الفصل الثالث

خصوصيات الإبداع الشعبي

obeikandl.com

obeikandl.com

يبدو الحديث عن "الإبداع الشعبي" للوهلة الأولى غريباً وربما كان مثيراً، فقد ظل الفكر النقدي على مدى الزمن وإلى يومنا هذا لا يتحدث عن الإبداع – إذا عرض له – إلا منسوبا إلى الفرد المبدع. ومع مضي الزمن، وتواتر هذا الفكر استقرت في الأذهان فكرة أصبحت من المسلمات مؤداها أن الإبداع نشاط فردي، ينشأ عن تجربة فردية. وحين نتحدث عن الإبداع الشعبي، الذي هو إبداع جماعي بالضرورة، تنشأ مشكلة ذات وجهين: الأول يتعلق بتخليص الإبداع من خاصيته الفردية، والثاني يتعلق بكيفيات هذا الإبداع وخصوصياته. وليس من هدف هذه الدراسة مطلقا أن تنفي فردية الإبداع الأدبي والفني بعامة، ولكنها تسعى إلى تأكيد ظاهرة الإبداع الفردي. ومن هنا فإننا نواجه في هذه الدراسة صعوبة أولى في مواجهة فكر مستقر. وصعوبة أخرى في ارتياد مجال لا أقول إنه مجهول كلية، ولكنه ظل مهملاً لما يكتنفه من شكوك.

١ـ حتمية التعبير الشعبي:

ترجع حتمية التعبير الشعبي إلى أنه يعد المكون الأساسي في حضارات الشعوب، وإذا كانت الحضارة ظاهرة اجتماعية محلية، فلأن التعبير الشعبي بكل أشكاله ونماذجه اللغوية وغير اللغوية لا يثبت وجوده إلا وهو متمركز في الزمان والمكان المحليين. وتعد اللغة المحرك الأول لكل حضارة، لأنها هي التي تشكل مجموعة النظم الإشارية التي يصطلح عليها الناس فيما يختص بكل وجه من وجوه حياتهم. ولهذا فإن اللغة الطبيعية تحتل

مكان الصدارة في الاتصال البشري. ولا يمكن أن تثبت اللغة، بوصفها نظما إرشادية، ما لم تكن متغلغلة في البنية الحضارية، كما أنه لا يمكن لحضارة أن تعيش ما لم تكن مفصحة عن هويتها في بنية اللغة الطبيعية.

وتعرف الحضارة بأنها حصيلة من الذكريات التي تعبر عن نفسها في شكل نظم فكرية تكشف عن كنهها في كل مظاهر الحياة اليومية،و في حصيلة المعارف المتوارثة التي تحدد الممنوع والمرغوب فيه قولا وفعلا، وفي كل شكل من أشكال الإبداع التي تفهمها الجماعة وتكتشف فيها أبعاد إدراكهم للمحدود في حياتهم، واللامحدود فيما وراء أفقهم المحسوس [1].

وإذا فهمنا الحضارة بهذا المعنى فإننا نرتب على ذلك النتائج التالية المرتبطة بالتعبير الشعبي ونؤكد حتميته:

أولاً: إن الحضارة ظاهرة اجتماعية، وهي أساس بناء المجتمع ونظامه. ولا تستبعد الحضارة دور الفرد، بشرط أن يكون هذا الفرد ممثلاً للجماعة ومثرياً لتراثها، أو على الأقل محافظاً عليه.

ثانياً: إن الحضارة تنصب على حصيلة الماضي الذي ثبت في شكل النظم الراسخة في حياة الجماعة، اللغوية وغير اللغوية. وقد نجد من يتحدث عن بناء حضارة مستقبلية. واستعمال لفظ حضارة في هذه الحالة يكون من قبيل المجاوزة، إذ لا يعني ذلك سوى خطة عمل ذات أهداف مستقبلية. فإذا أضافت خطة العمل

هذه فيما بعد، حصيلة يمكن أن تضم إلى رصيد الذكريات الماضية الراسخة، فإنها عندئذ إضافة حضارية.

ثالثاً: إن الحضارة بوصفها نظما إشارية، لابد أن تترجم في النهاية إلى نصوص، فاللغة في النهاية هي التي تتناقل، وهي التي تترجم إلى معنى تفهمه الجماعة وتتبادله، ومن ثم يكون النص على الدوام قابلاً للفهم وإعادة الفهم، كما يكون قابلاً للإضافات المثيرة(٢). وهذا هو السبب في أنه ليس هناك حضارة من الحضارات لم تسجل من خلال اللغة في أي صيغة من الصيغ المعروفة في التعبير الجمعي. وقد تكون الكتلة الحجرية المشكلة في شكل بناء أو تمثال مكونا من مكونات الحضارة، ولكن هذا التشكيل الحجري لا يصل مغزاه إلى فكر الجماعة إلا إذا صاحبته اللغة ووضعته في قلب الأحداث التاريخية أو الأسطورية. وبهذا تصبح اللغة هي السجل الحضاري الذي يصل الماضي بالحاضر.

رابعاً: إن حركة الجماعة في إطار حضارتها تكون وفقاً لقيم موضوعة تهم الجماعة بأسرها، وليس وفقا لرغبات ذاتية، والفرق كبير بين الرغبة والقيمة، فالأولى تنبع من داخل الإنسان بدافع حاجات "الأنا" الخاصة، ولهذا فإنها قد تكون بعيدة عن الحق والعدل، أما الثانية فهي تكتشف من الخارج، وقد تكون مضادة للرغبة الذاتية. ومعنى هذا أن الحضارة تؤسس على مجموعة من القيم الموضوعية التي يغرزها الحس الجمعي والفكر الجمعي، وليس على مجموعة من الرغبات التي لا تلبي إلا حاجات مؤقتة. وإلى هذه القيم الموضوعية تنتمي القيم الأخلاقية والدينية والجمالية،

وهي تمثل مجموعات الأعمدة الثلاث التي يقوم عليها التعبير الشعبي [٣]. وكيف لا، وهي الأعمدة التي تحدث التوازن بين العقل والروح على المستوى الفردي والجمعي معا!.

وخلاصة القول إن الحضارة التي يعد التعبير الشعبي مكونا أساسيا لها، نظام آلي يحكم جمع المعلومات في ضمير الجماعة وينظمها ويحفظها فيه حتى يكون لها استمراريتها ودوامها. وهناك مظهر لهذا الدوام: دوام النصوص في الذاكرة الجماعية، ودوام الشفرة. ومن الممكن أنها تعي النصوص والشفرة معا، ولكنه في كثير من الأحيان تبقى النصوص وتختفي الشفرة. فالحكايات الخرافية، على سبيل المثال، ما تزال تحكي حتى اليوم وإن غابت عنا شفرتها التي كانت ملازمة لها في زمن تاريخي محدد. وهذا يعني أن حياة النصوص أطول أمدا من نظم الشفرات. على أن النصوص القديمة تظل تستقبل مع تناقلها عبر السنين بطبيعة الحال إضافات جديدة. وهنا يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضاري للنصوص. ويتم هذا من خلال مسارات ثلاثة: **المسار الأول**، وهو الذي يسمح بالإضافة الكمية للمعارف الجديدة المصاحبة لتغير الأزمنة **والمسار الثاني**، هو الذي يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة، بحيث تتداخل فيها وتتآلف معها، فالعناصر الأسطورية على سبيل المثال، يعاد توزيعها في أشكال جديدة من القص لتسهم في خلق إبداعي جديد.

وأما **المسار الثالث** فهو الذي يلغي جوانب من القديم ليحل محلها ما هو جديد، فمن أهم سمات الثقافة الشعبية أنها يتحتم نسيان

بعضها من أجل خلق ما هو جديد، وذلك تلبية لطبيعة الإنسان الذي يسعى دائماً إلى التغيير والتجديد. فإذا كان المهاد الفكري والاجتماعي لم يعد ملائما لرواية السير الشعبية – مثلا – على نحو ما كانت تروى من قبل، فإن العقل الجمعي سرعان ما ينسى رواية هذه السير لحساب نمط آخر جديد من القص.

ونخلص من ذالك إلى أن التراث الشعبي عملية طبيعية تنتمي كل الانتماء إلى العملية الحضارية، فهو لم يوضع وضعا، وإنما نشأ من خلال عملية معقدة، تتراكم فيها المعارف الحياتية والكونية. وهذه المعارف تظل تنقي وتغربل حتى تستقر في تشكيلات فنية ذات قيم إشارية عالية، وقيم جمالية شديدة الخصوصية، ولا يتم هذا إلا من خلال اتفاق جماعي سري وضمني، بحيث يصعب مراقبته أو تسجيله. وبسبب كل هذا فنحن نتحدث عن حتمية التراث الشعبي الذي يشبه حتمية الغرائز. والفرق بين الغرائز والتراث الشعبي، أن الغريزة ثابتة، وأنها إن تركت دون كبح أو تنظيم كانت عامل هدم للإنسانية. أما التراث الشعبي فهو أكبر عامل على تنظيمها وتحديد المعايير اللازمة لنشاطها وسلوكها.

لقد مضي زمن كان ينظر فيه إلى التراث الشعبي على أنه إفراز الطبقات المسخرة من الشعب، وربما ما يزال لهذه النظرة أثر في تقييم التراث الشعبي. ولا يعد هذا قصورا في فهم طبيعة التراث الشعبي فحسب، بل في مفهوم الحضارة بصفة عامة. على أن هذه النظرة تغيرت على مستوى العالم نتيجة التطور الذي حدث

في العقود الأخيرة في مناهج العلوم بصفة عامة، والعلوم الإنسانية بصفة خاصة. ولم يكن التراث الشعبي بصفة عامة، والأدب الشعبي بصفة خاصة، بمنأى عن التأثر بكل ما هو جديد في هذه الدراسات ومن هنا كان التطلع إلى ضرورة الاهتمام بهذا التراث لا بوصفه إفراز الطبقات المسخرة، بل بوصفه ملكية قومية، لكل فرد في المجتمع.

٢ـ خصوصية التعبير الأدبي الشعبي:

يقول **بروب** في كتابه "نظرية الفولكلور وتاريخه": "إن الفولكلور وهو يعني به في هذا المجال، الأدب الشعبي، يمتلك عددا من الملامح الخاصة التي تختلف اختلافاً حادا عن الأدب الفردي، إلى درجة أن مناهج دراسة الأدب الفردي تعجز عن حل مشاكله"(٤).

وأول ملامح هذه الخصوصية أن الأدب الشعبي يعتمد، وبوصفه وسيلة اتصال جمعية، على المشافهة، فإذا وصل النص إلى حد تثبيته كتابة، ترتب على هذا أمران مهمان: الأمر الأول أن عملية نقل النص الشفاهي إلى نص مكتوب لابد أن تتم على يد من عاش واستوعب حضارة الكلمة المكتوبة، وأراد أن يستغلها في نقل النص ونشره، لا عن طريق الاستماع إليه، بل عن طريق القراءة. وهذا معناه أن النص لا يصبح وسيلة اتصال بين راوٍ وجمهور من المستمعين، بل يصبح متصلا بالقارئ على نحو مباشر، وهي الوظيفة التي يقوم بها أي نص مكتوب.

والملمح الثاني أن النص المكتوب قد يتيح الفرصة للرواة مرة أخرى لاسترجاع عملية الرواية الشفاهية، وذلك عندما يكف النص الشفاهي عن أن يؤدي دوره في عملية الاتصال الجمعي لتغير الظروف التاريخية كما سبق أن ذكرنا، وعندئذ يمكن أن يستعين الراوي بالنص المكتوب في القيام بعملية راوية أخرى. على أنه إذا حدث هذا، فإن النص لا يروي كاملا كما كان يروى من قبل، بل لابد أن يتعرض لعملية الاختزال أو التغيير على نحو ما، فقد يحدث عزل لبعض أحداث لتروى بمفردها، وقد تتغير بعض الأحداث تغيرا كاملا، وقد يروى في صيغة لغوية جديدة، كأن يتحول النص كله إلى صياغة شعرية خاصة. وكل هذه المتغيرات نعيشها اليوم في رواية سيرة متبقية من السير العربية المروية وهي السيرة **الهلالية**. فإذا شاعت هذه الروايات الجديدة واستقرت، فإنها تستقل عن النص المكتوب، ويصبح لها كيانها الخاص بها بوصفها وسيلة اتصال جماعية، تقوم مرة أخرى على المشافهة.

وكل هذا يؤكد أن النص الأدبي الشعبي لا يتمتع بكيانه الحي إلا إذا أدى دوره بوصفه عامل تواصل شفاهي بين الجماعة.

