

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسبية بن بوعلي الشلف
كلية الآداب و الفنون
قسم الأدب العربي



أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم
تخصص : تحليل الخطاب

العنوان

بنية الحكاية الخرافية في ضوء المنهج السيميائي
- ولاية الشلف نموذجا -

من إعداد
خديجة لطرش

المناقشة بتاريخ 24 /06/ 2019 من طرف اللجنة المكونة من:

رئيسا	جامعة حسبية بن بوعلي - الشلف	أستاذ التعليم العالي	أ.د- عبد القادر توزان
مشرفا ومقررا	جامعة حسبية بن بوعلي - الشلف	أستاذ التعليم العالي	أ.د- عبد القادر شرف
ممتحنا	جامعة حسبية بن بوعلي - الشلف	أستاذ محاضر قسم أ	أ.د- إسماعيل زغودة
ممتحنا	جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة	أستاذ محاضر قسم أ	أ.د- عمارية حاكم
ممتحنا	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم	أستاذ محاضر قسم أ	أ.د- ليلي صديق
ممتحنا	المركز الجامعي لغليزان	أستاذ محاضر قسم أ	أ.د- سمير خالدي

الموسم الجامعي: 2019/2018

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء:

إلى الوالدين الكريمين أطال الله عمرهما وأشفى سقمهما.

إلى روح أخي محمد وبنيتي نسرين.

إلى زوجي العزيز عبد الله وأبنائي وقرة عيني محمد وأمين وإسلام
ونصر الله.

إلى كل العائلة الكريمة إخوة وأخوات وأبناء وبنات خاصة نبيلة.

أهدي تعب المقل الجاثية والليالي الحانية.

أهدي ثمرة جهد دانية.

كلمة شكر ومحرفان:

أقدم بالشكر الجزيل والامتنان الكثير إلى شخص الأستاذ
الكريم ذي الكرم الصافي والعلم الوافي أستاذي المبجل "عبد القادر شرف"
الذي لم يبخل علي بالتوجيه والنصح والإرشاد والحرص الحاني والرأي
السامي، حتى يكتمل بحثي على كثرة فصوله ومباحثه وهذا رغم مشاغله
العلمية والأكاديمية، فله مني خالص الولاء على ثمين وقته وجميل
عرفاني على كريم إغداقه واهتمامه وأسأل الله العلي القدير أن يجزيه
عنا خير الجزاء ويثيبه خير الثواب في الدنيا والآخرة... آمين.
كما أتوجه بالشكر والامتنان إلى كل أساتذة أعضاء اللجنة العلمية
الذين خصصوا

أوقاتهم الثمينة لقراءة هذه الأطروحة وتحملوا عناء مناقشتها والوقوف
على مواطن الهنات فيها لتصويبها وتنقيحها.

وأتوجه بالشكر الجزيل أيضا إلى الأساتذة الذين لم يبخلوا
علي بالتوجيه والمساعدة أخص بالذكر منهم الأستاذ كمال الدين عطاء
الله والأستاذة راضية بن عريبة.

أسأل الله العلي القدير أن يجزيهم عنا خير الجزاء ويثيبهم
حسن الثواب في الدنيا والآخرة ... آمين.



مقدمة



مقدمة:

حظيت الإبداعات الشعبية في الفترة الأخيرة باهتمام كبير في الدرس العلمي والأكاديمي الذي كشف عن جملة من كنوز المعرفة الشعبية البسيطة في شكلها ولغتها والعميقة في دلالاتها ورموزها والتي يمكن أن تكون نقطة ارتكاز أساسية لجملة من البحوث العلمية والإبداعات الأدبية مستقبلا.

والحكاية الخرافية لون من ألوان الإبداع الشعبي الخلاق تشرق مع بداية الظلام الحال ك لتصنع فرجة وتسلية في نطاق حلقة الزاوي في الأسرة والمجتمع، فتضيء ما ادلهم من الجوانب النفسية والاجتماعية والأخلاقية بطريقة غير مباشرة في سلاسة وعفوية تأنس لها العقول وتشغف بها القلوب تواجهك في سردها الشفهي مخلوقات خرافية تهز النفس وتنفض عنها أتعاب النهار وأسقام الليل بل إنّ في حركتها الخاطفة وأقوالها الموزونة والمسجوعة ما يُبين عن سحرها الجذاب ويكشف عن كنزها الذي توارى بين حجب الخيال بطريقة إبداعية وكأنّها شفرة معاصرة يصعب حلها.

لقد اهتم الدارسون بالحكاية الخرافية لعلمهم أنّ كنوز دلالاتها ورموزها تشمل الحياة الإنسانية برمتها ولعلمهم أنّها مستودع خبرات وحكم الأجداد فحاولوا جهدهم في استنطاقها عن طريق تشريح مكوناتها ووضعها تحت مجهر المناهج السياقية تارة والنسقية تارة أخرى حيث توصلوا إلى الكشف عن دلالاتها الدينية والتاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والشكلية والبنوية يعزّوهم في ذلك كلّ حبّ الحكايات الخرافية والصرامة العلمية وحبّ اكتشاف عوالم الحكايات المحلّقة في الخيال الإنساني الخلاق.

تعد مقارنة بنية الحكاية الخرافية من منظور سيميائي إشكالية في حد ذاتها حيث يجب رصد هذه البنية وفق مفاهيم نقدية متشعبة منها النص والخطاب والسرد باعتبار أنّ الحكاية الخرافية خطاب شفهي سردي ونص تحده عتبة العنوان ونص الاستهلال لينغلق ويتوارى مع نص الاختتام وبين هذا وذاك ينبسط المتن الحكائي زائرا بمحتوى دلالي منبثق من الموروث الشعبي كخطاب حامل لإيديولوجيا اجتماعية معينة تسعى

لحفاظ على العلاقات والنظم الخاصة بالجماعة في بنية محكمة ومغلقة في انتظار عملية تفكيكها عن طريق المناهج المختلفة.

ومن جهتي حاولت أن أجمع بين الحكايات الخرافية وبين البيئة التي تُداولت فيها من خلال تفكيك خطابها ومقاربة بنيتها النصية سيميائيا وعليه توصلت إلى بناء إشكالية البحث وهي: أي نسق منظم وتجميع دقيق وقواعد تحكم إنتاج المعنى والدلالة في بنية الحكاية الخرافية في ولاية الشلف؟

إنّ الإشكالية السابقة الذكر أعملت فكري وزادت من شغفي نحو البحث والتقصي حتى أصل إلى محاولة الإجابة عنها لأنّ تحليل الخطاب مجال خصب للغاية ومفعم بالنظريات الحديثة ولأنّ شغفي بالحكايات الخرافية كان أكبر من ذلك كله- ليس من الناحية الذاتية طبعاً- بل إنّني أنشد الموضوعية لأنّني أجد فيها ذلك الرّخم الهائل من المعنى غير المصرح عنه بل هو معنى رابض وراء جدران الجمل والعبارات وهو يمثل السرّ وراء سلطة الحكيم التي يمارسها الرّاي على المستمعين ووراء التشويق الذي يذهب النّعاس ويجافي النّوم بل كان السر الذي جعل هذه الحكايات تحيا وتتواتر وتشق طريقها نحو عقول النّاس ومشارب أنفسهم وخلجات أرواحهم وطرائف ألسنتهم دون كلل أو ملل أو نسيان، نعم فقد شقت الحكايات الخرافية طريقها منذ عصور في تشكل وتحور وتحول وتبدل كأنّها عجيبة طرية سهلة التشكيل لكنّها في الوقت نفسه مطاطية لا تنفصم عراها أو تنقطع شبكة محتواها.

إنّ الحياة التي عشتها في كنف الوالد الكريم جعلتني أتشبع بروح الثقافة الشعبية بل أصبحت أسيرة الحكايات الشعبية والحكايات الخرافية، فقد كان والدي حفظه الله ورعاه يستعين بسرد الأنماط الشعبية المختلفة (حكايات، ألغاز، أمثال، قصائد الشعر الملحون...) ليشد انتباهي إلى قضايا الحياة المختلفة وكانت الحكايات الخرافية التي نتحدث عن الغيلان والجن والخاتم السحري والحيوان... أعجب ما يشد انتباهي ويأسر وجداني.

ولمّا أدركت مرحلة الشّباب توقف والدي عن سرد الحكايات وأحسست أنني كبرت عن مثل هذه الأمور لكنّه إحساس مزيف فرضته علي الحياة المدنية الحديثة التي راحت تجرف وتدفن كل ما هو قديم بل إنّها صارت تحتقره وتدعوا إلى نسيانه والتغاضي عنه لأنّه لا فائدة منه أمام المدّ الحداثي والتكنولوجيا الباهر إلّا أنّ حنين مرحلة الطفولة كان أقوى من مدّ الحداثة فراوغت عصرنا التكنولوجي وحاولت الاستفادة من تقنيات البحث الحديث في رد الاعتبار إلى الحكاية الخرافية ومحاولة إنقاذها من التلاشي والنسيان والاندثار.

قررت دراسة الحكاية الخرافية من منظور المناهج الحديثة حتى أحقق الموضوعية والصرامة في البحث العلمي وحتى أكشف عن لغز بقاء هذا النوع من الحكايات على مدار قرون طويلة حيث تمكنت الرواية الشفهية طوال قرون عديدة من الحفاظ على الحكايات الخرافية بل وساهمت في توليد نصوص جديدة عن طريق تلاقح الموتيفات المختلفة أو عن طريق الانتشار القصصي جغرافياً.

كان اهتمامي منصبا على كشف هذا السر المجهول في الحكايات الخرافية ووجدت أنّه لا مناص من أن أطبق في دراستي إجراءات التحليل السيميائي التي تشبه إلى حد كبير مشرط الطبيب حيث ستمكنني من تشريح النّص والولوج إلى خبايا المعنى في مستوياته السطحية والخطابية العميقة مثلما يقوم به الطبيب حين يشرح الجسد حتى يقارب الشّفاء في مستويات الجسم ووظائفه المختلفة.

يعد موضوع أطروحة الدكتوراه امتداد لبحثي في رسالة الماجستير الموسوم بـ "الحكاية الشعبية ذات المحتوى الخرافي في منطقة الشلف - مقارنة سيميائية- تحت إشراف الأستاذ (عبد الحميد بورايو) سنة 2008م، وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك دراسات سابقة لباحثين جزائريين اهتموا بدراسة الحكاية الخرافية نذكر منهم (عبد الحميد بورايو) حيث تطرق إلى هذا الموضوع في مختلف مؤلفاته النقدية و(نبيلة بلعدي) في رسالة الماجستير الموسومة بـ "الحكاية الشعبية في منطقة الشلف - دراسة ميدانية- تحت إشراف روزلين ليلي قريش سنة 2000م.

نزلت إلى الميدان لجمع الحكايات الشعبية والحكايات الخرافية من سكان مختلف مناطق ولاية الشلف وبعد أن توفرت المادة الحكائية بين يدي كان لزاما علي النظر إليها من كل الجوانب المعرفية المتاحة بكثرة القراءات والمطالعات فتوصلت إلى ضبط عنوان الأطروحة الموسوم بـ: "بنية الحكاية الخرافية في ضوء المنهج السيميائي - ولاية الشلف نموذجا -"

لقد حاولت أن أعرف أكثر بالحكاية الخرافية في ولاية الشلف باعتبار أنها مجال خصب ويكر يحتاج لانتباه الباحثين والنقاد الأكاديميين إليه من أجل إثراء هذا النوع من الدراسات وعليه فقد فرضت علي بنية عنوان الأطروحة تقسيم البحث إلى ثلاثة أبواب فعمدت إلى تقسيم كل باب إلى فصلين ثم قسمت كل فصل إلى مبحثين اثنين فكانت خطة البحث كالتالي:

1- المدخل: وتناولت فيه الإطار الجغرافي والتاريخي الخاص بولاية الشلف ووقفت على أهم ما يميز الولاية في الجانب الثقافي وجانب العادات والتقاليد حتى أضع الحكاية في إطارها الاجتماعي الذي نشأت فيه.

2- الباب الأول: تناولت فيه الحديث عن النظرية السيميائية وعلاقتها ببنية النص السردية وهذا على مدار فصلين كاملين:

أ- الفصل الأول: خصصته للحديث عن سيميائية النص والخطاب السردية وقسمته إلى مبحثين:

1. المبحث الأول: تناولت فيه الحديث عن النظرية السيميائية بين التراث والحداثة حيث ركزت على مفهوم السيميائية في التراث العربي وانتقلت بعدها إلى الحديث عن الأصول اللسانية للنظرية السيميائية كما لم أنسى الأصول الشكلانية التي اعتمد عليها (غريماس) في نظريته الجديدة لأختم هذا المبحث بإبراز أهم خصائص المنهج السيميائي في التحليل السردية.

2. المبحث الثاني: خصصت الحديث فيه عن قضايا النص والخطاب والسرد وأهم مصطلحات التحليل السيميائي المتعاقبة معها، فبدأت بتعريف النص وتبيان مرجعيته في التراث العربي وموقعه في سيميائية الدلالة وكذا الخطاب ودلالة المفهوم السيميائي

وتحدثت أيضا عن التناص ومرجعية النص الغائب وعن السرد وأولوية النص الحكائي باعتبار أن الحكاية الخرافية في ولاية الشلف تعتبر خطابا سرديا شفهيًا ونصا مدونا يتناص مع نصوص أخرى من التراث المدون كـ"ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة".

ب- الفصل الثاني: وكان الحديث فيه عن التحليل السيميائي ومقاربة البنية وقسمته إلى مبحثين اثنين هما:

1. المبحث الأول: تحدثت فيه عن بنية النص السردى من خلال تحديد مفهوم البنية بشكل عام ومفهوم البنية السردية بشكل خاص ثم تتبعته مصطلح البنية في المسار النقدي وركزت في هذا المبحث على بنية المتخيل في النص السردى باعتبار أن الحكاية الخرافية نص سردي تزدهم فيه الخوارق والعناصر الخيالية.

2. المبحث الثاني: خصصته للحديث عن مستويات البنية في التحليل السيميائي عن طريق تحديد آليات تحديد المستوى مركزة في ذلك على إجراءات التحليل السيميائي في مستوى البنية السطحية وفي مستوى البنية العميقة.

2- الباب الثاني: تناولت في هذا الباب قضية الخطاب الخرافى الشعبى وبنية الحكى وقسمته إلى فصلين اثنين:

أ- الفصل الأول: وكان الحديث فيه عن الحكاية الخرافية وعلاقتها بمختلف القصص الشعبى وهذا على مدار مبحثين هما:

1. المبحث الأول: خصصته للحديث عن الأصل والتحول في الحكى الخرافى من خلال تحديد مفهوم الحكى وأولوية السرد القصصى، وتحديد فضاء دلالة مصطلح الحكاية الخرافية وعمدت بعدها إلى البحث في أصول الحكاية الخرافية في التراث العربى وتساءلت عن دور الشفهية في الحفاظ على بنية المرويات الخرافية عبر التاريخ.

2. المبحث الثاني: وقد خصصت فيه الحديث عن قضية الحكى الخرافى وعلاقته بأجناس القصص الشعبى حيث تطرقت إلى دلالة المصطلح وإشكالية التصنيف التى تعرفها الأجناس الشعبى المدونة والشفهية، ثم عمدت إلى عقد مقارنة بين الحكاية الخرافية والأسطورة والحكاية الشعبى وحكاية الحيوان لتداخلها مفهوماً ونقدياً.

ب- **الفصل الثاني:** تطرقت فيه إلى رصد موقع الحكاية الخرافية في الحقل النقدي العالمي والعربي والمحلي حيث تناولت هذه القضية على مدار مبحثين هما:

1. **المبحث الأول:** درست فيه بنية الحكاية الخرافية وعموم التأويل في الدرس الغربي الحديث وسلطت الضوء على حكايات الأخوين (جريم) وأهم القضايا النقدية والأنثروبولوجية المتعلقة بمجموعتهما الخرافية، ثم حددت طرق بحث الحكاية الخرافية بعدهما وركزت في ذلك على منهجية التحليل النفسي للحكايات الخرافية الأوروبية عند كل من (فرويد) و(يونغ) لأنتقل إلى الحديث عن بداية المناهج النسقية التي اهتمت ببنية الحكاية الخرافية في النقد الأوروبي الحديث خاصة عند (فلاديمير بروب) و(غريماس).

2. **المبحث الثاني:** خصصت هذا المبحث لأهم الدراسات النقدية الخاصة بالأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الخرافية بصفة خاصة في المشرق العربي وفي المغرب العربي وفي الجزائر فكان حديثي مركزا حول أهم النقاد العرب أمثال (نبيلة إبراهيم) و(شوقي عبد الحكيم) و(محمد فخر الدين) و(عبد الحميد بورايو) لأختم الباب الثاني بوصف مدونة الحكايات الخرافية التي جمعتها من الميدان (ولاية الشلف)، حيث ذيلتها بدراسة مقارنة كشفت عن التشابه الكبير بين الحكايات الخرافية في ولاية الشلف والحكايات الخرافية في باقي ولايات الجزائر وفي الوطن العربي ككل لأنتقل إلى الدراسة التطبيقية في الباب الثالث.

3- **الباب الثالث:** طبقت فيه منهجية التحليل السيميائي على مجموعة من نصوص الحكاية الخرافية لولاية الشلف وهي ست نصوص، ثلاثة منها خاصة بحكاية الحيوان لذلك كان عنوان هذا الباب "المقاربة السيميائية لبنية الحكاية الخرافية" حاولت من خلاله تحديد البنية السردية وبنية المتخيل فيها واستغرق تطبيقي فصلين هما:

أ- **الفصل الأول:** وتناولت فيه مقارنة سيميائية للبنية والعتبات النصية من خلال مبحثين هما:

1. **المبحث الأول:** درست فيه سيميائية العنوان في كل الحكايات الخرافية الخاصة بالمدونة ثم تحدثت عن محددات تقطيع الخطاب كإجراء تمهيدي يقودنا إلى مقارنة نص حكاية "ودعة مجلية سبعة" التي كشفت عن سيميائية اللغة والإشارة في بنيتها العميقة.

2. **المبحث الثاني:** تناولت فيه البعد الدلالي بين حكايتين خرافيتين هما حكاية "ولادة الجرو والغراب" وحكاية "الوليد والريب" وذلك عن طريق مقارنة بنيتهما سيميائيا حيث قسمت النصين إلى متواليات خطابية ثم استخرجت النظام السردى والبرامج السردية والبنية العاملية لأرصد دخول الشخص في المتواليات الخطابية، ولأصل بعد ذلك إلى البنية العميقة التي تكشف عن البعد الدلالي للحكائيتين.

ب- **الفصل الثاني:** ودرست فيه خصوصية بنية حكاية الحيوان على مدار مبحثين اثنين هما:

1. **المبحث الأول:** قمت بمقارنة سيميائية لبنية حكاية "الذئب والقنفذ والسبع" وبنية حكاية "يا قطيط حل الباب" لأصل إلى كشف البعد الدلالي في الحكائيتين.

2. **المبحث الثاني:** درست فيه بنية حكاية "والله ما نخبر على سيدي برارح" لأصل إلى بنية التناص بينها وبين حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، وختمت الباب الثالث باكتشاف بنية المتخيل في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف بصفة عامة.

تُبنى السيميائية أساسا في منهجها وطريقة تناولها للنصوص على تفكيك النص وتحديد النسق والنظام والبنية التي تحكم المعنى فالتحليل السيميائي في النهاية هو تحليل للخطاب وهذا ما يميز السيميائيات النصية عن اللسانيات البنوية "الجمالية" فبينما تهتم اللسانيات ببناء وإنتاج الجمل تهتم السيميائية ببناء الخطاب والنص وإنتاج المعنى في المجتمع، وإلى جانب المنهج السيميائي الذي ركزت عليه في مقارنة بنية الحكاية الخرافية في ولاية الشلف فقد اعتمدت أيضا على المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهج المقارن في الجانب النظري وذلك في إطار التكامل الناتج عن تعدد المناهج في البحث بما تستدعيه الضرورة العلمية الصارمة.

اعتمدت في بحثي على مجموعة ثرية من المصادر والمراجع بين قديمة وحديثة ساهمت من خلالها في إثراء البحث وإثارة أهم زواياه النظرية والنقدية، نذكر أهمها فيما يلي:

- 1- **الدميري**، (كمال الدين محمد بن موسى)، حياة الحيوان الكبرى (ويليه عجائب الحيوان)، من كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للعلامة: (زكريا محمد بن محمود القزويني)، تح: أسعد الفارس دط، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، 1992م.
- 2- **ألجرداس جوليان غريماس**، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بنكراد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ط1، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب، 1992م.
- 3- **جوزيف كورتيس**، السيميائية من بروب إلى غريماس، المكتسبات والمشاريع، تر: جمال حضري مجلة الآداب العالمية، دت.
- 4- **حميد الحمداني**، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، 1991م.
- 5- **سعيد بنكراد**، السيميائيات السردية (مدخل نظري)، دط، منشورات الزمن، الرباط، المغرب 2001م.
- 6- **سعيد يقطين**، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1997م.
- 7- **شوقي عبد الحكيم**، الحكايات الشعبية العربية (دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)، دط، دار ابن خلدون، مصر دت.
- 8- **عبد الحميد بورايو**، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات) ط1 دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1992م.
- 9- **عبد المجيد نوسي**، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، ط1 شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م.
- 10- **محمد فخر الدين**، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، تق: مصطفى يعلى، ط1، دار نشر المعرفة الرباط، المغرب، 2014م.

لا يخلو أي بحث علمي من الصعوبات والعوائق ولعل بحثي هذا قد أنهك الأوراق وأسأل الكثير من الحبر لتشعب قضايا النقدية والمعرفية ولأنه وصل الماضي بالحاضر على مستوى المنهج السيميائي الذي تتبعت بذروه منذ (أرسطو) إلى (غريماس) أو في مستوى قضايا النص والخطاب والسرد التي تناولتها بالدرس والتحليل والمناقشة في التراث العربي وفي المدارس اللسانية والبنوية والسيميائية الحديثة ناهيك عن البنية التي تعالقت وتشابكت واستدعت الحديث عن جميع القضايا النقدية السابقة الذكر.

وعلى مستوى الحكاية الخرافية فقد كانت المشقة أصعب حين نزلت إلى الميدان والتقيت الرواة رجالا ونساء على اختلاف طبقاتهم وانتماءاتهم في ولاية الشلف، حيث تلقيت صعوبات كثيرة أهمها رفض بعض الرواة التجاوب مع طلبي بالإضافة إلى بعد المسافة، أضف إلى ذلك تتبعي في المستوى النظري للحكاية الخرافية تأصيلا ونقدا وتحليلا حتى بدا البحث كأنه موسوعة ضمت مختلف القضايا النقدية التي جمعت بينها فكرته.

لقد أغرتني لذة البحث ومتعة الدراسة بولوج أكثر من مجال معرفي ومقاربة عديد القضايا النقدية ف تعمقت في المنهج السيميائي واللسانيات والنص والخطاب والسرد ومختلف المناهج التي تتناولها بالدراسة، وحاولت الوقوف على أهم المراكز والمسارات الفاصلة بينها لأخرج بنتائج متواشجة ضمن العلاقات المتشابكة وذلك كله من أجل أن أضع الحكاية الخرافية كخطاب شعبي ونص سردي في بؤرة يسهل من خلالها النظر إلى بنيتها نظرة واضحة وشاملة.

فكان مثلي في هذا البحث "كمثل المتجول الذي يبصر الجبال من بعيد كتلة صماء فإذا ما اقترب منها تحللت سلسلة الجبال إلى خليط من الجبال الملساء المنحدرة ومن التلال والمروج والقرى والفضاء الشاسع" لذلك مررنا على بعض القضايا مرور الكرام...

أود في الأخير أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان البالغ الذي يكتتفه الاحترام والتقدير للأستاذ المشرف (عبد القادر شرف) الذي أفادني بخبرته العلمية وتوجيهاته القيمة في انجاز هذا البحث المتواضع حيث لم ييخل عليّ بوقته الثمين رغم كثرة مشاغله الجامعية والعلمية فجزاه الله عني خير الجزاء والله من وراء القصد والحمد لله رب العالمين.

الشلف أول نوفمبر 2018م

خديجة لطرش



مدخل

ولاية الشلف: الإطار الجغرافي والتاريخي



ولاية الشلف: الإطار الجغرافي والتاريخي

يتطلب الحديث عن الحكاية الخرافية دراسة ميدانية وتاريخية لولاية الشلف والإحاطة بكلّ نواحي الحياة فيها؛ لأنّ الإنسان كائن اجتماعي يتأثر ببيئته ويؤثر فيها في حدود جغرافية ومناخية محددة، ويظهر ذلك بوضوح من خلال العناصر الآتية:

1- طبيعة ولاية الشلف:

أ- الموقع والخصائص:

تقع ولاية الشلف على بعد (208 كلم)، غرب الجزائر العاصمة يحدها من الشمال البحر الأبيض المتوسط، ومن الجنوب ولاية تيسمسيلت، ومن الشرق ولاية تيبازة وعين الدفلة ومن الغرب ولايتي مستغانم وغيليزان وهي تتميز بمناخ البحر الأبيض المتوسط شبه الرطب في الشمال ومناخ قاري في الجنوب، ذو شتاء بارد وصيف حار، ويقدر تساقط الأمطار السنوي فيها بـ (6.4 ملم/ م³)، كما تبلغ درجة الحرارة في فصل الصيف ذروتها⁽¹⁾ خاصة في مناطق وسط وجنوب الولاية أين يسود المناخ القاري.

يشق الولاية وادي الشلف من الشرق إلى الغرب على مسافة (60 كلم)⁽²⁾، بين جبال الظهرة شمالا وجبال الونشريس جنوبا بمساحة تقدر بـ (580 كلم)، وهو أطول واد في الجزائر بمعدل (700 ميل) منبعه من بني راشد ومصبه في البحر شرق مستغانم، وله روافد كثيرة مثل وادي الطويل وادي إسر، وادي سيباو، وادي الساحل، وادي بوسلام، وادي سام، ويطلق عليه العامة اسم غول الوديان إذ يبلغ عرضه (50 مترا)، وإذا ما فاضت مياهه في فصل الشتاء جرفت بقوة تدميرية المناطق المحاذية لضفافه مخلقة خسائر مادية معتبرة إلا أنه يعتبر أهم مصدر للمياه في الولاية.

¹ - توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ولايات وبلديات، ج1، ط1، ناكسوس تي في، الجزائر، جانفي 2013، ص90.

² - المرجع نفسه والصفحة.

2- الإطار التاريخي لولاية الشلف:

يرجع تاريخ ولاية الشلف إلى فترة بعيدة جدا تعرف بفترة ما قبل التاريخ إذ سكنها إنسان العصر الحجري القديم في الكهوف والمغارات الواقعة بالرأس الشمالي الشرقي لمدينة تنس⁽¹⁾ وقد عمر الأمازيغ ولاية الشلف على غرار مناطق شمال إفريقيا منذ القدم كما أسس الفينيقيون منطقة تنس (كارتن)، في القرن الثامن قبل الميلاد في الوقت الذي كانت فيه الولاية تحت قيادة الممالك الأمازيغ.

2-1- الحضارة الفينيقية:

قدم الفينيقيون إلى مدينة تنس الساحلية بعدما أقاموا مركزهم التجاري فيها و أطلقوا عليه اسم "قرطاجنة"⁽²⁾ عام (814 ق.م)، وتوسع نشاطهم التجاري إلى عدة مناطق شمالا وجنوبا كإسبانيا ومصر وليبيا، ولقد عرفت لغتهم في هذه المنطقة بالبونيكية نظرا لاختلاطها بالمفردات الليبية، وقد وجدت بعض البقايا للمرفأ القديم للفينيقيين المسمى "قرطاجن"، وهذا أثناء إنجاز أحد المشاريع العمرانية الجديدة بالمنطقة⁽³⁾ ما يدل على أن المناطق الساحلية والسهول قد تأثرت بالنفوذ القرطاجي في القرن الثالث ق.م⁽⁴⁾ في الوقت الذي كانت فيه الولاية تحت قيادة الممالك الأمازيغ ماسيسيل وماسيل.

2-2- عهد الممالك البربرية:

شيّد الفينيقيون قرطاجنة شمالي تونس سنة (814 ق.م)، فصارت إمبراطورية تنافس الإمبراطورية الرومانية على مناطق النفوذ في البحر الأبيض المتوسط، وعرفت حروبهم بالحروب البونيكية.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 90.

² - الشلف عبر التاريخ، الدائرة الأثرية بالشلف، متحف الأصنام، د.ت.

³ - مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2014، ص152.

⁴ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية ولايات وبلديات، ص 90.

خسر الفينيقيون جزيرة صقلية في الفترة الممتدة ما بين (264-241 ق.م)، فتوسعوا على حساب سواحل شمال إفريقيا واستولوا على مدينة تنس إلى أن جاء القائد الجزائري "ماسينيسا" الذي حرر نوميديا ووحدها، وبهذا يكون قد حرر تنس في المرحلة الممتدة ما بين (203-139 ق.م)⁽¹⁾، بعدما كانت تابعة لمملكة نوميديا الشرقية المسماة ماسيليا والممتدة آنذاك من الحدود الشرقية إلى مصب نهر الشلف.

2-3- الوجود الروماني:

سقطت إمبراطورية قرطاجنة على يد الرومان سنة (201 ق.م)، إثر معركة "زاما" فسميت المنطقة بإفريقيا الجديدة، وبدأ الرومان بالتوسع على حساب نوميديا، فقام الإمبراطور أوغست أوكتاف بتأسيس مستوطنة "كاريتينا" أي تنس بمساعدة جنود الفرقة الثانية الرومانية⁽²⁾ سنة (42م)، أي بعد قرن ونصف من سقوط قرطاجنة، حيث اشتدت مقاومة الأهالي والقبائل في بسالة لا نظير لها خاصة في عهدي الملك (أدريان) والملك (أنطونين) وفي عهد هذا الأخير صارت تنس منطقة للعمليات العسكرية وميناء لنزول القوات الرومانية⁽³⁾ التي توغلت داخل المنطقة نحو الجنوب، حيث اكتشفوا سهل الشلف وصولاً إلى جبال الونشريس جنوباً فأطلقوا عليها اسم (أوشوراريوم)، ونظراً للأهمية الإستراتيجية لسهل الشلف فقد قام الرومان ببناء مدينة (كاستلوم) بطريقة عصرية، وبقيت الولاية تحمل هذا الاسم حتى الفتح الإسلامي⁽⁴⁾، فأصل تسمية الشلف روماني نسبة إلى وادي الشلف الذي أطلق عليه الرومان اسم (chinaleph flumen)، أما الاسم الروماني للمدينة فهو (castellum tinifane)، أي المعسكر الطنجي.

¹ - أرشيف ديوان السياحة لمدينة تنس، ص 60.

² - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ولايات وبلديات، ص 90. ينظر أيضاً: مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، ص217.

³ - ينظر: الشلف عبر التاريخ، الدائرة الأثرية بالشلف. ينظر أيضاً: مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1 ص226.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

صارت ولاية الشلف في عهد (جوبا الثاني) مصدرا فلاحيا هاما لموريطانيا القيصرية⁽¹⁾ التي سيطرت على الساحل والسهول، حيث قسمت المنطقة إلى وحدات إدارية مستقلة مرتبطة مباشرة بالإدارة المركزية في روما لتسهيل عملية الجباية وتحصيل المنتجات الزراعية وتصديرها إلى أوروبا⁽²⁾ أما القبائل الجبلية للظهرة والونشريس فقد حافظت على استقلالها إلا أنّ الموقع الإستراتيجي لـ(كاستيلوم) قد جعل منها مقرا عسكريا لمراقبة هذه القبائل المتمردة.

سادت الديانة المسيحية المنطقة في القرن الثالث بعد الميلاد بعد بناء كنيسة المطران (سان ريباراتوس)⁽³⁾ حيث عرفت الحياة الدينية بصفة عامة صراعا بين المذاهب أهمها المذهب الدوناتى وهو فرع من فروع المذهب البروستانتى المعادي للكاتوليكية⁽⁴⁾.

لقد دام الوجود الروماني في المنطقة أكثر من قرنين ونصف القرن وخلال هذه المدة تحولت مدينة (كاستيلوم) من معسكر إلى مقاطعة رومانية خلال فترة حكم الإمبراطور (قسطنطين الأول) إلى أن أحرقت (كاستيلوم) ودمرت عدة مرات حتى انهيارها الكلي⁽⁵⁾ سنة (430م)، وفي القرن الخامس بعد الميلاد أصبحت الولاية أهم جزء مكون للمملكة الأمازيغية للونشريس والتي أطلق عليها اسم (الجدار)⁽⁶⁾، وبذلك انتهى الوجود الروماني تاركا المجال لاستعمار آخر.

¹ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ولايات وبلديات، ص 90. ينظر أيضا: مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، ص230.

² - ينظر: أرشيف ديوان السياحة لمدينة الشلف، ص 7.

³ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ص90.

⁴ - ينظر: أرشيف ديوان السياحة لمدينة تنس، ص8.

⁵ - Plan d'aménagement de wilaya de chlef L BID /p55 .

ينظر أيضا: مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، ص261-262.

⁶ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية ولايات وبلديات، ص90. ينظر أيضا: مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، ص275.

2-4- الزحف الوندالي:

الوندال شعب أوروبي عرف بالهمجية والتدمير والتخريب، فقد وصل زحفه إلى شمال إفريقيا سنة (429م)، بقيادة (جنزيريك) حيث استولى على منطقة تنس الساحلية في الفترة الممتدة ما بين (429 - 434م)، فعاثوا فيها فسادا وخربوها عن آخرها ولم يخرجوا منها إلا على يد الاستعمار البيزنطي للمنطقة⁽¹⁾ وبقيت كذلك حتى الفتح الإسلامي.

2-5- الفتح الإسلامي:

فتح المسلمون منطقة الشلف ما بين (676 و682م) الموافق لـ (53 - 62 هـ)، بقيادة أبو المهاجر دينار⁽²⁾، بعد أن عُمرت من طرف قبائل زناتة ومغراوة، حيث نزلت قبيلة (مغراوة) بسهل الشلف في منتصف القرن الخامس وعملت على بناء مدينة الشلف على أنقاض المدينة الرومانية القديمة، وأطلق عليها اسم (الأصنام).

وقد توالى على المنطقة حكم كل من بني رستم، بني عبيد، بني حمّاد، المرابطين والموحدين وأخيرا بني زيّان⁽³⁾ ففي عام (302هـ) بدأ عرب الأندلس ببناء المدينة الجديدة (تنس الحضر) والتي عرفت بالمدينة الجامعية⁽⁴⁾ لتوافد طلبة العلم عليها من كل المناطق والجامعات الأخرى لإتمام دراستهم.

بعد تأسيس الدولة الإدريسية بالمغرب الأقصى سنة (127هـ)، على يد (إدريس بن عبد الله بن الحسن بن علي)، ذهب هذا الأخير إلى تلمسان ثم وصل إلى الأصنام واستولى على مدينة تنس، وكان في ذلك العهد ضمن ممالك بني (محمد بن سليمان) وكان آخر من تولى إمارتها الأمير (علي بن يحيى)، وفتحها بعد ذلك البربري الصنهاجي (زيري بن مناد)

¹ - ينظر: أرشيف ديوان السياحة لمدينة تنس، ص 9. ينظر أيضا: مبارك بن محمد الملي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث ج 1 ص 291.

² - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ولايات وبلديات، ص 114.

³ - المرجع نفسه، ص 90. ينظر أيضا: مبارك بن محمد الملي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج 1 ص 353.

⁴ - المرجع نفسه، ص 114.

في عهد الدولة العبيدية عام (342هـ)، ومنذ ذلك الحين أصبحت (تنس) تابعة لهذه الدولة⁽¹⁾. وتعد (تنس) من المدن الساحلية التي كانت تتمتع بنشاط اقتصادي وسياسي ملحوظ فقد وصفها (مارمول) بقوله: "هي عاصمة هذه المنطقة منذ القديم، تحصنها أسوار وقلعة وكان بها قصر الأمير، وبه يقيم اليوم مبعوث من مدينة الجزائر ومعه حامية مهمة... وسكان هذه المنطقة يتميزون بالغلظة والفظاظة، مع أن لهم تجارة واسعة مع الأجانب الذين يجلبون من هذه الناحية القمح والشعير وغيرها من السلع الأخرى فيحملونها إلى الجزائر وإلى غيرها من الآفاق؛ ذلك لأن هذه البلاد كثيرة الزروع والخصب والمرعى والعسل والشمع وتوجد قبالة المدينة جزيرة صغيرة تحتمي عندها السفن إبان هبوب العواصف إذا تعذر عليها البقاء في المرسى"⁽²⁾، وقال عنها (حسن الوزان): "كانت تنس دائما خاضعة لملك تلمسان"⁽³⁾ بعد طرد السلطان (أبو حمو الثاني) منها.

وقبل ذلك قام السلطان (أبو حمو الثاني) ببناء مسجد على ضريح (سيدي إبراهيم) وهو جامع (سيدي أبي الحسن بن يخلف التنسي) وكان عالما جليلا من أبناء مدينة (تنس الحضر)، بعد ذلك أخضع القائد الحفصي (محمد أبو زيان) المدينة لحكمه، وكان قد أعلن نفسه قائدا على الجزائر لكنه قتل بعد عام من إعلانه الحكم، وذلك سنة (1437م)، ومن ثم عمد ابنه (المتوكل) إلى (تنس) ليجعل منها عاصمة له فيسط نفوذه على المغرب الأوسط إلى أن وافته المنية عام (1447م)⁽⁴⁾.

ومن أهم آثار مدينة (تنس الحضر) الإسلامية جامع (سيدي معيزة) الذي يعتبر ثالث أقدم مسجد على التراب الوطني، ويعود تاريخه إلى القرن العاشر الميلادي، وقد برز علماء ومعلمين كثر في هذه الفترة أمثال: إبراهيم بن يخلف بن عبد السلام، أبو إسحاق التنسي

¹ - ينظر: أرشيف الديوان السياحي لمدينة تنس، ص 12.

² - عبد القادر فكايير، الغزو الإسباني للسواحل الجزائرية وآثاره (910-1206هـ/1505-1792م) دراسة تتناول الآثار السياسية والاجتماعية والثقافية على الجزائر، دار هومو للطباعة والنشر، الجزائر، 2012، ص 214.

³ - المرجع نفسه، ص 215.

⁴ - ينظر: أرشيف الديوان السياحي لمدينة تنس، ص 11.

وإبراهيم بن عبد الجليل أبو عبد الله التنسي، وكذلك أبو الحسن بن يخلف التنسي الذي أقام جامعة بتلمسان وعلم فيها، كما أقام بتنس عدد من علماء الجغرافيا العرب ووصفوها في كتبهم منهم اليعقوبي والبكري سنة (1068م)⁽¹⁾.

ومن جهة أخرى صارت تنس جمهورية مستقلة بقيادة (مولاي عبد الله) و(حميدة العبد) من قبيلة السواد، "وكان حميدة العبد سلطان تنس يُعد هجوما كبيرا على عروج للتخلص منه بالتنسيق مع عرب المناطق الغربية لمدينة الجزائر الذين لم ينسجموا مع الحكم الجديد الذي فرض سيطرته عليهم بالقوة، وألزمهم دفع الضرائب... إذ أبدى استعداداه لمساعدة الإسبان... مقابل الفوز بصدقاتهم ودعمهم لسلطته"⁽²⁾، وهذا إلى أن تم احتلالها من طرف الإسبان سنة (1505م) لمدة اثنتا عشرة سنة، وقد طرد الإسبان من قبل العثمانيين الأتراك برئاسة (خير الدين بربروس) عام (1517م)⁽³⁾، وخلال الفترة التركية قسمت الشلف إلى عدة دوائر هي: دار السلطان لتنس الساحل وبايلك التيطري الشرقية وبايلك التيطري الغربية وخليفة الأصنام⁽⁴⁾ وبقيت المنطقة تحت سيطرة العثمانيين حتى الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة (1830م).

لقد كانت منطقة تنس بوابة ساحلية مفتوحة على مصرعيها أغرت الغزاة والمستعمرين لدخولها فتوغلوا نحو الجنوب وصولا إلى سهل الشلف وجبال الونشريس.

2-6 - الاستعمار الفرنسي في ولاية الشلف:

¹ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ولايات وبلديات، ص 114.

² - ينظر: عبد القادر فكائر، الغزو الإسباني للسواحل الجزائرية وآثاره (910-1206هـ/1505-1792م) دراسة تتناول الآثار السياسية والاجتماعية والثقافية على الجزائر، ص 127.

³ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية (ولايات وبلديات)، ص 114. ينظر أيضا: أرشيف الديوان السياحي لمدينة تنس

ص 11.

⁴ - المرجع نفسه، ص 90.

خضعت ولاية الشلف للاستعمار الفرنسي على غرار مناطق الوطن وهذا رغم مقاومة (الأمير عبد القادر) في السهول في الوقت الذي كانت تتحرك فيه عاصمته (الزمالة) من مكان إلى آخر، أما في الظهرة والونشريس فقد مثل المقاومة (محمد بن عبد الله) المكنى (بو معزة) والمعروف أيضا بـ(محمد القليعي)⁽¹⁾، والذي ينحدر أصله من مدينة (تتس الحضر).

اندلعت انتفاضة (بومعزة) عام (1645م)، واجتاحت أبواب مدينة تتس وبعد عامين من الكفاح في الظهرة هزم قائد الانتفاضة وتم سجنه من طرف المستعمر، وقبل ذلك تحولت مدينة الأصنام يوم (16 أفريل 1843م)، إلى مركز عسكري أطلق عليه الماريشال (بيجو Bugeaud) اسم (أورليون فيل Orlean ville)، نسبة إلى نجل الملك الفرنسي (شارل العاشر)⁽²⁾ فقد كان هذا الاسم هدية لابن الملك الفرنسي.

2-6-1 بيجو يحتل الشلف ويؤسس المخيم:

عاد القائد الفرنسي (بيجو) إلى الجزائر ثانية يوم (29 ديسمبر 1840م)، ليتولى منصب الحاكم العام، وشكل هذا الأمر عاملا سلبيا على مقاومة (الأمير عبد القادر) الذي فقد السيطرة على بعض المناطق، ومع بزوغ فجر (23 أفريل 1843م)، كان بيجو قد استعد لحملة تفتيشية للجيش الذي تأهب لشن حملة عسكرية على منطقة الشلف، وكان الجيش متمركزا بمليانة عندما أعطاه الماريشال إشارة الانطلاق، وكان قوامه ست كتائب مشاة و(3000) خيال وحوالي (120) عربة و(400) بغل لحمل المؤونة.

لما عبر الماريشال (بيجو) سنة (1842م)، سهل الشلف الواسع أبدى إعجابه به فكتب إلى وزيره قائلاً: "إنه شبيه بأجمل مناطق اللوار ولاغارون والسين وسوف يصبح خلال نصف قرن إحدى أجمل بلدان العالم"⁽³⁾، وبعد مسيرة ثلاثة أيام وصل الجيش إلى المكان المحدد للالتقاء بجيش الكولونيل (جانتيل) الذي غادر مدينة (مستغانم) قبل أربعة أيام مصطحبا معه

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 114.

² - ينظر: الشلف عبر التاريخ، الدائرة الأثرية بالشلف.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

(70) عربة و(1800) بغل، ولما كانت كنيسة الكولونيل (كافيناك Cavainac) تهتم بنصب الخيم وسط الأحراش الكثيفة تم اكتشاف آثار معمارية رومانية على مقربة من مصب وادي تسيغاوت في وادي الشلف، وقد آثار هذا الاكتشاف فرحة كبيرة لدى المستعمرين.

شرع الماريشال (بيجو) يوم (23 أبريل 1843م)، يتبع الآثار المغمورة ليستغل حجارتها في بناء أول مخيم دائم على سهل الشلف، كما أرسل دوريات استكشافية بحثا عن الآثار في كل اتجاه⁽¹⁾ ليستثمرها في بناء المخيم ذاته.

✓ بيجو والأهالي:

قام الماريشال بيجو باستقبال السكان العرب وفي مقدمتهم أعيان المنطقة يوم (28 أبريل 1843م)، وقد توافدوا عليه من جبال بني راشد ومجاجة وسنجاس وقربوسة؛ فحضر الفرسان وعلى رأسهم الحاج (أحمد بن صالح بن باعلي) ومن أشرف مجاجة (قدور بن أحمد) و(سي هني بن محمد)، وقد لعب هؤلاء دورا بارزا في الإدارة المحلية إلى جانب السلطة العسكرية الفرنسية⁽²⁾.

واصل الماريشال بيجو طريقه إلى الشمال نحو مدينة تنس والتي كانت قد خضعت يوم (01 ماي 1843م) لسلطة العقيد (شانغارنيي)، والذي تولى عنها لعدم عثوره على ملاجئ كافية أو موارد للجنود، وفي نفس العام قرر الماريشال بيجو إنشاء ميناء تنس وأطلق عليه اسم (تنس القديمة)⁽³⁾، وكان بيجو يرسل أخبار انتصاراته إلى وزير الحرب في باريس الماريشال (سولت Soult)، الذي كافأه بإرسال قراره المؤرخ يوم (26 ماي 1843م)، والذي يقضي بتسمية المخيم الجديد في الأصنام باسم (أورليان فيل) في الوقت الذي كانت تشهد

¹ - مرجع سبق ذكره.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية - ولايات وبلديات، ص 114.

فيه مقاومة الأمير عبد القدر آخر أيامها، فعلى سواحل ولاية الشلف كانت عاصمة الأمير المستقلة (الزمالة) تتعرض للنهب والسطو وتم الاستيلاء عليها في منطقة (عين الطاقين)⁽¹⁾.

مرت السنة الأولى على بناء المخيم وأصبحت مدينة (أورليان فيل) تضم إلى جانب (4000) عسكري حوالي (430) مدنيا يعملون على إعمار المدينة الناشئة، ما جعل القيادة العسكرية تحول المنشأة الدائمة بالمخيم إلى مركز سكني للعساكر.

بذل القائد (سانت أرنو St.Arnaud) مجهودات كبيرة لترقية المخيم إلى مركز استيطاني أوروبي، حيث هيا مزرعة خاصة على ضفاف وادي الشلف وكلف الجنود بزراعتها وقد كتب قائلاً: "قمت بزراعة الشعير بكتيبي الخاصة ما يزيد عن خمسين هكتارا من الأرض وأنا الآن أغرس الأشجار التي قد لا أرى ظلها أبدا"⁽²⁾، وبأمر مؤرخ في (14 أوت 1843م) تقرر إنشاء مدينة داخل المخيم تعداد سكانها (2000) نسمة، حيث حددت مساحتها الترابية بـ (200) هكتار منحتها الحكومة الفرنسية للوافدين المعمرين الهاربين من تدهور الأوضاع السياسية في فرنسا وتفاقم البطالة والأزمة الاقتصادية، وسميت (الفيرم) وهي (حي الحرية) حالياً، ولفظة الفيرم أصلها في الفرنسية (Ferme)، أي مزرعة وأرض زراعية وهي أولى المزارع الفرنسية بالمنطقة، وفي عام (1848م) أصبح (بوسكي Bousquet) قائدا للمدينة خلفا لسانت أرنو، وقد عمل بوسكي على توزيع المزارع على المعمرين ثم أنشأت مزرعة ثانية في منطقة (أم الدروع)⁽³⁾ على غرار مزرعة (الفيرم).

اضطر وزير الحرب عام (1850م)، إلى إنشاء محافظة مدنية بعد تزايد المدنيين لتسهيل إدارة شؤونهم داخل المخيم، وكانت هذه آخر مرحلة قبل قيام بلدية تامة الصلاحية ضمن المدن الواقعة في التراب العسكري، حيث عين (فريناند دوبوك F.Duboc) أول محافظ

¹ - ينظر: الشلف عبر التاريخ، الدائرة الأثرية بالشلف.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

لها بتاريخ (21 نوفمبر 1851م)، ولم تكن سلطته في البداية تتعدى أسوار المدينة ثم شملت بعد ذلك المستوطنين المعمرين بـ(الفيرم) و(أم الدروع) في شهري جويلية وديسمبر من عام(1852م)⁽¹⁾ ومنذ ذلك الحين بدأ تقسيم الصلاحيات الإدارية في التباين عن السلطة العسكرية.

لقد تحولت الأصنام بتاريخ (31 ديسمبر 1866م)، إلى بلدية يرأسها (فريناند ديبوك) بمساعدة كل من (ليون دي جاردان L.Des Jardin) عن المدينة و(بيار بولي P.Paulet) عن أم الدروع، و(هيبوليت كارل Hipolit carl) عن (الفيرم)، وإلى جانب هذا كان (شارل ريشار) أول رئيس للمكتب العربي لإدارة شؤون الأهالي وقد خدم (شارل ريشار) في نفس الفرقة مع (سانت أرنو) وبدأ عمله أولاً في مدينة (نتس)⁽²⁾ وكان يحمل أفكارا شيوعية كما كتب تقريراً عن انتفاضة الظهرة التي قادها (الشريف بومعزة)، وقد عمل (ريشار) على إفادة الأهالي ببعض الخدمات الحديثة في ميادين الصحة والقضاء والتعليم، وهو الذي أنشأ أكبر سوقين بالأصنام و(نتس) كما عمل على تحويل المحافظة إلى بلدية مستقلة لا مركزية⁽³⁾.

✓ الأصنام مقر الدائرة:

صدر مرسوم حكومي في (27 جويلية 1875م)، جعل من الأصنام دائرة فأصبحت عاصمة الشلف الصغيرة، وحسب أول إحصاء أجري عام (1896م)، كان يقطنها(12210) نسمة منهم (400) داخل الأسوار معظمهم أوروبيون و(8000) نسمة في الضواحي كلهم مسلمون، وقد سمح لبعض التجار المزاب والزواوة بالإقامة على تجارتهم داخل الأسوار حتى عام(1954م).

كانت مدينة الأصنام أوروبية بطبعها وطابعها ولم يكن بها سوى المسجد (جوهرة إفريقية) والحمام المغربي بمعمارهما الشرقي المتميز، وعرف عن شوارعها أنها كانت

¹ - مرجع سبق ذكره.

² - ينظر: أرشيف الديوان السياحي لمدينة نتس ص 11.

³ - ينظر: الشلف عبر التاريخ، الدائرة الأثرية بالشلف.

واسعة ونظيفة تحفها الأشجار، وكان بها أكبر المدارس الفرنسية ومستشفى أعيد بناؤه عام (1884م) ومباني إدارية ذات الطوابق الستة أحيانا وكان مبنى الدائرة متميز بهندسة مغربية أندلسية يبدو إلى جانب كنيسة (سانت ريباراتوس)، ببرجيهما المشرفين على المدينة أجمل ما في العمارة الحديثة، وفي أعالي المدينة كانت ترتفع ناطحة السحاب قرب المدرسة الخلدونية وكانت محطة القطار توشك على الانتهاء⁽¹⁾...

لقد ادعى المستعمر الفرنسي طيلة احتلاله للجزائر بأنه لم يكن لأهلها ماضٍ سياسي ولا ثقافي وزاد إهمال الدارسين العرب والمسلمين لتاريخ الجزائر من تكريس هذه الفكرة خاصة وأن متفقيها في عصر النهضة كانوا من خريجي المدرسة الفرنسية غالبا إذ لم يكن يربطهم بماضي الجزائر سوى الدين وبعض التقاليد الشعبية⁽²⁾، ورغم ذلك فقد قاومت ولاية الشلف كل أنواع الاستعمار وشارك أهلها في أهم المعارك الطاحنة ضد الاستعمار الفرنسي حيث قدمت الولاية قائمة طويلة من الشهداء على غرار كل ولايات الوطن لتعيش فرحة الاستقلال والحرية.

3- المجال الثقافي في ولاية الشلف:

إن الإصلاح الديني الذي حاول الموحدون تطبيقه في المغرب قد ترك آثارا بارزة في تطور الحياة الدينية والثقافية، وكان من نتائجه ذبوع كتب (أبي حامد الغزالي) وكتب الأشاعرة كـ(أبي بكر الباقلاني)، وكان إقبال الناس على دراستها إقبالا عظيما أما العلماء الذين ذاع صيتهم في هذه المنطقة فكثيرون نذكر البعض منهم حسب كل فترة تاريخية.

✓ أحمد بن يوسف الملياني:

هو (أحمد بن يوسف الملياني) من قلعة بني راشد قرب تلمسان ومن خريجي مدرسة تلمسان الفكرية أواخر القرن التاسع الهجري، وهي مدرسة (محمد بن يوسف السنوسي) وكان

¹ - مرجع سبق ذكره.

² - عبد الحميد حاجيات، أعلام مدينة تنس، مجلة الأصالة، ع 116، وزارة الشؤون الدينية، الجزائر، 1987، ص 139 -

من تلامذة (أحمد البرنوصي)، تقلب في عدة أوضاع نتيجة التدهور السياسي الذي شهدته تلمسان الزيانية في آخر عهدها.

تعرض (أحمد بن يوسف الملياني) للاضطهاد والسجن والمطاردة بسبب حركته النامية التي أسسها على مبادئ الطريقة الشاذلية، وجاب المشرق وأدى فريضة الحج، ومن المصادر الأساسية التي تسرد حياة (أحمد بن يوسف الملياني) بالتفصيل، تأليف تلميذه "(حمد الصباغ القليعي) المسمى بـ (بستان الأزهار في مناقب زمزم الأخيار ومعدن الأنوار سيدي أحمد بن يوسف الراشدي النسب والدار)⁽¹⁾، وانتشرت طريقة الملياني الشاذلية في الجزائر وفي المغرب الأقصى بسرعة أثناء حياته، وهي ظاهرة قليلة الوجود؛ لأن معظم المرابطين اشتهرت طريقتهم وأخبارهم الصوفية بعد وفاتهم⁽²⁾.

كان (الملياني) يتناول مع تلامذته الأذكار حيث يشكلون دائرة للذكر الجماعي المرفق بالإتقاد، وكان لا يرفض الهدايا ولا الملابس الفاخرة ولا الموائد الغنية طبقا لتعاليم الشاذلية التي لا تمنع في ذلك بشرط أن يأخذ أو يُترك لله، وقد كثر خصوم الملياني من ساسة وفقهاء وحتى من التجار، وكان للملياني زاوية برأس الماء يستقبل فيها الأتباع ويقبل الهدايا ونحوها، وتوفي سنة (931هـ) ودفن بمليانة حيث ضريحه اليوم⁽³⁾، كان من هؤلاء الأعلام المساهمين في الحركة الثقافية بمنطقة الشلف في القرن التاسع الهجري وبعد هذا التاريخ ستعرف المنطقة تحولات كبيرة أهمها دخول الأتراك ثم الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر وخلال هذه الفترة الطويلة نجهل الوضع الثقافي السائد لقلة المصادر.

أما في عصر النهضة فقد اشتهر بالمنطقة علماء كثر صنعتهم جمعية العلماء المسلمين الجزائريين من أشهرهم:

¹ - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ط1، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، 1998، ص502.

² - المرجع نفسه، ص503.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

✓ هني عدة الجيلالي بن محمد الفارسي المدعو (الشيخ البودالي):

ولد (الشيخ البودالي) سنة (1909م)، بقرية أولاد فارس بولاية الشلف ونشأ ببيئة محافظة، حفظ القرآن الكريم وتلقى بعض المبادئ في العربية وأصول الدين أعدته لمرحلة أعلى حيث لا شيء أعز عليه من الإسلام ولا شيء أشد إثارة لرغبته في التمسك بمبادئه والتنافس في فهم أسرار واستخلاص حكمه، فكانت رحلته مع طلب العلم والواجب الوطني طويلة جدا.

التحق بالإمام (عبد الحميد بن باديس) في قسنطينة ثم استأذنه في الذهاب إلى تونس فأذن له، فالتحق بجامعة الزيتونة مع زميله الشيخ (الفضيل الورتلاني) ثم عاد إلى قسنطينة يغذي عصاميته ليلا ويسقي النفوس وينميها نهارا، ولما توفي الشيخ (عبد الحميد بن باديس) تعرض رجال الجمعية وعلمائها إلى بطش الاستعمار فاحتضنتهم السجون والمحتشدات، عاد (الشيخ البودالي) إلى الشلف فتولى إدارة المدرسة الخلدونية في الأصنام وواصل جهاده في الظل إلى أن اندلعت الثورة.

التحق (الشيخ البودالي) بصفوف الملبين وألقي عليه القبض ووضع في معتقل (بوسوي) الجهنمي بجبال (الضاية)، وكان إلى جانبه في السجن الشيخان (الياجوري تقار) و(الثعالبي)، وبعد الاستقلال تولى (الشيخ البودالي) مسؤولية الإشراف على قطاع الشؤون الدينية لكل من (الشلف، مستغانم، تيارت ومعسكر)، ولعب دورا كبيرا في تكوين الطلبة والأئمة وكان يُلقى دروسه في المسجد الكبير لمدينة الشلف حتى منتصف الثمانينات إذ ألزمه المرض الفراش، ومن أعماله الخالدة إنشاؤه للمعهد الإسلامي والمدرسة الخلدونية.

توفي (الشيخ البودالي) يوم (16 محرم 1415هـ الموافق لـ 26 جوان 1994م)، وقد أصدر مكتب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين تعزية يعلن فيها إلى الأمة الجزائرية نبأ وفاة العلامة الكبير (الشيخ الجيلالي الفارسي) ذكرا فيها أعمال الفقيد ونضاله من أجل خدمة هذه الأمة⁽¹⁾.

¹ - البودالي، النجم الأصنامي الذي غاب، أيام إعلامية حول تراث المنطقة، جامعة حسبية بن بوعلي ومديرية الثقافة

ولاية الشلف، 18 ماي 2004.

4- بعض بلديات الولاية: (التسمية، التاريخ، العادات والتقاليد)

تجدر الإشارة إلى أن البلديات المختارة في هذا العنصر قد توزعت وفق المناطق الأربعة للولاية وهي الشمال والجنوب والشرق والغرب، ولقد حاولنا قدر المستطاع التعرف على أصل التسمية وبعض العادات والتقاليد الخاصة بكل منطقة على حدة وذلك حتى نتحصل على تراكم يساعدنا على فهم الحكايات الخرافية وفق الإطار المكاني الذي تتداول فيه ولنستدل أيضا على وحدة الموروث الثقافي المادي واللامادي للولاية.

5-1- بلدية أبو الحسن:

تعد بلدية (أبو الحسن) من أقدم بلديات ولاية الشلف، أنشأت عام (1883م)، حيث استوطنها المستعمر الفرنسي، وكانت تسمى آنذاك بـ(كافينياك) نسبة إلى الجنرال الفرنسي وبعد الاستقلال مباشرة غير اسمها إلى بلدية (أبو الحسن) تخليدا للشهيد (عبد القادر زناسني) الملقب (بأبو الحسن)، اعترافا بتاريخه ونضاله خلال الثورة التحريرية بهذه المنطقة والتي استشهد بإحدى ضواحيها يوم (19 فيفري عام 1962)، وأصبحت (أبو الحسن) مقرا للدائرة بعد التقسيم الإداري⁽¹⁾ لسنة (1991م).

تقع بلدية (أبو الحسن) شمال ولاية الشلف وتبعد عن مقر الولاية بحوالي (54 كلم) يحدها من الشمال بلدية سيدي عبد الرحمن، وجنوبا بلديتا تاجنة وبوزغاية وشرقا بلدية سيدي عكاشة ومن الغرب بلدية تلعةصة؛ وتترجع على مساحة قدرها (99 كلم²)⁽²⁾، حيث يتميز سكان المنطقة بالجود والكرم والشهامة، يقيمون كل عام (زرده العامري) التي يأتيها المدعوون من كل المناطق المجاورة ويقيمون فيها عدة احتفالات، ويتبع أهالي المنطقة عادات وتقاليد الزواج حسب عرف الولي الصالح (سيدي معمر أبو العالية)، كما يتميز سكانها بصناعة الفخار والأواني المنزلية والأفرشة والزراعي.

¹ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ص 93.

² - المرجع نفسه، ص 94.

5-2- بلدية أم الدروع:

أم الدروع مشتقة من كلمة الدروع نسبة إلى صنع الدرع بها في عهد الرومان (BOUCLIER)، وبعد الاحتلال الفرنسي لها عام (1848م) أصبحت تسمى بـ (POTEBBA) نسبة لمعركة انتصر فيها نابليون بونابرت سنة (1797م) بمنطقة تقع على الحدود الإيطالية النمساوية ضمن مقاطعة البندقية⁽¹⁾.

انبثقت بلدية (أم الدروع) إثر التقسيم الإداري لسنة (1984م) وتم الإفتتاح الرسمي لها عام (1985م) ويعود تاريخها إلى الفترة الرومانية حيث كانت (أم الدروع) تشهد استقرار بعض الحاميات الرومانية في مرتفعاتها، حيث ما تزال آثارهم دليلا على ذلك ونخص بالذكر منطقة (البسكرة) وكذا قرية (أولاد أمغزي) وهذا في حدود منتصف القرن الرابع والقرن الخامس للميلاد أي حوالي عام (400م)⁽²⁾.

أما الفترة الإسلامية فلم نعرف ما حدث بالمنطقة، أما الاحتلال الفرنسي فقد دخلها عام (1848م) وقام بمصادرة أراضي السكان الأصليين وتوزيعها على المعمرين الذين جلبهم المحتل من مختلف أنحاء أوربا (إيطاليا، كورسيكا، مالطا، فرنسا، إسبانيا)⁽³⁾، وقد انتشروا عبر تراب المنطقة بأكملها شرقا وغربا، حيث زرعوها بالكروم والحوامض وشيدوا مساكنهم بالقرب من تلك المزارع، ولا تزال تلك المباني قائمة إلى يومنا هذا، وخلال الثورة التحريرية أقام بها المستعمر معتقلات ومراكز للتعذيب.

والملاحظ أن موقع البلدية إستراتيجي يسمح لها بممارسة مهامها بسهولة، فهي تقع شرق مدينة الشلف وتبعد عنها بمسافة (6 كلم)، يحدها شرقا بلدية وادي الفضة وبلدية أولاد عباس وشمالا بلدية الأبيض مجاجة وجنوبا بلدية سنجاس وغربا بلدية الشلف، ومن أهم أعلامها الشيخ العلامة (بن عبد الله بوعلي).

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 124.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

5-3- بلدية أولاد فارس:

تؤكد الروايات أن اسم (أولاد فارس) مستوحى من شجاعة أحد الفرسان والذي قصد المنطقة قادما إليها من (أولاد قيصر)، ومكث بها إلى أن توفي تاركا بها أولاده وبذلك صارت تنسب إليهم، تأسست سنة (1956م)، وكانت تعرف بالمنطقة المختلطة الشلف. (1).

تقع بلدية أولاد فارس في الجزء الشمالي من ولاية الشلف، تحدها من الشمال بلدية بوزغاية ومن الشمال الشرقي بلديتا بنايرية والزبوجة ومن الشمال الغربي بلدية تاجنة ومن الجنوب بلدية الشطية، أما من الشرق فتحدها بلدية الأبيض مجاجة ومن الغرب كل من بلدية الصبحة والهرانفة.

5-4- بلدية الصُّبحة:

سميت (الصُّبحة) بهذا الاسم نسبة إلى قبيلة (صبيحة) التي ينحدر منها الإمام مالك رضي الله عنه، جاءت من اليمن واستقرت بهذه المنطقة، حيث انبثقت بلدية (الصبحة) عن البلدية الأم (بوقادير) إثر التقسيم الإداري لسنة (1984م) (2) وتقع بلدية (الصبحة) غرب مقر ولاية الشلف على بعد (22 كلم)، مروراً بالطريق الوطني رقم (19)، يحدها شمالاً بلدية الهرانفة وبلدية عين آمران وشرقاً بلديتي أولاد فارس ووادي سلي، وغرباً بلدية واريزان (ولاية غليزان) ومن الجنوب بلدية بوقادير.

من معالمها مقام الولي الصالح (سيدي خليفة الشارف) الذي يوجد على تراب البلدية وتشد إليه الرحال في كل وقت خاصة يوم الجمعة من مختلف ولايات الوطن وحتى المغتربين في أيام عطلهم السنوية يقصدون ضريحه للتبرك و السياحة، حيث يقام له إحتفالان (وعدتان)، إحداهما في شهر أفريل والأخرى في شهر سبتمبر من كل سنة.

وللولي الصالح زاوية (سيدي خليفة الشارف) بالصبحة مركز والتي أنشئت سنة (2001)، على ربوة وقيل أن (الأمير عبد القادر) عسكر بها حوالي شهر من الزمن وشعارها (الأصالة والمعاصرة) فهي تحافظ على العادات والتقاليد وتواكب العصر في التطور

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 124.

² - المرجع نفسه والصفحة.

الحضاري، ولها أتباع ومؤيدون حتى من خارج الولاية إذ يشرف عليها خادم الطلبة (أحمد تواتي) ومن نشاطاتها⁽¹⁾:

- تحفيظ القرآن الكريم للصغار والكبار.
- تقديم دروس في الفقه والتفسير والسيرة للذكور والإناث في مختلف المستويات.
- تدريس كتاب الموطأ للإمام مالك رضي الله عنه.
- تكوين متحف يضم كتباً ومخطوطات السلف الصالح.
- إنشاء مجموعة صوتية متخصصة في المدائح النبوية.
- للبلدية عادات وتقاليد منها على الخصوص إقامة تجمعات ضخمة (الطعم) ب(سيدي خليفة الشارف) من يوم الأربعاء إلى يوم الجمعة مساءً، وبعد أسبوع يأتي طعم (سيدي سالم) بنفس المدة، ثم بعد أسبوع طعم (سيدي خليفة بن يحي) يكرم فيها كل من حضر بالكسكس ورحابة الصدر وهذا مرتين في السنة في شهري أفريل وسبتمبر، وتأخذ لعبة ركوب الخيل (الفنطازية) حقها الأوفر من الحفل زيادة على حلقات رجال الشعر الملحون (المدّاحين) الذين يزيّدون في غبطة من حضر بالمزامير ودق الطبول.

5-5 - بلدية تلعة:

تفيد إحدى الروايات أن أصل تسمية البلدية ينسب لإحدى المعمرين الفرنسيين والذي كان يقيم بها ويدعى (تال)، فقد دعي مرة إلى اجتماع على مستوى المحافظة فأبى تلبية الدعوى فقبل حينها: (تال عصي الحاكم)، وتوارث الناس العبارة فدمجت في بعضها (تال عصي)⁽²⁾ لتصبح فيما بعد الاسم الرسمي للمنطقة.

تقع بلدية (تلعة) في الشمال الغربي لولاية الشلف وتبعد عنها بـ (67 كلم)، يحدها شمالا بلدية سيدي عبد الرحمن، وجنوبا بلدية تاجنة وشرقا بلدية أبو الحسن، أما غربا فبلديتي المرسى والمصدق.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 125.

² - المرجع نفسه، ص 124.

لا يزال سكان بلدية (تلعصة) يحافظون على معظم العادات والتقاليد رغم التطور التكنولوجي والعلمي، ومن جملة هذه العادات طقوس الأعراس والأعياد ودباغة الجلود وغزل الصوف وصناعة الفخار والنسيج وتحضير الملعب لإطعام الزائرين للحفل الذي يقام سنويا ويسمى محليا (طعم سيدي زيان).

5-6- بلدية مصدق:

هي واحدة من بلديات ولاية الشلف المنبثقة عن التقسيم الإداري لسنة (1984) تحمل اسم (مصدق) نسبة إلى الشهيد (بوعيسى جيلالي) المدعو (مصدق)، وهي إحدى الرياض الخضراء في أعالي جبال الظهرة التاريخية⁽¹⁾، تحدها شمالا بلدية تلعصة وجنوبا بلدية الهرانفة، أما شرقا فتحدها بلدية تاجنة وغربا بلديتا المرسى وتاوقريت.

تتربع على مساحة تقدر بـ(86 كلم²) يقطنها حوالي (8000) نسمة ويعتمد أغلبهم على الفلاحة وتربية المواشي، ويسودها مناخ بارد شتاء وحار صيفا نظرا لارتفاعها عن مستوى سطح البحر⁽²⁾، كما تضم البلدية سبعة مداشر نائية هي: أولاد ابراهيم، أولاد أحمد زنايتية، المعاشية، العناترية، العرابشية، رميلة.

ككل بلديات الولاية فالأكل المفضل لدى سكان بلدية مصدق هو (الكسكي) خاصة في المناسبات بالإضافة إلى الحلويات التقليدية المختلفة، أما الألبسة فهي متنوعة تضم معظم الطبوع الجزائرية، كما تتميز البلدية بعادة أصيلة تسمى (التويزة)، وهي عبارة عن تجمع تعاوني لعدة أشخاص يهدفون من خلاله إلى المساعدة في إنجاز الأعمال كالفلاحة وحفر الآبار والبناء وغيرها.

5-7- بلدية وادي الفضة:

أسس البلدية الولي الصالح (سيدي عمر) وهو من سلالة (سيدي الشيخ بوعمامة)، وقد قدم إليها من نواحي ولاية البيض بالغرب الجزائري مكونا أول القبائل التي عمرت المنطقة والتي عرفت (بأولاد بن عربية) في القرن الثامن عشر ميلادي؛ ويرجع أصل تسمية البلدية

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 124.

² - المرجع نفسه والصفحة.

إلى الوادي الذي يعبرها والذي ينبع من أعالي جبال الونشريس مارا بالسد الكبير وسد وادي الفضة والذي يصب في نهر الشلف الكبير⁽¹⁾.

تقع بلدية وادي الفضة إلى الشرق من مدينة الشلف على بعد حوالي (18 كلم) وبالضبط في المنطقة الفاصلة بالتساوي بين الجزائر العاصمة ووهران (الغرب الجزائري)، أي على بعد (200 كلم) عن العاصمتين.

وتقع مدينة وادي الفضة في طرف الأطلس التلي إذ تقع بين سلسلتين جبليتين من الشمال تحدها سلسلة جبال الظهرة ومن الجنوب تحدها سلسلة جبال الونشريس، وتترفع فوق هضبة تأخذ شكل صحن مرتفع قليلا في المركز⁽²⁾؛ وهذا ما جعلها تجمع مساحة شاسعة من الأراضي الخصبة الصالحة للزراعة والكمية المرتفعة من المياه الجوفية وأنواع الأشجار المثمرة.

حدود بلدية وادي الفضة هي كالتالي: الغرب: بلدية أم الدروع، الغرب الشرقي: بلدية حرشون، الجنوب الشرقي: بلدية تيبركانين (ولاية عين الدفلى)، وبلدية الكريمة، الشرق: بلدية العطاف (ولاية عين الدفلى)، الشمال الشرقي: بلدية العبادية (ولاية عين الدفلى)، الشمال الغربي: بلدية أولاد عباس.

نذكر من عادات وتقاليد (وادي الفضة)⁽³⁾ مايلي:

✓ صناعة الفخار: إنتاج الأواني وأغلب وسائل المعيشة من الطين.

✓ صناعة الدوم: إنتاج الكثير من وسائل المعيشة من نبات الدوم.

✓ الخياطة: خياطة الألبسة التقليدية ومنها اللباس النسوي والألبسة الرجالية المسماة

بـ(البرنوس أو القشابية)، والأغطية الصوفية من نوع (الحمل).

✓ الأسواق التقليدية: يقام سوق أسبوعي تقليدي وسط مدينة (وادي الفضة) كل صباح

يوم الاثنين وكل صباح يوم الجمعة، تباع فيه كل أنواع الخضر والفواكه التي تنتجها

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 124.

² - المرجع نفسه، والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص 127.

المنطقة، وكل أنواع الألبسة الحديثة والتقليدية والأواني وغيرها من وسائل الحياة، وتباع فيه حتى أنواع الحيوانات من أغنام ودواجن وغيرها.

✓ **الطبخ التقليدي:** تعرف المنطقة بالكثير من الأطباق التقليدية منها (الكسكسي) أو (المعاش) ويصنع من دقيق القمح، و (طعام البرويل) ويصنع من دقيق الشعير، و (طعام البلوط) ويصنع من دقيق البلوط، والخبز التقليدي كذلك وهو عدة أنواع منه ماهو من دقيق القمح (الفطير، البغريير والطمينة)، ومنه ما هو من دقيق الشعير (الحامضة) .

5-8- بلدية وادي سلي:

اشتق اسم (وادي سلي) من اسم (واد يسر) وسط المدينة وهو ملتقى وديان منحدر من المرتفعات الجنوبية لسلسلة جبال الونشريس التي تغذي مجموعة من الوديان وهي: وادي لاي، وادي لرجام، وادي بوقطفين.

عرفت في عهد الاستعمار الفرنسي باسم (ملاكوف) وقد أنشأ بها المستعمر إدارة محلية لخدمة مصالحه امتدت سلطتها إلى دوار (سيدي العروسي)، وقد عرفت المنطقة على غرار التراب الوطني بشاعة الاستعمار الذي أقام بها مصلحة إدارية (S.A.S)، ومركز للتعذيب حيث قدمت المنطقة بدورها خيرة الرجال والنساء في سبيل تحريرها إلى غاية الاستقلال وفي عام (1963م) إلى غاية (1984م) أدمجت مع بلدية بوقادير⁽¹⁾.

تقع بلدية (وادي سلي) غرب بلدية الشلف وشرق بلدية (بوقادير) مقر الدائرة، ولها حدود مع بلدية (أولاد بن عبد القادر) من الجهة الجنوبية، ويحدها من الجنوب الشرقي بلدية سنجاس ومن الشمال وادي الشلف الذي يفصل بينها وبين بلدية الصبحة من الشمال الغربي وبلدية أولاد فارس من الشمال وبلدية الشطية من الشمال الشرقي.

5-9- بلدية تنس:

تسمى مدينة (تنس) في العهد الفينيقي (Karthennas) وهي كلمة مركبة من جزئين: الجزء الأول (Karth) ويعني المدينة والجزء الثاني (thennas) وهو اسم النهر الذي كان يعبر المدينة حيث أنّ الكلمة بأكملها تعني (نهر المدينة)، وهناك فرضية أخرى ممكنة تقول أن

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 128.

الجزء الثاني من الكلمة (thenna) من أصل بربري يعني (أقام مؤقتاً) ومن هنا فالكلمة بأكملها تعني (مدينة الإقامة المؤقتة)، وتفيد مصادر أخرى أن كلمة (Karthennas) من أصل بوني⁽¹⁾، وهناك رأي آخر يقبل الترجيح وهو أن (كار) تعني مدينة و(تيناس) اسم ابنة القائد الروماني الذي افتك المدينة من الفنقيين⁽²⁾؛ ومهما يكن الأمر فإن المدينة قد حافظت على اسمها الحالي رغم تعاقب الحقب التاريخية عليها.

تقع بلدية (تنس) على الساحل الغربي للجزائر، وهي إحدى بلديات ولاية الشلف تتوسط مدينتي الجزائر ووهران وتحيط بها كل من بلديتي سيدي عبد الرحمن غربا وسيدي عكاشة جنوبا، ومن ناحية الشمال البحر الأبيض المتوسط وبلدية وادي قوسين من الشرق. تمتاز مدينة (تنس) بجمال مناظرها الطبيعية من غابات خضراء وزرقة البحر، وبياض مبانيها وأسطحها القرميدية، وهي بذلك تتماثل مع باقي مدن حوض البحر الأبيض المتوسط ومن أهم معالمها السياحية⁽³⁾ نذكر:

✓ **حي تنس القديمة:** تشتهر مدينة (تنس) بجامعها المعروف بجامع (سيدي معيزة) وهو ثالث أقدم مسجد بالجزائر يعود تاريخ تأسيسه إلى القرن التاسع الميلادي على يد الفاطميين وبأمر من الخليفة (المعز لدين الله الفاطمي).

✓ **ميناء تنس:** تشتهر (تنس) أيضا بمينائها القديم الذي يعود للعهد الفينيقي، والذي أعيد بناؤه من طرف الاستعمار الفرنسي في القرن التاسع عشر مع منارة (برج تنس) المشيدة عام (1865م) الواقعة بـ(سيدي مروان) والمعروفة حاليا بـ(برج الفنار).

سيساعدنا هذا العرض لمختلف نواحي الحياة في ولاية الشلف قديما وحديثا على تأطير الحكاية الخرافية بها، لأنه لا يمكن أن نخرجها عن السياق العام الذي نشأت وتداولت فيه وهذا ما يؤكد أحمد مرسي في قوله: "لا يمكننا الفصل بين المادة الشعبية وسياقها وأصحابها

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 114.

² - خيرة بوعمرة، تاريخ وأساطير ومعالم تاريخية في طريق الزوال والفناء، الحوار اليومي، ع 6 أوت 2009.

www.elhiwaronline.com

³ - ينظر: توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ص 116. ينظر أيضا: خيرة بوعمرة، تاريخ وأساطير ومعالم تاريخية في

طريق الزوال والفناء، الحوار اليومي، ع 6 أوت 2009. www.elhiwaronline.com

والبيئة التي تتناولها، وعلى ذلك فلا بد أن ننتبه إلى أن ما يصلح في النظر إلى الأدب الخاص والفن الخاص من مناهج ونظريات قد لا يصلح بالضرورة لمجال اهتمامنا⁽¹⁾؛ لأن هذا النوع من الحكايات هو وليد البيئة وسليل المراحل التاريخية المتعاقبة على المنطقة ووليد ثقافات الشعوب المختلفة التي استوطنتها واستودعتها خطابها الثقافي والديني والرمزي والذي سنفكك بنيته ونفجر دلالاته عن طريق تطبيق إجراءات المنهج السيميائي، فما طبيعة هذا المنهج؟ وما هي أسسه العلمية والفلسفية؟ وهل للمنهج السيميائي وجود في التراث العربي؟ وما علاقة المنهج السيميائي بالمدارس اللسانية الحديثة؟ وما مدى اقتباسه من إجراءات التحليل البنيوي والشكلي للحكاية؟ وكيف يمكن مقارنة النصوص والخطابات السردية على اختلاف بنياتها سيميائياً؟ هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الإجابة عنها في الباب الأول.

¹ - أحمد مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008، ص 25.



الباب الأول

السيمائية وبنية النص السردي



الفصل الأول

سيمائية النص والخطاب السردى

المبحث الأول

النظرية السيمائية بين التراث والحداثة

1. مفهوم السيمياء في التراث العربى
2. الأصول اللسانية للنظرية السيمائية
3. السيمائية وإشكالية الدلالة
4. غريماس والأصول الشكلانية
5. خصائص المنهج السيميائى

تمهيد:

حقق المنهج السيميائي في السنوات الماضية - ولا يزال - حضورا لا مثيل له في أغلب مجالات المعرفة المختلفة، وأثبتت إجراءات التحليل الخاصة به طواعية ومرونة إلى جانب النتائج المبهرة التي خرج بها النقاد الدارسون للمعنى والدلالة في شتى الميادين من النص والخطاب مروراً بالمرسح والصورة والإشهار ومجال القانون والرياضيات وصولاً إلى سيميائيات بيولوجيا الكوانتم⁽¹⁾ Quantum Biosemiotics التي تدرس الأسس الدينامية لمنطق فيزياء الكوانتم The Dynamic Quantum logic واستعمالات اللغة في الحالات المختلفة لديناميات الدماغ The Brain Dynamics من أجل الوعي والإدراك وإنتاج اللغة، ولابد لعلم يمثل هذا الحضور والتطور والشمولية أن تكون له بداية مؤسسة فلسفياً وعلمياً.

يبدأ تاريخ السيميائية الحقيقي من بداية الميلاد أي قبل ألفي سنة مضت على يد الرواقيين Stoiciene الذين يعتقد أنهم أول من قسم العلامة Signe إلى دال Signifie ومدلول Signifiant وهي أساس السيميائيات الحديثة أي: "أن السيميائيات المعاصرة ارتكزت في فلسفتها وبعدها الفكري على اكتشافات الرواقيين، وأن العلامة هي كل أنواع السيميائيات"⁽²⁾، وهو نفس ما ذهب إليه عالم اللسانيات الشهير فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure).

وعلى هذا الأساس زعم الغربيون أن علم السيميائية وليد العصر الحديث، والحقيقة أنّ أبعد وأقدم نشأة كانت على يد الرواقيين، ليلهم العرب بترائهم النقدي الفريد والثري بالبحث في الدلالة والعلامة في أكثر من مجال فكري.

¹ - محمد عبد الحميد المالكي، مختبر بنغازي للسيميائيات وتحليل الخطاب <https://web.facebook.com/semiotics>

² - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005م، ص 45.

1- مفهوم السيمياء في التراث العربي:

عرف العرب مسميات مختلفة للسيمياء منها: السيماء، علم السيماء علم السيمياء السيميائية، السيميولوجية، علم الإشارات، علم الأدلة، علم العلامات العلاماتية السيميوطيقا... والملاحظ أن تعدد المسميات للمصطلح النقدي أصبح إشكالا يواجه البحث السيميائي، وهو ما أحدث فوضى في ترجمة هذا المصطلح وذلك "بحكم تعبيرها (أي المصطلحات)، عن رغبة فردية تخضع لميول شخصية بدلا من أن تكون نتيجة لفعل معرفي جماعي"⁽¹⁾، وكل هذه المسميات هي ترجمة عن مصطلح Sémiotique في اللغة الفرنسية ومصطلح Simiotic في اللغة الإنجليزية.

أ- في المعاجم العربية:

تستعمل لفظة السيميا في معجم الصحاح لـ(الجوهري ت393هـ)، للدلالة على العلامة⁽²⁾ وهي بهذا المعنى تحمل نفس الثقل الدلالي المشحون في كل من لفظة السومة والسيمة والسيماء في قوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ﴾⁽³⁾، والملاحظ أن هذه المترادفات مشتقة من الفعل سَوَّمَ نحو: سَوَّمَ الفرس تسويما أي جعل عليه سمة.

يُحْمَلُ (الزمخشري ت538هـ)، لفظة السيمياء معاني متعددة حسب مقتضى الحال وهي في أغلبها لا تبتعد عن معنى العلامة في قوله: "فلان محكم مسوم: محلى لا تنثى له يد في أمر، وفيه سيما الصلاح وسيماءه، قال القطامي:

أَبِي عَنْهُ وَرِثْتُ سِوَامَ مَجْدٍ وَكُلُّ أَبِي سَيُورِثُ مَا يَسِمُ"⁽⁴⁾

¹ - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص - عربي - إنجليزي - فرنسي، دار الحكمة، الجزائر فيفري 2000م، ص11.

² - الجوهري (اسماعيل بن حماد)، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور العطار، ج1، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1987، مادة (سوم)، ص631.

³ - سورة الفتح، الآية29.

⁴ - الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، م1، ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، (مادة سوم)، ص485.

لقد كان (لابن منظور ت711هـ)، في لسان العرب⁽¹⁾ باع طويل في الحديث عن السيمياء، وكل مشتقات الجذر اللغوي (سوم) ومختلف ما طرأ عليه من تغيير من الناحية الصرفية والمفهومية، ناهيك عن الشواهد التي ساقها لنا في مقام الحجاج ودفع المضنة وارتأينا أن نقف عند أهم ما ورد في المعنى المعجمي في لسان العرب ومن ذلك قوله: "والسمة والسيمة والسيما: العلامة؛ وسوم الفرس جعل عليه السيمة، وقوله تعالى: ﴿لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِنْ طِينٍ﴾ (33) مُسَوِّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ⁽²⁾، والسومة بالضم: العلامة تجعل على الشاة وفي الحرب أيضا... وقيل الخيل المسومة هي التي عليها السيماء والسومة، وهي العلامة، وقال الأعرابي: السيم العلامات على صوف الغنم... وقال وفيه لغة أخرى: السيماء بالمد، قال الزجاج:

غُلَامٌ رَمَاهُ اللَّهُ بِالْحُسْنِ يَافِعًا لَهُ سِيمَاءٌ لَا تُشَقُّ عَلَى الْبَصَرِ
كَأَنَّ الثُّرَيَّا غُلَّقَتْ فَوْقَ نَحْرِهِ وَفِي جِيدِهِ الشِّعْرَى وَفِي وَجْهِهِ الْقَمَرُ

قال حاكاه أبو رياش عن أبي زيد الأصمعي: السيماء والسيما ممدودة، قال:

وَلَهُمْ سِيمَا إِذَا تُبْصِرُهُمْ بَيَّنتَ رِيَّةَ مَنْ كَانَ سَالًّا⁽³⁾

يشير (بطرس البستاني 1819م/1883م)، في موضع آخر من محيط المحيط أنّ لفظة سيمياء عبرانية معربة، وهي مركبة من (شم)، أي اسم و(يه) أي الله، فيكون الناتج منها: اسم الله⁽⁴⁾، إلا أننا بعد بحث جاد توصلنا إلى أن لفظة (شميه) العبرانية -كما زعم

¹ - اعتمدت على معجم لسان العرب لابن منظور لأنه "أعظم كتاب ألف في مفردات اللغة العربية، فقد جمع في كتابه هذا؛ الصحاح للجوهري وحاشيته لابن بري، والتهذيب للأزهري، والمحكم لابن سيدة، والجمهرة لابن دريد، والنهاية لابن الأثير، وغير ذلك، فهو يغني عن سائر كتب اللغة... وبالجملته هو كتاب لغة ونحو وصرف وفقه وأدب وشرح للحديث الشريف وتفسير للقرآن". مقدمة الطبعة الأولى، انظر: ابن منظور (محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل)، لسان العرب، م1، ط2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003، ص18.

² - سورة الذاريات، الآية 33 و34.

³ - ابن منظور، لسان العرب، م7، ط2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003، مادة (سوم).

⁴ - بطرس البستاني، محيط المحيط، دط، مؤسسة جواد للطباعة، لبنان، 1977، ص443.

بطرس البستاني - لها ما يقابلها في اللغة العربية في مخارج الحروف، وهي لفظة شيم أو الشيمة؛ "والشيمة" الخلق والطبيعة... ومنه الشامة (وهي) علامة مخالفة لسائر اللون، والجمع شامات وشام... الجوهري: الشام جمع شامة وهي الخال⁽¹⁾ التي تسم المرأة الحسنة.

وإذا أرجعنا أصل السيمياء إلى الشيمة فقد نقع على نفس المعنى وهو العلامة ومن جهة أخرى يرى (ابن شميل ت203هـ)، أن: "الوسوم والوشوم العلامات، الوشم ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشوه بالنور، وهو دخان الشحم، والجمع وشوم ووشام"⁽²⁾ وسواء أكانت سمة أم شيمة أم وشما، فإن السيمياء تحمل في معناها ذلك الزخم الهائل من العلامات في كل مجالات الحياة والفكر عند العرب قديما.

ب- السيمياء والعلامة في التراث العربي:

مارس العرب في العصر الجاهلي وما بعده المعرفة السيميائية في أبسط ميادين الحياة، فترجمت في سلوكياتهم الفطرية والعفوية على شكل علامات وسمات كانت قائمة في كيانها النفسي والثقافي والحضاري بشكل عام، "إذ أنها تشكل خطابا انعكاسيا باعتبار طبيعتها الخطية في تحقيق عملية الإبلاغ والتوصيل"⁽³⁾ وسنسوق فيما يلي جملة مما أثر عنهم من وقائع وقصص، وكذا الأبيات الشعرية التي تدل دليلا قاطعا على معرفة العرب للدال والمدلول من خلال لفظتي السمة والعلامة.

ب.1- السمة والعلامة في صفات الإبل:

اهتم العرب بتربية الإبل فكانت مصدر رزقهم ومطيتهم في حلهم وترحالهم؛ لذلك جعلوا لها مسميات حسب أحوالها وأعمارها وأحجامها، وإن الواحد منهم ليفرق بين إبله وإبل غيره بسمة أو علامة طبيعية أو مصنوعة في جسدها مثل الكي بالنار بعد أن تواضعوا على ألفاظ دالة دلالة لغوية على نوع السمة أو العلامة، والدلالة في نظر أهل

¹ - مصدر سيق ذكره، م15، مادة (وشم).

² - المصدر نفسه مادة (وشم).

³ - أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص42.

المنطق من العرب هي: "نسبة بين اللفظ والمعنى وبالتالي فهي نسبة بين الدال والمدلول... أما المناطق العربية فيميزون ثلاثة أنواع من النسب، طبيعية وعقلية ووضعية..."⁽¹⁾، وفيما يلي جدول يضم مجموعة من السمات الخاصة بالإبل والتي قمنا بجمعها من معجم العرب لابن منظور مرفوقة بالشرح وتحديد طبيعتها وأداتها.

الجدول:

السمة والعلامة	مدلولها	نوعها	أداتها
الشَّعَاب ⁽²⁾	سمة في فخذ الإبل في طولها خطان يلاقي بين طرفيهما الأعلىين والأسفلان متفرقان من ذلك قول الشاعر: نَارٌ عَلَيْهِمَا سَمَةٌ الْغَوَاضِرِ الْحَلَقَتَانِ وَالشَّعَابُ الْفَاجِرِ والشَّعَاب: سمة لبني منقر كهيئة المحجن وصورته وإبل مشعبة موسوم بها	مصطنعة	الكي بالنار
العلاب ⁽³⁾	سمة في طول العنق	طبيعية	/
الفرتاج ⁽⁴⁾	من سمات الإبل حكاه أبو عبيد ولم يحل هذه السمة	طبيعية	/
المكشوح ⁽⁵⁾	وسم بالكشاح في أسفل الضلوع والكشاح سمة في موضع الكشح والكشح عند الجوهري داء يصيب الإنسان في كشحه فيكوى	مصطنعة	الكي بالنار
الأثر ⁽⁶⁾	سمة في باطن خف البعير يقتفى بها أثره	طبيعية	/

¹ - عادل فاخوري، حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، م 24، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996، ص 180.

² - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 8، مادة (شعب).

³ - المصدر نفسه، م 10، مادة (علب).

⁴ - المصدر نفسه، م 11، مادة (فرج).

⁵ - المصدر نفسه، م 13، مادة (كشح).

⁶ - المصدر نفسه، م 1، مادة (أثر).

الصّعيرية ⁽¹⁾	سمة في عنق الناقة ولا تكون إلا للإناث (النوق)	طبيعية	/
ذو حلق ⁽²⁾	أي إبلا ميسمها الحلق وهي الإبل المحلقة	طبيعية	/
العاذور ⁽³⁾	والعذرة: العلامة يقال عذر عين بعيرك أي سمه بغير سمة بعيري لتتعارف إبلنا	مصطنعة	يخط في الميسم خطأ
العذرة ⁽⁴⁾	العلامة وهي الناصية وقيل خصلة من الشعر أو عرف الفرس وناصيته	طبيعية	/
المشط ⁽⁵⁾	سمة من سمات البعير على صورة المشط	طبيعية	/
اللحاذ ⁽⁶⁾	سمة تحت العين والتلحيز اسم للسمّة	طبيعية	/
الدّماع ⁽⁷⁾	سمة من سمات الإبل في مجرى الدّمع والدّمع سمة في مدمع العين	طبيعية	/
النّار ⁽⁸⁾	نزّت البعير: جعلت عليها نارا وكل وسم بمكوى فهو نار وما كان بغير النّار فهو حرق وقرع وقرم وحز وزنم	مصطنعة	الكي بالنّار
قيد الفرس ⁽⁹⁾	سمة تكون في عنق البعير على صورة القيد وفي الحديث أنّه أمر أوس بن عبد الله الأسلمي أن يسم إبله في أعناقها قيد الفرس وهي سمة معروفة.	مصطنعة	قيد

والملاحظ أن العرب اصطلحت على مسميات معينة للإبل وفق السمة المشهورة بها أو الظاهرة عليها سواء أكانت طبيعية أم مصطنعة أي التي تكون أثرا للكي بالنار

¹ - مصدر سبق ذكره، م8، مادة (صعر).

² - المصدر نفسه، م4، مادة (حلق).

³ - المصدر نفسه، م10، مادة (عذر).

⁴ - المصدر نفسه، م10، مادة (عذر).

⁵ - المصدر نفسه، م14، مادة (مشط).

⁶ - المصدر نفسه، م13، مادة (لحظ).

⁷ - المصدر نفسه، م05، مادة (دمع).

⁸ - المصدر نفسه، م14، مادة (نار).

⁹ - المصدر نفسه، م12، مادة (قيد).

في أغلب الأحيان، وإذا أطلق أي مسمى على غير مسماه قد ينفر منه العربي لفساد المعنى في ذهنه ولانحراف دلالة اللفظ عن موضعه، "ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم وارتسم في النفس معنى فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أوردته على النفس التفتت إلى معناه"⁽¹⁾، ويدخل في نفس السياق قول (المسبب بن علس)⁽²⁾:

وَقَدْ أَتَّاسَى الْهَمَّ عِنْدَ اخْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّعِيرِيَّةُ مُكْرَمٌ.

وفي هذا البيت يسمي الشاعر البعير بالصَّعِيرِيَّة، ولما سمع (طرفة بن العبد) هذا البيت منه قال له: "استنوق الجمل! أي أنك كنت في صفة الجمل، فلما قلت الصعيرية عدت إلى ما توصف به النوق"⁽³⁾، وقد ساعد هذا الاصطلاح والتواضع على المسميات العرب كثيرا في عملية الرعي وورود الإبل الماء، خاصة تلك التي لا تتسم بسمة طبيعية أو أنها متشابهة في سمة من السمات المذكورة سالفًا، من هنا يعمد العربي إلى الوسم المؤلم عن طريق النار وأداته في ذلك تسمى الميسم؛ وهي المكواة التي يوسم بها الدواب ويظهر ذلك في قول (جرير ت653هـ)⁽⁴⁾ في شعر النقائض:

أَعْدَدْتُ لِلشُّعْرَاءِ سُمًّا نَاقِعًا فَسَقَيْتُ أَخْرَهُمْ بِكَأْسِ الْأَوَّلِ
لَمَّا وَضَعْتُ عَلَى الْفَرْزْدَقِ مَيْسَمِي وَجَدَا الْبَعِيثُ جَدَعْتُ أَنْفَ الْأَخْطَلِ

إذن فالميسم اسم الآلة التي يوسم بها ويطلق أيضا على أثر السمة المصطنعة على الجسم في قول الشاعر⁽⁵⁾:

وَلَوْ غَيَّرَ أَخْوَالي أَرَادُوا نَقِيصَتِي جَعَلْتُ لَهُمْ فَوْقَ الْعَرَانِينِ مَيْسَمًا

¹ - ابن سينا (أبو علي حسين بن عبد الله بن حسن بن علي)، العبارة (من كتاب الشفاء) تح: محمود الخضيرى، دط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1390هـ/1970م، ص4.

² - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م8، مادة (صعر).

³ - المصدر نفسه، م8، مادة (صعر).

⁴ - التميمي (محمد بن المثني التميمي البصري أبو عبيدة)، ديوان النقائض (نقائض جرير والفرزدق)، تح: خليل عمران المنصور، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1419هـ/1989م، ص156.

⁵ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م15، مادة (سوم).

وقد وردت لفظة (وسم) في الحديث الشريف بمعنى "أنه كان يسم إبل الصدقة أي يعلم عليها بالكي"⁽¹⁾، حتى يفرقها عن غيرها إذ تقول العرب: ما نار هذه الناقة أي ما سمتها، وقال (الراجز 145هـ)⁽²⁾:

حَتَّى سَقَوْا أَبَالَهْمُ بِالنَّارِ وَالنَّارُ تُشْفِي مَنْ الْأُورِ

أي أن ورود الإبل يكون حسب الأولوية التي تحددها السمة المصطنعة عليها بالكي، وذلك بالنظر إلى سمة صاحب البعير، فإن كان من أسياد القوم قدموا بعيه على غيره وخلوا الماء له، قال (الراجز) يصف إبلا سمتها مختلفة:

نَحَارُ كُلَّ إِبِلٍ نَحَارَهَا وَنَارُ إِبِلٍ الْعَالَمِينَ نَارَهَا⁽³⁾

أي اختلفت سماتها لأن أربابها من قبائل شتى، وفي حديث (صعصعة بن ناجية) جد الفرزدق قوله: "وما نارهما: أي ما سمتهما التي وسمتا بها، يعني ناقتيه الضالتين"⁽⁴⁾.

إن السمة هي العلامة الفاصلة بين المتشابهات من الإبل، وقد خرجت من هذه الدلالة إلى غيرها حسب مجالات استعمالها، فلو أردنا مثلاً أن نعرف معنى لفظة (مخضرم) بكسر الراء لوجدناها تتعلق بخضرمة الإبل، أي قطع إحدى الأذنين وهي سمة الجاهلية، ولما جاء الإسلام أمر النبي صلى الله عليه وسلم أن يخضرموا من غير الموضع الذي يخضرم منه أهل الجاهلية، وقال (إبراهيم الحربي): "... وخضرمة أهل الإسلام بائمة من خضرمة أهل الجاهلية"⁽⁵⁾، ويقال أن قوماً من بني تميم بيتوا ليلاً، وسيقت أنعامهم فادعوا أنهم خضرموها خضرمة الإسلام، وأنهم مسلمون فردوا أموالهم

¹ - مصدر سيق ذكره، م15، مادة (سوم).

² - المصدر نفسه، م14، مادة (نار). تجدر الإشارة إلى أن: (أبو نخيلة الراجز) هو شاعر مخضرم شهد العصر الأموي والعصر العباسي الأول، عُرف عنه استعماله المكثف للغريب من الألفاظ؛ لذلك انتشرت أبياته بين اللغويين.

ينظر: الموقع <https://ar.wikipedia.org/wiki>

³ - المصدر نفسه، م14، مادة (نار).

⁴ - المصدر نفسه، م14، مادة (نار).

⁵ - المصدر نفسه، م5، مادة (خضر).

عليهم فليل المعنى ككل من أدرك الجاهلية والإسلام على أنه مخضرم⁽¹⁾، ومن هنا أخذت العلامة والسمة تتسع في مدلولاتها لتشمل ميادين أخرى بعيدا عن تربية الإبل.

ب.2- السمة والعلامة بين الحرب والجذب والخصب:

تواضع العرب قديما على علامة الحرب والأخذ بالثأر وكذا الجذب والخصب، فما تعلق بالحرب فقولهم (الشعار) ومنه شعار العساكر بأن "يسموا لهم علامة ينصبونها ليعرف الرجل بها رفعته ومرتبته"⁽²⁾، وكان شعار الرسول صلى الله عليه وسلم في الغزو قوله: "يا منصور أمت أمت..."⁽³⁾، ويدل هذا الشعار على التفاؤل بالنصر بعد رد العدو وإيلامه بالموت ومن ذلك الإشعار وهو الإعلام⁽⁴⁾، والشعار العلامة.

كما تدل (العقيقة) على علامة الاعتذار ودفع الدية أو الأخذ بالثأر وآلتها سهم الاعتذار⁽⁵⁾؛ وأصل السهم يعود إلى قضية قتل أحدهم لرجل من قبيلة أخرى، فيطالب أهل أهل المقتول بدم القاتل وتجتمع جماعة من الرؤساء والأولياء فيعرضون عليهم الدية ويعتذرون ويسألونهم العفو عن الدم، "فإن كان وليه قويا حميا أبى أخذ الدية، وإن كان ضعيفا شاور أهل قبيلته، فيقول لهم: إن بيننا وبين خالقنا علامة للأمر والنهي، فيقول الجمع وما علامتكم؟ فيرد أهل المقتول ويقولون: نأخذ سهمًا فنركبه على قوس ثم نرمي به نحو السماء، فإن رجع إلينا ملطخا بالدم فذلك علامة رفض الدية والمطالبة بالثأر، وإن رجع نقيًا كما صعد فذلك علامة تأمرنا بأخذ الدية وقبول الصلح، قالت الأعراب: "فما رجع هذا السهم قط إلا نقيًا"⁽⁶⁾، وقال شاعر من أهل القنيل وكان غائبًا عن هذا الصلح:

عَفُوا بِسَهْمِهِمْ ثُمَّ قَالُوا صَالِحُوا يَا لَيْتَنِي فِي الْقَوْمِ إِذَا مَسَحُوا اللَّحَى⁽⁷⁾

¹ - مصدر سبق ذكره، م5، مادة (خضر).

² - المصدر نفسه، م8، مادة (شعر).

³ - المصدر نفسه، م8، مادة (شعر).

⁴ - المصدر نفسه، م8، مادة (شعر).

⁵ - المصدر نفسه، م10، مادة (عقق).

⁶ - المصدر نفسه، م10، مادة (عقق).

⁷ - المصدر نفسه م10، مادة (عقق).

ويعتبر مسح اللحي إلى جانب العقيقة (السهم النقي) علامة الصلح وقبول الدية ورفع الثأر.

ومن علامات الصلح في الجاهلية قول أحدهم لصاحبه: "أنعم صباحا وأبيت اللعن أو قولهم السلام عليكم"، وهي علامة المسالمة وتوقف الحرب وبقي الأمر كذلك حتى أمر الرسول صلى الله عليه وسلم بإفشاء السلام بين المسلمين بصيغتيه المشهورتين.

وتتجسد علاقة العربي في الجاهلية بخالقه في علامة قبول القران، "وكان الرجل إذا قرب قربانا سجد لله فتنزل النار فتأكل قربانه، وذلك علامة قبول القران"⁽¹⁾، ولعل المقصود بالنار هنا ذلك اللون الوردى للسماء عند غروب الشمس أو عند شروقها، وتقول العرب عشية وردة إذا احمر أفقها وهي علامة الجذب عندهم، وجعلوا طلوع الشمس علامة كقول الشاعر⁽²⁾:

إِذَا طَلَعَتْ شَمْسُ النَّهَارِ فَإِنَّهَا
أَمَارَةٌ تَسْلِيْمِي عَلَيْكَ فَسَلِّمِي

وقولنا هي أمارة ما بيني وبينك أي علامة.

ومن جهة أخرى يقرن العربي الخصب بالوسمي وهو مطر أول الربيع، ويكون غالبا بعد فصل الخريف وسمي كذلك لأنه "يسم الأرض بالنبات فيصير فيها أثرا في أول السنة"⁽³⁾، وقولهم أرض موسومة أي "أصابها الوسمي الذي يأتي بعد الخريف في البرد ثم ثم يتبعه الولي في صميم الشتاء، ثم يتبعه الربيع ثم الصيفي ثم الحميم"⁽⁴⁾، ومن ذلك قولهم توسم الرجل إذا طلب كلاً الوسمي كقول الشاعر⁽⁵⁾:

وَأَصْبَحْنَ كَالدُّومِ النَّوَاعِمِ عُدُوَّةً
عَلَى وُجْهَةٍ مِنْ ظَاغِنٍ مُتَوَسِّمٍ.

¹ - مصدر سبق ذكره، م 12، مادة (قرب).

² - المصدر نفسه، م 4، مادة (أمر).

³ - المصدر نفسه، م 15، مادة (وسم).

⁴ - المصدر نفسه، م 15، مادة (وسم).

⁵ - المصدر نفسه، م 15، مادة (وسم).

لقد أطلت علينا السمة والعلامة في كل نواحي الحياة، وشتى مجالات التواضع على اللغة والألفاظ والدلالات حتى عصر صدر الإسلام حيث كان للقرآن الكريم العناية الفائقة بموضوع السمة والعلامة والدلالة.

ب.3- السمة والعلامة في القرآن والحديث:

وردت لفظة السمة في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى: ﴿تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُتَفَقَّهُوا مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللَّهَ بِهِ عَلِيمٌ﴾⁽¹⁾، وجاء في تفسير هذه الآية على لسان (ابن كثير ت774هـ): "تعرفهم بسيماهم" أي بما يظهر لذي الألباب من صفاتهم، كما قال الله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ﴾ وقال: ﴿وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ﴾ والحديث الذي في السنن اتقوا فِرَاسَةَ الْمُؤْمِنِ فَإِنَّهُ يَنْظُرُ بِنُورِ اللَّهِ ثُمَّ قَرَأَ: ﴿إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّمُتَوَسِّمِينَ﴾⁽²⁾، ومعرفة السمة هنا يتوقف على الفراسة أو الحدس ومعرفة المعنى من خلال الأثر الموجود، "يقال توسمت في فلان خيرا أي رأيت فيه أثرا منه، وتوسمت فيه الخير أي تفرست مأخذه من الوسم أي عرفت فيه سمته وعلامته"⁽³⁾.

أما قوله تعالى: ﴿وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ﴾⁽⁴⁾، وجاء في تفسير (ابن كثير) لهذه الآية الكريمة قوله: هم رجال من الملائكة يعرفون أهل الجنة وأهل النار... قال علي بن أبي طلحة عن ابن عباس قال: يعرفون أهل الجنة ببياض الوجوه وأهل النار بسواد الوجوه"⁽⁵⁾، ويكون سواد الوجوه من أثر الحرق بالنار ومن ذلك قوله تعالى: ﴿لَنَسْفَعُنَّ بِالنَّاصِيَةِ﴾ أي لنسمنها سوادا يوم القيامة"⁽⁶⁾.

¹ - سورة البقرة، الآية 273.

² - ابن كثير (أبي الفداء إسماعيل بن عمر)، تفسير القرآن العظيم، ج1، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر 1990م، ص348.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م15، (مادة وسم)، ص214.

⁴ - سورة الأعراف، الآية 46.

⁵ - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص108.

⁶ - المصدر نفسه، ص109.

وجاء في لسان العرب "من قال لنسفعن: لنسودن وجهه، فمعناه لنسمن موضع الناصية بالسواد، واكتفى بها من سائر الوجه؛ لأنه مقدم الوجه كقول الشاعر:

وَكُنْتُ إِذَا نَفَسَ الْغَوِيُّ نَزْتُ بِهِ سَفَعْتُ عَلَى الْعَرَانِينَ مِنْهُ بِمَيْسَمٍ⁽¹⁾

ويدل هذا على أن تغير ألوان العباد إما يكون بتعرضهم للنار مباشرة أو بسبب رؤيتهم هول العذاب، ونرى أن هذا هو المعنى الأقرب مما أوردناه في الصفة الخاصة بالإبل.

وجاء في تفسير (ابن كثير) للآية الكريمة: ﴿سَيَمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾⁽²⁾ قوله: "قال علي بن أبي طلحة عن ابن عباس رضي الله عنهما: سيماهم في وجوههم يعني السمت الحسن... وعن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "إنَّ الهدى الصالح والسمت الصالح والاقتصاد جزء من خمسة وعشرين جزءاً من النبوة"، رواه أبو داود... فالصحابا رضي الله عنهم خلصت نياتهم وحسنت أعمالهم، فكل من نظر إليهم أعجبه في سمتهم وهديهم..."⁽³⁾ وفي مقابل ذلك قال الله تعالى: ﴿يُعَرِّفُ الْمُجْرِمُونَ بِسَيَمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأُقْدَامِ﴾⁽⁴⁾، وجاء في تفسير (ابن كثير) عن سمات المجرمين قوله: "أي بعلامات تظهر عليهم... (وهي) اسوداد الوجهة وزرقة العيون... كما يعرف المؤمنون بالغرة والتحجيل من آثار الوضوء..."⁽⁵⁾.

أما قوله تعالى: ﴿سَنَسِمْهُ عَلَى الْخُرْطُومِ﴾⁽⁶⁾، فقد جاء في تفسيرها قول (ابن كثير) "سنين أمره بيانا واضحا حتى يعرفوه، ولا يخفى عليهم كما لا تخفى عليهم السمة

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م7، مادة (سفع).

² - سورة الفتح: الآية 29.

³ - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج6، ص215.

⁴ - سورة الرحمن، الآية 41.

⁵ - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج6، ص29.

⁶ - سورة القلم، الآية 16.

على الخراطيم... وفي رواية... سنسمه سيما على أنفه... يقاتل يوم بدر فيخطم بالسيف (على أنفه) في القتال...⁽¹⁾.

هذه هي أهم المواضع التي وردت فيها لفظة سيما أو سيمياء في القرآن الكريم، أما مواضع ورودها في الحديث الشريف فتطول، وعلينا أن نذكر أهمها ومن ذلك ما ذكر في كتاب الفتن وأشرط الساعة: "عن حذيفة بن أسيد الغفاري قال: اطلع النبي صلى الله عليه وسلم علينا ونحن نتذاكر فقال: ما تذكرون؟ قالوا: نذكر الساعة، قال: إنها لن تقوم حتى ترون قبلها عشر آيات، فذكر الدخان والدجال والدابة وطلوع الشمس من مغربها ونزول عيسى ويأجوج ومأجوج... وآخر ذلك نار تخرج من اليمن تطرد الناس إلى محشرهم"⁽²⁾.

وتتفق رواية الحديث مع رواية أخرى ذكرها (ابن منظور) في لسان العرب: "يقول حذيفة بن أسيد: تخرج الدابة فيقولون قد رأيناها، ثم تتوارى حتى تعاقب ناس في ذلك الزمان، ثم تخرج الثانية في أعظم مسجد من مساجدكم... ومعها عصا موسى وخاتم سليمان، فتجلي وجه المؤمن (وفي رواية فتجلو) وتخطم الكافر بالخاتم أي تسمه بها وتسمى تلك السمة الخطام"⁽³⁾، فالسمة أو العلامة في سياق هذا الحديث مزدوجة منها ما يخص المؤمن ومنها ما يخص الكافر.

وفي نفس السياق نجد أشرط الساعة أي علاماتها، "والاشتراط العلامة التي يجعلها الناس بينهم... ومنه سمي الشرط لأنهم جعلوا لأنفسهم علامة يعرفون بها"⁽⁴⁾، ومن ذلك لفظة الشرطة، وهي في السلطان: "من العلامة والإعداد، ورجل شرطي منسوب

¹ - ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج6، ص29.

² - النووي(أبو زكريا يحيى بن شرف الخزامي النووي الشافعي)، صحيح مسلم بشرح النووي، ج9، دط، مكتبة الإيمان المنصورة، مصر، دت، ص199. ينظر أيضا: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، <https://www.pdf-books.org/book/1259/%D9%>، ص244.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة (خطم).

⁴ - المصدر نفسه، م8، مادة (شرط).

إلى الشرطة... وسموا بذلك لأنهم أعدوا لذلك وأعلموا أنفسهم بعلامات⁽¹⁾، ومن تلك العلامات أنهم أول كتيبة تخرج للحرب وتتهيا للموت، "وأشراط الشيء أوله"⁽²⁾، وقد كان النبي صلى الله عليه وسلم يسم إبل الصدقة إذا "علّم عليها بالكي"⁽³⁾، وكان يأمر بذلك في حديثه ومرة رأى أبا العباس يسم إبلا في وجوها فقال له رسول الله عليه وسلم: "أكرموا الوجوه فوسمها في جواعرها"⁽⁴⁾، والجواعر حرفا الوركين المشرفان على الفخذين و"قيل هما مضرب الفرس بذنبه على فخذه وفي حديث العباس أنه وسم الجاعرتين"⁽⁵⁾، فقد ذكر الوسم وتكررت لفظة السمة والعلامة على لسان النبي صلى الله عليه وسلم في مواضع كثيرة نكتفي منها بما ذكر سالفًا.

لقد كان لحضور السمة والعلامة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف أثر في علوم العرب فيما بعد؛ لذا نجد علماء العرب في مجالات مختلفة قد اهتموا بالسيميائية والعلامة بشكل مؤسس له.

ج- السمة والعلامة في التراث النقدي العربي:

اطلع الفلاسفة العرب ك(الفارابي) و(ابن سينا) على أفكار الرواقيين والمشائين فيما ترجم لهم من كتب الفلسفة والمنطق في الفكر اليوناني، ثم طوّروها في ظل علوم العرب والمسلمين الجديدة في العصر العباسي، "وإذا كان هذا العلم قد ظهر في كتب المنطق من حيث أنه من المقدمات العامة فإن تطوره يدين مع ذلك للتداول بين المنطق والعلوم المناظرة وأصول الفقه والتفسير والنقد الأدبي والبيان"⁽⁶⁾ فقد كان القرآن الكريم يدعو إلى تدبر العلامات والآيات في الكون لقوله تعالى: ﴿وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾⁽⁷⁾.

¹ - مصدر سبق ذكره ، م15، مادة (وسم).

² - المصدر نفسه ، م8، مادة (شرط).

³ - المصدر نفسه، م15، مادة (وسم).

⁴ - الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: خليل مأمون شيحا، ط3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص588.

⁵ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م15، مادة (وسم).

⁶ - ينظر: قدور عبد الله ثان، سيميائية الصورة، ص54.

⁷ - سورة النحل، الآية16.

لقد عرفت العلامة عند الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني المتوفى سنة 816هـ) على أنها: "دلالة (والتي) هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به شيء آخر"⁽¹⁾، أما الجاحظ فيربط العلامة باللغة؛ لأنها توضح الدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق اللغوية بالإضافة إلى الإشارة باليد وبالرأس والعين والحاجب والمنكب والثوب والسيف"⁽²⁾ وغير ذلك مما تواضع عليه الناس.

أمّا (ابن سينا) فينظر إلى العلامة من حيث هي شيء محسوس يدل على شيء مجرد غائب فيقول: "إنّ الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية... فترسم ارتساما ثابتا وإن غابت عن الحس... ومعنى دلالة اللفظ (هو) أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أوردته الحس على النفس التفتت إلى معناه"⁽³⁾ كما أسلفنا الذكر في غير هذا هذا الموضع.

لم يوظف (الجرجاني) و(الجاحظ) مصطلح السيمياء، لكن (ابن سينا) عرف هذا المصطلح، وما يدعو للإثارة أكثر وجود فصل بعنوان علم السيميا في مخطوطة "كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم" والتي تنسب لـ(ابن سينا) حيث يقول فيها: "علم السيميا علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي في جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع فمنه ما هو مرتب على خواص الأدوية المعدنية والحيوانية والنباتية، وتعفين بعضها مع بعض ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيميا بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة والثالث هو الشعوذة"⁽⁴⁾، أو هو كل ما يتعلق بأعمال السحر.

¹ - الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني المتوفى سنة 816هـ)، التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، د ط دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2011م، ص116.

² - ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص57.

³ - ينظر: ابن سينا، العبارة، ص4.

⁴ - رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار اللوز نموذجا)، رسالة دكتوراه دولة، إشراف: واسيني لعرج وعبد الله بن حلي، جامعة تلمسان، 1994م-1995م، ص38.

لقد ورد الفرع الثالث في معجم محيط المحيط لكون السيمياء وعلم السيمياء فيه تدل على العمل غير الحقيقي من السحر⁽¹⁾، ومعنى السحر هنا هو "صرف الشيء عن حقيقته أو صورته إلى شيء مخالف للحقيقة أو هو الخيال المحض، ويطلق على ذلك في كثير من الأحيان اسم التخيل وهو فن السيطرة على الكائنات الخارقة أو السيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة"⁽²⁾ لا يعرفها ولا يتقن استخدامها إلا السحرة.

ولعلّ ميدان السحر والشعوذة قد استهوى القدماء فضلا عن العرب؛ لأنّ مصطلح السيمياء يستعمل لأبواب بعينها من السحر عند اليونان، وهو مشتق من اللفظ اليوناني (on pectia) ويدل على العلامة أو حروف الهجاء⁽³⁾، وبناء على ما ورد في دائرة المعارف الإسلامية يبدو أن علم السيمياء قد ابتدعه في عهد (موسى عليه السلام) - رجل يدعى (أنونيوس)، وربما اختلقت شخصيته من أجل تحديد مرجعية السحر (السيمياء) الذي تفشى في عهد (موسى عليه السلام).

وغير بعيد عن هذا الموضوع نجد (ابن منظور) قد أورد في معجمه قصة على لسان (ابن عباس) يحاول من خلالها توضيح معنى "الخط" فقال: "الخط الذي يخطه الحازي وهو علم قديم تركه الناس قال: يأتي صاحب الحاجة إلى الحازي فيعطيه حلوانا فيقول له: اقعد حتى أخط لك، وبين يدي الحازي غلام له معه ميل له، ثم يأتي إلى أرض رخوة فيخط الأستاذ خطوطا كثيرة بالعجلة لئلا يلحقها العد، ثم يرجع فيمحو منها على مهل خطين خطين، فإن بقي من الخطوط خطان فهما علامة قضاء الحاجة والنجح قال: والحازي يمحو وعلامه يقول للتفاؤل: ابني عيان أسرى البيان، قال ابن عباس: فإذا محا الحازي الخطوط فبقي منها خط واحد فهي علامة الخيبة في قضاء الحاجة"⁽⁴⁾ والملاحظ أن العدد الزوجي في الخطوط هو علامة التفاؤل والمسرة أما الخط الفردي فهو

¹ - ينظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، ص 443.

² - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، <https://www.pdf-books.org/book/1259/%D9%>، ص 293.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار اللوز نموذجا)، ص 40.

⁴ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 5، مادة (خطط). ينظر أيضا: ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمد) المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج 1، ط 1، دار يعرب، دمشق، 2004، ص 226.

علامة التشاؤم والخيبة في قضاء الحاجة، فقد "كانت العرب تسمي ذلك الخط الذي يبقى من خطوط الحازي الأسحم وكان عندهم علامة شؤم"⁽¹⁾، فالخط المتبقي هو العلامة.

وفي نفس السياق يقول (الحري): "الخط هو أن يخط ثلاثة خطوط ثم يضرب عليهم بشعير أو نوى ويقول: يكون كذا وكذا، وهو ضرب من الكهانة"⁽²⁾، ومن جهته يتعمق (ابن الأثير) في تفسير هذا العلم بقوله: "الخط المشار إليه علم معروف وللناس فيه تصانيف كثيرة، وهو معمول به إلى الآن، ولهم فيه أوضاع واصطلاح أسام ويستخرجون به الضمير وغيره وكثيرا ما يصيبون فيه"⁽³⁾، فالخط كما أسلفنا الذكر نوع من الكهانة والشعوذة والسحر المنتشر بين عامة الناس والقائم في الأساس على علامات سيميائية خاصة.

ولقد أبرز (ابن خلدون ت808هـ) في مقدمته الدور الذي لعبه (جابر بن حيان) في ترويج المؤلفات السحرية مع الإشارة إلى أنّ صناعة السيمياء تعد تابعا من توابع علوم السحر، ويضيف أن مصطلح السيمياء أوسع معنى فهو يطلق أيضا على علم الطلسمات عامة، وهو علم "يستعين بروحنيات الكواكب وأسرار الأعداد وخواص الموجودات وأوضاع الفلك المؤثرة في علم العناصر كما يقول ذلك المنجمون"⁽⁴⁾ الذين لهم علاقة بعلم الفلك ومواقع النجوم ومدارات الكواكب ومعرفة بقراءة الغيب والطلع من خلال الأبراج المعروفة عند العرب.

قال (ابن الأعرابي ت231هـ): "نجوم الوسمي أولها فروع الدلو المؤخر ثم الحوت ثم السرطان ثم البطين ثم النجم وهو آخر الشتاء... والذراع نجم من نجوم الجوزاء... وقيل كوكبان نيران ينزلهما القمر (وهما) سمة في موضع الذراع..."⁽⁵⁾، ويعد ظهور

¹ - مصدر سبق ذكره ، م5، مادة (خطط). ينظر أيضا: ابن خلدون(ولي الدين عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، ج1، ص226.

² - المصدر نفسه ، م5، مادة (خطط).

³ - المصدر نفسه، م5، مادة (خطط).

⁴ - ينظر: ابن خلدون(ولي الدين عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج2، ص332.

⁵ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م6، مادة (ذرع).

النجوم في مواضع معينة علامة ومؤشرا للطالع أو التنبؤ بما سيحدث في المستقبل، كقول الشاعر (أبي تمام ت845هـ)⁽¹⁾، وهو يصف معركة عمورية:

وَحَوْفُوا النَّاسَ مِنْ دَهْيَاءَ مُظْلِمَةٍ إِذَا بَدَا الْكَوْكَبُ الْغَرْبِيُّ ذُو الذَّنَبِ

ومن جهة أخرى يتعدى علم السيمياء المنجمين والفلك إلى تحويل العناصر المعدنية والحيوانية والنباتية بطريقة غريبة، عدّها الناس ضربا من ضروب السحر؛ لكنّها في الحقيقة نوع ينتمي إلى علم الحيل والكيمياء، ولعل اللفظتين سيمياء وكيمياء متقاربتان في الوزن الصرفي وفي الدلالة أيضا، وهما مشتقان من المصدر السَّام، ويقال لها بالفارسية سيم "والسَّامة السبيكة من الذهب أو السبيكة من الفضة"⁽²⁾، وقد شاع في العصر العباسي محاولة الناس تحويل المعادن الرخيصة إلى الذهب أو الفضة دون جدوى واشتهر هؤلاء باسم (العارين).

وربط العرب علم السيمياء بعلم أسرار الحروف إن لم يكن هو نفسه، وقد تعددت في ذلك دراسات (الحاتمي ت388هـ) و(البوني ت622هـ) و(ابن سينا ت428هـ) و(الفراي ت339هـ) و(الغزالي ت505هـ) و(الجرجاني ت471هـ) و(القرطاجني ت684هـ) و(ابن خلدون ت808هـ)، ويذهب هذا الأخير في مقدمته إلى ربط علم أسرار الحروف بالسيمياء عند المتصوفة فيقول: "فحدث لذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريع علم السيمياء... تعددت في تأليف البوني وابن عربي وغيرهما..."⁽³⁾.

يتضح أن القدامى تفتنوا إلى أن علم السيمياء يقوم أساسا على علاقة الدال والمدلول وعلى وجود العلامة وهيمنتها على مختلف المجالات في التراث العربي "فقد أولى المناطق والأصوليون والبلاغيون والمفسرون وغيرهم عناية كبرى بكافة الأنساق الدلالية تصنيفا وكشفا عن قوانينها وقوانين الفكر"⁽⁴⁾ في علومهم اللغوية خاصة، فقد كان

¹ - الخطيب التبريزي (أبو عبد الله)، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1414هـ/1904م ص34.

² - ابن منظور، لسان العرب، م7، مادة (سوم).

³ - ينظر: ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، ج2، ص282.

⁴ - ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص47.

اقترحهم للفظ سيميائية مؤسس له معجميا وتراثيا رغم ادعاء بعضهم أن السيميائية كانت "تعني عند العرب القدامى العلم الذي يعنى بأحداث مثالات خيالية لا وجود له في الحس"⁽¹⁾، ومن جهة أخرى نُقِرَّ أن العرب لم يعرفوا علم العلامات أو السيميائية الحديثة بالأسس والإجراءات التي وضعها الأوروبيون.

2- الأصول اللسانية للنظرية السيميائية:

أ. المفهوم اللغوي للسيميائية عند الغربيين:

اتفقت مختلف المعاجم اللغوية الغربية على أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات، وذلك بعد أن كانت تدل على معاني مختلفة منها ما ذكر في معجم (لاروس) الذي يرى أن كل من مصطلح السيميولوجية (Sémiologie) والسيميوغرافية (Sémiographie) والسيميائية (Sémiotique) قد استعملت ابتداء من القرن السادس عشر للدلالة على جزء من علم الطب والمتمثل في علم أعراض الأمراض (Symptomatology)، ويضيف المعجم أن لفظة (Sémiologie) مشتقة من اللفظة اليونانية (Sêmeiosique) ليتوصل في الأخير إلى أن "بعض المتقدمين أحالوا على لغات بدون كلمات (إشارة) كالكلب الذي يحك الباب ليفتح له، أو اللغات الطبيعية (علامة) كصمت العصافير أمام عاصفة وشيكة الوقوع"⁽²⁾ بينما يعطينا معجم (روبير Robert) ثلاث تحديدات للسيميائية وهي⁽³⁾:

(1) السيميائية نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر.

¹ - مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد الحمداني وآخرون، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987م، ص4.

■ ² -Grand Larousse de le langue Française en 7volumes-T6, Larousse, Paris, 1989, P546 «Symptomatology§ Terme de médecine. Partie de la médecine qui traite des signes des maladies.. Étude des phénomènes morbides subjectifs (symptômes) et objectifs (signes) qui caractérisent une maladie. »
« L'empire des signes double ainsi notre monde naturel... Par tout un réseau de représentations codées et de signes qui sont autant de pare-chocs opposés à la dureté du monde »

³ -Petit Robert, Dictionnaire de la langue Française, le Robert, Paris, 1983, P179. «L'objet empirique (concret) de la sémiotique est le produit signifiant (texte, image, etc.), c'est-à-dire qui véhicule du sens... Pour reprendre une définition courte et classique..., nous dirons que la sémiotique est l'étude des signes... Des sémiotiques spécifiques ou particulières (du texte, du texte littéraire, de l'image, du multimédia, etc.) permettent de tenir compte des particularités de chaque système de signes. Ce chapitre se situe pour l'essentiel en sémiotique générale ». ص175.

(2) السيميائية نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع.

(3) تجليات الوظيفة السيميائية تنحصر في علم النفس من خلال القدرة على استعمال الأدلة والرموز.

ب. المفهوم الاصطلاحي للسيميائية في الدراسات الغربية:

عرفت السيميائية كمصطلح تحولاً من الاستعمال التقني والطبي في اللغة الفرنسية إلى الاستعمال اللغوي في اللسانيات، وهذا بفضل (فرديناند دي سوسير F.des Saussur) الذي أفاد منه كل من (غريماس) و(كورتاس)، وبالمقابل فإن مصطلح السيميولوجية قد وجد انتعاشاً بشكل شامل عند الأنجلوسكسونيين، كباكون وويلينيكس ولوك، والذين أطلقوا عليه مصطلح (Semiotics) وهو يشبه نظيره في الفرنسية (Sémiotique)، ويستخدم عندهم للإشارة إلى⁽¹⁾:

أ. أيّ مقدار من المعرفة نبدي رغبتنا لمعرفته.

ب. موضوع معرفة كما يظهر أثناء وبعد وصفه.

ج. مجموعة الوسائل التي تجعل معرفته ممكنة.

تعتبر السيميائية علماً حديث النشأة بالمقارنة مع مختلف العلوم الأخرى ولم تتضح منهجيتها إلا مع بداية القرن العشرين، ويرى (مارسيلو داسكال)⁽²⁾ أن ولادة السيميائية كانت مزدوجة فهي أوروبية مع (دي سوسير) وأمريكية مع (شارلز بيرس) كما أشار (تودوروف) أيضاً إلى مجهودات (إرنست كاسيرر Ernest Cassirer) في كتابه الموسوم بـ« la philosophie des forme symbolique » الذي بيّن فيه "المبادئ الأساسية التي تبرز اللغة في صورة أوسع من مجرد أداة للتواصل، ومن آرائه في هذا المجال أن اللغة الشفوية ليست هي الوحيدة التي تنعم بهذا الامتياز (امتياز التواصل) وإنما تتقاسم

¹ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص175.

² - ينظر: مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص17.

مع سلسلة أخرى من الأنظمة التي تشكل في مجموعها كون الإنسان⁽¹⁾، ويمكن تحديد هذه الأنظمة في الخرافة والدين والفن والعلم والتاريخ كوحداث تشكل هذا العالم.

ومن جهة أخرى يمكن اعتبار أعمال (فريجه Frege)، و(راسل Russel)، و(كارناب Carnap) و(إيريك بوسنس Eric Buyssens) من الأعمال الهامة التي بلورت النظرية السيميائية ومساراتها في الغرب، وخاصة (إيريك بوسنس) في مشروعه الذي ضمنه كتابه الموسوم بـ «Les langages et les discours» أي "اللغات والخطابات" الصادر عام 1943م.

كما أضاف (تودوروف) إلى ذلك "بعض الجهود المتمثلة في اتجاه اللسانيات البنوية وقد كان من روادها (سابير Sapir) و(تروبتسكوي Troubetskoy)، و(جاكبسون Jakobson) و(هيلمسليف Helmesleve)، و(بنفست Benveniste) حيث حاول هذا الاتجاه أن يهتم بالمنظور السيميولوجي مع تحديد مكان اللغة داخل الأنظمة الأخرى للدليل⁽²⁾.

وقد كان ملهمهم في كل ذلك (فرديناند دي سوسير 1913/1857)⁽³⁾ العالم اللساني السويسري الذي أشار إلى السيميائية في قوله: "يمكننا أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، علما قد يشكل فرعا من علم النفس الاجتماعي وبالتالي فرعا من علم النفس العام، وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا من (Semeion) الإغريقية وتعني (الدليل) ومن شأن هذا العلم أن يطلعنا على كنه هذه

¹ - محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، م24، ع3 مارس 1996م، ص190.

² - ينظر: محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، ص191.

³ - فرديناند دي سوسير: (Ferdinand de Saussure 1913-1857م): عالم سويسري لغوي شهير، يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنوية في علم اللسانيات؛ اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وليست تاريخية؛ فيما عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث. اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية اقترح تسميته بـ (sémiologie). من أشهر آثاره: بحث في الألسنية العامة (1916م) وقد نُقل إلى العربية بترجمات متعددة ومتباينة.

الدلائل وعلى القوانين التي تحكمها؛ ولأنّ هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكننا التكهّن بمستقبله، إلا أن له الحق في الوجود وموقعه محدد سلفاً، إن اللسانيات ليست سوى فرع من هذا العلم العام والقوانين التي ستكشفها السيميولوجيا ستكون قابلة لأن تطبق على اللسانيات⁽¹⁾، وبذلك صارت اللسانيات العلم الفرع هي منطلق السيميائية العلم العام.

2-1 المنشأ الألسني البنوي⁽²⁾ للنظرية السيميائية:

تدين اللسانيات عامة في منطلقاتها الفكرية والمنهجية إلى عالم اللسانيات (دي سوسير 1857م-1913م)، من خلال جملة الدروس والمحاضرات التي ألقاها على طلابه في جامعة جنيف ما بين (1907م و1911م)، خلفاً لمواطنه (جوزيف فرنايمر Joseph Wertheimer (1833-1908)) هذا الأخير الذي شغل منصب كرسي الأستاذية في اللسانيات العامة والتاريخ المقارن في اللغات الهندية الأوروبية⁽³⁾، وقد كان لهذه الدروس دور حاسم في تطور اللسانيات والتأسيس فيما بعد للنظرية السيميائية "إن الحواشي المكتوبة لسوسير لم تتقدم، فهي لازالت تقدم قراءة آسرة تتجلى في هذا المزيج من السمات الفكرية والآفاق الرحبة والصور المجازية المحبوبة ذات قيمة تفسيرية والمفارقات التي لا تطاق، نستدل على ذلك بإلقاء نظرة على المنطقة الدلالية لكلمة

¹ -F.de Saussure, Cours de linguistique générale, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Payot, Paris, 1974, P33.

«Nous venons de voir que la langue est une institution sociale ; mais elle se distingue par plusieurs traits des autres institutions politiques, juridiques, etc. Pour comprendre sa nature spéciale, La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc. On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie (du grec *sēmeion*, « signe »

ينظر أيضاً: محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، ص191.

² - يرى بعض المختصين أن البنوية والسيميائيات في حالة تشابك نظري وأن السيميولوجية قد استمدت شرعيتها من اللسانيات. ينظر: المرجع نفسه والصفحة.

³ - أن إينو، تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، دار الآفاق، الجزائر، 2004م، ص21.

لسان⁽¹⁾، ف(دي سوسير) لا يزال المرجع لجملة اللسانيين والسيميائيين طيلة القرن العشرين "فلم يكن لفكر بارت ولا لفكر غريماس أن يكون على ما هو عليه بدون دروس في اللسانيات العامة"⁽²⁾، والتي أرست أسس اللسانيات البنوية.

أ. اللسانيات البنوية:

انطلق (دي سوسير) من الأسس الفلسفية والابستمولوجية ذات الاعتبار النفسانية التي سادت أواخر القرن التاسع عشر، حين نظر إلى اللغة على أنها كيان نفسي داخلي مركزا على تصنيف العلامة إلى دال ومدلول ومقابلته بين اللغة والكلام، فاللغة بالنسبة له تمثل الجزء النفسي من ظاهرة اللسان البشري والمنظومة النحوية الموجودة بالقوة في كل دماغ⁽³⁾، فمباحث اللسانيات مباحث نفسية تتدرج في إطار علاقة اللغة بالفكر في إطار علم النفس، وهي الرؤية التي دافع عنها (فان جينيكين Van Ginneken)، و(سيشهاي Albert Sechehaye)⁽⁴⁾، بينما يمثل اللسان الجزء الاجتماعي حيث يعتبره (دي سوسير) ظاهرة اجتماعية.

وهو الأمر الذي يجعل من اللسانيات بحثا اجتماعيا بالدرجة الأولى، وقد تزعم هذه الرؤية كل من (أنطوان ميه Antoine Meillet)، و(جوزيف فندريس Joseph Vendreys)⁽⁵⁾ إلا أن (دي سوسير) في موقفه الابستمولوجي يرفض كلا النظريتين النفسية والاجتماعية ويدعو إلى تحديد اللسانيات بكيفية تتناسب مع موضوعها، ومن ثم

¹ - مرجع سبق ذكره، ص25. وتجدر الإشارة إلى أن مؤلف سوسير "دروس في اللسانيات العامة" الذي نشر سنة 1916م هو موضوع العديد من الدراسات (لسانية، سيميائية، فلسفية، إبستمولوجية)، وقد نشرت مخطوطات أخرى ونصوص لها صلة بكتابه سنة 1957م، ما طرح إشكالية القيمة التاريخية للمنشورين وأوجه الجدة فيهما.

² - مصطفى غلفان، اللسانيات البنوية (منهجيات واتجاهات)، ط1، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان 2013م، ص139.

³ - الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، دط، دار القصة للنشر، الجزائر، 2001م ص59.

⁴ - ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات البنوية، ص152.

⁵ - المرجع نفسه، ص153.

فهو يؤكد على استقلالية اللسانيات من خلال اعتباره أن اللسان كيان مجرد⁽¹⁾ أي أنه عبارة عن عضو أو أداة.

ويركز (دي سوسير) أيضا على أن اللغة شكل أو بنية في دراسته للوحدات الصوتية التي تكتسب معناها من خلال العلاقة القائمة بينها، والاختلاف القائم بين نظيراتها في نظام اللغة، "فالاختلاف أو التضاد بالنسبة لسوسير يفصل الألفاظ ويميزها معنويا عن بعضها البعض"⁽²⁾، وهو يرى أن العلاقات التي تصنفها الإشارات اللغوية تكمن في محورين اثنين، المحور التركيبي وهو المحور الأفقي، والمحور الاستبدالي وهو المحور العمودي، فلو أردنا البحث عن معنى أي إشارة لغوية (لفظة) في أي جملة فإنّ هذا يتوقف على العلاقة التركيبية والعلاقة الاستبدالية.

1. العلاقة التركيبية (Syntagmatic): هي العلاقة التعاقبية التي تتتابع وتتربط فيها الألفاظ أفقيا كسلسلة حيث "تكتسب اللفظة قيمتها فقط؛ لأنها تقف في تضاد مع كل شيء يسبقها أو يليها أو تعارض كليهما"⁽³⁾، وبذلك يتضح المعنى في هذه العلاقة زمنيا حسب تعاقب الألفاظ وحسب موقعها في الجملة وعلاقتها ببعضها البعض وفق القواعد النحوية المعمول بها في أية لغة، إلا أنه لا يمكن حصر الألفاظ في المستوى الأفقي المتمثل في الجملة بل يجب النظر إليها وفق العلاقة الاستبدالية.

2. العلاقة الاستبدالية (Paradigmatic): هي علاقة عمودية مرتبطة بذاكرة المتكلم أي أنه عند ترتيب الألفاظ في الجملة يتوجب اختيارها وانتقاؤها على حساب ألفاظ أخرى كان من المحتمل استبدالها بتلك التي وظفت في الجملة فعليا، وذلك من خلال تداعي أفكار المتكلم والذي يعتمد أساسا على ملكة التذكر والاستذكار⁽⁴⁾ والتي تثيرها علاقة الاختلاف والتضاد بين الألفاظ المراد توظيفها.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية)، تر: أدمير كورية، دط، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، 1997م، ص 6.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

إنّ فالمعنى عند (دي سوسير) يتبلور بين المحور التركيبي والمحور الاستبدالي للغة، فللمتكلم الحق في اختيار ما يراه مناسباً من الألفاظ المكتسبة والمختزلة في ذاكرته ليعبر بها عن المعاني التي يريد توصيلها للآخرين.

إنّ تجليات المنهج البنوي عند (دي سوسير) يمكن تحديدها فيما يلي⁽¹⁾:

- ✓ الاهتمام بطبقة اللغة وجوهرها.
- ✓ اهتمامه بمبدأ نظامية اللغة.
- ✓ اقراره بالعامل النفسي والعامل الاجتماعي للغة.
- ✓ تبنيه للمنهج التزامني في دراسة اللغة .
- ✓ اللغة عبارة عن مجموعة من العلاقات والقوانين التي تحكم مجموعة من العناصر المنتظمة في تناسق.
- ✓ تعريف العلامة اللغوية على أنّها إنتاج عنصرين: الدال والمدلول باعتبارهما الصورة النموذجية التي يمكنها أن تختزل النظام اللساني وتدل عليه.
- ✓ اللغة نظام من العلامات لا قيمة لوحاداتها وسائر مكوناتها إلاّ بالعلاقات القائمة فيما بينها.
- ✓ أما القواعد فهي الحالة النظامية الراهنة للغة والتي تتحكم في طبيعة التغيير اللغوي القائم على أساس التعاقب، وهذا ما يفسر استمرار النظام اللساني بعلامات جديدة.
- ويرجع التركيز على دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية من خلال اللغة إلى أنّها الغاية والهدف الذي تأسست من أجله السيميائية، وذلك حتى تزودنا بمعرفة جديدة تساعدنا على فهم أفضل لمناطق هامة من الفكر الإنساني ظلت مهمة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية⁽²⁾، وقد تكون الإبداعات الشعبية المادية واللامادية من ذلك الفكر المهمل والتي تعتبر اليوم تراثاً إنسانياً هو بحاجة ماسة للدراسة والتوثيق.

¹ - ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص 71- 72. ينظر أيضاً: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، ص 51-52.

² - المرجع نفسه، ص 75.

إنّ الأساس الألسني البنوي للنظرية السيميائية لم يبق حكرًا على (دي سوسير) بل تعددت الاتجاهات اللسانية وتشعبت بسبب الصحوة العلمية الجديدة التي عرفت أوروبا وأمريكا في مجال اللسانيات خاصة منذ عشرينيات القرن الماضي إلى الآن، وهو ما أدى إلى صعوبة تحديد سمات الدرس اللساني البنوي لأسباب مختلفة نذكر منها⁽¹⁾:

- تعدد النظريات اللسانية.
 - تعدد اتجاهات البحث اللساني وتداخلها ضمن النظرية الواحدة.
 - ظهور العديد من مناهج البحث في اللغة وطرائق تحليلها.
 - كثرة المصطلحات وتنوعها من اتجاه لآخر وحتى داخل الاتجاه ذاته.
- ويرى اللساني الإيطالي (ليبيشي)⁽²⁾ (G.C.lepschy) أنّ اللسانيات البنوية تدل على تصورات لسانية ذات توجهات نظرية ومنهجية مختلفة، وقد ركز على كم الثنائيات اللسانية المشهورة منها ما يلي⁽³⁾:

- لسان/ كلام (Parole / Langue).
 - علاقات سياقية/ علاقات جدولية (Relations paradigmatices/ Relations syntagmatiques).
 - تزامن/ تعاقب (Diachronie/ Synchronie).
- بالإضافة إلى مفاهيم أخرى مثل الملاءمة (La pertinence) ومفهوم النموذج (Modèle).

ومن جهة أخرى يرى (ليبيشي) أن الأبحاث اللسانية قد أكدت على الطابع النسقي Systémique والمجرد للسان من خلال اعتبارها الملفوظات (énonces) الخاصة هي تجليات ومتغيرات للرسائل (messages) والتي يجب على اللساني وصفها وصياغتها في شفرة (code) محددة وفق قواعد محددة كذلك، كما ركز أيضا على اللسانيات

¹- ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات البنوية، ص32.

² -G.C.lepschy, la linguistique structurale, Paris, Payot, 1966-1964, P38, et suivantes

نقلا عن: مصطفى غلفان، اللسانيات البنوية، ص34.

³ - المرجع نفسه ، ص34.

التوزيعية (Distributionnalisme) والتي ظهرت في أمريكا مع (بلومفيلد R.Bloomfield) واللّسانيات التوليدية التحويلية وكان قد وضعها (ن. تشومسكي) وهي في نظره: "تؤكد على طابع الوضوح والدقة في معالجة اللّغة وصياغة الفرضيات اللّسانية صياغة صورية، وبحثها عن نماذج بنائية بالمعنى العام"⁽¹⁾، وهو ما يضيف طابع الصرامة على الدرس اللّساني الحديث.

إلا أنّ هذا التنوع والتباين في اتجاهات البحث اللّساني يدل على أهمية دراسة اللغة لفهم الظواهر دائماً، وهو ما جعل النظرية البنوية المنبثقة عن اللّسانيات العامة تنتشر بسرعة فائقة في مجالات أخرى من العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والأنثروبولوجيا والنقد الأدبي⁽²⁾، ومن أهم روادها الذين تأثروا تأثراً متفاوتاً بقوة فكر (دي سوسير) نجد (جاك لاكان Jacques Lacan) و(كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss).

ب. اللّسانيات التوزيعية:

رفض (بلومفيلد) الدراسات اللّغوية القائمة على أسس علم النفس التقليدي وذلك بسبب ارتكازها على المنهج الاستنتاجي (Méthode Dédutive) الذي يقيم نتائج أبحاثه على ما تفرضه من نظريات تفسر اللّغة بالعودة إلى الظواهر النفسية الخاصة بالمقدرة الذهنية للمتكلم في استعماله للغة، حيث "لا يجوز الاعتقاد بأنّه من الممكن تفسير وقائع لغوية غامضة من خلال فرضيات فلسفية أو سيكولوجية أكثر غموضاً منها، إن الحقيقة الوحيدة في كل هذه العمليات الذهنية هي العملية اللّغوية، فتلك العمليات الذهنية لا تفيد الشرح في شيء بل تزيده غموضاً"⁽³⁾، لذلك تبني (بلومفيلد) وجهة نظر السلوكية باعتماده على طرفي معادلتها وهما:

¹ - مرجع سبق ذكره ، ص 35.

² - ينظر: مصطفى غلفان، اللّسانيات البنوية ، ص 33.

³ - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللّسانيات البنوية، ص 164.

المثير Stimuli والاستجابة Réponse والتي جسدها في قصة "جاك وجيل" Jack et Jill والتفاحة⁽¹⁾، وقد تميزت نظريته بالتجريد والتطبيق الآلي الصارم للمنهج اللغوي النفسي لأنه: "ينظر إلى اللغة على أنها نتاج آلي واستجابة كلامية لحافز سلوكي ظاهر"⁽²⁾، كما اشتهر أيضا بوصف الوقائع اللغوية وصفا بنيويا في علم الصرف والنحو حيث يعتبر المعنى موضوعا نفسيا يتكفل به علماء النفس.

ومن ثم ارتكزت دراسته على توزيع الوحدات اللغوية، فمن الناحية الصرفية تسمى أصغر وحدة صرفية بالمورفيم (Morphème) أما من الناحية الصوتية فيقوم باستخراج الفونيمات أو الوحدات الصوتية الصغرى عن طريق المقابلة بين الأشكال اللغوية وهو ما يؤدي إلى رصد ائتلافها أو اختلافها، إذ يهدف من خلال هذا المنهج إلى وصف اللغة التي يعتبرها مجموعة من الظروف الخاصة بالتواصل، في حين يهتم في نهاية المطاف بتعيين مستوياتها في العينة المدروسة من خلال بناء أصناف قياسية لها، ومن ثم فإن التوزيعية تعنى بتحليل الوحدات اللغوية "بتقسيمها إلى فئات اندراجية (فئة الأسماء فئة الأفعال، فئة الحروف والأدوات أو فئة المبتدأ، فئة الخبر، فئة الحال... أو على مستوى الفنولوجيا، فئة الحروف الحنجرية... أو تقسيم فئة من هذه الفئات أو عنصر من فئة إلى سمات تمييزية... إلخ.

وذلك عن طريق إجراء عملية التبديل الصوري فيما بينها ضمن ما تقتضيه سياقاتها اللغوية المختلفة من قوانين نموذجية شاملة، ولكن دون الرجوع إلى المعنى كما يفعل البنيويون الوظيفيون"⁽³⁾، إذن فالتحليل التوزيعي يعتمد على الشكل وتحديد العناصر

¹ - لبلومفيلد مثال يوضح فيه أساس هذه النظرية ويتمثل في قصته عن "فتى اسمه جاك وفتاة اسمها جيل كانا يسيران في حديقة، فتشعر جيل بالجوع وترغب في أكل تفاحة فتصدر أصواتا في شكل كلمات تدعو بها جاك لأن يحضر لها تفاحة من على الشجرة ليستجيب لها جاك ويتسلق الشجرة ويأتي بالتفاحة لتتناولها وتأكلها"، إلا أن الباحث اللغوي في ضوء اعتقاد بلومفيلد لا يهتم بالعمليات النفسية (الحافز الداخلي) السابقة لعملية الكلام وإصدار الإشارات الصوتية، بينما يهتم بالحدث الكلامي والتصرف السلوكي المنضمين فيه.

ينظر: عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1979م، ص39.

² - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية، ص146.

³ - المرجع نفسه، ص149-150.

اللغوية بالنسبة لموقعها واستنادا على محور توزيع وحدات اللغة ثم استبدال كل وحدة بأخرى حتى يمكننا تعيين الموقع الذي تنسب إليه في أقسام الكلام.

وقد أصبح لهذه النظرية فيما بعد شأن هام مع أتباع (بلومفيلد) الذين سعوا إلى تطويرها وصياغتها ضمن نظرية محددة المعالم والأهداف ضمن منهج بنوي متميز في تحليل الوحدات وتصنيفها ومن هؤلاء تلميذه (هاريس Zellig Sabbetai Harris).

تقوم النظرية اللسانية لـ(هاريس 1909/1992) أساسا على إضافات أدخلها على ما جاء به أستاذه (بلومفيلد)، ثم أعاد صياغتها في نظرية متكاملة سميت بالنظرية التوزيعية، والتي تسعى إلى وصف الوحدات اللسانية وتحديدتها في لسان ما من أجل تصنيفها في شكل أقسام (أو فئات) نحوية بعد أن يتم استخراجها من المدونة، ويتميز هذا الإجراء التحليلي بكونه يتجاوز عملية التحليل المحصورة في الخطية، أي أنه لا يكتف بالوقوف على العلاقات القائمة بين وحدات الجملة الظاهرة فحسب بل يسعى عن طريق تطبيق مفهوم العلاقات الاستبدالية إلى معرفة جميع العلاقات الممكنة بين الوحدات الظاهرة والوحدات غير الظاهرة- التي يمكن أن تحل محلها على مستوى المحور الاستبدالي في السياق اللغوي نفسه⁽¹⁾ رغم توزيعها المختلف من شخص إلى آخر.

لقد قام (هاريس) بإدخال الاختبارات كاختبار الاستبدال واختبار التغيير واختبار الحذف، وأدرجت عمليتان أساسيتان وهما عملية التوزيع أو التصنيف وعملية الاستبدال أو المعاقبة⁽²⁾، ومن خصائص نظرية (هاريس) التوزيعية قوله بمبدأ الرابطة البنوي بين العناصر اللغوية بدءا بالفونيم ثم المورفيم ثم الجملة ثم النص المؤلف.

لذلك يعتبر (هاريس) الرائد المؤسس لفكرة التحليل اللساني المتجاوز حدود الجملة إلى الخطاب، "إن هاريس لم يكن أول لساني حديث يعتبر الخطاب موضوعا شرعيا

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 152. ينظر أيضا: مصطفى غلفان، اللسانيات البنوية، ص 224-225-226.

² - سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ط1، الشركة المصرية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر 1997م، ص 88.

للدرس اللساني فحسب، بل إنه جاوز ذلك إلى تحقيق قضاياها التي ضمنها برامجه بتقديم أول تحليل منهجي لنصوص بعينها⁽¹⁾، فالخطاب (Discours) عنده مفهوم عادي، إنه ليس أكثر من ملفوظ طويل أو متتابع (Enoncé suivi)، فهو يعني عنده كل تعبير لساني يتجاوز حدود الجملة "فالخطاب كل متتالية من اللسان يمكن تقطيعها إلى أجزاء صوتية تتميز بنيتها باعتبارها قطعة من جملة ترتبط بغيرها"⁽²⁾، وهو بذلك ينطلق في مقارنته اللسانية للخطاب من مشكلتين أساسيتين هما⁽³⁾:

1/ محاولة توسيع تقنيات التحليل المعروفة في اللسانيات الوصفية إلى ما وراء حدود الجملة.

2/ الكشف عن مظاهر العلاقة بين الثقافة واللسان أي بين السلوك اللغوي والسلوك غير اللغوي.

تتميز المنهجية التي اقترحها (هاريس) لتحليل الخطاب بكونها شكلية تهتم بالوسائل وليس بالنتائج فهي صورية؛ لأنها تقوم على توارد الصرفات باعتبارها عناصر قابلة للعزل⁽⁴⁾، وهي لذلك أيضا لا تهتم بالمعنى أو الدلالة ولكن تهتم بالتنظيم الداخلي للخطاب أو النص، أي لا يهتم ما يقوله النص ولكن ما يهيمه وما يريد معرفته هو أن يحدد كيف يقول النص ما يقوله؟⁽⁵⁾ لقد توصل (هاريس) إلى نتائج باهرة تشبه كثيرا نتائج (تشومسكي) في نحوه التوليدي.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 18.

² - مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية (منهجيات واتجاهات)، ص 427.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 429.

⁵ - المرجع نفسه، ص 430.

ج. اللسانيات الوظيفية وحلقة براغ:

تهتم حلقة براغ⁽¹⁾ باللسانيات البنوية عموماً وبالدراسات الصوتية خصوصاً وعرفت بالوظيفية؛ لأنها أكدت منذ البداية على وظيفة اللغة والتي هي التواصل ضمن "وظائف أخرى ممكنة بحسب السياق والمقام والبنيات اللغوية المستعملة"⁽²⁾؛ لأنّ اللسان يتحول من نسق ثابت عند (دي سوسير) إلى نسق وظيفي بحكم النشاط الإنساني المتمثل في استخدام اللسان كوسيلة للتعبير والتواصل لغاية ما.

يجب التركيز على ما يطرأ على النسق من تغيرات في البنية الصوتية والتركيبية والدلالية والأسلوبية والمعجمية، "ذلك أن وظائف اللغة ووسائل تحقيقها تحدث تغيرات هامة في البنيات الصوتية والنحوية والتكوين المعجمي للسان معين"⁽³⁾، وعلى هذا الأساس يتمحور الكلام في وظيفة التواصل حول اللغة العملية والواقعية التي تعتمد العبارات اللغوية وما يحيط بها في مقام دال كالإشارة بأعضاء الجسد والمعلومات السابقة في ذهن المتكلم... إلخ.

ومن جهة أخرى تظهر الوظيفة الشعرية في الصياغة الفنية والبلاغية للتركيب والجمال حيث "تتمركز لغة التواصل حول المدلول والأشياء المادية الموجودة في العالم الخارجي، بينما يصب الاهتمام في اللغة الشعرية حول الخصائص والمقومات الفنية للدال باستعمال كل الوسائل البلاغية والبيانية المتاحة"⁽⁴⁾ حسب خصوصية كل لغة.

ميّز (بوهلر Karl Bohler وهو أحد الأعضاء في حلقة براغ) بين ثلاث وظائف أساسية هي: الوظيفة التمثيلية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الندائية: وهي نفس الوظائف

¹ - تأسست حلقة براغ في أكتوبر 1926م من قبل فيلهلم ماتزيوس Wilhem Mathesius (1882م-1945م) بجامعة براغ وهي ذات اتجاه لساني وصفي ضمت مجموعة من المفكرين التشيك والروس والألمان من أشهرهم: رينيه ويليك وجان موكاروفسكي، كارل بوهلر، غميل بنفيسيت، أندريه مارتينييه، ورومان جاكسون، وقد نشرت أعمالهم وأطروحاتهم في مجلة حلقة براغ اللسانية.

² - ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات البنوية (منهجيات واتجاهات)، ص224.

³ - المرجع نفسه، ص225.

⁴ - المرجع نفسه، ص227.

التي اعتمدها (جاكسون) فيما بعد، بالإضافة إلى بعض الأفكار التي تمخضت عن نظرية التواصل عند (شانون Claude Shanon) و(ويفر Wever)، وهذا حتى يتسنى تحديد المكونات الستة والتي تقوم عليها بنية التخاطب وهي كالتالي⁽¹⁾:

- المرسل (المتكلم) Destinateur
- المستقبل (السامع) Destinataire
- الإرسالية (الخطاب) Message
- الاتصال Contact.
- المرجع Référent.
- الشفرة Code.

وهذه المكونات يمكن أن تتأسس وفق الترسيم التالية⁽²⁾:



يرى (جاكسون) أن كل مكون في هذه الترسيم يمدنا بوظيفة محددة، وعليه فإنّ عدد الوظائف المتحصل عليها هي ستة "مرتبة بحسب أهمية المكون اللغوي الذي يتم الاهتمام به أثناء التواصل، ويتمحور حوله الكلام بين المتخاطبين كما تؤدي الإرسالية (الخطاب) نفسها عدة وظائف في الوقت ذاته"⁽³⁾، ويمكن تحديد الوظائف الستة الأساسية فيما يلي⁽⁴⁾:

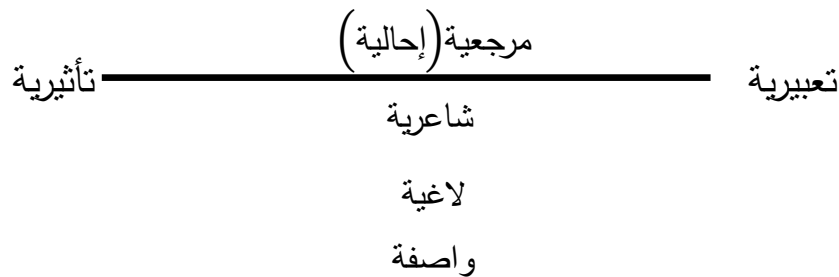
¹ - مرجع سبق ذكره، ص 230.

² - ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية (منهجيات واتجاهات)، ص 230.

³ - المرجع نفسه، ص 231.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

- 1- الوظيفة التعبيرية (Fonction expressive): محورها المرسل وما ينتجه من عبارات تدل على حالته النفسية ومشاعره الانفعالية.
- 2- الوظيفة التأثيرية (Fonction conative): وتتمحور حول المستقبل أو المرسل إليه وتشمل الأساليب المتنوعة كالنداء والأمر والطلب بغية التأثير فيه لحثه على فعل شيء معين أو تركه أو تصويره، وهي تتجلى بشكل واضح في الخطاب الإشهاري.
- 3- الوظيفة المرجعية (Fonction référentielle): وتتمحور حول الأشياء المادية الموجودة في العالم الخارجي والتي يتحدث عنها الخطاب.
- 4- الوظيفة اللاغية (Fonction phatique): وتقوم بدور المحافظة على التواصل والاتصال بين قطبي فعل الخطاب واستمرارها مقابل ما نسمعه عادة خلال اللقاءات أو المكالمات الهاتفية.
- 5- الوظيفة الواصفة (Fonction métalinguistique): وتتمركز حول الشفرة أي اللغة ذاتها إذا ما تعلق الأمر بتحديد المفاهيم حيث تصف اللغة نفسها بنفسها.
- 6- الوظيفة الشعاعية (Fonction poétique): وتتمحور حول الإرسالية (الخطاب) نفسها أي ينظر إلى الخصائص الجمالية والفنية للنص ويمكن ترتيب هذه الوظائف الستة في الترسيم التالية⁽¹⁾.



نلاحظ أنّ نموذج التواصل عند (جاكسون) غاية في البساطة، وهو نفس ما ذهب إليه (أمبيرتو إيكو) عندما أكد أنّ الخطاطة المقترحة هي خطاطة مبسطة جداً "فهى لا تجيب عن قضايا من نوع: هل تشكل الإرسالية البث الصوتي ذاته أم مدلول هذا البث؟ هل تتشكل الإرسالية من كلمات مكتوبة أم تتشكل من كلمات يمكن قراءتها بصوت

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 233.

مرتفع؟ وينظر إليها باعتبارها بثاً صوتياً لا آثاراً للكتابة⁽¹⁾، قد يكون للكلام أو النص أو الخطاب أكثر من وظيفة؛ ولكنّها تخضع كلها لنسق خاص بها فتطبعه بطابعها "وصار الآن المنهج الوظيفي سائداً في ميدان الدراسات البراغماتية للخطاب، وكذلك في مجال نظرية فعل الكلام... وعلى ضوء التصنيف الوظيفي يمكن التوصل إلى معرفة نوعية الوظائف المهيمنة على النص دون البحث عن هوية المؤلف، أهدافه أو إيديولوجيته"⁽²⁾، ومن هذا المنطلق تبدأ الدراسة النسقية للنص أو الخطاب باعتبارهما كلاماً منبثقاً من الفرد في نسق تجريدي سواء أكان مكتوباً أم شفهاً له وظيفة معينة لنقل أنّها فنية جمالية.

عندما يصبح العمل الفني الصادر عن الفنان هو الجانب التنفيذي الموازي للكلام فإن التقاليد الفنية التي اعتمد عليها هي النسق المشترك بينه وبينه المتلقي⁽³⁾، وبذلك فقد أعطت اللسانيات الوظيفية دفعة قوية أسست للمفاهيم السيميائية فيما بعد.

د. السيميائية ومفاهيم النحو التوليدي:

يركز التحليل التوليدي عنايته على دراسة مستويات الجملة وقواعدها البنائية دراسة علمية واضحة، لذلك نجد (تشومسكي) قد تحدث عن القواعد النحوية لأية لغة والتي ينبغي أن تولد جميع الجمل أي أنّها قواعد تختص بالجمال في حد ذاتها⁽⁴⁾، بمعنى أنّ النحو يتكون من عدد محدود من القواعد القادرة على توليد عدد غير محدود من الجمل وهو الأمر الذي أدى إلى ضرورة التركيز على صلاحية تكرار بعض هذه القواعد والتي أطلق عليها القواعد المتكررة⁽⁵⁾ (Recursive).

¹ - أمبيرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بنكراد، مر: سعيد الغانمي، دط، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2007م، ص 48.

² - ينظر: أدمير كورية، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية)، ص 12.

³ - المرجع نفسه، ص 15.

⁴ - رومان جاكسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم صالح وحسين ناظم، ط 1، 2002م، ص 49.

⁵ - ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص 89.

لقد ركز التوليديون على عدة قضايا ناتجة عن المفاهيم الأساسية في النحو التوليدي، من ذلك مفهوم القدرة (La compétence) أو الطاقة الكامنة، ومفهوم الأداء la performance أو الانجاز أو الطاقة الحادثة⁽¹⁾، حيث أنّ المتكلم في مستوى الانجاز يركب جملاً متتابعة ليشكل النص؛ لذلك فالتوليديون يعدون علم التركيب (La syntax) دراسة "لصياغة الجملة وانتظامها بين الجمل"⁽²⁾، ما يؤدي إلى تكون النص من بنية ظاهرة وبنية عميقة والتي يجب إخضاعها لقواعد التحليل ورصد ما بينها من علاقات مختلفة أي أنّها تفسر العمليات اللغوية التي تحدث على السطح، وأهم هذه القواعد هي الحذف والتمديد (التوسع) والاستبدال والاختصار، والزيادة وإعادة الترتيب... فقد لاحظ (تشومسكي) تلك التقاربات بين بعض خصائص البنية التركيبية والطريقة التي يصوغ بها المتكلم المعنى في الجملة، ومن هنا تولدت فكرة إتمام المظهر التركيبي "بالتركيبة الدلالية"⁽³⁾ (Composante Sémantique) وهي التي تعنى بالقضايا المتعلقة بالدلالة.

إذن فالبنية الظاهرة تتكون من الصياغة التعبيرية والتي لها صلة وثيقة بالسياق الخارجي⁽⁴⁾، وهو ما جعل اللسانيات الوظيفية واللسانيات التوليدية تؤيدان دوراً بارزاً في الكشف عن البنية النحوية للعبارة وما يتعالق معها من عناصر مشاركة في معناها العام سواء على المستوى الصوتي أو التركيبي أو المستوى السيميائي القائم على الاعتماد الصارم للتحليل المنطقي والدراسة الصورية التي حددتها المدرسة السيميائية أو ما يعرف بالغلوسيماتية.

هـ. اللسانيات الغلوسيماتية وحلقة كوبنهاغن:

أسس (لويس ترول هلمسليف Louis Trolle Hjelmslov (1899-1965)) الغلوسيماتية (La glossématique) ضمن الحلقة اللسانية التي اتخذت من (كوبنهاغن)

¹ - شعيب مقنونيف، في ماهية السيميائية الأدبية، مجلة بحوث سيميائية، ع1، دار الغرب للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر، سبتمبر 2002، ص259.

² - المرجع نفسه، ص260.

³ - ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص89.

⁴ - ينظر: شعيب مقنونيف، في ماهية السيميائية الأدبية، ص260.

مقرا لها سنة (1931م)، وقد أخذ هذا المصطلح من الكلمة اليونانية glossa والتي تعني اللغة⁽¹⁾؛ لذلك فإنّ الغلوسيماتية تنطلق من مبادئ وتصورات (دي سوسير) اللسانية.

لقد أقر (هلمسليف) أن (دي سوسير) هو "المنظر الوحيد الذي يستحق بدون جدل أن يذكر كرائد للسانيات العلمية... وقد كان الأول الذي أعلن عن مقارنة بنوية أي وصف علمي للسان... وأن آراءه ليست أقل من ثورة في اللسانيات"⁽²⁾، فقد ركز اهتمامه على ما ورد في محاضراته من مفاهيم لسانية، لينطلق منها في نظريته الغلوسيماتية ومنها ثنائية (الصورة/المادة) *Forme et Substance* وثنائية (اللغة /الكلام)، و(مفهوم التزامن ومفهوم الاعتبارية)، ومفهوم البنية والنسق (العلاقات)... وغيرها، كما أضفى على تلك المفاهيم "ما ساهم في إثرائها وبسط مفاهيمها، ودقق في عرضها وبيان وجهتها بما كان يراه ضروريا لصياغة نظرية بنوية صارمة في اللسانيات"⁽³⁾، وبذلك حدد المفاهيم الأساسية التي أقام عليها نظريته المتسمة بدرجة عالية من التجريد والصرامة ونذكر من تلك الأسس⁽⁴⁾:

- ✓ اعتماد المنهج التحليلي الاستنباطي.
- ✓ اللسان صورة وليس مادة.
- ✓ الاهتمام بالمضمون كوجه ثان للعلامة اللغوية.
- ✓ اللسان نوع خاص من النسق السيميائي العام *sémiotique générale* أي نسق يتكون من عدة أصعدة *plans* في كل منها اختلاف بين الصورة والمادة.

لقد جاءت الغلوسيماتية بمنهجية جديدة للبحث اللساني حيث أمدته بمبادئ وأدوات إجرائية تساعد على تحديد البنية اللسانية بشكل أكثر دقة، "فليس بالإمكان أن نبني أية

¹ - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنوية، ص117.

² - L. Hjelmslev, langage, préface de J.A. Greimas, P12

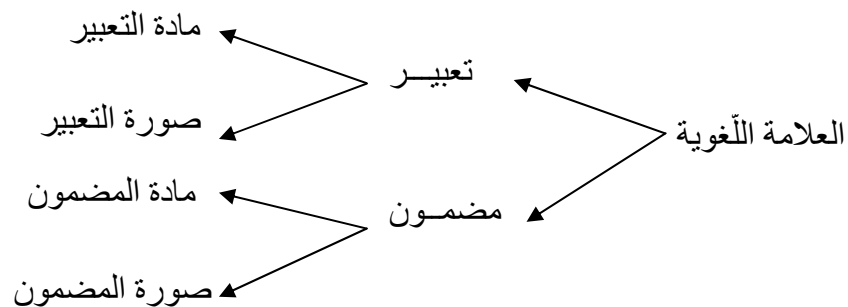
نقلا عن: مصطفى غلفان: اللسانيات البنوية (منهجيات واتجاهات) ص257.

³ - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنوية، ص117.

⁴ - ينظر: مصطفى غلفان: اللسانيات البنوية، ص260، 261.

نظرية علمية دون مشاركة فعّالة للابستيمولوجيا⁽¹⁾، ومن هنا بدأت اللسانيات التقليدية تتوارى لتحل محلها النظرية الغلوسيماتية في إطار قراءة جديدة لمستويات الظاهرة اللغوية من خلال الوصف اللساني الخالص، والاهتمام بالبناء الصوري والمنطقي للإجراءات المتبعة في تحليل البنية اللغوية بعيدا عن أي اعتبار نفسي أو اجتماعي، وعليه فإننا نريد أن نركز على "العلامة" اللغوية ووجوهها في جملة ما ذهب إليه (هلمسليف) في نظريته الجديدة.

ينطلق (هلمسليف) من نقد التعريف التقليدي للعلامة والذي يجعل منها تعبيراً عن مضمون خارج عن العلامة نفسها أي يحيل على مرجعية نفسية أو ذهنية تتمثل في تحديد طرفي العلامة وهما الدال والمدلول، ويتمثل رأيه في أنه يجب اعتبار العلامة تعبيراً ومضموناً في الوقت ذاته أي أنها تعبير عن وظيفة معينة، فالعلامة اللغوية تتضمن مادة التعبير ومادة المضمون، ونستطيع بهذا المعنى فقط أن نقول إن العلامة علامة عن شيء ما⁽²⁾، بعد ذلك يقترح (هلمسليف) تجزئ العلامة اللغوية على مستوى التعبير وعلى مستوى المضمون إلى وحدات دنيا يسميها الوجوه Figures، أي يمكن اختصار العلامات على كثرتها في عدد قليل من الوجوه ليصبح لكل علامة وجه دال ووجه مدلولي، والترسيمة التالية تلخص مجمل وجوه العلامة على صعيد التعبير وصعيد المضمون⁽³⁾:



¹ - F. De Saussure, cours de linguistique générale, p157 نقلا عن: مصطفى غلفان: اللسانيات البنيوية، ص161.

² - L. Hjelmslev : prolégomènes à une théorie du langage, Paris, Minuit, 1971, p76-79

نقلا عن: مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية، ص294.

³ - المرجع نفسه، ص297.

ويقر (هلمسليف) من جهة أخرى أنّ علم الأصوات وعلم الدلالة ليسا من الغلوسيماتية بل هما علمان مساعدان لها⁽¹⁾، وهو يعرف البنية على أنّها: "نسيج من المتعلقات (Dépendances) أو الوظائف ثم يفرق بين قسمين من المتعلقات"⁽²⁾ وهي:

(1) المتعلقات الثنائية أو المتلازمات: (Iterdépendances) وهي التي تتموضع ضمن الألفاظ المتلازمة تبادليا.

(2) المتعلقات الحادية أو التحديدات: (Déterminations) وهي التي تتموضع ضمن لفظين أحدهما مستلزما للآخر وليس العكس.

يفرق (هلمسليف) دائما بين مبدأ التعويض (Substitution) ومبدأ الإحلال (Commutation) على مستوى الاستبدال وإذا ابتعدنا قليلا عن العلامة وتقريعاتها عنده فسنصادف إسهامه في ضبط ثنائية اللغة والكلام بشكل يجعل العلاقة الوظيفية بينهما بعيدة عن أي غموض وذلك من خلال تحديده لثلاثة مفاهيم فرعية ذات غرض منهجي ووجهة إجرائية خاصة وهي⁽³⁾:

✓ **المخطط (Schéma):** والمراد به النظر إلى اللغة من حيث هي صورة (شكل) خالصة مستقلة عن تحقيقها الاجتماعي ومظهرها المادي.

✓ **المعيار (Norme):** والمراد به النظر إلى اللغة من حيث هي صورة مادية منظور إليها في ظل تحقيق اجتماعي.

✓ **الاستعمال (Usage):** والمراد به النظر إليها من حيث هي مجرد مجموعة من العادات المتبناة في مجتمع ما والمحددة بالمظاهر الملاحظة في الواقع.

أطلق (هلمسليف) على الكلام مصطلح الفعل (Acte) ويريد به الاستعمال الفردي للغة عند الناطقين بها⁽⁴⁾، ويرى أن هناك علاقة تبعية داخلية بين الاستعمال والفعل

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة. ينظر أيضا: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية، ص119.

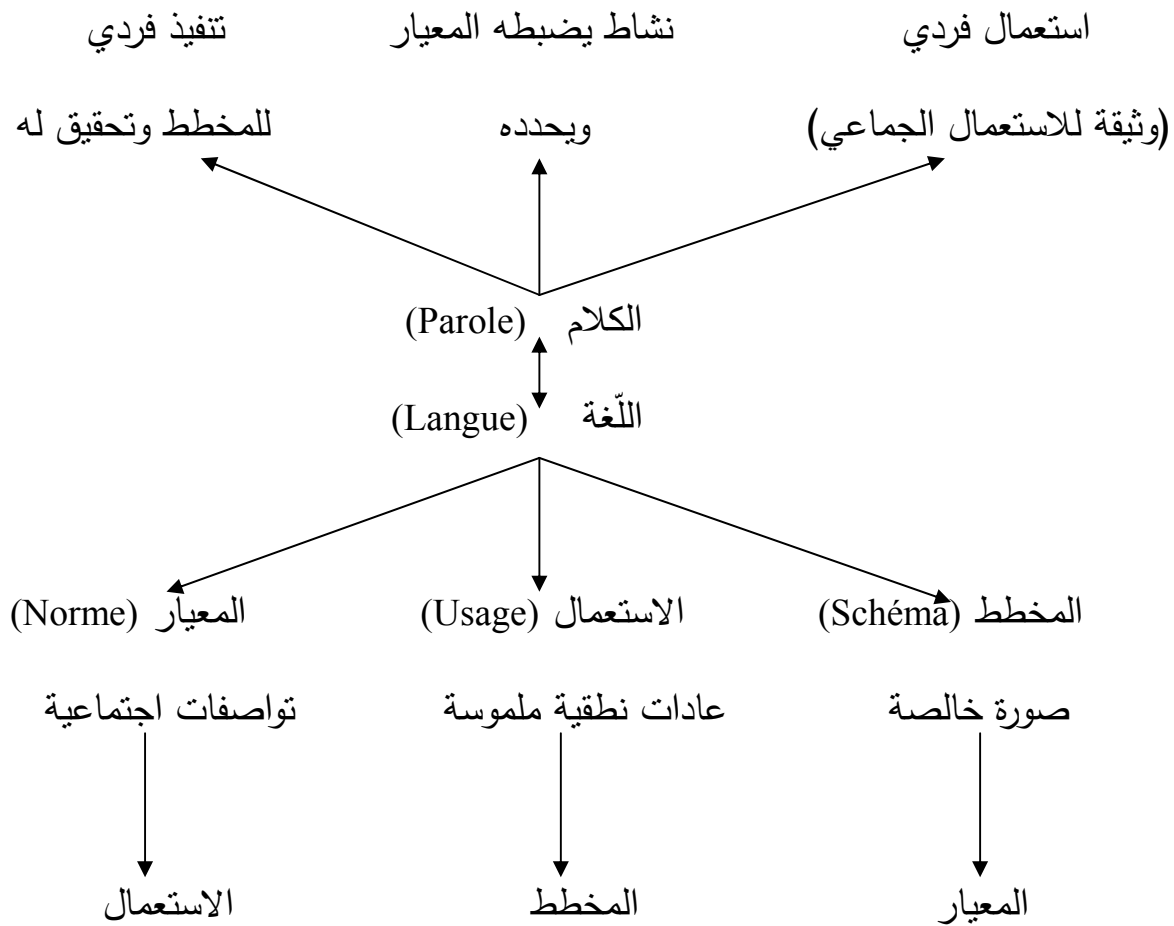
² - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية، ص122.

³ - المرجع نفسه، ص124.

⁴ - L. Hjelmslev, Essais linguistique, édition de Mimut, 1971, P81 .

نقلا عن: الطيب دبة، مبادئ في اللسانيات البنيوية، ص126.

(الكلام) وفق المخطط (Schéma) الذي يعتبر ثابتاً من حيث أنه يشكل مجموعة القيم (Valeurs) في نظام اللغة وهو ما يوضحه الشكل التالي⁽¹⁾:



(ظاهرة ملموسة ترتبط بالكلام)

وعلى هذا الأساس تمكن (هلمسليف) من الانتباه إلى التقابل القائم بين المعنى من جهة والصوت الكلامي أو الصورة الكتابية على مستوى نظام الشفرة من جهة أخرى فاعتبر الأصوات اللغوية علامات تواصلية، وأراد إخضاعها لعلم العلامات أي إلى "المقاربة النظامية لبنى اللغات الحية بالبنى الأساسية لكل الأنظمة السيميوطيقية (السيميائية) فهو يعتقد أن من سمات النظرية الغلوسيماتية اعتبار اللسان حالة خاصة في نظام سيميائي... والسعي لوضع اللسانيات ضمن إطار السيميائيات العامة

¹ - ينظر: الطيب دبة، مبادئ في اللسانيات البنيوية، ص 126.

Sémiologie Générale... بناء على نظام سيميائي ما أو أي نظام آخر⁽¹⁾. ومن هنا جاء الاهتمام في العصر الحديث بأنساق العلامات غير اللغوية والمتمثلة في اللباس والعادات والفن والآداب والتعبير الشعبية، لاسيما ما يتعلق بالمسرح واللباس والفلكلور والموسيقى والفنون التشكيلية⁽²⁾، كما يمكن الإشارة إلى أنّ أعمال كل من بارت وغريماس لم تكن لتصل إلى ما وصلت إليه إلا بفضل أعمال (هلمسليف) على وجه الخصوص⁽³⁾ وهو ما سنفصل فيه الحديث لاحقا.

يؤكد (رولان بارت Roland Barthes (1980/1915)) من جهته أن السيميائية فرع من اللسانيات في قوله: "يجب من الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست اللسانيات جزءا ولو مفضلا من السيميولوجيا ولكن الجزء هو السيميولوجيا باعتباره فرعا من اللسانيات"⁽⁴⁾ وهو بذلك يقلب النظرة السوسيرية.

ويرى (رولان بارت) دائما أنّ كل نظام سيميولوجي يمتزج حتما باللغة⁽⁵⁾، لذلك "يبدو لنا في النهاية أنّ تخيل نظام من الصور أو الأشياء التي تستطيع مدلولاتها أن تتواجد خارج اللغة أمر يزداد صعوبة أكثر فأكثر"⁽⁶⁾، حيث لا يمكن الانفتاح على أنساق العلامة غير اللغوية كالطعام واللباس ودراسة خصائصها إلاّ عبر الدليل اللساني (الدال والمدلول).

أما (تودوروف) فيشكك في استقلالية السيميائية عن اللسانيات في قوله: "حوصرت السيميوطيقا من زاوية ما من قبل اللسانيات فإما أن ننطلق من العلامات غير اللغوية التي نجد فيها مكان للغة (وهذه طريق بيرس)، وإما أن ننطلق من اللغة بغية دراسة أنظمة العلامات الأخرى (وهذه طريق سوسير)، على أنّنا نوشك أن نفرض على الظواهر

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 126.

² - ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية، منهجيات واتجاهات، ص 303.

³ - المرجع نفسه، ص 302.

⁴ - رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1987م، ص 29.

⁵ - Jean Dubois, Dictionnaire du linguistique, librairie Larousse, Canada, 1989, P435

«Tout système sémiologique se mêle de langage»

⁶ - ينظر: رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، ص 28.

المختلفة النموذج اللغوي، ومن هنا يتقلص النشاط السيميوطيقي إلى محاكاة في التسمية فتسمية الوقائع الاجتماعية المعروفة جيدا بالدال والمدلول أو السياقي أو الاستبدالي لا تقدم للمعرفة شيئا⁽¹⁾ بل تزيد الأمور غموضا وتعقيدا.

ينظر (غريماس) إلى هذه المسألة من زاوية مغايرة فيعتبرها ضرورة تاريخية حيث "لا يتعلق الأمر - كما يظن بعضهم - بهيمنة غير مناسبة للسانيات على السيميولوجيا ولكن بالشروط العامة التي تمارس داخلها كل عملية ذات نزوع علمي"⁽²⁾ فلا بد للسانيات من أن تُمنهج موضوع الدراسة السيميائية.

إنّ هيمنة اللسانيات على السيميائية مرده أن كل العلوم تتأثر وتؤثر في بعضها البعض سواء على مستوى المصطلحات أو الإجراءات التحليلية، فاللسانيات مثلا طورت تقنياتها عندما استمدت من الرياضيات منهجها التجريدي الصارم حيث "ينتبه المتتبع لتاريخ العلوم إلى أنّ الاطراد والانقطاع يسندان بعضهما البعض، ولئن احتفظنا بعامل المدة فإننا سنضطر إلى متابعة البناء التدريجي للسانيات والسيميائية خطوة خطوة... لقد واجهت اللسانيات هذا الامتحان الصعب كما تواجهه اليوم السيميائية"⁽³⁾، وعلى هذا الأساس فقد أسهم اللسانيون بشكل فعال ودقيق للغاية في تطور مسألة الدلالة وفي تبلور النظرية السيميائية بشكل عام.

3- السيميائية وإشكالية الدلالة:

يبدو أن المدارس اللسانية البنوية سألته الذكر قد استبعدت مسألة الدلالة (المعنى) بشكل متفاوت بينها حتى تكرر الصرامة العلمية في أبحاثها وإجراءات التحليل اللساني الخاصة بها بحجة أن المعنى غير قابل للملاحظة والقياس، فعلاقات المعنى هي علاقات

¹ -Todorov et Ducrot, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, ed. du Seuil, 1972, P120

² -A.J.Greimas et J.Courtés, Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie de langage, Tomel, Classique Hachette, paris, 1979, P338.

³ - جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2003م، ص 41.

غيايية كما يرى ذلك (تودوروف)⁽¹⁾، وما يركز عليه البنيويون هو العلاقات الحضورية أي: "علاقات تشكيل وبناء"⁽²⁾، بالإضافة إلى اكتفائهم بالمعنى المقصود في الكلمة ثم في الجملة دون تجاوزها إلى المعنى الكلي المنبثق من النص.

ومن هذا المنطلق يرى هؤلاء "ضرورة عزل الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى في الأدب... وهم بذلك لا يعترفون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي له؛ لأنهم يُعرفون الأدب على أنه كيان لغوي مستقل أو جسد لغوي أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، وهم يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة القابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية)"⁽³⁾ ولقد دفعت هذه المغالاة في الدعوة إلى التفسير اللساني العلمي لبنية النص البعض منهم إلى مراجعة موقفه، ومن هؤلاء (بلومفيلد) الذي أقر رفض إهمال المعنى أو تجاهله⁽⁴⁾ وهو يحذر طلبته من التعصب المتحمس.

لقد اقترح (أندري مارتيني Andre.Martinet 1999/1908)) مصطلح القيمة Axiologie والذي يتعلق "بدراسة القيمة الدلالية للسميات المكونة لمدلول الوحدات المعجمية والنحوية وكذلك آثار المعنى التي يمكن أن تنتجها الوظائف التركيبية من خلال مواقع الوحدات والعلاقات الداخلية التي تربطها بالملفوظ، إنه حضور غير مسبق لمكون هام في النشاط اللغوي هو المكون الدلالي"⁽⁵⁾ والذي لا يمكن إهماله أو التغاضي عنه بأي شكل من الأشكال.

¹ - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: عبد الكريم حسن وسمير عمو، ط1، شراع للدراسات والتوزيع، دمشق، سوريا 1996م، ص31.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984م ص139، 140.

⁴ - رومان جاكيسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم وحسين صالح ناظم، ط1، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م، ص27.

⁵ - ينظر: مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية (منهجيات واتجاهات)، ص352.

ولو أردنا تعريف علم الدلالة وتحديد أول وجود له لوجدنا أن مصطلح علم الدلالة (Semantics) قد ورد في مجال الفلسفة خلال القرن السابع عشر وكان يدل حينها على العرافة أو النبوءة⁽¹⁾، وبعد ذلك ظهر عند عالم اللغة الفرنسي (ميشيل بريل Michel Breal) في أواخر القرن التاسع عشر حين قام هذا الأخير بدراسة علم الدلالات في كتابه الموسوم بـ "Essai de sémantique, Science de significations"⁽²⁾، والذي صدر عام (1883م).

ومن جملة ما جاء فيه قوله: "ما أريد فعله هو أن أضع الخطوط العريضة لإبراز بعض التقسيمات كمخطط مؤقت حول ميدان لم يتم بحثه بعد، والذي يتطلب عملاً مشتركاً بين أجيال عديدة من علماء اللغة، والتمس من القارئ أن يعتبر هذا الكتاب بمثابة مقدمة مبسطة لعلم اقترح تسميته بـ La Sémantique"⁽³⁾، ومن ثم أصبح علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات إلا أنه تميز عنها بتركيزه على دراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية واختص بمعالجة علاقة العلامات بمدلولاتها.

أمّا في القرن العشرين فقد اتسعت البحوث والدراسات في المعنى والدلالة وتطورت المناهج وصارت أكثر وضوحاً عندما ابتعدت عن الجانب التاريخي واقتربت أكثر من الجوانب الاجتماعية والنفسية والإنسانية وكل ما له علاقة بإنتاج المعنى داخل الفكر⁽⁴⁾ لذلك نجدها تقترب أكثر من الخطاب والنص.

يقترح (بلاشوفسكي Bulachowski) في مؤلفه الموسوم بـ "مقدمة في علم اللغة Introduction à la linguistique" أن علم الدلالة فرع من الفروع الهامة في علم اللغة وهو يهتم "بدلالة الكلمات والعبارات وتغير دلالتها"⁽⁵⁾، وهذا ما يسمى بعلم الدلالة

¹ - بلمر Palmer، علم الدلالة، تر: مجيد عبد الحليم، دط، كلية الآداب، جامعة المستنصرية، بغداد، 1985م، ص3.

² - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية، ص66.

³ - Adam Shaff, introduction à la sémantique, union générale d'édition, traduit du polonais par, Georges Lisowski, Paris, 1960, P13 .

نقلاً عن: محمد عبد الرحمن جابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا (رودولف كارناب نموذجاً) دراسة وتحليل، ط1 دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، مارس 2010، ص217.

⁴ - ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص113.

⁵ - ينظر: محمد عبد الرحمن جابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص218.

التاريخي والذي يعنى بدراسة تغير المعنى في الألفاظ بمرور الزمن⁽¹⁾، كما يركز علم الدلالة الوصفى على دراسة المعنى والعلاقات الدلالية البسيطة والمعقدة دراسة وصفية آنية، ويمكن حصر أهم المحاور التي تطرقت إليها الدراسات الحديثة في مجال الدلالة فيما يلي⁽²⁾:

أ- **محور الدلالة:** يتضمن دراسة المعنى والحقول الدلالية والسياق وأنواع المعنى وتحليلها.

ب- **محور التغير الدلالي:** ويتضمن أسباب التغيرات الدلالية الداخلية والخارجية وسبل التغير وأشكاله ومجالاته، إضافة إلى بحث المجاز وما له من اتصال وثيق بالمعنى وتبديلاته.

ج- **محور العلاقات الدلالية:** ويتضمن الترادف والاشتراك اللفظي والفروق اللغوية.

وغاية علم الدلالة في ذلك هي الكشف عن طبيعة المعنى كرده إلى مصادر معلومة مثل الربط بين التصور والمعنى⁽³⁾، بالإضافة إلى الكشف عن العلاقات الدلالية بين الكلمات مثل تنوع الألفاظ الدالة على معنى واحد ومحاولة تحديد القوانين التي تضبط المعنى من حيث استعماله وتغيره وتطوره... عن طريق تحديد الأسباب الداخلية للمعنى (أسباب صوتية، صرفية، نحوية... إلخ)، والعوامل الخارجية (العوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي تؤدي إلى تحديد وتغيير المعنى⁽⁴⁾ في المجتمع.

ولما كانت السيميائية تهدف إلى الكيفية التي ندرس بها المعنى فقد دأبت على البحث في جوهر الأنظمة الفكرية والفلسفية واللغوية والأدبية في محاولة منها لتحديد المعنى ودراسته، ولقد تمخض عن ذلك مجموعة من التساؤلات المهمة حول الكيفية التي يدل بها أي نص؟ وعلام يدل النص؟

¹ - ينظر: بلمر Palmer، علم الدلالة، ص12.

² - ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصور، ص116.

³ - المرجع نفسه، ص117.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

3-1 العلامة في النظرية السيميائية:

شغل موضوع النظرية السيميائية علماء اللغة على اختلاف مشاربهم ولم يكن السيميائيون بمنأى عن هذه الإشكالية، فها هي (جوليا كريستيفا Julia Kristeva) توضح موضوع النظرية السيميائية في قولها: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات إنّ هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون وهو السيميوطيقا (من الكلمة اليونانية semeion أي العلامة)"⁽¹⁾، إنّ موضوع النظرية السيميائية هو دراسة العلامة من حيث طبيعتها والكشف عن القوانين اللغوية والنفسية والاجتماعية التي تحكمها وتؤدي إلى تمفصلها داخل النص أو الخطاب.

ولقد لاحظ (مارتيني A.Martinet) أنّ النظرية السيميائية تقوم على مبدأ العلامة Signe، فكل العلاقات الخاصة بهذا العلم تستحضر مصطلح العلامة، فما هي العلامة؟ وما هي أقسامها؟ وكيف تؤدي معناها داخل السياقات اللغوية والاجتماعية وفق أنساق محددة؟

يعرف (دي سوسير) العلامة أو الدليل على أنّه: "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطا وثيقا ويتطلب أحدهما الآخر"⁽²⁾، وهو يرى أنّ العلامة اللسانية لا تربط شيئا ما باسم بل بمفهوم، أما الوجهان المرتبطان فهما التصور (le concept)، والصورة السمعية (image acoustique) وارتباطهما الوثيق ينتج الدليل والذي ينقسم بدوره إلى دال ومدلول⁽³⁾ والجمع بينهما ينتج عنه العلامة التي يعتبرها (دي سوسير) اعتبارية أي مصنوعة وليس لها مبررات منطقية أو دوافع طبيعية، وهو يرى دائما أنّ "العلاقة بين

¹ - Julia Kristeva, le langage, cet inconnu, coll. Points, 1981, P292

نقلا عن: محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، م24، ع36 مارس1996، ص191.

² - F.de Saussure, cours de linguistique générale, P99.

نقلا عن: أدمير كورية، سيمياء براغ للمسرح، ص5.

³ - الدال هو الصورة الصوتية، والمدلول هو الصورة المفهومية أي فكرة أو مفهوم ذهني.

الدال والمدلول تخضع لأحكام اللغة ذاتها وليس لأحكام الطبيعة أو المنطق⁽¹⁾، وبمعنى آخر فإنّ المعنى لا يصدر عن العقل وليس العقل هو الذي يضفي المعنى على الإشارة إنّما المعنى متأصل في العلاقات التي يفرضها النّسق اللّغوي⁽²⁾، هذا الأخير الذي تحاول النظرية السيميائية مقارنته لدراسة كيفية انبثاق المعنى من جملة علاقاته عن طريق دراسة العلامات اللّغوية وغير اللّغوية.

وتعد أول محاولة سعت إلى تأسيس السيميائية كنظرية للعلامات هي دراسات (تشارلز بيرس Ch. Peirce) السيميائية في قوله: "كرست حياتي كلها لدراسة العلامات وأعتذر عن عدم تقديم إجابة علمية عن هذه المشكلة، ذلك أنّي كما اعتقد رائد أو على الأصح مستصلح الغابات مهمته تمهيد الطريق لما أسميته بالسيميوطيقا (Sémiotique)، بمعنى شق الطريق أمام نظرية الطبيعة الأساسية للسيميوسيزات⁽³⁾ الممكنة وتنوعاتها الجوهرية"⁽⁴⁾، فقد تناول (بيرس) مصطلح العلامة في سياق منطقي دقيق يعتمد كثرة التفريعات والتقسيمات وراح يعرفها على أنّها: "شيء يقوم مقام شيء آخر بالنسبة لشخص معين وفق علاقة أو صفة معينة فهي تحدث في الذهن، أي في ذهن ذلك الشخص علامة متكافئة وقد تكون علامة أكثر تطورا"⁽⁵⁾، أي يخلق في ذهن الشخص دليلا معادلا أو أكثر تطورا يسميه (بيرس) مؤولا (interprétant) للدليل الأول ويعوض هذا الدليل شيئا معيناً هو ما يسميه (بيرس) موضوع الدليل (objet de signe) وإحلال ما أولناه مكان الشيء لا يتم إلّا وفق الإشارة أو الإحالة إلى فكرة معينة

¹ -F.de Saussure, cours de linguistique générale, P99 .

نقلا عن: أدمير كورية، سيمياء براغ للمسرح، ص5.

² - أدمير كورية، سيمياء براغ للمسرح، ص6. للوقوف على الفرق بين العلامة عند سوسير وبيرس. ينظر: عبد القادر شارف، الدرس السيميائي بين التراث والحداثة، أسس ومعطيات، مجلة جسور المعرفة، ع3، سبتمبر 2015م، ص7.

³ - سيميوسيزات: مفردا سيميوسيز Semiosis وهي فعل العلامة وتأثيرها.

⁴ -Charles Peirce, écrits sur le signe, traduits et commentés par, Gérard Deladalle, éditions du seuil, Paris, 1978, P135-136.

نقلا عن: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص144.

⁵ - ينظر: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص144.

وفي سياق معين ويسمى بيرس الماثول⁽¹⁾ (أي الدليل) le fondement de representament "أما فيما يتعلق باستعمال العلامة فإنها قد تستعمل للإشارة إلى شيء ملموس واقعي أو قابل للتخيل أو غير قابل له"⁽²⁾، وهذا يعني أن للعلامة حسب (بيرس) دائماً علاقة ثلاثية نوضحها فيما يلي⁽³⁾:

$$\text{علامة} = \text{ماثل} + \text{موضوع} + \text{مؤول}$$

ويتفرع الماثول وفقاً للمقولات الثلاث الآتية⁽⁴⁾:

- علامة كيفية (Quali-Sign).
- علامة عينية (Sin-Sign).
- علامة قانونية (Légi-Sign).

أما المؤول فتكون العلامة فيه إما: تصديقا أو تصوراً أو حجة (Argument).

أما الموضوع فتتفرع فيه العلامة وفق ثلاث مستويات⁽⁵⁾:

1/ الأيقونة (icone): وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي يشار إليه مدلولها عن طريق المحاكاة مثل الصورة الفوتوغرافية والخرائط والنماذج والمجسمات.

2/ المؤشر (index): وهو العلامة التي تشير إلى المدلول لعلاقة تلازمية مثل الدخان في دلالاته على وجود النار أو الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض أو الطرق على الباب أو آثار المجرم في دلالتها على تورطه في جريمته... وغيرها.

¹ - الماثول (تمثل) représentation. ينظر: عبد القادر الفاسي الفهري، معجم المصطلحات اللسانية، انجليزي-فرنسي-عربي، بمشاركة ناديّة العمري، ط، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، سبتمبر 2009م، ص 285.

² - ينظر: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات، ص 144.

³ - المرجع نفسه، ص 145.

⁴ - المرجع نفسه، ص 146.

⁵ - ينظر: محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، ص 191، 192.

3/ الرمز (Symbole): هو العلامة التي يفيد مدلولها بناء على اصطلاح بين جماعة من الناس أو هو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون ما غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، وهذا ما يطلق عليه (بيرس) اسم العادات والقوانين والتي يعتبرها علامات أكثر تجريدا من غيرها.

والملاحظ في هذا المستوى أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة عرفية وغير معللة مثل اللون الأبيض ودلالته على الحزن أو الفرح والذي يعد من الرموز التي تدرسها الأنثروبولوجيا⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس فإن السيميوطيقا تتضمن ثلاثة فروع هي⁽²⁾:

1. النحو البحث: ومهمته الكشف عما ينبغي أن يكون عليه الماثول المستخدم من قبل العقل العلمي حتى تكون له دلالة معينة.
2. المنطق: وهو علم صوري يوفر صدق الماثولات.
3. البلاغة البحثة: ومهمتها الكشف عن القوانين التي بواسطتها تُولد العلامة في العقل العلمي علامة أخرى... والفكرة تُولد فكرة أخرى.

فالسيميائية هي ذلك العلم الذي يدرس العلامات اللغوية وغير اللغوية ومن جملة ما أكدته (بيرس) أنه: "لم يكن في استطاعته أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم... إلّا بوصفه دراسة سيميوطيقية"⁽³⁾، وهذا وفق ثلاث مستويات هي: المستوى التركيبي (syntax) والمستوى الدلالي (semantics) والمستوى التداولي (pragmatics).

ويعد (تشارلز موريس Charles Morris) من أكبر السيميائيين وفاء لـ(بيرس) حيث يرى أنّ الإنسان هو المستخدم الرئيسي للعلاقات بكيفية أكثر تعقيدا وتركيبا من تلك التي نجدها عند الحيوان، والتي تفنقر إلى بنية نظرية شاملة كي تحتويها في نسق واحد

¹ - ينظر: سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، عيون المقالات، دار البيضاء، 1986م، ص 33-34.

² - ينظر: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص 148.

³ - المرجع نفسه، ص 147.

حتى يتم استخلاصها من خلال وجهات نظر مختلفة⁽¹⁾، فالسيميائية في نظر (موريس) هي نظرية عامة للعلامات واللغات بل لها علاقة ثنائية بالعلوم⁽²⁾ فهي تسعى إلى توحيد العلوم الصورية من جهة والعلوم الاجتماعية والسيكولوجية من جهة أخرى.

فالسيميائية أداة لكل العلوم بما أنها تزود أسس كل علم على حدة بعلامات كاللسانيات والمنطق والرياضيات والبلاغة وإلى حد ما علم الجمال (l'esthétique)⁽³⁾ لأنّ الفكر الإنساني لا ينفصل عن وظيفة العلامات وأنساقها.

ومن جملة ما جاء به (موريس) فيما يخص العلامة قوله: "تستطيع أن نطلق اسم سيميوزيس (semiosis) على أنها سيرورة من خلالها يعامل شيء بوصفه علامة وبمقتضى تقليد يعود إلى اليونان (الإغريق) فإنّ هذه السيرورة تتضمن ثلاثة أو أربعة عناصر هي:

1. **العلامة الناقلة** (Véhicule du signe): أي العنصر الذي يعمل بوصفه علامة.

2. **المعين** (designatum): الموضوع وما تشير إليه العلامة.

3. **المؤول** (interpetant): أي الأثر الناتج عن مؤول ما.

4. ويمكن إضافة عنصر رابع وهو **المؤول** (يكسر الواو) interpete: هذه العناصر

متلازمة لا يمكن فصل الواحد منها عن الآخر، العلامة والموضوع، والمؤول (أي الشارح) وهي خصائص علائقية تكتسبها الأشياء من مشاركتها في السيرورة للسيميوزيس⁽⁴⁾

¹ -Ch. Morris, foundation of the theory of signs, internationnal encyclopedia of unified science, university of Chicago, 1938, P15. .

نقلا عن: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص152.

² -Ch. Morris, foundation of the theory of signs, internationnal encyclopedia of unified science, P15

نقلا عن: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص152.

³ - ينظر: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص153.

⁴ -Ch. Morris, foundation of the theory of signs, P17 .

ويوضح سعيد بنكراد مفهوم السيميوزيس بشكل أكثر تبسيطا بالقول أنه: "مسار متحرك لإنتاج الدلالة وتداولها واستهلاكها، والذي ينتهي إلى الذوبان في التقاليد وأشكال السلوك ويتحول مع الزمن إلى عادة لدى الفرد وقانونا داخل المجتمع". ينظر: سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، ع10، <http://www.saidbengrad.net>

ومن جهة أخرى حاول (موريس) في مقاله الموسوم بـ"أسس نظرية العلامات" أن يحدد أبعاد النظرية السيميائية في ثلاث مستويات هي⁽¹⁾:

• مستوى تركيبى (مستوى الألفاظ Syntax).

• مستوى المعنى والدلالة (Semantics).

• مستوى التداولية (Pragmatics).

فالعلامة إذن هي الحد السيميائي في تألفه مع حدود التركيب والدلالة والتداولية أي أن جميع حدود هذه الدراسات هي حدود سيميائية⁽²⁾، والملاحظ أن مستويات السيميائية عند (موريس) هي نفسها عند (بيرس).

ومن جهته لاحظ (رولان بارت R.Barth) أنه منذ سنوات عديدة قد تنامت في فرنسا حركة بحث وجدال حول مفهوم العلامة حيث تعددت التسميات التي أطلقت حول هذه الحركة، مثل التحليل الدلالي أو التحليل النصي أو علم السيميائ... وحدد بارت موقفه من ذلك قائلا: "أما أنا فأكتفي بالتسمية -علم السيميائ Sémiologie- وأسعى إلى أن أدل على جماع عمل نظري متنوع، وإذا كان عليّ أن أقوم بإعادة نظر سريعة للسيميائية أو لعلم السيميائ الفرنسي فلن أحاول أن أجِد له حدا مؤسسيا... وأجهد أن أجِد له نقطة تلاق مركزية من حيث يمكن لهذه الحركة أن تشع قبل وبعد"⁽³⁾، فهو يرى أن المشروع السيميائي قد انحرف منذ أن "عالجت كتب دريدا هذه القضية كما هي الحال أيضا مع مجلة "تل كل" (Tel quel)، وأعمال جوليا كريستيفا"⁽⁴⁾ الرائدة في المجال السيميائي.

¹ -Ch. Morris, foundation of the theory of signs, P18

² -ينظر: محمد عبد الرحمن الجابري، نظرية العلامات عند جماعة فيينا، ص155.

³ - رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1988م، ص5.

⁴ - المرجع نفسه، ص6.

كما لاحظ (رولان بارت) أيضا غموض مصطلح الدليل وتشعب حقوله المعرفية بداية من اللغة ومرورا بالطب ووصولاً إلى اللاهوت، إلا أنه احتفظ بثنائية الدال والمدلول الخاصة بـ(دي سوسير)، لكنه أضاف إليها ما توصل إليه (هلمسليف) من تفرعات للدال والمدلول⁽¹⁾، والتي سبق ذكرها في غير هذا الموضع، فقد كان لـ(رولان بارت) الفضل الأكبر في وضع نموذج منهجي حول كيفية تحليل المعنى عندما ميز بين نظامين للدلالة هما:

أ- النظام الأول: يرتبط بالدلالة التصريحية أو الرئيسية (Dénnotation) والتي اشتغل على ضوئها (دي سوسير) حين وصف العلاقة بين الدال والمدلول داخل العلامة من جهة وعلاقة العلامة بمرجعها الخارجي من جهة ثانية.

ب- النظام الثاني: وهو المتعلق بالدلالة الإيحائية (Connotation) وطريقة اشتغال العلامة، ويذهب (رولان بارت) إلى القول أنّ العامل الحاسم في المعنى المصاحب هو تأثير مشاعر المرسل أو مستخدم اللغة في المتلقي ويظهر ذلك جليا عندما تمس العلامة مشاعر المرسل وقيم حضارته⁽²⁾، وهكذا يصبح للعلامة وجود واقعي يحقق إنتاج المعنى في المجتمع وفق قيمه الحضارية.

يعتقد (غريماس) من جهته أنّ الدراسات الأدبية ينبغي أن تكون ممنهجة وأن تستفيد من ذلك التلاقح الموجود بين الدراسات اللسانية والبنوية وهو ما دفعه إلى التلميح بأنّ النسق الوحيد لا يوجد خارج الخطاب المغلق⁽³⁾، فمن المسلّم به أنّ الجملة البسيطة مثلها مثل الجملة المعقدة (النص) في النسق اللساني.

¹ - Roland Barth, *Eléments de sémiologie, communications*, N.U, Ed Seuil, 1964, P107-108 .

نقلا عن: محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، ص192.

² - فاضل تامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ط1

المركز الثقافي العربي، 1994م، ص197، 198.

³ - (A.J) Greimas, *Du sens, Essai sementique*, éd, seuil, Paris, 1970, P272

والواقع أنّ (غريماس) قد استوحى كل هذا من الدراسات الأدبية والفلكلورية التي قام بها الشكلاونيون الروس في العقدين الأولين من القرن العشرين وهي في مجملها تقضي إلى فكرة النّسق المغلق الذي جسده كثيرا في أبحاثه.

نخلص في الأخير إلى أن تبني النّسق المغلق في الدراسة سيبد المجال أمام دراسة الدلالة من الوجهة البنوية، أما إذا تبيننا النّسق المفتوح فإننا سنلقي بأنفسنا خارج الحدود الضيقة للبنوية وحتى السيميائية من بعض جوانبها، فالسيميائيات لا تبحث عن الحقيقة فقط بل إنّها تركز جهودها على عمليات الدال والمدلول أكثر فتولي بذلك اهتمامها بالحقيقة⁽¹⁾ عن طريق البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وكيفية إنتاجها للمعنى أو كيفية انبثاق المعنى من خلالها.

3-2 بين السيميائية والسيميولوجية:

يبدو أن هناك التباسا حاصلا بين مصطلح السيميائية والسيميولوجية فحينما يبدوان متشابهين وحينما آخر مختلفين، أمّا الاختلاف فمنشأه منطلقات وتصورات ومفاهيم ومسار كل منهما والمتمثلة في الموضوع ونظام الدليل بأبعاده المختلفة عند كل من (دي سوسير) و(بيرس) كما أسلفنا الذكر، أمّا على الصعيد التاريخي والمعرفي فقد استعملت السيميولوجية مع (دي سوسير) وانتشرت في الثقافة الأوروبية، أمّا (بيرس) فقد استعمل مصطلح السيميائية فكان ذلك أصل الاستعمال في الثقافة الأنجلوساكسونية⁽²⁾ فيما بعد.

بينما يرى (هلمسليف Hjelmslev) أنّ السيميائية هي فرع أو موضوع داخل العلم العام وهو السيميولوجية فإنّ السيميائيين الفرنسيين قد آثروا استعمال مصطلح السيميائية في أبحاثهم وكتاباتهم وذلك حين اختارت الجمعية الدولية بفرنسا سنة (1974م)، المهمة بحقل العلامات⁽³⁾، اختارت كتسمية لها مصطلح *Sémantique* (السيميائية) وهذا لانتشاره

¹ - عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، في معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990م، ص25.

² - Pierre Guiraud, la sémiologie, Coll. que sais-je, 1977, P6

³ - ينظر: جان كلود كوكي، السيميائية - مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، ص19.

في أوروبا وفي المقابل ظل مصطلح السيميولوجية في فرنسا وغيرها من البلدان اللاتينية بفعل جهود (رولان بارت) و(مارتيني)⁽¹⁾ والتي عملت على إرسائه وتداوله.

أما السيميائية عند (جاكسون) فقد لازمت السيميولوجية في قوله: "السيميائية تدرس تبليغ الرسائل كيفما كانت في حين تقتصر اللسانيات على التبليغ اللساني أو الرسائل الكلامية"⁽²⁾؛ ومن جهتها راحت (جوليا كريستيفا) تقترب من هذا التعريف في تحديدها لموضوع السيميائية على "أنها نظرية عامة حول صيغ أو طرق التدليل"⁽³⁾، أي أنها تهتم بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية.

أما (غريماس)⁽⁴⁾ Greimas (1992/1917) فقد حدد الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية بأن جعل السيميائية تحيل إلى الفروع أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصور والألوان وغيرها، أما السيميولوجية فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفة عامة ودون تخصيص لهذا النظام أو ذاك⁽⁵⁾، ولقد ذهب (غريماس) أبعد من ذلك في إجابته عن السؤال الذي طرحه عليه (روجييه بول دروا) في قوله: "تتكلمون عن السيميولوجية مثلما تتكلمون عن السيميائية، أينبغي أن نضع تمييز بينهما؟"⁽⁶⁾ وكان هذا على هامش ندوة صحفية.

¹ - Greimas et Courtes, sémiotique, dictionnaire raisonnée de la théorie de langage, P336

² - J.C.Coquet, Sémiotique littéraire, Maison Mame, 1973, P7

³ - الجليلي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، دت، ص8، 9.

⁴ - غريماس جوليان ألجيرداس: بالروسية *Algirdas Julien Greimas*: ولد عام 1917 بتولا في روسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام 1992 لساني وسيميائي من أصل ليتواني، يعد مؤسس السيميائيات البنوية انطلاقا من لسانيات فرديناند دي سوسير؛ كان منشط "مجموعة البحث اللساني-السيميائي" بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية. موسوعة ويكيبيديا الحرة، <https://ar.wikipedia.org/wiki>

⁵ - ينظر: محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، ص192.

⁶ - أريفي وجان كود جيرو وآخرون، السيميائية (أصولها وقواعدها)، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين مناصرة، دط منشورات الاختلاف، موفم للنشر، الرغبة، الجزائر، 2002م، ص60.

ومن جهته صاغ (غريماس) إجابته على النحو التالي: "أعتقد أنه لا يجب أن نولي أهمية للنزاعات حول الكلمات في الوقت الذي تنتظرنا فيه أشياء كثيرة، عندما يتعلق الأمر منذ ست سنوات (في 1968م) بإنشاء جمعية دولية كان ينبغي أن نختار بين المصطلحين تحت تأثير جاكسون والاتفاق مع ليفي ستراوس، بينيفست، بارت، وأنا شخصيا وقع اختياري على السيميائية، غير أنّ لمصطلح السيميولوجية جذورا عميقة في فرنسا، من هنا جاء الاحتفاظ بالتسميتين ويبدو لنا اليوم أنّ الأمر يتعلق بشيئين مختلفين، وهذا بطبيعة الحال خطأ، ألا يمكن أن نقترح بناء على نصيحة هيلمسلايف بأن نسخر السيميائيات للدلالة على البحوث المتعلقة بالمجالات الخصوصية (الأدب، السينماتوغرافية، الإشارة) وتكون السيميولوجية هي النظرية العامة لكل هذه التسميات"⁽¹⁾، وبذلك أمسك غريماس بالعصا من الوسط.

وهو ما جعله يطور البحث السيميائي ويسجل منعرجا جديدا على يده من خلال ما قدمه من دراسات وأبحاث بكلية العلوم بباريس سنة (1963م-1964م)، والتي نشرت سنة (1966م) في كتابه الموسوم بـ "الدلالة البنوية" (Sémantique structurale) حيث تجسد اتجاهه السيميائي المحض عن طريق اعتماده للقضايا المعرفية والتصورات العلمية التي كرست التداخل بين مصطلحي السيميائية والسيميولوجية، ف(غريماس) يؤكد دائما أن لا فرق بينهما.

إنّ مسألة الدلالة والسيميائية والسيميولوجية تعد مسألة عامة بالمقارنة مع منهج (غريماس) السيميائي والذي تأثر فيه بما جاء به (فلاديمير بروب) فكان امتدادا وتطويرا لما جاء به الشكلاونيون الروس.

4 غريماس والأصول الشكلانية:

سبق وأن تطرقنا إلى الأصول اللسانية للنظرية السيميائية والتي تدعو إلى عزل اللسان عن الكلام وجعله محور الدراسات اللسانية وهذا معناه: "عزل الاجتماعي الثابت

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 60.

والمنفلت من إرادة الفرد عن الفردي المتجسد في أداء خاص⁽¹⁾؛ ولعله نفس المبدأ الذي قامت عليه بحوث الشكلايين الروس والتي ظهرت في الفترة الممتدة من (1915م) إلى (1930م)، حيث تميزت بمعارضتهم للمناهج التقليدية السائدة آنذاك خاصة المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، فتركزت جهودهم على دراسة الأدب "بوصفه مجموعة شكلية تحكمها قوانين خاصة مع التركيز على النصية والعلاقات المتبادلة بينها وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص"⁽²⁾، ومن هؤلاء الشكلايين (فلاديمير بروب V.Propp).

4-1 النموذج الشكلي لفلاديمير بروب:

وضع (فلاديمير بروب⁽³⁾ V.Propp (1970/1895)) أسس المنهج الشكلي (Méthode Formelle) والذي يركز على طريقة معينة في تحليل العمل الأدبي من زاوية بنائه الداخلي وتركيباته وتقسيماته ووظائف عناصره بعيدا عن مضمونه وعن مؤثرات الواقع الخارجي⁽⁴⁾ كما أسلفنا الذكر، فتوصل (فلاديمير بروب) بذلك إلى الكشف عن نموذج فريد للبنية التركيبية للحكاية الخرافية الروسية في كتابه: "مورفولوجية الحكاية الخرافية"⁽⁵⁾، هذا الأخير كان أحد المرتكزات التي انطلق منها (غريماس) في السيميائية السردية إذ "كان طموح بروب هو الوصول إلى الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس أي الوصول إلى عزل العنصر الدائم والثابت عن التجليات المختلفة التي لا تشكل وفق تصوره سوى تنويعات لبنية واحدة"⁽⁶⁾، محاولا بذلك الابتعاد قدر الإمكان

¹ - سعيد بنكراد، السيميائيات السردية (مدخل نظري)، دط، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، 2001م، ص23.

² - رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص28، 29.

³ - فلاديمير بروب (بالروسية) Владимир Яковлевич Пропп: ولد بسان بيترسبورغ في 29 أبريل 1895 وتوفي بالمدينة نفسها في 22 أغسطس 1970 باحث روسي متخصص في الفن الشعبي أو الفلكلور، ينتمي إلى المدرسة البنوية اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الخرافية الروسية التي درس أصغر مكوناتها الحكائية أو السردية. موسوعة ويكيبيديا الحرة، <https://ar.wikipedia.org/wiki>

⁴ - سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة (عربي- فرنسي) مراجعة المادة الفرنسية: جالور جيور دانيانو Gylord Giordanino، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م ص262.

⁵ - V. Propp, Morphologie du conte merveilleux, traduction marguerite, Derrida, TZ Vetan Todorov et Claud Kalan, seuil, 1970.

⁶ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص18.

عن المقاربة التاريخية التي "ينحصر همها في البحث عن الجذور التاريخية للأشكال الفولكلورية، فهذه المقاربات لا يمكن أن تشكل نموذجا علميا قادرا على المضي بالباحث إلى تحديد ماهية الحكاية"⁽¹⁾ وهو بذلك ينفي التصنيفات وفق المواضيع أو الأجناس أو الموتيفات.

ويرى (فلاديمير بروب) أنه قد "تتعايش داخل الحكاية الواحدة مجموعة من الموتيفات"⁽²⁾، مما يؤدي إلى انقسام الحكاية على ذاتها لتنوع التصنيفات في بنائها وهو ما جعل (فلاديمير بروب) يقر بأن "كل تصنيف قائم على المواضيع (هو) تصنيف فاسد"⁽³⁾، وبناء على ذلك عمد إلى الدراسة الشكلية والتي ستكشف عن الخصائص الحقيقية للحكاية الخرافية، "فالتحليل البنيوي لكل مظهر من مظاهر الفلكلور هو الشرط الضروري لدراسة مظاهره التاريخية ودراسة القواعد الشكلية هي المدخل لدراسة القواعد التاريخية"⁽⁴⁾، ومن الواضح أنّ الفرق بين المظاهر والقواعد يكمن في محاولة تحقيق قدر أكبر من الموضوعية في دراسته، ويمكن تحديد الفرضيات التي انطلق منها (فلاديمير بروب) في دراسته لنحو مائة حكاية خرافية روسية فيما يلي:

أولاً: تتمثل العناصر الثابتة في الحكاية الخرافية في الوظائف بوصفها أجزاء أساسية تقوم بها شخصيات متغيرة، حيث أنّ الوحدات الوظيفية تخدم القص الخرافي بوصفها عناصر ثابتة بصرف النظر عن يقوم بها وعن كيفية القيام بها⁽⁵⁾، حيث تبرهن الدراسة على أنّ الوظائف تتكرر بشكل مدهش؛ لأنّ الشخصيات الخرافية على اختلافها وتغيرها تتجز في الغالب نفس الأفعال، وهو ما يعني أنّ الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس⁽⁶⁾؛ لذلك فقط يعتبر (فلاديمير بروب) "الوظائف هي الأجزاء الأساسية

¹ - المرجع نفسه والصفحة.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: إبراهيم الخطيب، دط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، د.ت، ص 25.

⁵ - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دط، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، د.ت، ص 167.

⁶ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 19.

في الحكاية الخرافية⁽¹⁾ والتي تنتج عن فعل الشخصية، هذه الأخيرة التي تعتبر جزءا ثانويا في الحكاية الخرافية بالنسبة إليه.

ثانيا: توافق عدد الوظائف في كل الحكايات الخرافية كما وكيفا، أي أنّ عدد الوظائف محدود ويبلغ واحد وثلاثين وظيفة، "وهذا لا يعني أنّ كل حكاية يجب أن تكون تحقّقا كاملا لهذا العدد من الوظائف فقد يحصل... أن لا تحتوي الحكاية إلاّ على عشرين وظيفة أو أقل أو أكثر"⁽²⁾، وذلك حسب تحقّقها السردية وفق نظامها الخاص والمتمثل في تتابع الأحداث الذي له "قوانينه الخاصة والحكي الأدبي يملك قوانين مشابهة إنّ السرقة لا يمكن أن تحدث قبل تكسير الباب"⁽³⁾، أمّا الحكاية الخرافية فلها قوانينها الخاصة كذلك.

ثالثا: تتابع الوظائف يخضع لمسار تطوري في كل الحكايات الخرافية أي أنّ نظام تتابع الوظائف في الحكاية الخرافية متشابه في عمومها، "فالوظائف تسير وفق نمط معين في كل الحكايات"⁽⁴⁾ رغم عدم تحقّقها السردية كاملة، إلاّ أنّ هذا الأمر "لا يغير من القانون الذي يحكم تتابعها ذلك أنّ غياب بعض الوظائف لا يغير من وضعية الوظائف الأخرى"⁽⁵⁾، وينتج عن هذا التتابع المتشابه للوظائف في كل الحكايات الفرضية الأخيرة.

رابعا: جميع الحكايات الخرافية تنتمي من حيث بنيتها إلى نمط واحد⁽⁶⁾، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الحكايات الروسية المائة حكاية واحدة وربما يتعدى هذا الأمر إلى كل الحكايات الخرافية في العالم بأسره، "إنّ هذا التشابه بين الحكايات معناه أنّ هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلاّ من خلال ربط بعضها ببعض

¹ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص31.

² - ينظر: سعيد بنكراد، اتلسميائيات السردية، ص20.

³ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص35.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص20.

⁵ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص36.

⁶ - المرجع نفسه، ص38.

وهذا الربط هو الذي يكشف لنا عن البنية الشكلية التي تقع في أساس تشكل كل الحكايات، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كل الحكايات الروسية المشكلة للمتن المدروس تنوعاً لحكاية واحدة⁽¹⁾ ناهيك عن الحكايات الخرافية في العالم ككل.

ولقد لقيت هذه الفرضية ردة فعل كبيرة من طرف الدارسين كما عُدت من نقائص المنهج الشكلي، ومن وجهة نظر أخرى اعتبرها البعض منهجاً جديداً فتح آفاق التحليل النصي البعيد عن الأحكام الانطباعية، "إنّ النتائج المترتبة عن هذه الفرضيات - وبشكل خاص الفرضية الأخيرة- تعتبر شديدة الأهمية، فرغم ارتباطها بنموذج حكاية محدد وهو الحكاية الخرافية فقد قدمت إمكانية دراسة أنماط الحكاية الأخرى المعقدة كالقصة والرواية من أجل استخراج البنيات المجردة المشتركة بين مجموعة من القصص أو الروايات التي تنتمي إلى حقبة معينة، وهو أمر يسمح بتعليل التماثل الموجود بين النماذج المفردة ضمن اتجاهات بعينها وذلك باستخدام خطة علمية دقيقة وليس فقط اعتماداً على ملاحظات عامة هي من قبيل الاجتهادات الشخصية للناقد لا غير"⁽²⁾ والتي قد تحيد في معظمها عن الطريق الصحيح، تحقق طموح (فلاديمير بروب) في الكشف عن العناصر المشتركة المشكلة للمتن المدروس بل وتجاوز ذلك إلى أشكال السرد القصصي بصورة عامة ويمكن إبراز أهم هذه العناصر فيما يلي:

1. الوظيفة (Fonction):

كان عمل (فلاديمير بروب) قائماً على تجزئة نص الحكاية وتقطيعه (Segmentation) إلى سلسلة من الأفعال المتتابعة والتي أطلق عليها مصطلح الوظيفة، وكان قد عرّفها في كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية" بقوله: "هي أفعال قارة نوعية تقوم بها شخصيات متنوعة وذات تأثير على تطور الحكاية"⁽³⁾، وهي تشكل في مجملها نسقاً تأليفياً على المستوى الخطي للحكاية الخرافية باعتبارها نموذجاً أولياً

¹ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 20.

² - حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط 1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، 1991م، ص 25.

³ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص 7.

للسرد، "فالشكل يعين قصة وحيدة أما البنية فهي نسق تألفي أكثر استقلالية في علاقته بالشكل الثقافي الخاص بالحكايات الروسية"⁽¹⁾، إلا أن استبعاد الشخصية بسبب مركزية الوظائف لا يعني أبدا أن (فلاديمير بروب) قد توقف عند هذا الحد بل راح يقلص عدد الوظائف ضمن مجموعات أقل عددا على أساس وجود تشابه بينها.

2. دوائر الفعل (Sphères d'action):

قلص (فلاديمير بروب) عدد الوظائف وذلك على أساس التشابه الحاصل بينها والذي يناسب عدد الشخصيات الأساسية في الحكاية الخرافية فأطلق عليه مصطلح دائرة الفعل (Sphère d'action)، "فبإمكاننا ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها البعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية بعينها وعدد الدوائر يتناسب مع عدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية وهذا العدد محدود لا يتجاوز سبع دوائر"⁽²⁾، ثم قام في المرحلة الثانية بتوزيع الوظائف على الشخصيات الأساسية في الحكاية الخرافية، ورأى أن كل شخصية تقوم بوظائف محدودة تنتمي لدائرتها، وقد قدم دوائر الفعل السبعة كما يلي⁽³⁾:

- دائرة فعل المعتدي أو الشرير (Agresseur ou méchant)
- دائرة فعل الواهب (Donateur)
- دائرة فعل المساعد (Auxiliaire)
- دائرة فعل الأميرة (أو الشخصية موضوع البحث (Princesse)
- دائرة فعل الموكل أو الباعث (Mandateur)
- دائرة فعل البطل (Héros)
- دائرة فعل البطل المزيف (Faux Héros)

¹ -P.Ricoeur, le récit de fiction, in la narrativité, ouvrage collectif, éd centre d'histoire des sciences et de Doctrines, paris, 1980, P29

نقلا عن: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص21.

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص22.

³ - المرجع نفسه والصفحة. ينظر أيضا: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص25

تتحرك الشخصيات ضمن الدوائر بصورة فاعلة حيث كشف السرد عن بنية نوعية تتحكم في أفعالها، ومن هنا صنف (فلاديمير بروب) تلك الشخصيات الفاعلة استنادا إلى وظائفها في الحكاية إلى (الشرير، الواهب، المساعد، الأميرة (البطلة)، الباعث البطل، البطل المزيف)، واستنادا إلى فعل الشخصية ينمو السرد ويتسلسل حتى نهاية الحكاية وقد سمي (فلاديمير بروب) هذا النمو بالسلسلة⁽¹⁾، أي سلسلة من المتواليات.

وهذه الأخيرة تُكون في مجموعها ما أسماه بالبنية الوظيفية العامة للحكايات الخرافية⁽²⁾، تلك البنية المجردة التي تخضع لها كل الحكايات الخرافية بصفتها قانونا أو نسقا ثابتا، "وعلى أساس هذا التجريد سينظر إلى البنية باعتبارها مورفولوجيا ثابتة أي إطارا كونيا جامعا لكل أشكال الحكى، وسينظر إلى الشكل باعتباره أحد التحققات الممكنة لهذه البنية"⁽³⁾ باعتباره بنية وظيفية وأساسية في الحكاية الخرافية.

يشير (فلاديمير بروب) من جهة أخرى إلى عناصر ثانوية لا تكتسي في رأيه تلك الأهمية البالغة للوظائف ولا تؤثر على سير الحكاية لكنها تعد عناصر مهمة في تشكل البناء الحكائي؛ لأنها تسهم بشكل واضح في تكوين الحكاية الخرافية وتتمثل في عناصر الربط بين الوظائف والتحفيزات والدوافع⁽⁴⁾، والتي سنوردها بالتفصيل فيما يلي⁽⁵⁾:

أ- العناصر التي تقوم بربط الوظائف إلى بعضها البعض: حيث يمكن الانتقال من وظيفة إلى أخرى بترك فراغ أو بياض في العنصر الخرافي والعجيب والذي يشكل في رأينا بنية المتخيل في الحكاية الخرافية.

ب- العناصر التي تساهم في تثليث الوظيفة الواحدة (Triplification): فالفشل قد يكون من نصيب الوظيفتين الأوليتين أما النجاح فيكون من نصيب الوظيفة الثالثة

¹ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 234.

² - المرجع نفسه، ص 130.

³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 24.

⁴ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 146-152.

⁵ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 23.

أو كنتليث شخصية الواهب⁽¹⁾ مثلا أو كنتليث الاختبارات، (الاختبار التأهيلي، الاختبار الحاسم والاختبار التمجيدي) وهي ذات خاصية تكرارية إذ أن هناك "ثلاثة اختبارات تتوالى وتستهدف الحصول على موضوع القيمة نفسه"⁽²⁾ من طرف البطل نفسه.

3. الدوافع والتحفيزات (Motivations):

ونعني بها الغايات الشخصية وأهدافها والتي تحقق انجاز هذا الفعل أو ذاك والحوافز هي التي تعطي للحكاية الخرافية عنصر التشويق واستمرارية الحكى، ويشير (فلاديمير بروب) أيضا إلى كيفية إدخال الشخصيات إلى مسرح الحكاية وفق مستويات معينة، "فكل نوع من الشخصيات يملك طريقة خاصة للدخول إلى مسرح الأحداث وكل نوع يشير إلى أساليب خاصة تستعملها الشخصية للتسرب إلى الحكاية"⁽³⁾ وفق مستوى فعل المعتدي أو الشرير ومستوى فعل المساعد وغيرها.

حاول (فلاديمير بروب) أيضا أن يقترب من الجانب التأويلي للحكاية الخرافية بعيدا عن الجانب المورفولوجي وهو يتساءل عن تلك الأسباب التي أخضعت الحكاية الخرافية لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها، وقد تلمس الإجابة خارج الحكايات نفسها أي "في الواقع الثقافي الذي نشأت فيه وخاصة في المعتقدات الدينية"⁽⁴⁾، ليكشف بطريقة غير مباشرة قصور البحث الشكلي في رصد الدلالة الكامنة داخل المتن الحكائي حتى ولو كان الشكل واحدا، إلا أن الدلالات تختلف من حكاية إلى أخرى وهذا الأمر أدى بالدارسين بعده إلى تدارك عدة نقائص في منهجه الشكلي نذكر من هؤلاء (ليفي ستراوس).

¹ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 78.

² - جوزيف كورتيس، السيميائية من بروب إلى غريماس، المكتسبات والمشاريع، تر: جمال حضري، مجلة الآداب العالمية، د.ت، ص 18.

³ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 102.

⁴ - المرجع نفسه، ص 131.

4-2 انتقادات ليفي ستراوس: (Lévi-Strauss Claude)

انطلق (كلود ليفي ستراوس)⁽¹⁾ (1908/2009)) في قراءته لمشروع (فلاديمير بروب) من عدة ملاحظات أهمها: أنّ (فلاديمير بروب) لم يستطع بلورة أدوات إجرائية منفصلة عن المتن الحكائي وفاعلة فيه فكل ما فعله هو وصف صرفي لشكل الحكاية الخرافية، "فالوقوف عند أنماط اشتغال الحكايات لا يشكل سوى مرحلة داخل نشاط معرفي يجب أن يمكننا من صياغة طرق جديدة في التعامل مع الحكايات"⁽²⁾، حيث يمكن لهذه الطرق الجديدة أن تنتظر إلى الحكاية في مستوى الدلالة إلى جانب مستوى الشكل.

احتفظ (فلاديمير بروب) بالتحليل في المستوى السطحي دون تجاوزه إلى العمق أي أنّ الوظائف قد تم رصدها في المستوى التوزيعي بينما أهمل المستوى الاستبدالي المنظم للسرد في مستوى أعمق، "فالفصل بين المستوى التوزيعي والمستوى الاستبدالي هو الذي قاد بروب إلى الفصل داخل المتن الحكائي بين المضمون والشكل، فالشكل وحده في نظر بروب قابل للإدراك أما المضمون فلا يشكل سوى عنصر زائد، ولا يملك أية قيمة تمييزية"⁽³⁾، فالخطأ الذي وقع فيه هو أنّه فصل بين الشكل والمضمون.

