# 

# المقدّمة

"إنّ استعادةَ التراث الشعبيّ وقراءته من جديد على الأجيال الناشئة هيَ شكلٌ من أشكال استعادةِ صورة الوطن واستحضارها في الذاكرة"[[1]](#footnote-1)

شكّل التراث الشعبيّ بألوانه المختلفة ظاهرة فاعلة في بناء النصوص الأدبيّة الموجّهة للأطفال؛ إذ تسنّى للكاتب الفلسطينيّ اكتشاف الماضي في ضوء تجليّات الراهن، بأبعاده السياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة، فأعاد تشكيله من جديد. كان توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ في النصّ الأدبيّ للأطفال، قبل الانتفاضة الأولى عام (1987)، مجرّد توظيف تقريريّ مباشر، لم يحقّق غايته في أدب الأطفال. بعد اندلاع الانتفاضة الأولى، أواخر ثمانينيّات القرن الماضي، وصلت إرهاصات التمرّد على الشكل التقليديّ لأدب الأطفال ذروتها، وازداد اهتمام الكاتب الفلسطينيّ بتراثه الشعبيّ الخاصّ به، فبدأت ملامح التجديد تفرض وجودها على الشكل الفنّيّ لهذا الأدب؛ فأضحى توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، في تلك الفترة، أحد أهمّ الأساليب في الأدب العربيّ عامّة، وفي أدب الأطفال الفلسطينيّ خاصّة.

ومع مرور الزمن، وخصوصًا بعد اتّفاقيّة أوسلو عام (1993)، أصبح توظيف التراث الشعبيّ من الظواهر الهامّة في أدب الأطفال الفلسطينيّ؛ فتنوّعت مصادره التراثيّة، كما تنوّعت أساليب التوظيف، إضافة إلى ظهور تيّارات مختلفة تبنّت فكرة استلهام التراث الشعبيّ الفلسطينيّ وتوظيفه في أدب الأطفال. من خلال قراءتي لعدد وفير من النصوص الأدبيّة الموجّهة للأطفال الصادرة منذ عام (1967) وحتّى يومنا هذا، لاحظت أنّ هذا الاستلهام لم ينضج نضجًا فنّيًّا كافيًا حتّى أواخر سبعينيّات القرن الماضي؛ إذ ظهرت أشكال التراث الشعبيّ في النصّ الأدبيّ وكأنّها أجزاء متناثرة لا تخدم سياق البناء الفنّيّ للنصّ. وبعد اندلاع الانتفاضة الأولى عام (1987)، ازداد الاهتمام بتوظيف التراث الشعبيّ بشكل واسع، إذ كانت الانتفاضة ذُروة الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة، وبوادر بدايات تكوّن الوحدة المسمّاة بالشعب الفلسطينيّ. وبالتالي أصبح التوّجه بعد الانتفاضة الأولى توجّهًا وطنيًّا خاصًّا بالشعب الفلسطينيّ. وعرف الكاتب الفلسطينيّ أنّ الخطر الّذي يواجهه الفلسطينيّون اليوم هو خطر انحلال الهُويّة الفلسطينيّة وضياعها. الخطر بالنسبة للكاتب الفلسطينيّ، ليس خطر الإبادة الجسديّة، ولا خطر ضياع الأرض، وإنّما خطر الذوبان نتيجة ضياع الهُويّة. وبالتالي التفت الكاتب الفلسطينيّ، بشكل جدّيّ، إلى أهمّيّة حفظ التراث الشعبيّ لصون الذاكرة الجماعيّة للشعب الفلسطينيّ وتعزيز هويّة فلسطين الثقافيّة، وبصورة خاصّة لدى الأجيال الناشئة الّتي تعيش تحت واقع الاحتلال وواقع الشتات وما ينجم عنه من اغتراب عن تقاليد هذا المجتمع ومخزونه الثقافيّ، والحفاظ على الهُويّة الموحّدة للفلسطينييّن.

بإمكاننا أن نقول إنّ الحركة الفولكلوريّة الفلسطينيّة كانت جزءًا من حركة التحرّر الوطنيّ الفلسطينيّ، مشت في خطّ موازٍ لمسيرتها وعانت من نفس المشاكل، وواجهت نفس الصعوبات. ومن هنا اتّخذ توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ منحى آخر، إذ لم يعد العنصر التراثيّ في أدب الأطفال مجرّد سردٍ، بل أصبح من ضروريّات البناء الرمزيّ، وبه يتمّ التواصل بين الماضي والحاضر من خلال رموز التراث الشعبيّ الّتي حملت دلالات واسعة. لقد سعى الكاتب الفلسطينيّ، بعد الانتفاضة الأولى، إلى توظيف العناصر التراثيّة توظيفًا فنّيًّا، تعبيرًا عن هموم الإنسان المعاصر وقضاياه.

مع تطوّر أساليب أدب الأطفال واتّجاهاته، في منتصف تسعينيّات القرن الماضي، وتحديدًا بعد اتّفاقيّة أوسلو عام (1993)، نجد أنّنا أمام تحوّل جديد في استلهام التراث الشعبيّ الفلسطينيّ وتوظيفه في أدب الأطفال، من خلال اتّجاهات متعدّدة تختلف من كاتب لآخر. وأخذ التعامل مع التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، في هذه المرحلة، يتمّ بصورة أكثر وعيًا من ذي قبل؛ فتعدّدت بذلك أشكاله، كما تنوّعت العناصر التراثيّة المستلهمة في أدب الأطفال الفلسطينيّ، واستغلّت دلالتها الإيحائيّة، لتحمل مضامين عصريّة جديدة. وبالتالي أصبح التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، في هذه المرحلة، مصدرًا من مصادر الإبداع لدى الكثير من الكتّاب الفلسطينيّين الّذين كتبوا للأطفال.

وبناءً على ما سبق فقد اكتسبت علاقة كاتب الأطفال بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ نوعًا من الوعي الفنّيّ، أخذ يتطوّر من جيل إلى جيل؛ إذ كانت بداية التعامل مع التراث الشعبيّ انطلاقًا من وعي الكاتب بتراثه الشعبيّ، ورغبته في إحيائه. وفيما بعد أصبح توظيف التراث الشعبيّ واستلهامه داخل النصّ الأدبيّ الموجّه للأطفال، جزءًا هامًّا من بنية النصّ وفنيّته.

لا شكّ أنّ الدراسات الّتي تناولت أدب الأطفال العربيّ ليست قليلة، ولكن على الرغم من تنوّعها وكثرتها، إلّا أنّ جلّها يدور حول دراسة أدب الأطفال العربيّ، ومن ضمنها أدب الأطفال الفلسطينيّ. ولم تختصّ واحدة منها بدراسة أدب الأطفال الفلسطينيّ الّذي يشمل أدب الأطفال المحلّيّ والشتات، والضفّة الغربيّة، وقطاع غزّة. كما لم نجد دراسة واحدة اختّصت بدراسة **التناصّ في أدب الأطفال**، تحديدًا في الفترة الواقعة ما بعد (1967). ومن هنا ستحاول الدراسة الحاليّة الانفراد بزاوية خاصّة تجيب، من خلالها، عن التساؤلات المتكرّرة حول طبيعة العلاقة بين أدب الأطفال والتراث الشعبيّ، ومدى أهمّيّة النصّ التراثيّ الّذي تداخل والتحم في النصّ الجديد. كما أنّ هذه الدراسة، تبعًا لخصوصيّة العلاقة القائمة بين أدب الأطفال والتراث الشعبيّ، ستخوض في مستويات نظريّة التناصّ في أدب الأطفال، باعتبارها التحليل الّذي يكشف تقنيّات توظيف التراثيّ في النصّ الجديد، بدءا بأبسطها، وصولًا إلى أعقدها، تلك الّتي يتحوّل فيها النصّ التراثيّ، بكلّ مركّباته، إلى نصّ للأطفال، صاغه الكاتب بطريقة جديدة.

استفدنا في تحليلنا للنصوص من علم السرديّات، كما يتجلّى في أبحاث فلاديمير بروب Vladimir Prop، في دراسته للحكاية الخرافيّة؛ وفي أبحاث رولان بارت Roland Barthes، وجيرار جينيت Gérard Genette. وحتّى تتحقّق غاية الدراسة عبر التحليل النصّيّ، المستند إلى المنظومة الأدبيّة في أدب الأطفال، ونظريّات التناص في أدب الأطفال *Intertextuality in children's Literature.* اعتمدت الدراسة على المراجع الأجنبيّة الّتي اهتمّت بتأطير البنية النصّيّة نظريًّا وتطبيقيًّا وفق نظرة نقديّة حداثيّة، كالأبحاث الّتي قدّمها بيتير هانت Peter Hant من خلال كتابه *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (1996)، ومن كرستينا ويلكي ستيبس Christine Wilkie-Stibbs من خلال مقالها *"Intertextuality and the Child* *reader"*. كما اعتمدت الدراسة الشاملة على نظريّة أدب الأطفال للباحثة أوسيلفان إمير O'Sullivan, Emer من خلال كتابها المترجم من الّلغة الألمانيّة *Comparative Children's Literature* (2005). أمّا فيما يخصّ الدراسات الّتي سلّطت الضوء على أهمّيّة توظيف التراث الشعبيّ في أدب الأطفال، فقد اعتمدت الدراسة بصورة كثيفة على الأبحاث الأجنبيّة، كالأبحاث الّتي قدّمها جاك زايبس Jack Zips من خلال كتابيه *Creative Storytelling Building Community Changing Lives* (1995)، *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* (2001).

توزّعت الدراسة على بابين رئيسيّين؛ الباب الأوّل هو **باب نظريّ**، قسّم إلى ثلاثة فصول؛ الفصل الأوّل عبارة عن مدخل لنظريّات أدب الأطفال وبداية الاهتمام بالتراث الشعبيّ عالميًّا، وعربيًّا وفلسطينيًّا. إذ شكّل هذا الفصل المنطلق الأساس الّذي بنت عليه الدراسة في الباب التطبيقيّ على العيّنة الّتي اخترتها؛ أّمّا الفصل الثاني فقد عرضتُ فيه تاريخ أدب الأطفال الفلسطينيّ؛ ضمّ مقدّمة لتحديد هُويّة الكاتب الفلسطينيّ؛ قسّمت الفصل لأربع فترات؛ الفترة الأولى: فترة الانتداب البريطانيّ على أرض فلسطين عام (1917) وحتّى (1948)؛ الفترة الثانية: أدب الأطفال الفلسطينيّ في الشتات منذ عام (1948)؛ الفترة الثالثة: تطوّر أدب الأطفال الفلسطينيّ المحلّيّ بعد عام (1948)، أمّا الفترة الأخيرة فتناولت فيها أدب الأطفال الفلسطينيّ في الضّفة والقطاع بعد (1967). والفصل الثالث والأخير في الباب النظريّ، عرضتُ من خلاله أهمّ أشكال التراث الشعبيّ، وخصوصًا أشكال التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، وتحديد سماته. أمّا الباب الثاني فهو **الباب التطبيقيّ**، فجاء في ثلاثة فصول، رتّبتها وفقًا لنوع المادّة الشعبيّة، وبترتيب مشابه كما جاء في الفصل الثاني النظريّ: الفصل الأوّل: توظيف الحكاية الشعبيّة؛ إذ رأينا أنّ الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة كانت من أهمّ المصادر الّتي ألهمت الكاتب الفلسطينيّ. كما رأينا أنّ الكاتب الفلسطينيّ قد أكثر من توظيف سمات الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة، بشكل لم يسبق له مثيل خصوصًا بعد عام (1987)؛ الفصل الثاني: توظيف المثل الشعبيّ؛ لاحظنا أنّ الكاتب أخذ يظهر وعيًا ثقافيًّا وجرأة في تقبّل المثل الشعبيّ وفي تعامله مع اللغة المحكيّة، ومن هنا فإنّ توظيف المثل الشعبيّ في أدب الأطفال الفلسطينيّ اتّخذ أبعادًا مختلفة وحمل دلالات عدّة، أكثر عمقًا. كما وأخذت تتّضح تدريجيًّا مَعالم الحداثة في التعامل مع التوظيف، وبالتالي أخذ توظيف الأمثال في قصص الأطفال يتطوّر بشكل واضح بعد عام (1987)؛ الفصل الثالث هو فصل توظيف الأغنية الشعبيّة؛ لاحظنا ازدياد اهتمام الكاتب الفلسطينيّ بالأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة، بشكلٍ كبيرٍ، في بداية تسعينيّات القرن الماضي، كما رأينا ازديادًا في استخدام أساليب وتقنيّات توظيف هذا النوع من الغناء الشعبيّ. كما أظهر كاتب الأطفال إلمامًا بكلّ أنواع الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة وأساليبها الفنّيّة، من خلال استخدام طرق وأساليب جديدة في توظيفها في النصّ الأدبيّ الموجّه للأطفال، مثل محاكاة الحكاية الشعبيّة ومحاكاة أسلوب الأغنية الشعبيّة.

**الفصل الثاني**

**تاريخ أدب الأطفال الفلسطينيّ**

* 1. **تقديم**

يُعتبر أدب الأطفال الفلسطينيّ رافدًا هامًّا من روافد الأدب الفلسطينيّ، ساهم في تطويره عدد من الكتّاب الفلسطينيّين داخل إسرائيل، وفي الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، وفي الشتات. هذا الفصل يتناول تاريخ هذا الأدب عمومًا، وبالتّحديد الفترة الواقعة بعد عام (1967)، وصولًا إلى الفترة الرّاهنة.

يرى عامي إلعاد עמי אלעד أنّ الأدب الفلسطينيّ هو الأدب المكتوب من قِبل الفلسطينيّين. إلّا أنّه يرى أنّ هذا التعريف لا يعتريه أيّ إشكاليّة حتّى العام (1948). فكلّ فلسطينيّ كتب أدبًا، سواء أكان داخل فلسطين (حتّى عام 1948) أو خارجها، يعتبر كاتبًا فلسطينيًّا. أمّا بعد عام (1948) فقد كانت هناك نقطة تحوّل، إذ انقسم المجتمع الأدبيّ الفلسطينيّ إلى قسمين: القسم الأوّل شمل الكتّاب الّذين عاشوا ومارسوا الكتابة خارج إسرائيل؛ والقسم الثاني ضمّ كتّابًا عاشوا ومارسوا الكتابة داخل الحدود الإسرائيليّة. ويرى إلعاد أنّ التشكيك في فلسطينيّة بعض الأدباء جاء لاعتبارات سياسيّة دون مراعاة كيفيّة تعريف الأدباء لأنفسهم.[[2]](#footnote-2)

ويعرّف حسام الخطيب، الفلسطينيّ، في مجال الأدب، على أنّه المواطن العربيّ الّذي كان يقيم إقامة عاديّة في فلسطين حتّى عام (1947) سواء أخرج منها أو بقي فيها، وكلّ مَن ولِدَ لأب عربيّ فلسطينيّ بعد هذا التاريخ داخل فلسطين أو خارجها. ويرى أنَّ هناك عقبات متفاوتة تعترض تطبيق هذا المبدأ، منها ما هو جنسيّ وما هو قانونيّ، فهناك قسم كبير من الفلسطينيّين يعيش في بلدان عربيّة أو أجنبيّة، وقد يحمل جنسيّتها وقد لا يحملها، ويدخل إنتاجه عضويًّا في مجمل إنتاج البلد الّذي يعيش فيه. ومنها ما هو فنّي أدبيّ، ذلك أنّ الإنتاج الأدبيّ الفلسطينيّ غير متجانس تقريبًا، وهو ينمو في بيئات متنوّعة التجارب، وبعضه يظلّ وفيًّا للأدب العربيّ الفلسطينيّ، وبعضه يندمج اندماجًا كليًّا في الظاهرة الأدبيّة المحليّة. وعلى الرغم من وجود عقبات من شأنها أن تعقّد مسألة تحديد ما يدخل في هُويّة الأدب الفلسطينيّ من إنتاج، فإنّ الخطيب يعتقد أنّ كلّ ما أنتجه ذوو أصل فلسطينيّ من أدبٍ في فلسطين أو في بلدان الشّتات مشمول، بطبيعة الحال، بمصطلح الأدب الفلسطينيّ.[[3]](#footnote-3)

* 1. **أدب الأطفال الفلسطينيّ في فترة الانتداب حتّى (1948)**

تأثّرت الحركة الأدبيّة بعدّة عوامل تاريخيّة، بظروف سياسيّة، ساهمت في بلورة الانتماء الفلسطينيّ، أهمّها المشروع الصهيونيّ، ثمّ وعد بلفور عام (1917)، فالانتداب البريطانيّ عام (1922) وغيرها.[[4]](#footnote-4) في المقابل بدأت تظهر المشاعر الفلسطينيّة لتأكيد هُويّتها أدبًا وسياسة، بعد أن رأى الفلسطينيّون الخطر الداهم على أرضهم ووطنهم، فظهر لديهم الشعور القوميّ والوطنيّ من خلال كتاباتهم وأشعارهم، وبالتالي أدّى إلى ظهور طلائع الأدب الوطنيّ الفلسطينيّ.[[5]](#footnote-5) كما كانت هناك عوامل أخرى، ولا سيما مع بدء الانتداب البريطانيّ، ساعدت في ظهور الأدب الفلسطينيّ، مثل انتشار المدارس، وظهور المطابع، وانبثاق جمعيّات سياسيّة وثقافيّة. كما وأصبحت اللّغة العربيّة لغة رسميّة بدل اللّغة التركيّة.[[6]](#footnote-6)

ومع طلائع الأدب الفلسطينيّ ظهر كذلك بعض التأليف الموجّه للأطفال في أواخر القرن التاسع عشر، لكنّه كان تأليفًا متناثرًا. وبالإمكان القول إنّ بعض المربّين الفلسطينيّين أسهموا في وقت مبكّر من حياة الثقافة الفلسطينيّة الحديثة في الاهتمام بالأطفال والكتابة لهم، خاصّة في مجال الكتب المدرسيّة. بالتالي أدّى إلى زيادة الوعي بمكانة الطفل، وما أدّى إلى ظهور بدايات أدبيّة فلسطينيّة موجّهة للطفل الفلسطينيّ.

طبعًا لا نستطيع هنا تناول نتاج جميع الأدباء بالتفصيل، لكنّنا سنكتفي بذكر أهمّ الأدباء الّذين مثّلوا هذه المرحلة، وساهموا إلى حدّ كبير في ظهور بدايات الكتابة للأطفال، وهم: خليل بيدس (1874-1949)،[[7]](#footnote-7) وخليل السكاكيني (1878-1952)، ومحمّد إسعاف النشاشيبي (1885-1947)، وإسكندر الخوري البيتجالي (1890-1973)، وإسحاق موسى الحسيني (1904-1990). ويمكن القول إنّ ثقافتهم ومعرفتهم للّغات الأجنبيّة، كانا عاملًا هامًّا في تشكيل وعيهم السياسيّ والاجتماعيّ.[[8]](#footnote-8)

خليل بيدس كتب بين الأعوام (1898-1924) سلسلة كُتب تعليميّة لتلاميذ المدارس في المرحلة الابتدائيّة، أوّلها كتاب **العقد الثمين في تربية البنين** عام (1898). كما قام بترجمة العديد من القصص العالميّة.[[9]](#footnote-9) ويعدّ محمّد إسعاف النّشاشيبي[[10]](#footnote-10) أوّل من كتب الشعر للطفل الفلسطينيّ، ووضع هذه الأشعار في كتاب **أشعار عربيّة** عام (1927)، وألّف في نفس العام مجموعة من أناشيد الأطفال وطبعها في كتاب مدرسيّ بعنوان **البستان**.[[11]](#footnote-11) كما صدر للشاعر إسكندر الخوري البيتجالي[[12]](#footnote-12) عام (1936) كتاب **الطفل المنشد**، وكتاب آخر بعنوان **المثل المنظوم** عام (1937).[[13]](#footnote-13)

ويعتبر خليل السّكاكيني[[14]](#footnote-14) أوّل من كتب قصصًا للأطفال، إذ كان قد أصدر عام (1942) كتابه **الجديد**، وقد كتبه بطريقة درجات متصاعدة تبعًا لمدارك الأطفال. وقصصه مستمدّة من واقع الشّعب الفلسطينيّ، كما تعتمد على الموروث الشّعبي.[[15]](#footnote-15) كما أصدر إسحق موسى الحسيني[[16]](#footnote-16) ما بين الأعوام (1944-1947) قصصًا مدرسيّة، نذكر منها: **مذكّرات دجاجة**، و**عودة السفينة**، و**الكلب الوفيّ**.

أمّا إبراهيم طوقان (1905-1941) فقد أغنى الكتب المدرسيّة بالأشعار والأناشيد الوطنيّة في مدارس فلسطين في تلك الفترة.[[17]](#footnote-17) كما برز في أواخر الثلاثينيّات من القرن الماضي نشاط مصطفى الدبّاغ (1898-1989) الّذي كان يعمل مفتّشًا في دائرة المعارف، وعُني بتأمين كتب المطالعة للتلاميذ.[[18]](#footnote-18) وضعت تلك الكتب الّتي صدرت في هذه الفترة لهدف تعليميّ مدرسيّ ومنهجيّ تقريبًا، وبأسلوب تقريريّ مباشر.[[19]](#footnote-19) وعمومًا يمكن اعتبار الكتابة للأطفال في فترة الانتداب ردّ فعل الأدباء والمربّين للذود عن الهُويّة الفلسطينيّة، خاصّة في مواجهة الحركة الصهيونيّة.[[20]](#footnote-20)

* 1. **تطوّر أدب الأطفال الفلسطينيّ المحلّيّ بعد عام (1948)**

بعد نكبة (1948)، وقيام دولة إسرائيل، وهجرة الكثير من الكتّاب الّذين كتبوا للكبار والصغار، إلى دول عديدة، أصبح الفلسطينيّون في الداخل أقلّيّة تخضع لرقابة الدولة إبّان الحكم العسكري وحتّى إلغائه رسميًّا عام (1956). وقد سيطرت السلطات الإسرائيليّة على التعليم، ووضعت سياسات تعليميّة جديدة تتوافق مع أهدافها، ممّا قلّص فرصة الكتابة للأطفال بعيدًا عن تلك السياسات، بل وتقلّصت فرص التعرّف على إنتاج العالم العربيّ للأطفال.[[21]](#footnote-21)

نتيجة لهذا الواقع كان الإنتاج الأدبيّ للأطفال ضئيلًا كمًّا وكيفًا، لهذا لم يختلف كثيرًا عمّا سبقه قبل النكبة، وقد استمرّ بعض الكتّاب في الكتابة للأطفال من خلال الكتب المدرسيّة. كان نهج الكتابة في هذه الفترة كسابقتها ذا طابع مدرسيّ تعليميّ، وكانت الكتابة بغالبيّتها عبارة عن أناشيد موجّهة لتلاميذ المدرسة. برز في هذا الاتّجاه التعليميّ ميشيل حدّاد[[22]](#footnote-22) (1919-1997)، وجورج نجيب خليل[[23]](#footnote-23) (1932-2001).

إلى جانب الكتب المدرسيّة اتّجه محمود عبّاسي[[24]](#footnote-24) (و1931)، وجمال قعوار (1930-2013)، إلى كتابة قصص مستوحاة من التاريخ العربيّ القديم، ومن التراث العالميّ، إذ حاول الكاتبان بذلك تقليد كامل كيلاني (1897-1959). ويلمس الدارس الغاية الوعظيّة في قصصهما، فقد سعيا إلى تعريف الطفل بالتاريخ العربيّ والإسلاميّ؛ إذ كتبت هذه القصص بلغة بسيطة وسهلة تلائم تلاميذ المدارس.[[25]](#footnote-25)

بعد تجربة عبّاسي وقعوار بدأ يظهر بعض الانتعاش في الإنتاج المحليّ للأطفال، فخلال الأعوام (1960-1967) صدر حاولي 24 كتابًا للأطفال مقابل كتابين فقط بين الأعوام (1948-1960) كذلك صدرت، عام (1960)، مجلّة **اليوم لأولادنا** للأطفال التابعة لحزب العمل الإسرائيليّ.[[26]](#footnote-26) إلّا أنّ القصص ظلّت بمعظمها موجّهة إلى تلاميذ المدارس أكثر منها إلى الصغار في جيل الطفولة. كما أنّ التراث القديم والحكايات المقتبسة والمعرّبة كانت بمثابة مصدر أساسيّ للكتابة للأطفال، دون الالتفات إلى الواقع وإلى البيئة المحليّة.[[27]](#footnote-27)

في مرحلة لاحقة، وتحديدًا في بداية سنوات الستينيّات من القرن الماضي، وبعد انتهاء الحكم العسكريّ، بدأت المسيرة الأدبيّة تشهد تناميًا ملموسًا على الساحة المحليّة؛ لأنّ الأفواج الأولى من الشباب الفلسطينيّ المتعلّم بدأت تحتلّ مواقعها في الكثير من المجالات ومنها الثقافة، وكانت المدارس مكان الملتقى والتعليم والتثقيف وبلورة شخصيّة هذه الأفواج، وصقل مواهبها الإبداعيّة ودفعها إلى العطاء. بدأت ملامح المرحلة السابقة تختفي لتحتلّ مكانها ملامح المرحلة الجديدة. وقد تميّزت هذه المرحلة ببداية ظهور **التيّار الواقعي**.

بعد حرب (1967) بدا واضحًا تأثير هذه المرحلة على الأدب الفلسطينيّ بشكل عامّ.[[28]](#footnote-28) أمّا أدب الأطفال الفلسطينيّ في إسرائيل فكان منعزلًا عمّا يحدث من تطوّر في العالم العربيّ، فلم تشهد الحركة الأدبيّة أيّ تغيير في الكتابة للأطفال لفترة طويلة. هذا يعود إلى توجّه الكتّاب للكتابة للكبار. بالتالي لم تكن هناك إصدارات للأطفال حتّى بدايات السبعينات من القرن الماضي.

في هذه الفترة، وخصوصًا بعد احتلال الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، اتّسعت إمكانيّة الاطّلاع على ما يصدر في العالم العربيّ من أدب الأطفال، من خلال المكتبات. كانت معظمها من تأليف كتّاب مصرييّن أمثال محمّد الهرّاوي (1885-1939)، وكامل كيلاني، ومحمّد سعيد العريان (1905-1964). كانت هذه الكتب المصدر الوحيد للأطفال إلى جانب الكتب المدرسيّة في إسرائيل.

نتيجة لهذا الانفتاح، ازداد الوعي الثقافيّ والاجتماعيّ لدى الكتّاب،[[29]](#footnote-29) وتغيّرت نظرة المجتمع الفلسطينيّ في الداخل إلى الطفل والطفولة، ممّا أدّى إلى ازدياد الاهتمام بالطفل، فأصبح يحتلّ مركزًا هامًّا في حياة الناس ونشاطهم الاجتماعيّ والثقافيّ.[[30]](#footnote-30) وبدأت تسمع أصوات تدعو إلى كتابة أدب محليّ يتناول قضايا الواقع المحليّ، ويعالج مشاكل مستمدّة من البيئة والظروف المحليّة.

في هذه المرحلة أخذ **التيّار الواقعيّ** يظهر بصورة كبيرة، على الساحة الأدبيّة للأطفال. ومن خلال متابعة الكتابات الموجّهة للأطفال في إسرائيل، نجد أنّ بعض الكتّاب توجّهوا إلى توثيق الواقع المحليّ، وركّزوا على الانتماء للقرية والطبيعة، والعادات والتقاليد، واحترام الآباء والأجداد والارتباط بكلّ ما يتعلّق بذلك. وبرز في هذا الاتّجاه الكاتب مصطفى مرّار[[31]](#footnote-31) (1930-2021)، فغالبيّة قصصه مستوحاة من الريف الفلسطينيّ والواقع الفلسطينيّ قبل عام (1948). يعتبر التركيز على الماضي عند مرّار ملمحًا هامًّا في كتاباته للأطفال. وقد بدا هذا التركيز واضحًا في كتاباته من خلال استعمال الألفاظ المحليّة في قصصه.[[32]](#footnote-32)

تيّار آخر ظهر في هذه المرحلة، وهو **التيّار السياسيّ**. مثّل هذا الاتّجاه الكاتب عبد اللطيف ناصر[[33]](#footnote-33) (1944-1991)، إذ حملت كتاباته طابعًا سياسيًّا،[[34]](#footnote-34) تميّزت بانتقاده اللاذع بشكل صريح للحكم والعنف الّذي يواجهه الفلسطينيّون في الداخل، مثلما نجد في قصّة **أنا لا** (1982) الّتي ظهرت في مجموعة تحمل نفس عنوانها، كما بيّن ظلم الفلسطينيّين في المخيّمات في الأردنّ على أيدي النظام هناك، في قصّته"الملك القزم" من مجموعة **أنا لا**.[[35]](#footnote-35)

خلال هذه الفترة ازدادت كذلك المحاولات لجمع التراث وتوظيفه في قصص الأطفال. من الكتّاب البارزين في هذا الاتّجاه الكاتب عبد الله عيشان[[36]](#footnote-36) (1935-2009) الّذي أصدر مجموعة قصص ومسرحيّات مستوحاة من التراث الفلسطينيّ بين السنوات (1973-1980). تتميّز هذه القصص بالكلمات السهلة واللّغة الفصحى وأسلوب السرد الشعبيّ. بعض قصصه لا تخلو من موتيفات شعبيّة مثل شخصّيّة الغول.[[37]](#footnote-37)

نلاحظ نفس التوجّه لدى الكاتب منعم حدّاد (ولد 1940) في مجموعته المستوحاة من القصص الشعبيّة الفلسطينيّة بعنوان **طائر البرهجان** (1978)، من إصدار **بيت الكرمة** في حيفا. ومجموعة أخرى بعنوان **قصص شعبيّة محليّة** صدرت في العام نفسه.[[38]](#footnote-38)

أمّا محمود عبّاسي وجمال قعوار فاستمرّا بنهجهما السابق في ترجمة وتعريب القصص والمسرحيّات من التراث العالميّ، ومن الأدب العبريّ، ما بين السنوات (1969-1986).[[39]](#footnote-39) في حين تابع الشاعر جورج نجيب خليل نشاطه التعليميّ التربويّ من خلال إصدار كتب مدرسيّة لتلاميذ المدارس.

في عام (1986)، بادرت جمعيّة **أصدقاء الأطفال العرب** إلى إصدار مجلّة **الحياة للأطفال** الّتي حاولت تغيير مسار أدب الأطفال الفلسطينيّ في الداخل باتّجاه المزيد من الالتزام بالهويّة الفلسطينيّة. وفي ذلك يقول رئيس تحريرها الكاتب محمّد بدارنة[[40]](#footnote-40) (و1956) إنّ مشروع المجلّة يخدم الوطن والشتات معًا، ويضيف:

"إنّ تعزيز الهُويّة لدى الأطفال في الوطن هو الهدف الّذي علينا تحقيقه في كلّ ما يتعلّق في مجال الطفولة. ومن هذا المنطلق بادرت الجمعيّة في إصدار مجلّة عربيّة، عصريّة تُعنى في أدب الأطفال، وهدفها الارتباط بتراثنا وهُويّتنا".[[41]](#footnote-41)

لدى تحليلنا لمضامين النصوص الأدبيّة الموجّهة للأطفال في المجتمع الفلسطينيّ داخل إسرائيل، في فترة الثمانينيّات من القرن الماضي، وجدنا أنّ الكتّاب استمرّوا على نفس النمط، إذ تكرّرت المواضيع ذاتها. فتابع مصطفى مرّار مثلًا تابع إصدار قصص مستوحاة من الريف الفلسطينيّ. فكتب مجموعة قصص بعنوان **أوراق مطرود الحلواني** (1988) تضمّنت اثنتي عشرة قصّة تتحدّث عن طفولة الكاتب في ظلّ الانتداب البريطاني على فلسطين، وذلك خوفًا من ضياع مرحلة تاريخيّة هامّة في حياة شعبه.[[42]](#footnote-42)

تميّزت بداية التسعينيّات من القرن الماضي بتغّيرات جمّة في بُنية المجتمع الفلسطينيّ داخل إسرائيل: اجتماعيًا واقتصاديًّا وثقافيًّا؛ ممّا أدّى إلى ازدياد الاهتمام بشكل كبير بأدب الأطفال. فظهرت مؤسّسات ثقافيّة عديدة أخذت تُعنى بأدب الأطفال، كمؤسّسة **دار الطفل العربيّ** في عكّا تحت إشراف جمعيّة **النساء العكّيّات**. كان من أهدافها تحسين الوضع الثقافيّ والتربويّ للطفل قبل سنوات الدراسة من خلال إصدار كتب تناسب هذه الفئة العمريّة. فصدر عنها كتاب **ألعاب تربويّة لجيل الطفولة المبكّرة** (1990)، وكتاب **هيّا نلعب ونتسلّى في شهر رمضان** (1992).[[43]](#footnote-43) تهدف هذه الكتب إلى تعميق الشعور بالانتماء للمجتمع العربيّ داخل إسرائيل، والتركيز على العادات والتقاليد الفلسطينيّة.[[44]](#footnote-44) كما تعتمد على الرسومات التوضيحيّة أكثر منها على الكلمات.

كما تأسّس **مركز أدب الأطفال** في الكليّة الأكاديميّة في حيفا في العام (1995)، و**مركز أدب الأطفال العربيّ في إسرائيل** الذّي تأسس عام (1995) في الناصرة**، ومركز ثقافة الطفل** في **مؤسّسة الأسوار** في عكّا (2005)، و**مركز أدب الأطفال** في كليّة القاسمي (2007).[[45]](#footnote-45) جميع هذه المؤسّسات والمراكز عملت على تكثيف الوعي بأدب الأطفال وأهمّيّته، وعلى عقد مؤتمرات وإصدار الأبحاث والدراسات حول أدب الأطفال. كما عملت هذه المؤسّسات على تشجيع الكتّاب في الكتابة للأطفال، من خلال إصدار أعمالهم. كما تزايد بشكل واضح عدد الإصدارات المترجمة من اللّغة العبريّة الموجّهة للأطفال. يجد المتابع لنشاط هذه المؤسّسات أنّها لا تحدّد معايير واضحة لاختيار قصص الأطفال ونشرها، إذ تتفاوت هذه القصص في مستوياتها ومضامينها، ولا يخلو الأمر من تكرار لبعض المواضيع.[[46]](#footnote-46)

مع ذلك، نجد اهتمام بعض المؤسّسات بالشعر الموجّه للأطفال بعد أن طغت القصّة على أدب الأطفال. برز في هذا المجال الشاعر جمال قعوار، وشكيب جهشان (1936-2003). كما شهد العقد الأخير من القرن العشرين ظهور أسماء جديدة في مجال الشعر، مثل فاضل علي[[47]](#footnote-47) (و1952)، ولميس كناعنة[[48]](#footnote-48) (و1961)، وأحمد صوالحة[[49]](#footnote-49).

خلال متابعتنا لشعر الأطفال، خلال هذه الفترة، وجدنا أنّ مضامينها قد ركّزت على احتياجات الطفل من خلال وضعه في مركز أحداث الأشعار. فمثلا في المجموعة الشعريّة **خدّي كالورد** (1995)، للشاعر فاضل علي، نلاحظ أنّها بغالبيّتها تتّسم بالطابع التربويّ، فهي ليست موجّهة للأطفال فحسب، إنّما فيها توجيه للمربّين والأهل. استمرارًا لهذا النهج التربويّ من خلال تطوير شخصيّة مستقلّة للطفل، أصدر الشاعر فاضل علي مجموعة شعريّة أخرى بعنوان **لي الدنيا** (1996)، من ثمّ مجموعة **إنسان** (2001).

ثمّة ظاهرة ملفتة للنظر وهي ظاهرة استعمال اللّهجة العاميّة في شعر الأطفال في تلك الفترة، فبعض الشعراء استطاعوا أن يصوغوا قصائد بالعاميّة وذلك لسهولة حفظها على الأطفال. وقد برز في هذا المجال الشاعر أحمد صوالحة في ديوانه **قوس قزح** (د.ت)، والشاعر جمال قعوار.

كما نجد ازديادًا ملحوظا في الأشعار الّتي تعبّر عن حبّ الوطن والحنين إلى الماضي. ففي قصائد جمال قعوار مثلًا نلاحظ نزعة قوميّة ووطنيّة، عبّر من خلالها عن مدى ارتباطه القويّ بالتراث الفلسطينيّ في محاولة الربط بين الماضي والحاضر. واللافت للنظر في شعره أنّه يكثر من استعمال المصطلحات الشعبيّة والأمثال الشعبيّة. كما وتحاول الكاتبة لميس كناعنة، تعريف الأطفال بالوطن التاريخيّ من الجليل إلى القدس إلى بيت لحم، ولتعمّق الإحساس بالانتماء إلى الوطن من خلال وصف طبيعة البلاد بسهولها وجبالها وأشجارها، إضافة إلى التغنّي بأمجاد الماضي الفلسطينيّ.[[50]](#footnote-50)

إلى جانب التعبير المباشر عن حبّ الوطن والحنين الى الماضي من خلال الشعر، نجد أنّ العديد من الكتّاب توجّهوا إلى توظيف التراث الشعبيّ في قصصهم بشكل ملحوظ، مع إدخال بعض التعديلات لتتناسب مع متطلّبات ونمط تفكير جيل اليوم، مع الحفاظ على روحها الأصليّة وطابعها الفلسطينيّ الخاصّ. من الكتّاب مثلًا محمود عبّاسي[[51]](#footnote-51) الّذي ركّز بشكل كبير على توثيق التراث الفلسطينيّ بصيغة جديدة، فحاول تعريف الأطفال بالمهن الّتي تكاد أن تختفي من خلال إعادة صياغة الأغنية الشعبيّة فنيًّا بأسلوبيّ التداعي والقصّ، وملاءمتها لروح العصر ومضامينها المستجدّة. ويقول في ذلك إنّ توظيفه للتراث الفلسطينيّ جاء لتأكيد الهويّة الفلسطينيّة وتعزيزها في نفوس الأطفال، كشكل من أشكال المحافظة على الجذور.[[52]](#footnote-52)

من الكتّاب البارزين في هذا المجال أيضًا الكاتب عبد الله عيشان[[53]](#footnote-53) الّذي اعتمدت قصصه كلّها على حكايات شعبيّة مستمدّة من التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، قام بإعادة صياغتها من جديد وملاءمتها للأطفال، تتميّز هذه الحكايات بالكلمات السهلة واللّغة الفصحى الميسّرة، وأسلوب السرد الشعبيّ، إضافة إلى الكثير من المفردات الشعبيّة.

أمّا الكاتبة نبيهة جبّارين[[54]](#footnote-54) (و1951)، فتتّخذ لها منهجيّة ورؤية واضحة المعالم تتبنّى فيها التراث الشعبيّ الفلسطينيّ وتوظّفه في قصصها. ففي كتابها **أغاني أولادنا انتماء لبلادنا** (2001)، تخاطب الكاتبة الطفل الفلسطينيّ من خلال الأغاني الشعبيّة في محاولة لتذكيره بهذه الأغاني الّتي كادت أن تُنسى، فأثرت الأغاني بالمصطلحات التراثيّة، من أطعمة وألعاب وأدوات وفنون شعبيّة.

إلى جانب موضوع التراث، برز بعض الكتّاب الّذين عملوا من خلال أطر مستقلّة أو شبه رسميّة. وبالتالي تمكّنوا من طرح البعد السياسيّ في قصصهم الموجّهة للأطفال، من خلال التلميح والرمز. فمثلًا في قصّة **بحيرة مرحبا** (2009) للكاتب يعقوب حجازي (و1947) لا نلمس النكبة الفلسطينيّة بلغة مباشرة، إنّما من خلال الترميز حينما تجفّ البحيرة وتخرج الأسماك نحو الشاطئ طلبًا للنجاة. البحيرة في القصّة ترمز إلى فلسطين، والاهتمام بالمكان واضح لدى الكاتب، خصوصًا ما يتعرّض له من محاولات لطمس هويّته الأصليّة.

برز في هذا الاتّجاه أيضًا الكاتب أحمد حسين[[55]](#footnote-55) (و1939) الّذي يتحدّث عن فلسطين بشكل رمزيّ من خلال قصّة **خليل وجليل** (د.ت)، فيقوم بوصف مناطق جغرافيّة تمثّل شمال البلاد وجنوبه. يقوم الكاتب في هذه القصّة بتسمية الشخصيّات بأسماء الأماكن. فعين غزال، في القصّة، فتاة جميلة يتنافس على قلبها خليل وجليل، وينشغلان بالمبارزة من أجل أن يحظى الفائز بها. ولا يخفي علينا أنّ اسم عين غزال هو اسم قرية فلسطينيّة مهجّرة ومنكوبة تقع على أحد امتدادات الكرمل إلى الجنوب من حيفا. وفي اختيار تسمية الفتاة بهذه القرية ترميز واضح للوطن.[[56]](#footnote-56)

كما شهدت هذه الفترة تعاونًا كبيرًا في مجال أدب الأطفال بين أدباء من الضفّة الغربيّة وبين مؤسّسات تربويّة داخل إسرائيل؛ وخير مثال على ذلك التعاون هو **موسوعة التراث الشعبيّ الفلسطينيّ للأطفال** الّتي جمعها عبد اللّطيف البرغوثي ونشرها في مجلّة **الحياة للأطفال** (1996) الّتي يرأس تحريرها الكاتب محمّد بدارنة. كما قامت الكاتبة سونيا نمر[[57]](#footnote-57) (و1955)، المقيمة في الضّفة، في إصدار أعمالها في **مؤسّسة الأسوار** في عكّا، فأصدرت قصّة **مندورة** (2007).

لقد واكب في هذا الانتاج للأطفال زيادة في الوعي بأهمّيّة أدب الأطفال ودوره في تنشئة الأطفال وبلورة شخصيّاتهم. فقد نجد في بعض الكتب محاولة للتعبير عن أحاسيس الأطفال ومشاعرهم ومعاناتهم، وفي بعض الكتب تظهر شخصيّات الأطفال كشخصيّات مبدعة وفاعلة.

وسط هذه التطوّرات والتغيّرات في القصص الموجّهة للأطفال الّتي صدرت في إسرائيل، برز **تيّار التجديد**، إذ نجد بعض الكتّاب يسعون في محاولة الابتعاد قدر الإمكان عن الأدب التعليميّ، محاولين تقديم أدب للأطفال يجد فيه القارئ كلّ معايير الأدب. برز في هذا الاتّجاه الكاتب نعيم عرايدي[[58]](#footnote-58) (1950-2015)، في محاولة منه لتطويع قصيدة **أنا يوسف يا أبي** (د.ت.) للشاعر الفلسطينيّ محمود درويش (1941-2008)، وتقديمها للأطفال مع إجراء التغييرات المناسبة. وقام الكاتب يعقوب حجازي[[59]](#footnote-59) باختيار قصائد للشاعر محمود درويش بعنوان **على هذه الأرض ما يستحقّ الحياة** (2008). وكتب في مقدّمة الكتاب:

"كان الاختيار صعبًا، لتنوّع مضامين قصائد الشاعر، لتميّزه في الفكر واللغة، ولكني توخّيت النصّ الأسهل والأقرب إلى نفوس الفتيان وعوالمهم، هذا الشعر المجبول بلغة سلسة، المشحون بعواطف الصدق الإنسانيّ والمتوهّج بقيم الجمال والفرح والحبّ".[[60]](#footnote-60)

مع بداية الألفيّة الثالثة ظهر اتّجاه آخر يُعنى بالتركيز على تعميق الثقافة الدينيّة والرموز الدينيّة لدى الأطفال. وبرز **الاتّجاه الدينيّ** بشكل واضح من خلال مجلّة **إشراقة** (2005) التابعة للحركة الإسلاميّة الشماليّة في أمّ الفحم الّتي تصدر مجلّة **إشراقة للصغار** (2009)، والّتي ترتكز على الكتابة للأطفال من منظور إسلاميّ.[[61]](#footnote-61) كما بدأت تظهر قصص تركّز على الكتابة من منظور دينيّ، فأصدر الكاتب مصطفى مرّار عددًا من القصص الدينيّة، عام 2003، منها: **خروف العيد السعيد**، و**الحجّ وعيد الأضحى**، و**رمضان، والعيد السعيد**، و**ضيف رمضان**، و**صمنا** و**عيّدنا**.[[62]](#footnote-62) كذلك أصدر الكاتب محمود عبّاسي مجموعة قصص دينيّة منها: **هالة وهلال رمضان** (2002)، و**يامن** **وخروف العيد** (2002)، و**دعاء وعيد الأضحى** (2002)، و**سلسلة القرآن الكريم** (2007). ظهر هذا الاتّجاه أيضًا عند الكاتب نعيم عرايدي، فأصدر عام (2002) مجموعة قصص تركّز على الثقافة والرموز الدينيّة، منها: **درجات المئذنة**، و**الفصح**، و**الميلاد**.[[63]](#footnote-63)

## أدب الأطفال الفلسطينيّ في الشتات منذ عام (1948)

بعد نكبة (1948)، وقيام دولة إسرائيل، غادرت الغالبيّة العظمى من الكتّاب إلى الدول العربيّة المجاورة، ما أدّى، بالتالي، إلى خضوع قسم منهم للمناهج التعليميّة والتربويّة والفكريّة السائدة في تلك الأقطار، على اختلافها وتناقضاتها.[[64]](#footnote-64) رغم الظروف الجديدة، تابع الكتّاب في إصداراتهم، واختلفت الإمكانيّات لدى كلّ كاتب وكاتب، ونشأ جيل جديد في الشتات، حتّى إنّ بعضهم عُرِف ككاتب من الدولة الّتي يعيش فيها، فالكاتبة روضة الهدهد مثلا ورغم أنّها فلسطينيّة ولدت في مدينة يافا إلّا أنّ مؤلّفاتها تعتبر أردنيّة.[[65]](#footnote-65)

اتّسمت هذه الفترة بقلّة الإنتاج في الكتابة للأطفال في الشتات، إذ استمرّ بعض الكتّاب في كتابة الشعر والأناشيد والمحفوظات الّتي يدرسها الأطفال في المدارس. بالتالي شكّلت الكتب استمرارًا للنهج التعليميّ الّذي كان سائدًا قبل عام (1948). كان هذا الأدب موجّهًا في غالبيّته للكبار، لكنّ المؤلّفين رأوا فيه ما يناسب الأطفال سواء من ناحية البناء الفنّيّ أو من ناحية المضمون.[[66]](#footnote-66) أمّا لغة هذه الأناشيد فكانت تقريريّة، وبعضها بعيد عن مستوى الطفل المعرفيّ وعن قاموسه اللغويّ.[[67]](#footnote-67) وقد برز في هذا الاتّجاه الكاتب عبد الكريم الكرمي (1910-1980)، والكاتب خليل السكاكيني. في حين اتّجه بعض الكتّاب إلى توثيق الحياة الفلسطينيّة قبل عام (1948) وبعدها، بهدف "إحياء فلسطين" أدبيّا. إذ يتّضح من تحليل مضامين هذه الفترة أنّها اتّسمت بالوصف والحنين إلى الوطن، وبرز في هذا الاتّجاه الكاتب راضي عبد الهادي[[68]](#footnote-68) (1910-1982)، والكاتب عبد الرؤوف المصريّ[[69]](#footnote-69) (1896-1960)، والكاتب فايز الغول[[70]](#footnote-70) (1910-1972)، الّذي جمع بين الأعوام (1955-1966)، قصصًا مستوحاة من الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة وهي **الدنيا حكايات**، و**أساطير من بلادي،** و**سواليف السلف**.[[71]](#footnote-71) كان النهج الّذي اتّبعه الكتّاب في تلك الفترة، في تدوين هذه القصص، هو الإبقاء على جوهر التجربة الفنّيّة في الأصل الشعبيّ، والمحافظة على مغزاها، وعلى أحداث القصّة الأصليّة دون إحداث تغيير يؤثّر في سردها أو تسلسلها أو ترتيب عناصرها.[[72]](#footnote-72) كان الهدف من خلال هذا الجمع، توعية الأطفال لهذا التراث الشعبيّ.

هناك دلائل عديدة تشير إلى أنّ هزيمة حزيران (1967) كانت ذات أثر واضح على الحركة الأدبيّة العربيّة.[[73]](#footnote-73) والملاحظ أنّ قسمًا كبيرًا من الكتّاب الّذين يعيشون في الشتات انقطع عن الكتابة للأطفال لفترة طويلة، نظرًا للأوضاع السياسيّة، فجاءت جلّ أعمالهم في تلك الفترة موجّهة إلى الكبار.

في أواخر السبعينيّات من القرن الماضي ازداد اهتمام الكتّاب بأدب الأطفال. ولعلّ ظهور **مجلّة سامر للأطفال** (1977) ساعد في استقطاب بعض الكتّاب والشعراء للكتابة للأطفال أمثال الكاتب محمّد القيسي (1944-2003) والكاتب محمود شقير[[74]](#footnote-74) (و1941) والشاعر علي البتيري[[75]](#footnote-75) (و1944)، وغيرهم. وبالتالي أدّى إلى إعادة النظر في كافّة مجالات الحياة. وفي إطار ذلك التفت المثقّفون والأدباء الفلسطينيّون إلى الطفولة وأدب الأطفال.[[76]](#footnote-76) من هنا بدأ يغدو الاهتمام بالقيم الوطنيّة من مشاغل الأدباء. لقد حاول بعضهم أن يجسّد مفاهيم جديدة في قصصهم، فأدخلوا النزعة العنصريّة ضدّ المحتلّين، وقيمة الوطن وما يترتّب عليها من تعميق الشعور بالانتماء من جهة، وإبراز عنصريّ البطولة وإرادة التحرير من جهة أخرى. برز في هذا المجال الكاتب محمود شقير، والكاتب مفيد نحلة[[77]](#footnote-77) (و1939).[[78]](#footnote-78)

أمّا في الشعر فكانت هناك محاولة في إدخال مضامين جديدة من خلال أشكال فنّيّة جديدة، فتنوّعت القصائد وتناولت تطلّعات الطفل الوطنيّة، ومطامحه للحياة الحرّة، هذا بالإضافة إلى التأكيد على حبّ الأرض والتفاؤل بالمستقبل. من الشعراء نذكر الشاعر علي البتيري، ومحمود الشلبي[[79]](#footnote-79) (و1943).