وهنا نقف وقفة مع موضوع الشفاهية لنرى أثرها في خصوصية النص الشعبي. يناقش **والترأونج** في كتابه المهم عن "الشفاهية والكتابية" تميز حاسة السمع في عملية التوصيل عن سائر الحواس الأخرى. وتتلخص مزاياها فيما يلي:

أولاً: إن الصوت سر الحياة، وإذا لم يكن هناك صوت فهناك صمت، وحياة الشعب حركة وصوت. والصوت هو وسيلة الاتصال المعرفي بين الأنا والآخر. وكلما قويت الطاقة التي تصحب الصوت، كانت فعالية الاستقبال. ومن هنا استخدم في وصف عملية الاتصال الشفاهي مصطلحي الشحن input والتفريغ out put اللذين يستخدمان في نظام المعلومات في الحاسب الآلي، فالحاسب الآلي لا يعطي من المعلومات إلا بقدر ما أودع فيه، وهذا ما يحدث معكوساً في عملية الاتصال الشفاهي، فعلى قدر ما يخرج من المرسل، تكون حصيلة الداخل إلى المستقبل (المتلقي).

وهناك قيمة أخرى للصوت تتمثل في علاقته الخاصة بالزمن، فالصوت يستغرق مسافة زمنية ثم ينتهي فتنتهي معه مسافته الزمنية. ولكن هذا لا يعني أن الزمن توقف، فالزمن ديمومة لا تنقطع، وسيظل الصوت مقترنا به ما بقيت الحياة، فعلى الرغم من أن الصوت ينتهي مع مسافته الزمنية فإنه قابل لأن يسترجع تماما كما يسترجع تماما كما يسترجع الزمن، فالإنسان الشعبي قد تثور الرغبة في داخله لاسترجاع موال سبق له أن سمعه، فهو عندئذ يغنيه إما لنفسه أو لنفسه ولغيره. وقد يجد الرغبة في أن يعيد على أسماع غيره حكاية أو مثلا شعبيا، أو غير ذلك من أشكال التعبير الشعبي.

وهنا يتمثل الفرق الجوهري بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة، فالكلمة المسموعة تسترجع بناء على رغبة من داخل

الإنسان نفسه، أما الكلمة المكتوبة فإن استرجاعها لا يتم إلا عن طريق رؤيتها مكتوبة مرة أخرى، فإذا استعان الإنسان بذاكرته في استرجاعها، فإنها تكون قد تحولت عندئذ إلى صوت مسموع داخليا(٥).

على أن استرجاع الكلام المسموع يكون أيسر كثيرا، ويكون الدافع الداخلي أقوى، عندما يكون هذا الكلام قد صيغ صياغة فنية تقوم على الإيقاع والتشكيل منفردين أو مجتمعين، ليعبر عن تجربة جمعية مختزنة تهم الجماعة. وهذا هو السر في وفرة أشكال التعبير وتنوعها في الإبداع الشعبي، إذ هي بمثابة الطاقة الهائلة التي تقف وراء المعلومة لتضمن وصولها إلى هدفها.

وكل هذا يؤكد أن الشفاهية جوهر عملية الاتصال الجمعي، وبدونها لا يكون هناك تعبير جمعي أو مشاعر وقيم جمعية. وفضلا عن هذا لا يكون هناك استمرار للتراث، مع ما يتضمنه مفهوم الاستمرار من تجديد وخلق مستمرين.

وفي هذا المجال يعقد **أونج** مقارنة طريفة بين بعض الحواس المسئولة في كثير أو قليل عن أداء عملية الاتصال الجمعي، ليثبت أن أكثرها كفاءة بطبيعة الحال هي حاسة السمع. فحاسة البصر لا ترى إلا السطح، وهي لا تنفذ إلى العمق إلا بقدر محدود، ولابد عندئذ أن تغير العين اتجاهها. ومعنى هذا أن العين لا ترى في الوضع الواحد إلا ما يقع في مجال بصرها، فإن شاءت أن ترى غيره فلابد أن تغير من اتجاهها.

وبالمثل فإن حاسة اللمس لا تلمس إلا السطح، فإن شاءت اليد أن تلمس ما هو أعمق من السطح، لم تستطع الوصول، مهما كانت قدرتها، إلا إلى مدى محدود للغاية وفضلا عن هذا فإن ما تنجزه حاسة السمع وحاسة اللمس على المستوى السطحي والمستوى العميق لا يخص إلا صاحبها.

وبالمثل فإن حاسة الشم تربط كل فرد على حدة بعالمه الخارجي. فإذا حدث أن كانت الاستجابة جماعية لشم رائحة قوية تمثل خطورة، مثل الدخان، فإن الاستجابة الجماعية في هذه الحالة تكون آنية، وليس لها علاقة بعملية التواصل الحضاري الجمعي المستمر.

أما حاسة السمع فتتمتع بكفاءة استقبالية لا تبلغ مداها أي حاسة أخرى، فهي تستقبل -دون عناء - الأصوات القريبة والبعيدة، والأصوات السطحية وذات العمق، وهي ليس لها الخيار في ذلك، فالأصوات جميعها، البعيدة والقريبة، والسطحية والعميقة، وكل الأصوات مع اختلاف درجاتها، تصب في الأذن صبا، على نحو يجعل الإنسان على الدوام، على صلة بالمحدود واللامحدود، وبالعالم كله الذي يحيط به[٦].

فإذا كانت العلاقة بين المرسل والمستقبل في التعبير الأدبي الشعبي تقوم على المشافهة، أي على الكلام الذي يصل إلى السمع، فإن هذا يعني أن عملية اتصال كل فرد بما حوله تتم في أعلى درجاتها. وعلى سبيل المثال، فعندما يقوم الراوي بأداء دوره في توصيل النص إلى الجماعة المصغية إليه، فإن آذان هذه الجماعة

تستقبل صوت هذا الراوي ضمن مؤثرات صوتية أخرى، فحركة الحياة وما يعج بها من أصواته لا تكف من حولها. كذلك يصل إليها بين الحين والآخر أصوات بعض المستمعين المشجعين لعملية الراوية، وقد يصل إليها أصوات صادرة من الطبيعة نفسها. وكل هذا يؤكد أن عملية الرواية الشفاهية تجعل المستمع يعيش الموقف الحيوي في كليته، وليس في جانب واحد محدد منه، إذ ليست الأصوات سوى شفرات تترجم إلى وقائع الحياة بكل أبعادها.

ولم يفت "**أونج**" أن يعقد كذلك مقارنة سريعة بين وسيلة الاتصال الجمعي الطبيعي عن طريق السمع، ووسيلة الاتصال التكنولوجي التي تقوم على السمع كذلك، ويمثلها جهاز التليفزيون، إذ قد يتصور أنهما يؤديان غرضا واحدا هو الاتصال الجماهيري. والواقع أنهما مختلفان كل الاختلاف، فوسيلة الاتصال التقنية تنظم المعلومات وفقا لإرادة متحكمة فيها، وليس للمستمع دخل في ذلك[٧]، في حين أن المؤدى الشعبي يضع في حسبانه أولا رغبة المتلقين عنه، والمجال الفكري والاجتماعي الذي يعيشون فيه ويتفاعلون معه، وهو حريص كل الحرص على أن يصل بعملية الاتصال إلى أعلى درجة من الإثارة والفاعلية، وإلا بطل دوره، ولهذا فهو يعد الاستجابة الفورية للمتلقي علامة على نجاحه في تحريك عملية التلقي، وفي وصول الرسالة إلى هدفها، أي إلى نفس المتلقي. ومن ثم فهو يحرص على الإبقاء على درجة الاستجابة حية لدى المتلقي منذ اللحظة التي يبدأ فيها عملية الأداء حتى نهايتها، ومعنى هذا أن عملية الاتصال الطبيعية لا تسير في اتجاه واحد، بل في اتجاهين متوازيين من المؤدى إلى الجماعة الشعبية،

ومن الجماعة الشعبية إلى المؤدى. وهذا ما لا يمكن تحققه مع وسيلة الاتصال التليفزيوني،' التي تبث في اتجاه واحد، من المرسل إلى المستقبل.

٣ـ خصوصية التأليف في الأدب الشعبي:

وترتبط بالشفاهية خصوصية ثانية للإبداع الشعبي بصفة عامة، هي أنه مجهول المؤلف. ولن نقف لنناقش هذه القضية التي كثيرا ما أثيرت، لأنها من وجهة نظرنا حقيقة مؤكدة. وما يهمنا في هذه الخاصية هو مدى تأثيرها في الإبداع الأدبي الشعبي.

وأول ما يثار بصدد هذه القضية، قضية مجهولية المؤلف، ارتباطها كلية بعملية انتشار النص وذيوعه عن طريق الشفاهية، فالنص المجهول المؤلف يعد ملكية عامة للشعب، فإذا راقه، لأنه يؤدي وظيفة ما في حياته، حرص على ترديده. ومع الترديد المستمر يكون النص عرضة للتغيير الذي يتدخل فيه بشكل أو بآخر الرواة المبدعون الذي يعدون بمثابة أجهزة استقبال حساسة لمتغيرات العصر واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما تتطلبه هذه المتغيرات وتلك الاحتياجات من تشكيلات جديدة، ووسائل فنية جديدة.

وهنا يقف النص الأدبي الشعبي مواجها في خصوصيته النص الأدبي الفردي، فالنص الفردي يتمتع بالثبات لأنه يكتب ويظل حبيس الورق، ومن ثم لن يكون عرضة للتغيير، ولابد أن

يتعامل معه القارئ على هذا الأساس. ولكن القارئ حر في أن يفهمه كيفما شاء، ولهذا تتعدد القراءات مع ثبات متن النص.

أما النص الشعبي فهو أولا مجهول النشأة، كما أنه لم ينشأ فجأة منفصلا عما قبله من النصوص والمعارف الشعبية المتراكمة عبر عصور طويلة. ولهذا فإن النصوص الأدبية الشعبية، على الرغم من اختلافاتها الشكلية، شديدة الصلة بعضها ببعض، فقد يكمل بعضها بعضا في سياق الفكر الكلي المنتظم، وقد يفسر بعضها بعضا، كأن يكشف عن أصول اللغة الإشارية الممتدة في أعماق التاريخ.

هناك إذن اختلاف جوهري بين النص الفردي والنص الشعبي. وهناك وجه آخر للاختلاف، وهو أن العلاقة ٤غير المباشرة بين النص الفردي والقارئ تقابلها علاقة مباشرة، بل علاقة مواجهة، بين مؤدى النص والمستمع إليه. وكل مؤدٍ يعلم أنه يؤدى رواية أخرى لنص قيل من قبل، كما أنه يعلم أنه لا يملك حق التسلط لفرض روايته، ولهذا فإن المستمع الذي يمكن أن يكون راوية من بعد، حر في أن يغير هذا النص كذلك. على أن هذه الرغبة في تغيير النص لا تتولد لديه إلا نتيجة لتفاعله مع الرواية التي استمع إليها.

وكل هذا يؤكد أن النص الشعبي حركة مستمرة مع حركة الحياة، فكل ما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تغيير، وكل ما يستوعبه الشعب من أفكار إزاء هذا التغيير، لابد أن يجد صداه في حركة النص.

ويؤكد هذا أن القص الشعبي، على سبيل المثال، لم يثبت عند نمط بعينه. وكل نمط ينشأ جديدا لابد أن تكون له صلة مباشرة أو غيرة مباشرة بالنمط السابق عليه. فإذا كانت الأسطورة تعد أقدم الأشكال القصصية الجمعية، فإنها بعد أن تغير المجال الفكري والاجتماعي الملائم للعصر الأسطوري، تحللت الأسطورة وتركت آثارا من موضوعاتها ورموزها في القص الذي حل محلها، وهو الحكايات الخرافية، أو حكايات السحر والجان، كما يروق للبعض أن يسميها، بل إنها تركت آثارها في نموذج البطولة في هذا القص الأخير. ومع ذلك تظل للحكاية الخرافية خصوصيتها وجمالياتها المنفصلة عن الأسطورة.

ثم تعود الحكاية الخرافية وتترك بصماتها في نمط قصصي شعبي آخر يعد لصيقا بمشكلات الحياة اليومية، ولكنه كذلك يتطلع إلى الحكاية الخرافية ليستمد منها جزئيات ينسج منها تشكيلاً جديداً.

وإذا كنا ننسب هذه الحركة الفنية المتواصلة في هذا المجال إلى القص نفسه، فهذا من قبيل المجاز، فحركة الإبداع المتغيرة المستمرة لابد أنها تتم خفية من خلال فكر شعبي فعال يخامر عقول الأفراد المبدعين. وهذا الفكر الشعبي الفعال هو المسئول كذلك عن حركة تغير اللغة مع استجاباتها لكل متطلبات الحياة. ومع ذلك فنحن نقول، من قبيل المجاز كذلك، إن اللغة كائن حي يتفاعل مع الحياة ويتغير مع تغير الحياة، ويفاجئنا بين الحين

والآخر بألفاظ تعد علامات دالة على مشاغل الناس النفسية ومتابعهم في الحياة.