وهذا الفصل فاسد "فليس هناك عنصر مجرد من جهة وآخر ملموس من جهة ثانية، ذلك أنّ الشكل والمضمون من طبيعة واحدة ويخضعان لنفس التحليل مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته، وما يسمى بالشكل ليس سوى بنية للبنيات المحلية

¹ - اهتم ليفي ستراوس بدراسة سير الفكر البشري، فقرب الأنثولوجيا من الألسنية، ومن مشاكل التعبير وذلك بهدف تبيان أن الظواهر الاجتماعية هي وقائع لغوية، وقنوات اتصال قائمة على مستوى الوجود، انطلاقاً من هذا الأساس وضع خطوطاً عريضة لنظرية علاقات القرابة والتبادل الاقتصادي والثقافي ولكون الميثولوجيا والديانات وظهورها، من أهم كتبه: البنى الأولية للقرابة (1949م)، أنثروبولوجيا البنيوية (1957م). ينظر: يميني العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1985م، ص243. ينظر أيضاً: كاترين كليمان، كلود ليفي ستراوس، تر: د. محمد علي مقلد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2008، ص88.

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص25.

³ - Lévi-Strauss (Claude) , Anthropologie structurale deux, éd, Plon, 1973, P15

حيث يوجد المضمون⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس يرفض (ليفي ستراوس) اعتبار كل الحكايات الخرافية حكاية واحدة ولا يرى قيمة لهذه النتيجة ولا قيمة لشكل الحكاية منفصلاً عن المضمون والدلالة، وعليه يجب أن نتلمس ما "يميز هذه الحكاية عن تلك وتبعاً لذلك فإنّ المضمون إذا لم ينظر إليه باعتباره جزءاً من الشكل ذاته فإنّ هذا الشكل ذاته سيحكم عليه بالبقاء في مستوى بالغ التجريد، لدرجة أنّه لن يعني بعد ذلك أي شيء ولن يملك بعد ذلك أي قيمة كشفية"⁽²⁾؛ لأنّ اعتبار كل الحكايات الخرافية حكاية واحدة سيوصلنا إلى باب مسدود يوحي بعدم جدوى تحليل الحكايات مادامت كلها متشابهة وهو الأمر الذي جعل (ليفي ستراوس) يقول: "قبل مجيء الشكلايين لم نكن نعرف بدون شك ما يجمع بين الحكايات أمّا بعدهم فلم نعد نعرف أين يكمن الاختلاف بينها"⁽³⁾، وعليه فما الجديد إذا كانت كل الحكايات حكاية واحدة؟

أما فيما يخص وظائف (فلاديمير بروب) فقد حاول (ليفي ستراوس) البرهنة على عكس ما ذهب إليه غريمه معتمداً على نماذج حكاية من أمريكا، والأمثلة التي قدمها تبين أنّ "ما اعتبره بروب عنصراً عرضياً وغير وظيفي سيصبح هو أساس الحكاية وأساس تلونها الثقافي وبعبارة أدق فإنّ المضمون هو ما يؤسس خصوصيتها باعتباره عنصراً يعود إلى ما يميز هذه المجموعة البشرية على تلك"⁽⁴⁾، مركزاً في ذلك على مسألة الدلالة.

سيعمد (ليفي ستراوس) إلى التحرك وفق محور الاستبدال الذي سيعطي للوظائف الثانوية عند (فلاديمير بروب) دوراً رئيساً في نماذجها التي حاول البرهنة من خلالها على عكس ما ذهب إليه (فلاديمير بروب)، حيث اعتمد على "نماذج حكاية من أمريكا وهي نماذج تدحض الفصل بين الشكل والمضمون"⁽⁵⁾، فالمضامين قابلة للاستبدال على أساس التلوين الثقافي أو ما يميز المجموعة البشرية عن الأخرى أي

¹ -Lévi-Strauss (Claude) , Anthropologie structurale deux, éd, Plon, 1973. P158

² -Lévi-Strauss (Claude), Ibid. P159 .

³ -Lévi-Strauss (Claude), Ibid. P159 .

⁴ - ينظر : سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص27.

⁵ - المرجع نفسه، ص28.

"الانتقال من مكون دلالي إلى آخر يختلف عن السابق بتقطيعه المفهومي الذي لا يشبه بالضرورة كل التقطيعات المفهومية الأخرى"⁽¹⁾ رغم ثرائها وتنوعها داخل الحكاية الواحدة ناهيك عن مجموعة من الحكايات المختلفة المنشأ.

نفهم أن تجاهل العلاقات الثقافية في الحكاية معناه أن التحليل الشكلي لن يكون له أي عمق يذكر؛ "لهذا يجب أن نعيد الاعتبار لهذه العناصر (دينية، أخلاقية، خرافية)، التي يعتبرها بروب عرضية وغير مميزة، فهذه العناصر هي سبيلنا نحو معرفة أفضل للأكوان الثقافية الخاصة بالشعوب وهي ما يميز في واقع الأمر هذه الحكاية عن تلك"⁽²⁾ لنضفي تلك الخصوصية التي يتمتع بها كل شعب على حدى ونرسم الحدود الفاصلة بين مختلف الحكايات الخرافية.

لا يقف (ليفي ستراوس) عند هذا الحد بل يعمد إلى إعادة النظر في تتابع الوظائف وانتظامها عند (فلاديمير بروب)، ويحاول من خلال تقاطع محوري التوزيع والاستبدال أن يقلص من عدد الوظائف ونمط توزيعها ليتوصل بذلك إلى أن هناك عدد كبير من الوظائف قابل للمزاوجة أي يمكن تشكيلها وفق ثنائيات مثل الحديث عن الوظيفة "رحيل البطل" التي تستدعي مباشرة حضور وظيفة "عودة البطل"، والحديث عن "الحضر أو المنع" يستدعي حضور وظيفة "خرق المنع"... ويرى (ليفي ستراوس) أن الثنائيتين (رحيل/ عودة) و(منع/ خرق المنع) "لا يشكلان وظائف (رحيل + العودة + المنع + الخرق) وإنما وظيفتان ضمن ثنائية قابلة للإدراك من خلال الإجراء الاستبدالي"⁽³⁾، نafia بذلك مبدأ الواحد والثلاثين وظيفية.

وإذا أمعنا النظر في هذه المعالجة الجديدة للوظائف لوجدنا أن (ليفي ستراوس) يحاول تفسير التتابع الخطي الخاص بالوظائف عند (فلاديمير بروب)، وهو ما يعني أن تعريف (فلاديمير بروب) للحكاية الخرافية القائل بأنها تتابع لواحد وثلاثين وظيفة هو تعريف مدحوض، فهذا "التفسير يعد في عمقه تدميرا للبعد الكرونولوجي للحكاية فالتتابع

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 29.

² - المرجع نفسه، ص 31.

³ - المرجع نفسه، ص 32.

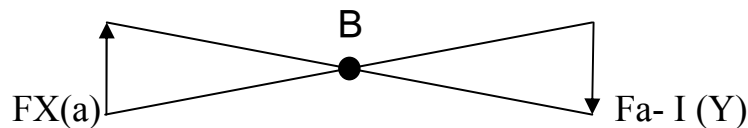
خادع وليس إلا وهما ظاهريا⁽¹⁾، إلا أن (ليفي ستراوس) لم يفرط في فكرة الوظائف بل ألبسها ثوبا رياضيا وانتهى في تحليله إلى تقديم البديل من خلال النموذج الرياضي التالي⁽²⁾:

$$FX(A) : FY(B) = FX(B) : FA - I(Y)$$

والنموذج الرياضي عبارة عن معادلة تمثل طرفي الصراع بين الخير والشر ورموز المعادلة تعني:

$$\left\{ \begin{array}{l} \leftarrow FX \text{ وظيفة الشر} \\ \leftarrow FY \text{ وظيفة الخير} \end{array} \right. \text{ وهما عنصران متعارضان}$$

ف (F) اختصار لـ (Fonction)، أما (X) فترمز للشر أو للعنصر السلبي، و (Y) ترمز للخير أو للعنصر الإيجابي، و (A) تمثل الحالة الاجتماعية السلبية الراهنة أما (B) فهو القوة الواسطية التي تغير (X) إلى (Y)، أما (I) فتتمثل نهاية الحالة، وبذلك نجد أن قوة (B) هي الوساطة بين موقفين متعارضين يمكن توضيحهما في الترسيم الآتية⁽³⁾:



تجمع هذه الصيغة بين الوظيفة ودلالاتها الاجتماعية وقابليتها للتحليل، كما استغلت في أعمال كثيرة من طرف البنيويين.

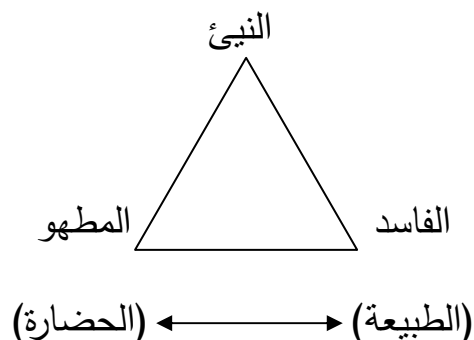
ولعل أهم ما قدمه (كلود ليفي ستراوس) للمنهج البنوي هو نمودجه البنائي للعالم الإنساني المزدوج الأبعاد حيث يمثل البعد الأول الطبيعة ونواميسها وبذل البعد الثاني

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 33.

² - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 41. ينظر أيضا: كاترين كليمان، كلود ليفي ستراوس، ترجمة: محمد علي مقلد، ص 49.

³ - المرجع نفسه، ص 41.

على الحضارة وقوانينها المختلفة، فالنبيى يمثل الطبيعة والمطهو يرمز إلى الحضارة⁽¹⁾ كما توضحه الترسيم⁽²⁾ التالية:



فمثلث الأطعمة لـ(ليفي ستراوس) مشهور ويقال أنه استعاره من مثلث (جاكسون) في الأصوات اللغوية، إلا أن نظريته الجدلية حول الأطعمة في نطاق الطبيعة والحضارة قد أسست لبناء فكر الإنسان، فالنبيى يمثل الطبيعة والمطهو يمثل الحضارة "وإن دلّ هذا على شيء من وجهة نظره فإنما يدل على أن بقاء العنصر الطبيعي في شكل ما يمثل الوساطة بين الطبيعة والحضارة"⁽³⁾، أي مرحلة الانتقال أو العبور بين الطبيعة والحضارة. توصل (ليفي ستراوس) إلى أن الإنسان قد يحل مشاكله من خلال بناء فكري ثابت ولكن يمكن أن يستخدم هذا البناء الفكري في أشكال مختلفة حسب حاجته الطبيعية والفكرية؛ لأنّ نظم الحياة المختلفة تتجمع بوصفها نظاماً إشارياً لتكشف عن البناء الفكري⁽⁴⁾ الخاص بالإنسان عبر مراحل تطوره الاجتماعي والثقافي.

إذن فمنهج (ليفي ستراوس) بنوي وقد أسماه اصطلاحاً "المنطق الاجتماعي الإنساني ويسميه (غريماس) البنية الأولية للمعنى وعليه تتركز نظرياته في علم الدلالة

¹ - أحمد طالب، الفاعل من المنظور السيميائي (دراسة في القصة الجزائرية القصيرة)، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2000م، ص22. ينظر أيضاً: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون (دراسة ونصوص)، ط1، بيروت، لبنان، 1993م، ص133.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص35.

⁴ - المرجع نفسه، ص36.

(النظرية السيميائية)⁽¹⁾ وهي الفكرة التي سنتحدث عنها بالتفصيل في إطار إيجابيات النقد عند غريماس بعد أن نتطرق إلى مفهوم الوظيفة عند (رولان بارت).

3-4- الوظائف عند رولان بارت: (R. BARTHES)

ينظر (رولان بارت (1980/1915)) إلى الفن على أنه عبارة عن نسق خالص "وليس هناك أبدا وحدة ضائعة"⁽²⁾، فالفن بالنسبة له لا يعرف الفوضى حيث أن أية إشارة يوظفها القاص في روايته أو الراوي في حكايته للأحداث ولو بصورة عابرة في الحكى لابد أن يكون لها دلالة أو وظيفة وتتخذ هذه الوظيفة عند (رولان بارت)⁽³⁾ نفسه طابعا شموليا فهو لا ينظر إليها من خلال نوع قصصي محدد بل ينظر إلى "الوظائف باعتبارها وحدات تكون كل أشكال الحكى"⁽⁴⁾ سواء حكاية أو قصة أو أقصوصة أو رواية.

ودور الوظيفة عنده لا ينحصر في الجملة فقط وإنما يمكن أن نجده في لفظة معينة داخل سياقها⁽⁵⁾، وهذا ما يفرض علينا تدقيق النظر في الوظائف وعلاقاتها مع مجموع النص الحكائي، ويلح على ضرورة معرفة موقعها في الحكى ليصل إلى تحديد دورها فيه وعلى هذا الأساس يميز رولان بارت بين نوعين من الوحدات الوظيفية وهي⁽⁶⁾:

¹ - مرجع سبق ذكره، ص42. وللتعمق أكثر في الموضوع ينظر: عبد الحميد بورايو، البحث في النياصة الأدبية، Ethnolitterature، طبيعته وتدخلاته مع الدراسة الاجتماعية للأدب، مجلة اللغة والأدب، ع15، (عدد خاص بملتقى علم النفس)، أبريل 2001م، ص105.

² - R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, in, communication 8, seuil, 1981, P13 .

³ - رولان بارت : (بالفرنسية) Roland Barthes فيلسوف فرنسي وناقد أدبي سيميائي ومنظر اجتماعي. وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتوفي في 25 مارس 1980 ، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنوية والماركسية وما بعد البنوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة. تتوزع أعمال رولان بارت بين البنوية وما بعد البنوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته. كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار في التيار الفكري المسمى ما بعد الحداثة. ، <https://ar.wikipedia.org/wiki>

⁴ - R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, P12.

⁵ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص28.

⁶ - المرجع نفسه، ص29.

1. **الوحدات التوزيعية (Unités distributionnelles):** وهي الوحدات التي يحتفظ لها بارت باسم الوظائف⁽¹⁾ وهي نفسها وظائف (فلاديمير بروب) التي سبق الحديث عنها والتي تستوجب علاقات بين بعضها البعض، فإذا ذكرت الجريمة مثلا فهذا يستلزم التحقيق والعقاب فيما يلي من الحكى.

2. **الوحدات الإدماجية (Unités intégratives):** وهي وظائف تختلف عن سابقتها التوزيعية؛ لأنها لا تستوجب علاقات فيما بينها، وقد تقوم بدور العلامة (indice) لعدم إحالتها على فعل لاحق أو مفيد لصيرورة الحكى وهي تتمثل في وصف الشخصيات أو الإطار العام للأحداث لذلك يحتفظ لها (رولان بارت) باسم الوظيفة.

ويرى أنّ أوجه الاختلاف بين الوحدات التوزيعية والوحدات الإدماجية يكمن في طبيعة كل منهما، فالوحدات الإدماجية ذات طابع استبدالي (Paradigmatique) أما الوحدات التوزيعية فيسميها الوظائف فهي ذات طبيعة تركيبية⁽²⁾ (Syntagmatique). يستنتج (رولان بارت) أنّ الوحدات التوزيعية (الوظائف)، "تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة (الحكايات الشعبية) بينما تطغى الوحدات الإدماجية (العلامات) في أنماط الحكى الأكثر تعقيدا كالروايات السيكلوجية"⁽³⁾، والتي تختلف بنيتها في الأساس عن بنية الحكاية الشعبية والخرافية.

يقر (رولان بارت) أنّ دراسة تركيب الحكى يجب أن يكون على أساس التسلسل المنطقي بين الوظائف والوحدات الإدماجية (العلامات)، وهو بذلك يرفض التسلسل الزمني الذي اعتمده (فلاديمير بروب) حيث خالف به (أرسطو) في معارضته بين المأساة والملهاة على أساس وحدة الحدث عندما أعطى الأولوية للمنطقي على الزمني في الأدب المسرحي⁽⁴⁾، وقد آثر الكثير من الدارسين البنويين واللّسانيين المنطق على حساب الزمن ومن هؤلاء (ليفي ستراوس) و(كلود بريمون) و(تودوروف).

¹ -R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, P14

² - ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص36.

³ -R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, P15.

ينظر أيضا: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص30.

⁴ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص31.

وإذا كان (رولان بارت) قد تبنى وجهة النظر المنطقية فإنه يرصد توالي الوظائف ضمن متوالية (متتالية) La Séquence يحكمها التتابع المنطقي "بحيث تفتح المتتالية عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة"⁽¹⁾، أي أنّ مجالها الرياضي مغلق من الجهتين.

يبدو أنّ (رولان بارت) قد استفاد في دراسته للوظائف من بحوث سابقه؛ لذلك نلاحظ أنّ دراسته قد اتسمت بالشمولية والعلمية والمنطقية لأنواع الحكى لأنّه ركز بذلك على الرواية بصفة خاصة ويبدو أيضا أن نقده لوظائف (فلاديمير بروب) كان إيجابيا ومتميزا مثل نقد (غريماس).

4-4- إيجابية النقد عند غريماس: (A.J Greimas)

تأسس مشروع (غريماس) السيميائي على عمل (فلاديمير بروب) في كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية"، فقد كان يشير في نقده للمنهج الشكلي إلى نوع من الاستمرارية من جهة والإصلاح من جهة أخرى لما أحدثه النقد المدمر الذي صاغه (كلود ليفي ستراوس) ضد مشروع (فلاديمير بروب).

ويمكن القول بصورة عامة أنّ "قراءة غريماس للمشروع البروبي كانت محاولة لاستيعاب هذا النموذج التحليلي ضمن تصور نظري جديد للحكاية... بل يمكن القول أن مشروع غريماس ما كان له أن يرى النور لولا وجود هذا العمل الجبار الذي قام به بروب"⁽²⁾، ويرى (زلبرباغ Zilberbeg) أنّ مهمة (غريماس) اتجاه مشروع (فلاديمير بروب) تتمثل في كونها "تشكل نوعا من التقليل خاصة بعد ظهور كتاب الدلالة البنيوية... فعوض الاستمرار في البحث عن الكوني (الحكاية الوحيدة) كما فعل بروب ذلك، كان من الضروري التوجه نحو معرفة التفرعات الأولى للنص السردى"⁽³⁾، ويمكن رصد الصياغة الجديدة لمشروع (فلاديمير بروب) عند (غريماس) فيما يلي:

¹ -R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, P19.

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 33-34.

³ -Zilberbeg (Claude), Poétique et raison du sens, éd P.U.F, Paris, 1988, P75

ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 34.

1) تعريف الوظيفة:

يعتبر (فلاديمير بروب) أنّ الفعل هو أساس الوظيفة وهو ما يجعل الدارس أمام تناقض قد يميز تعريف وظيفتين هما: (وظيفة رحيل البطل) ووظيفة (النقص)، "إذا كان رحيل البطل باعتباره شكلا من أشكال النشاط الإنساني يعد فعلا أي وظيفة فإنّ النقص لن يكون كذلك ولا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة بل هو حالة تستدعي فعلا"⁽¹⁾، وهو ما جعل (غريماس) يعتبر تعريف (فلاديمير بروب) للوظيفة تعريفا غير دقيق أو على الأقل ليس هناك محدد نظري واحد يقع في أساس تعريف كل الوظائف التي حل على أساسها (فلاديمير بروب) الحكاية الخرافية.

فالملاحظ أنّ "وظيفة النقص (Manque) لا تتضمن فعلا أو دلالة وظيفية لشخصية بعينها بقدر ما تمثل حالة Etat؛ لأنّها تشير إلى علاقة شخصية ما بموضوع ترغب فيه وتكون منفصلة عنه؛ لذلك هي لا تتخذ نظام الوظيفة"⁽²⁾، ومن هذا المنطلق المنهجي قام (غريماس) بتعويض الوظيفة بالملفوظ السردى (Enoncé narratif).

2) الملفوظ السردى: (Enoncé narratif)

يعد الملفوظ السردى كل وحدة دالة ترتبط "بالسلسلة الكلامية أو النص المكتوب ومتقدمة على كل تحليل ألسني أو منطقي"⁽³⁾، وكنا قد قلنا أن غريماس استعمل مصطلح الملفوظ السردى عوض مصطلح الوظيفة وهو بذلك يعادل وظيفة العامل (Fonction d'actant) الذي تمثل من خلاله الوظيفة في شكل إنجاز الفعل نتيجة إدخال الرغبة أو الإرادة مجال تنفيذه، في حين يمثل العامل طاقة الفعل المنجز له وهو ما يجعلنا نستنتج أن الملفوظ السردى هو "علاقة بين عوامل فهو يتكون من نواة الفعل أو (الوظيفة) محددة في علاقتها مع العوامل"⁽⁴⁾، وبالتالي فإنّ العنصرين المكونين للملفوظ السردى

¹ - (A.J) Greimas, les acquits et les projets, in, courtés introduction à la sémiotique narrative et discursive, éd, Hachette université, Paris, 1976, P6-7 .

ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص35.

² - عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنىات الخطابية، التركيب، الدلالة)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م، ص151.

³ - (A.J) Greimas, Sémiotique structurale, éd, Larousse, Paris, 1996, P26

⁴ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص151.

يتمثلان في الوظيفة والعامل وهما يتمحوران حول دلالات واحدة⁽¹⁾، فإدراكنا للعلاقات المتبادلة بين الشخصيات في الخطاب السردى والتي تتجلى من خلال أدوارها العاملة وتتابع الحالات والتحويلات، والذي يكون وفق منطق خاص حيث يتخذ الفعل شكل ملفوظ سردي بسيط يعادل مضمونه وظيفة عامل "ونتيجة لذلك يمكن تحويل كل عملية تتشكل داخل النحو الأصولي إلى ملفوظ سردي"⁽²⁾ حيث تأخذ الوظيفة الصيغة التالية⁽³⁾:

م س = و (ع 1 ع 2 ع 3) ، م س: ملفوظ سردي، و: وظيفة، ع: عامل

ويتضح أن صياغة الملفوظ السردى تبين المبدأ الذي يقوم عليه التحول من التركيب السطحي؛ لأنّ العمليات التي تتم على مستوى النواة العميقة يمكن أن تتحول وتتقلب على مستوى التركيب السردى إلى ملفوظ سردي⁽⁴⁾، وبذلك يوافق التحول من الحالة (1) إلى الحالة (2).

(3) مستويات تنظيم السردية:

يتحقق التنظيم السردى في مستوى أعمق مما حدده (فلاديمير بروب) حيث أنّه ينظر إلى "المعطى الحكائي من خلال التجلي السطحي ويعتبر هذا التجلي حقيقة نصية خالصة"⁽⁵⁾، كما يعترف في دراسته بما يقع على سطح الحكاية الخرافية ويعتبره النموذج الأمثل القابل للتصنيف، وفي الوقت نفسه يغض بصره عن غنى المتن الحكائي وتنوعه. تدارك (غريماس) هذا الخلل عندما اعتبر الحكاية الخرافية خطابا سرديا متواشج العلاقات، "فعوض أن يكون هذا الخطاب مجرد تلخيص توثيقي لما نجده في النصوص التي يغطيها فإنّه سيبدو كتمثيل تركيبى/ دلالي مكثف وواضح في نفس الوقت، وسيأخذ

¹ - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 131.

² - (A.J) Greimas, Du sens, Essai sementique, P168

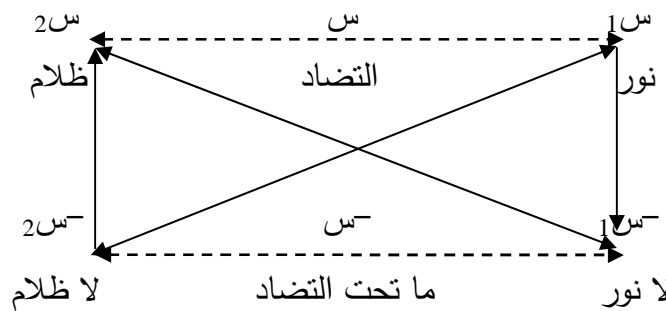
³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 36.

⁴ - (A.J) Greimas, Du sens, Essai sementique, P168.

⁵ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 37.

شكل بنية عميقة في مقابل البنيات السطحية التي هي النصوص المتحققة⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس قد نتساءل عن مصير التعريف الذي أعطاه (فلاديمير بروب) للحكاية الخرافية؟ توضحت البنيات السردية في ظل المعطيات الجديدة عند (غريماس) وفق مستويين سطحي وعميق وهذا التحليل "سمح أن نستبدل بالمفهوم العام للوظيفة الصيغة القواعدية للملفوظ السردى والتعرف على وجود وحدات سردية ذات طبيعة استبدالية تارة وتركيبية تارة أخرى مكونة من العلاقات التي تعقدها الملفوظات السردية بينها وبتفسير الحكاية كبنية سردية، أي كشبكة علائقية واسعة تحتية بالنسبة إلى خطاب السطح الذي لا يمتزجها إلا جزئياً"⁽²⁾ حيث تحتاج إلى إجراءات خاصة لتمظهرها، فرض هذا الواقع في بنية الحكاية الخرافية على (غريماس) وضع خطاطة سردية بدلا من التتابع الوظيفي وهو متأثر في ذلك بتصور (كلود ليفي ستراوس) الذي كان أول من "أثار الانتباه إلى وجود إسقاطات استبدالية تغطي السير التوزيعي للحكاية وهذه الإسقاطات هي التي دفعته للحديث عن المزوجة بين الوظائف"⁽³⁾ كما أسلفنا الذكر.

لقد حدد غريماس البنية في مربعه السيميائي الشهير الذي يقوم على أساس التناقض والتعارض المثبت أو المنفي بين طرفي الثنائيات، وسنأخذ كمثال على ذلك ثنائية (نور/ ظلام) والتي ستظهر في المربع السيميائي كما يلي:



نرمز في المربع السيميائي للنور بـ(س1) وللظلام بـ(س2) وفي هذه الحالة سنتشأ علاقة تعارض إيجابي بين (س1) و (س2-)، وهي تساوي علاقة التعارض السلبي

¹ ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص37. (A.J). Greimas, Les acquits et les projets, P7

² ينظر: جوزيف كورتيس، السيميائية من بروب إلى غريماس، المكتسبات والمشاريع، ص18.

³ ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص37، 38.

بين (-س1) و (-س2)، أي بين (لا نور / ظلام) ومنه ستنشأ علاقات تبادلية أخرى بين (س1) و (-س2) و (-س1) و (س2) وهي علاقات في مجملها مبهمة.

فالأمر المهم عند (غريماس) ليس اكتشافه للعلاقة الضدية بين (النور / الظلام) فهي واضحة وطبيعية بل المهم عنده أن يكتشف العلاقة غير المحدودة والمبهمة بين (اللانور / اللاظلام) وما يمكن أن ينتج عنها من تحقيقات أكثر عمقا تربط بينها العلاقات التالية: التضاد، التناقض، التداخل، ومن هذا المنطلق يحاول (غريماس) التغلغل نحو بنية "تتسع لتشمل القصة كلها أو بالأحرى تشمل حبكتها"⁽¹⁾، وذلك من خلال علاقات اتصال العامل بموضوع القيمة أو انفصاله عنها.

4) العوامل عند غريماس: (Actans)

تعد العوامل أهم العناصر المكونة للبنية العاملة (Structure Actantielle) على مستوى البنية السطحية للمكون السردى وهي تتعلق بالشخصية التي حددها غريماس "لا باعتبارها كائنات تحدد بميولها وصفاتها وإنما بدورها في الملفوظ السردى ودراسة الشخصية وفق هذا المنظور يساعد على الوقوف على مجموعة من العلاقات القائمة بين العوامل، وإبرازها عن طريق تحديد أدوارها بهدف الإمساك بالمعنى حيث أنّ تحليل أو دراسة بنية الشخصيات (أو العوامل) في أي عمل سردي ستكون قاصرة ما لم تطرح في أفق الإمساك بالمكون الدلالي الذي يقف وراء مجموعة البنيات الأخرى"⁽²⁾؛ لذلك حاول (غريماس) وضع تمثيل عاملي تنتظم وفقه مجموعة من العلاقات التي تجمع بين شخصيات هذا الخطاب وأفعالها.

لقد توصل (غريماس) إلى هذه البنية العاملة اعتمادا على مجهودات (فلاديمير بروب) الخاصة بتقليص عدد الوظائف حسب عدد الشخصيات حيث جعلها سبع دوائر للفعل وهو ما يعني أن (فلاديمير بروب) كان ينظر إلى البناء الحكائي من تجلياته السطحية فقط وهذا ما جعل (غريماس) يرى أنّ النص الحكائي قد يتشكل من مستوى تركيبى دلالي ممثلا في التركيب العاملي الذي يقع ضمن المستوى السطحي من جهة

¹ - ينظر: نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص42.

² - فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ت: عبد الفتاح كيليطو، دط، دار الكلام الرباط، 1990م، ص12.

ومن الجانب التصويري والتشكل من خلال الممثلين وأدوارهم من جهة أخرى وكذلك من التشكل الخطابى⁽¹⁾ الذي لا يمكن إهماله.

ولا نغمت (سوريو Souriau) و(تيسنيير Thésniere) حقهما فقد استثمر (غريماس) ما قام به (سوريو Souriau) في تحليله ودراسته لمجموعة من النصوص المسرحية وإقامته لنموذج يتمحور حول مجموع التطورات والتحولات الموجودة في النص المسرحي حيث أسس نظريته الخاصة بالأدوار الدرامية والتي قسمها إلى ستة أدوار⁽²⁾، كما استمد من (تيسنيير Thésniere) فكرة العامل وبالإضافة إلى ذلك استمد "العنصر الثابت الذي يضمن استمرارية الجملة (أي المشهد) والذي يتمثل في ذلك التوزيع الخاص بالأدوار⁽³⁾ حيث يقوم الفعل بتوزيع الأدوار على العوامل والتي تعطي للفعل خاصية المركز المنظم للعلاقات العاملة⁽⁴⁾ بالإضافة إلى امتلاكه لدلالة معينة.

نلاحظ أن (غريماس) حدد طرحه وتصوره الأولي للبنية العاملة بعد تطبيقه على خطابات مختلفة كالنصوص والحكايات الشعبية⁽⁵⁾، وحدد العامل في صفة القائم بالفعل أو الخاضع له بعيدا عن أي تحديد آخر، "فقد يكون إنسانا أو حيوانا وحتى فكرة ما أما العامل الممثل فهو الذي يكون ممثلا من خلال عاملين أو أكثر"⁽⁶⁾ كما نجده "فرديا أو جماعيا ويمكن أن يكون مجردا مشيئا أو مؤنسنا بحسب تموضعه في المسار المنطقي للسرد"⁽⁷⁾ في الحكاية.

¹ - (A.J). Greimas, Les acquits et les projets in (J) courtes : introduction a la sémiotique Narrative et Discursive , P10 .

ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص40.

² - (A.J). Greimas, Sémiotique structurale, P176.

³ - (A.J). Greimas, Ibid, P173.

⁴ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص209.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

⁶ - محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص169.

⁷ - السعيد بوطاجين، الاشتغال العملي، دراسة سيميائية لـ"غدا يوم جديد" لابن هذوقة"، ط1، منشورات الاختلاف 2000م، ص16.

لقد قام (غريماس) باختزال العوامل في ثلاث مجموعات من الفواعل المتعارضة وهي كالتالي:

1/ الذات مقابل الموضوع: (Sujet/ Objet)

تضم هذه المجموعة شخصية البطل والشخصية التي تبحث عنها وشخصية الشرير الذي يلحق الأذى بالبطل، وبذلك يحتل العامل الذات في البنية العاملة أهمية بالغة حيث "لا تتحدد الذات إلا من خلال وجود الموضوع المراد أو المرغوب فيه"⁽¹⁾، كما ربط غريماس سبب وجود الموضوع ورغبة الذات فيه بالقيم التي يمتلكها الموضوع أي أنّ "الذات ترغب في امتلاك القيم لا الموضوع في حد ذاته"⁽²⁾ عن طريق تحقيق الاتصال بموضوع القيمة.

2/ المرسل مقابل المرسل إليه: (Destinateur/ Destinataire)

وتضم هذه المجموعة الشخصية المبعدة للبطل إلى المكان الذي سيتلقى فيه المنحة أو الهبة، كما تضم الشخصية المساعدة التي ترشد البطل كذلك إلى حيث سيتلقى مساعدة ما وتتجسد هذه الشخصيات كدافع أو باعث لرغبة الذات للاتصال بموضوع القيمة "وتحدث هذه الرغبة نتيجة علاقة تجمع بين المرسل والذات على صعيد المعرفة والإقناع"⁽³⁾، وتوجه نحو عامل آخر هو المرسل إليه وبذلك فالعلاقة التي تجمع المرسل بالمرسل إليه هي علاقة التواصل أو الإبلاغ.

3/ المساعد مقابل المعارض: (Adjuvant/ Opposant)

تضم هذه المجموعة أربعة شخصيات منفصلة عند (فلاديمير بروب) هي الشخصية المانحة والشخصية المساعدة والشخصية الشريرة وشخصية البطل المزيف، والعلاقة التي تربط المساعد بالمعارض هي علاقة الصراع في سبيل تحقيق الذات اتصالها بموضوع القيمة أو انفصالها عنه.

¹ - (A.J). Greimas, Sémiotique structurale, P173 .

ينظر أيضا: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 43.

² - (A.J). Greimas, Du sens II, Essai sementique, éd, seuil, Paris, 1983, P10.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 32.

ويعمق (غريماس) دراسته لهذه المجموعات البنوية الثلاث استنادا إلى "موضوعات رئيسية تعد اختزالا للوحدات الوظيفية عند (فلاديمير بروب)، وهي الموضوع التعاقدى... والموضوع الأدائى... وموضوع الانفصال والاتصال..."⁽¹⁾، والتي سنفصل حولها الحديث في مبحث آخر لاحقا.

استنادا إلى ما سبق يمكن القول أن (غريماس) قد شكل تحليل (فلاديمير بروب) تشكيلا جديدا من خلال كثرة التعديلات التي أنتجت صياغة جديدة، "فعوض الحديث عن الوظيفة يجب الحديث عن الملفوظ السردى وبذل الحديث عن دوائر الفعل يجب الحديث عن العامل كبؤرة للاستثمار الدلالي، وبذل النظرة التوزيعية يجب التفكير في الكشف عن مستوى آخر لتنظيم السردية وهو ما توفره النظرة الاستبدالية وبذل الحديث عن التابع الوظيفي يجب الحديث عن خطاطة سردية تمثل تمفصلا منظما للنشاط الإنسانى توزيعيا واستبداليا"⁽²⁾، وهنا تظهر إيجابية النقد عند (غريماس).

رغم الانتقادات والتعديلات التي قدمت لمشروع (فلاديمير بروب) حول كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية" إلا أنه كان "اللبنة الأولى التي أسست للسيميائيات السردية وأنارت الطريق أمام (غريماس) وغيره حيث يقول (رولان بارت): أنه فتح الطريق أمام الدراسات الحديثة"⁽³⁾، لذلك سيبقى مشروعه "قمة في تاريخ السيميائيات السردية ومرجعا أساسيا لكل الذين يريدون الإطلاع على المنجزات الحديثة للسرديات"⁽⁴⁾، وعليه فقد توصل الكثير من الدارسين بعده إلى "أن ما يميز منهج السيميائيات السردية هو تجاوز خصوصية الحكاية العجيبة والمهمة الملقاة على عاتق هذا المنهج وهي تعميق مفهوم الخطاطة السردية بصيغتها التقنية"⁽⁵⁾، باعتبار أن المنهج السيميائى يمتلك من الخصائص الإجرائية ما يقصر غيره من المناهج عن توفيره للدارس والباحث.

5- خصائص المنهج السيميائى:

¹ - ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 43.

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 39.

³ - عبد الرحمن الكردى، السرد ومناهج النقد الأدبى، دط، مكتبة دار الآداب، القاهرة، مصر، 2004م، ص 107.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 41.

⁵ - المرجع نفسه، ص 42.

نتوصل في خاتمة هذا المبحث إلى رصد أهم خصائص المنهج السيميائي والتي سنسوقها على شكل نقاط فيما يلي:

1. السيميائية منهج محايت يركز على (داخل النص)؛ لأنّ العلاقة القائمة بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا يمكنها تأسيس معنى عميق للنص، وبالتالي فالسيميائيات تهتم بشبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال والمدلول من حروف وكلمات وجمل⁽¹⁾ ابتداء من (الكسيم، السميم، الميتاسميم).

2. المنهج السيميائي منهج بنيوي؛ لأنّه يبرز من خلال الاهتمام بدواخل النصوص أو ببنية النص ما أنتج كثرة في المصطلحات⁽²⁾، مثل البنية، البنية السطحية، البنية العميقة والنظام، والعلاقات، والنسق...

3. تتمثل مجالات المحايثة أو المقاربة السيميائية في النص والخطاب في بعدهما السردى وهي بذلك تتجاوز حدود الاهتمام بالجملة باعتبارها أكبر وحدة لسانية "ففي الوقت الذي تهتم فيه اللسانيات بأمر تكوين الجمل وإنتاجها... فإنّ السيميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها أو بالقدرة الخطابية وكنتيجة لهذه الخاصية فإنّ السيميائيات تنعت بأنّها نصية"⁽³⁾، فهي لا تبحث عن: ماذا قال النص؟ بل تبحث عن: كيف قال النص ما قاله؟

4. تهتم السيميائيات بجميع مظاهر الفعل الإنساني فهي "أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء إلى الأنساق الإيديولوجية الكبرى"⁽⁴⁾، وبذلك فالسيميائية تهدف إلى تحليل الخطابات والنصوص تحليلا دقيقا عن طريق رصد العلاقات الكامنة بين الدلالات حيث أنّ "السيمياء هي دراسة الشفرات والأوساط فلا بد لها أن تهتم بالإيديولوجية والبنى الاجتماعية-الاقتصادية

¹ - ينظر: محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، ص195.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - Groupe d'entrevens, Analyse sémiotique des textes, introduction théorie- pratique, 4^{ème} édition, Presses universitaires de Lyon, 1984, P8

⁴ - سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط1، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2002م، ص16.

وبالتحليل النصي وبالشعرية وبنظرية الخطاب⁽¹⁾، وهذا معناه أن السيميائية لا تفصل الخطاب والنص عن سياقات التلقي والثقافة بل تربطها بها حتى تتمكن من رصد بنية الدلالات الكامنة والوصول إلى "استخلاص العلاقات التي تربط هذه العناصر بعضها ببعض أي معرفة النظام الكامن وراء النص الأدبي"⁽²⁾ والخطاب بصفة عامة.

لقد حدد كل من (غريماس) و(كورتيس) طبيعة النظرية السيميائية بكونها تبحث عن الدلالة مركزة على "توضيح -على شكل مفهومي- ظروف التقاط وإنتاج المعنى"⁽³⁾ عن طريق مقاربتها لجملته النصوص والخطابات خاصة السردية منها، وهو ما يضعنا في هذا البحث أمام إشكالية عامة وهي: هل يمكن اعتبار الحكاية الخرافية خطابا عاما أم نصا سرديا حاملا لتمثيلات السرد والحكي؟ وهل يمكن لبنية الحكاية الخرافية أن تكشف عن مرجعية النص والخطاب السردى الشفوي من منظور سيميائي؟

سنحاول الإجابة عن هذه الإشكالية من خلال تحديد مفاهيم النص والخطاب والسرد ابتداء من المبحث الثاني وما يليه.

¹ - هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2008م ص58.

² - سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والأدبي والثقافة، ط1، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م، ص18.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص345.

المبحث الثاني

مصطلحات التحليل السيميائي

(النّص، الخطاب، السرد)

1. النّص بين مرجعية التراث وسيميائية الدّلالة

2. الخطاب ودلالة المفهوم السيميائي

3. النّص و مرجعية النّص الغائب

4. السرد وأولية النّص الحكائي

تمهيد:

تعتبر الحكاية الخرافية خطاباً شعبياً مرجعياً وهي في نفس الوقت تتموضع على نسق نصي يحكمه البناء السردى ويتعالق تاريخياً وإبداعياً مع نصوص مدونة في التراث العربى القديم، وبهذا نجد أنفسنا أمام قضايا مفهومية ونقدية وهي (النص، الخطاب، السرد) والتي علينا الخوض فيها والفصل بينها.

1- النص بين مرجعية التراث وسيميائية الدلالة:

أثار مصطلح النص قديماً وحديثاً إشكاليات لا متناهية علقت بحدوده الاصطلاحية وبجملة المفاهيم الإجرائية المختلفة والتي يمكن رصدها بداية من المستوى اللغوي للمصطلح وصولاً إلى المفهوم السيميائي للنص والخطاب في المنظور العربى والغربى على حد سواء.

1-1 مفهوم النص في التراث العربى:

يتموضع مفهوم النص لغة في المعاجم العربية في باب نصص وبعد الإدغام والتشديد يصبح نصّ، فنقول: "نصّ الحديث ينصّه نصاً: رفعه، وكل ما أظهر فقد نصّ وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند... ونصت الطيبة جيداً: رفعته، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور والمنصة ما تظهر عليه العروس لثرى... والدابة ينصّها نصاً: رفعها في السير... قال (أبو عبيد): النص التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها... والنص والنصص: السير الشديد والحث... قال (أيوب بن عبّاث):

وَلَا يَسْتَوِي عِنْدَ نَصِّ الْأُمُورِ بَاذِلُ الْمَعْرُوفِ وَالْبَخِيلُ

ونصّ الرجل نصاً إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ونص كل شيء منتهاه... قال (الأزهري): النص منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها... وروى (كعب) أنّه قال: يقول الجبار احذروني فإنّي لا أناصُ عبداً إلّا عذبتّه⁽¹⁾.

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م6 مادة (نصص). ينظر أيضاً: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ط1، دار إحياء التراث العربى، 2001 مادة (نصص).

وجمع نص نصوص وأصله نصص على وزن فَعَلَ وهو وزن المصدر نصّ ومنه ينصّ نصا، ومنه الصفة والاسم والفعل، "وقد ذهب معظم المعاجم إلى معناه المصدرى لغلبة هذا المعنى في الاستعمال عند القدماء وقد يكون في عدم تخلصه من المصدرية وخلوصه للاسمية دليل على عدم نضجه كمفهوم نظري قائم بذاته ومستقطب للمعاني التي تدور في فلكه، فيؤدي تطوره إلى ظهور أفكار مجردة يجد المنظر في تناسقها وتكاملها ما يبحث عنه لتحديد حقل نظري جديد"⁽¹⁾، إذن فأصل (النص) في اللغة مصدر، وهو ما دل أيضا على رفع الصوت فقولنا: "الشواء ينص نصيصا: صوّت على النار. ونصت القدر: غلت، والنصة: العصفورة، والنصة: الخصلة من الشعر أو الشعر الذي يقع على وجه (المرأة) من مقدم رأسها"⁽²⁾، وقد يستعمل استعمالا مجازيا ومن ذلك: "نصّ الحديث إلى صاحبه، قام ونصّ الحديث إلى أهله... فإن الوثيقة في نصه"⁽³⁾ وبذلك فإنّ تشظي المعاني الخاصة بالنص في المعاجم العربية يمكن تنظيمه وجمعه في ثلاثة مفاهيم رئيسية وهي:

أ. الرفع والارتفاع والظهور والبروز.

ب. الانتهاء والغاية في الشيء بعد استقصاء الأمر.

ج. الترتيب والتنظيم والتحقق من الهيئة بالحركة والصوت والسمة وإعطاء الحجة.

يجب على مؤلف النص وفق هذه المفاهيم أن يظهره ويرفعه لمستوى المتلقي في نظام وترتيب وإقناع ولعلّ هذه المفاهيم أيضا تحيلنا مباشرة إلى المفهوم الاصطلاحي للنص والذي نود إظهاره عند علماء الأصول والمتكلمين والبلاغيين.

¹ - محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدماء، مجلة اللغة والأدب، ع 12 (عدد خاص بملتقى علم النص) معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997، ص 40.

² - الفيروز آبادي (أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي)، القاموس المحيط، دط، طبعة دار الجيل، بيروت لبنان، دت، ص 235.

³ - الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، ج 2 مادة (نصص)، ص 275.

2.1 النص عند الأصوليين والمتكلمين:

يرجع مفهوم النص عند الأصوليين إلى محاولة فهم النص القرآني فهما صحيحا وعميقا بعيدا عن التأويل أو التفسير الخاطئ وهو الأمر الذي أسس لمركزية النص القرآني⁽¹⁾ من جهة ليتسع مفهومه ومن جهة أخرى "ليضم السنة النبوية والإجماع ومدونات التفسير"⁽²⁾، فقد استخدم لفظ النص للدلالة على كل ملفوظ شرعي دال على الأحكام الشرعية من منظور النقل والعقل عند المتكلمين.

إلا أنه قد التبس بمفهوم الدليل الذي يقصد به دليل ثبوت الأصول عموما كقولهم: "هذه المسألة يتمسك فيها بالنص وهذه بالمعنى والقياس"⁽³⁾ وفي نفس السياق يستخدم لفظ النص للدلالة على ما يذكر في باب القياس وهو مقابل الإيماء أما ما كان ملفوظا لسانيا محكيا فقولهم: "هذا نص كلام فلان"⁽⁴⁾؛ ويراد به الشرح وإعطاء الحجة والدليل في سياق تفسير مسألة شرعية لإصدار حكم شرعي لا يقبل النقض، ويقابل لفظ نص عند علماء الحديث مصطلح المتن المراد به الإسناد من هذا المنطلق يتأسس مفهوم النص في سياق الاستخدام الاصطلاحي عند الأصوليين وفق دالتين الأولى: "عامّة اكتسبها من سياق التداول العام للفظ... والأخرى خاصة وهي التي منحت الدال (نص) في سياق الاستخدام الاصطلاحي له ومحاولة وضع القواعد المحددة لدلالته"⁽⁵⁾، وقد حدد (القرافي) هذه القواعد في ثلاثة أصناف هي⁽⁶⁾:

¹ - علي الشعبان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل (بحث في الأشكال والاستراتيجيات)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي ليبيا، مارس 2010، ص51.

² - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990 ص178.

³ - بدر الدين الزركشي، البحر المحيط في أصول الفقه، تح: محمد ناصر، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 2000، ص 373.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، ص37.

⁶ - كيان أحمد حازم يحي، الاحتمالات اللغوية المخلة بالقطع وتعارضها عند الأصوليين، ط1، دار الكتب الوطنية بنغازي، ليبيا، 2013، ص 66.

أ. ما دل على معنى قطعا ولم يحتمل غيره قطعا كأسماء الأعداد التي تعتبر نصوصات في مدلولاتها.

ب. ما دل على معنى قطعا وإن احتمل غيره كصيغ الجموع في العموم فإنها تدل على أقل الجموع قطعا وإن دلت على أكثر من ذلك فإنه الاستغراق ظنا.

ج. ما دل على معنى كيفما كان أي الكلام المفهوم المعنى من الكتاب والسنة سواء كان ظاهرا أم نصا، مفسرا أم محكما، حقيقة أم مجازا، خاصا أم عاما، صريحا أم كناية...

ويتموضع النص وفق الأصناف الثلاثة المذكورة أعلاه على ثلاث مراتب: "العليا والدنيا والوسطى"⁽¹⁾ ويكتسب فيها النص معنى الظهور وهو بذلك إلى المرتبة الأعلى أقرب لظهور الدلالة وارتفاعها وبروزها لغايتها وهو ما يجانب المعنى اللغوي في المعاجم العربية.

ومنهم من يعرف النص بأنه: "ما استوى ظاهره وباطنه"⁽²⁾، ما يجعل النص كيانا لغويا مركبا من دالتين: الأولى ظاهرة والثانية خفية وهو بذلك يتضمن أول اعتراف صريح من أصحاب هذا الرأي بأن النص ظاهر وباطن تكون دلالاته الخفية أو الباطنية متطابقة مع دلالاته الظاهرة⁽³⁾، وهو نفس المفهوم الذي ذهب إليه الجاحظ إذ جعل البيان في معناه الخاص هو الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي⁽⁴⁾، وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن مفهوم النص في الوعي البلاغي عند القدامى ك(الجاحظ) و(عبد القاهر الجرجاني).

3.1 النص في الوعي البلاغي العربي:

تأسست جهود البلاغيين القدامى في محاولتهم لتحديد مفهوم النص على مركزية النص القرآني ومحاولة فهمه وتفسيره تفسيراً صحيحاً لا يشوبه الخطأ إلا أنها جانبت مصطلح النص مركزة على ما دل عليه من مفاهيم منافسة له في الشهرة كمفهوم اللفظ

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - بدر الدين الزركشي (محمد بن بهادر بن عبد الله)، البحر المحيط في أصول الفقه، ج1، ط2، دار الصفوة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1992، ص 375.

³ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص 37.

⁴ - ينظر: محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدماء، ص 50.

ومفهوم البيان ومفهوم النظم التي تدرس جوانب لها صلة وثيقة بالنص⁽¹⁾ في بعده اللساني والفلسفي.

وقد ذهب (الجاحظ 159هـ/255هـ) إلى سبر أغوار البيان فجسده في خمسة أصناف هي على الترتيب: اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم النصب⁽²⁾، وجعل المعنى مجردا يقطع طريقه إلى الوجود والعلن وفق مراحل باطنية مختلفة، "إذ يكون قائما في الصدور ومتصورا في الأذهان ومختلجا في النفوس ومتصلا بالخواطر وحادثا عن الفكر وهذا قبل ظهوره على شكل نص ملفوظ من المتكلم ومسموع من المخاطب"⁽³⁾، فهي المراحل التي تسبق تكوين النص.

وتصور (الجاحظ) اللفظ على أنه إشارة أو علامة على المعنى المراد إفهامه للسامع من طرف المخاطب وفق عقد التخاطب والتواصل بينهما شفويا أو كتابيا، "وليس بين الحروف المجموعة من الصوت المقطع في الهواء وبين الحروف المجموعة من السواد في القرطاس فرق... كلّها علامات وخلق موائل... واللسان يصنع في جوبة الفم وهوائه الذي في جوف الفم وفي خارجه وفي لهائه وباطن أسنانه مثل ما يصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس... كلّها دلالات يعرف منها ما كان في تلك الصور لكثرة تردها على الأسماع وطول تكرارها على الأبصار"⁽⁴⁾، وهذه الدلالات تضم بعضها إلى بعض وفق خط زمني مستمر، قد يبدأ من تكون المعنى في الذهن مروراً بتكوين اللفظ وفق أصوات معلومة في الهواء أو حروف مكتوبة على الأوراق وصولاً إلى فهم دلالتها عند المخاطب عن طريق اللغة وعلاقتها بفكر المؤلف وفكر المتلقي، "ومن هذا التحديد يمكن الجزم بأن علاقة اللغة بالفكر في تصور القدماء تتحدد جدلاً بما يؤول إلى معادلة

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 41.

² - المرجع نفسه، ص 54.

³ - المرجع نفسه، ص 54-55.

⁴ - الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري)، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969، ص70.

متسلسلة مؤداها أن اللغة هي التفكير يتحرك ليحرر نفسه فيدرك ثم يدرك نفسه بنفسه⁽¹⁾ أي يتيسر سبيل فهمه.

أما (عبد القاهر الجرجاني 471/400 هـ - 1078/1009 م) فقد جعل النظم مفهوما من المفاهيم الرئيسة التي بنى عليها نظريته، والنظم في اللغة: التأليف والضم وقد جاء في تعريفات الشريف الرضي أن: "النظم في اللغة جمع اللؤلؤ في السلك"⁽²⁾، وفي الكلام يراد به تأليف الكلمات والجمل مرتبة المعاني ومتناسقة الدلالات وقد قسمه (عبد القاهر الجرجاني) إلى قسمين: نظم الحروف ونظم الكلام.

يتحدد نظم الحروف في تواليها في النطق بشرط تأديتها للمعنى فقولنا (ربض) مكان (ضرب) فيه توالي للحروف لكنه فاسد المعنى، وأما نظم الكلام فيقتضي آثار المعاني وترتيبه على حسب ترتيب المعاني في النفس... وكذلك كان عندهم نظير للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير...⁽³⁾، وبذلك يصبح النظم والنسيج متماثلا في تصويره.

تأثر (عبد القاهر الجرجاني) في ذلك بصناعة النسيج التي كانت مزدهرة في موطنه "فتصور تأليف النظم من الخيوط التي تذهب طولاً والخيوط التي تذهب عرضاً وقد سماه بمعاهد الشبكة وهي تتفق مع ما يسميه اللسانيون بـ Paradigme Synatagme وهو ما يبين أن النظم أساسي في النص إلى درجة تعليق الكلم بعضها ببعض على قضية العقل"⁽⁴⁾، ويذهب أبعد من ذلك حين يتحدث عن الأصباغ في صناعة النسيج ويمثلها "بمعاني النحو ووجوهه التي علّمت أنها محصول النظم"⁽⁵⁾ وأداة نسجه.

ويقر (عبد القاهر الجرجاني) في الأخير بنتيجة باهرة في مجال النظم والنص عامة تتمثل في علاقة النص بمؤلفه وكيفية التعرف على النصوص المزيفة فيقول: "اعلم أنه

¹ - عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، دط، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص 27.

² - ينظر: محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدامى، ص 68.

³ - المرجع نفسه، ص 70.

⁴ - المرجع نفسه، ص 72.

⁵ - المرجع نفسه، ص 73.

لا يصح تقدير الحكاية في النظم والترتيب بل لن تعدو الحكاية الألفاظ وأجلاس الحروف وذلك أن الحاكي هو من يأتي بمثل ما أتى به المحكي عنه نحو أن يصوغ إنسان خاتما فيبدع في صنعه ويأتي في صناعته بخاصة تُستَغَرَّبُ، فيعمد واحد آخر فيعمل خاتما على تلك الصورة والهيئة ويجيء بمثل صنعه فيه فيؤديها كما هي فيقال عند ذلك أنه حكى عمل فلان وصنعة فلان، والنظم والترتيب في الكلام كما بيّنا عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلام لا في ألفاظها... فإننا إذا تعدينا بالحكاية الألفاظ إلى النظم والترتيب أدى ذلك إلى المحال⁽¹⁾، وبذلك تمكن (عبد القاهر الجرجاني) من الخوض في مسائل وقضايا فكرية تعد اليوم من أحدث ما تناولته نظرية علم النص فكان فكره سابقا لعصره ومنيرا لبحوث العرب المحدثين.

4.1 النص عند العرب المحدثين:

ورد مفهوم النص في المعاجم الحديثة بمعنى التحديد والرفع والإسناد والمتن وهو لا يبتعد في مفهومه اللغوي عما عرفه القدماء إلا أن لفظة نص في الاستعمال اليومي عند المحدثين معناها: "صيغة الكلام المنقولة حرفيا سواء أكانت نطقا أم كتابة"⁽²⁾ وهو في نظر البعض معنى مولد متأثر بدراسات الغربيين في هذا المجال والتي تتعارض جملة وتفصيلا مع مفهوم النص اللغوي الذي هو الإظهار ونفي التأويل عند الأصوليين عن القرآن والسنة، فكل ما عداهما ليس نصا وهو ما يلغي مصطلح النص عند الغربيين المحدثين المنبثق من أصول غربية محضة.

وإذا اعتمدنا المفهوم الحديث للنص فإننا بذلك ننفي أي وجود معرفي قائم للنص عند القدماء، "وإلا فما يشتغلون عليه نص ولكنه نص بالمفهوم الغربي أي (نسيج) وهو ما يفهمه الناس اليوم ويحيلون عليه، إذ لا وجود للنص في الثقافة العربية"⁽³⁾

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 74.

² - عبد القادر شارف، مستقبل النص الإبداعي على شبكة الإنترنت Cybrarians Journal، ع 39، سبتمبر 2015 <http://www.journal.cybrarians.org>

³ - نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الرياض، يوليو 2010، ص 37.

وفي ذلك إشارة إلى أن ترجمة Texte إلى نص في اللغة العربية ترجمة خاطئة من وجهة النظر هذه، بينما الناس اليوم بغض النظر عن الأكاديميين والباحثين في مجال المصطلح النصي يدركون أنّ النص مجرد كلام حرفي مكتوب أو منطوق ينسب لكتابه أو فاعله في أي مجال من مجالات المعرفة.

يتحدد مفهوم النص من الوجهة المنطقية بأنه "كل بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات"⁽¹⁾، وهذا التعريف قريب من التعريف اللساني الغربي والذي سيأتي تفصيله لاحقاً.

يؤسس (محمد مفتاح) تعريفه للنص من منطلق تقسيمات القدماء في مستوى الدلالة من المحكم حتى المتشابه⁽²⁾ إلاّ أنّه يتجاوز ثنائية الحقيقة والاحتمال إلى ما هو ممكن أي "النص المكتوب المتحقق في كتابته علاقات متواشجة بين المكونات المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية في زمان ومكان معينين، والمكتوب الذي لا تتحقق فيه تلك العلاقات ليس نصاً"⁽³⁾، ومن هنا برزت مصطلحات جديدة تدور كلّها في فلك النص كونه احتمالاً أو تحققاً وهي: اللانص، والنص النص، الشبيه بالنص والتناص...

وصولا إلى النص الأدبي الذي اعتبره (عبد السلام المسدي) في كتابه النقد والحداثة جهازاً ينظمه تماسك لغوي خاص⁽⁴⁾، كما كان لمصطلح النص الأكبر الذي تبناه (سعيد يقطين) صدا واضحاً في الدراسات العربية، وجاء في قوله: "إنّ ما أسميناه النص الأكبر ونحن نتحدث عن العرب هو ما ساهم فيه كل منتج بالعربية بغض النظر عن نوعه وقصده أما التجليات النوعية القابلة للتقاطب إلى ثنائيات كيفما كانت طبيعتها أو وظيفتها وفي أي عصر فليست سوى تجليات ملموسة تتجسد من خلالها مقومات النص الأكبر مما هو تمثيل للعقلية والذهنية العربية العامة، وأي اعتماد على بعض التجليات ومحاولة

¹ - طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000، ص35.

² - عبد القادر شارف، مستقبل النص الابداعي <http://www.journal.cybrarians.org>

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - أحمد الحذيري، من النص إلى الجنس الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 54-55، مركز الإنماء القومي بيروت، لبنان، تموز-آب 1988، ص 41.

استخلاص صورة الإبداع أو العقل أو الفكر العربي برمته فليست سوى اجتزاء لعناصر من بنية الأصل وتقديمها على أنها هي الكل⁽¹⁾ بغض النظر عن مؤلفها أو زمن تأليفها.

نلاحظ ذلك التباين الواضح والقار الذي اعترى مفهوم النص في الدراسات القديمة وما زاده إشكالا وغموضا هو تبني المحدثين للمفاهيم الغربية لمصطلح النص والتي غلب عليها أيضا التشتت والتناثر ما جعل دراسة مصطلح النص من أصعب الدراسات.

2- مفهوم النص في التراث الغربي:

اشتقت لفظة Texte الفرنسية ولفظة Text الإنجليزية من لفظة Textus اللاتينية وكلّها تعني "النسج Tissu" والمشتقة كذلك من Texter أي نسج⁽²⁾؛ وكان (عبد القاهر الجرجاني) كثيرا ما يشبه النظم بالنسيج⁽³⁾، وهو ما يدل على تطابق المفهوم في التراث العربي والتراث الغربي، إلّا أنّ (كنتيليان) في كتابه التاسع من المؤسسة الخطابية يتحدث عن النص في إطار التأليف⁽⁴⁾ وهو يرى أنّ لفظة Textus قريبة من "Bele conjointure" أي التأليف الرائق القروسطي والذي استمدّه من كتاب: "تأليف صناعة الشعر" لـ(هوراس) بمعنى: "مما يجمع عناصر مختلفة بل حتى متباينة ويقرب بينها أو ينظمها... أي ما يحولها إلى كل منظم"⁽⁵⁾، وهذا ما يجعل النص عبارة عن وحدة مؤلفة ومفتوحة لكنّها أقل اكتمالا⁽⁶⁾ وهو ما جعل الدارسين يؤسسون للمفهوم الاصطلاحي للنص من منطلق اللسانيات تارة ومن منطلق الدراسات السيميائية تارة أخرى؛ لذلك تعددت دلالات النص عند أصحاب نظرية النص تبعا لتعدد وجهات النظر ومجالات الدراسة النصية بدءا من المنظور اللساني للنص وصولا إلى المنظور السيميائي له.

¹ - سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1997، ص 64.

² - Dictionnaire Quillet de la langue Française, (Q2) librairie Aristide Quillet, Paris, 1983. (Texte, texere)

³ - ينظر: محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدامى، ص 42.

⁴ - باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دط، المركز

الوطني للترجمة، تونس 2008، ص 553.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

⁶ - المرجع نفسه والصفحة.

2-1 النص في الدراسات اللسانية الغربية:

أحدث التمييز بين اللغة والكلام (langue/ parole) عند (فريناند دي سوسير F. De Saussure) تطورا هائلا في الدراسات اللسانية والسيميائية بصفة عامة، فقد جاء اهتمامه بالكلام لكونه ممارسة تساهم في تطور اللغة، هذه الأخيرة يعرفها بكونها "نظاما منتهيا من القواعد والكلام باعتباره نشاطا فرديا داخل هذه اللغة"⁽¹⁾، فهناك تأثير متبادل بين اللغة والكلام حيث "أن اللغة في وقت واحد هي إنتاج للكلام ووسيلة له"⁽²⁾ إتهما وجهان لعملة واحدة.

هذه المسألة أدت باللسانيين إلى الاجتهاد واكتشاف مفاهيم متعددة كل حسب اتجاهه⁽³⁾، فقد تحول مفهوم الكلام واللغة عند (هيلمسليف) إلى (الجهاز/ النص) (Système/ Texte)، وعند (نوام تشومسكي) إلى (الطاقة/ الإنجاز) (Compétence/ Performance)، وعند (رومان جاكسون) إلى (السنن/ الرسالة) (Code/ Message) وعند (غيوم) إلى (اللغة/ الخطاب) (Langue/ Discours)، وعند (رولان بارت) إلى (اللغة/ الأسلوب) (Langue/ Style)، وفي ظل هذا الكم الهائل من المصطلحات سنحاول التركيز على مفهوم النص عند اللسانيين.

ينظر اللسانيون إلى النص على أنه: "وحدة كلامية تامة مستقلة نسبيا يحققها المتكلم بهدف معين وفي إطار ظروف مكانية وزمنية محددة ويفرق بينها مجرد توال لأي عدد من الجمل"⁽⁴⁾، وقد كانت الجملة لفترة طويلة من الزمن أعلى وحدة محورية لغوية

¹ - فريناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، دط، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986، ص 25.

² - المرجع نفسه، ص 32.

³ - رابح بوحوش، الخطاب والأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة اللغة والأدب، ع12 (عدد خاص بملتقى علم النفس)، جامعة الجزائر، 1997، ص161.

⁴ - زتيسلاف ووارزنيك، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، تر: سعيد حسن بحيرى، ط2، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010، ص 21.

تخضع للتوصيف والتحليل اللغوي⁽¹⁾ عن طريق تجزيئها إلى وحدات أصغر هي أركان الجملة والمورفيم والفونيم والبحث عن العلاقة القائمة بينها.

ويعرف (مارتيني) الجملة بأنها: "كل عبارة ترتبط جميع وحداتها بمسند وحيد أو مسندات مترابطة"⁽²⁾ أما (تينر) فيهتم بمبدأ الصلة بين الوحدات (القضية Procés والسواند Actants)⁽³⁾ التي تنتظم في بناء صوري مكتمل في بعده الخطي والمنطوق وتخضع للتحليل اللساني الصرف، "غير أنّ مبدأ القيمة الإخبارية الذي يصدر عن وجود العلاقات يظل متعذرا ما لم تنتظم تلك العلاقات ذاتها انتظاما يؤهلها لقابلية التصنيف"⁽⁴⁾ بينما اختص علم اللغة التحويلي والتوليدي بدراسة قدرة المتكلم على بناء عدد كبير ولا نهائي من الجمل⁽⁵⁾، وعلى هذا الأساس يعرف النص بأنه تتابع متماسك من الجمل⁽⁶⁾، وهو ما يطرح إشكالية تحديد بداية النص ونهايته.

بالإضافة إلى إخضاع المنطوقات اليومية للغة ما للدراسة اللسانية، "وليس للساني من مهمة في خاتمة المطاف سوى استنباط الشبكة التصنيفية التي تقوم عليها الظاهرة اللغوية، مما يتيح له استطلاع مقومات الانتظام الداخلي عبر اكتشاف النواميس المحددة لبنية اللغة والمحركة لوظيفتها في آن معا"⁽⁷⁾؛ ومن جهة أخرى يقر (جان ميشال آدم Michel. Adam Jean-) أنّ الجملة ليست هي الوحدة القاعدية للتبادلات الكلامية والخطابية وإنما النص هو وحدة التبليغ والتواصل و"ينبغي إذن أن نتجاوز إطار الجملة لنهتم بأنواع النسيج النصي التي يحدثها المتكلمون أثناء ممارستهم الكلامية"⁽⁸⁾، والتي

¹ - كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، تر: سعيد حسن بحيرى، ط1 مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 2005، ص 23.

² - A. Martinet: Elements de Linguistique generale, ARMAND COLIN, p 131.

ينظر أيضا: الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنوية (دراسة تحليلية استمولوجية)، ص 188-189.

³ - الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنوية، ص 190.

⁴ - ينظر: عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 30.

⁵ - ينظر: كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ص 23.

⁶ - المرجع نفسه، ص 24.

⁷ - ينظر: عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 30.

⁸ - خولة طالب الإبراهيمي، قراءة في اللسانيات النصية، مبادئ في اللسانيات النصية (جان ميشال آدم)، مجلة اللغة والأدب، ع12 (عدد خاص بملتقى علم النص)، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997، ص 116.

يوجد فيها ذلك القدر المشترك من المعتقدات والمعارف الإنسانية الواقعة ضمن الفضاءات الذهنية للمتكلمين (Les espaces mentaux).

يتأسس من منطلق التواصل علم لغة النص القائم على الجانب التواصلى للغة وعلى وحدة النص؛ لأنّ "النص منتج مترابط ومتسق ومنسجم وليس تتابعا عشوائيا لألفاظ وجمل وقضايا وأفعال كلامية"⁽¹⁾، وتعتبر الفضاءات الذهنية المذكورة سالفا سياقاً دالاً يطيح بمركزية الجملة في المنظور اللساني "فلم يظهر النص على أنّه تتابع جملي مترابط نحوياً بل على أنّه فعل لغوي (معقد) يحاول المتكلم أو الكاتب به أن ينشئ علاقة تواصلية معينة مع السامع أو القارئ"⁽²⁾، وهكذا فإنّ فعل الاتصال هو الوحدة التي تتقدم على النص مباشرة في إطار نحوي لغوي وموضوعي تواصلية.

يقترح (كلوس برينكر) مفهوماً مدمجاً للنص بقوله: "يتسم المصطلح (النص) بتتابع محدود من علامات لغوية متماسكة في ذاتها وتشير بوصفها كلا إلى وظيفة تواصلية مدركة"⁽³⁾؛ ففي إطار نموذج التواصل هذا نفهم أنّ النص هو عبارة عن بنية تحتية مادية تتألف من العلامات اللغوية التي توصل المعنى إلى المتلقي "في حالة النصوص المشكلة كتابياً، أمّا في حالة النصوص المشكلة شفهاياً فالنص ليس إلّا المكون اللغوي لفعل التواصل"⁽⁴⁾ الحاصل بين المتكلمين، أي أنّ علم النص قد اهتم بالمنطوقات الشفوية ذات اللغة الوظيفية ضمن سياق دال "لذا فأى مثال من لغة الحياة يؤدي دوراً أو بعض الدور في سياق الحال، سوف نطلق عليه نصاً وهذا ينبغي أن يكون إمّا منطوقاً أو مكتوباً أو بالفعل بأي وسيلة أخرى للتعبير نود أن نفكر بها، فالنص أساساً وحدة دلالية... وإنتاج وعمليات... وتبادل للمعنى بين المشاركين في الحديث..."⁽⁵⁾، وفي نفس السياق يعرف (شميث) الألمانى النص بأنّه: "كل جزء لغوي منطوق من فعل الاتصال في ممارسة فعلية

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 117. ما بين المزدوجتين ترجمة حرفية لقول جان ميشال آدم:

" Le texte est un produit connexe, cohésif, cohérent et non pas une juxtaposition aléatoire de mots, phrases, propositions ou actes dénonciation".

² - ينظر: كلوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ص 25.

³ - المرجع نفسه، ص 27.

⁴ - ينظر: زتسيسلاف ووارزنيك، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، ص 59.

⁵ - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على الصور المكية)، ج 1، ط 1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبدة غريب، القاهرة، مصر، 2010، ص 29.

تواصلية موجه موضوعيا ويؤدي وظيفة تواصلية مدركة⁽¹⁾ حتى وإن كانت هذه الممارسة خاصة بأحاديث يومية مبتذلة.

بينما ربط البنويون الفرنسيون مفهوم النص بمفهوم الكتابة (Ecriture) بوصفها مؤسسة اجتماعية، أي أنهم ركزوا على النص الأدبي خاصة "فأصبح النص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم هو (جنس) من أجناس المؤسسة الاجتماعية يشاركها في سماتها العلمية ويتميز عنها بخصائص مقننة هي الأعراف والشفرات الأدبية والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعا من فروع المؤسسة الاجتماعية الأم (الكتابة عموما)"⁽²⁾ هذه الكتابة نفسها تقوم على نفس المبادئ التي يقوم عليها الكلام⁽³⁾ والتي اعتبرها (دي سوسير) رموزا للكلام وأنه لا يجب أن تكون موضوعا للبحث اللغوي...

لقد حاول السيميائيون التركيز على كيفية إنتاج النص لمعناه "فاهتمام السيسولوجيا بالنص هو في الأصل اهتمام بالكتابة من حيث هي المجال الحيوي والخصب له"⁽⁴⁾، ولقد تأكد هذا المنحى العالمي في المؤتمرات الدولية والملتقيات الجهوية لسيميائيات النص التي انعقدت في القارة الأوروبية في فترات متعاقبة وقد استقطبت أشهر الباحثين في هذا المجال.

2-2 النص في الدراسات السيميائية الغربية:

تبنى (رولان بارت) مفهوما عاما للنص على أساس كلاسيكي حيث يرى في مقالته "من العمل إلى النص": "أن النص بديل للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبي وهذا التغيير في المفهوم هو نفسه الذي انتاب فكرتنا عن اللغة في العقود القليلة الماضية"⁽⁵⁾ وهو يبلور مفهومه هذا في كتابه "لذة النص" بقوله: "نص تعني النسيج ولكن بينما اعتبر

¹ - ينظر: كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ص 25.

² - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط 1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010 ص 136.

³ - أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، مجلة اللغة والأدب، ع 12 (عدد خاص بملتقى علم النص) معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997، ص 28.

⁴ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 137.

⁵ - صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، العدد 2، 1986، ص 82.

هذا النسيج دائما وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى ويختص بهذا القدر أو ذاك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص أنه يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم لا تتفك الذات وسط هذا النسيج - هذا النسيج - ضائعة فيه كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسجها ولو أحببنا استحداث الألفاظ لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت⁽¹⁾ والملاحظ أنه يعتمد في كلامه هذا على المفهوم اللغوي للنص في المعاجم الأوروبية.

ويمكن أن نتصور هذا النسيج على أنه تلك العلاقات القائمة بين محتويات النص اللغوية والدلالية وبين النص وقارئه في مستوى علاقات التأويل التي تؤدي إلى مفهوم توليدية النص والذي قالت به (جوليا كرسيفا) وتأثر به (رولان بارت) فيما بعد ليقدم لنا تعريفا آخر من وجهة نظر التفكيكية، وقد ارتأينا أن نسهب القول في مفهوم كرسيفا للنص لأنه المنطلق الذي اعتمد عليه بارت في صياغة التعريف الثاني للنص.

ترى (جوليا كرسيفا) أن النص يتجاوز مفهوم القول والخطاب ويتعداه إلى موضوع الممارسات السيميولوجية باعتبارها ظاهرة لسانية، أي أنها مكونة عن طريق اللغة "فالنص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية"⁽²⁾، فهي دائما تربط النص بالنظرة السيميائية للخطاب. وهي تقول في هذا الصدد: "بما أن السيميائيات ليست فقط خطابا فإنها تتخذ كموضوع لها ممارسات سيميائية عديدة تعتبرها (عبر لسانية) أي مكونة من خلال اللسان ولكن غير قابلة لأن تختزل في المقولات التي تلتصق به في أيامنا هذه..."⁽³⁾ وتواصل الحديث في مقالها التي عنوانها بـ "النص المغلق" حيث تتحدث عن إيديولوجية الرواية وعن وحدتها ووظيفة التداخل النصي فيها وتحلل ما يتعلق بهذه الوظيفة:

¹ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 137.

² - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1992، ص 211 - 212.

³ - فريد الزاهي، علم النص، دط، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 1991، ص 21. جمع المؤلف في هذا الكتاب أربع مقالات مترجمة لجوليا كرسيفا هي: النص وعلمه، النص المغلق، والإنتاجية المسماة نصا، والشعر والسلبية.

"من هذا المنظور نحن نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه والمتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني:

- أن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادقة/ بناءة) وبذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.
- إنه ترحال للنصوص وتداخل نصي ففي فضاء (نص) معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى.

- النص نتيجة لذلك يعتبر تفاعلا بين الجانب اللساني والجانب الاجتماعي التاريخي فهو "وليد واقع خارج عنه متحرك يدمج متلقية في تركيبة ملامحه"⁽¹⁾، ومن جهة أخرى "ينبثق هذا النص من تواسج نصوص سابقة أسهمت في إنتاجيته"⁽²⁾ وهو ما يعرف بالتناص.

تعتبر (جوليا كرسيفا) النص عملية تفكيك وبناء تتوزع فيه اللغة، إنه ببساطة تناص "فكل نص حسبها يعد امتصاصا لنص آخر وتحويلا له ولهذا السبب يحل مفهوم (الذاتية المتداخلة) في فكر كرسيفا محل مفهوم التناص"⁽³⁾ الذي تكمن وظيفته في تشكيل سياق النص التاريخي والاجتماعي وهذا ما يحينا على فكرة الوحدة الإيديولوجية (Ideologem) "وبهذا فإنّ التقاء النظام النصي المعطى - كممارسة سيميولوجية - بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضاءه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليه وحدة إيديولوجية"⁽⁴⁾، وقد مثلت (جوليا كرسيفا) لهذا المفهوم بشكل جلي وواضح عن طريق الممارسة السيميائية لفن الرواية.

اعتبرت (جوليا كرسيفا) فن الرواية نصا مكونا من عدة ملفوظات ومتواليات والملفوظ الروائي يشكل النص المكتوب والمتواليات وحدات دلالية كبرى (سيمات) ويتمثل

¹- مرجع سبق ذكره والصفحة.

²- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 138

³- ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص 117.

⁴- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 212.

هدفها في دراسة الوظيفة المحيطة بالنص وخصوصا الوظيفة الدلالية⁽¹⁾، وهي تستند في ذلك إلى ما جاء به (باختين) الذي يرى: "أنّ الأدب (الروائي) هو الأدب المعبر - في العصر الحديث- عن الحوار بين أصوات متعددة ورؤى مختلفة للعالم أو ما أطلق عليه الحوار بين المعاني والتصورات والرؤى"⁽²⁾ وهذا في كتابه "مبدأ الحوارية".

إنّ قدمت لنا (جوليا كرسيفا) منهجا يتناول النص الأدبي وفق محورين متعامدين حيث يدرس المحور الأفقي البنية السطحية للنص أو العلاقات الأفقية لوحدات النص وهو ما يعرف بمظهرية النص (Le phéno-texte) ويدرس في محوره العمودي البنية العميقة للنص وهي التي تكشف عن بعده التاريخي والاجتماعي متمثلا في القيم والمعتقدات والذوق والمشاعر والأخلاق والموروث الثقافي والتقاليد الأدبية... إلخ والتي أطلقت عليها اسم تكوينية النص⁽³⁾ (Le géno-texte).

لقد تبنت (جوليا كرسيفا) في أبحاثها السيميائية دعوة رائدة لتأسيس السيميائيات التحليلية وهي علم يمكنه العمل بالآليات التحويلية الشاملة للغة الشعرية عند الأدباء الحدائين⁽⁴⁾ عن طريق الكشف عن سلسلة الإنزياحات التناصية التي يتأسس عليها إنتاج الدلالة، حيث يتموضع المعنى من وجهة النظر هذه في النص باعتباره المجموع الدال أو المركبات الدالة التي تشكل وتؤلف هذا النص وتخضعه إلى التحليل السيمي الذي استعارت (جوليا كرسيفا) مفاهيمه الضرورية من علوم أخرى كاللسانيات والتحليل النفسي وحتى الرياضيات، "إذ يظل النص مجموعة علامات هي مبنية ثم مهدمة ثم مبنية ثم مهدمة من دفعات"⁽⁵⁾ وتبقى آراء (جوليا كرسيفا) هذه تخدم البنية كما تخدم التفكيكية على حد سواء.

¹- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 137.

²- المرجع نفسه، ص 139.

³- ينظر: أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، ص 27.

⁴- ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص 118.

⁵- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 245.

يتبلور مفهوم (رولان بارت) للنص من وجهة نظر التفكيكية (Deconstruire) في سبع نقاط⁽¹⁾ نوجزها فيما يلي:

1. إستبدال مصطلح العمل الأدبي بمقولة النص وبهذا لا يصبح النص مجربا كشيء يمكن تمييزه خارجيا⁽²⁾ وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عدة أعمال أدبية.
2. النص عام يتجاوز جميع الأجناس ويقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.
3. النص لعبة متنوعة مبني مثل اللغة ويمارس التأجيل الدائم لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا.

4. تكتمل في النص خريطة التعدد الدلالي فهو يتضمن إشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة دون الإجابة عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.
5. المؤلف بالنسبة للنص مجرد حاضر غائب مما يلغي مفهوم الانتماء.
6. النص مفتوح يشارك القارئ في عملية إنتاجه واستهلاكه.
7. النص واقعة غزلية تلهب لذة القارئ.

إذن فمفهوم النص عند (جوليا كريستيفا) يتقارب إلى حد كبير مع تعريف (رولان بارت) فهو في نظرهما منتج لعملية التشابك المستمر والانسجام والتماسك التي يقوم بها المبدع حتى يجمع شتات كلماته وجملته ومعانيه وأفكاره في وعاء هو النص "والذي يكون مرتبطا بمجموع الثقافة وبنظام السنن (Codes) الذي يميزها في كون الرسالة نفسها يمكن أن تتبدى في مستويات مختلفة على أنها نص أو جزء من نص أو مجموعة نصوص"⁽³⁾ وذلك كله عن طريق الكتابة والتدوين.

هناك سمة أساسية للنص الأدبي شغلت فكر البنويين وهي "علاقة النص بالكتابة (Ecriture) وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب (Disceurs) حيث يعد الخطاب من هذا المنظور حالة وسطية تقوم ما بين اللغة والكلام"⁽⁴⁾، فعملية إنتاج النصوص على مستوى

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 213 - 214.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - عبد القادر بوزيدة، لوثمان وسيميائية الثقافة، مجلة بحوث سيميائية، ع1، دار الغرب للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر، سبتمبر 2002، ص 14 - 15.

⁴ - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 218.

المبدع وإعادة إنتاجها على مستوى ذهن القارئ عن طريق القراءة يؤسس لمفهوم الخطاب كما يقول (بول ريكور P.Ricoeur): "نطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة"⁽¹⁾، فهذه العلاقة بين النص والخطاب تفرض علينا تقصي مفهوم الخطاب ونحن بصدد دراسة نصوص الحكاية الخرافية ذات الطابع الشفهي.

2- الخطاب ودلالة المفهوم السيميائي:

يعتبر مصطلح الخطاب من المصطلحات الهامة في الدراسات النقدية واللغوية المعاصرة خاصة السيميائية منها والتي تهدف إلى تجاوز الإشكالية التي طرحها مفهوم النص في التحليل البنوي، فما هو الخطاب؟ وهل يختلف عن النص؟ وكيف يؤسس السيميائيون لإجراءات التحليل الخاصة بالخطاب السردى؟ ولنجيب عن هذه الإشكاليات وغيرها يجب علينا أن نتتبع مفهوم الخطاب من التراث إلى الحداثة حيث سنركز على إحداثيات موقعه في النظرية السيميائية.

2-1- مفهوم الخطاب في التراث العربى:

أ. الخطاب لغة:

يتحدد مفهوم الخطاب في معجم لسان العرب لـ(ابن منظور) على أساس الكلام الموجه لإفهام السامع، ونعني بـ "الخطاب والمُخاطبة مراجعة الكلام، وقد خَاطبه بالكلام مُخاطبة وخطاباً...وخطب الخاطب على المنبر... واسم الكلام الخُطبة (وهي) الكلام المنثور المسجّع ونحوه... والخُطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر... وفصل الخطاب وهو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه: أن يفصل الحق والباطل ويميّز بين الحكم وضده، وقيل: فصل الخطاب (أما بعد:)، وداود عليه السلام أول من قال: أما بعد: وقيل: فصل الخطاب، الفقه في القضاء"⁽²⁾ ونحوه.

¹ -مرجع سبق ذكره، ص 219.

² - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة (خطب).

يحيل معنى الخطاب في القاموس المحيط على جملة من الدلالات اللغوية منها: "الخطب: الأمر العظيم، والأمر الذي تقع فيه مخاطبة، ومنه قولهم حلّ الخطب أي عظم الأمر والشأن، وجمعه خطوب، وخطب المرأة خطبة - بكسر الخاء - طلب وليها أن يزوجه منها، وخطب الخطيب خطبة - بضم الخاء - الكلام المنثور المسجع ونحوه ورجل خطيب حسن الخطبة، والخطاب بالتشديد... المتصرف في الخطبة، والمخاطبة: مراجعة الكلام، وفصل الخطاب، والحكم بالبينة أو باليمين، أو الفقه في القضاء أو النطق بكلمة أما بعد: ⁽¹⁾ على غرار ما ورد في معجم لسان العرب.

قدم (الزمخشري) في أساس البلاغة معنى الخطاب في قوله: "خطب فلان: أحسن الخطاب، والخطاب هو المواجهة بالكلام، واختطب القوم فلانا، إذا توجهوا إليه بخطاب يحثونه فيه على تزوج صاحبتهم، وتقول له: أنت الأخطب: البين الخطبة" ⁽²⁾ ونفهم من ذلك أن الخطبة قد أخذت معناها من الخطاب الموجه إلى ولي المرأة المرغوبة للزواج.

يتحدد مفهوم الخطاب على أنه فن مواجهة الآخرين بالكلام، "أو هو نظام صياغة الكلام المؤثر في الآخرين وتنظيمه والتوجه به إليهم بطريقة معينة تجعله قادرا على التأثير فيهم وإقناعهم بوجهة النظر التي يتبناها المخاطب (الكسر) ⁽³⁾، وهو نفس ما ذهب إليه (ابن فارس) في قوله: "الخطاب الكلام (المتبادل) بين اثنين، يقال: خاطبه يُخاطبه، خطابا، والخطبة من جنس الخطاب ولا فراق" ⁽⁴⁾، وتُجمع معاجم اللغة تقريبا على نفس الدلالات اللغوية والتي تسهم جميعها في بناء مفهوم الخطاب ⁽⁵⁾ وهي:

1- عنصر التوجيه المباشر.

2- عنصر نظام التوجيه.

¹ - ينظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (خطب).

² - ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (خطب)، ص 167 - 168.

³ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص 12.

⁴ - ينظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (خطب)، ص 304.

⁵ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص 13.

3- ثم عنصر الموقف التبادلي أو التفاعلي الذي تقع فيه المخاطبة.

4- يضاف إلى ذلك عنصر الخطبة أو الخطبة أو الخطاب نفسه بما هو دال يتضمن الدلالة بذاته على دلالات بعينها.

نجد علاقة متكاملة بين الخطاب والخطبة والخطبة القائمة على أساس التوجه بالكلام نحو الآخرين بغية إقناعهم والتأثير فيهم بما يكتسبونه من فنون القول القائم على الدليل والإثبات ووضوح الحجة والبرهان.

ب. الخطاب اصطلاحاً:

يتحدد المفهوم الاصطلاحي للخطاب من خلال استعماله عند العرب في تراثهم اللغوي والنقدي على أساس المفاهيم الواردة في القرآن الكريم وما يتبعها عند أهل النحو والأصوليين، ففي القرآن الكريم وردت مادة (خ.ط.ب) في تسعة مواضع "تارة بلفظ الخُطْب (أربع مرات)، وتارة بلفظ الخطاب (ثلاث مرات)، وتارة بصيغة الفعل (مرتين فقط)"⁽¹⁾، وفيما يلي نذكر بعض الآيات الكريمات التي ورد فيها لفظ الخطاب سواء بصيغة الفعل أو بصيغة المصدر نحو قوله تعالى:

أ. ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾⁽²⁾.

ب. ﴿وَلَا تُخَاطَبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾⁽³⁾.

ج. ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابَ﴾⁽⁴⁾.

د. ﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعِجَةً وَلِي نَعِجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾⁽⁵⁾.

هـ. ﴿رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾⁽⁶⁾.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 15.

² - سورة الفرقان، الآية 63.

³ - سورة المؤمنون، الآية 27.

⁴ - سورة ص، الآية 20.

⁵ - سورة ص، الآية 23.

⁶ - سورة النبأ، الآية 37.

و. ﴿قَالَ مَا خَطْبُكَ إِنَّ رَاوَدْتَنِّي يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ﴾⁽¹⁾.

وفي هذا السياق نود أن نركز على ما أورده (الرمخشري) من تفسير في فصل الخطاب في قوله: "هو كلام المبين الدال على المقصود بلا التباس"⁽²⁾؛ أي الموسم بالبيان والتبيين وتجنب الإبهام والغموض واللبس، وهذا ما جعل التلازم واضحا بين الكلام والخطاب؛ لذلك يقترن مفهوم الخطاب في الآيات الكريمة بالكلام والقول باعتبار أن "القول هو الملفوظ وأنّ الكلام هو عملية التلفظ، أمّا الخطاب فهو النظام الذي تخضع لمنطقه عملية التلفظ أو... النظام الذي يحكم ويتحكم بعملية التلفظ"⁽³⁾، ومن هنا تبرز تلك السلطة التي تستحوذ وتسيطر على نظام القول والكلام "على أنّ ما نعنيه بالسلطة هنا السلطة بكافة أشكالها وتجلياتها بحيث تشمل سلطة المتكلم وسلطة العقل أو سلطة الشرع أو سلطة الأعراف والتقاليد المتوارثة، إضافة إلى سلطة الحقيقة أو ما يعتقد أنّها الحقيقة"⁽⁴⁾، والتي تكون مبنوثة في الخطاب دائما.

قد يكون للمتكلم مقاصد محددة أثناء التبليغ على اعتبار أنّ الخطاب "أداء فردي ونشاط فعال قد يشير إلى الأصول الشفهية له، ذلك أنّ دلالة المصطلح لم تقترن بعلامة مكتوبة بل ارتبطت بالمستوى الشفهي تحديدا"⁽⁵⁾ والتمثل في المواجهة بالكلام.

حاول علماء الأصول والمتكلمين شرح المنعطقات اللسانية والدلالية لمصطلح الخطاب على أساس تفسير القرآن الكريم من خلال تسميتهم للدليل القرآني بالخطاب فكلام الله عزّ وجلّ خطاب موجه إلى المكلفين الذين يتوقف تكليفهم به على فهمهم لمعانيه ومقاصده⁽⁶⁾، إلّا أنّهم لم يقفوا مفهوم الخطاب عند هذا الحد بل طوروا جهازا

¹ - سورة يوسف، الآية 51.

² - ينظر: الرمخشري، أساس البلاغة، ص 168.

³ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص 28.

⁴ - المرجع نفسه، ص 29.

⁵ - مهدي حسن نصر الله، قصيدة الخطاب في البيان والتبيين للجاحظ، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ: عبد الإله إبراهيم عبد الله، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2015م، ص 52.

⁶ - المرجع نفسه، ص 53. ينظر أيضا: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص 32.

مفاهيمها غاية في الدقة عن طريق إدخال مصطلحات جديدة مثل: أثر الخطاب، زمن الخطاب، منطوق الخطاب، مفهوم الخطاب⁽¹⁾، تماشيا وحدود أصول الفقه وما يخدم فهم الخطاب الشرعي.

لقد أورد (الأمدي تـ631هـ) - في هذا الصدد - في باب الحكم الشرعي وأقسامه وما يتعلق به من المسائل في كتابه: "الإحكام في أصول الأحكام" تعريفا للخطاب يقول فيه: "هو اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"⁽²⁾، والملاحظ أن هذا التعريف يبرز عدة عناصر تستند إلى الخطاب وهي:

- وجود مخاطب ومخاطب.
- استعمال اللفظ المتواضع عليه والذي يسهل عملية الإفهام.
- قصد المخاطب هو الإفهام أصلا.
- تهيئة المخاطب لفهم الكلام الصادر عن المخاطب.

يقرن (الأمدي) مفهوم الخطاب ببنية الألفاظ المتواضع عليها دون النظر إلى ما يحيط بهذه البنية من أحوال ومقتضيات، وكأنه في ذلك يركز على تعريف (ابن جني) للغة في قوله: "اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"⁽³⁾، فيكون الخطاب بهذا المفهوم حاملا لهذه اللغة التي تقصد التعبير عن حاجات ومقاصد القوم في مواقف تواصلية دالة، "وعليه فإنّ تحديد تعريف دقيق لدى الأصولية لمصطلح الخطاب في الثقافة العربية يقتضي بعض التريث، ذلك لأنّه مصطلح شامل يتسع لكثير من الدلالات"⁽⁴⁾، فضلا على اتساع المفهوم ليشمل كلام الله ويشمل دلالات أخرى.

¹ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص33.

² - الأمدي (علي بن محمد الأمدي أبو الحسن سيد الدين علي بن أبي علي بن محمد بن سالم الثعلبي)، الإحكام في أصول الأحكام، تح: سيد الجميلي، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1986م، ص136.

³ - ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1952م، ص33.

⁴ - مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية والأصول والامتداد)، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص20.

لقد خاض في مفهوم الخطاب الكثير من الأصوليين منهم (التهانوي ت1158هـ) الذي دلّ على الأصول الشفاهية للخطاب محاولاً إخراج لفظ الخطاب من كل ما يعتمد على الحركة والإيحاء والإشارة كوسائل للإفهام، كما أخرج أيضاً المهمل من الكلام وكل كلام لا يقصد به الأصل في إفهام السامع⁽¹⁾، وقد ذهب (التهانوي) إلى أنّ الأصل في الخطاب - بحسب أصل اللغة - عبارة عن عملية "توجيه الكلام نحو الغير"⁽²⁾ لغرض إفهامه وقد يعبر عن الخطاب بما يقع به التخاطب⁽³⁾ في الأصل.

لقد أكثر (الباقلاني 338هـ/403هـ) أيضاً من استعمال لفظ الخطاب والإشارة إليه في مواضع كثيرة من كتاب إعجاز القرآن⁽⁴⁾ كنتزيل متصرفات الخطاب، ما يقتضيه نظام الخطاب، وجود الخطاب، أجناس الخطاب، وتصريف وجوه الخطاب.

إن مفهوم الخطاب عند الأصوليين وعلماء الكلام يطول أمده وليس هذا موضعه لذلك سننتقل إلى الحديث عن مفهوم الخطاب عند العرب المحدثين.

2-2 مفهوم الخطاب في الثقافة العربية الحديثة:

حدثت قطيعة إبستمولوجية بين مفهوم الخطاب عند العرب المحدثين ومن سبقهم من علماء الأصول والمتكلمين حين استبدلوا المفهوم الاصطلاحي القديم للخطاب بالمفهوم الحداثي الغربي؛ لذلك لم يتطور مفهوم الخطاب عندهم تطوراً طبيعياً بل هو تطور قسري أقحم في اللغة العربية عن طريق ترجمة لفظة (Discourse) الإنجليزية ونظيرتها الفرنسية (Discours)، وهو ما أدى إلى ظهور الخلاف حول مفهوم الخطاب عند العرب المحدثين بسبب تنوع مرجعياتهم الفكرية والثقافية وتعددتها.

¹ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص31.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - التهانوي (محمد علي الفاروق)، كشاف اصطلاحات الفنون، تح: لطفي عبد البديع، ج2، دط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1977م، ص175 ينظر أيضاً: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة السلطة) ص31.

⁴ - الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم)، إعجاز القرآن، تح: محمد شريف سكر، ط3، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، 1994م، ص24-30-66.

لم يتفق النقاد العرب على صيغة نهائية لحدود مصطلح الخطاب الذي كان من أكثر المصطلحات تداولاً في الدراسات النقدية الحديثة، وهو ما جعلنا نستند إلى فكر البعض منهم لنتوصل إلى أهم المفاهيم الخاصة بمصطلح الخطاب في مقابل مصطلح النص عندهم.

سنبدأ بـ(سعيد يقطين) الذي يرى أنّ "لتحديد الخطاب وتحليله - التحديد والتحليل المقبولين - علينا أن نحدد الاتجاه الذي ننتمي إليه، والمجال الذي نشغل فيه وفق أسئلة إستيمولوجية محددة نجيب من خلالها عن هذه الأسئلة: لماذا هذا التعريف؟ ما هي الأدوات والإجراءات المناسبة؟ إلى ماذا نبغي الوصول؟ وكيف؟"⁽¹⁾، ومن خلال هذه التساؤلات يتبنى (سعيد يقطين) الطرح اللساني الذي تبناه (هاريس)، هذا الأخير الذي انطلق من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب وهذا الطرح أوصله إلى تحديد مفهوم الخطاب بقوله: "الخطاب هو مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة في حين أنّ النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن القارئ، وفي الخطاب نقف عند حد الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ"⁽²⁾، وفي هذا إشارة إلى أنّ النص بكل مكوناته هو توسيع لمكونات الخطاب.

إنّ أهم ما يميز فكر (سعيد يقطين) في تحليل الخطاب هو بحثه عن حل إشكالية التداخل بين مفهوم النص ومفهوم الخطاب مركزاً على الفرق بينه وبين القصة، حيث جعل القصة هي مجموع الأحداث التي تدور فيها الحكاية أمّا النص فيمثل العناصر التي تشكل رسالة القصة في علاقة بين الراوي والمروي له، وأمّا الخطاب فله مكونات تتشكل منها وبها وهي عند (سعيد يقطين): "الزمن، والصيغة والرؤية السردية"⁽³⁾، وهو بذلك يضع حداً بين بنية الحكاية ويسمّيها (المادة) وبين تركيبها النحوي ويسمّيها (الخطاب) ووظيفتها

¹ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التأثير)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1986م، ص26.

² - المرجع نفسه، ص28.

³ - المرجع نفسه، ص69 وما بعدها.

الدلالية ويسمى (النص)، وهذا الفصل عنده لا يعني الانفصال الحقيقي والتام بل هو فصل لغرض الدقة في العرض والتحديد⁽¹⁾ الذي يخدم البحث الأكاديمي بالدرجة الأولى.

يرى صلاح فضل أن النص وحدة معقدة من الخطاب وهو لا يقف عند هذا الحد بل يعد مفهوم النص ومفهوم الخطاب كما لو كانا مفهومًا واحدًا، "فإنّ الخطاب من هذا المنظور - يظل هو الأولى بالعناية باعتباره نمطا من الإنتاج الدال يحتل موقعا محددا في التاريخ، أو يشغل علما بذاته كان يسمى البلاغة من قبل، وهو الآن بما اعتراه من تحول معرفي أسهمت به البحوث السيميولوجية يسمى علم النص Science de texte"⁽²⁾، فالخطاب في نظر (صلاح فضل) يجتمع فيه أولا عمل تركيبى يمثل وحدة شاملة لا يمكن قصرها على مجرد محصلة جمع عدد من الجمل والفقرات ثم يخضع هذا التركيب لعدد من القواعد الشكلية، أي لعملية تشفير ليس لكونه لغة وإنما لكونه خطابا⁽³⁾ وهو بهذا يخلص إلى تلك التسوية بين النص والخطاب بإبراز سمة أساسية للنص الأدبي وهي علاقة النص بالكتابة (Ecriture) ومدى ارتباطها بمصطلح خطاب⁽⁴⁾ في الدراسات الحديثة.

حاول (عبد السلام المسدي) من جهته التوفيق بين مفهومي النص والخطاب من خلال معالجة جملة من المصطلحات المتقاربة والمتباعدة في آن واحد، فذكر مصطلح الملفوظ (Enoncé)، والجملة والنص كمرادفات لمصطلح الخطاب⁽⁵⁾، الذي يقول عنه أنه "خُلِقَ لغة من لغة"⁽⁶⁾، وهو ينطلق في ذلك من رؤية أسلوبية للخطاب حيث يعد إنجازا لغويا يرتبط باستعمال الفرد للغة فيضفي عليه صفة وخاصة فردية في الاستعمال وهو نفس الاتجاه الذي سلكه (حمادي صمود).

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 77.

² - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 136.

³ - المرجع نفسه، ص 319.

⁴ - المرجع نفسه، ص 305.

⁵ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دط، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1977م، ص 194.

⁶ - عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ص 57.

يقف (حمادي صمود) على مفهومي التلفظ (Enonciation)، والملفوظ (Enoncé) محاولاً التقريب بينهما وبين مصطلح الخطاب قائلاً: "ونعني بالملفوظ بنية النص وخصائصه النحوية والبلاغية العامة من جهة أنّ النص تشكل لغوي قائم بذاته... أما التلفظ ففعل يقوم به متكلم معلوم في حيز زمني ومكاني مضبوط يخرج به النص بالقوة إلى الوجود"⁽¹⁾، وبذلك يتشكل الخطاب.

يميز محمد مفتاح من جهته بين النص والخطاب حين ينظر إلى النص على أنّه: "عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة ومتسقة، وأنّ الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة"⁽²⁾، معتبراً النصّ أقدم وأعرق ظهوراً من الخطاب حيث ساهمت الدراسات القديمة في تحديد تعريفات عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهجية مختلفة⁽³⁾ بنوية واجتماعية وأدبية ونفسانية ودلالية.

لقد توصل (محمد مفتاح) إلى قوله: "نحن نجعل الخطاب أعم من النصّ فالتخاطب أعم من التناص"⁽⁴⁾، وعلى هذا الأساس يعرف (محمد مفتاح) الخطاب بأنّه: "مدونة كلامية وحدث يتصل بالزمان والمكان يوصف بأنّه تواصل تفاعلي منغلق في سمته الكتابية له صفة التوالد والتناسل"⁽⁵⁾، والنصّ والخطاب عنده على حد سواء "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"⁽⁶⁾، وهو بذلك يركز على الوظيفة اللسانية والوظيفية مثلاً قام قام به أحمد المتوكل.

¹ - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس - مشروع قراءة)، ط3، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010م، ص299.

² - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1996م، ص35.

³ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1992م، ص119.

⁴ - ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ص55.

⁵ - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص120.

⁶ - المرجع نفسه والصفحة.

انطلق (أحمد المتوكل) في كتابه "قضايا العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص"⁽¹⁾، من مقارنة بعض القضايا العربية التي "لا يمكن تناولها التداول الكافي إلا إذا تمت مقاربتها في إطار خطاب متكامل"⁽²⁾، وكانت مرجعيته في ذلك نظرية (سيمون ديك Dock.S.C)، التي تتمحور حول كون "بنية النص تشاكل بنية الجملة"⁽³⁾، فالنحو الوظيفي لا يهتم بإقامة الحدود بين النص والخطاب بل يعتبرهما مسميين لمفهوم واحد في أغلب الأحيان.

يرى (أحمد المتوكل) أن الخطاب هو: "كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)"⁽⁴⁾، وهو بذلك يخالف تعريف (سيمون ديك) للخطاب من جهة أخرى في قوله: "لا يتواصل مستعملو اللغة الطبيعية عن طريق جمل منعزلة بل إنهم يكونون من هذه الجمل قطعاً أكبر وأعقد يمكن أن نطلق عليها اللفظ العام: الخطاب"⁽⁵⁾، ويظهر جلياً أن تعريف المتوكل أعم من تعريف سيمون ديك"⁽⁶⁾؛ لأنّ لأنّ (أحمد المتوكل) يركز على القدرة التواصلية بحديها اللغوي والتداولي والتي تمكن مستعملي اللغة من التواصل فيما بينهم عن طريق اللغة المتعارف عليها.

فباللغة ملكة وقدرة يتمتع بها المخاطب والمخاطب على حد سواء وقد "حددت هذه القدرة بكونها تتمثل في العديد من الملكات التي تتفاعل فيما بينها أثناء عمليتي إنتاج

¹ - أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص)، ط1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 2001م، ص80.

² - راضية بن عريبة، من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب (أعمال أحمد المتوكل أنموذجاً)، مجلة آفاق الثقافة والتراث، قسم الدراسات والنشر والشؤون الخارجية بمركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، ع71، دولة الإمارات العربية المتحدة، 2010م، ص90.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - ينظر: راضية بن عريبة، من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب (أعمال أحمد المتوكل أنموذجاً)، ص90.

⁵ - Dick.S.C, the theory of functional. Grammar, Part II, complex and derived construction, Berlin, Mouton de Gryter, 1977, P409.

نقلاً عن: راضية بن عريبة، من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب (أعمال أحمد المتوكل أنموذجاً)، ص90.

⁶ - ينظر: راضية بن عريبة، من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب (أعمال أحمد المتوكل أنموذجاً)، ص90.

الخطاب وفهمه⁽¹⁾، وهذه الملكات هي: الملكة اللغوية، الملكة المعرفية، الملكة المنطقية الملكة الإدراكية، الملكة الاجتماعية⁽²⁾، فكل ملكة خصائصها المميزة.

توصل (أحمد المتوكل) إلى تحديد الفرق بين الخطاب والنص وذلك لكون: "الخطاب وحدة تواصلية يحددها مقام وموضوع وغرض (وحدة تواصلية)، في حين أنّ النص وحدة بنوية تقابل المركب والجملة، والنص لا يكون إلا ما كان مجاوزا الجملة الواحدة ومن ثم فالخطاب هو النص ومنه النص هو نحو الخطاب"⁽³⁾، مفترضا بذلك تماثلا بين نحو الجملة ونحو النص.

ويعد عبد (الملك مرتاض) من أهم الباحثين العرب الذين تناولوا مصطلح الخطاب في شتى نواحي استعماله، وبعد بحثه المضني في هذا المجال يسجل لنا جملة من الملاحظات التي نود أن نسوقها مختصرة فيما يلي:

1. إنّ مصطلح خطاب مصطلح عريق في النصوص العربية القديمة وقد تنبأه اللسانيون العرب المعاصرون.

2. إنّ الخطابات متعددة ومتلونة حيث نجد منها: الخطاب السياسي والديني والتاريخي والأدبي.

3. إطلاق لفظ "خطاب" في الدراسات الشعرية يقال عن كل حسن الكلام الذي يقع به التخاطب أي بين المتخاطبين⁽⁴⁾ سواء أكان شفويا أم معنوياً.

ليصل من جملة هذه الملاحظات إلى أنّ الخطاب "خصوصة النص ضمن الجنس الأدبي وأنّ النص أصدق دلالة من الخطاب ذلك أنّه يطلق على وحدة من الكلام الأدبي

¹ - ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة على النص)، ص 21.

² - المرجع نفسه، ص 37.

³ - ينظر: راضية بن عريبة، من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب (أعمال أحمد المتوكل أنموذجا)، ص 91.

⁴ - ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، دط، دار الحداثة، بيروت، 1986م، ص 262.

مثل نص القصيدة على حين أنّ الخطاب يشمل مجموعة من الكتابات الشعرية⁽¹⁾ وحتى السردية.

يصادفنا رأي (أحمد يوسف) في كتابه: "تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات"، من وجهة نظر سيميائية في موضوع الخطاب دائما والذي يميز فيه بين الخطاب والكلام والملفوظ معتبرا الخطاب: "ملفوظا يشكل وحدة جوهرية خاضعة للتأمل، وما هو إلا تسلسل من الجمل المتتابعة التي تصوغ ماهيته، وهو مرادف للكلام بيد أنّ الملفوظ وحده لا يحدد الخطاب إلّا إذا أُضيفت إليه وضعية الاتصال"⁽²⁾، أي أنّ:

الخطاب = وضعية الاتصال + الملفوظ.

Discours = situation de communication + Enoncé

يأخذ الخطاب مفهومه بالنسبة إلى الوحدات اللسانية الأخرى كالآتي⁽³⁾:

- أ. بالنسبة إلى الجملة: يعد الخطاب وحدة فوق الجملة.
- ب. بالنسبة للملفوظ: يشكل الخطاب وحدة تواصلية مجموعة بظروف إنتاج معيّنة وتشير إلى جنس معين من أجناس الخطاب، بينما النظر إلى النص من جهة بنائه اللغوي يجعلنا نتكلم عن ملفوظ هو نتاج عملية التلفظ، بينما يكون تحليل ظروف إنتاج هذا النص حديث عن الخطاب.
- ج. بالنسبة إلى التلفظ: يعد التلفظ حاملا نوعيا لسياق الخطاب فهو ضروري في اعتبار الملفوظ خطابا.
- د. بالنسبة إلى النص: يعد النص خطابا إذا نظرنا إليه مجموعا مع سياق إنتاجه.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 263.

² - أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى، ع12، مسقط، البحرين أكتوبر 1997م ص 42.

³ - محمود طلحة، تداولية الخطاب السردية (دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي)، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، دت، ص 18.

وغير بعيد عن هذا الرأي تنتظر (يمنى العيد) إلى الخطاب على أنه خطابان فالأول يندرج في نظام اللغة وقوانينها وهو النص الأدبي، والثاني يخرج من اللذغة ليندرج في سياق العلاقات الاجتماعية وليضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة وهو الخطاب فالأول فضاء واسع والثاني أي الخطاب يتشكل ابتداء من عملية (التركيب/ الصياغة) أو (التركيب/ العبارة) فيمعن في الصياغة لخلق التعبير بالابتعاد عن التركيب، وهو حين يمعن في الصياغة يمعن أيضا في الإيديولوجيا ويبالغ في خرق النظام باحثا عن المرجع⁽¹⁾، الذي تمثله التقاليد والأعراف الاجتماعية والبنى الفكرية والإيديولوجية.

إن ما يهمنا في هذا العرض هو موقع الخطاب في النظرية السيميائية، وقد استطاع الباحثون العرب التوصل إلى النموذج السيميائي التواصلي لمكونات الخطاب وعلاقته بالأشكال الأخرى على النحو التالي⁽²⁾:

- أ. حقل الخطاب هو العلاقة بين النص وموضوعه.
- ب. نوع الخطاب هو العلاقة بين (المخاطب/ المتلقي) واللغة المكتوبة والمنطوقة أو الشفاهية.
- ت. فحوى الخطاب هو العلاقة بين المخاطب والمتلقي في بعض مقامات التفاعل الاجتماعي.

إنّ ميدان دراسة الخطاب هو ميدان "يتقاسمه مجموعة من المختصين من دارسي الأدب وعلم الدلالة واللّسانيين بمختلف حقولهم وفلاسفة اللّغة وعلماء النفس وهو يحتاج إلى جهود مشتركة كي يتضح أكثر"⁽³⁾، ولعل جهود الغربيين المبذولة في ميدان الخطاب والنص قد أتت أكلها في حين نجد من الباحثين العرب من ارتكز إليها وحاول تطبيق إجراءاتها ومفاهيمها في الأدب العربي نقدا ودراسة.

¹ - يمضى العيد، في القول الشعري، دط، دار توفيق، الدار البيضاء، 1987م، ص 71.

² - ينظر: رايح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص 186.

³ - محمد ساري، النص وعلم النص (إشكالية التعريف)، مجلة اللغة والأدب، ع 12، (عدد خاص بملتقى علم النص) معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997م، ص 145.

2-3 مفهوم الخطاب في الدراسات الغربية:

حظي مفهوم الخطاب عند الغربيين باهتمام الدارسين في مجالات مختلفة بدءاً من مجال اللسانيات وصولاً إلى مجال السيميائيات لذلك تعددت مفاهيمه بتعدد مجالات التخصص، ولا نزعم أننا سنخوض في كل هذه التخصصات بل لا يسعنا إلا أن نركز على المجال السيميائي دون التكرار للأصل اللساني طبعاً.

أ- تأصيل مصطلح الخطاب: (Discours)

تجمع المعاجم الغربية على أن لفظة خطاب (Discours) الفرنسية و(Discourse) الإنجليزية من الأصل اللاتيني (Discursus)، والمشتق بدوره من (Discurere) والذي يعني الجري هنا وهناك أو الجري ذهاباً وإياباً⁽¹⁾، والملاحظ أن مفهوم الخطاب يتضمن معنى الحركة والتدافع ربّما ليقترن فيما بعد بالتلفظ العفوي أو الكلام العادي في سياق التواصل "كإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد"⁽²⁾ والإخبار والرواية.

وتحدد المعاجم اللغوية الفرنسية الموسوعية كلمة (Discours) بأنها ذات أصل لاتيني (Discursis) وتعني الكلام (Parole) كمصطلح مرادف للملفوظ (Enoncé)، وهي تنظر إلى ماهية الخطاب من وجهة نظر اللسانيات في ثلاث تحديدات⁽³⁾ نجملها كالاتي:

- الكلام بمفهوم (دي سوسور).

- وحدة توازي أو تفوق الجملة وتتكون من متتالية تشكل مراسلة لها بداية ونهاية وهو بهذا يكون مرادفاً للملفوظ (Enoncé).

- التلفظ (Enonciation) حيث يفترض باثاً ومستقبلاً ويسعى الباث إلى التأثير في المستقبل حسب منظور (بنفيسست).

¹ - سارة ميلز، الخطاب، تر: غريب إسكندر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012م، ص20.

² - جابر عصفور، آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1997م، ص4.

³ - Jean du Bios et Autres, Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse, Canada, 1989, P156, 158.

يعرض (دومينيك منغون Dominique Maingueneau) ثلاثة مفاهيم أخرى للخطاب⁽¹⁾ هي:

- ملفوظ طويل أو متتالية منغلقة بمفهوم (هاريس Haris).
 - النص من خلال دراستنا لشروط إنتاجه.
 - مفهوم النص باعتبار المآل الذي تمارس فيه الإنتاجية وهذا المآل هو الطابع السياقي (Contextualition) في المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان.
- لا يمكن حصر كلمة الخطاب في معنى واحد فهي تدل على "محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية، تعبير شكلي ومنسق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة يشمل تعبيراً عن الأفكار في شكل خطبة دينية أو رسالة بحث... إلخ (أمّا) في اللغة الإنجليزية المستعملة في القرون الوسطى المنحدرة من اللاتينية فيعني (الجري)"⁽²⁾، وهو الأمر الذي أثر على المعاني النظرية لمفهوم الخطاب بين اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية.

ب- المفهوم الاصطلاحي واللساني للخطاب: (Discours)

يعود أصل المفهوم الاصطلاحي للفظه الخطاب (Discours) إلى الفلسفة الكلاسيكية حيث "تقابل المعرفة الخطابية عن طريق تسلسل أسباب المعرفة الحدسية وكانت قيمته إذ ذلك قريبة من اللوغوس (Logos) اليوناني، وفي اللسانيات أشاعه (ق. غيوم Guillaume)، وشهد انتشاراً فائق السرعة مع أقول نجم البنية وصعود التيارات التداولية"⁽³⁾ المعاصرة.

¹ - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبثير)، ص 22-23.

² - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 158.

³ - باتريك شارودو، دومينيك منغون، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، وحماي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م، ص 180.

وإذا كانت أصول الخطاب الفلسفية ترد مفهومه إلى العقل أو اللوغوس أو التفكير المنهجي العقلي⁽¹⁾، فإنّ اللسانيات قد حصرت في الكلام، فصار الخطاب يرادف الكلام عند (فرديناند دي سوسير) في كتابه "دروس في اللسانيات العامة".

وتعتبر ريادة (زليغ هاريس Zellig Harris 1952م) في مجال الخطاب هامة عند جل الباحثين الغربيين؛ لأنّه "أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني الذي كان قد توقف عند الجملة فقط بجعله يتعدى حدود الجملة إلى الخطاب بكامله"⁽²⁾ وعلى هذا الأساس راح يعرف الخطاب من منظور لساني على أنّه: "ملفوظ طويل أو عبارة عن متتالية منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض"⁽³⁾، وهو بذلك يتجاوز بنية الجملة من خلال اهتمامه بالعلاقات التوزيعية بين الجمل.

لقد كان لتطبيق منهج (هاريس) التوزيعي على الخطاب دور مهم في الكشف عن بنيته عبر تأكيده على أنّ وجود الخطاب مرهون بنظام متتالية من الجمل "إنّه تصور لساني أعطى قيمة كبرى لبنية الخطاب اللسانية وعليه فتحليل الخطاب عنده لا يبحث في المضمون بل في كيفية إنجازه"⁽⁴⁾، أي أنّ متواليات الجمل ستكون خاضعة لجملة من القواعد اللسانية الصارمة.

ومن جهته يقدم (إميل بنفست Emile Benveniste) آليات وعمليات اشتغال الخطاب في التواصل⁽⁵⁾ والذي يرتبط عنده باللغة المكتوبة؛ لذلك فهو يعده نصا له دلالة معينة بين مستعملي الدليل المتواضع عليه، فالخطاب بذلك هو: "كل مقول يفترض

¹ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص 89.

² - المرجع نفسه، ص 90.

³ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 17. ينظر أيضا: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ص 91.

⁴ - ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، ص 83.

⁵ - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 17.

متكلما ومستمتعا وتكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما⁽¹⁾ وهو ما يستدعي ارتباط الخطاب باللغة المنطوقة والتي تستدعي بدورها وجود طرفين في عملية التواصل هما (المتكلم/ المستمع) أو المخاطب والمخاطب، والملاحظ أنّ (بنفست) قد أعطى الأولوية للوظيفة التواصلية للغة، مركزا بذلك على مصطلح التلفظ (Enonciation) وهو الفعل الحيوي في إنتاج أي نص، والذي يقابل الملفوظ (Enoncé) باعتباره الموضوع الذي انتهى من إنجازهِ فاستقل عن الذات المنجزة وبالتالي فموضوع الدراسة⁽²⁾ عنده هو التلفظ وليس الملفوظ.

وإذا اعتمدنا ذلك الفرق الذي سيبرز بين الملفوظ والتلفظ في عملية التواصل اللغوي سنجد أنفسنا أمام "تنوع وتعدد الخطابات الشفوية التي تمتد من المخاطبة اليومية إلى الخطبة الأكثر صنعة وزخرفة وإلى جانب الخطابات الشفوية نجد أيضا كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية"⁽³⁾، إلا أنّ (بنفست) يميز بين نظامين للتلفظ بالاعتماد على مقولة الضمير والزمن ليبرز لنا نظامين للتلفظ هما:

الحكي (Histoire)، والخطاب (Discours) و"يبين كون هذا التمييز لا يرتبط مطلقا بالتمييز الذي يقام عادة بين اللسان المكتوب واللسان الشفوي، فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة، بينما الخطاب يوظف كتابيا وشفويا وفي الممارسة العملية للتلفظ تجدنا في الآن نفسه ننقل من أحدهما إلى الآخر"⁽⁴⁾، لقد كان لمحاولات (هاريس) و(بنفست) في تحديد مفهوم الخطاب والتمييز بينه وبين الحكي، دفعا مهما وقويا في مجال تحليل الخطاب السردى في النظرية السيميائية فيما بعد.

تميز المدرسة الفرنسية بين الملفوظ والخطاب تمييزا شكليا وآخر تأويليا حيث أنّ الملفوظ بالنسبة لها متتالية من الجمل الموضوعية بين بياضين دلاليين (انقطاعيين

¹ - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999م، ص10.

² - المرجع نفسه، ص18-19.

³ - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص19.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

تواصلين)، أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها وهكذا فالنظر إلى نص ما من وجهة بنية لسانية يمثل ملفوظا وأما إذا نظر إلى شروط إنتاجه ووظيفته فإن ذلك يجعل منه خطابا⁽¹⁾، أي أن مقصدية الخطاب هي إرساء آليات النص التأويلية من حيث هو تجميع للبنى الثقافية وأنماط التفكير الاجتماعي المتشعب.

يحاول ميشيل فوكو (Michel Foucault) في هذا الصدد ربط الخطاب بالممارسة الوظيفية للغة ما ضمن شروط تلفظية معينة ليعرف الخطاب من وجهة النظر هذه بأنه: "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، والتي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة الكيفية والمخاطر في الوقت نفسه"⁽²⁾، وهو بذلك يعتبر الخطاب أنموذجا فلسفيا في ميدان المعرفة العقلية كموجه أساسي للثقافة الغربية في مختلف مظاهرها الأساسية.

ويقر (ميشيل فوكو) أن: "الخطاب لا بد أن يكون منظومة لغوية أو فكرية، وهو يتحدد من القواعد التي تميز مجموعة من المنظومات التي تنتظم داخل الممارسة النظامية (وهي) تحدد أنماط القول ولعبة الاحتمالات النظرية"⁽³⁾، وعليه فإن الخطاب بهذا المعنى رسالة تتدرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها وتحمل كل القيم التي تدخل في تركيبة عالم ثقافي معين"⁽⁴⁾، سواء أكانت جمالية أم اقتصادية أم سياسية أم دينية...

ونصل بعد هذا إلى مصطلح التشكيلات الخطابية والذي نعني به: تلك "المنظومة المنطوقية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية"⁽⁵⁾، وهو ما يعني أن الخطاب شكل من أشكال الهيمنة التي تتركز على دلالاته المشفرة، فلقد "تحققت مجموعة من التحررات كانت تلفظ كخطاب ذي سلطة، الكل ينوه بإظهار الأشياء القديمة المسحوقة

¹ - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ط1، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر 2009م، ص81.

² - ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، 1984م، ص9.

³ - ينظر: مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص25.

⁴ - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لرجي زيدان نموذجا)، ص14.

⁵ - ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، السلطة، العلاقة)، ص105.

بدون أن يرى تلك الأشياء الجديدة التي يستحقها، لقد رجعت السيميائية إلى النص؛ لأنها وجدت فيه مؤشرا لنزع السلطات "Le dépouvoir"⁽¹⁾، فالسيميائية تهدف إلى فك شفرة الخطاب والنص عن طريق مقارنة بنيته.

2-4 سيميائية الخطاب:

عجزت اللسانيات عن احتواء كون الخطاب بالدراسة باعتباره فعل نطق فوق اللسانيات⁽²⁾ التي تركز على دراسة الجملة حيث أن: "اهتمام اللسانيين باللغة من حيث هي أداة للتبليغ جعلهم يهملون ذلك الرّكّام المنظم المسمى خطاب"⁽³⁾، فيجد اللساني نفسه وهو يقترب من الخطاب "غير مسلح لتناول الكل فليس من بين مقولات اللسانيات مقولة لتحديد الكل..."⁽⁴⁾ كما أسلفنا الذكر.

لقد حاول (فان ديك Vandjik) في مؤلفه "text and contex" (1977م) بناء نظرية لسانية للخطاب تستطيع تحليل وتفسير الظواهر الخطابية⁽⁵⁾، وهو يحاول التمييز بين الخطاب والنص في قوله: "الخطاب هو الموضوع المجدد أمامنا كفعل أمّا النص فهو الموضوع المجرد والمفترض أنّه نتاج لغتنا العلمية"⁽⁶⁾، أي أنّ الخطاب عنده هو الفعل المنجز بحضور أركانه (متكلم/ مخاطب)، أمّا النص فيمثل بنية الخطاب ويشمله مع فارق بسيط وهو اختلاف اللغة المستعملة في إنجاز كل واحد منهما.

تنبه السيميائيون إلى الخطاب وحاولوا تطوير دراسته ضمن ما يسمى السيميائية الأدبية⁽⁷⁾ أو سيميائية الخطاب الأدبي ومن هؤلاء (غريماس) و(كورتيس) و(رولان بارت)

¹ - ينظر: محمد ساري، النص وعلم النص (إشكالية التعريف)، ص152.

² - ينظر: رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص178.

³ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم اللسانيات، ص165.

⁴ - ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، ويمنى العيد، دط، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1986م، ص150.

⁵ - محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م ص27.

⁶ - ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص16.

⁷ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص165.

بارت) و(جوليا كريستيفا)، حيث قاموا بمقاربة تخوم الخطاب بعيدا عن الوصف اللساني لذلك سنعرض لكل واحد منهم فكره باختصار.

أ- الخطاب عند (غريماس) و(كورتيس):

اهتمت السيميائية بتحليل الخطاب مهما كان نوعه اهتماما كبيرا بغية إنتاج الدلالة وتوليدها استنادا إلى نظام الوحدات المكونة له، حيث "أنّ ما تطمح إليه السيميائية - حسب غريماس- هو البحث عن سبيل لدراسة الخطاب عموما بحيث تنطبق قوانين هذه الدراسة وينطبق منهجها على نصوص القانون والفلسفة تماما مثلما تنطبق على النصوص الأدبية المتخيلة"⁽¹⁾؛ وعلى هذا الأساس ركزت النظرية السيميائية اهتمامها على نوع معين من الخطابات وهو الخطاب السردى الذي عرف تطورا بارزا في الدراسات النقدية المعاصرة؛ لأنّ النظرية السيميائية عرفت اتجاهين اثنين⁽²⁾ هما:

أولاً: السيميائيات السردية: ويتمحور اهتمام أصحابها حول سردية القصة في أي إنتاج أو إبداع حكاىي مهما كانت أداته كالرواية أو الفيلم وحتى الشريط المصور، وهدف السيميائيات السردية هو الكشف عن البنيات العميقة وفك سنن العلاقات الدلالية المنتظمة والمنضدة والمتسقة والمنسجمة في الخطاب السردى، ويرى غريماس أنّ: "التنظيمات السيميائية على النصوص السردية أو الحكائية وما أعطته من نتائج أولية قد أحدثت ما يشبه الزلزال على مستوى الأدب المكتوب الراقي... بل أنتجت دلالات إيديولوجية ومفاهيم عميقة"⁽³⁾ أمكنها فك شفرة الخطاب فيها.

ثانياً: تحليل الخطاب: يهتم فيه الدارسون بتحليل الخطاب على أنّه: "صيغة لفظية لتشخيص القص أو الحكى وإبراز العلاقات التي تنتظم في مستوياته الثلاثة: الخطاب

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 165.

² - الطاهر رواينية، قراءة في التحليل السردى للخطاب، مجلة التواصل، جامعة عنابة، ع4، جوان 1999م، ص7.

³ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص165.

والقصة والسرد⁽¹⁾، ويعد (غريماس) من رواد الاتجاه الأول فقد وضع قواعد عامة للسرد القصصي باعتباره نظاما دلاليا في إطار التحليل السيميائي للخطاب السردى.

انطلق (غريماس) إذن في عمله من مفاهيم نظرية تتعلق بمسألة المعنى والدلالة البنوية ليصل إلى وضع لبنات أساسية لنظرية عامة تتناول قوانين التأليف القصصي باعتباره نظاما دلاليا ونمطا تواصليا، ولتحقق بذلك بناء نظرية عامة للسيميائية⁽²⁾ وهو يحدد رفقة (كورتيس Courtes) طبيعة النظرية السيميائية باعتبارها نظرية تبحث عن الدلالة، إذ ينحصر همها الأول في "توضيح على شكل بناء مفهومي ظروف النقاط وإنتاج المعنى"⁽³⁾، وتتم عملية استقراء الدلالة حسبها عن طريق تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له، والتي تبرز بدورها خاصية دلالية هيكلية من خلال إعادة بنائها وفق جهاز نظري منسق التأليف⁽⁴⁾، فإنتاج الدلالة وتوليدها في هذه الحالة يتم استنادا إلى نظام الوحدات الدلالية المكونة للخطاب والتي يتم تفكيكها ثم إعادة بنائها وفق جهاز منظم.

إن عملية إدراك دلالات خطاب ما تتطلب التقيد بنصه ووحداته الدلالية المنتجة لمعناه، حيث تتركز عملية الدراسة والتحليل على البنية الداخلية للخطاب، وهو ما يستلزم الابتعاد عن وصفه بالاعتماد على المعطيات الخارجية المحيطة به أو الظروف الخاصة بعملية إنتاجه أو ما يعرف بالسياق.

ولقد قدم (جان ميشيل آدم J.M.adem) في هذا الخصوص معادلتين تُبينان استقلالية النص، حيث يجب عزل النص عن محيطه وظروف إنتاجه⁽⁵⁾ عنده ويمكن توضيحهما فيمايلي:

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص38.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي - إنجليزي - فرنسي، ص187.

⁴ - (A.J) Greimas, Sémiotique structurel, P249.

⁵ - Jean François Jeandillou, L'analyse textuelle, Armand Colin, Paris, 1997, P109.

خطاب = نص + سياق (ظروف إنتاج).

نص = خطاب - سياق (ظروف إنتاج).

إن مستوى التحليل يختلف بينهما "فلا يمكن تحليل الخطاب بمعزل عن المقام؛ لأنه فعل منجز في مقام معين وزمان ومكان معينين، في حين النص مجرد عن كل هذه العوامل"⁽¹⁾؛ لأنه مكتوب.

لقد جعل (غريماس) و(كورتيس) النص مرادفا للخطاب والملفوظ في المعجم السيميائي المعقلن للدلالة على أحكام سيميائية غير لسانية، حيث يعد الخطاب في النظرية السيميائية جهازا ذا مستويات الواحد فوق الآخر⁽²⁾، وفي ضوء هذا التحديد السيميائي يمكن استنباط جملة من الملاحظات حول الخطاب والنص نوجزهما فيما يلي:

✓ يستخدم النص في اللسانيات للدلالة على كل مكتوب أو ملفوظ مهما كان حجمه.

✓ النص وحدة لغوية وليست نحوية مثله مثل العبارة أو الجملة.

✓ دلالة الخطاب والنص واحدة.

والملاحظ أنّ استعمال (غريماس) النص كمرادف للخطاب ليس من باب التبسيط كما يرى البعض؛ لأنه إذ يفعل ذلك إنما يستند إلى اشتراك اللفظتين في أداء المعنى ذاته "فبعض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظتي Discours الفرنسية و Discourse الإنجليزية، ويشير إلى أنّ خطاب ونص تستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والقصص المرسومة"⁽³⁾، وهو عكس ما ذهب إليه (توفيتان تودوروف T.Todorove) والذي يعد الخطاب "جسم له ذاته وحركته وزمنه وهو مختلف عن كل ما عداه ويخضع للانتظام الداخلي؛ لكنّه يتحرك بحرية مستقلة

¹ - ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم لغة النص بين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على الصور المكية)، ص35.

² - (A.J) Greimas et (J) Courtes, Sémiotique « Dictionnaire Raisoné de la théorie du langage », P102- 103.

³ - ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لرجي زيدان نموذجا)

ومن ثم فهو مختلف عن النص⁽¹⁾، كما يرى (تورودوف) دائما أن الخطاب خطابان خطاب نقدي وخطاب أدبي، "الخطاب النقدي هو الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمنجز لا يستطيع أن يتحدث إلا خطابا مثقوبا... أما الخطاب الأدبي... فهو من منظور التواصلية خطاب يهدف إلى التعبير"⁽²⁾ عن الذات.

وإذا عدنا إلى (غريماس) فإننا نجده قد ربط صريح النص بالضماني فيه انطلاقا من النواة الدلالية وعلاقتها بالبنية الأولية للمعنى حيث تصبح الدلالة الأصولية العميقة هي الماهية أو الجوهر الدلالي⁽³⁾، وفي هذا السياق أيضا نجده قد استثمر فكرة تقسيم الجملة إلى بنيتين ووظفهما في دراسة الخطاب السردى وتحليله من خلال تمييزه لمستويين مختلفين بكل ما يحملانه من مظاهر وأبعاد دلالية، فقسم الخطاب وفق مساره التوليدي إلى مستويين متعاقبين⁽⁴⁾ هما:

أ. **المستوى السطحي:** أو المستوى النصي الذي "بواسطته تكون للمظاهر البنيوية دورها في اللغات الطبيعية المختلفة"⁽⁵⁾، وهو بدوره ينقسم إلى مكون سردي ومكون تصويري.

ب. **المستوى العميق:** ويتجلى من خلال بنية النص العميقة التي يتم دراستها وتحليلها انطلاقا من الوحدات المعنوية الصغرى ونقصد بالمستوى العميق تلك "البنيات المعقدة القابلة للتحليل حسب غرضها، تتميز بعمليات دلالية منطقية وتتعرض لتحويلات تحدث فيها وهي ما كان يطلق عليها قديما بالقاعدة المضمونية"⁽⁶⁾ أو الدلالية.

¹ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص163.

² - المرجع نفسه والصفحة. ينظر أيضا: عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2004م، ص101.

³ - ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص118.

⁴ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، دط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993م، ص31. ينظر أيضا: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص166.

⁵ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص166.

⁶ - المرجع نفسه، ص165، 166.

يرى (غريماس) أن ما يسمح "بنظرة شبه موضوعية إلى الخطاب هو النظر إلى هذه المستويات وهي منفصلة عن بعضها البعض"⁽¹⁾؛ لأنّ نظام النص السردى "كل متكامل قائم بذاته يحتوي على وحدات مختلفة أصنافها، متجانسة تتسجم في مستويات متنوعة تؤدي إلى نظام متعدد الأبعاد، ويقودها هذا الطرح المنهجي إلى تصور النص الأدبي الذي يتأسس من خلال منطقته الداخلي الذي لا يخضع لأي منطق خارج عنه وإن امتزج به"⁽²⁾ في الواقع.

الخطاب عند (رولان بارت):

ينطلق (رولان بارت) من لغة السرد ليعالج مسألة الخطاب⁽³⁾، ولكنّه يعود إلى اللسانيات حين يعتبر أنّ الجملة هي الوحدة الأخيرة في اللغة، وهذا يعني أنّ الخطاب لا يوجد إلّا في الجملة حيث "من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منظما كمجموعة من الجمل فيغدو عبر هذا التنظيم رسالة تبعث بها لغة أخرى متفوقة على لغة الألسنيين فللخطاب وحداته وقاعدته وقوانينه، يجب أن يكون الخطاب موضوع ألسنية ثانية"⁽⁴⁾، لقد أصبح الخطاب "طرفا في الجملة دون أن يكون في المستطاع أبدا اختزاله إلى مجرد مجموعة من الجمل"⁽⁵⁾، وهو ما جعل (رولان بارت) يقترح طرح مسألة الخطاب من جديد حين جعله جملة كبيرة.

لقد صار السرد في منظوره جملة كبيرة أيضا؛ "لأنّ لغة السرد عامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب وتخضع بالتالي لفرضية تماثلية، يشترك السرد بنيانيا مع الجملة دون أن يحصر ذاته بعدد من الجمل، السرد جملة كبيرة"⁽⁶⁾؛ لذلك يفترض الباحث أو الدارس علاقة تشابه بين الجملة والخطاب "بمقدار ما

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 166.

² - أحمد طالب، مناهج البحث وتحليل الخطاب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2010م، ص 39.

³ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 161.

⁴ - رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، دط، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1988م، ص 94.

⁵ - رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: مجموعة من المؤلفين، مجلة آفاق المغربية، العدد 8-9، الدار البيضاء

1988م، ص 9.

⁶ - ينظر: رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص 95.

يحكم تنظيم شكلي واحد كل الأنساق السيميائية أيا تكن المواد والأحجام⁽¹⁾، فمن المنظور السيميائي يصبح الخطاب "متضمنا هو الآخر في الأزمنة والمظاهر وصيغ السرد... أي أن يعترف (المرء) بوجود مراتب ثم أن يسقط التتابعات الأفقية للخيط الإنشائي على محور عمودي ضمنا وأن تقرأ (تسمع)، سردا (هو) أن تتجاوز المستوى إلى الآخر"⁽²⁾ ضمن المسار السردى نفسه.

والملاحظ أن (رولان بارت) قد قرن الخطاب بالسرد؛ لذلك توسعت رؤيته حتى أصبح الخطاب عنده متعة ولذة مثله مثل النص، "فالممتعة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب"⁽³⁾ ومتعة الخطاب هنا لا تتعلق بنظرية الجمال بل تتعلق بالحديث عن اللغة وعن لذة النص وقد يكون الخطاب تلك "اللغة المنطوية تحت الأسلوب والمكتفية بذاتها؛ لأنّ الأسلوب صوت مزخرف وتحول أعمى وعنيد ينطلق من لغة تحتية"⁽⁴⁾ ويضيف (رولان بارت) تلك المتعة إلى الأسلوب أيضا في قوله: "الأسلوب أي الرابطة الحرة تماما التي تجمع اللغة ومثيلها من الجسد وتقرض وجود الكاتب وكأنّه نظارة تتعالى على التاريخ"⁽⁵⁾، وإذا قلنا الأسلوب فنحن بصدد الكتابة التي تجسد النص المرتبط بالكتابي بالكتابي (التشكيلي) والخطاب بالشفوي (الصوتي)، وهو ما يفرض حتمية التداخل بين المصطلحين (النص والخطاب) ويفرض من جهة أخرى لذة أكبر ومتعة أوفر.

يظهر التفريق بين اللغة والخطاب كشيء مرحلي في قول (رولان بارت): "كان لا يرى في السيميائيات إلا ذلك العمل الذي يقطف ما ترفضه اللسانيات، تلك الانحرافات المباشرة للرسالة، الرغبات، التخوفات، السيمياء، التحرشات، عبارات المحبة والود،

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دط، دار تويقال، الدار البيضاء، 1988م، ص7.

⁴ - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم حشفة، دط، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دار آية

دمشق، 2009م، ص35.

⁵ - المرجع نفسه، ص20.

الاحتجاجات، الاعتداءات، الموسيقى، أي كل ما تحمله اللغة الفعلية⁽¹⁾ عند المتكلم والسامع.

ولا نستطيع في هذا السياق ألا نتذكر كتاب أسطوريات (Mythologies) ل(رولان بارت) خاصة قوله: "الشيء الذي جعل السيميائية هي المجال النشط للمجادلات حول الحادثة"⁽²⁾ بما حققه من نتائج باهرة في مقارنة مستويات الخطاب السردى.

ب- الخطاب عند (جوليا كريستيفا):

تمثلت (جوليا كريستيفا Julia Kristeva) القضايا اللسانية النقدية التي شاعت في فرنسا إلا أنها تجاوزتها من خلال طرح مفهوم الدلالية (Signifiante)، وهي: "نوع من الحفر العمودي في مساحة النص؛ لأنها تميز وتتضيد ومواجهة تمارس داخل اللغة - على خط الذات المكتملة لسلسلة دالة تواصلية مشكلة نحويًا"⁽³⁾، وعليه فإنها ترى أنه لا يجب أن تركز النظرية السيميائية على الدال والمدلول فقط وإنما يجب أن تضيف إليهما الذات والنظام النحوي للخطاب، ويحقق ذلك إمكانية التوصل أو "الوصول إلى الدائرة التي تتجمع فيها بذور ما ستتكل بعملية الدلالة في حضرة اللسان، وهو إجراء يقوم بالتشكيك في قوانين الخطابات القائمة ويقدم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة"⁽⁴⁾ وهي بذلك تخالف (غريماس) في نظرتها إلى النظرية السيميائية.

تقول (جوليا كريستيفا) في هذا الصدد: "السيميائية الفنية رفض للنظام الاجتماعي المدون منذ تأسيس اللغة، الرفض القائم على جوهر استقرار غير محدود للعلامات والإشارات اللغوية، من هذا المنظور تبدو اللغة الشعرية موقعا لا تمر النشوة من خلاله إلا

¹ - ينظر: محمد ساري، النص وعلم النص (إشكالية التعريف)، ص 151.

² - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 165.

³ - ينظر: رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص 181.

⁴ - جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دط، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991م، ص 9، 10.

لتغير نظامه، فهي ترسي إذن النفي والقطيعة داخل التراكيب اللسانية والموضوع المتحدث عنه⁽¹⁾، فهي تشير دائما إلى الدلالية باعتبارها خطابا داخل النص.

وهذا الخطاب هو الذي يقوم بخرق الدال والذات والتنظيم النحوي ليهدم النص الأصلي ويرسي نصا جديدا⁽²⁾، ولن يكون هذا الأمر في مجال اللسانيات بل في مجال آخر أوجدت له (جوليا كرسيفا) اسم سيميائيات الخطاب، "وهو اتجاه ينطلق من مسألة العلاقة الاعتبارية بين الدوال والمدلولات للبحث عن علاقات أخرى يكون فيها الخطاب مبررا"⁽³⁾ وفق الظروف التي أنتج فيها.

ترى (جوليا كرسيفا) أن النص نوعان نص ظاهر (Phenotexte) بكونه البنية التي هي موضوع النص، والنص التوالدي (Génotexte) وهو النص المحلل، وهي تنتظر إلى النص على أنه: "عدسة مقعرة لمعان ودلالات مغايرة ومتباينة معقدة في إطار أنظمة سياسية دينية سائدة"⁽⁴⁾، وهي تجعل من النص "أكثر من مجرد خطاب أو قول إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة غير لغوية"⁽⁵⁾، أي أن النص عندها يتجاوز الخطاب ويتميز عنه بخاصية الإنتاجية؛ لأنه قابل للتفكيك وإعادة البناء مما يجعله صالحا؛ لأنه يعالج بمقولات منطقية ورياضية كما لو أنه يمثل فضاء لاستبدال النصوص وذلك عن طريق التناص⁽⁶⁾ الذي يكشف عن مرجعيات مختلف النصوص والخطابات، ولقد ارتأينا أن نخوض في أهم إستراتيجيات مصطلح التناص النظرية لكونه يخدم بحثنا تطبيقيا.

¹ - فؤاد منصور، النقد البنيوي الحديث، ط2، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1985، ص341. ينظر أيضا: رابح بوحوش الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص180.

² - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص163.

³ - ينظر: جوليا كرسيفا، علم النص، ص15.

⁴ - ينظر: فؤاد منصور، النقد البنيوي الحديث، ص181.

⁵ - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص294.

⁶ - المرجع نفسه، ص304.

3- التناص ومرجعية النص الغائب: Intertextualité

تتكون لفظة التناص (Intertextualité) في الثقافة الغربية من قسمين، الأول: (inter) وتعني في الفرنسية التبادل⁽¹⁾ والثاني (Texte) وهي من أصل لاتيني (Textus) وتعني النسيج أو النص، وبعد الجمع بين اللفظتين نتحصل على التبادل النصي أو التداخل النصي الذي ترجمه النقاد العرب المحدثون إلى لفظة التناص⁽²⁾ أو النص الجامع هذا من الناحية اللغوية.

أما اصطلاحاً فالتناص هو: "خاصية تكوينية في كل نص ومجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي بين نص أو مجموعة نصوص معينة ونصوص أخرى وهو بالمعنى الأول تعبير آخر عن البينخطابية"⁽³⁾، أي تفاعل الخطابات.

ظهر مصطلح التناص على يد (جوليا كرسيفا) في أعمالها المنشورة في الفترة الممتدة ما بين (1966م و1967م) في مجلتي: (Critique et tel-quel) بدل الحوارية الباختينية التي أسس لها باختين في كتابه "شعرية دويسيتوفسكي"، حيث كان يطلق على التناص اسم الإيديولوجم⁽⁴⁾ (Idéologème).

وقد قال عنه (تودوروف): "لكن باختين أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة"⁽⁵⁾، وهذا عندما ركز في دراسته على وضع العلاقة بين الخطاب المقتبس والخطاب المقتبس منه، إلا أن النقاد الشكلايين كان لهم السبق

¹ - محمد الدهون إبراهيم مصطفى، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م ص10.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص317. والمقصود بالبينخطابية حسب المعجم دائماً هو: "كل خطاب تخترقه بينالخطابية وله تكوينيا خاصة كونه في علاقة متعددة الأشكال مع خطابات أخرى وكونه يدخل في ما بينالخطابات، وهذا هو الخطاب، هو للتناص للنص؛ أي هو فضاء خطابي أو حقل خطابي..." ص314.

⁴ - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر 2003م، ص126.

⁵ - ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص41.

في هذا الموضوع دون بلورة المصطلح، وبقيت أفكارهم مجرد تنظير "فالتشبت باستقلالية النص ضد النزعة السيكلوجية والسيكولوجية أنسى الشكلايين الجدد قضية البحث في التناص"⁽¹⁾؛ فكان لـ(جوليا كرسيفا) بذلك سبق لصياغة المصطلح بشكل متطور وجديد وذلك بإعادة إنتاج مفهوم التناص.

لقد أكدت (جوليا كرسيفا) على وجود التداخل النصي في كل نص، "ففي فضاء (أي) نص معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى بوساطة الامتصاص والتحليل"⁽²⁾، أي أنّ كل نص في حقيقة الأمر ما هو إلا خلاصة لعدد من النصوص التي انمحت الحدود بينها وذابت في محتوى بعضها البعض، حيث أخذت في التعالق والتداخل والتواشج مع نصوص سابقة لها أقدم منها أو معاصرة لها لتشكل في الأخير وحدات متعالية في بنية النص الكبرى.

جاء مصطلح التناص إذن كرد فعل على هيمنة التصورات البنوية التي حصرت النص الأدبي في ثنائيات (الدال/ المدلول) متجاوزة بذلك سيميائية التواصل في تعاملها مع النص الأدبي؛ لأنّ التناص ليس تقليداً أو عملية استرجاع إرادية وإنما هو إنتاجية تتحكم في "إنتاج قوالب جاهزة (Clichés) لتصبح بدورها قابلة للخرق والانتهاك والمخالفة والمغايرة (الانزياح/ L'écrat) وإنتاج أعمال أدبية (نصوص) مضاعفة (Doubles) تتولد عنها قوالب أخرى بحثاً عن شروط اكتمال (Achèvement) واستعادة ممكنة لصورة سالبة كان النص/ النواة (الأصل والمثال الجامع) لشخصها ويصير بذلك إمكاناً للتوسيع و/ أو التعديل و/ أو الإضافة دون حرفية مطلقة"⁽³⁾ لتنتهي بإنتاج غير محدود من النصوص والخطابات الجديدة.

¹ - ترفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدّين، بيروت، لبنان، 1982م، ص102.

² - ينظر: جوليا كرسيفا، علم النص، ص21-22.

³ - بشير القمري، شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات)، ط1، شركة البيادر، الرباط، 1991م ص71.

إنّ فالتناص بالنسبة لـ(جوليا كرسيفا) مسار غير محدود بل هو نشاط نصي متواصل، ويبدو أنّ النص المتناص من هذا المنطلق ليس بنية مغلقة بل هو مفتوح بلا حدود تتوالد على منشئه بنيات نصية جديدة تحمل في طياتها الماضي والحاضر والمستقبل، لقد تتبأت (جوليا كرسيفا) بمستقبل التناص وصدق حدسها حين تبني هذا المصطلح مجموعة كبيرة من النقاد الغربيين وأضافوا وحوروا وجددوا جملة من المفاهيم المتعلقة به منهم (رولان بارت) و(جيرار جينت).

يبدو أنّ (رولان بارت) قد تبني مصطلح التناص بعد تردد إلّا أنّه يعترف به أخيراً ويؤكد أنّ النص "لا يعرف نفسه إلّا داخل عمل وإنتاج"⁽¹⁾، ويضيف قائلاً: "النص فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة، النص نسيج من الاقتباسات تتحدر من منابع ثقافية متعددة... تتحاور وتتحاكى، تتعارض بيد أنّ هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد وليست هذه النقطة هي المؤلف وإنّما هي القارئ... فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"⁽²⁾، وهو بذلك يعلن عن موت المؤلف ليصبح النص مجهول المؤلف أو مجهول الأب والمرجع.

ويدعم (رولان بارت) موقفه بقوله: "إنّ التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص، إنّ البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها روض لأسطورة السلاية والانحدار، أمّا الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها ومع ذلك فقد سبقت قراءتها، إنّها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس"⁽³⁾، ويريد (رولان بارت) بمقولة موت المؤلف أن يؤسس من خلالها لنظرية فنية في استقبال النصوص الأدبية، والتي يضيف عليها القارئ حياة جديدة "وهو بهذا المفهوم يعطي السلطة للقارئ المتمرس الخلاق الذي يملك ذائقة جمالية ويجمع في بوتقة الذات كل الآثار التي تتكون الكتابة منها، قارئ يقدم النصوصية بديلاً

¹ - رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: ع. بن عبد العالي، تق: عبد الفتاح كيليطو، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء

1986م، ص61.

² - المرجع نفسه، ص85.

³ - المرجع نفسه، ص63.

للمحاكاة والتعبيرية؛ لأنّ الكتابة حالة تمثل ذاتي قوامه من الركام الهائل المخزون من الإشارات والاقتراسات التي تعددت مصادرها حيث يتحول التاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة⁽¹⁾، تشكل في مجموعها نصا مكثفا.

يسميه (رولان بارت) بالنص الكتابي وهو يمثل ديناميكية حية في يد القارئ الذي سيعيد إنتاجه؛ لأنّ قراءته تعني إعادة كتابة، فهو نص "مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل في الوقت الحاضر إنّه القارئ⁽²⁾، وهذا يعني أنّ تعدد القراءات عند (بارت) يولد تعدد الكتابات.

وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى النص على أنّه: "يتكون من كتابات مركبة مأخوذة من ثقافات عدة وإنّه في حقيقة الأمر ليس سوى نسق من الدوال المأخوذة من المستودع البيّنسي للغة لكن هناك مكان واحد تتركز فيه هذه التعددية وهو القارئ⁽³⁾ ويعطي (رولان بارت) بذلك مفهوما آخر للتناص ويسميه الكتاب الأكبر (The Book) وهو "الكتاب الذي يضم كل ما كتب بالفعل، أي أنّ النص الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثارا وشذرات من ذلك الكتاب الأكبر وإنّه جزء من كل ما تمت كتابته⁽⁴⁾، وتعد تلك العناصر المشفرة في نظر (رولان بارت) عبارة عن "شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قراءته ورؤيته وفعله وتجريبه..."⁽⁵⁾، وفي ذلك إشارة صريحة إلى مجالات الثقافة في حياة الإنسان وتعالقها مع النصوص التي يكتبها أو يقرأها، فكل ما هنالك هو التناص فقط بحكم ذلك التأثير والتأثير الحاصل بينها.

¹ - ينظر: جمال مبارك، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص130.

² - رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص24.

³ - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية على التفكير)، عالم المعرفة، ع232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998م، ص323.

⁴ - المرجع نفسه، ص324.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

تعمق (جيرار جينيت Gerar Genette) من جهته في مفهوم التناص في كتابه "معمار النص" (Architexte)، حيث أطلق عليه مصطلح "المتعاليات النصية" (Transdtextualite) بحيث رصد تلك العلاقات التي تبدو خفية أو ظاهرة لنص معين حيث يسيطر وجودها على فضاء النص الجديد⁽¹⁾، ويبدو أن التناص أصبح جزءا من المتعاليات النصية.

لقد كان لـ(جيرار جينيت) التأثير البالغ في إرساء هذا المصطلح في الساحة النقدية الغربية والعربية على حد سواء حين قدم تحديدا جديدا وشاملا للمجال النظري الذي يمكن أن ينحصر فيه بوضوح الفضاء المميز للتناص في مختلف أعماله النقدية التي ظهرت ما بين (1979م-1987م)، وأهمها مدخل لجامع النص (Introduction à l'architexte) وكتاب أطراس⁽²⁾ (Palimpsestes)، وعتبات (Seuil)، حيث بسط في متونها مفهومه للظاهرة التناصية من زاوية نظر بعيدة عن المنحى التأويلي، وهو حين يتحدث عن موضوع الشعرية فإنه يوظف مفهوم ما وراء النصية ليحدده كمتعالية نصية للنص⁽³⁾ (transcendance textuelle du texte)، لتُظهر الماوراء نصية فروقا عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن أن تنشأ عن علاقة أي نص مع نصوص أخرى، وهو بذلك يفرق بين خمسة أنواع من العلاقات الماوراء نصية⁽⁴⁾ والتي يربتها وفق نظام تصاعدي من التجريد (Abstretrection) إلى التضمين (Implication) إلى الإجمال (Globalité)، وهذه الأنواع⁽⁵⁾ هي:

¹ - ينظر: جمال مباركى، التناص وجماليته، ص132.

² - G. Genette, Palimpsestes, La littérature au second degré Seuil, Paris, 1982 .

أطراس: ج طرس وهو صحيفة من جلد يمحو ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابية قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبينها وقراءتها تحته. ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص149.

³ - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط3، دار توفيق، الدار البيضاء، 1986م، ص90.

⁴ - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1992م، ص28 وما بعدها.

⁵ - المرجع نفسه، ص31.

- 1- جامع النص أو معمارية النص: (Architexte) ويتضمن مجموعة من الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه كجنس أدبي في طبقته النوعية هي علاقة تداخل الأنواع: رواية، قصة، شعر، نص، مسرح... إلخ.
- 2- المناص أو التوازي النصي: (Paratextualité) ويشير به إلى علاقة النص بمحيطه المباشر الذي يتمثل في العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والإهداء وكلمة الناشر والتصدير والصور والمقدمات والتعليق والهوامش... إلخ، والتي يجب على القارئ أن يحسن فهمها في إطار النص.
- 3- التناص: (Intertextualité) وهو العلاقة بين نص وآخر والمتمثلة في عناصر الاستشهاد أو التلميح أو السرقة.
- 4- الميتانص أو ما وراء النص: (Métatextualité) ويقصد به علاقة نص بنص آخر بحيث يتحدث عنه دون التلفظ به أو الإشارة أو التلميح إليه (أي دون ذكره).
- 5- النص الشامل أو المتفرع: (Hypertextualité) وهو العلاقة التي تجمع بين نصين أحدهما ظاهر والآخر خفي وهي تعرف أيضا بعلاقة التحويل والمحاكاة وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات.

هذا بالإضافة إلى كثرة المصطلحات الفرعية الأخرى التي حاول من خلالها (جيرار جينيت) وضع حد للمفاهيم الفضفاضة حول التناص⁽¹⁾ لتقنين مجاله.

حاول (م. أريفي) أن يؤكد على أن التناص "يعين على حل إحدى قضايا السيميائية الكبرى في ظل تصور خاص بالنص كنظام من العلائق القائمة بين مستويات التأشير والإيحاء وكإنتاجية تحقق شروط قابلية مقروئية العمل الأدبي"⁽²⁾، إلا أنه قد ظهرت مشكلات منهجية تتعلق بتناص الخطابات السردية حيث "يزداد الأمر حدة عندما تجنح هذه القراءة إلى التوليف بين تخريجات التناص النظرية والنقدية كتفكيك البنى التي تمس مظاهر السرد أو التلفظ داخل عمل أدبي وهو ما يحتكم إلى ثنائية القصة والخطاب بكل

¹ - ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)، ص 28 وما بعدها.

² - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 146.

حمولاتهما الزمانية"⁽¹⁾، والتناص بذلك يسعى إلى برمجة محكي متعدد الدلالة والصيغ والأوضاع في نطاق الثقافة الإنسانية.

يحاول (سعيد يقطين) في هذا الصدد تمييز النص عن الخطاب بإعطائه بعد المستوى الدلالي وهو بذلك يعطي النص دلالات خاصة به حيث يخالف رأي (جيرار جينيت) الذي يُحمل النص السردى والخطاب السردى نفس الدلالة، ويقول سعيد يقطين: "وعلى اعتبار النص مفهوماً مختلفاً عن الخطاب فإنّ له مكوناته الخاصة به والتي لضمان الانسجام لا يمكن إلا أن يكون توسيعاً لمكونات الخطاب ولا يمكن لقطبيه الرئيسيين إلا أن يكونا توسيعاً لقطبي الخطاب"⁽²⁾، وهو يقصد بهما المستوى النحوي والمستوى الدلالي كما يظهران في الجدول⁽³⁾ أدناه:

المستوى النحوي	المستوى الدلالي
- الخطاب	- النص
أ. الراوي	أ. الكاتب
- المروي له	- القارئ
ب. الزمن	ب. البناء النصي
- صيغ الخطاب	- المتعاليات النصية (التفاعل النصي)
- الرؤية/ الصوت	- الرؤيات، البنيات السوسيولسانية

وما نستخلصه من هذا الجدول هو أننا في "المتعاليات النصية" سنتحدث عن علاقة النصوص بعضها ببعض ضمن نص الرواية (النص السردى)، وهكذا سوف لن نتحدث عن خطاب مسرود مثلاً ولكن عن مناص وتناص وميتانص... ونبحث في كيفية اشتغال

¹ - ينظر: بشير القمري، شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات)، ص 71-72.

² - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 53.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

النصوص داخل نص الرواية وأبعادها النصية⁽¹⁾، والتي تشكل إحدى بنيات النص السردى.

يطرح هذا الأمر عند الكثير من الباحثين قضايا أكثر عمقا وتعقيدا في إطار ما يمكن أن نعتقه التناص الكلي الواسع وهو التناص الذي لا ينحصر في أعالي المعاني والصور (المفردات والتراكيب) الجزئية وحدها، وإنما يؤسس تعالقات بنوية (مورفولوجية وهيكلية) أخرى هي التي يكون بإمكانها أن تنهض بين الأعمال الأدبية باعتبارها نصوصا حاضرة وغائبة⁽²⁾، خاصة في مجال الخطابات السردية.

وإذا كنا قد تعرضنا بشيء من الدراسة لمصطلحات التحليل السيميائي بصفة مختصرة وهي (النص والتناص والخطاب) فإننا سنحاول فيما يلي أن ندرس مفاهيم أخرى تتعلق بمصطلح السرد باعتبار أن الحكاية الخرافية نص وخطاب سردي حيث أولت النظرية السيميائية عنايتها الفائقة بهذا المصطلح وبالخطابات السردية على وجه الخصوص.

4- السرد وأولية النص الحكائي:

إذا كانت الحكاية الخرافية نصا مكتوبا وخطابا شفويا يتناص مع التراث الإنساني فإنها من جهة أخرى تصنف في حقل السرديات، لقد عرف السرد تطورا مفهوميا ونظريا وإجرائيا، إذ يجب علينا تتبعه لفهم المسار الذي سندر من خلاله نصوص الحكاية الخرافية، والاشكالية المطروحة: ما هو السرد؟ وما هي السردية؟ وكيف تقارب النظرية السيميائية النصوص السردية؟ وما هي آلياتها ومركزاتها في هذه المقاربة؟ ولنجيب على هذه الاشكالية علينا أن نقف عند مفهوم السرد ومختلف المصطلحات المتعلقة به مع رصد مسار تطوره النقدي في الدراسات السيميائية الحديثة.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 54.

² - بشير القمري، شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات)، ص 71.

4-1 مفهوم السرد لغة واصطلاحاً:

أ. السرد لغة:

جاء في لسان العرب لـ(ابن منظور) أن السرد هو: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد له تابعه... سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً إذا تابعه، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، والسرد المتتابع، والسرد ذو القعدة وذو الحجة والمحرم، والسرد هو الثقب، والسرد هو الحلق وقيل هو أن يجعل المسمار والثقب فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف"⁽¹⁾، فللسرد معان مختلفة حسب مجالات استعماله في اللغة.

أما في القاموس المحيط فقد جاء في معنى السرد أنه: "درع مسرودة ومسردة بالتشديد فقل: سردها نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السرد الثقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم تابعه وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد أي متتابعة، وهي: ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد فرد وهو رجب، وسرد الدرع والحديث والصوم"⁽²⁾، والسرد في الحديث والصوم هو أن يجيء بهما في نسق واحد.

لقد وردت لفظة السرد في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا، يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَالنَّارُ لَهُ الْحَدِيدَ أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾⁽³⁾ وما قاله المفسرون في قوله تعالى: ﴿وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾ هو "وقدر المسامير في حلق الدروع

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م3 مادة (سرد).

² - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (سرد).

³ - سورة سبأ، الآية 10-11.

فلا تعمل الحَلَقَة صغيرة فتضعف فلا تقوى الدروع على الدفاع ولا تجعلها كبيرة فتثقل على لابسها...⁽¹⁾، ونجد (ابن كثير) يستشهد في تفسيره لهذه الآية بقول الشاعر⁽²⁾:

وَعَلَيْهِمَا مَسْرُودَتَانِ قَضَاهُمَا دَاوُودُ أَوْ صُنْعَ السَّوَابِغِ تُبْعُ

ويضيف إلى ذلك قوله: "إنَّ الله تعالى أعطى داوود شيئاً لم يعطه غيره من حسن الصوت إنَّه كان إذا قرأ الزبور تجتمع الوحوش إليه حتى يؤخذ بأعناقها وما تنفر وما صنعت الشياطين المزامير والبرابط والصنوج إلَّا على أصناف صوته عليه السلام وكان شديد الاجتهاد وكان إذا افتتح الزبور بالقراءة كأنَّما ينفخ في المزامير وكان قد أعطي سبعين مزمارة في حلقه"⁽³⁾ ويتضح لنا من المفهوم اللغوي للسرد ما يلي:

أولاً: أن أصل المفهوم اللغوي في القرآن الكريم هو قصة نبي الله داوود عليه السلام وكيفية إتقانه لصناعة الدروع الحديدية، فالسرد هنا بمعنى إدخال الحلقات الحديدية في بعضها البعض.

ثانياً: أنَّ مفهوم السرد يعني التتابع في الحديث والقراءة والصوم إلى درجة الترابط والاستمرار وعدم الانقطاع لفترات طويلة.

ثالثاً: السرد هو رواية الحديث أو ما نسج من الكلام رواية حسنة ومتسقة وبصوت حسن أيضاً حتى يشد انتباه السامع والمتلقي.

وعليه يمكننا القول أن السرد يشمل مفهوم التتابع و"الموالة في العرض السردى من جهة والمحافظة على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد والفنية من جهة أخرى"⁽⁴⁾، وقد جاء في قول مصطفى صادق الرافعي أن السرد هو "متابعة الكلام على الولاء والاستعجال

¹ - نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ط5، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، 1434هـ- 2013م، ص428.

² - ينظر: ابن كثير (أبي الفداء إسماعيل بن عمر)، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص133.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - شارف مزارى، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م ص15.

به وقد يراد به أيضا جودة سياق الحديث⁽¹⁾، وهذا يعني أن المفهوم اللغوي للسرد يركز على الخطاب السردى وطريقة بنائه أكثر مما يركز على محتواه أو مادته.

فدواعي الإعجاب والإثارة في الخطاب المسرود لن تؤتي أكلها حتى يصدر هذا الخطاب عن سارد ماهر يمتلك فنيات تشويق السامع أو المتلقي على صعيد التواصل الشفوي أو الكتابي.

ب. السرد اصطلاحاً: (La narration)

يحاول عبد (الملك مرتاض) أن يدمج المعنى اللغوي والاصطلاحي للسرد فيقول: "أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد في الغرب إلى معنى اصطلاحى أهم وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكان السرد إذن نسيج الكلام ولكن في صورة حكي"⁽²⁾ هذه الأخيرة التي نجدها في مختلف الأعمال القصصية.

ينظر (عز الدين إسماعيل) إلى السرد على أنه: "نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية"⁽³⁾، ويبرز من التعريفين السابقين ذلك التطور المفهومي لمصطلح السرد والذي تبلور في الدراسات الغربية ضمن علم السرد والسرديات.

2-4 السرد في المفهوم الغربي:

يرتبط السرد (La narration) في المنظور الغربي بالحكي الذي هو "بالضرورة قصة محكية تقترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له أي وجود تواصل بين طرف

¹ - مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1974م، ص297.

² - عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص53.

³ - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط6، دار الفكر العربي، د.ت، ص187.

أول يدعى راويا أو ساردا Narrateur وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئاً Narrataire⁽¹⁾ فالسرد من هذا المنظور هو "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"⁽²⁾، إنَّ الحكي قائم على دعامتين أساسيتين⁽³⁾ هما:

الأولى: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

الثانية: أن تعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا.

ويمكن لقصة واحدة أن تحكى بطرق متعددة "ولهذا السبب فإنَّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"⁽⁴⁾، وبذلك يتعالق مفهوم السرد بالحكي والقصة والحكاية من وجهة نظرية بحتة، فهي مظاهر سردية تخدم السرد نظريا وإجرائيا لذلك يمكن تقديم كل مفهوم على حدة:

أ- **الحكاية: (Histoire)** وتطلق على المضمون السردى أي المدلول⁽⁵⁾ وهي العملية التي يقوم بها السارد أو "الحاكي (الراوي) فينتج عنها النص القصصي والحكاية (أي الملفوظ)"⁽⁶⁾، أو هي المدلول أو المضمون السردى المتمثل في الأحداث "أو مجموعة أحداث مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا وثيقا تمس شخصية أو شخصيات متعددة تأثرا وتأثيرا بغض النظر عن القناة التي انتقلت إلينا عبرها هذه الأحداث.

¹ - (J.L). Dumortier et F.R. Plazenet, Pour lire le récit , ed, Duclot, 1980, P89- 90. ينظر أيضا: حميد

الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص45.

² - ينظر: حميد الحمداني، ببنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص45.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص276.

⁶ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص77- 78.

وتترجم الحكاية باللفظة الفرنسية (Histoire)⁽¹⁾، كما نجد للحكاية مجموعة من المسميات في اللغة الفرنسية وهي: (Conte, Episode, Relation, Récit...) والملاحظ أن هذه المصطلحات وغيرها تعرف التباسا في المفاهيم في اللغة الفرنسية.

ب- **القصة: (Récit)** ونقصد بها الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردى ذاته⁽²⁾ أو ما يعرف بالتعبير.

ج- **النص أو الخطاب السردى: (Enoncé ou discours narratif)** ونقصد به تلك العناصر اللغوية التي يستعملها السارد مُوردا حكايته في صلبها⁽³⁾، ويطلق أيضا على العملية المنتجة ذاتها وبالتالي على المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردى⁽⁴⁾ بمختلف أجناسه.

إنّ موضوع التحليل في الخطاب السردى والذي "يقدم نفسه للدراسة هو القصة بمعنى النص السردى وعلاقته بالمفاهيم المحيطة به؛ ولهذا فإنّ تحليل النص السردى يعني دراسة العلاقة بين القصة والحكاية وبينها وبين عملية القص ثم العلاقة بين الحكاية والقص"⁽⁵⁾، وعلى هذا الأساس يدعو (جيرار جينيت) إلى تحديد مجالات البحث وذلك بتعديل ما اقترحه (تودوروف) سابقا من تقسيم دراسة القصة إلى ثلاثة مستويات⁽⁶⁾ هي:

1. **الزمن: (Temps)** هو الذي يعبر عن العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردى.

2. **المظهر: (Aspect)** هو الطريقة التي يتمثل بها القاص أحداث الحكاية.

3. **الصيغة: (Mode)** هو نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص.

¹ - ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرى زيدان نموذجا)، ص28.

² - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص276.

³ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص78.

⁴ - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص276.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

⁶ - المرجع نفسه والصفحة.

وبعد هذا يعيد (جيرار جينيت) تنظيم هذه المستويات وتوزيعها مستفيدا من المقولات اللغوية في ثلاث مستويات أخرى هي⁽¹⁾:

1. الزمن: وهو يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية.
2. الصيغ: وهي تشير إلى الكيفيات والأشكال والدرجات التي يتم بها التمثيل السردى.
3. الصوت: (Voix) وهو يشير إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد.

يعتبر (جيرار جينيت) أنّ التحليل الذي يجريه الباحثون ينصب على القصة باعتبارها خطابا سرديا؛ لذلك يحتاج هذا الخطاب إلى تنظيم علمي ومنهجي أكثر صرامة لأنّ تمّ تنظير عمل القص وإخراجه النصّي من قبل السردية الأدبية فإنّ مفهوم السرد ينبغي أن يدمج من جديد في الظاهرة اللسانية الأوسع للتلفظ وفي وقائع تعدد الأصوات التلفظية (إذ) تميز السردية بين السارد والمسروود له (شخص يسمع أو يقرأ حكاية) من المرسل إليه الحكاية⁽²⁾، شخص غير ممثل لكنه مقصود بعمل السرد.

ويصرح (رولان بارت) قائلا: "يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة صورة ثابتة أو متحركة وبالحركة بواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد إنّّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثلة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء والملحمة المرسومة وفي الزجاج المزوق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات..."⁽³⁾، فالسرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان في كل زمان ومكان.

إنّ فالسرد مصطلح تراوح بين كونه خطابا أو انجازا قصصيا أدبيا يقوم به سارد ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها إنّّه الطريقة التي تروى بها المادة الحكائية فعليا مهما كان نوعها ومحتواها.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص 471.

³ - ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ص 19.

3-4 علم السرد أو السردية: (Narratologie)

فرض السرد نفسه كمصطلح في الدراسات النقدية فأوجد له علما يهتم به ويرسم حدوده ويضبط مناهج دراسته هو علم السرد المعروف بالسردية (Narratologie) فإذا كان السرد "فعلا لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان وهو مرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه، (فإنّ) السرديات قد تفرعت من علم كلي هو البويطيقا وهي تطمح في ذلك بأن تكون علما كليا يهتم بدراسة السرد من خلال القصة والخطاب"⁽¹⁾، وحتى يتحقق للسردية هذا الأمر فلا بد لها من أن تتفتح بشكل واسع على ثلاثة مجالات⁽²⁾ هي:

- 1- السرد حيثما وجد (شفاهيا أو كتابيا).
- 2- الاختصاصات التي سبقتها إلى الاهتمام بالمادة الأساسية الحكائية.
- 3- الخطاب وذلك بتوسيع اختصاصها حتى تتجاوزته إلى النص من حيث أنماطه المختلفة وتفاعلاته النصية المتعددة.

وبذلك يكون السرد هو الموضوع أمّا السردية فهي العلم الذي يهتم بدراسة هذا الموضوع، ويعرف (غريماس) السردية بأنها: "مداهمة اللامتواصل في إنجاز الخطاب حينما يأتي الحديث عن حياة، عن قصة، عن فرد أو عن ثقافة هي مداهمة متضمنة لحالات تتخلها... هذا ما يسمح بالقول في مرحلة أولى أننا بالإمكان وصف السردية في شكل ملفوظات للفعل تصيب ملفوظات الحالة، هذه الأخيرة التي تضمن للفواعل وجودها السيميائي في صلتها بموضوعات القيمة"⁽³⁾ في حدود المسار السردى للقصة.

ويبدو أن هناك تمييزا مفهوما للسرد في نظر السيميائية يختلف عما هو عليه في السردية؛ لأنّ "ما يهم السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 223.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دط، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص 33.

وممكنه في الخطاب؛ لأنّ المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته؛ ولأنّ ما يهمهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف... هذا العنصر الجمالي هو الذي يصل السرد Narrativité لدى السريدين بالأدبية ويجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميوطيقيين⁽¹⁾، والملاحظ أنّ السيميائيين يهتمون بالمحتوى في حين أن السريدين يهتمون بالتعبير.

ويدعم هذا الرأي أيضا قول (جيرار جينيت): ف "الخاصية الأساسية للسردى (السردية) توجد في الصيغة وليس في المحتوى، إذ يوجد في محتويات الحكاية تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تتجسد من خلال أية صيغة تمثيلية"⁽²⁾، وبذلك يركز (جيرار جينيت) على التعبير وعلى صيغة السرد والتي هي الركن الأساسي في نظر السردية وهكذا سيكون للسرد وللسردية حضور كبير في النظرية السيميائية التي ستهم إلى جانب ذلك بالمحتوى السردى وبنيته العميقة.

4-4 سيميائية السرد:

اهتم (فلاديمير بروب) بدراسة الحكاية الخرافية مورفولوجيا فكانت دراسته ذلك العمود الفقري لبحوث السردية عند السيميائيين وعلى رأسهم (غريماس Greimas)، وعليه فقد اكتسب السرد رؤية شمولية تتسع لتشمل مختلف الخطابات الأدبية مادام الحكى فيها واقعا بمختلف أشكاله وتجلياته، "إنّ العناية الكلية بأوجه الخطاب السردى أفضت إلى بروز تيارين رئيسيين في السردية:

أولهما: السردية الدلالية: التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها إنّما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال ويمثل هذا التيار (فلاديمير بروب) و(بريمون) و(غريماس).

¹ - سعيد يقطين، قال الروي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1997م، ص38.

² - المرجع نفسه، ص38. ينظر أيضا:

G. Genette, Nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983, P12.

وثانيهما: السردية اللسانية: التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب وما ينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الرّأوي بالمروى⁽¹⁾، ويمثل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم (رولان بارت) و(تودوروف) و(جيرار جينيت).

لقد فرق (جيرار جينيت) بين القصة والخطاب: "القصة هي الأحداث والشخصيات الواقعية والخطاب هو سرد القصة بواسطة سارد يتوجه بخطاب إلى القارئ وإذا كانت الأحداث هي جوهر القصة فإنّ كيفية تقديمها هو الذي يضيف الأهمية على الخطاب وهو ما يعني أنّ السرديات المعاصرة تقدم فارقا جوهريا بين زمن القصة وزمن الخطاب... أمّا السارد (Narrateur) فهو بنية سردية مضمرة وقد يكون شخصية سردية أو بطلا.... ويقع المسرود له (Narratée) وهو بنية سردية تختلف عن القارئ الفعلي⁽²⁾؛ لأنّ الخطاب السردى يوجه إلى المسرود له بغض النظر إن كان شفهيًا أو كتابيًا.

حصر السيميائيون وفق هذا المبدأ موضوع بحثهم في السردية الدلالية وذلك في سعيهم إلى إحداث قطيعة إبستمولوجية مع الممارسة النقدية التقليدية وذهبوا أبعد من ذلك عندما حددوا "موضوع بحثهم بدقة ويتمثل في "المحتوى انطلاقا من العلاقة السردية وفق رؤية (همسليف Hjelmslev) للعلامة اللسانية المشكلة من دال (التعبير) ومدلول (المحتوى)، باختيارهم للمدلول (المحتوى) يلغون وبشكل آلي الدال (التعبير) من دائرة اهتمامهم.

ويؤكد (شميث Schmith) ذلك في قوله: "إنّ المهمة الأساسية للسرديات هي تحليل المحتوى بصفة عامة"⁽³⁾، فالبحث في السردية وتقصّي حدود الخطاب السردى "يتداخل مع السيميائية أو السيميولوجيا (علم العلامات) الذي يتناول أنظمة العلامات بالنظر إلى أسس دلالتها وكيفية تفسيرنا لها"⁽⁴⁾ بغية فك شفرتها الدلالية.

¹ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص18.

² - ينظر: هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، ص61.

³ - ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص92.

⁴ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص208.

لم يهمل (غريماس) المعنى ومختلف العلامات والدلالات والتأويلات التي يمكن أن يحتويها الخطاب السردى فهو "لا يرى أن هناك تعارضا بين التحليل الوظيفي والتحليل الوصفي بل يوجد تكامل أساسي بينهما غير أنه لدينا عوامل مقلدة سلفا ببعض المضامين، إن الأمر يتطلب عندئذ محاولة القيام بتحليل للعالم الصغير الذي توجد بداخله تلك العوامل"⁽¹⁾ والتي يقصد بها الشخصيات الفاعلة في وظائف الحكى.

يعترف (غريماس) بأن الحكاية الخرافية ستظل "موضوعا خصبا للدراسة لما لها من بساطة في الاستيعاب وثبات النسق وعالمية في الانتشار تحمل أعلى درجة من الاستقلالية لذا يرى (غريماس) أن الفلكلور هو المنبع الدائم للإلهامها، لقد اتضحت الرؤية المعرفية معه حين أسقط عمل (فلاديمير بروب) في الأدب الشفهي على الأدب المكتوب ليتعدى حدود الحكاية العجيبة وصولا إلى أدبية الخطاب في النصوص عموما"⁽²⁾ ولينتقل في نظريته من دراسة الدلالة في الخطاب الشفهي إلى دلالة النص المدون.

إن (غريماس) بتركيزه على دراسة الحكاية الخرافية عند (فلاديمير بروب) في شكلها الحكائي الأولي إنما ركز على تأسيس أبحاثه حول السرد من منظور سيميائي وبنوي "فالنص معطى تجريبي ويدرسه الباحث السيميائي باعتباره محلا للتنظيم التركيبي للمعاني أي التقطيع والتنظيم السريين، ولقد أنشأ (غريماس) لدراسة الخطابات السردية علم دلالة أساسي وعلم نحو أساسي ويبرز في التمثيل السيميائي مستويان متميزان (هما) التمثيلات الدلالية التي تظهر في المستوى المنطقي - الدلالي (ترقنة Transcodage المعاني) والنحو السردى وينتمي إلى المستوى الخطابى Discursif، أما الأدوار العاملة Rôle أو الوحدات العاملة Actantielles الأولية فتُظهر عند السطح تصنيفات سيميائية

¹ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص32.

² - ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص23.

Sémiques ثنائية Binaires ضمنية كما يضطلع العاملون Les actans بوظائف محددة في بنى ثنائية وتعارضية⁽¹⁾ أو خلافية.

إنّ الدراسات السردية تحصر همها في ثلاثة مناحي نبرزها فيما يلي⁽²⁾:

- 1- فحص شروط إنتاج السرد بالتركيز على المروي فيه (Diégétique) فعل السرد متحققا داخل كون سردي خاص.
- 2- توصيف البنيات السردية وضبط تشكلاتها بمعزل عن الأوضاع التي تحدث ضمنها.
- 3- تحديد بنيات دلالية ذات منحى كوني بغض النظر عن طبيعتها النحوية شرط أن تتميز بحضور متكرر ومنظم، وهي الأمور التي عكفت عليها الدراسات البنوية والسيميائية منذ مرحلة التأسيس إلى الآن نظرا لأهمية حضور البنية في النصوص السردية كالحكاية الخرافية والأسطورة والرواية.

ومن هذا المنطلق بدأ الحديث عن بنية الخطاب السردى عند (غريماس) "كما أنّ النص أصبح حتماً يحتوي على بنية سطحية (Structure de surface)، وبنية عميقة (Structure profonde) يجب تحليلها وإبراز ما بينهما من علائق؛ لأنّ انسجام النص ناتج عن تضمينه لبنية محكمة التركيب ولئن اتفق السيميائيون وسلموا بوجود بنية سطحية وبنية عميقة فإنّهم اختلفوا حسب اتجاهاتهم العلمية والإيديولوجية في تحديد العناصر المكونة لكل بنية"⁽³⁾، وإن كان (غريماس) قد ارتكز في تحليله السيميائي للخطاب السردى على تحليل (فلاديمير بروب) للحكاية الخرافية من وجهة مورفولوجية إلّا أنّه تعدى التحليل الشكلي إلى العمق من خلال التركيز على البنية السردية والدلالية.

ومن هذا المنطلق يمكننا التساؤل عن مفهوم البنية عموماً؟ ومفهوم البنية السردية بشكل خاص؟ وكيف يمكن تحديدها ودراساتها؟ وما هي الآليات السيميائية التي

¹ - مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة ع221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997م، ص175.

² - عبد الرحيم جيران، علبة السرد- النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة بنغازي، ليبيا، 2013م، ص35.

³ - خيرة عون، السيميائية والسيميولوجيا، مجلة علوم الإنسانية، ع17، جوان 2002م، ص210.

من خلالها ميز السيميائيون بين البنية السطحية والبنية العميقة؟ وهل حقاً يتكون النص أو الخطاب السردى من هاتين البنيتين؟ وكيف تنبثق الدلالة ويتكشف المعنى خلالها؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل الثانى من الباب الأول.

الفصل الثاني

التحليل السيميائي ومقاربة البنية

المبحث الأول

في بنية النصّ السردي

1- مفهوم البنية لغة واصطلاحاً

2- مفهوم البنية السردية

3- مصطلح البنية في المسار النقدي

4- بنية المتخيّل في النصّ السردي

تمهيد:

تنبثق الدلالة في النص والخطاب السردى من بنيته التي تؤسس لمجموعة من العلاقات ضمن النسق العام لهما حيث "يقدم النص السردى للباحث مادة جلية في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يتلفظ فيها القارئ خيوط السرد، فيبدأ في نسجها في توافق مذهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه"⁽¹⁾ وهو ما يجعله إلى جانب الخطاب السردى مادة أثيرة في الدراسات الجديدة.

ولأننا بصدد مقارنة بنية الحكاية الخرافية من منظور سيميائي كان لابد لنا من الوقوف عند البنية ومحاولة دراستها مفهوما وإجراءيا وتاريخيا حتى نصل إلى فهم أهم ميكانيزمات تشكل نص وخطاب الحكاية الخرافية في ولاية الشلف، هذا الخطاب الشفهي السردى المؤسس وفق هيكل بنائي سردي لمنظومة حكاية شعبية عريقة، والذي لا يتحدد فقط بمضمونه ولكن أيضا بالشكل والطريقة التي تقدم ذلك المضمون⁽²⁾ دون إغفال أركان الخطاب الأدبي والمتمثلة في (المخاطب ← الخطاب ← المخاطب)⁽³⁾ باعتبارها عناصر الفعل التواصل.

والنص السردى مهما كان النوع الذي ينتمي إليه (أسطورة، حكاية، رواية...) فإنه يحتوي على أفقين "أفق التجربة وهو أفق يتجه نحو الماضي ولابد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي وأفق التوقع وهو أفق المستقبل الذي يهرب به النص السردى بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته وبيوكل المتلقي أو القارئ مهمة تأويلها وبالتالي فالنص لا ينقل الواقع الفعلي مباشرة بل إنه ينقله بحسب

¹ - ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 351.

² - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى في منظور النقد الأدبي، ص 46.

³ - ينظر: رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص 176.

مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع⁽¹⁾، فالخطاب السردى يتمفصل إلى مكونين مختلفين لكنهما متكاملين⁽²⁾ هما:

- العبارة: وتتجلى من خلال التمظهر اللغوي للحكاية.
- المحتوى: ويتمثل في الحكاية التي تروى من خلال التمظهر اللغوي.

إنّ عملية إدراك دلالات خطاب ما تتطلب التقيد بنصه ووحداته الدلالية المنتجة لمعناه وهو ما يستلزم الابتعاد عن وصفه بالاعتماد على المعطيات الخارجية خاصة إذا كان هذا الخطاب سرديا حيث تتركز عملية دراسته وتحليله على البنية الداخلية له دون أي اهتمام بما يحيط بالنص من ظروف خاصة بعملية إنتاجه، ومن هنا برزت أهمية الشكل الذي يشمل الطريقة التي تقدم بها الحكاية المروية وهو مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم الحكاية للمروي له⁽³⁾، وهو ما يدل على أهمية الشكل والمضمون معا باعتبارهما أساس بنية الخطاب السردى.

1- مفهوم البنية لغة واصطلاحا:

1-1. البنية لغة:

جاء في مفهوم البنية في معجم لسان العرب لـ(ابن منظور) قوله: "البُنية والبُنْيَة ما بنيته وهو البنى والبُنَى، وأنشد (الفارسي) عن (أبي الحسن):

أُولَئِكَ قَوْمٌ إِنْ بُنُوا أَحْسَنُوا الْبُنَى وَإِنْ عَاهَدُوا أَوْفُوا وَإِنْ عَقَدُوا شَدُّوا

قال (أبو إسحاق): إنما أراد بالبنى جمع بُنية... (ابن الأعرابي) البنى الأبنية من المدر أو الصوف.... وقال غيره: يقال بنية، وهي مثل ريشة ورشا، كأن البنية الهيئة التي بُني عليها مثل المشية والركبة، وبني فلان بيتا بناءً، وبني مقصورا شدد للكثرة، وابتنى دارا

¹ - بول ريكور، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، تق: ديفيد وود، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م، ص31، 32.

² - عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنىات الخطابية، التركيب، الدلالة)، دط، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص28.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

والبنيان الحائط، (الجوهري): والبُنَى بالضم مقصور، مثل البُنَى، يقال بُنِيَ وبُنِيَ وبُنِيَ وبُنِيَ بكسر الباء مقصور، مثل جَزِيَة وجَزَى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة⁽¹⁾ أو الجبلية.

وتعني كلمة البنية عند اللّغويين والنّحويين العرب: "الهيكل الثابت للشيء كما تعني التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم المبني للمعلوم والمبني للمجهول"⁽²⁾، ويشتق منها البناء الذي نقصد به "لزوم آخر الكلمة ضربا واحدا من السكون أو الحركة لا لشيء أحدث ذلك من العوامل وكأنّهم سموه بناء؛ لأنّه لما لزم ضربا واحدا فلم يتغير تغير الإعراب وسمي بناء من حيث كان البناء لازما موضعاً لا يزول من مكان إلى غيره، وليس كذلك سائر الآلات المنقولة المبتذلة كالخيمة والمظلة والفسطاط..."⁽³⁾، ونستنتج أنّ للبنية عدة دلالات لغوية نوجزها فيما يلي:

- الهيئة أو الشكل الذي يمثل نموذج البناء.
- الفطرة التي هي جبلّة الإنسان عليها تبنى صفات شخصيته الجسمية والنفسية.
- البنية من البناء الثابت الذي يلزم شكله ومكانه فلا يتغير فاستخدمه النّحويون بذلك مقابل الإعراب.

أما كلمة البنية (Structure) في اللّغات الأوروبية فتشتق من الأصل اللاتيني (Stuere) والذي يعني "البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية ولما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"⁽⁴⁾ وتتص المعاجم الأوروبية على أنّ فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر⁽⁵⁾، وهذا المفهوم قريب من مفهوم البنية في اللّغة العربية والتي هي بمعنى التشييد والبناء والتركيب.

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م14 مادة (بني).

² - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998م، ص175.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م14 مادة (بني).

⁴ - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص120.

⁵ - Parain Vail. Jeanne, Analyses structural les etidéologues structuralistes, Toulouse, 1969, Trad B.A, 1973, P9

ينظر أيضا: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص120.

ومن جهة أخرى فقد عرّف الناقد الأمريكي (غراو رانسون G.Ranson) البنية ومختلف العناصر المتعلقة بها ضمن العمل الأدبي في قوله: "إنّ الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: البنية أو التركيب والنسج (Texture) أو السبك ونعني بالأول المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى عبر التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور، أما النسج: فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتبع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توجي إلى العقل بالمدلولات للكلمات المستعملة"⁽¹⁾، فقد ارتكز هذا الناقد في تعريفه للبنية على جملة المفاهيم التي أوردتها المعاجم اللغوية الغربية.

إنّ هذا الوضوح في مفهوم البنية عند الغربيين "لم يلبث أن اتسع ليشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كُلاً ما سواء كان الجسم حياً أو معدنياً أو قولاً لغوياً، وتضيف بعض المعاجم الأوروبية فكرة التضامن بين الأجزاء؛ لأنّ المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامناً بين أجزائه"⁽²⁾، وعلى هذا الأساس فإنّ "البنية هي ما يكشف عنه التحليل الداخلي لكل ما والعناصر والعلاقات القائمة بينها ووضعها والنظام الذي تتخذه"⁽³⁾ باعتبار أن هذه العلاقات هي التي تشكل البنية وتساعد على التعرف عليها واكتشافها، وهو تعريف بسيط بالمقارنة مع المفهوم الاصطلاحي لكلمة البنية، "ولربما كان تعريف البنية عموماً بأنّها كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلاّ بفضل علاقته بما عداه، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن"⁽⁴⁾، فالظواهر المتماسكة والعلاقات المتواشحة التي تعكس البنية النصية والخطابية تحتاج إلى منهج وآليات لمقاربتها.

2-1. البنية اصطلاحاً: (Structure)

يصطدم المفهوم الاصطلاحي للبنية (Structure) بروى متعددة لمختلف الاتجاهات البنوية، لذلك يصعب تحديده بدقة في نظر (رولان بارت) في قوله: "مفهوم البنية مستعمل

¹ - ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص 150.

² - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 121.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

بكثرة في جميع العلوم الاجتماعية بكيفية لا تميز بعضها عن البعض الآخر إلا عند المجادلة حول مضمونه⁽¹⁾، إلا أنه يمكننا تتبع تطور مفهوم البنية بدءاً من اللسانيات ووصولاً إلى المنهج البنوي والسيميائي.

ففي المجال اللساني يقول (ليونز J. Lyons 1932م) في تعريف البنية بأنها: "نسق من العلاقات أو مجموعة من الأنساق يُربط بعضها ببعض حيث أنّ العناصر من أصوات وكلمات ليس لها أية قيمة باستقلالها عن علاقات التكافؤ والتقابل التي تربط بعضها ببعض"⁽²⁾، وتظهر البنية في تعريف (ليونز) كمجموعة من العناصر المترابطة فيما بينها ولا قيمة للعنصر الواحد إلا في إطار العلاقات التي تجمعها بباقي العناصر الموجودة معه في السياق نفسه.

ويبدو أن هذا السياق اللغوي البحث تكون فيه البنية دالة (Structure signification) وهي مفهوم يشير إلى "الأفكار والصور والمعاني والعواطف الكامنة في بنية النص الأدبي التي تعتبر في صيرورة تعبر عن شخصية الكاتب وعن الجماعة والعصر الذي يعيش فيه وتعبّر في الوقت نفسه عن وجود وحدة بين الكاتب والمجتمع تتم بصورة ديالكتيكية"⁽³⁾ إلا أنّ النص الأدبي في هذا التعريف قد يدل على النص الشعري كما يدل على النص السردى هذا الأخير الذي تتوفر فيه بنية الحكى (Structure de récit) والتي نعني بها "جملة العناصر الشكلية التي تشكل القصة وتشكل العناصر والأحداث والنظام اللغوي الذي يسود القصة"⁽⁴⁾ أو النص السردى بصفة عامة في كل مظهراته وعلاقاته.

وغير بعيد عن هذا المفهوم نطالعنا بنية الرواية (Structure du Roman) وهي: "كل العناصر التي تشكل عالم السرد واللغة والأحداث والشخصيات"⁽⁵⁾، هذه الأخيرة تتشكل

¹ - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية، ص 41).

² - J. Lyons, La linguistique générale, Larousse, Paris, 1970, P41 .

ينظر أيضاً: مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية (منهجيات واتجاهات)، ص 179.

³ - ينظر: سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، مراجعة المادة

الفرنسية: جالور جيور دانيو Gaylord Gior danino، ص 155.

⁴ - المرجع نفسه، ص 154.

⁵ - المرجع نفسه، ص 153.

بداخلها بنية الشخصية (Structure de caractère) وهو مصطلح يستعمله النقاد للدلالة على "تصور افتراضي تفسيري مستنتج من بعض المظاهر السلوكية التي تكشف عن مجموعة من الاتجاهات والدوافع المستنتجة من تصرفات البطل أو الشخصية الموجودة في نص القصة أو الرواية"⁽¹⁾ و حتى الحكاية الخرافية.

وكلما تعمقنا في النص السردى وخطاب الحكاية أو القصة أو الرواية إلّا وتطالعنا بنيات مختلفة التشكيلات يمكن تسميتها بالبنية المفهومية (Structure conceptuelle) وهي "تصور معين قائم على أساس البحث في المدلولات المتعددة أو المدلولات الأحادية في رواية أو قصة أو مسرحية وهذا التصور قائم على أساس الربط بين ما هو دلالي وتركيبى وسردى"⁽²⁾، ويبدو أنّ تعريف البنية تعريفا اصطلاحيا سيتسع كلما تعمقنا في نوع النص أو الخطاب وكذا في طبيعة العلاقات فيه، كما "تبدو صعوبة تعريف البنية البنيوية من خلال تداخلها وتقاطعها مع اختصاصات واتجاهات أخرى ومن خلال معدنها الفلسفي المجرد ومسلكها الذهني المعقد"⁽³⁾، ومن جهة أخرى فقد حدد (بياجيه) سمات الوحدات التي تشكل النص وتدل على بنيته⁽⁴⁾ وهي:

1) الشمولية: ونعني بها التماسك الداخلي للوحدات "فهي كاملة بذاتها... وبطبيعة مكوناتها الجوهرية وهذه المكونات غير ثابتة وإنّما هي دائمة التحول"⁽⁵⁾ والتغير وفق حركية الأحداث والشخصيات.

2) التحول: وهو ضرب من التوليد الذي ينبع من داخل البنية لتحقيق حركية ودينامية ينتج عنها عدد من البنى الجديدة.

3) التحكم الذاتي: وهو استغناء الوحدة بذاتها عن غيرها وهو تحرك ودينامية تكون فيها البنية مكتفية بنفسها فلا تحتاج غيرها كي يوضح وظيفتها أو يبين دلالتها.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 153-154.

² - المرجع نفسه، ص 156.

³ - ينظر: رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، ص 168.

⁴ - المرجع نفسه، ص 169-170.

⁵ - المرجع نفسه، ص 170.

أما (صلاح فضل) فيحدد ثلاث خصائص للمفهوم الاصطلاحي للبنية⁽¹⁾ وهي:

أ- **تعدد المعنى:** فالبنية ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية والتي تحتاج إلى نظام وتنظيم فالبنية تتميز بالعلاقات أما التنظيم فيتميز بالتواصل بين عناصره المختلفة حيث أن "التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة أما التحليل الوظيفي فيهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه"⁽²⁾ فهذا المفهوم له صلة وثيقة بدلالة السياق في الخطاب.

ب- **السياق:** يركز مفهوم البنية على مفهوم السياق بشكل واسع حيث أن "محور العلاقات لا يتحدد مسبقا وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر، ولقد لعب علم اللغة دورا حاسما في تحديد هذا المفهوم عندما انتهى إلى أنه لا يمكن تحديد أي عنصر منفصل إلا بعلاقة الخلفية مع العناصر الأخرى"⁽³⁾ وما هو مؤكد أن البنية لا توجد مستقلة عن سياقها المباشر الذي تتحدد في إطاره.

ج- **المرونة:** وتكون نتيجة لتعدد المعنى في سياق معين، "إذ أن مصطلح البنية لا يخلو من إبهام واختلاط ويلعب السياق دورا رئيسا في تحديده مما يجعله مرنا بالضرورة فتتناوب عليه عمليات توصيفية مختلفة سواء كانت عملية بحثة أو فلسفية أو جمالية، وتعود هذه المرونة أيضا إلى نسبة مفهومه وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه"⁽⁴⁾، ولعل الشكلايين الروس قد تنبهوا إلى هذا الأمر واكتشفوا الجانب الوظيفي للبنية في النص الحكائي السردى.

وتذهب (يمنى العيد) في كتابها "في معرفة النص" إلى تحديد مفهوم البنية من الناحية الاصطلاحية عندما تتحدث عن بنية النص فتقول: "إننا نقصد مادته (أي النص) اللغوية وعالمه المتخيل الذي يتحقق بمجموع الأمور: النمط، الزمن، الرؤية من حيث هو عامل الانسجام وعالم الرواية الواحدة، عالم القول واللغة والصيغة الأدبية"⁽⁵⁾، وهي بذلك تربط البنية

¹ - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 121-122.

² - المرجع نفسه، ص 122.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ص 87.

البنية بالنسق باعتبار أن تحديد البنية يكون على أساس داخل/خارج النص، وتضيف (يمنى العيد) قائلة: "يتحدد هذا المفهوم (النسق) في نظرتنا إلى البنية ككل وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنظيم في حركة العنصر خارج البنية - غيره داخلها- وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم بها العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نفسها"⁽¹⁾ في مرونة وحركة ذاتية.

وتحاول (يمنى العيد) أن تمسك العصا من الوسط فلا هي تعزل النص تماما عن سياقه ولا هي تدرسه وتحلله بالارتكاز الكلي على هذا السياق، إذ أن النص بالنسبة لها "ليس داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه، الخارج هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا، عالم يساعد استقلاله على إقناعه به أدبيا متميزا ببنيته بما هو نسق هذه البنية هيئتها ونظامها وعليه فإنّ النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه "الخارج" في النص بل إنّ النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا وفي الوقت نفسه النظر في حضور "الخارج" في هذه العلاقات في النص"⁽²⁾، أي أنّ العلاقات البنوية في النص تكشف عن داخله وتعكس ما هو خارجه (السياق).

حاولت (يمنى العيد) أن توجه اهتمامها صوب الناقد باعتباره يدرس النص بنويا فدعته إلى النظر إلى بنية النص انطلاقا من الحدث، "فالحدث هو كذلك يحكم وجوده في البنية أي في نسق من العلاقات ذات النظام المستمر والمستمرة به البنية فقيام الحدث على هذا المستوى، له استقلالته وهو في قيامه محكوم بعقلانية هي عقلانيته التي هي عقلانية مستقلة عن وعي الإنسان وإرادته إنّها الآلية الداخلية للبنية (Mécánisme)"⁽³⁾ فهي تحاول

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 32.

² - المرجع نفسه، ص 12.

³ - المرجع نفسه، ص 34-35.

إعطاء الناقد البنوي آليات وإجراءات لمراقبة بنية النص ومساعدته على عزل النص عن السياق.

وتكشف (يمنى العيد) عن خطوات هذه العملية في قولها: "إنّ دراسة هذه البنية (المجتمع أو النص أو مجموعة النصوص) يشترط عزلها حتى عن مجالها الذي هو بالنسبة لها خارج، فالباحث - مسلحا بالمنهج وقادرا على تحديد البنية وعزلها- يقوم بالخطوة الأولى وهي خطوة أساسية؛ لأنّها خطوة التحضير للعمل أو خطوة ما قبل الدخول إلى المختبر"⁽¹⁾ ولا بد لنا من معرفة الخطوة الثانية التي بها يكتمل التحليل ويتم تحديد البنية داخل النص.

تشتط (يمنى العيد) على الناقد أن يكون عارفا بعلم تخصص موضوعه وتساعدته على القيام بعملية التحليل، "وفي تحليل نص أدبي مثلا لابد من معرفة اللسانيات إنّ التحليل يجرى على اللغة التي يبنى بها النص"⁽²⁾ والسؤال المطروح: ما هو الهدف من مقاربة بنية النص؟ أو ماذا يستهدف التحليل البنوي للنص؟ وهو سؤال وجيه تجيب عنه (يمنى العيد) بقولها: "يستهدف التحليل كشف عناصر البنية التي هي هنا مثلا: النص الأدبي أي دراسة الرمز، الصورة، الموسيقى، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية وفي أنساقها بإمكان الناقد أن ينظر في هذا النسيج مقاربا المستوى السطحي للبنية نافذا إلى مستوياتها العميق، كما أنّ بإمكانه أن ينظر في مكونات النص كما تكشفها مفاصل البنية وأشكال التكرار فيها أو أنساق التركيب... التي يوضحها محور بنية الدلالة اللغوية... بإمكان الناقد أيضا أن يشق طريقه وتحليله بتحديد محاور التحرك في رواية معينة... هكذا ومع دراسة هذه العناصر وكشف أنساق العلاقات فيما بينها نصل إلى ما يحكم هذه العلاقات وإلى ما يجعلها تتبنى في هذا النسق... (وعليه) يكشف آلية الحركة بين عناصر النص ويكشف الرؤية التي تحكمها وربما تمكن الباحث في مجموعة نصوص أن يكشف قوانين مشتركة بينهما"⁽³⁾، وتدعم (يمنى العيد) كلامها هذا بما توصل إليه (فلاديمير بروب) من نتائج باهرة في تحليل الحكاية الخرافية الروسية والكشف عن بنيتها المورفولوجية.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص: 35.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص: 36.

وهي تقول في هذا الصدد: "بروب مثلا (الناقد الروسي) كشف أنّ الحكايات الشعبية محكومة جميعها بمفاصل واحدة وحدد هذه المفاصل كقوانين تظهر مرحلة الانتقال في الحكاية، تحليله هذا ساعد النقاد فيما بعد على مقارنة الرواية مقارنة جديدة كشفت معطيات هامة فيها"⁽¹⁾، وتحاول (يمنى العيد) التوفيق بين المتناقضات ضمن ثنائية (خارج النص/ داخل النص) من خلال طرحها للإشكالية التالية: "ولكن ما هو الخارج؟ هل هو الأحداث أم الوقائع المادية؟ هل هو النصوص المرئية والمعاشة والمقروءة بهذا الشكل أو ذاك؟"⁽²⁾ ولعل الإجابة عن هذه الإشكالية ستكون بالاستناد إلى تطور مفهوم البنية في الفكر الغربي في ظل المناهج المختلفة التي عملت عليها واستثمرتها في دراستها بدءا بالفلسفة ومرورا باللسانيات ووصولاً إلى البنية والسيميائية.

2. مفهوم البنية السردية: (Structure narratif)

حاول الشكلاونيون الروس التفريق بين البنية الشعرية الخاصة بالنص الشعري والبنية السردية الخاصة بالنص السرد مع أنّ كليهما "بمثابة النموذج المتحقق في بنية النص وهي ليست مجموعة من القواعد بل هي نموذج مرّن يشبه الطريقة في الفن ويشبه الأصول في اللعب... ومجمل القول أنّ بنية النص تشبه الكلام عند (دي سويسر) أمّا بنية النوع فتشبه اللغة عنده"⁽³⁾ كما حاولوا أيضا التفريق بين المتن الحكائي (fable)، والمبنى الحكائي (sujet) في النص السرد وهو تقسيم اعتمدت عليه أغلب الدراسات النقدية الأوروبية والعربية المعاصرة.

يرى (توماشفسكي) أنّ المتن الحكائي هو: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إنّ المتن الحكائي يمكن أن يعوض بطريقة عملية (Pragmatique) حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل"⁽⁴⁾ سواء أكانت حقيقية

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 36-37.

² - المرجع نفسه، ص 12.

³ - عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص 18.

⁴ - ينظر: تزيفتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 180.

أم متخيلة، أمّا المبنى الحكائي فهو "الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"⁽¹⁾، ويرى (حسن غريب أحمد) أنّ المتن الحكائي متعلق بالقصة كما يفترض أنّها جرت في الواقع أمّا المبنى الحكائي فهو القصة نفسها ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني⁽²⁾، لقد تمكن هذا الباحث من اكتشاف ذلك التقارب بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ومصطلحي القصة والخطاب؛ لأنّ القصة تمثل المادة الحكائية أمّا الخطاب فهو طريقة حكي هذه القصة⁽³⁾ كما أسلفنا الذكر في غير هذا الموضوع.

ويعترف (تودوروف) - الذي قسم السرد إلى قسمين هما: القصة والخطاب- أن تقسيمه هذا ما هو إلا امتداد لتقسيم (توماشفسكي) السابق⁽⁴⁾ بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ويضيف قائلاً: "وقد كان (شلوفسكي) يصرح بأنّ القصة ليست عنصراً فنياً بل مادة سابقة على الأدب بينما كان الخطاب وحده بناءً جمالياً بالنسبة له"⁽⁵⁾ وإلى جانب اعترافه هذا يحاول أيضاً الكشف عن مكونات المبنى الحكائي عن طريق البحث عن الحدود الفاصلة بين القصة والخطاب.

لقد توصل (شلوفسكي) - وهو أحد الشكلايين الروس- من خلال تحليله لرواية (دونكيشوت) إلى استخلاص أنّ: "هذا النوع من الأبطال إنّما هو نتاج للبناء الروائي"⁽⁶⁾ وهو ما يدل على أنّ الشكلايين الروس قد ركزوا كل انتباههم على المبنى الحكائي (sujet) وأولوه أهمية خاصة في بحثهم عن الأنساق والوظائف والحوافز.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، www.kotobarabia.com، ص 14.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004، ص 110.

⁵ - عز الدين بوبش، القصة البنيوية الشكلائية، مجلة السرديات، ع 1، المخبر السردى العربى، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، 2004، ص 55.

⁶ - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التأثير)، ص 29.

وعلى هذا الأساس يستنتج (سعيد يقطين) قوله: "كان يقع الإلحاح على أسبقية المبنى sujet والبناء على المادة fable"⁽¹⁾ وهذا يدل على أنّ هناك فرق بين القصة والخطاب فالقصة تعني "الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك أمّا الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة وبخيال هذا الراوي، وهناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكى وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية التي تهمنا (القصة) ولكن الذي يهم الباحث في الحكى بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث"⁽²⁾، فالقصة بذلك تختلف عن الخطاب الذي يفترض وجود علاقة بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

وعليه فإنّ (توماشفسكي) قد رصد لنا مواد المتن الحكائي التي تشكل المبنى الحكائي مروراً بعدد من المراحل⁽³⁾، ولعل أهم هذه المواد هي الحوافز التي تظهر في الرواية أو في أي نص سردي "سواء أكانت حوافز قارة مشتركة أم حرة هامشية وغالباً ما تقتزن الحوافز الحرة بالمبنى الحكائي، وإذا كان المتن يتشكل من سياقات الأحداث المتتابعة فإنّ المبنى يتشكل من طبيعة هذا التتابع، فلو أحدثنا تغييراً في مسار أحداث الرواية من حيث تقديم حدث على آخر أو حالة على أخرى أو العكس فطبيعة هذا التغيير هو المبنى الحكائي في حين أنّ الأحداث نفسها تشكل المبنى الحكائي سواء تقدمت أو تأخرت في السياق الروائي فإذا أحدثنا تقدماً أو تأخيراً في سياق الأحداث الروائية فحينئذ سوف يظل المبنى الحكائي كما هو لكن الذي يتغير هو المتن الحكائي"⁽⁴⁾ وهو ما يحدد لنا الثابت والمتغير في النص السردى.

يربط (توماشفسكي) بين أزمة العقدة وأزمة الشخصيات حيث أنّ "التناسب بينها يكون طردياً ويزداد التوتر في سياق المتن الحكائي بقدر ما يزداد قرباً موعد انقلاب الوضعية

¹ - المرجع نفسه، ص 29.

² - مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، ط 1، دار الوفاء، مصر، 2002، ص 27.

³ - ينظر: تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الشكلايين الروس)، ص 186.

⁴ - ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية، ص 26.

ويتضح هذا الاقتراب من خلال التهيؤ لذلك الانقلاب ثم يصل المتن الحكائي في الأخير إلى النهاية حيث اللجوء إلى الحل فينتصر الشر أو الخير وفق وجهة نظر الكاتب⁽¹⁾، إلا أن الخير دائما هو المنتصر من وجهة نظر أخرى.

أما ثالث هذه المواد فهو الزمن إذ يرى (توماشفسكي) أن "زمن المتن الحكائي هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه أما زمن الحكائي فهو الوقت الضروري لقراءة عمل ما (مدة العرض) إنه زمن يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل dimension⁽²⁾" وهو بذلك يميز بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكائي.

ويسهب (توماشفسكي) الحديث في مادة الزمن حين يتحدث عن إمكانية الحصول على زمن المتن الحكائي "إما بواسطة تاريخ الفعل الدرامي سواء بطريقة مطلقة (على الساعة الثانية، أو يوم 8 يناير...) أو نسبية (سنتان فيما بعد...) أو بواسطة الإشارة إلى المدة التي تشغلها الأحداث (وتواصل السفر لمدة ثلاثة شهور...) أو بطريقة غير مباشرة (وصولاً إلى المقصد في اليوم الخامس) أو بواسطة خلق الانطباع لهذه المدة حسب طول الخطابات أو الاستمرار العادي لفعل معين أو حسب إشارات ثانوية يمكن أن نستنتج بصورة تقريبية مدة الأحداث المعروضة"⁽³⁾ في النص السردي وخاصة في الرواية والقصة القصيرة.

وفي هذا الصدد يقول (إبراهيم صحراوي): "تبرز زمانية الأثر الأدبي من خلال العلاقة بين القصة والحكاية حيث تتحدد هذه العلاقة عبر أوجه ثلاثة هي: العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث وتسلسلها في القصة والعلاقة بين الفترات التي تستغرقها هذه الأحداث في الحكاية والمساحة النصية التي تقابلها في القصة (سرعة السرد) وأخيرا العلاقة بين تواتر الحدث الواحد في الحكاية وتواتره في القصة"⁽⁴⁾، فكثيرا ما اقترن الزمن بالمكان في النص السردى فلا يمكن مقارنة البنية السردية دون الوقوف عند بنية الزمان وبنية المكان وعلى هذا الأساس "يلعب المكان والزمان دورا مهما في الأعمال القصصية وخاصة

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 25.

² - ينظر: ترفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ص 192

³ - المرجع نفسه، ص 192-193

⁴ - ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا) ص 44

في الرواية، فإذا كانت هذه الأخيرة نقلا للأحداث وتصويرا لحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات مختلفة فإنه لا يعقل تصور هذه الأحداث والحالات إلا ضمن إطارين متلازمين أحدهما مكاني والآخر زمني⁽¹⁾، وعليه فإن تحليل النص السردى ودراسته مع إهمال هذين العنصرين المهمين لن يكون بمأمن من النقص والقصور.

أما (صلاح فضل) فلديه رأي آخر فيما يخص مفهوم البنية السردية بصفة عامة في قوله: "لقد درج الباحثون على القول بأنها مؤلفة من بنيتين فرعيتين: تركيبية واستبدالية والأولى تعادل الحكاية والثانية تقابل الشخصيات والموضوع، على أن هذه البنية الاستبدالية تتألف من عناصر متقابلة مما يسمح بتمثيلها في مجموعات ثنائية، تقدم في جملتها الشخصيات الدرامية"⁽²⁾، وإذا كان الدكتور (صلاح فضل) قد حصر الشخصيات في البنية الاستبدالية؛ فهذا لأنه يفترض أن "جميع الشخصيات التي تبدو في السرد مستقطبة باعتبارها عنصرا من البنية الاستبدالية وأن دلالة الموضوع السردى تكمن في هذا الاستقطاب"⁽³⁾، إذ يمكن أن نضع لكل عدد من الشخصيات عنوانا موضوعيا مضادا للعنوان الذي نضعه للمجموعة المقابلة لها، ونضرب مثلا على ذلك الحياة والموت أو الطبيعة والثقافة أو الماضي والحاضر على أن تكون ضمن ثنائيات تقوم على مبدأ المخالفة، ومعنى هذا أيضا أن المؤلف لا يستطيع أن "يصوغ مباشرة أية مقولة موضوعية إن لم يكن ذلك عن طريق التعارضات التي يقدمها النص"⁽⁴⁾؛ لأن البنية قابلة للتطور ضمن اتصالها ببنيات أخرى حسب مقتضيات الزمان والمكان والبنية الثقافية والاجتماعية.

حاول (إبراهيم صحراوي) في تحليله لرواية جهاد المحبين أن يحدد جانبي دراسة البنية السردية بقوله: "بداية نشير إلى أن هذه البنية تدرس من ناحيتين الأولى هي تقنيات السرد وهو ما قمنا به جزئيا... حين تطرقنا إلى قضايا الزمن، أما الثانية فهي البحث عن القوانين التي تتحكم في العالم المروي وتتمثل هذه القوانين في العلاقات التي تشير إلى الأفعال والحركات، فنجعل منها نتائج لما قبلها وأسبابا لما بعدها إلى أن تنتهي بها إلى نقطة

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 200

² - ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 288

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

النهاية"⁽¹⁾، وهو بذلك يكشف عن إجراءات مرنة في رصد جزئيات البنية السردية والكشف عن العلاقات والأسباب التي قد تؤدي إلى تواشج هذه العلاقات على طول المسار السردى للخطاب الأدبي، محاولا الاستفادة من كل القضايا التي طرحت سابقا حول البنية السردية من خلال اعتماد المرونة في التحليل.

لقد تعرض مفهوم البنية السردية إلى الكثير من التحوير والتغيير في ظل التيارات الفكرية والنقدية المختلفة: "فالبنية عند (فoster) مرادفة للحكي وعند (رولان بارت) تعني التعاقب والمنطق والتتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص السردى، وعند (أدوين موير) تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية والمكانية على الآخر وعند الشكلايين تعني التغريب وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة لكننا هنا نستخدمها بمفهوم النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها"⁽²⁾؛ فالملاحظ أن هناك عدة مفاهيم للبنية السردية عند النقاد الغربيين.

حاول (رشيد بن مالك) تحديد مفهوم البنية السردية بالمقارنة مع البنية الخطابية على أساس أن "البنية السردية هي البنيات السيميائية العميقة التي تتحكم في توليد المعنى وتشتمل على الأشكال العامة لتنظيم الخطابة أما البنيات الخطابية فهي تلك التي تتجلى في مستوى أكثر سطحية والتي تنتظم انطلاقا من هيئة التلفظ"⁽³⁾، ونجده في ذلك قد استفاد من المدارس الغربية المتعددة كالبنوية والشكلاية والسيميائية دون أن ننسى اللسانيات، لذلك يمكن القول أن "مقارنته للمفهوم كانت شاملة ولم يستطع تلخيص كل ما جاء في تحديد هذا المفهوم في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص نظرا لكثافة المادة وطبيعة الاختزال في نقلها من مصادرها من قبل المؤلف تماشيا ومتطلبات تأليف القاموس التي تمكنه من التوسع وإلا لكان موضوع البنية بحثا مستقلا"⁽⁴⁾، وهو الاستنتاج نفسه الذي

¹ - ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لرجي زيدان نموذجا)، ص 121.

² - ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 18.

³ - ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى و قضايا النص، ص 155

⁴ - المرجع نفسه، ص 156

توصلنا إليه بعدما جمعنا شتات المادة المعرفية الخاصة بمفهوم البنية من مختلف المراجع دون أن نجد بحثاً أو دراسة مستقلة خاصة بها اللهم إلا ما كان متعلقاً بالمنهج البنوي.

وهذا ما يدعونا إلى التساؤل عن تاريخ مصطلح البنية والبحث عن المناهج النقدية التي حاولت دراستها وتحليلها ومقاربتها مركزين بطبيعة الحال على مصطلح البنية السردية في كل مرحلة.

2- مصطلح البنية في المسار النقدي:

ظهر مصطلح البنية كمفهوم في مجال العمران والبناء الهندسي في القرن السابع عشر للميلاد وبعد قرن من الزمن أي الثامن عشر للميلاد تصادفنا البنية في مجالات الفكر الفلسفي مع كانط ومقولة بنية الفكر⁽¹⁾، لتلج بعدها مجال البيولوجيا ثم تتحول في القرن التاسع عشر إلى علم الاجتماع مع (سبنسر) الذي يرى ضرورة التنظيم الاجتماعي وفق مفهوم البنية والوظيفة.

يمتد هذا التيار حتى القرن العشرين مع (راد كليف براون) في أعماله التي يوازن فيها بين مفهومي البنية العضوية (organique structure) والبنية الاجتماعية (social structure) حيث يركز على مبدأ الوحدة والانسجام والتماسك والتصاعد في المجتمع⁽²⁾، وغير بعيد عن المجال الاجتماعي تصادفنا أعمال (كارل ماركس) و(إنجلز) التي قامت في أساسها على مفهومي البنية التحتية والفوقية وعلاقتها بمفهوم الانعكاس.

ويبدع (كلود ليفي شتراوس) فيما بعد في كتابه "البنى الأولية للقراءة" حين ربط مفهوم البنية بالفكر البشري وبذلك شهد مفهوم البنية تطوراً في شتى المجالات الفكرية والنقدية حتى أصبح منهجاً تحليلياً تبناه عدد من النقاد ودارسي الأدب لمقاربة بنية الخطاب السردية المتمثل في الحكايات والأساطير والروايات والمسرح...

¹ - Jean Lacroix : Panorama de philosophie contemporaine, Ed .p. u f, paris1968, p8

² - فؤاد إسحاق الخوري، مذاهب الأنثروبولوجيا وعبقورية ابن خلدون (بحوث اجتماعية)، ط1، دار الساقى، 1992، ص71

3-1 البنية في اللسانيات:

تبنى (فرديناند دي سوسير) فكرة المنظومة أو النسق في دراسته للغة إذ أن: "اللغة (عنده) نظام لا يعرف إلا نسقه الخاص ويخضع لقواعده (التي) تتحكم في هياكله وعلاقاته"⁽¹⁾، وبما أن البنية تقوم على دراسة العلاقات النظامية الصورية بين الوحدات فإن العلامة اللغوية في نظر (دي سوسير) ترتبط ببنية النظام اللساني وتدل عليه، لقد حاول تركيز اهتمامه على مبدأ نظامية اللغة وهو ما يبرز في اعتقاده أن: "اللغة نظام من العلامات لا قيمة لوحدها وسائر مكوناتها إلا بالعلاقات القائمة فيما بينها وأن اللغة عبارة عن مجموعة من العلاقات والقوانين التي تحكم مجموعة من العناصر المنتظمة في تناسق"⁽²⁾، ومن المعلوم أن (دي سوسير) لم يستعمل مصطلح بنية وإنما كان دوماً يتحدث عن النظام⁽³⁾ والهيكل والعلاقات والنسق وهو ما يعد البذور اللسانية لظهور مفهوم البنية فيما بعد على يد تلامذته.

لقد جرى تثبيت البنية في أول مؤتمر للألسنيين ب(لاهاي) سنة (1928) على يد (ترووبتسكوي) في مجال الفونولوجيا (الصوتيات)؛ لأنه «إذا سلمنا بأن اللغة نسق يصبح الأمر هو تحليل بنائها (structure) ... وإن تصور لغة ما (أو كل جزء من لغة مثل صوتياتها (phonétique) أو المورفولوجيا الخاصة بها... إلخ) باعتبارها نسقا ينظمه بناء يجب الكشف عنه ووصفه يعتبر تبنيًا لوجهة نظر البنيوية"⁽⁴⁾ في مجملها.

ويرى (لروجي فان دوفالد ROJERVAN DE VALDE) أن ما يفرق بين منهج اللسانية البنية وبين منهج الدراسة اللسانية التاريخية هو أن مؤرخي اللغة كان يعوزهم "النظر إلى العلامة اللسانية من حيث هي بنية مستقرة وثابتة داخل النظام (حيث) يوجد أنواع مختلفة للبنى وعلاقات متعددة بين العناصر البنيوية، وأن اللغة نظام معقد وينبغي تحليل تعقدتها

¹ - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 35

² - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، ص 49.

³ - مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ع 221، ط 1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 169.

⁴ - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، ع 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص 175.

وتنظيمه في آن واحد ضمن المحور العمودي الاستبدالي (paradigmatique) والمحور الأفقي التركيبي (Syntagmatique)⁽¹⁾، غير أنّ مصطلح البنية قد استعمل لدى المدارس اللسانية المختلفة والتي تشترك في عدد من المفاهيم والمناهج قصد تحديد البنى في اللسانيات، وهي البنية التوزيعية والبنية الوظيفية والبنية الجلوسيمية- والتي كنا قد تطرقنا إليها بشيء من التفصيل في الفصل الأول - تسعى كلها في تأسيسها للسانيات إلى "إنجاز نظرية حول النص باعتبارها منتهيا ومغلقة (close) وإلى اتخاذ هذه النهاية ميدانا لاستعمال منهج التحليل الشكلي وفي مقابل ذلك فإنّ كل ما يمس حدث التعبير (enonciation) خصوصا المتكلم (sujet) ومقام الكلام (situation) باعتبارهما عنصرين ثابتين هو متروك خارج إطار البحث اللساني البنيوي"⁽²⁾ على اعتبار أنّ الدرس اللساني ليس فيه مجال للاهتمام بالمعنى وبالعلاقة بين المتكلم وعالم الواقع كما يرى ذلك (بلومفيلد).

إذن تعرف البنية على أنّها: "نظام يعمل وفق مجموعة من القوانين (بينما لا تملك العناصر اللغوية إلّا مجموعة من السمات) وبإمكان النظام أن يغتني عن طريق لعبة تلك القوانين ذاتها دون مشاركة العناصر الخارجية... إنّ البنية نظام تميزه الكلية (totalité) والتحويل (transformation) والانتظام الذاتي (autoregulation) إذ يتفق جميع البنيويين على مقابلة البنى (structure) بالركامات (agregats) هذه الأخيرة تتشكل من عناصر مستقلة عن الكل وبهذا التقابل يمكن القول إنّ خاصية النظام تنبني على مفهوم الكلية (totalité)... إنّ الذي يشكل البنية هو العلاقات فحسب وما الكل في النهاية إلّا نتيجتها"⁽³⁾ والوصول إلى نتيجة كهذه سببه النقد الذي وجه إلى اللسانيات البنيوية والتي قصرت اهتمامها على البنية السطحية للغة وأغفلت البنية العميقة التي هي بنية تحريرية تحدد التفسير المعنوي للكلمات⁽⁴⁾ بل وتعكس بنية فكرة المتكلم وبنية دلالة خطاب هذا المتكلم.

¹ - ينظر: مجموعة من الكتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (دراسة تحليلية ابستمولوجية)، ص 49-50.

² - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات، دراسة تحليلية ابستمولوجية، ص 42.

³ - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (دراسة تحليلية ابستمولوجية)، ص 41.

⁴ - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 37.

3-2 البنية في فكر (كلود ليفي ستراوس):

يؤكد (ليفي ستراوس) "أنّ طابع نظام البنية يرجع أولاً وقبل كل شيء إلى أنّها تتألف من عناصر إذا ما تعرض الواحد منها إلى التغيير أو التحول تحولت معه باقي العناصر الأخرى"⁽¹⁾، فقد ركز (ستراوس) في كتابه البنى الأولية للقرابة (structure élémentaires de la parente) على البحث في البنية أو ما يعرف بالهندسة الذهنية عند الشعوب، وهو يرى "أنّ النشاطات التعبيرية كالأساطير والخرافات التي لا تخضع لمبدأ الكم تسمح ببروز البنية الذهنية أكثر من النشاطات المحدودة بالكم والزمن"⁽²⁾، وهو بذلك يربط البنية بوجود "نظام كلي أو عالمي سابق على الأنساق والأنظمة الفردية للنصوص وهو ما يعترف به صراحة في الأسطورة والمعنى، حيث يرى أنّ الكون يحكمه نظام مسبق؛ لأنّه ليس في حالة المعنى بصرف النظر عن القول بذلك الوجود الميتافيزيقي العلوي وهو يتبع نفس الخطوات المتفق عليها بين جمهرة البنيويين في تكوين النسق أو النظام العام"⁽³⁾، حيث يمكن رصد أهم هذه الخطوات فيما يلي⁽⁴⁾:

1- الانطلاق من الأنساق الفردية للبناء من أجل إقامة نموذج لنسق أدبي عام باستخدام أدوات المنهج التجريبي والتي تحقق للبنوية الأدبية قاعدة علمية تماثل القاعدة العلمية التي تقوم عليها البنوية اللغوية.

2- العودة بعد ذلك إلى النصوص الفردية لدراستها في ضوء علاقتها بالنسق العام.

واعتماداً على هذه الخطوات توصل (كلود ليفي ستراوس) في دراسته للأساطير والخرافات التي تنتمي إلى حضارات الهنود في أمريكا الجنوبية إلى "استخراج عدة نظم ذهنية والتي تقوم في أساسها على مبدأ ثنائية التضاد (الخير/الشر)، (الحق/الباطل)... فالواقع الاجتماعي عنده امتداد للبنية الذهنية لدى الشعوب وليس للواقع ذاته"⁽⁵⁾، وهو إذ يعتمد

¹ - ينظر: الطيب دبة، مبادئ اللسانيات (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، ص 42.

² - ينظر: فؤاد إسحاق الخوري، مذاهب الأنثروبولوجيا وعبقريّة ابن خلدون، ص 62.

³ - ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص 201.

⁴ - المرجع نفسه و الصفحة

⁵ - ينظر: فؤاد إسحاق الخوري، مذاهب الأنثروبولوجيا و عبقريّة ابن خلدون، ص 63.

على ذكر ملامح محددة لبناء الأسطورة من خلال دراستها في إطار هدفه العام وهو تحديد السمات التي يتميز بها ذهن الإنسان، فإنه يرى أنّ فيها مجموعة من العناصر الثابتة بل يقول باستمرار أنّ أي: "أسطورة ما هي إلا تحويل لأساطير أخرى"⁽¹⁾، ومن خلال مهمته في تحليل الأسطورة يستند إلى النموذج اللغوي الذي يمدّه بأدوات المنهج كاملة؛ لأنّه وجد في نتائج ونظريات (رومان ياكسون) و(تروبتسكوي) أنظمة نسقية تشبه ما توصل إليه في مجال الأنثروبولوجيا، وهو يرى أنّ علاقات القرابة مثلها مثل الحروف في الصوتيات إذ أنّها عناصر لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تتخرط في نظم خاصة بالحروف تماما.

وهذه النظم كنظيرتها الصوتية تقوم الروح بصياغتها على مستوى اللاشعور للفكر وكلما جانبنا مناطق متباعدة من العالم ومجتمعات مختلفة عن بعضها وجدنا أشكالا من القرابة وقواعد الزواج وأوضاعا متشابهة من أنماط العلائق العائلية المختلفة⁽²⁾، ويدعم هذا الرأي الخاص باستعانة (كلود ليفي ستراوس) بالمنهج اللغوي الألسني في دراسته الأنثروبولوجية لبنى القرابة والأسطورة رأي (إديث كروزويل) في دراستها عن البنية حيث تقول: "استخدم (ليفي ستراوس) أبعاد منهجه البنيوي اللغوي ليكشف بها عن أبنية كلية ثابتة آمن بوجودها في أذهان كل الأفراد"⁽³⁾ وعليه يمكن رصد ذلك التشابه بين الظواهر الأنثروبولوجية والألسنية فيما يلي:

✓ بنية القرابة عند ليفي ستراوس تشبه البنية الصوتية عند جاكسون حيث تبرز في شكل ثنائيات وتقابلات.

✓ تتميز بنية القرابة وبنية الصوت بالتكثيف الرمزي وإذا كانت البنية قائمة في قلب المجتمعات فإنّها قائمة أيضا في جوهر النصوص السردية سواء أكانت خطابا شفويا أم مكتوبا.

يبين (ستراوس) تلك الانتقالات والتمفصلات بين البنى الاجتماعية حيث لا نجد اعتبارية مطلقة بل كل شيء منظم ومتربط يحوي الإنسان والكون والثقافة، "ويبدأ بالتأكيد

¹ - ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 48.

² - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 218.

³ - ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من النبوية إلى التكيف)، ص 197.

على تصور أساسي عنده وهو أنّ فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبي وإنّما إلى النماذج التي يتم تكوينها طبقاً لهذا الواقع وهنا يظهر الفرق عنده بين فكرتين متقاربتين إلى درجة أنّهما كثيراً ما تختلطان وهما: "البنية الاجتماعية" و"العلاقات الاجتماعية"، فهذه الأخيرة هي المادة الأولية التي تستخدم لتكوين النماذج التي توضح البنية الاجتماعية ذاتها هذه البنية التي لا يمكن حصرها في مجموعة العلاقات القابلة للملاحظة في مجتمع محدد⁽¹⁾ ويمكن تحديد شروط لهذه النماذج كي تقرّبنا من إدراك البنية وهي⁽²⁾:

أولاً: تتميز البنية بخاصية مهمة وهي أنّها نظام يتمثل في عناصر إذا عدلت كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل ما تبقى منها.

ثانياً: ينتمي كل نموذج من نفس القبيل بشكل يجعل مجموع هذه التحولات يكون مجموعة من النماذج.

ثالثاً: تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقع طريقة رد الفعل لدى النموذج عند تعديل أي عنصر من عناصره

رابعاً: ينبغي تكوين النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافياً لتغطية جميع الوقائع الملاحظة.

يرى (كلود ليفي ستراوس) أنّ "النماذج الشعورية واللغوية قد تغطي الأبنية المقابلة لها لأنّها تفسيرات ثقافية دائماً أمّا النماذج اللاشعورية فإنّ إمكاناتها أكبر لمطابقة الظواهر المدروسة"⁽³⁾، وعلى هذا الأساس يقول في حديثه عن بنية الأسطورة والحكاية الخرافية مايلي: "لقد توصلنا إلى ثلاث نتائج مؤقتة نوجزها فيما يلي: الأولى: إذا كانت الأساطير تنطوي على معنى فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها بل بطريقة تنسيق هذه العناصر، الثانية: أنّ الأسطورة تتعلق بنظام اللسان وتشكل جزء لا يتجزأ منه، الثالثة: لا يمكن البحث عن هذه الخصائص يعني الخصائص النوعية للأسطورة إلّا فوق مستوى العبارة اللغوية المعتادة... إنّ هذه الخصائص ذات طبيعة أعقد"⁽⁴⁾، لقد توصل

¹ - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 126

² - المرجع نفسه، ص 127

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 235

(ستراوس) في الأخير إلى ضبط مفهوم البنية وفق معايير صارمة جمعت بين نظم الفكر والنظم اللغوية وهي:

✓ البنية كيان موجود في النماذج ذات الخاصية المتضمنة.

