في قدمه.

ويستمر آنتى آرنى في عرض الروايات المختلفة لهذا النمط، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا.

وتحكي حكاية جحا التركية أن جحا لقي امرأة سألته من أين جاء، فأجابها بأنه جاء من جهنم. وعندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي لا تكف عن البكاء لفراقه، فأجابها بأنه رآه واقفاً على باب الجنة في انتظار سداد ما كان عليه من دين، فدخلت المرأة بيتها، وأحضرت له النقود المطلوبة لسداد دينه. وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه شخص من قبل المرأة. ونظر حوله فرأى رجلا يدير طاحونة. وسرعان ما أعمل الحيلة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفي أثره، ونصحه أن يتبادلا ملابسهما حتى لا يهتدي إليه من يقتفي أثره، ونصحه كذلك أن يتسلق نخلة حتى يكون بعيداً عن عينه. وعمل الرجل بنصيحة جحا. وعندما أقبل زوج المرأة ممتطياً صهوة جواده، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصا يرتدي ملابس وصفها له وأشار جحا إلى الرجل الذي كان يجلس في أعلى النخلة. عندئذ نزل الرجل من على حصانه وخلع رداءه وأخذ يتسلق النخلة ليمسك بالرجل. وانتهز جحا الفرصة، وامتطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب.

ويتوقف **آنتى آرنى** عند رواية جحا التركي ليفرغ لرصد الموتيفات المشتركة في الروايات السابقة. أما أصل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التي تحددت زمانياً ومكانياً. وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت في العصور الوسطى، مؤداها أن هناك أناساً طيبين يهبطون من السماء ويصعدون إليها. غير أن **آنتى آرنى** لم يبحث كيف تغيرت الروايات ولماذا تغيرت عندما انتقلت من بيئتها الأصلية التي كان يسود فيها هذا

الاعتقاد إلى بيئات أخرى في أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد.

ولم يكن **آنتى آرنى** يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك لهذا النمط. وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالاً، وأدقها توظيفاً للموتيفات التي وردت في سائر الروايات فيما يتلاءم مع هدف الحكاية ومع مجالها الاجتماعي.

وتحكي الحكاية المصرية أن فلاحا فقيراً كان متزوجاً من امرأة ساذجة، اصطلح الناس على تسميتها "رزية" لبلاهتها. وكانت رزية تغضب دائماً عندما تنادى بهذا الاسم، وتمنت لو غيرته. وفيما هي تطل من النافذة وتفكر في هذا الأمر، مر بها رجل ينادى "أسامي للبيع"، فاستوقفته رزية، وسألته عما لديه من الأسماء، فعرض عليها جملة من الأسماء، من بينها اسم فاطمة النبوية، فاختارته، وطلب الرجل الأجر. ولما لم تكن تملك في هذا الوقت سوى حمار زوجها، فقد أعطته إياه، ومضى الرجل لحاله.

وجاء زوج رزية يناديها باسمها فقالت له إنها منذ الآن فصاعدا لم تعد تسمى رزية، بل فاطمة النبوية. وحكت له قصتها مع الرجل الذي باعها هذا الاسم، كما أخبرته بأنها أعطت له حماره في مقابل ذلك. عندئذ صرخ الزوج في وجهها، وخرج هائماً على وجهه. وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر، وإذا به يسمع صوت نحيب يصدر عن امرأة تطل من نافذة من نوافذ هذا البيت. فلما رفع

بصره ورآها سألته المرأة من أين جاء وإلى أين يسير، فأجابها في يأس مرير بأنه آتٍ من جهنم وذاهب إلى جهنم. عندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفي الذي تبكيه. وتوقف الرجل لحظة، وأدرك أن المرأة بلهاء، فأجابها بأنه قد رآه. فسألته عما إذا كان في حاجة إلى شيء، فتمادى الرجل في خداعها، وأخبرها أنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام. وفي الحال أعدت له المرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل. وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد، فأسرع ودخل حقلاً، حيث وجد فلاحاً يدير ساقية، فاقترب من الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفي أثره، وأن عليه أن يختفي في الحظيرة. وصدق الفلاح هذه الكذبة، وترك الساقية وجرى ليختفي في الحظيرة. وفي الحال اصطنع الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أخفى الأشياء بين الأشجار. وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو ممتط صهوة الجواد، وتوقف ليسأل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصاً يحمل صرة. وأجاب الرجل بأنه قد رآه، وأنه مختف في الحظيرة. فترك الرجل حصانه وسار في اتجاه الحظيرة. وفي الحال ركب زوج رزية الحصان وأسرع إلى بيته حاملاً معه الغنيمة. وهناك نادى زوجته قائلاً: افتحي يا فاطمة النبوية! لقد وجدت رزية أكبر منك. أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الحظيرة بعد صراع بينه وبين الفلاح، ولم يجد الحصان ولا الرجل. وعندئذ أدرك أن الخدعة قد جازت عليه، فعاد إلى زوجته مخذولاً، وقال لها إن الرجل

صادق، ولهذا فقد أعطاه الحصان كذلك لكي يسرع به إلى السماء قبل أن يدركه الليل.