في عام (1974) تأسّست **دار الفتى العربيّ** في بيروت، وكانت بمثابة انطلاقة وتأسيس لأدب الأطفال الفلسطينيّ. اهتمّت هذه الدار بإصدار قصص للأطفال، ودعم الإنتاج الأدبيّ الّذي يعالج قضايا الحرّيّة والوطنيّة. صدر أغلب الكتب في سلسلة **قوس قزح** وسلسلة **المستقبل للأطفال** وسلسلة **الأفق الجديد**، وقد عرضت أغلبها القضيّة الفلسطينيّة والكفاح المسلّح بأسلوب رمزيّ دون ذكر القضيّة بشكل مباشر. من إصدارات الدار كتاب للفتيان للكاتب غسّان كنفاني (1936-1972) بعنوان **أطفال غسّان كنفاني**، صدر بعد وفاته عام (1979)، وصدر له أيضًا **القنديل الصغير** عام (1985). كما أصدر عدد من الأدباء **حكايات شعبيّة من فلسطين** عام (1987)، كان هدفها أن تضيف بُعدًا آخر إلى عالم القيم وهو بُعد الأصالة.

في بداية الثمانينيّات من القرن الماضي، ومع اجتياح بيروت والتغييرات السياسيّة والعسكريّة، فقدت دار الفتى العربيّ مواردها الاقتصاديّة والمهنيّة خاصّة بعد انتقال مقرّها وإدارتها إلى القاهرة ثمّ إلى عمّان. لقد أدّت هذه التغييرات إلى تضاؤل إصدارات الدار حتّى توقّفها نهائيّا في أواسط التسعينات من القرن الماضي.[[80]](#footnote-80)

في العام (1979) تأسّست جمعيّة **النورس** في بيروت، وهي دار نشر فلسطينيّة أسّسها الكاتب توفيق فيّاض (و1938) لتعريف الأطفال العرب بقضيّة الاحتلال الإسرائيليّ لفلسطين. كانت هذه الدار امتدادًا لدار الفتى العربيّ، لكنّها توقّفت هي الأخرى عن نشاطاتها بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام (1982).[[81]](#footnote-81)

هذه المؤسّسات جعلت الأدباء يولون أهمّيّة كبيرة للكتابة للأطفال. من الأسماء الّتي سجّلت حضورًا بارزًا في هذا المجال نذكر على سبيل المثال: الكاتب شحادة الناطور (و1939) الّذي اختار عالم الحيوان لتوصيل همّ الوطن والدفاع عنه. كما طرح الشاعر محمود الشلبي مسألة الوطن كهمّ شعريّ للطفل يساعد على تعميق قضيّة الانتماء والشعور بالذات الوطنيّة لديه.[[82]](#footnote-82)

بعد انتقال الحركة الثقافيّة الفلسطينيّة إلى عمّان، نتج عن ذلك مبادرات في أدب الأطفال الفلسطينيّ، وصدرت أغلبها عن **دار الكرمل** و**دار ابن رشد** في عمّان. من الكتّاب الّذين بادروا للكتابة للأطفال: الكاتب محمّد الظاهر (و1951)، والكاتب يوسف حمدان (و1944)، والكاتب رشاد أبو شاور (و1942). لعلّ ما يميّز هؤلاء الكتّاب أنّهم كتبوا بشكل مباشر عن معاناة الشعب الفلسطينيّ تحت الاحتلال. كان تجسيد المفهوم الوطنيّ وغرسه في أذهان الأطفال مهمّة مقصودة وواعيّة عبّر عنها كافّة الكتّاب من خلال قصصهم.[[83]](#footnote-83)

يؤكّد الباحث موفّق مقدادي أنّ المضمون الوطنيّ احتلّ مكانة واسعة في القصص والأشعار الموجّهة للأطفال من قِبل الأدباء الفلسطينيّين الّذين يعيشون في الشتات.[[84]](#footnote-84) لقد عمل الكتّاب على نقل الأحداث الّتي عاشها الشعب الفلسطينيّ بشكل قصصيّ، لتعريف الأطفال بماضي آبائهم، إذ يتّضح، من خلال تحليل قصص الأطفال في تلك الفترة، تركيز الكتّاب الفلسطينيّين على تصوير المعاناة في مخيّمات اللاجئين، إضافة إلى حبّ الأرض والوطن والرغبة في العودة إليه.

مرحلة بداية الثمانينيّات من القرن الماضي، ظهر فيها اتّجاه توثيق التاريخ الفلسطينيّ لدى الكتّاب الّذين يعيشون في الشتات. من هؤلاء الكتّاب روضة الفرخ الهدهد (و1948) الّتي كتبت مجموعة كبيرة من القصص تحت عنوان **حكايات بطوليّة للأطفال**، صدرت القصّة الأولى عام (1979) تحت عنوان **في أحراج يعبد**.[[85]](#footnote-85) وقد تناولت هذه المجموعة الموضوع الوطنيّ بأسلوب مباشر؛ إذ تتحدّث عن بطولات حدثت على أرض الواقع. كما عملت الكاتبة على توثيق المادّة التاريخيّة للقصص في نهاية كلّ قصّة.[[86]](#footnote-86) في عام (1985) كتبت مجموعة قصص بعنوان **حكايات الغول** قام بجمعها الكاتب فايز الغول عام (1966)، وبذلك استفادت الكاتبة من الحكايات الشعبيّة، وقدّمتها للأطفال في قصص منفصلة، إذ عملت على إجراء بعض التعديلات، ووضعت الرسوم المناسبة.[[87]](#footnote-87)

شجّعت الانتفاضة الأولى عام (1987)، أدباء الشتات على الاستمرار في تجسيد المعاناة الفلسطينيّة، من خلال قصص الأطفال. وقد برزت صورة المقاومة في قصص الأطفال، كما نجد مثلًا في مجموعة **غابة حيفا** (1991) للكاتب هاني الطيطي (و1959). لقد أراد الكاتب، من خلال هذه المجموعة، ترسيخ قيم النضال ومبادئه واستمرار الوعي بقضيّة فلسطين، ونضالها المستمرّ.[[88]](#footnote-88)

كما استمرّت الكاتبة روضة الهدهد في إصدار قصص مستمدّة من أحداث الانتفاضة وتاريخها. فكتبت **ليلى وفُرن الصمود** (1990)، وقصّة **سرّ سكّين عامر ومجزرة الأقصى** (1990)، وحكايات بطوليّة للأطفال من واقع الانتفاضة بعنوان **الملثّم وجريمة الأحد الأسود** (1993).[[89]](#footnote-89)

الملاحظ أنّ بعض الكتّاب الّذين يعيشون في الشتات لم يذكروا في أعمالهم الشعريّة والنثريّة تعابير تتعلّق بالانتفاضة بصورة مباشرة، إنّما استمرّوا على نهج الفترة السابقة بإبراز القضيّة الفلسطينيّة، وحركة الكفاح والنضال لتحرير الأرض الفلسطينية؛ إنْ كان بصورة مباشرة أو من خلال الترميز. من هؤلاء الكتّاب شهلا الكيّالي (و1942)، وعلي البتيري، وراشد عيسى (و1951)، ومنير الهور (و1950).

نصل إلى عقد التسعينيّات من القرن الماضي فنجد أنّ ثمّة أسماء في الشتّات كرّست أغلب إنتاجها الأدبيّ للأطفال، سواء أكان الإنتاج قصصيًّا أو شعريًّا أو أعمالًا مسرحيّة أو روايات للفتيان؛ ففي مجال الشعر استمرّ الشعراء في الكتابة للأطفال أمثال محمّد الظاهر وعلي البتيري ومحمود الشلبي وراشد عيسى، من خلال مجموعاتهم الشعريّة المطبوعة أو الصادرة مغنّاة في أشرطة تسجيل. إذ تكاد إصدارات الشعراء الأربعة المذكورين تمثّل نصف الإصدارات الشعريّة الموجّهة للأطفال في ذلك العقد.[[90]](#footnote-90)

لقد بدا واضحًا مدى تأثّر الكتّاب الذّين يعيشون في الشتات بهاجس الحنين والعودة إلى الوطن الأمّ؛ وبالتالي انعكس ذلك في كتاباتهم للأطفال، وإنْ كان هناك إضافة جديدة في أعمالهم، نتيجة للوعي الثقافيّ، وفي محاولة لبناء شخصيّة مستقلّة للطفل. من الموضوعات الّتي يمكن أن نعدّها جديدة أو مقدّمَة بأسلوب جديد، موضوعات مثل البيئة، وحماية الطبيعة، وحقوق الإنسان؛ فنجد مثلًا لدى الشاعر محمّد الظاهر، أنّ بعض مؤلّفاته، مثل **كواكب الأسرار** (1996)، تدور كلّها حول قضّية حقوق الطفل.

استمرّ بعض الكتّاب في توثيق التاريخ في قصصهم، إذ استلهموا أحداثًا من التاريخ وشخصيّاته. برزت في هذا المجال الكاتبة روضة الهدهد، إذ استمرّت في هذا الاتّجاه، فكتبت سلسلة قصص تحت عنوان **حكايات الأرض الطيّبة** (1997).[[91]](#footnote-91) جاءت هذه السلسلة لكي يتعرّف الطفل على بطولات أجداده. وتقول في ذلك، إنّ سبب اتّجاهها نحو التاريخ، هو رؤيتها أنّ تقديم التاريخ والبطولة والوطن شيء ضروريّ للأطفال. تضيف الكاتبة بأنّه يجب أنّ تقدّم مثل هذه الأعمال في قالب يُقبلون عليه، بحيث لا تكون البطولة شعارات فضفاضة، أو تهدف إلى زرع الحقد في نفوس الأطفال، بل تهدف هذه القصص إلى ربط الطفل بوطنه وحقّه، وتعريفه بآبائه وأجداده الّذين دافعوا عن الأرض ليكونوا قُدوة له.[[92]](#footnote-92)

* 1. **أدب الأطفال الفلسطينيّ في الضّفة الغربيّة وقطاع غزّة بعد (1967)**

فرضت السلطات الإسرائيليّة الحصار على الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة بعد احتلالهما عام (1967)، ومن ضمنه، بطبيعة الحال، الحصار الثقافيّ، وهذا بالتالي أثّر سلبًا على المناخ الثقافيّ. لقد أثّر ذلك على الكتابة، فتوقّف بعض الكتّاب عن الكتابة نهائيًّا، أو تضاءل إنتاجهم الإبداعيّ، إن كان بسبب الظروف الاستثنائيّة الّتي وجدوا أنفسهم في مواجهتها، أو بسبب انخراطهم في النضال السياسيّ المباشر ضدّ الاحتلال، كما تمّ إبعاد عدد من الكتّاب خارج وطنهم ومنهم الكاتب محمود شقير.

في أواخر السبعينيّات من القرن الماضي تمكّنت الحركة الأدبيّة في الضفّة والقطاع من تجاوز مرحلة المعاناة الّتي سادت بعد نكسة حزيران عام (1967)، وبدأ الكاتب يستعيد نشاطه الأدبيّ، دون تغيير ملاحظ في الأسلوب الّذي اعتاد عليه إبّان سنوات الستينيّات من القرن الماضي. كان توجّه الكاتب، في تلك الفترة، توثيق الواقع الفلسطينيّ ووصف المعاناة الّتي يعيشها الشعب الفلسطينيّ من خلال القصص الواقعيّة. برز في هذا المجال الكاتب إبراهيم العلم (و1941)، والكاتبة سامية الخليلي (و1953)، والكاتب علي الخليلي (1943-2013). تتميّز هذه القصص بجرأة تناولها للواقع، وكشفه أمام عيون الأطفال، ودفعهم بشكل مباشر أو بشكل رمزيّ إلى الإسهام في تغييره. تحظى القصص الواقعيّة بالاهتمام المتزايد، وبالمقابل شغل الموضوع الوطنيّ حيّزًا كبيرًا من الواقع الحيّ والملموس الّذي يحمل المأساة بين طيّاته. وبالتالي حملت هذه القصص دلالات مثل الحرب وقتل العدو والجهاد. لقد تعرّضت القصص لموضوع الوطن من خلال جوانب عديدة، ومنها الجانب التاريخيّ، وصورة الوطن في الماضي.[[93]](#footnote-93)

في أواخر عام (1987) اندلعت الانتفاضة الأولى، ممّا زاد من معاناة الشعب الفلسطينيّ في الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، وبالتالي لم يكن غريبًا أن ينعكس ذلك من خلال قصص الأطفال، إذ برزت سمتان خاصّتان في قصص الأطفال الصادرة في الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، وهما التركيز على الطفولة من جهة، ومن جهة أخرى التركيز على موضوع الصراع مع الإسرائيليّ بشكل مباشر وواضح، وفي سياق يتّسم بالعنف.[[94]](#footnote-94) أمّا الطفولة فقد عُنيت بها القصص عناية كبيرة، إذ صبّ فيهما الكتّاب أفكارهم ومواقفهم السياسيّة، فظهرت في قصص الأطفال الكثير من مفردات الانتفاضة وصورها، مثل: الشهيد والاحتلال والاعتقالات والمقاومة. كما صوّرت كذلك مواجهة الأطفال للاحتلال، وركّزت على صورة الآخر الإسرائيليّ العنيف، مقابل صورة الفلسطينيّ الضحيّة والبطل والمقاوم والّتي عرضت بشكل إيجابيّ.[[95]](#footnote-95) في هذا السياق تبرز هذه الشخصيّات في مجموعة **المخاض** (1989) للكاتب جميل السلحوت (و1949)، وهي عبارة عن صور لحكايات أبطالها جميعهم من الأطفال؛ إذ تصف القصص مظهرًا آخر لمعاناة الفلسطينيّ وأثره على حياة الطفل، وهو اعتقال الأب وإبعاده عن عائلته. لو تطرّقنا إلى قصّة "نورة"للكاتبة عايدة أيّوب (و1950)، في مجموعتها **قصص للأطفال من واقع الانتفاضة** (1990)، لوجدنا أنّ الكاتبة تقوم بكشف معاناة الفقدان الّتي تعيشها الطفلة بسبب اعتقال أبيها، إذ تفضّل السكوت حتّى لا تثقل على أهلها.[[96]](#footnote-96)

كما ظهر خلال هذه الفترة كتّاب مهتمّون بالحفاظ على الذاكرة الجماعيّة الفلسطينيّة من خلال أدب الأطفال، ومنهم عبد الرّحمن عبّاد (و1945)، في مجموعاته **ذاكرة البرتقال** (1988)، و**ذاكرة الزّيتون** (1990)، و**ذاكرة النّخيل** (1991) و**ذاكرة العصافير** (1992).[[97]](#footnote-97) حوادث الأقاصيص مستمدّة من واقع الحياة الفلسطينيّة بمستوياتها الوطنيّة والاجتماعيّة والدينيّة، وقد برزت صورة الأرض في كتاباته بمعناها الرمزيّ الّذي يعبّر عن الانتماء واكتمال الهويّة الوطنيّة.[[98]](#footnote-98)

إذا تتبّعنا أعمال الكتّاب الّذين يعيشون في الضفّة والقطاع، بعد اتّفاقيّة أوسلو، لوجدنا تباينًا في مواقفهم منها تبعًا لانتماءاتهم السياسيّة، إذ انعكست آراؤهم في بعض ما أنتجوه، وبدأ "الآخر" يفرض حضوره على أجندة الكثير من القصص، خاصّة بين الفلسطينيّين المحلّيّين وبين العائدين في أعقاب اتّفاقيّة أوسلو. نذكر، على سبيل المثال، الكاتب محمود شقير الّذي عاد إلى أرض الوطن في أيّار عام (1993). ففي قصّة **قالت مريم قال الفتى** (1996) يظهر الصراع على أنّه صراع بين حضارتين شرقيّة وغربيّة، وليس صراعًا بين القويّ المتمثّل بالإسرائيليّ والضعيف المتمثّل بالفلسطينيّ. كما يعكس الكاتب في القصّة بعض القيم الجديدة في أدب الأطفال كحرّيّة الفكر والتعبير.[[99]](#footnote-99)

إذا تابعنا أعمال الكاتب عبد الرحمن عبّاد، وقارنّا بين ما أصدره قبل اتّفاقيّة أوسلو وما أصدره بعدها، لوجدنا أنّ مجموعة **ذاكرة العصافير** (1996)، الصادرة بعد اتّفاقيّة أوسلو، تضمّ المعلومات العلميّة والقضايا الفكريّة، إذ أنّ القيم في معظم أقاصيص هذه المجموعة تربويّة ومعرفيّة.[[100]](#footnote-100) بالتالي فقد أراد الكاتب أن يرسم صورة جديدة للطفل الفلسطيني، فلم يعد هذا الطفل المقاوم والمقاتل والمضحّي فقط، لكنّه أصبح الذكيّ والمتسائل والمتسامح والمنفتح على العالم والعاشق للطبيعة.

تتجلّى هذه الظاهرة أيضًا في قصّة **موسيقا الأرغفة** (1998)، للكاتب علي الخليلي، إذ يحاول، من خلال بطل قصّته الطفل أحمد وأسرته، رصد التحوّلات الّتي طرأت على المجتمع الفلسطينيّ في الضفّة والقطاع، بعد اتّفاقيّة أوسلو، إذ نرى أنّ الكاتب يصرّ على ضرورة التخلّص من الاحتلال، وفي الوقت نفسه، كمحبّ للسلام، فهو يبني تصوّرًا للدولة الفلسطينيّة قائمًا على التعدّديّة، ما يعني تمهيد السبيل للتسامح الّذي يأتي محصلة لمجموعة من التطوّرات الّتي لا بدّ منها.[[101]](#footnote-101)

في عام (1989)، تأسّست مؤسّسة **تامر للتعليم المجتمعيّ** في القدس ثمّ انتقل مقرّها إلى رام الله. لقد عملت المؤسّسة على تطوير أدب الأطفال على كافّة الأصعدة، فأصدرت كتبًا تنوّعت مواضيعها، بحيث غلب **الاتّجاه الواقعيّ** على إصداراتها،[[102]](#footnote-102) وبادرت المؤسّسة أيضًا إلى العمل من أجل توفير الكتب للأطفال في المناطق المحتلّة من خلال وحدة النشر الّتي أقامتها عام (1992). كما عملت على تشجيع الأطفال على الكتابة من خلال المجلّة الّتي تصدر عنها بعنوان **يراعات**، إذ يقوم الأطفال بكتابة المواضيع والقصص والأشعار في هذه المجلّة.

في هذه الفترة أقيمت مجموعة من المؤسّسات والمراكز والمشاريع، أمثال **أوغاريت للنشر والتوزيع** (1997)،[[103]](#footnote-103) مركز **بديل** (1998)**،**[[104]](#footnote-104) **والمشروع الوطنيّ التنمويّ لأدب الطفل الفلسطيني** (1997)،[[105]](#footnote-105) **مركز البيرة لتنمية الطفولة،** بمبادرة مؤسّسة دياكونيا السويديّة Diakonia، وغيرها. جميعها حاولت أن تساهم من خلال الدراسات والمؤتمرات، كذلك من خلال الكتابة والنشر، في بلورة شخصيّة الطفل الفلسطينيّ، وتعميق ثقافته، وتشجيعه على الإبداع، وتجذير عادة القراءة، وتعزيز مكانة الكتاب، وتوفيره لكلّ طفل فلسطينيّ.

الملاحظ أنّ قصص الأطفال الّتي كتبت بعد انتفاضة الأقصى عام (2000)، حملت طابعًا سلميًّا، واقتصرت على تأكيد الحقّ في المقاومة من أجل الحريّة. فقصّة **شعنونة العيد** (2004)، للكاتبة نجلاء بشّور (و1947)، ترصد مثلًا حصار كنيسة المهد إبّان الاجتياح الإسرائيلي عام (2002)، وتبرز التعايش الإسلاميّ المسيحيّ داخل الكنيسة.[[106]](#footnote-106)

كذلك ازداد في هذه الفترة، بشكل ملموس، توجّه الكتّاب للكتابة لجيل الفتيان، فأصدر الكاتب جميل السلحوت رواية **عشّ الدبابير** (2007)، كما أصدر الكاتب محمود شقير رواية **كوكب بعيد لأختي الملكة** (2007)، وفي كلا الروايتين هناك محاولة لتوسيع آفاق الفتيان، وتعزيز لقيمة المواطنة وحبّ الوطن، من خلال عرض جوانب من القضيّة الفلسطينيّة.[[107]](#footnote-107)

التغييرات في القيم طالت أيضًا القصص المستوحاة من التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، وقد حقّق بعض الكتّاب استفادة ما من التراث الشعبيّ وأساليب القصّ التراثيّة. لقد برز، في هذا المجال، الكاتب زكريّا محمّد (و1950)، والكاتبة سونيا نمر (و1955)، والكاتب جميل السلحوت، والباحث شريف كناعنة (و1936)، والباحث نمر سرحان (و1937)، وآخرون. مثال على ذلك في قصّة الكاتبة ديمة سحويل **رحلة السلطان** (2009) الّتي تحاكي أسلوب الحكاية الشعبيّة. القصّة تدور حول الترويج لمحبّة السلطان، شريطة أن يكون محبًّا للمعرفة، غير مستبدّ في رأيه ومواقفه، كما ونلاحظ أنّ لنزعة التسامح نصيبًا في هذه القصّة. كذلك نجد هذه التغييرات في قصص شريف كناعنة، الّتي كان للّغة العامّيّة باللهجة الفلسطينيّة حضور بارز فيها. في ذلك يقول كناعنة إنّ صيغة الحكاية الشعبيّة تهدف بالدرجة الأولى إلى إمتاع من يستمعون لها في حالة سردها مشافهة، إلّا أنّ مغزاها الاجتماعيّ يؤكّد على تفاعل الجماعة مع الفرد، وإظهار التعاطف معه في حال تعرّضه لمشكلة ما.[[108]](#footnote-108)

على الرغم من نشر مئات القصص للأطفال في الضفّة والقطاع، إلّا أنّنا، أمام هذا الكمّ الهائل، لا يمكننا الإحاطة في عُجالة بجميع جوانب الموضوعات، ولكن بإمكاننا أن نؤكّد أنّ القيم الوطنيّة لم تغب في قصص الأطفال في فترة ما بعد انتفاضة الأقصى، ولكن رافقها بروز قيم جديدة، وهي الانفتاح، وتقبّل الآخر وتفهّمه، والاهتمام بالبيئة، وكأنّها نضال للحفاظ على ما تبقّى من الأرض، ويبدو واضحًا أنّ المهادنة لها حضور واضح في قصص الأطفال.

في هذه الفترة ازداد التركيز على مجلّات الأطفال، من خلال تعميق الثقافة والرموز الدينيّة، فأصدرت مؤسّسة **الأشبال والزهرات** التابعة لحركة فتح، مجلّة **وعد**، والتي تشمل على مواضيع مختلفة تهمّ الطفل، وخاصّة فهم العقيدة الإسلاميّة، والتاريخ الإسلاميّ. كما صدرت مجلّة **الفاتح للأطفال** التابعة للحركة الإسلاميّة في الضفّة الغربيّة. هدف هذه المجلّة تعريف الطفل الفلسطينيّ ببلاده.[[109]](#footnote-109)

**2.6. إجمال**

هذا الفصل تناول تاريخ أدب الأطفال الفلسطينيّ منذ الفترة الواقعة بعد عام (1967)، وصولًا إلى الفترة الرّاهنة. ساهم في تطويره عدد من الكتّاب الفلسطينيّين داخل إسرائيل، وفي الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، وفي الشتات.

تميّزت سنوات الستينات من القرن الماضي ببداية ظهور تيّارات جديدة في أدب الأطفال منها **التيّار الواقعي** و**التيّار السياسيّ**. كما وجدنا أنّ أدب الأطفال الفلسطينيّ أخذ منحى آخر في بداية التسعينيّات من القرن الماضي، إذ ازدادت المحاولات لجمع التراث الشعبيّ الفلسطينيّ وتوظيفه في قصص الأطفال؛ إذ تميّزت هذه الفترة بتغّيرات جمّة في بُنية المجتمع الفلسطينيّ داخل إسرائيل، وفي الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة وفي الشتات، ما أدّى إلى ازدياد الاهتمام بأدب الأطفال بشكل كبير.

كما وجدنا أنّ الأحداث السياسيّة كان لها دور كبير في التأثير على مضامين القصص الموجّهة للأطفال؛ فأحداث الانتفاضة الأولى انعكست من خلال قصص الأطفال، مثّلتهما سمتان بارزتان وهما التركيز على الطفولة من جهة، والتركيز على موضوع الصراع مع الإسرائيليّ بشكل مباشر وواضح، وفي سياق يتّسم بالعنف، من جهة أخرى.

بعد اتّفاقيّة أوسلو ظهر الصراع على أنّه صراع بين حضارتين شرقيّة وغربيّة، وليس صراعًا بين القويّ المتمثّل بالإسرائيلي والضعيف المتمثّل بالفلسطيني.

أمّا قصص الأطفال الّتي كتبت بعد انتفاضة الأقصى فقد حملت طابعًا سلميًا، واقتصرت على تأكيد الحقّ في المقاومة من أجل الحريّة.

**الفصل الثالث**

**التراث الشعبيّ وأشكاله**

**3.1. تقديم**

قبل أن نبدأ بدراسة تأثير التراث الشعبيّ في أدب الأطفال الفلسطينيّ رأينا أنّه من الضروريّ أن نعرّف ما هو التراث الشعبيّ بشكل عام، والتراث الشعبيّ الفلسطينيّ بشكل خاصّ، مشيرين إلى أهمّيّته، ومن ثمّ نستعرض أهمّ أنواع التراث الشعبيّ والّذي سنعتمد عليه في الباب التطبيقيّ.

**3.2. التراث الشعبيّ**[[110]](#footnote-110)

**3.2.1. تعريفه**

التّراث الشعبيّ يعني، اصطلاحًا، ما نرثه عن الآباء والأجداد من أمور مادّيّة ومعنويّة إذ تشمل كافّة الميادين الفكريّة والحياتيّة.[[111]](#footnote-111) الباحث إبراهيم مهوّي يضمّ في إطاره جميع النشاطات الّتي تبوّب عادة ضمن الحياة الشعبيّة، وهذا يعني الفنون الشعبيّة غير القوليّة مثل الرقص الشعبيّ، والموسيقا الشعبيّة، والفنون القوليّة مثل الأغاني الشعبيّة والشعر الشعبيّ والقصص الشعبيّة والأمثال الشعبيّة وأساطير الأولياء والصالحين، والأحاجي والحزازير والطرائف والنكت الشعبيّة. كذلك يضمّ الصناعات والحرف اليدوية الشعبيّة.[[112]](#footnote-112)

يُعتبر التراث وسيلة حيّة للارتباط بالحاضر والماضي القوميّ، على حدّ تعبير النّاقد الأنثروبولوجيّ ألان داندز Alan Dundes في كتابه *Interpreting Folklore*، فالتراث يأخذ مكانه المميّز في نسق المفاهيم الّتي ترتبط بحياة الناس وتاريخهم ومؤثّرات وجودهم. ويشّكل هذا المفهوم أحد العناصر الأساسيّة للهُويّة الثقافيّة عند الشعوب جميعًا. ويضيف داندز أنّ التراث يشير إلى أيّة جماعة من الناس، مهما كان نوعها، يجمع بين أعضائها على الأقلّ عامل واحد. وليس من المهمّ ما هو هذا العامل المشترك، فقد يكون مهنة أو لغة أو دين، ولكن المهمّ أن يكون لتلك المجموعة تقاليد تستطيع أن تدعوها تقاليد. [[113]](#footnote-113)

ويرى النّاقد رولان بارت Roland Barthes أنّ التّراث مادّة الماضي الفكريّة والروحيّة، وأنّه لا بدّ من العودة إلى الماضي، لاستلهامه وتوظيفه بما يتّفق مع المعاني المعاصرة، فالحداثة الأدبيّة لا يُمكن لها أن تستمرّ بعيدًا عن توظيف التّراث، بفكره المختلف.[[114]](#footnote-114) وعلى حدّ قول الباحثة الأنثروبولوجيّة شيلا فير Shelagh Weir فالتّراث يمثّل العمود الفقريّ للهويّة الوطنيّة أو القوميّة، وبدونه يفقد الشعب عناصر تكوينه، لا بل يفقد مبرّرات وجوده كشعب يتميّز به عن الشعوب الأخرى، ويُصبح رمزًا للهويّة القوميّة كما يحصل في كلّ شعب، ولدى كلّ ثقافة.[[115]](#footnote-115)

رغم تعدّد مفاهيم التراث ومناهج دراسته إلّا أنّ ذلك لم يمنع الدارسين والباحثين من الاتّفاق على ضرورة ربطه بالواقع والحاضر، وتوظيفه برؤية معاصرة بحيث يكتب أبعادًا إيحائيّة، تعبّر عن الحاضر.[[116]](#footnote-116)

**3.2.2. الاهتمام بالتراث الشعبيّ نشأته واتّجاهاته**

يتّفق الدارسون[[117]](#footnote-117)على أنّ الدراسة العلميّة للفولكلور بدأت في مستهلّ القرن التاسع عشر كنتيجة حتميّة للحركة الرومانسيّة والقوميّة في أوروبّا،[[118]](#footnote-118) والّتي عُرفت فيما بعد **بالمدرسة القوميّة الرومانسيّة**، وكان نهجها متركّزًا في الاهتمام بالتراث الشعبيّ، ومن هنا كان توجّه الكتّاب إلى جمع القصص، والأغاني الشعبيّة، وعاداتهم الّتي تعكس الماضي، وبالتالي مكّن ذلك في إعادة بناء الحياة القديمة من خلال المقارنة بين الحكايات الشعبيّة والعادات.[[119]](#footnote-119)

إبّان الفترة الرومانسيّة في ألمانيا بين عام (1785-1859) برز "الأخوين جريم": يعقوب جريم Jacob Grimm، ووليم جريم Wilhelm Grimm، واللذان يعتبران من الأوائل الّذين اختصّوا في الدراسة الفولكلوريّة، وقد قاما بدور رائد في جمع الفولكلور. كان دافعهما يتمثّل في وضع معالم قوميّة للشعب الألمانيّ، للحفاظ على الهويّة الألمانيّة في فترة فتوحات نابوليون، لتمييزه عن بقيّة الشعوب المجاورة له، فأصدرا مجموعة قصصيّة من التراث الألمانيّ بعنوان*Kinder und Hausmarchen*  **حكايات الأطفال والبيوت** عام (1812)، وأصدرا بين الأعوام (1812-1815) كتاب*Deutsche Mythologie*  **الميثولوجيا الألمانيّة**.[[120]](#footnote-120)

هكذا أصبحت دراسة الفولكلور مرتبطة بطبقة الفلّاحين دون غيرهم. ويؤكّد داندز أنّ هذه، كانت البدايات الأولى لعلم الفولكلور.[[121]](#footnote-121) واعتُبِر الفولكلور في تلك الفترة فرعًا من فروع **علم الاجتماع**، متأثّرًا بعلوم الإنسان الحضاريّة، وبنظريّة الباحث الإنجليزيّ إدوارد تايلور Edward B. Tylor، **النشوء والتطور** (evolutionary). ووفق هذه النظريّة، مرّ التطوّر الإنسانيّ بمراحل عدّة نجدها في الحياة الشعبيّة عند الّذين بقيت في معتقداتهم والّتي لم تمحها المراحل المتقدّمة للتطوّر الإنسانّي، ويمكن من خلالها استحضار تلك المراحل القديمة.[[122]](#footnote-122)

والملاحظ أنّه في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، اتّجه الاهتمام إلى الفولكلور على أيدي كبار الأنثروبولوجيّين الذّين كوّنوا مدرسة تُعرف **بالمدرسة الأنثروبولوجيّة،** تُعنى في دراسة الفولكلور، إذ أخذ أتباع هذه المدرسة على عاتقهم الاهتمام بالمعتقدات والأساطير الشعبيّة منذ نشأتها الأولى.[[123]](#footnote-123) بالتالي أدّى إلى ظهور تعريف جديد لمصطلح الفولكلورهو **التناقل الشفوي**  (oral transmission)، على أنّه عادات وتقاليد تنتقل من جيل إلى جيل دون الحاجة إلى كتابته.[[124]](#footnote-124) واستنادًا لهذا التعريف الجديد يؤكّد الباحث جريس خوري أنّ هناك مساهمة بالغة في توجيه الأنظار إلى حقيقة أنّ الفولكلور ليس مجرّد مخلّفات من العصور البادئة، بل هو أداء حيّ للأفراد، يتطوّر بتطوّر المجتمع، وبالتالي فهو باقٍ ما بقيت الإنسانيّة. وهذا يجعل الفولكلور عامًّا لجميع الأفراد والجماعات، غير مقصور على فئة دون أخرى.[[125]](#footnote-125)

اتّخذت دراسة الفولكلور منحًى جديدًا في سنوات الستينيّات من القرن الماضي، واتّجه الاهتمام بالتراث من خلال دراسة النصوص بعد أن قام الباحث الروسيّ في مجال الفولكلور، فلاديمير بروف Vladimir Propp بوضع نظريّة عامّة لدراسة ثقافة الشعوب، من خلال النصوص، في كتابه **مورفولوجيا الحكايات الخرافيّة** *The Morphology of the Folktale*[[126]](#footnote-126) عام (1977). وقد أثّرت نظريّته هذه خاصّة على **المدرسة السرديّة** الّتي تُعنى في دراسة علم اللّغة من خلال دراسة النصوص الشعبيّة.[[127]](#footnote-127) وبالتالي أدّى إلى تطوّر النظريّات و**المنهجيّات الشكلانيّة** (formalist)، باعتبارها دراسة مستقلّة بحدّ ذاتها. كان تأثيرها واضحًا لدى الباحثين في مجال الفولكلور.[[128]](#footnote-128) ومن هنا تمّ دمج دراسة علم الفولكلور في سياق نظريّة **ما بعد الحداثة** postmodernism))، وبالتالي اتّخذ علم الفولكلور منحًى جديدًا في دراسة مسألة الهويّة الجماعيّة من وجهة نظر الأقليّات.[[129]](#footnote-129)

لا مجال هنا للإطالة في شرح دور هذه المدارس الأوروبيّة ونظريّات دراسة الفولكلور، لأنّ هذه الدراسة لا تُعنى بسرد التفاصيل التاريخيّة لهذه المدرسة أو تلك، ولكن سعينا في المقام الأوّل أن نبيّن هنا أثر أصحابها في تطوّر دراسات الفولكلور، ولا سيما أثرها على دراسات الفولكلور العربيّ.

**3.2.3. الاهتمام بالتراث الشعبيّ عند العرب**

بدأ الاهتمام بالتراث في البلاد العربيّة في العصر الحديث بعد الاطّلاع على الثقافات الأوروبيّة الحديثة، والانفتاح على الحضارة الغربيّة. وقد تبلورت فكرة الاهتمام خلال فترة الحرب العالميّة الثانية وما بعدها في أوائل الخمسينات من القرن الماضي،[[130]](#footnote-130) وقد أخذ العالم العربيّ يحقّق استقلاله السياسيّ بعد الاستعمار. ويقول البرغوثي في معرض تفسيره لتأخّر اهتمام العرب بالتراث إنّ ذلك يعود لخوف العرب من طغيان العاميّة على الفصحى وبالتالي على القرآن الكريم.[[131]](#footnote-131)

بدأ الاهتمام الجدّيّ بالتراث الشعبيّ يأخذ منحًى جديدًا، خاصّة بعد سلسلة الهزائم الّتي مُني بها العرب، والتحوّلات السياسيّة والفكريّة الّتي أدّت إلى ظهور أنظمة جمهوريّة وانهيار الحكم الملكيّ. هذه التحوّلات شجّعت على الاهتمام بالتراث، واعتبرته مصدر وحي هامًّا كونه مرتبطًا بالحياة الواقعيّة ونظرًا لاعتباره إرثًا قوميًّا هامًّا.[[132]](#footnote-132) وتجلّى ذلك في تزايد الدراسات العلميّة المختصّة الّتي بدأت تظهر في بعض الدول العربيّة. ويتمثّل ذلك في كتاب أحمد تيمور (1871-1930) **الأمثال العامّيّة والكتابات العامّيّة** و**خيال الظلّ واللعب والتماثيل المصوّرة**، وتمّ إصداره بعد وفاته عام (1953). وكذلك كتاب أحمد أمين (1886-1954) **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصريّة** عام (1953). وبعد تولّيه الإدارة الثقافيّة بوزارة المعارف، عام (1945)، أنشأ ما عُرف باسم "الجامعة الشعبيّة" بدافع قوميٍّ، ولنشر الثقافة بين الشعب عن طريق المحاضرات والندوات. ونشطت أيضًا حركة ترجمة للمؤلّفات الهامّة الّتي تبحث في مجال التراث، عن لغات عديدة.[[133]](#footnote-133) وعقد مؤتمرات نادت في حفظ وجمع التراث وكيفيّة العناية به والعمل على إنشاء هيئات علميّة على المستوى القوميّ مثل معاهد للدراسات الفولكلوريّة العربيّة وأرشيف قوميّ، والعمل على عقد لقاءات عربيّة وعالميّة حول التراث الشعبيّ.[[134]](#footnote-134)

والملاحظ أنّ فترة الستينيّات من القرن الماضي تعتبر فترة الاهتمام الرسميّ بالتراث لدى غالبيّة الدول العربيّة. والسبب في ذلك هو ازدياد التحديّات الّتي كانت تتعرّض لها هذه الدول، سواء أكانت تحديّات اقتصاديّة أو اجتماعيّة أو ثقافيّة؛ ممّا أدّى إلى ازدياد دعم هذه الدول مادّيًّا ومعنويًّا للجهود الشعبيّة المحلّيّة في هذا المضمار، للحفاظ على الهويّة الثقافيّة والحضاريّة للمجتمع العربيّ. ويتبيّن ذلك في ظهور مؤسّسات رسميّة محليّة تشكّلت للقيام بدورها في حفظ التراث المحليّ.[[135]](#footnote-135) وإنشاء المتاحف المختلفة في بعض الأقطار العربيّة.[[136]](#footnote-136) ويأتي هذا التوجّه المحلّيّ خوفًا من فقدان دولة ما شيئًا من تاريخها، فيكون الاعتماد في هذه الحالة على الممارسات التراثيّة السائدة في المنطقة للكشف عن التاريخ الاجتماعيّ والفكريّ والسياسيّ لتلك الدولة.

مع بداية الألفيّة الثالثة، ازدادت المناداة بحفظ التراث وتوثيقه محليًّا وتدوينه، ولعلّ **العولمة** (globalization) هي الدافع الأساسيّ الّذي يقف خلف زيادة الاهتمام به، والسعي وراء جمعه وحفظه والتعريف به كمظهر من مظاهر الحفاظ على الهويّة الثقافيّة.[[137]](#footnote-137)

وبناءً على ذلك اتّجه الاهتمام بالتراث اتّجاها وطنيّا بعد أن كان اهتمامًا قوميًّا عربيًّا.

**3.2.4. التراث الشعبيّ الفلسطينيّ وأهمّيّته**

التراث الشعبيّ هو أحد أهمّ مصادر الهويّة بالنسبة للفلسطينيّين خاصّة في ظلّ الأوضاع السياسيّة الّتي تهدّد وجودهم. هذا الارتباط العميق عبر التاريخ لا يمكنّهم فقط من تحمّل الظروف الصعبة الّتي يواجهونها في الوقت الحاضر بل يعطيهم أيضًا الثقة بالمستقبل. لهذا فالتراث مهمّ بالنسبة للفلسطينيّين، إذ يدعم وحدتهم كشعب واحد متماسك على الرغم من فروق الجنس والعمر والدين والموقع.[[138]](#footnote-138)

لقد مرّ المجتمع الفلسطينيّ خلال القرن العشرين بعمليّة إعادة بناء الهُويّة الوطنيّة والذاكرة الجماعيّة. فقد رأى الفلسطينيّون في سرد الماضي أداة هامّة في خلق هُويّة وطنيّة وتحقيق رؤيتهم للمستقبل، بحيث يكون للجيل الشابّ دور كبير في ذلك. وفي هذا الصدد يقول عبد اللطيف البرغوثي إنّ تربية المجتمع للجيل الشابّ على تراثه الثقافيّ أمر حيويّ للمجتمع نفسه الّذي يبحث عن هويّته في الحاضر ويخطّط لمستقبله.[[139]](#footnote-139)

وإذا ما نظرنا إلى تاريخ تطوّر الاهتمام بالتراث الفلسطينيّ فإنّ الدارسين[[140]](#footnote-140) لهذا التاريخ قسّموه إلى ستّ مراحل، ولكن بما أنّ الدراسة تؤكّد أنّ بدايات الاهتمام بالتراث في أدب الأطفال، ازداد بعد عام (1987)، بشكل ملحوظ، فقد رأينا أنّه من المناسب أن نقسّمه إلى أربع مراحل، نفصّل الحديث عنها فيما يلي:

**3.2.4.2. التراث الشعبيّ الفلسطينيّ في مرحلة الاستشراق (حتّى 1948)**[[141]](#footnote-141)

بدأ اهتمام بعض الباحثين الأجانب في البلاد العربيّة في ظلّ الاستعمار،[[142]](#footnote-142) وفي هذا السياق نشطت حركة الاستشراق[[143]](#footnote-143) في فلسطين، وقد جمع المستشرقون الأوروبيّون أثناء تواجدهم مقدارًا كبيرًا من التراث الشعبيّ، لكن صدرت عشرات المؤلّفات الّتي لم يكن فيها وصف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ إلّا أمرًا عارضًا، فيما ارتكزت أبحاثهم على التوراة والإنجيل.[[144]](#footnote-144) وفي فترة لاحقة، عندما بدأت ملامح علم الفولكلور في التبلوّر والتحديد، بدأ بعض المستشرقين يظهرون اهتمامهم بالتراث الفلسطينيّ. وتعدّ الباحثة الفنلنديّة هيلما جرانكفست Hilma Granqvist في مقدّمة الباحثين الفولكلوريّين الّذين أجروا دراسات معمّقة وشاملة للمجتمع الفلسطينيّ بين الأعوام (1925-1947)، وكانت حصيلة أبحاثها ثلاثة مؤلّفات: **الميلاد والطفولة عند العرب،** و**معضلات الأطفال عند العرب،** و**تقاليد الزواج في قرية فلسطينيّة** في جزأين.[[145]](#footnote-145)

العالِم الألماني جوستاف دالمان Gustav Dalman، أصدر، خلال الأعوام (1928-1942)، سبعة مجلّدات بعنوان **العمل والعادات في فلسطين** *Arabit Und Sitte in Palastina*، والّذي وصف فيه جميع نواحي الحياة الفلسطينيّة اليوميّة. وأصدر كتابًا آخر يضمّ أبحاثًا ووصفًا للأغاني الشعبيّة في فلسطين والأردنّ وسوريّة بعنوان **ديوان فلسطين** *Palastinische Diwan*.

في هذه المرحلة استمرّ المستشرقون الأوروبيّون في دراساتهم للتراث والحياة الشعبيّة الفلسطينيّة. ويقول كناعنة إنّ عددًا قليلًا من الدارسين الفلسطينيّين[[146]](#footnote-146) انضمّ إلى هؤلاء المستشرقين ونشر أبحاثه في **مجلّة جمعيَة الدراسات الشرقيّة الفلسطينيّة**[[147]](#footnote-147)*Journal of Palestinian Oriental Society.* ويضيف كناعنة أنّ السبب في عدم اهتمام الدارسين الفلسطينيّين في التراث في تلك الفترة، كان خوفًا على اللغة العربيّة الفصحى.[[148]](#footnote-148)

وما يهمّنا في هذا الحديث هو الباحث الفلسطينيّ توفيق كنعان (1882-1964)، والدور الّذي قام به كجامع ودارس للفولكلور الفلسطينيّ. ويقول كناعنة إنّ الفضل الأعظم لتوفيق كنعان يكمن في الهدف من جمع التراث وطريقة توظيفه، فقد كانت دوافعه علميّة توثيقيّة ووطنيّة، وهذا مكّنه من إنجاز نقلة نوعيّة، في الاهتمام بالتراث الفلسطينيّ، لهذا يكون توفيق كنعان، برأي الباحثين، بالنسبة لأعماله وكتاباته، "الأب الروحيّ والمؤسّس الأوّل للحركة الفولكلوريّة الفلسطينيّة بلا منازع".[[149]](#footnote-149)فقد كان ينشر دراساته باللّغة الإنجليزيّة في **مجلّة فلسطين الطبّيّة**، *Medical Journal Palestine* وشملت اهتماماته الخرافات، والطبّ الشعبي، والمواسم، والأعياد، ومقامات الأولياء، والأمثال الشعبيّة، والبيت الشعبيّ الفلسطينيّ.

**3.2.4.3. مرحلة ما بعد النكبة (1948-1967)**

بعد قيام دولة إسرائيل وأثناء الفترة الواقعة ما بين (1948-1967)، لجأ قسم كبير من الفلسطينيّين إلى الدول المجاورة، وحملوا معهم التراث. كان هذا التراث، كما يقول مهوّي، في مقدّمة كتابه **من نسي قديمه تاه**، مصدر قوّة وصمود لهم في غربتهم.[[150]](#footnote-150) لهذا تزايد الوعي بشأن الهويّة الفلسطينيّة، وظهر بشكل خاصّ لدى فلسطينييّ الشتات، فقد التجأوا إلى تعميق الارتباط بالوطن والتراث وإعادة "إنتاج الوطن" في المخيّمات. وبدأ البحث الفولكلوريّ الفلسطينيّ يشقّ طريقه من أجل الدفاع عن الهويّة، خصوصًا في ظلّ بروز منظّمة التحرير الفلسطينيّة منذ عام (1964).[[151]](#footnote-151)

أمّا الفلسطينيّون الّذين بقوا في إسرائيل فقد انقطعوا عن باقي المجتمع الفلسطينيّ، بعد أن تهجّر معظمهم، وغدا الفلسطينيّون أقليّة، بعد أن كانوا أكثريّة ساحقة قبل قيام دولة إسرائيل. وفرض عليهم حكم عسكريّ حتّى عام (1966)، ولم يسمح لهم، حسب الأوامر العسكريّة، بالخروج من مدنهم وقراهم إلّا بتصاريح من الحاكم العسكريّ.

* + - 1. **مرحلة ما بعد النكسة (1967 وحتّى 1986)**

يؤكّد كناعنة بأنّ حرب (1967) كانت بداية مرحلة جديدة في تاريخ تطوّر الحركة الفولكلوريّة الفلسطينيّة، إذ تزامنت مع اتّساع حركة التحرّر الوطني وإقامة العديد من المؤسّسات الفلسطينيّة الوطنيّة الّتي اختصّ الكثير منها بصيانة التراث الفلسطينيّ.[[152]](#footnote-152) وكان أهمّ هذه المؤسّسات "جمعيّة إنعاش الأسرة" في البيرة. كان في مقدّمة أهدافها إحياء التراث الشعبيّ الفلسطينيّ وحفظه من الضياع والتحوير. وانبثقت عنها "لجنة الأبحاث الاجتماعيّة والتراث الشعبيّ الفلسطيني"[[153]](#footnote-153) الّتي تأسّست عام (1972)، وقامت بإصدار مجلّة **التراث والمجتمع**. وتعتبر هذه المجلّة فريدة من نوعها إذ تعنى بالتراث الفلسطينيّ ودراسته وتحليله.[[154]](#footnote-154) وما زالت هذه الجمعيّة تعمل إلى يومنا هذا.[[155]](#footnote-155) وزاد الاهتمام بالتراث بعد عام (1967) حينما نادت منظّمة التحرير الفلسطينيّة بالاهتمام به، بعد أنْ أصبحت الممثّل الفعّال للشعب الفلسطينيّ. وفي نفس الوقت اقتنع الفلسطينيّون بأنّ الطريق إلى التّحرر الوطنيّ لا تأتي إلّا عن طريق أخذ أمورهم بأيديهم وتقرير مصيرهم بأنفسهم بدلًا من الاعتماد على الدول العربيّة.[[156]](#footnote-156)وفي أواخر الستينيّات من القرن الماضي بدأت تظهر بعض الأعمال الأكاديميّة حول دراسة التراث الفلسطينيّ.[[157]](#footnote-157)

أمّا فلسطينيّو الداخل فقد اعتبروا أنّ وضعهم في إسرائيل كأقليّة فلسطينيّة، على أرض وطنهم، يشكّل تهديدًا لوجودهم؛ وبالتالي فقد ازداد اهتمامهم بالحفاظ على هُويّتهم وتراثهم. وقد رأوا في الاهتمام به بديلًا للنشاط السياسيّ؛ فلجأوا إلى التعبير عن أنفسهم من خلال التراث، ودعم فرق الدبكة والرقص والموسيقا الشعبيّة والمهرجانات الفلكلوريّة والندوات والمؤتمرات.[[158]](#footnote-158)وفي عام (1984) أسّس صالح برانسي (1928-1999) **مركز إحياء التراث العربيّ** في الطيبة المثلّث، كان هدفه الحفاظ على التراث الفلسطينيّ. وبادر هذا المركز إلى إقامة المهرجانات والمؤتمرات التراثيّة، وكان أهمّها **مؤتمر القدس العالميّ للتراث الشعبيّ الفلسطيني** عام (1987)، وإنشاء مُتحف تراثيّ في بلدة سخنين، وإصدار العديد من الدراسات التراثيّة.  ويعتبر توفيق زيّاد (1929-1994) أحد الّذين اهتمّوا بتجميع التراث. لقد أوضح زيّاد سبب اهتمامه هذا في كتابه **صور من الأدب الشعبيّ الفلسطيني** (1974)، وتحديدًا تحت عنوان "لننقذ أدبنا الشعبيّ من خطر الضياع"، فهو يرى أنّ التراث من إبداع الشعب نفسه، وأنّ هذا النتاج كان دائمًا خاضعًا لتعديل الأجيال القادمة، لأنّه مهدّد بخطر الضياع، ولهذا علينا الحفاظ عليه من خلال جمعه وتدوينه. ويرى زيّاد أنّ معرفة الجيل الشابّ لتراثه هو أمر ضروريّ له لينشأ على تقاليد إنسانيّة ووطنيّة.[[159]](#footnote-159)كما كتب زيّاد سلسلة مقالات حول التراث الفلسطينيّ، بين الأعوام (1967-1970)، نشرها في مجلّة **الجديد** الّتي كانت تصدر في حيفا. وأصدر دراسة تحت عنوان **عن الأدب والأدب الشعبيّ في فلسطين** عام (1970)، و**يوميّات نصراويّ في الساحة الحمراء** عام (1973)، ومجموعة قصص من التراث الفلسطينيّ عنوانها **حال الدنيا** عام (1975).

