مناهج دراسة الأدب الشعبي:

المنهج التاريخي الجغرافي:(مدرسة الأنماط والموتيفات)

يعدّ هذا المنهج أقدم المناهج التي تناولت دراسة الأدب الشعبي. ويعود الفضل في ابتكاره وتأسيسه إلى الباحثين الفنلديين. وقد بدأت تتّضح معالمه في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من خلال الكتاب الذي ألّفه " يوليوس كرون" سنة1897م بعنوان: " قصة الأدب الفلندي". وقد أوضح فيه الأسس التي سارت عليها أبحاث الفولكلور الفنلندي ودراساته. أمّا الكتاب القيّم الذي جسّد أكثر من غيره أسس المنهج التاريخي الجغرافي خصوصا في مجال تصنيف الحكايات الشعبية، فهو كتاب " فهرس أنماط الحكايات الشعبية " الذي أصدره الباحث الفنلندي الشهير"آنتي أرني"Anti Aerné

سنة 1910. وهذا التصنيف وسّعه بعد ذلك الباحث الأمريكي " ستيث طومسون"

Stith Thompson وعرف فيما بعد بتصنيف آرن تومسون[1].

ولقد كان المنطلق لهذا التصنيف ما لاحظه الباحثون من تعدّد وتنوّع، وتشابه واختلاف في الوقت نفسه بعد جمع ودراسة لكمّ هائل من القصص الشعبي من جميع أنحاء العالم.

ويعتمد هذا التصنيف في وصفه وتحليله للقصص الشعبي على المحتوى وليس على الشكل. وهذا يعني أنّ نماذج أو أنماط الحكايات الشعبية ـ على حدّ تعبير أصحاب هذا المنهج ـ تتحدّد على أساس الموضوعات، والمعتقدات، ونوع الشخوص. ويتمّ التوصّل إلى ذلك بعد تقسيم الحكايات إلى أجزاء صغيرة بقصد تحديد الأنماط الأساسية التي تحكم القصص الشعبي المروي في جميع أنحاء العالم، وتستخلص من هذه الأنماط وحدات صغيرة أو كبيرة، ثم تقارن هذه الوحدات المتغيّرة في الروايات المختلفة للحكاية الواحدة بغية الإمساك بالأصل الأول للحكاية.

---

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص11.

ولقد أشار الباحث الشهير " فلادمير بروب" في كتابه " مرفولوجيا الخرافة " إلى اختلاف الباحثين الذين سبقوه من أصحاب المدرسة الجغرافية التاريخية بخصوص تسمية الوحدات التي تتألّف منها الحكاية أثناء عملية التصنيف. فمنهم من بدأ بالموضوعات الصغيرة (motives) التي تتطور إلى الفكرة (thème) ثم إلى الأحدوثة (episode).ومنهم من بدأ بالعنصر (élément) ثم الحدث (incident) الذي يتكون من مجموعة من العناصر. ومنهم من بدأ بالأحدوثة باعتبارها مرادفا للعنصر، ثم تطور إلى الحدث الكبير. ومنهم من رأى ألاّ فرق بين الحدث الصغير والحدث الكبير على أساس أنّ كلاّ منهما يتكون من جملة عناصر ترتبط بحركة الحكاية[1].

ولقد سجلت على المنهج الجغرافي التاريخي جملة من المؤاخذات والانتقادات نذكر منها ما يأتي:

1 ـ تركّز عمل الباحثين في هذا المنهج عل تفتيت الحكاية إلى وحدات صغيرة وأخرى كبيرة، ونظروا إلى كلّ وحدة على أساس أنّها مستقلّة عن غيرها. وهذا أمر لا يستقيم لأنّ الحكاية الشعبية، مهما كان نوعها، تتكوّن من مجموعة من الأحداث يرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقا وفق ضرورة اجتماعية ونفسية وفنّية[2].

2 ـ هذا الإهمال لعلاقة الوحدات بعضها ببعض أفقد هذه المدرسة النظرة الكلية القائمة على أسس علمية؛ إذ يفترض في التصنيف العلمي للظواهر أن يتمّ تحليل الظاهرة إلى أجزائها وربط هذه الأجزاء بعضها بالبعض الآخر، ثم مقارنتها بالظواهر الأخرى على أساس الأشباه والنظائر.

3 ـ هناك حالات وسيطة يصعب فيها إرجاع قصّة ما إلى أيّ من الأصناف إذا كانت الموضوعات والمعتقدات ونوع الشخوص هي الأساس في التصنيف. وقد أشار إلى ذلك كلّ من " أرنولد فان

---

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص12.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص14.