وربما كان أهم سؤال يطرح في مجال التأليف الأدبي الشعبي، وهو السؤال الذي كثيرا ما راود دارسي الأدبي الشعبي وحاولوا الإجابة عنه بشكل أو بآخر، هو: كيف يصل الإبداع الشعبي قبل شيوعه إلى هذه الدرجة من الإتقان في الصنعة الفنية والجمالية من ناحية، وفي الأداء اللغوي للمعنى الدقيق الذي يريد توصيله من ناحية أخرى؟

وطبيعي أن مثل هذا السؤال لا يطرح في حالة الإبداع الفردي، حيث نواجه عقلاً واحداً مفكرا ومسئولاً وحده عن تركيب الكلام في حبكة بعينها. وعندما يتلقى القارئ هذا العمل، فإنه يقوم بعملية تفكيك لتركيبه اللغوي ليرى كل جزئية من جزئياته في فاعليتها الخاصة، ثم يعود فيربط بينها ليصل إلى وحدة النص الدلالية والجمالية.

وإذا كان هذا الإجراء نفسه يتبع في تحليل النص الأدبي الشعبي. فإن السؤال الذي يسبق ذلك مازال مطروحا، وهو: من المسئول عن هذه العملية، بخاصة إذا كنا قد اصطلحنا على أن التعبير الشعبي ملكية جماعية؟ إذ كيف يصل النص من تلقاء نفسه إلى هذا الحد من الإتقان في الصنعة اللغوية؟

ليس من سبيل سوى أن نفترض أن النص الشعبي لا ينشأ مكتملاً دفعة واحدة، بل يتعرض لعملية تمحيص دقيقة، بحيث لا يخرج إلى الجماعة إلا وهو مستوف لكل شروط النص الفني،

وكأنه كائن حي لا يظهر للناس إلا في كامل هيئته، وعندئذ يعلن عن نفسه ليلتف الناس من حوله.

فالأمثال الشعبية – على سبيل المثال – لا تنشر إلا مكتملة في بنيتها الموسيقية والفنية والمعنوية، فقد نسمع المثل الذي يقول: "معاك مال ابنك ينشال، ممعاكشي، ابنك يمشي" ، أو المثل الآخر: "الخشب قال للمسمار: فلقتني. قال له: لو كنت شفت الدق اللي فوق دماغي كنت عذرتني" – ونشعر بارتياح لهذا التآلف الصوتي بين: مال وينشال، وممعاكشي ويمشي، فلقتني وعذرتني. وقد يدفع هذا الارتياح الباحث لأن يبحث في الصيغة البلاغية والموسيقى الصوتية اللتين صيغ فيهما المثلان.، والواقع أن الشعب لم يسمع بالصيغ البلاغية، ولا هو يعرف عنها شيئا. ولكنه يدرك، على نحو تلقائي، أن صياغة المثل لابد أن تتوفر على ما يغرى بحفظها وترديدها لتستمر في أداء وظيفتها الحيوية، وهي التنبيه على الدوام إلى جوانب النقص في الناس والحياة وأن ذلك ينبغي أن يقدم في تشكيلات فنية تفوق الحصر.

وهنا يتحتم علينا أن نسلم بما قاله **ابن قتيبة** من أن ملكة الشعر والبلاغة نعمة من الله أنعم بها على عباده جميعاً وفي كل الأزمنة. ولهذا يظل المعنى يدور في عقول الجماعة، وتظل هي تعبر عنه بالكلام العادي المألوف إلى أن تأتي اللحظة التي يلبس هذا المعنى فيها ثوبا جمالياً خاصا، وعندئذ تتلقفه الجماعة، لا لأنه يقول المعنى الذي قالته من قبل مرات ومرات، بل لأنه في هذه المرة يقول المعنى في قالب سحري. ولا يأتي هذا السحر من

التآلف الصوتي بين الكلمات المتجانسة: مال، ينشال،' ممعاكشي، يمشي، فلقتني، عذرتني، فحسب، بل يأتي كذلك من دقة التوفيق بين القيمة الجمالية والنفعية في تشكيل الصورة من الألفاظ المختارة، فعلى قدر كفاءة القيمة الجمالية تكون كفاءة الوظيفة النفعية.

ولهذا فقد يتملكنا العجب من هذه الحركة الإبداعية العبقرية التي يمارسها الحس الشعبي حين ينظر إلى عملية تافهة نراها في حياتنا العادية مرارا ولا نكاد نلتفت إليها، مثل عملية دق المسمار في الخشب، فهو يلتقطها ويعزلها عن وظيفتها الحياتية ليوظفها في تشكيل يحمل دلالة جديدة تجسد معاناة الإنسان للحياة ي صورة دالة. ولقد تم هذا بكل بساطة بخلق هذا الحوار الذي ينضح بعذاب الخشب والمسمار، وبالاستخدام الدقيق لكلمتي "فلقتني" و"عذرتني" لما لها من إيحاء قوي في الاستعمال اليومي. ومن خلال ذلك استطاع المثل أن يبرز المفارقة الطريفة بين مقهور يرفع شكواه إلى قاهره، ثم يكتشفان معاً أن كليهما مقهور، لأنه هناك طرفا ثالثا قاسيا ومتسلطا يتعمد أن يدفع أحدهما دفعا إلى قهر الآخر. ولا مفر عندئذ من أن يتم التصالح بينهما لأنه لا أحد منهما يملك دفع القهر عن نفسه، فضلا عن أن يدفعه عن الآخر.

ونخلص من ذلك إلى أن حس الجماعة الجمالي لا يسمح بشيوع نص إلا إذا اكتملت كفاءته الفنية، وكان مؤهلا للقيام بالوظيفة المنوطة به في حياة الجماعة الشعبية.

ونستطيع أن نقول الآن بكل اطمئنان، إن الفوضى والتشتت لا يمكن أن يجدا طريقهما إلى النص الأدبي الشعبي الذي أثبت وجوده وانتشر بين الجماعة. فالنص الشعبي الذي تتحدد وظيفته بمحاربة فوضى الحياة وتشتتها، يرفض أن يكون هو نفسه مجالا للفوضى والتشتت.

ونسوق مثالا آخر يؤكده هذه الظاهرة ويزيدها وضوحا، فهذا جزء من موال يحكي معاناة من نوع آخر، فيقول:

جمل حداه ألم تحت الحمل مدّاري
لا الجمل بيقول آه ولا الجمال بيه داري
داري على بلوتك ياللي ابتليت داري.

فكلمة "داري" تقع في لب المشكلة المراد إبرازها، ولذلك فهي تحتل الصادرة في صياغة الموال، وهي تمثل كذلك محور التشكيل الموسيقي فيه، فالكلمة تأتي في نهاية كل سطر لتغلق معناه وتختم وزنه الموسيقي. ولنا أن نتصور الحمل الثقيل الذي يحمله الجمل فوق ظهره الذي يعاني مسبقا من الألم. لندرك أن الجمل يعاني من ألمين شديدين في آن واحد، ألم الجسم نفسه، وألم الحمل الضاغط على ذلك الألم. على أن هذا لا يمثل جوهر المشكلة، بل إن المشكلة تقع في أن أحدا لا يرى مصدر الألم ولا يهتم بأن يراه. وأنىّ للجمل أن يستصرخ الناس حتى يحسوا بألمه؟ وبهذا تكون كلمة "متداري" الأولى قد حققت دلالتها. ثم تأتي كلمة "داري" في السطر الثاني لتضيف جديدا إلى الكلمة الأولى، فالجمال الذي هو أقرب الناس إلى الجمل، وأكثرهم حرصا على سلامته، لا يدري

كذلك شيئا عن ألم جمله. وإذا كان الأمر كذلك فليدار الإنسان، الذي هو صنو الجمل، بلوته، لأن كشفها قد يزيد من ألمه، ولن يجد أحدا يحس به وإن يكن أقرب الناس إليه.

وبهذا تكون كلمة "داري" باستخداماتها الثلاثة قد حققت وظيفتها الجمالية، في الوقت الذي عبرت فيه بدقة عن معاناة الإنسان الشعبي على نحو يدفعنا إلى القول بأنه ليست هناك كلمة أخرى يمكن أن تكون أكثر توفيقا في هذا الموال من هذه الكلمة بتحويراتها المختلفة. وفضلا عن هذا فإن الشيء المألوف العادي، وهو الجمل الذي يحمل حملا ثقيلا، قد تحول من العياني إلى المدرك، ومن المدرك إلى التعبير الجمالي الذي ربط بين الحياتي والكوني، وبين الحسي والمعنوي، وبين الجزئي والكلي.

ونخلص من كل هذا إلى أن الإبداع الأدبي الشعبي، شأنه شأن الإبداع الفردي، يخضع للاختيار المتعمد والصقل والحذف والإضافة، إلى أن يصل إلى الصيغة المثالية التي يثبت عندها. والفرق بين الإبداعين يتمثل في أن الأول يخضع لإرادة الفرد الواحد وذوقه، في حين يخضع التعبير الشعبي لإرادة الجماعة التي لابد أن تعلن قبولها للنص الأدبي قبل شيوعه، وذلك إذا رأته موافقا لذوقها الثقافي، وحسها الجمالي، واحتياجاتها النفسية.

٤ـ خصوصية جماليات الإبداع الأدبي الشعبي:

إذا كنا قد سلمنا بأن الإبداع الشعبي حتمي، أي أنه أشبه بالظواهر الكونية الحتمية، وإذا كنا قد سلمنا بأنه لابد أن يعتمد على

المشافهة، على أساس أنها الوسيلة المؤكدة لضمان سيرورة النص الشعبي من ناحية أخرى، وإذا كنا قد رأينا أن النص الشعبي الذي تعترف به الجماعة أولا، ثم تدفع به لكي يشيع فيما بينها بعد ذلك، لا يمكن أن يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن يصبح صيغة أدبية مكتملة، فإن السؤال الذي يترتب على هذا كله بالضرورة يتعلق بالمفردات الجمالية Aesthetic devices، المرتبطة كل الارتباط بهذه الخصوصيات. ويمكننا أن نلخص المفردات الجمالية للنص الأدبي الشعبي فيما يلي:

أولاً: إن التعبير الأدبي الشعبي لا يعكس الواقع على نحو مباشر، بل ينحرف انحرافا شديداً عن هذا الواقع[٨].ويتم هذا من خلال حركة اللغة في مستوياتها الإبداعية، وحركة الأحداث، وحركة الشخوص، وهذا هو سر السحر في الإبداع الشعبي، فعالم الإبداع الشعبي لصيق بالواقع، ولكنه شديد التعلق باللاواقع، وهو قادر على أن يمزج بين الحقائق الوجودية اللصيقة بعلم الإنسان الشعبي، وحقائق العالم الآخر كما يتصورها الخيال الشعبي وفقا لموروثاته، وللدوافع النفسية الجمعية، وعندما يختلط العالمان لابد أن يجري من الأحداث ما هو غير مألوف في عالمنا الواقعي. وسوف نتوسع فيما بعد في علاقة الواقع باللاواقع في التعبير الشعبي.

ثانياً: لا يتعامل القص الشعبي مع الشخوص بوصفها ممثلة لنماذج بشرية تشترك في بعض خصائصها الجسدية وملامحها النفسية والفكرية، بل بوصفها أنماطا ممثلة لأوضاع اجتماعية، فهناك الملك والفقير والغني والغبي والأحمق.. الخ.

ولهذا فإن الشخصية تتزحزح من عمل إلى آخر. ويترتب على هذا أن الحكاية الشعبية لا يرجع تفردها إلى تفرد شخوصها، بل إلى تفرد أدوار هذه الشخوص. ونحن نستخدم هنا مصطلح "الأدوار" لا "الأفعال"، لأن الدور أكبر من الفعل، وهو أكثر ملاءمة للشخصية النمطية التي تمثل وضعا اجتماعياً. وبناء على ذلك، فإن كل حكاية تعد حلقة في سلسلة طويلة من الحكايات، بل إن هناك من يرى أن أي نص أدبي شعبي، سواء أكان قصا أم غيره، يعد حلقة ضمن حلقات النصوص الأخرى.

ثالثاً: حيث إن التعبير الشعبي يقوم على التوصيل المباشر، وحيث إن حصيلة التفريغ من جانب الراوي لابد أن تتكافأ مع حصيلة الشحن، فإن هذا التعبير ينبغي أن يتسم بالبساطة، التي لا تعني السطحية بحال من الأحوال.