✓ لا يمكن للبنية أن تكون جامدة بل هي حوافز⁽¹⁾ (Motifs).

عمد (ستراوس) إلى تقسيم النص الأدبي إلى أصغر مكوناته البنائية وهي الماتيمات (Mythèmes) فهو يرى أن الأسطورة "توع من الرسالة المشفرة ترسلها الثقافة الكلية إلى الأفراد والأعضاء ومادامت ثقافة ما قد بقيت متجانسة فسوف تستمر أسطورة ما تتمتع بالصلاحية وسوف تكون الصيغ المختلفة لها مجرد جوانب لنفس الرسالة إذا رتبنا الوحدات الصغرى (Mythèmes) بالطريقة الصحيحة وهي ليست بنفس الترتيب الذي تصلنا به"⁽²⁾ وعليه فإذا كانت بنية الأسطورة هي الأسطورة (Mythèmes) كما يسميها (أبو ديب)⁽³⁾ فإن بنية الحكاية الخرافية تختلف تماما عن ذلك على الأقل في نظر (فلاديمير بروب).

3-3 (فلاديمير بروب) وبنية الحكاية الخرافية:

يمثل البحث الذي قام به (فلاديمير بروب Vladimir propp) خطوة حاسمة في وضع منهجية جديدة لتحليل النصوص السردية وهذا عندما تمكن من دراسة عدد من الحكايات الخرافية الروسية التي يبلغ عددها المائة حكاية حيث استنتج ما أسماه بالمثال الوظيفي وهو البنية الشكلية الواحدة "التي تُولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة" فبروب يتحدث صراحة عن افتراض وجود بنية كلية في العقل الإنساني وهو ما يلمح إليه ستراوس، ويتحدث عنه أبو ديب (أي) عن تلك البنية الكلية التي لا تتخلق من داخل الأنساق الفردية عند بروب الذي كان له التأثير الأول في بنيويته في الرؤى المقنعة"⁽⁴⁾، ومن ثم فإن (كلود ليفي ستراوس) يرى أن (فلاديمير بروب) قد عزل في دراسته الحكايات الخرافية عن دراسة الأساطير وأعطاه أولوية كبيرة رغم وجود علاقة وطيدة بينهما.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 249.

² - ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص 204.

³ - المرجع نفسه، ص 202.

⁴ - المرجع نفسه، ص 196.

فالحكاية الخرافية في الأصل هي سليفة الأساطير وفي هذا السياق يقول (فلاديمير بروب): "إننا سنعمل على مقارنة الأبنية الحكائية لهذه الخرافات فيما بينها ولأجل ذلك نرصد في البدء الأجزاء المكونة لها متتبعين مناهج متميزة وبعد ذلك سنقوم بمراقبة الخرافات وفق أجزائها المكونة وتتكون نتيجة هذا العمل مورفولوجيا⁽¹⁾ أي وصفا للخرافات حسب أجزائها المكونة وللعلاقات فيما بينها وبين المجموع"⁽²⁾، وذلك من خلال رصد العلاقات المتبادلة بين تلك الأجزاء لقد توصل (فلاديمير بروب) إلى فكرة الوظائف "وهذه الفكرة لها أصولها التي تقوم عليها وقوانينها التي تسير فيها"⁽³⁾، وقد لاحظ (فلاديمير بروب) أن هذه الوظائف مترابطة فيما بينها بضرورات منطقية وجمالية وأن عددا منها في نظم ثنائية وأن عددا آخر يلتقي في مجموعات أكبر وتبقى الوظائف في مجملها تمثل وحدة قياسية يمكن تطبيقها على جميع الحكايات الخرافية⁽⁴⁾، لذلك يجب اعتبار الحكاية الخرافية كإطار مركب تتوزع فيه وظائف مرتبطة وملتزمة بل وثيقة الالتحام تستقطبها غاية واحدة.

ويمكن تحديد هذه الغاية في "إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل (situation initiale) في صلب هذا المسار يكتسب كل حدث سواء كان ذا صيغة فعلية (factuel) أو كلامية (acte de parole) قيمة وظائفية؛ لأنه يمثل حلقة في سلسلة الأحداث"⁽⁵⁾ والوظيفة بهذا المعنى هي عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية⁽⁶⁾ أي أن الحديث في حد ذاته يعتبر وظيفة مادام مرتبط بما سبقه من أحداث وبما سيليه من أحداث لاحقة تنتج عنه، وتجدر الإشارة إلى أن (فلاديمير بروب) قد توصل إلى واحد وثلاثين وظيفة

¹ - المورفولوجيا: (Morphologie) يعني هذا المصطلح في الاستخدام الأصلي له: "دراسة الأشكال في علم النبات وتتضمن المورفولوجيا دراسة الأجزاء المكونة للنبات ودراسة علاقة بعضها ببعض وبالكل، وبعبارة أخرى دراسة بنية النبتة" ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 6.

² - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 33.

³ - عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ (دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس)، ط 1، دار الكتب الحديثة، الأردن، 2011، ص 9.

⁴ - ينظر: صلاح فاضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 91

⁵ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص 24.

⁶ - المرجع نفسه والصفحة.

حصرها في سبع دوائر للفعل حسب الشخصيات الرئيسية في الحكاية الخرافية وقد وزعها وفق ثلاث مراحل هي الافتتاح والتحول والاختتام.

يهتم (فلاديمير بروب) إذن بالنظام الداخلي والبناء الهيكلي للحكايات الخرافية، فالبنية عنده وطيدة الصلة بالشكل ومرد ذلك أنه بلور مقومات منهجه على ضوء الإرث النقدي الشكلي الذي أضاعته أعمال الشكلايين الروس أمثال (توماشفسكي) و(شلوفسكيوج) و(بيديه)... وغيرهم، ولعل كتاب "مورفولوجية الحكاية الخرافية" يعد نموذجا لتطوير آرائهم وفكرهم لكنه لم يقف في حدود تلك الدراسات بل وسع مقارنته الشكلية عندما اهتم بالأنساق البنية للحكاية الخرافية محاولا استخلاص الوحدات الدلالية مهتما في ذلك بالمبنى الحكائي وذلك من خلال التركيز على وظائف وأفعال الشخصيات.

يضم (فلاديمير بروب) الشكل إلى بنيته في حين يشترط (كروبر krober) في البنية أن تكون شكلا في قوله: "لكل شيء بنية بشرط أن لا يكون عديم الشكل"⁽¹⁾، وهذا هو مرد عدم اهتمام (فلاديمير بروب) بمضامين الحكاية ومتغيراتها السردية أي أنه لم يهتم بالمتن الحكائي ليتوصل في الأخير وعلى ضوء المنهج الشكلي إلى أن الحكاية الخرافية بنية مركبة ومعقدة التركيب وذات بنية علائقية متشابكة ولن يتم الكشف عنها إلا عن طريق آليات الربط والتفكيك واستنباط العلاقات والوظائف التي تؤديها في سياق سردي معين.

ويصف (عبد العزيز حمودة) منهج (فلاديمير بروب) قائلا: "من الناحية المبدئية فإن منهج (فلاديمير بروب) يسبق دراسة (كلود ليفي ستراوس) والضجة التي صاحبها في إثبات إمكانية نقل النموذج اللغوي إلى أنساق غير لغوية لكنه في الواقع حقق خطوة أهم بكثير مما حققه (ستراوس) إذ أنه نقل النموذج البنيوي اللغوي إلى الدراسات الأدبية"⁽²⁾ وانطلاقا من هذا الكلام فإن (ليفى ستراوس) قد حاول تعويض المنهج الشكلي في قوله: "فعلى النقيض من الشكلائية ترفض البنائية مقابلة المجرى باللموس وتمتتع عن الاعتراف للأول بقيمة ممتازة ذلك بأن الشكل يتحدد بتعارضه مع مادة غريبة عنه لكن ليس

¹ - محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي)، دط، إفريقيا الشرق، 1991، ص 60.

² - ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، ص 229

لها أي محتوى متميز؛ لأنها هي المحتوى وقد تم إدراكه في تنظيم منطقي يعتبر خاصية الواقع⁽¹⁾، وهو بذلك ينقد منهج (فلاديمير بروب) نقدا شرسا.

وفي نفس السياق يحاول (فلاديمير بروب) الرد على كلام (ستراوس) قائلا: "إنني لن أرد على الاتهامات التي وجهها إليّ الأستاذ (ليفي ستراوس) بل سأركز على بعض منها فقط أي تلك التي لها أهمية كبرى... إن اتهامه الأساسي هو أن مصنفي شكلاني... وأن الشكلانيين يدرسون المتن حصرا من غير أن يحيلوا على التاريخ"⁽²⁾ أو على المضمون والمحتوى المتغير في رأيه.

إنّ نتائج الأبحاث التي تمت في هذا الإطار على يد الشكلانيين الروس والبنويين "تعتبر عطاء شديد الأهمية في مجال فهم بنية النص الأدبي وإدراك طبيعة تركيبه الداخلي"⁽³⁾، والتي ازدادت نضجا مع النقد السيميائي على يد (غريماس) ولقد توجب علينا ألا نسوق النتائج التي توصل إليها (فلاديمير بروب) في التحليل الوظيفي للحكاية الخرافية وألا نسهب بكثير من التفصيل في بسط انتقادات (كلود ليفي ستراوس) لمنهج (فلاديمير بروب) وإنما سنتركها وتفصيلها في المبحث الثاني؛ وذلك لأنها تعد من المرتكزات الأساسية التي انطلق منها (غريماس) نحو دراسة البنية من منظور سيميائي.

3-4 البنية السردية عند غريماس: (Greimas)

يحتوي النص حتما من وجهة نظر سيميائية على بنية سطحية (structure de surface) وبنية عميقة (structure profonde) واللّتان تحتاجان إلى التحليل وإبراز ما بينهما من علاقات؛ لأنّ انسجام النص "ناتج عن تضمينه لبنية محكمة التركيب"⁽⁴⁾ وعليه فإنّ السيميائيين قد اتفقوا على وجود هاتين البنيتين لكنّهم اختلفوا كلّ حسب اتجاهه العلمي

¹ - كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، تر: محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص24.

² - المرجع نفسه، ص68.

³ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص12.

⁴ - ينظر: خيرة عون، السيميائية والسيميولوجيا، ص210.

والإيديولوجي في تحديد العناصر المكونة لكل بنية فانقسموا لهذا السبب إلى اتجاهين رئيسين هما:

1. الاتجاه الأول: يمثله (غريماس).

2. الاتجاه الثاني: يمثله (جوليا كرسيفا) والتي تتجه نحو التعمق في المنهج الاجتماعي وهو اتجاه يستمد أصوله من التحليل النفسي والنظرية الماركسية واللسانيات⁽¹⁾.

إلا أننا سنركز انتباهنا على الاتجاه الأول الذي تبلور على يد (غريماس) في مختلف أعماله النقدية خاصة في كتاب "البنوية" سنة (1966)، وفي المعنى (du sens) سنة (1970) حيث أسس (غريماس) للمدرسة السيميائية، وفي سنة (1976) ظهر كتابه "سيميائية النص (sémiotique du texte) وكتاب "السيميائية والعلوم الإنسانية" (Sémiotique sociales) sciences)، ثم كتاب "في المعنى 2 (du sens II) لتتوالى كتبه ومؤلفاته في هذا المجال وصولاً إلى "المعجم المعقلن للنظرية السيميائية" (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage).

لقد استثمر (غريماس) في دراسته السيميائية للنص السردى معطيات (فلاديمير بروب) المتعلقة بمورفولوجية الحكاية الخرافية فشكلت له المنطلق نحو اكتشاف البنية السطحية والبنية العميقة وذلك حين ركز على مستويين مورفولوجيين هما:

- مستوى دوائر الفعل والذي استمد منه النموذج العالمي.
- مستوى تتابع الوظائف والذي استخلص منه عدداً معيناً منها ثم نظمها على أسس مغايرة لما جاء به (فلاديمير بروب).

واستخلص أيضاً من هذا المستوى ما أسماه "المضمون الأولي (Contenu initial) والمضمون النهائي (Contenu final) والذي يقلب الأول كما أنه وصل من خلال هذا المستوى إلى تقديم مفهوم آخر هو البنية الأولية للمعنى (structure élémentaire de la signification) أو ما يعرف بالمربع السيميائي (carré sémiotique)⁽²⁾، فالبنية عند

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه، ص 210-211.

(غريماس) هي "نوع الدلالة التي تستمد كينونتها من نشوء علاقة بين سمتين أو بين المقولة السيمية باعتبارها كلا بنيويا والسمات بوصفها الأجزاء المكونة لها"⁽¹⁾، ويقوده البحث في ظواهر الدلالة إلى رصد تلك الفوارق والاختلافات التي تتحكم فيها؛ لأنّ "كل نص يتقدم كفوارق كجهاز منظم من حيث الانزياحات التباينية"⁽²⁾، وهو ما يستدعي وجود ثنائيات متضادة تنبثق عنها الدلالة وعلى هذا الأساس ميّز (غريماس) بين البنية السطحية والبنية العميقة.

1. البنية السطحية: تتشكل من الصياغة التعبيرية حيث يحلّ الدارس خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية⁽³⁾ وفي هذا المستوى يمكن تحليل علاقة اللغة بالسياق الخارجي.

2. البنية العميقة: تشتمل على القوانين التي يخضع لها العالم السردي حيث ينصب الاهتمام على البناء الوظيفي وتحليل العلاقات بين الفاعلين في المستوى العمودي والمستوى الأفقي⁽⁴⁾ أي في مستوى جدول الاختيار وجدول التوزيع.

إذن تتكون البنية السردية من "انتظام لحظات الخطاطة السردية القاعدية في شكل خطي ينتقل من لحظة التسخير فالتأهيل ثم الإنجاز وتنتهي بلحظة الجزاء حسب روابط سببية ومنطقية"⁽⁵⁾، وحتى نقف عند تفاصيل الاتجاه السيميائي عند (غريماس) وجب علينا أن نفرّد له مبحثاً بأكمله وهو المبحث الثاني حيث سنحدد مستويات التحليل السيميائي والتي ستكشف عن آليات وإجراءات التحليل الخاصة بالبنية السطحية والبنية العميقة وبنية التجلي.

¹ -A-J Greimas, Sémantique structurale, P26

² - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ص: 197، ينظر أيضاً: عبد القادر شرشار تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، ص 153.

³ - ينظر: خيرة عون، السيميائية والسيميولوجيا، ص 210.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، (بنيات السرد والمتخيل)، تح: مصطفى يعلى، ط1، دار نشر المعرفة الرباط، المغرب، 2014م. ص: 157.

4. بنية المتخيل في النص السردى:

ينصب اهتمامنا على دراسة بنية الحكاية الخرافية من منظور سيميائي وهذا ما يربطنا أكثر بجانب المحتوى و الدلالة في البنية السردية فدلالات الحكاية الخرافية ورموزها لا تفصل عن عنصر المتخيل فيها- فما هو المتخيل؟

4-1- مفهوم المتخيل: (L'imaginaire)

يتموضع المتخيل في نقطة يتقاطع فيها مع ألفاظ أخرى هي الخيال والتخيل والمخيل حيث يجمع بينها نفس الجذر اللغوي (خ.ي.ل) الذي يدل على الحركة والتلون "ومنه الخيال و الخيالة: الشخص والطيف، ورأيت خياله وخیالته أي شخصه، والخيال لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان في المرأة، وخیاله في المنام صورة تمثاله، قال (الأصمعي): الخيال خشبة توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان وأنشد:

أَحْ لَا أَحَا لِي غَيْرُهُ غَيْرَ أَنِّي كَرَاعِي الْخَيَالِ يَسْتُطِيفُ بَلَا فِكْرٍ

وتخيل عليه تخيلاً كلاهما: اختاره وتفرس فيه الخير، وتخيل الشيء له، تشبهه، وتخيل له أنه كذا أي تشبه وتخايل يقال: تخيلته فتخيل لي كما تقول تصورته فتصور وتبينته فتبين وتحققه فتحقق، والخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة و الحلم من صورة ⁽¹⁾، ويدل المعنى اللغوي عند (ابن منظور) على تشخيص المجرد والتشبيه والمماثلة والتحقق من خلال الانتقال من الحلم إلى اليقظة أو العكس.

يعتبر المتخيل عند المتصوفة ضرباً من العلم ونوعاً من الحس المرتبط بالتجلي الإلهي وهو عند (ابن عربي) "حس باطن بين المعقول والمحسوس وذلك لكونه لم يضع المتخيل في طرف مقابل للعقل فذلك من أجل التأكيد على مجموع الوظائف التي يقوم بها... لذلك نجد المتصوفة قد كشفوا به عن التجلي الإلهي الذي لا يتجلى بصورة واحدة مرتين، فكل تجلي يعطي خلقاً جديداً ويذهب بخلق وإنّ المتجلي ينقلب في الصورة عند التجلي وهكذا ينشط الخيال الإبداعي... ومع ذلك تبقى هذه المعرفة التخيلية مهما بعدت لا تتناقض

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة (خيل).

مع المعرفة العقلية إنّما تنهض عليها من خلال إدراك الصور الحسية⁽¹⁾، وهكذا رفع (ابن عربي) الخيال إلى مرتبة العلم.

لقد أدرك المتصوفة المسلمون هذه الحقيقة وكذلك الفلاسفة وفي ذلك يقول (الكندي): "التوهم أو الفانتازيا قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفانتازيا هو التخيل وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"⁽²⁾، والملاحظ أنّ مفهوم المتخيل يتعالق ومفاهيم أخرى كالـفانتازيا (le phantastique) والغريب والعجيب والخارق وفوق الطبيعي والأسطورة (Mythe) والخيال والشبح والخرافة والشاذ والوهمي وغير الواقعي... ويبدو أنّ: "مجلد الأفكار التي توحى بها وتومىء إليها هذه الكلمات تشكل مجالا ملائما للدراسة العلمية دون نسيان إمكانية أو عدم استحالة التمييز بينهما"⁽³⁾ وفي هذا السياق يربط (تودوروف) المتخيل و العجيب بالتفسير العقلي إذ "من المعروف جدا أنّ (تزفيتان تودوروف) يميز الفنتازي بحصر المعنى الذي يحدد تردد مستمر بين الواقعي وفوق الطبيعي ويحتفظ بالتالي بعنصر واقعي كقطب تعارض داخلي عن العجيب الذي يحتكره دوما فوق الطبيعي وعن الغريب حيث يفسر الفنتازي عقلانيا"⁽⁴⁾ أي أنّ المتخيل عملية عقلية تقوم على مبدأ التخيل المرتبط بالذاكرة والذكاء والخلق والإبداع.

لقد ركز علماء النفس والفلاسفة على ملكة التخيل عند الإنسان ودرسوها واجتهدوا في ربطها بكل ما هو حسي مكتسب وعقلي خالص فللمتخيل علاقة وطيدة بالعقل والإبداع وهو ما يؤكد قول (لودري Ledrut): "إنّ المتخيل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة الأمر الذي يعني أنّه لا توجد معرفة تخيلية صرفة؛ لأنّ كل معرفة هي معرفة

¹ - آمنة بلعلّ، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دط، دار الأمل للطباعة و النشر، الجزائر، دت ص 18.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - محمد أركون وتوفيق فهد و جاك لوكوف، العجيب و الغريب في إسلام العصر الوسيط، تر: عبد الجليل محمد الأزدي، ط1 مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2002، ص 7.

⁴ - المرجع نفسه، ص 21، ينظر أيضا: تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تق: محمد برادة، ط1، منشورات دار الكلام، الرباط، 1993، ص50.

عقلية في بنيتها أو طبيعتها وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين الماهية⁽¹⁾، وهو ما جعل النقاد الموضوعاتيين يركزون اهتمامهم على محتوى الخطاب القائم على المضمون المتخيل.

وعلى هذا الأساس "يعتبر الإصرار على الإحالة إلى مفهوم الخيال أكثر ما يدل على هذا التوجه النقدي، فهو يسمح للموضوعاتيين بالاعتماد عن التصور الوظيفي إذ يرى (باشلار) - وهو الذي مهد المجال أمام جميع النقاد الموضوعاتيين- أنّ الخيال دينامية منظمة وبيتعد هذا التصور كل البعد عن تصور (سارتر) الذي يضيف على الخيال أثر الواقع العدمي فالخيال ينظم العالم الخاص للفنان؛ لأنه ظاهرة وجود، إنّ صورة بسيطة وإن كانت جديدة لقادرة على الكشف عن عالم بأكمله فالعالم متغير إذا ما أطللنا عليه من نوافذ الخيال التي لا حصر لها وهو بالتالي يحدد المسألة الظاهرية⁽²⁾، والملاحظ أنّ هذه المعرفة المنظمة للمتخيل ترتبط بالجانب اللاوعي للنفس البشرية وهو ما يجعل استثمار علماء النفس في حقل المتخيل أمرا لا مناص منه على غرار ما قام به السيميائيون.

4-2 بنية المتخيل والتحليل النفسي السيميائي: (Sémanalyse)⁽³⁾

يؤدي المتخيل وظيفة نفسية من حيث هو "نتيجة صراع بين الرغبات وبين كبتها الاجتماعي بينما على العكس يظهر في غالب الأحيان كنتاج لاتفاق بين الرغبات وموضوعات المحيط الاجتماعي والطبيعي..."⁽⁴⁾، وعليه فالمتخيل يشكل مجموع الصور والرموز التي تسكن مخيلة الإنسان على شكل نماذج أصلية تشكل نظاما للمتخيل الذي: "يشخص معاني الرغبة والشهوة ويجعلنا نتابع مشاهد عميقة تكشف طوية الإنسان وما تختزنه سريره إنها نصوص كاشفة بواسطة التشخيص"⁽⁵⁾، أي أنسنة الأشياء ومكونات

¹ - ينظر: آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص: 18.

² - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 106.

³ - Sémanalyse: يعود هذا المصطلح إلى (جوليا كريستيفا) التي ابتكرت نظرية تمنتج فيها جميع المعارف المعاصرة كالاهتمام بالربط بين السيميولوجيا والتحليل النفسي والذي تناولته في الفصل المخصص لها في كتاب لوغالير Le Galliot "التحليل النفسي واللغات الأدبية" psychanalyse et languages litteraires، ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص90.

⁴ - Du rand (G) : Structure anthropologique de l'imaginaire, tome 19, ed, Bordas, 1969, P 116.

⁵ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 174.

الطبيعة من نبات وحيوان وجماد وتجسيدها في صور متخيلة إنَّها رموز لمكبوتات النفس البشرية؛ لذلك نجد من مكونات المتخيل كل من الصورة والرمز والنموذج الأصلي والتي سنعرض لها بشيء من الشرح والتفصيل فيما يلي⁽¹⁾:

أ- الصورة (L'image): تعد الصورة جزءا أساسيا من الحياة الذهنية للإنسان فهي لصيقة بمتخيله وفكره باستمرار، بل هي مادة تلك العمليات الذهنية التي يقوم بها باستمرار -حتى وهو يفكر- ما دفع (ديران Durand) إلى القول: "إنَّه ليس هناك فكر بدون صور"⁽²⁾ لذلك فالصورة لصيقة بالإبداع في شتى مجالات الحياة، وهو ما يعطي لها قيمة إبداعية فنية لا مثيل لها فالصورة قد تكون قديمة ومتوارثة وكل ما يقوم به المبدع هو استثمارها في إبداعه وإدراجها في بناء فني معين قد يعطيها دلالة خاصة... مما يجعل الصورة تتضمن جمالية خاصة⁽³⁾، وبذلك تكون الصورة متعددة الدلالات حسب مرجعيتها لأنَّه يمكن للصورة أن تكون بقايا ميثولوجية إلاَّ أنَّها لا تزال تعيش في مناطق غير واعية من الفكر الإنساني على شكل رموز ونماذج أصلية⁽⁴⁾ تكشف عن تلك البدائية أو الفطرة في التفكير والتي يسهل توظيفها في الإنتاج الأدبي كخطابات سردية تشد انتباه المتلقي وتعمل فكره وتأسر وجدانه لغرابتها.

ب- الرمز (Le symbole): تعد الرموز قلب الحياة التخيلية للإنسان إذ أنَّ لها القدرة على تكثيف ثم كشف خبايا المتخيل لتفتح الذهن على عالم مجهول ولا محدود؛ لذلك فالتعبير الرمزي "يترجم الجهد الذي يقوم به الإنسان من أجل المعرفة والتحكم في مصيره والتخلص من المشاكل التي يتخبط فيها"⁽⁵⁾، وكثيرا ما نسمع عن ترميز العالم من حولنا فالغراب مثلا رمز للفراق والموت والحمامة وغصن الزيتون رمز للسلم والسلام والشجرة رمز للخصب... وهكذا.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 176.

² - Durand (G) : structures anthropologique de l'imaginaire, p6

نقلا عن: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، (بنيات السرد والمتخيل)، ص 177

³ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، (بنيات السرد والمتخيل)، ص 177

⁴ - المرجع نفسه، والصفحة.

⁵ - المرجع نفسه، ص 179

يقوم الرّمز بوظيفة التشخيص والتجسيد بالإضافة إلى تكثيف عملية التخيل في ذهن المتلقي فهو مثل العلامة أو أكثر: "إنّ الرمز أكبر من أن يكون مجرد علامة بسيطة إنّّه يرفع من شأن الدلالة العادية ليرتبط بالتأويل... إنّّه يلعب على البنيات الذهنية... ليكشف أنّه يحرك المجموعة النفسية... (وهو بذلك) يختلف لغة عن العلامة البسيطة لكونه يحرك مجموع المتخيل"⁽¹⁾، فالرمز يهدف إلى سبر أغوار النفس البشرية عن طريق التعبير عما يجول في أعماقها، ويمكن تحديد الخصائص الأساسية للرمز فيما يلي⁽²⁾:

1. قابلية الرّمز لتأويلات متعددة ومع ذلك تبقى العلاقة بين الرامز والمرموز ثابتة.
2. تداخل الرّموز فيما بينها حيث تلتبس مدلولاتها مع بعضها البعض.
3. تعدد مستويات الرمز ومرجعياته ومن ثم دلالاته.
4. هشاشة الرّمز الذي أكل عليه الدهر وشرب ولم يستثمر في أي عمل إبداعي خاصة في ما يتعلق بالرموز الدينية الوثنية القديمة.

ج- النموذج الأصلي (Architype): يرادف مصطلح النموذج الأصلي عند (يونغ yung) مصطلحات أخرى مثل: الصورة الأولية (primordial image) والآثار السابقة (engrammes) والصورة الأصلية (image originelle) والنموذج المثالي (prototype)⁽³⁾ إلا أنّ مفهوم النموذج الأصلي يحيل على مفهوم الاستيهام عند يونغ؛ لأنّه "عبارة عن بنيات استيهامية نمطية يعتبرها التحليل النفسي منظمة للحياة الخيالية كيفما كانت التجارب الشخصية للذات... إنّ هذه الاستيهامات كونية"⁽⁴⁾ باعتبارها تشكل ذلك التراث المتداول من جيل لآخر وعبر الثقافات المتعددة لتصبح النماذج الأصلية حسب (يونغ) دائماً "أنماط المجموعات الرمزية المنغرسه بشكل عميق في اللاوعي على شكل بنية، إنّها تشغل داخل الروح البشرية كنماذج مستقلة بشكل قبلي منظمة ومصنفة، أي عبارة عن مجموعات تمثيلية عاطفية مبنية تحظى بديناميكية قادرة على التشكيل"⁽⁵⁾؛ لذلك فالنماذج الأصلية بمقدورها أن

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، (بنيات السرد والمتخيل)، ص 177.

² - المرجع نفسه و الصفحة.

³ - Durand (G), Structures anthropologiques de l'imaginaire, P61

⁴ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد و المتخيل)، ص 181.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

تجمع بين الفردي والجمعي وهي نقطة "لقاء المتخيل الفردي والجماعي... وهي عبارة عن نموذج معاش في أحلامنا على شكل صور أصلية مستمدة من الأجداد وهي عبارة عن بنيات موجهة للصيرورة الذهنية في اتجاهات معينة أو مقولات موروثية تنتمي إلى اللاوعي الجمعي"⁽¹⁾، وهنا يؤكد (يونغ) دائماً على الطابع الجماعي الفطري للنموذج الأصلي والمرتبط بدوره بالبدائية (Archaïque).

لقد استثمرت (جوليا كريستيفا) من جهتها مصطلح البدائية في دراستها للتعارض بين السيميائي (sémiotique) والرمزي (symbolique) حيث "يرتبط ما هو سيميائي من جهة تكون النص (géno-texte) - أي ولادته - بالناحية النزوية (pulsionne) والبدائية (archaïque) وبالممارسات اللغوية التي تنتمي إلى الطفولة الأولى أو إلى الفصام (schizophrénie) ويشار إليه على أنه أمومي - أنثوي"⁽²⁾ أو ذي طبيعة أمومية.

وفي نفس السياق تربط (جوليا كريستيفا) النموذج الأصلي بكل ما هو رمزي في الجانب اللغوي للعلامة "أما الرمزي فيتعلق بقانون اللغة كتنظيم الأدلة (signes) النحو (syntaxe) علم الدلالة الخطي (Sémantique Linéaire) الخطاب المشكل لظاهرة النص (phéno-texte) ويتحد كما هو الشأن عند (لاكان) بالأبوي - الذكري"⁽³⁾ أو النظام الأبوسي لتتوصل في الأخير إلى نتيجة بديهية في الفلسفة الغربية وهي: "أم - جسد - طبيعة/ أب - لغة - ثقافة"⁽⁴⁾، ويبدو أن (جوليا كريستيفا) حاولت من خلال هذا المسعى أن تعطي أهمية كبرى للنشاط السيميائي في مجال علم النفس من خلال ربط المتخيل في صورته الرمزية والبدائية بقدرة المبدع واستعداد المتلقي وهي بذلك متأثرة بالباحث النفس لساني (psycholinguiste) فوناجي⁽⁵⁾ (Fonagy) وهذا معناه أن بنية المتخيل تتجلى بوضوح في الأعمال الإبداعية اللغوية خاصة السردية منها كالأسطورة والحكاية الخرافية والرواية...

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 90.

³ - المرجع نفسه والصفحة

⁴ - المرجع نفسه والصفحة

⁵ - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ص 91.

4-3 بنية المتخيل في الخطاب السردى:

يقوم النص والخطاب السردى بتجميع الصور والرموز وتكثيفها كبنية للمتخيل متضمنة بدورها في البنية السردية ولا تتفصل عنها بل تتصل بها اتصالا وثيقا يساعد على انبثاق الدلالة وسهولة مقاربتها عن طريق التحليل، وهو ما جعل الروائي والسيميائي (أومبرتو إيكو Umberto Eco 1932م-2016م) يؤكد على أنّ: "الوظيفة الحكائية ضرورية للإنسان الذي هو بحاجة إلى أن ينتج ويفبرك حكايات أي أن يكون الروائي له القدرة بأن يجعل الغياب ظاهرا، لقد كان فعل المتخيل مقترنا بأشياء عجيبة ثم أصبح بتعبير (أندري مالرو) متخيل الحقيقة لكنّه يبقى مشدودا إلى العجيب؛ ولأنّ الرواية هي مكان الممكن ونهاية الممكنات فعلى الورق فقط يمكن أن تتحقق كل الأحلام والرغبات (Fantasme) ليفتح للروائي كما للقارئ فضاء للحرية⁽¹⁾ خاص بتخييله المبدع.

إنّ هذا المفهوم يعطي لبنية المتخيل في الرواية وعند الروائي أهمية كبرى "أما الروائي فهو يبني معظم أحداثه في الخيال حتى ما يستمدّه منها من الواقع يصبح محكوما بعد ذلك بالخيال ومن هنا كان من الضروري أن يتمتع الروائي المبدع بقدرة هائلة ليس على المتخيل فحسب بل وعلى مواصلة المتخيل"⁽²⁾، وإذا كان المتخيل على هذه الدرجة من الأهمية في تشكيل الخطاب السردى في الأدب الرسمي فإنّ له أهمية قصوى ووظيفة جسيمة في تشكيل الخطاب السردى الشفوي في التراث الشعبي خاصة إذا ما تعلق الأمر بالحكايات الخرافية التي تعتبر سليفة الأساطير.

كما أنّ للمتخيل أيضا وظيفة أخرى تساعد على انسجام بنية النص السردى: "مما يعني أنّ المتخيل يتضمن انسجاما داخليا ينظم السرد ويضع المحكي - الأسطورة- في نسق متحرك من الرموز والصور والنماذج والخطاطات"⁽³⁾ التي تساعد على إثراء خطاب الحكاية الخرافية بحيث تعطيها عمقا دلاليا خاصا.

¹ - ينظر: أمانة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، ص28.

² - حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن و العلم، عالم المعرفة، ع 24، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، 1990، ص160-161.

3-Durand (G) : structures anthropologique de l'imaginaire ;P 64

يستمد العمق الدلالي للمتخيل في الحكاية الخرافية فاعليته من خلال تأثير المتلقي به "فصوص المتخيل تلقتي بخطاطات عميقة للمتخيل قائمة في ذهن القارئ ووجدانه؛ لذلك يجب أن نحكم على تلك النصوص من خلال تشغيلها وتحريكها لمخيلة القارئ"⁽¹⁾، فصورة الغول والغولة والثعبان ذي السبعة رؤوس والجني والحيوان المتكلم... كلها عناصر متخيلة تؤدي إلى انسجام محتوى الحكاية ودفعه نحو العقدة في حبكة سردية متنامية ومتينة تساعد على توليد عدد لانهائي من الحكايات الشعبية؛ لأنّ المخيلة الشعبية ثرية تمزج ما هو فردي بما هو جماعي بما هو فطري وبدائي وما هو حاضر متجدد وأفق متباعد.

إنّ العناصر المتخيلة التي تنشئ العلاقات داخل النص والخطاب السردية تعكس ثقافته الاجتماعية "فالثقافة ليست محيطاً عاماً يوطر النص السردية من خارج ولا نصاً شاملاً يمدّه بعناصر إنتاجه ولا بنية تفسره بل تعد مكوناً أساسياً من مكوناته كما أن منظورنا للثقافة قائم على عدّها ملتقى كل أنواع الفعالية البشرية حيث تستودع تاريخها المتنوع بما فيه الاجتماعي والسياسي والفكري"⁽²⁾ وبذلك يزخر نص الحكاية الخرافية وغيره من النصوص السردية بمستودع للثقافة المنتمية إليها.

تقوم العناصر المتخيلة بعرض صورة قائمة في بداية الحكاية ولا تلبث أن تقلبها إلى صورة بهيجة ومتفائلة في نهاية الحكاية لتعيد التوازن على مستوى ذهن ونفسية المتلقي وعلى مستوى الرغبة الجماعية التي تأمل في أن تعيش بعيداً عن المخاطر والنقائص أو ما يسميه (فلاديمير بروب) الافتقار، وعلى العموم يمكن أن نجمل أهم خصائص البنية بصورة عامة والبنية السردية وبنية المتخيل بصفة خاصة فيما يلي:

1. صعوبة ضبط مفهوم البنية لتقاطعها مع عدد من التخصصات الفلسفية واللسانية والبنوية والسيميائية.

2. تميز البنية بالشمولية والمرونة والتحكم الذاتي.

3. البنية مادة وتعبير تتموضع في نقطة مشتركة بين النسق والسياق.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 174.

² - عبد الرحيم جبران، لعبة السرد (النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، 2013، ص 29.

4. البنية السردية نموذج متحقق في المتن الحكائي حيث يقسمها السيميائيون إلى بنية سطحية وبنية عميقة.

5. يختلف مفهوم البنية وإجراءات مقاربتها عند كل من (كلود ليفي ستراوس) و(فلاديمير بروب) و(غريماس).

6. تتحقق بنية المتخيل عبر مكوناتها الثلاث (الصورة، الرّمز، النموذج الأصلي) لتعكس الكون اللّغوي الرّمزي والثقافي والاجتماعي المتواشج العلاقات نسقيا وسياقيا.

إنّ الإشكالية المطروحة في هذا المقام هي: ما هي مستويات بنية النصّ السّردى من منظور سيميائي؟ وما هي آليات تحديد كل مستوى؟ وما مدى توافق إجراءات التحليل السيميائي مع مستوى كل بنية سردية؟ وسنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة مجتمعة والاقتراب من مضمونها في المبحث الثاني.

المبحث الثاني

مستويات البنية في التحليل السيميائي

1. آليات تحديد المستوى السيميائي
2. مستوى تحديد البنية السطحية
3. مستوى تحديد البنية العميقة

تمهيد:

قادتنا الدراسة السابقة لبنية الخطاب والنص السردى إلى حقيقة مفادها أنّ المقولات الأساسية للسيميائية لا تدرك من سطح النص فقط وإنما يجب الكشف عنها انطلاقاً من نظرة توليدية للمعنى (Approche générative)، وعلى هذا الأساس وضع (غريماس) في كتابه في المعنى (Du Sens) حدود التحليل الدلالي الذي يعتبر المعنى كتركيب للدلالات المشحونة في النص وترتيب آني ومنسق لمعاني الكلمات الواردة في سياق الخطاب، فعمل على إدماج حصيلة الدلالية الهيكلية ضمن النظرية العلامية العامة (السيميائية العامة)⁽¹⁾ وهو يعنى بتحليل مستويات النص السردى المختلفة بما فيها جميع مظاهر الخطاب وأبعاده الدلالية العميقة بصفة آنية ومنسقة.

ويكون ذلك حسب علاقات قارة قد تكون نواة تشكل مع مثيلاتها المعنى الضمني العام للقصة⁽²⁾، إذ ينطلق (غريماس) من ملاحظة مفادها أنّ "الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية ويسلك في هذا سبيلاً معقداً يواجه فيه إرغامات عليه أن يتجاوزها وتفرض عليه اختيارات عليه أن يحدد موقعه ضمنها"⁽³⁾ وبعد إسقاط هذه الملاحظة على النص السردى سيتوصل (غريماس) إلى ذلك المسار الذي سيقودنا إلى الكشف عن تجلي المعنى عبر ثلاث مستويات رئيسة هي: البنية السطحية والبنية العميقة والبنية الخاصة بالتجلي، أمّا "البنيات العميقة فهي بنيات تتحد داخلها الكينونة الإنسانية بتنوع أشكال حضورها الجماعي والفردى... فإنّ الأمر يتعلق في هذا المستوى بتحديد جوهر الخزان الثقافي الذي يتحكم لاحقاً في أشكال تحقق السلوكات المخصوصة... وارتباطها بثقافة تبرره وتفسره (المستوى)... (أمّا) البنيات السطحية فتشكل نحواً سيميائياً أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة... أي صب السلوك داخل وضعية مخصوصة... (أمّا) بنيات التجلي فتقوم بإنتاج وتنظيم الدوال والأمر يتعلق في هذه الحالة بالتوجه اللساني للقيم"⁽⁴⁾ المبنوثة في المجتمع.

¹ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلًا وتطبيقًا)، ص 122.

² - أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة الجزائرية)، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2000م ص 23.

³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 44.

⁴ - المرجع نفسه، ص 44-45.

1. آليات تحديد المستوى السيميائي:

تصنف الوحدات القابلة للانضمام إلى شبكة العلاقات المولدة للمعنى وفق مراتب ومستويات يختص كل منها بأسلوب مميز في استقراء الدلالة إذ أنّ لها أهمية كبيرة في تتبع حركة إنتاج المعنى الذي تنتظم دراسته حسب (غريماس) في مستويين هما:

1. **المستوى السطحي:** يخضع فيه السرد بكل مظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له.
2. **المستوى العميق:** يشكل جذرا مشتركا تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن مظهرها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك⁽¹⁾ ويختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى.

يتمفصل المستويان السطحي والعميق بدورهما عند (جماعة أنترفين Groupe d'entre vermes) إلى أربع مكونات⁽²⁾ هي:

1- **المستوى السطحي:** وينقسم إلى:

أ. **مكون سردي:** ويقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة العوامل أي ينظم تتابع وتسلسل الحالات والتحويلات.

ب. **مكون تصويري (دلالة سردية):** يقوم على استخراج الأنظمة الصورية المبنوثة على نسيج النص ومساحته الإجمالية وذلك بتتبع آثار المعنى وتطوره إلى مستوى أعمق.

2- **المستوى العميق:** وينقسم إلى:

أ) **شبكة من العلاقات:** تقوم بترتيب قيم المعنى وفق العلاقات القائمة والمتجلية في النص السردى.

ب) **نظام العمليات:** ومهمته تنظيم الانتقال من قيمة إلى أخرى وفق مظهر المعنى في الخطاب السردى.

نلاحظ أنّ البنية السيميائية في المستوى السطحي تتأسس على التركيب السردى والدلالة السردية أمّا البنية في المستوى الأعمق فتتأسس على مكونين هما التركيب والدلالة وهذا الأمر سيطرح التباسا وتداخلا بين البنيتين على المستوى التطبيقي وإن كانتا

¹ - عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردى، مجلة بحوث سيميائية، ع1، دار الغرب للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، 2002م، ص138.

² - المرجع نفسه، ص128.

على المستوى التنظيري تتمتعان بسهولة نسبية وقد أحدث هذا التباين اختلافا بين مجموعة من الدارسين السيميائيين على المستوى التطبيقي وذلك من خلال إدراج بعض العناصر التي تنتمي إلى البنية السطحية ضمن البنية العميقة عندهم أو العكس.

ينطلق بعض الدارسين من البنية العميقة باتجاه السطح كما هو الحال عند (فرانسوا راستي Rastier François) في كتابه الموسوم بـ "Essais de sémiotique discursive"⁽¹⁾ كما أكد (جوزيف كورتيس J.Courtés) على أهمية المستويات السيميائية وهو يحاول إعطاء فكرة أولى عن هذا المسار إذ يمكن الاعتبار بأنه يقود من المحايثة إلى التمظهر في ثلاث مراحل أساسية هي:

1/ **البنيات العميقة:** تحدد كيفية الوجود الأساسي للموضوعات السيميائية باعتبار أن المكونات الدنيا للبنيات العميقة لها هيئة منطقية قابلة للتحديد.

2/ **البنيات السطحية:** تشكل نحواً سيميائياً ينظم في شكل خطابي للمحتويات القادرة على التمظهر بما أنه يمكنها نظرياً أن تظهر من خلال أي مادة وفيما يخص الموضوعات اللسانية فإنها تظهر من خلال أية لغة.

3/ **بنيات التمظهر:** تنتج وتنظم الدوال مع أنها تشتمل على شبه كليات "فإنها تبقى خاصة بهذه اللغة أو تلك وبهذه المادة أو تلك"⁽²⁾ ولقد اكتفى (كورتيس) بمستويين اثنين في عرضه عرضه للسيميائيات السردية والخطابية من وجهة نظر مورفولوجية وأخرى تركيبية كما هو موضح في الجدول⁽³⁾ التالي:

مورفولوجياً	تركيبياً	
سميمات	نموذج عاملي (تنظيم السيميمات أو تنظيم سطحي)	مستوى سطحي
سيمات	نموذج تأسيسي (مربع سيميائي) أو بنية أولية للتدليل (تنظيم السيمات أو تنظيم عميق)	مستوى عميق

¹ –François Rastier, Essais de sémiotique discursive, ed .Maison Name,1973, P7-9.

² – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2007م، ص166.

³ – المرجع نفسه، ص102.

نستنتج أنّ (جوزيف كورتيس) قد حصر مستويات التحليل السيميائي في ثلاث مكونات⁽¹⁾ هي:

• المكون المورفولوجي (Composante Morphologique)

• المكون التركيبي (Composante Syntaxique)

• المكون الخطابي السردى (Composante Discursif en narratif)

أما الباحثة آن إينو (A. Henault) فقد حددتها في أربع مستويات⁽²⁾ هي:

1/ **المستوى الأول:** هو المستوى السطحي التابع إلى المعطى الأسلوبى للنص أي النص كما في صورته الشكلية.

2/ **المستوى الثاني:** هو المستوى الدلالي الذي يقوم على التمييز بين أشكال الدلالة وكيفية تشكلها وتعتبر (آن إينو) هذه الوحدات مكونات للمستوى السطحي.

3/ **المستوى الثالث:** هو المستوى الوسطي للمعنى والذي يقود إلى تعيين كليات جوهرية على الرغم من أنها ليست بالضرورة مرئية للعين المجردة ومع ذلك يفترض وجودها في النص حيث تتمثل أكثر في الظواهر السردية.

4/ **المستوى الرابع:** هو مستوى وصف ذرات المعنى ويسمى أيضا بالمستوى العميق أو المستوى المنطقي باعتباره يقوم بشكل خاص على وصف العلاقات التي تؤلف بين هذه الذرات.

تتعلق (آن إينو) في تحديد مستويات تحليل المعنى إلى عناصر أولية أو دنيا (ذرات) من فرضيات أهمها ما يكشف عن صيغة المعنى كموضوع لدراسة عملية تخضع لتقسيمات معينة وقد مثلت فكرة تقطيع المعنى ثورة معرفية بمعارضتها لفكرة إمكانية الفهم المدركة كمدرّك مستمر وغير متميز⁽³⁾ ومن هنا تقترح (آن إينو) طرقا مختلفة لمعالجة موضوع دراستها للمعنى حيث تؤكد على أنّ السيميائيات هي في المقام الأول نظرية في المعنى أو هي صيغة خاصة في تناول المعنى أو كما قال (سعيد بنكراد) هي: "طريقة في تحديد

¹ -Joseph Courtes, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, 1976, P38, 42.

² -A. Henault, Narratologie, sémiotique générale, P.U.F, Paris, 1983, P115.

³ -A. Henault, Narratologie, sémiotique générale, P116.

السبل إلى إنتاج الدلالات وتداولها⁽¹⁾ داخل المجتمع، والملاحظ أنّ كثرة التفريعات الخاصة بمستويات التحليل السيميائي قد خلقت نوعاً من التباين في المفاهيم وفي طريقة تبويبها وطرحها وحتى تطبيقها ما يخلق صعوبة نسبية.

يعتقد (محمد الناصر العجيمي) أنّ مرد هذا التباين في بعض وجوهه يعود إلى كثافة المقولات النظرية والمصطلحات حيث يصعب إدراجها في هذا المستوى أو ذاك وقد أعطى مثالا على ذلك وهو الخاص بالفاعل أو العامل حين يقول: "... إذ تقف على جوانب اختلاف تخص في المقام الأول تحديد مستويات الدراسة ففيما يجعلها بعضهم اثنين منقسمين بدورهما إلى أربعة مكونات يجعلها آخرون ثلاثة مما ينجر عنه تباين في تنظيم المفاهيم وتبويبها... فإن نحن تناولنا على سبيل المثال واحداً من أقل المفاهيم إثارة للجدل وهو "الفاعل" الذي يصنف عند جميع الدارسين ضمن المحور السردى في المستوى السطحي باعتباره وحدة تركيبية نحوية، لاحظنا مع ذلك أنّه لا يكتسب صفته تلك إلاّ بتحميله دلالة الفاعلية الكامنة في المستوى العميق، فإنّ انتقلنا إلى المكون التصويري ازدادت المسألة تعقيداً والتباساً يحمل على الاعتقاد أن تقسيم الدراسة إلى مراتب يكتسي مدى إجرائياً وظيفياً أكثر من استجابته لحقائق موضوعية قارة"⁽²⁾ وهو بهذا يحاول طرح مشكل المصطلحات السيميائية وكم المفاهيم المتعلقة بها.

استدل (محمد الناصر العجيمي) على قوله بما نبهت إليه الباحثة (آن إينو) في قولها: "ينبغي التذكير بأنّ البناء المشهود للمستويات الدلالية ليس عقيدة بقدر ما هو أداة للتحليل ولا يستقيم ثابتاً في موضعه إلاّ بصلاحيته وبمدى ما يقدمه من خدمات"⁽³⁾ في تحليل النص السردى.

إذن فالتمييز بين مستويات التحليل السيميائي نسبي وهو ما يفتح الباب أمام النظرية السيميائية على العديد من المستويات العميقة وفقاً لحاجة الدراسة ومن هنا تصبح البنيات الخطابية بنيات سطحية إذا ما قورنت مع البنيات السيميوسردية (Structure sémi-)

¹ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 46.

² - محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، دط، الدار العربية للكتاب، 1993م، ص 11، 12.

³ - A. Henault, Narratologie, sémiotique générale, P117.

ينظر أيضاً: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 13.

(narrative)؛ لأنها أكثر عمقا من سابقتها باعتبارها تنقسم شكليا إلى نحو أصولي ونحو سطحي، إنّ البنيات السيميوسردية ذات طابع منطقي أمّا البنيات الخطابية فذات طابع مؤنس⁽¹⁾ (Anthropomorphe) والتي لها علاقة بالتوجه الجديد الذي استخدم في مقارنة النصوص الأدبية مناهج شكلية كانت قد طبقت على الأساطير والحكايات الخرافية وبذلك اقتربت السيميائية من الأنثروبولوجية البنية في مستوى الخطاب السردية.

ولقد اعتبر هذا التوجه الجديد تطورا في مجال النقد الأدبي وسيميائية الخطاب (Sémiotique Du Discours) والتي تحولت من دراسة العلامات إلى دراسة الدوال؛ لذلك كان لزاما علينا العمل على الخطاب وهو في مرحلة التكوين أي عند إنتاجه لأشكاله الخاصة، فالخطاب ليس علامة كبرى أو تجميعا لعلامات ولكنّه تنظيم لدلالات في إطار تلفظه وهنا تقوم السيميائية بالإفصاح عن تمفصلاته باعتباره كلا دلاليا بغض النظر عن الوحدات المعنوية الصغرى التي تبقى في مجال العلامة؛ لذلك سعت النظرية السيميائية إلى إجراء تقطيع آخر من أجل التحكم في موضوعها وهو عبارة عن مجموعة مستويات تنتقل من المجرد إلى المحسوس، وهذه المستويات هي: البنيات الدلالية الأولية العاملة والموجهات والبنيات السردية والموضوعاتية والبنيات التصويرية، ويفترض في كل مستوى منها أن يتمفصل في المستوى الموالي له مباشرة بشكل أكثر تعقيدا وعمقا.

نلاحظ أن الأعمال السردية تتكون من مستويات مختلفة تحتاج إلى أدوات إجرائية تشتغل من خلالها على النص والتي يمكن حصرها فيما يلي:

- مستوى التنظيم السردى للملفوظات السردية: يتمثل في البرامج السردية.

- مستوى العوامل: يتمثل في النموذج العاملي والأدوار العاملة.

¹ - مؤنس Anthropomorphe: أي توجه إنساني وهو عملية أخلاقية تحكم الفرد أو الشخص، أساسها النظر إلى الإنسان باعتباره محور العالم وأن هذا الأخير خلق من أجل أن يحقق له أهدافه. ينظر: سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، مراجعة المادة الفرنسية: جالور جيور دانيو، ص182. ومن مشتقات هذا المصطلح: النياسة الأدبية Ethnolitterature: أي مجموع الأشكال التعبيرية الشفوية والمدونة التي أنتجت الجماعات الإثنية والتي اعتمدت أساسا في إنتاجها وتداولها على الشفوية، ما يجعل العلامات الدالة على عملية التلفظ والمتلفظ تتمحي بسبب وجود مسافة زمنية شديدة الاتساع بين لحظة إنتاج الخطاب ولحظة تداوله. ينظر: عبد الحميد بورايو، البحث في النياسة الأدبية Ethnolitterature، طبيعته وتداخلاته مع الدراسة الاجتماعية للأدب، مجلة اللغة والأدب (عدد خاص بملتقى على النص)، ص106.

- **مستوى الشخصيات:** يتمثل في الأوصاف والأدوار الموضوعاتية.

إنّ بنية النصّ السردى تشتمل على ثلاثة مستويات أساسية كما أسلفنا الذكر وهي⁽¹⁾:

- المستوى السطحي أو مستوى تمظهر النصّ.
- مستوى متوسط والذي يشمل البنيات السردية والبنيات الخطابية.
- المستوى العميق أو مستوى البنيات العميقة.

1-1- كيفية تحديد مستوى التحليل السيميائي:

يتعين على الدارس المقبل على مقاربة النصّ السردى سيميائيا أن يختار المستوى الذي تقتضيه هذه المقاربة وأن يلتزم بالمراحل التالية:

1. **المرحلة الأولى:** يعتمد فيها الدارس إلى ترتيب وتنظيم الوحدات المتفق عليها والقابلة للانضمام إلى الشبكة العلائقية المولدة للمعنى ثم يقوم بتصنيفها وفق مراتب ومستويات معينة حيث تتفرد كل مرتبة عن الأخرى بطريقة استقرائية خاصة للدلالة ومن ثم يقوم بوصفها باعتبارها قنوات يمر عبرها المعنى في شكله التدريجي ليظهر في الأخير على شكل بناء مكتمل.

إنّ أول إجراء يبدأ به الدارس هو مفصلة (Articulation) كل مستوى على حدا ما يساعده على رصد أهم مكونات المستوى الواحد ضمن العلاقات التي تنظمها وذلك بالاستعانة بمحددات تقطيع الخطاب وكذا الجداول أو التنظيم عن طريق استخراج قواعد تشكلها الممكنة.

2. **المرحلة الثانية:** تتمثل في التنسيق بين العناصر المختلفة ضمن مجموعة منسجمة ذات طابع تراثي وهو الأمر الذي لخصه (غريماس) في قوله: "تقوم الدراسة الدلالية على مبدئين رئيسيين هما:

أولاً: الاستقراء الذي يرمي إلى الإحاطة بالواقع الموصوف (المادة المدروسة) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول حيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع.

ثانياً: التحليل الذي يقتضي الوفاء للمثال النموذجي المنسحب على مكونات المدونة هذا الضرب من التصور الوصفي القائم على محاولة التوفيق بين الجزئي والعام ويولد

¹ - (A.J) Greimas, sémiotique structurale, P68 .

الشعور بالإحباط لو لا أنه حظ الوصف العلمي المشترك وقدره⁽¹⁾، وبذلك فإن النظرية السيميائية عند (غريماس) تتأسس على أصول معرفية للدلالة مستمدة من استقراء كل الظروف المحيطة بإنتاجها داخل النص عن طريق تفجير الخطاب ثم تفكيك الوحدات المكونة له ثم إعادة البناء وفق جهاز نظري منظم⁽²⁾.

3. المرحلة الثالثة: تخول هذه المرحلة للدارس معرفة الوحدات القابلة للانضمام إلى شبكة العلاقات المولدة للمعنى حيث تصنف هذا الوحدات وفق مستويات يختص كل واحد منها بأسلوب نوعي في الوصف واستقراء الدلالة "ولتعيين المستويات والمراتب المذكورة أهمية خاصة إذ يهيئ الوقوف على حركة إنتاج المعنى وتتبع مراحلها على نحو تدريجي شبيه ببناء هرمي مكتمل"⁽³⁾، وعليه فإن تجلي هذه الوحدات على صعيد النص السردى وفق مستويات مختلفة يرتبط بعضها ببعض وفق نسق متجانس ومتكامل.

سيحقق الحد الأقصى من التلاحم بين وحدات كل مستوى⁽⁴⁾ إلا أن إدراك دلالات النص في مستوى أعمق يستلزم الوقوف عند الاختلافات الموجودة على صعيد إطاره التنظيمي الذي يحدد الوحدات وقيمتها الدلالية انطلاقاً من تشابك العلاقات في إطار بنيته وعليه يمكننا أن نطرح الإشكالية⁽⁵⁾ التالية:

- ما هي آليات التحويل من العمليات الدلالية العميقة إلى القول السردى التركيبى؟
وبعبارة أخرى: كيف يمكن - على المستوى التحليلي - التحول من المستوى الأول ببنيته الدلالية إلى المستوى الذي يتعلق به في مستوى التركيب السردى السطحي؟

لقد شغلت هذه الإشكالية فكر (غريماس)⁽⁶⁾ في النظرية السيميائية السردية والتي حاولت جل أعمالها تفسير صيغة التعالق بين المستويين المذكورين آنفاً "وتتضح هذه الصيغة من خلال حصر خصائص المكون المورفولوجي في علاقته بالتركيب السردى

¹ - (A.J) Greimas, sémiotique structurale, P68 .

ينظر أيضاً: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 29.

² - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 29.

³ - المرجع نفسه، ص 31.

⁴ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 93.

⁵ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 147.

⁶ ينظر أيضاً: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 147. (A.J) Greimas, Du Sens, P168.

فالمكون المورفولوجي العميق يقوم أساسا على البنية الأولية للدلالة التي يمكن تمثيلها بصريا بالمرجع السيميائي⁽¹⁾ الذي يربط بين مكوناته علاقات التضاد والتناقض والتداخل فهو قائم أساسا على ثنائية الاختلاف وهو ما يساعد على انبثاق دلالة الخطاب.

يبدو أنّ الخصائص التي تميز المستوى العميق يمكنها أن تحدد صيغة التحويل من التركيب العميق إلى التركيب السردى السطحي وذلك من خلال المفهوم الإجرائي الأساسي الذي يقتحم مستوى التركيب السردى القائم على العوامل وهو الأمر الذي يطرح مفهوم الفعل التركيبي (Faire syntaxique)؛ لأن "إدراج مفهوم الفعل التركيبي ضمن مستوى التركيب السردى السطحي يدمج مفهوم الفعل المؤنسن (faire anthroponorphe)؛ لأنّ مفهوم الفعل يؤدي إلى الانتقال من العمليات العميقة ذات الطبيعة الدلالية (logic-) (sémantique) إلى الفعل الذي يفترض وجود فاعل إنساني أو فعل مجرد على شاكلة الفعل الإنساني⁽²⁾ داخل المتن الحكائي.

يقودنا هذا إلى مفهوم الملفوظ السردى (Enoncé narratif) عند (غريماس) الذي يرى أنّه عبارة عن علاقة بين العوامل؛ لذلك فإنّ "صياغة مفهوم القول السردى تبين المبدأ الذي يقوم عليه التحويل من التركيب العميق إلى التركيب السطحي ذلك أنّ العمليات التي تتم على مستوى النواة العميقة يمكن أن تحول على مستوى التركيب السردى إلى قول سردي"⁽³⁾، أي إلى ملفوظ سردي والذي ينقسم بدوره إلى نوعين⁽⁴⁾ هما:

أ- **ملفوظ الحالة (Enoncé d'état)**: هو الذي يحدد الحالة التي يوجد عليها العامل في علاقته بالموضوع والذي ينقسم بدوره إلى ملفوظ حالة اتصالي وملفوظ حالة انفصالي.

ب- **ملفوظ الفعل (Enoncé de faire)**: هو الذي يمكن من الانتقال من حالة إلى حالة أخرى إذ يتضمن معنى التحول (Transformation) من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال وهو ما يستدعي حاجته إلى عامل إجرائي ينجز الفعل.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 148.

² - المرجع نفسه، ص 150.

³ - ينظر أيضا: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 152. (A.J) Greimas, Du Sens II, P2 -

⁴ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 152.

نستنتج أنّ الربط بين البنية السطحية والبنية العميقة لدلالة النص والخطاب يقوم على الملفوظ السردى الذي يتضمن "الفعل والعامل الذي ينجزه"⁽¹⁾ بالإضافة إلى جملة الحالات والتحويلات المنبثقة من الاختلاف والتضاد في مستوى البنية العميقة، إلا أنّ رصد التعالق بين البنيتين يستلزم منا البحث والتفصيل في مكونات كل منهما.

2- مستوى البنية السطحية:

يستلزم العمل على مستوى البنية السطحية الاعتراف بوجود مكونين سردي وخطابي باعتبارهما مستقلين ومنفصلين عن بعضهما: حيث يتموضع فاعل السرد أو العامل الذي "يأخذ على عاتقه المواكبة المتوازية لمسارين مركبين يكون مجبرا عليهما من جهة البرنامج السردى المحدد بتوزيع الأدوار العاملة ومن جهة أخرى المسار المتميز الذي تؤسسه التصويرية الخطابية، ذلك أنّه بمجرد أن تتحدد فيها وحدة معجمية فإنّها تعمل على اقتراح تسلسل تصويري قسري"⁽²⁾ حيث يشكل الممثل (Acteur) مفهوما إجرائيا على مستوى تحليل التركيب السردى؛ "لأنّ الممثل يمكن أن يؤدي مجموعة أدوار تيماتيكية وهي الأدوار ذات الطبيعة الدلالية والسوسيو ثقافية مثل المثقف، كما يمكن أن ينجز دورا تركيبيا عامليا مثل: (العامل/ الذات) وبهذا يعد حلقة الاتصال بين السردى الذي يقوم على الأدوار المجردة (العاملية) والخطابى الذي يقوم على الأدوار التيماتيكية"⁽³⁾ (الممثلين).

إنّ مستوى التركيب السردى (La composante narrative) يتكون أساسا من "المواضع والعناصر التركيبية وهي المتمثلة في الأدوار العاملة بكل ما يرتبط بها من عوامل"⁽⁴⁾ ويدور في فلكها من علاقات، أمّا المستوى الخطابى "فيرجع الأصل النظرى فيه إلى كون أبحاث النظرية السيميوطيقية تتمحور حول شكل المحتوى أو الدلالة؛ لذلك فإنّ معرفة التمثيل الخطابى للأشكال السردية التي تمثل تنظيما للشكل السيميوطيقى للدلالة تعد دالة"⁽⁵⁾، ويقوم هذا المستوى على الوحدات المعجمية أو الصور (Figure) التي تنتمي إلى المكون السردى.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 153.

² ينظر أيضا: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائى، ص 155. (A.J) Greimas, Du Sens II, P4 -

³ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائى، ص 155.

⁴ - المرجع نفسه، ص 156.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

2-1- المكون السردى: (La composante narrative)

سبق وأن قلنا أن المكون السردى يتأسس على البنيات العاملة بكل ما يرتبط بها من عوامل في إطار البرنامج السردى للذات أو الفاعل.

2-1-1- البنية العاملة: (Structure actantiel)

قام غريماس باستثمار تصور (فلاديمير بروب) لدوائر الفعل فتوصل إلى اكتشاف أدوات إجرائية تمكنه من محاصرة البنية الأساسية للدلالة (Structure élémentaire signification) ممثلة في النموذج العامل (Modèle actantiel) والذي يمثل المرحلة الأولى للتحول الدلالي أو "البؤرة الأساسية التي يتم من خلالها الانتقال من المستوى العميق إلى المستوى السطحي (أي من العلاقات إلى العمليات إلى الملفوظ السردى)، ومادامت تلك طبيعة موقعها فإنها تشكل في مرحلة أولى تنظيماً تركيبياً مجرداً قابلاً لاحتواء أشكال حديثة متنوعة كما تقوم من خلال طبيعتها تلك على توليد فضاءات خطابية متنوعة⁽¹⁾، وعليه فإن تجلي البنيات العاملة سيكون من زاويتين الأولى نسقية والثانية إجرائية.

أ- النموذج العامل باعتباره نسقا:

يعتبر النموذج العامل طبقاً للتصور النسقي صورة مبنية على سلسلة من التحولات المتتابعة ومن خلال العلاقات التي تحكمه يتحدد بمثابة الكليات التي يمكن إسقاطها من منظور تحليلي على الخطابات السردية في معرفة المتخيل البشري داخل سياق سوسيوثقافي معين⁽²⁾، وعليه فإن النموذج العامل وفق هذا منظور "يشكل مجموعة من المفاهيم التي يمكن بواسطتها الكشف عن تحقق المعنى وعن مساراته"⁽³⁾ التي تبرز الدلالة على أنها إنتاج للسير التوزيعي للأحداث.

فالنموذج العامل هو أساس تشكل النص كأحداث أي "كصيغة تصويرية ذلك أن التعرف على الانتظامات الداخلية للحكاية يدلنا على وجود تكرار في الأحداث أي وجود خطاطة تتشكل من مجموعة من العناصر الدائمة الثبات؛ ولهذا السبب يمكن اعتبار النموذج العامل تعميماً لبنية تركيبية أو شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني

¹ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 69.

² - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 207.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

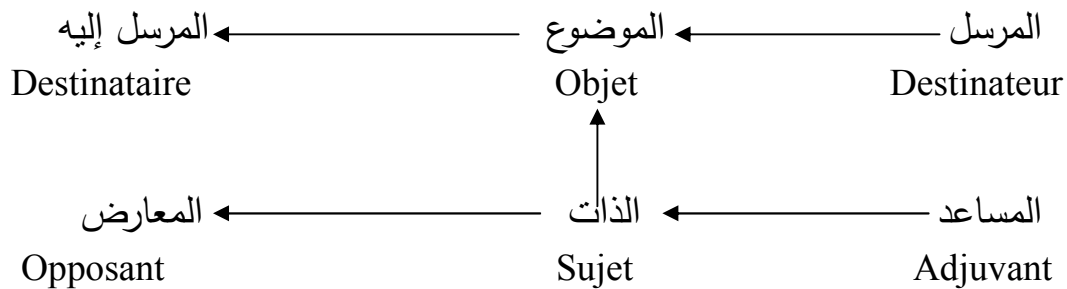
أو هو النشاط الإنساني مكثفا في خطاطة ثابتة⁽¹⁾، وهو ما يعزز بشكل جلي انبثاق الدلالة في النص السردي.

يذهب (جوزيف كورتيس) إلى أنّ النموذج العاملي هو "المتحصل عليه من خلال البنية الإبدالية لقائمة العوامل حيث يتأسس على التفصل التركيبي التقليدي مع التكيف مع المكون الدلالي الذي يجب أن يتكفل به"⁽²⁾؛ لذلك يمكن تحديد النموذج العاملي على أساس محور الاستبدال الخاص بأحداث النص السردى كما يمكن تحديده أيضا من خلال "تعبير بسيطة باعتباره شكلا يجمع داخله كل العوامل المحددة للفعل الإنساني: هدف الفعل، ما يدفع إلى الفعل، المستفيد من الفعل والمعيق لهذا الفعل"⁽³⁾ وهو ما يصطلح عليه بجهات الفعل.

لقد عمد (غريماس) إلى صياغة النموذج العاملي بالاعتماد على نموذج (فلاديمير بروب) ونموذج (سوريو) ونموذج (تسنير) كما أسلفنا الذكر في موضع سابق من البحث وتعتبر تلك النماذج غاية في التنوع والغنى بفضل توزعها على مجالات مختلفة كالحكايات الخرافية والمسرح والأساطير.

توصل (غريماس) إلى الصيغة النهائية للنموذج العاملي والتي تتكون من "ست خانات موزعة على ثلاثة أزواج وكل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين حدي كل زوج ويحدد في الآن نفسه طبيعة العلاقة الرابطة بين الأزواج الثلاثة"⁽⁴⁾ وعليه يمكننا توضيح صياغة النموذج العاملي في الترسيم⁽⁵⁾ التالية:

Le modèle actantiel mythique



¹ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 71.

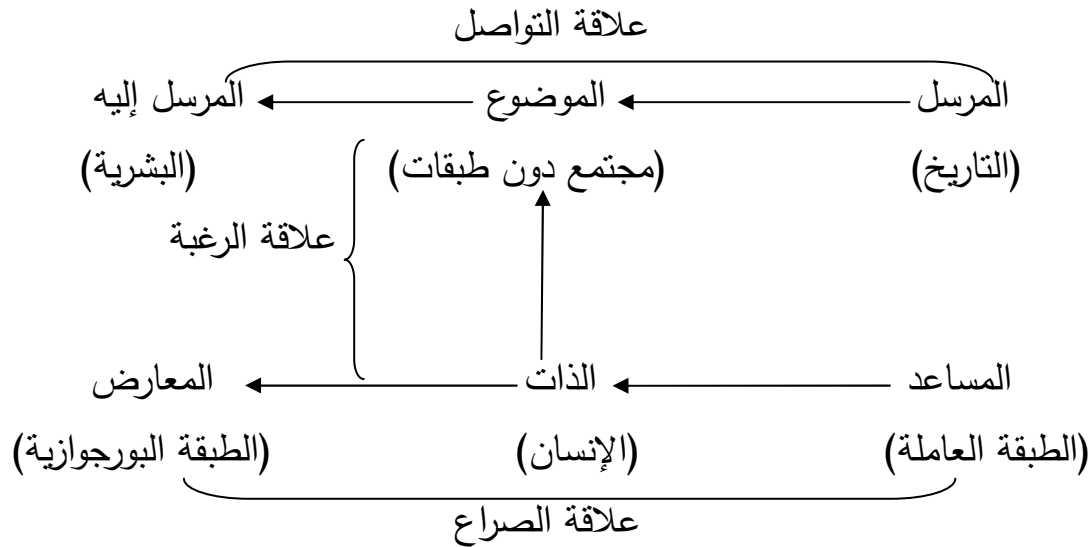
² - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 103.

³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 71.

⁴ - المرجع نفسه، ص 76.

⁵ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 30.

لقد قدم كورتيس مثالا لاستثمار النموذج العملي يتمثل في الإيديولوجية الماركسية في مستوى المناضل والتي وزعها وفق محور الرغبة في مساعدة الإنسان⁽¹⁾ كما يلي:



وحتى نتمكن من قراءة النموذج العملي في هذه الترسمة يجب علينا معرفة العلاقات التي تجمع العوامل وتؤطرها في محاوره المختلفة وهي كالتالي:

أ-1- محاور النموذج العملي: تتمثل في:

- ✓ محور الرغبة: هو المحور الذي يربط بين الذات/ الموضوع.
- ✓ محور التواصل أو الإبلاغ: وهو الرابط بين المرسل/ المرسل إليه.
- ✓ محور الصراع: وهو ما يجمع بين المساعد/ المعارض.

وفيما يلي تفصيل عناصر كل محور على حدا:

1) محور الرغبة أو علاقة الرغبة: (Relation de désir)

تتأسس العلاقة بين الذات (Sujet) والموضوع (Objet) باعتبارها العمود الفقري للنموذج العملي حيث "تظهر مع استثمار دلالي هو الرغبة ويبدو الفهم ممكنا إذ أنّ التعدي أو العلاقة الغائبة المتوقعة على البعد الأسطوري للتمظهر تظهر عقب هذه التوليفة السيمية كسميم يحقق أثر معنى (الرغبة)"⁽²⁾ والتي تعد في عمقها "مصدرا للفعل ونهاية له"⁽³⁾ ونقطة الإرسال الأولى الرامية إلى الاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه، "ويمكن اعتبار الملفوظ

¹ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص104. ينظر أيضا: (A.J) Greimas, sémiotique structurale, P181.

² - المرجع نفسه، ص105.

³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص78.

البسيط علاقة موجهة مولدة لحديها النهائيين: ذات/ موضوع⁽¹⁾ فيكون الموضوع بذلك بعيدا عن أي تحريك في مستواه التجريدي؛ وهذا لأنّ "الموضوع يكتفه نوع من الغموض نتيجة انتمائه إلى محور الرغبة وموضوع للتبادل داخل محور الإبلاغ"⁽²⁾ أما الذات فهي المحركة للنموذج التأسيسي من خلال رغبتها في الاتصال أو الانفصال عن موضوع القيمة.

1-1 الاتصال/الانفصال: (Disjonction/ Conjonction)

يوجد محور الرّغبة في الملفوظات السردية البسيطة (les énonces narratifs élémentaires) التي تحوي ملفوظات الحالة (Les énoncés d'état) ومنها ذات الحالة (Sujet d'état) حيث يستعمل هذا المصطلح للدلالة على نوع العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع⁽³⁾ والذي يعين وضعية كل عامل في علاقته بالعامل الآخر وذلك من خلال الصلة (Jonction) التي يمكن أن تتمظهر في حالتين متناقضتين هما "فصلة" و"وصلة"⁽⁴⁾ وعليه فإنّ ذات الحالة إما أن تكون في حالة اتصال (U) أو في حالة انفصال (N) عن الموضوع حسب رغبتها، "وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضروري قائم فيما يسميه (غريماس) بملفوظات الإنجاز (énonces de faire) وهذا الإنجاز يصفه بأنّه الإنجاز المحول (Faire transformateur) ويرمز له كالتالي (F.T) ومن الطبيعي أن يكون هذا الإنجاز إما سائرا في اتجاه الاتصال أو في طريق الانفصال وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة (Sujet d'état)"⁽⁵⁾ أي متصورين (concepts) هما: اتصال/ انفصال.

فكل اتصال يولد ملفوظا سرديا يحيل إلى مقطع تركيبى أو حالة معينة فنكون بذلك إما أمام ملفوظ انفصالي ونرمز له بـ (U م) أو أمام ملفوظ اتصالي ونرمز له بـ (N م) وفي نقطة تقاطع المستويين التوزيعي والاستبدالي نتوصل إلى الملفوظين السريين:

$$U_1 م \longrightarrow ذ_2 N م$$

$$N_1 م \longrightarrow ذ_2 U م$$

ذ (ذات)، م (موضوع)، U (انفصال) N (اتصال)

¹ - ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 78. P61. J. Courtés, Introduction à la sémiotique narrative,

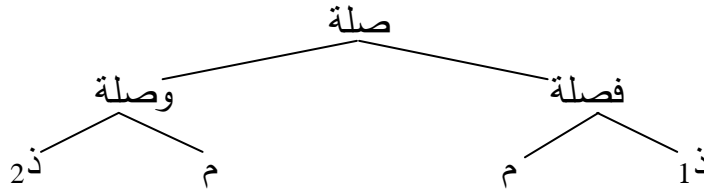
² - ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 80. Ricoeur, le récit de fiction, in la Narrativité, P36

³ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 34.

⁴ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 31.

⁵ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 34.

ويمكن أن نوضح هاتين الحالتين في المخطط التالي⁽¹⁾:



يسمى (كورتيس) هذا الملفوظ بالمقولة السيمية⁽²⁾ وهي التي تتمفصل إلى مصطلحين متناقضين هما فصلة باعتبارها السيم الأول والفصلة باعتبارها السيم الثاني وعليه فإنّ العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع هي "عماد كل فعل إنساني فهي تحيل على أنثروبولوجيا للمتحيل الإنساني"⁽³⁾ حيث يمكن التمثيل على الاتصال والانفصال من الحكاية الخرافية كما يلي:

أ. الانفصال: يتمظهر على مستوى الشخصيات في الحكاية من خلال حالات متعددة (حالة فراق أو رحيل أو وفاة أو فقدان...) وعلى مستوى المكان (مغادرة البطل للبيت أو القصر) والذي تحققه وظائف (بروب) الثلاث (انطلاق، رحيل، انتقال) ويكون الانفصال أيضا على مستوى ما تملكه الشخصية (ضياع الخاتم السحري، سرقة الحصان السحري اختطاف الدجاجة التي تبيض ذهباً....) والملاحظ على هذه الحالات هو أنّه سيعترب عنها حصول الافتقار أو الشعور بالنقص وهو ما يقتضي وجود الفعل التحويلي (بحث/معى) لإعادة التوازن.

ومن جهة أخرى فإنّ "في حالة الانفصال يظل حضورهما أي (الفاعل/ الموضوع) قائما بالقوة ويظل الأول ينزع إلى الثاني ساعيا إلى الاتصال به وضمه إليه"⁽⁴⁾؛ لهذا يلاحظ (غريماس) أنّ "الفصلة بما هي نفي للوصلة ليست إلغاء لكل علاقة بين العاملين

¹ - (A.J) Greimas, Du Sens II, P33.

² - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص106.

³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص81. ينظر أيضا: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس) ص41. وتجدر الإشارة إلى أن المصطلحات السيميائية التي اعتمدها سعيد بنكراد في كتابه تخالف تماما ما اعتمده محمد الناصر العجيمي، فمثلا (المرسل/ المرسل إليه) عند سعيد بنكراد هو (المؤتى/المؤتى إليه) عند محمد الناصر العجيمي ونحن قد اعتمدنا في بحثنا توظيف مصطلحات سعيد بنكراد في كتابه "السيميائيات السردية".

⁴ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص42.

(ذات/موضوع) وإلا فإن فقدان أي علاقة بين الذات والموضوعات تؤول إلى إلغاء الوجود السيميائي وترمي بالموضوعات في العدم الدلالي الأصلي، فالنفي إذا كانت الذات والموضوع في حالة الكائنات السيميائية مع إعطائهما صيغة وجود مختلفة عن الحالة الوصلية نقول إذا بأنّ الفصلة لا تقوم إلا بافتراض العلاقة بين الذات والموضوع بإبقائها كإمكانية للوصلة⁽¹⁾ وهذا يعني أنّ الانفصال يتجلى كتحقيق للقيمة المستثمرة في الموضوع لكن بطريقة عكسية.

ب. **الاتصال:** يتمظهر الاتصال على نفس المستويات المذكورة في الانفصال لكن بشكل عكسي حيث يتحقق الالتقاء والعودة واسترجاع ما ضاع أو سرق وهنا يحدث التوازن من خلال إلغاء حالة الإساءة والافتقار وتحقيق الرغبة وهو ما "يؤهل الذات الرغبة للانتصاب فاعلا بالقوة"⁽²⁾ وعليه فإنّ (غريماس) يقر أنّ "ملفوظا سيميائيا واحدا من نمط (فم) يمكن أن يصادق عليه كجامع لتنوع كبير من التظاهرات اللغوية لنفس علاقة الوصلة بين الذات والموضوع باعتبار ضرورة توقع لاحق لتنميط بنيوي للتمظهر وتبعاً له لقواعد توليد الملفوظات الموافقة للمستويات النحوية الأكثر سطحية"⁽³⁾ وهو الأمر الذي سيؤدي لاحقاً إلى فتح حقول من الاحتمالات الممكنة.

2) محور التواصل أو الإبلاغ: (Communication)

تتأسس العلاقة بين المرسل والمرسل إليه باعتبارهما مهتمين بموضوع واحد داخل النموذج العاملي على مستوى محور الإبلاغ أو التواصل أي "من باعث على الفعل ومن مستفيد منه والأمر يتعلق بمحفلين يقعان على المستوى الذهني للفعل ولا يتحددان إلا من خلال موقعهما من حالي البدء والنهاية كجزأين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردى"⁽⁴⁾ و تبدو العلاقة بينهما ذات طابع توجيهي ولكي تتحقق هذه العلاقة بينهما يجب أن نمر عبر العلاقة التي تنتظم الذات والموضوع حيث تتمظهر من خلالها ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الشكل الآتي⁽⁵⁾:

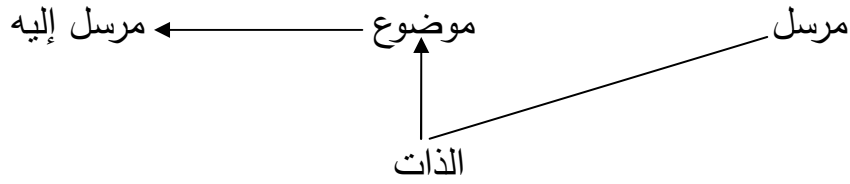
¹ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 108.

² - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 42.

³ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 108.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 81.

⁵ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 32.



ما نلاحظه على الشكل هو أنّ المرسل يحتل مكانة هامة نظرا لعلاقته بالذات كدافع للفعل من جهة وعلاقته بالمرسل إليه من جهة أخرى ويرى (كورتيس) أنّ: "إدخال زوج (المرسل/المرسل إليه) في النموذج العاملي يجد تبريره بالنسبة إلى الموضوع بالفعل فإنّ هذا الأخير يأخذ مكانه كما سجلنا على محور الرغبة (علاقة ذات/ موضوع) ولكنّه ينخرط في نفس الوقت على محور التواصل"⁽¹⁾، ومن جهة أخرى فإنّ صورة المرسل إليه تتحدد في الحكاية الخرافية من خلال وجود أنسنة تدفع الذات (البطل) إلى القيام بالفعل حتى تلغي حالة النقص البدئية⁽²⁾ وبذلك تتحدد صورة المرسل على أساس قيمي.

لا يجب النظر إلى المرسل إلّا "باعتباره شكلا مشخصا للقيم أي باعتباره ضمانا أساسية على وجود كون قيمي نقيس عليه التحولات ونطابق من خلاله بين البداية والنهاية إنّهُ الجذر المشترك الضامن لتماسك النص وانسجامه ووحدته"⁽³⁾ ولا يبدو الأمر بهذه البساطة إذ يمكن لوظيفة المرسل والمرسل إليه أن تتغير في العالم الأسطوري وهو ما ذهب إليه (غريماس) حين قال: "الفكر الأسطوري ومن المحتمل خيالنا الجمعي يأبى الاعتراف القبلي بالقيم السائدة مؤثرا تعويضها بعالم قيمي فوقى مفترضا إمكانية التواصل بين العالمين"⁽⁴⁾ المختلفين فأحدهما عالم مادي آني والآخر عالم سامي مثالي.

3) محور الصراع أو علاقة الصراع: (Relation de lutte)

يتأسس محور الصراع على العلاقة بين المساعد والمعارض باعتبارهما فاعلين في المسار السردى على عدة أصعدة حيث "تستطيع بالنسبة إلى العلاقة (ذات/ موضوع) أن نستخرج على الأقل نوعين من الوظائف المختلفة: أ/ بعضها يتمثل في مد يد المساعدة من خلال العمل في اتجاه الرغبة أو تسهيل التواصل.

¹ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 109.

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 82.

³ - المرجع نفسه، ص 84.

⁴ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 43.

ب/ وبعضها الآخر على العكس يتمثل في خلق العراقيين بتصديدها إمّا لتحقيق الرغبة أو للتواصل مع الموضوع هاتان الحزمتان من الوظائف يمكن إسنادهما لعاملين مختلفين نسميهما مساعد (ع) معارض⁽¹⁾ وهما المحور الثالث المكون للبنية العاملة.

يقوم البطل في الحكاية الخرافية برحلة بحث يسعى من خلالها للاتصال بموضوع القيمة وسيساعده في ذلك شخصيات واقعية أو خيالية وفي الوقت نفسه سيكثر معارضوه الذين يحاولون بشتى الطرق فصله عن موضوع القيمة فيقفون عائقاً أمام وصوله إلى هدفه وفي كثير من الأحيان يكون البطل معيقاً لنفسه إمّا لجهله أو لغفلته.

يطرح هذا مشكل الذات المضادة "فلقد حرمت نظرية الصيغ المحفل المساعد من وضعه العاملي وبرهنت على أنّ المساعد لا يشكل عنصراً أساسياً في تداول المعنى ولا يتجاوز حدود إظهار الصفات الجبهية للفعل... أما المعيق (المعارض) فإنّه يشكل صورة أكثر تعقيداً فهو يعين في الآن نفسه ما يسمى بالذات المضادة ويعين المساعد السلبي إنّه نفي بسيط لجزء من أهلية الذات المتجلية من خلال تجسدها في ممثل آخر غير الذات"⁽²⁾ الفاعلة التي تسعى للاتصال بموضوع القيمة.

نلاحظ أنّ (غريماس) قد تمكن من تزويد الباحثين بأدوات إجرائية تمكنهم من محاصرة البنية الأساسية للدلالة (Structure élémentaire signification) ممثلة في النموذج العاملي الذي يكتسي أهمية إجرائية هامة بالنسبة لتحليل كل التظاهرات الحكائية ليكون متمحوراً بشكل كلي حول موضوع مستهدف من قبل رغبة الفاعل أو الذات، ومنتوقع بين المرسل والمرسل إليه باعتباره موضوع تواصل (Objet de communication) فيعمل على جمعها كما يستقطب من جهة أخرى اهتمامات المساعد والمعارض⁽³⁾ ليتفرع النموذج العاملي من هذا المنظور إلى مجموعة من المفاهيم التي يمكن بواسطتها "الكشف عن تحقيق المعنى وعن مساراته وعن معرفة تنظيم المتخيل البشري وقواعد تمفصله... وما يميز سياقه

¹ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص 111.

² - ينظر أيضاً: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 85. A. Henault, Narratologie, sémiotique générale, P59.

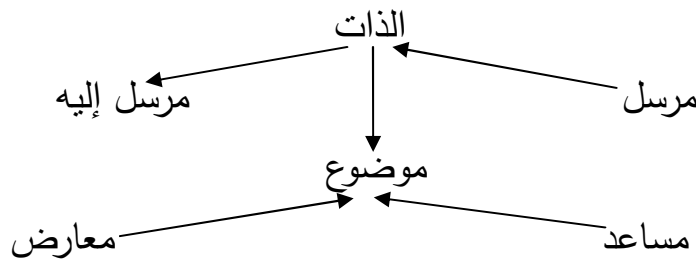
³ - ينظر أيضاً: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 85. (A.J). Greimas, Sémiotique structurale, P180.

السوسيوتقافي الذي ارتبط به (الخطاب السردي) وهو ما يؤدي إلى بناء دلالاته⁽¹⁾ داخل هذا السياق.

رغم ما للبنية العاملة من قيمة بارزة في تحليل الخطاب إلا أنها تعد "بمثابة مسرح تُحرك وتتحرك عليها البنيات الأنثروبولوجية الإنسانية"⁽²⁾ ورغم ما حققه النموذج العملي لـ(غريماس) إلا أنه تلقى بعض الانتقادات أهمها تلك التي وجهتها له (آن أوبرسفالـ Ann Ubersfeld) في كتابها الموسوم بـ "قراءة المسرح" (Lire le théâtre) والتي يمكن حصرها في نقطتين مهمتين هما:

1/ أشارت (آن أوبرسفالـ) إلى خلل في الترسيمية العاملة وهو الخاص بتموضع العوامل وموقعها⁽³⁾ ولهذا السبب لم تكن الترسيمية مقنعة بالنسبة لها.

2/ أما الخلل الثاني الذي أشارت إليه فهو الخاص باتجاه الأسهم من المعارض والمساعد باتجاه الذات وما اقترحته هو أن يتجه سهمي المساعد والمعارض صوب الموضوع؛ لذلك قدمت (آن أوبرسفالـ) ترسيمية مختلفة لنموذج (غريماس) العملي والمتمثلة في الشكل الموالي⁽⁴⁾:



والملاحظ على هذه الترسيمية هو أنّ المرسل يمكنه أن يطلب شيئاً من الذات ولا يمكنه ذلك مع الموضوع ومن جهة أخرى فإنّ المعارضة والمساندة تكون للموضوع وليس للذات لأنها ستصبح بلا قيمة من دون موضوع القيمة لكن رغم ذلك نجد بعض الحالات تكون فيها المعارضة أو المساندة للذات باعتبارها وجوداً⁽⁵⁾، بالإضافة إلى إشكال آخر يطرح نفسه وهو

¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 207.

² - ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987، ص 169.

³ - السعيد بوطاجين، الاشتغال العملي (دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هذوقة عينة)، ط1، منشورات الاختلاف

الجزائر، 2000، ص 16.

⁴ - المرجع نفسه، ص 17.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

الخاص بذلك السهم المتجه من الذات إلى المرسل إليه⁽¹⁾ دون أن يفصح عن العلاقة الحقيقية بينهما.

ورغم ما قيل حول النموذج العاملي عند (غريماس) إلا أنه يبقى بحق ذلك الضوء الكاشف للبنية العاملية للخطاب السردى عن طريق "تحديد مواقع هذه العوامل وأدوارها وتوزيعها" (إذ) تتكفل هذه الأدوار العاملية بمهمة تغطية وتحريك مجموع الخطاب⁽²⁾ الخاضع في مجمله لنسق البنية.

ب- النموذج العاملي باعتباره إجراءً:

يتأسس النموذج العاملي من هذه الزاوية على "الانتقال من النظام إلى الإجراء (الذي) يعني توظيف العلاقات المثارة آنفاً"⁽³⁾ خاصة فيما يتعلق بالسرد الذي يقوم في أساسه على التحويل (Transformation) من حالة إلى أخرى ضمن آليات مخصوصة تمس مجموعة من الأدوار التي نصادفها في كل الحكايات بشكل كلي أو جزئي⁽⁴⁾، وهذه الأدوار لا يمكن فصلها عن الكون الدلالي داخل النص السردى وبالتالي عن الأدوار السيمية المرتبطة بها؛ لأنها تشكل بناء وتخضع لمجموعة من التحولات والتغيرات والتي بدورها تمنح ديناميكية لموضوع القيمة.

كنا قد تحدثنا عن النموذج العاملي كنسق وسننتقل الآن إلى النظر إليه كإجراء يقارب الحكاية الخرافية من زاوية توزيعية أي "من زاوية السير المشخص لمجموع العناصر المشكلة للنموذج العاملي إننا بهذه الخطوة سننتقل من مستوى العوامل كخطاطة قانونية تستند إلى مجموعة من القواعد المجردة إلى ما يشكل وجوداً مشخصاً (أي التحقق الحدثي) لهذه العلاقات"⁽⁵⁾ القائمة على التحويل.

وعلى ذكر العوامل فإننا نقصد بها عوامل السرد (Actants de la narration) والتي "تحدد على مستوى الخطاب السردى من خلال المسار السردى (Parcours narratif)

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 18.

² - سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية "الشرع والعاصفة" لحنا مينا نموذجاً)، ط1، دار مجدلاوي المغرب، 2003م، ص 95.

³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 87.

⁴ - المرجع نفسه، ص 86.

⁵ - المرجع نفسه، ص 87.

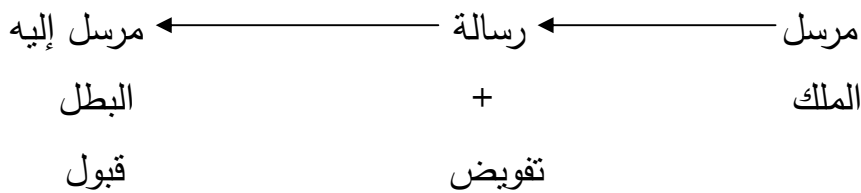
للعامل الذات⁽¹⁾، والذي يتمفصل بدوره إلى مكونين هما: البرنامج السردى والبرنامج الجهي (Programme narratif model) حيث يتحصل العامل الذات على التأهيل الذي يقتضيه الإنجاز كما لا يفوتنا الحديث عن العملية التعاقدية التي تربط مجموعة العوامل في النص الحكائي.

ب-1 الموضوع التعاقدى:

تحدث عملية تعاقدية كلما وقع تحويل شيء من مرسل إلى مرسل إليه وهذا الشيء يكون ذا طبيعة كلامية أو مادية وقد تختلف العمليات التعاقدية على أساس طبيعة إدارة المتعاقدين وأهدافهم في كل الحالات⁽²⁾ ويحتوي الموضوع التعاقدى على ما يلي:

1/ العقد الإجباري: (Contrat injonctif)

يوجه المرسل بموجبه أمر إلى المرسل إليه بحيث لا يمكن لهذا الأخير أن يرفض وهنا تكون علاقتهما علاقة رئيس بمرؤوس كأن يكون المرسل هو الملك والمرسل إليه هو البطل كما توضحه الترسيم⁽³⁾ التالية:



والملاحظ أنّ العقد الإجباري يمثل المجتمعات الخاضعة للنفوذ والسلطة⁽⁴⁾ حيث لا يمكن للبطل التنصل من المهمة أو إظهار عدم قبوله لتنفيذها.

2/ العقد الترخيصي: (Contrat permissif)

بموجب هذا العقد يخبر المرسل بإرادته في القيام بالفعل فيوافق المرسل كأن يعزم البطل تلقائيا على الإنجاز كما هو موضح في الترسيم⁽⁵⁾ التالية:

¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص145.

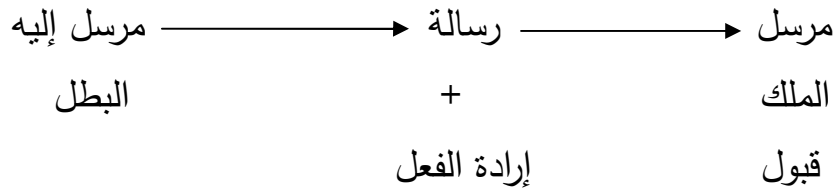
² - (A.J). Greimas, Sémiotique structurale, P195, 196 .

ينظر أيضا: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص145.

³ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص71.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.



الملاحظ على هذه الترسيمية هو تغير اتجاه الأسهم من المرسل إليه نحو المرسل ويحصل هذا العقد على نوع من الإرادة الذاتية واستقلالية اتخاذ القرار.

3/ العقد الائتماني: (Contrat Fiduciaire)

يقوم هذا العقد بموجب معرفة سابقة تخص اتفاق بين طرفين حول القيم المتبادلة على أساس ثقة متبادلة حيث يقوم المرسل بفعل إقناعي (Faire persausif) يؤوله المرسل إليه وفي حالة ما إذا كان هذا الفعل الإقناعي كاذبا (faire persausif mensonge) يكون الفعل التأويلي واهما (Faire interprétatif illusoire) وفي هذه الحالة يخدع البطل.

والجدير بالذكر أن هذا "الصنف من العمليات التعاقدية يقبل المرسل إليه خطاب المرسل ولا يشك في صحته في جميع الحالات والرسالة هنا تكون ذات طبيعة كلامية وتظهر هنا القيمة الإنجازية للخطاب"⁽¹⁾ ويمكن أن نصوغ العقد الائتماني فيما يلي⁽²⁾:

$$ف ت_1 [ف ← (ف_1 \cap م_2)]، ف ت_2 [ف ← (ف_2 \cap م_1)]$$

ف ت (فعل التحويل)، ف (فاعل)، م (موضوع)، $\cap$ (اتصال)

نلاحظ بعد قراءة هذه المعادلة أنها "تفرض معادلة سابقة تخص الاتفاق بين الطرفين حول القيم المتبادلة وقناعة كل واحد منها بأنه لم يُخدع ولم يَخدع أحدهما الآخر وأنّ هذا التبادل المتوازن يقوم على ثقة متبادلة"⁽³⁾ ويمكن للعقد الائتماني أن يكون ضمنيا أو صريحا بين الطرفين.

ب-2- التحويل: (Transformation)

يقوم الملفوظ السردي في أبسط أشكاله على علاقة متمفصلة بين وصلة وفصلة كما سبق وأن ذكرنا والتي تؤسس لمنطلق الحكاية المتعلق بالشعور بالنقص ويبدو أنّ الانتقال

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 28.

³ - المرجع نفسه، ص 27.

من حالة معينة إلى أخرى يستلزم اللجوء إلى التحويل وبالتالي إلى فعل؛ لأنّ ربط الملفوظين الوصلي والفصلي يخص نفس الذات في علاقتها بالموضوع.

فعندما لا يمكن أن يحصل الملفوظ السردي إلا "باستحضار (ميتاذات) منجز لا تتضح وضعيته الشكلية إلا في إطار ملفوظ فعل من نمط: ت (تحويل) (ف₁ ← م₁) حيث ف₁ هو الذات المنجزة للتحويل، و(م₁) هو ملفوظ الحالة الذي ينتهي إليه التحويل"⁽¹⁾ وعليه فإنّ حالة أخرى تتمثل في المتتالية المركبية وهي: (ف₁ U م) ← (ف₁ ∩ م) حيث تكون الذات (ف₁) متصلة أو منفصلة عن الموضوع (م) لننتقل بفضل تحويل وسيط إلى الاتصال بالموضوع (م)، وهوما يستدعي وجود فعل تحويلي "يسمح بالحصول على العلاقة الثانية للحالة الوصلية: (ف₁ ∩ م) والمنجز من قبل (ميتاذات) مخبر: ف₂: ت [ف₂ ← (ف₁ U م)] ونستطيع أن نقرأ الملفوظ الأخير كالتالي:

ف₂ (ذات الفعل التحويلي) تقوم بفعل يصبح بموجبه (ف₁) موصولا بالموضوع (م)"⁽²⁾ وبهذه الطريقة يمكننا مضاعفة البرنامج السردية⁽³⁾ وذلك بإدخال ذات مهتمة بالموضوع نفسه أو إدخال موضوع آخر لنتحصل على ذات الحالة (Sujet d'état) وذات الفعل (Sujet de faire) حيث تبرز ذات الحالة من خلال الاتصال أو الانفصال عن الموضوع في حين تتوضح ذات الفعل من خلال انجازها عمليات الاتصال أو الانفصال⁽⁴⁾ عن موضوع القيمة. نتحصل بذلك على نوعين من التحويل⁽⁵⁾ هما:

أ/ تحويل انفصالي: (Transformation de disjonction) وهو نوعان:

1. التنازل: إذا كان الفعل انعكاسيا ويفترض ذلك أنّ القائم بعملية التحويل هو نفسه الفاعل الحالي المنفصل عن الموضوع وفي النهاية نجد: (ف = ف₁).
2. الانتزاع: إذا كان الفعل متعديا وبيانه أن القائم بفعل التحويل هو غير الفاعل المنفصل عن الموضوع وفي النهاية نجد: (ف ≠ ف₁).

¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص112.

² - المرجع نفسه، ص113.

³ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردية (نظرية غريماس)، ص48.

⁴ - (A.J. Greimas, Du Sens II, P10). ينظر أيضا: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردية (نظرية غريماس)

ص48.

⁵ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص31.

ب/ تحويل اتصالي (Transformation conjonctive): وهو نوعان:

1. **الاكتساب:** ذلك عندما يكون الفعل انعكاسيا أي أنّ الفاعل القائم بعملية التحويل هو ذاته الفاعل الحالي الموصول بالموضوع وفي النهاية نجد (ف = ف₂).
2. **الوصل:** إذا كان الفعل متعديا أي أنّ المحقق للفعل هو غير الفاعل الحالي المتصل بالموضوع وفي النهاية نجد: (ف ≠ ف₂).

إنّ فـالملفوظات البسيطة والمركبة تلخص مفهوم السردية الذي يقوم في نظر (غريماس) على "تحول مجموعة تحولات تنتهي إلى اتصال الفواعل بموضوعاتها أو انفصالها عنها"⁽¹⁾ وهو ما ينجر عنه تداخل المتواصل واللامتواصل بغية إبراز آلية توليد توليد المعنى وانبثاقه من النص السردية.

فالسردية كما يراها (غريماس) هي "مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرّد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها والملفوظات المعنية تضمن الوجود الدلالي للفواعل في تعالقها بموضوعات القيمة اتصالا وانفصالا"⁽²⁾ وهنا تظهر الهبة والاختبار.

ب-3- الاختبار (L'épreuve): يوضح (غريماس) مفهوم الاختبار على ضوء عمل الهبة (Don) التي تعطي للنص طابع الاتزان والتواصل حيث يؤسس الاختبار على تلازم الاكتساب والانتزاع وهنا تظهر سمة التوتر والصراع في النص السردية ويمكن توضيح هذا التلازم في الجدول⁽³⁾ الآتي:

استلاب	امتلاك	—
انتزاع	اكتساب	اختبار
تنازل	وصل	هبة

¹ - ينظر: محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردية (نظرية غريماس)، ص 56.

² - المرجع نفسه، ص 57.

³ - المرجع نفسه، ص 52.

تمثل بنية العمل السردي انتظام هذه اللحظات الأساسية في الحكى وهو ما جعل (غريماس) يعمق من مفهوم الاختبار ليصنفه في ثلاثة أنواع أساسية هي:

1. الاختبار الترشىي أو التأهيلي: (Epreuve qualifiante)

هو مقطع سردي تكتسب فيه الذات الفاعلة الكفاءة وطاقمة الإنجاز فتكون غاية الفعل هي الحصول على أداة سحرية أو على مساعدة ما والفاعل هو البطل (L'héros) حيث "تحصل الذات الإجرائية على مجموعة من موضوعات القيمة التي هي عبارة عن صيغ تؤهل الذات"⁽¹⁾ وهي (الرغبة، القدرة، المعرفة، الواجب).

2. الاختبار الأساسي أو الحاسم: (Epreuve principale ou décisive)

يكون بين الفاعل والفاعل الضديد وغاية الفعل هي إصلاح الافتقار مثلا (استعادة الأميرة المخطوفة...) وهو أهم مرحلة في العمل السردي؛ لأنه يفجر سردية النص ويحقق البرامج السردية⁽²⁾ وهو ما يعطي دفعا جديدا للحكاية.

3. الاختبار التمجيدى: (Epreuve glorifiant)

يكون بين الفاعل والمرسل الذي يُقوّم نتائج المرحلتين السابقتين مبينا على ضوء ذلك موقفه بمقتضى فعل تأويلي⁽³⁾ حيث أنه "بعد انجاز البطل مهمته يعود ليخبر المرسل الذي كلفه بالمهمة أو الذي زوده بصيغة واجب الفعل، وهذا الأخير سيقوم بالحكم على الإنجاز الذي قام به البطل... حسب نظامه القيمي فإذا ما رأى أنّ ما قام به البطل مطابق لأخلاقياته قام بتمجيده"⁽⁴⁾، ويتمثل هذا التمجيد في وظيفة الجزاء أو الزواج.

إنّ يتضمن الاختبار "تقديم جزاء العقد المبرم في بداية الحكى والذي يمكن من وضع بنية تعاقدية منظمة للحكى بين المرسل والمرسل إليه والذات التي تتولى تحقيق الإنجاز"⁽⁵⁾ حتى يتم التعرف على البطل الحقيقي ومكافأته.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 108.

² - المرجع نفسه، ص 110.

³ - ينظر: محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 53.

⁴ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية، ص 110.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

نلاحظ أنّ هذه المرحلة (الاختبار) تكتسي مساحة معرفية فيما تتسم المرحلتان السابقتان (الموضوع التعاقدى والتحويل) بمسحة عملية⁽¹⁾، وتجدر الإشارة إلى أنّ (غريماس) قد خص كل مرحلة بثلاث مراحل فرعية هي: المواجهة والهيمنة والنتيجة، كما أبرز الفترات الرئيسية للحكاية⁽²⁾ في الجدول التالي:

الاختبار التجديدي	الاختبار الحاسم	الاختبار الترشيحي	
اقتراح اختبار صعب	- تفويض - قبول	- أول وظيفة للمانح - ردة فعل البطل	عقد
نجاح	- صراع - انتصار	/	اختبار
معرفة البطل الحقيقي ومكافأته	إصلاح الافتقار	تسلم الأداة المساعدة	نتيجة

ما نلاحظه على هذه الاختبارات في مختلف مراحلها هو حضور الفاعل بصفة مكثفة رفقة بعض الشخصيات الواردة في نص الحكاية والموزعة حسب وظائفها حيث يمكن تمييز الفاعل بشكل واضح من مجموع الشخصيات الأخرى وكذلك توضيح دوره الرئيسي، وهو ما يدل على أنّ: "الوحدات العاملة لا قيمة لها في حد ذاتها إنّما تكتسب قيمتها في انتظامها في علاقات بوحدات عاملية أخرى فليس للموضوعات قيمة ولا معنى بمعزل عن الفواعل التي تسند إليها بتحديد هذا المعنى وتلك القيمة وتبدي موقفها منها وفق مقاييس معينة"⁽³⁾ ففي هذه المرحلة يحصل التبادل بموجب العقد الائتماني و"تنفق على إبرامه صراحة أو ضمنا الفواعل (العوامل) المعنية بعملية التبادل"⁽⁴⁾، فالعوامل لا تكتسب معناها إلاّ باتصالها بموضوعات القيمة التي تجسد أيضا البرامج السردية.

¹ - ينظر: محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 53.

² - ينظر: سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا. ص 72.

³ - ينظر: محمد ناصر العجمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 56.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

2-1-2- البرنامج السردى: (Programme Narratif)

يتأسس البرنامج السردى على ذلك التطور الذي تحققه ذات الفعل التي تملك المؤهلات والقدرة على إنجاز الأفعال⁽¹⁾؛ لأنّ الذات عندما ترغب بموضوع قيمة ستسعى لتحقيق الاتصال به وهنا سنكون أمام احتمالين إمّا تحقيق المسعى أو الفشل فيه ضمن التنظيم السردى للخطاب فإذا تحقق الاتصال سنكون أمام ذات الحال التي تنتقل إثر فعل (Faire) (transformateur) تقوم به الذات الفاعلة إلى حالة انفصال عن موضوعها⁽²⁾ وهنا يمكن لمفوض الفعل أن يشكل تطوراً محققاً وهو ما نعني به البرنامج السردى.

إنّ فملفوظات الفعل المتمثلة في التحويلات تحكم ملفوظ الحالة وهي التي تشكل البرنامج السردى وفق حالتين مختلفتين⁽³⁾ كما هو موضح فيما يلي:

(ب س) برنامج سردي₁ و [ذ₁ ← (ذ₂ ∩ م)]

(ب س) برنامج سردي₂ و [ذ₁ ← (ذ₂ ∪ م)]

نجد في البرنامج السردى الأول الذات الفاعلة قد حققت الاتصال بموضوع القيمة المرغوب فيه من خلال عملية الانتقال من حالة النقص أو الافتقار إلى حالة تعويضه عن طريق الاتصال بموضوع القيمة (ذ₂ ∪ م) ← (ذ₂ ∩ م) أمّا في البرنامج السردى الثاني فإنّنا نجد الذات الفاعلة قد فقدت موضوع القيمة (ذ₂ ∩ م) ← (ذ₂ ∪ م).

والملاحظ أن فشل أو نجاح البرنامج السردى مرتبط في الأساس بطبيعة الصراع (Caractère polémique) الذي يقوم عليه كل تحويل سردي متعلق بالهيمنة من ناحية وبالخضوع من ناحية أخرى وهو ما يؤدي إلى وجود برنامج ضديد (Anti programme) مقابل كل برنامج سردي⁽⁴⁾ وبذلك يتحول البرنامج السردى البسيط إلى برنامج معقد (Complexe).

¹ - (A.J). Greimas, (J). Courtes, Sémiotique, «Dictionnaire raisonnée de la théorie de langage», P382.

² - أجرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بنكراد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ط1، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب، 1992م، ص190-191.

³ - رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ط1، دار الحكمة، الجزائر، 2001م، ص22.

⁴ - المرجع نفسه، ص25.

يتكون هذا الأخير بدوره من البرنامج السردى للاستعمال (Programme narratif d'usage) والذي تقوم فيه ذات الحال أو ذات أخرى تتوب عنها بعملية التحري⁽¹⁾ (Qûete) لتحقيق البرنامج السردى القاعدي⁽²⁾ (Programme narratif de base) والعلاقة القائمة بين هذين البرنامجين هي علاقة احتوائية⁽³⁾ (Hypotaxique).

وتجدر الإشارة إلى أنه كلما تضاعفت موضوعات القيمة سينتج عنها مضاعفة للبرامج السردية كما أن الحصول على موضوع واحد قد يتطلب وسائل وطرق مختلفة يحكمها برنامج قاعدي⁽⁴⁾ وأن إبراز البرنامج السردى يقوم في الأصل على تمثيل سردي (Schéma narratif) وهو الذي يساعد على تنظيم توالي الملفوظات وتدرجها في أربعة مراحل متعاقبة فيما بينها وفق قواعد منطقية هي: الإيعاز والكفاءة والإنجاز والجزاء والتقويم حيث يكون لكل لحظة من هذه اللحظات موقعها الخاص داخل السير الخطي للحكاية، كما أن انتماءها إلى هذا الجزء النصي أو ذاك يخضع سلفاً لمنطق خاص بالأحداث بصفاتها تسلسلا لا يمكن أن يأتي فيه اللاحق قبل السابق⁽⁵⁾؛ لذلك يمكن طرح سلسلة من المعادلات التي تسيطر على المراحل المحددة للخطاطة السردية وأنماط الوجود السيميائي.

ويتم ذلك على اعتبار أن: "الخطاطة السردية هي ناظم منطقي لمجموع عناصر النص وأن الموضوعات والذوات تعين مواقع تركيبية سابقة عن أي استثمار دلالي"⁽⁶⁾ فنكون بذلك أمام المعادلات التالية⁽⁷⁾:

¹ - (A.J). Greimas, (J) Courtes, Sémiotique, «Dictionnaire raisonnée de la théorie de langage», P298.

² - Ibid, P298. (A.J). Greimas, (J) Courtes

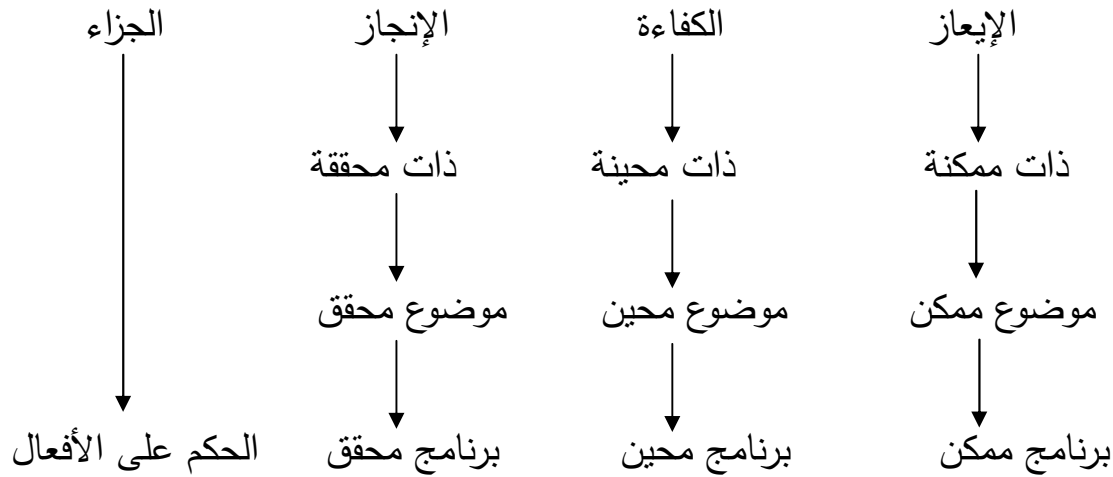
³ - ينظر: ألجاس جوليان غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ص192.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص69.

⁵ - المرجع نفسه، ص89.

⁶ - المرجع نفسه، ص116.

⁷ - المرجع نفسه والصفحة.



وسنعرض فيما يلي كل معادلة على حدا لنرصد تحقق هذه العناصر في مجموعها وتتابعها.

1) الإيعاز (Manipulation):

يتأسس عنصر الإيعاز⁽¹⁾ بكونه نشاطا يمارسه الإنسان اتجاه أخيه الإنسان بهدف دفعه إلى القيام بانجاز ما "من خلال موقعه التوزيعي بين إرادة المرسل وبين الإنجاز الفعلي لبرنامج سردي ما من طرف المرسل إليه/ ذات (البرنامج الذي يقترحه المحرك)، فإنه يستند أساسا إلى الإقناع ويتمفصل هذا الإقناع في فعل إقناعي يعود إلى المرسل وفعل تأويلي يعود إلى المرسل إليه"⁽²⁾ على محور التواصل.

يتحدد الإيعاز على هذا الأساس "كنوع من التعاقد بين المرسل والذات وبين المتعاقد (مرحلة التحريك) والحكم على مدى مطابقة الفعل المنجز لهذا التعاقد (الجزاء) حيث تنتشر الحركة السردية خيوطها من خلال أحداث متنوعة فاصلة بذلك بين بعدين أساسيين للمكون السردية (هما) البعد الذهني والبعد التداولي"⁽³⁾، حيث يجعل البعد الذهني من الإيعاز مرحلة سردية سابقة على الفعل "إنه خارج الفعل من حيث أنه يشير إلى احتمال فقط (وضع احتمالي للذات وللعمل وللبرنامج السردية) ومتحكم في هذا الفعل وهذا البرنامج يفترض

¹ - الإيعاز: Manipulation يترجم هذا المصطلح أيضا إلى التحريك أو التسخير.

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 91.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

مرحلة الاحتمال التي تشير إلى أن الفعل المُسقط كـرغبة قد يتحقق وقد لا يتحقق⁽¹⁾، ليأخذ الإيعاز بذلك نقطة التحول من السردى إلى الخطابى.

يُكوّن هذا التحول وضعيات إنسانية في إطار عنصرى الزمان والمكان (الفضاء) فإذا "كان التحريك (الإيعاز) من الناحية السردية المحضة هو نقطة الانتشار السردى الأولى، فإنّه يشكل من الناحية الخطابية نقطة إرساء إيديولوجى تتحكم في السير الآنى للأحداث كما تشكل التلوين الثقافى لهذه الأحداث وعوض التعامل مع التحريك (الإيعاز) بصفته الإعلان المبكر عن ميلاد قصة يجب النظر إليه في هذه المرحلة بصفته التشكيل الابتدائى للرؤية أو التصور الإيديولوجى الذى ستعمل الأحداث الآتية على تفجيره في مسارات تصويرية متنوعة"⁽²⁾ على المستويين السردى والخطابى.

ويعد الإيعاز من وجهة نظر أخرى أول طور في البرنامج السردى وهو متمثل في الفعل الإقناعى الذى يمارسه المرسل على الذات مشيراً إلى أنّ الصعوبات قد تعترض سبيل الذات وتقف دون تحقيقها للبرنامج المعطى والصراع الذى تواجهه بالإضافة إلى المساعدات التى قد يتلقاها⁽³⁾، لذلك سيلجأ المرسل إلى طريقتين اثنتين لتفعيل الذات هما الترغيب ثم التهديد⁽⁴⁾ وبهذا يسمى فعل المرسل "بفعل الفعل" ويقصد به فعل الفاعل (المرسل) الذى يحدث فعل فاعل آخر (الذات) عن طريق ممارسة المرسل لفعل الإقناع⁽⁵⁾ من جهته.

يتمفصل الإيعاز في فعلين أساسيين هما: فعل إقناعى يقوم به المرسل وفعل تأويلى تقوم به الذات وهو ما ينتج عنه فعل القبول من طرف الذات التى ستقوم بفعل الإنجاز شرط أن تمتلك الكفاءة.

(2) الكفاءة (Compétence): تتأسس الكفاءة⁽⁶⁾ كفعل منتج للمفوضات السردية التى تشير إلى إمكانية الانتقال من الاحتمال إلى التحيين، "الكفاءة هي مجموعة الإمكانيات

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة..

² - المرجع نفسه، ص 93.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 28.

⁴ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط 1، دار نوبال للطباعة، القاهرة، 1996م، ص 410.

⁵ - أريفية وجان كلود جيرو وآخرون، السيميائية (أصولها وقواعدها)، تر: رشيد بن مالك، ص 114.

⁶ - الكفاءة Compétence: يترجم هذا المصطلح أيضاً إلى الأهلية والتأهيل.

التي يجب أن تتوفر للقيام بالفعل مما يجعلها ترتبط بما يحقق كينونة العامل الذات فهو ليس من نظام الفعل ولكنه من نظام الكينونة أولاً... التي يكون فيها العامل الذات متصلاً بمجموعة من القيم⁽¹⁾ وهو ما يجعل الكفاءة عنصراً ضرورياً لتحقيق الإنجاز.

قبل أن تنتقل الذات إلى مرحلة الإنجاز المتمثلة في القيام بالفعل والذي يؤدي إلى اتصالها بموضوع القيمة يجب أن تتحدد على مستوى الكفاءة أي كينونة الفعل⁽²⁾ (Etre-faire) ولكي تحقق الذات إنجازها عليها أن تمتلك بشكل مسبق الأهلية الضرورية لذلك وفي هذه الحالة يمكن النظر إلى الأهلية باعتبارها الشروط الضرورية السابقة على الفعل المؤدي إلى امتلاك موضوع ما⁽³⁾، وهو الأمر الذي يجعل حديثنا عن الكفاءة عقيماً إن لم يرتبط بالإنجاز، "فالأهلية والإنجاز كلاهما مرتبطان بدائرة فعل يحكمها بعد تداولي"⁽⁴⁾، ولقد صاغ (غريماس) مفهوماً جديداً للكفاءة يتمحور حول جل العناصر التي تعد شرطاً ضرورياً للإنجاز والتي تتكون من جهات الفعل⁽⁵⁾ (Les modalités de faire) وهي:

✓ **إرادة الفعل:** (Vouloir faire)

✓ **معرفة الفعل:** (Savoir-faire)

✓ **القدرة على الفعل:** (Pouvoir-faire)

✓ **واجب الفعل:** (Devoir-faire)

وتجدر الإشارة إلى أن (غريماس) قد حدد ثلاث جهات فقط ثم جاء بعض أتباعه ومنهم (جوزيف كورتيس) وجماعة (أنثرو فان) فأضافوا عنصراً رابعاً وهو واجب الفعل⁽⁶⁾ (Devoir faire)؛ لأن كل جهة من هذه الجهات تتضمن قيمة جهية تكون موجودة أو مبنوثة في الأفعال مثل (أعرف، يجب، أريد، أستطيع) حيث تحدد كيفية الفعل⁽⁷⁾ وبهذا تعد الكفاءة

¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 239-240.

² - المرجع نفسه، ص 241.

³ - المرجع نفسه، ص 95.

⁴ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 95.

⁵ - (A.J) Greimas, Du Sens II, P53.

⁶ - (A.J) Courtes, (J). Courtes, introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, 1991, P17.

ينظر أيضاً: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى، ص 58، 59.

⁷ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 111.

في حد ذاتها موضوعا يسعى الفاعل إلى امتلاكه حتى يصل إلى الأداء الاتصالي، وعليه فإنه يجب أن نميز بين نوعين من الموضوع هما: موضوع القيمة (Objet de valeur) وموضوع الجهة (Objet de modale) فموضوعات الجهة تبرز طبيعة العلاقة التي تربط الذات بموضوعها الذي ترغب في تحقيق وصلة به والتي تحدد من خلالها كفاءتها للمرور إلى مرحلة الأداء والاتصال بعدها بموضوع القيمة أي أنّ الموضوع الذي تتصل به الذات على مستوى الكفاءة ليس هو الموضوع الأساس (موضوع القيمة) الذي ترغب في تحقيقه وإنّما هو موضوع الجهة الذي يعد شرطاً أساسياً لامتلاك الذات للمؤهلات التي تجعلها قادرة على تحقيق رغبتها والمتمثلة في الاتصال بموضوع القيمة⁽¹⁾، أي لابد أولاً أنّ تقوم بإنجاز أولي يمكنها من الاتصال بموضوع الجهة الذي يتضمن مجموعة من القيم الجهية، وهو ما يستلزم قيام الذات بإنجاز برنامج استعمالي لتتصب كعامل مؤهل لاجتياز مرحلة الإنجاز الثانية التي تحقق لها الاتصال بموضوع القيمة المرغوب فيه، وذلك نتيجة امتلاكها التأهيل الذي يقضي بحصولها على مختلف القيم الجهية المكونة لهذا التأهيل⁽²⁾ أي الكفاءة اللازمة.

إذا توفرت في العامل إرادة الفعل ووجوب الفعل سيبقى مشروعه في حالة افتراض لأنّه لم يأت بأي حركة أمّا إذا اكتسب العامل القدرة على الفعل ومعرفة الفعل سيصبح مؤهلاً لتحقيق مشروعه عن طريق الأداء، ومن ناحية أخرى فإنّه "من البين أنّ التطابق بين الرغبة في الفعل أو الشعور بوجوب الفعل من ناحية والقدرة على الفعل أو المعرفة به من ناحية أخرى غير آلي إذ يجوز أن يكون الفاعل (العامل) راغباً في الفعل وليس قادراً عليه أو عارفاً بالقيام به كما يجوز أن يكون قادراً لكن غير راغب"⁽³⁾، وهو الأمر ذاته الذي يصادفنا في الكثير من الحكايات الخرافية حيث يتدخل المانح أو الواهب لمساعدة العامل حتى يصبح قادراً على الفعل بعد أن كان راغباً فيه ومنعدم القدرة على تحقيقه.

ويمكن النظر من جهة أخرى إلى عناصر الكفاءة باعتبارها جهات محققة للكينونة والفعل والتي تفترض جهات محينة (معرفة الفعل/ القدرة على الفعل)، وهي بدورها تفترض

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 125.

² - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 253.

³ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص 59.

الجهات الإضمارية (إرادة الفعل/ واجب الفعل) كما يشير اتجاه الأسهم في الجدول⁽¹⁾ التالي:

أداء	كفاءة	
	جهات محينة	جهات إضمارية
جهات محققة كينونة فعل تحقيق الذات	معرفة الفعل القدرة على الفعل تأهيل الذات	إرادة الفعل وجوب الفعل إنشاء الذات

2-1- أقسام جهات الفعل:

توجد ثلاث أقسام من صيغ الفعل توافق ثلاث جوانب من كفاءة الفاعل المنفذ للفعل وهي:

أ. جهات الإضمار: (Modalités Virtualisants)

تتكون من نوعين من المؤشرات الجهمية (وجوب الفعل/ إرادة الفعل) وهي جهات تأسيس الفاعل المنفذ الذي يتوجب عليه فعل شيء أو عندما يكون نشاط فعل الفاعل متوقع دون أن يتم فعل شيء لتحقيقه وعليه فإن المرسل هو الذي يوظف نقل القيم إلى فاعل منفذ والذي يكون في حالة اتصال بموضوع القيمة وفق الملفوظ التالي:

$$ف (ف_2) \leftarrow [ف_1 \cup م (ج) \cap (ف_1 \leftarrow م (ج))]^{(2)}$$

يمثل (م ج) قيمة الجهة، و(ف₁) الفاعل المنفذ الذي يكتسب هذه القيمة و(ف₂) المرسل الذي يقوم بالاتصال.

جهات التحيين: (Modalités Actualisantes)

¹ - (J). Courtes, Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation, Hachette, Paris, 1991, P106.

ينظر أيضا: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص245.

² - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص243.

تتكون من (معرفة الفعل/ القدرة على الفعل)، وهي جهات مؤهلة تحدد نمط حركة الفاعل المنفذ أو قدرته على الفعل وهي امتداد طبيعي لجهات الإضمار كما تؤدي دورا فعالا على طول المسار السردى المسند للفاعل.

فمعرفة الفعل تميز القدرة على توقع وبرمجة العمليات الضرورية لتحقيق برنامج سردي وتتوضع هذه القيمة على الصعيد المعرفي⁽¹⁾، أما القدرة على الفعل فتكشف عن الطاقات التي يملكها الفاعل "وهي القيم التي تجعل منه عاملا يمكن وقتذاك أن ينجز الفعل ليحقق التحول"⁽²⁾، وعليه فإنّ العلاقة بين جهة التحيين والعامل تبرز العلاقة بين التركيب الجهي والبرنامج السردى؛ لذلك فإنّ "التركيب الجهي يسهم في إبراز نمو البرنامج السردى باعتباره وحدة أساسية في التركيب السردى"⁽³⁾ ويساعد بدوره تأهيل الذات حيث يعتبر "التأهيل أساس المسار السردى الذي يسبق الإنجاز"⁽⁴⁾، ومن هنا يجب النظر إلى كفاءة الذات على أنّها الشرط الأساسي للفعل.

وتتجلى الذات المؤهلة عندما تتصل بموضوع الكفاءة كذات سيميائية بالقوة؛ لأنّها تملك فعل تحييني والكفاءة ليست دائما إيجابية (Compétence positive) إذ يمكن أن تكون سلبية (Compétence négative) تنتهي بفشل الذات وعدم التحقيق كما يمكن أن "تصل الذات إلى التأهيل بجهدا الخاص أو عن طريق مرسل أو واهب أي اجتماع ذات الحالة وذات الفعل في عامل سردي واحد، وبهذا الشرط يمكن القول أنّ الذات السيميائية ذات موجودة وفاعلة"⁽⁵⁾ يمكنها إحداث الاتصال بموضوع القيمة عن طريق تحقيق الإنجاز.

ب. جهة التحقيق:

¹ - ينظر: رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق، ص119.

² - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص246.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - (J). Courtes, introduction à la sémiotique narrative et discursive, P16.

ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمخيّل)، ص109.

⁵ - غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بركراد، ع8-9، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب 1988م، ص133.

تبرز هذه الجهة الخفايا التي يضمها كل عامل في نص سردي معطى ويعد هذا من أدق الأدوار وأصعبها ففيه يسقط العامل عناصر كفايته على الأداء الأساسي المحول للحالات وتكون الكفاءة في حالتها الخام وفي مجمل الجهات إنَّها لحظة اللاتبيعية التي تمكننا من الحديث عن "اللاجهاية"⁽¹⁾ وتظهر الفاعل المضاد (Anti-sujet) الذي يحاول عرقلة وإعاقة تنفيذ البرنامج وسنكون بذلك إزاء مرحلة الأداء الرئيسي حيث يحول العامل المنفذ للحالات وتوظف مرحلة الجزاء أو التقويم جهات أخرى.

(3) الإنجاز:

هو التجربة الأساسية التي تشكل المكان الأساسي داخل الحكاية حيث يستطيع البطل بعد رحلة بحثه إنجاز المهمة التي كلف بها⁽²⁾ ويشكل الإنجاز المرحلة الثالثة داخل الخطاطة السردية وهو من خلال موقعه هذا يشير إلى نوع من "الإشباع النصي الذي يقود الدورة السردية إلى الامتلاء ويقود الخيط السردى إلى الانكفاء على نفسه، إنَّ الإنجاز معناه تحديد للمخرج ورسم لمعالم كون قيمي مخصوص"⁽³⁾؛ لذلك يتأسس الإنجاز باعتباره وحدة سردية تتكون من "سلسلة من الملفوظات السردية المترابطة فيما بينها وفق منطق خاص... وتتطابق هذه الملفوظات مع ثلاث عمليات (حالات) في أساس النحو الأصولي أي القواعد الضمنية التي تحكم السلوك الإنساني"⁽⁴⁾ وهذه الحالات هي:

الحالة الأولى: يعبر الملفوظ السردى بشكل تشخيصي عن العلاقة التناقضية بين حدين متقابلين.

الحالة الثانية: يعتبر هذا الملفوظ نقطة الانطلاق لعملية النفي الموجهة حيث أن (ذ₁) تنفي (ذ₂) أو العكس.

الحالة الثالثة: يتطابق فيها الملفوظ مع محفل الإثبات الذي يتجلى في منح الذات موضوعاً ما"⁽⁵⁾.

¹ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 119.

² - ينظر: غريماس: السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ص 133.

³ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 100.

⁴ - المرجع نفسه، ص 100، 101.

⁵ - المرجع نفسه، ص 101.

تقوم العلاقات المكونة للنحو الأصولي على ملفوظات سردية (ملفوظ فعل أو ملفوظ حالة)، والتي تتدرج ضمن مركبات أولية يسميها (غريماس) البرنامج السردية⁽¹⁾ ويكون الإنجاز فيه عبارة عن ترسيمة إجرائية تحدد فعل الكينونة للبطل في مساره السردية الخاضع لمجموعة من التحولات، وعلى هذا الأساس فإنّ الإنجاز سيتفرع إلى نوعين متميزين يتجلبان في ملفوظين سرديين⁽²⁾ هما:

أ) الملفوظ السردية الوصلة: (Enoncé narratif conjonctive)

تنتقل فيه الذات- كما أسلفنا الذكر في موضع سابق- من حالة الانفصال عن موضوع القيمة إلى حالة اتصال به وهي في مرحلة الإنجاز والذي يمكن صياغته في الملفوظ الآتي:

$$\text{ف.ت (ذ}_1\text{)} \longleftarrow [\text{ذ}_1 \cup \text{م}] \longleftarrow [\text{ذ}_1 \cap \text{م}]$$

ب) الملفوظ السردية الفصلية: (Enoncé narratif disjonctif)

تنتقل فيه الذات من وضعية الاتصال بموضوع القيمة إلى وضعية الانفصال عنه ويعتبر إنجازا ثانيا ويمكن صياغته في الملفوظ الآتي:

$$\text{ف.ت (ذ}_1\text{)} \longleftarrow [\text{ذ}_1 \cap \text{م}] \longleftarrow [\text{ذ}_1 \cup \text{م}]$$

وبالتالي يمكن لفعل الذات أن يتمظهر وفق شكلين أساسيين⁽³⁾ هما:

1/ **الفعل الانعكاسي (Faire Réflexi):** ويظهر عندما تكون الذات المنجزة للفعل التحويلي هي ذات الحالة التي تحقق اتصالا بالموضوع في نهاية فعلها.

2/ **الفعل المتعدي (Faire transitif):** ويتحقق الفعل المتعدي عندما تكون الذات المنجزة للفعل التحويلي مختلفة عن ذات الحالة.

يضبط الإنجاز بكونه "فعل ينتج حالة شيء وسيكون من خلال هذا الإنتاج محكوما من جهة بنوعية الأهلية (الكفاءة التي تتطلبها الذات المنجزة ومحكوما من جهة ثانية بخانة جهة محددة في وجوب الفعل (الضرورة والاستحالة) التي تُضفي القيم المحددة لحالة الأشياء الجديدة"⁽⁴⁾، وعلى العموم فإنّ الحكايات الخرافية تتميز في أغلبها بالإنجاز أي الحصول

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 102.

² - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص 23.

³ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردية، ص 51.

. ينظر أيضا: سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، ص 102.

⁴ - (A.J). Greimas, Du Sens, P170

على موضوع "يعد غاية في ذاته وهو ما يعني تضمين الفعل غاية محددة بشكل مسبق تتلخص في الوصول إلى الهدف المسطر بوضوح منذ البداية (الزواج بالأميرة، أو ابنة العم أو الحصول على المال...) "⁽¹⁾، ويمكن توضيح المسار السردى للإنجاز في الحكاية الخرافية في الترسمة التالية:

الحكاية الخرافية: حالة بدئية ← (نقص) ← فعل (تحول) ← حالة نهائية (إلغاء النقص)

وتجدر الإشارة إلى أنّ الذات في هذه المرحلة ستمر بثلاث اختبارات⁽²⁾ أولها: الاختبار الترشيحي والذي يمكنها من الحصول على الكفاءة لإنجاز الفعل، وثانيهما: الاختبار الحاسم والذي تمر به رفقة الذات المضادة لتحقيق اتصالها بموضوع القيمة وذلك بعد إصلاح الافتقار أو النقص، لتصل في النهاية إلى خوض الاختبار التمجيدي حيث يتم تقييم نتائج المرحلتين السابقتين من طرف المرسل الذي سيتوضح من خلال فعل تأويلي يتمثل في الجزاء أو التقويم.

(4) التقويم (الجزاء): (Sanction)

يعتبر التقويم مرحلة نهائية للمسار السردى باعتباره "كونا قيميا يحكم على كون قيمي آخر"⁽³⁾ حيث نستطيع من خلال هذه المرحلة تقويم التحول عن طريق النظر إلى حالة الذات الفاعلة حسب تمظهرها في الخطاب السردى فهو "صورة خطابية مرتبطة بالتحريك (الإيعاز) مادام التحريك والجزاء كلاهما يتميزان بحضور مكثف للمرسل"⁽⁴⁾ أي أنّ التقويم يبرز كينونة الكينونة⁽⁵⁾ حيث يتم تقويم الفعل التحويلي والذات الفاعلة والذي يمكن أن يتمظهر ويتجلى في شكل الجزاء، سواء كان إيجابيا أو سلبيا وفقا لمسار التقويم⁽⁶⁾؛ لأنّ الحكم على إنجاز الذات وتقويمه يتم من طرف المرسل الذي يراعي في حكمه هذا مدى مطابقة القيم التي امتلكتها هذه الذات بعد قيامها بفعل الإنجاز رفقة ما تم إلزام هذه الذات بتنفيذه.

¹ - ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، ص 103.

² - ينظر: سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 67- 68.

³ - ينظر: سعيد بن كراد، السيميائيات السردية، ص 104.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - ينظر: أريفيه وجان كلود جيرو وآخرون، السيميائية (أصولها وقواعدها)، ص 115.

⁶ - المرجع نفسه والصفحة.

يستعيد المرسل في المرحلة النهائية معرفته التي كانت في البداية والتي تمثل مرحلة "الإيعاز" لتظهر في شكل حكم وتقويم للحالات والتحويلات التي تبرز من خلال فعل هذه المعرفة⁽¹⁾، وبذلك يتمظهر المرسل بين الإيعاز والتقويم داخل النص السردى في موضعين اثنين⁽²⁾ هما:

أولاً: باعتباره الموجه المركزي للأحداث حيث يمارس على الذات فعله الإقناعي فيدفعها إلى إنجاز برنامجها السردى عن طريق العقد المبرم بينهما ليختفي بعد شروع الذات في تحيين الموضوع.

ثانياً: يعود المرسل للظهور باعتباره مقوماً لإنجاز الذات المحققة ليتحول بذلك إلى المرسل المقوم⁽³⁾ (Judicature destinateur).

يمكن القول أن العلاقة بين الذات والموضوع تعرض من وجهة نظر مقوم مضمن في الخطاب السردى ينتقل بمقتضى فعل تأويلي من المستوى الظاهر الجلي إلى آخر باطني وخفي حيث يعمل هذا المقوم على إبراز مدى مطابقة أحدهما للآخر مبيناً مصداقية مختلف الحالات التحويلية المنجزة⁽⁴⁾، حيث تستند مصداقية النص في أحكامها التأويلية التقويمية إلى النص في حد ذاته دون الرجوع إلى الاعتبارات الخارجية.

إنّ توظيف مصطلح المصداقية يشير إلى أنّ ملفوظات الحالة ليس لها صدق في ذاتها وإنما تظهر كصدى لسيروية سيميائية يحددها التحليل بواسطة تركيب مستوى الظاهر والماهية⁽⁵⁾ وسيأتي لاحقاً حديثنا عن المصداقية (Véridiction) ومختلف تجلياتها وفق المنظور السيميائي.

ونود قبل الحديث عن ذلك أن نورد الترسيم⁽⁶⁾ التالية والتي تلخص أهم العلاقات ومحطات المسار السردى للنموذج العامل على المستوى السطحي.

¹ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 105.

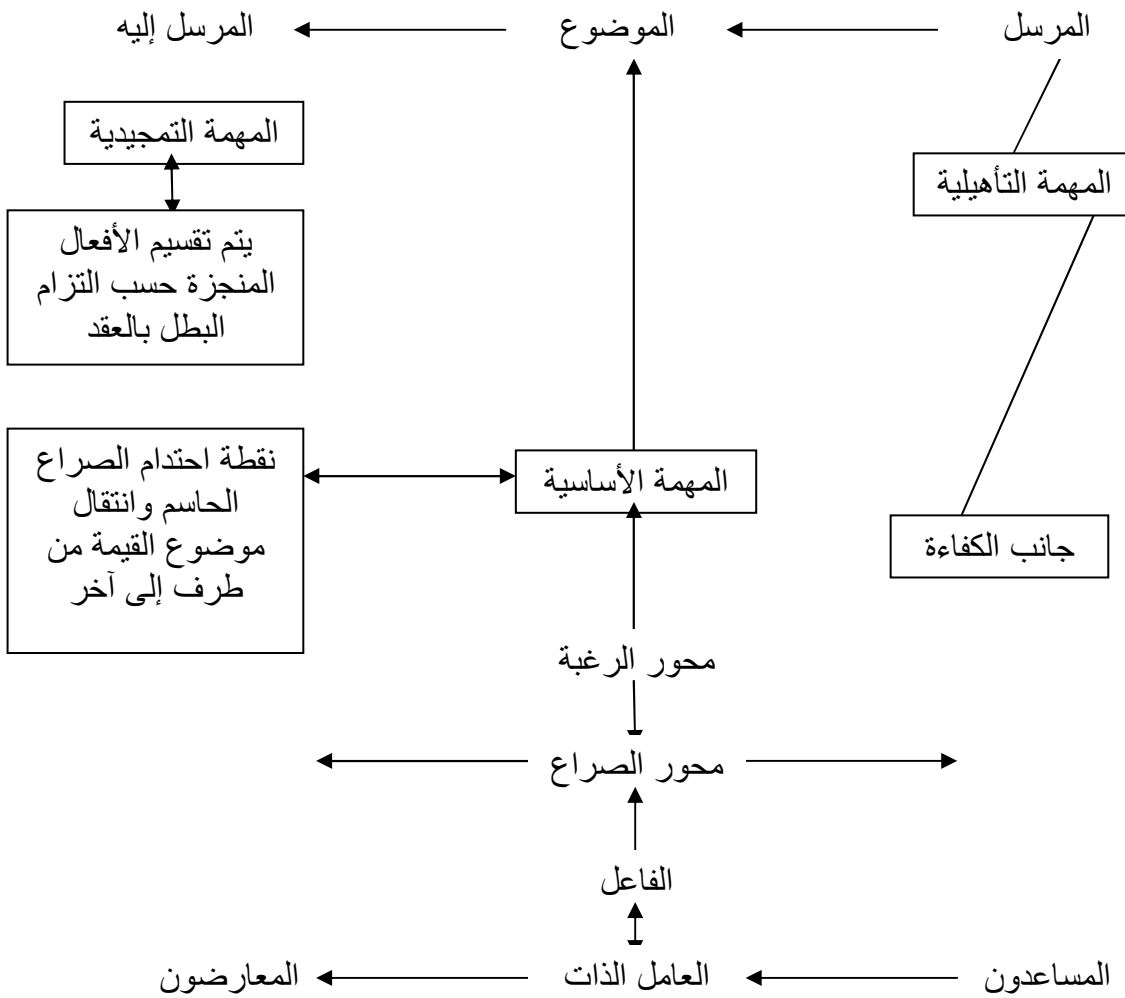
² - ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 31.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 64.

⁵ - Groupe d'entrevens, Analyse sémiotique des textes, introduction théorie- pratique, P24.

⁶ - ينظر: أحمد طالب، مناهج البحث وتحليل الخطاب، ص 49.



والملاحظ أن البنية السردية تتميز "باعتبارها شكلا كونيا عاما بنوع من الاستقلال من حيث التنظيم ومن حيث الوجود عن البنيات الخطابية (كما) تعد في الآن نفسه وعاء تصب داخله المضامين الخاصة لهذا النص أو ذاك"⁽¹⁾ أي أنه لا يمكن فصل المكون السردى في تحققه عن المكون الخطابى الذى يضيف على النص ذلك التلوين الدلالي والثقافى الخاص به.

2-2 المكون الخطابى: (La composante discursive)

يعتمد المكون الخطابي في الأساس على "الوحدات المعجمية في انتظامها داخل المسارات التصويرية وإنتاجها للتصويرية الخطابية"⁽²⁾ باعتبار أنّ الوحدات المعجمية "لا تمثل مواضيع منغلقة على نفسها ولكنها تمتد في كل لحظة مساراتها المقوماتية بالنقاء

¹- ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص125.

²- ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 156.

أو باختيار وحدات أخرى متقاربة لبناء كوكبية تصويرية (Constellation figurative) لها تنظيمها الخاص⁽¹⁾ داخل النص السردى.

يتميز المكون الخطابى بخصوصية معينة بالمقارنة مع المكون السردى "فإذا أمكن اعتبار البنيات السردية خاصية عامة للتخيل الإنسانى فإنّ المشكلات الخطابية (الموتيفات والثيمات) رغم قابليتها للتعميم وقابليتها للانتقال من لسان إلى لسان تظل خاضعة لمصفاة تحدد نسبتها وترابطها بعوالم سيميائية/ ثقافية خاصة بمجموعة بشرية ما... ومن هذه الزاوية فإنّ التجلي الخطابى للسردية ليس سوى إدماج للمكون الدلالي داخل موضوعات سردية هي إفراز للنحو السردى رغم طبيعته التوزيعية ويتبلور كشكل للمضمون وليس كمادة له"⁽²⁾ ومن ثم تظهر تلك العلاقة الوطيدة بين المكونين السردى والخطابى، وعليه فإنّ إدماجهما يتم من خلال مستويين مختلفين أحدهما يتمثل في الدلالة الخطابية المحددة في البعد التيمى والآخر يتمثل في التركيب الخطابى المتمظهر في الزمان والفضاء والممثلين حيث "لا يشكل البعد التيمى سوى قلب دلالي يسمح بصياغة مختلفة وبطريقة تجريدية لنفس القيمة الدلالية"⁽³⁾ وبذلك فالدلالة الخطابية تتأسس على وجود مكون صوري ومكون تيماتيكى وهما اللذان يحققان باتحادهما مفهوم الصورة (Figure).

1- المكون التصويرى: (Composant Figuratif)

يتجلى المكون التصويرى عبر مضمون الخطاب وتنظيمه الصوري مرتبا وفق مسارات عديدة حيث يتكفل بفحص الأشكال المتمظهرة وفق المضامين الموجودة في المكون السردى وبالتالي فإنّ تحليله يرتكز حول الكشف عن طرق انتظام المضامين كالصور والمسارات الصورية المنجزة بواسطة الأدوار التيماتيكية للممثلين... ويجدر بنا أن نقف عند تحديد بعض المفاهيم التي تتعلق بهذا المستوى من الدراسة وهي:

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 126. (A.J). Greimas, Du sens II, P61- 62.

³ - (A.J). Greimas, (J) Courtes, sémiotique, dictionnaire Raisonné, (article thématization).

. ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 127.

أ. السيمة⁽¹⁾: (Séme)

هي الوحدة الدلالية القاعدية التي تمثل العنصر الأدنى للمعنى إذ تكتسب قيمتها بواسطة الوظيفة الخلافية (Fonction Différentielle) وهذا بمقابلتها بعنصر آخر فهي لا تتحدد إلا ضمن مجموع عضوي في إطار البنية⁽²⁾ وبذلك فإنّ (غريماس) يحدد نوعين من السمات⁽³⁾ هي:

أ.1- سيمات نووية: (Sémes nucléaires)

تتعلق بتركيب اللكسيمات (Lexèmes) المنتمية إلى مستوى التظاهر "ذلك أنّ اللكسيم... ينشر خيوطه استبداليا وفق مجموعة من الترابطات التي تجمع بين أكثر من وحدة وهذا ما يسمح بتخصيص الخطاب وتحديد تحققه النوعي، إنّ اللكسيمات من هذه الزاوية تكون تشكيلات خطابية وهذه التشكيلات ليست سوى صور خطابية... تنتشر خيوطها توزيعيا أيضا... وتشكل اللكسيمات من هذه الزاوية مسارات تصويرية"⁽⁴⁾ في المكون الخطابي.

أ.2- سيمات سياقية: (Sémes classèmes)

وهي التي تؤطر الوحدات التركيبية الأكثر اتساعا حيث أنّها تتضمن قسمين متصلين على الأقل، "هذه المقولات السيمية تمت المصادرة عليها باعتبارها ذات طبيعة ثنائية، الثنائية باعتبارها قاعدة للبناء وليست بالضرورة مبدأ مقرا لصيغة وجودها"⁽⁵⁾ وهي ذات طبيعة تضادية تتعلق في نفس الوقت بالانفصال والاتصال، وعلى كل فإنّ العلاقات بين أشكال السيمة وأقسامها تشكل الصورة (Figure).

ب. الصورة (Figure):

يرجع مفهوم الصورة في الأصل إلى (هلمسليف) وقد استثمره (غريماس) نظريا في السيميائية السردية⁽⁶⁾ فحددها بقوله: "إنّها الصورة الأساسية المنطوية على إمكانات

¹ - Séme : يترجم هذا المصطلح إلى السيمة، المعجم.

² - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص10.

³ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص47.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص127.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

⁶ - (A.J). Greimas, (J) Courtes, sémiotique, dictionnaire Raisonné, P148- 149.

تعبيرية ماثلة بالقوة ومسيرة تحقق مسارات معنافية (Parcours Sémémique) في سياق الخطاب⁽¹⁾ ويرى (غريماس) دائما أنّ الصورة تحيل على وحدة مضمونية ثابتة إلى حد ما ومحددة بنواة (Nayau) مستقرة لذا نجده يطلق على هذه التشكيلة مصطلح الصورة النواتية⁽²⁾ (Sème nucléaire)، فالصورة باعتبارها وحدة ذات مضمون ثابت معروفة بنواتها الدائمة تتحقق افتراضاتها بشكل مختلف حسب السياقات، فالصورة للكسيميّة إذن تعتبر كتنظيم من المعنى المفترض الذي يتحقق بشكل متنوع حسب السياقات وهذا ما يقودنا إلى تصور الصور وتأملها وفق جانبين اثنين⁽³⁾ هما:

ب.1- الجانب المعجمي: توظف الصورة في هذا الجانب بكل مدلولاتها ومساراتها الممكنة كمجموعة من المعاني والمدلولات المنظمة ومثل هذا المجهود نصادفه في قواميس ومعاجم اللغة.

ب.2- الجانب الاستعمالي أو السياق: تتحدد الصورة في هذا الجانب انطلاقا من الاستعمال الذي يمارس على الملفوظات والخطابات فالصورة السياقية هي نتاج استغلال إمكانية من إمكانياتها، ويرى (غريماس) أنّ للكسيم الواحد في أغلب الأحيان لا يكاد يستعمل في إمكانياته الدلالية مجتمعة في ملفوظ واحد وعلة ذلك تعود إلى أنّ كل "ملفوظ باعتباره بسطا لمحور دلالي معين ليس سوى استغلال جزئي ضئيل لرصيد الاحتمالات الممكنة في الوحدات اللغوية المستقلة والتي تبقى مع ذلك مواصلة وجودها بالقوة ومستعدة للانبعاث من جديد لمجرد الدخول في عملية التذكر⁽⁴⁾، وتتمثل مهمة الباحث في هذا المقام في رصد السياقات الموجودة في الوحدة اللغوية وتبيين مدى كثافة حملتها أو شحنتها الدلالية المبنوثة فيها والتي يطلق عليها حقل للكسيم الدلالي⁽⁵⁾ في المنظور الأسلوبي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الصور المترابطة والمتألّفة والمتسلسلة تنتظم في الخطابات لتؤلف نمطين أساسيين⁽⁶⁾ هما:

¹ - ينظر: محمد الناصري العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 76.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 75.

⁴ - (A.J). Greimas, Les Actant, Les Acteurs, et les Figures, in, sémiotique narrative et textuelle, P170.

⁵ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 77-78.

⁶ - المرجع نفسه، ص 79.

ب.2-1- المسار الصوري: (Parcours Figuratif)

يعرف المسار الصوري على أنه مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضا ويحيل بعضها على بعض لتشكل بذلك شبكة أو نسيجاً دلالياً فالمسار الصوري يتحدد بصفته تسلسلاً متشاكلاً من الصور يكون ملازماً لتيمة معينة، ويكون هذا التسلسل قائماً على الترابط بين الوحدات التي تؤطر ضمن فضاء دلالي متشاكل أمّا طبيعة التسلسل فتتميز بنوعين من التراكم⁽¹⁾ هما:

أولاً: التراكم الحر أو الاختياري: حيث أن الترابط بين الصور يكون اختياريًا وليس مشروطاً بصور محددة.

ثانياً: التراكم القسري: ويتعلق بالصورة الأولى التي تتحقق وفق تشاكل معين والتي تقوم باستدعاء صورة أو مجموعة من الصور الأخرى بشكل قسري حيث تشكل مجموعة مركبة ومنظمة من الصور ضمن المسار الصوري.

ب.2-2- التجمع الصوري: (Configuration figuratif)

يلجأ (غريماس) لتوضيح هذا الضرب من تآلف الصور إلى مثال يتمحور حول الشمس حيث يقول: "إنّ الشمس تنتظم في إطارها كوكبة من الصور مثل الأشعة والإشراق والحرارة والهواء والشفافية والسحاب... هذه الملاحظة تحملنا إلى القول بأنّ الصور اللكسيمية تظهر نظرياً في حدود الملفوظات لكنّها تخترق بيسر هذه الحدود لتؤلف شبكات صورية تقوم بينها علاقات متنوعة تمتد إلى مقاطع كاملة مشكلة تجمعات صورية"⁽²⁾، إنّ التجمع الصوري باعتباره مكوناً للدلالة الخطابية له آلياته وقواعده في توليد الخطاب ونموه، وتتجلى تلك الآليات من خلال عملية القول التي "تشغل كلا من الوحدات المعجمية الأسماء والظروف الزمانية والمكانية لتؤسس سنناً للتجمع الصوري وفق آليات معينة"⁽³⁾ داخل النصّ السردي. سبق وأن قلنا أنّ المكون الخطابي مرتبط بمستوى التلفظ وهو ما يجعل الإجراءات الخطابية تتجلى في بعدها التيماتيك من خلال ثلاث مستويات هي⁽⁴⁾:

¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 171-172.

² - (A.J). Greimas, Les Actant, Les Acteurs, et les Figures, in, sémiotique narrative et textuelle, P170 .

³ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 173.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 132.

أولاً: مستوى صياغة الممثل: أي الانتقال من العامل كمقولة مجردة على الممثل كوحدة مشخصة.

ثانياً: المستوى الخاص بالتزمين: (Temporalisation) وهو الذي يمنح الخطاب خاصيته الزمنية.

ثالثاً: المستوى الخاص بالتفضيئ: (Spatialisation) وهو الذي يرسى مرجعية تمكن من رسم الأحداث وفق حدودها وإطارها الخاص.

2- الدور الموضوعاتي أو التيماتيك: (Rôle thématique et Acteur)

يتأسس المكون التيماتيك باعتباره استثماراً دلالياً مجرداً يعتمد على التيمات التي تبنى من خلال المسار التصوري⁽¹⁾ ويمثل بذلك المنظور العميق المميز للعلاقة بين الخطابي والسرد في الأدوار التيماتكية ذلك أنّ "الممثل يمكن أن ينجز إلى جانب الدور العائلي دوراً تيماتيكاً Rôle thématique"⁽²⁾؛ وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح التيمة (Thème) هو واحد من المفاهيم الإجرائية المتعلقة بالمكون التيماتيك، يتحدد هذا الأخير وفق سيميائية السرد باعتباره "توزيعاً على مدى البرامج والمسارات السردية للقيم التي تم تحقيقها"⁽³⁾ فالمكون الموضوعاتي يتميز بكونه استثماراً دلالياً مجرداً بخلاف المكون التصوري الذي يقوم على الصور.

يعتمد الموضوعاتي على التيمات (Thèmes) التي تبنى من خلال المسار التصوري "إنّ الموضوعاتي يتمفصل في علاقته بالبنية التركيبية التي تكون من العناصر المرتبطة بالنحو السردى المجرّد مثل العامل الذات والموضوع مما يجعل (كورتيس) يشتغل على هذا المستوى المرتبط بالعلاقة بين الموضوعاتي ومستوى التركيب السردى ويصف علاقتهما من خلال مفهوم هو التيماتيكى السردى⁽⁴⁾ (Thématique narrative) ما يعنى وجود الأدوار العائلية إلى جانب الأدوار التيمية وبعد اختزال المسارات الصورية إلى أدوار خطابية تلحق المسارات الصورية لشخصية ما بواسطة الدور التيمي الذي يشكل تكثيفاً لكل المسار

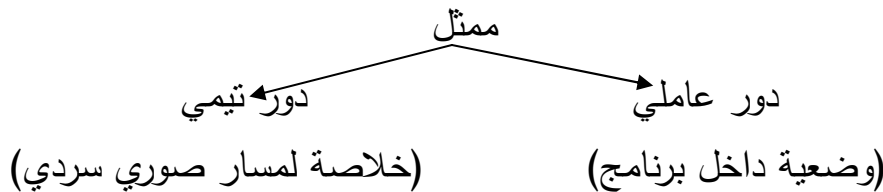
¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، 173.

² - المرجع نفسه، ص 161.

³ - (A.J). Greimas, (J) Courtes, sémiotique, dictionnaire Raisonné, P395.

⁴ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 173-174.

وتلخيصاً له، حيث أنه عبارة عن تحويل أو اختزال مجموعة من الوحدات الوضعية و/ أو الوظيفية إلى فاعل (عامل) يتبناها كتعابير مضمرة وممكنة⁽¹⁾، وعليه فإن مفهوم الدور التيماتيكى ينظم إلى مفهوم الدور العاملى وبناء على اتصالهما يؤسس مفهوم الممثل⁽²⁾ وعوض مصطلح الشخصية نوظف مصطلح الممثل الذي يبرز وفق الرسم التمثيلي الآتي⁽³⁾:



إذن فالممثل "قضاء لقاء وإيصال بين البنيات السردية والبنيات الخطابية، بين المكون النحوي والمكون الدلالي؛ لأنه ينجز في ذات الوقت على الأقل دوراً عاملياً ودوراً تيماتيكياً وهما دوران يحددان قدرته وحدود فعله أو حدود كينونية"⁽⁴⁾ وأخرى تيماتيكية "تجعل بنية الممثلين تتخذ موقعا خاصا على مستوى الهيكل العام للنظرية السيميوطيقية... (إذ) يمكن أن يتموقع بين الأدوار العاملة بصفقتها التمثيل التركيبى السطحي لتحويلات التركيب العميق وبين الأدوار التيماتيكية التي تتأطر على مستوى أعمق"⁽⁵⁾ كاشفة بذلك عن التجلي الدلالي للنص السردى.

وليس من الضروري أن يطابق العامل الممثل في نظر (غريماس) حيث أن "ذات الحالة (Sujet d'état) يمكن تمثيلها في البرنامج السردى ذات الانجاز (Sujet de faire) وهذا يعني أن العامل الذات في هذه الحالة سيكون ممثلاً بشخصيتين يطلق عليهما (غريماس) ممثلين (Acteurs)، ويمكن لعامل واحد أن يكون ممثلاً في الحكى بممثلين أو أكثر كما أن ممثلاً واحداً يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة"⁽⁶⁾، وعليه فإن تفصل بنية

¹ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 156-157.

² - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 176.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 17.

⁴ - ينظر أيضاً: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 161. (A.J). Greimas, Du Sens II, P66 -

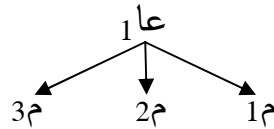
⁵ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 162.

⁶ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 37.

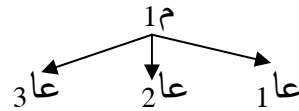
بنية الممثلين وبنية العوامل يمكن أن يتحقق من خلال مجموعة من الظواهر نبرزها فيما يلي⁽¹⁾:

أولاً: يمكن للممثل أن يؤدي دورا عامليا على مستوى المنظومة السردية التركيبية.

ثانياً: يمكن أن يتكون العامل الذي ينجز دورا عامليا من مجموعة من الممثلين فهو يؤلف بين هؤلاء الممثلين.



ثالثاً: يمكن للممثل أن ينجز مجموعة من الأدوار العالمية.



وعليه يعد الممثل العنصر الفعال الذي يحقق الاتصال بين البنية السردية ذات الطبيعة التركيبية والبنية الخطابية الدلالية انطلاقاً من إمكانية إنجازه لدور عاملي وآخر تيمي وبالتالي فإنّ الممثل يعد المحقق للتحويل من المستوى السردى المجرد إلى المستوى الخطابى المتمظهر انطلاقاً من الوحدات والصور الدلالية⁽²⁾، لتحدد بنية الممثلين بين المكون السردى والمكون التصوري باعتبارها "تتميز ببعدها الدلالي المنبثق من كونها في الأصل تسنن الإنجازات الثقافية"⁽³⁾؛ ولأنّها تعد فضاء يبرز تمفصل العامل والممثل وفق الدور العاملي والدور التيماتيكى، هذا الأخير هو الذي يحدد "الأدوار المهنية (طبيب، فلاح، حداد قس... إلخ) والأدوار النفسية المهنية (الوصولي، ضعيف الإرادة) أو الأدوار العائلية (الأب العم، الحاضنة، الأخت الكبرى، اليتيم) والذي يمكن إدماجه ربما بين المفهوم المجرد العام (مفهوم) العامل والمفهوم المخصص والخاضع للتفريد مفهوم الممثل"⁽⁴⁾، إنّ الدور الذي يؤديه يؤديه الممثل عبر مساره التيمي يستلزم تأطيراً زمنياً وآخر فضائياً.

¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 16. ينظر أيضاً: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 37.

² - المرجع نفسه، ص 176.

³ - المرجع نفسه، ص 162.

⁴ - مرجع سبق ذكره، ص 161-162.

1-2. التزمين: (Temporalisation)

يوضح الإجراء التزميني حسب (غريماس) "كيفية تشكل الخطاب السردى وطريقة تحول الأحداث إلى قصة باعتبارها إجراءات تساهم في إنتاج تفاعل المعاني وتحويل التنظيم السردى إلى حكاية"⁽¹⁾ وهو بذلك يمنح بعدا زمنيا لكون دلالي ما؛ لأنه يهدف إلى "إفراغ البنية الدلالية البسيطة في قالب زمني يهدف إلى إلغاء بعدها السكوني"⁽²⁾ وبذلك يصبح التزمين أحد مكونات التركيب الخطابي.

يقوم التركيب الخطابي على استعمال تقنيات الفصل والوصل ويحيل على هيئة التلفظ⁽³⁾ وبالتالي فإنه على مستوى التركيب الخطابي يمكن إسقاط الزمن للتمييز بين السكون وبين الحركة وذلك بوضع حد فاصل بينهما، حينها تتحول الحدود اللازمة إلى حدود يمكن إدراكها وفق إطار زمني⁽⁴⁾ محدد.

ويتكون التزمين من مجموعة من الإجراءات التي يمكن جمعها وتصنيفها إلى عدة مكونات فرعية وتميز أولا البرمجة الزمنية التي تتمثل خاصيتها الأساسية في عملية تحويل محور الافتراضات Présuppositions (الترتيب المنطقي الذي يتعلق بتسلسل وتتابع البرامج السردية) على محور التعاقبات Consécution (ترتيب زمني يمثل البعد الزمني للأحداث)⁽⁵⁾؛ ويتضح مما سبق أن صياغة (غريماس) للزمن في إطاره النظري داخل الخطاب السردى يعد جانبا من تصوره لإنتاج المعنى.

إن قضية الزمن بالنسبة إليه تتلخص في منح بعد زمني لبنية لم تكن بهذه الخاصية الزمنية؛ لأنّ مسألة الزمن تتعلق بالكيفية التي يتم من خلالها تحول بنية لازمنية إلى مجموعة من الأحداث يمكن إدراكها ضمن الزمن⁽⁶⁾ وإذا كان الزمن ذلك الجانب الخاص الخاص بتصور إنتاج المعنى فإنه مرتبط ارتباطا وثيقا بجانب آخر هو الفضاء؛ لأنّ

¹ - (A.J) Greimas, (J) Courtes, sémiotique, Dictionnaire raisonné, P388

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص135.

³ - (A.J) Greimas, (J) Courtes, sémiotique, Dictionnaire raisonné, P387.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص78.

⁵ - (A.J) Greimas, (J) Courtes, sémiotique, Dictionnaire raisonné, P387- 388 .

ينظر أيضا: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص135.

⁶ - مرجع سبق ذكره، ص136.

"الفضاء النصي هو الذي يمثل الفترة الزمنية التي تتطلبها عملية الانتقال من وضعية إلى أخرى"⁽¹⁾ باعتباره عنصرا مهما من عناصر البنية السردية.

2-2. الفضاء: (Espace)

يستعمل مصطلح الفضاء في النظرية السيميائية وفق مفاهيم مختلفة؛ لأنّ "التفضي ليس سوى تخطيط لسلسلة من الأماكن التي استتدت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء وبذلك فإنّ التفضي يعد هو الآخر برمجة مسبقة للأحداث وتحديدًا لطبيعتها وليس مجرد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية."⁽²⁾ ويقدم غريماس نموذجًا عامًا يتوزع الفضاء وفقه كسلسلة من المحطات التي تقتضيها رحلة البطل "وهذه المحطات هي ما يُمكن من طرح مجموعة من القرائن الشكلية التي تسمح بتفكيك الحكاية إلى مقاطع"⁽³⁾ حيث تتوزع الأنواع الفضائية وفق هذا النموذج كالتالي⁽⁴⁾:

1/ الفضاء الاستهلالي: (Paratiopique)

وهو خاص بالتجربة الأولى حيث يعد البؤرة التي يتمظهر داخلها التحول تركيبيا أي أنّه المحدد لشكل الوجود السيميائي للذات باعتبارها ذاتا محينة تمتلك الشروط التي تؤهلها للانتقال إلى مرحلة الاتصال بالموضوع.

2/ فضاء الفعل الانجازي: (Utopique)

يتعلق بالتجربة الثانية حيث يتم من خلاله إنجاز الفعل وينقسم فضاء الفعل بدوره إلى قسمين هما: فضاء الاستعداد وفضاء النصر.

والملاحظ أنّ هذه الفضاءات تنطبق مع التجارب التي يخضع لها البطل أثناء رحلته في الحكاية ويمكن تقديم النموذج الفضائي واضحا على شكل جدول⁽⁵⁾ كما يلي:

أنواع الفضاء (التجارب)	الفضاء الاستهلالي	فضاء الفعل الإنجازي	فضاء النص
	حالة بدئية الاستعداد	النصر	حالة نهائية
	تحريك	الإنجاز	الجزء

¹ - المرجع نفسه ، ص 86.

² - المرجع نفسه، ص 137.

³ - المرجع نفسه، ص 138.

⁴ - المرجع نفسه، ص 140.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

والملاحظ أنّ هذا التصنيف لا يمكن أن يتعدى حدود الحكاية الخرافية حيث "يصعب إيجاد معادل له في النصوص السردية المعاصرة"⁽¹⁾، فهو ينطبق على النموذج البسيط للحكي، إذن يمكن القول أنّ التزمين والتفضي يهدفان كليهما إلى تنظيم مكاني وزماني داخل الحكاية بحيث يتصف هذا التنظيم بالقدرة على احتواء البرامج السردية التي يتم تحديدها على مستوى البنيات السيميائية السردية، تقدم وتبرز ميكانيزمات الممثلين والتفضية والتزمين المكونة للتركيب الخطابي تمثيلا خطابيا لهذه البنيات⁽²⁾ مجتمعة ومتسقة.

بعد تعرضنا لأهم القضايا المتعلقة بمستوى البنية السطحية للخطاب السردى من المنظور السيميائي سننتقل مباشرة إلى تأطير بنية المستوى العميق لهذا الخطاب مع رصد مكوناته وإجراءات التحليل الخاصة به.

3- مستوى تحديد البنية العميقة:

يرى (غريماس) أنّ البنيات العميقة تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي للفرد أو للمجتمع أو وجود الموضوعات السيميائية فما نعرفه هو أن المكونات الأولية للبنيات العميقة تمثل وضع منطقي قابل للتحديد⁽³⁾، وعليه فإنّ البنية العميقة تتأسس بكونها نصا قابلا للتحقق في أشكال بالغة التنوع⁽⁴⁾ على مبدأ الاختلاف (Différence) الذي أرسى قواعده (فرديناند دي سوسير) واستعمله للدلالة على أنّ المفاهيم المتباينة "تكون معرفة ليس بشكل إيجابي من مضمونها وإنّما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام"⁽⁵⁾ في شكل ثنائيات.

لقد تبنى (غريماس) هذا المفهوم داخل تصور جديد "يقضي فيه الاقتراب من المسألة الدلالية واستيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين (على الأقل) تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى"⁽⁶⁾، فلا يمكن تحديد

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 137.

² - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 27.

³ - عبد الحمدي بورايو، المسار السردى وتنظيم المحتوى - دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب، إشراف: عبد الله حلي، جامعة الجزائر، 1995م/1996م، ص 230.

⁴ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 47.

⁵ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص 10.

⁶ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

المعنى إلا بمقابلته بضده وفق ثنائية متقابلة؛ لذلك "لا يكون مثلاً مفهوم العلو موجوداً إلا بالنسبة إلى الاختلاف الحاصل بينه وبين الأسفل"⁽¹⁾؛ ولأنّ مسألة الدلالة تنتم بالغموض وصعوبة الحصر لجأ (غريماس) إلى فكرة (هلمسليف Hjelmslev) الذي يرى أنّه: "يمكن دراسة ماهية المضمون بواسطة الأدوات المنهجية التي يتم تكييفها على مستوى التعبير"⁽²⁾ أي ضرورة اللجوء إلى دراسة النصّ وأنواع العلاقات القائمة بين أصغر وحداتها وأبسطها وهي السيم (Sème) أو المعنم باعتباره وحدة دلالية قاعدية وليس له دلالة في حد ذاته وإنّما يكتسبها انطلاقاً من العلاقة القائمة بينه وبين عناصر أخرى ويمكن أن تتحدد السيمات انطلاقاً من علاقتها ببعضها فيكون للسيم بذلك ميزة أساسية تتمثل في الوظيفة الخلافية⁽³⁾ (Fonction Différentielle).

سبق وأن قلنا أنّ الصور التي ندركها عند قراءة نص ما يمكن أن تحلل في نطاق القاموس أو المعجم وأنّ السيم هو المحتوى السيمي للكسيم أي مجموعة من السيمات التي تكون مدلول هذا الكسيم وعليه فإنّ الدراسة الدلالية تقتضي تفكيك الوحدات السيمية إلى مكوناتها الصغرى⁽⁴⁾؛ لذلك فالدراسة الدلالية تقتضي تفكيك الوحدات المعنامية (السيمية)⁽⁵⁾ إلى مكوناتها الصغرى المميزة بغرض الوصول إلى استغلال مجموعة من السيمات الدلالية الأساسية⁽⁶⁾، ولإيضاح أكثر نورد مثلاً تقريباً لتفكيك وحدات الدلالة إلى مكوناتها الصغرى انطلاقاً من تفكيك الصورتين اللكسيميتين وهما الأمل والخوف⁽⁷⁾ كما هو موضح:

- الأمل: إحساس + مستقبلي + مرح ← (قيمة إيجابية).
- الخوف: إحساس + مستقبلي + كئيب ← (قيمة سلبية)

¹ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 199.

² - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص 10.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 169.

⁴ - المرجع نفسه، ص 169.

⁵ - السيميم Sémème: هي الآثار المعنوية باعتبارها نتاج دخول المعانم في علاقة مع بعضها البعض.

⁶ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 88.

⁷ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 167.

نلاحظ أن اللكسيمين متفقان في معنمين ومختلفان في معنم واحد يمثل القيمة المتضمنة في كليهما فالأول ذو قيمة إيجابية والثاني ذو قيمة سلبية؛ لذلك فاستيعاب الميزات الدلالية المتضمنة فيهما تتحقق من خلال مجموعة الوظائف التمييزية للسميات (المعانم) التي أبرزت آثار المعنى المتقابل، كما يتضح أيضا أن "النواة الدلالية لا يمكن استكشافها واستخلاصها إلا بعد القيام بعملية التفكير الدلالي للمفردات والتي تعد بدورها وحدات دلالية معقدة تتماسك فيها معاني مختلفة ولكنها بسيطة"⁽¹⁾، إلا أنه يمكن التمييز بين نوعين من السميات والمتمثلة في السميات النووية والسميات السياقية وهي التي تشكل المحور الدلالي القائم على علاقة التضاد والعلاقة التراتبية المنبثقة من المقولة السيمية (Catégorie Sémique) "إذا دققنا النظر في هذه المقولات السيمية المبنية على الوظيفة التقابلية والخلافية للسيم ندرك جيدا أنها تستمد وجودها من الوصف البنائي (Description structurelle) الذي يهدف إلى تأطير عنصري العلاقة من جهة والمضمون من جهة أخرى"⁽²⁾، ويمكن أن نمثل نظام العلاقات تلك في المربع السيميائي.

1-3. المربع السيميائي: (Carré sémiotique)

أرسى (غريماس) قواعد المربع السيميائي ليصل إلى نظام الدلالة المبنوث في المستوى العميق؛ لأنّ "تنظيم البنية الأساسية للتدليل التي تقع في المستوى العميق وذات الطبيعة المنطقية الدلالية تأخذ شكل نموذج محدد جدا ممثل فضائيا بالمربع السيميائي (المسمى النموذج التأسيسي)، وبما أنّ الأمر يتعلق بترسيمة شكلية مكونة قبل أي استثمار دلالي فإننا نعطي أولا تنظيمها العام وخصائصها الشكلية قبل أن نقترح توضيحا ملموسا مقتضبا"⁽³⁾ والمقصود هنا الكشف عن بنية المربع والخصائص الشكلية القائمة على جملة العلاقات التي تحكم محاوره الدلالية.

لقد أورد عدد من الباحثين⁽⁴⁾ تعريفات مختلفة للمربع السيميائي من جملتها قول (عبد الحميد بورايو): "إنّه صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي

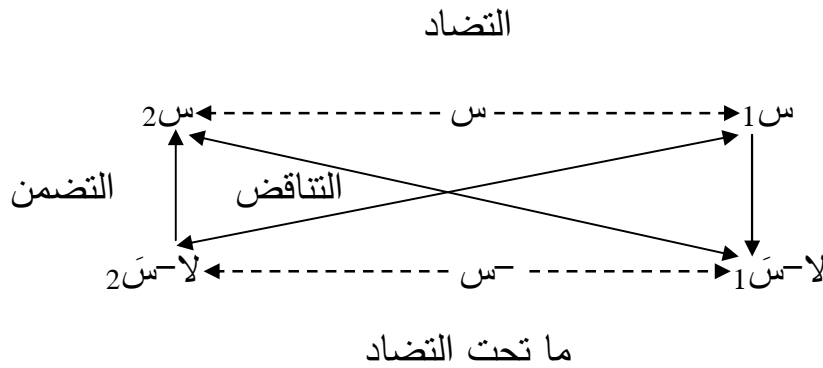
¹ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 119-120.

² - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، ص 13.

³ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 90-91.

⁴ - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص 229-230.

تتلخص في مقولات التناقض والتقابل والتلازم فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى فهو أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية أو شبه الخام وحتى حالاته التركيبية المختلفة أو في الدلالة التأسيسية في مختلف التجليات، الصيغة والفاعلية والوظائفية والخلافية والفضائية⁽¹⁾، وهو بذلك يساعد على تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية بهدف إنتاج الدلالة التي يعرضها النص على القراء⁽²⁾؛ لذلك فهو مرتبط بمستوى الدلالة الأصولية العميقة (Sémantique fondamentale profonde) من جهة أخرى⁽³⁾، ويمكن التمثيل للمربع السيميائي بالشكل التالي⁽⁴⁾:



تتميز البنية الأولية للدلالة بمظهرين اثنين: مظهر عمودي ومظهر مركبي وعليه فإن كل سهم من أسهم المربع السيميائي يحيل على علاقة معينة قائمة بين الوحدات الدلالية والتي يمكن توضيح مضمونها فيما يلي⁽⁵⁾:

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، تنظيم المسار السردى في بعض حكايات ألف ليلة وليلة، ص 232.

² - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 23.

³ - المرجع نفسه، ص 169.

⁴ - (A.J) Greimas, (J) Courtes, sémiotique, Dictionnaire Raisonné, P31.

ينظر أيضا: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 291. وتجدر الإشارة إلى أن النموذج أعلاه ليس إلا شكلنة معدلة لذلك الذي اقترحه سابقا (غريماس، الدلالة البنيوية، 1996م، لاروس)، هذا التمثيل الجديد يسمح بمقارنته مع السداسي المنطقي لـ (ر. بلانشي) وكذا إلى البنيات المعينة في الرياضيات مثل مجموعة كلاين، وفي علم النفس كمجموعة بياجي ينظر أيضا: جوزيف كورتيس، مدخل على السيميائية السردية والخطابية، ص 92.

⁵ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 27. ينظر أيضا: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ص 231.

-----> يشير هذا السهم إلى علاقة التضاد

-----> يشير هذا السهم إلى علاقة التناقض

-----> يشير هذا السهم إلى علاقة التضمن

وانطلاقاً من هذا الشكل يمكننا أن نستنتج العلاقات التي يقوم عليها المربع السيميائي.

3-1-1. العلاقات القائمة بين أركان المربع السيميائي:

يرى (غريماس) أنّ نظام التدليل في المربع السيميائي قائم على تمفصل العلاقات الأساسية القارة، "فإنّه في نفس الوقت قابل لتمثيل حركي في اللحظة التي تعتبره فيها التقاطاً أو إنتاجاً للمعنى من قبل ذات... يمكن أن نقيم شبكة من التكافؤات بين العلاقات الأساسية المكونة للنموذج التصنيفي والإسقاطات لهذه العلاقات نفسها أو العمليات... وهكذا فالتناقض باعتباره علاقة يهدف في مستوى التصنيف إلى تأسيس الترسيمات الثنائية وباعتباره عملية مناقضة يهدف في المستوى المركبي إلى نفي واحد من المفردات الترسيمية، وتأكيد المفردة النقيضة في نفس الوقت"⁽¹⁾، حيث أنّ المظهر المركبي هو الذي يجسد البعد الدينامي للمربع السيميائي اعتماداً على التوازي بين العلاقات المؤسسة للمظهر العمودي و"العمليات التي تعد السند المركزي بالنسبة للمظهر المركبي الدينامي فإسقاط العلاقات العمودية على المستوى المركبي يؤدي إلى تحقيق العمليات (Opération) وهي التي تقوم بالاشتغال بعناصر النواة"⁽²⁾ ونتيجة لهذا التقابل يبرز عنصر مشترك بينهما وهو المحور الدلالي.

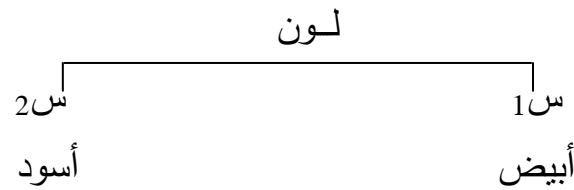
1- المحور الدلالي: تكمن وظيفة البنية الدلالية الأساسية في الاختلاف والتقابل وهو ما يؤكد وجود عنصرين حاضرين تجمعهما علاقة ما حيث تبرز البنية بين تعالق هذه العناصر، مثلاً لو بحثنا عن العلاقة بين اللونين (أبيض/ أسود) لوجدنا أنّها خلافية ولكن يتحقق الجمع بين السيمين معا إذ يجب أن نجد ما يصلهما ببعضهما البعض ونطلق عليه مصطلح المحور الدلالي⁽³⁾ وهو يمثل اللون بالنسبة للمعنيين (أبيض/ أسود) حيث يمكن تمثيله وفق الشكل الآتي⁽⁴⁾:

¹ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 95.

² - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 148-149.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 200.

⁴ - المرجع نفسه، ص 200، 201.



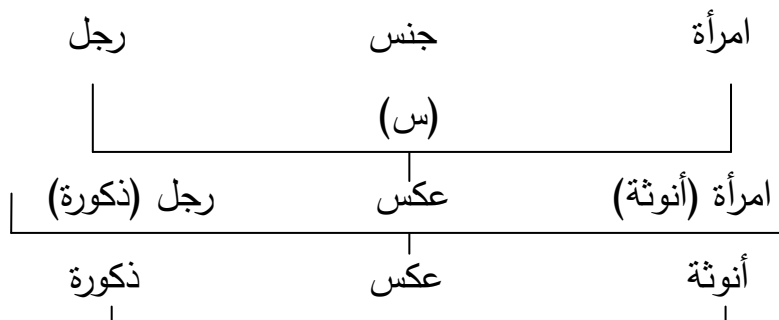
وتجدر الإشارة إلى أنّ المحور الدلالي يمكن أن تجمععه علاقة تقابلية مع محور آخر وفق تدرج معنوي لنصل في النهاية إلى تجميع عدد من المحاور الدلالية التي تكون مدمجة في بعضها البعض والتي تتولد بالتدرج والتقابل الضدي الذي يعد أمراً أساسياً لبناء المعرفة الإنسانية إذ أننا ندرك الأشياء وفق السيمات الخلافية التي تجمعها⁽¹⁾، وتحدد هذه البنية الشروط الأساسية والأولية للإمساك بأي كون دلالي دونما اهتمام بمادة التمظهر، "فإذا كان هناك من شيء يدل على شيء ما فإنّ هذا التدليل لا يعود إلى قدرة حدسية محددة لمضمون ما يدل عليه هذا الشيء ولكنّه يعود إلى كوننا نستطيع انطلاقاً منه تحديد نسق من العلاقات مثل:

علاقة ضدية: أبيض (م) / أسود.

علاقة تناقضية: أبيض (م) لا أبيض / أسود (م) لا أسود.

علاقة اقتضائية: لا أبيض (م) أسود / لا أسود (م) أبيض⁽²⁾.

ويمكننا أن نجري مثالا آخر يتمثل في الزوج التقابلي (امرأة/ رجل) وهما اللذان يتأسسان على طرفي نقيض المحور الدلالي الخاص بالجنس ويستمدان وجودهما بناء على الوصف البنائي لهما وهو ما يبرز مضمونهما وعلاقتهما ويتضح ذلك أكثر من خلال الشكل⁽³⁾:



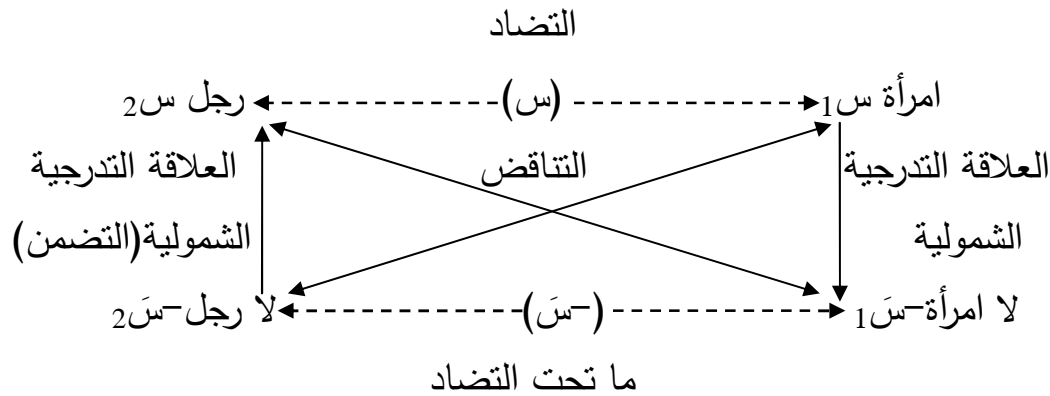
¹ - إبراهيم السيد، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1998م، ص25.

² - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص53.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص13.

س¹ عكس س²

نلاحظ أن العنصرين (س¹، س²) يشتركان في المقولة السيمية الخاصة بالجنس وفي الوقت نفسه تتمفصل إلى سيمين متقابلين ليتحقق "النموذج التكويني أو المربع السيميائي باعتباره تأليفا تقابليا لمجموعة من القيم المضمونية."⁽¹⁾، وهو ما سنوضحه فيما يلي:



يمكن استنتاج العلاقات القائمة بين أركان المربع السيميائي فيما يلي⁽²⁾:

1. **العلاقة التدرجية الشمولية:** تنطلق هذه العلاقة من السيم إلى المحور الدلالي أو من العنصر إلى المقولة التي تحتويه وتكون هذه العلاقة بالنظر إلى الشكل أعلاه بين (س¹) و (س²) و (س)، وبين (س¹) و (س²) و (س⁻).

2. **علاقة التناقض (Relation de contradiction):** تنشأ هذه العلاقة بين (س¹) و (س⁻) من ناحية، وبين (س²) و (س⁻) من أخرى؛ فالوحدة (س⁻) هي نفي للوحدة (س¹) وبناء على ذلك فإن إحداهما تنقض وتتفي الأخرى لذا فلا مجال للجمع بينهما وإنما يجب اختيار إحداهما فقط وهو تحديد مورفولوجي حيث:

س¹ ← لا س⁻ 1 فعملية التناقض تنفي (س¹) وتؤكد لا (س⁻1).

3. **علاقة التضاد (Relation de contrariété):** تتبني هذه العلاقة بين (س¹ و س²) ضمن الدلالة المحققة حيث نجد أن (س²) عكس (س¹) وبالتالي فإنه لا يمكن تصور (س²)

¹ - ينظر: سعيد بנקراد، السيميائيات السردية، ص 54.

² - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 24. ينظر أيضا: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ص 231.

إلا باعتباره ضدا لـ (س₁) والعكس صحيح فوجود أحدهما يفترض وجود الآخر ضدا له أي يجمعهما المحور الدلالي الضديد.

4. **علاقة التضاد التحتي:** تنشأ بين (س₁) و (س₂) وفق ما يحدث في علاقة التضاد الرابطة بين (س₁) و (س₂)، وتحمل علاقة التناقضات اسم الترسمة.
أ- ترسمة العلاقات الموجودة بين (س₁) و (س₁).
ب- ترسمة العلاقات الموجودة بين (س₂) و (س₂).

5. **علاقة التضمن (Relation d'implication):** تقوم هذه العلاقة بين (س₁) و (س₂)، وبين (س₂) و (س₁) ووفق هذه العلاقة إذا قمنا بنفي (س₁) أو (س₂) فذلك يؤدي على إثبات العنصر الآخر، وتجدر الإشارة إلى أنّ المحورين (س) و (س₂) يتشكلان من العلاقة بين الأضداد حيث نجد (س) يتضمن (س₁) و (س₂) فهو المحور المركب الذي من خلاله يتم إسقاط إما (س₁) أو (س₂)⁽¹⁾ في أغلب الأحيان.

6. **علاقة التداخل:** توافقها عملية الانتخاب؛ لأنها تعمل على انتقال المعنى من (س₁) إلى (س₂) حيث ننتخب من بين الممكنات اللغوية معنى (س₂) لـ (س₁) إلى (س₂)، كما أن إثبات (س₁) يستوجب منا إلغاء (س₁) حتى يسهل ظهور المعنى المقابل له وهو (س₂) وإثباته وهو ما يؤمن الانتقال من قيمة إلى أخرى مقابلة لها في النص وتأتي صياغة هذه العلاقة وفق (س₁-س₂).

تخضع النتائج المتمخضة عن تحقيق تمظهر هذه العلاقات باختلاف محاورها لمبدأ المصادقية أو ثنائية (الصدق/ الكذب).

2-1-3. الصور التصديقية:

تقوم الصور التصديقية وفق جانبين هما "الباطن" و"الظاهر" على أساس مبدأ الاختلاف إذ يتم تقويم كل علاقة في المربع السيميائي بالنظر إليهما حيث تنشأ صور مختلفة وتحقق بدورها إمكانية تحديد مفهوم المصادقية التي تتمثل فيما يلي⁽²⁾:

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 64.

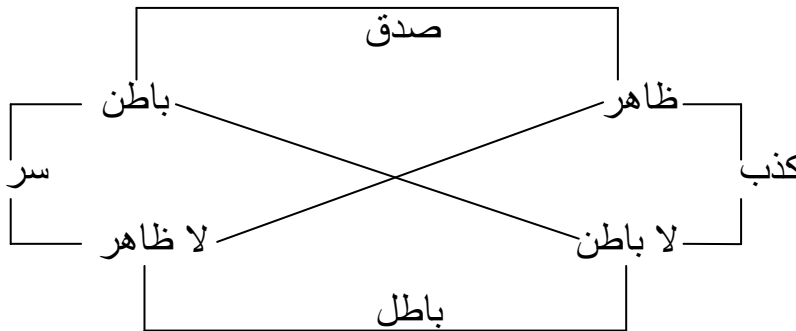
أ- تدخل العلاقة في مرتبة الصدق إذا كانت تتسم في كل المستوى الظاهر والباطن (ظاهر + باطن) بالطابع الإيجابي.

ب- تتسم العلاقة بالبطلان إذا اتصفت في كلا المستويين (لا ظاهر + لا باطن) بالسلبية.

ج- تتموضع العلاقة في مرتبة السر إذا اتخذت طابعاً سلبياً على مستوى التجلي وطابعاً إيجابياً على مستوى الباطن (لا ظاهر + لا باطن).

د- تصنف العلاقة في منزلة الكذب (ظاهر + لا باطن = كذب) إذا كانت هذه العلاقة محددة إيجابياً على المستوى الظاهري وسلبياً على صعيد الباطن.

والرسم البياني للمربع السيميائي سيوضح أكثر تجليات الصدق والكذب⁽¹⁾:



يسمى (محمد الناصر العجيمي) -وهو يستثمر عمل (غريماس) في هذا الموضوع "الفعل التأويلي التقويمي الذي بواسطة حكمه يمكن أن نربط بين العلة والنتيجة -علاقة ائتمانية (Relation fiduciaire) والتي تتبني على معرفة الصلات القائمة بين المستوى الظاهر والمستوى الباطن"⁽²⁾، حيث أنّ الفعل الإقناعي الذي يسعى إلى التأثير في الذات وتزويدها بالمعرفة التي يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة سيحيلها إلى الفعل التأويلي المؤسس على إبراز مصداقية القائم بالفعل الإقناعي⁽³⁾ من جهة أخرى.

لقد أعطى (غريماس) أهمية كبيرة للمصداقية لكونها تعتبر أداة تساعدنا في تحليل الخطاب السردى وكشف تجليات الدلالة في البنية العميقة حيث ستسقط الأقنعة ويختفي الخونة والمعارضون ويعاقب المعتدي المتكرر ويبرز البطل بعد عودته منتصراً... ويطلق

¹ - (A.J) Greimas, (J) Courtes, sémiotique, Dictionnaire Raisonné, P419.

² - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 67.

³ - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، ص 70.

على هذا النوع من التحليل مصطلح "تحليل لعبة الأفعنة"⁽¹⁾ بالإضافة إلى أهمية الطابع المنطقي الذي تضيفه على المربع السيميائي.

نستنتج أنّ المربع السيميائي بمختلف العلاقات القائمة بين أركانه هو نموذج شكلي لا تتعدى وظيفته استقراء حركية المعنى وتحوله من طور إلى طور بصرف النظر عن العالم الخارجي الذي لا تربطه باللغة والنص علاقة انعكاسية آلية إنّما هو - أي العالم الخارجي - مسؤول على وجوه تختلف من لغة إلى أخرى⁽²⁾، فالعمليات التي تسهم في دينامية النص تكمن وظيفتها على المستوى المنهجي فتتجلى أكثر إذا استثمر المربع السيميائي دلاليًا، وهذا حين تكون فضاءاته التركيبية حاملة لقيم دلالية حيث تعمل هذه العمليات على تحويل القيمة الدلالية التي يمكن أن تميز كلية دالة وذلك بنفي بعض المقومات الدلالية وتأكيد مقومات أخرى بناء على أنّ دلالة الخطاب من المنظور السيميوطيقي تمثل هذا التحول للقيم وهو تحول قائم على لعبة الاختلاف⁽³⁾ كما أسلفنا الذكر.

حاول (غريماس) من خلال دراسة البنية العميقة ربط صريح النص بباطنه أو بالبنية الدلالية الأصولية إذ أنّ الدلالة الأصولية الضمنية تعد الجوهر الدلالي حيث تربطها علاقة توليدية بالخطاب⁽⁴⁾ أما الدلالة الأصولية فتحيل على البنية الدلالية البسيطة التي تمثل محورا دلاليًا يمكن تفصله في شكل سيمين متقابلين حيث تقوم هذه البنية بتحديد الشروط الأساسية لإدراك أي دلالة دون أن نولي اهتماما بشكل تمظهرها⁽⁵⁾ في حين تكمن أهمية النحو السرد في محاولته جمع شروط السردية بناء على نموذج منطقي يتجلى في صورة بسيطة كما أنّه لا يحتوي على جانب تعاقبي⁽⁶⁾ مثلما هو في جانب اللغة.

أصبح المربع السيميائي بحق أهم عنصر من عناصر مكونات البنية العميقة "باعتباره حوصلة كل التحليل السيميائي حيث أنّه يمثل الشكل الإجمالي لمعاني النص تسيره علاقات

¹ - ينظر: جان كلود كوكي، السيميائية (مدرسة باريس)، تر: رشيد بن مالك، ص 123.

² - ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السرد (نظرية غريماس)، ص 97.

³ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 149-150.

⁴ - ينظر: سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص 118.

⁵ - ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص 33.

⁶ - بول ريكور، الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، تر: فلاح رحيم، مر: جورج زيناني ج 2، ط 1، دار الكتاب

الجديد المتحدة، يناير 2006م، ص 90.

وعمليات⁽¹⁾ ممارسة على بعض العناصر التي تربط بين علاقات النفي والإثبات وبالتالي فإنّ المربع السيميائي يعد "مجموعة منظمة من العلاقات المبرزة لمتفصلات الدلالة"⁽²⁾ وهو بذلك يسمح بإعادة تمثيل معمارية المعنى في نص ما بالإضافة إلى تشكل المحتوى⁽³⁾ ويعمق إجراءات التحليل السيميائي على المستوى السطحي والعميق معاً ويعطى لدلالة نص الحكاية الطابع المنطقي الدقيق والذي عززت اللسانيات عن مقاربت عندما اهتمت بالشكل على حساب المضمون.

تنطلق السيميائيات من "فهم إجمالي للحكاية التي تفصل المحتوى في مجموعة حسب المربع السيميائي هكذا سيتم في النهاية فهم العالم البرناسي حسب توزيع بين حياة ولا حياة، موت ولا موت، وانطلاقاً من هذا التوزيع العام المنظم للمستوى العميق والذي يشمل كل المكون الخطابي الذي يمكن من خلال اتجاه عكسي للفهم أن نولد المداخل الأصغر تراتبياً حسب مجموعة ملائمة من القواعد"⁽⁴⁾ التي ستوصلنا على أدق النتائج، وعليه فإنّ الحكاية تتجلى وفق المستوى السطحي "كتمثيل مؤنس للمستوى العميق... أمّا بالنسبة للنظام الذي يقتضيه هذا الفعل الإنجازي المؤنس فنستطيع أن نماهيه بالعقد الذي هو صورة للنظام القيمي الضمني"⁽⁵⁾، أمّا الحكاية في المستوى العميق فإنّها تحقق "نظاماً تصنيفياً للقيم المستثمرة داخل الحكاية وعدد من العمليات (الإجراءات) الممكنة هي في آن واحد نظام وإجراء"⁽⁶⁾ يساهم بشكل فعلي في توليد بنية الحكاية.

إذن للحكاية بصفة عامة والحكاية الخرافية بصفة خاصة بنية سردية وأخرى تخيلية لذلك فإنّها تستوجب منا الوقوف عند مفهوميها والعلاقات التي تربطها بأجناس الحكاية الأخرى.

¹ - رابح بومعزة، من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية، الملتقى الوطني

الثاني "السيميائية والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، 15-16 أفريل 2002م، ص 227.

² - ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 25.

³ - ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 233.

⁴ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 156.

⁵ - المرجع نفسه، ص 159، 160.

⁶ - مرجع سبق ذكره، ص 159.

فما هو مفهوم الحكاية الخرافية؟ وما موقعها بين أجناس القص الشعبي والسرد الأسطوري؟ وما هي طبيعة مرجعياتها الثقافية والمكانية والزمانية؟ وكيف اهتم لها الدارسون على مختلف مشاربهم واتجاهاتهم؟ وما طبيعة المناهج النقدية التي طبقت في تحليل الحكاية الخرافية باعتبارها خطابا سرديا شفويا؟ وما موقع الحكاية الخرافية في ولاية الشلف من هذا كله؟ سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها بالكثير من التفصيل في الباب الثاني.



الباب الثاني

الخطاب الخرافي الشعبي وبنية الحكى



الفصل الأول

الحكاية الخرافية والقصص الشعبي

المبحث الأول

الحكي الخرافي الأصل والتحول

1. الحكي وأولية السرد القصصي
2. الحكاية الخرافية فضاء الدلالة
3. تأصيل الحكاية الخرافية في التراث العربي
4. الشفاهية وبنية المروي الخرافي

تمهيد:

عرف الإنسان الحكايات والقصص في أشكال سردية مختلفة ومتنوعة فالحكي فطرة إنسانية لازمتها منذ عصور تاريخية ضاربة في القدم استثمرتها في نقل أخباره وأخبار الماضين في جو عجائبي مشوق هدفه في ذلك ترويض ذاكرة الأجيال وصقل موهبة الرواة والحفاظ على الإرث الإنساني المتمثل في القيم التربوية والتعليمية والدينية الخاصة بالأمم والجماعات الإنسانية.

1- الحكي وأولية السرد القصصي:

عرف العرب الحكي في أشكال شتى منها القص والسرد والإخبار كما عرفوا أيضا القصص القرآني وقصص الأنبياء والسيرة وأخبار الماضين وأيام العرب وما سبقها وتلاها أو خالطها من حكي خرافي عجائبي، فما المقصود بالحكي؟

1-1 مفهوم الحكي لغة واصطلاحاً:

أ- الحكي لغة:

الحكي مصدر الفعل حكى ومنه الحكاية ويحكي الحديث حكاية أي نقله عن فلان أو أتى بمثله، "حكيت فلانا وحاكيتته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازه وحكيت عنه الحديث حكاية... (ابن سيدة): وحكوت عنه حديثاً في معنى حكيت... وفي الحديث: ما سرّني أنّي حكيت إنساناً وأنّ لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله: والمحاكاة المشابهة، يقال حكاه وحاكاه...⁽¹⁾، نلاحظ من التعريف أنّ الحكي يقوم على عناصر مفهومية⁽²⁾ هي:

- حكى الحديث: أورده وسرده.
- حكى عنه الحديث: نقله.
- حكى الشيء: شابهه ومائله.

¹- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م4، مادة (حكى).

²- جبران مسعود، معجم ألف بائي في اللغة والإعلام، ط3، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 2005م، ص353.

- حكى فلانا: فعل فعله أو قال مثله (قلّده).
- حكى عليه: نمّ عليه (النميمة) وأفسد أمره.
- حكى العقدة: شدّها.

أمّا في معجم اللغة العربية المعاصرة فنجد مادة "حكى يحكي إحك حكاية فهو حاكٍ حكى مع فلان: تكلم معه، حكى حركات رفيعة... حكاها في سلوكه، حكى الشيء: شابهه، وجهها يحكي القمر إشراقاً"⁽¹⁾، فالحكي والحكاية إذن: هي نقل الحديث والكلام وتقليده أو محاكاته دون زيادة أو نقصان أو هي "إيراد اللفظ المسموع من غير تغيير فيه مقرونا بإحدى الأدوات المستعملة في هذا الباب مثل "من"⁽²⁾ على سبيل المثال.

ويرتبط الحكي ارتباطاً شديداً بمفهوم الإخبار الذي تدور معظم مشتقاته حول الخبر وهو العلم بالشيء⁽³⁾، فالإخبار هو الإعلام أو الإنباء أو توصيل الحدث أو نقل الوقائع أو القول المروي بإسناد⁽⁴⁾ ومنه حكى الخبر أي سرده في إمعان وتشويق، والملاحظ أنّ مفهوم الحكي يتعالق مع مفاهيم مجاورة له تؤدي كلها دوراً واحداً وهو نقل ما كان من أحداث وأخبار إلى سمع السامع أو ذهن القارئ عن طريق الرّأوي باعتباره الواسطة في قناة الاتصال بين الزمن الماضي والحاضر.

يشترك الرّأوي والمروي له من المصدر الرّواية وهو مصدر قياسي خاص يدل على حرفه⁽⁵⁾ ومن ذلك الرّوي أي الساقى وراوي الحديث أي مخبره وراويّة الشعر أي حافظه وناقله مشافهة وراوي الحكاية أي ساردها وقاصها والمخبر بها، فالحكاية إذن من حاكى يحاكي ومنها المحاكاة والتقليد ومجاراة الواقع والنسج على منواله فضاء خيالها يقتنع البعض بوقوعه وحدثه بل هي محاولة استرجاع أحداث ماضية بطريقة خاصة

¹- عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، م1، دط، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 2000م، ص540.

²- المرجع نفسه، ص540.

³- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة (خبر).

⁴- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.

1998م، ص80.

⁵- ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجاً)

ص45.

ممزوجة بعناصر الخيال والتشويق والتأثير الجمالي والنفسي والاجتماعي والثقافي تقوم في أساسها على الرواية ونقل الأخبار والسرد والنسج القصصي، وكثيرا ما اقترنت الحكاية بالقصة، فهل هما مصطلحان لمفهوم واحد؟ أم أنّ لكل مصطلح مفهومه وخصائصه ومجالاته الخاصة؟

1. القص لغة:

ورد في لسان العرب أنّ: "القص فعل القاص إذا قص القصص والقصة معروفة ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام ونحوه كقوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾⁽¹⁾، أي نبين لك أحسن البيان... ويقال قصصت الشيء إذا تتبعته أثره شيئا بعد شيء، والقصة الخبر وهو القصص وقصّ عليّ خبره... أورده"⁽²⁾؛ لذلك يرتبط فعل القص بالكلام والإخبار والحكي والبيان.

2. القص اصطلاحا:

تُعد القصة فنا من فنون النثر في الأدب العربي تقوم على سرد حادثة أو مجموعة من الحوادث سواء أكانت مستمدة من الواقع أم من الخيال أم منهما معا وتُبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي والقواعد الجمالية⁽³⁾ أو الخصائص الفنية.

ترى (روزلين ليلي قريش) أنّ القصة هي: "الحكاية التي تتعلق بمكان واقعي أو بأشخاص حقيقيين نقلت بالتوارث من جيل إلى جيل مثل: قصة "سد مأرب" أو قصة "الزباء" أو قصة "داحس والغبراء" أو قصة "حرب البسوس"، فهي تسجيل الواقع والعمل على تعقبه ثم تتسع الكلمة في مدلولها على استيعاب فنون السرد جميعا"⁽⁴⁾، فمصطلح القصة مصطلح قديم عند العرب، فقد كان متداولاً في العصر الجاهلي يسرد أيامهم

¹ - سورة يوسف، الآية 2.

² - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م8، مادة (قصص).

³ - إيمان البقاعي، قصص الأطفال (ماهيتها، اختيارها، كيف نرويها)، دط، دار الفكر اللبناني، بيروت، دت، ص31.

⁴ - روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

ويحمل تراثهم "فمن يرجع إلى العصر الجاهلي وأخباره يجد النثر يلعب دورا مهما في حياة العرب إذ كان عرب الجاهلية مشغوفين بالتاريخ والقصص عن فرسانهم وواقعهم وملوكهم ويقطعون لذلك أوقات سمرهم في الليل وحول خيامهم"⁽¹⁾؛ لذلك نجد أنّ مفهوم القصة يتقاطع مع مفهوم الحكاية بل ويتطابق إذ كلاهما فن أدبي يعتمد بيان الخبر ونقل الحوادث الواقعية أو الخيالية أو كلاهما وفق ضوابط وخصائص فنية محددة.

ب- الحكاية اصطلاحاً:

نريد بالحكاية السرد القصصي الذي يتناقله الناس⁽²⁾ من جيل إلى جيل أو هي: "لفظ عام يدل على الحكاية السردية أو التي لم تنتشر بعد أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءاً على خفايا الأمور أو على نفسية البشر كما يدل على أي سرد منسوب"⁽³⁾، ولقد عرف هذا المصطلح تطوراً مفهوماً بارزاً.

كان مصطلح الحكاية يدل في البداية على المحاكاة أو التقليد "ومن هنا يستطيع الباحث أن يتبين الفرق منذ البداية بين التتبع من قص الأثر (وهو أصل مصطلح قصة) وبين حكى أي قلّد طبق الأصل"⁽⁴⁾، ثم أصبح يدل على الإخبار والسرد؛ لذلك "تطور المصطلح وتوعدت أجناس التعبير فيه حتى تداخلت المحاكاة مع الخبر والسرد والقصص وارتبطت الحكاية بعد ذلك بأنواع من السرد تبعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى"⁽⁵⁾ وقد يغلب عليها الطابع الخرافي والأسطوري، ومن جملة ذلك الحكايات الشعبية والحكايات الخرافية التي تغلب عليها سمة البساطة في تشكيل البنية وسمة الثراء والعمق والتنوع في المحتوى والمضمون والدلالة مقارنة بالأشكال والأجناس القصصية الأخرى.

¹ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط5، دار المعارف، مصر، دت، ص15.

² - هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مجلة عالم الفكر، م123، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس1988م، ص174.

³ - ياسين النصير، المساحات المختفية (قراءات في الحكاية الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1995م، ص35.

⁴ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور مع مسرد إنجليزي عربي، ص235.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

2-1 مفهوم الحكاية عند الغربيين: (Récit)

يعرف المفهوم الغربي للحكاية على غرار نظيره في اللغة العربية التباساً مع مفاهيم أخرى كالسرد (Narrative) والقصة (Histoire) فالنظريات السردية تشكو بالنسبة إلى تحليل الخطاب من نقيصتين فهي إما شديدة الإفراط في الأدبية وهذا هو النقد الذاتي الذي وجهه (ج.جينات) إلى سرديته الخاصة وإما مفرطة في التعميم وهي النقيصة العظمى لسيميائية باريس التي تعتبر حسب اعتراف (أ.ج. غريماس) نفسه أنه: بما أن كل خطاب يصبح سردياً فإن السردية تفرغ إذ ذاك من محتواها التصوري... فيحتاج تحليل الخطاب إلى تحليل خالص من الامتياز الضمني الذي يحول الحكاية التخيلية إلى حكاية مثلى أو إلى نموذج لكل حكاية... وهي في حاجة أيضاً إلى تحديد دقيق دقة كافية حتى لا يقع الخلط بين وصفة طبخ وحكاية مثلية (حكاية الحيوان)⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس بنى (رولان بارت) مفهومه للحكي.

يرى (رولان بارت) أن للحكي "أهمية خاصة ويكاد يأخذ حضوراً كونياً باعتباره نشأ وتبلور بشكل مساوق لتاريخ البشرية"⁽²⁾، بينما يسمي (ج. جينات) "حكاية" ويريد بها "الطبقة اللغوية التي تتكفل بإخراج القصة في صيغة نص وهذا المستوى النصي هو الذي يقع في قلب الترتيب الزمني للقصة المحكية أو لا يقع (ترتيب) وتلخص فيه أحداث أو على عكس ذلك يتوسع في عرضها (بسرعة) وهذا المستوى من النصنة هو الذي يمكن أن تقحم فيه أوصاف أو حوارات أو تعليقات"⁽³⁾، (ج. جينات) كما نلاحظ يفرق بين مصطلح الحكاية ومصطلح القصة على مستوى التحليل النصي والخطابي للسرد.

فالحكايات والقصص شأنها شأن جميع النصوص "ليست مجرد أرتال من الجمل والقضايا ولكنها أيضاً أنظمة مسبوكة من التعبيرات وأنظمة متلاحمة من المعلومات... فالقصاصين والسامعين والشخصيات في عالم القصة يستعملون كل ما هو ضروري

¹ - ينظر: باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص 471 - 472.

² - عبد الرحمن غانمي، الحكايات والأمثال الشعبية (الدلالات الرمزية والثقافية)، مجلة القلم، ع 29، جويلية 2013م

ص 236.

³ - ينظر: باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص 473.

ومتاح لحل ما لديهم من مشكلات ويصلون إلى أغراضهم في مشروع تعاوني صُممت نصوصه لتناسب المهمات مهما كانت هذه النصوص مختلفة ومرنة⁽¹⁾، أما (جان بول سارتر Jean-Paul Sartre 1905م-1980م) فيرى أنّ "الحكاية تشرح وتنسق في الوقت الذي تعرض فيه وهي تعوض بالترتيب السببي التسلسل الزمني"⁽²⁾، وعليه فإنّ "الحكاية التي تخفق في الشرح هي أقل من حكاية والحكاية التي تشرح هي مجرد حكاية"⁽³⁾، ويقوم الحكي بصفة عامة على دعامتين أساسيتين هما:

الأولى: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

الثانية: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وهي السرد.

يمكن للقصة أن تحكى بطرق متعددة كما يرى (ج. جينات)؛ لذلك فهو يعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي والقصة لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن بالشكل أو بالطريقة التي يقدم بها هذا المضمون وعليه فالقصة تقدم المادة الحكائية للقارئ من خلال صيغتين أساسيتين هما: السرد والعرض، ويفترض (تودوروف) أنّ "لهاتين الصيغتين أو النمطين - التمثيل أو العرض، الحكي أو السرد- في السرد المعاصر مصدرين مختلفين هما: القصة والتاريخ"⁽⁴⁾، حيث يمكن للسرد أن يعتمد على أحداث تاريخية واقعية ممزوجة بالمتخيل الذي تفرضه ضرورة ملأ الفراغات والمساحات النفسية للشخصيات.

إذن فبساطة الحكاية تؤهلها لأن تكون إحدى البنيات الأساسية التي يقوم عليها السرد القصصي فهي بذلك تمثل أولية السرد أو البذور الأولى التي استعانت بها الإنسانية في نقل أخبار الماضين ورواية ما شاع عنهم من إرث ثقافي مستودع في جماليات السرد الحكائي والقصصي سواء أكان واقعيا أم أسطوريا أم خرافيا وهو ما يدل على ذلك الثراء الدلالي والرمزي الذي يؤهلها لأن تحتل مرتبة مرموقة عند الشعوب على مر العصور.

2- الحكاية الخرافية فضاء الدلالة:

¹ - روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1998م ص551.

² - ينظر: باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ص473.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - عبده الزراع، الحكاية الشعبية، <http://www.ahram.org.eg/News>

تعد الحكاية الخرافية أهم أنواع الحكايات الشعبية التي ارتبطت بظهور الإنسان واحتوت رموزه النفسية والدينية والاجتماعية والثقافية إذ تمتاز بالطابع الخرافي البعيد عن الواقع، فما معنى الخرافة؟ وما هي العناصر الخرافية التي يمكن على ضوءها معرفة الحكاية الخرافية من غيرها من الأجناس السردية الأخرى؟

2-1- مفهوم الخرافة لغة واصطلاحاً:

أ- الخرافة لغة: يحيل الجذر اللغوي "خرف" في لسان العرب على فساد العقل من الكبر.⁽¹⁾ وقولهم هذا "حديث خرافة" للدلالة على كل ما لا يصدق، وخرافة رجل "من بني عذرة أو جهينة اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذبوه فجرى على ألسن الناس وضربوا المثل به في كل كذب يقال."⁽²⁾ وعن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: "خرافة حق."⁽³⁾ يعني ما تحدث به خرافة عن أمر الجن حق، وفي حديث عائشة رضي الله عنها أنه قال لها النبي صلى الله عليه وسلم حدثيني قالت: ما أحدثك حديث خرافة (والراء فيه مخففة ولا تدخله ألف ولا م التعريف؛ لأنه معرفة "اسم علم") إلا إذا أريد به الخرافات الموضوعة من حديث الليل أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستملح ويتعجب منه⁽⁴⁾، ويضيف (ابن منظور) أن الخرافة هي "الحديث المستملح من الكذب."⁽⁵⁾

ولعل صفة الكذب هنا يراد بها كل ما خالف الواقع والعقل والمنطق وهام في الخيال والوهم وهو بذلك يرتبط بزمن معتم (مظلم) هو الليل، فالخرافة حديث الليل وبالتحديد

¹- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة (خرف).

²- محمد فريد وجدي، دائرة المعارف الإسلامية، م3، ط3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، حرف الخاء، دت، ص96.

³- إبراهيم شمس الدين، قصص العرب (موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادر وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي)، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص310.

⁴- طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، دط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998م، ص126.

⁵- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م5، مادة (خرف).

ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستملح ويتعجب منه⁽¹⁾، وهو نفس ما ذهب إليه (عبد الفتاح كيليطو) حين قال: "موطن الخرافة هو اللّيل"⁽²⁾، ودلالة ذلك أنّ الأحاديث والحكايات التي تروى ليلا تتسم في معظمها بالطابع الخرافي؛ لأنّ زمن اللّيل ذا سلطة نفسية تفتح المجال أمام التخيل وإمكانية التصديق والاستيهام مع كل ما يقال حتى وإن كان خرافيا.

يذهب (بطرس البستاني) في دائرة المعارف الإسلامية إلى أنّ الخرافة لفظة تدل على اعتقاد أمور منافية للدين الصحيح ويضيف قائلا أنّ: "كل خرافة تستلزم فساد التصورات في الأمور الدينية وأنها تنشأ من أوهام وتصورات باطلة."⁽³⁾ وهو بذلك يجزم أنّ لفظة خرافة تحمل دلالات الفساد والكذب والوهم والابتعاد عن الواقع ولكنّا سنسوق ما يناقض هذا القول ويرده ويفحّمه فقول النبي صلى الله عليه وسلم "خرافة حق" لدليل قاطع على شرعية الخرافة ثم إنّ السكوت عن الخرافات في عهده لدليل آخر على ذلك.

لقد أورد (المفضل بن سلمة بن عاصم 291هـ) في كتابه "الفاخر" من حديث مطول في شأن قول النبي صلى الله عليه وسلم "خرافة حق". يدل على أنّه نعت حديث الخرافة بالحقيقة التي لا تغادر اليقين والعلم الجلي والظاهر بالأمر، ونرى أنّه يجب علينا أن نورد هذا الحديث رغم طوله وتعدد رواياته.

ذكر (إسماعيل بن أبان الوراق) قال: حدثنا (زياد بن عبد الله البكائي) عن (عبد الرحمن بن القاسم) عن أبيه (القاسم بن عبد الرحمن) قال: "سألت أبي عن حديث خرافة وعن كثرة ذكر الناس له. فقال إنّ له حديثا عجبا. ثم قال: بلغني أنّ عائشة قالت للنّبي صلى الله عليه وسلم: يا نبي الله حدثني بحديث خرافة. فقال النّبي صلى الله عليه وسلم: رحم الله خرافة: أنّه كان رجلا صالحا أنّه أخبرني أنّه خرج ذات ليلة في بعض حاجاته فبينما هو يسير إذ لقيه ثلاثة نفر من الجن فأسروه أو قال: فسبوه. فقال واحد منهم: نغفو عنه. وقال آخر: نقتله.

¹ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص87.

² - ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دط، دار توبقال، الدار البيضاء، دت، ص11.

³ - بطرس البستاني، دائرة المعارف الإسلامية، دط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دت، ص355.

وقال آخر: نستعبده. فبينما هم يتشاورون في أمره إذ ورد عليهم رجل فقال: السلام عليكم. قالوا وعليك السلام. قال: ما أنتم؟ قالوا: نفر من الجن أسرنا هذا فنحن نتشاور في أمره. فقال: إن حدثتكم بحديث عجب أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم. قال: إني كنت رجلا من الله بخير وكانت لله عليّ نعمة فزالت وركبني دين فخرجت هاربا، فبينما أنا أسير إذ أصابني عطش شديد فصرت إلى بئر فنزلت لأشرب فصاح بي صائح من البئر: مَهْ. فخرجت ولم أشرب فغلبنى العطش فعدت فصاح مَهْ. فخرجت ولم أشرب ثم عدت الثالثة فشربت ولم ألتفت إلى الصوت، فقال قائل من البئر: اللّهم إن كان رجلا فحوله امرأة وإن كانت امرأة فحولها رجلا. فإذا أنا امرأة فأتييت مدينة قد سماها (نسي زياد اسمها) فتزوجني رجل فولدت منه ولدين، ثم إن نفسي تافت إلى الرجوع إلى منزلي وبلدي فمررت بالبئر التي شربت منها فنزلت لأشرب فصاح بي كما صاح في المرة الأولى فلم ألتفت إلى الصوت وشربت. فقال: اللّهم إن كان رجلا فحوله امرأة وإن كانت امرأة فحولها رجلا. فعدت رجلا كما كنت فأتييت المدينة التي أنا منها فتزوجت امرأة ولدت لي ولدين فلي ابنان من ظهري وابنان من بطني. فقالوا: سبحان الله إن هذا لعجب! أنت شريكنا فيه.

فبينما هم يتشاورون فيه إذ ورد عليهم ثور يطير فلما جاوزهم إذا رجل بيده خشبة يحضر في أثره فلما رآهم وقف عليهم فقال: ما شأنكم؟ فردوا عليه مثل مردهم على الأول. فقال: إن حدثتكم أعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم. قال: كان لي عمّ وكان موسراً وكانت له ابنة جميلة وكنا سبعة إخوة فخطبها رجل وكان له عجل يربيه فأقلت العجل ونحن عنده. فقال: أيكم رده فابنتي له، فأخذت خشبتي هذه واتزرت ثم أحضرت في أثره وأنا غلام وقد شبت فلا أنا ألحقه ولا هو يكل. فقالوا: سبحان الله إن هذا لعجب! أنت شريكنا فيه. فبينما هم كذلك إذ ورد عليهم رجل على فرس له أنثى وغلام له فرس رائع فسلم كما سلم صاحباه وسأل كسؤالهما فردوا عليه كمردهم على صاحبيه. فقال: إن حدثتكم بحديث أعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم. فهات حديثك. قال: كانت لي أم خبيثة ثم قال للفرس الأنثى التي تحته أكذلك هو؟ فقالت برأسها: نعم. وكنا ننتهما بهذا العبد وأشار إلى الفرس التي تحت غلامه ثم قال للفرس: أكذلك؟ فقال برأسه: نعم.

فوجهت غلامي هذا الراكب على الفرس ذات يوم في بعض حاجاتي فحبسته عندها فأغفى فرأى في منامه كأنها صاحت صيحة فإذا هي بجرذ قد خرج. فقالت: أمخر فمخر ثم قالت أكرر فكرر ثم قالت إزرع فزرع ثم قالت: أحصد فحصد ثم قالت: دس فداس ثم دعت برحى فطحنت بها قدح سويق فانتبه الغلام فزعا مروعاً، فقالت له: انت بهذا مولاك فاسقه إياه. فأتى غلامي فحدثني بما كان منها وقص عليّ القصة فاحتلت لهما جميعاً حتى سقيتهما القدح فإذا هي فرس أنثى وإذا هو فرس ذكر. أذكلك؟ فقالا برأسيهما: نعم. فقالوا سبحان الله إنّ هذا أعجب شيء سمعناه ! أنت شريكنا فيه. فأجمعوا رأيهم فأعتقوا خرافة فأتى النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره بهذا الخبر⁽¹⁾، ولقد اختلفت المصادر حول المغزى الذي ينطوي عليه الحديث.

غير أنها تؤكد جميعاً على أنّ الحديث روي عن النبي صلى الله عليه وسلم من ذلك قول (ابن قتيبة 276هـ/889م): "... عن أنس بن مالك أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قال لعائشة: إنّ أصدق الأحاديث "خرافة" وكان رجلاً من بني عذرة سبته الجن فكان يكون معهم فإذا استرقوا السمع أخبروه فيخبر به أهل الأرض فيجدونه كما قال"⁽²⁾، ويهدف عبد الله إبراهيم من عرضه لهذا الحديث إلى عدة أمور منها⁽³⁾:

أ- أن التثبت من نسبة الحديث إلى الرسول صلى الله عليه وسلم يعني أنّ العرب كان لهم عناية مبكرة بهذا النوع من السرد الحكائي.

ب- أنّ توالد الحكايات في متن الحديث نفسه إنّما يكشف عن بنية إطار الحكاية الخرافية التي تشبه بنية إطار ألف ليلة وليلة.

ت- يُمكننا من خلال هذا الحديث أن نظفر بحكاية خرافية فريدة في عصر أغفل العناية الحقيقة بالخرافة.

¹- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 88- 89. ينظر أيضاً: ابن عاصم (المفضل بن سلمة بن عاصم الضبي)، الفاخر في الأمثال، تح: محمد عثمان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2011، ص 171.

²- المرجع نفسه، ص 89- 90.

³- المرجع نفسه، ص 87.

وإذا ما تحولنا إلى مفهوم الخرافة عند الغربيين من الناحية اللغوية نجدها تقابل لفظة (Merveilleux) أي عجيب وخارق ولقد أورد معجم (روبير) بعض التعريفات منها:

- مدهش إلى درجة عالية وخارقة للعادة.
- مدهش لطبيعته الغامضة وفوق الطبيعية.
- عجيب لدرجة فريدة من نوعها.

أمّا الخارق فمعناه: كائن خيالي أنثوي الشكل وهبته الأسطورة قوة خارقة فوق الطبيعة والتي تؤثر في قدر البشر أو هو عبارة عن حكاية تلعب فيها الجن دورا بارزا أي حكاية يسيطر عليها العنصر غير الطبيعي⁽¹⁾، وتتشترك جملة التعريفات السابقة في أنّ مفهوم الخرافة يعد عنصرا أساسيا في الحكاية الخرافية بل هو الذي يؤطر هيكلها الدلالي والشكلي وفق عنصر العجيب والخارق باعتبارها فضاء نصيا وخطابيا وسرديا.

ب- الخرافة اصطلاحا: يلتصق مصطلح الخرافة بالمجال القصصي السردى سواء في الموروث الشفهي أو في الأدب الرسمي إذ يصور هذا النوع من الحكايات "عالما مليئا بالسحر والسّحرة والأدوات الخارقة والحيوانات التي تعقل وتتكلّم أحيانا والجن والعفاريت"⁽²⁾، فالخرافة هي حكاية في حد ذاتها "يتضح فيها دور البطل الذي يجاهد ويكابد ويقوم بسلسلة من المخاطر حتى يستطيع تحقيق هدفه وتدخل في الخرافات قوى خارقة غير مرئية كالعفاريت والجان والكائنات المسحورة"⁽³⁾، فالعجيب والخارق والخرافي سمة أساسية في الحكاية الخرافية.

تقول (نبيلة إبراهيم) في هذا الصدد: "ويعد العالم السحري من أهم الخصائص الشكلية للحكاية الخرافية وهي تفعل هذا؛ لأنّها تجسد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلي الخفي بل لأنّها تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطري الذي يصور لنفسه دائما عالما

¹ -Paul Robert, le petit robert, Dictionnaire de la langue Française, (merveilleux).

ينظر أيضا: سعيدي محمد الأدب الشعبي من النظرية إلى التطبيق، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1998م، ص56.

² - ينظر: طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، ص127.

³ - ينظر: هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص177.

أجمل من عالمه الواقعي"⁽¹⁾، وهي تشترك مع القصص الشعبي في جملة من الخصائص أهمها عنصر الخيال والخارق إلى جانب الخصائص الشكلية والفنية.

تعد الحكاية الخرافية "أحد أنواع الأجناس الشعبية إذ تجسد وتشرح المعتقدات والأفكار الراسخة في ذهن الإنسان وذلك بالاستعانة بالحيوانات كالطيور... إلخ، فإذا تأملنا في الحكاية الخرافية نجد أنّ الأسطورة تضيف لمسة سحرية؛ لأنّ الحكاية الخرافية زاخرة بالعديد من العناصر الخرافية كالسحر والتحول والمسح... فالوظيفة التي تقوم عليها الحكاية الخرافية هي تجسيد الواقع الإنساني باللجوء إلى الحيوانات"⁽²⁾؛ لذلك يفضل البعض تسميتها بالحكاية العجيبة، والتي نعني بها ذلك النوع من السرد الشعبي الذي "لا يكتمل إلاّ بتوفر مجموعة من الشروط التكوينية الأساسية إذ تهيمن عليها الظواهر الخارقة من سحر وجن وأفعال خارجة عن المنطق والمعقولة، ولا تخضع إلى سلطة المكان والزمان دون التركيز على المغزى الوعظي والأخلاقي المباشر، وهي تقدم عوالمها العجائبية كما لو كانت أمرا طبيعيا فضلا عن أنّها تنهيكل عبر بناء واحد مكرر وإن اختلفت بعض التشكيلات من نص لآخر"⁽³⁾ كما تشمل نوعا أجناسيا شعبيا آخر ذا مميزات خاصة يطلق عليه عند بعض الدارسين مصطلح حكاية الحيوان.

تختلف حكاية الحيوان عن الحكاية الشعبية؛ لأنّها "ذات مكونات أجناسية مميزة لها تتحدد في شدة قصرها المطرد وفي بساطة بنائها المهيكل على أساسين اثنين: تعرض في الأول الحادثة المجسدة للمغزى ويركز الثاني على الموقف الأخلاقي المباشر، كما أن أبطالها غالبا ما يكونون بلا أسماء وعددهم قليل وغالبا ما يتعلق الأمر بـ (المعتدي/ الضحية/ الوسيط) وهم إمّا من الحيوان أو النبات أو الجماد أو الظواهر الطبيعية كالشمس والريح... والأبطال فيها يُؤنسُون بإسقاط الخصائص البشرية عليهم على الرغم من احتفاظهم بالسمات الطبيعية الأصلية فيهم بل وقد يكون البشر أحيانا من أبطال

¹ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دط، دار غريب للطباعة، القاهرة، دت، ص 88.

² - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968م، ص 69.

³ - علي أحمد محمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، دراسات موصلية، ع 26 مركز دراسات الموصل، أوت 2009م، ص 76.

الحكاية الخرافية أيضا، وتدور أحداثها في فضاء متصف بواقعية كل من الزمان والمكان لكن بصورة مكثفة⁽¹⁾، وسيكون لنا حديث موسع عن حكاية الحيوان في المبحث الثاني.

نلاحظ على جملة التعريفات السابقة أنها تنظر إلى الحكاية الخرافية على أساس المحتوى والمضمون الخرافي وهو الأمر نفسه الذي ذهب إليه (فريدريش فون ديرلاين) عندما عرّف الحكاية الخرافية بقوله: "إنّ الحكايات الخرافية تتفق جميعها في كونها بقايا معتقدات تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وتتاح لها الفرصة للظهور من خلال تلك التآليف التي تصور مدركات غير حسية وهذه المعتقدات الأسطورية شبيهة بقطع أحجار متناثرة بين زهور تنبت في أرض خصبة لا يكتشفها إلا ذو بصر حاد"⁽²⁾، حيث يرجعها إلى العصور القديمة حيث حملت معها في تواترها العناصر الأسطورية التي كانت سببا مباشرا في بروز عنصر العجيب والخارق في الحكاية الخرافية.

أمّا (بولت وبوليفكا Polte and Polivka) فيعرفانها بأنها: "قصة نثرية استقاها الخيال الأدبي من دنيا السحر، قصة عجيبة لا تلتزم بمستلزمات الحياة الواقعية ويستمتع بسماعها الصغير والكبير."⁽³⁾ إنّ بعد الحكاية الخرافية عن الواقع وقربها من دنيا السحر والخيال يجعلها تمثل عالم الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير كأن تمثل تلك التصورات التي تحكم العالم الخارجي الموضوعي أو سلسلة تصوراتنا الذاتية والنفسية⁽⁴⁾ وهو ما يؤكد رفض الحكاية الخرافية للمنطق واتصافها بالتلقائية الطبيعية؛ لأنها تمثل مرحلة طفولة الإنسانية وهو ما يفسر تعلق الأطفال الشديد بها.

ومن جهته يخرج (فلاديمير بروب V.Propp) عن المألوف في تعريف الحكاية الخرافية على أساس العوالم السحرية والأعمال العجيبة والخرافة ليعرفها بقوله:

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 75 - 76.

² - فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، مر: عز الدين إسماعيل مكتبة غريب، دت، ص 32.

³ - مصطفى ماهر، حكاية الأخوين جريم، مجلة تراث الإنسانية، م 2، ع 4، وزارة المعارف المصرية، مصر أبريل 1964م، ص 613.

⁴ - غراء حسن مهنا، أدب الحكاية الشعبية، دط، مكتبة لبنان ناشرون، دت، ص 125.

"هي الحكاية التي تتكون من سبعة أشخاص (البطل، الأمير، الشخصية الشريرة، المرسل الشخصية المانحة، البطل المزيف، العامل أو الأداة المساعدة)⁽¹⁾، ويعتمد (بروب) في هذا التعريف على التحليل الشكلي أو المورفولوجي الذي طبقه على الحكايات الخرافية الروسية.

أما (لوفي ستراوس Levi Strauss) فيعرفها بقوله: "هي الحكاية التي تبدأ من نقطة انطلاق وتتمثل في الخيانة وتنتهي إلى نقطة وصول أو التقاء تتمثل في الزواج وبينهما مجموعة كبيرة من الوظائف، مكافأة، مساعدة، عدوان..."⁽²⁾، وهو بذلك يبرز المضمون العام للحكاية الخرافية من خلال تركيزه على الخيانة في بداية الحكاية والزواج في نهايتها وربما يشير بذلك إلى حكايات ألف ليلة وليلة.

ومن وجهة نظر علم النفس عرف (يونغ) الحكاية الخرافية بأنها: "اعتقاد راسخ في القوى فوق الطبيعية وفي الإجراءات السردية أو السحرية المنحدرة من التفكير الخيالي والتي أصبحت مقبولة اجتماعياً"⁽³⁾، والاعتقاد هنا مبني على أساس نفسي واجتماعي مرفوق بالتفكير الخيالي فوق الطبيعي، ويمكن تدعيم (يونغ) من طرف (جيمس فريزر) ورؤيته إلى الخرافة على أنها: "نسق من العقائد قائمة على أساس صلة خيالية بين الأحداث وغير قابلة للتبرير على أساس عقلي وهي مجموعة من العقائد والمؤثرات والقوى التي يُقبل وجودها دون نقد"⁽⁴⁾، فالحكاية الخرافية خلال عقود مضت كانت محل إيمان واعتقاد وتصديق لعنصر العجيب والخارق والخرافي فيها من طرف الشعوب.

لقد أبعد عنها هذا الأمر صفة الفساد والكذب "فهذه الأمور لم ينظر إليها يوماً على أنها أمور خرافية ولا تعجيبيية إلا حديثاً فقد كان الرّأوي والمستمعون على السواء يؤمنون بكل ما يرد فيها، إذن يرجح أن تكون هذه الحكايات من نتاج العصور القديمة

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: غراء حسن مهنا، أدب الحكاية الشعبية، ص126.

³ - عبد العزيز عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي (مع دراسة ميدانية مقارنة على الشباب

المصري العربي)، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، مصر، 1984م، ص19.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

التي سادت فيها النظرات الإحيائية والفيتيشية والطوطمية وآمن الناس فيها إيماناً عميقاً بقدرة السحرة والجان الخارقة وإمكان مسح الناس وسحرهم وتبديل صورهم، وعندما زالت هذه المذاهب أو شذبت وهذبت ظلت هذه القصص تتداول وتداول مخيالات الأطفال والكبار الذين لم يأخذوها حرفياً بل فهموا جيداً أنّ المقصود هو دلالة هذه الأمور ومغزاها... وتؤكد الحكاية مهما كانت أحداثها عجيبة وخارقة أنّ الإنسان قادر على التغلب على أكثر السحرة خبثاً وأشدّ العفاريت قوة⁽¹⁾، فالإنسان حتى وإن كان واعياً وعارفاً باستحالة واقعية أحداث الحكاية الخرافية إلا أنّه كان يتوق لسماعها استجابة لفطرته ولصوت الطفولة بداخله وحبا للانسحاق وراء الخيال والحلم وشغفا بكل ما هو خارق وسحري وعجيب وخرافي.