جنّب" Arnold Van Gennep و" فلاديمير بروب ". كما أكّد الباحث الأنثروبولوجي " كلود ليفي ستروس " بأنّ ما يمكن اعتباره موضوعا للأسطورة

(Mythe) عند قوم، قد يكون موضوعا لخرافة بطولية (Legende) عند قوم آخرين.

وفي السياق ذاته، رأى " فريدريش فون ديرلاين" أنّ الحكاية الشعبية والخرافية، وأساطير الآلهة، وقصص البطولة تتألف في عمومها من نفس الموضوعات. ومن ثمّ لايمكن اعتبار الموضوع أساسا للتفرقة والتصنيف[1].

وبالرغم من هذه الانتقادات، فلا أحد ينكر فضل هذه المدرسة الجغرافية التاريخية على الدراسات المقارنة التي استعانت كلّ الاستعانة بتصنيف" آرن تومسون" المعتمد في أكثر مراكز ومعاهد الدراسات الشعبية في البلاد المتحضرة مما يسّر كثيرا على الباحثين في مجال الحكايات الشعبية لا سيما من حيث توفير الجهد والوقت.

[1] ينظر، عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص81 ، 82.

مناهج دراسة الأدب الشعبي:

المنهج النفسي

أوضحنا فيما سبق أنّ عددا من المناهج والمدارس قد تناول بالدراسة نصوص الأدب الشعبي وبخاصة النصوص السردية. ولعلّ الحكاية الخرافية ـ بشكل خاص ـ كان لها النصيب الأوفر من تلك الدراسات. وقد يعود السبب في ذلك إلى كون الحكاية الخرافية أقدر من غيرها على تصوير أنماط السلوك البشري المختلفة داخل شبكة العلاقات الاجتماعية بما يعكس صورة صادقة وشاملة إلى حدّ بعيد عن الحياة الإنسانية البدائية في شتى مناحيها الدينية، والأخلاقية، والنفسية، والسياسية، والاجتماعية.

ومن أشهر المدارس التي بحثت في مجال الحكاية الخرافية مدرستان: المدرسة الأسطورية، والمدرسة النفسية. أمّا المدرسة الأولى، فقد ركّزت جهودها على بيان الصلات الوثيقة بين الأسطورة والحكاية الخرافية باعتبار هذه الأخيرة لا تعدو أن تكون بقايا معتقدات أسطورية قديمة[1]. وقد تزعّم هذه المدرسة في البداية " يعقوب جريم "، ثم مثّلها من بعده " تايلور"، و" لانج ".

أمّا المدرسة الثانية التي كان لها دور بارز في تفسير مغزى رموز التراث الشعبي ودلالاته، فهي المدرسة النفسية التي مثّلتها ثلاثة اتجاهات رئيسية:

ـ الاتّجاه الأوّل: تمثّل في مدرسة "التحليل النفسي" بزعامة " فرويد".

ـ الاتّجاه الثاني: تمثله مدرسة "علم النفس الفردي" ويتزعمها " أدلر".

ـ الاتجاه الثالث: يتجسد في مدرسة " علم النفس التركيبي" أو " علم النفس التحليلي" ورائدها " يونج".

---

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي...، ص123.

وفي مجال الدراسات الشعبية، لم يكن لهذه المدارس الثلاث ذات التأثير؛ فالمدرسة الأولى كان تأثيرها محدودا، ذلك أنّ محور اهتمامها انصبّ على إبراز تأثير الدافع الجنسي في اللاشعور وانعكاس ذلك على السلوك الإنساني. ومن بين المجالات التي بحث فيها هذا الأمر أشكال التعبير الإنساني بوجه عام. والمدرسة الثانية يكاد يكون تأثيرها معدوما لأنها لم تتناول في دراساتها التطبيقية جوانب الإنتاج الشعبي.

أمّا المدرسة النفسية الثالثة أي مدرسة " علم النفس التحليلي" بزعامة " يونج"، فقد كان لها تأثير واضح في مجال تفسير أشكال التعبير الشعبي. لقد نظر " يونج" إلى النفس الإنسانية باعتبارها منظومة متكاملة متوازنة من الشعور واللاشعور. وهو لا يحصر اللاشعور في دائرة الكبت وبخاصة الجنسي منه، بل يراه أوسع وأشمل باحتوائه على القوّة الدافعة التي تكيف حياة الإنسان بوجه عام، كما تثير قدرته على التخيّل، وتشرف على تنظيم هذه الملكة الذهنية على نحو ما يظهر في أشكال التعبير الشعبي[1].