فالقص، على سبيل المثال، لا يقدم من الشخوص إلا ما يقوم بدور أساسي في حركة القص، فليس هناك في القص الشعبي شخوص ثانوية، كما هو الحال في القص الفردي، تضفي مزيداً من البعد الاجتماعي أو، المكاني، وإنما يقوم كل شخص بدوره الأساسي دونما زيادة على ذلك. ولهذا فإن الشخوص المناوئة أو المساعدة للبطل تقوم بدور أساسي، شأنها شأن البطل. ويترتب على هذا أن القص الشعبي لا يعني بالعلاقات الإنسانية المعقدة، أو الحوار ذي الأبعاد النفسية، أو التعليقات الاستراتيجية التي تصدر عن أنا القاص أو الشخوص الأخرى.

ويترتب على هذا كذلك أن المكان والزمان لا يقومان بوظيفتهما المألوفة في القص الفردي عندما يبرز دورهما في تعميق الشخصية وتعميق علاقتها النفسية بهما معا أو بكل منهما على حدة. وإنما يقوم الزمان والمكان في القص الشعبي بدورهما التجريبي فحسب، فهما مرتبطان بمكان وقوع الحدث وزمانه، فإذا انقضى الحدث انتهى دورهما.

رابعاً: يميل التعبير الشعبي في عمومه إلى استخدام الأسلوب الترابطي عن طريق أسلوب الإضافات additive أكثر من استخدامه للأسلوب التفريعي subordinative[٨]، فالجمل في القص الشعبي – على سبيل المثال – متراصة ومترابطة بواو العطف أو بكلمة "وبعدين". وبهذا تتراص الجمل بحيث يفضى الحدث إلى الآخر، دون عودة إلى الحدث الأول. وبذلك تصبح الحكاية مجموعة من الإضافات التي تبدأ من نقطة وتنتهي عند نقطة، دون أن يحدث في مجرى الأحداث تفريعات للحدث الواحد، فالأحداث جميعها رئيسية، وهي تقف على قدم المساواة من الأهمية.

وقد يتسع مفهوم الإضافة في القص ليشمل توليد الحكاية من حكاية، وبهذا تضاف إلى الحكاية الأم مجموعة أخرى من الحكايات ترتبط بها وتستقل عنها في الوقت نفسه. وهذا يحدث في حكايات ألف ليلة وليلة على نطاق واسع كما هو معروف، وكذلك في السيرة الشعبية العربية، وعلى نطاق أضيق في القص الشعبي القصير.

وكما يستخدم أسلوب الإضافة في القص يستخدم – على نحو آخر – في المثل الشعبي المعروف بكثافة لغته وتركيزها بصورة فائقة. فالمثل الشعبي يتكون من جملتين رئيسيتين على الأقل، أو من جملة رئيسية وأخرى فرعية. وعلى الرغم من أن هذه الأمثال تستخدم أدوات الإضافة، فهي تستخدمها بهدف آخر مغاير لهدف إحداث التراكمات. فالمثل الذي يقول: "قالوا أبو فصادة بيعجن القشدة برجليه، قالوا كان بان عليه" ، وكذلك المثل: "تخاصمني في زفة، وتصالحني في حارة" تبدو الإضافة فيهما في تسلسل الأحداث تسلسلا منطقيا، ثم تأتي أدوات العطف وهي الفاء المضمرة في المثل الأول، والواو الصريحة في المثل الثاني، لتعلمنا أن التركيب من النوع الإضافي. وعلى الرغم من ذلك فإن الإضافة هنا ليست إضافة التراكم بل إضافة المفارقة، فالجزء الثاني من المثل لابد أن يرد محملا بالمفارقة، بهدف إبراز مفارقات الحياة، وهو الهدف الأول من المثل الشعبي.

خامساً: ويرتبط بمفهوم الإضافة الميل إلى التكرار. والتكرار وإن كان يبدو لأول وهلة أنه شكل من أشكال الإضافة، إذ هو في حد ذاته حدث وقع في زمن آخر، فهو إذن يضاف إلى الحدث الأول، فلا يجوز أن يلتبس بالمفهوم السابق للإضافة، وهو إحداث تراكم في الأحداث عن طريق التسلسل الطبيعي لها، وإنما يعد التكرار نوعا من "الإفاضة"،وربما كان هذا المصطلح أكثر مناسبة من مصطلح الإضافة. فالبطل يقوم بالتجربة ثلاث مرات، وهو يخفق في المرة الأولى، وكذلك في المرة الثانية، ثم ينجح في

المرة الثالثة. وقد يتوزع التكرار بين ثلاثة فالأول يقوم بالتجربة ويخفق، والثاني يقوم بها ويخفق كذلك، والثالث يقوم بها وينجح.

وهناك من يتخذ من هذه الخصوصيات الشكلية للتعبير الشعبي حجة لأن يضع التعبير الشعبي في المرتبة الدنيا من حيث القيمة الجمالية. وربما اتسمت هذه النظرة بالقصور إذا ما ارتكزت على المقارنة بين الأدب الفردي المكتوب والأدب الشعبي الذي يقوم أساسا على المشافهة، وإذا نظرنا إلى التعبير الشعبي منفصلا عن وظيفته الأساسية، وهي أن تصل الرسالة إلى المتلقي على نحو فوري وفعال في الوقت نفسه، بحيث تجعله يراجع موقفه من حياته الاجتماعية من ناحية، وموقفه الأنطولوجي من ناحية أخرى، أما إذا أخذنا في الحسبان العاملين، التاليين، وهما أن الأدب الشعبي لا يمكن أن يخضع لمواضعات الأدب الفردي المكتوب، وأن له وظيفة عملية إلى جانب الوظيفة الجمالية في حياة الجماعة، تأكدت حينئذ القيمة الجمالية لهذه القوانين الشكلية، إن صح لنا أن نسميها قوانين.

فقانون الإضافة في النص الأدبي الشعبي يجعل كلا من راوي النص ومستقبله في مستوى واحد من البث والاستقبال السريع ولهذا لابد أن يكون النص حركة منسابة لكلمات تقال، أو أحداث تحكى، على نحو متتابع،، حتى تصل المعلومة في نهاية النص إلى المتلقين بوصفهم كيانا موحدا. إن مستقبلي النص الشعبي ليسوا بمثابة حاصل جمع ١+١+١، كما يحدث في حالة مستقبلي النص الفردي، بل هم حاصل ضرب ١×١×١، فمهما

كثرت الآحاد فإن الحصيلة في النهاية هي "واحد". وهذا هو مفهوم "الجمعية" التي تحرص النصوص الشعبية والتعبير الشعبي بصفة عامة إلى التمسك بها، وإذا لم يحدث هذا انهار مفهوم وحدة الجماعة الشعبية من أساسه، وهذا ما سبق أن أكدناه

ليست هناك إذن وسيلة أبلغ لتوصيل النص للجماعة الشعبية من نظام السرد المتصل. وفضلا عن هذا فلا يمكننا أن ننكر ما للحكى من متعة في حد ذاته، مهما جد من أشكال في تبليغ الرسالة النصية. وهذا هو السر في استمتاعنا بالنصوص الأدبية القديمة وبعض القص التقليدي وغير التقليدي الذي يتبع أسلوب الحكي، ثم استمتاعنا بقراءة النصوص الأدبية الشعبية المدونة مثل ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية.

وقانون البساطة مطلوب كذلك في عملية التوصيل الجماعي. والبساطة ليست مرادفة للتسطيح الذي لا يحرك الفكر أو العواطف، بل هي ضد التعقيد والغموض الذي يتطلب من القارئ قراءة النص أكثر من مرة، مع إعمال الفكر في الربط، ومحاولة إيجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير. إن متلقي النص الشعبي يستمع إليه مرة واحدة في الجلسة الواحدة. ولهذا لابد أن يصل النص كاملا إليه بكل ما يحتمل من شفرات تخص نظام الجماعة، وما يحمل في الوقت نفسه من متعة جمالية. وإذا لم يحدث هذا بسبب غموض النص أو تعقيده، انقطعت عملية التوصيل.

وهذه حكاية قصيرة سمعتها بنفسي من أحد الرواة تؤكد بساطة النص الشعبي لا تسطيحه.

وتحكي هذه الحكاية أن "الكلاب البلدي" وهو – مصطلح شعبي للكلاب الضالة– اجتمعت ذات يوم وتساءلت: لماذا تلقى الكلاب الرومي – وهو مصطلح شعبي للكلاب التي تربى في البيوت العناية الفائقة من أصحابها، فهم يعتنون بأكلها وصحتها نظافتها، في حين أننا نتجول في الشوارع ليل نهار، ونبحث عن طعامنا في القمامة، والناس جميعاً ينفرون منا؟ ولما أعياهم الجواب، قرروا أن يكتبوا رسالة إلى سيدنا سليمان، الذي يعرف لغة الحيوان والطير،، تحمل سؤالهم هذا علهم يجدون الرد الشافي عنه. ثم وضعوا الرسالة المطوية في خاتم كلب وكلفوه بحملها إلى سيدنا سليمان. على أن الكلب لم يعد بالرد حتى اليوم، وما تزال الكلاب الضالة تنتظر الرد. ولهذا فإن كلاب الحي عندما تقابل كلبا غريبا تلتف حوله وتشم مؤخرته، لعلها تجد معه رد الرسالة.

فالحكاية من الناحية البلاغية استعارة تمثيلية، ويمكن أن تعد حكاية تعليلية تفسر ظاهرة كونية، هي شم الكلاب بعضها بعضا عندما تلتقي.

ومع أن الإنسان الشعبي لا يعي هذه المسميات البلاغية، فهو لا يغيب عنه أنها قد زحزحت الواقع إلى واقع آخر لا يقل في مرارته ومفارقته عن واقعه. وعلى الرغم من أن الشفرة تصل إليه على هذا النحو غير المباشر، فإنها تصل إليه بدون عائق، لبساطة الشكل، ولكنها مشحونة في الوقت نفسه بطاقة فكرية وشعورية

تجعله يتساءل سؤال الكلاب الضالة: متى يصل الرد على هذه المشكلة المستعصية؟

وأسلوب التكرار يعد وسيلة جمالية ثالثة مهمة في عملية الاتصال. وقد درست جماليات التكرار على مستوى النصوص المختلفة، الشعبية وغير الشعبية على السواء، فكل أشكال التعبير الأدبي تستخدم أسلوب التكرار بمهارة فائقة؛ ففي الشعر يتكرر المعنى في تشكيلات متنوعة، وكل تشكيل منها يعد إضافة للمعنى، وفي القص تتكرر الأحداث محققة إضافات رأسية وأفقية.

وتتضح جماليات التكرار الثلاثي أكثر ما تتضح في نصين في القرآن الكريم: النص الأول يرد في سورة الأنعام (الآيات ٧٤-٧٨)، وذلك في قوله تعالى: "وكذلك نرى إبراهيم ملكوت السماوات والأرض وليكون من الموقنين. فلما جن عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربي، فلما أفل قال لا أحب الآفلين. فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربي، فلما أفل قال لئن لم يهدني ربي لأكون من القوم الضالين. فلما رأى الشمس بازغة، قال هذا ربي، هذا أكبر، فلما أفلت، قال يا قوم إني بريء مما تشركون. إني وجهت وجهي للذي فطر السماوات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين"(١٠).

فالعبارات تتكرر في النص القرآني، ومع كل تكرار ترد الإضافة اللغوية التي لا ترد في المرة السابقة. فإذا قال إبراهيم في المرة الأولى "لا أحب الآفلين" فإنه يضيف في المرة الثانية إلى النص السابق: 'لئن لم يهدني ربي لأكونن من القوم الضالين". أما في المرة الثالثة فقد حسم إبراهيم أمره، وأعلن موقفه في قوله: يا

قوم إني بريء مما تشركون. إني وجهت وجهي للذي فطر السماوات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين".

وأما النص الآخر الذي يرد فيه التكرار ثلاثيا كذلك، فيرد في سورة الكهف عندما لقى موسى العبد الصالح، وذلك في قوله تعالى: "قال له موسى، هل أتبعك على أن تعلمني مما علمت رشدا. قال إنك لن تستطيع معي صبرا. وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا. قال ستجدني إن شاء الله صابرا ولا أعصي لك أمرا، قال، فإن أتبعتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكرا. فانطلقا. حتى إذا ركبا في السفينة خرقها، قال أخرقتها لتغرق أهلها، لقد جئت شيئا إمرا. قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرا. قال، لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسرا. فانطلقا. حتى إذا لقيا غلاما فقتله. قال أقتلت نفسا زكية بغير نفس، قد جئت شيئا نكرا. قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبرا. قال إن سألتك عن شيء بعدها فلا تصاحبني، قد بلغت من لدني عذرا. فانطلقا. حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جدارا يريد أن ينقض فأقامه. قال لو شئت لاتخذت عليه أجرا. قال هذا فراق بيني وبينك، سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرا"[١١].

