

**This item is provided to support UOB courses.**

**Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.**

**However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.**

هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقرارات الجامعة.

ويمنع منعاً باتاً نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.

نبيلة إبراهيم

## عالمية التعبير الشعبي

نود بادىء ذى بدء أن نلتزم باصطلاح «التعبير الشعبي». ذلك أن هذا الاصطلاح، شأنه شأن الاصطلاح الألماني «فولكسكند» أى «معارف الشعب»، لا يثير اللبس بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور»، ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لىس فى تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور<sup>١</sup>.

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

اختلاف المراحل الحضارية التى مرت بها؟ وهل يمكن أن يبلغ تسلط الماضى الحد الذى يجعله يفرض أشكالاً موحدة من التعبير الأدبى، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القص الخرافى وغير الخرافى. كما عرفت الأدب البطولى والأدب الفكاهى بما فيه النكتة. وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز؟

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

ولم تقتصر هذه التساؤلات على المتعقدات وبقايا الفكر الأسطورى؛ إذ إن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعاً؛ ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيداً. وهى تلك التى مازال الباحثون يخوضون فيها حتى اليوم. فكيف يمكن أن يلبى الماضى احتياجات الحاضر؟ وإلى أى حد يتسلط الماضى على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى؟ وكيف يمكن للحاضر أن ينسلخ منه مع الاعتراف بوجوده؟ وإذا كان هذا الماضى موغلاً فى القدم، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها شعباً بل قُسمت؛ فهل يعنى هذا أن الماضى القديم الموحد خلف آثاراً موحدة فى أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها. وعلى الرغم من

اكتشفت في ذلك الحين ، فإن الطريق كان مفتوحاً أمامها لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية ، المدونة والمروية . وغيرها من النصوص التي عثروا عليها مدونة عن الشعوب التي تشترك مع الشعب الألماني في الأصل الهندوجرمانى . وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين جرم . ومن ثم طلعا بنظريتهما في تشابه الحكايات الخرافية ، وهى النظرية التي ضمناها الطبعة الثالثة من كتابها الشهير : «الأطفال وحكايات البيوت» . التي ظهرت في عام ١٨٥٦م . وتتلخص هذه النظرية فيما يلى :<sup>١٠</sup>

**أولاً :** إن الحكايات الخرافية في شكلها القديم الذى يكتشفه الغموض أو تلك التي يعثرها التحوير فيما بعد ، تعد بقايا حكايات بالغة في القدم ، تحكى عن قدامى الآلهة والأبطال .

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

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

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

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

### ٣

على أن آراء الأخوين جرم اهتزت بعض الوقت بتأثير نظرية «تيودور بنى» الذى ترجم كتاب الهند القديم «البانتشاتترا» . وتأثير هذا الكتاب قطع «بنى» بأن الموطن الأصلي للحكايات الخرافية هو بلاد الهند . على أن هذه النظرية مالبت أن عورضت بشدة ، وعاد الباحثون ليخوضوا في موضوع تشابه القصص الخرافية ، دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن بعينه ؛ بل إنهم - على العكس - كانوا يتلمسون العلل والأسباب التي تعزز فكرة تشابه القصص الخرافية الذى وجد مستقلاً عن جميع الشعوب .

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

### ٢

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

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد علمياً ، نظرياً وتطبيقياً ، التماثل والتداخل بين تراث الشعوب في مستويات مختلفة . كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قوياً ، أو لنقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر أن التعبير الشعبى القريب لا يمكن أن يفهم إلا في إطار البعيد والغريب ، وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا في إطار معرفة القوانين التي تتحكم في العام .

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

وبالبداهة ترتبط بدون شك بالأخوين «جرم» ، ياكوب وفيلهلم . وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية . وقد جرت بها الأبحاث الفيلولوجية في الأدب المكتوب إلى الأدب المروى . ولما كانت اللغة الهندوجرمانية قد

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

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضاري : فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لها ثقل في ضمير كل شعب ؛ ومن ثم فإنها لا تنظر طافية على السطح ، بل تهبط مستقرة في القاع ، وذلك إذا تصورنا الحضارة وعاء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى . وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمي تتشابه لدى الشعوب جميعاً . حيث إن الشعوب - كما سبق أن ذكرنا - لم تخلق نفسها بل خلقت ؛ ولم تقسم نفسها بل قسمت ، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى في تشابه أنماط التعبير الشعبي على مستوى العالم . ذلك أن هذا الرصيد الأساسي القديم لا يبق وحده ساكناً مستقراً في القاع ، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينفذ إليه . وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالجديد عملية دائرية ؛ فالقديم المستقر يتفاعل مع الجديد الذي يمتلك قوة النفاذ إليه ، ثم يعود هذا التفاعل الجديد فيتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويتسبب منه ما يمكن أن يمتزج بهذا التاج المستقر الحديث نسبياً ، وهكذا دواليك (٣).

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

وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا ؛ فالتراث الشعبي يظل دائماً له سحره ، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلاً حضارياً جديداً ، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكيفه وفقاً لمطالبات حياتها . فالزى الشعبي على سبيل المثال (الجلابية مثلاً) يصعد من القاع ليصبح (موضة) . وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبي من القاع لتستغل سياحياً أو فنياً . وعندما تم هذه العمليات ، فإنها لا تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية ، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التغيير

ولم تكن الدراسات الأنثروبولوجية في ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه في البحث . حقا إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائي وإنسان الحضارات الأولى . ولكن النتيجة التي توصل إليها الباحثون الأنثروبولوجيون آنذاك ، ونخص بالذكر منهم تايلور وأندرو لانج ، وهي وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم . دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين في تشابه أنماط القصص الخرافية عند شعوب العالم ، حيث إن هذه الأنماط تركز على رصيد هائل من التراث الأسطوري القديم الذي يعد قاسماً مشتركاً بين شعوب العالم .

