وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

# محاضرات في مقياس الأدب الشعبي العام

موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس
شعبة : الدراسات الأدبية

إعداد الدكتور: ناصر عبد العزيز

السنة الجامعية : 2022م / 2023م

# للتذكير !!!

**(وهل للأدب موضوع إلا الشعب ، وهل للشعب مرآة إلا الأدب)**

**محمود تيمور، الأدب الشعبي ، مجلة الرسالة ، ع 1021 / 1953م ، ص125**

**(أنتم شعراء العامة تعيشون في منازل الشعب ، ونحن نعيش في كتبهم ، فليس من العجب أن تكونوا أكثر حرارة منّا )**

**الأديب الفرنسي (موريس باريس/ M.bares)**

**(التراث الشعبي هو الماضي يحاور الحاضر عن المستقبل)**

**الفيلسوف الفرنسي (جاك بيرك J.bierc)**

**( كول قدّك ، والبس قدّك ، وتبّع عادة بابك وجدّك )**

**الشعب**

ناصر عزيز

# كلمة لأنصار إبداع الشعب

« . . فقد عرفت في عائلتي جدة لي (...) أورثت العائلة الكثير من مشاهداتها وذكرياتها القديمة (...) ، كانت تقصها علينا في ليالي الشتاء الباردة (...) وكانت بارعة في قص الحكايات ، إذ كانت تشدنا إليها ونحن متحلقون حولها . كانت هذه مدرستي الأولى ، فيها تكونت مداركي . . »

مـالك بن نبي

مذكـرات شاهد على القرن ، دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 02 / 1984 م ، ص 15 ، 16.

---

# كلمة لأنصار إبداع الخواص

« ولولا هذا الوجه الثاني الذي أنقذ تاريخ الأدب العربي - ألف ليلة ، و سيرة عنترة بن شداد ، و سيرة سيف بن ذي يزن ، قصة فيروز شاه ، بالإضافة إلى العدد الذي لا يكاد يحصى من السير الأخرى ، و الشخصيات الأسطورية التي أثرت الخيال العربي ، وميزت دروبه ، و دلت على عظمة هذا الأدب و إنسانيته - لغدا كثير من أدبنا الفصيح ، أو أدبنا الرسمي ، أدب مناسبات ، و ملـــــــــــوك ، و أمراء ، و في الأبان ذاتـــــــــــه أدب نفاق ، واستجداء ، ومدح رخـــ ـــ ـــ ـيص »

عبد الملك مرتاض

الميثولوجيا عند العرب ، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1989م ، ص16 ، 17 .

# تقديم

هـو فـن أو قـل علمـا ، لا تجـوز نسـبته إلى أمـة بعينهـا ، مهمـا سـمت وعلـت وبلغـت مـن سـلم الحضـارة مـا بلغـت ، و مـن غيـر اللائـق أيضـا حبسـه على فتـرة زمنيـة محـدودة ، أو إلصاقه ببرهة من التاريخ معينة . إنه نتاج أزمنة متلاحقة ، بل هو الزمن عينه.

وبـالرغم مـن أنـه نسـمة مـن نسـمات الماضـي المشـرق للإنسـان ، لا يـزال يتغلغـل في حاضـره ، ويخـترق مسـتقبله ، لأن خطابـه - مـع تقادمـه - يبقـى دائمـا جديـدا موافقـا لكـل جيـل وحـين وعصـر ، ملائمـا لكـل بيئـة و مجتمـع و فـرد . و مـا أحـوج البشـرية هـذه الأيـام إلـى اسـتلهامه و تمثُّـله ، و درسـه وتدريسـه ، في ظـل مـا تحيـاه مـن مـوات في قيمهـا ، وانكمـاش لأخلاقياتها ، وانحسار لمبادئها ، وانكسار لمثلها ، وانحباس تطلعها .

لا يعني استكشاف العلوم التجريبية الحديثة أو المعاصرة لأجرام فلكية كانت مغيبة عن الإدراك البشري ، أن هذه الأجرام حديثة التواجد في منظومتنا الكونية ، بل هي سابقة لنشأة الكائن الحي . كما الحال بالنسبة لآدابنا الشعبية المتجدرة في تاريخ المبدعات الانسانية ، سوى أن الولوع بها و التنبه لأهميتها انشغال بشري حديث ، كانت فاتحته مع الألمان بداية القرن 19م ( فولكسكنده ) ، فالانجليز منتصفه ( فولكلور) ، ثم أقطار كونية أخرى بداية ق 20م ، كل بتنعيته المناسب لثقافته ، فعالمنا العربي منتصف ق20 ( مأثورات شعبية) ، و أخيرا كان للجزائر مع هذا الوافد الغريب موعد خلال سبعينيات ق20 بأوصاف تجمع إلى هويته العربية ( مأثور) هوية الأصل و المنشأ (فولكلور) .

ولم تتأخر جزائر الشعب عن اهتمامها بأدب الشعب و ثقافته ، ولولا الاستعمار آفة الشعب لكانت الجزائر أسبق من غيرها احتفاء به واحتضانا . وفي مدة وجيزة أمنت الجامعة الجزائرية بجدوى هذا العلم و فحواه ، فجندت له الأغلى و النفيس دفعا به قبالة الافظل بوساطة جند المعرفة و العرفان ، رجال و نساء من رحم الشعب ، يعرفون للتراث قدره و منزلته ، و يؤمنون بقدرة الشعب على الخلق و الإبداع ، استوعبوا مقولة الجاحظ ( المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها

العجمي و العربي ، و البدوي و المدني .. ) ففرَوا فريا كانت نتيجته دروس و دراسات سعوا من خلالها إلى تغطية شاملة لمضامين هذا التراث و موضوعاته ، وإبداعات الشعب خالفه عن سالفه ،

و استكمالا لهذا المسار المشرف لجامعتنا الجزائرية ، هذه المحاضرات التي نسعى جهدا في لم شتات موضوعاتها ، والسهر على تنسيقها و تنظيدها و تخريجها بصورتها الأنسب ، أملين أن يجد فيها الطالب الكريم بغيته ، حصن يتحصن به في وجه رياح التحديث التي يسعى بعضها لا كلها إلى خلخلة قيمه وشيمه المتوارثة عن أبائه الإبرار و أجداده الأخيار ، و سلاح يشهره في وجه المغرضين و الكائدين ، من أعداء ثقافتنا المحلية الأصيلة ، و معارفنا الشعبية النبيلة ، وهويتنا الوطنية ذات التوجه الشعبي ، و مبدئنا الصميم : من الشعب و إلى الشعب .

**د . ناصر عبد العزيز**

**المسيلة : أفريل 2023م**

ناصر ع العزيز

المحاضرة : 01

# الأدب الشعبي : المفهوم والاصطلاح والهوية

تمهيد :

## أولا - الهوية التأسيسية :

(شعبية الأدب . مفهوم الشعبية . الكادح و الشعبية . المعنى الشعبي للشعبية ) .

## ثانيا - الهوية الاصطلاحية :

01- المجهولية

02 - الجماعية .

03- مصدر المعرفة .

## ثالثا - الهوية المصطلحاتية :

01- مصطلح فولكلور.

02-مصطلح أدب شعبي .

03-مصطلح تراث شعبي أو مأثورات شعبية .

04- مصطلح ثقافة شعبية .

05- استنتاج .

## رابعا - الهوية التصنيفية :

01 - تصنيف لم يمايز بين أقسام الأدبين الشعبي والذاتي .

02 - تصنيف تجاهل الحدود الفاصلة بين الأدب الشعبي وعناصر الثقافة الشعبية الأخرى.

03 - تصنيف مُؤسّس على مبدأ شكليْ الأدب الرئيسيين ( الشعر والنثر) .

04 - تصنيفات تنظيرية لا تستند للعمل الميداني .

05 - تصنيف متكامل يرتكز على جهد تطبيقي ومعاينة ميدانية.

ناصر ع العزيز

**تمهيد :**

من النادر أن نال الاختلاف كما نال حقل الأدب الشعبي ، من تضارب في المفاهيم والتفسيرات، مع اضطراب الدلالة وفوضى المصطلح ، مما جعله محط اختلاف دارسيه إلى اليوم . وبالرغم من هذا الإشكال، وقدم الجدال والنقاش بخصوصه لا يزال مدلوله ينتابه الاختلاف بين بلد وآخر، وباحث و آخر، ولدى الباحث نفسه بين فترة وأخرى . وإذا ما جدّ الدارسون والباحثون، فما من شك أن يتوصلوا يوما ما، قريبا كان أو بعيدا إلى توحيد الرؤى وتجميع الآراء حوله ، فيستريح مبدع الشعب بهذه الهوية الموحّدة ، ويهنأ الدارسون والباحثون بأمن اللاّاختلاف واللاّتضارب ، ويطمئن أدب الشعب بفرادة الأصل و الفصل والهوية . هوية تأسيسه واصطلاحه ومصطلحه وتصنيفه .

## أولا - الهوية التأسيسية :

إذا كان مدلول كلمة (أدب) في عبارة ( أدب شعبي ) مفهوما وواضحا -على الأرجح- وهو مأثور الكلام نظما كان أو نثرا ، مما يحمل معناه قيمة فنية جمالية ، مؤثر في النفس صادر عن عاطفة ، وسيلته اللغة الموحية . فإن مدلول كلمة (شعبي) أو (شعبية) من الصعوبة بمكان ، تختزل إشكالها في كم من الأسئلة نطرحها بهدف التوضيح والإبانة :

ـ هل الشعبية بمعنى الشعب ؟ وإذا كانت كذلك ، فهل مصطلح شعب بدلالة فئة ما أم جماعة بعينها أم أفراد الأمة مجتمعين؟

ـ و إذا كانت جماعة ما، فما الذي يربط هذه الجماعة لنصفها بالشعبية ؟ الجغرافيا أم اللغة أم المعتقد أم الأواصر النفسانية والاجتماعية وغيرها.

ـ وهل يرتبط هذا المفهوم بفضاء ما ( قرية. حاضرة...)؟ أو بتراتبية اجتماعية من مثل (كادحة. ارستقراطية. دنيا. عليا. فقيرة. ثرية. حاكمة. محكومة...)؟.

ـ وإذا انسحب المفهوم على جميع طبقات المجتمع ، فهل صفة الشعبية لها صلة بمنتج الإبداع الشعبي أم بمستهلكه ، أم بلغة الخطاب الإبداعي (العامية/ الفصحى)؟

لم تفد التحديدات اللغوية والتفسيرات التراثية العربية المفهوم في شيء ، إذ تعني كلمة (شعب) : القبيلة العظيمة[1]. أما المعجم العربي الحديث فيراها : « الجماعة من الناس تخضع لنظام اجتماعي واحد والجمع

(1) ينظر: الفيروزآبادي ،القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، طبعة فتية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2005/08م، ص،101.

شعوب»[1] . ويعني (الشعبي) في ثقافة الفولكلور الغربية : « الثقافة التي تنشأ عن الشعب »[2]. كما تطور وتدرج مصطلح (الشعبي) في الحراك الثقافي الغربي بمداليل مختلفة، تتضح من خلال التراتب الزمني الآتي[3]:

- سنة 1490م: مصطلح قانوني.
- سنة 1552م: الأصل الوضيع أو الدونية.
- سنة 1603م: سعة التداول والانتشار.
- سنة 1835م: صور الفن ذات الصلة بالناس العاديين.

أما البداية الفعلية لاستخدام المصطلحات المنعوتة بمدلول الشعبية، فكانت وفق التدرج الزمني الموالي:

- لغة شعبية / 1759م.
- ثقافة شعبية / 1874م.
- مأثور شعبي / 1875م.
- فن شعبي / 1898م.

وأقرب التحديدات المفهوماتية العربية الحديثة لمصطلح (الشعبية) ترى أنها مشتقة من الشعب ، وتعني : « جماعة اجتماعية يرتبط أفرادها بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف، قائم على خلفية تاريخية مشتركة تعيش ضمن حدود معينة تفصلها عن الجماعات الأخرى»[4]. لان الشعبية لحاف الجميع بينما يتفرد بإبداعها فئة معينة ، بين زاعم أنها الشعب كلّه، أو جماعة تتحد بالمجال الجغرافي أو الأرض، أو جماعة يربطها الاهتمام النفسي المشترك حتى وإن لم توحدها الجغرافيا والأرض .

ومن مضامين هذا الإشكال الهامة الاعتقاد السائد من أن القصد من الشعب طبقته ( الدنيا. الفقيرة. الكادحة المهمشة...) ، وهو زعم يفنده أغلب الدّارسين منهم : (محمود ذهني)[5] الذي أعطى بقفاه لمفهوم التجزئة أو (طبقية المبدع الشعبي) ، لائما بالأساس ما أسماه :( القاموس العامي الشعبي) الذي يسم كل ماهو رخيص (بشعبي) كـ: (أقمشة شعبية . أحياء شعبية . سوق شعبي). وساق لتثمين موقفه جملة من التمثلات عن إبداعات الشعوب العربية والأجنبية، أبرز من خلالها مركزية اللاّ كادح في أدب الشعب.

---

(1) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز، مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، ط 1989م، ص343

(2) طوني بينيت وآخرون، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، تر : سعيد الغانمي ، مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط2010/01م ، ص 433.

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص .431. 432.

(4) لطفي الخوري، مدخل إلى البحث الميداني في الفولكلور، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1986/01م، ص 96،97.

(5) ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي، مفهومه و مضمونه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 1972م، ص70-74.

**ـ العربية :** الملك شهريار في ألف ليلة وليلة . السير الشعبية العربية جلها يرتكز على أبطال كبار وملوك عظام (بيبرس . ذات الهمة...).

**ـ الأجنبية :**

- الإلياذة و الأوديسة لهوميروس : موضوعهما حرب طروادة التي نشبت جراء إعجاب الأمير الطروادي (باريس) بالملكة الإغريقية (هيلين) زوجة (منلوس) ملك إسبرطة ، فخطفها من قصر زوجها وفر بها إلى بلده، فكانت حرب العشر سنوات التي اشتركت فيها الآلهة إلى جانب الأبطال والملوك.
- الإنياذة لفرجيل : صراع الأبطال الرومان واليونان ونشأ عنه تشييد مدينة روما العظيمة.
- القصص الشعبي الإنجليزي: يدور حول فرسان الدائرة المستديرة.
- القصص الشعبي الفرنسي: يدور حول قصور الملوك و دسائس الوزراء.
- القصص الشعبي الألماني: يدور حول أباطرتهم القدامى الذين حكموا أوربا بأكملها.

فكلمة الشعب إذن ، لا تستخدم في الدراسات الشعبية لتفيد الطبقة المحكومة مقابل الأخرى الحاكمة ، بل هي حالة عقلية وعاطفية تجمع كتلة عددية بشرية لها تراث مشترك .

ولذلك فإن إسناد الأدب الشعبي الأدوار الرئيسة لفئات الشعب البسيطة، وتمثله لمواقفها وتصوراتها ما هو إلا ضرورة فنية لا غير. كما أن هناك أفرادا ذوي انتماء للطبقة الكادحة ولا يحسبون على الشعب، والعكس صحيح . فالشعبية انتماء إيديولوجي ثقافي لا طبقي أو اجتماعي أو سياسي. ثم « إن ثقافة ما بعد الحداثة ما عادت تستطيع التعرف على الفرق بين الثقافة الراقية والشعبية»[1]، لأنها تعبر عن مجموع الناس بمختلف طبقاتهم وأعراقهم ومذاهبهم وأديانهم حتى .

ومهما اختلف في مفهوم الشعبية يبقى توصيف (محمود ذهني)[2] لها هو الأقرب إلى القبول، حيث نعتها بصفتين أو معلمين هما :

- التداول : الانتشار بين جميع أفراد الأمة وطوائفها.

- التراثية والخلود : إذ تطفو فوق سطح الزمن لتقابل كل عنصر بنفس الجدة والحيوية، وتُتلقى من كل الأجيال بنفس الانفعال والتأثير حتى يرى المتلقي المعاصر تراثه الشعبي بنفس الوضوح الذي رآه مثيله في أزمنة غابرة وعهود سالفة.

(1) جون ستوري ، الكرنفال في الثقافة الشعبية ، تر: خالدة حامد ، منشورات المتوسط ، ميلانو، إيطاليا ، ط2017/01م . ص36.

(2) ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، ص92.

ويغوص (صفوت كمال)[1] عمقا في مفهوم الشعبية ، حين يرفض قيم (الشيوع والانتشار والتلقي الجماعي) كمصدر لشعبية الأدب الشعبي ، معتقدا أن التبني للعمل الأدبي الشعبي من قبل الجماعة و تواتره واستخدامه تلقائيا خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية هو الذي يمنح لهذا الأدب شعبيته .

والخلاصة أن الشعبية لا تعني البدائي ولا المتخلف ، بل هي مجموعة العناصر الثقافية التي تصدر عن شعب ما ، ممثلة لمعـــارفه ومهاراته في مرحلة معينة . تتسم بالأصالة ، بعيدة عن توجيه أي سلطة ، تحافظ على التراث ، كما تفتقر إلى وسائط متطورة لنشر نتاجها ، لذلك بقيت شفاهية منطوقة مدة طويلة .

## ثانيا - الهوية الاصطلاحية :

يتفق أغلب دارسي الآداب الشعبية أن ميزاتها أو ما يفرقها عن غيرها من الآداب إضافة إلى المحتوى الثقافي المعبر عن وجدان الجماعة زوائد : العراقة ، والواقعية ، والجماعية ، والشفاهة ، واللاإسناد ، والتداول و التشارك وعلوم الإنسان الأخرى ، لكن الأهم منها ذو الصلة بهوية مبدعيها كـ :

**01- المجهولية :**

من أشد معاني الهوية التي تعرض لها المبدع الشعبي الريب في حضوره الفني داخل إنتاجه المُبدع ، وانتسابه المباشر إلى إبداعه . وهو ما يعرف في الدراسات الفولكلورية الحديثة بخاصية (اللاّ إسناد) . أو (مجهولية المؤلف).

وعمل مجهول المؤلف، هو عمل أو منتج جماعي، يساهم في البدء شخص أو اثنان في إنتاجه، لكن سرعان ما تتناوله الجماعة لتعدله وتتملكه . والنص مجهول المؤلف تعتبره (نبيلة إبراهيم)[2] ملكية عامة للشعب، يساهم في تواتره وترديده المستمر، فيكون بذلك عرضة للتغيير بفعل تدخلات الرّاوي له ، إذ الرواة أجهزة استقبال حساسة لمتغيرات العصر، واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما ينجر عن هذا الفعل من تشكيلات جديدة ووسائل فنية مبدعة.

ولهذا الموضوع صلة بشخصية أو لا شخصية الإبداع الشعبي، والمعنى انتسابه إلى مبدع بعينه أو عدمها. كما شغل هذا الموضوع اهتمام علماء الفولكلور الغربيين في عشرينات وثلاثينات القـــرن العشرين ، و كان مثار جدل

(1) ينظر: صفوت كمال ، (المأثورات الشعبية " الفولكلور" والإبداع الفني الجمالي) ، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام في الكويت ، م24، ع 1 و2 ، ص 246 .

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم، (خصوصيات الإبداع الشعبي)،مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، م10،ع3و4،ص 70.

الباحثين العرب إبان الخمسينات من نفس القرن ، ومن أبرزهم ( أحمد رشدي صالح )[1] الذي اعتبرها أي (مجهولية المؤلف) ثالث ثلاثة عناصر لهوية الأدب الشعبي:

- المجهول المؤلف والمشافه والمتوارث عن الأجيال.
- العامي أو اللهجي.
- المضمون المعبر عن ذاتية الشعب.

وقد مال كثرة من الدارسين إلى العنصر الأول، للامنطقية العنصر الثاني (اللهجة). ومشاعية العنصر الثالث ( المضمون الشعبي).

فهل المقصود بهذه المجهولية انعدام المبدع واستحالته، أم أنه موجود وقصد التخفي، وهل هذا التواري عن حيازة فعل الإبداع إرادي أم فرض عليه ؟ فالمنطق يستبعد أن تكون المجهولية شخصية بل (علميّة) ،لأن عبارة (نص بدون مؤلف) عبارة فيها مناقضة في الكلام. ولم تصلنا على العموم نصوص مجردة عن أسماء مؤلفيها. كما « لم توجد قط مؤلفات لا مؤلف لها»[2]. والمنطق أيضا يجانب حقيقة أن يكون قرار المبدع من إبداعه حماية لشخصه من بطش السياسي أو تعنت رجل الدين أو تحجر الطابو الاجتماعي ، ففي نتاجات المبدعين الشعبيين مالا يستدعي ردّة فعل انتقامية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية . كما تذهب بعض الآراء إلى أن إخفاء مبدع الشعب لعلميّته وتنازله عن حقوقه الفنية و التأليفية لصالح طبقته الشعبية ، سببه النزعة الشفاهية وما يستدعيه هذا التوجه من شراكة قصد حفظ النص الشعبي وسيرورته .

وخلاصة القول، أن إبداعات الأفراد الموهوبين من أبناء الشعب تكون بدءا معلومة المؤلف يعرفها المتلقي الشعبي بعلميّة مبدعيها، إلا أنها سرعان ما تدخل كتراث مجهول المؤلف ضمن الذخيرة الشعبية الفنية، أين تختفي حقوق المؤلفين الأفراد الشخصية، ثم يأتي نفر من المبدعين من جيل لاحق، فيطوعونها لأذواقهم ويخضعونها لإراداتهم ، تليها عمليات تعديل وتحويل يشارك فيها كثيرون ممن تملكتهم موهبة الخلق والإبداع الشعبيين. فالكل يبدع ولكن لا يجرؤ على التملك بغير هوية الجماعة .

**02 - الجماعية :**

إذا جاز أن نعترف بإبداعية الإبداع الشعبي وأنه كقبيله في علوم الإنسان الأخرى يتحدد بمبدع عليم العلميّة معروف بكيانه المادي و المعنوي ، فلماذا إذن تنازل عنه لجماعته الشعبية أو للشعب برمته ؟

---

(1) ينظر: أحمد رشدي صالح ، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1971/03م، ص 14،15.

(2) يوري سوكولوف ، الفولكلور، قضاياه وتاريخه ، تر : حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس، راجعه وقدم له : عبدالحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ط2000/02م . ص134.

وقد يؤول الأمر إلى خلاف هذا الاعتقاد، فيكون المبدع الحقيقي هو الجماعة أو الشعب، وهذا أيضا مجاف لعملية الخلق والإبداع لأن « التخيل حول موضوع واحد هو عملية لا يجوز أن يشترك فيها اثنان، وإلا خرج العمل الإبداعي مضحكا عابثا مضطربا إلى حد الفساد»[1] . كما لم يحدث أن وُجد عمل شعبي على المستويين العربي والعالمي من تأليف عدد من الأشخاص أو شارك في إبداعه أكثر من مبدع واحد.

بهذا نحكم على الإبداع الشعبي بالفردانية (فردية المبدع) لا جماعيته، وهو توجه يفتح الباب على إشكال ثان ، هو (مصدر الشعبية) في هذا الإبداع . فإن لم يكن مصدر شعبية الإبداع الشعبي تعدد المبدع وتكرره الدال على الشعب . فما مرجعها إذن؟ هل هي صياغته العامية (لغة الشعب) ، أم محتواه الشعبي؟ وكلاهما لا يفي بغرض الشعبية ، طالما أن الرواية الحديثة وبرغم انتمائها للسرود غير الشعبية توظف هي الأخرى (الحوار الدّارج) ، وتعنى بشكل ملفت بقضايا الإنسان الكادح ، وانشغالات طبقته وشريحة عريضة من الشعب، إلى درجة عدّ معها الأمر فارقة فنية وسردية مميزة . ومع ذلك لم تدرج ضمن إبداعات الشعب.

فالجماعية في العمل الأدبي الشعبي أنه (مجهول المؤلف) ، لا لأن دور الفرد في إنشائه معدوم، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع . بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوي أثرا فنيا يتوافق وذائقة الجماعة وجريا على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ، ثم لأنه لا يتخذ شكله النهائي قبلما يصل إلى جمهوره ، إضافة إلى ميزة (المشافهة) التي تعرضه لـ ( الزيادة . الحذف. التحوير) خلال ترحله الزماني والمكاني.

وغير بعيد عن هذه النظرة لجماعية الإبداع الشعبي يجزم (صفوت كمال)[1] بأصله الفردي وفرعه الجماعي، لأن الإبداع الشعبي وإن جهل مبدعه فهو في واقعه التاريخي والإبداعي إبداع فرد ما، وفور لحظة الإبداع يتبنى أفراد المجتمع هذا العمل ويتناقلوه فيما بينهم مع بعض التعديلات الموائمة لأهوائهم وأذواقهم . حتى وإن كان المبدع الأصلي قد ابتدعه على نمط الجماعة وفكرها وذائقتها.

كما أنكر(عبد الملك مرتاض) موقف سابقيه في إقران الجماعية بزائدة الجماعة ولاحقة الجمهور. إذ يقول : « إن مثل هذا التهذيب [ويقصد إضافات الرواة] إن وقع في مستوى ما من الحكاية المسرودة ، لا يعني جماعية التأليف (...) لأن البنية العامة للعمل الأدبي الشعبي بناها في الأصل مبدع واحد»[2]. وهو بهذا الطرح يتشارك والموقف الفولكلوري الغربي الذي يعتبر أن من أهم واجبات علم الفولكلور أن ينتبه إلى وجود أولائك الأفراد المبدعين، الذين يمكن معرفتهم بالاسم في كل مجـال من مجـالات الثقـافة الشعبية الحية بين النـاس.

(1) ينظر: صفوت كمال، (المأثورات الشعبية والإبداع الفني) ،مجلة الفنون الشعبية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ع47 ،ص 16 .

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، عدد240، ديسمبر1998م ، ص 212.

ولاختزال هذا الإشكال نقول : أن المجمع عليه هو أن الأدب الذاتي / الرسمي إبداع فردي أو خلق شخصي لمعلومية مبدعه ، يصل إلى القارئ بشكله الذي أبدعه به مؤلفه الأصلي بسبب التدوين والنشر. وخلافه يعد الإبداع الشعبي خلقا جماعيا أكثر منه خلقا فرديا ، وذلك على الرغم مما يؤكده لنا واقع الأمر من أن فردا محددا هو من أبدع حكاية شعبية أو مثلا أو نكتة ، وفقا لقواعد الإبداع المقررة ، والأعراف الثقافية المتعارف عليها في المجتمع الشعبي. فإذا تبنت الجماعة الشعبية هذا الإبداع الفردي سواء في حياة صاحبه أو بعد موته، فالذي لا شك فيه أن آخرين ممن يستظهرون هذه الأشكال الشعبية المبدعة ينقلونها عن طريق الرواية الشفاهية لمن سينقلها أيضا ، كما حفظها أو بصورتها التي أبدعها مبدعها الأصلي بسبب النقل المشافه و المسموع . فالرواة هم من يغير شكل النص ويعبث بمقدراته المعرفية والسردية والشعرية والفولكلورية !.

**03 - مصدر المعرفة :**

إذا كانت شعبية المبدع مشروطة بانفصام بينه وبين التعليم بأدواته المختلفة (الكتاب. المدرسة...). فمن أين لهذا المبدع الشعبي هذه المعرفة المسجاة ببراعة وانتظام بين أسفار غزت المكان والزمان ، واقتحمت البيوت دون استئذان ؟! . بل هي خلف كثير من آدابنا العالمية ، وسببا فيما نمتلكه من عجائب القصص وروائع السير والملاحم ونوادر الأمثال والحكم . وأمكنها تخطي الأمصار والبحار فاعلة في الآخر، وهو ما لم تدركه معارف الأفراد ، المؤسسة على العلم والمعرفة العقلية أو الأدب المدروس في المعاهد والجامعات.

والإجابة عن هذا السؤال تستدعي موقف المبدع الشعبي نفسه، فهو القائل : (جيب ابنك فاهم والله لا قرا) . يتأرجح هذا المثل بين لفظين حاسمين للمعنى هما : فاهم / قرا ، أو بين (الفهامة) و(القراية / القراءة) . ففي مقابل : القراءة / التعليم ، ينحاز مبدع الشعب إلى (الفهامة) انحيازا قطعيا يقصي بموجبه فعل التعلم (والله لا قرا) . و(الفهامة) تعني ضمن قاموس الدلالة الشعبية (المعرفة المتشعبة) أو الأخذ من كل شيء بطرف ، أو ما يعني في منظور النخبة (الثقافة) .

والمحصلة : حث على المنهج الحياتي المتكامل عوض مناهج المدرسة ، أو الترغيب في مصب المؤسسة الحياتية الشاملة بدل مصبات المؤسسة التعليمية المقننة بدوافع سيادية متعالية وفوقية . فمما لا شك فيه «أن كثيرا من نماذج ذلك الأدب الشعبي يحمل طاقة ممتازة من الأحاسيس والعواطف والأفكار، لا تقل عظمة ولا إبداعا ولا تأثيرا في القلوب والعقول عن الأفكار والعواطف التي يحملها الأدب الفصيح ، وذلك أن الاهتداء إلى المعاني المبتدعة ليس وقفا على طبقة من الناس دون طبقة».[1] فالمعرفة التي يشكل بها مبدع الشعب خطابه الإبداعي

(1) بدوي طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان، ط 1985م، ص 256.

الموجه لعامة الشعب، متاحة للجميع متعلمين وغير متعلمين ، و« لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر»[1].

ومن الجهل أيضا جهلنا أن الحياة مدرسة تخرج من أروقتها جم من أعلام الفكر والأدب ، منهم تمثيلا (أحمد أمين) باعتراف ذاتي مفاده : « تعلمت من المدرسة دروسها ، وتعلمت من التجارب أكثر من دروسها، فلعبي مع التلاميذ ومبادلتي إياهم العواطف ورؤيتي إياهم يتصرفون (...) كل هذه كانت دروسا في الحياة أكبر من دروس العلم..»[2]. والمدرسة نفسها كانت مصدر اعتزاز المفكر الجزائري (مالك بن نبي) ، ومكونا رئيسا لشخصيته النخبوية ، فيما أورده في مذكراته قائلا : « فقد عرفت في عائلتي جدة لي (...) أورثت العائلة الكثير من مشاهداتها وذكرياتها القديمة (...) ، كانت تقصها علينا في ليالي الشتاء الباردة (...) وكانت بارعة في قص الحكايات ، إذ كانت تشدنا إليها ونحن متحلقون حولها . كانت هذه مدرستي الأولى ، فيها تكونت مداركي ..» [3] .

فالثقافة لا التعليم هي زاد مبدعي آداب الشعوب ومعينهم لأنها لا تنحصر في المكتوب وحده ، فمجالها يتسع ليشمل المرئي والمسموع والمجسم والمشخص والشفوي . كما أن كل الناس مثقفون سوى أن البعض دون الكل من يمارس الثقافة . فمبدع الشعب خلاف الآخر الذاتي من حيث شمولية المعرفة ومتسع أفقها الفكري والحياتي ، طالما أن المبدع المثقف غير المبدع المتعلم . إذ المعروف «أن كل مثقف متعلم وليس العكس»[4] .

ولأن الثقافة الشعبية المصدر الرئيسي لمعارف المبدع الشعبي، فهي تشمل مجالات متشعبة من حياة الشعب وأسلوبه وطابعه النوعي المميز وهويته الاجتماعية والنفسية وأنماطه المعيشية وطرق تفكيره وتصوراته وقنوات سلوكه وتفاعلاته ، دون أن تغفل اتجاهاته وتوجهاته . ولا يغرب على البال أن منطلق معارف المبدع الشعبي هم جماعته وناسه ، و« الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة ، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة»[5] . ولذلك استطاع الخطاب الإبداعي المعاصر الإفادة بشكل كبير من مخزون ثقافة الشعب ، وتحويلها إلى حالة حداثية محببة في وعي الإنسان الحديث والمعاصر.

## ثالثا - الهوية المصطلحاتية :

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، مصر، ط1967/02م ، 01 / 63.

(2) أحمد أمين، حياتي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، مصر، ط 2012 م ، ص 46 .

(3) مالك بن نبي، مذكرات شاهد على القرن ، دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 02 / 1984 م ، ص 15 ، 16.

(4) حنفي بن عيسى، (بين المتعلم والمثقف)، مجلة الثقافة ، وزارة الإعلام والثقافة ، الجزائر، ع 53 ، ص06.

(5) الفارابي ، ديوان الأدب، تحقيق: أحمد مختار عمر، مراجعة : إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 1975 م ، 01 / 74.

تنتاب ميدان الدراسات الشعبية ضائقة مسمياتية حرجة ، أو إشكال هوية مصطلحية أرقت مضجع الكثير من الباحثين والدّارسين ، وأسباب هذا الاضطراب المصطلحاتي في نظر الكثيرين يعود إلى :

- التنوع الهائل لمادة الثقافة الشعبية.
- التداخل بين موادها في الثقافة الواحدة ، وبين أكثر من ثقافة.
- تداخل مواد الثقافة الشعبية بعلوم الإنسان الأخرى.
- الظروف التاريخية والحضارية المتضاربة للشعوب والجماعات .

**01 - مصطلح فولكلور:**

يعتبر مصطلح (فولكلور) الأوفر حظا من باقي النعوت الاصطلاحية توظيفا في دراسة النتاج الإبداعي الشعبي ، برغم الموقف النقدي الحائر من تحديد دلالته وحصره في مفهوم واضح وشفاف . فاختلاف الدلالة يحاصره من جوانب عدة عالميا / كونيا ، وقوميا /محليا. بل حتى في دوائره الفولكلورية الضيقة ، ويتجاوزه في أغلب الأحايين إلى المتخصصين / الباحثين. وحتى لدى الباحث نفسه بين الفينة و الأخرى . « ذلك الاصطلاح الذي تقول عنه دائرة المعارف البريطانية أنه لم يحدث لبس في تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور»[1] .

ويعتقد أن أول من وظف هذا المصطلح في ثقافتنا الشعبية العربية هو(سلامة موسى) عام(1926م) ، أو(محمود العبطة) في العراق سنة(1927م). ويحبذ(عمر الساريسي) كتابته من مقطعين (فولك) و(لور) حفاضا على رسمه الأجنبي (folk/ lor) [2]. وهناك من يحذف واوه (فلكلور). وقد فرض مصطلح فولكلور الانجليزي نفسه على دراساتنا الشعبية العربية. وشاع إلى درجة الهوس كسمة لصيقة بنتاج المبدع الشعبي العربي، « ومما زاد الطين بلة أن سهولة كلمة (فولكلور) الخادعة وجاذبيتها الفرنجية، وسرعة انزلاقها على الألسنة(...) قد أغرت كثيرين من محدودي المعرفة، قليلي الخبرة ، الباحثين عن أي شيء يتعكزون عليه، فوجدوا في كلمة فولكلور المفتاح السحري للخوض في كثير من المواضيع التي لايعرفون عنها غير القشور»[3] . لهذا السبب وأسباب أخرى لم يشمل

(1) نبيلة إبراهيم ، (عالمية التعبير الشعبي)، مجلة فصول ، م03 ،ع 04 ، ص 23 .

(2) أول من وظف مصطلح فولكلور الانجليزي هو( وليام جونز تومز) سنة (1846م) وهو شطران : (folk) وتعني الشعب أو الناس و (lor) بمعنى أدب أو حكمة أو معارف .

(1) محمود مفلح البكر، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي ، عرض ، مصطلحات ، توثيق ، مقترحات ، آفاق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق، ط2009م ، ص92 .

الإجماع هذا المصطلح ، سوى ماقرره (سوكولوف)[1] من أن مصطلح ( فولكلور) هو مادة من موضوع الدراسة، أما مصطلح (علم الفولكلور) فهو العلم الذي يدرس هذه المادة.

وعلى هذا الأساس نفر منه كثير من الدارسين في الآونة الأخيرة ، ليحلو محله بدائل مصطلحية أخرى يرونها الأقرب منه للدلالة على توصيف إبداعات الشعب ، منها مثلا ( تراث شعبي) و( مأثورات شعبية) و( موروث شعبي) و ( ثقافة شعبية) و( فن شعبي) و( إبداع شعبي) و( تعبير شعبي) الذي تنتخبه ( نبيلة إبراهيم) [2] كونه لا يثير اللبس بالقدر الذي يثيره الاصطلاح الشائع (فولكلور)، وهو أي (تعبير شعبي) المقابل اللغوي للمصطلح الألماني ( فولكسكنده / volkskunde / 1806م) ، ويعني (معارف الشعب). ولا يستنكف البعض من مقابلته لاصطلاح ( معارف تقليدية) والتي تحمل في معناها : « كل ما هو من اختراع البشرية ، مذ بدأ الإنسان استعمال ذكائه و أعضائه ، وما ابتدعه من لغة ومن معتقدات وعادات وفنون و أدوات ، وما توصل إليه من معارف عبر الأجيال المتعاقبة »[3] .

**02 - مصطلح أدب شعبي :**

كعديله (فولكلور) يتخبط مصطلح ( أدب شعبي ) هو الآخر وسط موجة من الضبابية، وسوء الاستعمال في حقل الدراســـــات الشعبية. يمكن إجمالها في رأيين هما :

ـ الأدب الشعبي جزء من الفولكلور.

ـ الأدب الشعبي مساو للفولكلور.

لكن لم نجد من قال أنه مُتضمِن للفولكلور / الفولكلور جزء منه.

ـ يرى الرأي الأول أن الأدب الشعبي جزء من الفولكلور الأكثر شمولا، في حين يستخدم الأدب الشعبي الأشكال المنطوقة فقط ، وهو بذلك يقابل مصطلحي (الأدب الشفاهي) و (الفن القولي) .

ـ في حين يرى الرأي الثاني أن الأدب الشعبي مساو للفولكلور، ومن هؤلاء ( محمد الجوهري) في تصنيفه الشهير، حين أنزل الأدب الشعبي أحد أقسام أربعة يضمها التراث الشعبي من بينها الفولكلور.

أما الموقف العربي من المصطلح تحديدا لمعناه ، فيجيء تعريف (عاتق بن غيث البلادي)[4] على رأس قائمة من التحديدات – كونه الأقرب لا الأفضل- العربية الملامسة لواقع هذا العلم ، حيث يرى أن الأدب الشعبي يحتوي

---

(2) ينظر : يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، ص 129 .

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم ، (عالمية التعبير الشعبي) ، مجلة فصول ، م 03 ،ع 04 ، ص 23 .

(3) مصطفى جاد، ( المعارف التقليدية ، قراءة في حدود المصطلح)، مجلة الموروث، معهد الشارقة للتراث ، الأمارات المتحدة ، ع03 ، ص14 .

(4) ينظر: عاتق بن غيث البلادي ، الأدب الشعبي في الحجاز، دار مكة للطباعة والنشر ، ط 1982 م، ص03-07 .

كغيره على فنون جميلة بليغة ممتعة تشتمل على كل فنون الأدب الفصيح من شعر وقصة ومثل وأحجية ، كما ولا تختلف عن جذرها الفصيح إلا بلحن في الكلم يمكن تفصيحه إذا أردت ، غير أن ألفاظها بلهجة أهلها أعذب ومعانيها أبلغ وأصوب ، وهو صنو الأدب العربي الفصيح فيه ما فيه من خصائص وفنون ، ومن بلاغة وحسن التعبير وإصابة المعنى ، وله – شعره و نثره - عشاق متذوقون من الخاصة والعامة . وعرفه عميده في الدراسات العربية (عبد الحميد يونس) بقوله : «الأدب الشعبي مصطلح جديد ، يدل على التعبير الفني المتوسل بالكلمة، وما يصاحبها من حركة وإشارة وإيقاع ، تحقيقا لوجدان جماعة في بيئة جغرافية معينة أو مرحلة محدودة من التاريخ (...) ويتسم بكل ما تتسم به المأثورات الشعبية ، من العراقة والتلقائية الظاهرة وغلبة العرف ، ووجود المضامين الثقافية إلى جانب المرونة في التطور، والجهل بمؤلف النص في معظم الأحيان»[1] . ولم تزد (غراء مهنا) على كونه: « الأدب الذي نجهل مؤلفه، وهو عمل جماعي انتقل عن طريق الشفوية »[2]. أما تعريف (أحمد علي مرسي) فآلاتي : « الأدب الشعبي هو الإبداع الفني الجمعي المأثور الذي يتوسل بالكلمة»[3].

ويبقى مصطلح (أدب شعبي) محبوس الدلالة على لفظ (الشعبية). فيوم يتفق دارسوه على مفهوم موحد لمصطلح الشعبية ، سيكون من السهل جدا الإجماع على تعريف موحد لاصطلاح (أدب شعبي).

**03 - مصطلح تراث شعبي ومأثورات شعبية :**

يعني مصطلح ( تراث ) غالبا : عناصر الثقافة المتواترة من جيل لآخر، أو خالف عن سالف ، في حين تتسع الدلالة بإضافة مصطلح (شعب) لتصير مع مصطلح (تراث شعبي) : المواد الثقافية الخاصة بالشعب ، سواء منها العقلية أو الاجتماعية أو المادية ، أو هو العناصر الثقافية التي خلقها الشعب[4]. فانتقال شيء ما عبر الزمن هو المضمون الأصلي لكلمة( تراث )، ومن ثم لا يوجد علم يقف فيه الماضي مع الحاضر تساويا و أهمية، كما يحدث في هذا العلم . فكانت هذه الميزة إشكالا مفاهيميا أثار الكثير من الأسئلة والاستفهامات حول مدلول المصطلح .فإذا كانت المصطلحات السالفة ذكرا، المعبرة عن إبداعات الشعب، تحمل إشكالها في دلالتها، فإنّ مصطلح (تراث شعبي) وما لامس معناه كـ (مأثورات شعبية) و (موروث شعبي) يتعدى إشكاله دلالته إلى زمنيته . والحال هذه انقسم الموقف من توظيفه إلى ثلاثة آراء :

(1) عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، (مادة أدب شعبي)، مطبعة المساحة بالقاهرة ، مصر، ط 2008م، ص21.

(2) غراء مهنا، (مناهج البحث وأساليبه والاحتمالات المستقبلية) ، مجلة الفنون الشعبية ، ع 56،57 ، ص35.

(3) أحمد علي مرسي ، (الأدب الشعبي العربي، المصطلح وحدوده)، مجلة الفنون الشعبية ، ع 21 ، ص25 .

(4) ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، تر : محمد الجوهري وحسن الشامي ، دار المعارف بمصر ، ط 1972 م ، ص 94 ، 95 .

أ- التراث الشعبي ماضوي فقط : فهو تعبير عن الماضي دون غيره ، ومصطلح (تراث شعبي) يعني عالما متشابكا من الموروث الحضاري ، والبقايا السلوكية والقولية التي ترسبت عبر تاريخ مديد . أو الوسيلة الإنسانية البدائية في نقل العواطف الإنسانية وطموحاتها واحتياجاتها من جيل لآخر، أي التراكم الثقافي المكون للثقافة الإنسانية [1] .

ب- التراث الشعبي آني فقط : فهو تعبير عن الحاضر دون غيره ويتزعم هذا الموقف علماء الأنثروبولوجيا الثقافية ، بزعمهم أنه انعكاس للثقافة الحالية أكثر منه ترجمة للماضي، فجمع أشكال تعبير الشعب هو بهدف إيضاح الثقافة الحالية ومسارها. فهي ليست بقايا ثقافية ، ولابقايا من الماضي العتيق.[2]

ج- التراث الشعبي ماض وحاضر : فكما أنه صدى للماضي ، هو صوت الحاضر المدوي. لأنه « ذاكرة الحاضر التي تحتفظ بكل ما لذلك الماضي من أصالة وحرية وإبداع وفعل خلاق، هو رصيد الأمة الباقي، وهو البعد التاريخي لشخصيتها، كما يمتلك استمراريته كنتاج سابق في الحاضر والمستقبل»[3].

ولذلك استحب (محمود مفلح البكر)[4] مصطلح ( تراث) على (مأثورات) لأسباب عدد منها :

- تحمل كلمة تراث دلالات (فولكلور) وتزيد عليها.
- الجانب الصوتي (لتراث) أفضل مما هو في (مأثورات) لخلوه من الهمزة وقلة حروفه.
- كلمة (تراث) تتضمن (مأثورات) وهي أكثر تداولا عربيا.

وعلى النقيض من ذلك يقف (مرسي الصباغ)[5] متحيزا لمصطلح (مأثورات)على حساب (تراث) . أما (محمد رجب النجار)[6] فيرى بأن المادة الفولكلورية قسمان :

ـ مادة حية : ( مأثورات شعبية / مأثورشعبي) : لأنها لا تزال فاعلة ومؤثرة في بنية الفكر العربي حتى اليوم، وكانت ذائعة يومها بين العوام .

ـ مادة غير حية : ( تراث شعبي) : لأنها تمثل عناصر الفولكلور المتحجرة ، و لأن وظائفها توقفت منذ زمن بعيد ، وهي رواسب تراثية سماها القدامى: كالنويري والقلقشندي (الأوابد) ، في حين يسميها المعاصرون ( تراث شعبي) .

---

(1) ينظر: فاروق خورشيد، الموروث الشعبي في المسرح العربي، دار الشروق، القاهرة، ط 1998م، ص 12 .

(2) ينظر: آلان دندس، ( الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية)، مجلة الكاتب ، وزارة الثقافة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر .، ع197 ، ص24.

(3) يوسف عيدابي، التراث الشعبي في الإمارات ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط2014/02م ، ص 209 .

(4) ينظر : محمود مفلح البكر، البحث الميداني في التراث الشعبي، ص117-124.

(5) ينظر : مرسي الصباغ ، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر، ط2000/01م، ص 18.

(6) ينظر: محمد رجب النجار، (مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي) ، مجلة عالم الفكر، م21، ع 02، ص165.

وفي كل ماسبق شدّ (محمد الجوهري)[1] العصا من وسطها حين فصل التراث الشعبي عن زمنيته مجافاة للاختلاف ، واعتبره موقفا نفسيا وعقليا عند الإنسان الذي يقدس عناصر ثقافته الشعبية ، وينزلها في نفسه منزلة رفيعة لمجرد أنه جزء من تراث فئة معينة، فالتراث لايرتبط بأشياء بعينها بحيث إذا اختفت ضاع التراث، بل يرتبط بحالة نفسية هي ( الإيمان بالتراث) أو(الاعتقاد بوجوده) .

وأفضل من عبر عن زمنية ( التراث ) أو قل لا زمنيته الفيلسوف الفرنسي ( جاك بيرك J.bierc ) بقوله : ( التراث هو الماضي يحاور الحاضر عن المستقبل ) .

**د - مصطلح ثقافة شعبية :**

تنحاز اغلب الدراسات الشعبية في الآونة الأخيرة إلى مصطلح (ثقافة شعبية) لداعيين :

- لا شعب بلا ثقافة ، فالثقافة سمة لصيقة بمعارف الجماعات والشعوب رفيعها ومنحطها . وبها تتمايز الأمم والشعوب والمجتمعات والجماعات .

- الاستعمال الواسع للمصطلح لدى عامة الشعب من مثل أقوالهم : ( ثقافة عالية/واطية) (رفيع الثقافة أوعديمها) (مثقف/متثقف) . والشائع غزو المصطلح للمفهوم الأخلاقي والتعليمي أيضا .

وأما عن نشأة المصطلح وتطور دلالته ، فيكاد يجمع عربيا على أن شقّيه (ثقافة) و (شعبية) واشتقاقهما كـ (مثقف) و (شعب)، هو استعمال حديث في العربية . ففي قاموس اللغة التراثي لا يعني مصطلح (ثقافة) أكثر من مدلول (الحذق) وما قاربه . وعلى العموم فالمعنى التراثي والحداثي لـ : (لثقافة) لا يعدو دلالات (الحذق . الفطنة. الذكاء. سرعة الأخذ .الفهم السريع) . بينما عرف الغرب مصطلح (الثقافة) لأول مرة في قاموس ألماني عام (1793م)[2] ، ولشدة شيوع هذا المصطلح في الثقافة الغربية وإزاحاته الدلالية المختلفة قال في شأنه (رايموند وليامز /R.Williams) :« لا أعرف كم مرة تمنيت لو أنني لم أسمع بهذه الكلمة اللعينة»[3] ، و الأشد من ذلك أنها « كلمة من اثنين أو ثلاث كلمات هي الأعقد في اللغة الإنجليزية» [4] . كما أنها ذات بعد معنوي ، في حين يحمل لفظ (مدنية) بعدا ماديا ، ويجمع بينهما لفظ(حضارة) ببعديه المعنوي والمادي.[5]

---

(1) ينظر: محمد الجوهري ، علم الفلكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، ط 1988م،517/01 .

(2) ينظر : إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ص143.

(3) طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، ص 225.

(4) ريموند وليامز، الكلمات المفاتيح ، معجم ثقافي مجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01 / 2007م، ص94.

(5) ينظر: شلتاغ عبود، (في المصطلح الثقافي والتغريب)، مجلة آفاق الثقافة والتراث ، دائرة البحث العلمي والدراسات بمركز جمعية الماجد للثقافة والتراث ، دبي، الإمارات ، ع33، ص 48.

وقد تمكن الدارس الفولكلوري الغربي نهاية القرن (18) من الربط بين الاصطلاحين (ثقافة) و(شعبي)، نتيجة الاهتمام المتنامي زمنها بثقافة الشعب وإبداعاته ، ويعود الفضل في ذلك لرائد مفهوم الثقافة (يوهان غوتفريد هردر J. Gottfried Harder ) العام (1874م).

ولمصطلح (شعبي) الدور الأساس في عالمية (ثقافة شعبية) وأهميتها كاصطلاح شائع متداول ، طالما أن الشعبية كثقافة تحظى بالتفضيل على نطاق واسع ويرغب فيها كثير من الناس [1] . فالثقافة الشعبية يرى (سعيد يقطين) هي : « مجموع الإنتاج الذي تستحيل نسبته إلى منتج محدد ومعروف ومعترف به»[2] ، كما لا يوجد غيرها مصطلح أعم وأشمل في لملمتها لباقي النعوت المصطلحاتية . ولأنها سمة جامعة لكل إبداعات الشعب يمثل (الأدب الشعبي) شقها القولي أو اللفظي أو الشفاهي، و(الفولكلور) شقها السلوكي والاعتقادي و الأدائي .

**استنتـاج :**

للاقتراب من هذا الإشكال ، نحاول تلمس المصطلحات الأنسب توصيفا لإبداع الشعب . فأما مصطلح (تراث) فقد اعتمده بعض الدارسين هروبا من حدة الإشكال لا قناعة بأحقيته الاصطلاحية ، مما حدا ببعض الدارسين أن يستنكف من التوظيف العشوائي لمصطلح (فولكلور) في الأبحاث العربية الحديثة المعاصرة صحافة وتأليفا، فالتجأ مرغما لا عن طيب خاطر للفظة (تراث) - غير الدقيقة علميا - وسْما لإبداع الشعب .

وبالمثل انتخب مجمع اللغة العربية مصطلح (مأثورات شعبية) لحفظ ماء الوجه إزاء الانتقادات الموجهة إلى أعضائه فيما يخص البديل العربي للفظة فولكلور الدخيلة على الثقافة العربية .

أما اصطلاح ( فن شعبي) الذي ولع به الأولون كأحمد رشدي صالح في كتابه : (فنون الأدب الشعبي /1956م ) ومحمد عبد اللطيف فهمي من خلال كتابه : ( ألوان من الفن الشعبي /1964م) ، واستملحه ( توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة /1961م ) ، فقد كان محض اقتراح رفضه آخرون ومن بينهم (نبيلة إبراهيم) حيث فضلوا بدله إطلاق اسم الأنواع الأدبية الشعبية أو أشكال التعبير الشعبي . مع تمسك البعض به ولكن بشروط كـ ( إبراهيم عبد الحافظ ) حيث يقول : « إنني أرجح مصطلح الفنون الأدبية الشعبية لعدة اعتبارات أساسية يتعلق أولها بالمبدعين الشعبيين لهذه الفنون، ويتعلق ثانيها بطبيعة المادة، وثالثها موقف الأداء ذاته »[3] . ومع ذلك يبقى مصطلح ( فن شعبي ) أنسب المصطلحات للدلالة على الأنواع الشعبية المغناة و المؤداة فحسب .

---

(1) ينظر : طوني بينيت ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، ص432.

(2) سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01/ 2012م، ص34.

(3) إبراهيم عبد الحافظ ، الفنون الأدبية الشعبية ، دراسة في ديناميات التغير، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط01/2004م ، ص40 .

ومع أن النقاش حول وضع حد فاصل بين الأدب الشعبي والأدب العامي من ناحية، والأدب الذاتي من ناحية ثانية لم يصل إلى حل نهائي ، إلا أن جمهور الدارسين ونظرا لمحدودية وسيلة التعبير (اللغة والأسلوب) يفرقون بين الأدب الشعبي والأخر العامي ، وفي مقدمتهم عميد أدب الشعب ورائده (عبد الحميد يونس) ما لا يجيزه - أدب عامي- كمصطلح صنو لأدب الشعب . ذلك أن لغة الأدب الشعبي لهجة متفاصحة لا يكاد يفرقها عن الفصحى سوى عدم التزامها بالتركيب الرصين للبناء اللغوي ، وهي أقرب ما تكون إلى لغة الصحافة السماعية ، ويشترط البعض قربها من جميع لهجات / دارجات الفصحى بحيث يفهمها الجميع ، خلاف لهجة الأدب العامي التي تستعصي على الجميع سوى أبناء جلدتها .

أما بخصوص باقي النعوت الاصطلاحية الأخرى ( نبيلة إبراهيم : الأدب الجماعي) (عباس محمود العقاد : المردودات الشعبية ) ( ريجيس بلاشير: التقاليد الشعبية ) ( يوري سوكولوف الشعر الشعبي ) فهي اجتهادات لدى مقترحيها لها ما يبررها . والاجتهاد أيضا طال بعضا من الدول حيث استعاضت الدراسات الشعبية الفرنسية المعاصرة عن باقي المسميات بمصطلح (الانثروبولوجي)، والبعض من دول أخرى يجنح إلى مصطلح ( أثنوجرافيا ) وهي تعني دراسة حياة وثقافة شعب ما.

والأغـــرب مصطلحات : (علم الأثريات ، علم الأنتيكات ، علم الركّة ، الخزعبلات ، الخلقيات ، الفلقيات ، أدب الأماكن العمومية ، أدب شفاهي ، أدب الفلاحين ، ثقافة العوام ، فن قولي ) والتي غالبا تعبر عن جانب معين من إبداعات الشعب لا كلّها ، وهي شديدة الالتصاق بزمنها فلا تصلح لغيره . ويقابلها مصطلحات : ( الأدب الرسمي . أدب السلطة . أدب البلاط . الأدب الأرستقراطي. الفضاء الملكي) و( الأدب الفصيح. الأدب المدون) و (أدب المكتبة / المطبعة) أو (ثقافة الفكر. ثقافة المركز. الثقافة العالمة. ثقافة المتعلمين. الثقافة المدينية)...

وقصد لملمة شتات هذه النعوت المصطلحية اقترحت (منظمة اليونسكو) عام 2003م عبارة ( التراث الثقافي غير المادي) أو (التراث الثقافي غير الملموس) ، ولا فرق بين المصطلحين ( مادي / ملموس ) سوى أن الأول منهما يخص القاموس اللغوي الفرنسي ، بينما يختص الثاني بالترجمة اللغوية الإنجليزية . معتبرة دراسة التراث الشعبي بمثابة لدراسة الثقافة الشعبية . ويحبذ صوغه عربيا ( التراث الثقافي اللامادي / اللاملموس ) في حين يختص الجانب المادي / الملموس منها بعلم الآثار/ الاركيولوجيا بشقيه الثابت والمتنقل، أو( إرجوجرافيا ) التي تعني : دراسة الثقافة المادية.

## رابعا - الهوية التصنيفية :

لا يعقل لدارس المادة الشعبية بمختلف أنواعها و أشكالها و أنماطها التعرض لمعاينتها وتحليلها ودراستها و استخلاص قيمها الفنية والثقافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية ، أن لا يكون على علم مسبق بأقسامها

المعرفية وتصانيفها الفنية ، و التصنيف : « عملية تجميع الأشياء المتشابهة معا ، ويشترك جميع أعضاء المجموعة الواحدة أو القسم أو الصنف الواحد الناتجة عن التصنيف في خاصية واحده على الأقل لا يملكها أعضاء أقسام الأصناف الأخرى »[1] .

و يتصدر قسم الأدب الشعبي غالبا تصانيف الإبداعات الشعبية أو أقسام الثقافة الشعبية، لأهمّيته كموضوع بارز ضمن موضوعات التراث الثقافي اللامادي . و علم الفولكلور كان في مرحلة ما يقوم أساسا على الأدب الشعبي ، ورغم اختلاف دارسي الفولكلور حول حدوده فهُم لا يختلفون لحظة على أن ميدان الأدب الشعبي يقع في مكان القلب من هذا العلم ، فلم نجد تصنيفا واحدا تجاهل موقع الأدب الشعبي ضمن عناصر الثقافة الشعبية ، بما فيها أشهرها على المستوى العالمي: ( تصنيف دورسون /Dorson ) وهو من(4 بنود/ أمريكي) [2] :

- ميدان الأدب الشفاهي أو الأدب الشعبي .
- الحياة الشعبية المادية أو الثقافة المادية .
- العادات الاجتماعية الشعبية والمعتقدات الشعبية.
- فنون الأداء الشعبي( الموسيقى ، الرقص، الدراما).

وقد استطاعت المتغيرات الحديثة أن تمحو من ذاكرة الشعوب وقواميس ثقافاتها الكثير من الإبداعات ذات الملمح المعرفي أو العقدي أو الفني و الممارسات بفعل التحضر والتمدن و التعليم و الكتاب و العولمة و الخطاب التوعوي عموما ، لكن من العسير المساس بآدابها الشعبية وإبداعاتها المُتقولة الموشومة في ذاكرتها الجمعية ، فالأمثال و التعابير والكنايات الشعبية تقع موقع الملح في الطعام ضمن حوارات العامة و أحاديثهم ومجالسهم ، و الألغاز لا تخلو منها مسامرة حتى وإن تبدّت بثوبها العصري ( البوقالة ) ، أما القصص الشعبي بأنواعه المختلفة فمع مجافاة الناس لجانبه المتخيل واللاّواقعي لا تجد الشعوب مانعا في أن تتوسل به خبرة وتجربة وموعظة لمستجدات الحياة العصرية ، في حين يغزو المتفكه الشعبي كل مجمع ومجلس تخفيفا لضغوطات الحياة من جهة ووسيلة لمحدودي الثقافة للخوض في كل موضوع ونقده من موضوعات السياسة والاقتصاد و الدين وما شابه .

---

(1) محمد أحمد إتيم ، التصنيف بين النظرية والتطبيق، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، السلسلة الثانية (33)، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 1998م، ص 10.

( 2) ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور،01 / 60.

سوى أن المتعسر في ذلك أن الأدب بشكل عام « لا يقبل التفرقة بين الأنواع ويرمى إلى تحطيم الحدود» [1] ، فإذا كان هذا ديدن الأدب الذاتي الذي ينفتح خطابه على أكثر من ثقافة وبيئة ، فهو في أدب الشعب معضلة شائكة ، لافتقار مبدعه إلى إيديولوجيا تشتت انتماءه الثقافي والبيئي ، ولذلك جاءت تقسيمات الأدب الشعبي: اعتبارية يتحوّطها الاختلاف من مدرسة إلى أخرى ، ومن دارس إلى آخر، حتى أن العمل الواحد يمكن إدراجه تحت أكثر من قسم ، ومن ثم فمن التعسف قبول هذه التقسيمات أو التصنيفات. وفي المقابل يعد « تصنيف الأدب الشعبي أكثر نجاحا من الجمع [ كما ] تعد قضية تصنيف الأدب الشعبي من القضايا التي تثار منطقيا بعد إتمام التجميعات »[2] ، فكان لزاما على المصنف انتهاج القاعدة المثلية ( مرغم أخاك لا بطل) لنمْذجة المُتراكم من المادة الشعبية الإبداعية المجموعة جمعا والملمومة لما بجهد جهيد باحثين يعرفون للأدب الشعبي قدره ومكانته داخل منظومة الخلق والإبداع ، والمبدأ دائما تيسير الدراسة .

وقبل عرض جملة من التصنيفات لأدب الشعب ، سأعرض جملة من النقاط هي خلاصة آراء جمع من المصنفين ، في محاولة للتعريف بالمادة الشعبية الأدبية التي يجب أن يتعامل معها المصنف ، ويقيد نفسه بها حتى لا يتعداها إلى مادة شعبية أخرى لا تمت بصلة إلى الأدب الشعبي، خصوصا وأن المادة الشعبية في عمومها مادة معقدة ومتشابكة وغير ميسورة الانشطار و التقسيم ، وهي كالآتي :

- تعبر عن قيمه فنية .
- تتوسل بالعامية لكنها ليست أدبا عاميا.
- تُتناقل عن طريق الرواية الشفاهية ، فهي ذات ملمح منطوق/ قولي .
- مجهولة المؤلف مما يعني جمـــاعية تأليفها تواترا ومشاعية ، لكنها في الأصــل فردية الإبداع .
- لها صلة وثيقة بثقافة الشعب ( تقاليده ، معارفه ، معتقداته، فنونه المختلفة)، و تعبر عن وجدانه الجمعي..

اطلعنا البحث على نماذج تصنيفية متباينة ، تمكنتُ بمجهود خـــاص محاصرة خمس منها ، سأعرض مجموع التصانيف المتوافرة وفقها بغاية تبسيط اقتنائها وفهمها ، وهي :

**01 - تصنيف لم يمايز بين أقسام الأدبين الشعبي والذاتي :** ومن أمثلته ( تصنيف محمود ذهني)[3] ، إذ صنفه وفقا للتجنيس العام للأدب ، متوسلا بتقسيم ( أرسطو) للشعر أو الأدب أو الفن القولي : ( القسم القصصي ، القسم التمثيلي، القسم الغنائي) ، فقسم الأدب الشعبي تبعا لذلك إلى ثلاثة أقسام :

- السيرة .

---

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب الغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2006/03م ، ص 20.

(2) آلان دندس ، (الأدب الشعبي ، دراسة في الفولكلور و الأنثروبولوجيا الثقافية) ، مجلة الكاتب ، ع197، ص 27.

(3) ينظر: محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، ص 110- 148 .

- المقامة.

- الحكاية : (المُسلّية ، الرمزية ، العاطفية ) .

**02- تصنيف تجاهل الحدود الفاصلة بين الأدب الشعبي وعناصر الثقافة الشعبية الأخرى :** كتصنيف ( عاتق بن غيث البلادي)[1] ، ومفاده : الشعر، القصة، المثل، العادات والتقاليد ، أسلوب التعبير ، العلوم الشعبية ، اللهجات .

**03- تصنيف مُؤسّس على مبدأ شكليْ الأدب الرئيسيين ( الشعروالنثر) :** ومن أمثلته :

أ- تصنيف (محمد المرزوقي)[2] :

- الشعر: الشعر الملحون .

- النثر: الأسطورة ، المثل ، اللغز، النادرة ، التعابير الشعبية .

ب- تصنيف ( رابح العوبي )[3] :

- الشعر .

- النثر : الأسطورة ، الخرافة ، الحكاية ، المثل ، اللغز، النكتة .

**04- تصنيفات تنظيرية لا تستند للعمل الميداني :** ونورد منها :

أ- تصنيف (أحمد رشدي صالح)[4] : من أقدم التصانيف العربية (خمسينيات ق20) ، استحسنه (أحمد مرسي) و(محمد الجوهري)، لولا بعض النقائص الفنية : كعدم تمييزه بين النكتة والنادرة، و إغفاله للأسطورة[5] ، ومن عناصره : المثل ، اللغز، النداء، النادرة، الحكاية ،السيرة التمثيلية التقليدية، الأغنية، الموال ( الشعر).

ب- تصنيف (عبد الحميد حواس)[1] : خلال ( ستينيات ق20) ، وهو من ( 17) عنصرا ، هي كالآتي: السيرة ، الأسطورة ، الحكاية ، القصة ، الأمثال ، الألغاز، الموال ، الأغنية، النكتة ، البكائيات (العديد)، المدائح الدينية، الابتهالات، النداءات ،التعابير والأقوال السائرة المجرودة أو السطح ، المواوية ، الرقي.

---

(1) ينظر: عاتق بن غيث البلادي ، الأدب الشعبي في الحجاز، ص 3 - 7 .

(2) ينظر: محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر ، تونس، ط 1967م ، الفهرس، ص 239.

(3) ينظر: رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ( د.ت)، ص 01 - 06.

(4) ينظر: أحمد رشدي صالح ، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، مصر، ط 01/ أبريل 1956م ، 02 / 03.

(5) ينظر: كل من : محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01/ 73 . مصطفى جاد ( منهج توثيق المادة الفولكلورية ) ،مجلة الثقافة الشعبية ، يصدرها أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة ، مملكة البحرين ، ع07 ، ص87.

ج- تصنيف ( نبيلة إبراهيم )[2] : مطلع ( ثمانينيات ق20) ، وعناصره هي : الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية الشعبية ، الأسطورة ، المثل ، اللغز، النكتة .

د- تصنيف (هاني العمد)[3] : منتصف ( ثمانينيات ق20 ) ذكر فيه : السيرة ، الأغنية، اللغز، المثل، الشعر، النكتة، الأسطورة ، الخرافة، الحكاية، التعابير والأقوال السائرة، الكنايات، المعاضلات ، الأحاجي، النداءات .

**05 - تصنيف متكامل يرتكز على جهد تطبيقي ومعاينة ميدانية : ك :**

أ- تصنيف (محمد الجوهري )[4] : بداية ( سبعينيات ق20 ) ، ويعتبر من أحسن التصانيف العربية للأدب الشعبي المصري والعربي في آن و أشهرها ، لدواعي أهمها : نهله من الصنافتين العربية والغربية وبالأخص تصنيفي ( أحمد رشدي صالح) و( ريتشارد دورسون) ، ولتميزه في أبحاثه الفولكلورية بالممارسة الميدانية والبحث الجاد في عمق التراث المصري والعربي، وتعداد عناصر الأدب الشعبي كما ذكرها (9+6)(15) عنصرا هي: السيرة ، الأسطورة ، الخرافة ، الحكاية ، الشعر، الأغنية ، المثل ، اللغز، النكتة ، و هي عناصر يشترك فيها مع كثير من المصنفين . إضافة إلى أخرى خاصة ومحلية لها صلة بالأدب الشعبي المصري ، وهي : المدائح الدينية والتخمير، الابتهالات الدينية ، الرقي، التعابير والأقوال السائرة ، النداءات ، الأعمال الدرامية .

ب- تصنيف (مصطفى جاد)[5]: بداية الألفية الثالثة (2005) ، وهو خلاصة التصانيف السابقة خاصة تصنيف الجوهري ، وتكمن أهميته العلمية في اتصاله بأهم المنجزات الفولكلورية العربية ذات التوصيف الأكاديمي الدقيق والعصري (مكنز الفولكلور) ، وهو من (14) عنصرا ، هي: الشعر، الأغنية ، المثل ، اللغز، السيرة ، الملحمة ، الأسطورة ، الحكاية ، الفكاهة ( النكتة والنادرة وغيرهما) ، التعابير والأقوال السائرة ، نداءات الباعة ، الرقي والتعاويذ ( التعزيمات) ، المعاضلات اللسانية ( المبارزات ) ، الأدعية .

ومفاد المقارنة بين التصنيفين يتضح الآتـــــي:

- الجوهري: ذكر في مصنفه مما لم يذكره ( مصطفى جاد) : الخرافة ، الدراما الشعبية أو المسرح الشعبي .

- مصطفى جاد : ذكر في مصنفه مما لم يذكره الجوهري الملحمة ، المعاضلات اللسانية .

---

(1) ينظر: عبد الحميد حواس، ( محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية ) ، مجلة الفنون الشعبية ، ع04 ، ص 46 .

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ط03 ، (د، ت)، الفهرس .

(3) ينظر: هاني صبحي العمد، الأدب الشعبي في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، رقم (55)، عمان، ط 1996م ، ص15.

(4) ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 01/ 75، 76 .

(5) ينظر: مصطفى جاد ، مكنز الفولكلور، المجلد الأول ، القسم المصنف ، مراجعة: محمد الجوهري ومحمد فتحي عبد الهادي، المكتبة الأكاديمية ، الإسكندرية ، مصر، ط 2006م ، ص 317- 366.

والسبب أن (محمد الجوهري) لا يرى فرقا بين السيرة والملحمة ، ويعد ( المعاضلات) كلاما عاديا يفتقر إلى الفنية ، وقيمته كفن تكمن فيما يتظمنه من ( أمثال ، تعابير وأقوال سائرة) . أما ( مصطفى جاد ) فمن دون شك يعتبر ( الأسطورة والحكاية) وجها من أوجه الخرافة ، يقتسمان أغلب خصائصها الفنية والسردية والدلالية ، في حين صنف ( الدراما الشعبية ) ضمن الفنون الشعبية[1] ، كونها ممارسة لا أدبا وسلوكا قبل أن تكون فنا قوليا

وملخص القول فيما سلف من تصنيفات للأدب الشعبي ، فإن المستخلص من مجموع التصنيفات أن هناك عناصرا أدبية شعبية تجمع وتتفق عليها هذه التصانيف ، وأخرى خلاف ذلك :

**أولا : العناصر الأساسية :** (10) عناصر، وهي :

- الشعر الشعبي والأغنية الشعبية.
- الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية.
- الأمثال الشعبية، والألغاز الشعبية.
- النكات الشعبية.
- السير والملاحم الشعبية ، والمغازي الشعبية.