هذه هي الرواية المصرية، التي كان لابد أن يضمها **آنتى آرنى** إلى روايات هذا النمط، لو أنه كان قد عثر عليها آنذاك.

وهنا نرى كيف تشترك الروايات جميعاً في موتيفاتها الأساسية، فهي تشترك معاً في أن المرأة المخدوعة فقدت زوجها الأول، أو ربما فقدت شخصاً آخر عزيزاً عليها. وهي تشترك في أن هذه المرأة بادرت رجلاً لم يكن ينوي الاحتيال قط بالسؤال عن المكان الذي أتى منه، وفي أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السماء أو من الجنة، أو من جهنم. ثم هي تشترك في اقتفاء الزوج الثاني أثر اللص، وفشله في استرجاع ما أخذ احتيالاً من الزوجة، بل فقدانه،' بالإضافة إلى هذا، حصانه.

وعلى الرغم من هذا التشابه، فإن الروايات تختلف بعد ذلك في طريقة توجيهها لهذه الموتيفات. وإذا كان **آرنى** قد انتهى إلى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيوع معتقد ديني، فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه القاتم، ووجهت الموتيفات نحو جو المرح والفكاهة. ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة – فيما بعد – لأن تندرج في مجموعة حكايات جحا التركي، وذلك بعد تصعيد جو الفكاهة فيها. فعندما رد جحا على المرأة بأنه آت من جهنم لم تتردد المرأة في أن تسأله عما

إذا كان قد رأى في جهنم زوجها المتوفي الذي تبكيه لعشـــرته الطيبة معها.

وربما عدت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جحا التركي. ومع هذا فإن الحكاية المصرية وجهت توجهـــا آخـــر مخالفاً لحكاية جحا التركي والروايات السابقة عليها، ومن ثم فقد اختلفت عنها جميعها في بنيتها. فالحكاية المصرية توازي بـــين موقفين يلتقيان في النهاية، وهو ما لم يحـــدث فـــي الروايـــات السابقة. فهناك من ناحية، امرأة فقيرة ساذجة ولكنهـــا طيبـــة، فضلاً عن أن سلوكها ينم عن حس اجتماعي، إذ لم تلجأ لفعلتها تلك إلا لكي تعيد التوازن إلى موقفها الاجتماعي. ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية. ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غنية تخلو من أي حس اجتماعي. ومن ثـــم فإن وظيفتها تتمثل في سد النقص الذي حدث في الأسرة الفقيرة الأولى. ويترتب على هذا أن مستقبل الحكايـــة، فضـــلاً عـــن استمتاعه بحسها الفكاهي، لا يدين الفلاح على فعلته، ويتعاطف في الوقت نفسه مع زوجته التي كان حسها الاجتماعي وطيبتها سبباً فيما تم بعد من وفرة. وقد حمل مناداة زوجها لها باســـمها الجديد، وخلع اسمها القديم على المرأة الأخرى، حمل كل هـــذا المغزى.

وهكذا نرى أن قصر العمل على استخلاص الموتيفـــات المتشابهة لن تكون له فائدة فعالة ما لم يربط ببنية الحكاية التي يوجهها مغزاها ودلالتها، أي يوجهها المجتمع المستقبل لها نحو

هدف معين، حيث تتسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية في المقام الأول.

ومع كل هذا النقد الذي وجه إلى المدرسة الفنلندية، وإلى منهج البحث في الموتيفات العالمية، لا في مجال القص وحده، بل في غير ذلك من أشكال التعبير الأدبي الشعبي، يظل لهذه المدرسة فضل الريادة في هذا المجال. ويكفي أنها وضعت ما كان يردد من قبل كلاماً حول عالمية التعبير الشعبي في إطار منهجي علمي سليم، مازال يتخذ حتى اليوم دليلاً لتصنيف القص الشعبي على الأقل. وفضلا عن هذا فإنه لولا جهود علماء هذه المدرسة في حصر الأنماط القصصية على مستوى العالم، ولولا رصدهم للموتيفات الموظفة على نطاق واسع في القص، ما كان يمكن لمن أتى من بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات. ومما لا شك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية، بقصد الاهتداء إلى متغيراتها، والدوافع وراء هذه المتغيرات، يحقق كثيراً من أهداف الدراسات الشعبية مما لو اقتصرنا على دراسة هذا النمط في إطاره الاجتماعي المحدود.