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

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

ثم شاء الباحث الألماني «هانز ناومن» (١٨٨٦ - ١٩٥١) أن يحسم الجدل في هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات . وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألماني «وليم فونديس» صاحب الكتاب الشهير «سيكلوجية الشعوب» ، ثم أبحاث الأنثروبولوجي الفرنسي «ليثي برون» . وعند ذلك أعلن رأيه فقال : «من الواضح أن وجوه التجانس بين الشعوب لا تقوم جميعها على مبدأ التاثر والتأثير ؛ إذ من المؤكد أنه من الممكن ، وفقاً للقوانين الطبيعية ، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التي تبتناها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض ، والمنتمية إلى أجناس مختلفة ، ومناطق مختلفة، أن تنشأ تصورات متشابهة في المجالين المادى والروحي على السواء . إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر ، بوصفه المبدأ الأساسي الوحيد في تشابه الآداب الشعبية ، أعني مبدأ هجرة الآداب الشعبية ، واعتماد بعضها على البعض الآخر ، أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها ، إذ من الممكن لكلا المبدأين أن يقف بصفة أساسية إلى جانب الآخر ، بل إنهما في بعض الأحيان قد يتفاعلا معاً .»

شعوريا أو لا شعوريا . وعندئذ يتأثر نتاجها الأصلي بشكل أو بآخر .

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

٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تلمس الطريق لتعرف طبيعة التعبير الشعبي لا التعبير الشعبي في حد ذاته . ولم يكن يخفى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة في أشكال التعبير الشعبي في البلدان المختلفة ، قد يؤدي إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجاله التميز ، الذي نودى من أجله لأن يكون علماً مستقلاً ، ألا وهو إدراك القوانين التي تحكم الحياة الشعبية ، وتفجر - من ثم - أشكالاً خاصة متميزة من التعبير . بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Volkerkunde أو علم نفس الشعوب Volkerpsychologie . فيفقد بذلك هويته .

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

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

ويعد كارل كرونه مؤسس المنهج الجغرافي التاريخي بحق ، وخالقه من بعده آني آرني . ويقوم هذه المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان ، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية . فإذا اتفق للباحث جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد ، أمكنه ، عن طريق المقارنة بين الروايات ، واعتماداً على بعض القرائن الزمانية والمكانية . أن يحدد نشأة النمط زمانياً ومكانياً . وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره . راصداً ما يعثره جزئياته من تغيير . ولم يدع كرونه أنه يستطيع ، من خلال هذا المنهج ، أن يصل إلى أصل

كل حكاية . ولكنه بذل جهده مع غيره من الباحثين لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية . وقد تم نشر هذه الأبحاث في دورية FFC التي ما تزال تصدر في هلسنكي حتى اليوم . وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست آني آرني التمثلي الموتيفي بارزا . وهو الفهرست الذي توسع فيه طومسون فيما بعد . وعرف بفهرست آرني طومسون . ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان . وتحليل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التي ورد ذكرها في الروايات المختلفة ، مع الإشارة إلى مصادرها . وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلاً يهتدى به في تصنيف القص الشعبي وأرشفته في جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب .

ومن خلال هذا الفهرست . ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التي استخدمت المنهج الجغرافي التاريخي . والتي أنجزها علماء في فنلندا وفي غيرها من البلاد الأوروبية . تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبي على مستوى العالم ، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط في توظيف موتيفات متنوعة . وكان هذه الموتيفات ، كما قال الأخوان جرم من قبل . أشبه بفتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش . لا يراها إلا كل ذي بصر حاد<sup>(١)</sup> .

٥

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

ولقد قال هؤلاء . وعلى رأسهم الباحث السويدي «فون سيدوف» . إن هذا المنهج في البحث مازال يعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد . ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة الشعبية التي تفجر أشكالاً من التعبير تعد وريثة الماضي ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر . وإذا كان التراث الشعبي قد سلم لكي يسلم . فإن هذه العملية في حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التي سلت إليهم . سواء كانت واردة عليهم أو نابعة أصلاً منهم . ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية ؛ فإن لم تكن ملبية لهذه الاحتياجات . فهي إما أن تواد في حينها ، أو تتغير على نحو ما . لا يكفي إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة . ولا يكفي أن أشير إلى

بمفهوم الحضارة . وإذا كان التراث الشعبي بكل أشكاله وصوره يعد المكوّن الأساسي لحضارة شعب من الشعوب ، وإذا كانت الحضارة مفهوماً محلياً وليس عالمياً ، فإن التراث الشعبي لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوباً بحركة المد الحضارى لهذا الشعب أو ذلك . فالزى الشعبي ، على سبيل المثال ، كما يقول «ناومن» ، لا يهم الباحث في حد ذاته ، بل إن الباحث يهتم به لأنه يهتم بمن يستخدمه أولاً ، وبمجالات استخداماته ثانياً<sup>(٧)</sup> .

## ٦

وها هو ذا مثال أدبي نوضح من خلاله كيف تتغير وظيفة الموثيق الواحد في الروايات المختلفة الممتدة زمانياً ومكانياً . وهذا المثال أفرد له آرنى آرنى بحثاً مستقلاً نشر في دورية FFC في عام ١٩١٥ تحت عنوان «الرجل الذى هبط من الجنة» ، وهو التمثيل الذى يقع تحت رقم ١٥٩٠ في تصنيف آرن طومسون<sup>(٨)</sup> .

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

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس في باريس ، ثم رحل منها إلى بلدة ميكيلين . وإذ هو في طريقه لقي فلاحاً تدعى بارتا . وكان زوجها الأول الطيب قد توفى ، وتزوجت من بعده رجلاً لم يكن يحسن معاملتها ، على نحو جعلها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول . وكان فرانكو يحس بعطش شديد ، فطلب من بارتا جرعة ماء . وسألته الزوجة عن المكان الذى أتى منه ، فأجابها بأنه قد أتى من باريس . ولكن الفلاح الألمانية ، لسبب أو لآخر ، سمعت الكلمة على أنها «باراديس» (وهو النطق الألماني لكلمة الجنة) وليس باريس . وعندئذ سألت الشاب - بعد أن تلفظت بكلمة «باراديس» على مسمعه - عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى . وأدرك الشاب لتوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة ، فشاء أن يستغل سذاجتها ، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقا في الجنة . فسألته عما إذا كان في حاجة إلى شيء ؛ فتمادى الشاب في الحديعة ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفى الحال أعدت بارتا له كل شيء ، وحملتته أشواقها ليلبغها إلى زوجها .