واللاشعور عند " يونج" ينقسم إلى قسمين اثنين: اللاشعور الشخصي أو الفردي، واللاشعور الجمعي. " أمّا النوع الأول، فهو ما انطلق منه فرويد في تحليلاته للأعمال الفنية، بينما النوع الثاني - (وهو يحوي التجارب والأفكار الموروثة، ويمثل طرائق التفكير البدائي للعقل البشري) - هو - في نظر يونج - مصدر الأعمال الفنية"[2] . وهذا النوع الثاني أي: اللاّشعور الجمعي يعدّ ملكا للجماعة البشرية عامة، أو - على الأقل - ملكا لأمة بأسرها. ذلك أنّه لا يمثّل حصيلة حياة فردية لشخص بعينه، بل هو عبارة عن صور فطرية تأملية مشتركة بين عموم الناس منذ الأزمنة الغابرة. ولقد سمّاها " يونج" " الأنماط الأصلية" التي تتولّى تكييف الشعور وتحريكه وتغييره كما تمارس قوة ضبط وتكييف على الغرائز التي تقف معها على طرفي نقيض داخل المنظومة النفسية للإنسان. ويقرّر العلماء أنّ القوة الخلاقة لدى الإنسان تنبع من خلال هذا التناقض،

---

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي...، ص134.

[2] ينظر، شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985 ، ص113.

أو ـ بالأحرى ـ هذا الصراع الداخلي الذي يعيشه بين القوة الغريزية من جهة، وقوة " "الأنماط الأصلية" من جهة أخرى.

وفي هذا السياق، ينبّه " يونج" إلى عدم الخلط بين الأنماط الأصلية من ناحية، والتصورات والخيالات النابعة منها من ناحية أخرى." ذلك لأنّ الأنماط الأصلية ليست سوى دوافع، وهذه الدوافع هي التي تفتح الطريق أمام قوة التخيّل، وتستدعي أشكالا من الخيالات تظهر في الأحلام، أو في التعبير الأدبي، أو في حالة الأمراض النفسية"[1].

ومن جانب آخر، ينظر " يونج" إلى الأحلام نظرة تختلف عن نظرة " فرويد" إليها؛ فهذا الأخير يرى في الأحلام مستودعا للتجارب الجنسية المكبوتة يتنفّس بها اللاشعور، على حين يرى فيها " يونج" مجالا للتقارب بين الشعور واللاشعور من جهة، وبين اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس، فإنّ الأحلام ـ في نظره ـ تشارك إلى حدّ بعيد في تحقيق الأهداف المستقبلية للإنسان. فسؤال الحلم عند يونج ـ إذن ـ هو:من أجل أيّ هدف نحلم؟أمّا سؤاله عند فرويد فهو:ماالذي يجعلنا نحلم؟[2]

ولقد استعان يونج بتفسير الأحلام في تفسير الحكايات الخرافية على أساس ما يشتمل عليه المجالان من من أنماط أصلية، ومن عناصر الدراما الأساسية وهي: العرض، والنقد، والتحوّل، والنتيجة[3].

وبناء على ما تقدّم، يمكن القول: إنّ أهمية تطبيق المنهج النفسي في تحليل الحكايات الخرافية تكمن في الكشف عن الدور الفاعل الذي يؤدّيه اللاشعور الجمعي ـ بوصفه ملكا جماعيا مشتركا ـ في بناء أحداث الحكاية الخرافية، وتشكيل فضاءاتها ورموزها من خلال قوة التخيّل التي تتيحها الأنماط الأصلية التي يعتبرها يونج مصدر الأعمال الفنية بوجه عام.

---

[1] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي...، ص135.

[2] المرجع نفسه، ص136.

[3] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي... ، ص136.

مناهج دراسة الأدب الشعبي:

المنهج المرفولوجي:

يعدّ هذا المنهج أشهر المناهج التي ارتبطت تحديدا ـ في مجال الدراسات الشعبية ـ بفنّ الحكاية. ورائد هذا المنهج وصاحبه بلا منازع هو الباحث الروسي " فلاديميربروب" الذي اشتهر بكتابه "مرفولوجية الحكاية الخرافية". وقد أصدر هذا بروب هذا الكتاب سنة 1928م وضمّنه المعالم والأسس التي يقوم عليها منهجه الجديد الذي اعتبر آنذاك ثورة على المنهج التاريخي اللغوي الذي كان سائدا قبل تلك الفترة. ويعدّ بروب من ناحية أخرى أحد أبرز أقطاب مدرسة الشكلانيين الروس إلى جانب العالم اللغوي الشهير" جاكبسون". هذه المدرسة التي مهّدت الطريق أمام انتشار المنهج البنيوي في أوروبا وأمريكا لاسيما في مجال الدراسات النقدية.