فالتكرار في هذا النص القرآني يقع في صدارة بنائه اللغوي. وهو يرد على مستوى الكلمة والجملة والحدث.

فكلمة الصبر وردت ست مرات، كما وردت عبارة "إنك لن تستطيع معي صبرا" ثلاث مرات. كذلك تكرر الحدث ثلاث

مرات. وليس التكرار مقصودا في حد ذاته،، بل إن وجوده بصورة لافتة إنما كان من أجل أداء وظيفة معنوية ودلالية وجمالية. فالمعنى بعد كل حدث يؤكد لموسى أن علمه دون علم العبد الصالح، ومع تصاعد هذا التأكيد يتصاعد خضوعه له. وفي الوقت نفسه تبرز الدلالة على أن الإنسان، مهما علت مكانته الدينية، لا يمكن أن يصل بعلمه إلى إدراك حقائق كل الأمور، بخاصة ما يقع منها في علم الغيب. وبعيدا عن المعنى والدلالة، يظل للنظام الصوتي الناجم عن التكرار جمالياته مع كل قراءة للنص القرآني.

وأخيراً فإن النسق الثلاثي لتكرار الحدث يصل به إلى حد الإشباع الذي لا يجوز بعده التكرار.

ويقوم التكرار بأداء هذه الوظائف في النص الشعبي بحسب إمكاناته، ووفقاً لوظيفته الأساسية وهي التوصيل.

فإذا كان البطل يقوم بالفعل ثلاث مرات، فمن أجل اختبار نمو وعيه وإدراكه وإصراره على النجاح. ولابد أن تكون التجربة الأولى مخفقة، لأنه مع الإخفاق يبدأ الوعي ومع التجربة الثانية المخفقة يتزايد الإدراك والإصرار اللذان يؤديان إلى النجاح في التجربة الثالثة والأخيرة. "والثالثة ثابتة" – كما يقول التعبير الشعبي.

وقد يكون للتكرار وظيفة في الأداء الشفاهي، كأن يكون وسيلة وصل بين الحدثين. وأفضل للمؤدى أن يكرر الحدث من أن يتوقف أمام الجمهور ولو لحظة للدخول في الحدث التالي، ومع

ذلك فكلما ابتكر المؤدى أسلوبا جديدا للتكرار كان أكثر قدرة على الاحتفاظ بنشاط المستمع.

لقد استمعت إلى قصة شعرية غنائية من أحد الرواة في احتفال شعبي. فكان الراوي – في بعض الأحيان – يقطع الرواية الشعرية ليسرد نثرا ما قاله شعرا من قبل أو ما سوف يغنيه شعرا من بعد. وكان من ذلك – على سبيل المثال – قول الراوي: "وعارضها أمير وحكيم وباهي.. وقالوا لها ليه كده يادرة، دا فعل ما يل. بتدي بالسخا كده ليه يادرة.. بلاش المضيفة وكفى مهازل. عليهم بالعجل ردت وقالت: حرام يا جاحدين ليه تمنعوني، أنا ياخواتي في أموالي حرة، وليه بقى م الثواب راح تحرموني؟" ثم يعود الراوي فيكرر هذا على نحو آخر شعرا، ثم يصله بالحدث التالي فيقول:

* وطمعوا في مالها وقالوا ليه يروح بره
وتقول لنا إنها في ملكها حرة
لابد تبعد قوام عن ملكنا دره
البنت دي بعدها عنا يسلمنا
ومالها حيعود علينا كله بالمرة
مادام كده خرجت عنا وحتفني المال
وتقول لنا إنه ده مالها والبر حلال
دا وجودها أصبح ويانا في القصر محال
مهما يكون لازم تبعد وتسيب المال[١٢]

ويلائم أسلوب التكرار الأغنية الشعبية كل الملاءمة، نظراً للمشاركة الجماعية في أداء الأغنية، فما تردده الجماعة يكون دائماً نصا مكررا.

وفضلا عن هذا فإن الأغنية الشعبية، التي هي وثيقة الصلة بواقع الحياة الشعبية وما يشيع فيها من عادات وتقاليد، تحرص على بث المعلومة في قوالب موسيقية محدودة ومتوارثة، وفي كلمات قليلة تكملها العبارات المحفوظة التي يسهل نقلها من أغنية إلى أخرى.

فهناك العبارة المحفوظة المتوارثة "ع الزراعية يارب أقابل حبيبي". ومن الممكن هذه العبارة أن تكون منطلقا لكثير من الأغاني التي تحمل معاني مختلفة. ففي نص لأغنية شعبية تبدأ بهذا المطلع وتقول:

* ع الزراعية يارب أقابل حبيبي
ع الزراعية قالوا لي تاخدي ابن عمك
قلت ده مني قالوا لي تاخدي ابن خالك
قلت ده مني قالوا لي تاخدي الغريب
زغردت أنا وأمي يارب أقابل حبيبي

وفي أغنية أخرى تبدأ بالمطلع نفسه:

* ع الزراعية يارب أقابل حبيبي
ع الزراعية بيمسكوني الطبلية
ع الزراعية بيحسبوني صعيدية
ع الزراعية دانا بنت مصر متقية

يارب أقابل حبيبي
ع الزراعية بيمسكوني المطرحة
ع الزراعية بيحسبوني فلاحة
ع الزراعية دانا بنت مصر مدردحة
يارب أقابل حبيبي.

فكل أغنية من هاتين الأغنيتين تبث رسالة مختلفة عن الأخرى، مع تكرار اللازمة "ع الزراعية" فيهما، وإن اتفقت الرسالتان في كل الطموح إلى التغيير والفكاك من الواقع. ومن هنا نرى كيف يوظف كل جنس أدبي عنصر التكرار ليؤدي الوظيفة التي تلائم طبيعته من ناحية، وتلائم طريقة أدائه من ناحية أخرى.

٥ـ علاقة الواقع باللاواقع في الإبداع الشعبي:

حقا إن الفن بصفة عامة صنعة متخيلة، ولكن الخيال مستويات، فقد يكون الخيال لصيق الواقع أو صورة من الواقع بحيث يتعذر على المتلقي أن يفصل بينهما. ويتدرج مستوى الخيال بعد ذلك إلى حد أن يستعصى الربط بينهما إلا من خلال الدلالة والتأويل.

والتعبير الشعبي قادر على أن يمزج الواقع واللاواقع في بنية واحدة، فالواقع لا يدرك إلا من خلال الخيال، كما أن الخيال لا يصمد وحده بدون مساندة الواقع.

وإذا كان الواقع يمثل حشدا من المتناقضات والصراعات التي يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه، فإنه يزحزح

في تعبيره الأدبي هذه الصراعات والمتناقضات إلى عالم الخيال ليضعها موضع تأمل وتدبر من قبل المتلقي. ويمكننا أن نقول بتعبير آخر، إن السر في التداخل الشديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن في أنهما يعزفان على وتر واحد هو واقع الشعب وحلم الشعب.

ويستمد التعبير الشعبي خيالاته من أكثر من رافد. ويمكننا أن نلخص هذه الروافد فيما يأتي:

أولاً: رافد الطبيعة:

إن العلاقة بين الإنسان الشعبي المرتبط بتراثه والطبيعة علاقة حميمة. ولا عجب في هذا، فهو غالبا ما يرتبط بالأرض أو بالبحر أو بالصحراء أو بالجبال ويعرف أسرارها، وهو في كل يوم يعاين الصبح إذا تنفس، والليل إذا يغشى، ويرقب الطير والحيوان، ويعرف طبائعها. ومن هذا المسرح العريض يستمد صوره في شكل تشبيهات واستعارات.

يقول الموال الشعبي:

من عشقي في الزرع جبت عود مرير ونشيته (أي أنشأته)
وجبت ميه بكفة ايدي ورويته
وجبت غربال قعدت أغربل فيه ونقيته
وصبرت عليه حول لما طرح جيته
وجيت أدوقه لقيته مر لم يذاق
تعتب عليه ليه؟ ما هو أصل المر من بيته.

ويقول موال آخر:

* السبع له طبع، والضبع له طبع
والديب له طبع، والكلب له طبع
والكريم له طبع، والبخيل له طبع
السبع له طبع، لو ملك الخلا يسرح
والضبع له طبع، لو جالوا الضلام يفرح
والديب له طبع، لو ملك الغنم يجرح
والكلب له طبع ما يبات إلا في أنجس المطرح
والكريم له طبع لو جالو الضيوف يفرح
ويقول أهلا وسهلا نورتم علينا المترح
والبخيل له طبع لو جالو الضيوف يترح
ويقول جيتونا ليه سودتم علينا المطرح

فمثل هذه الصور لا تتراءى إلا لمن يقترن لديه نظام الحياة ونظام الكون في بنية فكرية واحدة. وعلى الرغم من بساطة الحقائق التي يهدف النصان إلى تأكيدها، وهي أن المر لا ينتج إلا مراً، وأن الكرم طبع والبخل طبع، وعلى الرغم من أن هذه الحقائق يعرفها الإنسان من قبل تمام المعرفة، فإن إحالة هذه الحقائق إلى الطبيعة، يجعل الظاهرة تنتقل من المحدود إلى غير المحدود. وبهذا تتأكد حقائق الحياة من ناحية، وتتراءى في إطارها الكوني من ناحية أخرى، على نحو يجعل المتلقي مدفوعا إلى البحث عن الأسباب والمسببات. وعندما يعجز الإنسان عن الاهتداء إليها، تظل الظاهرة معلقة، وتظل موضوعا لإبداعات أخرى لا حصر لها.

ومن هنا يتبين أن الاستعارة والتشبيه ليسا مجرد تشكيلين جماليين يلجأ إليهما الإنسان الشعبي لصياغة المعنى، بل هما بالنسبة إليه يمثلان معنى وثيق التعلق بسلوكه الفكري والعملي. وإذا كان من المألوف أن نتحدث عن الاستعارة الحية والميتة، وكذلك الأمر في التشبيه، فإنهما في التعبير الشعبي لا يكونان إلا حيين، لأن وظيفتهما محددة أساسا بأن يكونا معنى متصلا بفكر الإنسان وسلوكه.

ولننظر مرة أخرى إلى هذا المثل الشعبي الذي يقول:
أزرع الزرع تقلعه، وازرع بني آدم يقلعك

فالجزء الأول من المثل يمثل الظاهرة الكونية، أي أنه يمثل الحقيقة التي لا مجال للمماراة فيها، أما الجزء الثاني فهو يمثل الظاهرة في عالمها المحدود، وعالم الإنسان الواقعي. وإذا كان النصان السابقان قد جعلا الظاهرة تتحقق في نظام الكون، كما تتحقق في نظام الحياة، على نحو يجعلها حقيقة مؤكدة وإن عجز الإنسان عن تفسيرها، فإن هذا النص يضع العلاقة بين المحدود وغير المحدود في مجال فكري آخر؛ فنظام الكون منطقي، وهو منظم في عمومه لصالح الإنسان، أما في عالم الإنسان، فتسود الفوضى ويبرز اللامنطق. ويتمثل النظام والفوضى أو اللامنطق في وحدتي المثل اللغويتين، فتمثل الوحدة الأولى النظام الكوني، إذ الأصل في الزرع أن يغرس ثم ينمو ثم يثمر ثم يقتلع، أما الوحدة الثانية فتمثل عالم الإنسان العجيب، الذي تبدو فيه الحقائق معكوسة.

ولهذا تنقلب الصورة الهادئة المنظمة إلى صورة شيطانية، يتحرك فيها الزرع المغروس قبل أن يثمر ليقتلع غارسه.