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب ، عاد الزوج الثانى إلى بيته ، وعلم من زوجته بما حدث ، وأدرك أنها قد خدعت . وفى الحال خرج ليقنق أثر الشاب ، ممتطيا صهوة جواده . وراه فرانكو قادما من بعيد ؛ وكان على مقربة من جداريبي ، وكان بناؤه قد رحل في تلك اللحظة ليشرب كوبا من الشاي . وعندئذ رمى فرانكو الأشياء جانبا ، واصطنع أنه يقوم بعملية

طوثقات المشتركة بينها ؛ بل لا بد أن أربط بين كل رواية والمجال الذى تعيش فيه . وإذا فعلنا هذا ، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها<sup>(٩)</sup> .

فهل يكفي ، على سبيل المثال ، أن نقول إن مجموعة حكايات سندريلا التى بلغت المائتى حكاية<sup>(١٠)</sup> ، تعد تفرعا عن الحكاية المصرية القديمة التى تحكى ، نقلا عن سترابو ، أن رودوبيس المصرية الجميلة كانت ذات يوم تستحم في الحلاء ، فحط نسر وخطف حذاءها وأسقطه في حجر فرعون ، وعندئذ أصر فرعون على أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء ، وظل يبحث عن صاحبه حتى اهتدى إلى رودوبيس وتزوجها ؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سندريلا ، على الرغم من أن هذا محض افتراض ، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف في البحث في هذه الحكاية العالمية ؟ وكيف يمكننا أن نفسر التغيير الذى طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبيس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التى كانت تكلفها أعمالا عسيرة ؟ وكيف نفسر تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتنجز للفتاة تلك الأعمال العسيرة ، بل لتجعلها تبدو غاية في الجمال والبهاء ، حتى يعيشها الأمير ، ويصر على الزواج منها ؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة ، بهذه الإضافات وغيرها ، هى بعينها الرواية الأولى ؟ إن الموثيق الأساسى في هذه الروايات - عندما يجرد - تصيح صيغته هى الزواج من خلال وسيط هو الحذاء ؛ وهو موثيق خاص مميز ، ولا بد أن يكون قد نشأ حقا في زمان ما ومكان ما ، ولكنه لا يمثل وحده الحكاية الكاملة التى رويت فيما بعد ، بله الروايات المختلفة لها . ولا يمكن للموثيق أن يندمج في الحكاية إلا إذا وجه توجيهها خاصا بحيث يبدو منسجما مع الأجزاء الأخرى التى تتألف منها الحكاية ، أى بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة ، تختلف كلية عن تلك التى تشيع في النص الأول .

إن الحكاية إذا قدر لها أن تنتقل من مكان إلى آخر - كما يقول فون سيدوف - فلا بد أن تنتقل عن طريق راو . وسواء كان هذا الراوى سماع الحكاية في مكانها الأصيل ثم انتقلت معه إلى بيته ، أو أنه سمعها من راو وافد عليه ، فإن الحكاية تعد في كلتا الحالتين وافدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة مذاقا خاصا . وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقلة في حد ذاتها ، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجالها . ولكي يكون البحث المقارن مثمرا في هذه الحالة ، فلا بد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما يفسحها لدراسة وجوه الاتفاق .

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث في عالمية التعبير الشعبي بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية . وقد كان هذا تأثير الوعى الحاد

لمتطيا صهوة جواده ، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصا يرتدى ملابس وصفها له . أشار جحا إلى الرجل الذ كان يجلس في أعلى النخلة . عندئذ نزل الرجل من على حصانه وخلع رداءه وأخذ يتسلق النخلة ليمسك بالرجل . وانتهز جحا الفرصة ، وامتنطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب .

ويتوقف آتني آرنى عند رواية جحا التركي ليفرغ لرصد الموثيقا المشتركة في الروايات السابقة . أما أضل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التي تحدتت زمانيا ومكانيا . وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت في العصور الوسطى ، مؤداها أن هناك أناسا طبيين يهبطون من السماء ويصعدون إليها . (غير أن آتني آرنى لم يبحث كيف تغيرت الروايات ولماذا تغيرت عندما انتقلت من بيئتها الأصلية التي كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيئات أخرى في أزمئة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد

ولم يكن آتني آرنى يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك لهذا النمط . وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالا ، وأدقها توظيفا للموثيقا التي وردت في سائر الروايات فيما يتلاءم مع هدف الحكاية ومع مجالها الاجتماعي .

وتحكى الحكاية المصرية أن فلاحا فقيرا كان متزوجا من امرأة ساذجة ، اصطلاح الناس على تسميتها «رزية» لبلانها . وكانت رزية تغضب دائما عندما تنادى بهذا الاسم ، وتمت لو غيرته . وفيها هي تظل من النافذة وتفكر في هذا الأمر . مر بها رجل ينادى «أسامى للبيع» ، فاستوقفته رزية ، وسألته عما لديه من الأسماء ، فعرض عليها جملة من الأسماء ، من بينها اسم فاطمة النبوية ، فاختارته ، وطلب الرجل الأجر . ولما لم تكن تملك في هذا الوقت سوى حمار زوجها ، فقد أعطته إياه ، ومضى الرجل لحاله .