نتوصل إلى أنّ "الخرافة حكاية يتضح فيها دور البطل الذي يقوم بسلسلة من المخاطر حتى يستطيع تحقيق هدفه وتدخل فيها قوى خارقة أنتجها الخيال الخصب كالعفاريت والكائنات المسحورة"⁽²⁾ وتشتمل على مغزى عميق ومعارف متنوعة تنوع التجارب الإنسانية الضاربة في القدم.

3- تأصيل الحكاية الخرافية في التراث العربي:

عرفت الإنسانية ظاهرة الحكايات الخرافية منذ عصور بعيدة في التاريخ حيث أنتجت موروثة حكايا زائرا هو بمثابة مستودع للثقافة الإنسانية ومعيّارا لتحديد الهوية القوية والوطنية وعليه سناحول في هذا العنصر تتبع ظهور الحكايات الخرافية عند العرب عبر مراحل تاريخية معروفة.

3-1- الحكاية الخرافية في العصر الجاهلي:

نشأت الحكايات والقصص نشأة طبيعية في العصر الجاهلي وكانت في البداية عبارة عن أسمار وأخبار عن مآثر الأجداد إذ ينسجها العرب حول أيامهم وفروسيّتهم

¹ - ينظر: طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، ص 127.

² - فؤاد حيدر، حاجات الطفل العربي (التخطيط التربوي المدرسي)، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1991م

وحول الأساطير "وأخبار الجن يوم كانوا يبنون المنازل ويشيدون الدور والقصور ويبرئون المرضى ويخاطبون النَّاس ويهتفون بهم بأصوات مفهومة تتكلم الحميرية والعربية ويخدمون الملوك إذ كانوا يأتونهم بفواكه الهند طرية"⁽¹⁾، ولقد حافظ الرواة عليها كما حافظوا على الشعر فوصلنا السرد القصصي القديم متواترا ومدونا ومفعما بأخبار الجاهليين الممزوجة بالكثير من الخيال والأساطير.

ويبدو أنَّ "وفرة القصص تدل على ولوع الرواة بنقل الحوادث وميلهم الشديد إلى تداول الأخبار الطريفة والأحداث والأساطير الغريبة فهي من الصفات الخاصة التي اتصف بها العرب القدامى في بوادي جزيرتهم كما أنَّها تدل على قوة الذاكرة وتصور الأشياء بأبعادها"⁽²⁾، فنقلوا إلينا فيما نقلوه حكايات أسطورية تخص آلهتهم من ذلك قصة (إساف ونائلة) وهما رجل وامرأة من جُرهم، فالرجل يدعى (إساف بن بغي) والمرأة اسمها (نائلة بنت ديك) فزنيا في الكعبة فمسخهما الله حجرين⁽³⁾ عبرة للنَّاس، إلا أنَّ عرب الجاهلية اتخذتهما إلهين لتتقرب إليهما بالتلابي وهي الأدعية الدينية المصاحبة لطقوس الحج في الجاهلية⁽⁴⁾، بالإضافة إلى أسطورة (واد عبقر) الذي تسكنه الجن وعلاقته بقطاع الشعراء ناهيك عن مختلف الأساطير التي تتعلق بالغيلان والسعالى والجن والعلاقة القائمة بينها وبين الإنس من أسر وعشق وتزاوج وما يلحقها من مواضيع السحر والكهانة والعرافة والقيافة وتسخير الجن.

تميز هذه الأمور مجملة معتقدات العرب المعروفة باسم "نيران العرب بكل أنواعها ورموزها الاعتقادية والسحرية والعلاماتية (السيمائية) التي أفاض في ذكرها (النويري 732هـ/1331م) ومنها الإيمان بالرؤى والعمار والهاتف وكذلك الغيلان والسعالى وقدرتها على التحول والتشكل في أية صورة تشاء ولاسيما السعالى من سحرة الجن التي تتشكل

¹ - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ج1، دط، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت ص594.

² - ينظر: روزلين ليلي قریش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص21.

³ - نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، رسالة مقدمة إلى الدائرة العربية في الجامعة الأمريكية في بيروت لبنان، حزيران 1960م، ص47. ينظر أيضا: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص92.

⁴ - الموسوعة العربية العالمية، إصدار إلكتروني، (الأساطير العربية) <http://www.intaaj.net>

على هيئة فتاة حسناء أو أم تتادي وليدها وتترأى للمسافر في القفار أو للساري في الخلوات فيتبعها فتفترسه وقد تتزوج به⁽¹⁾ في أحسن الأحوال!

تمثل العناصر الخرافية مادة أسطورية تأسر السامع وتدفعه إلى التصديق والتخيل ورسم صورة ذهنية لتلك المخلوقات العجيبة حيث "تأخذ الشياطين والجان أشكالاً حيوانية متعددة وبصفة خاصة أشكال المسوخ مثل الغول والسعلاة والشق والوبار والدلهاب"⁽²⁾ فتحاك حولها الحكايات والأساطير، فكل عنصر من العناصر الخرافية شكله الذي يميزه عن الآخر ويعرف باسمه نذكر البعض منها فيما يلي:

1. **الشَّقّ:** هو نوع من الجن المتشيطنة صورته كنصف آدمي وزعموا أن النسناس مركب من الشَّقّ والإنسان وهو يظهر للإنسان في أسفاره ويوقع به شرا وقد يقتله، و"ذكروا أن (علقمة بن صفوان بن أمية) خرج في بعض الليالي فانتهى إلى موضع يعرف بحومان فإذا به قد تعرض له شق فقال علقمة: إِنِّي مَقْتُولٌ وَإِنَّ لَحْمِي مَأْكُولٌ إِضْرِبْهُمْ بِالْهُذُلُولِ"⁽³⁾ ضَرَبَ غُلَامٌ بِهِلُولٌ. فقال علقمة (مخاطبا الشق): "يَا شَقُّ أَقْبِلْ مَالِي وَلَكَ عَهْدٌ عَلَيَّ بِفَضْلِكَ إغْمِذْ عَنِّي مُنْصَلِّكَ تَقْتُلْ مَنْ لَا يَقْتُلُكَ. فقال الشَّقّ:

هَيْتَ لَكَ نَفْسَاكَ فَاصْبِرْ لِمَا قَدْ حَمَّ لَكَ

فضرب كل منهما صاحبه فقتله فوقعا ميتين وهو مشهور أن (علقمة بن صفوان) قتل الجن"⁽⁴⁾، ويقال أن شق الكاهن الذي ولد بشق واحدة ويد واحدة وعين واحدة ومثله سطيح الكاهن الذي ليس له عظم ولا بنان إنما كان يطوى مثل الحصير⁽⁵⁾ في اعتقادهم.

2. **الدَّلهاب:** وهو نوع آخر من الجن المتشيطنة يوجد في جزائر البحار وهو بصورة إنسان راكب على نعامة يأكل لحوم الناس الذين يقذفهم البحر⁽⁶⁾، وذكر بعضهم

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: محمد أركون وتوفيق فهد وباك لوكوف، العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ص104.

³ - الهذلول: السهم الخفيف السريع.

⁴ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص44-45.

⁵ - ينظر: محمد أركون وتوفيق فهد وباك لوكوف، العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ص104.

⁶ - المرجع نفسه والصفحة.

أنّ الدلهاب إذا تعرض لمركب في البحر وأراد أخذ أحدهم فحاربوه فصاح بهم صيحة خروا منها على وجوههم فيأخذهم⁽¹⁾ وهو من جان البحار كما زعم العرب في أساطيرهم.

3. السّعلاة: هي واحدة من نساء الجن إذا لم تتغول لتفتن السفار⁽²⁾ أي المسافرين في الخلوات والقفار.

4. الهاتف: هو الذي يهتف بالنّاس فيسمعون صوته ولا يرونه ولقد "جعل العرب لكل حادث عظيم هتافا سابقا منذرا بوقوعه قبل حينه فكم من أرض قاحلة عمرت وازدهرت أرشدهم لعملها وإلى خيراتها البكر المكنونة في جوف تراها هتاف الجن ومن ماء غائرة أهداهم إلى نبشها ومعركة منصورة حثهم على خوضها ونبي منتظر بشرهم بمجيئه قبل ولادته إلى ما هنالك من عظيم الحوادث الأخرى"⁽³⁾ التي تحاك حولها الحكايات والأساطير، ويسوق لنا (الميداني) حكاية إخوة (مُرير) مع الهاتف في سياق تفسيره للمثل القائل "الحَمَى أضرعتني للنّوم" فيقول: "قال (أبو عبدة): يضرب هذا المثل في الدّل عند الحاجة.

قال (المفضل): أول من قال هذا رجل من كليب يقال له مرير ويروى (مرين) وكان له أخوان أكبر منه يقال لهما مرارة ومُرّة وكان مرير لصا فقيرا وكان يقال له الذئب وأنّ مرارة خرج يصيد في جبل لهم فاخطفته الجن وبلغ أهله الخبر فانطلق (مُرّة) في أثره حتى كان بذلك المكان فاخطف وكان (مُرير) غائبا فلما قدم بلغه الخبر فأقسم لا يشرب خمرا ولا يمس رأسه غسل حتى يطلب بأخويه، فتكعب قوسه وأخذ سهما ثم انطلق إلى ذلك الجبل الذي هلك فيه أخواه فمكث فيه سبعة أيام لا يرى شيئا حتى إذا كان في اليوم الثامن إذ هو بظلم فرماه فأصابه واستقل الظلم حتى وقع أسفل الجبل فلما وجبت الشمس أبصر بشخص قائم على صخرة ينادي:

يَا أَيُّهَا الرّامي الظِّلِمَ الأسودَ ثَبْتُ مَرَامِيكَ الَّتِي لَمْ تَرَشُدْ

¹ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص45.

² - ينظر: محمد أركون وتوفيق فهد وجاك لوكوف، العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ص104. ينظر

أيضا: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ط1، دار الشروق، بيروت، 1991م، ص153.

³ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص36.

فأجابه مُرير:

يَا أَيُّهَا الْهَاتِفُ فَوْقَ الصَّخْرَةِ كَمْ عَبْرَةٌ هَيَّجَتْهَا وَعَبْرَةٌ
بِقَتْلِكُمْ مَرَارَةً وَمُـرَّةً فَرَّقَتْ جَمْعًا وَتَرَكْتَ حَسْرَةً

فتواري الجنّي عنه هوبا من اللّيل وأصابت مُرير حمى فغلبته عيناه فأتاه الجنّي
فاحتمله وقال له: ما أناملك وقد كنت حذرا؟ فقال: الحمى أضرعتني للنّوم. وذهب مثلاً.

وقال مُرير:

أَلَا مَنْ مُبْلِغَ فِتْيَانِ قَوْمِي بَمَا لَقِيتُ بَعْدَهُمْ جَمِيعًا
عَرَوْتُ الْجَنَّ أَطْلُبُهُمْ بِثَأْرِي لِأَسْقِيَهُمْ بِهَا سُمًّا نَقِيعًا
فَيَعْرِضُ لِي ظَلِيمٌ بَعْدَ سَبْعٍ فَأَزْمِيهِ فَأَنْزُكُهُ صَرِيعًا⁽¹⁾

وأساطير الهواتف كثيرة في كتب الأدب القديمة وتتفق جميعها في أنّ الهواتف أرواح
حاضرة دوما لتعلن إنذارات بأمور خطيرة قبل حدوثها.

5. **العنقاء:** وتعرف بعنقاء المغرب ومغربة ويعرفها (الميداني) بقوله: "طائر عظيم
معروف الاسم مجهول الجسم"⁽²⁾، أما (الدميري) فيعرض لها وصفا مطولا وأخبارا متعددة
فيقول: "العنقاء طائر غريب يبيض بيضا كالجبال ويبعد في طيرانه وسميت كذلك؛ لأنّه
كان في عنقها بياض كالطوق وقيل هو طائر يكون عند مغرب الشمس"⁽³⁾ حسب
اعتقادهم، أما (القزويني) فيورد في شأنها حكاية خرافية فيقول: "إنّها أعظم الطير جنة
وأكثرها خلقة تخطف الفيل كما تخطف الحداة الفأر، وكانت في قديم الزمان بين النّاس
فتأذوا منها إلى أن سلبت يوما عروسا بحليها فدعا عليها (حنظلة النبي) فذهب بها الله
إلى بعض جزائر بحر المحيط وراء خط الاستواء وهي جزيرة لا يصل إليها النّاس...

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 37 - 38.

² - الميداني (أبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري)، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين م1،
دط دار الفكر العربي، بيروت، 1997م، ص 135.

³ - المصدر نفسه، ص 295.

وعند طيران عنقاء مغرب يسمع لأجنحتها دوي كدوي الرعد القاصف والسيل وتعيش ألفي سنة وتتزوج إذا مضى لها خمسمائة سنة⁽¹⁾ كاملة.

ويقول (ابن الكلبي) أنه: "كان لأهل الرّس في ثمود نبيّ يقال له (حنظلة بن صفوان) كان في زمن الفترة بين عيسى ومحمد وكان بأرضهم جبل يقال له دمخ مصعده في السماء وكانت تتناهب طائفة كأعظم ما يكون (يقصد بها العنقاء) فجاءت ذات يوم فانقضت على طفل فأكلته ثم على جارية فطارت بها فشكوا ذلك إلى نبيهم فقال: اللهم خذها واقطع نسلها وسلط عليها آفة فأصابتها صاعقة فاحترقت"⁽²⁾، ويضرب المثل: "حلقت به عنقاء مغرب"⁽³⁾ لمن يئس منه.

6. الهامة والصدى: سيطرت فكرة الهامة على الشعر زمننا من الدّهر و"الهامة طائر أو دابة تخرج من رأس القتيل وتظل هائمة تطلب القصاص وتردد اسقوني اسقوني ولا تهدأ حتى يؤخذ بالثأر من القاتل فتروى من دمه وتسكن"⁽⁴⁾ أي تهدأ وتسكت، ويسمونها العرب الصدى أيضا حيث زعم الجاهليون أنّ "القتيل إن لم يؤخذ بثأره خرج من هامته طائر يسمى الصدى يطالب بالثأر فيصيح اسقوني فإن قُتل قاتله كفّ عن صياحه... ومن معاني الصدى حشوة الرأس ويقال لها الهامة والصدى ذكر البوم وجثة القتيل وما يرجع عليك من صوت الجبل"⁽⁵⁾ وفي ذلك يقول جميل بن معمر (82هـ/701م) لبثينة:

يَهْوَاكِ مَا عَشْتُ الْفُؤَادُ فَإِنْ مِتُّ يَتْبَعُ صَدَايَ صَدَاكِ بَيْنَ الْأَقْبُرِ⁽⁶⁾

7. الوبار: افتتن العرب في الجاهلية بالخرافات التي تتعلق بالأمم البائدة مثل إرم ذات العماد وثمرود وعاد وطسم وجديس وجرهم والعماليق وغيرهم، وكل ما يتعلق

¹ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص 95.

² - المرجع نفسه، ص 95.

³ - ينظر: الميداني، مجمع الأمثال، ص 135.

⁴ - ينظر: الموسوعة العربية العالمية، إصدار إلكتروني، (الأساطير العربي). <http://www.intaaj.net>

⁵ - ينظر: طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، ص 119. ينظر أيضا:

فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 136.

⁶ - جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1988، ص 61.

بمعتقداتهم وطرائق عيشهم ومن ذلك ما عرفوه عن جن الوبار؛ والوبار مكان أسطوري "تزعم الأعراب أنّ الله عزّ ذكره حين أهلك الأمة التي كانت تسمى وبار كما أهلك طسما وجديسا وأميما وجاسما وعملاقا وشمودا وعادا وأكثرهما حبا وعنبا وأكثرها نخلا وموزا فإن دنا اليوم إنسان من تلك البلاد متعمدا أو غالطا حثوا في وجهه التراب فإن أبى الرجوع خبلوه وربما قتلوه... والموضع (أي وبار) نفسه باطل فإذا قيل لهم دلونا على جهته ووقفونا على حده وخلاكم ذم زعموا أنّ من أراد ألقى على قلبه الصّرفة حتى كأنهم أصحاب موسى في التيه"⁽¹⁾ على حسب قول الجاحظ.

والملاحظ أنّ الجاحظ في هذه الفقرة قد أكثر من عبارة "زعموا" وهو ما يدل على أنّ هذه العناصر الخرافية قد كثرت الروايات في أوصافها فهي وليدة الخيال كما جاء في قول أحد الشعراء:

الجُودُ والغُولُ والعَنَقَاءُ ثَالِثَةٌ أَسْمَاءُ أَشْيَاءَ لَمْ تُوجَدْ وَلَمْ تَكُنْ⁽²⁾

إذن تمتزج الحكاية الخرافية في العصر الجاهلي بالأسطورة مزجا قويا "فالأسطورة والخرافة من وجهة النظر الدلالية تمتلكان أبعادا ثقافية غنية، فأصل الثقافة كصفة مميزة للجنس البشري يرجع إلى قدرة الإنسان الفائقة على التعلم من خبراته وعلى نقل ما يتعلمه بوساطة الرموز... فالأسلوب الأسطوري والخرافي أسلوب رمزي يهدف إلى التعبير عن عظم العقبات التي تعترض الإنسان وتكشف عن عدم قدرته على السيطرة عليها وعن شعوره بالحاجة إلى قوة خارجية تحميه وتقيه منها؛ لذلك كثيرا ما تتضمن التشبيهات إشارات إلى الأولياء والأقدمين وشخصيات الجان والملائكة"⁽³⁾ والمخلوقات الخرافية.

ونكاد نجزم أن العنصر الأسطوري سينفصل عن العنصر الخرافي في العصر الإسلامي الأول لأسباب دينية، "إلا أنّ أساطير العرب الجاهليين تعرضت للكثير من التطور والتحوير، فاحتكاك العرب بالديانتين اليهودية والمسيحية والتي كان لهما أثر

¹ - ينظر: الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ص 216.

² - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص 95.

³ - طلال حرب، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999، ص 71.

كبير في نظرهم إلى الكون والطبيعة والإنسان، ومع الإسلام انطمس ما انطمس وبقي ما بقي... فلم يبق لنا بعد ذلك إلا أشلاء أساطير⁽¹⁾، فلقد كان للإسلام دور كبير في القضاء على الأساطير التي تتناقض العقيدة الصحيحة في حين سكت عن الخرافات و"لئن وصلتنا أقاصيص الجاهلية نتفا وأجزاء فقد كانت في أسلوبها وبيانها مرآة صافية لأحوال العرب وعاداتهم وأخلاقهم و(معتقداتهم) وكانت نقطة انطلاق لكثير من القصص الإسلامية والعباسية التي وجدت فيها موضوعات وأبطالاً حاول الخيال أن ينسج حولها ما استطاع النسج ويبني ما استطاع البناء"⁽²⁾ وبذلك فقد وجد الأدب بصفة عامة والحكاية الخرافية بصفة خاصة مرجعية تأصيلية في العصر الجاهلي والتي أعطتها دفعا قويا ومرتكزا ثابتا لتكمل مشوارها نحو الكمال الفني متجاوزة مرحلة الوثنية إلى مرحلة التوحيد وما يتبعها من منطلقات التفكير العقلي والبعد عن الشطط الأسطوري.

3-2- الحكاية الخرافية في عصر صدر الإسلام وما يليه:

استمرت الحكايات الخرافية حتى عصر صدر الإسلام فدار معظمها حول موضوع الجن، وكنا قد أفردنا في بداية هذا المبحث حكاية "خرافة" مع النبي صلى الله عليه وسلم لما قصّ عليه مغامراته مع الجن الذين أسروه فكانت هذه الحكاية نموذجا رائعا ونادرا من نماذج الحكايات الخرافية العربية في عصر صدر الإسلام فلقد تضمن هذا النموذج "البذور الأساسية للحكاية الخرافية ممثلة في علاقات الشخصيات بالجن وإغفال تأثير الزمن على الشخصيات والمسح والسحر وتحول المخلوقات إلى غير أجناسها فضلا عما صار بعد ذلك ميزة أساسية من ميزات "ألف ليلة وليلة" وهي منح الحياة مقابل الاستمتاع بالحكاية وبعبارة أخرى مقايضة الحكاية بالحياة"⁽³⁾ أي مثلما قامت به شهرزاد مع الملك شهريار.

ونجد نماذج أخرى جاء ذكرها في صحيح مسلم في كتاب الفتن وأشراف الساعة من ذلك قصة الجساسة التي رواها النبي صلى الله عليه وسلم عن (تميم الداري) والجساسة دابة مغطاة بالشعر أخبرت الناس الذين تاهوا بمركبهم في البحر أن رجلا

¹ - ينظر: طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، ص 120.

² - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 594.

³ - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 92.

ينتظرهم في الجزيرة "فإذا هو أعظم إنسان رأيناه قط خلقا وأشدّه وثاقا مجموعة يده إلى عنقه ما بين ركبتيه إلى كعبيه بالحديد... (ويخبرنا) أنه المسيح الدجال الذي أوشك أن يؤذن له في الخروج..."⁽¹⁾ ولعلها نفس الدابة التي ذكرها (ابن منظور) في معجم لسان العرب والتي تحطم أنف الكافر وتجلي وجه المؤمن.

ويرى (عبد الله إبراهيم) أنّ حديث خرافة وقصة الجساسة وغيرها من الأحاديث المأثورة عن النبي صلى الله عليه وسلم في هذا المجال قد "منحت الحكاية الخرافية شرعية الدخول إلى ميدان الأخبار المعروفة آنذاك سواء في أمر الجن في حديث خرافة والذي يوافق ما روي عن إسلام الجن على يده صلى الله عليه وسلم عندما انصرف من الطائف راجعا إلى مكة بعد أن يؤس من ثقيف أم في حكاية تميم الداري التي توافق ما كان يحدث به الرسول صلى الله عليه وسلم عن المسيح الدجال وربما كان هذان الخبران هما اللذان فتحا بوابة القصص العربي على الجن والنبوءة وهو ما تحتشد به الحكايات الخرافية والسير الشعبية"⁽²⁾؛ لذلك تطالعنا حكاية أخرى على أسنة الحيوان والتي رواها (علي بن أبي طالب) رضي الله عنه وهو يتحدث عن حاله مع (عثمان بن عفان) رضي الله عنه وقد شبهها بما حدث في حكاية "أكلت يوم أكل الثور الأبيض وهذا نصها:

قال أمير المؤمنين (علي بن أبي طالب) رضي الله عنه: "إنّما مثلي ومثل عثمان كمثّل أثوار ثلاثة كنّ في أجمة، أبيض وأسود وأحمر ومعهم فيها أسد، فكان لا يقدر منهم على شيء لاجتماعهم عليه، فقال الأسد للثور الأسود والثور الأحمر: لا يدل علينا في أجمتنا إلّا الثور الأبيض فإنّ لونه مشهور ولوني على لونكما فلو تركتماني آكله صفت لنا الأجمة. فقالا له: دُونك فكله. فأكله، فلمّا مضت أيام قال للأحمر: لوني على لونك فدعني آكل الثور الأسود لتصفو لنا الأجمة. فقال له: دُونك فكله. فأكله ثم قال للأحمر: إنّني آكلك لا محالة. فقال: دعني أناذي ثلاثا. فقال: افعل. فنأدى: ألاّ إنّني أكلت

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 92 - 93.

² - إبراهيم شمس الدين، قصص العرب (موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادر وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي)، ص 338 - 339.

يوم أكل الثور الأبيض، ثم قال (عَلِيٌّ رضي الله عنه): أَلَا إِنِّي أَهَنْتُ يَوْمَ قُتِلَ عَثْمَانُ! يرفع بها صوته!"⁽¹⁾.

إذن فهذا النص حكاية خرافية جاء فيها الحوار على لسان الحيوان وتنتهي بمغزى أو عبرة أو موعظة ذات هدف أخلاقي وتربوي، ويتجلى عنصر الخرافة في تكلم الحيوانات وتفكيرها مثل الإنسان، و"يطلق على بعض الحكايات اسم حكايات الحيوان انطلاقاً من بعض عناصرها ثم نطلق على بعض الحكايات الأخرى اسم الحكاية الخرافية وواضح أنّ هذا الاسم لا ينطلق من عناصرها بل من أحداثها؛ لذلك سرعان ما ينبري ناقد ليعترض قائلاً: أليست حكايات الحيوان خرافية؟ أو لا تتضمن الحكاية الخرافية بعض الحيوانات؟"⁽²⁾، فحكاية الحيوان جزء لا يتجزأ من الحكاية الخرافية، ولم تكن حكاية الحيوان شائعة قبل ذلك عند العرب حيث يعد نموذج حكاية "أكلت يوم أكل الثور الأبيض" أولى بذور هذا النوع من الحكايات الخرافية في عصر صدر الإسلام وذلك قبل ترجمة ابن المقفع لحكايات كليله ودمنة.

فمن المعروف والمشهور أنّ القصص الديني هو النوع الشائع في هذا العصر وما بعده والذي كان يستقى من مصادر مختلفة "كالتوراة والإنجيل والقرآن ثم جاء على ألسنة الرواة والمحدثين أخبار الأولين وأساطير الأقدمين يتناولها القصص (الرواة) بيد التركيب والتخييل ومزجوا الحقيقة بالخيال والتاريخ بالأسطورة لا يهمهم من ذلك إلا الإطالة والعبرة"⁽³⁾، ولعل اعتماد الرواة على الخيال كان لهدف مرموق هو الوعظ والإرشاد والتوجيه، "وهكذا يتجلى لنا أنّ القصص الديني لذلك العهد هو قصص تاريخي أسطوري يهدف إلى غاية إرشادية وعظيمة بعيدا عن التحليل النفساني والتساوق المنطقي... وفي غير تنوع ولا انطلاق خيالي حقيقي."⁽⁴⁾ عكس ما سنجده في العصر العباسي.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والدب الشعبي)، ص 126.

³ - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 595.

⁴ - المرجع نفسه، ص 595.

3-3- التآليف الخرافي في العصر العباسي:

عرف التآليف الخرافي عند العرب أوجّه في العصر العباسي الأول والثاني "وهو العصر نفسه الذي أثير حوله نقاش واسع حول دخول حكايات ألف ليلة وليلة في الموروث العربي"⁽¹⁾، ويرى (ابن النديم ت384هـ) في كتابه الفهرست أنّ الحكايات الخرافية كانت منتشرة بكثرة لرغبة الناس فيها وهو يقول: "كانت الأسمار والخرافات مرغوبا فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس وسيما في أيام المقتدر فصنّف الوراقون وكذبوا فكان ممن يفتعل ذلك رجل يعرف بـ(ابن دلان) واسمه (أحمد بن محمد بن دلان) وآخر يعرف بـ(ابن العطار) وجماعة وقد ذكرنا فيما تقدم من كان يعمل الخرافات والأسمار على السنة الحيوان وغيره وهو (سهل بن هارون) و(علي بن داود) و(العتابي) و(أحمد بن أبي طاهر)"⁽²⁾ فـ(ابن النديم) يكشف جانبا مهما من الحكاية الخرافية المرتبطة بعنصر الجن والحيوان هذا من جهة ومن جهة أخرى يدل على عناية الوراقين بتدوين الحكايات الخرافية.

يرى كثرة من الدارسين أنّ "التآليف الخرافي العربي كان موجودا منذ فترة مبكرة... وهو ما يدل على أنّ تداول الحكاية الخرافية وبخاصة في القرنين الثالث والرابع كان شائعا... ومنها بغير شك خرافات (الجهشياري) و(سهل بن هارون) و(علي بن داود) و(العتابي) و(أحمد بن أبي طاهر) و(ابن دلان) و(ابن العطار)... يضاف إليها كتب الخرافات الكثيرة التي أوردها (ابن النديم) في الفن الثالث من المقالة الثامنة تحت عنوان أسماء خرافات تعرف باللقب لا نعرف من أمرها غير هذا."⁽³⁾ نظرا لبعدها تأليفها عن عصر التدوين.

إنّ كثرة التآليف الخرافي وغيره من الأنواع القصصية الأخرى جعل (حنا الفاخوري) يقول: "يتجلى بوضوح أنّ القصص في (هذا العهد) كمية أكثر مما هو كيفية، كمية تتجلى في تراثنا القصصي الضخم الذي زخرت به المجاميع والمجلدات الكبرى من مثل

¹ - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص94.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص96.

"العقد الفريد والأغاني وعرائس المجالس والمستطرف في كل فن مستطرف وغيرها، كمية تدل بوضوح على أنّ العربي ميّال إلى هذا اللون من الكتابة وأنّه نجح في الأقصوصة لأنّها قائمة على مجرد السرد الخفيف الفكّه وفي الحكاية؛ لأنّها أقصوصة مكّملة وخالية من التعقيد والتركيّب ولا تقتضي من كاتبها التأمّل"⁽¹⁾ والتفكير العميق.

يجزم (حنا الفاخوري) بأنّ القصص والخرافات قد نزعت "نزعة شعبية لصدوف ذوي السلطان عن أصحابها إلى الرواة والندمان ولما كان الأمر كذلك تناول القصاص عملهم عن أقرب سبيل وراحوا يرضون الذوق الشعبي بالمغاليات والمفاجآت والمستحيّلات وإلى جنب القصص الشعبي نجد... مؤلفات كبار الأدباء مثل الجاحظ والأصفهاني وغيرهما، كمية ضخمة من الحكايات والأقاصيص التي جمع بعضها حسن السرد إلى جمال الأسلوب"⁽²⁾، ومما لا شك فيه أنّ الأوساط الشعبية قد ساهمت في تبلور الحكاية الخرافية وثنائها بعنصر الخارق والعجيب الذي أنتجته المخيلة الجمعيّة والتي كانت في ذلك العهد خليطاً من الأجناس المختلفة الحضارات والانتماءات قد انصهرت بسبب الإسلام في بوتقة الحضارة العربيّة الإسلاميّة وهو الأمر الذي سيظهر جلياً في محتوى الحكايات الخرافية في العهد العباسي.

تجدر الإشارة إلى أنّ (فردريش فون ديرلاين) قد أكد على وجود التأليف الخرافي عند العرب في هذا العصر في قوله: "ولقد كان العرب أصدقاء للحكايات الخرافية أكثر منهم مبتكرين لها فلم يكونوا خالقين لها على طريقة الهنود ولكنهم في مقابل هذا كانوا مستقبلين لها بطريقة نادرة ولقد جعلت منهم موهبتهم في الملاحظة والتصوير رواة للحكايات الخرافية لا مثيل لهم وذلك بمجرد أن تقع موضوعات الحكايات الخرافية في حوزتهم وطبيعي أن يخضع تصويرهم لمقدرة الملوك والوزراء والبهاء والغنى والقصور والعروش والمعارك الحربية وجمال النساء والأعياد والولائم، طبيعي أن يخضع لوصف

¹ - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 596.

² - المرجع نفسه، ص 595 - 596.

معين.⁽¹⁾ ولقد اعتمد (فردريش فون ديرلاين) في دراسته للحكاية الخرافية عند العرب على كتاب ألف ليلة وليلة.

ونجده يعقد مقارنة بين الحكاية الخرافية عند العرب ونظيرتها عند الهنود ويستطرد في قوله: "ولقد نما العرب بفن الحكايات الخاص بهم إلى حد الاكتمال الفريد فإذا هم عرضوا لنا جمال نسائهم وإذا هم عثروا على تشبيه جديد لكل مفاجأة مثيرة أو عثروا على نداء جديد للسحر، فإننا نشعر معهم كأننا في نشوة... فالعربي يرسم ويتأني ولا يستطيع أن ينفصل بنفسه عن حكايته الخرافية ولذلك فهو يشكل حكايته بحيث تكون دائما أكثر جمالا وإغراء، فإذا ما توقف عن الحكاية فإنّ هذا لا يحدث إلاّ لأنّه يريد أن يحكي أكثر جمالا... أمّا عند العرب فالحكايات الخرافية تنتشر مثل الأزهار وهي تقف في خفة وحرية بعضها بجانب بعض".⁽²⁾ لروعة السرد والتشويق فيها.

نستنتج أنّ الحكاية الخرافية متأصلة عند العرب إلاّ أنّها عرفت تحويرا وتحويلا في المحتوى والشكل كما عرفت البقاء لسببين هما: الشفافية والتدوين على أنّ أهم كتابين للحكايات الخرافية في العصر العباسي هما: كليلة ودمنة لـ (ابن المقفع) الخاص بحكاية الحيوان وألف ليلة وليلة الكتاب المشهور لكاتبه المجهول.

3-3-1. كليلة ودمنة:

يحتوي كتاب كليلة ودمنة على حكايات وأقاصيص خرافية على أسنة البهائم والطيور والتي "تمثل الحياة البشرية في نواحيها المختلفة وفيها من النزاعات والأهواء والتيارات الفكرية ما نجده بين البشر في مختلف تلاوينه ومنعرجاته وفيها أرباب الجدل والفقهاء والمنطق وعلم الاجتماع والسياسة وفيها الأخبار والأشعار والمحسنون والسيئون... ومن ثمّ فالكتاب هو حياة مصغرة... لهذه الحياة الممثلة المصورة بطريقة خرافية تجري موزونة بميزان الحكمة وشرع الطبيعة المستقيمة وحكم العقل الذي يميز بين الخير والشر وبين الاستقامة والاعوجاج وتبين الدساتير في هدوء علمي وفي صرامة القضاء المسيطر

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، ص 221.

² - المرجع نفسه والصفحة.

على كل موجود فالكتاب إذن مبني على المثل الخرافي.⁽¹⁾ وهو مترجم عن الفارسية حيث أبدع في ترجمته (عبد الله بن المقفع).

يرى أكثر الدارسين أنّ أصل كليلة ودمنة هندي ترجمه (عبد الله بن المقفع) من اللغة الفهلوية إلى اللغة العربية وذلك في منتصف القرن الثامن الميلادي وكان قد نقل إلى اللغة الفهلوية (الفارسية القديمة) أيام الملك (كسرى أنو شروان) من كتابين هنديين هما (بنجاتنترا) ويعني الفصول الخمسة، ألفه الحكيم الهندي (برهمن وشنو) باللغة السنسكريتية "فقد عثر فيه على باب الأسد والثور وباب الحمامة المطوقة وباب البوم والغربان وباب القرد والغليم وباب الناسك وابن عرس"⁽²⁾، أما الثاني فهو (هنوبانشا) ويعني في العربية نصيحة صديق.

ولما شاع خبر هذين الكتابين وبلغ الملك (كسرى أنو شروان) خبرهما بعث طبيبه (برزويه) لجليهما لما عرف عنه من علم وحكمة ودهاء "ثم إنّه لما ملك (كسرى أنو شروان) وكان مستأثراً بالكتب والعلم والأدب والنظر في أخبار الأوائل وقع إليه خبر الكتاب فلم يقر قراره حتى بعث (برزويه) الطبيب وتلطف حتى أخرجه من بلاد الهند فأقره في خزائن فارس."⁽³⁾ غير أنّ برزويه لم يكتف بنقل كتاب (الفصول الخمسة) وكتاب نصيحة صديق بل أدخل فيهما حكايات هندية أخرى استقى بعضها من كتاب (مهابهراتا) المشهور والذي عثر فيه "على باب الجرذ والسنور وباب الملك والطائر فنزه وباب الأسد وابن آوى، كما وجدت حكايات أخرى استطاع العلماء أن يردوها إلى أصولها الهندية."⁽⁴⁾ بعدها وضع (برزويه) في ترجمته هذه باباً أسماه (بعثة الطبيب برزويه)

¹ - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 536 - 537.

² - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 373.

³ - بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة، تر: عبد الله بن المقفع، دط، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دت، ص 18.

⁴ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 373.

ضمنه حياته وسيرته وقصة تنقله إلى الهند ومكوته بها إلى غاية جلب الكتاب كما أمره بذلك الملك (كسرى أنو شروان).⁽¹⁾ وقد كان هذا حوالي منتصف القرن الثامن للميلاد.

والمؤلف الحقيقي لكتاب كليلة ودمنة هو (بيدبا) الفيلسوف الهندي الذي ألفه نزولا عند طلب (دبشليم) الملك "فلم يزل هو وتلميذه يُعملان الفكر فيما سأله الملك حتى فتق لهما العقل أن يكون كلامهما على لسان بهيمتين فوق لهما موضع اللّهُ والهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به فأصغت الحكماء إلى حكمه وتركوا البهائم واللّهُ وعلموا أنّها السبب في الذي وضع لهم ومالت إليه الجهال عجا من محاورة بهيمتين ولم يشكوا في ذلك واتخذوه لهوا وتركوا معنى الكلام أن يفهموه."⁽²⁾ بامعان الفكر وبعد النظر.

ثم جاء (ابن المقفع) ونقله من الفهلوية إلى اللّغة العربية ووضع فيه بابا جديدا هو (الفحص عن أمر دمنة) إضافة إلى بعض التعديلات والرؤى الجديدة التي تمثل روح العصر العباسي وظروفه السياسية والاجتماعية، كما بيّن (ابن المقفع) أن لكتاب كليلة ودمنة غرضا ظاهريا وآخر باطنيا مقصودا وهو يقول: "وينبغي للناظر في هذا الكتاب أن يعلم أنّه ينقسم إلى أربعة أغراض: أحدهما ما قصد فيه إلى وضعه على ألسنة البهائم... والثاني إظهار خيالات الحيوانات... والثالث أن يكون على هذه الصفة فيتخذها الملوك والسوقة فيكثر بذلك استنساخه... والغرض الرابع وهو الأقصى مخصص بالفيلسوف خاصة."⁽³⁾ وكان الفضل كله لـ(ابن المقفع) في وصول هذا المؤلف النادر إلى العرب في لغتهم؛ لأنّه كان فارسي الأصل ويتقن اللّغتين العربية والفارسية "ولكن هذا كله لا يحول بيننا وبين الاعتراف بفضل (عبد الله بن المقفع) لا في نقله هذا الأثر الأدبي النفيس فقط ولكن في صياغته مع الاحتفاظ بتقاليد الخرافة في السرد القصصي المحبب إلى النفوس والذي تصور فيه البهائم والطير كائنات عاقلة مفكرة ومدبرة تخضع لنوازع

¹ - ينظر: بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة، تر: عبد الله بن المقفع، ص 20-21، ينظر أيضا: حنا الفاخوري الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 528.

² - المصدر نفسه، ص 17-18.

³ - المصدر نفسه، ص 23.

الغرائز وشهوات النفس خضوعها إلى الإخبار بالأحداث والاحتكام إلى الضمير والرغبة في التفلسف واستخلاص العظة أو المثل من المواقف والعلاقات.⁽¹⁾ بين الناس.

أبدع (ابن المقفع) في ترجمته لكليلة ودمنة شكلا ومضمونا من ذلك أنه كان يبدأ كل حكاية بقوله (زعموا) للدلالة على وجود عنصر الخرافة في حكاياته، "ولعل (عبد الله بن المقفع) أن يكون أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم وذلك حين نقل خرافات كليلة ودمنة عن الأدب الفهلوي... ولقد ظل مصطلح زعموا هو اللازمة السردية الغالبة على نص كليلة ودمنة حيث تكررت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرة على الأقل ولم يكد (ابن المقفع) يصطنع سواها إلا قليلا.⁽²⁾ كعبارة "يحكى أن".

إنّ تقنيات السرد المعتمدة من طرف (ابن المقفع) في كتاب كليلة ودمنة لدليل على أنّ هذه الحكايات كانت متداولة على ألسنة الناس إلى درجة تصديق أحداثها وما كان من الطبقة المثقفة في هذا العصر إلا أن تحتاط لجانب التصديق بشيء من التحفظ؛ لذلك كان الأولى بهم استعمال لفظة (زعموا) والتي نجدها تتكرر كثيرا في كتاب الحيوان للجاحظ، وربما كان ذلك "برهان على النظرة الواقعية إلى الإبداع السردية وأنه ليس من التاريخ... وإنّما من قبيل الخيال والجمال والفن واللّعب باللّغة والإبهار بالحكي... إنه من قبيل تمثيل الواقع في ثوب الخيال.⁽³⁾ ولأنّ كتاب كليلة ودمنة همزة وصل بين الواقع والخيال فقد أحدث أثرا كبيرا في الأدب العربي والثقافة العربية الإسلامية حتى أصبح كتابا شعبيا واسع الانتشار منذ عهد مبكر⁽⁴⁾ وكما تتبأ له (ابن المقفع) بكثرة الاستنساخ عند الفيلسوف فقد تبع ذلك كثرة الانتشار والتداول عند العامة.

¹ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 373.

² - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ع 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م، ص 141-142.

³ - المرجع نفسه، ص 143-144.

⁴ - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 97.

لقد قلد الكثيرون (ابن المقفع) في عمله هذا وحذوا حذوه فألف (سهل بن هارون) كتاباً أسماه "ثعلبة وعفراء"⁽¹⁾ وألف (علي بن داود) كتاباً أسماه "النمر والثعلب" ويمتد أثره إلى (إبان اللاحقي) الشاعر العباسي الذي نظم كتاب كليلة ودمنة شعراً⁽²⁾، وهو ما احتفظ منه (الصولي) في كتابه الأوراق بنحو سبعين بيتاً "ولا يستبعد أنّ خرافات الحيوان العربية قد حاكت بعض خرافات هذا الكتاب وحاكى مؤلفوها ما أراد (بيدبا) إيصاله إلى (دبشليم) الملك وهو يلجأ للتلميح على لسان الحيوان وما لا يمكن التصريح به على لسان الإنسان في شؤون معاملة الرعية وحكمها، كما يلمس ذلك لدى إخوان الصفا و(ابن عريشاه) فيما بعد."⁽³⁾ لما يزخر به كتاب كليلة ودمنة من خصائص ومزايا كثيرة استقطبت إليه الدارسين والمبدعين على حد سواء.

أ- خصائص حكايات كليلة ودمنة:

يمكن أن نجمل بعض خصائص حكايات كليلة ودمنة فيما يلي:

- أ- الخوف من بطش السّاسة من الملوك والسّلاطين ألبس الحكايات ثوب الرّمز.
 - ب- الإيحاء والرّمز عن طريق توظيف الحيوان وتشخيصه للعلاقات التي تربط الأفراد أخلاقياً وتربوياً واجتماعياً وسياسياً.
 - ج- المتعة الفنية التي ينتجها عنصر التشويق والخيال الأدبي وإسقاط الحياة البرية في الغابة على الحياة الحضرية في المدينة.
 - د- الغاية التربوية والأخلاقية لأنّها حكايات تهدف للتوجيه الأخلاقي والإصلاح الاجتماعي والسياسي والخروج بعبرة ومغزى في آخر كل حكاية.
- يتأسس كتاب كليلة ودمنة على مبدأ التضمين والتداخل بين محتويات حكاياته لتصل في نهاية المطاف إلى حلقة متشابكة بين هذه القصص فيضفي بعضها على بعض راسماً بذلك عالماً معقداً ومتداخلاً من الحكم والتجارب والقناعات التي تقوم

¹ - مرجع سبق ذكره ، ص 95.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة، وتجدر الإشارة إلى أنّ إخوان الصفا قد اتبعوا في "تداعي الحيوان على الإنسان" وابن عريشاه في "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" أسلوب التورية في التعبير عن مواقفهم. (المؤلف)

على ثنائية ضدية مثل فـ(الخير والشر)، (الحاكم والمحكوم)، (العدل والظلم) (الحق والباطل)، (القوي والضعيف) وهي في مجملها تابعة لثنائية (كليلة ودمنة) فأحدهما تمثل محور الخير والأخرى محور الشر وهو ما يشكل البنية العامة لهذا الكتاب إذ أنّ هناك "طرفين (دبشليم وبيدبا) الأول يطلب الموعظة ويخشى التهور والثاني فيلسوف يضرب له المثال بحكايات الحيوان وهذا ما يطابق تماما ما في ألف ليلة وليلة من الإلحاح أيضا على التعقل والتي استطاعت (شهرزاد) بواسطتها أن تحمي بنات جنسها من رعونة (شهریار)⁽¹⁾ لقد ارتكزت حكايات كليلة ودمنة على عنصر الخرافة الذي تبنى الوظيفة الرمزية والأخلاقية والتربوية والإصلاحية؛ لذلك تعد هذه الحكايات بحق نموذجا مهذبا وراقيا للحكاية الخرافية في العصر العباسي.

3-3-2. ألف ليلة وليلة:

يعتبر كتاب ألف ليلة وليلة من أشهر المؤلفات الخرافية عند العرب في مجال التراث العربي، "فمن المرجح أن تكون ألف ليلة وليلة نقطة بدء طبيعية ذلك أنّ الليالي تعد مخزنا لا ينضب معينه لأي دارس في حقل الحكايات الخرافية والفلكلور بعامة... فاستحوذت وأخذت اهتماما كبيرا في حقل الحكايات الخرافية وحكايات الأصيل والخسيس أو الأخيار والأشرار (الثنائية) وتلك الرحلات العبورية والبطولية للأسفار والمخاطر وحكايات المسافر والمرح والنوادر والفوازير والألغاز بالإضافة إلى خرافات الجان والعفاريت وذلك العالم السحري العربي الذي لا يختلف كثيرا عن ملامح وخصائص نظيره الشفاهي لبلداننا العربية."⁽²⁾ بل إنّه لم يحظى كتاب قديم بالاهتمام والتقدير والانتشار مثلما حظيت به ألف ليلة وليلة في سلم الأدب العالمي فقد أثرت في كثير من الأعمال الإبداعية⁽³⁾ مثل المسرح والرواية وحتى الموسيقى.

¹ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 373.

² - شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية (دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)، دط، دار ابن خلدون، مصر دت، ص 53.

³ - كاترينا مومسن، غوته وألف ليلة وليلة، تر: أحمد حمو، دط، وزارة التعليم العالي، دمشق، 1980م، ص 3.

يرى (فردريش فون ديرلاين) أنّ مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة شاهد آخر يستحق التقدير والتأمل على قوة الحكاية الخرافية ومدى تلك القوة وبضيف قائلاً: "ونحن نتحدث هنا عن أعظم كتب الحكايات الخرافية معتمدين على نص (كارل ديروفر)... ذلك المترجم الممتاز لتلك الليالي التي تتضمن... إلى جانب الحكايات الخرافية أساطير عن الأخيار والأشرار ومغامرات وحكايات عن أسفار البحار وروايات وقصصا وحكايات هزلية وفابولات ونوادر."⁽¹⁾ باعتبار أنّ ألف ليلة وليلة مجموعة من الحكايات الشعبية العربية التي لا يُعرف مؤلفها ولا تاريخها ولا مصدرها على وجه التحقيق ومع ذلك فقد نالت شهرة وذبوعا تجاوز الآفاق⁽²⁾ بإجماع الدارسين الذين اختلفوا في رده إلى قومية معينة..

أ- أصل الكتاب ومضمونه الديني والخرافي:

لقد نُقل كتاب ألف ليلة وليلة من الفارسية إلى اللغة العربية في القرن العاشر الميلادي عن كتاب (هزار أفسان) ومعناه ألف خرافة "وإنّا لا نعرف شيئاً عن مبادئ ظهوره وجل ما نعرفه أنّ للفرس كتاب اسمه (هزار أفسانة) ذكره (المسعودي) في تاريخه "مروج الذهب" وذكره (ابن النديم) في "الفهرست" وقد تناولوه العرب ونقلوا حكاياته وضخموها وأضافوا إليها الشيء الكثير وصبغوها بصبغتهم الخاصة، ويذهب بعض المحققين إلى أنّ للكتاب أصلاً هندياً وأصلاً آخر يونانياً بيزنطياً فيكون بعض الحكايات من هذا الأصل وبعضها من الأصل الآخر"⁽³⁾ وتجدر الإشارة إلى أن (ابن النديم) في مؤلفه الفهرست كان أول من بحث في أصل كتاب ألف ليلة وليلة.

اعتمد (ابن النديم) في ذلك على (محمد بن إسحاق) الذي قال: "أول من صنف الخرافات وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول ثم أغرق في ذلك ملوك الأشفانية وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد بعد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية ونقله العرب إلى اللغة العربية وتناولوه الفصحاء

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 214.

² - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 85.

³ - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 603.

والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه وأول كتاب عُمل في هذا المعنى هو كتاب (هزار أفسان) ومعناه ألف خرافة وكان السبب في ذلك أنّ ملكا من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الغد وتزوج بجارية من أولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها (شهرزاد) ابتدأت تُخرفه وتصل الحديث بما يحمله على استبقائها إلى أن أتى عليها ألف ليلة وهو مع ذلك يطؤها إلى أن رزقت منه ولدا وقد قيل أنّ هذا الكتاب ألف لـ(حماني) ابنة (بهمن)⁽¹⁾ في بلاد فارس.

يستطرد (ابن النديم) في كلامه عن أصل كتاب ألف ليلة وليلة ليصل إلى أنّ (الجهشياري ت942م) هو الذي "جمع ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم وأحضر المسافرين فأخذ عنهم أحسن ما يحسنون واختار من الكتب المؤلفة في الأسمار والخرافات ما أعجبه فاجتمع له من ذلك أربعمئة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام يحتوي على خمسين ورقة ثم عاجلته المنية قبل أن يتم تتمة ألف سمر ورأيت من ذلك عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي."⁽²⁾ هذا ما يفسر وجود حكايات دخيلة على كتاب (هزار أفسانة) والتي يردّها النقاد إلى البيئة العربية في مصر وبغداد.

ذهب (المسعودي 283هـ/346هـ) في كتاب "مروج الذهب" إلى أنّ هذه الأخبار "موضوعة من خرافات مضمونة نظمها من تقرب للملوك بروايتها وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها وإنّ سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب (هزار أفسانة) وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة الفارسية يقال لها (أفسانة) والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريته وهما (شيرزاد) و(دنيازاد) ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء ومثل كتاب السندباد وغيرها من الكتب في هذا المعنى."⁽³⁾ ويؤكد المسعودي بما لا يدع مجالا للشك

¹ - ينظر: شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية، ص55-56.

² - المرجع نفسه، ص56.

³ - المسعودي (أبو الحسن بن علي)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، دط، دار الأندلس، بيروت، 1973م ص251. ينظر أيضا: عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص97.

أن أصل كتاب ألف ليلة وليلة ليس من أصل عربي وإنما صلته بالعرب هي أنه عرف عند الناس وتداولوه باللغة العربية بعدما اطلعوا عليه في اللغة الفارسية.

ومن المتقدمين المهتمين بهذا المجال (حنّا الفاخوري) الذي بحث عن أصل كتاب ألف ليلة وليلة في قوله: "وهكذا ففي الكتاب جزء قديم جدا نقل إما عند الهند أو فارس وهذا نوعان: نوع فيه الخيال والمبالغات والقصد منه التسلية ليس غير مثل قصة ملكة الثعابين... والنوع الثاني الذي سيق للموعظة والعبرة وهذا كثير وأصله الهندي أوضح من أن يحتاج إلى بحث أما القسم الثاني فهو القسم العربي الذي يرجع زمنه إلى الخلفاء وأولهم (هارون الرشيد) ثم قسم ثالث وهو الأحدث يرجع إلى أصل مصري يصور الحياة الاجتماعية في مصر.⁽¹⁾ فهو يبحث في أصول كتاب ألف ليلة وليلة بالاعتماد على محتواه ومواضيعه وقصصه المختلفة ذات الإطار الزماني والمكاني الذي يشير إلى بيئة بعينها.

تتحدث (سهير القلماوي) عن المدينة الإسلامية من خلال كتاب ألف ليلة وليلة قائلة: "لقد صور الكتاب المدينة الإسلامية كما يستطيع كتاب قصص أن يصورها ولونها باللون المصري البارز وخاصة في القصص التي تحل فيها من قيود الأصل وكان القاص ينشئ فيه إنشاء جديدا ولكننا نحتاط منذ تقرير هذه الحقيقة بأن هذا التصوير تصوير قاص عني بالحوادث والأبطال ولم يعن بالوصف إلا عناية ضئيلة جدا... أما المدينة نفسها فلم تكن تعنيه في كثير ولا قليل ولم يكن من دقة الملاحظة بحيث يسترعي انتباهه كل ما كان في هذه البيئة من مميزات بارزة."⁽²⁾ فهدف الراوي والقاص هو السمر والإمتاع والتشويق وليس هدفه تأصيل النص والكشف عن مرجعيته.

يؤكد (فريدريش فون ديرلاين) بعد بحث واستقصاء طويلين أن أصل كتاب ألف ليلة وليلة هندي فارسي عربي في قوله: "لقد ساهم في خلق مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة كل من الهند وبلاد الفرس وأرض الجزيرة وسوريا ومصر وبلاد الأتراك فمن خلال هذا

¹ - سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دط، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966، ص 15.

² - المرجع نفسه، ص 93.

العمل يتحدث إلينا الشرق الأدنى بأسره وكذلك بلاد الهند وكثير ما أمكن تحديد أثر كل بلد في هذه المجموعة وتتبعه كما أمكن تتبّع تطوره، وإذن فهذه المجموعة تمثل لنا أثرا للأدب الشرقي لا مثيل له.⁽¹⁾ ويسهب الناقد في قوله: "وعلى هذا فقد كانت حكايات ألف ليلة وليلة التي ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر هندية في إطارها وفي معظم أجزائها فالفن الهندي يتمثل في فنّها الذي يمزج حكاية بأخرى ثم يمزجها معا في حكاية ثالثة وفي أسلوبها الذي يتوقف بالحكاية مرة ثم يصلها مرة أخرى وفي مطالع حكايتها ثم في إطار حكاياتها الطويلة وفي قصة الملك الذي ساءته خيانة زوجته له وفي حكاية العفريت الذي حمل على رأسه امرأة أسرها داخل صندوق مغلق، تلك المرأة التي خانتها خمسمائة وسبعين مرة (وقد وصلت هذه الحكاية إلى شمال روسيا) وفي قصة الرواية الألمعية والشماس والوزراء العشرة وأخيرا حكاية المرأة الأرستقراطية عدوة الرجال التي اهتدت أخيرا إلى الطريق الصحيح."⁽²⁾ ليعزو أصل ألف ليلة وليلة إلى الهند ولا يؤكد.

وهو يُرجع أسماء الحكايات إلى الأصل الفارسي في قوله: "أمّا معنى الفن الفارسي في الحكايات فيتمثل في أسماء الحكايات داخل إطارها الهندي وفي تصوير عالم الأرواح والجان الذين يسيطرون وحدهم على الحياة معتمدين في ذلك المساومة وغير هذه الشخص مثل شياطين الفياقي العربية التي تثير الخوف والسحرة الأشرار عبّاد النار الذين يقدمون الإنسان ضحية لإله النار حتى إذا ما اهتدى هؤلاء إلى الإسلام أخذ العرب يروون ذلك في زهو كبير وكذلك تتضح المعالم الفارسية في حكاية الأمير أحمد والجنّة بري بانوي وفي حكاية الأخت الحقود وتنتمي هذه الحكاية إلى الطبقة الأولى من حكايات ألف ليلة وليلة."⁽³⁾ الفارسية الأصل.

وفي حديثه عن الأصل الفارسي لحكايات ألف ليلة وليلة يشير إلى العرب ومساهماتهم في إثراء حكايات هذا الكتاب بالعنصر الخرافي إلى جانب وحدة الدين الإسلامي؛ لذلك نجده يتحدث عن الأصل العربي له في قوله: "وكلما توغل الإنسان

¹ - ينظر: فردريش فون دبرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيّتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 216.

² - المرجع نفسه، ص 220-221.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

في حكايات ألف ليلة وليلة ازداد إحساسا بأنفاس الروح العربي فالتبيعة العربية كلها تأسّرنا حينئذ إلى درجة أننا نستسلم راغبين لها وحدها عن طواعية ونفضل ألا نشعر بغيرها وفي بلاد الهند تعيش بعض الديانات جنبا إلى جنب حيث لا تزاحم ديانةً ديانةً أخرى... أمّا الحكايات العربية فلا تعرف في النهاية سوى إله واحد هو "الله" (لا إله إلاّ الله ولا حول ولا قوة إلاّ بالله العلي العظيم) وهذا إله ليس له سوى رسول واحد هو محمد وهذا إله ليس له سوى كتاب واحد هو القرآن ولا يعترف هذا الكتاب سوى بفكرة واحدة هي الإيمان بالقضاء والقدر وفي هذا الإيمان بالقضاء والقدر الذي يمثل الخضوع المطلق لله قوة صلبة، كما أنّه يؤدي صفة خاصة في مجموعة سلسلة الحكايات الخرافية النجبية إلى معرفة عقيدية خالصة بالطبائع الغريبة للأشياء وقد نتج عن هذا الاعتقاد اطمئنان نفسي عجيب ليس من السهل أن يصاب بهزة وفي هذا المزاج ذابت الحكاية الخرافية ذوبانا طبيعيا جميلا.⁽¹⁾ وخالصا.

تبدو الحكاية الخرافية العربية الإسلامية بكل عناصرها الخرافية الخارقة قريبة جدا من الواقع ومن النفس إذ تذوب فيها كل العناصر لتتبلور في رمزية كثيفة ذات دلالات ثقافية واجتماعية ودينية وروحية تترجم عناصر ما وراء الطبيعة والغيبيات بإيمان قوي؛ لذلك كله اتسع صدر ألف ليلة وليلة "المختلف الطبقات التي كان يتكون منها المجتمع الإسلامي ففيه نقرأ عن التاجر والصياد، الوزير والملك، الحكيم والحمال، الخياط والحلاق... كما نقرأ عن القضاء والجهاد... فنجد في الكتاب شتى العناصر الدينية وقد سيطر الإسلام على جملتها... وليس في الكتاب بسط للناحية الفلسفية اللاهوتية من الأديان وليس فيه إلا تلميحات إلى الفرق الإسلامية ولاسيما فرق الشيعة التي كان لها الأثر الفعال في توجيه التفكير لتلك العصور وإثما جل ما فيه تصوير للناحية الإيمانية الساذجة من الدين وبعض التحقير لغير الإسلام."⁽²⁾ إلى جانب مظاهر الاجتماع والصناعة والتجارة والحضارة الإسلامية.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 608.

إنّ كتاب ألف ليلة وليلة غني بمادته جذاب بأسلوبه بل هو كنز ثمين من كنوز الإنسانية ذات اللّمس العربيّة الإسلاميّة، "ويبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم في الرّواية صورا جديدة أو تلك التي أخذوها من الشعوب الأخرى، تلك الصور التي تأسرنا دائما أبدا عن طريق روعتها التي تتبع من حياة البذخ وطراوتها المستسلمة الباقية وفنها المليء بالمعزى وفكاهتها المثيرة."⁽¹⁾ بل إنّها مجموعة من الحكايات الخرافية التي ترسم صورة للحياة خلال قرون ستة⁽²⁾ بكل ما تحمله من حضارات ومغامرات وأخبار وخرافات.

إنّه الأمر نفسه الذي جعل الفرنسي الشهير (نتوان جالان) يترجم الحكاية الخرافية العربية إلى الفرنسية منذ (1804م) مغيرا فيها مرات عدة ومرتبيا لها وفق تقديره الخاص كما اجتهد في أن يلائم بين الأصل الشرقي وبين ذوق عصره قدر الإمكان وذلك بنجاح مذهل يصعب تصديقه، "وقد نشأ في عشرات السنين التالية وذلك في فرنسا وألمانيا عدد لا حصر له من حكايات الجان الشرقية التي اتخذت ترجمة حالات لألف ليلة وليلة نموذجا لها في مجموعها."⁽³⁾ وتجدر الإشارة إلى أنّ (جالان) اعتمد في ترجمته لكتاب ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية على مخطوط عربي يعود إلى القرن الرابع عشر بالإضافة إلى استماعه إلى الكثير من الحكايات من مسيحي سوري هو (حنا المازوني)⁽⁴⁾ كما حظيت اللّياالي باهتمام الناشرين العرب في الوطن العربي.

لقد كانت مثارا لخيال المبدعين "وهي على نحو آخر كانت الوسيلة كشكل فني لاستقطاب القصص الشعبي المتداول والنماذج الشعبية الموروثة في كل قطر دونت فيه حتى وصلت إلينا على شكل متباين ومختلف أحيانا مليء بكثير من الحكايات والقصص وكثير من الدلالات والرموز حيث أصبح نصا يمكن أن يعين على فهم حركة المجتمع العربي أحيانا ويعين على تمثيل صور الحياة المختلفة في بعض المدن العربية من خلال

¹ - ينظر: فرديريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص224.

² - المرجع نفسه، ص222.

³ - المرجع نفسه، ص214.

⁴ - حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر

مراحل تاريخها أحيانا أخرى.⁽¹⁾ كما انعكس محتواها الخرافي في الحكايات الخرافية المحلية لكثير من مناطق الوطن العربي والإسلامي، وعلى العموم فإن شهرة حكايات ألف ليلة وليلة سببها ذلك الطابع الخرافي المتمثل في السحر والجن والمسح والعفاريت وعالم ما تحت البحار وما يراقص مخيلة الإنسان ومشاعره وفكره.

ب- عنصر الخرافة في ألف ليلة وليلة:

يسيطر على عالم حكايات ألف ليلة وليلة عناصر خرافية غاية في التنوع تشد السامع والقارئ إليها إلى درجة الأسر والاستيham فيجد نفسه غير قادر على مغادرة عالم الحكاية العجيب أو الانقطاع عن سماعها أو قراءتها ولو كان ذلك ممكنا لاستطاع شهر يار القضاء على شهر زاد من أول ليلة، ويمكن رصد أهم هذه العناصر فيما يلي:

1. البطل الخرافي: يرتبط ميلاد البطل في الحكاية الخرافية دائما بعمل خارق ويتصف البطل الخرافي بأنه: "إما ينحدر من أصل نبيل أو تقوده سلسلة الأفعال البطولية للوصول إلى مرتبة عالية من النبل والمهابة وتمثل مرحلة الضياع والتشرد التي يمر بها البطل الخرافي حلقة ربط توصله بمجد غابر أو باعثا لبلوغ مرحلة تتصف بذلك وتغدي متون الخرافة العربية هذا الوصف للبطل الخرافي بشواهد كثيرة تجعل منه أمرا لصيقا ببطل الخرافة."⁽²⁾ وتصادفنا صورة البطل الخرافي في الحكاية الإطار لشهر يار وشهر زاد ويتصف بها ابن الملك في حكاية الملك والغزالة والجبل الطلسم والأربعين جارية وفرس الأبنوس وبدر باسم في حكاية جنار البحرية وسيف الملوك في حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال وبتواتر الأمر في عدد يصعب حصره من الحكايات الخرافية⁽³⁾ حيث يؤدي البطل الخرافي برنامجه السردى بين المساعدين والمعارضين له.

2. الجن في ألف ليلة وليلة: إن أبرز ما في حكايات ألف ليلة وليلة هو الخوارق والعجائب التي لا يمكن تحقيقها إلا بواسطة الجن فهو يبرز في كل حكاية تقريبا، ينسب الجن إلى نبي الله سليمان دائما حيث "يحتل جن سليمان مكانة مرموقة في الكتاب، فهم

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ص 133.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

أعلى الجن مرتبة وأعظمهم شأنًا تراههم يقومون بأهم أدوار الجن في الحكايات وأكثرها وقارًا فتُقرن أخبارهم بأخبار الأنبياء والعباد والعلماء والخلفاء.⁽¹⁾ حيث ينقسم الجن إلى قسمين: الطائعون الأخيار والعصاة الأشرار من مردة وعفاريت وممن يخدم تحت إمرتهم من المسوخ والغيلان..

3. خاتم سليمان: يعد خاتم سليمان من أبرز الخوارق في الحكايات حيث يفكره البطل فيظهر له جني يأتمر بأمره ويحقق له ما يريد كما في حكاية معروف الإسكافي.⁽²⁾ ومن يلبس خاتم سليمان انقادت له الإنس والجن والطيور والوحوش وجميع المخلوقات، "فإننا قلما نجد خبرا للجن في الليالي إلا وله صلة بسليمان أو بخاتمه وقد يكون إسناد أخبارهم لسليمان وسيلة يتلافى بها القصاص مس العقيدة الإسلامية التي تخلع عنهم كل وقار وتتفي الإيمان بخارق مقدرتهم إلا فيما يتعلق بأخبارهم مع سليمان الواردة في القرآن."⁽³⁾ وما يميز خاتم سليمان هو سر الطلسم المنقوش عليه.

يعرف الجن هذا السر ويهابه إلى درجة لا تصدق "حتى أن أحدهم إذا استعاذ به أو أقسم به يضمن الأمان لنفسه وبلوغ الأرب، فإن (دهنش بن شمهورش الطيار) وهو من جن بلاد الصين الأشرار حين صادف ميمونة وهي من (الجن المؤمنين) بنت (الدمرياط) وزير سليمان طلب منها الأمان باستعاذة الاسم الأعظم والطلسم الأكرم المنقوش على خاتم سليمان لترفق به ولا تؤذيه فلم تمسه بسوء بل إنها تعاونت معه في جمع قمر الزمان والست بدور حبا بهما وأعطته كتابا فيه تصريح بالعنق كي لا يمسه أحد من أرهاط الجن العلوية والسفلية بسوء."⁽⁴⁾ أما من استكبر وتعتت وتمرد فيعاقبه نبي الله سليمان عليه السلام بحبسه في القمقم والختم عليه باسم الله الأعظم.

4. القماقم والكنوز: يعاقب نبي الله سليمان العصاة من جن ومردة وعفاريت بتصفيدهم أو حبسهم في قماقم يختتمها بالتحاس واسم الله الأعظم ويرميها في ظلمات

¹ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص 220.

² - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 88.

³ - المرجع نفسه، ص 224.

⁴ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص 220. ينظر أيضا: ألف ليلة وليلة، قصة قمر الدين والست بدور، ج 2، ص 71.

البحار ولقد "أصبحت هذه القماقم موضوع إلهام وتشويق استغلها القصاصون في الليالي لينسجوا حولها حكايات وأساطير من أعجب ما يمكن أن يبتدعه الخيال فجعلوا الخليفة (عبد الملك بن مروان) يتوق للحصول على هذه القماقم فيكلف عامله (موسى بن نصير) ليأتيه بها من بلاد المغرب ويقودنا عبد الصمد (في هذه الحكاية) إلى عالم المردة العصاة المصنفدين ويطلعنا على أخبارهم العجيبة وكلها تدور حول موضوع واحد وهو عصيانهم لسليمان وارتكابهم المآثم." (1) والشرور والسحر في حق الناس الأبرياء.

إنّ الجن العصاة المحبوسين يتوعدون من يفك أسرهم بالقتل ويخبرونهم في كيفيته من ذلك ما جاء في حكاية الصياد والعفريت، "فإذا ما عثر أحد من المؤمنين على هذه القماقم وفتحها يتصاعد منها دخان كثيف لا يلبث أن يتجلى عن مارد هائل رأسه في السحاب ورجلاه في التراب برأس كالقبة وأيد كالمداري ورجلين كالصواري وفم كالمغارة وأسنان كالحجارة ومناخير كالإبريق." (2) وهو نفس العفريت الذي طلع للصياد من القمم الذي وجده في البحر أثناء الصيد.

أما الكنوز فتعد محورا أساسيا في حكايات ألف ليلة وليلة حيث يعثر البطل الفقير على الكنز فينتقل بين عشية وضحاها إلى حال الترف والغنى والثراء والنفوذ كما حدث في حكاية جودر وحكاية وردان الجزار، ويكون الكنز عادة مرصودا باسم شخص معين لا يفتح إلا له (3) مثلما حدث في حكاية علاء الدين والمصباح السحري.

5. المسخ والسحر: يقال أنّ المسخ مخلوق في صورة شنيعة تختلف عن صورته الأصلية التي كان بها أصلا وحُكم عليه أن يتلبس شكله الممسوخ جزاء إثم ارتكبه (4) وحكايات ألف ليلة وليلة مليئة بهذا النوع من المسوخ يعرضها القصاصون بأسلوب اليقين حتى يصدقها السامع أو القارئ، "ففي حكاية التاجر مع العفريت نطلع على خبر غزالة صبية حسناء زوجة أحد التجار تعلمت السحر ومسخت ابن زوجها عجلا وأمه بقرة غيرة

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 222.

² - المرجع والصفحة، ص 223.

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 89.

⁴ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص 48.

منهما ولأنه لم يكن لها أولاد.⁽¹⁾ وقد يمسح الإنسان بغلا أو كلبا أو قردا وقد تمسخ مملكة بأكملها حجرا.

ونلاحظ أنّ أكثر أشكال المسوخ تتخذ هيئة الحيوانات ولا يمكن أن يردها إلى طبيعتها إلا الجن إذا كان سبب المسخ سحرا "فللسحر مكانة خاصة في الليالي وهو سحر تتوسل به بعض الشخصيات الشريرة لتحويل البطل من آدمي إلى حيوان أو جماد كما في حكاية التاجر والعفريت، ويتم هذا التحول بواسطة ماء يقرأ عليه الساحر أو الساحرة بعض التعاويذ على البطل فتستقر هيئته إلى حيوان أو جماد ويظل هذا حاله حتى يأذن الله فيرسل من يبطل هذا السحر ويعيده إلى صورته الآدمية كما في حكاية السلطان محمود صاحب الجزائر السود.⁽²⁾ وكثيرا ما يكون البطل الخرافي سببا في إبطال سحر المسوخ الذي يمارسه السحرة المجوس والمغاربة في حكايات ألف ليلة وليلة على ضحاياهم.

أمّا إذا كان المسخ من الله تعالى فلا يمكن لأحد رده إلى أصله "أمّا المسخ الذي يوقعه الله بالظالمين الكافرين فهو أجل شأنا وأعظم خطرا إذ لا يقدر إنس ولا جن على تحويله.⁽³⁾ وهو مسخ شامل عام يحل بمدينة بأسرها.

6. مواطن الجن وعلاقتهم بالإنس: من العناصر الخرافية في حكايات ألف ليلة وليلة مواطن الجن وعلاقتهم بالإنسان حيث تتمثل مواطنه في بلاد الصين وجزر الواقواق وجبل السحاب وقد يسكنون الصحاري والبحار النائية والآبار المهجورة ويغوصون تحت طبقات الأرض وفي أعماق البحار و"لكن مسارح الإنس لهذه الحكايات لا تتضمن من العجائب والغرائب ما نشاهده في ديار الجن من مخلوقات عجيبة وكنوز مدهشة وقصور فخمة غنية بالمترفات والخيرات مليئة بأسباب التنعم والمسرات.⁽⁴⁾ بينما تتشابه تصرفاتهم مع تصرفات الإنس ومع "أهوائهم ونزعاتهم وبوادهم، يكرهون ويحبون، ينقمون

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 224.

² - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 88.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - ينظر: نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، ص 228.

ويعطفون، يكيّدون ويسعفون... وأدوارهم في الحكايات تتماشى وأدوار الإنس فكأنهم مسخرون للأبطال من الإنس يحققون مآربهم حتى تنتهي الحكاية نهاية سعيدة تسر السامع وتحمله على الامتتان من الجن الذين ساعدوا أبطاله.⁽¹⁾ وقد يهيمون ببعضهم ويتزوجون من بعضهم أيضا.

ويكون ذلك في الغالب سببا في ميلاد البطل الخرافي، "أمّا سائر علاقات الجن بالإنس فهي علاقات ودية طيبة معظمها تتعلق بأخبار العشق والغرام وقد يهوى البطل جنية ولكن لا بد من أن تكون ابنه ملك عظيم من ملوك الجان وإذا عشق الجن إنسا يملكه سعادة الدنيا ويطرح أمامه كنوز الأرض ويتطوع لخدمته متفانيا ويحقق له المعجزات"⁽²⁾ التي منها بسات الریح وطاقيّة الإخفاء والحصان الطائر...

7. **الحيوان:** يلعب الحيوان دورا هاما في حكايات ألف ليلة وليلة "فمثلا في حكاية قمر الزمان والملكة بدور نجد أن الطير محور رئيسي في الحكاية وتحدث بعض الحكايات عن حيوانات خرافية مثل طائر الرخ في حكاية السندباد البحري.⁽³⁾ ناهيك عن الأسماك السحرية الناطقة والملونة والتي تحيا بعد طهيها بالإضافة إلى النّاس الذين مسخوا على شكل الحيوان كالبعغل والكلب والقرد والبقرة...

8. **افتح يا سمسم:** وهي صيغة سحرية تفتح بها الأبواب والكهوف وتشق لها الأشجار والجمال وقد اشتهرت هذه الصيغة في حكاية (علي بابا) الذي اكتشف كهفا تخفي فيه عصاة من اللصوص كنوزها واتفق أن سمع (علي بابا) من كبيرهم الصيغة السحرية التي يفتح بها باب الكهف وهي "افتح يا سمسم" فاستخدمها ونجح في فتح باب الكنز و"تعد هذه الصيغة المأخوذة من حكايات الليالي شاهدا رئيسيا في علم اللّغة وتراكيبها... ومن ثم أصبحت عبارة "افتح يا سمسم" عنوانا على هذه الوظيفة شبه الخارقة للتراكيب اللّغوية.⁽⁴⁾ ذات العلاقة الوطيدة بعلم أسرار الحروف.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 229.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 89.

⁴ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

كان هذا غيض من فيض حكايات ألف ليلة وليلة الخرافية ذات العالم الأسطوري العجيب والخارق والجميل والحالم والعميق في دلالاته ومعانيه والذي وصفه (حنا الفاخوري) بقول موجز وشامل جاء فيه: "كتاب ألف ليلة وليلة عالم الأساطير أما الأسطورة الشرقية فهي منتشرة في شتى حكاياته وقد دار بعضها حول (سليمان) وسياطه وقماقمه وعفاريتها ودار بعضها حول (الخضر) وكراماته وحول الجن والعفاريت والسحر كما دار بعضها أيضا حول الكنوز وطرائق الوصول إليها، فخاتم سليمان منطو على قدرة لا تحد وقد أضاعه صاحبه وفقد بسبب ذلك سلطانه على رعيته وراح كل ذي طمع وطموح يطوي البلاد ويجتاز البحار في طلب ذلك الخاتم علّه يظفر به كما فعل (بلوقيا) علّه ينال به كل ما تطمح إليه النفس، ويساط سليمان هو الطائرة النافورية التي تسبق لمح البصر وللجن والعفاريت عالم في أعماق البحر أو فوق متن السحاب ومنهم الأخيار والأشرار، كما نجد ذلك في قصة بدر باسم وجوهر السمنديّة، وكان سليمان يحبس الأشرار في قماقم من نحاس ويأمر بالقائهم في قاع البحر.

والسحر من عمل عفاريت سليمان أو من فعل هاروت وماروت ساحري بابل يستطيع به الإنسان أن يُسخر العفاريت فيما يريد أو يشفي الأمراض المستعصية كما يستطيع أن يحصل على الدهن الذي يحول دون الغرق إذا دهن به الرجل قدميه ومشى على سطح الماء كما فعل عبد الله البحري... وهكذا نجد في الكتاب عالما من الأساطير والخرافات التي انتشرت في صفوف الشعب وضخمها خيال القصاص وجعل منها موضوع إطراف ومادة إمتاع.⁽¹⁾ ولعل الرواية الشفهية لهذه الحكايات قد ضخمت العناصر الخرافية فيها حتى صارت تشمل البنية السردية وبنية المتخيل إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما فاستقطبتها الحكايات الخرافية من كل حدب وصوب ومن كل فج عميق.

¹ - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ص 608.

4- الشفاهية وبنية المروي الخرافي:

برهنت الدراسات المختلفة في مجال الأدب على أنّ أصل آداب الشعوب هو الآداب الشفاهية أي الأعمال الفنية المنطوقة والتي تعبر فيها الجماعة عن تراثها وآمالها... ومن المعروف أنّ الشعوب البدائية قد اعتمدت الشفاهية كوسيلة اتصال بين أفرادها وبين الأجيال المتلاحقة؛ لأنّ الشفاهية تعتمد على التواصل اللّغوي المباشر وإنتاج الخطابات التي تتميز بالعفوية والتلقائية، "فالصوت له الدور الفعال في الحفاظ على المجتمعات البشرية والذي غدا اليوم أمرا ثابتا لا جدال فيه؛ ذلك لأنّ مجموع ما يسمى بالمأثورات الشفهية لمجتمع ما يشكل فيه شبكة من المبادلات الصوتية التي تمثل أعرافا وتقاليد سلوكية ثابتة بدرجة أو بأخرى وتتمثل وظيفتها الأولى في تأمين استمرار إدراك الحياة"⁽¹⁾ بسهولة ويسر.

تعني الشفاهية كل ما تم تأليفه وإبداعه وأداؤه وتعلمه وتوارثه وانتقاله وانتشاره عن طريق المشافهة حتى لو خضع في شفاهيته للتدوين لاحقا كالأمثال والقصص الشعبي وما يتصل بها⁽²⁾ وحتى النصوص الدينية كالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف قد خضعت لمبدأ الشفاهية والرواية قبل مرحلة التدوين ناهيك عن أشعار العرب وأيامهم وأساطيرهم وملاحمهم.

ومع ذلك فإنّ "الشفاهية ليست مثالا يحتذى ولم تكن كذلك قط ولا يعني تناولها تناولاً أن ننتصر لها بوصفها حالة ثابتة لأي ثقافة... واليوم تُقدّر الثقافات الشفاهية تقاليدها وتأسى على فقدان هذه التقاليد ولكنّي لم أصادف ولم أسمع قط بثقافة شفاهية لا تريد أن تتحول إلى الكتابة في أسرع وقت ممكن... ومع ذلك فالشفاهية ليست محل تحقير إذ يمكنها أن تنتج إبداعات تفوق تناول الكتاب كالأوديسة مثلا، كذلك لا يمكن التخلص

¹ - محمد حسن عبد الحافظ، سيرة بني هلال (الشفهية ودرس الاختلاف)، مجلة الفنون الشعبية، ع79-80، القاهرة مصر، ديسمبر 2008م، ص62.

² - سليمان يحي محمد، الإبداع في السرد الشعبي الشفاهي (القصص الشعبي السوداني أنموذجا)، مجلة العلوم والثقافة م9، ع2، 2008م، ص4.

مطلقاً من الشفاهية... ونمو الكتابية من داخل الشفاهية ضروري لتطور الوعي.⁽¹⁾ والإبداع الثقافي.

ينوه (منير البعلبكي) صاحب قاموس المورد المزدوج اللغة في قوله أن: "ما هو (Oral) يعد شفهي أي أنه معطى عن طريق الفم بمعنى ملفوظ."⁽²⁾ ويؤيده في هذا المعنى ما جاء في المعجم الإنجليزى المسمى: "Longman : Dictionary of American English," (1983) أن الشفاهي هو المنطوق وغير المكتوب كما في قوله:

"Oral: Spoken, not written of about or using the mouth an oral examination مع ملاحظة أن هذا لا يمنع أن يُدون ما صدر أو نشأ شفاهة وانتقل عن طريق الإطلاع والقراءة."⁽³⁾ أو الرواية.

وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون كان يحط من قيمة الكتابة لصالح الكلام الشفاهي " لكن ما يتصف بالمفارقة أن أفلاطون ما كان قادراً على صياغة تفضيلية لمركزية الصوت أي تفضيله للشفاهية على الكتابة بوضوح وبشكل مؤثر إلا أنه كان بإمكانه أن يكتب."⁽⁴⁾ وعليه فإن كل ما هو شفاهي يصبح بعد تدوينه نصاً؛ وذلك "لأن الشفاهية الأولية هي المصدر القولي الذي كان ممكناً للنصية أن تنمو من خلاله ابتداءً."⁽⁵⁾ كما يمكن اعتبار ما هو شفهي خطاباً وما هو كتابي نصاً، وإثّه يمكننا أن ندرج ما هو شفاهي في الأدب الشفهي الذي يعد أحد أكبر الخطابات الشعبية التي تحوي القصص الشعبي خاصة باعتباره تلك "الأحداث التي يقوم بسردها الراوي لغيره من الناس في تسلسل وفقاً لما سمعه منها هو أو معالجته بالصور التي يراها بالتعبير عن نفسه وللتأثير إيجابياً على من يستمع إليه ويشاركه الحديث عن نفسه ويستخدم في ذلك موهبته الخاصة

¹ - والتر أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، مر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1994م، ص243.

² - ينظر: سليمان يحي محمد، الإبداع في السرد الشعبي الشفاهي (القصص الشعبي السوداني أنموذجاً)، ص4.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - ينظر: والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ص235.

⁵ - المرجع نفسه، ص236.

وإمكاناته الذاتية مستعينا بأدوات الحكي ومعرفته بالتركيبة النفسية للشخص الآخر.⁽¹⁾ باعتباره مرويا له.

بقيت القصص زمنا طويلا في الذاكرة الشعبية رغم ما لحقها من تغيير وتبديل في الرواية الأصلية حيث "يمكن لنا أن نُقرّ بتلك المواهب القولية والصوتية التي تنبأها الإنسان الشعبي منذ القديم في بناء حواراته وحكاياته مستعينا بالأداء الشفهي وما وصلنا من الأقاصيص الشعبية المصرية القديمة يدلنا على عراقية الأدب الشعبي الشفهي عندنا فقد وصلتنا نماذج من الأقاصيص المصرية ترجع إلى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد."⁽²⁾ وما نعينه بالقصص الشعبي هو كل فنون القول السردى الشفهي كالأساطير والحكايات الشعبية والخرافية.

ولا تبتعد الحكاية الخرافية في شتى أنحاء العالم عن مسألة الشفاهية حيث يرى (فردريش فون ديرلاين) في دراسته المعمقة للحكاية الخرافية أنه: "يبقى سؤال يبلغ من الأهمية شأوا بعيدا هو السؤال الذي يتعرض له البحث في الحكايات الخرافية بوصفه لغزا هذا السؤال هو: كيف أمكن الاحتفاظ بالحكايات الخرافية دون تغيير جوهري عبر مئات بل ألوف من السنين؟ وما الطريقة التي اتبعتها رواية الحكايات الخرافية؟ وأي القدرات اكتسبتها هذه الرواية؟"⁽³⁾ والسؤال الذي نطرحه نحن - هل بمقدور الشفاهية في عصرنا الحفاظ على الحكاية الخرافية المتداولة بين الناس خاصة كبار السن؟ وهل يمكنها الحفاظ على جميع فنون القول الشعبي؟ وهل تدوين الحكايات سيكون سببا في موت إشراقها وتشويقها الشفهي؟

إنّ الحكاية الخرافية تحيا عن طريق حركية الرواية الشفاهية وعن طريق التحوير والتغيير الذي يلحقها من زمن لآخر ومن مكان لآخر ومن راو وقاص لآخر وهو ما يسمى بالحق الذاتي للحكاية الخرافية وقد وصفه (فالتر أندرسون) قائلا: "إنّ القاص لم يستمع إلى الحكاية مرة واحدة فحسب كما لم يستمع إليها من قاص واحد وإنما استمع

¹ - ينظر: سليمان يحي محمد، الإبداع في السرد الشعبي الشفاهي (القصص الشعبي السوداني أنموذجا)، ص 10.

² - ينظر: حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص 25.

³ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 155.

إليها عدة مرات ومن قصاصين كثيرين وفي ذلك يشير كل شكل من هذه الأشكال إلى صور مؤكدة من الانحراف عن الأصل ضئيلة كانت أم عظيمة وتتأرجح كل هذه الروايات المختلفة إلى درجة كبيرة حول نقطة ارتكاز لا تتغير في ذاتها وتكتفي الروايات المفردة بذاتها بما فيها من وجوه اختلاف ولكن الحكاية تظل في عمومها كما هي غير متغيرة بل هي تظل هكذا أحقاباً زمنية طويلة.⁽¹⁾ ونقطة الارتكاز التي تحدث عنها (أندرسون) هي البنية السردية للحكاية الخرافية بما تحتويه من بنية للمتخيل الخرافي والتي يجب على الراوي المحافظة عليها مع تغيير طفيف في بعض الأحداث والأوصاف والأقوال.

تكون الحكاية الخرافية في بدايتها بذرة تحتاج للعناية حتى تنمو وتتطور ومن ثم فإنّ "الحكاية الهزيلة والمهملة البنية لا تعد متمشية مع هذه القوانين الشكلية على أنّ القصاصين المجيدين بما لهم من إحساس متميز بالشكل يردون مثل هذه الحكاية الضعيفة عن طريق تحويلها واستكمالها مرة أخرى إلى شكلها المكتمل وربما نشأ عن هذا في بعض الأحيان شكل شبيه وقريب حتى في تفاصيله من الشكل الأصلي، وقد تنشأ في بعض الأحيان كذلك حكاية خرافية جديدة.⁽²⁾ ولا ينشأ عن ذلك شيء غريب عن الحكاية الخرافية.

وفي هذا الصدد تقول (نبيلة إبراهيم): "عندما تتطور الحياة تتطور معها أنماط القصص الشعبي يجد القاص نفسه حراً ومقيداً في الوقت نفسه، فهو مقيد بأنماط وصلت إليه ذات بناء تركيبى واضح ومحدد ولكن البناء التركيبى من المرونة والشمول بحيث يمكن للقاص من أن يتحرك في نطاقه في شيء من الحرية، فهو يختار من الوظائف ما يلائم ظروفه الحضارية وأحواله النفسية وفي وسعه كذلك أن يغير من ترتيب الوحدات الوظيفية كيفما شاء، أمّا بالنسبة للشخص فهو حر في أن يختار ما يتلاءم كذلك

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 157.

² - المرجع نفسه، ص 159 - 160.

مع ظروفه الحضارية ... لكي تكون معبرة عن مشكلاته النفسية التي يعيشها في حياته اليومية.⁽¹⁾ فيدع بذلك ما أمكنه الإبداع.

ويمكن تسمية ذلك بتلاقح الحكايات الخرافية وهو الذي ينتج عنه توليد عدد لا نهائي من الحكايات عن طريق الروايات المختلفة الصادرة عن الرواة بمختلف انتماءاتهم وثقافتهم فالحكاية وعاء لا ينضج بما فيه إن صح التعبير.

4-1 رواية الحكاية الخرافية:

تحتاج الحكايات الشفاهية دائما إلى الرواة المتمرسين والمحترفين باعتبارهم حاملو التراث والذين ينقلونه مادة وممارسة وفنا ويضيفون إليه ما يلائم روح العصر وحاجاته العاطفية والوجدانية⁽²⁾، وما لاشك فيه أن الرواة قد ساهموا أيضا في تطوير واستمرار الحكايات الخرافية "وبالغوا في إرضاء جمهورهم وكسب رضاه وتأيينه ويمكن القول أن هذه المبالغة على نوعين الأول مقبول والثاني مرفوض أو ضعيف أو غير معقول ورغم ذلك جعل منه (أي الراوي) المجتمع حكيما يحظى بالتبجيل والاحترام داخل الجماعة لما كان يتمتع به من مسحة قداسية تطبع كلامه وتربطه بماضي الأجداد المقدس.⁽³⁾ وأطلق عليه عدة أسماء كالحكواتي والقوال والمداح.

يرى (عبد الحميد بورايو) أن الجميع يمكنه أن يردد قصصا مما يسمعه "غير أن هناك أفرادا يتمتعون باستعداد خاص يقبلون على تلقيها بشهية ويجدون في أنفسهم ميلا لرواية ما يسمعون على غيرهم فيجالسون الرواة ويستوعبون فنيات عملية القص كالصيغ وطرق الأداء الصوتي والبنية التركيبية للنمط القصصي والتي شبهها أحد

¹ -نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دط، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس 1974م، ص44.

² - ينظر: محمد عيلان، منهج الباحث الميداني "تجربة ميدانية لجمع التراث الشعبي المروي والمادي"، ص46.

³ - ينظر: طلال حرب، السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، ص105.

الباحثين بالمقدرة الكامنة في عقل الفرد والتي تساعد على الكلام.⁽¹⁾ وهو يقصد بها المقدرة اللغوية.

يقسم (عبد الحميد بورايو) الرواة إلى قسمين هما: رواة محترفون ورواة غير محترفين والمقصود بالاحتراف عنده "هو اتخاذ الرواية كمهنة."⁽²⁾ أما الرواة غير المحترفين فهم الذين لا يحترفون الرواية بالمعنى المذكور سابقا، فأكثر الرواة المحترفين هم رواة متجولون يعملون على نقل الحكايات والقصص الشعبي من منطقة لأخرى يقصدون الأسواق والأحياء الشعبية.

ويعمل الرواة على تواصل الأجيال عن طريق الشفاهية القائمة على الأمانة في التبليغ رغم ما يعتري الذاكرة من نسيان يؤدي إلى التغيير والتبديل في خطاب الحكاية الأصلي وعلى هذا الأساس قسم الدارسون الرواة إلى "فاعلين ومتقبلين أو سلبيين وهو تقسيم مبني على مدى قدرة الراوي على النقل والتوصيل والتطوير وعلى مدى المحافظة على النص الشفهي وتقديسه."⁽³⁾ إلى درجة تجذره وانتشاره في الأوساط الشعبية.

يسعى الرواة جاهدين إلى ترسيخ الحكايات في أذهانهم وتقوية الذاكرة عن طريق بعض الوسائل الفعالة كاستذكار الحكاية باستمرار وتوفير الجو المناسب لإلقائها بالإضافة إلى تضمين الحكايات بعض الجمل المسجوعة ذات الإيقاع الموسيقي الرتيب، كقول الراوي مثلا في حكاية (قطيط والجديان) "يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ جَبْتُ مِيَهْ فِي قَرْفُورِي جَبْتُ خَلَيْبُ فِي بَرْوَلِي جَبْتُ خَشَيْشُ بَيْنُ قُرُونِي يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابُ"، وقول الراوي أيضا في حكاية (حديدوان والغولة) "الْحَبَّةُ اللَّأْوِيَّةُ وَالْمُلُويَّةُ نُدِيرْهَا فِي صَنَّاغِي وَالْحَبَّةُ الْيَابِسَّةُ

¹ - عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء، الشكل، الدلالة)، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م، ص6.

² - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986م ص34.

³ - عزي بوخالفة، الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، رسالة ماجستير، إشراف: ليلي روزلين قريش، معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1999، ص51.

نَضْرَبُكَ بِهَا لِلْعَيْنِ الْعَوْرَةَ"، وقول الراوي في (حكاية ودعة مجلية سبعة) "حَنُو حَنُو يَا جَمَالُ أَمَا أَوْ بُوَيَا الْحُرَّةَ وَلَّاتُ عَبْدَةَ وَالْعَبْدَةَ وَلَّاتُ حُرَّةً".

بالإضافة إلى بعض الإيماءات والإشارات الجسدية التي تساعد الراوي في تمثيل بعض أدوار الشخصيات ناهيك عن تغيير طبقات الصوت حسب مقتضى الحال في الحكاية الخرافية، حيث تتضافر كل هذه الوسائل في بناء قدرة الراوي على إلقاء الحكاية الخرافية وتركيز تام في تواصل شعبي تفاعلي بينه وبين المتلقي يشبه إلى حد كبير ذلك التفاعل القائم بين بيدبا الفيلسوف ودبشليم الملك وبين شهرزاد وشهریار إنها سلطة الحكمى ونفوذ الرواية وثراء الخرافة.

وإذا كان الأدب الشعبى فى أساسه قائما على الشفاهية فإنه يجب فى عصرنا إنقاذه من براثن النسيان وأنياب الموت عن طريق الكتابة والتدوين وإخضاعه إلى الدرس والتحليل ولعل الأوروبيين قد سبقونا فى ذلك أشواطا بعيدة، حتى المصريين القدامى دونوا أساطيرهم وحكاياتهم الخرافية مثلما فعل الآشوريون قبلهم "وقد كان المصريون يمتلكون كذلك ثروة من الحكايات الأخرى فنحن نعرف عنهم مجموعة من النماذج التى تدل على حدة الذكاء، بل إن حكم سليمان نفسه ترجع إلى حكم وتعاليم مصرية ظهرت فى القرن الثامن قبل الميلاد ونجد فى مخطوط قبلى حكاية عن سليمان ومملكة سبأ ذات طابع خرافى، تقول الحكاية المصرية أن سليمان حاول دون جدوى أن يحقق لنفسه سطوة -عن طريق خاتمه السحري- على الملكة الذكية وقد وعدته الملكة بأن تمنحه عمود المعرفة إذا ما استطاعت شياطينه أن تحملها فى سرعة فائقة وقد عرض الشيطان الأول أن يحضرها فى يوم كامل حتى المساء، أما الثانى فقد عرض عليه أن يحضرها فى ساعة من الزمن وأما الثالث الذى كان نصفه إنسانا ونصفه طائرا فقد عرض أن يحملها إليه فى الزمن ما بين شهيق سليمان وزفيره وقد حقق هذا الشيطان هذه الأعجوبة فتمثلت حقا كل معرفة الأرض المكتوبة على عمود حتى أسرار الشمس والقمر." (1) فلولا

¹ - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيته)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 177 -

الكتابة والتدوين لما وصلتنا هذه الحكاية ولما وصلتنا ملحمة جلجامش ولما عرفنا شيئاً عن أصول الحكايات الخرافية.

تتمازج الحكايات الخرافية بسبب خضوعها للشفاهية مع أجناس شعبية أخرى أهمها الأسطورة والحكاية الشعبية وحكاية الحيوان، وهي إشكالية في تصنيف القصص الشعبي.

المبحث الثاني

الحكي الخرافي وأجناس

القصص الشعبي

1. دلالة المصطلح وإشكالية التصنيف
2. بين الأسطورة والخرافة
3. الحكاية الشعبية: الإطار العام
4. حكاية الحيوان: الإطار الخاص

1- دلالة المصطلح وإشكالية التصنيف:

تعرف مصطلحات الأجناس السردية الشعبية فوضى كبيرة جدا حيث يجد الدارس نفسه تائها بين ذلك الزحم الهائل من المصطلحات الخاصة بجنس واحد فقط وقد يكون سبب ذلك الترجمة عن اللغات الأوروبية أو الاجتهادات الشخصية المنعزلة لدارسي الأدب الشعبي والفلكلور العربي وغياب التنسيق بينهم وإهمال التراث والتأصيل العربي لمثل هذه الدراسات، وفي ظل هذه الظروف تعرف مسألة تصنيف الأجناس الشعبية هي الأخرى صعوبة لا مثيل لها لتداخل الأجناس السردية الشعبية فيما بينها واستعارة بعض العناصر الشكلية والفنية من جنس لآخر وذلك بسبب الطابع الشفاهي وتعدد الرواة والروايات.

والسؤال المطروح: كيف يمكن تمييز جنس الحكاية الخرافية عن باقي الأجناس الأخرى؟ وما هي إحداثيات تماس الحكاية الخرافية مع الأسطورة والحكاية الشعبية وحكاية الحيوان؟ وهل اختيارنا لمصطلح الحكاية الخرافية كان موفقا في ظل كثرة المصطلحات المتداولة والتي تعني المفهوم نفسه؟

1-1 تصنيف الحكاية الخرافية وفوضى المصطلح:

تعتبر الحكاية الخرافية أحد أهم أجناس القصص الشعبي الذي يعرف العديد من التصنيفات منها ما هو عالمي ومنها ما هو محلي حيث تعتمد في مجملها على الموضوعات والمضامين السردية في مختلف الثقافات الإنسانية وتغلب عليها صفة امتزاج الموضوعات وتداخل العناصر وتشابكها، وهو ما جعل الدارسين بمختلف انتماءاتهم يتعاملون مع أجناس السرد الشعبي من منظور واحد حين يعتبرونها "بقايا لمعتقدات الماضي البعيد وهذه المعرفة لا تستبعد قط منهج "ماكس ميلر" و"جاستون باري" الذي يجد في الحكاية الخرافية موروثات باقية من الأساطير.⁽¹⁾ ورغم الجهود الجبارة التي قام بها الدارسون في مجال تصنيف القصص الشعبي إلا أنها اصطدمت في الواقع بفوضى المصطلحات وهذا ما تبيّنه جملة المحاولات التي قام بها المختصون في دراسة

¹ - أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2000، ص40.

أنواع السرد الشعبي وأولها محاولة (آنتي أرني⁽¹⁾ Antti Arne) سنة (1910م) ثم محاولة (ستيث طومسون Stith Thompson) التي أضاف فيها إلى محاولة (آرني) السابقة أنماطا أخرى وأصبحت محاولته تعرف بفهرس (آرني طومسون)⁽²⁾ وقد اعتمدا في تصنيفهما على شخصيات الحكاية لا الحدث، فقد كانا يُنظران للسرد الشعبي من ناحية المحتوى، "والواقع أنّ مثل هذا التصنيف قد يؤدي إلى مزلق عديدة فهناك حالات وسيطة يصعب فيها إرجاع قصة ما إلى أي من الأصناف إذا اعتمدت الموضوعات والمعتقدات ونوع الشخصيات أساسا للتصنيف."⁽³⁾ لأننا سنجد أنفسنا أمام كم هائل من الأجناس الحكائية حينها.

تبنت الصنّافة الفرنسية (Thenese) هذا التصنيف العالمي لـ(آرني طومسون) وهو عبارة عن حكايات عجيبة وحكايات واقعية وحكايات دينية وحكايات الغول البليد وحكايات الحيوان وحكايات ساخرة⁽⁴⁾، ومن جهته يقدم (فلاديمير بروب V-Propp) تصنيفات تجعل من الحكاية خرافة كالخرافات الأسطورية والخرافات العجيبة الخالصة وخرافات الحيوان والخرافات الهزلية...⁽⁵⁾ والملاحظ أنّ (فلاديمير بروب) قد اعتمد في هذا التصنيف على مبدأ الوظيفة، ولقد تبعه في ذلك (تيودور بنفي Tiodor Benfey) لكنّه تعرض للنقد لأنّ التمييز بين الحكايات انطلاقا من وفائها أو عدم وفائها لهذه الوظيفة أو تلك يعبر عن محاولة قاصرة متعسفة.⁽⁶⁾ ورغم أن (فلاديمير بروب) قد لقي نجاحا ورواجا في مجال تحليل خطاب الحكاية الخرافية إلّا أنّه كان قاصرا جدا في مجال التصنيف

¹ - آنتي أرني: أحد مشاهير علماء الفلكلور الفنلندي المقارن ومختص في الحكاية الخرافية الشعبية وكان أول شراح الاتجاه التاريخي الجغرافي والعاملين على تطويره وتصنيفه النمطي للحكايات الشعبية إلى جانب ستيث طومسون أظهر صحة نظرية بنفي في الأصول الهندية للحكاية الخرافية. ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 55-56.

² - ينظر: عزي بوخالفه، الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، ص 67.

³ - عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي، دط، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 81.

⁴ - ينظر: عزي بوخالفه، الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، ص 67.

⁵ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، تر: إبراهيم الخطيب، ص 26.

⁶ - ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي، ص 82.

"غير أن محاولة (فلاديمير بروب) بقدر ما كان لها التأثير الواقع في مجال التحليل الداخلي لخطاب الحكاية الخرافية ودراسة مكوناته المختلفة لم يكن لها النجاح في مجال التصنيف نظرا لشدة اهتمامها بالتعريفات الفرعية للحكاية الخرافية وإهمالها للأشكال الأخرى المختلفة عنها."⁽¹⁾ وهو ما جعل هذه الأصناف تتداخل فيما بينها.

يقر (فلاديمير بروب) دائما أن تحليل الحكاية اعتمادا على مبدأ التصنيف هو تحليل فاسد ومن جهة أخرى تشعبت التصنيفات أكثر مع (ألكسندر هجرتي كراب) فأصبحت الحكاية معه تنقسم إلى: حكايات الجان، الحكايات المرحية، حكايات الحيوان الخرافية، السيرة النثرية... والملاحظ أن هذه التصنيفات تمثل مدرسة الثقافة الأوروبية التي أراد الأوروبيون تطبيقها في دراساتهم على الثقافات غير الأوروبية ومثال ذلك ما قامت به (روث فينقان)⁽²⁾ سنة (1970) حين طبقت هذه الصنافة على الأدب الشفهي الإفريقي "The African Oral Literature" حيث ترى أن: "المجتمعات الإفريقية متخلفة وليست لها ثقافة أو حضارة وهي محدودة التفكير وبالتالي ليس في مقدورها صنع أي نوع من الثقافة الشعبية."⁽³⁾ وإن صنعتها فهي تحمل في طياتها الكثير من التناقضات ومع ذلك فقد صنف (روث فينقان) القصة الشعبية الإفريقية إلى ثلاثة أنواع⁽⁴⁾ هي:

أ. الأسطورة (Myth): والتي تكون مصدقة من طرف الأفارقة وتشمل بصورة أساسية السير الشعبية والقصص البطولية.

ب. الخرافة (Legend): وتكون خيالية غير مصدقة لأنها تتضمن كائنات غير موجودة في الواقع كالغول والعفاريت مثلا.

ت. الحكاية الشعبية (Folk tale): وتتمثل في الأحادي وقصص الحيوان.

ومن الواضح أن (روث فينقان) قد اعتمدت في هذا التصنيف على "كلمة لدى (قبيلة) الهوسا في كتابها وهي (Mbongi) يستخدمونها بحيث تعني الأنواع الثلاثة

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 84-85.

² - Ruthe Fennigan, Oral Literature in Africa, Oxford; Clarendon, 1970

³ - ينظر: سليمان يحيى محمد، الإبداع في السرد الشعبي الشفهي (القصص الشعبي السوداني أنموذجا)، ص 10-11.

⁴ - المرجع نفسه، ص 11.

من القصص الشعبي وهذا ما نجده في العديد من الأحاجي... التي تجمع بين الجوانب الأسطورية وقصص البطولة الشعبية والحكايات الخرافية وقد صنفنا كحكايات شعبية الأمر الذي يوضح أنّ هذا التصنيف الأوروبي غير دقيق.⁽¹⁾ خاصة إذا ما تعلق الأمر بأنواع السرد الشعبي العربي.

فضل (ريتشارد دورسون Richard M. Dorson) التفريق بين الحكاية الشعبية والأسطورة بحيث تحوي الحكاية الشعبية كل الأجناس القريبة من الواقع أمّا الأسطورة فتحوي جميع الأجناس ذات الطابع الخرافي⁽²⁾ وبذلك اختزل كل الأجناس الحكائية في نوعين فقط.

وإذا كانت مسألة التصنيفات تعرف الكثير من التناقض عند الأوروبيين فهي عند العرب أكثر تشعبا والتباسا وتناقضا واضطرابا حيث اعتمد الدارسون العرب مبدأ التصنيف في مجال القصص الشعبي كخطوة إجرائية ضرورية لكل وصف علمي إلا أنّ هذا التصنيف قد عرف تشابكا وتداخلا يصعب الحسم فيه، في حين لجأ البعض منهم إلى إهماله "مؤكدين صعوبة تقسيم الحكايات في حين لم يعره بعضهم أدنى اهتمام لقناعاتهم بأنّ تلك الأشكال تمثل تفرّعا للحكاية الشعبية."⁽³⁾ إذ أن أولى العقبات التي صادفتهم هي التباس مصطلح القصة الشعبية بمصطلح الحكاية الشعبية.

ترى (نبيلة إبراهيم) أنّه يجب الفصل بين المصطلحين؛ لأنّنا نقصد بالقصة الشعبية جميع القصص الشعبي دون استثناء أما الحكاية الشعبية فتدل على نوع سردي شعبي محدد وهي بذلك تقر بحتمية تسمية كل نوع من أنواع السرد الشعبي بمصطلح يختص به ويميزه عن سائر الأنواع الأخرى لانفراد كل مصطلح بتحديد خاص به لا يختلط بغيره⁽⁴⁾

¹ - مرجع سبق ذكره، ص12.

² - ريتشارد دورسون، نظريات الفلكلور المعاصرة، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دط، دار الكتب الجامعية، القاهرة 1972، ص11.

³ - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986 ص118.

⁴ - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار المعارف، القاهرة، دت، ص171-172.

وإذا كان الأمر كذلك فإنَّ الحكاية الخرافية هي الأخرى لم ترس على أسس موحدة في تصنيفها، حيث يعتبرها (عبد الحميد يونس) وآخرون بأنها شكل من أشكال الحكاية الشعبية وهو الأمر الذي خالفته (نبيلة إبراهيم) عندما اعتبرت أنها شكلاً آخر غير الحكاية الشعبية حيث "جعلت الحكاية الخرافية وريثة الأسطورة مباشرة... أمّا الحكاية الشعبية فهي تمثل مرحلة لاحقة للحكاية الخرافية."⁽¹⁾ على خلفية تأثرها بكل من آراء (إيفي ستروس) و(فلاديمير بروب).

يرى بعض الدارسين أنّه يجب تسمية الحكاية الخرافية بمصطلح الحكاية العجيبة باعتبارها ذلك النوع السردي الشعبي الدائر في عوالم عجائبية أمّا مصطلح الحكاية الخرافية فيطلق على ذلك النوع السردي الشعبي الدائر في عالم الطبيعة بأسلوب رمزي ولغاية تعليمية⁽²⁾ وهم يقصدون بذلك حكاية الحيوان.

وحتى نتمكن من عرض ذلك الكم الهائل من المصطلحات التي تدور في فلك الحكاية الخرافية عند مختلف الدارسين العرب أنشأنا هذا الجدول:

الدارسون العرب	المصطلحات التي تحيل على الحكاية الخرافية
نبيلة إبراهيم	الحكاية الخرافية، الحكاية العجيبة، حكاية الحيوان
سمير المرزوقي	الحكاية الشعبية، الأسطورة الشعبية، أساطير الأطفال
أحمد مرسي ⁽³⁾	حكاية خرافية، حكاية الجان
عبد الحميد يونس ⁽⁴⁾	حكاية الجان والخوارق، حكاية الجان، الخرافة، الحكاية الخارقة الحكاية الخرافية، حكاية الحيوان
أحمد رشدي صالح ⁽⁵⁾	الخرافة الخارقة، القصة الخرافية

¹ - مسلم صبري، الحكاية الشعبية العراقية وجهود الباحثين فيها، مجلة التراث الشعبي العراقية، ع-7، العراق، 1981 ص30.

² - مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب (دراسة مورفولوجية)، ط1، المدارس، الدار البيضاء، 2001، ص49-50.

³ - أحمد مرسي، المفهوم العام للقصص الشعبي، مجلة التراث العربي، ع1، مصر، 1987.

⁴ - عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.

⁵ - أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1965.

مرسي الصباغ ⁽¹⁾	حكاية الحيوان الخرافية، حكاية الجان، حكاية الخوارق...
روزلين ليلي قریش	قصة الخرافة الشعبية، الخرافة الشعبية الدينية، الخرافات حول الجن، الخرافة المحلية، الخرافة حول شخصيات غير دينية
عبد الحميد بورايو	الحكاية الخرافية، الخرافة، الحكاية الشعبية ذات الطابع الخرافي حكاية الحيوان، حكاية الأغوال الغبية...
أحمد كمال زكي ⁽²⁾	الحكاية الخرافية (Fable)، الحكاية الرمزية (Allegories) حكايات التاريخ الأسطوري (legend)

والملاحظ على الجدول أعلاه أنّ كثرة المصطلحات الخاصة بهذا النوع السّردى الشعبي قد تفاقمت وصار واجبا علينا أن نستقر على مصطلح واحد شامل يوحدّها؛ "لأنّ مسألة القضايا المشكلة في قصصنا المحلي والقومي لا يكتسي أيّة فائدة إن لم تتم عملية تحديد المصطلحات والمفاهيم على وجه أكثر دقة وصرامة."⁽³⁾ والدقة والصرامة في تحديد المصطلح لن تتجسد إلّا بالعودة إلى التراث، ونحن حين تحدثنا عن مسألة تأصيل الحكاية الخرافية في التراث العربي وصلنا إلى نتيجة مفادها أنّ مصطلح الحكاية الخرافية هو الأمثل؛ لأنّه يجمع بين كل ما هو عجيب وغريب وخارق ورمزي وغير واقعي من تكلم الحيوان ورؤية الجان وممارسة السحر وملاعبة الغول ومصارعة المخلوقات الخرافية الخارقة...

وقد يدعمنا في هذا الرأي (عبد الحميد بورايو) عندما يبرر تقضيله لمصطلح الحكاية الخرافية بقوله: "نقصد بالحكاية الخرافية ذلك الشكل القصصي ذا الطابع العالمي الذي يطلق عليه دارسو الفلكلور في العالم مصطلح (Conte Merveilleux) وقد استخدم الباحثون العرب لتعيينه مجموعة من التسميات من بينها: الحكاية العجيبة الخرافة، الحكاية السحرية، وقد فضلنا استخدام مصطلح الحكاية الخرافية نظرا لشيوعه

¹ - مرسي الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2002.

² - أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.

³ - ينظر: مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب (دراسة مورفولوجية)، ص33.

في الأبحاث الجامعية الرائدة في ميدان الدراسات الشعبية العربية.⁽¹⁾ في مختلف الجامعات العربية.

إذن فمصطلح الحكاية الخرافية أصيل في التراث العربي وحديث في استخدامه الأكاديمي والعالمي إلا أنه يبقى في تماس مع أنواع سردية أخرى هي الأقرب إليه مفهوما وهي الأسطورة والحكاية الشعبية وحكاية الحيوان.

2- بين الأسطورة والخرافة:

يرى (فلاديمير بروب) أنه من الصعب الفصل بين الحكاية الخرافية والأسطورة "فنحن لا نستطيع تحديد طبيعة العلاقات التي تجمع بينهما والشيء الذي ينبغي عمله هو اعتبار الأسطورة أصلا من الأصول الممكنة للحكاية الخرافية."⁽²⁾ التي تمثل مرحلة لاحقة من مراحل تطور الأسطورة والوعي الإنساني.

أ- الأسطورة لغة: يرى (ابن منظور) في مؤلفه لسان العرب أن الأساطير هي الأباطيل وهي: "أحاديث لا نظام لها وواحدتها إسطار وإسطارة وأسطير وأسيطرة وأسطور وأسطورة... وطرها: ألفها وطر عليها: أتانا بالأساطير."⁽³⁾ فالأسطورة لغة هي كل ما يخط ويسطر من أباطيل وأحاديث عجيبة وقد ورد في المعاجم العربية "السطر والسطر: الصنف من الكتاب والشجر والتخل ونحوها... يقال بنى سطرا وغرس سطرا والسطر الخط والكتابة."⁽⁴⁾ والتدوين.

¹ - ينظر: علي أحمد محمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، ص78.

² - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص29.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م7، مادة (سطر).

⁴ - مرسى الصباغ، القصص الشعبي في كتب التراث، ط1، دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002

وورد لفظ الأسطورة في القرآن الكريم في تسع مواضع⁽¹⁾ في سياق تكذيب المشركين للنبي صلى الله عليه وسلم، كقوله تعالى: ﴿وَقَالُوا أَأَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾⁽²⁾ وقوله أيضا: ﴿إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾⁽³⁾ أي بمعنى أباطيل وخرافات الأولين.

والأسطورة عند الإغريق هي (Mythos) وهي نفسها (Myth) بمعنى حكاية أو الشيء المنطوق "والعلاقة بين هاتين الكلمتين وكلمة (Mouth) أي فم واضحة كما نرى."⁽⁴⁾ فالأسطورة بهذا المعنى تعد حكاية تؤدي شفاهيا وهي بذلك تمثل المرحلة الشفاهية للتفكير البشري.

ب- الأسطورة اصطلاحاً: تعددت التعريفات الخاصة بالأسطورة بتعدد الدارسين لها والمهتمين بها في شتى مجالات المعرفة الإنسانية حيث يعتبرها البعض "حكاية الأزمنة الخرافية والبطولية أو هي حكاية وهمية في أسلوب مجازي تبسط معارف تاريخية وفلسفية عامة أو هي فكرة بدوية تاريخية صيغت بصيغة الإطناب والمغالاة لإظهار أهمية الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس، فالأسطورة بهذا المعنى قصة وجود ما بل هي التاريخ في صورة متكرة."⁽⁵⁾ أو هي التاريخ ممزوج بالخرافة.

تعددت مفاهيم الأسطورة عند مفكري الغرب "ف(هربرت ريد) يؤكد أن (فريزر) وتلاميذه يخطئون في زعمهم أن أساطير الأولين كلها محاولات لتفسير الطبيعة و(لويس هورتي) يقرر أن الأسطورة التي هي المرحلة الدينية للجيولوجيا وعلم الحيوان نشأت على أطلال كانت يوما عامرة و(لويس سبنس) يذهب إلى أن الأسطورة بمدلولها المعروف

¹ - المواضع التي ورد فيها لفظ الأسطورة في القرآن الكريم هي: سورة الأنعام (الآية 25)، سورة النحل (الآية 24) المؤمنون (الآية 83/84)، النمل (الآية 68)، الأحقاف (الآية 17)، القلم (الآية 15)، المطففين (الآية 13)، الأنفال (الآية 31) الفرقان (الآية 5).

² - سورة الفرقان، الآية 5.

³ - سورة القلم، الآية 15.

⁴ - ينظر: أحمد زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 54.

⁵ - فاطمة علوي الصافي، الأسطورة اليمنية في الأدب العربي، رسالة دكتوراه، إشراف: د.ذ. و الفقار علي مالك، جامعة البنجاب، لاهور، باكستان، سبتمبر 1986، ص 13.

مرحلة تابعة للأسطورة التي كانت أحد طقوس العبادة و(جون لويس) يراها عمليات اكتشاف متتابعة و(مالينوفسكي) يعترف بحدوث الأسطورة بعد وقوع المعجزة السحرية في طقوسها التي لا يمكن أن تقوم إلا بوجود مهارة طبية أو رواية سياسية أو تجربة اجتماعية سابقة.⁽¹⁾ كما يقول (ريمون فيرث) أستاذ الأنثروبولوجيا بجامعة لندن.

ولعلّ ما يوحد هذه التعريفات المختلفة هو مجال الأسطورة ذاته والذي يدور "حول الدّين وشعائره والتاريخ وحوادثه والفلسفة ومجالاتها والكون..."⁽²⁾ لأنّ الإنسان يتساءل من خلال الأساطير عن مصيره ضمن ثنائية مشهورة هي (الفناء/ الخلود) لتصبح "الأسطورة على هذا النحو ضرب من الفلسفة (بل) هي عملية تأمل من أجل إجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما فتكون بطريقة أو بأخرى أشبه بالنبوة التي ظهرت في تراث الإغريق فثمة قضية مصير تشغل أي إنسان."⁽³⁾ حين يلجأ هذا الأخير إلى الآلهة طمعا في تغيير مصيره وقدره عن طريق القيام بطقوس دينية معينة كتقديم القرابين مثلا.

يرى (عبد الملك مرتاض) في كتابه "الميثولوجيا عند العرب" أنّ الأسطورة: "جنس قريب من القصة وهي لا تكون كذلك إلا إذا ارتبطت بقضية دينية من نوع لا صلة له في الحقيقة بالدين الصحيح ولا بالتاريخ الصحيح، فهي إذن قصة مرتبطة بمظهر ديني خرافي فهي تتناقض إذن بشكل صريح مع الحقيقة من حيث هي سواء علينا أكانت دينية أم تاريخية أم غير ذلك شأننا ويمثل هذا المفهوم شيوع الأسطورة القليلة التي كان الناس ينسجونها حول الآلهة التي كانوا يعبدونها قبل ظهور الإسلام ولاسيما الأصنام ولاسيما التي استجلبت فيما يقال من الشام ونصبت بمكة... ولكن كثيرا من الأساطير نفترض صياغتها بحكم زهد الرواة فيها وتورعهم في نقلها خشية أن يسيء بعض ذلك إلى الإسلام

¹ - ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص 51.

² - ينظر: مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص 17.

³ - ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص 42.

أو يفضي إلى شيء من الشرك بالله تعالى.⁽¹⁾ وهو بهذا القول يعلل سبب تراجع الأساطير عند العرب من المنظور الديني.

وإذا كان الرواة يتحفظون في نقل الأساطير وروايتها مخافة الإساءة إلى الدين والعقيدة الإسلامية فإنّ ذلك يعلل مدى ارتباط الأسطورة "بنظام ديني معين (فهو) تتشابه مع معتقدات ذلك النظام وطقوسه المؤسسة وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار النظام الذي تنتمي إليه وتتحول إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الأدبية الشبيهة بالأسطورة مثل الحكاية الشعبية.⁽²⁾ أو الحكايات الخرافية ذات الصلة الوطيدة بالأساطير القديمة.

وتعتبر الأسطورة في الواقع "علما قديما بل أزعّم أنّه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية ومن هنا ترتبط الأسطورة (Myth) دائما ببداية الناس أو بدائية البشر قبل أن يمارسوا السحر كضرب من ضروب العلم أو المعرفة... وهي تقص أطرافا عن حياة الإنسان في الماضي البعيد أو القريب... والأساطير تبدو في الحالتين فرعا مهما مع الإنسانيات يرتبط أساسا بعلم اللغة العام وبالدراسات الأدبية والنفسية كما يرصد السعي الفكري الذي تحقق على مدى التاريخ من أجل تفسير الكون وتعليل مشكلات الحياة وقضايا الإنسان.⁽³⁾ فتعددت بحق مجالات ومواضيع الأساطير الدينية والفلسفية والتاريخية والتي تدور كلها حول نشأة الكون ومصير الإنسان.

وعلى هذا الأساس تعتبر الأسطورة أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية وعلى رأسها المعارف الدينية؛ لذلك "ربط المتخصصون المحدثون بين الأساطير وديانات الشعوب فاعتقد معظمهم أنّ الطقوس أسبق من الأسطورة في الظهور، فالأسطورة تعد تفسيراً تمثيلاً للطقوس ويكاد العلماء يجمعون على وجود رابطة وثيقة بين الأساطير والطقوس وأثبتت الدراسات العلمية لحياة الجماعات البدائية أن الأسطورة عند الإنسان

¹ - عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، 1989، ص15.

² - فراس السواح، دين الانسان، ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 1983، ص58.

³ - ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص42.

البدائي إنما تعني حكاية واقعية لها مكانها الممتاز في حياته لسببين أولهما: قداسة الأسطورة عند الإنسان البدائي وثانيهما: أن لها هدفا عظيما في تصويره.⁽¹⁾ الديني.

والأسطورة ليست حكاية لتمضية الوقت وإنما هي "إحياء قصصي لواقع فطري يُروى استجابة لنزعات دينية عميقة وميول أخلاقية واجتماعية بل لتحقيق حاجات عملية فالأسطورة في نظر (مالينوفسكي) تقوم من الثقافة البدائية بوظيفة لا غنى عنها فهي تعبر عن العقيدة وتزكيها وتقننها وتصون الأخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاءة الطقوس وتنظم قواعد عملية لهداية الإنسان.⁽²⁾ وتظهر وظيفة الأسطورة جلية إذا تم ربطها بمسألة الدين وعملية الطقوس.

يقول (ليفي برول) في هذا الصدد: "لم تنشأ الأساطير والطقوس الجنائزية وعمليات السحر والزراعة - فيما يبدو - عن حاجة الرجل البدائي إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيراً قائماً عن العقل؛ لكن هذه نشأت استجابة لعواطف الجماعة القاهرة.⁽³⁾ وعلى هذا الأساس تبلورت أربع نظريات في أصل الأسطورة.

2-1 نظريات الأسطورة:

كشف (توماس بولفينش Thomas Bulfinch) في كتابه الموسوم بـ "ميثولوجية اليونان وروما"⁽⁴⁾ عن أربع نظريات للأسطورة هي:

1. النظرية الدينية: والتي ترجع أصل الأساطير إلى الكتاب المقدس مع الكثير من التغيير والتحريف "ومن ثم كان هرقل اسماً آخر لشمشون والملك المارد ديوكاليون الذي أنقذه زيوس مع زوجته من الغرق فوق أحد الجبال هو نوح... وهكذا."⁽⁵⁾ والأدلة على هذا التوجه كثيرة ذكرنا منها نموذجين لضيق المقام.

¹ - ينظر: فاطمة علوي الصافي، الأسطورة اليمنية في الأدب العربي، ص15.

² - مرجع سبق ذكره، ص16.

³ - ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص43.

⁴ - Thomas Bulfinch, Muthology of Greece and Roman, U.S.A, PP286-288.

نقلا عن: أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص53.

⁵ - ينظر: أحمد كمال أحمد زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص53.

2. النظرية التاريخية: والتي تقر بأن أبطال الأساطير هم شخصيات تاريخية "قد عاشوا حقيقة بسلسلة من الأعمال لفتت إليهم الأنظار وعلى مر الأيام أضيف إليهم من خيال الشعراء ما وضعهم في ذلك الإطار العجيب الذي يتحركون فيه." (1) مثلما قام به الشاعر (هوميروس) مع أبطال ملحمة المشهورة.

3. النظرية المجازية والتي ترى أن كل الأساطير "لم تخرج عن أن تكون في شتى أشكالها الدينية والأخلاقية والفلسفية والتاريخية مجرد مجازات فهمت حرفيا." (2) أي أنها تكثيف رمزي قائم على الخيال من أجل تفسير الواقع ومظاهر الكون والطبيعة.

4. النظرية الطبيعية: والتي ترى أن الأساطير تسعى إلى تشخيص مظاهر الطبيعة "وعلى هذا النحو وجد إزاء كل ظاهرة طبيعية - ابتداء من الشمس حتى أصغر مجرى ماء - كائن روحي معين." (3) وهذا بسبب طغيان الجانب الروحي على الشعوب القديمة.

إذن أمكن تقسيم الأسطورة إلى عدة أنواع وتحديدتها بحسب هدفها العملي ومجالها الديني والفلسفي والأخلاقي.

2-2 أنواع الأسطورة:

ترتبط الأسطورة ارتباطا وثيقا بحياة الإنسان البدائي في شتى نواحي الحياة خاصة الدينية منها وما يتبعها من طقوس روحية تعبر عن عمق التساؤلات الهادفة إلى تفسير ظواهر الكون بلغة رمزية مكثفة ضمن رؤية فلسفية نابذة من أحداث التاريخ القديم لذلك نجد أن أهم أنواع الأسطورة هي:

1. الأسطورة الكونية: (Mythus) أو الطقوسية: (Ritual Myth)

ارتبط هذا النوع من الأساطير بطقوس العبادة حيث "عُنيت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح حكاية لها ويمتاز ذلك الجزء بقوة سحرية خفية حتى يتمكن منشده من أن يسترجع الموقف الذي يصفه ونستطيع أن نقدم نشيد (إنوما إيليش Enuma

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص 43.

(Elesh) الذي ينشده الكهنة مثالا لهذا النوع وقد ارتبط النشيد أو الترنيمة بطقوس جنازية في عيد أول السنة عند البابليين حيث تتمثل كل ملامح أسطورة الخلق.⁽¹⁾ بالإضافة إلى الطقوس والشعائر التي تصاحب عملية الدفن مثلما هو مشهور في الكتابة الهيروغليفية التي خلدها الفراعنة.

2. الأسطورة التعليلية:

يحاول هذا النوع من الأساطير الإجابة عن تساؤلات الإنسان حول مظاهر الكون المختلفة كالتساؤل مثلا عن سبب إشراق الشمس نهارا وسبب ظهور القمر ليلا "ولم تجد الأسطورة التعليلية طريقها إلى الوجود إلا بعد أن ظهرت فكرة وجود كائنات روحية خفية في مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعد وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع، ويبدو أن طائفة من رجال الدين استطاعت أن توهم "الجماعة" بأنها على اتصال بهذه الكائنات اللاشخصية فوجد السحر وكان في مبدئه إيمانا بقوى موجودة في بعض الأحجار النفيسة أو التي تأخذ شكلا مثيرا حيث يُفسح المجال للقول بأن روحا تكمن فيها."⁽²⁾ حيث يمكن استمالتها عن طريق تقديم القرابين والأضاحي لها.

وبقي التعليل لمظاهر الكون مرتبطا بالجانب الديني وبمجال السحر أيضا؛ لأنّ "التعليل كان بداية العلم قبل الفلسفة وشارك السحر في المهمة قبل أن يرتبط بالدين بحيث كانت الشعائر الدينية والسحرية تمارس في وقت واحد... (إنّها) المعرفة الأولى وما أكثر ما تتداخل العناصر المتناقضة في تكوين هذه المعرفة."⁽³⁾ التي ستصبح فيما بعد أهم مكونات الرمز الأسطوري.

3. الأسطورة الرمزية:

يعبر هذا النوع من الأساطير بصورة مجازية عن الأفكار الدينية والتعليلات الكونية باعتبارها "مرحلة أكثر تعقيدا من المراحل التي قطعتها أساطير الطقوس والتعليل أو لعلها

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 44.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص 45-46.

أكثر قربا من الأسطورة التعليلية بوجه عام؛ لأنها تعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية أو كونية... وتدل الأبحاث الحديثة التي عرضت للفكر المبكر للإنسان أن مدى التشابه في عمليات العقل البشري - هنا وهناك - إنما يظهر في مثل هذه الأساطير الرمزية.⁽¹⁾ والتي تشير إلى وقائع ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني.

4. التاريخ المؤسطر: (Legend Myth)

نقصد بالتاريخ المؤسطر⁽²⁾ ذلك التاريخ الممزوج بالخرافة وهذا النوع من الأساطير يتضمن عناصر تاريخية "ومجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية... لأنها تتعلق بمكان واقعي أو بأشخاص حقيقيين تنقل بالتواتر من جيل إلى جيل ومنها في تراثنا حكاية "داحس والغبراء" وحكاية "سد مأرب" و"الجرهمي التائه"... وفي تراث الإغريق "حرب طروادة" وعند البابليين "ملحمة جلجامش".⁽³⁾ وعند جماعات من الزوج لا يزالون يعيشون خرافة "صحبة الكلب للإنسان"⁽⁴⁾ في إفريقيا.

ويعد هذا النوع من الأساطير حلقة ربط بين جنس الأسطورة وجنس الحكاية الخرافية أو هو نقطة التحول والتمفصل التي أدت إلى ظهور الحكايات الخرافية "على أن هذا النوع من الأساطير ليست محدودة تماما كما رأينا فهي دائمة التداخل ولاسيما إذا اتخذت أشكالا معقدة للحكاية".⁽⁵⁾ ضمن الأدب الشعبي.

يرى (أحمد كمال زكي) أن الحكايات المتضمنة عناصر أسطورية هي: حكايات الشعائر والطقوس وحكايات التاريخ الأسطوري (Legende) والحكايات الرمزية (Allegories) وحكايات الآلهة الكبرى والحكايات الخرافية (Fables) "ومحورها أمور

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 46.

² - التاريخ المؤسطر: يعرف هذا النوع أيضا بمصطلح أسطورة الأخبار Legend. ينظر: فريدريش فوديرلاين، الحكاية الخرافية، ص 148.

³ - تعد ملحمة جلجامش البابلية "أقدم الآثار وأجدرها بالتقدير ويعود تاريخها إلى ألفي عام قبل الميلاد ويرجع الأصل الأول للملحمة إلى السومريين أقدم سكان بابل. ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ص 161 وما بعدها.

⁴ - ينظر: أحمد كمال أحمد زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص 47.

⁵ - المرجع نفسه، ص 48.

خيالية خارقة للطبيعة على ما نرى (إيخو ونركيسوس Narcissus and Acho) الفاتنة التي أصابها البكم والجميل الذي عشق صورته وما يحكيه العرب في أشعارهم وأخبارهم عن صدى الميت - ويصور بهامة صارخة- من هذه الحكايات وكلها يستخدم عناصر من بقايا معتقدات موغلة من القدم وتشبه فن "الروكوكو" في اعتمادها المبالغة والتهويل ومع ذلك يظل لها مغزى هائل وعميق.⁽¹⁾ ماثوث في خطابها الديني والطقوسي.

لا يقف (أحمد كمال زكي) عند هذا الحد من التحليل بل يتجاوزه إلى قوله أنه "بالبحث المقارن ثبت أن هذا النمط من الحكايات يكون المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الأدبي المعتمد على الأساطير ويهدف دائما إلى خلق نوع من التوازن والانسجام مع الواقع بحيث يصير اللامعقول فيها معقولا."⁽²⁾ وهو ما يعني أن الحكاية الخرافية تعد بحق سليفة الأسطورة بل هي نوع منبثق ومتطور بصورة مباشرة عن الأسطورة.

2-5 الفرق بين الحكاية الخرافية والأسطورة:

يرد أغلب الدارسين أصل الحكاية الخرافية إلى الأساطير القديمة "وبخاصة إذا اعتبرت عملية إخراج موضوعي لنزعات خارقة وكثير آخرون يردونها إلى الطوطمية أو الروحانية أو السحر أو النبوة التي اشتهرت بها الشعوب في مراحلها الأولى."⁽³⁾ حيث يقر كل من (فلاديمير بروب) و(ليفي ستراوس) "بالتشابه بين الأسطورة والحكاية (الخرافية) ف(بروب) ينعت الحكاية العجيبة (الخرافية) بأنها أسطورية - بقدر ما تقوم الحكاية في تكوينها على الأسطورة- ويتبين (ليفي ستراوس) في الحكاية أسطورة مضعفة قليلا..."⁽⁴⁾ بينما يرى (فردريش فون ديرلاين) أنه "ليس هناك بين النوعين فرق جوهري في الشكل والمضمون."⁽⁵⁾ وإذا كانت الحكاية الخرافية سليفة الأساطير فإنه يمكن تسميتها

¹ - مرجع سبق ذكره ، ص 50.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص 55.

⁴ - بروب/ ستراوس، كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد "علم تشكل الحكاية"، تر: محمد معتصم،

ط1 دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 15.

⁵ - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 152.

تسميتها بأسطورة الأخيار والأشرار⁽¹⁾ وهو ما يؤكد ذلك التلازم الحاصل بينهما حتى في زمن الرواية والنشأة.

يدعم (فردريش فون ديرلاين) فكرته هذه بقوله: "تشير أسطورة الآلهة إلى عصر ما قبل التاريخ (In illis tempore) على حد تعبير علم الأديان وبالمثل الحكاية الخرافية فالمطلع التقليدي فيها "كان يا مكان" تعبير عن هذا الظرف الزمني نفسه."⁽²⁾ ويبدو ذلك التلازم أيضا بالنظر إلى أعمال شخصيات الأسطورة والحكاية الخرافية حيث "كثيرا ما تحكي أسطورة الآلهة عن أعمال مجانسة أو مشابهة تماما لتلك الأعمال التي يتحتم على أبطال الحكاية الخرافية القيام بها ولنذكر الصراع مع الكائن المهول البالغ في القدم الذي يقابل بصفة خاصة الصراع مع التتين في الحكاية الخرافية أو لنذكر أساطير الآلهة التي أنجب فيها (زيوس) طفلا وهو متقمص شكل حيوان أو متخذ شكل قطرات ذهبية في يد فتاة فكل هذا يتمثل كذلك على نحو مشابه في الحكاية الخرافية."⁽³⁾ على مستوى الشكل والمضمون معا.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: أين يكمن الاختلاف بين الأسطورة والحكاية الخرافية؟ يرى (فردريش فون ديرلاين) - وهو يجيب عن هذا التساؤل - أن هناك عدة احتمالات تكشف عن نقاط الاختلاف أهمها⁽⁴⁾:

- أ- تعكس الأسطورة في عمومها نظاما دينيا قائما على الممارسة الطقوسية وتعدد الآلهة بينما تحوي الحكاية الخرافية بعض آثار العقيدة الممزوجة بخيال الرواة والقصاصيين.
- ب- الحكاية الخرافية هي الأقدم حيث تحولت في عصور متأخرة إلى أسطورة الآلهة وأنصاف الآلهة.

¹ - ينظر: أحمد كمال أحمد زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 55.

² - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم ص 152.

³ - المرجع نفسه والصفحة. ينظر أيضا: أحمد كمال أحمد زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 58.

⁴ - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 153-154. وتجدر الإشارة إلى أن (أرسطو طاليس) لم يفرق بين الخرافة والأسطورة في كتابه "فن الشعر" بل اعتبرهما شيء واحد لأنهما مضمون الشعر وموضوعه. ينظر أيضا: أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، ص 59-60.

ج- الأسطورة هي الأصل - حسب رأي الأخوين جريم- إذ تحولت إلى حكاية خرافية بعد فقدان العقيدة والمضمون الديني الأسطوري.

د- لم يكن هناك فصل بين الحكاية الخرافية والأسطورة في الأصل فكلاهما عاشا في عالم متشابه هو العالم السحري إلا أنه لا يمكن البحث عن حقيقة الحكاية الخرافية إلا عن طريق الفصل بينهما.

هـ- نهاية البطل في الأسطورة تكون مأساوية بينما نهايته في الحكاية الخرافية تبعث في السامع حالة من الرضى والتي تعكس نظاما ثابتا يفصل بين عالم الأخيار وعالم الأشرار وفق خطة ثابتة.

ويبدو أن النظام الذي تفرضه الحكاية الخرافية شكلا ومضمونا شبيه جدا بنظام الحكاية الشعبية وهو ما يستدعي الحديث عنها وعن صلتها بالحكاية الخرافية.

3- الحكاية الشعبية: الإطار العام:

نقصد بالإطار العام كون الحكاية الشعبية جنس قصصي شعبي يشمل أنواعا قصصية أخرى منها: السيرة الشعبية والحكاية البطولية وحكاية الواقع الاجتماعي والحكاية المسلية وحكاية الحيوان والحكاية الخرافية الشعبية⁽¹⁾ وحتى الأسطورة في أحيان كثيرة ولا بد أن نحدد مفهوم الحكاية الشعبية في ظل هذا التشعب والتنوع الحاصل.

3-1. مفهوم الحكاية الشعبية:

يصعب إيجاد مفهوم محدد للحكاية الشعبية بسبب كثرة المصطلحات التي تشير إليه حيث يقول (عبد الحميد يونس): "يكون اصطلاح الحكاية الشعبية فضفاضا ليستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال والذي حقق بواسطته الإنسان كثيرا من مواقفه ورسم الجانب الكبير من معارفه وليس وقفا على جماعة دون أخرى ولا يغلب على عصر دون عصر".⁽²⁾ بينما يصطلح البعض الآخر عليها بالحكاية

¹- ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص56.

²- ينظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص11.

الشعبية الخرافية⁽¹⁾ بل هناك من يجمع بينها وبين الأسطورة مثل (محمد المرزوقي) الذي جعل من الحكاية الشعبية أسطورة بطولية أو أسطورة عقائدية أو أسطورة تاريخية⁽²⁾ إلا أنّ واقعية الحكاية الشعبية تبعتها كثيرا عن إحداثيات الأسطورة.

تلجأ (نبيلة إبراهيم) في تعريفها للحكاية الشعبية إلى المعاجم الألمانية ونظيرتها الإنجليزية في قولها: "والمعاجم الألمانية تعرفها بأنّها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخص ومواقع تاريخية، أمّا المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنّها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاها كما أنّها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرفة أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ."⁽³⁾ والملاحظ على هذه التعريفات أنّها تضم إلى جانب الحكاية الشعبية بعض أنواع القصص الشعبي الأخرى.

توصلت (نبيلة إبراهيم) من خلال هذا العرض إلى تعريف الحكاية الشعبية في قولها: "الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم وأنّ هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنّه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية."⁽⁴⁾ إلا أنّ الباحثة تقر بعد تمحيص طويل أنّ هذا التعريف قاصر ولا يحيط بخصائص الحكاية الشعبية، فتضيف قائلة: "وبالمثل فقد تفرع عن الحكاية الشعبية الأصلية حكايات شعبية أخرى تشعر القارئ لأول وهلة أنّها بعيدة عن تعريفنا السابق على أنّه إذا أمعن النظر فيها فإنّه يدرك لتوه أنّها تنحصر في مجال الأسرة وإن لم يقم البطل فيها بدور فعال في المجتمع وقد يكون هذا تطورا أخيرا للحكاية الشعبية بعد أن انتهى عصر النزاعات القبلية ولم يبق بعد ذلك سوى أن تنحصر البطولة داخل الأسرة

¹ - ينظر: سعيد محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 60.

² - محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، دط، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، 1967، ص 14-15.

³ - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 91.

⁴ - المرجع نفسه، ص 92.

أو بين شعب بعينه.⁽¹⁾ أي أنّ مفهوم الحكاية الشعبية قد عرف تطورا مسائرا لتطور المجتمعات الإنسانية.

وقد لمحت (نبيلة إبراهيم) من جهة أخرى إلى ذلك التداخل الحاصل بين الحكاية الشعبية وباقي أنواع القصص الشعبي في قولها: "وهذا لا يمنع أن يتفرع عن الشكل الأصلي حكايات قد لا تنطبق عليها تعريفاتنا كل الانطباق فقد نشأت على سبيل المثال حكايات متأثرة بالأسطورة وملامح الحكاية الخرافية فأصبحنا نملك نماذج تجمع بين ملامح الأسطورة وملامح الحكاية الخرافية في وقت واحد."⁽²⁾ إلى درجة أنه يصعب الفصل بينهما.

تتموضع الحكاية الشعبية كإطار عام يحوي أنواعا عديدة من القصص الشعبي بدءا بالأسطورة والملحمة وانتهاء بالحكاية الخرافية وحكاية الحيوان؛ لذلك "فهذه الملحمة (الإلياذة) وغيرها من الملاحم إنما تتفق في موضوعها كل الاتفاق مع الحكاية الشعبية... وبالمثل فإنّ السير الشعبية كلّها تعبر عن موقف بطل ينتمي إلى قبيلة بعينها."⁽³⁾ فالملاحظ أنّ الحكاية الخرافية قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم وبشكل رمزي ليستمتع أبناء الشعب بروايتها والاستماع إليها ونقلها شفاهيا جيلا بعد جيل.

إنّ مفهوم الحكاية الشعبية "ينطوي أساسا على ما يمر به أفراد مجتمع معين سواء أكانت نهاية تلك الحكاية فرحة أو سيئة تاركة بصمتها بمثل أو حكمة إذ تسرد بطريقة عفوية مع الحفاظ على القيم الإسلامية والسلوك الحضاري."⁽⁴⁾ إلا أنّ ثلة من الباحثين حاولوا ضبط مفهومها بعيدا عن باقي الأجناس الشعبية الأخرى منهم (طلال حرب).

يرى هذا الأخير أنّ الحكاية الشعبية "شكل قديم من أشكال الأدب الشعبي يعود إلى آلاف السنين فقد ظهر كنوع من الأدب في حقبة مبكرة للغاية وقد وصلتنا نماذج من الأقاصيص المصرية ترجع إلى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد بل ذهب بعض

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 119.

² - المرجع نفسه، ص 118.

³ - المرجع نفسه، ص 122.

⁴ - مجاهد محمد، الحكاية الشعبية (الماهية، الرمزية، الوظيفة، المؤثرات)، ط 1، كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع، القاهرة

الباحثين إلى أنّ الحكايات الشعبية وحكايات الحيوان بالتحديد هي بداية الأساطير وأنّها أكثر قدما وبدائية منها إذ كانت وعاء لشرح وتقديم الأفكار والمعتقدات...⁽¹⁾ وهذا المفهوم قريب جدا من مفهوم الأسطورة وإلى حد خاص إلى مفهوم الحكاية الخرافية.

يرى (محمد عيلان) أنّ الحكاية الشعبية هي التي ترتبط بالزمان والمكان والعرق وبأشخاص لهم دورهم الروحي أو البطولي في توجيه المجتمع ويعرف في الغالب الأعم زمن حدوثها وتعرف بالتالي شخصياتها الإنسانية وأمكنة جريان أحداثها فهي ليست كالقصة الخرافية التي تغيب في الزمن الماضي السحيق وتتقاسم بطولاتها شخصيات غيبية لا أثر لها في الواقع وشخصيات إنسانية يمكن ملاقاتها في أي مكان.⁽²⁾ فالحكاية الشعبية أقرب إلى الواقع المعيش من الحكاية الخرافية.

ويمكننا تفسير ذلك بتناقص العنصر الخرافي فيها إلى درجة انعدامه كلية في بعض الحكايات الشعبية فمن المتعارف عليه أنّ "الحكاية الشعبية حريصة على أن تشعر القارئ أو السامع بجوها الواقعي حين تبدأ حوادث القصة بتحديد زمانها ومكانها مخالفة في ذلك الحكاية الخرافية التي يعد انعزالها عن الزمان والمكان من سماتها الأولى."⁽³⁾ ومن جهته يرى (محمد عيلان) أنّ "بعض الأحداث والمواقف اليومية ذات الطابع الفردي أو الجماعي المميز يمكن أن تكون موضوعا لها وهي من أكثر الأنواع الأدبية الشعبية شيوعا بين عامة الناس لما يعرض لأصحابها من مختلف شؤون الحياة اليومية منفردين أو جماعات."⁽⁴⁾ فواقعية الحكاية الشعبية تتجلى من خلال عنصر الزمان والمكان والمضمون الشعبي الجماعي اللصيق بالحياة اليومية.

ويعود شغف الشعب بهذا النوع من الحكايات إلى كونه: "يودعها أحلامه ومعتقداته وآماله ففي الحكاية الشعبية على غرار كل أشكال التعبير الشعبي نجد الشعب هو المؤلف

¹ - ينظر: طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، ص 121.

² - محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ج 1، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013 ص 80.

³ - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 140.

⁴ - ينظر: محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ص 80.

وهو المتذوق وهو المتلقي في آن واحد فهو ينسج حكايته حول حدث مهم... فيؤلف الحكاية بما ينسجم مع هذا الشعب وتطلعاته من جيل إلى جيل وتغتني الحكاية الشعبية وتتحول وتتبدل بما يتلاءم مع كل عصر فهي فاعلة ومؤثرة أبدا لا يتجاوزها الزمن ولا يطالها القدم بل تمتاز بمرونة كبيرة وعمق يجذبان المستمعين من جميع الأعمار من الصغار المتحلقين حول جداتهم إلى اليافعين فالكبار.⁽¹⁾ الذين يتلقون القصص الشعبي المختلف الأجناس والأنماط دون زرع للحدود بينها؛ لأنها تشترك جميعها في إعادة بناء النظام والتوازن في حياة الشعب.

3-2. الفرق بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية:

يرى (فريدريتش فون ديرلاين) أنه لا يمكن الفصل بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية على أساس المحتوى أو الموضوع؛ لذلك "فإن الحكاية الشعبية والخرافية وأسطورة الآلهة وحكاية البطولة تتألف في عمومها من نفس الموضوعات ومن ثم فإن الفرق بين الأنواع المختلفة للرواية الشعبية لا يتمثل في الموضوع ذاته، فلا يحق لنا أن نتحدث عن موضوعات الحكاية الشعبية وموضوعات الحكاية الخرافية وهكذا وإنما يجب أن نقوم التفرقة على أسس أخرى."⁽²⁾ وعلى هذا الأساس يمكن تحديد الفرق بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية في النقاط التالية:

1. يرى (ماركس لوتي) في بحثه عن أوجه الاختلاف بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية أن هذه الأخيرة "بكل ما فيها من عناصر تعد أدبا، أما الحكاية الشعبية فهي تمتزج بالواقع الحقيقي في أعماق أعماقها وليس لها طابع أدبي صرف."⁽³⁾ فالحكاية الخرافية تقترب من أدبية الأساطير لطغيان عنصر الخيال فيها.

¹ - ينظر: طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، ص 122.

² - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 139.

³ - المرجع نفسه، ص 141.

2. الحكاية الشعبية تؤخذ مأخذ الحقيقة عن طريق الاستدلال بشواهد تؤكد هذه الحقيقة على عكس الحكاية الخرافية⁽¹⁾ التي تكون في محل التصديق أو التكذيب حسب الفئة الشعبية التي تروى لها.

3. تصور الحكاية الشعبية الإنسان الوحيد الذي يتصل بالعالم الآخر إلا أنها ذات طريقة حسية في العرض حيث تصور العوالم الأخرى في دقة وتفصيل يمتزج بالطبيعة وهي حين تتناول مخلوقات العالم الآخر فإنها تتحدث عن ماضيهم وعاداتهم اليومية وهي وإن ساعدت البطل فيكون ذلك على أساس الوفاء بالجميل، أما الحكاية الخرافية فإن الإنسان يتصل بمحض اختياره بقوى العالم الآخر لذلك فهي ذات طريقة تجريدية في العرض عندما تحكي عن العفاريت والمردة والجن لكنها لا تصفهم بل تستثمرهم كقوى مساعدة أو معادية للبطل⁽²⁾.

4. الحكاية الشعبية جادة في طابعها أما الحكاية الخرافية فإنها تتحرك بين ما هو جاد وما هو هزلي⁽³⁾ أي الخيالي والخرافي البعيد عن الحقيقة.

5. ترتبط الحكاية الشعبية بالزمان⁽⁴⁾ والمكان⁽⁵⁾ بينما يتحرك الراوي في الحكاية الخرافية داخل أزمنة متعددة⁽⁶⁾ وأماكن مجهولة تسكنها الشخصيات الخرافية كالجن والغول...

6. تسرد الحكاية الشعبية "المواقف الحقيقية والأحداث البارزة في حياة الجد الأكبر أو أحد أبنائه كما تروي أحداث الأعراس أو القبائل أو الأحداث التاريخية... كما أن الدور البطولي... يعتبر من الخطورة بمكان لما له في نفوس الأجيال من عزة وفخر بمواقف الأجداد البطولية." ⁽⁷⁾ ناهيك عن أخبار الأولياء الصالحين وكراماتهم وأبطال السير وإنجازاتهم أما الحكاية الخرافية "فقد تبتعد عن الواقع ولكنها تظل لصيقة به ذلك أنها تثير

¹ - مرجع سبق ذكره ، ص 140.

² - المرجع نفسه ، ص 141.

³ - المرجع نفسه، ص 142.

⁴ - نعني بالزمان تلك المرحلة أو المراحل التاريخية التي تصورها الأحداث.

⁵ - نعني بالمكان المحيط الجغرافي الذي تجري فيه أحداث الحكاية.

⁶ - ينظر: محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ص 81.

⁷ - المرجع نفسه، ص 81-82.

فينا الخيال وتستنتقه.⁽¹⁾ وبأخذ دور البطولة فيها شخصيات عادية تخوض الصراع ضد قوى الشر وتنتصر عليه لتعتلي العرش في النهاية.

7. بنية الحكاية الشعبية بسيطة أما بنية الحكاية الخرافية فمركبة ذات شكل خاص.

لقد حددت (نبيلة إبراهيم) من جهتها الفرق بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية وفق ما يلي:

1. إن ما يجمع بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والأسطورة في نظرها هو ميلاد البطل "الذي يولد غريبا وكأنّ الحياة كلّها ترفضه ولكنّه سرعان ما يشق طريقه ويتغلب على الصعوبات ويحقق في النهاية هدفا يسهم في صنع الصورة المكتملة للحياة"⁽²⁾.

2. يكمن الفرق الجوهرى بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية في الجو الواقعي مقابل الجو السحري "فالحكاية الشعبية تعرف كذلك صنوف السحر المختلفة وتعرف أشكال العالم المجهول... بل إنّ الإنسان في الحكاية الشعبية يشعر بعلاقة قوية بينه وبين هذا العالم ومع هذا فإنّ تصوير السحر والعالم المجهول يختلف كل الاختلاف في الحكاية الشعبية عنه في الحكاية الخرافية."⁽³⁾ لأنّ غاية البطل في نهاية المطاف هي ترك العالم السحري وتوجهه نحو الواقع عكس بطل الحكاية الخرافية.

3. تعيش شخوص⁽⁴⁾ الحكاية الشعبية في الزمن وتتمتع ببعد روحي وبعد جسدي "فهي تعيش الحاضر بما فيه من حوادث وتعيش الماضي الذي عاشه أجدادها وتعيش المستقبل الذي يعيشه أبنائها... وتعيش في المكان الذي تلعب فيه الحوادث دورها... أي أنّ شخوص الحكاية الشعبية تنمو من الثورة العارمة في نفس الإنسان... وهي تتحرك

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 69.

² - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 125.

³ - المرجع نفسه، ص 123.

⁴ - شخوص: ج. شخصية وهي مجموعة الصفات الاجتماعية والخلقية والمزاجية والعقلية والجسمية التي يتميز بها الشخص والتي تبدو بصورة واضحة مميزة في علاقته مع الناس. ينظر: أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دط، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، مصر، 1968، ص 54.

من خلال ذلك في واقع قائم ليس في وسعها أن تتفصل عنه.⁽¹⁾ أمّا شخوص الحكاية الخرافية فتستهويهم المغامرة التي ينعدم فيها عنصر الزمان والمكان فتطغى عليها الأحداث الخيالية والأماكن المجهولة.

4. يمثل العالم المجهول في الحكاية الشعبية بعدا ثانيا في مقابل البعد الأول المتمثل في العالم المعلوم ويتمتع شخوصها بالوعي الذي يميز بين العالمين من خلال الاكتشاف وإنجاز المهمة، بينما العالم المجهول في الحكاية الخرافية ذو بعد واحد يمتزج إلى حد كبير بالعالم المعلوم حيث يكون هدف البطل إنجاز المهمة فقط عن طريق امتلاك الأداة السحرية.

5. الشخوص المساعدة في الحكاية الشعبية واقعية تعيش في واقع البطل ضمن الجماعة القومية وفي عمق المجتمع فقد أصبح هذا البطل بأمس الحاجة إلى شخصية تضفي دربه وتتصحح إذا ما استشارها في أمر من أمور مغامراته وتتمثل في شخصية العريف⁽²⁾ أو ما يعرف بـ(الدبّار) في الحكايات الشعبية الجزائرية، أمّا الشخوص المساعدة في الحكاية الخرافية فأغلبها سحرية (الأداة السحرية، الجني، الغول، الخاتم...) إلى جانب شخصية الدبّار.

6. الشخوص المعارضة أو المعادية في الحكاية الشعبية مؤنسنة ويرجع هذا إلى كون الإنسان قد بدأ يحس بما يهدده في عالمه المحسوس كمشكلة الفقر وظلم الإنسان واستبداده بأخيه الإنسان أو العدو الذي يترصص به الدوائر لتقويض مكله أمّا الشخوص المعارضة في الحكاية الخرافية فقد تتمثل في الغول على الأغلب الأعم أو الأفعى ذات الرؤوس السبعة...

نستنتج أنّ الحكاية الخرافية جزء لا يتجزأ من الحكاية الشعبية إذ أنهما تطرقان نفس الموضوعات الشعبية وتشاركان في ميزة ميلاد البطل بينما تبرز الفروق بينهما على أساس بنية الزمان والمكان والشخصيات وكذلك القرب أو البعد عن الواقع ضمن ثنائية (العالم المعلوم/ العالم المجهول) واعتماد الحقيقة والتفصيل التاريخي أو البعد

¹ - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص123.

² - ينظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص121-128.

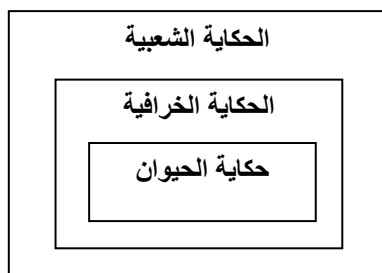
الحسي والبعد التجريدي، بالإضافة إلى الطابع الجدي أو الهزلي وتوظيف الخيال وولوج العوالم السحرية... بالإضافة إلى توظيف عنصر الحيوان في بعده الخرافي.

4- حكاية الحيوان الإطار الخاص:

شغف الإنسان منذ القدم بعالم الحيوان حتى صار عنصرا هاما في بنية الحكى الشعبي والأسطوري حين صور مخياله الحيوان وفق نماذج مختلفة وصلت إلى حد التأليه فحيكت حولها القصص والحكايات والأساطير؛ لذلك تعد حكاية الحيوان من أقدم الحكايات الشعبية إن لم تكن هي الأصل الذي انبثقت عنه كل الأنواع الشعبية الأخرى لاعتمادها على شخصيات حيوانية ناطقة تتمتع بصفات إنسانية مختلفة مكونة بذلك صورة رمزية مكثفة ذات وظائف متعددة أهمها الوظيفة التعليمية.

4-1. مفهوم حكاية الحيوان: Fable

يطلق على حكاية الحيوان عدة مصطلحات أخرى أهمها: الخرافة والأمثلة والحكاية المثل والفاصولا، كما تعددت التعريفات والمفاهيم الخاصة بحكاية الحيوان على أساس ارتباطها الوثيق بالأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية حيث "يكرس مصطلح (الحكاية الخرافية) المشتق من المصطلح التراثي (خرافة) للدلالة على ما يسميه البعض بـ(حكاية الحيوان) وما إلى ذلك بسبب عدم شمولية مصطلح (حكاية الحيوان) المنحصر في عالم الحيوان في حين يشمل هذا النوع مظاهر الطبيعة ومكوناتها كلها من حيوان وغير حيوان."¹ لأجل ذلك ننظر إلى حكاية الحيوان باعتبارها إطارا خاصا للحكاية الخرافية حسب الشكل التالي:



¹ - ينظر: علي أحمد محمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، ص 81.

فحكاية الحيوان حكاية شعبية خرافية رمزية وهي "أحد الأنواع الأدبية الشعبية المتطورة عن الأسطورة القديمة بتجلياتها المتنوعة لدى مختلف الشعوب منذ المراحل البدائية والعقيدة الطوطمية حين كانت وعاء لتقديم وشرح المعتقدات والأفكار المتجسدة غالبا في شكل حيوانات وطيور (الآلهة مثلا) وهي ذات هدف تعليمي وتفسيري تتميز بالدقة في بنائها من حيث التصميم والتلخيص وبلورة المغزى.⁽¹⁾ أو من حيث وجود الموعظة في نهايتها.

ويرى بعض الدارسين أنّ حكاية الحيوان هي تلك الحكايات التي تتخذ من الحيوانات شخصيات رئيسة لها "فالقصاص التي تقوم الحيوانات بدور الشخصيات فيها يطلق عليها اسم قصص الحيوان رغم أنّه من الممكن تصنيف هذه القصص إلى أنواع عدة وفقا لما تحتوي عليه من أفكار وحوادث.⁽²⁾ حيث نجد من قصص الحيوان ما يكون قصص مغامرات أو قصص بطولة أو قصص خيال علمي أو حكايات شعبية أو خرافات.

في حين يرى البعض الآخر أن حكاية الحيوان "تستهدف غاية أخلاقية وهي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالأناس وتحفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصّد إلى مغزى أخلاقي⁽³⁾، هكذا يعرفها (عبد الحميد يونس) والذي يحدد لها أيضا قسمان: أولهما هو السرد الشخصي الذي يجسم الغاية الأخلاقية وثانيهما: تعزيز هذه الغاية في طبيعة مركزة على السنة الناس في قول سائر وكأنّها الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها⁽⁴⁾ حيث تؤدي وظيفتها التعليمية بكل سهولة وتصيب الهدف المنشود في قلوب وعقول الناس.

¹ - ينظر: ميسون علي، الحكاية الخرافية الرمزية، <https://www.marefa.org>

ينظر أيضا: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 240.

² - ينظر: هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص 179.

³ - كمال الدين حسين، حكايات الحيوان، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص 11. ينظر: عبد الحميد

يونس، معجم الفلكلور، ص 140.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

والمعروف أنّ حكاية الحيوان ترمي دائما إلى التربية الأخلاقية والوعظية "وذلك عن طريق تجسيد الحكم والأمثال والمواعظ والأقوال المأثورة... أو ما شابه ذلك مما يتطابق مع التجارب الإنسانية المتوارثة ويكرس القيم المثالية." (1) فمثل هذا الغنى في المضمون والقصد هو الذي يسمح لحكاية الحيوان بالامتداد إلى أعماق المجتمع وسبرها بالتشخيص والأسلبة والنقد والسخرية والاعتبار (2) عن طريق تجسيد السلوك الإنساني بشكل رمزي في شخصيات حيوانية، وكان هذا حين "وجد الإنسان نفسه أكثر وضوحا وعندما استطاع أن يشخص سلوكه المستملح أو المستقبح من خلال مخلوقات غير إنسانية أي وجد فيها خير مثال على "الأحسن" و"الأسوأ" في الشخصية الإنسانية أو غيرها من الظواهر." (3) التي يقف الإنسان أمامها متأملا أو مفسرا أو معلما.

فحكاية الحيوان أشبه بالاستعارة الخالصة ذات التوجه المزدوج وهو ما ذهب إليه عبد (الفتاح كليطو) في قوله: "فالخرافة مركبة بصورة تتيح قراءتين مختلفتين قراءة غير واعية لا تذهب أبعد من ظاهر القول وقراءة واعية تخترق المعنى الأول وتبلغ إلى حيث تتألف شعلة الحكمة هاتان القراءتان بعيدا عن أن تتعارضا فإنهما تتكاملان تهيئ الأولى للثانية والقارئ الذي لا يبلغ الغاية ويتوقف في المرحلة الأولى هو كما أن رجلا لو أتى بجوز صحاح في قشوره لم ينتفع به حتى يكسره ويستخرج ما فيه." (4) فالأسد مثلا يرمز إلى الملك والسلطان والثعلب إلى الحيلة والمكر والدهاء والذئب إلى الخداع والكلب إلى الوفاء والحماية والطيور في عمومها ترمز إلى الطيبة وإسداء النصيحة ونقل الأخبار.

وفي هذا الصدد يقول (سميث تومسون): "إنّ الملاحظ في بعض الأحيان أنّ التراث الشعبي شديد الحرص في اختياره للحيوانات لكي يجعل الأفعال الإنسانية مناسبة بقدر

¹ - ينظر: مصطفى يعلى، الخطاب الأخلاقي في الحكاية الخرافية، <http://www.diwanalarab.com>

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص179.

⁴ - عبد الفتاح كليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية) تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص108. ينظر أيضا: أمال فرفار، الكتابة المتوسلة بلسان الحيوان في الثقافة العربية (في رمزية الخرافة وفنيتها ومقاصدها)، مجلة العلوم الإنسانية، ع42، المجلد أ، ديسمبر 2014، ص102.

الإمكان.⁽¹⁾ وبهذه الطريقة يمكن نقل ذلك الزخم الهائل من الصفات والملامح والسلوكات إلى المخاطب بمجرد ذكر نوع الحيوان في الحكاية.

وهذا ما يدل على أنّ "القصة الحيوانية تميل إلى الاختزال والبساطة على مستوى الأحداث والشخوص والحبكة وتقنيات القص من وصف وسرد وحوار..."⁽²⁾ لتنتهي في الأخير بعبارة أو مثل أو قول مأثور يجسد الغاية التعليمية والأخلاقية؛ لذلك تعتبر حكاية الحيوان من أشهر الحكايات الشعبية على الإطلاق "لأنّها ترد على ألسنة الجميع بلا استثناء إنّما هي موجودة في كل بيئة وعند كل أمة وبين مختلف الأجيال والطبقات وقد استطاعت أن تحتل مكانا ظاهرا بين الأشكال القصصية فيما سمي بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع."⁽³⁾ خاصة إذا ما ذكرنا كتاب كليلة ودمنة وخرافات (لافونتين) وأشعار (أحمد شوقي)...

4-2. أقسام حكاية الحيوان:

يقسم (سميث تومسون) حكاية الحيوان إلى قسمين اثنين على أساس شخصياتها وموضوعاتها كما يلي:

أولاً: تنقسم حكاية الحيوان تبعاً لشخصياتها إلى سبع مجموعات⁽⁴⁾ هي:

- حكايات الحيوانات المفترسة كالأسد والثعلب والذئب.
- حكايات الحيوانات المفترسة والمستأنسة.
- حكايات الإنسان والحيوانات المفترسة.
- الحيوانات المستأنسة.
- حكايات الطيور.

¹ - ينظر: مرسى الصباغ : القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص 61.

² - ينظر: أمال فرفار، الكتابة المتوسلة بلسان الحيوان في الثقافة العربية (في رمزية الخرافة وفنياتها ومقاصدها)، ص 96.

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص 29.

⁴ - ينظر: كمال الدين حسين، حكايات الحيوان، ص 11.

- حكايات الأسماك.

ثانيا: تنقسم حكاية الحيوان تبعا للموضوعات إلى ست مجموعات⁽¹⁾ هي:

- الحيوانات الأسطورية.

- الحيوانات المسحورة.

- الحيوانات ذات الخصائص الإنسانية كالحيوانات التي تتكلم أو مملكة الحيوانات أو ملك الحيوانات.

- خرافة الحيوانات.

- زواج الإنسان من الحيوان.

- الخصائص النادرة للحيوانات.

والملاحظ أن التقسيم الذي قدمه (تومسون) قد اتسم بالتشعب وكثرة الأصناف لذلك رأى بعض الدارسين تقسيم حكاية الحيوان إلى قسمين رئيسيين هما:

أولاً: ملحمة الحيوان: وهي حكاية الحيوان الشارحة أو المفسرة والتي تهدف إلى تفسير الظواهر المتعلقة بعالم الحيوان نفسه كاختلاف أشكالها وأحجامها وألوانها وصفاتها أو تستغل عالم الحيوان في تفسير ظواهر طبيعية واجتماعية لا علاقة للحيوان بها.⁽²⁾ ومثال ذلك حكاية الحيوان التي تفسر سبب اسوداد لون الغريان أو سبب وجود العرف على رأس الديك⁽³⁾، وفي هذا الصدد يسوق لنا (الكردنار هجرت كراب) حكاية الدب عديم الذنب أي الذي أضاع ذنبه لأنه "تحدى ثعلبا بأنه يستطيع أن يغمس ذيله في الماء يصطاد به السمك فتجمد الماء من حول ذنبه فاندفع ناجيا بنفسه ففقد ذنبه أثناء ذلك."⁽⁴⁾ ومن الحكايات الخرافية في ولاية الشلف والتي تنتمي إلى هذا القسم نذكر حكاية

¹ - مرجع سبق ذكره، ص12.

² - المرجع نفسه ، ص11.

³ - ينظر: هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، ص180.

⁴ - الكردنار هجرتي كراب، علم الفلكلور، تر: رشدي صالح، دط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دت

القنفذ الذي كان إنسانا يعمل عند الخياط لكنّه كان دائما يسرق الإبر من عنده فدعا عليه الخياط فمسحه الله قنفذاً.

ونذكر في نفس السياق حكاية السلحفاة التي كانت امرأة ترقع ثوبها وتبخل على نفسها بشراء ثوب جديد فمسحها الله سلحفاة ومثلها حكاية ذنب الغنم وذنب الماعز إذ تقول الحكاية أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قد اختبأ من المشركين وسط قطيع الغنم فسترته واختبأ بين الماعز فتفرقت وفضحته، فدعا النبي صلى الله عليه وسلم بأن يستر الغنم ويفضح الماعز؛ لذلك يرتفع ذنب الماعز وينخفض ذنب الغنم⁽¹⁾، ولهذه النماذج صلة وطيدة بالأساطير التعليلية القديمة.

ثانياً: حكاية الحيوان ذات الصلة بالظواهر الطبيعية: وهي التي توظف شخصيات الحيوان لتفسير الظواهر الاجتماعية حين يتقمص الحيوان سلوك إنساني معين بالإضافة إلى التواصل فيما بينها عن طريق اللغة فتصبح بذلك حيوانات ناطقة وهو ما يكرس عنصر الخرافة فيها، ومثل ذلك حكايات كليلة ودمنة والحكايات الخرافية في ولاية الشلف مثل حكاية "ياقطين حل الباب" المعروفة بـ"عزة ومعزوزة" و"حكاية السبع والذئب والقنفذ" وحكاية "القنفذ والذئب"، و"حكاية والله ما نخبر على سيدي برارج" وغيرها كثير.

إذن حكاية الحيوان ذات طابع خرافي فالحيوانات تتكلم وتمتلك قوة سحرية وتساعد البطل بمصاحبته أو إعطائه القوة الخارقة وهي بذلك معاونة ومانحة "وهذه الحيوانات تعبر بحق عن أصل الفابولات وحكايات العلم التي تطورت فيما بعد إلى فن رفيع للغاية."⁽²⁾ كحكايات كليلة ودمنة ذات الطابع الخرافي والتعليمي.

3-4. نشأة حكاية الحيوان:

توطدت علاقة الإنسان بالحيوان منذ أن وطأت قدماء هذه الأرض وقصة (قابيل وهابيل)⁽³⁾ أول دليل على ذلك لقوله تعالى: ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ

¹ - الحكايات من الذاكرة الشعبية في ولاية الشلف.

² - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص91.

ينظر أيضا: Le petit Robert, dictionnaire de la langue Française, P983

³ - حامد أحمد الطاهر، قصص الطير والحيوان في القرآن الكريم، ط1، دار الغد الجديد، القاهرة، 2014، ص6.

الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ⁽¹⁾ إِلَّا أَنْ هَذَا الْغُرَابُ لَمْ يَتَكَلَّمْ وَإِنَّمَا عَلَّمَ الْإِنْسَانَ عَمَلِيَةَ الدَّفْنِ بِشَكْلِ فَعْلِي لَا قَوْلِي مِثْلَهُ مِثْلَ حَمَامَةِ سَيِّدِنَا نُوحٍ وَطَيْرِ سَيِّدِنَا إِبْرَاهِيمَ وَحَوْتَ سَيِّدِنَا يُونُسَ وَحِمَارِ عَزِيزٍ وَكَلْبِ أَهْلِ الْكَهْفِ وَبَقَرَةَ بَنِي إِسْرَائِيلَ⁽²⁾ فَالْقَاسِمُ الْمَشْتَرِكُ بَيْنَ تِلْكَ الْحَيَوَانَاتِ هُوَ أَنَّهَا كُلُّهَا كَانَتْ مَصَاحِبَةً لِلْأَنْبِيَاءِ وَكَانَتْ جُزْءًا مِنَ الْمَعْجَزَاتِ الَّتِي خَصَّهَا بِهَا اللَّهُ تَعَالَى.

إِلَّا أَنْ الْعَجِيبَ فِي الْأَمْرِ هُوَ كَلَامُ النَّمْلَةِ وَهَدَّهْدُ سَيِّدِنَا سُلَيْمَانَ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾⁽³⁾، وَقَوْلُهُ تَعَالَى: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهَدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ (20) لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ (21) فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ (22) إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ (23) وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ﴾⁽⁴⁾

وَنَحْنُ نَتَمَعَّنُ فِي قَوْلِ النَّمْلَةِ وَالْهُدْهَدِ يَسَاوِرُنَا نَفْسَ شُعُورِ الْأَسْتَاذِ (أَحْمَدُ بِهِجَتِ) فِي قَوْلِهِ: "لَمْ أَغْبِطْ سُلَيْمَانَ عَلَى الْذَهَبِ الَّذِي كَانَ يَغْطِي بِهِ جُدْرَانُ قَصُورِهِ... لَمْ أَغْبِطْ سُلَيْمَانَ عَلَى تَسْخِيرِ الْجِنِّ لَهُ... لَمْ أَغْبِطْ سُلَيْمَانَ عَلَى الْإِسْلَامِ فَقَدْ تَلَقَّيْتُ الْإِسْلَامَ عَنْ شَمْسِ الْأَنْبِيَاءِ وَأَوَّلِ الْمُسْلِمِينَ وَأَكْمَلَهُمْ... إِنَّمَا غَبِطْتُ سُلَيْمَانَ عَلَى شَيْءٍ وَاحِدٍ... هَذِهِ الْمَقْدَرَةُ عَلَى فَهْمِ لُغَةِ الطَّيْرِ وَالْحَيَوَانَاتِ وَمَخَاطَبَتِهِ... أَنْ يَجْلِسَ الْإِنْسَانُ لِيُحَدِّثَ هَدَّهْدًا... وَيَأْمُرُهُ فَيَسْتَجِيبُ وَيُنَاقِشُهُ فَيَسْتَمِعُ... أَنْ يَبْتَسِمَ الْإِنْسَانُ مِنْ كَلَامِ نَمْلَةٍ تَحْذَرُ بَقِيَّةَ النَّمْلِ مِنْهُ تِلْكَ قُدْرَةُ تَثِيرِ دَوَارِ الْعَقْلِ وَالْقَلْبِ مَعًا، عَلَى أَيِّ حَالٍ إِذَا كَانَ دَاوُدُ وَسُلَيْمَانُ قَدْ مَاتَا... فَإِنَّ الْفَنَ بَاقٍ إِلَى أَنْ يَرِثَ اللَّهُ الْأَرْضَ وَمَنْ عَلَيْهَا... لِيَكُنَ الْفَنُ لِسَانًا لِلتَّبَعِيرِ

¹ - سورة المائدة، الآية 30-31.

² - ينظر: حامد أحمد الطاهر، قصص الطير والحيوان في القرآن الكريم، ص 16 حتى ص 139.

³ - سورة النمل، الآية 18.

⁴ - سورة النمل، الآيات: 20-21-22-23-24.

عن حياة الحيوان الذي عاصر الأنبياء أو كان في خدمتهم.⁽¹⁾ ليكون ذلك ميلاد حكاية الحيوان عند الأمم والشعوب القديمة ميلادا حقيقيا استلزمته علاقة الخدمة والمصلحة بين الإنسان والحيوان.

وتعود نشأة حكاية الحيوان عند الأكاديميين إلى اليونانيين القدماء خاصة عند (إيسوب أو إيسوب Aesop) المشهور بخرافات (إيسوب Aesop's Fables) ومثل هذه الخرافات ذكرت قبل ألف عام على لسان (إيسوب) في مسرحيات (أرسطو فانيس) حين قال: "لأنّ عقلك أعمى لا يسأل عن شيء لم يتعود التفكير في (إيسوب) إذ يقول عن البقرة: ولدت قبل الأرض ثم مرض أبوها ومات فقامت بكل الفروض الممكنة لإرقاد جثته ولكنها لم تستطع أن تقدم له قبرا في أي مكان لأنّ الأرض لم تكن قد وجدت حتى ذلك الوقت وأخيرا ساققتها الحاجة الملحة عندما جاء اليوم الخامس أن تدفن أباه في رأسها فيا لها من مخلوقة مسكينة."⁽²⁾ ولقد نظم حكايات إيسوب "بابيروس"⁽³⁾ في حوالي (123) حكاية شعرية.

أمّا الشاعر اللاتيني (هوراس) فقد أضاف طابع السخرية اللاذعة في حكايته على لسان الحيوان ليأتي بعده الشاعر اللاتيني (فيدروس) فينظم (121) حكاية على لسان الحيوان يقلد فيها (إيسوب) ويرمز من خلالها إلى مظالم الحياة السياسية والاجتماعية في عصر الإمبراطور "تبيريوس"⁽⁴⁾ والملاحظ أنّ اليونانيين ومن جاء بعدهم قد جعلوا من حكاية الحيوان وسيلة رمزية يعبرون من خلالها عن ظلم الحكام دون أن يتعرضوا للعقاب، وما هو مشهور عن (إيسوب) نفسه حكاية "الضفادع تطالب بملك" والتي رواها

¹- أحمد بهجت، قصص الحيوان في القرآن، ط4، دار الشروق، بيروت، لبنان، 2000، ص10.

²- داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ط1، مؤسسة المختار، القاهرة، 2003، ص85.

³- عبير جمعة الحوسني، دراسة مقارنة بين قصص الحيوان في الأدبين العربي والفرنسي، كلية ودمنة... أفنعة

الكلام، <https://www.goodreads.com/book/show>

ينظر أيضا: شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية، ص106.

⁴- المرجع نفسه والصفحة.

في السّاحة العامة بمدينة أثينا وانقذ بها "بيسيستراتوس" من ثورة العامة⁽¹⁾، وهو نفس ما نجده عند بيدبا الفيلسوف مع دبشليم الملك وعبد الله بن المقفع مع الخليفة المنصور.

وتجدر الإشارة إلى أن الأدب الهندي القديم قد عرف نشأة حكاية الحيوان ومثال ذلك حكايات تناسخ بوذا "لأنّ الهنود يؤمنون بفكرة تناسخ الأرواح فلا غرابة أن يبعث الإنسان متقمصا شخصية حيوان أو طائر فيتحدث بلسانه."⁽²⁾ وفي كتاب (جاتاكا Jataka) الذي يحكي تاريخ تناسخ "بوذا" في أنواع الموجودات قبل وجوده الأخير كمؤسس للديانة البوذية كانت قد وردت حكايات كثيرة عن أنواع وجود بوذا في صور حيوانات وطيور وتعد بعض تلك الحكايات قديمة جدا تعود إلى قرون طويلة قد خلت⁽³⁾، ويرجع (غيمي هلال) اشتراك حكاية الحيوان بين الهند واليونان إلى أنها "سرت من اليونانيين إلى الهنود وخصوصا بعد فتوحات (الإسكندر الأكبر) في الشرق في المدة الكائنة بين (356 و 423) قبل ميلاد المسيح وبتأثير الحكومات التي أقامها على إثر فتوحاته الواسعة..."⁽⁴⁾ ويبدو أنّ هذا التأثير والتأثر الذي لحق حكاية الحيوان في النتاج الأدبي للهنود واليونانيين قد سبقه نتاج آخر عند المصريين القدامى.

فقد وجدت حكايات مصرية قديمة تعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد والمعروفة بحكاية "السبع والفأر" والتي وجدت مدونة على أوراق البردي بالإضافة إلى تلك الحكايات التي صورت على جدران المعابد وقبور الفراعنة والتي كان للحيوانات حضورا بارزا فيها مثل الذئب والحية والكبش وبعض الطيور.

إلا أنّ اليونانيين قد استثمروا في حكاية الحيوان منذ إيسوب والذي تعود حكاياته إلى القرن السادس قبل الميلاد⁽⁵⁾ وحاولنا البحث في سر شهرة حكاياته.

¹ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص150.

² - ينظر: عبير جمعة الحوسني، دراسة مقارنة بين قصص الحيوان بين الأدبين العربي والفرنسي، كلية ودمنة... أفنعة

الكلام، <https://www.goodreads.com/book/show>

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص151.

⁴ - ينظر: أماني الجندي، حكايات الحيوان في التراث الإنساني، www.ahram.org/News/

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

4-4. خرافات إيسوب: (Aesop's fables)

تعود حكايات إيسوب إلى القرن السادس قبل الميلاد وهي "مجموعة الخرافات المشهورة والمنسوبة إلى (إيسوب) ويكاد يجمع الباحثون على أنّ هذه الخرافات وإن كانت قد وصلت إلينا في صيغة أدبية رفيعة إلا أنّها حلقة من التراث الشعبي وأنّها كانت تتردد على ألسنة الناس ببلاد اليونان إبان حياة إيسوب نفسه.⁽¹⁾ ويرى الباحثون أنّ شخصية (إيسوب) غامضة وما عرف عنه أنّه ولد عام (620 ق.م) "ويروي (بلوتارخوس) في مقاله عن الحكماء السبعة أنّ (إيسوب) كان ضيفا على (كرويزوس) مع حكماء اليونان السبعة... (وقد) ألح عليه (كرويزوس) أن يبقى في (سارديس) لمعاونته في حل كثير من المشكلات التي تواجهه، وأرسله (كرويزوس) بعد ذلك إلى (دلفي) ليوزع مبلغا كبيرا من المال على المواطنين هناك فوجدهم فريسة الخصومات فأبى أن يعطيهم شيئا... فما كان منهم إلا أن قذفوا به من فوق صخرة عالية فاجتاح مدينتهم الوباء فأعلنوا عن رغبتهم في تقديم مبلغ كبير من المال تكفيرا عن خطيئتهم بقتل (إيسوب).⁽²⁾ والملاحظ أنّ (إيسوب) كان في زمنه على قدر كبير من الشهرة والوقار الذي وصل إلى حد التقديس بسبب الخرافات التي ألفها.

إلا أنّ (تيودور بنفي) يرى أنّ إيسوب لم يؤلف هذه الخرافات "بيد أنّ من المحقق أن اسمه قد ارتبط بها في مدينة أثينا من قديم حتى أن هيرودوت الذي جاء بعد إيسوب بما يقرب من أرسطو فانيس Aristophanes المبدع العظيم للكوميديات اليونانية بذكر إيسوب ونوادره، ويرد أرسطو ولوسيان حكاية إيسوب عن الثور في أن يحمل القرنين على رأسه بدلا من كتفيه ونظم سقراط بعض تلك الخرافات فأثنى عليها أفلاطون منسوبة إلى إيسوب.⁽³⁾ ولعل سر إعجاب فلاسفة اليونان العظماء بخرافات إيسوب هو إدراكهم للرموز التي تحملها والدلالات التي تختزنها.

¹ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص150.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص150-151.

ويرد الباحثون ربع خرافات (إيسوب) إلى الثقافة الشرقية خاصة الهندية منها: "وإذا كان عدد خرافات إيسوب يتراوح بين (231 و 256) فإن ثلاثة عشر حكاية منها تطابق بعض القصص القديم الوارد في المجموعة المعروفة باسم (جاتاكا Jataka) والتي تتحدث عن ميلاد بوذا وأنها حكاية الذئب والحمل وحكاية الحمار في جلد الأسد وحكاية الثعلب والغراب وحكاية الإوزة التي وضعت بيضا من الذهب.⁽¹⁾ في حين أمكنهم أيضا إيجاد حكايات مشابهة في (المهابهاراتا Mahabharata) وهي "حكاية الأسد والفأر وحكاية الفرخ والثعبان وحكاية القطة التي تحولت إلى عذراء، أما سائر الحكايات فالراجح أنها من القريحة اليونانية."⁽²⁾ في عصر إيسوب نفسه.

إنّ ما يحسب لـ(إيسوب) هو مقدرته الفائقة على إعادة تأليف الخرافات بما يتناسب والعقلية الشعبية اليونانية وتماشيا مع الأهداف الدينية والسياسية والاجتماعية حتى صارت خير معين للكثيرين بعده ومن أمثلة ذلك "حكاية الذئب وطائر الكركي التي قيل أنّ كاهنا يهوديا استغلها ليمنع اليهود من الثورة على اليونان كما استخدمها (كربلوف) ليسخر من البيروقراطية."⁽³⁾ بطريقة رمزية آمنة.

ولأهمية حكايات (إيسوب) الخرافية فقد جمعت في كتاب وأول من قام بجمعها هو (ديمتريوس فاليريوس Demetrius Phalereus) حوالي عام (300 ق.م) ومع أنّ هذه المجموعة المشهورة التي صنفها (فايدروس Phaedrus) ونظمها الشاعر الروماني (بابريوس Babrius) شعرا في القرن الثالث الميلادي.⁽⁴⁾ وتعد مجموعة (فايدروس) أشهر مصدر لخرافات (إيسوب) والتي وصلت إلى عباقرة الفن والأدب أمثال (لافونتين).

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه ، ص 151.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 152.

4-5. حكايات جان دو لافونتين: (Fables De lafontaine)

تطور فن الخرافة عبر العصور حتى وصل إلى درجة راقية من الأدب الرفيع مع الشاعر الفرنسي (جان دو لافونتين)⁽¹⁾ والذي يعد بحق شاعر المنظومات الخرافية وقد برع في نظم خرافاته وهو في سن السابعة والأربعين حين اكتمل نضجه وتكوينه الفكري والثقافي، وقد صدرت خرافاته في ثلاث مجموعات تضم اثني عشر كتابا ما بين عام (1688م-1694م)، وقد أهداها إلى ولي عهد (لويس الرابع عشر)⁽²⁾، فـ(لافونتين) لم يكن مخترعا لفن الخرافة بل استفاد من سابقه في هذا المضمار من أمثال (إيسوب) اليوناني و(فيدروس) اللاتيني و(بيدبا) الهندي وكذلك بعض أدباء الخرافة الفرنسيين في القرون الوسطى وفي القرن السادس عشر أمثال (مارو) و(رابوليه) ومن الكتابات المختلفة في الخرافة عند الأمم القديمة.

لقد صرح (لافونتين) قائلا: "هذا هو كتابي الثاني الذي يحوي قصصا خرافية تدور على ألسنة الحيوانات الذي أقدمه للجمهور... ولا بد أن أعترف أن الجزء الأكبر من كتابي قد استلهمته من كتابات كليلة ودمنة (اسم آخر لمجموعة القصص الخرافية التي تدور على ألسنة الحيوانات المكتوبة بلغات هندوسية وبوذية المعروفة باسم (Panchatantra) والتي كتبها (Pilpay) الحكيم الهندي."⁽³⁾ إلا أن (لافونتين) طور الخرافة إلى عمل فني متكامل العناصر فهو "يرى أن الخرافة تتكون من شيئين هما: الجسم والروح"⁽⁴⁾ فالجسم

¹ - جان دو لافونتين: ولد عام (1621م وتوفي عام 1695م)، بدأ نظم الشعر وهو في الثلاثين من عمره وتعتبر الخرافات أول أعماله التي اشتهر بها حتى حاز عضويته في الأكاديمية الفرنسية والتي تضم أهم الشخصيات في فرنسا.

² - لقد تم إهداء مؤلفه إلى من أطلق عليه لافونتين لقب Monseigneur وهو لقب للتكريم يتم منحه في المناطق التي يتحدث سكانها الفرنسية خاصة إلى الأمراء والأساقفة وخص بهذا اللقب لويس الأكبر الدوفين (لقب يطلق على الابن الأكبر لملك فرنسا)، وقد كان عمره في ذلك الوقت ستة أعوام وهو ابن لويس الرابع عشر وأمه هي الملكة الإسبانية ماريا تيريزا.

³ - ينظر: موسوعة ويكيبيديا الحرة، (مادة لافونتين) <https://ar.wikipedia.org/wiki>، وقد نقلنا قوله باللغة الفرنسية:

"... Je dirai reconnaissance que j'en dois la plus grande part à pilpay sage indien..."

⁴ - نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، 2014م

هو الحكاية أما الروح فهي المعنى الخُلقي للحكاية ولكي يكشف الجسم عن الروح لابد من إجادة تصويره تصويرا يثير كل ما للروح من خصائص فنية وجمالية.

لقد ابتعد (لافونتين) عن التقليد الأعمى وعن المحاكاة المباشرة متحررا بذلك من قيود الالتزام بأسلوبه فراح يبدع على أساس قوله: "بعض المقلدين أعترف أنهم كالحمقى من المغفلين إذ يتبعون (مانتو) تماما كالأغنام، إنني أتصرف على وجه آخر فحينما يؤخذ بيدي فانقاد كثيرا ما أسير وحدي سعيا وراء السداد سترون أنني أفعل مثل هذا على الدوام فما كان اقتدائي أبدا بعبودية واستسلام لا آخذ غير الفكرة والطريقة والقانون." ⁽¹⁾ إذن فـ(لافونتين) يأخذ الفكرة ثم يطبق عليها منهجه الخاص في الكتابة والنظم الشعري وبذلك طور الخرافة إلى عمل فني متكامل العناصر أراد من خلاله تحقيق المتعة والتثقيف.

يرى (سيلفستر دي ساسي) من جهته أنّ تأثير حكايات (لافونتين) الخرافية يدخل السعادة على قلوب ثلاثة أجيال مختلفة فالطفل يبتهج بالنظارة والحيوية التي تتميز بها الحكاية أمّا دارس الأدب المتلهف فيجد فيها ضالته المنشودة من الأدب تام الكمال الذي يظهر في طريقة السرد بينما يستمتع الرجل المجرب بما فيها من تأملات بارعة في الشخصية الإنسانية وفي الحياة. ⁽²⁾ إلا أنّ أشهر عبارة وصف بها (لافونتين) حكاياته الخرافية هي قوله: "استخدمت الحيوان لإرشاد الإنسان." ⁽³⁾ فلقد كان هذا مبدأه في الحياة لأنّ (لافونتين) قد تميز "بآراء تنم عن جرأة سياسية ظهرت في إبداعاته من خلال المواعظ والحكم التي ضمّنها حكاياته الخرافية وقد أتاحت له معرفته بالطبيعة البشرية عرض مضمون السرد وإتقان الشكل الفني بحيث يظهر في صورة نتيجة حتمية لحبكة الأحداث." ⁽⁴⁾ وسنقدم فيمايلي نموذجين من حكاياته الخرافية هما:

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: موسوعة ويكيبيديا الحرة، (مادة لافونتين) <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

³ - ينظر: حكايات لافونتين... الحيوان يرشد الإنسان إلى الحكمة. <http://www.alkhaleej.ae/portal>.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

أ- خرافة الغراب والثعلب⁽¹⁾:

وقف السيد غراب فوق الشجرة وفي منقاره قطعة من الجبن... وسال لعاب السيد ثعلب عندما اشتتم رائحتها... فخاطبه قائلاً: صباح الخير يا سيد غراب... كم أنت مليح... كم تبدو لي جميلاً! صدقني... لو كان غناؤك في مثل جمال ريشك!... فأنت أعجوبة هذه الغابة... اهتز الغراب فرحاً لهذه الكلمات... وفتح منقاره ليثبت أن صوته جميل... فسقطت منه غنيمته... وأمسك بها الثعلب وقال: اعلم يا سيدي أن أي منافق يعيش على حساب من يصغي إليه... ولا شك أن هذا الدرس يستحق قطعة من الجبن... شعر الغراب بالخزي والخل... وأقسم بعد فوات الأوان ألا يقع في مثل هذا الفخ أبداً.

ب- خرافة الثعلب والطبل⁽²⁾:

زعموا أن ثعلباً أتى أجمة فيها طبل معلق على شجرة وكلما هبت الريح على أغصان تلك الشجرة حركتها فضربت الطبل فسمع له صوت عظيم باهر، فتوجه الثعلب نحوه لأجل ما سمع من عظيم صوته: فلما أتاها وجده ضخماً فأيقن في نفسه بكثرة الشحم واللحم فعالجه حتى شقه فلما رآه أجوف لاشيء فيه قال: لا أدري "لعل أفشل الأشياء أعلاها صوتاً وأعظمها جثة".

وهكذا يتضح لنا أن حكاية الحيوان أخلاقية بالدرجة الأولى لأنها تنتهي بعبارة أو موعظة أو حكمة وهي تتبنى على الرمز حيث "يعمل الحيوان الرمز على تجسيد المجتمع الإنساني عن طريق عملية الترميز بحيث تحاول القصة بناء المجتمع الحيواني على نسق المجتمع الإنساني الموضوعي حين تضيف عليه المميزات والخصائص البشرية مثل النطق والتفكير والفعل الموضوعي أو العقلاني، فالأهداف التي ترمي إليها قصص الحيوان أهداف اجتماعية إنسانية وإثماً تفكير الحيوان وتخطيطه راجع إلى تفكير الكاتب المعبر عن التفكير الاجتماعي الغائب."⁽³⁾ وإلى جانب الرمز حاول (لافونتين) العمل

¹ - السيد نجم، حكايات الحيوان، مجلة العربي الصغير، ع 293، الكويت، فبراير 2017، ص 46.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - عميش عبد القادر، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ط 2، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص 70.

على تصوير شخصياته الحيوانية حية من خلال رسم أدق التفاصيل المثيرة للفكرة والموضوع.

وهو يحاول دائما الوقوف على تطورها النفسي حسب تطور الحدث الدرامي مع مراعاة الجانب الأخلاقي في الحكاية والذي يكشف بدوره عن النقائص والمفارقات التي يعيشها الإنسان في مجتمعه وبذلك تكتمل بنية الحكاية الخرافية عند (لافونتين) فتؤدي وظائفها المختلفة سواء أكانت فنية أم تعليمية.

4-6. تأثر أحمد شوقي بلافونتين:

عرف العرب حكايات (لافونتين) الخرافية وتأثروا بها وترجموها رغم معرفتهم بحكايات كليلة ودمنة كمصدر لحكاية الحيوان عندهم، فكان (محمد عثمان جلال) (توفي 1898م) السباق إلى ترجمة بعض حكايات (لافونتين) وتضمينها في كتابه الموسوم بـ "العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ" حيث نقل حكايات لافونتين بتصرف يتفاوت مقداره من خرافة إلى أخرى حيث ضمّنّها الأمثال الشعبية المصرية والمغزى الخلقى المقتبس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض أشعار العرب وأمثالهم في شعر مزدوج القافية⁽¹⁾، وبعده ألف (إبراهيم العرب) كتاب خرافات على لسان الحيوان أسماه "آداب العرب" وهو شعر سار فيه على طريقة (لافونتين)⁽²⁾ وبذلك يكون للعرب حظ في حكاية الحيوان بسبب تأثرهم المزدوج بحكايات كليلة ودمنة والخرافات الغربية خاصة حكايات (لافونتين).

إلا أنّ أهم من تأثر بـ (لافونتين) وأبدع في حكاية الحيوان هو أمير الشعراء (أحمد شوقي)⁽³⁾ الذي اعترف قائلاً: "وجريت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير... فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ

¹ - ينظر: نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ص 61.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - أحمد شوقي (1869-1932): الملقب بأمير الشعراء شاعر مصري الجنسية من أصول متعددة تركية وشركسية ويونانية وعربية نشأ في أسرة ثرية من أسر البلاط المصري من أهم إنتاجاته ديوان الشوقيات في أربعة أجزاء والشوقيات الصغيرة، والشوقيات المجهولة، وسبع مسرحيات أشهرها مجنون ليلى، ومصرع كليوباترا...

عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة ويأنسونه إليه ويضحكون من أكثره.⁽¹⁾ فقد قام (أحمد شوقي) بنظم حكاياته على لسان الحيوان ما بين (1892م-1893م) أثناء تواجده بفرنسا⁽²⁾ وقد تضمن الجزء الرابع من الشوقيات أكثر من خمسين قطعة حكيت على لسان الحيوان.

ومما لا شك فيه أنّ (أحمد شوقي) كان رائداً ومجدداً في هذا المجال حيث استخدم هذا الجنس الأدبي في أغراض شتى بعضها تعليمي والآخر سياسي⁽³⁾، وهذا الأخير يظهر جلياً في الحكاية الخرافية التي نظمها على لسان الدجاج والتي صور فيها أهل عصره حيث يقول فيها:

تَخْطِرُ فِي بَيْتٍ لَهَا ظَرِيفٌ	"بَيْنَا ضِعَافٌ مِّنْ دَجَاجِ الرَّيْفِ
فَقَامَ فِي الْبَابِ مَقَامَ الضَّيْفِ	إِذَا جَاءَ هِنْدِيٌّ كَبِيرُ الْعُرْفِ
وَلَا أَرَاهَا أَبَدًا مَكْرُوهَا	يَقُولُ حَيًّا اللَّهُ ذِي الْوُجُوها
يَوْمًا وَأَقْضِي بَيْنَكُمْ بِالْعَدْلِ	أَتَيْتُكُمْ أَنَشُرُ فِيكُمْ فَضْلِي
عَلَيَّ إِلَّا الْمَاءُ وَالْمَنَامُ" ⁽⁴⁾	وَكُلُّ مَا عِنْدَكُمْ حَرَامٌ

يصف (أحمد شوقي) في حكايته الخرافية وبطريقة رمزية حال الشعب المصري المغلوب على أمره وحال الديك الهندي الذي رمز به إلى الاحتلال الإنجليزي لمصر "فقد كانت لهجة الديك ضعيفة من حيث تظاهره بالضعف وزعمه الرغبة في الخير وإقامته تتفق أيضاً مع وعود الإنجليز للمصريين... حيث يفتح الدجاج الباب للهندي وتبدو المخاطر أولاً هواجس في أذهان الدجاج قبل أن تصبح حقائق لكن الهندي غير مسلّكه

¹ - محمد صبري، الشوقيات المجهولة، ط2، دار المسيرة، بيروت، 1979، ص22.

² - ينظر: أماني الجندي، حكايات الحيوان في التراث الإنساني، www.ahram.org/News/

³ - ينظر: عبير جمعة الحوسني، دراسة مقارنة بين قصص الحيوان في الأدبين العربي والفرنسي

<https://www.goodreads.com/book/show>

⁴ - أحمد شوقي، الشوقيات، ج4، د.ط، دار الكتاب العربي، دت، ص138.

بالتدرج ثم فاجأ الغافلين بحقيقته وهم مستغرقون في النوم.⁽¹⁾ الذي يرمز للجهل والغفلة إلا أنّ أكثر حكاياته الخرافية التي وضعها على لسان الحيوان كان يهدف من ورائها إلى تربية النشأ بلغة عربية راقية مثل حكاية ملك الغربان وندور الخادم وحكاية ولي عهد الأسد وخطبة الحمار وحكاية أمة الأرانب والفيل وحكاية اليمامة والصيد وحكاية الأسد ووزيره الحمار وحكاية النملة والمقطم وحكاية سليمان والهدهد وحكاية الثعلب والديك⁽²⁾ وغيرها كثير والتي كانت تنتهي بعبارة أو حكمة تلخص الهدف التربوي والتعليمي فيها ومن السمات الفنية لحكايات (أحمد شوقي) الخرافية نذكر فيما يلي:

- اعتماده أسلوباً سهلاً وبسيطاً في الصياغة والتعبير.
- حكاياته تهدف أولاً وأخيراً إلى تثقيف الأطفال.
- تذييل حكاياته بالحكمة والموعظة.
- حكمه جاءت سهلة الإدراك والحفظ واضحة القصد.

وعلى هذا الأساس أبدع أحمد شوقي في هذا النوع من الحكايات الخرافية المنظومة شعراً على لسان الحيوان إلا أنّ ارتقاء هذا الجنس الأدبي إلى مستوى الأدب المدرسي الرفيع لم يمنع أبداً انتشاره بشكل واسع في الأوساط الشعبية فحكاية الحيوان كانت ولا تزال تحمل بين ثناياها رموز الديانات القديمة خاصة الطوطمية.

4-7. الطوطمية بين الحكاية الخرافية وحكاية الحيوان: (Totémisme)

سبق وأن قلنا أنّ حكاية الحيوان تعتبر أقدم من الأساطير نفسها وربما ترجع إلى مراحل التوحش والبربرية والطوطمية فهي حكايات أقرب إلى التعليمية أو الشرح أو التفسير.⁽³⁾ وهناك من يرى أنّ حكاية الحيوان هي بداية الأساطير لأنّها كانت وعاء لشرح وتقديم الأفكار والمعتقدات والتي تجسدت على شكل حيوانات وطيور وآلهة في هيئة

¹ - ينظر: نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ص 69.

² - كمال أبو مصلح، أحمد شوقي حياته وشعره، ط1، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص 280 حتى ص 287.

³ - شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية (دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)، ص 105.

الحيوان "فالإله (زيوس) كان نسرا والآلهة (أثينا) كانت بومة و (هيرا) كانت بقرة⁽¹⁾ والإله (النوردي ثور) كان طائر جنة صغير والإله (تير) كان ذئبا مثله في هذا مثل الإله الروماني (مارس) وضريبه السليني (ديباتر)⁽²⁾ ولقد احتقى العرب بالحيوان حيث اكتسى عندهم قداسة إلى درجة أن القبائل العربية كانت تسمى بأسماء حيوانات كقبيلة أسد وكليب وقريش هذه الأخيرة التي تعني الحوت⁽³⁾ بل وكانت القبائل العربية تتخذ حيوانات أبا لها وتعتقد أنها سلاله منه⁽⁴⁾ لذلك تُحرّم قتله أو إلحاق الأذى به.

وكانت العرب أيضا تسمي أبناءها بأسماء الحيوانات والتي يمكن أن يكون لها "معاني دينية لها علاقة بعبادة الحيوانات وفي دلالة هذه الأسماء فإنهم كانوا يسمون الأولاد باسم الحيوان ظنا منهم أنه يحفظهم من أعين الإنس والجن وهذا ما يسمونه "بالنقير" فقد قيل لأعرابي: لم تسمون أبناءكم بشر الأسماء نحو كلب وذئب وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورباح؟ فقال: إنما نسمي أبناءنا لأعدائنا وعبيدنا لأنفسنا.⁽⁵⁾ وقد يدل هذا على أن العرب قد عرفوا عبادة الحيوان وتقديسه في مرحلة تاريخية ما.

وتعتبر المرحلة الطوطمية (Totémisme) من أهم المراحل الدينية التي مرّ بها الفكر الديني الإنساني فهي "نظام أو عقيدة مبنية على أصل حيواني أو نباتي أو جماد اتخذته العشيرة رمزا إلهيا لها ولقبا يعرف به جميع أفرادها ويعتقدون أنه خالقهم وأنهم من صلبه فلا يؤكل ولا يقتل ولا يتأذى."⁽⁶⁾ بل يقدس وتقام له طقوس عبادة خاصة كتحته أو تصويره أو نسج الحكايات حوله.

¹- لعل يسوب في حكاية البقرة التي لم تجد مكان تدفن فيه والدها الميت فدفنته في رأسها بعد مضي خمسة أيام على موته كان يقصد بها الآلهة هيرا.

²- ينظر: شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية، ص105.

³- المرجع نفسه، ص144.

⁴- ينظر: مصطفى بوخال، الحيوان في التفكير الأسطوري العربي، <http://jilrc-magazines.com>

⁵- ينظر: شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية، ص69.

⁶- كحيل البشير عطية، الطوطمية وتقديس الحيوان لدى الإنسان المغاربي القديم، مجلة البدر، ع1، جامعة بشار

يرى (سيغموند فرويد S. Freud) أنَّ الطوطمية "نظام ينوب مناب الدين لدى بعض الأقسام البدائية تمثل أساسا بالحيوانات ولكن هناك أيضا النباتات والجمادات..."⁽¹⁾ وفي كثير من الأحيان تكون العلاقة بين القبيلة وطوطمها علاقة قرابة لا عبادة ومن الحيوانات التي تم تقديسها وتحريم أذيتها نذكر الثور والعجل الذي ارتبط بتقديس الكواكب وخاصة القمر ويعتقد أنَّه ناتج عن زواج الإله الكبير (أمون) ببقرة⁽²⁾ والمعروف أن الإله (أمون Ammon) قد صُور على هيئة كبش حيث "استمر تقديس الكبش في العديد من المناطق بشمال إفريقيا إلى فترات متقدمة.

ففي الفترة البونية أصبح يمثل تضحية الاستبدال لكونه الحيوان المفضل للمغاربة القدماء فاستخدم مكان القرابين البشرية في العديد من المعابد البونية... كما أنَّ قبائل (بني سنوس) في الشمال الوهراني... بقيت تمارس هذا التقديس بتصوير كبش بقرنين من الذهب والفضة."⁽³⁾ والغريب أنَّ هذا الأمر مذكور في الحكاية الخرافية المعروفة بـ "ولادة الجرو والغراب" والتي يتداولها النَّاس في ولاية الشلف حيث تقوم نساء السلطان الثلاثة بتقديم نذر... فقالت الزوجة الثالثة سألد طفلا له قرنان واحد من الذهب والآخر من الفضة وتحقق النذر إلا أنَّ ضررتها قامت باستبدال الطفل بجرو وغراب وهو ما أدى إلى طردها من القصر⁽⁴⁾ في نهاية المطاف.

فحكاية الحيوان ومثلها الحكاية الخرافية تعتمد على التكثيف الرمزي الذي يحيل إلى الواقع الممتد في التاريخ الإنساني بكل حمولته الثقافية والدينية والفولكلورية "ولا تخلو قصة الحيوان من رمزية كونية (Cosmologique) ودينية تتمظهر في تلك الشعارات (Emblèmes) التي يتخذها الحيوان في بعض الديانات السماوية منها والوثنية (الطوطمية تحديدا) التي تضفي عليه شعار النَّهار والنَّور والصَّيف (الأسد) وشعار اللَّيل والظَّلام والشتاء (العجل) وهو ما يتطلب من المرسل (الكاتب أو الشاعر) تحقيق التواصل الأدبي

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 12.

² - المرجع نفسه، ص 15.

³ - المرجع نفسه، ص 16.

⁴ - الحكاية من الذاكرة الشعبية في ولاية الشلف.

والمعرفي والتعليمي.⁽¹⁾ وما تستلزمه من الباحث في هذه الحكايات من امتلاك القدرة على فهم الرموز وتحليلها وفك الشفرة التي اعتمدها الخطاب الشفوي السردى لدى الكثير من الشعوب.

توفر قصص الحيوان بصفة خاصة والحكايات الخرافية بصفة عامة بما فيها من دلالات رمزية "إمكانات تعبيرية أرحب للمبدع وفضاءات أفصح للتأويل للمتلقي".⁽²⁾ والباحث على حد سواء شريطة أن يملك المنهج المناسب للتحليل ومنه يمكننا حصر وظائف حكاية الحيوان فيما يلي:

1. **الوظيفة السياسية:** حاول مؤلفو حكاية الحيوان مداراة الحكام والملوك والسلطين وتوجيههم عن طريق الرّمز درءا لبطشهم وظلمهم وهي بذلك قد ارتبطت بعصور الاستبداد وحاولت إقامة التوازن بين الحكام والرعية.

2. **الوظيفة الفنية:** ألّفت حكاية الحيوان نثرا ونظمت شعرا بأسلوب مرح يقصد المتعة والتسلية والترفيه عن طريق تحفيز خيال الطفل والبالغ على حد سواء فهي بذلك تستفز العقل للتفكير والتدبر عندما ينطق الحيوان ويفكر ويتصرف تصرف الإنسان سواء أكان حيوانا أم نباتا أم جمادا.

3. **الوظيفة الأخلاقية:** إنّ جوهر حكاية الحيوان هو الحكمة والموعظة التي تهدف إلى علاج السلوك الاجتماعي السلبي وتعويضه بسلوك اجتماعي إيجابي وتعزيزه في الخير وذلك عن طريق انتصار الخير وانهزام الشر فهي تدعو إلى الإصلاح ودعم الأخلاق والقيم.

4. **الوظيفة التعليمية:** الغرض التعليمي واضح المعالم في حكاية الحيوان التي تعد من أهم الوسائل التي تبسط المعرفة عن طريق التكنيف الرمزي والإيجاز في بنيتها على مستوى الحدث والشخصيات في جو من المتعة والتشويق.

¹ - سيدي محمد بن مالك، صورة الحيوان في القصة الشعرية لدى أحمد شوقي (قراءة موضوعات)، مجلة قراءات

للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، ع3، أبريل 2013، ص184.

² - المرجع نفسه والصفحة.

نستنتج في آخر هذا الفصل أنّ الحكاية الخرافية أهم أجناس القصص الشعبي حيث تتشابه مع الأسطورة والحكاية الشعبية وتحوي حكاية الحيوان ويمكننا الجزم بأنّ للحكاية الخرافية أصولاً في التراث العربي والتراث الإنساني على حد سواء حيث يحتل فيها العنصر الخرافي مرتبة بارزة من خلال تنوع بنيتها التخيلية والسردية في غنى يثري الواقع الشعبي فكراً وفهماً وسلوكاً ونظاماً فهي تحمل من الرموز والدلالات ما يجعل الدارسين والباحثين يتناولونها بالتحليل ويخضعونها لمناهج مختلفة عالمياً وعربياً، وهو ما سنتطرق إليه بالدرس والتحليل في الفصل الثاني مركزين على العمل الأكاديمي الجزائري في هذا المجال.

الفصل الثاني

الحكاية الخرافية بين المحلية والعالمية

المبحث الأول

بنية الحكاية الخرافية وعموم التأويل

في الدرس الغربي الحديث

1. حكايات الأخوين (جريم)
2. طرق بحث الحكاية الخرافية
3. الحكاية الخرافية وعلم النفس التحليلي
4. نحو إدراك بنية الحكاية الخرافية

تمهيد:

ازدهرت الحكاية الخرافية عبر تاريخها الطويل في عصرين مختلفين أمّا الأول فيحدد بالقرن السادس قبل الميلاد عند كل من اليونان والهنود وأمّا الثاني فيحدد بالقرن الحادي عشر للميلاد وما يليه وهو العصر الذي عرف بهجمات الحروب الصليبية على الشرق حيث ازدهرت حكايات ألف ليلة وليلة وظهرت مجموعة "ملتقى التيارات لمختلف الحكايات" للشاعر الكشميري (سوما ديوا)⁽¹⁾ أمّا في الغرب فقد ظهرت مجموعة من الأناشيد الدينية الكبيرة والتي احتوت الكثير من الحكايات الخرافية والأساطير والحكايات الشعبية.

ومن تلك الأعمال مجموعة "أعمال الرومان" (Gesta Romanorum) ومجموعة "الأساطير المذهبة" (Lengenda Aurea) وكان ذلك في القرن الثالث عشر للميلاد⁽²⁾ ولقد أبدع الإيطاليون في تدوين الحكايات الخرافية باللغات الشعبية اللاتينية فظهرت عندهم مجموعة "دي كاميرون" (Decamerone) لبوكاشيو (Boccasio) ومجموعة "ثلاث عشرة ليلة ممتعة" لسترابارولا (Straparola) بالإضافة إلى مجموعة "بنتاميروني" (Pentamerone)⁽³⁾ وبالموازاة مع ذلك ظهرت في فرنسا مجموعة "حكايات أمي لوي" لشارل بيرو (Charles Perrault) وغيرها كثير⁽⁴⁾ وهي مجموعات غنية حفظها التدوين من الضياع فوصلت إلى الأجيال الجديدة وأثرت في الكثير من الأدباء والباحثين في جميع أنحاء أوروبا مثل (موزويس Musaus) وهيردر وجوته وكليمنس برينتانو وأخيم فون أرنيم والأخوان جريم يعقوب وفيلهم.

والسؤال المطروح : ما سر شهرة حكايات الأخوين (جريم)؟ وما هو أثرها في تحديد طرق بحث الحكاية الخرافية من طرف علماء الفلكلور الغربيين؟

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم ، ص19.

² - المرجع نفسه، ص20.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

1. حكايات الأخوين جريم: (Frères Grimm)

يحدد الاهتمام الفعلي والمثمر بالحكاية الخرافية في العصر الحديث بسنة (1812م) على يد (الأخوين جريم)⁽¹⁾ يعقوب ووليم (فيلهلم) Frères Grimm, Jacob and Wilhelm حيث "ظهر أول جزء من كتابهما في عيد ميلاد المسيح عام (1812م) تحت عنوان "حكايات الأطفال والبيوت" وفي عام (1814م) في فترة سادها الاضطراب والأزمات ظهر الجزء الثاني من كتابهما ثم اقتضت الحاجة ظهور طبعة ثانية للكتاب وتلاحق بعد ذلك ظهور طبعات أخرى."⁽²⁾ بسبب إقبال القراء عليها.

لقد قام (يعقوب ووليم) بالعناية بالطبعة الأولى التي ظهرت عام (1812م) وعام (1814م) وكان يعقوب أكثر تمسكا بنصوص الحكايات الخرافية؛ لأنه يعتبر أنّ هذه الحكايات هي سجل للشعر الفطري الذي لا يحق لأي إنسان أن يغيره، أمّا (وليم) فكان يدرس أدب لغة الحكايات الخرافية وشكلها وأسلوبها وبعد أن ظهرت الطبعة الثانية للكتاب عام (1819م) انفرد (وليم) بالعناية بالكتاب في حين انصرف "(يعقوب) إلى المدرسة الأجرومية الألمانية قبل كل شيء."⁽³⁾ حتى يقوم بالكشف والبرهنة على عراقية الثقافة الألمانية وغناها⁽⁴⁾ عبر تاريخها الطويل والحافل بالمنجزات الفكرية في مختلف المجالات.

إنّ هدف الأخوين (جريم) كان على الدوام البحث عن الحكايات والأساطير في الأوساط الشعبية الألمانية "وقد استمد الباحثان بعض نصوص مجموعتهما من مصادر مخطوطة بعيدة في القدم في حين استمدا الجزء الأكبر منها من الرواية

¹ - (جريم) الأخوان جاكوب (1785-1863) من علماء فقه اللغة الألمان اشتهرا بدراستهما في الميثولوجيا والفلكلور والقصص الشعبي والقانون القديم... ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، ط2، دار المعارف، مصر، 1973، ص389.

² - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص20.

³ - المرجع نفسه، ص27، وتجدر الإشارة إلى أن كتاب الأجرومية الألمانية يعد من أبرز ثمار فترة العمل المشترك للأخوين في مكتبة كاسل وهو يكشف أسس علم اللغة الجرمانية ويعتمد على دراسات للمصادر اللغوية على مدى ألفي عام بالإضافة إلى كتاب "المأثورات القانونية القديمة" (1828). ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ص391.

⁴ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص36.

الشفوية... (إذ) أنّ التمسك بالتراث المنقول يعيش بين أناس رسموا لحياتهم نظاما معيناً لا يحيدون عنه وهم في تمسكهم بهذا النظام أقوى من ميلنا نحن إلى التغيير.⁽¹⁾ وهو الأمر نفسه الذي جعل الأخوان (جريم) صارمين في مسألة الحفاظ على الرواية الأصلية للحكاية الخرافية.

وكان تعرفهما على السيدة (فيهمانين) بمثابة الحدث التاريخي لأنها كانت "تقص حكاياتها في حذر وثقة وحيوية صادقة بل إنها تستمع بما تقصه وطريقتها أن تسترسل في الحكاية في حرية ثم تحكيها ببطء مرة أخرى إذا شاء المستمع ذلك... وبهذه الوسيلة دون الأخوان عنها بعض الحكايات بحرفيتها وبصدقها الذي لا يمكن أن يخطئه أحد"⁽²⁾ وهو يظهر جليا في عملية التدوين حيث أعطى للحكايات الخرافية في مجموعة (جريم) ذلك الأثر المشوق الذي مازال يعيش ويتجدد إلى اليوم.

1-1. منهجية جمع المادة وتدوينها عند الأخوين (جريم):

إنّ أهم ما يميز مجموعة الأخوين (جريم) هو ذلك الإشراق في نصوصها والتشويق في مطالعتها رغم تدوينها فعملية التدوين التي قام بها الأخوين لم تقض على الطبيعة الفطرية الخاصة بالرواية الشفوية؛ لأنّهما نقلها في كتابهما كما كان الشعب يحكيها "من غير إضافات تشوهها ودون إيداعها رمزا مستترا أو حكمة خفية ولم يهدف الأخوان بذلك سوى أن يكونا وسيطين أمينين في نقل ما سبق أن نقله الآخرون وفي نقل ما سمعاه من أفواه رواة الحكايات الخرافية من الرجال والنساء على السواء أو نقلته آداب العصور الوسطى وما طلع به القرنان السادس عشر والسابع عشر من كتب النوادر وحكايات الحيوان."⁽³⁾ التعليمية.

لقد ساهم عمل (جريم) المتميز في إعطاء الشرعية الفكرية لهذا النوع من الحكايات وقام بفتح الباب على مصراعيه أمام البحوث والدراسات المنهجية المختلفة، وقد ارتكز

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 27-28.

² - المرجع نفسه، ص 28.

³ - المرجع نفسه، ص 26.

الأخوان في عملهما هذا على منهجية خاصة حاولا من خلالها الحفاظ على قيمة الحكاية الخرافية وجمالها وإشراقها إذا ما نقلت من الرواية الشفهية إلى التدوين.

وكان من أهم الباحثين احتفاءً بمجموعة الأخوين (جريم) الناقد الروسي (فلاديمير بروب) والذي قام بوصف عملهما في قوله: "ظهر العمل الرئيسي لـ"بولت" و"بوليفكا" Bolte et Polivka بعنوان "ملاحظات على قصص الإخوة (جريم) وكل قصة من هذه القصص تأتي مصحوبة بمتغيراتها التي جمعت من كل أطراف الدنيا وأما الجزء الأخير من هذا العمل فينتهي بثبت للمصادر أعني لائحة بكل ما أحاط به علم الكاتبين من معرفة بمجموعات القصص والأعمال الأخرى التي تحتوي - في جملة ما تحتوي - على القصص وتضم هذه اللائحة ما يقرب من ألف ومائتي عنوان.⁽¹⁾ ونجده ينوه أيضا بهذا العمل لأنه كان بالنسبة له من أهم التراكمات في مجال الحكاية الخرافية.

ساعد هذا العمل الباحثين على التوصيف العلمي لأن مجموعة الأخوين (جريم) "تضم مجموعات لا تقل حجما عن ألف ليلة وليلة أو مجموعة (أفاناسييف) التي تحتوي على ما يقرب من ستمائة نص."⁽²⁾ ويرى (فلاديمير بروب) أن المشكلة ليست في حجم المادة المجموعة بقدر ما هي كامنة في مناهج دراسة هذه المادة.

وعلى صعيد آخر ظهر معارضون كثر لمنهج الأخوين (جريم) في تدوين الحكايات الخرافية نذكر منهم "أخيم فون أرنييم" (Joachim von Arnim - 1781م/1831م) الذي اشتد الخلاف بينه وبين الأخوين (جريم) فدارت المساجلات بينهما وحاول كل منهما توضيح وجهة نظره وتأكيدهما، فقد كان مبدأ الأخوين (جريم) هو تقديس الأدب الشعبي الطبيعي⁽³⁾ أو الفطري.

أما (أخيم فون أرنييم) فقد كان يقدر الأدب الرسمي والإبداع الأدبي الفردي ويدعو إلى إعادة تأليف الحكايات الخرافية بما يخدم مبادئ الأديب الفرد وأهدافه "فمحاولة إعادة

¹ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، تر: إبراهيم الخطيب، ص 19.

² - المرجع نفسه، ص 20.

³ - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 57.

كتابة الحكايات الخرافية بأسلوب ذاتي لم تكن قد انتهت بعد ونعني بذلك محاولة (أخيم فون أرنييم) في مجموعته "بوق الصبي السحري" وهنا احتدم الخلاف بين الطائفتين بين هؤلاء الذين يحرصون على تدوين الأدب الشعبي من أفواه الشعب قدر المستطاع وهؤلاء الذين يضعونه في ثوب فني معد يطل منه الأسلوب الذاتي.⁽¹⁾ الإبداع.

لهذا السبب كان (يعقوب جريم) يرد على (أخيم فون أرنييم) قائلا: "لو أنك آمنت كما أؤمن بأن الدين من وحي الإله وأن اللغة بالمثل تتبع من مثل هذا الأصل الكلي فإنه ينبغي عليك بعد ذلك أن ترى معي أن الأدب القديم بأشكاله العديدة قد نبع من الكل ولم يكن في صورته المكتملة نتيجة ترو أو خلق فردي."⁽²⁾ ورغم ذلك فقد أعجب (أخيم فون أرنييم) بمجموعة الأخوين (جريم) لاحقا بعد أن زارهما سنة (1811م) وهو ما جعله يساهم في نشر مجموعتهما⁽³⁾ في البداية.

وهذأت الأمور بينهما بعدما أن أرسل (يعقوب جريم) إلى (أخيم فون أرنييم) قوله: "ذلك أن هذه الأصول تطلعنا على قيمتها الحقيقية الصادقة التي بسببها صارت الحكاية الخرافية الزمن وعاشت حتى اليوم"⁽⁴⁾ وقد أسهب القول في هذا الموضوع وأشهر ما قاله لـ(أخيم فون أرنييم) هو: "كما أن الإنسان فقد الجنة بخروج آدم منها فكذلك أغلقت دونه حدائق الشعر القديم ومع ذلك فإن كل إنسان مازال يحمل في قلبه جنة صغيرة ومازال يلح وراء ارتياد حدائق الشعر القديم ليتتسم فيها عبيره."⁽⁵⁾ وكذلك وجد الأخوين (جريم) ضالتهما في حدائق الحكايات الخرافية التي بقيت على طبيعتها الشفهية في الأوساط الشعبية، وهو ما جعل الأخوان صارمان في عملية التدوين وفق منهجية خاصة "فقد كان (يعقوب) يطلب دائما لحكايته الخرافية أن تكون قدر الإمكان ذات معالم كاملة وكم كان يود لو أنه استطاع أن ينشر الحكايات الخرافية في صورتها الأصلية لو كان ذلك

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة. ينظر أيضا: إيكه هولنكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ص 269.

² - المرجع نفسه، ص 59.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 60.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

ميسرا.⁽¹⁾ في عهده فلقد حاول (يعقوب جريم) دائما أن يعمل على شكل الحكاية الخرافية من خلال جمعه لأجزاء كثيرة منها ثم يقارن بعضها ببعض ويؤلف بينها في شكل حكاية مكتملة بعدما يسقط كل ما هو بعيد عن بنيتها العضوية⁽²⁾، وهو بهذا العمل المنهجي كان أول باحث حاول الحفاظ على البنية الأصلية للحكاية الخرافية.

ومن جهة أخرى حاول أخوه (وليم جريم) أن يعمل على لغة الحكاية فقد كان يقوم "بتهديب لغة حكايته من طبعة لأخرى ومن الممتع حقا أن نتتبع تعبيراته من خلال الطبعات فنجدها دائما تزداد سحرا وعمقا كما تزداد متعة وبساطة... وهكذا نجد أن (وليم جريم) يختفي كلية وراء عمله فكثيرا ما تبدو لنا حكاياته وكأنها لم تجد الأديب الذي طبعها بطابعه ولا عام بين أجزائها وإنما تبدو لنا وكأنها تخرج من أفواه الشعب مباشرة ولعل هذا هو السر في النجاح الفريد الذي أحرزه الأخوان (جريم) من حيث أن حكايتهما الخرافية تمتلئ بالعناصر الفنية ويكتمل فيها هذا بالإضافة إلى ما تتميز به من بساطة وقرب من روح الشعب"⁽³⁾، والملاحظ أنّ الأخوين (جريم) قد نجحوا في عملية جمع الحكايات الخرافية وعملية تدوينها على حد سواء معتمدين في ذلك على منهجية متكاملة في البحث الميداني الخاص بجمع الفلكلور والتراث اللامادي للشعوب والحفاظ على خصوصيته الشفاهية في عملية التدوين.

2-1. التنظير للحكاية الخرافية عند الأخوين (جريم):

لم يكتف الأخوان (جريم) بالبحث الميداني وعملية الجمع فقط وإنما اهتموا أيضا بالأبحاث النظرية المتعلقة بالحكاية الخرافية "فلقد أضافا إلى الطبعة الأولى لمجموعتهما تذييلا يحتوي على ملاحظات كثيرة من بينها بيانات عن أصل الحكاية الخرافية."⁽⁴⁾ والذي يعود في رأيهما إلى الأصل (الهندوجرمانى) "فمنذ أن أطلق الأخوان (جريم) حكمهما في موسوعتهما الأجرومية الجرمانية (عام 1842) حتى أثار حكمهما هذا عاصفة

¹ - ينظر: فرديش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 30.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 31.

من الجدل ما تزال ممتدة شارك فيها معاصرها المستشرق عالم الآريات (تيودور بنفي)⁽¹⁾ بإعلانه نظريته الشهيرة عن ارتكاز التراث الآري الأوروبي قلبا وقالبا على التراث الآري الهندي الفارسي وخاصة الأساطير والخرافات.⁽²⁾ الشعبية المنتشرة في العالم.

ويؤكد الأخوان على وحدة الأصل ووحدة بنية الحكاية الخرافية في قولهما: "إنّ التشابه بين الحكايات الخرافية رغم ما يفصل بعضها عن بعض من مسافات زمنية ومكانية بعيدة ليس أقل مما بين الشعوب المختلفة من أمور متشابهة رغم انفصالها ويرجع بعض هذا التشابه إلى تماثل الأفكار الأساسية عند هذه الشعوب وإلى وسيلتهم فيعرض شخصيات بعينها كما أنّ البعض الآخر يرجع إلى ما لديهم من وقائع متشابهة وإلى طريقتهم في الوصول إلى حل لها ذلك أنّ هناك أحوالا هي من البساطة والطبيعة بمكان إلى درجة أنّها تتكرر بصفة عامة في جميع أنحاء العالم مثلها مثل الأفكار المتشابهة التي تبدو كأنّها تظهر من تلقاء نفسها."⁽³⁾ في عفوية وانسجام.

ويضيفان في قولهما ذلك التأكيد القاطع على نظريتهما: "وبناء عليه فإنّه من الممكن أن تظهر حكايات خرافية بعينها في البلدان المختلفة أو تتشابه تشابها كبيرا رغم ما بينها من استقلال تام"⁽⁴⁾ فهما يحاولان أن يضبطا هذا التشابه بما يحدث في لغات العالم في قولهما: "حتى الألفاظ المفردة يسهل مقارنة بعضها ببعض على الرغم من انعدام الصلة بينها وذلك عن طريق تقليدها لأصوات الطبيعة وذلك التقليد الذي قد يكون مختلفا بعض الاختلاف أو متفقا كل الاتفاق ويصادف الإنسان أمثال هذه الحكايات الخرافية ويرى ما بينها من التشابه والاتفاق فيرجع هذا التشابه بينها إلى محض الصدفة."⁽⁵⁾ على حد قولهما.

¹ - تيودور بنفي: Theodor Benfey (1881/1809) صاحب نظرية الأصول الهندية للحكايات الشعبية والخرافية.

ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص56.

² - ينظر: شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية، ص157.

³ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص32.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - المرجع نفسه، ص33.

وقد تكون الصدفة أيضا هي التي شكلت بنية الحكاية الخرافية بطريقة متشابهة في كل أرجاء العالم وهو ما يؤكدانه بقولهما: "غير أنّ هذا التشابه إنّما يرجع في معظم الأحوال إلى هذه الأفكار الأساسية التي تعرض عرضا تفصيليا غريبا غير متوقع وله طابع الإصرار ومن هذه الأفكار تتسج بنية الحكاية الخرافية مما يجعل التسليم بهذه القرابة التي لا تبدو إلّا في الظاهر أمرا غير مباح..."⁽¹⁾، والملاحظ أنّ قولهما المطرد هذا يدل على أنّ الحكاية الخرافية موهلة في القدم ويصعب تحديد عصر ظهورها أو تحديد مكان بعينه لها فهي تنتقل بين الشعوب بوحدة تفقد خصائص هذه البنية وخصائص موضوعاتها وتبقى أجزؤها صلبة في وجه الزمن وعصية على النسيان تدعمها الرواية الشفهية الشعبية وتدفعها دفعا جديدا في كل الأزمنة.

إنّ المسائل التنظيرية المهمة التي تخص الحكاية الخرافية في نظر الأخوين (جريم) قد أعطت للبحث والدراسات النقدية والفولكلورية بعهدهما دفعا جديدا وسنحاول إبراز أهم هذه المسائل في النقاط التالية⁽²⁾:

أ- إنّ الحكايات الخرافية وعلى رغم ما يحيط بها من غموض وتحوير إلّا أنّها تعد بقايا حكايات بالغة في القدم لأنّها تتحدث في كثير من الأحيان عن الآلهة والأبطال الأسطوريين.

ب- يعود أصل الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوجرمانى ويعني ظهورها بنفس الكيفية عند شعوب أخرى وهجرتها وانتشارها⁽³⁾ وقد لاقى هذا الرأي معارضة قوية خاصة من طرف مؤسس الميثولوجيا العلمية (لانج أندرو⁽⁴⁾ Lang Andrew) الذي حاول تطبيق

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه، ص 34-35.

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 381.

⁴ - لانج أندرو: Lang Andrew (1844م/1912م) عالم فولكلور ومفكر اسكتلندي اشتهر بمساجلاته العلمية مع ماركس مولر بخصوص تفسير الميثولوجيا والقصص الشعبي، ينظر: إيكه هولترانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور ص 390.

البقايا الحية لـ(تيلور) في طريقة فحص الحكاية الخرافية الشعبية.⁽¹⁾ وهو ما يجعل الحكاية تتطور بذاتها وبنفس الكيفية المعروفة عند الكائنات الحية.

ج- في بعض الأحيان يجد الأخوان نفسيهما قد اعترفا بهجرة الحكاية الخرافية بحق من شعب لآخر إلا أن هذه الظاهرة ليست قاعدة بالنسبة لهما.

د- إن الحكاية الخرافية تتطور عند كل الشعوب بطريقة تشبه ظهور أطوار الحياة البسيطة في جميع الأزمنة ولدى جميع الشعوب أيضا.

آمن الأخوين (جريم) بتفسير الحكاية الخرافية عن طريق نظرة خاصة وواسعة بوصفها وحدة شاملة⁽²⁾ فقد حاولا فهم الحكايات الخرافية في صورتها الإجمالية.

فالحكاية الخرافية "صورة لا تقبل التحديد وليس من السهل تحديد معالمها (إلا) أنها من وجهة نظر الأخوين تثير تصورا واضحا محددا بل إنها - ونحن نقرر هذا في اطمئنان- تترك في نفوسنا إحساسا كاملا محددا وإن شق علينا التعبير عنه."⁽³⁾ في الكثير من الأحيان.

إن اتجاهات البحث الحديثة قد خالفت رؤية الأخوين ومنهجهما في البحث حيث راحت "تقف بعيدا جدا عن هذا الاعتقاد إلى درجة أنها تبدو في بعض الأحيان أنها تتغافل عن تفسير حكايات خرافية بعينها أو تفسير بعض أجزائها أو تتغافل عن تفسير موضوع من موضوعاتها أو مجموعة من الموضوعات التي تُكوّن الحكاية الخرافية ذاتها."⁽⁴⁾ وبذلك فقد انصب اهتمام الباحثين والدارسين بعد الأخوين (جريم يعقوب ووليم) على البحث في أصول الحكايات الخرافية تاريخيا وجغرافيا بينما اهتم بعضهم الآخر بالجانب النفسي وعلاقة الحكايات الخرافية بالأحلام والطقوس الأسطورية وراح فريق ثالث يربط الحكاية الخرافية بالدين وبالإنسان البدائي إلى أن ظهر فريق متقدم من الباحثين

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص33. ينظر

أيضا: إيكه هولتكراش، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ص420.