لقد طبق بروب هذا المنهج على الجديد في التحليل المرفولوجي على نحو مائة حكاية خرافية روسية. ويعرّف هذا النمط من التحليل بأنّه " وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع"[1] . وقد قاده هذا التحليل إلى اكتشاف وحدات أساسية ثابتة في الحكايات سمّاها وظائف " fonctions". ويعرّف الوظيفة بأنّها " فعل الشخصية قد حدّد من وجهة نظر دلالته في مجرى الحكاية". وقد لاحظ أنّ هذه الوحدات الوظيفية تتكرّر في كلّ الحكايات حتى مع تغيّر شخوص الحكايات والوسائل التي تنفّذ بها الأفعال والحركات داخل فضاء الحكاية.

ولقد استطاع بروب " استخلاص إحدى وثلاثين (31) وظيفة من مجموع الحكايات التي درسها. وهو يسمّي النصّ الذي يحوي هذا العدد كاملا بالنصّ المثالي"[2].

---

[1] ينظر، المرجع نفسه ، ص25.

[2] سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998 ، ص42.

وفي هذا السياق، يشير بروب إلى أنّه ليس شرطا أن توجد كلّ الوظائف في كلّ حكاية إلاّ أنّ ما يرد منها في كلّ حكاية لايخرج عن حدود هذه الوظائف التي اكتشفها وحدّدها. وجدير بالذكر ـ هاهنا ـ أنّ فلاديمير بروب كان قد اطّلع على العديد من الحكايات التي ظهرت في عصره من جميع أنحاء العالم، فتأكّد له أنّ جميع الحكايات الخرافية المروية في مختلف أنحاء العالم تخضع لنموذج تركيبي واحد[1].وهذه النتيجة التي توصّل إليها أكسبت منهجه قيمة مضافة ومصداقية جديدة على نطاق عالمي واسع.

ـ وظائف بروب:

ـ تبدأ الحكاية ـ غالبا ـ بمقدمة استهلالية تمهّد لظهور الوظائف التمهيدية التي تعرض على النحو الآتي:

1 ـ وظيفة النأي أو الرحيل: تغيّب أحد أفراد الأسرة عن البيت.

2 ـ وظيفة المنع: هناك تحذير يوجّه إلى البطل يدعوه إلى تجنّب شيء محدّد.

3 ـ وظيفة خرق المنع: حيث يرتكب البطل المحظور.

4 ـ وظيفة الاستخبار: الشخصية الشريرة تقوم بمحاولة استطلاعية.

5 ـ وظيفة إطلاع: الشخصية الشريرة تتلقّى معلومات عم ضحيّتها.

6 ـ وظيفة خداع: الشخصية الشريرة تحاول خداع ضحيّتها.

7 ـ وظيفة تواطؤ غير مقصود: البطل الضحية يستسلم لخداع الشخصية الشريرة.

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص26.

8 ـ وظيفة إساءة وافتقار(مزدوجة): أ) ـ الشخصية الشريرة تسبّب الأذى لأحد أفراد الأسرة. ب) ـ أحد أفراد الأسرة يعاني من نقص، فهو يرغب في الحصول على شيء ما: مال، أولاد، دواء...إلخ.

9 ـ وظيفة وساطة أو تفويض: البطل يكلّف أو يفوّض لسدّ الافتقار،أو إصلاح الإساءة.

10 ـ وظيفة القَبول: قَبول البطل القيام بالمهمة وعزمه على الخروج.

11 ـ وظيفة انطلاق: البطل يترك أسرته وقريته، ويخرج للمغامرة.

12 ـ وظيفة اختبار: الشخصية المانحة تختبر البطل(أسئلة، ألغاز، صراع).

13 ـ ردّ فعل البطل لرضى الشخصية المانحة عنه.

14 ـ حصول البطل على الأداة السحرية.

15 ـ وظيفة انتقال: البطل ينتقل إلى العالم المجهول حيث تكون حاجته.

16 ـ وظيفة صراع: مقابلة البطل للشخصية الشريرة ونشوب الصراع بينهما.

17 ـ وظيفة علامة: البطل يصاب بجرح نتيجة الصراع.

18 ـ وظيفة انتصار: البطل يهزم الشخصية الشريرة، فتهرب منه، أو تقتل على يده.

19 ـ وظيفة إصلاح الإساءة: زوال خطر الشخصية الشريرة وحصول البطل على حاجته

20 ـ وظيفة العودة: عودة البطل إلى القرية بعد إصلاح الإساءة، أو سدّ الحاجة.