على أن الإنسان الشعبي لا يستقي استعاراته وتشبيهاته من عالم الطبيعة فحسب، فالحياة نفسها ملأى بالظواهر التي تنتظر من يلتفت إليها ليضعها في بؤرة التأمل، عندما يقرنها بمظاهر سلبية في الحياة. وتستغل الأمثال الشعبية بصفة خاصة هذه الظواهر أروع استغلال في صنع تشكيلات لغوية تثير الدهشة وتفوق الحصر. ومن ذلك:

- زي فقرا اليهود، لا دنيا ولا دين.
- زي الطبل. صوته عالي وجوفه خالي
- العيار إللي ما يصيب يدوش
- الباب اللي يجيلك منه الريح سده واستريح
- ياباني في غير ملكك، يا مربي في غير ولدك
- الغربال الجديد له شدة

ثانياً: رافد الميل إلى التجسيد:

لا يعرف الإنسان الشعبي الأفكار المجردة، أو التعبير التجريدي عن الأفكار، والبديل لهذا عنده هو تجسيد الأفكار على نحو يمكن أن يجعل القضية المطروحة مثارا للتساؤلات:

يحكي أن الحق والباطل اصطحبا في الطريق، فاختلفا في أيهما يركب وأيهما يمشي، إذ لم يكن لديهما سوى دابة واحدة. ولما لم يستطيعا أن يحسما الأمر، قررا أن يحتكما إلى أول رجل يمر

بهما. فلما اقترتب منهما رجل بادراه بالسؤال: يا عم، الحق يمشي أم الباطل؟

فأجاب الرجل على الفور: الحق طبعا يمشي. وعند ذاك مشى الحق وركب الباطل.

وبهذا التجسيد الطريف تطرح الحكاية مشكلة الصراع بين الحق والباطل على نحو مثير. حقا إن الأمر حسم في النهاية لصالح الباطل لأنه هو الذي فاز بالركوب بعد أن تقرر أن يمشي الحق، والراكب في العرف الشعبي أعلى درجة من الماشي. لكن الحكاية، من ناحية أخرى، تلاعبت بكلمة "يمشي"، فعبارة "الحق يمشي" – وفقاً للمدلول الشعبي – تعني أن الحق هو الذي ينبغي أن يسود وليس الباطل. ولهذا لم يتردد المسئول في الإجابة عندما سئل: الحق يمشي أم الباطل؟ فقال: الحق طبعا يمشي. على أن الإجابة التي جاءت في صالح الحق سرعان ما تحولت ضده، إذ كانت الفرصة سائحة للباطل لأن يركب.

وطرافة الحكاية تتمثل في طريقة طرح السؤال على هذا النحو المتعمد. ولو أن السؤال طرح على نحو آخر، كأن يكون: الذي يركب: الحق أم الباطل، لتغير مجرى الحكاية واختلت حبكتها.

وإن طرافة التمثيل عن طريق التجسيد تجعلنا نقول إن الحكاية نموذج لإخراج الفكرة عن طريق التمثيل بالخيال الذي فتح المجال لكثير من الأفكار.

ومما يؤكد ميل الإنسان الشعبي إلى التجسيد، نزوعه إلى تجسيد اللغة المجازية. وفي هذه الحالة إما أن تتحول العبارة المجازية إلى شكل من أشكال السلوك العملي الذي يحول المجاز إلى حقيقة، أو أن يتولد من العبارة المجازية حكاية تجسدها حرفيا.

فمن النمط الأول – على سبيل المثال – عبارة: "ربنا يسود عيشته"، فهذه العبارة المجازية تتحول إلى شكل من أشكال السحر، بأن يؤتى بقطعة خبز وتسود بلون أسود وتترك في مسكن شخص ما بهدف أن تؤدى، عن طريق السحر التأثيري، إلى الهدف العملي، وهو حلول المصائب بهذا الشخص.

أما العبارات المجازية التي تأخذ شكل أمثال شعبية، مثل "اللُّقم تمنع النقم"، أو "على قد لحافك مد رجليك" أو "إحنا دفنينه سوا"، فيتولد منها حكايات تجسد العبارة المجازية حرفيا.

فيحكي عن المثل الأول أن فلاحا كان يزرع أرضا بجوار المقابر، وذات يوم سمع صوتا يقول له إن فلانا وفلانة سوف يموتان غدا، ويحملان إلى هذا المكان ليدفنا في المقابر. وانزعج الفلاح لهذا الخبر، لأن فلانة هي زوجته. ولكنه تعجب من أن تموت زوجته في الغد وهي في أتم صحة وعافية. فلما عاد في المساء إلى بيته، لم يشأ أن يخبر زوجته بما سمعه، ولكنه في صبيحة اليوم التالي سمع عويلا وصراخا. فلما استطلع الأمر، علم أن فلانا الذي حدده الصوت قد مات. وعندئذ لم يساوره شك في أن زوجته سوف تموت في هذا اليوم كذلك، فألقى عليها نظرة حزينة

قبل أن يتركها إلى حقله. فلما عاد في المساء متوقعا أن يسمع من الأخبار ما لا يسره، فوجئ بزوجته تستقبله وهي في كامل الصحة.

فلما كان اليوم التالي خرج إلى حقله كعادته، وعند المكان نفسه حيث القبور، وقف ليتحدث إلى الصوت وقال له: إنك قلت إن فلانا سوف يحضر إلى هنا، كذلك فلانة. أما فلان فقد مات، وحمل إلى هنا حيث دفن في قبره، ولكن فلانة لم تصب بأدنى سوء. عندئذ طلب منه الصوت أن يرفع بصره إلى السماء ليعرف السبب. فلما رفع الفلاح بصره إلى السماء، رأى إناء به بيض معلقا في السماء ليحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته، فلما عاد إلى البيت سأل زوجته عما فعلت بالأمس، فأخبرته بأنها، بعد أن فرغت من أعمال البيت، أعدت لنفسها طبقا من البيض المقلي. وما أن شرعت في الأكل حتى طرق الباب طارق، وكان متسولا يطلب لقمة يقتات بها. فما كان منها إلا أن حملت إليه طبق البيض ومعه رغيف، فأكل وحمد الله، ودعا الله لها بطول العمر. وعندئذ تأكد الفلاح من مغزى الصورة التي رآها في السماء وقال "حقا إن اللُّقم تمنع النِّقم".

وعلى هذا النحو يتحقق المثل: "على قد لِحَافك مد رجليك". فقد طلب سيد متسلط من خادمه أن يشتري له لحافا طوله متر وعرضه متر، واشترط عليه أن يغطي جسمه كله وهو مستلق، وأنه إن لم يفعل هذا قطع رأسه. فتعجب الخادم من هذا المطلب، إذ كيف يمكن أن يغطي هذا اللحاف المحدود الطول والعرض سيده الضخم الجثة، فلما أرهقه التفكير في هذا الأمر، ذهب وجلس في

مقهى. وهناك لقي صديقا له عرف بأنه حلال المشاكل، فأخبره بمشكلته فقال له إن حل مشكلته عنده، وطلب منه أن يحضر له لحافا بالأوصاف التي ذكرها سيده.، ثم اصطحبه وذهبا معاً إلى السيد. فلما رأى السيد اللحاف قام وقاسه ووجده مطابقاً للأوصاف المطلوبة، ثم طلب من الخادم أن يغطيه باللحاف بعد أن استلقى على السرير، ففعل الخادم ذلك في حذر شديد. ولم يصل اللحاف إلا إلى ركبتي السيد، فصرخ في وجههما، وَهمّ أن يضربهما. وكان صديق الخادم يحمل عصا يخفيها في ملابسه، فأخرجها وضرب بها السيد على ركبته ضربة خاطفة فقلص السيد رجليه في حركة لا إرادية. وعند ذاك كان اللحاف كافياً لأن يغطيه تماماً، وفي ثورة غضبه سأل الرجل: كيف فعل ذلك، فأجابه بقوله: ألا تعرف المثل الذي يقول "على قد لحافك مد رجليك"؟

مثل هذه الحكايات التي تمثل نمطا قصصياً شعبياً بعينه، تؤكد ميل الحس الجمعي إلى التجسيد. ولا يرجع هذا الميل إلى الرغبة في نقل الرسالة إلى المستمع بطريقة أوقع، فالمثل الشعبي في حد ذاته له تأثيره القوي في نفس المستمع، وإنما تعني هذه الصيغ المولدة، أن لغة التواصل بين الجماعة ترفض أن تكتفي بصيغة واحدة في عملية التوصيل، فالمثل يولد حكاية، والحكاية تولد مثلا إلى درجة أننا نتساءل: أيهما أسبق، المثل أم الحكاية؟ وكل هذا يؤكد أن العقل الجمعي في حالة نشاط دائم، وأن تساؤلاته عن بعض الأمور سرعان ما تتحول إلى صيغ جمالية لها فعاليتها في التأثير.

ثالثاً: رافد العالم الغيبي:

علاقة الإنسان بالعالم الغيبي علاقة حتمية لأنها تمثل العلاقة الجدلية بين الغياب والحضور. فليس كل ما هو حاضر في عالمنا مستقل بنفسه ومسير لذاته، بل إن عالمنا مليء بالظواهر المسيرة بقوى غيبية. وهذه الظواهر أثارت فضول الإنسان منذ القدم فتساءل عنها ومازال يتساءل إلى اليوم.

وقد ميز الإنسان منذ قديم الزمان بين الإلهي المقدس الذي يقترن سلوك الإنسان نحوه بالرهبة والتجمل، والشيطاني الباعث على الفزع. وعلى الرغم من التباين بين القوتين في علاقتهما بالإنسان، فإنهما يجتمعان معاً في إطار الديني، ولهذا فقد اجتمعنا معاً فيما اصطلح عليه باسم التابو، فالتابو هو الشيء المحرم، إلهيا كان أم شيطانياً. وليس بالضرورة أن يكون الشيطاني شيطانا أو ماردا أو جنياً، بل قد يكون الشيطاني قوة مستكنة في شيء دنس، أو في رقم معين أو في سلوك بعينه يفرض على الإنسان، كأن يفرض عليه الصمت أو عدم الضحك. وعلى هذا النحو يكون المقدس قوة مستكنة في حجر أو في شخص بعينه، أو يكون كلمة بعينها أو يوما بعينه.

وسواء أكان التابو عنصرا إلهيا أم شيطانياً، وسواء تميز بالطهر أو الدنس، فإنه يتطلب أن يتعامل معه الإنسان على المستوى الجمعي بقدر كبير من الحذر وبقدر كبير من الوعي. وهذا ما دفع الأنثروبولجيين إلى أن يعدوا التابو نظاما اجتماعيا، ذلك بأن خرق المحرم بأي شكل من الأشكال من قبل الفرد، يمكن

أن يكون سببا لوقوع العقاب الجماعي. وكلنا يعرف أن "أوديب" بعد أن تزوج من أمه، كان سبباً في ابتلاء أهل طيبة بالوباء الذي أنزلته بهم الآلهة، وكان يتحتم أن يكتشف من ارتكب المحرم حتى ترفع الآلهة عن أهل طيبة هذا البلاء.

وننتقل الآن من الكلام عن التابو من الناحية السلوكية، أي من المجال الاجتماعي، حيث تشرع القوانين الملزمة للأفراد. إلى مجال الخلق الحر الذي يتيح للإنسان الصراع مع القوى الغيبية. ويقدم القص الشعبي بصفة خاصة، فرصة ظهور تلك الثنائية التي تعيش في ضمير الإنسان منذ القدم، ثنائية الطبيعي وما فوق الطبيعي. وكل هذه المسميات ليست سوى تنويعات لشرح موقف واحد يئول إلى طبيعة الإنسان التي لا تكف عن الخوف والقلق إزاء الغيبي والمجهول.

ولما كان هذا المجهول يشمل المقدس والشيطاني معاً، فإن الصراع لابد أن يدور بينهما من ناحية، وبينهما وبين الإنسان من ناحية أخرى. وعندئذ يجسد الخيال الشعبي تلك القوى حتى يمكن للإنسان مواجهتها أو التعامل معها بشكل أو بآخر. ونلاحظ أن الخيال الشعبي يحرص على الإبقاء على الطبيعة غير العادية لهذه الشخوص فيعبر من خلالها عن فزعه الداخلي.

وربما كان من قبيل المفارقة أن الإنسان يجعل هذه الشخوص، مع أنه صانعها، تقف له بالمرصاد، وتعاقبه أشد العقاب إن هو جاوز حدوده وتعدى على حرمتها.

فالبطل يقترب في حذر شديد من "أمنا الغولة"، وهو يبادرها بالسلام الذي هو بمثابة كلمة السر، التي تفتح له الطريق لمواجهتها، وترد عليه الغولة رداً يحمل التنبيه والإنذار، وإن كان يفتح له المجال لاقتحام عالمها، فتقول: "**لولا سلامك سبق كلامك، لأكلت لحمك قبل عضامك**".

فالكلمة في هذه الحالة تمثل العتبة التي تفصل بين عالمين: العالم المعلوم والعالم المجهول، كما تمثل في الوقت نفسه الوساطة بينهما. ونلاحظ أن عبارة الغولة تميز بين السلام والكلام، فالكلام بدون سلام ليس من الكياسة في شيء، أما البدء بالسلام فإنه يخلق فرصة للمهادنة.