² - المرجع نفسه، ص35.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

في شكل الحكاية الخرافية وفق منهج علمي وصفي يبرز بوضوح وحدة بنية الحكاية الخرافية من وجهة نظر مورفولوجية وسردية سيميائية.

2. طرق بحث الحكاية الخرافية:

أعطت مجموعة الأخوين (جريم) نقلة نوعية للدراسات العلمية الخاصة بالحكاية الخرافية والتي شهدت تطورا ممنهجاً واهتماماً مركزاً حول مجالات البحث الأدبية والنقدية في ميدان الفلكلور ونحاول فيما يلي تحديد هذه الطرق:

2-1. البحث في أصل الحكاية الخرافية وانتشارها:

يعد البحث في أصل الحكاية الخرافية قديماً إلا أن الجديد فيه هو ربطه بنظرية الانتشار⁽¹⁾ على يد ثلة من الباحثين أمثال (تيودور بنفي Theodor Benfey)، لقد نشر (بنفي) ترجمة لكتاب هندي هو (بنشاتانترا)⁽²⁾ عام (1859م) والذي تضمن حكايات خرافية وحكايات عن الحيوان⁽³⁾ فخصص فيه جزءاً كاملاً لآرائه النظرية حول أصل الحكايات التي يتضمنها الكتاب وما هو مصيرها بعد إعادة روايتها لقرون طويلة؟ فكان بذلك أول من أشار إلى مسألة التشابه في موضوعات الحكاية الخرافية الهندية والحكايات الخرافية الأوروبية وغير الأوروبية وفسره بالصلات الحضارية بين الشعوب⁽⁴⁾ وهي آراء جريئة هزت لأول مرة أعمال الأخوين (جريم) وفندت نظريتهما القائلة بأن انتقال الحكايات الخرافية من شعب لآخر يعتبر أمراً شاذاً⁽⁵⁾ وأنها منبعثة من عالم حكايات الآلهة والأبطال ذات الأصل الهندوجرمانى.

¹ - الانتشار: Diffusion نقصد به انتشار المواد الثقافية من مكان إلى آخر ونجده في كتاب تايلور "الثقافة البدائية" Primitive culture (1871م) حيث يشير إلى توزيع الخرافات الروائية Mythe... وقد استخدم تايلور منهج الانتشارية Diffusionism بشكل محدود إلا أن نظرية الانتشارية قد سيطرت على الفكر الإثنولوجي طوال الفترة من عام (1910م) حتى (1952م)... ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ص 41 إلى 47.

² Teodor Benfey, Panchatantra, 2Bde, leipzig, 1859.

³ - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 35.

⁴ - ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، ص 269.

⁵ - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 36.

يدعي (بنفي) أنّ الحكايات الخرافية أصلها بلاد الهند وهو في المقابل يستبعد الفابولات⁽¹⁾ التي اتخذت من بلاد الإغريق موطنًا لها "وهذه الحكايات الخرافية كانت في الأصل حكايات بوزية تحكى لأغراض تعليمية ثم انتشرت في أوروبا في شكل روايات مدونة قبل كل شيء إمّا بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين وإمّا في شكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوروبا."⁽²⁾ وهذا ما يعرف بانتشار الثقافة (Diffusion culturelle) الذي نعني به: "ذيوخ ثقافة من منطقة إلى منطقة أو من مجتمع إلى مجتمع بالاستعارة أو الاقتباس أو بوسائل أخرى."⁽³⁾ عن طريق القوافل والتجار والبحارة.

وجدت نظرية (بنفي) الدعم الكافي حين اهتم بها الباحثون والنقاد ويظهر هذا في قول (فريدريش فون ديرلاين): "وفي هذا الوقت عرفت حكايات هندية أخرى وحكايات من المناطق الشرقية البعيدة وصارت موضوعا للبحث العلمي وكلّها فيما يبدو كانت تدعم نظرية (بنفي)"⁽⁴⁾ ونذكر من هؤلاء الباحثين (إمانويل كوسكين Emmanuel Cosquin) (1841-1919) وهو عالم فولكلوري فرنسي سار على نهج (بنفي) فهو يرى أنّ "الهند مستودع الحكايات القديمة ولكنه يخالف (بنفي) في أهمية المغول باعتبارهم مزيّعين وناشرين للحكايات الهندية في أوروبا ولا يعتقد أنّ كل حكاية شعبية في كل مكان هي من أصل هندي على الرغم من أنّ كثيرا من الحكايات الشعبية ينطبق عليه ذلك وهو يسلم بأنّ الحكايات المصرية أقدم من الحكايات الهندية."⁽⁵⁾ نظرا لقدم تاريخ الحضارة الفرعونية التي اهتمت بتدوين حكاياتها الخرافية على أوراق البردي.

¹ - الفابولا: هي الحكاية التي تخلع على الكائنات الطبيعية وبخاصة الحيوان خصائص بشرية وهي المعروفة بحكاية الحيوان أو الحكاية المثلية وتكون ذات غاية ومغزى تعليمي في أصل وضعها.

² - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص36.

³ - ينظر: سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، ص146.

⁴ - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص36.

⁵ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص376.

وإلى جانبه نجد علماء الفلكلور الفرنسيين أمثال (جاستون باريك) و(غيدون) وهم يمثلون المدرسة الفولكلورية التي أنشأها (بنفي)⁽¹⁾ والتي توصلت إلى نتائج غاية في الأهمية نذكر منها⁽²⁾:

أ- أرشدت نظرية (بنفي) الباحثين إلى أنّ بلاد الهند بصفة خاصة بلاد غنية بحكاياتها الخرافية.

ب- بينت نظرية (بنفي) طريقة البحث في انتشار الحكايات الخرافية كما أشار إلى قيمة كل من الرواية الشفهية والرواية المكتوبة.

ج- أنّ الحكايات الخرافية قد استخدمت من طرف البوذيين في أغراض تعليمية.

د- أنّ آراء (بنفي) في انتشار الحكايات الخرافية كانت أهم من آرائه في أصل الحكايات الخرافية.

هـ- جهود (بنفي) كانت الأساس لجهود المدرسة الفنلندية المتأخرة في محاولة إرجاع الحكايات الخرافية إلى شكلها الأصلي وإلى طريقة انتشارها دون أن تتبع طريقة (بنفي) الخاطئة في رأيها.

إنّ جهود (بنفي) قد قوبلت بالرفض من طرف (أندرو لانج Andrew lang) والذي كان "أكبر خصم لنظرية (بنفي) عن الأصل الهندي للحكايات."⁽³⁾ مثلما فعل سابقا مع الأخوين (جريم) ومع ذلك فإنّ هدف البحث عند (بنفي) وأنصاره لم يتحقق إلّا في مجال ضيق ابتعد كثيرا عن نص الحكاية الخرافية.

2-2. التأويل الرمزي للحكاية الخرافية: (Symbolism)

قامت محاولة أخرى لتفسير الحكاية الخرافية على أساس ما تحتويه من رموز باعتبار أنّ الرمز "مصطلح يشير إلى اعتبار النص الأدبي حيلة فنية ورمزا ماديا يمكن مقارنته بالذال أو علامة متعددة الجوانب قابلة للتفسير وهو لا يتوقف على القارئ الفرد

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 37.

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 381.

بل على الوعي الجماعي للمتلقي أي على جماعة معينة تحدد معناه عن طريق قيمتها ومعاييرها الجمالية وغير الجمالية.⁽¹⁾ ومن أنصار هذا الاتجاه نذكر: (ماكس مولر Friedrich Max Müller) و(السير جورج كوكس Sir George Cox).

يرى هؤلاء النقاد أن: "الحكايات الخرافية بوصفها ميراثا من العصر الهندوجرمانى تعد رموزا للظواهر الطبيعية للشمس والقمر والنجوم للنهار والليل والظلام وللصباح والشفق وللعواصف وغير ذلك..."⁽²⁾ فالتفكير الرمزي عندهم قوامه "أنّ الذهن لا يدرك واقعا منفصلا عنه بل يدرك الأوجه الظاهرة للواقع في خبرة أو تجربة توجه الذات والموضوع وتتضمن تلك التجربة الحساسة الموحدة للذات"⁽³⁾ الفردية والجماعية.

إنّنا نعرف بحق من خلال طقوس الشعوب البدائية الكثيرة "كيف كانت المقدرة قوية على التجريد وعلى التفكير الرمزي لدى الإنسان القديم بل ربّما كانت هذه المقدرة أقوى من أن يتصورها عصر التفكير المنطقي."⁽⁴⁾ ومع ذلك فإنّنا نجد صعوبة بالغة في الكشف عن معاني الرموز ومحتواها الحقيقي خاصة إذا كانت ترتبط بعملية الطقوس الدينية عند الشعوب القديمة حيث يمكن أن يضيع منا رأس الخيط الذي يوصلنا إلى المعنى الحقيقي لها ومن هنا "يتبين لنا أن مغزى الحكايات الخرافية لا يقتصر مطلقا على الشفق وشروق الشمس وغروبها والليل والظلام."⁽⁵⁾ لأنّ هناك من المعاني الرمزية ما يتجاوز الظواهر الطبيعية الواضحة، يشير (ميرسيا إلياد Mircea Eliade - 1907-1986) من وجهة نظر أنثروبولوجية رفقة باحثين آخرين إلى "أنّ الأساطير والحكايات الشعبية تشتق أو هي التعبير الرمزي عن الطقوس التعليمية أو عن طقوس أخرى من الانتقال من حال إلى حال مثلا: الموت المجازي "إنّها قديمة" غير متكيفة من أجل أن تولد على مستوى

¹ - ينظر: سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة، ص 202.

² - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 37.

³ - ينظر: سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، ص 202.

⁴ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 37.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

أعلى.⁽¹⁾ لذلك يشعر هذا الباحث أنّ الحكايات الخرافية مثلها مثل الأساطير جاءت حاجة ملحة عند الإنسان البدائي وأنها غنية بالدلالات العميقة والرموز.

تحاول (نبيلة إبراهيم) في نفس الموضوع أن ترصد الصور الرمزية في الحكايات الخرافية وتفسرها على أساس الوعي الجمعي النابع من نفسية الشعوب واهتمامها الروحي وهي بذلك تستند إلى نظرية (كارل غوستاف يونغ) في مدرسة علم النفس التحليلي فالحكاية الخرافية في نظرها "تميل إلى الأسلوب الانعزالي التجريدي فلا عجب بعد ذلك أن نجد الحكاية الخرافية مليئة بالرموز التي تشير إلى تجارب إنسانية عميقة والتي يمكن شرحها شرحاً أدبياً ونفسياً معاً."⁽²⁾ ولعل الرجل الوحش في مقابل المرأة الجميلة في الحكاية الخرافية المشهورة بـ(الحسناء والوحش) يعتبر رمزا متضمنا في الكثير من الحكايات الخرافية المنتشرة عبر العالم وبديل على مقدرة المرأة الجميلة في تحويل الرجل الممسوخ من صورة حيوان متوحش أو صورة غول إلى رجل وسيم تتزوج منه إذا ما بادلتها الحب والاهتمام.

ويلق (نوفاليس Novalis - 1772م/1801م) الكاتب الألماني على هذه المسألة فيقول: "إنّ الإنسان إذا انتصر على نفسه فإنّه يتغلب في الوقت نفسه على الوجود فإذا بعالم السحر يبدو أمامه إنّ الدُّب يتحول إلى أمير جميل في اللّحظة التي يلقي فيها الحب والرّعاية، هذا الحادث ربما حدث ما يشبهه إذا استطاع الإنسان أن يحب الشر وأن ينتصر عليه عن طريق هذا الحب."⁽³⁾ فحب المرأة بالنسبة للرجل كالسحر الذي يقلب حاله من جانب الشر وحياة الخشونة إلى جانب الخير والحياة المستقرة، وعلى صعيد آخر ربط الكثير من الباحثين والنقاد بين رموز الحكاية الخرافية والأحلام والجانب النفسي لها وفي هذا الصدد يقول الدكتور (محمد فخر الدين): "ولعل أهم شيء نستنتجه من الدلالة العميقة للغة الرمزية داخل هذه الحكايات والأحلام هو أنّها تعبر عن مواجهة نفسية

¹ - برونو بتلهاييم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، تر: طلال حرب، ط1، دار المروج، بيروت، لبنان، 1988

ص57.

² - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص66.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

مستمرة بين الإنسان ومصادر القلق اللاواعية التي تجسدها الكائنات الخارقة المهددة للبشر، إنَّ ضبط ومواجهة اللاشعور ليست أكثر سهولة من النزول إلى قعر بئر مظلم لقتل الثعبان وإنقاذ الأميرة.⁽¹⁾ بطريقة أسطورية.

يرى هذا الناقد أنَّ الرحلة التي يقوم بها البطل في الحكاية الخرافية ما هي إلاَّ رحلة نحو الاستبطان الداخلي لفك رموزه "إنَّ المغامرات التي يقوم بها بطل الحكاية الشعبية (الخرافية) في الغابات الموحشة حيث الغيلان المفترسة والكائنات المخيفة أو في الجبال الغريبة أو مطاردة الكائنات النادرة التي دونها الموت أو الهلاك قد ترمز إلى رحلة استبطانية داخل النفس وهي رحلة محفوفة بالمخاطر؛ لأنَّها اختراق للمجهول للربغات الدفينة داخل أعماق النفس والتي قد تأخذ شكل حيات تتساب من جحور وكهوف أو غيلان موحشة تهم بابتلاع الآليات الدفاعية لأننا أو شكل عفريت يأسر امرأة جميلة في سابع عمق لبئر مظلم."⁽²⁾ إنَّ عناصر المتخيل التي تؤثت عالم الحكاية الخرافية ستصبح رموزا ذات علاقة وطيدة بعالم الأحلام الذي يغوص في أعماق النفس البشرية فهي ربما ترتقي أكثر وتسير فُدما نحو ربط تفسير الرمز بعلم النفس التحليلي أكثر من أن ترتبط بتفسير ظواهر الطبيعة كالشمس والقمر والليل والنَّهار.

لا يمكن أن نفسر جميع رموز الحكايات الخرافية عند جميع الشعوب بهذه الطريقة التي تفرض قسرا على نص الحكاية وهو ما يؤدي إلى استبعاد هذا الاتجاه في دراسة الحكاية الخرافية من طرف عدد من الباحثين وعلى رأسهم (فلاديمير بروب).

2-3. الحكاية الخرافية والمدرسة التطورية: (Evolutionism)

ظهرت المدرسة التطورية (Evolutionism) كرد فعل على الانتشارية (Diffusionism) وهي تركز على فكرة التطور (Evolution) باعتبار أنَّه ذلك "التحول

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 65.

² - المرجع نفسه والصفحة.

من أشكال سابقة عن طريق تنوع الوظيفة وتعدد البناء.⁽¹⁾ ويطلق على التطور في الإثنولوجيا مصطلح التطور الثقافي وهو الذي يشير إلى "سلسلة من العمليات الدينامية للتغير الثقافي وهي عمليات يمكن تحليلها من خلال تصنيف أنماط الظواهر والأحداث المتشابهة ودراسة التحول التدريجي والمتتابع لهذه الأنماط."⁽²⁾ ومن رواد هذه المدرسة (كوندرسيه Condercet) و(داروين Darwin) و(توجو Tugot) الذي تأثر به (إدوارد تايلور Edward Taylor) فيما بعد.

لقد استطاع (تايلور⁽³⁾ 1832م-1917م) في مؤلفة المشهور: "الحضارة البدائية" والذي نشره عام (1871م) أن يبحث في أصول الحضارة واللغة والعادات والعقيدة في العالم أجمع وأن يقدم من خلاله مادة وفيرة لا نظير لها في مجال علم تاريخ الأديان وعلم الأجناس البشرية وكذلك في نواحي عملية أخرى⁽⁴⁾، وربما أهم ما توصل إليه هذا الباحث هو فكرة وجود ذلك "التشابه بين التصورات الدينية القديمة عند سكان إفريقيا وأستراليا وسكان آسيا القدماء وسكان الأمريكيتين وعند الإسكيمو وسكان الجزر الجنوبية..."⁽⁵⁾ وهو ما يستحيل معه وجود تأثير وتأثر بين كل تلك الشعوب.

وهو يرى أنه: "ومع ذلك فإن آراءهم تتفق تماما أو تتشابه فيما يختص بطبيعة المرض والصحة والنوم والحلم وفيما يختص بالحياة الخالدة بعد الموت ثم فيما يختص بالحيوانات والطبيعة الصامتة."⁽⁶⁾ وفي هذا الصدد يرى (فردريتش فون ديرلاين) أن ما هو أكثر إثارة للدهشة وجود الكثير من المعتقدات القديمة والتصورات البدائية بل إن هذه

¹ - ينظر: إيكه هولنكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص 102.

² - مرجع سبق ذكره والصفحة.

³ - تايلور إدوارد: (1832م-1917م) Taylor Edward يعد السير تايلور مؤسس علم الإثنولوجيا الحديث وأحد أعلام المدرسة التطورية، كان يؤمن بوجود مراحل متميزة في نمو الثقافة البشرية، ولو أنه لم يستخدم إطلاقا مصطلح "تطور" ويرى أيضا أن الخبرة تقود دارس الإثنولوجيا إلى أن يتوقع - ويجد - أن نفس الظواهر الثقافية ناشئة عن نفس الأسباب وذلك في أي مكان وزمان توجد فيه هذه الظواهر وقد حاول تايلور إيجاد وسائل لقياس هذا النمو في الثقافة البشرية. ينظر: إيكه هولنكرانس، قاموس المصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص 302-303.

⁴ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 38.

⁵ - المرجع نفسه، ص 38-39.

⁶ - المرجع نفسه، ص 39.

التصورات البدائية ما تزال تعيش بكل تفصيلاتها في العقيدة الشعبية المعاصرة وفي الوسائوس والتقاليد وفيما يحدث تلقائيا أو فيما هو باعث على الخوف كذلك⁽¹⁾ والسؤال المطروح، هل كل هذه الجوانب الثقافية من حياة الشعوب قد تطورت تطورا متماثلا شأنها في ذلك شأن العلوم البيولوجية؟

يرى الكثير من الدارسين أن "التطور الثقافي والاجتماعي مُناظر للتطور البيولوجي وعلى الرغم من أنّ الوظيفيين لازالوا متمسكين بهذا الرأي إلا أنّ كثير من التطوريين المحدثين قد رفضوه وكما أشار (كوبر) فالتطور الثقافي يعني الازدياد أو التراكم (Accretion) في حين يعني التطور البيولوجي تحولا ويرى (بواس) أنّه يبدو أنّ فكرة التطور الواحدي تستمد جذورها من التطور البيولوجي على أنّه يمكن قول نفس الشيء بالنسبة لمفاهيم المراحل الثقافية والقوانين المتأصلة (Inherent) وكذلك بالنسبة للاستخدام غير المدقق للمنهج المقارن.⁽²⁾ أمّا العالم الفرنسي (بيدييه Bedier) فقد سار بالبحث في هذا الاتجاه على خطى (تايلور) في كتاب عن (الفابولا Fabliaux) والذي يعرض فيه نظرية تعدد أنواع الحكاية الخرافية.

وملخص هذه النظرية "أنّه كما ينمو نبات متماثل في جميع أنحاء العالم في الأحوال الجغرافية والجوية المتشابهة كذلك تظهر في الظروف الروحية المتماثلة صور متماثلة للنشاط الروحي.⁽³⁾ وهو النهج نفسه الذي سار عليه الباحث الألماني (هانز ناومن Hans Naumann) الذي كان متأثرا بتايلور في نظرية التطور وقد عبّر عن رأيه فيما يخص الحكاية الخرافية قائلا: "من الواضح أنّ وجوه التجانس بين الشعوب لا تقوم كلّها على الأخذ من بعضها البعض، وإنّما المؤكد أنّه من الممكن أيضا وفقا للقوانين الطبيعية أن تنشأ من الأفكار الإنسانية الأساسية لدى الشعوب المنتمة إلى أجناس مختلفة ومناطق مختلفة مستقل بعضها تماما عن البعض الآخر - أن تنشأ صور

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 39.

² - ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص 111.

³ - ينظر: فرديش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 39.

متشابهة في المجالين المادي والروحي على السواء.⁽¹⁾ وبهذا يقف (هانز ناومن) موقفاً توفيقياً بين النظرية الانتشارية والنظرية التطورية فيما يخص موضوع الحكايات الخرافية.

ويضيف في قوله: "إنّ الإنسان اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر بوصفه المبدأ الأساسي أعني مبدأي هجرة الآداب الشعبية واعتماد بعضها على بعض أو استقلالها إذ أنّه من الممكن لكلا الاحتمالين أن يقفا بصفة أساسية جنباً إلى جنب مع الآخر بل إنّ في بعض الأحيان قد يتفاعل أثرهما معاً."⁽²⁾ يحاول هذا الناقد تفسير ذلك التشابه الحاصل بين أشكال التعبير الشعبي على أساس المنشأ البدائي، وهو يوضح ذلك في قوله: "ثم إنّ الأفكار الدينية لا تجد مجالاً للظهور في الطقوس فحسب بل في الحكايات الخرافية والشعبية كذلك فإذا تضمنت الحكايات الخرافية والشعبية هذا الموضوع الديني فإننا نميل لأن نطلق عليها بكل ارتياح "أساطير الآلهة" حقا إنّ أسطورة الآلهة والحكايات الخرافية والحكاية الشعبية والحكاية البطولية يقترب بعضها من البعض الآخر بحيث تتداخل كلها ضمن إطار واحد، وهي وإن لم تكن دائماً بالغة في القدم إلا أنّها في أخص ملامحها كثيراً ما تمثل نتاجاً من حكايات الإنسان البدائي غاية في البدائية ويتميز بعضها عن بعض بصفة أساسية في أسلوب تحديدها للزمان والمكان وكذلك للشخصيات الإنسانية أو التاريخية أو الإلهية وفي طريق هذا التحديد."⁽³⁾ وعلى هذا الأساس يمكن أن تظهر حكايات خرافية في جميع بقاع العالم إلا أنّها تبقى متماثلة ومتشابهة في المضامين والموضوعات وحتى البنية الشكلية.

إنّ النتائج التي توصل إليها الباحثون المتخصصون في دراسة الحكايات الخرافية بمختلف الطرق التي عرضنا لها سالفاً كانت تبتعد كثيراً عن نص الحكاية الخرافية وعن بنيتها لتقترب أكثر من جانب علم الاجتماع و(الإثنولوجيا) ويبدو أنّ أقرب تفسير توصل إليه الباحثون لها هو التفسير النفسي.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه، ص 39-40.

³ - المرجع نفسه، ص 40.

3. الحكاية الخرافية وعلم النفس التحليلي:

اهتم علم النفس بالحكاية الخرافية اهتماما بالغاً وحاول تفسيرها من عدة جوانب باعتباره "أحد فروع العلوم الإنسانية التي تقوم على أساس دراسة الظواهر النفسية كما تتمثل في السلوك الإنساني متعدد الأبعاد والجوانب ومحاولة الكشف عن القوانين والمبادئ التي تحكم هذا السلوك وتوجهه والعمل على تنسيق هذه القوانين والمبادئ في ضوء نظام معرفي متكامل".⁽¹⁾ لذلك اهتم كل من (سيغموند فرويد) و(كارل غوستاف يونغ) بالحكايات الخرافية لاحتوائها على رموز وركائز العقل الباطن الفردي والجمعي على حد سواء، والسؤال المطروح: كيف يمكن للحكايات الخرافية أن تكشف عن الأمراض النفسية ثم تعالجها في نفس الوقت؟ وما هي أداتها في ذلك؟ أهى اللغة أم الرمز أم العنصر الخرافي والخيالي؟

يبدو أنّ الحديث عن علاقة علماء النفس بالحكاية الخرافية والحكاية الشعبية والأساطير سيقودنا إلى الحديث عن فلاسفة اليونان الذين أدركوا ماهية النفس ف(أفلاطون) مثلاً أدرك ما تحمله التجارب النفسية للإنسانية فاقترح أن يكون مواطنوا جمهوريته الفاضلة مثقفين عن طريق سرد الأساطير بدلا من التعاليم العقلية الخشنة⁽²⁾ والجافة.

يقول أرسطو في هذا الصدد: "صديق الحكمة هو أيضا صديق الأسطورة".⁽³⁾ لذلك تعد الأسطورة بمخزونها الثقافي والخرافي نموذجية في التحليل النفسي لأنها "تحتوي على متطلبات "الأنا الأعلى" في نزاعه مع الأعمال التي يثيرها "الهو" مع رغبات "الأنا" في الحفظ الذاتي".⁽⁴⁾ الذي حدده علم النفس التحليلي المعاصر لرموز الحكاية الخرافية.

¹ - ينظر: سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة ، ص228.

² - ينظر: برونو بتلهاييم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ص57.

³ - المرجع نفسه والصفحة. والجدير بالذكر أن "يونغ لم يفرق بين الأساطير والحكايات الخرافية وإن كان هذا لا يضير البحث في شيء لأن كلا النمطين قريب من الآخر وهما ينطلقان معا من نفس البواعث". ينظر أيضا: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم ، ص59.

⁴ - ينظر: برونو بتلهاييم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ص59.

يهتم (ميرسيا إلياد Mircea Eliade) بالحكايات الخرافية والأساطير ويعرفها بأنها "نماذج من السلوك الإنساني وهو ما يسمح لها بأن تعطي معنى وقيمة للحياة بواسطة الحدث نفسه."⁽¹⁾ وما يعكس السلوك الإنساني فيها هو الأحداث التي يقوم بها البطل والمغامرات التي يخوضها في سبيل الانتصار.

يقول (ميرسيا إلياد) في هذا الصدد: "من المستحيل أن ننكر تجارب ومغامرات أبطال وبطلات الحكايات الشعبية فهي دائما منقولة بعبارات مسارية (Initiatique) تقريبا وهو ما يشكل أهمية كبيرة منذ أن اتخذت الحكايات الشعبية شكلها الحالي في عصر من الصعب تحديده، كان الرجال البدائيون والمتمدنون يستمعون إليها بلذة جعلتها مشهورة جدا وهذا يرجع بنا إلى القول أن السيناريو المساري حتى لو كان مُموها كما في الحكايات الشعبية - هو تعبير عن التمثيل النفسي (Psychodrame) الذي يرغب في أن يعيش بعض المناسبات الخطرة وأن يجابه بعض التجارب الخاصة وأن يشق طريقه في العالم الآخر وهو يستطيع أن يعرف كل هذا على صعيد حياته الخيالية باستماعه أو بقرائه للحكايات الشعبية."⁽²⁾ التي تترجم بحق شعوره الواعي وشعوره اللاواعي الذي يظهر غالبا في الأحلام والاستيهام.

لقد ربط علماء النفس الحكاية الخرافية بالحلم الذي تتجلى فيه "الدوافع البدائية غير المعقولة الكامنة في أنفسنا ولما أننا ننسى أحلامنا بمنتهى السهولة فإنّ هذا يعزى إلى حد بعيد إلى أننا نخجل من تلك الدوافع اللامعقولة الآثمة التي نظهرها حين لا نخضع لسيطرة المجتمع."⁽³⁾ أي أنّ الأحلام تكشف عن عالم اللاشعور عن طريق الاستيهام والصور المتخيلة.

تكشف الحكاية الخرافية عن الشعور عن طريق اللّغة وفي هذه المسألة يقول (إيريش فروم): "ولكي نتمكن من الإحاطة بالأشياء والبشر والعلاقات بعامة متجاوزين

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 57.

² - المرجع نفسه، ص 57-58.

³ - إيريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، تر: صلاح حاتم، ط1، دار الحوار، مصر، 1990، ص 33.

مظهرها الخارجي كان لابد لنا من أن نعاود الوقوف على هذه اللغة المتعددة الجوانب وبذلك تصبح الحكايات والأساطير والأحلام عنصرا ضروريا لوجودنا وجزءا متما لحياتنا.⁽¹⁾ إلا أن لغة الحكاية الخرافية تُغرق في الرمزية وتُشحن بالدلالات والخبرات الإنسانية وبذلك تكون عملية فك رموزها وفهم دلالاتها أمرا صعبا "لأننا نسينا أن نفهم الأساطير كما نفهم الحكايات أيضا على أنها خبر (خبرات) البشرية وذاكراتها وأننا لم نعد قادرين على أن نفهم لغتنا."⁽²⁾ لغة الأدب القصصي المتعدد الوظائف والقائم على مبدأ المحاكاة.

لقد ألح علماء النفس على هذا المبدأ عندما لاحظوا ذلك التماثل العجيب بين الأحداث الخيالية للأساطير والحكايات الخرافية وأحلام اليقظة عند الإنسان البالغ الذي يرى في أحلامه ما يشبع رغباته ويكشف في حكايته على انتصاره على منافسيه أو تدمير أعدائه⁽³⁾ لقد وصل علماء النفس إلى نتيجة مفادها أن إحدى متع وفوائد هذا الأدب القصصي تنتج من كونه "التعبير عن هذا الذي يمنع عادة من الوصول إلى الشعور."⁽⁴⁾ أي أنه تعبير عن المكبوتات التي يفرضها المجتمع.

3-1. سيغموند فرويد: (Freud)

استطاع (فرويد)⁽⁵⁾ أن يكشف لغة جديدة تسمى لغة اللاوعي وهي لغة الجسم في الهيبستيريا والصورة في الحلم والأفكار في الوسوس وقد حاول فك رموزها عندما لاحظ

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 6-7.

² - المرجع نفسه، ص 6.

³ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 59.

⁴ - ينظر: برونو بتلهاييم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ص 58.

⁵ - ولد فرويد Freud في فيربورغ وبعد أن أنهى دراسته الجامعية في فيينا، اهتم بالدراسات العصبية وأصبح طبيبا فيها ثم سافر إلى باريس لحضور دروس "شاركو" في الهيبستيريا سنة (1880م) ثم رجع إلى فرنسا مرة ثانية للاطلاع على النتائج التي حصل عليها برنهايم Bernheim أثناء تجاربه على الإيحاء التتويمي، ثم عاد إلى موطنه مع زميله بروير Breuer لكنه ما فتئ أن انفصل عنه وراح فيما بعد يضع أسس علم جديد سماه التحليل النفسي. ينظر: محمود يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، دط، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1984، ص 27.

أثناء علاجه النفسي السريري أنّ مرضاه يميلون إلى سرد أحلامهم فتبين له أنّ الحلم⁽¹⁾ هو حارس النوم⁽²⁾ والمحافظ عليه.

يعتبر الحلم مجالا خصبا لإرضاء الرغبات وهو ما اكتشفه (فرويد) من خلال تحليله المنظم إنّه ذلك "الدرب الملكي الذي يقود إلى اللاوعي فهو يؤكد من مقارنة المحتوى الظاهر (Contenu manifeste) للحلم (قصتنا عنه) ومحتواه الكامن (Contenu latent) الذي حصل عليه بفضل تحليل التدايعات على العمل النفسي الذي ينتج الحلم ولا يسود مبدأ عدم التناقض هنا فهو مبدأ المنطق الواعي كما لا يوجد (لا معنى) بل هناك دوماً انزلاق وتحول للمعنى بحسب أواليات (Mécanismes) خاصة محددة بصورة تربوية في كتاب الحلم وتأويله (Le rêve et son interprétation)⁽³⁾ لـ (سيغموند فرويد) ويمكن تحديد تلك الأوليات فيما يلي:

(1) **التكثيف (La condensation):** ويظهر من خلال عنصر وحيد في الحلم وهو الذي يشكل عدة سلاسل متداعية إلا أنّها مرتبطة بالمحتوى الكامن فيه وقد يكون هذا العنصر عبارة عن شخص أو صورة أو كلمة "ومن هنا يجب إذن في كل مرة وبفضل التدايعات الكشف عن النقطة المشتركة المجهولة التي تعطي لهذا التكثيف معناه."⁽⁴⁾ فهذه الأخيرة هي مفتاح لفك رموز الحلم وتكون مرتبطة بطفولة الإنسان.

(2) **الإزاحة (Le déplacement):** ونقصد بها ذلك التصور الذي لا معنى له في الظاهر غير أنّه يحمل "كثافة بصرية وشحنة عاطفية مدهشتين يتلقاهما هذا التصور من تصور آخر يرتبط به بسلسلة تداع... ويتركز الحلم في مكان مغاير وينتظم محتواه

¹ - إن أهمية رأي فرويد في الأحلام يتمثل في أنه يبين أن الرغبات اللاشعورية المكبوتة في اليقظة يتم إرضائها في الأحلام وإذا كانت الرقابة الساهرة على التزام اللياقة واحترام المبادئ الخلقية تعمل على كبت الرغبات الجامحة في اليقظة فإنها أثناء النوم لا تزول بزوال الشعور، بل يضعف مفعولها فقط مما يجعل الرغبات لا تتخذ شكلا صريحا بل رمزيا محافظة على النوم. ينظر: محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، ص 28-29.

² - ينظر: إيريش فروم، الأساطير والحكايات والأحلام، ص 65.

³ - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 55.

⁴ - المرجع نفسه، ص 55. ينظر أيضا: إيريش فروم، الأساطير والحكايات والأحلام، ص 20.

حول عناصر مغايرة لأفكار الحلم.⁽¹⁾ وتعد الإزاحة أحد عمليات تشكيل الحلم التي تساهم في التكثيف وتأطير الصور الخيالية.

(3) **قابلية التصوير (La figurabilité):** ونقصد بها تحول الأفكار اللاواعية إلى صور؛ "لأنّ الحلم إنتاج بصري يفرض نفسه على الحالم كمشهد حالي فالأفكار الأكثر تجريدية تمر إذن ببدائل مصورة."⁽²⁾ إلا أنّ فرويد يستعين دوماً بتقنيات فن الرسم في تحليله للحلم ويتعامل في المقابل مع الجمل والكلمات كتعامله مع الأشياء أي "كعناصر دالة في تركيبة الحلم الخاصة التي لم يتم استخدامها في المعنى الذي تحمله في اللغة."⁽³⁾ فهو بذلك لا يجعل من الألفاظ شكلاً صرفاً بل يجعلها عملاً للخيال بواسطة اللغة وللغة بواسطة الخيال.

(4) **الإرصان الثانوي (L'élaboration Secondaire):** يتحكم في هذه العملية تدخل ما قبل الوعي في عمل الحلم فينقحه ويعطيه الواجهة التي يسرد بها الحلم مرة أخرى "ويمضي فرويد أبعد من ذلك فيشير إلى أنّ عمل الحلم يستخدم غالباً ومنذ البداية هذه السيناريوهات الجاهزة"⁽⁴⁾، فإمّا أن يتم تنظيم اللاوعي جزئياً من قبلها أو أنّه على الأقل لا يصلنا إلا بصورة هذه الأشكال البسيطة الجماعية وإمّا أن يكون الإرصان الثانوي يمارس دفعة واحدة أثراً استقرائياً (Inductive) وانتقائياً فيعمق أفكار الحلم، وهذا يعني أنّ المتتالية (لاوعي/ ما قبل الوعي/ وعي) هي متتالية منطقية ضرورية للفهم العلمي أكثر منها متتالية زمنية، وتدخل كل هذه الأوليات (Mécanismes) اللّعبة في الوقت ذاته فلا يعود اللاوعي مزيجاً معقداً أو مخزناً عشوائياً وإنّما يصبح نشاطاً للنفس الإنسانية حاضراً

¹ - مرجع سبق ذكره ، ص 56.

² - المرجع نفسه، ص 57. ينظر أيضاً: شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص 107-108.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - يعطي فرويد أمثلة عن السيناريوهات الجاهزة نذكر منها: سيناريوهات الزواج ووجبة العيد وكعكة الملك والملكة... إلخ، أو هي نماذج خيالية تشكلت في أنفسنا منذ الطفولة والتي نفع عليها من جديد. ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 57.

دوما بصورة نزاعية في الحياة اليومية والتخيلية والإبداعية.⁽¹⁾ فالحلم لن يعيد سوى صورة مشوهة للرغبة المكبوتة في اللاوعي.

يرى (سيغموند فرويد) أنّ الحلم هو مجال "تتمظهر الرغبات المكبوتة في الواقع ومنذ الطفولة."⁽²⁾ ومن ثم يمكن في نظره "تفسير استعمال الرموز داخل الحلم بكون هذه اللغة الرمزية لا تعبر إلا عن بعض الرغبات البدائية الغريزية."⁽³⁾ ويرى (فرويد) أيضا وفي نفس الموضوع أنّ "الحكايات مثلها مثل الأحلام والأساطير هي في كل الأحوال والظروف تعبير عن رغبات جنسية مكبوتة."⁽⁴⁾ وعليه فإنّ أنصار (فرويد) يثابرون من أجل "إظهار نوع المادة اللاشعورية المكبوتة أو اللامكبوتة في الأساطير والحكايات الشعبية وكيف ترتبط بالأحلام وأحلام اليقظة."⁽⁵⁾ لأنّه ليس هناك مجال أقرب إلى الأساطير والحكايات الخرافية من الحلم والاستيهام لارتكازهما على اللغة الرمزية نفسها.

يرى (فرويد) دائما أنّ مبدأ التحليل يكون ذاته إذا ما انتقلنا من الحلم إلى الأسطورة والحكاية الخرافية لأنّها في نظره تعد "ارتدادا ونكوصا إلى مراحل مبكرة للتطور الإنساني حيث امتلأت أعمال معينة من مثل الحرث وإشعال النار بـ(الليبيدو) الجنسية ففي الأسطورة يتم التعبير عن هذا الإشباع (الليبيدي) المبكر والمكبوت الآن وفي يومنا هذا بوساطة إشباعات بديلة تمكن الإنسان من أن يقصر إشباع رغبات غريزية على مملكة الخيال."⁽⁶⁾ والتي تبتعد به عن الواقع وعن رقابة المجتمع.

إنّ محاولة تفسير رموز الحلم تستدعي حل الشفرة بين الدال والمدلول وهو ما يميز المدرسة الفرويدية في التحليل النفسي "أين تتحول الأفعال النفسية بكل مظاهرها إلى لغة

¹ - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 58.

² - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 59.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - ينظر: إيريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، ص 74.

⁵ - ينظر: برونو بتلهام، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ص 58.

⁶ - ينظر: إيريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، ص 75.

ذات معنى ويغدو الحلم والتعبير العصابي يتصفان بقدرة التعبير بطريقة مقنعة.⁽¹⁾ ولقد حاول (جاك لاكان⁽²⁾ Jacques Lacan) إعادة قراءة أعمال (فرويد) ووصل إلى نتيجة مفادها أن "كل نتاجات الوعي بما فيها الحلم والعرض العصابي لها دلالاتها وبعدها الرمزي⁽³⁾ في مجال التحليل النفسي.

حاول القس الألماني (لودويغ ليستر Ludwig Laister) في نفس المسألة أن يطور النظرية القائلة أن كل الحكايات الخرافية والأساطير يمكن فهمها عن طريق الأحلام ومعانيها وأن أحداث الحكايات الخرافية نشأت أصلاً في الأحلام وذلك في كتابه الموسوم بـ "الغز أبي الهول"⁽⁴⁾، ولقد كان اهتمامه مرتبطاً بصفة خاصة بالأحلام التي تثير في النفس الكآبة والخوف ويبحث عما يقابلها في العنصر الخرافي الذي تبنى عليه الحكايات وذلك في كتابه الثاني الموسوم بـ "كنز الحكايات" الذي نشره في أربع وعشرين مجلداً ما بين عامي (1884م-1888م)⁽⁵⁾ فقد كان تفسيره للحكايات الخرافية على أنها أحداث جرت في أحلام البشر وبعد ذلك قفزة نوعية في مجال التحليل النفسي.

يبدو أن محاولة ربط الحكايات الخرافية والأساطير بالأحلام وإخضاعها إلى منهج التحليل النفسي قد أبرز إلى الواجهة عدداً من المسائل المهمة حيث صار بالإمكان أن نرى في الحكايات الخرافية وأحداثها المتنوعة محاولة لإشباع حاجتنا النفسية الأولية وإمكانية تحقيقها على مستوى السرد إن لم يكن ذلك في الحياة الواقعية؛ لأن أحداث الحكايات الخرافية "التي بالرغم أنها خيالية وغير ممكنة تقدم كأشياء عادية تماماً كأحداث يمكن أن يصادفها أي إنسان أنا وأنت أو الجار خلال نزهة في الغابة، في الحكايات

¹ - ينظر: معاذ قنبر، الفلسفة في التحليل النفسي (فرويد ويونغ كنموذج). <http://www.maaber.org/>.

² - جاك لاكان (1901-1981) محلل نفسي فرنسي ولد في باريس وتوفي بها اشتهر بقراءته التفسيرية لسليغمون فرويد ومساهمته في التعريف بالتحليل النفسي الفرويدي في فرنسا في الثلاثينيات من هذا القرن وبالتغيير العميق الذي أحدثه في مفاهيم التحليل النفسي ومناهجه.

³ - ينظر: معاذ قنبر، الفلسفة في التحليل النفسي (فرويد ويونغ كنموذج). <http://www.maaber.org/>. ينظر أيضاً: رالف رزق الله، فرويد والرغبة، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص20.

⁴ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص382.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

الشعبية الوقائع الأكثر غرابة تروى كأحداث عادية ويومية.⁽¹⁾ على العكس من الأسطورة التي تعتبر "قصة فريدة تماما ولا يمكن أن تحصل مع أي شخص آخر ولا في أي مكان آخر فهذه الأحداث مذهلة ومرعبة ولا يمكن أن تطبق على أشخاص فانيين مثلنا وليس ذلك بسبب الأحداث العجيبة بل بسبب طريقة سردها.⁽²⁾ وهو ما جعل (فرويد) يعتمد على الأساطير في نظريته.

اكتشف (فرويد) عقدة (أوديب) عند قراءته للأسطورة وتعتبر هذه العقدة من المسائل المهمة في علم النفس التحليلي حيث يؤكد (فرويد) أن "وراء الأعمال النفسية تنوعات لاستيهام كلي أي أن وراء الفروق تشابه بنيوي يتمثل في مبدأ معقولية تلك الأعمال فهناك مبدأ شمولي حتمي عقلاني تخضع له سلوكيات البشر بما فيها النماذج الإبداعية عبر التاريخ حيث يقارن (فرويد) بين أوديب الملك لـ (سوفكليس) وهاملت لـ (شكسبير) والإخوة كرامازوف لـ (دستوفسكي) مؤكدا أنه ليس من قبيل المصادفة أن تعالج هذه الروايات الثلاث في ثلاثة عصور موضوعا واحدا هو جريمة قتل الأب وأن تكون الدافعية لجريمة القتل لدى المؤلفين الثلاثة قائمة على الأمر ذاته هو المنافسة الجنسية على امرأة.⁽³⁾ إلا أن هذه الدافعية غير مصرح بها في تلك النصوص.

استعاد (فرويد) في ذاكرته وهو في ذروة قلقه التنظيري مأساة (سوفكليس) "أوديب ملكا" والتي تظهر بوضوح تحقيق هاتين الرغبتين⁽⁴⁾ وعقابهما... وأصبح بإمكانه أخيرا "بناء مفهومه الذي يقرب رأسا على عقب الأفكار المسلم بها حول الطفولة وانتظام الشخصية والرغبة الإنسانية."⁽⁵⁾ فهو بهذا التفسير إنما يكشف أو يلصق بالطفولة ذلك الجانب الشرير الكامن وراءها.

¹ - ينظر: برونو بتلهام، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص 59.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: معاذ قنبر، الفلسفة في التحليل النفسي (فرويد ويونغ كنموذج) <http://www.maaber.org/>. ينظر أيضا: سارة كوفمان، طفولة الفن، تفسير علم الجمال الفرويدي، تر: وجيه أسعد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989 ص 148.

⁴ - نقصد بالرغبتين: الرغبة المحرمة اتجاه الأم ورغبة قتل الأب.

⁵ - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 68.

لقد كشفت عقدة (أوديب) مسألة مهمة في الطفولة إذ "تجتاح العقد الأوديبية الطفل كلية وهي تشكل واقعة من الوقائع التي لا مفر عنها في حياته وفيما بعد... يتخلص من جزء عبر كبت النزاع... عبر تصريفه بفضل الروابط العاطفية... عبر التسامي به.⁽¹⁾ أمّا عند البالغ المتفرج أو القارئ لأسطورة أوديب فإنّه "يختبر بشكل غير مباشر ما حدث لأوديب ما فعله ما قاساه يخضع لفهم ناضج ما بقي حتى الآن في حالة قلق طفولي في أعماق لاشعوره، ولكن هذه الإمكانية لا يمكن أن توجد، إلّا أنّ الأسطورة تستند إلى أحداث قديمة جدا رغبات البالغ وهواجسه الأوديبية تعود في الواقع إلى الماضي الأكثر ظلاما في حياته إن عبر الدلالة المضمرة في الأسطورة بوضوح وعُرضت كحدث من الجائز أن يتدخل في حياة البالغ الواعية ولن يؤدي هذا إلّا إلى زيادة نمو الحُضُر القديم بشكل هائل وإلى كبت جديد أكثر عمقا.⁽²⁾ وهو ما يزيد في تقاوم أعراض الكبت.

والملاحظ في عملية التطهير (catharsis) التي تمارسها الأسطورة بحسب تعاليم أرسطو أنّها تصبح معكوسة تماما مع أسطورة (أوديب) التي توقظ ردة فعل عقلية وانفعالية قوية عند البالغين إلى درجة كبيرة جدا⁽³⁾، فالتطهير هو ذلك الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في المتلقين⁽⁴⁾ وإنّ ما تتركه أسطورة (أوديب) في المتلقي الناضج هو أثر انفعالي يعزز من آليات دفاع الأنا ضد الرغبات المكبوتة.

يحاول (جان ستاروبنسكي J.Starobinsky) أن يلخص في مقدمته لكتاب "هاملت وأوديب" لـ(جونز Jones) حركة الفكر الفرويدي في قوله: "أنا مثل أوديب/ أوديب هو إذن نحن/ هاملت هو أيضا أوديب لكنه أوديب المكبوت/ هاملت هو العصامي الهستيرى الذي عليّ الاهتمام به يوميا."⁽⁵⁾ وصل (جان ستاروبنسكي) إلى هذه النتيجة من خلال

¹ - ينظر: برونو بئلهام، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص 60-61.

² - المرجع نفسه، ص 60.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - ينظر: شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص 106.

⁵ - ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 63. وتجدر الإشارة إلى أن "هاملت" لشكسبير تمتلك في نظر فرويد جذور "أوديب ملكا" لأنه لا يمكن لهاملت أن يطيع شبح أبيه ويثأر من رجل أقصى أباه وأخذ مكانه بالقرب من أمه لأن هذا الرجل في لاوعي هاملت حقق رغبات طفولته المكبوتة...

ما قام به فرويد عندما ربط أربعة عناصر مختلفة هي تداعياته الذاتية وتداعيات مرضاه ومريضاته "أوديب ملكا" و"هاملت" كما عمل على تنظيم هذه المجموعة التي تبدو غير متجانسة حول نقطة التقاء تبدو مشتركة بين الجميع.

يكشف (فرويد) عبر الاختلافات العديدة عن تكرار موضوع واحد هو رغبة الحب وشعور الكراهية اتجاه الأبوين⁽¹⁾ وهذه النقطة تتمظهر من خلال الحلم الذي جعل منه (فرويد) تفريغا نفسيا لرغبة في حالة كبت⁽²⁾، والسؤال المطروح: كيف يمكن للرغبة أن تتمظهر في الحلم؟ وماهي آليات انعكاسها في الحكايات الخرافية؟

ويجب (فرويد) على هذا التساؤل بقوله: "إن حركة الرغبة تشكل في جوهرها مطالبة نزوية (Pulsionnelle) لاواعية تتحول في ما قبل الوعي إلى رغبة حلم (هوامات fantasmes تحقق الرغبة) فتحت ضغط النزوات الجنسية والعدوانية يتم تجنيد مجموعة من المشاهد الطفولية والذكريات القريبة بأنواعها والتصورات والرموز الثقافية فتتنظم منذئذ على مستوى ما قبل الوعي."⁽³⁾ وعليه يمكننا في مرحلة لاحقة تأويل الحلم وتفسيره باعتباره خطابا "فكل خطاب هو لغز لما تتربط فيه من عمليات ومعان لا واعية وواعية."⁽⁴⁾ تعمل على تكثيف الصورة الرمزية والدلالية له.

إذن يمكن اعتبار الحلم خطابا مكثفا قابلا للتأويل مثله مثل الحكاية الخرافية رغم ما بينهما من فروقات جوهرية نبرزها فيما يلي⁽⁵⁾:

أ- يُموّه إشباع الرغبات في الأحلام بغطاء الرّمز المكثف والانزياح العاطفي بينما يعبر عنه صراحة في الحكاية الخرافية.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه، ص 58.

³ - المرجع نفسه، ص 59.

⁴ - المرجع نفسه، ص 60.

⁵ - ينظر: برونو بتلهاييم، التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ص 58.

ب- بعض المشاكل لا تجد لنفسها حلا في الحلم بينما الحكاية الخرافية تحقق من ضغوط المشاكل ولا تكثف باقتراح حلول لها بل إنها تجعل البطل سعيدا دائما في النهاية.

ج- إنّ الأحداث في مستوى الحلم تتفقت من مجال الرقابة ويطالها النسيان في كثير من الأحيان وهي لا تعمل إلا على مستوى اللاشعور بينما الأحداث في الحكاية الخرافية تكون نتيجة الشعور والمضمون اللاشعوري الذي يشكله العقل الواعي الجماعي (وليس العقل الفردي) لذلك فالحكاية الخرافية تمد الإنسان بحلول مقبولة تضمن لها حق البقاء والتداول جيلا بعد جيل، بينما لا يضمن الحلم بقاءه إلا إذا تحول إلى أسطورة أو إلى جزء من الحكاية الخرافية.

د- إنّ المعارف المتضمنة في الحكايات الخرافية والأساطير تصل إلينا عن طريق اللغة الرمزية والتي تنقل بدورها مادة لاشعورية حيث تخاطب في الوقت نفسه الشعور واللاشعور بمظاهرها الثلاث وهي (الهو/ الأنا/ الأنا الأعلى) وهو ما يحقق الكمال النفسي السوي بشكل رمزي على مستوى الحكايات الخرافية بينما يقوم الحلم على تفريغات (الهو) نتيجة الكبت وبذلك يمكن للحكايات الخرافية أن تثبت فاعليتها في واقع المجتمعات الإنسانية.

إنّ ما يؤخذ عليه (فرويد) في نظريته هو ارتكازه الكلي في تأويل الأحلام وتفسير الحكايات الخرافية والأساطير على أساس جنسي محض وهو ما أدى إلى توجيه الكثير من النقد له ولأتباعه، وفي هذا الصدد يقول (فردريش فون ديرلاين): "فقد حاول الكثير من علماء مدرسة (سيغموند فرويد) أن يفسروا الحكاية الخرافية من وجهة نظر التحليل النفسي ولسنا نعرف لهذه المدرسة عملا يتضمن أية قيمة بالنسبة للبحث في الحكايات الخرافية، ذلك أنّ كل الحكايات الخرافية تفسر من خلال التجارب الجنسية وحدها فالحكاية - من وجهة نظرهم - تعكس صورة الفرع من الحيض أو من فض البكارة أو هي تعكس عقدة أوديب - تلك الرغبة اللاشعورية عند الشباب - التي تدفعهم لقتل الأب والزواج

من الأم فمن المعتاد تفسير الحكاية الخرافية بوصفها أداة لإخفاء تجارب سن المراهقة وخبراته.⁽¹⁾ المتذبذبة وغير الواعية.

وفي نفس الموضوع يعلق (محمد يعقوبي) قائلاً: "إن فرويد وأتباعه قد باعدوا جادة الصواب عندما أرادوا أن يجعلوا منه (التحليل النفسي) فلسفة شاملة تفسر جميع مظاهر الثقافة الإنسانية؛ لأنّ الضمير الخلقى ليس هو (الأنا الأعلى) والأثر الفني ليس دائماً تصعيداً للغرائز المكبوتة كما أنّ المعتقدات الدينية ليس مردّها إلى (العقدة الأبوية)⁽²⁾ وإلاّ فإنّ مذهب (فرويد) يكون مذهباً مادياً مادام يفسر الأعلى بالأدنى.⁽³⁾ وبذلك يمكن رد تفسيرات علم النفس التحليلي للأسطورة والحكايات الخرافية؛ لأنّها تغرق في الذاتية والفردية فهي تناقض مبادئ وأهداف الأدب الإنساني في نماذجه السردية الشفوية باعتبارها نتاجاً جماعياً موعلاً في القدم.

2-3. كارل غوستاف يونغ: (Yung Carl)

يعد (يونغ⁽⁴⁾ Yung - 1875م-1961م) من تلامذة (فرويد) إلاّ أنّه اختلف معه في الكثير من القضايا المتعلقة بجانب الشعور واللاشعور حيث يذهب في بحثه إلى جوانب متعددة أحدها يتصل بأعراض المرض العصابي وبعضها الآخر يتصل بوجود مستقل تماماً لللاشعور عن مجال التجربة الفردية حيث يرى (يونغ) أنّه ذلك المشترك

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص58.

² - العقدة الأبوية: ترتبط بظهور الدين باعتباره عصاباً جماعياً في نظر فرويد ومردّها أن الابن الأصغر في عشيرته يستفيد من تقدم سن والده وحماية والدته له في الحول محل والده بعد موته... وفي كثير من الأحيان يقرر الإخوة قتل أبيهم واقتسام جسده لأكله وهذا لتمجيده كمثل يتبع، ليصبح بعد ذلك مجسداً في طوطم يقدسونه. ينظر: لخضر شايب، الظاهرة الدينية عند قطبي مدرسة التحليل النفسي (سيغموند فرويد وس.ج.يونغ)، مجلة الإحياء، ع7 الجزائر، 2003، ص168.

³ - ينظر: محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، ص33.

⁴ - يونغ: Yung (1875م-1961م) طبيب وعالم نفس تحليلي سويسري شهير، من أبرز جهوده العلمية محاولة الاستفادة من دراسات علم النفس في ميادين الإثنولوجيا وتاريخ الأديان والميثولوجيا، كما حاول تقديم تفسيرات جديدة للرموز الدينية منطلقاً من الاعتقاد بأن اللغة والتاريخ تفصل الشعوب عن بعضها في حين توحد الأساطير بينها... ينظر: إيكه هولنكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص394.

البشري العام الذي سمّاه الضمير الجمعي⁽¹⁾، وهو يختلف عن زميله (آدler Adler - 1870م-1937م) في كثير من قضايا علم النفس التحليلي حيث يرى "أنّ النظرية الجنسية كما وضعها (فرويد) غير كافية؛ لأنّها لا تتناول إلّا جانباً واحداً من المشكلة النفسية فينبغي أن تضاف إليها الحاجة إلى السيطرة كما دلت على ذلك أبحاث (آدler)"⁽²⁾ في هذا المجال.

لقد أكد (يونغ) في نظريته الجديدة على أهمية الشعور لأنّ علم النفس في نظره "ليس سحراً إنّّه علم الشعور ومعطياته وهو أيضاً علم اللاشعور ولكن في الدرجة الثانية فقط."⁽³⁾ لذلك اختار (يونغ) لنفسه طريقاً آخر عندما وضع نظريته في اللاشعور الجمعي (اللاوعي الجماعي أو العقل الباطني الجماعي).

يرى (يونغ) من خلال هذه النظرية أنّ "لاشعورنا قد ورث عبر التاريخ تركة الأجيال السالفة من الأوهام والخرافات والأساطير والمعتقدات فلاشعورنا ليس مليئاً بالآزمات التي نكون قد عشناها أثناء طفولتنا فقط بل وكذلك بالآزمات التي مرت بها الإنسانية جمعاء."⁽⁴⁾ أي أنّه لاشعور ضارب في القدم عند كل البشر أطلق عليه (يونغ) مصطلح (اللاشعور الجمعي) ويقصد به ذلك المجال المرتبط بمجمل النشاط النفسي الإنساني، "صحيح أنّ كل إنسان لن يعتقد بوجود نشاط نفسي مستقل عن الوعي إلّا إذا جرب ذلك وهذا الاطمئنان سيكون أصعب عندما يتعلق الأمر ليس بوجوده في (الأنّا) فقط ولكن في كل واحد منا ولكننا إذا قارنّا فلسفة الفن الحديث مع نتائج العلوم النفسية

¹ - ينظر: لخضر شايب، الظاهرة الدينية عند قطبي مدرسة التحليل النفسي (سيغموند فرويد وس.ج.يونغ)، ص 175.

² - يرى آدler Adler أن نشاط اللاشعور ليس مرده الليبيدو، بل هو يرجع إلى الشعور بالقصور... وكل ما فسره فرويد بالكبت فسره آدler بعقدة القصور أو بمركب النقص أو بالتعويض. ينظر: محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، ص 31.

³ - ينظر: لخضر شايب، الظاهرة الدينية عند قطبي مدرسة التحليل النفسي (سيغموند فرويد وس.ج.يونغ)، ص 175.
ينظر أيضاً: Roland Cahen, L'homme a la découverte de son ame-adaptation, biblio payet, Paris, 10 Edit, 1962, p58.

⁴ - ينظر: محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، ص 32.

وهذه الأخيرة مع أساطير وفلسفات الشعوب المختلفة سنجمع أدلة قاطعة على وجود ما يسمى الضمير الجمعي.⁽¹⁾ أو اللاوعي الجمعي.

يستند (يونغ) في مفهومه هذا إلى خلفية فلسفية ميتافيزيقية حين يصور اللاوعي الجمعي كمستودع أو "كمخزن يحمل المضامين العميقة التي لا تتعلق بالحقبة التاريخية أو الفئة الاجتماعية للبشرية انطلاقاً من الأزمنة البدائية بلوغاً إلى العلاقات بين الجنسين وبين الآباء والأبناء وبين الكراهية والحب والولادة والموت."⁽²⁾ وفي هذا الصدد يصرح (يونغ) قائلاً: "إنّه سواء أكانت هذه البنية النفسية وعناصرها من الأنماط البدئية قد نشأت أم لم تنشأ فإنّ القضية تخص الميتافيزياء ولا نجد لها جواباً في علم النفس حيث يعد النمط البدئي ميتافيزيقياً لأنّه يتجاوز مستوى الوعي."⁽³⁾ أي أنّ اللاشعور عند (يونغ) هو حصيلة التراكم البيولوجي والثقافي والتاريخي الذي يشكل جزءاً من الإرث البشري ككل.

يظهر اللاشعور الجمعي بشكل مكثف في الحلم وفي الأعمال الأدبية التي ينتجها الفرد وتنتجها الجماعة على حد سواء وقد يظهر اللاوعي الجمعي بوضوح أيضاً في الأدب الشعبي ونماذجه السردية كالأسطورة والحكايات الخرافية لذلك "يلح النفسيون (اليونغيون) على أنّ الأشخاص والأحداث في هذه القصص تتوافق مع النماذج النفسية المثالية التي تمثلها وتستدعي حاجة الإنسان إلى بلوغ مرحلة عليا في كمال (الأنثا) فيتم التحديد الداخلي عندما تصبح القوى اللاشعورية الشخصية والعرقية بمتناول الفرد."⁽⁴⁾ والتي تُترجم بصورة رمزية في الحلم.

يرى (يونغ) أنّ الأحلام عملية نفسية مستمرة وضرورية لتجاوز نقص الواقع رغم أنّنا ننسى الجزء الأكبر من أحلامنا تحت وطأة الضغوط المختلفة وهي تعبر عن حالة مرضية في أحيان قليلة أمّا في الأغلب فهي من المشترك البشري العادي تماماً ولهذا نجده يرد آراء أستاذه فرويد، وربما يكون الصراع الذي يمثله الحلم الفردي صورة تعكس

¹ - ينظر: لخضر شايب، الظاهرة الدينية عند قطبي مدرسة التحليل النفسي (سيغموند فرويد وس.ج.يونغ)، ص175.

² - ينظر: معاذ قنبر، الفلسفة في التحليل النفسي. <http://www.maaber.org>.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - ينظر: برونو بتلهاييم، التحليل النفسي للحكايات الخرافية، ص58-59.

صراعا إنسانيا عاما "حيث تتخذ الحوافز الحُلُمِيّة طابعا عاما فنجدها تتشابه وتتناظر في الحكايات الشعبية والأساطير والأحلام وقد سمى (يونغ) هذه الحوافز الحُلُمِيّة نماذج أصلية وسمى اللاشعور الذي تغترف منه اللاشعور الجمعي.⁽¹⁾ والملاحظ أنّ (يونغ) قد وجد في اشتراك النَّاس في ظاهرة الأحلام دليلا قاطعا على وجود اللاشعور الجمعي حيث يقول: "على العكس فعبر الحلم ندخل إلى الكائن البشري إلى الأعماق إلى الأعم إلى الأكثر صدقا ودواما... من هذه الأعماق حيث يتحد المشترك العام تخرج الأحلام التي تتلبس في المظاهر الأكثر غرابة والأكثر لأخلاقية."⁽²⁾ وهو بهذا الكلام يرد على أستاذه (فرويد) حين حصر اللاشعور في الجانب الفردي فقط.

إنّ الأحلام عند (يونغ) تمثل رغبات من الماضي المشترك إلّا أنّها تتجه أيضا نحو الحاضر ويدل هذا على أهداف الحالم وطموحاته⁽³⁾ التي يبدو أنّه ورثها عبر أجيال مختلفة، ويقول (يونغ) في هذا الصدد: "النفس معبر وعلى هذا فهي موجهة بالضرورة إلى اتجاهين فهي من جهة تعطي صورة المعرفة النامية للآتي إذا ما صنعت النفس بذاتها المستقبل."⁽⁴⁾ وحتى ينبج هذا المستقبل أمام أعيننا ويتضح شعورنا به علينا أن نفهم الماضي المشترك ونفك رموزه التي تسلط الضوء على حقيقة السلوك الممارس في الواقع وفي الحاضر.

اهتم (يونغ) كما أسلفنا بالدين والأساطير والحكايات الخرافية في كثير من أبحاثه الرائدة نذكر منها كتابه الموسوم بـ "مدخل إلى طبيعة الميثولوجيا" والذي نشره بالاشتراك مع عالم تاريخ الأديان (كيرني Kelérnyi) حيث قال فيه: "من بين نتائج النشاط اللاشعوري توجد خيالات (أحلام شاملة) ذات طابع غير شخصي أي أنّ هذه الخيالات لا يمكن إرجاعها إلى تجارب الأفراد فيما قبل التاريخ كما لا يمكن في مقابل ذلك تفسيرها

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل)، ص 61.

² - كارل غوستاف يونغ، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر: نهاد خياطة، ط1، منتدى سور الأزيكية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، مصر، 1992، ص 20.

³ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل)، ص 61.

⁴ - ينظر: إيريش فروم، الأساطير والحكايات والأحلام، ص 75.

في ضوء ما حصله الأفراد من خبرات هذه الصورة الخيالية ظهر لها فيما بعد بدون شك ما يشبهها في الأنماط الميثولوجية ولذلك نرى أنها تمثل بصفة عامة عناصر تركيبية جمعية مؤكدة (وليست شخصية) للروح الإنسانية وهذه العناصر تورث شأنها شأن العناصر المورفولوجية في جسم الإنسان.⁽¹⁾ إنها الطريقة الوحيدة ربما التي تفسر ظهور بعض الطقوس والأفكار الدينية والسلوكيات البدائية في الأحلام.

ومعنى هذا أن التكوين الأسطوري في الأساطير والحكايات الخرافية "شأنه شأن الصور التي تظهر في الأحلام ينشأ من نفس المستوى الروحي أي من اللاشعور الجمعي".⁽²⁾ وعليه فإنّ نتاج اللاشعور الجمعي المرتبط بخيالات الأفراد هو "عرض تلقائي لحوادث تستكن في اللاشعور أو كشف للجانب الشعوري من النفس دون إرادة منها".⁽³⁾ وهذا ما يعرف عند (يونغ) بالخافية النفسية وهو يقول عنها: "اليوم أصبحت معتقداتنا ذات صفة عقلانية بصورة متزايدة فلم تعد فلسفتنا طريق حياة كما كانت في العصور القديمة بل انقلبت شأنها فكريا وأكاديميا على وجه الحصر والواقع أنّ العقل وحده ليس كافيا لمعرفة الخافية".⁽⁴⁾ لذلك فإنّه من المهم أن "نفكر في وسيلة أخرى تتساند مع النظريات النفسية التحليلية أعني أنّ اللاشعور لا يتضمن إلّا ما يعاش في الشعور بوصفه حقيقة أسطورية"⁽⁵⁾ موروثة عن الماضي البعيد، لقد ساند الكثير من الباحثين نظرية (يونغ) نذكر منهم الباحثة (هدفج فون بايت) في كتابها الموسوم بـ "رمزية الحكاية الخرافية" ويقع هذا العمل الضخم في ثلاثة أجزاء استخدمت فيه الباحثة نظريات (يونغ) الخاصة بعلم النفس التحليلي وهي تقول في هذا الصدد: "إنّ الصورة أو الموضوع قد يفسر تفسيراً صحيحاً عندما يمتد التفسير إلى كل أجزاء الحكاية الخرافية".⁽⁶⁾ وتذهب هذه الباحثة إلى تفسير حكاية الورد الشائكة المأخوذة من مجموعة الأخوين (جريم) لتستنتج

¹ - ينظر: فرديش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم ، ص59.

² - المرجع نفسه، ص60.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - ينظر: كارل غوستاف يونغ، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث ، تر: نهاد خياطة، ص45.

⁵ - ينظر: فرديش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم ، ص61.

⁶ - المرجع نفسه، ص63.

في الأخير أنّ "الفتاة عاشت مستغرقة في الخيالات اللاشعورية التي تبدو حلقة في السماء وإن كانت هذه الخيالات في الواقع قد انتقلت بها إلى العالم الآخر إلى عالم السبات والنوم أي إلى عالم اللاشعور... وأنّ الجنية رقم (ثلاثة عشر) هي النموذج الأصلي للأمم... إلّا أنّ الأوضاع انقلبت فصارت... مبدأ الشر."⁽¹⁾ والمعروف أنّ حكاية الوردة الشائكة قد اعتراها التغيير وتعددت رواياتها فهل يبقى هذا التفسير ملائماً لتلك النصوص المختلفة للحكاية الواحدة؟

يقول (فردريش فون ديرلاين) في هذا الصدد: "يمكن الاعتراض بأنّ الحكاية الخرافية بالنسبة للنظريات الأساسية لعلم النفس ظاهرة بنموذجية لا يتحتم تفسيرها الرجوع إلى صور التغيير التي تحدث لها بمحض الصدفة أي إلى الروايات المختلفة على أنّ هذا الاعتراض أغفل أنّ الحكاية الخرافية وإن تكن تتألف من أجزاء نموذجية إلّا أنّ كل رواية للحكاية الخرافية في الصورة التي تظهر فيها تعد شيئاً فريداً يكسبه القاص دائماً أبداً شكلاً جديداً."⁽²⁾ وهو ما يؤدي إلى تعدد التحليلات ودلالات الرموز المبنوثة في متنها.

ينصح (كارل غوستاف يونغ) محل الحكاية الخرافية من وجهة علم النفس التحليلي بالنظر إليها من زاوية الحلم الذي يشبه مسرحية ذات أربعة مشاهد هي:

1- العرض وشخصياته ومكانه الجغرافي ومرحلته وديكوره.

2- الحدث المخبر عنه أو الحكمة.

3- الحدث الذي يحقق التحول.

4- نمو العرض نحو النهاية أو الحل...⁽³⁾.

إذن فالأحلام المشتركة بين البشر تشبه إلى حد كبير الحكايات الخرافية لأنّ "الحلم مثله مثل الحكاية الشعبية (الخرافية) هو عبارة عن تمظهر لهذا المتخيل الجمعي الذي عانق مشاكل الإنسان وطموحاته منذ فجر التاريخ؛ لذلك فإنّ أحلام الناس وحكاياتهم هي مخزن يضج بالرموز التي تعبر بدون شك عن قضايا الوجودية فليس غريباً إذن أن

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 62.

² - المرجع نفسه، ص 64.

³ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 63.

نجد تشابهات مهمة بين متون الأحلام ومتون الحكايات الشعبية تصل إلى درجة التداخل والتطابق في بعض الأحيان بين الحلم والحكاية.⁽¹⁾ وترتبط أساسا باللاشعور الجمعي.

ولعل أهم نقد وجه لنظرية (يونغ) وعلاقتها بتفسير الحكايات الخرافية هو قول (فردريش فون ديرلاين): "هذه المحاولة في تفسير الحكايات الخرافية والأساطير أثارت بدورها بعض الملاحظات فهذا العمل في رأينا يتفق مع تفسير علماء الأساطير الطبيعيين في أن كليهما لا يثير الاهتمام إلا للوهلة الأولى إن تطرفهم في التركيز في جانب واحد من البحث ومنهجهم الذي يثير كثيرا من التساؤل وما يتبع هذا من نتائج كل هذا يتضح من خلال أمثلة وفيرة."⁽²⁾ وهو يضيف في موضع آخر قوله: "ونود أن نعبر عن هذا بشكل أقل فنقول: إن المعنى الإجمالي الموحد للحكاية الخرافية سواء تبع في ذلك منهج تاريخ الأديان أو المذهب الروحاني أو منهج النظريات الأساسية لعلم النفس لا يكون ميسرا إلا إذا كانت الحكاية الخرافية في ذاتها تمثل وحدة أي عندما تخلق من عنصر فردي أو جمعي بطريقة شعورية أو لاشعورية فكرة تقوم مقام الصورة الإجمالية ومثل هذا التفسير الإجمالي لا يمكن أن يستخدم إلا مع الشكل الأصلي أي مع الصورة الأولية التي ظهرت فيها الحكاية الخرافية."⁽³⁾ باعتبارها بنية سردية محملة بجملة من الدلالات الشعورية واللاشعورية.

4. نحو إدراك بنية الحكاية الخرافية:

حاول علماء الميثولوجيا والفولكلور الأوروبيون وعلماء النفس والأنثولوجيا وعلماء اللغة البحث والاهتمام بالحكاية الخرافية شكلا ومضمونا "ويبدو أننا في تعميقنا للاتجاهات المختلفة في بحث الحكاية الخرافية - نبتعد أحيانا عن الحكاية الخرافية نفسها - وقد يكون هذا صحيحا فليس كل الباحثين على وجه العموم أولئك الذين اشتغلوا بالحكاية الخرافية قد

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 62.

² - المرجع نفسه، ص 63.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

اهتموا بالسؤال عن طبيعتها.⁽¹⁾ سنحاول في هذا العنصر رصد أهم الأبحاث التي اهتمت بالحكاية الخرافية والتي كانت تبتعد عن بنيتها حيناً وتقترب منها وتحددها حيناً آخر.

4-1. البحث في معنى الحكاية الخرافية:

قامت معظم المناهج المعروفة بالبحث في معنى الحكاية الخرافية عن طريق تفسير الدلالات والرموز ومحاولة ربطها بالطقوس الأسطورية أو بالأمراض النفسية حيث يرى علماء الأساطير الطبيعيون وعلماء الأساطير الفلكيون في الحكاية الخرافية محاكاة للظواهر الطبيعية أو الجوية أو لفصول السنة أو لأسماء الأفلاك.⁽²⁾ ولمظاهر الكون، أما الأنثروبولوجيون مثل (تايلور) و(لانج أندرو)⁽³⁾ (1844م/1912م- Lang Andrew) فيرون أنّ موضوعات الحكاية الخرافية "تصدر عن تصورات دينية من الممكن أن تنشأ منفصلة بعضها عن بعض وقد بنى على هذا الأساس (وليم ثوندت) و(ليفي برول) و(هانز ناومن Hans Naumann) آراءهم في الحكاية الخرافية."⁽⁴⁾ ومختلف فنون القول الشعبية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ (هانز ناومن Hans Naumann) قد أعطى رأيه في هذه المسألة قائلاً: "من الواضح أنّ وجوه التجانس بين الشعوب لا تقوم كلها على الأخذ من بعضها البعض... ثم إنّ الأفكار الدينية لا تجد مجالاً للظهور في الطقوس فحسب بل في الحكايات الخرافية والشعبية، وفي هذا الموضوع الديني فإننا نميل لأن نطلق عليها بكل ارتياح أساطير الآلهة."⁽⁵⁾ ويدعم هذا الرأي موقف الباحث الفرنسي (سانت بيف) الذي يرى أنّ الحكاية الخرافية بقايا طقوس قديمة.

لا يخفَ علينا ما ذهب إليه كل من (فرويد) و(يونغ) من ربط موضوعات الحكاية الخرافية بالتحليل النفسي المرتبط بالأحلام والاستيهام واللاشعور الفردي واللاشعور

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 67.

² - المرجع نفسه، ص 63.

³ - المرجع نفسه، ص 67.

⁴ - لانج أندرو: (1844م/1912م) عالم فولكلور ومفكر اسكتلندي اشتهر بمساجلاته العلمية مع ماكس مولر حول تفسير الميثولوجيا والقصص الشعبي. ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإيثونولوجيا والفولكلور، ص 395.

⁵ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 39-40.

الجمعي الذي يربطنا بالأساطير القديمة كما أسلفنا القول، والملاحظ أيضا أنّ تركيز هؤلاء وغيرهم على جانب المعنى في الحكاية الخرافية لم يستند إلى بنيتها وهو ما أدى بالبحث إلى النأي بعيدا عن المعنى الحقيقي الكامن في نص الحكاية الخرافية.

2-4. البحث في الشكل الأدبي للحكاية الخرافية:

حاول في هذا الصدد كل من (أندرية يولس) و(ماكس لوتي) أن يضعوا حدودا لشكل الحكاية الخرافية في مقابل أشكال أخرى من الآداب الملحمية فتوصلا إلى نتائج أهمها⁽¹⁾:

أ- يجمع بين الحكاية الخرافية وباقي الآداب الملحمية كالأسطورة والحكاية الشعبية والألغاز والأمثال طريقة معينة في العرض.

ب- لشكل الحكاية الخرافية خاصية معينة فهي تمثل مضمونا ساذجا وهي توضح الأمور كما يجب أن تكون في الحياة الواقعية وكل عجيب فيها هو انعكاس للواقع الطبيعي.

ج- لا تعتمد الحكاية الخرافية في شكلها الخالص على التاريخ.

د- شخوص الحكاية الخرافية لها وجود غير محدود وهي ذات بعد واحد وتبدو مسطحة وذات أسلوب تجريدي.

هـ- الباعث على أحداث الحكاية الخرافية يبدو منعزلا عن شخوصها.

و- الحكاية الخرافية لا تتضمن أي موضوع نفسي.

تتميز الحكاية الخرافية في نظر رواد الشكل الأدبي عن باقي الآداب الملحمية بكونها "لا تنشئ علاقة مع عالما الممكن إدراكه... ولا تعرف الترتيب المنطقي الدقيق كما أنّ شخوصها غير منسجمة بلا عالم داخلي أو خارجي بل ينقصها كذلك عالم المشاعر وتظل المشاعر والروابط وصلة القربى ذات مغزى إذا كانت ضرورة لاستخدامها

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 65-66.

في سياق الحكاية حتى العنصر الزمني لا تعرفه الحكاية الخرافية...⁽¹⁾ إلا أن هؤلاء الرواد قد أغفلوا دور الراوي في تشكيل نص الحكاية الخرافية وتوليد نصوص جديدة عن الحكاية الأصلية نتيجة لتداولها شفهيًا بين الأجيال المختلفة.

3-4. البحث في أثر رواة الحكاية الخرافية:

اتجه الكثير من الباحثين نحو دراسة أثر رواة الحكاية الخرافية في تكوين النص والموضوع والرؤية وكان أول من طرق هذا الاتجاه هما الأخوين (جريم) وجاء من الباحثين المتقدمين الألماني (جوتفرد همسن) "الذي صور لنا في وضوح كيف تحكى الحكاية الخرافية ثم كيف يعيش راويها وتمتاز مجموعة (هنسن) "الرواية والشخصية" بالنتائج الوافرة التي توصل إليها ذلك لأن عمله هذا يتضمن أغنيات وحكايات خرافية هزلية لراوٍ واحد هو الراوي الشيخ (أجبرت جيرتس Egbert Gerrits).⁽²⁾ فقد حاول هذا الباحث أن يربط بين شخصية الراوي وطريقة التشكل الأدبي للحكاية الخرافية "ولما كانت الحكاية ما تزال نشطة في محيطها فإنها لا تعد شاهداً أدبياً فحسب بل جزءاً من شخصية راويها."⁽³⁾ وبهذا فإن هذه العلاقة بين الراوي والحكاية الخرافية تكشف لنا جانباً أحادياً هو "أنها تطلعنا بصفة عامة على أسلوب فن الرواية من الناحية الشعبية وخاصيته."⁽⁴⁾ أما طريقة تكون بنيتها فتبقى غامضة حتى عند الراوي نفسه لأن ما يملكه من حكايات في ذاكرته كان قد ورثها عن أجداده.

4-4. البحث في بنية الحكاية الخرافية:

ارتبطت بنية الحكاية الخرافية بالمنهج البنوي وبالضبط بالشكلانيين الروس وعلى رأسهم (فلاديمير بروب V.Propp) الذي كشف عن البنية المورفولوجية للحكاية الخرافية في كتابه الموسوم بـ "مورفولوجية الحكاية الخرافية" وكان قد استفاد من مجموعة الأخوين (جريم) كثيراً، وهو يرى أن المشكلة ليست في حجم المادة بقدر ما هي

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 65.

² - المرجع نفسه، ص 67.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

في مناهج دراسة هذه المادة لذا نجده يقول: "ففي حين تمتلك العلوم الفيزيائية الرياضية تصنيفا (classification) متجانسا ومصطلحا موحدا معتمدا من المؤتمرات المتخصصة ومنهجها متطورا جيلا بعد جيل فإننا نحن لا نملك شيئا من هذا فتعدد ألوان المادة التي تقدمها النصوص وتكونها... كل ذلك يجعل بلوغ الدقة والوضوح أمرا عسيرا حين يلامس طرح المشكل والبحث لها عن حلول." (1) لذلك فكر (فلاديمير بروب) في منهج علمي لدراسة الحكاية الخرافية وتوصل إليه بعدما ركز اهتمامه على شكل الحكايات الخرافية.

وهو يقول في هذا الصدد: "ولما كانت القصص على جانب كبير من التنوع وكان من الواضح أنّ الدراسة المباشرة لها بكل تنوعها أمر غير ممكن فإنّه يتحتم تقسيم الجسمان (Corpus) القصصي إلى عدة أقسام أي تصنيفه." (2) وهو بذلك يعيب على الدارسين الذين اهتموا بسياق الحكاية الخرافية أكثر من اهتمامهم بنسقتها ونجد ذلك واضحا في قوله: "إنّ ما نلاحظه هو خلاف ذلك تماما فأغلب الباحثين يبدأون بالتصنيف فيقحمونه من الخارج على الجسمان في حين كان ينبغي عليهم أن يستتجوه منه استنتاجا." (3) ليصل بذلك إلى وضع النموذج الوظيفي للحكاية الخرافية والذي كنا قد تحدثنا عنه بإسهاب في الباب الأول.

أما البنية السردية فقد طرقها السرديون المعاصرون والسيميائيون أيضا ولقد كان لعمل (غريماس) المرتكز على فكر (فلاديمير بروب) الفضل في مقارنة وكشف بنية الحكاية الخرافية والانتقال من الدراسات السياقية إلى الدراسات النسقية وذلك من خلال العمل على البنية السطحية والبنية العميقة والبنية الخطابية وقد كان لهذه الدراسات أثر كبير في النقاد العرب المهتمين بالأدب الشعبي بصفة عامة والسرديات الشفهية بصفة خاصة وهذا الموضوع سنطرقه في المبحث الثاني.

¹ - فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، تر: إبراهيم الخطيب، ص 19.

² - المرجع نفسه، ص 20.

³ - المرجع نفسه، ص 21.

المبحث الثاني

الحكاية الخرافية في الدرس العربي الحديث

- 1-الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية في المشرق العربي
- 2-الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية في المغرب العربي
- 3-الحكاية الخرافية بين التأصيل والممارسة السيميائية في الجزائر
- 4-وصف مدونة الحكايات الخرافية في ولاية الشلف

تمهيد:

عرف الأدب الشعبي في الوطن العربي اهتماما خاصا من طرف الباحثين والأكاديميين العرب لأنهم أدركوا وظيفته الأساسية التي تضطلع بتنمية الروح الوطنية وترسيخ المبادئ ومقومات الهوية العربية والإسلامية وبعد الأدب الشفهي السردى خطابا قوميا ذا زخم دلالي وفكري ورمزي يضرب بعمقه في تاريخ الشعوب العربية حيث يُعد وإلى حد بعيد دليلا على وحدة هذه الشعوب على المستوى الديني و اللغوي و التاريخي والاجتماعي والسياسي.

ولا ينأى خطاب الحكاية الخرافية عن هذا التوجه بل كانت نصوصه الثرية محط أنظار النقاد والأكاديميين في مصر وسوريا والأردن والعراق والسودان واليمن وموريطانيا وتونس والمغرب والجزائر وتكاد تلك النصوص تتشابه في البنية والموضوعات. ونود في هذا المبحث أن نلقي الضوء على أهم الدراسات التي اهتمت بخطاب الحكاية الخرافية في الوطن العربي بصفة عامة وفي الجزائر بصفة خاصة وأن نقف على أهم ما ميّز حقل الدراسات الأكاديمية في هذا المجال متسائلين عن فائدة هذه الدراسات في حفظ التراث العربي الذي تنتمي إليه الحكاية الخرافية؟ محاولين إدراج مدونة الحكاية الخرافية لولاية الشلف ضمن هذه الدراسات حتى يكتب لها البقاء والاستمرار.

1. الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية في المشرق العربي:

تنزع الحكاية الخرافية إلى العالمية بطبيعتها إلى جانب ارتكازها على الجانب المحلي والقومي لها، ولا بد للحكاية الخرافية في الوطن العربي أن تصل إلى ما وصلت إليه حكايات الأخوين (جريم) وحكايات (لافونتين) وحكايات (إيسوب) من الشهرة العالمية إذا ما دُعمت الدراسات العربية في هذا المجال، حيث أنّ "القصص الشعبي الذي يتوفر على خصوصيات الجماعات الشعبية المحدودة ويعالج خصائص شخصيتها المحلية المادية والروحية يندرج في نفس الآن ضمن سياق قومي مشترك بين أقطار الأمة الواحدة مثلما يحدث لهذا الأخير أيضا في مواجهة السياق العالمي".⁽¹⁾ لقد كان للدراسات والبحوث التي تناولت الحكاية الخرافية بالتحليل الدور الكبير في انتشار هذا النوع

¹ - ينظر: مصطفى يعلى، القصص الشعبي العربي (وحدة في التنوع وتنوع في الوحدة).

<https://issuu.com/abdouhakki/docs/hiwaratkamila>

من الحكايات على المستوى العالمي، إته المنحى نفسه الذي سار عليه الأكاديميون في الوطن العربي.

والسؤال المطروح في هذا الصدد: ما هي أهم الدراسات الأكاديمية التي عُنت بالبحث في الحكايات الخرافية؟ وما هي المناهج المتبعة في الدراسة؟ وإلى أي مدى يمكننا اعتبار النتائج التي توصل إليها الباحثون دقيقة ومثمرة في مجال بحثهم؟ تراكمت في الساحة العربية مجموعة من الدراسات التي تناولت الحكاية الخرافية بالدرس والتحليل والتدوين كما أسلفنا الذكر فقد طبقت على نصوصها المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية إلا أن أهم منهج اعتمد عليه الدارسون هو منهج (فلايمير بروب) الذي طُبّق على نصوص الحكايات الخرافية في المشرق والمغرب. وحتى نعطي بحثنا منهجية أدق رأينا أن نميّز بين الدراسات العربية التي شملت الأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الخرافية بصفة خاصة في المشرق العربي لنتجه بعدها إلى الدراسات المنجزة في المغرب العربي.

تعتبر الدراسات العربية للحكاية الخرافية قليلة جدا إذا ما قورنت بما هو موجود في الدراسات الغربية على اختلاف القوميات الأوروبية ويعود ذلك إلى اهتمام العرب بالأدب الرسمي شعرا ونثرا إلا أن ثلّة من الباحثين في مجال الفولكلور والأدب الشعبي أعطوا الأهمية والوقت والجهد لمثل هذه الدراسات التي كانت محتشمة في معظمها مع أنها كانت مثمرة؛ لأنها دفعت وتيرة البحث وأسست له في مجال الأدب الشعبي خاصة فيما يتعلق بالتراث السردى الشفهي وقد كانت الانطلاقة من مصر ثم العراق لتنتشر الوتيرة البحثية في جميع البلدان العربية دون استثناء شرقا وغربا.

1-1 الحكاية الخرافية في مصر:

تميز النشاط العلمي والأكاديمي الخاص بمجال الأدب الشعبي والفولكلور بالتنوع والثراء⁽¹⁾ خاصة التراث اللامادي حيث تتضوي تحت هذا الأخير الحكايات الشعبية والخرافية والسيرة الشعبية والأغاني الشعبية والأمثال والألغاز وغيرها.

¹ - محمد الجوهري، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2006، ص20. ينظر أيضا: حارث مبین، مسير الفولكلور العربي، جامعة البنجاب، لاهور، ص50.

<http://pu.edu.pk/images/journal/uoc/PDF->

عرف مجال الأدب الشعبي بمختلف أجناسه اهتمام الكثير من الدارسين حيث "نشر نعوم شقير (1863-1922) مجموعة بعنوان "أمثال العوام في مصر والسودان والشام" ... وجمع تيمور باشا (1871-1930) "الأمثال الشعبية" وألف أحمد أمين (1878-1954) قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، وحصلت سهير القلماوي (1911-1997) على شهادة الدكتوراه من جامعة القاهرة وموضوعها "ألف ليلة وليلة" وهكذا نال عبد الحميد يونس (1810-1988) شهادة الدكتوراه وكان موضوع أطروحته "الهلالية في الأدب وسيرة الظاهرة ببيرس" وقدمت الدكتورة نبيلة إبراهيم سيرة الأميرة ذات الهمة وقدم الدكتور محمد ذهني دراسة لسيرة عنتر، وقدم الدكتور لطفي عبد الحميد (1932-2002) رسالة لجامعة القاهرة عن "الزير سالم" وألف الدكتور أحمد رشدي صالح (1920-1980) كتابه الفنون الشعبية والأدب الشعبي"⁽¹⁾ وما ذكرناه كان على سبيل المثال لا الحصر حيث مازالت القائمة طويلة جدا والدراسات متنوعة.

لقد أدت جمهورية مصر العربية دورا هاما في نشر هذه الدراسات عندما أسست مركزا للفنون والآداب الشعبية وبعدها أنشئ كرسي للأدب الشعبي في كلية آداب القاهرة⁽²⁾ فكان للحكاية الخرافية والحكاية الشعبية حظ وافر من هذه الدراسات التي نذكر منها على سبيل المثال الكتاب الموسوم "بأحاديث جدتي" للباحثة المصرية سهير القلماوي⁽³⁾ والذي نشر عام (1935).

يعتبر النقاد هذه المجموعة "رائدة في الفن القصصي لسهير القلماوي التي حصلت على الدكتوراه في الآداب من الجامعة المصرية برسالة ألف ليلة وليلة"⁽⁴⁾ حيث عمدت الباحثة في مؤلفها إلى تحليل الدور الاجتماعي للمرأة باعتباره الحافظ والمجدد لتأريخ المجتمع عبر السرد الشفهي⁽⁵⁾، فالجدة تحكي ذكريات الماضي لحفيدتها ويمكن لقصص الجدات لما قبل النوم أن تحمل رسالة ونظرة عن المجتمع القروي المصري.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة. ينظر أيضا: حارث مبین، مسیر الفولكلور العربی، جامعة البنجاب، لاهور، ص 50.

² - المرجع نفسه والصفحة. <http://pu.edu.pk/images/journal/uoc/PDF->

³ - سهير القلماوي، أحاديث جدتي، طبعة حديثة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 2010.

⁴ - ينظر: ناهد سمير، مؤلفات سهير القلماوي، <http://www.dotmsr.com/news/204/603089>.

⁵ - ينظر: موسوعة ويكيبيديا الحرة. <https://ar.wikipedia.org/wiki>

وللباحثة مؤلف موسوم بـ "ألف ليلة وليلة" وكان في الأصل رسالة دكتوراه وصدرت الطبعة الأولى منه عام (1943) والتي قدم لها طه حسين بقوله: "هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التي ميزتها كلية الآداب في جامعة القاهرة وبراعتها تأتي من مؤلفتها السيدة سهير القلماوي... فهي قد عرفت نفسها بأحاديث جدتي... وإن كنا نحن أساتذتها قد عرفناها بجدها في الدرس ودقتها في البحث وإتقانها للاستقصاء حين تعرض لموضوع من موضوعات العلم."⁽¹⁾ ونشر الكتاب في طبعة جديدة جاءت بعد نصف قرن من الطبعة الأولى، حيث قدمت لها الدكتورة نبيلة إبراهيم بقولها: "يعد الباب الأول من كتاب الباحثة تحت عنوان ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب من أهم الأبحاث التي كتبت عن حكايات ألف ليلة وليلة ولازال هذا البحث يتمتع بالجدة والعمق حتى بعد مرور ما يربو على سبعين عاما على كتابته، وترجع أهمية هذا الباب إلى أنه يحتوي على أهم أبحاث المستشرقين الأوروبيين وغير الأوروبيين التي خاضت في موضوع أصل كتاب ألف ليلة وليلة وتقنييد الباحثة لكل رأي وهو عمل في حد ذاته استقصائي مرهق وهو ما كان يخشاه أستاذها (طه حسين) من أن يحيل الكتاب الشيق الممتع إلى نص علمي مرهق للقارئ، ويرى طه حسين أن سهير القلماوي قد تغلبت على هذا التخوف بفضل حسها الدقيق وذوقها الرقيق ومزاجها المعتدل"⁽²⁾ لقد سلطت (سهير القلماوي) الضوء على حكايات خرافية من التراث العربي المدون كما تبعتها في اهتمامها وعملها هذا تلميذتها (نبيلة إبراهيم).

تعد (نبيلة إبراهيم)⁽³⁾ من أبرز أساتذة الفولكلور والأدب الشعبي في الجامعات المصرية والعربية فقد عملت على مدى نصف قرن من العطاء الأكاديمي والمنهجي واستطاعت أن توفر مجموعة من المؤلفات القيمة والترجمات المفيدة في مجال الأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الخرافية بصفة خاصة، وتُعد كتاباتها من كلاسيكيات

¹ - ينظر: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص 3.

² - المرجع نفسه، ص 6.

³ - نبيلة إبراهيم (1929-2017) حصلت على الدكتوراه من جامعة توينغن بألمانيا عام (1962) عن رسالتها القيمة "سيرة الأميرة ذات الهمة" دراسة مقارنة" فقد تتلمذت مباشرة على يد أساتذتها سهير القلماوي.

الدراسات الشعبية في العالم كله⁽¹⁾ وقد ساعدها إتقانها للغة الألمانية واللغة الإنجليزية في ترجمة العديد من الكتب المهمة والتي سنركز على ذكر بعضها.

ترجمت (نبيلة إبراهيم) الكتاب الموسوم بـ "الفولكلور في العهد القديم"⁽²⁾ للباحث الأنثروبولوجي (جيمس فريزر James George Frazer) وذلك تحت توصية (سهير القلماوي) حيث صدرت الترجمة العربية للمرة الأولى عام (1972) في مجلدين كبيرين.

يقول (جيمس فريزر) في مقدمة الطبعة المختصرة من الترجمة: "وقد حاولت في هذا الكتاب أن أسير على هدى الدراسات الفولكلورية متعقبا بعض معتقدات الإسرائيليين القدماء وأنماط سلوكهم الفكرية والعملية في المراحل الأكثر قدما وفجاجة تلك التي تشبه ما نجده لدى القبائل البدائية التي تعيش حتى اليوم من معتقدات وعادات، وإذا كنت قد حققت أي قدر من النجاح في هذه المحاولة فإنه سيكون من الممكن النظر إلى تاريخ بني إسرائيل في ضوء أكثر صدقا وأن يكون أقل رومانسية بوصفهم شعبا لا يميزه الوحي الإلهي عن غيره من الشعوب من مرحلة بدائية يسودها الجهل والهمجية وذلك عن طريق عملية انتخاب طبيعي بطيء."⁽³⁾ فقد قام (جيمس فريزر) بتفكيك قصص التوراة ليثبت من خلال مقارنتها بمثيلاتها من العناصر الفولكلورية التي تمثل مكونا أساسيا في قصصها، وهي عملية تتشارك فيها الكثير من شعوب العالم، وفي هذا الصدد تقول (نبيلة إبراهيم): "كان (فريزر) قد تناول كل الموضوعات التي طرقها تناول العالم المدقق الذي ينقب في موضوعية تامة عن خبايا الأمور بقدر استكشاف كنهها وبهذا استطاع... من خلال القراءة المتفحصة للتوراة ومن خلال تخصصه العميق في علم الأنثروبولوجيا أن يحصي ما في التوراة من تقاليد وعادات وتصورات بدائية، وأن يقوم بتحليلها وفحصها واستبيان كنهها عن طريق المنهج الأنثروبولوجي المقارن."⁽⁴⁾ المطبق على قصص التوراة.

¹ - ينظر: إيهاب الملاح، نبيلة إبراهيم، حافظة التراث الشعبي، <http://www.shorouknews.com/columns/view>.

² - ينظر: جيمس فريزر، الفولكلور في العهد القديم، تر: نبيلة إبراهيم، مر: حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1972م.

³ - المرجع نفسه، ص3.

⁴ - المرجع نفسه، ص4-5.

توصل جيمس فريزر في مؤلفه إلى نتائج مهمة منها أن الإسرائيليين لا يمكنهم الانسلاخ عن الطبيعة المادية رغم ادعائهم بوجود رابطة بينهم وبين الرب⁽¹⁾، فإذا نظرنا إلى التوراة في ضوء ما أوضحه (فريزر) سنجد أن الدين اليهودي تكتفه بعض مظاهر عبادة الأوثان، حيث قدس هذا الدين شجرة البلوط مثلاً على أساس تصورات خرافية فهي في نظرهم مأوى الجن والأرواح فهم يقدسون الكثير من الأمور لكمون قوة الرب فيها وعلى هذا النحو تتمثل قوة (شمشون) الجبارة فيما يستمدّه من الإله بل كانت قوته في خصلات شعره التي لم تقص قط منذ نعومة أظفاره، ولم يكن يعلم هذا السر سواء ولم يستطع أعداؤه القضاء عليه حتى لجأوا إلى حبيبته دليلاً التي مكنتهم من سره⁽²⁾، وهذه الحكاية معروفة أيضاً في التراث الشعبي المصري فهي تكشف عن اعتقاد شعبي قديم مفاده أن قوة الإنسان أو روحه تكمن في جزء ما من جسمه أو في أي شيء مادي خارج جسمه.

ومن الكتب المهمة التي ترجمتها (نبيلة إبراهيم) كتاب غاية في الأهمية؛ لأنه ينظر للحكاية الخرافية من مختلف الجوانب وهو الموسوم بـ "الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها) لمؤلفة (فريديش فون ديرلاين) الألماني وقد تم نشر الترجمة سنة (1973م). يبحث الكتاب في مسائل جد مهمة وهي المتعلقة بنشأة الحكاية الخرافية وأصولها ومناهج دراستها حيث خصص الباحث فيه فصلاً لحكايات ألف ليلة وليلة وحاول الوصول من خلاله إلى إبراز كل ما يميز العقلية العربية من ميل للإبداع القصصي السردى وما اكتسبه من سمات لها علاقة وطيدة بالحضارة الهندية والفارسية، وقد حاول في فصل آخر أن يميز بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية وأن يربط هذه الأخيرة بالأسطورة.

وتقول (نبيلة إبراهيم) في هذا الصدد: "ولما كانت الحكاية الخرافية ذات صلة من حيث الشكل والموضوع بالأسطورة والحكاية الخرافية وبين كل نوع من الأنواع الأخرى

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 13.

² - ينظر: شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية (دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)، ص 43.

استطاع المؤلف أن يميز كل نوع وأن يحدد مجاله النفسي والفني من ناحية أخرى.⁽¹⁾ وتعتبر هذه الدراسة فاتحة خير للنقاد والفلكلوريين العرب؛ لأنها جعلت الأرضية النظرية لمنطلقاتهم الفكرية صلبة بالإضافة إلى الموسوعات الفلكلورية.

استطاع (فردريش فون ديرلاين) من خلال دراسته هذه أن يؤسس لجنس قصصي شعبي هو الحكاية الخرافية من الناحية التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والأدبية في ظل الدراسات المقارنة المتاحة في عهده وكذا النظريات الفلكلورية الأوروبية ذات الأصول الفلسفية، وتقول نبيلة إبراهيم في هذا الصدد: "وأهم ما يلفت النظر في هذا الكتاب أنّ المؤلف استطاع عن طريق البحث العلمي الدقيق أن ينقل الأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الخرافية بصفة خاصة من المفهوم الضيق للأدب الشعبي الذي سيطر على العقول زمنا طويلا إلى المفهوم الواسع العميق، فاستطاع بذلك أن يسمو بالأدب الشعبي من حيث القيمة الفنية إلى المستوى الأدب الرسمي."⁽²⁾ وهي لا تقف عند هذا الحد من التنويه بكتاب الحكاية الخرافية بل نجدها تتحدث عنه في كل مناسبة ليقينها أنّه ربما يعد الكتاب الوحيد الذي عزز كينونة الأدب الشعبي وأعطى الشرعية الأكاديمية للحكاية الخرافية.

لقد حاولت الباحثة الحديث عن كتاب الحكاية الخرافية في مقدمة كتابها الموسوم بـ "أشكال التعبير الشعبي" قائلة: "سبق أن قمنا بترجمة كتاب "الحكاية الخرافية" للباحث الألماني المعاصر (فريدريش فون ديرلاين) وقد ظهر هذا الكتاب في مجموعة "الألف كتاب" والباحث... أحد الذين تخصصوا في دراسة الحكاية الخرافية لا في الأدب الألماني فحسب بل في الأدب العالمي كله، والشيء الذي دفع الكاتب إلى هذا التخصص العميق ما اكتشفه في الحكاية الخرافية من كنوز ثمينة لا من الناحية الفنية فحسب وإنّما من ناحية تراث الشعب وتصوراته ومعتقداته ومن ثم فقد ألف الكاتب كتابه هذا فضلا عن غيره من الكتب والمقالات القيمة لكي يبرز للدارسين قيمة نوع أدبي ظل يوصف زمنا

¹ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 6-7.

² - المرجع نفسه، ص 5.

طويلا بأنه حكايات العجائز.⁽¹⁾ خاصة في الوطن العربي حيث تُحتقر الحكاية الخرافية من طرف العامة وبعض الخاصة من الأكاديميين.

أكدت (نبيلة إبراهيم) في خاتمة مقدمتها لكتاب "الحكاية الخرافية في الأدب العالمي على ضرورة أن نخطو خطوات (فردريتش فون ديرلاين) لأنه لما فرغ من كتابه السابق تفرغ لنشر موسوعته الضخمة "الحكاية الخرافية" والتي بلغت أربعين مجلدا حيث خصص كل جزء منها لعرض أهم الحكايات الخرافية لدى شعب من الشعوب، وذيل نهاية كل جزء ببيان واف عن الحكاية الواردة فيه و طريقة جمعها وأهم خصائصها التي تعد انعكاسا لحياة الشعب الذي ولدت فيه⁽²⁾، وهي تقول في هذا الصدد: "وإذا كنا نقدم اليوم للقارئ العربي هذا البحث العلمي الدقيق فنحن نأمل أن يحوز رضاه وأن يهتدي بمنهجه العلمي في دراسة الأدب الشعبي حتى تكون دراستنا لأدبنا الشعبي ذات أصل راسخ تصل إلى أعماق تعبيرنا الأدبي."⁽³⁾ وتؤسس له وترفع من شأنه في كل وقت وحين.

أما ناشر الكتاب في طبعته الخامسة فيذيله بكلمة لا يبتعد فيها كثيرا عن رأي (نبيلة إبراهيم) بل إنه يدعمها ويؤكد لها فيقول: "كيف استطاع كتاب مثل ألف ليلة و ليلة أن يحتل مرتبة رفيعة في الأدب القصصي الشعبي والخرافي ويصبح مصدر إلهام لكثير من القصاصين والشعراء ومتتبعي التراث في العالم؟ وكيف أن شعوبا في أوروبا وأمريكا ما تزال تحرص على حكاياتها الشعبية وأدبها الخرافي الذي يرتبط بالسحر."⁽⁴⁾ ويضيف الناشر قائلا: "هذه الأسئلة مع نصوص حكايات وتقاليد الشعوب وأدبها الخرافي والشعبي يجيب عليها (فريدريش فون ديرلاين) الأستاذ الألماني الذي كرس حياته لدراسة الأدب الشعبي على أسس علمية وهذه الطبعة الخامسة للكتاب وما يزال يشكل رافدا ثقافيا لكل المهتمين بالأدب الخرافي والشعبي... ومن أجل أن تكون دراستنا لأدبنا الشعبي ذات

¹ - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 56.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 7.

⁴ - المرجع نفسه، (كلمة الناشر على الغلاف الخلفي للكتاب).

أصل راسخ تصل إلى أعماق تعبيرنا الأدبي فنحن مطالبون باستيعاب تجارب من البحث كالذي يحتويه هذا الكتاب.⁽¹⁾ الشديد الأهمية.

تعد ترجمة (نبيلة إبراهيم) لكتاب الحكاية الخرافية جهدا جبارا مبذولا في سبيل الارتقاء بمجال الأدب الشعبي في شقه السردي الشفهي والذي من شأنه تمكين الباحثين والدارسين العرب من التأسيس للحكاية الخرافية في الوطن العربي كجنس سردي شفهي له أصوله إلى جانب التدوين والتحليل المنهج، ولأهمية هذا الكتاب في ألمانيا فقد طبع عدة طبعات كانت الأولى سنة (1912م) أما الثانية فكانت سنة (1917م) وأما الثالثة فكانت سنة (1925م) وكانت الطبعة الرابعة والأخيرة سنة (1959م).

أما مؤلفات (نبيلة إبراهيم) فلا تقل أهمية عما ترجمته من كتب أجنبية في حقل الدراسات الشعبية و الفولكلورية حيث أنّ مؤلفاتها تكشف عن عمق فكرها وأصاله بحثها ودقة نتائجها المستتبطة عن طريق تطبيق المناهج الحديثة على هذا النوع من الأدب.

ونذكر من ذلك دراستها النقدية في كتابها الموسوم بـ"نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"⁽²⁾ حيث تقدم فيه الباحثة دراسة نظرية حول وظيفة اللغة الأدبية في التواصل من خلال التشكيل الفني والجمالي كما تقدم نموذجا تحليليا للغة التأليف القصصي بدءا من الكلمة بوصفها إشارة والعبارة بوصفها تركيبا وانتهاء إلى العمل كله بوصفه بناء مكتملا، وهي تقول في هذا الموضوع: "حاولنا أن نفيد من جميع المناهج بعد أن تفتحت لنا آفاق المعروفة بكثرة القراءات ومتابعة الجدل الدائر منذ أوائل الستينات على وجه التقريب حول قدرة اللغة على توصيل الأفكار والنفوذ إلى العقول والمشاعر وحول ما إذا كان من الممكن ضبط هذه القدرة والكشف عن نظام حركتها في التعبير."⁽³⁾ فهي ترصد بنية العمل القصصي والروائي من خلال اللغة وقد كان كتابها هذا فاتحة

¹ - فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، (كلمة الناشر على الغلاف الخلفي للكتاب).

² - نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1992م.

³ - ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص3.

نقدية ومنهجية وصلت من خلالها إلى تحليل مجموعة من الحكايات الخرافية في مؤلفاتها اللاحقة.

نذكر من تلك المؤلفات كتابها الموسوم بـ "فن القص بين النظرية والتطبيق" حيث حاولت من خلاله الباحثة الوقوف على عملية السرد القصصي الشعبي ومناهج دراستها عند الغربيين فنجدها تصرح قائلة: "وليس غريبا أن ينشغل بعض النقاد الكبار المحدثين على اختلاف اتجاهاتهم بالقص المجهول المؤلف الذي ينبع أصلا من الحس الجمعي فقد انشغل (لوفي ستراوس) أبو البنيوية الحديثة بالأسطورة وانشغل (تودوروف) الذي يندرج في اتجاهه إلى البنيوية كذلك بقصص ألف ليلة وليلة وحكايات (دي كاميرون) وكذلك انشغل (بروب) - وهو من أعلام المدرسة الشكلية- بالحكاية الخرافية."⁽¹⁾ بل كان نص الحكاية الخرافية العامل الأساسي في اكتشاف إجراءات التحليل البنوي عندهم.

يشتمل كتابها أيضا على جانب تطبيقي هام لا يخلو من تنظير فهو يسلط الضوء على كيفية تحقيق العملية الفنية للقصص الشعبي "وقد روعي في التطبيق التنوع في أشكال القص واتجاهاته فقد بدأنا بنماذج من القصص الشعبي ممثلا في حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية "الجارية تودد" وبعض نماذج من القص العربي القديم المدون في كتب التراث، ثم قدمنا النماذج من القص الحديث ممثلة في دراسة لرواية من روايات... نجيب محفوظ وهي رواية "ليالي ألف ليلة وليلة"... محاولين تأصيل فنيته (قص الحداثة) بالقياس إلى الصنعة القصصية التقليدية."⁽²⁾ لأنه لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نبتر الفن القصصي الحديث عما سبقه من فن قصصي قديم سواء أكان شفهيًا أم مدونًا أو كان جمعيًا أم فرديًا فهو خاضع لتطور ونمو الفكر الإنساني عبر العصور⁽³⁾ المتعاقبة و المتلاحقة.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص4.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص3.

إن ما يميز هذه الدراسة عن غيرها هو اعتماد (نبيلة إبراهيم) على مناهج تحليلية مختلفة وذلك ظاهر في قولها: "إنّ تحليلنا كان ثمرة إفادة كبيرة من الدراسات النقدية الحديثة، فمما لا شك فيه ومهما يكن في رأينا في اتجاهات النقد الحديث أنّ هذه الاتجاهات جميعا قد أمدتنا بأدوات فكرية ثرية تعين على تحليل النصوص الأدبية والولوج في دروبها و متاهاتها كما أنّها تكشف لنا عن حقيقة مؤكدة هي أن وراء كل فن نظاما خفيا وقدرة مبدعة على تحريك الكلام وتفجير طاقاته".⁽¹⁾ فهي تخطو خطوات جبارة نحو تأسيس الفكر العربي النقدي الذي تفاعل مع الثقافة الأجنبية و مناهج دراستها الحديثة.

لا نبتعد كثيرا عن هذا الباب إذا ما كشفنا النقاب عن مؤلف آخر لـ(نبيلة إبراهيم) وهو الموسوم بـ "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" حيث نجد فيه عرضا معمقا لمناهج تحليل النص القصصي الشعبي وهي المناهج التي أفرزتها التطورات التي طرأت على الدراسات اللغوية الحديثة ومناهج النقد الحديث إلّا أنّ الباحثة قد ركزت بشكل خاص على منهج (فلاديمير بروب): "ولست أنكر أنّي مدينة لهذا الكتاب في تأليف كتابي هذا حقا إن كتاب (بروب) لم يقدم سوى التحليل المورفولوجي للحكاية الخرافية... وبعد ذلك لم يقدم الكتاب تفسيراً لهذا التحليل كما لم يقدم دراسة لعلاقة هذا الشكل الأدبي بنفسية الشعب أو الشعوب التي انبثق منها هذا التعبير الأدبي".⁽²⁾ فالباحثة ستبدأ من حيث انتهى (فلاديمير بروب) حين طبقت هذا المنهج على الحكاية الخرافية.

حاولت (نبيلة إبراهيم) أن تميز بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية في مؤلفها حيث كشفت عن الاختلاف الجوهرى بينهما الذي لم يتمثل في عدد الوحدات الوظيفية التي يستخدمها كل من النمطين فحسب بل تمثل في محتواهما وطبيعة شخوصها⁽³⁾ حيث توصلت الباحثة إلى نتائج مهمة في بحثها من ذلك ما جاء في قولها: "عكفت على تقديم تفسير للالتزام كل نمط من النمطين بشكل بعينه وقد تمثل في توضيح علاقة كل نمط

¹ - مرجع سبق ذكره، ص4.

² - ينظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص6.

³ - المرجع نفسه، ص7.

بنفسية الشعب الذي كان رومانسيا بالأمس ثم أصبح واقعا بعد ذلك.⁽¹⁾ حيث ولد تحت وطأة الضغوطات اليومية.

وتؤكد الباحثة في الفصل الثاني من الباب الثالث في مؤلفها على علاقة الحكاية الشعبية بالمجتمع الذي يعيش فيه الشعب اليوم إلا أنها تتحفظ حول علاقة الحكاية الخرافية بالمجتمع في قولها: "أما بالنسبة للحكاية الخرافية فإن ربطها بالمجتمع الشعبي الذي عاشت فيه يعد من الصعوبة بما كان ذلك أننا لا نستطيع أن نبين على وجه التحديد متى نشأت الحكاية الخرافية وفي أي الظروف الاجتماعية نمت وازدهرت فإذا أضفنا إلى هذا أن الحكاية الخرافية نمط روي في جميع أنحاء العالم وربما مازال بقدر أو بآخر فإن هذا يضيف صعوبة أخرى إلى ربط هذا النمط من التعبير الشعبي بالمجتمع بل بالمجتمعات التي نشأ فيها."⁽²⁾ لأنها تبتعد كثيرا عن الواقع وتحلق في عوالم الخيال.

تحاول الباحثة بحسها النقدي أن تقصي بعض الآراء النقدية التي اقحمت الحكاية الخرافية في مجالات لا تمت إليها بأي صلة حيث تؤكد على أن: "جو الحكاية الخرافية يدفعنا إلى تصور انعزال الطبقة الشعبية عن سائر طبقات المجتمع الأمر الذي دفعها لأن تبت أمالها التي تحلم بها فيما تحكيه من حكايات... وعلى كل فإن الشيء الواضح هو أن الحكايات الخرافية تعبير رومانسي عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبو إليه."⁽³⁾ فكما اقترب الشعب من واقعه كلما التصق فنه القصصي بوشائج هذا الواقع وتناقص عنصر الخرافة فيه ليشكل بذلك بنية الحكاية الشعبية التي تختلف حتما عن بنية الحكاية الخرافية.

اتجهت الباحثة في الباب الثالث من الكتاب إلى معالجة مسألة الشخوص الخرافية في كلا النمطين القصصيين ثم أفردت فصلا خاصا بالحكاية الخرافية في ضوء التفسير النفسي، ولا تقف (نبيلة إبراهيم) عند هذا الحد من البحث؛ لأنها ترى أن شغفها

¹ - ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 7.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه، ص 8.

بالحكاية الخرافية ليس له حدود فقد ظلت الرغبة تدفعها إلى المزيد من البحث "لدراسة القصص الشعبي العربي الحي وكانت هذه الرغبة تزداد اشتعالا كلما اطلعت على نصوص من هذا القصص وكلما استمعت إلى حكايات من أفواه الشعب."⁽¹⁾ في ميدان دراستها.

لذلك نجدها في كتابها الموسوم بـ "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" قد أفردت للحكاية الخرافية فصلا خاصا حاولت من خلاله الكشف عن فكرة مهمة تتعلق بالاهتمام الروحي الشعبي الذي يدفع الإنسان الشعبي إلى خلق كل نوع من هذه الأنواع الأدبية⁽²⁾ السردية حيث تبدأ الباحثة دراسة الحكاية الخرافية من هذه الزاوية.

نوهت (نبيلة إبراهيم) بداية بعمل (فريدريش فون ديرلاين) في بحثه الموسوم "بالحكاية الخرافية" التي كانت قد ترجمته قبل الشروع في بحثها الأخير وهي تدعو القارئ إلى العودة لهذا الكتاب القيم حتى يفهم المسائل التي تناولتها في مؤلفها خاصة فيما يتعلق بالفصل الثالث الخاص بهذا الجنس السردى الشعبي وهو الحكاية الخرافية، ووقفت عند مجموعة الأخوين (جريم) مطولا محاولة الكشف عن المساجلات التي دارت بين الأخوين وبين (أخيم فون أرنييم) حيث ترى أنها مفيدة جدا في مجال بحثها لأنها تدلنا على وجود نوعين من الحكايات الخرافية، نوع ينتجه الشعب ونوع ينتجه الأديب الفرد⁽³⁾، كما تحاول في سياق بحثها أن تطرح جملة من التساؤلات عن طبيعة الحكاية الخرافية وأهم خصائصها وطبيعتها رموزها لتحاول الإجابة عنها بالاعتماد على نماذج حكاية من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الخرافية المصرية.

تصل الباحثة في الأخير إلى إثبات أن للحكاية الخرافية الشعبية حضور قوي في أدبنا المعاصر "ويخيل لنا ونحن نقرأ عملا من هذه الأعمال الأدبية أننا إزاء حلم تعرض أمامنا فيه المستحيلات وغير المعقولات مثل التغيرات السحرية وعودة أحداث

¹ - مرجع سبق ذكره، ص7.

² - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص57.

³ - المرجع نفسه، ص60.

مضت وأناس طواهم الزمن وصور منعكسة على شاشة العقل مشوشة غير متناسقة حيناً وحيناً آخر حادة الوضوح.⁽¹⁾ مما وظفه الأدباء العرب في إنتاجهم الإبداعي.

وتسلط الباحثة الضوء في مؤلفها على ظاهرة ميلاد البطل؛ لكنّها هذه المرة تفرد لها الفصل الخامس كاملاً حيث ترى أنّ ظاهرة ميلاد البطل مشتركة بين الأسطورة والحكاية الخرافية والسيرة الشعبية في الأدب الشعبي العالمي كلّه إذ أنّها تستحق اهتمام الدارسين بها⁽²⁾ خاصة ما تعلق بالجانب النفسي، لقد حاولت الباحثة الاعتماد على تحليل (فرويد) و(يونغ) لتتوصل إلى تفسيرين مختلفين تماماً لظاهرة ميلاد البطل⁽³⁾ أحدهما يتعلق باللاشعور الجمعي الذي يعمق من رموز الحكايات الخرافية في نظر التحليل النفسي.

لقد خلفت (نبيلة إبراهيم) عدداً وافراً من الكتب والترجمات والبحوث والدراسات المرجعية التي أسست للأدب الشعبي بصفة عامة وللحكاية الخرافية بصفة خاصة وقاعدة نقدية تحليلية متينة في العالم العربي ككل وهي تقول في هذا الصدد: "ولا يسعني بعد ذلك سوى أن أعبر عن ألمي الصادق في أن يكون هذا العمل الصغير بداية أعمال كبيرة يحققها الباحثون من أبناء شعوبنا العربية في مجال دراستنا الشعبية التي ما تزال تحبو في طريق شائك وطويل."⁽⁴⁾ ويمكن إبراز القضايا المهمة التي تطرقت إليها (نبيلة إبراهيم) في بحثها حول الحكاية الخرافية فيما يلي:

أ- التأكيد على أنّ الحكاية الخرافية قديمة قدم الإنسان ولا يمكن تحديد زمن ظهورها ورغم أنّ الباحثة قد تأثرت بأفكار الغربيين في هذه المسألة إلا أنّها حاولت التدليل عليها من خلال دراسة نماذج بابلية وفرعونية وعبرية قديمة (ملحمة جلجامش، أساطير مصرية قديمة، أسطورة الإسكندر والخضر، حكاية شمشون ودليلة ...).

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 60.

² - المرجع نفسه، ص 125.

³ - المرجع نفسه، ص 137.

⁴ - نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص 8.

ب- الاعتماد في دراستها الثرية على مختلف أنواع القصص الشعبي العربي بدءا بالسيرة المشهورة "الأميرة ذات الهمة" التي تكشف عن قيمة السير الشعبية في الأدب العربي الجمعي وانتهاء بالأساطير القديمة والحكايات الخرافية في مصر.

ج- التنويه بعملية الجمع والتدوين والتشجيع عليها والتركيز على أهمية الرواة في حفظ الحكايات الخرافية مع الدعوة إلى ضرورة اقتفاء خطى الغربيين في عملية الجمع والتدوين وتصنيف التراث.

د- دعوة الباحثة إلى التسلح بمناهج الدراسة الحديثة بدءا بالبنوية وانتهاء بالتفكيكية في إطار المناهج النسقية التي لا تستغني في رأيها عن أهمية التحليل النفسي كمنهج سياقي.

هـ- اهتمام الباحثة بمسائل مختلفة تخص الحكاية الخرافية في حد ذاتها كما هو الأمر عند الغربيين ومنها: البحث في رموز الحكايات وظاهرة ميلاد البطل التي تميزها عن باقي أنماط القصص الشعبي الأخرى.

و- دعوة الباحثة النقاد العرب للاعتراف بالأدب الشعبي وإحلاله مقام الأدب الرسمي الذي كان ينهل منه لقرون طويلة وفي هذه الدعوة تأكيد على دراسة الحكاية الخرافية دراسة علمية أكاديمية ممنهجة تكشف عن روح الشعب فيها.

يبدو أنّ دعوة (نبيلة إبراهيم) قد وجدت أذانا صاغية وهمما عالية في مصر وفي الوطن العربي وهذا ما تظهره الكثير من الدراسات المتقدمة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أولاً: الكتاب المسموم بـ "أدب الحكاية الشعبية" لـ (غراء حسن مهنا) والذي يتناول مسائل تتعلق بالقصص الشعبي بصفة عامة نلخصها فيمايلي:

أ- محاولة الفصل بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية كجنسين سرديين مختلفين⁽¹⁾.

¹ - ينظر: غراء حسن مهنا، أدب الحكاية الشعبية ، ص12.

ب- ترتيب الأجناس السردية الشعبية بدءاً بالحكاية الخرافية وانتهاءً بالحكاية الشعبية حيث يكون الطابع الخرافي في تناقص⁽¹⁾ مستمر كلما اقتربنا من الحكايات الواقعية.

ج- يتضح في الحكاية الخرافية دور البطل الذي يقوم بسلسلة من المغامرات والمخاطر بحيث يتلقى المساعدة ويلقى المعارضة من المخلوقات الخرافية.

د- تحليل بنية ومضمون الحكاية الخرافية تحليلاً وصفيًا وموضوعيًا ونفسيًا من خلال بعض نماذج الحكايات الخرافية المصرية.

هـ- اعتماد منهج المقارنة في دراسة الحكاية الخرافية العربية والحكاية الخرافية الفرنسية.

ثانياً: الكتاب الموسوم بـ "الحكايات الشعبية العربية" للمؤلف (شوقي عبد الحكيم) الذي اعتمد في بحثه على منهجية خاصة أبرز من خلالها بعض المشاكل الميدانية التي تواجه جمع تدوين الحكايات الشعبية والخرافية في إطار المحافظة على الفولكلور العربي وفيمايلي أبرز القضايا النقدية التي تناولها الباحث في كتابه:

أ- الدعوة إلى وضع تصنيف للحكايات العربية من منطلقها الأشمل (أي العربي السامي) مع مراعاة الخصائص والسمات القومية المميزة⁽²⁾ لعلاقة العربي بالأرض والقبيلة والوطن.

ب- إبراز معوقات المناهج العربية المغلوطة التي أدت إلى ضياع وافتقاد أو تعدد المصادر المدونة.

ج- غياب النظريات العلمية الثورية في التعامل مع التراث ومشاكله⁽³⁾ (الإهمال الجمع، التدوين، محلية الجهود المبذولة).

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه، ص15.

د- تطبيق المنهج البنوي لشموليته وفهمه للظاهرة وأبعادها وعلاقاتها المتشابكة⁽¹⁾ على مستوى النصوص المدروسة.

هـ- إعطاء اهتمام خاص بالحكايات الخرافية نظرا لعلاقاتها الشديدة بالأصول والمنابع الأولى للميثولوجيا العربية السامية وجانبها الشعائري الإنزيمي إلى اليوم⁽²⁾ ومدى تأثير التراث السومري على الحكايات الخرافية في مختلف بلدان الشرق الأوسط.

و- الربط بين الحكايات العربية الشفهية وبين حكايات ألف ليلة وليلة يؤكد تأثر هذه الأخيرة بالحكايات الخرافية المصرية القديمة.

ز- دراسة حكاية الحيوان الطوطمية العربية باعتبار أنّ لها الأسبقية في الظهور⁽³⁾ قبل حكايات الهنود وغيرهم وعلاقتها بمسح أبطال الحكايات الخرافية إلى حيوانات وطيور وهوام عن طريق السحر والتنجيم.

ح- الاعتماد في الدراسة التطبيقية على نماذج من الحكايات الخرافية نذكر منها "أسطورة الإله الحمار سعد الدين" التي تشمل أعمال وخوارق الجان⁽⁴⁾ حيث يرجعها المؤلف إلى أصول فرعونية قديمة.

ط- تذييل الكتاب بملحق⁽⁵⁾ يشتمل على حكايات خرافية منتقاة نذكر منها: حكاية الصبي الساحر وحكاية العنزة الشؤم وحكاية الجمل والحمار وحكاية يوسف وزليخة وحكاية العنقاء وسيدنا سليمان وحكايات أخرى تكشف عن ثراء الأدب الشعبي المصري والعربي على حد سواء.

ولم يكن هذا الكتاب الوحيد للمؤلف والباحث (شوقي عبد الحكيم) بل له عدة دراسات نذكر منها: كتابة الموسوم بـ "مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية" وكتابه الموسوم بـ "السير والملاحم الشعبية العربية" بالإضافة إلى "قاموس الكائنات الخرافية" وكتاب "الرجل والمرأة في التراث الشعبي" وكذا "موسوعة الفولكلور والأساطير العربية"

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة، ص 21.

² - المرجع نفسه، ص 34.

³ - المرجع نفسه، ص 106.

⁴ - المرجع نفسه، ص 157-158.

⁵ - المرجع نفسه، ص 197 حتى ص 238.

وهي دراسات ثرية⁽¹⁾ عزز بها الباحث مجال الأدب الشعبي المصري والعربي بصفة عامة، لذلك كان للمصريين أسبقية في هذا المجال منذ زمن مبكر مما مكن الباحثين والأكاديميين في البلدان العربية الأخرى من الاعتماد عليها في دراسة الأدب الشعبي القومي العربي.

1-2 الحكاية الخرافية في بلاد الشام:

اهتمت دول منطقة الشام بتراتها وفلكلورها "فأنشئ قسم الفلكلور في دائرة الثقافة ونشر (نمر سرحان) "الأغاني الشعبية في الضفة الغربية وكتب (توفيق السهيلي) عدة مقالات عن التراث الشعبي الفلسطيني وألف (هاني العمدة) كتاب "الأغاني الشعبية في الضفة الشرقية" وكتاب "الأمثال الشعبية الأردنية"⁽²⁾، كما شهدت مكتبة التراث الشعبي في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين نهضة تراثية هامة فيما يتعلق بإصدارات التراث الشعبي بصفة عامة في سوريا.

توسعت عمليات البحث الميداني بجمع وتدوين المادة الشفهية الخاصة بالتراث حيث تم طبعها ونشرها في عدد من الإصدارات "ولعل ما ساعد على تزايد الإصدارات التراثية الشعبية مديرية خاصة بالتراث الشعبي تابعة لوزارة الثقافة حيث ساهمت بطباعة بعض الأبحاث كما انبرى الباحثون لطباعة مؤلفاتهم التراثية في مطابع خاصة على نفقتهم الخاصة."⁽³⁾ ونذكر من تلك الإصدارات مايلي:

أولاً: الكتاب الموسوم بـ"دمشق الشام ذاكرة الزمان (أوراق من نشوة الماضي) (منير كيال) الذي اهتم كثيرا بمسألة الحكواتي⁽⁴⁾ (الراوي) والذي "تتوافق براعته وسرعة بديهيته وأسلوبه في الإلقاء والتعبير وتصعيد حبكة الأحداث وحلّها مع تطلعاتهم

¹ - أحلام أبو زيد، الثقافة الشعبية المصرية (اتجاهات نظرية ودراسات ميدانية)، مجلة الثقافة الشعبية، ع25، 2014، ص 184.

² - ينظر: حارث مبین، مسير الفولكلور العربي، ص50.

³ - عبد محمد بركو، إطلالة على جديد إصدارات التراث الشعبي العربي (الجمهورية العربية السورية)، مجلة التراث الشعبي، ع30، المنظمة الدولية للفن الشعبي، البحرين، 2015، ص124.

⁴ - الحكواتي: في اللهجة السورية يعني راوي الحكايات والسير الشعبية وفي اللهجة الجزائرية يعرف بالقوال أو المداح.

ومزاجهم (الجمهور).⁽¹⁾ ويعقد الباحث مقارنة بين الحكواتي في سوريا والحكواتي في مصر في ما يخص سرد أحداث سيرة (بني هلال) وسيرة (عنتر) و (الظاهر بيبرس) و (سيف بن ذي يزن) وسواها.

ثانياً: كتاب "الأدب الشعبي في حلب" (دراسة وتحليل) لـ (محمد حسن عبد المحسن) الذي يتناول فيه مجمل القضايا المتعلقة بالأدب الشعبي بصفة عامة ليسقطها على الأدب الشعبي في منطقة حلب وهي:

أ- الأدب الشعبي مرآة تعكس الصورة الحقيقية لحياة المجتمع وهو شكل من أشكال الإبداع الشعبي فهو جزء من كل⁽²⁾.

ب- التأكيد على أهمية الأدب الشعبي من خلال مواكبة الباحثين للتطور الحضاري والتكنولوجي.

ج- تمد الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية الكثير من الأدباء وتلهمهم في إبداعهم الأدبي "إذ يستفيدون من انسيابها الطبيعي، فطريتها، ونقاوتها وسيرورتها"⁽³⁾.

د- ضرورة تذكير الأجيال المعاصرة بدلالات الحكايات الشعبية والخرافية لحمايتها من التلاشي والاندثار التدريجي.

ثالثاً: الكتاب الموسوم بـ "في قديم الزمان" (دراسة في بنية الحكاية الشعبية) لـ (فوزات رزق) الذي كان قد نشر دراسة مختصرة قبل إصدار كتابه وعنوانها هو "دراسة في بنية الحكاية الشعبية"⁽⁴⁾ سنة (2005م) حيث يهتم الباحث بجمع وتدوين الحكايات الشعبية بمنطقة السويداء ودراستها على ضوء النقاط التالية:

أ- التمكن من إجراءات التحليل التي تتيحها المناهج الحديثة.

¹ - منير كيال، دمشق الشام ذاكرة الزمان (أوراق من نشوة الماضي)، ط1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، سوريا، 2010، ص171.

² - محمد حسن عبد المحسن، الأدب الشعبي في حلب (دراسة وتحليل)، ط1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، سوريا، 2006، ص13.

³ - المرجع نفسه، ص35.

⁴ - فوزات رزق، دراسة في بنية الحكاية الشعبية، مجلة الموقف الأدبي، ع409، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيار 2005، ص31.

- ب- التأكيد على أهمية وحدة الحكاية الشعبية العربية⁽¹⁾ بالاعتماد على الحكايات الشعبية السورية والحكايات الشعبية في مختلف الدول العربية.
- ج- دراسة وتحليل بنية الحكاية الشعبية في مستوى السرد⁽²⁾.
- د- دراسة بناء الحدث السردى والحديث عن الحكايات الحكائية المتكررة.
- هـ- الحديث عن البدايات والخواتم السردية التي استخدمتها الحكاية المنقولة إلى الفصحى أو المروية بالمحكي من اللغة.
- و- الحديث عن قطع السرد ووصل مفاصل الحكاية عندما ينتقل السارد من موقف إلى آخر بالإضافة إلى الحديث عن ترميم الحكاية والذي يلجأ إليه السارد عندما يسمو عن سرد حدث ما.
- ز- دراسة بناء الشخصية وذلك بالحديث عن سمات الشخصية الحكائية والوقوف على أنماط الشخصية الحكائية والتي يلخصها في (الواقعية والمؤنسنة والحيوانية والميتافيزيقية).
- ح- دراسة الفضاء المكاني للحكاية عن طريق الحديث عن مفهوم المكان وانفتاحه في الحكاية الشعبية والوقوف عند مواصفات كل مكان بحسب رؤية الحكاية له.
- ط- دراسة الفضاء الزماني والحديث عن عموميته وانفتاحه في الحكاية إلى نهاية العمر.
- ي- دراسة الحوار وطرقه المختلفة و إبراز دوره في رسم الشخصية ورسم المكان.
- ك- الحديث عن مرجعيات الحكاية الشعبية التي توزعت بين ثلاثة أنواع هي⁽³⁾:
- أ- **المرجعيات الدينية**: كقصة يوسف وموسى والفرعون وقصة سليمان.
- ب- **المرجعيات التراثية**: كألف ليلة وليلة والسير بأنواعها وكنيلة ودمنة ورسالة الغفران وقصص الأمثال العربية.

¹ - فوزات رزق، في قديم الزمان (دراسة في بنية الحكاية الشعبية)، دط، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، سوريا، 2006، ص9.

² - المرجع نفسه، ص9-10.

³ - المرجع نفسه، ص10.

ت-المرجعيات الأسطورية: كأسطورة (سميرامس) وأسطورة لعنة الدم وأسطورة تقديم القرابين.

والملاحظ أنّ دراسة (فوزات رزق) للحكاية الشعبية في سورية قد اعتمدت على المنهج البنوي والمقولات السردية عن طريق تطبيق المنهج المقارن فكانت من بين الدراسات الرائدة في الأدب الشعبي العربي.

أمّا في دولة فلسطين ورغم الاحتلال الصهيوني إلا أنّ الباحثين الفلسطينيين قد اهتموا بتدوين الحكاية الشعبية الفلسطينية في مجال البحث الفولكلوري الذي يساهم وبشكل فعال في إثبات الحق المشروع للفلسطينيين في أرضهم المغتصبة ونذكر من تلك الدراسات مايلي:

أولاً: الكتاب الموسوم بـ"الحكاية الشعبية الفلسطينية"⁽¹⁾ لـ (نمر سرحان) الذي سعى من خلال هذه الدراسة الجادة إلى كشف البناء الفني للحكايات الشعبية ووحدات قياسها وروايتها وفكرة الزمان والمكان كما عكستها النصوص المدونة لينتقل إلى دراسة صورة البطل وموقعه الطبقي في الجماعات التي ينتمي إليها وكان لابد في نهاية الفصل الأول من دراسة تصور الشعب للسلطة والسلطان.

وقد خصص الباحث الفصل الثاني لدراسة الحكايات الخرافية والتي أطلق عليها مصطلح حكايات الخوارق ومنها حكايات الغيلان وحكاية الجن والعفاريت والحكايات المتعلقة بالسحر، وقد لاحظ الباحث حضور المرأة في هذا النوع من الحكايات الخرافية فخصص بذلك الفصل الثالث لرسم ملامح المرأة في الحياة الشعبية.

أما في الفصلين الرابع والخامس فقد انتقل الباحث إلى دراسة أنواع الحكاية الشعبية الأخرى كالحكاية المرحّة وحكاية الحيوان مفسراً الرّمز الذي يستتر وراء شخصية الحيوان، أمّا الفصل السادس فقد خصصه الباحث لاستعراض الإرث الأسطوري كما تناولته الحكايات المدونة من حديث عن حياة الآلهة والرسل والأنبياء والأولياء الصالحين ليثبت في ملحق كتابه مجموعة من النصوص المسجلة من أفواه الرّواة الأصليين في الميدان.

¹ - نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988م.

ثانيا: اهتمت بعض الدراسات بالحكايات الخرافية المشتركة بين فلسطين وسوريا ولبنان والأردن من ذلك الدراسة الموسومة بـ "الحكايات الشعبية في منطقة الجولان" للباحثة (زهور رمضان) التي تصدت بالدراسة للحكايات الشعبية في منطقة إستراتيجية تعتبر همزة وصل بين أربع دول عربية، وعليه فإنّ الباحثة ترى أنّ التنوع في أجناس الحكاية الشعبية في منطقة الجولان يتسم بالثراء وتتجلى هذه الحكايات بأشكال متنوعة فهناك الحكايات التاريخية التي تروي أحداثا جرت في (الجولان) وتبرز الجانب الإنساني للشخصيات الرئيسة، وهناك الحكايات التي تحمل المغزى الأخلاقي والتعليمي والديني وتتصف بالطابع الرعوي أو الرّيفي أو نصف الحضري، وهناك الحكايات الخرافية المتعلقة بالحيوانات والطيور والغول.⁽¹⁾ ومن هذا المنطلق ركزت الباحثة اهتمامها على إبراز سمات الحكايات الرّعوية وكذا دور المرأة وتحديد صورتها ومكانتها والأخذ برأيها ومشورتها في اتخاذ القرارات المصيرية.

وتذكر الباحثة أن انتشار الحكايات الشعبية بمختلف أجناسها في منطقة (الجولان) يعود إلى اعتبارها طريقة تواصل اجتماعي تدعمه الطبقة الشعبية بالحفظ والرواية أما الطبقة الأكاديمية فتحفظه بالدرس والتدوين.

1-3 الحكاية الخرافية في العراق:

اضطلع مركز الفولكلور العراقي بإصدار عدد من الدراسات الشعبية المهمة والتي سنتحدث عن أهمها فيما يلي:

أولاً: الكتاب الموسوم بـ "في علم التراث الشعبي"⁽²⁾ للمؤلف والباحث (لطفى الخوري) والذي نشره عام (1979م).

ثانيا: الكتاب الموسوم بـ "الحكاية الشعبية العراقية (دراسة ونصوص) لـ(كاظم سعد الدين) الذي اهتم بتدوين الحكايات الشعبية بمختلف أنواعها في وقت مبكر ثم تناولها بالدراسة والتحليل في ظل المجتمع الذي أنتجت فيه، فبعد أن قدّم الباحث دراسة عامة

¹ - زهور رمضان، الحكايات الشعبية في منطقة الجولان، صحيفة الثورة (يومية سياسية)، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سوريا ، 18 ماي 2009، ص11.

² - لطفى الخوري، في علم التراث الشعبي (الموسوعة الصغيرة)، دط، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979م.

حول الحكاية الشعبية العراقية قام بالبحث في علاقة هذه الأخيرة بالحكايات الأجنبية مسلطاً الضوء على حكاية "ست الحسن" التي لقبها "بسنديلا بغداد"⁽¹⁾، وتناول الباحث مجموعة من الموثيقات العراقية في الحكاية الشعبية⁽²⁾ ليربطها بالفولكلور العراقي وخصوصية المجتمع⁽³⁾ ليثبت في آخر كتابه مجموعة من التّصوص في الحكايات الشعبية العراقية نذكر منها: بيت الشحاذ، الفأس الذهبية، زوجة الصياد، اللصوص الثلاثة، العروس وفرعون...

لقد اعتبر (كاظم سعد الدين) الحكايات الشعبية والخرافية العراقية "من أعرق الحكايات في العالم ولعلّها هي المنبع الأول لأغلب الحكايات (وهو يذكر) أنّها مرّت بتطورات عديدة نتيجة للأحداث التي مرّت على المنطقة والشعوب التي تداولتها منذ أيام السومريين والبابليين والآكديين والآشوريين والعبريين السبايا الذين أخذوا عن أهل البلاد ثم عادوا ليعطوا في أيام المسلمين ما أخذوا واليونانيين حتى إنّّه يصعب على العالم والباحث أن يبت برأي قاطع إن كانت كثير من الحكايات ليست متأثرة بتراث ما بين النهرين، وقد وردت مثل هذه الآراء في بحوث كثيرة لعلماء تناولوا آداب شعوب مصر والعراق والشرق الأوسط واليونان والهند من أمثال: (سامويل نوح كريم) و(كريفر) و(ساندرز) و(فريزر) وغيرهم كثيرون في الشرق والغرب."⁽⁴⁾ ويعتمد الباحث في رأيه هذا على تاريخ العراق وتراثه الحضاري الذي لا ينضب .

ومن جهة أخرى قدم لنا رأياً خاصاً في رواية الحكايات الشعبية حيث يميز من خلاله بين ما يرويّه الرّجل وما ترويّه المرأة العراقية في قوله: "وحكايات الرّجال تختلف عن حكايات النّساء في مضمونها وطريقة عرضها فحكايات الرّجال تتناول أحداثاً واقعية كأيّام العرب أو المعارك بين القبائل فقد تدخل فيها الخرافات والخوارق وتصور الشجاعة والكرم والنبيل والشهامة والعفة والغيرة والنخوة والوفاء والغدر إلى غير ذلك أمّا حكايات

¹ - كاظم سعد الدين، الحكاية الشعبية العراقية (دراسة ونصوص)، ط1 دار الرشيد، وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1979 ص107.

² - المرجع نفسه، ص76.

³ - المرجع نفسه، ص87.

⁴ - المرجع نفسه، ص7.

النساء فتصور الحياة العائلية بكل ما فيها من متناقضات وتطلعات وفيها بقايا أسطورية وخرافية.⁽¹⁾ والفرق بين حيث تعكس الحكايات الخرافية نفسية الرجل التي تختلف عما هي عليه عند المرأة.

لقد حاول الباحث في الشق التطبيقي أن يطبق منهج (فلاديمير بروب) على الحكايات الخرافية العراقية حتى يثبت وجوه الاتفاق والاختلاف بينها وبين النماذج الأجنبية التي تحمل موتيفات متشابهة إلا أنه لا يلتزم بترتيب (بروب) للوظائف، وبذلك يكون (كاظم سعد الدين) قد نظر للحكاية الشعبية العراقية وطبق عليها منهج (بروب) البنوي بالإضافة إلى المنهج المقارن وديدنه في ذلك التأريخ للحكايات العراقية في نطاق الحضارة السومرية القديمة.

1-4 الحكاية الخرافية في اليمن:

عرف التراث الشعبي اليمني عراقاً متميزة واهتماماً من طرف الباحثين والدارسين نذكر منهم ما تيسر لنا القراءة لهم:

أولاً: الكتاب الموسوم بـ"الحكاية الشعبية بين التوثيق والدراسة" لـ(أروى عبده عثمان) التي أكدت على عملية الجمع والتدوين والتي مازالت في رأيها مقصورة على ثلثة من الأساتذة الباحثين وربما يتعدى ذلك إلى بعض الأجانب أمثال السفير الأسبق.⁽²⁾ فالتراث اليمني في نظر الباحثة مازال خاماً رهين عقول الأجداد والجذات الذين لا يزالون على قيد الحياة.

أما الحكايات الشعبية والخرافية فقد استطاع ثلاثة من الكتاب المتحمسين وبجهود صرفة أن يدونوا بعضها في كتيبات على حد قول الباحثة ومن هؤلاء (علي محمد عبده) الذي دوّن عشر حكايات شعبية عام (1977م) لتصبح (12) حكاية في الطبعة الموالية عام (1985م)، وكتب (علي الراعي) مقدمة للكتيب يقول فيها: "لقد أراد أستاذنا علي محمد عبده هدفين من وراء تجميع هذه الحكايات أولهما الخوف عليها من الاندثار

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 8-9.

² - عارف أبو حاتم، الباحثون في ندوة التراث اليمني (يد العبث تطل مورثا الثقافي)، المؤتمر نت، صحيفة الكترونية شاملة تصدر عن المؤتمر الشعبي العام، اليمن، 12 أكتوبر 2004م. <http://almotamar.net/pda>

وثانيهما أن يمحي الصورة التحقيرية والسيئة لحكاياتنا الشعبية من أنهار كلام العجائز...⁽¹⁾ وذلك بسبب النظرة الدونية من طرف الشعب نفسه لإبداعاته الجماعية. درست (أروى عبده عثمان) الحكاية الشعبية في كتابها من عدة نواحي نذكر منها⁽²⁾:

أ- الحكاية الشعبية اليمنية هي أحد أشكال التعبير مثلها في ذلك مثل أي حكاية شعبية في أي بلد من البلدان، ترجع أصولها إلى مختلف حقب تاريخ المجتمع البشري وإلى عهود الأديان والمعتقدات والأساطير والتصورات البدائية في الكثير من موتيفاتها مع حكايات الشعوب الأخرى.

ب- مشكلة الجمع الميداني التي تعترضها صعوبات اجتماعية وحتى السياسية بالإضافة إلى التدوين الناقص والخالي من الإشارات والإيماءات الخاصة بالرواة.

وفي حديث صحفي لصحيفة القدس العربي كشفت الباحثة فيه النقاب عن كتابها الجديد الموسوم بـ "قراءة في السردية الشعبية اليمنية + 70 حكاية شعبية"، وهو مقدمة لموسوعة أطلس الحكاية الشعبية "التي يتحقق فيها الحلم الأول وهو تكوين فريق عمل لمسح مناطق البلاد لإعداد موسوعة أطلس للحكاية الشعبية اليمنية لكن يبقى هذا مجرد حلم لأن تحقيقه مرهون بالدعم من أية جهة تتبنى هذا المشروع الثقافي الكبير..."⁽³⁾ الذي سيرى النور يوما ما.

لم تكن (أروى محمد عثمان) الباحثة الوحيدة في اليمن الشغوفة بتراث بلدها بل هناك جملة من المهتمين الباحثين أسبق منها في هذا المجال نذكر على سبيل المثال: (علي محمد عبده) في كتابه الموسوم بـ "حكايات وأساطير يمنية"، و(عبد الله البردوني) في دراساته "فنون الأدب الشعبي في اليمن" وكتاب "الثقافة الشعبية (تجارب وأقاويل)".

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه والصفحة .

³ - خالد الحمادي، عاشقة التراث الشعبي اليمني "أروى عبده عثمان" (مؤسسات اليمن المعنية بالتراث غائبة مع أنه ليس لدينا ما نقدمه سوى ثقافتنا)، صحيفة القدس العربي، السنة 18، ع353، اليمن، 16 حزيران (يونيو) 2006، ص10.

ثانياً: ومن الدراسات الجديدة التي تعزى للشباب اليمني الباحث نذكر⁽¹⁾:

- 1- كتاب "التراث الشعبي اليمني" لـ(حسين سالم باصديق) إعداد وتوثيق مركز الدراسات والبحوث اليمنية، صنعاء، يناير (1993م).
 - 2- "القصة اليمنية ومنابعها الأصلية" دراسة مهمة تحتوي على شروحات موجزة لقصص وحكايات شعبية لـ(عبد الفتاح الحكيمي) مجلة الثقافة الجديدة، عدن، ع 9 اليمن (1985م).
 - 3- "الأساطير في تراث اليمن الثقافي" دراسة تحتوي على قراءة لبعض الحكايات الشعبية لـ(عبد الرحيم سلام) مجلة الحكمة، ع 58 السنة 6، اليمن، مارس (1977م).
 - 4- "الحدوثة والحكاية (تراث له جذور في الأدب الشعبي اليمني)" وهو موضوع قصير لـ(جميل حاجب) مجلة الحكمة، ع 191، اليمن، مايو (1992م).
 - 5- "كيف نفهم الأدب الشعبي؟" دراسة هامة ركزت على بعض الحكايات الشعبية اليمنية وما يشبهها في آداب الشعوب الأخرى لـ(أحمد علي الهمذاني) مجلة التواصل تصدر عن نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي، جامعة عدن، ع 10 يوليو (2003م).
- نلاحظ على هذه الأبحاث والدراسات أنها تعتمد المنهج الوصفي إلى جانب عملية الجمع الميداني والتدوين؛ لأنّ همها الوحيد هو إنقاذ التراث الشعبي اليمني من الضياع والاندثار.

لقد اهتمت الدول العربية في المشرق العربي بموروثها الثقافي العام وأدائها الشعبية السردية الشفهية بشكل خاص من خلال طرح عديد القضايا النقدية ومقاربة النصوص الشفهية بمختلف المناهج الحديثة كالمنهج الأنثروبولوجي والمنهج المقارن والمنهج البنوي الشكلي وذلك كله في إطار تدوين هذه النصوص ومحاولة الحفاظ عليها من التلاشي والاندثار مع مهمة البحث في أصول الحكايات الشعبية والخرافية وانتقالها بين الرواة وتغير المضامين والأشكال والأجناس السردية وتداخلها والتشابه القائم بينها وبين الحكاية الخرافية العالمية.

¹ - ينظر: مبروك بوطقطوقة، الحكاية الشعبية في اليمن بين الدراسة والتوثيق، موقع أرنتروبوس (الموقع العربي الأول في الأنثروبولوجيا) / www.armanthoropos.com/

2- الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية في المغرب العربي.

عرفت الدراسات الشعبية في المغرب العربي اهتماما كبيرا من طرف الباحثين والدارسين العرب والأجانب على حد سواء في إطار علم الفولكلور حيث قامت "كلية الأدب طرابلس" بجمع الأدب الشعبي الليبي ونهض المغرب العربي بجمع تراثه الشعبي ودراسته وأسست تونس مركزا لجمع المأثورات الشعبية ومجلسا لرعاية الفنون الشعبية وكذلك اهتم سعد الدين بن شنب⁽¹⁾ (المتوفى سنة 1968م)... والدكتور عبد المالك مرتاض بالدراسات الشعبية في الجزائر.⁽²⁾ وبذلك عرفت الدراسات الخاصة بالحكاية الشعبية والحكايات الخرافية انتعاشا وتقدما حيث ميّزتها نوعية المناهج الحديثة المطبقة عليها من طرف الباحثين والدارسين المغاربة نذكر منها: (المنهج الوصفي والمنهج المقارن والمنهج الأنثروبولوجي والمنهج البنوي والمنهج السيميائي).

2- 1- الحكاية الخرافية في ليبيا:

أولا: وقع بين أيدينا الكتاب الموسوم بـ: "خراريف ليبية" لـ(أحمد يوسف عقيلة) والصادر عن مجلس الثقافة العام في ليبيا سنة (2008م) ونكاد لا نعرف شيئا عن أي إصدار قبل هذا الكتاب بسبب شح الدراسات الشعبية في هذا البلد الشقيق رغم ثراء تراثها الشعبي وفي هذا الصدد يقول (أحمد يوسف عقيلة): "تراثنا من الكثرة والزخم والتنوع بحيث يحتاج إلى مؤسسات لجمعه... ونظرا لافتقار المؤسسة فإنّ الأفراد هم الذين يحاولون سد هذا الفراغ المخيف."⁽³⁾ وينوه الباحث في أكثر من مناسبة بدور الرواة في حفظ التراث الشعبي في بلده خاصة إذا ما تعلق الأمر بالحكاية الخرافية، ويطلق على الحكاية الخرافية في اللهجة الليبية اسم "خراريف" وكم كان الباحث يصاب بالأسى عندما يموت

¹ - سعد الدين بن أبي شنب، باحث جزائري توفي سنة 1968، له عدة مقالات أهمها: اللغة العربية والأدب العربي في الجزائر، مجلة الأديب، الجزائر، يناير 1954، ص 71. و مقال بعنوان: الأدب العربي المعاصر في جامعة الجزائر مجلة المعرفة، الجزائر، يناير، 1963، ص151.

² - ينظر: حارث مبین، مسير الفولكلور العربي، ص50.

³ - أحمد يوسف عقيلة، خراريف ليبية، ط1، مجلس الثقافة العام، ليبيا، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع طرابلس، ليبيا 2008م، ص4.

طاعن في السن فموته يعني ضياع التراث "وعندما تموت إحدى العجائز يقولون: عجوز كبيرة ما تستحق بكا... مُكملة عمرها... بالله على من يكون البكا إذن؟... موت العجوز التي أكملت عمرها أكثر فداحة من موت الشاب... موت الكبير اندثار مكتبة... انطواء سجل تاريخي بكامله... الكبير أرشيف يمشي على قدمين."⁽¹⁾ لهذا السبب يجد الباحث نفسه يسابق الموت حتى يتمكن من جمع الحكايات الخرافية في بلده.

يكشف الباحث في كتابه عن الدوافع التي جعلته يقبل بهذه المهمة العالية على جمع التراث ولملمة أشلائه ورأب تصدعات الهوية الليبية والذات المتشظية حين يقول: "تأصيل الهوية لم يكن الواعز الوحيد لجمع هذه الخرافيف... فهذه الحكايات هي التي أسست وجداني... بل وجدان أجيال بكاملها... إنه نوع من رد الجميل... وفاء الدين لأولئك القصاصيين الأفاضل..."⁽²⁾ فهو يولي عناية كبيرة بالرواية في كتابه ويعتبرهم المصدر الوحيد المَعَوَّل عليه في نقل المادة الشعبية وتدوينها وهم يعتبرون جزءا من وجدان الباحث في قوله: "كنت أنصت بشغف على ضوء الفانار الخافت... تلك المهارة في القص جعلتني أحب الغول! وعلمتني كيف أتناول المأساة في قالب جمالي... لم تكن تسلية ودروس تربية فقط... بل كانت قبل هذا وذاك دروسا في السرد"⁽³⁾ فالرأوي في نظره معلم حذق.

يُعرف الرأوي في اللهجة الليبية بـ "الخَرَّاف" وهو فنان في نظر (أحمد يوسف عقيلة) بل هو ممثل ماهر ومعلم حذق في قوله: "فالخَرَّاف لم يكن ساردا فقط... بل كان ممثلا... يتقمص شخصيات حكايته... وقد أخذت هذه الخرافيف من أفواه أصحابها مباشرة... بلغتها المحكية... وكنت أتمنى أن أنقل الإيماءات الجسدية أيضا"⁽⁴⁾، لقد تشرب الباحث من الرواية وحكاياتهم الخرافية القيم الأخلاقية فالشرير يعاقب والخير يُثاب في النهاية.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 2.

² - المرجع نفسه، ص 6.

³ - المرجع نفسه، ص 8.

⁴ - ينظر: أحمد يوسف عقيلة، خرافيف ليبية، ص 8.

دَوّن الباحث حوالي أربعة و ثلاثين حكاية خرافية نذكر منها: حكاية أم بسيسي وحكاية عويشة بنت الحوات وحكاية نص انصيص... والقاسم المشترك بين الحكايات الخرافية الليبية في نظره هو احتواؤها على العدد الأسطوري سبعة لقوله: "هذه الخرافيف أضفت هالة من الغموض والقداسة حول الرقم سبعة... (سبع مطارق... سبع سلاسل... سبع برور (البر)... سبع بحور... سبع جرار دموع... سبع مراوح.... سبع بنات... سبع طيور... سبع أيام... سبع ليالي... سبع رفاقة... ذباجة نويقة النبي السبعة... سبع معزى سود...) وهي مرجعية دينية لا حاجة للتدليل عليها من الميثولوجيا الإسلامية⁽¹⁾ وتعتبر هذه الخاصية قاسما مشتركا بين جميع الحكايات الخرافية العربية.

ويذكر الباحث أنّ الخرافيف قد جمعت من منطقة الجبل الأخضر تحديدا من منطقة (وادي كوف) في ليبيا ويعد بحثه هذا من العمل الميداني الهادف إلى توثيق مادة الحكاية الخرافية من أفواه الرّواة مباشرة وهو إضافة متميزة إلى مكتبة التراث الشعبي الليبي.

ثانيا: وفي دراسة أخرى قصيرة تحت عنوان "القصص الشعبي الليبي باللّغة العربية" لـ(علي محمد عوين) وهو أستاذ بجامعة طرابلس، نجد اهتماما خاصا بالحكايات الشعبية والخرافية لكونها تساهم في تربية النشأ فترسخ عنده المبادئ والمثاليات لأنّها تهدف إلى رسم مسارات واضحة وثابتة وسليمة لمن يريد الصلاح والسؤدد⁽²⁾ خاصة إذا ما وجهت للنشأ باللّغة العربية الفصحى في نظر الباحث.

بدأ الباحث حديثة بالكشف عن أهمية القصص الشعبي في التراث العربي العام خاصة منه المدون باللّغة العربية الفصحى مركزا في ذلك على كتاب كليلة ودمنة لـ(ابن المقفع) ليعرض في العنصر الموالي بعض القصص والحكايات الليبية المثيرة ذاكرة الرّاوي

¹ - مرجع سبق ذكره، ص5.

² - ينظر: علي محمد عوين، القصص الشعبي الليبي باللّغة العربية، قسم الرياضيات، كلية العلوم، جامعة طرابلس،

الذي تلقاها عنه وعارضا بعد كل حكاية ليبية تحليليا مقتضبا يركز فيه على استخلاص العبرة والموعظة.

من الحكايات الخرافية التي درسها الباحث نذكر: وصية أب⁽¹⁾، الزوجة الأنانية⁽²⁾ حكاية الإنسان والحمار والكلب والقرد⁽³⁾ وحكاية ميمونة تعرف ربي⁽⁴⁾ وحكاية الجمل الذي تمزق شاربه⁽⁵⁾ وخرافة أم بسيسي⁽⁶⁾، وتجدر الإشارة إلى أنّ الباحث قد قام بدراسة هذه الحكايات في مقالات منفردة كان قد نشرها في صحيفة الجماهير تباعا ثم عمد إلى جمعها في هذه الدراسة.

2- 2 الحكاية الخرافية في تونس.

أمكننا الحصول على دراستين رائدتين في الأدب الشعبي التونسي هما:

أولاً: قام كل من (جميل شاكر) و(سمير المرزوقي) بتأليف كتابهما الموسوم بـ "مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا" والذي نشر عام (1985م) حيث يتضمن هذا الكتاب دراسة رائدة في التنظير للقصة بمختلف أشكالها الفنية من منظور المناهج الغربية الحديثة، فموضوع هذا الكتاب لا يرتبط بنمط قصصي واحد بل يرتبط بكل نمط تتواجد فيه الظاهرة السردية كالرواية والأقصوصة والحكاية الشعبية العجيبة (le conte populaire)

¹ - علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (وصية أب) صحيفة الجماهير/ مصراتة، ع39، ليبيا، 2000 ص6.

² - علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (الزوجة الأنانية) صحيفة الجماهير/ مصراتة، ع9، ليبيا، 2001 ص5.

³ - علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (حكاية الإنسان والحمار والكلب والقرد) صحيفة الجماهير/ مصراتة، ع16، ليبيا، 2002، ص4.

⁴ - علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (حكاية ميمونة تعرف ربي) صحيفة الجماهير/ مصراتة، ع11 ليبيا، 2002، ص4.

⁵ - علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (حكاية الجمل الذي تمزق شاربه) صحيفة الجماهير/ مصراتة ع31، ليبيا، 2003، ص12.

⁶ - علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (خرافة أم بسيسي) صحيفة الجماهير/ مصراتة، ع6، ليبيا، 2003 ص7.

(merveilleux) والحكاية الملحمية (le récit épique) والحكاية الأسطورية (le récit mythologique) والحكاية متعددة يصلح منهج تحليل القصة (analyse du récit) لدراساتها⁽¹⁾، ويقصدان به المنهج البنوي السيميائي (العلاماتية) وقسم الباحثان عملهما إلى قسمين نظري وتطبيقي:

أ- **القسم النظري:** حاولا من خلاله تقديم أهم الأسس النظرية للمنهج الوظيفي عند (فلاديمير بروب) وحاولا ضبط منهجية تحليل النص القصصي عن طريق المقولات السردية لينتقلا بعد ذلك إلى المقولات العلاماتية (السيميائية) عند (غريماس).

ب- **القسم التطبيقي:** اختار الباحثان مجموعة قصصية متنوعة ليطبقا عليها المنهج المدروس في الشق النظري والمتمثلة فيما يلي:

1. التحليل الوظيفي للحكاية الفرنسية: اللحية الزرقاء⁽²⁾ (مع ملخص للحكاية).
2. التحليل الوظيفي للحكاية الشعبية التونسية: سبع صبايا في قسباية⁽³⁾ (مع ملخص للحكاية).
3. التحليل الوظيفي والدلالي: لمسرحية "السّد" لـ(محمود المسعدي)⁽⁴⁾ والتي تتناص مع الحكاية الشعبية التونسية "الغيلان وميمونة".

لقد توصل الباحثان من خلال هذه الدراسة القيّمة إلى نتائج مهمة فيما يتعلق بتطبيق المناهج الحديثة على نصوص من التراث الشعبي التونسي.

ثانيا: الكتاب الموسوم بـ "قراءات أنثروبولوجية (دراسة في كتابات محمد الجويلي)"⁽⁵⁾ لـ(جلال الربيعي) الذي يذكر أنّ (محمد الجويلي) قد ترك عدة مؤلفات منها

¹ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا، ص 15.

² - المرجع نفسه، ص 145.

³ - المرجع نفسه، ص 155.

⁴ - المرجع نفسه، ص 201.

⁵ - جلال الربيعي، قراءات أنثروبولوجية (دراسة في كتابات الدكتور محمد الجويلي)، دط، دار مكتبة علاء الدين، صفاقس تونس، 2008م.

كتابه الموسوم بـ"أنثروبولوجيا الحكاية (دراسة أنثروبولوجية في حكايات شعبية تونسية)" ويذكر (جلال الربيعي) طريقة البحث عند (محمد الجويلي) والتي نلخصها فيمايلي:

أ- يميز (الجويلي) بين الحكاية الشعبية وباقي أنماط السرد الشعبي بل يجعلها جامعة له "فما نعنيه بالحكاية الشعبية إذن كل أنماط القول من حكي وأسطورة ونادرة وقصائد مغناة وخرافات والحكايات الممثلة بالحيوان والتي كانت أساسا تنقل شفويا من الفم إلى الأذن والتي يقوم بناؤها القصصي على الخيال (fiction) والعجيب (mervielleux) والخارق (fantasie) والميثولوجي واللامعقول (irrationnel) والمعقول (plausible) أحيانا أخرى"⁽¹⁾ فالحكاية الشعبية تشمل أغلب هذه الخصائص.

ب- سعى الباحث إلى إثبات أصول الحكايات الشعبية في تونس والتي يرجعها إلى أصل مدون كألف ليلة وليلة وكنيلة ودمنة ورسائل الجاحظ ورسالة الغفران للمعري وسيرة ابن هشام... وصولا ربّما إلى سيرة الجازية الهلالية كما رواها وقدمها (محمد المرزوقي)⁽²⁾ والسبب الذي أدى إلى انتقال هذه الحكايات من التدوين إلى الشفاهية في نظر الباحث هم الرّواة.

ج- الرّاوي في اللهجة التونسية يسمى "الفداوي" وهو الذي يتحكم في بنية الحكايات التي يرويها بالحذف والزيادة (التحريف) وفق مقتضيات بناء الحكاية ومثال ذلك ما أورده (الجويلي) في كتابه من روايتين مختلفتين لحكاية "سبع صباية في قصابية"، فالرواية الأولى تخص أهل الجنوب والرواية الثانية تخص أهل الشمال⁽³⁾ في تونس، والراوي أو (الفداوي) في رأيه هو مركز الرواية ومصدرها⁽⁴⁾ بعد أن طُمس المصدر الأول بسبب التناقل الشفهي للحكايات.

¹ - محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية (دراسة أنثروبولوجية في حكاية شعبية تونسية)، دط، مطبعة تونس، قرطاج تونس، 2002، ص 28.

² - المرجع نفسه، ص 39.

³ - المرجع نفسه، ص 320.

⁴ - المرجع نفسه، ص 115.

د- يربط (الجويلي) بين الحكاية الخرافية والأسطورة التفسيرية أو الشارحة ويجعلها ضربا من الفنطازيا التي تغلب الجانب العجائبي واللاواقعي ثم تعود لتلبسه اللباس الواقعي عكس⁽¹⁾ الأسطورة التي تتعلق بالآلهة.

هـ- طبق (الجويلي) المنهج الأنثروبولوجي على الحكاية الخرافية لأنها في رأيه: "عبارة عن تعبيرة ثقافية... هي وليدة بيئتها... فكل رمز في الحكاية دلالة ولكل شخوصها معاني اجتماعية تنغرس في مضارب تلك الثقافة التي منها أخذت."⁽²⁾ وبذلك أثبت (الجويلي) مدى ارتباط الحكاية الشعبية الخرافية بالمجتمع وطبيعة بنائه و تفكيره.

2-3 الحكاية الخرافية في المغرب:

عرف الأدب الشعبي والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية بالمغرب الأقصى اهتماما جادا ومثيرا وذلك لما أولاه الباحثون والدارسون من عناية في هذا المجال خاصة فيما يتعلق بالجنس السردى الشفهي المتمثل في الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية حيث طبقوا المناهج الغربية المعاصرة في مقارنة نصوصها وخطابها نذكر من تلك الدراسات الرائدة: الكتاب الموسوم بـ"تحليل سيميائي للحكاية الشعبية" لـ(مصطفى الشاذلي) وكتابه الموسوم بـ"الحكاية الشفهية (أوليات تمهيدية وشفاهية)" ولا ننسى دراسة (مصطفى يعلى) في كتابه الموسوم بـ"القص الشعبي المغاربي"، ودراسة (محمد بن شريفة) في كتابه الموسوم بـ"الحكاية الشعبية في التراث المغاربي"، ونذكر أيضا دراسة رائدة لـ(محمد فخر الدين) في كتابه الموسوم بـ"الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل) هذا الأخير الذي ركزنا دراستنا حوله في هذا العنصر لاعتماده على المنهج السيميائي في مقارنة النص الشفوي السردى في المغرب.

أولا: قدم (مصطفى يعلى) لكتاب (محمد فخر الدين) بقوله: "إنه بحث يتسم بالاستجابة لإغراء الجدة فهو فضلا عن الاهتمام بالأدب المغربي الذي هيمنت موضوعاته في السنوات القليلة الماضية على رسائل وأطاريح شباب الباحثين وكذا على

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه، ص 216.

أقلام معظم النقاد قضايا وقيمات وإشكالات، تسلك هذه الدراسة ضمن اتجاه بحثي أدبي مخصوص شرعت ثلة من الباحثين المغاربة والعرب تعمل مؤخرا بجد على تأصيله نقصد الدراسة الأدبية الشعبية والعمل على ترسيخها في حقل الأدب الشعبي على المستوى الأكاديمي بله على المستوى النقدي الحر ونفض ما تراكم حوله من غبار الإهمال والتجاهل لأسباب ليس هنا مجال شرحها.⁽¹⁾ ولا بد أن نشير إلى أن هذه النظرة الدونية والاهتمام الذي طال الأدب الشعبي قد عانت منها جميع الدول العربية شرقا وغربا عكس ما هو متعارف عليه في الدول الغربية.

ثانيا: يلخص (مصطفى يعلى) في مقدمة كتاب (محمد فخر الدين) المشهد الثقافي الشعبي في مجال الدراسات الفولكلورية في المغرب في قول مطول اقتضبنا منه الأهم: "ويهمنا أن نذكر في هذا السياق أنه قد أصبح معروفا كون غنى القصص الشعبي وتنوعه المتشعب لطالما دفع الباحثين من مختلف التخصصات الأنثربولوجية والنفسية والاجتماعية والتربوية والتاريخية واللغوية وما إليها لمقارنته بشتى المناهج، وفعلا قد سبق وأن تمت دراسة هذا التراث في المغرب من الوجهة الوصفية والمورفولوجية والسيمائية وغيرها."⁽²⁾ حيث أسفرت هذه الدراسات على نتائج جد مهمة، ويواصل (مصطفى يعلى) قائلا: "وهو ينتظر (أي القصص الشعبي) المزيد من المقاربات الإضافية من المنطلق نفسه أو غيره من المنطلقات خصوصا بعد أن تعززت ساحة الأدب الشعبي في المغرب بتراكم لا يستهان به من الأنطولوجيات السردية الشعبية الغنية جهويا ووطنيا وبالمختبرات والدراسات العليا بعدد من الجامعات المغربية."⁽³⁾ هذه الأخيرة اعتمدت سياسة بحثية صارمة للارتقاء بالأدب الشعبي ومقاربة أجناس السرد الشعبي بدرجة عالية في الدقة والتحليل والدرس العلمي.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 4.

² - المرجع نفسه، ص 5.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

ثالثا: اهتم (محمد فخر الدين) بتشكيل بنية السرد وبنية المتخيل فضلا عن اهتمامه بتدوين الحكايات الشعبية في عدد من مناطق المغرب في إطار البحث الميداني الرامي إلى توثيق المادة السردية الشفهية.

رابعا: اختار الباحث المنهج السيميائي لمقاربة النصوص السردية الشفهية لأنها تجاوزت مفهوم الوظيفة ودوائر الفعل إلى البرامج السردية والخطاطة السردية القاعدية التي لها القدرة على تصنيف الخطابات السردية والبنية السردية التي تهتم باستخلاصها.

خامسا: ارتكز الباحث في بسطه النظري إلى عديد القضايا المهمة التي من شأنها التأسيس للحكاية الشعبية المغربية نذكر منها:

1- ماهية الحكاية الشعبية المغربية و طبيعة طقوس الرواية الشفهية عند الرجال والنساء في المغرب.

2- السيولة السردية في الأوساط الشعبية في المغرب و علاقتها بالتنشئة الاجتماعية .

3- تصنيف الحكاية الشعبية إلى أربعة أنواع هي:

أ - **الحكاية الدينية والتاريخية والأسطورية⁽¹⁾**: وهي حكاية الهدهد وسليمان، حكاية سيدنا يوسف وإخوته، حكاية عنتر بن شداد، حكاية السندباد، حكاية خاتم سليمان...

ب - **الحكاية المرتبطة بالاعتقاد الجمعي⁽²⁾**: وهي حكاية الجن، حكاية بغلة القبور...

ج - **حكاية الحيوان⁽³⁾**: ومنها حكاية الذئب والقنفذ وحكاية الذئب والأسد وحكاية الذئب والحمامة و برارج و حكاية الحمار في جلد الأسد...

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 37.

² - المرجع نفسه، ص 38.

³ - المرجع نفسه، ص 39.

د- حكايات أخرى معظمها خرافية⁽¹⁾: وهي حكاية سميمع الندى، حكاية العالية بنت منصور القاطعة سبع بحور على ظهر النصور، حكاية حديدان والغولة، حكاية الأب وسبع بنات.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الحكاية الشعبية المغربية تشبه كثيرا الحكايات الجزائرية في منطقة الشلف مع اختلاف في بعض الموتيفات الحكائية وطريقة السرد واللّغة المحكية. يخص الأداء واللّغة المحكية.

سادسا: تطرق الباحث (محمد فخر الدين) إلى دراسة الاختلاف والتشابه بين الحكاية الشعبية والأسطورة منوها في ذلك بطغيان مسألة الحلم والاستيهام في الحكاية المغربية من وجهة نظر نفسية (فرويد- يونغ).

سابعا: بعد دراسة البنية السردية في الشق التطبيقي من الكتاب حاول الباحث الكشف عن بنية المتخيل التي تؤثت الحكايات الشعبية المغربية بمختلف الرموز كالخوارق والجن والغول والخاتم السحري.... وغيرها.

نلاحظ أنّ مستوى التحليل المفروض على الحكايات الشعبية والخرافية المغربية قد أسفر عن نتائج غاية في الأهمية وهي⁽²⁾:

1- الحكاية الشعبية المغربية غنية ببعدها السردى والرمزى وبنيتها مرتبطة إلى حد بعيد بالجانب الشفهي.

2- الحكاية الشعبية المغربية ملفوظ سردى اتصالي تهدف فيه (ذات الحالة) إلى الحصول على (موضوع الرغبة) و يغيب فيه (التسخير).

3- من أهم أنواع الحكايات الشعبية نجد حكايات سحرية وعجائبية هي أقدم أشكال الحكاية في المغرب.

¹- مرجع سبق ذكره، ص 38-39-40.

²- المرجع نفسه، ص248.

- 4- حكايات الغول تعتمد على المواجهة بين ذات ضعيفة وغول قوي لكنه غبي.
 - 5- حكاية الحيوان في مجملها تعتبر حكاية البحث عن القوت.
 - 6- تعتبر الحكاية المغربية متحفا للصور والرموز التي راجت داخل المجتمع المغربي وتراكت عبر الأجيال مكونة المتخيل الجمعي.
- نلاحظ أيضا أنّ الحكاية الخرافية المغربية في الدراسات الشعبية في المغرب العربي قد لقيت اهتماما واسعا من طرف الباحثين الذين سعوا جاهدين إلى:
- أ- الجمع الميداني للتراث الشعبي المغربي ومحاولة تدوينه ونشر الأعمال الأكاديمية الخاصة بهذا المجال.
 - ب- وصف الحكايات وربطها بالجانب الاجتماعي والبيئي.
 - ج- مقارنة نصوص وخطابات الحكاية الخرافية المغربية عن طريق المناهج النسقية مع الحفاظ على الجانب الشفهي قدر المستطاع في التدوين باللّغة المحلية.
- وفي ختام هذا العنصر يمكن التساؤل عن ماضي ومستقبل الدراسات الشعبية في الجزائر في محيطها الجغرافي المغاربي وفي محيطها القومي العربي والسؤال المطروح هو: ما موقع الدراسات الشعبية الجزائرية الخاصة بالحكاية الخرافية في خريطة الدراسات العربية بشكل عام؟

3- الحكاية الخرافية بين التأصيل والممارسة السيميائية في الجزائر:

يرجع بنا البحث في الدراسات الشعبية والفولكلورية في الجزائر وفي المغرب العربي بصفة عامة إلى عهد (ابن خلدون) باعتباره النجل العظيم لشمال إفريقيا⁽¹⁾، فقد كان أول واضع لأساس الفولكلور وفكرته قبل الغرب بخمسمائة عام عندما عقد فصلا كاملا

¹ - ديميتري ميكولسكي، محمد بن أبي شنب و مهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية (اكتشافي لكنوز الجزائر الحضارية) مقال ضمن كتاب : " الدكتور محمد بن شنب و الإستشراق (سلسلة محاضرات الملتقى الدولي محمد بن شنب والإستشراق المنظم بولاية المدية من 7 إلى 10 ديسمبر 2014)، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، وزارة الثقافة، الجزائر، شيكو للطباعة والنشر، الجزائر، 2015، ص 218.

عن اللهجات العامية العربية وظروف نشأتها وطبيعة علاقتها باللغة العربية الفصحى كما تحدث عن أثرها في المجتمع وأشار إلى ضرورة دراستها والاهتمام بها⁽¹⁾ في الجزء الأول من كتابه "العبر وديوان المبتدأ والخبر في معرفة أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر".

سجل (ابن خلدون) ظاهرة تداول "سيرة بني هلال الشفوية في عصره أي في القرن الرابع عشر الميلادي لأنّ المواد الشفهية الخاصة بهذه السيرة كانت متداولة بين أبناء الهالبيين القاطنين في شمال إفريقيا في هذا العهد.

ونستدل على ذلك بقول المستشرق الروسي (ديميتري ميكولوسكي Dimitri Mikulski): "فتبين لي من خلال دراسة الأجزاء الخاصة بذلك في المقدمة وفي التاريخ للعلامة المغاربي أنّ أكثر المعلومات التي يوردها ابن خلدون بخصوص بني هلال هي معلومات ذات الطابع الأنثروبولوجي... فنشاهد تداول السيرة الشفوية في الصعيد (مصر) وشمال إفريقيا في أواخر القرن العشرين وربما حتى الآن".⁽²⁾ ويضيف المستشرق الروسي قائلاً في هذا الخصوص دائماً: "وبدل ذلك على حيوية الثقافة الشعبية التقليدية أمّا المواد الواردة عند (ابن خلدون) فتبرهن استمرارية الثقافة الشعبية في شمال إفريقيا وتسلسلها على الأقل من القرن الحادي عشر الميلادي إلى أيامنا هذه... إنّ السيرة لا تزال متداولة في الجزائر أيضاً وإنّ بأشكال مختلفة عن تقاليد تداولها في البلدان المغاربية الأخرى"⁽³⁾ وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على الاهتمام المبكر لمواد الثقافة الشفهية في منطقة شمال إفريقيا بصفة عامة وفي الجزائر بصفة خاصة.

وفي مرحلة لاحقة تُستأنف مثل هذه الدراسات على يد الاستعمار الفرنسي بالجزائر لتتواصل بشكل مختلف بعد الاستقلال مع الباحثين والدارسين الجزائريين حيث تعرف الدراسات الشعبية في الجزائر أصالة واستمرارية منهجية على أكثر من صعيد ومجال

¹ - محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1972، ص 32.

² - ديميتري ميكولوسكي، محمد بن أبي شنب ومهام دراسة الثقافة الجزائرية، ص 222.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

معرفي وأكاديمي فأنتجت لنا تراكما تراثيا لا بأس به في حقل الدراسات الأنثروبولوجية والفولكلورية الحديثة، وبداية نود أن نلقي نظرة سريعة حول ما ميّز دراسات الاستعمار الفرنسي للشعب الجزائري والتي تنتمي إلى مجال الإستشراق.

3-1 الدراسات الأنثروبولوجية الفرنسية في الجزائر:

بدأت الدراسات الأنثروبولوجية الفرنسية في الجزائر مع بداية الاحتلال الفرنسي سنة (1830م) وتميزت بكونها وصفية في معظمها حيث أسندت مهمة القيام بها إلى العسكريين والإداريين الفرنسيين الذين ساهموا في تأصيل الموروث الشعبي وتدوينه عبر طريقتين اثنتين هما⁽¹⁾:

1- دراسات أنثروبولوجيا المكتب: وهي أن يبقى الباحث في مكتبه وتأتيه المعلومات الميدانية من المخبّرين.

2- دراسات أنثروبولوجيا المعاشية: وهي التي يقوم بها الباحث بشكل مباشر من خلال معاشته للمجتمع ومشاركته لأفراد الشعب في ممارسة عاداتهم وتقاليدهم وطقوسهم.

وهدف هذه الدراسات في الأصل نابع من الفكر الاستعماري الكولونيالي "لهذا لا نجزم أنّ أنثروبولوجيا الاستعمار كانت بريئة من شطحات كولونيالية صرفة عن طريق استخدام علم الأنثروبولوجيا (وإن كان يسمى آنذاك بالإنثولوجيا) لخدمة المستعمر بهدف معرفة الشعب وطبيعة الأرض حتى تسهل مهمة السيطرة عليه وإخماد مقاومته".⁽²⁾ ورغم طبيعة الهدف إلّا أنّه يجب أن ننظر إلى هذه الدراسات اليوم من وجهة نظر مغايرة تماما لأنّها ستخدم أدبنا وتراثنا الشعبي في مجال البحث الأكاديمي بالتوثيق والتوصيف والدرس العلمي منذ فترة مبكرة جدا كما ستساهم في التأريخ لهذا النوع من الأدب وفنونه.

¹ - بركات عمار، سؤال الإيديولوجيا والدراسات الإستشراقية الأنثروبولوجية في الجزائر (أنموذجان: ألفرد بل وبيار بورديو)، مقال في كتاب: الدكتور محمد بن شنب والإستشراق (المنظم بولاية المدية من 7 إلى 10 ديسمبر 2014) ص95.

² - المرجع نفسه، ص97.

إذن بدأ البحث في الإنسان الجزائري وثقافته وعاداته وتقاليده وأصوله ومختلف لهجاته على يد الاستعمار الفرنسي الذي سخر طاقمه العسكري والإداري لهذا العمل المؤسسي المنظم في إطار علمي بغض النظر عن الأهداف والتوجهات الإيديولوجية فقد كان "العسكريون الفرنسيون من الأوائل الذين خاضوا في الدراسة الأنثروبولوجية في الجزائر ولا زالت أعمال (كوفية couvet) والإخوة (مارسي marçais) و(باسي Basst) و(ألفرد بل A. BELL) تشهد على ذلك الاهتمام الذي خصته الإدارة الاستعمارية بالمجتمع الجزائري ومكوناته الإثنية والدينية".⁽¹⁾ وما يتعلق بالعرف والعادات والتقاليد.

سعى العسكريون الجدد في إطار أنثروبولوجيا القطيعة مع الفكر الاستعماري إلى اكتشاف المجتمع الجزائري بعيدا عن نظرة التقسيم والقبيلة وقد مثل هذا الاتجاه أنثروبولوجيون أمثال (جاك بيرك J. Berque) و(بيار بورديو P. Bourdieu) و(جرمين تليون G. Tillion) غيرهم⁽²⁾ وعلى هذا الأساس ظهرت الدراسات الأنثروبولوجية الجديدة غير الموجهة من الإدارة الاستعمارية لتركز على "المواضيع الدالة على قوة التقاليد مثل: أهمية الشرف عند القبائل الكرامة... المرأة و مكانتها... هذه القيم كلها تساهم في خلق الانسجام داخل الجماعات والقبائل وتعبر عن الثقافة والحياة الاجتماعية".⁽³⁾ إنَّ التمييز بين أنثروبولوجيا المستعمر وأنثروبولوجيا القطيعة يبرز من خلال أعمال (ألفرد بل) و(بورديو) حيث كانت أعمال الأول موجهة من طرف الاستعمار أمَّا أعمال الثاني فنابعة من حبه للتراث الشعبي ومن معاشته للمجتمع القبائلي والمجتمع المغربي فهي تعكس توجهه مثل دراسته حول قيم المجتمع القبائلي كالشرف ودراسته حول مفهوم الرأسمال الثقافي والرأسمال الرمزي⁽⁴⁾ في المجتمع نفسه، ويبدو أنَّ هذه الدراسات نابعة من قناعة (بورديو) الشخصية وحبه للتراث الجزائري بصفة خاصة والتراث المغاربي بصفة عامة.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه، ص 99.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 103.

اهتم المستشرقون الفرنسيون على اختلاف اتجاهاتهم بالحكاية الشعبية فقد عمل (ألفرد بل) على دراسة قصة (الجازية)⁽¹⁾ سنة (1896م) وعمل (هارتمن) على دراسة حكايات (بني هلال) ⁽²⁾ سنة (1898م) ودرس (روني باسي) خرافة (بنت الخص)⁽³⁾ سنة (1905م) وقد حمل الكوموندو (ملينغو Commandant Malingoud) على عاتقه مهمة جمع الحكايات الشعبية من القرى والبادية⁽⁴⁾ إلى جانب تسجيل أشكال تعبيرية مختلفة من الميدان الخصب والثري كالشعر الشعبي والأغاني والأمثال والقصص...

نلاحظ أنّ هذه الدراسات قد اتصفت بالسطحية وابتعدت في أغلب الأحيان عن التوجه العلمي الأكاديمي المنهجي فقد كان "هؤلاء يقفون عند حدود ترجمة النصوص والتعليق عليها تعليقا سطحيًا مع التركيز على مضامينها الإعتقادية." ⁽⁵⁾ وكانوا يبتعدون عن التصوير النظري العام "والمعالجة المنهجية الدقيقة ويغلب عليها الانطباعات العفوية التي لا تخضع لمنهج أو نظرية." ⁽⁶⁾ حيث تهدف هذه الدراسات في مجملها إلى الكشف عن سمات المجتمعات البدائية والعمل على توفير السبل المثلى للسيطرة عليها استعماريًا لذلك نجد أنّ من الآثار المنهجية التي نشأت عن مقابلة الفكر الاستعماري بالبدائية ظهور ثنائية "المعارضة بين الأسطوري والعلمي بمعنى أنّ نسق فكر الشعوب المستعمرة في نظر المستعمر أساسه الخرافة والأسطورة على عكس المجتمعات الأوروبية التي يمتاز

¹ - Alfred Bel : La djazia, journal Asiotique ,Xix et xx ,année 1902-1903 ,p192.

ينظر أيضا: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص31.

² - Avaissiere: Les ouled rechaich (cyclés héroïque des oulde hillal), revue Africaine, n°=36 , année 1892, p209-312.

³ - René Basset : La légende de bent el khass, revue Africaine,n°=49 année 1905, p18.

ينظر أيضا: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 31.

⁴ -Commandant Malingoud : Contes, bédouins, revue Africaine, n°= 56, année 1925, p54.

⁵ - ينظر : عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص30.

⁶ - المرجع نفسه، ص32.

فكرها بالمنهج العلمي القائم على الملاحظة والتجريب.⁽¹⁾ وهو ما يعزز صفة البدائية في مقابل الحضارة الأوروبية المركزية في الجزائر.

لقد نشرت هذه الأعمال في المجلة الإفريقية⁽²⁾ والمجلة الآسيوية في الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر الحديث حيث يمكن استثمارها في التأسيس للأدب الشعبي والفولكلور الجزائري "وما نحاول معرفته أيضا هو كيفية الاستفادة من هذه الدراسات اليوم في وقتنا الحالي باعتبارها تساعدنا على فهم تراثنا وطبيعة المجتمع الجزائري في تلك الفترة"⁽³⁾ وهي نفس الفترة التي عاش فيها الدكتور (محمد بن شنب) أب التراث الجزائري.

3-2 محمد بن شنب ودراسة التراث الجزائري في مقابل المد الاستعماري:

يعتبر (محمد بن شنب) من المؤسسين الجزائريين للدراسات الشعبية الجزائرية في فترة الاستعمار الفرنسي إلى جانب المستشرقين الفرنسيين فقد كان من الرجال القلائل الذين اهتموا بجمع التراث الشعبي وتدوينه ثم نشره في المجلات الفرنسية المتخصصة مثل المجلة الإفريقية⁽⁴⁾، فلقد كانت مساهمة العلماء من الأهالي المحليين في العلوم الإنسانية ضئيلة أي "ما يمثل (5.08) من الإنتاج العام منها مقالات (محمد بن أبي شنب) و(رحماني) عالم إثنيات قبائلي كان لهما حضور منظم إذ نجد من بين (1475) مقالة نشرت في المجلة الإفريقية نجد (32) كاتباً مسلماً حرروا (75) مادة كانت في معظم

¹ - ينظر: بركات عمار، سؤال الايدولوجيا والدراسات الإستشراقية، ص98.

² - المجلة الإفريقية: Revue Africaine نشرية فرنسية اختصت بنشر أعمال "الجمعية التاريخية الجزائرية" والتي صدر عددها الأول سنة (1856م) وكان الأستاذ بن شنب السباق للنشر فيها من بين الأهالي indigènes في الجزائر. ينظر أيضا: فارس بوحجلة، قائمة بأعمال محمد بن شنب (1869-1929) المنشورة في المجلة الإفريقية. <http://wadod.org/>

³ - ينظر: بركات عمار، سؤال الايدولوجيا والدراسات الإستشراقية، ص91.

⁴ - لقد كان لمحمد بن شنب مقالات منشورة أيضا بمجلة المجمع العلمي في دمشق، ينظر: فارس بوحجلة، قائمة بأعمال محمد بن شنب (1869-1929) المنشورة في المجلة الإفريقية. <http://wadod.org/>

الأوقات هي قراءات للكتب العربية المعاصرة.⁽¹⁾ أما ما تبقى من الأعمال المنشورة فهو خاص بالمستشرقين الفرنسيين الموجهين من طرف الإدارة الاستعمارية.

وفي ظل المعطيات السابقة تمكن العلامة (محمد بن شنب) من أن يُداري الإدارة الاستعمارية "فرغم أنه تعلم على يد كبار المستشرقين (الأوروبيين) وعلم البعض (منهم) ممن سيلعبون دورا مهما في مواصلة العمل ضمن إستراتيجية إستشرافية معينة ظل محافظا على هويته واستقلاله الفكري."⁽²⁾ وفي هذا الصدد يقول عبد الحميد بورايو: "ومن ذلك بساطة مظهره (إذ) قلما يجهلها أحد على أنه لم يجد عن زيّه (التقليدي الجزائري) قيد أنملة وذلك أثر من آثار وطنيته الصادقة بل مقاومة معنوية للعوامل الهدامة للشخصية القومية كما هو شأن كثير من أمثاله في كثير من البلاد التي كانت عرضة لتلك العوامل وكثيرا ما كان يقال (شعار كل وطن لباس أهله)."⁽³⁾ ويضيف (عبد الحميد بورايو) قائلا في غير هذا الموضع: "كان بمثابة نقطة اتصال بين دوائر البحث العلمي الاستعماري والمؤسسة الثقافية القومية فحققت انجازاته في فترة صراع ثقافي جاد بين الثقافتين الفرنسية والعربية سواء على امتداد رقعة العالم العربي أو في الجزائر كما يجسد موقع (ابن أبي شنب) العلمي والثقافي طبيعة العلاقة المعقدة بين فكر النهضة العربية في أوج فعاليته ضمن الحركة القومية من ناحية والفكر العربي في صورته الفرنسية في أوج الحركة الاستعمارية."⁽⁴⁾ المدعومة بالدراسات الاستشرافية.

يكشف المستشرق الروسي (ديميتري ميكولسكي) عن رأيه في شخصية العلامة (بن أبي شنب) ودراساته الخاصة بالتراث الجزائري في قوله "إنّ المسألة الأخرى التي واجهتها أثناء فتوحاتي الجزائرية هي مسألة التراث الجزائري الشعبي الحي الذي

¹ - الطيب ولد العروسي، محمد بن أبي شنب ومعضلة الإستشراق، مقال في كتاب: الدكتور محمد بن شنب والإستشراق (المنظم بولاية المدية من 7 إلى 10 ديسمبر 2014)، ص 206.

² - المرجع نفسه، ص 207.

³ - عبد الحميد بورايو، محمد بن أبي شنب (المرجعية الثقافية والبعد الفكري)، أعمال الملتقى الدولي بجامعة الجزائر الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر 2009، ص 15.

⁴ - المرجع نفسه، ص 11.

هو عبارة عن إحدى مميزات ثقافة هذا القطر المحروس حيث كان الشيخ الأستاذ (محمد بن أبي شنب) من النجوم الظاهرة في استقصاء هذا التراث.⁽¹⁾ منذ وقت مبكر.

ويؤكد (الهادي بوشامة) هذا الموقف المنصف للرجل في قوله: " كانت جهود الرجل لا تختلف عن لحقه من رجال الإصلاح بالجزائر وبلدان المغرب الأخرى لكن حاول من خلالها أن يحافظ ويرمم قيم ومقومات المكون الوطني والإقليمي والديني والهوياتي لأهالي المنطقة... بل إن جميع مشاركاته ومساهماته في المؤتمرات الإستشرافية وكتاباته المتعددة لم تخل من تأكيده لهذه الهوية ومحاولاته لإعادة تراث المنطقة وذاكرتها إلى سكانها."⁽²⁾ وهذا المنهج واضح من خلال دراساته التي سنقدمها فيمايلي:

أ- كان البحث الثاني في الدكتوراه التي تحصل عليها (محمد بن شنب) في موضوع اللغة واللهجة الجزائرية وهو الموسوم بـ"الألفاظ الفارسية والتركية في لهجة العاصمة"⁽³⁾.

ب- له كتاب موسوم بالأمثال العامية الدارجة في الجزائر وتونس والمغرب وهو مؤلف طريف جمع فيه الأمثال العامية في الأقطار المغربية الثلاثة (الجزائر، المغرب، تونس) وشرحها باللغة الفرنسية وطبع هذا الكتاب في الجزائر سنة (1907م) في ثلاثة أجزاء⁽⁴⁾ ويمكن لهاتين الدراستين أن تساعد محلل الحكايات الخرافية والحكاية الشعبية من ناحية الأداء اللغوي أو اللهجي ومن جهة أخرى تساهم الأمثال الجزائرية في الكشف عن موردها القصصي الشفهي الذي قيلت فيه ولا يخفى علينا ما لهذه الدراسات من دور فعال في إفادة البحوث الأكاديمية المعاصرة في الأدب الشعبي الجزائري.

¹ - ينظر: ديميتري ميكولسكي، محمد بن أبي شنب ومهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية (اكتشافي لكنوز الجزائر الحضارية) ص 220.

² - ينظر: الطيب ولد لعروسي، محمد بن أبي شنب ومعضلة الاستشراق، ص 210.

³ - ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج4، ص 173.

⁴ - ينظر: فارس بوحيلة، قائمة بأعمال محمد بن شنب (1869-1929) المنشورة في المجلة الإفريقية.

<http://wadod.org/>

ج-ألف العلامة (محمد بن شنب) كتابه الموسوم بـ"المتلثات" أو "عدد الثلاثة عند العرب"⁽¹⁾ باللغة الفرنسية وقد تم طبعه في الجزائر سنة (1927م) وهو عبارة عن دراسة واقعية عن العدد ثلاثة عند العرب والمسلمين.

ويلاحظ العلامة من خلال بحثه أنّ هذا العدد يحتل مكانة متميزة عندهم وهو يدعم فكرته بإشارته "في البداية إلى مخطوط (ابن منظور الثعالبي النيسابوري 429هـ-1038م) الموسوم بـ"برد الأكياد في العدد" حيث خصص فيه فصلا كاملا للعدد ثلاثة عند العرب، كذلك كتاب السيوطي الموسوم بـ"الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير" وهما المصدران الرئيسيان اللذان اعتمد عليهما (ابن شنب) في دراسته إضافة إلى ملاحظاته الشخصية التي سجلها أثناء مطالعته.⁽²⁾ ولا يخف على الباحث المتخصص ما للعدد ثلاثة من أهمية وحضور في نصوص الحكايات الخرافية إلى جانب العدد سبعة كما اعتمد فلاديمير (بروب) على العدد (3) في تثليث الوظيفة داخل البنية المورفولوجية للحكاية الخرافية.

د- في دراسة أخرى بعنوان "ملاحظات حول استعمال كلمة تليس أصلها"⁽³⁾ "observations sur l'emploi du mot TELLIS, son origine" سنة (1912م) ويشير العلامة (محمد بن شنب) في هذه الدراسة إلى أنّ المعجم العربي لا يقبل الكلمة إلا تحت "تليسة" (TILLISSA) على وزن فعيله مثل سكينة وقنينة⁽⁴⁾ ولأنّ الكلمة من اللهجة العامية الجزائرية فقد حاول العلامة أن يبحث عن أصلها وزمن ظهورها مستعينا في ذلك بمختلف المصادر العربية والغربية فتوصل الباحث إلى أنّ أصول الكلمة إغريقية بيزنطية وهو ما يوافق طرح (الخفاجي)⁽⁵⁾.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة. ينظر أيضا: Mohamed Bencheneb: Du nombre trois chez les arabes, Revue 67 N°. Africaine ;Annee 1962, P105-178

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة. ينظر أيضا: Mohamed Bencheneb : Observations sur l'emploi du mot TELLIS,son origine, Revue Africaine, N°56, Année 1912, p566-570

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - المرجع نفسه والصفحة.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن كلمة "تليس" قد وردت في الحكايات الخرافية في ولاية الشلف ومنها حكاية (حديدوان والغولة)، حيث تغلب حديدوان على ابنة الغولة بمكره ودهائه فذبحها ثم قطعها ليطبخ بلحمها طعام الغولة وضيوفها ثم وضع الرأس والرجلين في (التليس) وعندما أحضرت الغولة قريباتها لتناول الطعام قال لهن حديدوان: "كلاو شحاتهم وريحاتهم الرأس والكريعين في التليس خلّا وبليس" ولما اتجت الغولة نحو (التليس) لتفتحه تفاجأت برأس ورجلي ابنتها وتيقنت أنها أكلت لحمها فغضبت غضبا شديدا وعزمت على الانتقام من حديدوان برفقة بقية الغيلان.

ولعل كلمة (تليس) في هذا الزمان لم تعد متداولة على نطاق واسع إلا أنها تصادفنا في الحكايات الخرافية مثلها مثل الكلمات التركية والفارسية والأمثال وهي الدراسات التي أغنى بها العلامة (محمد بن شنب) مكتبة الأدب الشعبي والفولكلور الجزائري بالدرجة الأولى "ذلك ولا ريب في أنّ العلم الإنساني الجزائري المعاصر هو وليد ووريث المبادئ والآثار التي كان قد وضعها الأستاذ (محمد بن أبي شنب) وهذا ما قد تيقنت به أثناء أسفاري في البلاد الجزائرية".⁽¹⁾ إنها الكلمة التي قالها المستشرق الروسي (ديميتري ميكولسكي) في أدب الدراسات الشعبية الجزائرية العريقة والتي بنيت على أسس منهجية استشراقية عربية والتي كانت شائعة ومنتشرة في عهد الاستعمار الفرنسي للجزائر والتي قد يتأثر بها الفرنسيون والجزائريون على حد سواء من ذلك ما حصل مع الروائي (مولود فرعون).

3-3 مولود فرعون وإثنية المجتمع القبائلي (الأمازيغي):

اشتهر (مولود فرعون - 1913م-1962م) بتأليفه للرواية باللغة الفرنسية في الجزائر وتعد رواية "ابن الفقير" من أشهر أعماله بدون منازع حيث ترجمت إلى عدة لغات منها الألمانية والروسية والبولندية وصارت هذه الرواية على رأس الروايات الأكثر مبيعا

¹ - ينظر: ديميتري ميكولسكي، محمد بن أبي شنب، ومهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية، اكتشاف لكنوز الجزائر الحضارية ص 218.

في الأدب الجزائري حيث نشرت رواية (ابن الفقير) أول مرة سنة (1950م)⁽¹⁾ ويرى النقاد أنه "توجد قطعاً في (ابن الفقير) محاكمة إثنية حقيقية للمجتمع القبائلي الجبلي وهذه المحاكمة تُقرأ من خلال الأولوية المخصصة لسرد حياة (فورولو منراد) والتي تظهر بوضوح في التركيبة العائلية الصغيرة والتركيبة الاجتماعية الكبيرة التي تشكلها القرية الجبلية المتمثلة في الكينونة الجغرافية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية."⁽²⁾ في منطقة القبائل.

إنّ المشاهد الريفية والعائلة المصورة في الرواية عن طريق الأحداث التي مرّ بها بطل الرواية تؤسس لدراسة العادات والتقاليد وصورة المرأة ودور الفلاح في أرضه وسلطة "تاجميعت" في تماسك وتضامن أفراد المجتمع القبائلي في أعالي جبال (تيزي وزو) في فترة النير الاستعماري "والحال أنّه عند قراءة رواية ابن الفقير قراءة متأنية ندرك أنّ الأمر يتعلق أبداً بمجرد وصف للعادات والتقاليد العرقية القبائلية الرامية لتعزيز الرؤية الاستيعابية الغربية والعرقية ذات السياق الاستعماري إنّ روعة الكتابة الفرعونية وهي تتكرس وتكرس نفسها لهذا النوع من الكتابة تتشد تخليصها من نزعتها الغرائبية أو الفولكلورية."⁽³⁾ لقد وجد بطل الرواية نفسه مشدوداً إلى عاداته وتقاليده في المجتمع القبائلي بكل ما يحمله من ثراء فولكلوري من جهة ومن جهة أخرى يتطلع للحصول على منحة الدراسة التي ستخلصه من وطأة الفقر والجوع.

وقد يتساءل سائل: لماذا نتحدث عن رواية (ابن الفقير) لـ(مولود فرعون) في مجال الدراسات الأنثروبولوجية في عهد الاستعمار الفرنسي؟

يمكن أن نجيب عن هذا التساؤل بقولنا أن مولود فرعون استطاع عن طريق الكتابة الروائية أن يرسم مشاهد حية تتبع من عمق المجتمع القبائلي الأمازيغي الذي يعد لبنة أساسية من لبنات المجتمع الجزائري حيث يصور مشهد رواية الحكايات الخرافية ويكشف

¹ - مولود فرعون، ابن الفقير، تر: عبد الرزاق عبيد، (رواية) سلسلة وحي القلم، دار ثلاثينيات، بجاية، الجزائر، 2016 ص5.

² - مرجع سبق ذكره، ص6.

³ - المرجع نفسه، ص6-7.

عن التفاعل النفسي بين الرّاي والسّامع وعن لذة السرد التي تنير الليالي الباردة وتتّعش النفوس والعقول عن طريق المتخيّل الخرافي وكأنّه عالم أنثروبولوجي يسعى إلى معاشة أفراد المجتمع في أدق تفاصيل حياتهم الاجتماعية اليومية.

وحقيقة أنّ من المشاهد التي رسمها (مولود فرعون) في روايته والتي شددت انتباهي ووجداني لأنّها ذات شبه كبير بين ما يعيشه المجتمع الشلفي في إطار الاحتفاء بالحكايات الخرافية بين الرّاي والسّامع خاصة إذا كان السامع طفلاً صغيراً، إنّها ذات الحفاوة التي نجدها في قول (مولود فرعون) على لسان بطل روايته "نكون كائنات أخرى تماماً أنا وخالتي أثناء سرد القصص فهي تحسن كيفية خلق ميدان خيالي من العدم نُصِبُ أنفسنا ملوكاً عليه أصبح حكماً وانتصف لليتيم الفقير الذي يريد أن يتزوج من أميرة وأسعد كل قوي وأناصر (مقيدش) الصغير الذي يتغلب على الغولة وأسر بالحكم للحشايشي الذي يحاول تفادي أفخاخ السلطان السّفاح، إنّها ليال بعيدة جداً عن ليالي جبهات الرّيبة وتتهدات والدي في ليالي الشتاء الطويلة.⁽¹⁾ بسبب ديون المنحة.

يكشف هذا المشهد عن محتوى الحكايات الخرافية وبعض العناوين الخاصة بها مثل (مقيدش والغولة) وهي نفسها حكاية (حديوان والغولة) ففي بعض المناطق الشمالية لولاية الشلف تعرف بعنوان (مقيديش والغولة) كمنطقة تنس وما جاورها وحكاية (الحشايشي والسلطان السّفاح) إنّ أهم ما ينقله لنا هذا المشهد الروائي هو زمن سرد الحكاية المتمثل في الليل وفي فصل الشتاء والهدف من السرد هو التسلية عن ضغوطات الحياة اليومية.

يضيف (مولود فرعون) في مشهد آخر قائلاً على لسان بطل روايته دائماً: "تتهمر القصص من فم خالتي واسكبها جذلاً طبعاً بهذه الكيفية أدركت معنى الأخلاق والأحلام شاهدت العادل والمغتصب والقوي والضعيف والمحتال والإنسان البسيط كان باستطاعة خالتي أن تضحكني أو تبكينني من المؤكد بأنني لم أبدأ طيبة ذلك القلب بمأساة عائلية حقيقية إنّ مصير أبطالي يشغلني أكثر ما تشغلني هموم والدي، كل ذلك بسبب خالتي التي تركت نفسها عرضة لقصصها"⁽²⁾ ومن المؤكد أنّ هذا المشهد يكشف

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 54.

² - المرجع نفسه، ص 54.

عن الثراء السردي الشعبي الشفوي في هذه الفترة من تاريخ الجزائر المستعمرة والتي تدل على طغيان الفكر الخرافي والأسطوري أو التفكير الرمزي إن صح التعبير.

تكشف هذه الرواية عن وظائف الحكاية الخرافية مثل الوظيفة التعليمية لأنّ الحكايات تثبت في المتلقي القيم والأخلاق والوظيفة الترفيهية إلى جانب الوظيفة التفسيرية ولا ريب أنّنا نحس باندماج الراوي والسّامع في عملية السرد إلى درجة التماهي مع أبطال الحكايات الخرافية والاهتمام بمصيرهم كلّما تأزمت الأحداث وتشكلت العقد أكثر من اهتمامهم بضغوطات الحياة اليومية، ومازالت المشاهد الروائية تتوالى لتجلي عملية السرد الشفهي للحكايات الخرافية في قول الروائي (مولود فرعون): "عندما نسمعها تروي قصصها ننتيقن بأنّها تصدق كل ما ورد على لسانها كانت تضحك أو تبكي شأنها في ذلك شأن ابن أختها تماما وعندما تكون النهاية حزينة ننام على نفس الحالة المقلقة ونقف ضدها خوفاً، لقد كان رأس خالتي محشوا بالمعتقدات الخرافية وبعد فترة سأصبح على علم مثلها بالأخيلة وببغال الأموات وقربهم وبصیحات المجرمين وكوابيس الأشباح المعلنة على الأوبئة وأعلم كيف يمسح الحجل وطائر الحسون والقردة واليوم، إنّ خيالي يتسع لكل هذا بسرور كبير يمكنني أن استمع لكل شيء وأنا في مأمن تحت الأغطية وبين باية وخالتي بينما تكون البوابة الخارجية والباب الداخلي مغلقين بإحكام في مطلع الظلام."⁽¹⁾

إنّ ما يكشفه هذا المشهد الروائي هو خصائص طقوس رواية الحكاية الخرافية والمتمثلة في:

- 1- تكثيف الرموز والأخيلة في وسط الظلام.
- 2- تصديق أحداثها من طرف الراوي والسّامع على حد سواء في المجتمعات الريفية البسيطة.
- 3- انتقال الحكاية الخرافية مشافهة من جيل إلى جيل (من الخالة إلى ابن أختها).
- 4- ثراء الحكاية الخرافية بالعنصر الخرافي والتخييلي المتمثل في المخلوقات الخرافية والمسوخ.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

5- بعض الحكايات الخرافية لها علاقة وطيدة بالأسطورة التعليلية أو الشارحة (تعليل مسخ الحجل والبوم والقردة).

6- بين الراوي والسّامع علاقة حميمية وعلاقتها بزمان الحكى والسرد علاقة ثنائية (خوف / طمأنينة).

وبهذا نكون قد اكتشفنا من خلال نص روائي ألف في خمسينيات القرن الماضي وفي فترة الاستعمار الفرنسي عن نماذج حية لحكايات خرافية وعن روايتها وزمن سردها ووظائفها وبعض خصائصها رغم غياب متونها وعدم تدوين نصوصها بأي شكل من الأشكال.

3-4- الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية بعد الاستقلال:

اهتم الأكاديميون الجزائريون بالدراسات الشعبية في مرحلة الاستقلال وبدأ البحث الأكاديمي الجاد والمكثف والممنهج لتأسيس المنطلقات الفكرية وتعزيز كينونة وهوية الأمة الجزائرية في عهد كان فيه التشييد والبناء واقعا لا بد منه في كل المجالات "ومهما يكن من أمر فإننا نحاول اليوم أن نقوم بجمع تراثنا والاستفادة منه في إعادة بناء التاريخ الأدبي والثقافي والاجتماعي والفكري للجزائر وفق رؤيا أكاديمية تخدم وحدته وتستلهم قيمه في السير نحو آفاق المستقبل." (1) القريب والبعيد.

لقد عرفت الدراسات الشعبية تحدياً واضحاً استطاع من خلاله (التلي بن الشيخ) مثلاً أن يؤلف كتابه الموسوم بـ "منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري" والذي فرغ منه يوم (24 أوت 1985) (2)، ولم يُنشر الكتاب إلا سنة (1990م) وربما يكون سبب الفارق الزمني الكبير بين الفراغ من الدراسة وسنة نشرها هو نقص الإمكانيات المادية التي تؤثر سلباً على مثل هذه الدراسات.

¹ - محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري (مع ملحق بنصوص مختارة، قصص، حكايات، أحاجي أمثال، نوادر شعبية)، ص4.

² - التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990 ص9.

استطاع (التلي بن الشيخ) من الناحية الفكرية والأكاديمية أن يدرس القصة الشعبية على حد تعبيره وبقية الأشكال الشعبية الأخرى من منطلق استقصائي وصفي وهو يقول في هذا الصدد: "هذه الدراسة تستهدف تحديد منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، لم نتقيد فيها بالنظريات الشكلية في الدراسات الشعبية التي ركزت على أهمية دور الشكل في الأدب الشعبي تارة والاهتمام بدور التجربة الفنية في التعبير عن قضايا الطبقات الشعبية المحرومة تارة أخرى وإثما ركزنا في هذه المحاولة على اختلاف وجهة نظر الأديب الشعبي في طرح القضايا التي حظيت باهتمامه والتي تمثل منطلقا جوهريا في اتجاه الإبداعات الطبيعية." (1) والتي يقصد بها إبداعات الشعب الفطرية.

ويضيف الباحث شرحه لطبيعة المنهج المتبع في الدراسة قائلا: "وهذه الدراسة محاولة لاستتقاق نصوص الأدب الشعبي والاعتماد على ما يؤديه النص من تصورات وقد كشف لنا هذا المنهج عن وجود سمات عامة تختلف تمام الاختلاف بين الشاعر الشعبي والقصاص والمثال فكل واحد من هؤلاء واقعه الخاص وقضاياه التي سخر جهده وجهاده في التعبير عنها." (2) ومحاولة إيصالها إلى الناس عن طريق الرواية الشفوية.

يحاول الباحث من هذا المنطلق أن يعقد مقارنة بين الشاعر الشعبي والقصاص الشعبي ليصل إلى أنّ الشعر الشعبي الجزائري إقليمي لا يعنى بالقضايا الإنسانية (3) بينما القصة الشعبية تعنى بالقضايا الإنسانية كالصراع بين الخير والشر أو بين الحق والباطل (4)، وهو يقول في هذا الصدد: "وإذ تعتمد القصة الشعبية على الأساطير والخرافات والمبالغات بطريقة تشبه الألغاز أو تلبس بعض الأحداث التاريخية سير أشخاص لعبوا دورا هاما في التاريخ ملامح الأسطورة والخرافة فإنّها مع كل هذا تحاول أن تعبر عن أحاسيس ومشاعر الطبقات الشعبية المعنية بالطريقة التي اختارها القصاص

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 5.

² - المرجع نفسه، ص 9.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 07.

الشعبي".⁽¹⁾ فهو يعزو طبيعة مضمون الحكاية الخرافية إلى القصص الشعبي ومدى معاشته وانصهاره في بوتقة الفئة الشعبية المحرومة والمعذبة.

حاول الباحث تسليط الضوء على قضية صورة المرأة في القصة الشعبية الجزائرية والتي تختلف عن صورتها في الشعر الشعبي "وأهم ما يميز نظرة القصص الشعبي إلى العلاقة بين الرجل والمرأة أنها علاقة تقوم على الفضيلة والشرعية... والمرأة في القصة الشعبية ليست امرأة عادية فهي تارة ابنة ملك أو سلطان أو وزير وحتى ابنة ملك الجان وقد تكون من طبقة شعبية ولكنها وهبت جمالاً وذكاءً خاصاً".⁽²⁾ أما المرأة وعلاقتها بالشاعر الشعبي فتتخصر في اللقاءات وتبادل الرسائل واستعمال العبارات المعروفة في الشعر الغزلي وإنما تظل علاقة اختيار نظيف وخياراً يقوم على الكفاءة والرضا على الزواج⁽³⁾، وهو ما يوضح الفرق الشاسع بين الشاعر الشعبي والقصص الشعبي في هذا النوع من المواضيع.

ومن النماذج التي اعتمدها الباحث في دراسته: قصة شعبية بعنوان "يا قاتل الروح وبين تروح"⁽⁴⁾ وقصة "من السماء صبيت"⁽⁵⁾.

أنتجت مثل هذه الدراسات الشعبية تراكما معرفيا للمأثورات الشعبية في أشكالها المختلفة والتي استقطبت مجموعة لا بأس بها من الدارسين المهتمين والمتخصصين في هذا المجال حيث تميزوا بحصيلة فكرية ومعرفة إجرائية ومنهجية ساعدتهم على تحليل ودراسة الحكاية الخرافية إلى جانب عملية الجمع الميداني الذي يسعون من خلاله إلى الحفاظ على التراث وإنقاذه من النسيان والموت والاندثار في مختلف مناطق الوطن التي تتميز عن بعضها بخصوصيات محلية وترسبات ثقافية عديدة أفرزتها المراحل التاريخية المختلفة.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه ، ص 08..

³ - المرجع نفسه، ص 07-08.

⁴ - المرجع نفسه، ص 107.

⁵ - المرجع نفسه، ص 131-133.

إنّ مثل هذه الدراسات ستكشف رغم الاختلاف الشاسع على مدى التقارب والتشابه الموجود في الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية بين أبناء الجزائر شمالا وجنوبا شرقا وغربا عربيا وأمازيغيا حيث سنتحدث عن أبرز الدراسات الأكاديمية في هذا المجال.

أ- القصة الشعبية ذات الأصل العربي لروزلين ليلي قريش:

تقدمت (روزلين ليلي قريش) بهذه الدراسة لنيل شهادة الدكتوراه⁽¹⁾ وهي من البحوث الجامعية الأكاديمية التي اهتمت بالدراسات الشعبية الجزائرية في إطارها العربي العام حيث قسمت الباحثة أطروحتها إلى بابين اثنين فخصصت الباب الأول لدراسة نشأة القصة ذات الأصل العربي من خلال فصلين حيث تناولت في الفصل الأول حركة الفتح وأثرها في نشر القصة الشعبية الجزائرية أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه عامل الهجرة من الشرق إلى الغرب منوهة بأثره على انتشار القصص الشعبي.

وخصصت الباب الثاني لدراسة أنواع القصة الشعبية ذات الأصل الغربي على مدى أربعة فصول كاملة ويظهر من خلال هذه الأطروحة الجهد البالغ الذي بذلته الباحثة في سبيل جمع الحكايات وتدوينها من خلال قيامها بجولات ورحلات عبر مختلف مناطق الوطن وعلى مدار سنوات طويلة إلا أنّ هذا الجهد قد كلل بنتائج مثمرة بقيت إلى يومنا تنير طريق الدراسات الجادة في هذا المجال، وسنركز الحديث عن الباب الثاني الذي خصصته لأنواع القصة الشعبية والتي تم تحديدها كمايلي:

أولاً: قصة البطولة

ثانياً: القصة الخرافية الشعبية

ثالثاً: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي المشكوك فيه.

أما قصة البطولة فتنقسم بدورها إلى أنواع عدة هي:

¹ - روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، دكتوراه من الدرجة الثالثة، ناقشتها في جامعة الجزائر سنة 1975، ونشرت سنة 1980 عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

1- قصة البطولة الدينية: التي تتحدث عن التاريخ الإسلامي وسيرة النبي صلى الله عليه وسلم وسير خلفائه الراشدين وصحابته رضوان الله عليهم، ومن النماذج التي أوردتها الباحثة نذكر: قصة مقتل الإمام علي وقصة مقتل الحسن والحسين وقصة جعفر ذي الجناحين وقصة هند...

2- القصة البطولية الوعظية: التي تصف البطل وتصوره كحكم في أمور الدنيا والحرب.

3- القصة البطولية البدوية: نقصد بها السيرة الهلالية ومختلف القصص الشعبي المتعلق بها كقصة ذياب بن غانم وقصة الخليفة الزناتي صاحب تونس.

4- القصة البطولية الحديثة: هي الخاصة بقصص الثوار الجزائريين ومقاومتهم للاستعمار الفرنسي.

والقاسم المشترك بين هذه الأنواع هو أنها ذات مضمون تاريخي إسلامي عربي ورغم واقعية أبطالها إلا أن الرواة قد ألبسوه ملامح أسطورية وعجبية وخارقة إلى درجة تحولهم من المجال التاريخي الواقعي إلى نطاق اللامعقول⁽¹⁾ وهو المحكى عنه في هذه القصص.

أما القصة الخرافية الشعبية: فقد قسمتها الباحثة إلى أربعة أنواع هي:

1- الخرافة الشعبية الدينية.

2- الخرافة التي تدور حول شخصيات غير دينية عاشت حقيقة.

3- الخرافة التي تدور أحداثها حول الجن.

4- الخرافة المحلية: التي يركز موضوعها حول الصراع بين الخير والشر وانتصار

الحق على الباطل حيث ذكرت الباحثة أن من عوامل انتشار هذا النوع من الخرافات هو المساجد والأحياء الدينية ومزارات قبور الأولياء الصالحين.

أما القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي المشكوك فيه فقد حددتها الباحثة في ثلاثة أنواع هي: قصة التسلية وقصة التخفيف عن المكبوتات والقصة ذات المغزى والجدير بالذكر أن الباحثة تناولت كتاب كليلة ودمنة لـ(ابن المقفع) وكتاب ألف ليلة وليلة بالدراسة في هذا الفصل وهذا لتحديد مرجعية الأنواع القصصية المذكورة آنفا.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 128.

أمّا الجانب التطبيقي من الأطروحة فقد ركزت فيه الباحثة على دراسة نماذج قصصية نذكر منها: قصة السندباد البحري والتي عالجتها من خلال عدة عناصر هي:

1- البحث عن الأصل الروائي.

2- الرواج الشعبي للقصة.

3- الفكرة المحبوبة للقصة.

4- الأفكار والعواطف.

5- الحادثة وتطورها.

6- الخيال والأسلوب واللغة.

أمّا النتائج التي توصلت إليها الباحثة فقد أبرزتها في خاتمة بحثها وأهمها هي أنّ القصة الشعبية الجزائرية ماهي إلّا فرع من الأدب العربي الأصيل⁽¹⁾ في شقيه المدون والشفهي، والملاحظ أنّ التصنيفات التي وضعتها الباحثة للقصص الشعبي العربي في الجزائر كانت من حيث الكثافة والتفرع زائدة عن حدود ما قدمه بعض الدارسين في المشرق العربي وربّما يعود ذلك إلى اعتماد معيار طبيعة الموضوع في القصص الشعبية.

يوجه (عبد الحميد بورايو) نقده لهذه الدراسة قائلاً: "لقد راعت الباحثة في تصنيفها: أولاً: حجم القصة، ثانياً: فكرتها الرئيسية، ثالثاً: شخصياتها، بناءً على ذلك قسمت القصص التي تناولتها بالبحث إلى قصص طويلة وقصص قصيرة ومن الواضح في هذا التصنيف أنّ الطول أو القصر هي سمة الشكلية التي روعيت فيه وهي سمة لا يمكن اعتمادها أساساً في التصنيف."⁽²⁾ إلّا أنّ هذا النقد لا ينقص من قيمة العمل شيئاً بل سيعمل على توجيه الدارسين نحو أفق تطور مثل هذا النوع من الدراسات.

وبالفعل فقد حاولت (روزلين ليلي قریش) القيام بدراسة مهمة على هامش أطروحتها في الدكتوراه تناولت فيها سيرة بني هلال في جانبين مختلفين: جانب السيرة المدونة في المخطوطات وجانب السيرة التي تروى مشافهة ما اقتضى منها النزول إلى الميدان

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 242.

² - ينظر: عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 88.

وقضاء ثلاث سنوات⁽¹⁾ من العمل الميداني الشاق، وفي مقال لها بعنوان "بحث في الأدب الشفوي في سيدي خالد (ولاية بسكرة) ونواحيها وعلاقاتها بالأدب المكتوب التقليدي على "سيرة بني هلال"، حاولت الباحثة تقديم تجربتها الميدانية في جمع المادة وتدوينها وهي لا تقف عند هذا الحد بل حاولت الاعتماد على المنهج المقارن لترصد الاختلاف والتشابه بين السيرة المكتوبة والسيرة المروية مشافهة.

وهو ما تحدثت عنه في قولها "أمّا الدراسة المتوازنة حول ما كتب من سيرة 'بني هلال' التقليدية فقد تركزت في بداية الأمر على إحصاء ما طبع منها والكشف عن مصادر طباعتها المختلفة ثم في مرحلة ثانية تبلورت الدراسة في فهرسة... رقمنّا موضوعات وموتيفات الرواية حسب سياق الحوادث وتسلسلها الزمني ثم وبعد الفهرسة صنفنا أهم الموضوعات وأهم الموتيفات وكذلك مميزات أشخاص الرواية من الأبطال والشخصيات النموذجية فكوّنّا منها فهرساً تحليلياً، أمّا المجموع المكون بفهرسة الموضوعات المرقمة والفهرست التحليلي فيمثل أداة بحث سمحت بها الدراسة المقارنة بين القصص الشفوي والنّص المكتوب من أدب بني هلال." في الميادين التالية: الموضوعي، البطولي، السيكلوجي"⁽²⁾ حيث تمكنت الباحثة من إعداد الفهرسة والفهرست من خلال دراسة إحصائية مقارنة حول النّصوص المدونة والشفهية لسيرة بني هلال.

إنّه عمل شاق بالفعل وهو ما جعل المستشرق الروسي المهتم بالدراسات الشعبية الجزائرية (ديميتري ميكولسكي) يُعجب بعمل (روزلين ليلي قريش) ويجد له ما يقابله في أعمال الباحثين الروس، وهو ينوه بهذا في قوله: "أمّا العلم الأكاديمي الجزائري ففي إطاره قد صارت الروايات المسجلة لهذه الملحمة (سيرة بني هلال) موضوع البحث الشامل للأستاذة الدكتورة (روزلين ليلي قريش) وذلك في "فهرسة سيرة بني هلال" المتكونة من جزئين فتسنت لي فرصة الحصول على نسخة من هذا المؤلف الممتاز بفضل الدكتور الأستاذ (عبد الحميد بورايو) ففي رأيي ربّما الأستاذة (قريش) إذا كانت تعكف

¹ - روزلين ليلي قريش، بحث في الأدب الشفوي في سيدي خالد (ولاية بسكرة) ونواحيها وعلاقاتها بالأدب المكتوب التقليدي لسيرة بن هلال، ص 75.

² - المرجع نفسه، ص 76-77.

على فكرة هذا الأثر فهي مستوحاة من فهرس المواضيع والعناصر السردية لألف ليلة وليلة لـ(نيقيتا إليسيف Nikita Elisseeff) وهو المستعرب الفرنسي المشهور من الأصل الروسي.⁽¹⁾ وإذا لم يكن موضوع بحثنا هو السيرة الشعبية وإنّما الحكاية الخرافية فإنّنا تطرقنا إلى دراسة (روزلين ليلي قريش) حتى نؤكد على أهمية البحث الميداني المدعوم بالمنهج المقارن أو أي منهج معاصر في تطوير الدراسات الشعبية.

لم تقف (روزلين ليلي قريش) في بحثها الميداني على موضوع السيرة فقط بل تحصلت على أنواع وأشكال مختلفة من المرويات الشفهية تعدت (325) رواية منها قصص عجيبة وقصص دينية وقصص حول الولي الصالح (سيدي خالد) ومعجزاته وأخرى حول أبطال محليين وأساطير مختلفة⁽²⁾، فالدراسة الأكاديمية لهذا الحقل ستساهم بالفعل في تطور الثقافة الشعبية الوطنية والتأصيل النظري لها وما يتوجب على الدارسين بعد ذلك هو العمل على تطوير هذه الدراسات بالاعتماد على المناهج التحليلية الحديثة كالبنوية والسيمائية.

ب- عبد الحميد بورايو والمنظور السيميائي للحكاية الخرافية:

تُوجّ مجهود الباحث (عبد الحميد بورايو) بالكثير من الدراسات النقدية في مجال الأدب الشعبي خاصة فيما يتعلق بالدراسات السردية والسيمائية تنظيرا وتطبيقا فالتوجه السيميائي الذي اختاره الباحث في دراساته وطروحاته النقدية في إطار بحث التراث السردى يبدو واضحا وجليا للعيان، وفي هذا الصدد يقول (رشيد بن مالك): "ظهرت دعوته إلى هذا التيار في وقت مبكر من خلال الدروس التي كان يلقيها على طلبة معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تلمسان في بداية الثمانينات حيث كانت تشكل هذه الدروس حديثا محملا بقطيعة ابستمولوجية."⁽³⁾ لأنّ (عبد الحميد بورايو) تبنى في بداية حياته

¹ - ينظر: ديميتري ميكولسكي، محمد بن أبي شنب ومهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية، اكتشاف لكنوز الجزائر الحضارية ص 221.

² - ينظر: روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ص 128.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 54.

النقدية منهج النقد الاجتماعي⁽¹⁾ (Socio-critique) وكان ذلك في السبعينات نتيجة هيمنة الإيديولوجية الاشتراكية على الحياة العامة في الجزائر حينها ومن ثم حاول الباحث والناقد (عبد الحميد بورايو) أن يحدث قطيعة ابستمولوجية مع المناهج السياقية ليتوجه نحو المناهج النسقية ويتبنى المنهج البنوي والمنهج السيميائي عن قناعة فكرية وتنظيرية وتطبيقية ناجحة وهو ما يظهر بجلاء في مؤلفاته.

قام (عبد الحميد بورايو) في بداية مشواره الأكاديمي بإعداد بحثه الموسوم بـ"القصص الشعبي في منطقة بسكرة" لنيل شهادة الماجستير بجامعة القاهرة تحت إشراف الدكتورة (نبيلة إبراهيم) حيث ناقش رسالته سنة (1978م)⁽²⁾ وتحصل على تقدير ممتاز، فقد كان بحثه ذا توجه ميداني إلا أنه يعكس البدايات الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي.⁽³⁾ حيث حاول الباحث إلى جانب تدوين التراث السردى الجزائري المتداول شفها في منطقة بسكرة حاول تصنيفه إلى أنواع أساسية وأخرى فرعية اعتمادا على التحليل البنوي والسيميائي وهي:

أولاً: قصص البطولة: تشمل قصص المغازي وقصص البطولة البدوية وقصص الأولياء.

ثانياً: الحكايات الشعبية: تشمل حكاية الحيوان وحكايات الواقع الاجتماعي.

ثالثاً: الحكايات الخرافية: تشمل حكايات خرافية خالصة وحكايات الأغوال الغيبية.

يلحق (عبد الحميد بورايو) على هذا التصنيف قائلاً: "تتميز هذه الأصناف فيما بينها في أصولها وفي مسار تطورها وفي الظروف الحضارية التي ساعدت على نشأتها وهي تختلف فيما بينها في مكوناتها الفنية وفي أسلوب تعاملها مع ما يشغل الإنسان من مشاكل ميتافيزيقية مثل الحياة الأخرى والعالم المجهول... وكذلك في طبيعة الشخصيات التي تسند لها الأدوار وفي طبيعة الأحداث وفي المنطلقات الفكرية التي

¹ - حمزة بيسو، الوعي النقدي في تلقي المنهج الغربي عند عبد الحميد بورايو (التحليل الوظائفى نموذجاً)، مجلة العلوم الاجتماعية، ع21، الجزائر، ديسمبر 2015، ص196.

² - المرجع نفسه، ص205.

³ - ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص55.

يصدر عنها الموقف القصصي وفي الوظائف⁽¹⁾ هذه الأخيرة التي اكتشفها الباحث من خلال تطبيق المنهج البنوي الشكلي على مجموعة من الحكايات الشعبية نذكر منها: حكاية غزوة الخندق وحكاية ولد المحقورة وحكاية الإخوة الثلاثة.

لقد اعتمد الباحث في تحليله على آليات البنوية الشكلية المتمثلة في التحليل الوظيفي لـ(فلاديمير بروب) واستعان أيضا بآليات البنوية الأنثروبولوجية المتمثلة في مقولات (كلود ليفي ستراوس) الخاصة بنظام القرابة حيث استحضرها الباحث في الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية ليكشف عن وضع علاقات الزواج والأخوة والأمومة والخؤولة وهي أبنية تظهر على مستوى البنية السطحية للحكاية ولها دور وظيفي يكشف عن انقلاب النظام في المستوى الأعمق للحكاية.

إنّ هدف الباحث من طبيعة الدراسة البنوية هو "الكشف عن الهيكل البنائي للقصص وبتعبير آخر البنية التركيبية التي تمثل الجوهر الثابت خلف مختلف أشكال القصص".⁽²⁾ وهذا عن طريق آليات إجرائية بنوية والمنهج التحليلي التركيبي حيث يوضح ذلك في قوله: "ترد القصة إلى وحداتها الأساسية التي تتألف منها ونقوم باستقراء طبيعة علاقاتها على مختلف المستويات المورفولوجية والتركيبية والدلالية معتمدين على مبدئي التوافق والتخالف بين العناصر مما سيمكننا من استنباط النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها وستكون الوحدة الوظيفية هي الوحدة القياسية التي ترد إليها الوحدات الروائية".⁽³⁾ حيث تمكّن الباحث من مقارنة بنية الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية عن طريق تتبع الوحدات الوظيفية والتي تقوم بدور ديناميكي في نسج القصة⁽⁴⁾ الشعبية الشفهية.

توصل (عبد الحميد بورايو) في ختام بحثه إلى نتائج مهمة نذكر منها استنتاجه فيما يخص تطبيق المنهج البنوي الذي برهن على جدواه في فهم هذه النصوص مما جعله مؤهلاً لأن يلعب دوراً مهماً في تجديد فهم تراثنا القصصي وإعادة تقييم أشكاله التعبيرية

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 90.

² - المرجع نفسه، ص 137.

³ - المرجع نفسه، ص 137.

⁴ - المرجع نفسه، ص 139.

كما أنه مؤهل لأن يُوجد قاعدة لإقامة تصنيف موضوعي للتراث القصصي الشعبي العربي يعتمد الملامح البنيوية أساسا للتمييز بين الأنماط القصصية.⁽¹⁾ فهو لم يطبق إجراءات التحليل البنوي بصرامة على النص السردى الشفهي وإنما جعلها مرنة حتى يتمكن من استنتاج النص وكشف دلالاته.