ويشكّل توظيف التراث عند توفيق زيّاد، في قصائده، ظاهرة دلاليّة ذات أهمّيّة كبيرة لما فيها من زخم كمّيّ ونوعيّ. وقد تمثّل ذلك في توظيفه للحكايات، والأغاني الشعبيّة، والعادات والتقاليد، والأمثال الشعبيّة.[[160]](#footnote-160)

كما لجأ الأدباء الفلسطينيّون في الداخل إلى توظيف التراث في كتاباتهم أمثال إميل حبيبي (1921-1996)، وجمال قعوار، وتوفيق فيّاض، وسميح القاسم (1939-2015)، وغيرهم من الّذين استوحوه في أعمالهم للتعبير عن قضايا وطنيّة.[[161]](#footnote-161) ويؤكّد كناعنة أنّ الحركة الفولكلوريّة الفلسطينيّة جزء من حركة التحرّر الوطنيّ الفلسطينيّ، ونجاح الحركة الفولكلوريّة بعد حرب (1967) ما هو إلّا انعكاس لنجاح حركة التحرّر الوطنيّ من أجل تثبيت الهويّة الوطنيّة.[[162]](#footnote-162)

**3.2.4.5. مرحلة ما بعد الانتفاضة الأولى وحتّى يومنا هذا**

اندلعت الانتفاضة الأولى في أواخر عام (1987)، وزادت أحداثها من حدّة الإحساس الوطنيّ وارتفاع المشاعر القوميّة بشكل خاصّ لدى الكتّاب الفلسطينييّن، وبالتالي ازداد الاهتمام بالتراث الفلسطينيّ والمناداة في جمعه وحفظه،[[163]](#footnote-163) إذ رأى الفلسطينيّون الانتفاضة كمرحلة جديدة محدّدة وواضحة المعالم، في مسيرة نضالهم ضدّ الاحتلال، ونظروا إليها كأسلوب حياة جديدة وكحالة نفسيّة مختلفة.[[164]](#footnote-164) فالانتفاضة من ناحية كانت ذُروة الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة، إذ يؤكّد كناعنة أنّ بوادر بدايات تكوّن الوحدة المسمّاة بالشعب الفلسطينيّ، بدأت عمليًّا بعد عام (1967)، إنّما كان ظهورها بشكل علنيّ بعد الانتفاضة الأولى (1987). كما يقول كناعنة: "إنّ الخطر الّذي يواجهه الفلسطينيّون اليوم؛ هو خطر انحلال الهُويّة الفلسطينيّة وضياعها. الخطر ليس خطر الإبادة الجسديّة ولا خطر ضياع الأرض، وإنّما خطر الذوبان نتيجة ضياع الهُويّة".[[165]](#footnote-165) وبالتالي التفت الكتّاب الفلسطينيّون بشكل جدّيّ، إلى أهمّيّة حفظ التراث الفلسطينيّ تلك الفترة، فقام الباحثان إبراهيم مهوّي وشريف كناعنة، عام (1989)، بجمع الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة ونشرها في كتاب **قول يا طير** *Speak, Bird, Speak Again* بالّلغة الإنكليزيّة، وأعيد ترجمته للعربيّة عام (2001). ويعدّ كتاب **قول يا طير** مرجعًا هامًّا لما يحويه من حكايات شعبيّة فلسطينيّة. وأكدّ الباحثان، في مقدّمة الكتاب، أنّ هدفهما من جمع الحكايات هو صون الذاكرة الجماعيّة للشعب الفلسطينيّ وتعزيز هويّة فلسطين الثقافيّة، وبصورة خاصّة لدى الأجيال الناشئة الّتي تعيش تحت واقع الاحتلال وكذلك واقع الشتات وما ينجم عنه من اغتراب عن تقاليد هذا المجتمع ومخزونه.[[166]](#footnote-166) وأصدرت الباحثة البريطانيّة شيلا وير Shelagh Weir عام (1989)، كتاب *Palestinian folk costume* والّذي صدر عن المتحف البريطانيّ في المملكة المتّحدة. كما تبنّى **مركز إحياء التراث العربيّ** في الطيبة، عام (1992)، مبادرة لمشروع الحفاظ على الهُويّة الموحّدة للفلسطينييّن؛ فعقد مؤتمرًا في القدس بعنوان **المؤتمر العالميّ الأوّل للفلكلور الفلسطينيّ** عام (1994)، بهدف إيصال "صوت الحركة الفلكلوريّة الفلسطينيّة، ومن خلالها صوت الشعب والثقافة الفلسطينيّة، إلى باقي العالم".[[167]](#footnote-167)

استمرّ الاهتمام بالتراث الفلسطينيّ مع إعلان اتّفاقيّة أوسلو عام (1993)، وقيام السلطة الفلسطينيّة، وبالتالي أخذت المؤسّسات الوطنيّة على عاتقها الاستمرار بالاهتمام به والحفاظ عليه. بإمكاننا أن نقول إنّ الحركة الفولكلوريّة الفلسطينيّة جزء من حركة التحرّر الوطنيّ الفلسطينيّ، مشت في خطّ موازٍ لمسيرتها وعانت من نفس المشاكل، وواجهت نفس الصعوبات.

**3.3. أشكال التراث الشعبيّ**

**3.3.1. تقديم**

في هذا الموضع سنقوم باستعراض أهمّ أنواع التراث الشعبيّ، وسنقتصر هنا على أكثر الأنواع شيوعًا في الأدب بشكل عامّ، وفي أدب الأطفال الفلسطينيّ بشكل خاصّ. فبعد قراءة مجموعة كثيرة من النصوص الموجّهة للأطفال، وجدنا، عند اختيارنا للعيّنة، أنّ الكتّاب وظّفوا أهمّ أشكال التراث الشعبيّ وهي الحكاية الشعبيّة، والمثل الشعبيّ، والأغنية الشعبيّة. هذا لا يعني أنّهم لم يوظّفوا أشكالًا أخرى من التراث الفلسطينيّ، إنّما كان توظيفهم عرضيًّا لا يفي بغرض الدراسة. لهذا لن نطيل الشرح هنا إلّا فيما نراه يناسب بحثنا. فهناك دراسات كثيرة قامت بشرح مفصّل لأنواع التراث الشعبيّ.[[168]](#footnote-168) أمّا التجديد في هذا الفصل فيكمن في أنّنا خصّصنا فيه بندًا لتعريف أشكال التراث الشعبيّ الفلسطينيّ.

**3.3.2. الحكاية الشعبيّة**

**3.3.2.1. مفهوم الحكاية الشعبيّة**

قبل أن نشرح ما هو مفهوم الحكاية الشعبيّة، لا بدّ لنا أن نوضّح هنا أنّ هذه الدراسة تفرّق بين الحكاية الخرافيّة والحكاية الشعبيّة.[[169]](#footnote-169) لذلك، ومنعًا للالتباس، سنقوم باستعراض سمات الحكاية الشعبيّة فقط.

تعتبر الحكاية الشعبيّة من أقدم الموضوعات الّتي عرفها الإنسان، فهي أحد أشكال التعبير الجماعيّ الّتي عبّرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها.[[170]](#footnote-170)نبيلة إبراهيم عرّفت الحكاية الشعبيّة على أنّها الخبر الّذي يتّصل بحدث قديم، ينتقل عن طريق الرواية الشفويّة من جيل لآخر. وهي خلق حرّ للخيال الشعبيّ ينسجه حول حوادث مهمّة وشخوص ومواقع تاريخيّة.[[171]](#footnote-171) كما أنّ الحكاية الشعبيّة بمرونة بنيتها، تخضع للحذف، والإضافة، والتبديل، والتداخل في عناصرها وموتيفاتها، ما بين الحكاية الواحدة أو حكايات أخرى، تبعًا لعوامل التغيير الاجتماعيّ والثقافيّ. ومع هذه المرونة للحكاية الشعبيّة، إلّا أنّ وظيفتها تبقى كما هي لا تتغيّر، على حدّ قول الباحث حسّونة: "قد تختلف القصص في الموضوع من مكان إلى مكان، وقد تتغيّر ظروف الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد إلى بلد".[[172]](#footnote-172)

تعتبر الحكاية الشعبيّة وسيلة تعبير إنسانيّة، وهي نمط أدبيّ اختاره الإنسان ليكون إطارًا ينقل به أفكاره ومعتقداته وفلسفته، في غلاف من التسلية والتشويق، يجعل الحفاظ عليها أمرًا طبيعيًّا، وحتميًّا. وتمثّل الحكاية الشعبيّة جانبًا من ثقافة الشعب وحياته الروحيّة، فضلًا عمّا تحمله من لمحات تاريخيّة لها دلالتها الخاصًة، وعادة ما تكون لغتها بسيطة.[[173]](#footnote-173)

**3.3.2.2. سمات الحكاية الشعبيّة**

يخضع المبنى الفنّيّ للحكاية الشعبيّة لسمات ومقوّمات شبه ثابتة. ويعتبر الباحث الدنماركيّ أكسل أولريك Axel Olreik أوّل من تحدّث عنها، بعد أن قام بإجراء أبحاثه، عام (1909)، حول الحكايات الشعبيّة الأوروبيّة والإسكندنافيّة بشكل خاصّ. وتعرف هذه السمات "بقوانين أولريك القصصيّة"[[174]](#footnote-174). تؤكّد الباحثة عليزة شنهار עליזה שנהר أنّ هذه القوانين تناسب أيضًا أدب الأطفال.[[175]](#footnote-175) لهذا سنشير في هذا الموضع إلى أهمّ هذه القوانين المركزيّة الّتي تناسب دراستنا:

1. **قانون البداية والنهاية** (the Law of Opening and the Law of Closing) لكلّ حكاية شعبيّة بداية، يحاول الراوي فيها استقطاب الاهتمام وشدّ انتباه المستمعين. وتعدّ جملة الاستهلال التقليديّة للحكاية الشعبيّة "كان يا ما كان في قديم الزمان"، افتتاحيّة متعارف عليها في الحكاية الشعبيّة. وتنتهي الحكايات الشعبيّة غالبًا بنهايات سعيدة.
2. **قانون التكرار** (the Law of Repetition) يتكرّر في الحكايات الشعبيّة موقف معيّن وإبرازه والتأكيد عليه، ليتسنّى للمستمع مشاركة البطل وجدانيًا.

**ج. قانون التضادّ** (the Law of Contrast) تحوي الحكايات الشعبيّة شخصيّات خيّرة مقابلها شخصيّات شريرة.

**ه. قانون اثنين في المشهد** (the Law of Two to a Scene) عادة فإنّ الأبطال في الحكاية الشعبيّة ثلاثة، إيجابيّ وسلبيّ وحياديّ، وفي ذروة الحكاية ينضمّ البطل الحياديّ إلى البطل الإيجابيّ ليقهرا البطل السلبيّ ويتغلّبا عليه.

**3.3.2.3. الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة**

ارتبطت الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة بعدّة مؤثّرات أهمّها: العامل التاريخيّ؛ إذ حملت الحكايات أفكارًا وحقائق تتعلّق بالعصور القديمة. كما أنّ للعامل الجغرافيّ أثرًا عميقًا في بناء الحكاية، فكلّها من البيئة الفلسطينيّة. التأثير الدينيّ مرتبط كذلك بالحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة؛ إذ يؤثّر الدين كثيرًا على مضمون الحكاية، والعبرة منها. كما وتأثّرت الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة بالأوضاع السياسيّة والاقتصادية؛ فما يصيب الشعب من هزّات يترك أثره في الحكاية.[[176]](#footnote-176)

كما ضمّت الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة، ضمن جوانبها وعلى امتداد مسارها التاريخيّ، ألوانًا من الصور وعلى اختلاف مستوياتها الاجتماعيّة، فكانت محاكاة حيّة للتغيير الاجتماعيّ من خلال حقّ الإنسان في الحريّة والامتلاك وإظهاره لمهارته الّتي تتمثّل في حريّة إرادته وتصوّراته من خلال طموحاته. ويؤكّد حسوّنة أنّ الحكاية الشعبيّة هي أحد الملامح الأساسيّة في إبراز الصلة التاريخيّة والحيّة للشعب الفلسطينيّ.[[177]](#footnote-177)ويضيف حسّونة أنّ أهمّ سمات الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة، هي اللهجة الفلسطينيّة التي تبدو واضحة فيها.

* + 1. **المثل الشعبيّ**
       1. **مفهوم المثل الشعبيّ**

تؤكّد ويندي بيفير Peffer Wendyفي كتابها *The Proverb* أنّ تعريف المثل الشعبيّ هو مهمّة صعبة جدًّا، ذلك "أنّه جزء متمّم للغتنا المتداولة يوميًّا، فقد نشأنا على سماعه واستعماله معبّرين بذلك عن حاجاتنا، وبالتالي لا نجد تعريفًا دقيقًا للمثل".[[178]](#footnote-178) في حين تعرّف نبيلة إبراهيم الأمثال الشعبيّة على أنّها تلك الأقوال المأثورة الّتي تلخّص تجربة أو فكرة فلسفيّة.[[179]](#footnote-179) أمّا فينيجان Finnegan فيرى أنّ الأمثال تمتاز بأنّها اصطلاح مختصر ذو صبغة تختلف عن كلامنا، بأسلوبه المجازيّ المليء بالاستعارات.[[180]](#footnote-180) ويرى سليم المبيّض في كتابه **ملامح الشخصيّة الفلسطينيّة في أمثالها الشعبيّة** أنّ المثل الشعبيّ هو وليد تجربة عقلانيّة واعية رصدت بتدبّر وحكمة.[[181]](#footnote-181) أمّا خوري فيرى أنّ أفضل تعريف للمثل الشعبيّ هو ما جاء به مغنيّة في التمهيد لكتابه **معجم الأمثال الليبيّة** وهو أنّ "المثل الشعبيّ هو لون من ألوان الأدب العامّيّ؛ يمتاز بعابرته الموجزة البليغة، وأسلوبه البسيط ومعناه القريب الواضح"[[182]](#footnote-182).

ويعرّف حسّونة الأمثال الشعبيّة على أنّها أقوال حكيمة بليغة عميقة المعنى، دقيقة التصوير، تجري على ألسنة العامّة ببساطة وسهولة، وهي خلاصة تجربة عميقة تكوّنت عبر الزمن الطويل وانتقلت متوارثة جيلًا بعد جيل حتّى وصلت إلينا معبّرة تعبيرًا صادقًا عن المعنى المراد.[[183]](#footnote-183)

* + - 1. **سمات المثل الشعبيّ**

الأمثال الشعبيّة من أكثر أنواع التراث الشعبيّ انتشارًا وتداولًا؛ إذ يلعب المثل الشعبيّ دورًا هامًّا في إبراز القيم الاجتماعيّة والاقتصاديّة في المجتمع، فمن خلال تداوله يسعى العامّة إلى تعميق معاييرهم الأخلاقيّة، وعاداتهم وتقاليدهم ونظرتهم إلى الأمور، لذلك كانت الأمثال الشعبيّة دالّة على التراث الحضاريّ.[[184]](#footnote-184)وفي ذلك، حدّد الباحث حاييم فايس חיים וייס [[185]](#footnote-185) سمات رئيسيّة للمثل الشعبيّ وهي: انتشار المثل (currency)؛ وتكراره (repetition)؛ استخدام كلمات قديمة (old fashion words)؛ كما وله إيقاع (rhyme)؛ وينطوي على استعارة (metaphor). أمّا خوري فقد أضاف على هذه السمات سمات أخرى منها: تعليميّ (didactic) ويوحي بحكمة (wisdom)؛ ويسهل حفظه وتذكّره (memorable)؛ وينقل حقيقة معروفة (expressing a truth)[[186]](#footnote-186).

* + - 1. **المثل الشعبيّ الفلسطينيّ**

المثل الشعبيّ الفلسطينيّ ناتج عن تداخل عوامل تاريخيّة، وجغرافيّة، وأدبيّة، واقتصاديّة، وماديّة ممزوجة بالعادات والتقاليد التابعة للشعب، وبالمستوى الفكريّ للمجتمع. وبالتالي فإنّ الأمثال الشعبيّة تعبّر عن حياة الناس وأحاسيسهم، إذ أنّها تنبع من واقع البيئة.

أبو حنّا يرى أنّ الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة تكوّنت إثر حدث معيّن أو حكاية ما.[[187]](#footnote-187) أمّا إبراهيم عبّاس فيقول إنّ الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة تكوّنت نتيجة لأصداء مترسّبة في الوجدان الشعبيّ، وهو سجلّ لتجارب الحياة وسبيل للتعبير عنها، وانعكاس لما لدى الشعب من عادات، ومعتقدات، ومشاغل ومناسبات، وأعمال على مستوى الأفراد وعلى مستوى الجماعة.[[188]](#footnote-188) الباحثة فاطمة شقير طرحت عدّة مميّزات للمثل الشعبيّ الفلسطينيّ ومنها[[189]](#footnote-189):

1. تأكيد الحركة الدائمة في الحياة، والحاجة إلى استمراريّة الحياة البشريّة حتّى يصل إلى متطلّباتها. فالتغيير هو جزء أساسيّ من الحياة. مثال على ذلك كما جاء في المثل الشعبيّ التالي: "فش إشي أبدي"[[190]](#footnote-190)
2. التركيبة المتناقضة للكلمات في نفس المثل: "لا طويل ولا قصير ولا مقمّط بالسرير".[[191]](#footnote-191)
3. تعكس أمثالنا الشعبيّة الفلسطينيّة الحياة اليوميّة للشعب الفلسطيني بمعتقداته، وسبل تعبيره عن الحياة الاجتماعيّة: "لا كلام على الطعام".[[192]](#footnote-192)
4. تتميّز أمثالنا الشعبيّة بالبلاغة، وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال: "مثل البسّ بسبع أرواح".[[193]](#footnote-193)
   * 1. **الأغنية الشعبيّة**
        1. **مفهوم الأغنية الشعبيّة**

الأغنية الشعبيّة (volkslied)[[194]](#footnote-194)، كما عرّفها فوزي العنتيل، هي قصيدة غنائيّة ملحّنة، مجهولة النشأة. نشأت بين العامّة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانًا طويلة.[[195]](#footnote-195) وتتّسم الأغنية الشعبيّة بالعديد من الظواهر الاجتماعيّة المختلفة، وهي أصدق من الشعر الفصيح في التعبير عن عادات الشعب، وتقاليده، وطقوسه في المناسبات المختلفة وذلك لقربها من المجتمع من ناحية، ولارتباطها بالعرف الاجتماعيّة والتقاليد من ناحية أخرى.[[196]](#footnote-196) في حين يعرّف حسونة الأغنية الشعبيّة على أنّها إحدى فروع الأدب الشعبيّ، إذ ترتبط الأغنية الشعبيّة ارتباطًا وثيقًا وواضحًا بالبيئة الّتي وجدت فيها، وبالظروف الّتي قيلت فيها إلى أن تصبح شائعة متداولة. ويضيف الباحث خوري أنّ أهمّ ما يميّز الأغنية الشعبيّة هو اتّصالها المباشر بالّلحن، واختصاصها بالأداء الصوتيّ، والتفعيل الحركيّ في معظم الأحيان.[[197]](#footnote-197)

* + - 1. **سمات الأغنية الشعبيّة**

يعرض علي الخليلي أهمّ سمات للأغنية الشعبيّة؛[[198]](#footnote-198) وهي أنّها تتّسم بقصر الجُمل، وتعتمد لحنًا شعبيًّا قديمًا، مميّزًا بالتواصل، كما تحتوي داخل هذا الّلحن على مضمون شفويّ بالّلهجة العامّيّة. ويضيف أنّ الأغنية الشعبيّة تعتمد في تأثيرها على الموسيقا، ولكلّ أغنية نمط موسيقيّ معيّن يعتمد على بحر من بحور الشعر.[[199]](#footnote-199) ويضيف الخليلي أنّ الأغنية الشعبيّة تتّسمّ بسهولة الّلغة ورقّة الألفاظ، إذ لا نعرف لها مؤلّفًا أو زمانًا.

**3.3.4.3. الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة**

يعرّف حسّونة الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة على أنّها فنّ من فنون الأدب الشعبيّ، نشأت بالّلهجة العربيّة الفلسطينيّة الدارجة، أبدعها واحد أو أكثر من مبدعي التراث في وقت مضى، وصادفت صدى في نفوس معظم أبناء الشعب الفلسطينيّ لأنّها جاءت معبّرة عمّا يجول في خواطرهم، فشاعت بينهم وظلّت أجيالهم تتناقلها من جيل بعد جيل، فصارت مجهولة المؤلّف مملوكة للشعب معبّرة عن وجدانه الجماعيّ.[[200]](#footnote-200)كما أنّها تتسمّ بقصر الجُمل، والجاذبيّة الّلحنيّة والإيقاعيّة.[[201]](#footnote-201) أمّا خوري فيؤكّد أنّ الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة قد مرّت بعدّة مراحل وهي الكلاسيكيّة؛ والرومانسيّة؛ والواقعيّة؛ والواقعيّة الاشتراكيّة.[[202]](#footnote-202) وبين السنوات (1948-1967)، والّتي شهدت نكبة فلسطين ومن ثمّ نكسة حزيران، كانت الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّ تعبّر عن النضال الوطنيّ، وبرزت فيها موضوعات الهجرة والمنفى والحنين إلى الوطن.[[203]](#footnote-203) الباحث نمر سرحان طرح عدّة مميّزات للأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة[[204]](#footnote-204) وهي: شيوع الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة في المجتمعات الشعبيّة؛ وأنّها تنتقل من خلال الرواية الشفوية؛ وتبلغ أوجها في المجتمعات الشعبية؛ وتتّسم بالمرونة؛ مؤلّفها مجهول.

**الفصل الرابع**

**توظيف الحكاية الشعبيّة في أدب الأطفال الفلسطينيّ**

**4.1. تقديم**

هذا الفصل تمّ تقسيمه إلى فترتين؛ الفترة الأولى ما بين (1967) و (1987)، والفترة الثانية منذ (1988) وحتّى يومنا هذا. هذا التقسيم يتلاءم مع الباب النظريّ.

إنّ دراسة توظيف الحكاية الشعبيّة في أدب الأطفال الفلسطينيّ تتطلّب التركيز على مدى محافظة الكاتب على سمات الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة، ومدى توفيقه في جعل الحكاية تتناسب مع الظروف الاجتماعيّة والثقافيّة. كما لا بدّ من استيضاح مدى تأثّر القصص بالمبنى الفنّيّ للحكاية الشعبيّة، ونوعيّة التقنيّات الّتي استخدمها الكاتب في هذه القصص.

من أجل مناقشة طرائق توظيف الحكاية الشعبيّة في أدب الأطفال الفلسطينيّ، اخترنا عيّنة من نماذج تمثّل قطاعات الأدب الفلسطينيّ المختلفة، وقمنا بمقارنتها بكتاب **حكايات شعبيّة فلسطينيّة** (1978)، للكاتب نمر سرحان، وكتاب **قول يا طير** (2001) للباحثين شريف كناعنة وإبراهيم مهوّي، إذ يُعدّ هذان الكتابان مصدرًا أساسيًّا في تجميع الحكايات الشعبيّة.

**4.2. توظيف الحكاية الشعبيّة في الفترة الواقعة بين (1967-1987)**

**4.2.1. تقديم**

في أعقاب نكسة (1967)، واحتلال إسرائيل باقي الأراضي الفلسطينيّة، ازداد اهتمام الأدباء الفلسطينيّين بإبراز الهويّة الفلسطينيّة وتميّزها؛ لهذا وبعد أن كان التوجّه يقوم على الترجمة من التراث العالميّ، أو من التراث العربيّ، في قصص الأطفال، أدرك الأدباء الفلسطينيّون أهمّيّة إحياء التراث الشعبيّ الفلسطينيّ في أدب الأطفال، من خلال إعادة صياغة الحكايات الشعبيّة، أو محاكاة المبنى الشكليّ لهذه الحكايات. ونلاحظ أنّ قسمًا منهم قام بإعادة صياغة الحكايات الشعبيّة دون إجراء أيّ تغيير في البناء الفنّيّ، بينما حاول قسم آخر إعادة صياغة الحكايات مع إضافة تغييرات بسيطة في مبنى الحكاية؛ لكي تتلاءم مع روح العصر وتناسب الفئة العمريّة المستهدفة.

**4.2.2. توظيف سمات الحكاية الشعبيّة**

**4.2.2.1. توظيف أسلوب الاستهلال والخاتمة التقليديّة**

شهدت هذه الفترة اهتمامًا كبيرًا من الكتّاب الفلسطينيّين في توظيف أسلوب الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة، بشكل لم يسبق له مثيل. وأخذ الكاتب الفلسطينيّ يبحث عن جذور الحكايات الشعبيّة ويصقلها ويلائمها للأطفال. أظهر الكاتب نمر سرحان اهتمامًا كبيرًا في إعادة صياغة الحكايات الشعبيّة. وهو يؤكّد أهمّيّة ذلك في مقدّمة مجموعته القصصيّة **فنون شعبيّة للأطفال** (1979)، إذ يقول: "إنّ استعادة الحكاية الشعبيّة وقراءتها من جديد على الأجيال الناشئة هي شكل من أشكال استعادة صورة الوطن واستحضارها في الذاكرة".[[205]](#footnote-205) كما أشار الكاتب في مقدّمة المجموعة إلى إنّه يهدف إلى تقريب الحياة الشعبيّة الفلسطينيّة للطفل من خلال هذه الحكايات، وأنّه لم يتدخّل في قوام المادّة الشعبيّة.

قام الكاتب نمر سرحان في إعادة صياغة 17 حكاية شعبيّة فلسطينيّة، اخترنا من هذه المجموعة حكاية "الباطية" الّتي تتحدّث عن حطّاب فقير يدعى "أبو شرخ" يذهب كلّ يوم إلى الغابة فيقطع الأشجار ويبيعها في المدينة لقاء مبلغ زهيد من المال، يشتري به طعامًا لزوجته وبناته وأولاده العشرة. ذات يوم وبينما كان الحطّاب يقطع شجرة قديمة جافّة، خرج له من جوف الشجرة عبد أسود مُخيف المنظر، وراح يحتجّ على فعلة الحطّاب مدّعيًا أنّه يسبّب له إزعاجًا. وينتهي الحوار بين الحطّاب والعبد بأن يزوّج الأوّل ابنته لابن الثاني، مقابل وعاء خشبيّ يُدعى الباطية يعطيه العبد للحطّاب؛ فيكفّ الحطّاب عن تقطيع الخشب، لأنّ للباطية قوّة سحريّة فما إن يطلب منها الّلحم والأرزّ حتّى تمتلئ بهما. ولكن المختار يتحايل على الحطّاب ويسرق الباطية السحريّة بإبدالها بواحدة أخرى شبيهة ولكنّها غير سحريّة؛ فيحزن الحطّاب لذلك ويعود إلى الغابة لتقطيع الخشب وبيعه كي ينفق على أولاده. ويعود "أبو شرخ" مرّة أخرى إلى العبد، فيخبره بالأمر ويتّفقان على أن يزوّج الحطّاب ابنته الثانية لابن العبد الثاني مقابل ديك جنّيّ يبيض ذهبًا. وكما حدث سابقًا، يسرق المختار الديك من الحطّاب، فيعود الحطّاب من جديد إلى الغابةـ ويظهر العبد ويتمّ اتّفاق جديد بينما يلزم الحطّاب بتزويج ابنته الثالثة إلى ابن العبد الثالث مقابل عصا سحريّة. وهنا تبدأ العقدة بالحلّ، فيذهب الحطّاب إلى المختار ويهدّده بالعصا السحريّة ويطلب منه إرجاع الباطية والديك. وفعلًا يعيد المختار ما كان قد سرقه منه. وتنتهي الحكاية بأن جمع الحطاب أفراد عائلته كي يقدّم لهم وجبة شهيّة فيما غرس عصاه أمام البيت.

حرص الكاتب، في حكاية "الباطية"، على إعادة صياغة الحكاية دون تدّخل إلّا في حالات معدودة. إذ ابتدأ الحكاية **بأسلوب الاستهلال** (opening) التقليديّ للحكاية، نظرًا لما للاستهلال من أثر نفسيّ استقباليّ في جذب انتباه الطفل المتلقّي، وحثّه على المضي في الاستماع والقراءة. كما قام بحصر عبارة "يا ما كان" بين شرطتين مسبوقتين بالصيغة الشعبيّة، كأنّ هذه العبارة تعيد القارئ الطفل إلى ماضي الكاتب من خلال تقنيّة **الاسترجاع الفنّيّ** (flash back) الّذي يميّز هذا الأسلوب القصصيّ:

"**كان- يا ما كان- يا مستمعي الكلام، كان** هناك حطّاب فقير جدًّا اسمه أبو شرخ يحمل الفأس كلّ يوم ويذهب إلى الغابة، يقطع الحطب ويحمله على ظهره ويروح يبيعه، فيشتري بثمنه لأولاده شيئًا من الخبز والفجل والزيت".[[206]](#footnote-206)

كما وراعى سرحان **أسلوب الخاتمة** (closing) التقليديّة للحكايات الشعبيّة، إذ لم تنته قصّته دون خاتمة جاهزة من صيغ الماضي، فانتهت الحكاية بالقول:

"فأخذت العصا تضربهم حيثما تُصيب. راحوا يستنجدون وتعالى صراخهم، فطلب منهم أبو شرخ أن يعيدوا إليه الديك والباطية، وإلّا أمر العصا بأن تضربهم ثانية. فأحضروا له الباطية والديك فأخذهما وراح إلى داره. **وطار الطير، الله يمّسي الحاضرين بالخير**".[[207]](#footnote-207)

من الواضح اذن أنّ سرحان حافظ على الإطار الخارجيّ لمحتوى الحكاية دون تدخّل، من خلال توظيفه أسلوبيّ **الاستهلال والخاتمة** للحكايات الشعبيّة.

الكاتب عبد الله عيشان، لديه نفس الدوافع الّتي دعته إلى إعادة صياغة الحكاية الشعبيّة "الطير الأخضر". إذ أعاد صياغة الحكايات الشعبيّة بعنوان **الطير الأخضر وقصص أخرى** (1980). يؤكّد عيشان في مقدّمة المجموعة، على أنّه وبسبب اهتمامه بأدب الأطفال، قام بإعادة صياغة الحكايات الشعبيّة الّتي جمعها من أفواه الرواة والشيوخ، في سبيل المحافظة على التراث وصيانته من الضياع والانتحال والتزييف.[[208]](#footnote-208)

اخترنا من هذه المجموعة حكاية "الطير الأخضر" الّتي تتحدّث عن رجل توفيت زوجته وتركت له طفلًا وطفلة. بالقرب من بيت الرجل كانت تعيش أرملة شريرة، تطمح في الزواج منه. وفعلًا تمكّنت بالخداع والمراوغة من أن تتزوّج من الرجل بعد أن استغلّت طيبة الطفلين. بعد زواجها منه تبدّلت الحياة في البيت، فانقلب العطف والحنان في قلب الأرملة إلى بُغض وكراهيّة، لا سيما بعد أن أنجبت ولدًا وبنتًا. كان الرجل يملك بقرة صفراء تطعمهم جبنًا وعسلًا. ولكن الأرملة الشرّيرة رغبت في التخلّص منها فطلبت من زوجها أن يقوم بذبح البقرة بعد أن ادّعت المرض. لم يهدأ بال الأرملة بعد ذبح البقرة، فقد أرادت أن تتخلّص أيضًا من الولد البكر. في أحد الأيّام وضعت السمّ في الطعام، وحدث ما لم تكن تتوقّع، فقد رجع ابنها وأكل من الطعام المسموم ومات. زادت كراهيّة الأرملة للولد البكر، وفكّرت بطريقة أخرى لتقتله، فأوقدت النار تحت قدر كبيرة مملوءة بماء مغليّ وأدخلت الولد في القدر فمات. وأخذت أخته العظام وحفرت حفرة وارت بها العظام. كانت كلّ يوم تغافل زوجة أبيها وتذهب إلى حيث عظام أخيها تبكي، ثمّ تعود راجعة. ذات يوم شاهدت طيرًا أخضر فعرفت أنّه أخوها. كلّما كانت تلتقي به، كان يرمي لها بالذهب والفضّة. وسمعت زوجة الأب عن هذا الطير فطلبت من ابنة زوجها أن تأخذها إليه لكي تحصل على الذهب والفضّة. بعد أن وصلتا إلى مكان الطير، طلب الطير من الزوجة أن تفتح فمها فإذا به يُسقط الأبر والدبابيس داخله. وتنتهي القصّة بموت الزوجة بعد عذاب شديد.

وجدنا أنّ الكاتب راعى توظيف **أسلوب الاستهلال**، إذ عمد في الاستهلال إلى "يُحكى أنّ.."، وهذه العبارة اتّخذها الكاتب في معظم حكاياته في المجموعة لتكون علامة حكائيّة، كترميز للماضي. كما وردت هذه العبارة في صيغة المجهول الّتي تحمل جماليّاتها السحريّة، إذ بدأ حكايته بالقول:

"**يُحكى أنّه كان في قديم الزمان** رجُل متزوّج من امرأة صالحة. وكانت قد أنجبت له ولدًا وبنتًا. فعاشا على أحسن حال، وأنعم بال. ولكنّه حدث أن مرضت الأمّ مرضًا شديدًا وماتت، وتركت طفليهما يتيمين".[[209]](#footnote-209)

أمّا بالنسبة للخاتمة التقليديّة للحكاية، فلم يوظّف الكاتب الخاتمة في حكايته، بالرغم من أنّ الحكاية انتهت بالنهاية السعيدة:

"فإذا به يسقط الإبر والدبابيس إلى فمها، وتدخله ويسيل دمها ثمّ تموت بعد العذاب الشديد والألم القاتل. وبذلك انتقم الطير الأخضر لنفسه ولأخته من هذه المرأة الشرّيرة".[[210]](#footnote-210)

الكاتبة روضة الهدهد قامت هي الأخرى بإعادة صياغة الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة ولاءمتها للأطفال. في قصّة "ليلى والكنز"[[211]](#footnote-211)، من **سلسلة حكايات الغول** (1985)، اعتمدت في أصولها على حكاية من الحكايات الشعبيّة الّتي جمعها فايز الغول، ووضعها في كتاب بعنوان **الدنيا حكايات** (1956). تختلف هذه القصة عن سابقاتها في محاولة الكاتبة التخلّص من هيمنة المبنى الشكليّ التراثيّ للقصّة. عنوان القصّة يوحي من البداية بالتشويق والمتعة للطفل، من خلال محاولته معرفة شخصيّة ليلى وما هو سرّ الارتباط بينها وبين الكنز. فالقصّة تبدأ بخروج ليلى في نزهة مع والدها إلى الغابة؛ ورغم أنّه حذّرها من بغية الابتعاد عنه، إلّا أنّها، وبعد انشغال والدها في تقطيع الأخشاب، تتوغّل في الغابة. وهناك تلتقي بالأسد والفيل والذئب والأرنب والكلب وغيرها من الحيوانات. في حين أنّ الأسد والفيل والذئب وبقيّة الحيوانات حرصت على سلامة ليلى، فإنّ الثعلب، الّذي عرف بمكره وقدرته على الاحتيال تمكّن من خداعها. بعد نجاة ليلى من الثعلب، تلتقي بالطفل شجاع ووالده سالم اللذين يحاولان التخفيف عنها بالبحث عن والدها. لكن الساحر، الّذي كان يعلم بقدرة ليلى في العثور على الكنز، تنبّه إلى وجودها في كوخ الحطّاب سالم، فحاول في البداية التوجّه للحطّاب وولده لمساعدته في الحصول على الكنز، بعد أن هدّدهما بالتحوّل إلى جماد، إلّا أنّ جوابهما كان الرفض، فلجأ إلى خداع ليلى بأنّه رجل بسيط وطيّب وليس ساحرًا كما يقول الكثيرون، وأنّ مشكلته تكمن في فقدانه لابنته، إلّا أنّ ليلى تتمكّن من الوصول إلى الخلاص والنجاة. وبتضافر جهود ليلى وشجاع يتمّ العثور على الكنز بمحض الصدفة، فقد جرحت يد ليلى وسقطت قطرات الدمّ على الصخرة، فانقسمت إلى قسمين، وخرج الجنّيّ حارس الصخرة، وخلّصها من الساحر بعد أن أضعف قواه وأعاد لها الكنز، ليتقاسمه جميع سكّان الغابة ولتقم الأفراح في الغابة، ويتحقق مطلب ليلى بعودة والدها.

لم تعدّل الكاتبة في النصّ الحالي سوى بعض التعديلات الطفيفة مع إضافة بعض تقنيّات السرد القصصيّ. إذ بدأت حكايتها باستعمال الفعل "كان" دون الّلجوء إلى **الاستهلال التقليديّ** للحكايات. عدم استعمال الاستهلال في حكايتها ساعد الكاتبة في أن "تتدخّل" من خلال الراوي، بالتمهيد للأحداث، والتقديم لها بشكل تدريجيّ، مع التعليق على المواقف في الحكاية. كما نلاحظ في المقطع التالي:

"**كان** لأحد شيوخ القبائل بنت جميلة جدًّا ذات قلب طيّب ونيّة صافية، لا تعرف المكر ولا الخبث، ولا الكذب ولا الخديعة؛ وكان اسمها ليلى".[[212]](#footnote-212)

**4.2.2.2. توظيف العبارات الشعبيّة**

في هذه الفترة شهدنا توجّهًا كبيرًا من الكتّاب في توظيف العبارات الشعبيّة في قصصهم. وهذا يضفي على القصص الأجواء الشعبيّة، كما ويساهم في إعطاء النصّ القصصيّ واقعيّة أكثر، خاصّة وإنّ القصص تمّت إعادة صياغتها من الحكايات الشعبيّة. كما تسهّل هذه العبارات على المتلقّي الطفل التواصل مع النصّ. في هذا السياق برز مرّة أخرى الكاتب نمر سرحان، إذ حاول، قدر الإمكان، توظيف العبارات الشعبيّة الفلسطينيّة، ليميّز الحكاية الشعبيّة عن باقي الحكايات العربيّة، خاصّة وأنّ هناك حكايات مشتركة بين الأقطار العربيّة. مَن يقرأ قصّة "الباطية" يلاحظ حرص الكاتب على طرح الطابع المحليّ الفلسطينيّ في حكاياته، عندما أبقى على الّلهجة الفلسطينيّة. مثال على ذلك:

"ردّ أبو شرخ: **طيّبْ، كثّر الله خيرك**. ومشى. وفي الطريق قال لنفسه: أُجرّبها. فوقف عند شجرة وقال لها: **يا باطية أمّنا وأبينا** امتلئي لحمًا وأرزًّا. امتلأت الباطية، فجلس يأكل **كالمفجوع**. ومن عجلته أكل **وكبّ**. وراح إلى بيته مختالا".[[213]](#footnote-213)

مثال آخر في توظيفه العبارات الشعبيّة، نجده في المقطع التالي:

"وفي اليوم التالي، حمل الحطّاب فأسه **وراح** إلى الشجرة: **طق.. طق** .. **ومن أوّل خبطة طلع** العفريت وقال له: لماذا جئت وقد أعطيتك شيئًا يُغنيك"؟[[214]](#footnote-214)

أمّا الكاتب عيشان فقد حاول أن يحافظ على الّلغة الفصحى عالية المستوى في القصّة، فاعتمد على البلاغة الّلغويّة، وأكثر أحيانًا من الاستعارات، في حين، أدخل بعض المفردات الشعبيّة بعد أن قام بوضعها بين مزدوجين. مثال على ذلك من حكاية "الطير الأخضر":

"ولمّا طلبت منه أخته استدعاءه، كانت الأخت تبكي وتصيح. – **هيه خيّا تعال وما تجيش.. خالتك سنّت لك السكاكين، وعالت لك الخلاقين**".[[215]](#footnote-215)

**4.2.2.3. توظيف أسلوب التكرار**

لجأ سرحان إلى الاستفادة من **أسلوب التكرار** (repetition) في قصّة "الباطية"، وهو ما يمتاز به البناء الفنّيّ للحكاية الشعبيّة. إذا تمعّنا في المثال التالي نلاحظ مدى حرص الكاتب على توظيف **أسلوب التكرار** سواء في تكرار الفعل المضارع أو تكرار ثلاثة أمور:

"**يقطّع** الحطب و**يحمله** على ظهره و**يروح** **يبيعه**، **فيشتري** بثمنه لأولاده شيئًا من الخبز والفجل والزيت".

يلاحظ أنّ التكرار في الفعل لم يكن زائدًا عن البناء الفنّيّ للحكاية الشعبيّة، وإنّما كان تكرارًا صوتيًّا لفظيًّا وتركيبيًّا، كما يحقّق وظيفته الناتجة عن الصور الحركيّة. ونلاحظ استخدامه لها بصيغة المضارع الدالّ على الاستمراريّة فهي لم تمح في ذاكرته، إذ أخذ حيّزًا لا بأس به عند الكاتب، وقد جاء التكرار في معظمه للتأكيد والتنبيه، وهذا أمر طبيعيّ فالكاتب سرحان، يعيش خارج وطنه، وقد هُجّر من قريته عام (1948)، ومن الطبيعيّ أن تتكرّر عنده تلك المعاني. وقد ألقى الكاتب ظلال شخصيّته في تكراره لبعض الكلمات، إذ عكس حالته النفسيّة الّتي كان يشعر بها.

لقد أوضح سرحان في **موسوعة الفولكلور الفلسطينيّ** أنّ التكرار من خصائص الحكايات الشعبيّة، ذلك إذا أقدم البطل على المغامرة فإنّه يفعل ذلك ثلاث مرّات. كذلك يمكن أن يتكرّر العدد أربعون في الحكايات.[[216]](#footnote-216) الباحثان كناعنة ومهوّي يعتبران العدد في الحكايات هو عدد سحريّ في الكثير من الحضارات، وإنّ الاعتماد على التكرار في السرد، يسحب الواقعيّة من الحدث القصصيّ ويمنحه جوًّا من اللامعقول. ويضيف الباحثان أنّ التكرار لا يقتصر على الأعداد فقط، بل يتعدّاها إلى بُنية الجُمل أيضًا، لذلك يلجأ الكثير من الكتّاب إلى استعمال أفعال، أو شخصيّات.[[217]](#footnote-217) وتفسّر نبيلة إبراهيم بأنّ العدد في الحكاية الشعبيّة يعطيها سرّها، فتميّز البداية والوسط والنهاية، والماضي والحاضر والمستقبل.[[218]](#footnote-218)

كما يظهر **أسلوب التكرار** في قصّة "ليلى والكنز" للكاتبة روضة الهدهد، إذ يتنوّع ما بين تكرار في الأفعال وتكرار في وصف الشخصيّات. وتؤكّد الهدهد أنّ استعمال التكرار في القصص من الأساليب اللغويّة المحبّبة عند الأطفال.[[219]](#footnote-219) ومن الأمثلة على ذلك:

"ولمّا **انتهى** من ذلك، **ورقد** نحوًا من ساعة، ا**لتفت** إلى شُجاع وقال له: إذا كنت لا تقبل شَرطي، **أمضي** عنك وأتركك كما أنت إلى الأبد، إلى أن تموت **جوعًا وعطشًا وتعبًا**، ولا يستطيع أحد أن ينجيك..".[[220]](#footnote-220)

**4.2.2.4. توظيف أسلوب الوصف**

برزت، في هذا المجال، الكاتبة روضة الهدهد. إذ تعدّ من الكتّاب الّذين أكثروا في توظيف **أسلوب الوصف** (description) في قصّة "ليلى والكنز"، كما تصوّر بعض الملامح الخارجيّة والمعنويّة لبعض شخصيّاتها الّتي عكست صراع الخير والشرّ. كما وصفت المكان بشكل يضفي عليه قيمة ووظيفة جماليّة من خلال النصّ. يؤكّد قرانيا أنّ الحكايات الشعبيّة غالبًا ما تخلو من الوصف، في حين اهتمّ به بعض الكتّاب الّذين أعادوا صياغة هذه الحكايات للأطفال. ويضيف قرانيا أنّ الوصف في الحكايات ينصرف إلى ما يبهج النظر أوّلا، ويشغل بقيّة الحواسّ ثانيًا، لذلك يركّز على الجماليّات المرئيّة الّتي تهتمّ بالطبيعة، أكثر ممّا تهتمّ بوصف الشخصيّات، وملامحها الخارجيّة.[[221]](#footnote-221)

من الأوصاف ما قدّم تعريفًا لبعض الصفات الشعبيّة الّتي تتميّز بها الشخصيّة الموصوفة كوصف الساحر بأنّه شرير، ووصف ليلى بالطيبة والجمال، ووصف الفتى شجاع بالقوّة والشجاعة. أدّى وصف الشخصيّات في القصّة وظيفة فنّيّة، حيث تتصّل بالبناء القصصيّ وتتّصل بالشخصيّات الشعبيّة والصراع، وهو عنصر جوهري في الحكاية.

لقد عمدت الكاتبة على توظيف **أسلوب الوصف** للتركيز على القيمة الإنسانيّة في إظهار التعاطف مع شخصيّة ليلى، وهذا أمر منطقيّ في أدب الأطفال، لأنّ أسلوب الوصف من شأنه متابعة بعض التفاصيل الدقيقة، وبهذا استطاعت الكاتبة أن تقرّب النظرة الموضوعيّة للوصف من الواقعيّة الفنّيّة، كما يتجلّى في المثال التالي:

"وفي سنة من السنين أمحلت البلاد وانحبس المطر، فقلّالزرع وجفّت الآبار... وشحّ الحليب.. **وهزلت الأغنام وأصبحت معيشة القبيلة صعبة**..".[[222]](#footnote-222)

ممّا يميّز القصّة أيضًا الصراع الداخليّ بين الشخصيّة وذاتها، فليلى اتّسمت بالشجاعة بدليل مقدرتها على البقاء وحيدة هناك، إلّا أنّها من ناحية أخرى ترغب في الخلاص والعودة إلى والدها الّذي تاهت عنه في الغابة. وكذلك الأمر لدى الفتى شجاع الّذي رغب في تحدّي عقدة الخوف من الغابة وذلك بإثبات شجاعته. أمّا الصراع الخارجي فقد تجلّى بين ليلى والساحر، ثمّ بين شجاع ووالده والساحر، ليجسّد بذلك **الصراع بين الخير والشرّ**، وهو عنصر بارز في الحكايات الشعبيّة.

**4.2.2.5. توظيف أسلوب الحوار**

يعدّ **أسلوب الحوار** من الأساليب المهمّة في مضمون الحكاية الشعبيّة، إذ يأخذ مكان الراوي في الحكايات، وقد اختلف النقّاد حول لغة الحوار في حكايات الأطفال، هل تكون بالفصحى أم بالعامّيّة؟ رغم اتّفاقهم على وجوب استعمال الفصحى لغة للقصّة، فالّذين ينادون أن تكون الفصحى لغة للحوار يرون أنّها قادرة على التعبير عن الأفكار والمشاعر والانفعالات والتوغّل في الكشف عن التضاريس والعوالم الداخليّة للإنسان، كما أنّ الكتابة بها تساعد الاتّحاد بين أبناء الأمّة العربيّة الواحدة، ويحفظ لغة الضادّ من الإهمال والضياع، فالكتابة بالفصحى تحقّق هدفين أحدهما فنّيّ والآخر قوميّ. ساند هذا الرأي كتّاب الأطفال الّذين يرون أنّ دعوة بعض الكتّاب والنقّاد للكتابة بما يسمّى اللّغة المعياريّة هي دعوة ظالمة تتميّز بالمراوغة، لأنّها تريد أن تصرف الطفل عن لغته الأمّ، وعن شخصيّته القوميّة، والمستويات الّتي تتراوح بين البساطة والتعقيد. أمّا الّذين ينادون بالعامّيّة فذلك لأنّهم يرون أنّها أكثر واقعيّة وحياة وصدقًا في التعبير عن مستوى الشخصيّات من اللغة الفصحى، لأنّها لغة الحياة، والقصّة صورة من هذه الحياة.[[223]](#footnote-223)

من الملاحظ أنّ الهدهد اهتمّت **بأسلوب الحوار** في قصّتها، إذ وظّفت الحوار توظيفًا فنّيًّا، بحيث يوضّح طبيعة الشخصيّة، وطريقة تفكيرها، ومدى وعيها بالمشكلة الّتي تشغل بال الكاتبة، وتريد إيصالها إلى الطفل. كما يلاحظ أنّ لغة الحوار في الحكاية تجلّت في عدّة مستويات، فثمّة حوار ذو مستوى لُغويّ عالٍ، يقترب من أسلوب الكبار، كما في المثال التالي:

"قال الساحر: أريد أن أشتري زوجتك بألف دينار! وهو مبلغ لا تجمعه في حياتك ولو عشت مائة سنة. فقال شجاع **وقد بلغ الغيظ منه مبلغًا عظيمًا**: وهل تُباع الزوجة كالمتاع؟ خسئت يا خاسر".[[224]](#footnote-224)

من جهة أخرى حاولت الكاتبة أحيانًا تبسيط الحوار القصصيّ، فاقتربت من الّلغة المحكيّة، ليس فقط بهدف تعزيز الإيحاء بالواقعيّة فحسب، وإنّما لتكون لغة الحوار أكثر صدقًا ودلالة في التعبير عن لسان حال الشخصيّات، وإضفاء بُعد واقعيّ عليها، كما يتّضح في المثال التالي:

"ولمّا تناولت **منه الحاجات** قالت له: ما هذا؟ ألديك دعوة؟ حسنًا... سأقوم بواجب ضيوفك خير قيام. وخنقته العبرة وقال لها: لا ليس عندي ضيوف. كلّ ما في الأمر **إنّي لقيت دينارًا**، فاشتريت **هذه الحاجات** لكي نتغذّى معًا ونشبع ولو يومًا في العمر، فإنّي لا أنوي أن أذهب إلى العمل، وسأبقى قريبًا منك".[[225]](#footnote-225)

كما استعملت الكاتبة نوعًا آخر من الحوار وهو **حوار داخليّ** (monologue) عبارة عن حديث يخاطب فيه السارد نفسه. ويقول قرانيا إنّ هذا النوع أقلّ وجودًا في الحكايات الشعبيّة، نظرًا لطبيعة الشريحة الّتي يتوجّه الكاتب إليها، والّتي تتطلّب الحوار الصريح.[[226]](#footnote-226) وغالبًا ما تستبق الحوار عبارة "قال في نفسه" كما يتّضح في المثال التالي:

"واشترى لحمًا وخضرًا وفاكهة ودجاجة بدينار، وأبقى معه الباقي **وقال في نفسه**: لقد أقامت معي مدّة ثلاثة أشهر وهي تسهر على راحتي وتحاول إسعادي، ولم أجد ما أسعدها به، وهذا آخر يوم من عمرها، لتطبخ وتأكل وتهنأ".[[227]](#footnote-227)

كما برز في القصّة **أسلوب المناجاة** من طرف واحد في الحوار، وهو لون من التواصل الّذي يقيمه الإنسان مع خالقه، ويحمل بُعدًا قُدسيًّا.[[228]](#footnote-228) ويتّخذ صفة المناجاة كما تجسّده الكاتبة في المثال التالي:

"قالت ليلى: يا الله أسألك أن تفتح سبل الرزق، وأن يلاقي الكنز، ويعيش غنيًا هانئ البال، موفور النعمة".[[229]](#footnote-229)

ممّا سبق، يتّضح أنّ الكاتبة وظّفت في قصّتها **تقنيّة الحوار** الّذي أضفى على السرد ظلالَا جانبيّة، تحبّب القصّة إلى الأطفال، وتبعد عن السرد الرتابة والملل.