٧

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن البحث في محلية التعبير الشعبي بدأ يقف بإصرار جنباً إلى جنب مع البحث في عالميته. بل إننا نستطيع أن نقول إن البحث في عالمية التعبير الشعبي بدأ يستغل ويوجه نحو المحلية، ذلك أن الذوق المحلي هو الذي يتحكم في نهاية الأمر في المادة المنقولة، ويوجهها كيفما شاء.

على أن البحث في عالمية التعبير الشعبي ما يزال يلـح على الباحثين، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية، إذ إن البحث بـدأ يوجـه نحو الكشف عن القوانين الكلية الصارمة، وعن النظام الخفـي، اللذين يتحكمان في أشكال التعبير الشـعبي. الهـدف إذن هـو الكشف عن البناء الأساسي للفكر الإنسـاني الـذي يمكـن أن يستوعب كل المتغيرات، وأن يظل – على الرغم مـن ذلـك – خاضعاً لقوانين كلية هي أشبه بالقوانين الكونية.

ويهمنا في هذا المجال أن نشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استنفذت المدرسة الفنلندية جهدها في البحث، كمـا أنها لم تنشأ كرد فعل للنقد الذي وجه إلى هذه المدرسة، بـل إن هذه الأبحاث نشأ بعضها في وقت كانت فيه جهـود المدرسـة الفنلندية ما تزال مكثفة، ولا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحـاث التي ظهرت حقاً في زمن مبكر، نشأت بتأثير تقدم الدراسـات اللغوية الحديثة، وإن كان بعضها ظهر حقاً نتيجة هذا التـأثير، ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث، بصفة عامة، نشـأت مسايرة لتطور الفكر الفلسفي في العصر الحديث. ولهذا نستطيع أن ندعي في شيء من الاطمئنان أن البحث في القوانين الخفيـة التي تتحكم في التعبير الأدبي بدأت حقاً بالأدب الشعبي. ولعـل هذا هو السبب في أن الأبحاث الرائدة المبكرة في هذا المجال قد أعيد تقييمها في السنين الأخيرة، وأصبحت مرجعـاً لدارسـي الأدب واللغة، لا على المستوى الأدبي الشفاهي ولغـة الكـلام فحسب، بل على مستوى التعبير الأدبي الذاتي كذلك.

ففي عام ١٩٠٩ نشر **أكسل أولريك** بحثاً في "المجلة الألمانية للدراسات الألمانية القديمة والأدبية" تحت عنوان "القوانين الملحمية للقص الشعبي". ولم يشر الباحث إلى أنه خص قصاً دون قص، بل القص الشعبي بصفة عام [١٠].

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح Super Organic، وهم يعنون بذلك أن الحضارة عملية مجردة، تنمو نمواً ذاتياً، الأمر الذي لا يتطلب بالضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى تترتب عليها وتفسير نشأتها ونموها وعملياتها المختلفة. وشبيه بهذا – كذلك – تكوين الإنسان، فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات العضوية فإنه يسمو فوق العضوية بتكوينه الفكري والنفسي. وبالمثل فإن قوانين القص الشعبي ينبغي أن ينظر إليها في حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات. ولقد اختبرت هذه القوانين على مستوى عالمي، وانتهى الباحثون إلى أن **أولريك** قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية القص الشعبي. وتتلخص هذه القوانين فيما يلي:

أولاً: قانون البداية والنهاية. فالقص الشعبي يبدأ من نقطة السكون، وسرعان ما يتجاوزها 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.

ثانياً: قانون التكرار. والتكرار هنا ليس تكرار الموتيف الواحد في 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، ومنه الوصف على سبيل المثال. على أن التعبير الأدبي الشعبي لا يميل إلى الوصف، وذلك لاقتصادية التعبير فيه من ناحية، ولأن الوصف يخضع لذاتية المؤلف من ناحية أخرى. ويمكننا أن نتمثل في هذا المجال بتعبيرين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف. فقد تؤكد محاولة إنسان في عمل ما فنقول: لقد حاول وحاول. وقد نقول: لقد حاول بكل جهده. فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد، وهو أسلوب الأدب الشعبي، أما الجملة الثانية فهي تستخدم في وصف المحاولة لتكيدها، وهي عبارة تتولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل، فقد يقول: لقد حاول جاهداً، أو حاول بكل ما في وسعه، أو حاول يائساً، وهكذا. ويؤدي التكرار أكثر من وظيفة في التعبير الشعبي بصفة عامة. وبالنسبة للتعبير الأدبي يعد وسيلة لحفظه، وهو وسيلة لخلق التوتر في القص، ثم إن له وظيفة بنيوية في النص، على نحو ما سنرى فيما بعد.

ثالثاً: 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 الشعبي عن الأدب الذاتي تمييزاً حاداً مثل هذا القانون.

رابعاً: قانون المشهد. والمشهد في القص الشعبي لا يحتمل أكثر من شخصيتين، فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفي.