وجاء زوج رزية يناديها باسمها فقالت له إنها منذ الآن فصاعدا لم تعد تسمى رزية ، بل فاطمة النبوية . وحكت له قصتها مع الرجل الذي باعها هذا الاسم ، كما أخبرته بأنها أعطت له حماره في مقابل ذلك . عندئذ صرخ الزوج في وجهها ، وخرج هائما على وجهه . وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر ، وإذا به يسمع صوت نحيب يصدر عن امرأة تظل من نافذة من نوافذ هذا البيت . فلما رفع بصره ورآها سأله المرأة من أين جاء وإلى أين يسير ، فأجابها في بأس مرير بأنه آت من جهنم وذهب إلى جهنم . عندئذ سأته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي تكيه . وتوقف الرجل لحظة ، وأدرك أن المرأة بلهاء ، فأجابها بأنه قد رآه . فسألته عما إذا كان في حاجة إلى شيء ؟ فنادى الرجل في خداعها ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفي الحال أعدت له المرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل . وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد ، فأسرع ودخل حقلًا ، حيث وجد

لبناء . ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شابا يحمل صرة ، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى في مدخل بيت أشار إليه . عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو ، ومضى يبحث عن الرجل . وفي الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان ، ورحل بالأشياء التي أخذها من بارتا . ولم يجد الزوج أى رجل في مدخل البيت ، ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد البناء الأصلي ، فاتهمه بسرقة الحصان . وتنتهى الحكاية بعد ذلك بنهاية واقعية قاتمة ؛ فتحكى أن الزوج رفع أمره إلى القضاء ، منها البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء ، وأن المحكمة أزمته البناء بالتعويض .

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

وفي رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية في كثير من تفصيلاتها ، أصيب الزوج في قدمه إثر الصراع الذي دار بينه وبين اللص ، وعاد يفرج إلى البيت ، وحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكي يرحل به إلى الجنة ، وأن روحا شريرة كانت تتربص به وهو يتحدث مع الرجل وأصابته في قدمه . ويستمر آتني آرنى في عرض الروايات المختلفة لهذا النمط ، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا .

وتحكى حكاية جحا التركية أن جحا لقي امرأة سأته من أين جاء ، فأجابها بأنه جاء من جهنم . وعندئذ سأته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي لا تكف عن البكاء لفراقه ، فأجابها بأنه رآه واقفا على باب الجنة في انتظار سداد ما كان عليه من دين ، فدخلت المرأة بيتها ، وأحضرت له النقود المطلوبة لسداد دينه . وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه شخص من قبل المرأة . ونظر حوله فرأى رجلا يدير طاحونة . وسرعان ما عمل الحيلة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقضى أثره ، ونصحه أن يتبادلا ملابسها حتى لا يهتدى إليه من يقضى أثره ، ونصحه كذلك أن يتسلق نخلة حتى يكون بعيدا عن عينه . وعمل الرجل بنصيحة جحا . وعندما أقبل زوج المرأة

طبية ، فضلا عن أن سلوكها يتم عن حس اجتماعي ، إذ لم تلجأ لفعاليتها تلك إلا لكي تعيد التوازن إلى موقفها الاجتماعي . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غنية تخلو من أي حس اجتماعي . ومن ثم فإن وظيفتها تتمثل في سد النقص الذي حدث في الأسرة الفقيرة الأولى . ويترتب على هذا أن مستقبل الحكاية ، فضلا عن استمتاعه بحسها الفكاهي ، لا يدين الفلاح على فعلته ، ويتعاطف في الوقت نفسه مع زوجته التي كان حسها الاجتماعي وظيفتها سببا فيما حل بالأسرة فيما بعد من وفرة . وقد حمل مناداة زوجها لها باسمها الجديد ، وخلع اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المغزى .

وهكذا نرى أن قصر العمل على استخلاص الموتيفات المتشابهة لن تكون له فائدة فعالة ما لم يربط بينية الحكاية التي يوجهها مغزاها ودلالاتها ، أي يوجهها المجتمع المستقبل لها نحو هدف معين ، حيث تتسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية في المقام الأول .

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

## ٧

والى هنا نستطيع أن نقول أن البحث في محليّة التعبير الشعبي بدأ يقف بإصرار جنبا إلى جنب مع البحث في عالميته . بل إننا نستطيع أن نقول إن البحث في عالميّة التعبير الشعبي بدأ يستغل ويوجه نحو المحليّة ؛ ذلك أن الذوق المحليّ هو الذي يتحكم في نهاية الأمر في المادة المنقولة ، ويوجهها كيفما شاء .

على أن البحث في عالميّة التعبير الشعبي ما يزال يبلّغ على الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية ؛ إذ إن البحث بدأ يوجه

فلاحاً يدبر ساقية ، فاقرب من الرجل وأخبره بأن هناك من يقنن أثره، وأن عليه أن يختنق في الحظيرة . وصدق الفلاح هذه الكذبة ، وترك الساقية وجرى ليختنق في الحظيرة . وفي الحال اصطنع الرجل أنه يدبر الساقية بعد أن أخنى الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو ممتط صهوة الجواد ، وتوقف ليسأل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه مختنق في الحظيرة . فترك الرجل حصانه وسار في اتجاه الحظيرة . وفي الحال ركب زوج رزية الحصان وأسرع إلى بيته حاملاً معه الغنيمة . وهناك نادى زوجته قائلاً : اقنحي يا فاطمة النبوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الحظيرة بعد صراع بينه وبين الفلاح ، ولم يجد الحصان ولا الرجل . وعندئذ أدرك أن الحدة قد جازت عليه ، فعاد إلى زوجته مخذولاً وقال لها إن الرجل صادق ؛ ولهذا فقد أعطاه الحصان كذلك لكي يسرع به إلى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هي الرواية المصرية ، التي كان لا بد أن يضمها آتني آرنى إلى روايات هذا النمط ؛ لو أنه كان قد عثر عليها آنذاك .

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

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك في طريقة توجيهها لهذه الموتيفات . وإذا كان آرنى قد انتهى إلى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيع معتقد ديني ، فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوهه القاتم ، ووجهت الموتيفات نحو جو المرح والفكاهة . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة - فيما بعد - لأن تدرج في مجموعة حكايات جحا التركي ، وذلك بعد تصعيد جو الفكاهة فيها . فعندما رد جحا على المرأة بأنه أت من جهنم لم تتردد المرأة في أن تسأله عما إذا كان قد رأى في جهنم زوجها المتوفى الذي تبكيه لعشرته الطيبة معها .