ونلاحظ كذلك أن البطل الإنسان هو الذي يقتحم العالم المجهول ليواجه القوة الشيطانية، التي تظل قابعة في عالمها البعيد، محتفظة بكل خصائصها الشيطانية إلى أن يأتي هذا البطل الإنسان ليهدد سكونها. وهو إما أن ينجح في التعامل معها فيحصل على شيء من خصوصيتها، أو يكون جاهلاً بفن التعامل معها، وعندئذ يلقى العقاب. وهذا يعني أن كل عالم من العالمين، المعلوم والمجهول، له إرادته الخاصة وتوجهه الخاص، على الرغم من حتمية التداخل بينهما(١٣).

وبقدر ما تحرص القوى الغريبة على الاحتفاظ بأسرارها بعيداً عن الإنسان، تراود الإنسان فكرة استلاب شيء من هذه الأسرار. وما يستلبه البطل من هذا العالم يعد في النهاية إضافة معرفية أو نفعية لصالح البشر، كما يعد، في الوقت نفسه، تقليصا

لأسرار القوى غير الإنسانية، الأمر الذي يؤكد يقين الإنسان من أنه لا يمكن أن يثرى عالمه المعلوم إلا بكشف خبايا العالم المجهول.

وأكثر ما يلح عليه القص الشعب تصويره ذلك الصراع الذي يدور بين الإنسان وهذه القوى الغريبة، فهو في بعض الأحيان يقدم نموذجين إنسانيين يقفان على طرفي النقيض في طريقة التعامل مع القوى الشيطانية، فأحدهما يستعصى عليه التعامل معها، ولهذا فهو ينال العقاب حتما، في حين أن الآخر قادر على المراوغة والتعامل معها في رفق، ومن ثم فهو الذي يفوز بالجائزة. ومعنى هذا أن القوى الشيطانية تكون مصدر عطاء كما تكون مصدر عقاب، وذلك وفقاً لأسلوب الإنسان في التعامل معها، وكأنها بذلك تقول له: لا داعي للمعاندة والمكابرة فيما هو خارج عن إطار عالمك المحدود.

وفي بعض الأحيان يرد التحريم صريحا في شكل موضوعة ترد في كثير من القص الشعبي العالمي، وهي موضوعة الحجرة المحرمة، فالبطل في هذا القص يسمح له أن يدخل كل حجرات القصر وأن يأخذ منها ما يشاء، فيما عدا حجرة واحدة يحرم عليه أن يدنو منها، وعلى سبيل الإغراء الشديد، ودفع الإنسان إلى المحظور، يمنح البطل مفتاح هذه الحجرة المحرمة. ولهذا سرعان ما يقع البطل في المحظور ويفتح الحجرة فلا يجد إلا دخاناً يتصاعد منها، أو يجد – في روايات أخرى – رؤوساً معلقة لمن سبقوه إلى انتهاك المحرم.

ويظل الإنسان الشعبي يستغل هذه الموضوعة، موضوعة الشيء المحرم وعلاقة الإنسان به، لا في القص الخرافي فحسب، بل في القص ذي الطابع الواقعي كذلك، الذي ينتشر في زمننا، بعد تقلص الأنماط الخرافية.

ففي هذا القص ظل البطل يلح على اقتحام العالم المجهول لعله يستطيع أن يحصل فيه إلى إجابات شافية عما يعن له من تساؤلات. ولكن في حين نجد البطل الأسطوري مضحيا بنفسه في سبيل الحصول على المطلب الجماعي من العالم الآخر، وفي حين نجد بطل القص الخرافي سعيد الحظ في أن يجد من يعاونه على التخلص من القوى الشيطانية المقتفية لأثره، نجد بطل القص الواقعي عاجزاً عن الدخول في صراع مع قوى العالم الآخر، ولهذا تنتهي تجربته بارتداده يائسا إلى عالمه الواقعي.

وهناك حكاية مصرية تعرض لهذه الموضوعة على نحو تشكيلي مغرق في الخيال وإن كان واقعي الدلالة.

فهي تحكي عن رجل كان غنياً ثم صار فقيراً، فقرر أن يجلس عند عتبة أحد المساجد لا يفعل شيئا. وفجأة ظهر له شيخ يسأله عن حاله، فأجاب بأنه قرر، بعد أن صار فقيراً ألا يفعل شيئا، وأن يظل جالسا يرقب الناس عند باب المسجد، وعندئذ طلب منه الشيخ أن يرتدي عباءة قدمها إليه. فلما فعل الرجل، وجد نفسه في بلد غريب، وأخذ يجوب الشوارع في هذا البلد حتى شعر بالجوع، ولما وجد نفسه بجوار مخبز اضطر إلى أن يطلب من صاحبه رغيفاً من الخبز يقتات به ويسد به رمقه. ولكن الخباز

حملق في وجهه وسأله عما إذا كان غريباً في ذلك البلد، فأجابه الرجل بالإيجاب. عندئذ قال له الخباز: إنك سعيد الحظ، لأن الملك أعلن أنه سيزوج ابنته الكبرى من أول رجل غريب تطأ قدمه المدينة، وهو لا يعلم أن هناك غريباً آخر سبقه في دخول المدينة. ثم اصطحبه حتى بلغا قصر الملك، وهناك وافق الملك على أن يزوجه من ابنته الكبرى بشرط واحد، يبدو بسيطا للغاية، وهو ألا يتدخل فيما لا يعنيه. ووافق الرجل على ذلك، وتم زواجه من ابنة الملك الكبرى.

وذات يوم خرج في المساء إلى حديقة القصر، ففوجئ برجل غريب يصعد شجرة مثمرة ويهبط في حركة دائبة، ويأكل في نهم كل ما يلقى من مثار ناضجة، فوقف يتأمله متعجباً، ثم وجد نفسه مدفوعاً لأن يتحدث إليه ويسأله: لماذا لا يهدأ ويستقر على الشجرة وينتقي من ثمارها الحلوة ما يأكله حتى يشبع ثم يترك الشجرة ويهبط، وكانت المفاجأة عندما رد عليه الرجل الغريب قائلا: لا تتدخل فيما لا يعنيك! وعندئذ تذكر وعده للملك. ولكنه ظن أحداً لم يره، ولما حاول دخول القصر بعد ذلك، فوجئ بزوجته تقول له: أنت مُحرم عليّ، لأن خرقت العهد.

وعاد الرجل إلى الخباز وشرح له ما حدث، وكيف أن ذلك كان غير إرادته، فاصطحبه الخباز إلى الملك، وتوسط لديه أن يزوجه ابنته الوسطى، فوافق الملك، بشرط ألا يتدخل فيما لا يعنيه.

وبينما كان الرجل يتنزه عند شاطئ النيل، رأى منظراً استرعى نظره فوقف يتأمله، لقد رأى رجلاً غريباً كذلك يملأ دلوه

بالماء حتى يطفئه ثم يرمي به في أرض مروية يانعة خضراء. ثم يأتي باليسير من الماء ويرمي به في أرض عطشى متشققة. ووجد نفسه يسأله فجأة: لماذا لا يعطي الأرض المتشققة الجافة بقدر ما يعطي الأرض المروية. وكانت الإجابة: لا تتدخل فيما لا يعنيك! وعندئذ أدرك في حسرة أنه قد طلق من ابنة الملك الثانية. وكان لا يزال للملك ابنة ثالثة، فقرر ألا يضيع تلك الفرصة بالزواج منها بمعونة الخباز، بعد أن أخذ على نفسه العهد أن يكون يقظاً على الدوام، فلا يتدخل فيما لا يعنيه. ووافق الملك على ذلك، وقرر الرجل ألا يسير في شوارع المدينة، أو في أي مكان يلتقي فيه مع من يثير فضوله ويدفعه إلى التحدث معه. ولم يبق أمامه إلا أن يصعد إلى الجبل الخالي من السكان. وصعد إليه يوماً وأخذ يسير في سكون حتى قطع الصمت منظر مجموعة من الناس يتجاذبون طوقاً فيما بينهم دون أن يحدثوا أدنى صوت. وكان المنظر مثيراً، إذ لم يفهم الرجل هدفهم من هذا الفعل المتواصل بلا نهاية، ونسي في لحظة الزمن أنه يعيش فرصته الأخيرة، ووقف يسألهم عما إذا كان هدفهم كسر الطوق، لأن ما يفعلونه لم يكن ليؤدي إلى كسره، وكانت الإجابة: لا تتدخل فيما لا يعنيك!

وكان الرجل يعلم أنه لا جدوى من العودة إلى الملك بعد أن أضاع الفرصة الأخيرة، فلبس العباءة، فإذا به يجد نفسه مرة أخرى أمام المسجد الذي كان يجلس عنده قبل أن يبدأ مغامراته في العالم الآخر. وفجأة وجد الشيخ نفسه يقف أمامه وهو يسأله عما حدث له، فشرع يشرح له مغامراته الغريبة، وطلب منه أن يفسر له تلك الألغاز.

قال له الشيخ: إن الرجل الصاعد الهابط على الشجرة، الذي كان يأكل كل الثمار الناضجة وغير الناضجة، وهو ملك الموت القابض للأرواح الخيرة وغير الخيرة، وليس من حق الإنسان أن يسأله عما يفعل، أما الرجل الثاني الذي كان يوزع الماء وفقاً لما يراه، فهو الملك المكلف بتوزيع الأرزاق، وهو أيضاً لا يسأل عما يفعل. أما الجماعة التي رآها تشد الطوق فيما بينها على نحو متواصل فهم يمثلون أهل هذه الدنيا، كما أن الطوق مثل الحياة. إن كل شخص يريد أن يشد الحياة نحوه ليحرم منها غيره، على الرغم من أنه يعلم أنه ميت لا محالة، وعلى الرغم من أنه ليس له دخل في تقسيم الأرزاق على العباد.

إن العلاقة بين الواقع واللاواقع في الإبداع الشعبي موضوع ثري للغاية، ومما لا شك فيه أنه في حاجة إلى بحث مستقل. وإذا كنا قد أشرنا في مجال التطبيق إلى نماذج من القص والأمثال الشعبية، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يعتمد في أساسه على التشكيل الخيالي، فاللغز تشكيل خيالي، والنكتة تشكيل خيالي، وكل أشكال القص تعتمد أساساً على الإغراق في الخيال. وعلى الرغم من ذلك فإن الإبداع الشعبي يظل شديد الالتصاق بالواقع.

أضف إلى هذا أن بعض الشتائم في التعبير الشعبي لا تكتمل بلاغتها إلا بإضافة تشكيل خيالي إليها. ومثال ذلك عبارات الشتائم التي تبدأ بصيغة الأمر، مثل قوم (قم)، نام (نم)، أقعد، أشرب، أسمع، فالتعبير الشعبي يشتق من هذه الأفعال الآمرة صيغاً

تصنع تشكيلات خيالية تضاف إلى تلك الأفعال لتجسد اللعنة الموجهة إلى الشخص على النحو التالي:

- قوم، قامت قيامتك وانتصب ميزانك.
- أقعد، قعدت كبة، جتة بلا رقبة.
- أسكت، سكت حسك وانقسم نصك.
- أشرب، شربت المر من كيعانك.
- أسمع، سمعت الرعد في ودانك.

فالربط بين الواقع واللاواقع في الإبداع الشعبي يشغل مساحة كبيرة من تعبيره، وهو يتدرج من حيث الكيف من أدنى مستوى للتعبير في المعاملات اليومية، حتى أعلى مستوى له عندما يصل إلى فن الأمثولة (الأليجوريا) وفن التشكيل الرمزي.

٦ـ خصوصية الأجناس الأدبية الشعبية[١٤]:

بدأ التساؤل عن الأجناس الأدبية الشعبية منذ أن رأى الباحثون الأوائل في القرن الماضي اتفاق تلك الأجناس لدى شعوب العالم، فكل شعوب العالم عرفت القص الشعبي بأنواعه المختلفة، بدءاً من الأسطورة، ومروراً بالأدب ذي الطابع الملحمي، والقص الخرافي، ثم الأمثال الشعبية والألغاز، والأدب الفكاهي بأشكاله المتعددة، ثم الأغاني المرتبطة بكل المناسبات الاحتفالية، وانتهاء بالأنماط ذات الطابع العبثي.

وقد أدرك الباحثون أن الأشكال القصصية المتنوعة ليست مجرد ترابطات عشوائية بين مجموعة من الأحداث، كما أن

الأشكال ذات الطابع اللغوي، مثل الأمثال والألغاز والنكات، ليست مجرد تشكيلاتٍ ذات مغزى من الصور والاستعارات، وإنما يعد كل شكل من هذه الأشكال وحدة عضوية في جسد متكامل. وهذا الجسد يمثل الواقع الأنطولوجي للإنسان أينما كان هذا الإنسان(١٤).