**4.2.3. استدعاء الشخصيّات التراثيّة في قصص الأطفال**

**4.2.3.1. تقديم**

في هذا الموضع سنعالج قصّة "شمعدان الذهب" (1973) للكاتب محمّد الظاهر، إذ وظّف شخصيّة الغول في قصّته. ويبدو، من خلال العيّنة الّتي اخترناها، أنّ الكُتّاب في الفترة الأولى، لم يعوا أهمّيّة توظيف الشخصيّات التراثيّة في قصصهم، إذ لم نجد، فيما فحصناه، قصصًا وظّفت فيها شخصيّات تراثيّة فلسطينيّة.

**4.2.3.2. مفهوم الشخصيّة التراثيّة في قصص الأطفال**

تحتلّ الشخصيّة (personage) دورًا هامًّا في النصّ القصصيّ، وفي قصص الأطفال بشكل خاصّ. فهي بمثابة أهمّ عنصر من عناصر القصّة. ويعرّف أليجيرداس غريماس Algirdas Greimas "الشخصيّة" على أنّها إحدى الشخصيّات الخياليّة أو الواقعيّة الّتي تدور حولها أحداث القصّة.[[230]](#footnote-230) في حين يرى الناقد رولان بارت Roland Barthes أنّ الشخصيّة تعتمد، في الأساس، على خيال الكاتب، ولا تتطابق شخصيّة معيّنة في الواقع.[[231]](#footnote-231) أمّا الشخصيّة التراثيّة فهي تلك الشخصيّة الّتي يستلهمها الكاتب بنفس اسمها التراثيّ الحقيقي في نسيج قصصه. ويحمّل هذه الشخصيّة أبعادًا معاصرة عن طريق الإسقاطات الرمزيّة والإيحائيّة.[[232]](#footnote-232)

**4.2.3.3. استدعاء شخصيّة الغول**

تنفرد شخصيّة الغول بأهمّيّة كبيرة في الوجدان الشعبيّ، فهي قوّة خارقة تتراوح ما بين الشرّ والطيبة. ويضيف الخليلي بأنّ شخصيّة الغول تأخذ شكلًا ثالثًا أكثر شذوذًا، يأخذ صورة التلاعب بالإنسان وإخضاعه لحالة من السخرية والذعر.[[233]](#footnote-233) وتعدّ شخصيّة الغول من أشهر أنواع القوى الغيبيّة وأكثرها ورودًا في الحكايات. وتحتّل حكايات الغيلان مكانة مرموقة أيضًا بين الحكايات الشعبيّة، وتستأثر باهتمام السامعين وخصوصًا الأطفال؛ لأنّها تميل إلى الخرافة والغرابة والمفاجأة.[[234]](#footnote-234) ويعرّف الخليلي شخصيّة الغول على أنّها كائن حيّ، والكائنات الخرافيّة تعبر مسيرة تحوّل واقعيّ ودلاليّ؛ إذ يلاحظ أنّ أوّل ولادة لهذه الكائنات حدثت في اللاوعيّ عاكسة عنصرًا من عناصر الغموض الكونيّ. ونظرًا لسكونها اللاوعيّ فقد اقتربت هذه الشخصيّة من الناس العامّة كثيرًا.[[235]](#footnote-235)

وظّف الظاهر شخصيّة الغول في قصّته "شمعدان الذهب" ليقدّم لنا الصورة المرعبة لشخصيّة الغول التّي أراد أن يقدّمها لنا دون إجراء أيّ تغيير عليها. في اعتقادنا، أراد الكاتب من خلال توظيفه هذا أن يوظّف هذه الشخصيّة التراثيّة، لإنعاش الذاكرة الشعبيّة من جهة، ومن جهة أخرى، ليعرّف القارئ على بعض سماتها:

"يا علبة الصبر صبّريني. ثمّ فتحت عُلبة هناء وقالت: يا عُلبة الهناء دبّريني. **أكل إخوتي وما قلتش. أكل أمّي وما قلتش**. **أكل أبوي وما قلتش، دمّر القافلة وما قلتش، أخذ ولادي وما قلتش،** يا عُلبة الصبر صبّريني يا علبة الهناء دبّريني. وبعد لحظات يحضر الغول إلى شمعدان الذهب ومعه الولدان، وقد صار عمر الأوّل ستّ سنوات والثاني خمس سنوات، ويقول لها: يا شمعدان الذهب، شوفتي ع سيدك عجب. قالت: شفته يصلّي ويصوم ويعبد الحيّ القيّوم. وهكذا يعطي الغول الولدين إلى شمعدان الذهب جزاء لها على كتم سرّ ما أصابها"[[236]](#footnote-236)

يدرك الظاهر أنّ الغول في الحكاية هو رمز، ربمّا يكون فوق إدراك الأطفال، لذا نراه يلجأ إلى تفسير معنى الغول في نهاية الحكاية فيقول:

"رمز الغول في هذه القصّة ليس رمزًا مجرّدًا بل هو كلّ شيء من الأشياء المدمّرة السيّئة، فالجهل غول، والمرض غول والفقر غول والظلم غول، وكلّ هذه الأشياء تتجسّد في كلّ المجتمعات"[[237]](#footnote-237)

**4.3. توظيف الحكاية الشعبيّة في الفترة الواقعة بين (1988-2015)**

**4.3.1. تقديم**

في هذه الفترة اتّخذ توظيف الحكايات الشعبيّة في قصص الأطفال منحًى جديدًا، إذ تعدّدت طرائق الكتّاب في استلهام وتوظيف الحكايات، فبعضهم حافظ على الحكاية دون التصرّف فيها، من خلال إعادة صياغتها؛ والبعض الآخر أعاد سردها مع التصرّف فيها من حيث المضمون؛ وبعضهم قام ببناء قصّته على غرار عناصر الحكاية؛ في حين اكتفى البعض بالإشارة إلى بعض أساليب الحكاية في القصص. ستقف الدراسة هنا على أهمّ التقنيّات الّتي استخدمها الكاتب في محاولة لإعادة صياغة الحكايات الشعبيّة، ليشمل أنواع استلهام وتوظيف الحكاية الأصليّة بُنية ومضمونًا، إضافة إلى البحث عن دلالة الشخصيّات والأحداث، وتقنيّات الاتّصال والانفصال عن الحكاية الأصليّة. لكن هناك تساؤلات عدّة أشغلت بالنا، وهي: هل تستفيد القصّة الجديدة من علاقتها بالأساليب التراثيّة استفادة تحديثيّة شكلًا ومضمونًا، من خلال تفجير البُنى السرديّة التراثيّة ومعارضة أساليبها؟ أم أنّ هذا النهج في القصّة يوقعها في التكرار والإعادة والتنميط؟ سنحاول في البنود التالية استعراض الأشكال الثلاثة من استلهام وتوظيف الحكاية الشعبيّة من خلال قصص العيّنة.

**4.3.2. إعادة صياغة الحكايات الشعبيّة**

في هذه الفترة وجدنا أنّ بعض الكتّاب حاولوا إحياء الحكايات الشعبيّة وصياغتها من جديد لتلائم روح العصر. كما حاولوا "خلق" قصص مكتوبة تقلّد الحكايات، بعد وضعها بصيغة أدبيّة جديدة ليقرأها الأطفال، وبذلك تأخذ مكان الحكايات الشعبيّة الّتي يحكيها الأهل شفويًّا للأطفال.

روضة الهدهد من المنادين بإعادة صياغة الحكايات ، إذ تقول إنّ إعادة تقديم الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة لأطفالنا هو واجب وطنيّ وتربويّ.[[238]](#footnote-238)

وفي هذا الصدد يقول كناعنة إنّه يتّفق مع هؤلاء الكتّاب الّذين ينادون بوجوب إعادة صياغة الحكايات في إطار جديد، ليس فقط لأنّ هذه الحكايات يمكن أن تحُكى للطفل من حيث الفائدة النفسيّة والإدراكيّة والتربويّة، فهذه الحكايات أثبتت صلاحيّتها بانتشارها واستمراريّتها عبر الزمان والمكان، فهي منتشرة في جميع بلدان العالم القديم. ويضيف الباحث أنّ هذه الحكايات لم تكن ذات صيغة واحدة، بل حفظها الناس في ذاكرتهم ونقلوها مشافهة، ممّا أعطاها مرونة وسُمح بالتغيير والتبديل، وجعلها مناسبة أكثر لروح المجتمعات والثقافات الّتي عاشت فيها، وللأهداف التربويّة والنفسيّة والإدراكيّة.[[239]](#footnote-239) وينطبق هذا على الثقافة العربيّة، وعلى ثقافتنا الفلسطينيّة بشكل خاصّ، كما ينطبق على باقي الثقافات. إذ حدثت فيها طفرة من التغييرات الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة. ليس هنا المقام للتوسّع في شرحها، ولكن يكفي أن نقول إنّ تلك الطفرة حدثت نتيجة أسباب سياسيّة واجتماعيّة، بحيث أنّ الحكاية الشعبيّة تمكّنت من مواكبة هذه التغييرات لتتلاءم معها.

إذا اطّلعنا على أعمال الكتّاب في هذه الفترة، لوجدنا أنّها تنقسم إلى ثلاثة اتّجاهات: الاتّجاه التقليديّ الّذي استمرّ، كما في الفترة السابقة، في إعادة صياغة الحكاية الشعبيّة بالّلغة العامّيّة، كما وردت على لسان الأجداد، دون إجراء أيّ تغيير فيها. برز في هذا الاتّجاه شريف كناعنة، فقام بإعادة كتابة الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة كما هي وبالّلغة العامّيّة، فأصدر مجموعته القصصيّة **قول يا طير[[240]](#footnote-240)** (2010). هذه الحكايات تمّ انتقاؤها من خمس وأربعين حكاية شعبيّة فلسطينيّة ظهرت أصلًا في كتاب **قول يا طير** (2001) الّذي يعدّ مرجعًا هامًّا للحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة الشفويّة. أمّا الاتّجاه الثاني والّذي تبنّى الّلغة الفصحى، فإنّ أصحابه حرصوا على إعادة كتابة وسرد الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة، كما في الفترة السابقة، مع بعض التصرّف في صياغتها ومضمونها. من هؤلاء الكتّاب نذكر زكريّا محمّد وفاطمة ذياب. أمّا الاتّجاه الثالث، وهو ما يهمّنا هنا، ولعلّه من بين المظاهر اللافتة الّتي طرأت على المكوّنات الجديدة للقصّة، وبدا ظاهرًا في جسد النصّ القصصيّ الجديد، وفي فضاءاته تحديدًا. إذ لم يعهد في شكله الكلاسيكيّ هذا الملمح الجديد، وقد حقّق فيه بعض الكتّاب استفادة من الحكايات الشعبيّة وأساليب القصّ الشعبيّ، وقاموا بصياغة حكايات شعبيّة تتماشى مع البُنى السرديّة للحكاية، واستفادوا من أساليبيها ووظّفوها في قصصهم. من هؤلاء الكتّاب نذكر سونيا نمر ومحمود عبّاسي.

القصّة الّتي سنعالجها في هذا البند هي **قصّة أوّلها خيال وآخرها خيال**[[241]](#footnote-241) للكاتبة سونيا نمر الصادرة عن منشورات **مؤسّسة تامر للتعليم المجتمعيّ** في رام الله عام (2001). سنقوم بالاستعانة بالنصّ الأصليّ "حكاية أوّلها كذب وآخرها وكذب"[[242]](#footnote-242) والّتي قام بتوثيقها الكاتب نمر سرحان.

تدور أحداث القصّة حول ملك عظيم كبير الشأن كثير المُلك والخير. رزقه الله بولد وحيد جميل وذكيّ، ولكنّه عنيد يحبّ القراءة وقصّ الحكايات. ذات يوم استدعى الملك ابنه وأبلغه أنّه يريد أن يزوّجه. فأجاب الأمير أنّه لا يريد فتاة جميلة أو غنيّة، بل فتاة حلوة الكلام وذكيّة. طلب الأمير من والده أن يقيم حفلًا ويدعو كلّ البنات من عامّة الشعب والذوات، وصاحبة أكثر الحكايات خيالًا سيختارها الأمير لتصبح زوجته. حضرت الفتيات من أقاصي البلاد، وكلّ واحدة تحلم بأن يقع عليها الاختيار. بعد أن بدأت الفتيات في سرد حكايتهنّ الخياليّة والّتي لم تعجب الأمير، تقدّمت فتاة من بين الحضور تمشي بثبات وثقة من غير غرور. بدأت حكايتها بدون سلام، حيث تأخذ هذه الفتاة الأمير والحضور إلى حكاية خياليّة في أحداثها، وزمانها، وشخصيّاتها. تنتهي القصّة بزواج الأمير من فتاة أحلامه بعد أن وجد أخيرًا شريكة حياته.

لقد أشارت الكاتبة سونيا نمر إلى أنّها أعادت سرد القصّة وقامت بإجراء تعديلات كثيرة عليها، لأنّ وزارة التربية والتعليم، وبالتعاون مع مؤسّسة تامر في رام الله، طلبت من الكاتبة إعادة كتابة الحكاية الشعبيّة **حكاية أوّلها كذب وآخرها كذب**، بشكلٍ حديثٍ، وإدخال بعض التعديلات لتتناسب مع مفاهيم التربية الحديثة، لكي يتمّ توزيعها على المدارس؛ الأمر الّذي اقتضى كتابتها بالّلغة الفصحى بدلًا من الّلهجة المحكيّة. لقد جاءت القصّة حافلة بالتداخلات النصّيّة بدءًا بالعنوان، إذ تمّ تغيير اسم القصّة إلى **قصّة** **أوّلها خيال وآخرها خيال**، على اعتبار أنّ العُنوان الأصليّ للحكاية غير مناسب تربويّا.[[243]](#footnote-243) كما تمّ حذف مقاطع من النصّ الأصليّ وتعديل الكثير في النصّ المستدعى. وهكذا، تطرح هذه القصّة مفهومًا جديدًا للحكاية.

رغم تباين آراء النقّاد حول هذه التعديلات، بين مؤيّد ومعارض[[244]](#footnote-244)، إلّا أنّ هذا لا يعنينا بقدر ما يعنينا شرح هذه التعديلات من وجهة نظر تناصّيّة. وسنحاول هنا مناقشة هذه التعديلات، لتوضيح دوافع التغييرات الّتي أُدخِلت على النصّ الجديد. كما سنقوم بعرض القصّة المعدّلة من خلال تعلّقها بالحكاية الأصليّة بوصفها نصًّا سابقًا، ولنبيّن طريقة اشتغال القصّة الجديدة بوصفها نصًّا لاحقًا.

بدت القصّة نسخة معدّلة عن الحكاية الشعبية **قصّة أوّلها كذب وآخرها كذب**. أطلق جيرار جينيت Gérard Genette على هذا النوع من التفاعل بين النصوص **بالتعالق النصّيّ** (hypertextuality)، لتعلّق **النصّ المتأثّر** (اللاحق) (hypertext) **بالنصّ المؤثّر** (السابق) (hypotext).[[245]](#footnote-245) تشتغل القصّة الجديدة على أحداث الحكاية الأصليّة من خلال شكل تقابل بين بُنية كلّ من القصّة والحكاية، لكن نمر لم تقم بنسخ النصّ السابق، بل سعت إلى كتابة نصّ جديد، يرتكز على النصّ القديم، من خلال **تقنيّة التطابق**. وقد حقّقت الكاتبة هذا المسعى من خلال إعادة سرد الحكاية من جديد على مستوى الأحداث والشخصيّات. فإذا كان بطل الحكاية الأصليّة صيّادًا فقيرًا، فإنّ الفتاة ذات الذكاء الخارق هي بطلة القصّة الجديدة. قاد هذا التغيير، على مستوى شخصيّة البطلة، إلى حذف أحداث وإضافة أحداث أخرى تتناسب والصفات الجديدة الّتي أضفتها القصّة على شخصيّة الفتاة، فقد حذفت الكاتبة الحكايات الثانويّة المتولّدة عن الحكاية الأصليّة، وركّزت اهتمامها على شخصيّة البطلة. هكذا نلاحظ أنّ القصّة والحكاية الأصليّة تختلفان من حيث طبيعة الشخصيّة في كلّ منهما، فالحكاية الأصليّة لا تهتمّ بالشخصيّة، ولا تركّز على صفاتها، بينما القصّة الجديدة على العكس تمامًا؛ فمن بداية قراءتنا للقصّة نلاحظ أنّ الكاتبة قامت بالتركيز على شخصيّة الفتاة حتّى نهاية القصّة.

أوّل ما نلاحظه في القصّة، أنّ الكاتبة حافظت على **أسلوب الاستهلال التقليديّ** للحكاية الشعبيّة بقولها:

"**كان يا ما كان في قديم الزّمان**

**وسالف العصر والأوان**

ملك عظيم كبير الشأن

كثير المُلك والخير والأطيان".[[246]](#footnote-246)

كذلك وظفّت الكاتبة عددًا من الأساليب الحكائيّة في قصّتها كأسلوب الخيال (imagination) والعجائبيّ (fantastical) الّذي يعتمد في جانب منه على تقنيّة الاستطراد (digression). إنّ من خصائص الحكاية الشعبيّة أنّ بعضها مشحون بالعجائبيّة والغرائبيّة والّتي يتداخل فيها الواقع بالخيال، والمعقول باللامعقول، والوعي مع اللاوعي. لقد سردت الكاتبة، على لسان البطلة، حكايات خياليّة، وأرادت من القارئ الطفل أن يصّدق هذه الحكايات. وهكذا ساهم توظيف العجائبيّ والخيال في القصّة في تسويغ العجيب واللامعقول، كما جاء في المثال التالي:

"دُعيتُ إلى زفاف جدّي وجدّتي

غنّيتُ ورقصتُ كثيرًا من فرحتي

**أهدوني بيضة كبيرة ملساء**

**حجمها تقريبًا كقبّة السماء**

حملتها بخفّة وركضت نحو الدار

أقذفها مرّة بيميني ومرّة باليسار."[[247]](#footnote-247)

كما تمّ حذف **الوحدة السرديّة** الأخيرة من الحكاية الأصليّة والمتعلّقة بموت ابن السلطان بعد أن أصبح الطفل سلطانًا. وهذا ما يميّز الحكايات بانتصار الخير على الشرّ. أمّا على صعيد القصّة فقد استبدلت النهاية بأخرى تناقضها؛ فقد انتهت القصّة بنهاية سعيدة بعد أن فازت الفتاة بقلب الأمير وأعلن زواجه منها، كما يتّضح من خلال المثال التالي:

|  |  |
| --- | --- |
| **النصّ السابق**  **"قصّة أوّلها كذب وآخرها كذب"** | **النصّ اللاحق**  **"قصّة أوّلها خيال وآخرها خيال"** |
| روّح الصيّاد لمرته والناس تحكي وتقول: اللي الله معاه كلّ الناس معاه. وابن السلطان طقّ ومات من القهر. وطار الطير تصبحوا على خير.[[248]](#footnote-248) | فرح الأمير وعلت ضحكاته فقد وجد أخيرًا شريكة حياته.[[249]](#footnote-249) |

يتّضح، من خلال المقارنة بين **قصّة أوّلها خيال وآخرها خيال** وبين الحكاية الأصليّة، أنّ النصّ اللاحق يتبع في تفاعله مع النصّ السابق وذلك في الاشتغال على البُنية العامّة للحكاية، ويعني ذلك توظيف أسلوب الحكاية الشعبيّة في القصّة، وإعادة سرد الحكاية الأصليّة، من خلال تقنيّتي **الحذف والإضافة**، وهذا ما يتوافق مع طبيعة القصص الموجّهة للأطفال الّتي تميل إلى الاختصار في السرد، والاختزال، والابتعاد عن الإطالة والإسهاب.

هكذا تقوم القصّة في تعلّقها **بحكاية أوّلها كذب وآخرها كذب** على توظيف التراث، والابتعاد عنه في الوقت نفسه، من خلال اعتمادها على تقنيّات متعدّدة كحذف بعض الوحدات السرديّة، وإضافة وحدات سرديّة جديدة على القصّة.

**4.3.3. توظيف البنية السرديّة ((narration للحكاية الشعبيّة**

**4.3.3.1. أشكال ومظاهر حضور الراوي في قصص الأطفال**

يعدّ الراوي من أهمّ خصائص الحكايات الشعبيّة، ويمثّل الصوت الخفيّ في الحكايات، إذ تحتاج كلّ حكاية إلى راوٍ يروي الحكاية، ويدعو المستمع إلى سماعها، وهذا الراوي هو السارد، فلا حكاية بلا راوٍ يرويها. إذن هناك حكاية وقارئ وبينهما يوجد راوٍ يسيطر على ما سيروي.[[250]](#footnote-250) والراوي أداة تروي أو تلتزم بنشاط يخدم حاجيات السرد.[[251]](#footnote-251) لا نريد هنا أن نتوقّف طويلًا عند تعريف الراوي، وأهمّيّته، لأنّ الدراسات الّتي تناولت هذا الموضوع كثيرة،[[252]](#footnote-252) ولكن سنركّز هنا على الحديث عن زاوية رؤية الراوي أو ما يسمّى بأشكال ومظاهر حضور الراوي في قصص الأطفال، وذلك لمعرفة ما مدى قدرة كاتب الأطفال في توظيف الراوي بما يخدم المتلّقي، وما مقدار تدخّل الكاتب بقصّته وهل تنوّعت أساليب الرواية؟ بمعنى هل استفاد كاتب الأطفال من النظريّات الحديثة الّتي تناولت موضوع الراوي؟

**4.3.3.2. توظيف أسلوب الراوي في قصص الأطفال**

تختلف الكتابة للصغار عن الكتابة للكبار في عنصر حاسم يعود للمتلقّي وهو تحديد القدرات العقليّة، والخصائص العمريّة للمتلقّي، الأمر الّذي لا يركّز عليه في الكتابة للكبار وهي الّتي لا يحدّها قانون غير قانون الإبداع. إذن هناك سلطة تمارس على كاتب الأطفال منذ البداية كي يحدّد نفسه في **آليّات السرد**، ومن هنا نجد الراوي في أدب الأطفال مغايرًا لما هو عليه في أدب الكبار، فالراوي في أدب الكبار إذا كان كلّيّ المعرفة يعدّ راويًا سيّئًا، لأنّ الراوي الّذي يعرف كلّ شيء هو الكاتب الّذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم التدخّل، أو بمظهر الوسيط الّذي ينقل أو يروي عن الآخرين.

وراوي القصّة في أدب الأطفال، على الأغلب، راوٍ كلّيّ المعرفة بسبب خصوصيّة المتلقّي الطفل، إذ يحتاج إلى شرح وتفسير وتعليق، لأنّه لا يدرك المقصود إلّا من خلال تدخّل الراوي في كثير من الأحيان، لذلك فمن الأنسب للراوي أن يكون بسيطًا في تعامله معه، وفي أساليب سرده. وقد يلجأ الراوي إلى أساليب تُرغِب المتلقّي في قصّته، كأن يبدأ بقوالب حكائيّة، فعبارات مثل: "كان يا ما كان" يفارق فيها الراوي مرويّه تمامًا، ويكتفي الراوي أن يكون الوسيط الناقل للحكاية. كما تحمل تلك العبارات دلالات تتعلّق بمضمون القصّة.[[253]](#footnote-253)

ويلجأ الراوي أحيانًا إلى التواصل مع الطفل، حيث نجده يختبئ في متن القصّة، ولعلّ هذه الأساليب السرديّة أتت نتيجة للتأثّر بالعقليّة الشفاهيّة الّتي سادت عمليّة إنتاج الحكايات الشعبيّة، وما زالت. وظّفت الكاتبة فاطمة حمد **أسلوب الراوي** في قصّة **صندوق الأزرار** (2009). وتعدّ هذه التقنيّة عنصرًا هامًّا من عناصر الحكاية الشعبيّة؛ إذ تقصّ الجدّة حكايتها على حفيدتها من خلال **تقنيّة الاسترجاع** (flashback)، ومن خلال العودة بالذاكرة، تعود الجدّة إلى الماضي، وتحكي حكاية أخرى، وبذلك تتحوّل شخصيّة الجدّة إلى **راوٍ مفارق لمرويّه** يتلّقى فقط دون أن يشارك في أحداث الحكاية:

"لقد أعجبني شكلها ولونها وملمسها، لكنّني جمعتها في هذا الصندوق للذكريات الّتي يحملها كلّ زرّ! قلتُ لجدّتي بلهفةٍ: حدّثيني يا جدّتي، ما حكايتها؟ انحنت جدّتي قليلا، والتقطت زرّا أبيضَ لامعًا، وقالت: سقط من فستان زفاف عمّتك حنان، وعلّق بشالي حين قبّلتها وأخذتها بالأحضان...".[[254]](#footnote-254)

ويأتي توظيف **أسلوب الراوي** في بعض النصوص الموجّهة للأطفال، لتحمل دلالات تتعلّق بمضمون القصّة، أو الفكرة، إذ يوهم الكاتب بأنّ هناك راويًا يروي حكاية حدثت في الماضي، وفي هذه الحالة يتحقّق الهدف من وراء توظيف هذه التقنيّة، شكلًا ومضمونًا. ففي **قصّة المفتاح الضائع**[[255]](#footnote-255) (2011)، يعتمد الكاتب محمود عبّاسي على **تقنيّة الاسترجاع** من خلال استخدام الفعل الماضي، وعلى وجود راوٍ هو الجدّة:

"أجلست الجدّة حفيدتيها على ركبتيها وأخذت تروي لهما حكاية ظريفة لمّا كانت هي طفلة صغيرة. قالت الجدّة صفيّة: **كان يا ما كان في قديم الزمان** بنت صغيرة اسمها خيزران، أحضر لها جدّها هديّة، سوارًا وفستانًا ودُمية ذكيّة. خبّأت خيزران الهديّة في الخزانة لكنّها ضيعّت المفتاح. قام جدّها يفتّش عنه في الجوارير وفي كلّ مكان".[[256]](#footnote-256)

نلاحظ من خلال المثال أعلاه أنّ الراوي يبقى محايدًا، لا يتدّخل بشكل مباشر فيما يروي حكايته إنّما ينقل فقط ما سمعه من رواة آخرين. وكون الجدّة هي الراوي للحكاية، وهو أمر متعارف عليه في الحكايات الشعبيّة، فقد أسقط الكاتب عليها صفات الراوي الّذي يروي الحكايات. وبهذا تتشكّل داخل القصّة حكاية فرعيّة بأسلوب يشابه الحكاية الشعبيّة.

فالقصّة تتحدّث عن علاقة الجدّة صفيّة وحفيدتيها عرين وصفيّة. جاءتا في يوم من الأيّام لتسمعا منها حكاية. تبدأ الجدّة بقصّ حكاية حفظتها لمّا كانت طفلة صغيرة، عن فتاة اسمها خيزران، أحضر لها جدّها سوارًا وفستانًا ودمية هديّة. خبّأت خيزران الهديّة في الخزانة ولكنّها ضيّعت المفتاح. يفتّش الجدّ عن المفتاح الضائع لكنّه لا يجده، فيذهب إلى النجّار الّذي قام بصنع الخزانة، لكن النجّار يقول له إنّ المفتاح موجود عند الحدّاد. بعد أن ذهب الجدّ إلى الحدّاد يطلب منه الأخير ثمنه بيضة من الدجاجة. وهكذا يستمرّ الجدّ بالانتقال من شخص إلى آخر، يرجع بعدها إلى الحدّاد ويأخذ المفتاح بعد أن أعطاه البيضة. تنتهي الحكاية بفتح الخزانة وإخراج الهدايا.

كما عمد الكاتب محمود عبّاسي في قصّته، إلى توظيف تقنيّة **الحكاية داخل الحكاية** (frame tale)، بُغية إبداع قصّة حديثة، واستحضار التراث من خلال إعادة تشكيله، بما يتلاءم والمرحلة المعاصرة، حتّى تكون هناك قيمة تفاعليّة بين الماضي والحاضر. من خلال هذه التقنيّة يقطع **الراوي المفارق لمرويّه** سرد قصّته من أجل أن يحكي حكاية أخرى، ومن ثمّ يعود لسرد قصّته مرّة أخرى، كما اتّضح من خلال المثال السابق.

إنّ نزوع الكاتب إلى تصدير جملة الاستهلال في الحكاية المتداخلة، بأفعال الزمن الماضي، يُظهر قوّة ارتباطه بماضيه، وهذا الارتباط يعمل على تعميق السعي لمعرفة هذا الماضي، ولمعرفة حدود التماثل بين زمن الجدّة وزمن الطفل، الأمر الّذي يستشير الفضول لدى المتلقّي الطفل، ويستلبه لمتابعة الحكاية. ومن الناحية الفنّيّة فإنّ صيغة الغائب كانت وما تزال الصيغة الوحيدة لرواية الحكايات الشعبيّة، ولهذا فالجدّة تأخذ موضعًا خارجيًا من الحكاية، وهو أشبه ما يكون بمعلّق حياديّ، لا تجد ضرورة لإقحام نفسها على نصّ من المفروض أنّه يجري في زمن غير الزمن الّذي تتمّ فيه الحكاية، كما يتّضح من خلال المثال التالي:

" **كان يا ما كان**

**في قديم الزمان**

بنت صغيرة اسمها خيزران".[[257]](#footnote-257)

كما تُراعي الصيغة الجديدة للقصّة متطلّبات الطفل، فهي تحمل **عنصر التشويق** الّذي يعمل على إثارة الخيال وإيقاظ حبّ الاستطلاع. اشتغل الكاتب على **عنصر التشويق** في قصّته، إذ وظّف موضوع المغامرة في القصّة. وتعتبر المغامرة من الموضوعات الرئيسة في الحكايات الشعبيّة، لكن عبّاسي لم يوظّف المغامرة توظيفًا مباشرًا في قصّته، إنّما أخذ الحكاية الشعبيّة وبنى عليها وحدات سرديّة قصصيّة أطلق عليها قصّة **المفتاح الضائع**. قام الكاتب بالتعامل مع الوحدة السرديّة والّتي تدور حول المغامرات، بوصفها رمزًا، وليست حقيقة. إذن، البحث عن المفتاح الضائع في القصّة، من هذا المنظار، ليس إلّا البحث عن الحقيقة، وبالتالي يرمز المفتاح الضائع إلى المفتاح الّذي حمله أبناء الشعب الفلسطينيّ أثناء تشرّدهم عام (1948).

ممّا تقدّم يستدرك على قدرة عبّاسي في السيطرة على التراث الشعبيّ وتوظيفه توظيفًا واعيًا، بعد أن قام بتحويله من نصّ خياليّ إلى نصّ واقعيّ. ومن هنا، فإنّ الكاتب لا يقطع صلته بالتراث الشعبيّ، بل سعى إلى تحقيق الترابط بين الماضي والحاضر، والتراث مع الحداثة.

من الكتّاب الّذين وظّفوا تقنيّة الراوي في قصصهم أيضًا الكاتب مصطفى مرّار، إذ وظّف هذه التقنيّة في قصّة "الوقود" من المجموعة القصصيّة **المشروع**[[258]](#footnote-258) (1995)، بعد أن طلبت صفيّة من والدها أن يحكي لها حكاية:

"أيّها الأحبّة.. إنّ قصّتي الليلة.. هي قصّة هذه الأرض الخيّرة.. الأرض الطيّبة المعطاءة.. أمّا أنتم، فإنني، بحُبّكم وابتساماتكم، سوف أذلّل كلّ العقبات.. **كان يا ما كان.. كان في قديم الزمان فلّاح عجوز**...".[[259]](#footnote-259)

هذه الحكاية الّتي يرويها الجدّ هي حكاية ثانويّة ضمن الحكاية الرئيسيّة وهي مستقلّة بشخصيّاتها، وأزمانها، وأماكنها عن الحكاية الأولى، يرويها الجدّ دون أن يكون حاضرًا في أحداثها، وفي نهاية القصّة يعود الراوي الرئيسيّ إلى الطفل، فيعيد القارئ للحكاية الرئيسيّة.

**1.3.4. استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الفترة الثانية**

سنعالج في هذا البند مجموعة من قصص الأطفال الّتي تمّ إصدارها في السنوات ما بين (1988 -2015) لنبيّن ما هي التقنيّات الّتي استخدمها الكتّاب في قصصهم في استدعائهم للشخصيّات التراثيّة. ويبدو من خلال العيّنة الّتي اخترناها أنّ الكتّاب، في الفترة الثانية، لم ينهجوا منهجًا واحدًا في استدعائهم للشخصيّة التراثيّة، بل استعملوا تقنيّات مختلفة تبعًا لمستويات التوظيف.

والشخصيّة، بهذا المفهوم، تناولها العديد من كتّاب قصّة الأطفال، كأداة تعبيريّة عن الواقع المعاصر، وفي محاولة منهم ليبثّوا رؤيتهم للأحداث المعاصرة، ويعبّروا عن قضاياهم وأفكارهم، من خلال استدعائهم للشخصيّة التراثيّة. ومن هنا، اختلف تعامل الكتّاب في هذه الفترة، في استدعاء الشخصيّة التراثيّة، باختلاف قدراتهم الإبداعيّة، ووعيهم للتراث، فلم يعد همّ الكاتب نقل الشخصيّة نقلا فوتوغرافيًا، كما رأينا في الفترة السابقة، وإنّما أصبح همّه التوجّه نحو جعل الشخصيّة التراثيّة معاصرة وذات ملامح تتناسب مع تجربة الكاتب المعاصرة.

**4.3.3.3. استدعاء شخصيتيّ الشاطر حسن والغول في قصص الأطفال**

يتّضح من خلال عيّنة البحث أنّ شخصيّة الشاطر حسن حظيت باهتمام كبير لدى كتّاب قصص الأطفال في هذه الفترة. كما وجدنا أنّهم لم ينهجوا منهجًا واحدًا في توظيف هذه الشخصيّة المستدعاة داخل قصصهم، بل تعدّدت سبل التوظيف، وتعدّدت الأساليب في التعامل مع الشخصيّة التراثيّة؛ فقسم منهم وظّفها في القصّة من خلال إعادة سرد واقعها التراثيّ بشكل جديد؛ قسم آخر تعامل مع الشخصيّة من خلال صياغتها بطريقة جديدة، تتجاوز زمنها الماضي لتعيش في زمن الحاضر، وتتفاعل مع شخصيّات حديثة في القصّة، اعتمادًا على دلالتها التراثيّة. وبالتالي أتاح ذلك للشخصيّة المستدعاة التفرّد حتّى تعبّر عن ظواهر حياتيّة جديدة، وتكشف فكرة الكاتب، ممّا يتيح التواصل بين الماضي والحاضر.

ستقف الدراسة هنا على كيفيّة تعامل كتّاب هذه الفترة مع شخصيّتي الشاطر حسن والغول، سواء كان ذلك من خلال الاستدعاء أو التوظيف، ودورهما الوظيفيّ في القصّة، وصولًا إلى التقنيّات الّتي استعملها الكتّاب.

القصّة الأولى الّتي سنعرضها هي قصّة **الحيّ العجيب** (2004) للكاتب محمود شقير. إذ يستدعي شخصيّة الشاطر حسن مستخدمًا آليّة الاسم المباشر للدلالة على الحكاية الشعبيّة، من خلال التحام الشخصيّة بالواقع. يمثّل هذا المستوى من التوظيف أعلى مستويات توظيف الشخصيّة التراثيّة؛ إذ يكون الكاتب على وعي تامّ بالرمز الّذي يستخدمه، وينظر إليه بوصفه يحمل فكرًا معيّنًا، كما أنّ الكاتب في هذا المستوى يسعى نحو تطوير دلالة تلك الشخصيّة الرمزيّة؛ فكتب قصّته معتمدًا على الحكاية الشعبيّة اعتمادًا كبيرًا، وتبلورت فيها ملامح الشخصيّة تبلورًا فنّيًا.

إنّ العلاقة الّتي تربط الشاطر حسن، باعتباره طفلًا وبطلًا شعبيًّا، بشخصيّة ماهر في القصّة، هي علاقة المشابهة؛ إذ يحلم ماهر بتحويل الحيّ الّذي يسكنه إلى حيّ يعجّ بالملوك والملكات. حدث ذلك بعد أن سمع من جدّته حكاية الشاطر حسن ومغامراته:

"ماهر دونَ غيره هو المسؤولُ عن تحويل الحيِّ إلى حيّ عجيب يحتوي على عَدد كبير من الملوك والملكات. حدثَ ذلك بعد أنْ رَوَت له جَدَّتُهُ **حكايةَ الشاطر حسن الّذي يستطيع تحويل الجبال إلى ذهب** بعد أن يفتح كتابه المدهش، ويقرأ فيه قليلًا ثمّ يطلب منه أن يحوِّل الجبال إلى ذهب، فتتحوّل الجبال إلى ذهب".[[260]](#footnote-260)

إنّ الشخصيّة التراثيّة في هذا المستوى تحوي وجهين: وجهًا قديمًا ينقل لنا صورة الماضي، ووجهًا حديثًا ينبع من رؤية عصرنا. لكن الكاتب في هذه القصّة لا يجعل شخصيّة الشاطر حسن تعيش حالة انشطار بين الماضي والحاضر، إنّما يجعلها تحوي عناصر القدم والمعاصرة معًا. وبهذا يصل الكاتب إلى تحقيق التواصل بين الماضي والحاضر. يتّضح ذلك من خلال المثال التالي:

"تلكَ الليلة، جاء الشاطرُ حسن لزيارة ماهر دونَ أنْ تُلاحظَ الجدةُ ذلك. أمّ ماهر وأبوه أيضًا لم يُلاحظا أنَّ الشاطر حسن قَدْ جاء لزيارة ابنهما وهو يتأهّبُ للنوم.

قالَ ماهر للشاطر حَسَن:

* هل تُعيرني كتابكَ ليوم واحد؟

ابتسمَ الشاطرُ حسن وقال:

* أعيركَ الكتابَ بشرطٍ واحدٍ: ألاّ تُسبّبَ أيَّ أذىً للناس.

قالَ ماهر:

* لا يمكنُ أنْ أسبّبَ أذى للناس. أريدُ أنْ أحوِّلَ رجالَ الحي إلى ملوك، وأريدُ أنْ أحوّلَ نساءَ الحيِّ إلى ملكات. راقت الفكرةُ للشاطر حسن. أعارَ الكتابَ لماهر".[[261]](#footnote-261)

لاحظنا، من خلال المثال أعلاه، أنّ شقير يوظّف شخصيّة الشاطر حسن في قصّته لتعبّر بصورة رمزيّة عن البحث عن الرغبة في التغيير من السلوكيّات السلبيّة داخل الحيّ.

القصّة الثانية الّتي سنعرضها هنا هي للكاتبة تغريد عارف النجّار، بعنوان **حسن والغول** (2007). يعكس عُنوان قصّة **حسن والغول** مجموعة من التأويلات أو الدلالات الّتي قد تحيل إلى نصّ آخر يمكن أن يثير في القارئ مجموعة من الإشارات، ليقوم بدوره بربط العنوان بالنصّ. لذلك يمتاز العُنوان بعلاقة ارتباط بينه وبين النصّ الأصليّ، فيصبح العنوان هو المُناص الّذي يتفاعل مع النصّ. وأمّا بالنسبة لوظائف العنوان عند جيرار جينيت Gérard Genette فهي: الإغراء، والتعيين، والوصف، والإيحاء. ويضيف جينيت أنّ الهدف من وراء العنوان، فتنة القارئ وشدّ انتباهه لعنوان القصّة؛ ممّا يشجعه على قراءتها.[[262]](#footnote-262)

لجأت الكاتبة إلى الرمز الموحي في توظيف شخصيّة **الشاطر حسن** في عنوان القصّة، بعدها تقوم الحوادث في النصّ بكشف هذه الشخصيّة، وبيان صفاتها الخارقة، وبذلك استعارت الكاتبة المدلول العامّ لشخصيّة الشاطر حسن الّذي يتمثّل في السفر والترحال، والبحث عن الغول المخيف.

وقد يستحضر القارئ من عنوان القصّة حكاية الشاطر حسن، وأنّ ما سيُقرأ في القصّة سيكون خياليًّا لا علاقة له بالواقع، لأنّ هناك علاقة مباشرة بين عنوان القصّة والحكاية الشعبيّة:

"ولكن حسن كان قد سئم من الخوف فقال لوالديه:

إنّ أحدًا منكم لم ير الغول من قبل،

ولم يسمع صوته ولو مرّةً واحدة!

ولكنّكم متأكدون أنّه موجود وتخافون منه!

أنا لن أخاف هذا الّذي تسمّونه الغول بعد اليوم.

سألعب، وأصرخ، وأضحك وأتسلّق جبل الجبال أيضًا.

غدًا صباحًا سأبدأ رحلتي.

فلا تحاول أن تثنيني عن عزمي.

بكت أم حسن

وتوسّلت إليه قائلة:

أرجوك... أرجوك يا بُنيّ

لا تذهب؛ أخاف أن يأكلك الغول".[[263]](#footnote-263)

كما استلهمت الكاتبة شخصيّة الغول في قصّتها، إذ ظهرت في صورة تخالف واقعها التراثيّ المعروف؛ فيغدو الغول، في قصّة النجّار خائفًا مرتعبًا من الناس. وهنا تبدو المفارقة عن الدلالة الأصليّة للشخصيّة، أي صورة عكسيّة تمامًا عمّا ترمز إليه شخصيّة الغول:

"كان الغول كما وصفه أهل القرية:

"شكله مُخيف، شعره كثيف، مخالبه طويلة ومدبّبة، وله عين واحدة في منتصف جبينه.

تجمّد حسن من الخوف!

تمنّى لو أنّه صدّق أهل القرية، ولم يترك قريته.

أمّا الغول، فقد اقترب من حسن أكثر.. فأكثر.. ثمّ دار حوله بحذرٍ، وفجأة! هرب وهو يزمجر.

لحق حسن بالغول إلى مغارته وهو ينادي: يا غوووول".[[264]](#footnote-264)

كما اعتمدت الكاتبة في قصّتها أيضًا على بُنية الخوارق العجيبة، من خلال شخصيّة الصبيّ حسن الّذي كان السبب في الإيقاع بالغول المخيف بعد أن قام برحلته في البحث عنه:

"وفي الصباح الباكر حمل حسن زوّادته،

وودّع والديه، ثمّ خرج من البيت.

كان أهل القرية يراقبونه باهتمام شديد.

همس أحدهم: ما أشجع هذا الصبي!

سيخلّصنا من الغول.

فيردّ عليه آخر: لا أعتقد ذلك.

سيأكله الغول دون شكّ!!

مشى حسن حتّى وصل سفح الجبل.

ثمّ بدأ بالصعود وهو يردّد:

أنا حسن الشاطر! أنا حسن الشجاع!

لا أخاف الغول أبدًا!

أبدًا أبدًا لا أخاف الغول".[[265]](#footnote-265)

**4.3.5. توظيف سمات الحكاية الشعبيّة في قصص الأطفال**

**4.3.5.1. توظيف أسلوب الاستهلال في قصص الأطفال**

من جوانب التأثّر بالبناء الشكليّ للحكايات الشعبيّة، نجد بعض الكتّاب الّذين استخدموا هذا الأسلوب، في قصصهم، فاكتسب الطابع السرديّ فيها بُعدًا تراثيًّا، مثل قصّة **الأمير والعجوز الحكيم** (2006)، للكاتبة ديمة سحويل، فعلى الرغم من أنّ القصّة غير مستوحاة من التراث الشعبيّ، إلّا أنّ الكاتبة قد عمدت إلى محاكاة أسلوب السرد المتعارف عليه في الحكايات الشعبيّة، وبذلك يوحى للقارئ بأنّ ما يروى له كان شفويًا يحيله إلى الماضي:

"**كان يا ما كان، في سالف العصر والزّمان**، أمير نهم يبتلع كلّ أنواع المأكولات، فلا يترك في معدته متّسعًا".[[266]](#footnote-266)

وفي قصّة **مختار أبو دنين كبار** (2011)، للكاتبة سونيا نمر، تبدأ بالاستهلال المتعارف عليه في الحكايات الشعبيّة كما جاء في القصّة:

"**كان يا ما كان وفي زمن من الأزمان**، ولد اسمه مختار، ذكّيّ ونشيط وصاحب أفكار. كان طيّب ولطيف وفنّان، وبارع في الموسيقى والألحان".[[267]](#footnote-267)

كما استفاد الكاتب محمّد بدارنة من **أسلوب الاستهلال** في قصّته **أحمد الصغير** (1997) الّتي ابتدأها:

"**يا سادة يا كِرام، يا صُحاة يا نيام، بعد التحيّة والسلام،** محمولة على أجنحة الحمام، أروي لكم حكاية طفل أسمر اسمه أحمد".[[268]](#footnote-268)

**4.3.5.2. توظيف أسلوب التكرار في قصص الأطفال**

أكثر الكتّاب، في هذه الفترة، من استخدام أسلوب التكرار في قصصهم. وجدنا من خلال العيّنة أنّ توظيف أسلوب التكرار في قصص الأطفال تراوح بين التكرار البسيط الّذي لا يتجاوز تكرار لفظة أو عبارة، إلى أشكال أخرى أكثر تعقيدًا يتصرّف بها الكاتب. إذ يعدّ أسلوب التكرار عنصرًا إيقاعيًّا، فإعادة كلمات معيّنة توحي بمدى أهمّيّة ما تكسبه تلك الكلمات من الدلالات. والتكرار من أهمّ الوسائل اللغويّة الّتي يمكن أن تؤدّي في القصّة دورًا تعبيريًّا واضحًا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أوّليّ بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الكاتب.

ظهور أسلوب التكرار في النصّ الأدبيّ المعاصر كان له دوره في النهوض بالقيمة الجماليّة للعمل الإبداعيّ، أو الحطّ من شأنه على حدّ سواء. وأسلوب التكرار يحتوي على ما يتضمّنه أيّ أسلوب آخر في النصّ الأدبيّ من إمكانات تعبيريّة، شأنه شأن اللغة والصورة وغيرهما من عناصر.

استفادت الكاتبة فاطمة حمد من أسلوب التكرار في قصّة **بابونج وزعتر ومرميّة** (2011)، بقولها:

"إنّها هناك في **المرج، والمرج بعيد بعيد**... والطريق وعرة وخطرة ومحاطة بالأشواك، ومَن يجرؤ على الذهاب إلى هناك؟! تعود الجدّة وتكرّر: **"بابونج وزعتر مرميّة، بابونج وزعتر ومرميّة، بابونج وزعتر ومرميّة"**.[[269]](#footnote-269)

منح التكرار في النصّ بُعدًا إيقاعيًا، فتكرار الكلمات كوّن وحدات تعبيريّة منسجمة، أسهمت في تكوين حالة، وبلورة فكرة ما. لقد حقّق التكرار، في المقطع أعلاه، ذلك الربط المتماسك بين هذه الجُمل ببعضها، وعمل على توصيف الحالة الّتي أرادت الكاتبة المبالغة فيها، لإعطاء صورة جليّة عن إصرار الجدّة على تناول هذه الأعشاب. كما يعتبر تكرار الكلمة أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعًا، فالتكرار هنا خدم المعنى من جهة، وخدم الشكل الفنّيّ والبناء العامّ للقصّة من جهة أخرى، وأعطاها رونقًا خاصًّا يجعل لها صدى في الذهن.

كما وظّف الكاتب محمّد بدارنة أسلوب التكرار في الأعداد، في قصّته **أحمد الصغير** (1997):

"... لكنّ الحبّ مزروع فيه، والخير يعمّ أهاليها. وأحمد.. **له من العمر أربعة ومن الإخوة والأخوات سبعة**، وقد عاشوا في بيت دافئ صغير، وناموا على فراش فوق الحصير".[[270]](#footnote-270)

لقد استخدم الكاتب هنا تكرار العددين أربعة وسبعة، إذ كان لهما دور وأثر في القصّة، فهناك حدث ما في وجدان الكاتب جعل المتلقّي يشاركه فيه عن طريق تكرار العدد. وكان الهدف منه التأكيد على المعنى الّذي يريد إيصاله، والتأكيد على الفكرة وترسيخها في ذهن الطفل.

حاول بعض الكتّاب، في هذه الفترة، توظيف سمات الحكاية الشعبيّة في قصصهم، في محاولة منهم لمحاكاة الحكاية الشعبيّة بأسلوب يختلف نوعًا ما عن الأسلوب التقليديّ لمبنى القصّة.