خامساً: قانون القوتين المتعارضتين. فهناك الكبير في مقابل الصغير، والضعيف في مقابل القوى، والشرير في مقابل الخير، والفقير في مقابل الغني، والجميل في مقابل القبيح. ووظيفة البطل في القص أن يكون وسيطاً بين هذه المتعارضات، فيصنع منها تكويناً جديداً. ومن هنا يرى بعض الباحثين أن **أولريك** كان أسبق من **ليفى شتراوس** في إبرازه البناء الأساسي للقص الجمعي، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينهما وسيط.

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

هذه القوانين الشكلية التي ذكرها أولريك. وقد أضاف إليها بعض القوانين التي ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك أن القص الشعبي لا يعرف تداخل خيوط الأحداث مع بعضها

البعض، بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد، وإذا كان لابد من العودة إلى الماضي، فإن هذا يأتي عن طريق الحوار.

ثم إن السرد في القص الشعبي يترجم كل صفة إلى فعل، فلا يكتفي بأن يصف الشخصية بالقسوة أو البؤس 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 تضفي عليها الجمال والسحر.

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

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

وأخيراً فإن القص الشعبي يتميز بوحدته الملحمية. فبمجرد أن تبدأ الحكاية في تصوير الوضع الذي يكون فيه

البطل مهدداً بالشر، إذ بالأحداث والشخوص والأشياء تتضافر جميعاً لكي تصل بالبطل في النهاية إلى الانتصار.

٨

وربما يعد بحث العالم الروسي **فلاديميربروب** الذي ظهر باللغة الروسية في عام ١٩٢٩ تحت عنوان "مرفولوجية الحكاية الخرافية" – يعد الخطوة التالية الضرورية لبحث **أولريك**[١٢] ذلك أن البحث في القوانين الشكلية العامة للقص الشعبي لابد أن يكتمل بالبحث في القانون الذي يحكم نظام السرد من أوله إلى أخره في كل نوع على حدة من أنواع القص الشعبي. على أننا نفضل أن نرجئ الكلام عن بحث **بروب** لما بعد، لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولاً إلى اللغة الإنجليزية في عام ١٩٦٥، ومن ثم فإن الأبحاث التي ترتبت عليه، والتي سنشير إليها وشيكا، كانت متأخرة.

وننتقل الآن إلى بحث علمي آخر يسير في اتجاه بحث **أولريك** كذلك من حيث ميله إلى الكشف عن النظام الذي يحكم التعبير الشعبي، وإن كان أكثر منه شمولاً وعمقاً، ونعني بذلك بحث العالم السويسري **أندريه يولس**، الذي ظهر باللغة الألمانية في عام ١٩٤٦ تحت عنوان "أشكال بسيطة".

ويعد بحث **يولس** كشفاً حقيقياً جديداً في مجال التعبير الشعبي على المستوى العالمي، لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبي الشعبي على وجه التقريب، من حيث البحث عن النظام الذي يحكم كلا منها على المستوى الفكري والتعبيري،

وهي الأشكال التي تظهر هي بعينها عند جميع شعوب العالم، ونعني بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافي وغير الخرافي، والأشكال الخبرية، والأمثال، والألغاز، والنكتة – بل لأنه، فضلاً عن هذا، اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً وكأنها نص واحد، على الرغم من تباينها شكلاً ووظيفة. ويرجع السبب في إلحاح يولس في الكشف عن هذا الخيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً، إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعاً واحد وهو العقل الجمعي، ليس حصيلة جمع ١+١+١ بل هو حصيلة ضرب ١×١×١. إن حاصل جمع الآحاد إضافة إلى ما لا نهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت. العقل الجمعي إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو أن فرداً واحداً أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحثنا عندئذ عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التي 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 في العقل الجمعي الموحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث يولس يتميز بأنه يتحرك في مستويات مختلفة في آن واحد، مستوى الكون الكبير، ومستوى الكون الصغير الذي يمثل عالم الإنسان، ومستوى التعبير. إن العقل الجمعي، كما يقول **يولس**، أشبه بالفتاة المسكينة في الحكاية الخرافية، التي تحتم عليها أن تعمل في الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكي تجمع الشبيه إلى الشبيه فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع النظام من الفوضى.

وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعي في موقفه من الحياة ومن الكون. فالإنسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئي وغير المرئي، لأن مجرد التفكير في هذه الأشتات المتفرقة يملؤه بالمخاوف والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعاً آخر لا يصنعه من المخاوف والأوهام فحسب، بل كذلك من الآمال والخيالات، فإذا بأشتات الحياة المبعثرة المختلطة تنتظم في شكل إنجازات فكرية، وطقوس دينية، وتشكيلات أدبية وفنية ولا تدخل هذه العملية في إطار الميتافيزيقا، بل إنها من صميم العملية المعرفية التي تميز الإنسان عن غيره من الكائنات.

وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية، فإنها تتم جميعاً وفقاً لعملية موحدة. إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتنتقي منها ما يتشابه وينسجم في كل موحد، أو على حد التعبير الفلسفي الألماني، **جشتالت**. وإذا كان الجشتالت – كما يقول الشاعر الألماني الكبير **جوته** – هو الاكتشاف الحقيقي للمصير الإنساني المعقد، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يمثل جانباً من هذا المصير الإنساني المعقد وبهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبي "جشتالتا" من حيث تكوينه الفني، كما تصبح الأشكال جميعا "جشتالتا" واحدا من حيث إنها تعبر عن المصير الإنساني المعقد: على المستويين المرئي وغير المرئي.

أما كيف يتم للعقل الجمعي الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلاً فنيا مثالياً متكاملاً، فإن هذا لا يحدث

إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر فيها المشاعر والأفكار. وعندئذ تتضافر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلاً متكاملاً، يصبح – بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعي – الشفرة التي يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون. ولعل هذا هو السبب في وفرة الرموز في التعبير الشعبي. ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية الكبيرة، التي اصطلح على تسميتها بالأنماط العليا **Archetypes**، بل تتعداها لكي تشمل كل شيء في الحياة.

ويمكننا أن نستدل على هذا بنوع أدبي شعبي بسيط هو اللغز. فالألغاز الشعبية جميعها على مستوى عالمي تدور حول أشياء نفعية محسوسة في حياتنا. وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التي قد لا نكترث لها، حتى إننا لنعجب حقاً 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 لغز خاصة، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لطبيعة الأشياء، ولكنهما، في حل اللغز، يتحدان في وحدة منطقية قابلة للإدراك. (يمشي ويقف من غير رجلين... الساعة).

فاللغز إذن صياغة لغوية، وشكل أدبي، يجعل المستحيل ممكناً، وذلك من خلال إيجاده مخرجا للجمع بين المتعارضين. ولو أننا تساءلنا كيف يتأتى للإنسان في أي مكان على وجه

الأرض تأليف هذا الشكل الملغز، فإن الجواب عن هذا لابد أن نبحث عنه في موقف من مواقف الإنسان الخفية إزاء الكون الكبير الذي يحيط به. إن الكون مليء بالظواهر التي تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية، أما إذا نظر إليها في الإطار الكلي 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 التي تكشف عن سر الأمور الملغزة، وهي في النهاية صيغة بسيطة قد تبهر الإنسان ببساطتها، وتجعله يتعجب كيف أنه لم يهتد إليها وهي تقع أمام بصره.

وهكذا يبدأ اللغز بالنظرة الفاحصة إلى الجزئيات المبعثرة في الحياة، فينتقي منها ما يمكن أن يحيله إلى صياغة لغوية وشكل أدبي، ثم إلى معنى كوني. وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند **يولس** من هذه البداية، والبداية فوضى والنهاية نظام لغوي وأدبي وكوني. وإذا كانت الحياة ترهق الإنسان بمشاغل واهتمامات روحية متعددة، فإن كل شكل من الأشكال الأدبية الشعبية يجيب عن اهتمام روحي بعينه، فالأسطورة لها مجالها الخاص من الاهتمام الروحي، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية، وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبي ولا يتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة، وكيف يتحدد وفقاً لهذه الاهتمامات في صياغة لغوية وأدبية مميزة، ولكننا نوجز في النهاية أهم الأفكار التي يبنى عليها **يولس** بحثه القيم فيما يلي:

أولاً: إن العقل الجمعي بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان، دائرة العالم الصغير ودوائر العالم الكبير. ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إزاء العالمين في آن واحد، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت في النهاية في أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الإنساني إزاء الكونين الصغير والكبير معا. وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هي أن الجزئيات تنتظم فيها بدقة، بعيداً عن أي إفاضة، ولهذا فقد أصبحت صالحة تماماً لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة، وبينه وبين الكون. ولهذا فإننا نجد **ياكبسون**، من خلال هذا المفهوم، يميز بين الأدب الشعبي والأدب الذاتي، متأثراً بالتمييز السوسيري بين اللغة والكلام، بأن الأدب الشعبي يمثل اللغة، مقابل الأدب الذاتي الذي يمثل الكلام[١٣]..

ثانياً: إن التعبير الشعبي 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 الشعبي، فإنه في إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لا حصر لها بطريقة مبتكرة، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد.

ثالثاً: حيث إن السلوك الإنساني على المستوى الجمعي يتحول إلى سلوك لغوي، فإن أول ما يبحث عنه في التعبير الشعبي نظامه اللغوي، ومن اللغة ننتقل إلى أدبية هذا التعبير.