لقد تألق (عبد الحميد بورايو) في الدراسة السيميائية للنصوص السردية في مجال تحليل الخطاب السردى الذي يكشف عن كنوز الحكايات الخرافية العربية والجزائرية المدونة والشفاهية على حد سواء لذا نجده في مؤلفه الموسوم بـ"المسار السردى وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية في حكايات ألف ليلة وليلة)" يقارب نصوصا من المتن الحكائي المدون "لألف ليلة وليلة" والدراسة في الأصل هي أطروحة الدكتوراه التي ناقشها الباحث سنة (1996م) بجامعة الجزائر⁽²⁾ حيث عمد الباحث في كتابه إلى مقارنة نماذج سردية من حكايات ألف ليلة وليلة ونماذج سردية من حكايات كليلة ودمنة وهي كالتالي:

- 1- قصة الملك شهريار.
- 2- قصة الصياد والعفريت.
- 3- قصة الحمامة المطوقة.
- 4- الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

حاول الباحث جاهدا استنتاج الدلالة و"عملية تشكيل المعنى في الحكايات المدروسة انطلاقا من البنيات السطحية ووصولاً إلى البنيات العميقة بمراعاة كون المعنى ليس كيانا جاهزا ولا معطى بديهيا يمكن إدراكه بدون وسائط باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشروط تسعى السيميائيات السردية ذات التوجه المنهجي الشكلاى إلى معرفة قواعدها.⁽³⁾ وساعده في ذلك اعتماده على إجراءات التحليل المرنة التي زودته بها الدراسة السيميائية، وهو يقول في هذا الصدد: "لا تقوم الطريقة المنهجية التي يقترحها

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 260.

² - ينظر: حمزة بسو، الوعي النقدي في تلقى المنهج الغربى عند عبد الحميد بورايو (التحليل الوظيفي أنموذجا)، ص 205.

³ - عبد الحميد بورايو، المسار السردى وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)، ط1، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 3.

التحليل السيميائي للخطاب السردى على إقامة نماذج منطقية بحكم البناء الشكلي للمسار السردى وانبثاق الدلالة... سوف نعرض في تحليلاتنا... لنماذج من الخطابات السردية ذات الطبيعة الأدبية وهي أربع نماذج:

- نموذج المسار السردى
- نموذج الفاعلين
- نموذج المسار الغرضي (أي المسار المتعلق بالأغراض)
- نموذج البنية الدلالية العميقة.

فلكل نسق من هذه الأنساق النموذجية قواعد عمله وانسجامة منها ما يتعلق بمظهر الخطاب... ومنها ما هو ضمني ومحايث يتم استنتاجه وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط مثل بنية الفاعلين والبنية الدلالية العميقة.⁽¹⁾ والملاحظ أنّ الباحث يتمتع بوعي نقدي يعزز من إمكانية ولوجه إلى الدلالات الخفية التي يحملها النص الحكائي السردى.

ومن جهته ينوه المستشرق الروسى (ديميتري ميكولسكى) بهذا العمل قائلاً: "فدليل آخر على أهمية "ألف ليلة وليلة" بالنسبة إلى الدراسات الإنسانية في الجزائر الراهنة هو كتاب الأستاذ (بورايو) "المسار السردى وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة الصادر سنة (2008م) حيث نفّذ المؤلف استقصاء بنيانيا ووظائفها لقصص هذه المجموعة."⁽²⁾ حيث أخذ السبق في تطبيق المنهج السيميائي على نماذج من حكايات ألف ليلة وليلة في الجزائر.

ومن حلقات دراسات (عبد الحميد بورايو) كتابين آخرين لا يقلان أهمية عما سبقهما، الأول هو الموسوم بـ "الحكاية الخرافية للمغرب العربى (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات) والثانى هو الموسوم بـ "البطل الملحمى والبطل الضحية

¹ - مرجع سبق ذكره، ص5.

² - ديميتري ميكولسكى، محمد بن أبى شنب ومهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية (اكتشافي لكنوز الجزائر الحضارية) ص225.

في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المرويات الشفوية-الأداء- الشكل - الدلالة).

فهذان العاملان بالإضافة إلى ما سبقهما يمكن تصنيفهما في خانة الدراسات الشعبية العربية بصفة عامة حيث حاول الباحث أن يقوم بمسح شامل للحكايات الخرافية العربية المدونة ممثلة في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وللحكايات الخرافية في المغرب العربي والحكايات الخرافية في الجزائر الشاسعة سعياً منه إلى توحيد الحكايات الخرافية في العالم العربي من حيث الشكل والدلالة معتمداً في ذلك على آليات المقاربة السيميائية كخطوة إجرائية تخترق جسد الخطاب السردى وتكشف بنية النص الحكائي وتفجر الدلالات الكامنة فيه سواء أكان مكتوباً أم شفهيًا.

وتجدر الإشارة إلى ذكر بعض النماذج السردية الشفهية التي عمد الباحث إلى مقاربتها سيميائياً في كتابيه السالفي الذكر، ففي كتابه الأول: "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" حلل النماذج التالية:

- 1- حكاية ولد المتروكة.
- 2- حكاية نصيف عبيد.
- 3- حكاية لونجة.
- 4- حكاية محذوق ومحروش مع الغولة.
- 5- حكاية أعمر الأتان⁽¹⁾.

والقاسم المشترك بين هذه النماذج يكشف عنه (عبد الحميد بورايو) في قوله: "إنّ المقارنة ما بين بعض النماذج المدروسة كشفت عن العلاقة العضوية التي توجد ما بين مختلف الروايات والحكايات الخرافية بحيث يمكن القول أنّ كل مدونة مشكلة من مثل هذه الحكايات يمكن التعامل معها على أنّها خطاب ثقافي واحد ومن هنا تكون أية دراسة أكثر ثراء في نتائجها كلما اعتمدت على مدونة أوسع كما أنّ هذه الحكايات ما هي سوى شكل من أشكال التمثيل لجوهر دلالي واحد يمكن أن يتجسد في مختلف خطابات الأنماط

¹ - الأتان: أنثى الحمار.

الثقافية بتعدد أشكالها التعبيرية.⁽¹⁾ وعليه فإنّ الخطاب الشفهي السردى الجزائري ممثلاً في الحكايات الخرافية يكشف عن تمثيلات الثقافة الجزائرية في إطارها الجغرافي العام. أمّا الكتاب الثاني "البطل الملحمي والبطلّة الضحية" فقد استنتج فيه الباحث دون تعسف نماذج من الحكايات الخرافية الجزائرية وهي: حكاية الطامة أم سبعة رؤوس وبقرة اليتامى ولونجة بنت أمي والطفلة المسحورة وعشبة خضار وحب سليمان وحب رمان وأمه عيشه وطرنجة ودلالة، وهي عبارة عن حكايات خرافية جزائرية جمعت من الميدان باللّغة العربية الدارجة واللّغة الأمازيغية⁽²⁾، وحاول الباحث مقارنة هذه الحكايات سيميائياً كعادته ليكشف عن البنية الكبرى المشتركة بينها ومحدداً المسار السردى العام الذي ينطبق على جميع النماذج المدروسة كما حدد الأدوار الغرضية ذات العلاقة الوطيدة بالقيم المتصارعة في الحكايات والتي تكشف عنها الشخصيات ليصل بذلك إلى دراسة الصور والتجسيدات التي تبين خصوصية الشكل الفرعي للحكاية الخرافية وأساليبه البيانية والبلاغية.

عمد الباحث بعد ذلك إلى الكشف عن السياق التداولي لخطاب الحكايات الخرافية المدروسة "باعتبارها سلسلة من الأفعال الكلامية المنطوقة التي تتحدد طبيعتها بناء على الوظائف التي تؤديها في سياق النص".⁽³⁾ ليتجه إلى الكشف عن السياق الإدراكي المتعلق بالجانب المعرفي في الحكايات الخرافية أي إمكانية التعرف على النظرة التي توجهها الحكايات الخرافية إلى العالم والتي يشخصها النص دلاليًا لينتهي الباحث في آخر المطاف إلى الكشف عن السياقين النفسي والاجتماعي والثقافي المشترك بين راوي الحكايات الخرافية ومتلقيها في المجتمع المنتج للخطاب الشفهي.

يتضح لنا من خلال أعمال ودراسات (عبد الحميد بورايو) المطروحة في هذه الورقة وغيرها من الدراسات والمقالات التي نشرت في مختلف المجلات الأكاديمية الجزائرية

¹ - عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات) دار الطليعة، ط 1 للطباعة والنشر، بيروت، دت، ص 122-123.

² - عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلّة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، 1998، ص 118.

³ - المرجع نفسه، ص 119.

والعربية أنّ هذا الباحث قد تمكن من وضع أسس منهجية حديثة لدراسة الأدب الشعبي بصفة عامة والحكاية الخرافية بصفة خاصة هذا لأنّه يتمتع بوعي نقدي أبعد عن التعسف في تطبيق آليات المنهج البنوي والسيمائي على النصّ السردى كما تمكن هذا الباحث من كشف دلالات الخطاب وتفكيك ميكانيزمات إنتاجه داخل المجتمع الجزائري في سياق تداولي عام أعطى للحكايات الخرافية والشعبية إمكانية الاستمرار والتفعيل والتجديد في الطرح الثقافي والاجتماعي والنفسي واستطاع أن يجمع في فكره بين تراثية الخطاب السردى الشفهي وضرورة البحث الميداني والتدوين الذي يسبق الزمن لإحياء تراث الأجداد وبين حداثة المنهج البنوي السيميائي .

حاول (عبد الحميد بورايو) في ذات الموضوع توجيه طلبته بشكل مباشر نحو البحث الميداني وجمع المادة الشعبية وتدوينها في مختلف ولايات الوطن خاصة التراث الأمازيغي في بلاد القبائل "فإذا كنا نتحدث عن القصص الشعبي الجزائري المتداول حاليا فلا يمكن تجاهل تقليد سرد الحكايات الشعبية الأمازيغية في قرى إقليم القبائل وبحقق الأستاذ (بورايو) استقصاء هذه الممارسة من خلال تنظيم البعثات الجامعية الفولكلورية إلى تلك المنطقة وقد اتضح من هذه الدراسات أنّه يتم عرض الحكايات عادة في المنزل وتقوم جدة العائلة بدور الرواية وفي بعض الأحيان تمارس القصص امرأة من نساء القرية أكثرهن معرفة بالحكايات وأكثرهن حذقا وموهبة في الأداء الشفوي.⁽¹⁾ وهو حال كل رواة الحكايات الشعبية والخرافية في باقي ولايات الوطن.

جاء التأكيد على التراث الشعبي الأمازيغي من باب أنّه أقدم وأسبق وجودا في التاريخ من التراث الشعبي العربي في منطقة شمال إفريقيا ولعل التراث الشعبي العربي يدين للتراث الشعبي الأمازيغي في وجوده وبقائه وظهوره في لهجات مختلفة (عربية عامية، شاوية، ترقية...) والدليل على ذلك تشابه الكثير من نصوص الحكايات الخرافية والسير (سيرة بني هلال) في الموضوعات واختلافها في اللهجات، أمّا عن عراقية التراث الشعبي الأمازيغي فنستدل عليه بقول المستشرق الروسي (ديميتري ميكولسكي): "وعلى

¹ - ينظر: ديميتري ميكولسكي، محمد بن أبي شنب ومهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية: اكتشاف لكنوز الجزائر الحضارية ص225.

جميعاً ألا ننسى الآن الفولكلور السردى الأمازيغي (إذ) له دور هام في تطور الأدب العالمي وخير دليل على ذلك قصة "أمور وبسيشي" في "الحمار الذهبي".⁽¹⁾ لـ(أبوليوس) حيث تنبثق هذه القصة من الرصيد القصصي الأمازيغي الأصيل⁽²⁾ وعليه فإنه لا بد لنا أن نُذكر في هذا المقام وبشكل سريع للغاية ببعض الدراسات الخاصة بالتراث الشعبي الأمازيغي الذي ظل حكراً على المستشرقين في عهد الاستعمار الفرنسي الداعي إلى سياسة التفرقة .

تدعو الدراسات الشعبية الحديثة في مجملها إلى تعزيز الهوية الوطنية وتوحيدها خاصة إذا ما تعلق الأمر بالجمع والتدوين نذكر منها: "حكايات جزائرية من جرجرة" لـ(يوسف نسيب)⁽³⁾ و"الحكايات القبائلية" لـ(طاوس عمروش) و"الحبة السحرية" لـ(رابح بلعمري) ومؤلفه "الوردة الحمراء قصص من شرق الجزائر"⁽⁴⁾ بالإضافة إلى الدراسة الأكاديمية الجديدة لـ(أحمد عزوي) والموسومة بـ "القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس"⁽⁵⁾ كما ننوه بدراسة قصيرة قدمتها (بداك شبعة) والموسومة بـ "الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل (مقاربة أنثروبولوجية)"⁽⁶⁾ حيث تتناول فيها الباحثة الجانب الأنثروبولوجي للحكاية الخرافية العجيبة كتراث شعبي شفهي معرض للانقراض بسبب التغير الاجتماعي السريع للمجتمع الجزائري.

¹ - يرى أبو العيد دودو أن رواية أبوليوس (الحمار الذهبي) هي أول دراسة وصلت إلينا من حيث بنائها الأدبي والتي رواها المؤلف نفسه بضمير المتكلم، وقد أشار المترجم إلى أن هناك رواية أخرى تدعى ستيريكيون ظهرت قبلها للكاتب غايوس إلا أنها ناقصة. ينظر: أبوليوس لوكيوس: الحمار الذهبي، تر: أبو العيد دودو، ط3، الدار العربية للعلوم 2004، ص3.

² - ينظر: ديميتري ميكولسكي، محمد بن أبي شنب ومهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية: اكتشاف لكنوز الجزائر الحضارية ص225.

³ - Nacib Youcef, Contes Algériens de Djurdjura contes populaire ,ED publisud Paris,1989.

⁴ - رابح بلعمري، الوردة الحمراء (قصص شعبية من شرق الجزائر)، دط، المنشورات الجزائرية والعلمية، باريس، 1980

⁵ - أحمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس (بحث في الموروث الحكائي)، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمن للطباعة والنشر، القاهرة، 2006.

⁶ - بداك شبعة، الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل - مقاربة أنثروبولوجية - مجلة الحقيقة ، ع26، جامعة أدرار، الجزائر.

نستخلص في الأخير أنّ الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية في الجزائر هي جزء لا يتجزأ من الدراسات الشعبية في المغرب العربي والدراسات الشعبية في الوطن العربي ككل لأنها تبحث في تكوين وجدان الأمة وإن تفرقت السبل واللهجات وأنّ الحكاية الخرافية في الجزائر كما هو الحال في الوطن العربي ذات أصول أسطورية ضاربة في التاريخ الإنساني ما يؤهلها إلى الارتقاء إلى العالمية التي لن تبقى حكرا على الحكايات الخرافية الأوروبية، بالإضافة إلى أنّها تكتنز ضمن دلالاتها الخفية النظم الدينية والاجتماعية والثقافية والنفسية والتي تحاول قلب السلبى منها والقضاء عليه ضمن خطاب سردي حي ومتجدد، والحكايات الخرافية في ولاية الشلف الجزائرية لا تحيد عن هذا الإطار.

4- وصف مدونة الحكايات الخرافية في ولاية الشلف:

تتخذ ولاية الشلف بالموروث الحكائي الشفهي على غرار بقية مناطق الوطن حيث تحتل الحكاية الخرافية أولى مراتب الاهتمام عند الكبار والصغار على حد سواء إلى جانب الحكاية الشعبية التي تصنف ضمن حكايات الواقع الاجتماعي، فهي تنتمي إلى مجموع الحكايات الجزائرية والمغربية والعربية التي تشكل وحدة شعبية وملحمية؛ لأنّ الحكاية الشعبية الجزائري كان قد ارتوى منذ عصور من روافد ثقافية مختلفة شهدتها كل مناطق الوطن خاصة الساحلية منها وهذا بحكم قربها من البحر ومن حركة الملاحة التي عرفت توافدا لمختلف الأجناس والثقافات أو في إطار الحركة الاستعمارية أو الحركة التجارية بالإضافة إلى فترة الفتوحات الإسلامية للمغرب العربي وما تفرضه من تأثير وتأثر في الأوساط الشعبية التي تمزج التاريخ بالخرافة والأسطورة وتنتج نماذج سردية شفوية غاية في الأهمية والروعة الفنية، وولاية الشلف واحدة من المناطق الساحلية التي لم تكن بمنأى عن هذه التراكمات.

4-1 التعريف بالحكاية الخرافية في ولاية الشلف:

الحكاية الخرافية في ولاية الشلف شكل سردي من أشكال التعبير الشعبي الشفهي الجزائري يتناولها عامة الناس "وتعود أصولها إلى التراث الأدبي الأمازيغي لها أسلوبها

الذي سمته المبالغة والتنظيم اللغوي المحكم.⁽¹⁾ تحكى باللهجة العامية الجزائرية حيث تتميز بكون أبطالها من عالم البشر وعالم الحيوان بالإضافة إلى الشخصيات الخرافية الخارقة.

4-2 التسمية العامية للحكاية الخرافية ووظيفتها:

يطلق على الحكاية الخرافية في ولاية الشلف اسم "حجاية" و"خريفة" وبالأمازغية اسم "أماشهوس" ويقال في الأوساط الشعبية في ولاية الشلف "خرف تعيش"، وهذا القول دليل على انتشار هذا النوع من الحكايات في الأوساط الشعبية المحرومة سواء في الريف أو في المدينة لأنها "تقدم لحظات لنسيان الواقع القاسي عن طريق اللجوء إلى المتخيل الذي يغمر الفراغ الواقعي إنها الحلم الجماعي الذي يهرب فيه الجميع من ذاته ويحقق من خلاله رغباته الدفينة."⁽²⁾ فالفئات المحرومة في المجتمع الجزائري تمسكت بتقليد سرد الحكايات الخرافية كخطاب اجتماعي وثقافي يقوم بدور التعويض النفسي والعاطفي ليعيد أفراد الشعب عن براثن أخطر الأمراض النفسية التي يمكن أن يصاب بها المرء جراء قساوة واقعه الاجتماعي والاقتصادي وقتامة وعيه الثقافي.

ونود أن نورد في هذا الصدد قول (ريزانك P.REESINK) عن (أرنود ARNAUD) : "حين يَعُدُّ الرَّجُلُ بعد رجوعه من العمل في المساء ريحه الهزيل جدا وحين تهدد الأم طفلها الذي يبكي من جوعه وحين يتجمد الصغار تحت أغطية فاسدة ويسعلون دخان الجمر الذي لا يُدْفئ حين تكون الحياة أكثر قساوة ويكون الغد مليئا بعدم اليقين، يحب رجل كل الأزمنة وامرأة كل السموات وصغار كل الأمهات في لحظة ما أن يتركوا أنفسهم تتجرف مع هذا العالم الآخر الذي يتغنى به الرواة المتجولون عبر كل القرون وفي كل الآفاق."⁽³⁾ إذن فالحكاية الخرافية الجزائرية وظيفتها التطهير الذي أسنده أرسطو للأسطورة في الزمن الغابر.

¹ - ينظر: محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ص 69.

² - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 19.

³ - المرجع نفسه، ص 19. ينظر أيضا: REESINK (P) : Contes recits maghrebins, Naaman, Canada, 1977, p10.

إلا أنّ انتشار الحكايات الخرافية بشكل واسع في ولاية الشلف نجده في الريف بين الفلاحين والقرويين إذ "أنّ هذا النوع من السرد يزدهر في الأوساط البدوية المعزولة التي لم تخضع بعد لتأثيرات ثقافة الصورة الحديثة لذلك فهي تحتل بالأذن التي تسمع والذهن الذي يختزن الصورة الكلامية وتشيد بدور الذاكرة الجمعية التي تختزن حكمة الأجيال في الأساطير والمعتقدات الشعبية والوقائع التاريخية."⁽¹⁾ وللرواة دور كبير في انتشارها وحفظها من الضياع والنسيان.

4-3 دور الرواة في ولاية الشلف:

الرواة هم حاملوا الثقافة الشعبية وآدابها السردية الشفهية بل هم أرشيف هذه الأمة لسعة ذاكرتهم وجمال إبداعاتهم في تنوع أساليب الحكى والسرد القصصي، نلتقي بهم في الأسواق والمساجد والزوايا ومقامات الأولياء الصالحين كما نجدهم في البيوت والحقول رجالا ونساء وأطفالا يافعين يمسون مشعل الرواية الشفهية ليضمنوا استمراريتها جيلا بعد جيل وينقسم هؤلاء الرواة إلى قسمين هما:

أولاً: رواة محترفون: هم الذين يتكسبون برواية الموروث الثقافي ويسمون بالمداحين (واحد المدّاح) نجدهم في الأسواق الأسبوعية خاصة وهي منتشرة عبر تراب الولاية من ذلك: سوق (الكرابس) وسط الولاية وسوق (بوقادير) وسوق (بوزغاية) وسوق (أبو الحسن) وغيرها... وهم يتقنون سرد كل أنواع الأدب الشعبي من سير شعبية وحكايات شعبية وخرافية وقصائد الشعر الملحون المعروفة في المنطقة بـ(القصيد) والتي تكون متنوعة بالإيقاع الموسيقي على آلة (البندير) و(الغايطة)⁽²⁾.

وفي كثير من الأحيان يكون الرواة مرفقين بـ(العزّامين) الذين يؤدون ألعاب الخفة المعروفة بالألعاب السحرية والتي تكون مرفقة في أغلب الأحيان بمبارزة العصا المشهورة في ولاية الشلف كل ذلك في جو بهيج تصنعه حلقة الراوي والجمهور الواقف على قدم

¹ - مرجع سبق ذكره، ص22.

² - البندير: آلة موسيقية إيقاعية يعرف في اللغة العربية باسم الدف. والغايطة: آلة موسيقية نفخية تشبه البوق.

وساق في حلقة شعبية تكاد تكون كنواة الخلية التي تبعث الحياة في جسد الموروث الثقافي.

يقف المداح وسط الحلقة ويبدأ كلامه بالصلاة والسلام على النبي صلى الله عليه وسلم ويتبع ذلك بقصيد في المديح النبوي ثم يبدأ حكايته أيا كانت، والجمهور يتابعه في اهتمام بينما يبلغ بهم المداح كل مبلغ في سرد الأحداث المشوقة المتبوعة بالإيماءات والحركات والتلميحات ليتوقف فجأة عن عملية السرد ويطلب الجمهور بـ(الزيارة) وهي مبلغ رمزي يؤديه الجمهور الحاضر للمدّاح حتى يواصل سرد الأحداث إلى نهايتها، ويتقدم المدّاح لجمع (الزيارة) في حين يقوم مرافقوه بالعزف على البندير والغايطة وقد يتراوح عددهم بين شخصين إلى ثلاثة يسمون بـ(جماعة المدّاح).

إنّ الفضاء الرحب الذي توفره الأسواق الأسبوعية يعد عاملا مهما في انتشار هذا النوع من الحكايات الخرافية وغيرها من الفنون الشعبية وليس هو الفضاء الوحيد الذي يقصده المدّاحون المتجولون والمتكسبون بل هناك مزارات الأولياء الصالحين التي تقام في كامل تراب ولاية الشلف عن طريق إقامة الوعدة أو الطعم الذي يكون مرفقا بحضور شعبي كثيف تقام على هامشه الأسواق الشعبية وألعاب الفروسية.

ثانيا: الرّواة الهواة: هم الذين يحبون رواية الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية دون قصد للتكسب بل حبا في التراث الشعبي أو عملا على اتخاذه كوسيلة للتربية والتوجيه والنصح والإرشاد أو يتخذونه لملاً أوقات الفراغ من هؤلاء الرجال في المساجد والمقاهي والحقول والنساء في البيوت وقد ظهرت فئة جديدة من الرّواة الهادين والتي تعرف اليوم بـ(الحكواتي) وهم فئة من المثقفين الذين حملوا على كاهلهم المحافظة على التراث الشعبي السردى وعلى أساليب الحكى الشيقة عبر وسائل الفضاء الإعلامى المرئى والمكتوب.

إنّ وظيفة الرّواة سواء أكانوا محترفين أم هواة هي بناء "الذاكرة الجمعية لمجتمعاتنا من جهة ومن جهة أخرى هو أنّهم لعبوا دورا بارزا في الحفاظ على عنصر الهوية الثقافية والاجتماعية إلى جانب الحفاظ على المخزون الهائل من تراثنا الذي لم نتفطن

إلى الحفاظ عليه بتدوينه إلا بعد أن داهمته الحضارة بكل أشكالها وألوانها فلم يبقى منه سوى النزر القليل.⁽¹⁾ لذلك حاولنا جاهدين أن نجمع ما تيسر من هذه الحكايات من مختلف بلديات ولاية الشلف.

4-4 طقوس رواية الحكايات الخرافية في ولاية الشلف:

تتبنى طقوس رواية الحكايات الخرافية في المجتمع الشلفي على عادات وتقاليد قديمة لحقها تغيير جذري بسبب التحولات الاجتماعية التي شهدتها الولاية حيث يعتقد كبار السن أنّ سرد الحكايات عمل طقوسي متبوع بمجموعة من التحذيرات والممارسات التي لا يمكن خرقها، فالحكاية عندهم شيء مقدس وخرق تقاليد سردها يعود على الراوي والسامع بالضرر الذي سيلحق ذريتهم في المستقبل.

والليل هو الزمن الأمثل لسرد الحكايات ربّما لأنّ ظلمته الحالكة توقظ في النفوس الرغبة الجامحة للالتفاف حول الراوي في دفء واطمئنان لأنّ الأخيّة الذهنية التي حفزتها ظلمة الليل ستقذف بالمخلوقات الخرافية خارج عالمها المجهول حتى تتراءى أمام أعين الصغار المتلألئة وأعناقهم المشرّبة فيصابون بالذعر الممزوج بالتشويق في مقابل الطمأنينة التي تصنعها أشعة النّار في الموقد وحزام الأمان عندهم هو دائما الالتفاف في حلقة الجدة أو الأم أو الأب أو كبير العائلة.

يستهل الراوي حكايته بقوله: "حَاجِيْتُكُمْ مَا جِيْتُكُمْ كَلَيْتُ عَشَاكُمْ وَخَلَيْتُكُمْ كَانَ وَحْدُ النَّهَارُ..." ويختمها بقوله: "أَنَا كَلَيْتُ كَرْمُوسَةَ وَأَنْثُومَا غَزِيْتُو نَمُوسَةَ"، ويقول بعد ذلك: "رُوحُو تَرْقُدُو" ولعل القاسم المشترك بين كل هذه الأقوال هو مشروعية سرد الحكاية ليلا لا غير، فالعشاء والرقّاد وحشرة الناموس (البعوض) كلها من مستلزمات الفترة الليلية وارتباط السرد بالأكل وثيق للغاية؛ لأنّ الحكايات تحمل من القيم والأخلاق والنصح والإرشاد وأولويات التربية ما يكون غذاء للعقول؛ "لأنّ الحكاية الشعبية منغرسَة في المتخيل الجمعي مرتبطة بالمقدس ارتباطا وثيقا لأنّها عبارة عن كلام يتخذ طابعا

¹ - ينظر: محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ص 60.

مقدسا لأنه متوارث عن الأجداد والأسلاف الذين تُبجلهم الجماعة لكونهم مصدر الحكمة والمعرفة إنّ كلامهم صادق وإن اتخذ طابعا خرافيا.⁽¹⁾ فسلطة الحكيم تُنشئ لذة الاستماع والمتابعة مثلما تُنشئ لذة الأكل عن ذوق سليم.

لهذه الأسباب كلها يُحرم تداول الحكاية الخرافية نهارا خاصة أمام إلهام الأطفال على سماعها في هذا الوقت وذلك لأنّ كبار السن يزعمون أنّ سرد الحكاية نهارا يسبب الصلع للذرية ويقال في المجتمع الشلفي: "يدوروها الكبار وتحضر للذرية" وكم كانوا على صواب لأنّ تجريد سرد الحكاية الخرافية من طقوسها الليلية سيؤدي بها إلى الموت والاندثار تدريجيا فالأجيال الحديثة فقدت الحكاية الخرافية وفقدت معها حكمة الأجداد فصارت رؤوسهم عارية أمام نواكب الدهر.

اختصت النساء في الأغلب الأعم بسرد الحكاية الخرافية (الجدة خاصة) في فضاء البيت الكبير بيت العائلة، فالمرأة المسنة تسمى في المجتمع الشلفي (ركيزة البيت) وهي فعلا ركيزة السرد القصصي في هذا البيت ونقطة التقاء كل الفئات العمرية فيه والتحلّق حولها هو التفاف حول قدسية العائلة وإحساس بالحماية التي تعزز الحياة النفسية والعاطفية للفرد، إذ يمكن النظر إلى الحكاية الخرافية "والحكاية الشعبية باعتبارها مخزنا لقيمنا الثقافية الخاصة بجماعة معينة فهي لا تعتمد المباشرة في تبليغ المعرفة إلى الناشئة لأنّها تدرك أنّ الطفل يرفض الطريقة المباشرة في رفض الأمر الواقع لذلك فهي تتوسل بالخيال والصور والرموز لتحقيق أغراضها التعليمية."⁽²⁾ عن طريق الافتتان بالعوالم الخيالية لذلك نجد الأطفال رغم فرط حركتهم يتسمّرون حول حجر جدتهم وكلهم آذان صاغية لتوجيهاتها غير المباشرة في الحكاية الخرافية.

أما خارج البيت في المساجد والأسواق والحقول والمقاهي ومقامات الأولياء الصالحين يضطلع الرجل بعملية السرد القصصي الذي يمتزج ثراؤه بثراء المكان وسلطته على الفرد، فالمسجد تكثر فيه حلقات قصاص الوعظ الديني ناهيك عن مقامات الأولياء

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية الخرافية (بنيات السرد والتمثيل)، ص 22.

² - المرجع نفسه، ص 28.

الصالحين وتلك القصص لا تخلو من التاريخ الممزوج بالعنصر الخرافي فولي الله الصالح له كرامات كثيرة تدخل في اللامعقول لكنّها تصدّق ما دام هذا الولي عابدا تابعا منيبا لله تعالى، أمّا في الأسواق والمقاهي فتتخذ الحكايات الخرافية والشعبية بصفة عامة مهمة التسلية وتمضية الوقت التي لا تخلو من الترشيد (initiation) لأنّ "الحكاية تبني وتطور الترشيد على مستوى المتخيل وإذا كانت تشكل تسلية وانفلاتا فذلك فقط بالنسبة للوعي المستهجن وخاصة وعي الإنسان المعاصر لكن على المستوى النفسي العميق فإنّ المشاهد الترشيدية تحتفظ بخطرورها وتستمر في نقل رسالتها وإجراء تحولاتها اللاشعورية في ذهن المتلقي مع اعتقاده بكونه يتسلى أو ينفلت وهكذا فإن رجل المجتمعات المعاصرة لازال يستفيد من هذا الترشيد (initiation) الذي تضمنته الحكايات الخرافية في أماكن التسلية الشعبية.⁽¹⁾ وفي أحيان كثيرة تستثمر في التكسب مثلما كان عليه غرض المدح في العصر العباسي، أمّا في الحقول والمراعي فيتسابق الفلاحون والرعاة في سرد حكاياتهم التي ترتبط ببيئتهم الريفية لذلك يكثر في حياتهم ذكر "الصيد والحرث والحصاد والرعي وقطعان الغنم والماعز وهجوم الذئب... وغيرها".

وسواء كانت عملية سرد الحكايات الخرافية في فضاء البيت أو خارجه وسواء أقيمت حول سردها الطقوس أو أهملت فإنّها تحمل من ثراء تجارب أفراد المجتمع في كل فئاته ما يضطلع بمهمة حمايته واستمراره وبناء هويته شفهيّا لا غير في ظل غياب المؤسسات التي تعتمد الكتابة والتدوين والتعليم الرسمي يقول (جان غودي): "ذلك لأنّ المعرفة في المجتمعات التي تتواصل شفهيّا تنتقل مباشرة ووجها لوجه بين أفراد البيت الواحد والعائلة والقرية؛ لأنّ كبار السن هم تجسيد للحكمة فهم يملكون قدرا كبيرا من ذخائر الذاكرة أي من الذكريات."⁽²⁾ أو من تراكمات المعرفة التي كان أساسها المدون في فترة من فترات تاريخ المجتمع الشلفي قبل أن يتجه - بسبب الظروف الاستعمارية ومحاولة طمس الهوية- إلى مرحلة شفهيّة تالية كحل بديل للحفاظ على الهوية الجزائرية

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 29.

² - critique N 394, mars 1980, p196. .GOODY (J) : Les chemins du savoir oral

وهو ما سنستدل عليه من خلال تحليل حكاية "والله ما نخبر على سيدي برارج" في الجانب التطبيقي من البحث.

إنّ بقاء الحكايات الخرافية والشعبية في ولاية الشلف على غرار ولايات الوطن مرتبط بتقديس تجارب الأسلاف وحكمة الأجداد وتشجيع الرواية التي تقوي الذاكرة وتحكم ربط حلقات السرد والاستماع التي من شأنها ربط الماضي البعيد بالحاضر والمستقبل في إطار المحافظة على الهوية الوطنية وفي مقابل المد التكنولوجي الحديث.

4-5 عملية جمع الحكايات الخرافية في ولاية الشلف:

تمكّنّا من جمع عدد لا بأس به من المرويات الشفوية في ولاية الشلف بعد نزولنا إلى ميدان الدراسة وتمكّنّا من تدوينها باللّغة العامية التي تتميز بقربها من اللّغة العربية الفصحى، ولقد لاحظنا أنّ نقل الحكاية من اللّغة العامية إلى اللّغة العربية الفصحى يفقدها رونقها وجاذبيتها كما هو الحال في تدوينها الأولي الذي يستعصي فيه نقل إيماءات وتلميحات وحركات الرّواة.

إنّ مناطق جمع المادة مختلفة بحيث كانت موزعة بشكل متساو بين شمال الولاية وجنوبها وشرقها وغربها حيث تحصلنا على عدد من المرويات الشفوية المختلفة وهي الحكاية الخرافية، الحكاية الشعبية القريبة من الواقع الاجتماعي، الأساطير الشارحة (التعليلية) حكاية الحيوان، حكاية الأولياء الصالحين، حكاية الشطار والنوادر بالإضافة إلى مجموعة لا بأس بها من الأمثال والألغاز الشعبية والبوقالات وبعض قصائد الشعر الملحون في مختلف المواضيع (الدينية، المناسباتية، الثورية، مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومدح الأولياء الصالحين).

إلى جانب أسطورة وادي الشلف وأسطورة "ماما بينات" وأسطورة الدّابة التي تروى في فترات زمنية متباعدة حتى نتج معها صناعة مادة (القطران)⁽¹⁾ في الولاية حسب المعتقد الشعبي دائما ناهيك عن حكايات السّحر وحكايات الجن وصور المسخ والتي تلف

¹ - القطران: مادة سوداء ذات رائحة مميزة تستخدم في الدباغة وفي التداوي وإبعاد الأرواح الشريرة.

في سرية تامة خوفا من انتقام المخلوقات الروحانية وذلك ظاهر في قولهم: "مُسْلِمِينَ وَمُكْتَفِينَ" وقولهم: "الْعَشِيَّةُ وَحَشِيَّةُ" وقولهم: "الْعَوَاصِرُ وَلُمُغَارَبُ" وقولهم: "الدُّنْيَا أَدُورُ وَالْفُلُكُ يَدُورُ" وقولهم: "الْبَحْرُ سُلْطَانُ" وغيرها من العبارات المصاحبة التي تدرأ عنهم غضب الجان ومسوخهم.

وفي الطقوس التي يأمر بها خدام⁽¹⁾ الأولياء الصالحين زوار المقامات المقدسة عندهم لتخليصهم من السحر ومن المس ونذكر منها "النشرة"⁽²⁾ و"النذر" والتمسح بقبور الأولياء لنيل البركات وقضاء الحاجات وما يتبعها من إقامة للطعم أو الوعدة أو "المُسَايَسَة"⁽³⁾... واعتراف بمقدرة الولي وسلطته حتى بعد موته، وتجدر الإشارة إلى أن ما أثبتناه في الملحق كان خاصا فقط بالحكايات الخرافية كبناء فني متميز عن باقي الأشكال الشعبية الأخرى سواء التي كانت قيد الدراسة أو غيرها.

إنّ المدونة المتحصل عليها من الميدان تثبت ثراء الموروث الشعبي في ولاية الشلف والذي لا يقدر بثمن وهذا ما يؤكد (فريدريش فون ديرلاين) عن قصاص من أمريكا الجنوبية بقوله: "إنّ كل ما يعثر عليه الإنسان حتى اليوم من أخبار آبائنا لهو أكبر قيمة من الكنوز واللآلئ... والذي نعرفه عن آبائنا أنّهم كانوا يُلْزَمون أنفسهم بإخفاء هذه الكنوز عن المتطفلين... كما يتحتم علينا نحن أن نقوم بحماية حكايات وطننا التي تبدو مبعثرة من قبل أن تذروها الرياح المتغيرة."⁽⁴⁾ والتي تهب من الحضارة الحديثة.

وهو نفس الهدف الذي نسعى إليه من خلال عملية الجمع والتدوين إلى جانب التأسيس النظري والتطبيقي المنهجي الحديث الذي سيمكننا من كشف مقولات الحكايات

¹ - الخُدّام: هم من يخدمون الولي المدفون في مقامه هذا الأخير عبارة عن قبة أو زاوية في رأس الجبل وعلى الخديم أو الخديمة أن يحرصوا على نظافة المكان وتزيينه بالأعلام الخضراء وإشعال الشموع واستقبال الزوار ونصحهم وتعريفهم بطرق قضاء الحاجات الدنيوية كتحقيق الحمل أو الزواج أو النجاح في التجارة ودفع المرض والجن... إلخ

² - النشرة: طقس يقام في المقام أو في البيت، عماده ذبح ديك أسود أو مزركش لأن دمه يطرد الجن.

³ - المُسَايَسَة: طقس تقوم به المرأة المتزوجة التي لم تحترم قانون الولي الصالح "سيدي معمر" الخاص بالمهر وذلك عن طريق تجريد نفسها من الحلي والزينة والمشي حافية وطرق الأبواب وجمع الصدقات بقولها "زيارة سيدي معمر" وبعدها تعطي نصف التبرعات لزوجها والنصف الآخر تتصدق به لخدام الولي في مقامه.

⁴ - ينظر: فريدريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص152

الخرافية على مستوى التصنيف الموضوعي والقصد الدلالي والتأصيل التاريخي الذي يجمع بين ثلاث مجالات مختلفة لكنها متكاملة هي المجال الإنساني (الصراع بين الخير والشر) والمجال القومي (امتزاج بين الثقافتين العربية والأمازيغية) والمجال الديني (إشارات الديانات الوثنية التي قضت عليها الديانة الإسلامية) دون أن ننسى خصوصية التفكير الشعبي وما يتبعها من ممارسات طقوسية ميدانية تعزز مكانة الحكاية الخرافية في الأوساط الشعبية وتعطيها شرعية التربع على عرش الآداب الشعبية الخالدة.

4- 6 أنواع الحكاية الخرافية في ولاية الشلف:

حاولنا في هذا العنصر أن نستفيد من التصنيفات التي سبق إليها الباحثون فيما يخص أنواع الحكاية الخرافية واعتمدنا في ذلك على تصنيف (روزلين ليلي قريش)⁽¹⁾ وتصنيف (عبد الحميد بورايو)⁽²⁾ فتوصلنا إلى الأنواع الخاصة بالمدونة المدروسة وهي كالتالي:

أ- حكايات الغيلان:

تعتقد الفئات الشعبية في ولاية الشلف بوجود (الغول) على غرار باقي الشعوب العربية وشعوب العالم والغول كائن خرافي ومعناه اللّغوي "الهلكة والموت والهول، يقال غاله الشيء غولا واغتاله: أهلكه من حيث لا يدري."⁽³⁾ ويقول (المسعودي) عن الغول: "حيوان شاذ من جنس الحيوان مشوه لم تحكمه الطبيعة وأتته لما خرج منفردا في نفسه وهيئته توحش من مسكنه وطلب القفار."⁽⁴⁾ ويقول عنه الشاعر (تأبط شرا)⁽⁵⁾:

أَلَا مَنْ مُبْلَغُ فَتْيَانٍ فَهْمٍ بَمَا لَقِيتُ عِنْدَ رَحَى بَطَانٍ⁽⁶⁾

¹ - ينظر: روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 242.

² - ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 87.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 11، مادة (غَوْل).

⁴ - ينظر: المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ص 156.

⁵ - علي ذو الفقار شاكور، ديوان تأبط شرا وأخباره، ط 1، دار الغرب الإسلامي، 1984، ص 222-224.

⁶ - قوم تأبط شرا. ينظر: المرجع نفسه، ص 224.

بِسَهْبٍ كَالصَّحِيفَةِ صَحْصَحَانٍ⁽¹⁾

بِأَنِّي لَقَيْتُ الْغُولَ تَهْوِي

إلى غاية قوله:⁽²⁾

كَرَأْسِ الْهَرِّ مَشْقُوقِ اللِّسَانِ
وَتُوبٍ مِنْ عَبَاءٍ⁽⁵⁾ أَوْ شَنَانٍ⁽⁶⁾

إِذَا عَيْنَانِ فِي رَأْسٍ قَبِيحٍ
وَسَاقٍ مُخْدَجٍ⁽³⁾ وَشَوَاةٍ⁽⁴⁾ كَلْبٍ

وفي رواية أخرى تنسب للشاعر (أبي البلاد الطهوي)⁽⁷⁾:

وَتُوبٍ مِنْ فِرَاءٍ أَوْ شَنَانٍ

بِعَيْنَيَّ بُومَةٍ وَشَوَاةٍ كَلْبٍ

روى (أبو الفرج الأصفهاني) خبر هذا القول في كتاب الأغاني قائلا: "كان (تأبط شراً) يعدو على رجله وكان فاتكا شديدا فبات ليلة ذات ظلمة وبرق ورعد في قاع يقال له "رحى بيطان" فلقى الغول فما زال يقاتله ليلة إلى أن أصبح وهي تطلبه (الغول سبع من سباع الجن) وجعل يراوغها وهي تطلبه وتلتمس غرة منه فلا تقدر عليه وأخذت عليه الطريق فلم يزل بها حتى قتلها وبات عليها فلما أصبح حملها تحت إبطه وجاء بها إلى أصحابه فقالوا له تأبط شرا."⁽⁸⁾ وخبر الغول في الأوساط الشعبية في ولاية الشلف ليس أعجب من هذا الخبر الذي سقناه عن الشاعر (تأبط شرا).

يعتقد المسنون بوجود الغول وأنه يعيش مع الإنسان ويتخذ شكله ويتغذى من لحم الحيوان خاصة "الحمار" ويستعمل أعضائه وبقايا جثته في بيته وهذا ما تؤكدته حكاية "عيشة بنت التاجير"⁽⁹⁾ عندما يسألها الغول قائلا: "يا عَيْشَةُ بَنْتُ التَّاجِيرِ ماذا وجدت سيدك الغول البارحة يعمل؟" فتجيبه قائلة "وجدته يفترش جلد الحمار ويعمم أمعاء الحمار

¹ - موضع في بلاد هذيل، ينظر: المرجع نفسه، ص 224.

² - علي ذو الفقار شاكِر، ديوان تأبط شرا وأخباره، ص 226-227.

³ - مخدج: الناقص من الخلق من الإبل وغيرها والمقصود المشوه الممسوخ.

⁴ - الشوأة: جلد الرأس.

⁵ - العباء: من الكساء واسع فيه خطوط سود كبار.

⁶ - شنان: الخرق البالية من الجلد والتي تكون داكنة اللون أقرب إلى الأسود.

⁷ - علي ذو الفقار شاكِر، ديوان تأبط شرا وأخباره، ص 227.

⁸ - المرجع نفسه، ص 224.

⁹ - ينظر: ملحق الحكاية الخرافية.

ويأكل لحم الحمار ويحرك قدره برجل الحمار... " يمكن للإنسان أن يدرك الغول إذا كان فطنا أمّا من يتصف بالغفلة فإنّ الغول سيتمكن من افتراسه، فقد تقطن "بُوعْتْرِيسَة"⁽¹⁾ إلى المرأة التي استضافتهم في بيتها وأعدت لهم الكسكس بالحليب وتيقن أنّها الغولة والحليب من ثدييها فامتنع عن شربه عكس إخوته المغفلين الذين كان حليبها سببا في وقوعهم بين يديها وافتراسهم.

أمّا في حكاية "الريبب والوليد"⁽²⁾ فقد تمكن بطل الحكاية من مخادعة الغولة عندما أعطته خصلة من شعرها ليربط كلاب الصيد فاستبدل خصلة الشعر بأوراق نبات "البرواق" ولما دنت منه لتفتقرسه هجمت عليها الكلاب وأكلتها عكس شقيقه الذي التهمته الغولة نفسها لغفلته، أمّا في حكاية "حديوان والغولة"⁽³⁾ فقد تغلب حديوان على محاولات محاولات الغولة لافتراسه وهذا لفطنته وسعة حيلته عكس إخوته الذين كانوا وجبة سهلة لها.

و(الغولة) أنثى (الغول) وهي اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون بضروب الصور والوثاب ذكرا كان أم أنثى إلّا أنّ أكثر كلامهم على أنّها أنثى وهي تظهر في الحكايات شريرة وذكية وماكرة وفي أحيان قليلة تظهر غبية تحاول بشتى الطرق أن تتغذى بالبشر على غرار لحم الحمار.

يتصف (الغول) بالغنى فهو يمتلك المسكن والأغنام والدجاج وهذا ما تجسده حكاية "سبع بنات في مطمورة"⁽⁴⁾ فالغول يعود إلى بيته الكبير بأغنامه ويسأل حواسه عن آكل العسل ويأمر الأبواب أن تفتح وتغلق... وفي حكاية "العاقلة والبهلولة"⁽⁵⁾ تملك الغولة أرضا واسعة زرعها فولاً (والفول هو سبب افتراس المراتين) كما أنّها تملك قطيعا من الماعز وبيتا تعيش فيه... وكثيرا ما يقتزن الفول (وهو من الباقوليات) بالغول لقولهم

¹ - ينظر: نفس الملحق.

² - ينظر: نفس الملحق.

³ - ينظر: نفس الملحق.

⁴ - ينظر: نفس الملحق.

⁵ - ينظر: نفس الملحق.

في العامية الشلمية "كُولُ الْفُولُ وَبَلَاكَ (احذر) الْغُولُ" وربما يقصدون بذلك الهلاك الذي يصيب الإنسان في بطنه إن هو أكثر من أكل الفول بالإضافة إلى أنَّ الغولة تقوم بتربية ابني المرأتين حتى يكبرا لكي تفترسهما لكن الولدين يتمكنان في آخر المطاف من الهروب منها عن طريق معرفة أسرار نومها وهي انطفاء الكائُون (الموقد) وارتفاع نقيق الضفادع وارتفاع صوت شخيرها...

ويظهر (الغول) في الحكايات عالما بأسرار الطبيعة ومتحكما فيها ففي حكاية "العاقلة والبهلولة" تعرف الغولة كيف توقف هدير الواد، وفي حكاية "الوليد والريب" تعرف الغولة القوة الكامنة في شعرها وفي حليها في حكاية "بوعترسة" إلا أنها تبدو غبية في حكاية "حديدوان والغولة" إلى درجة أنها تطلب المساعدة من الدُّبَّار (الشيخ الحكيم) للقضاء على غريمها (حديدوان).

أمّا القضاء على (الغول) أو (الغولة) فله طرق عديدة تحدث عنها الجاحظ في كتاب الحيوان حيث يقول في فصل قتل الغول بضربة واحدة: "فإنَّ الأعراب والعامّة تزعم أنَّ الغول إذا ضربت ضربة ماتت إلى أن يعيد عليها الضارب قبل أن تقضي ضربة أخرى فإنّه إن فعل ذلك لم تمت واستشهد بالأبيات المنسوبة لـ(أبي بلاد الطهوي)"⁽¹⁾ الذي اشتهر بذكر الغول حتى سمي بـ(ابن الغول)⁽²⁾، وربما سرى هذا المفهوم عند رواة الحكاية الخرافية وعلموا به حتى استبدلوا طريقة ضرب الغول بتقييده أو رميه في النار حيا ليحترق.

يقوم البطل في حكاية "الوليد والريب" بتقييد الغولة بخصلة من شعرها لمعرفة سر كمون قوتها في هذه الشعرة ويكتفي بإطلاق الكلاب السلوقية عليها لتفتك بها، أمّا في حكاية "عَيْشَة بَنَتْ التَّاجِرَ" فإن الغول يسقط في الزرداب المشتعل بعد أن استدرجته (عيشة) بحيلة إليها وتم القضاء عليه، وفي حكاية "بوعترسة" فإنّه يكيد للغولة ويتحايل عليها حتى يُدخلها الصندوق ويضعه فوق الحمار ويأخذها عند إخوته

¹ - ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج6، ص233.

² - ينظر: علي ذو الفقار شاكر، ديوان تأبط شرا وأخباره، ص 222.

الذين حفروا حفرة كبيرة وأشعلوا فيها النار ليلقي (بوعتريسة) الصندوق داخلها فتحترق الغولة حية، وفي حكاية "حديدوان والغولة" يشعل (حديدوان) النار داخل بيته الحديدي ويدخل في برميل الماء حتى لا يحترق ثم يطلب من الغولة وأخواتها الغيبات أن يبتعدن مسافة كبيرة عن البيت ثم يبدآن في العدو باتجاهه ونطحه برؤوسهن ليتكمن من هدم البيت الحديدي والإمساك بـ(حديدوان) إلا أن الأغوال الغبية التصقت بالصفيح الساخن وماتت كلها دفعة واحدة.

يمكن للغول أو الغولة أن ينتقم لموته بعد أن يصبح عظاما فهو يتوعد قاتله في كل من حكاية "عَيْشَة بَنَتْ التَّاجِيرَ" وحكاية "سبع بنات في مطمورة" بأخذ الثَّار بما تبقى من رفاتِه (عظم من عظامه) ويتحقق الثَّار فعلا في آخر الحكايتين.

نلاحظ في حكاية الغيلان أن الإنسان يعيش صراعا دائما معها وهو دائم الخوف من لقاءها فوالد (بوعتريسة) يحذر أبناءه من الذهاب إلى الجبل لأنه كان يعرف بوجود الغولة هناك، والمرأة العجوز تحذر الربيب من الذهاب إلى الجبل لوجود الغولة فيه، أما والد (حديدوان) فقد كان يعلم بوجود الغولة في الغابة وأراد اختبار قوة وذكاء أولاده فأمرهم بالبقاء عَصِيَّهم وبناء أكواخ في مكان وقوعها وكانت كلها تقع في محيط الغولة.

إنّ توظيف الغول في الحكاية الخرافية هو توظيف رمزي لأنّ الوجدان الشعبي أراد به التلميح إلى ذوي السلطة والنفوذ من الأشرار والظالمين والمستغلين والمضطهدين للإنسان الشعبي البسيط في فترات التاريخ المتعاقبة وفي حكايات الغيلان يتحقق قلب معادلة القوي يأكل الضعيف لتصبح معادلة الضعيف يهزم القوي بالمعرفة.

يبلغ عدد الحكايات الخرافية التي وظفت شخصية الغول ست حكايات هي: "عيشة بنت التاجير"، "سبع بنات في مطمورة"، "حديدوان والغولة"، "بوعتريسة"، "الربيب والوليد" "العاقلة والبهلولة".

ب- حكايات الجن والسحر:

هي حكايات شعبية مليئة بالخوارق التي يقوم بها الجن أو الأداة السحرية التي تستدعيه بطريقة غير مباشرة وترى (ماري لويز فون فرانترز Marie-Louise von Franz - 1915م-1998م)⁽¹⁾ أن: "حكايات الجن تحتوي على أداة ثقافية واعية خاصة تعكس بشكل أكثر وضوحا البنيات النفسية الأساسية."⁽²⁾ حيث يستخدم الرأوي شخصية الجن والأدوات السحرية لتذليل الصعوبات وجعل وبعث الأمل في النفوس المستحيل ممكنا، والجن: "ولد الجان ابن سيده، والجن نوع من العالم سموا بذلك لاجتبابهم عن الأبصار لأنهم استحيوا من الناس فلا يرون."⁽³⁾ ولقد ذكر الجن في القرآن الكريم الذي بين علاقته مع الإنس فهي قائمة على أساس العداوة تارة والمساعدة تارة أخرى لقوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنْسِ وَالْجِنَّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرَفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ﴾⁽⁴⁾ وقال الله تعالى: ﴿قَالَ عِفْرِيتٌ مِنَ الْجِنَّ أَنَا آتَيْكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٍّ أَمِينٌ﴾⁽⁵⁾ ويبين القرآن الكريم أن الجن لا تعلم الغيب عكس ما يعتقدونه الناس وإن كان الكثير من العرافين والمشعوذين يستعينون بهم قصد إطلاعهم عليه فيقول تعالى: ﴿فَلَمَّا قُضِيَنا عَلَيْهِ الْمَوْتُ مَا ذَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنْسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنَّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ﴾⁽⁶⁾. والجن في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف عبارة عن شخصية مساعدة وهو قادر على التشكل في صور شتى آدمية كانت أو حيوانية حيث يعيش على الأرض أو تحتها في حكاية "سبع بنات في مطمورة" في حين فرت البطلة من الغول كان الجن يتشكل في صورة كلب وإنسان وأفعى ولما أنقذها عاد بها إلى مسكنه الموجود تحت الأرض.

¹ - ماري لويز فون فرانترز Marie-Louise von Franz دارسة نفسانية سويسرية وهي تلميذة كارل كوستاف يونغ حيث تعد امتدادا له، خصصت أبحاثها الكثيرة لرمزية حكايات الجن.

² - ماري لويز فون فرانترز، نظريات مختلفة حول أصل حكايات الجن، تر عبد الحميد بورايو، مجلة الثقافة الشعبية معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، ع 3، الجزائر، 1995، ص 112.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 13، مادة (جنن).

⁴ - سورة الأنعام، الآية 122.

⁵ - سورة النمل، الآية 39.

⁶ - سورة سبأ، الآية 14.

أما حكاية "ولادة الجرو والغراب" فإنّ بطل الحكاية يولد بقرن ذهب وبقرن فضة بسبب النذر الذي نذرته أمه إلا أنّ ولادته لها علاقة بتدخل الجن لمساعدة الأم في تحقيق نذرها، أمّا حكاية "هارون الرشيد" فقد وظفت أداة سحرية تمثلت في الخاتم السحري الذي يملكه (هارون الرشيد) وهذا الخاتم يسكنه جني كلما أدار (هارون الرشيد) الخاتم في أصبعه قال الجني: "ماذا تريد يا هارون الرشيد من الشرق آتيك ومن الغرب آتيك ورأس العدو أضعه بين يديك"، أمّا حكاية "ودعة مجلية سبعة" فقد تضمنت ذكر العينان السحريتان اللتان يمكنهما قلب هيئة الإنسان ومرتبته الاجتماعية ووظفت أداة سحرية تمثلت في (الحرز) الذي يقرب المسافات، والحرز في اللغة الموضع الحصين وفي الثقافة الشعبية عبارة عن طلاس وشعوذات تكتب على الورق، وتكون بمثابة خطاب بين الساحر والجن حتى يستجيب الجن للساحر⁽¹⁾، ويقال كتب لها المشعوذ (حرزا) أي تعويذة ورقية تقي حاملها من الشر والمرض كما يزعمون وقد يقصد بالحرز الدعاء⁽²⁾ ومن أمثلة ذلك "حرز الغسالة المسمى حرز مرجانة"⁽³⁾ وقد تحصلنا على نسخة منه أثبتناها في ملحق الصور.

يحيوي (حرز مرجانة) قصة حب (هارون الرشيد) للجارية (مرجانة) وتعلقه بها تعلقا شديدا رغم مظهرها السيئ، وتبدأ قصة الحرز عندما وجدت الجارية (مرجانة) فرسا ميتة ملقاة على الأرض إلا أنّ الحيوانات المفترسة لم تستطع الاقتراب منها ورأت مرجانة الحرز معلقا على رقبة الفرس فأخذته وعلقته على عنقها فصار كل من يراها يعجب بجمالها الأخاذ ولما رآها (هارون الرشيد) أحبها حبا مفرطا حار له الناس والجواري أمّا الفرس الميتة فبعد أن أخذت منها مرجانة الحرز نهشتها السباع.

¹ - ينظر: معجم المعاني الجامع في قاموس المعجم الوسيط، اللغة العربية المعاصرة، قاموس عربي عربي (حرز).

<https://www.almaany.com>

² - ينظر: أبو حامد أحمد العبادلة، حمل الحرز أو الحجاب، 2013، موقع أبو حامد العبادلة:

www.abuhamadalabadlah.com

³ - ينظر: ملحق الصور. وتجدر الإشارة إلى أن حكاية هارون الرشيد المدونة في حرز مرجانة تختلف اختلافا جذريا عن حكاية هارون الرشيد الخرافية الشفهية في ولاية الشلف.

عاشت (مرجانة) و(هارون الرشيد) حياة سعيدة إلى أن جاءت سكرة الموت فحزن هارون الرشيد عليها كثيرا وطلب الغسالة لها، فلما جردتها من ثيابها رأت الحرز معلقا في عنقها فأخذته وعلقته هي الأخرى في عنقها ولما فرغت دخل (هارون الرشيد) على مرجانة للوداع الأخير ولما رآها اندهش من قبحها وسوء مظهرها لكنه افتتن بمظهر الغسالة.

وفي هذه الحكاية دليل على سلطة الحرز والتمايم على عقلية المجتمعات الشعبية خاصة وأن طلاسما غير مفهومة وتكون مصحوبة بصور للأفاعي والعقارب وسيف ذي الفقار الذي يحمل شعار "لا فتى إلا علي" والنجوم والأعداد والخواتم وغيرها فهذا النوع من التمايم والحروز منتشر في المغرب العربي في الزوايا وفي مقامات الأولياء الصالحين ويعد إلى جانب الرواية الشفهية من الحكايات المدونة والمخطوطة في ولاية الشلف.

ج- حكاية الحيوان:

أمكنا الحصول على مجموعة من حكايات الحيوان التي تلعب فيها الحيوانات الدور الرئيسي وتتعامل فيما بينها حيث تتعاون وتتصارع وتتحايل وتكيد لبعضها البعض وقد أضفت عليها المُخيّلة الشعبية صفات الإنسان من ذلك حكاية "الذئب والقنفذ" التي تُعرف في رواية أخرى بحكاية "سي احمد والقنفوذ والسبع"⁽¹⁾ أو حكاية "شكوة الرعاين" أو حكاية "الذئب والقنفوذ والراعي" وحكاية "يا فطيط حل الباب"⁽²⁾ وحكاية "العجوزة والقط" وحكاية "سوسبان طاح فلقدرة ما بان" وحكاية "والله ما نخبر على سيدي براج"، والملاحظ أن أغلب هذه الحكايات قصيرة وأهم شخصياتها هو الذئب.

فالذئب من الحيوانات التي تسيطر على مجرى أحداث الحكاية، والذئب في الجزائر غيره الذئب في أوروبا وإنما تعرف فصيلته في الجزائر بـ(ابن آوى) ويكثر ذكره في الحكايات الأمازيغية بشكل عام حيث "يعتبر حقا بطل الخرافات القبائلية والأمازيغية

¹ - ينظر: ملحق حكاية الحيوان.

² - ينظر: نفس الملحق.

على العموم.⁽¹⁾ والمعروف أنّ (ابن آوى) يجمع بين مكر وخداع الذئب ودهاء الثعلب في الحكايات الأوروبية⁽²⁾، كما نجد في الحكايات الخرافية في ولاية الشلف اشتراك كل من الذئب والقنفذ في البطولة وهذا النوع من الحكايات يكشف عن قوة تحايل الذئب مع جميع الحيوانات وحتى مع الإنسان (الرّاعي).

أما في حكايتي: "شكوة الرعاين" و"يا قطيط حل الباب" فإننا نلمح ذلك الصراع القائم بين الحيوانات الأليفة والحيوانات المتوحشة حيث تُخلّصُ العنزة جديدها من الذئب وتضع حداً لحياته بقرونها، أمّا في حكاية "القنفذ والذئب" فإنّ القنفذ يلقي الذئب درساً مؤلماً بعد أن غدر به وافترس عنزته.

يذكر الأسد في الحكاية الخرافية تحت مسمى (السبع) والذي كان حاضراً في حكاية "العاقلة والبهلولة" وجاء حضوره أيضاً في حكاية الولي الصالح "سيدي مروان" الذي روض الأسد ببركته، وورد ذكره أيضاً في حكاية (هارون الرشيد) الذي أخذ (يمسح على رأس السبع أمام الفرسان) وفي هذا الصدد يذكر (عبد الحميد بورايو) قصة الولي وبركته وهو مازال في بطن أمه عندما طلب من البنت الصغيرة التي دخلت إلى الغابة والتقت بالأسد واشتد خوفها فناداها الولي من بطن أمه وطمأنها بأن تستخدم الأسد حماراً لتحمل عليه الحطب⁽³⁾ ونجد ما يشبه هذا الموتيف في حكاية العاقلة والبهلولة عندما يقوم (عصكي) وهو بطل الحكاية بإغماض عيني الأسد (السبع) بالطين ثم أعطاه للعجوز لكي تستخدمه في جلب الماء من العين كما يستخدم الحمار، والملاحظ أن الحكايات الخرافية تروض الأسد (السبع) إلى درجة أنّها تجعله كالحمار، والأسد في الواقع رمز القوة والسيادة في عالم الحيوان إلا أنّ الحكاية الخرافية جعلت الذئب يهزم الأسد بمكره وخداعه. ومن الحيوانات المذكورة في الحكايات الخرافية أيضاً نجد الثعبان ومنه ما هو خرافي مثل الأفعى ذات الرؤوس السبعة (الحنش)، والثعبان بصفة عامة رمز للقوة الخارقة في الميثولوجيا اليونانية "حيث يرجع هذا الاعتقاد إلى قدماء الطوطميين الذين يعبدون

¹ - وحيد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي (مقاربة أنثروبولوجية)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دار الحكمة، 2010 ص125.

² - E.laoust : contes berberes du Maroc, Ed larose, paris,1949, p12.

³ - ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص114.

العجل والثعبان لاعتقادهم بأنّ لهما قوة البهيمة.⁽¹⁾ إلّا أنّ الحكايات الخرافية تربط دائماً الأفعى بالمرأة ففي حكاية "الريبب والوليد" تُربط بنت السلطان في أعلى النبع قربانا للأفعى التي تحبس الماء عن الفلاحين وأهل القرية إلى أن يأتي الوليد ويخلصها منها بعد أن يقطع رؤوسها السبعة.

وفي حكاية "ودعة مجلية سبعة" تحمل (ودعة) بالثعبان بعد أن ابتلعت بيضته في كرية (الريس) حتى تثبت لزوجات إخوتها أنّها تحب إخوتها كثيرا، وفي هذه الحكايات تم الربط بين المرأة والأفعى والخصوبة كرمز لاستمرار الحياة.

نخلص إلى أنّ عالم الحيوان شبيه بعالم الإنسان فيه الأختيار والأشرار فيحدث بينهم صراع وخداع ويكيد بعضهم لبعض⁽²⁾، لذلك أعطى الرّاي لبعض الحيوانات أسماء فالذئب يدعى "سي أحمد" والثعلب تدعى "زينب"، والقنفذ يدعى "سي بلهوّاري" وهي أسماء خاصة بالإنسان ومن جهة أخرى تم توظيف الحيوان توظيفا رمزيا للتعبير عن القوة والمكر والخداع والغباء والجبن وحتى على الخصب والنماء.

4-7 الحكاية الخرافية الشلفية امتداد للحكايات المغاربية والعربية:

لفت انتباهنا أنّ هناك شبه كبير بين الحكاية الخرافية في ولاية الشلف وباقي ولايات الجزائر على غرار ما وجدناه بينها وبين الحكايات المغاربية والعربية سواء في العناوين أو المضامين وحتى في الموتيفات والدلالات الرمزية ولكثافة المادة حاولنا توضيحها في الجدول الآتي:

الحكاية الخرافية الشلفية ⁽³⁾	الحكاية الخرافية الجزائرية ⁽⁴⁾	الحكاية الخرافية العربية

¹ - ينظر: وحيد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي (مقاربة أنثروبولوجية)، ص 126-127.

² - ينظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، ص 89.

³ - ينظر الملاحق.

⁴ - رابح خدوسي، سلسلة حكايات جزائرية، وزارة الثقافة الجزائر، دار نور رشاد، الجزائر، 2014. ينظر أيضا: عمامرة.ع، حاجيتك ماجيتك (حكايات وأساطير من التراث الشعبي)، المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية conception et realisation sat.info، الجزائر، 2004، ص 8-56، ينظر أيضا: عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، (الملحق)، ص 157.

...الباب الثاني: الخطاب الخرافي الشعبي... الفصل الثاني: الحكاية الخرافية بين المحلية

1	"ودعة مجلية سبعة" "ودعة جناية سبعة"	ودعة البدعة جناية باباها وخوتها السبعة ملوكة والثعبان أخت سبعة لونجة الأوراسية أعقا يساوالن (بالأمازغية) ⁽¹⁾	لونجة وحياتها في سبعة درار بسبع خوتهم (المغرب)
2	ولادة الجرو والغراب (البطل له قرنان واحد من ذهب وواحد من فضة)	نص ذهب ونص فضة	ذي القرنين
3	حديدوان والغولة بقديش والغولة	قطيش (الأوراس) مقديش والغولة محذوق ومحروش مع الغولة	كردان الحرامي حديدان الحرامي حديدان والغولة (المغرب) ⁽²⁾ حديدان وغريان (فلسطين وسوريا) ⁽³⁾
4	هارون الرشيد تناص مع حكاية (الولي عبد القادر الجيلالي) لقرع بوكريشة شمس بن حطين	هارون الرشيد شمس بن حطين	حكايات ألف ليلة وليلة مولاي عبد القادر الجيلالي وحكاية خاتم سليمان (المغرب)
5	بوعتيريسة	حكاية "نص عبيد"	نص فلوس ورطل ونص رطل (المغرب) نص نصيص (فلسطين وسوريا وليبيا)

¹ - صالح بلعيد، حكمة الأجداد، مجلة معالم، ع 4، الجزائر، 2011، ص 147.

² - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 37-38-39-40. ينظر أيضا:
DOCTORASSE legey : Contes et legendes populaires du maroc,recueillis a Marrakech (traduits par D.L),
Edi Ernet leroux, 1926,pp7-13 .

³ - ينظر: فوزات رزق، في قديم الزمان (دراسة في بنية الحكاية الشعبية)، ص 310.

...الباب الثاني: الخطاب الخرافي الشعبي... الفصل الثاني: الحكاية الخرافية بين المحلية

6	عيشة بنت التاجير	عشبة خضار	عيشة قنديشة عيشة المغبونة ساكنة في مطمورة (المغرب) عيشة بنت الحوات (ليبيا)
7	سبع بنات في قصباية	الفرسان السبعة والأميرات السبع بنات	سبع بنات (ليبيا) الأب وسبع بنات الحاج وبناته السبعة (المغرب) سبع صبايا في قصباية (تونس)
8	الوليد والريب	الطامة أم سبعة رؤوس سماع الندى تلفسة	سميع الندى (المغرب)
9	العاقلة والبهلول	ولد المحقورة	الزينة و الساجية (المغرب)
10	بقرة اليتامى	بقرة اليتامى	بقرة اليتامى (المغرب)
11	ميمونة تعرف ربي وربى يعرف ميمونة	حكاية ميمونة	الغيلان وميمونة (تونس) ⁽¹⁾ ميمونة تعرف ربي (ليبيا)
12	لونجة بنت السلطان	لونجة بنت أمي	لونجة (المغرب) ست الحسن والجمال (مصر) ⁽²⁾
13	يا قطيط حل الباب عزة ومعزوزة	عزة ومعزوزة المعزة والذيب	الذئب والمعزة (المغرب)
14	مهر القبور منادي القبور	منادي القبور	بغلة القبور (المغرب)
	والله ما نخبر على سيدي	الذئب و الحمامة	كليلة ودمنة(الحمامة)

¹ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص155.

² - ينظر: شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية، ص 197-238. ينظرأيضا: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص157.

15	براج	والثعلب ومالك الحزين الذئب والحمامة وبراج (المغرب)
16	العجوزة والقط سوسبان طاح فالقدرة ما بان	أم بسيسي أم بسيسي (ليبيا) ⁽¹⁾ أم بسيسي (المغرب) القط والجرة (سوريا)
17	سي أحمد والسبع والقنفود الذئب والقنفود والرّاعي	سي امحمد والرّاعي الذئب والقنفود القنفود والذئب القنفود والمعزة والذئب
		حكايات الذئب والقنفود الذئب والأسد الثعلب والقنفود (المغرب)

نلاحظ على الجدول أنّ كل حكاية خرافية في ولاية الشلف لها ما يقابلها أو ما يشبهها سواء في العنوان أو في المحتوى أو في المضمون في الحكاية الجزائرية والحكاية الأمازيغية ناهيك عن الحكايات العربية خاصة في المغرب وليبيا ومصر وتونس وسوريا وفلسطين، ومنها ما هو مقتبس من ألف ليلة وليلة ومن كليلة ودمنة إلا أنّها كلّها منبثقة من خصوصية المجتمع الشلفي خاصة ما تعلق بالأولياء الصالحين، فالمعنى العام يتسم ببصمة المجتمع الشلفي ولهجته المحلية.

ففي حكاية "ودعة مجلية سبعة" تبتلع ودعة بيضة الثعبان في كرية (الرئيس) وهذا الأخير يعتبر من الأكلات الشعبية المشهورة في الولاية، أمّا في الحكاية المغربية فإنّ ودعة تشرب الماء الذي فيه بيض الثعبان في الظلام.

ومن العبارات المسجوعة في حكاية "ودعة مجلية سبعة" قولها: "عَلِيَا وَمَا بِيَا الطَّرِيقُ اللَّيِّ كَلَاتْ خَاوْتِي تَاكُلْنِي"، وقولها للجمال في المرعى: "حَنُو حَنُو يَا جَمَالُ أَمَا وَبُيَا الحُرَّة وَلَاتْ عَبْدَةَ وَالْعَبْدَةَ وَلَاتْ حُرَّة"، أما في حكاية "حديدوان والغولة" فإنّ حديدوان يسخر من الغولة بقوله: "الحَبَّة اللّاوِيَّة⁽²⁾ وَالْمَلُوِيَّة نَدِيرْهَا فِي صَنَّاجِي⁽¹⁾ وَالْحَبَّة الْيَابَسَة

¹ - ينظر: أحمد يوسف عقيلة، خرايف ليبية، ص112.

² - الحَبَّة اللّاوِيَّة وَالْحَبَّة الْيَابَسَة: يقصد بها ثمار التين.

نَضْرُكُ بِهَا لِلْعَيْنِ الْعَوْرَةَ"، وفي حكاية "ياقطين حل الباب" توصي العنزة جديها (عزة ومعرزة) والقط الصغير الذي يحرصهما (قطين) بعدم فتح الباب حتى يسمعون أغنيتهما التي تقول فيها: "يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ جَبْتُ امِيَهْ فِي قَرْقُورِي جَبْتُ حَلِيبُ فِي بَرْوَلِي جَبْتُ حَشِيشُ بَيْنَ قُرُونِي يَا يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ"، أما في حكاية "عيشة بنت التاجير" فإن الغول يسأل عيشة فتجيبه "وَاشْ لَقَيْتُو يَدِيرْ، لَقَيْتُو يِعَمَمُ مُصَارِينِ الْحَمَارُ وَيَتَغَطَّى بِجِلْدُ الْحَمَارُ وَيَحْرُكُ بِكَرْعَيْنِ الْحَمَارُ وَاشْ لَقَيْتُو يَدِيرْ"، وفي حكاية "بوعنتريسة" تقول الغولة لإخوة البطل بعد أن شربوا حليبها: "ابْرُكْ ابْرُكْ يَالِي اشْرَبْ حَلِيبُ الْغُولَةِ..." وعلى هذا الأساس فإن المحتوى الخرافي، والأداء اللغوي والدلالات الاجتماعية وأسلوب المعيشة يحقق الخصوصية المحلية للحكاية الخرافية، ومن جانب آخر فإن تشابه الموضوعات والعناوين والموتيفات الحكائية يحقق نزوعها نحو بناء الهوية الوطنية العربية الأمازيغية بشكل عام.

إنّ ما سلف ذكره لن يكشف عن عمق الدلالات الكامنة في هذه النصوص ولن يكون ذلك إلا بعد مقارنة بنية نصوص الحكاية الخرافية من منظور سيميائي حتى ينجلي لنا فهم الخطاب العام للحكايات الخرافية في ولاية الشلف وهذا ما سنحاول التطرق إليه في الباب الثالث من الأطروحة عن طريق مقارنة بنية نصوص الحكايات الخرافية في ولاية الشلف من منظور سيميائي.

¹ - الصّناج: هو قفة مصنوعة من أوراق نبات الدوم المنتشر بكثرة في ولاية الشلف.



الباب الثالث

المقاربة السيميائية لبنية الحكاية الخرافية
(بنية السرد والتمثيل)



الفصل الأول

سيمائية البنية والعتبات النصية

المبحث الأول

سيمائية العنوان وإشارة حكاية

"ودعة مجلية سبعة"

1- الحكاية ومحددات تقطيع الخطاب

2- سيميائية عنوان الحكاية الخرافية

3- مقارنة بنية حكاية "ودعة مجلية سبعة"

4- سيميائية اللغة والإشارة في حكاية "ودعة مجلية سبعة"

تمهيد:

تتكون بنية الحكاية من مكونين سردي وخطابي وهو ما يستدعي إجراء قراءتين ممكنتين على الأقل⁽¹⁾ هما:

أ. تظهر الحكاية كمتوالية من الأحداث على مستوى التشاكل السردي "من خلال منظور للتمركز المؤنس... يكون فيها الممثلون كائنات حية فاعلة أو منفعة"⁽²⁾.

ب. من جهة ثانية يكون هناك تشاكل ثانٍ ممكن "يتموقع على العكس في مستوى بنية المحتوى المصادر عليها في المستوى الخطابي."⁽³⁾ الذي يبرز علاقة الحكاية بالسياق الثقافي أو الاجتماعي حيث "تستطيع القول أن النص الذي ينتجه ليس إلا وضعا في شكل سردي مركبي للعناصر المنتقاة بالضرورة من داخل السياق الاجتماعي الثقافي الذي من خلاله تؤسس الحكاية مسارا محددا."⁽⁴⁾ وفق المتواليات السردية المنتظمة بذاتها.

1- الحكاية ومحددات تقطيع الخطاب:

إنّ تجزئة خطاب الرواية إلى مقاطع أو ملفوظات ليس أمرا بسيطا حيث يستدعي ذلك تصور منهجي يبدأ بتعيين مجموعة من المحددات (مقياس فاصل Démarcatif) نبني على أساسها هذه العملية حيث تكون مناسبة وملائمة لها⁽⁵⁾ باعتبار أنّ هذه المحددات عبارة عن عناصر خطابية تملك القدرة على وضع حدود تفصل بين المقاطع المكونة للخطاب⁽⁶⁾ في الحكاية الخرافية التي تعتمد على الانفصال المقولي.

¹ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 161.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه، ص 162، 163.

⁵ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 14.

⁶ - (A.J) Greimas, (J) Courtes, Sémiotique, dictionnaire Raisonné, P870.

1-1 الانفصال المقولي: (Disjonction catégorielle)

نعه من أكثر الإجراءات فاعلية لأنه يمكننا من تحديد الانفصالات المقولاتية ويعتمد هذا الإجراء على المقولات الثنائية التي تتكون من عنصرين متقابلين تجمع بينهما علاقة تضاد⁽¹⁾ والجدير بالذكر أنّ الانفصال المقولي ينقسم بدوره إلى مجموعتين⁽²⁾ هما:

أ/ الانفصال المقولي المكاني: وتمثله مقولة (هنا/ هناك).

ب/ الانفصال المقولي الزماني: وتمثله مقولة (قبل/ بعد)

ففي حالة الحكايات البسيطة "تُلْتَقَط البنية الأساسية عادة ومباشرة في مستوى التظاهر والنموذج التأسيسي (ذي النمط اللازمي) ليتم التكفل به من قبل البُعد الزمني (خاصية مشتركة لهذا القسم من الحكايات) الذي - بإدخال ما قبل وما بعد- يسمح بترتيب متتابع (في الزمن) للفصلات والوصلات."⁽³⁾ ويتأسس محدد الانفصال المقولي بجزأيه على متتالية الوظائف في الحكي.

2-1 المتواليات والوظائف: (Les séquences et les fonctions)

سبق وأن قلنا أنّ الوظيفة هي فعل الشخصية منظورا إليه من خلال دلالاته التي تعقد الحبكة القصصية حيث تنتهي كل مجموعة من الوظائف بمتوالية هي مكون من مكونات الحكاية وفق مسارها السردية حيث تمثل المتوالية "أصغر حلقة مكتملة وممثلة للقصة"⁽⁴⁾ ويطلق عليها أيضا مصطلح المقطوعة السردية (Séquence narrative) والتي يعرفها (غريماس) بأنها: "وحدة مستقلة عن وحدات الخطاب السردية تستطيع الاشتغال كقصص كما يمكن أن توجد مكتملة كجزء من الأجزاء التي تشكله ويعين المكان الذي تحتله وظيفتها في التناسق العام للبنية السردية."⁽⁵⁾ حيث يمكننا من خلال تحديد مقاطع الخطاب السردية

¹ - (A.J) Greimas, (J) Courtes - Ibid, P324.

² (A.J) Greimas, (J) Courtes - Ibid, P 324.

³ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص156.

⁴ - ينظر: عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات) ص17.

⁵ - (A.J) Greimas, Du Sens, P253.

تحديد وحداته السردية وبالتالي إمكانية إعادة توزيع الخطاب إلى أقسام عديدة أو ما يصطلح عليه "الوحدات السردية الصغرى".⁽¹⁾ والجدير بالذكر أنّ كل مقطوعة سردية تقوم على أساسين: يتمثل الأول في الأساس الوظيفي الذي يتعلق بمجموعة من الأحداث ويختص الآخر بالتعبير والأسلوب⁽²⁾، وهو ما يجعلنا نركّز على الأساس الوظيفي عند (فلاديمير بروب).

أ- متواليات الوظائف عند بروب:

يعرف (فلاديمير بروب) الحكاية الخرافية بأنها متوالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص (Manque) وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تُمكن من حل العقدة "وهو ينبه إلى أنّ الحكاية العجيبة ليست دائماً بسيطة بحيث تحتوي على متتالية (متوالية) واحدة ولكن هناك أنماط متعددة تتشابه فيها المتتاليات بحيث تحتوي الحكاية الواحدة على عدة متتاليات".⁽³⁾ مختلفة وسنسوق فيما يلي أهم أشكال هذه المتواليات كما صنفها (فلاديمير بروب) نفسه⁽⁴⁾ وهي:

1. حكاية واحدة تحتوي على متواليتين تأتي إحداها في عقب الأخرى:



وتفسير الرموز وفق (فلاديمير بروب) هو: (أ: المتوالية الأولى. ب: المتوالية الثانية).

A: الإساءة. W°: الزواج. W²: إعادة إقامة الزواج).

¹ - عبد الفتاح الحجمري، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردية)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م، ص180.

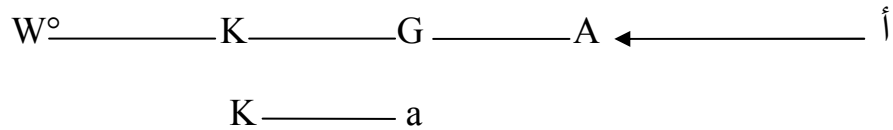
² - ينظر: سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص123.

³ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص26.

⁴ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص113. ينظر أيضاً: حميد الحمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص26.

تجسد حكاية "ولادة الجرو والغراب"⁽¹⁾ هذا الشكل وهذا "حين أعاد الملك إقامة الأفراح بعد استرجاع زوجته الثالثة التي أنجبت له طفلا له قرنان واحد من فضة والآخر من ذهب ونفس الملاحظة تنطبق على حكاية "هارون الرشيد"⁽²⁾.

2. وقد تبدأ داخل الحكاية الواحدة متوالية جديدة قبل أن تنتهي المتوالية الأولى وبعد نهايتها تستأنف المتوالية الجديدة⁽³⁾:



تفسير الرموز حسب (فلاديمير بروب) كالآتي:

G: الانتقال الذي يقوم به البطل بين مملكتين أو السفر بواسطة مرشد.

a: الشعور بالنقص (Manque).

K: إصلاح الإساءة أو بطلان الشعور بالنقص.

ونضرب مثالا على ذلك حكاية "حديدوان والغولة"⁽⁴⁾ حيث تتكون هذه الحكاية من مجموعة من المغامرات التي يقوم بها البطل (حديدوان) نتيجة صراعه مع الغولة التي التهمت إخوته وهي نفس المغامرات تقريبا التي قام بها (بوعتريسة)⁽⁵⁾ حيث تمكن البطلان في الحكايتين من إصلاح النقص وتقويم الافتقار عن طريق الانتقام من (الغولة) وإحراقها في آخر المطاف.

3. وهناك حالة تكون فيها إساءتان لذلك يتم إصلاح الإساءة الأولى ثم بعد ذلك إصلاح الإساءة الثانية على الترتيب "مثلا إذا قتل البطل أو سُرقت منه الأداة السحرية يؤخذ

¹ - ينظر: ملحق الحكاية الخرافية.

² - ينظر: الملحق نفسه.

³ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 26.

⁴ - ينظر الملحق الحكاية الخرافية.

⁵ - ينظر الملحق نفسه.

بثأره أولاً ثم تسترد الأداة السحرية ثانية.⁽¹⁾ وتوضح خطاطة الحكاية الخرافية في هذه الحالة على النحو التالي⁽²⁾:

$$K^9 \text{-----} A^{14}_2 \\ K^1 \text{-----}$$

تفسير الرموز حسب (فلاديمير بروب) كما يلي:

A^{14}_2 : الإساءة المزدوجة.

K^9 : الإصلاح (حالة بعث البطل من موته).

K^1 : الإصلاح (حالة استرداد الشيء المسروق).

نلاحظ أنّ هذا النوع من الحكايات يمثل "تداخل متتاليتين بسبب اشتراكهما في مقدمة واحدة تشمل إساءتين".⁽³⁾ ويطابق هذا الأمر ما حدث في حكاية "ودعة مجلية سبعة"⁽⁴⁾ التي تعرضت إلى إساءة رحيل الإخوة السبعة وإساءة تحويلها إلى عبدة (آمة) وكذلك إساءة بيض الثعبان من طرف زوجة الأخ ونفس الشيء يحدث في حكاية "الوليد والريب"⁽⁵⁾ حيث يتعرض البطل إلى إساءتين من طرف زوجة الأب، الأولى تمثلت في التمييز بينه وبين ابنها في المعاملة والثانية عندما وضعت سم الأفعى ذات الرؤوس السبعة في طعامه لقتله.

4. هناك بعض الحكايات التي تحتوي على بطلين باحثين يفترقان في منتصف المتوالية الأولى من الوظائف بحيث تتخذ خطاطة الحكاية الشكل التالي⁽⁶⁾:

¹ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 27.

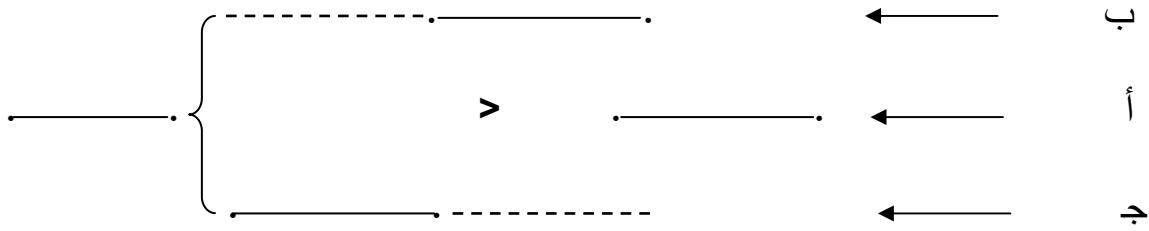
² - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص 113.

³ - ينظر: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 27.

⁴ - ينظر ملحق الحكاية الخرافية.

⁵ - ينظر الملحق نفسه.

⁶ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص 114. ينظر أيضاً: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 27.



ترمز هذه العلامة (>) إلى افتراق البطلين وهي من وضع (فلاديمير بروب) نفسه⁽¹⁾ وهذا الشكل يتجسد في حكاية "الوليد والريبب"⁽²⁾ عندما يفترق الأخوان عند نبع الماء والشجرة الوارفة الظلال فيتخذ كل واحد منهما طريقه نحو الجبل ويخوض مغامراته بمفرده ليلتقيان في آخر الحكاية منتصرين وقد اتخذ كل واحد منها زوجة ويتم عقاب المعتدي في النهاية.

3-1 الوظيفة المركزية:

تحدد مجمل الوظائف السابقة الذكر وفق نقطة محورية تجذبها نحوها تسمى الوظيفة المركزية، "إنّ أي عمل حكائي كيفما كان نوعه تحكمه وظيفة مركزية لولاها لما كان من الممكن أن يتكون الحكى فالروائي لا يقوم بخلق شخصياته وأفعالها ومكان تواجدتها وزمنه بل ينطلق من فكرة معينة يريد إبلاغها وهذه الفكرة يمكن تسميتها عند السيميوطيقيين بالمحتوى أي محتوى الرسالة التي يريد الروائي إيصالها."⁽³⁾ والتي تمثل مركز الدلالة في النصّ السردى.

إنّما الوظيفة الوحيدة التي تحدد لنا ما قبل وما بعد أي هي الدلالة التي يبثها النصّ من خلال تمفصلاته الزمانية والمكانية وما يحتويانه من أفعال الشخصيات وملاحمها "إنّ تغيير المحتويات الدلالية هو الذي يشكل التقسيم الزمني للحكاية وقد يكون لهذا التقابل الزمني البنوي (Structural) دور في خلق عنصر التشويق ودعمه وهذا العنصر جوهرى وأساسى ضمن الظاهرة القصصية."⁽⁴⁾ لأنه يشد انتباه المستمعين (المخاطب).

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة. ينظر أيضا: حميد الحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 27.

² - ينظر ملحق الحكاية الخرافية.

³ - ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 98.

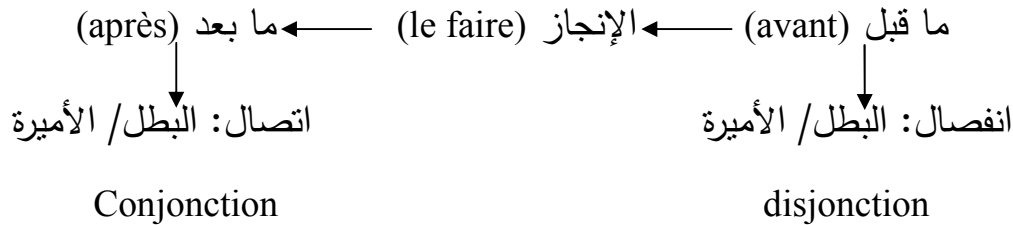
⁴ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 61.

إنّ الوصول إلى دلالة النصّ الحكائي يعني الوصول إلى جوهره الذي يقوم عليه أمّا الوظائف الأخرى فتعتبر وظائف أساسية مرتبطة بالوظيفة المركزية وداعمة لها حيث تعمل على تحقيقها ويبقى المسار الزمني (ما قبل/ ما بعد) مهماً في تحديد مقاطع الخطاب السردى ويمكن لنا استنباط التقابل الزمني التالي:

ما قبل ← عكس ← ما بعد (Avant → Versus → état final)

الوضع الأصل ← عكس ← الوضع النهائي (état initial → versus → état final)

وتُلازم هذا التقابل الزمني الذي تستند إليه الحكايات الشعبية معاني معكوسة " contenus inversés corrélés à la périodisation du conte" ⁽¹⁾ كما هو موضح في المثال التالي ⁽²⁾:



فالحكايات الشعبية بصفة عامة والخرافية بصفة خاصة تعتمد الزمنية الوظائفية رغم افتقارها للمرجعية الزمنية (le référent chronologique) وهو ما جعل (فلاديمير بروب) يميز الوضع الأصل (situation initiale) الذي تشحن فيه المعاني الأولى ويذكر فيه حصول الإساءة أو الافتقار ⁽³⁾، ويذهب (عبد الحميد بورايو) إلى أنّ أنواع الوظائف التي ترتبط مع بعضها البعض وفق علاقة منطقية يمكن أن تشكل مقطعاً أولياً يمثل أساساً وقاعدة للقصة أو الحكاية بحيث يكون باستطاعتنا تحديده انطلاقاً من اعتباره تطوراً منطقياً وفق ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل تمثل الوظائف القاعدية المكونة والمبينة وفق الجدول الآتي ⁽⁴⁾

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - المرجع نفسه والصفحة..

⁴ - عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردى (دراسة تحليلية لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) منشورات مخبر "عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 7-8.

الانفصال المقولي المكاني	الوظائف القاعدية	المراحل	الانفصال المقولي الزمني
هنا	- استقرار الأحداث	0- وضعية الافتتاح	المقابل
↓	- اختلال التوازن - محاولة استرجاع التوازن	1- الاضطراب 2- التحول	أثناء
هناك	- تحقيق التوازن وإعادة الاستقرار للأحداث	3- الحل 4- وضعية الاختتام	المابعد

لقد حاولنا الاجتهاد في إضافة بعض العناصر لهذا الجدول حتى تكتمل محددات تقطيع الخطاب وتندمج مع الوظائف الأساسية والوظيفة المركزية التي تشكل مساراً سردياً متناهيًا والذي يحقق بنية السرد الحكائي بكل تفصيلاته.

وتجدر الإشارة إلى أنّ عملية تقطيع الخطاب لا تتحدد قيمتها في تعيين مقاطعه فقط وإنما تكمن قيمتها الحقيقية في اعتبارها الوسيلة المثلى لإضاءة الخطاب والوصول إلى تجلياته الدلالية العامة⁽¹⁾ وهو نفس ما قام به (غريماس) في بحثه السيميائي المطبق على أقصوصة الصديقان (Les Deux Amis) لـ(موباسان) عندما "قسّم هذا النص القصصي حسب النقاط التي يرد فيها انفصال زمني أو مكاني متعلق بالفاعلين (actoriel)".⁽²⁾ معتمداً في ذلك على استعمال المقياس الفاصل (Démarcatif) والذي قد يكون قائماً على انفصال أو اتصال زمني أو قائماً على انفصال أو اتصال مكاني.

ويمكن أن يقوم على أساس انفصال أو اتصال على مستوى الفاعلين كما يمكن أن يقوم على أساس ورود نمط خطابي جديد في الحكاية⁽³⁾ (une nouvelle catégorie discursive) وتعتبر كل هذه المقاييس أهم بكثير في تحديد مقاطع الخطاب السردية من مقياس الأغراض (Les thèmes) القائم على التحديد حسب المواضيع التي تقوم على إعطاء أحكام مسبقة وانطباعية لا تَمُتٌ للتحليل الدلالي المنطقي بأية صلة على الأقل من وجهة نظر سيميائية.

¹ - ينظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص 14.

² - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، ص 95.

³ - المرجع نفسه، ص 95-96.

1-4 عرض منهجي:

تستلزم الحكايات التي نحن بصدد مقارنة بنيتها السردية والدلالية إتباع خطة عمل منهجي يتوخى الاختصار والوقوف على أهم العناصر المتميزة في الخطاب السردى وفق مستويين:

أ. **مستوى توزيعي خطي:** يتمثل في التسلسل السردى والعلاقات السردية و"لكي يكون للحكاية معنى يجب أن تكون كلا للتدليل وبذلك تظهر كبنية أولية بسيطة مما ينتج عنه كون التطورات الثانوية للسرد والتي لا يوجد لها مكان داخل البنية البسيطة أين تتشكل طبقة بنائية تابعة: فالسرد باعتباره كلا يتطلب إذا بنية ترتيبية للمحتوى".⁽¹⁾ تتمظهر توزيعيا داخل الخطاب والنص.

ب. **مستوى استبدالي:** يتمثل في علاقات التضاد المبررة للمعنى والدلالة العميقة "وهكذا لدينا من زاوية خطابية شكلان من السياق واحد ذي نمط إبدالي (مكون من الثقافة أو العلم المشترك لمجموعة اجتماعية موسعة أو ضيقة من زاوية سيميائية ويتكلم (غريماس) عن "الجنس المشترك"... والثاني من نمط مركبي يحدد علاقات تشاكل بين وحدات المحتوى... إنّ التشاكل يجعل من الممكن خطابيا أن تتجانس الصور خاصة إذا كانت مختلفة".⁽²⁾ بحيث تتمظهر استبداليا داخل الخطاب والنص وبذلك سننتقل من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية التي تبرز لنا مستوى الرسالة المبنوثة أو المعنى العميق⁽³⁾ وهي ذات علاقة وطيدة بالمجتمع الذي قيلت فيه الحكايات الخرافية.

لقد قمنا بتحديد مقاطع نص الحكاية الخرافية اعتمادا على المتواليات والوظائف حيث تسمح لنا هذه الخطوة بحصر الشخصيات ورصد علاقاتها ببعضها البعض في مستوى أعمق حيث يمكننا استخراج الأدوار الغرضية وفق مسارها السردى.

¹ - ينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 156.

² - المرجع نفسه، ص 163.

³ - ينظر: عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري دراسات حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء، الشكل، الدلالة)، ص 90.

1) البنية العاملة والبرامج السردية:

تمثل هذه الأخيرة آلية مرنة لاستخراج علاقات التضاد والتماثل بين شخصيات الحكاية (العوامل أو الفواعل) ففي التضاد يبرز كل من المساعد والمعارض وفي التماثل يبرز كل من المرسل والمرسل إليه وتتجسد العلاقة من خلال البرنامج الذي يسعى كل طرف إلى تحقيقه لتكون بعد ذلك أمام برامج سردية وأخرى استعمالية "والتي تتمفصل إلى برامج سردية وبرامج سردية مضادة وبرامج سردية اتصالية وبرامج سردية انفصالية".⁽¹⁾ وأخرى قاعدية.

2) البنية العميقة:

تتشكل بيئة العمل الحكائي القائم في أساسه على التضاد والتقابل والاختلاف؛ لأنه باستخراج البنى العاملة سيتراكم لدينا كم هائل من التقابلات على جميع المستويات وهو ما يحقق شكل المربع السيميائي للصدق والكذب والذي يكشف بدوره عن مركز البنية الدلالية العميقة مستعنيين في ذلك أيضا بمبدأ الاختزال ومبدأ الاستبدال.

3) نظام الشخص:

تتحدد ملامح الشخصيات من خلال التضاد والتقابل دائما لتأخذ مكانها في الحكاية وفق القيم التي تعمل على إنجازها وتحقيقها وطبيعة هذه القيم هي التي تحدد مسار الشخصية وهذا وفق المسار السردى للحكاية الخرافية حيث يمكننا نظام الشخص من استخراج الأدوار الغرضية من خلال العلاقات الكامنة بينها.

4) الصور والتجسيدات:

يكون انبثاق الدلالة في الحكاية الخرافية بواسطة الصور والتجسيدات التي تتركسها أفعال الشخصيات وقيمها وملاحمها والتي تتحقق أكثر من خلال المعانم والسيمات (Les sèmes) وهي أصغر وحدة دالة على مستوى الجملة في البنية السردية⁽²⁾.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 119.

² - ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 90.

(5) البعد الدلالي:

نقصد به العالم الدلالي العام للحكاية الخرافية الذي يتمظهر من خلال تراكمات كل المحطات السابقة على مستوى أعمق حيث يكشف عن المعنى وطريقة إنتاجه في شكله الحكائي، ولعل أهم ما يميز العالم الدلالي للحكايات الخرافية هو بنية المتخيل "وهي غير مستقلة عن نفسية الفرد والتاريخ والتحولات التي تقع في الواقع." ⁽¹⁾ وهذا ما يطرح إشكالية ملحة يتمحور حولها عنصر الخرافة في الحكاية، إذ كيف تمكن الإنسان من تجسيد مخاوفه وآماله وصياغتها في رموز وصور وربما أيقونات ذهنية ونفسية يزخر بها عالم الحكاية الخرافية كالغول والجن والأدوات السحرية والمخلوقات الخرافية (الأفعى ذات الرؤوس السبعة) ورمزية الفضاء وحتى الزمن؟

ولعل أول محطة ننطلق منها نحو التحليل السيميائي في مقارنة النص السردى للحكاية الخرافية هي مقارنة بنية العتبات النصية وأول ما يطالعنا به الراوي هو العنوان ولواحقه وكل ما يدور في فلكه.

2 - سيميائية عنوان الحكاية الخرافية:

يعد نص الحكاية الخرافية نصا أدبيا قائما بذاته فهو إحالة على عالم أشياء وشخصيات وأحداث خيالية بالإضافة إلى أنه مدونة حدث كلامي ⁽²⁾ ذي وظائف متعددة أهمها: الوظيفة التواصلية؛ لأنه يهدف إلى توصيل معارف ومعلومات ونقل تجارب... كما أنه توالدي منبثق من أحداث تاريخية وفسانية ولغوية، له بعد تفاعلي يبرز من خلال إقامة علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع والحفاظ عليها وهو ما يحيلنا على مجاله المنهجي الذي يبلور نفسه وفقا لمجموعة من القواعد اللغوية والشكلية والسيميائية.

أمّا من حيث الجانب الإشاري: فنص الحكاية الخرافية هو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المشيرات والمضامين التي لا يجب أن نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى فهو نص قادر على تحقيق تعددية دلالية غير قابلة للاختصار أو الاختزال

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 182.

² - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص 120.

أو التفسير السطحي بل تسعى إلى الانفجار والانتشار ضمن اتساع مجال النص الإشاري⁽¹⁾، ويمكن لنص الحكاية الخرافية أن يكون خطاباً أدبياً شعبياً ذا قطبين (لغوي/ غير لغوي) باعتبار أنّ النص مرادف للخطاب عند (غريماس) وبهذا نستبعد النص من حيث هو مكتوب فنحن بصدد "الثقافة التي اتسمت أدبيتها بالمنطوق قبل المكتوب وأولت عنايتها بنشاط الملقى والمتلقي."⁽²⁾ وهو ما يكتمل به نسيج الخطاب الأدبي كخطاب قابل للتحليل المنهجي السردى، إلا أن خطاب الحكايات الخرافية المدروسة ينمو وفق هندسة سردية متميزة وهي كالتالي:

1- عنوان الحكاية الخرافية

2- خطاب نص الاستهلال.

3- خطاب متن الحكاية الخرافية.

4- خطاب نص الاختتام.

يعد العنوان لازمة نصية تحتل موقعا استراتيجيا خاصا في هندسة بناء النص؛ لأنه يضمن وحدة النص وعدم تفككه ويميزه دلاليا عن بقية النصوص الجنيسة لهذا أولاه الباحثون عناية خاصة فكشفوا وظائفه ودلالاته.

يعرف (ابن منظور) العنوان في لسان العرب بقوله: "العنوان سمة الكتاب وعنوانه عنوانه وعناؤه إذا وسمه بعنوان... وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر..."⁽³⁾ ويعد العنوان عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى فهو واحد من العناصر المجاورة والمحيطية بمتن النص أي أنه من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية.

كما أنه العلامة التي تطبعه وتميّزه عن غيره "قلل العنوان الصدارة وبرز متميزا بشكله وحجمه فهو أول لقاء بالقارئ والنص... حيث صار آخر أعمال الكاتب وأول أعمال

¹ - صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، ع2، مجلة عيون المقالات، 1986، ص 84.

² - ينظر: عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة)، ص89.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م13، مادة (عن).

القارئ⁽¹⁾، والعنونة (TITROLOGIE) أو ما يسمى بعلم العنوان منهج نصي يشتغل على المفاتيح الأساسية للنصوص، "فالعنوان مفتاح إجرائي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدّخول في أغواره وتشعباته الوعرة."⁽²⁾ فهو بمثابة المفتاح السيميولوجي لولوج النص حيث أنّ جل "الأبحاث السيميائية واللّسانية تراهن على الصعوبة الكبيرة التي تعترى مسألة العنوان بفروعه المتأتية خاصة من طبيعته التركيبية المعقدة⁽³⁾، ويعد كذلك من أهم المفاتيح التي تخضع للتحليل والمساءلة.

وقد ساهم في صياغة وتأسيس علم العنوان باحثون غربيون معاصرون منهم: (جيرار جينيت G.GENETTE) و(هنري متران H.METTERAND) و(لوسيان غولدمان L.GOLDMANN) و(روجر روفر ROGER ROFER) و(ليوهويك LEOHOEK) هذا الأخير يعرف العنوان بكونه: "مجموعة من الدلائل اللّسانية... يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه والإشارة إلى مضمونه الإجمالي ومن أجل جذب الجمهور المقصود."⁽⁴⁾ وتعتبر دراسة العتبات (SEUILS) لـ(جيرار جينيت) أهم دراسة علمية ممنهجة في مقارنة العتبات بصفة عامة والعنوان بصفة خاصة.

والعناوين والمداخل والعتبات لها أهمية خاصة حيث أنّ الدخول إلى النص يأتي عن طريق هذه العتبات ولا بد أن تؤسس العتبة للعلاقة بينها وبين العتبة السردية لتكون مدخلا للنص ذاته."⁽⁵⁾ لذلك تَعْتَبَر المدارس النقدية الغربية العنوان جزءاً لا يتجزأ عن الكلية النصية له وظائف بنوية بالنسبة لهيكل النص الخارجي وأخرى دلالية في علاقته بالمادة الحكائية أي أنّ العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص.

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ط1، منشورات النادي الثقافي، جدة، 1985، ص263.

² - جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع1، الكويت، سبتمبر 1991، ص106.

³ - المرجع نفسه والصفحة.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - برنار قاليط، النص الروائي، تر:رشيد بن حدة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1992، ص84.

فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والإيديولوجية⁽¹⁾ ومرجعياته التي يحاول النص دائما الإجابة عنها عند اكتمال فعل القراءة أو الاستماع.

أما العنوان عند السيميائيين فإنه علامة أو أيقونة لسانية وسميولوجية لها وظيفة تعيينية ومدلولية ووظيفة إشارية وأخرى سيميائية تفيد القارئ في تأويل مضمون النص، فمن ناحية إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة فهي قابلة لتشكيل العنوان دون أية شروط لآئته: "مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: في السياق وخارج السياق والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة."⁽²⁾ فمن الناحية التركيبية النحوية قد يكون العنوان اسما أو حرفا أو مركبا و صفيا أو إضافيا كما يكون جملة فعلية أو اسمية وأيضا يمكن أن يكون أكثر من جملة أي متتالية من الجمل (Séquence) مثل: "سبع بنات في مطمورة" و"سوسبان طاح فالقدرة ما بان".

إذا كان العنوان مركبا فإنه يثير أكثر من تساؤل حيث يحمل عنصرين بقدر ما يتكاملان قد يقفان على طرفي نقيض مثل: مركب عنوان حكاية "ودعة مجلية سبعة" فإذا ما حللنا هذا العنوان وجدنا ودعة وهي نوع من الأصداف البحرية يتخذها الناس للزينة ولدرء العين والحسد، كما أن اسم البطلة يوحي بالوداعة والرفق والحنان في مقابل مجلية سبعة: {جملة اسمية تفيد الطرد والتتكيل بشيء مكتمل تمثل في الحكاية في إخوتها الذكور} فمجلية تعني الإجلاء أو الانسحاب الاضطرابي والرقم سبعة يدل على اكتمال الشيء وهو من الأرقام التي لها تأثير واضح في الحكايات الخرافية، وبقدر التناقض يكون الاكتمال حيث لا حياة لودعة دون إخوتها السبعة وهذا ما يؤكد فعل الاستماع فيما بعد.

¹ - ينظر: جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 106. ينظر أيضا: محمد الهادي المطوي، شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الترياق، م 28، ع 1، مجلة عالم الفكر، سبتمبر، 1999، ص 456.

² - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دت، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984 ص 89.

أمّا بخصوص إستراتيجية العنوان ككلمة أو كمركب فيمكن رصدها على المستوى التلغفي للدّال (العنوان كعلامة لفظية) حيث تقترب كل عناوين الحكايات الخرافية من لغة نصوصها، فبنية الكلمة أو المركب ذات طابع محلي من حيث النطق بها أي أنّها مستقاة من الاستعمال العامّي الذي يحفظ استمرارية التواصل رغم أنّ تركيب هذه العناوين يقترب كثيرا من القواعد النحوية (المسند، المسند إليه، التوابع، حروف العطف، وحروف الجر...).

بقيت مسألة أخرى بخصوص الإحالة المباشرة للعنوان فالعناوين التالية: "سمّاع الندى" "علي وهدة"، "ودعة مجلية سبعة"، "بوعتريسة"، "حديدوان والغولة"، "نصيف عبيد"، "ولد المحقورة"، "هارون الرّشيد"، هي إشارة مباشرة لشخصية البطل الذي يساهم في التطور السردى للحكاية وغالبا ما يتعرض هذا البطل إلى إساءة أو يشعر برغبة في الحصول على شيء ما، فيخرج من البيت أو من القصر ليلتقي بالمانح أو المساعد الذي يقدم له الأداة السحرية ليتمكن من الوصول إلى الشيء المرغوب فيه لكن لا يلبث أن يجد طريقه قد حُفّ بالمخاطر والاختبارات التي عليه اجتيازها من أجل العودة سالما وغانما فيتم التعرّف عليه في النهاية و تقام أفراح الزواج و مراسيم تقلد الحكم و الجلوس على العرش.

نلاحظ في مركب عنوان حكاية "حديدوان والغولة" أنّه يحيل على شخصيتين في الحكاية الخرافية: حديدوان (البطل) والغولة (المعتدي) أمّا في حكاية "ودعة مجلية سبعة" فيحيل العنوان على ودعة (البطلة) وفعل الإساءة (مجلية سبعة) وهو وصف ألصق بها زورا.

وطبيعة هذه العناوين هي التي تمارس سلطة الحكي على المتلقي فما إن يسمع العنوان حتى يُعلن عن كم هائل من التساؤلات التي يطرحها على نفسه وعلى الرّاي في نفس الوقت حيث أنّ التكتيف الرمزي والدلالي الذي يحمله العنوان لن يتفكك إلّا بفعل الحكي والسرد وهنا تتجلى تلك الهالة الضبابية عن تساؤلات المتلقي فيفهم سطحيًا فقط ما دلالة العنوان وما علاقته بنص الحكاية، فيما يبقى نص الحكاية مقفلا على كنوزه الدلالية في انتظار مجيء المتخصصين لسبر أغواره.

2-1 خطاب نص الاستهلال:

يحتل هذا الخطاب الأدبي الصغير على المستوى الهندسي للنص وعلى مستوى التلفظ موقع بداية النص أو الافتتاحية التي تعلن للمستمعين عن خطوة الولوج في الحكاية فهو مكون بدئي ينقل المستمعين من الواقع إلى الخيال أو من الحاضر إلى الماضي على المستوى الزمني، وقد اصطلح على تسميته بعدة مرادفات منها: البداية، العتبة، المفتاح والمدخل.

فخطاب نص الاستهلال بمثابة العتبة التي تقذف بالمتلقي نحو رحابة النص وتضع السامع في السياق الحكائي وتبقيه في صلة مع الراوي حتى يصل به إلى النهاية في نوع من الانسجام والربط المحكم، وهذا ما يزيد تأثيرا في المتلقي ويجعله يتواصل مع عالم متخيل وفق نظام لغوي مألوف وبرنامج عاملي معروف أي (مرسل ومرسل) إليه بواسطة رسالة لها قيمة دلالية خاصة وأن المتلقي على ثقة تامة بأن الراوي يملك قدرة فنية على التخيل والإمتاع والتشويق فنجد مشدودا إليه ما إن يبدأ نص الاستهلال ليأخذه بعيدا في الماضي.

إن خطاب نص الاستهلال وظيفة هامة تتمثل في لفت انتباه المستمعين للراوي وكأنه بهذا الخطاب يكرس مجهولية المؤلف ويطمس كل مرجعية زمكانية تحيل على مصدر الحكاية الخرافية، وصيغ الاستهلال متعددة و متنوعة شكلا وتركيبا ودلالة منها:

- " كَانُ يَا مَكَانُ فِي قَدِيمِ الزَّمانِ".
- " كَانُ يَا مَكَانُ فِي قَدِيمِ الزَّمانِ وَسَالِفِ الْعَصْرِ وَالْأَوَانِ"
- " حَاجِيْتُكُمْ مَا جِئْتُكُمْ كَانُ فِي وَحْدِ الْمَرَّةِ".
- " حَاجِيْتُكُمْ عَلَى نَاسٍ بَكْرِي".
- " فِي مَرَّةٍ مِنْ الْمَرَّاتِ".
- " وَاحِدَ النَّهَارِ".
- " حَاجِيْتُكَ وَمَاجِيْتُكَ كَلَيْتَ عُشَاكَ وَخَلَيْتُكَ".
- " كَانُ يَا مَكَانُ فِي قَدِيمِ الزَّمانِ بِالْحَبَقِ وَالسُّوسَانِ فِي حَجَرِ النَّبِيِّ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ".

نلاحظ على مستوى الأسلوب تساوي الفواصل التي يرسمها السجع في آخر كل كلمة:

"مكان - زمان - الأوان"

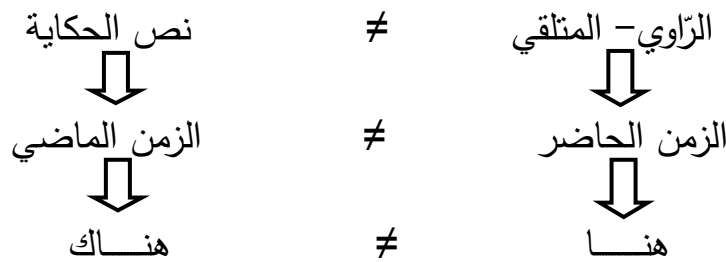
"حاجيتك - ماجيتك - عشاك - خليتك".

"مكان - زمان - سوسان - السلام".

وهو ما يعطي لنص الاستهلال إيقاعا موسيقيا أشبه بإيقاعات العبور التي تمارس في طقوس النذر المختلفة بالإضافة إلى أن نص الاستهلال يتحرك وفق منظومة لغوية تركيبية زمانية ماضية:

كان ← فعل ماضي ناقص ← الزمن الماضي⁽¹⁾.

فالعبر دائما يكون إلى الوراء إلى عالم ماض مجهول تسكنه أرواح الأجداد التي تحافظ على كنز الطمأنينة الروحية ولا يمكنه أن يكون عبورا نحو المستقبل إلا في شكله الواقعي مثل: طقوس العبور⁽²⁾ عند الطفل (الولادة) أما في شكله الرمزي فإنه يرتد إلى الوراء باحثا عن رضى أرواح الأجداد... وهذا ما يؤكد المستوى الدلالي الذي يلقي بالمتلقي داخل متن الحكاية وعالمها الذي التقت فيه عناصر إنسانية وحيوانية وطبيعية وغيبية من أجل قول دلالي تأسست معالمه من فضاءات اجتماعية وعقائدية وأسطورية وثقافية وفق إيقاع الثنائيات⁽³⁾ التالية :



¹ - محمد سعدي، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية (دراسة تحليلية)، مجلة بحوث سميائية، ع3، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، 2002، ص162.

² - طقس العبور: هو من جملة شعائر الانتقال وأدوارها التي تتفاوت بين جماعة إثنية وأخرى والغاية منها تخليص الأفراد من الأرواح الشريرة. ينظر: إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص150.

³ - محمد سعدي، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية (دراسة تحليلية)، ص 164.

يتحد الراوي والمتلقي لمواجهة زمنيين مختلفين لا يلبثا أن يصبحا قيمتين نفسييتين واجتماعيتين وهنا يتحرر الباحث والمتلقي من عملية التواصل السلبية ليصبحا ذواتا فاعلة مع ما يبثه النص من دلالات ومعاني ورموز، ويقوم المتلقي بعملية المقارنة بين زمنه وواقعه الاجتماعي والنفسي "وليس تلك المقارنة سوى دعوة للبحث عن الزمن الضائع زمن الأجداد والسلف والأصالة والاطمئنان والراحة والبساطة والانتماء والسلطة الأبدية والطبيعية..."⁽¹⁾ على المستوى الوجداني للفرد إزاء مجتمعه وأمته.

نلاحظ أنّ نص الاستهلال واحد في معظم الحكايات التي هي محل دراستنا ويمكن أن نطلق على هذه الظاهرة مصطلح البداية المتناصة أي أنه نموذج لغوي ودلالي يعتمد كل الرواة قبل بدأ فعل الحكيم، حتى أننا وجدنا بعض الرواة يبدؤون بنص الاستهلال قبل إلقاء الألغاز الشعبية أو ما يسمى بالمحاجية على المستمعين في جو تنافسي بغية التوصل إلى الحل الصحيح للألغاز ويبدو في هذا السياق دائما أنّ خطاب نص الاستهلال قد استلهم من الموروث القديم في مظاهره وتجلياته خاصة من خطاب نص الاستهلال في حكايات ألف ليلة وليلة وبعض الأساطير القديمة.

نستنتج أنّ نص الاستهلال يشكل استرجاعا على المستوى السردى للحكاية وذلك بالعودة إلى الزمن الماضي حيث نتخلص من ضغط الزمن الحاضر وعدم جدواه على المستوى النفسي للمتلقي والراوي.

2-2 خطاب نص الاختتام :

هو ما يقابل نص الاستهلال ويأتي في آخر النص ولا يختلف كثيرا عن نص الاستهلال إلا في طريقة المعالجة العكسية فالخاتمة جاءت هي الأخرى وفق النظام الدلالي والرمزي الذي لا يقل أهمية عن ذلك الذي تأسس وفقه الاستهلال فجاءت في صيغ متعددة ومتنوعة صاغها الإبداع الشعبي مثل:

- "عَاشُوا فِي النَّبَاتِ وَالنَّبَاتِ وَخَلَفُوا أَوْلَادَ وَبَنَاتِ".

- "طَارَ الطَّيْرُ وَاللَّهُ يَرْزُقُكُمْ بِالْخَيْرِ".

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 165.

- " مَشِينًا وَجِينًا وَرَحْمَةً اللَّهِ عَلَى وَالِدَيْنَا فِيمَ قُلْنَا وَنُسِينًا".
- " كَلَامُنَا هَذَا بُهُوتٌ وَكَذُوبٌ وَفِي فَمُكُم كَالْحَلَوَى يُذُوبُ".
- " حُكَايَتُنَا شَدَّتْ الْوَادُ الْوَادُ... وَأَنَا وَلَيْتَ مَعَ الْجَوَادُ".
- " خُرَافَتُنَا دَخَلَتْ الْعَابَةُ وَالْعَامُ الْجَائِي تَجِينَا الصَّابَةَ".
- " الطُّيُورُ طَارَتْ وَحُكَايَتُنَا انْتَهَتْ".
- " أَنَا كَلَيْتَ كَرْمُوسَةَ وَأَنْتَ غَزَيْتَ نَمُوسَةَ"

ونص الاختتام بهذا يعلن عن الخروج من عالم الخيال والعودة إلى الواقع ويبدو لنا لأول وهلة أنّ الخاتمة تقف على حافة نقيض من نص الاستهلال لكن هذا غير صحيح لأنّ نص الاستهلال ونص الاختتام يقفان على طرفي فضاء حكاوي مؤسس على التكامل والتواصل الزمني والدلالي "والحوار التكاملي بين البداية والنهاية وبين الأنا والآخر بين الحاضر والذاكرة بين هنا وهناك بين الثابت والمتحول بين الخيال والواقع بين الآباء والأحفاد..."⁽¹⁾ وإذا كان خطاب نص الاستهلال يأذن بالعبور نحو عالم الخيال فإنّ خطاب نص الاختتام سيعلن عن نهاية الرحلة والعودة إلى الواقع من جديد.

يتموضع بين نص الاستهلال ونص الاختتام متن الحكاية الذي يتربع على مسافات لغوية ودلالية ورمزية أبدعتها الذات الجماعية بكل مقوماتها النفسية والاجتماعية والعقائدية والثقافية باتفاق مع الجماعة الحافظة للتراث والجماعة الطالبة لمعرفة التراث على أساس مبدأ الما قبل والمابعد حيث ستصير الجماعة الطالبة له جماعة حافظة مع مرور الزمن وهكذا يستمر جسد الحكوي لأزمان ستصير يوما ما ماضيا يسعى إلى تأسيس جذوره في جسد حكاوي آخر.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 167.

3- مقارنة بنية حكاية "ودعة مجلية سبعة"⁽¹⁾

نص الحكاية:

كان هناك سبعة أولاد يعيشون في سعادة ولا ينقصهم سوى أخت تشاركهم الحياة ولما صارت أمهم حاملاً تمنوا أن تنجب فتاة وقالوا لها: "إذا ما كان المولود صبياً فسوف نرحل وإذا كانت فتاة فسوف نبقي بجانبها." وحددوا لأهم العلامة التي ستوصل لهم الخبر وهم في أعلى الهضبة يقومون بأعمالهم الفلاحية فقالوا لها: "إذا كانت فتاة لَوْحِي لنا بمنديل وإذا كان صبياً لَوْحِي لنا بالمنجل لكي نرحل،" في اليوم الموعود وضعت المرأة فتاة جميلة ففرحت بها وطلبت من زوجة عم الأولاد أن تلوح لهم بالمنديل لكن زوجة عمهم كانت تغار منهم كثيراً واستغلت الفرصة وراحت تلوح لهم بالمنجل فلما رأى الأولاد السبعة المنجل حزنوا وحزموا أمتعتهم ورحلوا.

كبرت الفتاة وازدادت جمالاً لكن غيرة أقرانها منها جعلتهم يعيرونها بـ "ودعة مجلية سبعة" فكانت ودعة تبكي وتسال والديها عن سر "ودعة مجلية سبعة"، فتتهرها أمها ناصحة إياها بأن لا تفكر في الأمر؛ لكن ودعة كلما خرجت لتلعب ثم عادت تبكي سائلة أمها في إلحاح إلى أن أخبرتها بالحقيقة. عندها قالت ودعة: "عليّ وما بيّ الأرض اللي كلات خاوتي تاكلمي".

قررت ودعة الرحيل والبحث عن إخوتها فجهز لها والداها حصاناً وزاداً وأعطاهما (حرزاً) لتعلقه في رقبتها وقالوا لها: "خذي هذا (الحرز) وإذا احتجت لشيء فما عليك إلا أن تتادي علينا فإننا نسمعك ونراك أينما كنت." وطلبوا من الخادمين (عبد وعبدة) أن يرافقها في سفرها ويحرساها. انطلقت ودعة في رحلتها وهي تمتطي الحصان والخادمان يترجلان وعندما يتعبان يطلبان منها النزول عن الحصان والترجل لكي يركبا مكانها وكانت ودعة ترفض ذلك وتتادي والديها فيرد عليها صوت من (الحرز) أن لا تقلقي فنحن نراك ونحرسك؛ ، طلبت العبدة من ودعة أن تجلس وتضع رأسها على ركبتيها لتقلي لها شعرها الذي كان طويلاً جداً

¹ - الحكاية من الذاكرة الشعبية في ولاية الشلف.

حيث كانت تلويه سبع مرات على رأسها وإذا أطلقتها غطى كامل جسمها وعندها تمكنت من نزع الحرز دون أن تحس ودعة ثم وضعته تحت حجر كان بجانبها.

في اليوم التالي انطلقت ودعة والخادمان وكانا كلما طلبا منها النزول عن الحصان نادتا والديها، فيرد عليها صوت خافت تكاد لا تسمعه ويطمئنها وكلما ابتعدوا عن مكان الحرز خفت الصوت إلى أن تلاشى نهائياً، وهنا امتط العبدان الحصان بينما كانت هي تترجل وراءهما واستمروا في المشي أياماً وليالي إلى أن وصلوا أرضاً فيها عيان سحريتان واحدة تسمى "عين الأحرار" والثانية تسمى "عين العبيد"، عمد العبد إلى غطس العبدة في عين الأحرار فتحولت إلى فتاة حرة، ثم غطس ودعة في عين العبيد فتحولت إلى عبدة ركبت الفتاة الحرة الحصان ومشيت ودعة العبدة تقوده إلى جانب العبد، مشوا أياماً وليالي ودخلوا بلداناً كثيرة سائلين عن إخوة ودعة إلى أن وصلوا إليهم وتعرفوا عليهم.

فرح الإخوة السبعة بأختهم وأكرموا مقامها، أما ودعة العبدة فقد كلفوها بمهام شاقة فكانت ترعى الإبل ، فكانت تذهب إلى المرعى مكسورة الخاطر لا تستطيع كشف حالها لإخوتها وهي مشتاقة إليهم رغم أنها بينهم، فكانت تبكي وترثي حالها قائلة: "حنّو حنّو يا جمال أمّا وبُويّا، الحرّة ولّات عبدة والعبدة ولّات حرّة..." حين تسمعها الحيوانات تتحلق حولها باكية معها، إلا ناقة صماء تبقى في المرعى تأكل العشب وحين تعود ودعة العبدة في المساء يعنفها الإخوة لأن قطعانهم عادت خاوية البطون هزيلة الأجسام ولا يشفع لها سوى الناقة الصماء التي تعود منتفخة البطن مدرة اللبن غزير.

مرّ مسافر ذات يوم بالمرعى فسمع نحيبها ورأى بكاء الحيوانات معها فقصد البلدة وسأل عن صاحب تلك القطعان، فدله الناس على الإخوة السبعة فذهب إليهم وأخبرهم بما رأى وسمع عندها ذهب أحد الإخوة إلى المرعى وأنصت فراوده الشك وأخبر إخوته وقرروا عندها أن يختبروا أختهم.

جاؤوا بعنزة وطلبوا من ودعة العبدة أن تمسكها في حين تحلبها أختهم المزيفة، عندها جاء الأخ الأصغر ونزع خمارها عن رأسها فوجد شعرها قصيراً مجعداً، فضحكت وردت خمارها على رأسها، ذهب يتجول إلى حين لكي لا تتكشف خطته ثم عاد فنزع خمار ودعة

فتساقط شعرها عل جسدها حتى غطاه بأكمله، حملت ودعة خمارها وهي تبكي وتقول: "لماذا نزعنت خماري وكشفت شعري؟" عندها فقط تعرّف الإخوة على أختهم الحقيقية فاستدعوا الخادم وعدّبوه حتى اعترف بالحقيقة وأمروه أن يأخذ الفتاتين إلى العين السحرية ليعيدهما إلى سالف عهدهما وكلفوا واحداً من الإخوة بمرافقتهم ولما وصلوا غطس العبدّة في عين العبيد وودعة في عين الأحرار، ثم رجعوا أدراجهم إلى الديار. استقبل الإخوة ودعة بحرارة وعاهدوا أنفسهم أن يعوّضوها الحرمان الذي عاشته. أمّا العبد فقد ربط من رجليه بين جملين في اتجاهين متعاكسين، وضرب الجمالان وجرى كل واحد منهما في اتجاه.

مكثت ودعة عند أخيها الأكبر الذي أحبها كثيراً، إذ كان يسعى لإرضائها بأي طريقة وحتى عند ذهابها إلى إختوها الآخرين فترى زوجاتهم تلك المعاملة والحب الكبير الذي يخصصون به ودعة فتتسللت الغيرة إلى قلوبهن وفي يوم من الأيام اتفقت النسوة برئاسة زوجة الأخ الأكبر على أن يلحقن الضرر بودعة، فطلبن من راعي القطيع جلب بيضة ثعبان بعدها قامت النسوة وطبخن "الرئيس" ثم شكلوه كويرات صغيرة ووضعوا في إحداها بيضة الثعبان وقلن بينهن: "من تحب إختوها أكثر من أي شيء آخر تبتلع هذه الكويرات دون مضغها". فتقدمت ودعة وأخذت الكويرة من يد زوجة أخيها الأكبر ثم قالت: "أنا نبغيهم وسهرت عليهم ومشيت من بلاد لبلاد حتى وصلت ليهم". ثم ابتلعت الكويرة دون أن تمضغها.

بعد أيام فقست بيضة الثعبان وبدأ بطن ودعة يكبر شيئاً فشيئاً، حينها أخبرت زوجة الأخ الأكبر أن ودعة حامل، لكن زوجها لم يصدقها ونهرها إلى أن قاطعته قائلة: "إن لم تصدقني فاطلبها الآن واجعلها تقلي رأسك، وحينها ستعرف أنني لست كاذبة." ولما فعل ذلك أحس بحركة الجنين في بطنها عندها طلب الشورى من إختوته فقرروا قتلها لأنها جلبت العار لهم وأمروا الأخ الأصغر أن يأخذها إلى أرض بعيدة ليذبحها ويرمي جثتها للوحوش. ولما همّ بذبحها فكر ملياً ثم اصطاد أرنباً وذبحه ولطخ خمار ودعة بدمه ليكون دليلاً على قتلها ثم وضعها في "مطمورة" عميقة وغطاها بأنواع الأغصان والأعشاب وانصرف إلى دياره. بقيت ودعة في "المطمورة" وحيدة لكنها كانت تجد طعامها بين يديها، فأنه لا تخفى عليه خافية يرزق من يشاء بدون حساب. صار العشب الأخضر ينمو وصار شعر

ودعة متشابكًا مع العشب وفي أحد الأيام مرّ مسافر على حصانه وحط رحاله بقرب "المطمورة" وشرع في الصلاة وترك حصانه يرعى العشب وكان الحصان إذا جذب العشب بفمه جذب شعر ودعة وكانت هي تتألم وتقول: "الله الله يا عود استحفّظ بيّا، أنا ربّي هلكني وانتَ تزيد عليّا".

أتم الرجل المسافر صلاته واتجه صوب الصوت وسأل: "هل أنت ابنة الدنيا أم ابنة الآخرة؟" فأجابت: "أنا ابنة الدنيا وصرت ابنة الآخرة". أخرجها الرجل من "المطمورة" وأخذها معه وسألها عن حكايتها فقصّتها عليه، وحينها تقطّن الرجل إلى أنّ حملها كان من تدبير النسوة الغيورات، فعمد إلى ذبح كبش ثم شواه على النّار وجعله مالحة كثيرًا ثم أطعمه لودعة ثم أخذ شبكة وثبتها في سقف داره ووضع فيها ودعة، ووضع على الأرض آنية كبيرة مملوءة بالماء، وكانت ودعة تطلب منه الماء لاحتاسها بالعطش الشديد، وكان الرجل يرفض إعطاءها الماء. أحس الثعبان بالعطش الثعبان فتسلل من فم ودعة ووقع في الماء وهمّ الرجل بقتله لكن ودعة منعتة ووضعته داخل (المزود). تزوجت ودعة الرجل الذي أنقذها وأنجبت منه طفلين، كبر الطفلان وتعودا أن تحكي لهما أمهما ودعة حكاية "ودعة مجلية سبعة" دون أن يعرفا أنها قصة حياتها. اشتاقت ودعة إلى إختوها واتجهت مع ولديها إلى ديار إختوها وفي الطريق ذكرت ولديها بأن يلحا عليها كي تقص عليهما حكاية "ودعة مجلية سبعة".

استقبل الإخوة ودعة وولديها دون أن يتعرفوا عليها لأن ملامحها تبدلت بسبب مدة غيابها عنهم. أكرم الإخوة مقام ضيقتهم وطفليها وبعد العشاء جلسوا متحدثين، نهض الولدان وطلبا من أمهما أن تحكي لهما حكاية "ودعة مجلية سبعة فبدأت ودعة في قص أحداث حكايتها، تعرف الأخ الأصغر عليها لأنه الوحيد الذي يعرف أن أخته حية. أطلقت ودعة ثعبانها من (المزود) في غرفة جمعت فيها النسوة، فاتجه الثعبان إلى زوجة الأخ الأكبر والتفّ حول عنقها حتى قتلها وعاشت بعدها ودعة وزوجها وولداها في أرض الإخوة السبعة حياة هنيئة.

3-1 الوحدات الكبرى المكونة للحكاية:

- 1- المتوالية التمهيدية: ميلاد البطلة (العلامة المزيفة).
- 2- المتوالية الثانية: رحلة البحث عن الإخوة السبعة (الحرز، العينان السحريتان).
- 3- المتوالية الثالثة: تعرف الإخوة السبعة على أختهم الحقيقية.
- 4- المتوالية الرابعة: ودعة وغيره النسوة وبيض الثعبان (محبة الإخوة نعمة ونقمة).
- 5- المتوالية الخامسة: عودة ودعة ومعاقبة النسوة (ودعة مجلية سبعة علامة العودة).

تتميز هذه الوحدات بالترابط فيما بينها لأنه إذا حذفنا أي مقطع سيحدث خلل في بناء الحكاية فكل مقطع يتجاوز المقطع الموالي بمد الأحداث ورصد النتائج التي تظهر مباشرة على شخصية البطل (ودعة)، والتي تُمتن العلاقات القائمة بين الشخصيات الأخرى حيث "يمثل البطل العنصر المستمر في جميع هذه المقاطع وبالتالي هو الضامن لوحدة الحكاية".⁽¹⁾ وعدم تفكك أجزائها.

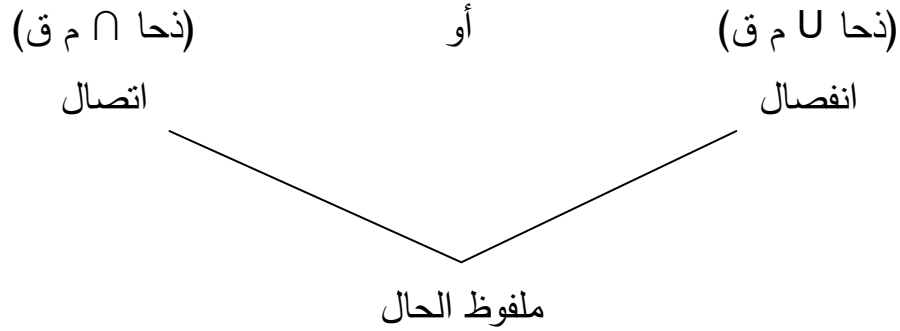
3-2 النظام السردي في القصة الافتتاحية (المتوالية التمهيدية):

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- نقص	اضطراب	- حاجة الإخوة السبعة إلى أخت.
- خروج		- خروج الإخوة السبعة إلى الهضبة في انتظار تلقي النبأ.
- تواطؤ عفوي	تحول	- طلبت الأم من زوجة العم أن تبشرهم بميلاد أختهم وأن تشير لهم بالمنديل.
- خداع (علامة مزيفة)	حل	- أشارت لهم زوجة عمهم بالمنجل بدل المنديل بدافع الغيرة.
- رحيل		- رحل الإخوة السبعة فور تلقي النبأ.

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات)

نوضح الرّموز والحروف التي سنستعملها في تحليلنا كالآتي:

هناك شكلان لملفوظ الحال بمعنى شكلين من العلاقة بين (نحا) ذات الحال و(م ق) موضوع القيمة، إما أن يكونا في علاقة انفصال (U) أو علاقة اتصال ($\cap$).



وهناك طريقتان للانتقال من حالة إلى أخرى وهما:

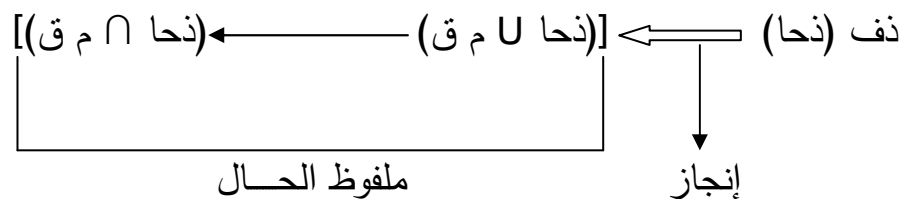
1. **تحويل وصلي:** وهو الانتقال من حالة انفصال إلى حالة اتصال.

$$(نحا \cup م ق) \longrightarrow (نحا \cap م ق)$$

2. **تحويل فصلي:** وهو الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال.

$$(نحا \cap م ق) \longrightarrow (نحا \cup م ق)$$

ويحدث هذا التحول عن طريق ذات فاعلة كما هو موضح في ملفوظ الفعل التالي⁽¹⁾:



¹ – Groupes d’entrevernes, Analyse Simiotiue des txtes, P 15.

لتحقيق التحول من قبل الذات الفاعلة يجب أن تكون لديها الكفاءة اللازمة لإنجاز التحول ولتحقيق الكفاءة من خلال أربعة عناصر هي: (1)

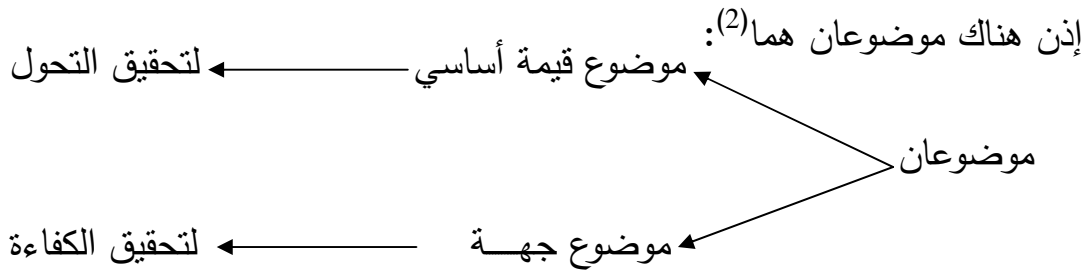
✓ معرفة الفعل (Savoir faire)

✓ الرغبة في الفعل (Vouloir faire)

✓ القدرة على الفعل (Pouvoir faire)

✓ واجب الفعل (Devoir faire)

إذا حققت ذات الفعل الإنجاز (Performance) لابد أن تكون مزودة ببعض عناصر الكفاءة ويمكن أن تكون هذه الأخيرة موضوع جهة (Objet modale) للذات الفاعلة في حالة ما إذا كانت منفصلة عنه وهو شرط مهم في تحقيق الموضوع القيمي الرئيسي.



تتأسس المتوالية التمهيدية على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

أ- الإخوة السبعة: ذات حال (ذ ح أ) تعاني من نقص وتسعى للاتصال بموضوع القيمة المتمثل في رغبتهم الملحة في أن تتجب أمهم أختا لهم.

ب- الأم: هي ذات حال (ذ ح ب) وذات فعل (ذ ف) في نفس الوقت حيث تعاني من نفس النقص وتحاول الاتصال بموضوع القيمة (م ق) من خلال إنجابها للبنات وهنا تصبح ذات فعل يساعدها في ذلك كل من الأولاد السبعة وشرطهم في المكوث معها وعلامته (المنديل) أما المعارض فتجسد في زوجة عمهم وغيرها بالإضافة إلى شرطهم المقابل وهو الرّحيل وعلامته (المنجل).

¹ -Groupes d'entrevernes, Analyse Simiotiue des txtes, P17.

² -Groupes d'entrevernes, P17.

في ملفوظ الحال البدئي تكون ذات الحال (ذ_{ح1}) وذات الحال (ذ_{ح2}) منفصلين عن موضوع القيمة (إنجاب الفتاة) حيث: (ذ_{ح1} U م ق) و (ذ_{ح2} U م ق).

مع نهاية المتوالية تصبح ذات الحال الثانية (الأم) والتي تتحول إلى ذات فعل متصلة بموضوع القيمة وتتحقق رغبتها وفق محوري القدرة على الفعل وإرادة الفعل (دون أن تعلم إن كان المولود ذكراً أم أنثى)، لكنها في النهاية تتجرب بنتاً وفي نفس الوقت تتفصل عن ذات الحال الأولى (الأولاد السبعة) وعن موضوع القيمة بسبب العلامة المزيفة (المنجل) التي أشارت بها زوجة عمهم (ذات فعل ضديد).

$$\text{ذ ف 2} \longleftrightarrow [(\text{ذ ح 2} U \text{ م ق } \cap \text{ م ق } U \text{ ذ ح 1})]$$

تقوم المتوالية على تضاد واسع التقابلات:

1. رغبة الإخوة في إنجاب أمهم لفتاة، الرغبة هنا مؤسسة على محور الجنس المكون من عنصرين متقابلين (ذكر / أنثى).
2. وضع الإخوة شرطاً على محور القدرة المكون من عنصرين متقابلين (مكوث / رحيل) من خلال علامتين (المنديل / المنجل).
3. تتأسس هذه الثنائية من خلال تعلقها بالتقابلات السابقة (أنثى / ذكر)، (مكوث / رحيل) على محور التلقي والتواصل.

نستدل على ذلك من خلال معان كل علامة كما يلي:

- 1- **المنديل**: قطعة صغيرة من القماش تستعملها الفتاة غالباً في مسح الدموع وتحملها في يدها تعبيراً عن أنوثتها، فهو رمز للأناقة والنظافة كما يدل على رغد العيش ودلال الفتاة.
- 2- **المنجل**: أداة لحصاد القمح مرتبطة بالأرض المخصبة وفصل الصيف الحارق ذات مقبض خشبي وسيف منحنى على شكل قوس، ينتهي برأس مدبب ذي أسنان حادة تُسهل قطع سيقان السنابل بعد أن يحتويها على شكل حزمة، حمله مرتبط بالرجل (الذكر) والذي يعمل به وهو في حالة انحناء.

كل المعانم المتعلقة بالمنجل تدل عل أنه علامة خاصة بحياة خشنة وقاسية وحتى الطريقة التي يعمل بها الفلاح (الانحناء) تدل عل الخضوع لقسوة الشمس وشموخ السنايل التي ستسقط حال يلتف على سيقانها المنجل، في المقابل تعطينا الحكاية دلالة لعلامة المنجل وهي الرحيل المتعلق دائما بجنس الذكر، أما معانم المنديل فتدل على رعد العيش الذي يتطلب المكوث وهو مرتبط بجنس الأنثى، هنا يتحقق تطابق الثنائية (المنديل/ المنجل) بالتقابلات (أنثى/ ذكر) و(مكوث/ رحيل).

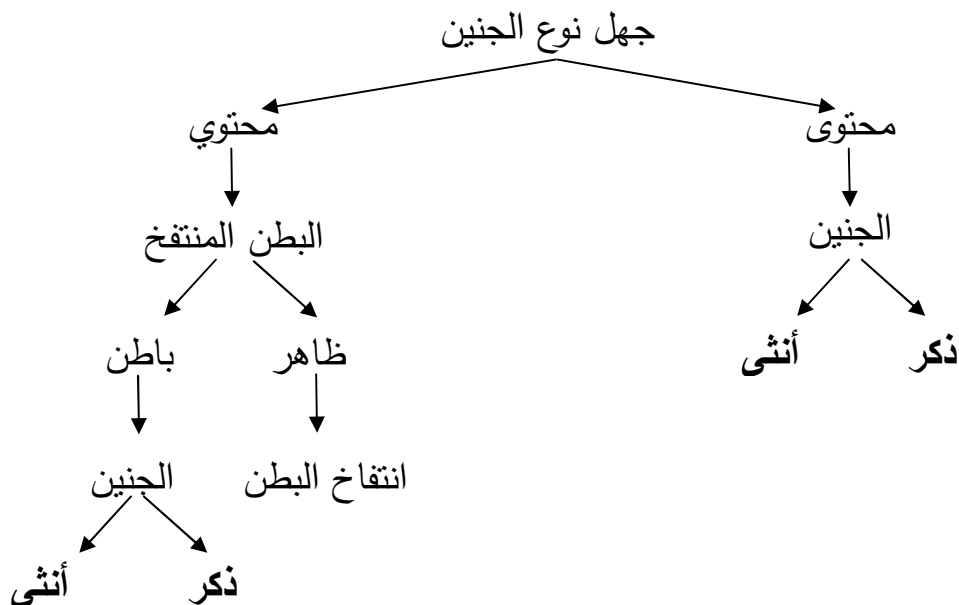
4. يجهل أفراد الأسرة نوع الجنين فينبثق عن هذا تضاد أو تقابل (محتوى/ محتوي) على مستوى محور النوع:

محتوي (Englobé): هو الجنين الذي يقوم على التقابل (أنثى/ ذكر).

محتوي (Englobant): هو بطن الأم الذي يقوم على التقابل (ظاهر/ باطن).

الظاهر: هو انتفاخ البطن وعلامة وجود الجنين.

الباطن: هو المحتوي (الجنين). ونوضح ذلك في الخطاطة التالية:



يبقى الجهل بنوع الجنين قائما ومكرسا للتقابل (أنثى/ ذكر).

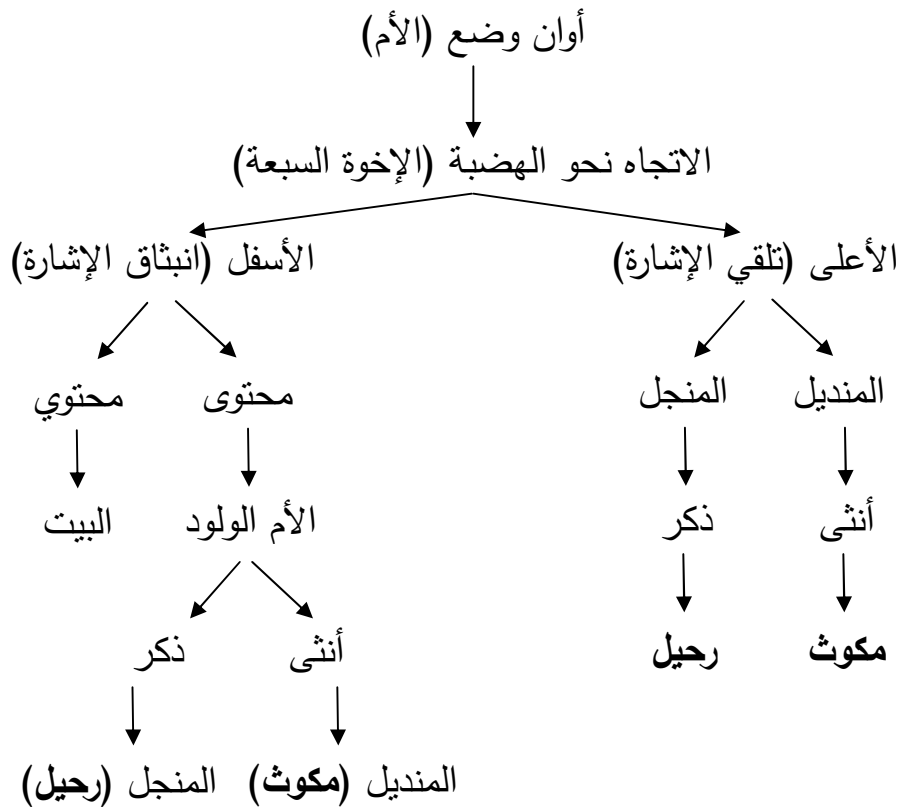
5. جهل الإخوة السبعة لنوع الجنين يدفع بهم (أثناء الوضع) إلى أعلى الهضبة في انتظار تلقي الإشارة (المنديل/ المنجل)، ينبثق من هذا تقابل آخر مكون من عنصرين (الأعلى/ الأسفل).

الأعلى: يمكن الإخوة السبعة من رؤية الإشارة حين إرسالها من الأسفل (مكان الوضع) ويتأسس عنصر (الأسفل) على تقابل آخر (محتوى/ محتوى) على مستوى محور المكان.

محتوى: الأم التي جاءت آلام المخاض.

محتوي: البيت أو الدار التي تستر وتحجب المحتوى (الأم الولود).

نصل بذلك إلى تقابل نهائي (مكوث/ رحيل) من خلال الخطاطة التالية:



يبقى التقابل (مكوث/ رحيل) قائماً إلى حين معرفة جنس المولود.

إن ضرورة رفع التقابل المجسد لمحور المتوالية التمهيدية قائم على معرفة جنس المولود؛ لأنه إذا وضعت الأم فتاة أنثى سيعدم العنصر (ذكر) من الثنائية (أنثى/ ذكر).

تسعى الأم لتبشر أولادها السبعة بإنجاب فتاة بهية الطلعة محاولة إعدام العنصر (المنجل) من الثنائية الإشارية (المنديل/ المنجل)، وإقصاء عنصر (الرحيل) من ثنائية (مكوث/ رحيل).

تفشل الأم في محاولة إقصاء العنصرين (المنجل) و(الرحيل) بسبب ظهور المعتدي الذي سيرسل إشارة كاذبة فيتحول الإقصاء إلى عنصر (المنديل) من ثنائية (المنديل/ المنجل)، وعنصر (مكوث) من ثنائية (مكوث/ رحيل).

ينجح المعتدي في إقصاء العنصرين (المنديل) و(المكوث)، وبالتالي إقصاء عنصر المحتوى من ثنائية (محتوى/ محتوى) من أذهان الإخوة السبعة، والتي يتأسس عليها عنصر (الأسفل) ويبقى المعتدي على عنصر (الأسفل) ويعدم ما يقابله وهو (الأعلى) بمجرد تلقي العلامة المزيفة فيرحل الإخوة السبعة من أعلى الهضبة.

كان من المفترض أن نصل إلى نتيجة معاكسة لما وصلت إليه المتوالية التمهيدية؛ إلا أن ظهور المعتدي قلب جميع الموازين من خلال الوظائف لتواطؤ عفوي، خداع، علامة مزيفة{ والتي تمهد لوظيفة (الإساءة) حيث أن الوظائف السابقة ما هي إلا تكوين للمتوالية التمهيدية للحكاية بينما ستُحبك العقدة حال حدوث الإساءة⁽¹⁾ والتي ستتحقق في المتوالية الثانية.

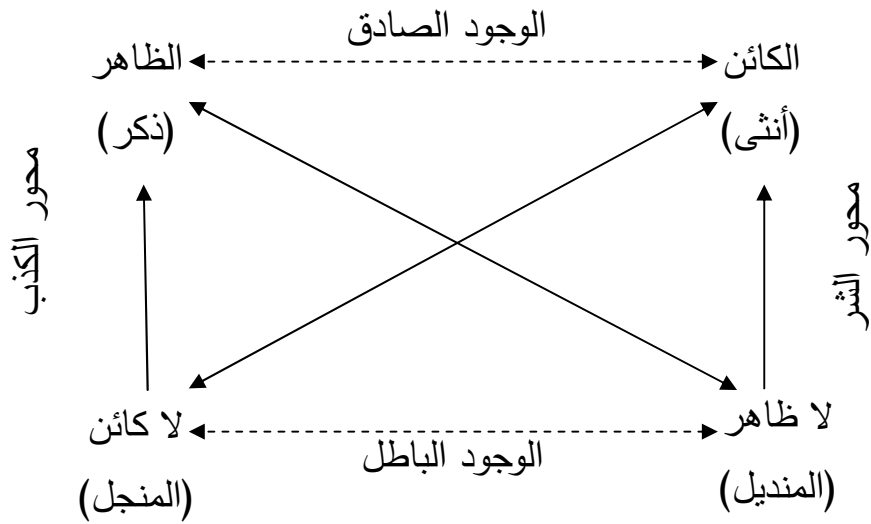
تم حل التضاد الموجود على محور الجنس (أنثى/ ذكر) بشكل عكسي مما أفضى إلى حل مؤقت يستدعي استبدالات كثيرة تساعد على انبثاق قصص أخرى في مستوى الحكاية.

¹ - ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، ص 31.

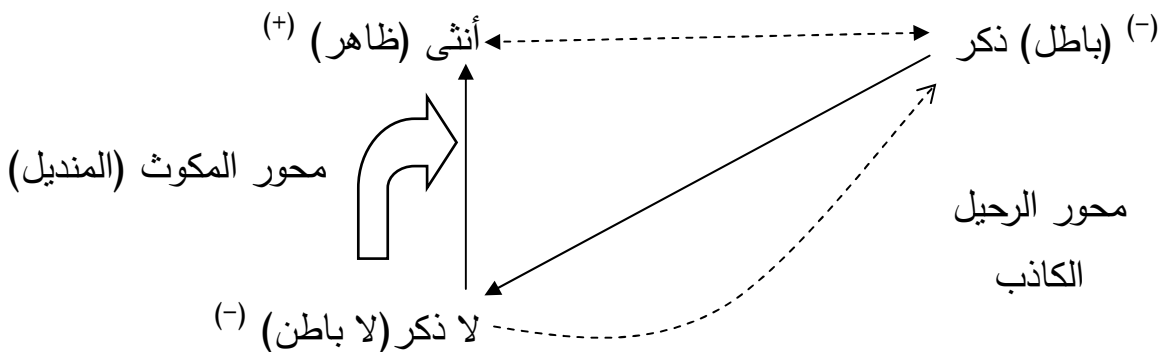
ب- البنية العميقة:

حاولنا استخراج البنية العميقة للمتواليات التمهيدية وسنعمل على ذلك في كل المتواليات الآتية من أجل تحقيق تراكم على المستوى التوزيعي والذي سيسمح لنا باستخراج البنية العميقة الكبرى للحكاية على المستوى الاستبدالي.

استندت المتواليات التمهيدية في نسج حبكتها على التضاد: (ذكر/ أنثى) (رحيل/ مكوث)، (المنجل/ المنديل)، (ظاهر/ باطن)، وهذا يسهل مهمة تطبيق المربع السيميائي للصدق كالتالي:

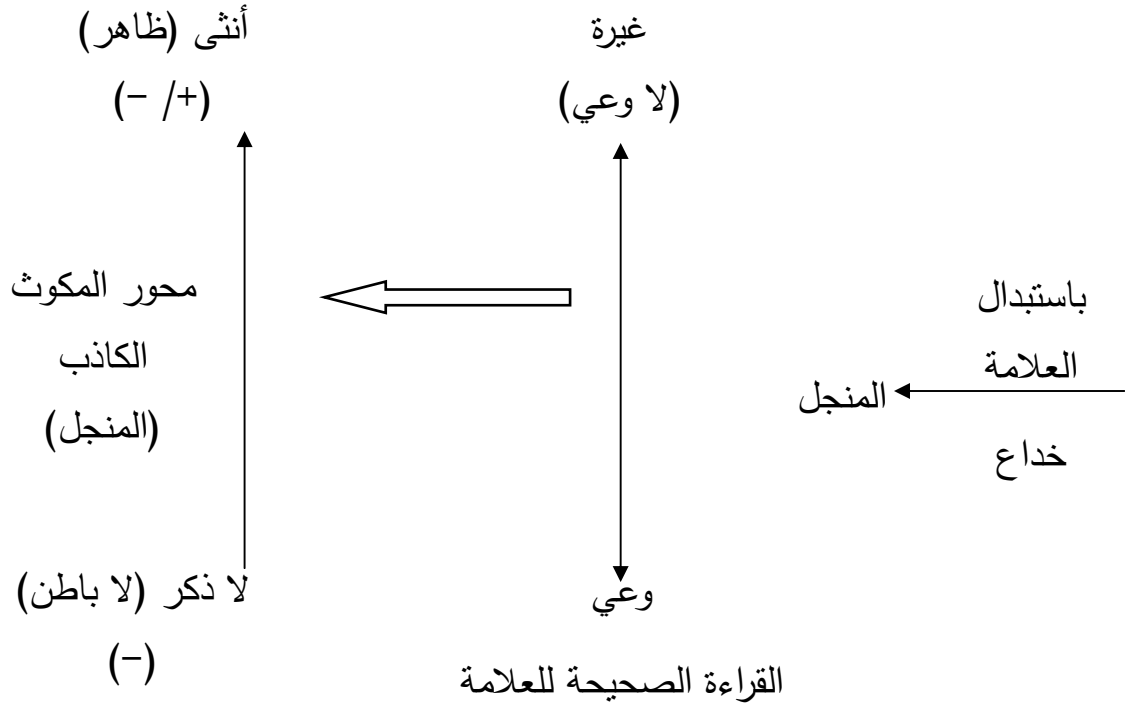


1- مبدأ الاختزال:



يشير السهم إلى أن محور النوع أقصى عنصر (ذكر) واتجه نحو عنصر (أنثى) بكل ما يحمله من دلالات على محور المكوث المرتبط بالعلامة (المنديل)، فتظهر الإشارة الموجبة مرفقة بالعنصر أنثى.

2- مبدأ الاستبدال:



إن استبدال العلامة (المنديل) بالعلامة (المنجل) بسبب الغيرة يتجسد على مستوى التقابل كما يلي: (وعي / لا وعي) حيث يبقى عنصر (أنثى) ظاهراً للمعتدي على مستوى (اللاوعي) بينما يحجب على مستوى (الوعي) المتمثل في التلقي الصحيح للعلامة من طرف الإخوة السبعة، فيصبح بذلك المكوث كاذباً ويتسم العنصر (أنثى) بإشارة سالبة وأخرى موجبة للدلالة على الخلل الحاصل بعد استبدال العلامات.

تتأسس إذا وظيفة الرّحيل في المتوالية الافتتاحية على خلل في استعمال العلامة الإشارية لأن التشعب الحاصل في هذه التقابلات القائمة أدى إلى تخريب قناة الاتصال وتشويش الشفرات وبالتالي عدم التفطن للخطأ الذي جسد وظيفة خداع والتي كرست عنصر (الرّحيل).

3-3 المتوالية الثانية: رحلة البحث عن الإخوة (الحرز والعينان السحريتان)

أ- المسار السردي للمتوالية الثانية:

الوظائف	أصناف الوظائف	الجمل السردية
- إساءة	اضطراب	- تتعرض ودعة لمضايقات من أقرانها فيعيرونها بـ"ودعة مجلية سبعة".
- منع		- تمنع الأم ودعة من التفكير فيما يقوله أقرانها كما تمنعها من طرح الأسئلة مرة أخرى.
- خرق المنع	تحول	- تكرر ودعة أسئلتها.
- إخبار		- تخبر الأم ابنتها بقصة إخوتها السبعة.
- افتقار		- أحست ودعة بافتقارها لإخوتها السبعة.
- الفعل المضاد		- عزمت ودعة على البحث عن إخوتها.
- تسلم الأداة السحرية		- تلقت ودعة (الحرز) من والديها حتى يساعدها في الاتصال بهما.
- انطلاق		- انطلقت ودعة في رحلتها رفقة خادمين.
- صراع		- يحدث صراع بين الخادمين وودعة لركوب الحصان.
- خداع		- تخدع العبد ودعة وتقلي لها شعرها لتأخذ منها الحرز وتضعه تحت الحجر.
- تواطؤ عفوي		- حاول الخادمان إنزال ودعة من الحصان لمعرفتهما أن الحرز لم يعد معها.
- إساءة		- عمد العبد إلى غطس ودعة في عين العبيد بينما غطس العبد في عين الأحرار.
- الوصول خفية	حل	- تصل ودعة إلى إخوتها السبعة دون أن يتعرفوا عليها بينما تأخذ العبد مكانها.

تتأسس المتوالية الثانية على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

أ- **ودعة:** ذات حال تعاني من إساءة تتحول فيما بعد إلى ذات فعل تعاني من الافتقار (رحيل الإخوة السبعة)، تعسى ذات الفعل للاتصال بموضوع القيمة (البحث عن الإخوة) مدفوعة بإرادة الفعل والقدرة على الإنجاز ومعرفة كيفية الفعل حيث (ذ حـ 1 U م ق).
تفشل ذات الفعل في الاتصال بموضوع القيمة بسبب ظهور ذات فعل ضديد التي تأخذ مكانها وتتصل بموضوع القيمة (إيجاد الإخوة السبعة).

ذ ف 2 $\longleftrightarrow$ [(ذ حـ 2 U م ق U ذ حـ 1) $\longleftrightarrow$ (ذ حـ 2 $\cap$ م ق U ذ حـ 1)]

يؤسس هذا الفشل لظهور برنامج سردي آخر وهو الكشف عن الأخت الحقيقية حيث تمثل الوظائف المكونة للمتوالية على مستوى الأصناف الوظيفية القاعدية الخمسة⁽¹⁾ مساراً سردياً متتامياً حققه الاستبدال الحاصل على مستوى الصنف الوظيفي "تحول" وظهور المعتدي الذي عكس اتجاه المتوالية نحو الحل المؤقت.

تتحدد المتوالية الثانية في مسارها السردية - باعتبارها مقطعاً سردياً نمطياً- على تطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل⁽²⁾.

أ- **ما قبل** $\longleftrightarrow$ **1- وضعية افتتاحية:** تتميز بالاستقرار والتوازن خالية من أية وظيفة (كبرت الفتاة وازدادت جمالا).

ب- **أثناء** $\longleftrightarrow$ **2- اضطراب:** يحدث فقدان للتوازن فتظهر الوظائف المساعدة عل اختلاله (إساءة، منع، خرق المنع).

$\longleftrightarrow$ **3- تحول:** تقوم الأم بفعل الإخبار الباعث عن تغيير الموقف البدئي ومحاولة تقويم الإساءة ورفع الاضطراب العنيف الذي يساهم بكل جدية في تعقيد الحكمة (إخبار افتقار، بداية الفعل المضاد، تسلم الأداة، انطلاق، صراع، خداع، تواطؤ عفوي، إساءة 2).

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردية (دراسة لحكايات من ألف ليلة ويلية وكليلة ودمنة)، ص 8.

² - المرجع نفسه، ص 7.

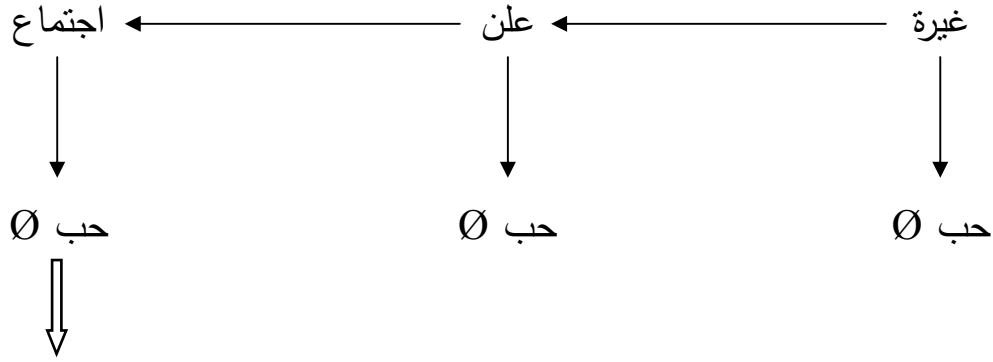
← 4- حل: يتجه التأزم الحاصل على مستوى عقدة الأحداث نحو الحل نتيجة تحول مؤقت في العلاقات القائمة سابقاً والتي ستبني علاقات جديدة من خلال وظيفة (الوصول خفية).

ج- ما بعد ← 5- وضعية نهائية: تتجلى فيها العلاقات الجديدة المستقرة وفي هذه الحالة تبقى الوضعية النهائية مؤقتة؛ لأن الاستقرار تحقق على مستوى البطل المزيف الذي سيؤسس استبدالاً جديداً لمسار سردي جديد يبحث عن الاستقرار الكلي والحل النهائي.

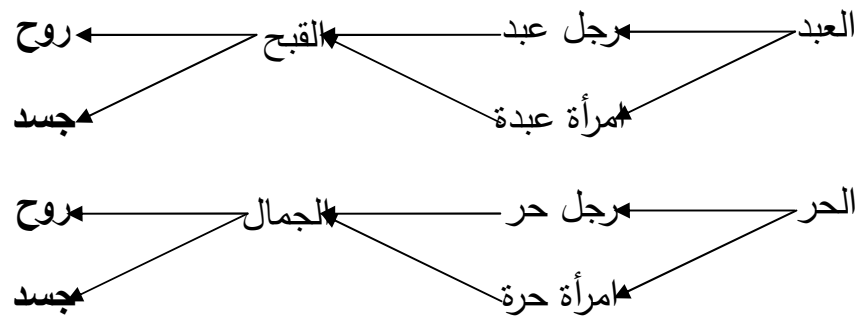
ب- النظام الدلالي للمتوالية الثانية:

شكلت "ودعة مجلية سبعة" عبارة شتم حيث كانت البطلة تسمعها من أقرانها كلما همت باللعب معهم فشككت لها لغزاً كبيراً أصرت على حله ، ليتأسس قيام اللّغز على كل التقابلات التي درسناها في المتوالية التمهيدية حيث أن شيوعه كان قائماً على تقابليْن اثْنين (سر/علن)، كان سرّاً على المستوى المعرفي للبطلة وعلناً على المستوى المعرفي لأقرانها ووالديها وزوجة عمها.

تقوم الثنائية التقابلية (سر/علن) على تقابل آخر (غيرة/حب)، حب الوالدين لابنتهما أبقى الأمر سرّاً، وغيرة زوجة العم والأقارب سعى لإعلان السر، فيعدم عنصر (سر) من التقابل (سر/علن) لينبثق تقابل آخر (وحدة/اجتماع) وإحساس ودعة بالوحدة والتي كرسها أقرانها أكثر من ذي قبل جسدت عنصر (اجتماع) على مستوى الرغبة، وتصر ودعة على الرحيل للاجتماع بإخوتها السبعة وهو ما سيعدم عنصر (وحدة) من التقابل (وحدة/اجتماع).



تسير البطلية في الخط الموجه نحو الاجتماع بالإخوة السبعة من سريين مؤقتة
 التي تجسد تقابلًا جديدًا (عبد/ حر) أو (خادم/ سيد) والذي سينبثق عنه أنواع أخرى
 من التقابلات تبقى متعلقة بدلالاته منها: المقولة السيمية التالية على مستوى الجنس
 ومؤهلات كل طرف:



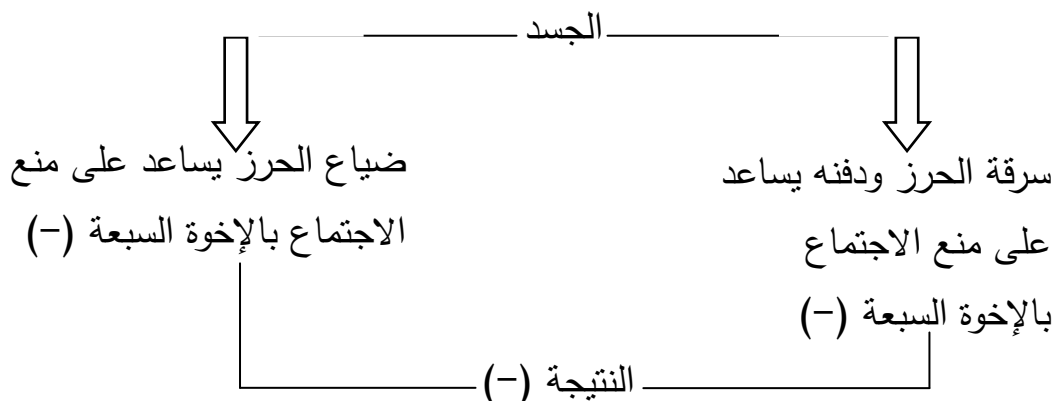
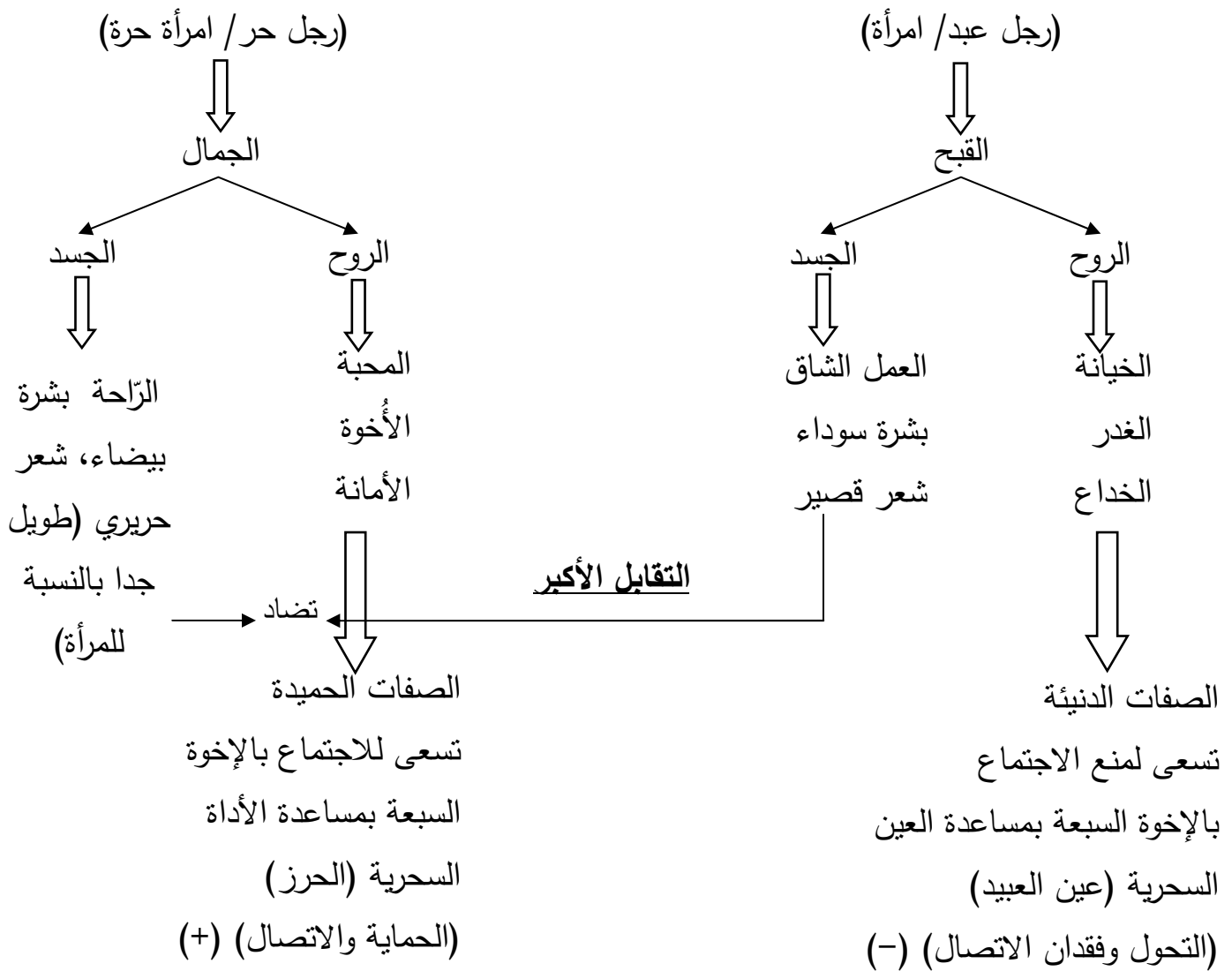
نحصل بذلك على تقابل أكبر هو:

(رجل عبد/ امراة عبدة) / (رجل حر/ امراة حرة)

(القبح/ الجمال)، (الجسد/ الروح)، (الحرز/ العيان السحريتان).

(عين العبيد/ عين الأحرار)، (صفات حميدة/ صفات دنيئة).

ينبثق عن هذه التقابلات تحول جذري على مستوى الشخصيات والأحداث، يمكن تجسيد
 التقابل الأكبر في الخطاطة التالية:

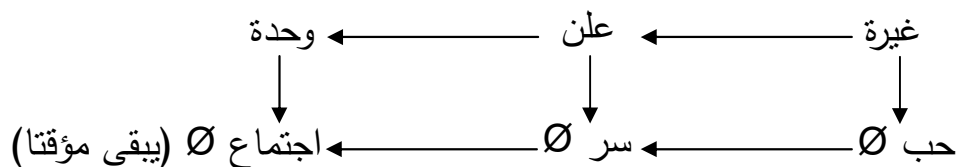


- تتحول ودعة إلى عبدة وتفشل في مسعاها.

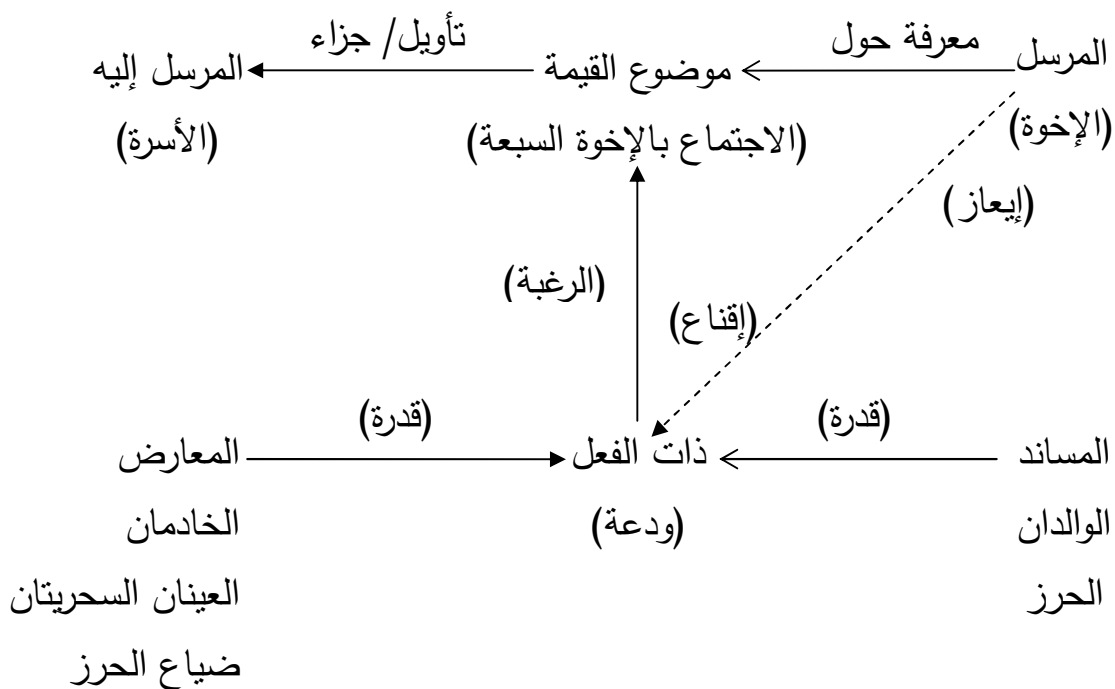
- ظهور البطل المزيف الذي ينجح في الاجتماع بالإخوة السبعة

الباب الثالث: المقاربة السيميائية لبنية الحكاية... الفصل الأول: سيميائية البنية والعتبات النصية

ومنه سيحول المسعى إلى الشكل التالي:

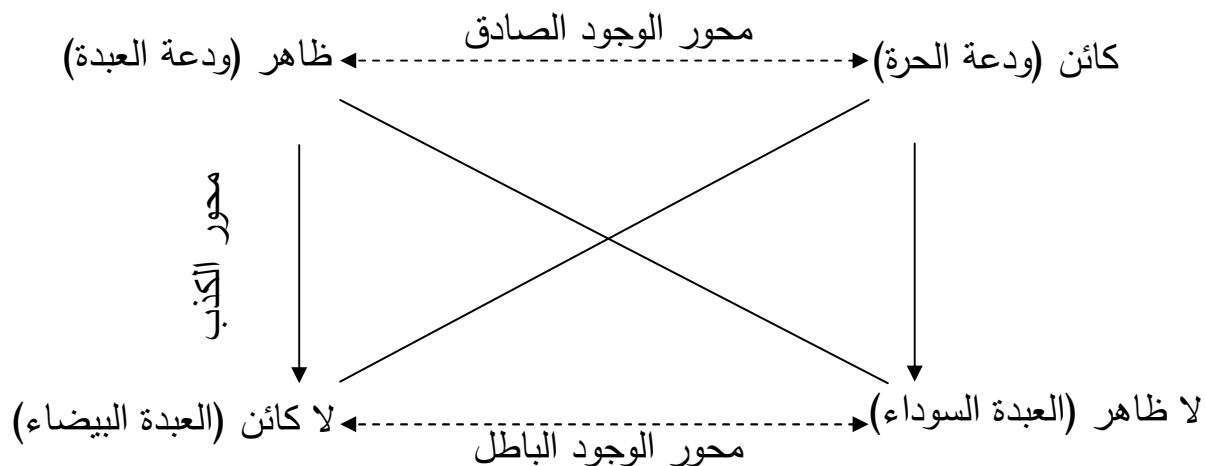


البنية العاملية: تتأسس البنية العاملية للمتوالية الثانية كما يلي:

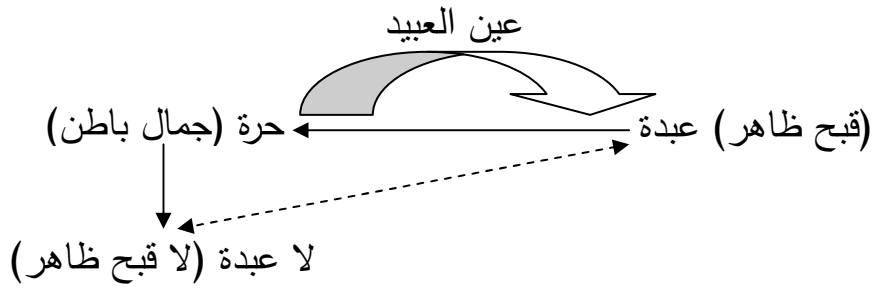


البنية العميقة:

حققت المتوالية الثانية تضادًا وتقابلًا بين (ودعة الحرة/ ودعة العبد) (العبد البضاء/ العبد السوداء)، وحققت حبكتها الموضحة من خلال المربع السيميائي للصدق كآلاتي:

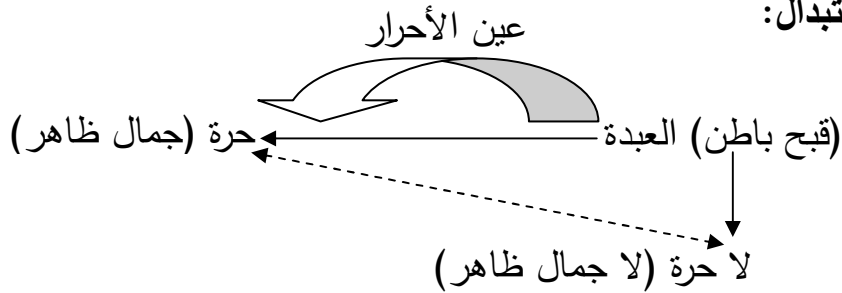


1- مبدأ الاختزال:

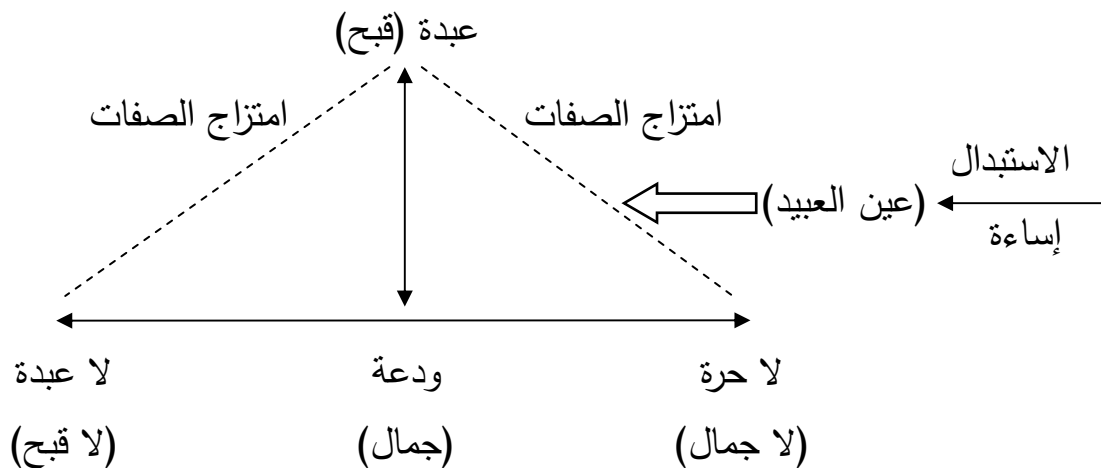


يشير السهم إلى أن عين العبيد كانت سبباً في اتسام ودعة بصفتها العبدية على مستوى المظهر الخارجي (قبح ظاهر) بينما لم تتجاوزها إلى الباطن حيث بقيت ودعة تحافظ على جمالها الباطني (الروح).

2- مبدأ الاستبدال:



يشير السهم إلى أن عين الأحرار كانت سبباً في اتسام الأمة بصفتها الحرة على مستوى المظهر الخارجي (جمال ظاهر) ولم تتجاوزها إلى الباطن حيث بقيت الأمة محافظة على قبحها الباطني (الروح) كما هو موضح في الشكل التالي:



ومنه: ودعة ————— ← عبدة (المظهر الخارجي + طيبة الروح)

عبدة ————— ← حرة (المظهر الخارجي + خبيثة الروح)

وعليه يمكن إبراز البرنامج السردى لودعة في الجدول التالي:

ذات الفعل	ودعة
التحفيز	محاولة ودعة الاتصال بموضوع القيمة (الإخوة السبعة) حيث (ذ ح 1 U م ق)
الكفاءة	الرغبة في الفعل، القدرة على الفعل، وجوب الفعل
الإنجاز	العثور على الإخوة السبعة ولكن تبقى ودعة في حالة انفصال بسبب ظهور المعتدي (ذ ح 1 U م ق)

أمّا البرنامج السردى للمعتدي (العبدة) فيتمثل فيما يلي:

ذات الفعل	العبدة
التحفيز	الاستيلاء على مرتبة الأسياد (تحقيق المكانة الاجتماعية)
الكفاءة	الاعتداء (معرفة الفعل)، (القدرة على الفعل)
الإنجاز	ينخدع الإخوة السبعة ويصدقون الأخت المزيفة (العبدة) (ذ ح 2 م ق)

إنّ استبدال البطلة الحقيقية ببطلة مزيفة كرسته أخلاق الخادمين السيئة (الخيانة الخداع، الغدر) ساعدهما على ذلك وجود عيين سحريتين، وحدث الاستبدال على مستوى الظاهر فقط إذ تبقى ودعة محافظة على قيمتها الروحية (محببتها لإخوتها وأمانة الوعد الذي قطعتة على نفسها...) بينما تفقد مظهرها الخارجي الأصلي وتكتسب مظهر العبدة، نفس الشيء يحدث للعبدة تبقى محافظة على قيمتها الروحية الدنيئة (الخيانة، الخداع، الغدر) بينما تفقد مظهرها الخارجي الأصلي وتكتسب مظهرًا جديدًا يوحي بأنها حرة.

يقع الإخوة السبعة في نفس الخطأ ويتلقون علامة المظهر ويصدقونها، فيقبلون على أختهم المزيفة ولا ينتبهون لأختهم الحقيقية (ودعة)؛ لأنّ مظهرها دال على أنها عبدة فيكتفون بالترميز السطحي دون تجاوزه إلى الأعماق، وهنا تتمظهر الوظيفة (الوصول خفية) في المتوالية الثانية على خلل جديد في قراءة علامة المظهر وعدم القدرة على استطلاع الباطن (الروح) وهو ما يفتح المجال أمام ظهور وظيفة (إساءة وافتقار) للمرة الثانية.

هذا الموقف الختامي سيقرب المعادلة ويستدعي حلولاً كثيرة واحتمالات عدة لتعمل الحكاية على احتمال ما، وانتقاء حل قد لا يكون نهائياً وهو ما يفتح الباب أمام استمرارية السرد المتنامي.

3-4 المتوالية الثالثة: تعرف الإخوة السبعة على ودعة (الشعر الطويل تاج الحرة وعقاب الخائن الموت).

أ- المسار السردى للمتوالية الثالثة:

الوظائف	أصناف الوظائف	الجمل السردية
- إساءة - مهمة صعبة - شعور - بالنقص - تواطؤ - إخبار - اختبار - علامة - تعرف - عقاب - إصلاح - الافتقار	- اضطراب - تحول - حل	- تحل العبدّة التي تحولت إلى حرة مكان ودعة التي تحولت إلى عبدة فلم يتعرف عليها إخوتها - تكلف ودعة بالرعي... بصفتها عبدة - أحست ودعة بحاجتها لإخوتها رغم أنها معهم فأخذت تشكو حالها للحيوانات في المرعى - مر أحدهم بالمرعى فسمع ورأى ما جرى - أخبر الإخوة بما رأى وسمع - اختبر الإخوة كل من الفتاتين (العبدّة/ الحرة) - وجدوا أن شعر العبدّة طويل ملتف سبع مرات على رأسها بينما أختهم المزيفة شعرها قصير ومجعد - تعرف الإخوة على أختهم الحقيقية وأعادوها لهيئتها الأولى بمساعدة العينين السحريتين - عاقبوا العبد والعبدّة بالقتل - اجتمعت ودعة مع إخوتها السبعة الذين فرحوا بها كثيراً

تتأسس المتوالية الثالثة على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

1. ودعة: ذات حال تحاول الاتصال بموضوع القيمة (كشف الحقيقة) حيث (ذ ح 1 U م ق).
2. الأخت المزيفة: ذات فعل ضديد تحاول فصل ذات الحال عن موضوع القيمة وذلك عن طريق أخذ مكانها على مستوى القدرة على الفعل وإرادة الفعل ومعرفة كيفية الفعل ومنه:

ذ ف 2 $\Leftarrow$ [ذ حا 2 $\cup$ م ق $\cup$ ذ حا 1] $\Leftarrow$ [ذ حا 2 $\cap$ م ق $\cup$ ذ حا 1]

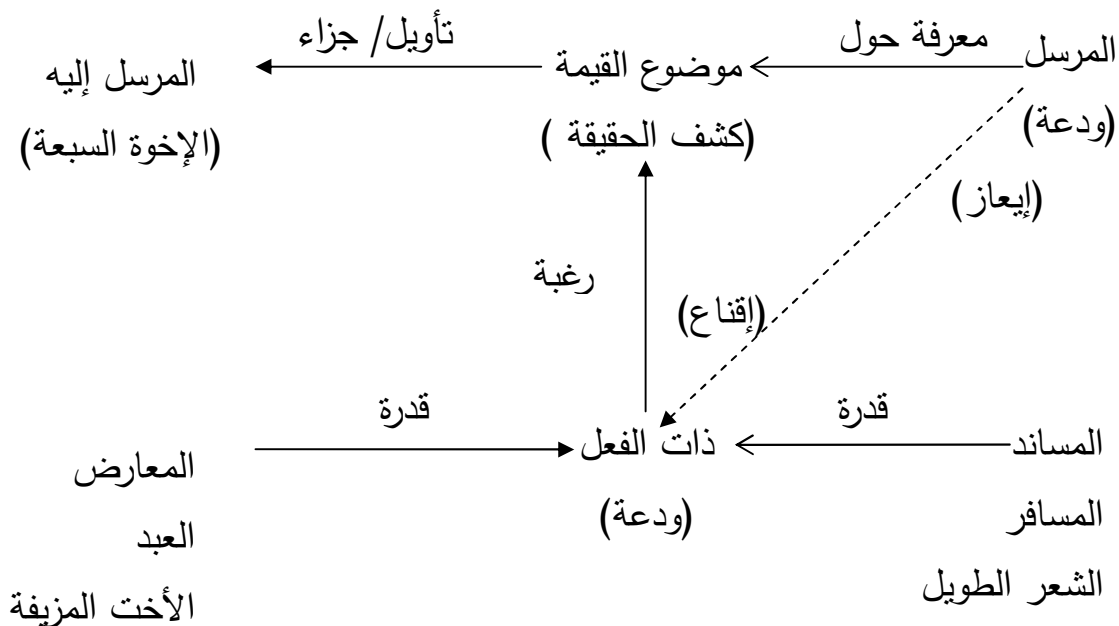
تتحول ذات الحال (ودعة) إلى ذات فعل وتتصل بموضوع القيمة بمساعدة العلامة (شعر طويل ملتف سبع مرات على رأسها) فتحقق العقاب وتصلح الافتقار.

ذ ف 1 $\Leftarrow$ [ذ حا 1 $\cup$ م ق $\cup$ ذ حا 2] $\Leftarrow$ [ذ حا 1 $\cap$ م ق $\cup$ ذ حا 2]

ب- نظام الشخوص: استمر التضاد المؤسس للمتتالية الثانية عن طريق الحل المؤسس للاضطرابات في المتتالية (الثالثة)، فيحدث صراع على مستوى المكانة الاجتماعية بين ودعة والعبدة ومحاولة استرجاع حقيقة شخصية كل فتاة لتحقيق البرنامج السردى الأساسى وهو الاجتماع بين الإخوة.

تحقق ودعة مسعاها بالاستبدال العكسي وتقومُ بالإساءة السابقة في المتتالية الثانية فصارت بذلك العينان السحريتان من المساعدين للبطل بينما كرسّت القراءة الصحيحة للعلامة (الشعر الطويل) من طرف الإخوة من خلال إجراء الاختبار على مستوى الخطاب السردى - كرسّت هذا المسعى وأنجحته - فأعدم بذلك التقابل القائم بين (عبد/ حر) بعقاب المعتدي وكشف البطل المزيف.

ج- البنية العاملية:



وعليه يمكن إبراز البرنامج السردي لودعة كما يلي:

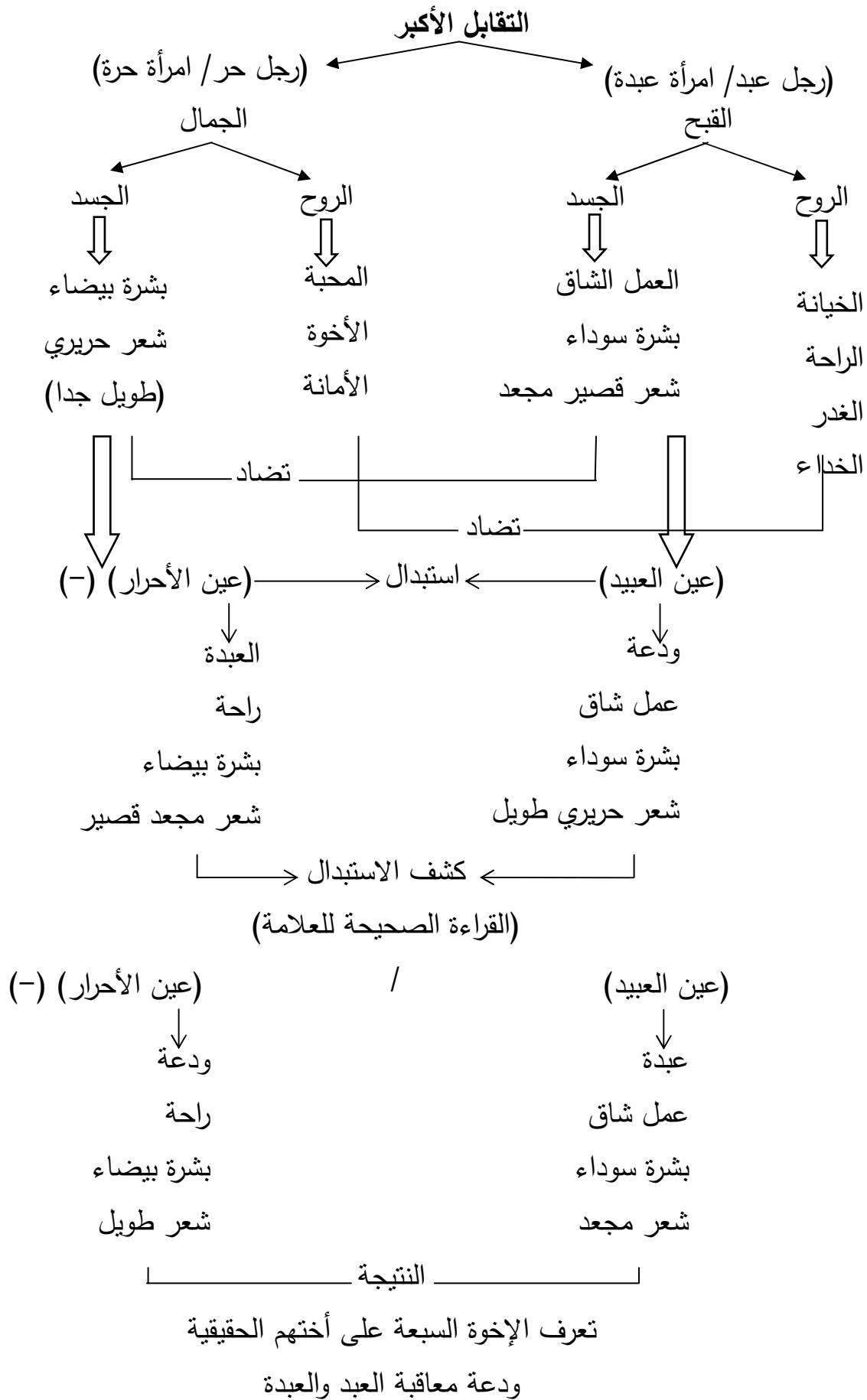
ذات الفعل	ودعة
التحفيز	الشعور بالنقص ومحاولة اتصال ذحا 1 بالإخوة السبعة (ذ ح 1 U م ق)
الكفاءة	الرغبة في الفعل، وجوب الفعل، القدرة على الفعل
الإنجاز	اكتشاف الإخوة لودعة الحقيقية بسبب هزال الابل وعليه فإن ودعة تتصل بموضوع القيمة وينكشف المعتدي (ذات الحال الضديدة) (ذ ح 1 م ق) و(ذ ح 2 U م ق)

د- البنية العميقة: يمكن تحديد البنية العميقة من خلال نقطتين:

1. استرجاع المكانة الاجتماعية قائم على شروط جسدية وأخرى روحية.

2. تأويل العلامة يستدعي البحث في أصولها وإخبار حاملها.

يتحقق بذلك الجزء الثاني من التقابل الأكبر المدروس في المتوالية الثانية لتعطي بعدا عمليا من خلال تقويم الإساءة عن طريق الاستبدال في العملية السردية.



لقد جسدت المتوالية الثالثة "الجزاء" الذي ناله كل من البطلة والبطل المزيف والمعتدي على مستوى المكانة الاجتماعية أو الطبقية (عبد/ سيد) وتنتهي المتوالية بتهديد على مستوى الشعور (حب/ غير) في مستوى المكانة نفسها (الأسياذ).

3-5 المتوالية الرابعة: ودعة وغيره النسوة وبيض الثعبان (محبة الإخوة نعمة ونقمة وشرف الفتاة عفتها).

أ- المسار السردى للمتوالية الرابعة:

الوظائف	أصناف الوظائف	الجميل السردية
- تهديد	اضطراب	- اتفقت النسوة على أن يلحقن الضرر بودعة بسبب غيرتهن من الحب الذي يخصها به إختها السبعة
- تعاقد		- تكلف النسوة الرّاعي بجلب بيض الثعبان
- خداع		- قالت النسوة "من تحب إختها أكثر تبتلع كويرة الرّيس دون مضغها"
- تواطؤ		- ابتلعت ودعة كويرة الرّيس
عفوي		
- إساءة	تحول	- فقتت بيضة الثعبان في بطن ودعة
- علامة		- بدأ بطن ودعة يكبر شيئاً فشيئاً
- إخبار		- أخبرت الزوجة زوجها أن ودعة حامل
- اختبار		- يطلب الأخ الأكبر من أخته أن تقلّي شعره ليتحسس بطنها
- علامة 2		- يحس أخ ودعة بحركة الجنين المزيف في بطنها
- تعاقد	حل	- يتشاور الإخوة بشأن قتل ودعة ورفع العار عنهم
- تهديد		- أخذ الأخ الأصغر أخته إلى مكان بعيد كي يقتلها
- عفو		- عفا الأخ عن أخته ووضعها في المطمورة
- علامة		- ذبح أرنبا ولطخ خمار ودعة بدمه ليكون دليلاً
مزيفة		على قتلها

يتمظهر المسار السردي للمتوالية الرابعة وفق ما يلي:

1- الماقبل ← 1- **وضعية افتتاحية:** التقت ودعة بإخوتها السبعة وحققت برنامجها العاملي المبنوث على مستوى المتواليات السابقة.

2- **أثناء** ← 2- **اضطراب:** تتسلل الغيرة إلى نفوس النسوة فتهددن ودعة بالأذية بكل الطرق من خلال علامات مزيفة على مستوى الشعور/ الفعل/ الإرسال.

← 3- **تحول:** يقتنع الإخوة السبعة بالعلامة المزيفة ويقررون أذية البطلة.

← 4- **حل:** يأتي العفو من طرف الأخ الأصغر في نطاق سري تبرره العلامة المزيفة الثانية (دم مزيف) يسمح هذا الموقف برفع التأزم عن المتوالية وإحلال وضعية مستقرة.

3- **الما بعد** ← 5- **وضعية نهائية:** يحل الاستقرار من خلال تضمينات المتوالية إذ يحس السامع أن الإخوة السبعة قد تلقوا العلامة ورضوا عن فعلتهم وقوموا بالإساءة التي ألحقتها بهم أختهم ودعة، بينما تتسم وضعية ودعة باستقرار نسبي حيث نجت من القتل المحتم لكنها ستعاني من وضعية سيئة ستعطي المسار السردي دفعا جديدا لإيجاد الحل النهائي للحكاية.

ب- البرنامج السردى: تتأسس المتوالية الرابعة على برنامج سردي مختلف تماما عن البرنامج السابق بسبب تغير أطراف الفعل فيه فنجد النسوة: ذات حال تعاني من انفصال عن موضوع القيمة وهو (أذية ودعة وفصلها عن إخوتها) يدفعهن إلى ذلك إحساسهن بالغيرة، لتصبحن ذات فعل تسعى للاتصال بموضوع القيمة عن طريق معرفة الفعل والقدرة على الفعل حيث: (ذ حال 1 U م ق 1) ومنه:

1. **الإخوة السبعة:** (ذات حال ثانية) تحس بالاستقرار ثم تتحول إلى ذات فعل ثانية تحاول الاتصال بموضوع القيمة (قتل ودعة) بسبب تلقي علامة مزيفة (حمل ودعة) حيث:

(ذ حال 2 U م ق 2)

ينكشف بذلك برنامجان سرديان: الأول تمهيد للثاني والثاني تحقيق لمسعى الأول ويمثل بيض الثعبان الوسطة التي تجمع البرنامجين:

$$\text{ذ ف 1} \leftarrow [(\text{ذ ح ا 1} \cup \text{م ق 1}) \longrightarrow (\text{ذ ح ا 1} \cap \text{م ق 1})]$$

$$\text{ذ ف 2} \leftarrow [(\text{ذ ح ا 2} \cup \text{م ق 2}) \longrightarrow (\text{ذ ح ا 2} \cap \text{م ق 2})]$$

ج- نظام دخول الشخصيات في المتوالية الرابعة:

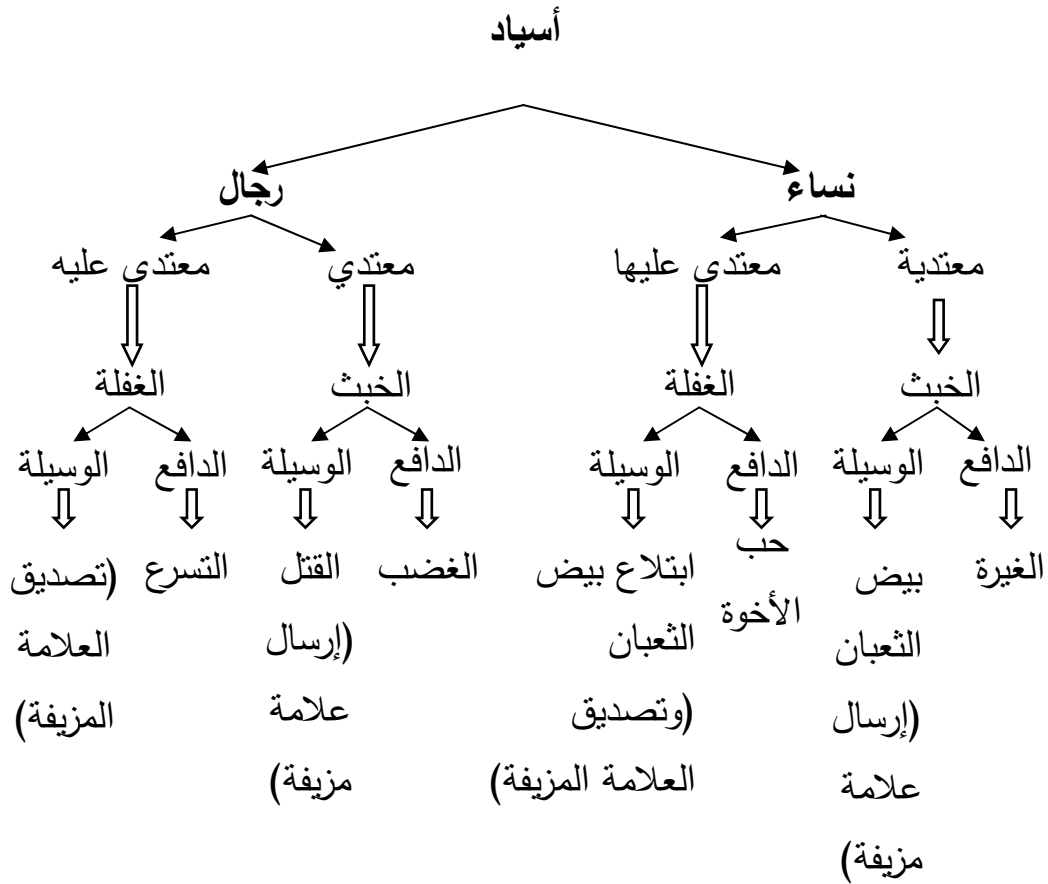
تدخل شخصيات المتوالية الرابعة وفق استبدال حدث للتضاد الذي ميز المتوالية الثالثة (عبد/ سيد) ولما حل التضاد في نهاية المتوالية الثالثة واستردت ودعة مكانتها الاجتماعية ضمن الأسياذ، ظهر تضاد جديد بين ودعة كأنثى وإخوتها كذكور أي (نساء/ رجال) على مستوى المكانة ذاتها (الأسياذ) حيث تمثل النساء محور الخبث والرديلة في مقابل الطيبة والعفة، بينما الرجل يمكن أن يكون سببا في إلحاق العار بالمرأة في حين تلحقه هي بأقرب الناس إليها (العائلة).

على هذا الأساس بنت النسوة برنامجهن السردى وفق محور الخير (الأنثى) ومحور اللاأخلاق (حمل غير شرعي) على مستوى المكانة الاجتماعية (أسياذ) التي ترفض رفضا باتا أن يسام شرفها بالعار، فهي تردعه بأشد عقاب وهو القتل.

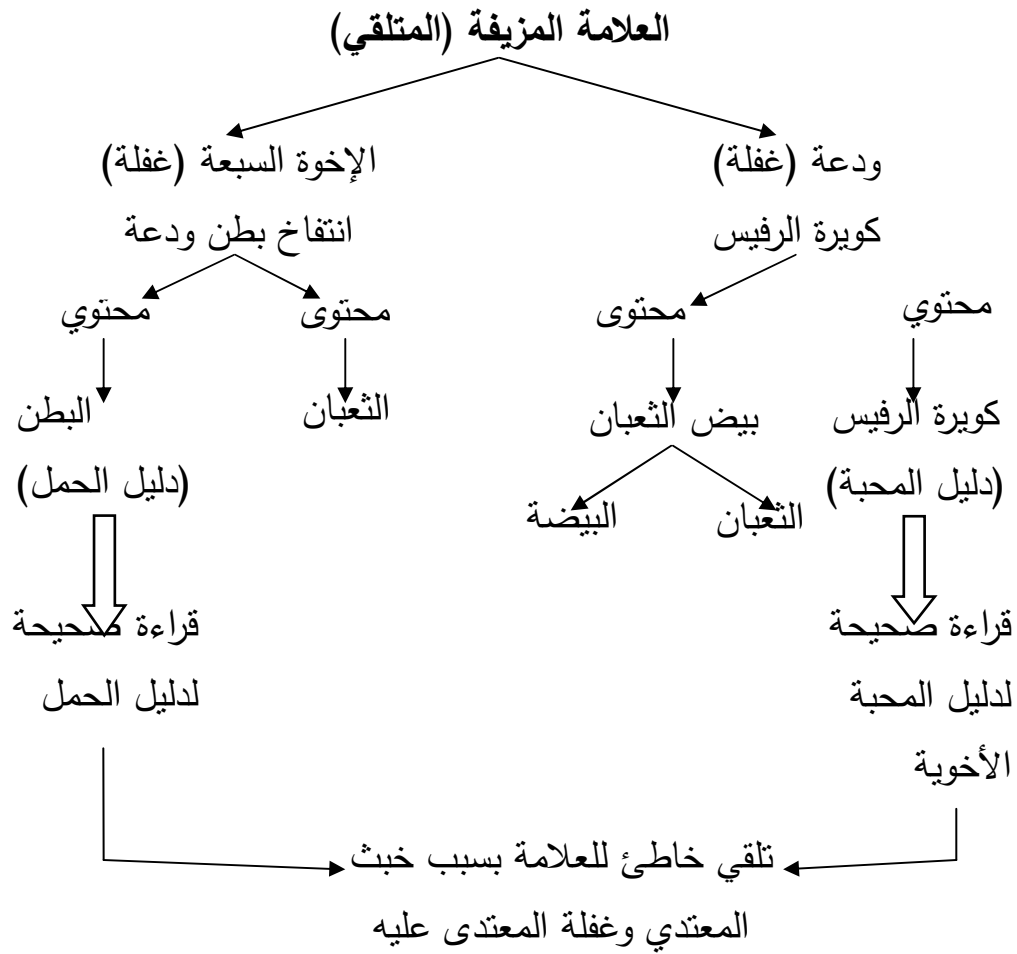
نجحت النسوة في تجسيد التضاد بمساعدة بيض الثعبان وطيبة ودعة وحبها الكبير لإخوتها محولة المسار السردى نحو إنتاج حكاى جديد.

د- انبثاق الدلالة:

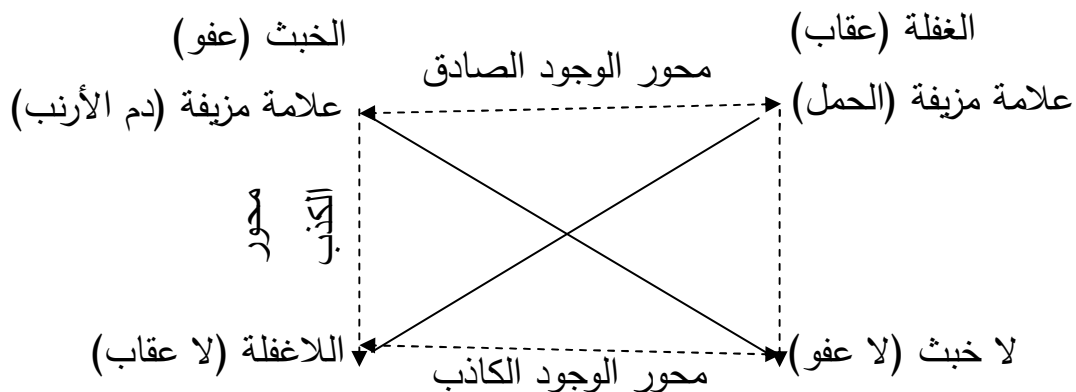
تأسست المتوالية على تضاد في مستوى المكانة الاجتماعية الواحدة عكس المتوالية الثالثة فانبثقت عنها التقابلات التالية:



لعبت الوسيلة دورا أساسيا على مستوى الوعي العملي بين طرفين متناقضين (المعتدي/ المعتدى عليه) وتمثلت الوسيلة في إرسال العلامة المزيفة في كل مرة والعمل على تصديقها بسبب الغفلة التي يتسم بها محور المعتدى عليه، وهو ما يؤدي إلى نتائج وخيمة يكشفها المخطط الآتي:



هـ - البنية العميقة:



نلاحظ أن المتوالية عبرت عن انتقالها من مستوى الخداع السلبي إلى مستوى الخداع الإيجابي، كما تميز المستوى الأول بالحق الأذى بودعة عن طريق بث علامة مزيفة

الأولى: (كويرة الرفيس للمحبة) والتي كرسّت الأذية بشكل فعلي من خلال العلامة المزيفة الثانية (حمل ودعة) وعقابها بالقتل.

أما على المستوى الثاني فيعمد فيه الأخ الأصغر إلى بث علامة مزيفة (خمار ودعة الملطخ بدم الأرنب) للبرهنة على إتمام مسعى التّسوة وأزواجهن، ليحل العفو محل العقاب.

3-6 المتوالية الختامية: عودة ودعة ومعاقبة المعتدي (ودعة مجلية سبعة علامة العودة)

أ- المسار السردى للمتوالية الختامية:

الوظائف	أصناف الوظائف	الجمل السردية
- مساعدة	اضطراب	- رزق الله سبحانه ودعة من عنده فكانت تجد طعامها في المظمورة
- إساءة		- طلبت ودعة من الحصان أن يرحمها ويحن لحالها فسمعها الرجل المسافر
- نجدة		- أخرج الرجل المسافر ودعة من المظمورة
- إخبار		- أخبرت ودعة الرجل بقصتها
- تلقي		- ذبح الرجل كبشا وشواه وملحه جيدا وجعل ودعة تأكل منه لتحس بالعطش الشديد مع الثعبان
- مساعدة		- حرك الرجل الماء بيده فسمع الثعبان صوته وخرج من فم ودعة
- علامة		- حاول الرجل قتل الثعبان
- اعتداء	تحول	- منعه ودعة من فعل ذلك وتبنت الثعبان
- منع		- تزوجت ودعة من الرجل الذي أنقذها وأنجبت طفلين
- زواج		- اشتاقت ودعة لإخوتها وقررت زيارتهم
- شعور		- انطلقت ودعة وابناها نحو بيت إخوتها
- بالنقص		- وصلت ودعة عند إخوتها فلم يتعرفوا عليها
- انطلاق		
- وصول		

- تواطؤ عفوي		- طلب الولدان من أمهما أن تروي لهما حكاية "ودعة مجلية سبعة"
- تعرف	حل	- تعرف الإخوة السبعة على أختهم ودعة وفرحوا بها كثيرا
- عقاب		- قتل الثعبان زوجة الأخ الأكبر
- إصلاح الإساءة		- عاشت ودعة مع إخوتها السبعة وأسررتها في سعادة وهناء

تأسست المتوالية الختامية على مقطعين سرديين يستند الأول إلى برنامج سردي
وسيط أعطى الحُبكة فعالية وديناميكية جديدة حيث يتأسس من خلال أطراف فاعلة هي:

1- ودعة: ذات حال تعاني من الإساءة.

2- الرجل المسافر: ذات فعل تسعى للاتصال بموضوع القيمة (إنقاذ ودعة)، تتمكن ذات
الفعل من الاتصال بموضوع القيمة ورفع الإساءة عن ذات الحال بواسطة الكبش المشوي
ويتم القضاء على الإساءة وفق محوري التحيين والتحقيق حيث: (ذ حـا U م ق) ومنه:

3- ذ ف ← [(ذ حـا U م ق) ← (ذ حـا ∩ م ق)]

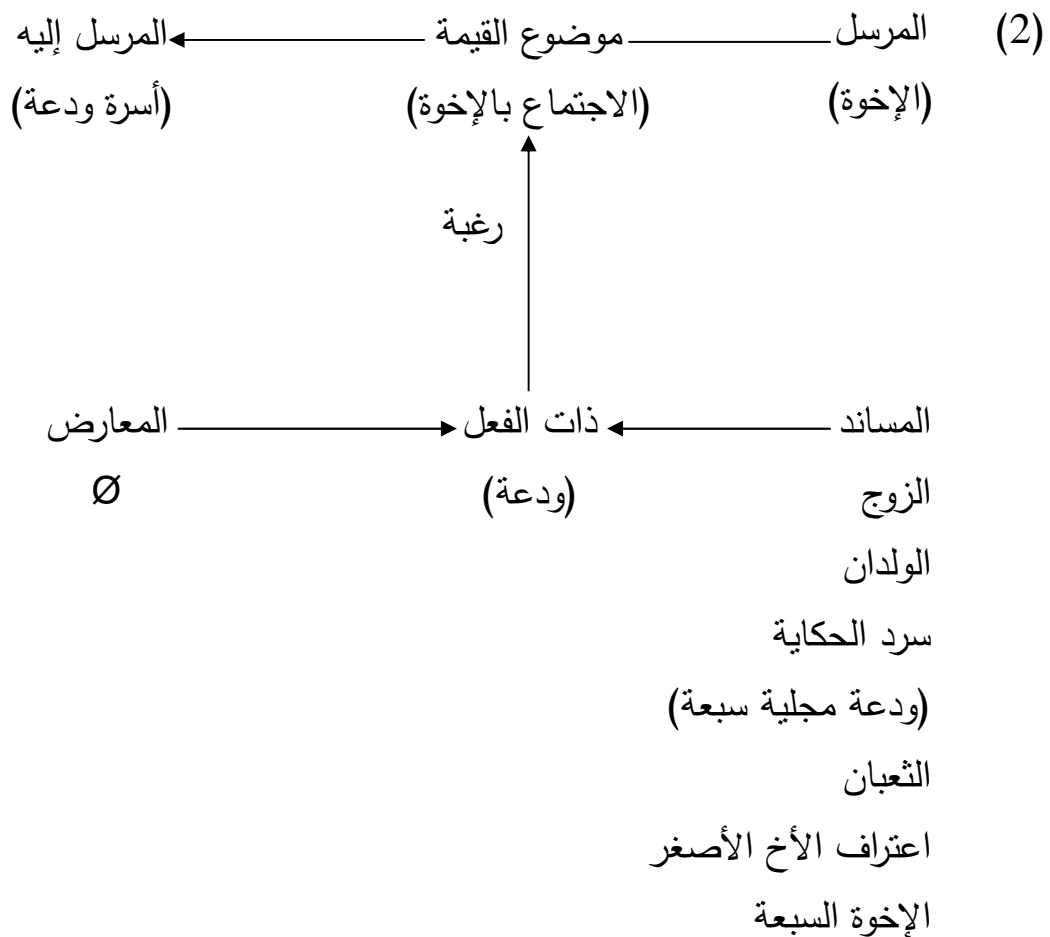
يختم المقطع الأول بوظيفة زواج والتي تعد في نظر بروب⁽¹⁾ آخر وظيفة تختتم بها
الحكاية العجيبة.

جاءت وظيفة زواج في هذه المتوالية سابقة عن وظيفة تقويم الإساءة والافتقار والتي
سترد في المقطع الثاني؛ فالزواج لم يعن لودعة شيئاً في برنامجها العملي، وتقدمه الحكاية
على أنه حدث عرضي يكرس وظيفة نجدة البطل، أما المقطع الثاني من المتوالية الختامية
فإنه يبرز الصراع القائم على مستوى الشعور وكان ظهور الثعبان دليلاً على براءة ودعة
وحققها في البراءة يدفع بها لتفعيل برنامجها العملي من جديد فتسعى للاجتماع بإخوتها

¹ - ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ص 95.

وعليه فإن البرنامج السردى لودعة في هذه المتوالية يقوم على ما يلي:

ذات الفعل	ودعة
التحفيز	العودة إلى الإخوة السبعة
الكفاءة	توفرت كل عناصر الكفاءة
الإنجاز	يتعرف الإخوة السبعة على ودعة ويعاقب المعتدي حيث: (ذ ح 1 ∩ م ق)



إنّ ما نلاحظه على المقطع الثاني هو أنّه جمع كل الأطراف المساندة في بنيته وأعدم كل الأطراف المعارضة بالعقاب مما أعطى الضوء الأخضر للزّاوي لكي يتوقف عن عملية الحكي.

ج- البنية العميقة:

تتبنى البنية العميقة في هذه المتوالية من خلال تصادم عام يتفرع إلى تقابلات كثيرة فأعطت لحظات التأزم طابعاً خاصاً.

1- (محتوى/ محتوى)، (المطمورة/ ودعة)، (الثعبان/ ودعة).

2- (علامة/ علامة مزيفة)، (شعر ودعة/ بطن ودعة)، (بنت الدنيا/ بنت الآخرة)، (عطش ودعة/ صوت الماء)، ("ودعة مجلية سبعة"/ ودعة كضيفة).

اتسمت العلاقات التقابلية في المتوالية الختامية بالتوازن خاصة في المقطع الثاني وهو ما حقق التلقي الصحيح للعلامة ثم رفض العلامة المزيفة فجاء هذا الرفض من خلال تلقي العلامة اللفظية المجسدة في الحكاية "ودعة مجلية سبعة" حيث تحمل المتوالية الختامية تضمينا لعنوان الحكاية في متن الحكاية نفسها وهو ما يعطي تفعيلًا خاصًا للأحداث.

3- سيميائية اللغة والإشارة في حكاية "ودعة مجلية سبعة".

العلامة "ودعة مجلية سبعة" بعد أن كانت في المتوالية الثانية عبارة شتم تسبب الإساءة لودعة أصبحت علامة لفظية تخترق جسد الحكاية على لسان بطلتها.

أ- تحكي ودعة قصتها للرجل الذي أنقذها مصرحة بشخصيتها الحقيقية.

ب- تحكي ودعة قصتها لولديها دون التصريح بشخصية البطلة الحقيقية.

ج- تحكي ودعة قصتها لولديها وسط اجتماع إخوتها بعد العشاء دون التصريح بشخصية البطلة الحقيقية، لكن اسم البطلة "ودعة" وتطابق الأحداث على مستوى ذاكرة الإخوة السبعة أدخل الشك إلى ميدان التحري وهو الذي حمل الأخ الأصغر على الاعتراف وكشف العلامة المزيفة الأولى (دم الأرنب)، كما كشفت العلامات المزيفة القائمة على مستوى المتواليات السابقة (بيض الثعبان، حمل ودعة، بنت الآخرة، وأخيرا ودعة كضيفة).

حققت العلامة اللفظية انتقالًا إيجابيًا على مستوى التواصل بين الأفراد والذي اتسم بالاعتباطية على مستوى الإشارة، وحققت التواصل القائم على قواعد اللغة للباحث والمتلقي

من خلال العملية السردية على طول المسار السردى للحكاية العامة، والجدول التالي يبين هذا الانتقال:

العلامة	صحيحة	مزيفة	النوع	القيمة
- المنديل	X		إشارية	+
- المنجل		X	إشارية	-
- ودعة مجلية سبعة	X		لفظية	(- +)
- الحرز	X		إشارية	+
- ودعة العبد		X	إشارية	-
- العبد الحرة		X	إشارية	-
- الشعر الطويل	X		إشارية	+
- الشعر القصير	X		إشارية	+
- كويرة الرفيس وبيض الثعبان		X	إشارية	-
- حمل ودعة		X	إشارية	-
- دم الأرنب	X		إشارية	+
- الشعر الطويل مع العشب	X		إشارية	+
- صوت الماء		X	إشارية	+
- بنت الدنيا	X		إشارية	+
- بنت الآخرة		X	إشارية	-
- عطش ودعة	X		إشارية	+
- ودعة كضيفة		X	إشارية	-
- ودعة مجلية سبعة	X		لفظية	+

والجدير بالذكر أن هناك تماثلا عدديا بين العلامة المزيفة والتي يبلغ عددها تسعة والعلامات الصحيحة والتي يبلغ عددها تسعة إلا أن العلامات ذات القيمة الإيجابية من الطرفين قد بلغت إحدى عشرة علامة، تسع علامات صحيحة وعلامتان مزيفتان وهما:

أ- (دم الأرنب): العلامة المزيفة التي أنفذ بها الأخ الأصغر أخته ودعة من القتل.

ب- (صوت الماء): العلامة المزيفة التي أخرجت الثعبان من بطن ودعة.

هذا ما يفسر اعتباطية العلامة الإشارية وعدم ثباتها على وجه الحقيقة ولكن العلامة اللفظية "ودعة مجلية سبعة" في مرحلتين سرديتين حققت دفعا مميزا للأحداث.

الأول: في المتوالية الثانية حيث استخدمت كعبارة شتم لودعة وكشفت سر الإخوة السبعة ودفعت بالبطلة للانطلاق نحو البحث عنهم وتحقيق برنامجها العاملي.

الثاني: في المتوالية الختامية حيث استخدمت كحكاية تروى للأولاد الصغار فكشفت سر الضيفة ودفعت بالإخوة للتحري عن حقيقتها والتعرف على أختهم ودعة، كما كانت السبب في تحقيق البرنامج العاملي العام لودعة وهو الاجتماع بإخوتها والعيش معهم في سعادة وهناء بعد أن تم الجزاء.

هنا تم الانتقال من المرحلة الإشارية الاعتباطية والطبيعية إلى المرحلة اللفظية المؤسسة على قواعد لغوية.

4-1 الصور والتجسيديات:

جسدت حكاية ودعة مجلية سبعة صورا متضمنة في العلاقات التقابلية أهمها (محتوى/ محتوى) وأسست لظهور عالم العلامات القائم على (علامة صحيحة/ علامة مزيفة) ستعود بنا إلى الجدول السابق.

وسنحاول كشف التجسيديات التي حققتها علاقة (محتوى/ محتوى) في الحكاية العامة من خلال الجدول الآتي:

العناصر المحتوية	العناصر المحتواة	السمة	القيمة
- بطن الأم	الجنين	طبيعية	إيجابية +
- البيت	الأم الولود	ثقافية	إيجابية +
- ودعة	الحرز	سحرية	إيجابية +
- عين العبيد	ودعة	سحرية	سلبية -
- خمار ودعة	الشعر الطويل	ثقافية	إيجابية +
- النّاقة الصّماء	الكأ والعشب	طبيعية	إيجابية +
- كرية الرفيس	بيض الثعبان	X	سلبية -
- ودعة	بيض الثعبان	X	سلبية -
- المطمورة	ودعة	X	سلبية -
- المزود	الثعبان	X	سلبية -

يتبين من خلال الجدول وجود ست علاقات إيجابية تراوحت بين السّمة الثقافية والطبيعية والسّحرية كما وجدنا ست علاقات سلبية تراوحت بين السّمة السّحرية والسّمة المجهولة وتمثلت السمة الثقافية في المسكن والملبس والتي يتدخل في صنعها الإنسان نظرا لاحتياجاته الخاصة، أما السّمة السّحرية فهي رمز لحاجة الإنسان للاتصال وتقريب المسافات البعيدة التي لم يستطع تحقيقها في واقعه فأعطاه سمة سحرية (الحرز)، وتعد هذه النقطة بداية التفكير في استخدام وسائل ثقافية للاتصال السريع كالهاتف مثلا.

تبقى العناصر السلبية التي لا تحمل أية سمة أو تحمل سمة سحرية وهي ضد الطبيعية والثقافية على حد سواء حيث تعد باثة للعلامة المزيفة ومخرية لقناة الاتصال بين الأفراد في مجتمع يعتمد على الوسائل الطبيعية الخام لإنتاج ثقافة تخدم وجوده الرّوحي والجسدي لذلك جسدت لنا المتواليات السردية والشخوص في علاقتها ببعضها البعض موضوعا هاما (قيمة الأخوة) انبنى على التقابلات: (الحقيقة/ الزيف) و(الجمال/ القبح) و(الحب/ الكراهية) و(الشرف/ العار)... كما جسدت صورة راوي الحكاية والمستمعين المتحلقين حوله بعد العشاء والتي تكشف لهم حقائق الحياة والزيف الكامن على مستوى دائرة المستمعين.

4-2 البعد الدلالي للحكاية:

جسدت الحكاية "عالم العلامات" بنوعيتها الرئيسيين (إشارية/ لفظية) ونوعيتها الفرعيين (صحيحة/ مزيفة) القائم على طبيعة الباث والمتلقي وقدرتهما على الوعي بها أو الغفلة عنها، حيث يكون الباث لها واعيا بما يفعل وقادرا على ما يفعله أما المتلقي لها فهو على قدر كبير من الغفلة يقع في انزلاقات مصيرية خطيرة لكنه يخرج منها بفعل الوساطة التي توفرها العملية السردية عن طريق تصحيح العلامات وبثها مرة أخرى.

أما على مستوى الشخص (العوامل) فإن هناك تقابلا بين (ذكر/ أنثى) على مستوى النوع ومستوى المكانة الاجتماعية حيث أن التكامل الذي يفرضه النوع يؤسس نواة الأسرة القوية في المجتمع عن طريق العلاقات القرابية (زوج/ زوجة) و(أخ/ أخت) و(أم/ ابن) وهي علاقات شرعية يسعى المجتمع إلى تكريسها وتوطيدها والمحافظة عليها في مقابل العلاقات غير الشرعية (حمل ودعة) التي يجب القضاء عليها عن طريق القتل المحقق والذي يفرض على المجتمع الانصياع التام للقوانين والعادات والتقاليد التي تسعى للحفاظ على الشرف وعلى سلامة الأنثى في نطاق الأسرة المحافظة خاصة عند طبقة الأسياد وهي القوانين نفسها التي تفرض على العبيد عدم التطلع لمكانة أسيادهم وإلا نالهم العقاب المحقق دون أدنى شفقة.

ومن جهة أخرى تحاط الأنثى في مجتمع الحكاية بالحماية التي يكشف عنها العدد سبعة والذي يرمز للاكتمال في كل شيء كما يدل على ظاهرة تكثير النسل في المجتمعات التقليدية خاصة إذا ما تعلق الأمر بجنس الذكور؛ لأن المجتمع الفلاحي يحتاجهم لخدمة الأرض والدفاع عنها مثلما يدافعون عن الأنثى التي هي رمز الخصب والنماء والشرف.

نلاحظ على مستوى الحدث توالد المتواليات السردية الواحدة تلو الأخرى في نطاق القصة الإطار والدافع لذلك هو شعور بطل الحكاية بالنقص والافتقار ولن يكتمل فعل الحكيم إلا إذا قوّم البطل الإساءة وعاقب المعتدي وبذلك تكشف الحكاية عن ذلك الصراع القائم بين البطلة ودعة وبين مختلف فئات المعتدين على طول المسار السردى للحكاية والذين

تلقوا العقاب في كل مرة وهو ما يكرس مقولة انتصار الخير على الشر⁽¹⁾ في الحكاية الخرافية.

تتجلى لنا في مستوى التناص صورة ودعة في المطمورة وحيدة وهي متهمّة بتدنيس شرف إخوتها كصورة مريم العذراء وقد وجدت رزقها أمامها فكل ما تأكله ودعة وتشربه في الذاكرة الشعبية "هو من عند الله فالله يرزق من يشاء من غير حساب"⁽²⁾ حيث يقتبس الراوي ذلك من قوله تعالى: ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾⁽³⁾ وفي ذلك التناص دلالة على براءة "ودعة" من الاتهام الخطير الذي سيقلبه المجتمع المحافظ بأشد عقاب وهو القتل.

وكأنّ ودعة حملت دون أن يمسهها بشر وهنا تتدخل الذاكرة الشعبية لتتفي صفة الإنسانية عن حمل ودعة، فما كان يتحرك في بطنها هو الثعبان الذي يرمز إلى ثنائية (حياة/ موت) فهو رمز الحياة والتجدد لأنه قادر على تغيير جلده وهو رمز الموت لامتلاكه السم القاتل فالجنين لم يكن أبدا بشرا سويا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ العقيدة الطوطمية تتمظهر من خلال السمات الدلالية في الحكاية الخرافية، فودعة رفضت قتل الثعبان لأنها أحست أنه جزء منها وأن قدرتها على الانتقام كامنة فيه، فينصاع زوجها وإخوتها لإرادتها ويحققوا رغبتها في ذلك عندما سمحوا لها بمعاقبة الزوجات الغيورات بواسطة الثعبان الذي تعرف على المعتدي وخنقه حتى الموت.

وفي صورة أخرى تتحلق الإبل في المرعى حول ودعة فتضرب عن الطعام لإحساسها وشعورها بوجع "ودعة"، فهي تشفق على حالها وتكرر الظلم الذي لحق بها، ويصبح جوع الإبل سببا في انكشاف المعتدي فتحوّلت بذلك إلى عنصر حماية للبطة وتضامن معها.

¹ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص 225.

² - ينظر ملحق الحكاية الخرافية.

³ - سورة آل عمران، الآية 37.

وعلى صعيد التناص دائما تصادفنا عملية تلطيخ خمار ودعة بدم كذب وادعاء موتها من طرف الأخ الأصغر، وهذا الموتيف السردي يتناص مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام في قوله تعالى: ﴿وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾⁽¹⁾ وعلى العموم فإن حكاية "ودعة مجلية سبعة" فيها من الكنوز الدلالية والعلامات السيميائية الشيء الكثير والتي تنفتح على مختلف المقاربات المنهجية والقراءات النفسية والأنثروبولوجية.

¹ - سورة يوسف، الآية 18.