تعدّ الكاتبة نبيهة جبّارين من الكتّاب الّذين وظّفوا سمات الحكاية الشعبيّة في قصصها، فمثلا، في قصّة **المهندسة الصغيرة يارا** (2007)، تحاول الكاتبة أن تعيد الطفل إلى أيّام زمان من خلال الحكايات الّتي كانت تروى. وجود هذه الصيغة، بأشكالها المتقاربة في القصص، جسّد إمكانيّات الإفادة من الموروث في بعض أشكاله ومضامينه على السواء، كما في المثال التالي:

"قال أبي: اجلسوا حولي، **أنا سأحكي لكم حكاية جميلة عن ألعابنا في الطفولة**. جلسنا حول أبينا، **فحكى لنا حكاية تُسلّينا**، وقال: اجتمعنا مرّة نحن أولاد الحارة، لنلعب معًا، وكنت أحبّ مهنة البناء..."[[271]](#footnote-271)

كما وظّفت الكاتبة زادة سلامة بعض سمات الحكاية الشعبيّة في قصّتها **جدّي وحماره**[[272]](#footnote-272) (2001):

"... وقد سمّاني أبي فارس على اسم جدّي، لأنّه كان يحبّه ويحترمه. بعد أن انتهى الاحتفال، وكعادتي عندما أزور جدّي وجدّتي، رفضتُ أن أعود مع والديّ إلى البيت. **لأنّني أردت أن أنام بِجانب جدّتي ليحكي لي أحدهما حكاية من حكاياته الممتعة**".[[273]](#footnote-273)

مثال آخر نعرضه هنا والمأخوذ من قصّة **الشيخ وحفيده** (1996) للكاتب محمّد بدارنة:

"... ثمّ يقصّ حسن على الفيل **كلّ الحكايات** الّتي سمعها من جدّه خلال النهار، فيرقص الفيل لها طربًا".[[274]](#footnote-274)

لاحظنا، من خلال النماذج الّتي أرفقناها أعلاه، أنّ الجدّ أو الجدّة هما اللذان يحكيان الحكايات المسليّة لأحفادهم، وهذا التواصل بين الجدّ والحفيد، يمثّل صدى الماضي وصوت الحاضر من خلال سرد الحكايات الشعبيّة.[[275]](#footnote-275)

**4.4. إجمال**

في الفترة الواقعة بين (1967-1988) لاحظنا أنّ قصص الأطفال الفلسطينيّة الّتي استلهمت الحكايات الشعبيّة لم تغيّر كثيرا في أحداثها وشخصيّاتها، لكنّها أعادت، على الأغلب، صياغتها بالّلغة العربيّة الفصحى. ويبدو أنّ تقاليد الكتابة المحافظة للأطفال اقتضت استخدام لغة فصحى ذات مستوى رفيع. ومع ذلك نجد أصداء كثيرة من اللغة المحكيّة تتمثّل في العبارات والمفردات الشعبيّة الّتي ظلّت حاضرة في مثل هذه النصوص.

لدى متابعتنا لتطوّر أدب الأطفال، وتوظيف الحكاية الشعبيّة في الفترة الثانية، وجدنا أنّ بدايات هذا التوظيف كانت تعتمد على توظيف مضمون هذه الحكايات، والربط بين دلالتها، لتحمل القصّة مضمونًا جديدًا يتلاءم مع روح العصر. هذه المحاولات البسيطة كانت حافزًا للمحاولات الّتي تجاوزت التعامل البسيط مع التراث في قصص الأطفال، كما رأينا عند الكاتب محمّد بدارنة ومحمود شقير. كما عمل بعض الكتّاب على إسقاط قيم العصر وثقافته على الحكاية، وتعديل النصّ بغية طرح مفهومات تربويّة حديثة، وملاءمتها لروح العصر.

**الفصل الخامس**

**توظيف المثل الشعبيّ في أدب الأطفال الفلسطينيّ**

**5.1. تقديم**

هذا الفصل يتناول توظيف المثل الشعبيّ في أدب الأطفال الفلسطيني، منذ (1967) وحتّى يومنا هذا. في هذه الفترة وجدنا تفاوتًا في توظيف المثل الشعبيّ في قصص الأطفال من كاتب لآخر، وأحيانًا عند الكاتب نفسه من قصّة لأخرى. كما تعامل كاتب الأطفال مع الأمثال الشعبيّة عبر أساليب متعدّدة منها: اقتباس المثل في صيغته اللغويّة العاميّة دون تغيير، أو تفصيحه، أو تغيير بعض كلماته.

تمّ تقسيم الفصل إلى فترتين: الفترة الأولى تقع ما بين (1967) و (1987)، والفترة الثانية تبدأ من (1988) وحتّى يومنا هذا. هذا التقسيم يتلاءم مع مراحل تطوّر الأدب الفلسطينيّ كما ورد في الخلفية التاريخيّة.

سنعتمد، في تحليلنا للأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة، في العيّنة، على **معجم الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة**[[276]](#footnote-276) للباحث حسين علي لوباني، وسنورد تفسيرًا للأمثال الشعبيّة بالاعتماد عليه. كما اخترنا، في كلّ بند من بنود الفصل، أفضل ما يمثّل استدعاء المثل الشعبيّ من العيّنة الّتي اخترناها.

**5.2. توظيف المثل الشعبيّ في الفترة الواقعة بين (1967-1987)**

**5.2.1. تقديم**

في هذه الفترة لم نجد توجّها من قبل الكتّاب لتوظيف المثل الشعبيّ في قصصهم للأطفال، ويرجح ذلك في اعتقادنا، إلى أنّ الكاتب في هذه الفترة لم يكن واعيًا كفاية لأهمّيّة التراث الشعبيّ وتوظيفه في قصص الأطفال، وأنّ البعض اختار الكتابة باللغة الفصحى، لأنّ اللغة العاميّة بنظرهم لغة أقلّ مستوى من اللغة الفصحى، وخصوصًا إذا كان المتلقّي هو الطفل. وجدنا بعض الكتّاب الّذين تجرّأوا ووظّفوا المثل الشعبيّ في قصصهم، ولكن هذا التوظيف لم يكن يخدم القصّة بشكل واعٍ. كما ووجدنا أنّ استدعاء المثل الشعبيّ في هذه الفترة لم يكن متطوّرًا كما في الفترة الثانية.

استدعى الكتّاب، في هذه الفترة، الأمثال الشعبيّة بطريقتين هما: اقتباس المثل الشعبيّ بلغته العاميّة، وبشكل حرفيّ تامّ؛ أي أنّ المثل المستدعى حاضر في النصّ المستدعي بشكل تامّ، واقتباس المثل الشعبيّ وتفصيحه، أو اقتباس المثل الشعبيّ مع حذف كلمات منه.

ويعتبر الاقتباس أحد فروع التناص (intertextuality) وهو بدوره أحد أنواع **التعاليات النصيّة**.[[277]](#footnote-277) ويقصد بالاقتباس الاستشهاد بكلمات النصّ الأصليّ ومعناه، وإن كان بتصرّف طفيف لضرورة اللغة.[[278]](#footnote-278)

برز في هذه الفترة الكاتبان مصطفى مرّار والظاهر، إذ استدعيا الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة في قصصهم، بشكل ملحوظ، وقد وجدنا أنّ الكاتب مصطفى مرّار كان الأكثر توظيفًا للأمثال الشعبيّة في قصصه الموجّهة للأطفال في هذه الفترة.

**5.2.2. اقتباس المثل الشعبيّ بصيغته العاميّة**

يقتبس الظاهر المثل الشعبيّ "الدار دار أبونا، وأجو الغُرب يطحونا" كما هو بلغته العاميّة، في قصّة **شمعدان الذهب** (1973)، للدلالة على الغريب المحتلّ الّذي يريد طرد أصحاب البيت من بيتهم.[[279]](#footnote-279) وهذا ما نلاحظه في القصّة، فقد أرادت زوجة الأب أن تعترض طريق الطفلين وتحاول طردهما من القصر، ولكنّهما لم يرضخا لها، كما جاء في المقطع التالي:

"وكان الأمير قد أهدى شمعدان الذهب خاتم خطوبة، فألبسته إلى أحد الأولاد بينما ألبست الثاني إسوارة، وقالت لهما: إذا سألكما أحد هويّتكما أو حاول طردكما فقولا له: **الدار دار أبونا، وأجو الغُرُب يطحونا**".[[280]](#footnote-280)

ويعدّ مرّار من أكثر الكتّاب توظيفًا للأمثال الشعبيّة في قصصه، وربّما يعود ذلك، في رأينا، إلى حرصه دومًا على توثيق الحياة الشعبيّة بكافّة جوانبها في أعماله القصصيّة.

اقتبس الكاتب المثل الشعبيّ المعروف "الزعلان أكثر من الراضي" في قصّته"التين والشياطين" من المجموعة القصصيّة **المشروع** (1974)، كما هو، بصيغته العاميّة دون إجراء تغيير فيه. ويستخدم هذا المثل للدلالة على قوم لم يحظوا بالتكريم المنتظر في إحدى المناسبات، أو في الّذين لم يدعوا إلى حفل ما.[[281]](#footnote-281) قام الكاتب بوضع المثل الشعبيّ بين مزدوجين، ممّا جعل اقتباسه بارزًا في النصّ، كما جاء في المثال التالي:

"ولم تمض ساعة حتّى أفرغا من الثمار. وكان "**الزعلان أكثر من الراضي**"؛ فإنّ العشرات من عشاق الخضرايتين[[282]](#footnote-282) كانوا ينتظرون وصولي بالحمل، وهم يمنّون النفس والعين والبطن معًا، بأكلة شهيّة من ثمارها".[[283]](#footnote-283)

كما عمد مرّار إلى اقتباس المثل الشعبيّ "قلبي دليلي"، في قصّة "المشروع" من المجموعة القصصيّة **المشروع وقصص أخرى** (1987)، والّذي تشير دلالته إلى الّذكيّ الّذي يحدّثه قلبه بشيء ما سيحدث، وبالتالي يصدّق حدسْه ولا يخيّبه قلبه.[[284]](#footnote-284) قام الكاتب باستشهاد إحدى شخصيّاته القصصيّة لتبدي رأيها في قضيّة معيّنة، ومن شأن ذلك أن يبيّن أبعاد تلك الشخصيّة، وطريقة تفكير المجتمع الّذي تنتمي إليه، كما نلاحظ من خلال المقطع التالي:

* ما بك يا زاهد؟ إنّك لم تكن غفوت حين غادرتُ غرفتك قبل قليل!
* وكيف عرفتِ ذلك يا أمّاه؟
* **قلبي دليلي**، ثمّ إنّ تقلّبك في الفراش دليل آخر.[[285]](#footnote-285)
* هل تريدين الحقيقة يا أمّاه؟

في المقطع أعلاه لاحظنا أنّ الكاتب قام باقتباس المثل الشعبيّ "قلبي دليلي" ووضعه في سياق الحوار، وبذلك أضفى الحوار على النصّ حيويّة وتأثيرًا تتّضح من خلاله الأبعاد النفسيّة والفكريّة العميقة الّتي تكتنف الشخصيّتين المتحاورتين، وتؤدّي إلى إنتاج دلالات القصّة.

مرّة أخرى سنقوم بعرض نموذج آخر لمرّار من قصّته "الغريب"، من المجموعة القصصيّة **المشروع**؛ إذ استخدم فيها **أسلوب الحوار** ليشير إلى المثل الشعبيّ "ما غريب إلّا الشيطان".[[286]](#footnote-286)

-عفوك يا أبي!! لسوف ألقي بنفسي بين ألواح الصبّار تكفيرًا عن إساءتي.. لم أفكّر في فظاعة ما أنا مقدم عليه!! ألا قاتله الله، زميلي عبد الحميد! هو.. هو مَن زيّن لي الاعتداء على هذا الغريب!!

صرخ أبوه:

* **ما غريب إلّا الشيطان**، يا ابن الشياطين!..استغفر الله العظيم! استغفر الله العظيم!
* أبي!

ووقع على قدميه.. [[287]](#footnote-287)

جعل الكاتب هذا الاقتباس يرتبط أسلوبيًّا بالعبارة اللاحقة "يا ابن الشياطين"، وكأنّ الكاتب أراد أن يفسّر معنى المثل من خلال هذه العبارة. **تقنيّة الدمج** هذه تدلّ على وعي الكاتب بما يفعل، وعلى تمكّنه من المادّة التراثيّة. كما أنّ اختياره المثل على لسان شخصيّة الحاج في القصّة كان موفّقًا في رأينا، فهذه الشخصيّة هي نموذج لشخصيّة الأب الفلسطينيّ البسيط الّذي تربّى على الأمثال الشعبيّة. كما وأنّ أجواء القصّة كلّها أجواء شعبيّة، وبالتالي فإنّ توظيف الأمثال هنا أدخل القارئ في جوّ القصّة. إنّ استخدام مرّار للأمثال الشعبيّة السابقة، وإن كان استخدامًا سطحيًّا مباشرًا، يتعلّق بتكرار مواقف معيّنة ترتبط بالموقف الأساسيّ للمثل، ويتجسّد بذلك الهدف من استخدامه، إذ يربط الكاتب بين استخدام المثل وتجربته التراثيّة الأساسيّة. ومن هنا عبّرت تلك الأمثال في القصص عن الحياة الشعبيّة، وأساليبها البسيطة، كما وعبّرت عن سلوك الشخصيّات القصصيّة، ومستوياتها الثقافيّة والفكريّة، ودوافعها المختلفة. كما أنّ اللغة المحكيّة تلعب دورًا هامًّا في تقريب الحدث القصصيّ من نفس القارئ، سيما إذا كانت القصّة مكتوبة بلغة قريبة منه، تحاكيه وتجذبه إليها.

كما لاحظنا من النماذج الّتي أرفقناها، فإنّ هذه الأمثال الشعبيّة دخلت في سياق النصّ الأدبيّ باعتبارها نسقًا يقوم عليه إنتاج الدلالة، بالإضافة إلى ذلك فإنّ بقاء المثل الشعبيّ كما هو في النصّ، دون تغيير، إنّما، هو في اعتقادنا، تعبير فنّيّ من الكاتب عن الصمود والثبات في وطنه. وبما أنّ غالبيّة القصص، في الفترة الأولى، كانت تصوّر الواقع وتعرض أساليب وظروف المعيشة لشعبها، لهذا توجّه الكاتب إلى استخدام العبارات العاميّة، والأمثال الشعبيّة دون تغيير في لفظها، لأنّ الّلغة العاميّة تكون في بعض المواقف أقدر على التعبير وتصوير بعض الحالات النفسيّة والدلالات الاجتماعيّة من الّلغة الفصحى، كما رأينا لدى مرّار.

**5.2.3. اقتباس المثل الشعبيّ من خلال تفصيحه**

اقتباس المثل الشعبيّ في قصص الأطفال، وتفصيحه في آن واحد، يتطلّب تقنيّات عالية ووعيًا كافيَا من الكاتب. بالتالي لم نجد الكثير من هذا التوظيف في هذه الفترة إلّا عند مرّار. ربمّا وجد الكاتب، في رأينا، أنّ الّلغة العاميّة أقرب إلى نفس القارئ، وأقدر على محاكاته بصفتها لغته المتداولة يوميًّا، فقصص مرّار تتميّز، على وجه الخصوص، بأنّها ذات طابع خاصّ ولغة خاصّة، ومن هنا نرى أنّه اقتبس الأمثال الشعبيّة في أغلب قصصه دون تفصيحها.

يقتبس مرّار المثل الشعبيّ "بينام مع الجاج"،[[288]](#footnote-288) في قصّة "المشروع" من المجموعة القصصيّة **المشروع قصص للأطفال** (1974)، معتمدًا على تفصيح المثل وتشكيله ليلائم لغة القصّة، ولكنّه مع ذلك ألقى بظلاله الأصيلة على النصّ، وأصبح جزءًا من نسيج القصّة، والتقت دلالته مع هدف الكاتب، وبذلك لم يقلّل التفصيح شيئًا منها، إذ بقي النصّ متّكئًا على المثل الشعبيّ. لقد أراد الكاتب وصف حالة الفتى زاهد بعد أن أعياه التعب وقد حاول هو وأصحابه حماية الشجرة المباركة في قريتهم، بعد أن قرّر مجلس القرية اقتلاعها، لهذا جاء المثل ملائمًا للنصّ، كما في المثال التالي:

"عجبًا له، وهو الّذي قضى الساعات ساهرًا يفكّر في وسيلة تبلغه غايته! زاهد هذا المشهود له بقوّة الإرادة. تفلت من لسانه، في لحظة ضعف، كلمة وعدٍ، ثمّ **ينام مع الدجاج**؟! لا بأس فأمامه ليلتان أخريان، ولسوف يجد الحلّ. ما في ذلك شكّ".[[289]](#footnote-289)

**5.2.4. اقتباس المثل الشعبيّ كعنوان في قصص الأطفال (النصّيّة المصاحبة)**

لم نجد توجّهًا من قبل الكتّاب لعنونة المثل الشعبيّ في قصصهم للأطفال في هذه الفترة، ويرجح ذلك، في اعتقادنا، إلى أنّ الكاتب في هذه الفترة لم يكن واعيًا كفاية لأهمّيّة التراث الشعبيّ وتوظيفه في قصص الأطفال، وأنّ البعض اختار الكتابة باللغة الفصحى، لأنّ اللغة العاميّة، بنظرهم، لغة أقلّ مستوى من اللغة الفصحى، وخصوصًا إذا كان المتلقّي هو الطفل. لقد كان العُنوان في هذه المرحلة مجرّد عتبة، فهو يؤدّي دور تحديد نوعيّة القصّة لا أكثر، ولهذا سنقوم بعرض نموذج واحد يبيّن توظيف المثل الشعبيّ كنصّيّة مصاحبة في قصص الأطفال في هذه الفترة.

اقتبس الكاتب محمود عبّاسي وبالتعاون مع الشاعر ميشيل حدّاد، المثل الشعبيّ "مِثل مداس الطُنبوري"، وقام بوضعه كعنوان لقصّة **مداس الطُنبوريّ** (1978)، ويأتي هذا المثل للدلالة على الشيء التالف القديم، والّذي يسبّب الإرباك لصاحبه.[[290]](#footnote-290) قصّة مداس الطنبوريّ تتحدّث عن التاجر البخيل "أبو قاسم الطنبوريّ" الّذي احتفظ بحذائه التالف، وعندما أراد أن يتخلّص منه سبّب له المتاعب والخسائر. إذن، مضمون القصّة ملائم ومطابق لعنوانها، من خلال تعريف الكاتب في بداية القصّة، لشخصيّة "أبو قاسم الطنبوريّ"، هذا الاسم يتكرّر كثيرًا في القصّة، **وتقنيّة التكرار** هذه تجعل الاسم في المركز وتسلّط الضوء عليه. ولكن القارئ بحاجة إلى قراءة النصّ كلّه حتّى يفهم العلاقة بين العنوان والنصّ، فكلمة مداس هي كلمة غير معروفة، ولهذا يجب أن يقرأ النصّ كلّه حتّى يفهم ما هو الترابط بين الطنبوريّ والمداس.

**5.3. توظيف الأمثال الشعبيّة في الفترة الواقعة بين (1988-2015)**

**5.3.1. تقديم**

في هذه الفترة برز العديد من الكتّاب الّذين كتبوا للأطفال، وظهرت العديد من القصص الجديدة. كما وجدنا تزايدًا في الاعتماد على التراث الشعبيّ، وفي توظيف المثل الشعبيّ بشكل خاصّ؛ إذ أجاد الكتّاب توظيفه في قصص الأطفال. في هذه الفترة، أيضًا، أخذ الكاتب يظهر وعيًا ثقافيًّا وجرأة في تقبّل المثل الشعبيّ وفي تعامله مع اللغة المحكيّة، ومن هنا فإنّ توظيف المثل الشعبيّ في هذه الفترة اتّخذ أبعادًا مختلفة وحمل دلالات عدّة أكثر عمقًا. كما وأخذت تتّضح تدريجيًّا مَعالم الحداثة في التعامل مع التوظيف، وبالتالي أخذ توظيف الأمثال في قصص الأطفال يتطوّر بشكل واضح. وجاء استدعاؤه للمثل الشعبيّ غير مقصور فقط على التقنيّات البسيطة كما لاحظنا في الفترة السابقة، بل تعدّاها إلى غيرها من التقنيّات والأشكال الفنّيّة الأخرى.

**5.3.2. توظيف المثل الشعبيّ كعُنوان في قصص الأطفال (النصيّة المصاحبة)**

**5.3.2.1. تمهيد**

سنحاول، في هذا الموضع، دراسة تقنيّة **النصّيّة المصاحبة** في قصص الأطفال في هذه الفترة، بتوسّع أكثر عمّا سبقه من الفترة السابقة. وسنركّز هنا على بيان أهمّيّة العُنوان وموقعه في القصص الموجّهة للأطفال، بوصفه نصًّا وظاهرة جماليّة، ومدى دلالته على الموضوعات الّتي تطرحها هذه القصص. لذلك سنقوم برصد مظاهر هذا التوظيف، والوقوف على وظائفه المتعدّدة الّتي تعدّت كون العنوان إشارة إلى النصّ.[[291]](#footnote-291) ولغرض الرصد قمنا برصد تحوّلات العُنوان في هذه الفترة لبيان التطوّر الحاصل في بناء العنوان بما يتماشى مع تطوّر القصّة وتطوّر التقنيّات الّتي استعملها الكتّاب في توظيف المثل كعنوان في قصصهم في هذه الفترة.

**5.3.2.2. مفهوم العُنوان**

يعدّ العُنوان من أهمّ العتبات النصّيّة الموازية (paratextes)، بالنصّ الرئيسيّ، الّتي تواجه القارئ سواء كان ذلك عُنوانًا رئيسيًّا للكتاب، أو عُنوانًا داخليًا للقصّة؛[[292]](#footnote-292) إذ يساهم في توضيح دلالة النصّ واكتشاف معانيه الظاهرة والخفيّة معًا. وللعُنوان أهمّيّة كبيرة عند جيرار جينيت Genette Gérard إذ يعكس مجموعة من التأويلات الّتي قد تحيل إلى نصّ آخر، لذلك يمتاز العنوان بعلاقة ارتباط بينه وبين النصّ من جهة، وبينه وبين نصوص أخرى من جهة ثانية. فالعنوان يُقدّم للمتلّقي معونة كبرى لفهم النصّ، وبالتالي يؤدّي إلى كشف علاقة العنوان بنصوص أخرى، سواء أكانت هذه العلاقة ظاهرة أم خفيّة. لقد وضّح جينيت في كتابه **عتبات** *Seuils*، دراسة ما يُسمّيه "المتعاليات النصّيّة" الّتي تتضمّن التداخل النصّيّ وهو التواجد اللغويّ لنصّ آخر.[[293]](#footnote-293) أمّا إبراهيم طه فيرى أنّ العنوان هو نصّ مختصر، محدّد من ناحية دلاليّة وكميّة، وبالتالي لا يُزوّد القارئ بمعلومات كافية، الأمر الّذي يشجّع القارئ في محاولة البحث عن تفاصيل إضافيّة داخل النصّ. ويضيف طه أنّ العنوان يمكن أن يحيط الموتيفات المركزيّة في النصّ، مثل: الإضافة، التلخيص، التركيز، المقاومة، الاستعارة، وغيرها. ويمكن أن يحيط العنوان عناصر من سيرة الكاتب الذّاتيّة، وعليه فإنّ مناقشة العنوان تعني مناقشة النصّ كاملًا.[[294]](#footnote-294) ويقول الباحث محمود غنايم إنّ النصّ لا يتمّ الوصول إليه إلّا من خلال العُنوان، ويضيف إنّه ليس بالضرورة أن يقود العُنوان إلى النصّ، إذ ثمّة جمهور يتعاطى مع العناوين لكنّه لا يتعاطى مع النصوص.[[295]](#footnote-295) ولهذا بإمكاننا القول إنّ العلاقة بين العنوان والنصّ هي علاقة وثيقة تتمثّل بكونها وحدة واحدة لا يمكن الفصل بينهما. وتنبع العلاقة الوثيقة بين النصّ والعنوان، عند الجزّار، من النقطة الّتي يبدأ بها الكاتب بتحديد دلالات عمله الأدبيّ وتحديد مقاصده الّتي لا يتمّ ظهورها وتجلّيها إلا بعد أن يضع العنوان.[[296]](#footnote-296) لهذا فإنّ العنوان هو الصلة بين مقاصد الكاتب وتجلّياتها الدلاليّة في النصّ الأدبيّ. لقد حّدد جينيت أربع وظائف للعنوان وهي:

1. الوظيفة التعينيّة (identification function): ووظيفتها التسهيل على القارئ، إذ يستطيع من خلالها تصنيف الأعمال الأدبيّة. وهي أكثر الوظائف شيوعًا وانتشارًا، فهي الّتي تحدّد هُويّة النصّ.
2. الوظيفة الدلاليّة (connotative function): ووظيفتها توجيه رأي القارئ المتبلور حول موضوع الإنتاج الأدبيّ.
3. الوظيفة الإغوائيّة (seductive function): ووظيفتها جذب القارئ إلى قراءة النصّ بأكمله؛ فالعنوان هو الّذي يمنح القارئ الفكرة الأولى عنه.
4. الوظيفة الوصفيّة (descriptive function) : ووظيفتها إعطاء القارئ وصفًا واضحًا للنصّ.[[297]](#footnote-297)

**5.3.2.3. العُنوان في قصص الأطفال**

احتلّت الأمثال الشعبيّة مكان الصدارة في بعض القصص الموجّهة للأطفال، حيث مُنحت مكانة العنوان في القصّة. ويعدّ العُنوان في قصص الأطفال علامة دالّة يحتلّ في الفضاء النصيّ موقعًا هامًّا، كما وأنّ العُنوان يزيد من أهمّيّة قصص الأطفال، لأنّه أوّل ما يلفت انتباه الطفل ويشدّه إلى قراءة القصّة. ولهذا لا بدّ من أن يكون عُنوان القصّة شائقّا واضحًا من حيث دلالته الإيحائيّة، ليجذب الطفل للقراءة. بقي أمامنا الإشارة إلى أهمّيّة العنوان في قصص الأطفال، إذ يعدّ العنوان مفتاح الموضوع، ويدلّ على محتواياته في الغالب، فهو أوّل ما يقرأه المتلّقي، ومن وظائفه تشويق القارئ وإثارة فضوله كي يقرأ. والكاتب الجيّد يستطيع أن يثير فضول القارئ يجذبه نحو كتاباته. ويلاحظ على هذه العناوين سعيها لتشويق المتلّقي كي يُقبِل على القصّة.[[298]](#footnote-298)

في السطور اللاحقة سنقوم بتحليل نماذج العيّنة الّتي سبق أن اخترناها في محاولة لتقصّي التطوّر الّذي طرأ على أنواع التقنيّات الّتي استعملها الكاتب في استدعائه للمثل الشعبيّ في عناوين قصص الأطفال. سنقوم، في الصفحات التالية، بتحليل عدّة إشارات "أمثال شعبيّة" منتقاة، تشّكل مجموعة من القواسم المشتركة بين الكتّاب الفلسطينيين. وبناءً عليه، اخترنا مجموعة من القصص في هذه الفترة والّتي كان المثل الشعبيّ النصّيّة المصاحبة فيها.

استدعى الكاتب، في هذه الفترة، المثل الشعبيّ كعنوان في قصص الأطفال. أمّا التجديد في هذه العناوين فهو أنّها ليست من ابتكار الكاتب، إنّما قام بتوظيف المثل الشعبيّ الفلسطينيّ، وهذا قد يمنح العنوان دلالات وتأويلات أوسع، كما ويزيد من ارتباط العنوان بمضمون القصّة، ويمنحه عنصر الأصالة.

أظهر عيشان عناية خاصّة بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ خلال مسيرته الأدبيّة، فاهتمّ بجمع التراث الشعبيّ، كما أنّه كان شغوفًا بالحكايات الشعبيّة والأمثال الشعبيّة، حتّى أضحى التراث الشعبيّ جزءًا لا يتجزّأ من كتاباته، وأخذ يوظّفها في معظم قصصه للأطفال بطرق مختلفة، تنمّ عن وعي كبير. بعد قراءتنا مجموعته القصصيّة، **المقام محفوظ وطرائف شعبيّة أخرى** (1989)، وجدنا أن هناك سبع قصص، يحتلّ المثل الشعبيّ فيها مركز الصدارة ويشغل مكانة العُنوان. ما يهمّنا في هذا الموضع ثلاث منها. إنّ استدعاء الكاتب للأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة في قصصه يظهر مدى وعيه بالتراث، باعتباره جسرًا رابطًا بين رغبته في التواصل المباشر مع الأطفال وتحبيبه فيه. وقد تمثّل ذلك في استدعائه للأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة، والّتي خرج بها في أغلب الأحيان من دلالاتها التراثيّة إلى دلالات جديدة، وخلق بذلك تفاعلًا بينه وبين المتلقّي الطفل. فجاء ذلك في أساليب متعدّدة منها اقتباس المثل الشعبيّ "حكم قراقوش" في قصّة "حكم قراقوش"[[299]](#footnote-299)، من المجموعة القصصيّة **المقام محفوظ وطرائف شعبيّة أخرى**. يستخدم هذا المثل لمن يصدر أحكامًا غريبة وعجيبة.[[300]](#footnote-300) فشخصيّة الحاكم الظالم قراقوش معروفة بأحكامها الغريبة، ولهذا يخيّل للقارئ أنّ الكاتب سيسرد قصّة عن الحاكم المستبدّ وعن أحكامه الظالمة، لكنّه يفاجأ بأنّ الكاتب لم يذكر اسم الحاكم إنّما ذكر حاكم المدينة. استخدم الكاتب هنا تقنيّة العناوين الإغوائيّة الّتي تجذب القارئ لقراءة النصّ من خلال عنوانه. من هنا لم يتجاوز المثل الشعبيّ دلالته التراثيّة، وإنّما ورد في صورة تشبيه بسيط يأخذ طابع السخرية، ليوضّح بُعدًا من أبعاد شخصيّة الحاكم الظالم قراقوش.

كما وعمد عيشان إلى **تحوير** المثل الشعبيّ، من خلال إبقاء جزء منه يحيلنا مباشرة إليه، فقام بتفصيح المثل الشعبيّ "الظلم ما بيدوم وإن دام دمّر" وذلك بإبقاء القسم الأوّل كعنوان لقصّته **الظلم لا يدوم**.[[301]](#footnote-301) يأتي هذا المثل للدلالة على أنّ الظلم غالبًا ما يموت بموت رجاله.[[302]](#footnote-302) وهنا اضطرّ الكاتب إلى استخدام **تقنيّة الحذف** من أجل المحافظة على اللغة الفصحى. وهذا ما يتجلّى للقارئ، من خلال قراءة القصّة**،** إذ يوحي له بوجود علاقة مباشرة بينه وبين النصّ، لكن مضمون القصّة وشخصيّاتها وأحداثها لا ترتبط بالعنوان، وقد يكون الهدف من استخدام هذا المثل هدفًا رمزيًا، أي أنّه يرمز إلى معنى آخر، وهذا المعنى لا يمكن معرفته إلّا بعد قراءتنا للنصّ واستخراج المعنى ممّا وراء السطور. لدى قراءتنا للنصّ، وجدنا أنّ العنوان ما هو إلّا عنوانًا ساخرًا موجّهًا، لذا نقول إنّ العنوان غير ملائم للفكرة المرجوّة من وراء النصّ، فالقصّة تحكي عن فترة الظاهر عمر وعن القلعة الّتي لم يكتمل بناؤها.

المثال التالي الّذي سنعرضه هنا هو مثل شعبيّ آخر، "راح قدّوم ورجع مِنشار"، ويستخدم للدلالة على شخص غادر بلاده وبعد فترة طويلة يعود كما كان سابقًا.[[303]](#footnote-303) قام عيشان باقتباس المثل وتفصيحه كعنوان لقصّته **راح قدومًا، ورجع مِنشارًا**. العنوان هنا من العناوين الإغوائيّة الّتي تشدّ القارئ لقراءة النصّ، لكن عند قراءتنا للنص، لم نلاحظ علاقة بينه وبين العنوان، فالقصّة تتحدّث عن طلب الأمانة من الحاج ولكنّه أنكر وجودها عنده. لقد لاحظنا، من خلال القراءة، أنّ هنالك بُعدًا بين النصّ والعنوان، لا بل غموضًا يعتري العنوان؛ إذ تبدأ القصّة بمقدّمة توحي للقارئ بأنّ الكاتب وضعها لكي يمهّد للنصّ. جاءت المقدّمة كما يلي:

"يغترّ الناس عادة بالمظاهر، لذلك لجأ البعض لهذه الحيلة، وممّا يروي أنّ بعض الناس الّذين يذهبون لحج بيت الله، وعندما يعودون من الزيارة لا يحترمون اللقب الّذي يحملونه. وقد قيل: **"راح قدّوم رجع منشار"**.[[304]](#footnote-304)

عند قراءتنا لهذه المقدّمة نشعر أنّ هناك تلاؤمًا بين النصّ والعنوان، ويزيد من هذا التلاؤم اقتباس المثل الشعبيّ بلغته العاميّة، في مقدّمة النصّ: "راح قدّوم رجع منشار". لكن حين نقرأ كلّ القصّة نجد أنّ العنوان ما هو إلّا عنوانًا ساخرًا موجّهًا. فالكاتب في القصّة يسخر من الّذين يذهبون للحجّ، ولكنّهم يعودون بأفكار سلبيّة.

لاحظنا في الآونة الأخيرة، وخصوصًا بداية سنوات التسعينيّات من القرن الماضي، أنّ هناك توجّهًا ملحوظًا من الكتّاب في توظيفهم للأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة كعناوين في قصصهم، من خلال اقتباس المثل الشعبيّ بلغته العاميّة. كما استخدموا تقنيّات أكثر تطوّرًا، فقد وجدنا أنّ العنوان ارتبط في قصص الأطفال في الفترة الأخيرة، **بعنصر التشويق**، فقد كان التشويق يرتبط ارتباطًا خاصًّا بأشكال الحكايات الشعبيّة؛ لذلك استعاد الكاتب أساليب توليد عنصر التشويق وحوّلها إلى ما يحقّق غرضه. ولمزيد من التأكيد على هذه الفكرة، نعرض نموذجًا آخر من أعمال مرّار، يستدعي فيه مثلًا شعبيًّا كعنوان لقصّته. ففي المجموعة القصصيّة **أجمل القطارات** (1997) استدعى الكاتب المثل الشعبيّ "من أوّل غزواته كسر عصاته" في قصّته "من أوّل غزواته..." أوّل ما يُلفت النظر في شكل العنوان هو النقاط الثلاث، فهذه **علامة الحذف** الّتي تفيد حذف تكملة المثل، أي أنّ العنوان غير كامل وهذا يشحنه بدلالات أكثر، ويثير الفضول في نفس القارئ لمعرفة تتمّة المثل. وجود **تقنيّة الحذف،** وبالأخصّ في العنوان الّذي يتصدّر النصّ، تجعل عمليّة التقدّم عند القارئ بطيئة نوعًا ما، فالجملة غير مفيدة وليس لها معنى كامل. القارئ الّذي لا يملك ثقافة في التراث الشعبيّ قد يعتبر العنوان غير مفهوم ولا يصلح في أن يكون عنوانًا لنصّ أدبيّ، وكم بالحري لقصّة موجّهة للأطفال. مثل هذه العناوين فيها نوع من البلبلة والغموض، أمّا القارئ المطّلع على التراث الشعبيّ وبالأخصّ الأمثال الشعبيّة، فإنّه حالما يقرأ العنوان يربطه بالمثل الشعبيّ المعروف "من أوّل غزواته كسر عصاته".

بعد قراءة النصّ، وجدنا أنّ هناك تلاؤمًا كبيرًا بين العنوان ومضمون القصّة، وبالرغم من أنّ العنوان جملة محذوف آخرها، ومجهول معناها، إلّا إنّنا نرى أنّ هذا الحذف المعتمد من قبل الكاتب، يزيد العنوان تعلّقًا بالنصّ، ويمنحه جماليّة أكثر، ويزوّده بعنصر التشويق.

مرّة أخرى نجد تجربة مرّار في هذا المجال هي الأغنى، ولا نجد مناصًّا من اقتباسه مجدّدًا. ففي قصّة **مسمار جحا[[305]](#footnote-305)** (2002) قام باستخدام المثل الشعبيّ المعروف "مِثل مسمار جِحا"، وهو مَثل يستخدم في باب التعلّل بأسباب واهية، غير مقنعة.[[306]](#footnote-306)هذا العنوان من العناوين الإغوائيّة، فالقارئ يعتقد أنّ القصّة تتحدّث عن شخصيّة جُحا ومسماره، لكن لدى قراءتنا للقصّة نلاحظ أنّه لا يوجد ترابط بين العنوان ومضمون القصّة، وكلّما تقدّمنا في القصّة شعرنا أنّ الكاتب ترك لنا موتيفات مباشرة تكرّرت وارتبطت بالعنوان؛ فلا توجد أيّة إشارة إلى الحكاية المعروفة مسمار جحا، لكن حالما نقرأ أكثر في النصّ نجد أنّه يتحدّث عن مَعْلَم أثريّ في القرية ما زال مصدرًا للنزاع بين إحدى الأسر العريقة وسائر أهل القرية؛ فهذه الأسرة تّدعي الحقّ على هذا المَعْلم، وتؤكّد بالحكي أنّ لديها الوثائق الّتي تثبت صدق ادّعائها، وأنّ الحجر الأحمر في الحائط يحمل اسم الباشا. فهم يحضرون كلّ يوم ليزوروا المَعْلم ويتبرّكوا بالحجر الأحمر. وفي نهاية القصّة يورد الكاتب حكاية **جُحا ومسماره**. بعد قراءتنا للنصّ وجدنا أنّ العنوان ما هو إلّا تلخيصًا قصيرًا للنصّ من وجهة نظر الكاتب، وهذا العنوان يسمّى **العنوان الدلاليّ**، فمثل هذه العناوين تثير التوقّعات لدى القارئ. وكلّما كانت الروابط بين تفاصيل النصّ والعنوان أكبر زادت قوّته الدلاليّة. وبالفعل فقد رأينا أنّ العنوان عبارة عن تلخيص للنصّ، لكنّه مشحون بالدلالات المخفيّة الّتي فسّرت مطابقًا للنصّ، وبرهنت أنّ العنوان عبارة عن النصّ المصغّر.

من الكتّاب الّذين استخدموا المثل الشعبيّ كعناوين في قصصهم، الكاتب زهير دعيم (و1954). إذ قام باستدعاء المثل الشعبيّ "الظلم ما بيدوم وإن دام دمّر"، في قصّته **الظلم لن يدوم[[307]](#footnote-307)** (2006)، والّذي سبق أن تناولناه عند عيشان. قام الكاتب باستدعاء المثل الشعبيّ بعد أن قام بتفصيحه وحذف الجزء الأخير منه. عند قراءتنا للقصّة نلحظ أنّ نصّ القصّة يلائم عنوانها، فالقصّة تحكي عن ديك روميّ ينتقل للسكن مع مجموعة من الدجاجات والديوك، بعد أن قامت بالترحيب به وبحسن ضيافته، ولكن سرعان ما تظهر نوايا الديك الروميّ، حيث أراد أن يسيطر عليهم، فيتّحدون معًا ويتعاونون عليه ويطردونه من القرية.

كما قامت الكاتبة ميسون أسدي باستخدام المثل الشعبيّ "القرد بعين أمّه غزال" كعنوان في قصّة **القرد بعين أمّه غزال[[308]](#footnote-308)** (2012). من الملاحظ أنّ صياغة هذا العنوان تختلف عن صياغة ما سبقه من العناوين، فبإمكاننا أن نقرأ المثل بالّلغة الفصحى والعامّيّة في نفس الوقت، أمّا الأمثال السابقة، وبالرغم من كونها أمثالا عامّيّة، إلّا أنّ صياغتها كانت باللغة الفصحى من حيث التركيب والمعالجة النحويّة. من خلال قراءتنا للقصّة تتجلّى للقارئ العلاقة بين عنوان القصّة ومضمونها، إذ يوحي للقارئ بوجود علاقة مباشرة بين العنوان والنصّ؛ فالقصّة تحكي عن أمّ تدلّل ابنها القرد ولا تكترث للآخرين، فيقع الابن في أخطاء عديدة وينفر منه الجيران، ولكن الأمّ لا تأبه بشكواهم. فالنصّ والعنوان وحدة واحدة، وهذا النوع من العناوين يُسمّى **بالعناوين الثيميائيّة** (thematic titles)، وهي عناوين تصف النصّ من خلال إحدى ميزاته وتتعلّق به بأربع طرق؛ الأوّل هي الوصف المباشر والواضح الخالي من المجاز؛ والثانية هي طريقة استخدام المجاز والبلاغة في وصف الغرض والهدف المركزيّ في النصّ؛ والثالثة تُبنى على أساس التمويه في العُنوان؛ أمّا الرابعة فهي طريقة السخرية.[[309]](#footnote-309)

**5.3.2.4. اقتباس المثل الشعبيّ في قصص الأطفال**

سنحاول، في هذا الموضع، أن نبحث المثل الشعبيّ في قصص الأطفال، في الفترة الثانية، لنبيّن ما هي التقنيّات والتجديدات الّتي استخدمها الكاتب ليوظّف الأمثال الشعبيّة في داخل النصّ. فمن خلال العيّنة وجدنا أنّ غالبيّة الكتّاب اقتبسوا أمثالًا شعبيّة باللغة العاميّة، إنّما يمكن قراءتها على أنّها أمثال فصحى وعامّيّة في نفس الوقت.

قام الشاعر فاضل علي باقتباس المثل الشعبيّ المألوف "انكسر الشرّ" في قصيدة "أنا إنسان" من المجموعة الشعريّة **أنا إنسان**. يستخدم هذا المثل الشعبيّ "انكسر الشرّ" كثيرًا في بيئتنا، وتحديدًا للتفاؤل، فالشرّ هو الّذي كُسِر، لكّن الشاعر هنا قام باستخدام **تقنيّة المفارقة**، فالمثل يستخدم هنا ليوضّح لنا، بلسان الطفل، المعاملة السلبيّة من قِبَل والديه، وبهذا اكتسب المثل في القصيدة صورة معكوسة لاستخدامه التراثيّ؛ فالشاعر يقول في قصيدته:

"يحدث أنّي أكسر صحنًا أو كأسًا

قد يحدث هذا الأمر

فتعلو صيحة أمّي وأبي:

لا تعرف أنت الصبر...

لكن حين أبي يكسر صحنًا أو

كأسًا

قد يحدث هذا الأمر

فأبي يضحك ويقول:

**انكسر الشرّ**..."[[310]](#footnote-310)

كما قامت الكاتبة مريم حمد باقتباس المثل الشعبيّ المألوف" في آب اقطف العنب ولا تهاب"، في قصّة **دالية العنب العملاقة**[[311]](#footnote-311) (2011). ويستخدم هذا المثل للدلالة على نضج العنب في شهر آب.[[312]](#footnote-312)

"ذات صباح، نظر الجميع لعناقيد العنب، فرأوا أنّها اكتسبت لونًا جميلًا وبهيًّا. قال الجدّ: إنّه آب اللهاب، **وفي أب اقطف العنب ولا تهاب**".[[313]](#footnote-313)

دخل هذا المثل في سياق النصّ باعتباره نسقًا يقوم عليه إنتاج الدلالة، لكن الكاتبة عمدت إلى اقتباس المثل باللغة الوسطى، وربطته بالعبارة السابقة (إنّه آب اللهاب). هذا الربط بين المثل الشعبيّ والعبارة السابقة جاء في محاولة من الكاتبة لتفسير معنى المثل، إذ يدلّ الأصل التراثيّ للمثل على أنّ عناقيد العنب قد نضجت.

كما قامت الكاتبة ميسون أسدي باقتباس المثل الشعبيّ "ما طار طير وارتفع، إلّا كما طار وقع" في قصّة **الصرصور وأمّ أربعة وأربعين** (2012). يستخدم المثل الشعبيّ للتأكيد على أنّ دوام الحال من المحال، لكلّ ظالم نهاية[[314]](#footnote-314)، لكن الكاتبة استخدمت المثل الشعبيّ وغيّرت من معناه، فتحوّل المثل بين يديها إلى دلالة جديدة تخرج عن الإطار التراثيّ المحدّد الدلالة، فالمثل استخدم في القصّة ليظهر غرور الصرصور كما يظهر من خلال المقطع التالي:

"وذات مرّة، سمع طنين النحلة، فقال لها الصرصور: صوتك يُزعج الناس؛ بينما صوتي رخيم وحسّاس. اسمعي كيف أغنّي وأعزف على الربابة.. وأنت تُغنّين كالذبابة.

توقّفت النحلة عن الطنين، وقالت له بصوتٍ متين: "**ما طار طير وارتفع، إلّا كما طار وقع**".[[315]](#footnote-315)

يستدعي الكاتب سهيل عيساوي المثل الشعبيّ الذّي سبق ذكرناه، "من أوّل غزواته كسر عصاته" في قصّة **احذر يا جدّي**[[316]](#footnote-316):

"ماذا سيقول عنّي الجيران؟ لا أجيد السياقة! "**من أوّل غزواته كسر عصاته**"! هل ستقوم الشرطة بسحب رخصة السياقة؟ وأحجم عن السياقة قطعيًّا"؟[[317]](#footnote-317)

قام الكاتب في هذا المقطع، باقتباس المثل الشعبيّ وتوظيفه كاملا دون حذف جزء منه، وقام بوضع المثل الشعبيّ بين مزدوجين لكي يبيّن لنا أنّ المثل متداخل في النصّ.

**5.3.2.5. سيطرة المثل الشعبي وغلبته في النص**

رأينا من المناسب تخصيص هذا البند لنتناول إحدى تجارب الكاتبة نسرين علي ناصر الّتي دمجت فيها المثل الشعبيّ في النصّ دمجًا فنّيًّا راقيّا. كما سنحاول هنا أن نستعرض العلاقة بين الجدّة وحفيدها الراوي، من خلال اقتباس الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة، كما صوّرتها الكاتبة علي ناصر في قصّة **طفولتي بين أمثال جدّتي**[[318]](#footnote-318) (2010)، راصدين مختلف جوانبها وسماتها. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المرأة الفلسطينيّة، ولا سيما الجدّة، قد لعبت دورًا هامًّا في ربط الأجيال الناشئة بتراثها الشعبيّ، وبماضيها ووطنها، من خلال قيامها بسرد الحكايات الشعبيّة، واقتباس أمثال شعبيّة في محيطها الاجتماعيّ. **وقد تجلّى ذلك في حرص الكتّاب على المحافظة على تراثهم الشعبيّ عبر بعض شخصيّاتهم النسويّة التقليديّة الّتي يشكّل التراث الشعبيّ أحد أبرز مكوّنات شخصيّتها؛ سواء تجلّى ذلك في ملامحها الخارجيّة أو الداخليّة. فمن خلال شخصيّة الجدّة انتقل الكثير من التراث الشعبيّ إلى الأجيال الناشئة الّتي وُلدت بعيدة عن موطنها، ذلك أنّها أكثر تعلّقًا بماضيها، وحنينًا إليه. وبحكم خصوصيّتها، وما تتميّز به من سمات نفسيّة وعاطفيّة، كانت الأكثر قدرة على حفظ العادات والحكايات الشعبيّة والأمثال والأغاني الشعبيّة. ‏**

حظيت شخصيّة الجدّة باهتمام الكثير من الكتّاب على اختلاف اتّجاهاتهم، وشغلت حيّزًا بارزًا في أعمالهم الأدبيّة بشكل عام، وفي أدب الأطفال بشكل خاصّ، ويعود هذا إلى ما شهدته هذه الفترة من نضج فكريّ واضح على مستوى أدب الأطفال. وتعدّ هذه الشخصيّة أحد أبرز العناصر الفنّيّة في قصص الأطفال، ولهذا فإنّ أهمّيّتها لا تُقاس بالمساحة الّتي تحتلّها في القصّة، وإنّما بالدور الّذي تقوم به وبما يرمز إليه هذا الدور، ومدى الأثر الّذي تتركه في ذهن القارئ.[[319]](#footnote-319)

وعلى ضوء ما تقدّم، سنحاول ربط العلاقة بين شخصيّة الجدّة أم علي في القصّة والراوي من خلال اقتباس الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة، إذ قدّمت علي ناصر، من خلال القصّة، صورة واقعيّة لشخصيّة الجدّة؛ نابضة بالحياة، تتطابق أقولها مع أفعالها من خلال استخدام أمثال شعبيّة فلسطينيّة لاءمت، إلى حدّ كبير، مضمون القصّة، كما سنرى في السطور اللاحقة. كما قامت برسم شخصيّة الجدّة من خلال الأسلوب المباشر، وتسمى هذه الطريقة **بالطريقة التحليليّة**. من خلال هذه الطريقة يلجأ الكاتب إلى رسم الشخصيّات، معتمدًا على الراوي، فيرسم شخصيّته ويشرح عواطفها وأفكارها وأحاسيسها ويعقّب على بعض تصرّفاتها، وكثيرًا ما يعطينا رأيه فيها صريحًا. على هذا النحو كانت العلاقة بين الجدّة وحفيدها، نابضة بالحبّ وصلة الترابط كما جاء في المقطع التالي:

"تغمرني دائما بحبّها وعطفها.. إنّها جدّتي الحنون أمّ علي، تخاف عليّ من نسمة الهواء، وعندما يسألها أحد عن سبب هذه المحبّة.. تجيبه: "**ما أغلى من الولد غير ولد الولد**". كانت جدّتي الحنون تحملني بفرح، وتردّد دائمًا: "**أجا يطلّ سبق الكلّ**".. وكلّما حملني أبي، كانت تقول: "**مِن إيد لإيد يكبر ويزيد**".[[320]](#footnote-320)

ابتدأت الكاتبة باستخدام **تقنيّة الاسترجاع** (flash back) **وعادة يستخدم الكاتب هذه التقنيّة لغايات فنّيّة وجماليّة**، ولسرد أحداث وقعت في الماضي، **فهو يملأ الفجوات الّتي يخلفها الحاضر وراءه، حين يقدّم أحداثًا عن ماضي الشخصيّات، أو يستدرك أحداثًا في الماضي، أو يذكر بأحداث مرّت ليكررّها، وبالتالي يطرح تفسيرًا جديدًا لها. ففي قصّة طفولتي بين أمثال جدّتي تكثر الكاتبة من استخدام تقنيّة الاسترجاع الّتي تتداخل فيها الذكريات بالحوار الداخليّ. ويلاحظ أنّ الكاتبة غالبًا ما تعمد إلى تقنيّة الاسترجاع عبر انفتاح ذاكرة الشخصيّة، مستعملة لذلك بعض الألفاظ الدالّة على القول أو التذكّر أو التفكير، وهذا ما تقف عليه لدى غالبيّة الشخصيّات قبل بدء الاسترجاع، إذ يأتي الاسترجاع ملتحمًا بسياق نصّ القصّة، من غير أن يشعر القارئ بذلك**.