رابعاً: إن السؤال الذي كان يلح على **يولس** هو: كيف يمكن أن يبرز فجأة من الكلام العادي وبقوة قهرية شكل أدبي محدد؟ وكيف يكتسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتي بعد أن يصبح شكلاً مغلقاً على نفسه وله قوانينه الخاصة؟ ولكي يرد **يولس** على هذه التساؤلات نجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعي التي نادى بها **ياكبسون وبوجاتيريف** من قبل، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذي سمى به كتابه "أشكال بسيطة". وليست البساطة مرادفة للسذاجة والسطحية، بل مرادفة للطبيعة. وكان **ياكبسون وبوجاتيريف** قد انشغلا بالتمييز بين الأدب الطبيعي الذي يعد من أهم خصائصه أنه شفاهي ومتناقل، والأدب الذاتي. أما **يولس** فإنه يبدأ بنتاج هذا الأدب، أي بالأشكال التي 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 التي تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة، أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى، لتجيب عن اهتمام إنساني بعينه. وأما كيف يتألف، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة، تعد معادلة تماماً لهذا الاهتمام الإنساني.

ومن الطبيعي بعد هذا أن يرفض **يولس** رفضاً قاطعاً استخدام الموتيف كأساس في تحليل النص الأدبي الشعبي، فالموتيف من وجهة نظره، اصطلاح سلبي، ولا يمكن أن يؤدي استخدامه على النحو المجزأ كما فعلت المدرسة الفنلندية إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعبي بوصفه وحدة معقدة.

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

٩

ونعود إلى بحث **بروب**، أحد أعلام المدرسة الشكلية الروسية، الذي نشره في عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرفولوجية الحكاية الخرافية. وقد سبق أن أشرنا إلى أن بحث **بروب** لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٥. وفي 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 الشعبي بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص ونتائجها، ذلك أن النص الشعبي راسخ شكلاً وبناء من ناحية، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانيا. ولعل هذا هو السبب في ورود أسماء دارسي الأدب الشعبي الذين عنوا بدراسة النص – مثل **يولس وبروب** وغيرهما – في أعمال كثير من النقاد المحدثين. ولعل هذا كذلك هو السبب في اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص الفردية في قواعد التحليل النصي.

وكما بدأ **يولس** بحثه معارضاً فكرة تجزئة النص من خلال البحث عن الموتيفات، كذلك عارض **بروب** كلية في أن يكون الموتيف ممثلاً للوحدة الأساسية في النص. فالموتيف، كما

يقول، لا يمثل وحدة منطقية في النص، إذا سلمنا بتعريف الموتيف وفقاً لـ **طومسون**، بأنه أصغر وحدة في النص. ذلك أن زوجة الأب، والحصان السحري، والبئر المسحور، وهكذا، تعد جميعها موتيفات، وهي لا تعد وحدات أساسية في حركة القص. وإذا سلمنا بأن الموتيف يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة، فإن كل جملة في الحكاية تعد في هذه الحالة موتيفا، الأمر الذي لا يمكن أن يساعد على استخلاص الوحدات الأساسية التي ترد في كل حكاية.

فإذا اخترنا حكاية ما وقلنا: خرج الولد ليصطاد فقابله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة ألغاز فحلها، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية، حصاناً مجنحاً، ومفتاحاً سحرياً، وسيفاً سحرياً، فطار بالحصان إلى قلعة التنين، وفتح القلعة بالمفتاح السحري، وقتل التنين بالسيف، ثم أنقذ الأميرة المأسورة في داخل القلعة وتزوجها – فإن الجمل التي اختزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها في 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 التي لا غنى عنها لأية حكاية خرافية.

وهنا يقدم **بروب** مثالاً يوضح من خلال مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالي:

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

إن الأشياء والشخوص مختلفة في هذه الجمل في حين أن الفعل ثابت. وحيث إننا نسعى لتحديد العناصر الثابتة في القص، فإن الأفعال تمثل في 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 وأساسي في مجرى الأحداث المتسلسلة. فزواج البطل بالأميرة المسحورة -على سبيل المثال- يعد وحدة وظيفية أساسية، في حين أن زواج الأب الذي توفيت زوجته في بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية. ذلك أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة.

وبعد أن شرح **بروب** مفهوم الوحدة الوظيفية التي استخدمها في تحليله على نحو ما رأينا، راح يلخص نظريته في القص الخرافي على النحو التالي:

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

ثانياً: إن عدد الوحدات الوظيفية التي تستخدم في القص الخرافي محدودة.

ثالثاً: إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية في القص الخرافي بعامة متشابه.

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

خامساً: إن عدد الوحدات الوظيفية التي يتحرك في إطارها القص الخرافي تبلغ واحداً وثلاثين وحدة وظيفية.