وربما عدت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جحا التركي . ومع هذا فإن الحكاية المصرية ووجهت توجيهها آخر مخالفاً لحكاية جحا التركي والروايات الهابطة عليها ؛ ومن ثم فقد اختلفت عنها جميعاً في بنيتها . فالحكاية المصرية توازي بين موقفين يلتقيان في النهاية ؛ وهو ما لم يحدث في الروايات المسابقة . فهناك ، من ناحية ، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها

نحو الكشف عن القوانين الكلية الصارمة ، وعن النظام الخفي ، اللذين يتحكمان في أشكال التعبير الشعبي . الهدف إذن هو الكشف عن البناء الأساسي للفكر الإنساني الذي يمكن أن يستوعب كل المتغيرات ، وأن يظل - على الرغم من ذلك - خاضعاً لقوانين كلية هي أشبه بالقوانين الكونية .

وبهذا في هذا المجال أن نشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استفادت المدرسة الفنلندية جهدها في البحث ، كما أنها لم تنشأ كرد فعل للتقدم الذي وجه إلى هذه المدرسة ، بل إن هذه الأبحاث نشأت بعضها في وقت كانت فيه جهود المدرسة الفنلندية ما تزال مكثفة ، ولا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث التي ظهرت حقا في زمن مبكر ، نشأت بتأثير تقدم الدراسات اللغوية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير ؛ ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث ، بصفة عامة ، نشأت مسابرة لتطور الفكر الفلسفي في العصر الحديث . ولهذا نستطيع أن ندعي في شيء من الاطمئنان أن البحث في القوانين الحفية التي تتحكم في التعبير الأدبي بدأت حقا بالأدب الشعبي . ولعل هذا هو السبب في أن الأبحاث الرائدة المبكرة في هذا المجال قد أعيد تقييمها في السنين الأخيرة ، وأصبحت مرجعا لدارسي الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبي الشفاهي ولغة الكلام فحسب ، بل على مستوى التعبير الأدبي الذاتي كذلك .

في عام ١٩٠٩ نشر أكسل أولريك بحثا في «المجلة الألمانية للدراسات الألمانية القديمة والأدبية» تحت عنوان «القوانين الملحمية للقصة الشعبية» . ولم يشر الباحث إلى أنه يخصص قصا دون قص ، بل القصة الشعبية بصفة عامة .<sup>(٩)</sup>

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح super organic ؛ وهم يعنون بذلك أن الحضارة عملية مجردة ، تنمو نمو ذاتيا ؛ الأمر الذي لا يتطلب بالضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى ترتب عليها وتفسر نشأتها ونموها وعملياتها المختلفة . وشبه بهذا - كذلك - تكوين الإنسان ؛ فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات العضوية فإنه يسمو فوق العضوية بتكوينه الفكري والنقسي . وبالمثل فإن قوانين القصة الشعبية ينبغي أن ينظر إليها في حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات . ولقد اختيرت هذه القوانين على مستوى عالمي ، وانتهى الباحثون إلى أن أولريك قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية القصة الشعبية . وتتلخص هذه القوانين فيما يلي :

أولا : قانون البداية والنهاية . فالقصة الشعبية يبدأ من نقطة السكون ، وسرعان ما يتجاوزها إلى الإثارة ، ومنها يصل مرة أخرى إلى السكون . فإذا كانت الحكاية طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ؛ أما إذا كانت قصيرة فإنها تتم مرة واحدة .

ثانيا : قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموثيق الواحد في أكثر من حكاية ، ولكنه التكرار داخل الحكاية الواحدة ؛ وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من مرة حتى ينجح فيه ، أو يقوم أكثر من شخص بالفعل نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثال هذا الوصف . على أن التعبير الأدبي الشعبي لا يميل إلى الوصف ؛ وذلك لاقتصادية التعبير فيه من ناحية ، ولأن الوصف يخضع لذاتية المؤلف من ناحية أخرى . ويمكننا أن نتمثل في هذا المجال بتعيين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف . فقد تؤكد محاولة إنسان في عمل ما فنقول : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول بكل جهده . فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد وهو أسلوب الأدب الشعبي ؛ أما الجملة الثانية فهي تستخدم في وصف المحاولة لتأكيد ما ؛ وهي عبارة تتولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ؛ فقد يقول : لقد حاول جاهدا ، أو حاول بكل ما في وسعه ، أو حاول يائسا ، وهكذا . ويؤدي التكرار أكثر من وظيفة في التعبير الشعبي بصفة عامة . وبالنسبة للتعبير الأدبي يعد وسيلة لحفظه ؛ وهو وسيلة لخلق التوتر في القصة ؛ ثم إن له وظيفة بنوية في النص ، على نحو ما سنرى فيما بعد .

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

رابعا : قانون المشهد . والمشهد في القصة الشعبية لا يمتثل أكثر من شخصيتين ؛ فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة ، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفي .

خامساً قانون القوتين المتعارضتين . فهناك الكبير في مقابل الصغير ، والضعيف في مقابل القوى ، والشرير في مقابل الخير ، والفقير في مقابل الغني ، والحميل في مقابل القبيح . ووظيفة البطل في القصة أن يكون وسيطا بين هذه المتعارضات ، فيصنع منها تكوينا جديداً . ومن هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسبق من ليثي شراوس في إبرازه البناء الأساسي للقصة الجمعي ، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينها وسيط .

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

هذه هي القوانين الشكلية التي ذكرها أولريك. وقد أضاف إليها بعض القوانين التي ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك أن القصة الشعبية لا يعرف تداخل خيوط الأحداث مع بعضها البعض. بل إنه يعرف الحيط الواحد الممتد. وإذا كان لابد من العودة إلى الماضي. فإن هذا يأتي عن طريق الحوار.