هكذا تأتي شخصيّة الجّدة، منذ البداية، بعناية ودقّة، وهذا ما يؤكّد رؤية الكاتبة الشموليّة لهذه الشخصيّة، وكيف تفصح عن مدى معايشتها لها، فتقدّمها من خلال الصورة الّتي تتماشى مع طبيعة الشخصيّة ودورها في القصّة من خلال استخدامها للأمثال الشعبيّة. كما سعت الكاتبة إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من الوضوح لهذه الشخصيّة، لهذا فقد حرصت على أن يكون اسمها متلائمًا، ولهذا استعملت الأسماء التقليديّة "أم عليّ". كما وتأتي صورة الجدّة من خلال استدعائها للأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة: "ما أغلى من الولد غير ولد الولد" و"أجا يطلّ سبق الكلّ" و"مِن إيد لإيد يكبر ويزيد" لتعكس ملامح العلاقة بين الجدّة وحفيدها، ولتؤكّد الحدْس العاطفيّ لهذه العلاقة.

وتنساب هذه الذكريات لتضفي مزيدًا من الحنين على جوّ القصّة وعلى تلك العلاقة المميّزة من خلال استخدام الأمثال الشعبيّة، كما جاء في المقطع التالي:

"وبدأتُ أخطو خطواتي الأولى.. أخطو خطوة وأقع على الأرض، ثمّ أحاول من جديد، وجدّتي تغمرها السعادة وهي تقول: "**يا أرض اشتدّي ما عليك حدا قدّي**".

ثمّ تضمّني إلى صدرها قائلة: "**الله يخليك ويحميك مثل الحبق على الطبق**".[[321]](#footnote-321)

ومن الأنماط التسجيليّة للمثل الشعبيّ، عند الكاتبة، وروده بأسلوب بسيط قائم على مجرّد التشابه بين مضمون المثل الشعبيّ والتجربة الّتي يمثّلها في واقعه التراثيّ، والسياق القصصيّ الّذي يتضمّنه، كما ويحوي التجربة ذاتها، وإن ظهرت في صورة مختلفة. ويمكن ملاحظة هذا الأسلوب البسيط في التعامل مع المثل الشعبيّ في القصّة، إذ ترد الأمثال الشعبيّة الّتي تستخدمها الكاتبة لنقل تجربة ما، وما يصاحبها من عادات وتقاليد في المجتمع الفلسطينيّ، كما في المقطع التالي:

"إنّ تصرّفاتي هذه لم تعجب أحدًا.. وكم من مرّة حذّرتني أمّي، وأرادت أن تعاقبني، بالإضافة إلى تنبيهات وصراخ أبي.. ولكنّ جدّتي الحنون كانت تقول لهما: "**ضرب الأمّ ما بيهمّ وضرب البيّ بكوي كيّ**"[[322]](#footnote-322)

كما وظّفت علي ناصر **تقنيّة الحوار** من خلال استخدام الأمثال الشعبيّة. ويستخدم المثل الشعبيّ غالبًا لغة الحوار الّذي يلعب دورًا بارزًا في تسيير الحدث القصصيّ وتطوّره. ومن هنا قد يستثمر الكاتب المثل الشعبيّ في الحوار؛ ليكشف عن سلوك شخصيّاته، ومستوى تفكيرها، كما يتيح له أن ينتقل من لغة القصّة الّتي يستخدمها في الكتابة إلى لغة أخرى، وأن يحقّق نوعًا من الاندماج بين الّلغتين، بحيث لا يشعر القارئ بخلل ما في ذلك الانتقال، وإنّما يشعر بتداخله مع النصّ، كما يتّضح من خلال المقطع التالي:

"وفي أحد الأيّام، جاء العمّ بلال، صديق أبي لزيارتنا، برفقة ابنته الصغيرة أفنان.. فسأل العمّ بلال عن أحوالي، فأخبره أبي قائلا: إنّه كثير الحركة.. مشاغب.. ويسبّب المتاعب. تضايقت جدّتي من هذا الوصف وقالت: "**ما لقيوش بالورد عيب قالوا له يا أحمر الخدّين**".[[323]](#footnote-323)

وتجلّت قدرة الكاتبة أيضًا في تمكّنها من التقاط أبرز تفاصيل حياتها اليوميّة من خلال استخدامها للأمثال الشعبيّة كما في المثال التالي:

"أخذت أتفحّص كلّ ما تقع عليه يداي، من ألعاب وإثاث ومناظر.. وفي إحدى المرّات، أعجبتني مزهريّة كبيرة، في زاوية الغرفة، فلمستها.. وسرعان ما سقطت على الأرض، فتكسّرت، وتحوّلت إلى قطع صغيرة.. فأسرعتُ إلى جدّتي وأنا خائف، فضمّتني إليها وهي تقول: "**ما بتحمي العين إلا جفونها**".[[324]](#footnote-324)

**5.4. إجمال**

من خلال العيّنة الّتي استعنّا بها لهذا الفصل، وجدنا أنّ هناك تفاوتًا في توظيف الأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة من كاتب إلى آخر، وأحيانًا عند الكاتب نفسه من قصّة لأخرى، كما لاحظنا عند مرّار. كما جاء توظيف الأمثال الشعبيّة، في الفترة الأولى، في مستويين: الأوّل، اقتباس المثل الشعبيّ كما هو بلغته العاميّة، دون تغيير. والثاني، اقتباس المثل الشعبيّ وتفصيحه دون تغيير في دلالته التراثيّة، في محاولة ملاءمته مع لغة القصّة، ما حقّق المثل الشعبيّ الامتزاج بينه وبين النصّ. أمّا في الفترة الثانية فقد وظّف الكتّاب الفلسطينيّون الأمثال الشعبيّة بشكل أوسع، لإدراكهم أهمّيّتها الثقافيّة، والتربويّة، والوطنيّة، فجاءت قصصهم مشتملة على أغلب محاورها الإنسانيّة الّتي تعبّر عن الأوساط الشعبيّة. كما تعامل الكتّاب الفلسطينيّون مع الأمثال الشعبيّة بحركيّة إبداعيّة، تجاوزوا من خلالها شكل المثل الشعبيّ ولغته، كما تجاوزوا التعبير السكونيّ الموروث المرتبط بأحاديّة الدلالة، إلى تعدديّة الدلالة، وهو، بهذا المعنى، يتّسم بقابليّة مرنة للدخول في علاقات جديدة متعدّدة الأبعاد.

**الفصل السادس**

**توظيف الأغاني الشعبيّة في أدب الأطفال الفلسطينيّ**

**6.1. تقديم**

هذا الفصل يتناول توظيف الأغنية الشعبيّة في أدب الأطفال الفلسطيني، منذ 1967 وحتّى يومنا هذا. أمّا من حيث ترتيب الموادّ في هذا الفصل، فإنّنا نتّبع الطريقة ذاتها المستخدمة في الفصول السابقة؛ في التقسيم إلى مراحل زمنيّة.

كما في الفصول السابقة، وجدنا تفاوتًا في توظيف الأغنية الشعبيّة في قصص الأطفال من كاتب لآخر، وأحيانًا عند الكاتب نفسه من قصّة لأخرى. كما تعامل كاتب الأطفال مع الأغاني الشعبيّة عبر أساليب متعدّدة ومتنوّعة؛ فقد شكلّت موضوعات الأغاني الشعبيّة الموظّفة عند الكاتب معادلًا موضوعيًّا في تأكيد الهُويّة الوطنيّة. وقد صار الكاتب في هذا السبيل من عدّة محاور: المحور الأوّل ويتمثّل في اقتباس الأغنية الشعبيّة، أو أسلوبها، أو دلالتها الموضوعيّة. والمحور الثاني يتمثّل في محاكاة الأغنية الشعبيّة من خلال لحن لأغنية شعبيّة، والنسج على موّالها. أمّا المحور الثالث فقد مزج فيه الكاتب بين كلام الأغنية الشعبيّة وكلامه الخاصّ، ويرتبط بهذا النوع أيضًا تفصيح الأغنية.

سنقوم في الصفحات التالية بتحليل الإشارات المتعلّقة بالأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة لإظهار مدى قدرتها على التعبير عن الرؤيا الإبداعيّة للكتّاب الفلسطينيّين، وعن وعيهم للتراث الشعبيّ، وما هي التقنيّات الّتي استخدموها في توظيفهم. كما سنقوم بتحديد الأغاني الشعبيّة حسب موضوعاتها ومناسباتها الشعبيّة المتعدّدة، بهدف تحديد موضوعات الأغاني الّتي اختارها الكتّاب في أعمالهم المعدّة للأطفال.

اعتمدنا في تحليلنا للأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة، في قصص الأطفال، على **موسوعة الفولكلور الفلسطينيّ** (1989) للباحث نمر سرحان. وكتاب **الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة** (2001)، للباحث موسى علّوش، كما سنعتمد على الدراسة الحديثة للباحث جريس خوري **الفولكلور والغناء الشعبيّ الفلسطينيّ** والّتي صدرت عام (2013).

**6.2. توظيف الأغنية الشعبيّة في الفترة الأولى ما بين (1967) و (1987)**

**6.2.1. تقديم**

تتفاوت عمليّة توظيف الأغنية الشعبيّة في النصوص في الفترة الأولى؛ إذ تظهر صور أقرب إلى الاستدعاء منها إلى التوظيف بمعناه الفنّيّ. كما تحيل بعض النصوص إلى مقاطع من أغانٍ شعبيّة معروفة تتلاءم مع السياق القصصيّ الشعبيّ فحسب، دون أن تؤدّي وظيفة أخرى في القصّة. أمّا في إطار ظاهرة التوظيف في هذه الفترة، فإنّ توظيف الأغنية الشعبيّة يحقّق غايات متعدّدة، منها ما يتعلّق بمضمون النصّ، إذ تعبّر الأغاني الشعبيّة عن شخصيّات القصّة؛ لأنّها تقترب من جميع طبقات الشعب، وترتبط بكافّة أفراده بمختلف مستوياتهم. كما وتتفاوت الأغاني الشعبيّة الموظّفة في النصوص القصصيّة، بين القيام بدور أساسيّ في القصّة يخدم مضمونها؛ إذ يبدو مضمون تلك الأغاني موظّفًا ليلائم مضمون القصّة، ويعبّر عن جوانبه المختلفة، أو القيام بدور بسيط يسهم في توجيه بعض جوانب هذا المضمون، وتبعًا لذلك تتفاوت قيمة التوظيف من قصّة إلى أخرى.

**6.2.2. توظيف أسماء الأغاني الشعبيّة وما يرتبط بها (الإلماع) في الفترة الأولى**

هذه التقنيّة في توظيف الأغاني الشعبيّة، في الفترة الأولى، هي الأكثر شيوعًا، ويعود ذلك إلى إدراك الكاتب أهمّيّة الأغاني الشعبيّة وقيمتها الفنّيّة في قصص الأطفال.

حاول بعض الكتّاب أن يوظّفوا أسماء الأغاني الشعبيّة في قصصهم، في الفترة الأولى، ممّا يؤكّد أهمّيّة الغناء الشعبيّ عندهم. وتصدّر الكاتب محمود شقير قائمة الكتّاب الّذين اهتمّوا بتوظيف أسماء الأغاني الشعبيّة في هذه الفترة. فهو أكثر من وظّف الأغاني الشعبيّة، وإن جاء هذا التوظيف في معظم قصصه، سطحيًّا.

فقد وظّف شقير في قصّته **أغنية الحمار** (1987)، اسمًا لأغنية شعبيّة. وقد جاء هذا التوظيف عابرًا لا يتجاوز أثره في القصّة:

"بدأ الحمار أُغنيته بصوتٍ مُنخفض رخيم: هاء! تمايل الزبائن طربًا وهم يتوقعون سماع أُغنية جديدة من **أغاني الموسم**، فتشجّع الحمار، وكرّر الكلمة إيّاها ولكن بصوت أكثر غِلظة: هاء! ارتفع صوت الموسيقى، واشتدّ طرب الزبائن، فاغتنم الحمار الفرصة في ثقة، وغنّى دون هوادة: هاء..هاء!"[[325]](#footnote-325)

تعدّدت مواضيع الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة ومناسباتها،[[326]](#footnote-326) "فالأغنية الشعبيّة تكتسب حياتها من خلال الواقع الّذي تحيا فيه فاعلة، مفعّلة. فلا حياة للأغنية الشعبيّة بعيدًا عن الحركة، والفعل الواقعيّ أو النفسيّ للشعب الّذي تنشأ فيه".[[327]](#footnote-327) من المعروف أنّ أرض فلسطين بلاد زراعيّة، وقد اعتنى الشعب الفلسطينيّ بالزراعة منذ قديم الزمان، حتّى أضحت الزراعة حرفة له. إذ لازمت أغاني شعبيّة خاصّة في موسم الحصاد وموسم قطف الزيتون وغيرها من المواسم. فها هو شقير يعود مرّة أخرى ليُبدي اهتمامًا في توظيف أغاني المواسم في قصّته **أغنية الصرصار** (1987):

"لم يتشدّد الصرصار في مطالبه، قال إنّه لا يريد سوى دفع عائلته للجوع في أيّام الشتاء، وإقناع النملة التي تعيّره دائمًا بالكسل، بالكفّ عن ذلك مرّة واحدة وإلى الأبد: فهو **يُغنّي للحصّادين** كي يبعث في نفوسهم الهمّة والنشاط".[[328]](#footnote-328)

يعتبر توفيق زيّاد أحد الّذين اهتمّوا بتجميع التراث الشعبيّ وتوظيفه في شعره.[[329]](#footnote-329) إذ شكّل توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، في قصائده، ظاهرة دلاليّة ذات أهمّيّة كبيرة لما فيها من زخم كمّيّ ونوعيّ للتراث الشعبيّ. وقد تمثّل ذلك في توظيفه للحكايات، والأغاني الشعبيّة، والعادات والتقاليد، والأمثال الشعبيّة. فهو يرى أنّ التراث الشعبيّ هو من إبداع الشعب نفسه، وأنّ هذا النتاج كان دائمًا خاضعًا لتعديل الأجيال القادمة، لأنّ التراث مهدّد بخطر الضياع، ولهذا علينا الحفاظ عليه من خلال جمعه وتدوينه. ويرى زيّاد أنّ معرفة الأجيال الشابّة لتراثه هو أمر ضروريّ له لينشأ على تقاليد إنسانيّة ووطنيّة. لهذا توجّه في الكتابة إلى الأطفال في الفترة الأولى، فأعاد كتابة قصّة "عبّاس الصيّاد وديك الحجل" عام (1975) من مجموعته القصصيّة **حال الدنيا**[[330]](#footnote-330) (1975). حاول من خلال القصّة أن يوظّف التراث الشعبيّ؛ فذكر أهمّ ملامح العرس الشعبيّ وهو الدبكة الشعبيّة.[[331]](#footnote-331) إذ ينقل فيها الكاتب وصفًا للعرس الشعبيّ وبعض الصور الخاصّة به، محاولًا المزج بين اللفظ الشعبيّ والفصيح:

"كان ينفجر الهتاف، ومعه تنفجر فرحة إنسانيّة حقيقيّة. وفي نهاية المباراة، كان الجميع يتحلّقون حوله، يقدّمون له الحلوى والشراب. وتنصب حلقات **الدبكة والغناء** ومناسف اللحم والأرزّ بقيّة ذلك النهار". [[332]](#footnote-332)

**6.2.3. توظيف الأغنية الشعبيّة بلغتها الفصحى في الفترة الأولى (الاقتباس الفصيح)**

اختار الكاتب، في هذه الفترة، تحاشي الكتابة بالعامّيّة، وفضّل أن ينقل الأغنية الشعبيّة من العامّيّة إلى الفصحى، لكن كان عليه أن يبذل جهدًا كبيرًا في تفصيح الأغاني الشعبيّة، وذلك في إيجاد الكلمة الفصيحة للّفظ الشعبيّ، وهذا، في اعتقادنا، أكثر التقنيّات صعوبة. مرّة أخرى نعود إلى شقير، إذ برز في هذا المجال من خلال قصّته **الغيمة الكبيرة** (1986)، حين قام بتوظيف أغنية شعبيّة من أغاني المطر أو ما يُعرف أيضًا بأغاني الاستسقاء. كما هو معروف فإنّ للمطر مكانة خاصّة في المجتمع الفلسطينيّ، قديمًا وحديثًا، فطالما مثّل مصدرًا للإلهام لدى بعض الكتّاب. إنّ المتتبّع لكلمات أغاني الاستقساء يجد أنّها جميعًا تتوسّل إلى الله، في دلالة قويّة على قدرة الخالق. أغاني الاستقساء مرتبطة بالأرض، وبما أنّ الأغنية الشعبيّة جزء من التراث الشعبيّ، فقد عبّرت هذه الدلالة أصدق تعبير؛ فالأغنية هنا تتوجّه مباشرة بالنداء للمطر، وهنا الأطفال يقومون بتقليد الكبار، ويعبّرون أصدق تعبير عمّا يعيشه آباؤهم، فتنطلق أصوات هؤلاء الأطفال بالدعاء والاستغاثة من الله طالبين الغيث، يتغنّون بها في حالة من التفاؤل والفرح بنزول المطر، فيرقصون ويلعبون:

"قالت الغيمة سوف أرسل إلى الأرض مطرًا يغسل الشجر ويروي الحقول، فينبت الزرع، وينمو العشب. أصغى عصام إلى الغيمة باهتمام، ثمّ بدأ المطر يهطل، فانطلق عصام يلعب تحت المطر وهو يغنّي:

**أمطري وزيدي**

**بيتنا حديدي**

أقبل أطفال آخرون كي يلعبوا مع عصام تحت المطر، وظلّت الغيمة الكبيرة ترمقهم بحنان وهي ترسل إلى الأرض مطرًا ناعمًا يغسل الشجر، ويروي الحقول..."[[333]](#footnote-333)

قام الكاتب باقتباس الأغنية الشعبيّة المعروفة بأغنية المطر، مطلعها:

"شتي يا دنيا وزيدي

بيتنا حديدي

عمّنا عبد الله

رزقنا على الله"[[334]](#footnote-334)

**6.3. توظيف الأغنية الشعبيّة في الفترة الثانية منذ (1988 و2015)**

**6.3.1. تقديم**

ازداد اهتمام الكتّاب بالأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة في هذه الفترة بشكلٍ كبيرٍ، كما ازدادت وتعدّدت معه أساليب وتقنيّات توظيف هذا النوع من الغناء الشعبيّ. أظهر كاتب الأطفال، بشكل عام، إلمامًا بكلّ أنواع الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة وأساليبها الفنّيّة، وبالتالي حاول الاستفادة منها عن طريق استخدام طرق وأساليب جديدة في توظيفها في النصّ الأدبيّ الموجّه للأطفال. كما أبدى الكاتب الفلسطينيّ جرأة أكبر في توظيف الأغنية الشعبيّة بلهجتها العامّيّة، أو في محاكاة أسلوب الأغنية. وبرز في هذه الفترة كتّاب طوّروا أساليب جديدة فيما يخصّ بالأغنية الشعبيّة، منهم محمّد بدارنة، الّذي يعدّ من الكتّاب المميّزين في تواصله مع الأغنية الشعبيّة، وقد بلغ به الحرص على توظيفه حدّ التفنّن في استخدامها وجعلها ركيزة هامّة في قصصه، واتّخاذها عنصرًا بنائيّا للتعبير عن قضايا وطنيّة وإنسانيّة. لقد اعتنى بتوظيف الأغنية الشعبيّة في قصصه، وكان اهتمامه بهذا الجانب كبيرًا، ممّا يؤكّد على أنّ هذا التوظيف لم يكن عمليّة عشوائيّة بل عمليّة واعية لما تحمله من ثقافات شعبيّة. ويبدو هذا واضحًا في قصصه، إذ وظّف الأغنية الشعبيّة تسع مرّات في قصصه، فاقتبسها، وصاغ على منوالها ووظّفها في هذه القصص.

**6.3.2. توظيف أسماء الأغاني وما يرتبط بها (الإلماع) في الفترة الثانية:**

في هذه الفترة لم يكتف الكاتب في توظيف ما يرتبط بالأغاني الشعبيّة، كما في الفترة السابقة، إنّما تعدّت أساليبه وتقنيّاته في توظيف بعض العبارات الخاصّة بالأغاني الشعبيّة. ومن تلك العبارات "**يا ليل يا عين"** و **"اوف**". في هذا المجال برز بدارنة، إذ وظّف العبارة الشعبيّة الخاصّة بالموّال "يا ليل يا عين" في قصّة **قمر الأمّورة السمّورة** (1993)؛ للتعبير عن الألم والحزن الذين شعرت بهما الفتاة بعد أن غابت الشمس وبقيت لوحدها في عتمة الليل:

"... والأمّورة تبكي وتبكي وتصيح، لا صاحب معها غير الريح، وهي في أمرها محتارة، تشتكي تارة وتبكي تارة، و**يا ليل يا عين يا سلام**"[[335]](#footnote-335)

كما وظّف الكاتب اللفظ الشعبيّ الخاصّ بالموّال "أوف" في قصّة **الجدّ الحادي والحفيد شادي** (1993)؛ للتعبير عن المصيبة الّتي وقعت بسبب الريح. لفظ كلمة "أوف" هنا له دور في إضفاء الطابع الغنائيّ الشعبيّ في القصّة، إذ يعرض لنا الكاتب بطريقة رمزيّة، يؤكّد من خلالها على التزامه لوطنه فلسطين وعشقه له، فهذا الجدّ يحمي وطنه (الكرم) من العدوّ (الريح الّتي لا تعرف الرحمة)، لكنّه ضعيف لا يقوى على مواجهة الريح لوحده (هذا الكرم هو أبونا وأمّنا، قد زرعته بسواعدي مع جدّي منذ ستّين عامًا)، ومع هذا فهو يطلب النجدة من حفيده شادي علّه يساعده في التغلّب على الريح:

"وصل الجدّ وحفيده كرم الزيتون، وصاح الجدّ بصوت حنون: **أوووووف أووووووف أوف** يابا، يا هلي، يا ناس يا ناس، يا قرابة..."[[336]](#footnote-336)

أسلوب التوظيف هذا يبلغ مداه في قصّة أخرى لبدارنة. هذه القصّة هي **الطائرات الورقيّة تسقط الغيوم الرماديّة** (1989)، إذ يوظّف عبارات خاصّة بالأغنية الشعبيّة مثل "الدبكة الشعبيّة" و"الموال". جاء توظيف العبارات هنا مرتبطّا بمشاعر الفرح بالرغم من أنّ الموّال مرتبط بالغناء الحزين:

"وعادت الغيوم الثقيلة تصاحب الطائرات، **تغنّي وترندح**: الخير آت آت، فطار الفلّاحون وأولادهم من الفرح، **ودبكوا** معًا **دبكة شعبيّة** في مرح. وانطلقت **مواويل** الصبايا والصبيان، وانطلق الفرح في ألحان"[[337]](#footnote-337)

في الفصول السابقة أرفقنا نماذج عديدة لمرّار، لنبيّن تأثّره بالتراث الشعبيّ، ولشدّة اطّلاعه عليه، ورغبته في تدوينه في قصص الأطفال.

وظّف الكاتب عبارات "العتابا" و"الميجنا" في قصّة "شراب الملوك" من مجموعته القصصيّة **ولم تفرح الثعالب**[[338]](#footnote-338) (1989)، ليعيدنا إلى العرس الشعبيّ الأغاني الشعبيّة، وهذا تعبير واضح منه عن إعجابه بالأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة، واحترامه للمادّة الشعبيّة، ورغبته في حفظها ونقلها للأطفال. العتابا والميجنا هما نمطان من أنماط الغناء الشعبيّ[[339]](#footnote-339)، إذ ينقل لنا الكاتب بعض العادات الشعبيّة الخاصّة بالعرس الشعبيّ، دامجًا بين اللفظ الشعبيّ ككلمة "القوّيل" واللفظ الفصيح. ومن المعروف أنّ أكثر الأغاني الشعبيّة شيوعًا في المجتمع الفلسطينيّ هي أغاني الأعراس:

"وفي الوقت نفسه، عقد سباق الخيل غير بعيد وارتفع صوت "القوّيل" **بالعتابا والميجنا**[[340]](#footnote-340) أكثره في مدح صاحب العرس وعائلته وكبار المدعوّين. وسمع الفرسان **الزغاريد**، لكنّها كانت أفواه الفلّاحات، وكذا غناء النساء كلّه والرقص كلّه في بيت العريس تقوم به الفلّاحات"[[341]](#footnote-341)

في نفس القصّة، يوظّف الكاتب الرموز والأجواء الشعبيّة للعرس الشعبيّ ليعبّر من خلالها على أجواء الفرح، حيث يستخدم كلّمة القوّيل مرّة أخرى ولكن مع تعريف وشرح ما معناها. والزجّال هو الحدّاء الّذي يغنّي الشعر الشعبيّ المنظوم بالعامّيّة، ويطلق عليه الزجل، سواء كان من تأليفه أو محفوظًا من تأليف غيره:[[342]](#footnote-342)

"فجأة ارتفع صوت المحتفلين مرحّبًا، لقد خرج "القوّيل" **الشاعر الزجّال** الّذي يحيي العرس"[[343]](#footnote-343)

مرّة أخرى نعود لقصّة **الجدّ الحادي والحفيد شادي**، إذ وظّف بدارنة كلمة "الحادي"[[344]](#footnote-344) في القصّة خمس مرّات على امتداد ثلاث صفحات من ضمنها عنوان القصّة. اقتباس هذه الكلمة يعيد القارئ إلى الأغاني الشعبيّة الحزينة وعلى رأسها التهاليل والبكائيّات. لقد استطاع الكاتب أن يستفيد من الكلمة الفصيحة ذات الطابع الشعبيّ، ووظّفها في قصّته أكثر من مرّة. هذه التقنيّة تسمّى **الإلماع المكثّف**[[345]](#footnote-345) أي تكرار اللفظ المستدعى بشكل مكثّف، حتّى يتحول إلى موتيف تقوم عليه القصّة، إذ يكرّر الكاتب كلمة "الحادي" في قصّته:

"... والجدّ أبو عليّ كان لها **الحادي**، يلحّنها لحنًا شعبيّا أصيلًا، فيطرب الزيتون والنخيلا"[[346]](#footnote-346)

"...والتقت عين الجدّ عين الحفيد، ودار بينهما حديث العيون من جديد، أسرع بعدها الجدّ وحضن شادي، وعلا في الجوّ صوته **الحادي**" [[347]](#footnote-347)

"عادت الابتسامة إلى وجه شادي، وصار هو الفلّاح وهو **الحادي**، وانطلق **الحادي** يُغنّي للأشجار، وعلت في الجوّ الأطيار".[[348]](#footnote-348)

**6.3.3. توظيف الأغنية الشعبيّة بلغتها العامّيّة (الاقتباس العامّيّ)**

في هذه الفترة أصبح الكاتب أكثر جرأة في اقتباس الأغنية الشعبيّة بلغتها العامّيّة، وتوظيفها في النصّ، ممّا يدّل على انفتاح التجربة في الكتابة للأطفال، بشكل كبير، وعلى رغبة الكاتب في الاستفادة من الطاقات التعبيريّة المختلفة الّتي ترفع من مستوى إبداعه. في هذه الفترة لاحظنا أنّ الكتّاب اتّجهوا إلى توظيف العامّيّة في قصصهم، بشكل بارز، واستخدموا تقنيّات جديدة؛ إمّا اقتباس الأغنية الشعبيّة كاملة، أو اقتباس جزءً منها. كما ووجدنا أنّ الأغنية الشعبيّة الأكثر اقتباسًا في هذه الفترة كانت "الدلعونا" الشائعة في المجتمع الفلسطينيّ، وخصوصًا في الأعراس الشعبيّة.

أدرك بدارنة أنّ هذه الأغنية الشعبيّة لها خصوصيّتها واتّصالها الوثيق بالأرض الفلسطينيّة دون غيرها، لذلك فضّلها على غيرها من الأغاني الشعبيّة المألوفة، وجعل لها حصّة الأسد في قصصه. اقتبس الكاتب الأغنية الشعبيّة الشائعة بين الفلسطينيّين "الدلعونا"[[349]](#footnote-349) في قصّة **الجدّ الحادي والحفيد شادي**، في أكثر من موضع:

**"على دلعونا وعلى دلعونا، زيتون بلادي أجمل ما يكونا،** زيتون بلادي يا حبّي الأكبر، ناداني بلطفه تعال لهونا، وبزيّه الذهبي أعمل منقوشة، وأطعم هالحارة يلّي حبّونا...."[[350]](#footnote-350)

جاءت هذه الأغنية في النصّ كأنّها ملحّنة تلقائيًّا، ومن خلال النظرة الأولى، لكونها تتميّز بأسلوب موسيقيّ وغنائيّ فرضته الكلمات في ترتيبها. من الواضح أنّ الأغنية الشعبيّة وظّفت توظيفًا فنيًّا رائعًا وجاءت منسجمة مع روح النصّ القصصيّ والموقف الشعوريّ. كما وأسهمت في تكامل البنية الفنّيّة للنصّ. إذا كان بدارنة هنا يحاول ملاءمة الأغنية الشعبيّة للسياق النصّيّ، فإنّه في قصّة أخرى بعنوان **قمر الأمّورة السمّورة**، يقتبس جزءًا من الأغنية الشعبيّة "الدلعونا:

"كان يا ما كان، في قديم الزمان، أمّورة سمّورة وثلاثة أولاد، ابتسام، وأحمد، وسامي، وعماد. يلتقون عند شجرة الزيتون، قرب شجرة التفّاح والليمون، وبرقصة لليمين والشمال، تغنّي الشلّة أحلى موّال: "**على دلعونة، وليش دلّعتيني، عرفتيني فقير ليش أخذتيني**؟[[351]](#footnote-351)

الأغنية الشعبيّة الّتي اقتبسها الكاتب اشتملت على ألفاظ عاميّة وهذا من شأنه أن يسهم في الاقتراب من الحسّ والوجدان الشعبيّ والواقع الإنسانيّ، فكلمة "ليش" مرادفة من حيث المعنى لكلمة لماذا، وحرصّا على الدلالة الوظيفيّة للّغة وتعبيرها عن الوجدان الشعبيّ، خاصّة وأنّ الأغنية تعبّر عن حدث مفرح.

يبلغ هذا الاقتباس درجة أعلى حين يقتبس الكاتب الأغنية الشعبيّة اقتباسًا كامًلا بلغته العاميّة، فيكون للمادّة الشعبيّة حضور أكثر كثافة في النصّ. وقد برز مرّار في هذا المجال حين اقتبس الأغنية الشعبيّة "الدلعونا" كاملة بلغتها العامّيّة، في قصّة **يوم البطيخة** (1997):

"**على دلعونا وعلى دلعونا.. هوا الشمالي غيّر اللونا**

يمّا يا يمّا ما أحلى العِشابة

كل يوم الصبح بشوف أحبابي

لكلّ الخلق ما أعمل حسابي

وغيرك ما باخذ يا أسمر اللونا"[[352]](#footnote-352)

لقد استفاد مرّار من هذه الميزة في اقتباسه للأغنية الشعبيّة في النصّ، فكان اقتباسًا موفّقًا برأينا، إذ لا تتنافى مع أجواء القصّة ومضمونها، فأجواؤها شعبيّة، والكثير من ألفاظها عاميّة، وتدور أحداثها في فلسطين قبل (1948).

الكاتبة فاطمة ذياب (ولدت 1951) هي الأخرى استفادت من هذه التقنيّة واقتبست الأغنية الشعبيّة، وقد جاء هذا الاقتباس مع النصّ كأنّهما نصّ واحد لا يفصلهما أيّ شيء، فقصّة **فستان العيد[[353]](#footnote-353)** (2007) تتحدّث عن فتاة تدعى عبلة تعيش مع والدها، وقد تمنّت أن تشتري فستانًا جديدًا للعيد:

"واندفعت طيور الغابة ومضوا إلى البساتين القريبة يجمعون أوراق الأزهار والرياحين، وأخاطوا الجديد من الفلّ والياسمين، وأسرعوا إلى عبلة في غناء:

**جينا وجينا وجينا**

**جبنا الفستان وجينا**

**كرمال عيونك عبلة**

**خلّي العيد يلاقينا**"[[354]](#footnote-354)

وجدنا في هذه الفترة أنّ الكاتب أصبح أكثر جرأة في اقتباس أغاني خاصّة بالأطفال، وتوظيفها باللغة العامّيّة في قصصه. إذ تعدّ أغاني الأطفال الّتي ابتدعها بشكلٍ عفويّ، وما ابتدعه الكبار وغنّوه لأطفالهم، بخاصّة **أغاني التهاليل** و**أغاني المطر**، تعدّ تراثًا شعبيّا من أغاني الأطفال، فهي جزء لا يتجزّأ من التراث الشعبيّ للكبار، بما تحمله من تواصل في المعنى، والمضمون، والشكل الموسيقيّ، مع التبسيط بما يتلاءم وقدرات الأطفال الفنّيّة والفكريّة.[[355]](#footnote-355)

لقد شكّلت أغاني الأطفال رابطًا أساسيًّا، ولبنة مهمّة من لبنات البناء الّذي يتشكّل منه المجتمع الفلسطينيّ الواحد؛ فالأغنية الشعبيّة بما تحمل من معانٍ وقيم ورموز بالنسبة للأطفال تعدّ خليطًا ممّا تحمله الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة، فهي تحمل الدلالات والمعاني والقيم ذاتها الّتي تحاكي حاجات هذا المجتمع؛ ولهذا فإنّ الدلالات الرمزيّة في **أغاني المطر**، وما تحمله من معانٍ دينيّة واقتصاديّة، تعدّ أساسًا في غناء الأطفال.

في قصّة **وسيلة للخلاص**[[356]](#footnote-356) (2007) يقتبس مرّار جزءًا من الأغنية الشعبيّة الشائعة من أغاني المطر الخاصّة بالأطفال، ويضعه بين علامات التنصيص، في محاولة لفصل الأغنية الشعبيّة عن النصّ الفصيح. كما واستفاد الكاتب من هذه الأغنية وجعل جوقة أطفال تردّدها داخل القصّة:

"**شتّي وزيدي بيتنا حديدي**

**عمّنا عبد الله كسر الجرّة**"

الأولاد والبنات العائدون من المدرسة، يرقصون ويغنّون، في حلقة كبير، لا يبالون الرذاذ. حتّى إذا اشتدّ المطر، تفرّقوا فرحين".[[357]](#footnote-357)

الكاتب زكريّا محمّد قام هو الآخر باقتباس أغنية شعبيّة من أغاني المطر والّتي يردّدها الأطفال. ففي قصّة **مغنّي المطر** (2010) يعرض لنا الكاتب حكاية الجحش الصغير الّذي كان يحجم عن الغناء لأنّه كان يظنّ أنّ صوته قبيحٌ، لكن رغبته في الغناء كانت كبيرة. وأخيرًا قرّر أن يغنّي لكن ليس كما توّقع الناس عن الغضب والتعب، بل أغنية عن المطر؛ لأنّ المطر لم ينزل منذ فترة، وكلّ الكائنات كانت تنتظر هطول المطر وتصلّي لله أن يمنّ عليها بالمطر. ما إن غنّى الجحش الصغير حتّى خرجت أغنية جميلة والأهمّ أنّ قطرات المطر أخذت تتدفّق زخّات زخّات:

"يا ربّي زخّة زخّة صار لها شهرين ونص

ما بخّت ولا بخة يا ربّي نقطة نقطة

تنروي حلق القطّة يا ربّي رشّة رشّة

تنسقي حلق الجحشة"[[358]](#footnote-358)

كرّر الكاتب الأغنية الشعبيّة في موضعين آخرين من القصّة، إذ لم يكن تكراره لهذه الأغنية وهذا المقطع منها على وجه الخصوص عبثيًّا، بل أراد تأكيد فكرة تدور في ذهنه، وهي حفظ الأغنية الشعبيّة وأهمّيّتها لدى الأطفال. لقد مثّل تكرار هذه الأغنية بُعدًا مركزيًّا من الأبعاد الّتي حرص الكاتب على تسليط الضوء عليها، ولهذا التكرار دوافعه النفسيّة عند زكريّا، فهناك تعميق لتراث شعبيّ يحرص على إحيائه وتجسيده من خلال تكراره للأغاني الشعبيّة في أكثر من موضع، إذ يرتقي الكاتب بالأغنية الشعبيّة من خلال تكرار تلك الأغاني، فبفضل هذا التكرار لم تبق مجرّد أغنية بل حملت دلالات من صميم الواقع، إضافة إلى النجاح الفنيّ والتأثير العميق في النفس.

غيّر الكاتب قليلًا في مطلع الأغنية الشعبيّة لتلائم الفكرة الّتي أراد أن يوصلها، فالأغنية الشعبيّة في أصولها تبدأ بالمطلع:

"يا ربّي نقطة نقطة تا نسقي زرع القطّة

يا ربّي ليش الكنّة وأكلنا اعروق كرسنّة

يا ربي ليش الغيطة وأكلنا اعروق حميضة"[[359]](#footnote-359)

يستخدم الكاتب الرمزيّة في هذه المقطوعة، فهو يتمنّى من الله أن يبعث المطر ليسقي الأرض الّتي تغلغل فيها الماء، إذ أنّ النهاية عند الكاتب تختلف؛ فالأغنية الشعبيّة تحتوي على كلمات "لا تليق بتوظيفها في القصّة، ولهذا غيّر نهاية الأغنية لتصبح متلاحمة مع موضوع القصّة.

ترافق الأغاني الشعبيّة الإنسان منذ ولادته، ومن هذه الأغاني الخاصّة بالطفولة ما يعرف **بأغاني المهد**. وهي نوع خاصّ من الأغاني تخصّصت به المرأة لتنويم طفلها.[[360]](#footnote-360) إذ ظهر مثل هذا النوع من الأغاني في هذه الفترة في قصّة **رامي لا يشبه أحدًا**[[361]](#footnote-361) (2006) للكاتب نادر أبو تامر، وقد حاول الكاتب من خلال القصّة أن يكشف القارئ على الأغاني الشعبيّة، إذ اقتبس جزءًا من الأغنية الشعبيّة على لسان الجدّة في محاولة منها لتنويم حفيدها رامي. جاء الاقتباس الجزئيّ باللغة العاميّة في القصّة موفّقا، برأينا، إذ لا يتنافى مع مضمون القصّة وأسلوبها، فكأنّ الجزء المستدعي من الأغنية الشعبيّة ملتحم مع نصّ القصّة. حافظ الكاتب هنا على اللغة العاميّة للأغنية من خلال عودته إلى التراث الشعبيّ:

"**نام يا حبيبي نام تذبحلك طير الحمام**... هذه الأغنية الّتي تغنّيها الجدّة كلّ يوم لرامي قبل أن ينام. فجأة، صارت هذه الأغنية لا تعجب رامي."[[362]](#footnote-362)

توظّف هذه التقنية بطريقة مميّزة وبدرجة أعلى عندما يقتبس الكاتب جزءًا من الأغنية الشعبيّة ويردّدها أكثر من مرّة. نرى هذه التقنيّة عند الكاتب سامح العبّوشي في قصّة **مّن يغنّي لياسمين**[[363]](#footnote-363) (2002):

"ثمّ تضعها في الفراش وتغنّي لها أغنيتها الّتي تحبّها.

**نامي يا عين ياسمين نامي**

وطيري مع العصفور والحمامة

قولي للقمر اللي بالسما

يوصّل لأهلنا أحلى سلامي

**ونامي يا عين ياسمين نامي**

وطير يا عصفور مع الحمامة

وجيبوا لياسمين معكم هديّة

سكّر فضّي وحلقوم شامي"[[364]](#footnote-364)

الكاتبة آمال كرينّي قامت هي الأخرى بتوظيف أغاني الأطفال في قصصها بالّلغة العاميّة، ففي قصّة **طير وهدّي يا فراش[[365]](#footnote-365)** (2003) قامت باقتباس المقطع الأوّل من الأغنية الشعبيّة الّتي يغنّيها الأهل لأطفالهم، للعب والتسلية "راش راش".[[366]](#footnote-366) اقتبست الكاتبة المقطع بلغته العامّيّة، ووظّفته على امتداد القصّة، وأصبح المقطع جوهر النصّ، وجعلته ثابتًا لا يتغيّر في القصّة. كما أنّ عُنوان القصّة دليل آخر على أنّ أثر الأغنية الشعبيّة تعدّى العنوان إلى سياق النصّ كلّه، فأصبح الاقتباس جزءًا من مبنى النصّ. اختيار الكاتبة لعنوان من الأغنية الشعبيّة للأطفال، كأنّها، برأينا، تريد أن تجعل القصّة غناءً شعبيًّا يلائم الأطفال:

"لحقت الدجاجة بالفراشة تُغنّي لها حتّى ترجع:

"**ريش رش راش ريش رش راش**

**طير وهدي يا فراش**"

رآهما الديك، فرح بهما، ولحق بالفراشة والدجاجة يغنّي:

**"ريش رش راش ريش راش راش**

**طير وهدّي يا فراس"**[[367]](#footnote-367)

الاقتباس هنا متكرّر وثابت على امتداد القصّة دون تغيير. وقد استخدمت الكاتبة علامة المزدوجين؛ لتميّز بين السياق النصّي والمقطع المقتبس من الأغنية الشعبيّة.

**6.3.4. توظيف الأغنية الشعبيّة بلغتها الفصحى (الاقتباس المفصّح)**

ظهر الاقتباس المفصّح للأغاني الشعبيّة، في هذه الفترة، بشكل مقلّ، ممّا يدّل على أنّ الكاتب أصبح أكثر وعيًا للتراث الشعبيّ، وأنّ المتلّقي الطفل بحاجة إلى أن يتعرّف على الأغاني الشعبيّة بلغتها العامّيّة، كما لاحظنا في البند السابق. اقتباس الأغنية الشعبيّة وتفصيحها، في هذه الفترة، أخذ منحى آخر عن الفترة السابقة، إذ استخدم الكاتب تقنيّات جديدة وأكثر تطوّرًا.

اقتبس الكاتب محمّد الظاهر أغنية المطر الشائعة "شتّي وزيدي"، وقام بتفصيح المقطع الأوّل منها في مجموعة قصائده **وردة للصديق ويد للعمل** (1995). من يقرأ هذه المجموعة يلاحظ مدى نضج هذه التجربة لدى الشاعر، ومدى تطوّر قصيدة الطفل، إذ أخذت القصيدة موقعها كجنس أدبيّ متميّز للأطفال، سواء في إطار الرؤية الّتي تفتح مدارك الطفل على تفاصيل واقعه اليوميّ المعيش في إيقاعه وحركته وعلاقته، متنقّلة على جناح الصورة وجناح الخيال إلى عوالم سريّة من الفرح والمرح والغناء الرومانسيّ الجميل، على إيقاع شعريّ موسيقىّ راقص.[[368]](#footnote-368) في قصيدة "العجوز والمطر" من نفس المجموعة، يستفيد الشاعر من الوجدان الطفوليّ المشبّع بمعطيات التراث الشعبيّ في الاحتفاء بالمطر الّتي يردّدها الأطفال. وقد استحضر الشاعر هذا الجوّ الاحتفاليّ على لسان امرأة عجوز تحكي للأطفال بل تشاركهم، على نحو أدقّ، احتفالهم بالمطر، ويأخذ المطر في القصيدة دلالة رمزيّة تشير إلى الحلم. هذه التقنيّة أسماها الباحث خوري **الإلماع الكنّائيّ النوعيّ**[[369]](#footnote-369)، إذ يوظّف الشاعر الظاهر هذه الأغنية ليعبّر عن حال الإنسان بعيدًا عن وطنه، فالكاتب هجّر من وطنه فلسطين بعد عام (1948)، ومهما يبتعد الإنسان، فإنّه لا يقدر أن يفقد الشعور به رغمًا عنه، وتحت ظروف أصعب منه تجعله ينسى معالم وطنه، يكبر بعيدًا عن أهله. لقد برزت الدلالة الوطنيّة في أغانٍ، هي في الأساس تعبير عن مناسبة ليس لها علاقة بالدلالة الوطنية، والأغنية الّتي ترد في المثال الآتي تتحدّث في الأصل عن المطر والاستعداد له. حلم الشاعر في هذه القصيدة يرمز إلى العودة مرّة أخرى إلى أرض الوطن. ما جاء في القصيدة، وتوظيف مقطع من الأغنية الشعبيّة، وتعبير الشخصيّة عن ألمها النفسيّ بعد سماع الأغنية، تعيد العجوز إلى ذكرياتها عن وطنها فلسطين:

"الجدّة العجوز تقول للمطر:

**اهطل كما تشاء يا أيّها المطر**

القمح في الخوابي والنار عند بابي

**اهطل كما تشاء يا أيّها المطر**

هيّا إلى جواري أحبّتي صغاري

**اهطل كما تشاء يا أيّها المطر**

نحكي مع المساء حكاية الشتاء

**اهطل كما تشاء يا أيّها المطر**

وبعدها تنام فتزهر الأحلام

**اهطل كما تشاء يا أيّها المطر"[[370]](#footnote-370)**

نلاحظ هنا تكرار الجملة الشعريّة "أهطل كما تشاء، يا أيّها المطر"، حتّى كأنّها اللازمة في الأغنية، وحجر الأساس الّذي يقوم عليه البناء العامّ للقصيدة. كرّر الشاعر هذه العبارة في هذا المقطع، والسبب المباشر للتكرار هو الحاجة الشديدة للمطر، فأيّ شيء نحن بحاجته نطلبه باستمرار. إضافة إلى تعميق الإطار الشعبيّ الّذي حرص الشاعر على تجسيده بتوظيفه للأغنية الشعبيّة. وقد كرّر الشاعر طلب نزول المطر بصيغة الأمر، فالتكرار بتلك الصيغة حمل بداخله حالة نفسيّة مضطّربة في ظلّ من الاحتياج. كما أضفى تكرار تلك اللازمة نغمة خاصّة على هذا المقطع.

الكاتبة حياة أبو شميس استخدمت هي الأخرى تقنيّة **الاقتباس المفصّح** مع مزج العامّيّة بطريقة مميّزة. إذ قامت باقتباس الأغنية الشعبيّة الخاصّة بتنويم الأطفال "نام يا عيني نام"، وتفصيحها مع مزج كلمات عامّيّة، في قصّة **يافا حبيبة الكلّ** (2004):

"يا ربّ يافا تنام

**ونطيّر لها زوج الحمام**

ولتكن سعيدة الأحلام"[[371]](#footnote-371)

"يافا" في القصّة هي حفيدة الراوية، وسميّت بهذا الاسم تيمّنًا بمدينة يافا الفلسطينيّة، فللمكان حضوره وإيقاعه في النصّ، كما تجسّدت فيه بوضوح شعبيّة الدلالة وقوميّة الموقف. وعندما يحقّق المكان حضوره في النصّ بوصفه رمزًا، ولا سيما إذا كان هذا الرمز ممثّلا لدلالة شعبيّة لها أهمّيتها على الذاكرة الجماعيّة إلى درجة تتحوّل فيها إلى رموز مكانيّة وتاريخيّة حتّى خارج النصّ، لذلك فإنّ المكان يدخل النصّ وقد اكتسبت صفتها الرمزيّة.

**6.3.5. محاكاة أسلوب الأغنية الشعبيّة**

قد يتأثّر الكاتب بأسلوب الغناء الشعبيّ، وبطريقة التقفية لبعض الأغاني، في محاولة منه لمحاكاة روح الأغنية الشعبيّة. في هذه الفترة وجدنا توجّهًا واضحًا من الكتّاب في استخدام هذه التقنيّة بشكل واسع، لهذا قمنا بحصر المواضع الّتي ظهرت فيها هذه التقنيّة بنماذج تلائم هذه الدراسة. لقد رأينا أنّ بدارنة الأكثر تأثّرًا بها، إذ بلغ عدد قصصه سبعًا، حاكى فيها النمط الغنائيّ الشعبيّة الأكثر شيوعًا في الأغنية الشعبيّ وهو "الدلعونا". في قصّة **الجدّ الحادي حفيده شادي**، الّتي سبق أن أشرنا إليها في معرض حديثنا في البنود السابقة، يستخدم بدارنة تقنيّة **المحاكاة الأسلوبيّة العامّيّة** للأغنيّة الشعبيّة "الدلعونا"، فهو الكاتب يحاكي هذه الأغنية، فيأخذ قالبها مستخدمًا اللغة العامّيّة:

"... وانطلق الحادي يُغنّي للأشجار، وعلت في الجوّ الأطيار: "**على دلعونا وعلى دلعونا، زيتون بلادي أجمل ما يكونا، زيتون بلادي يا حبّي الأكبر، ناداني بلطفه تعال لهونا، وبزيته الذهبيّ أعمل منقوشه، وأطعم هالحارة يلّي حبّونا**"[[372]](#footnote-372)

في قصّة **حُلم أحلام** (1993)، يحاكي بدارنة، أسلوب الأغنية الشعبيّة من خلال وزنها البسيط:

"**عالبيت عالبيت، خبزه ولبنه وزيت، عالدار عالدار، يلًا يا شطّار، فات في عُبّي فار**" غنّت أحلام الصغيرة هذه الكلمات، أثناء عودتها من مدرستها إلى بيتها، وغنّت معها أيضًا عصافير بطنها: "**بلادي بلادي بلادي!! عصافير بطني تُصاصيَ**!!!"[[373]](#footnote-373)

إذا أمعنّا النظر في العبارة أعلاه، فنلاحظ أنّ ألفاظها شعبيّة، إذ أنّ الكاتب حاول أن يوزنها موسيقيًّا متمثّلا بالأغنية الشعبيّة. يبدو لنا، من خلال هذا التوظيف، أنّ غاية الكاتب هي الحفاظ على الأغنية الشعبيّة وأسلوبها في جوّ شعبيّ تامّ، لهذا استخدم الّلغة العامّيّة. محاكاة أسلوب الأغنية الشعبيّة هنا، وتوظيفها في القصّة، جاء مفصولًا أسلوبيّا عن السياق، وقد ترك الكاتب بعض القرائن الدالّة على الغناء منها "غنّت أحلام" لكي يستوعب القارئ أنّ ما قرأه هو محاكاة أسلوب الأغنية الشعبيّة، فاستخدام هذه التقنيّة في القصة باللغة العامّيّة جعلها أكثر واقعيّة.

يبلغ أسلوب محاكاة الأغنية الشعبيّة درجته القصوى عند الشاعر جمال قعوار في مجموعة **ألحان الصغار**[[374]](#footnote-374) (2005)، إذ استخدم تقنيّة **المحاكاة التامّة الفصيحة** في قصيدة بعنوان "أغنية" من المجموعة، فصاغ أغنية "الجمّال" بالّلغة الفصيحة، وهي تحاكيها محاكة تامّة في الوزن والقافية والألفاظ الشعبيّة. مَن يقرأ قصائد جمال قعوار يشعر بارتباطه القويّ بالتراث الشعبيّ، إذ أنّ التراث في شعره ليس مجرّد أسماء يوظّفها، بل محاولة منه الربط بين الماضي والحاضر، ورغبته في الحفاظ على السمات الوطنيّة من خلال توظيفه للتراث الشعبيّ. ففي المجموعة 24 قصيدة للأطفال، من ضمنها أربع قصائد تحمل عنوانًا مستلهمًا من التراث الشعبيّ. نسوق فيما يلي نموذجًا من المجموعة على تلك الملامح التراثيّة في شعر قعوار، جاءت على شكل تناصّ بأشكاله المختلفة. فيما يلي أبيات قصيدة "أغنية"، ومقابلها بعض الأبيات المناسبة من الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة "عذّب الجمّال قلبي"، ليتسنّى لنا المقارنة بينهما:

|  |  |
| --- | --- |
| **النصّ المستدعي**  **"الأغنية"** | **النصّ الأصليّ**  **"عذّب الجمّال قلبي"** |
| 1. عذّب الجمّال قلبي/ يوم نادى للرحيل   أنا يا جمّال دربي/ موجع الخطو عليل   1. مرّ يا جمّال واحمل مُهجتي فوق الجِمال 2. لا حنين السهر يرويني ولا شوق الرمال 3. فرّ منّي، من ضياعي من خيالاتي غزال 4. عطر الخدّين في غرّته الغُرّا هِلال.[[375]](#footnote-375) | 1. عذّب الجمّال قلبي/ يوم نوى عالرحيل قلتلو جمال خذني/ قال أنا دربي طويل 2. قلتلّه جمّال بركب/ قال أنا حملي ثقيل 3. قلتلّو جمّال بمشي/ قال يا صبرا جميل 4. قلتلّو قاضي صلاتك/ قال شرد منّي غزال 5. قلتلّه وصفة غزالك/ قال على جبينو هلال.[[376]](#footnote-376) |

نلاحظ من خلال المقارنة أعلاه أنّ قعوار قد استفاد من أسلوب الأغنية الشعبيّة بصورة كبيرة، واستلهمها، فعنوان القصيدة هو بحدّ ذاته إشارة من الشاعر إلى احتواء النصّ على بعض الصور الخاصّة بالأغاني، كما أنّ مضمون القصيدة فيه تعبير عن الفراق كما هو الحال في النصّ الأصليّ. أمّا بالنسبة للقافية، في نهاية كلّ بيت، فقد حافظ الشاعر على القافية الموحّدة على وزن النصّ الأصليّ.

**6.3.6. توظيف الأغنية الشعبيّة كعنوان في قصص الأطفال في الفترة الثانية (النصيّة المصاحبة)**

أكثر الكتّاب، في هذه الفترة، من اختيار تسميات ترتبط بالأغنية الشعبيّة، ووضعها كعنوان في قصصهم، أو في القصائد. فالكاتب محمود شقير مثلا اختار اسم **أغنية الحمار وقصص أخرى** لمجموعته القصصيّة. الباحثة حنان جرايسي كتبت قصّة للأطفال بعنوان **مكاغاة** (1994)، أمّا الكاتبة نبيهة جبّارين فقد اختارت عنوان **أنشودة الصباح** (2000) لمجموعة من القصائد، و**أغاني أولادنا انتماء لبلادنا**[[377]](#footnote-377)(2010)، وقصّة **طير وهدّي يا فراش** للكاتبة آمال كريّني، وغيرها من القصص والقصائد لكتّاب وشعراء آخرين. في هذا الموضع نختصر الدراسة على العناوين الّتي تحمل اسمًا لأغنية شعبيّة مع وجود رابط قويّ بمضمون النصّ. اخترنا مجموعتين؛ الأولى بعنوان **أغاني أولادنا انتماء لبلادنا** للكاتبة نبيهة جبّارين، والثانية تحمل عنوان **قريمشة يا قريمشة**[[378]](#footnote-378) (2010) للباحثة نائلة لبّس.

تعتبر جبّارين من الكتّاب الّذين اهتمّوا بتوظيف التراث الشعبيّ في أعمالها للأطفال. في كتابها **أغاني أولادنا انتماء لبلادنا** تخاطب الطفل الفلسطينيّ من خلال التراث، وهي تصّرح بذلك، فتقول في مقدّمة الكتاب:

"لقد حاولتُ في هذا العمل المتواضع، إحياء بعض الأغاني الشعبيّة، الخاصّة بالأطفال، وإلباسها حلّة جديدة تُزيّنها عبارات الانتماء للأمّة والوطن. هدفي الأسمى من وراء ذلك هو كشف الأطفال على هذا النوع من أدب الأطفال، والّذي يسهم مساهمة لطيفة في صقل وتهذيب نفوسهم، وإثراء لغتهم، ومعرفتهم..."[[379]](#footnote-379)

اختارت الكاتبة ثماني عشرة أغنية شعبيّة مناسبة للأطفال، تمتاز بلغتها المحكيّة، وبثرائها بالمصطلحات الشعبيّة، حاولت الكاتبة، من خلالها، أن تنقل لنا الواقع لهذه الأغاني الشعبيّة، كما تناقله الأطفال منذ عقود، وما زال قسم منهم يحفظها. من هذه الأغاني "حطّي زيت يا حجّي"، "شتّي يا دنيا وزيدي"، "بكرة العيد ومنعيّد"، و"اليوم العيد يا لالا". الكتاب الثاني **قريمشة يا قريمشة**، للباحثة نائلة لبّس الّتي تعدّ من الباحثات في مجال تجميع وتدوين التراث الشعبيّ الفلسطينيّ. صرّحت الباحثة من خلال عنوان الكتاب، وبشكل مباشر، أنّ الأجواء العامّة للنصوص تتمحور حول أغاني شعبيّة للأطفال. كما أكّدت، في مقدّمة الكتاب، على أنّ هدفها من وراء تدوين الأغاني الأطفال الشعبيّة هو "لخدمة أطفالنا الّذين هم مستقبلنا وغدنا المشرق، إذا أردنا لهم ولنا ذلك".[[380]](#footnote-380) وقد اختارت الباحثة أربع عشرة أغنية شعبيّة للأطفال كتبتها باللغة المحكيّة. مَن يقرأ المجموعتين يلاحظ أغنيتين شعبيّين مشتركتين في كلا المجموعتين، وهما "يلّا الغيث" وشتّي دنيا". سنقوم في السطور اللاحقة، بمقارنة بين الأغنية المستدعاة "يلّا الغيث يا ربّي" والنصّ الأصليّ الموجود في كتاب نمر سرحان،[[381]](#footnote-381) ونحاول أن نجيب عن السؤالين: هل أثّر العنوان على الطابع العامّ للأغنية الشعبيّة؟ وهل تمّت إعادة صياغة الأغنية الشعبيّة لتتلاءم مع مستوى فهم الأطفال؟

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| |  |  |  | | --- | --- | --- | | **النصّ المستدعي "يلّا الغيث يا ربّي"**  **نبيهة جبّارين** | **النصّ المستدعي "يلّا الغيث يا ربّي"**  **نائلة لبّس** | **النصّ الأصليّ** | | 1. يلّا الغيث يا ربّي   نسقي زرعنا الغربي | يلّا الغيث يا ربّي  نسقي زرعنا الغربي | يلّا الغيث يا ربّي  نسقي زرعنا الغربي | | 1. يلّا الغيث مِن بَدري نسقي قمحنا القصري | يلّا الغيث يا دايم  نسقي زرعنا النايم | يلّا الغيث يا دايم  نسقي زرعنا النايم | | 3. يا ربّي بركاتك  نشرب من ميّاتك | يلّا الغيث يا رحمن  نسقي زرعنا العطشان | يلّا الغيث غيثينا  سمن وعسل طعمينا | | 4. يا ربّي المطر الكثير  تا يتعبّا كلّ البير[[382]](#footnote-382) | يلّا الغيث يا ربّي  خبزي قرقد في عُبّي[[383]](#footnote-383) | يزرع قمحنا القصري  تنملي خوابينا[[384]](#footnote-384) | |  |  |

مَن الملاحظ أنَ النصّ الأصليَ مطابق، إلى حدّ ما، للنصّين اللذين استدعتهما الكاتبتان

فالمقطع الأوّل مطابق للنصّ الأصليّ. إذا تابعنا قراءة نصّ جبّارين فسنجد أنّها لاءمت اللغة لمستوى الأطفال، أمّا الباحثة لبّس فأدخلت بعض الجُمل البعيدة عن مستوى فهم الطفل مثل: "خبزي قرقد في عبّي". كما وجدنا أنّ الكاتبتين ركّزتا على إبراز اللحن الموسيقيّ أكثر من اهتمامهما بإبراز المعنى، وهذه المعاني والدلالات نابعة، في اعتقادنا، من واقع الحياة الاجتماعيّة. كما أنّ تكرار نغم معيّن يعوّد الطفل على لون من الأصوات الّتي تتناسب مع مستوى فهمه. لهذا نستطيع أن نقول إنّ الكاتبتين وفّقتا في إعادة صياغة الأغنية الشعبيّة وملاءمتها لمفهوم الطفل، فالهدف المشترك بينهما كان تذكير الجيل الجديد بأغنياتهم التراثيّة، الّتي كادت أن تُنسى، كما وقامتا بإحيائها من خلال توثيق مطالعها وبعض شطراتها، وتأليف أبياتٍ أخرى على شاكلها، بهدف كشف الأطفال على هذا النوع من الأدب، والّذي يسهم في إثراء لغتهم وتعميق انتمائهم للوطن.

**6.3.7. إجمال**

شهدت الفترة الأولى الواقعة ما بين (1967 و1987) محاولات لتوظيف الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة، فوجدنا أنّ عمليّة التوظيف تتفاوت في النصوص في هذه الفترة؛ إذ ظهرت صور أقرب إلى الاستدعاء منها إلى التوظيف بمعناه الفنّيّ. وتحيل بعض النصوص إلى مقاطع من أغانٍ شعبيّة معروفة تتلاءم مع السياق القصصيّ الشعبيّ فحسب، دون أن تؤدّي وظيفة أخرى في النصّ. أمّا في الفترة الثانية، فاتّضح لنا أنّ الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة كان لها حضورها الفاعل لدى الكاتب الفلسطينيّ، ممّا يعني أنّه استطاع توظيف الكثير من الدلالات والمعاني الّتي ترتكز عليها الأغنية الشعبيّة الّتي هي أقرب إلى نفوس الأطفال وأكثر تعبيرًا عن واقعهم وأحوالهم.

لقد كانت الأغنية الشعبيّة، في الفترة الثانية، المحور المركزيّ والشعوريّ للقصص، وأحيانًا تكون الصورة أكثر خفاءً عندما تكون الأغنية الشعبيّة نقطة الانطلاق، بمعنى أنّ الكاتب غيّر في شكل الأغنية أو حوّر في مضمونها لتتناسب مع تجربته.

لقد استطاع الكاتب الفلسطينيّ الكشف عن الواقع الّذي يعيشه الشعب الفلسطينيّ من خلال توظيفه للأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة، وعبّر عن فترات معاصرة من تاريخه، فكانت نصوصه انعكاسًا فنيًّا يكشف وعيهم بالتراث الشعبيّ عامّة وبالأغاني الشعبيّة بشكل خاصّ.

**الخاتمة**

واكبت مسيرة أدب الأطفال الفلسطينيّ عبر مراحل تطوّرها، أحداث سياسيّة، واجتماعيّة، وثقافيّة أثّرت على تطوّر هذا الأدب، فاتّجه الكاتب الفلسطينيّ إلى التراث الشعبيّ ووظّفه في نصوصه الموجّهة للأطفال. كما قام الكاتب الفلسطينيّ باستغلال التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، ومقوّماته الفنّيّة عن طريق بعثه من جديد، بأساليب حداثيّة أساسها الابتعاد عن الشكل التقليديّ للكتابة، ممّا أحيا روح التراث الشعبيّ وساهم في خلق نصّ أدبيّ جديد. لقد اخترق النصّ الأدبيّ الموجّه للأطفال ذلك القالب التقليديّ الّذي يعرف بالنصّ الكلاسيكيّ، اخترقته بمنظور حداثيّ يتّحد مع التراث الشعبيّ ويتعلّق به ويتفاعل معه، حسب ما تستدعيه تجربة الكاتب من الإبداع في العمل الجديد. **فقد كشفت دراسة النماذج بأنّ التراث الشعبيّ الفلسطينيّ كان أهمّ مصادر الإلهام بالنسبة للكاتب الفلسطينيّ، إذ وظّفه في شكلٍ جديدٍ حمل دلالات رمزيّة للواقع المعاش**. فاستخدم ّ التراث الشعبيّ ووظّف البنية العامّة له لخلق نصوص أدبيّة جديدة، ترتكز على النصّ المستدعى، لكن الكاتب لا ينسخ التراث، بل يخضعه للتغيير والتحوير معًا، باستخدام تقنيّات عالية تتناسب مع مفهوم الطفل. **وقد برز هذا التوظيف خاصّة في فترة بداية الثمانينيّات من القرن العشرين، وبلغ ذروته في فترة الانتفاضة الأولى عام (1987)**. فالانتفاضة كانت ذُروة الحركة الوطنيّة الفلسطينيّة. إذ أنّ بوادر بدايات تكوّن الوحدة لدى الشعب الفلسطينيّ، بدأت عمليًّا بعد عام (1967)، لكنّ ظهورها بشكل علنيّ جاء بعد الانتفاضة الأولى (1987)، لأنّ الخطر الّذي واجهه الفلسطينيّون، بعد الانتفاضة الأولى، كان خطر انحلال الهُويّة الفلسطينيّة وضياعها. وبالتالي التفت الكاتب الفلسطينيّ، بشكل جدّيّ، إلى أهمّيّة حفظ التراث الشعبيّ الفلسطينيّ في تلك الفترة، وصون الذاكرة الجماعيّة للشعب الفلسطينيّ، وتعزيز هويّة فلسطين الثقافيّة، وبصورة خاصّة لدى الأجيال الناشئة الّتي تعيش تحت واقع الاحتلال والشتات. ومن هنا أصبح النصّ الأدبيّ المستدعى من التراث الشعبيّ، منذ الانتفاضة الأولى، نصًّا أدبيًّا جديدًا "يفجّر" طاقات ذات رموز دلاليّة كامنة داخله.

قُسّمت الدراسة إلى بابين رئيسيّين: نظريّ وتطبيقيّ. **الباب النظريّ** كان بمثابة خلفيّة نظريّة للباب التطبيقيّ، قسّم إلى ثلاثة فصول: يعدّ الفصل الأوّل مدخلّا، تناولنا فيه نظريّة أدب الأطفال، وأوضحنا فيه أنّ نظريّة التناصّ في أدب الأطفال تختلف عن نظريّة التناصّ في النصّ الأدبيّ للكبار من خلال كتابة الكبار لأدب الأطفال. فالعلاقة بين مركّبات التناصّ في أدب الأطفال هي علاقة: الكاتب/ النصّ/ القارئ-النصّ/ القارئ/ السياق، وهي مركّبات خاصّة عندما نتعامل مع **نظريّة التناصّ في أدب الأطفال**.

أمّا **الفصل الثاني** من الباب النظريّ، فقمنا فيه بعرض خلفيّة تاريخيّة لتطوّر أدب الأطفال الفلسطينيّ الحديث منذ فترة الانتداب البريطانيّ على فلسطين. قسّمنا تطوّر أدب الأطفال الفلسطينيّ إلى ثلاث فترات، تناولنا فيها تطوّر أدب الأطفال المحلّيّ بعد (1948) وحتّى يومنا هذا؛ وأدب الأطفال الفلسطينيّ في الشتات بعد عام (1948)؛ وتطوّر أدب الأطفال الفلسطينيّ في الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة بعد عام (1967). تابعنا، في هذا الفصل، ازدياد الوعي والاهتمام بالتراث الشعبيّ، كظاهرة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالعوامل السياسيّة والأحداث الاجتماعيّة والّتي أثّرت على تطوّر أدب الأطفال الفلسطينيّ. **وقد كشفت الدراسة، من خلال هذا التقسيم، أنّ الكتابة للأطفال تختلف باختلاف مكان إقامة الكاتب الفلسطينيّ**. ووجدنا هذا الاختلاف بعد عام (1948)، وقيام دولة إسرائيل، إذ اضطرّ الكاتب الفلسطينيّ المحلّيّ إلى أن يخضع تحت سيطرة الحكم العسكريّ حتّى بداية الستينيّات، وبالتالي انحصرت كتاباته في الكتب التعليميّة لتلاميذ المدارس، وقد سيطرت السلطات الإسرائيليّة على التعليم، ووضعت سياسات تعليميّة جديدة تتوافق مع أهدافها، ممّا قلّص فرصة الكتابة للأطفال بعيدًا عن تلك السياسات. في هذه المرحلة ، بات أدب الأطفال الفلسطينيّ في إسرائيل منعزلًا عمّا يحدث من تطوّر في العالم العربيّ، فلم تشهد الحركة الأدبيّة أيّ تغيير في الكتابة للأطفال لفترة طويلة. ويعود هذا إلى توجّه الكاتب الفلسطينيّ للكتابة للكبار. بالتالي لم تكن هناك إصدارات للأطفال حتّى بدايات السبعينيّات من القرن الماضي.

في هذه الفترة، وخصوصًا بعد احتلال الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، اتّسعت إمكانيّة الاطّلاع على ما يصدر في العالم العربيّ من أدب الأطفال، وتغيّرت نظرة المجتمع الفلسطينيّ في الداخل، للطفل والطفولة، ممّا أدّى إلى ازدياد الاهتمام بالطفل، فأصبح يحتلّ مركزًا هامًّا في حياة الكتّاب ونشاطهم الاجتماعيّ والثقافيّ. وبدأت تسمع أصوات تدعو إلى كتابة أدب محليّ يتناول قضايا الواقع المحليّ، ويعالج مشاكل مستمدّة من البيئة والظروف المحليّة. ومن خلال متابعتنا لبعض النماذج الموجّهة للأطفال لأدباء فلسطينيّين من إسرائيل، وجدنا أنّ بعض الكتّاب توجّهوا إلى توثيق الواقع المحليّ، وركّزوا على الارتباط بالقرية والطبيعة والانتماء إليها، والعادات والتقاليد، واحترام الآباء والأجداد. وبرز في هذا الاتّجاه الكاتب مصطفى مرّار، فكتب قصصًا مستوحاة من الريف الفلسطينيّ والواقع الفلسطينيّ قبل عام (1948). ورأينا أنّ التركيز على الماضي عند مرّار يعتبر ملمحًا هامًّا في كتاباته للأطفال، من خلال استعماله للألفاظ المحليّة في قصصه. في بداية الثمانينيّات من القرن الماضي بدأ الكاتب الفلسطينيّ يشعر بخطر يهدّد بزوال تراثه الشعبيّ ويدعوه إلى "الانتفاضة" ضدّ هذا الحكم، فظهر التيّار السياسيّ. برز في هذا المجال الكاتب عبد اللطيف ناصر، فحملت كتاباته طابعًا سياسيًّا. خلال هذه الفترة، لاحظنا وجود اهتمام بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ ومحاولة لتوظيفه في قصص الأطفال. فالتفت الكاتب الفلسطينيّ إلى خطر ضياع تراثه وهيمنة الّلغة العبريّة عليه، فوظّف اللغة المحكيّة في قصصه، وكتب قصصًا مستوحاة من التراث الفلسطينيّ تميّزت بالكلمات السهلة وأسلوب السرد الشعبيّ، خصوصًا في بداية التسعينيّات من القرن الماضي. كما رأينا أنّ هذه الفترة تميّزت بتغّيرات جمّة في بُنية المجتمع الفلسطينيّ داخل إسرائيل: اجتماعيًا واقتصاديًّا وثقافيًّا، ممّا أدّى إلى ازدياد الاهتمام بأدب الأطفال بشكل كبير. فتمكّن الكاتب الفلسطينيّ من كسر الخوف من اللغة العاميّة وتوظيفها في القصص، فكتب للأطفال بالعامّيّة، كما وازداد الاهتمام بموضوعات تعبّر عن حبّ الوطن والحنين إلى الماضي، ذات نزعة قوميّة ووطنيّة، عبّر من خلالها عن مدى ارتباطه القويّ بالتراث الفلسطينيّ في محاولة الربط بين الماضي والحاضر. إلى جانب التعبير المباشر عن حبّ الوطن والحنين الى الماضي وجدنا ازديادًا ملحوظًا في توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ في القصص الموجّهة للأطفال، مع الحفاظ على روحها الأصليّة وطابعها الفلسطينيّ الخاصّ. **جاء هدف الكاتب الفلسطينيّ في داخل إسرائيل من توظيفه للتراث الفلسطينيّ، للتأكيد على الهويّة الفلسطينيّة وتعزيزها في نفوس الأطفال، كشكل من أشكال المحافظة على الجذور.** هذه الظاهرة وجدناها أيضًا عند الكاتب الفلسطينيّ الّذي اضطرّ إلى ترك وطنه ويعيش في الشتات، بعد عام (1948)، وقيام دولة إسرائيل، ممّا أدّى إلى مغادرة الغالبيّة العظمى من الكتّاب إلى الدول العربيّة المجاورة، وبالتالي أدّى إلى خضوع قسم من الكتّاب الّذين غادروا إلى أقطار مجاورة، للمناهج التعليميّة والتربويّة والفكريّة السائدة في تلك الأقطار، على اختلافها وتناقضاتها. رغم الظروف الجديدة، تابع الكاتب الفلسطينيّ إصداراته، واختلفت الإمكانيّات لدى كلّ كاتب وكاتب، ونشأ جيل جديد في الشتات، وقد اتّسمت هذه الفترة بقلّة الإنتاج للأطفال بسبب الظروف القاهرة الّتي عاشها الكاتب بعيدًا عن وطنه. كانت هزيمة حزيران (1967) ذات أثر واضح على الحركة الأدبيّة العربيّة، دون الالتفاف إلى أدب الأطفال، ذلك أنّ قسمًا كبيرًا من الكتّاب الّذين يعيشون في الشتات توجّهوا إلى الكتابة إلى الكبار، نظرًا للأوضاع السياسيّة. من خلال دراستنا هذه وجدنا أنّ تأسيس **دار الفتى العربيّ** عام (1974) كان بمثابة انطلاقة لأدب الأطفال الفلسطينيّ في الشتات، أدّت إلى إعادة النظر في كافّة مجالات الحياة، وفي إطار ذلك التفت الكاتب الفلسطينيّ إلى الطفولة وأدب الأطفال. لدى قراءتنا لمجموعة لا بأس بها من إصدارات الدار، وجدنا أنّها اهتمّت بدعم الإنتاج الأدبيّ الّذي يعالج قضايا الحرّيّة والوطنيّة. وقد عرضت أغلب قصصها القضيّة الفلسطينيّة والنضال المسلّح بأسلوب رمزيّ. من هنا كانت بدايات الاهتمام بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ وتوظيفه في قصص الأطفال لدى الكاتب الفلسطينيّ الّذي يعيش في الشتات. لكن بسبب الظروف السياسيّة أضحى الاهتمام بالقيم الوطنيّة من مشاغله، إذ حاول أن يجسّد مفاهيم جديدة في قصصه، فأدخل النزعة العنصريّة ضدّ المحتلّ، وقيمة الوطن وما يترتّب عليها من تعميق الشعور بالانتماء من جهة، وإبراز عنصري البطولة وإرادة التحرير. مع هذا التحرّك من **دار الفتى العربيّ**، والالتفات إلى الجيل الناشئ، جاءت مرحلة بداية الثمانينيّات من القرن الماضي، والّتي مهّدت الطريق إلى الاهتمام بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ الّذي حمله الكاتب الفلسطينيّ معه من وطنه؛ فأخذ على عاتقه توثيق التاريخ الفلسطينيّ خوفًا من الضياع والاندثار. **من خلال هذه الدراسة وجدنا أنّ اندلاع الانتفاضة الأولى كان بمثابة الشرارة الأولى الّتي شجّعت الكاتب الفلسطينيّ على تجسيد المعاناة الفلسطينيّة، من خلال الاهتمام بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ في قصص الأطفال، وإصدار قصص مستمدّة من أحداث الانتفاضة وتاريخها، وحكايات بطوليّة للأطفال من واقع الانتفاضة**. كما وجدنا أنّ الكتابة في تلك الفترة تميّزت بهاجس الحنين والعودة إلى الوطن الأمّ، وتعريف الطفل الفلسطينيّ بفلسطين 48، على أمل أن يعود إليها يومًا ما. أمّا أدب الأطفال الفلسطينيّ في الضفّة وقطاع غزّة، فله ميزة خاصّة، في اعتقادنا، لأنّ الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة ساهمت بشكل مباشر في تطوّر أدب الأطفال، إذ جاء هذا التغيير متزامنًا مع الواقع المعيشيّ لدى الشعب الفلسطينيّ، واقع الاحتلال والقمع. من خلال دراستنا للنماذج، وجدنا أنّ الكاتب الفلسطينيّ بدأ يستعيد نشاطه الأدبيّ، في أواخر السبعينيّات من القرن الماضي. كان توجّه الكاتب في تلك الفترة، نحو توثيق الواقع الفلسطينيّ ووصف المعاناة الّتي يعيشها الشعب الفلسطينيّ من خلال القصص الواقعيّة، إذ تميّزت هذه القصص بجرأة تناولها للواقع وكشفه أمام عيون الأطفال ودفعهم بشكل مباشر أو بشكل رمزيّ إلى الإسهام في تغييره. وشغل الموضوع الوطنيّ حيّزًا كبيرًا من الواقع الحيّ والملموس الّذي يحمل المأساة بين طيّاته. وبالتالي حملت هذه القصص دلالات مثل الحرب وقتل العدو والجهاد. هذه المعاناة الّتي عاشها الكاتب الفلسطينيّ زادت من حدّتها عند اندلاع الانتفاضة الأولى، وبالتالي انعكس ذلك من خلال قصص الأطفال، فرأينا سمتين بارزتين في قصص الأطفال الصادرة في الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، وهما التركيز على الطفولة من جهة، ومن جهة أخرى التركيز على موضوع الصراع مع الإسرائيليّ بشكل مباشر وواضح، وفي سياق يتّسم بالعنف. من هنا أخذ مفهوم أدب الأطفال منحى آخر بعد الانتفاضة الأولى، إذ صبّ فيه الكاتب الفلسطينيّ أفكاره ومواقفه السياسيّة، فظهرت في قصص الأطفال الكثير من موتيفات الحرب وصورها، مثل: الشهيد والاحتلال والاعتقالات والمقاومة. كما صوّرت القصص أيضًا مواجهة الأطفال للاحتلال. وركّزت على صورة المحتلّ العنيف، مقابل صورة الفلسطينيّ الضحيّة والبطل والمقاوم، والّتي عرضت بشكل إيجابي. كان جلّ اهتمام الكاتب الفلسطينيّ أن يبرز شخصيّة الطفل من خلال قصصه. فأضحى الطفل هو البطل المقاوم. كما ركّز الكاتب، في هذه الفترة، على أهمّيّة الحفاظ على الذاكرة الجامعيّة الفلسطينيّة من خلال أدب الأطفال، فكتب قصصًا مستمدّة من واقع الحياة الفلسطينيّة بمستوياتها الوطنيّة والاجتماعيّة والدينيّة، وقد برزت صورة الأرض في كتاباته بمعناها الرمزيّ الّذي يعبّر عن الانتماء واكتمال الهويّة الوطنيّة.

أمّا في الفترة الأخيرة، خاصّة في بداية التسعينيّات من القرن الماضي، فبدأ توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ يزداد، وجاء هذا متزامنًا مع توقيع اتّفاقيّة أوسلو عام (1993)، إذ انعكست آراؤهم في بعض ما أنتجوه، وبدأ "الآخر" يفرض حضوره على أجندة الكثير من القصص، خاصّة بين الفلسطينيّين المحلّيّين وبين العائدين في أعقاب اتّفاقيّة أوسلو. بالتالي فقد أراد الكاتب أن يرسم صورة جديدة للطفل الفلسطيني الّذي أصبح طفلًا ذكّيًا، ومسامحًا، ومنفتحًا على العالم، والعاشق للطبيعة. كما ساهمت عدّة مؤسّسات تربويّة على تشجيع الكتّاب الفلسطينيّين في التوجّه إلى التراث الشعبيّ وانتقاء ما يناسب الأطفال، من خلال بلورة شخصيّة الطفل الفلسطينيّ، وتعميق ثقافته، وتعزيز قيمة المواطنة وحبّ الوطن، من خلال عرض جوانب من القضيّة الفلسطينيّة. **لقد كشفت هذه الدراسة أنّ التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، في أواخر الثمانينيّات من القرن الماضي، اتّخذ سمة بارزة من سمات الحداثة، إذ تداخل التراث الشعبيّ بالنصّ، ورفع من مستواه الفنّيّ، وبذلك أحيا الكاتب الفلسطينيّ تراثه الشعبيّ وحفظه من الاندثار، وبذلك تواصل الكاتب مع الطفل من خلال النصّ الجديد**.

**أمّا الفصل الثالث والأخير** في الباب النظريّ، فتابعنا فيه تطوّر التراث الشعبيّ من خلال دراسة نشأته واتّجاهاته. ورأينا أنّ الدراسة العلميّة للفولكلور كانت قد بدأت في بداية القرن التاسع عشر نتيجة ظهور الحركة الرومانسيّة والقوميّة في أوروبّا، والّتي عُرفت فيما بعد **بالمدرسة القوميّة الرومانسيّة**، إذ كان نهجها متركّزًا في الاهتمام بالتراث الشعبيّ، فتوجّه الكاتب الأوروبّي إلى جمع القصص، والأغاني الشعبيّة، وعاداته الّتي تعكس الماضي، لإعادة بناء الحياة القديمة من خلال هذا التراث. وفي سنوات الستينيّات من القرن الماضي، اتّجه الاهتمام بالتراث الشعبيّ من خلال دراسة النصوص، عن طريق نظريّة ثقافة الشعوب والّتي وضعها الباحث الروسيّ في مجال الفولكلور فلاديمير بروف Vladimir Propp. وقد أثّرت نظريّته هذه، خاصّة على المدرسة السرديّة الّتي تُعنى بدراسة علم اللّغة من خلال دراسة النصوص الشعبيّة. نظريّة الباحث الروسيّ بروف أدّت إلى تطوّر النظريّات والمنهجيّات الشكلانيّة (Formalization)، فتمّ دمج دراسة علم الفولكلور في سياق نظريّة ما بعد الحداثة Postmodernism))، وبالتالي اتّخذ علم الفولكلور منحًى جديدًا في دراسة مسألة الهويّة الجماعيّة من وجهة نظر الأقليّات. كما قمنا بعرض خلفيّة تاريخيّة عن الاهتمام بالتراث الشعبيّ عند العرب. **وقد كشفت الدراسة على أنّ الأسباب السياسيّة، خاصّة بعد سلسلة الهزائم الّتي مُني بها العرب، والتحوّلات السياسيّة والفكريّة شجّعت على الاهتمام بالتراث، واعتبرته مصدر وحي هامّا كونه مرتبطّا بالحياة الواقعيّة، ونظرًا لاعتباره إرثًا قوميّا هامّا. كما رأينا أنّ ازدياد التحديّات الّتي تعرّضت لها الدول العربيّة في فترة الستينيّات من القرن الماضي.** **أدّى إلى ازدياد دعم الدول ماديًّا ومعنويًّا للجهود الشعبيّة المحليّة في الحفاظ على الهويّة الثقافيّة والحضاريّة للمجتمع العربي، فتوجّهت الدول إلى حفظ التراث الشعبيّ المحلي خوفًا من فقدان دولة ما شيئًا من تاريخها**.

في هذا الفصل كذلك عرّفنا أهمّ أشكال التراث الشعبيّ وسماته، وتحدّثنا عن أهم أشكال التراث الفلسطينيّ الشائعة في الأدب العربيّ بشكل عام، وأدب الأطفال بشكل خاصّ.

**في الباب التطبيقيّ** رمينا إلى إثبات ما طرحناه في الباب النظريّ، والتأكيد على أنّ ظاهرة توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ في أدب الأطفال ازدادت بشكلٍ كبيرٍ بعد الانتفاضة الأولى، وشاعت بشكل أوسع في بداية التسعينيّات من القرن الماضي، بسبب التغيرات السياسيّة والاجتماعيّة الحاصلة في تلك الفترة. لهذا قسّمنا الباب التطبيقيّ إلى ثلاثة فصول، بدأنا **بالفصل التطبيقيّ الأوّل**، ورأينا أنّ الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة كانت من أهمّ المصدر الّتي ألهمت الكاتب الفلسطينيّ. كما رأينا أنّ الكتّاب أكثروا من توظيف سمات الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة، بشكل لم يسبق له مثيل.

كما حاولنا الإجابة عن عدّة تساؤلات وفي رأسها: هل تستفيد القصّة الجديدة من علاقتها بالأساليب التراثيّة استفادة تحديثيّة شكلا ومضمونًا، من خلال تفجير البُنى السرديّة التراثيّة ومعارضة أساليبها؟ أم أنّ هذا النهج في القصّة يوقعها في التكرار والإعادة والتنميط؟ حاولنا الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال استعراض نماذج اخترناها تتناسب مع دراستنا، فرأينا أنّ الكاتب الفلسطينيّ أعاد صياغة الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة دون تدخّل فيها إلّا في حالات معدودة. وأخذ هذا الكاتب يبحث عن جذور الحكايات الشعبيّة ويصقلها ويلائمها للأطفال، فرأينا أنّ نمر سرحان أظهر اهتمامًا كبيرًا في إعادة صياغة الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة، وتوظيف سمات الحكاية الشعبيّة في قصص الأطفال، وصقلها بطريقة تجعل هذه السمات تبدو متلاحمة مع النصّ الجديد، فرأيناه يكثر من استخدام أسلوبيّ الاستهلال والخاتمة التقليديةّ للحكاية الشعبيّة في قصصه، بهدف استعادة الحكاية الشعبيّة وقراءتها من جديد على الأجيال الناشئة، فهي شكل من أشكال استعادة صورة الوطن واستحضارها في الذاكرة الجماعيّة. وجاء هذا الاستخدام من خلال محاكاة العبارة المتعارف عليها في الحكايات الشعبيّة: "كان يا ما كان يا مستمعي الكلام كان هناك..."، وأنهى قصصه بالخاتمة التقليديّة للحكاية الشعبيّة "وطار الطير، الله يمّسي الحاضرين بالخير" الّتي أضفت على بعض قصصه صبغة تراثيّة بحتة. في هذه الفترة أيضًا، رأينا توجّهًا كبيرًا من الكتّاب الفلسطينيّين إلى توظيف العبارات الشعبيّة الفلسطينيّة في قصصهم. وقد أضفى ذلك على القصص أجواءً شعبيّة، كما وساهمت في إعطاء النصّ القصصيّ واقعيّة أكثر، خاصّة وأنّ القصص في الفترة الأولى قد تمّ إعادة صياغتها من الحكايات الشعبيّة. أمّا في الفترة الثانية، فرأينا أنّ توظيفها الحكايات الشعبيّة في قصص الأطفال اتّخذ منحًى جديدا، إذ تعدّدت طرائق الكاتب في استلهام وتوظيف الحكايات الشعبيّة. فرأينا بعض الكتّاب الذين حافظوا على مبنى الحكاية الشعبيّة دون التصرّف فيها من خلال إعادة صياغتها، وكانت الكاتبة روضة الهدهد من أبرزهم. والبعض الآخر أعاد سرد الحكاية الشعبيّة مع التصرّف فيها من حيث المضمون، بهدف إحياء الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة وصياغتها من جديد لتلائم روح العصر. كما حاولوا "خلق" قصص مكتوبة تقلّد الحكايات الشعبيّة، ولكن بعد وضعها بصيغة أدبيّة جديدة ليقرأها الأطفال، وبذلك تأخذ مكان الحكايات الشعبيّة الّتي يحكيها لهم الأهل شفويًّا للأطفال. وقد أجادت سونيا نمر في هذا المجال، إذ أعادت صياغة الحكايات الشعبيّة الفلسطينيّة بشكلٍ حديثٍ، وأدخلت بعض التعديلات لتتناسب مع مفاهيم التربية الحديثة، لهذا خصّصت حصّة كبيرة في دراستي لكتاباتها، وأوضحت من خلال، تحليل قصصها، أسباب التعديلات الّتي قامت بها ، بغية توضيح دوافع هذه التغييرات الّتي أُدخِلت على النصّ الجديد. وقد يكون هذا الدافع نفسه وراء توظيف التراث الشعبيّ الفلسطينيّ عند ديما سحويل، إذ قامت ببناء قصّتها على غرار عناصر الحكاية الشعبيّة، فأكسبت الطابع السرديّ في قصصها بُعدًا تراثيًّا. كما عمدت إلى محاكاة أسلوب السرد المتعارف عليه في الحكايات الشعبيّة في قصّصها، وبالتالي أتاحت للقارئ أنّ ما يروى له كان شفويًا يحيله إلى الماضي.

**ظاهرة أخرى كشف عنها البحث هي أنّ شخصيّة الشاطر حسن هي أهمّ شخصيّة وأكثرها توظيفًا في قصص الأطفال،** إذ حظيت باهتمام كبير لدى كتّاب قصص الأطفال في هذه الفترة، ووظّفها الكاتب الفلسطينيّ كرمز له، نظرًا لما في مغامرة هذه الشخصيّة نظرًا للمخاطر الّتي واجهتها مع الغول. كما وجدنا أنّ الكتّاب لم ينهجوا منهجًا واحدًا في توظيف هذه الشخصيّة المستدعاة داخل قصصهم، بل تعدّدت سبل التوظيف، وتعدّدت الأساليب الّتي انتهجوها في التعامل مع الشخصيّة التراثيّة، فرأينا قسمًا منهم قد وظّف شخصيّة الشاطر حسن في القصّة من خلال إعادة سرد واقعها التراثيّ بشكل جديد، وبرزت سونيا نمر في هذا المجال. **أمّا أفضل نموذج لتوظيف شخصيّة الشاطر حسن، فكان برأينا، من نصيب محمود شقير، إذ تعامل مع الشخصيّة في قصّته من خلال صياغتها بطريقة جديدة، تتجاوز زمنها الماضي لتعيش في زمن الحاضر، وتتفاعل مع شخصيّات حديثة في القصّة، اعتمادًا على دلالتها التراثيّة. وبالتالي أتاح ذلك للشخصيّة المستدعاة التفرّد حتّى تعبّر عن ظواهر حياتيّة جديدة، وتكشف فكرة الكاتب، ممّا يتيح التواصل بين الماضي والحاضر**.

كما رأينا أنّ شقير تناول هذه الشخصيّة لتعبّر عن الواقع المعاصر، في محاولة منه لبثّ رؤيته للأحداث المعاصرة، والتعبير عن قضاياه وأفكاره، من خلال توظيفه واستدعائه لشخصيّة الشاطر حسن، وجعلها شخصيّة معاصرة وذات ملامح تتناسب مع تجربته المعاصرة.

رأينا كذلك أنّ الفترة الثانية شهدت تطوّرًا كمّيًّا في توظيف البُنية السرديّة للحكاية الشعبيّة وخصوصًا توظيف أسلوب الراوي المفارق لمرويّه. وقد أكثر محمود عبّاسي، في هذا المجال، من استخدام هذه التقنيّة في نصوصه، بُغية إبداع قصّة حديثة واستحضار الراوي في قصصه هو استحضار التراث الشعبيّ من خلال إعادة تشكيله، بما يتلاءم والمرحلة المعاصرة، حتّى تكون هناك قيمة تفاعليّة بين الماضي والحاضر. من خلال هذه التقنيّة، رأينا أنّ الراوي المفارق لمرويّه سرد قصّته من أجل أن يحكي حكاية أخرى، ومن ثمّ يعود لسرد قصّته من جديد.

في **الفصل التطبيقيّ الثاني**، رأينا أنّ توظيف المثل الشعبيّ الفلسطينيّ كان محدودًا في الفترة الأولى، إذ لم نجد توجّها من قبل الكتّاب لتوظيف المثل الشعبيّ في قصصهم للأطفال، ويرجح ذلك في اعتقادنا، إلى أنّ الكاتب في هذه الفترة لم يكن واعيًا كفاية لأهمّيّة التراث الشعبيّ وتوظيفه في قصص الأطفال، وأنّ البعض اختار الكتابة بالّلغة الفصحى، لأنّ الّلغة العاميّة، بنظرهم، لغة أقلّ مستوى من اللغة الفصحى، وخصوصًا إذا كان المتلقّي هو الطفل. كما رأينا أنّ بعض الكتّاب وظّفوا المثل الشعبيّ في قصصهم، ولكن هذا التوظيف لم يكن يخدم القصّة بشكل واعٍ. ووجدنا أنّ استدعاء المثل الشعبيّ في هذه الفترة لم يكن متطوّرًا كما في الفترة الثانية. فقد تعامل الكاتب مع الأمثال الشعبيّة، في هذه الفترة، عبر أساليب بسيطة مثل: اقتباس المثل في صيغته اللغويّة العاميّة دون تغيير، أو تفصيحه، أو تغيير بعض كلماته. كما رأينا أنّ مصطفى مرّار هو الأكثر توظيفًا للمثل الشعبيّ الفلسطينيّ، خصوصًا في الفترة الثانية، إذ وجدنا تزايدًا في الاهتمام بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ، وفي توظيف المثل الشعبيّ بشكل خاصّ في قصص الأطفال. في هذه الفترة، كذلك، أخذ الكاتب يظهر وعيًا ثقافيًّا وجرأة في تقبّل المثل الشعبيّ وفي تعامله مع اللغة المحكيّة، ومن هنا فإنّ توظيف المثل الشعبيّ اتّخذ أبعادًا مختلفة وحمل دلالات عدّة أكثر عمقًا. كما وأخذت تتّضح تدريجيًّا مَعالم الحداثة في التعامل مع التوظيف، وبالتالي أخذ توظيف الأمثال في قصص الأطفال يتطوّر بشكل واضح. وجاء استدعاء المثل الشعبيّ غير مقصور فقط على التقنيّات البسيطة كما لاحظنا في الفترة السابقة، بل تعدّاها إلى غيرها من التقنيّات والأشكال الفنّيّة الأخرى. كما أظهرت دراستنا أنّ الكاتب الفلسطينيّ اقتبس المثل الشعبيّ كعُنوان في قصصه، إذ يعدّ العُنوان من أهمّ العتبات النصّيّة الموازية. ورأينا أن تجربة عبد الله عيشان هي الأكثر غزارة في استدعائه للمثل الشعبيّ كعنوان في قصصه، فقد أظهر عناية خاصّة بالتراث الشعبيّ الفلسطينيّ خلال مسيرته الأدبيّة، فاهتمّ بجمعه، كما أنّه كان شغوفًا بالحكايات الشعبيّة والأمثال الشعبيّة، حتّى أضحى التراث الشعبيّ جزءًا لا يتجزّأ من كتاباته، وأخذ يوظّفه في معظم قصصه للأطفال بطرق مختلفة، تنمّ عن وعي كبير من قبله. إنّ استدعاء الكاتب للأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة في قصصه، يظهر مدى وعيه بالتراث، باعتباره جسرًا رابطًا بين رغبته في التواصل المباشر مع الأطفال. وقد تمثّل ذلك في استدعائه للأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة، والّتي خرج بها في أغلب الأحيان من دلالاتها التراثيّة إلى دلالات جديدة، وخلق بذلك تفاعلًا بينه وبين المتلقّي الطفل، من خلال **تحوير** المثل الشعبيّ.

في **الفصل التطبيقيّ الثالث والأخير** رأينا تفاوتًا في توظيف الأغنية الشعبيّة في النصوص في الفترة الأولى؛ إذ ظهرت كصور أقرب إلى الاستدعاء منها إلى التوظيف بمعناه الفنّيّ. كما رأينا أنّ بعض النصوص تتداخل فيها مقاطع من أغانٍ شعبيّة معروفة تتلاءم مع السياق القصصيّ الشعبيّ فحسب، دون أن تؤدّي وظيفة أخرى في القصّة. أمّا في إطار ظاهرة التوظيف في هذه الفترة، فإنّ توظيف الأغنية الشعبيّة يحقّق غايات متعدّدة، منها ما يتعلّق بمضمون النصّ.

برز محمود شقير في الفترة الأولى، من خلال توظيفه لأسماء الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة، إذ رأينا أنّ هذه التقنيّة كانت الأكثر شيوعًا، ويعود ذلك إلى إدراك الكاتب إلى أهمّيّة الأغاني الشعبيّة ولقيمتها الفنّيّة في قصص الأطفال، ممّا يؤكّد أهمّيّة الغناء الشعبيّ عنده. كما رأينا أنّه فضّل تحاشي الكتابة بالعامّيّة، خصوصًا في الفترة الأولى، وآثر أن ينقل الأغنية الشعبيّة من العامّيّة إلى الفصحى. ويعود ذلك، برأينا، إلى أنّ الكاتب في تلك الفترة لم يكن واعيًا بعد، إلى أهمّيّة التراث الشعبيّ، والكتابة باللغة العامّيّة، لهذا فضّل أن يكتب بالفصحى.

**لقد كشفت الدراسة ازدياد اهتمام الكاتب الفلسطينيّ، في الفترة الثانية، بالأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة، بشكلٍ كبيرٍ، كما رأينا ازديادًا في استخدام أساليب وتقنيّات توظيف هذا النوع من الغناء الشعبيّ. أظهر كاتب الأطفال، بشكل خاصّ، إلمامًا بمختلف أنواع الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة وأساليبها الفنّيّة، من خلال استخدام طرق وأساليب جديدة لتوظيفها في النصّ الأدبيّ الموجّه للأطفال**. **كما رأينا أنّ الكاتب الفلسطينيّ أبدى جرأة أكبر في توظيف الأغنية الشعبيّة بلهجتها العامّيّة، أو محاكاة أسلوب الأغنية**. وبرز في هذه الفترة محمّد بدارنة، الّذي طوّر أساليب جديدة فيما يخصّ بالأغنية الشعبيّة، إذ يعدّ من الكتّاب المميّزين في تواصله مع الأغنية الشعبيّة، وقد بلغ به الحرص على توظيفها حدّ التفنّن في استخدامها وجعلها ركيزة هامّة في قصصه، واتّخاذها عنصرًا بنائيّا للتعبير عن قضايا وطنيّة وإنسانيّة. كما رأينا أنّ توظيف الأغاني الشعبيّة الفلسطينيّة، عند بدارنة، لم يكن توظيفًا عشوائيًّا بل توظيفًا واعيًا لما يحمله من ثقافات شعبيّة. وبدا هذا واضحًا من خلال النماذج الّتي أرفقناها، إذ وظّف الأغنية الشعبيّة تسع مرّات في قصصه، فاقتبسها، وصاغ على منوالها، عن طريق محاكاة الأغنية الشعبيّة.

**كما أظهرت الدراسة أنّ الأغنية الشعبيّة** "**الدلعونا**"**، كانت الأكثر استدعاءً في قصص الأطفال، وخصوصًا عند محمّد بدارنة، إذ أدرك أنّ لهذه الأغنية الشعبيّة خصوصيّتها واتّصالها الوثيق بالأرض الفلسطينيّة دون غيرها، لذلك فضّلها على غيرها من الأغاني الشعبيّة المألوفة، وجعل لها حصّة الأسد في قصصه**. كما رأينا أنّ الكاتب الفلسطينيّ أصبح أكثر جرأة في اقتباس الأغنية الشعبيّة بلغتها العامّيّة وتوظيفها في النصّ. ويدلّ ذلك على انفتاح التجربة في الكتابة للأطفال، بشكل كبير، ورغبة الكاتب في الاستفادة من الطاقات التعبيريّة المختلفة الّتي ترفع من مستوى إبداعاه. لهذا اتّجه إلى توظيف العامّيّة في قصصه، بشكل بارز، واستخدم تقنيّات جديدة من خلال اقتباس الأغنية الشعبيّة كاملة، أو اقتباس جزء منها، وبالتالي يكون للمادّة الشعبيّة حضور أكثر كثافة في النصّ. قد ساعد هذاساعد في التقرّب من الحسّ والوجدان الشعبيّ والواقع الإنسانيّ.

**كما أظهرت الدراسة أنّ الكاتب أصبح أكثر جرأة في اقتباس الأغاني الخاصّة بالأطفال**، **وتوظيفها باللغة العامّيّة في قصصه، خاصّة أغاني التهاليل وأغاني المطر**. لقد شكّلت أغاني الأطفال رابطًا أساسيًّا، ولبنة مهمّة من لبنات البناء الّذي يتشكّل منه المجتمع الفلسطينيّ الواحد؛ إذ حملت الأغنية الشعبيّة معاني وقيمًا ورموزًا بالنسبة للأطفال. وتعدّ خليطًا من الدلالات، فهي تحمل الدلالات والمعاني والقيم ذاتها، الّتي تحاكي حاجات هذا المجتمع. فهي جزء لا يتجزّأ من التراث الشعبيّ الفلسطينيّ، بما تحمله من تواصل في المعنى، والمضمون، والشكل الموسيقيّ، مع التبسيط بما يتلاءم وقدرات الأطفال الفنّيّة والفكريّة. ورأينا أنّ الكاتب مصطفى مرّار هو الأكثر استدعاءً لأغاني الأطفال في قصصه.

**كذلك كشفت الدراسة أنّ الكاتب الفلسطينيّ قد تأثّر بأسلوب الغناء الشعبيّ، وبطريقة التقفية لبعض الأغاني، في محاولة لمحاكاة روح الأغنية الشعبيّة ليوظّفها في قصصه كي يعبّر عن حال الإنسان الفلسطينيّ.** مرّة أخرى رأينا أنّ محمّد بدارنة كان الأكثر تأثّرًا بهذه التقنيّة، إذ بلغ عدد قصصه سبع قصص، حاكى فيها النمط الغنائيّ الشعبيّة الأكثر شيوعًا في الأغنية الشعبيّة وهو "الدلعونا". كما بلغت تقنيّة **محاكاة أسلوب الأغنية الشعبيّة** درجتها القصوى عند جمال قعوار، فاستخدم تقنيّة المحاكاة التامّة الفصيحة في قصائده، وصاغ الأغاني الشعبيّة باللغة الفصيحة، لتحاكيها محاكة تامّة في الوزن والقافية والألفاظ الشعبيّة. كما رأينا أنّ أسلوب محاكاة الأغنية الشعبيّة عند جمال قعوار بلغ درجته القصوى، إذ استخدم تقنيّة المحاكاة التامّة الفصيحة، فصاغ أغنية "الجمّال" باللغة الفصيحة، تحاكيها محاكة تامّة في الوزن والقافية والألفاظ الشعبيّة، ليشعرنا بمدى ارتباطه القويّ بالتراث الشعبيّ، في محاولة منه الربط بين الماضي والحاضر، والحفاظ على السمات الوطنيّة من خلال توظيفه للتراث الشعبيّ. وأخيرًا كشفت الدراسة أنّ الكاتب الفلسطينيّ ركّز على التراث الشعبيّ الخاصّ به، في مسعى منه نحو إظهار السمات الفلسطينيّة للطفل، كوسيلة من وسائل إبراز الهويّة الفلسطينيّة والحفاظ عليها من الاندثار نتيجة الاحتلال والتشرّد والقمع المستمّر. وبالتالي يؤكّد ذلك على أهمّيّة التراث كعنصر توحيد للهويّة في المجتمع الفلسطينيّ، وينظر إليه بوصفه مقوّما من مقوّمات الذات الفلسطينيّة، وعنصرًا أساسيّا من عناصر وحدتها.

1. سرحان 1979، ص 3. [↑](#footnote-ref-1)
2. אלעד 2001, עמ' 24-14؛ כהן 2001, עמ' 122؛ גוטספלד 2002, עמ' 76؛ [↑](#footnote-ref-2)
3. الخطيب 1990، ص 21-23. [↑](#footnote-ref-3)
4. الأسد 2000، ص 195-208؛ راجع أيضًا: جبران 2006، ص 16-18. [↑](#footnote-ref-4)
5. جبران 2006، ص 16-18. [↑](#footnote-ref-5)
6. الأسد 2000، ص 195-208؛ الشعبي 2002، ص 25 [↑](#footnote-ref-6)
7. يعتبر خليل بيدس رائد القصّة العربيّة الحديثة في فلسطين. تخرّج من دار المعلمين الروسيّة (السمينار) في الناصرة، وأتّقن اللّغة الروسيّة، واطّلع على أعمال الكتّاب الأجانب مثل ألكسندر بوشكين (1799-1837) Alexander Pushkin وليو توليستوي (1828-1910) Lev Tolstoy . وقام بترجمة العديد من أعمالهم إلى اللّغة العربيّة. راجع: علينات 2014، ص 16. [↑](#footnote-ref-7)
8. جبران 2006، ص 18. [↑](#footnote-ref-8)
9. الأسد 2000، ص 5-31. [↑](#footnote-ref-9)
10. النشاشيبي 1927. [↑](#footnote-ref-10)
11. صالح 2010ب، ص 12. [↑](#footnote-ref-11)
12. البيتجالي، 1936؛ 1937. [↑](#footnote-ref-12)
13. فاشة 2007، ص 38. [↑](#footnote-ref-13)
14. السكاكيني 1933؛ 1942. [↑](#footnote-ref-14)
15. الموسوعة الفلسطينيّة، ج 4، ص 242. [↑](#footnote-ref-15)
16. الحسيني 1944؛ 1947أ؛ 1947 ب؛ 1947 ج، 1947 ح. [↑](#footnote-ref-16)
17. فاشة 2007، ص 127. [↑](#footnote-ref-17)
18. الشعبي 2002، ص 30. [↑](#footnote-ref-18)
19. אבו בכר 1990, עמ' 26. [↑](#footnote-ref-19)
20. الشعبي 2002، ص 37. [↑](#footnote-ref-20)
21. حول الأوضاع السياسيّة والاقتصاديّة بعد نكبة (1948)، راجع: جرباوي 2008، ص 26-54. [↑](#footnote-ref-21)
22. حدّاد 1945؛ 1978. [↑](#footnote-ref-22)
23. خليل 1956؛ 1966؛ 1977. [↑](#footnote-ref-23)
24. عبّاسي 1969؛ 1976؛ 1986. [↑](#footnote-ref-24)
25. أبو فنّة 2000، ص 23؛ 2001، ص 43. [↑](#footnote-ref-25)
26. أبو فنّة 1996، ص 95. [↑](#footnote-ref-26)
27. علينات 2013، ص 13. [↑](#footnote-ref-27)
28. אלעד 2001, עמ' 14-27. [↑](#footnote-ref-28)
29. غنايم 1995، ص 46-47. [↑](#footnote-ref-29)
30. يحيى 2001، ص 218. [↑](#footnote-ref-30)
31. مرّار 1974؛ 1987؛ 1988. [↑](#footnote-ref-31)
32. يحيى 2006، ص 201 -227. [↑](#footnote-ref-32)
33. ناصر 1981؛ 1982؛ 1983؛ 1984، 1985. [↑](#footnote-ref-33)
34. تؤكّد الباحثة علينات أنّ الدور السياسيّ للكاتب عبد اللطيف ناصر في الحزب الشيوعي، قد أثّر على وعيه السياسيّ ونظرته للقضيّة الفلسطينيّة وانتقاده للسلطة، ليس في إسرائيل فحسب، إنّما في الدول العربيّة المجاورة: علينات 2014، ص 16. [↑](#footnote-ref-34)
35. حول كتابات عبد اللطيف ناصر، راجع: يحيى، 2002، ص 232؛ علينات 2012، ص 15-17. [↑](#footnote-ref-35)
36. عيشان 1974؛ 1979؛ 1980؛ 1989؛ 1991 أ؛ 1999 ب. [↑](#footnote-ref-36)
37. يحيى 2002، ص 225. [↑](#footnote-ref-37)
38. فاشة 2007، ص 55. [↑](#footnote-ref-38)
39. فاشة 2007، ص 158. [↑](#footnote-ref-39)
40. بدارنة 1989؛ 1996؛ 1997 أ؛ 1997 ب. [↑](#footnote-ref-40)
41. مقابلة مع الكاتب محمّد بدارنة 12.1.2014 [↑](#footnote-ref-41)
42. راجع: أبو حجلة 2006، ص 563-568. [↑](#footnote-ref-42)
43. فاشة 2007، ص 158. [↑](#footnote-ref-43)
44. عن موقع **دار الطفل العربي**: http://myschool.co.il/daraltiflar [↑](#footnote-ref-44)
45. عن موقع **مركز أدب الأطفال** في كليّة القاسمي: <http://www.qsm.ac.il/web/Main.aspx?did=67&pid=0> [↑](#footnote-ref-45)
46. علينات 2014، ص 12. [↑](#footnote-ref-46)
47. علي 1995؛ 1996؛ 2011 أ؛ 2011 ب. [↑](#footnote-ref-47)
48. لميس 1999. [↑](#footnote-ref-48)
49. صوالحة 2006. [↑](#footnote-ref-49)
50. مقابلة مع لميس كناعنة: 11. 4. 2014. [↑](#footnote-ref-50)
51. عبّاسي 2001؛ 2002 أ؛ 2002 ب؛ 2006 أ؛ 2006 ب؛ 2006 ج؛ 2011. [↑](#footnote-ref-51)
52. مقابلة مع الكاتب محمود عبّاسي: 5. 8. 2014. [↑](#footnote-ref-52)
53. عيشان 1991 أ؛ 1991 ب؛ 2001؛ 2002. [↑](#footnote-ref-53)
54. جبّارين 2000؛ 2002 أ؛ 2002 ب؛ 2002 ث؛ 2003 أ؛ 2003 ب؛ 2007؛ 2008؛ 2009؛ 2010. [↑](#footnote-ref-54)
55. حسين 2004؛ 2006 أ؛ 2006 ب. [↑](#footnote-ref-55)
56. حمد 2014، ص 48-50. [↑](#footnote-ref-56)
57. نمر 1996؛ 2002. [↑](#footnote-ref-57)
58. عرايدي 2002. [↑](#footnote-ref-58)
59. حجازي 2012؛ 2014. [↑](#footnote-ref-59)
60. حجازي 2008، ص 5. [↑](#footnote-ref-60)
61. ש'רניצקי, 2008, עמ' 14. [↑](#footnote-ref-61)
62. فاشة 2011، ص 61. [↑](#footnote-ref-62)
63. فاشة 2011، ص 49-51. [↑](#footnote-ref-63)
64. أحمد 1989، ص 20؛ ومن الدراسات الّتي أشارت إلى الاختلافات في المناهج تبعًا لاختلاف الأنظمة. راجع دراسة لنجلاء نصير بشّور (1978)، ودراسة لعلي عثمان (1981). [↑](#footnote-ref-64)
65. مقدادي 2000، ص 34. [↑](#footnote-ref-65)
66. علينات 2013، ص 9. [↑](#footnote-ref-66)
67. المصلح 1999، ص 43-45. [↑](#footnote-ref-67)
68. عبد الهادي 1945 أ؛ 1945 ب؛ 1950؛ 1952؛ 1953. [↑](#footnote-ref-68)
69. المصري 1957 أ؛ 1957 ب. [↑](#footnote-ref-69)
70. الغول 1959؛ 1966 أ؛ 1966 ب. [↑](#footnote-ref-70)
71. علينات 2013، ص 10. [↑](#footnote-ref-71)
72. مقدادي 2000، ص 45. [↑](#footnote-ref-72)
73. أحمد 1989، ص 6؛ راجع أيضًا الشعبي 2002، ص 31. [↑](#footnote-ref-73)
74. شقير 1975؛ 1977؛ 1986؛ 1988. [↑](#footnote-ref-74)
75. البتيري 1983؛ 1986 أ؛ 1986 ب؛ 1987. [↑](#footnote-ref-75)
76. مقدادي 2000، ص 29-34. [↑](#footnote-ref-76)
77. نحلة 1979؛ 1981؛ 1982؛ 1985؛ 1988. [↑](#footnote-ref-77)
78. مقدادي 2000، ص 34. [↑](#footnote-ref-78)
79. الشلبي 1979؛ 1982؛ 1986؛ 1988. [↑](#footnote-ref-79)
80. مقدادي 2000، ص 45. [↑](#footnote-ref-80)
81. الشعبي 2002، ص 33. [↑](#footnote-ref-81)
82. فاشة 2007، ص 107. [↑](#footnote-ref-82)
83. أسعد 2006، ص 72. [↑](#footnote-ref-83)
84. مقدادي 2000، ص 33. [↑](#footnote-ref-84)
85. أحمد 1989، ص 34-45. [↑](#footnote-ref-85)
86. مقدادي 2000، ص 61-63. [↑](#footnote-ref-86)
87. مقدادي 2000، ص 45. [↑](#footnote-ref-87)
88. الهدهد 1992، ص 2 12-19؛ النوايسة، 2004، ص 35. [↑](#footnote-ref-88)
89. فاشة 2007، ص 225. [↑](#footnote-ref-89)
90. عيسى 2007، ص 76. [↑](#footnote-ref-90)
91. فاشة 2007، ص 224. [↑](#footnote-ref-91)
92. مقدادي 2000، ص 71. [↑](#footnote-ref-92)
93. أحمد 1989، ص 79-82. [↑](#footnote-ref-93)
94. עלינאת 2009, עמ' 122. [↑](#footnote-ref-94)
95. من بين الأبحاث الّتي عالجت أدب الأطفال في الضفّة والقطاع، خلال الانتفاضة الأولى، لا بدّ من ذكر بحث سلوى علينات الّتي وجدت أن قصص الأطفال تعكس صراعات خارجيّة وداخليّة كالصراع بين الأجيال، والصراع الطبقيّ والثقافيّ. كما وجدت الباحثة أنّ الإسرائيليّ يتمثّل في كلّ عنف يشاهده الطفل حوله من اقتحام للبيوت وهدمها أو إطلاق نار واعتقالات وغيرها. راجع: علينات، 2012، ص 13-47. كما أشار الباحث رافع يحيى إلى أنّ مضمون قصص الأطفال خلال هذه الفترة كان يرتكّز حول الانتفاضة والواقع الفلسطينيّ. وإلى أنّ الأساليب الفنيّة الّتي قُدّمت من خلالها هذه المضامين تتراوح بين التقريريّة والأسلوب الحكائيّ المتعارف عليه في أدب الأطفال. راجع: يحيى 2006، ص 43-62. أمّا الباحث وليد إحشيّش فوجد أنّ هنالك تباينًا بين الكتاب بالنسبة للتركيز على القيم الوطنيّة، وأنّ صورة المناضل والمضحّي ظهرت بشكل واضح في هذه القصص. راجع: إحشيّش 1991، ص 51-35. [↑](#footnote-ref-95)
96. علينات 2012، ص 28. [↑](#footnote-ref-96)
97. فاشة 2007، ص 6-239. [↑](#footnote-ref-97)
98. الكركي 2014، ص 121-158. [↑](#footnote-ref-98)
99. علينات 2012، ص 32-33. [↑](#footnote-ref-99)
100. الكركي 2014، ص 121-158. [↑](#footnote-ref-100)
101. شقير 2010، ص 29-30. [↑](#footnote-ref-101)
102. بدوان 2005، ص 21-22. [↑](#footnote-ref-102)
103. بدوان 2005، ص 21-22. [↑](#footnote-ref-103)
104. راجع الموقع الإلكترونيّ للمركز: http://www.badil.org [↑](#footnote-ref-104)
105. راجع الموقع الإلكترونيّ للمشروع: http://www.children-literature.edu.ps [↑](#footnote-ref-105)
106. فاشة 2011، ص 12. [↑](#footnote-ref-106)
107. شقير 2011، ص 31. [↑](#footnote-ref-107)
108. الحكايات الموجودة في كتاب الأطفال **قول يا طير**، تمّ انتقاؤها من خمس وأربعين حكاية ظهرت في كتاب **قول يا طير** عام 2001. ويؤكّد جامع هذه الحكايات، شريف كناعنة، في مقابلة معه، أنّه أبقى على اللغة العامّيّة الفلسطينيّة لأنّها أهمّ معلم من معالم الهويّة الفلسطينيّة؛ لهذا فقد كانت هذه القصص تروى شفويّا أمام الناس، ولم تكن تُقرأ من كتب. كانت هذه القصص تحكى باللّهجة المحليّة: مقابلة مع شريف كناعنة: 15. 1. 2013. [↑](#footnote-ref-108)
109. ש'רניצקי 2008, עמ' 16. [↑](#footnote-ref-109)
110. التراث الشعبيّ هو المصطلح العربيّ المقترح كبديل للمصطلح الأجنبيّ المشهور "الفولكلور"، الّذي استعمل لأوّل مرّة عام (1846) عندما اقترح الباحث الإنجليزيّ وليم تومز William John Thoms، استعماله كاسم للحقل الّذي يدرّس العادات والتقاليد، والممارسات، والخرافات، والملاحم، والأمثال: سرحان، د.ت. ص 20. راجع أيضًا: Thomas 1968:21-34؛ خوري 2013، ص 19. سنستخدم في هذه الدراسة مصطلح **فولكلور** للدلالة على الدراسة العلميّة لميدان التراث الشعبيّ، بينما سنستخدم المصطلح العربيّ **التراث الشعبيّ** للدلالة على الموادّ الثقافيّة ذاتها في الدراسة التطبيقيّة، وذلك منعًا للالتباس. [↑](#footnote-ref-110)
111. التراث عند المناصرة هو أحد مستويات الثقافة الوطنيّة والقوميّة لشعب ما. وهذا المستوى يتعلّق بالتكوين الروحيّ والعاطفيّ، عبر تحوّلات التاريخ الشعبيّ، الّذي يتجلّى في أدبه اللهجيّ، الّذي يكتبه فرد معلوم أو مجهول، ليصبح جزءا أساسيًّا من الوعي الجمعي. وهو متحرّك زمنيّا عبر الماضي والحاضر والمستقبل، وهذه الحركة تمنحه تأثيرا عاطفيا جماهيريا: المناصرة، 2009، ص 7-9؛ في حين يعرّف المطوّر التراث الشعبيّ على أنّه يشمل البناء الكامل من الأفكار والمعتقدات والأخلاق والقوانين واللّغة، كما تشمل أيضًا جميع الأدوات والأسلحة والآلات وغيرها من المخترعات الّتي يستخدمها الناس لكي يتلاءموا مع حياتهم. وهذا التراث يتلقاه الناس عن آبائهم: المطوّر 2007، ص 29-33. [↑](#footnote-ref-111)
112. مهوّي 2000، ص 16-17. وحول دلالات هذا المصطلح راجع: كناعنة 1981، ص25. كما وأفرد الجوهري فصلًا كامًلا في كتابه **دراسات في علم الفولكلور**، في تحديد مفهوم التراث الشعبيّ. فقام بشرح مفصّل لما يندرج تحت عنوان "التراث الشعبيّ": الجوهري 1998، ص37-58. [↑](#footnote-ref-112)
113. Dundes 1980, 101 [↑](#footnote-ref-113)
114. بارت 1994، ص 65؛ وراجع أيضًا الجابري الّذي يؤكّد على أهمّيّة التراث كعنصر توحيد للهويّة في المجتمعات العربيّة، وينظر إليها بوصفها مقوّما من مقوّمات الذات العربيّة وعنصرًا أساسيًّا من عناصر وحدتها. فالتراث عند الجابري يشكّل أحد أركان الهويّة الثقافيّة للشعوب: الجابري 1999، ص 23. [↑](#footnote-ref-114)
115. Weir 1989, 273 [↑](#footnote-ref-115)
116. مبروك 1986، ص 17. [↑](#footnote-ref-116)
117. حول دراسة علم الفولكلور راجع: Lowie 1929, 12-34 يؤكّد كراب Krappe أنّ الاهتمام بالفولكلور بدأ في القرن التاسع عشر مع بداية الثورة الصناعيّة وحركة النهضة في تلك الفترة. ويمثّل القرن التاسع عشر مرحلة هامّة في تطوير الدراسات الإنسانيّة واتّساع مجالها: Krappe 1964,112-345 [↑](#footnote-ref-117)
118. للتوسّع عن الحركة الرومانسيّة ومظاهرها وأسلوبها راجع: هلال 1986، ص: 12-123. [↑](#footnote-ref-118)
119. الجوهري، 1974، 48-58؛ العنتيل 1978، ص: 11-27. [↑](#footnote-ref-119)
120. فريدريش 1973، ص 44-156. حول الدوافع القوميّة لدى "الأخوين جريم" راجع: علقم، 1993، ص 5؛ خوي،2013، ص 16. [↑](#footnote-ref-120)
121. Dundes 1980, 2-9 [↑](#footnote-ref-121)
122. حسب نظريّة تايلور، مرّ التطوّر الانساني بثلاث مراحل أساسيّة: مرحلة التوحّش Savage، ثمّ المرحلة البربريّة Barbarism، والمرحلة التمدنيّة Salivation: Dundes 1980, p.3. [↑](#footnote-ref-122)
123. من هؤلاء الرّواد جيمس فريزر James George Frazer (1854-1941) الّذي يعتبر من الرّواد الذين وضعوا اللبنات الأولى لدراسة حقيقيّة للفولكلور، وفي مقدّمتها كتاب  *The Golden Bough***الغصن الذهبي** عام (1890) وأصدر كتابه المشهور **الفولكلور في العهد القديم** *Folklore in Old Testament*، عام (1918): العنتيل 1978، ص 161-226؛ علقم 1993، ص 10-11. [↑](#footnote-ref-123)
124. خوري 2013، ص 19. [↑](#footnote-ref-124)
125. خوري 2013، ص 20-21. [↑](#footnote-ref-125)
126. Propp 1977, 12-24 [↑](#footnote-ref-126)
127. Propp 1977, 12-24 [↑](#footnote-ref-127)
128. חזן-רותם 1997, עמ' 13-5. [↑](#footnote-ref-128)
129. Propp 1977, 12-24 [↑](#footnote-ref-129)
130. حول تأخّر ظهور الاهتمام بالتراث عند العرب، راجع: المطوّر 2007، ص 25. وفي هذا الصدد يقول خوري إنّ الدول العربيّة كانت تحت حكم الاستعمار العثمانيّ ثمّ الأوروبيّ لمئات السنين، وبعد حصولها على الاستقلال، تنبّهت هذه الدول إلى أهمّيّة التراث الشعبيّ في تأكيد الشخصيّة القوميّة، وعمدت بعض الحكومات العربيّة إلى الاهتمام بالتراث الثقافيّ الفكريّ منه والفنّيّ، بشقّيه التقليديّ والشعبيّ: خوري 2013، ص 60. [↑](#footnote-ref-130)
131. البرغوثي، 1988، ص 10-24. [↑](#footnote-ref-131)
132. خوري 2013، ص 60. [↑](#footnote-ref-132)
133. قام أحمد رشدي صالح بترجمة كتاب **علم الفولكلور** لمؤلّفه ألكسندر كراب Alexander Krappe، عام (1967). وكذلك الأمر فعلت نبيلة إبراهيم بترجمة **الفولكلور في العهد القديم** لمؤلّفه "جيمس فريزر" James George Frazer**،** عام (1973)، وترجمت، في العام نفسه، **الحكاية الخرافيّة** عن الألمانيّة من تأليف الفولكلوريّ فريدريش فون دير لاين Leyen [Friedrichvonder](http://elib.uum.edu.my/kip/Author/Home?author=Leyen%2C%20Friedrich%20von%20der%2C%201873-1966.): علقم 1993، ص 29. [↑](#footnote-ref-133)
134. علقم 1993، ص32-33. [↑](#footnote-ref-134)
135. أنشئ في مصر **مركز الفنون الشعبيّة** عام (1957). ومن أهمّ أهداف المركز جمع التراث القوميّ من جميع أنحاء مصر وتنظيمه في أرشيف علميّ. وفي ليبيا أنشأ مجلس لرعاية الفنون الشعبيّة. وكذا الأمر في تونس. وفي العراق أنشئ قسم خاصّ بالفنون والثقافة الشعبيّة تابع لوزارة الإعلام. كما صدر في عام (1971) تشريع حكوميّ بإنشاء **مركز الفولكلور** الّذي يهدف إلى دراسة التراث الشعبيّ العراقيّ. وفي الكويت أنشئ **مركز للفنون الشعبيّة** عام (1965) للقيام بجمع التراث الكويتيّ وتنظيمه. وفي الأردنّ أنشئت **دائرة الثقافة**، الّتي تقوم بالعمل على رعاية التراث الأردنيّ. وتعمل الدائرة على مسح للتراث الشعبيّ، وأهمّ أهدافها جمع مظاهر الحياة الماديّة والاجتماعيّة والفكريّة والفنيّة: علقم 1993، ص 31. [↑](#footnote-ref-135)
136. في ليبيا أنشئ متحف فولكلوري يشمل أقسامًا عديدة؛ مثل الطبّ الشعبيّ، والموسيقا، والأدوات، والأزياء الشعبيّة. وفي المغرب هناك العديد من المتاحف الّتي تعرض الموادّ الفولكلوريّة. وفي سوريّا متحف للعادات والتقاليد السوريّة. وفي العراق متحف يختصّ بالمأثورات الشعبيّة البغداديّة، ومتحف آخر للأزياء الشعبيّة. وفي الكويت متحف يحتوي على نماذج من الحياة الماديّة كالأزياء وموادّ صناعة السفن ووسائل الصيد: علقم 1993، ص 32. [↑](#footnote-ref-136)
137. إسماعيل 2009، ص 253-266. [↑](#footnote-ref-137)
138. مهوّي 2000، ص 16-17. [↑](#footnote-ref-138)
139. البرغوثي 1988، ص 40-43. [↑](#footnote-ref-139)
140. كناعنة 2000، ص 35-53. قارن: المطوّر 2007، ص 20-25. [↑](#footnote-ref-140)
141. أو كما يسمّيها كناعنة: "مرحلة بداية الأيديولوجيّة القوميّة العربيّة"، 2011، ص 144. [↑](#footnote-ref-141)
142. تجدر الإشارة إلى أنّ أهمّيّة أرض فلسطين، وقدسيّتها، جلبت أنظار الكثيرين من الأجانب؛ زوّارًا تأثّروا بما شاهدوه، فكتبوا مذكّرات ومؤلّفات، أو باحثين في شتّى مجالات الفنون والعلوم، وعلى الأخصّ، علماء الآثار والتاريخ والجغرافيا والفولكلور الّذين درسوا التراث الشعبيّ الفلسطيني، ووضعوا العديد من الكتب والدراسات الّتي تناولت مظاهر الحياة الشعبيّة المختلفة. بسيسو 1983، ص 22. [↑](#footnote-ref-142)
143. الاستشراق (oriental studies)، اسم يطلق على فروع العلم المختلفة الّتي تعالج لغات شعوب الشرق وثقافتها. والمستشرق هو الغربيّ الّذي يدرس تراث الشرق مثل الهند وفارس والصين واليابان والعالم العربيّ وغيرها من أمم الشرق: سعيد 1981، ص 2؛ حدّاد 1991، ص 86. [↑](#footnote-ref-143)
144. المطوّر 2007، ص 21؛ كناعنة 2011، ص 145. [↑](#footnote-ref-144)
145. للتوسّع حول الباحثة، راجع: كناعنة 2000، ص 159-172. وانظر: المطوّر 2007، ص 21-22. [↑](#footnote-ref-145)
146. اهتم بعض الباحثين الفلسطينيين بشكل شخصيّ بدراسة كلّ ما يتعلّق بالتراث الفلسطينيّ. ونخصّ بالذكر إسطفان إسطفان (1899-1949) الّذي اهتمّ بالقصّة الفلسطينيّة الشعبيّة، كما أصدر عارف العارف (1891-1973) عام (1934) **القضاء بين البدو**، واهتمّ عمر الصالح البرغوثي (1894-1965) بالعادات والتقاليد القرويّة، وأصدر مصطفى الدبّاغ (1898-1989) **مدرسة القرية** عام (1935)، و**التاريخ القديم للعالم الوطنيّ** عام (1951). واهتمّ عيسى المصّو (1923-2003)، بالأمثال الشعبيّة الفلسطينيّة: البرغوثي 1988، ص 32-40. [↑](#footnote-ref-146)
147. صدر العدد الأوّل منها في القدس في شهر تشرين الأوّل من عام (1920)، وأخذت تظهر بانتظام بعد ذلك كمجلّة سنويّة حتّى عام (1939)، حين صدر العدد التاسع عشر ثمّ صدر العدد العشرون عام (1946)، بعد أن اختفت أكثر من ستّة أعوام. وبعد ذلك صدر العدد الحادي والعشرون وهو العدد الأخير منها في حزيران من عام (1948)، وتوقّفت عن الصدور بعد ذلك. وقد كانت أبحاثها متنوّعة؛ فهي أبحاث في اللّغات والأدب والتاريخ والفولكلور وآثار الشرق الأدنى القديم. وقد ساهم أربعة من الفلسطينيّين في هذه المجلّة ومعظمها تتناول الفولكلور الفلسطينيّ وهم إسطفان إسطفان، وإلياس حدّاد، وعمر صالح البرغوثي، وتوفيق كنعان: علقم 1993، ص 214-215. [↑](#footnote-ref-147)
148. كناعنة 2000، ص 47-53. وانظر: المطوّر 2007، ص 25. [↑](#footnote-ref-148)
149. كناعنة 2000، ص 175-182. [↑](#footnote-ref-149)
150. مهوّي 2000، ص 24. [↑](#footnote-ref-150)
151. المناصرة 2009، ص8-9؛ كناعنة 2011، ص 393-399. [↑](#footnote-ref-151)
152. المناصرة 2009، ص 52. [↑](#footnote-ref-152)
153. من أهداف **لجنة الأبحاث الاجتماعيّة والتراث الفلسطينيّ** جمع كلّ ما كتب أو صوّر أو سجّل أو قيل عن التراث الفلسطينيّ بكلّ اللغات وإيداعه في مكتبة **مركز الأبحاث الاجتماعيّة** التابعة لجمعيّة إنعاش الأسرة. ومن أهداف الجمعيّة كذلك طبع ونشر الدراسات المتعلّقة بالفولكلور الفلسطينيّ، وترجمة كلّ ما كتب عن التراث الفلسطينيّ بأيّة لغة إلى اللّغة العربيّة، وإنشاء متحف للتراث االفلسطينيّ: علقم 1993، ص 211-213. [↑](#footnote-ref-153)
154. ربيع 1974، 28-58. [↑](#footnote-ref-154)
155. زيارة لهذه الجمعيّة بتاريخ: 12. 3. 2014 [↑](#footnote-ref-155)
156. كناعنة 2000، ص 50-51. [↑](#footnote-ref-156)
157. من أهمّ الدراسات، في تلك الفترة، دراسة عبد اللطيف البرغوثي (1928-2002)، عام (1963)، هي **الأغنية الشعبيّة في فلسطين والأردنّ**، ودراسة للباحث المقدسي عمر الساريسي (1938-2013)، عام (1972)، هي **الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة،** وجمع فايز علي الغول (1915-1972) حكايات شعبيّة من القدس، هي **الدنيا حكايات، وأساطير من بلادي**، و**من سواليف السلف** بين الأعوام (1964-1968). وأصدر الباحث نمر سرحان (ولد 1937)، بين الأعوام (1964 و1974)، مجموعة كتب تراثيّة، هي **إحياء التراث الشعبيّ**، و**المباني الكنعانيّة في فلسطين**، و**موسوعة الفولكلور الفلسطيني**، و**أغانينا الشعبيّة في الضفة الغربيّة**، و**الحكاية الشعبيّة الفلسطينيّة**. وأصدرت يسرى عرنيطة **الفنون الشعبيّة الفلسطينيّة** عام (1968). كما وأصدر نبيل علقم (ولد 1945)، **المدخل لدراسة الفولكلور** عام (1976). وأصدر علي الخليلي (1943-2013) **المدخل لدراسة الخرافة** و**أغاني العمل والعمّال** عام (1979). [↑](#footnote-ref-157)
158. كانت هناك مبادرات فرديّة لإقامة مؤسّسات أخرى تُعنى بالتراث. فأصدر عبد الحكيم سمارة (و1959) مجلّة **المسيرة** حتّى عام (1988)، وأسّس **منشورات شمس** عام (1993)، وفي عام (2004) أسّس مؤسّسة **الخابية** لجمع وتوثيق المطبوعات العربيّة في الداخل: مهوّي 2000، ص 25-26. [↑](#footnote-ref-158)
159. زيّاد 1974، ص 10. [↑](#footnote-ref-159)
160. خوري 2004، ص 612-632. [↑](#footnote-ref-160)
161. خوري 2004، ص 33-26. [↑](#footnote-ref-161)
162. كناعنة 2011، ص 151. [↑](#footnote-ref-162)
163. خوري 2013، ص 98. [↑](#footnote-ref-163)
164. كناعنة 1992، ص 87. [↑](#footnote-ref-164)
165. كناعنة 2011، ص 155. [↑](#footnote-ref-165)
166. كتب الباحث في مجال الأنثروبولوجيا، Alan Dundes ألان دانتيس، في مقدّمة الكتاب **قول يا طير**، أنّ أهمّيّة هذا الكتاب ترجع إلى أسباب كثيرة ومنها أسباب سياسيّة. وإنّ هذه الحكايات مِلك للشعب الفلسطينيّ، ومهما تكن وجهة نظر المرء في تأسيس دولة إسرائيل سنة (1948)، فإنّه ليس في وسعنا أن ننكر أنّ أثر هذا الحدث في الشعب الفلسطينيّ لم يكن إلّا التشريد والتجزئة. وهذا التأسيس شبيه بما كانت تفعله سابقًا الدول المستعمرة عندما كانت تدّعي ملكيّة أراض آهلة: مهوّي وكناعنة 2001، ص 1-6. [↑](#footnote-ref-166)
167. كناعنة 2013 ص 166. [↑](#footnote-ref-167)
168. راجع دراسة الباحث جريس خوري 2004؛ 2013. [↑](#footnote-ref-168)
169. حسّونة 2006، ص 119؛ راج أيضًا دراسة الباحث خوري 2004، ص 43. [↑](#footnote-ref-169)
170. حسونة 2006، ص: 80. [↑](#footnote-ref-170)
171. حسّونة 2003، ص: 106. [↑](#footnote-ref-171)
172. حسّونة 2006، ص: 80. [↑](#footnote-ref-172)
173. الأشهب 2001، ص 7. [↑](#footnote-ref-173)
174. Dundes 1965, 123-233 [↑](#footnote-ref-174)
175. שנהר 1982, עמ'8. [↑](#footnote-ref-175)
176. الأشهب 1994، ص 40. [↑](#footnote-ref-176)
177. الأشهب 1994، ص 40. [↑](#footnote-ref-177)
178. Peffer 1997, 9 [↑](#footnote-ref-178)
179. إبراهيم (د.ت) ص 154. [↑](#footnote-ref-179)
180. Finnegan 1981, 19 [↑](#footnote-ref-180)
181. المبيّض 1986، ص 7. [↑](#footnote-ref-181)
182. خوري 2004، ص 26. [↑](#footnote-ref-182)
183. حسّونة 2002، ص 9. [↑](#footnote-ref-183)
184. حسّونة 2002، ص 9. [↑](#footnote-ref-184)
185. וייס 2000, עמ' 166-186. [↑](#footnote-ref-185)
186. خوري 2004، ص 123. [↑](#footnote-ref-186)
187. أبو حنّا 1994، ص 121-123. [↑](#footnote-ref-187)
188. عبّاس 1989، ص 16-17. [↑](#footnote-ref-188)
189. شقير 2012، ص 54-55. [↑](#footnote-ref-189)
190. لوباني 1999، ص 565. [↑](#footnote-ref-190)
191. لوباني 1999، ص 677. [↑](#footnote-ref-191)
192. لوباني 1999، ص 676-677. [↑](#footnote-ref-192)
193. لوباني 1999، ص 741. [↑](#footnote-ref-193)
194. صاغ مصطلح الأغنية الشعبيّة volkslied، الباحث الألمانيّ "هردر" عام (1773)، وانتشرت ترجمته في اللغات الأوروبّيّة المختلفة. تبنّى العرب هذا المصطلح وترجموه إلى الأغنية الشعبيّة. خوري 2013، ص 42. [↑](#footnote-ref-194)
195. العنتيل 1978، ص 245. [↑](#footnote-ref-195)
196. علّوش 2001، ص 62. [↑](#footnote-ref-196)
197. خوري 2013، ص 44. [↑](#footnote-ref-197)
198. الخليلي 1979، ص 23. [↑](#footnote-ref-198)
199. الخليلي 1979، ص 24. [↑](#footnote-ref-199)
200. حسّونة 2006، ص 25-26. [↑](#footnote-ref-200)
201. الخليلي 1979، ص 23. [↑](#footnote-ref-201)
202. للتوسّع حول الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة راجع: خوري 2013، ص 97-173. [↑](#footnote-ref-202)
203. حسّونة 2006، ص 376. [↑](#footnote-ref-203)
204. سرحان 1989، ج 1، ص 52-83؛ قارن: علّوش 2001، 11-20؛ قارن: خوري 2004، 70-72. [↑](#footnote-ref-204)
205. سرحان 1979، ص 5. [↑](#footnote-ref-205)
206. سرحان 1979، ص 35. [↑](#footnote-ref-206)
207. سرحان 1979، ص 36. [↑](#footnote-ref-207)
208. عيشان 1980، ص 3. [↑](#footnote-ref-208)
209. عيشان 1980، ص 11. [↑](#footnote-ref-209)
210. عيشان 1980، ص 11. [↑](#footnote-ref-210)
211. الملحق رقم (13). [↑](#footnote-ref-211)
212. الهدهد 1985، ص 3. [↑](#footnote-ref-212)
213. سرحان 1979، ص 36. [↑](#footnote-ref-213)
214. عيشان 1979، ص 37. [↑](#footnote-ref-214)
215. عيشان 1980، ص 13. [↑](#footnote-ref-215)
216. للتوسّع حول أهمّيّة الأعداد في التراث الشعبيّ راجع: سرحان 1989، ج 1، ص 360-372. [↑](#footnote-ref-216)
217. كناعنة ومهوّي 2001، ص 12-13. [↑](#footnote-ref-217)
218. إبراهيم 1981، ص 43. [↑](#footnote-ref-218)
219. مقابلة مع الكاتبة 12.3.2013. [↑](#footnote-ref-219)
220. الهدهد 1985، ص 13. [↑](#footnote-ref-220)
221. قرانيا 2009، ص 147-149. [↑](#footnote-ref-221)
222. الهدهد 1980، ص 4. [↑](#footnote-ref-222)
223. راجع كناعنة: 2011، ص 259-264. [↑](#footnote-ref-223)
224. الهدهد 1980، ص 12. [↑](#footnote-ref-224)
225. الهدهد 1980، ص 15. [↑](#footnote-ref-225)
226. قرانيا 2009، ص 159. [↑](#footnote-ref-226)
227. الهدهد 1980، ص 14. [↑](#footnote-ref-227)
228. قرانيا 2009، ص 160. [↑](#footnote-ref-228)
229. الهدهد 1980، ص 16. [↑](#footnote-ref-229)
230. Greimas 1988, 52. [↑](#footnote-ref-230)
231. بارت 1988، ص 72. [↑](#footnote-ref-231)
232. بارت 1988، ص 79. [↑](#footnote-ref-232)
233. الخليلي 1982، ص 37. [↑](#footnote-ref-233)
234. سرحان 1987، ص 60. [↑](#footnote-ref-234)
235. الخليلي 1982، ص 87. [↑](#footnote-ref-235)
236. الظاهر 1973، ص 34. [↑](#footnote-ref-236)
237. الظاهر 1973، ص 40. [↑](#footnote-ref-237)
238. مقابلة مع الكاتبة 12.3.2013 [↑](#footnote-ref-238)
239. مقابلة مع الباحث 23.4.2012 [↑](#footnote-ref-239)
240. الملحق رقم (28). [↑](#footnote-ref-240)
241. ملحق رقم (33). [↑](#footnote-ref-241)
242. سرحان 1979، ص 122-127. [↑](#footnote-ref-242)
243. نمر 2006، ص 8. [↑](#footnote-ref-243)
244. أنظر: كناعنة 2011، ص 259-264. [↑](#footnote-ref-244)
245. يقطين 2006، ص 29. [↑](#footnote-ref-245)
246. نمر 2002، ص 2. [↑](#footnote-ref-246)
247. نمر 2002، ص 2-9. [↑](#footnote-ref-247)
248. سرحان 1979، 32. [↑](#footnote-ref-248)
249. نمر 2002، ص 34. [↑](#footnote-ref-249)
250. مقدادي 2012، ص 62. [↑](#footnote-ref-250)
251. حدّد جينيت وظائف الراوي حسب مختلف مظاهر الحكاية بما يلي: تختصّ **الوظيفة الأولى** بالحكاية، وهي وظيفة سرديّة محضة؛ فالراوي يروي الحكاية. أمّا **الوظيفة الثانية** فإنّها تختصّ بالنصّ السرديّ. وتختصّ **الوظيفة الثالثة** بالوضع السرديّ حيث يتوجّه الراوي إلى المسرود له، ويهتمّ بإقامة صلة به، وحوار معه، وتسمّى هذه الوظيفة بالاتّصال. وتتعلّق **الوظيفة الرابعة** بموقف الرواي من النصّ الّذي يرويه، وتسمّى هذه الوظيفة بالبيّنة، مثل أن يشير الراوي إلى المصدر الّذي يستقي منه خبره، أو درجة دقّة ذكرياته الخاصّة، أو الأحاسيس الّتي تثيرها في نفسه بعض الحوادث المرويّة. أمّا **الوظيفة الخامسة** تختصّ بموقف الراوي من יلحكاية، وهي الوظيفة الأيديلوجيّة، حيث يتدّخل الراوي بصورة مباشرة أو غير مباشرة ليعلقّ على الحكاية. راجع: Genette 1988, pp. 692-693 [↑](#footnote-ref-251)
252. مقدادي 2012، ص 56-71. [↑](#footnote-ref-252)
253. مقدادي 2012، ص 57. [↑](#footnote-ref-253)
254. حمد 2009. [↑](#footnote-ref-254)
255. ملحق رقم (6) [↑](#footnote-ref-255)
256. عبّاسي 2011. [↑](#footnote-ref-256)
257. عبّاسي 2011. [↑](#footnote-ref-257)
258. ملحق رقم (30) [↑](#footnote-ref-258)
259. مرّار 1995، ص 17. [↑](#footnote-ref-259)
260. شقير 2007. [↑](#footnote-ref-260)
261. شقير 2004 [↑](#footnote-ref-261)
262. يقطين 1989، ص 111. [↑](#footnote-ref-262)
263. النجّار 2007. [↑](#footnote-ref-263)
264. النجّار 2007. [↑](#footnote-ref-264)
265. النجّار 2007. [↑](#footnote-ref-265)
266. سحويل 2006. [↑](#footnote-ref-266)
267. نمر 2011. [↑](#footnote-ref-267)
268. بدارنة 1997. [↑](#footnote-ref-268)
269. حمد 2011. [↑](#footnote-ref-269)
270. بدارنة 1997. [↑](#footnote-ref-270)
271. جبارين 2007. [↑](#footnote-ref-271)
272. سلامة عزّة 2001. [↑](#footnote-ref-272)
273. سلامة عزة 2001. [↑](#footnote-ref-273)
274. بدارنة 1996. ص 8. [↑](#footnote-ref-274)
275. سنأتي بذكر هذه العلاقة بتوسّع في الفصل الثاني من الباب التطبيقيّ. [↑](#footnote-ref-275)
276. لوباني 1999. [↑](#footnote-ref-276)
277. Genette 1992, 81 [↑](#footnote-ref-277)
278. خوري 2004، ص 131. [↑](#footnote-ref-278)
279. لوباني 1999، ص 345. [↑](#footnote-ref-279)
280. الظاهر 1973، ص 3. [↑](#footnote-ref-280)
281. لوباني 1999، ص 359. [↑](#footnote-ref-281)
282. هكذا وردت في القصّة. [↑](#footnote-ref-282)
283. مرّار 1974، ص 45. [↑](#footnote-ref-283)
284. لوباني 1999، ص 604. [↑](#footnote-ref-284)
285. مرّار 1987، ص 7. [↑](#footnote-ref-285)
286. لوباني 1999، ص 726. [↑](#footnote-ref-286)
287. لوباني 1999، ص 42. [↑](#footnote-ref-287)
288. لوباني 1999، ص 249. [↑](#footnote-ref-288)
289. مرّار 1974، ص 9. [↑](#footnote-ref-289)
290. لوباني 1999، ص 759. [↑](#footnote-ref-290)
291. راجع: غنايم 2015، ص 110. [↑](#footnote-ref-291)
292. غنايم 2015، ص 111. [↑](#footnote-ref-292)
293. Genette 1988, 692-693 [↑](#footnote-ref-293)
294. Taha 2000, 69 [↑](#footnote-ref-294)
295. غنايم 2012، 111. [↑](#footnote-ref-295)
296. الجزّار 1998، ص 9. [↑](#footnote-ref-296)
297. ברוך ופרוכטמן 1982, עמ' 7. [↑](#footnote-ref-297)
298. مقدادي 2012، ص 67. [↑](#footnote-ref-298)
299. عيشان ص 34. [↑](#footnote-ref-299)
300. لوباني 1999، ص 321. [↑](#footnote-ref-300)
301. عيشان 1989، 65. [↑](#footnote-ref-301)
302. لوباني 1999، ص 502. [↑](#footnote-ref-302)
303. لوباني 1999، ص 307. [↑](#footnote-ref-303)
304. عيشان 1989، ص 45. [↑](#footnote-ref-304)
305. ملحق رقم (4). [↑](#footnote-ref-305)
306. لوباني 1999، ص 759. [↑](#footnote-ref-306)
307. ملحق رقم (9). [↑](#footnote-ref-307)
308. ملحق رقم (10). [↑](#footnote-ref-308)
309. Genette 1988, 711-713 [↑](#footnote-ref-309)
310. علي 2007. [↑](#footnote-ref-310)
311. ملحق رقم (20). [↑](#footnote-ref-311)
312. لوباني 1999، ص 575. [↑](#footnote-ref-312)
313. حمد 2011. [↑](#footnote-ref-313)
314. لوباني 1999، ص 723-724. [↑](#footnote-ref-314)
315. أسدي 2012. [↑](#footnote-ref-315)
316. ملحق رقم (21). [↑](#footnote-ref-316)
317. عيساوي ص 20. [↑](#footnote-ref-317)
318. ملحق رقم (16). [↑](#footnote-ref-318)
319. عبد التوّاب 2015، ص 145. [↑](#footnote-ref-319)
320. علي ناصر 2010. [↑](#footnote-ref-320)
321. علي ناصر 2010. [↑](#footnote-ref-321)
322. علي ناصر 2010. [↑](#footnote-ref-322)
323. علي ناصر 2010. [↑](#footnote-ref-323)
324. علي ناصر 2010. [↑](#footnote-ref-324)
325. شقير 1987، ص 2. [↑](#footnote-ref-325)
326. للتوسّع حول أغاني المواسم، راجع: سرحان 1989، ج 2، ص 561-573. [↑](#footnote-ref-326)
327. خوري 2013، ص 102. [↑](#footnote-ref-327)
328. شقير 1987، ص 5. [↑](#footnote-ref-328)
329. خوري 2004، ص 612-632. [↑](#footnote-ref-329)
330. ملحق رقم (31). [↑](#footnote-ref-330)
331. للتوسّع حول الدبكة الشعبيّة وأنواعها راجع: سرحان 1989، ج 1، ص 271-272. [↑](#footnote-ref-331)
332. زيّاد ص 70. [↑](#footnote-ref-332)
333. شقير 186، ص 1. [↑](#footnote-ref-333)
334. سرحان 1989، ج 1، ص 48. [↑](#footnote-ref-334)
335. بدارنة 1993، ص 20. [↑](#footnote-ref-335)
336. بدارنة 1993، ص 28. [↑](#footnote-ref-336)
337. بدارنة 1993، ص 40. [↑](#footnote-ref-337)
338. ملحق رقم (3). [↑](#footnote-ref-338)
339. للتوسّع حول العتابا والميجنا، راجع: خوري 2013، ص 107-114. [↑](#footnote-ref-339)
340. خوري 2013، ص 107-144؛ قارن: سرحان 1989، ص 72؛ علّوش 2001، ص 77-102. [↑](#footnote-ref-340)
341. مرّار 1989، ص 79. [↑](#footnote-ref-341)
342. البرغوثي 1987، ج 2، ص 69. [↑](#footnote-ref-342)
343. بدارنة 1993، ص 84. [↑](#footnote-ref-343)
344. الحادي هو الّذي يقوم بغناء نوع من الغناء الشعبيّ ويسمّى "الحدادي"، راجع: سرحان 1989، ج 1، ص 64. [↑](#footnote-ref-344)
345. خوري 2004، ص 554. [↑](#footnote-ref-345)
346. بدارنة 1993، ص 22. [↑](#footnote-ref-346)
347. بدارنة 1993، ص 32. [↑](#footnote-ref-347)
348. بدارنة 1993، ص 34. [↑](#footnote-ref-348)
349. راجع: خوري 2013، ص 115. [↑](#footnote-ref-349)
350. بدارنة 1993، ص 21. [↑](#footnote-ref-350)
351. بدارنة 1993، ص 4. [↑](#footnote-ref-351)
352. مرّار 1997. [↑](#footnote-ref-352)
353. ملحق رقم (32). [↑](#footnote-ref-353)
354. ذياب 2007. [↑](#footnote-ref-354)
355. حول مبنى أغاني الأطفال راجع: خوري 2004، ص 549-550. [↑](#footnote-ref-355)
356. ملحق رقم (23). [↑](#footnote-ref-356)
357. مرّار 2007. [↑](#footnote-ref-357)
358. محّمد 2010، ص 15. [↑](#footnote-ref-358)
359. علّوش 2001، ص 224. [↑](#footnote-ref-359)
360. للتوسّع في أغاني التهاليل، راجع: لبّس 2002، ص 92-123. [↑](#footnote-ref-360)
361. ملحق رقم (25). [↑](#footnote-ref-361)
362. أبو تامر 2006، ص 3. [↑](#footnote-ref-362)
363. ملحق رقم (18). [↑](#footnote-ref-363)
364. العبّوشي 2002. [↑](#footnote-ref-364)
365. ملحق رقم (19). [↑](#footnote-ref-365)
366. لبّس 2002، ص 249. [↑](#footnote-ref-366)
367. كرينّي 2003. [↑](#footnote-ref-367)
368. مصلح 1999، ص 124. [↑](#footnote-ref-368)
369. خوري 2004، ص [↑](#footnote-ref-369)
370. الظاهر 1995. [↑](#footnote-ref-370)
371. أبو شميس 2004. [↑](#footnote-ref-371)
372. بدارنة 1993، ص: 8. [↑](#footnote-ref-372)
373. بدارنة 1993، ص 24. [↑](#footnote-ref-373)
374. ملحق رقم (17). [↑](#footnote-ref-374)
375. قعوار 2005. [↑](#footnote-ref-375)
376. لبّس 1999، ص 116-122. [↑](#footnote-ref-376)
377. ملحق رقم (5). [↑](#footnote-ref-377)
378. ملحق رقم (24). [↑](#footnote-ref-378)
379. جبّاران 2010. [↑](#footnote-ref-379)
380. لبّس 2010، ص 4. [↑](#footnote-ref-380)
381. سرحان 1989، ج 1، ص 143. [↑](#footnote-ref-381)
382. جبّارين 2010. ص 12. [↑](#footnote-ref-382)
383. لبّس 2010، ص 25. [↑](#footnote-ref-383)
384. سرحان 1989، ج 1، ص 143. [↑](#footnote-ref-384)