ثم يشير **بروب** بعد ذلك إلى ظاهرة بنائية أساسية في القص الخرافي، تتمثل في العلاقة المتضادة الحتمية بين بعض الوحدات، التي تتكون منها وحدات مزدوجة، وقد ترد هذه الوحدات المزدوجة متجاورة، مثل وحدتي التحذير ومخالفة المحذور، وقد ترد غير متجاورة. مثل وحدة النقص أو التهديد التي ترد في منطلق الحكاية، ووحدة زوال النقص أو التهديد التي ترد في نهاية الحكاية وكذلك وحدة الخروج التي تأتي في مطلعها، ووحدة العودة التي ترد في نهايتها.

وبهذا يعد **بروب** بحق أول من استخدم التحليل الشكلي والبنائي في تحليل القص الخرافي بصفة خاصة، والقص الشعبي بصفة عامة. وقد عارض **ليفي شتراوس** في أن يكون تحليل **بروب** بنائياً، لأنه من وجهة نظره، ليس سوى تحليل أفقي، رصت فيه الوحدات رصا متتابعاً من البداية إلى النهاية. على أن هذا الاعتراض يدحضه جزئياً أن **بروب** يعد أول من توصل

إلى الوحدة البنائية في القص بصفة عامة، هذا فضلاً عن إبرازه العلاقة الحتمية بين بعض الوظائف المزدوجة، بصرف النظر عن موقعها من القص، ولم ينف **بروب**، على أية حال، أن تحليله شكلي في المقام الأول، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لابد أن يلتزم بها الباحث في القص قبل الشروع في أي مستوى آخر من التحليل.

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 كثيراً أو قليلاً 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 بقى من هذه المعتقدات ذاب في جوها الشاعري. هذا فضلاً عن أن كل حكاية خرافية تعد نصاً 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.

١٠

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 – منشغلاً 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، تماماً 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 التي استخلصها **يونج** من أفعال بطل الحكاية الخرافية مسايرة تماماً لتتابع الوحدات الأساسية عند **بروب** وذلك دون أن يكون أحدهما متأثراً

بالآخر، أي أن وحدات **بروب** الأساسية تحولت، دون قصد، عند **يونج** إلى وحدات ذات دلالات سيكلوجية؛ فوحدة الخروج عند **بروب** تصبح عند **يونج** خروجا من داخل النفس المظلمة، ومن القيد الذي يأسرها، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف مكنونات 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، في الحكاية الخرافية، في شكل الأنماط العليا، مثل المارد والغول والغابة المظلمة والجبل الشاهق والرجل العجوز الطيب والشجرة المانحة للعطاء،' وهكذا.

ومعنى هذا أن **بروب** إذا كان قد توصل إلى القانون الذي يحكم حركة القص الخرافي، فإن **يونج** ومدرسته التي يعد من أعلامها "**بيتلهايم**" و"**هودفج فون بايت**"، و"**ماري لويس فون فرانس**"، قد توصلوا من خلال القص الخرافي إلى القانون النفسي الذي يحكم سلوك الإنسان في الحياة. وإذا شئنا أن نربط بين النتيجتين اللتين توصل إليهما كل من العالمين، **بروب و يونج**، بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذي بحثا فيه، فإننا نقول إن القانون الذي يحكم النفس الإنسانية هو بعينه القانون الذي يحكم القص الخرافي.

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

١١

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

فبييرما رندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى الشريرة، الذي يشمل القدر الأكبر من وحدات **بروب**، يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائي أساسي كبير، يمثل جوهر الحكاية، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخير والبطل الشرير(١٥).

ولا يعد هذا البناء الأساسي جوهر الحكاية فحسب، بل إنه يصلح أن يكون معياراً للتمييز بين حكاية وأخرى. فكلما بالغت الحكاية في قهر القوى الشريرة للبطل، كان البطل الخير أكثر روعة وقوة وجاذبية، والعكس صحيح. وبتعبير آخر نقول إن سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التي تمنح للقوة الشريرة. ولعل هذا يدفعنا، كما يقول "**مارندا**" إلى ألا نبدأ فهم الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلاً ورائعاً، بل من زاوية قدرة البطل الخيّر على هزيمة البطل الشرير الذي يتفنن في إيذائه أكثر من مرة. فالبطل الخيّر لا قيمة لوجوده في

الحقيقة إلا من خلال القوة الشريرة. وإذا نحن سلمنا بهذا البناء الأساسي، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى، التي تقوم بها الشخوص المانحة والمساعدة والأدوات السحرية، بين القوتين الكبريين: قوة الشر وقوة الخير.