ثم إن السرد في القصة الشعبية يترجم كل صفة إلى فعل؛ فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أو اليأس أو الطيبة وهكذا. بل لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال. فزوجة الأب القاسية ترسل ابنة زوجها إلى الغابة الموحشة أو إلى الغول؛ والابنة تمنح الخبز لمن تقابله. وقد تمنح الخبز للطبيعة، فإذا بالطبيعة تضفي عليها الجمال والسحر.

وليس في القصة الشعبية فعل يعد نافذة في الحكاية؛ بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره في حركة السرد. بحيث يكون هناك في النهاية تناسب بين الأفعال والشخصيات.

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

وأخيراً فإنه القصة الشعبية يتميز بوحده الملمحة. فبمجرد أن تبدأ الحكاية في تصوير الوضع الذي يكون فيه البطل مهدداً بالشر، إذا بالأحداث والشخصيات والأشياء تتصافر جميعاً لكي تصل بالبطل في النهاية إلى الانتصار.

٨

وربما يعد بحث العالم الروسي فلاديمير پروب الذي ظهر باللغة الروسية في عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مرفولوجية الحكاية الخرافية» - بعد الخطوة التالية لبحث أولريك (١٠) - ذلك أن البحث في القوانين الشكلية العامة للقصة الشعبية لابد أن يكتمل بالبحث في القانون الذي يحكم نظام السرد من أوله إلى آخره في كل نوع على حدة من أنواع القصة الشعبية. على أننا نفضل أن نرجح الكلام عن بحث پروب لما بعد؛ لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولاً إلى اللغة الإنجليزية في عام ١٩٦٥؛ ومن ثم فإن الأبحاث التي ترتبت عليه، والتي ستشير إليها وشيكاً، كانت متأخرة.

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

ويعد بحث يولس كشفاً حقيقياً جديداً في مجال التعبير الشعبي على المستوى العالمي؛ لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبي الشعبي على وجه التقريب، من حيث البحث عن النظام الذي يحكم كلا منها على المستوى الفكري والتعبيري؛ وهي الأشكال التي تظهر هي بعينها عند جميع شعوب العالم، ونعني بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافي وغير الخرافي، والأشكال الخيرية، والأمثال، والأغازي، والنكتة - بل لأنه، فضلاً عن هذا، اهتم كل الاهتمام بأن يحد الحيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً وكأنها نص واحد، على الرغم من تباينها شكلاً ووظيفة. ويرجع السبب في إلحاح يولس في الكشف عن هذا الحيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً، إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعاً واحد وهو العقل الجمعي؛ فالعقل الجمعي ليس حصيلة جمع  $1 + 1 + 1$  بل هو حصيلة ضرب  $1 \times 1 \times 1$ . إن حاصل جمع الآحاد إضافة إلى ما لانهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت. العقل الجمعي إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو أن فرداً واحداً أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحتنا عندئذ عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التي نتج عنها هذا الإبداع المتنوع. ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد الواحد، لم يبق إلا أن نبحت عن هذه الوحدة الفكرية في العقل الجمعي الموحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث يولس يتميز بأنه يتحرك في مستويات مختلفة في آن واحد؛ مستوى الكون الكبير، ومستوى الكون الصغير الذي يمثل عالم الإنسان، ومستوى التعبير. إن العقل الجمعي، كما يقول يولس، أشبه بالفنائه المسكينة في الحكاية الخرافية، التي تحتم عليها أن تعمل في الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكي تجمع الشبيه إلى الشبيه فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع النظام من الفوضى. وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعي في موقفه من الحياة ومن الكون. فالإنسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئي وغير المرئي؛ لأن مجرد التفكير في هذه الأشتات المتفرقة يملؤه بالخاوف والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعا آخر لا يصنعه من الخاوف والأوهام فحسب، بل كذلك من الآمال والخيالات، فإذا بأشتات الحياة المبعثرة المختلطة تنظم في شكل إنجازات فكرية، وطقوس دينية، وتشكيلات أدبية وافية ولا تدخل هذه العملية في إطار الميثافيزيقا، بل إنها من صميم العملية المعرفية التي تميز الإنسان عن غيره من الكائنات.

الإنسان يبسطها، وتجعله يتعجب كيف أنه لم يهتد إليها وهي تقع أمام بصره .

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

أولاً : إن العقل الجمعي بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ؛ دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير . ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إزاء العالمين في آن واحد ، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت في النهاية في أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الإنساني إزاء الكونين الصغير والكبير معاً . وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هي أن الجزئيات تنتظم فيها بدقة ، بعيداً عن أي إفاضة ؛ ولهذا فقد أصبحت صالحة تماماً لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة ، وبينه وبين الكون . ولهذا فإننا نجد «ياكيسون» ، من خلال هذا المفهوم ، يميز بين الأدب الشعبي والأدب الذاتي ، متأثراً بالتمييز السوسيري بين اللغة والكلام ، بأن الأدب الشعبي يمثل اللغة ، مقابل الأدب الذاتي الذي يمثل الكلام<sup>(١)</sup> .

ثانياً : إن التعبير الشعبي لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملًا مباشرًا ، بل لا بد أن يحيل هذه الحقائق والأشياء إلى رموز محملة بدلالات إنسانية وكونية كبيرة . وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبي ، فإنه في إطار هذا الثبات تحدث تنوعات لاحصر لها بطريقة مبتكرة ، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد .

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

رابعاً : إن السؤال الذي كان يلح على «يولس» هو : كيف يمكن أن يبرز فحاة من الكلام العادي وبقوة قهرية شكل أدبي محدد ؟ وكيف يكسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتي بعد أن يصبح شكلاً مغلقاً على نفسه وله

وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية ، فإنها تم جميعاً وفقاً لعملية موحدة . إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتنتقي منها ما يتشابه وينسجم في كل موحده أو على حد التعبير الفلسفي الألماني ، جشتالت . وإذا كان الجشتالت - كما يقول الشاعر الألماني الكبير جوته - هو الاكتشاف الحقيقي للمصير الإنساني المعقد ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يمثل جانباً من هذا المصير الإنساني المعقد . وهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبي «جشتالتاً» من حيث تكوينه الفني ، كما تصبح الأشكال جميعاً «جشتالتاً» واحداً من حيث أنها تعبر عن المصير الإنساني المعقد ؛ على المستويين المرئي وغير المرئي .