**ثانيا : العناصر الثانوية :** (05) عناصر ، وهي :

- التعابير والأقوال السائرة .
- الكنايات الشعبية.
- النداءات الشعبية ( نداءات الباعة) .
- الرقي والتعاويذ الشعبية ( التعزيمات) .
- المدائح والابتهالات ( الأدعية الشعبية) .

ثالثا: العناصر الهامشية : (08) عناصر، وهي : المعاضلات اللسانية / المناظرات - الدراما الشعبية / المسرح الشعبي ، أو التمثيلية التقليدية : صلتها بالفنون الممارسة أكبر من علاقتها بالأدب - الأحاجي : سواء بدلالتها اللغزية أو الحكائية - البكائيات والعديد : شكل من موضوعات الشعر أو الأغنية .
- المجرودة ، والسطح ، والمواوية : أشكال جدّ خاصة ومحلّية .

(1) ينظر : مصطفى جاد ، مكنز الفولكلور ، القسم المصنف ، ص 384.

المحاضرة : 03،02

# الشعـــــــر الشـــعبـي

أولا - تعريف الشعر الشعبي :

01 - التداول الشفاهي

02 - لازمة الشعبية

03 - الظاهرة اللغوية

04 - القدرة على النظم

ثانيا - نشأة الشعر الشعبي

ثالثا - أنواع الشعر الشعبي :

01 - الشعر العامي

02- الشعر الشفاهي

03 - الشعر الشعبي الفلكلوري

رابعا - علاقة الشعر الشعبي بالشعر الجاهلي

خامسا - مكانته في الإبداع الشعبي

سادسا - الخصائص الفنية للقصيدة الشعبية :

01 - الأنـــــواع والنوعيات

02 - مرحلية النظم

03 - اللغة والأسلوب

04 - التوقيع الفني

05 - التأريخ الشعري

سابعا - أحمد فؤاد نجم :

ثامنا - شعر التروبادو

## أولا - تعريف الشعر الشعبي :

الشعر الشعبي مصطلح من لفظتين ، أولهما (شعر + شعبي ) ، ثنتاهما تخصيص لأولاهما ، والشعبي كما تقدم في المحاضرة : 01 ، و إن كان لا يستخدم الفصحى ، لكنه يختار أجمل التوصيفات التي يقولها العامة في كلامهم و لهجاتهم المحكية . و يعنى نظم الشعر بلغة مهذبة يفهمها المتعلم والأمي على السواء ، من خلال التعبير عن وجدان الشعب ، وهو نابع من روحه وكيانه ، بل و لسان حاله و ترحاله ، فهو شعر يستمد كلماته وألفاظه وتراكيبه وطريقة أدائه وأسلوبه ومعانيه من حياة الشعب و لهجاته المحكية و المتداولة قصد تجسيد المفاهيم التي تعكس أنماط الحياة المختلفة . « و يخطئ من ينظر للشعر الشعبي على أنه هو الذي يقال باللهجات الدارجة ، فدارس الشعر الشعبي على أسس سليمة سيجد أن لغته أقرب إلى الفصحى منه إلى العامية ، وأن استغلاله للهجات الدراجة إنما بغرض التبسيط والتقريب إلى جموع الشعب » [1] . فهو إذن فرع من دوحة الشعر العربي الفصيح .

هذا باختصار مفهومه لدى مريديه ومثقفيه . لكن النخبة ترى خلاف ذلك ، إذ من الصعوبة ترى إيجاد تعريف دقيق وشامل لظاهرة الشعر الشعبي العربي ، وقد شغل ذلك حيزا من النقاش دون التوصل إلى رأي شاف كاف . فمن بين هذه التعريفات ما ذكره (أحمد رشدي صالح) قائلا : « فنقاد الأدب المتأثرون بآراء الفلكلوريين من أمثال بول (سبيو) يرون ، أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي ، الشفاهي ، مجهول المؤلف ، المتوارث جيلا عن جيل (...) . وأما أصحاب النظرة الثانية فيعتمدون وسيلة أداء التجربة الفنية ( اللغة ) ميزانا للحدّ (...) فيرون أنّ الأدب الشعبي هو أدب العامية ، سواء كان شفاهيا أو مكتوبا أو مطبوعا وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه ، متوارثا عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون ومعلومون لنا . والرأي الثالث يعتمد محتوى الأدب لا شكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لا اللغة التي يستخدمها أصحابه ، فهو عند أصحاب هذا الرأي ذلك الأدب المعبّر عن ذاتية الشعب ، المستهدف تقدّمه الحضاري ، الراسم لمصالحه يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العـــامية ، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة ، والأثر المجهول المؤلّف ، والأثر المعروف المؤلّف » [2] . و يحيل هذا التحديد على جملة من الاستنتاجات ، لعل أهمها :

---

(1) مرسي الصباغ ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط2002م ، ص18.

(2) أحمد رشدي صالح ، الأدب الشعبي ، ص 14 ،15 .

**01 - التداول الشفاهي :**

الذي لا يعني بالضرورة عدم التدوين ، إذ أن كثيرا من النصوص طالها التدوين والطبع ، دونما إهدار لشعبيتها و تداولها بين النـــاس ، و ثقافتنا العربية مرهونة لعهود ممتدة في سيرورة آدابها و معارفها للفعل الشفاهي ، وعليه فالشفــاهية لازمة من لوازم تعريف الشعر الشعبي .

**02 - لازمة الشعبية :**

فالنص أي نص إنما يحوز هذه الصفة من خلال نجاح الأديب أو الشاعر في التعبير عن روح الشعب وذاتيته ، وتسجيل ما يريده الشعب ، ولا ينبغي أن تصبح ذات الشاعر هنا عائقا أمام نجاحه في هذا السياق إذ قد تهوم به في موضوعات موغلة في الذاتية مما يحرم نصه من أن يكون شعبيا. و حدّد (محمود ذهني)[1] : معلمين أساسين لشعبية النصوص ، هما : ( الانتشار أو التداول + التراثية والخلود) . فالنصّ يصير ملكية عامة بين أفراد المجتمع ، و معلما أدبيا دالا عليها ، و ثقافة يعتز بها ، طالما أنهم يحسون أنّ فيه ما يعبر عن مشاعرهم و أحاسيسهم . وفي الآن فـ « الاعتماد على صفة الشعبية وحدها ، وعلى معرفة المؤلف أو عدم معرفته لا تكفيان لنفي مصطلح الشعبي على هذا الشعر ، لأنّنا نجد أشعارا مدرسية نعرف أصحابها كتبت بلغة رسمية ، ولكنها أصبحت شعبية نتيجة للتداول العام الذي مسّ هذه الأشعار ، وعل سبيل المثال نجد أميين يرددون أبياتا لشوقي والشابي والمتنبي ومفدي زكريا وابن باديس وغيرهم » [2] .

**03 - الظاهرة اللغوية :**

لا ينبغي تسطيح مشكلة اللغة في الشعر الشعبي ، وقصر ها على الخطإ النحوي أو الصرفي أو عدم الخضوع لظاهرة الإعراب ، لأنّ المتلقي لنصوص الشعر الشعبي الجيدة المشهورة يلاحظ تميّز لغته ، فهي ليست عامية كلها ، وليست فصيحة كلها ، بل بينهما تساويا ، لغة خاصة قادرة على إحداث التواصل مع كل المستويات الثقافية . و المعروف أن اللغة الموظفة في الأدب الشعبي نثره و شعره هي : ( الفصحى ، العامية ) . والمعنى أن لغة الأدب الشعبي بما فيها شعره مزيج متناسق بين الفصحى والدارجة / العامية . فلا هي فصحى حاف ولا هي عامية قحة . والرأي عينه يتبناه (محمود ذهني) بقوله : « الأدب الشعبي لا يتميز بالفصحى أو العامية (...)، إنّ له لغة خاصة به ، تحمل من سماته وصفاته ما يجعلها تضمّ الفصحى والعامية ، أو تسمو

(1) محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، ص 77 .

(2) العربي دحو ، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1989 ، ج1 ، ص 28 .

عليهما حين تأخذ بساطة العامّية ، وانتشار الفصحى ، وتصبح قادرة على التوصيل والإبلاغ لكل فرد من أفراد الأمّة »[1] .

والمستفاد : أنّ الشاعر الشعبي لا يعجزه نظم شعره بلغة فصيحة معربة متمثِّلة لقواعد اللغة نحوها وصرفها، بل إن اختياره لهذه اللغة الوسط بين العامية والفصحى عن نية وقصد لضمان انتشار نصوصه ، وانفعال جموع الشعب بها وتأثيرها فيهم . « ذلك أن غالبية من يتعامل مع اللهجة الدارجة لا يعدم الوسيلة لفهم الفصحى إذا ما كانت في مستوى بعيد عن التعقيد والتزمت ، ناهيك عن المعنى اللغوي لكلمة فصحى ، والذي يدل على الوضوح و الإبانة » [2] .

**04 - القدرة على النظم :**

من الأهمية بمكان أن يتمثل الشاعر الشعبي الشروط والقواعد التي تحقق لنصه شروط الشعرية ، التي ترقى بشعره و إن لهجيا إلى لغة أدبية مشحونة بالصور الشعرية والرموز الإيحائية التي تحقق لدى المتلقي التأثّر بالمعاني التي يسوقها الشاعر في قصيدته ، مصحوبة بموسيقى خارجية (الوزن والقافية والإيقاع) ، وداخلية ( تناسق الحروف والكلمات ) . « إن ما يوحيه إلينا الزجال لا يأتي بشيء من مثله شاعر اليوم الذي يستوحي الكتب ويعبر للناس عن الحياة بألفاظ يدركونها ربع إدراك . إني أرى صورة حية ، نابضة ، راقصة ، ملونة ، في هذا الشعر ، و لهذا أراني [مارون عبود] أعيره هذا الاهتمام » [3] .

أما ( عبد الملك مرتاض) فيذهب إلى أن الشعر الشعبي : « يطلق في العادة ، على كل شعر نبع من بيئة شعبية ، واستعملت فيه لغة عامية ، سواء أكانت قصيدة ملحونة أم زجلا ، أم أي شيء آخر في صورة شعرية أخرى مماثلة »[4]. و يساويه في الدلالة مصطلح آخر يشتهر في الجزائر ، وبعض بلدان المغرب العربي الأخرى ، هو مصطلح (الشعر الملحون) . وتعني كلمة (لحن) في اللغة العربية معان ثلاث :

أ- اللحن : بمعنى ارتكاب الخطأ أثناء الحديث في جانبيه : النحوي والصرفي .

ب- الفطانة والفهم : بدليل الحديث الشريف : ( ... ولعل بعضكم أن يكون ألحن بحجته من بعض ..)[5] .

ج- ترديد الصوت وتمديده وقطعه وتفخيمه وترقيقه وتلوينه ، على ضروب نبرية مختلفة أي التغني به

---

(1) محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، ص 54 .

(2) مرسي الصباغ ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، ص18 .

(3) مارون عبود ، الشعر العامي ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، ط2019 ، ص30 .

(4) عبد الملك مرتاض ، ( في الشعر الشعبي الجزائري ) ، مجلة التراث الشعبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، الجمهورية العراقية ، ع02 /1978م ، ص13 .

(5) صحيح البخاري ، ( الحديث رقم : 6967 ) .

يقال : « لحن في قراءته تلحينا : طرب فيها ، وقرأ بألحان ولحون » [1] .

و لا يوجد من الباحثين من تجرأ فأرجع إحداها سببا لهوية مصطلح الشعر الملحون ، فكلها جائز و محتمل دون جزم أو قطع . وينظاف إلى هذا التنعيت المصطلحي نعوت أخرى عديدة تسم بها الساكنة الشعبية للوطن العربي أقوالها الموزونة ، تبارى الدارسون في المفاضلة بينها دون جدوى ، طالما أنها اختيارات بيئية وثقافية راسخة ، وللشعراء والقوالون أيضا مسمياتهم الخاصة كـ : ( الكلام ، الميزان ، الغنا ، القول ، القصيد ) . ومن هذه النعوت تمثيلا لا حصرا :

ـ الشعر البدوي : مناطق عربية عديدة . ( أحمد حسن الخطيب : الشعر البدوي المعاصر من خلال دراسة شعر الرولة) .

- الشعر الملحون : المغرب العربي . (شعيب مقنونيف : مباحث في الشعر الملحون ) .

ـ الشعر النبطي : الخليج العربي . ( ذياب بن سعد الغامدي : الشعر النبطي ) .

ـ الشعر اللهجي : بعض الدول العربية كالكويت . ( علاء الدين رمضان : الشعر اللهجي المعاصر في دولة الكويت ) .

ـ الزجل : الشام . ( توفيق علي وهبه : الشعر الشعبي شعر أم زجل ) .

ـ الموال : مصر والعراق . (محمد صادق محمد الكرباسي : الموال في دراسة معمقة )

## ثانيا - نشأة الشعر الشعبي :

يصعب تحديد مكان نشأة الشعر الشعبي ، إلا أن أقرب الأماكن وأنسبها لاحتضان مثل هذا الشعر إنما هي منطقة الخليج العربي وأطراف نجد المجاورة للحواضر العربية في العراق ، ومنها تسرب إلى ما يليها من أمكنة حيث انتشر في الجزيرة العربية ، وبادية الشام ، والعراق ، ومصر ، والمغرب العربي ، والسودان وأصقاع أخرى بفعل التمازج الحضاري الذي أقره الدين الإسلامي ، أو التقارب الثقافي الذي هو لازمة من لوازم الثقافة الشعبية . مع ترجيح كفة الآراء القائلة بأسبقية بيئتين عربيتين كان لهما حق السبق في تكوينه الأول هما : البيئة الأندلسية ( الموشحات والأزجال ) . وبيئة الحجاز ( بنو هلال ) .

أما تاريخ نشأة الشعر الشعبي زمنيا ، فهو تاريخ انتشار العامية على ألسنة البدو في قلب الجزيرة العربية ، وكان تبلوره واستواؤه في نهاية ق 4هـ وبداية ق 5هـ . ويذهب أحد الباحثين إلى القول بأن : « نشأة الشعر

(1) الزمخشري ، أساس البلاغة ، تح : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1/ 1998م ، مادة لحن ،ج2 ، ص873 .

النبطي وتاريخه إنما يعودان إلى ما قبل الشعر الفصيح ، لأن الشعر النبطي هو في الأصل شعر أنباط البتراء الذين كانوا يتحدثون العامية العربية التي هي أساس الفصحى الحالية ، وتوارثه خلفاؤهم في ما بعد جيلاً بعد جيل من دون تعديل أو تطوير أو تحوير، وبقي كما هو عاميا » [1]. كما عدت الهلالية بدايات شعر الملحون في شمال أفريقيا .

## ثالثا - أنواع الشعر الشعبي :

جغرافيا أو مكانيا يمكن شطره إلى قسمين ، وهي قسمة تلغي مسمياته اللصيقة بالبيئة ، كالشعر البدوي أو القروي . بل وتبدد آراء كثرة كثيرة من الدارسين يزعمون أن الأدب الشعبي نتاج الطبقات الكادحة من أبناء الشعب و فئاته الدنيا من الفلاحين و أمثالهم . وهما :

ـ **الشعر البدوي :** تميل لغته إلى القوة والفصاحة ، ويمتاز بألفاظه الجزلة وترابط كلماته وسلامة معانيه ، مع توظيفه لثقافة المثل والحكمة ، مع التنويع في الأغراض ، و يهتم فيه كثيرا بالصور الشعرية الحاملة للشهامة والعزة ، حتى ساواه البعض بالشعر الجاهلي في طريقة بنائه و تصويره ، و قارب بين شعرائه و الشعراء القدامى . واعتبره آخرون نتاج الثقافة البدوية الهلالية .

ـ **الشعر الحضري :** وهو شعر خلاف النوع الأول ، مسايرة لبيئته . فانعكس ذلك على خصائصه الفنية والموسيقية من سلاسة و رقة ، وتنوع في الإيقاع ، وتحرره على مستوى المضمون والخيال ، مع تفنن في القافية والوزن ، و الميل إلى اللين والسهولة في الألفاظ و التعابير ، ما حدا بالبعض تشبيهه بالأزجال والموشحات الأندلسية . ولعلها من أهم العوامل المساعدة على انتشاره ، ففن الزجل و الموشح هو من ابتكار أهل الأندلس وقد اشترطوا في نظمه اللهجة العامية ، وهو ما سهل على الشاعر الشعبي تقليده والنظم على منواله ، ولازال تأثيره قائما حتى اليوم ، ما يبين مدى تأثير هذه الهجرة في مثل هذا الفن ، وقد جاؤوا فرارا من الظلم والاضطهاد بعد سقوط الأندلس .

أما أنواعه من الناحية الفنية أو مراعاة لمضامينه وتيماته الغالبة عليه ، و بالنظر إلى صوره وأخيلته ولغته الشعرية ومستوياتها المختلفة ، فيعدد منها الأنواع التالية :

**01- الشعر العامي :**

---

(1) غسان حسن أحمد الحسن ، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ط1990، ج1، ص 65 .

هو شعر ينظم بلغة عاميّة / دارجة / سوقية / دنيا ، أو تغلب عليه العامية ، ولكنّه لا يحقّق صفة الشعبية بالضرورة ، و يشطر بدوره إلى شطرين :

**أ -** أشعار قديمة : زخر بها التاريخ العربي مثل : الكان وكان و الدوبيت و القوما وغيرها . وهي قصائد « إعرابها لحن ، وفصاحتها لكن ، وقوّة لفظها وهن ، حلال الإعراب بها حرام ، وصحّة اللفظ بها سقام ، يتجدد حسنها إذا زادت خلاعة ، و تضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة ، فهي السهل الممتنع ، والأدنى المرتفع ، طالما أعيت بها العوام الخواص ، وأصبح سهلها على البلغاء يعتاص . فإن كُلّف البليغ منها فنّا تراه يريغه ، ولا يتجرّعه ولا يكاد يسيغه » [1] . ولذلك فهو إلى الأدب العامي أقرب منه إلى الآخر الشعبي ، لأنه يستعمل اللهجة العامية بتراكيبها الشائعة الخالية من الصياغة الفنية ، مع رداءة أسلوبه وابتذاله . تغلب عليه البساطة واللكنة والسطحية والتسرّع لأنّ المقصود منه ليس التفنّن في الأداء ، بل مجرّد تبليغ المعاني التي يتوخّاها أصحابه في شكل شعريّ بسيط لمخاطبة العوّام .

ب - أشعار حديثة : ويختص بالقصيدة الحديثة أو المعاصرة ، و بشعراء الفصحى أمثال : سعيد عقل و أحمد شوقي و أحمد رامي وغيرهم ، ويجئ امتطاء العامية لدى هؤلاء بغاية تحقيق بعض الأهداف التبليغية ، أو استمالة ذوي الثقافة المحدودة ممن لا يعون شعرهم الفصيح . وهي أشعار يرى (محمود ذهني) أنّها : « بعيدة عن الشعبية كلّ البعد ، بل إنّه يقف دليلا حاسما على أنّ الأدب الشعبي ليس هو ما استخدم لهجة دارجة أو عامّية » [2] ، بل الأصح أن يكون مترجما للأحاسيس والمشاعر الجماعية للشعب ، عبر المعايشة الصادقة ، وتشرّب القيم الاجتماعية والثقافية للجماعة ، لا من خلال التكلّف والتصنّع ، و الاكتفاء باستعمال لغة عامية يفهمها كل الناس .

**02- الشعر الشفاهي :**

ينتمي هذا النمط من الشعر إلى الأدب القولي ، مع انتشاره بين الجماعات غير الملمة بالكتابة ، وقد اختلط مفهومه بمفهوم الشعر الشعبي إلى درجة عد معها شعرا شفويّا تارة ، وشعرا لهجيّا تارة أخرى ، بل إنه في المقام الأوّل أدب شفاهي ، وأنّه يختلف كثيرا عن الأدب الشعبي في مضمونه وبنيته [3] ، كما لوحظت بعض التقاطعات بينه وبين أنواع من الشعر الشعبي العربي التي لها تقاليد أو صيغ شفاهية تطبعها، كونها تعتمد

(1) صفي الدين الحلّي ، العاطل الحالي والمرخّص الغالي ، تح : حسين نصّار ، الهيئة العامّة المصرية للكتاب ، القاهرة ،1971 م ، ص01 .

(2) محمود ذهني : الأدب الشعبي العربي ، ص53 .

(3) ينظر : سيد حامد حريز، تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ،الدوحة ، ط1985/1م ، ص45 .

الشفاهة في الإبداع و التناقل ، فوسمت بثقافة اللاكتابة ، و من الدارسين من حاول تطبيق نظرية الشعر الشفوي على الشعر الجاهلي بشكل جزئي كعز الدين حسن البنا في تحليلاته البنيوية للشعر الجاهلي .

**03- الشعر الشعبي الفولكلوري :**

يتضمن هذا النوع من الشعر الشعبي الأغنية الشعبية ، ولذلك ينعته ( شوقي عبد الحكيم ) بالشعر الشعبي الفولكلوري ، و نماذجه مسح لحياة الإنسان من المهد إلى اللحد ، بدءا بهدهدة المولود فأهازيج الأطفال ، فأغاني الأفراح و الأتراح ، وإيقاعات العمل ، والمنظومات الدينية الشعائرية ، وجميعها نصوص لها وظائف إيقاعية موسيقية [1] .

ومن خصائصه طابعه الجمعي ، لأن نصيب الفرد فيه محدود جدا ، إن لم يكن معدوما ، مجهول القائل ، مع إمكانية تضمنه بعض المواويل المصاحبة لممارسة الأعمال ، وأغاني الصيد ، وكلها نشأت تلقائيا دون أن تعرف هويّتها . و يكتسب الشعر الفلكلوري شعبيته من قربه من إيقاعات الحياة اليومية ومناحيها المختلفة ، لاسيما المجتمعات البدوية . وللحياة المدينية أبلغ الأثر فيه إذ قلّصت من انتشاره وتداوله ، وخاصة أنّ وسائل الإعلام الجماهيري قد أضحت بديلا عن كثير من أشكال هذا الشعر بفضل المذياع والتلفاز و وسائل الإعلام المختلفة ، و هذا ما قلّص من شعبيته .

ولـ ( نبيلة إبراهيم) [2] رأي مخالف في أنواعية الشعر الشعبي ، حيث لا تراه لغة فحسب ، فصحى كانت أو متفاصحة أو دون ذلك ، بل هو (حس جماعي) ، رغم فردية إبداعه ، لغته موصولة بعادات الناس و معتقداتهم و انشغالاتهم . و يسميه ( عبد الحميد يونس ) : (الوجدان الجمعي ) ، بقوله : « ومن هذه المشكلات أيضاً أن بعض الأدباء يتوسل باللهجات الدارجة أو العامية أو الشعبية ، ومع ذلك يخرجه الدارسون من مجال الأدب الشعبي ، فليست اللهجة فيصلاً إلى التمييز ولكن الوجدان الجمعي هو الفيصل ، فإن معظم أشعار أحمد رامي العامية لا تسلك في الأدب الشعبي ، في حين يسلك زجل بيرم التونسي في معظمه في الأدب الشعبي [3] ،لأنه كان يعيش مع الناس في مقاهيهم وأريافهم وحاراتهم ، فيستشعر همومهم ونبضات قلوبهم وآراءهم ، فاكتسب القدرة على أن يكون ناطقا بآمالهم ، ممثلا لإراداتهم . فحين تسمع أزجاله ، كأنّك تنصت إلى أصوات الناس وضجتهم وجلبتهم في تعبيرهم عن حاجاتهم وأشواقهم ، وتعاطيهم مع الأحداث

(1) ينظر : شوقي عبد الحكيم ، الشعر الشعبي الفولكلوري ، دراسة ونماذج ، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط2012م ، مقدمة الكتاب ، ص 7- 14 .

(2) ينظر : نبيلة سالم إبراهيم ، درة الغواص في التعبير الشعبي ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط2009/1م ، ص31 .

(3) عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1973، ص103 .

والمتغيرات وحراك الحياة ، كل ذلك في أزجال موزونة ، يشهد لها الدارسون بلغتها الشعرية المتميزة وأخيلتها الثرية ، وبنيتها الشعرية المتكاملة .

فلا تتأتى شعبية شعرنا الشعبي من طريق لغته الدارجة و لا بجهل ناظمه أو قواله ، بقدر ما تتحقق له بتداوله وانتشاره بين ناسه و مريديه ممن يجدون فيه ضالتهم الفكرية و النفسية و الفنية ، طالما أنه شعر الشعب برمته ، لا يفرق بين طبقة و أخرى و لا بين مدنيه و حضريه أو بين متعلمه و أميه .

والخلاصة الملاحظات التالية :

ـ ليس كل شعر توسل اللغة العامية وسيلة في الأداء هو شعر شعبي بالضرورة .

ـ لا تعد المجهولية مقياسا لشعبية الشعر الشعبي ، فنتاج ضخم من الشعر الشعبي معلوم الناظم معروفه ، ومع ذلك لم يحرم من سعة التداول بين الناس و شهرته عبر الزمن و انتشاره خلال المكان .

ـ هناك عناصر أخرى تساهم في شعبيته دون عنصر اللغة ، منها : جانبه الفني ، وطبيعة موضوعاته الملامسة للحس الجماعي ومخيلته ، أو شعريته بالمعنى الفني للقصيدة الحديثة .

## رابعا - علاقة الشعر الشعبي بالشعر الجاهلي :

يرى أعلام الدراسات الفولكلورية العرب أوجه شبه وتقارب بين شعرنا الشعبي و ثقافة العرب المؤسسة للشعر العربي ، من بينهم ( عبد الحميد يونس و نبيلة سالم إبراهيم ) القائلين بشعبية الشعر الجاهلي رغم لغته الفصيحة ، ويرى ( حسين نصار ) [1] أن كثيرا من الشعر الجاهلي عبّر عن المجتمع الذي ظهر فيه أدق تعبير ، فكشف عن وجدانه وآماله واتجاهاته . و لذلك قال : بأنه شعر جماعي، يغلب عليه الضمير الدال على الجماعة ، ويغيب الضمير الدال على الفرد .

و شعرنا الشعبي العربي ، نبطه و رجزه و ملحونه و لاسيما شعر الفحول منه أشبه ما يكون في شعبيته بالشعر الجاهلي ، يتماسان في كثير من قواعده المتوارثة ، في لغته الشعرية و تيماته ، و موضوعاته التي تكاد تكون واحدة ، و تقاليده الفنية و الشفاهية التي ترسبت في ثناياه طيلة أحقاب التاريخ المتعاقبة . يكتسب شعبيته ليس من خلال لغته القريبة إلى العامية فحسب ، بل من قدرته على توفير عناصر الشعرية في نماذجه ، ومن جماهيريته التي اكتسبها خالفوه عن سالفيه ، ومن سلطته الجمالية و الاجتماعية التي تأسست له من إقبال العامة عليه وتهافت الخاصة على معانيه ، بل انفعالهم له أحيانا أكثر من انفعالهم بالشعر الفصيح . و ذلك لقربه الشديد من أحاسيسهم و وجدانهم الشعبي ، و التهائه بما يهمهم من

(1) ينظر : حسين نصّار ، الشعر الشعبي العربي ، منشورات اقرأ ، ط2/1980م ، بيروت ، لبنان ، ص32 .

موضوعات لها صلة بدينهم و دنياهم ، وحلهم و ترحالهم . و بالضبط كما كانت معلقات الشعر الجاهلي ديوانا يعكس آلام و آمال الإنسان العربي وقتئذ .

فلا يرتبط الشعر الشعبي بحقبة زمنية أو حضارية معينة ، كالتي يدعي البعض أنها بداية ضعف لغة الضاد وتهالك قواعدها ، بل إنّ كثيرا من نماذج الشعر الجاهلي مع مالها من قوام لغوي عال ، إذا ما وضعت في سياقها الزمني و الحضاري والاجتماعي الذي أبدعت في إطاره ، يمكن أن تعدّ شعرا شعبيا .

يقول ( مارون عبود ) : « لقد زال تعجبي من تذوق الرواة للشعر الجاهلي ، بعدما رأيت إعجاب الناس بهذا الشعر الشعبي ، فإعجاب الأعراب بالشعر القديم متأت عن شعورهم التام بما سمعوا . الشعر الجاهلي منبثق من حياتهم ومن لغتهم التي تصور محيطهم أصدق تصوير ، ومن لهجتهم التي ترسم لهم الصورة ناتئة بارزة ، و ما الألفاظ إلا ألوان وأصوات وأحياء وحرات عند من يحسها ويدركها ، إن الشعور بالحياة وإدراكها الكامل لا يكونان تامين إذا عبرت عنها بغير اللغة الدائرة على الألسنة ، وبهذا يثير شاعرنا العامي النفوس ، إثارة يعجز عنها أكبر شعرائنا الرسميين » [1] .

ومن أشد التقاطعات بين الشعر الشعبي و صنوه الجاهلي ميزتان فنيتان يعتبرهما النقد الحديث انطلاقا من اشتراطات الشعرية الحديثة معلمين أساسيين للقصيدة هما :

01- الجماهيرية : أو القابلية الشعبية ، إذ أن « أهم سمة يشترك فيها الشعر الجاهلي و الشعر النبطي ، هي سمة الشعبية والجماهيرية . يتحفظ الكثيرون على تسميه الأدب الجاهلي ، شعره ونثره ، أدبا شعبيا ، لأنه أصبح في الوقت الحاضر يمثل قمة الفصاحة ودخل في عداد الأدب المكتوب الذي لا يحفظه و يتناقله إلا النخبة من المثقفين والمتعلمين ، غير أن أصل الأدب الجاهلي شيء وما آل إليه في العصور التالية شيء آخر. شعبية الأدب لا تتحدد من خلال لغته بقدر ما تتحدد من خلال وظيفته الاجتماعية والتداول الشفهي و التقليدية في الشكل والمضمون ، هذه المحددات يتساوى فيها الشعر الجاهلي والشعر النبطي رغم ما بينهما من اختلاف في اللغة . هذا يعني أن صفة الشعبية تنطبق على الشعر الجاهلي بقدر ما تنطبق على الشعر النبطي » [1] .

02 - التقارب اللغوي : لا والأشد من ذلك يجزم (مرسي الصباغ ) بأن : « لغة الشعر العربي هي نفسها لغة الشعر الشعبي الحقيقية ، وهذا يظهر بوضوح في حياة العرب طوال عصورهم . كان للشعر لغة عامة واحدة هي لهجة قريش التي سميت فيما بعد بالفصحى ، وأن هذه اللغة المشتركة أتاحت للشعر قبل الإسلام دورانا وانتشارا واسعا حينذاك ، فقد كان يروى وينشد في كل قبيلة وعلى كل لسان ، مما جعله يطبع بمميزات

(1) مارون عبود ، الشعر الشعبي ، ص30 .

شعبية كثيرة ، إذ ترى الجماعات تتناشده في التراتيل الدينية ، وكانت النساء تنشده في حفلات الأعياد وفى الأعراس وفى الحروب والمآتم ، وكان الرجال يحدون به الإبل » [2] .

والمتعارف عليه أن للهلاليين أيما اثر على الشعر الشعبي في الأماكن التي حلوا بها واستوطنوها ، ومنها جغرافيا ممتدة وشاسعة بالمغرب العربي أو الشمال الإفريقي ، ما أسس لتشابه كبير بين القصيدة الشعبية المغاربية عامة و الجزائرية بخاصة ، والقصيدة العربية القديمة أو الجاهلية . ولان الهلاليين لم يأخذوا من الإسلام إلا الشهادتين كما يصفهم كثير المؤرخين ، فقد حافظوا على تقاليدهم الجاهلية بما فيها التقاليد الشفوية للشعر العربي الجاهلي ، فتشبعت القصيدة الشعبية بتقاليد القصيدة العربية القديمة الجاهلية [3] ، خاصة وإنهم في رحلتهم التاريخية وزحفهم على أوطان عديدة لم يخالطوا أهلها فتفسد لغتهم أو ينالها من شوائب لغات الآخرين .

وعليه ، فلا نعجب يقول ( أحمد الأمين ) من أن تكون : « العامية الجزائرية خصوصا في الهضاب العليا والصحراء أفصح لغة عربية عامية ، فأغلب عباراتها فصيحة قرآنية إنما تنطق بدون إعراب ، بل إن العربية العامية في بلادنا هي أفصح من العامية التي يتكلم بها في اليمن وحتى في كثير من أنحاء الحجاز، أما لغة الشعر، فإن شعراءنا ، خصوصا الفحول منهم ، قد حافظوا على مفردات قديمة هجرتها العربية الحديثة ، بل نحن أحيانا مضطرون للرجوع إلى المعاجم القديمة فيما نصادفه من مفردات غريبة » [4] .

## خامسا - مكانته في الإبداع الشعبي :

على الرغم من أن كثيرا من الباحثين تناولوا أشكال تعبير الإبداع الأدبي الشعبي تعريفا و تحديدا ، إلا أنّ الشعر الشعبي لم ينل حصته من هذا الاهتمام درسا و تحليلا وتجنيسا ، فيما نال غيره فوق حقه كالحكاية مثلا ، على الرّغم من حضوره القوي ضمن حظيرة الأنواع : الأدب - شعبية و سلطته عليها جماليا و اجتماعيا ، وشهرة مبدعيه مشرقا ومغربا في كثير من الدول العربية . فهو « شعر يباري شعرنا الفصيح ويبزه في الإيحاء ، لأنه منبثق من قلب الحياة والواقع ، ويستمد خياله الحلو من محيطنا الذي ألفناه ، و المرء على ما يألف ، ( ...) إن لهذا الشعر عباراته التي تخرج من أفواهنا لتقع في نفوسنا ، وتؤدي لنا المعنى غير منقوص ،

---

(1) سعد العبد الله الصويان ، الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص ، نشر مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ، ط1421هـ ،ص18 .

(2) مرسي الصباغ ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، ص18 .

(3) ينظر : أحمد الأمين ،( بنو هلال والشعر الشعبي الجزائري) ، مجلة الفنون الشعبية ، ع81،82 ، ص 47،48 .

(4) المرجع نفسه ، ص 48 .

وقد رأيت آفاقه تتسع ، وغايته تذهب إلى المدى الأبعد . تنظم فيه الأقاصيص ، ويحاول تصوير الوقائع ، حتى قطع أشواطا مديدة في زمن قصير » [1] .

والسبب - فيما رآه كثيرون - مجهولية القائل كشرط أساس للإبداع الشعبي نثره و شعره ، والشعر الشعبي منه خواء ، فهناك شروط محددة كي يصبح الشعر شعبيا هي : مجهولية القائل و التوارث و التداول و الانتشار، وهو ما أكده بعضهم ، منهم تمثيلا (غراء مهنا ) [2] بقولها : إن الشعر الشعبي جزء من التراث الثقافي ، و عنصر إخباري عن الحياة التي يعيشها أو يحلم بها شعب ما ، نشأ بغرض الترفيه مصحوبا أو غير مصحوب بالموسيقى ، وأصبح بفضل الإيقاع الجميل والأسلوب البسيط الواضح وسيلة الثقافة الوحيدة والمصدر الرئيس لمعلومات الطبقة الشعبية ، التي هي في غالب الأمر أمية . فهو إذن قدرة خلاقة تلقائية وبدائية لشعب ما ، أي مجهولة الهوية لا صاحب لها . فهو إذن :

1- إبداع جماعي .

2- متوارث عن طريق المشافهة .

3- شعر طبيعي غير مسند لقائل أو مؤسسة .

مع وجود من لا يشترط المجهولية ، بل يكتفي بالشرط الثاني مادام قد اشتهر وتبناه الشعب . ومن الدارسين [3] من يرى أن معلومية القائل / الناظم / المؤلف ، أو إسناده إلى نصه / إبداعه هي صفة الشعر العامي لا الشعبي ، على أن هذا لا يمنع من أن يصبح الشعر العامي شعرا شعبيا بمضي الزمن حين يصير مشاعا ومتداولا ، و بتقادمه يضيع أو يختفي اسم قائله ويبقى شعره ، فيتذوقه الشعب ويحفظه ثم يردده قولا أو غناء ، وقد غاب اسم قائله من الأذهان .

و بالنظر إلى هذا الموقف من الشعر الشعبي والآخر العامي ، فإن ما نقرأ في بعض الصحف والمجلات أو في دواوين الشعر الشعبي المطبوعة وقد تصدرتها أسماء مؤلفيها ، هي ليست شعرا شعبيا ، بل شعرا عاميا ، غير أن استعمال كلمة عامي لا تعني الانتقاص من هذا الشعر أو الاستهانة به ، بل المقصود هنا تفريقه عن الشعر الشعبي بمفهومه العلمي . فأمامنا إذن نوعان من الشعر : شعر عامي وآخر شعبي ، والأخير منهما هو الذي غاب اسم مبدعه عن الأذهان ، و هو الذي تبناه الشعب و ردده وتناقله خلفه عن سلفه ، أما الشعر العامي فهو الذي كتب باللهجة العامية و عرف ناظمه وحدث تأليفه .

---

(1) مارون عبود ، الشعر العامي ، ص31 .

(2) ينظر : غراء مهنا ، (الشعر الشعبي) ، مجلة الفنون الشعبية ، ع52 ، ص16 . 17 .

(3) ينظر : لطفي الخوري ، (المادة الشعبية) ، مجلة التراث الشعبي ،ع10 / 1973م ، ص5 .

ومهما يكن من تضارب الآراء حول هوية الشعر الشعبي ، فإنه بالكاد صنو للآخر الفصيح وقد يفضل بعضه بعضا من الشعر الفصيح ، ولذلك كانت نصيحة (مارون عبود) لشعراء الفصحى مدوية حينها لما قال : « وحثثتهم على الدنو من الحياة خوفا عليهم من هذا الشعر النابض ، واليوم أرى أن هذا الشعر قد استقام و استوي فأمسى أدبا قائما برأسه ، صار فنا له تعابيره ، وصوره ، واستعاراته ، ورجاله ، وخياله ، وتشابيهه وكناياته ، وبديعه (...) ، و وزنه ، وعروضه ، وأساليبه ، فكيف نعمى عنه ، إذن ، وكيف نتجاهله ؟ أ لأنه غير معرب ؟ ألم يكن الشعر الجاهلي مثله في ذلك الزمان » [1] .

ولابن خلدون موقف من الشعر الشعبي استحسنه كثيرون ، واعتبروا مقدمته الشهيرة أول من دوّن نصوصاً من الشعر العامي ، بل أول من نوه بالشعر الشعبي/البدوي . كما يحتفي به ، ويعتبره شعراً يستحق الاهتمام لما فيه من مقاييس فنية وموضوعية وبلاغية ، ولم يعتبر مخالفة الإعراب مقياساً وحيداً لمعرفة أهمية الشعر ومكانته . و النماذج الشعرية التي أوردها تمثل المرحلة الانتقالية من الشعر الفصيح إلى الشعر الشعبي ، يقول ابن خلدون : « اعلم أن الشعر لا يختص باللسان العربي فقط ، بل هو موجود في كل لغة ، سواء كانت عربية أو عجمية ( ... ) ولما فسد لسان مضر ولغتهم التي دونت مقاييسها وقوانين إعرابها ، وفسدت اللغات من بعد ، بحسب ما خالطها ومازجها من العجمة ، فكان لجيل العرب بأنفسهم لغة خالفت لغة سلفهم من مضر في الإعراب جملة ، وفي كثير من الموضوعات اللغوية وبناء الكلمات ، وكذلك الحضر أهل الأمصار نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر في الإعراب و أكثر الأوضاع و التصاريف ، وخالفت أيضا لغة الجيل من العرب لهذا العهد » [2] . كما لم يبخسه (أبو القاسم سعد الله) حقه ، واعتبره بحق ذاكرة سياسية واقتصادية واجتماعية ، وسجلا حفل بأحداث تاريخية جسيمة للعباد والبلاد ، وهو ما عجز عنه الشعر الفصيح ، حيث قال : « حقا إن الشعر الشعبي قد سجل كثيرا من الحوادث السياسية والعسكرية كما كان سجلا للنبض الاجتماعي والاقتصادي في البلاد ، و بذلك يمكن القول من الناحية التاريخية أنه كان أشمل وأقرب إلى الحقيقة من الشعر الفني ، فبينما كان الشعر الفني شعر بلاط أو شعر نفس مهزومة أو شعر مدائح نبوية ونحوها، كان الشعر الشعبي يدون ما يجري في جميع المستويات تقريبا ، ويصف ردود الفعل بآلة تسجيل أمينة » [3] . ورغم تفضيله الشعر الشعبي ( الملحون) على الشعر الفصيح ( الفني ) ، من حيث وظيفته ، يرى العكس من ناحيتيه الفنية و الروحية .

(1) مارون عبود ، الشعر العامي ، ص30 ،31 .

(2) ابن خلدون ،المقدمة ، تح : درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط2/ 1996 ، ص 585 .

(3) أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، دار الغرب الاسلامي ، ط1/1998م ، بيروت ، لبنان ، ج2 ، ص312

والخلاصة ما خلص إليه أحد رواد شعرنا الحداثي ( محمد بنيس ) : « ننسى هذا الشعر في تصوراتنا ، فيما هو يتحدانا في حساسيتنا وحياتنا الاجتماعية ، فضلا عن أنّ شعراء جيدين بهذه اللغة ( العامية ) في ماضينا القريب وحاضرنا أصبحوا يشكّلون ذاكرة شعرية »[1] .

## سادسا - الخصائص الفنية للقصيدة الشعبية :

يتميز الشعر الشعبي بأنه عربي الأصول والأبنية والتقاليد ، متقولاً باللهجة العامية ، كما أنه منظوم ومرتجل ، و بعضه وليد اللحظة لا إعداد سابق له ، عفوي و مباشرة ، لذا نجده بسيط الأسلوب لغوياً وفنياً . وهو يكتب كما ينطق كي يفهمه متلقيه ، غير خاضع لقواعد اللغة ، لهجته غير بعيدة عن أصلها الفصيح ، سوى أنها مثلها تحللت من قواعد الإعراب وحركاته ، وطرق التصريف والاشتقاق وقوالبها . واعتبره البعض نمط من أنماط الفلكلور تبنته الجماعة الشعبية ، رغم معلومية ناظمه ، يعبر بصدق عن الوجدان الجمعي للشعب ، و يتناقله الناس خالف عن سالف مشافهة .

و للقصيدة الشعبية خصائص وميزات تفرقها عن القصيدة العربية الفصيحة ، سواء جانبها الشكلي ( التوقيع ، التاريخ ) ، أو جانب المضمون ، وتأخذ اللغة ( العامية ، الدارجة ، اللهجة ، الفصحى، الأجنبية ) من هذه الخصائص حصة الأسد ، لأنها الفارقة الأكثر تخصيصا من الناحية الفنية ، فمن هذه الميزات ما هو عام يتشارك فيه الشعر الشعبي و باقي أشكال تعبير الأدب الشعبي ، وهو غير معنى في هذه المايزة ، إذ المعني مقوماته وخصائصه الفنية والأدبية التي يتفرد بها دون سواه . والتي مكنته من الانتشار والاستمرارية والاستحواذ على قلوب الجماهير الواسعة ، رغم افتقاده لمقوم أساسي من مقومات الشعبية ، وهو مجهولية المؤلف / القائل / الناظم . ومن هذه الميزات

### 01 - الأنـــــواع والنوعيات :

تتقاسم الشعر الشعبي هدة من الأنواع اختلقها القوالون و أضاف عليها الرواة تختلف مسمياتها من بيئة عربية إلى أخرى ، بل وداخل البيئة الواحدة ، الغاية منها تسهيل فهمها من لدن العامة والدهماء ، وتقريب موضوعات الشعر الشعبي إلى مريديها من محدودي الثقافة . وهي غالبا نعوت عروضية لها صلة بالبناء الشكلي للقصبدة الشعبية ، لكنها مع ذلك لا تعدم الطابع الموضوعاتي . و من هذه الأنواع مثلا ما تحفل به القصيدة الشعبية الجزائرية [2] ، و يردده مجتمعها الشعبي ، كـ : التشحيرة - المبيت - المفرد- القسيم -

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، جزء01 / التقليدية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط 1/ 1991م ، ص27.

(2) ينظر : بو لرباح عثماني ،( البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، ع28 ، ص56 - 65

المثلث - بورجيلة - الأعرج - المربوع - الخماسي - المظفور - بوجناح - الركاب - المبتور - لباصير - الصياح- المقطوف - النجوعي - القول - الطرق - النم - المرجوح - المردوف- الملغوز- الحوزي - القطاعة - المتناوب - الملزومة - القصيد ...

**02 - مرحلية النظم :**

للنظم الشعبي طرقه الخاصة في نسج قوام النص الموزون و المقفى ، فرضته عليه تقاليد و أعراف عملية الإبداع الشعبي من جهة ، والمراسيم المرتبطة بالفعل الشفاهي من جهة ثانية . ففي دراستها لهيكل القصيدة الشعبية عموما تتعرض (غراء مهنا) [1] لمراحل تكون القصيدة الشعبية ، كما رصدها واحد من أعلام دراسات الشعر الشفاهي هو : (بول زومتور) في كتابه الشهير : مدخل إلى الشعر الشفاهي ، لتذكر منها الآتي :

أ - مرحلة الإنتاج .

ب - مرحلة النقل .

ج - مرحلة الاستقبال .

د - مرحلة الحفظ .

هـ- مرحلة التكرار والإعادة .

وذلك ضمن أقسامه الثلاث : الشعر الشفاهي المعزول عن الكتابة ، والموصول بها ، ثم الثالث المهجن بوسائل الإعلام ، و التراتب المذكور شامل لجميعها .

**03 - اللغة والأسلوب :**

لغة الشعر الشعبي لغة عامية لكنها منسولة من اللغة العربية الفصحى ، أغلبها لهجة محلية و بعضها دخيل من لغات أخرى ( كالفرنسية والتركية والاسبانية في الجزائر ) ، بفعل عوامل شتى تاريخية وحضارية واقتصادية و ثقافية ، و يتفق جل دارسي الشعر الشعبي على وسطية لغته ، التي تتخذ لها مكانة بين الفصحى والدارجة ، فلا هي بالعامية ولا هي بالفصحى بل بين بين ، فيحلو للبعض نعتها بالمتفاصحة ، كما أن وجه الاختلاف سببه في الغالب الميل إلى سهولة النطق و السلاسة في اللهج بتراكيبها وجملها ، والاقتصاد ما أمكن في كم مفرداتها و عديدها ، واجتناب جفوة تقعيدها وقواعدها . لذلك تستبدل حروف مكان أخرى (القاف ،

(1) ينظر : غراء مهنا ، ( الشعر الشعبي )، مجلة الفنون الشعبية ، ع52 ، ص 17 .

الغين) ، ويحذف بعضها (حروف العلة ) ، و يستعاض عن بعضها لدواعي بلاغية ( الأرض=البلاد) ، ( الزوجة=العايلة) ، ( الغنم=المال) ، أو بداعي عقدي تفاؤلي ( الطاجين=الفراح) .

**04 - التوقيع الفني :**

توقيع القصيدة عادة فنية فرضتها شفاهية الشعر الشعبي ، لتبقى تقليدا شعريا إلى اليوم تذيل به القصيدة رغم الهجمة الكتابية و الالكترونية ، و كأن الشعراء يخافون من سلطة وسطوة الشعبية التي لا تعترف بملكية التأليف ، ولا بواجدية المؤلف . و قد يتبدى للبعض أن في هذا السلوك الإبداعي منقصتين يتهم بهما الأدب الشعبي هما : أنانية ملقيه ، وجشع متلقيه . وان الثقة التي كان يفترض أن تجمع طرفي إبداعه يشوبها اللاطمئنان والمخاتلة . والحقيقة خلاف ، إذ يدلل ذلك على شعبية هذا الشعر الذي شككت فيها معلومية قائله ، معلومية لا يحترمها المتلقي الشعبي ولا يأبه لها ، ما اضطر الشعراء لهذا الإجراء الفني تفاديا لمصائر قوالي أشكال التعبير الأخرى . و يتضمن التوقيع : اسم الشاعر الخاص أو العائلي أو كنيته ، أو الإشارة إلى نسبه أو مسقط رأسه :

الشاعر الشعبي : مفتاح البشير

الحضنة في جنوبها موطن فنان واحة بالنسيم حسنها غنى

ذا قول البشير و البشير أمـــان و نقمتوا مفتاح معلم مهنة

**05 - التأريخ الشعري :**

من خواصه الشكلية أيضا : التأريخ الشعري أو الفني ، أو ( الكرونوقارم) [1] ، وهو اعتماد الشاعر نهاية القصيدة على نظم كلمات إذا حسبت حروفها بحساب الجمل اجتمعت منها سنوات التاريخ المقصود من ولادة أو وفاة أو سفر ، و يدعى هذا الاستعمال ( التاريخ الحرفي) ، لأن مرجعه حساب الأحرف الأبجدية ، شريطة ذكر الشاعر لفظة (تاريخ) أو اشتقاقه، ثم يورد بعد ذلك الكلمات المتضمنة للتاريخ . من ذلك قول الشاعر الشعبي ابن السايح الخثير :

تمت ذي لبيـات الّلي مكتوبـــة و التاريخ انتاعها في شهر جوان

واحد و التسعة وتسعة منسوبة ليهم سبعة باه ذا التاريخ ايبان

تاريخ نظم القصيدة هو :جوان 1997م

## سابعا - أحمد فؤاد نجم [2] :

الاسم بالكامل : أحمد فؤاد نجم / الفاجومي .

تاريخ الميلاد والوفاة : ( 1929م- 2013م ) ، ( 84 عام ) ، ( برج الثور ) .

مكان الميلاد و الوفاة : ( الشرقية ، قرية كفر أبو نجم - القاهرة ) .

والده : محمد عزت نجم ، ضابط شرطة .

والدته : هانم مرسي نجم ، أمية ، فلاحة .

إخوته : 17 أخ ، توفوا جميعاً ولم يبق منهم سوى 5 أشقاء و 6 اختفى ولم تعثر الأسرة عليه .

المهن الثانوية : عامل إنشاءات وبناء ، لاعب كرة ، عاملاً بالسكة الحديد ، عامل بالبريد .

المهنة الرئيسية : شاعر شعبي باللهجة العامية المصرية .

الزوجات : ( 5 ) : فاطمة منصور، عزة بلبع ، صافيناز كاظم ، صونيا ميكيو، أميمة عبد الوهاب . إحداهن جزائرية .

الأبناء : (3بنات) ، هن : عفاف نجم ، نوارة نجم ، زينب نجم .

الجوائز المحصل عليها : جائزة الأمير كلاوس ، وسام العلوم والفنون بعد وفاته .

أشهر قصائده : جائزة نوبل . البتاع . استغماية . كلب الست .

**01 - حيـــــــاته :**

بعد 17 عاما ، وبالتحديد عام 1945م ، خرج نجم من الملجأ وذهب إلى قريته وعمل راعياً للماشية ، ثم ذهب إلى أخيه في القاهرة ليعيش معه ولكن أخاه طرده فعاد إلى القرية .

---

(1) ينظر : شعيب مقنونيف ، مباحث في الشعر الملحون ، مقاربة منهجية ، منشوارت مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط2003م ، ص117 .

(2) ينظر : عن حياة الشاعر و شعره :

- أحمد فؤاد نجم ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة جزيرة الورد ، القاهرة ، ط01 / 2009م ، فهرسه .

- مواقع الانترنت : موقع ويكيبيديا . موقع ديوان العرب . موقع مبتدأ . موقع معرفة . موقع أوقاتك . موقع أراجيك

ما بين عامي 1951م- 1957م ، عمل في السكك الحديدية ، ولكن تم نقله إلى وزارة الشؤون الاجتماعية وذلك بعد احتجاجه على سرقة الضباط والمديرين لقطع غيار ومعدات بالزقازيق ، ثم عمل طوافاً في وزارة الشؤون الاجتماعية ، ووقتها شعر بحجم قهر ومعاناة الفلاحين .

في عام 1959م وبينما كان يعمل في النقل الميكانيكي بالعباسية ، تم القبض عليه هو و 4 عمال واقتادوهم إلى قسم الشرطة بتهمة الشغب ، وهناك تلقوا ضرباً مبرحاً أدى إلى وفاة أحد العمال ، وطلبوا منهم أن يمضوا على إقرار أن العامل قتل في مشاجرة مع زملائه .

بعد وفاة والده انتقل للزقازيق للإقامة بمنزل خاله ، ثم التحق بدار الأيتام عام 1963م ، وهناك التقى بعبد الحليم حافظ.

تزوج أحمد فؤاد نجم عدة مرات ، كانت أولى زوجاته السيدة فاطمة منصور، وأنجب منها ابنته عفاف ، ثم تزوج من الفنانة عزة بلبع ، ثم تزوج من الكاتبة صافيناز كاظم والتي أنجب منها ابنته نوارة ، ثم تزوج من الممثلة المسرحية الجزائرية صونيا ميكيو، وكانت آخر زوجاته هي السيدة أميمة عبد الوهاب والتي أنجب منها ابنته الصغرى زينب .

**02- خلافه مع كوكب الشرق :**

و ذلك بسبب قصيدته : ( كلب الست) ، نظمها في عض كلب أم كلثوم طالبا يدعى إسماعيل ، وعندما قرأتها ثارت وغضبت وقالت : (هخرب بيت اللي كاتب القصيدة) ، ولكن ما أنقذه خفة روحه و مرحة، وفي لقاء حواري له قال : ان سبب تهكمه هو القانون الذي تعامل به وكيل النيابة مع الحادث .

**03- خلافه مع الشيخ إمام :**

التقى الشاعر مع الملحن والمطرب الشيخ إمام وكونا معاً ثنائي طربي شعبي ناجح ، وقدما العديد من الأغاني الوطنية الساخرة الناجحة مما أدى إلى اعتقالهما معاً وذلك لما قدماه من أغاني سياسية ساخرة وخاصة بعد نكسة 1967م . كان أشهرها (بقرة حاحا) ، (خبطنا تحت بطاطنا ) ، وتم القبض عليهما وحكم عليهما بالمؤبد ولم يخرجا من المعتقل إلا بعد مقتل السادات ، ولكن بعد النجاح الذي حققاه معاً دب بينهما خلاف مالي أنهى شراكتهما الفنية .

**04- خلافه مع الرئيس السادات :**

أثارت قصيدة (شرفت يا نيكسون بابا) غضب الرئيس السادات وطالب بالقبض عليه هو والشيخ إمام، ومن ثم لقبه بـ ( الشاعر البذيء) .

**05- وفاتـــــــه :**

بعد أن أحيا آخر أمسياته الشعرية في العاصمة الأردنية عمان ، وفي يوم الثلاثاء : 3 ديسمبر 2013م ، توفي الشاعر عن عمر ناهز84 عاماً ، وتم تشييع جثمانه من مسجد الحسين ، و قد كرمته الدولة بعد وفاته و حاز على وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى

.

**06 - جـــــــرأته :**

في لقاء حواري له صرح شاعر العامية أحمد فؤاد نجم الذي يتمتع بقدر عالٍ من الجرأة ، أنه كان مدمناً للحشيش بشراهة ، وقال : أنه أحسن نبات في العالم ، و أن مصر لم يعد بها حشيش أصلي بل مضروب . كما اخبر عن والدته قائلا : تركنا أبي لعالم وحش بلا قانون . كانت أمي صغيرة و ساحرة . و وقعت فريسة لمطامع أعمامي و هم أغنياء ، رفضت أمي أن تتزوج أحدهم لأنها أحبتنا و كانت تعرفهم جيدا ، و كان عليها أن تتلقى العقاب كاملا فجعنا .

**07 - آراء فيه :**

قال عنه الشاعر الفرنسي (لويس أراجون) : إن فيه قوة تسقط الأسوار، وأسماه (علي الراعي) : الشاعر البندقية ، و (أنور السادات) : الشاعر البذيء .

**08 - مكـــــــانته :**

وهو في السجن اشترك في مسابقة الكتاب الأول ، وفاز بجائزة المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون عن ديوانه : صور من الحياة والسجن ، و كتبت مقدمته : سهير القلماوي ، و نال شهرته بين قضبان السجون .

و بعد قضائه عقوبته وخروجه من السجن ، تم تعيينه في منظمة تضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية و في عام 2007 م اختارته المجموعة العربية في صندوق مكـــــافحة الفقر التابع للأمم المتحدة سفيرا للفقراء ، كما عمل شاعراً بالإذاعة ، و في عام 2010م انضم إلى حزب الوفد ، بعد فوز السيد البدوي ، ولكنه قام بتقديم استقالته اعتراضاً على إقالة السيد البدوي للصحفي إبراهيم عيسى من رئاسة تحرير جريدة

الدستور ، و بعد ثورة يناير تم إنتاج فيلم باسم الفاجومي ، تناول قصة حياته ، قام ببطولته الفنان خالد الصاوي .

**09 - شعـــره وشهرته :**

يقول نجم : كانت أهم قراءاتي في ذلك التاريخ هي رواية الأم لمكسيم گوركي ، و هي مرتبطة في ذهني ببداية و عيي الحقيقي و العلمي بحقائق هذا العالم ، و الأسباب الموضوعية لقسوته و مرارته . ولم أكن قد كتبت شعرا حقيقيا حتى ذلك الحين و إنما كانت أغان عاطفية تدور في اطار الهجر و البعد و مشكلات الحب .

وهو أحد أهم شعراء العامية في مصر ، وأحد ثوار الكلمة ، واسم بارز في الفن والشعر العربي الملتزم بقضايا الشعب والجماهير الكادحة في قبال الطغمة الحاكمة الفاسدة ، وبسبب ذلك سجن 18 عاما ، و يترافق اسمه مع الملحن و المغني ملتزم : الشيخ إمام ، حيث تتلازم أشعار نجم مع غناء إمام لتعبر عن روح الاحتجاج الجماهيري الذي بدأ بعد نكسة 1967 م .

و سبب شهرته هو شعره الجرىء الذي سلطه على الحكام ، و انحيازه للشعب المصري و خصوصا الطبقة المحرومة ، و خفه دمه سبب في انتشار شعره البسيط العميق ، وكانت جرأته سببا في تعاسته ، انتقد سياسات رؤساء مصر الثلاثة : ناصر و السادات و مبارك ، و للسادات من أشعاره نصيب الأسد ، و سمى عبد الناصر: عبد الجبار .

**10 - نتاجـــــــه :**

كثيرة أشهرها و أهمها : يعيش أهل بلدي . جائزة نوبل . استغماية . الأقوال المأسورة . هما مين واحنا مين . حسبة برما . تذكرة مسجون . شقع بقع . شيد قصورك . تخيل لي الأماني أن حظي . كلب الست . البتـــــــاع ...

**11 - قصيدة ( البتاع ) :** الكلمات بين قوسين ليست من صلب النص ، بل لشرح و توضيح مغزى الشاعر : وهي قصيدة سياسية انتقد من خلالها الشاعر السادات ، و أوضاع بلده المتردية خلال فترة حكمه ، بسبب الانفتاح الاقتصادي مجاراة لدول غربية كامريكا ، فكان ذلك وبالا على مقوم اقتصادي مهم لمصر هو ضياع ثروتها الفلاحية ، لتنهار قدرة الشعب المعاشية ، ويستفحل الظلم ، ويتفاقم الجهل ، و تنهش الطبقية

الاجتماعية فيئات المجتمع ، ويستبد القهر والخوف بالناس ، ويعم الخراب كامل أركان الدولة ، و الأشد خرابا سياسة التسليح على حساب البطون الجائعة .

يا للي فتحت البتاع (الإقتصاد) فتحك على مقفـــــول .
لأن أصل البتاع (الإنفتاح) واصل على موصـــــول .
فأى شئ في البتاع (الاقتصاد) الناس تشوف على طول .
والناس تموت في البتاع (الكلام) فيبقي مين مســـــؤول ؟
وإزاي حتفتح بتاع (إقتصاد) في وسط ناس بتقـــــول .
بأن هذا البتاع (الإنفتاح) جاب الخراب مشمــول .
لأنه حتة بتاع ( السادات) جاهل غبي مخبـــــول .
أمر بفتح البتاع (الإقتصاد) لأنه كان مسطـــــــول !
وبعد فتح البتاع (الإقتصاد) جابوا الهوا المنقـــــول .
نكش عشوش البتاع (الغلابة و الفقراء) وهد كل أصـــــــــــول
وفات في غيط البتاع (الفلاح) قام سمم المحصـــــــول
وخلا لون البتاع (الزرع) أصفرحزين مهـــــــزول
وساد قانون البتاع (الغاب) ولا علة ولا معلـــــــول
فالقاضي تبع البتاع (الظالم) فالحق ع المقتـــــــــول
والجهل زاد في البتاع (الناس) ولا مقري ولا منقـــــــول
والخوف سرح في البتاع (البلاد) خلا الديابه تصـــــــول
ويبقي البتاع في البتاع والناس صايبها ذهـــــول
وإن حد قال دا البتاع (الإنفتاح) يقولوا له مش معقـــــــول
وناس تعيش بالبتاع (اللحمة) وناس تموت بالفـــــــــول
وناس تنام ع البتاع (الحرير) وناس تنام كشكول (تتضور من الجوع)
آدي اللي جابه البتاع (الإنفتاح الإقتصادي) جاب الخراب بالطـــــــول
لأنه حتة بتاع ( السادات) مخلب لرأس الغول ( أمريكا )
باع البتاع (البلد) بالبتاع (السلاح) وعشان يعيش على طـــــول
عيّن حرس بالبتاع (السلاح) وبرضه مات مقتـــــــــول

## ثامنا - شعر التروبادور:

**01- تعريفه :**

التروبادور أو الشعراء المغنون الجوالون ، اشتقت هذه الكلمة من الفعل(trobar) أي : وجد ، والمعنى : وجد العبارات الجميلة . أو هي : الشعر المبتكر( اللغة الفرنسية) ، أو هي : دور الطرب ( عربيا ) . و شعراء التروبادور فئة جوالة همهم الموسيقى والغناء ، كانوا يجولون قصور وشوارع أوروبا ، يتغنون بالحب ويقدسونه ، نشأت فرقهم نهاية ق 11 م شمال اسبانيا و جنوب فرنسا ، كخليط اجتماعي يجمع إلى الملوك والسادة إقطاعيون وأساقفة و عسكريون و عامة الشعب . و هم طائفتان : محترفون يرتزقون بشعرهم الغنائي ، و هواة غايتهم المتعة والإمتاع .

**02- سماته :**

يتسم بثلاث سمات عامة هي :

أ- الطابع الغنائي : هو الناظم والمؤدي ، فهو شعر سماعي يرتبط بالموسيقى والغناء .

ب- اللغة العامية : اللغة اللاتينية الدارجة ، (البروفنسالية أو الأوكسيتانية) .

ج- معلوم الناظم : ومن أشهرهم : الدوق جيوم دي بواتييه ، ماركابرو، سيركامون ، جوفري روديل .

**03- نشأته :**

عرف الأوروبيون الشعر أيام عصر قدماء اليونان والإغريق ، لكن الغنائي منه تأخر إلى أواخر ق 2 م ، وكان موطنه جنوب فرنسا ، و أول من نظمه في منطقة بروفنسا هو : غيوم التاسع كونت بواتييه( 1071م-1127م)، ثم انتشر بسرعة في جميع أنحاء أوروبا ، فعرف باسم( trouveres) في فرنسا ،و(troubadours) في انجلترا ، و(trouvadors) في اسبانيا، و(trovatori) في ايطاليا ، و(minnessangers) في ألمانيا ، كما كان من ناظميه نساء برعن في الغزل .

**04- موضوعاته ومضامينه :**

الشعر العاطفي من أبرز موضوعات شعر التروبادور و مضامينه ، كمناجاة المرأة المحبوبة وتمجيد خصالها ، و فارس التروبادور يتفانى في عشقه إلى درجة التضحية بنفسه رجاء الحصول على مناله من

المحبوبة كنظرة أو بسمة منها أو لفتة أو منديل يعبقه رائحتها الشذية ، و شعر التروبادور العاطفي أقرب ما يكون في عذريته وعفته ، من الشعر العذري العربي . و من موضوعاته الأخرى : الشعر الوعظي الخُلقي ، وهو نقد عنيف للمفاسد المجتمعية و العادات المنافية لأخلاقياته ، و عادات الناس السيئة ، كما تناول الصراع السياسي الدائرة أحداثه في أوروبا ، وكذا تنازع الأمراء و الملوك ، دون أن يغفل الموضوعات الخاصة : كالرثاء ، والإشادة بعودة الربيع ، ومديح السيدة العذراء ، و وصف انتصارات و انكسارات الحملات الصليبية ، ومضامين أخرى متنوعة .

**05 - التأثير العربي فيه :**

لا يختلف اثنان في أن للثقافة الأندلسية بموشحاتها وأزجالها وشعرها العربي ، بطابعيه المشرقي والمغربي بالغ الأثر في الثقافة الأوربية عامة ، وشعر التروبادور ( دور الطرب) بشكل خاص . وتخصيصا مظهره الشكلي ممثلا بقافيته ، إذ أن نظام القافية لم يُعرف في الشعر الأوروبي إلا بعد مطلع ق12م، تزامنا مع ظهور رائد شعر التروبادور « غيوم التاسع 1074م - 1127م كونت بواتيه ودوقأكيتانيا السابع ، أول شاعر من جنوب فرنسا أدخل نظام القافية بكل أنواعها إلى الشعر الأوربي . وبما أن الشعر العربي قد عرف القافية قبل غيره من أشعار الأمم الأخرى ، فإن نظام القافية في الشعر الأوربي قد استورد من العرب ،

و كانغيوم التاسع أول من نظَم القافية الموحّدة التي اشتهر بها الشعر العربي، وذلك في ثلاث قصائد من ديوانه »[1]، ولم يعلم أن الأدب الروماني والإغريقي كان قد ألزم شعره بهذا الوتر الموسيقي ، وشعرهم يدل على ذلك ، و من المضامين الأندلسية المتأثر بها أيضا : الشعر الغزلي والديني والسياسي ، وكذا وصف الطبيعة ، وهو ما يعني أن الشعر الأوروبي المقفى مدينٌ في مجمله للشعر العربي في إيقاعه وأنغامه وموسيقاه .

ويمثل كتاب الناقد العراقي عبد الواحد لؤلؤة [2] : دور العرب في تطور الشعر الأوروبي ، خطوة مهمة في معالجة واحد من أكثر المواضيع إثارة للجدل والتنازع بين الشرق والغرب ، وهو العلاقة بين الموشحات والأزجال الأندلسية وشعر التروبادور البروفانسي أي الجد الأول للآداب الأوروبية ، الذي يعد أصلا للشكل الشعري الشهير : السونيت أو الغنائية . و أثر الوجود العربي في الأندلس في الحضارة الغربية وفيه ، انطلاقا من نظرية الأصول العربية لشعر التروبادور . و منهج كتابه يقوم بالضبط على النظر في العلاقات الوثيقة بين الموشحات والأزجال الأندلسية وبين التروبادور، أو شعر الحب البلاطي ، و قد نظم بعيدا عن اللاتينية

(1) محمد عباسة ، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع ،مستغانم ، الجزائر ، ط2012/1 ، ص265،266 .

(2) ينظر : عبد الواحد لؤلؤة ، دور العرب في تطور الشعر الأوروبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2013م ، مقدمة الكتاب .

كلغة رسمية و باللغات المحكية المختلفة كالرومانسية وعامية اللاتينية وغيرها من اللهجات التي انفصلت عن اللاتينية الأم وأفضت إلى اللغات الأوروبية ، وهو ما حير الباحثين الأجانب إذ بدا هذا الشعر منفصلا عن الثقافة الأوروبية الرسمية . وتعداه أيضا إلى الكتب التي نظرت للحب ومفهومه وفلسفته و أوصافه وكونت الإطار الثقافي للحب التروبادوري ، كـ : كتاب الزهرة لابن داود الأصبهاني ، و طوق الحمامة لابن حزم . وتتبع المؤلف مسيرة الغنائية من التروبادور إلى السونيت ، وتوقف مليا عند مدرسة صقلية التي أثر شعراؤها الجوالون في شعر دانتي و بترارك ، وشكل شعراؤها الجوالون نقطة تحول كبرى في مسيرة الغنائية الاوربية :

كما لم ينكر الدارسون الأوربيون هذا العطاء العربي لآدابهم ، ومنهم :

ـ المؤرخ الفرنسي (هنري ماردِ) : إن التأثير العربي على حضارة الشعوب الرومانية لم يحصر في الفنون الجميلة التي كان التأثر فيها واضحًا ، بل تعداها إلى الموسيقى و الشعر.

ـ الباحث التاريخي الفرنسي (ميشيل فيير) : ابتكر التروبادور طريقتهم وأسلوبهم لبلوغ منتهى الحب الفروسي ، مازجين بين مفهوم الحب الفروسي الذي عرفه فرسان فرنسا وتميز به الأرستقراطيون آنذاك، والحب الصوفي الذي عرفه الشعراء العرب الذين عاشوا في الأندلس .