ويرى **ميليتسكي** (١٤) في دراسة بنائية له حول القص الشعبي، أن وحدات **بروب**، التي تدور حول انتصار البطل تارة وهزيمته تارة أخرى، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها في وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار. فأحداث الحكاية الخرافية تدور في الحقيقة، من أولها إلى أخرها، حول مجموعة من الاختبارات التي يترتب بعضها على بعض. فالاختبار الأول التمهيدي الذي تختبر فيه القوة الشريرة البطل، أو ذلك الذي يتجاوز فيه البطل المحذور، اختبار فاشل بالضرورة، لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك، وهي الشعور بتهديد يدفع البطل إلى الحركة. ثم يلي هذا الاختبار الأولي الاختبار الأساسي الذي لابد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته. على أن الحكاية لا تنتهي عادة بهذا الكسب، بل إن هناك اختباراً إضافياً له أهميته في القص، وهو الاختبار الذي يتعرض فيه البطل لفقد ما أحرزه من قبل، وهو لكي يسترد هذا لابد له من أن يقضي على الشر كلية.

ومن وجهة نظر **ميليتسكي**، أن هذه الاختبارات لا تدور بين قوة خيرة وقوة شريرة، كما يرى **بروب**، بل إنها في الحقيقة تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول، أو بين العالم الحسي

والعالم الغيبي، أو بين ما هو ملك للوجود الإنساني، وما هو غريب عنه. ويعد البطل الوسيط الذي يقرب هذه العوالم بعضها من بعض، فبعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدراجه يكون المجهول قد اقترب من المعلوم، والغيبي من الحسي، والغريب من القريب. وهذا ما يمثل في الحقيقة جوهر رسالة القص الخرافي.

ويتحدث جريماس [١٥] عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنياً واجتماعيا من وحدات **بروب**، فبدلاً من وحدتي الخروج والعودة، يتحدث عن وحدتي الانفصال والاتصال، وهما وحدتان لهما دلالتهما على المستوى الفردي الاجتماعي. ذلك أن البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع. وتعبر الحكاية عن هذا في بدايتها بمخالفة البطل للمحذور. على أن هذا الانفصال يكون مؤقتا، لأن البطل يعود فيلتحم بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التغيير الذي 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.

ولعنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف ينحو التحليل إلى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية، وهو الأمر الذي لم يكترث له **بروب**، إذ أنه، وهو العالم الشكلي، كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص نظريته.

على أن التحليل البنيوي لم يقتصر على القص الشعبي، بل تعداه إلى اللغز والمثل الشعبي والنكتة. وليس في وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التي تمت في هذه المجالات لاستخلاص بنائها الثابت الذي يكشف كل بناء منها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للإنسان من الحياة والكون.

وحسبنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحث ما يؤكد عالمية التعبير الشعبي. وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على الباحثين منذ البداية، وما زال يلح عليهم حتى اليوم.

على أنه ينبغي علينا أن نشير – في نهاية المطاف – إلى أن التعبير الشعبي مغرق في المحلية بقدر ما هو مغرق في 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 تنظيماً فكرياً في أطر التشكيلات الفنية، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشفت، إلى حد كبير، قوانينها الإبداعية، يظل التعبير الشعبي، على الرغم من هذه النظم التي تحكمه على مستوى عالمي، قادرا على استيعاب كل مشكلات الجماعة وكل رصيدها الحضاري على مستوى محلي.

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبي هو الحياة الإنسانية في إطاريها العالمي والمحلي؟ وأنه في أنظمته اللغوية يمثل القوانين الكلية التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون الذي يحيط به؟ هذا ما نود أن نبينه في الفصول التالية.

الهوامش

(١) دائرة المعارف البريطانية – الطبعة الخامسة عشرة – مادة فولكلور.

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

(3) Gerhard Lutz: Volkskunde, pp. 102-108- Berlin 1958

(4) Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie, Berlin 1968,p.29

(5) C. W. Von Sydow; Folktale Studies and Philology; Some Points of View.
The Study of Folklore (ed) by Alan Dundes Berfley 1968.

(6) Anna Brigitta Rooth: The Cinderella Cycle Lund 1951.

(7) Gerhardt Lutz: Volkskunde, p, 104.

(8) Anti Aarni: Der Mann aus der Paradise, Helsenki. 1915.

(9) Axel Olrik: Epic laws of Folknarrative; the study of Folklore p. 129.

(10) V. Propp: Morphology of the Folktale, Indiana University 1968.

(11) Andre Jolles: Einfache Formen, Zurich 1946.

(12) P. Bogatyrev und R. Jakobsin, Die Folklore-als eine besondere Form des Schaffens. Utrech 1929.

(13) P.Maranda(e)Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (Belgium 1974).

(14) Ibid., pp. 73-48.

(15) P. Maranda. And K. Maranda: Structural analysis of Oral Tradition, univ. of Pennsylvania 1971, P. 81.

obeikandl.com