المبحث الثاني

البعد الدلالي بين حكاية

"ولادة الجرو والغراب" وحكاية

"الوليد والريب"

- 1- مقارنة البنية في حكاية "ولادة الجرو والغراب"
- 2- البعد الدلالي لحكاية "ولادة الجرو والغراب"
- 3- مقارنة البنية في حكاية "الوليد والريب"
- 4- البعد الدلالي لحكاية "الوليد والريب"
- 5- البنية السردية في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف

1- مقارنة البنية في حكاية "ولادة الجرو والغراب"⁽¹⁾:

نص الحكاية:

كان لسلطان ثلاث زوجات قالت الأولى: "أنا من حبة أغذي أولادي" وقالت الثانية: "أنا من جزة أكسي أولادي" وقالت الثالثة: "أنا سأنجب طفلا له قرنان واحد من فضة والثاني من ذهب"، وعندما اقترب أوان وضع الزوجة الثالثة أحضرت ضربتها القابلة واتفقتا معها على استبدال المولود، ثم طلبتا من الرّاعي أن يجلب لهما جروا وغرابا. لما ولدت الزوجة الثالثة ابنها بقرنين واحد من فضة والثاني من ذهب لفته القابلة وأخذته لتضعه أمام بيت فلاح فقير بينما وضعت الزوجتان مكان المولود الجرو والغراب ونشرتا الخبر في القصر بأن زوجة السلطان أنجبت جروا وغرابا. لما سمع السلطان الخبر غضب غضبا شديدا وطرده زوجته النّفساء من القصر مع الجرو والغراب، فهامت على وجهها في الخلاء.

كبر الطفل لكنه كلما خرج ليلعب مع أقرانه طرده وعيّروه بابن ولادة الجرو والغراب فصار يسأل أهل القرية واحدا واحدا حتى دلّوه على عجوز ترعى الغنم برفقتها كلب وغراب. ذهب إليها فوجدها في حال مزرية فرق قلبه لها وقرر مساعدتها. ولم ييأس من السؤال حتى أخبره والداه بالحقيقة وأنهما وجداه أمام باب كوخهما واتخذاه ابنا لهما وكان كلما كبر كبرت أقاويل الناس حول أصله إلى أن صاروا ينادونه بابن ولادة الجرو والغراب.

سأل عنها مرة أخرى فأخبره الناس أنها كانت زوجة للسلطان ونذرت على نفسها أن تلد طفلا له قرنان قرن فضة وقرن ذهب، لكنها انجبت جروا وغرابا فطردها السلطان عندها ذهب الشاب إلى والده وطلب منه أن يقيم "الطّعم" (وليمة كبيرة) يدعو إليها السلطان وأسرته. كان الشاب فارسا شجاعا يجيد ألعاب الفروسية وأقيم "الطّعم" وحضر السلطان فبدأ الفرسان يستعرضون أمامه ألعابهم يتقدمهم الشاب الذي وقف أمام السلطان ونزع عمامته فظهر في رأسه قرنان واحد من ذهب والآخر من فضة وقال للسلطان: "أنا ابن ولادة الجرو والغراب" عرف السلطان ابنه واستدعى زوجتيه وهدهدهما حتى اعترفتا بفعلتهما ثم عاقبهما وأعاد زوجته مع كلبها وغرابها فتعرفت على ابنها وعاشوا في سعادة وهناء.

¹ - الحكاية من الموروث الشعبي في ولاية الشلف (بلدية أبو الحسن).

1-1 الوحدات الكبرى المكونة للحكاية: تتألف حكاية "ولادة الجرو والغراب" من المقاطع التالية:

1- المتوالية التمهيدية: (النذر).

2- المتوالية الثانية: (ميلاد البطل - علامة مزيفة).

3- المتوالية الثالثة: (بحث البطل عن والديه الحقيقيين).

4- المتوالية الختامية: (تحقق النذر ومعاقبة المعتدي).

تتميز هذه الوحدات بالترابط فيما بينها حيث لا يمكن تقديم أو تأخير أو حذف أي مقطع لعضوية بناء الحكاية، فكل مقطع سردي هو نمط لصنف وظائفي يمثل بدوره مكوناً من مكونات قضية ترسمها الحبكة القصية المتطورة والمتنامية فهو بذلك مقطع منطقي أولي⁽¹⁾ يمثل قاعدة الحكاية ويسير وفق تطور خطي بين ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل.

1-2 النظام السردى للمتوالية التمهيدية: (النذر)، والمتوالية الختامية: (تحقق النذر ومعاقبة المعتدي):

1- الوضعية التمهيدية:

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- ادعاء	اضطراب	- ادّعت كل من الزوجات الثلاث أن باستطاعتهن القيام بعمل خارق حتى ينلن رضا السلطان
- مهمة صعبة	تحول	- وعدت كل واحدة منهن السلطان بعمل خارق
- فشل في القيام بالمهمة الصعبة		- لم تستطع الزوجتان القيام بعمل خارق (نسج الملابس من جزء صوف وإطعام الأولاد من حبة...)
- القيام بالمهمة الصعبة	حل	- تمكنت الزوجة الثالثة أن تفي بوعدها

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردى (دراسة تحليلية لحكايات من ألف ليلة وليلة... ص 6.

2- الوضعية الختامية:

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- تهديد	اضطراب	- استدعى السلطان زوجته وهددهما حتى تعترفا بالحقيقة
- اكتشاف البطل المزيف		- اعترفت الزوجتان بفعلتهما
- تجلي	تحول	- تجلت الحقيقة أمام السلطان وابنه
- عقاب		- عوقبت الزوجتان
- عودة		- عادت الزوجة الثالثة إلى زوجها وقصرها
- تعرف	حل	- تعرفت على ابنها وتحقق نذرها
- إصلاح الإساءة		- عاشوا في سعادة وهناء

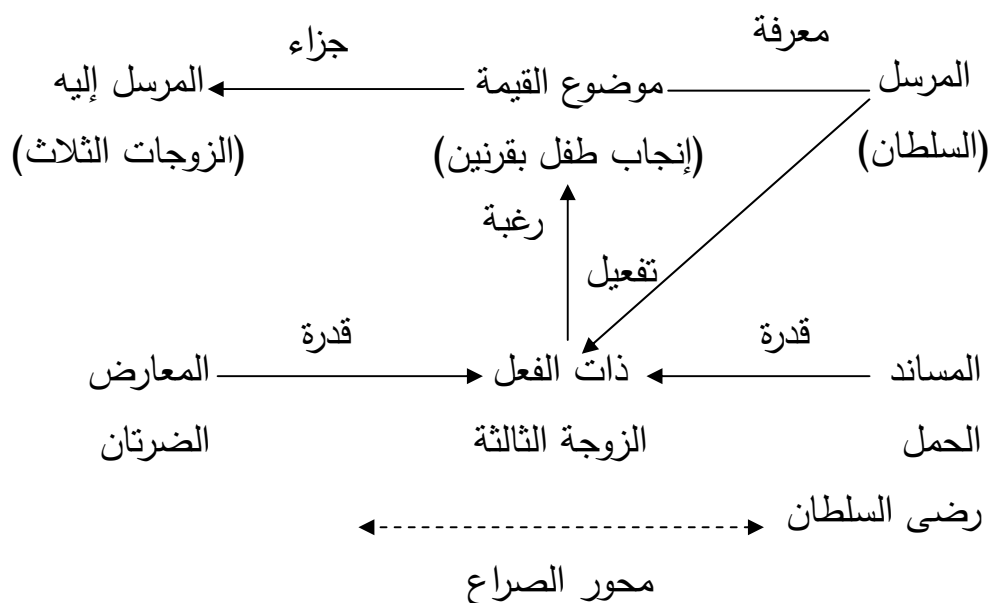
تبدأ الوضعية التمهيدية لهذه الحكاية بتنافس زوجات السلطان الثلاث فيما بينهن ورغبتهم في نيل رضاه، فينتج عن هذا الوضع نقص فنذرت كل واحدة منهن نذراً تمثل في القيام بعمل خارق مما شكل وضعية الاضطراب، لكن نذر الزوجتين لم يتحقق فنتج عن هذا الوضع تحول في مسار الحكاية بالنسبة للزوجتين أما الزوجة الثالثة فتمكنت من الوفاء بوعدها وصارت حاملاً وبذلك سارت الوضعية التمهيدية نحو الحل فنتج عن ذلك القضاء على "النقص" بالنسبة للزوجة الثالثة فقط.

تقوم الوضعية الختامية على وظيفتي "عقاب" و"عودة" حيث تعرف السلطان على ابنه حين رأى في رأسه قرنين واحد من فضة والثاني من ذهب خلال وظيفة "تجلي" و"تعرف" والتي أسست لوظيفة (عقاب) إذ يتعرف السلطان على ابنه ثم ينتبه إلى الخدعة، فاستدعى زوجته وعاقبهما وبالتالي تحققت وظيفة "عقاب" ما ساعد على تحقيق وظيفة "عودة" بالنسبة للزوجة الثالثة فتعرفت على ابنها وهو ما جعلها تحقق النذر بصفة عامة بالنسبة للأطراف الثلاث (السلطان، الزوجة، الابن) فأسس ذلك لوظيفة القضاء على النقص بصفة عامة.

طُرحت هذه الحكاية مشكلة الغيرة والحسد الشائعة في كل المجتمعات، وخاصة بين زوجات رجل واحد (الضرة)، وهو ما يطرح إشكالية هذا النوع من الزواج وانعكاساته على الفرد والمجتمع.

3-1 البنية العاملة للمتواليتين التمهيدية والختامية:

1- المتوالية التمهيدية:



وعليه فإن البرنامج السردى للزوجة الثالثة يتحقق كما يلي:

ذات الفعل	الزوجة الثالثة
التحفيز	الرغبة في تحقيق النذر وإرضاء السلطان
الكفاءة	كل عناصر الكفاءة متوفرة
الإنجاز	حققت الزوجة الثالثة النذر لكن تدخل المعتدي قلب الموازين، (ذحا 2 U م ق)

عبرت المتوالية التمهيدية على وجود "نقص" بثه السلطان إلى زوجاته الثلاث فظهرت بذلك ذات فعل وهي الزوجة الثالثة التي تسعى لتحقيق موضوع القيمة (إنجاب طفل بقرنين) وتحقيق النذر أمّا على مستوى محور الصراع فقد ظهر المساعد متمثلاً في تحقق الحمل

يمكن إبراز البرنامج السردي لابن السلطان فيما يلي:

ذات الفعل	ابن السلطان
التحفيز	الرغبة في لم شمل عائلته (الأم والسلطان)
الكفاءة	كل عناصر الكفاءة متوفرة
الإنجاز	كشف الابن نفسه أمام السلطان، هذا الأخير تعرف عليه من خلال علامة القرنين (ذهب وفضة) وكشف المعتدي وعودة الزوجة الثالثة وبذلك صار الابن (ذ ح1 ∩ م ق)

عبرت المتوالية الختامية عن القضاء على النقص وتحقيق النذر حيث صار ابن السلطان ذات حال تسعى للاتصال بموضوع القيمة (اكتشاف الحقيقة) وتحقيق النذر فصار بعد تعرف والده عليه ذات فعل متصل بموضوع القيمة حيث: (ذ ح1 ∪ م ق) ومنه:

$$\text{ذ ف1} \leftarrow \text{[(ذ ح1} \cup \text{م ق)]} \longrightarrow \text{[(ذ ح1} \cap \text{م ق)]}$$

وبالتالي يتحقق البرنامج السردي للزوجة الثالثة باعتبارها (ذ ح2)، وموضوع القيمة (تحقيق النذر) الذي سعت (ذ ح1) السلطان للاتصال به ومنه:

$$\text{ذ ف2} \leftarrow \text{[(ذ ح2} \cup \text{م ق} \cup \text{ذ ح1)]} \longrightarrow \text{[(ذ ح2} \cap \text{م ق} \cup \text{ذ ح1)]}$$

1-4 النظام السردى لمتن الحكاية:

أ- المتوالية الثانية: (ميلاد البطل، علامة مزيفة)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الوظائف السردية
- نقص	اضطراب	- غيرة الضرتين من الزوجة الثالثة لاهتمام السلطان بحملها
- تواطؤ عفوي		- أحضر لهما الراعي جروا وغرابا
- خداع (علامة مزيفة)	تحول	- استبدلت القابلة المولود بالجرو والغراب
- خروج		- أخذت الطفل ووضعته أمام كوخ فلاح فقير
- إخبار		- أخبرت الضرتان الملك بأمر الزوجة الثالثة فغضب غضبا شديداً
- إساءة	حل	- طرد السلطان زوجته الثالثة رفقة الجرة والغراب، وأساء الناس معاملتها فنبذوها وسموها "ولادة الجرو والغراب"، وعملت راعية للغنم بعدما كانت زوجة للسلطان

ب- المسار السردى للمتوالية الثانية:

تتأسس المتوالية الثانية على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

1. الضرتان: ذات حال ثانية تعاني من نقص حيث: (ذ ح2 U م ق).

2. الزوجة الثانية: ذات فعل لها القدرة على تحقيق النذر والاتصال بموضوع القيمة (إرضاء السلطان) حيث: (ذ ح1 U م ق).

تفشل ذات الفعل في الاتصال بموضوع القيمة لظهور المعتدي الذي يكرس وظيفة خداع حيث استبدل المولود بجرو وغراب ويمكن تمثيل ذلك في الخطاطة التالية:

ذ ف1 $\Leftarrow$ [ذ ح1 $\cap$ م ق] $\leftarrow$ [ذ ح2 U م ق]

ذ ف 2 ← [(ذ ح 2 U م ق) — (ذ ح 2 ∩ م ق)]

تمثل الوظائف المكونة للمتوالية على مستوى الأصناف الوظيفية القاعدية الخمسة مساراً سردياً متتامياً، حققه الاستبدال الحاصل على مستوى الصنف الوظيفي "تحول" وظهور المعتدي عكس اتجاه المتوالية نحو الحل المؤقت حيث تتحدد المتوالية الثانية في مسارها السردى باعتبارها مقطعاً سردياً نمطياً على تطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل هي:

أ- ما قبل: — 1- **وضعية افتتاحية:** تميزت بالاستقرار والتوازن وهي خالية من أية وظيفة "حملت الزوجة الثالثة..."

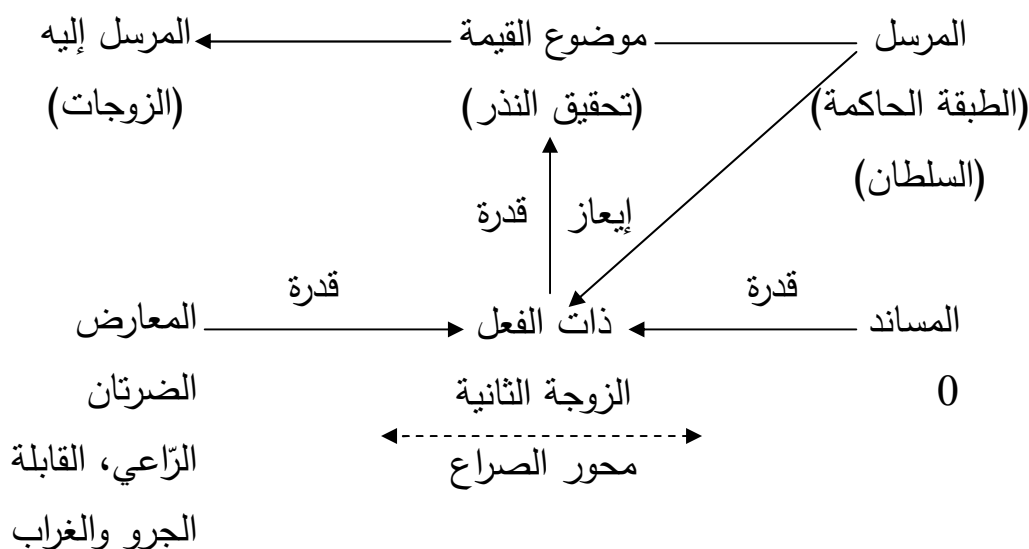
ب- **أثناء:** — 2- **اضطراب:** يحدث فقدان للتوازن فتظهر الوظائف المساعدة على اختلاله (نقص، تواطؤ عفوي).

3- **تحول:** تقوم الضرتان باستبدال المولود بجرو وغراب وتغيير الموقف لصالحهما من خلال الوظائف (خداع، علامة مزيفة، خروج، إخبار).

4- **حل:** بعد تغيير الموقف لصالح المعتدي سيهوي التآزم نحو حل مؤقت يبعث على تشابك جديد للأحداث وذلك من خلال وظيفة (إساءة).

ج- **ما بعد:** — 5- **الوضعية النهائية:** تتجلى فيها العلاقات الجديدة المستقرة وفي هذه الحالة تبقى الوضعية النهائية مؤقتة؛ لأن الاستقرار تحقق على مستوى المعتدي وهو ما يؤسس استبدالاً جديداً لمسار سردي جديد يبحث عن الاستقرار الكلي والحل النهائي.

ج- **البنية الفاعلة للمتوالية الثانية:**



نوضح البرنامج السردى للزوجة الثالثة في الجدول التالي:

ذات الفعل	الزوجة الثالثة
التحفيز	الطبقة الحاكمة المتمثلة في السلطان وإرضائه
الكفاءة	الرغبة في الفعل، القدرة على الفعل، وجوب الفعل
الإنجاز	إنجاب ولد له قرنان (تحقيق النذر) ولكن تبقى الزوجة الثالثة في حالة انفصال بسبب المعتدي (ذ ح 1 U م ق)

د - نظام دخول الشخص في المتوالية الثانية:

تقوم المتوالية الثانية على تضاد بين (الطفل/ الجرو والغراب) على مستوى تحقيق النذر أو عدمه وبين (زوجة السلطان/ ولادة الجرو والغراب) على مستوى إرضاء السلطان أو عدمه، حيث أنّ استبدال المولود بالجرو والغراب كرسنه أخلاق الضرتين السيئة (خداع غيرة، حسد) ساعدهما على ذلك كل من تواطؤ الراعي العفوي وتواطؤ القابلة العمدي وغياب المساعد، ليقع السلطان وزوجته ضحية استقبال علامة مزيفة (الجرو والغراب) فلا ينتبهان للخداع، وبذلك يقرر السلطان طرد زوجته.

تتأسس وظيفة (إساءة) في المتوالية الثانية على خلل في قراءة وفهم علامة المظهر (إنجاب طفل ≠ إنجاب جرو وغراب) وعدم قدرة السلطان على استطلاع الباطن مما سيفتح المجال واسعا أمام ظهور وظيفة (إساءة) على مستوى حياة البطل، وبالتالي تتمظهر الشخصيات وفق تضاد أكبر على مستوى الجنس (إنسان/ حيوان) حيث لا تقبل الطبقة الحاكمة أن يكون ولي عهدها من جنس الحيوان حتى وإن أنجبه إنسان؛ لذلك ستعمل الطبقة الحاكمة على إعدام عنصر الحيوان من خلال طرد الزوجة الثالثة مع الجرو والغراب كي يبقى هذا التقابل قائما على مستوى الذاكرة الجماعية للرعية والتي ستسهم في إلحاق الإساءة بالبطل في بداية المتوالية الثالثة وهو ما يعطي دفعا جديدا للأحداث المتنامية.

المتوالية الثالثة: (بحث البطل عن الحقيقة).

الوظائف	أنصاف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- إساءة	اضطراب	- يتعرض البطل إلى مضايقات من طرف أقرانه فيعيرونه بقولهم: "ابن ولادة الجرو والغراب"
- منع		- ينهى الوالدان الفلاحان البطل عن التفكير فيما يقوله أقرانه
- خرق منع		- يكرر البطل سؤاله عن أصله
- إخبار		- أخبره والداه أنهما وجداه أمام الباب ولا يعرفان شيئاً عن أصله
- افتقار	تحول	- أحس البطل بافتقاره لوالديه الحقيقيين
- بداية الفعل		- قرر البطل البحث عن والديه
المضاد		- تعرف البطل على أمه من خلال معرفته للنذر
- تعرف	حل	- أقام الفلاح الطعم وأحضر الفرسان ودعا إليه
- مساعدة		السلطان
- تجلي		- يكشف البطل عن قرنيه أمام السلطان
- تعرف		- تعرف السلطان على ابنه وعرف حقيقة زوجتيه

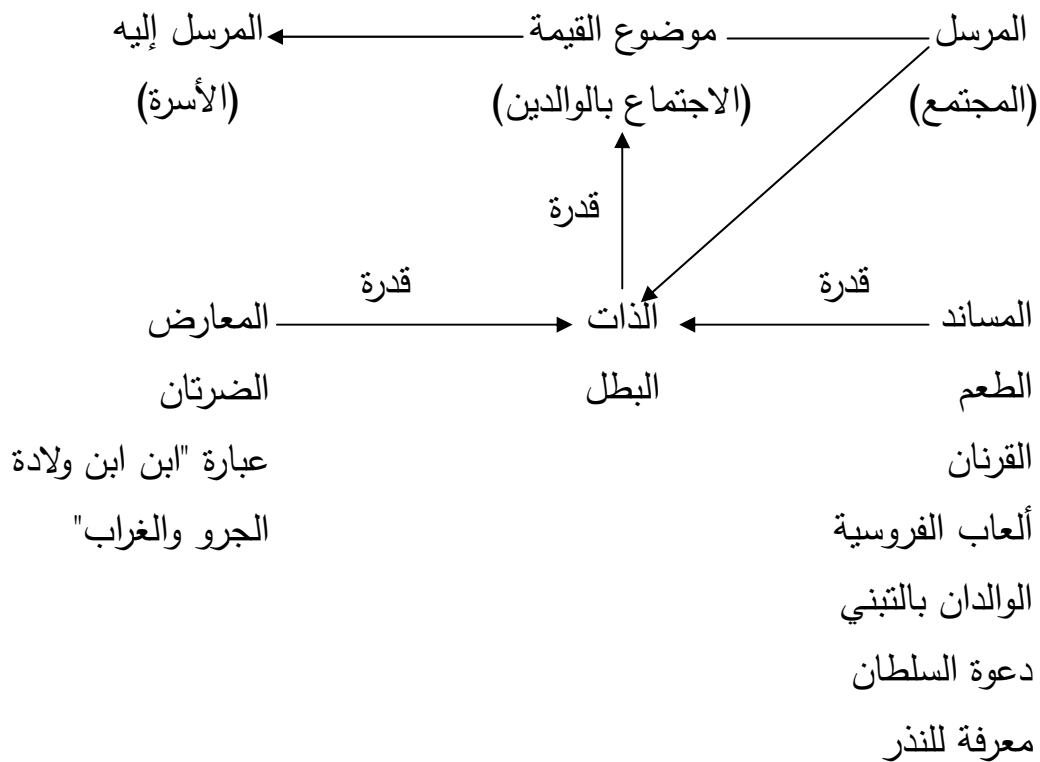
أ- المسار السردى للمتوالية الثالثة:

تتأسس المتوالية الثالثة على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

1. **البطل:** ذات حال تعاني من إساءة تتحول فيما بعد إلى ذات فعل تعاني من الافتقار وتسعى للاتصال بموضوع القيمة (البحث عن الوالدين الحقيقيين) مدفوعة بإرادة الفعل والقدرة على الإنجاز ومعرفة كيفية الفعل حيث: (ذ ح أ U م ق).

يساند ذات الفعل في مسعاها كل من (والديه بالتبني، إقامة الطعم، القرنين، ألعاب الفروسية)، في حين يتمثل المعارض في عبارة الشتم (ولادة الجرو والغراب) والتي تعمل على الاتصال بموضوع القيمة. ذ ف ← [ذ ح أ U م ق] — (ذ ح أ ∩ م ق)

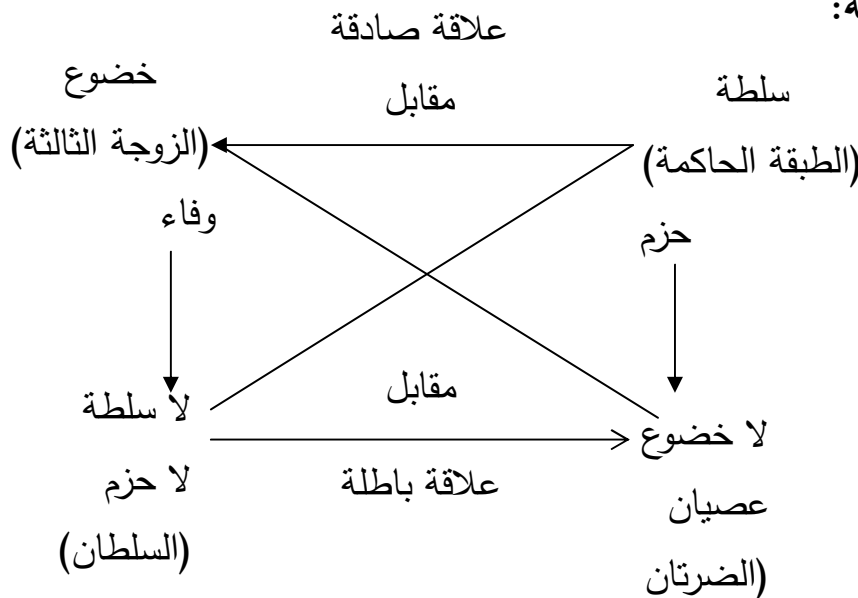
ب- البنية العاملة:



نوضح البرنامج السردى للبطل في الجدول التالي:

البطل	ذات الفعل
المجتمع الرّافض لطفل مجهول الوالدين (ذ حـا U م ق)	التحفيز
كل عناصر الكفاءة متوفرة + القرنان (علامة حقيقية)	الكفاءة
الاجتماع بالوالدين (تحقيق النذر واكتشاف الحقيقة) (ذ حـا $\cap$ م ق)	الإنجاز

ج- البنية العميقة:



إنَّ جهل السلطان وعدم وعيه جعله يتواطأ لا إراديا مع زوجتيه فطرد زوجته الثالثة وكرس بذلك غياب ابنه وهو ما سبب الأذى له ولأمه أمّا وعي ابنه فقد جعله يكشف الحقيقة ويحقق اجتماع الأسرة بعد أن نال المعتدي جزاءه من خلال وظيفة "عقاب".

2. البعد الدلالي لحكاية "ولادة الجرو والغراب":

الزوجة الثالثة حامل ← علامة الحمل حقيقية (محتوى) يتوقع الجميع أن يكون المولود ولدًا له قرنان (واحد من فضة والآخر من ذهب) ← (محتوى) ← تَوَقُّع صادق يؤكد المعتدي حيث يتأكد المعتدي من قدرة الزوجة الثالثة على تحقيق النذر فيفكر في خدعة استبدال المولود بجرو وغراب، وتتجح الخدعة فيحدث انقلاب على جميع المستويات.

1- مستوى القدرة على الفعل: فشل الزوجة الثالثة في تحقيق النذر.

2- مستوى معرفة الفعل: تنطوي الخدعة على السلطان وزوجته ويصدقان العلامة المزيفة.

3- مستوى إرادة الفعل: تُطرد الزوجة الثالثة فيصبح السلطان متواطئًا بلا إرادة مع المعتدي.

4- مستوى الصراع: ينجح المعتدي المعارض لتحقيق النذر في غياب المساند.

5- يتغير المسار الخطي المتجه نحو الإيجابية: فينقلب الوضع نحو السلبية التي كرس طرد الزوجة الثالثة وإخفاء المولود فتصبح الشخصيات على مستوى التراتبية الاجتماعية تحتل المكانة الخطأ.

أ- زوجة السلطان: تصبح راعية للغنم منبوذة من طرف كل الناس يكرس هذا الوضع عبارة الشتم "ولادة الجرو والغراب" في غياب إرادة الفعل ومعرفة الفعل والقدرة على الفعل.

ب- ابن السلطان: يصبح ابن فلاح فقير منبوذ من طرف أقرانه يكرس هذا الوضع أيضا عبارة الشتم "ابن ولادة الجرو والغراب" في وجود إرادة الفعل ومعرفة الفعل والقدرة على الفعل وهو ما يعطي دفعا جديدا للأحداث.

ينطوي التحفيز الذي تحمله عبارة الشتم "ولادة الجرو والغراب" على ثلاثة عوامل هي:

1- البحث عن الأبوين الحقيقيين.

2- تقصي أمر المرأة الملقبة بولادة الجرو والغراب.

3- ربط العلاقة بين العبارتين "ولادة الجرو والغراب" و"ابن ولادة الجرو والغراب" ومعرفة النذر (ولادة طفل بقرنين واحد من فضة والآخر من ذهب).

يسعى البطل على مستوى إرادة الفعل والقدرة عليه إلى تحقيق وظيفة "تجلي" حيث تعرف السلطان على ولده من خلال العلامة الحقيقية (القرنان) بذلك تجسد الحكاية "عالم العلامات" بنوعيتها الحقيقية والمزيفة سواء كانت طبيعية أو لا طبيعية.

1- الحمل ← علامة حقيقية ← طبيعية

2- الوضع ← علامة حقيقية ← طبيعية

3- الجرو والغراب ← علامة مزيفة ← لا طبيعية

4- القرنان ← علامة حقيقية ← لا طبيعية (أمر خارق)

بعد وظيفة التجلي تنتقي العلامة المزيفة (الجرو والغراب) لنتحصل بذلك على ثلاث علامات حقيقية، واحدة منها ذات سمة غير طبيعية (أمر خارق) وهي التي جسدت فعل

تحقيق النذر وفرض استقرار الأحداث وهو ما أعطى الضوء الأخضر للزّاوي حتى يتوقف عن عملية الحكى وهنا تلعب العلامة (لفظية/ إشارية) دورها الرّياضي في كشف المعتدي وتقويم الإساءة.

3. مقارنة البنية في حكاية " الريبب والوليد"⁽¹⁾:

نص الحكاية:

يقال أن امرأة مات زوجها وخلف ولدين متشابهين تماما أحدهما ابنها والثاني ربيبها وكانا صيادين ماهرين ولم تتمكن المرأة من التفريق بينهما فلجأت إلى المدبرة التي دلتها على الحيلة، فعملت بنصيحتها وتظاهرت بالمرض ولما عاد الولدان من الصيد ركض أحدهما نحوها لما رأى من حالها، بينما بقي الثاني منشغلا بربط الأحصنة وكلاب الصيد السلوقية، ولما دنا منها يسألها عن حالها عرفت أنه ابنها، ووضعت يدها في الحناء وخضبته، ومنذ ذلك اليوم صارت تميز بين ابنها وربيبها في المعاملة والأكل فكانت تحضر لابنها الأكل اللذيذ ولربيبها الأكل السيء وتسيء معاملته.

في يوم من الأيام ذهبا إلى الصيد ثم استراحا عند عين ماء لتناول غذائهما كالعادة قال الأخ لأخيه: "يَا وَلِيدُ أَمَا مَالِكُ؟ كَاشَمَا كَايْنُ؟"، أجابه أخوه بقوله: "ارْمِ خَبْزِكَ فِي الْمَاءِ" فرماه فغرق الخبز؛ لأنه مصنوع من الدقيق، ثم رمى هو بخبزه فبقي عائما فوق الماء لأنه؛ مصنوع من النّخالة. فقال لأخيه: "يَا وَلِيدُ بَابَا خَلَّصْ أَنْتَ فِي طَرِيقٍ وَأَنَا فِي طَرِيقٍ". ثم قال: "سَأَذْهَبُ إِلَى ذَاكَ الْجَبَلِ"، وقال الثاني: "وَأَنَا سَأَذْهَبُ إِلَى ذَاكَ الْجَبَلِ".

واتفق الاثنان على أن تكون الشجرة التي بمحاذاة العين دليلا على صحتهما وسلامتهما وقال أحدهما للآخر: "إذا يبست الشجرة وجفت العين سيعرف أحدهما أن أخاه عليل أو يعاني من مشكلة ما"، ذهب كل منهما في طريقه، فاتجه الوليد إلى الجبل مع حصانه وكلاب الصيد السلوقية. ووصل عند عجوز وابنتها فاستضافته في كوخهما وكان للعجوز عنزة حلبتها وقدمت الحليب للوليد فقال لها: "لماذا لون الحليب أسود؟ فأجابته أن العنزة تأكل الفحم، ثم سألها عن السبب فقالت: "الْقَوْبَعُ بَقْدَالُهَا وَالْغُرَابُ بَقْدَالُو، وَالضَّرِيرُ بَقْدَالُهَا..."

¹ - الحكاية من الموروث الشعبي في ولاية الشلف (بلدية تنس).

أي أن كل طير من تلك الطيور قد استحوذت على منطقة خاصة بها، ذهب الوليد في اليوم الموالي فاصطاد الطيور وخلص العجوز منها.

في أحد الأيام ذهب إلى الصيد فحذّرت العجوز قائلة: "اذهب إلى ذلك الجبل ولا تذهب إلى الجبل المقابل" لكن الوليد لم يعمل بنصيحتها وقصد الجبل الممنوع واصطاد أرنباً وشواه وأطعم كلابه، جاءت إليه "الغولة" وقالت له: "أريد الحضور عندك"، قال لها: "تعال" قالت له: "الكلاب تأكلني"، قال لها: "وما الحل؟" قالت له: "اربطهم" قال لها: "بماذا أربطهم؟" قالت له: "خذ هذه الخصلة من شعري واربطهم بها" ولمّا فعل الوليد ما طلبت منه "الغولة" حضرت وأكلته مع حصانه وكلابه السلوقية.

مرّ أخوه بالشجرة فوجدها مصفرة والعين قد جفت فعرف أن مكروها قد أصاب أخاه ثم سلك طريق أخيه فالتقى بالعجوز وابنتها وعرف من حديثهما أن أخاه بات عندهما ثم اتجه إلى الجبل الممنوع فواصل طريقه بعد أن أوصته العجوز بما أوصت به أخاه.

لما وصل اصطاد صيدا وشواه وأطعم كلابه السلوقية فظهرت "الغولة" وطلبت منه نفس ما طلبته من أخيه وأعطته خصلة من شعرها فخبأها وربط كلابه السلوقية بألياف نبات البُرّواق، وعندما اقتربت "الغولة" منه هجمت الكلاب السلوقية عليها فشلت حركتها. ربطها الريب بخصلة شعرها ثم قال لها: "عُقِّي خُويًا كَيْمًا اكْلِيَّتِيَّة" أي تقيّيه كما أكلته، فتقيّأته "الغولة" مريضاً، وبعد ذلك أمر الريب الكلاب السلوقية بأن تأكل الغولة ثم اصطاد صيداً وشواه وأطعم أخاه حتى شفي ثم رجعوا إلى كوخ العجوز التي قبلت بتزويج ابنتها للوليد.

واصل الريب طريقه فالتقى بفتاة جميلة وقد ربطت إلى الشجرة عند رأس الوادي وهي تبكي وبقرها "جفنة كسكس". سألها الريب عن حكايتها فأخبرته أن ثعباناً ذا سبعة رؤوس يمنع مرور الماء في الوادي حتى تقدم له فتاة جميلة و"جفنة كسكس". ذهب الريب إلى الثعبان وطلب منه إطلاق سراح الفتاة، فقال الثعبان للريب: "تتبارز وإذا غلبتني يصبح الماء للجميع وتصير الفتاة لك"، فوافق الريب وذهب إلى الغابة وقطع شجرة لها سبع أغصان قوية وحادة وعاد لمبارزة الثعبان. كان الثعبان كلما قطع غصناً قطع الريب رأساً حتى تغلب عليه وقتله حينها جرى الماء في الوادي مختلطاً بالدم وأطلق سراح الفتاة.

لما رأى الناس الماء مختلطاً بالدم تحيروا وصعدوا أعلى الوادي فوجدوا الفتاة سليمة وجثة الثعبان الهائلة هامة إلى جانبها فسألوها عما حدث فأخبرتهم أن الرجل الذي قتل الثعبان قد ذهب تاركاً وراءه فردة حذائه.

لما سمع السلطان بالخبر فرح كثيراً وطلب أن يؤتى بهذا الرجل الشجاع ليكافئه فجاء الناس ينتحلون شخصيته، وكان اختبارهم هو فردة حذائه التي لم تكن على مقاس أي منهم وسمع السلطان أن أخ صهر العجوز لم يحضر فطلبه فحضر وكانت فردة الحذاء على مقاسه، فكافأه السلطان بأن زوجه ابنته وأقام الأفراح والولائم مدة سبعة أيام وسبع ليال ومن فرحة الريب دعا أخاه وأمه ولما وصلت المرأة إلى مكان الثعبان أخذت شيئاً من سمه ووضعت في طعام الريب فلما أكله أغمي عليه، حينها حضرت كلاب الصيد السلوقية وامتصت السم من سرتة، فأفاق من غيبوبته وعرف الجميع أن زوجة أبيه أحضرت السم ووضعت في طعامه، فعاقبها السلطان وأحرقها وعاش الجميع في سعادة وهناء.

3-1 الوحدات الكبرى المكونة للحكاية:

تتألف حكاية "الوليد والريب" من المقاطع التالية:

- أ- الوضعية التهميدية: التمييز بين الوليد والريب.
- ب- قصة مواجهة البطل للغولة.
- ت- قصة مواجهة البطل للثعبان ذي السبعة رؤوس.
- ث- الوضعية الختامية: مكافأة البطل وزواجه ومعاقبة المعتدي.

تتمتع جميع هذه المقاطع باستقلال نسبي عن بعضها البعض لكن البطل يمثل العنصر المستمر الرابط بين جميع هذه المقاطع وهو ما يبني وحدة الحكاية، فكل مقطع سردي هو نمط لصنف وظائف يمثل بدوره مكوناً من مكونات قضية ترسمها الحبكة

القصصية المتطورة والمتنامية فهو بذلك مقطع منطقي أولي⁽¹⁾ يمثل قاعدة الحكاية يسير وفق تطور خطي بين ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل.

أ- المسار السردى للوضعية التمهيدية: (التمييز بين الوليد والريب).

نقص: (أم محرومة من معرفة ولدها وعدم القدرة على التمييز بينه وبين ربيبها لتشابههما).

وساطة: (تطلع المدبرة الأم على حيلة تعرف بها ابنها الحقيقي).

خداع: (تتظاهر الأم بمرضها).

تواطؤ عفوي: (يسرع أحد الولدين ليطمئن على حالها).

تعرف: (تعرف أنه ولدها لخوفه عليها).

علامة: (تخضبه بالحناء لتمييزه عن ربيبها).

القضاء على النقص: (تمييز بين ولدها وربيبها في المعاملة).

إساءة: (يחס الريب بسوء المعاملة).

خروج: (يقرر الأخوان الرحيل).

تعاقب: (يتفقان على أن يجعلوا الشجرة والعين كعلامة على صحتها).

تتأسس الوضعية التمهيدية على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

الأم: ذات الحال تسعى للاتصال بموضوع القيمة (التعرف على ابنها الحقيقي وتمييزه عن ربيبها)، فتتجح في مسعاها بمساعدة المدبرة رغم التشابه الكلي بين الولدين وبذلك تصبح ذات فعل متصل بموضوع القيمة حيث: (ذ $1 \cup \text{م ق}$).

ذ ف $\leftarrow$ [(ذ $1 \cup \text{م ق}$) $\leftarrow$ (ذ $1 \cap \text{م ق}$)]

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردى (دراسة تحليلية لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) ص 6.

3-2 قصة مواجهة البطل للغولة:

أ- المسار السردي للقصة:

خروج: (خروج الوليد للصيد)

مساعدة: (ساعد العجوز في القضاء على الطيور).

منع: (منعت العجوز الوليد من الذهاب إلى الجبل).

خرق منع: (لم يسمع الوليد لوصية العجوز وذهب إلى الجبل).

خداع: (أعطت الغولة خصلة من شعرها للوليد بغية ربط كلاب الصيد السلوقية).

اعتداء: (أكلت الغولة الوليد).

علامة: (اصفرت الشجرة وجفت العين).

تعرف: (عرف الريبب أن مكروها قد أصاب أخاه).

خروج: (خرج للبحث عن أخيه).

منع: (منعت العجوز الريبب من الذهاب إلى الجبل).

خرق منع: (ذهب الريبب إثر أخيه).

خداع: (أعطت الغولة خصلة من شعرها لربط كلاب الصيد السلوقية).

خداع2: (أوهمها الريبب أنه ربط الكلاب السلوقية).

انتصار: (انتصر الريبب على الغولة، وأخرج أخاه من جوفها).

عودة: (عاد الأخوان عند العجوز).

زواج: (تزوج الوليد بابنة العجوز).

تتأسس قصة مواجهة البطل للغولة على برنامج سردي تنفذه الأطراف التالية:

1. **الغولة:** ذات حال تسعى للاتصال بموضوع القيمة (أكل الوليد) حيث تتجح في مسعاها بمساعدة خصلة الشعر وغفلة الوليد وربط الكلاب حيث: (ذ ح1 U م ق).

ذ ف $\leftarrow$ [(ذ ح1 U م ق) $\longrightarrow$ (ذ ح1 $\cap$ م ق)]

2. **الريب:** ذات حال يعاني من نقص ويسعى للاتصال بموضوع القيمة (إنقاذ أخيه) وينجح في مسعاها بمساعدة العجوز وكلاب الصيد ونبات البرواق وخصلة من شعر الغولة بالاضافة إلى غفلتها، فتتفصل بذلك ذات الحال الأولى عن موضوع القيمة وتتقيأ الوليد ليتصل ذات الحال الثاني بموضوع قيمته ويحقق ذلك وظيفة "انتصار" لتختم المتوالية بوظيفة "زواج" حيث: (ذ ح2 U م ق).

ذ ف2 $\leftarrow$ [(ذ ح2 U م ق $\cap$ ذ ح1) $\longrightarrow$ (ذ ح2 $\cap$ م ق U ذ ح1)]

3-3 قصة مواجهة البطل للثعبان ذي السبعة رؤوس:

أ- المسار السردى للقصة:

خروج: (خرج البطل قاصداً الوادي).

وقوع أذى: (يمنع الثعبان الماء عن أهل القرية حتى يتلقى القرابين).

وساطة: (يسعى البطل إلى إنقاذ الفتاة والقرية).

تعاقب: (تعاقد البطل والثعبان على القتال، وإذا غلب الثعبان يكون الماء للجميع).

مساعدة: (يستعين البطل بشجرة ذات سبعة أغصان قوية وحادة).

معركة: (يقاتل البطل الثعبان).

انتصار: (يتغلب البطل على الثعبان).

علامة: (يختلط الماء بدم الثعبان فيعرف أهل القرية بمقتله).

قضاء على الأذى: (يخلص البطل القرية من الوحش).

عودة: (يرجع البطل مخلفا وراءه فردة حذائه).

تتأسس قصة مواجهة البطل للثعبان ذي السبعة رؤوس على برنامج تنفذه الأطراف التالية:

1. **أهل القرية:** ذات حال تعاني من أذى الثعبان ونقص الماء وتسعى للاتصال بموضوع القيمة (إرضاء الثعبان) بتقديم القرابين حيث لم تتجح ذات الحال في مسعاها لظهور الريب وهو ذات حال ثان يسعى للاتصال بموضوع القيمة (قتل الثعبان ورفع الأذى) حيث ينجح في مسعاه ويصبح ذات فعل بمساعدة الشجرة وأغصانها القوية، وتختتم القصة بعودة البطل مخلفا وراءه فردة حذائه.

3-4 الوضعية الختامية: (زواج البطل ومعاقبة المعتدي)

أ- **المسار السردى للوضعية الختامية:**

نقص: (أصدر السلطان أمرا بالبحث عن صاحب فردة الحذاء).

خداع: (ينتحل الكثير من الناس شخصية البطل).

تجلى: (يحضر البطل الحقيقي ويرتدي فردة حذائه).

مكافأة: (يكافئ السلطان البطل الحقيقي على شجاعته).

زواج: (يتزوج البطل بابنة السلطان).

إساءة: (تضع زوجة أبيه سم الثعبان في طعامه فيغمد عليه).

مساعدة: (تساعد الكلاب السلوقية البطل على التخلص من سم الثعبان).

عقاب: (تحرق زوجة الأب عقابا لها).

تتأسس الوضعية الختامية على برنامج سردي تنفذه الأطراف التالية:

1. **السلطان:** ذات حال تسعى للاتصال بموضوع القيمة (البحث عن البطل الحقيقي ومكافأته)، وينجح في ذلك بمساعدة فردة الحذاء وقبل ابنته الزواج من البطل، لكن ظهور المعتدي يؤدي إلى انفصال ذات الحال عن موضوع قيمته عن طريق سم الثعبان وينجح في ذلك ويدخل البطل في غيبوبة؛ لكن تقدم المساعدة من طرف كلاب الصيد السلوقية التي خلصت البطل من السم، فاتصل ذات الحال بموضوع قيمته وعوقب المعتدي.

وعلى العموم يقوم بناء مجموع الحكاية على تتابع أربع مجموعات من الوظائف حيث تمثل المجموعة الأولى الوضعية التمهيدية، وتمثل الأخيرة الوضعية الختامية أما المجموعتان المتبقيتان فتمثلان قصة مواجهة البطل للغولة وقصة مواجهة البطل للثعبان ذي السبعة رؤوس وهما تشكلان متن الحكاية.

تخضع هذه المجموعات الوظيفية لنفس النموذج البنائي تقريبا، والذي يقوم أولا على وجود نقص في حياة الفرد أو الجماعة وظهور البطل من أجل القضاء على النقص أو رفع الأذى عن طريق اختبار يتعرض له وينجح فيه دائما، وبذلك تقوم الحكاية كغيرها من الحكايات الخرافية على تكرار تراكمي على المستوى الخطي يعطي الحق في حذف بعض المقاطع على المستوى الاستبدالي دون أن ينهار جسد الحكاية، فهي إذن حكاية مركبة ذات بنية مفتوحة تسمح للرواة بإضافة وحدات كبرى جديدة أو حذف بعض وحداتها⁽¹⁾، لذلك نجد تشابها كبيرا بين بنية حكاية الريب والوليد وحكاية الطامة أم سبعة رؤوس وحكاية امر الأتان⁽²⁾ التي درسها الأستاذ عبد الحميد بورايو.

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات)

ص 112.

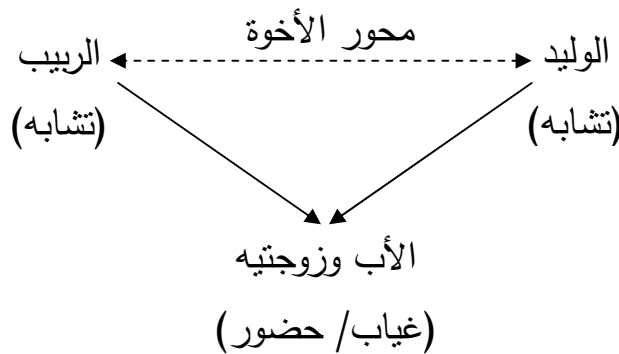
² - قام بدراسة الحكايتين عبد الحميد بورايو، ينظر: المرجع نفسه والصفحة.

3-5 القائمون بالفعل (الشخص) والأدوار الغرضية:

يقوم حضور القائمين بالفعل في الحكاية ضمن بنيات فاعلية مختلفة ورغبتهم في الاتصال بموضوع القيمة بإيعاز من المرسل وبمساندة بعض الشخصيات والعوامل في مقابل المعارضين الذين يسعون دائما لإفشال البرنامج العملي للبطل، فيتأسس بذلك توالد جديد للقيم والبرامج حتى تصل الحكاية العامة إلى تجسيد وتحقيق الاكتفاء عن طريق القضاء على "النقص" وإحلال قيم اجتماعية جديدة مكان القيم البالية، ويتمثل الفرق بين الأدوار والقائمين بالفعل في كون الدور الواحد قد يؤديه أكثر من قائم بالفعل (الممثلين) وأن قائما بالفعل واحداً يمكن أن يقوم بأكثر من دور⁽¹⁾ بالإضافة إلى أن الممثلين يعدون عنصرا فنيا في مستوى مظهر النص، أما الأدوار الغرضية فهي عناصر مبنوثة في بنيات النص لا يتم إدراكها إلا عن طريق رصد النتائج المتحصل عليها من التحليل.

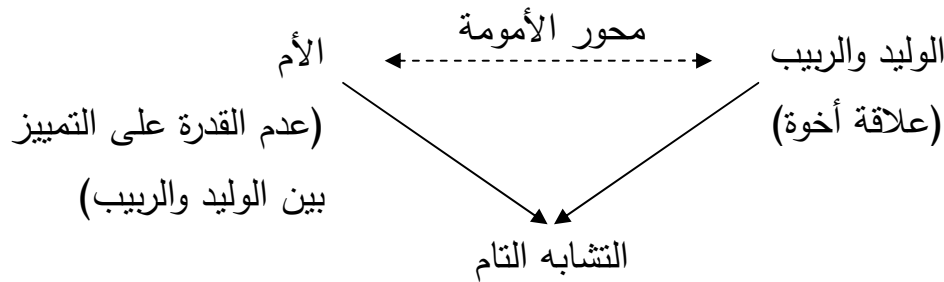
1- الوضعية التمهيدية: (التمييز بين الوليد والريب)

تبرز الوضعية التمهيدية ثلاث شخصيات (الوليد، الريب، الأم) حيث تتموضع وتتمفصل وفق ثلاث محاور قائمة على علاقات اجتماعية طبيعية هي: محور الأخوة محور الأمومة ومحور البُنة حيث تجسد العلاقة وفق محور الأخوة بين ثلاثة أطراف: الوليد والريب ووحدة الأب الغائب كما هو موضح في الشكل:

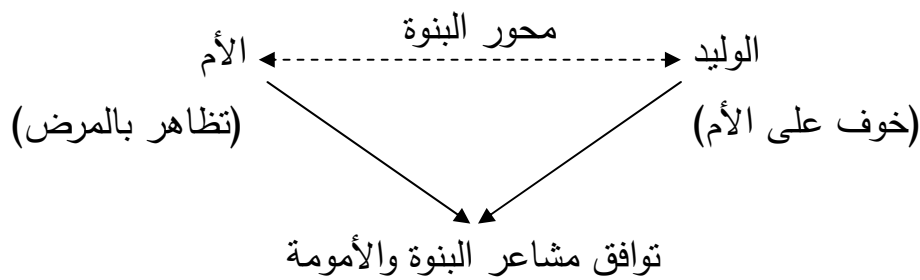


¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 118.

فيما تغيب أم أحدهما وتحضر الثانية؛ لكن عنصر التشابه يبقى مسيطرا على الوضع وهو ما يؤسس لمحور الأمومة كما يلي:



تصبح الأم وفق هذا المحور غير قادرة على توجيه مشاعرها نحو الولدين بنفس القدر مما يجعلها تبحث عن مشاعر البُنة الحقيقية حتى تستطيع توجيهها نحو أحدهما فقط وهو ما يؤسس لمحور البُنة كم هو موضح في الشكل التالي:



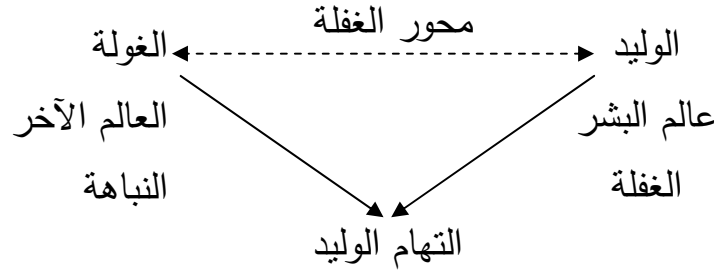
يعدم بذلك العنصر الثالث من مستوى الممثلين في هذه الوضعية وهو شخص الريب الذي قرر الرحيل ليصبح بطلا مؤسسا لمتن الحكاية وبذلك يمكن إبراز البرنامج السردى للأم كما يلي:

ذات الفعل	الأم
التحفيز	البحث عن الابن الحقيقي
الكفاءة	كل عناصر الكفاءة متوفرة + الدّبار
الإنجاز	تتعرف الأم على ابنها الحقيقي وتصبح ذات فعل متصلة بموضوع القيمة (ذ ح 1 ∩ م ق) ما يؤدي إلى شعور الريب بالنقص وقراره الرحيل والافتراق عن أخيه (الوليد).

2- قصة مواجهة البطل للغولة:

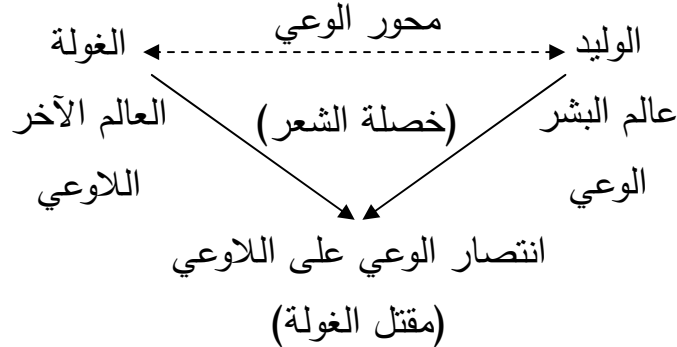
يتأسس هذا المقطع على تقابلات أهمها (عالم البشر / العالم الآخر)، (علامة مزيفة / علامة صحيحة)، (الوعي / الغفلة) يجسدها كل من (البطل، الوليد، والغولة) وفق محوري الغفلة والنباهة.

محور الغفلة:



الوليد من عالم البشر الذين يتسمون بالغفلة التي تساعد على تصديق العلامة المزيفة (خصلة الشعر)، أما الغولة فمن العالم الآخر وتتسم بالنباهة التي ساعدتها على التهام الوليد.

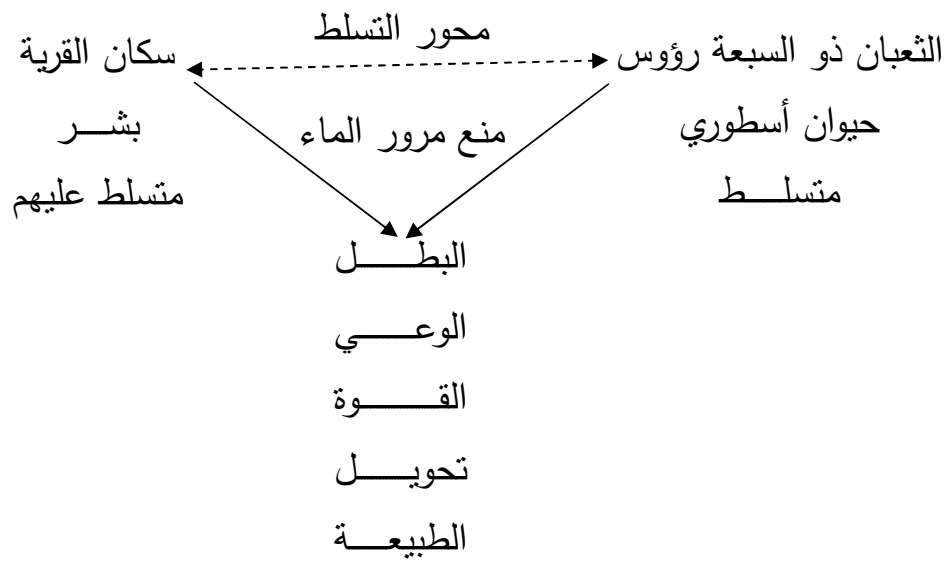
1) محور الوعي:



البطل من عالم البشر الذين يتسمون بالوعي المساعد على التلقي الصحيح للعلامة المزيفة في مقابل الغولة والعالم الآخر، مما أدى إلى انتصار البطل على الغولة وبالتالي انتصار عالم البشر الواعي على العالم الآخر.

2) قصة مواجهة البطل للثعبان ذي السبعة رؤوس:

تقوم هذه القصة ضمن متن الحكاية على وجود صراع بين الثعبان ذي الرؤوس السبعة (حيوان أسطوري) وبين سكان القرية باعتبار الأول متسلط والآخرين متسلط عليهم، ويكون البطل مؤهلاً للتدخل كوسيط من أجل حسم الصراع، فقد أهلتها القصة الثانية لأن يكون جديراً بمواجهة الحيوان الأسطوري لما يتسم به من وعي فيتغلب على الثعبان بواسطة وعيه وقوته (تحويل الطبيعة لصالح الإنسان (الشجرة)).



ويكمن إبراز البرنامج السردي للبطل كما يلي:

ذات الفعل	الوليد
التحفيز	القضاء على الثعبان ذي السبعة رؤوس وتخليص الفتاة
الكفاءة	كل عناصر الكفاءة متوفرة
الإنجاز	قتل الثعبان ذي السبعة رؤوس وتخليص الفتاة التي أصبحت ذات حال منفصلة عن موضوع القيمة (البطل) بعد احتفاضها بفردة حذائه

3) الوضعية الختامية: (زواج البطل ومعاقبة المعتدي)

تقوم هذه الوضعية على عودة شخصية الأم إلى الواجهة؛ لكن هذه المرة في صورة المعتدي حيث تميز سلوك زوجة الأب اتجاه البطل بالتسلط ومحاولة قتله والدافع إلى ذلك غيرتها منه حيث استخدمت سم الثعبان الذي قضى عليه البطل سابقاً، في المقابل أصدر السلطان الأوامر بحرق المرأة المعتدية وبذلك أنهى عهد تسلط زوجة الأب الذي صورته الحكاية منذ البداية.

4- البعد الدلالي لحكاية "الوليد والريب":

تؤسس حكاية الوليد والريب لمرحلة انتقالية من الاعتماد على الصيد الذي يفرض حياة التنقل والبحث عن القوت والطعام إلى مرحلة الزراعة التي تفرض على الإنسان حياة الاستقرار لارتباطها بالأرض ومنبع الماء، وقد توسطت الحكاية موتيفات سردية تدل على مراحل هذا الانتقال في نظام المعاش.

إن صورة حليب العنزة ذي اللون الأسود يدل على سيطرة الطيور على الأراضي الخصبة والخاصة بالرعي لذلك لا تجد العنزة ما تأكله إلا الفحم ويتدخل الإنسان في هذه المرحلة لتسخير هذه الأراضي للزراعة وتخليصها من أسراب الطيور المسيطرة.

يدل الموتيف السردى الخاص بصورة الثعبان ذي السبعة رؤوس وهو يحبس الماء عن الفلاحين والمزارعين على سيطرة الإقطاعيين على الأراضي واحتكارهم لمصادر المياه وهو ما يهدد السلطنة أو السيادة التي كانت تتدخل في كل مرة لإنقاذ الموقف بتقديم القرابين (الفتاة الجميلة وجفنة الكسكس) إلا أنّ المجتمع الحكائي يفرض على البطل التدخل وتخليص الناس من هذا المخلوق الخرافي لينعم الفلاحون والمزارعون والسلطات بالسيادة على الماء والأرض ليتحقق الأمن والاستقرار.

على المستوى النفسى للشخص تصادفنا (الغيرة/ الحقد) في مستوى سيميائية الأهواء⁽¹⁾ باعتبار أنّ "الأهواء ليست ملكية حصرية للذوات (أو الذات) لكنها ملكية الخطاب

¹ - غريماس وفونتينيني، سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، تر: سعيد بنكراد، ط1، دار الكتاب

الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، مارس 2010، ص259.

بأكمله"⁽¹⁾، والتي تعمل على كشف النظام الاجتماعي المهيمن فبناء الأهواء "مراقب من طرف التهذيب، أي التنظيم الاجتماعي الذي يحدد المقياس بين الإفراط وعدم الكفاية في حركة القيم"⁽²⁾ والتي تعطي دفعا دراميا لأحداث الحكاية فقد تسببت الغيرة في تغيير معاملة زوجة الأب لربيها.

كما تسببت في تسميمه وهي بذلك تدل على أن غيرة زوجة الأب كانت مفرطة، وهي من "الأهواء التي تظهر في الخطاب باعتبارها حاملة لآثار المعنى بشكل جد مخصوص"⁽³⁾ لذلك يقابلها السلطان بالعقاب الشديد عن طريق حرقها وتحذير المجتمع الحكائي لأن الغيرة المفرطة والهدامة ستكون عائقا أمام تطور المجتمع وبناء أركان السيادة فيه.

أمّا على مستوى التناص ومرجعية النصّ الغائب فإننا نصادف الموتيف السردى الخاص بفردة الحذاء التي تركها البطل وراءه بعد قضائه على الثعبان ذي الرؤوس السبعة وقد كان هذا الحذاء سببا في تعرف السلطان وابنته على البطل الحقيقي ليعلن الزواج في خاتمة الحكاية وهو نفس الموتيف السردى المشهور في حكاية "سندريلا"⁽⁴⁾ العالمية.

يجب أن نكشف عن البنية السردية للحكايات الخرافية الثلاث في المستوى التراكمي لنرصد آليات تشكلها ثم نمظهرها في نص الحكاية، وتجليها في الخطاب الشعبي الشفهي في مستواها الأعمق.

¹ - محمد الداوي، سيميائية الكلام الروائي، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2006، ص15.

² - المرجع نفسه، ص20.

³ - المرجع نفسه، ص16.

⁴ - سندريلا Cinderella: حكاية شعبية مشهورة، تتردد في كل مكان تقريبا، وتروي الحكاية أن فتاة تدعى سندريلا تتعرض لمعاملة قاسية بعد وفاة أمها، إلا أن الجنية تساعد في حضور حفل أقامه الملك، فيلتقيها الأمير ويتعلق بها، وعند الساعة الثانية عشرة تعود سندريلا مسرعة وتفقد فردة حذاءها، هذه الأخيرة يستعين بها الأمير للتعرف على البطلة الحقيقية. ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص298.

5- البنية السردية في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف:

تأسيسا على مقارنة بنية السرد في الحكايات الخرافية المدروسة سيميائيا نحاول إبراز نوعين أساسيين منها هما:

1-5 البنية الأولية للدلالة:

تتموضع البنية الأولية للدلالة بحيث يكون السرد في الحكاية الخرافية محصورا بين وضعية أولية ووضعية ختامية وهو ما يجعل المعنى مكثفا بشكل تراتبي تكشف عنه مجموعة من المحاور الدلالية وهي:

أولا: المحور الدلالي (اعتداء/ عقاب):

يتكرر هذا المحور في جميع الحكايات الخرافية في ولاية الشلف، فالاعتداء يعطي شعورا بالنقص وهو الذي يدفع بالذوات الفاعلة إلى تقويم الإساءة، هذه الأخيرة لا تكتمل إلا بفعل العقاب في آخر المتوالية السردية أو في الوضعية الختامية للحكاية: "وهذه البنية الأولية المنظمة للدلالة على المحور السيميائي (اعتداء/ عقاب) هي بنية يملكها المتلقي بشكل قبلي كونها سابقة على الاستثمار الدلالي وتفجير طاقة الإمكانيات السردية."⁽¹⁾ المتوفرة في نص الحكاية الخرافية.

وعليه فإنّ البنية الأولية (اعتداء/ عقاب) تعطي لحظتين سرديتين أساسيتين هما:

أ- **تمظهر فعل المعتدي:** في صور متعددة منها (اعتداء، خداع، تواطؤ، استيلاء افتراس، غيرة، محاولة قتل، سرقة استبدال...).

ب- **عقاب المعتدي:** ويكون العقاب غالبا بأشبع الأساليب ومظاهره هي: (قتل، خنق بقر البطن، حرق، افتراس...) لأنّ الحكاية الخرافية في ولاية الشلف تقوم على بنية أشمل وهي (الفعل/ رد الفعل) واللذان يتحققان بأشكال متعددة ليحققا بطريقة تكرارية المرجعية الأخلاقية التي تتأسس على الصراع بين الخير والشر وانتصار الخير في النهاية، فالمجتمع الشلفي يريد اجتناب الشر عن طريق تمظهر أشكال العقاب في الحكاية الخرافية.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 122.

ثانيا: المحور الدلالي (فراق/ لقاء):

ينظم هذا المحور الدلالي العلاقة في مجموع نصوص الحكاية الخرافية في ولاية الشلف "فلحظة الفراق تفتح السيرورة أمام تحقق الفعل ولحظة اللقاء قد تغلق السيرورة فتصير كل دلالة النص منحصرة بين هاتين اللحظتين"⁽¹⁾ واللذان تمثلان طرفي نقيض.

تتمظهر لحظة الفراق في أشكال متعددة منها: الرحيل والطرْد، والاعتداء، والشعور بالنقص والإساءة...، ففي حكاية "ودعة مجلية سبعة" تكرر الفراق بين ودعة والإخوة السبعة في أشكال متعددة، أما في حكاية "الوليد والريبب" فقد كان الفراق بين الأخوين سببا في تنامي أحداث الحكاية، وعلى نفس الوتيرة يحدث الفراق بين السلطان وزوجته الثالثة وابنه ذي القرنين (واحد من فضة وواحد من ذهب) في حكاية "ولادة الجرو والغراب".

وتكون لحظة اللقاء النقطة الحاسمة والتي من خلالها يعلن الراوي عن نهاية الحكاية إن لم يتدخل المعتدي فتتعرض هذه اللحظة إلى التحويل والتحويل حيث يجب إعدام كل المعارضين حتى تتحقق لحظة اللقاء، ولعلّ ثنائية (خيانة/ وفاء) هي التي تتحكم في هذا المحور الدلالي، فكلما كانت هناك خيانة من طرف المعتدي حدث الفراق، وكلما حل الوفاء وتجسد في شخص البطل كان اللقاء.

ثالثا: المحور الدلالي (فقر/ غنى):

تعاني الدّوات في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف من حالة الفقر سواء أكان ماديا أم معنويا ويتمظهر الفقر في أشكال متعددة منها: الشعور بالنقص جراء التعرض للاعتداء والإساءة أو الفراق... والقضاء على النقص وتقويم الإساءة أو اللقاء سيعطي للدّوات الفاعلة شعورا بالغنى النفسي أو الغنى المادي في الوضعية الختامية للحكاية، فلقاء ودعة بإخوتها وعقاب الزوجات يعطي السامع انطبعا مقبولا؛ لأن ودعة قومت الإساءة وقضت على النقص وعاشت مع إخوتها السبعة وزوجها ووليدها حياة سعيدة.

¹ - مرجع سبق ذكره، ص 125.

أما ابن السلطان فقد اجتمع شمله بوالده وأمه (ولادة الجرو والغراب) وعاشوا حياة سعيدة، أما الريبب والوليد فقد عاشا حياة سعيدة بعد أن تزوجا كل منهما، وكان الوليد أكثر حظا في زواجه بابنة السلطان لأنه تعرض للإساءة من طرف زوجة الأب الشريرة.

على هذا الأساس يشكل المحور الدلالي (فقر/ غنى) بنية سردية تتعالق في تشابك كثيف مع البنيات السابقة الذكر بل إنها تنظم الدلالة وتسمح بظهور إمكانيات سردية متعددة يمكن لخطاب الحكاية الخرافية استثمارها في توليد موتيفات جديدة قد تلحق جسد النص الحكائي.

2-5 البنية العميقة للدلالة:

تشكل البنية العميقة في خطاب الحكاية الخرافية في ولاية الشلف "جذرا مشتركا تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن تمظهرها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك"⁽¹⁾ هذه الأخيرة تكون مجانية وضمنية في مجملها ويمكن استنباطها وفق آليات التحليل السيميائي من جسد النص أو الخطاب المدروس وتتمثل في البنية الفاعلية أو العاملة وبنية الدلالة العميقة.

أولا: البنية العاملة:

تتمظهر البنية العاملة من خلال البرامج السردية الأساسية أو البرامج السردية الاستعمالية، وهي تنقسم إلى قسمين هما:

1. برنامج سردي خاص بالبطل (الذات الفاعلة).

2. برنامج سردي خاص بالمتعدي.

فالبرنامج السردى يشتمل منطقيا على أربعة أطوار هي: التسخير أو التحريك والأهلية أو الكفاءة والانجاز أو الجزاء، والملاحظ أن التسخير أو التحريك في مستواه الأعلى (المجتمع، الدين، السلطة) يعتبر غائبا في مجموع الحكايات الخرافية المدروسة فلا نجد إلا ذلك التسخير أو التحريك النابع من رغبة الذات (البطل) التي تسعى للاتصال بموضوع

¹ - ينظر: عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردى، ص138.

القيمة، لتتحول إلى ذات فاعلة قادرة على الإنجاز ومؤهلة للحصول على الجزاء، ولعل تفسير ذلك يظهر في كون هذه الذوات قد ترمز إلى سلطة معينة أو مبادئ ونظم معينة.

والملاحظ أيضا أن الحكاية الخرافية لا تكثف ببرنامج التنامي السردى الذي يؤدي بدوره إلى اكتمال البرنامج السردى الأساسى في الحكاية "وإذا كان عدد البرامج غير متناه فإنه يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة المهمة التي يقوم بها الفاعل"⁽¹⁾ أو العامل.

ومن جهة أخرى يقطع البرنامج السردى الضديد على العامل أو الفاعل استكمال رحلته ويبعده عن تحقيق موضوع القيمة ويجعله في حالة انفصال دائم عنه، مثلما حدث في حكاية "ودعة مجلية سبعة" عندما ظهرت (العبد) كبطل مزيف أخذ مكان البطل الحقيقى ودعة.

أما في حكاية "الوليد والريب" فقد تمثل البرنامج الضديد في مسعى الغولة للقضاء على الأخوين وافتراسهما، فنجحت في برنامجها الضديد الأول (بسبب غفلة الوليد)، وفشلت في البرنامج الضديد الثانى (بسبب فطنة الوليد)، نفس الآلية السردية تصادفنا في البرنامج السردى الخاص بالثعبان ذى الرؤوس السبعة والذي فشل في تحقيق برنامج السردى بسبب انتصار البطل.

وبذلك تكشف البرامج السردية على علاقات بنوية في مستويين هما:

1. (المرسل / المرسل إليه): يؤطر هذه الثنائية ثنائيات فرعية هي: (السلطان / الرعية) (السيد / عبد)، (قوي / ضعيف)...
2. (المساند / المعارض): يؤطر هذه الثنائية محور الصراع بين شخوص الحكايات الخرافية سواء صراع الإنسان مع الإنسان أو صراع الإنسان مع الحيوان أو صراع الإنسان مع المخلوقات الخرافية.

ثانيا: البنية العميقة:

تتمظهر هذه البنية في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف على مستوى الخطاب الاجتماعى الساعى إلى قلب النظم القديمة التي أصبحت غير صالحة واستبدالها بنظم

¹ - ينظر: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 25.

جديدة تعطي دفعا وتطورا لهذا المجتمع، وتكرس الحق الإنساني في العيش بسلام وطمأنينة عن طريق الانتقال الآمن على المستوى العقلي والنفسي للفرد حيث أنّ التغيير المباشر دون تمهيد ثقافي وفكري قد يؤدي إلى نتائج لا تحمد عقباها، إلا أنّ الانتقال الذي تفرضه الحكايات الخرافية يتسم بالرتابة الممزوجة بالخيال والذي يعطي للنفس انطبعا حسنا ومهلة للتفكير والإنجاز، ويمكن رصد ذلك الانتقال عبر ما يلي:

1. (الإشارة/ اللّغة):

كرست الحكايات الخرافية ذلك الانتقال من استعمال الإشارة كوسيلة للتواصل بين الناس إلى اللّغة كوسيلة تواصل فعلية خالية من التشويش الذي يلحق قناة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه، لأنّ الإشارة قد يعتريها النقص والزّيف وعدم الفهم الصحيح في حين أن اللّغة المباشرة تؤدي وظيفتها على أكمل وجه.

2. (الصيد/ الزراعة):

انتقلت الحكاية الخرافية في ولاية الشلف على مستوى أسلوب المعاش السائد في المنطقة من حياة الصيد القائمة على الرّحلة والتنقل وعدم الاستقرار إلى حياة الزراعة القائمة على الاستقرار وخدمة الأرض، بالاعتماد على مصادر المياه المتوفرة (مياه النبع مياه الوادي، مياه الآبار، مياه العين...)، وذلك لأن "عالم الصيد أو القنص عالم غريب في نظر الإغريق فالسعي وراء الغذاء اللّحمي محفوف بالمخاطر والأهوال التي تجعل الصياد شخصا هامشيا ومهددا... إنّ الصيد مجال مخيف ومقلق يتعرض فيه الصياد لأخطار ومهالك قد تكلفه حياته أحيانا"⁽¹⁾، وما يميز عالم الصيد هو أنه قابل للانعكاس والقلب، فالصياد يصبح طريدة والطريدة تتحول إلى حيوان مفترس⁽²⁾، لذلك تحاول الحكايات الخرافية قلب هذا النظام وتعويضه بنظام الزراعة الذي يتسم بالأمن والاستقرار في مجال تأمين الغذاء.

ومن جهة أخرى تدل بعض الأدوات المذكورة في الحكايات الخرافية على أن نظام الزراعة قد أصبح سائدا من ذلك (المنجل والسكة (المحراث))، بالإضافة إلى بعض لواحق

¹ - خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات الأسطورية (عربي، فرنسي، انجليزي)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان

1996، ص 91.

² - المرجع نفسه والصفحة.

الفلاحة كرعي الغنم والإبل وتربية الخيول وألعاب الفروسية وإقامة الطعم وإعداد جفنة الكسكس وذكر الحقول والبساتين (التين، الفول) وغير ذلك كثير في الحكايات الخرافية في ولاية الشلف.

3. (النظام الأبوي/ النظام الأمومي):

تفرض الحكايات الخرافية انتقالا قويا من النظام الأمومي القائم على سلطة الأنثى إلى النظام الأبوي القائم على سلطة الذكر؛ فمجموعة الإناث التي اختارها الراوي هي نموذج للمرأة داخل المجتمع حيث يقوم نموذج المرأة على ثنائية (المعتدية/ المعتدى عليها) والتي تمثل: الأخت (ودعة)، الزوجة (زوجة السلطان)، الابنة (ابنة السلطان)، زوجة الأب زوجات الإخوة، العجوز، العبد.

والقاسم المشترك بين نموذج المرأة المعتدية (زوجة الأب، زوجات الإخوة، العبد) هو شعورهن بالغيرة والحقد وسعيهن إلى تجريد البطل من حقوقه ومن مكتسباته، أما القاسم المشترك بين نموذج المرأة المعتدى عليها (ودعة، زوجة السلطان، ابنة السلطان) فهو الطيبة والغفلة وطغيان الجانب العاطفي على الجانب العقلي.

تكرس هذه النماذج إمكانية إقصاء المرأة من النظام الحاكم والمسؤول على توجيه سلوك المجتمع من خلال تصويرها كضحية وكمعتدية في نفس الوقت، دون فتح المجال أمامها للمساهمة في اتخاذ القرار في حقها أو في حق الرجل (الذكر).

تري (سيمون دي بوفوار) أن: "الأنثى إلى حد أكبر من الرجل هي ضحية النوع"⁽¹⁾ وعليه فإن الحكايات الخرافية في ولاية الشلف كغيرها في الوطن العربي "تظل شاهدا أدبيا وفنيا وإيديولوجيا منحازا لثقافة ذكورية نابعة من بنية ثقافية بطرياقية محضة"⁽²⁾، فالذكور في الحكايات الخرافية يملكون القوة ويتعاملون بالتفكير العقلي البعيد عن العاطفة (الغيرة مثلا)، ويصدرون القرارات المصيرية (قتل المرأة المعتدية).

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 108.

² - المرجع نفسه والصفحة.

4. (العائلة/ السلطنة):

تكشف هذه الثنائية على قداسة العائلة في المجتمع؛ لأنها النواة الأساسية التي تتشكل منها المجتمعات والأمم، وإنّ أي خلل يصيب هذا التنظيم النووي سيعود على المجتمع والسيادة بالضرر، لذلك يقوم البطل برحلته في الحكايات الخرافية من أجل تقويم الإساءة التي تلحق بالعلاقات الأسرية سواء أكانت متعلقة بالأمومة أم الأبوة أم الأخوة أو البحث عن الزوجة.

يكون الوضع النهائي لمعظم الحكايات موقوفاً على وظيفة الزواج كمسعى حقيقي لبناء نواة أسرة جديدة مدعومة بموافقة السلطان (السلطة والسيادة) والذي يرمز إلى احتفاء المجتمع والأمة ككل بعلاقة الزواج الشرعي.

يضرِب مجتمع الحكايات الخرافية العلاقات غير الشرعية (وإن لم تكن واقعية) بيد من حديد؛ لأن في قانون الزواج تكمن البنية التحتية التي تقوم عليها البنية الفوقية المتمثلة في السلطنة، أي أن الزواج والشعور بالمسؤولية هو أساس الحكم.

نلاحظ على جميع الحكايات الخرافية في ولاية الشلف أنّها تغيب دور العائلة الكبيرة المتكونة من الجد والجدة وفروعهما وهذا التغييب له هدف في حد ذاته؛ لأنّ الأسرة النواة تنشأ في ظل العائلة الكبيرة ولن يصيبها النقص أو الأذى بسبب الحماية التي تتمتع بها من طرف سلطة أعلى (الجد والجدة).

أمّا العائلة التي تصورها الحكاية الخرافية فهي تلك التي يعتريها النقص ويصيبها القصور في إحدى العلاقات الأسرية جراء غياب الحماية من طرف سلطة أعلى (العائلة الكبيرة)، لذلك تتسلل المشاعر والأهواء السلبية إليها (الغيرة والحقد) والتي تشق طريقها إلى هذه الأهواء والمشاعر بصورة مفرطة حتى تتحول إلى صورة أذى وافتراس تمثله الغولة التي ترمز إلى الهلاك وإلى نشاط متخيل⁽¹⁾ وسلبى.

في هذه الأثناء لابد من تدخل الرّجل المتمثل في شخص السلطان الذي يعيد الأمور إلى نصابها ومسارها الصحيح؛ لأنّه يمثل شكل آخر من أشكال الحماية وهو نفوذ القانون

¹ - ينظر: غريماس وفونتينبي، سيميائية الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس)، ص 237.

والسلطة التي تُشرّع الزواج وتعلن عنه في نهاية الحكاية وفي ذلك إعلان عن بداية دورة الحياة في شكلها الجديد.

إنّ بنية السرد في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف قد ساهمت في انسجام وتماسك نصوص الحكايات لأنها بنية مرنة وطبعة ساعدت الرواة على حفظها عبر الأجيال، والسؤال المطروح: هل حكاية الحيوان تشبه في بنائها الحكاية الخرافية؟ وما هي خصوصية البنية التناصية فيها؟ وما مدى حضور بنية المتخيل في الحكاية الخرافية وحكاية الحيوان في ولاية الشلف؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في المبحث الثاني.

الفصل الثاني

خصوصية البنية في حكاية الحيوان

المبحث الأول

بنية السرد في حكاية الحيوان

1- مقارنة بنية حكاية "الذئب والقنفذ والسبع"

2- مقارنة بنية حكاية "يا قطيط حل الباب"

3- البعد الدلالي العام للحكائيتين.

1. مقارنة بنية حكاية "الذئب والقنفذ والسبع":

نص الحكاية:

يحكى أنّ ذئبا وقنفدا قد تصاحبا وفي أحد الأيام إلتقيا براعييين أحدهما يرعى الغنم والآخر يرعى الماعز، قال راعي الغنم للذئب: "أيها الذئب اعتني بقطيع الغنم بينما أستريح قليلا وسأعطيك نعجة في المقابل." وقال راعي الماعز للقنفذ: "أيها القنفذ اعتني بقطيع الماعز بينما أستريح قليلا وأعطيك عنزة في المقابل." قال الذئب للقنفذ: "لنأخذ الغنم والماعز أسفل الوادي لأنّ العشب وفير هناك." لكن القنفذ كان فطنا وعرف أنّ الذئب يريد التهام القطيعين دفعة واحدة فرفض مرافقته.

نزل الذئب أسفل الوادي وقتل كل الغنم ورجع عند القنفذ، وعندما عاد الراعي أخبره الذئب بأنّ غنمه قد أكلت وشبعت وهاهي ترقد أسفل الوادي. فرح الراعي فرحا شديدا وراح يهرول باتجاه غنمه، أما راعي الماعز فقد غضب من القنفذ وقال له: "لماذا لم تتبع الذئب؟" وأعطاه جديا هزيلا ومريضا.

وجد الراعي الثاني قطيعه ميتا عن آخره فجلس يبكي ويتوعدّ الذئب. أخذ القنفذ الجدي واعتنى به حتى أصبح عنزة فولدت له جديان، ذبح واحدا وسلخه وصنع من جلده مزودا⁽¹⁾. في أحد الأيام جاء الذئب وأكل العنزة والجدي فحقد عليه القنفذ. ومر وقت طويل ثم التقى الذئب مع القنفذ وجلس الذئب يستريح، فأتاه القنفذ مسرعا: "أيها الذئب أسرع واختبئ لقد لمحت الصيادين على خيولهم يحملون بنادقهم وتتبعهم كلابهم السلوقية، أنا سأختبئ تحت الصخرة." قال الذئب: "ما الذي سأفعله أيها القنفذ؟ أرجوك أفدني من أفكارك النيرة." قال له القنفذ "عندي مزود أدخل فيه وسأغلق عليك وأرميك في الوادي فلن يراك أحد." دخل الذئب في المزود وأغلق عليه القنفذ وقال له: "أيها الذئب الماكر لماذا أكلت عنزتي؟" قال له الذئب: "أكلتها وسأكلك أنت معها." أخذ القنفذ عصا وأخذ يضرب الذئب على رأسه والذئب يتوسل إليه ويطلب منه الرحمة، شعر القنفذ بالشفقة على حال الذئب وأخرجه من المزود.

في يوم من الأيام بينما كان الذئب والقنفذ يتمشيان إذ عثرا على مطمورة مفتوحة فدخلا إليها وأكلا من قمحها حتى شبعا لكنهما لم يستطيعا الخروج منها، قال القنفذ للذئب هناك قملة على رقبتك وصعد على رأسه ولسعه بأشواكه، حرك الذئب رأسه بسرعة نحو الأعلى

¹ - المزود: كيس يصنع من جلد الحيوان لتخزين الدقيق.

فطار القنفذ خارج المطمورة ضاحكا عليه وقال للذئب: "ما رأيك في حيلة تتجيك من محنتك؟" فتوسل إليه الذئب لينقذه، قال القنفذ: "تظاهر أنك ميت واملاً فمك بالبرويل⁽¹⁾ وارفع قوائمك إلى الأعلى." عندما عاد أصحاب المطمورة وجدوا الذئب داخلها وظنوا أنه ميت ولما أخرجوه فرّ هاربا ووجد في طريقه أدوات الإسكافي فأخذها معه إلى أن التقى بالأسد، قال له: "هل صرت إسكافيا أيها الذئب؟" فأجابه: "أجل" قال الأسد: "اصنع لي حذاء"، طلب الذئب من الأسد أن يصطاد بقرة ويحضر جلدها.

خاط الذئب حذاء على مقاس الأسد وقال له: "في الأيام الماطرة قرب قوائمك من النار وفي الأيام المشمسة عرضها للشمس ليجف الحذاء." أخذ الأسد بنصيحة الذئب فصار الحذاء يضيق على قوائمه وشعر بألم شديد أفقده الحركة وبينما هو على تلك الحال إذ صادف أرنباً فاراً من الصيد ويطلب المساعدة، أخبره الأسد أن يختبأ خلفه وزأر الأسد ففر الصياد وكلابه. أحضر الأرنب ماء ووضع على قوائم الأسد حتى ارتخى الجلد وقام بتمزيق الخيط ونزع الحذاء وبعدها التهم الأسد الأرنب وذهب يمشي وهو مسرور ولما عطس خرج الأرنب وهرب مسرعا.

وفي أحد الأيام التقى الأسد بالذئب قال له: "لقد أمسكت بك أيها الماكر ولن نفر مني؟" وقطع له ذيله لكن الذئب فرّ منه، قال له الأسد: "لقد قطعت ذيلك فلن تفلت مني ثانية." أخذ الذئب يفكر في حيلة تتجيه من ورطته، نادى على إخوته الذئاب وأخبرهم أنه سيذهب للوليمة ويحضر لهم ما لذ وطاب من الطعام ولكن بشرط، قال لهم: "يجب أن أربط أذيالكم مع الشجرة وإن رأيتموني أحمل الطعام فذاك يوم سعدكم وإن رأيتموني مسرعا وأتصبب عرقا فاعلموا أنّ الصيادين يلاحقوني فعليكم بالهرب." وافقت الذئاب على شرط أخيهم وذهب الذئب وغطس داخل الماء وأسرع نحو إخوته، لما رأى الذئاب أخاهم مهرولا ويتصبب عرقا خافوا وهربوا فانقطعت أذيالهم، التقى الذئب مع الأسد مرة أخرى فقال الأسد: "لقد أمسكت بك." فقال له الذئب: "لست من تبحث عنه فأنا أنحدر من سلالة تتميز بالذيل المقطوع." ونادى على إخوته ولما رآهم الأسد صدقه وأصبحا صديقين واتفقا على أن يحصدا القمح ولما ينتهيان من عملهما يقيمان وليمة واشتروا قدرا من الدّهان (الزبدة) لذلك الغرض.

¹ - البرويل: ويقال له الحموم وهو القمح المعتق في المطمورة.

في أحد الأيام بينما كانا منهماكين في العمل، إذ بالذئب يسمع عواء فقال: "حاضر يا أمي." قال له الأسد: "ماذا هناك؟" قال له: "أمي تتاديني"، ذهب الذئب وأكل ربع قدر الدهان ورجع إلى الأسد، فقال له: "ما الذي أردته منك؟" قال له الذئب: "لقد أنجبت أمي مولودا." قال الأسد: "وما اسمه؟" قال الذئب: "التنصاف الكبير"، واستمرا في عملهما وبعد برهة قال الذئب: "حاضر يا خالتي." قال له الأسد: "ماذا هناك؟" قال له: "خالتي تتاديني." ذهب الذئب وأكل الربع الآخر من قدر الدهان ورجع إلى الأسد، فقال له: "ما الذي أردته منك؟" قال له الذئب: "لقد أنجبت خالتي مولودا." قال الأسد: "وما اسمه؟" قال الذئب: "التنصاف الصغير." وباشرا عملهما من جديد وإذ بالذئب يقول: "حاضر يا عمتي." قال له الأسد: "ماذا هناك؟" قال له: "عمتي تتاديني." ذهب الذئب وأكل ما تبقى من قدر الدهان ورجع إلى الأسد، فقال له: "ما الذي أردته منك؟" قال له الذئب: "لقد أنجبت عمتي مولودا." قال الأسد: "وما اسمه؟" قال الذئب: "السألوت". لما جنّ الليل عاد الذئب والأسد للبيت وأرادا أن يحتفلا، نظر الأسد داخل القدر فوجدها فارغة، قال للذئب: "أنت من أكل الدهان؟" فأنكر الذئب ذلك، فقال الأسد نحضر وعائين ونبرّر داخلهما من كان بُرازه أصفرا فهو الذي أكل الدهان، نظر الذئب لوعائه فوجد بُرازه أصفر استبدل وعائه بوعاء الأسد، لما قام الأسد وجد بُرازه أصفر فسكت.

في أحد الأيام ذهباً يمشيان حتى وصلا لجرف عال قال الذئب للأسد: "من يقفز من هذا الجرف العالي فهو البطل." قال الأسد: "ارم نفسك أنت أولا."، فقال الذئب: "حاضر يا أمي." قال له الأسد: "ماذا هناك؟" قال الذئب: "أمي نادتني وحذرتني أن أرمي نفسي قبل سيدي."، قال الأسد: "لا بأس بذلك." قال الذئب: "حاضر يا خالتي." قال له الأسد: "ماذا هناك؟" قال له: "خالتي نادتني وحذرتني أن أرمي نفسي قبل سيدي." قال الأسد: "لا بأس بذلك." قال الذئب: "حاضر يا عمتي." قال له الأسد: "ماذا هناك؟" قال له: "عمتي نادتني وحذرتني أن أرمي نفسي قبل سيدي."، قفز الأسد من أعلى الجرف فأصيب بكسور بليغة فنزل إليه الذئب وأكله.

1-1 الوحدات الكبرى المكونة للحكاية:

تتألف حكاية " الذئب والقنفذ والسبع " من المقاطع التالية:

1- المتوالية التمهيدية: (اتفاق الراعي مع القنفذ والذئب على حماية القطيع وخيانة الذئب).

2- المتوالية الثانية: (المزود والمطمورة وسيلة انتقام من الذئب).

3- المتوالية الثالثة: (لقاء الذئب مع الأسد والقنفذ واتفاق الزرع والحصاد).

4- المتوالية الختامية: (تغلب الذئب على الأسد والاستيلاء على الطعام).

تتميز هذه الوحدات بالترابط فيما بينها رغم اضطلاع كل متوالية بموضوع قصصي معين ولعل الجامع بينها هو شخصية الذئب بحضوره الفعلي والفعال في تطور الحبكة القصصية باعتباره بطل الحكاية، فحضور شخصية الذئب المكثف من بداية الحكاية إلى نهايتها يؤكد بطولته فيها إذ يرى (فيليب هامون ph hamon) "أن حضور شخصية ما في النص من بدايته إلى نهايته عنصر هام جدا لتحديد الشخصية البطلة في النص".⁽¹⁾ بالإضافة إلى أن حيلة وخداع الذئب كانت هي الوسيلة الفنية التي حافظت على عدم انقطاع الخيط السرد في الحكاية.

1-2 النظام السرد للتمهيدية والمتوالية الختامية:

أ- الوضعية التمهيدية: (اتفاق الراعي مع القنفذ والذئب على حماية القطيع وخيانة الذئب)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- ادعاء	اضطراب	- ادّع كل من من الذئب والقنفذ أنهما قادران على حماية القطيع مقابل عنزة ونعجة
- إساءة	تحول	- قضى الذئب على القطيع بكامله
مهمة صعبة	حل	- تمكن القنفذ من القيام بواجبه
- المكافأة		- تحصل القنفذ على عنزة من عند الراعي

¹ - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص 141-142.

ب- الوضعية الختامية: (تغلب الذئب على الأسد والاستيلاء على الطعام)

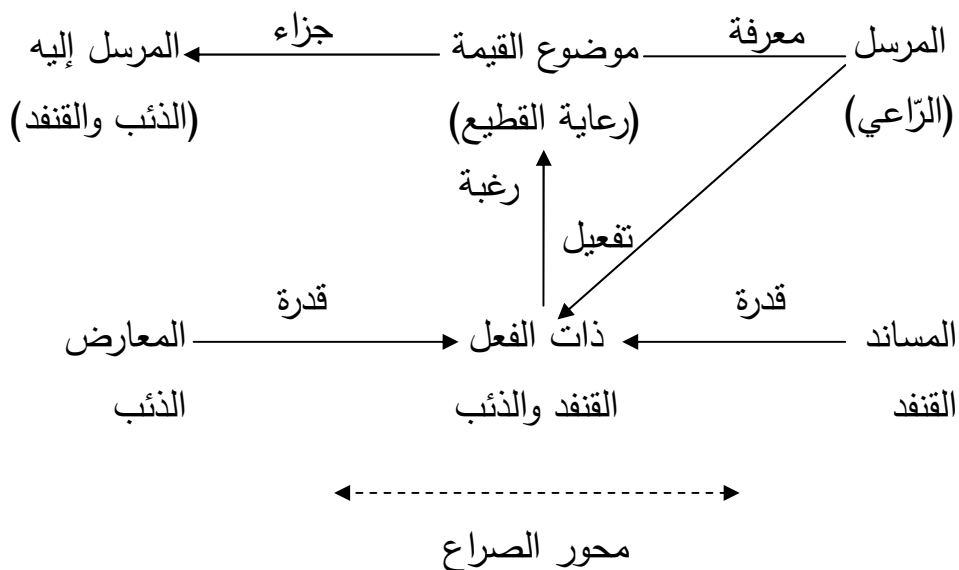
الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- تهديد	اضطراب	- تهديد الأسد للذئب .
- تجلي		- تجلت الحقيقة أمام الأسد (أكل السمن والعسل)
- عقاب		- محاولة عقاب الذئب من طرف الأسد برميهِ من الجرف
- تعرف	تحول	- تظن الذئب لحيلة الأسد
- انتصار	حل	- يوقع الذئب الأسد من أعلى الجرف ويقضي عليه في النهاية

تبدأ الوضعية التمهيدية لهذه الحكاية بتنافس الذئب والقنفذ على رعي الغنم ورغبتها في الحصول على مكافأة من الراعي فينتج عن هذا الوضع نقص؛ لكن القنفذ نجح في أداء المهمة وتحصل بذلك على عنزة من عند الراعي الثاني فنتج عن هذا الوضع تحول في مسار الحكاية بالنسبة للذئب الذي يفكر في الاستيلاء على عنزة القنفذ.

تقوم الوضعية الختامية على وظيفتي "تهديد" و"تجلي" إلا أن فطنة الذئب ودهائه تمكنه من القضاء على الأسد، حيث طرحت هذه الحكاية مشكلة القوة الوهمية أمام تحدي المكر والخداع حيث نجد أنفسنا في هذه الحكاية نرفض قانون الغاب ومقولة القوي يأكل الضعيف.

أ- البنية العاملة للمتواليين التمهيدية والختامية:

1- المتوالية التمهيدية:



عبرت المتوالية التمهيدية عن وجود "نقص" بثّه الرّاعي إلى الذئب والقنفذ، فظهرت بذلك ذات فعل وهي الذئب والقنفذ التي تسعى لتحقيق موضوع القيمة (الحصول على المكافأة) أما على مستوى محور الصراع فقد ظهر المساعد متمثلاً في تحقيق الوعد من طرف القنفذ ورضى الرّاعي أو سخطه على الذئب وهو ما أفسح المجال أمام ظهور المعارض أو المعتدي وهو الذئب المتوحش.

يصبح الذئب (ذ ح1) منفصلاً عن موضوع القيمة (افتراس القطيع) والقنفذ (ذ ح2) منفصلاً عن موضوع القيمة (الحصول على المكافأة)، وبعد اتفاقهما مع الرّاعي صار ذات فعل تسعى للاتصال بموضوع القيمة (الحصول على المكافأة).

في ملفوظ الحال البدئي تكون ذات الحال منفصلة عن موضوع القيمة الذي انفصلت عنه ذات الحال الثانية حيث: (ذ ح1 U م ق) و (ذ ح2 U م ق).

تتصل ذات الحال الثانية بموضوع القيمة وتتحول إلى ذات فعل في نهاية المتوالية وتحقق رغبتها وفق محوري القدرة على الفعل وإرادة الفعل، وتتحول ذ ح1 إلى ذات فعل ضديد وهو

وبالتالي يتحقق البرنامج السردى للذئب باعتباره (ذ حـ 2)، وموضوع القيمة (تحقق كسب القوت دون عناء) الذي سعت (ذ حـ 1) الأسد للاتصال به حيث:

$$\text{ذ ف 2} \Longleftarrow [(\text{ذ حـ 2} \cup \text{م ق} \cup \text{ذ حـ 1}) \longrightarrow (\text{ذ حـ 2} \cap \text{م ق} \cap \text{ذ حـ 1})]$$

إلا أن الذئب يرفض أن يكون شريكا للأسد في كسب قوته كما يرفض تسلط الأسد وتهديده الدائم له فيسعى الذئب بمكره وخداعه إلى هلاك الأسد حتى تخلو له الساحة بما فيها.

3-1 النظام السردى لمتن الحكاية:

أ- المتوالية الثانية: (المزود والمطمورة وسيلة انتقام من الذئب)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الوظائف السردية
- نقص	اضطراب	- يغار الذئب من القنفذ بسبب المكافأة
- تواطؤ عفوي		- خرج القنفذ من بيته تاركا العنزة وجدييها دون حراسة
- إساءة	تحول	- أكل الذئب العنزة وجدييها
- تقويم الإساءة	حل	- انتقام القنفذ من الذئب بإدخاله مرة في المزود ومرة في المظمورة

1. المسار السردى للمتوالية الثانية:

تتأسس المتوالية الثانية على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

(1) **الذئب**: ذات حال ثانية تعاني من نقص (نفاذ القوت) حيث: (ذ حـ 2 $\cup$ م ق).

(2) **القنفذ**: ذات فعل لها القدرة على الحصول على القوت من حليب العنزة والاتصال بموضوع القيمة (المحافظة على العنزة وجدييها) حيث: (ذ حـ 1 $\cup$ م ق).

تفشل ذات الفعل في الاتصال بموضوع القيمة لظهور المعتدي الذي يكرس وظيفة خداع ويستولي على العنزة وجدييها ويمكن تمثيل ذلك في الخطاطة التالية:

ذ ف 1 $\leftarrow [(\text{ذ ح ا } 1 \cap \text{ م ق}) \longrightarrow (\text{ذ ح ا } 1 \cup \text{ م ق})]$

ذ ف 2 $\leftarrow [(\text{ذ ح ا } 2 \cup \text{ م ق}) \longrightarrow (\text{ذ ح ا } 2 \cap \text{ م ق})]$

تمثل الوظائف المكونة للمتوالية على مستوى الأصناف الوظيفية القاعدية الخمسة مساراً سردياً متتامياً حققه الاستبدال الحاصل على مستوى الصنف الوظيفي "تحول" وظهور المعتدي عكس اتجاه المتوالية نحو الحل المؤقت.

تتحدد المتوالية الثانية في مسارها السردى باعتبارها مقطعاً سردياً نمطياً على تطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل:

أ- ما قبل: $\leftarrow$ 1- **وضعية افتتاحية:** تميزت بالاستقرار والتوازن خالية من أية وظيفة "...".

ب- أثناء: $\leftarrow$ 2- **اضطراب:** يحدث فقدان للتوازن فتظهر الوظائف المساعدة على اختلاله (نقص، تواطؤ عفوي).

$\leftarrow$ 3- **تحول:** يقوم الذئب بالاستيلاء على العنزة وجديبها فيغير الموقف لصالحه من خلال الوظائف (خداع، اعتداء).

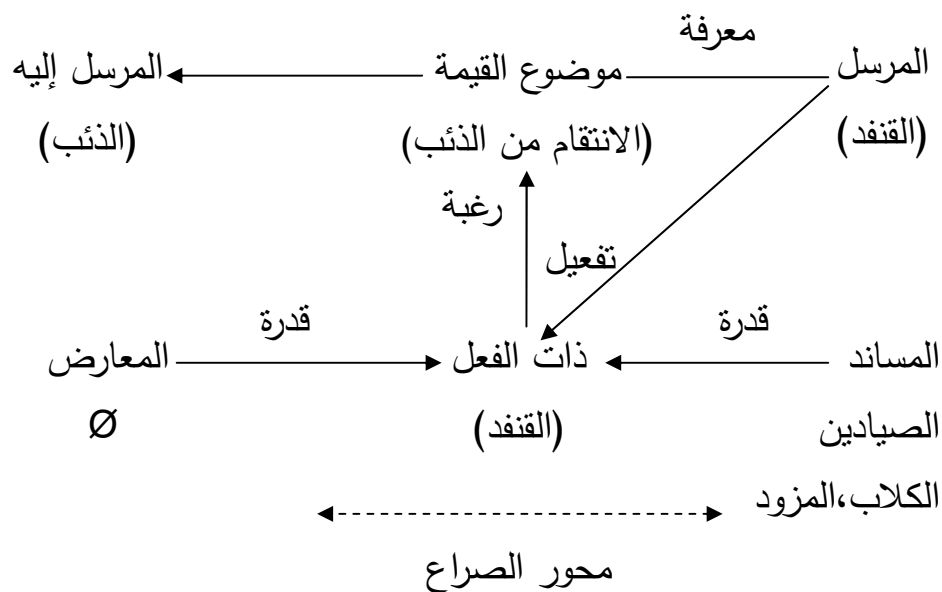
$\leftarrow$ 4- **حل:** بعد تغيير الموقف لصالح المعتدي، يهوي التآزم نحو حل مؤقت يبعث على تشابك جديد للأحداث على مستوى القنفذ وذلك من خلال وظيفة (إساءة).

ج- ما بعد $\leftarrow$ 5- **الوضعية النهائية:** تتجلى فيها العلاقات الجديدة المستقرة وفي هذه الحالة تبقى الوضعية النهائية مؤقتة؛ لأن الاستقرار تحقق على مستوى المعتدي وهو ما يؤسس لاستبدال جديد ومسار سردي جديد يبحث عن الاستقرار الكلي والحل النهائي.

يعمد القنفذ إلى تقويم الإساءة من خلال الانتقام من الذئب الذي افترس العنزة عن طريق المزود والسقوط في المطمورة وتتأسس هذه المتوالية على ثلاث بنيات أساسية هي:

- (1) رعاية القنفذ للعنزة حتى أنجبت له جديين وحرصه على سلامتهم جميعا.
 - (2) الاحتيال والخداع الذي كرسه الذئب عندما افترس العنزة وجديها وتوعد الذئب بأكل القنفذ.
 - (3) سعي القنفذ للانتقام من الذئب عن طريق المزود والمطمورة.
- وبذلك تظهر لنا عدة ثنائيات تضفي المسار السردي للمتوالية وهي (حماية/ افتراس) (خادع/ مخدوع).

2. البنية العاملة للمتوالية الثانية:



عبرت المتوالية الثانية عن وجود "نقص" عند القنفذ والذي أصبح ذات فعل تسعى لتحقيق موضوع القيمة (الانتقام من الذئب) أما على مستوى محور الصراع فقد ظهر المساعد متمثلاً في الصيادين والكلاب والمزود والمطمورة أما المعارض فقد كان منعماً ما جعل القنفذ ينجح في مساعاه ويحقق برنامجه السردى.

نوضح البرنامج السردى للمتوالية الثانية في الجدول التالى:

ذات الفعل	القنفذ
التحفيز	الانتقام من الذئب المخادع
الكفاءة	الرغبة في الفعل، معرفة الفعل، القدرة على الفعل، وجوب الفعل
الإنجاز	عاقب القنفذ الذئب داخل المزود ثم أوقعه داخل المطمورة (ذ ح1 ن1 م ق)

وعليه فإنّ تحقق مسعى القنفذ جعل الذئب يبتعد عنه ويسلك طريقا آخر سيؤدي به إلى لقاء الأسد كشخصية جديدة في الحكاية وهو ما يؤدي إلى استمرار الحكى وتنامي الأحداث وفق بنية سردية متواترة تشد خيوطها شخصية الذئب.

ب- المتوالية الثالثة: (لقاء الذئب مع الأسد والقنفذ واتفاق الزرع والحصاد).

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الوظائف السردية
- ادعاء	اضطراب	- ادعى الذئب أن بإمكانه صنع حذاء للأسد
- خروج		- خرج الأسد لاصطياد البقرة ثم أحضر جلدها للذئب
- قيام		- صنع الذئب الحذاء للأسد
- بمهمة	تحول	- أوصى الذئب الأسد بتعريض قوائمه للشمس وللنار
- خداع		- فقد الأسد الحركة وأصبح عاجزا تماما
- نقص		- أنقذ الأسد الأرنب من الصياد
- انقاذ	حل	- ساعدت الأرنب الأسد وخلصته من الحذاء
- مساعدة		- حيث استعاد الحركة والمشى
- لقاء		- التقى الأسد مع الذئب وقطع له ذيله لكنه هرب منه
- خداع	تحول	- خدع الذئب إخوته الذئاب وتسبب في قطع ذيل كل واحد منهم للتمويه على الأسد
- قيام		- اتفق الذئب والأسد والقنفذ على فلاحه الأرض والحصاد
- بمهمة		

3. المسار السردى للمتوالية الثالثة:

تتأسس المتوالية الثالثة على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

(1) الذئب: ذات حال تعاني من نقص (تسلط الأسد) حيث: (ذ ح1 U م ق).

2) الأسد: ذات فعل لها القدرة على الحصول على القوت والاتصال بموضوع القيمة (الصيد والزراعة والحصاد) حيث: (ذ ح1 $\cap$ م ق).

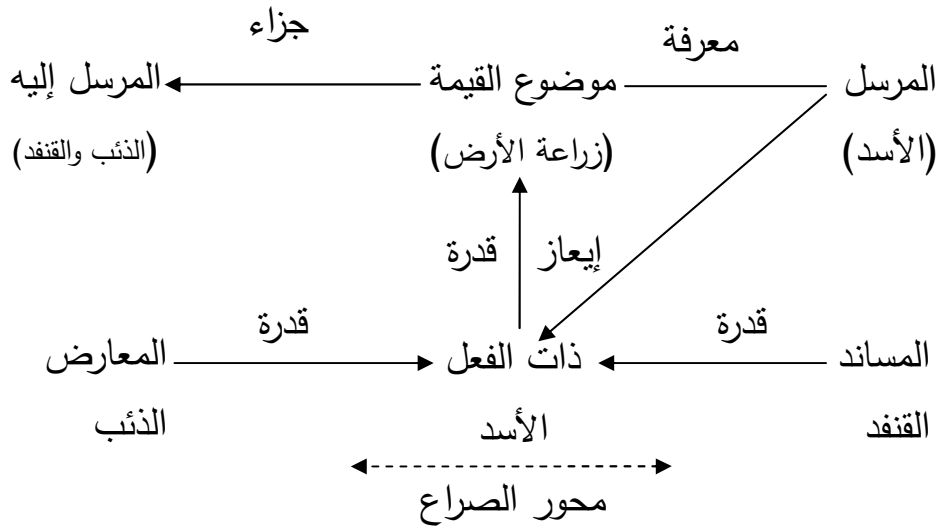
تفشل ذات الفعل في الاتصال بموضوع القيمة لظهور المعتدي الذي يكرس وظيفة خداع ويتسبب في عجز الأسد عن الحركة بواسطة الحذاء، ويمكن تمثيل ذلك في الخطاطة التالية:

ذ ف1 $\Leftarrow$ [(ذ ح1 $\cup$ م ق) $\longrightarrow$ (ذ ح1 $\cap$ م ق)]

ذ ف2 $\Leftarrow$ [(ذ ح2 $\cap$ م ق) $\longrightarrow$ (ذ ح2 $\cup$ م ق)]

يحاول الأسد أن ينتقم من الذئب بعد أن استعاد حركته بمساعدة الأرنب، إلا أنه يفشل في مسعاه بسبب التمويه والخداع الذي مارسه الذئب. وهو ما جعل الأسد في مرحلة لاحقة يعقد اتفاقاً مع الذئب لخدمة الأرض والحصاد إلا أن الذئب وبعد إبداء الموافقة قد استمر في تحقيق مسعاه الأول وهو التخلص من سيطرة الأسد وتسلطه.

2. البنية الفاعلية للمتوالية الثالثة:



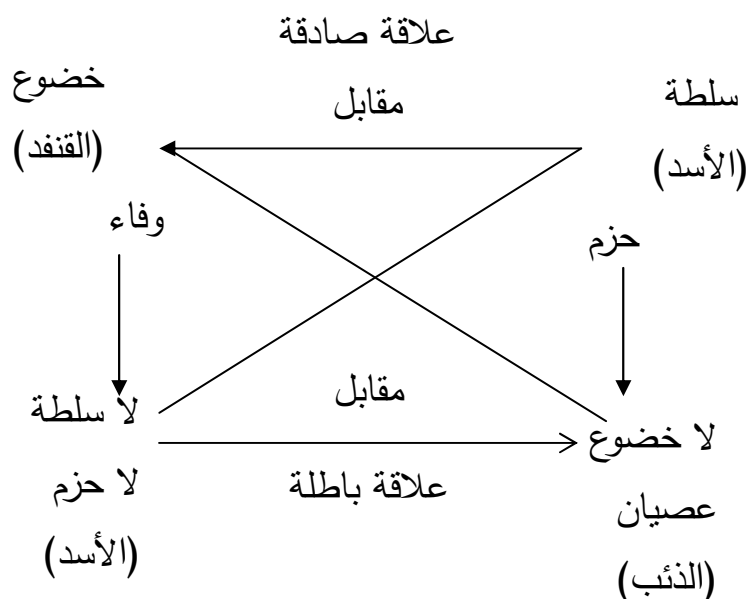
نوضح البرنامج السردى الخاص بالأسد في المتوالية الثالثة في الجدول التالي:

ذات الفعل	الأسد
التحفيز	البحث عن مصدر قوت دائم (الزراعة والحصاد)
الكفاءة	الرغبة في الفعل، معرفة الفعل، القدرة على الفعل، وجوب الفعل
الإنجاز	زراعة الأرض وبداية الحصاد الذي عرف تذبذباً في العمل بسبب المعتدي (ذ ح 1 U م ق)

1. نظام دخول الشخص في المتوالية الثالثة:

تتمظهر الشخصيات وفق تضاد أكبر على مستوى الجنس (حيوان أليف/ حيوان متوحش) حيث لا تقبل هذه الثنائية وجود الضعيف بل إنها في الحكاية تفند مقولة القوي يأكل الضعيف في قانون الغاب.

2. البنية العميقة:



إنّ جهل الأسد وعدم وعيه جعله يتواطأ لا إرادياً مع الذئب حتى خسر حياته في النهاية، أمّا وعي القنفذ فقد جعله يكشف الحقيقة ويحقق الحصول على القوت الكافي بعد أن نال المعتدي جزاءه من خلال وظيفة (عقاب).

1-4 البعد الدلالي للحكاية:

تتأسس حكاية الحيوان على الرمز والتعبير المستتر الذي يؤدي الوظيفة التعليمية والإرشادية بطريقة ممتعة وجذابة لذلك نكتشف من خلال هذه الحكاية عدة إشارات دلالية نذكر منها:

أ- **الأسد:** ورغم قوته وجبروته إلا أنه يهزم في النهاية وهو في هذه الحكاية يرمز للإقطاعيين الجشعين الذين يستولون على الأراضي ويُسخّرون الضعفاء لخدمتهم مقابل أجر زهيد.

ب- **القتفد:** يرمز للإنسان المسالم الذي يقوم بكامل واجباته إلا أنه لن يسامح المعتدي ويدافع عن نفسه لرد الاعتبار.

ج- **الذئب:** رمز للمكر والخداع وأساليب النصب والاحتيال التي توقع بالقوي بسهولة خاصة وإن كان غافلاً.

تجسد هذه الحكاية موعظة أخلاقية مفادها أن القناعة كنز لا يفنى وأن النظر إلى ما هو في أيدي الآخرين يورث الحسرة والندامة وعدم الشعور بالراحة والخوف مما هو آت فالذئب رمز للخوف الدائم الذي يهدد راحة المرء وسلامه الداخلي.

2- مقارنة بنية حكاية "يا قطيط حل الباب":

نص الحكاية: (باللهجة الجزائرية)⁽¹⁾

وَحَدَّ الْمَعْرَةَ كَانَ عِنْدَهَا رُوجٌ جَدِيَانِ تَوَكَّلَهُمْ وَدِيرَ الْقَطُّ عَسَاسَ عَلَيْهِمْ، كِي تَرُوحَ تَجِيبُ الْمَاكَلَةَ وَتَجِي تَقُولُ: "يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ جَبْتُ امِّيَّهَا فِي قَرْقُورِي، جَبْتُ حَشِيْشَ بَيْنَ قُرُونِي جَبْتُ خَلِيْبَ فِي بَرْوَلِي، يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ". كَانَتْ الْمَعْرَةُ مُوصِيَةَ الْقَطِّ مَا يَحْلُسُ الْبَابَ حَتَّى يَسْمَعَهَا تُغْنِي وَكَانَتْ الْمَعْرَةُ دَائِرَةَ ذَلِكَ الصَّائِرُ.

وَحَدَّ النَّهَارَ جَا الذِّيبُ طَبَطَبَ فَالْبَابَ بَاهُ يَحْلُ عَلَيْهِ الْقَطُّ، وَالْقَطُّ مَا بَعَاشَ يَحْلُ، الْمَعْرَةُ بَلَكَ تَحْلُ الْبَابِ. وَحَدَّ النَّهَارَ فَعَدَّ الذِّيبُ يَقَابِرَ الْمَعْرَةَ كِي جَاتْ سَمَعَهَا تَقُولُ لِلْقَطِّ: "يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ جَبْتُ امِّيَّهَا فِي قَرْقُورِي، جَبْتُ حَشِيْشَ بَيْنَ قُرُونِي جَبْتُ خَلِيْبَ فِي بَرْوَلِي يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ" الْقَطُّ حَلَّ عَلَيْهَا الْبَابَ وَالذِّيبُ يَشُوفُ وَيَسْمَعُ، لَعْدُوَةٌ مِنْ ذَلِكَ رَاحَتْ الْمَعْرَةُ كَيْمَا الْعَادَةُ جَا الذِّيبُ مُورَاهَا وَلَا يَقُولُ: "يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ جَبْتُ امِّيَّهَا فِي قَرْقُورِي، جَبْتُ حَشِيْشَ بَيْنَ قُرُونِي، جَبْتُ خَلِيْبَ فِي بَرْوَلِي، يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ"، الْقَطُّ حَلَّ الْبَابَ هَجَمَ عَلَيْهِ الذِّيبُ هَرَبَ وَدَخَلَ تَحْتَ الزَّمَادِ، وَالذِّيبُ كَلَا هَادُوكَ الْجَدِيَانِ وَرَاحَ.

خَرَجَ الْقَطُّ وَبَلَغَ الْبَابَ وَبَقِيَ لَابَدَ وَخَافِيفَ، كِي جَاتِ الْمَعْرَةُ قَالَتْ: "يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ جَبْتُ امِّيَّهَا فِي قَرْقُورِي، جَبْتُ حَشِيْشَ بَيْنَ قُرُونِي، جَبْتُ خَلِيْبَ فِي بَرْوَلِي، يَا قُطَيْطُ حَلِّ الْبَابِ"، الْقَطُّ مَا حَلَّشَ الْبَابَ حَسَبَ الذِّيبِ عَاوَدَ رَجَعَ يَحْوَسُ يَأْكُلُو، وَالْمَعْرَةُ بَقَاتْ تَعَاوَدَ وَمَنْ بَعْدَ الْقَطِّ رَكَبَ فَوْقَ السُّورِ وَرَقَبَ عَلَيْهَا كِي صَابَهَا الْمَعْرَةُ حَلَّ الْبَابَ وَحَكَالَهَا شَا صَرَا.

رَاحَتْ الْمَعْرَةُ تَحْوَسُ عَلَى الذِّيبِ صَابَتْهُ وَقَاتَلُو: "يَا الذِّيبُ كَلَيْتَ الْجَدِيَانِ؟" قَالَهَا: "تَاكُلُهُمْ وَنَاكُلُكَ أَنْتِ" قَاتَلُو: "أَيَا نَضَارِيُو" قَالَلَهَا: "لَا لَا أَنْتِ عِنْدَكَ قُرُونُ وَأَنَا مَا عِنْدِيْشَ" قَاتَلُو: "تُدْبِرْ عَلِيْكَ؟ صَنَعْ قُرُونُ مِنْ الطِّينِ وَقَعْدُ فَالْشَّمْسُ يَنْشُفُو وَرَوَاحُ"، دَارَ الذِّيبُ كَيْمَا قَاتَلُو الْمَعْرَةَ وَجَا. جَاتِ الْمَعْرَةُ رَجَعَتْ بِاللُّورِ وَتَنْقَرُ لِلْسَمَا خَبَطَاتُو لِلرَّاصِ صَرَعَاتُو وَقُرُونُو طَاخُو وَمَنْ بَعْدَ فَفَرْتَلُو كَرَشُو وَجَبَدَتْ الْجَدِيَانِ وَرَجَعَتْ عِنْدَ الْقَطِّ.

¹ - عمدنا إلى تدوين نص الحكاية باللهجة الجزائرية للحفاظ على الابقاع الذي تحدثه أغنية العنزة.

2-1 المتواليات الكبرى المكونة للحكاية:

تتألف حكاية "يا قُطِيط حل الباب" من المقاطع التالية:

1. المتوالية التمهيدية: (تحذير العنزة للجديين ولقُطِيط من فتح الباب).
2. المتوالية الثانية: (احتيال الذئب وخداعه لقُطِيط ليفتح الباب).
3. المتوالية الثالثة: (افتراس الذئب للجديين وهروب قُطِيط).
4. المتوالية الختامية: (انتقام العنزة من الذئب وانبعاث الجديين).

تتأسس المتوالية الكبرى المكونة للحكاية على خمس بنيات سردية هي: (التحذير الاحتياطي، الافتراس، الانتقام، الانبعاث) والتي سنفصل القول فيها فيما يلي:

2-2 النظام السردى للمتوالية التمهيدية والمتوالية الختامية:

أ- الوضعية التمهيدية: (تحذير العنزة للجديين ولقُطِيط من فتح الباب)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- حضر ومنع	اضطراب	- تحذر العنزة جدييها وقُطِيط من فتح الباب
- خداع		- لم يستطع الذئب معرفة سر فتح الباب إلا بالاختباء والمراقبة
- تواطؤ عفوي	تحول	- خرجت العنزة للرعي وعند عودتها غنت لقُطِيط حتى فتح الباب على مرأى ومسمع الذئب المخادع
- علامة	حل	- تمكن الذئب من معرفة السر وهو أغنية "يا قُطِيط حل الباب"

ب- الوضعية الختامية: (انتقام العنزة من الذئب وانبعاث الجديين)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- بداية الفعل (تهديد)	اضطراب	- تهديد الذئب لقُطِيط والجديين عن طريق محاكاة أغنية العنزة
- إساءة	تحول	- افتراس الذئب للجديين بعد اختباء قُطِيط
- تجلي		- تجلت الحقيقة أمام قُطِيط بعد فوات الأوان

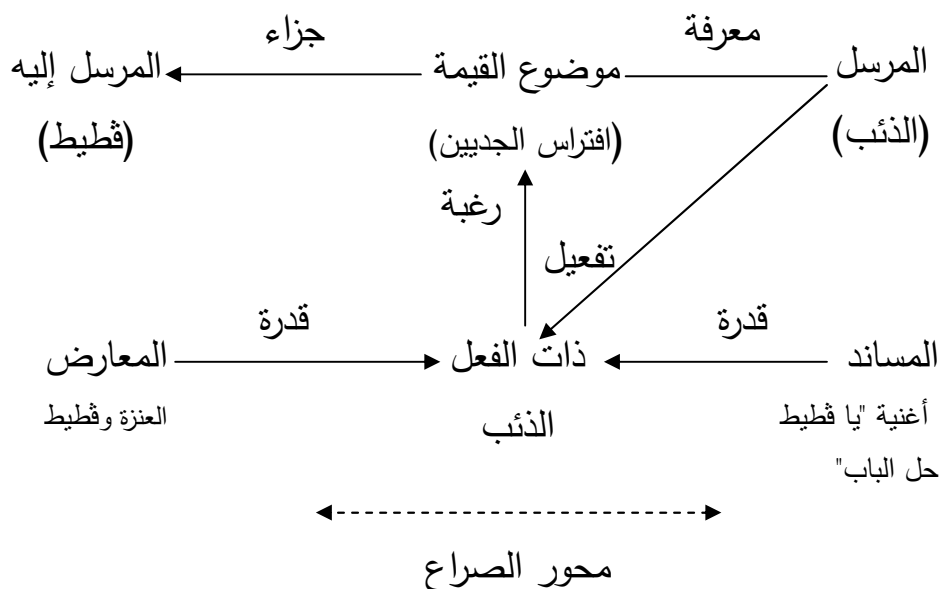
- عقاب		- انتقمت العنزة من الذئب عن طريق نطحه وشق بطنه ثم إخراج الجديين
- تقويم الإساءة	حل	- ملأت العنزة بطن الذئب بالحجارة ورمته من أعلى الجبل في الوادي السحيق

تبدأ الوضعية التمهيدية لهذه الحكاية بمحاولة الذئب الاعتداء على العنزة وجدييها في إطار بحثه عن القوت، فينتج عن هذا الوضع نقص؛ لأن الذئب لا يعرف الطريقة التي تمكنه من دخول بيت العنزة، هذا الأمر شكّل وضعية الاضطراب؛ لكن الذئب نجح في أداء المهمة وتحصل على مفتاح الباب وهو أغنية "يا قطيط حل الباب"، فينتج عن هذا الوضع تحول في مسار الحكاية بالنسبة للذئب الذي يفكر في الاستيلاء على الجديين.

تقوم الوضعية الختامية على وظيفتي "تهديد" و"تجلي"، إذ يهدد الذئب بيت العنزة ويلتهم جدييها، إلا أن فطنة قطيط وسرعته مكنته من الإفلات من قبضة الذئب، حيث طرحت هذه الحكاية مشكلة القوة الوهمية أمام تحدي المكر والخداع

2-3 البنية العاملة للمتوالية التمهيدية والمتوالية الختامية:

أ- المتوالية التمهيدية:



عبرت المتوالية التمهيدية عن وجود "نقص" بثّ الذئب إلى قطيّط بطريقة غير مباشرة فظهرت بذلك ذات فعل (الذئب) التي تسعى لتحقيق موضوع القيمة (افتراس الجديين) وتحقيق المسعى، أمّا على مستوى محور الصراع فقد ظهر المساعد متمثلاً في أغنية "يا قطيّط حل الباب" التي سمعها الذئب من العنزة في تواطؤ عفوي مما أفسح المجال أمام ظهور المعارض (العنزة و قطيّط).

وبالتالي يصبح الذئب ذ 1 منفصلاً عن موضوع القيمة (افتراس الجديين) و قطيّط ذ 2 متصلاً بموضوع القيمة (حماية الجديين) وبعدها صار ذات فعل إلى جانب العنزة التي تسعى للاتصال بموضوع القيمة (استرجاع الجديين).

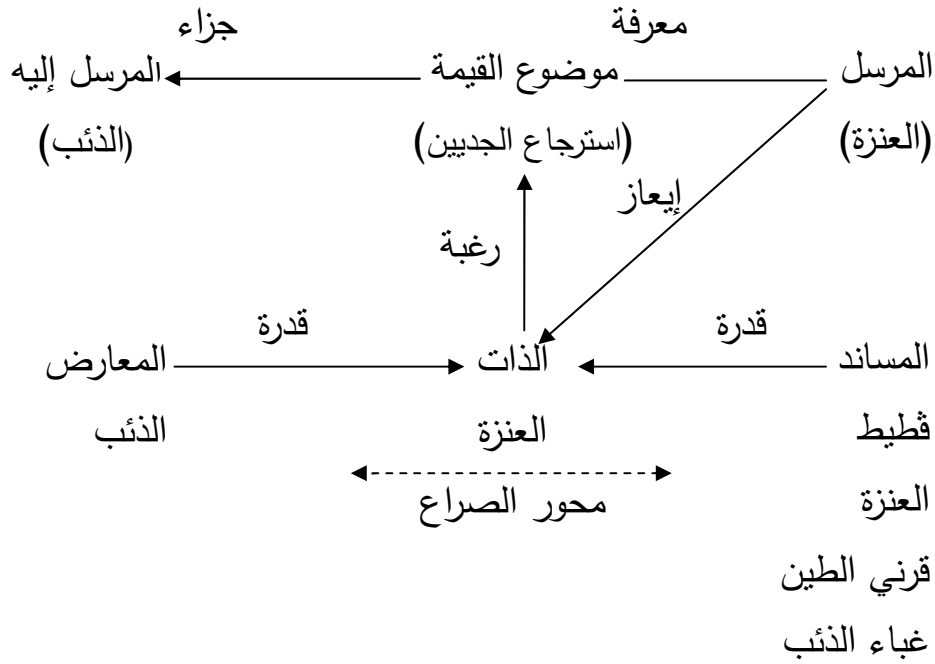
في ملفوظ الحال البدئي تكون ذات الحال منفصلة عن موضوع القيمة الذي انفصلت عنه ذات الحال الثانية، حيث: (ذ 1 م ق) و (ذ 2 م ق).

مع نهاية المتوالية التمهيدية تتصل ذات الحال الأولى بموضوع القيمة وتتحول إلى ذات فعل فتحقق رغبتها وفق محوري القدرة على الفعل وإرادة الفعل وهو ما يتسبب في انفصال ذات الحال الثانية عن موضوع القيمة من خلال بث فشل المهمة وذلك للاتصال بموضوع قيمة ثاني، والمتمثل في استرجاع الجديين، وهذا ما يعطي تفعيلاً ودفعاً لمسار الحكاية وبناء متنها حيث:

ذ ف 1 ← [(ذ 1 م ق) ∩ (ذ 2 م ق)] ← [(ذ 1 م ق) ∩ (ذ 2 م ق)]

وعليه فإن العنزة وقطيّط سيسعيان في المتوالية الختامية إلى تقويم الإساءة واسترجاع الجديين.

ب- المتوالية الختامية:



عبرت المتوالية الختامية عن القضاء على النقص وتحقيق مهمة الحصول على موضوع القيمة (استرجاع الجديين) حيث صارت العززة ذات حال تسعى للاتصال به لتتحول بذلك إلى ذات فعل متصل بموضوع القيمة حيث: (ذ 1 $\cup$ م ق) ومنه:

$$\text{ذ ف 1} \leftarrow [(\text{ذ 1} \cup \text{م ق}) \leftarrow (\text{ذ 1} \cap \text{م ق})]$$

وبالتالي يصبح الذئب ذات حال 2 منفصل عن موضوع القيمة بعد شق بطنه واسترجاع الجديين حيث: (ذ 2 $\cup$ م ق) ومنه:

$$\text{ذ ف 2} \leftarrow [(\text{ذ 2} \cap \text{م ق}) \leftarrow (\text{ذ 2} \cup \text{م ق})]$$

2-4 النظام السردى لمتن الحكاية:

أ- المتواليات الثانية: (احتياى الذئب وخداعه لفطيط ليفتح الباب)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الوظائف السردية
- خداع	اضطراب	- غنى الذئب أغنية "يا فطيط حل الباب"
- خرق المنع	تحول	- فتح فطيط الباب
- إساءة		- افترس الذئب الجديين
- عودة	حل	- عاد الذئب إلى الجبل

2-5 المسار السردى للمتواليات الثانية:

تتأسس المتواليات الثانية على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

- 1) **الذئب**: ذات حال ثانية تعاني من نقص (البحث عن القوت) حيث: (ذ حـ 2 U م ق).
- 2) **العنزة**: ذات فعل لها القدرة على الحصول على القوت من حليب وماء وعشب تسعى للاتصال بموضوع القيمة (الحفاظ على جدييها) حيث: (ذ حـ 1 N م ق).

تقشـل ذات الفعل في الاتصال بموضوع القيمة لظهور المعتدي الذي يكرس وظيفة خداع حيث يستولي على الجديين، ويمكن تمثيل ذلك في الخطاطة التالية:

ذ ف 1 $\leftarrow$ [(ذ حـ 1 N م ق) $\leftarrow$ (ذ حـ 1 U م ق)]

ذ ف 2 $\leftarrow$ [(ذ حـ 2 U م ق) $\leftarrow$ (ذ حـ 2 N م ق)]

تمثل الوظائف المكونة للمتواليات على مستوى الأصناف الوظيفية القاعدية الخمسة مساراً سردياً متتامياً، حققه الاستبدال الحاصل على مستوى الصنف الوظيفي "تحول" وظهور المعتدي عكس اتجاه المتواليات نحو الحل المؤقت.

تحدد المتوالية الثانية في مسارها السردى باعتبارها مقطعاً سردياً نمطياً على تطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل هي:

أ- ما قبل: ————— 1- **وضعية افتتاحية:** تميزت بالاستقرار والتوازن خالية من أية وظيفة "..."

ب- أثناء: ————— 2- **اضطراب:** يحدث فقدان للتوازن فتظهر الوظائف المساعدة على اختلاله (خداع، خرق المنع، إساءة).

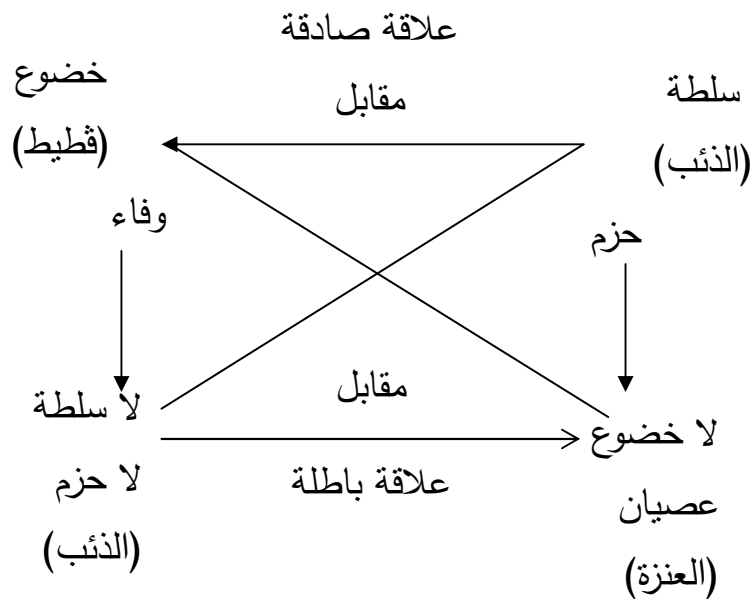
————— 3- **تحول:** يقوم الذئب بالاستلاء على الجديين فيغير الموقف لصالحه من خلال الوظائف (خداع، إساءة).

ج- ما بعد: ————— 4- **حل:** بعد تغيير الموقف لصالح المعتدي يهوي التآزم نحو حل مؤقت يبعث على تشابك جديد للأحداث على مستوى العنزة وقطيط وذلك من خلال وظيفة (إساءة).

————— 5- **الوضعية النهائية:** تتجلى فيها العلاقات الجديدة المستقرة وفي هذه الحالة تبقى الوضعية النهائية مؤقتة؛ لأن الاستقرار تحقق على مستوى المعتدي وهو ما يؤسس لاستبدال جديد في مسار سردي جديد يبحث عن الاستقرار الكلي والحل النهائي المتمثل في اتصال العنزة بموضوع القيمة (استرجاع الجديين).
6-2 **نظام دخول الشخص في المتوالية الثانية:**

تتمظهر الشخصيات وفق تضاد أكبر على مستوى الجنس (حيوان أليف/ حيوان مفترس) حيث تقبل هذه الثنائية وجود الضعيف بل إنها في الحكاية تؤكد مقولة القوي يأكل الضعيف في قانون الغاب وهي تقوم على ثنائية (خادع/ مخدوع).

2-7 البنية العميقة:



إنَّ جهل العنزة وعدم وعيها جعلها تتواطأ لا إرادياً مع الذئب حتى خسرت جديدها في النهاية، أما وعي قُطِيط فقد جعله يكشف الحقيقة ويحقق عملية الهروب بعد أن نال المعتدي مبتغاه من خلال وظيفة "اعتداء"، وعلى العموم فإن حكاية "يا قُطِيط حل الباب" تتمفصل عبر ثلاث بنيات صغرى⁽¹⁾ هي:

1- **بنية التحذير:** تقوم هذه البنية على وظيفة المنع بسبب خوف العنزة على جديدها من المفترسين ومن خلالها تحذر العنزة جديدها وقُطِيط من فتح الباب حتى يسمعو أغنية "يا قُطِيط حل الباب" حيث تعتبر هذه الأخيرة شفرة أو كلمة السر التي بموجبها يتحقق فتح الباب.

2- **بنية الاحتيال:** وهي التي يجسدها الذئب بدهائه وخداعه المشهور عنه، إذ يتربص وراء الشجرة ويسترق السَّمع ويتجسس على العنزة ليتعرف في الأخير على الشفرة أو كلمة السر وينجح في خداع قُطِيط فيفتح هذا الأخير الباب ويفترس الجدين.

1- ينظر: مصطفى يعلى، الخطاب الأخلاقي في الحكاية الخرافية، <http://www.diwanalarab.com>

3- **بنية الانتقام:** وتقوم على معاقبة المعتدي وهي نتيجة منطقية لعملية الافتراض التي قام بها الذئب، فالعنزة حاولت جاهدة حماية صغارها واتخذت التدابير اللازمة لهذه الحماية إلا أنّ خداع الذئب لقطيط ومن ثم افتراض جدييها جعلها تدخل في صراع مميت مع الذئب المتوحش الذي هلك وملأت بطنه بالحجارة بعدما استخرجت الجديين وهما على قيد الحياة.

تتعلق هذه البنى الثلاث بمختلف الوظائف السردية لتحقيق بنية كبرى تمثل مقصدية الحكاية الخرافية التي تتمثل في الموعظة الأخلاقية المستوحاة منها باعتبار أن حكاية الحيوان تستند إلى نقطة ارتكاز أخلاقية وهي في هذه الحكاية تمثل طاعة الأبناء للآباء لأنه بهذه الطاعة العمياء سيتمكن الأبناء من الابتعاد عن الخطر حتى وإن وقعوا فيه فإن الآباء يمكنهم العمل على تخليصهم وإعادةهم إلى إطار الحماية العائلية، وعلى هذا الأساس يظهر لنا أن هذه الحكاية تحتوي على طاقة رمزية هائلة تحققها شخصية الحيوان.

4- **البعد الدلالي للحكاية:**

تتأسس حكاية الحيوان على الرمز والتعبير المستتر الذي يؤدي الوظيفة التعليمية والإرشادية بطريقة ممتعة وجذابة لذلك نكتشف من خلال هذه الحكاية عدة إشارات دلالية نذكر منها:

- (1) **الذئب:** رغم قوته وجبروته إلا أنه يُهزم في النهاية وهو في هذه الحكاية يرمز للمتطفلين والجواسيس الذين يسعون إلى هدم بيوت الناس وكشف ما فيها.
- (2) **قطيط:** يرمز للإنسان المسالم الذي يقوم بكامل واجباته إلا أنه لن يسامح المعتدي ويدافع عن نفسه لرد الاعتبار.
- (3) **العنزة:** رمز للجد والعمل والاجتهاد من أجل الحصول على لقمة العيش ورعاية الصغار والدفاع عنهم.
- (4) **الابتلاع والانبعاث:** يعد استخراج الجديين على قيد الحياة من بطن الذئب رمزا للانبعاث بعد الموت المحقق نتيجة الافتراض، وقد يرمز إلى الأمل الذي يجب أن يتحلى ويشعر به الإنسان حتى لا يقع في أسر اليأس والقنوط، فالانبعاث في هذه الحكاية هو انتقال من الموت إلى الحياة ومن الظلمات إلى النور ومن اليأس والخوف إلى الأمل والفرج والاستقرار.

وصورة الابتلاع والانبعاث مشهورة في قصة سيدنا يونس عليه السلام في قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ، إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلِّ الْمَشْحُونِ، فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ، فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ، فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ، لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ، فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ، وَأَنْبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِنْ يَقْطِينٍ﴾⁽¹⁾. فالانبعاث رمز لحياة جديدة ورمز لانبلاج الصبح والخروج إلى النور⁽²⁾ مع انتفاء الأذى والقضاء على النقص.

ومن جهة أخرى نجد تناسبا بين حكاية "يا قطيط حل الباب" وحكاية ذات القبعة الحمراء في الموتيف الذي يصور الذئب وقد شق بطنه وأخرج ما فيه من كائنات حية ليملأ فيما بعد بالحجارة ويُرْمى في مكان سحيق وفي ذلك دلالة على رفض المجتمع لأساليب الطمّاعين والمحتالين للاستيلاء على أرزاق الناس وفيه دلالة أيضا على عدم القناعة التي تجعل الإنسان جشعا فلا يملأ جوفه إلا التراب.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حكاية الحيوان تجسد إلى جانب الرمز المستتر طرق البحث عن القوت وكيفية الحصول عليه وقد جسدت الحكايتين ذلك في الصيد والزراعة والرعي وخدمة الأرض.

¹ - سورة الصافات من الآية 139 حتى الآية 146.

² - محمد حجوز، الإنسان وانسجام الكون (سيميائيات الحكى الشعبي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الرباط، 2012، ص 204.

المبحث الثاني

التناص وبنية المتخيل

- 1- مقارنة بنية حكاية "والله ما نخبر على سيدي براج"
- 2- البعد الدلالي لحكاية "والله ما نخبر على سيدي براج"
- 3- بنية التناص مع حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"
- 4- بنية المتخيل في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف

1-1 مقارنة بنية حكاية "والله ما خبر على سيدي برارج":

نص الحكاية:

يُحكى أنّ حمامة كانت تعيش في أعلى نخلة شامخة وكان يأتي إليها الذئب ويقول لها: "ارم لي بفراخك وإلاّ صعدت إليك وأكلتك." فترمي بفراخها وقلبها ينفطر وبقيت على تلك الحال مدة من الزمن.

في أحد الأيام أتاها ملك الحزين وسألها عن فراخها فأخبرته بالقصة كاملة، استغرب مالك الحزين من غباء الحمامة وقال لها: "هل تعلمين أنّ الذئب لا يستطيع تسلق الأشجار فكيف له أن يصل إليك وأنت تعيشين على هذه النخلة الباسقة؟" ونصحها قائلاً: "إذا أتاك الذئب ثانية وهددك فقول لي فعل ما تريد." فرحت الحمامة كثيراً وشكرت مالك الحزين.

بعد أن أدرك للحمامة فرخان جاءها الذئب وقال لها: "ارم لي بفرخيك وإلاّ ارتقيت إليك وأكلتك." أجابته الحمامة وكلها ثقة: "افعل ما تريد." قال الذئب: "من أخبرك أنّي لا أستطيع الصعود إليك؟" قالت الحمامة: "لن أخبرك لقد نصحني سيدي مالك الحزين ولن أشي به أبداً."

انصرف الذئب وهو يستشيط غضبا لأّنه لم يصل إلى مراده ككل مرة وإذا به يلمح مالك الحزين فأخذ يراقب تصرفاته عن كثب إلى أن سنحت له الفرصة وانقض عليه، قال له مالك الحزين: "هل تريد حقاً أكلني أيها الذئب؟" أجابه: "بكل تأكيد فأنت من نصح الحمامة وبذلك فقدت وجبتي اللذيذة والآن سأكلك بدلاً منها." قال مالك الحزين: "كيف تأكل هزيلاً مثلي وتترك خرافاً سمينة في المروج الخضراء؟" قال له الذئب: "خذني إليها يا صديقي".

امتطى الذئب ظهر مالك الحزين الذي حلق به عالياً في السماء حتى وصلا إلى البحر فظهرت له الأمواج من ذلك الارتفاع كأنّها خراف بيضاء سمينة، سأل الذئب مالك الحزين: "هل أحط بك في طرف القطيع أم في وسطه؟" أجابه الذئب: "بل في وسط القطيع أفضل." فأفلت مالك الحزين الذئب وسط البحر وكاد الذئب أن يغرق ومن شدة خوفه بدأ يدعو الله ويطلب منه النجاة من الغرق، واستمر الذئب في السباحة حتى وصل إلى البر منهكا فتمدد على ظهره وقوائمه مرفوعة نحو السماء وبدأ يشكر الله ويدعوه أن يكون واليا صالحا تبني له قبة من نبات الدّيس.

1-1- المتواليات الكبرى المكونة للحكاية:

تتألف حكاية "والله ما خبر على سيدي برارج" من المقاطع التالية:

1- المتوالية التمهيدية: (تهديد الذئب للحمامة وافتراس فراخها)

2- المتوالية الثانية: (نصيحة مالك الحزين للحمامة)

3- المتوالية الختامية: (فشل انتقام الذئب من مالك الحزين)

تتأسس المتوالية الكبرى المكونة للحكاية على خمس بنيات سردية هي:

(التهديد، الاحتيال، الافتراس، النصح، الانتقام) والتي سنفصل القول فيها فيما يلي:

1-2- النظام السردى للمتوالية التمهيدية والمتوالية الختامية:

أ- الوضعية التمهيدية: (تهديد الذئب للحمامة وافتراس فراخها)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- تهديد	اضطراب	- يهدد الذئب الحمامة بالصعود إليها إن لم تلقي إليه فراخها
- تواطؤ عفوي	تحول	- رمت الحمامة إليه بفراخها من شدة خوفها وغبائها
- الشعور بالنقص	حل	- حيرة الحمامة وخوفها من الذئب أمام مالك الحزين
- مساعدة		- ينصح مالك الحزين الحمامة

ب- الوضعية الختامية: (فشل انتقام الذئب من مالك الحزين)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الجمل السردية
- تهديد	اضطراب	- تهديد الذئب لمالك الحزين
- خداع		- خدع مالك الحزين الذئب بقطيع الغنم
- عقاب	تحول	- ألقى مالك الحزين الذئب في عرض البحر للتخلص منه نهائيا بطريقة ساخرة

عبرت المتوالية التمهيدية عن وجود "النقص" الذي أحس به الذئب عند افتقاره للقوت فظهرت بذلك ذات فعل وهي الذئب التي تسعى لتحقيق موضوع القيمة (الحصول على فراخ الحمامة) وتحقيق الفعل، أما على مستوى محور الصراع فقد ظهر المساعد متمثلاً في غباء الحمامة وشدة خوفها من الذئب في تواطؤ عفوي مما أفسح المجال أمام ظهور وظيفة نقص وافتقار عند الحمامة.

وبالتالي يصبح الذئب ذ حـ 1 منفصلة عن موضوع القيمة (افتراس الفراخ)، والحمامة ذ حـ 2 منفصلة عن موضوع القيمة (حماية الفراخ) وبعدها صار الذئب ذات فعل تسعى للاتصال بموضوع القيمة.

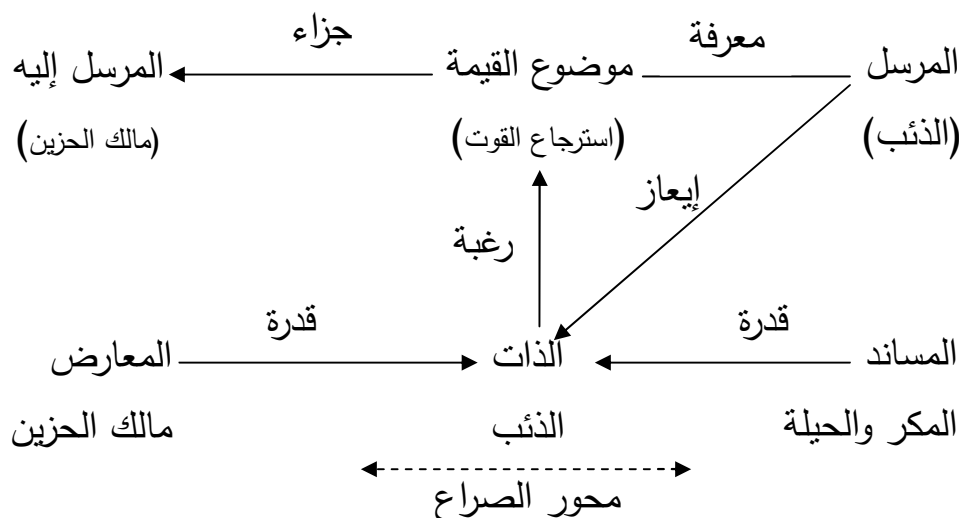
في ملفوظ الحال البدئي تكون ذات الحال منفصلة عن موضوع القيمة الذي انفصلت عنه ذات الحال الثانية حيث: (ذ حـ 1 U م ق) و (ذ حـ 2 U م ق).

ومع نهاية المتوالية تتصل ذات الحال الأولى بموضوع القيمة وتتحول إلى ذات فعل فتحقق رغبتها وفق محوري القدرة على الفعل وإرادة الفعل أمّا ظهور ذات فعل ضديد (ذ حـ 3) سيتسبب في انفصال ذات الحال الأولى عن موضوع القيمة من خلال تدخل مالك الحزين لإنقاذ الموقف وهو ما يعطي تفعيلًا ودفعًا لمسار الحكاية وبناء متنها وعليه فإن:

ذ ف 1 ← [(ذ حـ 1 U م ق U ذ حـ 2) ← (ذ حـ 1 ∩ م ق U ذ حـ 2)]

ذ ف 3 ← [(ذ حـ 3 U م ق U ذ حـ 2) ← (ذ حـ 3 ∩ م ق U ذ حـ 1)]

ب- المتوالية الختامية:



عبرت المتوالية الختامية عن القضاء على النقص وتحقيق مهمة الحصول على موضوع القيمة إذ صار الذئب ذات حال تسعى للاتصال بموضوع القيمة (استرجاع القوة) إلا أنّ الأمر لم يتحقق لذكاء مالك الحزين وتغلبه على مكر ودهاء الذئب عندما أسقطه في شر طمعه فصار بذلك ذات فعل منفصل عن موضوع القيمة. (ذ 1 U م ق).

وبالتالي يتحقق البرنامج السردى لمالك الحزين باعتباره (ذ حا3)، وموضوع القيمة (القضاء على الذئب) باعتباره قد انفصل عن موضوع قيمته (الحصول على القوت).

$$[(\text{ذ ح ا } 3 \cup \text{م ق } 1) \cap \text{ذ ح ا } 1] \longleftrightarrow \text{ذ ف } 3$$

4-1 النظام السردى لمتن الحكاية:

أ- المتوالية الثانية: (نصيحة مالك الحزين للحمامة)

الوظائف	أصناف الوظائف	ملخص الوظائف السردية
- نقص		- لم تعرف الحمامة كيف تتخلص من الذئب
- مساعدة	اضطراب	- نصح مالك الحزين الحمامة
- تواطؤ	تحول	- ترفض الحمامة ذلك وتبوح بسر مالك الحزين
عفوي		(وَاللَّهِ مَا نُخَبِّرُ عَلَى سَيِّدِي بَرَارِجَ)
- ت الإساءة	حل	- تحتفظ الحمامة بفراخها وتتجو من الذئب

يتأسس متن الحكاية على برنامج سردي يقوم على الأطراف التالية:

- (1) **الذئب**: ذات حال ثانية تعاني من نقص (البحث عن القوت) حيث (ذ حا 2 U م ق).
- (2) **الحمامة**: ذات فعل لها القدرة على حماية فراخها بعد تخلصها من تهديد الذئب حيث (ذ حا 1 ∩ م ق). ومنه فإن:

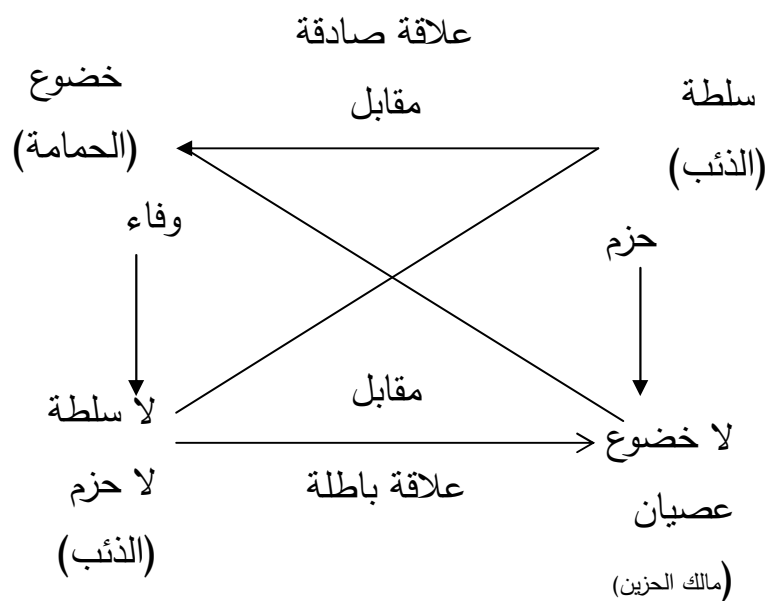
$$\text{ذ ف 1} \leftarrow \left[(\text{ذ حا 1 U م ق} \cap \text{ذ حا 2}) \right] \leftarrow (\text{ذ حا 1} \cap \text{م ق U ذ حا 2})$$

تمثل الوظائف المكونة للمتوالي على مستوى الأصناف الوظيفية القاعدية الخمسة مسارًا سرديًا متناميًا حققه الاستبدال الحاصل على مستوى الصنف الوظيفي "تحول" وظهور المعتدي عكس اتجاه المتوالي نحو الحل المؤقت.

1-5 نظام دخول الشخص في المتوالي الثانية:

تتمظهر الشخصيات وفق تضاد أكبر على مستوى الجنس (حيوان أليف/ حيوان مفترس) حيث تقبل هذه الثنائية وجود الضعيف بل إنها في الحكاية تؤكد مقولة القوي يأكل الضعيف في قانون الغاب وهي تقوم على ثنائية (خادع/ مخدوع).

1-6 البنية العميقة:



إن جهل الحمامة وغفلتها وعدم وعيها جعلها تتواطأ لا إراديا مع الذئب حتى خسرت فراخها بشكل دوري في النهاية، أما وعي مالك الحزين فقد جعله يكشف الحقيقة ويحقق عملية الانتقام من المعتدي بعد أن أوقعه في شر أعماله من خلال وظيفة "تقويم الإساءة".

2- البعد الدلالي للحكاية:

تتأسس حكاية الحيوان على الرمز والتعبير المستتر الذي يؤدي الوظيفة التعليمية والإرشادية بطريقة ممتعة وجذابة لذلك نكتشف من خلال هذه الحكاية عدة إشارات دلالية نذكر منها:

- 1) **الذئب:** ورغم قوته وجبروته إلا أنه يُهزم في النهاية وهو في هذه الحكاية يرمز للمتطفلين والجواسيس الذين يسعون إلى هدم بيوت الناس وكشف ما فيها.
 - 2) **الحمامة:** ترمز للإنسان المسالم والخاضع والخانع الذي يقوم بكامل واجباته إلا أنه يسامح المعتدي ولا يدافع عن نفسه لرد الاعتبار.
 - 3) **مالك الحزين:** رمز للإنسان الذكي والذي يحسن التخلص في أشد الظروف صعوبة.
- وتجدر الإشارة إلى أن حكاية الحيوان تجسد إلى جانب الرمز المستتر طرق البحث عن القوت وكيفية الحصول عليه وقد جسدت الحكاية ذلك في الصيد.

3- بنية التناص مع حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين":

يستمر حضور الخطاب الشعبي في تجليات نصية متنوعة ليحقق وجوده التداولي بشكل شفهي أكثر مما هو مدون بل ويمكن للخطاب الرسمي أن ينصهر على لسان الرواة في بوتقة الحكى الشفهي ويصبح طبعاً ليتشكل وفق بنية سردية تختصر الثقافة الشعبية الأصيلة.

نحن بصدد تناص شعبي خالص بين حكاية خرافية على لسان الحيوان "والله ما نُخْبِرُ عَلَى سِيْدِي بَرَارْجُ" هذه الأخيرة التي نسجتها المخيلة الشعبية في ولاية الشلف، وبين حكاية الحيوان الخرافية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" من كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع وفي جعبتنا الكثير من التساؤلات النقدية أهمها:

ما مدى حضور الثقافة الرسمية في الأوساط الشعبية في ولاية الشلف؟ وهل هناك وعي فكري بأصالة الحكايات الخرافية الشعبية؟ وكيف تمكن الرّاي الشعبي من نسج حكاية خرافية على منوال حكاية كليلة ودمنة؟ وما هي أوجه الاتفاق والاختلاف بين الحكايتين المدروستين؟ وهل التّناص في هذه الحالة هو إبداع أم إعادة بناء سردي يتوافق مع بنية نصية منسجمة؟

يبدون أنده لا يمكننا الإجابة عن جميع هذه التساؤلات في هذا الحيز الضيق من البحث لذلك سنحاول التركيز على مسألة التّناص القائم بين الحكايتين الخرافيتين من الوقوف قليلا عند النّص المرجعي.

3-1 مرجعية حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين":

تقع هذه الحكاية في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع في باب من يرى الرّأي لغيره ولا يراه لنفسه⁽¹⁾، وتبدأ بعبارة: "قال الملك للفيلسوف: قد سمعت هذا المثل فاضرب لي مثلا في شأن الرّجل الذي يرى الرّأي لغيره ولا يراه لنفسه، قال الفيلسوف: "إنّ مثل ذلك مثل الحمامة والثعلب ومالك الحزين"⁽²⁾.

ويتابع بيدبا الفيلسوف سرد أحداث الحكاية في تماسك نصي واتساق سردي مبني على الوصف تارة وعلى الحوار تارة أخرى وهو ما يحقق إلى جانب بنية النّص انسجام الخطاب السردى، "فمحللو الخطاب يميلون فعلا إلى تعريف انسجام النّص بأنّه خاصية من خصائص الخطابات عندما تكون سليمة البناء."⁽³⁾ هذا الأخير الذي يبدأ من عنوان الحكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، الذي يعتبر مفتاح النّص إلّا أنّه يبدو فرعيا أمام عبارة "فاضرب لي مثلا في شأن الرّجل الذي يرى الرّأي لغيره ولا يراه لنفسه"، وتقع هذه العبارة موقع العبرة المستخلصة من النّص قبل بدء عملية السرد.

إنّ ما يلي هذه العبارة سيصّب في خانة الرّمز المستتر الذي يتجسد في كلام الحيوان بعد أن قال الفيلسوف "زعموا أنّ حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة ذاهبة في السّماء...

¹ - ينظر: بيدبا الفيلسوف الهندي، كتاب كليلة ودمنة، تر: ابن المقفع، ص154.

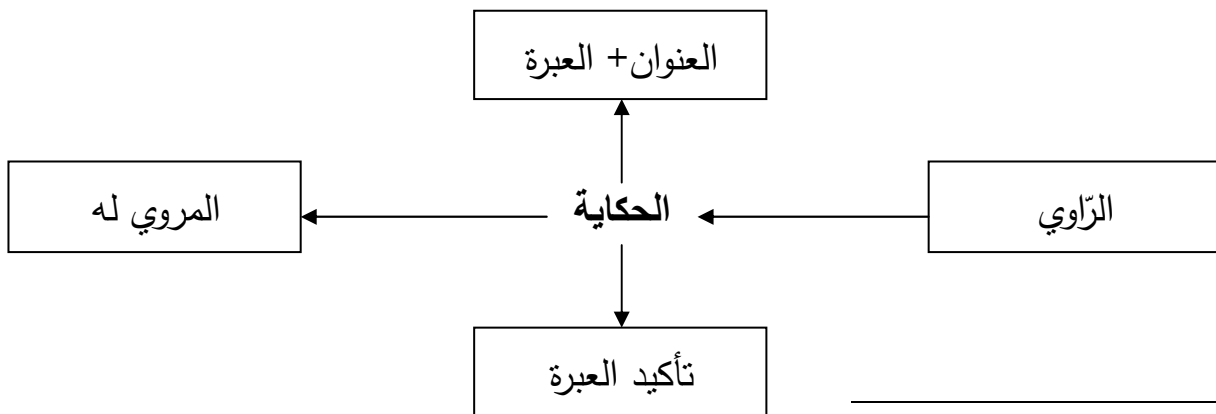
² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: زنيسلاف واوروزنيك، مدخل إلى علم النص، تر: سعيد بحيري، ص53.

جاءها ثعلب... فيقف في أصل النخلة فيصيح بها ويتوعدها أن يرقى إليها، فتلقي إليه فراخها... أقبل مالك الحزين فوق على النخلة... قال لها: يا حمامة مالي أراك كاسفة البال سيئة الحال، فقالت له: يا مالك الحزين: إن ثعلبا دهيت به... قال لها مالك الحزين: إذا أتاك... فقول لي: لا ألقى إليك فرخي، فارق إلي وغرر بنفسك... قال لها الثعلب: أخبريني من علمك هذا؟ قالت: علمني مالك الحزين⁽¹⁾، إلى أن يصل الرّاوي إلى قوله: "فأخذه فهمزه همزة دق بها صلبه، ثم قال له: يا عدو نفسه ترى الرأي للحمامة وتعلمها الحيلة لنفسها وتعجز عن ذلك لنفسك حتى يتمكن منك عدوك ثم قتله وأكله"⁽²⁾.

نعثر في المقطع الأخير على "تقويم صريح يأتي على لسان الثعلب يتهم فيه مالك الحزين بعجزه عن استخدام معرفته لحماية نفسه، وهو نفس الموقف الانتقادي الذي جاء على لسان (بيدبا) الفيلسوف الهندي الرّاوي الخارجي لهذه القصة في المقدمة التي مهدت لرّواية القصة وتم تأكيدها كمغزى للقصة في العبارة التي ذيل بها الخطاب السردية⁽³⁾. وهنا يؤكد الفيلسوف (بيدبا) علاقة العنوان بالعبارة المستخلصة من الحكاية في ثوب رمزي جميل جسد الحوار القائم بين شخصيات حيوانية ثلاث هي: الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

وعلى مستوى آخر فإنّ هذه الحكاية تقع بكل متعلقاتها بين قطبي علاقة تواصلية بين الرّاوي والمروي له، فالراوي هو (بيدبا) الفيلسوف والمروي له هو الملك (دبشليم) مع إغفال صوت المؤلف (عبد الله بن المقفع) ويمكن تجسيد هذه العلاقة فيما يلي:



¹ - ينظر: بيدبا الفيلسوف الهندي، كتاب كليلة ودمنة، تر: عبد الله بن المقفع، ص154.

² - المرجع نفسه، والصفحة.

³ - عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردية، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة" (الملك شهريار، الصاد والغفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، د.ط، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، ص95.

فالعبرة المستخلصة من الحكاية هي نتيجة لعلاقة الحيوانات الثلاث فيما بينها وفق سلوكات معينة قد تكون نموذجاً للسلوك الإنساني باعتبار أنّ الرّأوي يحاول ترجمة السلوك الإنساني من خلال وصف السلوك الحيواني في الحكاية.

أمّا المروي له فيحاول استخلاص العبرة وفهم السلوك الإنساني بمساعدة السلوك الحيواني في الحكاية "ويعد النموذج الإنساني أهم خصائص الشخصية الدرامية؛ لأنّه يساعدها على أداء دورها الدرامي في أتم وجهه."⁽¹⁾، ومن جهة أخرى يرى (عبد الفتاح قلعهجي) أنّ: "ما يضعف كليله ودمنة دراميا هو تقديم الشخصية بطبيعتها بشكل مباشر وفوري."⁽²⁾ ولعل ما يميز شخصيات كليله ودمنة بشكل عام وشخصيات حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين هو حفاظها على خصائص كل حيوان على حدا والبأسه خصائص الإنسان بدءاً من الكلام وانتهاء إلى التفكير والبحث عن الحلول والرغبة في الانتقام.

2-3 شخصيات الحيوان في الحكايتين بين واقع الحال وسلطة الخيال:

تعد كل شخصية حيوان في الحكاية رمزا لمجموعة من الصفات الإنسانية التي من شأنها تجسيد كوامن النفس وتفسيرها وهي بهذه الصفة تعد شخصيات خيالية ناتجة عن تفكير أسطوري يحكمه الصراع بين قوى الخير وقوى الشر في هذا العالم ولكن ما علاقة الحيوان بهذا كله؟

أ. الحمامة: هي من الطيور الداجنة وتسمى المطوقة ويطلق عليها اسم اليمامة وإن كان بينهما فرق في اللون والحجم، ومن صفات الحمامة ما قاله عنها العرب قديماً: "قالوا: أخرج من الحمامة. "لأنّها لا تحكم عشها وذلك "لأنّها ربما جاءت إلى الغصن من الشجر فتبني عليه عشها في الموضع الذي تذهب به الريح فينكسر من بيضها أكثر مما

¹ - علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، دط، المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء، 2003، ص 93.

² - المرجع نفسه، ص 95.

يسلم⁽¹⁾ وهي في هذه الحالة حتى وإن أدرك لها الفراخ فإنّها تستقط بسهولة بفعل الريح وهشاشة العش.

نلاحظ أنّ مخيال الراوي قد استثمر خصائص الحمامة الطبيعية في رسم صورتها الخيالية، فإذا كانت الحمامة خرقاء لا تحسن بناء عشها في أعالي الشجر وإذا كان الريح سببا في كسر بيضها أو سقوط فراخها فإنّ الراوي قد استبدل الريح بالثعلب وجعل الحمامة تتصف بالحمق والغباء وقلة الحيلة وتستسلم لشُرور الثعلب رغم حزنها وغمها على فقدان فراخها بعد تعب مضمّن أصابها نتيجة عملية التعشيش والتحضير.

تفتقد الحمامة للعناد وتفقد الثقة بنفسها بمجرد أن يصيبها مكروه ولا تقوى على طلب المساعدة فهي مستسلمة خاضعة لمصيرها ومصير فراخها، وهي بذلك تجسد الطبع والغريزة التي يتصف بها الحمام كحيوان طائر وتعكس في نفس الوقت سلوكا إنسانيا معينا، وتبلغ قمة الحمق عندما تخبر الثعلب بمن أسدى لها النصيحة ليكون في آخر الحكاية وجبة صائغة وسهلة المنال للثعلب الماكر.

ب. **الثعلب:** يشتهر الثعلب بمكره وسعة حيلته وهو "سبع جبان مستضعف ذو مكر وخديعة ومن حيلته في طلب الرزق أنه يتماوت وينفخ بطنه ويرفع قوائمه حتى يظن أنّه مات، فإذا قرب منه حيوان أو طير وثب عليه وصاده."⁽²⁾ والحكاية الخرافية تقدمه لنا في نفس طباعه وغريزته.

فالثعلب كشخصية حيوانية خيالية ترمز إلى المكر والخديعة فلا تتقصه الحيلة أبداً ومن صور تحايله أنّه هدد الحمامة بالارتقاء إليها في أعلى النخلة وافتراسها إن هي لم تلق فراخها إليه، وفي واقع الحال لا يمكنه أبداً صعود النخلة كما يستحيل الإمساك بطائر الحمام في أعلى قمته إلا أنّ غياب الحمامة ساعد على نجاح حيلته.

¹ - الدميمري، (كمال الدين محمد بن موسى)، حياة الحيوان الكبرى (ويليه عجائب الحيوان)، من كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للعلامة: زكريا محمد بن محمود القزويني)، تح: أسعد الفارس، دط، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، 1992، ص 41.

² - المرجع نفسه، ص 33.

ولما علم الثعلب بنصيحة مالك الحزين للحمامة، وانكشف قصوره أمامها عمد إلى الانتقام منه عن طريق المكر والخديعة وامتلاكه المعرفة الخاصة بحب مالك الحزين للتباهي والمدح فارتكز على هذه النقطة ليتمكن منه في آخر الحكاية.

لقد تمكن الثعلب بدهائه وذكائه من التعامل مع الحمامة ومالك الحزين بما يناسب شخصيتهما وطباعهما فهو: "يتعامل معهما وفق صفاتهما الخاصة، تعامل مع الحمامة باعتبارها كائنا ضعيفا يتميز بالغفلة وتوجس الخطر في كل لحظة ومن كل كائن وفي المقابل تعامل مع مالك الحزين باعتباره كائنا معتدا بنفسه يستهين بالخطر يتميز باعتزازه بنفسه وببطء حركته ولا يضع في حسابه ما يترصده من مهالك لما ينزل إلى الأرض."⁽¹⁾ ولعل مخيال الراوي قد تجاوز هذا كله ووصل إلى توظيف لغة الثعلب وكلامه بما يوافق خصائص الطيور حيث "يستخدم الثعلب اللغة فيصوغها وفق طبيعة الكائن الذي يتلقى منه كلامه، تحركه الرغبة في الحصول على الغذاء ويتقن فن صناعة الكلام فهو وسيلته الأساسية في عملية التفعيل."⁽²⁾ التي تعطي لأحداث الحكاية دفعا سرديا متناميا.

ج. **مالك الحزين**: هو طائر من طيور الماء يتصف بطول عنقه ورجليه وورد أنه من "أعاجيب الدنيا أمر مالك الحزين لأنه لا يزال يقعد بقرب المياه ومواضع نبعها من الأنهار وغيرها فإذا نشفت يحزن على ذهابها ويبقى حزينا كئيبا وربما ترك الشرب حتى يموت عطشا خوفا من زيادة نفعها بشره منها... وهذا الطائر لما كان يقعد عند المياه التي انقطعت عن الجري وصارت مخزونة سمي مالكا ولما كان يحزن على ذهابها سمي بالحزين، وهو عطف بيان لمالك... وفي بعض ضحضحاته فإذا اجتمع إليه السمك الصغار أسرع إلى خطف ما استطاع منها... ومالك الحزين ينتشل الحيات من الماء فيأكلها وهي طعامه ولا يحسن السباحة."⁽³⁾ ويسمى اللقلق وفي العامية الجزائرية يسمى بَرَارْجُ أو بَلَارْجُ.

¹ - ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردى، ص 95.

² - المرجع نفسه والصفحة.

³ - ينظر: الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ص 152.

تجسد الحكاية الخرافية على لسان الحيوان رمزا تكثيفيا للمعنى والدلالة بأسلوب مشوق يمكنه التغلغل بسهولة في فكر الإنسان على اختلاف توجهاته الفكرية والدينية، ولعل (ابن المقفع) قد استعان بالرمز في كتاب كليله ودمنة ليتمكن من إيصال التوجيهات والإشارات للطبقة الحاكمة دون أن يعرض نفسه لسخطهم وعقابهم.

أما رمزية هذه الحكاية "فتبين غياب العدالة الاجتماعية في عصر كاتب النص وعدم قدرة مؤلفه على نقد السلطان المتجبر وبطانته نقدا صريحا هادفا وتوخى نصيح الحكام والتهئية لإيقاظ المحكومين لكي يميزوا الظلم من العدل فيعملوا على رفع الظلم وينادوا بتحقيق العدالة."⁽¹⁾ ومن جهة أخرى فإنّ الرّمز القائم على حديث الحيوان وكلامه كلام الإنسان قد يستند إلى خصائص كل حيوان حتى يؤدي الدور المنوط به "فالحمامة صورة محققة وموحية للجزع والرعب والفرع والاستسلام فتبذل ما في وسعها للحصول على المكان لكنّها تنسى الظلم الذي مثله صورة الثعلب المخادع وأمّا مالك الحزين (القلق) فصورة مجسمة للسذاجة والغفلة، رأى الحمامة قد أضناها الغم... فبصرها مالك الحزين بحقيقة ما هي عليه من منعة، غير أنّ مالك الحزين (القلق) وقد أسدى النصيحة ونسي عداوته مع الثعلب فكان ما كان من قتله من قبل الثعلب."⁽²⁾ الذي لم يبخل بحيلته وخداعه حتى أوقع (مالك الحزين) في شركه.

إنّ فنص الحمامة والثعلب ومالك الحزين من الأدب الرمزي الذي يندرج ضمن الخطاب التوعوي المحاط بنوع من الغموض المحبب لنفسية المتلقي ونص "والله ما نُخْبِرُ عَلَى سِيْدِي بَرَارْجُ" لا يخرج عن هذا المنحنى الرمزي، بل نجد الرّاوي يسعى إلى تأطير حكايته الخرافية وفق الموروث الثقافي العربي الرسمي في كتاب كليله ودمنة مع إضافة بعض مميزات المنطقة والتي أحدثت بعض التغيير في أحداث حكايته.

¹ - إدريس كريم محمد، الوحدات السردية في حكايات كليله ودمنة، (دراسة بنيوية)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

عمان، الأردن، 2009، ص264.

² - المرجع نفسه، ص265.

3-3 مظاهر التناص بين الحكايتين:

يظهر جليا أنّ الخطاب الشفهي السردى الجزائري ثري بالتراث العربى وغير العربى ولعلّ حكاية "وَاللّٰهُ مَا نُخْبِرُ عَلَى سَيِّدِي بَرَاجْ" نموذج مثالى لظاهرة التناص باعتبارها تعالقا نصيا وفق تقاطع معين للحوار بين نصوص مختلفة⁽¹⁾ حيث أنّ "كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"⁽²⁾، فالنص السردى مثلا قد يكون أفقا مفتوحا على مختلف النصوص السردية السابقة كالحكاية الخرافية والأسطورة وحكاية الحيوان.

فالرّاي لا يمكنه الانعزال عن السّياق الفكرى السائد فى مجتمعه حيث أنّه يتمثل تلك الثقافة فى نصوص سردية على شكل حكايات قد تبدو بسيطة فى لغتها العامية وفى بنائها السطحي إلّا أنّها تزخر بالرّموز والدّلالات والعمق الفكرى الذى يمكن أن نستنتبه من بنيتها العميقة ذات العلاقة الوطيدة بالنّصوص السردية المرجعية التى كان الرّاي قد اطلع عليها فى الموروث الثقافى العربى الإسلامى وعمد إلى الاقتباس منها.

ويبدو أنّ المنهج السيميائى قادر على إبراز العلاقة بين النصّ الجديد والنصّ الغائب "فالسيميائية منهج يركّز إلى نقطة جوهرية تشكل الدّعامة الأساسيّة والمنطلق الأوّل الذى تنبثق منه شتى القراءات للموضوع قيد التحليل أيا كان جنسه من حيث تشكل العلامة البوابة التى تلج من خلالها عالم النصّ وتبحر فى ثناياه بحثا عن النصّ الغائب باللّجوء إلى آليات وأدوات تختلف باختلاف القارئ وثقافته."⁽³⁾ وهو ما ينطبق على الكاتب أو على الرّاي وثقافته.

نلاحظ أنّ الحكاية الخرافية "تتيح إمكانية أكبر للاستبدالات والتصرف فى التجسيّدات والصور كما أنّها تتعرض بشكل أوضح للصراع الاجتماعى والمعتقد الدينى."⁽⁴⁾ وهو الأمر

¹ - ينظر: جمال مباركى، التناص وجمالياته فى الشعر الجزائرى المعاصر، ص37.

² - ينظر: عبد الله الغزّامى، الخطيئة والتكفير، ص321. ينظر أيضا: Todorov, Introduction de poétique, P24.

³ - ليلى شعبان شيخ ومحمد رضوان، المنهج السيميائى فى تحليل النصّ الأدبى، م1، ع33، حولىة كلية الدراسات الإسلامىة والعربىة، الإسكندرية، دت، ص789 - 790.

⁴ - ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبى الجزائرى، ص140.

الذي تحقق في حكاية "وَاللَّهُ مَا نُخَبِّرُ عَلَى سَيِّدِي بَرَارَجٌ" والتي أعاد الراوي صياغتها وبناءها من منطلق حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين".

وسنبرز أوجه التشابه والاختلاف بين الحكايتين من خلال جدول الذوات الفاعلة التالي:

	ذات الفعل	ذات فعل ضديد	المساعد	المعارض
"الحمامة والثعلب ومالك الحزين"	الحمامة	الثعلب	مالك الحزين (القلق)	غباء الحمامة غفلة مالك الحزين الثعلب
"وَاللَّهُ مَا نُخَبِّرُ عَلَى سَيِّدِي بَرَارَجٌ"	1- الحمامة	الذئب	برارج (القلق)	غباء الحمامة الذئب
	2- برارج (القلق)	الذئب	ذكاء برارج (القلق)	طمع الذئب

نستنتج من الجدول السابق أنّ الراوي الشعبي قد ضمّن حكايته برامج سردية تخص حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين" من كتاب كليلة ودمنة إلاّ أنّه لم يبق أسير التقليد بل حاول الإبداع قدر المستطاع وذلك من خلال مرحلتين اثنتين هما:

1. إخضاع أحداث الحكاية وشخصها لطبيعة المنطقة:

فالراوي استبدل شخصية الثعلب بشخصية الذئب وذلك لأنّ جل الحكايات الخرافية على لسان الحيوان في منطقة الشلف توظف (الذئب) لأنّه من حيوانات المنطقة المشهورة حيث تصوره الحكايات بطباع الثعلب وهذا عندما يتظاهر بالموت فينفخ بطنه ويرفع قوائمه للأعلى ليبنى عليها قبة الولي الصالح بعد أن نجا من الغرق في البحر.

2. توليد أحداث وفق موتيفات سردية جديدة:

سبب ذلك أنّ الراوي بحاجة إلى قلب الموازين والقضاء على الأفكار المتوارثة التي لا تخدم الصالح العام لأنّ إسداء النصيحة للحمامة من طرف مالك الحزين في كليلة ودمنة عرضته للافتراض من طرف الثعلب، وقد تؤدي هذه الفكرة إلى توقف الناس عن نصح بعضهم البعض خشية الوقوع في المهالك فما كان من الراوي إلاّ أن يقضي على هذا المبدأ المتوارث من خلال تصوير "سيدي برارج" في برنامج سردي جديد يحاول من خلاله

الخلاص من خداع الذئب وإيقاعه في شر طعمه حين طار به نحو البحر ليلقيه وسط الأمواج، وفي ذلك دلالة على تخلص صاحب النصيحة من عدوه عن طريق الفطنة والذكاء.

إنّ الرّأوي الشعبي مبدع في رواية الحكايات الخرافية رغم أنّه يعتمد في كثير من الأحيان على التراث العربي والتراث الأمازيغي المنتشر في منطقة شمال إفريقيا وما الحكاية الخرافية في ولاية الشلف إلّا نموذج وجزء لا يتجزأ من تراث هذه المنطقة الثرية فكريا وحضاريا.

4- بنية المتخيل في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف:

تتأسس بنية المتخيل في الحكاية الخرافية على خصوصية تعرف بها لكونها "وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللّغة ومحاكاة أشياء موجودة أو بإثارة نوع من الإيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللّحظة التي تتمثلها فيها بالذات فتصبح عملا مقصودا يجسد وعيا بغياب أو اعتقادا بإيهام."⁽¹⁾ فالمتخيل أساس الإبداع والخلق وهو مرتبط بالعقل والمعرفة الإنسانية فهو: "حس باطن بين المعقول والمحسوس."⁽²⁾ لذلك يكون في أشمل مرجعياته قائما على الحقيقة الرمزية أو الدلالية.

تتزرخ الحكاية الخرافية بكم هائل من الصور والرموز التخيلية والأسطورية التي تشير إلى تجارب إنسانية عميقة⁽³⁾، والتي يمكن تتبع دلالاتها من خلال تراكم نماذج الحكايات المدروسة في المستوى النفسي والمستوى الاجتماعي أو الأنثروبولوجي العام حيث يمكن رصد بنية المتخيل عبر أربع محطات سردية دلالية هي: (بنية الزمان، بنية المكان، بنية الشخصيات، بنية المعرفة السحرية) حيث تمثل كل بنية من تلك البنيات جزئية سردية تتعالق مع مختلف الجزئيات الأخرى وتساهم في تشكل آلية بناء خطاب الحكاية الخرافية.

¹ - ينظر: آمنة بلعلّ، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ط2، دار الأمل، 2011، ص17.

² - المرجع نفسه، ص19.

³ - ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الدب الشعبي، ص66.

أولاً: بنية الزمان في الحكاية الخرافية:

لا يمكن تصور نص سردي خارج حدود الزمان فالحكاية الخرافية في ولاية الشلف تعتمد على الزمان المفتوح أو الممتد بدءاً بنص الاستهلال "كَانَ يَأْمَكَانُ فِي قَدِيمِ الزَّمَانِ" أو "كَانَ فِي وَاحِدِ النَّهَارِ"، أو "فِي مَرَّةٍ مِنَ الْمَرَّاتِ" أو "حَاجِبْتُكُمْ عَلَى نَاسٍ بَكْرِي"، أما نص الحكاية الخرافية فيحدده الزمان الخيالي والسحري الذي يختصر المسافات ويقف في وجه الشيخوخة والهرم والذي يعيد الشباب ومرحلة الصغر حيث يشعر السامع أنه يسافر عبر العصور والأزمنة ليعيش وقائع وعجائب لم تخطر له على بال، ويمكن تقسيم الزمان في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف إلى مايلي⁽¹⁾:

1. **زمن الغياب:** هو الذي يفارق فيه البطل عائلته وموطنه ليرحل بعيداً لدوافع نفسية أو اجتماعية كالبحث عن الإخوة السبعة أو البحث عن الأم المظلومة والمضطهدة أو البحث عن الزوجة (ابنة السلطان) أو البحث عن حياة أفضل أو البحث عن القوت (حكاية الحيوان).

2. **زمن الحضور:** وهو امتداد لزمن الغياب حيث يعود البطل مكلاً بالنجاح فيجتمع الشمل بعد الفراق وهذين الزمانين يؤطران المحور الدلالي (فراق/ لقاء).

3. **الزمن التاريخي:** وهو قليل ويكاد يكون نادراً في الحكايات الخرافية؛ لأنها لا تعتمد الدقة في الزمن التاريخي إلا أن ذكر بعض الشخصيات يدل عليه من ذلك شخصية (هارون الرشيد) التي تعود بنا إلى العصر العباسي أو شخصية الولي الصالح (سيدي عبد القادر الجيلالي) والتي تعود بنا إلى عصر قريب لكنه غير محدد.

وعليه فإن الزمن التاريخي قد يتسم بالطابع الخيالي والسحري فهو ممتد من العصور المختلفة ويكاد يكون زمناً مختلطاً أو موصولاً وأداته في ذلك مرجعية الشخصيات التاريخية.

إن الزمان في الحكاية الخرافية قد يُعَبَّرُ عليه بألفاظ مخصوصة بالظرفية الزمانية كالיום والليلة والشهر والسنة أو بالفصول الأربعة (الخريف، الشتاء، الربيع، الصيف) أو بالزمن المكتمل (سبع سنين، سبعة أيام) أو الزمن السحري (عاد الشيخ شاباً) ويبقى الزمن

¹ - حميد الجراري، البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع30

السنة 8، صيف 2015، ص90-91.

مجهولا وغير محدد لعموميته وشموليته وقد يحصره المكان ويكشف عنه في الكثير من الأحيان.

ثانيا: بنية الفضاء المكاني أو الحيز في الحكاية الخرافية:

يتسم الفضاء المكاني في الحكاية الخرافية بالتأطير الخيالي والسحري؛ لأنّه مكان مجهول بالنسبة للرّوائي والسّامع أمّا البطل فإنّه يسعى للكشف عن المجهول في حيز معلوم بالنسبة له، وهذا يدل على أنّ العالم المجهول يقع في مستوى العالم المعلوم بالنسبة للبطل "وقد يكون الحيز الرّوائي ممثلا في قرية أو مدينة كما قد يتمثل في هضبة أو جبل كما قد يكون طريقا ملتويا كما قد يكون شاطئ بحر أو ضفتي نهر أو جهتي بحيرة أو جانبي واد... ويتسم الحيز الرّوائي في معظم أطوار مثوله بالجمالية والإيحاء... وقد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل وبضر وينفع ويسمع وينطق".⁽¹⁾ في صورة تشخيصية تخيلية وسحرية؛ ولأنّ عالم الحكاية الخرافية ذا بعد واحد فإنّها لا تهتمّ بالبعد المكاني كما لا تهتمّ بالبعد الزماني⁽²⁾ أي أن الحكاية الخرافية لا تهتمّ بالزّمان والمكان الواقعيين أمّا الزّمان والمكان الخياليين فهما متوازنان ومتعلقان فيها.

إنّ لبنية المكان علاقة وطيدة ببنية الزّمان رغم اختلافهما التّطيري حيث "يختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزّمن حيث أنّ المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرّواية أمّا الزّمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وفي كيفية تطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث نفسها فإنّ المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان حيث أنّ الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسي".⁽³⁾ الذي يلقي على المكان صفة المعلوم أو المجهول.

يتمظهر الحيز المكاني في فضائه العام في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف في عدة مستويات حصرناها دلاليا في (المكان العلوي، المكان السفلي، المكان الثقافي) ذلك أنّ

¹ - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 151 - 152.

² - ينظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص 123.

³ - سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984، ص 76.

أحداث الحكايات الخرافية تعكس ملامح بيئة المنطقة ذات الطابع الفلاحي والرعوي فمتعلقات المكان لا تبتعد عن خصوصية المنطقة الطبيعية في عمومها.

(1) المكان العلوي:

نقصد بالمكان العلوي مظاهر الطبيعة البارزة والظاهرة فوق سطح الأرض في تصاعدية أو في تنازلية أفقية كالجبل والوادي والغابة وما توفره من رموز وصور دلالية.

أ. دلالة الجبل: يحاط الجبل في الذاكرة الشعبية بهالة من التعظيم والتقديس والخوف فهو نقطة التقاء السماء والأرض كما أنه يمثل عائقا لأن صعوده صعب، وهو رمز للمجهول في الحكاية الخرافية "إنّ الجبل بشكل عام يتخذ تصاعديته من كونه قريبا من الآلهة فهو مكان الاتصال بين السماء والأرض".⁽¹⁾ وإليه يلجأ النساك والعباد ليحضوا بالخلوة من أجل تطهير أنفسهم من دنس الدنيا.

يتأسس رمز الجبل على ثنائية (أعلى/ أسفل) والتي تتعالق من ثنائيات أخرى هي: (خطر/ أمن) (لا استقرار/ استقرار) وعليه فإنّ بطل الحكاية الخرافية عند لجوئه إلى الجبل سيسعى إلى التطهير من النقص أو القضاء على الإساءة رغم تحذير العجوز أو الأب من الذهاب إلى الجبل لعلمهم بوجود "الغولة" فيه، "إنّ دلالة الجبل الممنوع هو امتناع الحصول على الدنيا بالنسبة للإنسان الذي لا ينبغي له أن يطارد الشهوات الدنيوية في مكان مخصوص للتحرر من شهوات الجسد".⁽²⁾ فالجبل عبارة عن محطة عبور.

تتكرر صورة الجبل المسموح في الحكاية الخرافية إلا أنّه غير مرغوب من طرف البطل ولا يفكر في الاتجاه نحوه؛ لأنه يعلم مسبقا أنّه عالم من المجهول الذي يظل يداعب طموحه وطموح الإنسان بصفة عامة.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص 213.

² - المرجع نفسه، ص 215.

ب. دلالة الوادي:

يرمز الوادي إلى الانحدار الذي هو خلاف التصعيد⁽¹⁾ وكثيرا ما ارتبط الوادي بالمخلوقات الخرافية في الحكايات "وقيل: إنّ أهل الجاهلية كانوا إذا نزلت رفقة منهم في وادٍ قالت: نعوذ بعزير هذا الوادي من مردة الجن وسفهاءهم أي نلوذ به ونستجير."⁽²⁾ وفي ذلك إشارة أيضا إلى واد عبقر المشهور في الجاهلية.

إن الوادي انحدار طبيعي في الأرض نشأ بفعل جريان الماء وهو بذلك يقوم على ثنائية (موت/ حياة) فالسقوط والابتلاع رمز الموت والماء رمز للحياة والخصب والنماء، ويصور الوادي في الحكاية الخرافية سلبيا عندما يرمى فيه الذئب بعد أن يشق بطنه ويملاً بالحجارة ويسقط الأسد أيضا من أعلى المنحدر في الوادي ليصير فريسة سهلة المنال للذئب المخادع أمّا من الناحية الإيجابية فإنّ الوادي يرمز للحياة عندما يجري الماء فيه وتسقى الأراضي الفلاحية بعد أن قضى البطل على الثعبان ذي الرؤوس السبعة في أعلى الوادي (النبع) ويكون منطقة عبور للولدين بعد هروبهما من الغولة في حكاية "العاقلة والبهولة".

ت. دلالة الغابة:

يتردد صدى الغابة في الحكاية الخرافية كثيرا فهي فضاء للنفي أو الملاذ الآمن وهي منطقة عبور لرحلة البطل يخوض فيها أصعب تجاربه حيث يتميز فضاء الغابة بكونه مظلمًا وملئًا بالحيوانات المفترسة والغيلان والجن والعفاريت والموتى الذين يظهرون في أكفانهم⁽³⁾ ليقطعوا الطريق على الناس وليلملئوا نفوسهم رعبًا، والغابة فضاء صعب الاختراق طريقها ملتوية غير واضحة المعالم؛ لذلك كثيرا ما يضل الإنسان طريقه داخلها فهو يمشي في حلقة مفرغة دون أن يبلغ حدودها "إنّها المشهد المأساوي الذي تبتدئ به الحكاية، أطفال صغار يهجرهم ذويهم في هذا الفضاء الموحش ويخرجون مكرهين من بيتهم الآمن... إنّ ترك

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م1، مادة (صوب)، "التصوب: الانحدار، والتصويب: خلاف التصعيد، وصوب رأسه خفضه..."

² - المصدر نفسه، م3، مادة (عوذ).

³ - المكفن: حكاية خرافية شعبية يتناولها سكان ولاية الشلف خاصة في الشمال بمنطقة تنس وضواحيها تكشف عن ظهور "المكفن" (ميت في كفنه الأبيض) الذي يعترض طريق السكان وسط الغابة الكثيفة بعد غروب الشمس إلى الفجر (رواية أحد السكان).

الأطفال في الغابة يتخذ شكل فطام لا يحتمل⁽¹⁾، فالغابة فضاء رمزي يقتزن في الذهنية الشعبية بالعالم الخفي والمظلم للشعور⁽²⁾ ويؤثت بمختلف المخلوقات الخرافية.

يتأسس فضاء الغابة على ثنائية (وضوح/ غموض) فهي ترتبط بظهور الغول أو الغولة ارتباطا وثيقا لأنها المكان الوحيد الذي يتميز بغطاء نباتي كثيف فالغابة: "الأجمة ذات الشجر المتكاثف لأنها تُغيب ما فيها."⁽³⁾ وتستتر نشاط الغول والغولة إنها الفخ المنسوب دائما أمام البطل لينجح أو يفشل في الاختبار.

يقرر الأب في حكاية "حديدوان والغولة" وحكاية "بوعتريسة" ترك الأولاد السبعة في الغابة ليبتنوا ببيوتهم إلا أن الغولة تفترسهم الواحد تلو الآخر وتفشل في افتراس كل من (حديدوان) في الحكاية الأولى و(بوعتريسة) في الحكاية الثانية لأن بيت حديدوان مبني بالحديد وأما بوعتريسة فإنه يتمتع بالذكاء والفتنة رغم صغر حجمه.

يتأسس المكان العلوي إذن على تصاعدية مهمة للبطل لأنه كلما بلغ الأعلى انكشفت له ملامح الطريق لإنجاز المهمة وكلما مشى في خط أفقي انغلقت الطريق أمامه واعترضته المصاعب والمخلوقات الخرافية وكلما دنا من الأسفل هددته الابتلاع والسقوط والغوص حتى يغيب وعيه وتعمى بصيرته عن رؤية الأشياء.

(2) المكان السفلي:

تتمثل مظاهر المكان السفلي في كل حيز يقع تحت الأرض كالبئر والمطمورة والزرداب وهو محاط بالرمزية الدلالية ذات المنحى التنازلي الشاقولي.

أ. دلالة البئر:

يرمز البئر منذ القدم إلى الابتلاع والسقوط وأشهر بئر هو بئر الأحزان⁽⁴⁾ الذي رمي فيه سيدنا يوسف عليه السلام بسببغيرة وحسد إخوته.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص188.

² - ينظر: غراء حسن مهنا، الحكاية الشعبية، ص102.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م1، مادة (غيب).

⁴ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص183.

يرتبط البئر في الذهنية الشعبية بالسقوط وصعوبة الخروج منه وقد يرمز للموت أو للقبر أو للعالم الآخر حيث يقول الشيخ المجذوب⁽¹⁾ في إحدى رباعياته:

يَا وَيْلَ مَنْ طَاحَ⁽²⁾ فِي بَيْرٍ وَصَعَبَ عَنْهُ طُلُوعُ
فَرَفَزَ مَا صَابَ جَنْحَيْنِ يَبْكِي وَسِيلُو دُمُوعُ

يرتبط البئر في الحكاية الخرافية بالمخلوقات الخرافية كالثعبان ذي الرؤوس السبعة حيث تضع زوجة الأب في حكاية "بقرة اليتامى" الفراش على سطح البئر وتطلب من البطلة أن تجلس عليه وهي حامل فتسقط في البئر وتضع مولودها في الأسفل أمام الثعبان ذي السبعة رؤوس وفي هذه الأثناء يتدخل الأمير لإنقاذ زوجته وابنه بعد أن أشار الغزال إليهما في قاع البئر.

يقول (دنيس بويز Denny Boys) "إنّ المواجهة والتحكم في اللاشعور ليس أسهل من النزول إلى قعر بئر أسود لقتل الثعبان وإنقاذ الأميرة."⁽³⁾ وبذلك يتأسس البئر على ثنائية (سطح/ عمق) (أمن/ خطر) (وضوح/ غموض) (عالم معلوم/ عالم مجهول).

إنّ البئر يرمز إلى جانب عميق في النفس الإنسانية فهو يحيلنا إذن "إلى عمق ذواتنا على الأماكن غير المستكشفة من دوافعنا وغرائزنا اللاواعية إنّه معبر ومنفذ لتطهير المتخيل من العتمة المحدقة به وتخليص النساء المحبوسات فيه من طرف الكائنات المعتمدة (الخرافية) بواسطة السيف والنّار والقنديل والخاتم السحري هو في الحقيقة تطهير للروح من نوازع الشر اللاّواعية."⁽⁴⁾ لذلك فالسقوط في البئر والخروج منه يتطلب من البطل بذل مجهود خاص ذي طابع أسطوري.

¹ - عبد الرحمن رباحي، قال المجذوب: (من الرباعيات المنسوبة إلى الشاعر الشعبي المغربي الولي الصالح الشيخ سيدي عبد الرحمن "المجذوب")، ط3، منشورات الجزائر للكتب، الجزائر، مارس 2011، ص96.

² - طاح : سقط. فرفز: حرك جناحيه.

³ - Boys (D), initiation et sagesse dans les contes de fees, Albil Michel, 1988, p80 .

ينظر أيضا: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص187.

⁴ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص186.

ب. دلالة المظمورة:

جاء في لسان العرب أنّ المظمورة "حفيرة تحت الأرض أو مكان تحت الأرض قد يهَيئ خفياً يُطمر فيها الطعام والمال أي يُخبأ، وقد طمرتُها أي ملأتها... والمطامير حفر تحفر في الأرض تُوسّع أسافلها تُخبأ فيها الحبوب... وقالوا هو طامر بن طامر للبعيد، وقيل هو الذي لا يعرف ولا يُعرف أبوه ولم يدر من هو... وإنّه كثير الطمور، وكذلك الرّجل إذا وصف بكثرة الجماع يقال عنه لكثير الطُمور... والمظمور العالي والمظمور الأسفل... والمظمور: السجن"⁽¹⁾ نلاحظ على المفهوم اللّغوي أنّه متشعب المعاني وعليه فإنّ لفظة مظمورة تتأسس على خمسة معان متعاقبة هي:

- 1- حيز مكاني سفلي (تحت الأرض) أعلاه ضيق وأسفله واسع يسهل ولوجه ويصعب الخروج منه كأنّه سجن.
- 2- يشتمل هذا الحيز على الطعام أو المال.
- 3- يدل على هذا الحيز على الاختباء والبعد والاختفاء.
- 4- يدل هذا الحيز على الجهل بالشيء خاصة إذا ما تعلق الأمر بالنّسب.
- 5- يرمز هذا الحيز إلى الخصب والنّماء (حبوب/ مال/ جماع/ إيلاج/ امتلاء).

لقد صورت الحكاية الخرافية في ولاية الشلف كل هذه المعاني ففي حكاية "ودعة مجلية سبعة" تتهم البطلة "ودعة" في شرفها ويكلف الأخ الأصغر بقتلها إلّا أنّه يعفو عنها في آخر المطاف؛ لكنّه يسجنها داخل مظمورة تحت الأرض ويحكم إغلاقها وبذلك صارت ودعة مختبئة وبعيدة عن الأنظار يصعب عليها الخروج من المظمورة دون مساعدة إلّا أنّها كانت تجد طعامها وشرابها بين يديها الأمر الذي ساعد على بقائها حية.

يظن الإخوة السبعة أنّ ودعة تحمل جنينا في بطنها فهو على مستوى الذهنية الشعبية مجهول الأب لأنّه نتاج علاقة جماع محرمة، وقد يكون هدف الأخ الأصغر من وضع ودعة داخل المظمورة هو دفنها حية لإخفاء العار الذي إذا انكشف سوف يعود بالويل والحسرة على الإخوة السبعة.

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م4، مادة (طمر).

صورت حكاية "سبع بنات في مطمورة" حالة البنات السبعة وهن مختبئات في المطمورة بعد أن تخلصن عنهن والدهن المغلوب على أمره من طرف زوجته الشريرة وبذلك يتحقق للبنات الستر والاختباء وعدم تعرضهن للاغتصاب كما كن يحصلن على طعامهن من بيت الغول الموجود في عالم آخر أسفل المطمورة.

أمّا حكاية الحيوان فقد صورت المطمورة كمصدر للقوت الذي يبحث عنه كل من الذئب والقنفذ واللذان دخلا إليها بسهولة ولما شبعوا وانتفخ بطنيهما لم يقدر على الخروج منها إلا عن طريق الخداع والحيلة.

تتأسس المطمورة على ثنائية (أعلى/ أسفل) (ضيق/ واسع) (خط/ أمن) (لاستقرار/ استقرار) كما أنها ترمز للابتلاع لاحتوائها على الطعام المخزن أو الإنسان المستتر عن الأعين خشية الافتضاح أو الخطر.

ج. دلالة الزرداب:

جاء في معجم لسان العرب أن "زردب، زردبه، خنقه، وزردمه كذلك... (أي) عصر حلقه، والزردمة الغلصمة... وقيل الابتلاع... وقيل هي فارسية."⁽¹⁾ والزرداب كلمة عامية يقصد بها السرداب؛ لأنها حفرة تحت الأرض، وقد جاء في لسان العرب "سردب هي السرداب (وهكذا في الأصل وليس بعده شيء) وعبارة القاموس وشرحه (السرداب بالكسر خباء تحت الأرض للصيف) كالزرداب والأول عن الأحمر والثاني تقدم بيانه وهو معرب..."⁽²⁾ أمّا في معجم الوسيط فقد ورد قولهم: "هو حفرة تحت الأرض ينفذ منها إلى الخارج".

تُصور الحكاية الخرافية في ولاية الشلف الزرداب على شكل حفرة كبيرة وعميقة جدا توقد فيها النار وتغطي وتجهز كفخ ليسقط فيه الغول أو الغولة ويحترقا حتى الموت حيث تسأم عيشة في حكاية "عيشه بنت التاجير" من تهديد الغول لها بعد أن ذهب والدها إلى الحج وأطفأت الكلبة نار الكانون في البيت فكان الغول يظهر لها في أبشع صورة ولم

¹ - مصدر سبق ذكره، م1، مادة (زرب).

² - المصدر نفسه، م1، مادة (زرب).

تتمكن من القضاء عليه إلا بمساعدة والدها بعد عودته من الحج وذلك عن طريق حفر الزرداب أمام باب الدار وإشعال النار فيه وتغطيته بالسجاد، ولما جاء الغول كعادته إلى عيشة سقط فيه واحترق حتى الموت.

نجد نفس المشهد في حكاية "بوعتريسة" الذي يلقي القبض على الغولة باستخدام الحيلة ويسجنها داخل صندوق ثم يضعه فوق الحمار الذي أسرع بها نحو الزرداب الذي حفره وجهزه الإخوة السبعة وألقوا فيه الصندوق فاحترقت الغولة حتى الموت.

يتأسس حيز الزرداب على ثنائية (أعلى / أسفل) و(أمن/ خطر) و(استقرار/ لاستقرار) (حياة/ موت) والزرداب بصورته هذه يرمز إلى العقاب⁽¹⁾ والأداة فيه هي العمق والنار التي تعمل على التطهير بعد الابتلاع، فموت الغول أو الغولة في زرداب هو تقويم للإساءة وانفراج للأزمة.

نلاحظ على عناصر المكان السفلي أنها ترمز للسقوط والانحدار والابتلاع وهي تعارض المشروع التصاعدي للبطل، فهذه "الصور والرموز تجسد طبيعة المخاوف والاستيهامات والقلق الذي يأسر اللاشعور والوعي الجماعي والذي يلزم القيام بحركة معارضة (تكون غالبا من صنع البطل) لقلب هذا النظام وتطهير المخيلة من هذه الرموز المعتمدة (الخرافية) بواسطة الحديد والنار."⁽²⁾ لذلك تلجأ الحكاية إلى تعويض هذا النظام الطبيعي القائم بعنصره (أعلى/ أسفل) بنظام ثقافي مضيء وواضح.

(3) المكان الثقافي:

يتمظهر المكان الثقافي في الحيز الهندسي الذي بناه الإنسان في إطار تسخير الطبيعة من أجل راحته وسلامته ومن ذلك البناء في مختلف مستوياته الهندسية والمعمارية التصاعدية بداية بالكوخ والبيت وانتهاء بالصرح أو القصر.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل)، ص 211.

² - يقول الشيخ المجذوب في الزرداب: أَشْرَبُوا الْخَلِيبَ *** عَلَى وَجْهِ النَّبِيِّ الْحَبِيبِ

مَنْ يَحْفَرُ زَرْدَابَ لِأَخِيهِ *** هُوَ يَطِيحُ فِيهِ

ينظر: عبد الرحمن رباحي، قال المجذوب، ص 149.

أ. دلالة الكوخ:

جاء في لسان العرب أن: "كوخ: ليلة كاخ: مظلمة، وهو فارسي معرب، والكُوخ بالضم: بيت من قصب بلا كُوة (نافذة) والجمع: الأكواخ: الأزهري: الكوخ والكاخ دخيلان في العربية، والكوخ كل موضع يتخذ الزارع على زرعه ويكون فيه يحفظ زرعه، وكذلك الناطور يتخذ يحفظ ما في البستان والمواضع."⁽¹⁾ في اللغة العربية "بيت محرد: مستم وهو الذي يقال له بالفارسية كوخ... حرد الرجل إذا أوى إلى كوخ، ابن العرابي: القصب حردى وغرفة محردة، فيها حردى القصب عَرَضاً."⁽²⁾ وبذلك تتمظهر صورة الكوخ في بنائه الهندسي البسيط في أربعة معان هي:

1. بناء مادته القصب والطين.
2. بناء مقبب على شكل السنام.
3. بناء مظلم يحوي غرفة واحد بلا نافذة.
4. مكان البناء وموضعه في البستان والمزارع وكل حيز فيه زرع وأشجار كالغابة مثلاً.

تصور الحكاية الخرافية في ولاية الشلف الكوخ في رمزية تدل على أنه بناء حقير هش لا يحمي صاحبه من الأخطار بل إنّه سكن الفقراء والمحرومين ويقال له في العامية: "عَشِيْشَة" أو "تَوَالَة"؛ لأنّه يشبه العش وللدلالة على هشاشته وصغره؛ لأنّه مبني بالقصب المخلوط بالطين.

يأمر الأب أبناءه في حكاية "حديدوان والغولة" بإلقاء عصيهم في الغابة رغم علم الأب بوجود الغولة فيها وأينما تقع العصي عليهم أن يبنوا أكواخهم ويبيتهم وبذلك عمد الإخوة إلى بناء أكواخهم من الطين والقصب إلا (حديدوان) الذي بنى بيتاً من حديد أمّا الأكواخ فقد هجمت عليها الغولة وافترت أصحابها لهشاشتها، وفي حكاية "بوعتريسة" كانت الغولة تقطن في كوخ حقير وهو ما سهل الأمر على (بوعتريسة) لمضايقتها وإلقاء القبض عليها في آخر المطاف.

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م3، مادة (كوخ).

² - المصدر نفسه، م3، مادة (حرد).

أمّا في حكاية يا قطيط حل الباب فإنّ العنزة كانت تسكن كوخا مع جدييها والحارس الأمين "قطيط"، وتصور الحكاية الكوخ على أنّه كان منيعا ضد هجوم الذئب المخادع الذي لم يتمكن من فتح بابه إلّا عن طريق الحيلة، أمّا في حكاية "الذئب والقنفذ والسبع" فإنّ القنفذ يرحل عن كوخه ويترك العنزة وجدييها وحيدتين ليهاجم الذئب عليهما ويفترسهما دون أي عائق.

يرمز الكوخ عموما إلى حياة الحرمان فالبقاء فيه دليل على الضعف والخروج منه دليل على امتلاك القوة بعد البحث المضني عنها لذلك يتأسس الكوخ على ثنائية (ضعف/ قوة) مقابل (موت/ حياة).

ب. دلالة البيت:

جاء في لسان العرب أنّ البيت "ما زاد على طريقة واحدة... وقد يُقال للمبنى غير الأبنية التي هي الأخبية بيت... وهي تسمى بيتا أيضا إذا كان ضخما مُزوَّقا، الجوهري: البيت معروف، التهذيب: وبيت الرّجل داره، وبيته قصره... وجمع البيت بيوت وبيوتات... والبيت القبر على التشبيه... وبيت العرب شرفها... الجوهري: البيت عيال الرّجل... والبيت التزويج... ويقال بنى فلان على امرأته بيتا إذا أعرس بها وادخلها بيتا مضروبا." (1) أي فيه من ضروب المتاع كالآلة والفراش والمؤونة وغيرها؛ لذلك يتأسس فضاء البيت على عدة دلالات متعلقة هي:

- بناء هندسي مركب يتسم بالضخامة والجمال مرتبط بزواج الرّجل.
- بناء يأوي إليه الرّجل وزوجته وأبناؤه في التقاف شمل مطمئنين.
- بناء مؤنث بكل لوازم الحياة الهنيئة يقوم على مسؤوليته الزوجان.

إذن فالبيت رمز للطمأنينة ولم شمل العائلة وهو ما تصوره معظم الحكايات الخرافية في ولاية السلف، وكثيرا ما يذكر البيت في الوضعية الافتتاحية حيث تكون الأحداث مستقرة وهادئة.

¹ - مصدر سبق ذكره، م2، مادة (بيت).

تضع الأم مولودها في حكاية "ودعة مجلية سبعة" وهي في البيت بينما الإخوة السبعة في أعلى الهضبة ينتظرون الإشارة بالمنديل، وفي حكاية "الوليد والريب" تتظاهر زوجة الأب بالمرض وترقد في البيت في انتظار مجيء ابنها وربيبها من رحلة الصيد، أما في حكاية "عيشة بنت التاجير" فإنها تمكث في البيت في انتظار مجيء والدها من الحج، وبين حكاية (حديدوان) في حكاية "حديدوان والغولة" بيتا من حديد لا يمكن اختراقه ويصبح هذا البيت سببا في القضاء على الغولة وقرباتها.

يشعر البطل في كل هذه النماذج وغيرها من الحكايات الخرافية بحالة من النقص أو تصيبه حالة من الإساءة والافتقار ويضطر إلى ترك البيت الآمن "ويخرجون مكرهين من بيتهم الآمن هم يلجون فضاء مجهولا مليئا بالخوف والحرمان مقابل بيت الوالدين حيث الأمن والغذاء، هذا البيت الذي يمثل الجنة المفقودة التي أخرجوا منها بسبب الأم الشريرة- زوجة الأب.⁽¹⁾ فترك البيت الآمن نحو العالم المجهول يشبه مرحلة العبور التي يمر بها الطفل نحو مرحلة الفطام أو الانفصال عن الوالدين إنها نقطة انطلاق البطل نحو تحمل المسؤولية ليعود في آخر المطاف إلى البيت مصطحبا زوجته أو يتخذ بيتا جديدا بمعية زوجته أو أنه يتزوج ويتقلد الحكم ويعيش في قصر السلطان.

ت. دلالة القصر:

جاء في لسان العرب أنّ القصر "أصول النخل والشجر العظام... والقصر من البناء... ومنه الصرح... وقيل هو القصر، وقيل هو كل بناء عال مرتفع."⁽²⁾ لذلك فصورة القصر في الذاكرة الشعبية إيجابية؛ لأنّ قصر السلطان يعد جنة وقمة بلوغ الاكتمال النفسي والاجتماعي لأنّه متعلق بالحكم والنّفوذ والحصول على ابنة السلطان كزوجة "إنّ القصر كفضاء يجسد الرّغبة والمتعة يظل حلم كل الراغبين في الوصول إلى الأميرة النائمة... وبما أنّ الوصول إلى هذا الأمر صعب فإنّ البطل الفقير لا يصل إلى هذا الفضاء إلا بالاستعانة بالأدوات السحرية التي تعزز رغباته النفسية."⁽³⁾ في اللاشعور.

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل)، ص 215.

² - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 5، مادة (قصر) ومادة (صرح).

³ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل)، ص 216.

تكون الرحلة نحو القصر محفوفة بالمخاطر والاختبارات حيث "يقترن القصر في الحكاية بإمكانية الموت في سبيل تحقيق الرغبة ويكون الجرأة والشجاعة والتضحية بالنفس هي وحدها التي توصل الإنسان لتحقيق طموحه."⁽¹⁾ الذي يهب له الحياة التي يحلم بها.

تتكرر صورة القصر في الحكايات الخرافية في ولاية الشلف ففي حكاية "ولادة الجرو والغراب" ينفي السلطان زوجته الثالثة من القصر ويكون ابنها ذي القرنين (واحد من فضة والآخر من ذهب) سببا في عودتها إليه مرة أخرى، أما حكاية "الوليد والريب" فإنها تجسد رحلة البطل نحو قصر السلطان للبحث عن الأميرة التي خلّصها البطل من قبضة الثعبان ذي الرؤوس السبعة، وفي حكاية رحمة بنت السلطان.⁽²⁾ فإنّ البنت الثامنة تولد "غولة" وتغادر القصر بسبب محاولة والديها قتلها ثم تبعث بابنها إلى القصر فيُقصّر السلطان في مأكله ومشربه بسبب ضخامة جثته فقد كان عملاقا يصل إلى عنان السماء، ليعود هذا العملاق لأمه الغولة وتتقطع الصلة بين السلطان وابنته وحفيده وبين القصر.

تقدم حكاية "هارون الرشيد"⁽³⁾ صورة القصر كحيز مكاني في الوضعية الافتتاحية؛ لأنّ (هارون الرشيد) كان أميرا ورأى فيما يرى النائم أنّه سيعيش سبع سنوات من الذلّ والهوان والفقر والحرمان وقد خيّر في منامه أن يعيشها في صغره أو في كبره، فاختار "الصغر" أي مرحلة الشباب وهنا بدأت رحلته التي وصل في نهايتها إلى قصر ابنة السلطان وانتصر في جميع الاختبارات المفروضة من السلطان نفسه وتزوج بابنه السلطان وتقلد العرش بمساعدة الخاتم السحري.

تتأسس رمزية القصر على ثنائيات هي: (الفقر/ الغنى) و(الضعف/ القوة) و(الحياة/ الموت) وهي تتعالق مع تحقيق الرغبات والتوازن النفسي والاجتماعي على مستوى المتخيل رغم وجود العقبات والصعاب.

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر ملحق الحكاية الخرافية.

³ - ينظر نفس الملحق.

إنّ عناصر المكان الثقافي تجسد سعي الإنسان إلى التدرج في مراحل التراتبية الاجتماعية من الكوخ كفضاء مظلم إلى البيت كفضاء مضيء ومستقر إلى القصر كفضاء تصاعدي يجسد تحقيق الطموحات والرغبات وعليه يمكن اختزال بنية المكان وحيز الفضاء في الترسيمية التالية:

رحلة البطل

هنا ← هناك

ف"الهنا" فضاء ابتدائي تنطلق منه أحداث الحكاية و"الهناك" فضاء ختامي تتوقف عنده أحداث الحكاية وهما يؤطران رحلة البطل الدورية في الحكاية الخرافية.

ثالثاً: بنية الشخصيات (القائمون بالفعل)

نحاول النظر إلى شخصيات الحكايات الخرافية في مستوى بنية المتخيل باعتبارها شخصيات سيميائية⁽¹⁾ ذات سمات دلالية قارة فالشخصيات هي الفاعلة في أحداث الحكاية ودراستها تهدف إلى الكشف عن مختلف بنيات النص الحكائي بالاعتماد على ما توفره النماذج المدروسة من فئات مختلفة من الشخصيات والتي قمنا بتقسيمها إلى ثلاث فئات هي: (شخصيات مرجعية وشخصيات الحيوان والشخصيات الخرافية).

1. الشخصيات المرجعية:

وهي الشخصيات التي تمثل الجانب الثقافي والاجتماعي في الحكاية الخرافية ويكون لها امتداد خارج نص الحكاية حيث تؤسس لمرجعية الخطاب الشعبي وللتراتبية الاجتماعية ونذكر من أهم تلك الشخصيات ما يلي:

¹ -Philippe Hamon, pour un statut sémiologie du personnage in poétique du récit édition du Seuil, 1977, P121-

أ. السلطان:

يرمز السلطان في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف للسلطة والنفوذ فهو صاحب القرارات المصيرية لأنه يمثل السلطة العليا في المجتمع ومن مجمل قراراته (طرد الزوجة الثالثة، تزويج الأميرة من البطل، عقاب المعتدي).

ب. ابنة السلطان (الأميرة):

ترمز ابنة السلطان لرغبات النفس البشرية الملحة ويرى (بويز Boys) أن "الأميرة في الحكايات العجيبة تعني النفس الحبيسة تحت دوافع اللاشعور."⁽¹⁾ لذلك يلج البطل في السعي وراء هذا الدافع في جميع الحكايات الخرافية العالمية فابنة السلطان هي مفتاح العرش.

ج. الصياد:

ترمز هذه الشخصية إلى السعي وراء المجهول المؤسس على ثنائية (حياة/ موت) فالصياد يقتل الطريدة ليقتات هو وكلابه السلوقية في حين يصبح هو نفسه طريدة ليقع بين فكي الغولة والمخلوقات الخرافية كالثعبان ذي السبعة رؤوس.

د. الفلاح:

يرمز الفلاح للعمل الشاق والجاد والسعي وراء إحياء الأرض عن طريق شقها بالمحراث (السكة) وزراعتها وسقيها بالماء ليحصل في الأخير على الغلال الوفيرة التي تجسد أمنه الغذائي وتضمن الحياة له ولعائلته، إلا أن الحكاية الخرافية في ولاية الشلف تصور الفلاح الكسول الذي يترك أرضه بورا وعندما تطالبه زوجته بالغلال يبعث بهما إلى أرض الغولة لجني "القول" وفي هذه الأثناء تفترسهما الغولة بعد أن تبقر بطنيهما وتستخرج طفليهما وبذلك يهدد الفلاح الكسول أمنه وأمن عائلته في حكاية: "العاقلة والبهلولة" إذا ما ترك أرضه عرضة للجفاف والبور فتقلب بذلك رمزيته للحياة إلى رمزية للموت.

¹ -Boys (D), initiation et sagesse dans les contes de fées, P91.

ينظر أيضا: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، ص216.

هـ. الرّاعي:

ترمز شخصية الرّاعي إلى تحمل المسؤولية للحفاظ على القطيع فكلما كان الرّاعي قائماً بواجبه على أكمل وجه كلما كانت المكافأة والجزاء وكلما قصر الرّاعي في وظيفته كان العقاب الذي يقرره مجتمع الحكاية الخرافية.

تعتني ودعة مجلية سبعة بقطعان "الإبل" إلى درجة أنه قد نشأت علاقة حميمة بينها وبين الحيوانات التي كانت سببا في كشف المعتدي لتلتقي ودعة بإخوتها السبعة، أما حكاية "ولادة الجرو والغراب" فإنّ الزوجة الثالثة قد عملت في الرّعي لمدة سنوات طويلة إلى أن جاء ابنها وأعادها إلى القصر وبالمقابل يقضي الذئب على كل قطيع الغنم عندما انتمنه الرّاعي وذهب ليستريح.

و. هارون الرشيد:

يعتبر (هارون الرشيد) شخصية إسلامية تاريخية فهو أحد الخلفاء العباسيين المشهورين استعاره الرّاوي الشعبي من التاريخ الإسلامي الحافل بالانتصارات وأسبل عليه ملامح البطل الشعبي المحلي وهذا هو السبب في كون أحداث الحكاية قد بدأت بتصوير الأمير (هارون الرشيد) نائما في قصره وانتهت بتقليده زمام الحكم في قصر آخر وصل إليه عبر رحلة دامت سبع سنوات، فشخصية (هارون الرشيد) ليست كشخصيات أبطال الحكايات الخرافية والسبب في ذلك مرجعيتها التاريخية.

ز. سيدي عبد القادر الجيلالي:

تتأسس هذه الشخصية على رمزية الولي الصالح الذي يتمتع بقدرة ومعرفة خارقة تظهر في كرامته حيث يستطيع الولي اختراق حدود مدارك الإنسان العادي الذي يرى في أفعال الولي وأقواله أمورا خارقة تجعله يشهد ببركته وكرامته التي تحقق المستحيل، لذلك تؤثر هذه الشخصية بكرامتها (بَرَكَتِهَا) على مجرى أحداث الحكاية.

تلتبس شخصية سيدي (عبد القادر الجيلالي) بشخصية (هارون الرشيد) في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف والفاصل بينهما هو شخصية (لقرع بوكريشة) الذي يمثل مرحلة الدّل والهوان التي عاشها (هارون الرشيد) لمدة سبع سنوات.

إنّ شخصية الولي الصالح سيدي (عبد القادر الجيلالي) هي تحول لشخصية (هارون الرّشيد) عبر شخصية (لقرع لوكريشة) وذلك لتمويه الفرسان السبعة وللسلطان نفسه حتى يتحصل (هارون الرّشيد) على العرش وعلى الأميرة بمساعدة الخاتم السحري وهيئة سيدي (عبد القادر الجيلالي) وهو يرتدي البرنوس الأسود ويمتطي الحصان الأسود وينصب خيمته في أعلى الجبل للدلالة على حياة التعبد والتبتل والخشوع.

2. شخصيات الحيوان:

تكتسي شخصيات الحيوان في الحكاية الخرافية بعدا رمزيا وتعمل على تأثيث فضاء الحكاية الخرافية فتظهر جلية على مستوى المساعد والمعارض كما تستحوذ على القيام بالفعل في حكاية الحيوان الخالصة فيكون لها دور البطل دون منازع.

ومن أبرز الحيوانات المذكورة في النماذج المدروسة نجد كلا من: (الذئب والسبع والقنفذ والحمامة ومالك الحزين والغراب والجرو والعنزة والقط والحصان والإبل...) وهي تنقسم إلى مجموعتين متصارعتين (حيوانات مفترسة/ حيوانات أليفة)، تقوم على ثنائيات متعاقبة هي: (قوي/ ضعيف)، (ذكي/ غبي)، (خادع/ مخدوع)، وسنحاول فيما يلي الكشف عن رمزية ودلالة البعض منها:

أ. دلالة السبع (الأسد):

يرمز السبع أو الأسد إلى القوة المطلقة وقد يرمز إلى السلطان في علاقته بالرعية فالأسد ملك الغابة وزئيره يملأ الأرجاء خوفا ورعبا حتى الصيادين وكلابهم السلوقية تفر أمام زئيره المخيف إلا أنّ الذئب في الحكاية الخرافية يساير الأسد في قوته بالمكر والخديعة ويوقعه في شركه، وفي ذلك تنافس مع حكاية الحيوان المشهورة التي تصور هزيمة الأسد من طرف ذبابة.

وفي حكاية "العاقلة والبهلولة" يُصور الأسد على أنّه حيوان وديع حيث تستعين به العجوز في إحضار الماء من النبع مثل الحمار تماما؛ لأنّ عيناه كانتا مغمضتين بالطين ولما ساعدته العجوز في فتح عينه افترسها وفرّ نحو الغابة.

وتصور حكاية الحيوان الأسد فريسة للذئب الذي أخاط له حذاء من جلد بقرة ونصحه بتعريض الحذاء للنار والشمس حتى ضاق الحذاء على قوائم الأسد فجعله مقعدا دون حراك فالأسد في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف يحصر دائما في زاوية المخدوع رغم القوة والسلطة التي يتمتع بها على مستوى الذاكرة الشعبية، وربما يكون ذلك دليلا على ضعف الحكام المسلمين في فترة من الفترات التاريخية المتعاقبة على المنطقة.

ب. دلالة الذئب:

يرمز الذئب في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف إلى الطمع والشره والأنانية فهو دائم التفكير والسعي وراء الاستيلاء على أملاك الغير عن طريق المكر والخديعة كما أنه يتصل من العقاب ويعاود الكرة في كل مرة وتوبته دائما كاذبة، فالذئب رمز للإنسان الذي لا يفكر إلا في تحقيق أغراضه الشخصية وإشباع شهواته وأهوائه على حساب الغير بطريقة لا تخلو من الشر والافتراس والتضحية يبني جنسه من الذئاب إن اقتضى الأمر ذلك.

يجسد الذئب الظلم والاستبداد الذي يمارسه القوي ضد الضعيف؛ لأن أغلب ضحايا الذئب هم (النعجة، العنزة، الجديين، الخرفان، الحمامة...) وقد ترمز هذه الضحايا إلى الأرامل واليتامى أو إلى الأنثى المغتصبة بصفة عامة.

وتصور الحكاية الخرافية في ولاية الشلف صورة هزيمة الذئب للأسد الذي هو أكثر قوة وجبروتا عن طريق المكر والخديعة.

ج. دلالة القنفذ:

يتمتع القنفذ بمجموعة لا متناهية من الأشواك والإبر الحادة، لذلك يقال له "الشيهم والمدجج": "والمدجج الدُّلُّ من القنَافِذ، ابن سيدة: والمدجج القنفذ، قال: أراه لدخوله في شوكة وإياه عن الشاعر بقوله:

وَمُدْجَجٌ يَسْعَى بِشَوْكَتِهِ مُحْمَرَّةٌ عَيْنَاهُ كَالْكَلْبِ⁽¹⁾

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م2، مادة (دجج).

فأشواكه تشكل درعا للحماية والدفاع عن النفس، وصداقة الذئب والقنفذ هي رمز لاستحالة افتراسه رغم صغر حجمه، مع ذلك فإن القنفذ يتمتع بروح المسؤولية وسعة الحيلة.

تصور الحكاية الخرافية في ولاية الشلف القنفذ وهو يرعى قطيع الماعز ويحافظ عليه ويؤمّنه ضد مكر ودهاء الذئب وطعمه، كما يعمل على تربية العنزة وجديبها ويعمل أيضا على زراعة الأرض إلى جانب الأسد وديدنه في ذلك الاتصاف بالنزاهة، ومن أمثال العرب السائرة في الجاهلية قولهم: "أصيد القنفذ أم لقطة." ويضرب مثلا للرجل الفقير يستغني في ساعة⁽¹⁾، إلا أن القنفذ يصبح خطيرا إذا ما هوجم أو سلب حقه أو اعتدى عليه أحد.

د. رمزية الطيور:

ترمز الطيور إلى العلاقة بين السماء والأرض لامتلاكها آلية الطيران والتحليق في الأجواء البعيدة وهي تمثل الرحلة التصاعدية عن طريق التّعالّي المطلق الذي يحققه لها الجناحان اللذان يعتبران قاسما مشتركا بينها وبين الملائكة.

فالحكاية الخرافية تصور تلك "الوساطة التي يلعبها الطائر في تحقيق العناية الإلهية وتخفيف الألم عن من في الأرض والتي تعطيه صورة مبعوثة من طرف الإله وتعطيه طابعا مقدسا وبشكل عام فإن الطيور ترمز إلى الحالات المتعالية للكائن"⁽²⁾؛ لأنها تقوم على طرفي ثنائية (أعلى/ أسفل) حيث يؤثت فضاء الحكاية الخرافية بمجموعة من الطيور مثل الحمامة التي ترمز للسلم والأمن والاستقرار والتي ترتبط بصورة النخلة الشامخة التي ترمز للعطاء والسخاء والخصب.

إنّ تصاعدية النخلة والحمامة لن تجدي نفعا أمام مكر الذئب ودهائه؛ لأنه نجح بالفعل في افتراس فراخ الحمامة بعدما طرقت منه فألقتهم إليه؛ لأنها لم تدرك مناعة المكان الذي تحتله أمام قصور الذئب عن الصعود إلى أعلى النخلة الشامخة حيث لم تجد الحمامة المساعدة إلا من طرف رمز تصاعدي آخر هو "مالك الحزين" الذي أشار عليها بالنصيحة إلا أنّ الحمامة بطبيعتها أرادت عدم إخبار الذئب أن مالك الحزين هو الذي نصحها، وبذلك

¹ - مصدر سبق ذكره، م7، مادة (لقط).

² - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتخيل)، ص225.

كشفت السر أمام عدوها⁽¹⁾، ورغم أنّ الذئب أراد معاقبة مالك الحزين إلا أنّ تصاعدية هذا الأخير ساعدته في القضاء على مكر الذئب وإلقائه في عرض البحر وإكراهه على التوبة.

3. الشخصيات الخرافية:

تتجاوز الشخصيات الخرافية الواقع والمألوف إلى العالم المجهول الغارق في الخيال واللاواقعية إلا أنّ لها دورا حاسما في أحداث الحكاية الخرافية فهي شخصيات فاعلة أو قائمة بالفعل على محوري (مساعد/ معارض) وعلى محوري (المرسل/ المرسل إليه) وكثيرا ما تحدث المفاجأة والمفارقة في تحول الوضعيات السردية من الأثناء إلى المابعد ثم إلى الحل عن طريق التحويل (الوصل والفصل) وإذا كنا قد تحدثنا عن عناصر الخرافة في أكثر من موضع في هذه الأطروحة فإن حديثنا عن الشخصيات الخرافية في هذا الباب سيكون قائما على مرتكز رمزياتها ودلالاتها في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف.

إنّ أهم الشخصيات الخرافية التي تصادفها في هذه الحكايات هي الغول والغولة والثعبان ذو الرؤوس السبعة والجن والمسوخ...

أ. دلالة (الغول/ الغولة):

تتواتر صورة الغول بشقيها (مذكر/ مؤنث) في مختلف الحكايات الخرافية في ولاية الشلف، فالغول "كائن غيبي يكاد القصص الخرافي الذي يشيع أن لا يخلو من ذكره كبطل يصنع أحداث القصص."⁽²⁾ فهو يرمز للإنسان الإقطاعي والمستغل لجهد الإنسان والمستبد بالمحرومين حيث تصوره الحكاية غنيا وشرها وشرسا هدفه الاستيلاء على الأنثى التي تفتقر للحماية، ويقول الشيخ المجذوب في إحدى رباعياته:

يَاسَايْلُنِي عَلَى الْغُولِ الْغُولُ هُوَ ابْنُ آدَمَ⁽³⁾

فكل صفات الاستغلال تؤكد أن الغول يتلذذ بأكل لحوم البشر إلا أنّه إن لم يجدها سيعوضها بأكل لحم الحمار، وفي الأمثال الشعبية السائرة قولهم "لَحْمُ الْحَمَارِ حَرَامٌ وَلَحْمُ

¹ - مرجع سبق ذكره والصفحة.

² - ينظر: روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 65.

³ - ينظر: عبد الرحمن رياحي، قال المجذوب، ص 131.

الْحَمَامُ خَلَالَ" للدلالة على فضاة أكل لحم بهيمة الحمار وفي ذلك أيضا دلالة على فضاة الاستغلال المادي والمعنوي الذي يمارسه الإقطاعيون المستغلون على فئات الشعب الكادحة والمحرومة، ولعل حرق الغول بالنار في نهاية الحكاية أو وضع سكة ساخنة على بطنه لدليل آخر على العقاب الذي يجب أن يقابل ما هو محرم شرعا وهو "النار".

ترمز الغولة إلى الأنثى الشريرة "وهي تظهر في الوعي كأم قاسية ساحرة شريرة تلتهم أطفالها"⁽¹⁾ بعد أن تتعهدهم بالتربية والرعاية، وهدف الغولة في تربية الأولاد الصغار وتسخيرهم للرعي والتنظيف هو أن يكبروا ويكتنزوا لحما وشحما لتأكلهم في النهاية إلا أن الحكايات الخرافية تصور دائما نجاح هؤلاء الأولاد في الهروب والفرار من الغولة أثناء نومها وما يساعدهم في ذلك هو استدراجها في الكلام حتى تخبرهم عن علامات نومها العميق.

تملك الغولة إلى جانب بشاعة منظرها القدرة على التمثّل والتحول في صورة عجوز أو امرأة طيبة تحسن الضيافة وإعداد العشاء للوافدين على بيتها وتستعين بحليب ثديها في تقديم طبق الكسكس لضحاياها أو تستعين بشعرة من خصلات شعرها لتقيدهم وتخدير حركتهم والتهامهم بسهولة، وهي تتبّع هذا الأمر بقولها في حكاية بوعتريسة "بُرْكُ بُرْكُ يَالِي شَرِبْ حَلِيبُ الْغُولَةِ..." فقوة الغولة تكمن في ما يتصل بها من أجزاء عضوية وهذا ما نجده في الأساطير والعقيدة الطوطمية.

تسمى الغولة في الأمازيغية (إتارير Itarir) وتدل على "الأنثى التي لا تعرف الحدود ولا تعترف بالقيود ولا علاقة لها بالقيم، امرأة تهيم خارج الجماعة خارج الأسرة، تهاجم الأنسنة وتنزع نحو التوحش..."⁽²⁾ وفي أكثر الحكايات تظهر الأغوال غبية ويمكن التغلب عليها بالفتنة والذكاء.

يرمز الغول والغولة إلى "القوة النهمة العمياء المحتاجة إلى غذاء يومي من اللحوم الطازجة... ويشار إلى الغول برمزية اليد أو القوة الخفية... بحيث لا يعرف له مكان حتى

¹ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتخيّل)، ص 204.

² - المرجع نفسه: ص 206. ينظر أيضا: آيت لفيقه (لحسن)، الغولة والصراع بين ثقافة الانفتاح، جريدة المنظمة، المغرب

يطلب.⁽¹⁾ وإذا ما التقى الغول بإنسان لم يتمكن من افتراسه سيتمكن ذلك الإنسان من معرفة أسرارهِ والقضاء عليه بسهولة تامة وهو ما يحققه دوماً بطل الحكاية الخرافية.

ب. رمزية الثعبان ذي الرؤوس السبعة:

تتأسس رمزية الثعبان أو الأفعى على ثنائية (الخير/ الشر) فهي رمز القوة والشفاء ورمز للحياة والتجدد والقدرة على الانبعاث والخلق الجديد كما أنها ترمز للخلود مثلما تدل عليه ملحمة (جلجامش) أمّا سمها القاتل فيرمز إلى جانبها الشرير فهي رمز للقوى السلبية والقوى الإيجابية التي تحكم العالم.