21 ـ وظيفة مطاردة: الشخصية الشريرة تلاحق البطل.

22 ـ وظيفة إسعاف: هروب البطل من ملاحقه بفضل عملية إسعاف ومساعدة ونجدة (قد تنتهي الحكاية هنا).

23 ـ وظيفة العودة: وصول البطل إلى قريته متستّرا.

24 ـ البطل المزيّف يدّعي الحقّ لنفسه (بعد سرقة الشيء المرغوب من البطل الحقيقي)

25 ـ امتحان وعرض مهمة صعبة للتأكد من حقيقة البطل.

26 ـ إنجاز المهمة من قبل البطل الحقيقي وفشل البطل المزيّف.

27 ـ الاعتراف بالبطل الحقيقي(من خلال نجاح المهمة ومن خلال العلامة المميّزة).

28 ـ البطل المزيّف ينكشف أمره.

29 ـ البطل الحقيقي يبدو في مظهر جديد(بفعل عوامل سحرية وطبيعية أثناء الرحلة).

30 ـ معاقبة البطل المزيّف أو المعتدي (الشخصية الشريرة).

31 ـ مكافأة البطل (مال، زواج بابنة السلطان، ارتقاء للعرش، ...إلخ).

ـ الشخوص الرئيسية في الحكاية الخرافية:

لقد اختصر "بروب" تلك الوظائف المذكورة في سبع دوائر فاعلة تمثّل الشخوص الرئسية في الحكاية الخرافية، وهي:

1 ـ الدائرة الأولى: ـ الشخصية الشرّيرة: وتضمّ وظائف الإساءة والصراع والمطاردة(5 ، 6، 8، 16، 17، 21).

2 ـ الدائرة الثانية: ـ الشخصية المساعدة: وهي تساعد البطل بأشكال مختلفة، وتضمّ عدّة وظائف:(18، 19، 22، 26، 29).

3 ـ الدائرة الثالثة: ـ الشخصية المانحة: وظيفتها اختبار البطل ومنحه الأداة السحرية(12، 14).

4 ـ الدائرة الرابعة: شخصية الأميرة أو الزوجة بصفة عامة: وأفعالها تتوزّع بينها وبين أبيها، وتشمل عدّة وظائف:(15، 27، 28، 30، 31).

5 ـ الدائرة الخامسة: ـ شخصية المرسل: وتحتوي على وظيفة إرسال البطل للبحث(9).

6 ـ الدائرة السادسة: ـ شخصية البطل: ومهمته المغامرة، والاستجابة للقوة المانحة، والقضاء على الشر، وتنفيذ شروط المرسل، والزواج(10، 11، 13، 18، 23، 26، 31).

7 ـ الدائرة السابعة: ـ شخصية البطل المزيّف: وهو الذي يدّعي كذبا وزيفا أنّه البطل الحقيقي للحصول على المكافأة. ويتمّ ذلك في الوظيفة (24).[1]

ـ العناصر الثانوية في منهج بروب:

تعدّ الوظائف الإحدى والثلاثون مع الدوائر السبع هي العناصر الأساسية في المنهج المرفولوجي لدى " بروب". وهناك عناصر أخرى أشار إليها واعتبرها ثانوية، بيد أنّها تؤدّي أدوارا معتبرة في البنية السردية للحكاية. وهذه العناصر الفرعية هي:

1 ـ عناصر الربط: وهي التي تربط الأحداث بعضها ببعض بطريقة سببية(الربط بين السبب والمسبب). ومن أبرز عناصر الربط عنصر الإخبار، وعنصر تثليث الوظيفة (أي تكرار الفعل ثلاث مرات: الفشل، النجاح الجزئي، النجاح الكلّي).

2 ـ التحفيز: والمراد به إيجاد مبرّر للقيام بوظيفة ما بدوافع معيّنة.

وفي الختام، يمكننا القول ـ دون مجانبة للصواب ـ بأنّ الشهرة التي حظي بها المنهج المرفولوجي عند " بروب" لم تكتب لغيره من المناهج في مجال دراسة الحكايات الخرافية، وذلك لتماسكه المنهجي، ومتانة الأسس التي يقوم عليها، ونجاحه تطبيقيا على نطاق عالمي واسع. " كما أنّه يعدّ المنهل الأساسي الذي نهل منه أقطاب البنيوية البارزون أمثال " كريماس"، " كلود بريمون"، رولان بارت"، كلود ليفي ستروس"[2].

---

[1] ينظر، نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي...ص42.

[2] ينظر، سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص50.