ـ المستشرق (هاملتون جب) : إن خير ما أسدته الآداب الإسلامية لآداب أوروبا ، أنها أثرت بثقافتها وفكرها في شعر القرون الوسطى .

**06- نماذج من شعر التروبادور:**

من أغراضه الرئيسة : الغزل المتعفف ، و موضوعاته (4) هي : الحب المؤانس ، الحبيبة المجهولة ، قصيدة الفجر أو الفجرية ، و الأغنية الرعوية .

أ- قصيدة الفجر أو الفجرية [1] :

وبنيت على أربعة عناصر هي : استقصار العاشق لليلة الوصال ، حزن الحبيبة بعد الفراق ، شخصية المنادي، و يقظة الأهل(الرقيب أو الغيور) . ومن الفجريات الشهيرة قصيدة غيرو دي بورناي( Guiraut de Bornelh) (ت 1215م) . ومنها هذا القطع :

أيها الرفيق الجميلُ إني أناديك

لا تنمْ لقد سمعتُ العصفورَيغني

(1) ينظر : محمد عباسة ،( قصيدة الحب في شعر التروبادور البروفنسي) ، مجلة حوليات التراث ، جامعة مستغانم ،الجزائر ، ع20/ سبتمبر 2020، ص17،18 .

وسيأتي معه النهارُ عبرْ الغابة

فيهجم عليكم الغيورُ إن لمحكم

وقريبا سيبزغُ الفجر ُ

و كان للشعر العربي حق السبق في موضوع استقصار الليل قبل أن يطرقه شعر التروبادور ، سواء وشاحو و زجالو الأندلس ، أو المتأخرون من شعراء الملحون في بلاد المغرب والمشرق . ومن الأزجال التي طرقت هذا الموضوع قول الإمام أبي بكر بن قزمان (ت 1160م) من زجل له :

الكلام يدورْ والشراب يشُربْ

وأنا نغَني وهي تطربْ

وطلبتُ منها الذي يطُلبَ

هي تقول نعم وتمنيّني

أصبحَ الصباح وهوْ الظالم

لمِ أصبحْ؟

ب- قصيدة الحبيبة المجهولة [1] :

ارتبط موضوع الحبيبة المجهولة بالشاعر جوفري روديل ( Jaufré Rudel) أمير بلايا ، الذي يعد من أشهر شعراء التروبادور في هذا المجال . هام بحب كونتيسة طرابلس الشرق ، دون أن يراها طوال حياته ، اغرم بما سمع عن أوصافها وخصالها من الحجاج العائدين من المشرق ، فنظم فيها شعرا كثيرا سماه : الحب البعيد ، منه هذه المقطوعة :

لمّا تطولُ الأيامُ في شهر مايو

يعجبني غناء العصافير البعيد

وعندما أبتعدُ وُينقطعُ هذا الغناء

حينها أتذكرُ حبيبا بعيدا

أغدو مشغول البال مطأطأ الرأس

لا الغناء ولا أزهار الزعرور

تعجبني أكثر من الشتاء البارد

(1) ينظر : محمد عباسة ، (قصيدة الحب في شعر التروبادور البروفنسي )، مجلة حوليات التراث ، ع 20، ص 14- 16 .

ولم يكن (جوفري روديل) ، وحده من طرق هذا الموضوع ، بل هناك أكثر من شاعر أحب بالوصف دون أن يرى حبيبته ، ومنهم رامبو دورانج( Raimbaut d'Aurenja) (ت 1173م) ، الذي هام بحب فتاة لمباردية ، هي كونتيسة أورجل ، و تروي أخبار عنه أنه أحب هذه الفتاة مدة طويلة ولم تكن له الفرصة للقائها . و الحب بالوصف نوع من الشعر ظهر في الأندلس قبل ظهوره في شعر التروبادور ، وقد ورد لديهم في قصائد ومقطعات وأزجال وموشحات ، و نظمه أيضا الشعراء المكفوفون . كما أورد ابن حزم الأندلسي (ت 1064م) في كتابه : طوق الحمامة بابا في الحب بالوصف . و يعد سعيد بن جودي الأندلسي أمير العرب في ألبيرة ، أقدم من طرق هذا الموضوع فيما وصلنا من شعر الأندلسيين .

المحاضرات : 4،5،6 .

# السرديـــــــات الشعبية

أولا- الملاحم والسير الشعبية .

ثانيا- الملاحم الشعبية :

01 - تعريف الملحمة .

02 - أنواع الملاحم و أشهرها .

03 - خصائص الملحمة .

ثالثا- ملحمة جلجامش :

01 - تعريفها .

02 - طبعها ونشرها .

03 - قيمتها ومكانتها .

04 - أثرها وتأثيرها وميزاتها .

05- ملخص ملحمة جلجامش .

رابعا- السير الشعبية :

01 - الإطار المفهوماتي .

02 - التعالق النصي للسيرة الشعبية .

03 - راوي السيرة الشعبية .

04 - خاصية الطول في السيرة الشعبية .

خامسا- سيرة ذات الهمة :

01- مضمون السيرة وقيمتها .

02- تحليلها و دراستها .

03- ملخص سيرة ذات الهمة .

## أولا - الملاحم و السير الشعبية :

السير والملاحم شكل من أشكال السرديات الشعبية ، وهي فن إنساني ، و حاجة طبيعية من حاجات الشعوب تعبر بواسطتها عن آمالها وأحلامها و آلامها و مآلها . ومع ذلك فإن دراسات الباحثين العرب حول هذا الفن الشعبي حديثة العهد ، واكبت الاهتمام المتزايد بالفولكلور وذلك بدءا بالخمسينيات من القرن الفائت .

و يخلط بين تعريفي السيرة والملحمة في بعض الدراسات العربية لدرجة يصعب معها التمييز بينهما ، وكأنهما كلمتان مترادفتان ، فمن تحديدات السيرة مثلا : « هي التي أبدعها الشعب مند أمد بعيد ، هي بعينها هذا الجنس المعروف بالملاحم التاريخية أو الشعبية، التي عرفتها آداب العالم » [1]. وقد استخدمت لفظة ملحمة شعبية وجمعها ملاحم شعبية ، لتدل على حرب دموية أو مجزرة ، وذلك للدلالة على محتوى السيرة البطولية أو الملحمية . ولـ : ( أحمد رشدي صالح ) تحديد لها مفاده : « السيرة ملحمة شعرية ، مقسمة إلى أجزاء نثرية مدورة ، موضوعها أعمـــــال فروسية وبطولية ، تدور عادة حول واقع تاريخي حقيقي» [2] .

ويقصد بالملاحم و السير الشعبية عربيا : تلك المادة القصصية الضخمة ، الشفاهية منها والمدونة ، وعلى قلة ما وصلنا منها ، فإنها تبرهن عل أصالة الفكر والفن العربي في هذا الميدان ، ومن أبرزها : الهلالية ( بنو هلال) ، الحجازية (عنترة بن شداد) ، والزير سالم ( المهلهل بن ربيعة ) ، الملك الظاهر (بيبرس) ، ذات الهمة ( فاطمة بنت وضعون ) ، سيف بن ذي يزن ، حمزة البهلوان ، علي الزيبق ، و تعداد آخر ذكر في كتب الأقدمين ، لم يعثر على نصوصه كسير : دلهمة والبطال و الأمير عبد الوهاب والقاضي وسيرة البكري والدنف ...

يرى البعض أن كلاهما تفسير فني لأحداث تاريخية لها تأثير على الإنسان ، سوى أن الحدث السيري يركن إلى بطل منفرد ، هو في الملحمة هدّة أبطال ، وتشكل الأولى نثرا أما الثانية فبصياغة نظمية ، ومع ذلك لا تجد هذه التمفصلات الفنية بينهما اتفاقا بين الدارسين ، فـ: ( عمر الساريسي ) - مثلا- يعتبر سيرتي : سيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس سيرتين شعبيتين ، أما الهلالية فملحمة شعبية نثرية [3] . وهو بالكاد رأي (عبد الحميد يونس) ، والأغرب من الفائت الجمع بينهما للدلالة على أدب البطولة الشعبي ( السير والملاحم الشعبية) سواء نثرا أو شعرا . وهي بصورتها الحديثة قد تكون قصيدة ثورية يشاد فيها ببطولات الثوار، أو نصا نثريا يتغنى فيه

(1) لطفي الخوري ، (السيرة و الملحمة) ، مجلة التراث الشعبي ، ع3 / 1973 م ، ص8 .

(2) أحمد رشدي صالح ، فنون الأدب الشعبي ،02/ 63 .

(3) ينظر: عمر الساريسي ، (ماهية الفولكلور) ، مجلة الفنون الشعبية ، دائرة الثقافات والفنون ، عمان ، الأردن ، ع01 ، ص11.

بأمجاد الثورة ونضالهم المقدس[1] . ويعتقد البعض أن السيرة شكل من الملاحم البطولية والتاريخية لما لها من أحداث لها تأثير تسم به بعض الأحداث أو الشخوص التاريخية في مشاعر متلقيها .

وذكرت لفظة ملاحم في كتب التراث الأدبي العربي ، كالبيان والتبيين للجاحظ ، والأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، ومقدمة ابن خلدون ، بمفهوم : أحداث الأمم والدول في المستقبل المغيب . بخلاف مفهومها لدى الأمم الأخرى : قصص التاريخ الماضي وما يشيع فيه من أساطير[2] .

والأصل في السيرة لدى البعض[3] : حفظ الحوادث التاريخية وأنساب العائلات في ذاكرة الإنسان وقد نبعت هذه الطريقة في المجتمعات القديمة التي كانت تفتقر إلى الكتابة والقراءة لغرض تسجيل حوادثها التاريخية ، وتشغل سير الأنساب في الفولكلور ما تشغله تراجم الأشخاص في التاريخ الأدبي . وكما تتحول الترجمة التاريخية للأشخاص إلى قصة أدبية طويلة تدور حول حياة شخص ، كذلك تتحول سير العائلات على مر الزمن ملاحما بطولية تفتقر إلى الأساس التاريخي الواقعي ، وتغدو أداة يستخدمها الخيال الشعبي وينسج خيوطها ، فنجد أن هذه السير التي تحولت إلى ملاحم قد اشتملت عل خرافات وحكايات العفاريت والكثير من المبالغات والبطولات الخارقة والحوادث المتعددة التي تقع ضمن فترات تاريخية متباينة ومتباعدة قد نستغرق قرونا عدة ، على أن هذا التحول للسيرة إلى ملحمة لا يتم إلا تدريجيا وببط ، وقد يستغرق حقبة طويلة من الزمن .

## ثانيا - الملاحم الشعبية :

### 01 - تعريف الملحمة :

في كثير من ملاحم الشعوب الفطرية قد يكون البطل حسب اعتقاداتهم البدئية نصف إله ، ينسل من الآلهة و البشر، طبقًا لأساطيرهم خرافاتهم ، و تتناول اغلب هذه الملاحم نشأة شعب من الشعوب أو نمو أمة من الأمم ، وقد ألفها أناس مجهولون أو معلومون خلال زمن ما ، وتعود أقدم الملاحم إلى فترة ما قبل التاريخ ، حيث كانت تغنى أو تنشد ، و مع مرور الزمن أُهمِلت قواعد الملاحم الشعرية اليونانية والرومانية ، وقام الشعراء خلال العصور الوسطى بكتابة الملاحم الشعرية بأسلوب عادي و طبيعي .

(1) ينظر: عبد الله ركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط1975م . ص 121،122.

(2) ينظر : محمد شوقي أمين ، الملاحم بين اللغة والأدب ، مجلة عالم الفكر، م 16، ع1/ 1985م ، ص230 .

(3) ينظر: لطفي الخوري ، (السيرة و الملحمة) ، مجلة التراث الشعبي ، ع3 / 1973م ، ص5

وتعريفها لغة : الملاحم جمع ملحمة ، وتعني في اللغة : الموقعة العظيمة ، أو القتل في الحرب ، تلاحم القوم، أي تقاتلوا ، كما يدل مصدرها على معنى : الإحكام ، الفصل ، الفري ، نقول : لحم الأمر، أي : أحكمه ، وألحم الشعر : نظمه ، فهو ملحم ، والقصيدة ملحمة ، إذا كانت من أربطة محكمة [1] .

أما اصطلاحا : فالملحمة جنس أدبي له مقوماته وخصائصه الفنية التي تميزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى ، وبرغم صعوبة التحديد وضبطه فاللفظة تشير إلى القصيدة القصصية الطويلة الراصدة للأعمال البطولية الخارقة الصادرة عن بعض الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين ، و تمتزج فيها أفعال البشر وتصرفات بعض الكائنات الإعجازية الخفية كالآلهة والمردة والشياطين والوحوش و القوى الكونية و الظواهر الطبيعية المهولة [2] . وفي الموسوعة العربية العالمية ، هي : قصيدة قصصية طويلة ، تدور حول بطولات فائقة لأشخاص غير عاديين في الحرب ، أو في السفر.

أما المفهوم الأجنبي للملحمة : ( Epic) ، فهو : « القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد ، و التي كثيرا ما يكون لها مغزى قومي واضح ، بينما تستخدم كلمة (ملحمي ) للإشارة إلى كل ما هو بطولي ، و يتجاوز قدرات البشر ، و يجمع بين الروعة والعظمة والجلال »[3] . وعليه فالملحمة هي : قصة شعرية بطولية طويلة ، تروي أحداثا تختص ببطل أو أمة أو شعب ، تمزج بين الواقع و الخيال ، وترتكز على الخوارق .

**02 - أنواع الملاحم وأشهرها :**

كل الشعوب لها قصائدها الشعرية التي تتغنى فيها بأبطالها وأمجادها ، و تحكي ألوانًا من المشاعر المتباينة من الغدر والوفاء والحب والبغض ، كما تصور أحداثًا دامية و عنيفة ، و تحكي عن شخصيات الأمراء والقواد ...

و يستوي في ذلك المجتمعات القديمة المتحضرة و العريقة أو الشعوب البدائية ، وربما تكون بعض الملاحم قد تأثرت بملاحم أخرى نشأت في ثقافات مختلفة واستعارت منها بعض العناصر نتيجة لاتصال هذه الثقافات بعضها ببعض ، وهي بالعشرات وتكاد ألا تكون هناك أمة من الأمم القديمة ، إلا وقد أبدعت الملاحم ، وذلك بدءا من ق 20 ق م .

ويفرق (الطاهر أحمد مكي )[4] بين نوعين رئيسيين من هذه الملاحم :

---

(1) ينظر : محفوظ كحوال ، فن الملاحم (الأصول، النشأة ، التطور) ، أوديسة هوميروس ، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع ، قسنطينة ، ط 2009م ، ص 03.

(2) ينظر: أحمد أبو زيد ، (الملاحم كتاريخ وثقافة : مثال من الهند : الرمايانا) ، مجلة عالم الفكر، م 16، ع1/ 1985م ، ص04 .

(3) ينظر : المرجع نفسه ، ص04 .

(4) ينظر : الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن ، أصوله و تطوره و مناهجه ، دار المعارف ،القاهرة ، مصر، ط1987/01م ، ص445 ، 446 .

01 - الملاحم الشعبية : أو البدائية ، ويغلب عليها الطابع الحربي ، مبدعها هو الشعب بواسطة جمع من الشعراء الجوالين المجهولين ، وتؤدى مغناة في الساحات العامة ، وهي تعبير عن المشاعر الجمعية لا الخاصة ، كما أنها تتعرض للتحوير والتغيير والزيادة باستمرار ، جيلا عن جيل ، وهي أقدم و أصدق من نظيرتها الذاتية .

02 - الملاحم الذاتية : أو العالمة و المثقفة والتقليدية . و هي شبه بسالفتها من حيث هيكلها الفني ، وإطارها الشكلي بل و غالب عناصر التأليف الضرورية . سوى أنها « ليست موضوعا يشترك في تأليفه جميع أفراد الشعب ، أو يسهم في صياغته جمع من الشعراء ينتمون إلى مدرسة واحدة ، و إنما أصبحت أثرا مستقلا يسوده طابع التفكير العميق، وينظمه شاعر بمفرده ، يضيف إلى مواهب الشعر عنده دراية بأصول الفن ، وأحيانا إلماما واسعا بمعارف عصره . أي أن ما كان فى الملحمة البدائية إلهاما أصبح في الملحمة العالمة طريقة متبعة ، وخطة مرسومة ، وبعد أن كانت تعبيرا عن العقيدة البسيطة الساذجة أصبحت في أغلب الأحيان مظهرا من مظاهر الصنعة ، وزخرفا من أنواع الزينة ، وليس من الضروري أن يحتفظ موضوعها بصلة مع الأساطير التي تكون قاعدة الملاحم الشعبية ، وإنما هي أعمال صيغت بتأمل أكثر ، وإذا كانت الملاحم البدائية تتفوق داثما في الروعة والعفوية والبساطة والنضارة ، فإن الملاحم العالمة تعكس بوضوح شخصية المؤلف »[1] .

ومن أشهرها :

- ملحمتا الإلياذة والأوديسة لهوميروس
- ملحمة الانياذة لفرجيل الرومانية
- ملحمة جلجامش السومرية
- ملحمتا الرمايانا و المهابهارتا الهنديتين
- ملحمة الشاهنامه للفردوسي
- ملحمة الكوميديا الإلهية لدانتي
- ملحمة الفردوس المفقود لجون ملتون ،
- ملحمة الملك جسار المغولية
- ملحمة الفارس ذو جلد النمر الجورجية
- ملحمة بيولف الإنجليزية
- أغنية السيد الإسبانية
- كاليفالا الفلندية ،

(1) الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن ، أصوله و تطوره و مناهجه ، ص 446 .

- أنشودة رولان الفرنسية
- قصة الهائيكي اليابانية
- نشيد نبيلونك الألمانية ،
- شاعرية أدا الاسكندفاية
- أساطير نارت الشركسية القوقازية
- دون كيخوت لثيربانتس
- ملحمة هيسيود .
- ملحمة إينوما إيليش .
- ملحمة عنترة بن شداد
- ملحمة سيف بن ذي يزن
- تغريبة بني هلال

**03 - خصائص الملحمة :**

يتميّز العمل الملحمي عن غيره من الأعمال الإبداعية بمقومات وخصائص عامة هي[1] :

**1 - الطابع القصصي :** الملحمة قصة شعرية بطولية و قومية ، أو سلسلة من الحوادث ، تقوم على خوارق الأمور، والعادات المختلفة ، فالقصة هي محور الشعر الملحمي ، وقد تتعدد القصص في الملحمة الواحدة ، كالإلياذة.

**2 - الطابع القومي :** لما تحويه من تاريخ الشعوب ، فهي وصف للجوانب ( الدينية ، والاجتماعية، والفكرية ، السياسية ، والاقتصادية ، والحربية) .

**3 - الطابع البطولي :** تتناول إنجازات بطل تاريخي أو تقليدي ، و يكون بطل الملحمة شخصًا جليلًا ذا مكانة كبيرة بين أبناء وطنه، أو في العالم أجمع ويحظى بأهمية تاريخية أو أسطورية ، و هو في كل ذلك يعكس الملامح القومية والخلقية التي تميز أمته ، و للبطل قيمة عالية في التراث الإنساني ، سعت الملحمة إلى إبرازها على مر

(1) ينظر في خصائص الملحمة كل من :

- حامد سرمك حسن ، ملحمة كلكامش ، دراسة في القضايا والأصول ، مجلة مركز دراسات الكوفة ، فصلية علمية محكمة ، جامعة الكوفة ، العراق ، ع 51 / 2018م ، ص 117 ، 118 .
- أحمد عتمان ، (الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا) ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع 77 / ماي 1984م ، ص 25 - 70 .
- أحمد أبو زيد ، (الملاحم كتاريخ وثقافة : مثال من الهند : الرمايانا) ، مجلة عالم الفكر ، م 16، ع1/ 1985م ، ص 06 - 15 .

العصور، بسبب ارتكاز الحضارات القديمة شعوريًا و لا شعوريًا على القيمة الجماعية لأي عمل ، و لا خلاص للجماعة إلا بجسارة الأبطال .

**4 - الطابع الشفاهي :** هي ذات تقليد شفاهي ، فتنتقل عبر الأجيال عن طريق المنشدين المتنقلين ، و رواة القصص ، و الشعراء القبليين ، و الشعراء الغنائيين المتنقلين ، فالملحمة فنا يستعمل الطرق القائمة على التقليد الشفهي رغم كتابته ، مع إمكانية التفريق بين الملاحم الابتدائية أي الشعبية والأخرى الثانوية أي الأدبية ، و ترد الملاحم شفاهية أو مدونة .

**5 - الطابع التاريخي :** تستقي الملحمة مواضيعها من التاريخ ، لكن مع ذلك هي عمل مرتبط بأحداث منطقية أو محتملة الحدوث ، لا أحداث وحقائق تاريخية ، فعلاقة الملحمة بالحقائق التاريخية تبقى إذن متغيرة بشكل كبير لدرجة أن القصيدة الملحمية تتضمن أحيانا كثيرة بعدا مبهجا وسحريا فينتقل من التاريخ إلى الأسطورة ومن الأسطورة إلى التاريخ.

**6 - الطابع الموضوعي :** إقصاء ذات المؤلف ، مع إفساح مجال إبداء المواقف للشخصيات ، و تتوارى ذات الشاعر حين يتناول مادته تناولًا موضوعيًّا لا وجدانيًّا ، و هو يصور حياة الجماعة بانفعالاتها وعواطفها ، بعيدًا عن عواطفه وانفعالاته ، ولا تظهر شخصيته إلا في أضيق الحدود . فالملحمة نوع من التأليف اللاشخصي ، غير ذاتي ، فهو موضوعي لا تظهر فيه شخصية القائل ، فتعبر عن روح الجماعة أو القبيلة أو عن الأمة بأبطالها وأمجادها .

**7 - الطابع الخوارقي :** العناصر الخارقة للطبيعة ، بغاية الرهبة والاندهاش ، كالمزج بين البشري والخارق ، فكثير من الأبطال نسلوا من أم بشرية و أب ذو طبيعة إلهية كجلجامش بطل الملحمة السومرية ، و شخصية البطل مزيج بين البشري و الإلهي ، و تتسم تصرفاته بالشجاعة الفائقة لتكون خارقة في كثير من الأحيان ، فضلًا عن مشاركة الآلهة والملائكة والشياطين فيها ، كما تمزج الحقائق التاريخية بروح الأسطورة والخيال .

**8 - الطابع الأخلاقي :** الهدف الاسمي لأي ملحمة هو إعطاء درس أخلاقي لقرائها . يقول (أحمد أبو زيد) في معرض حديثه عن مضامين الملحمة : « وذلك فضلا عن بعض القصص ذات الطابع الديني ، مع الإشارة إلى بعض العادات والتقاليد ، بل بعض الآراء و الخطرات الفلسفية و الأخلاقية وغير ذلك كثير» [1] .

**9 - تنوع الموضوعات وتشعبها :** لعلاقتها بالتجربة الإنسانية ، كالحب و البغض و الكراهية و الصداقة و الموت و ما بعد الموت و الحياة بما رحبت ، فضلا عن بعض القصص ذات الطابع الديني مع الإشارة إلى بعض العادات والتقاليد . وذلك لعدم وجود فاصل بين الحقيقة و الأسطورة ، ما جعلها مدعاة لتهويل الأحداث والمبالغة فيها ، خاصة منها ذات المضمون الديني ( الطقوس المتبعة في تعظيم الآلهة ) ، و الفلسفي في تفسير الأحداث ، كملحمة جلجامش .

---

( 1) أحمد أبو زيد (الملاحم كتاريخ وثقافة : مثال من الهند : الرمايانا) ، مجلة عالم الفكر، م 16، ع1/ 1985م ، ص06 .

**10 - حجمها الكبير:** الملحمة قصة شعرية مطولة ، ما جعلها تقسم إلى عدة كتب ( تقسيم ملاحم هوميروس إلى 24 كتابًا) . و لذلك فقد منها الكثير ، الذي لم يبق منه إلا القليل ، أو ما نسبته العشر بسبب كمه و شفاهيته و ارتجاليته . كذلك ينبغي أن يكون ميدان الأحداث شديد الاتساع بحيث يشمل كثيرًا من الأمم والبلاد المختلفة ، بلغت الإلياذة 16 ألف بيت من الشعر على وزن واحد ، و ملحمة المهابهاراتا في 100 ألف بيت تقريبا .

**11 - فخامة الأسلوب :** لا تستخدم الملحمة لغة تافهة أو شائعة أو عامية ، بل كلمات سامية لوصف الأحداث ، أو لغة رصينة و رفيعة ، و أسلوب لا يشوبه الضعف ، كملحمة جلجامش مثلا ، فالطابع الجمالي في الملحمة ، يبرز مدى الجهد المبذول فيها ، فموضوعها ( بحث الإنسان عن الحقيقة) إضافة إلى أسلوبها الفخم الراقي سببا في زيادة اهتمام الباحثين بها ، و لا تزال .

**12 - الوحدة الموضوعية :** تطول قصائد ها حتى تصل آلاف الأبيات ، ولكنها على طولها لا بد لها من وحدة ، هي حدثها الرئيسي ، وشخصيتها الرئيسية التي تمضي بالأحداث إلى نهايتها ، دون أن تعدم أحداثا ثانوية و شخصيات مساعدة .

**13 - المبالغة** : وذلك باستخدام العديد من الصور البلاغية ، لأن هدف الملحمة الأساسي هو مدح شعب أو بطل وطني ، فتتغاضى عن بعض العيوب و الحقائق التاريخية والحربية والفكرية لكي يظهر الممدوح في صورة مثالية ، هذا التزيين للممدوح يضفي على العمل الملحمي المزيد من الحياة ، قصد إظهار بطولة البطل ، بواسطة المبالغة والتهويل .

**14 - ضمير الغائب :** ترتكز الملحمة عليه لأنها ترسم أحداثا و تصور عوالما ، أما القصيدة الغنائية فترتكز على مشاعر وعواطف الـ (أنا ) ، و لأنها حوارية ترتكز القصيدة الدرامية على الـ (أنت ) . و لذلك يختفي مؤلف الملحمة خلف الشخصيات .

## ثالثا - ملحمة جلجامش [1] :

### 01-تعريفها :

هي ملحمة شعرية من آداب بلاد الرافدين، تُعد أقدم الأعمال الأدبية العظيمة وثاني أقدم النصوص الدينية المُتبقية من تلك الفترة ، بعد نصوص الأهرام الدينية . يبدأ التاريخ الأدبي لملحمة جلجامش بخمس قصائد باللغة السومرية ، ملك الوركاء ، و يعود تاريخ هذه القصائد إلى عصر سلالة أور الثالثة (حوالي 2100 ق م) . استُخدمت هذه القصص المتفرقة فيما بعد كمصدر مرجعي لقصيدة ملحمية مجمّعة في اللغة

(1) ينظر : طه باقر ، ملحمة كلكامش ، أوديسة العراق الخالدة . مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة والنشر، القاهرة . مصر ،

الأكدية . تعرف أقدم نسخة متبقية من تلك الملحمة المجمّعة بالنسخة (البابلية القديمة)، ويعود تاريخها إلى القرن (18ق م) ،

فهي ملحمة سومريّة شعريّة كتبت بالخط المسماري على( 12) لوحًا طينيًا ، اكتشفت بالصدفة لأول مرة في العام 1853م في موقع أثري ، وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري( آشوربانيبال) في نينوى في العراق ، ويحتفظ بالألواح الطينية التي كتبت عليها الملحمة إلى اليوم في المتحف البريطاني . و هي مكتوبة باللغة الأكادية تحمل في نهايته توقيعا لشخص اسمه (شين ئيقي ئونيني) ، ويعتقد أنه هو من كتب الملحمة ، التي اعتبرت أقدم قصة كتبها الإنسان أو أولها على الإطلاق .

**02- طبعها ونشرها** [1] :

نشرت أول ترجمة عربية مباشرة من اللوحات الأصلية في الستينات من قبل عالم الآثار العراقي طه باقر (1912 - 1984) ، وذلك في كتابه : ملحمة كلكامش ، أوديسة العراق الخالدة . و قد ألفه عام 1962 . وهو عالم آثار، مؤلف ومؤرخ ولغوي وأكاديمي . اصدر العلامة باقر كتابا شكل هاجسا معرفيا ونفسيا له . هذا الكتاب هو ملحمة كلكامش الذي طبع أكثر من 6 طبعات وما يزال حتى اليوم يحظى بالقراءة والإقبال والترجمة . لقد اتحف العلامة باقر المكتبة العربية في ترجمته وتحقيقه لهذه الملحمة الفريدة في تاريخ الحضارات القديمة . كما قدم باقر كلكامش إلى الثقافة العالمية وفرضه بقوة منذ صدور هذا الكتاب حتى غدا بعد ذلك شخصية حاضرة في الآداب والفنون والخيال الشعبي . ومن مؤلفاته أيضا : مقدمة في تاريخ الحضارات (جزءان) .

كما ألف الكاتب والمفكر والباحث السوري فراس السواح كتابه : كنوز الأعماق ، قراءة في ملحمة جلجامش ، في عام 1987 . إضافة إلى كتاب : ملحمة جلجامش . والذي ترجمه للعربية عن الألمانية المترجم المصري عبد الغفار مكاوي وراجعها عن الأكدية الباحث المصري عوني عبد الرؤوف في سنة 2003 .

والترجمة الحديثة النهائية هي عمل نقدي من مجلدين قام به ( أندرو ر. جورج ) و نشرته دار نشر جامعة أكسفورد في عام 2003 . وبرغم مراجعة للكتاب أجرته الباحثة ( إليانور روبسون ) من جامعة كامبريدج ، يبقى عمل جورج هو أهم عمل نقدي حول جلجامش في السنوات 70 الماضية . يناقش جورج حالة الألواح المتبقية، ويوفر تفسيرا دينيا لكل لوح على حدة ، مع ترجمة مزدوجة للغة جنبا إلى جنب . و في عام 2004م قدم ( ستيفن ميتشل ) نسخة مثيرة للجدل تأخذ العديد من الحريات مع النص وتشمل تلميحات وتعليقات حديثة تتعلق بحرب العراق 2003 .

---

(1) ينظر: أنيس فريحة ، ملاحم وأساطير، دار النهار، بيروت ، ط 1979م . مقدمته .

**03- قيمتها ومكانتها [1] :**

أوديسة العراق القديم ، يضعها الباحثون و المؤرخون في طليعة شوامخ الأدب العالمي . تتربع على اجناسية أدب الملاحم البطوليّ في تاريخ جميع الحضارات ، كما أنها أطول و أكمل ملحمة عرفها التاريخ . و الحديث يطول عن أهمية و روعة هذه التحفة الأدبية ، فعشرات المقالات و الدراسات لن تغني عن قراءتها و التعمق في معانيها الإنسانية الخالدة .

وتناولت هذه الملحمة دراسات عديدة ، احتملت الكثير من النقد و المعالجة من قبل المؤرخين و علماء الآثار أيضا ، و يعتقد أن السر في هذا الاهتمام والإعجاب يعود إلى أن هذه الملحمة حبلى بالأحداث الخيالية و المثيرة . كما أنها تمثيل بارع للصراع الأزلي بين الحياة و الموت . وهي من الأساطير الخالدة ذات فكرة أو موضوع أساسي هو البرهان على حتمية الموت ، حتى بالنسبة لكائن هجين مثل البطل جلجامش . تتمحور حول سؤال وجودي طالما شغل البشرية في كل زمان و مكان هو : ما الغاية من الحياة . ولماذا نموت بعد أن جئنا إلى هذه الحياة ؟! . أسئلة حبلى بالأجوبة التأويلية .

كما أنها تزخر بصور رائعة لمواضيع أزلية إنسانية و حساسة ، كالصداقة و البغضاء و الحبّ و الأماني و الحنين و البطولة و الحرب و المغامرات و كذا الرثاء . الذي جسده رثاء جلجامش المؤثّر لصديقه : (انكيدو) و بكاؤه عليه ، و لعلّه أروع رثاء في تاريخ الآداب العالمية . فجزع جلجامش الشديد على موت صديقه الحميم أنكيدو ، هو شعور ينتاب كل إنسان لدى فقدان عزيز عليه . أما إطاحة جلجامش للأسوار الحصينة، ونزاله مع الثور السماوي الهائج ، وصراعه مع الوحش (خمبابا) الذي اعترض طريقه في غابة الأرز، إنمّا ترمز إلى هدم الإنسان للحواجز التي تعيق تواصله مع أخيه الإنسان ، وإلى الصراع أيضا بين متلازمي الحياة : الخير والشر.

مزجت الملحمة الحقيقي بالأسطوري، والواقعي بالمتخيل ، واقع مزان بالحكمة ، وخيال مُفعم بالرمزية . واقعيتها في تناول الإنسان و حياته و موته ، و رمزيتها في أحداثها الخيالية و دلالاتها العميقة ، و قصّتها بفكرتها العميقة .

كما طارت شهرة جلجامش في الآفاق ، وعمّرت طويلا بعد موته ، بسبب مشاريعه العمرانية العظيمة، ونقله لنصيحة أسدتها له (سيدوري) ، وما أخبره إياه الرجل الخالد( أوتنابيشتيم) عن الطوفان العظيم . ولقيت قصة الملحمة اهتماما متزايدا وتُرجمت إلى العديد من اللغات ، كما ظهرت في العديد من الأعمال الفنية الشهيرة .

**04- أثرها وتأثيرها وميزاتها [1] :**

---

(1) ينظر: لطفي الخوري ، (السيرة و الملحمة) ، مجلة التراث الشعبي ، ع3 / 1973م ، ص6-8 .

تعتبر الملحمة عملاً تأسيسيًا في تقليد الملاحم البطولية، حيث شكل جلجامش النموذج الأولي للأبطال اللاحقين مثل هرقل ، كما سرى تأثيرها في ملاحم هوميروس ، حيث يلاحظ أن أول أسطر افتتاحية الأوديسة تبدو وكأنها ترديد لأسطر افتتاحية ملحمة جلجامش . و أن قصة الأوديسة تحمل العديد من أوجه التشابه مع قصة ملحمة جلجامش . وبالمثل ألف ليلة وليلة ، فإن الملك في بداية الرواية هو طاغية وحشي يسيء استخدام سلطته ويضطهد شعبه ، ولكن بمساعدة امرأة عامة تُدعى (زبيبة) ، ثم يتغير ليصبح حاكما عادلا .

ويعتقد أنها أثرت بشكل مباشر وغير مباشر في معلقات الشعر الجاهلي . و من أوجه التأثير : تسمية القصيدة حسب مطالعها (بدايتها) ، وعنونتها بأول عبارة أو سطر منها ، و البكاء على الأطلال ، و محاكاة الغزل وشعر الرحلة، ومواضيع فلسفة الوجود والبطولة والحياة والموت ، وصفات البطولة، وختم بعض المعلقات بالحديث عن السيل والطوفان ، والإشارة إلى الجبل المقدس، وحضور الطيور ...

و من ميزات بنيتها السردية فنيا : الطول إذ مسمياتها القصيدة شديدة الطول . تسلسل أحداثها فهي أشبه بالسلسلة الشعرية . الشخوص اللاواقعية فهم يتمتعون بقوى جسدية و فكرية خارقة . التنوع في الموضوعات بين حكائية وخرافية وأسطورية . البطولة البشرية .

**05 - ملخص ملحمة جلجامش**[2] **:**

**أ - مقدمتها :**

تشير المقدمة إلى أن جلجامش روى قصته لناسخ ، وبالتالي فهي نوع من السيرة الذاتية في صيغة الغائب و يستند هذا الملخص إلى ترجمة : ( أندرو جورج) ، وإلى ترجمة :طه باقر.

ف : جلجامش هو ملك تاريخي لدولة (الوركاء) السومرية ، وبطل مهم في ميثولوجيا بلاد الرافدين القديمة ، والشخصية الرئيسية في الملحمة . يُحتمل أنه حكم لفترة من الزمن بين : ( 2800 و2500) ق م ، وأُلِّه بعد موته . كما أصبح جلجامش شخصيةً هامة في الأساطير السومرية خلال سلالة أور الثالثة (2112 - 2004 ق. م) . و رُويت حكايات عن مآثر جلجامش البطولية في خمس قصائد سومرية ناجية . تُعد قصيدة (جلجامش وإنكيدو والعالم الأسفل) أبكر قصيدة بين تلك القصائد ، وفيها يساعد جلجامش الإلهة ( إنانا) ويطرد المخلوقات التي تُزعج شجرتها (الحلبو) ، تعطيه (إنانا ) شيئين غير معروفين يُطلق عليهما (ميكو وبيكو) ، لكن جلجامش يضيعهما بعد موت انكيدو ، و يخبر طيفه جلجامش عن الظروف الكئيبة في العالم السفلي .

---

(1) ينظر : فراس السواح : جلجامش ، سومر للدراسات والنشر، نيقوسيا، قبرص ،ط 1987م ، مقدمته .

(2) ينظر : ملحمة جاجامش ، ترجمة : عبد الغفار مكاوي ، طبعة مؤسسة هنداوي . القاهرة ,مصر .

تتحدث الملحمة عن الملك جلجامش الذي عاش في مدينة (أوروك) أو (الوركاء) ، الواقعة في وادي الرافدين على الضفة الشرقية لنهر الفرات ، و كانت والدته آلهة خالدة و والده بشريا عاديا و فانيا . و يقال أن ثلثيه اله و الثلث الباقي بشر ، مما جعله يسعى مستميتا لمعرفة سرّ الحياة الخالدة . أي البحث عن (إكسير الحياة) الذي لن يُبقيه فانيا بعد ذلك . و بناء على مصادر أقدم في الملحمة ، يكون جلجامش نصف إله يمتلك قوة بشرية خارقة ، ويصبح صديقا لانكيدو الإنسان البري . يخوضان معا مغامرات، ويهزمان (خومبابا ) و ثور السماء ، الذي ترسله عشتار ( المعادل الشرقي السامي لإنانا ) لمهاجمتهم بعد أن رفض جلجامش عرضها في أن يصبح قرينها . و بعد موت إنكيدو بمرض أرسِل كعقاب من الآلهة، يخاف جلجامش أن يموت ، فيزور الحكيم (أوتنابيشتيم) الناجي من الطوفان العظيم ، آملا بالعثور على الخلود . لكنه يفشل مرارا وتكرارا فيعود إلى وطنه في الوركاء ، مدركا أن الخلود بعيد المنال .

**ب - بداية الملحمة :**

تبدأ الملحمة بالحديث عن جلجامش ، ملك أورك / الوركاء الذي كانت والدته آلهة خالدة ووالده بشرا فانيا ، ولهذا قيل بأن ثلثيه إله والثلث الباقي بشر. وبسبب الجزء الفاني منه يبدأ بإدراك حقيقة أنه لن يكون خالدا .

يظهر جلجامش في الملحمة ملكا غير محبوب من قبل سكان أورك ، حيث تنسب له ممارسات سيئة منها تسخيره الناس في بناء سور ضخم حول أورك العظيمة . فابتهل سكان أورك للآلهة بأن تجد لهم مخرجا من ظلم جلجامش ، فاستجابت لهم . وقامت إحدى الإلهات واسمها (أرورو) بخلق رجل من الطين مغطى الجسد بالشعر الكثيف ، يعيش في البرية و يأكل الأعشاب ويشرب الماء مع الحيوانات ، أي أنه كان على النقيض تماما من شخصية جلجامش . ويعتقد أنهما ترمزان إلى الصراع بين البرية و الحضارة أو حياة المدن التي بدأ السومريون بالتعود عليها تدريجيا بعد أن غادروا حياة البساطة والزراعة المتمثلة في شخصية أنكيدو.

كان أنكيدو يعطف على الحيوانات فيخلصهم من مصيدة الصيادين الذين كانوا يقتاتون على الصيد، فشكوه إلى الملك جلجامش ، فأمر إحدى خادمات المعبد بمحاولة إغواء أنكيدو بممارسة العلاقة الحميمة معها ، لكي تتجنبه الحيوانات فيصير مدنيا . فنجحت خادمة معبد الآلهة عشتار وكان اسمها (شمخات) في ترويض انكيدو و تمدينه ، ثم أخبرته عن قوة و بطش جلجامش وكيف أنه يدخل بالنساء قبل أن يدخل بهن أزواجهن . حينها قرر أن يتحدى جلجامش مصارعة ليجبره على ترك هذه العادة . فيتصارع الاثنان بشراسة ، ولكن الغلبة في النهاية كانت لجلجامش ، حيث اعترف أنكيدو بقوة جلجامش، ليصيرا صديقين حميمين .

ولان جلجامش كان يرغب دائما في القيام بأعمال عظيمة ليبقى اسمه خالدا ، يقرر في يوم من الأيام الذهاب إلى غابة أشجار الأرز فيقطع جميع أشجارها، ولتحقيق ذلك كان لا بد أن يقضي على حارس الغابة، وهو مخلوق ضخم وقبيح اسمه (خومبابا) . و الجدير بالذكر أن غابة الأرز كانت المكان المفضل للعيش من قبل الآلهة . ومن المؤرخين من يزعم أن المكان المقصود هو غابات أرز لبنان .

**ج - الصراع في غابة الأرز:**

يبدأ جلجامش وأنكيدو رحلتهما نحو غابات أشجار الأرز بعد حصولهما على مباركة اله الشمس . وأثناء الرحلة يرى جلجامش سلسلة من الكوابيس والأحلام لكن أنكيدو الذي كان في قرارة نفسه متخوفا من فكرة قتل حارس الغابة يطمئن جلجامش بصورة مستمرة على أن أحلامه تحمل معاني النصر والغلبة . و عند وصولهما الغابة بدءآ في قطع أشجارها فاقترب منهما حارسها (خومبابا ) ليبدءا قتالا عنيفا آلت نهايته لجلجامش وأنكيدو ، وأرديا قتيلا . فأثار قتله غضب آلهة الماء (أنليل) ، وهي من أناطت مسؤولية الحراسة به . وكان ذلك سببا في شهرة اسم جلجامش و انتشاره في الآفاق ، فحاولت الآلهة عشتار التقرب منه بغرض الزواج ، و هو ما رفضه جلجامش فشعرت عشتار بالإهانة وغضبت غضبا شديدا لتطلب من والدها (آنو) إله السماء ، أن ينتقم لكبريائها فيرسل بدوره ثورا مقدسا من السماء ، لكن أنكيدو يتمكن من الإمساك بقرنه ليجهز جلجامش عليه ويقتله .

بعد مقتل الثور المقدس تعقد الآلهة اجتماعا للنظر في معاقبة جلجامش وأنكيدو لقتلهما مخلوقا مقدسا فيقررون قتل أنكيدو كونه بشرا بخلاف جلجامش الذي يسري في عروقه دم الآلهة من جانب والدته ، فيتمكن المرض المنزل من الآلهة من جسد أنكيدو ليموت بعد فترة .

**د - رحلة جلجامش في بحثه عن الخلود :**

بعد موت أنكيدو يصاب جلجامش بحزن شديد ، ولم يصدق حقيقة موته فيرفض أن يقوم أحد بدفن جثته ، حتى أتم أسبوعا من وفاته حيث بدأت الديدان تظهر على جثته فيدفنه بنفسه ، ثم ينطلق شاردا في البرية خارج أورك وقد تخلى عن ثيابه الفاخرة وارتدى جلود الحيوانات .

بدأ جلجامش في رحلته للبحث عن الخلود والحياة الأبدية . لكن لكي يجد سر الخلود عليه أن يعثر على الإنسان الوحيد الذي وصل إلى تحقيق الخلود وكان اسمه ( أوتنابشتم ) ، وأثناء بحثه يلتقي بإحدى الآلهات واسمها : (سيدوري) آلهة النبيذ ، وتقوم (سيدوري) بتقديم مجموعة من النصائح إلى جلجامش ملخصها : أن يستمتع بما تبقى له من الحياة بدل أن يقضيها في البحث عن الخلود ، وأن عليه أن يشبع بطنه و يلبس أحسن الثياب ويتحرى السعادة بما يملك . لكن جلجامش كان مصرا على سعيه في الوصول إلى (أوتنابشتم ) لمعرفة سر الخلود ، فتحيله على الطوَّاف (أورشنبي) ، ليساعده في عبور بحر الأموات حتى يصل إلى

(أوتنابشتم) . ولما وجده أخبره بقصة الطوفان العظيم الذي حدث بأمر الآلهة ، وقد نجى من الطوفان هو و زوجته فقط و قررت الآلهة منحهما الخلود .

بعد أن لاحظ (أوتنابشتم) إصرار جلجامش في سعيه نحو الخلود عرض عليه تحديا لتحقيق بغيته ، وذلك ببقائه مستيقظا لمدة 6 أيام و7 ليالي ، ليحقق الحياة الأبدية ، ولكن جلجامش يفشل في هذا الاختبار ، إلا أنه ظل يلح على (أوتنابشتم ) و زوجته في إيجاد طريقة أخرى له كي يحصل على الخلود ، حينها تشعر زوجة (أوتنابشتم) بالشفقة على جلجامش فتدله على عشب سحري تحت البحر بإمكانه إرجاع الشباب إلى جلجامش بعد أن فشل مسعاه في الخلود ، فيغوص جلجامش في أعماق البحر في أرض الخلود (دلمون / البحرين حاليا) ويتمكن من اقتلاع العشب السحري .

**هـ - عودة جلجامش إلى أورك :**

بعد حصوله على العشب السحري يقرر جلجامش أن يأخذه إلى أورك ليجربه هناك على رجل طاعن في السن قبل أن يقوم هو بتناوله ، ولكن في طريق عودته وعندما كان يغتسل في النهر سرقت العشب إحدى الأفاعي وتناولته ، فرجع جلجامش إلى أورك خالي اليدين ، وفي طريق عودته شاهد السور العظيم الذي بناه حول أورك ، ففكر في قرارة نفسه وقال : ان عملا ضخما كهذا السور هو أفضل طريقة ليخلد اسمه. و في النهاية تتحدث الملحمة عن موت جلجامش وحزن أورك على وفاته .

## رابعا ـ السير الشعبية :

### 01 ـ الإطار المفهوماتي :

هي شكل من أشكال المحكى الشعبي ، يتميز بفروق جنسانية ثلاث : تمدد الأحداث بالاسترسال في ذكر الأيام المشهودة والشخوص المشهورة والعبارات المأثورة . و التعالق النصي مع نصوص التاريخ . ورجحان كفتها إلى الواقع بدل الخيال . ولذلك يرى (سعيد يقطين)[1] : أن جل من درس السيرة الشعبية رمى بثقله على مادتها دون شكلها وصياغتها ، ومن درس مادتها أولى اهتمامه صوب واقعيتها وتاريخيتها .

كما تعتقد ( نبيلة إبراهيم) [2] : أن الباعث الأول على ظهورها هو الصراع العقدي ، أو بالأحرى مجابهة الإسلام لغيره من الأديان . وقد يشتد نشاطها غالبا بعد الحروب والصراعات ، هذا على المستوى القومي أما

(1) ينظر : سعيد يقطين ، قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط01/ 1997م ، ص 09 .

(2) ينظر: نبيلة إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة، ط1994/01م ، ص 31.

الباعث المحلي فيميل (عبد الحميد بورايو)[1] : إلى أن المجتمع القبلي القائم على التغالب هو من أرسى دعائم هذا النوع من إبداعات الشعب . ثم تسلل إلى الديار المغاربية / الجزائر بفعل عـــوامل شتى عدد منها (عبد الله ركيبي)[2] : فاتحي العرب الأوائل وقوافل التجارة والرحالة والحجاج وهجرات الهلاليين وكتب التاريخ الإسلامي والبطولات العربية ، ثم نشره محليا المداحون والمنشدون والرواة، ليستفحل خلال فترة الاستعمار الفرنسي، حيث وجد فيه الشعب « ما يشبع عاطفته ويرضي كبرياءه وكرامته المهانة ، ويشعر بالفخر والقوة وقد حرم منها حين فقد الأرض وفقد الحرية»[3]، ولذلك يشتد تمسك الشعوب بسير أبطالهم وبطولاتهم في مواقف اشتداد الكفاح والنضال، ويخبو حين يضعف هذا الإحساس أو يتبدد . ومع ذلك يعتقد الناقد الانجليزي (مارتن ايزلن) [4] أن هذا الفن حاضر في حياة الناس من خلال المسلسلات الدرامية التلفزيونية حين رواجها جماهيرياً ، وهو بديل معاصر لها.

الغاية من هذه التوطئة هي التمهيد لتعريفها القصي العصي ، لأن السيرة الشعبية « فن معقد من حيث التركيب ، إذ تتماذج فيها عناصر مختلفة بسماتها التاريخية أو الزمنية والمرحلية (...) شأنها شأن الحيوان الذي يلتهم كل شيء»[5]، و من جملة تحديداتها المختلفة والمتعددة التعريف الموالي لربطه زمنيا بين ماضيها وحاضرها ، وجغرافيا بين أماكن شتى وساكنة بلا ميز، وهو : حكاية طويلة ذات حلقات عديدة ، لها متخصصون يحترفون حفظها وروايتها أمام جمهور مستمع من الكبار والصغار في الأعياد والمواسم، وكذا الأسواق والمقاهي، فهي زاد الشعب بحق، لأنها تجمع بين المعرفة التاريخية السطحية والسمر الفني، وإقبال الناس عليها ناجم عن حاجتهم الماسة إلى الاستقرار النفسي والروحي والعقلي، بين واقع مرير يحيونه وحلم جميل يعتصمون به [6].

## 02 ـ التعالق النصي للسيرة الشعبية :

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2007م .ص 121.

(2) ينظر: عبد الله ركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، ص 120.

(3) المرجع نفسه ، ص121.

(4) ينظر: شوقي عبد الحكيم ،السير والملاحم الشعبية العربية،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1984/01م، ص 46.

(5) نعمة الله إبراهيم ، السير الشعبية العربية ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1994/1م، ص 07.

(6) ينظر: عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة ، دراسة في أدب الأطفال، منشورات اتحاد كتاب العرب ، (د،ت). ص 67.

للسيرة الشعبية جم الغايات : إبداعية وتواصلية و إقناعية و إرسالية وخطابية، ولذلك لا يستنكف نصها من تعالقه بنصوص أخرى متباينة نتيجة استعانة خطابها بفنون وعلوم متنوعة ، كعلم التاريخ والأنساب وفنون الشعر والخطـــــابة والتراسل . والمتأمل يرى بعض الدارسين لـ « متون سيرنا الشعبية العربية يجدها تكتنز كما هائلا من النصوص الغريبة عن بنيتها الشكلية (...) غير أن المرونة التي تميزت بها السيرة الشعبية وبخاصة في ناحيتها الشكلية جعلها تتقبل تلك النصوص تقبلا فنيا وكأنها من جنسها وفصيلتها»[1] . ومن هذه الأجناس :

**أ- علم التاريخ :**

المعروف أن السيرة الشعبية سجل حافل ببطولات الشعوب وانتصاراتهم، ومع ذلك فهي ليست « واقعا تاريخيا خالصا وإنما كان تاريخا مشوباً بالقصص أو قصصا يعتمد على بعض وقائع التاريخ »[2]. وعلى هذا الأساس فغالبا ما يحدد تعريفها تبعا لموقعها بين التاريخ والأدب « فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهمية كموجه للأحداث في عصره(...) وهي أدب من حيث كونها انطباعات مؤلفها»[3].

فالتاريخ غايته فهم الحاضر والمستقبل على ما هما عليه، أما السيرة الشعبية فغايتها إيجاد واقع حالم يدفع إلى الاستقرار النفسي حاضرا ومستقبلا. وعليه يقول (قاسم عبده قاسم) : « نحن نبحث في الموروثات الشعبية عن تفسير شعبي لحوادث التاريخ ولا نبحث عن الأحداث نفسها، نبحث عن روح التاريخ لا عن جسده »[4] . كما نحت الكتابة والتدوين بالسيرة الشعبية منحى تجنيسي غير الذي وجدت له، وصّيرتها أحداثا تاريخية صرفة وصيّرها الاعتقاد الطامح لاحتوائها إلى سير مجهضة ذات توجه أزماني تاريخي خاو من الحكائية . و الخلاصة : السيرة الشعبية تاريخ شعبي، أو تاريخ سطّره مبدع الشعب مصدره الشعب نفسه.

**ب - الأسطورة :**

نقصد بالأسطورة تلك التي عُرفت بأصحابها ومؤلفيها كالأسطورة الشهيرة (أوديب الملك) لسوفوكليس اليوناني والتي يعتقد[5] أن لسيرة سيف بن ذي يزن شبه قريب منها ، حيث بدأت كأسطورة ينفس بها الشعب عن كبته، وبالمثل لم تقدم بقية السير الشعبية العربية الأخرى ما يقربها فنيا من الأسطورة . ذلك لأن التاريخ كركن أساس للسيرة الشعبية وشريك فني لها كان قد ولد من رحم الأسطورة ، « لقد كانت الأسطورة نتاجا طبيعيا لرغبة الإنسان في معرفة الماضي، ومن ثم كان الاهتمام بالماضي لدى كل شعوب الدنيا هو البذرة التي

(1) صالح جديد ، ( أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية) ، مجلة الثقافة الشعبية ،ع 20 ، ص25.

(2) عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة ، ص68 .

(3) فاروق خورشيد ومحمود ذهني ، فن كتابة السيرة الشعبية ، منشورات اقرأ ، بيروت، لبنان، ط1961/1م ، ص 33.

(4) قاسم عبده قاسم ، بين التاريخ والفولكلور ، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2001/02م، ص 12.

(5) ينظر: ألفة الأدلبي ، نظرة في أدبنا الشعبي ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ط1974م ، ص 89.

خرجت منها فكرة التاريخ عند كل شعب»[1] ، ولأن الأسطورة شكل من أشكال التصور الشعبي للكون والحياة، فقد مدّت وشائج الصّلة بكل أنماط الإبداع الشعبي بما في ذلك السيرة الشعبية ، والملحمة يرى البعض[2] أنها الجسر الذي يربط بين الأسطورة والسيرة الشعبية.

**ج - الرواية :**

قسم الأدب العالمي الرواية أقساما ثلاثة : الرواية التاريخية ، فالخرافية ، ثم الواقعية ، والمتفحص لسيرنا الشعبية العربية يلحظ بيسر أن القسم الثاني (الرواية الخرافية/ الخيالية) هو القاسم المشترك لجميعها ، بينما نجد - مثلا- السيرة الحجازية حاصل تشكيلي للقسمين : (1و2) ، وسيرة الظاهر بيبرس : (2و3) ، أما سيرة سيف بن ذي يزن فتكتفي بالقسم ( 2 ) [3] .

وعلى المسار العكسي للسيرة الشعبية تأثير بيّن على الرواية العربية الحديثة، فهي بمثابة النواة الأولى لها، أو بحد تعبير (فاروق خورشيد)[4]: أبوة السيرة الشعبية للرواية .

**د- الفنون الأخرى :**

بالإضافة إلى الفائت تتعالق نصوص السيرة الشعبية وفنون أخرى لم يقدر المبدع العربي التخلص منها أو الاستغناء عن مادتها كثقافة راسخة في ذاكرته الجمعية لعل أبرزها : علم الأنساب ، والعربي بطبعه شديد الاعتداد بآبائه وأجداده . وكذا منتوجهم القولي بمسحته الشعرية الغالبة، والعرب أمة شاعرة قبل كل شيء، فـ« المتصفح لمتون السير الشعبية يلاحظ أنه لا تكاد تخلو صفحة من صفحاته من بيت أو أبيات أو حتى قصائد كاملة من الشعر بضربيه الفصيح والشعبي»[5].

**هـ - الأنماط الشعبية :**

تحتل السيرة الشعبية مكان الصدارة بين أشكال وأنماط التعبير الشعبي، فإذا كانت كما وصفها ( فاروق خورشيد) أبا لفنون القص الحديثة ، فهي الأم الرؤوم لكامل أشكال الأدب الشعبي وأنماط تعبيره المختلفة . ولذلك علق ببنيتها ركام هائل من بنيات هذه الأنواع بدءا بالأشعار اللهجية إلى الحكي بمختلف أنواعه الواقعي والخرافي والفكاهي والحكمي، الممتد منه والقصير، وانتهاء بثقافتي المثل واللغز وما تفرع عنهما من تعبيرات

(1) قاسم عبده قاسم ، بين التاريخ والفولكلور ، ص 15.

(2) ينظر: عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة ، ص 50 .

(3) ينظر: فاروق خورشيد ومحمد ذهني ، فن كتابة السيرة الشعبية ، ص 37،38.

(4) صالح جديد، (أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية)، مجلة الثقافة الشعبية، ع20 ،ص26.

(5) ينظر : فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية ، مكتبة الدراسات الشعبية ، سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، العدد : 80/ 2003م . ص 24.

وكنايات وأقوال سائرة وحكم صائبة وأحاجي ومعميات فهي : « من أكثر الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي انفتاحا على بقية أشكال التعبير، سواء النثرية أو الشعرية، كما تعد من أكثرها توظيفا لها » [1] .

والخلاصة ما خلص إليه رائد دراسة السيرة الشعبية (فاروق خورشيد)[2] : من أنها الصورة الحقيقية التي عبر بها الشعب العربي عن نفسه، وفهم حقيقة هذا الشعب مقرون لا محالة بفهم سيره الشعبية واحترام قيمها الأدبية ولأنها حظيت بشعبية ضخمة، لم يتوان الناس في أن يقرنوها بالسيرة النبوية الشريفة باعتبارها هي الأخرى سيرة شعبية.[3]

إن امتزاج بنية السيرة الشعبية بهكذا بنيات متنوعة متعددة لا يعني بالضرورة انصهارها بها، وشفافية الحدود الأجناسية بينها وبين باقي الأنواع والنوعيات ، بقدر ما هو تنوع موضوعاتي وتداخل فني أثرى مشهدها الثقافي وكثف مخيالها وذائقتها .

**03 ـ راوي السيرة الشعبية :**

لرواي السيرة الشعبية مقام بالغ الأهمية ، مقارنة بوضعه كملقي في باقي صنوف الحكي الأخرى كالحكاية مثلا، والسبب المفارقة البينة بين العمل الفرجوي في السيرة و قبيله في أشكال الفرجة الشعبية الأخرى . ولذلك خصّه (سعيد يقطين)[4] بوضع سردي مائز، منحه وضعيات فرجوية سردية أخرى ، وأطلق عليه مصطلح (المجلس) : وهو مقام تواصلي بقصد تحقيق إستراتيجية للجمع بين الرّاوي ومستمعيه ، مع تحديد نوع الخطاب والزمن والفضاء ، أو ما يسميه هو (شروط المجلس) .

وبغاية تجسيد سلطة راوي مجلس السيرة الشعبية مقارنة بما هي عليه في أوضاع المحكى الشعبي الأخرى التمايزات الآتية :

**أ- الـــــرّاوي :**

هو في الحكاية ثنائي الجنس والسن أي بإمكان الصغار تقمص هذا الدور صحبة الكبار، ذكورا وإناثا، وهو ما لا يقبله راوي السيرة الشعبية، حيث يضطلع بهذا الدور (الذكر الكبير) أو الرجال فحسب، وذلك لخصوصية الأداء فيها، وعمق مضمونها الذي يتكئ على علوم مختلفة ( علم التاريخ، والأنساب،

(1) صالح جديد ، ( أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية ) ، مجلة الثقافة الشعبية ،ع20 ،ص26.

(2) ينظر: فاروق خورشيد ، أضواء على السيرة الشعبية، ص 31.

(3) ينظر: نصر أبو زيد ، ( السيرة النبوية سيرة شعبية) ، مجلة الفنون الشعبية ، ع32و33 ، ص 18.

(4) ينظر : سعيد يقطين ، قال الرّاوي ، ص 300 .

والشعر ...) مما ليس بمقدور صغار السن الاضطلاع بها، يضاف إلى ذلك خصوصية مكان الرّاوي (المقهى...)، مما لا ترتاده المرأة أو حتى لا تفكر الولوج إليه.

**ب - المروي له :**

له نفس وضع الرّاوي وهيئته فالرجال غالبا هم من يتلقى خطاب السيرة الشعبية، للأسباب نفسها ( خصوصية الخطاب والفضاء للسيرة الشعبية)، خلافا لخطاب الحكاية الميسّر، وفضائها المستتر وراء جدران البيوت وظلمة زمن الحكي المحبّب (الليل).

ويضاعف من صعوبة مهمة الرّاوي في السيرة الشعبية تعدد وضع المروى له الاجتماعي الموحد لدى متلقي الحكاية الشعبية (الأسرة الواحدة)، وكذا اختلاف المكون الثقافي والأشد من كلّ ذلك طبيعة زمن الإلقاء التي يتحدد من خلالها طريقة الإلقاء، فهي في الحكاية ذات طابع صوتي لأن زمن إلقائها الغالب هو الليل / الظلمة. بينما يفرض زمن إلقاء السيرة الشعبية (النهار) على راويها أداء فرجويا خاصا ومكلّفا تشتد فيه جميع الحواس و أعضاء الجسم . هذا إضافة إلى ميزات أخرى يشترطها هذا الوضع من الرواية والإلقاء : كالجرأة وسرعة البديهة والصوت الجميل والواضح أو الإنشاد المحكم لـ« نجاح الراوي في إقحام المتلقي وإدخاله إلى عالمه الحكائي [و] جعله ينحاز إلى موقع ووجهة نظر محدّدة»[1]، أو الاستمتاع بمجلس السيرة الشعبية.

**ج - نوع الخطاب :**

تتحكم وضعيتا الرّاوي والمروي له في السيرة الشعبية في توجيه خطابها وتشكيله. كأن يعمد الراوي لرصف كلامه بما راق وشاق من مساحيق لفظية جمالية قصد محاصرة سامعيه واستمالتهم، والتكلّف نطقا ببعض العبارات الفصيحة ذات الصلة بالخبر التاريخي، أو مواقف التفاخر لدى الأبطال. والتركيز على نماذج بشرية نافذة في وجدان الشعب ووصفها بالشجاعة والرجولة والكرم والفروسية .. وغيرها من شمائل يحترمها المجتمع الشعبي ويجلها، وكذا اختلاق كنيات وكنايات وإلصاقها بشخوص السيرة، التي يحبها المستمعون كـ: خراق الشجر، مناطح البغـــال ، ملاكـم الريح ، مرادف الجبال/ منية النفوس ، قمر شاهق ، نفسية الدر، وغيرها [2] . ثم المبالغة في اختلاق أحداث وأهوال وعقبات تعترض البطل في سبيل نصرته للحق والمظلومين أو الوصول إلى مبتغى يطمح إليه المروي له أيضا [3] . هذا ولا يستنكف خطاب السيرة الشعبية من ابتكار المفاجآت المثيرة للفضول وتصوير جزئيات دقيقة للأماكن ، لتهيئة أجواء المجلس السيري ووضع متلقيه في جو حقيقي وممكن.

---

(1) سعيد يقطين ، قال الراوي ، ص 300 .

(2) ينظر : ألفة الأدبي ، نظرة في أدبنا الشعبي ، ص 118.

(3) ينظر: عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة ، ص 50.

**04ـ خاصية الطول في السيرة الشعبية :**

ولعل أشهر ميزات السيرة الشعبية هي طول خطابها الذي يحسب نصه المدون بآلاف الصفحات وعشرات المجلدات، ويعدد نصه المشافه بأسابيع الأيام والليالي . ويتفق معظم دارسي الأدب خاصّه وعامّه، عربيّه وعالميّه، أن نصّ السيرة الشعبية هو أطول نصّ مبدع على الإطلاق، والسبب فيما يعتقد عائد إلى التكرار الواضح في ثنايا متون السير المختلفة، وذلك لغايات ودواعي وأهداف فنية واجتماعية وفرجوية.

**أ- الغاية الفنية :**

يهتم راوي السيرة الشعبية كثيرا أثناء الرواية بردّة فعل المروى له، سواء كان هذا الصدى مباشر يعكس مطالبة المستمع بإعادة موقف ما استدعى إعجابه، أو غير مباشر تستدعيه فطنة ونباهة الراوي من ملامح المروى له. ولأن مجلس السيرة الشعبية مجلس شفاهي لا كتابي تحسب هذه الإعادات/ التكرارات ضمن نص السيرة الأصلي خاصة وأن الراوي- تبعا لشفاهة نصه- يسعى إلى التنويع في صياغات هذه العبارات المكرورة وبتلاوين تشكيلية مختلفة عن بعضها البعض.

**ب ـ الغاية الاجتماعية :**

دون أدنى شك يطمح الرواة للسيرة الشعبية إلى الربح المادي ويرى (عبد الحميد بورايو) أنها كانت في وقت ما مصدرا للرزق والاسترزاق ، حيث « كانت رواية السيرة الشعبية تتمتع بمكانة خاصة في حياة البدو، إذ كانوا يقومون باستضافة الراوي المحترف في مضاربهم لمدة قد تطول فتبلغ شهرا ، ويفتحون روايتها بمراسيم خاصة ذات طابع طقسي من بينها ذبح شاة واجتماع سكان الحي للعشاء معا في البيت الذي يستضيف الراوي، ويفعلون نفس الشيء عند انتهائها. وتقدم الرواية في أثناء سمر الجماعة التي تتكون من رجال الحي ونسائه وأطفاله، فتروى مجزأة إلى عدة حلقات تؤدي كل ليلة واحدة منها»[1] . إنها صورة موازية لما يحدث اليوم مع حفظة القرآن الكريم ومجوّديه خلال شهر رمضان المعظم، لإحياء لياليه فيما نسميه بالتراويح، ويسرّح هذا الراوي ليلة العيد بمبلغ مالي معتبر يجمعه له المصلون أو القائمون.

فكلما زاد العمل (حكي الراوي) تضاعف الأجر، ولذلك يسعى الرواة عمدا إلى تطويل الرواية وتمديد أحداثها سواء بالتكرار لبعض مواقفها ذات الشأن أو تطرقهم إلى تفصيلات جزئية ذات صلة بوصف الشخصية أو الفضاء، أو اختلاف أحداث ومواقف خارجة عن النصّ لكنها مفيدة ومثيرة ، شريطة أن لا يجانب السياق العام لنص السيرة الأصلي.

(1) عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري ، ص 120،121.

**ج- الغاية الفرجوية :**

السيرة الشعبية مجلس فرجوي فضاؤه غالبا المقاهي أو الساحات العامة المفتوحة ، ولذلك فالمروى له غير مقيد بزمن الرواية حتى وإن حدّد هذا المجلس سلفا زمني: استهلالها وختامها ، فالراوي حينها مجبر على الإعادات المتكررة للملتحقين المتأخرين لضمان ردة فعلهم فيما سيجيء من فصولها المتبقية، وضمان الإفادة الجماعية.

## خامسا - سيرة الأميرة ذات الهمة[1] :

**01 - مضمون السيرة وقيمتها :**

نحن في حاجة لمعرفة تراثنا الشعبي باعتباره الهوية التي تؤكد ذاتنا في مواجهة نفي الآخر، وهذا التراث يحمل في داخله ذاكرة ثقافية هي ثقافة وذاكرة العامة التي تصوغ وعي التاريخ بذاته داخل النسق الميثولوجي الذي يمثل الحكايات والرموز والحكمة الشعبية التي لا تبلى . ومن هذه الحكايات سيرة الأميرة ذات الهمة .

وهي سيرة شعبية تداولتها الأجيال منذ القرن 8م حتى يومنا هذا ، فالاسم الحقيقي لذات الهمة هو (فاطمة ابنة مظلوم بن الصحاح بن الحارث الكلابي) ، ولدت وترعرعت في أحضان قبيلة فلسطينية في مطلع الإسلام وانتشاره وحروبه في مواجهة الدولة البيزنطية الرومانية ، فتحت ذات الهمة عينيها على اعتداءات قبائل طيء المتكررة على قبيلتها وانخرطت في الدفاع عن شرف القبيلة وأبدت شجاعة نادرة جعلتها تلقب بـ: (ذات الهمة) ، وهي المحاربة الحسناء التي عرفت الحب فانجذبت إلى ابن عمها الأمير (مرزوق) ، فارتبطت بالزواج منه لصفات الشجاعة فيه ودفاعه عن قومه ، وأنجبت منه ولدا سمته (عبد الوهاب) .

وتبلغ أحداث سيرة الأميرة 26 ألف صفحة في مخطوط من القطع المتوسط . النسخة الوحيدة محفوظة في مكتبة برلين ، وقد تم إنقاذها من الدمار الذي حدث في الثانية العالمية الحرب فالملحمة الشعبية ذات الهمة هي : ملحمة فلسطينية الأصل والمنشأ ، ثم انتقلت بعد ذلك من يافا وحيفا وعكا إلى ساحل سوريا ، كما

---

(1) ينظر في سيرة ذات الهمة كل من :

- نبيلة إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة .
- نبيلة إبراهيم ، البطولات العربية و الذاكرة التاريخية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط01 ، 1995م .
- شوقي عبد الحكيم ، الأميرة ذات الهمة ، أطول سيرة عربية في التاريخ ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة والنشر، القاهرة ، ط2014م .
- علي بن موسى المقانبي ، سيرة الأميرة ذات الهمة و ولدها عبد الوهاب ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ، ط1980م .

دخلت إلى مصر عن طريق غزة ، حتى أن الكثيرين باتوا يعتقدون أن مصر هي الموطن الأصلي للسيرة بسبب ما لقيته من اهتمام بين الناس البسطاء وانتشارها في النجوع والقرى بواسطة شعراء الربابة الشعبيين .

وتعتبر سيرة ذات الهمة وابنها عبد الوهاب من التراث الشعبي مجهول المؤلف ، فهي تراث شعبي مهمل بالنسبة للباحثين العرب الذين لم يلتفتوا إليه ولم يذكروه في دراساتهم وأبحاثهم ، ما عدا بعض الحكايات التي لا ترقى إلى تفاصيل السيرة الملحمية المعروفة في بعض أقطار العالم العربي وخصوصا في مصر.

تدور حكاية الأميرة ذات الهمة في عهد الخلافة الأموية في دمشق وتحديدا في عصر عبد الملك بن مروان ثم مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين الذي لقي مصرعه ، لتمتد أحداثها حتى مطلع العصر العباسي وقد شهدت هذه الفترات المتعاقبة أحداثا سياسية على جانب كبير من الخطورة سواء في الداخل أو الخارج . فكان الصراع على السلطة هو الصبغة التي طغت على تفاصيل السيرة التي تشمل أكثر من ألف صفحة تتعرض لهذا الصراع السياسي الذي كان يحذر من الخطر الداهم المتمثل في الدولة البيزنطية التي كانت استعمارا متقدما يطمع في السيطرة على ربوع الإسلام والثغور البحرية على الساحل الأفريقي .

ومن الطبيعي أن تنعكس هذه الأمور على العرب وأميرتهم ذات الهمة وابنها عبد الوهاب . وقد استطاعا أن يدافعا عن الخلافة الإسلامية . فقادت ذات الهمة الجيوش العربية ووصلت إلى مالطة والقسطنطينية وأصبحت إمبراطورة متوجة لفترة من الزمن . ولعب ابنها عبد الوهاب دورا في أحداث الصراعات الداخلية التي انتهت بمذبحة البرامكة. وتشمل السيرة الكثير من المعارك والسياسات التي كانت تحتدم داخل الدولة الإسلامية. وفي كل الحالات تبرز ذات الهمة وابنها عبد الوهاب لتصوغ معه تلك الأحداث وتؤثر فيها بشكل عميق. بل وتغير مسارات الصراع سواء مع الدولة البيزنطية أو في مواجهة المؤامرات الداخلية التي كانت في صلب الخلافة

لم تكن هذه الفتاة ليرضيها ما يرضى قريناتها، لا حلم الفارس الشجاع، ولا جلسات السمر وحلى النساء الفاخرة، كان يكفيها من الدنيا حُسام مُشهر وصهوة جواد جامح، ترفعت عن كل حب إلا حبا واحدا، وتأففت غزل المحب وعشق العاشق وغواها غبار المعركة،فاستحقت لقب ذات الهمة وأم المجاهدين .

كغيرها من السير الشعبية العربية ( الهلالية ، الحجازية ، الزير سالم ، الظاهر بيبرس ... ) ، فإن سيرة ذات الهمة ، احتلت مكانة بارزة في الوجدان العربي ، وهي أحد أهم وأكبر السير الشعبية ، أرخت لفترة تاريخية كبيرة ، وتماست فى طرحها مع نقاط مجتمعية مهمة .

والأهم من ذلك ما مثلته سيرة ذات الهمة من خلق تصور جديد عن مكانة المرأة المسلمة في الوعي الجمعي آنذاك ، الذي سيجعل من أميرة فلسطينية حجازية أسطورة مجاهدة تفتح القسطنطينية ، تلك المدينة الحلم التي قهرت الجيوش الجرارة دون أسوارها .

**02 - تحليلها و دراستها :**

الأميرة ذات الهمة ، بطلة شعبية عربية متخيلة ، فهي محاربة وقائدة حكيمة ، و المرأة البطلة الوحيدة المشهورة في حكايات العرب الشعبية ، باعتبار أنها بطلة الحلقة الملحمية في كتاب (سيرة الأميرة ذات الهمة) ، التعبير الشعبي لتاريخ الحضارة العربية الإسلامي من خلال تاريخ قبيلة معينة ، توثق وتفسر الأحداث في فترة تاريخية معينة من حضارة الإسلام ، ولاسيما الحقبة الممتدة من عصر الأموي عبد الملك بن مروان (حكم بين 685-705) وحتى عهد العباسي المعتصم (حكم بين 833- 842)، وذلك من خلال تفاصيل مغامرات عسكرية قامت بها قبيلة بني كلاب وفتح الطريق ليغزو المسلمون الإمبراطورية البيزنطية.

والسيرة كالأساطير والحكايات تتألف من تعمية واعية للاوعي الجمعي ، حيث أن نظاما جديدا يتطور وينتج المعنى الذي هو وراء التمويه على القيم الاجتماعية والأخلاقية والتي بدورها تتحكم بالنشاط البشري . هذه التبدلات الراديكالية تفرض على المجتمع ثورة في الوعي الجماعي . وفوق ذلك تجد في تلك الثورة المصالحة مع الواقع ، والسيرة مثال على هذا التناقض .

وسيرة الأميرة ذات الهمة تغطي الجوانب الثلاثة المتعلقة بالتحول الأساسي للمجتمع العربي، الانتقال من ما قبل البطريركية إلى البطريكية. وظهور الإسلام كنظام شمولي يتحكم بالقيم الدينية والقانونية والاجتماعية، وظهور الأمويين ثم العباسيين على التوالي كسلطة سياسية تعبر عن الأمة العربية الناشئة. وقد فرضت هذه التبدلات العنيفة إجراءات سيكلوجية فورية، تسببت في خلق الفوضى في حياة الناس الذين يعايشونها، وفوق ذلك كله، تسببت في زيادة جرعة القلق في الوجدان .

ورحلة ذات الهمة تعكس رحلة اللاوعي الجمعي العربي وهو يتأقلم مع هذه المتغيرات. و مع أن محتوى جوهر السيرة هو بطولات ذات الهمة وابنها عبد الوهاب في بيزنطة في القرن 9 مرتبة بتسلسل كرونولوجي (تسلسل الأحداث تاريخيا) ، فهي تتضمن مقدمة طويلة و أحداثا مرتبة ، مع تصوير نفسي للشخصيات ، سواء من لهم علاقات مباشرة مع ذات الهمة أو أولئك الذين يمرون بها مرورا . إن صعود ذات الهمة الثائرة كبطل له دلالة : عبر تصرفاتها البطولية كان يمثل اللاشعور الجماعي في رحلتها لاكتشاف نفسها وهويتها الذاتية ، ومن دواعي الارتباك أن ذات الهمة تصور قوة تعافي وشفاء الأم العظيمة ، حينما أصبح بنو كلاب من أنصار الأمويين قوة مضادة للعباسيين وقفت ذات الهمة ومنعت تفككهم وحالفها النجاح في إعادتهم لحظيرة العباسيين ، وقادتهم لاحتلال بيزنطة تحت رايات الإسلام. وينقل لنا السارد أن ذات الهمة تمثل كل الصفات الأخلاقية للمرأة المسلمة الملتزمة، فهي متفانية في سبيل الرسالة الإسلامية على المستوى الشخصي والوطني ، كانت مطيعة سرا وفي العلن ، تجرد سيفها من أجل الدفاع عن الإسلام ، وهذه ليست صدفة فذات الهمة ترمز للسلطة التعويضية التي يمثلها النمط البدئي للأنثى . وهذا يساعد اللاوعي

الجماعي على مصالحة التبدلات الراديكالية (الإصلاح الديموقراطي). ومن ضمنها الإسلام . وما أن أصبح الإسلام مقبولا من اللاشعور الجماعي سقطت مسائل أخرى في مكانها، وكان التعاون مع أي سلطة سياسية يحكم باسم الإسلام مقبولا سواء كانت السلطة أمويةأوعباسية

وقد ظهرت الأحداث الأساسية في السيرة خلال عهد المعتصم ، وهذا يعني أن كتلة الحكاية ربما تكونت وتطورت خلال وبعد عصره . وهذا سيضع إطار زمن هذه الملحمة بين نهاية القرن 9 وبداية القرن 10، وهي بالضبط الفترة التي أرسى فيها الإسلام هويته الحضاري .

**03 - ملخص سيرة ذات الهمة :**

تبدأ السيرة من عهد (عبد الملك بن مروان الأموي) ، حيث ذاع صيت (مروان بن الهيثم) زعيم بني سليم كما ذاع صيت (الحارث الكلابي) زعيم قبيلة بني كلاب ، وكانت الإمارة على العرب في قبيلة بني سليم ، وحين توفي (الحارث الكلابي) زعيم بني كلاب هربت زوجته الحامل مع عبدها (سلام) خوفا على حياتها من الأعداء ، وما إن خلا بها حتى حاول اغتصابها ثم قتلها بعد أن وضعت جنينا ذكرا وعلقت في رقبته تميمة تبين أصله ونسبه . وصادف ذلك خروج الأمير (دارم) أحد الأمراء العرب بجولة صيد فصادف في طريقه الجنين بجانب أمه المضرجة بدمائها ، فتناوله و ضمه إلى بيته ورباه على الفروسية والقيم العربية وأطلق عليه اسم (جندبة) . وحين شب وعرف حقيقة نسبه إلى قبيلة بني كلاب ترك قبيلة (دارم) إلى قبيلة (بني كلاب) لينصرها على منافستها قبيلة (بني سليم) ، ولكن القدر لم يمهله فقد قتل على يد (الغطريف) أحد المرتزقة المتجولين في الصحراء وسرق فرسه بعد أن ترك زوجته حاملا في قبيلة بني كلاب .

فولدت زوجة (جندبة) ولدها (الصحصاح) في بيت عمه (عطاف) ، فشب على الفروسية وأحب ابنة عمه (ليلى)، إلى أن غادر القبيلة هائما على وجهه في الصحراء بحثا عن مهر ابنة عمه ، ولكن الصحراء أوصلته إلى قصر الخليفة الأموي في دمشق بعد أن أنقذ ابنته من براثن اللصوص الذين تعرضوا لها في الصحراء في أثناء عودتها من الحج .

في دمشق نصب( الصحصاح) أميرا على القبائل العربية وعاد إلى قبيلته بني كلاب محملا بالهدايا ومهر ليلى والإمارة فتزوجها وضم إليه قبيلة بني كلاب وقبيلة بني سليم ، وحين استقر له الأمر في الجزيرة العربية أرسل خلفه الخليفة في دمشق وكلفه والقبائل التابعة له بمرافقة (مسلمة بن عبد الملك) لمحاصرة القسطنطينية . رزق الصحصاح ولدين هما : (ظالم ومظلوم) وسميا في السيرة بهذين الاسمين للدلالة على طبيعة العلاقة التي سادت بينهما إذ نشب بينهما الصراع على إمارة القبيلة فحكم بينهما بأن تكون الإمارة في من تلد له زوجته ذكرا ثم تكون لولده من بعده ،

وعند وضع زوجتيهما ولدت زوجة ظالم ذكرا وولدت زوجة مظلوم أنثى سميت : (فاطمة بنت مظلوم) وهي الأميرة ذات الهمة التي سميت السيرة باسمها.

خشيت مربية فاطمة على الوليدة الجديدة من تهكم القبيلة وظلم عمها ظالم فهربت بها في إحدى الغزوات وربتها بعيدا عن قبيلتها على قيم الفروسية والإيمان، إلى أن ذاع صيتها بين القبائل العربية فكشفت لها مربيتها حقيقة نسبها إلى قبيلة بني كلاب ، فما كان من الأميرة إلا الالتحاق بقبيلتها ولكنها فوجئت ببطش عمها وجبروت ابنه (الحارث بن ظالم) الذي أراد الزواج منها طمعا في كسر شوكتها وإذلالها مع أبيها ، ولأنها عرفت بالنزوع إلى الحرية رفضت طلب ابن عمها وحين ألح في طلبه اشترطت عليه منازلتها وعندما غلبته في الصراع أمام القبيلة لجأ إلى الخليفة ليعينه عليها فما كان من الأميرة إلا أن قبلت بالزواج من ابن عمها واشترطت عليه عدم الدخول عليها في خلوة إلا بموافقتها ، لم ينتظر الحارث كثيرا فسرعان ما دبر مؤامرة للتمكن من غايته بواسطة خادمتها التي دست لها المخدر في الطعام .

فحملت الأميرة ذات الهمة من الحارث و اختفت عن الأنظار كي لا تظهر ضعفها الأنثوي وهي التي نذرت نفسها للفروسية والجهاد في سبيل الله . وحين حان موعد وضعها ولدت ذكرا أسود سمته (عبد الوهاب) ولشدة العداء بينها وبين الحارث وللونه الأسود رفض الحارث الاعتراف به فخاضت الأميرة معركة طويلة لإجباره على الاعتراف بولده (عبد الوهاب) لتحصل بعد معاناة طويلة على اعتراف القبائل العربية والخليفة الأموي بنسب ابنها إلى والده (الحارث بن ظالم) وعلى إثر ذلك هرب الحارث مع أبيه ظالم وثلة من أفراد قبيلة بني سليم وبعض أفراد قبيلة بني كلاب إلى بلاد الروم .

بذلك انتهت المرحلة التأسيسية في شخصية الأميرة ذات الهمة وانتهت هموم الأميرة الشخصية ليتاح لها التفرغ للهموم الكبيرة المتعلقة بالوطن الكبير وبخاصة الصراع العربي الرومي حيث كان الصراع على أشده في منطقة الثغور بالإضافة إلى وضع الصراع على السلطة في الدولة الإسلامية وقد كانت الثورة العباسية قد حققت انتصارها على الخلافة الأموية .

وبوضوح الصورة على المستوى الشخصي ومستوى الصراع داخل الدولة الإسلامية تفرغت الأميرة ذات الهمة لمقاومة الروم في منطقة الثغور الجزرية وانتقلت مع قبيلتها وقبيلة بني سليم والقبائل الأخرى المتحالفة معها إلى منطقة الثغور ومنهم شكلت جيشها القوي المتطوع لملاحقة الروم والتصدي لهجماتهم مدعومة من جيش الخليفة أحيانا ومنفردة في القتال أحيانا أخرى . ولكن الأعداء في منطقة الثغور الرومية كانوا يعتمدون على الأعداء في الداخل ولذلك كانت مهمة الأميرة موزعة على جهتين : خارجية ممثلة بالروم ، وداخلية ممثلة

بالخونة والجواسيس يمثلهم في السيرة (القاضي عقبة السلمي) . يمثل الفساد والنفاق والخيانة والحيلة في الحرب فقد كان بدسائسه يزرع الفتنة في صفوف المسلمين وكان يساعده في نجاح مؤامراته منصبه كقاض للمسلمين ولذلك دلالته وتفقهه وثقافته ومعرفته العميقة بعلوم التنكر والسحر والشعوذة وغيرها .

وكانت الأميرة ذات الهمة تعمل دائما على كشف مؤامرته وفضحها أمام الخليفة فتخفق في بعض المرات لشدة ذكائه وقوة حيلته أو لتعلق العامة به كقاض للمسلمين . ويساعد الأميرة في التصدي لحيله (أبو محمد البطال) الكلابي المتفنن في أساليب الحيل ، فكان دور البطال فعالا في الحرب والسلم إذ كان يتسلل داخل بلاد الروم متخفيا وقد يسعى إلى تضليلهم حتى تتم خطة جيشه بنجاح وقد يتسلل إلى الحصن المحاصر فيفتحه بالحيلة والذكاء حين يعجز السيف عن دخوله بالقوة .

إن الحرب في منطقة الثغور لم تبْعد الأميرة ذات الهمة عن الأحداث الجارية داخل الدولة الإسلامية وبخاصة ما يتعلق منها بالفتن الداخلية أو الصراع على الخلافة ، و تهديد العدو الخارجي كان يعطي للعناصر الفاسدة في الداخل فرصة لحبك المؤامرات وإشعال الفتن ثم إن ضعف الخلفاء وعكوفهم على ملذاتهم كانا يحولان دون توحيد الصفوف في الدولة الإسلامية وكلما ازداد ضعف الخلفاء كثرت حوادث المتمردين الطامعين بتشجيع من (عقبة السلمي) وغيره من الجواسيس ،

وكانت الأميرة تقف في وجه مؤامراته دائما ويساعدها البطال الذي اضطر في بعض المواقف إلى خطف الخليفة والقاضي عقبة السلمي لكشف مؤامرة عقبة على المسلمين ولكن عقبة كان يعود في كل مرة لحبك مؤامرة جديدة تنقذه وتوقع بين الخليفة وجيش الثغور بقيادة الأميرة ذات الهمة . ومن المؤامرات التي حبكها (عقبة) نكبة البرامكة وذلك لأنه لمس دعمهم للأميرة وجيشها .

ثم توفي الرشيد وترك حكمه لابنه الأمين وللمأمون من بعده. وحين دب الخلاف بين الأخوين وقفت الأميرة ذات الهمة إلى جانب الأمين سعيا منها للوقوف مع الخليفة الشرعي وفق وصية هارون الرشيد وتحقيقا للتلاحم الداخلي الذي يدعم جبهتها مع العدو الرومي فقد كان طموحها في القضاء على الروم في منطقة الثغور لا يحده خليفة أو خائن أو منافق أو اختلاف في الرأي فقد حدث أن طلب ملك الروم من الأميرة ذات الهمة

مساعدته بالقضاء على ثائر ضده يدعى "كوشا نوش" مقابل تسليمها مدينة عمورية ففرحت الأميرة بذلك ولكن الخليفة المأمون عارضها قائلا إن عليها أن تنضم إلى صفوف الثائر الرومي للقضاء على ملك الروم فرفضت الأميرة رأي الخليفة مما دفعه إلى إنذارها فردت عليه الأميرة بقولها (دعنا في ملطية في وجوه الكفرة لا لك ولا علينا ولا تلح علينا فيخرج الأمر من يدك ويدنا) ونفذت الأميرة خطتها واستلمت مدينة عمورية ثم استأنفت غاراتها على بلاد الروم .

في عصر المعتصم بالله أكدت النبوءة النصر النهائي للمسلمين على الروم كما حددت زمنه، فقد ظهر الرسول الكريم إلى عبد الوهاب في رؤياه وتبين عبد الوهاب حقيقة من خداع المنافقين وعلى رأسهم عقبة قائلا : يا رسول الله عقبة ضرني فهل ذلك الوعد الذي وعدتني قد اقترب؟ فقال : أتى أمر الله فلا تستعجلوه ، فقال له عبد الوهاب : يا رسول الله خلق الإنسان من عجل فمتى يكون ذلك؟ فقال : إذا وصلت الروم إلى الإسكندرية، وأخذت العلوية، وفتح الله على أيديكم عمورية ، وظهر (شو مدروس) المحتال .

وأخذت الأحداث تتلاحق تدريجيا من ضرب القسطنطينية إلى فتح عمورية ثانية على يد الخليفة المعتصم ثم صلب عقبة على باب الذهب حيث تم النصر للمسلمين على العدوين : الداخلي والخارجي.

المحاضرات: 07،08،09،10.

# القصص الشعـــــــــــبي

أولا - القسم النظري :

01 - القصة الشعبية .

02 - أقسام القصص الشعبي .

03 - الحكاية الأسطورية .

04 - الحكاية الخرافية .

05 - الحكاية الشعبية .

06 - وحدة أنماط القصة الشعبية .

07- المحاجية بديل لأنماط القصة الشعبية .

08 - تعريف المحاجية .

09 - إعادة إنتاج نص المحاجية .

ثانيا - القسم التطبيقي :

01 - مضمون محاجية بقرة اليتامى .

02 - عنوان المحاجية .

03 - مفتتح المحاجية وقفلتها .

04 - شخوص المحاجية .

05 - زمكان المحاجية .

06 - الراوي وزمن الرواية في المحاجية .

07 - الأداء في المحاجية .

08 - البنى الشاغرة في المحاجية .

09 - التعبيرات المنغمة في المحاجية .

## أولا - القسم النظري :

### 01 - القصة الشعبية :

القصة الشعبية شكل من أشكال الأدب ، لا خلاف ، ألفها مؤلف ما ثم أســـالها التاريخ الشفاهي فلاكتها الألسن ولقنتها الآذان فتشتت خطابات مختلفة بين بني البشر، لتجمعها الكتابة مرة ثانية، ولكن بنصوص متعددة تعدد الثقافات الشعبية الكونية .

وعلى هذا الأساس سماها (عمر الساريسي) : (أدباً) ، ولا استغراب طالما أن الأدب هو : « فكرة الأمة وحكمتها وتجاربها مسجلة في شعرها ونثرها وقصصها وحكاياتها...»[1] ، كما أن القصص الشعبي « ليس درجة منحطة من التأليف الأدبي الذي يتحرك في مجال ضيّق هو مجال الجدّات والأحفاد، بل هو تعبير فني من الطراز الأول له وسائله وله نظمه وقواعده التي تحكمه »[2] .

وعليه لا يخلو هذا الفن الشعبي من أهداف وغايات تختلف وتتلون بتلون الكائن البشري المتعاطي لهذا الأدب ، ولعل أهمها تـــــرى (غراء مهنا)[3] : الترفيه من أجل التسلية طالما أن أحداثها منافية للواقع لا يصدقها الراوي والسامع معا، ولكنها مع ذلك تعزية لهما من متاعب الحياة ، وتعوضه عما فاته في طفولته الشعبية المحرومة من الطعام الجيد واللباس اللاّئق وحياة البؤس، ومغالبة الأرزاق ، كما تخفي وراءها معنى أعمق، تستشفه (نبيلة إبراهيم)[4] من كلمة (فولكلور) نفسها التي تعني حكمة الشعب ، والحكمة تعني وسيلة لحل المشكلات، فهدف الأدب الشعبي ومنه قصصه هو حل مشكلات الإنسان الشعبي، لا المادية لأنه بمقدوره التعامل معها، ولكن مشكلاته الاجتماعية والأخلاقية والغيبية، لأن الحكمة تقتضي منه خلق تشريع فعال في النفوس، وهذا التشريع يُرسخ بواسطة إبداعه الذي هو واسطة بين الشعب وهذا التشريع .

ولذلك كان من الضروري يرى (فاروق خورشيد)[5] أن ننظر إلى قصصنا الشعبي نظرة جادة كونه صورة صادقة وجد معبرة في فهم الناس والاطلاع على مشكلاتهم الاجتماعية، كما لا يمكن أن نكتشف الإنسانية بحقيقتها الغريزية وعلى طبيعتها الفطرية في تراث سجله أفراد على هواهم اهتموا فيه بقيام الدولة وسقوطها، وانتصار الملوك وانهزامهم، ولا حتى في التراث العلمي ذي المقاصد النفعية المادية . بل الإنسانية على حقيقتها

---

(1) عمر الساريسي ، أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن ، (في قوالب تمثيلية) ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط2011/01م ، ص15 .

(2) عز الدين إسماعيل ، القصص االشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية ووضيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، ط1971 م ، ص121.

(3) ينظر : غراء مهنا ، (الحكاية والواقع ، مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية) ، مجلة فصول ، م 3 ، ع 4 ، ص133 .

(4) ينظر: نبيلة إبراهيم ، (حول تحديد مفهوم الشعب ، من وجهة النظر الفولكلورية) ، مجلة الفنون الشعبية/ الأردن ،ع 05 ، ص47.

(5) ينظر: فاروق خورشيد . أضواء على السيرة الشعبية ، ص25 .

وطبيعتها الفطرية مكشوفة عارية تجدها في تراثها القصصي[1]. ولذلك كانت ثم كانت ولا تزال القصة الشعبية الملاذ السحري لكثير من المهتمين بالشأن الإنساني لاكتشاف نويّاته النفسية وتعاساته الحياتية واحترازاته الاجتماعية ومكوناته الثقافية ..

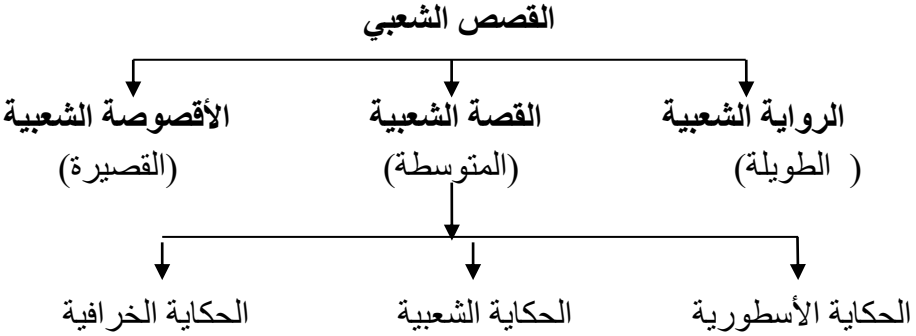
**02 - أقسام القصص الشعبي :**

والقصة الشعبية إحدى ثلاثة أنماط سردية أفرزتها التصانيف العالمية والمحلّية للقصص الشعبي ، إضافة للرواية و الأقصوصة الشعبيتين . وأهمهما شيوعا وذيوعا ، وسبب هذه الأهمية اقترانها بالفضاء الأسري أين يكون للمرأة دور فعال في عملية الحكي (رواية القصص) بخلاف النمطين الآخرين ( الطويل والقصير) ، ذواتي الصلة غالبا بأمكنة رجالية/ذكورية تُغيب فيها المرأة لأسباب معروفة، كالمقاهي والأسواق والسّاحات العمومية وما شابه، إضافة إلى ارتباطها بزمن متقطع خلاف زمن البيت المتواصل والثابت من ذلك مثلا : ( المناسبات، التجمهرات، السهرات...) .

والسبب أن أغلب المادة القصصية الشعبية يتحكم في مسارها وإلقائها وضع الفضاء/ المكان الخاص بها، فالقصص الطويل مثلا يرتبط بمكان السوق والتجمهرات الموسمية ومجامع السهر ذات الامتداد الزمني ، فلا يُعقل - مثلا - أن يحضر القاص إلى سوق أسبوعي ليحكي قصة قصيرة أمام جمهور عريض حضر ليقضي نصف يومه في السوق ، فالأمر إذن يستدعي مدّة زمنية طويلة لاستيعاب زمــن السوق من ناحية ، وإطالة مدة ( الكسب) أو الأمــوال التي يدرّها القص على ( المدّاح) كما يسمونه في الجزائر ، كل ذلك قمين بأن يختار القاص قصة طويلة أو يحاول تطويلها بموهبته الإبداعية . أما القصص المتوسط فيرتبط غالبا بالبيوت ، وبزمن محصور بين وجبة العشاء وتسليم الجسد للنوم ، وهو زمن ليس بالطويل ولا القصير. في حين يتطلب القصص القصير مُددا زمنية بسيطة ، لا تتعدى جلسات ثنائية في المقاهي أو أثناء العمل أو في غضون لقاء طارئ يجمع الأصحاب أو خــلال نقاشات في مواضيع حياتية أو اجتماعية أو سياسية سانحة ، وقد يكون خاتمة لتجمُّع ما بغاية العبرة والموعظة ..

ويظم هذا النمط المتوسط أنواعا ثلاثة من الحكي هي: الحكاية الأسطورية ، والحكاية الخرافية ، والحكاية الشعبية

(1) ينظر : محمد فهمي عبد اللّطيف، الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط 1979م، ص05.




والتصنيف الطولي أو مراعاة حجم القصص طولا وقصرا ، ومقابلة القصص للسرود الحديثة ( الرواية والقصة والأقصوصة ) ليس تقابلا اعتباطيا أو جـزافيا ، بل هو حقيقة علمية كرّسها أعـلام الفولكلور منهم ( فريدرش فون ديرلاين) بقوله : « تقابل الحكاية الشعبية في الأنواع الأدبية الراقية القصة ، أما الحكاية الخرافية فتقابلها الرواية .. »[1] . و لا يُشك في أسبقية السرود الشعبية على مثيلتها الذاتية مضمونا وشكلا ، فالسبق التاريخي للأدب الشعبي قد أثّر على نشأة الأدب الفصيح، كما ساهمت الثقافة الشفاهية في نشأة الفصحى[2] .

و يتطلب التعرض للقصة الشعبية كرافعة أساسية لأنماط المحكى الشعبي ، إلمامة شاملة بواقع الأنواع الثلاثة الرئيسة ، المشكلة لها .

**03 - الحكاية الأسطورية :**

من الأهم لتوضيح مفهوم الأسطورة تحاشي _ ما أمكن _ تحديداتها المتضاربة ومدلولاتها العديدة ، فالأهم من ذلك شبكة العلائق المختلفة التي تربط موقف الإنسان من مفهوم الأسطورة ، و بعد مغالبة مفهومها الضبابي اتضح أن الإحاطة بهذه العلاقة فيه من الراحة والاطمئنان الكثير لمحاصرة مفهوم الأسطورة والنأي بها عن مالصق بها من تعقيد وتقعيد . والموقف من الأسطورة مواقف ثلاثة :

**1 . الحيـرة :** ويلخص هذا الموقف مواقف عديدة لفولكلوريين كبار قهرهم هذا الفهم، أهمها :

(1) فردريش فون ديرلاين ، الحكـاية الخرافية ، نشأتها مناهج دراستها فنيتها، تر: نبيلة إبراهيم ، مراجعة : عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب ، القاهرة ، (د،ت) . ص 144.

(2) ينظر: محمد فخر الدين ، الحكاية الشعبية المغربية ، بنيات السرد والمتخيل ، دار نشر المعرفة ، الرباط ، ط 2014م . ص 80.

- كل من يحاول تعريف الأسطورة فهو أحمق!
- أنا أعرف كل شيء عن الأسطورة، ولكن لا تسألني عنها!
- إنني أعرف إذا لم أسأل، فإذا ما سُئلت لم أعرف!

**2. التعميم :** ووقف البعض منها موقفا تعميميا شموليا حدّدها بمدلولات جامعة لا بفرادة مدلول على وجه الخصوص، فهي من ثم : معارف الإنسان البدائي مصاغة عن طريق الإبداع .

**3. المجابهة :** أما المتجرءون على مفهوم الأسطورة ، فهم جمعان :

**1/3 - غير متخصّصين :** وهم كثّر أُرغموا تحت طائل دراسة موضوع ما _ له صلة بالأدب أو غيره _ التعريج على مفهوم الأسطورة كراهية لا طوعاً . فلا يؤخذ بتعريفاتهم .

**2/3 - متخصصون :** وهم بدورهم قسمان :

**1/2/3 - المتخصص الغربي :** عمد إلى تحديد عالمي للأسطورة لا ينطبق على مفهومها العربي بعامة والمحلّي خصوصاً.

**2/2/3 . المتخصص العربي** : وله موقفان :

**1/2/2/3** - الموقف الكلاسيكي: الذي لا يتزحزح في تحديده لمعنى الأسطورة عن المدلول العقدي والآخر اللغوي و تغليب جانبها الموضوعاتي على الفني، إلى درجة عزلها عن هويتها القصصية والفولكلورية[1].

**2/2/2/3** - الموقف الحداثي : وهو موقفان أيضا :

**1/2/2/2/3** - متأثر بالأجنبي : يرى أن الأسطورة شكل عالمي، وقالب من قوالب الإبداع الغربي، ومن هؤلاء (أحمد رشدي صالح) الذي أقصى هذا النمط الحكائي من تصنيفه الشهير الخاص بصنوف الأدب الشعبي العربي، في إشارة منه إلى انعدام ما يمكن أن نسميه (الأسطورة العربية)، وهو زعم رفضه (محمد الجوهري)[2] لكنه لم ينكر فقر لا افتقار التراث الشعبي العربي لهذا النوع من القصص، في حين لم يجد البعض بدّا من تعريفها ولكن بجبّتها الغربية كتعريف (بورايو عبد الحميد)[3]، رغم أن المعنى في دراسته هو الأسطورة الجزائرية المحلية، حيث قال : ما نسجه الخيال الجماعي من قصص له صلة بالآلهة والكائنات المقدسة وطقوس العبادة .

**2/2/2/2/3** - متأثر بالمحلّي : ويجسد هذا الموقف نخبة من أعلام الدراسات الشعبية العربية يؤمنون بأن كل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان

(1) ينظر: محمد عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط01/ 2005م ، ص 20 .

(2) ينظر: محمد الجوهري ، علم الفولكلور، 73/01.

(3) ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص146.

كما تمتاز الأسطورة بخصال نورد منها الأهم :

أ- قدمها : الأسطورة معرفة لصيقة بالإنســـان البدائي، وصورة من صور الحياة الأولى على الأرض ، فالبشرية لم تعرف أقــدم ولا أعـرق من الأسطورة . وفي القـرآن الكريم : ﴿ **أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ** ﴾[1] .

ب- شيوعها : قدمها والتصاقها بالإنسان الأول دلالة على شيوعها وذيوعها زمانا ومكانا، واكتساحها لمساحات شاسعة من هذا الكون ، « فالأسطورة لها جذور في العالم القديم والعالم الوسيط ، بل ولها جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل شعوبها...»[2] ، واعتلاؤها هرم المسار البشري وبدايته، يجعلها بالضرورة متوافرة في الزمكان كله لا جزئه،

أما عن علاقتها بالمخال العربي فيرى (عبد المعيد خان)[3] أن التخيل نوعان : تصوري واختراعي، وثانيهما يخص الأسطورة ، بينما برع العربي في أولهما (التصوري)، وضعف في الثاني (الاختراعي) ، والمرجح أن ضعف وقصور المخيال العربي اتجاه الأسطورة مردّه إلى تواجد العربي في دائرة جغرافية حساسة من حيث صلتها بخطاب السماء، فهي مهد الشرائع السماوية، والحاضنة لها أبدا، لازم هذا الخطاب شعوبها لمدد زمنية متواصلة . فالخطاب الديني/ العقدي المدون (الكتب السماوية)، والآخر الشفاهي (دعوة الأنبياء والمرسلين) ملأ المساحة الشاغرة للاستفهام الميتافيزيقي/ الغيبي ، المؤسس لنص الأسطورة وخطابها ، وبانتفاء السؤال الديني في جغرافيا العربي ضعفت الأسطورة لدى العرب ومن جاورهم عن قرب ، فـ( بمعرفة السبب يبطل العجب)، بينما قويت واستفحلت لدى شعوب أخرى كانت بمنآى عن خطاب السماء .

**04 - الحكاية الخرافية :**

الخرافة أو الحكاية الخرافية، مرحلة تالية للأسطورة التي بحث من خلالها الإنسان الأول عن ذاته وسط غابة الكون الغامض، بأدوات معرفية لاستقراء خطاب السماء الكتابي والشفاهي (الكتب السماوية . ودعوات الأنبياء والمرسلين)، واستوعب بواسطتها إلى حدّ ما العلاقة بين ذاته والكون/ الميتافيـــزيقا.

أما مرحلة الخرافة فغير، تحول فيها الإنسان من بدائي إلى شبه بدائي أكسبته الأسطورة جزءا من المعرفة، وإن كان غير كاف لاطمئنانه على وجوده وسط كون رحب لا يكتفي بالمعرفة الجزئية، وعليه فللخرافة أدواتها الخاصة ومحيطها الفكري والثقافي المخصص، مما دفع الإنسان الأول إلى الاستغناء عن مصدر الأسطورة وهو: السماء/ الدين/ الغيب، إلى مصدر آخر أقرب وأأمن هو نفسه التي بين جنبيه، وهو ما أكدته

(1) القرآن الكريم : سورة الأنعام ، الآية : 25 . وقد لزمت الأسطورة في القرآن الكريم دلالة الإنسان الأول تسع مرات .

(2) فاروق خورشيد ، أديب الأسطورة عند العرب ، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط01/ 2004م، ص05.

(3) ينظر : محمد عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، ص 20.

(نبيلة إبراهيم) في تقديمها لكتابها (الحكاية الخرافية) تعريفا للخرافة هو: « مجموعة من الأخبار التي تتصل بتجارب روحية ونفسية عاشها الناس منذ القدم...»[1]. ولاعتماد الخرافة المكانتين النفسية و الروحية كنقطة انطلاق لعالمها العجيب والغريب التلميحات الآتية :

- يُطلق على الحكاية الخرافية نعتا (العجائبي والغرائبي)، وهما نعتان لصيقان بالذات أو النفس البشرية.
- يرتبط الحيوان بالخرافة أكثر من غيرها، إلى درجة يصعب معها الفصل بين الخرافة وحكاية الحيوان سوى من كونه ناطقا في الأولى صامتا في الثانية، وينحصر موضوع الحيوان غالبا في الدرس الأخلاقي أو العظة النفسية والاعتبار.
- يجزم البعض بانشداد المرأة إلى الحكي الخرافي دون غيره ، فهي الملقي والمتلقي الأول للحكاية الخرافية، وجدير بالملاحظة أن المرأة كائن نفسي في المقام الأول.

وجميع هذه الميزات تصبّ في اقتران الحكاية الخرافية بعالم الروحنة والنفسنة الإنسانية، ولهذا أمكن القول أن : « الحكاية الخرافية تعد الأدب المعبر عن رغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي »[2].

**05 - الحكاية الشعبية :**

أما الحكاية الشعبية فهي ذلك الإنسان مكتمل الرجولة وعيا وإدراكا وواقعية، ولكن دون أن ينفصل عن طفولته الحالمة (الأسطورة) و شبابه المتوثب (الخرافة) . حكي كسالفيه _ الأسطورة والخرافة _ يختلف معهما في أشياء ويتفق في أخرى ، ويتفرد بموضوعات ذات صلة بواقعه الزمني والحضاري المختلف عن سالفيه ، ولا تفتأ الحكاية الشعبية تجتر ما علق بهما من رواسب الماضي وعقائده وعوائده، وتتمثل تصوراته، لا يرى فيها مبدع الحكاية الشعبية إلاّ رموزا لزمن اندثر قد يتكرر.

فالحكاية الشعبية شكل متجدد عن الخرافة فالأسطورة ، تتوسل بوسائل حديثة أفرزها الواقع الإنساني للشكل الجديد المغاير لواقع بدء الإنسانية بوسائلها المحدودة بعيدا عن الدين والنفس، إلى واقع المجتمعاتية والتعالق مع الآخر في وجه التحدي الكوني ورهبته .

(1) نبيلة إبراهيم ، تقديمها لكتاب الحكاية الخرافية لفون ديرلاين ، ص06.

(2) نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص92.

ولأنها مزيج من سابقتيها لم يكن تعريفها باليسر الذي عرفاه ، ما حدا بـ ( نبيلة إبراهيم ) إلى الاعتراف بصعوبة تحديدها ومع ذلك غالبت هذا العسر بما مفاده أنها : « قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الراوية الشفوية »[1] .

**06 - وحدة أنماط القصة الشعبية :**

هناك من يفصل بين كل من الأسطورة والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ، مع الإشارة إلى وحدة المسار الزمني والتاريخي لهذه الأنماط ، وهو ما أخلط الأمر على دارسيها حين محاولاتهم فرزها عن بعضها، فالحكاية الخرافية امتداد للأسطورة ونتاج ثقافي أعقب المرحلة التاريخية للأساطير وحلّ محلها، في شراكة فنية بينهما تسري على الموضوعات والشخصيات والموتيفات، بل إن (كلود ليفي ستروس/Claud Levi Strauss) نفسه يرى : أن الخرافة في مجتمع ما أسطورة في مجتمع آخر، والعكس صحيح[2] وعلى « المستوى التجريدي فالوحدات البنائية الأساسية المكونة لبناء كل من الأسطورة والخرافة بناء متشابه في وحدة واحدة »[3] . والعلاقة نفسها بين الحكاية الخرافية والأخرى الشعبية ، وإن كان من فروق ففي الجوانب المعرفية لا البناء الشكلي والفني ، طالما أن الخرافة ترتبط بإنسان شبه بدائي والحكاية الشعبية بإنسان مجتمعي واقعي شبه متحضر، وعليه « لا يحق لنا أن نتحدث عن موضوعات الحكاية الشعبية وموضوعات الحكاية الخرافية »[4] . بل إن من الدارسين من ينكر حتى هذا التمايز الطفيف . أما مكنز ( مصطفى جاد ) [5] . فمن دون شك يعتبر ( الأسطورة والحكاية) وجها من أوجه الخرافة ، يقتسمان أغلب خصائصها الفنية والسردية والدلالية

فمبدع الخرافة كان على علم بالأسطورة ، ومبدع الحكاية الشعبية كان على علم بالأسطورة والخرافة معًا « وعلى هذا فإن الحكاية الشعبية والخرافة وأسطورة الآلهة (...) تتألف في عمومها من نفس الموضوعات» [6] . والذين مايزوا بين هذه الأنماط وثيقة الصلة ببعضها اعتمدوا - إلى حد ما - على أدوات أو وسائل هذه الأنماط الفنية والمعرفية التي أتاحت لها الرسوخ والانتشار، وهي على العموم خطابات ثلاث : الدين والنفس والاجتماع ، سوى أن الحكاية الشعبية وبحكم تأخرها عن النمطين الآخرين، والاستفادة من خصائصهما، تعتبر الصورة

(1) نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص119.

(2) ينظر : عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص 146. 147.

(3) نبيلة إبراهيم ، درة الغواص في التعبير الشعبي، ص47.

(4) فردريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص139.

(5) ينظر : مصطفى جاد ، مكنز الفولكلور ، القسم المصنف ، ص 384.

(6) مصطفى جاد ، مكنز الفولكلور ، القسم المصنف ، ص139.

الكلية والجامعة لشتات الحكي السّابق ، لأنّ « الأسطورة حكاية والحكاية ليست أسطورة ، ولذلك فالحكاية الشعبية هي النوع الأم»[1] ، وما عداها يندرج تحتها. وينضاف إلى صدارتها التاريخية صدارة حضارية حيث انتقل الصراع فيها بعد أن كان بين الإنسان وقوى الطبيعة المغيبة ثم الغريبة إلى صراع الإنسان مع الإنسان ومجتمعه، ليكرس بذلك كينونة جديدة قوامها (الإنسان كائن اجتماعي)، وبعد أن كانت معرفته ترتكز إلى التخمين والمراهنة أصبحت في زمن الحكاية الشعبية ترتكز على المفاحصة والواقع .

كل هذه الميزات كانت قمينة بما نالته الحكاية الشعبية من مكانه رئيسة، أزاحت بموجبها باقي أنواع الحكي، لتتربع على عرش الخيال الشعبي الواعي من لحظة تأسيسها إلى لحظة تسيدها لأشكال تعبير مبدع الشعب الحديث .

لم تعرف البشرية كليلة ودمنة بنصها الأوّل الهندي ولا نصها الثاني الفارسي، بل عرفتها بنصها الختـــامي العربي، رغم ضآلة النصيب العربي في مجموعها . كما لم تعرف البشرية أيضا قصص البشرية بحكيها الأسطـــوري والخـــرافي، بل بحكيها الأخير ممثلا بالحكاية الشعبية . ولذلك قيل : إن الحكاية الشعبية أسطورة بإنسان غير بدائي .

**07 -المحاجية بديل لأنماط القصة الشعبية :**

و لذلك جاز اختزال الأنمـــاط الثلاثة الشهيرة في نمط جامع هو ( المحاجية ) ، ومن المحرضات على ذلك الآتي :

1 - الاعتراف الصريح لكثرة من دارسي القصص الشعبي المحلي بذلك منهم تمثيلا (عزي بوخالفة ) حين دراسته لقصص المسيلة الشعبي ، بقوله : « يتعذر وضع حدود فاصلة بين الأسطورة والحكاية الشعبية (...) والخرافة (...) نظرا لارتباطها الوثيق ببعضها..»[2] .

2 - اقتراح أحد أشهر أعلام الفولكلور العالمي (وليام باسكوم /W Bascom) بجمع هذه الأنماط الثلاثة في شكل تعبيري واحد تحت مسمّى (الحكاية النثرية)، حيث ربط الخلاف حول هذه الأنماط بالخلاف حول طبيعة علم الفولكلور نفسه ، وقد قال في ذلك : « وهناك اقتراح قد يكون غير تقليدي ولكنه غير مسبوق، بأن هذه الأشكال الثلاثة أكثر اتساعا وهي الحكاية النثرية وهذا الاقتراح يوفر نظاما تصنيفيا حيث يتم وضع

(1) محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون ، سيميائيات الحكي الشعبي ، دار الأمان، الرباط ، المغرب ، ط2012/01 ، ص29.

(2) عزي بوخالفة ، الحكاية الشعبية الجزائرية ، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة ،دار سنجاق الدين للكتاب ، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة ، 2009 م . ص94.

هذه الأنواع داخل فئة واحدة يتم تعريفها من ناحية الشكل فقط مثلها في ذلك مثل الفئة الشكلية للأمثال والألغاز والأنـــواع الأخرى من الفنون اللفظية »[1].

3 - من دون شك أن الرواة المحليين في توظيفهم مصطلحات لهجية محلية خاصة ، إنما يُعدّونها لافتات إشهارية للتعبير عن نتاجاتهم القصصية، فالمسمى اختصار لدلالة النوع القصصي من باب بلاغة القلّة التي يُنشدها الإنسان الشعبي عموما ومبدعه بشكل خاص ، وهو ما يُلحظ من نعوت كثيرة عربية لهجية للقصص الشعبي المحلي من قبيل : ( السالفة ، الحدوتة ، المحـاجية، الحجوة ، الخروفة ، الحزاية ، الحتو ، الخريفة ، السبحونة ... ) .

كما أن هناك دعوات علميّة من دارسين كبار إلى ارتياد سبيل المصطلح اللهجي المحلي، لفعاليته في التعامل مع الخصوصية التصنيفية جمعا و توثيقا . وفي دراستها القصص الشعبي الجزائري لم تتوانى ( ليلى قريش ) من توظيف هكذا نعوت مصطلحية وسما للقصة الشعبية عموما هي : ( قصة ، حكاية ، خرافة ، سيرة ، محاجية )[2] .

4 - وبخصوص عدم الالتزام بمصطلح (حكاية) العالمي ، فلأن المصطلح وليد الدراسة الحديثة للقص الشعبي وليس سمة لصيقة بواقع المحكي الشعبي ، ولذلك تقول (غراء مهنا)[3] : أن مصطلح حكاية لدى الغرب زمن عصره الوسيط كـان نعتا لجميع أنواع النصوص السردية القصيرة ، ثم أصبح يطلق على النص الروائي و الخيالي و الفكاهي حتى ، وخلال (ق19م) نُعتت به النصوص السردية القصيرة ، ومن قواميس اللغة من تطلقه على جميع أنواع السرد الروائي طويلة وقصيرة ، وإلى عهد قريب لم يُفرق بين حكاية و أقصوصة ، بل أصبحت الحكاية في منتصف الطريق بين القصة القصيرة و الفابيولا .

**08 - تعريف المحـاجية :**

يضطر الباحث - أحيانا - لاجتياز مناطق فولكلورية جزائرية عديدة طولا وعرضا دون أن يجد لمصطلحي (خرافة) و(أسطورة) أثرا يذكر، وذكر الإنسان الشعبي لهما لا يتعدى دلالتيهما اللغوية لا الفنية (اللاّواقع/ اللاّمنطق/ اللاّحقيقة)، وبالمثل تتكرر الحالة في مناطق عربية كثيرة لا تفرق بين هذه الأنماط الثلاثة . كما أن مصطلح (حكاية) يطلق - غالبا - على الحادثة أيا كانت ، فقولهم مثلا : (واش لحكاية) ينطلي على مداليل عدّة في إطار الحدث وتعني : (ما الذي وقع لك) أو (ماذا فعلت) أو(ماذا تعني بكذا) أو (لماذا لم تفعل كذا) أو(ماذا

(1) وليام باسكوم، (الأشكال الفولكلورية، الحكايات النثرية)، تر: محمد بهنسي، مجلة الفنون الشعبية ، ع65/64 ، ص99.

(2) ينظر: ليلى قريش ،القصة الشعبية الجزائرية ،ذات الأصل العربي ،ديوان المطبوعات الجامعية،ابن عكنون ،الجزائر،ط2007 ، ص 100.

(3) ينظر: غراء مهنا ، أدب الحكاية الشعبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1997 م ، ص 34،35 .

تريد) ، سؤال بألف جواب! يفسره موضعه في سياق الكلام، وقد يطلق المصطلح على القص عموماً بما في ذلك السيرة الذاتية كقولهم : (احك لي عن حياتك) أو (حياة غيرك) ، فإذن لا يعترف القاموس اللهجي فنيا بمصطلحات (أسطورة، خرافة، حكاية شعبية)، والأمر ذاته يُنعت به واقع الحكاية في الإبداع الشعبي العربي، الذي استعاض عن هذه المصطلحات جميعها بأخرى تخصه ذات ارتباط ببيئته المحلّية، من مثل :

ـ الأردن : (سالفة/ سوالف) و(خريفة/ خراريف) .

ـ مصر: (حدوته/ حواديت) و(مثلات، سهراية، أحاديث...) .

ـ الكويت : يطلق مصطلح (ســـــالفة) على الحكي القريب من الواقع ، ومصطلح (حزّاية) على خلافه .

ـ العراق : (سالفة أوسالوفة) والجمع (سوالف أو سواليف أو سالفات) والمعنى: السالف أو السابق (الماضي) .

ـ دول عربية أخرى: حجاية، حجوة، خروفة، حتو، سبحونة .

أما مصطلح (امحاجية / المحاجية) فيطلق على أنماط القص الثلاثة (أسطورة وخرافة وحكاية شعبية)، وهي نعت لا يفارق دوائر جغرافية فلكلورية جزائرية كثيرة، ذكره دارسوها بشكله ومضمونه، منهم تمثيلا : ( ليلى قريش . عبد الحميد بورايو . ثريا تيجاني . عزي بوخالفة ... ) ، وهو نعت عن قصد لا من قبيل الصدفة، ففي الآونة الأخيرة شهدت ساحة الدراسات الشعبية ميلا علميا وأكاديميا لاستعمال المصطلح المحلّي لأنه الأقرب إلى تعريف الفن ، فأهل مكة أدرى بشعابها من غيرهم ، ولذلك ابتدع الرواة هكذا نعوتا ومسمّيات قصد تحديد معنى/مدلول النمط الحكائي أو تقريب فهمه، وهو ما أكده كثيرون[1]. بل ويتعدى دور الرواة ذلك إلى التحكم في التصنيفات القصصية ، والتمييز بين أنواع الحكي المختلفة ، اعتمادا على بيئة الحكي نفسها والظروف المحيطة بعملية الحكي، لأن مصطلحات (أسطورة، خرافة، حكاية شعبية) هي في الأصل نعوت علمية اقتضتها ضرورات الأبحاث والدراسات الأكاديمية لا غير.

والمحاجية من أفعال (حاجاني/ ايحاجيني/ حاجيني) بمعنى (حكى لي/ يحكي لي/ احك لي)، والغريب عدم استعمال مجتمع الحكي الجزائري لاسم الفاعل منها (المحاجي)، وإذا أراد التعبير عن فاعل الحكي ذكره بشخصه (البارح حاجانا جدي أو حاجاتنا جدّة)، دون توظيف مسميات (القاص/ القصاص/ الحاكي/ الحكّاي/ المحاجي) ، وكأنه بذلك ينفي فعل الحكي عن فاعل محترف أو متخصص، في إشارة منه إلى مشاعية فعل الحكي الذي هو مهمة الجميع دون استثناء . و لولع مجتمع الحكي الجزائري بهذا المصطلح ، و اعتباره لافتة إشهارية لأهم قصصه الشعبي ، جملة من الغايات ،أهمها :

(1) ينظر كل من : عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص89 . و خالد أبو الليل ، ( تصنيف الحكايات الشعبية المصرية) ، مجلة الفنون الشعبية ،ع 95/94 ، ص53 .

1 - المصطلح دلالة على المشاركة التي يحققها الحكي بين ملقيه ومتلقيه مشاركة نفسية وعاطفية خصوصاً، أشار إليها الشاعر الشعبي بتوظيفه المصطلح نفسه في قوله [1] :

نشكي ونبكي يا لقصبة أنا ويّاك حاجيني انحاجيك إذا الحزن أقدانا

2 - لا ينحصر توظيف هذا المصطلح في منطقة بعينها ، بل يتعداه إلى كافة المناطق الجزائرية ، بل وفي بلدان عربية كالعراق (حجّاية) ، والسودان (حجوة/ أحاجي) . وبالعودة إلى القاموس اللغوي العربي التراثي خاصة اتضح أن : «حجئت بالشيء ، وتحجيت به : تمسكت به ولزمته»[2] ، وهو ما يحيل على معنى أهمية الحكي الشعبي والمحاجية على الخصوص لدى مجتمعات المحاجية الشعبية .

3 - يتقارب مصطلح (امحاجية) اللهجي من المصطلح الفصيح (الأحاجي) ، الـدال على (اللّغز) ، المفيد بدوره بدلالة (التعمية والإضمار) ، وهي ميزة فنية يمتاز بها الحكي على مستوى أحداثه ، وشخوصه ورموزه وعلاقته بالواقع ، بينما يلصقه ( عبد المالك مرتاض) [3] بالجحا الذي هو العقل والذكاء والفطنة . والمعنى ذاته يكرسه « نص المقدمة الأكثر شيوعا والتصاقا بنص اللغز الجزائري وهو : حاجيتك ما جيتك »[4] كمفتتح للبناء الهيكلي العام لنص اللغز،

4 - للقصة ( لمحاجية ) ومشتقاتها معانٍ عديدة في التواصل اللهجي الشعبي ، فمنه ما ذكره (سعيدي محمد)[5] : من أنها تعني (التناقض) بدليل قولهم : (ايحاجي ويفسّر)، فالعبارة ككل تعني (التناقض) ، أما (ايحاجي) فتعني السؤال وهو المعني الأساس للألغاز. والغريب في استعمال اللفظة اللهجي حملها لدلالة (الكلام غير المباح) ، من خلال قولهم : (حبيتنا أنتحاجاو) ، أي : كلام سري غير لائق ، وربما يعود الأمر إلى ارتباط المحاجية في ذهن الإنسان الشعبي بزمن الحكي السائد وهو الليل أو الظلام ، بما يحمله (الليل والحكي) من مدلولي الاستتار والتخفي . ولم يزد أدب الذوات ممثلا بنخبه الشعرية على أن يعد الحكاية قصة حياة [6] :

ذوَتْ أزهـــــارُ روحي ، وهي يـــــــابسة ماتت أغاني الهوى ، ماتت حكـاياتي

مَن لي بحذفِ اسمك الشفافِ من لغتي إذا ستُمسي بلا ليلى... حكـــــــــاياتي

---

(1) الشاعر الشعبي (عبد الحميد المسيلي)، ديوانه المخطوط .

(2) ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط1414/03هـ ، 01/ 54 .

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون ، الجزائر، ط 2007 ، ص13.

(4) سعيدي محمد ، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، ط1998م . ص104.

(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص 97 .

(6) غناء كاظم الساهر . (انترنت) . بيتان تُصرف في ترتيبهما من قصيدة طويلة بعنوان ( أنا وليلى ) للشاعر العراقي حسن المر واني .

**09 - إعادة إنتاج نص المحاجية :**

تجابه المحاجية في الآونة الأخيرة جملة من التحديات، فرضه عليها مستجد الحدث الحياتي المتسارع ، كانت نتيجته محاولة تغاير آلية للنص الشعبي بغاية التلون بلون هذا الحدث الجديد والمتجدد، في فعل نعته المهتمون بهذا الشأن : بـ (إعادة إنتاج الإبداع الشعبي) ، من بينهم (محمد رجب النجار) الذي انبرى لتعريف هذه الحالة بقوله :« مجموعة الممارسات الإبداعية المبذولة من طرف مبدعين شعبيين لتأويل الموروث القصصي تأويلا جديدا يتفق والسياق الاجتماعي والتاريخي المنتج خلاله ، حتى يواصل هذا الموروث دوره في تجسيد حالة الوجدان الجمعي إدراكيا وتعبيريا ومورفولوجيا »[1] . وسبب ذلك : إزاحة الكتابة للشفاهة . انتشار العلم بين الرواة . طغيان التقنيات الحديثة .

وبما أن المحاجية شكل تعبيري مكثف يضمنه الشعب خلاصة حكيه وقصصه وتجاربه ومعارفه العقدية والفنية والعرفية والمادية، فإنه أكثر عرضة لإعادة التشكيل أو الصناعة أو لذة الخيانة بتحول بنياته التقليدية المنغلقة إلى أخرى مستجدة منفتحة، ومن إبداع تتحكم فيه أعراف القرية إلى آخر متأثر بغزو معارف القرية (العولمة) ، والمرصود في إنجاز العبور من بنيات الشفاهة إلى بنيات الكتابة تحولين هامين هما :

**1 ـ العبور من بنية اللهجة إلى بنية الفصحى:** من أشد ما يواجهه دارس المادة الشعبية، نوعية صورة النص الفصحى أو اللهجية، لأن طبيعة الدراسة تختلف بينهما، بل قد تؤول عملية استنطاقهما إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف .

فتوسل الحكي باللهجة يحُول دون فهمها من الآخر (الإنسان الشعبي غير المحلي)، واعتماده الفصحى يبعده عن عميق معناه وخبايا مداليله، لوجود عبارات عامية تنزلق بها الفصحى إلى غير مدلولها النفسي والاجتماعي والعقدي ، وتبتعد بها عن ما وضعها له مبدعها قصدا ومرمى، ولتحاشي سالب الخيارين نحا به - الحكي الشعبي- فريق محايد مسلكا وسطا أو بين بين، لغة فصحى بسيطة قريبة إلى اللهجة ميسورة للجميع ، وفي نفس الوقت تحترم المعنى الشعبي باحترام لسانه .

**2 - العبور من بنية المسموع إلى بنية المقروء :** من غايات تدوين المسموع أو المشافه، الحفاظ على إبداعات الشعب و حكيه بخاصة من الضياع و الإهمال، في ظل انسداد العلاقة بينه و الناس و انحصار

(1) محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيولوجية ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط1995 ، ص116،117 .

تداوله لدى العامة و المريدين ، و في نفس الوقت « قد يصيبها أيضا بحذف كثير و تغير إرادي ولا إرادي حينا آخر، مما قد يطمس هويتها الحقيقية و يفقدها الكثير مما يؤسس لمكوناتها و جماليتها...»[1].

فبين كل من المسموع و المقروء أو المشافه و المدون علاقة تبادلية ، ولكن الشفاهي أعمق دلالة و أكثر دينامية من الكتابي، لاعتبارات جمى ، سوى أن المحاجية تعاني من علاقة أدق هي العبور من بنية المسموع إلى بنية المسموع ! أو إعادة تشكيل المشافه القديم بما يتلاءم و المشافه الحديث ، المنصاع للمتغايرات الجديدة والنسق الحياتي المتجدد. وتجسدت هذه الإعادة في جملة مظاهر هي :

**أ- التنويعات النصية :** من أخص ميزات النص الحكائي المشافه قديما ميل الرواة فيه إلى الرمز و التعريض، لانحدار الخطاب المسموع من الأكبر سنا إلى الأصغر عمرا ، ولعلاقة القرابة بين الملقي المتحدث و المتلقي السامع . هذان الاعتباران أهملهما رواة اليوم ، الأمر الذي جعل المحاجية تتضمن عبارات سطحية خاوية إلا من مضمونها اللغوي الباهت كقولهم مثلا : (حبّو يزّوْجو) . وهي تحوير أو تبديل لعبارة تضمنتها المحاجية القديمة هي : (حبّو يبنيو دار) . والتشكيلات النصية المعادة في المحاجية الشفاهية الآنية لا تحصى .

**ب- الاستعارة و الاستلهام :** للمتغيرات الحديثة أيما تأثير في إعادة تشكيل بعض صور المحاجية القديمة ورموزها الحكائية ، لتتحول (الغولة) مثلا من امرأة عجوز شمطاء بشعة المنظر تقتات على لحوم البشر (مين نبداك يا شحمة اللوداع) ، إلى ( شبح دراغولا) مصاص الدماء . ويتحول مقياس جمال جميلة المحاجيات بعد أن كان بشعرها الأسود الطويل (يتجرجر على الأرض) ، إلى فستان عروس أبيض ترتديه (يتجرجر في الأرض).

**جـ - الإزاحة والإحلال :** تمتاز المحاجية غالبا بانقطاعات بين بعض مفاصل السرد، أو فراغات أو محطات لاستراحة الراوي من جهة، أو لتعقيبه على حدث ما قصد الاعتبار أو توجيه النصح للمتلقي أو للشرح أو للاستدلال والاستشهاد . كأن يعقب الراوي على حدث سردي يصف ( ستوت )بالدهاء والحيلة ببعض أبيات الشاعر (الشيخ عبد الرحمان المجذوب)[2] ، من رباعياته الشهيرة :

بهت النســـا بهتين × من بهتهم جيت هارب

يتحزموا باللفـــاع × ويتخللوا بالعقـــارب

(1) نور الهدى باديس ،( المشافهة والتدوين ، الثابت والمتغير ) ، مجلة الثقافة الشعبية ،ع 13 ، ص 20.

(2) كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب ، تصنيف و شرح : نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية بالجزائر ، (د. ت) ، ص28 .

وهذا ما تعدمه المحاجية اليوم ، لضحالة ثقافة الراوي الشعبية . سوى أن بعض الرواة أزاحوا هكذا نصوصا مؤثرة و أحلوا بدلها أقاصيص من واقع الحياة اليومية أو مشاهد تلفزيونية لها علاقة بالحدث .

## ثانيا - القسم التطبيقي :

### 01 - مضمون محاجية بقرة اليتامى :

تتقاطع المحاجية الجزائرية مع كثير من الحكي الإقليمي و العربي و الغربي و العالمي حتى . وهذه المشاركة ليست غريبة في بنية الحكي الشعبي ، إذ يرسوا عليها اتفاق أغلب دراسي الفولكلور . فمع ما يوجد بينها من اختلاف في بعض التفصيلات يرى (عمر الساريسي) : أن هذا « لا ينفي أنها متفقة أساسا في الإطار العام لمجرى الأحداث وفي الهدف »[1] ، وينطبق هذا الحكم على واحدة من أشهر المحاجيات المحلية هي (بقــرة اليتامى) ، فإضافة إلى انتشارها اللاّمحدود محليا ، تلوح بأذرعها في مساحات حكي عربية و عالمية ، ومن هنا كانت ضرورة المماثلة بين الحكي رغم تغاير المكان ولكن لهذا المكان - حتما- طابعه الخاص الذي تتشكل في إطاره المحاجية فتتفق بنيتها العامة مع بنياتها الفرعية ، فموضوع (اليتم) - مثلا - كظاهرة إنسانية ، يطرقه التعبير الشعبي أينما كان ، و لكن بأصباغ ثقافية مختلفة .

واللاّفت في نص (بقرة اليتامى ) الموحد محليا، وروده في مدونة المحكي العربي مجزءا إلى قسمين ، بوحدتي موضوع مستقلتين ، و يشترك المتنان العربي و المحلي في غاية المحكي ، مع اختلافهما الطفيف في عناصر (الشخوص ،الأحداث، الوقائع ) [2] .

1- القسم الأول بعنوان : (بقرة اليتامى) .

2- القسم الثاني بعنوان :( حكاية الغزال).

كما وردت محاجية (بقرة اليتامى) في قصص (الأخوين جريم/Grimm) ذائعة الصيت والشهرة في المحكي العالمي عامة و الأوربي بخاصة، تحت عنوان : ( الغزال المسحور) [3].

---

(1) عمر الساريسي ، أدب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن ، ص 140.

(2) ينظر: عمر الساريسي ،الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، النصوص، (جمع و إعداد) . دار الكرمل للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن، ط1985/01م ،ص137، 284 . وتجدر الإشارة إلى أن الساريسي واحد من أكبر جامعي القصص الشعبي العربي بتعداد (151) .

(3) ينظر: قصص جريم . تر: كمال رضوان، الطبعة الأصلية: آرتيا ، براغ ،(1961م) الطبعة العربية : دار الفتى الغربي للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1987م، ص، 179.

لا يهم الاختلاف الطفيف بين المتن المحلي والمتنين العربي والأوربي، طالما أن المسرد العام و الرئيس واحد، فلا وجود لحكايات محلية أو عربية أو أجنبية طالما أن معظم الحكايات الشعبية تتصف بطابع كوني ( وحدة الأحداث أو الموتيفات ) ، والاختلاف غالبا ما يكون جزئيا أو ثانويا .

وتتصدر محاجية (بقرة اليتامى) أهمية و شيوعا ، عددا وافرا من المحاجيات ، أشهرها : (عشبة خضار ـ ڤرن ذهب و ڤرن فضة ـ اتفتحي يا سكـرة ـ حديدوان ـ حب حب رمان ـ لڤرع بوكريشة ـ التفاح الليفوح ـ ودعة وخاوتها السبعة ـ الستوت مولات البيوت ـ الغولة والسبع بنات ـ لونجة بنت الغول ـ الغولة ... ).

ومختصر مضمون المحاجية : أن رجلا كان له زوجتان ، له من الأولى ( لعاقلة ) بنتا و ولدا ، ومن الثانية ( لقبيحة ) بنتا ، وكانت القبيحة شديدة الغيرة من ضرتها خلافا للعاقلة ، فكانت تسعى على الدوام في أذيتها و تكيد لها المكائد ما قدرت ، ولأنها تحسن الخياطة كان ولدا ضرتها يتوسلانها أن تخيط لهما لباسا جديدا فتأبى وتقول لهما : إذا ماتت أمكما سأخيط لكما لباسا من حرير . وذات مرة قبلت طلبهما شرط ذهابهما إلى الغابة فيحضران عقاربا وثعابين ويضعانها وسط قفة التمر، ثم يتظاهران بالجوع ويطالبان أمهما بالتمر ففعلا ، و حينها نالت العقارب والثعابين من أمهما فماتت ، فصارا يتيمين تحت سطوة زوجة أبيهما، التي حرمتهما من كل شيء حتى الطعام ، فلجآ إلى بقرة لأمهما كانت تدر عليهما من حليبها ، فأمرت ابنتها الوحيدة بتقفي أثرهما والتقامها ضرع البقرة كما يفعلان ، فرفستها لتصيب إحدى عينيها بالعمى، ومن يومها كنيت بـ (العورة) . فطالبت والدهما ببيعها فخرج بها إلى السوق مرغما لكن دون جدوى ، فتسترت بزي الرجال وحاولت ، لكن الناس تنبهوا إلى أنها ليتيمين فعزفوا عن شرائها . ثم احتالت عليه - كما أوصتها ستوت - و تظاهرت له بالمرض ، وأوهمته أن أنجع دواء لدائها لحم البقرة ، فأرغمته على ذبحها . ثم إلى قبر أمهما الذي كان يسقيهما عسلا فأحرقته . ثم إلى نخلة نبتت مكان القبر كانا يطعمان من تمرها فقطعتها . وأخيرا أرغمت والدهما على الرحيل ، فبقيا وحيدين ما أضطرهما إلى سلك طريقهما وسط الغابة أين انتهى بهما الترحال المضني إلى شجرة كبيرة اتخذاها مأوى لهما، وكان بالقرب منها عين ماء شرب منها أخوها غير مبال بتحذيرها فتحول إلى غزال، وكعادته كان ابن السلطان يرتاد العين ليسقى فرسه فرآها فأعجب بها، وبفضل حيل(ستّوت أم لبيوت) قبلته اليتيمة زوجا شريطة أن يكون أخوها (الغزال) معها في حديقة القصر، فقبل شرطها وعاشا في هناء إلى أن حل ببابها يومًا مَا أبوها سائلا ، فعرفته ولم يعرفها وأكرمته بأن أعطته رغيفا دست وسطه ذهبا، ولما عاد إلى زوجته لم تشك بأن الفاعل ابنته ، فتتبعت أثرها و لحقتها إلى قصرها ، واحتالت عليها في غياب زوجها بأن رمتها في بئر القصر، ووضعت ابنتها (العورة) مكانها، إلى أن عاد ابن السلطان، وبعد لأي اكتشف أمرها فنكل

بها وبأمها، وأعاد زوجته إلى قصره سالمة مسلمة ، ثم ألحق بها والدها وأخيها الذي عاد إلى هيئته البشرية ، لتعيش الأســـرة في هناء وسعادة .

نخلص في نهاية الحديث عن المحاجية أو القصة الشعبية المتوسطة ، إلى استقراء جملة من الميزات الخاصة بهذا الشكل السردي الشعبي ، في إطاره البيئي أو المجتمع الشعبي المُشكل لهذا النمط الحكائي، بالاعتماد على النموذج المتخير للدراسة (بقرة اليتامى)، لكن دون إغفال لنصوص أخرى شبيهة تتشارك معه في نفس النمط ، ومن المهم التركيز على الأهم والأخص من الميزات ذات الحضور الوازن في الرهانات الفنية للمحكي الشعبي الجزائري .

**02 - عنــوان المحاجية :**

لكل حكاية هوية أو عنوان يسم مضمونها، ويسبقه إلى وعي المتلقي، ولذلك ترتكز الروايات الشعبية على مسميات / عنوانات ، يكون عنصر التشويق فيها شرطا أولىا وأساسيا ، ويستنبط العنوان غالبا من تسميات الشخصيات الحكائية ذات الدلالة الاجتماعية بأبعادها الرمزية كـ : ( عشبة خضار ، حديدوان ، لونجة بنت الغول ، لقرع بوكريشة ...) ، وفي هذه الحالة أُستُحب أن يكون عنوانها ( اليتيـــمة / ليتيمة ) . أو لاعتبارات أخرى فنية ، منها - مثلا - موتيفات حكائية كـ : ( التفاح الليفوح ، حب حب رمان ، ڤرن ذهب و ڤرن فضة ، اتفتحي يا سكــرة ...) . ورغم ورود (بقرة اليتامى ) بصور مروية متعددة ، وهيئات سردية مغايرة - إلى حد ما - لازمت هويتها السردية عنوان واحد انفرد بخطابها الحكائي في الأوساط الشعبية المهتمة بفعل القص ، لكن وجه الغرابة في هذا العنوان / الشعار، هو جزئية الاستحواذ على مضمون النص لا كله ، وباهت سلطته على مغــزاه ، وهامشية حضوره القصصي . فإذا افترضنا أن عناصر هذا المعمار السردي الرئيسة هي :

1) الوضع التمهيدي : وصف خلفية الحكاية ، الزمان والمكان والشخوص الفاعـلة ، والتعالق فيما بينها .
2) الصراع بين زوجة الأب واليتيمين .
3) انفصالهما عن الأسرة وبدأ المغامرة .
4) اليتيمان في كنف ابن السلطان .
5) ملاحقة زوجة الأب لهما ومحاولة إلحاق الضرر بهما.
6) الوضع الختامي: معاقبة زوجة الأب ، والتئام شمل الأسرة ، والعيش في سعادة وهناء

نجد أن العنوان : (بقرة / اليتامى) يتعالق مع العنصر الثاني فقط (الصراع بين زوجة الأب واليتيمين) ، محاولة منها إلحاق الضرر/ النقص بهما على نسق المحاولات التالية :

أ. محاولة منعهما الانتفاع بالبقرة ، ببيعها ثم ذبحها .

ب. محاولة منعهما الانتفاع من قبر أمهما حرقا .

ج. محاولة منعهما الانتفاع من ثمر النخلة التي نبتت مكان القبر قطعا.

بمحصلة استنتاجية بسيطة نخلص إلى أن : العنوان المتخير لهذه المحاجية من طرف رواتها - طبعا- له صلة تكاد تكون ضعيفة بنصها ومضمونها / خطابها بشكـــل عام ، وهو بالتقريب ( ثلث السدس)، أي يحوز عنصرا واحدا من العناصر الست الرئيسية، (العنصر رقم: 02)، ومن فروع هذا العنصر الثلاثة فرعه الأول فقط (العنصر : أ ) ، بنسبة تقريبية تقدر ب:(05,5%) . فموضوع ( البقرة ) الذي ارتكز عليه العنوان الحكائي ، لا يمثل من المجموع الكلي للمحاجية سوى (1/20) ، وهو تمثيل لا يرقى إلى مستوى عنوان يتربع على عرش عناوين المحاجية .

بداية يمكن تفسير هذه الظاهرة الفنية بالاستناد إلى مقولة عالم الفولكلور(البرث فسلسكي) في كتابه (محاولة لوضع نظرية في الحكاية الخرافية) ، من أن بداية الحكاية هي حكايات قصيرة وبسيطة[1]. مما يعني أن الجزء الخاص من المحاجية بالبقرة ، والذي يمثل من مجموعها الكلي(20/1) ، هو النص الأصلي للمحاجية ، و يمثل المرجعية التأسيسية لنصها الكلي ، ثم أضافت الجماعات الشعبية لاحقا باقي المشاهد والأحداث ( الأجزاء المكملة) ، إلى أن صارت إلى ما هي عليه اليوم . وهو أمر معقول في ظل شفاهية نصها وتخويل الرواة كامل حرية التصرف في النص الشعبي عموما والحكائي بخاصة . و هذا الإجراء الفني ليس غريبا في عالم المحكى العربي الشعبي التراثي ، إذ تأسس عليه نص (كليلة و دمنة) الشعبي - لا محالة - والذي أخذ له عنوان باب واحد من مجموع أبوابها (21)، هو باب ( الأسد والثور) فقط .

والمرجح أن إقحام مصطلح ( البقرة ) في المكون الدلالي للعنوان ، رغم أن هذا المصطلح ( البقرة ) ليس موضوعا مركزيا في المحاجية ، بقدر ما هو موضوع هامشي لا يتعدى حضوره بداية متن المحاجية ، ثم إن (البقرة) ليست حيوانا ناطقا ولا فاعلا . له علاقة بالجانب العقدي ، فالبقرة عنوان لأول سور القرآن الكريم وأطولها ، لها في وعي المجتمع الشعبي وافر القداسة ، إذ يربطها بالبركة والنماء واستجلاب الزرق ، وطرد الشياطين من البيت ، وإخلائه من طاقاته السالبة ، ومن الهم والغم ، مع نشرها للسكينة والطمأنينة والهدوء ، وبذلك يحلو للإنسان الشعبي ربطها أي( البقـرة) بموضوع اليتم .

وللإشارة ، فإن موضوع ( اليتم ) في الدلالة اللاشعورية الشعبية محليا وعربيا - إلا من وفيما ندر- لا يعني فقدان الولد لأمه فحسب ، بل يتعداه إلى دلالة مبالغة كرّستها الرواية النسوية المتسلطة على فعل الحكي ، والبالغة التأثير على المحكي الشعبي بشكل لافت ، مفادها : (اليتيم هو من عاش في كنف زوجة الأب ، حتى وإن

(1) ينظر : فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ص 155 .

كانت أمه حيّة تُرزق ) ، في إغماز من النسوية الشعبية إلى رفض (التعدد)، مهما كان وأيا كان وكيف كان ومتى كان!.

**03 - مفتتح المحاجية وقفلتها :**

بعد العنوان يأتي الدور على خصيصة أخرى تخص ( الدخلة و الخرجة ) للمحاجية ، ودون شك فلمراسيم الدخول والخروج في أي عمل غايات تخص العمل نفسه ، وقد ركزت الدراسة من مجموع الميزات والخصائص على هذا المكون الحكائي لأسباب أبرزها :

- إهمال الدراسات الشعبية له ، رغم أنه مكون استراتيجي في علم تشكل الحكاية .
- أهميته لعملية الحكي عموما، وللرّاوي ومحيط المحكي بشكل خاص، لأن هذه الصيغ تتغاير بفعل الرواة والمحيط الثقافي،فهي من ثم أساس لفهم خلفيات الراوي الثقافية ومكونات المحيط الاجتماعية.

ولا يكاد المحكي/ المحجي الشعبي الشفاهي والمكتوب يخلوا من هذه الصيغ/ الشعارات الاستهلالية والاختتامية الكوني منها من خلال البدايات النمطية الشهيرة (كان يا مكان، في قديم الزمان) أو العربي ، أو الجزائري . وتتوسل الدراسات ذات التوجه الشعبي للدلالة على ذلك بتعبيرات مختلفة أهمها : ( مفتتح حكائي/خطاب افتتاحي/ افتتاحية حكائية/ صيغة تمهيدية/ صيغ تدشينية)، في مقابل ( صيغة نهائية/ ختامية/ قفلة حكائية...)، ويحلو للبعض التعبير عنها بمصطلحي (دخلة/خرجة) أو الجمع بينهما في صيغة موحّدة ( شعار فولكلوري) .

أما (أحمد زياد محبك) فيسم مفتتح الحكاية بـ:( الدهليز) ، وهو : « حكاية قصيرة جدا، ذات فكـــرة هزلية سخيفة و ضاحكة، يُلقى بلغة محفوظة مسجوعة أو منظومة »[1]. بينما ينعته ( أحمد بسّام ساعي) بـ : (البساط) و جمعه (بسط)، والتي هي : « مسجوعات أو زجليات ، تركيب طريف للكلمات أو الجمل أو المعاني، وكأن هذه البسط تبسط القول للقاصّة لتدخل في رواية الحكاية أو تبسط أذهان المستمعين لترقب الحكاية بلهفة وشوق » [2]. كما يحلوا لبعض اللهجات العربية توصيفه بـ: الكريز و الفرشة .

وبينما يرى البعض غياب الجدوى من هذا المكون الحكائي ولا علاقة له بالحكاية التي تلقى . يراها آخرون « شفرة مكونة من سلسلة الإرشادات المنتظمة والمتقاطعة ، التي تدل على رسالة متماسكة ذات أبعاد جمالية

(1) أحمد زياد محبك ، من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط01 /2005م . ص20 .

(2) كامل إسماعيل ، ( تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية )، مجلة الثقافية الشعبية ،ع 14، ص27 .

واجتماعية وبنائية ، لازمت القص الشعبي الشفوي المكتوب في كل الأمم، وعلى أساسها تتوالى الأحداث وتتراكم فيما بعد لتنفرج حلقات الحكـاية بالنهاية التي تعتبر لحظة تتويج سيرورة هذه الأحداث »[1].

وسبب ذلك أن صيغة الابتداء الحكائية تقوم بوظيفة استئذان المستمع، و تنبيهه إلى بداية فعل الحكي، ووضعه في جو المحكي وإثارة اهتمامه، وجذب انتباهه ليتكثف ترقبه وشوقه لسماع الحكاية، فـ « الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية بمختلف صيغه [يضطلع] بدور التأطير الوجداني للحكاية في بدايتها ونهايتها »[2]، ويضطلع أيضا بدور تخييلي ينقل من خلاله الراوي سامعيه من واقعهم المعيش صوب عالم الحكي الخيالي . و في المقابل يقوم الخطاب الاختتامي بوظيفة عكسية، يُعاد من خلالها السامع إلى واقعه المعيوش الذي كان عليه قبل بدء فعل الحكي، وكأن الراوي الشعبي باختراعه هذين الصيغتين يعترف لمتلقيه بأن ما يقدمه له هو خطاب أسطوري خرافي يطبع الحكاية بطابع اللاّواقع والعجائبي و المتخيل الغريب.

وهو ذاته المراد من مفتتح محاجية (بقرة اليتامى) من خلال صيغته التعبيرية : ( قالك ما قالك ، وحاجيتك ماجيتك ، لوكان ماهوما ما ماجيتك ، يا سادة يا مادة ، يدينا على طريق الهنا والسعادة ، على ستوت أم البيوت ، أخزوها يا سامعين ، الله يخزيها و يلعنها ، اتسبّح واتنبح ، واتطيّر ضروس الكلب حتى أيعود ينبّح ، العايبة تسوطي الكيفان، والعمية تخيّط الكتان، والطرشة اتجيب لخْبر مين كان )[3]. والصيغة نفسها مزادة أو منقوصة تدشن بها المحاجية في مناطق مغاربية متعددة . ولأن هذه الصيغة التعبيرية التدشينية ذات استعمال كاسح في المرويات الحكائية الشعبية الجزائرية خاصة منها دوائرها الفولكلورية الوسطى والجنوبية ، يستنطقها البحث لاستدرار الهـــــام من الميزات ، وهي كالآتي :

1 - الصياغة المنغمة سجعا و رصفا لألفاظ متخيرة ومنتقاة بعناية .

2- اللاّمنطق في توظيف المعاني ذات الدلالات المخالفة للحقيقة والمضادة للعقـل والواقـع ( العمياء تخيط، والعرجاء تقفز، والصماء تلتقط أدق الأخبار...) ، والآلية ذاتها حلس للكثير من الصيغ التمهيدية في الحكي العربي ، منها تمثيلا : ( البرغوث قد الأرنب ، اسرجتوا واركبتوا (...) لقيت المزابل عم تنبح عالكلاب ، والحيط راكب عالحرامي...) [4] .

---

(1) عبدالمالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية )، مجلة الثقافة الشعبية ، ع27 ، ص42 .

(4) المرجع نفسه ، ص42 .

(3) الشرح بالفصحى : قيل فيما يقال ، أتيت لك بحكاية سأحكيها لك / لكم ، ولولا رجلاي ما أتيت إليك .. أيها السادة الطيبون ، نسأله السعادة و الهناء ، إن ( ستوت) التي لا تترك بيتا إلا دخلته ، عليها الخزي و اللعنة ، تتظاهر بالتسبيح و التدين ، لكنها من الخطورة و الدهاء تستطيع نزع أضراس الكلب فتؤلمه فيُكثر من النباح و العويل ، وفي زمن الغدر و الخديعة ، تتظاهر المرأة بالعرج لكنها تقفز أماكن وعرة ، و تبدى لك العمى لكنها تحسن الخياطة بإتقان ، و تتظاهر بالصمم ، ثم تأتيك من أخبار الناس و الدنيا مالا يقدر عليه الأصحاء و المعافون .

(4) ينظر : كامل إسماعيل ،( تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، ع14 ، ص28 .

3- طول البداية وقصر النهاية : للمحاجية ارتباط بالخطاب الملفوظ والشفاهي، وخلافا للمكتوب منه المقرون غالبا بالمتلقي المفرد يتعدد متلقي الخطابات المروية والمشافهة، ولأن المحاجية مُروى شفاهي، تجري عملية الاتصال فيها بين وضع راوٍ مفرد وسامع متعدد، فتكون صيغة الابتداء فيها مديدة الخطاب، تمكن السامع من اتخاذه وضعه الجديد والمناسب استعدادا لفعل الحكي ، ويتمثل الوضع الجديد( وضع الاستعداد للحكي ) في حالتين :

- الحالة الجسدية : بأن يحول السامع انتباهه من جماعته التي تشاركه السماع إلى الراوي و إهمال الجماعة .
- الحالة النفسية : تنصل السامع كليا من واقعه المعيش بتراكماته الشخصية والأسرية والاجتماعية، و التوجه بشعوره صوب عالم الحكي بأطره المتخيلة و العجائبية و الغرائبية .

وهو وضع يستدعي برهة من الزمن مديدة ، و لذلك كلّما طالت صيغة البدء ، كلما تكثف حضور المتلقي جسدًا وروحًا . وقد رُصدت صيغة الافتتاح بأشكال منوعة مراعاة لعوامل متنوعة منها :

- صيغة غير مباشرة : يكون التنبيه فيها تعبيريا أو لغويا.
- صيغة مباشرة : و يتنوع التنبيه فيها إلى :

ـ تنبيه استفهامي: هل تسمعونني؟ هل أبدأ الحكي ؟

ـ تنبيه أدائي : كأن يضرب الرّاوي براحة يده ضربا خفيفا على رؤوس الأولاد المستمعين ، أو يصفق لجذب انتباههم .

وخلاف صيغة البدء ترد الصيغة الختامية قصيرة و مقتبسة ومقتضبة : ( أحنا ادينا طريق طريق ، وهوما ادّاو حريق حريق ) ، أو (هذا ماسمعنا ، وهذا ماقلنا) ، وقد تكون أقصر ( واخلاصت المحاجية! ) ، وقد لا تكون إذا سبق النوم صيغة الختم إلى إدراك المستمعين .

والسبب أن بداية الحكي تكون فيها سلطة الحكي في يد المتلقي ، فيسعى الملقي جهده لجذب انتباهه، وأسر وعيه التخييلي، بما طال وراق من صيغ البدء . بينما تتحول هذه السلطة نهاية الحكاية إلى الملقي، بعد حيازته لهدف الحكي، فيميل ميلا إلى اللاّبلاغة ، وبلاغة الندرة .

**04 - شخـوص المحاجية :**

تتخذ الشخوص الحكائية ثلاثة أشكال نسقية ، رصدت في المحاجيات بما فيها محاجية بقرة اليتامى ، يفيد فرزها وتحديدها وتمييزها عن بعضها في إضاءة خلفياتها السردية والفنية، وهي كالآتي :

**1 - نسق توصيفي :**

أ- توصيف أسري : الأب ، الابن ، الابنة ، زوجةالأب(الضرة) ، الخال ، الأخت ، الربيبة.

ب- توصيف اجتماعي : ابن السلطان ، الدبّـار(الحكيم) ، الـراعي ...

جـ- توصيف شخصي : وهو قسمان :

* إيجابي : حديدوان ، لقرع بوكريشة ، لفحل ، المرفّح( الغني) ...
* سلبي : وهو قسمان أيضا :

ـ جسماني : العورة ، العايبة ، الطرشة ...

ـ نفساني : ستوت ، الجايح ، ابنة الراعي(انعدام الفهم)...

**2 ـ نسق وظـيفي :**

أ- مركزية وهامشية : اليتيمة / الأب .

ب- متحركة وثابتة : اليتيمان / ستوت .

جـ- خيّرة وشريرة : اليتيمة / زوجة الأب .

د- معرفة ونكرة : ابن السلطان / رجل في السوق استنكر بيع بقرة اليتامى .

**3 ـ نسق نـــوعي :**

أ- بشرية : الأب ، الزوجة ، اليتيمة ، ابن السلطان ...

ب- حيوانات : وترد بصورتين : حيوانات لكنها ناطقة ، كالغراب يخاطب اليتيم (لطخ بالطين ياحسين، ناسك رحلت وانت اقعدت ايتيم ) . الدجاجة تخاطب زوجة الأب ( تيس تيس ، راس العورة في التليس ، مكّالين ابنيتهم ) . أو هي في الأصل إنسان مُسِخ حيوانا بفعل ما ، كاليتيم الذي خالف أمر أخته وشرب من عين الماء فتحول غزالاً.

جـ- خارقة : الغول ، الغولة ، الجان ، العفريت ...

ولعل أبرز شخصيتين من شخوص المحاجية وأشهرها في عالم ( حاجيني ياجدة حاجيني)، وحضورها في أغلب الحكي الشعبي ، و مقامها فيه مقـــام الملح في الطعـــام همـــا شخصيتا : ( الغولة) و (وستوت) .

فأما شخصية ( الغـــولة )[1] ، فهي كائن بشري ميتافيزيقي بقدرات خارقة ، خيرة أحيانا وشريرة أحايين ، غلب شرها على خيرها المشروط غالبا بالنفعية أو الطاعة العمياء ، وتستأثر الغيلان في المحاجية المحلية باهتمام خاص من قبل الملقي والمتلقي بخلاف الجن والعفاريت وماشابه، ذات الطابع الفولكلوري والاعتقادي

(1) الغول : يعني الهلاك ، أو التلون و الظهور بصور مختلفة ، ينظر في هذا الموضوع بشكل مفصل ، كمال الدين الدميري ، حياة الحيوان الكبرى ، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، ط2001/01م ، ج02 ، ص646- 650 .

لا الحكائي ، وصورتها في المخال الشعبي : عجوز شمطاء تقتات على لحوم البشر. لها دور تشويقي في المحاجية من خلال وظيفتها كشخصية معادية للبطل أو البطلة .

وأما شخصية ( ستوت ) ، فلا يذكرها الرواة إلا مقرونة بعبارة (أم البيوت)، لكثرة ما تطأ رجلاها بيوت الناس . واللفظة شائعة الاستعمال في القاموس اللهجي اسما (ستوت) ، أو فعلا (يستت) وتعني : أي شخص رجلا أو امرأة يبدو بمظهر إيجابي و مخبر سلبي ، وربما كان أقرب توصيف لها بيت ( الحطيئة ) [1]يهجو أمه :

أغربالا إذا استودعت سرًا + وكانونا على المتحدثيـــــــنا !

وترد في المحاجية بوظيفة مزدوجة تجمع إلى الإساءة تقديم العون كما الحال في (بقرة اليتامى) في ظهورها المزدوج ، ففي الأول نصحت زوجة الأب أن تتظاهر لزوجها بالمرض، ثم تطالبه بلحم البقرة دواءً لعلتها، مع ما في ذلك من ضرر لليتيمين ، أما في ثاني مشاهدها فكانت عونا لابن السلطان على اليتيمة ، وحتى و إن اتسم فعلها بالنفعية لكليهما فهو في _ حقيقته_ محض احتيال و خديعة .

ف (ستوت) رغم أنها شخصيّة ثابتة وهامشية الدور الحكائي، تكتفي غالبا بمساعدة شخوص مركزية (زوجة الأب) ( ابن السلطان) ، إلا أنها محركة للأحداث فاعلة في نموها و تطورها ، فلولاها ما فقد اليتيمان ما حرضهما على مغامرة الرحيل المُمددة لسير أحداث المحاجية ، وبفضلها أيضا ارتبطت الشخصية الرئيسة بابن السلطان كشخصيه حاسمة في إنهاء الحكاية نهاية سعيدة لبطلتها من جهة ، وللمتلقي من جهة ثانية ، الذي تعد سعادة البطل نهاية المحكي هدفًا رئيسًا من أهداف تلقيه للمحاجية .

يرى (محمد عبد المعيد خان) : أن الناس جُبلوا على تعظيم الفائت وتحجيم المندثر وتقديس المتهالك ، فالكوخ يتحول إلى قصر مشيد، والميت لا شأن له يصير آلهة أو بطلا لا يفري فريه أحد[2] . فالرجل الشرير أو المرأة القبيحة يقحمهما الخيال الشعبي عالم اللاّمعقول، فيتحولان إلى غول وغولة ، والخادمة في البيوت تتحول إلى ستوت أم الدّواهي التي لا يتحداها أحد دهاءً وبديهة ، والفتاة الخيّرة عادية الجمال تصير فاتنة ساحرة الجمال لا يصلح للاقتران بها إلا ابن السلطان، وزوجة الأب لا تكتفي بمعاملة ربائبها معاملة السوء ، بل تمنع عنهم الماء والطعام ولو أرادت الهواء الذي يتنفسانه ، والبقرة تمنع وتمنح ضرعها لمن تشاء !!!.

وعليه لا نشك في كون شخوص المحاجية شخصيات حقيقية ، منتزعة من واقع حياة الناس الاجتماعية والحياتية ، لكن الخيال الشعبي المجبول على مزج الماضي بالمقدس والمنصرم بالعجيب هو من غاير هذه الشخوص من حالها الاعتيادي إلى حالتها الغرائبية .

---

(1) ديوان الحطيئة ، برواية وشرح ابن السّكيت ، دراسة و تبويبب : مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1993/01م. ص187.

(2) ينظر: عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام ، ص20 .

**05 - زمكـــان المحاجية :**

المكان و الزمان عجلتان لسير و سيرورة المحاجية ، بقيادة الشخصية . فـ « الزمان و المكان إطاران قبليان لإدراك المستمع وفهمه لما يُحكى، وبدونهما يكون عاجزا عن الفهم »[1] إذ المكان يعزز تفاعل المتلقي مع الأحداث ، والزمان يسعى لربط خياله بالوقائع ، ولا نعتقد فيما يعتقده البعض بمركزية الزمان و هامشية المكان في عملية المحكي .

فأما بخصوص زمان المحاجية ، فإن الحسْم فيه غالبا يكون مع بداية الحكي : لغة ( كان واحد الراجل...) أو (كان بكري) أو ( في زمان فات...) أو (أيام فاتت...) أو حتى بواسطة اللغة الصوتية ( إيييييه!!!) ، وقد يحوز العدد (3) في التسلسل الزمني لسير أحداث المحاجية هذا المقصد لارتباطه بمعتقدات سحيقة ، وهو إجراء فني أدائي لا سردي ، يمتهنه بعض المؤدين لا كلهم ، كأن تُكرر الأحداث التـــالية ثلاث مرات : (ذهاب الأب إلى السوق لبيع البقرة ) ، ( نداؤه : يالي يشري بقرة ليتامى ... ) ،( تتبع العورة لأثر اليتيمين ذهابا إلى البقرة ) ، ( شرب اليتيم من عين الماء ) ، ( نداءات : الغراب والدجاجة ) . وغيرها صيغا وتعابير تتنوع على أفواه الرواة لتفصل في زمنية زمن المحاجية الموغل في القدم من ناحية والمجهول من ناحية أخرى ، والدالة على اللاّزمن ، أو الزمن الموغل في الماضوية ، وقد يكون المكان نفسه دلالة على زمن أسطوري تليد ( مرّة ، كان واحد في غابة) . فـ « زمن الماضي هو عبارة عن مكان ، لأن المكان هو الزمن منفيا »[2] . و أما المكـــان فيتمظهر في ( بقرة اليتامى ) بمظهرين :

- مظهر مألوف/واقعي: البيت، السوق ، المقبرة ، المرعى، ساقية الماء (الوادي)، القصر...
- مظهر غير مألوف / رمزي : الغابة ، الشجرة ، عين الماء ، البئر...

كما لا يختلف اثنان في تزيّي فضاءات الحكاية الشعبية بدلالات الترميز، لم تعدم محاجية ( بقرة اليتامى ) هي الأخرى هذا الزي ، من خلال أهم فضاءاتها :

**1 ـ مرموزفضائية الغابة** : تعتبر الغابة / غابة الحكي، مع ما تحويه من مفاجآت ومخاطر، فضاءً أرحم من بيت العائلة الدافئ لبطل المحاجية أو بطلتها ، تجد في عتمتها وانغلاقها الأمن والأمان والراحة والسكينة ، مما لا توفره الفضاءات الأسرية، بفعل زوجه شريرة و أب ضعيف فاقد للحيلة ، ولجوء البطلة إلى الغابة « طريقة للبحث عن عدالة في الطبيعة لتعويض عدالة مفقودة في المجتمع أو مغيبة في الثقافة »[3] . فالغابة بأشجارها وأغوالها وظلامها لا تعدوا أن تكون هي الحياة رحبة و ضيقة ، آمنة وخطرة لأنها الفضاء الأنسب

(1) عبد المالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، ع27 ، ص48 .

(2) محمد حجو، الإنسان و انسجام الكون . (القول للفيلسوف هيجل) ، ص162.

(3) المرجع نفسه ، ص175.

الذي ينأى بفعل الحكي عن أوصاف المكان وملابساته ومسافاته الطولية والعرضية ، إلى غايات المحكي المأمولة : كانتصار الخير على الشر، وزحزحة الحق للباطل . وهو ما يعيه المحاجي حق الوعي حين توظيفه لعبارة : ( أبلاد يعمّرها ، وابلاد يخْليها ) للدلالة على قياس مسافة الفضاء .

**2 ـ مرموز فضائية الشجرة** : الشجرة جزء من الفضاء الأرحب ، يأوي إليها المضطهدون أمثال اليتيمين في محاجية (بقرة اليتامى) ، للاحتماء من مخاطر الغابة / الحياة ، فلا أقل إذن من أن توصف بـ (ملجأ أيتام ) . و« كما في حكايات كثيرة ، فإن الشجرة دائما نافعة كلما تعلق الأمر بصورة الأنثى المضطهدة »[1] .

**3 ـ مرموز فضائية عين الماء :** العين الطافحة بالماء رمز من رموز النماء في هذه الحياة، بل هي الحياة نفسها ، لأن الله عز وجل جعل من الماء كل شيء حيا ، فلا غرابة أن يختارها الحكات فضاءً لبداية حياة جديدة وهانئة لبطلتهم بعد طول عناء ، و لكن يعلم هؤلاء الحكات أن لا كمال لسعادة في الحياة ، فكان الفضاء نفسه سببا في الإساءة إليها ، بأن مُسخ أخوها غزالاً و صارت تتحوطه المخاطر من كل صوب .

**4 ـ مرموز فضائية البئر:** لا يكاد يُذكر البئر في ثقافة الإنسان الشعبي ، إلا و يستذكر الخيال الشعبي حكاية يوسف عليه السلام وإخوته ، ولذلك ترد في الكثير من المحاجيات دالة على فضاء ضيق عقابي، والغرض نفسه توسلت به زوجة الأب حين غيّبت اليتيمة في البئر، وعلى النهج السردي القرآني ينهي رواة المحاجية حبيس هذا الفضاء غالبا.

وأغرب ما في محاجية ( بقرة اليتامى) ، الموتيف الحكائي الشهير: ( واد من سمن وواد من عسل / لبن ) ، الذي يراه من يراه استنساخا للمثل العربي (سمن على عسل) ويضرب - غالبا - للتوافق بين شيئين . لكن هناك من ينحوا به منحاً زمكانياً ، يحيل على زمن الجنة الخالد ومكانها اللاّمحدود [2] ، خاصة وأنّ الحكي يقرنه على الدوام بالقبر والميت من الشخوص الخيّـرة .

**06 - الــراوي و زمــن الرواية في المحاجية :**

تقتصر طقوس الحكي/الحجي من المحاجية على جانبها الفني، كتقاليد البدء والنهاية وعمومية المكان ، وماضوية الزمان ، ونمطية الشخوص . بل يتعداها إلى الطقس الزمني الأنسب لالتقاء النص المُحكى بملقيه ومتلقيه ، وإن كانت الثقافات الشعبية الكونية تتفق على أزمنة محدّدة تبيح فيها فعل الحكي ، فإن مجتمعات الرواة تتغاير فيما بينها حول مراسيم زمنية مُعينة لإباحة الحكي ، و تختلف حول مواعيده ومواقيته ، كل حسب ظروفه البيئية والاجتماعية والعقدية حتّى . وزمنية حكي بيئة الدراسة زمنان :

---

(1) محمد حجو، الإنسان و انسجام الكون ، ص 175.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 269. والمراد قوله عز وجل : « وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى» ،سورة محمد ، الآية :15 .

1 ـ الزمن اليومي : ويقتصر على اللّيل دون النهار ، لغاية - دون ريب - نفعية معاشية ، طالما أن مجتمع الروّاة مجتمعٌ فلاحي يفتتح كسبه مع بزوغ الشمس و ينهيه مع انحصارها بداية الظلمة ، فالنهار يُحبس على العمل و الاشتغال و تلقيط الرزق ، و هو ما جعل المعتقد الشعبي يبرأ من الحكي نهاراً ، فيتوعد رواة النهار بالقرع و الجرب و هلمّ عاهات ، ليس إلا سوى احترام الجهد و إعلاء قيمة العمل و الاسترزاق .

2 ـ الزمن الحولي / السنوي : فالشتاء - لا محالة - أنسب فصول السنة تحفيزا لفعل الحكي، واستثارة للذواكر الشعبية الحكائية ، وذلك لطول زمن ليله ، بحيث يكون كافيا للاستمتاع بالحكاية / المحاجية ، والنوم معاً ، ويستحيل الحجي أو تضعف روايته صَيفا بسبب الحرارة المرتفعة ، التي لا تساعد على النوم من ناحية ، ومن ناحية أخرى جنوح كبار السن إلى العراء و المتنفس من المكان غير المناسب للحكي ، مع خروج الصغار لممارسة ألعابهم الشعبية الليلية ، التي تحلّ محل الحكي صيفا .

وزمنا اللّيل والشتاء يؤهلان بشدّة تربع المرأة على عرش حجي المحاجية ، واستئثار الرواية النسوية بالمحكي والهيمنة عليه ، وهو ما أكدّه ( عبد الحميد بورايو) بقوله : « ومع ذلك يظل الرواة الأصليون لهذا النمط [ ويقصد الحكاية ] هم النساء»[1]. والوضع ذاته يحياه المحكى العربي ، إذ الحكايات الشعبية هي من اختصاص المرأة بامتياز، لكنها ليست محرّمة على الرجل[2]. وعليه تتم عملية الاتصال الحكائية في مجتمعات المحاجية كالآتي :

- الراوي : المرأة أو الأنثى المسنة و الكبيرة .
- المروي له : الأولاد صغار السن ذكرانا و إناثا

وهذا الحكم لا ينفي بالضرورة حصول الأوضاع الأخرى من الاتصال ، ولكن بشكل باهت ، حيث لا تتحمّس له المحاجية ، ولا مجتمعها الشعبي .

والبرهان على الهيمنة النسوية في مجتمع المحاجية ، وإرخاء سلطتها على المحكي ، رواية وإعادة لتشكيله وصناعته ، زيادة ونقصانا وتحويرًا ، وليس ببعيد المساهمة في إبداعه ، التالي:

1- التصوير المقذع و الفض للمرأة المنافسة على الزوج أو زوجة الأب (مرت لُبيّ) ، إلى درجة اقتران اليتم - بمفهوم الحكي - بها لا بافتقاد الأم .

2- من النادر أن يحدث في المحاجيات زواج المرأة بعد وفاة زوجها ، فيغدوا الصراع من ثم بين الزوج و أبناء زوجته . و المستفاد من ذلك : وفاء المرأة لكيان الزوجية بخلاف الرجل .

---

(1) عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري ، ص141.

(2) كامل إسماعيل ،( تقنيات المقدمة و الخاتمة في السرديات الشعبية ) ، مجلة الثقافة الشعبية ،ع14 ، ص28.

3 - المرأة أقدر على حماية أولادها من الرجل، الذي تسببت أُبوَته في شقاء ولديه مرّتين: الإذعان بطلب زوجته بالرحيل وترك ولديه وحيدين دون راع ، ثم فضح مكان تواجدهما لزوجته فملاحقتها لهما.

4 - ترجيح قيم الأمومة على الأبوة : فالأبوة في الفعل الحجائي/ الحكائي - في الغالب الأعم - مرموز لصور النكد والضرر ، كانت في (بقرة اليتامى) وراء التعاسة المكرّرة لليتيمين ، وألحقت بهما الضرر والنقص مرتين ، بسبب هشاشة القرار وخور العزيمة والانصياع للآخر. أما الأمومة فخلاف ، ترمز إلى السند العاطفي والروحي والمادي ، فليس من الصدفة أن تعلي المحاجية مقام الخال/ الأخوال في العديد من مواطنها وتهمل دور العم/ الأعمام ! .

5 - الانحياز للأنوثة على حساب الذكورة ، فظهور الأنثى في المحاجية بمظهر الفاعل المقتدر ( شرا وخيرا) و إسنادها الأدوار المحورية، و تنمية الأحداث بواسطتها. يقابله لا فاعلية الدور الذكوري، فـ (الأب) شخصيته تابعة لدور الزوجة المركزي ، و( الابن) أيضا شخصية يميه فعلها وسط دور الابنة المحوري ، وفوق ذلك تجسد هذه الشخصية بشربها من ماء عين الغابة والانصياع للذة المحظورة خلاف أخته ، صورة للذكورة المهلهلة غير القادرة على كبح جماح الميول النفسية ، والمنهارة قبل إغراءات اللّذة مـــع ما تحويه من أخطار ومهالك .

6 - أما شخصية ( ابن السلطان) فلا يعتبرها الحجي النسوي شخصية ذكورية ، بل منطقة شهباء بين هذا و ذاك ، فـ (سلطان) المحاجية لا يتمتع بالسلطة السياسية ، بل بسلطة الحجي التي تعني : الحماية و الرّعاية و مقارعة ( الحقرة) . وقد يكون القصد تعال من المرأة - كـــراو - على الرجل أيا كان ، مالم يتمتع فارس أحلامها بسلطة الجاه و المال والقوة ، والجمال حتى!

و لذلك إذا أردت أن تتمتع بالحجي و المحاجية فعليك بالأماكن النائية ، و الفضاءات الساكنة الهادئة ، في ليلة من ليالي الشتاء الباردة ، حيث لا كهرباء و لا توابع الكهرباء من وسائل الوصل الحديثة ، و بالضبط أين أكوام النساء و العجائز.. !

**07 - الأداء في المحـــــاجية :**

ولان موطن المحاجية هو الليل ، وهي ميزة يتعمّم بها الحكي في أصقاع ثقافية كثيرة . ومن أنواع السرد مالا يُروى إلاّ بعد مغيب الشمس يرى ( عبد الفتاح كيليطو ) [1]، لأن الأشياء العجيبة لا يجوز إثارتها إلا خلال الظلمة .. بالفعل كما كانت تتصرف كبيرة سحرة الحكي (شهرزاد) حين كانت تقص ليلا وتسكت عن الكلام المباح عندما يلوح الصباح . يشترط الحكي ليلا وضعا خاصا من الأداء ، ينبني على الخطاب السمعي فحسب

(1) ينظر : عبد الفتاح كيليطو، الغـــائب ، دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2/ 2007م ، ص10 .

خلافا لحكي النهار المؤسس على الخطابين السمعي البصري ، حينها يزداد أداء الرواة عسرا وصعوبة وتكثيفا لاختزاله في المؤثرات السمعية دون غيرها ، كما تتقلص إمكانية اللغة فتصير لغة إنصات فقط ، ما يجبر الراوي على إظهار اقتدار فائق يمزج فيه بين اللغوي والصوتي ، وتتغاير حركة الجسد إلي حركة للصورة ، ويستغني عن اللغة الجسدية مكتفيا باللغة التصويرية

أما (المُؤدى له) فيختار من مجموع وضعيات الأداء المعروفة (الجلوس، الوقوف، الاتكاء، الاستلقاء) الوضع الأخير ، ومن جهة وسائط الأداء (الحركة ، الإشارة ، التلوين الصوتي ) الواسطة الثالثة لتلقيه (المُؤدَّى) ، ويتشارك في وضع الاستلقاء مع (المؤدِّي) في زمن ما بين اليقظة والنعاس ، فيكون زمن النوم زمنا لانقضاء الحكي . كل ذلك في لحمة من الحميمية الجسدية والقرابية ( الأم وأولادها .. الجدة وأحفادها ..) وسط فضاء عائلي مستغلق ، فتكون من ثم نمطية الأداء محكومة بفعل هذا الوضع من الطرفين ، فالمؤدي بطاقته الصوتية ، والمؤدى له بطاقته الإصغائية ، مغمض العينين، مسترخي الحواس والجسد، محدود الحركة، منفتح الذهن ، شره الخيال ، نهم المخيلة . وجدير بالذكر أن المخيلة تنشط وتتحفز بفعل السماع أكثر من فعل الرؤية ، لأن السماع تجريدي والرؤية محسوسة ، وهو ما يضاعف متعة المحكي .

ويعتبر الأداء خاصية شعبية لاقترانه بلازمة من لوازمها هي الشفاهة ، ولذلك لا ينحصر في الحكي دون باقي إبداعات الشعب الأخرى ، فتميزه الجماعة بمسميات خاصة منها مثلا : ( المدّاح ، البرّاح ، النكّات ، النشّاد / المنشد ، الشيّاد ، الندّابة /النادبة . القزّان/ القزّانة...) ، لكنها مع ذلك لا تخص مؤدي الحكاية / المحاجية بتسمية معينة ، ولا حتى اسم الفاعل من (المحاجية ) ، فتقول : ( المحاجي أو الحاكي) ، والسبب أن الحكي دون غيره لا يرتبط بشخص بعينه ، بل هو متاح للجميع ، لأن « الحكايات والأغاني يؤديها المؤدي ومستمعوه ، لا المؤدي وحده »[1] . ويشترط مجتمع المحاجية في قبوله للمؤدي ما يلي :

- قدرته على التسويق والتوصيل ، واستشراف مواطن التشوق لدى مستمعيه .
- مراعاته لمقتضى حال المؤدى لهم ( الإيجاز، الإطناب ، التركيز على حدث معين ...).
- المطابقة بين الحدث المحكي والفرجة السماعية والبصرية ، أو بين لغة الحكي وطريقة الأداء .

والرائج بين مجتمع الرواة ، أن نقظ الراوي لأحد هذه الشروط و عدم التزامه بها ، سيجعله عرضة لتدخل مؤدٍ آخر يقوم بدور المؤدي المساعد ، وهو واحد المؤدى لهم ، ويكون - غالبا - أكبرهم عمرا ( الابن الأكبر أو البنت الكبرى) ، أو أحد الوالدين إذا اجتمعا معا في حلقة الحكي ، يدعمه أثناء أدائه ، و يملأ مواطن السهو في المحاجية ، أو الغفلة والنسيان والتجاوز والخلط بين الحوادث . لأن الأداء الجيد ضرورة فنية لمتعة الحجي

(1) أحمد على مرسي ، مقدمة في الفو لكلور، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر ، ط1995/02م ، ص 155.

، يلزمه مؤد كفؤ ، ومؤدى له يفقه هذه الكفاءة ، كشرط من شروط عافية المحاجية واستمراريتها، لاكتساحها المكان واختراقها للزمان .

**08 - البنى الشاغـرة في المحاجية :**

تتسم بنية المحاجية بتراص الأحداث وتواترها ، الحدث تلوى الآخر دون انقطاع ، في لحمة من البناء السردي المتماسك . ويجئ التسلسل الأزماني كلاحقة من لواحق هذه اللّحمة، وبدوره يضاعف الفضاء هذه الوشاجة إذ يميه وسط الحدث، فيصير هو نفسه حدثا لا فضاء، ويتعالق الكل في خدمة الهدف ، و المحاجية تؤسس بنيتها الكلية على نسق مرحلي هش الحدود ليتحدد بالمضمون لا السرد، من بداية تحدد الأدوار، وتمايز بين الخير والشر، ثم مغامرة يلاحق فيها الشر الخير ، فنهاية مرحة للخير نكدة للشر. ويلفّ الجميع فاتحة سابقة وختام يعلن عن وقف الحكي . لكن ذلك لا يمنع من وجود فراغات تتخلل جسم الحكاية ، ولا يمانع في أن يخلق المؤدي للمحاجية بنى شاغرة داخل البنية الكل ، إثباتا لاقتداره الأدائي ، وتملّكه لحق الإبداع ، وتحقيقا لأهداف فنية وسردية وحكائية ، رصد منها تنويعات عديدة و متنوعة ، لا يستغني عنها عديد (الرواة / المؤدون / المحاجيون /الحكواتيون أو الحَكّاية) ، هي كالآتي :

1 - التنبيه الصوتي والحركي : ويكون صوتا إما بالنداء (هاي!) مثلا ، أو بذكر اسم من أسماء المؤدى لهم كـ (محمد !) . أو حركيا بأن يضرب الحاكي بيده ضربا خفيفا على أحد رؤوس المتلقين . والقصد من ذلك تأكده من متابعتهم لسير الحكي .

2 - الصمت مدّة وجيــزة : فإذا استبطأها المؤدَّى له طالب بمواصلة الحكي ، أما إن عدم المؤدي الاستجابة فسيضطر لوقف الحكي .

3 - الاستفهام : والقصد إشراك المتلقين في عملية الحكي ، ومفاحصة فعاليتهم من خلال توقعهم لأحداث المحاجية ، كأن يسألهم : ( وحين عـــاد اليتيمان إلى البيت ووجداه خاليا. ماذا فعلا ؟ ) .

4 - التضمين : شرحه لحدث ما من أحداث المحاجية بأقصوصة شعبية تحمل نفس المغزى ، فعند حديثه عن تظاهر زوجة الأب بالمرض وعينيها على ذبح البقــرة ، يسرد المؤدي ( حكـــــاية القـرد والغيلم ) من كليـــلة ودمنة ، لتوازي مضمونيهما واتفاقهما في المغـــزى .

5 ـ الإسقــاط : ويكون على أحداث واقعية ، أو شخوص معروفة ، أو أسماء مناطق محددة ، أو حيوانات . بهذه الطريقة يسيّر المؤدي المحاجية فهما وإدراكا ، لاقتران الخيال بالواقع الحسي .. فستوت -مثلا- هي المتسولة الفلانية ، وزوجة الأب الجارة علّانة ، والبقــرة بقرة علّان ، والعين عين الماء القريبة من كذا ...

6 - التعليم والنصح والإرشاد : يتعين على المؤدي -غالبا - تبطين بعض مفاصل الحكي بتلميحات وكنايات ، يقحمها إقحاما لإفادة المؤدى له ( خاصة إذا كان صغير السن ) ترغيبا وترهيبا . فاليتيم تحول إلي غزال لأنه عصى أمر من يكبره سنا ( أخته ) ، وشبيه به من يعصي والديه أو معلمته ...

7 - خير خلف لخير سلف : من مطامح المؤدين الأساسية في حكيهم ، خلق جيل من الرواة ، يتعقب خطاهم ليخلفهم فيما هم عليه ويواصل مسيرة الحكي ، هذه الغاية تجعلهم يسلكون في الحكي طرقا معينة ، منها مثلا طريقة (الليالي/ شهر زاد) بقطع المحاجية ، ثم مواصلتها في ليلة قادمة ، ليستهلونها بمطالبة متلقيهم (الصغار خاصة) تذكيرهم بالجزء المحكى سلفا .

**09 - التعبيرات المنغمة في المحاجية :**

للحكي الشعبي في عديد الثقافات صياغته الخاصة ، تعتمد بالأساس على لغة بسيطة لا سطحية كما أنها لغة لهجية متفاصحة تأخذ لها مقاما وسطا بين لغة النخبة الفصيحة ودارجة العوام والدهماء من الناس ، تتمايز عن الأولى بعدم اعتدادها بقواعدها النحوية والصرفية ، وعن الثانية في استهجانها لفظها الغازي والدخيل ، وثمة تنويه مفاده حيازة الراوي لخطابين لغويين متباينين ، أحدهما للتواصل المجتمعي والثاني حكرا على فعل الحكي دون سواه .

ولأن زمن المحاجية غالبا هو الليل مصدر السكون والهدوء ، فإنها تعتمد إلى حد ما على الصياغة المنغمة ، أو إيقاع الكلمة المنثورة ، فالأذن تأنس كثيرا للكلمة المنغومة وترتاح للجمل المسجوعة، وترهف الحواس لموسيقى الصياغة و التعبير ذات الوطئ الخفيف المتناغم في النفس والروح ، أو لاستمالة الحضور النفسي للمتلقي لحضور آخر يريده المؤدي لمحاجيته وهو الحضور الفني و الجمالي أو سحر المتعة. دون إغفال متعة النفع وتوسيع المعرفة . وترد بنية المنغوم في نص المحاجية بصور ثلاث هي :

**1 ـ المقاطع المنغمة المتوارثة :** وهي إذ جازت النسبة (منجز الأجداد) ، حيث ترد الصياغة المنغومة جزءا لا يتجزأ من صياغة و لغة المحاجية ككل ، إذ يعدّها الرواة و المؤدون مكونا أساسيا من مضمونها، وبنية رئيسية في بنيتها السردية ، لصلتها الوثقى بالشخصية و المكان والزمان و الحدث . منها تمثيلا لا حصرا :

ـ عبارة ( الواحد ربي / الواحد الله ) . التي تلازم العدد (واحد)، كقولهم : (جاه واحد الراجل- والواحد ربي- وقالو : علاه اتبيع في بقرة ليتامى ...)

ـ عبارة ( ابلاد يعمّرها وابلاد يخْليها ) . للدلالة على طول مسافة الترحال .

ـ عبارة ( راح وقت وجا وقت ) : توالي الأزمان .

ـ عبارة ( كان هنا .. ما كان ) : انقطاع خبره فجأة .

ـ عبارة ( شبيك لبيك وعبدك بين يديك ) : الائتمار والطاعة .

ـ عبارة ( يتغدى بيها قبل ما تتعش بيه ) : للمخاتلة وتحين الفرص .

ـ عبارة ( يلعب بذيلو أو دار على ذيلو ): الغدر والخيانة .

ـ عبارة ( جنس ولا انس/ونس) . بمعنى : هل أنت جني أم إنسي ، للسؤال عن هوية الغريب . ويحلو للبعض تكملتها بعبارة ملحقة : ( ولاّ خدّام ف لبوسيسي ).

ـ عبارة ( اخرجوا يا فيران من الغيران ) ، لإشعار المتخفي بافتضاح أمره .

2 ـ **المقاطع المنغمة الذاتية :** أو (صناعة المقاطع المنغمة) ، ويختص بها رواة دون آخرين ، بحسب ثقافاتهم و مواهبهم ، واقتداراتهم الفنية ، وإندماجهم في ثقافة مجتمعهم الشعبية، وتتمظهر في خطاب المحاجية نثرا و شعرا :

**المظهر النثري :** ويغلب عليه رصف المؤدي حكايته بما يعرفه من أمثال و حكم شعبية و مواعظ ذات صلة بمعارفه الخاصة ، وبوقائع ومشاهد المحاجية، وبفلسفة مجتمعه الشعبي. وللتمثيل لذلك المشاهد الآتية في محاجية (بقرة ليتامى) :

- مشهد ابنة زوجة الأب ( العورة ) ، وهي تلاحق أخويها من أبيها ( اليتيمة وأخوها )، يعقب الراوي : ( كب الجرة على فمها تطلع الطفلة لأمها ).

- مشهدها أيضا تتزين لابن السلطان حين عودته : (ماعاز العورة غير الكحل).

- مشهد الزوجة تلاحق اليتيمة في غياب زوجها ابن السلطان:( في ليلة ليتيمة غاب القمر) .

**المظهر الشعري :** يلجأ مؤدو الحكي لتحقيق هذه الغاية إلى أشعار المجذوب الميسورة والقريبة من المثل، دون إغفالهم - طبعا - لأشعار شعراء الملحون المحليين .

3 ـ **المقاطع المنغومة السردية :** هي عبارات أو جمل شديدة الصلة بالأحداث السردية ، والإخلال بها إخلالا بلحمة مضمون المحاجية ، ولذلك يلتزم بها غالبية الرواة :

ـ الأب يبيع البقرة في السوق ، كان يقول : ( اللّي يشري بقرة ليتامى ، ما يربح ما يشوف السعد ) .

ـ زوجة الأب وهي في السوق تبيع البقرة : ( اذبح وملّح ، وبيع تربح ) .

ـ غراب ينصح اليتيم : ( لطخ بالطين يا حسين ، ناسك رحلت وانت اقعدت يتيم ) .

ـ اليتيمة تخاطب أخاها : ( يا خويا يابن اما ، خلّاوونا الدار للهوالة والغوالة ) .

ـ اليتيمة عند رشق مغزل والديها في الأرض قالت : ( يامغزل اما و بي ، لوحلي عريفات ، وين انبات) .

ـ اليتيم حين تعرض للذبح ينادي أخته وهي في قاع البئر : (عيشة يابنت اما، لماس امضاو، واطناجر احماو ، وخيّك بين لحياة ولموت ) .

ـ رد أخته اليتيمة :( ولد السلطان عل ركبة ، وحنش بو سبع روس ايقادع فيا ) .

ـ الدجاجة لزوجة الأب وضيفاتها :( تيس تيس، راس العوره في التليس، مكّالين ابنيتهم)

ـ ضيوف الزوجة : ( انا اكليت الريّة ، مانبكي مايشرشحو عينيا . وانا اكليت الكبدة ، مانبكي ما نتهدّى . وانا اكليت لقصير، مانبكي مانحير) .

المحاضرة : 11

# المثل والتجربة الإنسانية

أولا - الإبداع الشعبي المعارفي .

ثانيا - الإطـار المعرفي للمثل الشعبي .

ثالثا - إشكالات المثل الشعبي .

رابعا - الأنماط الشبيهة للمثل الشعبي .

خامسا - أنواع المثل الشعبي :

01- المثل الفـــــني .

02 - المثل الجزئي .

03- المثل المبتـــــور.

04- المثل الحـــــواري.

05- المثـــل الثـــــلاثي .

06- المثـــل الحكـــــائي .

سادسا- خصائص المثل الشعبي :

01- الديباجـــة .

02- الايجاز .

03- الايقاع .

04- الذيـوع والشيـوع والتداول .

05 - الكناية والتعريض والتعميـم .

06- السخرية والفكـــاهة .

07- القدرة على التفسيروالإقناع .

سابعا- أهمية المثل الشعبي :

ثامنا - عبد الرحمان المجذوب :

01 - حياته .

02 - شخصيته.

03 - تعلمه وتصوفه .

04 -شهرته .

05 - علمه وأدبه .

06- نماذج من رباعياته/ أمثاله الشعبية .

## أولا - الإبداع الشعبي المعارفي :

إبداع له علاقة بمعارف الإنسان الشعبي المختلفة ، إضافة إلى إبداعيه : السردي و النظمي . يتميز عموما بقصر النص وكثافة الفكر وبلاغته ، أو ليس (خير الكلام ما قل ودل) ! . تتقاسمه أشكال تعبيرية شتى، خاض الدارسون في تقسيماتها وتجزآتها دون حسم ، كما عددوا من أنماطه عددا معتبرا دون اتفاق ، بل ضاعف من ضبابيته وحيرة دارسيه .

فإبداع الشعب المعرفي أقسام ثلاثة : المثل الشعبي فاللغز الشعبي ثم التعبير الشعبي ، فإذا كانت الحدود الفنية الفاصلة بين (المثل واللغز) بينة واضحة ، فإنها بين (المثل والتعبير الشعبي) منطقة شهباء أوحلت كثير الدارسين ، فنالها التناقض والحيرة والخلط أحيانا، وهو أمر أقرّه (عبد الحميد بورايو) بقوله : « هناك تداخل بين هذه الأشكال التعبيرية لذلك وجدنا عددا من الدراسات حاولت التميز بينها وتوضيح خصائص كل منها بمقارنتها بالأخرى » [1] .

## ثانيا - الإطـار المعرفي للمثل الشعبي :

بصدد معناه اللغوي ذكر ( ابن فارس ) ، أن : « (مَثَلَ) الْمِيمُ وَالثَّاءُ وَاللَّامُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى مُنَاظَرَةِ الشَّيْءِ لِلشَّيْءِ. وَهَذَا مِثْلُ هَذَا، أَيْ نَظِيرُهُ، وَالْمِثْلُ وَالْمِثَالُ فِي مَعْنًى وَاحِدٍ . وَرُبَّمَا قَالُوا مَثِيلٌ كَشَبِيهٍ. تَقُولُ الْعَرَبُ: أَمْثَلَ السُّلْطَانُ فُلَانًا: قَتَلَهُ قَوَدًا، وَالْمَعْنَى أَنَّهُ فَعَلَ بِهِ مِثْلَ مَا كَانَ فَعَلَهُ. وَالْمَثَلُ: الْمِثْلُ أَيْضًا، كَشَبَهٍ وَشِبْهٍ. وَالْمَثَلُ الْمَضْرُوبُ مَأْخُوذٌ مِنْ هَذَا، لِأَنَّهُ يُذْكَرُ مُوَرًّى بِهِ عَنْ مِثْلِهِ فِي الْمَعْنَى. وَقَوْلُهُمْ: مَثَّلَ بِهِ، إِذَا نَكَّلَ، هُوَ مِنْ هَذَا أَيْضًا، لِأَنَّ الْمَعْنَى فِيهِ أَنَّهُ إِذَا نُكِّلَ بِهِ جُعِلَ ذَلِكَ مِثَالًا لِكُلِّ مَنْ صَنَعَ »[2] . فالمثل إذن : يحمل دلالة الشبه والنظير، وهذا المعنى اللغوي انتقل ليدلّ على المعنى الاصطلاحي ، فالعبارة التي تستعمل مثلا ، يتم توظيفها لتماثل أو تشبه المناسبة التي تستدعي المثل .

---

(1) عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، ص67،68 .

(2) ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تح : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، ط1979م ،ج5، ص296،

و بما أن للثقافة المثلية عديد التعريفات ، سببها تداوله الكاسح بين شعوب المعمورة ، وانتشاره الواسع تاريخيا و جغرافيا . وجب اختزال عشرات التحديدات المناطة بتعريف المثل التراثي[1] منها و الحداثي ، في تعريفين ، واحدهما كلاسيكي مفاده أن الأمثال : « وشي الكلام وجوهر اللفظ وجلي المعاني ( ...) ونطق بها كل زمان وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها حتى قيل أسير من مثل » [2]. والثاني حديث يفيد أن : « المثل قول جار في اللغة الشعبية، متعلق على نفسه، له توجه نحو التعليمية، وله صياغة راقية » [3].

وكغيره من إبداعات الشعب يتصف المثل الشعبي بفرادة مبدعه ، ثم تُسيله الشفاهة على ألسنة الجماعة بين مزيد للكلمة أو منقص لها، أو مشذب لصياغة ، فـ « المثل مهارة فرد، وحكمة الجميع » [4]، كما لا يختلف اثنان في شعبيته المطلقة الفصيح منه والمتفاصح، طالما أنهما يجتمعان في خصيصة رئيسة للإبداع الشعبي هي : خاصية اللاّاسناد/ مجهولية المؤلف ، ولذلك قيل : ( المثل صوت الشعب ، والأمثال حكمة الشوارع ) .

كما لا يوجد أشقى ولا أضنى من المثالّة الشعبي/ مبدع المثل ، يعتصر تجربة حياتية مديدة ، وخبرة شقاء عمر بأكمله في جملة قصيرة قد لا تتعدى السطر، والأشقى كونه لا يستفيد من ذلك ، لأن : ( التجربة مشط تهبه الحيـــاة للأقرع ) ، ولذلك قال أرسطو : ( الأمثال حديث الشيوخ ) .

## ثالثا - إشكالات المثل الشعبي :

ولأن الأمثال « تعلقت بكل شيء ، وتناولت كل شيء يتصل بالحياة (...) فكل ما يتصل بالحياة ويحوم حولها وينبع منها مجـــال فسيح لفن المثل ، ومضطرب عريض له »[5] ، بل وتدخل في جميع مظاهر الحياة ، فهي تتحدث عن سعادة من يتداولها وعن شقاهم ، و عن غناهم و فقرهم ، والشرف والخزي ، والجمال والقبح ، والضعف والعظمة ، لاقى ولا يزال دارسوا الثقافة المثلية مشقة في تحقيب موضوعاتها المتشعبة ، لا

(1) من أعلام الثقافة المثلية التراثية : الأصمعي، أبو هلال العسكري، الزمخشري، الثعالبي، الخوارزمي، الرازي، أبو عبيد البكري، المفضل الضبي، الماوردي، الحسن اليوسي، الحسن الأصبهاني، أبو يعقوب الخويي، زيد بن رفاعة الهاشمي، مؤرخ بن عمرو السدوسي، أبو الحسن علي الواحدي، سليمان بن موسى الكلاعي ...

(2) ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1983/01م ، ج3 ، ص 03.

(3) عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، نقلا عن : كتاب فريديريك زايلر (دراسة للمثل الشعبي الألماني)، ص 62.

(4) قاسم عاشور (جمع وإعداد)، ما قل ودل، دار ابن حزم، بيروت، ط2002/01م،(القول لجون راسل). ص 36 .

(5) عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1981م، ص 112.

كلها فهذا من باب الاستحالة ، بل المقصود مجالاتها المتفردة كالمجال (الاجتماعي أو العقدي أو الأخلاقي ، المعاملات ، الآداب ، المرأة...).

فالكثرة الكثيرة من أمثال الشعب تستدعي موضوعات مجهرية تعجز أمامها قدرة صنافة موضوعات الثقافة المثلية ، وهو ما أقره (الميداني) بعد جمعه لحوالي (6000 مثل) : « والله أعلم بما بقي منها، فإن أنفاس الناس لا يأتي عليها الحصر »[1] .

وعليه يحسن بهؤلاء درءًا لمغامز التقسيم الدلالي أو الموضوعاتي اعتماد التقسيم الألفبائي العام (مدونة الأمثال بكاملها) ، أو الآخر المخصص ، ونعني به أشطار المدونة الرئيسة : (المجال الاجتماعي، الديني، السياسي، الأخلاقي...) ثم يطبق التقسيم الألفبائي على هذه الأقسام منفردة ، ولذلك اعتمده (غادة بوتارن ) ، حيث المح إلى نجاعته بقوله : « على أن الترتيب الالفبائي قد عملنا به في داخل كل موضوع ، وهو في رأينا أفضل ما يعتمد عليه في هذا النوع من التبويب ، فانه يسهل على القارئ الرجوع إلى ما يبتغيه ، كما يجنبنا نوعا من الاعتباطية في عرض الأمثال »[2] .

فمن أخطاء التقسيم الدلالي - مثلا- إفراد الحيوان بإضمامة من الأمثال، مع أن الحيوان في هذه الأمثال أداة فنية لا موضوع ، كقولهم : (ولد البط عوام ، ولد الفار يطلع حفار، القط يعلم ابويو النط ، شوف العودة واشري بنتها). فجميع هذه الأمثال تصب في غاية واحدة رغم تعدد الحيوان فيها هي : (تأثر البنوة بالأبوة) .

وبالمثل لا علاقة للحيوان بمضارب الأمثال الآتية : (المحامية تغلب السبع، يشري الحوت في البحر، دابنا ولا عود الناس، شاهد الكلب ذيله، ما تجوع الذيب ما تبكي الراعي، عيب البقرة يغطيه حليبها ، القرد في عين أمو اغزال، صام صام وافطر على جرادة...).

كما أن ذكر مصطلح (سياسة) في ثقافة المثل لا يدل على إدارة شؤون الحكم ، ولفظ (امرأة) لا يفضي إلى دلالة الأنثى ، وكلمة (دين) لا تعني المعتقد . ففي ثقافة الأمثال الشعبية يحيل مصطلح (سياسة) على حسن التدبير ورجاحة العقل ، بينما يفهم من لفظة (دين) معاني: الاقتراض، الأمانة، الصدق، أما لفظ (امرأة) فغالبا يقصد به : الأسرة / العايلة .

---

(1) الميداني ، مجمع الأمثال ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت، ط2003م ، ج01 ، ص5 .

) غادة بوتارن ، الأمثال الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1987م ، ص6 .2(

## رابعا - الأنماط الشبيهة للمثل الشعبي :

يتضارب مضرب الأمثال مع أنماط مساوقة له شكلا ومعنى أهمها : الحكمة ، القول السائر/المأثور، والشعر الحكمي .

فأما تعالق الثقافتين المثلية والنظمية، فتوهم بعض المؤلفات متلقيها بحضور مزعوم لهذه اللحمة الدلالية بين الأنماط الثلاثة ، منها تمثيلا لا حصرا : (بدر عبد الحميد هميسة : من روائع الأمثال والحكم والأشعار) . كما أن الساكنة الشعبية المغاربية لا تعتبر رباعيات (عبد الرحمان المجذوب) (قصيدة من 125 بيت) شعرا ينظم ، بل أمثالا تضرب ، والمجذوب مثالة لا شاعرا، وهو أمر حسمه بعض دارسي الفولكلور، كـ (محمد المرزوقي)[1]، الذي يرى أنه إلى الشعر أقرب منه إلى المثل .

وبالمثل توحي بعض المصنفات بفـــرادة المرمى بين المثل والقول السائر/المأثور، منها تمثيلا : (منير عبود : موسوعة الأمثال والحكم والأقوال العالمية) . وهو ما يجانبه (عمر الساريسي)[2]، إذ يعتبر الأقوال السائرة غير الأمثال : تمتاز بمديد تجربة مبدعها/ كبر سنه ، وتراتب منطقي معقول لأفكارها، وتناولها لأمور الحياة ، فهي بالتالي أقرب إلى الحكمة منها إلى المثل .

أما بخصوص الحكمة ، فكثّـــر هم الذين لا يجدون حرجا في الجمع بينها دالا ودلالة ، اعترافا : كرابح خدوسي في مقدمته لـ (موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية)، بقوله : « هو زبدة الكلام الصادر عن البلغاء والحكماء (...) والمؤسف أن هذه الكنوز من الحكم البليغة والأمثال المعبرة (...) في مجالات أخرى غير المثل والحكمة... »[3]. أو تعريضا من خلال مسميات المؤلفات التالية :

- كمال خلايلي : معجم كنوز الأمثال والحكم العربية.

- يوسف سلوانش : الأقوال الذهبية في الحكم والأمثال الشعبية.

---

(1) ينظر: محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي ، ص 34.

(2) عمر الساريسي ، أدب الحكاية الشعبية ، ص 122.

(3) رابح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، دار الحضارة، ط1997م، ص 05.

- سفر الحمداني : الأمثال والحكم العربية في خدمة الداعية.

وقد كان هؤلاء خير خلف لسلف اعتبر النمطين فنا واحدا لعل أبرزهما : (ابن مسكويه/الحكمة الخالدة) و(ابن عبد ربه/العقد الفريد).

وبالإمكان تلخيص وجهة النظر الغربية في موقف الألماني (رودلف زلهايم)[1]، من الثقافة المثلية العربية، ووجوه التمايز التي تفرقها عن الحكمة ، ومنها أن الحكمة ذات توجه أدبي (علميّة المؤلف والصياغة التجريدية) تتضمن خلافا للمثل العبارات النادرة والأقوال السائرة ، في حين يفتقر المثل لهكذا ميزات ، لكنه يفظلها تداولا وشيوعا ، ولتقريب الفهم المعادلة الآتية :

حكمة = مثل + معنى مجرد + مصطلح فلسفي + إيقاع .

أما (ريجي بلاشير)[2]، فيساوي بينهما في خلال فنية هي : (الإيجاز، المغزى الأخلاقي، القيمة التهذيبية)، سوى أن المثل حكاية على لسان الحيوان ، والحكمة ذات طابع إبداعي شخصي وتفكير مثقف .

وللنقد الجزائري موقفه من ذلك ، حيث يعتبر (عبد الحميد بورايو)[3]، بالاعتماد على دراسات عالمية أن ثلاثتهم يتآلفون في : (الإيجاز، الشيوع، صوغ العبارة) ، مع تميز المثل عنهما بالتشبيه والمماثلة - وهي خاصية رئيسة في المثل- وتصدير تجربة إنسانية ، بينما تتمايز الحكمة والقول السائر عنه بـ(معلومية القائل، التجريد، النزعة التأملية، التعميم، التعليم والتوجيه) . ولـ(عبد الحميد بن هدوقة)[4]، موقف غريب عدّ من خلاله :

- المثل يهدف للمشابهة والمماثلة.

- الحكمة ترمي إلى الوعظ والنصح والإرشاد.

- القول السائر يقرر شيئا واقعا أو يهدف إلى تقرير الوقائع.

---

(1) ينظر : رودلف زلهايم ، الأمثال العربية القديمة ، ترجمة وتحقيق : رمضان عبد التواب ، دار الأمانة ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1/1971م ، ص 27، 32.

(2) ينظر : ريجي بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، تاريخ الأدب العربي ، تر: إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر المعاصر، ط1998/01م . ص 882.

(3) ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 67، 68.

(4) ينظر: عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، ط1993م، ص 12، 13.

وخلاصة موقفه : أن المثل يتضمن الاثنان ، فالحكمة مثل والقول السائر مثل ، والمثل ليس حكمة ولا قولا سائرا !

ونافلة القول عن المذكور السابق : أن المثل والحكمة والأقوال السائرة المأثورة تتحد مجتمعة فنيا ودلاليا وشكلا، سوى أن المثل أقربها إلى إبداعات الشعب ومبدعه، وأشدها لحمة والتصاقا بالحياة الشعبية.

## خامسا - أنواع المثل الشعبي :

الأمثال كتاب أو سجل ينهل منه إنسان الشعب ويستخلص منه حلولا شتى لما استعصى عليه في معترك الحياة ، فثقافة المثل يرى مبدع المثل أفضل وأنجع من ثقافة المدرسة ، أو قل ثقافة الخبرة في مقابل معرفة الخبزة !! (سال امجرب ولا تسال طبيب) ، ولذلك سعى إلى تنويعها لتستوعب انشغاله المتعدد ، وتلوينها بتعداد أصباغ تلاوين الحياة ومعتركها . وهي أنواع عدة كشفت عنها المدونة المثلية الشفاهية الهائلة لقائليها ، نذكر منها الآتي :

**01- المثل الفـــــني :**

الأمثال العادية بإطارها الفني البسيط : الإيجاز، السجع/البلاغة، التعبير عن موقف حياتي معين ، ولها حصة الأسد في حضيرة الثقافة المثلية الشعبية.

**02 - المثـــــل الجزئي :**

من الأمثال ما يتناول موضوعين أو أكثر لكن شاهد المثل أوله ، والباقي غالبا للميزان الوقعي أو المقارنة بقصد الشرح ، أو لعموم معرفته بين الناس سلبا أو إيجابا ، فـــــقولهم : (عرّة المرا اللّي تطيب وتذوق ، وعرّة الرجال اللّي يتوخر في السوق)[1]. فالمُعنى عبارته الأولى ، أي المرأة النهمة أثناء طهيها الطعام دون اعتبار لما سيأتي أو يجدّ على العائلة ، أما العبارة الثانية فلا تعني شيئا سوى الغايات الفنية المذكورة سلفا ، بل قد تكون مغلوطة ، لأن (الجلاّب أو بائع الغنم) يحسن به التأخر في السوق حتى يكون بيعه أوفى وربحه أجدى ! ومنه أيضا ( أدّي البنات عل اللُمّات ، و اركوب الخيل على السادات)[2].

(1) المرا : المرأة - تذوق : المرأة النهمة التي تأكل بشره.

(2) بالفصحى : اختر الزوجة من خلال أمها ، واختر الخيل من خلال مالكيها .

**03- المثل المبتـــــور:**

مثل كغيره، سوى أنه ينسب لمجهول محذوف يفهم من السياق ، كقولهم (اسبّبْ اعبدي وأنا انعينك)، فالمخاطب في العبارة السالفة ينبئ عنه شكل الخطاب وطبيعة المخاطب ، والأصل في المثل : (قال الله تعالي، ثم تكملة المثل ...) .

**04 - المثل الحـــــواري :**

الحوار أسلوب للتفاهم بين الناس، يهدف إلى إيصال رسالة أو إشارة أو ملاحظة ، ويجسد حالة اجتماعية وإنسانية يريد الناس تصويرها ، ولأنه سمة بشرية « فقد لوحظ كذلك أنه ينتشر في الأمثال (...) وهو نمط من أنماط التعبير، يتم (...) بين موقفين أو أكثر، (..) يتفوق على الأمثال العادية في إقامة العلاقة بين قضيتين تتم عن طريق الحوار، فنجد أنفسنا أمام مواقف متعارضة، تتجسد عن طريق الوعي بالفكرة المقبولة ... » [1]، ومن أمثلته قولهم : ( قالّو: يا ذّيب واش بيك تعوق؟ قاللهم : بي قايلة غدوة ) ، ومعناها : قالوا للذئب مابك تعوى ، قال لهم : خوفا من حرارة الغد . ومن الأمثلة أيضا ( قالت الحجرة : أنا تبليت ، قالت : التربة أنا نسكت) [2] . وأيضا قولهم : (هي تشكي بالعقر، وهو يقوللها قداش أولادك) ؟

**05- المثـــــل الثـــــلاثي :**

غالبا ما تكون سدية الأمثال عبارة أو عبارتين على الأكثر، وهو بناء يستلزمه واقع المثل الفني الملزم للإيجاز والاختصار الشديد ، لكن يشد عن القاعدة أمثال ثلاثية الصياغة، بثلاثة موضوعات يجمعها المعنى العام لمضرب المثل كقولهم : (الأولى عسل، والثانية بصل، والثالثة أحصل)[3] ويضرب للمتمادي في الخطأ، ومنها أيضا ( إذا تلاقى الزين مع الزين ايجيبوا الذهب الخالص ، وإذا تلاقى الزين مع الشين ايجيبوا فرخ الطاوس ، وإذا تلاقى الشين مع الشين ايجيبوا الخنافس)[4].

**06 - المثـــل الحكـــــائي :**

(1)-هاني صبحي العمد ، أبحاث في الأدب الشعبي، مطبعة السفير، أمانة عمان، الأردن، ط2008/01 م.ص14.

(2) - تبليت : من البلل نتيجة ماء أو مطر !

(3)- نتيجة الخطأ الأول أهون مما يليه، وكلما تكرر الخطأ زادت وخائمه.

(4)- الزين جمال الخلقه والخلق ، والشين خلافها - الخنافس، أو بوجعران وهي حشرة وسخة .

الحكائية لازمة رئيسة لإبداع الشعب الشفاهي، لا تكاد تعدم في شكل من أشكاله ، لغايات أهمها : التفسير، التبسيط ، تقريب الفهم ، إضفاء الفهم ، إضفاء نكهة على الملحوظ .. وهي لون متوهج لم تعدمه الأمثال هي الأخرى ، ولكن بشكل ضمني لا صريح ، حيث ترد بعض الأمثال مغلقة الدلالة مشفرة المعنى لا يرى فيها المتلقي إلا جعجعة لفظ و إيقاعا صامتا أخرسا ، والسبب أن هكذا أمثال لا تفهم إلا من خلال قصص مواردها ، وهي حكاية بسيطة عن حادثة ما يذيلها المثالة الشعبي بمثل تنقضي به الحكاية من جهة ، ومن أخرى يلخص محتواها وينبئ عن هدفها ومرماها . ومن أمثال هذه الأمثال أن قيل : (امرأة اشترطت في زواجها من رجل ذبح شاة وتقسيمها، ففعل وجمع الرجلين مع القلب ، وعينيها مع كبدها، ولمـــــا سئل عن قسمته الغريبة قال : (ما تمشي الرجل حتى يهب الخاطر، ولا تدمع العين حتى تحنّ الكبدة !) . وشبيه بها أيضا : (جلس رجل وابنه الصغير مع جماعة في وليمة حول صحن كسكس وكان ابنه اليافع يأكل من أعلى الصحن لا أسفله حيث لا مرق والمرق أفيد ، فأحب الأب من ولده عكس ما يفعل ، فقال له : يا بني : ( كل شيء بالإسعاد إلاّ المرقة بالتقعاد )[1].

## سادسا- خصائص المثل الشعبي :

للمثل وفـــرة وافرة من الميزات والخصائص ، ذات طبوع أربع : شعبي ، تعليمي ، فني ، و إيقاعي ، وسبب هذه الوفرة الآتي :

ـ العدد اللاّمحدود للأمثال الشعبية الفصيح منها و المتفاصح ، نبّه إلى ذلك (الميداني)[2] بعد جمعه منها (6000 مثل) . و مع أنـــــه أفنى حياته في جمع الأمثال ، وتحويطها عدا وكما . وبعد جهد (10) سنوات، بحثا وتنقيبا وتمحيصا وتدقيقا لم يسع (رابح خدوسي)[3]، منها إلا (3000 مثل) اعتمادا على مراجع متنوعة شفاهية وكتابية دون أن يغفل ذاكرة مواطنته للمثل .

(1) المقصود: كل الأشياء تعالج من أعلاها إلا المرق/ مرق الكسكس، فلكونها سائلا تجري معالجتها من الأسفل أو القاع ، ولفظة ( تقعاد) تطلق على الشخص يكون جالسا ثم يقوم ، وفعل الأمر منها (اتقعد) أي (قم) .

(2) ينظر: الميداني ، مجمع الأمثال، 05/01.

(3) ينظر: رابح خدوسي ، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية ، ص 01، 06.

ـ لا حدود جغرافية للمثل ، لأن المثل علم لا وطن له ، وهو أمر يعدد هوياته المعنوية وصياغاته الشكلية تغايرا وتكرارا بقصد استيعاب طبوع أكثر من هوية وثقافة .

وثمة تنويها إلى أن الخصائص المقترحة تخص المثل أينما كان وحل وارتحل ، مع التركيز على طابعه المحلي الخاص :

**01 - الديباجـــة :**

اعتاد المثالة الشعبي حين استشهاده بالأمثال في معرض حديثه ، أن يمهد لها بعبارة (خلاّوها كلمة)[1]، كلازمة من لوازمه الفنية ، و قد تتعدد بتعد ثقافاتها وبيئاتها .

**02 - الإيجـــاز:**

يحمل المثل معنى مكثفا ، وفكرة مقتضبة ، وصورة حياتية يعتصرها المثالة بإحكام في كلمات دونما إخلال بالغاية المؤسس عليها المثل ، وقد يتحول الإيجاز إلى اختصار شديد ، كقولهم : (عاند ولا تحسد ، النار تحت التبن ، ادهن السير ايسير، إذا رعدت بعدت ، زيتنا في دقيقنا ، الخطاب رطاب ، من فمك لكمك ، اللي ولد مامات ، قوم ولا طلق ، الشركة هلكة ، الحدايد للشدايد ، مول التاج ويحتاج...)[2].

**03- الإيقـــاع :**

إبداعات الشعب في أغلبها شفاهية ، تستلزم الذاكرة الحادة حفظا واستظهارا، كما أن للإيقاع أثره في تعزيز الذاكرة وشحذها ، والملاحظ أن قوّالة الأمثال ، يستذكرون ولا يستظهرون ، فهم بذلك يوظفون الأمثال على السليقة أثناء الحديث دون حفظ ، بل قد لا يسرد عليك أحدهم خمسا منها حفظا لو طالبته بذلك ، فالموقف والمناسبة أثناء الحديث هي لا شعور الثقافة المثلية الشعبية .

كما يعتمد المثل إيقاعا داخليا ظاهر قوامه البديع سجعا أو جناسا ، وقد يتعداه إذ استلزم المقام إلى الآخر الخفي (تكرار لفظة معينة أو حرف بعينه)، كقولهم : ( أنا الشتا اللّي اشتا أشتا، واللّي ما أشتا الله لا

(1) العبارة من لفظتين : يحيل أولها على احترام وتبجيل لثقافة السلف المثلية وجماعية إبداعها . وثانيها على قيمة المثل .

(2) رطاب : كثيرالتملق- قوم : تحمل مسؤوليتك - الشركة : الشراكة في أمرها - الحدايد : الذهب - مول التاج : من لا يحتاج غالبا .

اشتا )[1]. فالمثل عبارة عن أجرام من اللفظ ، وكلمات مضيئة انتقاها ثم ادخرها لنا أسلافنا العابرون الهالكون ، كمحصلة لجم من حقائق الإنسان والتراث تغني عن قراءة المجلدات.

**04- الذيــوع والشيــوع والتداول :**

الأمثال لا تحترم الجغرافيا لأنها علم بلا وطن ، وسائح جوال بلا جواز سفر، يحل محل ما حل الإنسان ، ويرتحل أينما كانت هناك ثقافة شعب ، ولذلك لم يجد ساكنة الجزائر من فرق يذكر بين أمثال أجدادهم وأمثال المغربي الوافد (عبد الرحمان المجذوب) .

ولم تكتف الأمثال باقتحامها الحدود الفولكلورية المتقاربة الوطنية منها والقومية، بل تعدتها إلى العالمية ، ففي معرض ذكره للأمثال الانجليزية - مثلا - عدّد (قاسم عاشور) في مصنفه (أمثال عالمية) ، وفرة وافرة من أمثال الانجليز لا تشك في أنها أمثـــالا عربية بل جزائرية بل محلية ، منها – تمثيلا - : ( الحب أعمى ، حبل الكذب قصير، الطبع غلب التطبع ، على قدر بساطك مد رجليك ، عند الشدائد يعرف الإخوان ، القرد في عين أمه غزال ، كما تدين تدان ، الكلام من فضة والسكون من ذهب ، لا حكمة كالصمت ، ليس ثمة أسوأ من اللسان ، لا دخان بدون نار، لا تؤجل عمل اليوم إلى غد ، مال الحرام لا يدوم ، من أعطيته سرك أصبحت له عبدا ، النجاة في الصدق ، الوقاية خير من العلاج ، يعمل من الحبة قبة ، يعرف المرء بأقرانه...)[2].

**05- الكناية والتعريض والتعميــم :**

تتزيا ثقافة الأمثال في مجملها بزي لا مباشرة المعنى المقصود وإخفاء مرمى المثل ، مع التصريح بمعناه البعيد غير المرجو، وعدم تعرضه للمقصد الرئيس ، في إشارة إلى إشراك متلقيه تفسيرا ومقارنة لمضمون المثل ، وغاية أخرى تخصّ خطابه الذي تلونه الكناية بتلاوين مفهوماتية متعددة ، كل على حسب فهمه وضرفه وحاله في الحياة وترحاله في معتركها، ويطبع التعميم فكرة المثل بلائقيته للجميع دون استثناء فتميه معه الفوارق البشرية والجغرافية والعقدية والسياسية والعرقية ، وهذا هو سرّ لا انتماء ثقافة الشعوب المثلية ، وسبب شيوعها وذيوعها اللاّمحدود ، وقد تنبه القرآن الكريم لذلك فلم يخصه بالمؤمن ولا الكافر: ﴿ **يا أيها**

(1) ومثيله بالفصحى : أنا الشتاء ، أحب من أحب و كره من كره .

(2) قاسم عاشور، أمثال عالمية ، مختارات من أمثال الأمم والشعوب ، دار ابن حزم ، بيروت، ط2000/01 ، ص51- 60.

**الناس ضرب مثل فاستمعوا له** ﴾[1]. فالأمثـــال يقول (سرفانتيس) : « حكم قصيرة مستقاة من تجربة طويلة، إنها حكمة الشعوب منذ أقـــــدم الأزمنة »[2].

فقولهم (إذا غابت لكباش أكبش أعلوش) كناية عن تسيد الصغار في غياب الكبار، ولك أن تضع محل (الصغير أو الكبير) ما شئت من أوصاف يستوعبها مسرح الحياة الرحب (الأسرة، القرية، الدشرة ، المعمل، الجامعة، الدولة...) .

**06- السخرية والفكـــاهة :**

التفكه ضالة الإنسان الشعبي البسيط ، درعا يحميه من شدائد الدهر، وسلاطة الحياة ، وتقلبات الأيام ، وغلاء المعيشة ، وهيت وهات ! لا تكاد تعدمه سائر أشكال إبداعه ، الذي خصه بشكل يقوم على فن الإضحاك هو النكتة/التنكيت .

والتفكه ضرورة يستلزمها الخطاب المشافه لتلطيف جو الحوار بين طرفيه ومن ثم تذليل صعبه وتيسير مستغلقه، كما أن النفس تستأنس به ، فيكون الإصغاء يليه الاستمتاع فالإذعان والقبول، وهو ما ينشده الخطاب المثلي . كما أن « الفكاهة تدعم حفظه لتنير المثل فيزيد المعنى والدلالة وضوحا »[3]. ومن أمثلته قولهم : ( اتهنى لقرع من حك الراس ، بات مع الجاج اصبح ايقاقي ، طباخ شاتي مرقة ، طعام المعفونة ياكلوه أولادها ، العورة عازها الكحل...)[4].

**07- القدرة على التفسير والإقناع :**

إذا كانت الخصائص الآنفة ذات صلة بفكرة المثل وصياغته فإن هذه الميزة تتعالق مع غايته وهدفه وطرفيه الحكائيين (قصتا المورد والمضرب) . فالمثل في النهاية صوت خفي من الأموات إلى الأحـــــياء ، لأن « الأموات يحكمون الأحياء »[5]، ورسالة نبيلة أرادها الأسلاف للأجداد فالآباء فالأبناء إلى الأحفاد ، كل جيل

(1) القرآن الكريم ، سورة الحج ، الآية : 73.

(2) نقلا عن قاسم عاشور، ما قل ودل، ص 36.

(3) السيد حامد ، (الشفاهية والكتابة الاثنوجرافية)، مجلة الفنون الشعبية، ع70 ، ص 63.

(4) ايقاقي : صوت الدجاج - شاتي : نهم شره - المعفونة : الوسخة -. عازها : يعوزها .

(5)- الفيلسوف الفرنسي (أوغست كونت).

يغرف من صحن تجاربه في صحن الجيل الذي يليه، وتتجسد هذه الخاصة من خلال : المشابهة، المقارنة، البساطة والوضوح .

أما المشابهة/المماثلة ، فغالبا تكون بين صورتين مادية ومجردة ، فقولهم : (ما يبقى في الواد غير أحجاره) ، شبه بين مسيل واد يجرف سيله غازيه من جذوع شجر وجيف حيوان وهلم لما ، فلا يبقى منها إلى صخوره أو أصله ، وبين معترك حياة تجرف أيامه ولياليه كثير الصفات البشرية الخادعة من كبر وعجرفة وكذب ونفاق وغش ومباهاة وجم من الواوات ، فلا يبقى إلا ما أبقى الشريف شريفا، الشهم شهما، والكريم كريما، والإنسان إنسانا، وقد يكون عنصر المشابهة صريحا كقولهم : (الدار بلا صغار كي البحايرة بلا نوار . الراجل ما فيه عرّة كي دقلة نور الحرة . الرزق الحلال كي خيط الحرير يرق وما يتقطع...)[1].

و أما المقارنة فغالبا بين ضدين فـ(بأضدادها تعرف الأشياء)، كـ (الأسد والكلب .الحصان والحمار. الرجل والمرأة . النهار والليل...)، ومنها في أمثالهم : (الدنيا بالوجوه ولآخرة بالفعايل . الحر بالكلام والبتي بالرزام . الكذب دا والصدق دوا . لفحل صرفو في فمو و الجايح صرفو عند أمو . البعيد ايجيب السلام والقريب ايجب الكلام . المرا إذا شابت كي الدابة إذا عابت والراجل إذا شاب كي القمح إذا طاب . اللي صبّاتوا السما تتحملوا الارض)[2].

أما بساطة ووضوح الأمثال ، فلا يُختلف عليه طالما أنها موجهة لمتلق لا محدود ، بل إن مطاردة المثّالة للبساطة واللاّعمق ينأيان به أحيانا بعيدا عن الصيـــــاغة المحكمة ، كقولهم : ( الله غالب آآ الطالب . المتربي من عند ربي . زيتنا في دقيقنا . فولة واتقسمت . عاند ولا تحسد . كوّر وأعط للعور . قد القملة ويعمل عملة...)[3]،

## سابعا- أهمية المثل الشعبي :

للمثل قدر وقيمة ومهابة في ثقافات الشعوب ، تترجمه وظائفه النبيلة : التواصلية ، الاقناعية ، التنبيهية ،الترفيهية ، التعليمية ، و التربوية . و لأن الأمثال شواهد في عرض الكلام ، ووسيلة له لا غاية بغية تمليحه وتجويده ، يستسرع فيها مبدعها غايته فيمتطي أسرع جواد ، ويسلك أبرق مسلك ، فيعبر عن مسائل شائكة

(1)- البحايرة : البستان - عرة : عيب.

(2) الوجوه : الوجاهة - البتي : خلاف الحر- صرفو : بمعنى المجادلة والرد على الغير - الكلام : يقصد به المسبة والعار.

(3) كوّر: أي شيء وإن كان غير مفيد .

ومعارف متعارضة، وأنساق من الوعي تخص الذات والهوية و المغيب والمقدس والمدنس ، كلها بعبارة واحدة وقد تنقص ، ومن هذه العبارات قولهم : ( إذا حبك القمر انجوم اتباعي - النسا تتبحط بالنسا موش بالعصا - يحرث بخيط الطعمة وما يقطعوش - إذا كبر ابنك خاويه - الزين من انعاسو ، ولا من أنفاسو، ولا من دار الحنة في راسو - إذا كان صاحبك أعور شوفوا عل العين الصحيحة...)[1] .

وإذا أراد المثالة أن يُرغب في الصلاة كركن حاسم في الإسلام ، فلا أكثر من عبارة يوجز بواسطتها كلام الأولين والآخرين ، ودعوة الدعاة ، ونداء الخطباء والهداة ( القبلة بلا كرا ، والماء بلا شرا ) !! ومعناه : ما الذي يثنيك أيها الغافل عن الصلاة ، فالقبلة لا تكرى بالمال كما الماء لا يشترى !.

فالأمثال من الناحية العلمية تريح النفس وتواسيها ، ومدعاة للمرح والترويح عن النفس ، وهي في الآن محفز على الجد والمثابرة و الاعتبار ، إذ تلقن الدروس بأسلوب من المرح الحاذق ، عامرة بكنوز من الأحكام السليمة والمشاركة العاطفية ، كما تستقبح القبيح و تسترذل الرذيل بسخرية لاذعة ولكنها ذكية، فهي ذات قيمة تهذيبية .

و المثل مرآة صافية لحياة الشعوب ، تنعكس عليها عاداتها و عقائدها ، و سلوك أفرادها وجماعاتها ، و هي ميزان دقيق لتلك الشعوب في رقيها و انحطاطها و بؤسها و نعيمها وآدابها و لغتها ، وكان للعرب بها ولع لا يدانيه إلا ولعهم بالشعر ، و ورد ذكرها في القرآن الكريم أكثر من مرة ، منها قوله تعـــــالى : ﴿ **وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَـذَا الْقُرْآنِ مِن كُلِّ مَثَلٍ ...** ﴾[2] . ﴿ **... وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ** ﴾[3] . ﴿ **وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَـذَا الْقُرْآنِ مِن كُلِّ مَثَلٍ لَّعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ** ﴾[4] .

والخلاصة عن مقام المثل وقدره واقتداره على تصوير الحياة وتفسير مظاهرها ، ما استخلصه الشعب ذاته كما لخصته هذه الأمثال : ( اللي غاب كبيرو زال تدبيرو) ، (خوذ راي الكبير إذا ما ربحت تسلك على خير) ، (كول قدك والبس قدك وتبع عادة باباك وجدك !) ، ولذلك أرخى (عبد الملك مرتاض) عنانه مدحا وإطراءً

(1) اتباعي : تابعة له - تتبحط : تضرب - خيط الطعمة : من الخيوط الواهية - خاويه : اجعله كالأخ أو كالصاحب - أنعاسو : عيناه - أنفاسو : النفاس أو الولادة والمقصود المرآة كثيرة الإنجاب.

(2) القرآن الكريم : سورة الروم ، الآية : 58 .

(3) القرآن الكريم : سورة إبراهيم ، الآية : 25 .

(4) القرآن الكريم : سورة الزمر ، الآية : 27 .

للأمثال فقال : « الأمة إذا كثرت أمثـالها ، دل ذلك على ذكائها وجديتها ، ثم على تأثرها بحوادث الحياة وانفعالها معها » [1].

## ثامنا - عبد الرحمان المجذوب [2] :

### 01- حياته : ( 1506م - 1568م )

الشيخ سيدي عبد الرحمن بن عياد بن يعقوب بن سلامة الصنهاجي الأصل ، ثم الفرجي الدكـالي المعروف بالمجذوب ، أصله من تيط ، وهي قرية توجد بقرب أزمور شمال مرسى الجديدة على ساحل المحيط الأطلسي ، ولد هناك و ترعرع فيها ، ثم رحل إلى مكناس مع والده وهو طفل صغير واستقر فيها ،قبل أن يشد الرحال نحو القصر الكبير . من أسرة مغربية كبيرة ، معروفة بالتقوى و الصلاح ، وكان دائم التنقل بين المدن و القرى ينشر العلم والمعرفة ، إلى أن حل به مرض عضال ، توفي و دفن في مكناس بجوار ضريح السلطان المولى إسماعيل ، و ما زال قبره موجودا إلى الآن ، و يعتبر قبلة للزوار من عامة الناس و المعجبين بشخصيته و رباعياته الشهيرة .

### 02- شخصيته :

كانت شخصية المجذوب مثيرة للجدل ، فهناك من يعتبره من أولياء الله الصالحين المتصوفين صاحب الكرامات ، همه رضا الله سبحانه وتعالى ، مخلص في عبادته ولا يكترث لخلقه ، و هناك من يربطه بالمجاذيب أي الفقراء و المساكين بل هناك منهم المجانين كذلك ، فهو لم ينعزل في زاوية بين مريديه، بل كان ينتقد الأوضاع الاجتماعية و السياسية الخاطئة في البلاد، وينتقد تجار الدين و من يعبد المال، ويخضع للظلم و الاستبداد، كما كان يزور كافة البلدان المغربية وينشر الصلاح و العلم، فقد كان رحمه الله شخصية تجمع بين العلم و التصوف و مواجهة جبروت السلطة بحزم وشجاعة.

### 03- تعلمه و تصوفه :

(1) عبد الملك مرتاض ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى ، ص 112.

(2) ينظر عن حياته كل من : عبد الرحمان المجذوب : كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب ، تصنيف و شرح : نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية بالجزائر ، (د. ت) ، ص1،2،94،95 . وموقع الانترنت : المرسال .

تلقى العلم عن عدد من المشايخ منهم : الشيخ علي بن أحمد الصنهاجي الدوار، والشيخ أبو حفص عمر الخطاب وعليه اعتمد في التربية وسلوك الطريق ، والشيخ أبو عثمان سعيد بن أبي بكر، والشيخ أبو الرواين ، والشيخ أبو محمد عبد الحق الزليجي ، والشيخ أبو زكريا يحيى بن علال البوخصيبي العمري ، والشيخ أبو عبد الله محمد جعران السفياني، و الشيخ أبو المحاسن رضي الله عنهم أجمعين .

**04- شهرته :**

تحتضن مدينة مكناس كل سنة مهرجان سيدي عبد الرحمان المجذوب للكلمة و الحكمة، و يسعى هذا المهرجان إلى التعريف بالموروث الثقافي المغربي الغني، كما تم تقديم شخصية عبد الرحمان المجذوب تلفزيونيا من خلال مسلسل ( المجذوب) ، الذي لاقى شهرة واسعة ونجاحا كبيرا أثناء عرضه منذ سنوات ، كما تم عرض عدة مسرحيات تسرد سيرته و تاريخه و تفاصيل شخصيته المثيرة للجدل . كما لم تعدم دول مغاربية أخرى مجامع تأثيلية للتذكير به كشاعر فحل وحكيم محنك .

**05- علمه و أدبه :**

لقبه عامة الناس بالمجذوب لأنه كان صوفيا زاهدا في الدنيا، وصاحب كرامات ، غير مبال بالمال و الجاه ، لباسه بالي و بسيط ، كثير التقرب الى الله عز و جل ، و كانت له زاوية يطعم فيها الطعام للمقبلين عليها من الغرباء وأبناء السبيل و الفقراء . و كان كثيرا ما يخبر بالشيء قبل حدوثه ، وكان يقف كل سنة بعرفات ، وينصح الناس بالتمسك بالدين و الأخلاق الحميدة ، و الوقوف في وجه المحتل المعتدي والدفاع عن الوطن . كما كان رحمه الله شاعراً شعبياً عظيماً ، فأقواله المأثورة وأشعاره صالحة لكل زمان و مكان ، وتعد تراثا مغاربياً وعربياً ، و أمثاله الشعبية / اشعاره متداولة في جميع أنحاء بلاد المغرب العربي . كما أن الساكنة الشعبية المغاربية لا تعتبر رباعياته (قصيدة من 125 بيت) شعرا ينظم ، بل أمثالا تضرب ، والمجذوب مثالة لا شاعرا، وهو أمر حسمه بعض دارسي الفولكلور، كـ (محمد المرزوقي)[1]، الذي يرى أنه إلى الشعر أقرب منه إلى المثل .

**06- نماذج من رباعياته /أمثاله الشعبية [2] :**

(1) ينظر: محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي ، ص 34.

(2) ينظر في شعره : عبد الرحمان المجذوب : كتاب القول المأثور ص2-93

يقول المجذوب :

كسبت في الدهر معزة وجبت كـــــلام اربـــاعي

الرباعية عبارة عن بيتين من الشعر ، بأربعة أشطر، تتحد موضوعا وقافية ورويا . وعددها 125 رباعية ، أي أن تعداد القصيدة ككل يبلغ : 250 بيتا ( 500 شطر) .

نظم المجذوب مجموعة من الرباعيات ، استمدها من تجاربه الشخصية جراء خبرته الطويلة في الحياة ، و احتكاكه المتواصل ببني البشر ، فكانت بحق دررا من الحكمة الصائبة ، ملأت الدنيا بشهرتها ، فرددها الشعب بعد أن حفظها و استوعبها ، وتوارثها الخلق خالفهم عن سالفهم ، فالأجداد فالآباء فالأولاد ثم من بعد أحفادهم ، فنال المجذوب بفضلها تقدير الخاصة واحترام العامة ، و من شعره في الاعتزاز بعلمه وحكمته :

شافوني أكحل مغلف يحسبوا ما في ذخيرة (مغلف : غليظ الطبع)

وأنا كالكتـاب المؤلف فيه منافـــــع كثيرة

وترددت أشعاره و أقواله وأمثاله وحكمه على كل لسان ، لرقة اللفظ فيها ، و سلاسة العبارة ، و سهولة استظهارها ، وصدقها وقربها من حياة الناس وملامسة واقعهم ، بماضيه و آنيه و مغيبه ، عامرة بالحكمة و الفائدة . فعدت من التراث العربي الأصيل رغم امتطائها اللهجة وسيلة لوعي متلقيها . و طرقت رغم بساطتها أصعب مسالك الحياة ، وأحسم مجريات دنيا الناس، و أعمق الموضوعات ، وأجل المضامين ، و أسمى المعاني و الأفكار . منها تمثيلا لا حصرا الآت :

**أمثاله في الخير و الشر:**

يازارع الخير حبة يازارع الشر يـاسر (حبة : قليل)

مـــولى الخير ينبا ومولى الشر خاسر ( ينبا : يرتفع )

فاعل الخير هنيه بالفرح و الشكر ديمة

وفاعل الشر خليه فعله يرجع لو غريمة

**أمثاله في الغنى و الفقر:**

رجل بلا مـــال محقور في الدنيا مـــا يســـوى شي

المشرار كالدلو المقعور يوصل للماء يرجع بلا شي (مشرار: فقير)

نخدم على المال و انطيح والمال بيت الطناخـــــة (الطناخة : الافتخار)

رجـل بلا مــال كالريـــح مشـــرار وحب الشياخة (الشياخة : السيادة)

ضْربتْ كفي لـــــكفي وخممتْ في الأرض ســاعة
صبْت قلة الشي تـــرشي و تْنوَّض من الجمـــــاعة
الشاشية تطْبع الـــراس الوجه تضويه الحســـانة ( الحسانة : الحلاقة )
المكْسِي يقْعُد مع الناس العريــان نوضوه من حذانا

**أمثاله في المرأة :**

مزين النسا بضحكـــات لو كان فيها ايدومــو

الحوت يعوم في المـــــا وهوما بلا ما يعــومو

سوق النسا سوق مطيار يا داخلو رد بـــــالك (مطيار: لافائدة فيه)
يوريولك من الربح قنـطار و يديو لك راس مالك

يالي تعيط قدام البـــاب عيط و كون فـــاهم

ما يفسد بين الأحبـاب غير النســـاء و الدراهم

كيدْ النســـــاءْ كيدِين ومَنْ كيدهم جيت هارب
يتحزموا باللفـــــــاع ويتخللوا بالعقـــــــارب

حديث النســـا يونس ويعلم الفهـــــــــامة

يديروا شركة من الريح و يحسنوا لك بلا مـــا

**أمثاله في الصبر على الشدائد :**

يا صَاحب كُون صَبـــار اصبر على ما جـرَى لَك

أُرقد علَى الشُوك عريان حَتّى يَطلع نهَـــــــارك

لا تْخَمـــمْ لا تْـــدَبَّر لا تَرْفَـــــدْ الهَمْ دِيمَة

الفلك ما هـــو مسَمَّر و لا الدنيا مقيـــــمة

لا تخمم في ضيق الحال شف عند الله ماوسعها

الشدة تهـــزم الأرذال أما الرجـال لا تقطعها

**أمثاله في النفاق :**

طافوا على الدين تركوه وتعاونوا على شرب القهاوي

الثوب من فـــوق نقّوه والجبَاحْ من تحت خـــاوي (الجبَاحْ : اللب)

**أمثاله في أن الشئ بأصله :**

سور الرمل لا تعليه ولا تعمق في ساسه

ولد الناس لا توصيه يكبر ويولي لنـــاسه

ولد الحمـــار لا تربيه لو كان تدهن زنوده ( زنوده : أرجله )

الصك و العض فيه هذيك عادة جدوده

إذا صفيت مع ربـــي العبد ما فيه ضـرو

نوصيك يا واكل الخوخ من عشـــرة رد بالك

في النهار تظل منفـــوخ وبالليل تبـــات هالك

المحاضرة : 12

# الألغـــــاز الشعبية

أولا - اللغز في إطاره الزمني

ثانيا - اللغز في إطاريه المصطلحاتي والمفهوماتي .

ثالثا - اللغز وبنيته التركيبية .

رابعا - اللغز بين فصيحه ومتفاصحه .

خامسا - مضامين اللغز و غاياته .

سادسا- اللغز الحكـــــائي .

سابعا- خصائص اللغز وميزاته :

01 - الاسجاع .

02 - الجمل القصيرة .

03 - الفكاهة .

04 - توظيف العدد .

05 - توظيف حروف الهجاء

06- توظيف الحيوان .

07- التكرار.

08-النسوية .

09-السردية .

10- النصح والإرشاد .

11- قسمة بين الريف و المدينة .

ثامنا- راوي اللغز بين النقل و الإبداع .

تاسعا - نماذج لغزية مختلفة

## أولا- اللغز في إطاره الزمني :

واحد الأثافي صحبة المثل والتعبير الشعبيين ، ضمن حقل الإبداع الشعبي المعرفي، تعتبره كثير الدراسات الفولكلورية الغربية ثاني اثنين مع الأسطورة قدما في خارطة الإبداع الإنساني ، وأول ما جادت به قريحة إنسان بدء الخليقة ، حتى قيل : « اللغز مدرسة الإنسان البدائي » [1].

ومع ذلك لم يجد اللغز العناية والاهتمام من قبل دارسي إبداعات الشعب ، مقارنة بباقي الطرز الشعبية الأخرى كالمثل والحكاية . فقد بدأ الاهتمام به من طرف دارسيه و راصديه بداية الستينيات من القرن المنقضي، وكانت محاولات التأسيس لدراسة علمية جادة مقالة لنبيلة سالم إبراهيم العام (1965م) بعنوان : (اللغز في الأدب الشعبي)، ألحقت بمحاولات أخرى جزئية (مقال)، وكلية (مؤلف)، كان أبرزها كتاب (الغطاوي الكويتية، دراسة موضوعية وفنية) لصاحبه (محمد رجب النجار) العام (1985م).

ولم تعرف الببليوجرافيا العربية المتخصصة في دراسة اللغز الشعبي انتعاشا إلا مع العقد الأول من هذا القرن[2]، كما لم تكن الأحجية الجزائرية بمعزل عن هذا الخمول والركود خلال القرن المنصرم، وإن كان من محاولات ، فما كان للغز الشعبي منها إلا ما يكون للنملة من عشاء فيل! غثاء وغث لملمه سمين مرتاض (الألغاز الشعبية الجزائرية ) عام (1982م). ونال الدراسة الألغازية الجزائرية مع حلول القرن الجديد كغيرها خصب بعد يباس ، لكن المأسوف له إقصاء اللغز من واحدة من أهم الدراسات الشعبية للأدب الشعبي الجزائري، هي مؤلف (عبد الحميد بورايو/الأدب الشعبي الجزائري)، مع أنه خاض في مسائل ذات صلة بإبداع الشعب هي دون اللغز قيمة ومقاما، كقصة الولي الصالح / الأوليائية ، والمغازي وحكي الحيوان، والحكايات المرحة .

## ثانيا ـ اللغز في إطاريه المصطلحاتي والمفهوماتي :

يتكئ اللغز على غايتين مركزيتين : ترفيهية واجتماعية ، ساعدتاه على الرواج والذيوع وسوقتاه إلى ثقافات شتى عرضا وطولا، ليصبح فاكهة موائد المسامرة واللهو النبيل ، ما عدد نعوته المصطلحاتية ونوعها ، فهي : ( لغز ، لقز ، أحجية ، محاجية، حزورة ، فزورة، حريزة، غطاية ، تشنشين، الخبو، الرباط... ) . يراها

(1) نبيلة سالم إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 203 ، 204.

(2) ينظر: أحلام أبو زيد ، ( ألغاز الوطن العربي )، مجلة الثقافة الشعبية، ع 14، ص 154.

البعض[1] تحمل معاني : الظن وعدم اليقين والتخمين والالتباس والالتواء وعدم التبين والضبابية ، وبالمثل نجد : « الألغاز والأحاجي في التراث العربي المدون والشفاهي فن متعدد الأسماء بحسب الأزمنة والأمكنة ولكنه واحد في وظائفه الفكرية والجمالية ، وقد ذكر البلاغيون أن التعمية أهم صفاته »[2]، لأن الغموض والتناقض شريكان متلازمان في صناعة اللغز، بل شرطان أساسيان لعملية التلغيز والتلاغز، ولعله الوحيد دون الأشكال الإبداعية الشعبية الأخرى الذي لا يخلو شكل منه بدءا بالأسطورة فالخرافة فالحكاية الشعبية ، والسير والملاحم والمغازي إلى قصة الولي الصالح وكذا النكات والأمثال وهلم عدّا . و ترد ديباجة المحكي الشعبي عموما بصياغة لغزية ، كقولهم : ( العمية تخيط الكتان - الإبرة - ، والطرشة تجيب الخبر مين كان - الرسالة - ... ).

وهو ما جعل الإمساك بهوية تحديد معناه من الصعوبة بمكان فتغايرت الهوية بين قائل أنه : « كلام معمّى يقصد به أمرا من الأمور وهذا من خلال عناصر لها وجه شبه بالمقصود أو بأسرار المعنى المراد الذي أبهمته التعمية في الكلام أو في الأسماء والأفعال »[3]، وآخر يقول : « أسئلة عبقرية يمكن التعبير عنها بطريقة مجازية وتكون عادة ذات كلمات معبرة الغرض منها أن يتحدى السائل المسؤول »[4]، وبين السائل والمسؤول جمهور يترقب أسئلة الأول وإجابات الثاني . ولذلك يتفرد اللغز دون بقية الأشكال الأخرى بأنه ثلاثي عملية الإبداع :

01- الملقي/السائل : ودوره الإثارة والاستفزاز والتشويق بما يطرحه من معميات لغزية ، وللأداء الجيد وردة الفعل المصاحبة للسؤال أيما دور في مضاعفة الإثارة .

02- المتلقي/المسؤول/أو المُعنى بحل اللغز والإجابة عن أسئلة اللاغز، وهو من يجسد عملية التباري الذهني من خلال محاولته فرض ذاته بإعمال فكره وشحذ كامل قدراته درءا لإخفاق لا يربط بالسؤال فحسب بل بمركزه داخل جماعته الشعبية .

(1) ينظر: صفوت كمال ، (أهمية دراسة الألغاز الشعبية) ، مجلة الفنون الشعبية ، ع 76 /77 ، ص 69،70 .
(2) محمد رجب النجار، ( العطاوي الكويتية ) ، عرض : فتحي عبد الله ، مجلة الفنون الشعبية ،ع 76 / 77 ، ص 86.
(3) رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي ، ص 85 .
(4) هاني العمد ، الأدب الشعبي في الأردن ، ص 85.

03- الحضور: فئة الناس بين الملقى والمتلقي، ولهذا الركن الرئيس من أركان عملية التلغيز دور مركزي وحاسم تتحدد بواسطته درجة الإثارة والتشويق قوة وضعفا، وعنصر مهم لخلق حافز المخاصمة الفكرية والمعرفية النبيلة ، فبدون هذا الجمهور المتفرج لا يتحرج المتلقي من إخفاقه في الإجابة، فتفقد عملية الإلغاز عمقها وغايتها.

وفي مقابل اللغز هناك أشكال إبداع شعبي عديمة المتلقي مثيل الأغنية الشعبية والعديد أو البكائيات، حين تنشدهم المرأة الثكلى في وحدتها متفردة ، أو يدندن بها فلاح وحيد في حقله يستقطر رزقه ، أو عامل ما أثناء بذله الجهد يستحل لقمة عيشه ، فيكون المؤدي فيها هو نفسه المؤدى له ، والأداء مرسل للذات ، وذلك بغاية : التسرية عن النفس ومواساة الوحدة وقطع ملالة الوقت أو محاولة تناسي مشقة الجهد المبذول .

## ثالثا ـ اللغز وبنيته التركيبية :

أهملت كثير الدراسات الفولكلورية [1]، الإشارة إلى تركيبة الألغاز وبناها الأساسية، وما تيسر من قليلها دراسة (محمد رجب النجار) للغطاوي / الألغاز الكويتية ، حيث يرى : أن « البنية الأساسية للغز تتكون من ثلاثة عناصر هي: شيء ما موصوف أو مجهول ، ثم وصف لهذا الشيء المجهول، ثم عبارة مضللة خادعة عن هذا الشيء نفسه، وقد يكون هناك استهلال (...) ثم الخاتمة ، إلا أن الفولكلوريين الغربيين يؤكدون أن الصيغتين الاستهلالية والختامية يمكن في ضوء السياق الدلالي الاستغناء عنهما »[2].

ولاختبار هذا الطرح هذه الموازاته مع واحد من أشهر الألغاز الشعبية تداولا ، فكانت النتيجة راضية مرضية .

- اللغز الشعبي : (سلسلة في سلسلة فيها خوك فيها بوك فيها سلطان الملوك).
- العناصر المقترحة :

1- الاستهلال : من الاستهلالات الشائعة قولهم : (حاجيتكم)، ويحلو للبعض تطويلها إلى صيغة : (حاجيتكم، ولو كان ما هوما ماجيتكم)، والمقصود هنا الرجلان أو العينان/البصر.

2- الشيء الموصوف والمجهول : السلسلة/الجبانة أو المقبرة .

3- الوصف : فيها خوك ، فيها بوك : (الأخ والأب) .

(1) منها : الدراستان الرائدتان في دراسة الألغاز الشعبية : عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية . رابح العوبي : أنواع النثر الشعبي .

(2) محمد رجب النجار (الغطاوي الكويتية) ، مجلة الفنون الشعبية ، ع 76/ 77، ص 86 .

4- العبارة المضللة : فيها سلطان الملوك !.

5- الخاتمة : وترد بعبارتين : منفصلة عن نص اللغز كـ : (حل كانك افحل) . وقد تكون الصيغة الختامية جزءا لا يتجزأ من تركيب اللغز كقولهم في لغز (الشمس أو السمش) : ( تبدا بالسين ، ماهيش سلسلة ولا سكين ، فكها ولا نوض من حذانا )، أو (صفيحة فوق صفيحة ، واللّي ما يعرفهاش نعطيولو اطريحة) . والغاية من الكل : الاستفزاز و المخاصمة بهدف تحفيز متلقي اللغز وإثارته . وفي الآن إثارة الحضور أو جمهور اللغز بغاية الاستفزاز والتحدي . وقد تبدو بعبارات أخرى تخص السائل لها علاقة بالمسؤول ، وقد يجسدها سلوكه أو أداؤه حين صياغة السؤال .

وللإشارة ، فقد لا ينطلي (بناء النجار) على بعض من الألغاز الشعبية ، خاصة منها القصيرة، لكن يفهم من السياق .

## رابعا ـ اللغز بين فصيحه ومتفاصحه :

الراصد لمدونة الثقافة المعرفية العربية الخاصة بالأحاجي والألغاز، لا يجد عناء في كونها ذات لونين مميزين فصيحة وعامية / دارجة ، وكلاهما - طبعا- إبداع شعبي، لعلاقة مجهولة بين النص ومبدعه .

وقد قسم هذا التغاير اللغوي الألغاز إلى مرحلتين تستدعي كل منهما ظرفا فراديا يتمايز عن الأخرى بفرادة طابعه الخاص اجتماعيا وثقافيا وعقديا ونفسيا حتى ! فالتباعد الزمني الذي أحدثه تحول الفصحى إلى عاميات نتج عنه نوعان من الألغاز العربية وهو إلغاز يستدعي السؤال عن العلاقة بين ألغاز فصيحة قديمة وأخرى عامية حديثة.

وبما أن للقديم حق السبق في تأثيره على الحديث يتحول الاستفهام بالضرورة إلى طبيعة هذا التأثير: إن كان لفظا دون معنى أو العكس أو كلاهما ؟

وبالإمكان حصر هذا التعالق في أربع من الاحتمالات ومثيلها من النتائج أيضا :

- تقارب لفظي وتباعد معنوي : الاعتزاز باللغة .
- تقارب لفظي وتباعد لفظي : الاعتزاز بالتراث.
- تقارب الاثنين : الاعتزاز باللغة والتراث .
- تباعد الاثنين : الاعتماد على الذات/الحداثة .

وإذ لا يتسع المقام للتفصيل في هذه العلائق ونتائجها ، هذه الألغاز ـ على سبيل المماثلة ـ من المرحلتين متحدة الحل/الجواب من كلي النوعين : فصيحا[1] ودارجا :

*** العين (البصر) :**

- **الفصيح :** وباسطة بلا نصب جناحا × ويسبق ما يطير ولا تطير.

- **العامي :** (نايمة في جفنة والريش داير بيها . والعساس يعس عليها ) . ( بطتنا الخضرا مغلاقها الشعر، تحشم من الشمس تنطح لقمر).

*** الإبرة (الخياطة):**

- **الفصيح :** كست قيصرا ثوب الجمال وتبعا × وكســـــرى وهي عارية الجسم.

- **العامي :** (طفلة (الإبرة) واطفل (المقص) جاو من بلاد النصارى، الطفلة تخدم الربح والطفل يخدم الخسارة) . ( عندها عين وما تشوفش) .

*** الحذاء:**

- **الفصيح :** رواحلنا ست ونحن ثلاثة × نخب بهن الماء في كل مورد.

- **العامي :** بقرتي الدمسة وفي كرشها خمسة.

والملاحظ أنه يغلب على مرحلة التلاغز القديمة بمنحاها الفصيح الصياغة النظمية لاتحاد اللغز والشعر في خاصية (الغموض) ، غموض لغة الشعر لغاية بلاغية وغموض دلالة اللغز لغاية التعمية والمغالطة وتشريد الانتباه إلى غير معناه الأصلي المراد .

## خامسا ـ مضامين اللغزو غاياته :

(1) ينظر في الألغاز الشعرية الفصيحة المستشهد بها : أحمد محمد الشيخ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية ، وعلاقتها بأبواب النحو المختلفة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ط1988/02م، ص 49، 84، 85.

يجسد مبدع الشعب من خلال ثقافته اللغزية لفيف معتبر من الموضوعات ذات المضمون الحياتي المهم، منها ما يترجمه سؤاله أو إجابته (الحل) كـ: (إذ شفتوه ما تشروهش، وإذا شريتوه ما تلبسوهش، وإذا ألبستوه ما تشوفوهش) (الكفن) ، وبعضها يفهم من السياق (راحو في ميه (100) ولّاو في تسع وتسعين) (الجنازة) .

وقد ذكر (عبد الملك مرتاض) [1] من خلال (ألغاز مرتاض) بعددها (176 لغز) جملة من الموضوعات ذات الصلة بالغرب الجزائري وناسه الشعبيين ، يتصدرها همان : هم غيبي له صلة بالموت وتوابعها، وهم حياتي يتعلق بالولادة والحمل والجنين ، وهو إلى المغيّب أقرب ، أتبعها بأدوات تشغل بال الإنسان لاكتساحها شغله ومشعله منها : البندقية ، الساعة ، القطار، السيارة ، الحذاء ، المقص ، الإبرة ...

وعلى طريقة مرتاض المحاور الرئيسة لثقافة الملاغزة العربية عموما ، و الجزائرية خصوصا :

* الوفاة : الموت، الميت، الجنازة، الكفن، القبر .

* الأسرة : الأب، الأم، الزوجة، الكنة، الجنين، الشيخ، الحمل، مراحل العمر.

* الفلك والطقس : النهار، الليل، الشمس، القمر، الهلال، السماء، النجوم، البرق، الريح، المطر، الصباح، أيام الأسبوع.

* النبات : الرمان، البطيخ (الدلاع)، الزيتون، التمر، النخلة، الفلفل (الحار)، البصل، القهوة، الشاي، السكر، السنبلة.

* الحيوان : الكلب، القط، الغراب، القنفد، السلحفاة (الفكرون)، الثعبان (الحية)، اللبؤة (اللبة)، العقرب، الضفدعة، الخنزير، الدودة، الديك، البغل، البقرة.

* أعضاء الإنسان : العين، الأذن، الرجل، اللسان، البلعوم، الفم، الأسنان، البطن، الكف.

* المعتقد : الصيام، رمضان، الصلاة، العيدان الأصغر والكبير، التفاخر (الفوخ).

* الانشغال الحديث : قطار، سيارة، تلفزة، سيجارة، الديمينو، الساعة، المقص، الإبرة، الرسالة، الميزان، المرآة، الرصاصة، الصابون، السروال، فستان، الحبس (السجن)، المال والنقود، الطريق.

* أخرى : فنجان، بيضة، نهر، خيال، دخان، رماد، ملح، مفتاح.

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية ، ص 18.

كما لم يغيب الإنسان الشعبي مضامين فولكلوره مما له علاقة من قريب أو بعيد بثقافته المادية كـ : ( القربة، الغربال، المطحنة، الشكوة، الكسكاس، السداية، المنسج، اليزيلة، القرداش، الكانكي، الشمعة، الحصير، المطمورة، الخيمة، الفخة، الوشم، الشمة، القصّاب، السنونوة، عود الكبريت، النبق، القرنينة، المسمّن، الهندي)[1].

تعكس هذه الموضوعات المسلوخة - طبعا - من حلول الألغاز جملة من الغايات والوظائف ، لعل أهمها الوظيفة الترفيهية التسلوية ، إذ يعتبرها الصغير والكبير تذكيرا وتأنيثا وسيلة للترفيه والتسلية وقطع الوقت وتزجيته فيما هو مفيد ونافع ، والترويح عن ملالة النفس والإرهاق الناتج عن عناء العمل اليومي ومشاغله الحياتية ولذلك تستكين جلسات المسامرة والإلغاز إلى نهاية النهار بداية الليل ، وحبذا لو كانت شتاءً .

ولأن الألغاز ثقافة انتقائية وتراكمية تقوم بدور تعليمي تربوي فهي رياضة ذهنية تقوم على التخاصم البريء والتباري قصد تنمية المهارات العقلية وتقوية قدرات التخييل والتفكير المنطقي السليم، كما وهي مقياس للذكاء وسرعة البديهة والفطنة لما تحويه من خبرات سابقة ومعارف مسجاة ماضية وآنية ومأمولة، وعلى خلاف الأشكال الأخرى كالمثل - مثلا - ينال إنتاج هذه المعلومات والحقائق طرفي عملية التلاغز، طالما أن عملية الإلقاء العمرية تصلح نزولا وصعودا أي من الملقي كبير السن إلى المتلقي الصغير والعكس، ما لا تستصيغه باقي الأشكال التعبيرية الأخرى كالمثل والحكاية وغيرهما .

ولكون المسامرة اللغزية إضافة إلى منحاها الأدبي فولكلور جماعي يجسد أحد مظاهرها المجتمعاتية وهو الألعاب الشعبية، فإن الوظيفة الاجتماعية حاضرة بقوة من خلال التخاطب الجماعي لجميع فيئاته العمرية والجنسية والطبقية . ما يتيح فرصة للملمة شمل الجماعة وتقاربها وتآزرها، يعقبه لم آخر لانساق معرفتها وثقافتها لئلا تذروها أحداث العصر المتلاحقة والمتنمرة بتقاليدها وعاداتها وأعرافها السمحة.

ينظاف إلى الفائت الوظيفة النفسانية، إذ تعد هذه المباريات - على غرار مباريات كرة القدم- هرمون سعادة للجميع : اللاّغز والملغز له، والجمهور الحاضر المتفرج على السواء ، وعامل من عوامل المسرّة الجماعية والحبور المبتادل نتيجة استفراغ الأنفس لعوامل القلق وتخلصها من ضغوط العناءات اليومية والتعالقات الاجتماعية المرهقة.

(1) الشكوة : تشبه القربة لكنها لمخض الحليب (لبن) . كسكاس: نسبة للكسكس، هي أداة لطهيه . اليزيلة والقرداش: تخص عملية تهيئة الصوف . الكانكي: مصباح تقليدي ينير بواسطة مادة الكاربيل . القصاب: العازف على الناي/ آيياي! . النبق: السدر . المسمّن: خبز رقيق يمزج بالزبدة القديمة (السمن) والسكر، وله صلة بالمواسم والأعياد الشعبية.

## سادسا ـ اللغز الحكـــــائي :

من التصنيفات الغريبة للغز والإلغاز الشعبي خلال الستينات من القرن الفائت : تصنيف (الشيخ محمد حسن آل ياسين)[1]، حيث يقترح حاوية تصنيفية سماها : ( فنون اللهو البريء ) ، و بثلاثة أشطار هي : ( المعمى ، الأحجية ، اللغز ) ، و قسم اللغز إلى ثلاثة أقسام : هي : ألغاز شعرية ، ألغاز ملفقة ، كلمات متقاطعة . و « ذهب العلماء والأدباء في أقسام اللغز مذاهب يؤازر بعضها بعضا » [2] ، وسواء صحت هذه القسمة أم لم تصح ، فالناتج وجود أنواع ونوعيات لعملية التلغيز، تتفق في المقصد العام وهو الإلغاز ، وتختلف في طريقة التشكيل أو التناول ، حيث تتعامل الجماعات الشعبية مع نوعين منه :

### 01 ـ إلغـــــاز مباشر:

يتوخى من ألغاز عادية قصيرة ، قد تطول لكنها مقارنة بالصنف الثاني أقصر ، إذ لا تتعدى الجمل الثلاث ويكون الحل لصيق بذيل عبارة اللغز ، فيما لا يتجاوز الكلمة الواحدة أو الكلمتين غالبا، من قبيل قولهم عن القنفد : ( دابنا قصير هاز حصير) .أو القمر ( شق المراح وراح) .أو المنبه (قوطي سكر ايبات يذكر) أو القبر (دار بلا باب) . والأصابع و الأظافر (خمس جحوشة في كروسة كل جحش ببردعته) . أو الشمس و القمر( زوج خبز في مايدة وحدة حامية أو وحدة باردة) . وفي حالات نادرة يتعدد الحل ليتجاوز الكلمتين كتعبيرهم عن الأسنان و اللسان و البلعوم و البطن ( الأبيض يدرس لحمر ايلايم الساقية تجري والبحر حابس ) والأندر من ذلك عن السماء والأرض ، الماء و النار، الليل والنهار، قولهم : (زوج متقابلين وزوج متضادين وزوج متابعين) .

### 2. إلغاز غير مباشر:

ألغاز طويلة موازاة بسابقتها، تتزيا بالزي الحكائي ، لانطوائها على مجموعة أحداث سردية تحاك من خلالها جملة من الألغاز أو الأسئلة المعمّاة مضمنة في شكل سلوكات أو تصرفات ، قريبها أفعال بلهاء ساذجة خاوية من الهدف ، وبعيدها تصرف واع وجريء يعرف جيدا من أين تؤكل الكتف .

وللإشارة يجب التمييز بين نمطين إبداعيين ، هما : الحكاية اللغزية واللغز الحكائي مقصد البحث ، فالنمط الأول هو شكل حكائي ينتمي للحكاية لا اللغز، ومن مثيله ما ورد في القصص القرآني الكريم : (قصة

(1) ينظر : الشيخ محمد حسن آل ياسين ، (المعمّى والأحاجي والألغاز)، مجلة التراث الشعبي ، ع 08 / 1964م ، ص 49- 57.

(2) أحمد محمد الشيخ ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية ، ص 50.

موسى والخضر عليهما السلام) [1]، وما ورد أيضا في التراث القصصي العربي (قصة وافق شن طبقة)[2]، والتراث الملحمي الشعبي[3] والقصص العالمي (أسطورة أوديب)[4].

أما مقصد البحث فهو (اللغز الحكائي) ، وهو لغز بطريق الحكي لا حكاية تتضمن لغزا ، ومن أمثلته المحلية : أراد أب أن يقسم رأس شاة مطهاة على أفراد أسرته (أب، أم، أولاد) فقال: ( شوف وأسمع ليا ، والحديث لالاك شم وأدي ليك ، والمواشي للحواشي ) [5].

**- الحـــــــل :**

- الأب من نصيبه : (شوف + اسمع) (ليا) ، (العين والأذن) (الأب).

- الأم من نصيبها : ( الحديث + شم ) (لالاك) ، (اللسان والأنف) ( للأم).

- الأولاد من نصيبهم : ( المواشي) (الحواشي) ، (الأرجل) (الأولاد) .

ولها صياغة ثانية هي :

بعد طهي الزوجة لرأس الشاة أرسلت الخادمة إلى زوجها خارج البيت تستشيره في قسمة الرأس، فأرسل إليها مع الخادمة قائلا: ( اسمع ودنق ليا ، والمتحدث لالاك ، والماشي للحواشي ، وصُدْ عنّي وما شينك بخنشوش)[6].

وتفسيره : الأذنان والعينان للأب ، واللسان للأم ، والأرجل للأولاد، والأنف للخادمة.

---

(1) القرآن الكريم ، سورة الكهف ، الآية : 65-82.

(2) ينظر: الميداني ، مجمع الأمثال ، الجزء 02، رقم المثل (4340) ، ص 359.

(3) ينظر: بواريو عبد الحميد ، الأدب الشعبي الجزائري ، ص 124،125 .

(4) ينظر: هاني العمد ، (المثل والأحجية)، مجلة الفنون الشعبية / الأردن ، ع 03 ، ص 46.

(5) وفصيحها : أنظر واسمع إلي، والحديث السيدة أمك شم وخذ إليك (والمواشي للحواشي) جمع مفرده : الماشي أو الراجل والحاشية بمعنى الأطراف .

(6) ماشينك : ما أقبحك . الخنشوش : الأنف.

ويرى (أحمد محمد الشيخ) أن هذا النوع من الألغاز كانت العرب تطلق عليه تسمية (ملاحن) ومفرده (لحن) وذلك أن« قائله قد يوهمك شيئا ويريد غيره »[1] ، واللحن بفتح الحاء لغة الفطنة والكياسة وقد يحمل معنى الضد، ويطلق عليه الأوروبيون : الكتابة الخفية أو الكتابة السرية أو الشيفرة [2].

## سابعا ـ خصائص اللغزوميزاته :

**01- الأسجاع** : وهي ميزة غالبة على الإبداع المعرفي عموما بغاية الاستمالة والاستظهار. حتى أن اللاغز إذا استنفذ الكلمات المسجوعة جاء بأخرى لا معنى لها، من ذلك عن (الصدى) لغزه : ( يهاه ويامهواه أنا انعيط على جدي وأنت أعلاه) .

**02- الجمل القصيرة :** طلبا للخفة بغاية التداول .

**03- الفكاهة :** بغاية تمليح الكلام، وتجنيب متلقيه الملل والملالة ، كقولهم في (الطريق) : (أنا نجري وهي تجري، بنت الكلبة قلبتني)، وفي (عود الكبريت): (قد القملة عامل عملة)، وفي (الفلفل الحار) (عجوز مكمشة حرّمت علينا العشا).

**04- توظيف العدد :** لتيسير الفهم وتجسيد المعنى، كقولهم: عن (الجنازة) (راحو في 100 ولاو في 99). أو بغاية المغالطة كقولهم (سبعة وسبعين سبع، أو 71 جاجة كل سبع ياكل جاجة)، يقصد بـ (سبعة) اللبؤة .

**05- توظيف حروف الهجاء :** بغاية حصر الحل، والتقليل من احتمالاته، كقولهم عن (الفنجان) : (يبدا بالفا وماهوش فاس، ويسلموا عليه جميع الناس ، حتى النصارى والرياس)، الشمس (تبدا بالسين ماهي سلسلة ما هي سكين).

**06- توظيف الحيوان :** الحيوان مرموز موضوعي، لصفات إنسانية عديدة، فهو يستغل في اللغز من باب بلاغة القلة . فالقنفد (الانطواء على النفس) والسلحفاة (التريث والتعقل) والحيّة والعقرب (الشر والإيذاء وإلحاق الضرر).

**07- التكرار:** والمقصود تكرار موضوع اللغز (الحل) لكن السؤال بصيغة مختلفة، والداعي أهمية الموضوع أو كثرة تداوله بين الناس ، كالإبرة مثلا (عمية وتخيط الكتان) .(عندها عين وما تشوف)، والشمعة (عمتي زينة

(1) أحمد محمد الشيخ ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية ، ص 20 .

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 101،102.

ديمة حزينة) . (ضاوية على الناس ومحروقة من الراس) (واقفة وتبكي) ، والبيضة (كي لونها كي اسمها) . (طرفها اخشب ووسطها ذهب) (قبتنا قبة الصلاح، مافيها لا باب لا مفتاح) (عربية جات من العرب قالت واش هذا العجب، الفضة راكبة على الذهب).

**08-النسوية :** الألغاز متنفس للمرأة التي تفرض عليها العادات والأعراف المجتمعاتية قيودا، الرجل منها خلاص. وعليه هي أقرب إلى النسوية منها إلى الذكورة رواية للأسباب السالفة، وإبداعا بدليل غلبة المضمون النسوي على الآخر الرجولي ، من هذه الموضوعات (أدوات السدية والنسيج- أدوات الطبخ- أدوات الزينة- أثاث البيت- حيوانات تخافها- ظواهر فلكية وطقسية تستدعي انتباهها).

**09- السردية :** السرد خاصية شعبية تصك به جميع الإبداعات الشعبية، بما فيها اللغز، لغايات السرد المعروفة، من هذه الألغاز قولهم ( زوج طلبة في الصمّاح/ السنة ، واحد قاضي والآخر قبّاض أرواح ) عن العيدين : الفطر والأضحى . وعن الميزان قولهم : ( قاعد متربع والناس تزور فيه ، ما يهدر ما يتكلم والحق ايمد فيه) .

**10- النصح والإرشاد :** ترهيبا : ك (حبة لبان ، شايعة في كل أوطان ، ما ياكلها غير المريض بالعلة ، ولا الخارج على الملة) والمقصود صيام رمضان والتحذير من التعدي على حرمته. (جدة سفيهة، كلش فيها) يقصد الأذن والتحذير من آفات السماع ومساوئه . وترغيبا : كالتحبيب في الأم (اسمها بالميم والميم ما أحلاها، إذا غاب الميم اتكل على الله وانساها).

**11- قسمة بين الريف و المدينة :** يقال أن الألغاز تسلية المدن والأمثال تلهية ريفية، لاعتماد اللغز العقل والمنطق ، وتغليب المثل التجربة والخبرة ، في إشارة من البعض إلى غلبة الطابع المديني على مضامين الألغاز ، ومن خلال مضامين الألغاز الموظفة سلفا يتضح أنها قسمة ضيزى . إذ الرصد الميداني يساوي بينهما (الريفي = المدني) .

والخلاصة أن اللغز كشكل من أشكال إبداع الشعوب لازمة ضرورية ضمن تراتب ثقافاتها، وإن خفت صداها بفعل العصرنة الآنية ، فإن وقعه وتوقيعه لا ينفكان يلازمان الإنسان أينما حل وارتحل ، ولكن بصور جديدة تساير روح العصر ومستجده ، فهي في مسامرات النساء (بوقالة) ، وعلى مساحات ورق الصحف (كلمات متقاطعة) ، وفي أبنية التعليم (مسابقات) ، وفي أروقة الإذاعات المسموعة (ما يطلبه المستمع) ، وعلى شاشات التلفزيون اختبار لثقافة الفنان والرياضي وذوي الشهرة من كل حدب وصوب .

## تاسعا- راوي اللغزبين النقل و الإبداع :

من الذين تعرضوا لهذا الإشكال (فاروق خورشيد) [1] في موقفه من ناقل الإبداع الشعبي ، بما فيه نصوص الألغاز . هل هو راو أم جامع دفعه طموحه إلى التدخل بالصياغة والتعديل على ما جمعه ؟ أم مبدع أسقط روح العصر على ما جمعه ؟ وإذا كان مبدعا فهل هو مبدع ذاتي استغل عطاء الإبداع الشعبي الجمعي للتعبير عن ذاتيته الفردية ؟ وهل من الجائز تسمية إنتاجه إبداعا شعبيا أم أنه إعادة صياغة لا غير ؟ أم هو استغلال للنص الشعبي في التعبير عن عصره بما استطاعه من إسقاطات فكريه وسياسية ؟ أم هو مع كل ذلك مجرد راوي مرحلة من مراحل التناقل الشفاهي لهذا الإبداع ؟.

فهل الراوي حقيقة ؟ نعم الراوي كيان واقعي يعيش معنا في صورته الإنسانية البسيطة والعادية ، له مالنا وعليه ما علينا . واقع تعرض له الكاتب المغربي (حسن بحراوي) بشيء من التخصيص والواقعية في مؤلفه المرسوم بـ (حلقة رواة طنجة) سعى من خلاله إلى « رسم هوية مفتقدة لرواة مغتربين في محيطهم الإنساني والثقافي ، لا يقف عند حدود هذا المأرب الجليل فحسب ، وإنما يشفعه بمقاصد نقدية لا تقل عنه خطورة . ففي غضون ترجمته الحميمة لكيانات الرواة ومواقفهم الحياتية وأهوائهم ونوازعهم الوجودية وتناقضاتهم الإنسانية ، ثمة سيرة لرحلة النصوص من الشفاهية إلى الكتابية، ومن الرواية إلى التدوين ، ومن الصور الذهنية إلى التمثيل السردي والصياغة الورقية . سيرة لسفر البلاغة من متخيل الراوي الشعبي إلى صناعة الكاتب »[2] .

فالراوي أداة أساسية لإبداع الشعب يجسد شفاهيته ومشاعيته واستمراريته أيضا، بل معادلة قيميّة داخل المنظومة الإبداعية للشعب ، ومع ذلك لم تخطئه سهام شكوك الدارسين الشعبيين . ومن ثمة خصّه التنظير الحديث بنظرية (الصيغ الشفاهية). وهي نظرية يرى(محمد الجوهري)[3] أنها تهتم بالراوي وأدائه وتعتبرهما مفتاح فهم الأعمال الأدبية الإبداعية الشعبية ، وبرغم نفعيتها لدراسة الإبداع الشعبي لم تسلم من النقيصة مضمونا وشكلا :

ـ المضمون : تأكيدها على الحفظ . مع إهمالها للارتجال .

ـ الشكل : تركيزها على الإبداع القولي ، مع إهمالها للإبداع العملي. ومن القولي ركزت أيضا على المشافه دون المدون

(1) ينظر: فاروق خورشيد ، أدب السيرة الشعبية ، مكتبة ناشرون ، لبنان ، ط 1994م ، ص 27 .

(2) شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي،(ناقل)،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2007/01م، ص 110.

(3) ينظر : محمد الجوهري ، علم الفولكلور ، 01 / 160.

والأكثر من ذلك « يحيط الراوي بكل شيء علما بالظاهر والباطن. ويقدم مادته من دون الإشارة إلى مصدر معلوماته »[1] . كما أن شخصية الراوي ميزة فنية فارقة بين إبداع الجماعة وإبداع الأفراد الذي يؤلف مرة واحدة ، ويعزل عن جمهور متلقيه أو مستقبليه كما ينتج بعيدا عنهم ، ولا يسمح لهم بالتدخل في صياغة صورته النهائية التي يخرج بها أي عمل إبداعي . وخلاف ذلك تتعرض النماذج الإبداعية الشعبية للإعادة والتكرار مرارا بفعل تعدد الرواة ، وذلك في حضور جمهور المستقبلين له . فإذا كان النص في الإبداع الفردي له ولادة واحدة ، فلنظيره الجماعي أكثر من ولادة ، بل تتعدد هذه الولادة بتعدد الأمكنة والأزمنة . فلكل زمكان ظرفه الخاص ورواته الذين يجسدون خصوصيته الظرفية .

ومع كل ما تحض به هذه الأداة الفنية في إبداعات الشعب من غرابة . غرابة المجهولية العلميّة، وغرابة التعددية الإلقائية ، وغرابة الفعل الشفاهي الذي يربطها بالعمل الإبداعي ، يثمن دارسو الإبداع الشعبي دورها ويعلون من مقامها ، سواء أكان جامعا أو حاملا أو ناقلا للمادة الشعبية أو كمبدع طالما بالإمكان « أن نعده مؤلفا ومؤديا في الوقت نفسه. نظرا للدور الذي يقوم به »[2] وربما كـــــان « من الضروري أن ندرك الجانب الإبداعي للراوي الذي يجب ألا نعتبره ناقلا ، فهو قبل كل شيء مؤلف »[3] ، أو مبدع يسري عليه ما يسري على سائر مبدعي الشعب .

فإذا كان المتعارف عليه والمجمع عنه في نفس الوقت أن «الإبداع فعل شيء لم يكن موجودا أوقل هو إنشاؤه (...) والإبداع مرادف كلمة إلهام . ومن جهة أخرى نوع من الحدس كما هو أيضا محض ابتكار»[4] فلم يصنف (الراوي) مبدعا، وما هو إلا ناقلا لتجارب غيره الإبداعية ؟ ومن أين له بالإلهام والحدس والابتكار، إذا كانت وظيفته الأساسية هي الربط والتوصيل بين المبدع الأصلي ومتلقيه من أفراد الشعب ؟.

فالراوي يبقى راويا : ( لقاطة . مؤدي . ناقل . جامع ) أو ( مبدع عرضي ) إذا اكتفى بإلقاء أو إرسال النموذج الإبداعي كما هو ، أي بصورته الأصلية . وسواد الرواة الأعظم بزعم (محمد الجوهري)[5]يلزمون أنفسهم بالرواية الأصلية أو المشاع من الروايات بين أفراد الشعب، أما إذا تصرف في توصيله تحويرا وزيادة ونقصانا ، وأمكنه هذا التصرف من التكيف الواعي مع مختلف عناصر التغيير. فهو إذاك يستحق لقب

(1) موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 392 ، سبتمبر 2012 م ، ص 69 .

(2) آلان دندس ، (الأدب الشعبي )، مجلة الكاتب ، 197/ 21.

(3) يوري سوكولوف ، الفلكلور ، قضاياه وتاريخه ، ص 138 .

(4) ياسين الأيوبي ، ( مقومات الإبداع الفني الشعري ومواصفاته ) ، مجلة آفاق الثقافة والتراث ،ع 08، ص 34 .

(5) ينظر: محمد الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط01 / 2006 م ، ص 162.

(المبدع) . فليس الراوي من يبدع أجمل النصوص الشعبية ، ولكنه من يتقن طريقة توصيلها إلى المستمعين . فالقدرة الإبداعية لا تنحصر في الرواية الثابتة فحسب ، بل في الرواية الحركية أيضا ، التي تستمد عنصرها الإبداعي من طريقة عرض الراوي أو حسن أدائه وتمثيله للمضمون المؤدى ، أو القدرة على تقمص الأدوار ، عن طريق الاستعانة بملامح الوجه وحركة الجسم والتحكم في الأداء الصوتي .

كما حددت مهمة الراوي في علاقته بإبداعات الشعب ، بمدى ما يحدثه من تغييرات في جسم النص ، تطال عناصر ثانوية في النص الشعبي ، كاستبداله للمسميات ، أو تعداد الاستعمالات اللغوية ، « فالراوي حين يحكي هو من يمتلك اللغة »[1] بما يبدعه من صيغ جديدة وتعبيرات مبتكرة . وبقدر نجاح الراوي في استيعابه الممنطق لعوامل الإبدال والإحلال ، واستغلاله الموفق لمكنوز خبرته المتراكمة ، يجيء تقبل المتلقي لخطابه واستمتاعه به . ويضاعف من هذا الاستمتاع أداؤه الحركي والنفسي ممثلا بحركة اليدين وتعبيرات الوجه وتموجات حالته النفسانية أثناء عملية الأداء . ولطبيعة المتلقي هي الأخرى دور في درجة التأثـــر. وكـذلك موقفه من « شخصية الراوي وبيئته، وإطاره الثقافي العام وجنسه (ذكر. أنثى)، وجوانب تحيزه الثقـــافي »[2] . ويرى (فلاديمير بروب) [3] : أن الراوي حر فيما يرويه ، وله أن يوظف ذكاءه الخلاق في الجوانب الآتية :

1. اختيار الوظائف التي يطرحها .
2. اختيار النوع الذي تتم به الوظيفة .
3. له كامل الحرية في اختيار مصطلحاته وأوصاف شخصياته .
4. هو حر في اختيار الوسائل التي تتيحها له اللغة.

و لأن الراوي الشعبي يقوم بحمل التراث الأدبي الشعبي عبر الأجيال ، ويسهم بفعالية في دوامه واستمراره ، تقترح (نبيلة إبراهيم)[4] على (الباحث) إضافة إلى اهتمامه بالإبداع الشعبي ، أن يصوب اهتمامه نحو (الراوي الشعبي) ، باعتباره حلقة وصل عالية القيمة الفنية بين إبداع الشعب والدراسات الشعبية بجوانبها المتنوعة (الثقافية. العلمية. الأكاديمية) . وموقف الباحثة ليس منجزا شخصيا استباقيا . بل إن « الدراسات الشعبية الحديثة[ هي الأخرى ] تحث الباحث كذلك على الاهتمام بالراوي» [1] ، بدل النظرة التقليدية إليه المختزلة في جمع المادة الشعبية من مكتنز الذواكر الشعبية فحسب . وغايتها في ذلك إيصال الراوي إلى مرحلة

(1) محمد حجو ، الإنسان وانسجام الكون ، ص 94.

(2) آلن دندس ،( الأدب الشعبي) ، مجلة الكاتب ، 197 / 18 .

(3) ينظر : بواريو عبد الحميد ، البطل الملحمي والبطلة الضحية ، في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية ، الأداء ، الشكـــل ، الدلالة ، (ناقل) ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ،الجزائر، ط 1998م ، ص 08.

(4) ينظر : نبيلة إبراهيم ، (منشد الشعب) ، مجلة الفنون الشعبية ،ع 13 ، ص 26 ، 27 .

النضج الإبداعي، ليؤدي وظيفته بشكل ساحر وجذاب ، ما من شأنه التسبب في ظهور جيل جديد من الرواة يتأثرون به ، ويحملون التراث من بعده .

وباختصار فالمنشود من عناية الباحث بالراوي الشعبي هو التالي :

- عدد غفير من الرواة ( كثرتهم ) .
- اتصافهم بالأصالة والفنية والمهنية العالية .
- الاستمرارية في تواتر التراث الشعبي خالفه عن سالفه .

ومن السذاجة أيضا أن نستصغر وعي الراوي فنربطه بالمتلقين الصغار دون الكبار ،ونحصر وظيفته الإبداعية في الجانب التربوي دون الجوانب الأخرى (الاجتماعية. السياسية. القومية. الوطنية) . بل الحياة بما رحبت هي هم الراوي مبدعا كان أو ناقلا أو مؤديا أو أداة من أدوات شحن وتفريغ للثقافة الشعبية . وأيا كان الموقف منه يبقى الراوي عموما وراوي الألغاز الشعبية (الملغز) تجسيدا حيا للمبدع المكرر المجسد بدوره لروح جماعية الإبداع وشعبيته ، و خدمة الشعب وثقافته وتـــــراثه . أو ليس الرواة دجاجات تبيض ذهبا !

## ثامنا - نماذج لغزية مختلفة :

**الإنســـــان :**

1- ولد جدك وماشي عمك ( الأب) .

2- الغراب طار ، والرخمة حطت ، لحبال قصاروا ، ولصحاب تفرقوا ( الشيخوخة) .

3- شجرتنا شجرة الليم ، بعيدة على غرسها ، و قريبة على شراها (البنت عندما تتزوج) .

4- الزينة بنت الزين ، وما كان زين منها هي ، لو كان جات تتباع في السوق ، مانشري غير منها (الصحة) .

5- جسمو عقاد ، و روحو عقاد ، طويل طول الواد ، وينقص في الميعاد (عمر الإنسان ) .

6- اسمها بالميم ، والميم في قلبك ماحلاها ، إذا غابت الميم ، توكل على الله وأنساها ( الأم) .

**الكـــــــون :**

1- ها هو ،ها هو، ما كانش ( البرق ) .

2- يعبر الزجاج ،وما يكسرو ( الضوء) .

3- سبيكة ذهبية ، في جبل الياقوت ، ماصنعها صانع ، ما دخلت حانوت ( الشمس) .

---

(1) المرجع نفسه ، ع13 ، ص 26 .

4- زينة بنت الزين، زينها يلالي ، ومعلقة في لعلالي ( القمر) .
5- إذا جعت تعاونك ،باش تاكل ، وإذا غفلت راهي تاكلك (النار) .
6- يمسك لا تمسو، و تسمع حسو و لا تراه (الريح) .
7- زوج أحصن ،مربوطين في رصن، واحد كحل و الآخر بيض (الليل والنهار) .
8- اللحاف ما يتغطى، و السوارد ما يتحسبوا، و البنانة ماتتكل (الليل ، النجوم ، الهلال) .
9- ثلاثة خاوا ، واحد ياكل وما يشبعش ، و الثاني يروح وما يرجعش ، و الثالث تتنفس ما يقعدش (النار، الدخان ، الرماد) .

**الكائنـــــات :**

1- من فوق لوح ، ومن تحت لوح ، وفي الوسط روح (السلحفاة) .
2- طفلة قل مني، تخبز الكسرة خير مني (النحلة)
3 - مزود بالصوف ، يبات يشوف (الكلب) .
4 - يكبر ما يشيب ، يتكسر ما يعيب (الغراب و الثعبان) .
5 - نانا في لغار ، تمد فلفل حار لصغار (العقرب) .
6 - في الصيف امرا مرتبة ، وفي الشتاء كسلانة و خايبة (النملة ) .
7- عديت على بيوت ، شفت الرجال يزغرتو ، والنساء سكوت (الدجاجة) .

**النبـــــات :**

1 - سطيلة قد الكف ، هازه مئة و ألف ( الرمانة ) .
2 - مقفولة بالقدرة ، تتحل بالحديد ( الدلاعة ) .
3- زوج خوتات ، وحدة حنات ، و الأخرى لبات (الجزر و اللفت ) .
4 - سطيحة فوق سطيحة ، كون ما تطلعهاش نعطيك طريحة (الفول) .
5- حمرة تلالي ، في كاف عالي (البرتقال) .
6- مات الميت ودفناه ، وحمدنا الله و شكرناه ، و في راس القصبة لاقيناه (القمح ) .

**المغذيات :**

1- شجرتنا شجرة الواق واق ، تنوض الحب بلا وراق ( البن ) .
2- اسموا بالحا ، يتحط في الماء يموت ، و عندك لا تقول الحوت ( الملح) .
3- ذبحت المعزة وما سلختهاش ، و كليت بنتها وما ذبحتها ش ( الدجاجة و البيضة ) .
4- بيض من شاش ، صفر من نحاس ، وعلى الحق يقطع من الرأس ( التمر ) .

**المطبخ التقليدي :**

1- جدي ، هاز جدة ، و جدة هازة ولادها (البرمة ،الكسكاس ،الكسكس) .

2- ما عندها لا فم ولا معدة ولا ضلوع ، في المغرب تتعش ، وفي لعشا تجوع ( القصعة) .

3- الحي طامع في الميت ، والميت تحتو يتواعز ، اللي يطلقها الميت ، يأكلها القاعد (المطحنة ) .

4- على طفل شهلول ، في يدين طفلة ظريفة ، ضربتو كف لكف، جات دموعو سخية (الغربال) .

5- ثلاثة وقوف والرابع منسوف والخامس يضرب ويشوف (الشكوة) .

**أخريـــات :**

1- قاعدة فوق الصور ، تضرب في الطمبور ، ما عرفتها واش تقول ( ساعة الحائط ورقاصها )

2- على زوج خاوا ، جاو من بلاد النصارى ، الطفلة فيها الربح ، والطفل فيه لخسارة (الإبرة و المقص) 3- بلادي يالبيضا ، زريعتها يا لْكحلة ، الخْماس واحد ، والخيلْ خمسة ( الرسالة) .

4- تبكي وتحن على الناس ، وكي تموت ولا واحد يبكي عليها (الشمعة) .

5- جماعة في حانوت ، اللي يخرج منهم يموت (علبة الكبريت) .

6 - حاجيتك ،علي يأكل بفمو ، ويخرج ما بين كتافو (المنشار) .

7- قاعد مربع ، والخير يجيه ، لكلام ما يتكلمش والحق يعطيه (الميزان ) .

8- يمشي بلا راس ، ويحفر بلا فاس ، ويقتل بلا رصاص (النهر ) .

9- تطير بلا جنحين ، وتأكل اللحم بلا سنين ( الرصاصة) .

10- زوج أحصن ، مربوطين في أرصن ( اللسان ، الأسنان) .

11- جوهرة في الكاس ، دايرين عليها مياة حراس (العين ) .

## المحاضرة : 13

# الأغنيــة الشعبيــة

تمهيـــــــــد

أولا- تعريف الأغنية الشعبية :

01 - التعريف العربي .

02- التعريف الغربي .

ثانيا - سمات الأغنية الشعبية :

01- الانتشار عن طريق الرواية الشفوية .

02- الذاكرة الجمعية الجيدة .

03- التماثل في اللحن .

ثالثا- نشأة الأغنية الشعبية .

رابعا - أنواع الأغنية الشعبية :

01- من حيث الأداء .

02- من حيث المضمون .

خامسا - خصائص الأغنية الشعبية :

01 - طابع الشعبية .

02 - المجهولية .

03 - الجماعية .

04 - الشفاهية .

05- الشيوع و الذيوع

06- الحيوية والمرونة

07- البساطة و السهولة

08- سهولة اللحن

09- الغايتان النفسية و الاجتماعية

سادسا-أهميته الأغنية الشعبية .

سابعا- نموذج للدراسة .

**تمهيـــــــد :**

للأغنية الشعبية وضع خاص في حظيرة الإبداع الشعبي ، كونها تجمع بين الكلمة ، أو الإبداع الشفاهي من ثقافة الشعب أو ( الأدب شعبي ) . و بين اللحن / الموسيقى ، أو الإبداع السلوكي والعملي . ويهمنا من منحيها منحاها الأدبي أو الشعري . فهي تزاوج نص شعري مع اللحن أو الموسيقى . ويعد مصطلح الأغنية الشعبية أحد المصطلحات الحديثة التي دخلت إلى لغتنا العربية كترجمة للمصطلحين : الألماني Volkslied ، والانجليزي folk song .

و هي شكل من أشكال التراث الإنساني ، اللصيق بشدوه وحدائه ، يرتبط بإحساس الفرد و وجدان الجماعة ، ابتكره إنسان البدء ليعبر به عن حبوره و حزنه و وجله ، ويشدوا بآماله وأحلامه وآلامه ، ، تعبير أبدعه فرد ما و لكن بحس الجماعة ، فتبنته جماعته فمجتمعه فالشعب برمته و همته ، ثم جاء من لحنه و غناه ولكن بوتر الجماعة ، فأمتع وأطرب ، حينها انبرت الجماعة لترديده في مواسمها ومناسباتها ، ليتوارثها الشعب غابر عن غابر و خالف عن سالف ، شفاهة لا كتابة ، فتقر في الصدور بدل الآثار الممحاة و الرسوم المعفاة ، ثم جاء من غاير فيها وحور ، وأضاف عليها و بدل ، مسايرة لكل آن وحين ، ما أمكنها من تجاوز الزمن الأول الذي ولدت فيه ، إلى آخر تلاه نشأت وترعرعت بين أيامه ولياليه ، فزمن عقبه زاد معه تألقها و تأقلم النـــاس معها و تعلق الأجيال المتعاقبة بها . « فالأغنية الشعبية الحية هي التي تنبع من صميم الشعب ، لحنا ولفظا وتوارثها الشعب ، ثم خضعت لتطوير أو تغيير في محتـــواها ، لتسهم مع غيرها من أشكـــال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بنـــاء المجتمع الشعبي » [1] .

## أولا- تعريف الأغنية الشعبية :

لها جم التحديدات ، والسبب ازدواجيتها الشعبية ، كأدب شعبي يترجم ثقافة شعب ما ، وكأداء سلوكي يعبر عن وجدان الشعب ، بأفراحه وأتراحه وطقوسه ومواسمه . ومن عديد التعريفات تعريف رائد الفولكلور العربي (عبد الحميد يونس ) ، الذي يراها : « هي الشعر الشعبي والموسيقى المصاحبة له ، اللذان ترددهما الجماعات التي ينتشر أدبها بالرواية الشفوية ، لا بواسطة التدوين و الطباعة » [2] .

(1) نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص266 .

(2) عبد الحميد يونس ، معجم الفولكلور ، ص72،73 .

كما يراها غيره « ركنا من أركان الفولكلور، وهي قصيدة شعرية ملحنة ،تعتمد موسيقاها على السماع وليس على نوتة موسيقية مكتوبة، وهي مجهولة النشأة وتنتشر وتشيع بين الأميين والعامة من الناس من ساكني الأحياء الشعبية في المدن » [1] . فهي كغيرها من فنون الكلمة المنطوقة التي تحيا و تتناقل بين الأفراد والبيئات والأجيال شفاهة ، حتى أن مؤديها أو مطربها أو مغنيها يجانبون فيها التدوين فلا يسجلونها أو يدونونها ، حرصا منهم على شعبيتها ، لأن الأغنية الشعبية بالأساس تقليد أدائي سماعي يحيا بالمشافهة والجماعية والمواسم والمناسبات . و بعد دراسته لكثير التعريفات اهتدى ( أحمد مرسي ) في مؤلفه الرائد ( الأغنية الشعبية / 1971م ) إلى تعريف موجز و بسيط لها مؤداه : « الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة ، تتناقل آدابها شفاها ، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي »[2] .

وللدراسات الغربية تحديد غير بعيد عن التنعيت العربي للأغنية الشعبية ، مؤداه : أنها أي ( folksong ) : « قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف ، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية ، وما تزال حية في الاستعمال » [3] .

ولتبسيط فهمها جملة من الاشتراطات تظمنها تعريف ( بوليكافسكي ) [4] هي :

1 - انتسابها إلى الشعب ، هو مؤلفها وملحنها ومؤديها .

2 - لا ترتبط بمبدع معين ، أو مؤلف محدد ، ولا حتى بمغن معروف .

3 - تتناقلها الذاكرة الشعبية عبر الأجيال ، خالف عن سالف ، شفاهيا دون تسجيل أو تدوين ،

4 - تغنى بشكل جماعي ( الأفراح ) ، أو انفرادي ( العمل) ،

5 - غرضها الأساسي غالبا هو : التسلية و الترفيه و تزجية الوقت .

6 - ترتبط بوظيفة اجتماعية و طقوس و مناسبات محددة ( عمل ،أفراح ، أتراح ، أطفال ) .

---

(1) حسين عبد الحميد احمد رشوان ، الفولكلور والفنون الشعبية ، من منظور علم الاجتماع ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، مصر ، ط 1993م ، ص114 .

(2) أحمد مرسي ، الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، القاهرة ، ط1968م ، ص17 .

(3) ألكزاندر هجرتي كراب ، علم الفلكلور، تر: أحمد رشدي صالح ،مؤسسة التأليف و النشر ، دار الكاتب، القاهرة ، ط 1967م ، ص19 .

(4) ينظر : حسين عبد الحميد احمد رشوان ، الفولكلور والفنون الشعبية ، من منظور علم الاجتماع ، ص115 .

## ثانيا - سمات الأغنية الشعبية :

للأغنية الشعبية سمات ، تكاد تنفرد بها عن باقي الفنون الأخرى ذاتيها وشعبيها ، حصرها ( عبد الحميد يونس ) في ثلاث ، هي :

**1** - الانتشار عن طريق الرواية الشفوية : إلى درجة أنه اعتبرها خاصية حاسمة في هوية الأغنية الشعبية ، حيث يقول : « فإن الفيصل في تمييز الأغنية الشعبية انتشارها عن طريق الرواية الشفوية » [1] . وهي فارقة يسهم فيها الجميع ، فـ « كـــل فرد في الجماعة التي تتذوقها يسهم في حفظها ونشرها ، وكثيرا ما يشترك في أدائها ، ويكاد يكون أهل القرية جميعا على علم بأغانيهم الشعبية ، إنهم يميزونها ويحفظونها ويرددونها ، فرادى وجماعات » [2] .

**2**- الذاكرة الجمعية الجيدة : لأنها فن قولي مشافه و ارتجالي أحيانا و يتحرى غالبا الحينية أو الأداء الفجائي ، وجب للأغنية الشعبية قوة الحفظ و الاستظهار ، لأن « الذاكرة الواعية القادرة على حفظ اللحن و الكلمة ، تعد مزية أعظم من حسن الصوت في كثير من الظروف ، وعند كثير من الشعوب . (...) فالحافظة الجيدة لها مكان الصدارة بين المؤهلات الواجب توافرها في المغني الشعبي » [3] .

**3**- التماثل في اللحن : وهي ظاهرة موسيقية رصدها جم من المتخصصين في دراسة الجانب التطريبي في الأغنية الشعبية ، وفي كثير من صورها المتضمنة في كلمات أغاني الشعوب على اختلافها و تباعدها ، كأغاني ألعاب الأطفال التي تكاد تأخذ لها طابعا لحنيا موحدا تتشارك فيه ثقافات شعوب عديدة ، بل و يتعداها إلى أنواع أخرى [4] .

## ثالثا- نشأة الأغنية الشعبية :

كانت البداية العلمية عام ( 1778م ) ممثلة بمبادرة عالم الفولكلور الألماني ( هاردر: 1744م-1803م) من خلال عمله الرائد في جمع و تدوين و تصنيف شتات الأغاني الألمانية في مؤلفه الشهير : ( أصوات

(1) عبد الحميد يونس ، معجم الفولكلور ، ص74

(2) المرجع نفسه ، ص74

(3) المرجع نفسه ، ص74

(4) ينظر : المرجع نفسه ، ص75

الشعوب من أغانيها / جزءان ) ، معتبرا الأغنية الشعبية خير ما يعكس روح الشعب الألماني ، دالة عليه أكثر من غيرها من ألوان التعبير الأخرى .

ومنذ ذلك الحين انتشر مصطلح الأغنية الشعبية بعد أن كان الدارسون قبله يكتفون بمسماها العادي ( الأغنية / الأغاني ) ، مع تمييزها بزيادات توصيفية ، من مثل : أغاني الفلاحين ، و أغاني العمال ، و أغاني الرقص ... دون أن يكون لديهم تصور عام لمصطلح واحد يضم هذه الأنواع كلها ، ويفرق بين ما هو للشعب أو لغيره ، فاكتفوا بالمصطلح المـــــائه الدال على كل الأغاني دون تحديد . ثم استمر الاهتمام بعد (هاردر ) بجمع الأغاني الشعبية وتصنيفها ودراستها ، لينمو و يتزايد مما أثرى المكتبة العالمية بكثير من الدراسات التي أسهمت في تطور دراسات الفولكلور، ووضوح معالمه ، وإرساء دعائمه [1] .

و يُرجع ( نمر سرحان ) نشأة الغناء عموما والشعبي بوجه خاص إلى مراحل متقدمة في تاريخ الإنسانية ، كإلهام « سجحت به الطيور قبل الإنسان ، قلدها هذا الأخير، وّركب على تناغمها كلامه الموزون المقفى ، وقد عرف الإنسان الغناء أصواتا منغما قبل أن يهتدي إلى الكلام ، فعبر بالأصوات البسيطة ، عما يجيش في صدره من دوافع اللذة والألم وميول الرغبة » [2] . والأرجح أنها « من الفنون التي تطورت مع تطور الرقص والطقوس ، والتي ارتبطت منذ البداية بعالم العقائد والطقوس ، والتي خدمت بالدرجة الأولى إشباع الحاجات الاجتماعية والنفسية والروحية ، ولا تتوقف على المواضيع الروحية فحسب بل تمتد إلى المواضيع الدنيوية والمحرمة » [3] .

و يعتقد المؤرخون العرب[4] أن أصل الغناء وبداياته لدى العرب كانت (الحُداء) ، الذي ابتكره ( مضر بن نزار بن معد ) ، و كان حداؤه رجزا ، وذلك أنه ملائم للإبل في سيرها ، فتتأسى به أثناء الرحيل . ومنه اختلق العربان النصب وهو عبارة عن حداء محسن ، ويطلق عليه أيضا مسمى : ( الركباني ) وهو أحب الأنواع للشعب ، ولأنه من بحر الرجز فهو أشد الأنواع ملاءمة للغناء الارتجالي أو الشفاهي مصدر الأغاني الشعبية .

(1) ينظر : أحمد مرسي ، الأغنية الشعبية ، ص 8،9 .

(2) نمر سرحان ، أغانينا الشعبية في الضفة الغربية من الأردن ، منشورات دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ط1/1967م ، ص265 .

(3) إبراهيم الحيدري ، اثنولوجيا الفنون التقليدية ، دراسة سوسيولوجية لفنون وصناعات وفولكلور المجتمعات التقليدية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1984م ، ص112

(4) ينظر : هنري جورج فارمر ، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي ، تر: جرسيس فتح الله المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط1972م ، ص23،24 .

و الخلاصة أنه ليس هناك من فرق بين الشعر والأغنية ، سوى أن الشعر هو أغنية بدون لحن و الأغنية شعر بلحن ، فاللحن وهو طبيعة صوتية لا لفظية لا يمكن أن تكون له هذه التأثيرات المزعومة في تحديد هوية الأغنية الشعبية أو نشأتها ، طالما أنه أصبح من المعلوم وجود ألحان في غنى عن الكلمة لعل أشهرها ألحان بيتهوفن المسماة سمفونيات . وهذا ما يؤكده ( محمود مفلح البكر ) بقوله : « أما الشعر الشعبي فهو متداخل مع الأغنية الشعبية ، فكثير من الأشعار الشعبية تردد على الألسنة دون لحن مرة ، و ملحنة مغناة ثانية » [1] .

## رابعا - أنواع الأغنية الشعبية :

للأغنية الشعبية أو الفولكلورية أنواع بل و نوعيات ، و ذلك لأنها ترتبط بجانب عريض من حياة الشعب ، إن لم تكن جلها . أفراحه و أتراحه ، و موالده و مدافنه ، و تدرجاته العمرية ، و طقوسه الفلكية و الجوية و الطبيعية ، و مواسمه الفلاحية والزراعية و الشغلية ، ومراسيمه الاحتفالية ، ومناسباته الدينية و العقدية ، وتجمعاته التقليدية و العرفية ، وهلم تعديدا مما لا قدرة على عده وحصره . وعليه فأنواعها نوعان :

**01 - من حيث الأداء :** ثلاثة أنواع هي :

أ- أغان فردية ذات طابع شعبي : مؤلفها وملحنها فرد محترف في الغناء ، مثقف ينتمي إلى معهد موسيقي أو مؤسسة غير شعبية ، ولكن أغانيه ذات طابع شعبي مضمونا ولحنا .

ب- أغان شعبية ذات طابع فردي : مجهولة المؤلف ، و يؤديها فرد محترف مثقف ، بطريقة شعبية ، فيستملحها الذوق الشعبي ، ومن ثم يرددها ويشيعها بلحنها الفردي الخاص .

ج- أغان شعبية قولا و أداء : وهي المتوارثة كلمة ولحنا ، ويؤديها الشعب في المناسبات جماعيا أو فرديا ، وهي قبلة الدراسات الفولكلورية أو الشعبية غالبا .

**02 - من حيث المضمون :**

(1) محمود مفلح البكر ، البحث الميداني في الأدب الشعبي ، ص 148 .

اختلف الدارسون والصنـــــافة العرب في الثبات على قسمة عادلة لأشطار الأغنية الشعبية ، ذلك أنها ذات صلة بالموضوعات المتشعبة للشعوب ، ممـــا لا يعد ولا يحصر . لعل أبرزها تحقيب ( نبيلة إبراهيم ) [1] :

أ- أغاني المناسبات الاجتماعية .

ب- أغاني العمل .

ج - الموال : أغاني الحب ، أغاني اللوعة و الألم .

وهو تقسيم عام و مقتضب ، لا يفي بتعداد موضوعات الأغنية الشعبية الهائل . وعلى الطريقة نفسها قسم (محمد الجوهري ) [2] الأغاني بأنواعها المختلفة إلى :

أ- حسب المناسبات المرتبطة بدورة الحيـــــاة ( أغاني الميلاد ، والختان ، والخطوبة ، والزفاف ، والزواج ، والبكائيات ) ، والمناسبات الدينية ( الموالد ، ومولد النبي ) ، أغانى الحجيج ( فى الذهاب وفى العودة ) ، أغانى العمل ( أغانى منتظمة الإيقاع ، وغير منتظمة الإيقاع ).

ب- حسب البيئات والجماعات البشرية المختلفة ( أغاني البدو : المجرودة و الغنيوه ، و الشتيوه ، ومجرودة العصا...إلخ ) .

وهو الأخر تقسيم لا يستند إلى عمل ميداني دقيق ، الأمر الذي جعله يخلط بين موضوعاتها ، كجمعه بين الختان مثلا والبكائيات ... ، إضافة إلى توظيفه تنعيتات فضفاضة ( دورة الحياة ) .

وقصد لملمة شتات هذه الأنواع والنوعيات ، هذا التصنيف الجامع لأكثر من تقسيم [3] :

**01 - أغاني الأطفال :** الحمل و الولادة ، المهد والمناغاة ، الهدهدة ( التنويم ) ، الترقيص في المهد ، أغاني اللعب ، الختان ( الطهر - الطهور - الطهارة) ، الموسمية ( الشتاء - الاستسقاء - الدينية ) .

---

(1) ينظر : نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص237،247.

(2) محمد الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري ، ص45،46 .

(3) ينظر كل من : - محمود مفلح البكر : مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص148- 150 . - إبراهيم أحمد ملحم ، الأغنية الشعبية في شمال فلسطين ، قبل عام 1948م، توثيق ودراسة، دار الكتاني للنشر، الأردن ، ط2000/01م . ص 251 ،252 . - نمر حجاب ، أغاني ألعاب الأطفال في فلسطين ، شركة مطبعة الشعب ، الأردن ،ط1997/01م ، ص 3،4 .

**02 - أغاني العرس :** ( الزواج / الفرح ) : الخطبة ، الحناء ، الحمام ، الزفاف .

**03 - أغاني العديد :** الوفاة ، الجنازة ، القبر ، المأتم .

**04 - أغاني الحزن والشكوى :** الفراق ، الغربة ، الشدة ، الظلم ، المرض .

**05 - أغاني العمل :** الحراثة ، الحصاد و القطف ، الدراسة و التذرية ، توريد الماشية ، خض اللبن ، جز الصوف والشعر و الوبر ، الغزل و النسيج ، إعداد الطعام ، طحن الحبوب ، البناء ، الحرف المختلفة ، الباعة المتجولون ، المتسولون .

**06 - أغاني الأعياد والاحتفالات :** رمضان ، السحور ، عيدا الفطر و الأضحى ، الحج ، رأس السنة الهجرية ، عاشوراء ، الإسراء و المعراج .

**07- الأغاني الدينية :** الأناشيد ، المدائح ، الابتهالات ، أصحاب الطرق .

مع ملاحظة أنه تم التخلص من بعض الموضوعات ، كـ : المهاهاة أو الزغاريد ، أغاني السمر ، أغاني الرقص ، أغاني الغزل ، أغاني المحترفين لكسب الرزق . للأسباب التالية :

- تخص مناطق فولكلورية محدودة (المهاهاة أو الزغاريد ) .

- متضمن في بعض موضوعات التصنيف ( أغاني الرقص ، أغاني الغزل = أغاني العرس ).

- يندرج في أشكال تعبير شعبية أخرى ( أغاني المحترفين لكسب الرزق ).

- لا ترتبط بمناسبة ( أغاني السمر ، أغاني المحترفين لكسب الرزق )

## خامسا - خصائص الأغنية الشعبية :

للأغنية الشعبية ميزات ثلاث : أولاهـــــا تتحد فيها مع مجموع أشكال التعبير الشعبي الأخرى ، السردية ( القصة الشعبية عموما ) ، و النظمية ( الشعر الشعبي ) ، و المعارفية ( المثل واللغز والتعبيرات الشعبية). وثنتـــــاها تتقاطع فيها مع مثيلاتها من النظم الشعبي قبالة أشكـــــاله النثرية . وثالثة تختص بها دون غيرها . ومنها الآتي :

1- طابع الشعبية : لأنها تعبير عن وجدانه ، وصورة حية ناطقة عن عاداته وتقاليده و أخلاقياته و تجاربه و خبراته .

2- المجهولية : قولا ، فلا مؤلف معلوم الهوية لها ، و لحنا ، فلا تنتسب لملحن بعينه ، ملكيتها الإبداعية كاملة للشعب وحده .

3- الجماعية : من حق كل أفراد الشعب أداءها ، والتصرف فيها قولا وأداء .

4- الشفاهية : ليس لها نص مدون ، ولا تقبل التسجيل لكي لا تنحصر فيها مساحة الإبداع .

5- الشيوع و الذيوع : التداول و الانتشار ، مكانا فلا حدود جغرافية لها . و زمانا تتوارثها الأجيال شفاهة بلا كتابة .

6- الحيوية والمرونة : مسايرة لتبدلات الحياة الشعبية المتجددة باستمرار زمكانيا .

7 - البساطة و السهولة : ولذلك هي دارجة الأسلوب عامية اللغة ، تنتشر بين فئات الشعب الأمية والبسيطة ، كغذاء روحي لوجدانهم ، و دواء لأسقامهم الحياتية و الوجودية .

8 - سهولة اللحن : ذات ألحان ميسورة دون تعقيد ، مع وشاجة متينة بالكلمة .

9- الغايتان النفسية و الاجتماعية : برغم أن وظيفتها الأساسية نفسانية ، و هي الترفيه و التسلية و تزجية الوقت وتفكهة التجمعات ، فان الوظيفة الاجتماعية حاضرة بقوة ، يفرضها الواقع المعاش للجماعة .

## سادسا-أهميته الأغنية الشعبية :

بالكلمة و اللحن حافظت الأغنية الشعبية على التاريخ الثقافي للشعوب ونطقت بلسان حالها ، ونقلت بكل صدق و أمانة خصوصية مجتمعات بائدة وأمم متحضرة ، من خلال تصوير بناها الاجتماعية و الثقافية و الاقتصادية و السياسية ، وهي شاهد حي على مراحل التطور الإنساني .

و لأن العادات و التقاليد و الأعراف و المعتقدات أساس في تشكيل مضمون الأغنية الشعبية ، كانت بحق مرآة عاكسة بصدق لقيم المجتمع و مبادئه وأفكاره ، و لذلك احتفظت الذاكرة الشعبية بمعظم أنواع الغناء الشعبي رغم اعتماده المتن الشفاهي ، خاصة وأنها متنفس عاطفي للوجدان الشعبي ، في أفراحه و أتراحه ، و

نفث الحماس و الحث على مناهضة الظلم والاستبداد ، و استنهاض الهمم لمغالبة لقمة العيش ، وشحذ العزائم لمجابهة الصعاب و الشدائد ، زيادة على مؤداها الأصلي في أنها وسيلة ناجعة و مهمة للتسلية و الترفيه .

و كونها فن راق جمع إلى الكلمة الصائبة ، اللحن المعبر والأداء المؤثر ، فقد أفردت لها عديد الأبحاث و الدراسات و التقصيات ، وحضيت باهتمام الدارسين و عناية النقاد و الباحثين ، بدءا من القرن 18م كانت فاتحتها مع عالم الفولكلور الألماني ( يوهان جوتفريد هردر) ، مرورا بروادها الكبار عالميا وعربيا أمثال : عبد الحميد يونس ، و سهير القلماوي ، و نبيلة إبراهيم ، و أحمد رشدي صالح ، و فوزي العنتيل ، و أحمد علي مرسي ، الذي أتحف المكتبة الفولكلورية العربية مبكرا بثلاث مؤلفات رائدة ، هي : ( الأغنية الشعبية ، دراسة ميدانية في منطقه البرلس ، عام 1966 ) ، ( الأغنية الشعبية، عام 197) ، ( الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها ، عام 1982 ) .

هي تعبير يتيح لنا تصور شعب تبنى قصيدة نظمها ، ثم لحنها و أداها ، و ما كان ثباتها المتوارث عن طريق الشفاهة ، ثم التحويرات الشعرية و اللّحنية التي لحقت صورتها المرجعية ، إلا دليلا على مدى قدرتها في تجاوزها الزمن الأول الذي أنتجت فيه إلى زمن آخر شاعت فيه ، لتواصل زحفها نحو أزمنة لاحقة متعاقبة .

كانت ولا تزال أغاني الشعوب شديدة الالتصاق بحياة الإنسان الشعبي و مواقفه كافة ، فلا تمر مناسبة إلا وعبر عنها بالأغاني والألحان ، مصورا أحلامه وتطلعاته ، كما كانت العادات و المعتقدات الشعبية مصدرا أساسيا في تشكيل مادة الأغنية الشعبية ، قصد منها مغني الشعب التأثير والاستمالة و الاستحواذ على العقول والأفئدة ، علما أن للمعتقد الشعبي سطوته وسحره على الشعب فردا وجماعة .

كما أنها تضطلع بكم من الوظائف الحيوية ، لعل أسماها و أنبلها وظيفتها المجتمعاتية ، لأنها « تعتمد بالدرجة الأولى على ما تؤديه من وظائف في المجتمع ، وما تعبر به عن تطلعات ذلك المجتمع وآماله ، وليس معنى هذا أنها خالية من المضامين الأدبية أو التعابير الفنية . وتعد الأغنية معيارا حقيقيا للتعرف على ذوق الأمم وحضاراتها ، إذ أنها تشكل صورة مباشرة من صور التعبير عن المشاعر الاجتماعية والوجدان الجمعي للشعب ، لما تتضمنه من تصوير لفكر الأمة ووجدانها ، فالأغاني الشعبية تؤدى كضرورة من ضرورات الحياة اليومية للمجتمع ، وتستخدم بوصفها وسيلة من وسائل التعرف على المستوى الفكري للمجتمع من خلال تركيباتها اللغوية والأدبية وتآلفها الحي ، وتداخل إيقاعاتها الصوتية والموسيقية ، وتؤدي الأغنية الشعبية وظيفة اجتماعية بكوها تعد تعبيرا مباشرا عن الممارسات اليومية للحياة ، وتجمع في داخلها بين قيم الشعب

المتوارثة وأسلوب معايشة حاضره وتطلعاته المستقبلية ، وتعبر في الوقت نفسه عن عادات المجتمع وتقاليده بما تحتويه من مقولات أخلاقية وروحية وفلسفية » [1]

والخلاصة ما خلص إليه احد دارسيها ، من أن : « للأغاني الشعبية تأثيرها في المجتمع ، وهى تمثل عنصرا معبرا عن مكنونات وجدان الإنسان وكيانه وفلسفته تجاه الحياة ، فغدت بذلك أداة تجسيد وتصوير لحياته وآماله وطموحاته ، إضافة إلى رصدها مجمل المراحل الحياتية والتطورات والأحداث الاجتماعية والسياسية التي مر ها ، فحملت بذلك صفاء النفس وعمق المغزى وبساطة التعبير الموحي ، وعبرت عن حياة الشعب بواقعيتها وطقوسها وعلاقاتها المتشابكة » [2] .

## سابعا- نموذج للدراسة :

من الأغاني الشعبية الرائجة بين الفئات الشعبية في أغلب مفاصل الوطن العربي بما فيها جزأه المغاربي ، و بالأخص الجزائر ، أغاني تجمع إلى شعبيتها طابع الاحتفالية ، الأداء الطفولي ، الدعاء والتضرع ، وهي أغاني الاستمطار أو استجلاب المطر .

فعندما يشتد الرعد ويبرق البرق وتسود السماء غيما ، يتجمع الأطفال إناثا وذكرانا ، بأمر من الكبار حاملين دمية كبيرة ، مرفوعة فوق رؤوسهم ، ثم يجوبون أزقة قريتهم أو دشرتهم طولا و عرضا ، على مرآى من أسرهم ، على أن تمنح لهم كل دار بما تيسر لها من مؤونة ، ثم يجمع حاصلها في دار من دور الدشرة ، ليطهى طعاما يقتاته الفقراء والمساكين . وإثناء تجوال الموكب الطفولي يردد من فيه من الصغار أغنيتهم الشعبية بصوت واحد قائلين :

**صُبّي صُبّي يا لمْطـــــرْ *** غدوَا نْجيبلك حبّه اتْمر**

هذا التعبير شعبي لا محالة ، لاتصاف ظاهره - شكله - بميزات الأغنية الشعبية ، من بساطة وعفوية في المعنى ، مرفوقا بلحن شعبي ، يرتبط بموسم هطول الأمطار خلال عملية حرث الأرض وبذرها ، متوارث عن الآباء فالأجداد فأسلافهم من قبلهم ، مع ارتياده اللاّواقع خدمة للواقع عينه .

(1) نطور عبد القادر ، الأغنية الشعبية في الجزائر ، رسالة دكتوراه غير منشورة ،جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2009م ، ص19.

(2) يحيى البشتاوي ، الأغنية الشعبية ، مقوماتها وخصائصها البنائية ، مجلة الفنون الشعبية / الأردن ، ع 21 ، ص16.

أما مُضمره فظاهرة طفولية ، لها صلة بالاستمطار في الفولكلور الطقسي . ولا أعتقد أن كان من كان أو سيكون سيساوره الشك في أن هذا الكلام لغير الصغار، لما يحمله معناه من فكر طفولي واضح ، وإن كان ولابد ، فلا يتعدى فعل الإدراك ذلك التآلف الصوتي بين (مطر و تمر) وإن كانت قيمة النص في وظيفته ونفعيته لا جماليته ، فليس ( التصريع ) هو من أمد هذا النص قيمته الفنية والأدبية ، بل الفعل ( صبّ ) الذي يوحي تكراره من وثوق لا إدراك الناظم وهو الشعب - طبعا- من أن المطر سينزل لا محالة ، وبالذات لحظة أو بعد لحظة من صدور الخطاب الشعبي بسمة الطفولة . وفي الغد القريب أيضا سيكون الجزاء (حبة تمر) ، وهو جزاء رمزي بمقام اليفاعة و البراءة التي تدرك أن استجابة الغيث ، لا مقابل لها سوى براءتهم وطهارتهم في مقابل ذنوب وخطايا الكبار.

المحاضرة : 14

# مسرح الفرجـــــة

أولا - مفهوم الفرجة الشعبية

ثانيا - تاريخ الفرجة الشعبية

ثالثا- سمات الفرجة الشعبية :

01 - الارتجال

02 - الحلقة

رابعا - أنواع الفرجة الشعبية :

01 - خيال الظـــــــل

02 - الأراجوز

03 - صندوق الدنيا

04 - السامر

05 - الحكواتية

06 -الممثل الجوال الفرد

07 - المقلداتى

08- فنون فرجوية أخرى

خامسا - خصائص وميزات الفرجة الشعبية

سادسا - أهمية الفرجة الشعبية و وظائفها

## أولا - مفهوم الفرجة الشعبية :

الدراما الشعبية ، المسرح الشعبي ، مسرح الفولكلور، التمثيلية الشعبية . نعوت مصطلحاتية أطلقت على أوضاع مفهوماتية متغايرة لمصطلح الفرجة الشعبية . لكنها تجتمع معا للدلالة على فن الشعب .

و الفرجة لغة من الانفراج ، وهي عكس الكبت و التأزم ، أو الخلوص من الشدة والهم [1] . والانفراج عنصر من عناصر الحبكة في البناء الدرامي التقليدي ، يعقب الأزمة ، غايته الكشف و الحل بعد وصول الأزمة إلى ذروتها ، و الانفراج شيء مريح للمتلقي ، إذ هو نهاية لصراع ما ترتب عليه توتر و تشويق . أما اصطلاحا فهي : سلوك مصاغ أكثر من مرة ، أو قصة يرويها الناس لأنفسهم حول أنفسهم [2] . مما يوحي بأن الفرجة عبارة عن دراما اجتماعية مصغرة ، تفصح عن لحظات حاسمة ودالة في الثقافة الإنسانية .

فالفرجة إذن هي الخروج بالمتلقي من حالة إلى أخرى ، من الحالة الطبيعية المعتادة ، إلى أخرى تحلق مع الشخصية المسرحية في أحلامها ، حالة أسمى و أرقى عبر عناصر التعبير الدرامي ، بالصورة المرئية و السمعية معا ، و الفرجة تعادل الغريب و الغريب مثير للفرجة لأنه يجذب المتلقي ، ويستوقفه و يشغله عما عداه . و الفرجة مرادفة للمنظور ، لأن المنظور مرتبط بشكل الفرجة ، فالمشهد التقليدي الذي يؤدى في أي مسرح يكون المنظور فيه مواجهة بين المشهد المعروض وبين الجمهور ، مواجهة مكانية بين مرسل ومستقبل . فالمشهد الشعبي الذي يؤدى في ساحة يكون منظوره حلقي ، حيث يتحلق الجمهور حوله ما بين وقوف و جلوس ، و هكذا يرتبط الشكل في المشهد بمنظور الجمهور إليه . و أشكال الفرجة مختلفة من بيئة إلى أخرى . و المنظور مختلف من فرد إلى آخر ، مما يسهم في تحقيق نوع من المشاركة العقلية ، فالتباين في النظر إلى المشهد يعقبه تباين في وجهات النظر أيضا . كما وهي تختلف من بلد لآخر ، و من شعب لآخر تبعا لتباين عادات الشعوب والأمم [3] . .

وترتبط عروض الفرجة الشعبية بالشارع ، كما أن الرافد الأساسي المشكل لعقلية الفنان المؤدي هو ممارسات الحياة ، ومن ثم فإن دورة الحياة هي أحد أهم الروافد التي شكلت موضوعات عروض الفرجة الشعبية ، وكانت من العناصر الأساسية لجذب جمهور الشارع لان الموضوعات المطروحة تشكل جزءاً من حياته ، وتدور هذه الموضوعات عادة حول : الولادة ، والتعليم ، والصحبة ، والزواج ، والعمل ، والموت [4] ،

---

(1) ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، ج02 ، ص 341 .

(2) التعريفان لـ: ( رتشارد شيكنر ) و ( كليفورد كارثر) . ينظر : خالد أمين ، رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب ، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء ، وقائع الملتقى العلمي ،محافظة المهرجان الوطني للمسرح ، الجزائر ، 18أكتوبر2010م ، ص132 .

(3) ينظر : أبو الحسن سلام ، (ع2361 / 2 أوت 2008م) ، أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها في المسرح العربي ، سيميولوجيا العرض ، اطلع عليه : 23جانفي 2023م ، الرابط : https://folkarts.ahlamontada.net/t185-topic .

(4) ينظر : نبيل بهجت ، الأراجوز ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط01/ 2012م ، ص51 .

وغيرها موضوعات لها علاقة بدورة الحياة . وعليه فالفرجة جنس تعبيري يتواصل من خلاله الناس ، لأنها تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة ، كما أن الفضاء الذي تشغله الفرجة الشعبية يتميز ببعده الرمزي والدلالي فهو لا يقيم القطيعة بين الممثلين والجمهور ، بل أن أغلب الفرجات الشعبية تستدرج جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي وهذا مؤداه أن جمهور الفرجة سرعان ما يتحول إلى صانعها[1] .

من لوازمها المهمة : التعاطف ، لتحقيق المشاركة ، والتعاطف أنواع ثلاثة : إدراكي وحركي ووجداني . فالتعاطف الإدراكي : هو القدرة على فهم وجهة نظر الآخرين و سبب اتخاذهم لقرارات ما ، أما التعاطف الحركي فهو القدرة على محاكاة الحركة كتعبيرات الوجه وأوضاع الجسد ، بينما التعاطف الوجداني هو إحساس بالمشاركة الوجدانية أو القدرة على الشعور بما يشعر به الآخرون[2] .

و المستفاد أن مفهوم الفرجة يتضمن معنى إحداث تأثير في النفس ، نتيجته تخلص المشاهد من همومه و انكشاف غمه و مشاهدة ما يتسلى به كمتفرج ، فهي بذلك قوة الفعل وردة الفعل ، بل هي فعل التفاعل بين طرفين ، كونها تظهر المقصود بأبلغ لفظ و أجمل أداء ، و للتفاعل الجسدي بين المؤدين والجمهور أبلغ الأثر في إنجاز الفرجة و إحداث البهجة .

## ثانيا - تاريخ الفرجة الشعبية :

الفرجة الشعبية ظاهرة إنسانية لصيقة بأغلب الشعوب قديما ، لأنها أشمل من الأداء و من المسرح كونها تشمل الشعائر و الاحتفالات و الألعاب الرياضية . لهذا ارتبطت بتأثير الأسطورة على الإنسان والممارسات البدائية لطقوس الرقص الإيمائي في الاحتفالات الشعائرية و بالذات طقوس الخصب والصيد والاحتفالات الأخرى المتعلقة بالسيطرة على مظاهر الطبيعة والتواصل معها وتفسير وتبرير المجهول والغامض . طالما أن الأساطير و الطقوس هي عبارة عن صيغ من صيغ القول التي تعبر عن الوجدان الجمعي للشعوب . يعود أصل كلمة : المسرح Theater إلى اليونانية Theatron ، التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة ، والمسارح أحد أقدم وسائل التسلية و الفرجات التي عرفها الإنسان ، حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو

(1) ينظر : هايل علي المذابي ، دور الفرجة الشعبية في صناعة الوعي ، تجربة عدن نموذجاً ، ( من دون تاريخ نشر ) ، اطلع عليه : 06 فيفري 2023م ، موقع الهيئة العربية للمسرح ، الرابط : https://atitheatre.ae/%D8%AF%D9%88%D8%B1.

(2) هايل علي المذابي ، مستقبل الدمى في عصر الروبوتات ، صحيفة الجمهورية ، ملحق فنون ،ع 16386 / 03 ديسمبر 2014م، ص09

وعظه بشكل فني جمالي غير مباشر يخلو من الجفاف والاستعلاء من فوق منصة أو في حلبة مغلقة ، أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي[1] .

وعليه كان المسرح في اليونان القديمة متداخلاً أشد التداخل مع المشاعر والعبادات الدينية المختلفة وكانت المسرحية تمثل جزءا هاما من هذه الاحتفالات الرسمية . وأهمها احتفالات اله الخصب والنماء وإله الخمر، وفي هذه الاحتفالات كان اليونانيون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب فيطوفون بشوارع المدن وأنحاء الأرياف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويغنون [2] .

و أول المولعين بفن المسرح (أرسطو) [3] ، حيث قام بتقسيم المسرحية إلى أشكال هي : مسرحية تراجيدية ، مسرحية كوميدية ، ومسرحية هزلية ساخرة ، أنواع أرسطية عديدة لكن الهدف واحد هو الفرجة ، ولذلك كان المسرح في بداياته الأولى أشكالا فرجوية شعبية نابعة من تخوم التجربة الإنسانية ، فكل طقس ديني أو احتفال جمعي يحاول أن يمثل دراميا الأسطورة المرتبطة بالمقدس ، ويجعل الوعي به في السلوك والحياة الاجتماعيين بواسطة مسرحته ، وبإحياء الطقس واستعادة عروضه الإيمائية التقليدية، يتحول إلى نوع من الاحتفالات ، والاحتفالات إلى نمط من الفرجة ، وهذا ما تجسده كثير من الطقوس والشعائر الدينية العتيقة ، والأشكال الاحتفالية و الفرجوية التقليدية التي عرفتها كل المجتمعات الإنسانية [4] .

و لم يكن المسرح العربي هو الآخر ، بعيد عن الأشكال الفرجوية ، فقد حوى تراث العرب منذ جاهليتهم « فنونا عديدة ، منها فن المسرح الذي عرفه العرب من خلال المراسيم الأدبية التي كانت تعاصر موسم الحج، حيث يأتي الناس ويلقون قصائدهم ، وملاحمهم وقصصهم التي تضمنت أفكارا درامية ، توشك أحيانا أن تكون حوارا تمثيليا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة » [5] .

و الخلاصة هذا التصييغ الممنهج للعلاقة بين الفرجة و المسرح ، اقترحه أحد الدارسين [6] مطنبا مفصلا ، مختصره الأتي :

- الفرجة = الحركي + الغنائي + نقل الغياب .

- الغنائي = السكاتش + الحلقة والاستعراض ( الكرنفال) .

---

(1) ينظر : أحمد إبراهيم ، الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، مصر، ط01/ 2006م ، ص 27.

(2) ينظر : سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، مصر ،( د . ت) ، ص15.

(3) ينظر : أرسطو طاليس ، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط1983م ، ص 127 .

(4) ينظر : مجموعة مؤلفين ، الفرجة بين المسرح و الأنثربولوجيا ،( مداخلة حسين المنيعي) ، مطبعة ألطوبريس، طنجة، المغرب ،ط01 / 2002م ، ص40.

(5) عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، دراسة نقدية ، صدر هذا الكتاب في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر. 2007 م، ص 31 .

(6) ينظر : عبد الرحيم جيران ، ( الفرجـــــة ) ، مجلة الموروث ، عدد 2016/01م ، ص103 .

- نقل الغياب = الحكواتي .

- الحركـــــي = الباليه أو الدراما الراقصة + المسرح الميمي أو البانتوميم أو الصامت + السيرك .

- المســـــرح = الغنائي + نقل الغياب .

## ثالثا- سمات الفرجة الشعبية :

من الأسئلة المهمة عند الحديث عن موضوع الفرجة سؤال هو : هل هناك فرجة شعبية و أخرى غير شعبية . و لما التفريق بينهما ؟ أما التفريق بينهما فهدفه توضيح مصادر الفرجة ، فالفرجة الفنية مصدرها الفنان و ثقافته و خياله و خبراته غالبا ، و مصادر أشكال الفرجة الشعبية هي الموروث الشعبي ، وهو مجهول المؤلف غالبا ، حتى و إن بدا بمؤلف معروف ، كما أنه متغير بفعل إضافات شعبية جماعية وجمعية ، خلافا لغيره .

ثم إن الفرجة في المسرح أو السينما غير الفرجة في السيرك أو في الفنون البهلوانية . ففي الأولى متعة وفكر، بينما تكتفي الثانية بالمتعة . لان الفكر يرتبط بالمضمون أو المحتوى . أما الفرجة فهي نتاج الشكل ، و غاية الفكر تحقيق الإقناع ، أما الفرجة فمهمتها الإمتاع . و إضافة إلى الفائت تتمايز الفرجة الشعبية عما سواها بطابعين مهمين هما :

**01 - الارتجال** [1] **:**

ولان الإبداع الشعبي مطيته المشافهة ، فإن الغالب على فنونه الفرجوية الارتجال الفطري الطبيعي و العفوية و التلقائية الشعبية ، بخلافها في إبداع الخواص المؤسس على الحفظ و التنظيم و الخضوع لسلطة التأليف والتشخيص و ضبط النص وحفظ الأدوار حفظا دقيقا والإخراج و السينوغرافيا . و المعلوم أن للارتجال أهمية بالغة في تكوين الممثل وتدريبه وتأطيره ، وإثارة المتلقي ذهنيا ، واستفزازه وجدانيا ، وإرباكه حركيا ، وجذبه للمشاركة في بناء الفرجة الركحية بشكل تشاركي . فالارتجال هو أول خطوة يلتجئ إليها الممثل لبناء شخصيته الفنية ، وبناء ذاته فوق خشبة الركح . ويستلزم الارتجال أن يكون صاحبه ذا موهبة فنية عالية.

ولذلك تشبث به المسرح العربي المعاصر ، كلازمة فارقة لجودته و نظارته قبالة فنون التفرج الأخرى ، ليتم تأسيس أول فرقة للعمل الارتجالي المحترف في بيروت عام (2008م) من قبل المخرج اللبناني ( لوسيان بورجيلي

(1) ينظر : الارتجال المسرحي ، نشرت في : 2010م فبراير18 ، موقع ويكيديا ( الموسوعة الحرة) ، الرابط :
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D8%B1%D8%AA%D8%AC%D8%A7%D9%84

) . الذي من اعماله الارتجالية العمل الارتجالي التفاعلي ( مثلنا مثلك) في بيروت و عمان ، وكان هذا العرض بمثابة الشرارة الأولى للمسرح الارتجالي العربي .

**02 - الحلقة[1] :**

يتجسد فعل الفرجة الشعبية بشكل كبير في فن الحلقة ، وتعد كذاكرة حية تحيل على سحرية المكان الذي كانت تقام فيه فرجة الحلقة بدءا بالأسواق فالحارات و الساحات العامة ، كما تعد ظاهرة الحلقة من أبرز الخصوصيات الفرجوية الفكاهية التي كانت متابعتها في الحقب السابقة تحظى بأهمية كبيرة من قبل ساكنة مدنها وبواديها ، حيث كانت تجلب فضول الكثير من أفراد الشعب فضلا عن هذا الطرح تشكل الصورة التي بقيت راسخة في الأذهان ، كون الحلقة بمثابة مسرح شعبي شفهي صغير ومتنقل تقام أطوراها في فضاء شاسع وبشكل دائري، حيث يجتمع الرجال والنساء والأطفال، والعمال والتجار، والزوار، والمارة وجميع الشرائح الاجتماعية، في مكان الساحة التي يقدم فيها الحلايقي أدواره مشكلا فرجة اجتماعية يشارك فيها جمهور المتحلقين ، وليس هناك بينهم وبينه أية فواصل ، حيث يؤثثون فضاء الحلقة، إذ يصبحون بدورهم مساهمين في بناء العرض الفرجوي.

وأشكال الفرجة إذا منها ما هو حلقي حيث يحيط الجمهور بالعرض . ومنها ما هو مواجهة ثابتة ، حيث الجمهور في مواجهة العرض مكانياً ومتوحد معه شعورياً . ومنها المتحرك .

و للدراما الشعبية أو الفنون الشعبية التعبيرية ، تقسيمات مخصوصة ، ذكرها البعض ثلاثا هي[2] :

أ- فنون الفرجة ، مثل : خيال الظل ، أعمال الحواة ، المقلدون .

ب - النصوص الدرامية : شعرية و نثرية .

ج - الدراما الطقسية و المسرحية ، مثل : الطقطيقية (طقس يدوي ) ، المصنع ، السامر، الغيثية ، التمثيليات الشعبية .

أما سماتها التطورية أو المرحلية ، فقد تحاشاها أغلب الدارسين لغموض اعترى نشأتها وتاريخها ، إلا ما كـــان من بعض المحاولات فضولا لا يقينا ، منها ما ذهب إليه (فاروق خورشيد) [3] من أنها ثلاثة مراحل هي :

أ - مسرح الشارع : أو مسرح العراء ، و هي ساحات كبيرة تحوي ملاعب للهو البرئ ، كالبهلوانات و السيرك و الحواة ( اللعب بالثعابين ) ، و القردانية ( مروضي القرود ).

---

(1) ينظر : موسى فقير ،(جدلية المقدس و المدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب) ،مجلة الثقافة الشعبية ، عدد 21 / ربيع 2013م ، ص 45.

(2) يحيى البشتاوي ، ( توظيف فنون الفرجة الشعبية في الدراما ) ، مجلة الثقافة الشعبية / الأردن ، عدد 24 /2018م ، ص 140 .

(3) ينظر : فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي ، ص 199،213،228 .

ب - مسرح المخايلة : أو المخايل و هو الشخص الذي يحرك الدمى ، وهي ( خيال الظل ، الأرجوز ، صندوق الدنيا ) ، ورغم كونها من فنون الشارع إلا أنها عرفت المكان المغلق ، أو البيت المخصص للعروض فيما بعد .

ج - المسرح الشعبي : ويمثله من فنون الفرجة الشعبية فن السامر القائم « أصلا على التقليد ، فيقوم كل فرد في السهرة بتقليد الشخصيات المعروفة في القرية ، تقليدا كاريكاتيريا مضحكا ، ويشترك السامرون في التعليق و الاضافة والمتابعة دون وجود نص أصلى ملتزم . والواقع أن هذه البداية كانت يداية المسرح الشعبي المعروف عند الرومان والمعروف باسم الفارس أو الميموس »[1] .

و يشبه من جهته ( أحمد رشدي صالح ) الفرق بين المسرح الشعبي و التمثيلية الفولكلورية بـ « الفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفولكلورية ، فالمسرح الشعبي هو وسيلة من وسائل العرض الجماهيري الذي قد يقدم للجمهور مسرحية مبنية على الأصول المستقرة في علم كتابة المسرحية ، فإذا قدر لهذه المسرحية الذيوع والانتشار أصبحت مسرحية شعبية رائجة ذائعة ، يتكرر عرضها عشرات وربما مئات المرات ٠ ومثال ذالك مسرحيات الريحاني ومدرسة المشاغبين ٠٠ الخ . أما التمثيلية الفولكلورية فعمل فني مختلف من الألف إلى الياء ، إنها لا تتقيد بالأصول العلمية المستقرة في علوم الدراما ، بل هي تلقائية أو تكاد أن تكون تلقائية ، مجهولة المؤلف ، أو منسوبة إلى مؤلف لسنا واثقين من أنه صاحبها . وأما أماكن عرضها فمتنوعة جدا ، بعضها يقدم في المقـاهي أو الأفراح أو السامر أو في أي مكان يصلح للعرض »[2] .

## رابعا - أنواع الفرجة الشعبية :

يرى (عبد الحميد يونس) [3] أن الحكاية الشعبية على لسان الراوي أو الحكواتي شكل من أشكال الدراما الشعبية ، ويشير أيضا إلى أن السير الشعبية ضرب من التمثيل يقوم به ممثل فرد على نغمات آلة موسيقية هي الربابة ، وكذا الزار كطقس عقدي ، لان مصطلح الفرجة أشمل من الأداء و من المسرح ، فهي تستوعبهما معا ، إضافة إلى أشكال أخرى كالشعائر والاحتفالات والمراسيم والسيرك وأشكال الاحتجاج الجماهيرية .

ومع ذلك يحصرها البعض في عدد محدود . كـ (عادل أبو شنب ) : و سماها أشكالا ، كما عدد منها في مؤلفه : مسرح عربي قديم ، كراكوز . أربعة أشكال وهي : فن الحكواتي ، فنون المخايلة : ( خيال الظل ، الأرجوز ، صندوق الدنيا ) [4]. و قد تنقص أو تزيد ، كما الحال لدى البعض حيث عدد منها : « المقامات ، التعذية ، حفلات الذكر ، حفلات الزار ، المولوية ، سلطان الطلبة ، مسرح البساط ، المسرح الاخبارى ،

(1) فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي ، ص228 .

(2) أحمد رشدي صالح ، ( المسرح الشعبي ) ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد 23 / 1988م ، ص07 .

(3) ينظر : عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، مقاله : الدراما الشعبية ، ص 288.

(4) ينظر : محمد سليمان حسن ، ( مسرح عربي قديم ، كراكوز) ، مجلة المعرفة ، ع 495/ ديسمبر2004م ، ص346،347

صندوق الدنيا ، المداح ، الحكواتي ، إسماعيل باشا ، الأراجوز ، خيال الظل » [1] . لكن أشهرها الأنواع الآتية :

**01 - خيال الظـــــــــل :**

تشير أغلب المراجع التي تناولت هذا الموضوع إلى أن أقدم ما وصلنا عن وجود خيال الظل ومن اشتغل به إنما يرجع إلى العصر الفاطمي ، وأنه كان من ملاهي القصور ذلك العصر ، ثم انتقل من قمة الهرم إلى الكيان الاجتماعي ، ليصبح فناً شعبياً مرتبطاً بالأعياد و المواسم و المناسبات المختلفة ، كما استغله السلاطين في الدعاية لأ نفسهم ،

و يعتقد الدارسون الألمان أن الموطن الأصلي لهذا الشكل الشعبي الفرجوي هو الهند ، وأن أقدم نصوصه عرضت في أدبها السنسكريتي ( تيره جاثا) أي ( أغاني الراهبات ) ، و من الصين انتقل إلى العالم العربي ، ومن أوائل من لمح إليه في ثقافتنا التراثية ( ابن شاكر الكتبي / ت 764هـ ) في كتابه : فوات الوفيات ، ثم من بعده ابن إياس و المقريزي و الأبشيهي ، عرفه الأتراك أيام السلطان سليم ، متأثرين بالمصريين ، ومن العراق إلى مصر موطن شهرة هذا الفن على يد أحد رواده الشاعر و طبيب العيون ( شمس الدين بن عبد الله محمد بن دانيال / ت1311م) الذي ألف باباته ( مسرحياته / تمثيلياته ) ، بداية من العام 1267م أيام حكم الظاهر بيبرس ، بلغة تمزج بين الشعر والنثر المسجوع ، أشهرها : طيف الخيال أو خيال الطيف ، و عجيب و غريب ، و متيم [2] .

أول من انتبه لهذا الفن ( أحمد تيمور باشا) ، حيث يقول : « يقال إن خيال الظل لعبة هندية قديمة ، وأقدم ما وصل إليه علمنا عن اشتغال العرب بها ، أنها كانت من ملاهي القصر بمصر مدة الفاطميين ، وكان لسلاطين مصر ولع بخيال الظل حتى حمله السلطان شعبان معه لما حج سنة 778هـ مع ما حمله من الملاهي ، فأنكر الناس عليه ذلك كما في : درر الفرائد المنظمة للجزيري (. . .) ، و في كتاب : سلك الدرر بيتان في خيال الظل وما قيل في معناه ، نسبهما إلى الإمام الشافعي ، وهما :

رأيت خيـــال الظل أكبر عبرة لمن هو في علم الحقيقة راقي

شخوص وأشباح تمر وتنقضي وتفنى جميعـا والمحرك باقي » [3]

وهو عبارة عن ظلال عرائس من الجلد أو الورق المقوى ، تظهر على ستار من القماش الأبيض الخفيف ، مع وضع خلف هذه العرائس مصباح ليعكس ظلالها على الستار، و تتكون هذه العرائس من أعضاء تتحرك

(1) انتصار عبد الفتاح ، ( فنون الفرجة ، وعربة غبن الشعبية ) ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد 27،28 /1989م ، ص 60 .

(2) ينظر : فؤاد حسنين علي ، قصصنا الشعبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط1947م ، ص 78 - 82 .

(3) أحمد تيمور باشا ، خيال الظل و اللعب و التماثيل المصورة عند العرب ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، ط2017م ، ص22 .

بواسطة مفاصل وقد اتصلت بها وبأجزائها خيوط تتجمع في يد المخايل ، فتتحرك تلك العرائس وقتما يشاء و جريا لمقتضيات الحوار الذي يجريه على لسان الشخصيات . و يتفاوت عدد اللاعبين من ثلاثة إلى خمسة ، أما ( الريس) فهو مخرج هؤلاء المخايلين ، ينظم حركاتهم ، ويربط بين سياق الأحداث [1] .

تناول ابن دانيال في مسرحيـــاته الشهيرة مواضيع متنوعة اعتبرت صورة واقعية للمجتمع المصري في ق13م [2] :

أ - طيف الخيال : بطلها الأمير وصال الذي يرغب في الزواج بعد حياة العبث و تابعه طيف الخيال الناصح الأمين .

ب - عجيب وغريب : عبارة عن اسكاتشات مضحكة واستعراض للحياة و أرباب المهن المختلفة التي تمثل نماذج بشرية واقعية من المجتمع المصري .

ج - المتيم والضائع اليتيم : تمثيلية غزلية ماجنة ، و تصور ما يدور في المجتمع من علاقات شاذة ، وذلك من خلال مناقرة الديوك ومناطحة الكباش والثيران .

تكمن درامية هذا الفن من خلال سمات عروضه : مكان العرض ، الشخوص المتعددة ، المواقف والموضوعات المقتطعة من واقع المجتمع ، لغة الحوار الفكاهية و الجنسية ، جمهور المتفرجين . لكن رغم ذلك ، فإن المسرح الظـــلي لم يرق إلى الفن المسرحي الحديث ، لافتقاره لمقوماته الأساسية ،التي منها « التحليل النفسي الدقيق لأشخاص القصة ، و الصدق الفني في تتابع مشاهدها ، والتركيز على الفكرة التي هي محور القصة ، ثم عمق النضال القائم بين شخوصها ، ومن ناحية أخرى فإن المواضيع التي تعالجها قصص خيال الظل تجعل منها وثائق محلية ترسم ملامح الحياة الاجتماعية والسياسية أكثر مما ترسم ملامح الإنسان » [3] ، ولعلها أسنح فرصة في تاريخ الفرجة العربية كي تنال شرف التمسرح العالمي ، لكنها أهدرت بسبب الطمع و النظرة التكسبية من جهة الملقي ، و ضعف وعي المتلقي بأهمية فنون الفرجة التي رآها فنا تسلويا لا غير ، و هذا ما أشار إليه (هاملتون جب ) بقوله : « لقد أفلتت الفرصة المواتية ، وبقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجنينية ، فماتت الدراما العربية في مهدها » [4] .

**02 - الأراجوز :**

(1) ينظر كل من : محمد مندور ، المسرح ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، ط2022م ، ص 21 - عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ط1965م ، ص 35 .

(2) ينظر : إبراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ، ط 1963م ، ص 131- 134 .

(3) زكى طليمات ، التمثيل - التمثيلية - فن التمثيل العربي ، مؤسسة المسرح والفنون ، الكويت ، ط 1965م ، ص 103 .

(4) محمد فتوح أحمد ، في المسرح المصري المعاصر، ( ناقل ) ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط2011م ، ص 11 .

إروجوس (Erougos) كلمة قبطية تعنى حرفيا : من يصنع كلاماً معيناً ، أو (karagoz ) ( القره قوز أو الأرا أوز ) التركية . أو القراقوز ، أو الكراكوز ، وغيرها كلمات عامية محرفة عن الكلمة التركية ، فـ : ( قره قوز) : قره + قوز = أسود + عين . أي ذات العين السوداء . و تفسير البعض لها بأنها العين المتشائمة التي ينظر من خلالها للواقع بعين رافضة وناقدة للموضوعات الاجتماعية ، أو القبائل الغجرية - الأراجوز منهم - التي وفدت إلى العالم الاسلامي وكانت عيونهم سوداء اللون ، أو توصيف ساخر و تحريف لكلمة قراقوش اسم بهاه الدين قراقوش احد وزراء صلاح الدين الأيوبي ، وهناك تعريف أخر يذهب إلى أن قرة = الميدان . قوز = الكبير . فيكون لفظ فره قوز يعني ( الميدان الكبير ) [1] .

ويعرف الأراجوز الشعبي بالقفاز لآن اللاعب يرتديه فى يده ويحركه بأصابعه ، و بصوت أجش ينفرد به عن باقي الشخوص ، و بالخفة ، واللباقة ، وحسن التخلص من المآزق ، و استغلال الخبث والدهاء ، والمكر ، والشغب ، وبذاءة اللسان ، و الجرأة . و تصنع من القماش مع الاستعانة بالجص و الخشب و السلك و الورق و الأسفنج و الخيش أو القطن أو الجلد ، وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها في التمثيل ، ومن المعتاد أن يكون تركيب الوجه تركيبا مضحكا ، إما بأنف متضخم أو بشفتين متورمتين ، أو صلعة لامعة أو قفا عريضا يتلقى الصفعات من الأراجـــوز البطـــل يرضي جمهور المتفرجين[2] . و هو أحد أشكال الفرجة الشعبية التي تنتمي لما يعرف بمسرح العرائس ، وهو عبارة عن دمية قفاز برأس مصنوعة من خامة خفيفة صلبة كالخشب مرسوم عليها وجه ذو تعبيرات حادة وتنتهي من أعلى بطرطور أحمر ويداه قطعتان من الخشب ، و يتم التحكم في دمية الأراجوز عن طريق اليد حيث يقوم اللاعب بتحريك العروسة خفية عن الجمهور ، ولهذه العرائس ملابسها الخاصة ، ذات التصميم الدقيق الدال على الشخصية التي تمثلها [3] .

تداخلت هذه الفنون جميعاً و تمازجت ، ولعل أهم شكل فرجوي شعبي بينها مازال محافظاً على كيانه متماسكاً هو فن الدمى والعرائس ، ولكن بوظيفة واحدة تقريبا هي الوظيفة التربوية لانحصاره الباهت في جمهور الطفل دون سواه .

ظهر مسرح العرائس[4] كشكل فرجوي شعبي قديما عند المصريين القدامى (الفراعنة)، والصينيين، واليابانيين( مسرح بونراكو) ، وبلاد ما بين النهرين و تركيا . و اليابانيون هم الأوائل الذين أتقنوا هذا النوع

(1) ينظر : حاتم توفيق ، ( الاراجوز ) ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد 35 ،36 / 1992م ، ص 101 .

(2) ينظر : المرجع نفسه ، ص 100 .

(3) عادل العليمي، الدراما الشعبية المصرية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،سلسلة المكتبة الثقافية رقم 472 ،القاهرة ،ط1992م،ص 64.

(4) ينظر : هايل علي المذابي ، دور الفرجة الشعبية في صناعة الوعي ، تجربة عدن نموذجاً ، ( من دون تاريخ نشر ) ، اطلع عليه : 06 فيفري 2023م ، موقع الهيئة العربية للمسرح ، الرابط : https://atitheatre.ae/%D8%AF%D9%88%D8%B1- .

من المسرح ، حيث يتهافت عليه الصغار و الكبار دون استثناء . و « العرائس امتداد لموضوع قديم قدم التاريخ ، مارسته البشرية على اختلاف حضارتها وثقافتها ، واختلف فيه دور العروسة تبعا لظروف كل عصر،بدءا من العصر البدائي حتى عصرنا هذا »[1] . و يعتبر البعض أن مسرح الدمى كان بمثابة تماثيل و أوثان و أصنام ، تحمل أقنعة دينية وروحية وصوفية، فتحيل على الديانة البوذية والطقوس الآسيوية.

أما الغرب فلم يعرف مسرح الطفل ، إلا بعد اطلاعه على مسرح العرائس و الماريونيت . في حين كانت معرفة العالم العربي به خلال ق 14 م ، حيث انتقل من تركيا إلى العراق ثم إلى الشام و مصر و باقي الدول الأخرى .

و قد يتعدى تصويره بعض ما يجري في الحياة اليومية إلى انتقاد بعض من علاقات بين الناس ، كالعلاقة بين الزوج و الزوجة ، أو الصديق يستغل كرم المحسن إليه بثقل الطلبات عليه ، أو المدلس الذي يظن أن بوسعه أن يخدع الاراجوز ويسلبه بعضا من ماله ، كما قدم بعضا من القصص الشعبي ، إلى جوار إشارات إلى بطولات شعبية يطبعها بطابع الفكاهة و المرح .

ومن أمثلته المشاهدة ما رواه ( على الراعي ) قائلاً : « و لا زلت أذكر بعضاً من حفلات الأراجوز التي شهدتها في صباي في ساحة الاحتفال بالمولد النبوي بمدينة الإسماعيلية ، و في إحداها كان الأراجوز يعرض اسكتشاً قصيراً عن العلاقة بين زوج وزوجته ، الزوجة تأتي لزوجها شاكية ، فالعجين عليها والخبيز عليها وكنس الدار عليها .. الخ ، ويحاول الزوج أن يهدىء من روعها ، وأن يطيب خاطرها لكنها ترفض السكوت ، بل تنتقل من الشكوى إلى الردح والشتائم ، فيمضي الزوج في محاولة استرضائها المرة بعد المرة دون جدوى ، وتتحول الزوجة من الشتائم إلى العدوان اليدوي ، وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضرباً على زوجته التي تهدأ وقتها وترضى ، ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدي بين الاثنين إلى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية ، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجة ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة » [2] .

و فن الأراجوز بعروضه السابقة قد ترك أثراً واضحاً على الكوميديا العربية و كان أبرز مظهر له هو تحوله من مجرد دمية إلى شخصية إنسانية ، كما يعد مسرح الدمى والعرائس في تطوره التاريخي ، أهم شكل فرجوي شعبي ساهم في نهضة الإنسان وصناعة وعيه ، و قد لقي ترحيبا كبيرا في الغرب و الشرق . في حين عرف خفوتا في عالمنا العربي والإسلامي ، ما تسبب في حرمان أطفالنا منه كفن ضمن سائر الفنون الجميلة .

---

(1) ناهد شاكر محمد ، ( بانوراما في فن العرائس ) ، مجلة الفنون الشعبية ، عدد 51 / 1996م ، ص 139 .

(2) علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، دار الهلال، سلسلة ثقافية شهرية رقم 248 ،مصر ،ط 1971م، ص 51.

**03 - صندوق الدنيا** [1] :

تجهل نشأته الأولى و تاريخه ، لكن يرجح ظهوره مع بدايات الطباعة نهاية ق 19 ، و لاحقا تطورت عروضه بتخصيص مقاعد للجمهور ، ويحتفظ المتحف الأثنوجرافي الملحق بالجمعية الجغرافية بالقاهرة ، بنموذج قديم للصندوق ، كأحد الفنون التراثية التي أوشكت على الاندثار في الوقت الراهن .

أحد مظاهر الفرجة الشعبية ، و ترتكز عروضه على الصور و الدمى ، و يتضمن بعض العناصر الدرامية ، المجسدة من خلال لاعب وحيد هو الراوي ، الذي يقوم بتحريك صور الصندوق ، شارحا ومعلقا على ما بها ، بأداء منغم ثابت ، وبصور تكاد تكون آلية ونمطية . ويكون مع صاحب صندوق الدنيا ( زمارة ) ينفخ فيها أثناء ذرعه الشوارع و الحواري والأزقة و الزنقات ، ليلتف حوله الأطفال ، ثم يلعب بالعروسة أو العروستين الموضوعتين على سطح الصندوق فيشد انتباه الأطفال ويجذبهم ، و كان يضع الصندوق على حامل يمكن طيه وحمله على الظهر. كما ارتبط بهذا الفن جمهور من جميع الأعمـــــار والطبقات الاجتماعية .

و رغم تصنيفه ضمن مظاهر الفرجة الشعبية ذات الأصل الدرامي ، إلا انه يكاد يفتقد عناصره إلى حد كبير ، كالربط بين الصور ، و الحبكة و الصراع ، و التقليد و الارتجال و المحاكاة و الغناء ... الخ. فجميعها مغيبة في أداء لاعب الصندوق ، لأنه يعكس ما لدى راوي السيرة الشعبية أو الحكواتي ، الذي يكاد يكون ممثلا فردا يستعين بالتنوع الصوتي و الحركة والإيماءة في تجسيد شخصيـــــات السيرة أو الحكاية التي يرويها .

وقد يكون للصندوق محل صغير لا يحتوى إلا على الصندوق ذاته و دكة صغيرة واحدة يجلس فوقها المتفرجون ، ويضع اللاعب ستارة سميكة فوق رؤوسهم لتحجب النور الخارجي عنهم ، ثم يبدأ في إدارة عمود الصور، مستعينا بإنارة داخلية عن طريق مصباح غازي صغير لينير ما بداخل الصندوق ، وعلى فتحة الصندوق من الخارج توجد عروستان أو ثلاث من البلاستيك بملابس شعبية يقوم اللاعب بتحريكها بواسطة سلك يتصل بها لجذب الجماهير وهو يضرب على البروجي قبل بدء العرض .

أما الصور بداخل الصندوق فهي عادة لشخصيات شعبية من أبطال السير الشعبية ، خاصة أبطال السيرة الهلالية ، أو الأماكن أو المباني المقدسة ، وفى بعض الأحيان تكون صورا حديثة من مجلات أو جرائد يومية .

---

(1) ينظر كل من : محمد مندور ،المسرح ، ص 26 وما بعدها - سعد الخادم ، الدمى المتحركة عند العرب ، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة ، ط1966م ص91 - عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، ص 10 - عادل العليمى ، الدراما الشعبية المصرية ، ص 60.

وقصص صندوق الدنيا كلها بسيطة التركيب تقوم على السرد المصور الذي يبدو من خلال شريط الصور المعروضة ، ويعد الراوي عنصرا مهما في العرض المقدم ، فهو من يروى ويشرح ويعلق ويدفع بالأحداث إلى ذروتها ، و بتلويناته الصوتيه يمنح الشخصيات الحياة المؤقتة ، بأدائه دور أبو زيد الهلالي أو دور الجازية ، لإقناع متفرجيه . ومن وظائفه أيضا إضافة إلى السرد و الشرح ، قيامه بدور الرابط بين الأحداث و الشخصيات لانه يقدم ما قد تعجز الصورة عن تقديمه .

وكان جمهور صندوق الدنيا في المداشر و القرى يدفع نقودا أو يقدم رغيف خبز ، مقابل التفرج على أبو زيد الهلالي و عنترة و الزير سالم ... و لأنه صندوق الدنيا أو صندوق العجائب ، فهو يتناول كل شئ كقصص الأنبياء وقصة الخلق وطرد آدم وحواء من الجنة وقصص الصديقين والأولياء والسير الشعبية وقصص الفرسان والأبطال ، لكن أبرزها السيرة الهلالية .

ومن مشاهدها ما وصفه (محمد مندور) بقوله : « وصاحب العرض هنا يحمل صندوق الدنيا على ظهره ، الذي هو عبارة عن صندوق من الخشب به فتحات ودوائر زجاجية ، ليرى المشاهدون من خلالها الصور وهي تمر أمامهم ، وهم جالسون على الدكة في أماكن تجمع الناس وخاصة الأطفال ، وفي أثناء مرورها يحكي المخايل القصة ، بعد أن يكونوا قد دفعوا (ملاليمهم) وأسدل عليهم الستارة ، حتى لا يختلس معهم من لم يدفع ، ثم يعلق على ما يرويه تعليقات مثيرة تستحث الآخرين على المشاركة في المشاهد قائلاً : (شوف يا سيدي ، وأدي السفيرة عزيزة اللي جمالها ما خطرشي ، وعينها اللي زي الفنجان ، وبقها اللي زي خاتم سليمان ، ثم وادي يا سيدي كمان عنتر بن شداد ، اللي قتل الفرسان وأدهش الأنام ، وكل ده عشان عبلة ذات الدلال والجمال) .. الخ »[1] .

**04 - السامر:**

يتضح من خلال دراسة مبكرة لفن السامر لـ (أمين الخولي) أنه : مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية ، ممثلا بمكان عرض شعبي تقدم فيه مجموعة من الفصول المتنوعة الشعبية ، فهو أشبه بمسرح المنوعات المعروف اليوم .

والسمر و المسامرة لغة هو حديث الليل ، والسمّار هم الذين يسمرون و يسهرون للاستمتاع بعروضه . و هو فنيا حفل شعبي يقام في المناسبات الخاصة مثل الأفراح والموالد وحفلات الختان وليالي الحصاد وليالي السمر في الصيف .

(1) محمد مندور ، المسرح ، ص 26 .

والسامر عبارة عن فرقة تضم مغنيا وراقصة وفرقة موسيقية ثم فرقة التمثيل التي يطلق عليها (المشخصاتية) ، وهم غالبا أصحاب حرفة يزاولونها نهارا ، مع توافر كل عناصر الفرجة الشعبية ، كالمكان (ساحة كبيرة ) ، و الإضاءة (كليات أو مشاعل) ، الإكسسوارات و الملابس ، المكياج (الدقيق وهباب الحلل ) . والتمثيلية تقوم من الناحية الأساسية على الارتجال ، فليس لدى الممثلين سوى الخطوط العامة للمسرحية ، من عقدة و حل و نوع الشخوص ، مع التصرف التام في الحوار الذي يغلب عليه توظيف الحكم و الأمثال الشعبية ، بل كل عناصر العرض الجماعي المتوارث من الأجداد إلى الأحفاد عن طريق المشافهة لا التدوين ، لكن كل بطعم ثقافته المحلية [1] .

و من سماته[2] أنه مسرح شعبي ، أي أن عروضه تقدم أمام الجمهور مباشرة في البيئات الشعبية المحلية، كالقرى والنجوع وفي الأحياء الشعبية بالمدينة أيضاً فهو لا يحتاج إلى مكان مغلق مجهز لتقديم عروضه .

و يعنى بتصوير حياة الطبقة الدنيا و مشاكلها . و هدفه إثارة الضحك (كوميديا شعبية ) . و نصوصه مرتجلة . وموضوعاته نابعة من صميم البيئة المحلية . أما الشخصية الرئيسة لمسرح السامر فهي شخصية (الفرفور / زرزور /المهرج الهزلي) فهي شخصية نمطية ثابتة .

ومن كل ما سبق يتضح أن درامية عروض السامر تتضمن الكلمة واللحن والحركة والارتجالية مع الاستعانة بأدوات مساعدة أو ملحقات مسرحية ثم اعتمادها على شخصية محورية هي الفرفور.

**05 - الحكواتية :**

من الدارسين قلة قليلة من ضمن الأشكال الفرجوية بهذا الشكل ، والسبب تقاربه مع الأشكال الأخرى التي لا تعدمه في عروضها ، و تتقاطع معه في موضوعاتها . و لعله النوع الفرجوي الأقرب إلى الدراما العربية التراثية ، فقد « انتشر الرواة مند الجاهلية في الأسواق العربية ينقلون أشعار الشعراء . وبعد أن جاء الإسلام ظل الرواة يقومون بما تقوم به الصحافة هده الأيام . وفي عصر الانحطاط و أوائل عصر النهضة ظهر نوع جديد من الرواة يسمى الحكواتية ، يجلسون في المقاهي العامة على مرتفع خشبي صغيرو يتحلقهم رواد المقهى يستمعون إلهم وهم يروون حكاية تاريخية تراثية من مثل : حكايات عنترة أو الزير ، بأسلوب خطابي تعليلي يجذب إليه رواد المقهى »[3] .

**06 -الممثل الجوال الفرد :**

---

(1) ينظر : أمين الخولي ، (السامر - المسرح المكشوف) ، مجلة المجلة ، السنة : 10 ، ع111/ مارس 1966م، القاهرة ، ص 17،18 .

(2) ينظر : أيمن حماد ، (المظاهر الدرامية لفنون الفرجة الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، عدد 19 / 2012م ، ص 80 ، 81 .

(3) محمد سليمان حسن ، ( مسرح عربي قديم ، كراكوز) ، مجلة المعرفة ، ثقافية شهرية ، تصدرها وزارة الثقافة بسوريا ، السنة : 43 ، عدد 495/ديسمبر 2004م ، ص346 .

أو المونودراما الشعبية ، فرجة الممثل الأوحد ، فن يعتمد على مؤد منفرد ، أو مسرح بممثل وحيد ، فالصلة القائمة في العرض تعتمد على الممثل كوسيط مسرحي ، فهو المؤلف و المخرج و المؤدى في آن ، و هو عبارة عن ممثل تلقائي مدرب من خلال الممارسة الطويلة بالاعتماد على موهبته التي اختبرها من خلال تفاعله الطويل مع الجمهور ، حيث يقدم له ما هو في حاجة إليه ، تماشيا مع نفسيته الجمعية ، كما أنه عليم بالأنماط المعيشة المنتقدة ، المزراة أو المسخور منها أو التي يتعاطف معها ، مراعاة للعوامل العمرية و الجنسانية و المهنية . فهو إذن ضمير جمهوره ومرآته . و قد عرف العرب هذا الفن في شكل الراوي منذ عصر الجاهلية .

تفاقمت ظاهرة الممثل الجوال الفرد كفن فرجوي شعبي في الآونة الأخيرة بشكل لافت . من أمثلته في الجزائر :

- عبد القادر السيكتور [1] : ( 1965م) ، و اسمه الحقيقي هو : ( عبد القادر أرحمان ) ، كوميدي جزائري ينحدر من مدينة الغزوات / ولاية تلمسان غرب الجزائر . يتميز بروح الفكاهة العالية و البسيطة ، و يعتمد في مسرحياته على اللهجة المحلية لمنطقته ، كميزة فارقة عند إلقاءه لنصوصه . له شهرة عالية في الأوساط الشعبية المغاربية عن طريق المقاطع التي تم تصويرها في التجمعات و المسارح و الوسائط الإعلامية ، طرق جم الموضوعات الحياتية الراهنة و المؤثرة لعل أهمها الهوة الثقافية بين الماضي و الآني .

و هو امتداد لآخرين قبله أشهرهم : (محمد فلاق) . و منهم أيضا ، الكوميدي المغربي ( جمال دبوز).

**07 - المقلداتى :**

عرض فرجوي شعبي يعتمد على مؤد منفرد ، و موقف بسيط ، و حدث قصير ، و هو شبه بالممثل الجوال الفرد ، سوى أن تركيزه يكون على تقليد صوتي وحركي لأعلام ذوي شهرة في مجالات حياتية مختلفة و مشاهير يتعلق أفراد الشعب بهم ، خاصة الممثلين منهم ذوي التفرد في شخصياتهم ، أو ممن يتصفون بكاريزما خاصة و مميزة ، لغاية غالبا ترفيهية لا انتقاديه .

و يقدم عروضه في النوادي والشوارع والأفراح والاحتفالات الشعبية ، و يدبج أحيانا بعرض سابق يبدأ بالموسيقى أو الرقص أو مشهد تمثيلي قصير .

و المقلداتية في عالمنا العربي كثر ، كل بحسب اختصاصه : محاكاة الممثلين ، و المطربين ، و الإعلاميين ، و الساسة ، و كذا أصوات الطبيعة و الطير و الحيوان و الآلات ، وهلم جرا . و تأتي مصر في طليعة هذا الفن الفرجوي الشعبي . من أمثلته في الجزائر : الممثل الفكاهي محمد بسام .

**08- فنون فرجوية أخرى :**

---

(1) عبد القادر السيكتور ، نشرت : 2023م مارس 14 ، موقع ويكيبيديا ( الموسوعة الحرة ) ، الرابط :
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%A8%D8%AF

القراد أو القرداتي أو القرداني (مروض القرود) . الحاوي أو الحواة ( الساحر الذي يقدم الأعمال المدهشة في الإخفاء والتمويه مع استخدام الأفاعي ) . المحبظون : « هم مجموعة من اللاعبين يقدمون عروضهم في الاحتفالات التي تسبق الزواج أو الختان في بيوت علية القوم والأثرياء ، وهم يجذبون السامعين والنظارة في حلقات يقيمونها في الشوارع والأماكن العامة في مختلف أحياء القاهرة ، ويغلب على عروضهم الفكاهات الفجة والأفعال الهازئة والهابطة بغرض التسلية والمتعة للنظارة ، وقد استمرت هذه العروض الهازئة الهابطة حتى وقت متأخر في القرن التاسع عشر، عندما بدأ المسرح العربي المستوحى من الغرب » [1] . وغيرها لكن اغلبها اندثر وذهب مع الماضي ، ويرجع السبب الأساسي لاختفائها ، إلى تقنيات التواصل الحديثة كالمسرح و السينما و التلفزيون و المذياع و الهاتف النقال ، تلك التي وفرت إبداعات مسلية وشائقة ، قادرة على أن تنافس الألعاب السابقة .

## خامسا - خصائص وميزات الفرجة الشعبية :

تتصف فنون الفرجة الشعبية بهدة ميزات تفرقها عن نظيرتها الخاصة ، وعن باقي الفنون الأخرى المساوقة لها مضمونا و غاية ، منها :

01 - تعدد الأشكال : تتضافر في أدائها أشكال مختلفة : كالموسيقى و الرقص و الغناء والإنشاد و الحكي و سرد السير و الملاحم و المغازي ، وهلم تعديدا .

02 - الطابع الشفاهي : تتوافر على نوع من الثفافة التلقائية أو الفطرية أو الارتجالية .

03 - خيانة النص : لا يلتزم فيها رواتها و حكاؤوها ومؤدوها بالمتن حرفياً ، فيزيدون عليه أو ينقصون أو يبدلون أو يحذفون ، بحسب ذوق الجمهور و مزاجه و ثقافته وطبقته الاجتماعية .

04 - الشخوص النمطية : استخدام الشخصيات النمطية الثابتة ، وهي شخصيات دائمة الوجود في عائلة الكوميديا المرتجلة مثل : الأبضاي و العاشق و الفتاة اللعوب واسعة الحيلة و الزوجة العاشقة المتظاهرة بالبراءة و واللص و الملك و الوزير و الأب العنيد و العايق ..

05 - فن العرائس : ممثل بالأراجوز( القراقوز ) ، و خيال الظل ، و صندوق الدنيا ، هي أشهر أنواع الفرجة الشعبية التي عرفتها الشعوب في الشرق و الغرب ، وعلى ممر الدهور ، بل و الى اليوم .

06 - تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخوص ، والحركة والإيحاء التعبيري ، والتفاعل مع الجمهور أثناء العرض ، ومشاركته في دراما الحوادث .

---

(1) يعقوب لانداو ، دراسات في المسرح و السينما عند العرب ، تر : يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت ، 1980م،ص21 .

كما يقترح (أبو الحسن سلام) [1] : ( مؤلف و مخرج و ناقد مسرحي ، أستاذ مناهج التمثيل والإخراج بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، و رئيس أسبق للمركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية بوزارة الثقافة المصرية ) جملة من العناصر المميزة للعمل الفرجوي الشعبي ، هي :

01 - العناصر البشرية :

02 - العناصر الفنية :

أ- العناصر الأسلوبية : الاستهلال ، التوكيد ، التكرار ، التنويع ،التجسيد ، التشخيص ، الإيهام ، التشويق ، التكثيف

ب- العناصر الحركية : التوقع ، التورية ، القلب ، الآلية ، التلقائية ، الانسيابية ، الازدواج ، التقاطع ، التداخل ، التوازي ، الكناية ، التقابل ، الترادف ، التضاد ، المباغتة .

ج-العناصر التكوينية :

د - العناصر التشكيلية :

هـ-العناصر المهيئة و المؤثرة :

## سادسا - أهمية الفرجة الشعبية ووظائفها :

تسهم الفرجة الشعبية في توثيق الموروث الشعبي العريق المائز للهوية الثقافية ، و هي مكون أساسي من مكونات الهوية الوطنية ، كما أنها منفذ للعبور إلى الآخر ، و فسحة للواقع اليومي ، و نافذة للتنفيس عن النفس وتنقيتها مما علق بها من أدران وأحزان جرّاء مقارعتها للأتعاب الحياتية ، ما جعلها تنال إعجاب الناس على تنوع ثقافاتهم ولغاتهم وأجناسهم ومستوياتهم المعرفية .

و الفرجة الشعبية وسيط ثقافي متكامل ، يقدمه أفراد قلائل عاديون ينتمون في الأغلب إلى الفئات الدنيا في المجتمع ، بعيدا عن المنظمات والمؤسسات الرسمية . لذلك تعبر عن واقع الحياة الاجتماعية بصدق ، و تنتقد الأوضاع السائدة فيها ، و تكشف عن المثل العليا للسلوك الثقافي .

و لأن فنون الفرجة تسند الكثير من فنون الأداء كالموسيقى و الرقص و الغناء و الإنشاد أو الحكي ، فهي تجذب إليها أكبر عدد من المتفرجين و تشبع حاجاتهم المختلفة ، كما تفرج عن همومهم ومتاعبهم ومشاغلهم الذهنية .

فالوظيفة الظاهرة أو المباشرة لفنون الفرجة الشعبية ، هي تسلية الجماهير العريضة باستعراضات تشد انتباههم وتصرفاتهم ولو مؤقتاً عن هموم الحياة ومتاعب العيش ، التي تعانى منها الطبقات الهشة في المجتمع ، و إن كان لا يمنع بقية الشرائح الاجتماعية من المشاركة فيها . بينما تتمثل الوظيفة الكامنة في تقوية الأواصر بين أفراد المجتمع ، وتوفير نوع من الثقافة التلقائية المشتركة بينهم ، مما لا توفره لهم وسائل الترفيه

(1) ينظر : أبو الحسن سلام ، (ع2361 / 2 أوت 2008م) ، أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها في المسرح العربي ، سيميولوجيا العرض ، اطلع عليه : 23جانفي 2023م ، الرابط : https://folkarts.ahlamontada.net/t185-topic .

الأخرى أو الفنون الراقية المقصورة غالبا على طبقات وشرائح أكثر تميزا من الناحية الاقتصادية أو التعليمية ، ذلك أنه لا فوارق طبقية في عالم الفرجة الشعبية .

فهي إذن مزدوجة الوظيفة ، واحدتها تسلوية ترفيهية ، وثانيتها اجتماعية تتعلق بالقيم و النظم الاجتماعية و أنماط السلوك وما إلى ذلك . ومن ثمة تسهم إسهاما وافرا في مدّ جسور التواصل بين أفراد الشعب ، لأنها تعرض أمام جمهور يتشكل من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة .

و فنون الفرجة الشعبية أداة عريقة من أدوات صناعة الوعـــــي ، كونها وسيلة مباشرة للتخاطب والتفاعل بين الممثل والجمهور منذ الحضارات القديمة و لا تزال كذلك ، كما أنها مرآة تعكس واقع المجتمع ، وفى نفس الوقت أداة انتقادية له . كذا تسهم الفرجة في صناعة وتشكيل الوعي منذ المراحل العمرية المبكرة عن طريق مسرح الطفل و المسرح المدرسي . و التغيير الذي تحدثه فنون الفرجة الشعبية ومساهمتها في تشكيل الوعي لدى الجمهور لا ينتهي بانتهاء العروض ، بل هو حالة مستمرة [1] .

و أصبح من معلوم الحاضر الإنساني أن قياس تطور أي مجتمع ما و نموه و منسوب وعيه وتطوره من خلال منتجه الفني ، فكلما تنوعت الفنون في مجتمع ما كان أكثر حضرية و تمدين و رقي ، و المجتمع الغربي خير مثال لذلك ، خلاف غيره مما يرى أن الفن عبث و ترف . فللفنون عامة وفنون الفرجة الشعبية خاصة أيما أهمية و دور في إنضاج الوعـــــي ، و ترشيد الثقافة ، و تشذيب السلوك ، وصناعة الرأي العام .

و الفرجة الشعبية توافق مشترك بين المؤدين والمتفرجين لمغالبة الأوضاع الحياتية الصعبة ، فيتواطئان على استخدام الفرجة « كآلية نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدد للذات ، وتقوم هذه الآلية الدفاعية على أساس تحويل الضيق (أو عدم الشعور بالمتعة) إلى حالة من الشعور الخاص بالمتعة أو اللذة » [2] .

ف « الفرجة الشعبية كنز قيمي ، إن صح التعبير يتجدر في الواقع التاريخي والاجتماعي والاقتصادي المتعالي على الطبيعة الذاتية للجمهور من جهة، وقيمة نفسية من جهة أخرى ، والحقيقة أن المبادئ والأسس والقيم التي ترتكز عليها الفرجة في صيغ التلقي وصيغ العمل ، التأويلي غير معروفة بشكل جيد، ولا يمكن معرفتها نهائية وتامة ، فهي أسس تتقاطع فيها رغبات وتطلعات ، الحكواتي/ المؤدي/ الفنان، ومعرفة برغبات الجمهور/ المتفرج ، وثقافته وتربيته ومعرفيته ، ورغبات الفنان والمتفرج معا برغبات المجتمع وتوجهاته التي تتأسس على الأحوال التاريخية الثقافية والاقتصادية العامة ، أسس عديدة ومتباينة تشيدها رغبات متضاربة ومتداخلة، وتنتجها عوامل متشابكة ومتقاطعة. وتحتاج إلى جهود كبيرة ومتواترة من أجل التعرف عليها وعلى مقوماتها الأصلية والفاعلة باعتبارها مظهرا من مظاهر حضارتنا وثقافتنا الحقيقيتين » [3] .

---

(1) ينظر : نيرمين الحوطي ، ندوة ( المسرح وتشكيل الوعي) ، فعاليات معرض الشارقة الدولي للكتاب 33 ، 2014م .

(2) شاكر عبد الحميد ، الفكاهة والضحك ، رؤية جديدة ، ( نقلا عن فرويد )، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، عدد289 / 2003م ،ص128.

(3) أسامة خضراوي ، مجلة الكلمة ، ع 96 /أبريل 2015 م ، التجليات السيكولوجيّة للتلقي في الفرجة الشعبيّة المغربيّة ، اطلع عليه : 26مارس2023م ، ( نسخة الكترونية ) ، الرابط : http://www.alkalimah.net/Articles/Read/7241 .

إن الفضل العظيم الذي أسداه مسرح خيال الظل إلى تاريخ الحضارة العربية يتجلى في «أنه حفظ للأجيال المستقبلة من أبناء السلف أفكارهم التي قام بتسجيل القليل منها ، وكذلك عادات تلك الأجيال الغابرة ، ومن ناحية الفن يتضح أنه مهد الأرض لوصول واستقبال وسيلتي التسلية الأوربيتين ، المسرح والسينما ، وتكاتف معه في هذه المهمة رواة القصص في عروض المحاكاة التمثيلية ، وفي العروض التي قدمها لاعبو المسرحيات العاطفية ، وإن كان خيال الظل في هذه المفاضلة أكثر أهمية منها » [1] .

لم يخف البعض دور الفرجة الشعبية العلاجي و النفسي ، تضمينا كمقال : ( أسامة خضراوي ، التجليات السيكولوجيّة للتلقي في الفرجة الشعبيّة المغربيّة) . أو صراحة من مثيل مقال : ( كاظم سعد الدين ، مسرح الدمى و العلاج النفسي ) ، و من تعبيراته الجريئة في ذلك قوله : « سنقدم شواهد كافية لإيضاح أن مسرح الدمى يمكن أن يؤدي دورا مهما في العلاج النفسي ولاسيما بين الأطفال الصغار » [2] ومن أبرز المتأثرين بعروض الفرجة الشعبية بخيال ظلها و أراجوزها وسامرها : توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة (1957م)، يوسف إدريس ، مسرحية الفرافير ( 1964م ) رشاد رشدي ، أتفرج يا سلام (1965م ) محمود دياب ، ليالي الحصاد (1967م) .

(1) يعقوب لانداو ، دراسات في المسرح و السينما عند العرب ، ص 102 .

(2) كاظم سعد الدين ، (مسرح الدمى و العلاج النفسي ) ، مجلة التراث الشعبي ، عدد 04 /2005م ، ص95 .

# وختامها مسك وعنبر

لست ممن يفرق بين الشقيقين : أدب النخبة أو الخواص . وأدب العامة أو الشعب . لكن إذا كان ولابد . فالفرق بينهما كالفرق بين : حليب الأم البسيط يربطها بك إحساس نبيل وشعور دافئ وعاطفة جميلة . وحليب فاخر تصنعه مصانع و شركات تتعامل بالأرقام ويخضع إنتاجها للحسابات الربحية والمسوغات التجارية . و لك أن تختار . أو تختاري :

إني خيرتك فاختـــــــــــــــاري .

إختاري الحب ... أو اللاحب .

فجبن ألا تختـــــــــــــــاري .

لا توجـــــــــد منطقة وسطى .

ما بين الجنة و النـــــــــــــــار .....

وأدرك القلمَ الصباحُ . فسكت عن الكلام المباح .... سلام !!!.

# بيبليوجرافيا البحث

1 ـ مراجع مقدســــــــــة

2 ـ مراجع تراثيــــــــــــة

3 ـ مراجع حديثة / مباشــرة

4ـ مراجع حديثة / غير مباشرة

5 ـ مراجع معربــــــــــة

6ـ مراجع صحفيــــــــــة

7 ـ مراجع مخطــــــــوطة

8ـ مراجع شبكيـــة /انترنت

9 - مراجع اخرى

# مراجع مقدسة

القرآن الكريم :(كتاب فصلت آياته) :

- سورة الأنعام ، الآية : 25 .
- سورة إبراهيم ، الآية : 25 .
- سورة الكهف ، الآية: 65-82.
- سورة الحج ، الآية : 73.
- سورة الروم ، الآية : 58
- سورة الزمر ، الآية : 27 .
- سورة محمد ، الآية :15 .

الحديث النبوي الشريف :

- البخاري ، أبو عبد الله محمد بن اسماعيل ، ( م 256 هـ) ، صحيح البخاري ، دار ابن كثير للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، بيروت ، ط 2002/01م ،

- ( الحديث رقم : 6967 ) .

ناصر عالعزيز

# مراجـــــع تراثيـــة

1) ابن خلدون : ( عبد الرحمان بن محمد أبو زيد الحضرمي الاشبيلي) ، (ت808هـ) ، المقدمة ، تح : درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط2/ 1996 .

2) ابن عبد ربه : ( أبو عمر أحمد بن محمد )،( ت 328 هـ ) ، العقد الفريد / ج03 ، تح : عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1983/01م .

3) ابن فارس : (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي) ، (ت 395هـ) ، معجم مقاييس اللغة /ج05 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، ط1979م .

4) ابن قتيبة : ( أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم الدينوري)، (ت276ه) ، الشعر والشعراء / ج01 ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، مصر، ط1967/02م .

5) ابن منظور : ( محمد بن مكرم أبو الفضل الأنصاري الإفريقي) ، (ت711ه)، لسان العرب / ج 01 ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط1414/03ه .

6) الدميري : ( كمال الدين أبو البقاء محمد بن موسى ) ،(ت808ه) ، حياة الحيوان الكبرى / ج02 ، دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، ط2001/01م ،

7) ديوان الحطيئة : ( أبو مليكة جرول بن أوس العبسي ) ، برواية وشرح ابن السّكيت ، دراسة و تبويب : مفيد محمد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1993/01م .

8) الزمخشري ، جار الله : (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد )، (ت 538ه) ، أساس البلاغة /ج02 ، تح : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998م ،

9) صفي الدين الحلي : ( أبو المحاسن عبد العزيز بن سرايا بن نصر الطائي السنبسي) ، (ت 1339م) ، العاطل الحالي والمرخّص الغالي ، تح : حسين نصّار ، الهيئة العامّة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط1971 م .

10) عبد الرحمـــــان المجذوب : ( أبو محمد عبد الرحمان بن عياد الصنهاجي ) ، ( ت976ه) ، كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجذوب ، تصنيف و شرح : نور الدين عبد القادر، المطبعة الثعالبية بالجزائر ، (د. ت) .

11) الفارابي: ( أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم )،(ت350ه) ،ديوان الأدب / ج01 . تحقيق : أحمد مختار عمر، مراجعة : إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 1975 م ،

12) الفيروزآبادي : ( أبو طاهر مجيب الدين محمد بن يعقوب الشيرازي ) ،(ت817ه) ،القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، طبعة فتية منقحة مفهرسة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2005/08م.

13) الميداني : ( أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم ) ، ( ت 518ه ) ، مجمع الأمثال / ج01 ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت، ط2003م ،

## مراجـع حديثة / مباشرة

1) إبراهيم أحمد ملحم ، الأغنية الشعبية في شمال فلسطين ، قبل عام 1948م، توثيق ودراسة، دار الكتاني للنشر، الأردن ، ط2000/01م .

2) إبراهيم الحيدري ، اثنولوجيا الفنون التقليدية ، دراسة سوسيولوجية لفنون وصناعات وفولكلور المجتمعات التقليدية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1984م .

3) إبراهيم حمادة ، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ، ط 1963م ،
4) إبراهيم عبد الحافظ ، الفنون الأدبية الشعبية ، دراسة في ديناميات التغير، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط2004/01م .
5) أحمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحية ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، مصر، ط01/ 2006م .
6) أحمد تيمور باشا ، خيال الظل و اللعب و التماثيل المصورة عند العرب ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، ط2017م
7) أحمد رشدي كامل صالح ، فنون الأدب الشعبي ، ج 02 ، دار الفكر، مصر، ط 01/ أبريل 1956م .
8) أحمد رشدي كامل صالح ، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1971/03م .
9) أحمد زياد محبك ، من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط01 /2005م .
10) أحمد على مرسي ، مقدمة في الفو لكلور ، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ، ط1995/02م.
11) أحمد علي مرسي ، الأغنية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، القاهرة ، ط1968م .
12) أحمد فؤاد نجم ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مكتبة جزيرة الورد ، القاهرة ، ط01 / 2009م ،
13) ألفة الأدلبي ، نظرة في أدبنا الشعبي ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ط1974م ،
14) حسين عبد الحميد أحمد رشوان ، الفولكلور والفنون الشعبية ، من منظور علم الاجتماع ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، مصر ، ط 1993م .
15) حسين نصّار ، الشعر الشعبي العربي ، منشورات اقرأ ، بيروت ، لبنان ، ط1980/2م .
16) رابح العوبي ، أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ( د.ت) .
17) رابح خدوسي ، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية ، دار الحضارة ، ط1997م .
18) روزلين ليلى قريش ، القصة الشعبية الجزائرية ، ذات الأصل العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،ابن عكنون ، الجزائر، ط 2007 م .
19) سعد الخادم ، الدمى المتحركة عند العرب ، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة ، ط1966م .
20) سعد العبد الله الصويان ، الشعر النبطي ذائقة الشعب وسلطة النص ، نشر مكتبة الملك فهد الوطنية ، الرياض ، ط1421هـ .
21) سعيد يقطين ، قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط01/ 1997م
22) سعيدي محمد ، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، ط1998م .
23) سيد حامد حريز ، تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ،الدوحة ، ط1985/1م .
24) شرف الدين ماجدولين ، ترويض الحكاية ، بصدد قراءة التراث السردي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط2007/01م .
25) شعيب مقنونيف ، مباحث في الشعر الملحون ، مقاربة منهجية ، منشوارت مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط2003م .

26) شوقي عبد الحكيم ، الأميرة ذات الهمة ، أطول سيرة عربية في التاريخ ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة والنشر، القاهرة ط2014م .

27) شوقي عبد الحكيم ، الشعر الشعبي الفولكلوري ، دراسة ونماذج ، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط2012م

28) شوقي عبد الحكيم ،السير والملاحم الشعبية العربية،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1984/01م،

29) عاتق بن غيث البلادي : الأدب الشعبي في الحجاز، دار مكة للطباعة والنشر ، ط 1982 م .

30) عادل العليمي ،الدراما الشعبية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة المكتبة الثقافية رقم : 472 ،القاهرة ، ط1992م

31) عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، ط1993م .

32) عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري ، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2007م .

33) عبد الحميد بورايو ، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية ، الأداء ، الشكـــل ، الدلالة ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ،الجزائر، ط1998م

34) عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1973.

35) عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور ، مطبعة المساحة بالقاهرة ، مصر، ط 2008م .

36) عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة ، ط1965م .

37) عبد الرزاق جعفر، الحكاية الساحرة ، دراسة في أدب الأطفال، منشورات اتحاد كتاب العرب ، (د،ت).

38) عبد الملك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون ، الجزائر، ط 2007 ،

39) عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1981م .

40) العربي دحو : الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962 ، ج01 ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1989 .

41) عز الدين إسماعيل ، القصص االشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية ووضيفتها ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، ط1971 م .

42) عزي بوخالفة ،الحكاية الشعبية الجزائرية ، دراسة ميدانية في مدينة المسيلة ، دار سنجاق الدين للكتاب ، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، 2009 م.

43) علي الراعي ، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني ، دار الهلال ، سلسلة ثقافية شهرية رقم 248 ، مصر ، ط 1971م ،

44) علي بن موسى المقانبي ، سيرة الأميرة ذات الهمة و ولدها عبد الوهاب ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ، ط1980م .

45) عمر عبد الرحمان الساريسي ، أدب الحكاية في فلسطين والأردن ، (في قوالب تمثيلية) ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ط2011/01م ،

46) عمر عبد الرحمان الساريسي ،الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، النصوص، (جمع و إعداد) . دار الكرمل للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن، ط1985/01م .

47) غادة بوتارن ، الأمثال الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1987م .

48) غراء حسين مهنا ، أدب الحكاية الشعبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1997 م.

49) غسان حسن أحمد الحسن : الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية ،ج01 ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ط1990م.

50) فاروق خورشيد : الموروث الشعبي في المسرح العربي ، دار الشروق، القاهرة، ط 1998م .

51) فاروق خورشيد ، أدب السيرة الشعبية ، مكتبة ناشرون ، لبنان ، ط 1994م .

52) فاروق خورشيد ومحمود ذهني ، فن كتابة السيرة الشعبية ، منشورات اقرأ ، بيروت، لبنان، ط1961/1م .

53) فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية ، مكتبة الدراسات الشعبية ، سلسلة شهرية تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، العدد : 80/ 2003م .

54) فؤاد حسنين علي ، قصصنا الشعبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط1947م ،

55) قاسم عبده قاسم ، بين التاريخ والفولكلور ، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2001/02م،

56) لطفي الخوري : مدخل إلى البحث الميداني في الفولكلور، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1986/01م .

57) مارون عبود : الشعر العامي ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، ط2019 م.

58) محمد الجوهري : علم الفلكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية ، ج01 ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، ط 1988م.

59) محمد الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط01 / 2006 م .

60) محمد المرزوقي : الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر ، تونس، ط 1967م .

61) محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون ، سيميائيات الحكي الشعبي، دار الأمان، الرباط ، المغرب، ط2012/01 .

62) محمد عباسة : الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع ،مستغانم ، الجزائر ، ط2012/1 .

63) محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، بنيات السرد والمتخيل ، دار نشر المعرفة ، الرباط ، ط 2014م.

64) محمد فهمي عبد اللّطيف ، الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي ، دار المعارف، القاهرة ، ط 1979م،

65) محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي ، مفهومه و مضمونه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 1972م .

66) محمود مفلح البكر ، مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، ط2009م .

67) مرسي الصباغ ، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر، ط2000/01م .

68) مرسي الصباغ ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط2002م .

69) مصطفى جاد ، مكنز الفولكلور، المجلد :1، القسم المصنف ، مراجعة: محمد الجوهري ومحمد فتحي عبد الهادي ، المكتبة الأكاديمية ، الإسكندرية ، ط 2006م .

70) موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد 392 ، سبتمبر 2012 م .

71) نبيل بهجت ، الأراجوز ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط01/ 2012م .

72) نبيلة سالم إبراهيم ، البطولات العربية و الذاكرة التاريخية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط01 ، 1995م .

73) نبيلة سالم إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ط03 ، (د، ت) .

74) نبيلة سالم إبراهيم ، درة الغواص في التعبير الشعبي ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط2009/1م .

75) نبيلة سالم إبراهيم ، سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسة مقارنة ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، ط1994/01م .

76) نعمة الله إبراهيم ، السير الشعبية العربية ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ، لبنان ، ط1994/1م .

77) نمر حجاب ، أغاني ألعاب الأطفال في فلسطين ، شركة مطبعة الشعب ، الأردن ،ط1997/01م .

78) نمر سرحان ، أغانينا الشعبية في الضفة الغربية من الأردن ، منشورات دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ط1967/1م.

79) هاني صبحي العمد ،الأدب الشعبي في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن ، رقم (55)، عمان ، ط 1996م .

80) يوسف عيدابي ، التراث الشعبي في الإمارات ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ط2014/02م .

## مراجـع حديثة /غير مباشرة

1) أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان . ط1998/1م

2) أحمد أمين ، حياتي ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، مصر، ط 2012 م .

3) أحمد عتمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع 77 / ماي 1984م ،

4) أحمد محمد الشيخ ، كتب الألغاز والأحاجي اللغوية ، وعلاقتها بأبواب النحو المختلفة ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ليبيا ، ط1988/02م .

5) أنيس فريحة ، ملاحم وأساطير، دار النهار، بيروت ، ط 1979م .

6) بدوي طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان، ط 1985م .

7) زكى طليمات ، التمثيل - التمثيلية - فن التمثيل العربي ، مؤسسة المسرح والفنون ، الكويت ، ط 1965م ،

8) سعيد يقطين ، السرد العربي، مفاهيم وتجليات ، دار الأمان ، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01/ 2012م .

9) سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، مصر ،( د . ت) .

10) شاكر عبد الحميد ، الفكاهة والضحك ، رؤية جديدة ، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، عدد289 / 2003م .

11) الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن ، أصوله و تطوره و مناهجه ، دار المعارف ،القاهرة ، مصر، ط1987/01م

12) طه باقر ، ملحمة كلكامش ، أوديسة العراق الخالدة . مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة والنشر، القاهرة . مصر ، ( د.ت)

13) عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دراسات بنيوية في الأدب الغربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2006/03م .

14) عبد الفتاح كيليطو، الغـــائب ، دراسة في مقامة للحريري ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2007/02م ،

15) عبد الله ركيبي ، تطور النثر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط1975م

16) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، عدد240، ديسمبر1998م .

17) عبد الواحد لؤلؤة ، دور العرب في تطور الشعر الأوروبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2013م .

18) عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، دراسة نقدية ، صدر هذا الكتاب في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر. 2007 م،

19) فاروق خورشيد ، أديب الأسطورة عند العرب ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط01/ 2004م.

20) فراس السواح ، جلجامش ، سومر للدراسات والنشر، نيقوسيا، قبرص ،ط 1987م ،

21) قاسم عاشور ، (جمع وإعداد)، ما قل ودل ، دار ابن حزم ، بيروت ، ط2002/01م .

22) قاسم عاشور، أمثال عالمية ، مختارات من أمثال الأمم والشعوب ، دار ابن حزم ، بيروت، ط2000/01 .

23) مالك بن نبي ، مذكرات شاهد على القرن ، دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ، ط 02 / 1984 م .

24) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز، مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، دار التحرير للطبع والنشر، مصر، ط 1989م .

25) مجموعة ، الفرجة بين المسرح و الأنثربولوجيا ،( مداخلة حسين المنيعي) ، مطبعة ألطوبريس، طنجة، المغرب ،ط01 / 2002م

26) محفوظ كحوال ، فن الملاحم (الأصول ،النشأة ،التطور) ، أوديسية هوميروس ، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع ، قسنطينة ، ط 2009م ،

27) محمد أحمد إتيم ،التصنيف بين النظرية والتطبيق ، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية،السلسلة الثانية (33) ، الرياض، ط 1998م .

28) محمد بنيس،الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، جزء01 / التقليدية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط 1/ 1991م

29) محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيولوجية ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ط1995.

30) محمد عباسة ، الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع ،مستغانم ، الجزائر ، ط2012/1 .

31) محمد عبد المعيد خان ، الأساطير العربية قبل الإسلام، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط01/ 2005م،

32) محمد فتوح أحمد ، في المسرح المصرى المعاصر، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط2011م .

33) محمد مندور ، المسرح ، مؤسسة هنداوي ، المملكة المتحدة ، ط2022م ،

34) ملحمة جالجامش ، ترجمة : عبد الغفار مكاوي ، طبعة مؤسسة هنداوي . القاهرة ، مصر . (د.ت) .

# مراجع معـــــربة


1) أرسطو طاليس ، فن الشعر، تر و تقديم و تعليق : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط1983م ،
2) ألكزاندر هجرتي كراب ، علم الفلكلور، تر: أحمد رشدي صالح ،مؤسسة التأليف و النشر ، دار الكاتب، القاهرة ، ط 1967م .
3) إيكه هولتكرانس ، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور ، تر : محمد الجوهري وحسن الشامي ، دار المعارف بمصر ، ط 1972 م .
4) جون ستوري ، الكرنفال في الثقافة الشعبية ، تر: خالدة حامد ، منشورات المتوسط ، ميلانو، إيطاليا ، ط2017/01م .
5) رودلف زلهايم ، الأمثال العربية القديمة ، ترجمة وتحقيق : رمضان عبد التواب ، دار الأمانة ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1971/1م .
6) ريجي بلاشير، تاريخ الأدب العربي ، تر: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، ط1998/01م .
7) ريموند وليامز، الكلمات المفاتيح ، معجم ثقافي مجتمعي، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01 / 2007م.
8) طوني بينيت وآخرون ، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع ، تر : سعيد الغانمي ، مركز دراسات الوحدة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط2010/01م .
9) فردريش فون ديرلاين ، الحكـاية الخرافية ، نشأتها مناهج دراستها فنيتها ، تر: نبيلة إبراهيم ، مراجعة : عز الدين إسماعيل ، مكتبة غريب ، القاهرة ، (د،ت) .
10) قصص جريم . تر: كمال رضوان ، الطبعة الأصلية: آرتيا ، براغ ،(1961م) الطبعة العربية : دار الفتى الغربي للنشر و التوزيع ، بيروت ، ط1987م،
11) هنري جورج فارمر ، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي ، تر: جرسيس فتح الله المحامي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط1972م .
12) يعقوب لانداو ، دراسات في المسرح و السينما عند العرب ، تر : يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت ، ط 1980م،
13) يوري سوكولوف ، الفولكلور، قضاياه وتاريخه ، تر : حلمي شعراوي، عبد الحميد حواس، راجعه وقدم له : عبدالحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ط2000/02م .


# مراجع صحفية

**الثقافة الشعبية : مجلة فصلية علمية محكمة متخصصة ، يصدرها أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المنامة ، مملكة البحرين :**


1) مصطفى جاد ، ( منهج توثيق المادة الفولكلورية ) ، ع07 .
2) نور الهدى باديس ،( المشافهة والتدوين ، الثابت والمتغير ) ،ع 13 .
3) كامل إسماعيل ، ( تقنيات المقدمة و الخاتمة ، في السرديات الشعبية) ،ع 14.
4) أحلام أبو زيد ، ( ألغاز الوطن العربي ) ، ع 14 .
5) أيمن حماد ، (المظاهر الدرامية لفنون الفرجة الشعبية) ، مجلة الثقافة الشعبية ، ع 19 .
6) صالح جديد ، ( أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية) ،ع 20 ،
7) موسى فقير ،(جدلية المقدس و المدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب) ،مجلة الثقافة الشعبية ، ع 21 ،
8) عبدالمالك أشهبون ، (خصوصية الخطاب الافتتاحي في الحكاية الشعبية ) .ع27.
9) بو لرباح عثماني ، (البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية) ، ع28 .


**الفنون الشعبية : مجلة فصلية علمية محكمة ، تصدرعن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، وزارة الثقافة ، القاهرة ، مصر:**


1) عبد الحميد حواس ، ( محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية ) ، ع04 .
2) نبيلة إبراهيم ، (منشد الشعب) ،ع 13 ،
3) أحمد علي مرسي ، (الأدب الشعبي العربي، المصطلح وحدوده) ، ع21 .
4) أحمد رشدي صالح ، ( المسرح الشعبي ) ، ع 23 ،
5) انتصار عبد الفتاح ، ( فنون الفرجة ، وعربة غبن الشعبية ) ، ع 28،27 ،
6) نصر أبو زيد ، ( السيرة النبوية ، سيرة شعبية) ، ع33/32 .
7) حاتم توفيق ، ( الأراجوز ) ، ع 35 ،36 ،
8) صفوت كمال ، (المأثورات الشعبية والإبداع الفني) ، ع47 .
9) ناهد شاكر محمد ، ( بانوراما في فن العرائس ) ، ع 51 ،
10) غراء حسين مهنا ، (الشعر الشعبي) ، ع52 .
11) غراء حسين مهنا ، (مناهج البحث وأساليبه والاحتمالات المستقبلية) ، ع 57/56 .
12) وليام باسكوم ، (الأشكال الفولكلورية ، الحكايات النثرية) ، تر: محمد بهنسي ،ع 65/64 .
13) السيد حامد ، (الشفاهية والكتابة الاثنوجرافية) ، ع70 ،
14) محمد رجب النجار،( العطاوي الكويتية ) ، عرض : فتحي عبد الله ،ع 76 /77.
15) صفوت كمال ، (أهمية دراسة الألغاز الشعبية) ، ع 76 /77 .

16) أحمد الأمين ، (بنو هلال والشعر الشعبي الجزائري) ، ع82/81 .

17) خالد أبو الليل ، ( تصنيف الحكايات الشعبية المصرية) ،ع95/94 .

**الفنون الشعبية : فصلية تعنى بالتراث الثقافي غير المادي ، تصدرها وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية :**

1) عمر عبد الرحمان الساريسي ، (ماهية الفولكلور) ، ع01 .

2) هاني صبحي العمد ، (المثل والأحجية) ، ع03 .

3) نبيلة سالم إبراهيم ، (حول تحديد مفهوم الشعب ، من وجهة النظر الفولكلورية) ،ع 05 ،

4) يحيى البشتاوي ، ( الأغنية الشعبية ، مقوماتها وخصائصها البنائية) ، ع 21

5) يحيى البشتاوي ، ( توظيف فنون الفرجة الشعبية في الدراما ) ، ع 24 ،

**فصول : مجلة النقد الأدبي ، فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر:**

1) نبيلة سالم إبراهيم ، (عالمية التعبير الشعبي) ، مجلد :03 ،عدد : 04 .

2) غراء حسين مهنا، (الحكاية والواقع ،مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية)،مج :03 ،عدد : 04 .

3) نبيلة سالم إبراهيم ، (خصوصيات الإبداع الشعبي) ،مجاد : 10،عدد : 4/3 .

**عالم الفكر : مجلة دورية فكرية محكمة ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، وزارة الإعلام في دولة الكويت :**

1) أحمد أبو زيد ، (الملاحم كتاريخ وثقافة : مثال من الهند : الرمايانا) ، مجلد: 16، عدد : 01 .

2) محمد شوقي أمين ،( الملاحم بين اللغة والأدب) ، مجلد: 16، عدد : 01 .

3) محمد رجب النجار، (مصادر دراسة المأثورات الشعبية في التراث العربي) ، مجلد :21 ، عدد : 02 .

4) صفوت كمال ، (المأثورات الشعبية " الفولكلور" والإبداع الفني الجمالي) ، مجلد : 24 ، عدد : 1 و2 .

**الموروث : مجلة فصلية محكمة تعنى بالتراث الثقافي ، تصدر عن معهد الشارقة للتراث ، دولة الأمارات العربية المتحدة :**

1) عبد الرحيم جيران ، ( الفرجـــــــــــة ) ، مجلة الموروث ، ع 01 ،

2) مصطفى جاد ، ( المعارف التقليدية ، قراءة في حدود المصطلح ) ، ع03

**التراث الشعبي : فصلية محكمة ، تصدرعن دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، الجمهورية العر اقية :**

1) الشيخ محمد حسن آل ياسين ، (المعمّى والأحاجي والألغاز) ، عدد : 08 / 1964م .

2) لطفي الخوري ، (المادة الشعبية) ، عدد : 10 / 1973م .

3) لطفي الخوري ، (السيرة و الملحمة) ، عدد :03 / 1973 م ،

4) عبد الملك مرتاض ،( في الشعر الشعبي الجزائري) ، عدد : 02 /1978م .

5) كاظم سعد الدين ، (مسرح الدمى و العلاج النفسي ) ، مجلة التراث الشعبي ، عدد 04 /2005م ،

**آفاق الثقافة والتراث : مجلة فصلية ثقافية تر اثية ، تصدرعن دائرة البحث العلمي والدراسات بمركز جمعية الماجد للثقافة والتراث ، دبي، الإمارات العربية المتحدة :**

**1) ياسين الأيوبي ، ( مقومات الإبداع الفني الشعري ومواصفاته ) ،ع08 .**

**2) شلتاغ عبود ، (في المصطلح الثقافي والتغريب) ، ع33 .**

**الثقافة : مجلة فصلية ، تصدرها وزارة الإعلام والثقافة ، الجز ائر:**

**1)** حنفي بن عيسى ، (بين المتعلم والمثقف) ، عدد : 53 / سبتمبر1979م .

**الكاتب : مجلة شهرية تصدرعن وزارة الثقافة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر :**

1) آلان دندس ، ( الأدب الشعبي، دراسة في الفولكلور والأنثروبولوجيا الثقافية) ، تر : محمد الشال ، عدد: 197 / أغسطس 1977م .

**حوليات التراث : مجلة حوليات التراث ، جامعة مستغانم ،الجز ائر:**

**1) محمد عباسة ، (قصيدة الحب في شعر التروبادور البروفنسي) ، عدد : 20 / سبتمبر2020 م .**

**المعرفة : مجلة ثقافية شهرية ، تصدرعن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا :**

1) محمد سليمان حسن ، ( مسرح عربي قديم ، كراكوز) ، ع 495/ 2004م ،

**مجلة المجلة ، سجل الثقافة الرفيعة ، تصدرفي أول كل شهر، تأسست عام 1957م ، القاهرة :**

1) أمين الخولي ، (السامر - المسرح المكشوف) ،السنة : 10، ع111/ مارس 1966م ،

**مجلة مركزدراسات الكوفة ، فصلية علمية محكمة ، جامعة الكوفة ، العراق :**

1) حامد سرمك حسن ، ملحمة كلكامش ، دراسة في القضايا والأصول ، ع 51 / 2018م .

**صحيفة الجمهورية ، صحيفة يمنية رسمية سياسية ثقافية جامعة :**

1) هايل علي المذابي ، مستقبل الدمى في عصر الروبوتات ، ملحق فنون ،ع 16386 / 03 ديسمبر 2014م،

**مجلة الكلمة الإلكترونية ، أدبية فكرية شهرية ، تصدر من لندن و يرأس تحريرها : د. صبري حافظ:**

1) أسامة خضراوي ، ع 96 /أبريل 2015 م ، التجليات السيكولوجيّة للتلقي في الفرجة الشعبيّة المغربيّة ، اطلع عليه : 26مارس2023م ، ( نسخة الكترونية ) ، الرابط : http://www.alkalimah.net/Articles/Read/7241 .

## مراجع مخطوطة

- الشاعر الشعبي : **(عبد الحميد المسيلي)** ، ( 1945م- ؟ ) ، اسمه الحقيقي ( صديقي عبد الرحمان ) ، ديوانه المخطوط ،
- نطور عبد القادر ، الأغنية الشعبية في الجزائر ، رسالة دكتوراه غير منشورة ،جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2009م .

## مراجع شبكية / انترنت

1) أبو الحسن سلام ، (ع2361 / 2 أوت 2008م) ، أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها في المسرح العربي ، سيميولوجيا العرض ، اطلع عليه : 23جانفي 2023م ، الرابط : https://folkarts.ahlamontada.net/t185- topic .

2) الارتجال المسرحي ، نشرت في : 2010م فبراير18 ، موقع ويكيديا ( الموسوعة الحرة) ، الرابط : https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D8%B1%D8%AA%D8%AC%D8%A7%D9%84

3) عبد القادر السيكتور ، نشرت : 2023م مارس 14 ، موقع ويكيبيديا ( الموسوعة الحرة ) ، الرابط : https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B9%D8%A8%D8%AF

4) هايل علي المذابي ، دور الفرجة الشعبية في صناعة الوعي ، تجربة عدن نموذجاً ، ( من دون تاريخ نشر ) ، اطلع عليه : 06 فيفري 2023م ، موقع الهيئة العربية للمسرح ، الرابط : https://atitheatre.ae/%D8%AF%D9%88%D8%B .

5) مواقع الانترنت : موقع ويكيبيديا . موقع ديوان العرب . موقع مبتدأ . موقع معرفة . موقع أوقاتك . موقع أراجيك

## مراجع أخـــرى


- نيرمين الحوطي ، ندوة ( المسرح وتشكيل الوعي) ، فعاليات معرض الشارقة الدولي للكتاب 33 ، 2014م .

- خالد أمين ، رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب ، مداخلة في كتاب السرديات و فنون الأداء ، وقائع الملتقى العلمي ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح ، الجزائر ، 18أكتوبر2010م ،


ناصر ع العزيز

---

# فهرس الموضوعات


**للتذكـــــــــــــــير ..... ص01**

**كـلمـــــــــــــــة ..... ص02**

**تقديـــــــــــــــم ..... ص03**

**المحاضرة : 01 / الأدب الشعبي : المفهوم والاصطلاح والهوية**

**تمهيد ..... ص 06**

**أولا - الهوية التأسيسية ..... ص06**

**ثانيا - الهوية الاصطلاحية ..... ص 09**

*01 - المجهولية ..... ص 09*

*02- الجماعية . ..... ص10*

*03- مصدر المعرفة . ..... ص12*

**ثالثا - الهوية المصطلحاتية ..... ص 14**

*01 - مصطلح فولكلور ..... ص14*

*02-مصطلح أدب شعبي ..... ص15*

*03-مصطلح تراث شعبي أو مأثورات شعبية ..... ص16*

*04- مصطلح ثقافة شعبية ..... ص 18*

*05- استنتاج . ..... ص19*

**رابعا - الهوية التصنيفية ..... ص 21**

*01 - تصنيف لم يمايز بين أقسام الأدبين الشعبي والذات ..... ص 23*

*02 - تصنيف تجاهل الحدود الفاصلة بين الأدب الشعبي وعناصر الثقافة الشعبية الأخرى ..... ص23*

*03 - تصنيف مُؤسّس على مبدأ شكليْ الأدب الرئيسيين ( الشعر والنثر) ..... ص23*

*04 - تصنيفات تنظيرية لا تستند للعمل الميداني . ..... ص23*

*05 - تصنيف متكامل يرتكز على جهد تطبيقي ومعاينة ميدانية..... ص24*


ناصر العزيز

## المحاضرتان : 02 ، 03 / الشعر الشعبي


**أولا - تعريف الشعر الشعبي .....ص28**

*01 - التداول الشفاهي .....ص28*

*02 - لازمة الشعبية .....ص29*

*03 - الظاهرة اللغوية .....ص29*

*04 - القدرة على النظم .....ص30*

**ثانيا - نشأة الشعر الشعبي .....ص31**

**ثالثا - أنواع الشعر الشعبي .....ص32**

*01 - الشعر العامي .....ص32*

*02- الشعر الشفاهي .....ص33*

*03 - الشعر الشعبي الفلكلوري .....ص34*

**رابعا - علاقة الشعر الشعبي بالشعر الجاهل.....ص35**

**خامسا - مكانته في الإبداع الشعبي ..... ص37**

**سادسا - الخصائص الفنية للقصيدة الشعبية .....ص40**

*01 - الأنـــــواع والنوعيات .....ص40*

*02 - مرحلية النظم .....ص41*

*03 - اللغة والأسلوب .....ص41*

*04 - التوقيع الفني .....ص42*

*05 - التأريخ الشعري .....ص42*

**سابعا - أحمد فؤاد نجم .....ص43**

*01 - حياته و شخصيته ..... ص43*

*02 - منزلته الشعرية ..... ص45*

*03 - نماذج من شعره .....ص46*

**ثامنا - شعر التروبادور ..... ص48**

*01 - تعريفه و سماته و نشأته ..... ص48*

*02 - موضوعاته ومضامينه ..... ص48*

*03 - التأثير العربي فيه ..... ص49*

*04 - نماذج من شعر التروبادور..... ص50*


ناصر ع العزيز

## المحاضرات : 4،5،6 / السرديـــــــات الشعبية


**أولا- الملاحم والسير الشعبية . ..... ص54**

**ثانيا- الملاحم الشعبية .....ص55**

*01 - تعريف الملحمة . .....ص55*

*02 - أنواع الملاحم و أشهرها . .....ص 56*

*03 - خصائص الملحمة .....ص 58*

**ثالثا- ملحمة جلجامش..... ص 60**

*01 - تعريفها .....ص 60*

*02 - طبعها ونشرها .....ص 61*

*03 - قيمتها ومكانتها . .....ص 62*

*04 - أثرها وتأثيرها وميزاتها . .....ص63*

*05- ملخص ملحمة جلجامش .....ص63*

**رابعا- السير الشعبي .....ص67**

*01 - الإطار المفهوماتي .....ص67*

*02 - التعالق النصي للسيرة الشعبية .....ص68*

*03 - راوي السيرة الشعبية .....ص71*

*04 - خاصية الطول في السيرة الشعبية . .....ص72*

**خامسا- سيرة ذات الهمة .....ص73**

*01- مضمون السيرة وقيمتها .....ص74*

*02- تحليلها و دراستها .....ص75*

*03- ملخص سيرة ذات الهمة .....ص77*


## المحاضرات : 7،8،9،10 / القصص الشعـبي


**أولا - القسم النظري .....ص82**

*01 - القصة الشعبية .....ص82*

*02 - أقسام القصص الشعبي .....ص83*

*03 - الحكاية الأسطورية .....ص84*

*04 الحكاية الخرافية .....ص86*


ناصر ع العزيز

05 - الحكاية الشعبية .....ص87
06 - وحدة أنماط القصة الشعبية .....ص88
07- المحاجية بديل لأنماط القصة الشعبية .....ص89
08 - تعريف المحاجية .....ص90
09 - إعادة إنتاج نص المحاجية .....ص93
**ثانيا - القسم التطبيقي .....ص95**
01 - مضمون محاجية بقرة اليتامى .....ص95
02 - عنوان المحاجية .....ص96
03 - مفتتح المحاجية وقفلتها .....ص98
04 - شخوص المحاجية .....ص101
05 - زمكان المحاجية .....ص103
06 - الراوي و زمن الرواية في المحاجية .....ص105
07 - الأداء في المحاجية .....ص107
08 - البني الشاغرة في المحاجية .....ص109
09 - التعبيرات المنغمة في المحاجية .....ص110

## المحاضرة : 11 / المثل والتجربة الإنسانية

**أولا - الإبداع الشعبي المعارفي .....ص114**
**ثانيا - الإطار المعرفي للمثل الشعبي .....ص114**
**ثالثا - إشكالات المثل الشعبي .....ص115**
**رابعا - الأنماط الشبيهة للمثل الشعبي .....ص116**
**خامسا - أنواع المثل الشعبي ..... ص119**
01- المثل الفني .....ص119
02 - المثل الجزئي . .....ص119
03- المثل المبتور.....ص119
04- المثل الحواري. .....ص 120
05- المثل الثلاثي .....ص120
06- المثل الحكائي .....ص120
**سادسا- خصائص المثل الشعبي .....ص121**
01- الديباجة .....ص122

ناصر عالمزين

02- الايجاز .....ص122
03- الايقاع .....ص122
04- الذيــوع والشيــوع والتداول .....ص122
05 - الكناية والتعريض والتعميــم .....ص.123
06- السخرية والفكـــاهة .....ص124
07- القدرة على التفسير والإقناع . .....ص124
**سابعا- أهمية المثل الشعبي .....ص125**
**ثامنا - عبد الرحمان المجذوب ..... ص 127**
01 - حياته .....ص127
02 - شخصيته .....ص127
03 - تعلمه وتصوفه . .....ص 127
04 -شهرته .....ص127
05 - علمه وأدبه .....ص128
06- نماذج من رباعياته/ أمثاله الشعبية .....ص128

## المحاضرة : 12 / الألغاز الشعبية

**أولا - اللغز في إطاره الزمني .....ص133**
**ثانيا - اللغز في إطاريه المصطلحاتي والمفهوماتي .....ص133**
**ثالثا - اللغز وبنيته التركيبية .....ص135**
**رابعا - اللغز بين فصيحه ومتفاصحه .....ص136**
**خامسا - مضامين اللغز وغاياته .....ص 137**
**سادسا- اللغز الحكـــائي .....ص140**
**سابعا- خصائص اللغز وميزاته .....ص142**
01 - الاسجاع .....ص142
02 - الجمل القصيرة .....ص142
03 - الفكاهة .....ص142
04 - توظيف العدد .....ص142
05 - توظيف حروف الهجاء .....ص142
06- توظيف الحيوان . ..... ص142
07- التكرار .....ص143
08-النسوية . ..... ص143

09-السردية .....ص143
10- النصح والإرشاد .....ص143
11- قسمة بين الريف و المدينة .....ص143
**ثامنا- راوي اللغز بين النقل والإبداع .....ص144**
**تاسعا - نماذج لغزية مختلفة .....ص147**

## المحاضرة : 13 / الأغنية الشعبية

**تمهيـــــــــد .....ص 151**
**أولا- تعريف الأغنية الشعبية .....ص151**
01 - التعريف العربي .....ص152
02- التعريف الغربي .....ص152
**ثانيا - سمات الأغنية الشعبية .....ص153**
01- الانتشار عن طريق الرواية الشفوية . .....ص153
02- الذاكرة الجمعية الجيدة . ..... ص153
03- التماثل في اللحن ..... ص153
**ثالثا- نشأة الأغنية الشعبية .....ص153**
**رابعا - أنواع الأغنية الشعبية .....ص155**
01- من حيث الأداء .....ص155
02- من حيث المضمون .....ص155
**خامسا - خصائص الأغنية الشعبية .....ص157**
01 - طابع الشعبية .....ص157
02 - المجهولية .....ص157
03 - الجماعية .....ص158
04 - الشفاهية .....ص158
05- الشيوع و الذيوع ..... ص158
06- الحيوية والمرونة .....ص158
07- البساطة و السهولة .....ص158
08- سهولة اللحن .....ص158
09- الغايتان النفسية و الاجتماعية .....ص158

ناصر عزيز

**سادسا - أهميته الأغنية الشعبية .....ص158**
**سابعا- نموذج للدراسة . ..... ص160**

## المحاضرة : 14 / مسرح الفرجـــــة

**أولا - مفهوم الفرجة الشعبية .....ص163**
**ثانيا - تاريخ الفرجة الشعبية ..... ص164**
**ثالثا- سمات الفرجة الشعبية .....ص166**
*01 - الارتجال .....ص166*
*02 - الحلقة .....ص 167*
**رابعا - أنواع الفرجة الشعبية .....ص168**
*01 - خيال الظـــــــل .....ص169*
*02 - الأراجوز .....ص170*
*03 - صندوق الدنيا .....ص.173*
*04 - السامر .....ص174*
*05 - الحكواتية .....ص175*
*06 -الممثل الجوال الفرد .....ص176*
*07 - المقلداتى .....ص176*
*08- فنون فرجوية أخرى .....ص177*
**خامسا - خصائص وميزات الفرجة الشعبية .....ص177**
**سادسا - أهمية الفرجة الشعبية و وظائفها .....ص178**
**وختامها مسك و عنبر.....ص181**
**بيبليوجرافيا .....ص182**
*01 ـ مراجع مقدســــــــة ..... ص 183*
*02ـ مراجع تراثيـــــــــة ..... ص183*
*03 ـ مراجع حديثة / مباشـرة ..... ص 184*
*04ـ مراجع حديثة / غير مباشرة ..... ص188*
*05 ـ مراجع معربـــــــــة ..... ص190*
*06 ـ مراجع صحفيـــــــــة ..... ص 191*
*07 ـ مراجع مخطـــــــوطة ..... ص194*

ناصر ع العزيز

*08 .. مراجع شبكيـــة /انترنت ..... ص194*

09 - مراجع أخرى ..... ص195

**فهرس الموضوعات .....ص196**

**ـ تمت بحمده و منه ـ**

ناصر ع العزيز