أمّا الثعبان فيرمز للخصب والنماء لأنّه يلامس بجسده الأملس والخالٍ من الأطراف الأرض عن طريق الزحف، وفي ولوج الثعبان إلى جحره رمز لولوج عالم المعرفة وكشف أسرار الأرض العميقة، فكثيراً ما ارتبط الثعبان في الذاكرة الشعبية بحراسة الكنوز المدفونة ومن أشهر الثعابين الحارسة للكنز هو ما يعرف في ولاية الشلف باسم "قَرْنُ غَزَالٍ" وهو ثعبان أصفر مضيء له فرع كفرع الحصان (السَّيْبُ) يُحَرِّم النَّاسَ أَذْيَتَهُ ويدعون إلى حمايته ومسالمتة لاعتقادهم أنّه نوع من أنواع الجن الحارس للمال والكنز وهو ما تدل عليه حكاية ودعة مجلية سبعة عندما رفضت قتل الثعبان واحتفظت به داخل المزود.

ومن جهة أخرى فإنّ "قتل الثعبان لا يتم عن طريق قطع رؤوسه السبعة جميعها ولكن عن طريق قطع ستة منها فقط بواسطة سيف قاطع؛ لأنه يعود إلى الحياة إذا ما قطع رأسه السابع"⁽²⁾ وفي ذلك تشبيه له بالغول الذي يقضي بضربة واحدة وإذا ما أضيفت له ضربة ثانية عاد إلى الحياة، وكثيراً ما يرتبط وجود الثعبان بالأماكن التي يكثر فيها الماء.

تصور حكاية "الوليد والريب" الثعبان بسبعة رؤوس وهي صورة مقتبسة من صورة الغول ذي الرؤوس السبعة⁽³⁾، وهي ترمز بذلك إلى الهلاك؛ لأن الثعبان ذي الرؤوس السبعة كان يحبس الماء عن الفلاحين والمزارعين في أعلى نبع الوادي فاقترن وجوده بالجفاف والأرض القاحلة وبالمجاعة والموت، وفوق كل ذلك كان الثعبان يطالب الناس بتقديم القرى

¹ - ينظر: خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات الأسطورية، (عربي، فرنسي، إنجليزي)، ص 104.

² - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل)، ص 204.

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 341 - 342.

(فتاة وجفنة الكسكس) كما صورت "حكاية بقرة اليتامى" الثعبان ذا السبعة رؤوس داخل البئر وهو يهيم بالتهام زوجة الأمير وابنه المولود حديثاً.

لقد ارتبطت صورة الثعبان ذي السبعة رؤوس بأسطورة هندية قديمة تتحدث عن الآلهة (كريشنا) التي دخلت في معركة قاسية مع هذا المخلوق الخرافي السام والقاتل حيث تغلبت عليه وطهرت مياه النهر من سمومه⁽¹⁾، ولعل هذه الأسطورة قد وجدت طريقها إلى الحكايات الخرافية العالمية والعربية عن طريق الانتشار عبر أزمنة تاريخية غابرة فظلت صورة الثعبان المتعددة الرؤوس مرتبطة بالماء ليؤسس بذلك لثنائية (موت/ حياة).

ج. رمزية الجن والمسح:

إذا سلمنا أنّ الغول والغولة هي من الجن المتشيطنة فهذا يعطي لشخصية الجن حضوراً كثيفاً في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف ويمكن إسقاط رمزية (الغول/ الغولة) عليه "فالغول اسم يطلق على ضرب من مرده الجن الذين يتميزون بالوحشية الجهنمية والعذوانية يعترضون طريق الناس ويتخذون أشكالاً مختلفة ثم ينقضون عليهم في غفلة منهم ويلتهمون أجسادهم"⁽²⁾ في لمح البصر دون مضغ أو دق للعظام لأنّه إذا طلب من الغول إعادة ما أكله يعيده كما هو لكنه سقيم وفي ذلك تناص مع صورة الحوت الذي بلع سيدنا يونس ثم أخرجه من جوفه سقيماً.

يتعلق المسح بالغول وبالجن لأنّ الغولة يمكنها أن تتحول إلى امرأة أو عجوز وفي الليل تعود إلى صورتها الحقيقية المفزعة حيث تلتهم ضحاياها إذا ما رأوها على حقيقتها، ومن صور المسح في الحكايات الخرافية في ولاية الشلف تحول الطفل إلى غزال في حكاية بقرة اليتامى بواسطة مياه الوادي السحري، وتحول ودعة من امرأة حرة بيضاء البشرة إلى امرأة عبدة سوداء البشرة عن طريق عين الأحرار وعين العبيد وتحول (لقرع بوكريشة) إلى الولي (عبد القادر الجيلالي) عن طريق الخاتم السحري وعلى هذا الأساس يتضح أنّ المسح مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجن والسحر.

¹ - ينظر: أميرة حسن، الرموز السرية للثعبان في الحضارات والأديان القديمة

<http://www.saspost.com/snakesSymbolism>

² - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 342.

إنّ رمزية الجن والمسح تتمثل في القدرة على التحول من حال إلى حال والعودة إلى الحال الأولى إن غابت القدرة السحرية.

رابعا: بنية المعرفة السحرية:

تمثل البنية السحرية الجانب الفني للحكاية الخرافية حيث تضيف عليها مسحة شعرية⁽¹⁾ تعمل على بناء عنصر التشويق فتجذب السامع وتُعمل عقله بالإثارة والغربة كما تساعد البنية السحرية على كسر المنتظر على مستوى التلقي لأنها تتدخل في تحويل فعل الفاعلين من الاتصال بموضوع القيمة إلى الانفصال عنه أو العكس، ومن المعروف أنّ "السحر ليس مجرد علم زائف أو شكلا من أشكال الفنون العقيمة وإنّما السحر هو شكل من أشكال المعرفة أو تعبير ثقافي معقد"⁽²⁾، لذلك تتعالق المعرفة السحرية داخل خطاب الحكاية الخرافية مع مختلف البنيات الأخرى، إذ يكون لهذه المعرفة علاقة مع الزمان والمكان وعلاقة تمازجية مع الشخصيات بمختلف فئاتها.

يمكن اعتبار الحكاية الخرافية انعكاسا فكريا وثقافيا للممارسات السحرية والطقوسية القديمة التي تتمظهر من خلال البنية السحرية فيها، وهي تتمثل في المعارف السحرية كالعدد سبعة والأدوات السحرية كالحرز والخاتم السحري والعين السحرية والوادي السحري والشجرة السحرية وماء الحياة وتفتح الخلود وغيرها.

أ. دلالة العدد سبعة:

يتأسس العدد سبعة في الحكاية الخرافية على علاقته بالمعتقدات الدينية والطقوس لدى الكثير من الشعوب خاصة الإسلامية منها.

جاء في لسان العرب أنّ: "السبع والسبعة من العدد معروف، وفي الحديث: أوتيت السبع المثاني: قيل هي الفاتحة لأنها سبع آيات... والسبوع والأسبوع من الأيام: تمام سبعة

¹ - تبحث الشعرية بوجه عام في قوانين الخطاب الأدبي ونقصد بها المجاز الذي يجعل الأديب يعدل عن الاستعمال العادي والمألوف للغة. ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص9.

² - بريكة بومادة، شعرية النص العجائبي في الحكاية الشعبية الجزائرية، حوليات جامعة قلمة للغات والآداب، ع15 الجزائر، جوان 2016، ص316.

أيام... ويوم السبع عيد لهم في الجاهلية.⁽¹⁾ فالعدد سبعة قديم يعود إلى التراث الجاهلي وما قبل ذلك في حضارات الأمم المختلفة.

ومن المعروف أنّ للعدد سبعة "شأن غريب عبر الأديان السماوية والوثنية والأساطير والطقوس والفولكلورات على اختلافها عبر الأزمنة السحيقة... فلروما الروابي السبع وللليونان الحكماء السبعة وللفضاء الكواكب السبعة وللثريا النجوم السبعة... وفي اليهودية والمسيحية البقر السمان السبع والعجاف السبع وللشمعدان الفاخر سبعة أغصان فيها تغرس سبع شموع وفي كل الديانات السماوية الثلاث: الموبيقات السبع... وفي المسيحية الأسرار السبعة والكلمات السبع للمسيح"⁽²⁾، ولا تكاد أي حضارة أو ديانة تخلو من ذكره أو الإشارة إليه.

يرى (بيار كانا فاجيو) أنّه "الرقم السحري إنّهُ يسيطر على عالم ومصير العدد الأكبر من الناس فتمة سبعة أيام في الأسبوع وسبعة كواكب وسبع عجائب في الدنيا وسبعة ألوان في قوس قزح وسبع علامات موسيقية في سلم الألحان، ويستمر كل طور قمري سبعة أيام وإقماراً؛ أي ثمانية وعشرين يوماً (أربعة أضعاف السبعة)، والمثير أن العدد (28) هو مجموع الأعداد السبعة الأولى في المتوالية $(1+2+3+4+5+6+7=28)$ ".⁽³⁾ ومن جهة أخرى يرى هيبو كرات أن العدد سبعة "يتمتع بفضائل خفية ويملاً الكون بالحياة والحركة ويؤثر حتى في الكائنات السماوية".⁽⁴⁾ فالسماوات سبع وللمكائكة سبعة أجنحة.

يؤكد (عبد المالك مرتاض) أنّ للعدد سبعة شأن كبير في الديانة الإسلامية لأنّه "يتكرر في كثير من الطقوس التي منها الحج حيث يكون الطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبة سبعة أشواط والرمي بسبع حصيات والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات... ويتكرر العدد سبعة في القرآن أربعاً وعشرين مرة ولم يحدث أن تردد عدد آخر مثله ولا حتى قاربه"⁽⁵⁾، وقد يكون

¹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م8، مادة (سبع).

² - عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز (دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية)، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص25.

³ - بيار كانا فاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوروبا، تر: أحمد الطبال، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993، ص138.

⁴ - المرجع نفسه والصفحة.

⁵ - ينظر: عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص24.

الأمر ذاته الذي دفع (ابن القيم) رحمه الله في كتابه: "زاد الميعاد في هدي خير العباد" أن يخصه بالذكر والحديث في قوله: "وأما خاصية السبع فإنها وقعت قدرا وشرعا فخلق الله عز وجل السموات سبعا والأرضين سبعا والأيام سبعا والإنسان كملت خلقته في سبعة أطوار وشرع الله لعباده الطواف سبعا... وتكبيرات العيدين سبعا في الأولى وقال محمد صلى الله عليه وسلم: "مروهم بالصلاة لسبع"⁽¹⁾، فقداسة العدد سبعة لا يعلمها إلا الله عز وجل.

أما رمزية العدد سبعة ودلالاته فيمكن رصد حدودها من خلال خطاب الحكايات الخرافية فهو إلى جانب الدلالة السحرية قد يرمز إلى الاكتمال وإلى انسجام الكون والحياة فالبحث عن ماء الحياة وتفتح الحياة يحتاج إلى قطع سبع بحور أو سبع جبال ففي حكاية هارون الرشيد يطلب السلطان من الفرسان السبعة إحضار "تَفَاحُ الْعَالِيَةِ بَنَتْ مَنْصُورٌ مَنْ شَقَّ سَبْعَ بُحُورٍ أَلِي يَأْكُلُو شَايِبَ يُولِي صَغِيرَ وَشَبَابٍ".⁽²⁾ كما يُطلب منهم إحضار "جَلْدُ اللَّيْبَةِ (اللَبْوَةِ) مَنْ جَلْدَ وَلِيدَهَا مَنْ شَقَّ سَبْعَ جِبَالٍ وَالشَّيْبُ يَتَّبِعُ الشَّيْبُ حَتَّى بَابِ الدَّارِ".⁽³⁾ كما طلب منهم إحضار ماء الحياة في قوله: "جِيْبُولِي الْمَا اللَّي بَيْنَ سَبْعَ جِبَالٍ لِيَشْرُبُوا يَبْرًا فِي عَيْنٍ تَتْبَلَعُ وَتَتَحَلَّ فِي رَمْشَةٍ عَيْنٍ"⁽⁴⁾.

لقد تكرر العدد سبعة في هذه الحكاية كثيرا مثل قول الراوي: "نام هارون الرشيد على سبع حبات قمح... قال له المنادي... عندك سبع سنين ذل... للسلطان سبع بنات... أعطاهم سبع تفاحات... وفي حكاية "أحمد بن الراعي" تطلب الأختان من البطل إحضار "تَفَاحُ السُّرُورِ مَنْ شَقَّ سَبْعَ بُحُورٍ"، وفي حكاية "رحمة بنت السلطان" طلب السلطان من زوجته الحامل عدم إنجاب البنت السابعة وعقابا له مسخت البنت السبعة غولة.

أما في حكاية "ودعة مجلية سبعة" فقد كان عدد إخوتها سبعة وقد أحسوا برغبة في أن يكون المولود الثامن (أنثى) والتي تسببت بمجيئها إلى هذه الدنيا في هجرة الإخوة السبعة عن أرضهم.

¹ - محمد صالح المنجد، ما سر العدد سبعة ومضاعفاته في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، <http://islamqa/info>.

ينظر أيضا: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 289.

² - ينظر ملحق الحكاية الخرافية.

³ - ينظر الملحق نفسه.

⁴ - ينظر الملحق نفسه.

وفي حكاية "حديدوان والغولة" وحكاية "بوعتريسة" كان هناك سبعة إخوة تطاردهم الغولة ولم تتمكن أبداً من النيل من الابن السابع الذي سيقضي عليها في نهاية الحكاية.

وللابن السابع رمزيته فهو "دائماً سعيد الحظ وهو بخاصة شخص موهوب يتمتع بقوى سحرية خفية".⁽¹⁾ كما يتمتع بالفطنة والذكاء وغالباً ما يكون هو بطل الحكاية الخرافية وإن كان صغير الحجم مثل حكاية "عقلة الأصبع" العالمية.

ب. دلالة الحرز:

سبق أن تحدثنا عن الحرز الذي أثبتنا له صورة في الملحق⁽²⁾ وهو المعروف بحرر (مرجانة) أو (حرر الغسالة) وهو نوع من التمايم والعزائم التي تسخر الجن في خدمة الإنسان -حسب المعتقد الشعبي- وهو المعروف "بالاستعانة في السحر بالأرواح الأرضية (أي الجن) وهذا النوع يعرف بالعزائم وعمل تسخير الجن".⁽³⁾ ويخضع الحرر خضوعاً مطلقاً لصاحبه ففي حكاية ودعة مجلية سبعة يساعد الحرر البطلة في الاتصال بوالديها رغم بعد المسافة حتى يطمئنوا على حالها ويمنع العبدین الخؤونين من أذيتها وحتى عندما وضعت العبدة الحرر تحت الحجر ظلت ودعة تسمع صوته حين يناديها أو يرد عليها إلى أن تلاشى الصوت نهائياً، أما في حكاية هارون الرشيد ومرجانة فقد كان الحرر سبباً في عدم افتراس الفرس من طرف الوحوش الضارية كما كان سبباً في حب (هارون الرشيد) لـ(مرجانة) وبعد ذلك حبه وزواجه من الغسالة.

إن امتلاك الحرر لقوى خارقة وخفية تساعد بطل الحكاية على إنجاز مهمته في الحكاية الخرافية، والحرر في الواقع يحتوي على صيغة رياضية لخاتم سحري يعرف بخاتم الحرر وهو عبارة عن أشكال هندسية تحوي أعداداً مكررة داخل مربعات معينة وتحيط بها مثلثات متساوية الأضلاع وتتوسطها معيّنات وخطوط صغيرة ومتوازية، ويكتب على حواشي هذه الأشكال الهندسية عبارات غير مفهومة أو شفرات لا يفهمها إلا الساحر

¹ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 285.

² - ينظر ملحق الصور.

³ - ينظر: عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص 291.

أو المشعوذ كما يدل على ذلك حرز مرجانة⁽¹⁾ المليء بالأعداد والحروف والنجوم وصورة للأفعى والعقرب وسيف ذي الفقار بكامل زخرفته، ولا يمكن فهم دلالات الحروف المرفقة بالأرقام إلا من طرف خبير في علم معاني الحروف.

ج. دلالة الخاتم السحري:

تعود مرجعية الخاتم السحري إلى التراث الديني فقد امتلك نبي الله سليمان عليه السلام الخاتم الذي كان يتحكم به في الجن ويسخرهم لخدمته حيث "كان ملك سليمان في خاتمه... لأنّ خاتمه كان من ياقوتة خضراء أتاها بها جبريل -عليه السلام- مكتوب عليه: "لا إله إلاّ الله محمد رسول الله"⁽²⁾ وهذا الخاتم مرغوب من طرف أبطال الحكايات الخرافية كما هو الحال في حكايات ألف ليلة وليلة.

فالخاتم يساعد البطل على إنجاز مهمته وعلى الاتصال بموضوع القيمة وإنجاز برنامجه السردى كما يركن دائما في زاوية المساعد ويسرع عملية السرد القصصي.

يرمز الخاتم السحري في الحكايات الخرافية في ولاية الشلف إلى تحقيق الرغبات وإعادة التوازن إلى النفس الإنسانية التي تعاني الفقر والحرمان و"من لم يحلم منا يوما بامتلاك هذا الخاتم أو خاتم الحكمة كما أصبح يسمى فيما بعد خاتم يقرب البعيد ويحقق المستحيل ويمنح الإنسان قوة فوق إنسانيته تمكن من الزواج بالأميرة وبناء القصور في رمشة عين"⁽³⁾.

ففي حكاية "هارون الرشيد" يستعين (لقرع بوكريشة) بالخاتم السحري ويبرمه (يدعه) في إصبعه إذا ما أراد إنجاز عمل ما ليسبق الفرسان السبعة فيجيبه الخاتم السحري قائلا: "شَا بُغَيْتْ يَا هَارُونُ الرَّشِيدُ مِنْ الشَّرْقِ نُجَيْكُ وَمَنْ الْغَرْبِ نُجَيْكُ وَرَأْسُ الْعَدُوِّ نُحْطُو بَيْنَ يَدَيْكَ"، فيخبره هارون الرشيد بحاجته فيحققها الخاتم السحري في حينها.

¹ - ينظر ملحق الصور.

² - النيسابوري (أبي إسحاق بن محمد بن إبراهيم المعروف بالثعلبي المتوفى سنة 427هجرية)، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، دط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1420هـ/2000م، ص225.

³ - ينظر: محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والتمثيل)، ص204.

إنَّ خادم الخاتم السحري يخضع خضوعاً مطلقاً لصاحب الخاتم ويحقق كل رغباته حتى وإن بدت مستحيلة أو كانت المسافة بعيدة ومتناهية وهي التي يعبر عنها في الحكاية بقول الراوي: سَبْعُ بُحُورٍ، سَبْعُ جِبَالٍ... وكأن الخاتم السحري يستجيب فقط إذا كان الأمر يتعلق بالكلمات السحرية المسجوعة كقولهم: "تُقَاحُ الْعَالِيَةِ بَنَتْ مَنْصُورٌ مَنْ شَقَّ سَبْعُ بُحُورٍ أَلِي يَأْكُلُو شَايِبَ يُولِي صَغِيرُ وَشَبَابٌ".

ما نلاحظه في الأخير هو ذلك التكامل في بنية المتخيل في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف فالزمن سحري والمكان المجهول لا يخلو من المخلوقات الخارقة والخرافية وشخصيات الحيوان والمسوخ والمعارف سحرية والأدوات المساعدة سحرية أيضاً وكل هذه البنيات التي تتمظهر من خلال الصور والرموز تتعالق في انسجام تفرضه بيئة السرد الحكائي الذي كشف عن أهم دلالاته ومعالمه وآلياته وجزئياته المنهج السيميائي.



خاتمة

خاتمة:

عرف مسار بحثنا عديد القضايا النظرية والنقدية والتحليلية في مجالات مختلفة منها المنهج السيميائي والبنية والنص والخطاب والسرد والتناص والحكاية الخرافية ومختلف الأجناس الشعبية بالإضافة إلى رصد أهم الدراسات والبحوث النقدية التي قام بها الدارسون والنقاد الغربيون والعرب والتي كان لها أهمية كبيرة في إنارة طريق بحثنا الذي توصلنا من خلاله إلى جملة من النتائج المهمة والتي يمكن حوصلتها فيمايلي:

1. نلاحظ أنّ دراسة الميدان توطر مفهوما ونقديا وسياقيا للحكاية الخرافية التي هي وليدة بيئتها التي تتداول فيها وعليه نستنتج أنّ ميدان الدراسة (ولاية الشلف) ميدان ثري بالموروث الشعبي وخاصة الحكايات الخرافية والتي كان للرواة دور هام في حفظها من النسيان ونشرها بين السكان.

2. إنّ إشكالية المصطلح وإشكالية التصنيف في مجال القصص الشعبي مازالت تتفاقم وهي بحاجة إلى ملتقيات وندوات جديدة تهدف إلى توحيد المصطلحات في الوطن العربي ككل.

3. إنّ التركيز على التوظيف النصي للدلالة في البنية العميقة أكدّ على علاقة هذه الدلالة بالمرجعية الخطابية الشعبية وهو ما يؤكد أيضا ارتباط الحكاية الخرافية بأصول التراث العربي القديم المدون والشفهي ويؤسس لشرعية مصطلح الحكاية الخرافية نقديا ومفهوما.

4. أثبتت الدراسة أنّ الحكاية الخرافية نسق نصي ومرجعية خطابية يمكن التعامل معهما وفق مستويات التحليل السيميائي من خلال حل شفرة الدلالة العميقة الخاصة بها.

5. نستنتج أنّ ثراء الدراسات الشعبية العربية واهتمامها بالحكاية الخرافية كجنس سردي شفهي محلي ينزع نحو العالمية عن طريق الدراسات المقارنة في المجال ذاته، ونلاحظ أنّ انتقال النقد الغربي للحكاية الخرافية إلى النقد العربي مباشرة أدى إلى طرح نفس القضايا التي لا تتلاءم مع خصوصية المجتمعات العربية خاصة فيما يتعلق بالتحليل النفسي للحكاية الخرافية عند (فرويد).

6. تعتبر المدونة أهم وسيلة لتوحيد خطاب الحكاية الخرافية وحصرها ضمن نطاق المقاربة السيميائية التي تكشف عن الدلالة في بنية نصوصها حيث توصلنا إلى أنّ الحكايات الخرافية في ولاية الشلف تشبه كثيرا الحكايات الجزائرية والمغربية والعربية في بنيتها ومضمونها وموتيفاتها.

7. يعد المنهج السيميائي منهجا شاملا وجامعا يسعى إلى دراسة نسق الخطاب والنص وتحليل بنية السرد للوصول إلى الدلالة في أعماق مستوياتها، ولقد عرف العرب السيميائية في تراثهم النقدي كما أسسوا لمفهوم النص والخطاب والسرد والتناص كما عرفت الدراسات الغربية الحديثة تطورا ملحوظا في دراسة قضايا النص والخطاب والسرد.

8. أثبتت الدراسة احتواء الحكاية الخرافية في ولاية الشلف على مجموعة من البنى أهمها البنية السردية التي تتعالق بشكل كبير مع بنية المتخيل.

9. إنّ جميع نماذج الحكايات الخرافية المدروسة وفق المقاربة السيميائية قد عبرت عن علاقات اجتماعية وقيم جماعية تكون في الخطاب البدئي للحكاية مرفوضة لأنها تتسبب بالأذى للبطل والشعور بالنقص وغياب الإرادة والعدالة الاجتماعية لدرجة لا تطاق ليندرج بنا الخطاب إلى متن الحكاية باعتباره عملية وساطة تقوم بتحويل مسار العلاقة على أساس العبور الذي تحدده الاختبارات المفروضة على البطل وهنا يكمن المحتوى الخرافي للحكاية، فمجموع الاختبارات يتأسس على تقديم المساعدة السحرية أو القيام بعمل خارق أو مواجهة مخلوقات خرافية وتتابع الاختبارات فيها يؤسس لنظام بديل عن الوضع السابق ويكون في الخطاب الختامي لكل حكاية حيث يتم القضاء على وظيفة النقص.

10. تشكل جميع الحكايات المدروسة عالم العلامات (لغوية/ غير لغوية) (صحيحة/ زائفة) وسماتها طبيعية ثقافية وقيمتها ايجابية أو سلبية وهو ما يمثل الانتقال المنطقي للمجتمعات من لغة الإشارة والإيماء والرمز الذي يؤسس المحتوى الخرافي للحكاية إلى اللغة التي تؤسس بدورها لثقافة المجتمع فتسمها بالاجابية عن طريق قلب العلاقات السلبية الزائفة القائمة على الطبيعة الاعتبارية غير المنظمة.

11. نلاحظ وجود اتفاق بين جميع النماذج المدروسة في انقلاب العلاقات والقيم الاجتماعية وهو ما يؤكد انتماءها إلى نفس الجنس السردى الشعبي حيث تعزز الانتماء

الجمعي وتكشف عن خطاب ثقافي موحد لذلك فالحكاية الخرافية تتفرد عن باقي أجناس القصص الشعبي لكونها بسيطة في بنيتها وعميقة في دلالاتها.

12. تكشف حكايات الحيوان عن بنية خاصة لأن هدفها الأول والأسمي تعليمي وتوجيهي كما تهدف إلى تدريب الأجيال على حرفة الزراعة في مقابل عملية الصيد لذلك يمكن وصفها بأنها حكايات البحث عن القوت وتأمين العيش.

13. تساهم بنية المتخيل في الحكاية الخرافية في بناء الجانب الفني والجمالي في النص والذي يؤدي وظيفة التشويق التي تحقق عملية التواصل بين الراوي والسامع على مستوى الواقع، أما على مستوى الحكاية الخرافية فإنها تؤثت المكان والزمان وتدفع وتيرة الحدث وتثري ملامح الشخصيات التي تسعى لإحلال النظام الجديد.

14. تتأسس الحكاية الخرافية على التناص مع مرجعية النص الغائب المتمثل في التراث العربي المدون خاصة حكايات كليلة ودمنة وحكايات ألف ليلة وليلة.

إنّ ما شدّ انتباهنا أكثر في هذا البحث هو عبقرية مبدع وراوي الحكاية الخرافية في ولاية الشلف ومدى قدرته على التلاعب بالصور والمشاهد المتلاحقة في عفوية تامة تصنع التشويق وتجسد ذلك التفاعل النفسي والفكري بين الراوي والمروي له دون أن يتسرب الملل أو تنقطع الأفكار بينهما.

- تمّ بعون الله العليّ القدير -



الملاحق



1- ملحق الحكاية الخرافية:

تجدر الإشارة إلى أننا قد أثبتنا في هذا الملحق كل الحكايات المدروسة في المتن ولضيق المجال أسقطنا عمدا بعض الحكايات المشهورة مثل حكاية "بقرة اليتامى".

1. حكاية "ودعة مجلية سبعة"⁽¹⁾

حَاجِيَتُكَ: كَانَ فِي وَحْدِ الزَّمَانِ كَانَتْ وَحْدُ الْمَرْأَةِ سَبْعَةَ شَاشِرَةٍ (أولاد)، وَهِيَ وَلَاتُ بِالْحَمْلِ وَلَدَهَا قَالُولَهَا: "إِيْلَا كَانَ أَنْتِ جَبْتِي طُفْلَةٌ رَيْشِيلْنَا بِالْمَنْدِيلِ رَانَا نَرْجَعُو، وَيَلَا كَانَ أَنْتِ جَبْتِي طُفْلٌ رَيْشِيلْنَا بِالْمَنْجَلِ رَانَا نَنْجَلَاو (نَهَجْرُو)". كِي وَلَدَتْ بِنْتُ قَالَتْ لَمَرْتُ عَمَّهُمْ آدِي الْمَنْدِيلُ وَرَيْشِي لِلْوَلَدِ بَاهُ يَرْجَعُو، وَهِيَ كَانَتْ غَيْرَانَةَ أَمَالَا دَاتِ الْمَنْجَلِ وَرَيْشَتْلَهُمْ كِي شَافُوهُ رَاوُ انْجَلَاو. بَعْدُ مُدَّةُ كَبَرَتْ الْبِنْتُ وَلَوَاتُ تُخْرُجُ بَرَا تَلْعَبُ مَعَ قَرَابِنَهَا، وَهُومَا كَانُوا يَعَايِرُوهَا وَ يَقُولُوهَا مَا تَلْعَبِيشُ مَعَانَا يَا مَجْلِيَّةُ سَبْعَةَ، وَهِيَ تَرُوحُ لَمَهَا وَتَقُولُهَا بَلِي الذَّرَارِي رَاهُمُ يَعَايِرُونِي وَكَيْفَاهُ يَقُولُونِي، وَأَمَهَا مَا تَبْعِيشُ تَحْبَرَهَا وَتَقُولُهَا بَلِي يَغِيرُو مَكَكَ بَرَك. لَمَّا طَالَ الزَّمَانُ وَهُومَا يَعَايِرُوهَا هَكَذَا عَرَفَتْ الْحَقِيقَةَ كِي رَغِمَتْ عَلَى أَمَهَا خَبَرْتَهَا، قَالَتْلَهَا: "أَيْمَا تَقُولِيلِي الْحَقِيقَةَ وَلَا نُرُوحُ كَيْمَا رَاوُ خَاوْتِي"، أَيْمَا خَبَرْتَهَا بِالْحَكَايَةِ الصَّحِيحَةِ أَوْ كَيْفَاهُ دَارَتْ مَرْتُ عَمَهَا. قَالَتْلَهَا وَدَعَةَ: "عَلَيَا مَا بِيَا الْأَرْضُ لِي كَلَاتِ خَاوْتِي تَاكُلْنِي". أَمَالَا مَعَ الْإِصْرَارِ نَتَاعَهَا جَهَزَتْلَهَا أَمَهَا الْمَتَاعُ نَتَاعَهَا عَطَاوْلَهَا عُوْدَ وَزُوجَ عَيْبِدُ يَرَاْفُوهَا وَكُتُبُوهَا حَرَزُ (حَجَابُ) وَدَارُوهُ فِي عُنْفُهَا، أَمَالَا قَالُولَهَا هَاكِي الْحَرَزُ أَوْ لَمَّا تُضْرَكَ حَاجَةُ عَيْطِي عَلَيْنَا. أَمَالَا رَاَحَتْ وَلَمَّا كَانُوا ذُوْكَ رُوجَ عَيْبِدُ يَغَاوُ يَقُولُوهَا هَبْطِي خَلِينَا نَرْكَبُو، هِيَ تَعِيْطُ أَمَا وَبُويَا، وَالْحَرَزُ يَكَلِّمَهَا وَيَقُولُ: "رُوحِي رَاكِي قُبَالَنَا"، وَهَذُوْكَ الْعَيْبِدُ يَسْمَعُو وَيَخَافُو، رَاْدُو يَمْشُو يَعْمَرُو بِلَادَ وَيَخْلُو بِلَادَ حَتَّى وَصَلُو لِلْمَكَانِ قَالُو نَرْتَاوُ فِيهِ هَمَالَا قَالَتْلَهَا الْعَبْدَةُ رَوَاجِي نَقْلِيْلِكَ، أَمَالَا حَطَّتْ رَاسَهَا فِي حُجْرَهَا جَاتِ الْعَبْدَةُ نَحَاتْلَهَا الْحَرَزُ وَحَطَاثُو تَحْتَ الْحَجَرَةِ، كَمَلُو طَرِيقَهُمْ كِي غَاوُ قَالُولَهَا نَزْلِي لَمَّا عَيْطَتْ عَلَى مَهَا وَبُوهَا سَمِعَتْ كَلَامَ خَافِي مَا يَسْمَعُشُ مَلِيخَ وَلَمَّا وَلَاوُ يَطْوُلُو الطَّرِيقَ وَلَا الْكَلَامَ مَا يَسْمَعُشُ خَلَاَص. وَلَمَّا وَصَلُو عِنْدَ الْعَيْنِ قَعْدُو يَرِيحُو وَكَانُوا رُوجَ عِيُونِ وَحْدَةَ تَاغَ احْرَارَ وَوَحْدَةَ تَاغَ عَيْبِدُ، جَا الْعَبْدُ وَغَطَسَ الْحَرَةَ فِي عَيْنِ الْعَيْبِدُ رَجَعَتْ عَبْدَةُ وَغَطَسَ الْعَبْدَةُ فِي عَيْنِ لَاحْرَارَ رَجَعَتْ حَرَةَ.

جَا رَكِبَ الْعَبْدَةُ فَوْقَ الْعَوْدَةِ وَخَلَا الْحَرَةَ تَقُوْدُ فِيهَا، عَمَرُو بِلَادَ وَخَلَاوُ بِلَادَ حَتَّى لَحَقُو عِنْدَ خَاوْتِهَا، لَمَّا سَقَسَاتْ عَلَيْهِمْ صَابَتْهُمْ خَاوْتِهَا قَعْدَتْ عِنْدَهُمْ بَصَحَ مَا عَرَفُوَهَاشْ، وَلَاوُ مَتَهْلِيلِينَ فَالْعَبْدَةُ حَسْبُوهَا خُتْنَهُمْ، وَخُتْنَهُمْ رَجَعَتْ تَصْرَحُ الْجَمَالَ وَالنَّبِيْقُ كِي تَرُوحُ تَصْرَحُ هَذُوْكَ لَجَمَالَ يَاكَلُو، ثُولِي هِيَ تَبْكِي وَتَحْتَنُ وَتَقُولُ: "حَنُو حَنُو يَا جَمَالَ مَا وَبُويَا الْحَرَةَ وَلَاتِ عَبْدَةُ وَالْعَبْدَةُ وَلَاتِ حَرَةَ"، يَدُورُوهَا وَيُولُو يَبْكُو مَعَهَا، وَكَانَ عِنْدَهُمْ نَاقَةُ طَرَشَةِ مَا تَسْمَعُشُ تَرُوحُ تَاكُلُ، كِي تَرُوحُ لِلدَّارِ هِيَ تَرُوحُ شَبْعَانَةً وَلُوْخَرِينَ يَزُوْخُو مَطْوِيَيْنِ مَنِ الْجُوعِ لَمَّا يَشُوْفُوهُمْ خَاوْتِهَا يُجَاوُ يَضْرِبُوهَا... لَمَّا قَاتَ وَحْدُ الْخَاَطِرِ (مُسَافِرِ) صَابَهَا تَحْكِي وَ لَجَمَالَ يَبْكُو مَعَهَا وَالنَّاقَةُ الطَّرَشَةِ

¹ - رواها السيد: عثمان لطرش: أوت 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

قَاعِدَةٌ تَأْكُلُ، جَا قَالَهُمْ وَحَكَالَهُمُ الْقِصَّةَ وَقَضَالَهُمُ نَثُومًا رُوحُو صَنَتُولَهَا، لَمَّا رَاحَتْ تَصْرَحُ لَحْفُوهَا بِأَهْ يَشُوفُوهَا كَيْفَاهُ، رَاحَتْ هِيَ لِمَكَانَهَا وَتَقُولُ: "حَنُو حَنُو يَا جَمَالَ أَمَّا وَبُوي..."، وَلَجَمَالَ يُدَوِّرُو بَيْهَا وَمَا يَكُلُوشَ. أَيَا سَمْعُوهَا خَاوَتْهَا وَعَرَفُو بَلِي كَابَيْنَ حَاجَةٍ، لَمَّا جَاوُ لِلدَّارِ كُلِّ وَاحِدٍ يَقُولُ كَيْفَاشْ نُدِيرُو بِأَشْ نَلْقَاوُ الْحَقِيقَةَ، كَانَ عِنْدَهُمْ خُوهُمُ الصَّغِيرُ فَاهَمَ قَالَهُمُ الْعَبْدَةُ يَجِي رَاسُهَا قَصِيرٌ وَمَشْغَطُضْ فِي السَّمَاءِ وَصَالِحَةُ يَجِي شَعْرَهَا طَوِيلٌ مُسَبَّسَب (أَلْأَحْرَةُ تَحْلَبُ وَالْعَبْدَةُ تَشْدُ). فِي وَحْدِ الْيَوْمِ قَالَهُمُ حَلَبُو الْمُعِيرُ، جَاتِ الْأَحْرَةُ شَدَتْ الْمَعْرَةَ وَلُخْرَى تَحْلَبُ، جَا الْأَخُ الصَّغِيرُ عَرَى رَاسِ الْعَبْدَةِ صَابَ شَعْرَهَا مَشِي تَاغُ الْأَحْرَةُ رَاحَ يُدَوِّرُ وَمَنْ بَعْدَ جَا عَرَى رَاسِ الْأَحْرَةِ صَابَ شَعْرَهَا مَظْفُورٌ وَمُلُوي عَلَى سَبْعِ مَرَاتٍ، قَالَتْلَهُمْ وَعَلَاهُ تَخَسَّرُولِي فِي رَاسِي وَهَنَا عَرَفُو الْأَخْدَاعَ، جَابُوا الْعَبْدَ وَعَذَّبُوهُ قَرْلَهُمْ وَقَالَهُمْ هَا كَيْفَاهُ صُرَاتِ (عَيْنُ الْعَبِيدِ وَعَيْنُ الْأَحْرَارِ السَّحَرِيَّتَيْنِ) قَالُوا لَوْ لَازِمُ تَرْجَعُهُمُ لِلْعِيُونِ وَتَرْجَعُ كُلُّ وَحْدَةٍ لِمَكَانَهَا. رَاحَ وَاحِدٌ مِّنْ خَاوَتْهَا عَطَسُو وَدَعَا فِي عَيْنِ الْأَحْرَةِ، وَالْعَبْدَةُ فِي عَيْنِ الْعَبِيدِ رَجَعُو كَيْمَا كَانُوا، لَمَّا رَجَعُوا لِلدَّارِ وَلَاوُ يَعْرِوْهَا بَزَافَ، وَالْعَبْدُ بِأَشْ يُعَاقِبُوهُ رِبْطُوهُ بَرْوَجَ عَوَادٌ.... قَعَدَتْ الْبِنْتُ عِنْدَ الْأَخِ الْكَبِيرِ لِي يَعْرِهَا بَزَافَ وَكَانُوا قَاعَ خَاوَتْهَا مَرْوَجِينَ غَيْرَ خُوهَا الصَّغِيرِ. وَلَاوُ النِّسَاءِ يَغِيرُو مَنَهَا، وَكَانَ عِنْدَهُمْ رَاعِي قَالُواوُ جِيْلُنَا الْبَيْضَةَ تَاغُ الْحَنْشِ وَنُحْلُصُوكُ، جَابَهُالَهُمْ هُمَا دَارُو الرِّفِيسِ وَصَنَعُوهَا كُوبِرَاتٍ وَحَطُّو الْبَيْضَةَ تَاغُ الْحَنْشِ فِي الْكُوبِرَةِ، وَقَالُوا لِي تَبْغِي خَاوَتْهَا بَزَافَ تَصْرُطُ هَازِي الْكُوبِرَةِ بَلَا مَا تَمْضَعُهَا وَجَاتِ مَرَّتِ الْأَخُ الْكَبِيرُ هِيَ لِي عَطَانُهَا قَالَتْلَهَا وَدَعَا: "أَنَا نَبْغِيهِمْ وَسَهَرْتُ عَلَيْهِمْ وَمَشَيْتُ مِّنْ بَلَادٍ لِّبَلَادٍ حَتَّى وَصَلْتُ لِيَهُمْ" جَاتِ سَرَطَتْ الْحَبَّةُ تَاغُ الْبَيْضِ، لَمَّا فَقَسَتْ الْحَبَّةُ تَاغُ الْبَيْضِ فِي كَرَشِهَا جَاتِ قَالَتْ مَرَّتِ الْأَخُ الْكَبِيرُ ائُو وَدَعَا وَلَاثَ بِالْحَمْلِ، جَا مَا صَدَقْهَاشْ قَالَتْلُو قَوْلُهَا تَقْلِيلُكَ وَدِيرَ رَاسِكَ عَلَى كَرَشِهَا وَشُوفْ... جَا دَاهَا خُوهَا الصَّغِيرُ وَحَطُّهَا فِي مَظْمُورَةٍ مَا رَخَصَتْشْ عَلَيْهِ بِأَهْ يَذْبَحُهَا، جَا جَرَحَ صُبْعُو وَلَطَخَ كَسَوْتُو بِأَشْ يَقُولُو ذَبَحُهَا، وَ رِي سُبْحَانُو مَا تَخْفَى عَلَيْهِ خَافِيَةٌ هُوَ يَزْرُقُهَا مِّنْ عِنْدُو، وَلَاثَ الْمَظْمُورَةِ يَبْزُوقُ فِيهَا الْحَشِيشَ وَلَا شَعْرَهَا يَخْرُجُ مَعَ الْحَشِيشِ وَيَمْشِي مَعَ لَارِضٍ، قَاتِ وَحْدَ الْخَاطِرِ وَقَعْدَ يُصَلِّي وَطَلَّقَ الْعَوْدَ وَخَلَاهُ يَسْرَحُ وَلَا الْعَوْدَ يَأْكُلُ الْحَشِيشَ وَيَسْلُلُهَا فِي شَعْرَهَا وَهِيَ تَبْكِي وَتَقُولُ: "اللَّهُ اللَّهُ يَا الْعَوْدَ اسْتَحْفَظْ بِيَا أَنَا رَبِّي هَالِكُنِي وَأَنْتَ تَكْمَلُ عَلَيَا"، لَمَّا سَمِعَهَا هَذَاكَ الْإِنْسَانُ كَمَلْ صَلَاتُو وَسَلَّمْ وَجَا قَالَتْلَهَا: "يَا إِنْسَانُ أَنْتَ وَلَدُ الدُّنْيَا وَلَا وَلَدُ الْآخِرَةِ"، جَا هُوَ جَبَدَهَا وَدَاهَا وَالْحَنْشُ مَا زَالَ فِي كَرَشِهَا وَدَاهَا لِلدَّارِ وَحَكَاتْلُو كُلِّ شَيْ هُوَ عَرَفَ بَلِي الْقَضِيَّةَ مُدْبِرَةً مِّنْ النِّسَاءِ. رَاحَ جَابَ كَبَشَ وَشَوَاهُ وَجَابَ شَبَكَةَ عَلَفَهَا فَالسَّقِيفَةَ وَحَطَّ فِيهَا وَدَعَا وَحَطُّولَهَا فِي لَارِضٍ وَلَاثَ تَأْكُلُ قَالَتْلُو عَطِينِي تَشْرَبُ مَا عَطَالُهَاشْ، لَمَّا عَطَشَ الْحَنْشُ خَرَجَ مِّنْ فَمِهَا وَطَاحَ فِي الْمَاءِ، جَا يَقْتُلُو قَالَتْلُو مَا تَقْتُلُوشَ مِّنْ بَعْدِ وَلَاثَ تَرْبِيَةِ وَتَحَطُّو فَالْمَزُودَ، جَا الزَّاجِلُ زَوْجَ بَيْهَا وَوَلَدَتْ مَعَاهُ زَوْجَ دُرَارِي وَلَاثَ دَائِمًا تَحْكِيْلَهُمْ حَكَائِنَهَا وَهُومَا مَا هُمُشْ عَارِفِينَ بَلِي هِيَ، حَتَّى كَبُرَتْ وَكَبُرُو وَلَادَهَا وَتَبَدَّلَتْ هَيْئَتُهَا قَالَتْ لِرَاجِلِهَا دِينِي نَزُورُ خَاوْتِي. وَصَّاتِ وَلَادَهَا وَقَالَتْلَهُمْ كِي نُرُوحَ عِنْدَ هَادُو النَّاسِ وَنَقْعُو قُولُولِي نَحَاكِيكُمْ لَمَّا رَاحَتْ عِنْدَ خَاوْتِهِ أَوْقَعَدَتْ قَالَهَا وَلِيدَهَا أَمَّا حَكِيلُنَا حَكَايَةَ وَدَعَا مَجْلِيَّةَ سَبْعَةٍ، وَلَاثَ تَحْكِي خُوهَا الصَّغِيرَ وَلَا مَشْتَكُ وَلَمَّا كَمَلَتْهَا هُمَا ثَانِي اشْتَكُو بَصَحَ خُوهَا الصَّغِيرَ عَرَفُهَا (هُوَ مَا ذَبَحْهَاشْ) كِي عَرَفُو بَلِي هِيَ خَنَتْهُمْ

جَابُوا خُومَهُمْ وَقَالُوا لَوْ قَرَرْنَا بَلِيَّ قَتَلْنَاهَا وَلَا لَآلَا، قَالَتْ لَهُمْ مَا قَتَلْنَاهَا شَ، جَاؤَ لِيَّهَا وَسَفَسَاوَهَا قَالَتْ لَهُمْ بَلِيَّ اَنَا خُنْتُكُمْ وَهِيَ كَيْفَاهُ دَائِرَةُ الْقَضِيَّةِ. جَابَتْ الْحَنْشَ وَطَلَقَاثُ وَهُوَ رَاخٌ لَمَرَّةٌ خُومَهَا الْكَبِيرُ وَزَيَّرَ عَلَيْهَا وَهِيَ مَالِخَوْفٌ قَرَّتْ لَهُمْ كُلَّ شَيْءٍ. جَاؤَ حَطُومَهَا فِي دَارٍ وَطَلَقُوا عَلَيْهَا الْحَنْشَ وَقَتَلُوهَا اَنَا غَرَبْتُ كَرْمُوسَةً وَنَثُومًا تَعْرُو خَنْفُوسَةً...

2. حكاية "الزبيب والوليد"⁽¹⁾

حاجيتك:

كَانَتْ وَحْدَ الْمَرَا عِنْدَهَا زَبِيبُهَا وَوَلِيدُهَا وَكَانَتْ نِيَّةً، كِي كَبُرُوا بَعَاثَ تَعْرِفَ وَتَفَرَّقَ مَا بَيْنَ وَلِيدِهَا وَزَبِيبِهَا لَخَاطَرُشْ كَانُوا مَتَشَابِهِينَ قَوْلَةً وَتَقَسَمَتْ عَلَى رُوحٍ. رَاَحَتْ عِنْدَ الْمَدْبَرَةِ قَاتَلُوهَا: "دِيرِي رُوحَكَ مَرِيضَةً لِي جَا اللَّوْلُ هُوَ وَلِيدُكَ، عِلْمِيهِ بِالْحَنَةِ عَلَى بَرْنُوسُ"، هَذُوكَ رُوحٌ ذَرَارِي كَانُوا قَالِصِيدُ جَا اللَّوْلُ فِيهِمْ عِلْمَاثُ بِالْحَنَةِ. كَانُوا دَائِمًا يَزُوحُو لِلصِيدِ وَكِي يَرْجَعُو وَلِيدُهَا تَخْبِرُوهُ الدَّقِيقَ وَزَبِيبُهَا تَخْبِرُوهُ الْقُرْشَالَةَ، حَتَّى وَلِيدُهَا وَلَى بَصَحَتْهُ وَزَبِيبُهَا طَاَحَتْ صَحَتْهُ.

وَحْدَ النَّهَارِ رَاَحُو لِلْعَيْنِ وَقَعْدُو يَقْطَرُو كِي الْعَادَةِ ... قَالَ لُحُو: "يَا وَلِيدُ مَا مَالُكَ كَاشَ مَا كَايْنُ؟" قَالُوا: "قَيْسُ كَسَرَتْكَ قَالَمًا وَنَقِيسُ كَسَرَتْكِ" كَسَرَةَ الزَّبِيبُ تَاَعَ الْقُرْشَالَةَ طَلَعَتْ فَوْقَ الْمَا وَكَسَرَتْ الْوَلِيدُ هَبَطَتْ حَاطَرُشْ تَاَعَ دَقِيقُ. قَالُوا: "يَا وَلِيدُ بَابَا خُلَاصَ اَنْتَ فِي طَرِيقٍ وَأَنَا فِي طَرِيقٍ، اَنَا نُرُوحُ لَدَاكَ الْجَبَلُ وَاَنْتَ رُوحُ لَدَاكَ الْجَبَلُ"، وَقَالُوا: "هَذِي الشَّجَرَةُ خَضْرَاءُ يَلَا يَبْسُتُ قُولُ وَلَدُ بَابَا مَاتَ وَبِلَا صَفَارَتْ قُولُ وَلِيدُ بَابَا رَاهُ مَرِيضٌ". رَاَخَ الزَّبِيبُ لِلْجَبَلِ وَصَلَ عِنْدَ وَحْدَ الْعُجُورِ عِنْدَهَا بَنَتْهَا ضَيْفَاثُ وَكَانَ عِنْدَهَا مَعْرَةً حَلْبَتْهَا وَعُطَاثُ مَعَ الطَّعَامِ. قَالُوهَا: "هَذَا الْحَلِيبُ عِلَاةٌ كَحَلُ؟" قَاتَلُوا: "تُوكَلِّهَا غَيْرَ الْفَحَمِ" قَالُوهَا: "عِلَاةُ؟" قَاتَلُوا: "الْقَوْبَعُ بَقْدَالُهَا، وَالْغَرَابُ بَقْدَالُ وَالصَّرِيسُ بَقْدَالُهَا". رَاَخَ يُصِيدُ قَاتَلُوا: "يَا وَلِيدِي هَذَا الْجَبَلُ رُوحُ لِي، وَهَذَا رُوحُ لِي وَهَذَاكَ بَلَاكَ تَرُوحُ لِي"، اَيَا هُوَ رَاَخَ لِهَذَاكَ لِي حَذَرَاثُ مَنُو بَاهُ يُصِيدُ، صِيدَ الصَّيْدِ وَشَوَاهُ وَعُطَا لَكَلَابُو، جَاتَ لِيهِ الْغُولَةُ قَاتَلُوا: "بَغِيَتْ نَجِي عِنْدَكَ"، قَالُوهَا: "رَوَاحِي"، قَاتَلُوا: "كَلَابُكَ يَاكُلُونِي"، قَالُوهَا: "كِي نَدِيرْلَهُمْ؟" قَاتَلُوا: "كَنْفَهُمْ"، قَالُوهَا: "بَاهُ؟" قَاتَلُوا: "هَاكَ سُبُولَةَ مَنْ رَاسِي". جَا زَبَطُ كَلَابُو وَكِي جَاتَ عِنْدُو كَلَاتُو. خُوهُ شَافَ الشَّجَرَةَ تَصْفَارُ قَالَ: "خُويَا رَاهُ مَرِيضٌ"، تَمَّ رَايَخُ فِي طَرِيقُ وَصَلَ عِنْدَ الْعُجُورِ قَالَتْ: "هَذَاكَ الضَّيْفُ رَجَعَ"، وَهُوَ عَرَفَ بَلِيَّ خُوهُ كَانَ هُنَا. لَصَبَاخَ وَلَى رَايَخَ لِلصَّيْدِ وَصَاثُ الْعُجُورَةِ كِيَمَا وَصَاثَ خُوهُ، رَاَخَ فِي طَرِيقُ خُوهُ جَابَ الصَّيْدَ شَوَاهُ وَعُطَا لَكَلَابُو كَلَاوُ وَهِيَ جَاتَ الْغُولَةُ قَاتَلُوا: "بَغِيَتْ نَجِي عِنْدَكَ"، قَالُوهَا: "رَوَاحِي"، قَاتَلُوا: "كَلَابُكَ يَاكُلُونِي" قَالُوهَا: "كِي نَدِيرْلَهُمْ؟" قَاتَلُوا: "كَنْفَهُمْ"، قَالُوهَا: "بَاهُ؟" قَاتَلُوا: "هَاكَ سُبُولَةَ مَنْ رَاسِي"، فَاقْلُوهَا جَا قَاسُ (رَمَى) شَعْرَهَا وَرَبَطَهُمْ بِالْبَرَوَاقِ (نوع من النباتات) كِي جَاتَ الْغُولَةُ عِنْدُو جَاؤَ لِيَّهَا الْكَلَابُ، قَاتَلَهُمْ: "الشُّوتُ قَعْدُو" هِيَ وَصَلَتْ لِيهِ وَهُوَ قَالَهُمْ: "هَجْمُو عَلَيْهَا" وَكَنْفَهَا بِالشَّعْرِ نَتَاَعَهَا وَقَالُوهَا: "جَبِيي خُويَا وَبِيْنُ رَاهُ، عَقِي مَا كَلِيتِي"

¹ - روتها السيدة: العالية لطرش: سبتمبر 2004 بأبو الحسن - الشلف، مهنتها: مأكثة بالبيت.

قَاتَلُو: "نَعُوذُكَ يَحْيَى" قَالَهَا: "عَقِيهِ كَيْمَا كَلَيْتِيهِ" عَقَاثُو رَاجِلٌ بَصَحَ مَرِيضٌ وَمَصْفَارٌ، وَمَنْ بَعْدَ طَلْقِ الْكَلَابِ عَلَى الْغَوْلَةِ كَلَاوَهَا.

رَاخَ صَيْدُ الصَّيْدِ شَوَاهُ وَعُطِيَ لُخُوهُ يَأْكُلُ حَتَّى وَلَّى مَلِيحٌ، رَجَعُوا عِنْدَ الْعُجُوزَةِ وَبَنَتْهَا، رَقِبَتْ الطُّفْلَةَ وَقَالَتْهَا: "أَمَّا هَاهُمْ جَاؤُ زُوجٌ يَتَشَابَهُو"، وَاحِدٌ قَعْدٌ عِنْدَ الْعُجُوزَةِ وَزُوجٌ بَيَّنَتْهَا وَلَاخِرَ رَاخَ عِنْدَ امُو، فِي طَرِيقُو صَابَ طُفْلَةٌ مَرْبُوطَةٌ فِي شَجَرَةٍ عَلَى رَأْسِ الْوَادِ وَتَبَكَّى، دَائِرِينَ حَدَاها جَفَنَةٌ تَاغَ طَعَامٌ، سَأَلَهَا قَاتَلُو: "عِنْدَنَا ثُعْبَانٌ عِنْدُو سَبْعَ رِيسَانٍ وَيَأْكُلُ لَبَنَاتٍ وَالْجَفَنَ بَاهُ يَخْلِي الْمَا يَجْرِي قَالُوا". رَاخَ لِلثُعْبَانِ وَهَذَرَ مَعَاهُ، قَالُوا الثُعْبَانُ: "تَنْبَارُزُو إِذَا غَلَبْتَنِي نَطْلُقُ الْمَا"، وَرَاخَ لِلْعَابَةِ قَطَعَ شَجَرَةٍ عِنْدَهَا سَبْعَ خَرَابٍ (أَغْصَانٍ) وَتَبَارَزَ مَعَ الثُعْبَانِ، الثُعْبَانُ يَقْطَعُ خَرَبَ وَالرَّاجِلُ يَقْطَعُ رَأْسَ حَتَّى تَغْلَبَ عَلَيْهِ، كِي مَاتَ الثُعْبَانُ جَرَى الْمَا فِي الْوَادِ وَرَاخَ سَلَكَ الطُّفْلَةَ، وَتَخَلَّطَ الْمَا مَعَ الدَّمِّ وَلَّى النَّاسُ يَسْأَلُو كَيْفَاشَ الْمَا تَخَلَّطَ مَعَ الدَّمِّ وَرَاخُو لِرَأْسِ الْوَادِ بَاهُ يَشُوفُو الْقَضِيَّةَ صَابُو الثُعْبَانِ مَيَّتَ، وَالطُّفْلَةَ سَالَمَةَ بَصَحَ الرَّاجِلُ رَاخَ وَخَلَّى فَرْدَةَ السَّبَاطِ. سَمِعَ السُّلْطَانُ وَطَلَبَ بَاهُ يَجِيبُو هَذَاكَ الرَّجُلَ، جَاؤُ النَّاسُ قَاعَ قَاسُو فَرْدَةَ السَّبَاطِ مَا جَاتَشَ قَدَّهُمْ، بَقِيَ غَيْرُ نَسِيبِ الْعُجُوزِ جَابُوهُ وَعَرَفُوهُ وَالسُّلْطَانُ عَطَاهُ بَنَتُو وَدَارَ عَرَسَ سَبْعَ أَيَّامٍ وَسَبْعَ لَيَالِي وَكَتَبَلُو الْمَلِكَ، وَمَنْ هَذِيكَ الْفَرَحَةَ رَاخَ جَابَ خُوهُ وَامُو لِلْعَرَسِ، كِي وَلَاؤُ فِي بِلَاصَةِ الثُعْبَانِ الْمَيَّتِ قَاتَلُو تَنْزَلُ تَنْوَضَى قَلَعَتِ السَّمَّ مِنَ الثُعْبَانِ وَكِي وَصَلُو عِنْدَ السُّلْطَانِ دَارَتِ السَّمُّ فِي مَأْكَلَةِ الرَّيِّبِ كِي كَلَاهَا سَاخَ (دَخَلَ فِي غِيُوبَةٍ) جَاؤُ كَلَابُو وَلَاؤُ يَرْضَعُو فَالَسُمَّ مِنَ سُرْتُو، كِي فَطَنَ قَالَهُمْ: "اجْبِدُو اجْبِدُو"، وَهَكَذَا عَرَفُو بَلِي مَرْتٌ بَابَاهُ هِي لِي دَارَتِ السَّمُّ حَكَمَ عَلَيْهَا السُّلْطَانُ وَحَرَقَهَا وَعَاشُو الْخَاوَةَ كَيْفَ كَيْفَ. أَنَا فَتَ الطَّرِيقَ الطَّرِيقَ وَهُومَا قَاتُو الْحَرِيقَ الْحَرِيقَ هَذَا غَيْرَ لِي يَدِيرُ عَلَى رَايِ الشَّوَاغِينَ.

3. حكاية "ولادة الجرّو والغراب" (1)

حاجيتك:

كَانُوا ثَلَاثَ ضَرَايِرَ نَسَا السُّلْطَانُ يَهْدُرُو فِيمَا بَيْنَانَهُمْ، وَحَدَّةٌ قَالَتْ: "مَنْ حَبَّةٌ قَمَحٍ نَعْشِي وَلَادِي" وَالزَّوْجَةُ قَالَتْ: "مَنْ جَرَّةٌ صُوفٍ نَكْسِي وَلَادِي"، وَالثَّالِثَةُ قَالَتْ: "تَوَلَّدَ طُفْلٌ قَرْنٌ فَضَّةٌ وَقَرْنٌ ذَهَبٌ". جَاءَتِ الثَّالِثَةُ رَفَدَتْ الْحَمْلَ كِي وَلَاتَ قَرِيبَ تَوَلَّدَ وَصَاوُ هَادُوكَ زُوجَ ضَرَايِرَ الزَّاعِي بَاهُ يَجِيبَلَهُمْ جَرُّو وَغَرَابٌ وَعَطَاوُلُو الدَّرَاهِمَ. نَهَارَ لِي وَلَدْتُ جَابُولَهَا الْقَابِلَةَ وَمَنْفَاهُمِينَ مَعَهَا رَفَدَتْ هَذَاكَ الطُّفْلَ لِي عِنْدُو قَرْنٌ فَضَّةٌ وَقَرْنٌ ذَهَبٌ وَدَاثُو عِنْدَ وَحْدِ الرَّاجِلِ مَا يُولَدُشْ، وَهَادُوكَ الضَّرَايِرَ دَارُو فِي بِلَاصَتُو الْجَرُّو وَالْغَرَابِ، جَا السُّلْطَانُ عَاقِبَهَا وَحَاوَزَهُمْ مِنَ الْقَصْرِ، وَلَاتَ تَرَعَى الْغَنَمَ وَالْغَرَابَ فُوقَ رَأْسِهَا وَالْجَرُّو يَتَّبِعُ فِيهَا. وَكَبُرَتْ هَذِيكَ الْمَرَا وَتَنَسَّاتْ، بَصَحَ الدَّرَارِي كَانُوا يَلْعَبُو بَرَا يِعَايِرُو هَذَاكَ الطُّفْلَ وَيَقُولُو وَلِيدٌ وَلَادَةُ الْجَرُّو وَالْغَرَابِ. هَذَاكَ الطُّفْلُ كَبُرَ وَسَفْسَى عَلَيْهَا وَشَافَهَا وَعَرَفَ بَلِي بِلَاوَهُ بِالْجَرُّو وَالْغَرَابِ، رَجَعَ يَغْسَلُهَا وَيَلْبَسُهَا بَصَحَ مَا هُوشَ مَتَّكَدَ بَلِي هِي امُو، قَالَ

¹ - روتها السيدة: العالية لطرش: سبتمبر 2004 بأبو الحسن - الشلف، مهنتها: مأكنة بالبيت.

لَبَابَاهُ لِي رَبَاهُ نَدِيرُو طَعْمُ وَنَعْرَضُو السُّلْطَانَ وَالْوُزَارَا وَهُوَ كَانَ فَارَسُ الْفُرسَانِ يُدْنِي بِالْعَوْدِ نَتَاعُو، لَمَّا شَافُو السُّلْطَانَ قَالُوا: "أَنْتَ شَكُون؟"، قَالُوا: "أَنَا وَلِيدٌ وَلَادَةُ الْجَرُو وَالْغَرَابُ"، شَافُوا رَأْسُو صَابَ قَرْنٌ فَضَّةٌ وَقَرْنٌ ذَهَبٌ رَاحَ لِنِسَاهُ زَيَّرَ عَلَيْهِمْ قَرُولُو شَتَا دَارُوا. عَاقِبَهُمُ السُّلْطَانُ وَجَابَ وَلِيدُو وَأُمُو مَعَ الْكَلْبِ وَالْغَرَابِ وَعَاشُوا كَيْفَ كَيْفَ حَتَّى جَاءَهُمُ الْمَمَاتُ.

4. حكاية "بوغتيريسة"⁽¹⁾

حَاجِيَتُكَ مَا حِيَتُكَ كَلِيَتُ عَشَاكَ وَخَلِيَتُكَ.

كَانَ وَحْدَ الْإِنْسَانِ عِنْدُو سَبْعَ رَجَالٍ وَكَانُوا يَسَافِرُوا يَخْلُو بِلَادًا وَيُعْمَرُوا بِلَادًا، وَكَانَ عِنْدَهُمْ سِتَّةُ عَوَادٍ وَوَاحِدٌ مِنْهُمْ كَانَ عِنْدُو عَثْرُوسٍ. جَاوُ رَاحُوا لَوَحْدَ الْجَبَلِ وَطَلَبُوا ضَيْفَ رَبِي، كَانَ فِي ذِيكَ الدَّارِ وَحْدَ الْغُولَةِ دَخَلْنَهُمْ وَرَقَدْنَهُمْ وَقَالْتَهُمْ نَعْلَقُكُمْ الْخَيْلَ نَتَاعَكُمْ، قَالَتْهَا بُوغْتِيرِيسَةُ: "أَنَا الْعَثْرُوسُ تَاعِي مَا يَأْكُلُشْ مَنْ يَدُ غَرِيبٍ يَبْغِي يَغْلَفُ مَنْ يَدِي". قَالْتَهُمْ نَعْسِيَكُمْ طَعَامَ بِالْحَلِيبِ (حليب الغولة)، قَالَتْهَا بُوغْتِيرِيسَةُ أَنَا نَبْغِي الطَّعَامَ نَاشَفُ بِلَا حَلِيبٍ جَاوُ كَلَاوُ وَرَقَدُوا بَصَحَ بُوغْتِيرِيسَةُ رَقَدَ عِنْدَ الْكَائُونِ، جِي هِي (الغولة) جِيبُ الْمَا وَدِيرُو يَغْلِي بَاهُ تَرْلُطُ هَدُوكَ الرِّجَالِ، يَجِي هُوَ يَكْسَلُ كَرَاوُ (رجلو) وَيَدْفَقُ الْمَا هَكَذَا حَتَّى لِلصَّبَاحِ، رَاحَتْ الْغُولَةُ لَعَيْنَ بُعِيدَةٍ بَاهُ جِيبُ الْمَا، جَا بُوغْتِيرِيسَةُ نَوَضَ خَاوُتُو وَقَالْتَهُمْ هَذِي الْغُولَةُ بَاغِيَةٌ تَأْكُلُكُمْ أَهْرَبُوا. جَاوُ هَارِبِينَ شَافْنَهُمُ الْغُولَةُ قَالَتْ لَهُمْ: "هَآ بَرَكْ بَرَكْ يَالِي شَرَبَ حَلِيبَ الْغُولَةِ عَيْسَى وَمُوسَى بَرَكْ بَرَكْ"، هَدُوكَ الرِّجَالِ لِي شَرَبُوا حَلِيبَ الْغُولَةِ بَرَكُوا وَهُوَ هَرَبَ، قَالَتْهُ: "بَرَكْ بَرَكْ يَا بُوغْتِيرِيسَةُ" هَيَا هُوَ هَرَبَ وَطَلَعَ النَّهَارَ مَا قَدَرْتِشْ الْغُولَةُ تَأْكُلُهُمْ، جَاوُ نَاضُوا وَهَرَبُوا وَتَلَاقَاوُ مَعَ خُوهُمْ، قَالَتْهُ: "يَا دَرَا" قَالُوا: "كَيْفَاهُ مَا بَرَكْتِشْ مَعَانَا" قَالَتْهُ: "أَنَا مَا شَرَبْتِشْ حَلِيبَهَا" جَا قَالَتْهُمُ أَنَا نَنْتَقِمُ مِنْهَا. رَاحَ لِلْجَبَلِ أَوْ وَلَا يَعِيطُ: "هَآ كَاشَ مَا تَشْرُو الْخَرَسَ، الْمَسَايِسَ السَّنَاسِلَ، الصَّنَادِيقَ... الصَّنَادِيقُ تَاعُ الرِّقَادِ" قَالَتْهُ الْغُولَةُ: "أَنَا نَشْرِي الصَّنَدُوقَ"، قَالَتْهَا: "مَا نَبِيعُكَشْ حَتَّى إِيْلَا جَا قَدَكْ دُخْلِي فِيهَا نَشُوفَكْ"، دَخَلَتْ الْغُولَةُ فَالْصَّنَدُوقُ بَلَعَ عَلَيْهَا بِالْمُفْتَاخِ وَحَطَّهَا فُوقَ الْحَمَارِ، وَكَانَ وَصَى الْحَمَارَ قَالُوا: "أَذَا قُتْلُكَ هَرَّ حَبَسَ، وَبَدَا قُتْلُكَ شَاهُ أَجْرِي"، جَاتِ الْغُولَةُ عَرَفَتْ بَلِي بُوغْتِيرِيسَةَ دَارَهَا بِيهَا، قَالَتْهُ حُطْنِي يَا بُوغْتِيرِيسَةُ، وَلَا بُوغْتِيرِيسَةُ يَقُولُ: "شَاهُ حُطْ لَآلَاكْ" وَلَا الْحَمَارُ يَرَابَعُ (يجري)، حَتَّى وَصَلَ بُوغْتِيرِيسَةُ عِنْدَ خَاوُتُو لِلْعَابَةِ، وَكَانُوا خَاوُتُو حَفَرُوا حُفْرَةً كَبِيرَةً دَارُوا فِيهَا الْحَطَبَ وَشَعْلُو النَّارَ، كِي وَصَلَ بُوغْتِيرِيسَةُ قَالَتْ لَهُمْ: "جَبْتُ الْغُولَةَ" قَالُوا: "مَكَاشَ مِنْهَا"، قَالَتْهَا: "يَا الْغُولَةُ نَحْلُ عَلَيْكَ؟" قَالَتْهُ: "حَلْ عَلِيَا يَا بُوغْتِيرِيسَةُ"، عَرَفُوا بَلِي الْغُولَةَ رَاهِي دَاخِلَ الصَّنَدُوقِ تَقَابَلُوا عَلَيْهَا وَقَاسَوْهَا دَاخِلَ الْحُفْرَةِ.

¹ رواها السيد: عثمان لطرش: أوت 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

5. حكاية "حديذوان والغولة"⁽¹⁾

حاجيتك ماجيتك كليت عشاك وخليتك.

كان وخذ الإنسان كان عندو ولاد وكان واحد فيهم ذكي وفاهم وعزير عند باباه، كانوا هادوك لولاد كل مرة جي الغولة تكلخ لواحد منهم وتاكلو حتى كملتهم بقي حديذوان برك. واحد النهار قالو باباه قيس (زمي) مطرفك (عصاك) ووين جا نبيلك نواله (كوخ). حديذوان كان عندو مطرق (عصا) نتاع حديد وخواثو كان عندهم مطرق حطب ولصا قصب، جا باباهم بنالهم نواله من الحطب ولا من القصب وهكذا الغولة طاعت عليهم وكلاتهم، جا حديذوان قاس (زمي) مطرقو جا في بلاصت (مكان) الغولة جا بنالو دار نتاع حديد وباب نتاع حديد، وكان عارف بلي الغولة هي لي كلات خاوثو وبغي يتناقم منها. فالليل جات الغولة قائلو: "أحديذوان" قالها: "أبلا" قائلو: "رواح نجمعو" قالها: "راني عيان مانيش ناجم" احي هي ترعف ودور على هاذيك الدار ومن بعد ثروح. وخذ النهار قائلو رواح نجيو كرموس النصاري (التين الشوكي) يقولها صناجي (القفه) راه مقطع (ممرق) ثروح هي تقطع صناجها وتشري وخاذر، هو يروح يجيب الكرموس ويرجع لدارو ويبلغ على رוחو، جي هي تقولو: "هيا نروحو" يقولها: "انا جبت" ترعف وثروح تغرز في سنانها... وحد النهار قائلو هيا نروحو نجيو الكرموس (التين) قالها: "سعتي راهي مقطعة. راحت هي تجيب الكرموس وفاقثلو بلي يجي. كي جا حديذوان طلع فوق الشجرة شاف الغولة ولا يقول: "اللاوية والملوية في سعفتي واليابسة والقروشة نصرتك بيها للعين العورة" ومن بعد غفلها وهرب، دخل لدارو وبلغ بابو. وخذ النهار قائلو هيا نروحو للطعم، قالها ما نروخس راني مشغول، راحت هي لدارها، وهو راح للطعم كلا حتى شبع وضرأو كرشو كي ولا راجع لدار طاحت فيه كرشو، وفي كل خطرة يوسخ (يتبرز) حتى وصل لدار، جات الغولة راحت للطعم صابت الناس ثركثو كي رجعت ولات تاكل فالوسخ تاغ حديذوان، وراحت عندو قائلو: "انا رحت للطعم كليت حتى شبعنت وانت ما زال لك هنا" قالها: "رحتي وكليتي خراي وجراي..." جات زعفت وولات تغر في سنانها. كانت الغولة تكسب وخذ الحمار وكان حديذوان مهبلها دايم يركب فوقو كي جي ليه يهرلها، وخذ النهار صابت شيباني (شيخ كبير) قاعد قائلو دبر عليا في وخذ القضيية قالها: "خير ان شاء الله" قائلو: "وخذ الطفل راه مهبلني يركبلي فوق حماري وكي نروح ليه يهرلي"، قالها: "شوفي شيباني كيما انايا فلقيلو راسو وخرجويلو دماغو وطلبي بيه ظهر الحمار كي يركب يلصق"، قائلو: "يا الشيباني الدوا من راس الشيخ"، ودارت كيما دبر عليها. كي جا حديذوان ركب فوق الحمار لصق، جات الغولة لقفأو ودأثو لدارها ودارثو فالمطمورة وبلعت عليه، ووصات بنثها توجد الما باه تزلطو وطيبو للفظور، وراحت الغولة تعرض شيجاتها وريحاتها باه يفظرو، ولا حديذوان يغني فالمطمورة كي سمعأو بنت الغولة قائلو: "يا حديذوان صونك شحال زين"، قالها: "ما شفتي والو خرغيني ونغنيك كثر من هاك" جات بنت الغولة خرجاتو من

¹ - رواها السيد: عثمان لطرش: أوت 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

المَطْمُورَة طَاقٌ عَلَيْهَا وَذُبْحُهَا، دَارُ الرَّاسِ وَالْكَرْعَيْنِ (الرجلين) فِي التَّلَيسِ (كيس من جلد المعز) وَلَبَسَ لَبَسَهَا وَطَيَّبَهَا لِلْفُطُورِ كِي جَاتِ الْغُولَةُ صَابَتْ الْفُطُورُ وَاجِدًا، وَلَا حَدِيدُونَ يُسَلِّمُ عَلَى شِيحَاتِهَا وَرِيحَاتِهَا كُلُّ مَا يُسَلِّمُ عَلَى وَحْدَةٍ يَقْطَعُهَا وَذَنْ قَالَتْ لَهُمُ الْغُولَةُ: "بَنَّتِي تَوْحَشَتْكُمْ"، قَالَتْ لَهَا الْغُولَةُ اِدِي وَلَاذْ خَالَاتِكَ يَلْعَبُو بَرًا، دَاهُمْ حَدِيدُونَ وَيَعْدَهُمْ وَيَذَا يَقْبِضُ بِالْوَاَحِدِ وَيَضْرِبُ عَلَى الصَّفَاحِ حَتَّى قَتَلَهُمْ قَاعٌ وَكَانَ كُلُّ مَا ضَرَبَ وَاحِدٌ عَلَى الصَّفَاحِ يَضْبَحُ تَسْمَعُو الْغُولَةُ نَقُولُ مَا لَ خُنْكَ يَقْلَلُهَا لَقَفَتْهَا وَعَلْ (عصفور) وَهَرَلَهَا.

فَطَرَّتِ الْغُولَةُ شِيحَاتِهَا وَكَلَاوُ لَحْمَ بَنَّتِيهِمْ وَشَبَعُو وَلَى حَدِيدُونَ يَغْنِي وَيَقُولُ: "كَلَاوُ بَنَّتِيهِمْ لَحْمَ بَنَّتِيهِمْ وَشِيحَتِيهِمْ وَرِيحَتِيهِمْ، الرَّاسُ وَالْكَرْعَيْنِ قَالَتْ لَيْسَ خَلَاوُ بَلِيسَ" كِي سَمَعَاتُو الْغُولَةَ عَرَفَاتُو رَاحَتِ تَجْرِي لِلتَّلَيسِ حَلَاثُو صَابَتْ رَاسَ بَنَّتِيهَا وَكَرْعِيهَا وَلَاثُ تَضْبَحُ وَلَمَتْ شِيحَاتِهَا وَرَاحَتِ لِيَهْ صَابُو وَلَاذُهُمْ قَاعٌ مَاتُو، ضَبَحُو وَرَعَفُو وَبَعَاوُ يَكْلُوهُ، جَا حَدِيدُونَ جَابَ الْخَطَبُ وَدَوَرُو عَلَى الدَّارِ وَشَعْلٌ فِيهِ النَّارُ وَدَارَ بَرَمِيلُ تَاغُ الْمَا دَاخِلَهَا وَدَخَلَ فِيهِ، جَاوُ الْغُولَاتِ يَدُورُو عَلَى الدَّارِ صَابُوهُ شَاعَلَهَا وَمَا صَابُوشَ كَيْفَاهُ يَدْخُلُو لِيَهَا، قَالَهُمْ: "نَدَبَرُ عَلَيْكُمْ؟" قَالُوا: "إِيه" قَالَهُمْ: "اطْلَعُوا لِلْكَافِ وَدِيرُو سَطَرٌ وَاحِدٌ وَرُوحُو تَجْرُو وَضَرَبُوا الدَّارَ بَرِيسَانُكُمْ طَيَحُوهَا وَلَقَفُونِي". دَارُو كَيْمَا دَبَرُ عَلَيْهِمْ وَكِي ضَرَبُوا الدَّارَ تَاغُ الْحَدِيدِ بَرِيسَانُهُمْ لَصَفُو وَنَحَرَفُو، خَرَجَ هُوَ مَنْ الْبَرَمِيلِ وَعَيْطَ عَلَى الْقَطَةِ وَالْكَلْبِ وَقَالَهُمْ: "بِيْشَة بِيْشَة كُوتْشَة كُوتْشَة جَرُوة نَانَا هَادُو هُومَا لِي كَلَاوُ خَاوْتِي".

6. حكاية "عَيْشَة بَنَّتِ التَّاجِيرِ"⁽¹⁾

كَانَ وَحْدَ النَّهَارِ امْرَأَةٌ يُسَمُّوَهَا عَيْشَة بَنَّتِ التَّاجِيرِ وَعَنْدَهَا بَابَاهَا وَعَنْدَهَا قَطَّةٌ وَكَلْبَةٌ وَكَانَ بَابَاهَا رَايَحَ لِلْحَجِّ، قَالَ لِلْقَطَةِ تَهْلَايَ فَالْدَفِيقُ وَلِلْكَلْبَةِ تَهْلَايَ فَالدَّارُ وَقَالَ لِعَيْشَةِ تَهْلَايَ فَالْقَطَةُ وَالْكَلْبَةُ وَمَا تَاكْلِيشَ بَلَا بِيَهُمْ. وَحْدَ الْيَوْمِ رَاحَتْ الْقَطَةُ وَالْكَلْبَةُ وَهِيَ جَاعَتِ دَارَتْ الْقَلِيَّةَ وَكَلَاتَهَا، كِي جَاتِ الْقَطَةُ وَالْكَلْبَةُ صَابُو الْقَلِيَّةَ طَايْحَةً قَالُوا لَهَا: "شَتَا كَلِيَّتِي وَخَلِيَّتِيْنَا؟" قَالَتْ لَهُمْ: "جُعْتُ كَلِيَّتِ شَوِيَّةَ قَلِيَّةَ سَامُحُونِي" مَا بَعَاوُشَ يُسَامُحُوهَا وَرَدَمُولَهَا الْكَانُونُ وَطَفَاوُولَهَا النَّارُ وَهِيَ كِي جَاتِ مَا صَابَتْشَ النَّارَ بِاهَ تَشَعْلُ، خَرَجَتْ وَقَتِ الْمَغْرَبِ تَحَوَسَ عَلَى النَّارِ مَا صَابَتْشَ، وَشَافَتْ جِبْلَ فِيهِ النَّارُ وَذَاكَ جِبْلُ الْغُولِ، رَاحَتْ عَنَدُو وَقَالَتْ لُو عَطِينِي النَّارُ، قَالَهَا: "رَوَاجِي بَنَّتِي" وَهُوَ كَانَ دَايِرَ السَّكَةِ تَسْخُنُ (المحراث) فِي النَّارِ، وَصَابَتْهُ مَعَمَمُ مَصْرَانِ الْحَمَارِ وَيَحْرَكُ بِكَرَاعِ (رجل) الْحَمَارِ وَقَاعَدَ عَلَى جِلْدِ الْحَمَارِ وَيُطَيَّبُ فِي لَحْمِ الْحَمَارِ، وَمَنْ بَعْدَ عَمَلِهَا الْجَمَرِ فِي شَكْفَةِ طِينِ وَقَالَتْ لَهَا رُوحِي تَرُوحُ بَنَّتِي، كِي جَاتِ خَارِجَةً ضَرَبَهَا بِالسَّكَةِ لِلْكَرْعِ عَلَى جَالِ بَاهَ يَتْبَعُهَا كِي يُسِيلُ الدَّمَ مِنْهَا وَهِيَ كِي وَلَاثُ تَمْشِي وَالدَّمَ يُسِيلُ وَلَاثُ الْهَامَةِ تَرْدَمُ فِيهِ مُورَاهَا حَتَّى وَصَلَتْ قُدَامَ دَارِهَا نَقَبَتْهَا لِلْكَرْعِ مَا شَفَتْهَاشَ، قَالَتْ لَهَا عَيْشَة: "شَا جَابَكَ لِيَا تَهْلِكُنِي يَعْطِيكَ هَلْكَة". رَعَفَتْ الْبُومَةُ وَرَجَعَتْ بَحَثَتْ عَلَى ذَاكَ الدَّمَ حَتَّى عَنَدَ الْغُولِ، وَكِي شَمَ الْغُولِ رِيحَةَ الدَّمَ تَبْعُو حَتَّى لِلدَّارِ وَعَيْطَلَهَا وَقَالَهَا: "يَا عَيْشَة بَنَّتِ التَّاجِيرِ شَتَا

¹ - رواها السيد: عثمان لطرش: أوت 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

صَبْتِي سِيدَك الْبَارَحْ يَدِير؟" قَانَلُو: "صَبْتُو قَاعَدْ عَلَى زَرْبِيَّة وَمَعَمَمَ عَمَامَةَ مَكِيَّة وَرَافَدَ مُعْرِفَةَ دَهِيَّة وَيَطْيَبْ فِي لَحْمِ الْغَزْلَانِ" قَالَلَهَا: "صَاحِبِي بَنْتِي".

وَلَا كُلْ يَوْمَ يَجِي وَيَعَاوَدَلَهَا نَفْسُ الْهَدْرَةِ، وَهِيَ تَجَاوِرُو كَالْعَادَةِ حَتَّى كِي جَا بَابَاهَا مَالِحَجْ، قَانَلُو بَلِي الْغُولُ رَاهُ يَجِي لِيَا وَخَافَتْ مَنُو وَيَلَا يَأْكُلَهَا، حَفَرُولُو حُفْرَةَ قُدَامَ الْبَابِ وَفَرَشَ فَوْقَهَا زَرْبِيَّة، كِي جَا الْغُولُ يَعْطِطُ قَانَلُو: "رَوَاحْ"، قَالَهَا: "شَتَا صَبْتِي سِيدَك وَسِيدَ بَابَاكَ يَدِير؟" قَانَلُو: "شَتَا صَبْتُو يَدِير؟ صَبْتُو مَعَمَمَ مَصْرَانُ الْحَمَارُ يَا الْحَمَارُ بَنُ الْحَمَارُ وَقَاعَدْ عَلَى جِلْدِ الْحَمَارُ يَا الْحَمَارُ بَنُ الْحَمَارُ وَيَحْرَكْ بِكَرَاعِ الْحَمَارُ يَا الْحَمَارُ بَنُ الْحَمَارُ وَيَطْيَبْ فِي لَحْمِ الْحَمَارُ يَا الْحَمَارُ بَنُ الْحَمَارُ". زَعَفَ الْغُولُ وَجَا رَايَحْ يَأْكُلَهَا طَاحَ فَالْحُفْرَةَ، قَاسُو عَلَيْهِ الْخُطْبَ وَشَعَلُو عَلَيْهِ النَّارَ وَهُوَ يَقُولُهَا: "لَوْ كَانَ يَبْقَى عَظَمَ مَنَ عَظَامِي يَحْرَقُكَ" كِي جَاتْ عَيْشَةَ تَحْرَكُ فَالْحُفْرَةَ طَارَ عَظَمَ مَنَ عَظَامِ الْغُولِ وَعَمَاهَا.

7. حكاية "هارون الرشيد" (1)

حاجيتك: كَانَ وَلِيدُ السُّلْطَانِ يُسَمُّهُ "هَارُونُ الرَّشِيدُ" رُقِدَ عَلَى سَبْعِ حَبَاتٍ نَتَاعِ الْقَمْحِ يَجِي الْمَنَادِي قَالَمَنَامَ يَقُولُو: "ثَوَضَ عِنْدَكَ سَبْعُ سَنِينَ ذُلَّ جَوَزُهُمْ فِي صُغْرِكَ وَلَا حَتَّى كِي تَكْبُرَ"، وَهُوَ يَنْعَلُ قَالَشَيْطَانُ وَيَدُورُ عَلَى جَنْبُو لَأَخْرَ وَيَرْقُدُ، يَعَاوَدَلُو الْمَنَادِي حَتَّى لِلْمَرَّةِ الثَّلَاثَةِ نَاضَ قَالَ نَجَوَزُهُمْ عَلَى صُغْرِي. نَاضَ الصُّبْحُ رَاحَ لُبَابَاهُ حَكَالُو الْقِصَّةِ وَقَالُو أَنَا نُرُوحُ. جَا بَابَاهُ سَرَجَلُو الْعَوْدَ وَعَظَاهُ الْبِرْتُوسَ وَحُوا الْبَغْلَةَ وَعَمَرَلُو التَّلِيسَ ذَهَبَ. رَاحَ هَارُونُ الرَّشِيدُ يَمْشِي وَصَلَّ عِنْدَ الْمَرْجَةِ وَتَوَضَّى وَصَلَّى وَخَلَّى الْبَغْلَةَ وَالْعَوْدَةَ رَاتِعِينَ، كِي خَزَرَ صَابَ الْبَغْلَةَ غَرَقَتْ فَالْمَرْجَةِ رَاحَ يَجِيهَا بَلْعُهَا لَأَرْضَ بِيهَا بِالذَّهَبِ. ثُمَّ مَرَّوْحَ فُوقَ الْعَوْدَةَ صَابَ وَحَدَّ الرَّاعِي سَارَحَ بِالْغَنَمِ قَالُو: "يَا طِفْلُ عَطِينِي هَذَا الْخُرُوفُ نَعْطِيكَ هَذَا الْعَوْدَ وَالْبِرْتُوسَ" قَالُو الرَّاعِي: "الْغَنَمُ مَا هُمْشَ نَتَاوَعِي تَاوَعُ الْفَلَاخَ" وَمَنْ بَعْدَ عَطَالُو الْخُرُوفَ وَذَلِكَ الرَّاعِي دَا الْعَوْدَ وَالْبِرْتُوسَ. ذَبَحَ الْخُرُوفَ وَسَلَّخُو وَلَبَسَ الْجِلْدَ نَتَاعُو وَهَادُوكَ الْمَصَارِينَ دَارَهُمْ عَلَى رَاسُو وَرَاحَ طَلَبَ ضَيْفَ رَبِي فِي وَحَدَ الْقَرْيَةِ دَخَلُو وَاحَدَ يَصْنَعُ السَّفَنْجَ (حلوة شعبية) يَبِيئُو فِي حَانُوتُو وَقَالُو: "خَدَمَ هُنَا يَا وَدِيرَ السَّفَنْجَ" وَكَانُوا نَاسَ الْقَرْيَةِ يَعْطُطُولُو بُوكْرِيشَةَ (داير كرشة تاع الخروف فوق راسو). كِي جَا السَّفَانْجِي الصَّبَاخُ صَابُو رَاقَدَ وَصَابَ النَّارَ طَافِيَّةَ زَعَفَ وَوَلَا يَسَبُ فِيهِ، قَالُو: "أَنَا ائْكَلْتُ عَلَيْكَ وَأَنْتَ رَاقَدَ، أَنَا شَتَا نَبِيْعَ لِلنَّاسِ" أَمَالَا جَا بَرَمَ الْخَاتَمِ فِي صَبَاغُو قَانَلُو: "شَا بُغِيَتْ يَا هَارُونُ الرَّشِيدُ مَا لَشَرَقُ نُجِيكَ وَمَا لَغَرْبِ نُجِيكَ، وَرَاسَ الْعَدُو نَحْطُو بَيْنَ يَدَيْكَ"، قَالَهَا: "بُغِيَتْ أَجِي رَبْعَةَ دَرَهَمَ فِي قَجَرِ السَّفَانْجِي"، قَالَ لِلْسَفَانْجِي رُوحَ وَشُوفَ الْقَجَرَ (الدرج)، كِي رَاحَ صَابَ رَبْعَةَ دَرَهَمَ فَرَحَ وَسَكَّتَ وَهُوَ عَمَرُو مَا كَسَبَهَا. فَعَدَّ هَارُونُ الرَّشِيدُ عَلَى ذِيكَ الْحَالِ عِنْدَ السَّفَانْجِي حَتَّى تَرَفَهُ، وَحَدَّ النَّهَارَ اعْطَى السَّفَانْجِي الدَّرَاهِمَ لِهَارُونُ وَقَالُو رُوحَ لَذَاكَ الْحَمَامَ وَلَا لِهَذَاكَ بَصَحَ مَا تَرُوحُشَ لَذَاكَ تَاعَ بَنَاتِ السُّلْطَانِ، رَاحَ هَارُونُ لِنَتَاعِ بَنَاتِ السُّلْطَانِ كَانَتْ بَنْتُو وَأَفَقَةَ فَالْتَّاقَةَ تَاعَ الْقَصْرِ شَافَتْ لَقَرَعَ بُوكْرِيشَةَ فَلَعَّ

¹ - روتها السيدة: العالية لطرش: سبتمبر 2004 بأبو الحسن - الشلف، مهنتها: مأكثة بالبيت.

هَادُوكَ الْمَصَارِينِ وَالشَّرَامِيطُ عَلَى رَأْسُو شَافَتْهُ شَبَابٌ وَبَغَاتٌ تَزُوجُ بَيْهَ، وَكَأَيِّنْ خَوَاتَانَتَهَا كَبَارَ مَا هُمْشَ مَتَزُوجِينَ قَاتَلَهُمْ: "حَنَا لَارَمَ نَزُوجُو" نَفَاهُمُو وَرَاحُو لِّلْمُدْبِرَةِ قَاتَلَهُمْ: "شَرُّوا سَبْعَ دَلَاعَاتٍ وَكُلَّ دَلَاعَةٍ دِيرُو فِيهَا مُوسَ وَحَطُّوهُمْ قُدَّامَ السُّلْطَانِ"، كِي حَلَّ السُّلْطَانُ الْحَبَةَ الْاُولَى صَابِهَا حَمْرَةَ وَالثَّانِيَةَ كَذَلِكَ، وَالثَّلَاثَةَ كَذَلِكَ وَالرَّابِعَةَ شَوِيَّةَ، وَالْخَامِسَةَ شَوِيَّةَ، وَالسَّادِسَةَ شَوِيَّةَ، وَالسَّابِعَةَ مَلِيحَةَ. عَيِطَ لِّلْمُدْبِرَةِ قَاتَلَهُمْ: "هَذِي الْبِنْتُ الْاُولَى هَذِي الثَّانِيَةَ، حَتَّى وَصَلَتْ لِّلْسَابِعَةِ قَاتَلُو هَذُو لِي مَلَاخَ رَاهُمْ فِي سَنَ الزَّوْاجِ"، نَاضَ السُّلْطَانُ دَارَ الْبِرَاحِ مَشَى الْبِرَاحِ وَقَالَ: "السُّلْطَانُ رَاهُ رَايَحُ يَدِيرُ حَفْلَةَ نَنَاعِ الْفُرُوسِيَّةِ وَلَازَمَ يُشَارِكُو فِيهَا جَمِيعُ الشُّبَّانِ..." جَا السُّلْطَانُ عَطَى لِبَنَاتُو سَبْعَ نَفَاحَاتٍ وَقَالَ لَهُمْ: "اَفْعُدُو فِي التَّاقَةِ كِي تَشُوفُو لِي يَعْجَبُكُمْ عَطُولُو نَفَاحَةَ". جَاوُ قَاعُ الشُّبَّانِ تَاعَ الْمَدِينَةِ وَتَاعَ الْقَرْيَةِ، بَصَحَ هِيَ مَا زَالَتْ مَا شَفَتْشَ الزَّيْنُ لِي شَافَتْهُ مِنْ قَبْلِ. قَالُو قَاعُ جَاوُ الشُّبَّانِ وَبَاقِي وَاحِدَ عِنْدَ السَّفَانِجِي رَاحُو جَابُوهُ هَكَذَاكَ بِمَصَارِينُو وَبَطَانَتُو، كِي شَافَتْهُ عَطَانَتُو نَفَاحَةَ دَارَهَا فِي جِيْبُو وَكَانَتْ عِنْدُو نَفَاحَةَ أُخْرَى كَلَاهَا وَلَاوُ خَوَاتَانَتَهَا وَرَجَالَتُهُمْ يَضَحُكُو عَلَيْهَا. كِي يُولِي مَعَاهَا يُنْظَفُ رُوحُو وَكِي يُولِي مَعَ النَّاسِ يُغْنَدَفُ (يُوسَخ) رُوحُو، جَا قَالَهَا قُولِي لِبَابَاكَ السُّلْطَانُ دِيرُ رُوحَكَ مَرِيضَ، تَظَاهَرُ السُّلْطَانُ بِالْمَرَضِ وَوَصَى زَوْجَتُو بِوَصِيَّةَ، سَأَلُوهُ: "مَالَكُ يَا سَيِّدِي السُّلْطَانُ؟" يَقُولُهُمْ: "رَانِي مَرِيضَ"، يَضْرِبُو صُدُورَهُمْ وَيَقُولُو: "سَنَّا خَصَكُ" يَقُولُهُمْ: "جِيْبُولِي جَلْدَ اللَّيْبَةِ (اللَّبْوَةِ) مَنْ جَلْدَ وَلَيْدَهَا مَنْ شَقَّ سَبْعَ جِبَالٍ، وَالشُّبْلُ يَتَبَعُ الشُّبْلَ حَتَّى لُبَابِ الدَّارِ"، يَقُولُو: "صُعِيبُ يَا سَيِّدِي السُّلْطَانُ وَاللَّيْبَةُ تَاكُلْنَا وَالسَّبُوعَا تَاكُلْنَا"، يَجِي لَفَرَعُ بُو كَرِيشَةَ يَقُولُو: "سَاهَلَةَ يَا سَيِّدِي السُّلْطَانُ"، يَجُو هُوَمَا يَدْفَلُو عَلَيْهِ. جَاوُ سَرَجُو لَعَوَادُ وَرَاحُو، وَهُوَ حَوَا بَغْلَةَ جَرَبَةَ بِالْمَقْلُوبِ وَرَاحَ فِي ثَبَاعُهُمْ، كِي قَرَبُو لِّلْجِبَالِ بَرَمَ الْخَاتَمَ قَاتَلُو: "سَا بَغِيَتْ يَا هَارُونُ الرِّشِيدَ مَا لَشَرَقَ نَجِيكَ وَمَا لَغَرَبَ نَجِيكَ، وَرَأْسَ الْعَدُو نَحْطُو بَيْنَ يَدَيْكَ"، قَالَهَا: "بَغِيَتْ الْعَوْدَ لَكَحَلٍ وَالْقَيْطُونُ لَكَحَلٍ وَأَنَا لِهِيَهَاتَكَ فِي رَأْسِ الْجَبَلِ". قَالُو لَفَرَعُ بُو كَرِيشَةَ بَعْدْنَا وَهَرَاهُ سَيِّدِي عَبْدُ الْقَادِرِ الْجِيلَاي جَانَتَا الْبَرْكَهَ اَيَاوُ نُرُوحُو عِنْدُو (اَوْ هَذَاكَ هُوَ لَفَرَعُ بُو كَرِيشَةَ). يَقُولُو يَا سَيِّدِي بَبْرَاكَتَكَ عَطِينَا شَا طَلَبَ مِنَّا السُّلْطَانُ. قَالَهُمْ عَطُونِي نَقْطَعُكُمْ زَبَايِبَ وَذَنِيكُم (شَحْمَةُ الْاِذْنِ) وَنَعْطِيكُمْ لِي رَاكُمُ تَقُولُو عَلَيْهِ وَهِيَ حَاجَةٌ صُعِيبَةٌ، بَرَمَ الْخَاتَمَ وَرَجَعَ كِي كَانَ رَجَعُوا هُمَا لِّلْفَصْرِ صَابُو السَّبُوعَةِ قَالَهُمُ السُّلْطَانُ رَانِي بَرِيَتْ اَرْجَعُو، جَا هُوَ مَسَحَ عَلَى السَّبُوعَةِ اَوْ قَالَهُمُ اَرْجَعُو رَجَعُو. وَحَدَّ النَّهَارَ قَالَهُمُ السُّلْطَانُ: "جِيْبُولِي الْمَا اللَّي بَيْنَ سَبْعِ الْجِبَالِ لِيَشْرَبُو يَبْرَا فِي عَيْنٍ تَتَبَلَّغُ وَتَتَحَلَّ فِي رَمْشَةٍ عَيْنٍ". قَالُو: "صُعِيبُ يَا سَيِّدِي السُّلْطَانُ" قَالُو لَفَرَعُ بُو كَرِيشَةَ: "سَاهَلُ يَا سَيِّدِي السُّلْطَانُ" دَفَلُو عَلَيْهِ وَرَاحُو. رَاحَ فَوْقَ الْبَغْلَةِ الْجَرَبَةِ فِي ثَبَاعُهُمْ وَبَرَمَ الْخَاتَمَ، وَلَى بِالْبَرْنُوسِ زَرَقَ وَالْعَوْدَ زَرَقَ، قَالُو: "سَيِّدِي عَبْدُ الْقَادِرِ بَبْرَاكَتَكَ جِينَا بِوَصِيَّةِ السُّلْطَانِ"، بَرَمَ الْخَاتَمَ شَافُو الْعَيْنَ تَتَحَلَّ وَتَتَبَلَّغُ، قَالَهُمْ: "صُعِيبُ بَصَحَ لَارَمَ نَوْشَمَكُم بَلِي نَنُومَا عَبِيدَ عِنْدَ تَرَايْتِي (دِرَيْتِي) وَتَرَايْتِ تَرَايْتِي" قَالُو: "حَاضِرَ"، كَفَتُو بِرَانِيْسَهُمْ وَقَالُو وَشَمَ وَعَطَاهُمُ الْمَا، شَرَبُو سَيِّدِي السُّلْطَانُ قَالَهُمُ رَانِي شَوِيَّةَ بَرَكُ مَا زَلْتُ مَرِيضَ. قَالَهُمُ: "جِيْبُولِي نَفَاحَ الْعَالِيَةِ بَنَتْ مَنصُورَ مَنْ شَقَّ سَبْعَ بُحُورٍ لِي يَاكُلُو شَايِبَ يُولِي شَبَابٌ وَصَغِيرَ" قَالُو: "صُعِيبُ يَا سَيِّدِي السُّلْطَانُ" قَالُو لَفَرَعُ بُو كَرِيشَةَ: "سَاهَلُ يَا سَيِّدِي السُّلْطَانُ"، دَفَلُو عَلَيْهِ وَرَاحُو فَوْقَ عَوَادَهُمْ وَهُوَ فَوْقَ الْبَغْلَةِ الْجَرَبَةِ، بَرَمَ الْخَاتَمَ

وَلَى بِالْبَرْثُوسِ وَالْقَيْطُونِ وَصَنْدُوقِ ثَفَاحٍ حَدَاهُ شَيْخٌ كَبِيرٌ، لَحْفُو عُنْدُو قَالُوا: "سَيِّدِي الشَّيْخُ عَبْدُ الْقَادِرِ بَنُ جِيلَالِي عَطِينَا الثَّفَاحُ"، قَالَهُمْ: "هَذَا هُوَ" عَطَى ثَفَاحَةَ لِلشَّيْخِ الْكَبِيرِ كَلَاهَا وَلَى صَغِيرٌ... قَالَهُمْ: "عَطُونِي ثَفَاحُ نَسَاكُمُ نَعْطِيكَمُ ثَفَاحُ الْعَالِيَةِ بَنْتُ مَنْصُورٍ". دَاوُ الثَّفَاحُ وَرَاحُو عَطَاوُ لِلسُّلْطَانِ كَلَا، فَرَحَ بِهِمْ وَقَالَهُمْ: "عَدُوَّةُ نَدِيرُو الثَّفَاحَةِ عَرَضُوا النَّاسَ وَالْفُرْسَانَ يَدْنُو". رَاحَ لَقَرَعُ بُوكْرِيشَةَ مَعَاهُمْ وَيَرَمُ الْخَاتَمَ وَلَى فَارَسُ الْفُرْسَانِ وَسَبَقَهُمْ، جَابُوا وَاحِدًا عُنْدُو نَسَابُ (سَهْم) ضَرَبُوا جَا قُلْعَ الْمَحْرَمَةِ عَلَى رَأْسِ مَرْتُو وَحَزَمَ بِيهَا الْجُرْحَ بَاهَ مَا يَعْرِفُونَهُمْ وَكَانَتْ مَرْتُو بِالْحَمْلِ. جَاوُ فَتَحُو عِنْدَ الْقَاضِي، دَخَلُوا نَسَابُو كُلُّ وَاحِدٍ يَهْدِرُ عَلَى رَزْقُو وَامْلَاكُو بَقَى هُوَ التَّالِي كِي جَا يُسَجِّلُ قَالَ لِلْقَاضِي عِنْدِي مِائَةُ بَقَرَةٍ وَمِائَةُ عَوْدٍ، وَمِائَةُ بَغْلَةٍ، وَمِائَةُ حَمَامَةٍ، وَمِائَةُ جَمَلٍ... جَا الْقَاضِي ضَرَبُوا بِكَفٍ وَبَزَقَ عَلَيْهِ قَالُوا سَجَلُ حَتَّى الْبُرْقَةِ وَالْكَفِ. كَمَلُوا سَبْعَ سِنِينَ كَتَبَ بَرِيَّةً وَدَارَهَا فِي جَنَاحِ الْقُمْرِي وَارْسَلَهَا لِبَابَاهُ وَفِي الْعَامِ الثَّامِنِ طَاحَ الْمَطَرُ قَالِبِلَادَ بَعْدَ سَبْعِ سِنِينَ جَفَافٍ وَعَرَفَ السُّلْطَانُ بَلِي لَقَرَعُ بُو كَرِيشَةَ هُوَ هَارُونُ الرِّشِيدِ وَعَطَاهُ الْوَصِيَّةَ بِالْخَاتَمِ، وَتَوَلَّى حُكْمَ الْبِلَادِ وَعَاشَ مَعَ مَرْتُو حَتَّى جَاهُمُ الْمَمَاتُ.

8. حكاية "سبع بنات في مطمورة"⁽¹⁾

حاجيتك: كَانَ وَحْدَ الرَّاجِلِ عُنْدُو سَبْعِ بَنَاتٍ مَاتَتْ امُّهُنَّ وَزُوجٌ بَوَحْدَةٍ كَحُلُوشَةٍ عِنْدَهَا بَنَّتُهَا كَحُلُوشَةٍ وَكَانَتْ تُغَيِّرُ مِنْهُنَّ أَمَالًا قَانَلُو: "بِيَهُنَّ وَبَيْنَ بَغِيَّتٍ أَنَا مَا يَعِيشُوشُ مَعَايَا" أَمَالًا قَالَ لَبَنَاتُو رَانِي دَايَكُمُ لِلْعَرَسِ تَاعَ وَاحِدَ صَاحِبُو، رَاحَ وَسَلَفَهُنَّ اللَّبْسَةَ وَدَاهُمُ بَعِيدٌ وَقَالَهُمْ: "عَطُونِي كَسَوْتُكُم"، قَاتَلَهُنَّ خَنَّهُنَّ الْكَبِيرَةَ: "مَا تَنَحُوشُ كَسَوْتُكُم" وَمَنْ بَعْدَ رَاحَ وَخَلَاهُمُ قَالَخَلَا، جَاوُ صَابُو وَحْدَ الْمَطْمُورَةِ قَعْدُو فِيهَا قَرِيبَ ثَلَاثِ أَيَّامٍ وَوَحْدَةٍ مِنْهُنَّ حَفَرَتْ فِي لَأَرْضِ تَاعَ الْمَطْمُورَةِ صَابَتْ الْخَدِيدُ يَبَانُ وَكِي زَادَتْ حَفَرَتْ صَابَتْ دُرْجُ عَالِيَيْنَ وَصَابَتْ شَجَرَةٌ طَلَعَتْ فِيهَا شَافَتْ دُخَانَ بَعِيدٌ وَمَنْ بَعْدَ نَزَلَتْ وَرَاحَتْ تَمْشِي حَتَّى وَصَلَتْ عِنْدَ وَحْدَ الدَّارِ كَبِيرَةٍ، طَلَعَتْ قَالَشَجَرَةَ وَقَعْدَتْ تَسْتَنِّي حَتَّى شَافَتْ وَحْدَ الْعُورِ جَايِبَ الْغَنَمِ وَجَايَ كِي وَصَلَتْ عِنْدَ ذِيكَ الدَّارِ الْكَبِيرَةِ حَبَسَ وَقَالَ: "يَا الْبَنِيَانُ انْحَلُوا يَا الْغَنَمُ ادْخُلُوا، يَا غَنَمُ اتْرَبُطُوا، يَا كَرَشِي شَنَا تَاكَلِي..." وَكَانَتْ هِيَ تَسْمَعُ وَتَشُوفُ كُلَّ شَيْءٍ وَبَقَاتِ ثَقَابَرٍ فِيهِ حَتَّى كِي يَخْرُجُ تَدْخُلُ لِلدَّارِ تَدِي الْمَاكَلَةَ وَالْعَسَلَ لَخَوَاتِهَا. وَلَى الْعُورُ كُلُّ مَا يَدْخُلُ يُشُوفُ صَوَالِحُو نَافِصِينَ حَتَّى لَوَحْدَ النَّهَارِ شَافَ الْعَسَلَ مَنْصَفَ وَلَا يَقُولُ: "يَا عَيْنِيَا نَثُومَا كَلِيئُو الْعَسَلَ؟" قَالُوا: "لَا لَا" "يَا رَاسِي أَنْتَ كَلِيئُ الْعَسَلَ؟" قَالُوا: "لَا لَا" "يَا وَدُنِيَا نَثُومَا كَلِيئُو الْعَسَلَ؟" قَالُوا: "لَا لَا" "يَا كَرَشِي أَنْتِي كَلِيئِي الْعَسَلَ؟" سَكَنْتَتْ. كَانَتْ هَذِيكَ الطُّفْلَةَ تَسْمَعُ وَتَشُوفُ خَلَاتُو حَتَّى كِي رَقَدَ وَرَاحَتْ طَلَاتِ الْعَسَلَ لَكَرَشُو كِي نَاضَ الصَّبِيحُ وَصَابَهَا مَعْمَرَةَ عَسَلَ رَاحَ سَخَنَ السَّكَّةَ مَلِيخَ وَقَعَدَ عَلَيْهَا وَثَمَ مَاتَتْ. جَاتِ الطُّفْلَةُ عَيْطَتْ لَخَوَاتَاتِهَا دَفَنُوا هَذَاكَ الْعُورَ وَعَاشُوا فِي ذِيكَ الدَّارِ. وَحْدَ النَّهَارِ جَا وَحْدَ السَّائِلِ يَطْلُبُ كِي حَلُو عَلَيْهِ صَابُوهُ بَابَاهُمُ دَخَلُوهُ وَوَكَلُوهُوَ وَأَعْطَاوَلُو الدَّرَاهِمَ وَقَالُوا رُوحَ وَمَتَخَبَرَشْ مَرَّتَكَ، رَاحَ عِنْدَ مَرْتُو سَأَلَتُو: "مَنِينَ

¹ - روتها السيدة: جدة بوباية سميرة (ت.م) بالشطية - الشلف، مارس 2004، مهنتها : مأكنة بالبيت.

جَاوَكِ الدَّرَاهِمَ؟" هُوَ مَا صَبَرَشْ وَخَبَرَهَا قَاتَلُو نُرُوحَ عِنْدَهُمْ آدَاهَا، دَخَلُوهَا هَذُوكَ لَبَنَاتٍ وَكَلُوهَا وَشَرِبُوهَا وَقَالُوهَا مَا تَرُوحِيشْ لَقَبَرِ الْعُولُ. جَاتِ هِيَ طَمَعَتْ وَقَالَتْ كَاشَ مَا هُمْ دَاسِينُ كَنْزٍ وَرَاحَتْ لِيَهْ وَحَفَرَتْ عَلَيْهِ طَارَ عَظَمَ مَنْ عَظَامُو قَتَلَهَا جَاوُ دَفَنُوهَا حَذَاهُ وَعَاشُو هُومَا وَبَابَاهُمْ فَرَحَانِينِ.

9. حكاية "علي وهدة" (1)

حَاجِيَتُكَ:

كَانَ وَحْدَ الرَّاجِلِ فَنِيَانُ يَسْمُوهُ عَلَى وَهْدَةٍ يَشْرِبُ لَاتَايَ بَرَافٍ، وَعِنْدُو شَطْبَةَ يَقْتُلُ بِيهَا الدَّبَانُ وَيَحْسَبُ شَحَالَ قَتْلٍ فِي النَّهَارِ، وَحْدَ النَّهَارِ كُتِبَ عَلَى بَابُو "عَلَى وَهْدَةٍ مَا بَيْنَ الشَّدَةِ وَالرَّدَةِ نَطِيحُ مِئَةٍ وَحْدَةٍ".

جَاوُ الْحُرَّاسُ تَاعَ السُّلْطَانِ قَرَاوُ شَتَا كَاتَبَ عَلَى بَابُو رَاحُو خَبَرُو السُّلْطَانَ، قَالَهُمُ السُّلْطَانُ: "جِيْبُوهُوْلِي" كِي رَاحَ عِنْدَ السُّلْطَانِ قَالُو: "لَا زَمَ تَحَارَبَ فِي جَيْشِ السُّلْطَانِ". قَالُو عَلَيَّ وَهْدَةٍ: "عَطِينِي حَصَانُ عُمُرُو مَا شَافَ الشَّمْسُ" وَقَالَهُمُ: "رَبْطُونِي فَوْقَ الْعَوْدِ بِالْحَبَالِ" بَاهُ مَا يَطِيحُشْ عُمُرُو مَا رَكَبَ فَوْقَ الْعَوْدِ، وَلَا هَذَاكَ الْعَوْدُ يَجْرِي بِيَهْ وَلَا عَلَيَّ وَهْدَةٍ يَقُولُ: "هَنَا نَطِيحُ، لَهِيَهْ نَطِيحُ"، خَافُو وَهَزَبُو. عَلَيَّ وَهْدَةٍ رَجَعَ لِلْسُّلْطَانِ، سَأَلُو قَالُو: "وَيْنَ وَصَلْتُهُمْ" قَالُو وَصَلْتُهُمْ لَوَادَ الْهَرَارِ، وَكَانَ عَلَيَّ وَهْدَةٍ مَنْ خَوْفُو هُرَ عَلَى رُوحُو.

10. حكاية "العاقلة والبهلولة" (2)

حَاجِيَتُكَ:

كَانَ وَحْدَ الرَّاجِلِ جَايَحَ عِنْدُو زُوجُ نَسَا وَحْدَةٍ عَاقِلَةٌ وَلُحْرَى بَهْلُولَةٌ، وَكَانَ يَكْذِبُ عَلَيْهِمُ. كَانُو دِيمَا يَقُولُوهُ رُوحُ تَخَذَمَ وَهُوَ مَا يَبْغِيشْ، وَقَالَهُمُ: "حَتَّى نُرُوحَ غَدْوَةَ نُرُوحَ نَحْرَثْ"، كِي قَلَقُوهُ قَالَهُمُ: "قُلُو الْفُولَ وَمَلُحُوهُ وَدِيرُوهُ فَالْعِمَارَةُ وَغَدْوَةَ نُرُوحَ نَحْرَثْ"، آيَا دَارُو كِيَمَا قَالَهُمُ وَرَاحَ دَا الْحَمَارُ وَهَبَطَ لِلْوَادِ كَلَا هَذَاكَ الْفُولَ وَغَرَسَ لِلْحَمَارِ كَرْعِيَهْ بَاهُ يَقُولُو كَانِ يَحْرَثُ وَالْمَغْرَبُ رَجَعَ لِدَارُو مَنْتَفَخَ مَنْ ذَاكَ الْفُولَ، هَذِيكَ الْبَهْلُولَةُ زَعَفَتْ وَذِيكَ الْعَاقِلَةُ قَالَتْ مَسْكِينُ الرَّاجِلِ عَيَا مِنْ الْحَرِثِ، كِي جَا وَقَتَ الْفُولَ وَوَجَدَ قَالُوهُ النَّاسُ قَاعَ جَابُو فُولَهُمْ وَفُولَنَا وَيَنَ رَاهُ؟ قَالَهُمُ آدُو الْبُوسِيَارُ وَقَيْسُوهُ وَيَنَ طَاحَ هَذَاكَ هُوَ فُولُكُمْ. دَارُو كِيَمَا قَالَهُمُ طَاحَ الْبُوسِيَارُ فِي قَدَالِ الْغُولَةِ وَقَعْدُو يَقْلَعُو قَالُوهُ جَاتِ لِيَهُمُ الْغُولَةُ قَاتَلْتُهُمُ الْيَوْمَ تَنْعَشَاوْ عِنْدِي، رَاحُو مَعَاهَا وَكَانُو فِي زُوجَ بِالْحَمَلِ عَشَانْتُهُمْ وَرَقَدْتُهُمْ وَحَمَاتِ السَّكَّةَ وَحَطَّتْهَا عَلَى كُرُوشْتُهُمْ وَخَرَجَتْ الذَّرَارِي وَهُومَا مَانُو.

كَبَرُو هَذُوكَ الذَّرَارِي وَوَلَاوُ يَسْرَحُو وَحَسَبُو الْغُولَةَ امْهُمُ بَصَحَ الْغُولَةُ كَانَتْ تَكْبُرُ فِيَهُمْ بَاهُ امْبَعْدَ تَاكُلُهُمْ كِيَمَا كَلَاتِ امَانْتُهُمْ، عَطَانْتُهُمُ الْمَعِيزُ بَاهُ يَسْرَحُو بِيَهُمُ وَالْغُولَةُ كِي كَبُرَتْ نَعْمَاتُ. وَحْدَ الْيَوْمِ ذَاكَ الْبَهْلُولُ آدَا الْمَعِيزُ مَعَ حُوهِ وَدَا فِي يَدُو الْكَسْرَةِ كَلَاهَا وَكَمَلَهَا وَشَافَ لِلْمَعْرَةِ صَابَهَا تَسَطَّحَ (تَجَرَّ) قَالَهَا أَنْتِ كَلِيَتِي كَسَرْتِي وَقَتَلْتَهَا وَقَتْلَ قَاعَ الْمَعِيزُ بَقَاتِ وَحْدَةَ بَرَكْ، كِي جَا حُوهِ قَالُو الْغُولَةُ الْيَوْمَ تَاكُلْنَا لَا زَمَ نَهْرَبُو وَلَا هَذَاكَ الْعَاقِلُ يُجْزِرُ

¹ - روتها السيدة: يمينه لطرش: جانفي 2005 بالشلف، وهو من مواليد 1962، مهنتها: مائدة بالبيت.

² - رواها السيد: عثمان لطرش: ماي 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

بِالْوَحْدَةِ وَيَقِيسُ قَالُواذَ وَذَلِكَ الْبَهْلُولُ يَجُرُ بِالزُّوجِ وَيَقِيسُ قَالُواذَ، وَمَنْ بَعْدَ رَجَعُوا لِلدَّارِ مَعَ مَعْرَةٍ وَحْدَةً بَرَكْ. الْغَوْلَةُ قَاتَلَهُمْ جَبِيُولِي الْمَعِيْرُ بَاهَ نَحْلَبُهُمْ جَابُولَهَا هَذِيْكَ الْمَعْرَةُ حَلَبْتُهَا وَيَعَاوُدُوْ وَيَرْجِعُوْهَا لَهَا غِيْرُ هِي، قَاتَلَهُمْ الْمَعِيْرُ الْيَوْمَ مَا شَبَعُوْشَ مَا فِيْهِمْشَ الْخَلِيْبُ لُوْكَانَ غَدَوَةٌ جَبِيُوْهُمْ مَا هُمُشَ شَبَاعَ نَاكُلُكُمْ" قَالَ الْعَاقِلُ لَخُوْهُ: "غَدَوَةٌ لَا رَمَ نَهَرِيْوُ غِيْرَ نَدِيْرُكَ شَوِيَّةَ عَسَلٍ فِيْ فَمِكَ نُوضُ وَمَا تَهْدَرُش. قَالَ الْعَاقِلُ لِلْغَوْلَةِ: "وَقْتَأَشْ تُرْقِدِي؟" قَاتَلُوْ: "كِي يَرْقُدُ الْحَجَرُ وَالشَّجَرُ وَيَطْفَى الْكَائُونُ وَتَسْمَعُ الْفَرَاقِرُ فِي كَرَشِي"، كِي رَقَدَتْ الْغَوْلَةُ نَاضَ الْعَاقِلُ وَدَارَ شَوِيَّةَ عَسَلٍ فِيْ فَمِ الْبَهْلُولِ، وَلَا الْبَهْلُولُ يَقُوْلُ: "الله الله يَا سِيْدِي زِيْدَنِيْ غِيْرَ شَوِيَّةَ". هَرِيْوُ لَحَقُوْ لِلْوَادِ وَالْغَوْلَةُ فَطَنَتْ بِيْهِمْ وَعِيْطَتْ عَلَيْهِمْ وَرَاحَتْ تَبْعُ فِيْ رِيْحَتُهُمْ حَتَّى وَصَلَتْ لِلْوَادِ، هُوْمَا قَطَعُوْ الْوَادَ وَالْعَاقِلُ قَالَ: "يَا الْوَادَ فَيِضْ فَيِضْ"، الْوَادَ قَاضَ وَدَا الْغَوْلَةَ. رَاحُو يَمْشُوْ حَتَّى صَابُوْ وَحَدَ الطَّعْمَ وَكَانَتْ الظَّلْمَةُ، ذَاكَ الْبَهْلُولُ رَقَدَ جَاوُ هَذُوْكَ النَّاسَ يَحْوَسُوْ عَلَى الْمَنَاصِبِ بَاهَ يَشْعَلُوْ الْكَائُونُ، صَابُوْ زُوْجَ مَنَاصِبَ جَابُوْهُمْ وَحَطُوْهُمْ عِنْدَ رَاسُوْ وَالْكَائُونُ لَا زَمَلُوْ ثَلَاثَ مَنَاصِبَ وَشَعَلُوْ النَّارَ وَدَارُوْ الْقَدْرَةَ تَاغَ اللَّحْمِ أَطِيْبَ. هَذَاكَ الْبَهْلُولُ نَحْرَقَ مَنْ رَاسُوْ عِيْطَ وَقَالَ: "أَوْ رَاسِيْ طَابَ وَلَحْمَكُمْ مَا طَابَ" جَاوُ هَذُوْكَ النَّاسَ خَافُوْ وَهَرِيْوُ، جَا هُوَ وَخُوْهُ كَلَاوُ اللَّحْمَ وَالطَّعَامَ وَلِيْ تَزَايِدَ رَقَدُوْ الْعَاقِلُ وَمَشَى، وَذَاكَ الْبَهْلُولُ رَقَدَ طَرَفَ اللَّحْمِ وَحَجَرَةً وَرَاحَ يَمْشِي وَيَاكُلُ وَهَذَاكَ الْعَاقِلُ رَافَدَ بَرَافَ كِي يَعِيَا يَقُوْلُ لَخُوْهُ: "رَقَدَ مَعَايَا" يَقُوْلُ لَخُوْهُ: "رَاني عَيَانٌ" قَالُوْ: "انْتَ شَتَا رَاكَ دِيْر؟" قَالُوْ: "رَاني رَافَدَ الْحَجَرَةَ"، قَالُوْ: "الْحَجَرَةَ عَلَاهُ رَاكَ رَافَدَهَا حُطَهَا عِنْدَ ذِيْكَ الشَّجَرَةَ". يَرُوْجُ الْبَهْلُولُ يَحُطُ الْحَجَرَةَ وَيَرْقُدُ الشَّجَرَةَ وَيَبْقَى هَكَكَ حَتَّى وَصَلَ عِنْدَ وَحَدَ الْعَيْنِ صَابُوْ عِنْدَهَا سَبْعَ، ذَاكَ الْعَاقِلُ قَالَ لَخُوْهُ: "أَنَا نَرُوْجُ إِيْلَا تَجِيْ مَعَايَا صَحَ وَلَا تَقْعُدُ صَحَا" الْبَهْلُولُ يَبْكِي وَيَقُوْلُ: "عَطِيْنِيْ عَصَكِيْ عَطِيْنِيْ عَصَكِي"، رَاحَ الْعَاقِلُ وَخَلَا خُوْهُ. الْبَهْلُولُ كَانَ رَافَدَ عَظْمَ وَحَطُوْ كِي رَجَعَ لِيْهِ مَا صَابُوْشَ وَشَافَ السَّبْعَ يَلْحَسُ فِيْ شَلَاعْمُوْ قَالُوْ: "عَطِيْنِيْ عَصَكِيْ (عَظْمِي) انْتَ كَلِيْلِيْ عَصَكِيْ وَرَاكَ تَضَحَكْ"، رَقَدَ الطِّينَ وَضَرِيْوُ لِلْعَيْنِيْنِ عَمَاهُ وَدَاهُ وَهُوَ يَقُوْلُ: "هَرُ هَرُ" دَارُوْ عَوْدَ وَهُومَا يَمْشُوْ تَلَقَّاهُ مَعَ وَحَدَ الْعُجُوْرَةَ تَسْتَقِي الْمَا فَالْبِيَادَنَ قَاتَلُوْ: "لُوْكَانَ تَعَطِيْنِيْ الْحَمَارَ تَسْتَقِي عَلَيْهِ" عَطَاهَا ذَاكَ السَّبْعَ وَرَاحَ يَحْوَسُ. هَذِيْكَ الْعُجُوْرَةَ دَارَتْ عَلَيْهِ الْبِيَادَنَ بَصَحَ مَا بَعَاشَ يَمْشِيْلَهَا شَافَتْ صَابَتْ الطِّينَ فِيْ عَيْنِيْهِ نَحَاتْهُوْلُوْ شَافَهَا السَّبْعَ طَارَ عَلَيْهَا كَلَاهَا وَخَلَاهَا نَصَقَّعَ. تَقَلَّقَ الْبَهْلُولُ وَرَاحَ يَحْوَسُ عَلَيْهَا صَابَتْهَا نَصَقَّعَ وَالسَّبْعَ مَاكَاشَ، قَالَهَا: "الْعَوْدَ وَيْنُ رَاهُ طَلَقْتِيْهِ وَرَاكِي تَضَحَكِي" ارْقَدَ الْحَجَرَةَ وَكَسَرَلَهَا سَنَانْهَا. هَذَا عَلَيْكَ يَا صَاحِبِي.

2- حكاية الحيوان:

1. حكاية "الذئب والقنفذ والسبع" ⁽¹⁾

حَاجِبَتُكَ مَا جِئْتُكَ عُشَاكَ وَخَلِيْتُكَ، كَانَ الذِّيبُ مَتَصَاخَبَ مَعَ الْقَنْفُودِ كَانُوا يُعِيشُونَ مَعَ بَعْضٍ، وَحَذَّ
الْيَوْمَ صَابُو زَوْجٍ رَعَايْنِ يَصْرُخُو وَاحِدًا بِالنَّعَاجِ وَلَاخِرَ بِالْمَعِيزِ. جَا الرَّاعِي لَعْنَدَ الْغَنَمِ قَالَ لِلذِّيبِ: "يَا سَيِّ احْمَدِ
اصْرَحْ بِالنَّعَاجِ نَرُوحُ نَرِيحُ وَكِي نَجِي نَعْطِيكَ نَعْجَةً". جَا الرَّاعِي لَعْنَدَ الْمَعِيزِ قَالَ لِلْقَنْفُودِ: "يَا قَنْفُودُ اصْرَحْ
بِالْمَعِيزِ نُرُوحُ نَرِيحُ وَكِي نَجِي نَعْطِيكَ مَعْرَةً". جَا الذِّيبُ قَالَ لِلْقَنْفُودِ: "هَيَّا نَهْبِطُوا لِلوَادِ نَشْبَعُوهُمْ" وَالْقَنْفُودُ كَانَ
فَاطِنٌ عَرَفَ بِلِي الذِّيبِ رَاهُ بَاغِي يَأْكُلُهُمْ، قَالُوا: "رُوحْ وَحَدِّكَ وَأَنَا نَقْعُدُ هُنَا". هُبِطَ الذِّيبُ لِلوَادِ وَقَتْلُ هَذُوكِ
النَّعَاجِ وَسَتَفْهُمُ وَطَلَعَ وَقَالَ لِلْقَنْفُودِ: "أَنَا شَبَعْتُهُمْ رُوحْ شُوفْ كِي رَاهُمْ شَبَاعَ وَرَاقِدِينَ". كِي جَا الرَّاعِي تَاعَ الذِّيبِ
قَالُوا: "هَارَاهُمُ النَّعَاجُ شَبَاعَ وَرَاقِدِينَ فَالْوَادِ"، جَا الرَّاعِي فَرِحَ هَبِطَ لِنَعَاجِهِ، وَالرَّاعِي تَاعَ الْقَنْفُودِ زَعَفَ وَقَالُوا:
"عَلَاةٌ مَا تَرُوحُشْ مَعَ الذِّيبِ وَتَشْبَعُ الْمَعِيزُ؟" وَعَطَاهُ جَدِي مَهْرَارَ وَمَرِيضَ كِي وَصَلَ الرَّاعِي تَاعَ النَّعَاجِ لِلوَادِ
صَابَ نَعَاجُوهُ قَاعَ مَوْتًا وَلَى يَضْبَحُ وَيَنْدُبُ وَيَتَوَعَّدُ الذِّيبَ. الْقَنْفُودُ أَذَا هَذَاكَ الْجَدِي وَرَبَاهُ حَتَّى وَلَى مَعْرَةً
وَلَدَنَلُو زَوْجَ جَدِيَانِ، ذَبَحَ وَاحِدًا وَسَلَخُو وَصَنَعُوا بَجْدَلًا مَزُودًا. يُجِي الذِّيبُ وَحَذَّ النَّهَارَ يَأْكُلُ الْمَعْرَةَ وَالْجَدِي وَلَى
الْقَنْفُودُ يَسْأَلُهَا لِلذِّيبِ. وَحَذَّ النَّهَارَ رَاحُوا يَمْشُو كَالْعَادَةِ وَالْقَنْفُودُ دَا مَعَاهُ الْمَزُودُ نَتَاعُو دَايِرُو تَحْتَ بَاطُو قَعْدُو
فِي وَحَذَّ الْكِدْيَةِ يَرْتَاخُو، وَحَذَّ الشُّوبَةِ وَهُوَ جَا الْقَنْفُودُ يَجْرِي: "يَا سَيِّ احْمَدِ يَا سَيِّ احْمَدِ"، قَالُوا الذِّيبُ: "سَتَا
كَأَيْنَ؟" قَالُوا: "شُوفْ وَبَيْنَ ادْرِقْ رَاسَكَ، الصِّيَادَةُ رَاهُمُ جَايِينَ بِالْبَارُودِ وَالْخِيلِ وَلَسْلَاقِ شُوفْ كَيْفَاهُ دِيرَ، أَنَا
سَاهِلُ نَدْخُلُ تَحْتَ حَجَرَةٍ مَكَاشَ لِيَشُوفَنِي"، قَالُوا الذِّيبُ: "دَبَّرْ عَلَيَا يَا الْقَنْفُودُ" قَالُوا الْقَنْفُودُ: "أَنَا عِنْدِي مَزُودُ
أَدْخُلُ دَاخِلُو وَنَبْلَعُ عَلَيْكَ وَنُقَيْسُكَ فَالْوَادِ مَكَاشَ لِي يَعْرِفَكَ". دَخَلَ الذِّيبُ دَاخِلَ الْمَزُودِ بَلَعَ عَلَيْهِ الْقَنْفُودُ وَقَالُوا:
"يَا الذِّيبُ" قَالُوا: "سَتَاهُو؟" قَالُوا: "الْمَعْرَةُ عَلَاهُ كَلِيْتَهَا؟" قَالُوا: "تَأْكُلُهَا وَتَأْكُلُكَ أَنْتَ مَعَاهَا" قَالُوا: "يَا الذِّيبُ رَاسَكَ
وَبَيْنَ رَاهُ؟" قَالُوا: "هَاهُو هُنَا" وَلَى الْقَنْفُودُ يَضْرِبُ فِيهِ بِالْعَصَى وَالذِّيبُ يَقُولُ: "اللَّهُ اللَّهُ يَا سَيِّدِي مَا نَزِيدُ". جَا
الْقَنْفُودُ خَرَجُوا مِنَ الْمَزُودِ وَرَاحُوا يَتَمَشَّو وَصَلُوا عِنْدَ الْفَلَاخَةِ ظَهَرُوا الْمَطْمُورَةَ تَاعَ الْحَمُومِ (الْبُرُودِ) وَرَاحُوا
يَفْطَرُو، وَالذِّيبُ يَبْغِي الْحَمُومَ أَدْخَلَ هُوَ وَالْقَنْفُودُ كَلَاوُ حَتَّى شَبَعُو وَكِي جَاوُ يَخْرُجُوا مَا نَجْمُوشُ يَخْرُجُوا الْقَنْفُودُ
فَاهُمُ قَالَ لِلذِّيبِ: "وَحَذَّ الْبَرِغُوثَةُ رَاهِي فِي رَقَبَتِكَ" وَطَلَعَ رَاسُو وَقَرَّصُو رَفَدَ الذِّيبُ رَاسُو جَابَ الْقَنْفُودُ بَرَا مِنْ
الْمَطْمُورَةِ وَلَى الْقَنْفُودُ يَضْحَكُ وَقَالَ: "تَدَبَّرْ عَلَيْكَ؟ دِيرَ رُوحَكَ مَيِّتَ وَعَمَرَ فَمَكَ بِالْحَمُومِ وَحَلَّ كَرَعِيكَ"، كِي
جَاوُ الْفَلَاخَةِ وَشَافُوهُ قَالُوا: "سَيِّ احْمَدُ كَلَا الْحَمُومَ وَمَاتَ دَاخِلَ الْمَطْمُورَةِ يَا لَطِيفَ"، جَاوُ جَبَدُوهُ وَقَاصُوهُ بَرَا
نَاضَ نَفْضَ رُوحُو كِي وَلَا هَارِبَ صَابَ الْمَخِيطِ وَالسَّعْفَةِ تَاعَ الزَّكَابِ رَفَدَهَا وَهَرَبَ وَهُوَ رَافِدُ ذِيكَ السَّعْفَةِ
تَلَاقَى مَعَ السَّبْعِ، قَالُوا السَّبْعُ: "يَا سَيِّ احْمَدُ رَجَعْتَ رَكَابَ؟" قَالُوا: "إِيه" قَالُوا: "خَصَّنِي صَبَاطُ" قَالُوا: "سَاهِلُ".
خَيَطَلُو صَبَاطُ عَلَى كَرَعِيهِ وَقَالُوا: "إِيَلَا جَاتِ النُّو قَابِلُ كَرَعِيكَ لِلنَّارِ وَيَلَا رَاحَتْ قَابِلُهُمْ لِلشَّمْسِ"، جَا السَّبْعُ دَارَ

¹ - رواها السيد: عثمان لطرش: أوت 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

كَيْمَا قَالُوا الذِّيبَ وَلَا هَذَاكَ الصَّبَاطُ يَزِيرُ عَلَيْهِ وَمَا نَجْمَشُ يَمْشِي حَتَّى بَرَكَ وَقَعَدَ، وَحَدَّ الْيَوْمَ جَاوُ الصِّيَادَةِ يَجْرُو وَرَا لَرَنْبٍ وَهِيَ تَقُولُ: "يَا لِي يَسْلُكْنِي نَسْلُكُو، الِي يَسْلُكْنِي نَسْلُكُو" كِي شَافَهَا السَّبْعُ قَالَهَا: "أَنَا نَسْلُكَكَ" جَاتِ دَخَلَتْ تَحْتُو كِي وَصَلُوا الصِّيَادَةَ لِلْسَّبْعِ وَشَافُوهُ زَهْرَ عَلَيْهِمْ هَرَبُو، رَاحَتْ هَذِيكَ لَرَنْبٍ جَابَتْ الْمَا فِي فَمِهَا وَدَارَتُو عَلَى كَرَعِينَ السَّبْعِ، وَقَطَعَتْ الْخَيْطَ وَقَلَعَتْلُو الصَّبَاطُ نَاضَ وَلَا يَمْشِي وَكَلَا هَذِيكَ لَرَنْبٍ كِي وَلَا طَالَعُ فَالْعَقَبَةُ كَحْ خَرَجَتْ لَرَنْبٍ مِّنْ كَعَالَتُو قَلَهَا: "أَنَا حَسَبْتُ كَحَّةَ مِّنْ كَحَاتِي الصَّغَارِ وَهِيَ كَحَّةَ مِّنْ كَحَاتِي الْكِبَارِ رُوحِي رَاكِي سَلَكْتِي". رَاهُ يَمْشِي تَلَاقًا مَعَ الذِّيبِ قَالُوا: "يَا سِي أَحْمَدُ رَانِي لَقَفْتِكَ" واقْطَعْلُو كَعَالَتُو، بَصَحَ الذِّيبُ هَرَبَ قَالُوا السَّبْعَ: "وَيَن تَرُوحَ مَا تَتَلْفِي رَا بِيْتَرْتِكَ، وَلَا الذِّيبُ يَخْمَمُ كَيْفَاشُ يَدِيرِيَاهُ يَسْلُكُ مِّنَ السَّبْعِ دَارُ التَّبَرُّورِي (يَعِيطُ عَلَى خَاوتُو)، جَاوُ الذِّيْبَةِ قَالُوا: "شَتَا كَايْنُ؟" قَالَهُمُ: "رَانِي رَايَحُ لِلطَّعْمِ نَجِيبُ الْجَفْنَةِ نَعْطِيكُمْ تَاكَلُو بَصَحَ بَشَرْتُ، قَالَهُمُ نَرِيطُكُمْ مِّنْ كَعَايِلُكُمْ لِلشَّجَرَةِ، اَيَلَا أَنَا جِيتُ نَعْرَقُ وَنَبْرِقُ قَطْعُو وَهَرَبُو الصِّيَادَةِ جَاوُ وَيَلَا أَنَا جِيتُ الْجَفْنَةِ تَاعُ الطَّعَامِ قَعَدُو تَسْتَنَّاوُ، رَا حُ سِي أَحْمَدُ اغْطَسَ رُوحُو دَاخَلَ الْعَيْنُ جَا يَعْزَقُ وَيَبْرِقُ كِي شَافُوهُ خَاوتُو خَافُو وَهَرَبُو نَقَطْعُو كَعَايِلَهُمْ وَلَاوُ كَيْمَا هُوَ مَبِيتَرِينَ، رَا حُ يَمْشِي حَتَّى تَلَاقًا مَعَ السَّبْعِ قَالُوا السَّبْعُ: "أَنِي لَقَفْتِكَ" قَالُوا: "مَانِيشُ أَنَا حَنَا سَلَالَةَ بُو مَلَالَةَ وَلَادُ بِيْتُورِ الْكَعَالَةِ" ضَرَبَ الذِّيبُ التَّبَرُّورِي جَاوُ عَنَدُو خَاوتُو، كِي شَافَهُمُ السَّبْعُ عَرَفَ بَلِي مَشِي هُوَ لِي رَاهُ يَحْوَسُ عَلَيْهِ جَا اصْصَابَ مَعَاهُ (رَجَعُو صَحَابَ) وَنَقَاهُمُو بَاهُ يَخْدُمُو الصَّيْفَ (الْحَصْدَ)، شَرَاوُ قَدْرَةَ تَاعُ دُهَانُ وَدَسُوهَا وَقَالُوا كِي نَكْمَلُو الصَّيْفَ نَدِيرُو زَرْدَةَ. وَحَدَّ الْيَوْمَ وَهُمَا يَحْشَوُ فَالزَّرْعُ قَالَ السِّي أَحْمَدُ: "هَائِيْلَا" قَالُوا السَّبْعُ: "مَالُكَ" قَالُوا: "أَنَا رَاهِي نَعِيطْلِي"، وَيَرُوحُ السِّي أَحْمَدُ يَأْكُلُ رُبْعَ الْقَدْرَةِ تَاعُ الدُّهَانُ وَيَرْجِعُ يَقُولُ السَّبْعُ: "عَلَاهُ عَيْطَنُكَ؟" قَالُوا: "أَمَا وَلَدْتُ" قَالُوا: "كِي سَمَاوَه؟" قَالُوا: "التَّصَافُ الْكَبِيرُ"، وَحَدَّ الشُّوْبَةِ وَهُوَ قَالَ السِّي أَحْمَدُ: "هَائِيْلَا" قَالُوا السَّبْعُ: "مَالُكَ" قَالُوا: "خَالْتِي عَيْطَنُكَ"، قَالُوا: "رُوحُ"، رَا حُ السِّي أَحْمَدُ لِلْقَدْرَةِ تَاعُ الدُّهَانُ كَلَا مَنُهَا حَتَّى خَلَا الزُّرْعُ وَرَجِعَ قَالُوا السَّبْعُ: "عَلَاهُ عَيْطَنُكَ؟" قَالُوا: "خَالْتِي وَلَدْتُ" قَالُوا: "كِي سَمَاوَه؟" قَالُوا: "التَّصَافُ الصَّغِيرُ". وَحَدَّ الشُّوْبَةِ وَهُوَ قَالَ: "هَائِيْلَا" قَالُوا السَّبْعُ: "مَالُكَ" قَالُوا: "عَمْتِي عَيْطَنُكَ"، قَالُوا: "رُوحُ"، رَا حُ لِلْقَدْرَةِ تَاعُ الدُّهَانُ سَلَتْهَا وَرَجِعَ، قَالُوا: "عَلَاهُ عَيْطَنُكَ؟" قَالُوا: "عَمْتِي وَلَدْتُ" قَالُوا: "كِي سَمَاوَه؟" قَالُوا: "سَمَاوَهُ السَّالُوتُ". كِي دَارَ اللَّيْلُ رَا حُو لَلْدَارُ جَا السَّبْعُ شَافَ فَالْقَدْرَةَ تَاعُ الدُّهَانُ صَابَهَا فَارَعَةَ قَالَ لِلذِّيبِ: "أَنْتِ كَلِيئُو؟" قَالُوا: "لَا لَا مَانِيشُ أَنَا" قَالُوا السَّبْعُ: "نَجِيبُو رُوحُ فَلَالِيشُ وَنُوسَخُو فِيْهِمْ لِي نَصِيبُو الْوَسَخَ تَاعُو صَفَرُ هُوَ لِي كَلَا الدُّهَانُ"، شَافَ الذِّيبُ لَقْلُوشُو صَابَ الْوَسَخَ صَفَرُ رَا حُ دَارُو تَحْتُ السَّبْعِ وَدَا قْلُوشُو، كِي نَاضَ السَّبْعُ صَابَ وَسَخُو صَفَرُ سَكْتُ. وَمَنْ بَعْدُ رَا حُو يَتَمَشَاوُ حَتَّى وَصَلُوا لَوَحْدُ الْكَافِ، قَالَ السِّي أَحْمَدُ لِلْسَّبْعِ: "السَّاجِي لِي يَقِيسُ رُوحُو مِّنْ هَذَا الْكَافِ" قَالُوا السَّبْعُ: "نَتَايَا قِيسُ رُوحُكَ قُبْلُ"، قَالَ السِّي أَحْمَدُ: "هَائِيْلَا" قَالُوا السَّبْعُ: "مَالُكَ؟" قَالُوا: "أَمَا عَيْطَنُكَ وَقَاتْلِي بَلَاكَ نُسُوطِي قُدَامُ سِيدِكَ"، قَالُوا السَّبْعُ: "مَعْلِيشُ رَاكَ مُسَامَحُ"، قَالَ الذِّيبُ: "هَائِيْلَا" قَالُوا السَّبْعُ: "مَالُكَ؟" قَالُوا: "خَالْتِي عَيْطَنُكَ وَقَاتْلِي بَلَاكَ نُسُوطِي قُدَامُ سِيدِكَ"، قَالُوا السَّبْعُ: "رُوحُ رَاكَ مُسَامَحُ" قَالَ الذِّيبُ: "هَائِيْلَا" قَالُوا السَّبْعُ: "مَالُكَ؟"

قَالُوا: "عَيْطُنْلِي عَمْتِي وَقَاتْلِي بَلَاكَ تَسُوْطِي قُدَامَ سَيِّدِكَ"، جَا السَّبْعُ سُوْطِي مِّنَ الْكَافِ طَاخَ تَكْسَرُ، هَبَطَ لِيَهَ السِّي أَحْمَدُ كَلَاه. أَنَا عَزِيْتُ كَرْمُوسَةَ وَتَثُومًا غَزِيْتُو نَمُوسَةَ.

2. حكاية "وَالله مَا نَخْبِر عَلَى سَيِّدِي بَرَارَج" (1)

حاجيتك: كَانَ وَحْدَ النَّهَارِ حُمَامَةٌ تَعَشَّشُ فَوْقَ النَّخْلَةِ وَكَانَ يُجِي لِيَهَا الذِّيبُ وَيَقُولُهَا: "قَيْسِيْلِي وَلَدَاكَ نَاكُلُهُمْ وَلَا نَطْلُعْ لِيكَ نَاكُلُكَ" نَقِيْسُهُمْ لُوْ بَاهَ مَا يَطْلُعْش لِيَهَا الذِّيبُ، وَقَعَدَتْ عَلَى ذَاكَ السَّيُورِ حَتَّى لَوْحَدَ النَّهَارِ جَا عِنْدَهَا بَرَارَجُ، قَالَهَا: "وَلَدَاكَ وَيْن رَاهُمْ؟" قَاتَلُوا: "كَلَاهُمْ الذِّيبُ" قَالَهَا: "كِي دَارَ كَلَاهُمْ" قَاتَلُوا: "كَانَ يُجِي لِيَا الذِّيبُ وَيَقُولِي قَيْسِيْهِمْ لِي وَلَا نَطْلُعْ نَاكُلُكَ" قَالَهَا بَرَارَجُ: "الذِّيبُ يَطْلُعُ النَّخْلَةَ؟ قَالَهَا الذِّيبُ مَا يَطْلُعْش لِلْنَّخْلَةِ" قَاتَلُوا: "هَآؤُ كَيْفُ؟" قَالَهَا: "كِي جِي لِيكَ وَيَقُولُكَ قَيْسِيْلِي وَلَدَاكَ قُولِيْلُو هَبَطَ سَخَطُكَ (دِيرَ كَيْمَا تَبْغِي)، الذِّيبُ مَا يَقْدَرْشَ يَطْلُعُ لِلْنَّخْلَةِ". كِي جَا لِيَهَا الذِّيبُ قَالَهَا: "قَيْسِيْلِي وَلَدَاكَ" قَاتَلُوا: "هَبَطَ سَخَطُكَ" قَالَهَا: "شَكُون لِي قَالُكَ؟" قَاتَلُوا: "مَا نَخْبِرْكَش، سَيِّدِي بَرَارَجُ قَالِي وَمَا نَخْبِرْشُ عَلَيْهِ". رَاخَ الذِّيبُ يَدُورُ مَعَ لَعْرَاجِ (العرجة تاع الماء) شَافَ بَرَارَجُ وَلَا يَقَابَرْ فِيْهِ حَتَّى طَارَ عَلَيْهِ، قَالُوا بَرَارَجُ: "رَاكَ بَاغِي تَاكُلْنِي" قَالُوا الذِّيبُ: "تَاكُلُكَ، ائْتِ لِي خَبِرْتُ عَلِيَا تَرْفَعُ (الحمامة) وَفُتْلَهَا قُولِي هَبَطَ سَخَطُكَ، الْيَوْمَ نَاكُلُكَ فِي بِلَاسَةِ تَرْفَعُ"، قَالُوا بَرَارَجُ: "آخَلَا دَارَ أَمُكَ أَنَا رَانِي غَيْرَ الْعُظْمِ وَالرِّيشِ، بَصَحْ نَقُولُكَ؟" قَالُوا: "وَاه" قَالُوا: "بَصَحْ نَدِيكَ لَوْحَدَ الْعَرْجَةِ لَوْكَانَ تَشُوفُ الْمَالِ (النعاج) لِي فِيْهَا مَا نَحُوسُ لَا عَلَى بَرَارَجُ لَا عَلَى تَرْفَعُ" قَالُوا الذِّيبُ: "هَآ بَنِيَا" قَالُوا: "رَكَبَ فَوْقَ ظَهْرِي" رَكَبَ الذِّيبُ فَوْقَ ظَهْرِ بَرَارَجُ طَارَ بِيْهِ حَتَّى وَصَلَ لِلْبَحْرِ وَفِيْهِ الْمُوجُ بَبِيْضُ، كِي شَافَهُمُ الذِّيبُ قَالَ: "هَآؤُ بَصَحْ نَعَاجُ" قَالُوا بَرَارَجُ: "نَدِيكَ لِلْوَسْطِ وَلَا نَحْطُكَ فَالْطَّرْفُ؟" قَالُوا: "لَا لَا قَيْسِيْلِي فِي وَسْطُهُمْ" هَمَالَا دَاهَ حَتَّى لِلْوَسْطِ كِي قَاسُوْ جَا فِي وَسْطِ الْمَا. وَلَا الذِّيبُ يَطْلُبُ فِي رِي وَيَقُولُ: "يَا رِي خَرَجْنِي نَبْنِي عَلِيكَ دَارَ، نَبْنِي عَلِيكَ وَالِي نَدِيرُ كُلْ شَيْ غَيْرَ خَرَجْنِي مِّنَ الْعَرْقَةِ وَمِنَ الْبَحْرِ نَخْرُجُ لِلْبَرِّ"، هَا وَلَا هَذَاكَ الذِّيبُ يَغُومُ حَتَّى وَصَلَ لِلْبَرِّ، وَمِنَ هَذَاكَ الْعِيَا رَقَدَ عَلَى ظَهْرُو وَدَارَ كَرْعِيَةَ فَالْسَمَا وَقَالُوا: "يَا رِي الْعُمْدُ عَلِيَا وَالْدِيْسُ عَلِيكَ". أَيَا وَحْدَ النَّهَارِ جَاتِ الثَّغْلَبُ نَضِيْفُ عِنْدَ بَرَارَجِ وَكَانَتْ عِنْدُو الْمَاكَلَةَ قَلِيْلَةً، قَالَ هَذِي الثَّغْلَبُ نَخْلِيَهَا تَرْفُدُ لِلشَّرِّ (الجوع)، رَاخَ جَابَ قَرْعَةً طَوِيْلَةً (قلة) بَاهَ يَدْخُلُ غَيْرَ مُوْنَقَابُو وَيَجْبَدُ الْمَاكَلَةَ، وَالثَّغْلَبُ كِي نُجِي دِيرَ رَاسَهَا مَا يَدْخُلْشُ دَاخِلَ الْقَرْعَةِ هُوَ يَأْكُلُ وَهِيَ تَعْدُ لِلشَّرِّ، قَالَتْ: "هَذَا كِي نَدِيرُ لُو؟" أَيَا جَاتِ وَحْدَ الْيَوْمِ عَرْضَاتُو قَاتَلُوا الْيَوْمَ رَوَاخَ عِنْدِي تَقَطَّرَ، أَيَا رَاخَ بَرَارَجَ عِنْدَهَا، وَهِيَ رَاخَتْ جَابَتْ الصَّخْنِ مَسَطَحُ وَدَارَتْ فِيْهِ الْمَاكَلَةَ، هَذَاكَ بَرَارَجُ كِي يُجِي يَقْبِضُهَا تَهْرَبُ لُو ذِيكَ الْمَاكَلَةَ يَغِيَا يُنْقَبُ مَعَ هَذَاكَ الطُّبْسِي مَا يَأْكُلُ وَالُو، وَهِيَ تَلْحَسُ بِلْسَانَهَا تَسْلُتُو، تَاكُلُ وَتَخْلِيْهِ خَلْفَتَهَا مَثُو. هَآذَا مَا نَعْرِفُ.

¹ - رواها السيد: عثمان لطرش: أوت 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

3. حكاية "شكوة الرعاين"⁽¹⁾

حاجيتك: كَانَ الْقَنْفُودُ مَعَ الذِّيبِ يَتَمَشَاوُ مَعَ بَعْضِ صَابُو الرِّعَايَيْنِ (الرعاة) سَارِحِينَ. قَالَ الذِّيبُ لِلْقَنْفُودِ: "تَكُونُ رُوحَ الرِّعَايَيْنِ كِي يَشُوفُوكَ وَيَجْبِدُولُكَ كَرَعِيكَ وَيَحْكُوكَ عَلَى الْحَجَرَةِ ائْتِ ثُولِي تَضْبَحْ تَلْهِيهِمْ وَأَنَا نَاكُلُهُمْ نَعْجَةً" دَارَ الْقَنْفُودُ كَيْمَا قَالُوا الذِّيبُ. رَاخَ الذِّيبُ قَتْلَ نَعْجَةٍ وَجَزَهَا لِلْوَادِ وَرَاخَ لِلنَّعَاجِ لُخْرَيْنِ شَافُوهُ الرِّعَايَيْنِ خَلَاوُ الْقَنْفُودِ وَرَاخُوا لِنَعَاجِهِمْ وَالْقَنْفُودُ هَرَبَ. رَاخَ الْقَنْفُودُ لِلذِّيبِ صَابُو يَأْكُلُ قَالُوا: "تَاكُلُ مَعَاكَ" قَالُوا: "مَاتَاكُلْش" قَالُوا: "الله الله يَا سِيدِي عَطِينِي شَكْوَةَ الرِّعَايَيْنِ (معدة النعجة) بَرِّكَ" اعْطَاهَاوُ وَرَاخَ الْقَنْفُودُ مُورًا وَحَدَّ الْكَدِيَّةَ وَاضْرَبَ الشَّكْوَةَ عَلَى الْحَجَرَةِ وَضَبَحَ وَقَالَ: "مَانِيْشُ اَنَا لِي كَلِيْتُ النَّعْجَةِ، هَارَاهُ الذِّيبُ يَأْكُلُ فِيهَا". كِي سَمِعُوا الذِّيبُ هَرَبَ. جَا الْقَنْفُودُ كُلَّ حَتَّى شَبَعَ وَدَارَ الشَّحْمَ تَحْتَ بَاطُو وَرَاخَ يَمَشِي تَلَاقَى مَعَ الذِّيبِ، قَالُوا: "رَانِي مَتْنَفِّخُ الرِّعَايَيْنِ شَبَعُونِي هَرَاوَةَ، ائْتِ كَلِيْتُ النَّعْجَةِ وَأَنَا شَبَعْنُ هَرَاوَةَ"، مَنْ بَعْدَ قَالُوا: "السَّاجِي لِي يَجْبَدُ الشَّحْمَ مَنْ بَاطُو" الذِّيبُ طَارَ عَلَى رُوحُو بِالْعِظَةِ يَجْبَدُ غَيْرَ الْجَدِّ، قَالُوا الْقَنْفُودُ: "مَازَالَ الشَّحْمَ" وَالذِّيبُ يُطِيرُ عَلَى رُوحُو بِالْعِظَةِ يَأْكُلُ الْبَاطُ نَتَاعُو حَتَّى مَاتَ.

4. حكاية "يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ"⁽²⁾

وَحَدَّ الْمَعْرَةَ كَانَ عِنْدَهَا رُوحَ جَدْيَانِ تَوَكَّلَهُمْ وَدِيرَ الْقَطْ عَسَاسَ عَلَيْهِمْ، كِي تَرُوحَ تَحِيْبُ الْمَاكَلَةَ وَتُجِي تَقُولُوا: "يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ جَبْتُ امِّيْهَا فِي قَرْقُورِي، جَبْتُ حَشِيْشَ بَيْنَ قُرُونِي، جَبْتُ خَلِيْبَ فِي بَرُولِي، يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ". كَانَتْ الْمَعْرَةُ مَوْصِيَّةَ الْقَطْ مَا يُحَلِّشُ الْبَابَ حَتَّى يَسْمَعَهَا تُغْنِي وَكَانَتْ الْمَعْرَةُ دَائِرَةً ذَاكَ الصَّابُورُ. وَحَدَّ النَّهَارَ جَا الذِّيبُ طَبَّطَبَ فَالْبَابَ بَاهُ يَحَلْ عَلَيْهِ الْقَطْ، وَالْقَطْ مَا بَغَاشَ يَحَلْ، الْمَعْرَةُ بَلَكَ تَحَلَّ الْبَابِ. وَحَدَّ النَّهَارَ قَعَدَ الذِّيبُ يَقَابِرَ الْمَعْرَةَ كِي جَاتْ سَمِعَهَا تَقُولُ لِلْقَطْ: "يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ". حَلْ عَلَيْهَا الْبَابُ وَالذِّيبُ يَشُوفُ وَيَسْمَعُ، لَعْدَوَةٌ مَنْ ذَاكَ رَاَحَتْ الْمَعْرَةَ كَيْمَا الْعَادَةِ، جَا الذِّيبُ مُورَاهَا وَلَا يَقُولُ: "يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ" جَبْتُ امِّيْهَا فِي قَرْقُورِي، جَبْتُ حَشِيْشَ بَيْنَ قُرُونِي، جَبْتُ خَلِيْبَ فِي بَرُولِي، يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ"، الْقَطْ حَلَّ الْبَابَ هَجَمَ عَلَيْهِ الذِّيبُ هَرَبَ وَدَخَلَ تَحْتَ الرَّمَادِ، وَالذِّيبُ كَلَا هَادُوكَ الْجَدْيَانِ وَرَاخَ. خَرَجَ الْقَطْ وَبَلَغَ الْبَابَ وَبَقِيَ لَا بَدَّ وَخَافِيفَ، كِي جَاتْ الْمَعْرَةُ قَالَتْ: "يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ جَبْتُ امِّيْهَا فِي قَرْقُورِي، جَبْتُ حَشِيْشَ بَيْنَ قُرُونِي جَبْتُ خَلِيْبَ فِي بَرُولِي، يَا قُطَيْطُ حَلْ الْبَابِ"، الْقَطْ مَا حَلَّشَ الْبَابَ حَسَبَ الذِّيبِ عَاوَدَ رَجَعَ يَحْوَسُ يَأْكُلُو وَالْمَعْرَةَ بَقَاتْ تَعَاوَدَ وَمَنْ بَعْدَ الْقَطْ زَكَبَ فُوقَ السُّورِ وَرَقَبَ عَلَيْهَا كِي صَابُهَا الْمَعْرَةَ حَلَّ الْبَابَ وَحَكَالْهَا شَا صَرًا. رَاَحَتْ الْمَعْرَةَ تَحْوَسُ عَلَى الذِّيبِ صَابُوهَا وَقَاتْلُو: "يَا الذِّيبُ كَلِيْتُ الْجَدْيَانِ؟" قَالَهَا: "نَاكُلُهُمْ وَنَاكُلُكَ ائْتِ" قَاتْلُو: "يَا نَصَارِيُو" قَالَهَا: "لَا لَا ائْتِ عِنْدَكَ قُرُونُ وَأَنَا مَا عَنْدِيْشُ" قَاتْلُو: "تُدَبِّرُ عَلَيْكَ؟ صَنَعْ قُرُونُ مَنْ الطَّيْنِ وَقَعَدَ فَالْشَّمْسُ يَنْشُفُو وَرَوَاخَ"، دَارَ الذِّيبُ كَيْمَا قَاتْلُو الْمَعْرَةَ وَجَا. جَاتْ الْمَعْرَةَ رَجَعَتْ بِاللُّورِ وَتَنَفَّرُ

¹ - رواها السيد: عثمان لطرش: سبتمبر 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

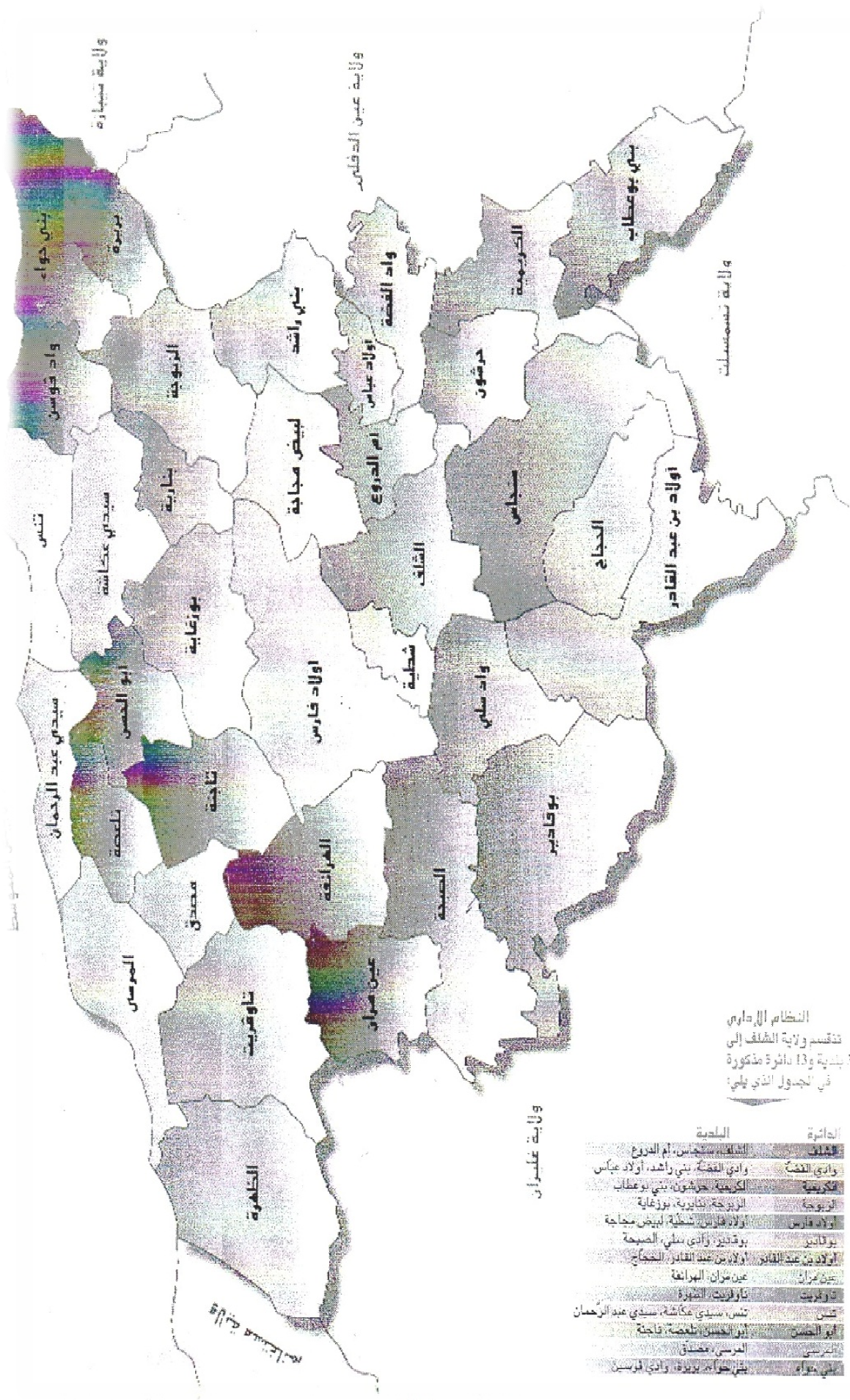
² - رواها السيد: عثمان لطرش: سبتمبر 2003 بالشلف، وهو من مواليد 1954، مهنته: تاجر.

لَلْسَمَا حَبَطَاتُو لِلرَّاسِ صَرَاعَاتُو وَقَرَوُتُو طَاحُو ، وَمَنْ بَعْدَ فَقَرْتَلُو كَرَشُو وَجَبَدَتِ الْجَدْيَانِ وَرَجَعَتِ عِنْدَ الْقَطْ. هَذَا عَلَيْكُمْ يَا وَلَادِي.

3- ملحق الصور:

حرز "مرجانة" المشهور بحرز "الغسالة"





النظام الإداري
تتقسم ولاية الشلف إلى
13 بلدية و 13 دائرة مذكورة
في الجدول الذي يلي:

الدائرة	البلدية
القلون	الشلف، سنجاس، أم الدروع
وادي القف	وادي القف، بني راشد، أولاد عباس
الكريمة	الكريمة، حريشون، بني بوعطاب
الريوينة	الريوينة، بنابرية، بوزغاية
أولاد فارس	أولاد فارس، شطبة، لبيض مجاجة
بوقادير	بوقادير، وادي سلي، الصبيحة
أولاد بن عبد القادر	أولاد بن عبد القادر، الحجاج
عين مران	عين مران، الهراغة
تاوهرت	تاوهرت، الظهرة
تنس	تنس، سيدي عكاشة، سيدي عبد الرحمان
أبو الحسن	أبو الحسن، بلعنة، فاجنة
العريسي	العريسي، مصدق
بني حواء	بني حواء، بريدة، وادي المرسى

ولاية غليزان



المصادر والمراجع



القرآن الكريم: رواية ورش

1-المصادر:

- 1-أحمد شوقي، الشوقيات، ج4، د.ط، دار الكتاب العربي، دت.
- 2-الآمدي(علي بن محمد الآمدي أبو الحسن سيد الدين علي بن أبي علي بن محمد بن سالم الثعلبي) الإحكام في أصول الأحكام، تح: سيد الجميلي، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1986م.
- 3-الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم)، إعجاز القرآن، تح: محمد شريف سكر ط3، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، 1994م.
- 4-بدر الدين الزركشي (محمد بن بهادر بن عبد الله)، البحر المحيط في أصول الفقه، ج1، ط2، دار الصفا للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1992.
- 5-بيدبا الفيلسوف الهندي، كلية ودمنة، تر: عبد الله بن المقفع، دط، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان دت.
- 6-التميمي (محمد بن المثنى التميمي البصري أبو عبيدة)، ديوان النقائض(نقائض جرير والفرزدق) تح:خليل عمران المنصور، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1419هـ/1989م.
- 7-التهانوي (محمد علي الفاروق)، كشف اصطلاحات الفنون، تح: لطفي عبد البديع، ج2، دط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1977م.
- 8-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري) ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1969.
- 9- الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني المتوفي سنة 816 هـ)، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دط، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر 2011م.
- 10-جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1988.
- 11-(ابن) جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، ج2، ط2، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان 1952م.
- 12- الجوهري (اسماعيل بن حماد)، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور العطار، ج1، ط4، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1987م.
- 13-الخطيب التبريزي (أبو عبد الله)، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت 1414هـ/1904م.
- 14-(ابن) خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمد)، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج2، ط1، دار يعرب، دمشق 2004م.

- 15- **الدميري**، (كمال الدين محمد بن موسى)، حياة الحيوان الكبرى (ويليه عجائب الحيوان)، من كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للعلامة: زكريا محمد بن محمود القزويني)، تح: أسعد الفارس، دط دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، 1992م.
- 16- **الزمخشري** (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، م1، تح: محمد باسل عيون السود، دط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.
- 17- (ابن) **سينا** (أبو علي حسين بن عبد الله بن حسن بن علي)، العبارة (من كتاب الشفاء) تح: محمود الخضيرى، دط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1390هـ/1970م.
- 18- (ابن) **عاصم** (المفضل بن سلمة بن عاصم الضبي)، الفاخر في الأمثال، تح: محمد عثمان، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2011.
- 19- **علي ذو الفقار شاكر**، ديوان تأبط شرا وأخباره، ط1، دار الغرب الإسلامي، 1984م.
- 20- (ابن) **فارس** (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي)، معجم مقاييس اللغة، ط1، دار إحياء التراث العربي، 2001.
- 21- **الفيروز أبادي** (أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز أبادي) القاموس المحيط دط، طبعة دار الجيل، بيروت لبنان، دت.
- 22- (ابن) **كثير** (أبي الفداء إسماعيل بن عمر)، تفسير القرآن العظيم، ج1، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر 1990م.
- 23- **المسعودي** (أبو الحسن بن علي)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، دط، دار الأندلس ، بيروت 1973م.
- 24- (ابن) **منظور** (محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل)، لسان العرب م7، ط2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003م.
- 25- **الميداني** (أبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري)، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين (مجلدان) دط، دار الفكر العربي، بيروت، 1997م.
- 26- **النووي** (أبو زكريا يحيى بن شرف الخزامي النووي الشافعي)، صحيح مسلم بشرح النووي، ج9، دط مكتبة الإيمان المنصورة، مصر، (د.ت).
- 27- **النيسابوري** (أبي إسحاق بن محمد بن إبراهيم المعروف بالثعلبي المتوفى سنة 427هجرية)، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، دط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان 1420هـ/2000م.

2-المراجع العربية:

- 1- إبراهيم السيد، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1998م.
- 2- إبراهيم شمس الدين، قصص العرب (موسوعة تراثية جامعة لقصص ونوادر وطرائف العرب في العصر الجاهلي والإسلامي)، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.
- 3- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجاً) ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999م.
- 4- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ط1، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، 1998.
- 5- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص) ط1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 2001م.
- 6- أحمد بهجت، قصص الحيوان في القرآن، ط4، دار الشروق، بيروت، لبنان، 2000م.
- 7- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- 8- أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1965م.
- 9- أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة الجزائرية)، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2000م.
- 10- أحمد طالب، مناهج البحث وتحليل الخطاب، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2010م.
- 11- أحمد عزوي، القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس (بحث في الموروث الحكائي)، ط1 الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمن للطباعة والنشر، القاهرة، 2006م.
- 12- أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر 2000م.
- 13- أحمد مرسى، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، دط، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008.
- 14- أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دط، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، مصر، 1968.
- 15- أحمد يوسف عقيلة، خرافيف ليبية، ط1، مجلس الثقافة العام، ليبيا، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع طرابلس، ليبيا 2008م.
- 16- إدريس كريم محمد، الوحدات السردية في حكايات كليلة ودمنة، (دراسة بنيوية)، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2009م.
- 17- آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ط2، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر 2011م.

- 18- إيمان البقاعي، قصص الأطفال (ماهيتها، اختيارها، كيف نرويها)، دط، دار الفكر اللبناني، بيروت دت.
- 19- بشير القمري، شعرية النص الروائي (قراءة تناسية في كتاب التجليات)، ط1، شركة البيادر، الرباط 1991م.
- 20- بطرس البستاني، دائرة المعارف الإسلامية، دط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دت.
- 21- بطرس البستاني، محيط المحيط، دط، مؤسسة جواد للطباعة، لبنان، 1977.
- 22- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1990م.
- 23- توفيق بوزناشة، دليل الجمهورية، ولايات وبلديات، ج1، ط1، ناكسوس تي في، الجزائر، جانفي 2013.
- 24- جابر عصفور، آفاق العصر، ط1، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1997م.
- 25- جبران مسعود، معجم ألف بائي في اللغة والإعلام، ط3، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 2005م.
- 26- جلال الربيعي، قراءات أنثروبولوجية (دراسة في كتابات الدكتور محمد الجويلي)، دط، دار مكتبة علاء الدين، صفاقس تونس، 2008م.
- 27- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، 2003م.
- 28- الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، دت.
- 29- حامد أحمد الطاهر، قصص الطير والحيوان في القرآن الكريم، ط1، دار الغد الجديد، القاهرة 2014م.
- 30- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
- 31- حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر 2002م.
- 32- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس - مشروع قراءة)، ط3 دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010م.
- 33- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، 1991م.
- 34- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ج1، دط، دار الجيل، بيروت لبنان، دت.

- 35- خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات الأسطورية (عربي، فرنسي، انجليزي)، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، 1996م.
- 36- داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ط1، مؤسسة المختار، القاهرة 2003م.
- 37- رابح بلعمري، الوردة الحمراء (قصص شعبية من شرق الجزائر)، دط، المنشورات الجزائرية والعلمية باريس، 1980م.
- 38- رابح خدوسي، سلسلة حكايات جزائرية، وزارة الثقافة الجزائر، دار نور رشاد، الجزائر، 2014م.
- 39- رالف رزق الله، فرويد والرغبة، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986م.
- 40- رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيميائية، ط1، دار الحكمة، الجزائر، 2001م.
- 41- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص - عربي - إنجليزي - فرنسي، دار الحكمة، الجزائر فيفري 2000م.
- 42- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دط، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000م.
- 43- روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، دط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1980م.
- 44- زهور رمضان، الحكايات الشعبية في منطقة الجولان، صحيفة الثورة (يومية سياسية)، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سوريا ، 18 ماي 2009م.
- 45- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية (مدخل نظري)، دط، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، 2001م.
- 46- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط1، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2002م.
- 47- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، (رواية "الشرع والعاصفة" لحنا مينا" - نموذجاً)، ط1 دار مجالوي المغرب، 2003م.
- 48- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هذوقة عينة)، ط1 منشورات الاختلاف الجزائر، 2000م.
- 49- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) ط1، الشركة المصرية للنشر لونجمان القاهرة، مصر 1997م.
- 50- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دت، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب 1984م.
- 51- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 1992م.
- 52- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان 1997.

- 53- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التأثير)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء 1986م.
- 54- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 1997م.
- 55- سعيدي محمد، الأدب الشعبي من النظرية إلى التطبيق، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1998م.
- 56- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، دط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
- 57- سمير سعيد حجازي، معجم المصطلحات الحديثة في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة (عربي- فرنسي) مراجعة المادة الفرنسية: جالور جيور دانيو Gylord Giordanino، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2005م.
- 58- سهير القلماوي، أحاديث جدتي، طبعة حديثة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 2010م.
- 59- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، دط، الهيئة المصرية للكتاب مصر، 1984م.
- 60- سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ط1، دار إلياس العصرية، القاهرة 1986م.
- 61- شارف مزاري، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001م.
- 62- شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة الجزائر، 1984م.
- 63- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط5، دار المعارف، مصر، دت.
- 64- شوقي عبد الحكيم، الحكايات الشعبية العربية (دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)، دط، دار ابن خلدون، مصر دت.
- 65- صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على الصور المكية) ج1، ط1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبدة غريب، القاهرة، مصر، 2010.
- 66- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، دار نوبال للطباعة، القاهرة، 1996م.
- 67- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998م.
- 68- طلال حرب، أولية النص (نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي)، دط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1998م.

- 69- طلال حرب، بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999م.
- 70- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000.
- 71- الطيب دبة، مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، دط، دار القصة للنشر والدراسات، الجزائر، 2001م.
- 72- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية (الأداء، الشكل، الدلالة)، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م.
- 73- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السرد (دراسة تحليلية لحكايات من ألف ليلة وليلة وكنيلة ودمنة) منشورات مخبر "عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م.
- 74- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات) ط1 دار الطليعة، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1992م.
- 75- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986م.
- 76- عبد الحميد بورايو، المسار السرد وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)، ط1، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.
- 77- عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.
- 78- عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي، دط، دار القصة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
- 79- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968م.
- 80- عبد الرحمن الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، دط، مكتبة دار الآداب، القاهرة، مصر، 2004م.
- 81- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط2، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005.
- 82- عبد الرحيم جيران، لعبة السرد (النظرية السردية من التقليد إلى التأسيس)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، 2013م.
- 83- عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2004م.
- 84- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دط، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1977م.

- 85- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، دط، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986.
- 86- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م.
- 87- عبد العزيز عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي (مع دراسة ميدانية مقارنة على الشباب المصري العربي)، دط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، مصر، 1984م.
- 88- عبد الفتاح الحجمري، التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية (التركيب السردية)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م.
- 89- عبد الفتاح كليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية) تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
- 90- عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دط، دار توبقال، الدار البيضاء، دت.
- 91- عبد القادر الفاسي الفهري، معجم المصطلحات اللسانية، انجليزي-فرنسي-عربي، بمشاركة ناديّة العمري، دط، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، سبتمبر 2009م.
- 92- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
- 93- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ط1، منشورات دار القدس العربي وهران، الجزائر 2009م.
- 94- عبد القادر فكاير، الغزو الإسباني للسواحل الجزائرية وآثاره (910-1206هـ/1505-1792م) دراسة تتناول الآثار السياسية والاجتماعية والثقافية على الجزائر، دط، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر 2012.
- 95- عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، في معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990م.
- 96- عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
- 97- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ط1، منشورات النادي الثقافي، جدة، 1985م.
- 98- عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر 1989م.
- 99- عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز (دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية)، دط ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
- 100- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، ط1 شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2002م.

- 101- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، دط، دار الحداثة، بيروت، 1986م.
- 102- عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم، العلاقة، السلطة)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008.
- 103- عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1979م.
- 104- عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ (دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس)، ط1، دار الكتب الحديثة، الأردن، 2011.
- 105- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط6، دار الفكر العربي، د.ت.
- 106- علي الشعبان، الحجاج والحقيقة وآفاق التأويل (بحث في الأشكال والاستراتيجيات)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي ليبيا، مارس 2010م.
- 107- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التحليلات الدرامية للسرد العربي القديم)، دط المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003م.
- 108- عمارة.ع، حاجيتك ماجيتك (حكايات وأساطير من التراث الشعبي)، المتحف الوطني للفنون والتقاليد الشعبية conception et realisation sat.info، الجزائر، 2004م.
- 109- عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، م1، دط، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 2000م.
- 110- عميش عبد القادر، قصة الطفل في الجزائر (دراسة في الخصائص والمضامين)، ط2، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2012م.
- 111- غراء حسن مهنا، أدب الحكاية الشعبية، دط، مكتبة لبنان ناشرون، د.ت.
- 112- فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ط1، دار الشروق، بيروت، 1991م.
- 113- فاضل تامر، اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، ط1 المركز الثقافي العربي، 1994م.
- 114- فاطمة الطبال برمكة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون (دراسة ونصوص)، ط1، بيروت لبنان، 1993م.
- 115- فراس السّواح، دين الإنسان، ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 1983م.
- 116- فريد الزاهي، علم النص، دط، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، 1991.
- 117- فؤاد إسحاق الخوري، مذاهب الأنثروبولوجيا وعبقورية ابن خلدون (بحوث اجتماعية)، ط1، دار الساقى، 1992.
- 118- فؤاد حيدر، حاجات الطفل العربي (التخطيط التربوي المدرسي)، ط1، دار الفكر العربي، بيروت لبنان، 1991م.
- 119- فؤاد منصور، النقد البنيوي الحديث، ط2، دار الجبل، بيروت، لبنان، 1985.

- 120- **فيصل الأحمر**، معجم السيميائيات، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر، 2010م.
- 121- **قدور عبد الله ثاني**، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم) دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005م.
- 122- **كاظم سعد الدين**، الحكاية الشعبية العراقية (دراسة ونصوص)، ط1 دار الرشيد، وزارة الثقافة والفنون، العراق 1979م.
- 123- **كمال أبو مصلح**، أحمد شوقي حياته وشعره، ط1، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1987م.
- 124- **كمال الدين حسين**، حكايات الحيوان، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت.
- 125- **كيان أحمد حازم يحي**، الاحتمالات اللغوية المخلة بالقطع وتعارضها عند الأصوليين، ط1، دار الكتب الوطنية بنغازي، ليبيا، 2013م.
- 126- **لطفي الخوري**، في علم التراث الشعبي (الموسوعة الصغيرة)، دط، منشورات وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية، 1979م.
- 127- **ليلى شعبان شيخ ومحمد رضوان**، المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، م1، ع33، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإسكندرية، دت.
- 128- **مبارك بن محمد الملي**، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، دط، دار الكتاب العربي الجزائر، 2014.
- 129- **محمد الجوهري**، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر، 2006م.
- 130- **محمد الجويلي**، أنثروبولوجيا الحكاية (دراسة أنثروبولوجية في حكاية شعبية تونسية)، دط، مطبعة تونس، قرطاج تونس، 2002، ص28.
- 131- **محمد الداوي**، سيميائية الكلام الروائي، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء 2006م.
- 132- **محمد الدهون إبراهيم مصطفى**، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ط1، عالم الكتب الحديث الأردن، 2011م ص10.
- 133- **محمد القاضي**، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، ط1، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان 1998م.
- 134- **محمد المرزوقي**، الأدب الشعبي، دط، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، 1967م.

- 135- **محمد الناصر العجيمي**، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، دط، الدار العربية للكتاب، تونس 1993م.
- 136- **محمد حجو**، الإنسان وأنسجام الكون (سيمائيات الحكيم الشعبي)، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف الرباط، 2012م.
- 137- **محمد حسن عبد المحسن**، الأدب الشعبي في حلب (دراسة وتحليل)، ط1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2006م.
- 138- **محمد خطابي**، لسانيات النص (مدخل إلى أنسجام الخطاب)، دط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991م.
- 139- **محمد سويرتي**، النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي)، دط، إفريقيا الشرق، 1991م.
- 140- **محمد صبري**، الشوقيات المجهولة، ط2، دار المسيرة، بيروت، 1979م.
- 141- **محمد عبد الرحمن جابري**، نظرية العلامات عند جماعة فيينا (رودولف كارناب نموذجاً) دراسة وتحليل، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، مارس 2010.
- 142- **محمد عيلان**، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري (مع ملحق بنصوص مختارة، قصص حكايات، أحادي أمثال، نوادر شعبية)، ج1، ط1، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013م.
- 143- **محمد فخر الدين**، الحكاية الشعبية المغربية (بنيات السرد والمتخيل)، تق: مصطفى يعلى، ط1، دار نشر المعرفة الرباط، المغرب، 2014م.
- 144- **محمد فريد وجدي**، دائرة المعارف الإسلامية، م3، ط3، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دت.
- 145- **محمد مفتاح**، التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، ط1، المركز الثقافي العربي، 1996م.
- 146- **محمد مفتاح**، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، لبنان 1992م.
- 147- **محمد مفتاح**، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987م.
- 148- **محمود ذهني**، الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه)، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر 1972م.
- 149- **محمود طلحة**، تداولية الخطاب السردي (دراسة تحليلية في وحي القلم للرافعي)، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، دت، ص18.
- 150- **محمود يعقوبي**، الوجيز في الفلسفة، دط، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، 1984م.
- 151- **مراد عبد الرحمان مبروك**، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، ط1 دار الوفاء، مصر، 2002م.

- 152- مرسى الصباغ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية 2002م.
- 153- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1974م.
- 154- مصطفى غلفان، اللسانيات النبوية (منهجيات واتجاهات)، ط1، دار الكتب الجديدة المتحدة بيروت، لبنان 2013م.
- 155- مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب (دراسة مورفولوجية)، ط1، المدارس، الدار البيضاء المغرب، 2001م.
- 156- منير كيال، دمشق الشام ذاكرة الزمان (أوراق من نشوة الماضي)، ط1، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010م.
- 157- مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية والأصول والامتداد)، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- 158- مولود فرعون، ابن الفقير، (رواية) تر: عبد الرزاق عبيد، سلسلة وحي القلم، دار تلاتينقيت، بجاية الجزائر، 2016م.
- 159- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دط، دار الأمل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.
- 160- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار المعارف، القاهرة، دت.
- 161- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دط، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، 1995م.
- 162- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دط، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس 1974م.
- 163- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1992م.
- 164- نخبة من العلماء، التفسير الميسر، ط5، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، 1434هـ-2013م.
- 165- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1990.
- 166- نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 2014م.
- 167- نمر سرحان، الحكاية الشعبية الفلسطينية، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988م.

- 168- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التنصيص النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة الرياض، يوليو 2010.
- 169- هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2008م.
- 170- وحيد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي (مقاربة أنثروبولوجية)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دار الحكمة، 2010م.
- 171- ياسين النصير، المساحات المخفية (قراءات في الحكاية الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان 1995م.
- 172- يمنى العيد، في القول الشعري، دط، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987م.
- 173- يمنى العيد، في معرفة النص، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.

3-المراجع المترجمة:

- 1-أبوليوس لوكيوس: الحمار الذهبي، تر: أبو العيد دودو، ط3، الدار العربية للعلوم، 2004م.
- 2-أريفي وجان كلود جيرو وآخرون، السيميائية (أصولها وقواعدها)، تر: رشيد بن مالك، مر: عز الدين مناصرة منشورات الاختلاف، دط، موفم للنشر، الرغبة، الجزائر، 2002م.
- 3-ألجرداس جوليان غريماس وفونتينبي، سيميائيات الأهواء (من حالات الأشياء إلى حالات النفس) تر: سعيد بنكراد ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، مارس 2010،
- 4-ألجرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بنكراد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ط1، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب، 1992م.
- 5-آن إينو، تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، دط، دار الآفاق، الجزائر، 2004م.
- 6-أومبيرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بنكراد، مر: سعيد الغانمي، دط، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2007م.
- 7-إيريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، تر: صلاح حاتم، ط1، دار الحوار، مصر، 1990م.
- 8-إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، ط2 دار المعارف مصر، 1973م.
- 9-باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، وحماي صمود المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م.
- 10-برنار قاليط، النص الروائي، تر:رشيد بن حدة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 1992م.
- 11-بروب/ ستراوس، كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد "علم تشكل الحكاية"، تر: محمد معتصم، ط1 دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

- 12- **برونو بتهليم**، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، تر: طلال حرب، ط1، دار المروج، بيروت لبنان، 1988م.
- 13- **بلمر Palmer**، علم الدلالة، تر: مجيد عبد الحليم، كلية الآداب، دط، جامعة المستنصرية، بغداد 1985م.
- 14- **بول ريكور**، الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، تر: فلاح رحيم، مر: جورج زيناني ج2، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، يناير 2006م.
- 15- **بول ريكور**، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، تق: ديفيد وود، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م.
- 16- **بيار كانا فاجيو**، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوروبا، تر: أحمد الطبال، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1993م.
- 17- **تزفيتان تودوروف**، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تق: محمد برادة، ط1 منشورات دار الكلام الرباط، 1993.
- 18- **تزفيتان تودوروف**، الشعرية، تر: عبد الكريم حسن وسمير عمو، ط1، شارع للدراسات والتوزيع دمشق، سوريا 1996م.
- 19- **تزفيتان تودوروف**، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، ط1 مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان 1982.
- 20- **جان كلود كوكي**، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر 2003م.
- 21- **جوزيف كورتيس**، السيميائية من بروب إلى غريماس، المكتسبات والمشاريع، تر: جمال حضري مجلة الآداب العالمية، دت.
- 22- **جوزيف كورتيس**، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2007م.
- 23- **جوليا كريستيفا**، علم النص، تر: فريد الزاهي، دط، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991م.
- 24- **جيرار جينيت**، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء 1986م.
- 25- **جيمس فريزر**، الفلكلور في العهد القديم، تر: نبيلة إبراهيم، مر: حسن ظاظا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1972م.
- 26- **رتشارد دورسون**، نظريات الفلكلور المعاصرة، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دط، دار الكتب الجامعية، القاهرة 1972م.

- 27- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان 1998م.
- 28- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: مجموعة من المؤلفين، مجلة آفاق المغربية، ع-9، الدار البيضاء، 1988م.
- 29- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم حشفة، دط، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دار آية دمشق، 2009م.
- 30- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، لبنان 1988م.
- 31- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: ع. بن عبد العالي، تق: عبد الفتاح كيليطو، ط2، دار توبقال الدار البيضاء 1986م.
- 32- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دط، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م.
- 33- رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، تر: محمد البكري، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1987م.
- 34- رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب 1994م.
- 35- رومان جاكسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، تر: علي حاكم وحسين صالح ناظم، ط1 دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.
- 36- زتسيسلاف ووارزنيك، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، تر: سعيد حسن بحيري، ط2 مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010.
- 37- سارة كوفمان، طفولة الفن، تفسير علم الجمال الفرويدي، تر: وجيه أسعد، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1989م.
- 38- سارة ميلز، الخطاب، تر: غريب إسكندر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2012م.
- 39- فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها)، تر: نبيلة إبراهيم، مر: عز الدين إسماعيل مكتبة غريب، دت.
- 40- فريناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، دط، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986.
- 41- فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، تر: إبراهيم الخطيب، دط، الشركة المغربية للناشرين المتحدنين، الدار البيضاء، دت.
- 42- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ت: عبد الفتاح كيليطو، دط، دار الكلام، الرباط 1990م.

- 43- كاترين كليمان، كلود ليفي ستروس، تر: د. محمد علي مقلد، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت، لبنان 2008م.
- 44- كاترينا مومسن، غوته وألف ليلة وليلة، تر: أحمد حمو، دط، وزارة التعليم العالي، دمشق، 1980م.
- 45- كارل غوستاف يونغ، دور اللاشعور ومعنى علم النفس للإنسان الحديث، تر: نهاد خياطة، ط1 منتدى سور الأزيكية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، مصر، 1992م.
- 46- الكردنار هجرتي كراب، علم الفلكلور، تر: رشدي صالح، دط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة، دت.
- 47- كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، تر: سعيد حسن بحيري، ط1 مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، 2005.
- 48- كلود ليفي ستراوس وفلاديمير بروب، مساجلة بصد علم تشكل الحكاية، تر: محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.
- 49- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد الحمداني وآخرون، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987م.
- 50- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشنوفي عالم المعرفة ع221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ماي 1997م.
- 51- مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية)، تر: أدمير كورية، دط، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، 1997م.
- 52- محمد أركون وتوفيق فهد وجاك لوكوف، العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، تر: عبد الجليل محمد الأزدي ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2002.
- 53- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري، ويمنى العيد، دط، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 1986م.
- 54- ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، 1984م.

4-المراجع الأجنبية:

- 1- (A.J) Greimas, Du sens¹, Essai sementique, éd, seuil, Paris, 1970.
- 2- (A.J) Greimas, Du sens², Essai sementique, éd, seuil, Paris, 1983.
- 3- (A.J) Greimas, Les acquits et les projets, in, courtés introduction à la sémiotique narrative et discursive, éd, Hachette université, Paris, 1976.
- 4- (A.J) Greimas, Sémiotique structurale, éd, Larousse, Paris, 1996.
- 5- (J). Courtes, Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation, Hachette, Paris, 1991.

- 6- **(J). Courtes**, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, 1991.
- 7- **(J.L). Dumortier et F.R. Plazanet**, Pour lire le récit , ed, Duclot, 1980.
- 8- **A. Henault**, Narratologie, sémiotique générale, P.U.F, Paris, 1983.
- 9- **A.J.Greimas et J.Courtés**, Sémiotique, «Dictionnaire raisonnée de la théorie de langage» Tomel Classique Hachette, paris, 1979.
- 10- **Adam Shaff**, Introduction à la sémantique, union générale d'édition, traduit du polonais par Georges Lisowski, Paris, 1960
- 11- **Alfred Bel** : La djazia, journal Asiotique ,Xix et xx ,année 1902-1903 ,p192.
- 12- **Avaissiere**: Les ouled rechaich (cycls héroïque des oulde hillal), revue Africaine, n°= 36 année 1892.
- 13- **Boys (D)**, Initiation et sagesse dans les contes de fees, Albil Michel, 1988.
- 14- **Ch. Morris**, Fondation of the theory of signs, internationnal encyclopedia of unified science university of Chicago, 1938.
- 15- **Charles Peirce**, Ecrits sur le signe, traduits et commentés par, Gérard Deladalle, éditions du seuil, Paris, 1978.
- 16- **Commandant Malingoud** : Contes, bédouins, revue Africaine, n°= 56 année 1925.
- 17- **Dick.S.C**, The theory of functional. Grammar, Part II, complex and derived construction, Berlin Mouton de Gryter, 1977.
- 18- **Dictionnaire** Quillet de la langue Française, (Q2) librairie Aristide Quillet Paris, 1983.
- 19- **DOCTOR ASSE legey** : Contes et legendes populaires du maroc,recueillis a Marrakech (traduits par D.L), Edi Ernet leroux, 1926.
- 20- **Du rand (G)** : Structure anthropologique de l'imaginaire, tome 19, ed Bordas, 1969.
- 21- **F.de Saussure**, Cours de linguistique générale, édition critique préparée par Tullio de Mauro Payot, Paris, 1974
- 22- **François Rastier**, Essais de sémiotique discursive, ed .Maison Name,1973.
- 23- **G. Genette**, Nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983.
- 24- **G. Genette**, Palimpsestes, La littérature au second degré Seuil, Paris, 1982.
- 25- **G.C.lepschy**, La linguistique structurale, Paris, Payot, 1966-1964
- 26- **GOODY (J)** : Les chemins du savoir oral critique N 394, mars 1980.
- 27- **Grand Larousse** de le langue Française en 7volumes-T6, Larousse, Paris 1989
- 28- **Groupe d'entrevens**, Analyse sémiotique des textes, introduction théorie-pratique, 4^{ème} édition Presses universitaires de Lyon, 1984.
- 29- **J. Lyons**, La linguistique générale, Larousse, Paris, 1970.

- 30- **J.C.Coquet**, Sémiotique littéraire, Maison Mame, 1973.
- 31- **Jean du Bios et Autres**, Dictionnaire de linguistique, librairie Larousse Canada , 1989.
- 32- **Jean François Jeandillou**, L'analyse textuelle, Armand Colin, Paris, 1997.
- 33- **Jean Lacroix**-Panorama de philosophie contemporaine, Ed ,p. u f,paris1968 .
- 34- **Joseph Courtes**, Introduction à la sémiotique narrative et discursive Hachette, 1976.
- 35- **L. Hjelmslev** : Prolégamènes à une théorie du langage, Paris, Minuit, 1971
- 36- **L. Hjelmslev**, Essais linguistique, édition de Mimut, 1971, P81
- 37- **L. Hjelmslev**, Langage, préface de J.A. Greimas,
- 38- **Lévi-Strauss (Claude)** , Anthropologie structurale deux, éd, Plon, 1973.
- 39- **Nacib Youcef**, Contes Algériens de Djurdjura contes populaire ,ED publisud Paris,1989.
- 40- **P.Ricoeur**, Le récit de fiction, in la narrativité, ouvrage collectif , ed centre d'histoire des sciences et de doctrines, paris, 1980.
- 41- **Parain Vail. Jeanne**, Analyses structural les etidéologues structuralistes Toulouse, 1969.
- 42- **Petit Robert**, Dictionnaire de la langue Francaise, le Robert, Paris, 1983
- 43- **Philippe Hamon**, Pour un statut sémiologie du personnage in poétique du récit édition du Seuil, 1977.
- 44- **Pierre Guiraud**, La sémiologie, Coll, que sais-je, 1977.
- 45- **Plan d'aménagement de wilaya de chlef L BID**
- 46- **R. Barthes**, Introduction à l'analyse structurale des récits, in communication 8, seuil, 1981.
- 47- **REESINK (P)** : Contes recits maghrebins, Naaman, Canada, 1977.
- 48- **René Basset** : La légende de bent el khass, revue Africaine,n°=49 année 1905.
- 49- **Roland Barth**, Eléments de sémiologie, communications, N.U, Ed Seuil 1964.
- 50- **Roland Cahen**, L'homme a la découverte de son ame-adaptation, biblio payet, Paris, 10 Edit 1962.
- 51- **Ruthe Fennigan**, Oral Literature in Africa, Oxford; Clarendon, 1970.
- 52- **Teodor Benfey**, Panchatantra, 2Bde, leipzig, 1859.
- 53- **Todorov et Ducrot**, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ed. du Seuil, 1972
- 54- **V. Propp**, Morphologie du conte merveilleux, traduction marguerite Derrida, TZ Vetan Todorov et Claud Kalan, seuil, 1970.
- 55- **Zilberbeg (Claude)**, Poétique et raison du sens, éd P.U.F, Paris, 1988.

5-المجلات والدوريات:

- 1-أحلام أبو زيد، الثقافة الشعبية المصرية (اتجاهات نظرية ودراسات ميدانية)، مجلة الثقافة الشعبية ع25، 2014م.
- 2-أحمد الحذيري، من النص إلى الجنس الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 54-55، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، تموز-آب 1988.
- 3-أحمد مرسى، المفهوم العام للقصص الشعبي، مجلة التراث العربي، ع1، مصر، 1987م.
- 4-أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، مجلة اللغة والأدب، ع12 (عدد خاص بملتقى علم النص)، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997.
- 5-أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى، ع12، مسقط، البحرين أكتوبر 1997م.
- 6-أرشيف ديوان السياحة لمدينة تنس.
- 7-أمال فرفار، الكتابة المتوسلة بلسان الحيوان في الثقافة العربية (في رمزية الخرافة وفنياتها ومقاصدها)، مجلة العلوم الإنسانية، ع42، المجلد أ، ديسمبر 2014م.
- 8- آيت لفقيه (الحسن)، الغولة والصراع بين ثقافة الانفتاح، جريدة المنظمة، المغرب، 17 يوليو 1999م.
- 9- بذاك شبة، الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل - مقارنة أنثروبولوجية- مجلة الحقيقة ، ع26، جامعة أدرار، الجزائر.
- 10- بركات عمار، سؤال الإيديولوجيا والدراسات الإستشراقية الأنثروبولوجية في الجزائر (أنموذجان: ألفرد بل وبيار بورديو)، مقال في كتاب: الدكتور محمد بن شنب والإستشراق (سلسلة محاضرات الملتقى الدولي المنظم بولاية المدية من 7 إلى 10 ديسمبر 2014) منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، وزارة الثقافة الجزائر، شيكو للطباعة والنشر، الجزائر 2015م.
- 11-بريكة بومادة، شعرية النص العجائبي في الحكاية الشعبية الجزائرية، حليات جامعة قالملة للغات والآداب، ع15 الجزائر، جوان 2016م.
- 12- البودالي، النجم الأصنامي الذي غاب، أيام إعلامية حول تراث المنطقة، جامعة حسيبية بن بوعلي ومديرية الثقافة بولاية الشلف، 18 ماي 2004.
- 13-جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع1، الكويت، سبتمبر 1991م.
- 14-حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفن و العلم، عالم المعرفة، ع 24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1990.

- 15- حمزة بيسو، الوعي النقدي في تلقي المنهج الغربي عند عبد الحميد بورايو (التحليل الوظيفي نموذجاً)، مجلة العلوم الاجتماعية، ع21، الجزائر، ديسمبر 2015م.
- 16- حميد الجراري، البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية ع30، البحرين السنة 8، صيف 2015م.
- 17- خالد الحمادي، عاشقة التراث الشعبي اليمني "أروى عبده عثمان" (مؤسسات اليمن المعنية بالتراث غائبة مع أنه ليس لدينا ما نقدمه سوى ثقافتنا)، صحيفة القدس العربي، السنة 18، ع353، اليمن، 16 حزيران (يونيو) 2006م.
- 18- خولة طالب الإبراهيمي، قراءة في اللسانيات النصية، مبادئ في اللسانيات النصية (جان ميشال آدم)، مجلة اللغة والأدب، ع12 (عدد خاص بملتقى علم النص)، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997.
- 19- ديميتري ميكولسكي، محمد بن أبي شنب و مهام دراسة الثقافة الجزائرية التقليدية (اكتشافي لكنوز الجزائر الحضارية) مقال ضمن كتاب : " الدكتور محمد بن شنب و الإستشراق (سلسلة محاضرات الملتقى الدولي محمد بن شنب والإستشراق المنظم بولاية المدية من 7 إلى 10 ديسمبر 2014)، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، وزارة الثقافة، الجزائر، شيكو للطباعة والنشر، الجزائر، 2015م.
- 20- رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة اللغة والأدب، ع 12 (عدد خاص بملتقى علم النفس)، جامعة الجزائر، 1997.
- 21- رابح بومعزة، من مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطور السيميائيات السردية الملتقى الوطني الثاني "السيميائيات والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، 15-16 أبريل 2002م.
- 22- راضية بن عريبة، من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب (أعمال أحمد المتوكل أنموذجاً)، مجلة آفاق الثقافة والتراث، قسم الدراسات والنشر والشؤون الخارجية بمركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، ع71 دولة الإمارات العربية المتحدة، 2010م.
- 23- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: مجموعة من المؤلفين، مجلة آفاق المغربية، ع-9، الدار البيضاء، 1988م.
- 24- سليمان يحي محمد، الإبداع في السرد الشعبي الشفاهي (القصص الشعبي السوداني أنموذجاً)، مجلة العلوم والثقافة، م9، ع2، 2008م.
- 25- السيد نجم، حكايات الحيوان، مجلة العربي الصغير، ع293، الكويت، فبراير 2017م.

- 26- **سيدي محمد بن مالك**، صورة الحيوان في القصة الشعرية لدى أحمد شوقي (قراءة موضوعات)، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، ع3، أبريل 2013م.
- 27- **سيزا قاسم**، مدخل إلى السيميوطيقا، عيون المقالات، دار البيضاء، 1986م.
- 28- **شعيب مقتونيف**، في ماهية السيميائية الأدبية، مجلة بحوث سيميائية، ع1، دار الغرب للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر، سبتمبر 2002.
- 29- **الشلف** عبر التاريخ، الدائرة الأثرية بالشلف، متحف الأصنام، دت.
- 30- **صبري حافظ**، التناص وإشارات العمل الأدبي، ع2، مجلة عيون المقالات، 1986م.
- 31- **صلاح فضل**، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1992.
- 32- **الطاهر رواينية**، قراءة في التحليل السردي للخطاب، مجلة التواصل، جامعة عنابة، ع4، جوان 1999م.
- 33- **الطبيب ولد العروسي**، محمد بن أبي شنب ومعضلة الإستشراق، مقال ضمن كتاب : " الدكتور محمد بن شنب والإستشراق (سلسلة محاضرات الملتقى الدولي محمد بن شنب والإستشراق المنظم بولاية المدية من 7 إلى 10 ديسمبر 2014)، منشورات مديرية الثقافة لولاية المدية، وزارة الثقافة، الجزائر شيكو للطباعة والنشر، الجزائر، 2015م.
- 34- **عادل فاخوري**، حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، م24، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1996م.
- 35- **عبد الحميد بورايو**، البحث في النياسة الأدبية، Ethnolitterature، طبيعته وتدخلاته مع الدراسة الاجتماعية للأدب، مجلة اللغة والأدب، ع15، (عدد خاص بملتقى علم النفس)، أبريل 2001م.
- 36- **عبد الحميد بورايو**، محمد بن أبي شنب (المرجعية الثقافية والبعد الفكري)، أعمال الملتقى الدولي بجامعة الجزائر الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر 2009م.
- 37- **عبد الحميد حاجيات**، أعلام مدينة تنس، مجلة الأصالة، ع 116، وزارة الشؤون الدينية، الجزائر 1987.
- 38- **عبد الرحمن غانمي**، الحكايات والأمثال الشعبية (الدلالات الرمزية والثقافية)، مجلة القلم، ع29 الجزائر جويلية 2013م.
- 39- **عبد العزيز حمودة**، المرايا المحدبة (من البنيوية على التفكير)، عالم المعرفة، ع232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998م.

- 40- عبد القادر بوزيدة، لوثمان وسيمياء الثقافة، مجلة بحوث سيميائية، ع1، دار الغرب للنشر والتوزيع تلمسان، الجزائر سبتمبر 2002.
- 41- عبد القادر شارف، الدرس السيميائي بين التراث والحداثة، أسس ومعطيات، مجلة جسور المعرفة ع3 سبتمبر 2015م.
- 42- عبد القادر شرشار، مستويات التحليل السيميائي في مقارنة النص السردي، مجلة بحوث سيميائية ع1، دار الغرب للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، 2002م.
- 43- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998م.
- 44- عبد محمد بركو، إطلالة على جديد إصدارات التراث الشعبي العربي (الجمهورية العربية السورية) مجلة التراث الشعبي، ع30، المنظمة الدولية للفن الشعبي، البحرين، 2015م.
- 45- عز الدين بويش، القصة البنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، ع1، المخبر السردى العربي، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، 2004.
- 46- علي أحمد محمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، دراسات موصلية، ع26، مركز دراسات الموصل، أوت 2009م.
- 47- علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (الزوجة الأنانية) صحيفة الجماهير / مصراتة، ع9 ليبيا، 2001.
- 48- علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (حكاية الإنسان والحمار والكلب والقرد) صحيفة الجماهير / مصراتة، ع16، ليبيا، 2002.
- 49- علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (حكاية الجمل الذي تمزق شاربه) صحيفة الجماهير / مصراتة ع31، ليبيا، 2003.
- 50- علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (حكاية ميمونة تعرف ربي) صحيفة الجماهير / مصراتة، ع11 ليبيا، 2002.
- 51- علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (خرافة أم بسيبي) صحيفة الجماهير / مصراتة ع6، ليبيا، 2003.
- 52- علي محمد عوين، نافذة على التراث، كان يا مكان (وصية أب) صحيفة الجماهير / مصراتة، ع39 ليبيا، 2000.
- 53- غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، تر: سعيد بنكراد، ع8-9، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب 1988م.

- 54- فوزات رزق، دراسة في بنية الحكاية الشعبية ، مجلة الموقف الأدبي، ع409، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أيار 2005م.
- 55- كحيل البشير عطية، الطوطمية وتقديس الحيوان لدى الإنسان المغاربي القديم، مجلة البدر، ع1 جامعة بشار 2016م.
- 56- لخضر شايب، الظاهرة الدينية عند قطبي مدرسة التحليل النفسي (سيغموند فرويد وس.ج.يونغ) مجلة الإحياء، ع7 الجزائر، 2003م.
- 57- ماري لويز فون فرانتز، نظريات مختلفة حول أصل حكايات الجن، تر: عبد الحميد بورايو، مجلة الثقافة الشعبية معهد الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، ع3، الجزائر، 1995م.
- 58- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (دراسة تحليلية إبستمولوجية)، تر: رضوان ظاظا، مر: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ع221، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.
- 59- محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، م24 ع3 مارس 1996م.
- 60- محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدماء، مجلة اللغة والأدب، ع12 (عدد خاص بملتقى علم النص) معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997م.
- 61- محمد الهادي المطوي، شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الترياق، م28، ع1، مجلة عالم الفكر، سبتمبر 1999م.
- 62- محمد حسن عبد الحافظ، سيرة بني هلال (الشفهية ودرس الاختلاف)، مجلة الفنون الشعبية، ع79-80، القاهرة، مصر ديسمبر 2008م.
- 63- محمد ساري، النص وعلم النص (إشكالية التعريف)، مجلة اللغة والأدب، العدد12، (عدد خاص بملتقى علم النص) معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1997م.
- 64- محمد سعيد، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية (دراسة تحليلية)، مجلة بحوث سمائية، ع3، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، 2002م.
- 65- مسلم صبري، الحكاية الشعبية العراقية وجهود الباحثين فيها، مجلة التراث الشعبي العراقية، ع7-العراق، 1981م.
- 66- مصطفى ماهر، حكاية الأخوين جريم، مجلة تراث الإنسانية، م2، ع4، وزارة المعارف المصرية مصر، أبريل 1964م.
- 67

- 68- هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، مجلة عالم الفكر، م123، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مارس1988م.
- 69- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، مر: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع182 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير1994م.

6- الرسائل والأطروحات:

- 1- رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار اللور نموذجاً)، رسالة دكتوراه دولة إشراف: واسيني لعرج وعبد الله بن حلي، جامعة تلمسان، 1994م-1995م.
- 2- عبد الحميد بورايو، المسار السردى وتنظيم المحتوى - دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب، إشراف: عبد الله حلي، جامعة الجزائر 1995م/1996م.
- 3- عزى بوخالفه، الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، رسالة ماجستير، إشراف: ليلي روزلين قريش معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1999م.
- 4- فاطمة علوي الصافي، الأسطورة اليمينية في الأدب العربي، رسالة دكتوراه، إشراف: د.ذ و الفقار علي مالك، جامعة البنجاب، لاهور، باكستان، سبتمبر 1986م.
- 5- مهدي حسن نصر الله، قصيدة الخطاب في البيان والتبيين للجاحظ، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ: عبد الإله إبراهيم عبد الله، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2015م.
- 6- نهاد توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، رسالة مقدمة إلى الدائرة العربية في الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان حزيران 1960م.

7- المواقع الالكترونية:

- 1- أبو حامد أحمد العبادلة، حمل الحرز أو الحجاب، 2013، موقع أبو حامد العبادلة: www.abuahmadalabadlah.com
- 2- أماني الجندي، حكايات الحيوان في التراث الإنساني. www.ahram.org/News/
- 3- أميرة حسن، الرموز السرية للثعبان في الحضارات والأديان القديمة <http://www.saspost.com/snakesSymbolism>
- 4- إيهاب الملا، نبيلة إبراهيم حافظة التراث الشعبي. <http://www.shorouknews.com/columns/view>
- 5- حارث مبین، مسير الفولكلور العربي، جامعة البنجاب، لاهور. <http://pu.edu.pk/images/journal/uoc/PDF->
- 6- حسن غريب أحمد، التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة www.kotobarabia.com

- 7- حكايات لافونتين... الحيوان يرشد الإنسان إلى الحكمة.
<http://www.alkhaleej.ae/portal>
- 8- خيرة بوعمرة، تاريخ وأساطير ومعالم تاريخية في طريق الزوال والفناء، الحوار اليومي، ع 6 أوت 2009. www.elhiwaronline.com
- 9- سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، ع10 <http://www.saidbengrad.net>
- 10- عارف أبو حاتم، الباحثون في ندوة التراث اليمني (يد العبت تطل مورثنا الثقافي)، المؤتمر نت صحيفة الكترونية شاملة تصدر عن المؤتمر الشعبي العام، اليمن، 12 أكتوبر 2004م.
<http://almotamar.net/pda>
- 11- عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، <https://www.pdf-books.org/book/1259/%D9%>
- 12- عبد القادر شارف، مستقبل النص الإبداعي على شبكة الإنترنت Cybrarians Journal، ع 39 سبتمبر 2015 <http://www.journal.cybrarians.org>
- 13- عبده الزراع، الحكاية الشعبية، <http://www.ahram.org.eg/News>
- 14- عبير جمعة الحوسني، دراسة مقارنة بين قصص الحيوان في الأدبين العربي والفرنسي، كلية ودمنة... أقنعة الكلام <https://www.goodreads.com/book/show>
- 15- علي محمد عوين، القصص الشعبي الليبي باللغة العربية، قسم الرياضيات، كلية العلوم، جامعة طرابلس، ليبيا. www.alaraliah.com
- 16- فارس بوحجيلة، قائمة بأعمال محمد بن شنب (1869-1929) المنشورة في المجلة الإفريقية. موقع ودود: wadod.org/vb/shorothread.php
- 17- فارس بوحجيلة، قائمة بأعمال محمد بن شنب (1869-1929) المنشورة في المجلة الإفريقية. <http://wadod.org/>
- 18- مبروك بوطقطوقة، الحكاية الشعبية في اليمن بين الدراسة والتوثيق، موقع أرنتروبوس (الموقع العربي الأول في الأنثروبولوجيا) www.armanthoropos.com/
- 19- محمد صالح المنجد، ما سر العدد سبعة ومضاعفاته في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة. <http://islamqa.info>
- 20- محمد عبد الحميد المالك، مختبر بنغازي للسيميائيات وتحليل الخطاب، <https://web.facebook.com/semiotics2005/?>
- 21- مصطفى بوخال، الحيوان في التفكير الأسطوري العربي، <http://jilrc-magazines.com>
- 22- مصطفى يعلى، الخطاب الأخلاقي في الحكاية الخرافية، <http://www.diwanalarab.com>
- 23- مصطفى يعلى، القصص الشعبي العربي (وحدة في التنوع وتنوع في الوحدة). <https://issuu.com/abdouhakki/docs/hiwaratkamila>

المصادر والمراجع

- 24- معاذ قنبر، الفلسفة في التحليل النفسي (فرويد ويونغ كنموذج). <http://www.maaber.org/>
- 25- معجم المعاني الجامع في قاموس المعجم الوسيط، اللغة العربية المعاصرة، قاموس عربي عربي (حرز). <https://www.almaany.com>
- 26- الموسوعة العربية العالمية، إصدار إلكتروني، (الأساطير العربية)، <http://www.intaaj.net>
- 27- موسوعة ويكيبيديا الحرة، <https://ar.wikipedia.org/wiki>
- 28- ميسون علي، الحكاية الخرافية الرمزية، <https://www.marefa.org>
- 29- ناهد سمير، مؤلفات سهير القلماوي. <http://www.dotmsr.com/news/204/603089>



الفهرس



أ	مقدمة
2	مدخل : ولاية الشلف: الإطار الجغرافي والتاريخي
2	1. طبيعة ولاية الشلف.....
3	2. الإطار التاريخي لولاية الشلف.....
13	3. المجال الثقافي في ولاية الشلف.....
16	4. بعض بلديات الولاية: (التسمية، التاريخ، العادات والتقاليد).....
	الباب الأول: السيميائية وبنية النص السردى
	الفصل الأول: سيميائية النص والخطاب السردى
27	1-المبحث الأول: النظرية السيميائية بين التراث والحداثة
28	1. مفهوم السيمياء في التراث العربى.....
28	أ- في المعاجم العربية.....
30	ب- السيمياء والعلامة في التراث العربى.....
30	ب.1- السمة والعلامة في صفات الإبل.....
35	ب.2- السمة والعلامة بين الحرب والجذب والخصب.....
37	ب.3- السمة والعلامة في القرآن والحديث.....
40	ج- السمة والعلامة في التراث النقدى العربى.....
45	2. الأصول اللسانية للنظرية السيميائية.....
45	أ- المفهوم اللغوى للسيميائية عند الغربيين.....
46	ب- المفهوم الاصطلاحي للسيميائية في الدراسات الغربية.....
48	2.1. المنشأ الأسنى البنوى للنظرية السيميائية.....
49	أ- اللسانيات البنوية.....
53	ب- اللسانيات التوزيعية.....
57	ج- اللسانيات الوظيفية وحلقة (براغ).....
60	د- السيميائية ومفاهيم النحو التوليدى.....
61	هـ- اللسانيات الغلوسيماتية وحلقة (كوبنهاغن).....
67	3. السيميائية وإشكالية الدلالة.....
71	3-1 العلامة في النظرية السيميائية.....
78	3-2 بين السيميائية والسيميولوجية.....

80	4. (غريماس) والأصول الشكلانية.....
81	4-1 النموذج الشكلي لـ(فلاديمير بروب).....
88	4-2 انتقادات (ليفي ستراوس).....
93	4-3 الوظائف عند (رولان بارت).....
95	4-4 إيجابية النقد عند (غريماس).....
102	5. خصائص المنهج السيميائي
105	2- المبحث الثاني: مصطلحات التحليل السيميائي (النص، الخطاب، السرد)
106	1. النص بين مرجعية التراث وسيميائية الدلالة.....
106	1- مفهوم النص في التراث العربي.....
108	1-1 النص عند الأصوليين والمتكلمين.....
109	1-2 النص في الوعي البلاغي العربي.....
112	1-3 النص عند العرب المحدثين.....
114	2- مفهوم النص في التراث الغربي
115	1-2 النص في الدراسات اللسانية الغربية.....
118	2-2 النص في الدراسات السيميائية الغربية.....
123	2. الخطاب ودلالة المفهوم السيميائي.....
123	1-2 مفهوم الخطاب في التراث العربي.....
128	2-2 مفهوم الخطاب في الثقافة العربية الحديثة.....
136	2-3 مفهوم الخطاب في الدراسات الغربية.....
136	أ- تأصيل مصطلح الخطاب.....
137	ب- المفهوم الاصطلاحي واللساني للخطاب.....
141	2-4 سيميائية الخطاب.....
142	أ- الخطاب عند (غريماس) و(كورتيس).....
146	ب- الخطاب عند (رولان بارت).....
148	ج- الخطاب عند (جوليا كريستيفا).....
150	3. التناص ومرجعية النص الغائب.....
157	4. السرد وأولية النص الحكائي.....
158	4-1 مفهوم السرد لغة واصطلاحاً.....
160	4-2 السرد في المفهوم الغربي.....
164	4-3 علم السرد أو السردية

165	4-4 سيميائية السرد.....
	الفصل الثاني: التحليل السيميائي ومقاربة البنية
170	1- المبحث الأول: في بنية النص السردى
172	1- مفهوم البنية لغة واصطلاحاً.....
180	2- مفهوم البنية السردية.....
186	3- مصطلح البنية في المسار النقدي.....
187	1.1 البنية في اللسانيات.....
189	2.3 البنية في فكر (كلود ليفي ستراوس).....
192	3.3 (فلاديمير بروب) وبنية الحكاية الخرافية.....
195	4.3 البنية السردية عند (غريماس).....
198	4- بنية المتخيل في النص السردى.....
198	1.4 مفهوم المتخيل.....
200	2.4 بنية المتخيل والتحليل النفسى السيميائي.....
204	3.4 بنية المتخيل في الخطاب السردى.....
207	2- المبحث الثاني: مستويات البنية في التحليل السيميائي
209	1. آليات تحديد المستوى السيميائي.....
214	1.1 كيفية تحديد مستوى التحليل السيميائي.....
217	2. مستوى البنية السطحية.....
218	أ- النموذج العاملي باعتباره نسقا.....
227	ب- النموذج العاملي باعتباره إجراء.....
234	1.2 البرنامج السردى.....
236	1- الإيعاز.....
237	2- الكفاءة.....
242	3- الانجاز.....
244	4- التقويم (الجزاء).....
246	2.2 المكون الخطابى.....
256	3. مستوى البنية العميقة.....
258	1.3 المربع السيميائي.....
260	1.1.3 العلاقات القائمة بين المربع السيميائي.....
264	2.1.3 الصور التصديقية.....

الباب الثاني: الخطاب الخرافي الشعبي وبنية الحكى

الفصل الأول: الحكاية الخرافية والقصص الشعبي

269	1- المبحث الأول: الحكى الخرافي الأصل والتحول
270	1. الحكى وأولية السرد القصصى.....
270	1.1 مفهوم الحكى لغة واصطلاحا.....
274	2.1 مفهوم الحكاية عند الغربيين.....
276	2- الحكاية الخرافية فضاء الدلالة.....
276	1.2 مفهوم الخرافة لغة واصطلاحا.....
284	3- تأصيل الحكاية الخرافية في التراث العربى.....
284	1.3 الحكاية الخرافية في العصر الجاهلى.....
291	2.3 الحكاية الخرافية في عصر صدر الإسلام وما يليه.....
294	3.3 التأليف الخرافي في العصر العباسى.....
296	1.3.3 كليلة ودمنة.....
300	أ- خصائص حكايات كليلة ودمنة.....
301	2.3.3 ألف ليلة وليلة.....
302	أ- أصل الكتاب ومضمونه الدينى والخرافى.....
308	ب- عنصر الخرافة فى ألف ليلة وليلة.....
314	4- الشفاهية وبنية المروى الخرافى.....
318	1.4 رواية الحكاية الخرافية.....
322	3- المبحث الثانى: الحكى الخرافى وأجناس القصص الشعبى
323	1- دلالة المصطلح وإشكالية التصنيف.....
323	1.1 تصنيف الحكاية الخرافية وفوضى المصطلح.....
329	2- بين الأسطورة والخرافة.....
329	1.2 الأسطورة لغة واصطلاحا.....
333	3.2 نظريات الأسطورة.....
334	4.2 أنواع الأسطورة.....
337	5.2 الفرق بين الحكاية الخرافية والأسطورة.....
339	3- الحكاية الشعبية- الإطار العام.....
339	1.3 مفهوم الحكاية الشعبية.....
343	2.3 الفرق بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية.....

347	4- حكاية الحيوان - الإطار الخاص.....
347	1.4 مفهوم حكاية الحيوان.....
350	2.4 أقسام حكاية الحيوان
352	3.4 نشأة حكاية الحوان
356	4.4 خرافات إيسوب
358	5.4 حكايات جان دو لافونتين
361	6.4 تأثر أحمد شوقي بلافونتين
363	7.4 الطوطمية بين الحكاية الخرافية وحكاية الحيوان.....

الفصل الثاني: الحكاية الخرافية بين المحلية والعالمية

368	1- المبحث الأول: بنية الحكاية الخرافية وعموم التأويل في الدرس الغربي الحديث
370	1. حكايات الأخوين (جريم).....
371	1-1 منهجية جمع المادة وتدوينها عند الأخوين (جريم).....
374	2.1 التنظير للحكاية الخرافية عند الأخوين (جريم)
378	2- طرق بحث الحكاية الخرافية.....
378	1.2 البحث في أصل الحكاية الخرافية وانتشارها.....
380	2.2 التأويل الرمزي للحكاية الخرافية.....
383	3.2 الحكاية الخرافية والمدرسة التطورية.....
387	3- الحكاية الخرافية وعلم النفس التحليلي.....
389	1.1 (سيغموند فرويد).....
398	2.2 (كارل غوستاف يونغ).....
404	4- نحو إدراك بنية الحكاية الخرافية.....
405	1.4 البحث في معنى الحكاية الخرافية
406	2.4 البحث في الشكل الأدبي للحكاية الخرافية.....
407	3.4 البحث في أثر رواة الحكاية الخرافية.....
407	4.4 البحث في بنية الحكاية الخرافية.....

2- المبحث الثاني: الحكاية الخرافية في الدرس العربي الحديث

410	1. الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية في المشرق العربي.....
411	1.1 الحكاية الخرافية في مصر.....
127	2.1 الحكاية الخرافية في بلاد الشام.....
431	3.1 الحكاية الخرافية في العراق.....

433	1.4. الحكاية الخرافية في اليمن.....
436	2. الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية في المغرب العربي.....
436	1.2. الحكاية الخرافية في ليبيا.....
439	2.2. الحكاية الخرافية في تونس.....
442	3.2. الحكاية الخرافية في المغرب.....
446	3. الحكاية الخرافية بين التأصيل والممارسة السيميائية في الجزائر.....
448	1.3. الدراسات الأنثروبولوجية الفرنسية في الجزائر.....
451	2.3. (محمد بن شنب) ودراسة التراث الجزائري في مقابل المد الاستعماري.....
455	3.3. (مولود فرعون) وإثنية المجتمع القبائلي.....
459	4.3. الحكاية الخرافية والدراسات الشعبية بعد الاستقلال.....
462	أ- القصة الشعبية ذات الأصل العربي لـ(روزلين ليلي قریش).....
466	ب- (عبد الحميد بورايو) والمنظور السيميائي للحكاية الخرافية.....
475	4. وصف مدونة الحكايات الخرافية في ولاية الشلف.....
475	1.4. التعريف بالحكاية الخرافية في ولاية الشلف.....
476	2.4. التسمية العامة للحكاية الخرافية ووظيفتها.....
477	3.4. دور الرواة في ولاية الشلف.....
479	4.4. طقوس رواية الحكايات الخرافية في ولاية الشلف.....
482	5.4. عملية جمع الحكايات الخرافية في ولاية الشلف.....
484	6.4. أنواع الحكاية الخرافية في ولاية الشلف.....
493	7.4. الحكاية الخرافية الشلفية امتداد للحكايات المغاربية والعربية.....
	الباب الثالث: المقاربة السيميائية لبنية الحكاية الخرافية (بنية السرد والمتخيل)
	الفصل الأول: سيميائية البنية والعتبات النصية
499	1- المبحث الأول: سيميائية العنوان وإشارة حكاية "ودعة مجلية سبعة"
500	1. الحكاية ومحددات تقطيع الخطاب.....
510	2. سيميائية عنوان الحكاية الخرافية.....
519	3. مقارنة بنية حكاية "ودعة مجلية سبعة".....
555	4. سيميائية اللغة والإشارة في حكاية "ودعة مجلية سبعة".....
562	2- المبحث الثاني: البعد الدلالي بين حكاية "ولادة الجرو والغراب" وحكاية "الوليد والربيب"
563	1. مقارنة البنية في حكاية ولادة "الجرو والغراب".....
574	2. البعد الدلالي للحكاية.....

576	3.مقاربة البنية في حكاية "الوليد والريبب".....
588	4.البعد الدلالي للحكاية.....
596	5.البنية السردية للحكاية الخرافية في ولاية الشلف.....
	الفصل الثاني: خصوصية البنية في حكاية الحيوان
598	1-المبحث الأول: بنية السرد في حكاية الحيوان
599	1.مقاربة سيميائية لبنية حكاية "الذئب والقنفذ والسبع".....
612	2.البعد الدلالي للحكاية.....
613	3.مقاربة بينية حكاية "قطيط والجديان".....
621	4.البعد الدلالي للحكاية.....
623	2- المبحث الثاني: التناس وبنية المتخيل
624	1.مقاربة سيميائية لبنية حكاية "والله ما نخبر على سيدي براج".....
630	2.بنية التناس مع حكاية "الحمامة والثعلب ومالك الحزين".....
639	3.بنية المتخيل في الحكاية الخرافية في ولاية الشلف.....
670	خاتمة.....
674	الملاحق.....
693	المصادر والمراجع.....
720	الفهرس.....

ملخص الرسالة

يشكل التراث الشعبي بكل تنوعاته رصيذا ثقافيا غزيرا يعزز كينونة هذه الأمة ويدعم أصالتها ووجودها إذا ما أحسن استغلاله وصح فهمه، ولن يكون ذلك إلا عن طريق قيام دراسات وأبحاث جادة توظف الأدوات الإجرائية التي تنتجها المناهج الحديثة على اختلافها؛ إن فهم طبيعة تفكير أي مجتمع يكون من خلال دراسته دراسة ميدانية مباشرة لفهم أنساقه، نظمته، تقاليده وقيمه وهو الأمر الذي تحققه السيميائية؛ لأنها تعتبر من أبرز الاتجاهات النقدية المعاصرة التي تهتم بكشف بنية ودلالة النصوص السردية، وذلك عن طريق تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له ثم إعادة بنائها وفق نظام متسق؛ فكل ما في نص الحكاية الخرافية وظيفي، لأنه عبارة عن بنية لها مكوناتها الخاصة وذلك بالعلاقات المتحدة التي تتحكم في نظامها البنيوي، وهذا ما يميز النصوص السردية عن بعضها دلاليا وبنويا، وهذه الوظيفة تتعدد بتعدد العلاقات داخل النص، وفي المستوى السردى اهتمامنا برصد كل التغيرات التي ستطرأ على الوحدات الوظيفية من البداية إلى النهاية من المابعد إلى الماقبل، والتي سنجدها على طول المسار السردى PARCOUR NARRATIF للحكاية، وهي التي ستوصلنا إلى المستوى الدلالي الأعمق. إن الثقافة الشعبية عامة والحكاية الخرافية خاصة تشكلان مجالا ثريا وحقلا خصبا لدراسة المجتمع وفحص مجمل العلاقات التي تربط الظواهر الاجتماعية والنظم السائدة فيه وعلاقتها ببقاء الكائن الاجتماعي واستمراره ونموه الثقافي، وليس اهتمامنا بالحكاية الخرافية نابعا من كونها خطاب تسلوي بل؛ لأنها إلى جانب ذلك تصوير تشخيصي لانقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بها وتبشيرها بضرورة إحلال نظام جديد، لأجل ذلك اخترنا نماذج من الحكايات تمثل هذا المنحنى، حيث جمعناها من أفواه الرواة في الميدان (ولاية الشلف) وفي الأخير فقد أكد المنهج السيميائي في دراسته لبنية نص وخطاب الحكاية الخرافية قدرته في استنباط المعنى الذي تنتجه في المجتمع، فتم الكشف عن معاني أعمق من التي يبيدها ظاهر الحكاية والتي تتموضع في بنيتها العميقة.

الكلمات المفتاحية: البنية، مقارنة سيميائية، السرد، الحكاية الخرافية.

Résumé:

Résumé:

Le patrimoine populaire représente, de par sa diversité, un potentiel culturel considérable qui peut être mobilisé pour préserver et promouvoir (L'AUTHEM) l'authenticité de notre nation. Ce la est tributaire d'une exploitation adéquate de ce trésor commun, basée sur des études scientifiquement établies et des recherches qui s'inspirent des, et opérationnalisent les démarches d'analyse récentes.

Le patrimoine reflète le mode de pensée de la société. (Qu'once) Il cristallise ses représentations, ses rites, ses coutumes et traditions et même son système de valeurs. Pour l'approcher et l'analyser la sémiotique représente un outil, voire un atout de qualité. La Sémiotique est considéré comme l'une des tendances de la critique les plus remarquables de l'ère moderne qui s'intéresse extraire les arguments dans des textes narratifs, et ceci par l'élaboration du discours, et le démantèlement de ses unités constitutives, puis reconstruire selon un système cohérent. Considérant ce point de vue, tout élément assure une fonction dans le texte (le récit) dans les mesures où il s'agit de composantes spécifiques, qui maintiennent des relations différentes qui structurent et organisent le texte comme un tout unit.

La pertinence fonctionnelle des textes se diversifie selon la diversité des relations des unités dans le texte. Au niveau de la narration, nous nous sommes intéressés à l'ensemble des modifications qui ont effectué les unités fonctionnelles du début à la fin. La culture populaire de manière générale et les contre, en particulière représente un domaine riche et un champ fécond pour étudier notre société, et y examiner l'ensemble des relations et des systèmes établis et son rôle dans le développement culturel de l'homme. (Nous intégré). Nous nous sommes intéressés au conte populaire non comme étant une représentation à visée ludique mais comme étant une représentation diagnostique de l'inversement et la transformation des relations sociales et des valeurs qui en découlent (nous ânonnons même notre recherche). Nous avons collecté notre corpus des narrateurs populaires de la région de CHLEF. Cette région est riche par son patrimoine et son folklore essentiellement orale. En conclusion, nous estimons que l'analyse sémiotique a été bien révélatrice.

- **Mots clés** : structure, approche sémiotique, récit, conte et légendes populaires

Abstract

Abstract:

Popular heritage represents, by its diversity, a considerable cultural potential that can be mobilized to preserve and promote (AUTHEN) the authenticity of our nation.

This is dependent on the proper exploitation of this common treasure based on scientifically established studies and research inspired by, and operationalizing recent analytical approaches.

Heritage reflects the way of thinking of society. (That states) He crystallizes his representations, his rites, his customs and traditions and even his system of values. For the approach and analyze the semiotics is a tool, even a quality asset.

Semiotics is considered one of the most remarkable trends of criticism of the modern era which is interested in extracting the arguments in narrative texts and this by the elaboration of the discourse, and the dismantling of its constituent units, then rebuild according to a coherent system.

Considering this point of view, every element assures a function in the text (the narrative) in the measures in which it concerns specific components, which maintain different relations which structure and organize the text as a whole unit.

The functional relevance of the texts diversifies according to the diversity of the relations of the units in the text.

At the storytelling level, we looked at all the changes that made the business units from beginning to end.

Popular culture in general and fairy tale and folk tale and legends in particular, is a rich field and a fertile field for studying our society, and examining all established relations and systems and its role in the cultural development of mankind. (We integrated). We were interested in the folk tale not as a playful representation but as a diagnostic representation of the inverse and the transformation of social relations and the values that flow from it (we even don our research).

We collected our corpus from of the popular narrators of the CHLEF region.

This region is rich in heritage and mainly oral folklore.

In conclusion, we felt that the semiotic analysis was very revealing.

Key words : structure, semiotic approach, narrative, folk tale and legends