ومن هنا كانت البداية في دراسة كل أشكال التعبير الشعبي بحثاً عن دوافعه النفسية الجمعية، وبحثاً عن وظيفته في حياة الشعوب، وبحثاً عن التطور الذي يمكن أن يعتريه بحيث يمكن أن يساير في أداء وظيفته متغيرات الحياة الفكرية، فمما لا شك فيه أن بعض الأشكال الأدبية العبثية سبق بعضها الآخر، وأن بعض هذه الأشكال أصبح نصاً أثريا استقر بالتدوين، مثل الأسطورة والملاحم الشعبية، ولكن بعضها الآخر كان مهيأ للاستمرار، فهو نص قديم وحديث في الوقت نفسه، مثل القص الشعبي المرتبط بواقع الإنسان، وكذلك الأمثال الشعبية والألغاز والأغاني والأنماط الفكاهية والعبثية.

وقد انتهت الأبحاث إلى أن كل شكل أدبي شعبي يؤدي وظيفة تختلف عن الوظيفة التي يؤديها الشكل الآخر. ولا يعني هذا أن الراوي لشكل من الأشكال الأدبية، ومثله الجماعة المستقبلة، على وعي كامل بالوظيفة المحددة التي يؤديها الشكل، وإنما يقتصر وعيهم على أن لكل شكل من الأشكال مناسبة محددة لروايته. فإذا جمعت هذه الأشكال جميعاً، فإنها تغطي كل احتياجات الشعوب النفسية، بقدر ما تغطي كل مجالات تساؤلاتها. وهذا ما دعا الباحثين لأن يقولوا إن حصيلة الكل في الإبداع الشعبي أكبر من

حصيلة مجموع الأجزاء. وينطبق هذا القول على الشكل الأدبي الواحد، بقدر ما ينطبق على الأشكال الأدبية مجتمعة.

إن كل مثل شعبي، على سبيل المثال، يعد نقداً لتجربة إنسانية بعينها، ولكن الأمثال الشعبية مجتمعة ليست مجرد حصيلة كبيرة من المواقف الإنسانية المتنوعة، بل هي نابعة من مجال محدد يقع في محيط الفكر الإنساني الشاسع. فإذا كانت بعض الأشكال تتساءل: كيف يمكن أن تكون الحياة مثالية في مجال من المجالات، فإن الأمثال الشعبية تتساءل: لماذا تكون الحياة على هذا النحو من التناقضات التي يمكن أن تفضي إلى الإحساس بعبثية الحياة، على نحو ما يقول المثل "يدّي الحلق للي بلا ودان" أو يقول المثل الآخر: "خلق ناس وتحفْهم، وكبّب ناس وحَدفْهم".

فالأمثال الشعبية إذن ليست مجرد رصد متفرق لظواهر الحياة، بل هي بالأحرى كتلة كبيرة من الفكر الإنساني، تبعثرت وتفرقت في صور شتى.

وعلى هذا النحو يبحث كل شكل من أشكال الإبداع الشعبي بوصفه إشعاعة تنطلق من مصدر ضوئي قوي، وهذا المصدر الضوئي القوي يتحتم اكتشاف مركزه في الفكر الإنساني. ولهذا السبب فإن بعض الباحثين لا يقفون عند حد النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية بوصفها مجموعة من الأجناس التي يخضع كل جنس منها لقواعد ونظام محددين، بل هم يرون أن كل جنس يمثل في حد ذاته كينونة واقعية حتمية، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة في حد ذاتها، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى.

إن الإنسان الذي وجد نفسه يعيش على سطح الأرض بين عالمين خفيين بعيدين عنه، عالم فوقي تمثله السماء، وعالم تحتي يمثله باطن الأرض – هذا الإنسان فرض عليه أن ينشغل بهذين العالمين في حد ذاتهما من ناحية، وبعلاقته بهما من ناحية أخرى. وإذا كانت الأسطورة منذ زمن بعيد قد أشبعت رغبة الإنسان الملحة في الإجابة عن تساؤلاته إزاء الظواهر الغامضة في الحياة، فإن هذا لا يعني أن الإنسان قد كف عن هذه التساؤلات، فهو مازال يتساءل عن كثير من الأمور الغيبية في أشكال أدبية أخرى تتلاءم مع فكره وظروف عصره.

وقد فرض على الإنسان أن يكون مهتما، إلى جانب انشغاله بالقضايا الغيبية، باستمرار النظام في حياته الواقعية، وإلا سادت الفوضى التي يتعذر معها الحياة. وعندئذ يدفعه الخوف والقلق من خروج بعض الأمور على النظام الذي ارتضته الجماعة وقننته، ولذلك فهو يميل لأن يذكر الجماعة على الدوام بفاعليات هذا النظام في أشكال أدبية متجددة ومتنوعة، بحيث يكون تأثيرها على الدوام على نحو فعال ومتجدد.

وإلى جانب الاشتغال بالقضايا الغيبية والاجتماعية، اهتم الإنسان كذلك بالإنسان في حد ذاته، بوصفه قيمة فعالة ومؤثرة، وقادرة على تحقيق المعجزة. ولهذا كان لابد من أن يكون هناك شكل أدبي مستقل يعني بالبطولة الإنسانية الخارقة، القادرة على تفجير طاقة الجماعة وتوجيهها نحو ما فيه خيرها، والقادرة كذلك على الالتحام بالقوى غير المرئية لكي تضمن مساندتها إياها في أوقات الشدة.

والحياة بعد كل هذا لغز محير، فلماذا إذن لا يكون هناك شكل يمثل لغز الحياة، ويكون لغزاً في حد ذاته، فيجمع بين وحدتين من المحال جمعهما معا في بنية واحدة، ولكنه يفرض على المتلقي بذل الجهد الذهني للوصول إلى حد هذا الإلغاز، تماما كما نعتصر أذهاننا في الحياة الواقعية للوصول إلى حل نفك به اشتباك متناقضاتها على نحو ساخر. والحل في كلتا الحالتين يميل إلى أن يكون مثيراً للضحك، لأنه يفاجئنا، بعد أن نعتصر أذهاننا، بالخروج من المأزق على نحو غير متوقع.

وإذا كان اللغز يصل في النهاية إلى حل يجمع بين المتناقضين، ويثير الضحك الناجم عن هذه المفارقة، كما هو في اللغز القائل: "**أدّ السمسمة وتجلب الخيل ملجمة** (الكتابة)"، فإن الإنسان كثيرا ما يكون عرضة لأن يواجه المواقف العصيبة التي يصبح من المحال لديه الخروج منها سالما إلا من خلال منفذ الضحك.

ومن هذا المجال تولدت الأشكال المضحكة في التعبير الشعبي، فتراكمت النوادر الخاصة – مثلاً – بشخصية "جحا"، الضاحك المضحك. ثم كانت حصيلة النكات الهائلة التي توصف بأنها كلمات ذات أجنحة، فهي تنتشر وتطير فور صدورها من مصدرها المجهول فأغلب الأحيان.

وتتصاعد الرغبة في السخرية عند الإنسان إلى الحد الذي ينزع فيه إلى الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة المغلقة إلى

دائرة اللعب بالنظام، سواء على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل. وهنا نصل إلى الأشكال العبثية في الإبداع الشعبي.

ومثال ذلك تلك الأغنية المشهورة في تراثنا، التي تقول:
"يا طالع الشجرة، هات لي معاك بقرة، تحلب وتسقيني.."
الخ...

ومن الممكن أن يمتد الكلام في هذه الأغنية ومثيلاتها إلى مالا نهاية، حيث ينتفي فيها المعنى الموحد المترابط والمنطقي.

ومثال هذا ذلك القص الذي يعتمد على التراكمات التصاعدية والتنازلية. وهذا القص، ومثله الأغنيات سالفة الذكر، يندرج تحت أدب الأطفال الشعبي، لملاءمة عبثيته لروح الأطفال التي تميل إلى اللعب دائما، فضلا عما فيه من وسيلة تربوية لتمرين الذاكرة على تكرار السابق مع إضافة اللاحق. ومثال ذلك حكاية "الديك أبو الديوك" ، التي تستخدم عبارة واحدة ثابتة، قابلة للإضافة إليها على نحو مستمر.

أما العبارة الثانية فهي:
"أنا الديك أبو الديوك، أنكش في الكوم، ألاقي حبة درة".
ثم تتوالى العبارات فتقول: أنا الديك أبو الديوك أنكش في الكوم. ألاقي حبة درة،
وحبة الدرة بكوز درة.
أنا الديك أبو الديوك، أنكش في الكوم، ألاقي حبة درة، وحبة الدرة بكوز درة، وكوز الدرة بشوال درة.. الخ..

ولا يهمنا من هذه الأشكال أن نبحث فيها عن المعقول أو الامعقول بقدر ما يعنينا أن بحث في الدافع وراء خلقها.

والدافع وراء خلق هذه الأشكال التي تحتوي على اللامعنى، هو الخروج كلية من دائرة المعنى، والدخول في دائرة اللعب باللغة. وليس هناك استخفافا بالحياة أكثر من أن نتركها بكل نظمها وراء ظهورنا، وأن نصنع، تحت ضغوط المفروض واللازم والمنطقي والمقنن، شكلا لا يحتوي إلا على اللامعقول، ثم نحاول أن نوهم بأن هذا اللامعقول له الحق في أن يوجد، وأن يتخذ لنفسه شكلاً.

وبهذا يحقق هذا الشكل وظيفته، وهو خلق العلاقة المبتورة بين داخل النص وخارجه، حيث إن هذا الداخل لا يرتكز قط على الخارج، وإنما هو شكل من أشكال اللعب. وهنا نصل إلى المفارقة في أن هذا اللامعنى يصل بنا إلى إدراك معنى ما للحياة، وإن كان هذا المعنى هو عبثية الحياة. ولهذا فإننا في هذا النوع من الإبداع لا نتحدث عن محتوى، بل عن عمليات من اللهو الذي يتعمد زحزحة العالم المعقول بعيداً، أو يعتمد تصعيد اللامعقول من خلال إضافة المزيد منه.

ولكي تتحقق هذه الأشكال العبثية لابد من شرطين: الأول، أن يصل إحساس الإنسان إلى قمة التحرر من صرامة النظام، من أجل الدخول في دائرة اللعب، وأما الشرط الثاني فيتولد من أن الإنسان لا يمكنه أن يصنع شيئاً، حتى وإن كان بغير معنى محدد، إلا في إطار صنعة الشكل[١٥].

وبعد، فقد كانت خصوصية الأشكال الأدبية الشعبية دافعاً كبيراً للباحثين في المجال الأدبي بصفة عامة، والباحثين في المجال الأدبي الشعبي بصفة خاصة، إلاّ أن يبحثوا، مستفيدين في هذا من الدراسات اللغوية الشكل الذي يتميز به كل شكل أدبي شعبي على حدة. على أننا لن نستطيع هنا، أن نعرض لهذه الدراسات، وربما عرضنا لها في مناسبة أخرى. ولا يسعنا، بعد هذه الجولة التي حاولت أن تبرز عبقرية الإبداع الشعبي، سوى أن نكرر عبارة أبي إبراهيم الفارابي والتي تقول:

"إن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة"(١٦).

obeikandl.com

الهوامش

1- Michel Foucault : The Archaeology .of Knowledge. Pantheon Books, New York 1972, p. 127.

2- Jack goody; The Interface between the Written and the Oral. Cambridge Univ. Press, 1987, p. 3.

3- E. J. Bond: Rond: Reason and Value. Cambridge univ. press, 1983. p.63.

4- Vladirhir propp: Theory and History of Folklore: Translated by Ariadna Y. Martin and Richard p. Martin, University of Minnesota, 1984, p. 15.

5- Walter J. Ong: Orality aad Literacy. The New Accents. Methuen- London 1982, p. 61-62.

6- Ibid., p. 71-73.

7- Ibid., p. 176.

8- V. Propp: op. cit., p. 10.

9- Walter J., Ong: op. cit., p. 37.

١٠- سورة الأنعام، من آية ٧٥إلى ٧٨.

obeikandl.com

١١- سورة الكهف: من آية ٦٦ إلى ٧٠

١٢- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية. دار الفكر العربي (بدون تاريخ) ص ١٠٧

١٤- يقرأ في هذا الموضوع المقدمة المطولة في كتاب

Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie. Erich Schmidt Verlag, 1968.

15-Susan Stewart: Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and literature, John Hopkins 1989 p. 202.

١٦- أبو إبراهيم الفارابي: ديوان الأدب، تحقيق: أحمد مختار عمر، ومراجعة إبراهيم أنيس، ط مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٣٩٤ هـ، جـ١ ص٧٤.

oberkandl.com