أما كيف يتم للعقل الجمعي الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلاً فنياً مثالياً متكاملًا ، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تتصهر فيها المشاعر والأفكار . وعندئذ تتضافر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلاً متكاملًا ، يصبح - بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعي - الشفرة التي يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون . ولعل هذا هو السبب في وفرة الرموز في التعبير الشعبي . ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية الكبيرة ، التي اصطلاح على تسميتها بالأنماط العليا Archetypes ، بل تعداها لكي تشمل كل شيء في الحياة .

ويمكننا أن نستدل على هذا بنوع أدبي شعبي بسيط هو اللغز . فالألغاز الشعبية جميعها على مستوى عالمي تدور حول أشياء نغمية محسوسة في حياتنا . وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التي قد لا نكثر لها حتى إننا لتعجب حقاً من أن تصاغ حولها الألغاز . فعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز ، ومثله نبرقة القالة ، وحة الزبيب ، والساعة ، والحصان ، والسوق ، إلى غير ذلك من الأشياء . على أن هذه الأشياء لا تتحول إلى ألغاز إلا من خلال صياغة لغزية خاصة ، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لنظم الأشياء ، ولكنها ، في حل اللغز ، يتحدان في وحدة منطقية قابلة للإدراك . (يمشي ويقف من غير رجلين الساعة) .

فاللغز إذن صياغة لغوية ، وشكل أدبي ، يجعل المستحيل ممكناً ، وذلك من خلال إيجاد مخرجاً للجمع بين المتعارضين . ولو أننا تساءلنا كيف يتأتى للإنسان في أي مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل اللغز ، فإن الجواب عن هذا لا بد أن يبحث عنه في موقف من مواقف الإنسان الحفية إزاء الكون الكبير الذي يحيط به . إن الكون مليء بالظواهر التي تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية ، أما إذا نظر إليها في الإطار الكلي لنظام الحياة ، فإنها تعود فتألف وتنسجم وتصبح وحدة واحدة مدركة . الحياة إذن لغز عسير الحل ؛ ولا يدرك الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة التي تكشف عن سر الأمور المألوفة ؛ وهي في النهاية صيغة بسيطة قد تهر

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

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

- ١- أعطى الملك البطل نسراً . النسر حمل البطل إلى مملكة أخرى .
- ٢- أعطى العجوز الولد حصاناً سحرياً . الحصان طار بالولد إلى قصر التنين .
- ٣- أعطى الساحر الشاب مركباً . المركب حمل الشاب إلى الشاطئ الآخر .
- ٤- أعطت الأميرة الشاب خاتماً سحرياً ، فسح الشاب الخاتم فظهر له خادمه الذي حمله إلى مملكة الجن .

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

قوانينه الخاصة ؟ ولكي يرد يولس على هذه التساؤلات نجدّه يعود إلى فكرة الأدب الطبيعي التي نادى بها ياكبسون وبوجانيريف من قبل ، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذي سمي به كتابه «أشكال بسيطة» . وليست البساطة مرادفة للسذاجة والسفحية . بل مرادفة للطبيعية . وكان ياكبسون وبوجانيريف قد انشغلا بالتمييز بين الأدب الطبيعي الذي يعد من أهم خصائصه أنه شفاهي ومتناقل ، والأدب الذاتي . أما يولس فإنه يبدأ بتناج هذا الأدب ، أي بالأشكال التي تتألف من اللغة ، ومن ثم كان يسأله الملح عن كل شكل من الأشكال ، لماذا نشأ؟ وكيف يتألف؟ أما لماذا نشأ فرجع هذا إلى تلك القوة الموضوعية الفعالة التي تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة، أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى، لتجيب عن اهتمام إنساني بعينه . وأما كيف يتألف ، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة، تعد معادلة تماماً لهذا الاهتمام الإنساني .

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

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

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

ليها وهي  
لعبرة في  
وشكل  
مبية تبدأ  
ية نظام  
مشاغل  
الأدبية  
لها مجالها  
الخرافية  
الشعبي  
الأشكال  
غة لغوية  
ينى عليها  
دائرة  
له البؤرة  
واحد ،  
أشكال  
سأني إزاء  
غوية لهذه  
بعيداً عن  
أن تكون  
الكون .  
المفهوم ،  
ثرا بالتمييز  
معي يثا  
كلام (١١)

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

أولاً : إن الوحدات الوظيفية تخدم القصة الخرافية بوصفها عناصر ثابتة ، بصرف النظر عن يقوم بها ، وعن كيفية القيام بها .

ثانياً : إن عدد الوحدات الوظيفية التي تستخدم في القصة الخرافية محدودة .

ثالثاً : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية في القصة الخرافية بعامة متشابهة .

رابعاً : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع .  
خامساً : إن عدد الوحدات الوظيفية التي يتحرك في إطارها القصة الخرافية تبلغ واحداً وثلاثين وحدة وظيفية .

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

وبهذا يعد بروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلي والبنائي في تحليل القصة الخرافية بصفة خاصة ، والقصة الشعبي بصفة عامة . وقد عارض ليني شتراوس في أن يكون تحليل بروب بنائياً ؛ لأنه من وجهة نظره ، ليس سوى تحليل أفقي ، رصت فيه الوحدات رصاً متتابعاً من البداية إلى النهاية . على أن هذا الاعتراض يدحضه جزئياً أن بروب يعد أول من توصل إلى الوحدة البنائية في القصة بصفة عامة ؛ هذا فضلاً عن إبرازه العلاقة الحتمية بين بعض الوظائف المزدوجة ، بصرف النظر عن موقعها من القصة . ولم ينف بروب ، على أية حال ، أن تحليله شكلي في المقام الأول ، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لا بد أن يلتزم بها الباحث في القصة قبل الشروع في أي مستوى آخر من التحليل .

أما الهدف الأساسي من تحليل بروب فهو الكشف عن بناء القصة الشعبي في مراحل التاريخ . وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة تاريخية في تاريخ القصة الشعبي ، فإنها لا بد أن تختلف كثيراً أو قليلاً عن الأسطورة التي تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها ، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها . فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمتها الحضارية ، ومسيرة لتغيراتها ؛ ولهذا فإن كل أسطورة يمكن أن

يكون لها امتداد في أسطورة أخرى . أما الحكاية الخرافية فقد نشأت في زمن تحللت فيه الجماعة من صرامة المعتقد القديم ، وما بقي من هذه المعتقدات ذاب في جوها الشعري . هذا فضلاً عن أن كل حكاية خرافية تعد نصاً مقفلاً على نفسه . فإذا كانت الأحداث الممتدة في الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهي بذلك الحكاية ، فإن الصراع في الأسطورة ، الذي ينتهي بحل وسط ، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر ، وهكذا .

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

## ١٠

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

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التي استخلصها يونغ من أفعال بطل الحكاية الخرافية مسابرة تماماً لتتابع الوحدات الأساسية عند بروب ، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثراً بالآخر ؛ أي أن وحدات بروب الأساسية تحولت ، دون قصد ، عند يونغ إلى وحدات ذات دلالات سيكلوجية فوحدة الخروج عند بروب تصبح عند يونغ خروجاً من داخل النفس المظلمة ، ومن القيد الذي بأسرها ، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف مكونات اللاشعور ، بعد أن تصعد هذه المكونات إلى السطح . وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين ، كل منهما تحاول أن تشد الفرد نحوها ، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب ، وكل منهما تتجسد ، في الحكاية الخرافية ، في شكل الأنماط العليا ، مثل المارد

في وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختيار. فأحداث الحكاية الخرافية تدور في الحقيقة، من أولها إلى آخرها، حول مجموعة من الاختيارات التي يترتب بعضها على بعض. فالاختيار الأول التمهيدى الذي تختبر فيه القوة الشريرة البطل، أو ذلك الذي يتجاوز فيه البطل المحذور، اختيار فاشل بالضرورة؛ لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك، وهي الشعور بتهديد يدفع البطل إلى الحركة. ثم يلي هذا الاختيار الأول الاختيار الأساسى الذى لا بد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته. على أن الحكاية لا تنتهى عادة بهذا الكسب، بل إن هناك اختياراتاً إضافياً له أهميته في القصة، وهو الاختيار الذى يتعرض فيه البطل لفقد ما أحرز من قبل. وهو لكى يسترد هذا لا بد له من أن يقضى على الشر كليا.

ومن وجهة نظر ميليتسكى، أن هذه الاختيارات لا تدور بين قوة خيرة وقوة شريرة، كما يرى يروب، بل إنها في الحقيقة تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول، أو بين العالم الحسى والعالم الغيبى، أو بين ما هو ملك للوجود الإنسانى، وما هو غريب عنه. ويعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم بعضها من بعض؛ فيعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدرجه يكون المجهول قد اقترب من المعلوم، والغيبى من الحسى، والغريب من القريب. وهذا ما يمثل في الحقيقة جوهر رسالة القصة الخرافية.

ويتحدث «جرعاس»<sup>(15)</sup> عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنياً واجتماعياً من وحدات يروب، فبدلاً من وحدتى الخروج والعودة، يتحدث عن وحدتى الانفصال والانصال؛ وهما وحدتان لها دلالتهم على المستوى الفردى الاجتماعى. ذلك أن البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع. وتعتبر الحكاية عن هذا في بدايتها بمخالفة البطل للمحذور. على أن هذا الانفصال يكون مؤقتاً؛ لأن البطل يعود فيلتحم بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التغيير الذى يشار إليه بقضائه كلية على القوى الشريرة. فكان رحلة البطل، وما يجتاز فيها من اختيارات، بمثابة تكليف يأخذه البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يجعل المستحيل ممكناً.

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

على أن التحليل النبوى لم يقتصر على القصة الشعبى؛ بل تعداه إلى اللغز والمثل الشعبى والنكتة. وليس في وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التى تمت في هذه المجالات لا استخلاص بنائها

والقول والغاية المظلمة والجبل الشاهق والرجل العجوز الطيب والشجرة المانحة للعطاء وهكذا.

ومعنى هذا أن يروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذى يحكم حركة القصة الخرافية، فإن يونج ومدرسته التى يعد من أعلامها «بيتلهايم»، و«هوفنج فون بايت»، و«مارى لويس فون فرانس»، قد توصلوا من خلال القصة الخرافية إلى القانون النفسى الذى يحكم سلوك الإنسان في الحياة. وإذا شئنا أن نربط بين التبيجين اللتين توصل إليهما كل من العالمين، يروب ويونج، بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذى بحثا فيه، فإننا نقول إن القانون الذى يحكم النفس الإنسانية هو بعينه القانون الذى يحكم القصة الخرافية.

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

١١

ونعود إلى تحليل يروب لنرى كيف تحورت وحداته في تشكيلات أخرى في الأبحاث النبويين المتأخرين، الذين رأوا أن وحداته يجب أن تتصافر في تكوينات بنائية أكثر عمقاً مما توصل إليه.

فبير مارندا يرى أن الصراع التكرار بين البطل والقوى الشريرة، الذى يشمل القدر الأكبر من وحدات يروب، يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائى أساسى كبير، يمثل جوهر الحكاية، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخير والبطل الشرير<sup>(16)</sup>.

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

ويرى ميليتسكى<sup>(17)</sup> في دراسة بنائية له حول القصة الشعبى، أن وحدات يروب، التى تدور حول انتصار البطل تارة وهزيمته تارة أخرى، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها