الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر بباتنة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بنية السرد في القصص الشعبي بالأوراس

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعـــداد الطالبة:

سمية فالق

إشراف الأستاذ الدكتور:

السعيد جاب الله

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيســـــا
السعيد جاب الله	أستاذ محاضر أ	باتنة	مشرفا ومقررا
عليمة قادري	أستاذ التعليم العالي	قسنطينة	عضوا مناقشــا
عبد الرزاق بن السبع	أستاذ التعليم العالي	باتنة	عضوا مناقشــا
فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	مسيلة	عضوا مناقشــا
عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	ورقلة	عضوا مناقشــا

السنة الجامعية:

1435-1436ه / 2014-2015 م

مقدمة

عنوان هذه الأطروحة يعلن عن انتمائها إلى مجموعة الأبحاث والدراسات التي وجهت عنايتها إلى الأدب الشعبي. وعيا منا أن الاحتفاء بهذا الأدب وإنقاذه من الإهمال والضياع ودراسة مكوناته، سبل مثلى لأداء واجب الاعتراف بالجميل لمبدعيه وصائنيه عبر الحقب والأجيال، وللتعرف على روح الشعب الذي احتضنه ونماه، وهي أيضا سبل مثلى للتعرف على بعض مشاكله وهمومه وأحلامه، تلك المشاكل والهموم التي ترتسم بها أبعاد علاقة الإنسان بالوجود: الوجود في الكون وفي الوطن وفي الجماعة.

وعنوان هذه الأطروحة لا يعلن انتماءها العلمي العام فحسب وإنما يحدد قسماتها وسماتها المميزة، فهو يقصرها على القصص الشعبي في منطقة الأوراس، ويحدد التزامها بالنظر في مكونات القصص ووسائل اشتغالها. وواضح أن تركيب العنوان بالصيغة الآتية والتي استقر عليها: "**بنية السرد في القصص الشعبي بالأوراس**". يعبر عن اختيار وتصور تبنتهما هذه الأطروحة.

أما الاختيار فتعرب عنه مادة البحث الخام، وأما التصور فتعرب عنه الجوانب التي تم التركيز عليها لمعالجة تلك المواد بالدرس والتحليل. وكلاهما يحتاج إلى مزيد بيان وإيضاح لا ينهض به العنوان وحده كيفما كانت قدرته على الإفصاح والإبلاغ.

إن الاختيار الذي تعبر عنه مادة البحث آت من طبيعة هذه المادة. ففيها انحياز واضح إلى مجال إبداعي له خصوصياته ومميزاته. إنه مجال الإبداع الشعبي بما هو إبداع منذور للتواصل الجماعي بين عامة أفراد الشعب، يعبرون به عن همومهم وآمالهم وأحلامهم. وليس هذا الاختيار سوى إطار عام يتواشج داخله اختياران جزئيان متكاملان، تبرز بهما الخصوصية التي تميز موضوع هذه الأطروحة عن غيره من موضوعات البحوث التي انشغلت بمجال الإبداع الشعبي، يرتبط أولهما بمنطقة الاوراس إحدى مناطق وطننا العزيز، ويرتبط الثاني بالقصص الرائجة في هذه المنطقة. وكل الاختيارات المذكورة

بالأدب الشعبي وقضاياه ثمرة إقناع عميق بذرة اطلاعنا الأول على كتاب: **روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي.**

ثم اشتد عود ذلك الوعي واستوى على سوقه إبان انشغالنا إنجاز شهادة الماجستير، وتوالت السنوات بعد ذلك محملة بالتجارب والخبرات الشاهدة على أن الانحياز إلى أدبنا الوطني واجب تفرضه على الباحثين الجامعيين المتخصصين وفرة المهام وجسامة الجهود التي يتطلبها اكتشاف مصادر هذا الأدب والكشف عن مادته ودراستها وتصنيفها، لتكون ميسرة للاستثمار في أي مشروع ثقافي وطني مستقبلي،

ويزداد إلحاح ذلك الواجب كلما تعلق الأمر بأدبنا الشعبي الذي يعاني معاناة مضاعفة تعود إلى توزع مادته بين مجموعات شعبية متنوعة، وحرمانه –غالبا– من امتياز التدوين، ذلك الحرمان الذي يجعله أقل مقاومة لآفة الاندثار والضياع، وأقل صمودا أمام عوالمها، وفي مقدمتها التبدلات التي عرفتها حياة الشعبيين في ظل الثورة الإعلامية المعاصرة، وطغيان الصور المبثوثة وفتنتها، وشراسة توظيفها في سياق مشاريع الهيمنة الثقافية الواحدة من كل جهات العالم.

إن الإبداع الشعبي اليوم مدعو للاستفادة من اللسانيات وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم التربية وكل المعارف الحديثة تقوي حضوره وتفعله. ولن يتحقق شيء ما لم تبذل الجهود الجماعية المنظمة المؤطرة بوعي مؤسسي يستشرف المستقبل ويدرك أهمية مساهمة الإبداع الشعبي في تشكيل ملامح وطنية متوازنة مغتنية بتعدد عناصرها. لذا عمدنا إلى تسليط قبس من نور على جزء من أدبنا الشعبي، لأننا بحاجة إلى من ينقذه من عتمة النسيان والضياع.

وعليه وضعنا لسيرنا ذلك خطة تضبط اتجاهه وتستوعب مجمل الأسئلة والقضايا التي ولدها لدينا المتن القصصي الشعبي الأرواسي المنتخب، لذلك فإن الاشتغال في موضوع

البحث اقتضى وضع تصميم منظم وممنهج يهيئ للعمل مسارا صحيحا سليما، ويوصله إلى نهاية مرضية.وليجيب عن الإشكالات الآتية:

-ماهي خصوصية النص القصصي الشعبي؟

-هل استطاع المنهج البنيوي استنطاق جوهر النص الشعبي بنمطيه الذاتي والموضوعي؟

-هل يصلح منهج بروب لتحليل القصة الشعبية؟

-هل أمكن فحص الهيكل السردي للقصة الشعبية وتحديد مكوناته ووظائفه؟

-هل استطاعت البنية كمنهج استنطاق مكونات القصة الشعبية؟

-كيف يتجلى دور الراوي والمروي له في المتون القصصية الشعبية؟

-كيف وظف الراوي البنيات الافتتاحية التي تتماشى ومضمون القصة الشعبية؟

-ما هو الدور الذي تؤديه الشخصيات كعناصر سردية داخل سياق الأحداث؟

-كيف وظف القاص الشعبي البنيات الزمانية والمكانية؟

-ما هي الوظائف السردية التي يضطلع بها السارد أثناء عملية سرده للقص الشعبية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، صدر العمل بمقدمة تطرقت فيها لطبيعة موضوع البحث، والأطروحة التي يدافع عنها، والدوافع التي جعلتني أختاره، والمنهج الذي اشتغلت به، ونوعية المصادر التي توسلت بها، والتي اعتمدت فيها على نوعين من المصادر:

1- مصدر شفوي ميداني: أساسه الرواة :نساء ورجال لجمع المتن وتدوينه وتوثيقه؛ معتمدة فيه على التسجيلات الصوتية.

2- مصدر مكتوب محقق أو مخطوط من خلال مجموعة قصصية شعبية دونها أمحمد عزوي.

وبما أنني ألح على نقل النصوص من المنطوق إلى المكتوب أو المدون، كما رويت، حفاظا على أمانة النقل واحتراما للرواة والذاكرة الشعبية، مهدت للملحق وهو مجموع القصص التي وصل عددها إلى **تسع وتسعين (99)** قصة، وقد انتقيتها بعد الجمع والتصنيف والتدوين.

ليأتي العمل بعد ذلك في صيغته النهائية عبارة عن شقين: شق نظري ويتضمن المدخل المخصص للحديث عن مفهوم السرد القصصي الشعبي بتحديد مفاهيم السرد والقصة، والسرد القصصي، لنصل إلى بواعث القصص الشعبي وتأصيله.

أما الشق التطبيقي :

أفردنا فيه الفصل الأول لإظهار مكونات البنية السردية للقصة الشعبية بالأوراس، من حيث الكمية والتداول، وتحديد أنماط القصة الشعبية ؛ متنقلة إلى بنية الاستهلال وثنائية الراوي والمروي له.

وخصصنا الفصل الثاني لإبراز الوظيفة في القصص الشعبي من خلال التطرق لمدى صلاحية منهج بروب لتحليل القصة الشعبية بنمطيها الذاتي والموضوعي.

تلا ذلك الفصل الثالث الذي عرضت فيه للشخصيات الحكائية من خلال البنيات الكبرى للشخوص المتمثلة في: الشخصيات المرجعية، والتخييلية، والعجائبية. ثم البنيات الصغرى للشخصيات من خلال النموذج العاملي المشتمل على: الذات/الموضوع، المرسل/ المرسل إليه، المساعد/المعيق (المعارض).

أما الفصل الرابع طرحت فيه آليات السرد القصصي بحيث وجدتها متجلية في البنيات الزمانية والمكانية، والصيغ التي وظفها الراوي من خلال المسافة السردية الممثلة في حكي الأقوال وحكي الأحداث والمنظور السردي.

وذيلت العمل بخاتمة حددت فيها النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

إن الخطة التي وضعناها لإنجاز أطروحتنا عن القصة الشعبية الأوراسية تعرب عن التصور المنهجي الذي وجه عملنا. وهو تصور ينطلق من مبدأ أولي خلاصته أن المنهج وسيلة وليست غاية. ومعنى ذلك أنه أداة تيسر على الباحث التحقق من صحة الافتراضات التي أغرته بها مادة البحث، وتساعده على بلوغ الأهداف التي حددها حين التزم بخوض رحلة البحث عن تلك المادة وفيها.

وإذا كان تدوين القصص الشعبية الاوراسية هدفا مؤسسا لهذه الأطروحة، فإن الافتراضات التي أغرانا بها متنها وتجربة جمعه وتدوينه تتركز حول وسائل اشتغاله. وقد اقتضى الهدف المؤسس والافتراضات الجافة به الجمع بين تعدد المقاربات المنهجية المساعدة، فلجأنا إلى الوصف والتصنيف والتحليل، واستفدنا من المقاربة المورفولوجية، كمال استثمرنا إجراءات المقاربة السيميولوجية.

ولم يمر ذلك دون صعوبات انضافت إلى صعوبات جمع المادة القصصية، الممثلة أساسا في مشكل "الشفوية" التي جعلت كتابة النصوص مسألة صعبة ومعقدة، لما يوجد من اختلافات بين اللغة الفصيحة وقواعدها، وبين الدارجة التي لها خصوصياتها كذلك. إضافة إلى ظروف الإنجاز التي جعلت هذه الأطروحة تستغرق زمنا طويلا وتتأخر كثيرا. لكن ذلك لم يمض كله دون فوائد، فقد تعلمنا الصبر ومقاومة الإحباط والصعود من أدنى دركات التثبيط.

ومن تحصيل حاصل فإن كل بحث يستدعي آليات ووسائل، وفي مقدمتها المصادر والمراجع، والتي أسعفتني إجمالا هي:

- إبراهيم عبد الله: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي).
- إبراهيم نبيلـــة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي.
- : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية.
- : الدراسات الشعبية

- إسماعيل حسن: شعرية الاستهلال عند أبي نواس (دراسة في بنية التناسب النصي).
- بروب فلاديمير: مورفولوجيا الحكاية الخرافية.
- باشلار غاستون: جماليات المكان.
- بنكـــراد سعيد: مدخل إلى السيميائية السردية.
- الساريسي عبد الرحمان: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني.
- روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي.
- مهنا غراء حسين: أدب الحكاية الشعبية.
- نجم محمد يوسف: فن القصة.
- يقطين سعيد: تحليل الحطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير).
- الشاذلي المصطفى: القصة الشعبية في محيط البحر الأبيض المتوسط.
- المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا).
- لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.

وفي الختام أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذنا الجليل **الدكتور: السعيد جاب الله،** على صبره وحسن تفهمه، وسعة حلمه، وتلك خصال ألفناها فيه. فإليه أقدم أحر الشكر وجميل الاعتراف وموفور الدعاء بأن يحفظه الله وأن يثيبه أحسن الثواب على ما قدم وعلى ما أسدى، ولا يفوتني أن أشكر فضل **الأستاذ الدكتور: بودربالة الطيب** على اهتمامه وسعة صدره، فلم يبخل علي بتوجيهاته ووقته وعلمه منذ أن وضعت راحلتي عنده.

ولا يفوتني أيضا أن أشكر أستاذي المشرف بالخارج: **الأستاذ الدكتور: عبد النبي ذاكر** –جامعة ابن زهر –أغادير– المغرب،على كل ما قدمه لي من عون ومساعدة رفقة زملاءه الأساتذة بجامعة محمد الخامس –أكدال–الرباط. **والدكتور: جميل حمدواي** – الناظور. **والدكتور: سعيد يقطين**–الرباط. فلهم مني جميعا أسمى آيات الشكر والتقدير والعرفان بالجميل.

فهذا جهدي –إذن– أقدمه، فما كان فيه من صواب، فمن الله، ومن فيض وسعة صدر أستاذي المشرف، وما كان دون ذلك فلقلة الوسيلة المسعفة والظروف العسيرة. وما قدمناه مهما يكن اجتهادنا فيه وحرصنا على استوائه محتاج إلى أن يمدوا له يد العون من علمهم وخبرتهم وتوجيهاتهم.

كما لا يفوتني أن أسأل الله سداد الرأي، وعصمة القول، وأرجو أنني قد وفقت إلى ما أصبو إليه، وساهمت ولو بالنزر القليل في إثراء مكتبتنا الأدبية وفي تحقيق حلم من زرع بذرته فيّ يوما.

مدخل

مدخل: مفهوم السرد القصصي الشعبي

أ-مفهوم السرد القصصي الشعبي

1- السرد لغة

2- اصطلاحا

3- اتجاهات علم السرد

أ-الاتجاه الأول

ب-الاتجاه الثاني

ج-الاتجاه الثالث

4- القصة لغة

5- اصطلاحا

6- السرد القصصي

ب/ مفهوم السرد القصصي الشعبي

1)- إشكالية المصطلح القصصي الشعبي

ج- بواعث القصص الشعبي

د- تأصيل القصص الشعبي

- استنتاج

يعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلافات التي تعتور مفهومه، والمجالات العديدة التي تتضمنه وتتنازعه، خاصة وأنه يشمل عددا من الأشكال المتمحورة بمجملها حول القص، والأمثال، والنوادر، والسير، والتراجم... وعليه فهناك العديد من المفاهيم التي أستخدم فيها المصطلح، فقد أطلق الباحثون مصطلح السرد بوصفه مرادفا لمصطلح (**القص**) ولمصطلح (**الحكي**) ولمصطلح (**الخطاب**).

فأين يكون السرد من بين هذه المصطلحات والمفاهيم؟ أين يبتدئ وأين ينتهي؟ وأين هي الحدود التي تحصر مجالاته؟ وما هي اتجاهاته؟....

من هنا كان الوقوف على مفهوم شمولي متكامل للسرد أمرا ضروريا، لنتمكن من الوقوف على أهم التحديدات التي وردت لمفهوم السرد؛ من خلال الاعتماد على معطيات لمنهج الشكلاني خاصة في دراسته للسرود الشعبية المروية والمكتوبة، الأمر الذي يجعل دراسة أشكال السرد الشعبي والحكائي العربي وفق المنهج الشكلاني؛ أمرا مقبولا من وجهة نظر منهجية، خاصة وأن النقود الشكلانية تعاملت–في الأصل وعلى المستوى الإجرائي– مع التراث الشعبي المروي والذي تحتفظ كل أمة بنصيب من هذا الإرث الحكائي، بوصفه معطى إنسانيا قيما له أهميته وخصوصيته لذا استثمرت طائفة من الدراسات العربية الحديثة آليات هذا المنهج وفحصت أشكال السرد العربي مستندة عليه[1]. وهذا ما سوف ندرسه.

أ–مفهوم السرد القصصي:

1– السرد لغة:

إذا بحثنا عن كلمة (**سرد**) في التراث العربي نجد معانيها تدور حول: التتابع والاتساق والنسج، والسبك، يقال فلان(**يَسْرُدُ**) الحديث سردا إذا تابعه وتابع بين كلماته دون وقوف، فكان جيد السياق له[2].

[1]– عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دار توبقال، المغرب، 1988 م، ط1، ص06./و/عبد الرحمان الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله)، تقديم:طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006 م، ط1، ص99.

[2]– الرازي(محمد بن أبي بكر عبد القادر)، مختار الصحاح، باب السين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1988م، دط، ص294.

ويقول صاحب **لسان العرب:**"والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الخلق، وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرف كل حلقة بالمسمار، فذلك الحلق المسرد، وقوله عز وجل: ﴿**أَنِ اَعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِرْ فِي السَرْدِ**﴾*.

قيل هو: "ألا تجعل المسمار غليظا، والثقب دقيقا، فيفصم الحلق، ولا تجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيتقلقل، أو ينخلع، أو ينقصف، اجعله على القصد وقدر الحاجة"[1].

وأورد **(ابن منظور)** أيضا معاني أخرى تتعلق في بعض استعمالاتها القديمة بفن القول على سبك الحديث وتزويقه[2].

ويضيف **(الزمخشري)** في أساس البلاغة :"ونجوم سرد، متتابعة، قال:

دَعـــوت سعدا والنجوم سَرْدُ

لرحلةٍ وغيرهـــــا يودُ

فقـــال نم مـــا للبلاد بُعْـدُ

أَنـــــى لك النَـــومُ ياسَعْدُ

وقيل الأعرابي ما الأشهر الحرم؟ فقال: ثلاثة سرد واحدة فرد**، وتسرَدَ الدُرُ تتابع في النظام [...] وسرد الحديث والقراءة: جاء بهما على ولاءٍ. [...] وماش مِسْرِدُ:يتابع خطاه في مشيه."[3]

مما سبق نصل إلى أن التعاريف السابقة تجمع على أن معاني مادة **(سرد)** تعني في مجملها النسج والتتابع المنتظم ، وإجادة سياق الحديث.

---

* – سبأ:11(فعل سرد ومشتقاته لم يرد إلا مرة واحدة في الآية 11 من سورة سبأ).

[1] – ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج3، مادة سرد، حرف الدال، دار صادر، بيروت، دت، دط، ص211.

[2] – المصدر نفسه، ص211.

** – الثلاث السرد:ذو القعدة، وذو الحجة، ومحرم، وواحد فرد وهو رجب. الرازي، مختار الصحاح، ص294.

[3] – الزمخشري(جارالله أبي القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، تح:عبد الرحيم محمود، وعرف به:أمين الخولي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دت، دط، مادة سرد، ص208.

2-اصطلاحا

نشأ علم السرد منذ عام 1918، على يد **(بوريس ايخنباوم)*** في مقاله له بعنوان **(كيفية بناء المعطف لغوغول)** أو ــ **(قصة غوغول ــ المعطف.)** إلا انه لم يظهر هذا المصطلح إلا في سنة 1969م على يد **(تزفتان تودوروف)**، الذي اقترحه لتسمية علم لما يوجد وقتها هو علم الحكي، ويمثل هذا العلم فرعا من فروع الشعرية** عند بعض النقاد[1].

واستجماعا لأركان العملي السردية، فقد تراوح مصطلح **(السرد)** بين كونه خطابا غير منجز أو قصا أدبيا يقوم به **(سارد)** ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقيها[2].

فالعملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي ينتج عنه النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب)القصصي والحكاية(أي الملفوظ القصصي)[3].

من هنا تتجلى أهمية الوقوف عند الخاصية التي تقول بأن عالم السرد يشكل نسقا خاصا به، وعليه ارتبط به مصطلح**(السردية) (Narratology)** *** الذي يعني: الطريقة

---

*- بوريس ايخنباوم:بسط مبادئ الشكلانية من خلال تلخيصه لمبادئها، أما مقالته:كيفية بناء المعطف لغوغول، فنشرت في المجلة الروسية، العدد20، وظهرت بالروسية سنة1919م. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982م، ط1، ص ص68، 67.

**- الشعرية(Poétique):علم عام موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية.

تزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دارتوبقال، الدارالبيضاء، المغرب، 1987م، ط1، ص ص20، 29./و/حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دت، دط، ص14.

[1] -Ducrot Oswald, Schaeffer(Jean-Marie)et autres, Nouveau dictionnaire encyclopédiques des sciences du langage, dition du seuil, Paris,1972,et 1995,pp228,232.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي ، 1985م، ط1، ص110

[3]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، دت، دط، ص ص78، 77.

***- السردية: Narratology: فرع من أصل كبير هو الشعرية، التي تعني استنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي تواجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها.

تزفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ص ص29، 20.

التي تروى بها القصة أو الخرافة فعليا، وهي فروع(**الأدبية**) *[1]، والتي تبحث عن ما يجعل القصة أو الرواية عملا أدبيا أو بالأحرى سرديا، من خلال سلسلة من الأحداث والوقائع التي تربط بينها علائق مختلفة، تمكن السارد من إعادة ترتيب الحكاية** التي تنطلق في جوهرها من مجموعة أحداث موجودة في محصلتها. معتمدة في "توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي"[2]

ويقف إدراك الراوي (**السارد**) لتسلسل الأحداث ركنا أساسيا لسردها، وعليه تتحقق خصوصية النص السردي في إيصال الرسالة إلى المتلقي. لذلك "لابد أن تتوفر للسرد دعامتان أساسيتان وهما وجود قصة تضم أحداث معينة، ثم تعيين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، فالقصة بوصفها مرويا- تمر عبر القناة التالية:

الراوي ⟵ المروي ⟵ المروي له

والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها"[3]. لإحداث التأثير في المتلقي، بغض النظر عن نوعية الحدث، إنما يكمن الاهتمام في كيفية أدائه وطرائق توصيله، فتبرز خصوصية الخلق الأدبي وتحقق الأدبية.

ثمة بحوث عاينت السرد برؤية شمولية، فركزت على أنه: "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية يبدعها الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[4].

---

*- الأدبية:Littérarité:تشير إلى وضع سيميائي نوعي للنصوص الأدبية.

Rey-debove(Josete),lexique Sémiotique,P.U.F,Paris,1979,page90.

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص111./و/عبدا لله إبراهيم، السردية العربية(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، يوليو1992م، ط1، ص09

**- الحكاية: diégése ou histoire: أي جملة أحداث تدور في إطار زمني ومكاني وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد تنتج لديها ردود فعل وتصرفات سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص77.

[2]- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة:إبراهيم الخطيب، ص ص174، 153.

[3]- إبراهيم عبد الحافظ، ملامح التغيير في القصص الشعبي الغنائي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001م، ط1، ص246./و/حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م، ط3، ص45.

[4]- سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، 1997م، ط1، ص19.

وعليه يمكن أن يعرف السرد بأنه: "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[1]. فالسرد يشكل فعلا منجزا قابلا للتداول شفاهيا أوكتابيا، يبدعه الإنسان، ويمكن أيضا أن تتعدد طرق الحكي وأدائه لتتضمن الحكاية والأسطورة والخرافة والملحمة والقصة... تبعا للنسق الخاص بعالم السرد.

معنى هذا أن السرد طريقة لسانية يمكن لها أن تتجسد في أي نظام لساني أو غير لساني ويختلف تحليلها باختلاف النظام الذي استعمل فيه، وهذا منه البنيوية في دراستها للنصوص الأدبية، وإن حاولت تطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده. وتحديدا تطبيق المنهج الذي طبقه **(فرديناند دي سوسير)** في دراسته للغة، أي أنه لا يمكن إدراك دلالة الجملة قبل أن تنتهي، لأن بناء اللغة ونظامها يتحدد تبعا للعلاقات المشكلة بين الكلمات[2]، لهذا يمكن عد الكثير من الأنماط اللسانية في تاريخنا العربي مندرجة ضمن المفهوم الشمولي السرد، من سير وحكايات وقصص شعبي وديني.....

لذلك يتسع المفهوم ليشمل أيضا أنماط سردية شعبية تركز على دراسة جنس القصة الشعبية – هو ما تصبو الدراسة لتحقيقه– أي سرد أحداث تقوم بها شخصيات فاعلة ضمن محاور دلالية متناسقة، قاصدة إلى كشف مكونات البنية السردية والخطاب السردي عبر منهجية شكلانية، وكذلك الكشف عن شفراتها العلامية **(sémiotique)** في مجمل ما زخرت به مصنفات البنيويين أمثال: **(بروب)و (غريماس) و(جنيت) و(بارت)**، حيث حاولوا استخراج بنية الفعل السردي انطلاقا من التحليل الدلالي لبنية الحكاية المسرودة "مثلما فعل رولان بارت في كتابه s/z حيث قام بدارسة تصنيفية لمختلف العلامات التي تتحكم في بنية صغرى موجودة على مستوى العلاقة التناسبية بين الفاعل والمحمول القاعدي. كما حاولت المدرسة الغريماسية استخراج البنى السطحية للسرود انطلاقا من البنية الدلالية (لا زمنية) والتي من المفروض أن تنتج البنية العاملية (زمنية) للسرد من خلال عدد من التحولات، تشبه تلك المدروسة في النحو التوليدي واعتمد **(بول ريكور)**

[1]– سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م، دط، ص72.

[2]– محمد فتوح، تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999م، ط1، ص ص09، 08.

جزئيا على هذه الدراسات في كتابه(**Temps et récit**) ليقترح نظرية عامة للسرد تطمح إلى اكتشاف وظيفته الفلسفية والوجودية"[1]

وأثمر عن كل ذلك الاستفادة من طروحات (**رولان بارت**) في كشفة عن المستويات اللسانية في النـــص و(**تودوروف**) في تمييز المظهر الخطابي من المظهر الحكائي وتأثير أحدهما في الآخر في عملية إنتاج المعنى، التي لا تتم بمعزل عن أدبية الأثر الأدبي، لذا توزع اهتمام الشكلانيين على مظهرين أساسيين هما: (اللغة والشكل)، بناء على هدفهم النهائي للتفكير البنيوي في الكشف عن البنى الدائمة وكيفية تلاؤمها وتكيفها مع الأفعال والإدراكات الإنسانية، انطلاقا من أن اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنية في آن واحد[2].

وأن الكلام الأدبي ما هو إلا مجموعة من الجمل لها وحداتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها، لذا فمن الضروري التركيز على العلاقات الداخلية للنص واكتشاف نظامه وبنيته، من خلال تلك الشبكة من العلاقات الدقيقة المتآلفة فيما بينها، وهنا تكمن أدبية الأدب أو ما يعرف بالظاهرة الأدبية، وهذا ما حاول الفكر الشكلاني تجسيده في نقد القصة، من خلال مصنف (**فلاديمير بروب**)(**مورفولوجيا القصة**)، وبخاصة اصطناعه فكرة الوظائف السردية في القصة.

نصل إلى أن المتطرق لمفاهيم السرد يجد أن عددا من المفاهيم أو التعاريف تساوي عدد الأعمال المقدمة في مجال السرديات، فلكل تعريف كفاءته وخصوصيته التي تنطلق من توجه الدارس، ولا تختلف هذه التعاريف فيما بينها اختلافات بينية أو عميقة، وإنما تكمن الفروق في أولويات المفاهيم.

وبهذا ننتهي إلى القول عن موضوع مفهوم االسرد أنه غير مستقر وغير نهائي، فلا يمكن أن نحصر مفهومه في تعريف أو رأي أو مفهوم –مما سبق ذكره– وتجنبنا الخوض في تلك المفاهيم والمصطلحات المتداخلة لأنها لا تزيد الوضع إلا تعقيدا أو تأزما، لكن ما

---

[1]– السرديات، مجلة محكمة تصدر عن المخبر السرد العربي(مخبر3)، محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، جامعة محمد منتوري قسنطينة، الجزائر، جانفي2004م، العدد1، ص ص31، 30./و/طرائق تحليل السرد الأدبي(مقالات مترجمة لمجموعة من المؤلفين العرب)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، 1992م/1 ، الرباط، 1992م، ط1، ص ص87، 09، ص ص175، 157، ص ص201، 183.

[2]– نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين، ترجمة:إبراهيم الخطيب، ص ص49، 46.

نستطيع قوله هو أنه مادام الدارسون ينشدونه واقعا أدبيا ونقديا أفضل، فإن ذلك يعطي أملا إلى الوصول إلى الدقة والشمول خاصة في موضوعات العلوم الإنسانية بشكل عام.

3- اتجاهات علم السرد:

ظهرت عدة اتجاهات في علم السرد عملت على دراسة بنية القصة، ثم كيفية عرضها، أي أنها انطلقت من مجموع الوظائف التي تؤديها شخصيات معينة، بطريقة تهدف إلى إيصال فكرة أو تحقيق هدف منشود يتحدد تبعا لاتجاهات سردية مختلفة تنطلق من رؤى متباينة، تسند في دراستها إلى مفاهيم ومنظومات فكرية عملت كل منها على دراسة العمل الأدبي السردي "بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات، تنطوي على معنى"[1]. وعليه صنّفت اتجاهات علم السرد إلى ثلاثة:

أ- الاتجاه الأول:

اختص هذا الاتجاه بمستوى الحكاية، وبدأ بعمل **(فولكوف)*** **(Volkov)** سنة 1924م، بدراسته للحكاية الخيالية –القصة العجيبة- وتحليلها تبعا لمجموعة من الحوافز الممثلة في مجموعة من الأبطال وأفعالهم.

ثم أعقبه **(توماشفسكي)** **(Tomashovski)** سنة 1925م، بتركيزه على دراسة الحدث وليس الشخصية في دارسة **(نظرية الأغراض)** [2].

وكانت هذه الدراسة الأخيرة خير تمهيد لفكرة الوظائف عند **(فلاديمير بروب)** في إصداره لكتاب **(مورفولوجيا الحكاية الخرافية)**** عام 1928م، في دراسة بنية الحكاية من

---

[1]- عبدا لله إبراهيم، السردية العربية، ص10.

* -Volkov Skazka,rozskanija PO S jus hetosloz heniju,naradnoj skazki,t,i,Skazsko Volikowss kaja urk rainskaja,lelowss kaja.(Le conte recherche sur la formation du sujet dans le conte populaire,t,u,le conte russe,ukrainien,lielowss),Gosizdat ukrainy(Odessa),1924.

[2]- توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة:ابراهيم الخطيب، ص122./و/ص207./و/فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة:أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1409هـ، 1989م، ط1، ص59.

** - مورفولوجية الخرافة وهي ترجمة إبراهيم الخطيب على أساس أن الخرافة في ذاتها تنطوي على المعنى العجيب والمستملح من القصة، وظهرت هذه الترجمة سنة1986م، ثم ظهرت ترجمة سنة 1989م بعنوان"مورفولوجيا الحكاية الخرافية"لأبي بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر، على أنه هو العنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب، لتظهر=

خلال تفكيك أجزائها المكونة لها: أي بتقسيمه للحكايات بحسب أجزائها بهدف الكشف عن العلاقة التي تربط بينها وبين مجمل الكيان العام للخرافة، وجرى التطبيق على مئة خرافة روسية، ليخرج بنتائج سوف يتم الحديث عنها- بشئ من التفصيل-في الفصل الثاني من هذا البحث.

ويأتي بعد **(بروب)** **(كلود ليفي ستراوس)** **(Claude Levi Strauss)** في دراسته للأسطورة بكتابته لمقالة بعنوان "**الدراسة البنيوية للأسطورة**"*.

واختلف مع تحليل **(بروب)** اختلافات رئيسية. واستشهد **(ستراوس)** بالأسطورة الإغريقية **(أسطورة أوديب)** وبعض أساطير هنود أمريكا الشمالية، واعتمد على تصنيف وترتيب الملامح القصصية في الأسطورة على نحو معين بحيث تكشف عن البناء الكامن وراء تلك الملامح، واختلف مع تحليل **(بروب)** اختلافات رئيسية.

واستشهد **(ستراوس)** بالأسطورة الإغريقية **(أسطورة أوديب)** وبعض أساطير هنود أمريكا الشمالية، واعتمد على تصنيف وترتيب الملامح القصصية في الأسطورة على نحو معين بحيث تكشف عن البناء الكامن وراء تلك الملامح، سعيا للوصول إلى المثال أو النموذج **(Parading)** أو الإطار التصوري الكامن وراء الأسطورة، على حين يضع **(بروب)** بناء الحكاية أو ترتيب أجزائها في أشكالها وعلاقاتها الصحيحة في المحل الأول من اعتباره[1].

أما **(تزفتان تودوروف)** فقد دعا إلى دراسة القصة وتشريحها من خلال:

=ترجمة أخرى سنة1999م بعنوان"مورفولوجيا القصة "لعبد الكريم حسن، وسميرة عمو، لأن المضمون يشمل الحديث عن القصة العجيبة. ويرد عنوان الكتاب في الطبعة الثانية الصادرة سنة1996م بالروسية كالآتي:

أما بالإنجليزية فورد الهامش كالآتي:.Morphologija Skazki,Leningrad, Nauka,1969

وردت معلومات الكتب السابقة المشار إليها آنفا..Vladimir Propp ,Morphology of the Folktale -

* -The Structural Study of Myth, Journal of American Folklor,Lxviii,1955.

[1]- د.دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم:محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار الكتب الجامعية، 1972م، دط، ص ص132، 131./و/السرديات، محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، ص ص22، 21./و/سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، المغرب، 2003م، ط2، ص ص20، 15./و/عبد الحميد بورايو، منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، دط، ص ص31، 29.

1- منطق الأفعال.

2- الشخصيات وعلاقاتها.

3- تركيب النص ضمن وحداته الصغرى والكبرى.

4- تصنيف العمل السردي الأدبي إلى:

- حكاية (Histoire).

- خطاب (Discours)[1].

ب- الاتجاه الثاني:

تميز هذا الاتجاه بكونه سرديا، يعنى بطرائق السرد وأساليب أداء الحكاية، وكان أشهر من تصدى لهذا الاتجاه **(جيرار جنيت)** و**(رولان بارت)**.

تناول **(جيرار جنيت)** بالدراسة الرواية المعنونة بـــ "**في البحث عن الزمن الضائع** " لـــ "**مارسيل بروست**" مقترحا في ذلك منهجا للتحليل السردي، ساعيا إلى اكتشاف القوانين العامة التي تخضع لها كل النصوص السردية .

وقد انطلق **(جنيت)** من التمييز بين ثلاثة مستويات في النص السردي وهي : **المحكي (Récit)، والقصة (Histoire)، والسرد (Narration)**، فعنى بمكونات البنية السردية، وموضوع الراوي، والمروي له، والزمن، والصيغة، والصوت السردي. فكان بحق مصنفه **(خطاب الحكاية)** [*].

(Discours du Récit) و**(عودة إلى خطاب الحكاية)**[**] **(Nouveau Discours du récit)** من المصادر المهمة في النقد البنيوي[2].

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي ، دت، دط، ص30.
/و/السرديات، عزالدين بوبيش، القصة والبنيوية الشكلانية، ص ص57، 55./و/توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 1984م، دط، ص ص23، 22.

[*]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة:محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، دط.

[**]- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة:محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000م، دط.

[2]- **د/**عبد الواحد لمرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب-من أجل تصور شامل-منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، مطبعة آنفو، القادسية، فاس، 2005م، ط1، ص ص144، 143.

أما **(رولان بارت)** فقد ركز عنايته على دراسة البنيات الشكلية للنصوص السردية من خلال الدراسة التي قدمها بعنوان: "**مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد**" فدرس المستويات السردية من خلال دراسته للوحدات السردية الصغرى والتي سماها الوظائف والأفعال والسرد والنظام القصصي. وقسّم الوحدات السردية إلى وحدات توزيعية **(Distributionnelles)** وإدماجية **(Intégratives)**. الأولى لها طبيعة تركيبية مرتبطة فيما بينها على المستوى

المنطقي والزمني، وتقابل الوظائف عند **(بروب)** وأيضا مفهوم **(الحوافز المشتركة)** عند **(توماشفسكي)**، والثانية ذات طبيعة استبدالية، لأنها لا تحيل إلى فعل مترتب، وإنما إلى مفهوم ثانوي، ويتجسد في القرائن والمعلومات التي تحيط بالوظائف[1] .

جـــ- الاتجاه الثالث:

عُني بمستوى الدلالة، ويمثله **(غريماس) (Greimas)**، تأسست أبحاثه على الاستعادة النقدية لأعمال بروب، ووضعها ضمن منظور سيميائي وبنيوي.

فالسردية عنده تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة، لتشاكل -ألسنيا- جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع، وبنا رؤيته هذه على أساس أن مجمل القواعد والأسس التي تنظم العملية السردية هي النحو السردي، على أساس أن المسرود يتصف بمستويين: سطحي وعميق، الأول يختص بالفواعل، والثاني يعتمد نظام الوحدات المعنوية الصغرى.

وكان أهم ما أنجزه **(غريماس)** في نظريته الدلالية هو **(المربع الدلالي)** الذي تتأسس فكرته على أن الدلالة تستخلص من علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين حزمة من الوحدات الدالة... فالطول لا يدرك إلا بالقصر وهكذا... أي أن الأشياء تعرف بأضدادها. أما وظيفة **(المربع الدلالي)** فتكمن في أنه يهيئ اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة

[1]- المرجع السابق، ص ص143، 139.

بالنص والمتحكمة في بنيته السطحية، بمعنى أنه يجسد شكل المعنى الذي يبني عليه النص في جملته[1].

إن ما نصبو إليه بعد تطرقنا لهذه الآراء، والأفكار، والتوجهات، إلى أن المنهج البنيوي لا يمثل قوانين ولا قواعد صارمة تأبى إخضاع النصوص الأدبية لها.إنما هو تشكيلة المناهج متعددة، شملت اتجاهات ورؤى مختلفة، تستنطق النص جسدا وروحا، فلا غرو -إذن- في تطبيقها لتحليل القصة الشعبية، وفحص مكوناتها السردية ووظائفها ودلالاتها، انطلاقا من أن العمل البنيوي في رؤيته الشكلانية قائم على نسق تكاملي، فالترابط بين الشكل والوظيفة ليس تعسفا. فيمكن دراسة الشكل في مستوى آخر هو مستوى اللغة. وبالنتيجة، فإن دراسة المعنى تسمح بمعرفة العلاقات الوظيفية[2]. فكلما اختلفت مجالات المعنى وتنوعت أشكال الصياغة وطرق الأداء، اتسعت فضاءات الدلالة.

تأسيسا على ذلك فْإن المنهج الشكلاني البنيوي بتكامل طروحاته المتنوعة، يشكل بالنسبة لموضوع الدراسة طريقة ومبادئ منهجية لدراسة مفاهيم القصة الشعبية.انطلاقا من الأساسيات التي نهض بها الدرس الشكلاني في دراسة سياقات السرد في القصة، فالذي كان محط عناية الشكلانيين في تحليل القصة، هو دراسة الهياكل اللغوية في المستوى التركيبي.بعد ذلك الوقوف على القيمة الدلالية والإيحائية للخطاب[3] .وهي المنهجية التي دعا إليها**(تزفتان تودوروف)**.

وبما أن "كل شكل سردي هو منظومة من الجمل ذات طبيعة وظيفية، هذه الجمل تتجسد على مستوى القصة(...)، لذا كل قراءة تتناول القصة بالدرس، لابد لها من أن تحدد الفئات التي تتكون منها وحدات القصة"[4]. والحديث عن وحدات القصة يشمل الحديث أيضا عن وظائفها الأساسية والثانوية-كما حددها رولان بارت-و التي تتضمن قاعدة

---

[1]- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي(نظرية غريماس)، سلسلة مساءلات، دت، دط، ص ص36، 35. /و/ص93./و/ص97.

[2]- تزفتان تودوروف، رولان بارت، امبرتو ايكو، مارك انجينو، ترجمة وتقديم:أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، 1987م، ط1، ص21.

[3]- موريس أبو ناضر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979م، ط1، ص ص9، 8.

[4]- المرجع نفسه، ص23.

الحدث القصصي ومجال خصوصية السرد الذي يعني بسيرورة الحدث ضمن نطاق زمني ومكاني خاص يشكل الهيكل العام للقصة.

لا أعد ما سبق ذكره استطرادا، وإنما دعت الحاجة إليه بوصفه مرجعا فكريا تستند عليه الدراسة.

4/-القصة لغة:

إن المتصفح للمعاجم اللغوية، والباحث في معنى كلمة"**قص**"يجد أن مادة **(قصص)**وردت في لسان العرب بمعنى: "إيراد الخبر وتتبعه، واقتصصت الحديث، رويته على وجهه، والقصة: الخبر وهو القصص، فالقاص يقص القصص لإتباعه خبرا بعد خبر، وسوقه الكلام سوقا"[1].

وورد في قاموس المحيط للفيروز أبادي معاني كثيرة لكلمة (قص)متفقة في معظمها على ما ورد ذكره في لسان العرب، ومنها قص أثره قصا وقصيصا:تتبعه، والخبر أعلمه، فأرتد على أثرهما قصصا، أي رجعا من الطريق الذي سلكاه[2].

أما عن**(جبور عبد النور)**فعرف القصة في معجمه الأدبي بأنها:"أحدوثة شائقة، مروية أو مكتوبة يقصد بها الإمتاع أو الإفادة"[3].

وحدد القران الكريم فضاء دلاليا خاصا للفعل "**قص**"، إذ يحيل على معنى الخبر ووصول النبأ والإبلاغ عن واقعة إخبارية[4] في قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ اَلْقَصَص﴾ * أي نبين لك أحسن البيان.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، مادة قص، حرف الصاد، فصل القاف، دار صادر، بيروت، 1992م، دط، ص ص75، 74.

[2]- الفيروز آبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، ج2، مادة قص، فصل القاف، باب الصاد، القاهرة، دت، دط، ص313.

[3]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، 1984م، كانون الثاني ، يناير، دط، ص212.

[4]- د/خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها(نظرية القصة الفنية في القران الكريم)، دار الشهاب، باتنة، دت، دط، ص130./و/معجم ألفاظ القران الكريم، مجمع اللغة العربية، دار الشروق، 1981م، ط1، ص ص509، 508./و/الطبري(أبو جعفر محمد بن حرير)، جامع البيان في تفسير القران، ج1، دار المعرفة، بيروت 1772م، دط، ص36.

*- يوسف:03.

وهكذا يتبين لنا أن معاني مادة"**قص**"تعني في مجملها رواية الخبر وتتبعه وتقصي أثره.

5/-اصطلاحا:

القصة ظاهرة إنسانية ترتبط بفعل القص، الذي يميز الإنسان عن سائر الكائنات. تعتبر من أول أشكال التعبير الأدبي، وأقدمها في النشأة وأكثرها انتشارا، تصور لنا الخبرات الإنسانية التي عاشها الفرد في حياته اليومية، تبعا لوجهة نظر الراوي، وبناء عليه عرفت القصة تعريفات شتى نذكر منها:

يقول(**تشارلتن**)(**Tcharilton**): "القصة حكاية تروى نثرا وجها من وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان،(...) فروعة القصة وبراعتها أن تروي حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية"[1].

فالقصة تنطلق في تأليفها من الواقع المعيش، ثم يفعل الخيال فعله في الأحداث وتسلسلها، هنا تكمل براعة التأليف.ولا يتوقف الأمر عند ذلك بل يتعداه إلى أن القصة تحاول أن توغل في النفس الإنسانية لتربط بين المقدمات والخواتيم، فغدت أكثر الأنواع الأدبية فعالية بالنسبة للوعي الأخلاقي، ذلك لأنها تجذب القارئ لتدمجه في الحياة المثلى التي يتصورها الكاتب.وتبسط أمامنا الحياة الإنسانية في سعة وامتداد وعمق وتنوع-وهذا كما يرى(**والترألن**)(**Walter Allen**).

القصة في صورتها العامة حكاية تتسلسل أحداثها في حلقات كحلقات فقرات الظهر أو كدودة الأرض تتموج أجزائها في تتابع كما يقول(**فورستر**)(**Forster**) [2].

ما يجمع هذه التعاريف، أن القصة تشترك في مفهوم عام هو صلتها بالواقع وبالحياة الإنسانية ككل، فتحاول دائما ربط الإنسان بواقعه وبحياته، وظل هذا هو المنطلق في عرض أحداثها، وهذا ما أكده(**محمد يوسف نجم**)في تعريفه لماهية القصة حيث

[1]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة(أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1987م، دط، ص04.

[2]- المرجع نفسه، ص03.

يقول:"القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض"[1].

إلا أن المفهوم الحديث للقصة يختلف عما كان عليه في القديم.فلم تعد القصة الحديثة مجرد حكاية تسرد مجموعة من الأحداث، أو تتعرض لحياة شخص من الأشخاص بطريقة معينة، بل تجاوزت كل ذلك، وأصبحت قالبا فنيا ترسم معالمه أطر فنية متميزة.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره، عرف(**جوزيف بيدي**) [2](*)(**Joseph Bédier**)القصة أيضا بأنها كيان حي، وما دام كذلك فهو يخضع لعدد من الشروط من أجل أن يحافظ على حياته...إنه أساسا يتكون من الأعضاء بحيث لا يمكن المساس بأي منها دون أن يتم القضاء عليه.أي أن القصة كائن حي ينمو حول نواة ثابتة، فهي ليست تجمعا لموضوعات غير ثابتة[3].

إن المأخذ على تعريف(**بيدي**)هو استحالة تحديد جوهر القصة أو النواة الثابتة، وعدم إمكان عزلها عن العناصر المتغيرة.

وركز الشكلانيون الروس في دراستهم للقصة، سواء أكانت شفاهية أو مكتوبة، على البناء التركيبي والعقدة، أي الاهتمام بالحبكة. وإهمال الجوانب الاجتماعية والنفسية.إنما التركيز على دراسة البنية التركيبية لها، بمعنى آخر أن القصة هي الطريقة التي تربط الأحداث بعضها البعض. والدراسة تنصب حول العقدة أو الحبكة.وهكذا يتسنى لنا دراسة البنية الجمالية للقصة[4].

فإذا كان الشكلانيون يولون عناية للحبكة في دراسة القصة، فإن(**تودوروف**)يرى بأنها مظهر من داخل الرواية، أي أنها مجموعة من الحوادث المتسلسلة والمترابطة في علاقاتها بالشخصيات في فعلها أو تفاعلها.

---

[1]– محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1979م، ط7، ص09.

[2]– ينسب بعض الباحثين زيادة الدراسات البنيوية للقصص لكتاب"الخرافات"للعالم الفرنسي"جوزيف بيدي"، والذي نشر في نهاية القرن التاسع عشر.

[3]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ص ص19، 18.

[4]– فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم:أحمد قادر، أحمد عبد الرحيم نصر، ص ص20، 1

يقصد(**تودوروف**) بالقصة ما كان يقصده(**توماشفسكي**)* بالمتن الحكائي**، على أنه يفرق بين القصة التي يصنعها الكاتب، والتي يصوغها بطريقته الخاصة، خلال العالم المتخيل وبين القصة التي يشكلها القارئ، نتيجة للعالم المتخيل الذي يبينه أثناء قراءته للرواية[1] .

وهكذا فإن(**تودوروف**) يعني بالقصة المتن أو المضمون الذي يشكل جنسا أدبيا آخر يعرف بالرواية، فالعمل الروائي عنده يبدأ بالقصة التي في ذهن الكاتب، وينتهي بالقصة التي في ذهن القارئ، مرورا بالعالم المتخيل الذي يحمله الكاتب[2].

ما سبق ذكره يؤكد على أن(**تودوروف**) يركز في تحديده لمفهوم القصة على ما تحققه أحداثها من ترابط وتسلسل يبرز في علاقة الشخصيات في ما تقدمه أو في ما تحققه من تفاعل بينها وبين أحداثها.

أما(**جيرار جنيت**)فالقصة عنده تعني المدلول أو المحتوى السردي الذي يشمل أحداث واقعية أو متخيلة، ويقصد بها العالم الخيالي الذي ينبغي القاص نقله إلى القارئ عن طريق اللغة، ويمكن نقله بوسائل مختلفة، مثل:السينما، أو الصور المتحركة، أو اللوحات...لكن العنصر الجوهري فيها هو التتابع الزمني المطرد للأحداث[3] .

ويؤكد(**شاتمان**)(**Chatmen**) ما ذهب إليه(**جيرار جنيت**) في أن القصة هي محتوى التعبير السردي بما تشمله من أحداث وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان[4] .

---

* – توماشفسكي:قسم العمل السردي إلى:متن حكائي ومبنى حكائي(Fable/Sujet).

** – المتن الحكائي(Fable): هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تكون مادة أولية للحكاية.أما المبنى الحكائي(Sujet) فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته

توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، في نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة:إبراهيم الخطيب، ص179.

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص30.

[2] – **د/**عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله)، تقديم:طه وادي، ص57.

[3] – المرجع نفسه، ص59.

[4] – **د/**عبدا لله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، 2005م، ط1، ص03.

فالقصة–إذن–تحمل كل ما تستلزمه عملية السرد ثم الكتابة من تقنيات، وتصوير للشخصيات، ووصف للأماكن[1].

نصل من كل ذلك إلى أن القصة تعني في مجملها المضمون أو المحتوى السردي، فهي تتابع لمجموعة من الأفعال والأحداث المتسلسلة والمترابطة لها علاقة بالشخوص ضمن أطر زمانية ومكانية يحددها مسار القص.

بعد أن تعرضنا لمختلف التعاريف اللغوية والاصطلاحية للسرد والقصة، وحددنا المفاهيم المختلفة لهما:نصل إلى تحديد مفهوم آخر هو السرد القصصي.

6/–السرد القصصي:

استخدم النقاد والدارسون والمترجمون كلمتي(السرد) و(القص) استخدامات مختلفة، وأحيانا متضاربة، ولم ينتبهوا إلى الفرق الذي يلمح من استخدام الكلمتين، وليس أدل على ذلك من استخدام(**سيزا قاسم**)في كتابها"**بناء الرواية**"لكلمة(قص)للدلالة على خمسة مفاهيم مختلفة، حيث نجدها في هذا الكتاب تضع كلمة(قص) ترجمة للكلمات الآتية:-Fiction-récit-narration-Telling[2].

في حين استخدمت(**نبيلة إبراهيم**)المصطلحين للدلالة على مظهرين متداخلين في النص الروائي، حيث تجعل القص أعم من السرد، فهي تستخدم كلمة(قص) للدلالة على عمل القاص في صياغة النص بكل ما فيه من مستويات، بينما تجعل(السرد)خاصا بالمستوى اللغوي، فالمصطلح الأول يعنى بالصناعة، في حين يعنى الثاني بالصياغة.

تتعلق الصناعة برسم الشخوص وطرائق سلوكها، وتصوير الزمان والمكان، وغير ذلك.أما الصياغة فتتعلق بعنصر التعبير فحسب، وفي هذا المضمار تقول:"عندما يصبح القص ظاهرة... فإن القص عندئذ يعني أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد، وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال، من خلال إجراءات فنية محددة"[3].

---

[1]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي(دراسة تطبيقية)، دار الأفاق، الجزائر، 1999م، ط1، ص29./و/سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص ص17، 16.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985م، ط1، ص15، /و/ص90.

[3]– عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص101.

مما يفهم من القول أنها تعني بالقص غير ما تعنيه بالسرد، فكلمة القص تختص بطريقة تركيب الرواية بصورة فنية، وأن كلمة السرد تدل على طريقة تقديم القصة؛لأنها تجعل عبارة(السرد المتسلسل)مرادفة لعبارة:(الوصف المتسلسل للأحداث)إذ تقول عن الهمذاني: "إنه أناب عنه عيسى بن هشام في عملية السرد القصصي...السرد من خلال الراوي"[1].

وبهذا تكون(**نبيلة إبراهيم**)قد استخدمت مصطلح (القص) للدلالة على الصناعة والصياغة، وحصرت مصطلح(السرد)في طريقة تقديم القصة.

وينطلق(**سعيد يقطين**)* في حديثه عن السرد والقصة من مفهوم الحكي. فهذا المصطلح هو ترجمة لكلمة **(Le récit)** الفرنسية، وكذلك كلمة **(Narrative)** الإنجليزية.ويشرح مفهومه بقوله:"يتحدد الحكي بالنسبة لي كتجلي خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتمثل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها"[2].

معنى هذا أن مصطلح (الحكي)يشمل طريقة عرض الحكاية عن طريق اللغة، وهو بذلك يجعل مفهوم الحكي، مطابقا لمفهوم القص عند(**نبيلة إبراهيم**)، كما يجعله مرادفا لمفهوم السرد(**Narrative**) عند (**رولان بارت**). فالحكي يشمل جميع الأشكال التعبيرية كالمسرح والسينما...ولا يختص بالرواية فحسب.أما السرد فيجعله ترجمة لمصطلح **(Narration)** بالإنجليزية، فهو خاص بالرواية لأنه يتعلق بتقديم الحكاية عن طريق اللغة فقط، وهو أخص من (الحكي) لأنه مجرد صياغة لغوية، بينما الحكي صناعة للحكاية بكل مستوياتها.

---

[1]– المرجع السابق، ص ص102، 101.

*– ينطلق سعيد يقطين في تحديده لمفهوم السرد من الخبر إذ يعتبره أصغر وحدة حكائية، ويميزها عن الحكاية بكون مركز التوجيه فيه يتمحور حول الفعل والحدث.ويحدد مفهوم الحكاية بكونها أوسع من الخبر، ويمكنها أن تضم أكثر من وحدتين خبريتين.

سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص ص178، 177.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص46.

وانطلاقا من السمات التي يأخذها الحكي في أي عمل أدبي، يقسم **(جيرار جنيت)** الحكي بحسب استعمالاته إلى: القصة، والحكي، والسرد. فالقصة **(Histoire)** تشمل المدلول أو المضمون السردي. والحكي(Le récit) هو الدال أو الملفوظ أو الخطاب السردي.أما السرد**(Narration)** فهو الفعل السردي المنتج.

لكن**(جنيت)**، وعلى غرار**(تودوروف)**، يرى أن الحكي-بمعنى الخطاب-هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا.وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجد إلا في علاقة مع الحكي.وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم حكيه قصة وإلا فليس سرديا.إن الخطاب سرديا بسبب علاقته بالقصة التي تحكى، وسبب علاقته بالسرد الذي يرسله.

نصل إلى أن العلاقة الموجودة بين الحكي والقصة، والحكي والسرد، والقصة والسرد، لا يمكن أن تتم إلا من خلال الخطاب الموجه هو خطاب الحكي. [1].

من منطلق**(جنيت)** حاولت **(شلوميت ريمون كنان)*** **(Sh.R.Kinan)**تحديد ماهية الحكي، فانطلقت من أن الحكي يظهر لنا من خلال القصة كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص ومعاد تركيبها.فإذا كانت القصة هي تتابع الأحداث، فإن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها.وبما أن النص هو الخطاب فلابد له من كاتب أو متكلم، لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد، ومن خلال النص نتعرف على القصة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عملية إنتاجية.

وعليه تحدد**(كنان)**علاقة السرد بالقصة من خلال ما تقوم القصة بتقديمه من أحداث تجسدها شخوص معينة.أما السرد فتدرسه على مستوى علاقة الكاتب بالراوي وعلاقة السرد بالقصة ثم على مستوى صيغ السرد، ثم نعود من جديد إلى النص لنتحدث عنه في علاقته بالقارئ وفعل القراءة[2].

---

[1]- المرجع السابق، ص40.

*- شلوميت ريمون كنان، صاحبة كتاب"البويطيقا المعاصرة"، استفادت في دراستها من النقد الأنجلو-أمريكي الجديد والشكلانيين الروس والبنيوية(البويطيقا-السيمبوطيقا)ومعهد تل أبيب للبويطيقا وفينومينولوجيا القراءة.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ص 42، 41.

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها من عرض الآراء السابقة حول تحديد العلاقة التي تربط بين السرد والقصة، أو ما يعرف بالسرد القصصي، أن المصطلحين لم يسلما من التباس مفهومهما، وأن هذا الالتباس إنما كان ناشئا عن خصوصية المفاهيم والمصطلحات التي تستخدمها كل مدرسة نقدية، فكان الاختلاف معلما من معالم التطور، وليس مظهرا للاضطراب والخلط.

لذلك نرى:أن مصطلح **(القص)** ينبغي أن يختص بصياغة القصص التي تنقل أحداثا حقيقية أو أحداثا تؤخذ على محمل التخيل للحقيقة أو التصور لها.

أما مصطلح **(السرد)** فيقوم على تقديم الأحداث بمهارة تتجلى في إجادة سياق الحديث.وتحقق طبيعة النص القصصي ببروز أهمية السرد القصصي كظاهرة جوهرية في النص لوصف طبيعته، وصيغته الفنية، حتى يتسنى للدارس تفحص النص والكشف عما ينفرد به دون غيره.خاصة وأن الظاهرة القصصية أبعادها الأساسية في الأدب وفي غيره.

ب/–مفهوم السرد القصصي الشعبي:

عرف العرب أشكالا متعددة للسرد والقص، كالقصص القرآني، وقصص الأنبياء، والسيرة، وما جاء في كتب الأدب والأخبار وغيرها.وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الحكي فطرة إنسانية، في كل العصور التاريخية، وعلى مر المراحل العمرية المختلفة للإنسان.لذلك تعد القصة أقدم الآثار الأدبية التي حفظتها ذاكرة الإنسان، وسارت معه البدائية إلى الحضارة، خاصة وأن الإنسان بطبعه مفطور على الحكاية، فمن خلالها ينفس عن انفعالاته.ويسعد بمشاركة الآخرين له.فغدت القصة مستودع خصائص الشعوب ومجلي تفكيرها ومعتقداتها...هي ذلك الموروث المتنقل من جيل إلى جيل آخر، ومن مكان إلى آخر.

لقد كان الحكي أسطوريا أم غير أسطوري، أول درس تعليمي في تاريخ البشرية، استطاع –بفضل طابعه القصصي–أن يقولب الواقع، وأن يجعله مرغوبا فيه، ومنطقيا، ومقبولا، ولهذا ليس من المبالغة في شيء حين نقول:

إن السرد كان المؤسسة الاجتماعية الأولى الشعبية التي عرفتها الشعوب والحضارات والثقافات...فهو عامل مشترك بين كل الثقافات، في كل العصور والأمكنة.وأن القصة ظاهرة فنية لغوية تتمثل في كل أنحاء العالم، وفي كل الأزمان، وإن كانت أحدث الأجناس الأدبية ظهورا، فهي أعرق ألوان الأدب تاريخا[1].

فكان القص بذلك أسلوبا متوافرا في أقدم العصور، وغدت القصة الشعبية شكلا من أشكال التعبير، تتبلور فيها أذكى نفحات المشاعر، وتتجلى فيها شتى النوازع والعواطف، من إنسانية، وقومية، وتاريخية، واجتماعية، ووجدانية....كل هذا من خلال سرد حادثة معينة، لذا كانت القصة الشعبية هي"ذلك التراث القصصي الضخم، الذي امتزج فيه تاريخ هذه الأمة بأحلامها، وواقعها بخيالها(...) ليتحول كل ذلك إلى واقع إنساني ملئ بالوقائع العجيبة والمغامرات الخطيرة[2].

فمنذ أن وعى الإنسان ذاته واحتاج إلى الاتصال بغيره، سرد وروى، وأشرك غيره في معرفة ما جرى له ولغيره من بني جنسه، فنقل مجموعة من الأحداث صورت التجربة الإنسانية التي عاشها ويعيشها، وبذلك تكون القصة متنفسا اجتماعيا، لأنها هي"تراث ثمين يحمل في طياته صورا غنية ودلالات متنوعة عن تاريخه البعيد وعن تصوراته الذهنية الساذجة، وتعليله البدائي اللاعقلاني للظواهر والوقائع[3].

لقد كان للقص سلطان قوي على الإنسان:طفلا ويافعا وكهلا وشيخا، فقد تكمن من إنشاء القصة، وأبدع الحكايات، فنقل الوقائع وحور فيها، وعاش جوا مليئا بالمتناقضات بين الواقع واللاواقع، واختلف الأحداث وأحكم نسجها متفننا في حوار الناس الذين صنعوها، واقعين كانوا أم غير واقعين، وذلك لكون"القصة الشعبية تحاول أن تعبر عن واقع نفسي في إطار وجود يحتمل أن يقع، وبتعبير أدق، فإن هناك واقعا نفسيا ليس من الضرورة أن يتحقق في عالم الواقع"[4].

---

[1]– محمد النجار، التراث القصصي في الأدب العربي(مقاربة سوسيو–سردية)، مج1، ذات السلاسل، الكويت، 1995م، ط1، ص ص05، 02.

[2]– عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، د، م، ج، الجزائر، 1986م، دط، ص56.

[3]– د/ميشال عاصي، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م، ط3، ص173.

[4]– التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، م ، و، ك، الجزائر، 1990م، دط، ص109.

ونتيجة لذلك اختلفت مضامين القصة الشعبية في ترجمتها للواقع المعيش، وللواقع الخيالي، فاستطاعت أن تعكس كل التفاعلات الإنسانية، وكل الثنائيات التي تتصارع داخل النفس الإنسانية، فغدت"إحدى المرايا الصادقة للإبداع الشعبي في مختلف الأقطار والعصور، تصور الطموح إلى الخير، والأخوة، والحب، والفضيلة والحق والعدل، والمساواة [1].

لذا تؤدي القصة الشعبية:"وظيفة تربوية، وتتعدى مجرد التسلية، إذ تتوجه إلى أكثر من قطاع في الحياة، وهي مغروسة في اللاوعي الجماعي وتستكشفه"[2].

وإذا كانت القصة الشعبية ترمي إلى تحقيق وظائف مختلفة، فأكيد أنها تنطلق من مضامين متباينة"ترتكز بالدرجة الأولى على الأساطير، والخرافات، والمعتقدات الغيبية غير الواضحة، مثل الكرامات، والخوارق، أو الظلم، والاضطهاد ، والجبروت"[3].

هذه القيم الاجتماعية التي يسعى القاص الشعبي إلى بثها عبر مضامين قصصية مختلفة، يلعب فيها الصراع بين الواقع والخيال دورا هاما لتحقيق الطمأنينة التي تأنس لها نفسه، ذلك لأن"للقصة الشعبية(..) فلسفتها ورؤيتها الخاصة، والتي تتغاير–في الغالب مع المقاييس التي تبدو لنا غير منطقية بالقياس إلى ما تعودنا عليه من الأساليب العقلية في التحليل، وإخضاع السلوك إلى ما نعتقد أنه المنطق يغدو فيه التحليل اللامنطقي هو المنطق"[4].

في الأخير نصل إلى أننا لم نتوصل إلى تعريف جامع شامل للقصة الشعبية وهذا يطرح إشكالية أخرى خاصة بالمصطلح في حد ذاته.

1. إشكالية المصطلح القصصي الشعبي:

استخدم الباحثون والدارسون مصطلحات سردية شعبية مختلفة، وهم يقصدون نوعا قصصيا شعبيا واحدا. مما نتج عنه تعدد المصطلحات القصصية الشعبية، وهذا ما حاول **(مصطفى يعلى)** في دراسته للقصص الشعبي بالمغرب التعرض له بشيء من الدقة

---

[1]– عمر بن قينة، قصص شعبية من الجزائر، م، و، ك، الجزائر، 1986م، دط، ص06.

[2]– التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص108.

[3]– المرجع نفسه، ص 127.

[4]– المرجع نفسه، ص127.

والتفصيل مسلطا الضوء حول هذا الارتباك الحاصل في استخدام المصطلح، وتجلى ذلك في إيراده للملاحظات الآتية:

• اختزل بعضهم دون مبرر، كل أنواع القصصية الشعبية في مصطلح واحد هو **(الحكاية الشعبية)** أو **(القصص الشعبي)**، مثلما نرى عند **عز الدين إسماعيل**، حين درس **(القصص الشعبي في السودان)** *، ولدا أحمد رشدي صالح لما نظر لـــ **(فنون الأدب الشعبي)** **... دون مراعاة لنوعية الأنماط المختلفة .

• لقد استعمل بعضهم الآخر مصطلحات **(الحكايات)** و**(الحكاية الشعبية)** و**(القصص الشعبي)** و**(القصص الشعبية)** و**(القصة الشعبية)** و**(الأساطير)** و**(والأسطورة)** و**(الخرافة)**... للدلالة على السرد الشعبي بكل أنواعه التي ميزوها هي الأخرى بمصطلحات خاصة بها.

• أطلقوا مصطلحات **(الحكاية الخرافية)** و**(الحكاية الخارقة)** و**(حكاية الجان الخارقة)**و**(حكايات السحر)** و**(الحكاية العجيبة)**و**(الخرافة)**و**(الحكاية الخرافية الشعبية)** و**(حكاية العفاريت)** و**(الحكاية الفولكلورية)**، على نوع قصصي شعبي بعينه، هو هذا القصص الذي تهيمن عليه عوالم عجائبية خارقة.

. كذلك تداول بعضهم مصطلحات **(حكاية الواقع الاجتماعي)** و**(الحكاية الاجتماعية)** و**(حكايات الحياة اليومية)** و**(الأسطورة الاجتماعية)** و**(الحكاية الواقعية)** و**(القصص الشعبي الواقعي)** و**(الحكاية الشعبية)**، وهم يعنون نوعا قصصيا شعبيا آخر يقوم على مفارقات الحياة اليومية المعيشة المختلفة بعيدا عن خوارق النوع السابق، والمتضمنة أبعادا أخلاقية وتعليمية .

• خص بعضهم نوعا قصصيا شعبيا مختلفا عن سابقيه بمصطلحات **(القصص الخرافي)** **و(خرافات الحيوان)** و**(المثل الخرافي)** و**(القصص الحيواني)** و**(فابولات الحيوان)** و**(أساطير الأطفال)**، وهم يقصدون بكل ذلك هذا النوع القصصي الشعبي الذي

* – عز الدين إسماعيل، القصص الشعبي في السودان، دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت، دط.

** – أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، القاهرة، 1965م، ط1.

يشمل الحيوان وغيره من مظاهر الطبيعة التي تقوم بدور البطولة الرئيسة فيه، ويكون هذا النوع مشحونا بالعبر والمواعظ الأخلاقية .

• لعل أقل ما اضطربت حوله المصطلحات السردية الشعبية، من بين الأنواع القصصية الشعبية، هو هذا النوع الذي نعته الباحثون العرب بـــ **(الحكاية المرحة)** و**(النادرة)** و**(الحكاية الهزلية)** و**(القصص الفكاهي)**، وهم يريدون الحكايات الشعبية القصيرة القائمة على الفكاهة والسخرية[1].

إن الباحثين لم يلتزموا مصطلحات سردية شعبية معينة، بل اختلفت استعمالاتهم للمصطلح الواحد بحسب توجهاتهم وآرائهم وترجماتهم كذلك، الأمر نفسه نجده مطروحا عند **(نبيلة إبراهيم)** عندما تترجم – في أحد مؤلفاتها – عنوان كتاب فلاديمير بروب **(مورفولوجية الحكاية العجيبة)** مرة بـــ **(مورفولوجية الحكاية الخرافية)** [2]، ومرة ثانية بـــ **(مورفو لوجية الحكاية الشعبية)** [3]. فضلا عن ترجمة **(نبيلة إبراهيم)**، نجد ترجمة **(سمير المرزوقي وجميل شاكر)** لمورفولوجية الحكاية العجيبة بـــ **(بنيوية الحكاية الشعبية)**[4].

ولم يسلم **(أحمد مرسي)** من هذا الارتباك في استخدام المصطلح، إذ يستعمل **(حكايات خرافية)** و **(حكايات الجان)** للدلالة على نوع قصصي شعبي واحد.

وسقط **(عبد الحميد يونس)** في ذات الارتباك كذلك، إذ يتأرجح استعماله بين **(حكايات الجان والخوارق)** و**(حكايات الجان)** و**(الخرافة)** و**(الحكاية الخارقة)** و**(الحكاية الخرافية)** عندما يتحدث عن الحكاية العجيبة.

ناهيك عن استخدام **(رشدي صالح)** مصطلح **(الخرافة الخارقة)** و**(القصة الخرافية)** لنعت الحكاية العجيبة[5].

---

[1]– مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب(دراسة مورفولوجية)، المدارس، الدار البيضاء، 2001م، ط1، ص ص35، 33.

[2]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، 1974م، دط، ص06.

[3]– المرجع نفسه، ص ص25، 24.

[4]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، هامش1، ص24.

[5]– **د/** مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، ص ص 40، 39.

ما نخلص إليه أن الارتباك والاختلاف الحاصل في استخدام المصطلح الواحد نابع من أن مجال البحث متعلق بالعلوم الإنسانية، فالاختلاف كان في استخدام المفاهيم والمصطلحات تبعا لاختلاف الثقافات والآراء والتوجهات والترجمات كذلك.

والأمر يأخذ منحى وخصوصية لتعلقه بالإبداع الشعبي والأدب الشعبي الخاص، فيصعب على الباحث تحري الدقة وضبط المصطلحات، انطلاقا من أن البحث في مجال الأدب الشعبي لا زال يخطو خطواته الأولى. وهذا ما يقر به **(عز الدين إسماعيل)** بقوله:"مشكلة المصطلح ما تزال هي مشكلة العلوم الإنسانية التي تتسع مجالاتها مع الزمن وتتداخل"[1].

وحتى نخرج من هذا الإشكال نعتمد المصطلحات السردية الأساسية والتي حددها **(مصطفى يعلى)** على النحو الوارد في هذا الجدول[2]:

المصطـــلـــــح	دلالـــــــــته
- **القصص الشعبي** - **الحكاية العجيبة**	- جميع الأنواع السردية الشعبية بلا استثناء. - النوع السردي الشعبي ذو العوالم العجائبية.
- **الحكاية الشعبية**	- النوع السردي الشعبي القائم على مفارقات الحياة اليومية الواقعية بأسلوب جاد، ولغاية أخلاقية.
- **الحكاية الخرافية**	- النوع السردي الشعبي الدائر في عالم الطبيعة بأسلوب رمزي، ولغاية تعليمية .
- **الحكاية المرحة**	- النوع السردي الشعبي القائم على مفارقات الحياة الاجتماعية الواقعية، لكن بأسلوب مرح يسلي وينتقد.

[1]- عزالدين إسماعيل، القصص الشعبي في السودان، ص12.

[2]- **د/** مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، ص ص50، 49.

ومن شأن هذا التحديد أن يساهم في إزالة اللبس الذي طالما وقع فيه كثير من الباحثين العرب، كلما تعلق الأمر بدراسة ظاهرة من ظواهر السرد الشعبي أو الحديث على نوع من أنواعه.

وما تجدر الإشارة إليه في استخدام مصطلح (**القصة الشعبية**) هو الخلط الفعلي الحاصل بين مصطلح (**القصة الشعبية**) ومصطلح (**الحكاية الشعبية**). وتشير(**نبيلة إبراهيم**) إلى الخلط بين مصطلح (**الحكاية الشعبية**) الذي يقصد به القصص الشعبي. ومصطلح (**الحكاية الشعبية**) الدال على نوع سردي شعبي محدد، فتقر بحتمية تسمية كل نوع من أنواع هذا السرد بمصطلح يختص به ويميزه عن سائر الأنواع الأخرى، لإنفراد كل مصطلح بتحديد خاص به لا يختلط بغيره[1].

وعليه فإننا نؤثر – في بحثنا – استعمال مصطلح (**القصص الشعبي**) نعتا للسرد الشعبي بكل أنواعه، لنتفادى الوقوع في الخلط والالتباس بين أنواع سردية شعبية مختلفة.

ولعلنا نشارك (**مصطفى يعلى**) في استشهاده برأي (**عمر الساري**) في شأن تفضيل استخدام مصطلح (القصص الشعبي) بدلا من الحكاية الشعبية. إذ يقول: " إن الباحث قد يجد لاصطلاح الحكاية الشعبيـــة معنيين، أولهما عام واسع يشمل كل ما يحكي ويروي شفويا بين الناس، وهذا المعنى يرادفه اصطلاح القصص الشعبي، وثانيهما خاص ضيق يعني بما يحكي شفويا بين الناس بشكل خاص الحكايات التي تتصل بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه أو يمكن أن يعيشه الناس العاديون في حياتهم اليومية وأحداثهم التاريخية التي ليس فيها خوارق أو أعمال تخرج عن المألوف"[2].

الأمر نفسه يطرح بالنسبة للغات الأجنبية، إذ تستخدم كلمة (conte) للدلالة عن الحكاية والقصة معا . كذلك استعمال مصطلح (conte populaire) للدلالة على الحكاية الشعبية أيضا[3].

---

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، دت، ط3، ص ص172، 171.

[2]– عمر عبد الرحمان الساري، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م، ط1، ص86.

[3] –Larousse de poche, Trente deux milles mots, Librairie Larousse, Paris, page:81.

إن الحديث عن السرد القصصي الشعبي الكتابي أو الشفاهي بما يستوعبه وجدان الجماعة وتفكيرها الجمعي، أنسب الأنواع الأدبية الشعبية، لتبيان الغنى والتنوع الذي يتمتع به الأدب الشعبي، وليبرز أكثر تلك الطاقات الجمالية والفنية من خلال التنوع إلى أنماط مختلفة أهمها: الحكاية العجيبة، والحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والحكاية المرحة. وكل نوع من هذه الأنواع يمثل عالما حكائيا قائما بذاته، له خصوصيته ومكوناته ووظائفه وجماليته أيضا .

وتبرز قيمته بصورة جلية لكونه محط دراسة وتطبيق من قبل النظريات والمدارس والمناهج المختلفة.وهذا ما سنحاول توضيحه لاحقا. بتسليط الضوء على الطريقة التي وظف بها السرد الشعبي المكونات القصصية الشعبية، بحس تربوي وفني، يعكس الفطرة الإنسانية التي ألفت الحكي، وفطرت عليه، وبقيت الذاكرة الإنسانية تحفظ ذلك الزخم الحضاري المعبر عن وجدانها وكمالها وعراقتها .

إن السرد القصصي الشعبي يعتبر من حيث القدم من أقدم الموضوعات التي ابتدعها الخيال الشعبي، وعرفها الإنسان في كل مكان. فهو ظاهرة إنسانية لا ترتبط بزمان ولا بمكان.فقط يرتبط بعقلية الإنسان الذي ابتدعها.فغدا ميراث الحضارات، وبقي ذلك الموروث المتنقل من جيل إلى آخر. ومن مكان إلى آخر، متجاوزا حصره في نطاق خرافات العجائز، والثرثرة العشوائية، والتسلية... ليصبح مجمع حكمة الشعوب، ومجلى تفكيرها ومعتقداتها.

ج/- بواعث القصة الشعبية:

إن ظاهرة الحكي متأصلة في العرب، شأنهم شأن غيرهم من الشعوب.فالحكي عنصر فاعل في تشكيل بنية الثقافة العربية، متجذر وممتد تاريخيا، له أصوله في التراث العربي، مما يجعل من هذا الموروث الحكائي ظاهرة حكائية لها دلالتها ومغزاها.

فالحديث عن الموروث السردي، والذي اصطلح على تسميته باسم قصص العامة أو على تسميته بالحكايات الشعبية، أو ما يعرف اليوم في علم القص أو النظرية السردية المعاصرة باسم القصص الشعبي أو الشفاهي[1]. والذي يشمل ذلك الموروث الذي ركن فيه

[1]- محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مج1، ص31.

الشعب إلى نفسه، وعاد إلى ماضيه، ليكون ملاذه، يلجأ إليه ليسقط ماضيه على حاضره، ويعبر عن آماله وطموحاته ومعتقداته.

إن الكتب القديمة تزخر بزخم قصصي يدل على مدى اهتمام القدماء بهذا اللون الأدبي، وهنا يتجلى دور الرواة في الحفاظ على هذا الموروث القصصي وانتقاله من جيل إلى جيل. إذ أن" وفرة القصص القديمة 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 أنها تدل على قوة الذاكرة وتصور الأشياء بأبعادها"[1].

والجدير بالذكر أن هناك عوامل ساعدت على نشأة القصة الشعبية ورواجها ويمكن رصدها في الآتي:

- من العوامل المتصلة بالبيئة الظروف البدوية وحياة الترحال، حيث كان القاص إلى جانب الشاعر في سمر الليل، وكذلك في مجالس أهل القرى والحضر. فكانت القصص والأساطير تمثل الكنز التاريخي لتمجيد القبيلة، فتحتفظ بها افتخارا بمآثرها وإجلالا لأجدادها الغابرين. لهذا كان لأيام العرب مكان الصدارة عند الأقدمين الذين يرثونها خلفا عن سلف عن ألسنة الرواة.
- إضافة إلى عامل البيئة، لعب المكان دورا مؤثرا في الحياة الناس، من خلال المناخ والموقع الجغرافي، فقد شكل نمط حياة السكان ومعيشتهم، وحدد نظام حياتهم الاجتماعي، وطبائعهم وسلوكاتهم أيضا.
- أما عن عامل الزمان، فله الفضل في انتشار القصة الشعبية، إذ حقق لها الشهرة والذيوع بانتقالها من جيل إلى جيل.وعليه كتب للبعض الخلود والاستمرار، ولأخرى النسيان بحسب التداول. وبهذا فـــ:" للزمان أثر قوي وبعيد المدى في تقوية رواج قصة أو في تفضيل هذه على تلك، فالحروب تتمخض عادة عن أبطال ينمون في الخيال ويعظمون في الصدور حتى تنسب إليهم الخوارق وتخلع عليم المحامد، فيشيد بذكرهم الرواة ويتحدث

[1]– روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980 م، دط، ص21.

بأفعالهم القصاص وتنقل شهرتهم من فم إلى فم، ومن جيل إلى جيل، ثم تتسع وتفيض حتى تصبح سيرهم لدى الشعب حديثا وطنيا وتراثا قوميا"[1].

• والجدير بالذكر أن هناك عوامل ساعدت على نشأة القصة الشعبية ورواجها ويمكن رصدها في الآتي:

• ويمكن للشعب أن يتخذ من رواية القصة أداة للتعبير عن كل ما يعايشه، فقد تصبح وسيلته لنقل معاناته، وكل ما يمكن أن يتعرض له من سلب لحريته وظلم وانتهاك، وجور ومشاق ... فتكون بذلك سلاحه لرفض السيطرة والتعبير عن آرائه، ومطالبه بأسلوب قصصي بسيط هادف، فيتحول القص الشعبي إلى وسيلة للتفريج عن مكبوتاته، والأمر يبدو جليا واضحا، فيما عانته الجزائر تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، فكان أحسن ما يعزي به نفسه قصص الأولين، وأخبار الفاتحين، وسيرة الأبطال ... وهي الوسيلة الوحيدة التي لم يستطع الاستعمار التحكم فيها. رغم أنه في كثير من المناطق منع الرواة في الأسواق التعرض إلي أنواع معينة من القصص لمدلولاتها الوطنية[2]. وحققت القصة الشعبية في هذه الفترة شيوعا وانتشارا.

• وهناك عامل آخر لعب دورا كبيرا في نشأة القص الشعبي وهو العامل الديني، والذي يعد من العوامل القوية التي ساعدت علي رواج القصة، خاصة فيما يتعلق بخلق الكون والأنبياء، ثم الحديث الشريف، والسنة النبوية حمدا للخالق وتقديرا لمن اتصلوا به، وقد كان كل ذلك يعتمد علي الذاكرة.

• أما التدوين، فقد حفظ المرويات القديمة، ولكنه أفقدها التعابير البسيطة عندما كانت تروى شفاهيا، وأعطاها أسلوبا جديدا من صنع الكاتب نفسه، واستطاع الكتاب أن يحتفظ بملامح الحياة الاجتماعية والسياسية إلى حد كبير[3].

• ويتجلي دور الرواة في عملية نقل القص الشعبي، لتحقيق التواصل بين الأجيال، مراعيا ذوق الشعب ومعطياته البيئية والاجتماعية. فيطرأ التغيير بالحذف والزيادة

---

[1]– المرجع السابق، ص94.

[2]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة(دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، دط، ص38.

[3]– روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص22.

والتعديل، تبعا لسعة خياله وقوة ذاكرته، والغرض الذي يبغي الوصول إليه. فتختلف رواية القصة باختلاف المناطق، حتى أنه يمكن للقصة الواحدة أن تختلف روايتها في المنطقة نفسها من وقت لآخر.

- وهناك عامل آخر لعب دورا كبيرا في نشأة القص الشعبي وهو العامل الديني، والذي يعد من العوامل القوية التي ساعدت علي رواج القصة، خاصة فيما يتعلق بخلق الكون والأنبياء، ثم الحديث الشريف، والسنة النبوية حمدا للخالق وتقديرا لمن اتصلوا به، وقد كان كل ذلك يعتمد علي الذاكرة.

وخلاصة القول إن هناك عوامل شتى تضافرت لتساعد على نشوء القصة الشعبية سواء أكانت شفاهية أو مكتوبة، انبثقت من إدراكات وتصورات الإنسان لعالمه، ومدى قدرته على فهمه واستيعابه، ضمن بيئات وأطر زمانية ومكانية متباينة. أما عن رفض الاحتلال، فلقد كان له دوره في التفريج عن المكبوتات وظلم المستعمر، وعن حركة التدوين فقد حفظت الموروث القصصي الشعبي من النسيان ضمن أسلوب قصصي يحكي قصص الأولين وأثارهم وتصوراتهم وعلاقاتهم مع الكون والطبيعة... كل ذلك تأكيدا للتواصل بين الأجيال في نقل التراث والحفاظ عليه من خلال دور الرواة.

د/- تأصيل القصص الشعبي:

احتلت القصة الشعبية مكانة خاصة، لأنها تعكس التفكير الشعبي في كل مكان وزمان، كيف لا وهي ترافق الوجود الإنساني، وتتناول جميع جوانب حياته، بكل ما تحمله الحياة من معاني ومرادفات وأضداد. لذلك فعمرها يتحدد بعمر الوجود الإنساني أو الإنسانية. ومن الطبيعي أن يكون للنص القصصي الشعبي أصوله التي ينبثق منها ويستند عليها. والسؤال المطروح: كيف بدأ القص الشعبي ؟ وماهي أصوله وملامحه العامة ؟.

تعود أصول القص الشعبي إلى القرن التاسع عشر في أوروبا، وكان الفضل فيها لعلماء الفولكلور والاختصاصيين في العلوم والفنون المقارنة، ولقد حاول هؤلاء العلماء أن يجمعوا القصص التي وصلت شفويا ثم سجلت بواسطة الكتابة حسب فضاءات جغرافية تشمل كامل المحيط الهندي الأوروبي وحسب أنماط من القصص، والتي قسمت بحسب محتواها. وتبعا لحضور أو غياب مواضيع رئيسة أو ثانوية، وظل تصور الموضوع محل جدال، فقد أثبت النقد الذي تقدم به **(بروب)** أن الموضوع لا يمكن أن يكون وحدة قصصية

لا تنفصم. ذلك أن مواضيع عديدة مثل : السحر أو الفرار أو قتل الغول، أو التزوج بالأميرة أو الأمير قد تكون قابلة للتطور، فتصبح حكايات مستقلة أو تتقلص فتصبح مجرد أحداث قصصية عابرة. وعلى هذا الأساس تولى علماء الفولكلور وضع مدونات، اعتمدت تقسيم القصص إلى : قصص الحيوانات، وقصص فكاهية، وقصص ذات ألغاز، وقصص بالمعنى المألوف، وقصص غير مصنفة... في هذا التصنيف تشرح كل قصة إلى مواضيع رئيس ة ومواضيع فرعية[1].

أما بخصوص نشأة القصص وانتشارها، تباينت الآراء وتصورات، إذ رأى علماء الفولكلور في المدرسة الفنلندية وجود صيغ أصلية لكل قصة نموذجية، أي وجود نموذج أصلي يمكن إعادة تشكيله. فتنشأ القصة الأصلية مختلف الروايات الفرعية. لذا اقتنعوا بأحادية منشأ القصص من الهند عموما إلى فارس ومنها إلى تركيا فاليونان، ثم كامل أوروبا والبحر الأبيض المتوسط. وانتقد هذا التصور بعض علماء الفولكلور الآخرين أمثال **(فون سيدو) (von sydon)** الذي يعتبر أن انتقال المادة الفولكلورية لا يتم بكامل الحرية بل يقع بصفة غير منظمة بواسطة رواة يتولون نقلها فعليا هم القصاصون المحترفون[2].

إن البحث عن الموطن الأصلي للقص الشعبي ومحاولة معرفة المصدر الأول الذي انبثق منه يعد من الأمور الصعبة، والتي يتعذر الوصول إليها، لذلك فإن الاعتراف بعدم إمكانية إيجاد الأصل وتركه على هذه الحالة أحسن من وضع الأصول المتعددة، ونكتفي بالقول أن النص ينسب إلى المكان من حيث تداوله وليس من حيث أصله " ومن ثم فإن السؤال عن أصل الحكاية [...] أو أصولها من الصعوبة بمكان الإجابة عنه"[3].

ومن النصوص التي تنتشر في أماكن مختلفة، دون أن نعرف مكان قولها ووقوعها، حكاية **(الثلجة البيضاء)**، هذه الأخيرة نجد لها مقابلا في كثير من البلدان، ولقد جمع لها أكثر من أربعمائة نص من جميع أنحاء العالم[4].

---

[1]– المصطفى الشاذلي، القصة الشعبية في محيط البحر الأبيض المتوسط، تعريب: عبد الرزاق الحليوي، أليف، اديسيد، دار توبقال، أفريل، 1997م، ط 1، ص ص 36، 38.

[2]– المرجع نفسه، ص ص40، 39.

[3]– فون فريدريش ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة:نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، 1973م، دط، ص73.

[4]– أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، 1979م، دت، دط، ص68.

هذا الكم الهائل لنموذج واحد، فكيف يمكن الوصول إلى أصله الأول، إلا أنه يمكن القول أنه: "ظهر في جزء من أجزاء العالم، ثم [انتشر] في سائر الجهات وعمليات انتشاره أخذ طابع كل إقليم نزل فيه"[1].

الأمر نفسه – أيضا– يقال عن نص **(الراعي والجرة)**" هذا النموذج له مقابل في النصوص المصرية تحت عنوان **(بائعة اللبن)**" [2]. إلى غير ذلك من النصوص .

إن تتبع فكرة الأصل للنص الشعبي لا جدوى من متابعتها، إذ نكتفي بنسب النص إلى المنطقة التي يتداول فيها، دون أن نؤصله ونحدد انتماؤه إلى منطقة معينة . وهذا من الصعوبات التي تواجه الباحث أو الدارس في ميدان الدراسات الشعبية. وما يزيد من هذه الصعوبة –أيضا– مجهولية المؤلف، ومن جهة أخرى، فإن عملية انتقال النصوص من مكان إلى مكان تتجاوز حدود الزمان والمكان والمؤلف أيضا.

إن النص القصصي هو وليد التجربة، يدخل في نسيج ما نسميه السرد العربي، وأن الحديث عن القصة لا يبرز فقط من خلال **سيرة عنترة وذات الهمة والليالي وسيف بن ذي يزن**... فهناك جانب آخر من القصة، والذي تزخر به مجالس الخلفاء وسوامر الأمراء[3]... وهذا ما أثبتته مختلف الدراسات التي حاولت التأصيل والتأسيس لتاريخ القص العربي. والتي أكدت على معرفة العرب لفن القص. ويمكن لنا اعتبار **(كتاب الأدب القصصي عند العرب) لموسى سليمان*** من الاجتهادات الرائدة التي اهتمت بالسرد العربي، وبالبحث عن مدى معرفة العرب للقصة.

وتأتي بعده **(عزة الغنام)** بمؤلفها **(الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع).** **

لتطرق فيه أنواعا قصصية كالقصص الديني والفلسفي، وقصص التاريخ، والرحلة، وقصص المقامات، وقصص الشعبي. ثم كتب **(محمد رجب النجار) (التراث القصصي في**

---

[1]– نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، دت، دط، ص290.

[2]– أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص68.

[3]– سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 136.

*– موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب، بيروت، 1983م، ط5.

**– عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991م، دط.

الأدب العربي: مقاربة سوسيوسردية)* ليشكل مشروعا هاما في مسار الدراسات السردية والقصصية العربية. [1]

استنتاج:

تأسيسا على ما سبق ذكره، فإننا نعكف على دراسة نصوص قصصية شعبية، أنتجتها العقلية الشعبية بفطرتها وبساطتها، ناقلة الواقع المعيش بطريقة حكائية تعكس أفكار الفرد الشعبي ومعتقداته، وهذا ما تحاول الدراسة توضيحه وتجليته بغية الكشف عن البنى السردية عبر منهجية شكلا نية، وكذا الكشف عن شفراتها العلامية (sémiotique) في مجمل ما زخرت به مصنفات البنيويين أمثال **(بروب)** و**(غريماس)** و**(جنيت)** و**(بارت)**... حتى نتمكن من الوصول إلى كنه النص الشعبي بأبعاده ودلالاته بالربط بين الشكل والمعنى، فمن المؤكد أنه لا يمكن " الإقرار بأية قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاته بملفوظ دوالها"[2].

وحتى يتحقق لنا ذلك، نرى من الأنسب تطبيق المنهج البنيوي لتشريح القصة، والكشف عن بنياتها الدلالية والوظيفية والتعبيرية، حتى نتمكن من تحديد تأثيراتها المختلفة في متلقي هذه الظاهرة التعبيرية.

وبما أن المنهج البنيوي يحاول اكتشاف البنيات الأساسية في النص القصصي الشعبي، فيعمد على تحليلها وفحص مكوناتها السردية ووظائفها ودلالتها ، وإيجاد العلاقات التي تربط بين الشكل والوظيفة لتحقيق الغرض القصصي المراد.

وهذا ما كان محط عناية الشكلانيين في تحليل القصة، بدراسة هياكلها اللغوية، ومحاولة الوقوف على القيمة الدلالية والإيحائية للخطاب بدراسة سياقات السرد في القصة. وهذا من الأساسيات المنهجية التي نهض بها الدرس الشكلاني منذ انطلاقة من حلقة موسكو اللسانية سنة 1915م.

---

* – محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي:مقاربة سوسيو سردية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ن1995م، دط.

[1]– سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص ص 96، 103.

[2]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، 1982م، ط3، ص118.

ولا يعني ذلك أن تحليل القصة اقتصر على المنهج البنيوي فحسب، بل تعداه إلى مناهج أخرى نفسية، واجتماعية، وتاريخية ...وثبتت فعالية هذه المناهج وغيرها في دراسة القصص العربي بصفة عامة، والقصص الشعبي بصفة خاصة.

إن ما تطرقنا له في المدخل محاولة منا لتجلية وتوضيح بعض المفاهيم النظرية التي تمت بصلة للدراسة، ولم نخض في تفصيلات النظرية السردية الحديثة، إلا بالقدر الذي يعين على تحديد المفاهيم والأدوات التي ستعول عليها الدراسة في تحليل مكونات البنية السردية للقصص الشعبي، مع إهمال الخوض في تفصيلات النظرية التي تناسب أنواعا أخرى من السرد تبعا لخصوصية كل نص. والأمر نفسه بالنسبة لجنس القصة. وكما سبق الحديث أيضا عن القصة، والحكاية فكان السؤال المطروح: إلى أي مدى يمكن وضع حدود فاصلة بين الجنسين؟ .

إن الإجابة عن هذا التساؤل تقودنا إلى الانطلاق من نقطة أساسية وهي المبدع في كليهما أي – القصة والحكاية–.

المبدع أو ما يعرف بالحكواتي عنصر أساسي فاعل، حاضر في الحكاية، خاصة وأنها تعتمد عنصر المشافهة في روايتها، في حين يحتجب المبدع في القصة لأن تلقيها يكون بالقراءة دون الاستماع.

إذن: أين يقع المتن الحكائي الشعبي ضمن هذا التصنيف؟.

القصة الشعبية متن حكائي شفاهي ابتداء من الراوي الذي يسرد أحداثها، وتنتقل مع كل رواية شفاهية، بكل ما تحمله من متغيرات تمس مجرى الحكي، وتبقى كذلك إلى أن تدون – أي إمكانية تدوينها انطلاقا من عملية الجمع – فتصبح ذات وجود معين ومحدد .

وبما أن الدرس النقدي اللساني يتناول بالدرس الشكل اللساني المدون؛ فإنه من هذا المنطلق ندرس النص الشعبي القصصي المتسم بالشفاهية، لكنه مع ذلك يبقى منجزا أدبيا يمكن دراسته وتحليله انطلاقا من تدوينه.

وهنا يصح لنا القول أن الحكاية الشعبية هي قصة تكاملت أركانها السردية، وأمكن فحص هيكلها البنائي السردي، وتحديد مكوناته وصيغه ووظائفه. وهذا ما يهدف المنهج البنيوي الكشف عنه باستنطاق جوهر النص وتمفصلاته.

وهذا ما سوف تحاول الدراسة تجليته في الفصول اللاحقة.

الفصل الأول

مكونات البنية السردية للقصة الشعبية بالأوراس

-توطئة

أ/- القصص الشعبي بين المكتوب والشفاهي

ب/- القصص الشعبي بين التنوع والتشابه

جـ/- مكونات البنية السردية للقصة الشعبية

1- الكمية

2- التداول

3- البنية السردية للقصة الشعبية

1-مفهوم البنية

ا-الأصل اللغوي

ب-التعريف الاصطلاحي

ج-البنية: تاريخ ومصطلح

2-البنية في اللسانيات

أ- البنية عند كلود ليفي ستروس

ب- البنية عند فلاديميربروب

ج- البنية عند غريماس

4- أنماط القصة الشعبية

أ-قصص ذاتي

ب-قصص موضوعي

د/- بنية الاستهلال في القصص الشعبي

1- بنية الاستهلال في القصص الشعبي الذاتي

أ- صيغ الاستهلال

2- بنية الاستهلال في القصص الشعبي الموضوعي

هـ/- ثنائية الراوي والمروي له

- تقديم نظري

1- ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي الذاتي

2- ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي الموضوعي

توطئة:

أ/- القصص الشعبي بين المكتوب والشفاهي:

نمت قدرة الإنسان على السرد القصصي والتخيل والمحاكاة والتعبير، بعد أن حدث تطور في مختلف مجالات حياته:السياسية والاجتماعية والثقافية والعقلية أيضا... وباعتبار أن الفرد عضو داخل جماعته البشرية يتأثر ويؤثر؛فكان من الطبيعي أن يتكيف مع وسطه الاجتماعي؛ ومع معطيات بيئته الاجتماعية. فنتج من جرّاء ذلك أن تعددت أساليبه التعبيرية نقلا منه لكل ما يعايشه... فكانت القصة الشعبية ملاذه وأسلوبه الجماعي الهادف إلى الإصلاح والتقويم والتوجيه في مجال الحياة الاجتماعية على اختلاف مواضيعها المطروقة، فتعدّدت أغراضها لتحاكي واقعه، واحتوت "توجيهات اجتماعية تغرس الأخلاق التي ارتضاها المجتمع من خلال تاريخه وعرفه وروحانياته، لذلك يجدها على ألسنة المربين، والمعلمين من الكبار والآباء"[1]. كما تحتوي "صور الأمراض النفسية التي تظهر في اللاشعور الجماعي أو في الأحلام، أو في الخيالات(...) صادرة من اللاشعور الجماعي(...) ونتاج هذا النشاط الخيالي اللاشعوري هو عرض تلقائي لحوادث تسكن في اللاشعور، أو الكشف للجانب اللاشعوري في النفس دون إرادة منها"[2].

وبما أن القصة الشعبية نظام أدبي، ونوع أدبي، لها لباسها المحلّي، وصورتها التي ولدت فيها داخل المجتمع، وسمتها البيئية التي تتحكم فيها وتطبعها. لذلك فهي تشكل مصدرا رئيسيا يعتمد عليه حينما نريد تقديم صورة حية لروح الشعب، الذي يؤرخ لحياته بواسطة هذا الجنس الأدبي.

فإذا كان المنطلق أن القصة الشعبية أسلوب جماعي، هدفه الإصلاح والتقويم والتوجيه في مجال الحياة الاجتماعية، فإنها تحوي ألوانا متعددة لصور الحياة، حتى أنها تعكس النواحي الشخصية المستورة من حياة الناس (البغض، الكره، النفاق، الحب، المودة، الحقد،...)، فتحقق أسلوب التواصل بين الأفراد والجماعات لأنها وعاء لكثير من الأحداث، وهي الأداة التي تصوّر وقائع الفرد، ويتمثل فيها صدق الإحساس الشعبي بهذه الوقائع، ويعتمد عليها حينما نودّ تقديم صورة حية لروح الشعب.

---

[1]- عمر عبد الرحمان السارسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، ص133.

[2]- المرجع نفسه، ص124.

ويصح القول أنّها استطاعت أن تكون لسان المجتمع من جميع نواحيه المعيشية والإعتقادية والاجتماعية والسياسية. ووظيفتها "فحص جميع مراحل الحياة الاجتماعية مرتبطا بعضها ببعض، وفحص الفرد وطرق تعايشه مع المجتمع، وتكيفه ونموه فيه"[1].

ومما يجدر الإشارة إليه أن القصة الشعبية ليست سوى لونا واحدا من ألوان الثقافة الشعبية، توصل نظاما مفاهيميا إلى الأفراد من خلال بنيتها، فهي مثل أي خطاب تتوفر على بنية مثل: بنية اللغة، وتستعمل وتفهم بطريقة آلية، ويجرى إيصال المعنى عبرها، هذا المعنى يدوّن، وينظم التجارب اليومية للنّاس. ونتيجة عملية التداول والانتقال من بيئة إلى أخرى تتعرض القصة الشعبية للتغيير والتحريف والتبديل والنقص والزيادة والحذف والاستبدال وغيرها، فكلما "طال زمن التداول كلما فقدت الحكاية صيغتها الأولى، لأن قيمة الرواية الشفاهية الأصلية لا تمثل سلطة قوية لا يمكن تجاوزها كما هي سلطة المكتوب أو الصيغة الكتابية الأولى بالنسبة للحكاية المكتوبة Le Conte écrit ولعلّ هذا يُعدّ من الأسباب التي جعلت الدارسين للحكاية مثل **(بروب Propp) و(تودوروف Todorov)** يعددون الصيغ التي رويت بها الحكاية في بيئة من البيئات قبل تحليلها أو دراسة مستوى الحكي فيها"[2].

غير أنه لا بدّ من الإلماح إلى أن القصة الشعبية التي نحن بصدد الحديث عنها هي القصة الشعبية الشفاهية التي لا تعتمد على صيغ الكتابة، وإنما على آليات العملية الذهنية التي تستجيب لفوضى الشفاهي، مما يتولد عنها مئات الصيغ المختلفة عن قصة ما في إطار سياق التداول وعمليات نقل الموروث القصصي من جيل إلى جيل، اعتمادا على الذاكرة، لأنها الأداة الناجعة للحفاظ على الموروث الحكائي.

وهنا يجدر بنا الحديث عن القصة المكتوبة والقصة الشفاهية؛ خاصة وأنها تعدّ من القضايا الرئيسية التي شغلت الباحثين البنيويين وخصوصا التفكيكيين في محاولة فهمهم لعلاقة النص بالكتابة (écriture) وارتباطهما بمصطلح الخطاب (Discoure).

---

[1]– المرجع السابق، ص132.

[2]– محمد بادرة، الحكاية الشعبية الأمازيغية السوسية(البنية والوظيفة)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف:أحمد الطريسي أعراب، شعبية اللغة العربية، تخصص:أدب مغربي، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1994م، ص77.

فالكتابة عند **(بول ريكور) (P.Ricoeur)** عبارة عن مؤسسة اجتماعية لاحقة بالكلام بحيث أنها موجهة أساسا لتثبيت كل التمفصلات التي سبق أن ظهرت عبر عملية النطق الشفوي بواسطة أشكال خطية معينة ... وأن الاهتمام الشديد الذي يوليه الباحثون للكتابات الصوتية يبدو وكأنه يثبت أن الكتابة لا تضيف شيئا لظاهرة الكلام سوى تثبيته الذي يسمح بالمحافظة عليه، ومن هنا ينبع الاعتقاد الشائع بأن الكتابة هي كلام مثبت، وأنها سواء كانت في الأشكال خطية أو مسجلة هي كتابة لكلام ما، تُؤمّن له استمرار يته الزمنية، وتمنحه الصورة التي من خلالها يبقى ويدوم[1].

وأضاف **(ديريدا)(J.Derrida)** أن المكتوب يختلف بدوره عن غير المكتوب، أي عما نصطلح عليه عادة بالشفاهي (L'oral). فالمكتوب (L'écrit) يمثل ثابتا (Fixe) وقائما على أسس بنيوية تحدد هويته (Identité)، في حين أن الشفاهي يظل نشاطا فطريا وعاديا (Activité Naïve) وساذجا، بحيث يتسم بالتغيير والتنوع ولا ثبات فيه[2].

فإذا كان الأمر كذلك، فمن المؤكد أن القصة الشعبية الأوراسية تنتمي إلى القصة الشفوية، لأن مبدعيها ورواتها يمارسون تقليدا أو سلوكا كتابيا، ولا يدونونها إلا بواسطة الذاكرة. فمنذ ظهور القصة الأولى يتم تداولها بالشفاه ويتم خزنها بالذاكرة، فتستمر في التداول والذيوع والانتشار، وتنتقل بين الناس، وتستمد حيويتها وديمومتها من التعبير الشفوي، ويلعب الرواة دورا هاما في عملية الانتقال ... وأثناء ذلك تتعرض للتبديل والتحوير والتحريف.

أثناء الفترة الاستعمارية، قام بعض الرواة الضباط العسكريين، وبعض الباحثين الفولكلوريين والمؤرخين بتدوين جزء يسير من القصص الشعبية، ويمكن أن نذكر من الباحثين الجامعيين الذين عالجوا القصص الشعبي**(رونيه باسيط)** [*] **(Renét Basset)** الذي كتب عن قصة "**بنت الخص والمغازي**"، ونشر أيضا قصة "**غزوة قصر الذهب**" و "**معركة علي مع رأس الغول**".

---

[1]– المرجع السابق، ص ص75، 74.

[2]– المرجع نفسه، ص75.

[*] – Renet Basset ,La Légende de Bent EL-Khass, Revue Africaine, N°256, 1erTrimestre, 1905, Alger, Typographie.Adolphe Jordain,1905.

وذلك بعد أن نقل القصتين إلى الفرنسية وقارن بين مخطوطاتهما وروايتهما الشفهية. ثم نشر **(ألفريد بل)*** **(Alfred Bel)** قصة "**الجازية**" وعلّق عليها. وكذلك **(جوزيف ديسبرمنه)**** **(Joseph Desperment)** الذي كتب بدوره عن المغازي في مقالة "**أغاني المآثر من 1830 إلى 1914 بمتيجة**". ثم تأتي دراسة **(كامبي لاكوست دوجاردان)***** **(Camille Lacoste Dujardain)** عن "**الحكاية الخرافية القبائلية**" التي صدرت سنة 1970. لتبرز –بعد ذلك– للوجود دراسة **(روزلين ليلى قريش)** عن "**القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي**" فاتحة عهد جديد للدراسات العربية التي تتصدى لبحث التراث الشعبي الجزائري[1].

ومنذ ذلك إلى الآن ليس هناك أي شيء يذكر في مجال التدوين باستثناء بعض المحاولات اليتيمة التي تظهر بين الفينة والأخرى في البحوث الجامعية وغيرها.

إن انتقال القصة الشعبية من إطار التعبير الشفوي إلى التعبير الكتابي أفقد القصة شعبيتها وفطرتها وحيويتها، إذ أنها لا تستمد ديمومتها إلا من التعبير الشفوي، لأنها تتشكل من ذاكرة الشعب ومن فطرتهم، ومن طبيعتهم، مستجيبة لمواقفهم، وملبية لحاجاتهم النفسية والدينية والاجتماعية والأخلاقية، فيغدو الأدب الشفوي أدب متغير، يتغير شكله ومضمونه من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن جماعة إلى أخرى، ومن راوٍ إلى آخر... نتيجة حكيه بطرق مختلفة تتماشى ومعطيات هجرة الحكايات من مكان إلى آخر، والتغيرات المصاحبة لها.

لذلك يصعب على الدارسين والباحثين التمييز بين النصوص الأصلية والنصوص المتكررة التي تولدت نتيجة الصيغ المختلفة في سياق التداخل، وعمليات نقل الموروث الحكائي من جيل إلى جيل آخر، ومن لغة إلى لغة أخرى، ومن حضارة إلى حضارة أخرى. وهذا يؤكد ما سبق ذكره عن التحريف والتبديل الذي تتعرض له القصة الشعبية الشفاهية.

---

* –Bel-Alfred, La Djazia, Extrait du"journal asiatique", Imprimerie nationale, Paris,1970.

** – -J.Desparment,Les chansons de geste de 1830à1914dans la Mitidja, Revue Africaine,2eme trimestre,1939.

*** – Camille la coste,Dujaradin le conte Kabyle, étude éthnographique, François Maspéw,Paris,1970.

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص ص33، 31.

خاصة وأن هذه الأخيرة لا تتمسك بصورة واحدة ثابتة وإنما لها أكثر من شكل وأكثر من صورة نتيجة اختلاف الزمان والمكان والبيئة والمتلقي أيضا، والدليل على ذلك لو أننا عدنا إلى المدوّنة وإلى قصة "**أحمد لهلالي**" وغيرها من القصص لتجسد الاختلاف في روايتها. لقد تكررت القصة عدة مرّات أثناء عملية الجمع وفي مناطق مختلفة من شرق الأوراس.

فمثلا وردت في القصة الأولى "كَايَنْ احْمَدْ لَهْلاَيْلِي كِيمَا زَادْ معَاهْ حْصَانو، واحْكَمْ بَابَاهْ اقْفَلْ عليهْ البَابْ وعْلَى فَرْسُو في قصرْ أُو هَذَا بِسَبَبْ الزِّينْ البَاهِي ومَنْ المحَبَّة فِيهْ ...".

وفي الثانية: "كَايَنْ وَاحدْ السُلْطَانْ منْ عَرْش لَهْلاَيْلِيَّة منْ النَّاسْ تّاعْ بَكْرِي تَزَوّجْ بَنْت عَمُّو، ومَا وَلْدتشْ معَاهاْ قّدَّاهْ نْسنَا، تَقْرِيبْ وَاحدْ خَمْس سِنِينْ، أُو مْبَعَّدْ رْزَقْهُم ربْ العَالَمِينْ بطفلْ سَمَّاوَهْ أّحْمَدْ لَهْلاَيْلِي، أُو عَنْدهُم فَرْسَة زَيْدَتْ حتَّى هِيَ فِي نفْس اللِّيلَة ...".

وعن رواية أخرى: "فِي زمانْ فَاتْ كَايَنْ سُلْطَانْ، لمْرَا ما تُولَدْش، وعَنْدو العُودْ ما تُولدْش، راحْ لمْدَبَّرْ، قَالُّو عَنْدِي مَرْتِي مَا تُولدْش، والعُودْ نْتَاعِي ما تُولَدْش، عْطَاهْ لمدبَّرْ غُصْنْ نْتَاعْ شَجْرَة، واعْطَالُو سَبْع تَمْرَاتْ، قَالُّو كِي تَرُوحْ مَدّهُم لمرتَكْ تَاكُلْهُمْ والعُودْ نْتَاعكْ أَضْرَبْهَا بالغُصن نْتَاع الشَّجْرة هِيَ تَجْري وانْتَ تَضْرَبْ حتَّى يتْكَسَّرْ الغُصْنْ، وبُقْدْرة ربِّي لمْرَا حَمْلَتْ، وحتَّى لفْرَسْ، وبقُدْرَتْ ربِّي لَمْرَا جَابّتْ طْفَلْ سَمَّاوَهْ أَحْمَدْ لَهْلاَيْلِي ...".

فما نلحظه من اختلاف في بدايات قصة "**أحمد لهلايلي**" إنما يؤكد أنه نتيجة عملية التداول، والانتقال الشفاهي، وتأثير البيئة، واختلاف الزمان والمكان ودور الراوي ... تولد عن كل ذلك تعدّد الصيغ للقصة الواحدة أثناء روايتها وتغيّر مجريات الأحداث، وحتى ترتيبها. ويؤكد ذلك أن القصة نقلت من بيئات مختلفة، هذا الاختلاف في سمات كل بيئة أو كل إقليم انعكس جليا، واضحا، في مضمون قصة "**أحمد لهلايلي**".

الأمر نفسه، يقال عن قصة "**حديدوان**" والتي تغير سرد الأحداث فيها من منطقة إلى أخرى. فتروي القصة الأولى: "يُحْكَى أَنَّهُ في القَدِيمْ كَايَنْ رّاجَلْ عَنْدُو سَبْع اولاَدْ (ذْرَارِي) بَغَا يْحَجْ، كِمَا لْقَاشْ عَنْد مَنْ يْخَلِّيهُمْ، أَدَّاهُمْ مْعَاهْ، مْشَاوْ ... مْشَاوْ ... غَلْبُوا في الطَرِيقْ، كُلْ مرَّة يَغْلَبْ وَاحَدْ، يْقُولْ لْبَابَاهْ أَبْنِيلِي دَارْ وِينْ غْلَبْ، يَبْنِيلُو بَابَاهْ ويْفُوتْ إِيْخَلِّيهْ، وِينْ يْفُوتْ تْلْحَقْ (طَامْزَة) تَاكْلُو حَتَّى كَلاَتْهُمْ فِي سَتَّة ..." .

أما القصة الثانية: كَانْ وَاحَدْ اَلْطْفَلْ وَاسْمُو حْدِيدْوَانْ إيحوسْ في الغَابَة سَاعَى هْمَلْ وَ رَاحْ يَمْشي حَتَى وْصَلْ لْوَاحَدْ لَبْلاَصَة ، لَقَاتُو الغُولَة: كي شَافْهَا هْرَبْ في وَاحَدْ الغَارْ، وُقَفْلُوا بحَجْرَة كْبيرَة، جَاتْ الغُولَة عَنْدُ و وَطَبْطَبْ وَتْقُولْ: حَلْ يَا حْدِيدْوَانْ أَنَا عَمْتَكْ. و القصة ورد ذكرها بعنوان " **قصة الغولة و حديدوان** ". وفي رواية اخرى تذكر القصة الأولى لـــ" **حديدوان**" لكن بعنوان أخر "**قطيش**" وتسرد كالأتي: كَانْ رَاجَلْ عَنْدُو سَبْعْ اوْلَادْ، أَدَاهُم مْعَاهْ لَلْحَجْ، في طْرِيقْهُمْ وَلْدُو وَاحَدْ قَالُوا يَا بَابَا رَاني غْلَبْتْ، قَالُوا وَاشْ نْديرْلَكْ ؟ قَالُو: أَبْنيلي دَارْ بالحْجَرْ، جَاتْ طَامْزَة كْلاَتُو، كي رَاحُوا قَالُوا وَلْدُو الثَانِي بَابَا رَاني غْلَبْتْ، قَالُوا وَاشْ نْديرْلَكْ؟ قَالُوا أَبْنيلي دَارْ بالحْطَبْ، بْنَالُوا وُرَاحُوا، جَاتْ طَامْزَة عَنْدُو وُاكْلَاتُو، وُهَكْ، حَتَا بْقَا غيرْ بَابَاهُمْ وَلْدُو الصْغيرْ قَطيشْ...".

وهكذا ينطبق الحديث على عدد لا بأس به من القصص المجموعة كـــ "**لونجة**"، "**بقرة ليتامى**"، "**الجازية**" وغيرها من القصص والتي تبين بالفعل صعوبة التمييز بين النص الأصلي والنص المولّد، نتيجة أن المادة المتناقلة –أي القصة– تعتمد عنصر المشافهة في انتقالها.

وهنا نستشهد برأي "**نبيلة إبراهيم**" عن التطور الذي أصاب الحكايات والقصص الشعبية:"عندما تتطور الحياة تتطور معها أنماط القصص الشعبي يجد القاص نفسه حرا ومقيدا في الوقت نفسه. فهو مقيد بأنماط وصلت إليه ذات بناء تركيبي واضح ومحدد. ولكن البناء التركيبي من المرونة والشمول، بحيث يمكن للقاص من أن يتحرك في نطاقه في شيء من الحرية. فهو يختار من الوظائف مما يلاءم ظروفه الحضارية وأحواله النفسية. وفي وسعه كذلك أن يغير من ترتيب الوحدات الوظيفية كيفما شاء. أما بالنسبة للشخوص فهو حر في أن يختار ما يتلاءم كذلك مع ظروفه الحضارية وهو فضلا عن ذلك حر في إكساب شخوصه الطبيعية التي يرغب فيها، لكي تكون معبرة عن مشكلاته النفسية التي يعايشها في حياته اليومية"[1].

القصة الشعبية بطبيعة مادتها الشفاهية، وصيغتها الأدبية، تعتبر من أكثر أشكال الأدب الشعبي تأثرا بالمتغيرات والمؤثرات الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، وعوامل التحضر

[1]– نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، دط، 1974م، ص44.

والمدينة التي تحيط بالإنسان علاوة على أن ناقل الحكايات الشفوية وراويها يتدخل بثقافته، وبراعته الفنية، مستجيبا لرغباته الخاصة ورغبات متلقيه، مما يعني أن عملية التذكر والحكي لا تتم أبدا بصورة بريئة.

وهكذا يبدو أن القصة الشعبية شديدة الارتباط برواتها، وبيئتها، وبمواقف الحكي ولحظات التقاء الراوي بمستمعيه، فتحدث تلك التغيرات التي تهاجر القصة من مكان إلى آخر، مُحدثة تغيرات أخرى، وهكذا ...

مجمل القول عن القصة المكتوبة والقصة الشفاهية، أن هناك ثراء للمنجز الحكائي الشعبي وتنوعه من منطقة إلى أخرى، هذا الثراء يعكس فطرة الفرد الشعبي وفكره وبساطته، ثم يعكس جمال الشكل، والأسلوب، والأداء، فبالرغم من هجرة القصص والتغيرات المصاحبة لها، إلا أنه لا يمكن للدارس أو الباحث ألاَّ يربط بين المتن –أي القصة– وبين البيئة. وهذا ما سوف تبينه الدراسة بصورة جلية حين نربط بين المدوّنة المجموعة لدينا، والمنطقة محل الدراسة. لأنه لا يمكن بأي شكل من الأشكال عزل أو نفي هذه العلاقة.

ب/– القصص الشعبي بين التنوع والتشابه:

إن التشابه بين القصص راجع إلى تشابه أطوار الحياة البسيطة عند الشعوب القديمة، فـــ: "حتى الألفاظ المفردة يسهل مقارنة بعضها ببعض على الرغم من انعدام صلة القربى بينها، وذلك عن طريق تقليدها لأصوات الطبيعة"[1]. هذا التشابه بين القصص، يرجع إلى تماثل الأفكار عند الشعوب، فالبرغم من تباعد المسافات الزمانية والمكانية، إلا أن هناك الكثير من الأمور المتشابهة التي تجمع بين الشعوب رغم انفصالها وتباعدها.

وبما أن الناس يتبادلون رواية القصة لبعضهم البعض بشكل شفوي يقوم على السمع والحفظ، فنتيجة لذلك "تتعدد الصيغ التي تروى بها القصة، واختلاف الروايات حول قصة ما، أو هجرتها من منطقة إلى أخرى يرجع إلى عوامل عديدة يمكن حصرها فيما يلي:

- الهجرة المستمرة للأسر والعشائر والقبائل من موطنها الأصلي إلى أماكن أخرى، إما بفعل عوامل سياسية (الاستعمار)، أو اقتصادية (البحث عن العمل)، أو بيئية (التصحر،

[1]– فريديريش فون دير لاين، الحكاية الخرافية، ترجمة:نبيلة ابراهيم، ص31.

الجفاف). إذ تشكل ظاهرة التنقل والارتحال بحثا عن الكلأ ظاهرة مهمة في جنوب جبال الأوراس، إذ يتجه سكانها "صيفا إلى مناطق الهضاب العليا بنواحي قسنطينة وسطيف وسوق أهراس، فحتى نهاية شهر مايو تظل الحيوانات ترعى في الأودية، في حين تجري عملية حصاد الحبوب في منطقتي بسكرة وأولاد جلال، وما أن تنتهي العملية حتى يتجه البدو إلى المناطق الشمالية التلية"[1].

ومن الطبيعي؛ أثناء هذه الهجرة وهذا الارتجال أن ترافقهم أمتعتهم الثقافية وموروثهم من مكان إلى آخر.

- لعبت الهجرة الهلالية دورا هاما في تعريب المغرب ، بقدوم بني هلال من مصر 1051م، وساعد على ذلك "شدة التشابه بين هذه القبائل الجنوبية والجاليات العربية، سواء ذلك في حياتهم البسيطة الساذجة، (أو) في أذواقهم وميولهم واتجاهاتهم"[2].

وعليه تعربت المنطقة نهائيا بعد استقرار بني هلال فيها، وهذا ما أورده **(عبد الحميد يونس)** في قوله:"وإذا كانت لهذه الهجرات الهلالية التي اتخذت مظاهر الفتح من أثر في شمال إفريقية، فهو العمل على تعريب هؤلاء البربر، ذلك لأن الفتح الإسلامي الأول وإن طبعهم بالدين واللغة، إلا أنه لم يطبعهم بالدم العربي (...) حتى أصبح الأثر البربري القديم لا يلتمس إلا في معاقل طبيعية ضيقة، ولا يميّز إلاّ ببعض الظواهر اللسانية العامّة"[3].

فهذا النزوح المعاكس أدى إلى حدوث تلاقح ثقافي بين ثقافة النازحين وثقافة المستقبلين.

- طبيعة اللهجة – لهجة سكان المنطقة ونقصد بها اللهجة الشاوية أي ما عدّ الآن لغة وطنية أمازيغية– التي لم تعرف طريقها إلى الكتابة وبقيت محكية مسموعة تعتمد على النظام الشفهي.

---

[1]– محمد السويدي، مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري(تحليل سوسيولوجي لأهم مظاهر التغير في المجتمع الجزائري المعاصر)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص166.

[2]– عبد الرحمان الجيلاني، تاريخ الجزائر العام، ج1، دار الثقافة، بيروت، 1988م، ط1، ص187./و/جورج لابيكا، السياسة والدين عند ابن خلدون، تعريب:موسى وهبة./و/شوقي الدويهي، دار الفارابي، بيروت، شباط1980م، ط1، ص ص161، 159.

[3]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص13.

- قلة تدوين الموروث الشعبي، ولاسيما القصص الشعبي، إذ لم تعرف القصص الشعبية طريقها إلى التدوين إلا مع ثلة من الباحثين والجامعيين وبعض الدارسين والمهتمين.

- تنوع البيئة الجغرافية، إذ تشكل منطقة الأوراس[1] (*) حاجزا طبيعيا بين الصحراء والتل، أعطى ذلك خصوصية للمنطقة، لكونها تشكل منطقة عبور من الشمال إلى الجنوب، ومن الشرق إلى الغرب، وبحكم أن المنطقة كانت محطة هامة للعديد من الأمم والحضارات الوافدة عليها. فكان من جرّاء ذلك حدوث تأثير على أهالي المنطقة نتيجة الاحتكاك المتبادل بين مختلف الأمم التي تعاقب وجودها عليها، كل هذه التأثيرات انعكست في سلوك الإنسان الأوراسي وردود أفعاله. وهذا لارتباطه المباشر بثقافته المادية. فبدأ بالبحث عن أصوله ومن ثم عن تراثه .وأسفر هذا البحث على توفر المجتمع الأوراسي على مادة ضخمة من التراث الشعبي والتي تشكل حيزا كبيرا من مادّة التراث الشعبي الجزائري.

- عدم القدرة على حصر عدد الرواة، لأنهم كثيرون ومتنوعون حسب جنسهم وعمرهم وثقافتهم. ونعطي مثالا على هجرة القصص واختلاف رواياتها نموذجا لقصة (بقرة ليتامى) التي تتداول بروايات مختلفة في مناطق عديدة من الأوراس، والتي اختلفت تفاصيلها من منطقة إلى أخرى، فنجد مثلا بمنطقة الحامة تُروى القصة بعنوان **(بقرة ليتامى، ثلجة ومحمد)**. وبدأت القصة بعرض حالة الأم الصحية ومرضها الخطير الذي أودى بحياتها، ووصيتها للأب بالحفاظ على البقرة لأجل ولديها. ثم زواج الأب من امرأة شمطاء، وتبدأ المعاملة السيئة لزوجة الأب، وتكليف الولدان بأعمال شاقة، ليصل الأمر إلى افتضاح الزوجة لأمر الولدين، وكشف مصدر غذائهما، وقرارها بذبح البقرة بعد أن تنكرت في زي (البرّاح) وذهابها للسوق وترديدها: "اللّي عَنْدُو بّقْرَة كَحْلَة نْتَاعْ لِيتَامَى يَذْبَحْهَا...". وبعد سماع الزوج لذلك، قرّر ذبح بقرة ليتامى ...

[1] – (*)–لمزيد من التفصيل حول المنطقة–منطقة الأوراس–:أصل التسمية ودلالتها، الأوراس جغرافيا، الأوراس تاريخيا، الأوراس اجتماعيا، أصل السكان، بناء المجتمع الأوراسي ، ثقافة المجتمع الأوراسي.يراجع:سمية فالق، المثل الشعبي في منطقة الأوراس(جمع وتصنيف ودراسة في الوظيفة والتشكيل الفني)، إشراف:حسن كاتب، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية شعبة الأدب الشعبي جامعة محمد منتوري، قسنطينة، 2004م، 2005م، ص 28، 06

أما إذا انتقلنا إلى مدينة خنشلة والتي تبعد عن منطقة الحامة بـــ 07 كلم. نجد القصة بدأت بـــ: "في قديم الزمان كَايَنْ رَاجلْ توفَّاتْ مَرْتُو، وخَلّفَتْلُو مَنْ الذرّية طَفْلَة وطْفَلْ هُمَا مُحَمَّدْ وخَضْرَ...".

بعدها تتعرض القصة لزواج الأب من امرأة شريرة وغيرتها من الولدين، لتصل بذلك إلى قرار بيع البقرة وأخذها إلى السوق من طرف الأب وترديده: "شْكُونْ يَشْرِي بَقْرَة ليتامى..." ولم يتمكن من بيعها فلجأت زوجته إلى حيلة أخرى بذهابها إلى السوق وقولها: "شْكُونْ يَشْرِي بَقْرَة وتْنقَّص صُوتْهَا وتقُولْ لِيتَامَى..." وتمكنت من بيع البقرة وعودتها إلى المنزل.

وتستمر أحداث القصة حتى تتداخل في بعض تفاصيلها مع قصص أخرى كقصة "لونجة" مثلا.

نستشف مما سبق ذكره، أن القصص أثناء انتقالها من مكان إلى آخر، أو هجرتها من منطقة إلى أخرى ... تطرأ عليها تغيّرات بالحذف أو الزيادة بالتقديم أو التأخير ... وهذا كله من مميزات وخصائص القص الشعبي.

وهكذا تضافرت عدة عوامل لتشكّل قصصا شعبيا متنوعا ومتشابها في آن واحد. لكن – في حقيقة الأمر– بين التنوع والتشابه ؛استطاعت القصة الشعبية أن تجسد واقع وحقيقة الفرد الشعبي الأوراسي.

ج/– مكونات البنية السردية للقصة الشعبية:

حتى يتسنى لنا البحث في مكونات الهيكل البنائي للقصة الشعبية، وجب البدء بالمتون الحكائية ؛وصولا إلى البنى الحكائية، وحتى نصل إلى ذلك وجب الحديث أولا عن المدونة من حيث الكمية والتداول.

1– الكمية:

احتلت القصة الشعبية مكانة خاصة لأنها تعكس التفكير الشعبي في كل مكان وزمان، كيف لا وهي ترافق الوجود الإنساني، لذلك يتحدد عمرها بعمر الوجود الإنساني أو الإنسانية. فاستطاعت بذلك تسجيل حضورها في المجتمع الأوراسي، واحتلت قسما هاما من التراث الشعبي.

القصة الشعبية ليست وليدة شعب معين أو عصر ما، إنما جذورها ممتدة منذ القدم؛ فهي ترجمة لمواقف الإنسان المختلفة، تنقل التغير الاجتماعي الذي مسّ ويمسّ حياة الفرد. ونتيجة لذلك تزخر منطقة الأوراس وعلى غرار المناطق الجزائرية بكم هائل من التراث الشعبي، والمتأمل لمضمونها يجدها عميقة وهادفة تدل على ذكاء العقلية الشعبية.

إن المدونة المجموعة من منطقة الأوراس عددها يجاوز(99) قصة، هذه المجموعة كانت مجالا للدراسة. وهذا العدد المتداول من القصص يمكن أن يكون متداولا في مناطق أخرى.

لقد كان لعملية التسجيل المباشر من أفواه المتحدثين وكبار السن ؛أكبر الأثر في جمع المادة، لأنها مكنّتني من الحصول على عينات شاملة لمختلف أنماط الحياة. خاصة وأن محاورة النّاس ودفعهم للحديث بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أتاح الفرصة للمشاركة في الحياة الاجتماعية وملاحظة السلوك اليومي للأفراد.

فضلا عن ذلك، فلقد كان لتقصي المادة من ذوي الخبرة والتجربة والعارفين والمهتمين بهذا النوع من الدراسات، وحتى الهواة من جامعي التراث الشعبي أثرا كبيرا في الحصول على المادة. إلى جانب ذلك الاطلاع على ما تم تدوينه في هذا المجال من كتب ومقالات...

وما يجدر الإشارة إليه قلة وجود رواة محترفين –إلا في بعض المناطق كبسكرة ونواحيها مثلا– فأغلب سكان المنطقة يعدُّون روّاة، وهذا ما يجعلني لا أقترح أسماء بذاتها تستحق التنويه أو الترجمة .

أما عن بعض الملاحظات حول الكمية المجموعة من المنطقة نذكر ما يلي:

1– إن القصص الشعبية المستخدمة في الدراسة لا تمثل كل القصص الموجودة في المجتمع الأوراسي كمًّا ونوعًا.

2– القصص الشعبية تتكرّر في المعنى مع الاختلاف في الألفاظ وفي طريقة عرضها أيضا ، وهذا –طبعا– باختلاف المناطق الأوراسية. تبعا لاختلاف اللهجات من منطقة إلى أخرى، والاختلاف يقتصر على الألفاظ، ولا يتعدّى إلى المعنى إلاّ نادرّا. وكمثال على ذلك نورد قصة "**لَدْمِيَّة وبَغْنِي**".

تروي القصة بمنطقة **(تاوزيانت)** باللهجة الشاوية –أي بلهجة سكان المنطقة– وتبدأ القصة بـــ: "يَلاَّ واقَلاَّنْ رَبِّي أَفْحْلاَنْ، يَلاَّ (بَغْنِي) ذَلْعَيَالَنَّسْ (لَدْمِيَّة) سَكْنَنْ ذِي لقَرْيَثْ، هَنَّاس لَعْيَالَنَّسْ: لَعْبَاذْ أُكْلْ إِقِينْ السْويكْ ذِي زَلْفَنْ يَنَّاط، أَرَبِّي نَشْنِينْ أَهْنَايَنْ ٌ قْلي نِيزَلْفَن نَطْمْزِينْ، دَبَّرْ هَمُرَثْ وَاكَرْزِيتْ أَمْ لَعْبَادْ...".

وتروي القصة نفسها بعنوان: "**لدمية وبغنة وعبد البهلول وعبد المرزاق**" يرويها سكان منطقة **(آريس)** و **(الكانطينة)** و **(بوحمامة)** ... تبدأ القصة: "كَانىْ وَاحَدْ الرَّاجَلْ يْقُولُولُو بَغْنَة وكَانْ متْزَوَّجْ وعَنْدُو لوُولاَدْ، وكَانَت مَرْتُو ذَكِيَّة، وْفِي يُومْ مُوسَمْ الحَرْثْ قَالَتْلُو مَرْتُو رُوحْ تَحْرَثْ، قَالْهَا دِرِيلِي القَلِيَة، وهَزْ هَاذِيكْ لقَلْيَة نْتَاعْ القَمْحْ يَاكُلْهَا ، والبَاقِي نْتَاع الشعِير والقَمْحْ يَزْرعُو ...".

فبالرغم من اختلاف اللهجتين في كليهما، إلا أن المضمون متشابه إلى حد كبير في عرض تفاصيل القصة، فالاختلاف يعود –إذن– إلى خصائص نطقية ولهجية خاصة بكل منطقة.

3– تعدّد مضامين القصص الشعبي، لذلك لا يمكن أن يقتصر مضمون القصة الشعبية على مضمون واحد، ولو كان كذلك لانحصر استعمالها في نطاق ضيق.ونورد مثالا على ذلك قصة **(هارون الرشيد)**. إذ المتصفح لها يجدها طرقت موضوعات عدّة اختلفت مضامينها، فانطلقت من شخصية هارون الرشيد باعتبارها شخصية تاريخية، بلغت شأوا من الاعتزاز والافتخار والحكاية لما قدمته للبشرية. فاستحضرها القاص الشعبي وحوّلها إلى شخصية شعبية أسطورية لتمثل واقعا اجتماعيا معيشا تعانيه الطبقات الشعبية.

إن تجريد القاص الشعبي لشخصية هارون الرشيد من كل شيء ليحسسه بحياة الحرمان والحاجة والقهر، يهدف من خلاله تسليط الضوء على الصراع المرير الذي يعيشه الإنسان بين الخير والشر، بين العدل والظلم، بين الحق والباطل... .

كذلك حاولت القصة أن تصور أحداث المجتمع، والذي يتبادل فيه أفراده الارتقاء والنزول في سلّم النسق الاجتماعي، وتجسد كل ذلك من خلال إبداء السلطان لرغبته في تزويج بناته من أبناء رعيته متجاوزا تلك الحدود والفروق الاجتماعية التي افتعلتها معطيات

المجتمع، وبالتالي تجاوز المألوف إلى غير المألوف حتى يتمكن من تحقيق البعد النفسي والبعد الاجتماعي.

تمثل البعد النفسي في النزوع إلى الحرية وكراهية الظلم، والدعوة إلى المساواة، في حين تبلور البعد الاجتماعي في إبراز كيفية التعامل بين الطبقات، والتعبير عن معاناة الضعفاء تجاه الأقوياء.

لقد استطاع القاص الشعبي أن يجسد عدة مضامين (اجتماعية، ونفسية ، وسياسية...) ضمن قصة واحدة، هدف من خلالها الوصول إلى تبيان مجموع القيم الإنسانية والفكرية والنفسية والاجتماعية والتي يزخر بها النص الشعبي.

4- وما يلفت الانتباه حقا وجود تشابه بين القصص الشعبي الجزائري عامة ، والقصص الشعبي من مختلف الأقطار العربية، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على وحدة القيم والتراث الشعبي والمنبع التاريخي.

فعن بعض النماذج التي يشترك فيها المجتمع الأوراسي، والمجتمع الجزائـــري عامـــة نورد ما يلي: "**قصة بقرة ليتامى**" والتي تتميز بسعة انتشارها في الجزائر، وشعبيتها الكبيرة، ولا نجدها تختلف عن قصة "**بقرة ليتامى**" **الأوراسية** -إن صح القول ذلك- إلاّ في أجزاء قليلة منها، لكن المضمون متشابه إلى حد كبير. تبدأ القصة كالآتي: "كَانْ فِي قَدِيمْ الزّمَانْ، رَاجَلْ متْزَوّجْ وُعَنْدُو طفْلَة وُطْفَلْ يْعِيشُوا عِيشَة مْلِيحَة، وهَكْذَا مَرَّتْ لَعْوَامْ ويَحْكَمْ رَبِّي علَى زُوجْتُو بالْوَفَاةْ، ويْتْزَوّجْ بَابَاهُمْ مْرَا أُخْرَى.

وَقْتْ رَبِّي مَا أَحْكَمْ عْلَى أُمْ لُولاَدْ وصّاتُو بَاشْ مَا يْبِيعَشْ البَقْرَة ويْخَلِّيهَا لُولِيدَاتُو يَرْضعُوهاَ. وُكَانَتْ مَرْتْ بَابَاهُمْ تْحَبْهُمْ وُتَعْطِيهُم الحَاجَة لَمْلِيحَة والغَالْيَة، ومَرَّتْ أَعْوامْ، وَلْدَتْ طَفْلَة وُصَبْحَتْ تَعْطِيلهاَ الحَاجَة لَمْلِيحَة وُهُم لُوليداتْ اللِّي ماتَتْ أُمْهُمْ، عَادَتْ تعْطِيلْهُمْ الكَسْرة النُخالَة اللِّي تَفْضَالْ عْلَى بنْتهَا، لُولِيدَاتْ عَادُو يْرُوحُوا معَ البَقْرَة يسْرْحُوهاَ وُيَبْكيوْ.وُفي وَاحَدْ النْهَارْ عَادُوا يَدْخْلُو تَحْتْ البَقْرْة ويَرْضعُوا حْلِيبْهاَ، والبَقْرَة تْحَنْ عْلِيهُمْ وهَكْذَا صَارُوا أَصْحَاحْ، أَمَّا خْتهُمْ كَانتْ ضْعِيفَة ...".

ثم تصل أحداث القصة إلى: "...غَدْوَا مَنْ ذَاكْ أَدَّاهَا للسُّوقْ يْبِيعْهَا وُرَاحْ يْعَيَّط ويْقُولْ: "بَقْرَة لِيتَامَى تَتْبَاعْ ولاَّ مَا تَتْبَاعَشْ؟" يْقُولُولُو النَّاسْ: "شيْ لِيتَامَى مَا يَتْبَاعَشْ ومَايَتَّشْرَى"

ورَجَّعْهاَ للْدَّارْ، وعَنْدَماَ رَوَّحْ قَالَتْلُوا: عْلاَشْ؟ ماَ بَعْتهاَشْ؟ قَالْهَا: "رَاهُمْ النَّاسْ قَالُولِي شَيْ لِيتَامَى مَا يَتْبَاعْ ماَ يَتَّشْرَى" قَالَتْلُوا: غَدْوَا رَجَّعْهَا للسُّوقْ وُرَاهْ وَاحَدْ يُوقَفْ لَكْ فالسُّوقْ ويْقُولَّكْ: ماَ تْبَاعْ غِيرْ هِيَ .[...] وكِمَا بَاعْهَا عَادُوا لُولاَدْ مْسَاكَنْ يْرُوحُو فُوقْ اَقْبَرْ انْتَاعْ أَمْهُمْ ويَبْكِيوْ وقُدْرَة رَبِّي يَرْضعُو مَنْ امْهُمْ حَتَّى يَشْبعُوا ويْجِيوْ مْرَوْحِينْ [...] ولْمَّا قَدْمَتْ خْتْهُمْ تَرْضَعْ مْعَاهُمْ مَصَّت المصَّة الأُولَى جَاتْهَا دَمْ، والمَصَّة الثَّانْيَة جَتْهَا قِيحْ. ولَمَّا رَجْعُوا حْكَاتْ لَمْهَا مَا وْقَعْ، قَالَتْ لْزُوجْهَا: هَاذْ القبَرْ نحرْقُوهْ...".

وبعد رحيل العائلة، وتحول الولد إلى غزال، واستقرارهم بالغابة، يبدأ خدم السلطان في البحث عن الفتاة صاحبة الشعر الطويل، ويلجأ إلى: "... وأَمرْ الخَدَّامَة بَاشْ يَقْطعُوا الشَّجْرَة يْمَنْشرُوا، ويَبْقَى طْرَيَّفْ ويْقُولُوا في الصْبَاحْ نْكَمْلُوهْ. يْجِي الغُزَالْ يْحَكْ بْعَنْقُو فُوقْهاَ تَرْجَعْ الشجرة كِيمَا كَانَتْ، وهكذا عدة أَيَّامْ مَقَدْرُوشْ..." بعدها يعرض القاص كيف تمكن السلطان من الزواج بالفتاة، ووصول والد الفتاة وزوجته وابنته إلى القصر، ونصب فخ للإيقاع بالفتاة. ليصل مجرى القص إلى: "... قَالَتْلُوا قُولْ للسَلْطَانْ يَذْبَحْ ثُورْ ازْرَقْ ويْمَلْحُوا ويْعَمَّرْ القَصْعَة بالنَّعْمَة ويْملحها بالسَّكْرَانْ، لَمَا اكْلاَ لَحْنَشْ اعْطَشْ واكلاَ النعْمَة اللِّي فِيهَا السكْرَان، اسْكَرْ وُدَاخْ هَزَّاتُو منْ علاَ رَكْبَتْهاَ وُحَطَّاتُو في الأَرْصْ...

" لتنتهي القصة بذبح العورة وتقطيعها وإرسالها مع الخدم إلى والدتها .. "قَالْهَا دَخْلِي يَدَّكْ فالتِّلِيسْ ــ تلْقَايْ العِينْ العُورَة واليَدْ الموشْمَة"[1].

هذا المثال أوردناه على سبيل التدليل وليس الحصر، لأنه لا يمكن بحال تجزئة القطر الجزائري، لذلك نجد تشابها بين العديد من القصص مثل "**حديدوان والغولة**"، "**لونجة بنت أمّا**"، ... وغيرها من القصص.

والحال سواء إذا انتقلنا إلى القصص الشعبية العربية فنجد مثلا: قصة "**حديدوان**" التي تُروى في الجزائر، ويقابلها قصة "**حديدوان الحرامي**"، والتي تُروى في مرّاكش –المغرب– تقريبا بالمضمون نفسه. تبدأ الحكاية بـــ: "كَانْ أَسِيدِي حَتَّى كَانْ، حَتَّى كَانْ لحْبَقْ أُسوسَانْ فِي حجَرْ النَبَيْ عْلِيهْ الصْلاَةْ والَّسْلاَمْ."

[1]– عايدة بامية، الحكاية الشعبية، مجلة مركز الدراسات والأبحاث الخاصة بالتنمية الجهويه، عنابه، 1983 م، السلسله/، ص ص14، 07

كَانْ وَاحَدْ الرَّاجلْ عَنْدُو سَبْعْ ولاَدْ، مَا خصُّو حتَّى خِيرْ، وْلِيدَاتُو كَبْرُو، وُجَبْ عْلِيهْ الحَجْ، كَانْ لاَبدْ يْكَمَّلْ دِينُو يَمْشِي للْحَجْ. دارْ الزَّادْ وُ لَعْوِينْ وُركّبْ أولادو ورَكبْ وكَالْ يَا جَاهْ النَّبِيْ.

يَاللّه ياَ الله ياَ الله تَخْوى بلاَدْ، ويَعَمَّرْ بلاَدْ، وقَابَضْ الطْرِيقْ حتَّى وَصْلُو لْوَاحَدْ لَبْلادْ. كَالْ لِيهْ الأَوَّل فُولاَدُو آبَّا أَنَا عْيِيتْ. كَالْ لِيهْ آشْ نْدِيرْلِيكْ أَوْلِيدِي. كَالْ لِيهْ أَبْنِ لِيَّا دَارْ تْرَابْ، وُدِيرْ لِيَّا شْرَاجَمْهَا تْرَابْ، وبِيبَانْهَا تْرَابْ، وكُلَّشْ تْرَابْ، وُحَطْ لِيَّا خُبْزَة وُفْلُوسْ تَالْمَا وسِيرْ فْحَالَكْ. كَالْ لِيهْ: واخَّا ..." [1].

كذلك نجد قصة: "**حكاية الفتاة التي تحوّل أخوها إلى تيس**" وهي قصة تُروى بالأمازيغية "**Thajit n utcmas n wnni idwrn ivdy**" وبالضبط من مدشري **(إيزيزاون)** و **(ولايت تشوكت)** بقبيلة "**آيت سعيد**" **بإقليم الناظور**. وترجمت القصة من الأمازيغية إلى الفصحى، وتشترك مع قصة "**بقرة ليتامى**" **–الجزائرية–** في بعض تفاصيلها مع اختلاف في مقدمة الحكاية. إذ بدأت بـــ: "في الزمن القديم، قدم الماء، كان لرجل زوجتان، إحداهما ذكية، والأخرى غبية، وكان لكل واحدة من الزوجتين بنتا من صلبه.

وفي أحد الأيام عاد من الحقل يحمل حجلة، وأرنبا بريا. فأعطى ما اصطاده لزوجتيه اللتين أمرتا بنتيهما بطبخ ما أتى به والدهما. فأخذت بنت الذكية الأرنب البري وذبحته، ثم وضعته في الطنجرة على نار هادئة.

في حين أخذت بنت الغبية الحجلة، ووضعتها في الطنجرة دون أن تذبحها، ودون أن تشعل نار الموقد، ولما تيقنت بنت الذكية أن الأرنب نضج، أسرعت ووضعت الطنجرة من على النار الموقد، ثم تبعتها بنت الغبية تريد، هي بدورها، أن تنظر إلى حجلتها ما إذا نضجت، إلا أنها بمجرد ما رفعت غطاء الطنجرة طارت الحجلة، واتخذت لها وجهة الغابة..." [2].

---

[1]– مالكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، الجزء الرابع، القسم الثاني، النصوص، إشراف:عباس الجراري، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1987، 1986، ص746.

[2]– عبد السلام خليفي، بلاغة الحكي في القصص الشعبي، تدوين متن وتحليل نصي– مقامي–، المتن والترجمة–ملحق– إشراف:محمد الوالي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه جامعة محمد الخامس أكدال، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، الرباط، شعبة اللغة العربية وآدابها، وحدة البلاغة الجديدة والنقد الأدبي، 2007، 2006، ص12.

أما إذا انتقلنا إلى الحكاية الشعبية **بأغادير –جنوب المغرب–** نجد قصة "**لونجة**"والتي ترددت بصفة متكررة أثناء عملية الجمع –جمع المدونة محل الدراسة– إلا أننا نجد تقاطعا في العنوان وفي بعض الأجزاء القليلة، ومع قصص أخرى مثل: "**لونجة وخيَّاتها في سبعة**". لكن بالرغم من اختلاف المضمون، إلا أن الملمح العام لقصة "**لونجة**" **في الأوراس** يتقاسم في بعض أجزائه مع "**لونجة**" **المغربية** .

تبدأ القصة أيضا بـــ:"كَانْ يَا مَكَانْ حتَّى كَانْ الحَبَقْ والسُوسَانْ، في حَجَرْ نَابِينَا عْلِيهْ الصَّلاَةْ والسَّلاَمْ، كَانْ أبنتي واحد الزمان جوج خوتْ متْزَوَّجين، واحدْ رّزْقُو ربِّي بوْلدْ، واحدْ ماَ عْطاهشْ الله، مرْتُو مّا تُولدشْ ..." [1]. وتختتم القصة: "مْحَاجتي مْشاتْ مْع الوادْ، ونَا بقيتْ معَ لَجْوَادْ..." [2].

وفي منطقة **أبي الجعد –جنوب شرق المغرب– بخريبجة**– ترد الحكاية: "دْرَارْ بْسَبْعْ خُوتهمْ "تروي" هَذِي حْكاية واحدْ لمْرَ ولدتْ سَبْع عْزازْ –سبعة ذكور– وْكَبْرُوا وجالُو وبَعْدُو على وَلْديهمْ، ناضَتْ مْهُمْ وهيَ تحْمَلْ بطْفَلْ هيَ ثامنْ، كَبْرَتْ لْبنتْ ولاَّتْ تَتَلعبْ معَ ذريَّات، واحدْ النَّهارْ وُهُما يعْيَّروهَا كَالُولِيهَا: "كُونْ فُمَّكْ وُبُوكْ لْخيرْ ولَفْرَحْ ماَ يْخلِّيوْ سبْعَ تَلَعْزَازْ موَدّرينْ ..." [3].

ومضمون الحكاية شمل جزء من حكاية "**لونجة**" **الأوراسية** وجزءا من حكاية "**أخت سبعة**" أيضا.

إن ما نستشفه من النماذج المقدمة للتدليل على وحدة التراث العربي؛ أن القصة الشعبية تمثل العنصر القولي للإنسان، أيا كان موطنه، لأنها تمثل بقايا المعتقدات الشعبية، وبقايا التأملات الحسيّة، وبقايا الخبرات الوجدانية. فكل شعب يحصد حكايات من فروع أشجاره الشعبية، هذه الفروع التي تنتمي إلى شجرة ضخمة يغذيها الموروث الشعبي المتشابه في العالم كله.

---

[1] –Najima Thay Thay Rhozali,Au pays des ogres et des Horreurs, فبلاد لغوال ولهوال 'Harmattan, Mars, 2000, pp177,186.

[2] -Ibid,pp177,186

[3]– حدا خليعي، الحكاية الشعبية بمنطقة أبي الجعد، جمع ودراسة، إشراف:نجاة المريني، أطروحة لنيل الدكتوراه في الأدب، شعبة اللغة العربية وآدابها، وحدة:أساليب الكتابة في الغرب الإسلامي، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1423، 1422هـــ، 2002، 2001م، ص ص302، 298

وهذا بالرغم من سفر القصة الشعبية عبر المكان والزمان، وهذا ما يفسر ذلك التشابه الموجود بين القصص، بالرغم من تباين المسافات الزمانية والجغرافية، ويرجع البعض هذا التشابه إلى الظروف البيئية، والمشاكل التي يواجهها الناس في مختلف البلاد، ويجدون لها الحلول نفسها، وهذا ما يقرّبه "**جوزيف بيدي**" "**Joseph Bédier**" بقوله:" إن كل حكاية أو نموذج لحكاية من الممكن أن يؤلف تأليفه من جديد مئات المرات في أزمنة وأماكن مختلفة، وأن التشابه الذي نلاحظه بين حكايات بلاد مختلفة ما هو إلا نتيجة لتشابه العوامل الخلاقة للعقل البشري"[1].

وهنا يتبادر إلى أذهاننا هل من المعقول أن هذه القصص المتشابهة لا تربطها وحدة الأصل بالرغم من أن مُنتجها هو العقل البشري في أزمنة وبلاد مختلفة ؟.

ليبرز بذلك دور الفرد المتنقل من مكان إلى آخر. سواء عن طريق الرحلات. أو التجارة. أو غيرهما. إن هذا المسافر ذا الأشكال المتعددة يمكن التعرف عليه بالرغم من ملابسه المختلفة. لان يمتلك وحدة موضعية ميزته إلى درجة كبيرة. يمكنها التكيف مع البيئة في كل إقليم. إن التقاليد الدينية والعرفية تختم كل حكاية بختمها الخاص. والراوي، أيضا، يضيف إليها بطريقته الخاصة وأسلوبه المتميز، ووسائله المفضلة[2].

فالقصة حين تهاجر تأخذ شكل المكان الذي تستقر فيه، وبالتالي تصبح جزءا منه فيما بعد. وتقاليد أهل المكان الذي استقرت فيه، وبالتالي تصبح جزءا منه فيما بعد. فيصعب تحديد موطنها الأصلي. فهي –إذن– "موروث شعبي، هي إناء يطابق ما بين الحدث والمكان والزمان... إذا هاجرت أخذت وصف المكان الجديد وعادات وتقاليد الشعب التي حطت رحالها فيه ومع مرور الزمن تصير جزءا منه"[3].

5– استطاعت القصة الشعبية أن تعكس أحاسيس الإنسان، وكل ما يساوره من صراع وتناقضات تدور في خلده. فاستطاع أن يجسد صراعه بين ثنائيات حياته: من خير وشر، من

---

[1] –Bédier Joseph,Les fabliause,Paris,Bovillon,1985,page36.

[2] –Roger Pinon,Le conte merveilleux comme sujet d'étude,Paris,Liége,1955,page07.

[3]– عوض سعود عوض، في الحكاية الشعبية الفلسطينية، تراث الشعب، السنة 10، العدد1990، 04م، ص36.

كرم وشح، من عدل وظلم، من حق وباطل، ... هذا "[الـــ] صراع لا يرتبط بواقع معروف ولا عصر محدّد إلاّ من حيث الرواية"[1].

6- تتعدّد رواية القصة الواحدة نتيجة تعدّد الرواة. فتطرأ على القصة تغييرات وإضافات وتبديلات وتحويرات... حتى تكتسي القصة صيغة جديدة، ودون أن نعرف أو نتمكن من تحديد الأصل الأول للقصة.

7- استطاع الفرد الأوراسي أن يجسّد واقعه في قالب قصصي، عبّر من خلاله عن ماضيه، ليعكسه على حاضره ومستقبله. فروى قصص الأولين، وأخبار الفاتحين، وسيرة الأبطال

8- يلعب الرّاوي دورا هاما في استقطاب الجمهور، ودمجهم في الجو العام للقصة. ويساهـــم الجمهـــور -الحضور- في تحديد مضامين القصة، تبعا للتفاعل الحاصل بين الحضور والراوي.

9- تختلف رواية القصة من فرد إلى آخر، نظرا للخصوصيات التي يتميز بها كل فرد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فلقد اتخذت رواية القصص كحرفة تعرف في الأسواق، وبرز مجموعة من الرواة -حملة التراث- يتقنون قواعد الرواية، وهم على درجة من الإتقان والصنعة.

هذه بعض الملاحظات عن الكمية المجموعة من منطقة الأوراس، وننتقل إلى:

2- التداول:

تعتبر سمة التداول من السمات الأساسية التي تساهم في حياة الموروث الشعبي عامة، والقصص الشعبي خاصة، لأن هذه الأخيرة، لو تفقد خاصية التداول تندثر وتزول، ويكون نهاية مطافها النسيان.

وتظهر القيمة الحقيقية للقصص الشعبي في تداول العامة لها. فستحضرها العقلية الشعبية كلما دعت الضرورة. ولا يتوقف الأمر عند مجرد الاستشهاد بها بل يتعداه إلى ضرورة

[1]- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص07.

إدراك مضمونها ومقاصدها، لتبرز القيمة الحقيقية لها، وتتحقق لها بذلك صفة أخرى هي صفة التناقل، وهذا ما نلمسه أثناء عملية جمع القصص.

أما عن بيئة التداول، نجد أن البيئات الريفية ساهمت بشكل كبير في تناقل وانتشار القصص باعتبارها أكثر البيئات محافظة على التراث الشعبي، فتشتهر المسنّات من النساء بتداول القصص، حيث تتم رواية القصص بعد الانتهاء من الأعمال، وتكون الرواية –عادة– في ركن من أركان المنزل، أين يكون الموقد نقطة التحام للم شمل أفراد العائلة. ونذكر بعضا من العبارات الافتتاحية للقصص: "كَانْ يَا مَكَانْ، كَاينْ واحدْ السَّلْطانْ، والسَّلْطَانْ غيرْ الله ..."، "رَاحتْ لَحْكايَة جاتْ لَحْكاية علَى ماَ نَحْكِيلَكْ حْكايْتِي لِيكْ اليُومْ ..." و "يَا سَادة ياَ مَادَة، إِدَلْنا ويْدَلْكُمْ لَطْرِيقْ الشَهَادَة، سَتُّوتْ مَلْبْهُوتْ، تْسَتْ وتْنَتْ، تَشْتِي لعْزَا وتزُورْ المُوتْ، سَنِّينْ الكَلْب اللِّكَانْ، بَنْت العَمْيَة، تغْسَلْ الكتَّانْ، والعَايْبَة تنقَّزْ الكِيفانْ، والطَّرْشَة تَسْمعْ اللِّكَانْ، كَايَنْ وَاحَدْ السَّلْطانْ، سُلْطانْ غِيرْ الله، والسَّامعينْ فِي رَحْمة الله، واللِّي علْيهْ جْنُونْ، إِيْقُولْ: اسْتَغْفِرْ الله...". ونفصّل في صيغ الاستهلال في عنصر لاحق.

ولا تقتصر رواية القصص على النساء، بل يشترك الرجال –أحيانا– في تداول بعض القصص، ويكون الراوي كبير العائلة يتوسط أحفاده وأبناؤه، وتبدأ السهرة بتجاذب أطراف الحديث، لتكون رواية قصة من القصص محور الحديث، ونقطة انطلاق السهرة.

وتتسم القصة الشعبية ببساطة مضمونها، وقربها من عقول العامة، لذلك غدت من مستلزمات الحياة الاجتماعية، لأنها تعكس ما يخالج ضمائرهم وما تصبو إليه نفوسهم. فتغدو أداة تعبيرية تنقل ثقافة المجتمع الأوراسي.

3- البنية السردية للقصة الشعبية:

إن البحث في الهيكل السردي للقصة الشعبية، يستدعي البحث في الخطاب السردي المنتج، والذي يتوفر على أركان الخطاب الأدبي المتمثلة في: (المُخاطِب، الخِطاب، المُخاطَب). من هنا كانت "السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروى إليه، ولئن كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات.أمكن التأكيد: أن السردية هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا

وبناء ودلالة"[1]. فالبنية السردية –إذن– تتشكل بتضافر العناصر الثلاثة السالفة الذكر. وهذا ما حاولت الدراسات السردية بدءا من **(فلاديمير بروب)** في كتابه **(مورفولوجيا الخرافة)** و **(جيرار جنيت)** في كتابه **(خطاب الحكاية)** تأصيله في الدراسات السردية.

وبما أن القصة هيكل بنائي سردي لمنظومة حكائية شعبية، فإنها "لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل والطريقة التي تقدم ذلك المضمون"[2].

من هنا برزت أهمية الشكل إذ يشمل الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية، وهو مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي تقدم القصة للمروي له[3].

وعليه فالشكل والمضمون هما أساس بنية أي خطاب أدبي أو سردي، وهما المنطلق لفحص بنيته الزمانية والمكانية والشخصية. كل ذلك يتم وفق أنساق سردية معينة يختارها السارد لتحقيق أهدافه المرجوة. وبناءا على هذه الرؤية، تنطلق الدراسة لفحص المنجز الحكائي الشعبي، باستفتاء جميع جوانبه السردية؛بوصفه منجزا أدبيا له خصوصيته التي يتوفر عليها.

1-مفهوم البنية Structure

أ/-الأصل اللغوي:

اشتقت كلمة بنية Structure من الأصل اللاتيني Structure .

وتعني البناء أو الطريقة التي يقوم عليها بناء ما[4].ثم توسعت الكلمة لتشمل وضع الأجزاء في حيز ما من وجهة النظر الفنية المعمارية(الشكل الهندسي)، وتشير المعاجم الأوروبية إلى أن فن العمارة يستخدم الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر[5].

---

[1]– عبدالله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، ص09.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص46.

[3]– المرجع نفسه، ص46.

[4]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص175.

[5]– المرجع نفسه، ص175.

أما في اللغة العربية فيعود أصلها إلى الفعل(بنى، يبني، بناء)، ومنه جاءت كلمات مثل:بنيان، مبني، بنية، وتعني هذه الكلمة(بنية) عند اللغويين والنحويين العرب:الهيكل الثابت للشيء، كما تعني التركيب والصياغة، ومن هذا جاءت تسميتهم"المبني للمعلوم"و"المبني للمجهول"[1].

ب/-التعريف الاصطلاحي:

يقصد بالبنية الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أن البنية تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يرتبط كل عنصر بباقي العناصر الأخرى، ويتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصر، لذلك يرى(**كروبر**)، إن أي شيء – بشرط أن لا يكون عديم الشكل– يمتلك بنية فكل شيء مبني بصورة ما[2].

ج/-البنية: تاريخ ومصطلح:

استعملت البنية في القرن السابع عشر في المجال المعماري(البناء الهندسي)، ثم جاء القرن الثامن عشر، فوظفت في المجال الفلسفي خاصة عند **(كانط)** الذي استعملها بمعنى بنية الفكر[3].

فحافظت البنية بذلك على معناها الاشتقاقي الذي يقصد منه الكيفية التي يقوم عليها بناء ما، وفي القرن التاسع عشر عرف هذا المفهوم تغييرا كبيرا في إطار المحاولة التي قام بها **(سبنسر)** في علم الاجتماع معتمدا على البيولوجيا، فرأى ضرورة التنظيم الاجتماعي بمفاهيم البنية والوظيفة.وامتد هذا التيار الاجتماعي حتى القرن العشرين مع أعمال(**راد كليف براون)** التي يوازن فيها بين مفهومي البنية العضوية

Structure social.، والبنية الاجتماعيةStructure organique

ويركز على مبدأ الوحدة والانسجام والتماسك والتصاعد في المجتمع[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص175.

[2] –Jean. Marie Auzias,Clefs pour le structuralisme,ed,seghers,paris,1967,p13.

[3] –Jean.Lacroix-panorama de philosophie contemporaine,ed,P.U.F,Paris,1968,p08

[4]– فؤاد إسحق الخوري، مذاهب الأنثربولوجيا وعبقرية ابن خلدون، بحوث اجتماعية، 12، دار الساقي، ط1، 1992م، ص71.

أما الاتجاه الثاني فظهر في الأنثروبولوجيا مع **(مورغان)**، الذي استعمل مفهوم النسق، بمعنى مماثل لكلمة البنية، وفي نفس السياق تظهر أعمال وتحليلات(**كارل ماركس)**، (**وانجلز)**، القائمة على مفهومي البنية التحتية والبنية الفوقية Infrastructure، وهذا الاتجاه سيمتد حتى أعمال(**كلود ليفي ستروس)** في كتابه الأبنية الأولية للقرابةSuperstructure

مع بداية القرن العشرين استعملت البنية في Les structures élémentaires de la parenté). في المورفولوجيا الاجتماعية سنة1938 حيث استعملت Halbwochs الجغرافيا الفيزيائية مع البواش

كلمة البنية بمعنى شكل أو صورة المجتمع، وكذلك من أجل تعيين كيفية توزيع السكان على الأرض، فالبنية في هذا الاتجاه مادية وفيزيائية.

وبعد ثلاثينات هذا القرن انفجر هذا المفهوم، وشهد انبعاثه في مجال العلوم الاجتماعية، وهذا الانبعاث يعود إلى تلك الأزمنة الاقتصادية(1929) التي عرفتها المجتمعات الليبرالية، مما دفع مفكري هذه المجتمعات إلى النظر في البنيات الاجتماعية، وكيفية علاجها بعد ما تصدعت، ونسجل في هذا الإطار ظهور اللسانيات، والتي من خلالها عرف المفهوم تطورا هاما وشكل أساس المنهج البنيوي.[1]

فالبنية –إذن– كمصطلح تعني بالكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يرتبط كل عنصر بباقي العناصر الأخرى، ويتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة من العناصر.

فالبنية –إذن– ترتبط بالكيفية التي تربط بين مجموعة من العناصر لها علائق مع بعضها البعض، هذا المفهوم تطور ليصبح منهجا تحليليا اتبعه بعض الباحثين في دراستهم ، وتحليلاتهم للحكايات والأساطير، ومن أبرز الباحثين الذين ساروا على هذا النهج نذكر: **(كلود ليفي ستراوس)، (فلاديمير بروب)، (وغريماس)، ...**

2-البنية في اللسانيات:

يعتبر اللغوي السويسري(دي سوسور) أحد الرواد الأوائل الذين أكدوا على فكرة المنظومة أو النسق.فاللغة "نظام لا يعرف إلا نسقه الخاص ويخضع لقواعده، تتحكم في

[1]– المرجع السابق، ص71

هياكله وعلاقاته"[1]، أي أن الوحدات اللغوية لا قيمة لها، ولا معنى لها إذا أخذت بمعزل عن العلاقات التي تربطها فيما بينها.

ويلاحظ **(سوسور)** "أن العلاقة اللغوية تنطلق من مستويين مختلفين، وأن كل مستوى منهما يولد نظاما معينا من القيم، والتقابل بينهما هو ما يجعلنا نفهم طبيعة كل منهما." [2]

فهناك في القول علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه إمكانية النطق بعنصرين في وقت واحد، بل تتابع العناصر بعضها إثر بعض فتتآلف في سلسلة الكلام(علاقات سياقية)، أما إذا أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة السياقية فإنها تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء(علاقات إيحائية) [3].

ومن المعلوم أن(**فردناند دي سوسور)** لم يستعمل كلمة بنية، وإنما كان يتحدث عن النظام، والهيكل، والعلاقات، والنسق، مما يعد إرهاصا بها، وتمهيدا لمفهومها.

أما كلمة بنية فقد جرى تثبيتها في أول مؤتمر للألسنيين بـــ"لاهاي" سنة1928م، حيث استعملها **(تروبتسكوي)** ليعرف بها مجال الفونولوجيا.والكلمة في استعمالها الأول مشروطة بكلمة مقابلة لها، هي التنظيم، فكل تنظيم، كالتنظيم الفونولوجي يمتلك بنية معينة.

إن اللغة تنظيم تتحدد فيه أجزاؤه بعلاقة تماسك، وهذا التنظيم ينظم، ويرتب وحدات اللغة، والبنية تسمح بأولوية التنظيم بالنسبة إلى العناصر، وتحاول أن تكشف عن بنية التنظيم من خلال علاقات العناصر في السياق الكلامي.وهذا ما أقربه(**هلمسليف)** – عميد مدرسة كوبنهاكن– جاءت المدرسة الأمريكية بروادها الكبار من أمثال:**(سابير)، و(بلومفيلد)، و(تشومسكي)**.....، فأضافوا لعلم اللغة البنائي تصورات أساسية وهامة، وخصوصا(**نوام تشومسكي)**، الذي انتقد سابقيه، لأنهم قصروا اهتمامهم على البنية السطحية للغة، وأغفلوا البنية العميقة التي هي بنية تجريدية تحدد التفسير المعنوي للكلمات. [4]

---

[1]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص35.

[3]– المرجع نفسه، ص ص36، 35.

[4]– المرجع نفسه ، ص ص37، 35

أ- البنية عند كلود ليفي ستروس:

ركز **(كلود ليفي ستروس)** في كتابه **(الأبنية للقرابة)** (**Structure élémentaires de la parenté)** بالبحث في "البنية" أو "الهندسة الذهنية" عند الشعوب، فبرأيه "أن النشاطات التعبيرية، كالأساطير، والخرافات، التي لا تخضع لمبدأ الكم، تسمح ببروز البنية الذهنية أكثر من النشاطات المحدودة بالكم والزمن"[1].

واستنادا إلى ذلك درس الأساطير والخرافات التي جمعها من حضارات الهنود في أمريكا الجنوبية، واستخرج منها عدة "نظم ذهنية" والتي تقوم على ثنائية التضاد: الخير والشر، الحق والباطل، ... فالواقع الاجتماعي عند **(ليفي ستروس)** امتداد للبنية الذهنية لدى الشعوب، وليس الواقع ذاته"[2].

وهكذا يبين(**ستروس)** الانتقالات والتمفصلات بين البنى الاجتماعية، حيث لا توجد اعتباطية مطلقة، بل كل شيء منظم، ومترابط، بين الإنسان والكون، بين الإنسان والثقافة، بين وعي الإنسان ولاوعيه، فالبنية حاضرة في كل شيء، وهي كيان مثبت في كل فضاء، وعلى الأنثربولوجي البنيوي أن يبرزها إلى الوجود.

أذا كانت البنية تقوم بوظيفة إجرائية في قلب المجتمعات، فإنها كذلك تقوم بوظيفة إجرائية في قلب النصوص الأدبية، والنصوص المكتوبة وغير المكتوبة، فلقد انتقل **ستروس** ، وحول البنية من إطارها الاجتماعي والأنثربولوجي إلى إطارها اللغوي-اللسني-، مما يؤكد على أن هناك تماثلا بين الظواهر الأنثربولوجية واللسنية.وجد(**ليفي ستروس**)في نتائج ونظريات(**رومان ياكوبسون)، و(تروبتسكوي)** أنظمة نسقيه تشبه ما توصل إليه في مجال الأنثربولوجيا، حيث رأى أن علاقات القرابة مثلها مثل الحروف في الصوتيات، في أنها عناصر....لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تنخرط في نظم خاصة كالحروف تماما.وهذه النظم - كنظيراتها الصوتية- تقوم الروح بصياغتها على المستوى اللاشعور للفكر، وكلما جبنا مناطق متباعدة من العالم، ومجتمعات مختلفة عن بعضها، وجدنا أشكالا من القرابة وقواعد الزواج وأوضاعا متشابهة من أنماط العلائق العائلية..... [3].

---

[1]- فؤاد إسحاق الخوري، مذاهب الأنثروبولوجيا وعبقرية ابن خلدون، ص62.

[2]- المرجع نفسه،ص63..

[3]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص218.

إن التشابه القائم بين الظواهر الأنثربولوجية، واللسنية يتجلى في:

- منظومات القرابة عند (**ليفي ستروس)** تماثل المنظومات الصوتية عند(**جاكبسون)**.

- بنية القرابة، وبنية الأصوات تبرزان في شكل أزواج وتقابلات.

- أبنية القرابة، والأنساق الصوتية تتشابه من حيث رمزيتها.

إن البنية كانت بالنسبة(**لستروس)** عنصرا ثابتا في الحياة الاجتماعية وفي نظم الفكر واللغة، لذا رسم معايير مضبوطة للبنية وهي:

- البنية ليست إلا جزءا لمجموعة من التحولات يترتب على تعديل فيها تعديل بقية العناصر.

-البنية كيان مكون بطريقة تسمح للباحث بتفسير وشرح جميع الظواهر الملاحظة للكشف عن القوانين الكلية.

- البنية لا يمكن أن تتمثل إلا في نموذج ذي خاصية منتظمة.

- البنية ليست شيئا جامدا، بل هي حوافر تملك، وتثير ردود فعل لأنها لا تعيش إلا في علاقات تقابلية، وهذا التصور العلائقي للبنية، يتمظهر عند(**ليفي ستروس)** في تعريفه للأسطورة، حيث أن هذه الأخيرة، ليست مجرد حكاية وهمية يعاد سردها على سبيل التسلية، والترف، بل هي – الأسطورة – محاولة لحل التناقضات الأساسية المريرة في الوجود الإنساني، كما تحتوي في داخلها نظاما خاصا يعمل وفق منطق الرمزية اللاشعورية.

يقول(**ليفي ستروس)** في حديثه عن بنية الأسطورة والخرافة:"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:** أن الأسطورة تتعلق بنظام اللسان، وتشكل جزء لا يتجزأ منه.

– **الثالثة:** لا يمكن البحث عن هذه الخصائص – يعني الخصائص النوعية للأسطورة – إلا فوق مستوى العبارة اللغوية المعتادة...إن هذه الخصائص ذات طبيعة أعقد"[1].

وهكذا تكون الأسطورة شأنها شأن اللغة، تعتمد على نظام الفروق، والاختلاف، وهذا النظام هو الذي يحدد طبيعة البنى السائدة في النص، ورمزيتها.

لقد حوّل **(ستروس)** البنية من إطارها الاجتماعي والأنثربولوجي إلى إطارها اللغوي - اللسني– انطلاقا من أن البنية عنصر ثابت في الحياة الاجتماعية، وفي نظم الفكر واللغة، لذا حدّد معايير مضبوطة للبنية وهي:

-البنية كيان مكون بطريقة تسمح للباحث بتفسير وشرح جميع الظواهر الملاحظة للكشف عن القوانين الكلية (البنية نسق رمزي).

- -البنية لا يمكن أن تتمثل إلاَّ في نموذج ذي خاصية منتظمة.
- -البنية ليست شيئا جامدا بل هي حوافز [2] Motifs.

وبذلك انصبت دراسة **(ستروس)** على الأسطورة باعتبارها ليست مجرد حكاية وهمية بل تحوي في داخلها نظاما خاصا له بنيته.

ب/– البنية عند فلاديمير بروب:

اهتم **(بروب)** بالنظام الداخل، والبناء الهيكلي للحكايات الروسية، فالبنية عنده تلتحم بالشكل التحاما صارما. ويتجلى هذا الالتحام من خلال التعريف الذي يعطيه لمصطلح "المورفولوجيا"، هذا الأخير يعني دراسة الأشكال في علم النبات، وتتضمن المورفولوجيا دراسة الأجزاء المكوّنة لنبتة ودراسة علاقة بعضها ببعض وبالكل، وبعبارة أخرى دراسة بنية نبتة[3].

---

[1]– كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنيوية، ترجمة:مصطفى صالح، ، ص249./و/صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص235

[2]– المرجع نفسه،249.

[3]– Vladimir Propp, Morphologie du conte, Seuil, points, Paris,1965,1970,page06.

وعليه **(فبروب)** يضم الشكل إلى بنيته، فيما نجد **(كروبر)** **(Krober)** يشترط في البنية أن تكون شكلا، بقوله: "لكل شيء بنية بشرط أن لا يكون عديم الشكل"[1]. فالشكل ضروري لوجود البنية. وذهب **(كلود ليفي ستروس)** لإبراز الفرق القائم بين البنية وشكلها بقوله: "فعلى النقيض من الشكلانية، ترفض البنائية مقابلة المجرد بالملموس، وتمتنع عن الاعتراف للأول بقيمة ممتازة. ذلك بأن الشكل يتحدد بتعارضه مع مادة غريبة عنه، لكن البنية ليس لها أي محتوى متميز لأنها هي المحتوى وقد تم إدراكه في تنظيم منطقي يُعتبر خاصية الواقع"[2].

إن ما تعودنا على تسميته بالشكل ليس سوى ما يجعل البنية مظهرا يكسب المحتوى المكون من بنيات داخلية.

يرى **(كلود ليفي ستروس)** –إذن– أن الشكل ليس سوى ما يجعل للبنية مظهرا يكسب المحتوى المكون من بنيات داخلية.

لم يتوقف الحد عند البنية والشكل، بل بلغ درجة دخول **(ستروس)** في حوار مع **(بروب)**: "إنني لن أرد على الاتهامات التي وجهها إليَّ الأستاذ ليفي ستروس، 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"[3].

ركّز **(غريماس)** في تحديده لمف ومن المآخذ التي أبانها **(ستروس)** على **(بروب)** كون هذا الأخير لا يعير اهتماما للمضمون، ولا يهتم بتكاملية الدال والمدلول.

ج– البنية عند غريماس:

هوم "**بنية الشكل**" على مراحل ثلاث:

أ– مرحلة التمييز بين البنية البسيطة، والبنية المعقدة.

[1]– محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، افريقيا الشرق، 1991م، دط، ص60.

[2]– كلود ليفي ستروس وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ترجمة:محمد معتصم، عيون، المقالات، الدار البيضاء، 1988م، دط، ص24.

[3]– المرجع نفسه، ص68

ب–مرحلة التعريف الذي يعطيه للبنية البسيطة، والذي يعتبر شائعا متداولا بين الناس، إنها حضور كلمتين، وحضور العلاقة بينهما[1].

فالبنية هي نوع الدلالة التي تستمد كينونتها من نشوء علاقة بين سمتين أو بين المقولة السيمية باعتبارها كلا بنيويا، والسمات بوصفها الأجزاء المكونة لها[2].

من نافل القول نصل إلى أن البنية كمنهج تحليلي اعتمده الباحثون ، على اختلاف توجهاتهم وآراءهم، في تحليلاتهم للأساطير أو الحكايات، فاختلفت تطبيقاتهم وتنوعت بين الشكل والمضمون، والسؤال المطروح: إلى أي مدى استطاعت البنية كمنهج تحليلي استنطاق مكوّنات القصة الشعبية ؟. وهذا ما ستحاول الدراسة تجليته وتوضيحه في الفصول اللاحقة.

4– أنماط القصة الشعبية:

تستدعي الدراسة –أي دراسة بنية السرد للقصص الشعبي– إلى تصنيف أنماط القصة الشعبية تمهيدا لدراستها وتحليلها على وفق المنهج المختار.

بناء على ذلك، بدت القصة الشعبية مؤسسة في ضوء موقع الراوي وصورته ، على نمطين:

أ/– قصص ذاتي:

مروي بلسان البطل نفسه عن نفسه، فهو البطل والراوي معا، أو مروي عن شيوخ البطل ؛ يكون الراوي فيه شاهدا على حدث أو مشاركا فيه أو مخبرا عن مضمونه. ويمكن أن تُدرج ضمن القصص الذاتي قصص **(الكرامات والأولياء)** باعتبارها فعلا خارقا ذو طابع فردي، تتناول أولياء محليين لا تتجاوز شهرتهم حدود القرية الواحدة أو الناحية التي يوجد بها ضريح الولي، وهي عبارة عن روايات قصيرة تتناول معجزات هؤلاء الأولياء، وهذه المعجزات يحفظها أهل المنطقة، ويروونها للوافدين من الغرباء، من منطلق أنها تمثل جزءا من تراثهم الذي يفخرون به.

---

[1] –A.J.Greimas,Semantique Structurale,P.U.F,Paris,1968,page26.

[2] – محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ص62

ب/- قصص موضوعي:

قصص يرويها راو مفارق لمرويه تماما، فهو يصف ويسرد ويستخلص الحكمة[1].

هذه الأنماط الحكائية ستغطي نماذجها التطبيقية رقعة البحث. ويتم فحص القصة الشعبية بنائيا، ونظرا لثراء وتنوع المنجز الحكائي الشعبي، فإننا نعتمد في بحثنا على عنصر انتقاء النماذج التي تعكس فطرة الفرد الأوراسي، وطبيعته وبساطته وفكره أيضا، ثم تنتقل الدراسة لإجلاء جمال الشكل والأسلوب والأداء أيضا.

د- بنية الاستهلال في القصص الشعبي:

يقف الدارس طويلا أمام النصوص القصصية لاستنطاق جماليتها، وتنقيح إبداعاتها، وتقييم إصداراتها، هادفا من هذا كله الكشف عن بنية النص.

من هذا المنطلق عكف الدرس النقدي على قراءة النصوص القصصية، متفحصا لبداياتها واستهلالاتها، مراعيا أن البدايات والاستهلالات هي عتبات نصية لها دور في جذب واستقطاب المتلقي. فلعب الاستهلال دورا في إضاءة دلالات القصة، وتحديد سياقاتها ومضامينها. وتبيين الحدث الأساسي في القصة بعرض وظائفها الرئيسية.

من خلال هذا يأتي مفصل (الاستهلال) مفصلا مهما من مفاصل الخطاب القصصي، إذ تكمن أهميته في كونه يجلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد وشدّه إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية من القص[2]، وبما أن "النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا"[3].

وعليه فالاستهلال يحمل "ضمنا تاريخيا وتقليدا ما، وله بعد ذلك، أعراف بناء وطريقة قول، وقد يكون أقرب في حالات ما، إلى المبدأ الشفا هي في القول وفي العمل"[4].

---

[1]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات، والوظائف، والتقنيات)دراسة ، اتحاد الكتاب الغرب، دمشق، 2003م، دط، ص ص83، 82/و/عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة(دراسة ميدانية)، ص110.

[2]- ياسن النصير، الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون، 1993م، ط1، ص22.

[3]- عبدالله التطاوي، قصيدة المدح العباسية بين الإحتراف والإمارة، دار قباء، 2000م، دط، ص113.

[4]- ياسين النصير، الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص81.

لهذا ازداد الاهتمام بالاستهلال بوصفه: "إحدى أهم النقط النصية الإستراتيجية المسؤولة عن تأمين رحلة القارئ في عالم الحكاية التخيلي، والإبقاء على حبل التواصل، بين الكاتب والقارئ، موصولا غير مقطوع، دون ملل ولا سأم من شأنهما توقيف عملية القراءة في أية لحظة، كتعبير ضمني عن فشل الكتابة في توفير الشروط التعبيرية الضرورية اللازمة لمواصلة ذلك [...] فإستراتيجية الترغيب ليست حكرا على الفاتحة النصية وحدها، ولكنها لا تنشأ إلا منها، ففشل البداية لا يمكن له مطلقا أن يضمن متابعة القراءة، في حين أن نجاحها قلما يؤول إلى انتكاسة"[1].

لذلك يعد الاستهلال وسيلة لجذب القارئ، وزجّه في رحم الأحداث، بدء بالحلقة الأولى للنص، ليتجلى بوضوح البعد الدلالي للاستهلال في إضاءته لدلالات القصة ومضامينها وسياقاتها واللاحق من أحداثها.

كما سبق الذكر، أن الاستهلال يعتبر بمثابة مدخل أساسي للولوج إلى عالم الحكي، واستكناه النص القصصي تشكيلا ودلالة. فيُعدّ من أهم عتبات النص التي تحيط بالنص الأدبي خارجيا. وهو أيضا من أهم عناصر البناء الفني. وبما أن الدراسات السردية الحديثة أعطت أهمية كبيرة لدراسة الاستهلال في المتون الأدبية، فالسؤال الذي يطرح نفسه في بدء هذا العمل: ما هو الاستهلال ؟ وما هي حدوده ؟.

قديما كان شغل النقاد والشعراء إتقان مقدمات القصائد ومطالعها، إلا أنهم لم يتفقوا على تحديد مصطلح للدلالة على بدء القصيدة، فاستخدموا مصطلحات متعددة لإبراز ما للمطلع أو المقدمة من أهمية وأثر على النفس.

لذا ألفنياهم يعطونه–الاستهلال–أكثر من تسمية: فيسمى "حسن الابتداء" عند البعض، و "براعة الاستهلال" عند البعض الآخر.

فتعددت المسمّيات بين الاستهلال، والمطالع، والابتداء.

وقد جعل **(ابن رشيق)** مصطلح المطلع مقابلا للمقطع، ويكشف عن اختلاف في تحديد المراد بالمقاطع والمطالع، ويسرد لذلك مجموعة من الإستشهادات التي توضح هذا اللبس

[1]– عبد العالي بوطيب، مساهمة في نمذجة الإستهلالات الروائية، مجلة مقدمات، عدد2001، 2000، 21م، ص ص29، 28.

لدى من سبقه من القدامى، ويرى من وجهة نظر أن المقاطع تعني أواخر الفصول، والمطالع أوائلها. فيقول: "[المقاطع] منقطع الأبيات، وهي القوافي، والمطالع: أوائل الأبيات"[1]. ثم يضيف مصطلحا آخر وهو (الابتداء) ويلزم به الشاعر كأداة فنية لنصه المنظوم. واستخدم المصطلح نفسه **(ابن منقذ)** في **(البديع)** *، **(وابن الأثير)** في **(المثل السائر)** **.

و**(العسكري)** في **(الصناعتين)** ***، في حين ينفرد **(القرطاجني)** بالربط بين الاستهلال والمطلع. فيقول: "وتحسين الاستهلال والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة." [2]

إن هذا التداخل في استخدام المصطلح، وتعدد التسميات، يبين لنا تلك النزعات الفردية النقدية التي تبرز في تناول المصطلح واستخدامه، ويرجع(حسن إسماعيل)ذلك إلى إدراك هؤلاء النقاد أن هذه التسميات بالرغم من تعددها اللفظي تعني شيئا واحدا على مستوى التلقي وهو البدء. [3]

وللبرهنة على صدق هذه الفرضية، نستطيع الرجوع إلى المعاجم اللغوية لقراءة المفردات–السالفة الذكر– قراءة معجمية.

الاستهلال في أساس البلاغة يطلق على المطلع، إذ يقول **(الزمخشري)** في مادة **(هلل)**: "ومن المجاز: ما أحسَنَ مُسْتَهَلّ قصيدته: مطلعها"[4].

---

[1]– ابن رشيق القيرواني(أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تحقيق:محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988م، ط1، ص386.

*– أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق:أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى الباني الحلي وأولاده، القاهرة، 1960م، دط، ص285.

**– ابن الأثير(ضياء الدين ابن الأثير)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تحقيق:أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، 1962م، ط1، ص98.

***– أبوالهلال العسكري(الحسن بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين، تحقيق:د/مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984/ط2، ص496.

[2]– القرطاجني(أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق:محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، 1986، ط3، ص309.

[3]– حسن إسماعيل، شعريةالإستهلال عند أبي نواس(دراسة في بنية التناسب النصي)، دار فرحة، مصر، 2003م، دط، ص14.

[4]– الزمخشري، أساس البلاغة، مادة هلل، ص487.

وفي مختار الصحاح، وردت مادة **(هلل)** بمعنى بداية الهلال، وتَهَلَّلَ السحاب بِبَرَقه تلألأ، و(استَهَلّ) الصبي، صاح عند الولادة[1].

وبالعودة إلى الكلمة في اللغة الفرنسية أي **(أنسيبيت) (Incipit)** وأصل الكلمة هو الفعل اللاتيني (Incepere) ويعني بدأ[2]

وتشير **(مها بياري)** "إلى أن الكلمة كانت تعني الكلمات الأولى من المخطوط في العصور الوسطى، من ثم وبعد اكتشاف الطباعة أطلق الاسم على الجملة الأولى من العمل المطبوع"[3].

أما عن الفعل "**بدأ**" فهو من حيث دلالته، يدل على الابتداء. يقول **(الزمخشري)**: "بَدّأ الله الخَلْقَ وابْتَدأَه، وكانَ ذلك في بدْءِ الإسلام، ومُبْتَدَإِ الأمر، وافعل هذا بدأ وبادئَ بدْءٍ، وافعله بَدَأَ ما تُريد أول شيء. وهاتها من ذي تُبُدِئَتْ أي أعِد الكلمة أو القصة من أوّلها"[4].

وعرض **(الرازي)** مادة **(طلع)** ليشير بها إلى بداية طلوع الشمس والكوكب، وموضع الطلوع[5].

من خلال ما تقدم ذكره، نصل إلى أن قراءتنا المعجمية للمصطلحات الآتية: الاستهلال، والابتداء، والمطلع، وجدناها تدور في فلك معجمي واحد أساسه البدء. فما نريد الخلوص إليه أننا سنطلق مصطلح "**الاستهلال**" على الوحدة الخطابية الأولى في المقدمة –أي مقدمة القصة– وهذا حتى يتسنى لنا التركيز على ربط الاستهلال بالنص القصصي ؛وما يقدمه من إضاءة لهذا النص، وعلاقته ببنيته، وتعدد أشكاله، ومدى تأثيره في نفس متلقيه ؛من قبيل أنه الومضة الأولى التي تربط القاص بالمتلقي، وبالتالي المتلقي بالنص القصصي أي بالقصة.

الاستهلال –إذن– هو: "اللحظة الاعتباطية القصوى التي يخرج فيها النص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز وفق نواميس وشروط ليست دائما قابلة للفهم والتقنين المدركين"[6].

---

[1]– الرازي، مختار، الصحاح، مادة هلل، ص697.

[2]– مها بياري، أنواع الإستهلال في الرواية(دراسة في أنواع الملفوظية)، سيميائيات، مجلة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، الجزائر، العدد الأول، السنة الأولى، خريف2005م، ص106.

[3]– المرجعنفسه، ص106.

[4]– الزمخشري، أساس البلاغة، ص16.

[5]– الرازي، مختار الصحاح، ص395.

[6]– عبد العالي بوطيب، مساهمة في نمذجة الإستهلالات الروائية، ص28.

وعليه يشتمل من ناحية بنيته الداخلية على مقومات يقف في مقدمتها "ثراء الكلمة، والصورة، وقابلية إثارة التأويل والتداعي ؛ فالنص ليس جملا مترا صفة يقولها راو أو متكلم، وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة مشدود إليها"[1].

من هنا يشخص الاستهلال براعة الراوي أو الأديب في نسج البنية السردية للنص انطلاقا من الوقوف على فعل الزمان أو المكان والشخوص؛ باعتبارها المكونات الأساسية لبنية أي نص سردي ؛ من خلال إنجاز تشكيلات أسلوبية تشكل فنّية الخطاب الأدبي[2]. وهذا نتيجة امتلاكه للعديد من الوظائف النصية تبعا للموقع الذي تحتله في بناء عالم الحكاية، واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة[3].

فإذا ما كان الاستهلال متقنا ذكيا موحيا، أمكن أن يقود إلى شفرة سرد القصة التي تثير الحكاية بموجبها الأسئلة، وتخلق التشويق والغموض قبل حلها، فمن يتقن الابتداء، يحسن المعالجة والاختتام، فبهذا يخلق الاستهلال عنصرا استقباليا عالي الكفاءة، يمكن للمؤلف والمتلقي من المشاركة في خلق النص وتلك مزية العمل الأصيل؛الذي يصل بالنص المبدع عبر المستويات السيمولوجية والإشارات ... والأيقونات ثم الرموز التي تتنوع فيها الدلالة وتتكشف، وتصبح العلاقة بين الدال والمدلول افتراضية تأويلية مفتوحة[4].

من هنا برزت أهمية دراسة الاستهلال في القصص الشعبي، انطلاقا من القيمة التي يجسدها في مجمل الحدث القصصي في السرد، وعليه سندرس بنية الاستهلال وفقا لأنماط القصص الشعبي التي سبق تصنيفها آنفا.

1- بنية الاستهلال في القصص الشعبي الذاتي:

يحتاج كل نص إلى الإعلان عن نفسه منذ البداية، بصيغة من الصيغ، ومن هنا فإن عبارات الاستفتاح -باختلاف صيغه- بمثابة إشارة موجهة إلى المخاطب من أجل لفت انتباهه إلى إن النص قد بدأ مساره. فهذا النص ليس هو النص المركزي، وإنما هو مجرد

---

[1]- المرجع السابق، ص31.

[2]- ياسين النصير، الإستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ص31.

[3]- عبد الفتاح الحجمري، عتاب النص:البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996م، ط1، ص31.

[4]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص ص88، 87./و/صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص445.

نص مواز للنص المركزي. وعلى هذا، فإن النص المقدماتي "يحرص على احترام افتتاحية تتكرم بصفة ملحوظة "[1].

وتكرار هذه الوحدات في كل نص، توقد طقس الاستهلال، وتتحول إلى مفتاح رمزي يمتلكه الراوي، ويدرك المخاطب مقاصده، وفي هذه الحالة، تتحول الوحدات المتكررة إلى قانون منظم يفرض سلطته على المروي له.

وبما أننا اعتبرنا الاستهلال وحدة خطابية أولى لبناء المقدمة، فقيمته تبرز في هذا النمط من القصص الشعبي الذاتي الذي يبني على حكاية حدث أو أحداث للراوي على نفسه، أو مروي عن شيوخ البطل، يكون الراوي فيه شاهدا على حدث أو مشاركا فيه أو مخبرا عن مضمونه ... وورد ذلك في جملة من الصيغ نتقصى أنواعها من خلال النصوص المجموعة لدينا، وفحص غاياتها الدلالية من خلال رؤية سياقية نسجت تطور الحدث القصصي، وأسست أرضية لاستقبال النص القصصي من لدن المتلقي.

إن الراوي أثناء عملية السرد يشكل حلقة نقل للحدث القصصي، وتنجلي العلاقة الرابطة التي اصطنعها ذكاء الراوي في تشكيل بنية الاستهلال بما يتلاحم وتطور الحدث في نهاية القصة، وعليه ندرس صيغة الاستهلال لتوضيح ذلك.

أ/- صيغ الاستهلال:

تجلب طائفة من الصيغ الاستهلالية في القصص الذاتي مبرزة وعي وإدراك السارد أو الراوي في إعلانه عن الحدث المتضمن في القصة الشعبية، من خلاله اختيار مفردات تؤدي دلالات إيحائية لما سيعلن عنه من قبل السارد أو الراوي.

ومن هذه الصيغ التي تكاد تشيع في القصص الشعبي الذاتي، نجد الصيغة الآتية الوارد ذكرها في قصة "طَامْزَة وسَبْع بْنَاتْ": "يَا سَادة يَا مَادَة إِيْدَلْنا ويدلْكُمْ لَطْرِيقْ الشّهادَة، ستُّوتْ ملَّبْهُوتْ، تْسَتْ وتنتْ، تَشْتِي لعْزَا وتْزُورْ المُوتْ، سَنِّينْ الكَلْب اللِّي كانْ، ينَبَّتْ العَمْيَة، تغسَلْ الكتَّانْ ، والعَايْبَة تنقَّز الكِيفَانْ، والطَّرْشَة تسْمعْ اللَّي كانْ، كَانْ واحَدْ السَّلْطَانْ، سَلْطَان غِيرْ الله، والسَّامعِينْ في رَحْمَة الله، واللّي عْلِيه جْنُونْ يْقُولْ اسْتَغْفِرْ الله".

[1]- كيليطوعبدالفتاح، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ط1، ص34.

وعن صيغة أخرى جاءت في قصة "**هارون الرشيد**": "كانْ اللِّي كانْ وأعْطَى لْنَا ربِّي لمليح". وهي افتتاحية تتكرر باستمرار يلجأ إليها الراوي لتهيئة الجو العام للقص، أما صيغة "كانْ يَا مَكَانْ، كانْ السُلْطانْ، أوُ ماَ السُلْطانْ غِيرْ الله، لَكانْ كْذَبْنا استَغْفِر الله". فهي صيغة مختصرة عن الصيغة الأولى ، –وفي اعتقادي– أن هذا الاختصار يعود إلى مدى قدرة الراوي ومهارته، إذ يحفظ الراوي الماهر المقدمة الوارد ذكرها في الصيغة الأولى كاملة، وقد يحفظ منها أجزاء أخرى إضافية. أما الراوي الأقل تخصصا فيحفظ

منها أجزاء دون أخرى، وهو ما ورد ذكره في الصيغة الأخيرة. ومن الرواة أيضا من يعرف نتفا من هذه المقدمات أو لا يعرف شيئا أصلا، وهذا الأمر ينطبق على العديد من القصص المجموعة لدينا، إذ يبدأ الراوي مباشرة بسرد أحداث القصة مثلما ورد في العديد من القصص نحو قصة "**محمد مخاض الشكاوي**" و"**أولاد الملك**"، "**بومغرّب**" و "**بحلوتة**"، "**خطاف لعرايس**"، "**بقرة ليتامى**"، "**ثلجة ومحمد**"، "**بغني**"، "**ولد السلطان**" و"**الخيّان الزوالي والمركانتي**"، "**بوهزقن**" و"**شامة خضراء**"، "**الوصية**"، ...

فالسارد هنا ينقل أحداث القصة بأمانة، فتقترب القصة بهذا الشكل من نمط الأخبار، والجدير بالذكر –أيضا– أن السارد أو الراوي في بعض قصصه الشعبي الذاتي لم يلجأ إلى توظيف جمل استهلالية افتتاحية، بل عمد إلى سرد أحداث القصة مباشرة.

ومن ناحية أخرى، نجد صيغة: "زْمانْ كَانوُا النَّاسْ قْبايَلْ رَحَّالينْ، ومنْ بينْ هذَا القبَايلْ الرحَّالينْ، قّبيلة الهَلاَيليَّة ...". إن السارد يعلن في مقدمة قصته عن حقيقة عُرف بها العرب وهي التنقل والارتحال من مكان إلى آخر بحثا عن الماء والكلأ والأمان أيضا، هذه الحقيقة التي أدركتها العقلية الشعبية ووظفها السارد أو الراوي في مقدمة قصصه الشعبي. ونضيف أيضا صيغة "كانْ في قَديمْ الزَّمانْ..." للدلالة على زمن مضى.

ولجأ السارد أيضا إلى صيغ أخرى، مُعلنا من خلالها عن بدايات القصة، وعن مضمونها، أو عن سمات أبطالها ... كقوله: "**كَاينْ سَبْعَة...**" و "**كانْ واحدْ...**" و "**كايَنْ راجَلْ...**". ولا يقتصر الأمر عند الإعلان عن الأبطال، بل تجاوزه أيضا إلى الإعلان عن البيئة أو عن المكان في مثل قوله: "**كانْ واحَدْ الدُوَّارْ...**" أو "**كانْ في واحَدْ لبْلاَدْ ...**".

إلى جانب ذلك، هناك العديد من القصص والتي بدأ فيها السارد بعرض أحداث القصة مباشرة، دون الحاجة إلى توظيف جمل افتتاحية، أو جمل استهلالية يعلن من خلالها عن بداية القصة.

هذا عن القصص الشعبي الذاتي، أما عن قصص الكرامات ؛والتي شملت الحديث عن فعل خارق، لكنها حملت الطابع الفردي، واتسمت بالذاتية. فنجد الراوي أو السارد لم يلجأ إلى جمل افتتاحية، أو إلى بدايات وصيغ استهلالية يعلن من خلالها عن قصة وليّ من الأولياء أو عن كرامة من كراماته، بل اتسمت القصص –قصص الأولياء والكرامات– المجموعة لدينا بالتعريف مباشرة بالولي، والتطرق إلى كرامته، ودور ذلك في العديد من القصص نذكر منها: قصة "**الولي الصالح محمد بهلولي**" و "**وقصة الولي الصالح سيدي الحاج لخضر**" و "**قصة الولي الصالح سيدي عبد القادر**" و "**قصة الولي الصالح سيدي عبيد**".

إن قيمة الاستهلال و مكانته، تجلّت في قصص الأولياء، أو قصص الكرامات باشتمالها على عنصر المفاجأة في نقل الأحداث، إذ تُستهل القصة بوصف مغرق في الصنعة والهوان مثل قصة **الولي سيدي زرزور**. تبدأ القصة بـــ: "كانْ واحَدْ الرَّاجلْ اسْمُوا زَرْزُورْ يَسْكُنْ في بسكرة، عَايشْ غِيرْ في السرْقاتْ، يْديرْ أَي حاجَة، المُهِمْ يْعيشْ كِيماَ يْحَبْ، كَانْ أَكْبَرْ سرَّاقْ فِي بسكرة، يْعِيشْ في غارْ، في كافْ، في يُومْ منْ ليَّامَاتْ سْرَقْ كَبْشْ ورَبْطُو فالغَارْ نْتَاعُو...".

القصة –إذن– بدأت بوصف الشخصية الرئيسية، ثم أضفى السارد لونا معينا من النعوت والسمات، خلقت أفق توقع للمتلقي. فبعد استمرار الشخصية –**زرزور**– بالقيام بالأعمال المشينة –أي السرقة– تعترض طريقه شخصية أخرى، وهي شخصية المرأة الحامل التي تقوم الشخصية الرئيسية بتقديم يد العون والمساعدة لها. هذا الفعل الحسن غيَّر نهاية الشخصية الرئيسية والمتمثلة في رميه بعد وفاته في الوادي حتى لا يعود له أي أثر. لكن ما حدث لم يكن متوقعا، إذ بعد رمي الجثة بالوادي، ينقسم هذا الأخير إلى قسمين، وهو الحدث الذي تجلّت فيه كرامة الولي التي يهبها الله لبعض أوليائه "جاَ الوَادْ أُو قُدرة ربِّي سُبْحانُو عزَّ وجَلَّ، تقْسَمْ علَى زُوجْ، أُو ما دَّاهَشْ، وصبَّحْ فالوادْ، أُو معَ الصبّاحْ ثَارُوا اصْحابْ البَلْدة قالُوا يَا سُبْحانْ الله زرزور مادَّاهَشْ الوادْ، ومنْ السَّاعة هَاذِيكْ دَفْنوهْ في بْلاَصْتُو وينْ حَطُّوهْ،

وبنَاوْلُوا ضَرِيحْ، وُدَارُولُوا عْلاَمَاتْ اخْضَر، أُو عادُوا منْ هَاذاكْ الوقْت للأَنْ يْزُورُوهْ النَّاسْ، ويْقُولُوا سِيدِي زرزورْ قَسَّامْ الوِدْيَانْ...".

إن ظاهرة قلب توقع المتلقي، وإيراد الضد، جعل من فعل الكرامة أمرا فائق التصور، ففيه خروج عن المنطق المألوف. وهذا ما حاول السارد استثماره في عرض أحداث القصة. فالتطور الدلالي الحاصل في وظائف القصة بيّن أهمية الاستهلال ووظيفته في سياق العمل الأدبي.

بناء على ما سبق ذكره، نصل إلى أن الاستهلال أي بنية المقدمة في القصص الشعبي الذاتي امتزجت بين ذكر الراوي المحترف لافتتاحية تسبق عرض أحداث قصّته، وبين راو غير محترف، يكتفي بذكر جزء من مجموعة مقدمات أو أنه يختار أن يبدأ مباشرة في عرض مجريات أحداث قصّته. أما قصص الكرامات أو ما يعرف بقصص الأولياء، فلم يعمد الراوي إلى ذكر بنية استهلالية بل اكتفى بالاعتماد على عنصر المفاجأة لإبراز الحدث الخارق، وإيراد الضد في الاستهلال والاختتام، باعتبارها سمة أسلوبية تُجلي وتضخّم فعل الكرامة لتخرجه عن المألوف المعتاد.

وما نلمسه بالنسبة لخاتمة القصص الشعبي الذاتي، أن الراوي في أغلب الأحيان لم يلجأ إلى توظيف عبارات ختامية، بل اكتفى بعرض نهاية أحداث القصة. وفي القليل من القصص الشعبي الذاتي المجموع لدينا، وظف السارد في خاتمة قصّته عبارة متداولة وهي: "**القَصَّة دَّاتْ الغَابَة، واحْنَا ادِّينَا الصَّابَة**" أو "**هُما ادَّاوْ الغَابَة واحْنَا ادِّينَا الصَّابَة**"، وانتهت قصة "**الوصيَّة**" بمثل شعبي وهو: "**مُولْ النيّة يغْلبْ الحِيلَة**".

2- بنية الاستهلال في القصص الشعبي الموضوعي:

في هذا النمط من القصص الشعبي يكون الراوي مفارق تماما لمرويه، أمّا الأحداث فتكتسب قيمتها ومزيتها من ارتباطها الوثيق بعنصر الزمن، أي بالقدم الذي يحمل دلالة تجريدية وأخرى زمنية تتماشى وعمق الزمن البعيد في عرض الأحداث، فاكتسبت القصة قيمة مزدوجة.

إن ما يتَسم به القص الشعبي الموضوعي هو ارتباطه بالقدم، إذ تتصدره عبارة " **كَانْ يَا مَكَانْ.....**" أو " **كَايَنْ فِي عَهْدْ زْمَانْ....**"، أو " **فِي قْدِيمْ الزَمَانْ....**" أو " **فِي زْمَانْ فَاتْ....**" .

هذه العبارات التي تدل على أن الراوي مفارق لمرويه تماما، فتتحد شخصية الراوي والسارد، ويلعب الراوي دور الوسيط في نقل الأحداث مع إمكانية إضافة عبارات أخرى تخدم النص، أي أن الراوي لا يلتزم بأمانة نقل الأحداث كما حدثت فعلا، هنا يكمن إبداع الراوي، وهذا بسبب مجهولية السارد الأصل، لتظهر القيمة الحقيقية فيما وراء النص، وليس في النص في حد ذاته.

إن الملفت للانتباه في القصص الشعبي الموضوعي تعدّد صيغ الاستهلال، أي أن الراوي اعتمد عدّة بنيات افتتاحية لقصصه، فنجده يلجأ إلى صيغة الماضي في الحكي، ويرجع الأحداث السردية إلى أزمان غابرة وسالفة، ويربطها بأماكن بعيدة ... كل هذا يتجلى واضحا عندما يقرن القص بمجهولية الراوي الأصلي، فمثلا في قصة "**عشبة خضار**" يستهلها الراوي بقوله: "مَنْ عامْ عَشْبة خْضَارْ ماّ صَبَّتْ الأَمْطَارْ، ما حنَّتْ نَاقَة على حْوارْ..." ويشرع الراوي سرد أحداث القصة بقوله: "كَاينْ واحدْ لَمْرَا ولَدَتْ طَفْلة آية في الجمال أُو كانَتْ بَنْتهاَ الوْحِيدة، بْدَاتْ تَكْبرْ، والجمال يْزِيدْ مع ليَّامْ، حَتَّى بْداتْ كُلْ النْسَا اللِّي في القصرْ إِيغِيرُوا مَنْهَا، ومنْ يَمّاهَا، جَابُوا السَتُّوتْ وطَلْبُوا مَنْهَا تّدِّي عَشْبَة خَضَّارْ عَنْد الغُولة تَدِّيهَا لبْلادْ الغِيلاَنْ ...". لينقلب الحال ويسوء برحيل "**عشبة خضار**" وترديد:

"حَنِّي حَنِّي ياَ ناقَة على عَشْبة خْضَارْ

ومنْ عامْ هَجْرتْ عَشْبة خْضَارْ ماّ صَبَّتْ الأَمْطَارْ

ماَ ولْدتْ نعْجَة خْرِيفْ

ومن عام عَشْبة خْضَارْ ماّ صَبَّتْ الأَمْطَارْ

ما انَبْتت لَخْضَارْ عْليكْ يَا عَشْبَة خْضَارْ".

ويستمر السارد في عرض الأحداث حتى عودة " **عشبة خضار**" إلى المملكة وإلى حضن والديها، ليتبدل الحال بعودتها إلى المكان الذي أحبها، وحزن لرحيلها.

الأمر نفسه يرد في قصة " **قاضي الحمام** " إذ يستهل الراوي القصة بقوله: "كَانْ اللّي كَانْ يَعْطيلْنَا رَبي لَمْليحْ، كَانْ في لَعْوَامْ بَكْري كي كَانْ النَاسْ مَايَعْرْفُوشْ مْليحْ، أُوُ يْعيشُوا بَنيَة، كَانْ وَاحَدْ مَاعْطَالُوشْ رَبْ العَالَمينْ ..." ليشرع الراوي في تتبع أحداث القصة موظفا أفعالا ماضية رابطا قصصه بالقدم ليضفي صفات على هذا الزمن القديم، اشتملت ملامح البيئة القديمة وطريقة العيش.

وبما أن نمط القصص الشعبي شفاهي غير منسوب لشخص بعينه، فإننا نلمس لجوء السارد أو الراوي لعبارات تنسب الحدث القصصي لغير الراوي من قوله: " يَحْكيوْا ويْقُولُوا يَاسَادَة يَامَادَة يْدَلْنَا وَيْدَلْكُمْ عْلَى طْرِيقْ الشْهَادَة.. ". ونجد توظيفا أخر لجمل استهلالية تدل على أن الراوي يصبح شاهدا على إثبات صحة المقول، وهذا بواسطة فعل القول "**قال**". مثلا ورد في الافتتاحية "" قَالَكْ مَاقَالَكْ " في العديد من القصص. نذكر منها قصة " **لدرع بوكريشة** "و" **ولد السلطان وولد الحمال** "..... .

وعن صيغة: " قَالَكْ كَانْ في زَمَانْ بَكْري .... " و " قَالَكْ كَانْ في وَاحْدْ لَبْلاَدْ سُلْطَانْ " ربط فيها الراوي بين فعل القول والزمن الماضي ليثبت صحة مقوله.

أما إذا انتقلنا إلى قصص الوعظ، نجد الراوي لم يلجأ إلى تقديم أو الاستعانة بجمل الاستهلالية، بل بدأ قصة: "**النيّة والزور**"، بعرض أحداثها مباشرة من مثل قوله: "كَايَنْ واحدْ عَنْدُو أَرْض، لْقَا وَاحدْ بَهْلُولْ قَالُّوا نتْشَارْكُوا، ونْدِيرُوا بَصلَة، كِيمَا نبْتَتْ إِحَبْ يتْحايَلْ عْلِيهْ..." لتنتهي القصة بقول الراوي: "لاَ بَهْلُولْ ناكُلْ شيُّو، ولاَ حَاذَقْ نسْلَكْ مْعَاهْ".

وعن قصص الوعظ المروية على ألسنة الحيوانات، عمد السارد إل بنيان افتتاحية في بعض من هذه القصص، ففي قصة "**سعيد وسعدية**" استهلها بقوله: "كانْ يَا مكَان أُوكَانْ الله فيِ كُلْ مْكَانْ ..." واختتمها بقوله: "هُمَا أدَّاوْ الغَابَة واحْنا أَدِّينَا الصَّابَة".

إن الملفت للانتباه أن السارد جعل من جملة التصدير عنصرا فاعلا لجذب انتباه المروي له لاستقبال ما يأتي من الأحداث على نحو ما يلي: "كَايَنْ وَاحدْ الرَّاجلْ عَنْدُو أَربعْ اولاَدْ وطَفْلة، ومرتُو عَايْشِينْ مْعَا صَرْعُوفَة انْتاعْ لَمْعِيزْ، كُلْ صْبَاحْ يْقُولْ لْوَاحدْ مَنْ وْلادُو رُوحْ

أَصرْحْ لَمْعَاز، يْرُوحْ هُوَ يْحَشَّلْهُمْ لَحْشِيشْ، ويْجِيبَلْهُمْ قُدَّامْهُمْ يَاكْلُوا، كِي يْرُوحو في لَعْشِيَّة يْقُولْهُمْ كْلِيتُوا مْعِيزاتِي، شْبَعْتُوا مْعِيزاتِي إِيقُولوُا لَمْعَازْ لاَ لاَ مَا كْلِينَا ماَ شْبَعْنَا الشَّرْ يَقْزِي فِنا والذِّيبْ يْحَاوزْ فينَا ولْولَدْ قَاعَدْ يَلْعَبْ، احْكَمْ هِذَاكْ الرَّاجلْ اذْبَحْ ولَدُو، وهَكَّا

كَانتْ نَفْس لَحْكَايَة حتَّى معَ ولْدُو لآخرْ، بعدْ هَذَا راحتْ بنْتُو أُو كِي روّحتْ سَقْسَا مْعِزَاتُو قَالُوا مَاكْلِيناَ شيء مَا شْبَعْنَا غيرْ الذِّيبْ يْحاوَزْ فيناَ، وبَنْتكْ تلْعَبْ فلْكرُودْ، قْتَلْهَا، أُوهُوماَ يَاكْلُوا، وبَعْد هَذَا رَاحتْ مرْتُو هِيَ قْتلْهَا، بعْد راحْ هُوَ يَعْطيلهمْ فيِ لَحشِيش ْ أُو هُماَ يَاكْلُوا، وبَعْد فَاتُوا على الوادْ شرْبُو، قَلْهمْ كليتُوا معيزَاتِي، شْربتُوا معيزاتِي، قَلُولُوا لاَ لاَ، دارْ عْليهُمْ قْتَلْهُمْ كاملْ، هرْبَتْ وحْدَة كانتْ حامَلْ لواحدْ الغَارْ، قعْدَت ثمَّة حتى ولْدتْ ...". بعد هذا الحديث يغيّر الراوي أفق توقع المتلقي، إذ يتغيّر مجرى الحكي ليشمل الحديث عن ما جرى لسعيد وسعديّة – أي المعزتين–.

أمّا في قصة "**معزة ومعزوزة**" اعتمد السارد الافتتاحية الآتية: "قَالَّك كَاينْ...". رابطا فيها بين فعل القول والفعل الماضي .

وعن قصة "**بوفريرة طاح في لقديرة**"، وقصة "**أم سيسي وام قرقر**"، وقصة "**الذيب الخدّاع**" ... لم يعمد الراوي فيها إلى جمل افتتاحية، بل اكتفى بعرض أحداثها مباشرة، محاولا الكشف عن علاقة الأحداث وترتيبها بالسياق العام للنص.

ولنأخذ مثالا قصة: "**بوفريرة طاح فالقديرة**"..."كانْ بُوفرِيرَة ومَرْتُو القَمْلَة، القَمْلَة دارتْ بَرْمة نْتاعْ بُوتْشِيشْ، قَاتْلُوْ اقْعَدْ هْنَا نْرُوحْ نَزْقِي المَاءْ، أُو قَاتْلُوْ عَنْدَكْ لاّ طِّيحْ في البُرْمَة، أُو رَاحتْ، بْقَا هُوَ يْدُورْ طَاحْ في البُرْمَة، جاتْ القَمْلَة، ماَ لْقَاتَشْ المُغْرَفْ بَاشْ تَجْبَدْ بُوفْرِيرَة...".

ويستمر السارد في رواية أحداث القصة حتى يصل إلى النهاية المأساوية لشخصية "**بوفريرة**" وهي "رَاحتْ القَمْلَة جَبْدتْ بُوفْرِيرَة لْقَاتُو مَاتْ".

الأمر سيّان في قصة "**الذيب الخدّاع**". إذ بدأ الراوي القصة كالآتي: "كَانْ الذّيبْ يَمْشِي ويَمْشِي، ضرّبْو الشُّوكْ، أُو في طْرِيقُو لْقَى طَفْلَة، أُو في يَدْهَا البِيضْ، قَالْهاَ: ياَ بنْتِي نَحِّيلِي الشُّوكْ، أُو قَالْها أَعْطِينِي لْبيضة، أعْطَاتْلُو واشْ بْغَى، خَلاَّهَا وبْدى يَمْشِي، هْبَطْ عْلِيهْ اللِّيلْ، وإذا بجْمَاعَة انْتَاعْ النَّاسْ تْعَيَّطْلُوا، عَرْضوهْ بَاش يْبَاتْ عَنْدهُمْ، قَالْهُم نْبَاتْ عَنْدكُمْ تْخَبِّيوْلِي هَاذْ البيضة معَ الدجَاجَة نْتَاعْكُم ...". للتطور بعدها الأحداث لتصل إلى عرض نهاية الذئب

المأساوية وهذا بسبب طمعه، أي أن القصة اشتملت على موعظة ورد ذكرها على لسان الحيوان الممثل في الذئب وموظفا قوته في الضراوة باعتباره من الحيوانات التي لها مرتبتها في عالم الغاب.

وعن العبارات الختامية لقصص الشعبي الموضوعي، فقد ضمن السارد قصصه عبارات مختلفة نذكر منها: " **القَصَّة دَّاتْ الغَابَة، واحْنَا ادِّينَا الصَّابَة**"، و"**هَذَا ما سْمعناَ وهَذا ماَ حْكينَا**"، "**خْلاصَت القصّة أُو ماَ خْلاَصَشْ القَمْح والشّعير**ْ". وانتهت أيضا بمثل من قوله: "**مَلَّسْ منْ طِينَكْ يَسْجَالَكْ، أللِّي ماَ جَا بَرْمة يْجِي كَسْكَاسْ**"، و"**هَاهِيَ كيّتْ النْسَا وكيّتْ كِيسَا لا تنْساَ...**"، و "**الجُرْح يبْرَا وكْلاَمْ العيب ما يبْرَاشْ...**".

وقبل أن نختم الحديث عن بنية الاستهلال في القصص الشعبي، وكيف أن السارد أو الراوي تمكن من توظيف بنيات افتتاحية مختلفة لقصصه باختلاف أنماطه (الذاتي والموضوعي).

ونود الإشارة إلى قصة "**بنت الفقير**". هذه الأخيرة التي انطلق فيها الراوي لبناء أحداث القصة من حلم ذو سمة تنبؤية لأحداث مستقبلية شملت تغيير مسار حياة البطل، نتيجة لتجسيد الحلم في عالم الحس.

انطلقت القصة من: "قَالّكْ ما قَالّك رَاجَلْ جد فَقِيرْ ماَ لْقَاشْ حتَّى قوتْ يُومُو هُوَ وْزَوْجَتُو الحَاملْ، وْجَا اليُوم اللِّي رَاح تْزيّد فيهْ خْرَجْ منْ الدَّارْ بَاشْ إِيجبلْهَا لُقْمَى تَاكُلْهَا، تْعَبْ، حتَّى اقعَدْ تَحْتْ شَجْرَة وارقَدْ منْ التْعَابْ، حتَّى حْلَمْ بْرَاجَلْ يْقُولُّ أَمْشِي سَبْع خَطْوات، أُومْبَعَّدْ تَلقَى شجْرَة كْبيرَة، أَحْفَرْ شْويّة بْيَدَّكْ تَلْقَى مُغْرَفْ، كَمَّل لَحْفِيرْ بيهاَ، الحَاجَة اللِّي لْقِيتْهَا رَاهِي لِيكْ...". هذا الحلم غيّر مجرى الحكي نتيجة حصول أمر غير متوقع للبطل والمتمثل في: "فْطَنْ أُو حَارْ في هَذَا الحُلُمْ الغَريبْ، دَارْ النيَّة ومْشَى سَبْعْ خَطْوات، أُو دَار لْقَى ذْهَبْ بَزَّافْ، حْمَدْ ربِّي وتْيَمَّمْ وصَلَّى رَكْعَتينْ لْرَبِّ...".

فالبطل –إذن– قام بعملية استرجاع للحدث الذي جرى له في وقت منامه، هذا الحلم يعتبر استشرافا لما يأتي من الأحداث، والتي وقعت في المستقبل القريب، من قوله: "...بْدَا يْوَزَّعْ في الذْهَبْ علنَى النَّاسْ، وشْرَى أَرْضْ..." ولم تنته أحداث القصة بخاتمة مأساوية.

وختم الراوي قصته بقوله: "احْنَا ادّينَا الصَّابَة والقَصّة أدَّاتْهَا الغَابَة".

وهكذا تمكن السارد أو الراوي الشعبي من استهلال قصصه الشعبي بمفاتيح جمل استهلالية تشير إلى جملة أغراض سردية ونصية، لا تُبرز فقط قيمة النص، إنّما ما وراء النص، حتى يتحقق الهدف المرجو من لدن السامع أو القارئ على السواء.

إن الشرط الأساسي في الاستهلال أن يؤدي وظيفة الاستدراج لما بعده، فيصبح مفتاحا سحريا لاقتحام عالم المخاطب (السامع، القارئ)، واستدراجه بالتأكيد على أن "حسن الافتتاح داعية الانشراح ومظنة النجاح"[1]. وهكذا يتمكن من إثارة انتباهه وشده إلى ما سيقدم إليه.

وما يجدر الإشارة إليه أيضا، حفظ الرواة على ذكر الاستهلال قبل الشروع في سرد قصصهم، وعدم اكتراثهم بالمضامين التي يعبر عنها أو جهلهم بها يجعلونها تقليدا سرديا يتوارثه الرواة، وهو ما يمكن أن يفسّر اختلاف الاستهلالات من منطقة إلى أخرى، وتواتر بعضها أكثر من غيره في منطقة دون أخرى. ويطبع الاستهلالات التي تتصدر القصص الشعبية الأوراسية تراوحها بين الإيجاز والطول تبعا لاختلاف مجتمع الحكي بين المدينة والريف، وتبعا أيضا لجنس الرواة ومؤهلاتهم.

في الضفة الأخرى من القصة، نجد عبارات الاختتام التي يلجأ إليها الرواة لإشعار المتلقين بنهاية القصة. ولئن كانت عبارات الاستهلال مطردة في كل القصص التي جمعناها، فإن عبارات الاختتام ليس كذلك، إذ نجد قصص لا يذيلها ما يشعر المتلقي بتوقيف القص.

إن إعلان الراوي انفصاله عن عالم الحكي، إنه انفصال ذو دلالة مكانية، تعرب عنها مغادرة الراوي وعودته المعلن عنهما، فهو يغادر مكانا حل فيه من قبل. ولأن الأمر يتعلق بالقصة المروية، فإنها تغدو ذلك المكان المومأ إليه، إنه مكان متصل ببوابة دخوله الاستهلال، ومنفذ مغادرته الاختتام.

هكذا تتحدد المعالم الأولى للشكل القصصي الاوراسي، إذ يبدو شكلا تاما مكتملا ذا حدين متقابلين، لكنه ليس شكلا مغلقا على الدوام، وليس شكلا مستويا، ففيه تضاريسه التي تمكننا من تحديد معالمه.

إن الوضعية البدئية في حكاية، النواة التي ينطلق منها الفعل السردي بعد لازمة الاستهلال. بينما تمثل الوضعية النهائية المآل الذي تنتهي إليه الأحداث بعد سلسلة من

[1]– زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، الجزء(2، 1)، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1975م، دط، ص389.

التطورات. وتظل العلاقة بين الوضعية البدئية والوضعية النهائية قائمة بصورة من الصور، لكن درجة تجليها تختلف من نص حكائي إلى آخر. هذا التعالق بين الوضعيتين مهما كانت درجة وضوحه بفرض أسئلة من قبيل: ما الذي حدث على امتداد المسافة بين الوضعيتين؟ وكيف حدث؟ ولماذا حدث؟.

هـ/- ثنائية الراوي والمروي له:

- تقديم نظري:

النص القصصي خطاب سردي، يتضمن بالدرجة الأولى راويا (متكلما)، يحمل مسؤولية التأسيس للنص، معتمدا في ذلك على علاقة فعلية تربط بينه وبين القارئ (الفعلي)، وفي هذا السياق تلعب اللغة دورا هاما في عملية التواصل الذي يتأسس بين راوي ومروي له سواء أكان قارئا أو مستمعا، وهكذا تتحدد أركان الرسالة الأدبية، من مرسل -باث- ومرسل إليه -متلقي الرسالة- وعليه فلا يمكن أن يوجد سرد بدون راو أو مستمع أو قارئ.

وانطلاقا من هذه المعطيات، ومن أن القصة المحكية أو المروية تفترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى "راويا" أو "ساردا" (Narrateur)، وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا -(Narrataire) [1].

وعلى هذا الأساس تتركب عملية التواصل الأدبي، وتزداد تعقيدا مع النصوص السردية، ومنها القصة الشعبية التي ترتكز على قواعد، تبرز الطابع الخاص للبنية القصصية الشعبية، وعليه فالقصة لا تتحدد فقط بمضمونها، وإنما باشتمالها على بنية شكل أدبي، هذا الأخير الذي يحمل معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يُقدم القصّة للمروي له[2].

وعليه تتحكم في هذا النمط من التواصل مجموعة من القواعد ؛ منها ما يتعلق بالمظهر الحكائي، كاللغة ... ومنها ما يتعلق بالحكاية، كالوظائف، والعوامل، والبرنامج السردي، ومنها ما يتعلق بالفعل السردي نفسه ؛ الذي يبرز عملية التواصل، ومختلف أشكال وأنماط

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

السرد الأدبي في القصة الشعبية، بالإضافة إلى النظام الزمني للسرد والذي يُبرز كيفية تلاحق الأحداث وترتيبها.

وبما أن الحكاية هي الغاية التي يُصرّح الراوي بأنه يبغي نقلها إلى السامعين من غير تدخل منه، يرويها كما وصلت إليه، لذا نجد أن الملمح الأساسي في أكثر القصص والحكايات الشعبية الشفوية، لا تقول لنا القصة من هو هذا الراوي. وإنما واقع القص ينبئ عنه من خلال أشكال صوره المختلفة في السرد.

لذا نجد أن الحكي يستعمل ضمير المتكلم –في الغالب– أكثر من ضمير المخاطب، ويظهر ذلك جليا في وصف النظام الذي يعبر به كل من الراوي والمروي له عن وجودهما عبر امتداد السرد ذاته.

وهكذا تتعدد وجهات النظر التي تظهر في شخصية السارد، والتي صنّفها **(جان بويون)** في كتابه **(الزمن والرواية)** على النحو الآتي:

1– أن يظهر السارد باستمرار عبر (هو) البطل في القصة الكلاسيكية مع سارد يعرف كل شيء، وهو ما يعرف بـــ (السارد العليم) أو الراوي العليم، وهو ما يغطي معظم الإنتاج القصصي حيث يمتلك الراوي زمام القص فيه بتجرد موضوعي، إذ ليس الراوي شخصية من شخصيات القصة، ولكنه يعرف الإطار الخارجي والهواجس الداخلية لشخصيات القصة، فيحاول بثّها إلى المروي له،

2– ولهذا يحلو للبعض تسميته بـــ (سرد الراوي الغائب) الذي يكون فيه الراوي غير متجانس مع المسرود على عكس سرد الراوي الحاضر الذي يكون شخصية في الحكاية التي يرويها وهو السرد المتجانس

3– ويرى **(بويون)** أن ثمة مظهرا آخر لـــ (الأنا) السارد حين تمحي كليّة خلف البطل وهو سرد موضوعي، هنا يجهل السارد كل شيء من شخصيته (الخبر هنا يحل محل الخطاب).

4- النمط الثالث، تكون فيه (أنا) السارد متعادلة مع البطل فيحوزان معا الأخبار ذاتها حول تطورات الحدث بكيفية واحدة[1].

وبناء عليه، يركز **(جان بويون)** على النواحي السيكولوجية في الفعل الحكائي، لذا وجب النظر إلى المحتوى الدلالي الذي تتضح به العملية الأدبية، حتى نتمكن من استنطاق مكونات العمل الأدبي، ودراسة الشكل القصصي، حتى يتسنى لنا الربط بين الحدث وفاعله.

تأسيسا على هذه النظرة، تأتي أهمية الراوي والمروي له باعتبارهما صوتين سرديين يظهران من خلال الخطاب السردي، والذي يستند أساسا على افتراض حتمي لوجود ضمير المتكلم "أنا" وضمير المخاطب "أنت". هذا الضمير أو الترهين السردي* هو اللبنة الأساس لأي خطاب سردي. وكما تقول الناقدة "**كاترين كيربرا**" أن الترهينين السرديين الموجودين داخل النص "الراوي- المروي له" عنصران خياليان في الواقع، ولكنهما حقيقيان لسانيا[2]. لذلك مهما كان موقع الراوي ومهما كانت شخصيته ، لابد أن يضع نفسه أمام مروي له، أن يحدد موقعه وموقفه من خلاله، ولا بد أن تكون وجهة نظره أو رؤيته إلى عالمه الحكائي، محددة من خلال الزاوية أو المسافة التي يتوجه منها إلى المروى له الخاص به، وإلاّ انعدم ما نسميه بوجهة النظر أو المنظور أو الرؤية ... أو النمط السردي.

إن النمط السردي يتولد عن العلاقة التي يربطها الراوي بالمروي له داخل الخطاب السردي لكي يتحقق التواصل المنشود بين الراوي والمروي له، ويتحدد بذلك الشكل في القصة الشعبية، بناء على العلاقة القائمة بين الراوي والمروي له، واختلاف الرواة، وتباين إمكاناتهم وقدراتهم الذهنية واللغوية والتعبيرية، كلها عوامل تنطبع آثارها على شكل المحكي.

أما المروي لهم أو متلقوا الحكي فيبتدئ تأثيرهم من خلال وضعيات التلقي. وهذا ما سوف تحاول الدراسة تسليط الضوء عليه من خلال ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي.

---

[1]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص ص108، 107، /و/أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص41.

*- الترهين السردي(Instance Narrative).يعود هذا المصطلح إلى بنفنست الذي استعمله وهو يتحدث عن الترهين الخطابي(Instances du discours).

[2] -Kerbrat-Orecchioni(cathrine):L'énonciation de la subjectivité dans le langage,Paris, Armandcolin, 1980,page172.

1- ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي الذاتي:

القصة الشعبية متن حكائي لها راوي ؛ يتولى وظيفة التصوير والمراقبة لما تُقدِم عليه الشخصيات من فعل أثناء عملية السرد. فالراوي -إذن- يعي الأحداث ويعي الوعي بالأحداث لدى الشخصيات، ويصرح عن هذه الأحداث التي سمع عنها فقط أو سمع عمن سمع عنها، فهو يدلنا على مصدر معرفته بقوله: سمعت، وأمثالها، لكنه لا يعين الأشخاص الذين سمع عنهم.

تأسيسا على هذه النظرية، نحاول دراسة موقع الراوي والمروي له في القصص الشعبي الذاتي اعتمادا على أن القصة مُوجَّهة وموجِّهة، وعنصر التلقي فيها عنصر أساسي.

ما تجدر الإشارة إليه أن الراوي في القصص الذاتي لم يكتف بالمشاهدة، بل كان أيضا طرفا في ما جدَّ من أحداث. فهو يحتل موقعا سرديا ضمن القصة، وهذا المقطع الافتتاحي: "يَا سَادة يَا مادَة، إِدلْنَا وإِدَلْكُمْ لَطْرِيقْ الشْهادَة، ستُّوتْ ملَّبْهُوتْ، تْسَتْ وتنتْ، تَشْتِي لعْزَا وتْزُورْ المُوتْ، سَنِّينْ الكَلْب اللِّي كانْ، ينَبَّتْ العَمْيَا تغسلْ الكتَّانْ، والعَايْبَة تنقَّز الكِيفَانْ، والطَّرْشَة تسْمعْ اللَّي كانْ، كَانْ واحَدْ السَّلْطَانْ، سَلْطَان غِيرْ الله، والسَّامعِينْ في رَحْمَة الله، واللِّي علْيه جْنُونْ يْقُولْ سْتَغْفِرْ الله..." من قصة "**طامزة وسبع بنات**" يكشف عن تماه بين الراوي والشخصية المروية، قِوامه أن الأول يتولى سرد الحكاية الذاتية وينجلى هذا بصورة أوضح في قصص الكرامات والأولياء، ولنأخذ نموذجا لذلك قصة "**الرْهَابْنَة**"، والتي يفتتحها الراوي بقوله:"الرْهَابْنة هّاذُوا صُلاَّحْ قْلِيلْ وِينْ يْبَانوُا لَبْنَادمْ، ويَا سَعْدْ لِّي بَانُولُوا ... كِيمَا واَحدْ الفَقِيرْ كانْ يْعِيشْ هُو وُ مَرْتُو فيِ مِيزرِيَّة كْبِيرَة، رَاحْ لْعَرْقُوبْ يَحْفَرْ فِيهْ، بَاهْ يْسَقْفُو أُو يَسْكُنْ، مَالاَ هُوَ يَحْفَرْ لْقَا حَجْرَة كْبِيرَة عْيَا يْكَسَّرْهَا خلاّها وُسقَّفْ القُرْبِي بالْمَادْرِي والتْبَنْ والتْرَابْ .

واحَدْ النْهارْ وُهُوَ يَمْشِي للسُّوقْ تْلاَقَاوَهْ جْمَاعة (الرْهَابْنَة). قَالُولُوا نَطْلْبُوكْ فيِ حَاجَة إِذَا دِّيرْهَا نّحيوْ علْيكْ فَقْرَكْ طُولْ حْيَاتكْ ، وبْلاَ ما يْخَمَّمْ قْبَلْ الفَقِيرْ، قالولُوا المَطْلُوبْ دَمْ مَرْتَكْ... لاَزَمْ تَقْتَلْهَا ونَغْنِيوكْ، واشِ هُوَ وجْدَلْنَا لَعْشَا، وُعَنْدْ المَغْرَبْ رَاحْنَا نْجيوْ كِيمَا تْفَاهَمْنَا...".

إن هذا الشاهد وإن أكد التطابق بين الراوي والشخصية، فإنه كشف أيضا عن عدم التطابق بين زمن السرد وزمن المسرود من الأحداث، أي أن زمن التلفظ الذي هو زمن الحال مباين لزمن الملفوظ الذي هو الزمن المنقضي، ويترتب عن ذلك القول إن الوضع الزمني للراوي مباين للوضع الزمني للشخصية المروية.

فشخصية "**الرهباني والفقير**" رويت أحداثا في زمن منقضي، غير أن الراوي باعتباره العنصر القصصي، فهو حاضر في القصة المحكية، لم يكتف بالمشاهدة، بل كان أيضا طرفا في ماجدَّ من أحداث.

إن الراوي يبدأ فعل الحكي بلفظة "**كان في قديم الزمان**"، أو "**قالك**"، أو "**كاين في واحد لبلاد**"، أو "**كاين في واحد الدوار**" ... هذه الصيغ سمة دالة على بداية القص. ينطلق الراوي من خلالها ليمتلك زمام القص بتجرّد موضوعي ، فهو يعرف الإطار الخارجي والهواجس الداخلية لشخصيات القصة، والتي يحاول بثّها إلى المروي له والمثال الآتي الوارد ذكره في قصة "**الدنيا**" يوضّح ذلك: "كَانْ فيِ قَدِيمْ الزَّمانْ رَاجَلْ رَاحْ لْوَاحدْ منْ الصَّحابَة أوُ قَالوا أَنْحَبْ نَعْرَفْ وَاشْ هِيَ الدَّنْيَا، قَالوُا الصَحَابِي رُوحْ حَوَّسْ فِي البرْ في هَاذُوكْ المرُوجْ وَارْوَاحْ قُولِّي..." إلى غاية قوله: "السَرْعُوفَة يَرْضَعْ فِيهَا لَخْرُوفْ مَشْيَانْ هِيَ وَاشْ يَكْسَبْ بْنِي آدَمْ أُوكُلْ في الدَّنْيَا أُو ماَ يَقْنَعْشْ الجْنَانْ، شُوفِي يا بَنْتِي...". هذه الصيغة الأخيرة تبين الحديث الموجّه من الراوي إلى المروي له، ليعاود الراوي استكمال حديثه بقوله: "..مَمْلِي بالدَلاّعْ والفَقُّوسْ البَرَّا مْلِيحْ والدَّاخَلْ خَامَرْ هُوَ قْلُوبْ لَعْبَادْ أَيْبَيْنُولَكْ الضَّحْكَة و اقْلُبْهُمْ حَاسْدِينْ...".

قد يلجأ الراوي في بعض الأحيان إلى التدخل والتعليق على الأحداث، فيصبح مشاركا فيها، إذ يقص بعض الأخبار على أنه شاهدها وشارك في صنع أفعالها، ويقص أخبارا أخرى على أنه لم يشاهدها وإنما وصلت إليه عن طريق رواة أو شخصيات أخرى رأت الأحداث وشاركت فيها، وقامت بدور الراوي أو الوسيط. وهذا المقتطف من قصة "**طامزة وسبع بنات**" يبيّن ذلك. فالراوي في بداية مجرى الأحداث يبدأ بعرض الجو العام للعائلة معلّقا على حالتها، ووضعيتها ومقدّما لشخصياتها، ثم بعد توالي مجموعة من الأحداث، يلجأ إلى استخدام صيغة "**قالك**" والتي تحمل دلالة تكمن في أنه يقصّ هذه المرة، وينقل أخبارا رويت له.

إن علاقة الراوي بالمروي له تظل حاضرة في اشتغال البنية السردية للقصة الشعبية من خلال آثارها المتعددة التي تتشخص في الحذف، والاستبدال، والتقليص، والتوسيع، وافتتاح مسارات السرد أو إغلاقها، وفي تنظيم سيرورات الحكي. وبما أن الراوي يمتلك زمام القص بتجرد موضوعي، ويلعب دورا هاما في سرد أحداث القصة، فهو يعرف الإطار الخارجي والهواجس الداخلية لشخصيات القصة، والتي يحاول بثّها إلى المروي له.

وهنا نشير على أن الراوي يتحاشى أن ينسب الأقوال والأخبار إلى نفسه، فهو ينقل بطريقة السرد من درجة أولى، ما نقله آخرون بطريقة السرد من درجة ثانية، وبهذا يتظاهر الراوي بحياده اتجاه ما يروى، ليتنصل من مسؤوليته. وهذا الشكل من السرد لا يتخطى نطاق المراوغة والمخادعة من حيث أن المروي جميعه ليس له من وجود مستقل عن ذات الراوي الذي لا يفتأ يعلّق على الأحداث بالمقارنة والاستطرادات وإبداء الأحكام.

فالراوي –إذن– يروي بضمير المتكلم المفرد، ويتظاهر بالحياد، إذا أسند أقواله إلى قائلين من جهة، وهو راو لا يفتأ يخرج عن حدود المروي الأصلي ، وقد صارت الذات المروية فيه ذاتا جماعية، معلّقا على الأحداث التي يرويها، مستطردا إلى أنحاء مختلفة بقصد التهكم. ولعلّ قصة: "**هارون الرشيد**" خير دليل على ذلك.

بناء على ما تقدم ذكره، نصل إلى أن الراوي الحاضر في القصة يستعمل في روايته ضمير المتكلم، ولحضوره في القصة طريقتان مختلفتان:

- فهو إما أن يكون مجرّد راوي مشاهد للأحداث غير مشارك فيها.
- وإما أن يكون الراوي بطل القصة التي يحكيها، ولذلك فهو يعتبر راويا لقصة ذاتية.

وعليه ينظر في علاقة الراوي من ناحية علاقته بالمروي له الذي يتجه إليه برواية الأحداث، لذلك يتّضح في القصة الشعبية ورود نوعين من الرواة: رواية مفردة ورواة جماعة موجّهة إلى مروي له مفرد أو جماعة. وكما سبق الإشارة إليه في مقولة "**الترهين السردي**" حيث لا يكتفي الحديث عن الراوي إلاّ في حضور المروي له، وهذا انطلاقا من عنصر التلقي–كما سبق التطرّق إليه–

على أساس ذلك، تكون رواية القصة الشعبية مارة عبر مراحل متعددة، تبدأ بالراوي الذي نقل عن رواة آخرين، وجاءت القصة على لسانه، والممثلة في الخطاب أو السرد ؛

وهو المروي بلغة الراوي وبأسلوبه وطريقته. أما المروي له فيستقبل الظاهرة القصصية، وهنا تتضح جليا ثنائية الراوي والمروي له.

كما أسلفنا الحديث أن الراوي شخصية داخل الحدث القصصي، فهو حاضر كشخصية في الحكاية التي يرويها، فهو ذات في القصة وموضوع أيضا، أي أنه شخصية مشاركة في الحدث، وموضوع بعد انتهاء القص، لأنه صار يروي عن نفسه بوصفها حدثًا حدث في زمان ومكان معينين.

أما شخصية المروي له فبدت بشكل طبيعي، باعتباره السامع أو المتلقي الموجه إليه الخطاب.

يظهر ذلك جليا في البنية السردية للقصص الشعبية البسيطة والمعتمدة على عدد قليل من الوظائف. وهنا نحن بصدد الحديث عن السرد غير المتجانس، وهو سرد الراوي بالغائب عن المسرود، إذ يتميز بغياب الراوي عن الحكاية التي يرويها. ولكن هذا الغياب قد لا يكون مطلقا، وذلك عندما يكون السرد آنيا، أي عندما تُروى الأحداث. فالراوي يكون، في هذه الحالة، شاهد عيان مختفيا غير صريح[1].

ويتجلى ذلك واضحا في قصة "**الوردة الحمراء**" ذات البنية البسيطة، والمتكونة من عدد قليل من الوظائف، إذ يبدو للعيان غياب الراوي، والذي يتوارى وراء الأحداث، ويلعب دور الشاهد المتخفي، وخير دليل المقطع الآتي: "كَايَنْ رَاجَلْ بَاغِي يْرُوحْ لْلْحَجْ، وُكَانْ عَنْدُو سَبْعْ بْنَاتْ يَشْتِيهُمْ كَامَلْ كِيفْ كِيفْ، وقَبْلْ مَايْرُوحْ قَطَّعْ سَبْعْ أَغْصَانْ منْ شَجْرَة ورْدْ وزَّعْهَا علَى بْنَاتُو و قَالْهُمْ: يَا بْنَاتِي لَعْزَازْ رَانِي رَايَحْ لْمَكَّة بَاشْ نْطَهّرْ رُوحِي، وُرَاحْ نْطَوَّلْ ومُمْكنْ تْنْسَاوْنِي، علَى جَالْ هَكْ هَاكُو هَاذْ الأَغْصَانْ وْكُلْ وحْدَة فِيكُمْ تَغْرَسْهَا تَحْتْ الطَّاقَة انْتَاعْهَا ، واللي تْحَبْنِي وُتَتْوَحَشْنِي هي اللي الغُصْنْ نْتَاعْهَا ضُرْكْ يَزْهَرْ، واللِّي ماَ تْتْحَبْنِيشْ مَا رَاحَشْ أَيْنَوَّرْ حَتَّى وُإِذَا انْتهلاَّت فِيهْ، ذُرْكْ يَيْبَسْ وَيْمُوتْ، وهَكَذَا ذُرْكْ نَعْرَفْ شْكُونْ فِيكُمْ اللِّي حَزْنَتْ عَلَيَّ أُومَا نْسَاتْنِيشْ ...".

هذا عن القصة البسيطة، أما عن القصة الشعبية المركبة، والتي تمثل مجموعة من الحكايات الداخلية المتوالدة داخل القصة الواحدة، فنلمس تعدّد الرواة وتعدد المروي لهم،

[1]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر ودور أخرى، تونس، 2010م، ط1، ص328.

وأحيانا يحل المروي له محل الراوي، ثم يعود الراوي الأول إلى المروي له ليتم تماسك الفعل القصصي حتى يحقق غايته المرجوة. وقصة "**لدمية مع عبد البهلول أعبد المرزاق**" النموذج الذي يوضح ذلك.

ونشير إلى أمر آخر يتردد في القصة الشعبية، وهو عملية التكرار الفعل الحكائي، إذ يلعب دورا مهما في تدعيم فرضية الفكرة القصصية التي أساسها فعل لا معقول أو خرافي، فيحتاج إلى دعم لزيادة الإقناع، وليكن المثال الآتي من قصة "**خطاف لعرايس**" مجليا لذلك. تبدأ القصة بزواج الرجل بامرأة لم يسبق له رؤيتها، وقطعه لوعد بعدم فعل ذلك إلاّ بعد وصوله. لكنه أثناء الطريق، تناسى وعده وكشف عن وجه امرأته، وبمجرد قيامه بالفعل، تُسرق قلادة المرأة من قبل "**خطاف لعرايس**"، لتتوالى الأحداث، وتبدأ رحلة البحث من طرف الزوج عن القلادة ، وتنتهي الأحداث برجوع الزوجة إلى زوجها.

هذا عن ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي الذاتي، أما عن:

2- ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي الموضوعي:

من خلال إلقاء نظرة على القصص الشعبي الموضوعي، نجد أنفسنا أمام صوت خارجي يروي بضمير الغائب، هذا الصوت لا يحكي قصته الخاصة، كما أنه يحكي قصة هو غائب عنها. ونلاحظ أنه يرتبط بما يسمى بنمط الناظم الخارجي، ويقصد به السارد الذي يروي قصة هو غائب عنها. فيتوارى صوت الراوي وأصوات الشخصيات، التي ستتحمل وظيفة السرد، لتظهر محكيات أخرى على لسان هذه الأصوات السردية المنبثقة عن الصوت السردي الأول، لتتجلى محكيات منفصلة عن المحكي الإطار بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها.

ونحن إذا اعتبرناه صوتا ابتدائيا، فلأنه قد حمل على عاتقه افتتاحية النص، كما حمل على عاتقه التمهيد لكلام الشخصيات، وقد كان من حين إلى آخر يتمظهر بمعرفة شخصياته، حيث يتجه اتجاها وصفياّ يصف فيه هذه الشخصيات، على نحو ما نجده في قصة: "**لونجة بنت أمّا**"، إذ يبدأ الراوي قصته بـــ: "**قَالّكْ كَانْ مكَانْ فِي قَدِيمْ الزَّمَانْ**" ثم يمهّد للشخصيات بقوله في كل مرة: "**قالّك**".

وعلى العموم، فإن الناظم الخارجي هو الممثل والمؤطر لعملية السرد، وهو المنظم للمشاهد الحوارية، والعامل على توزيع الكلام بين الشخصيات أو الساردين من الدرجة الثانية، وهو الذي يمنح الانطلاقة للمحكي الإطار، والتحكم في الأصوات السردية التي كانت دائما تتقدمها كلمة الناظم الخارجي المُنْبَنية في غالبها على فعل القول: "**قالّك**" حيث كان الناظم في حالة السرد على لسان الشخصية، يُخفي اسم هذه الشخصية، ولا يُبقي إلاَّ على القول، وإن أحضر المروي له، فإنه يحضره متواريا وراء ضمير عائد على الشخصية (قال له) على نحو ما نجده في قصة "**حديدوان**". والمقتطف الآتي يبيّن ذلك "قَالّك آسِيدِي، كَانْ في زْمَانْ بَكْرِي وَاحَدْ الرَّاجَلْ عَنْدُو سَبْعء أُولادْ، كِي مَاتتْ أُمُّهُمْ أَدَّاهُمْ وامْشَى، أَمْشَاوْ أَمْشَاوْ .. قَالُّوا وَاحَدْ يَاَ بَابَا غْلَبْتْ.

قَالُّوا: وَاشْ رَاحْ نْدِيرْلَكْ أَوْلْدِي؟

قَالُّوا: دِيرْلِي دَارْ.

قَالُّو ا: بَاهْ.

قَالُّوا: بالْعُشْب ...".

وهي محاولة من الناظم الخارجي لتمييز صوت السارد (الناظم الداخلي) عن صوت الشخصية. وسنعمل على تتبع بعض النماذج التي اشتغل بها الناظم الخارجي كمؤطر للمحكي الإطار، وهذا في جل القصص الشعبي الموضوعي.

إضافة إلى تنظيمه وتوزيعه للكلام بين الشخصيات، حيث مهد لكلمة الشخصيات بصيغة سردية اختلفت من موقع لآخر، فكان يكتفي أحيانا بفعل القول مرتبطا بتسمية الشخصية، على نحو ما جاء في قصة "**الصّاحب**"، إذ يقول الرّواي: "قَالَّك آسِيدِي فِي زْمَانْ بَكْرِي، وَاحَدْ الشّيخْ بِسْعَى فَرْد طْفَلْ، والطْفَلْ وَلْدُو هَذَاكْ عَنْدُو صْحَابوُ بزَّافْ، فِي كُلْ مرَّة يْجِي يْعَيْطْلُو وَاحَدْ، آفْلاَنْ، آفْلاَنْ ... وإرُوحُوا مْعَ بَعْضْ، يْزِيد يْجِي واحدْ آخُرْ يْعَيّط، هَكْذَاك هَكْذَاكْ مُدَّة منْ الزْمَانْ، واحْدْ النْهَارْ هَذَاكْ الشِّيخْ عَيْطْ لابْنُو وقَالُّوا: هَاذُوا يَا وَلْدِي اللِّي دِيمَا يْعَيْطُولك، واش يْكُونُوا؟

قَالُّوا وَلْدُو: هّاذُو صْحَابِي .

قَالُّوا بَابَاهْ: وَصْحابَكْ صَحْ صحْ ؟

قَالُّوا وَلْدُو: سُبْحَانْ الله، لُوكَانْ شَفْتهُمْ ماَ هُمشْ صْحَابيِ ماَ نمْشِيشْ مْعَاهمْ..." .

أو بصيغة تتضمن التسمية مع حضور ضمير عائد عن المتلقي مثل: "**قَاتْلُوا**" الوارد ذكرها في العديد من القصص، ومنها قصة "**أحمد لهلايلي**" في هذا الجزء "قَاتْلُوا أُمُّو: أَقْعَدْ مَاتْرُحَشْ، قَالْها: جِيبويلِي أحصانِي وُخَلِّيونِي...".

وهناك صيغة ثالثة لكن مهمتها ليس فقط منح الكلمة لشخصية وإنما هي تحمل في طياتها ربط المشاهد الحوارية فيما بينها. ففي قصة "**نعرة**" كان الراوي في كل مرة يمنح الكلمة لشخصية من شخصيات القصة، رابطا بين المشاهد الحوارية، ولنأخذ هذا المقتطف: "...ناضَتْ الطفْلَة صكَّتْها البقْرَة عْمَاتهَا، كِي رَوْحتْ لامْهَا، قَالتلْهَا: هاوْ ماَ صَار أُو ماَ صَار.

قَالْت لْرَاجَلْهَا: البَقرَة ا للِّي عْمَاتْ بنْتِي تتَّذْبَحْ.

قالْهَا: ماَ تصلْحْشْ رَاهِي بقْرة لِيتَامَى.

قالتلوا: قُلتلَكْ تتْذْبَحْ يَعْنِي تتذْبَحْ

قَالْهَا: نْرُوحْ لْكَافْ غْلاَلاَ...".

يبرز لنا من خلال ما تقدم ذكره، أن الراوي يتحكم في مجريات القصة وهذا ملمح أساسي في القصص الشعبي الموضوعي، فهو عليم بالأحداث دون أن يقدم لنا تفسيرا عن نيته أو كيفية حصولها عنده. لذا فشخصيته ذات هيمنة على عملية السرد، وعلى مجريات الحدث ومراحله، فبيده كل خيوط القصة، لأنه يسرد أحداثا سبق وأن حدثت في زمن ما، يسردها وهو صوت غائب عن الشخصيات، فيحكي الحكاية من الخارج، ويبقى هو كناظم خارجي منتج لمحكي الإطار، وتبقى شخصيات المحرك الرئيسي لأحداث هذا المحكي، لأن الحدث مرتبط بالشخصيات في حركتها وتنقلاتها. وتمنح الضرورة السردية التدخل للناظم الخارجي لسد الثغرات التي ستتركها الشخصيات في مشاهدها الحوارية، ويتمظهر أيضا هذا النمط السردي من خلال اعتماد المقاطع التمهيدية التي كان يستهدف من وراءها إثارة انتباه المتلقي للأحداث القادمة.

وهكذا يمكن القول أن الراوي يقوم أيضا بمهمة الوصف منذ افتتاحية النص. لكن دقة الوصف ارتبطت أكثر بالشخصيات. وهذا المقطع من قصة "**ثالث النجوم**" والذي يستهله الراوي بقوله: "قَالْكْ فيِ وَاحَدْ البلاَدْ سُلْطَانْ، هَاذْ السُلْطَان لْقَا ثْلاَثْ نْسَا، وَحْدَة قَاتْلُولوكان

يَدِّينِي عَمِّي السُلْطَانْ نْدِيرْلُو زَرْبِيّة من فَرْدْ زَزَّة نْتَاعْ الصُوفْ، والثَانْيَة قَاتْلُو لُوكَان يَدِّينِي عَمِّي السُلْطَانْ نْدِيرْلُو شَخْشُوخَة بْفَرْدْ حبَّة قَمْحْ، والثَّالْثَة قَاتْلُو لُوكَان يَدِّينِي عَمِّي السُلْطَانْ نُولَدْلُو زوُرْ تْوَامْ طَفْلَة وطْفَلْ، كُلْ وَاحَدْ نصْ ذْهَبْ وُنصْ فضَّة...". هذا المقطع -إذن- هو جزء من افتتاحية النص التي يقدم فيها الناظم وصفا للشخصيات المحورية للمحكي. ولم يرتبط فقط الوصف بها، وإنما قد ارتبط بمرحلة ظهور الشخصية في مسرح الأحداث -كما سبق الذكر-

إن المقاطع التمهيدية التي يعتمدها الراوي في قصه، إنما كان يستهدف من وراءها إثارة انتباه المتلقي للأحداث القادمة، خاصة وأن هذه المقاطع كانت في غالبيتها تحمل بعدا تأطيريا يمنح الانطلاقة للمحكي الإطار، كما منح الكلمة للأصوات السردية المتفرعة من أجل التدخل. هذه التدخلات ارتبطت بمجموعة من الصيغ أو المؤشرات: "**قالْهُمْ، قَالْ، قُالولُوا..**" فنلمس حضور صيغة فعل القول ضمن كل هذه المؤشرات.

وقد تختفي المقاطع التمهيدية في بعض النصوص، فلا نجد تلك الافتتاحية التي اعتدنا أن نراها سردية مطولة، بل اكتفى الراوي بافتتاحيات قصيرة نحو: "**قَالْك**" أو "**قَالّك كايَن**" أو "**بَكْرِي خْلاصْ كَانْ...**".

إن المحور الأساسي الذي يشتغل عليه الراوي في القصص الموضوعي هو علمه بالأحداث وما يدور حولها، دون أن يفسر لنا سبب علميته هذه ، أو كيفية حصولها عنده.

ويكون هنا بمعزل عن شخصياته ولا علاقة تربطه بهم، بل يسرد أحداث جرت في زمن مضى، فبيده كل خيوط القصة، والتي ينطلق من خلالها لنقل الحدث القصصي، ومحاولة تفكيك كل شفرات النص، وصولا إلى خاتمة القصة وتجديد وجهة التلقي، والمغزى من القص.

ونودّ الإشارة إلى القصص الشعبي على لسان الحيوانات والتي يكون فيها الراوي -أيضا- خارج مجريات الأحداث، لكنه يقود عملية السرد ، والتي تبدأ من التجريد وتنتهي إلى التجسيد، ليصرح الراوي بالغاية المراد الوصول إليها من القص. وبتوجيه المروي له على هديها لاستنطاق الحكمة. وبرز ذلك واضحا جليّا في العديد من قصص الحيوانات نذكر منها: "**أم سيسي وأم قرقر**"، "**ومعزة أو معزوزة**"، "**سعيد وسعدية**"، "**الذيب الخدّاع**"، "**القنفود والذيب**"...

وختاما نصل إلى أن القصة الشعبية نوع أدبي، عملت على نقل الواقع الحياتي للأفراد، إذ استطاعت أن تجسد واقع وحقيقة الفرد الأوراسي، بالرغم من التغيرات التي طرأت عليها نتيجة انتقالها من مكان لآخر، وتعرّضها للحذف والزيادة، والتقديم والتأخير، إلاّ أنها تميّزت بهيكلها البنائي السردي، لها شكلها ومضمونها. وعليه استطاعت البنية كمنهج تحليلي استنطاق مكوناتها انطلاقا من موقع الراوي وتقسيمها إلى قصص ذاتي وقصص موضوعي.

لجأ الراوي إلى توظيف عدة بنيات افتتاحية، وعدة صيغ تتماشى ومضمون القصة الشعبية، لاسيما وأن الاستهلال ارتبط بأغراض سردية ونصية، اعتمدها الراوي كبدايات للحديث عن مضمون القصة، أما عن ثنائية الراوي والمروي له، فالراوي يروي القصة بأسلوبه وبطريقته، أما المروي له فدوره استقبال الظاهرة القصصية، مع العلم أن موقع الراوي ودوره يختلف تبعا لنمط القصة الشعبية .

الفصل الثاني

الوظيفة في القصص الشعبي

أ/ منهج بروب والتحليل الوظائفي

1. مفهوم الوظيفة
2. مفهوم الوظيفية
3. الوظيفة والوظيفية في ميدان الدراسات اللغوية
4. الوظيفة في الدراسات والمناهج الأدبية الحديثة
5. الوظيفة عند فلاديمير بروب

أ-بروب-غريماس من وظائف الانفصال إلى وظائف الاتصال

ب-بروب-بارث من الوظيفة الجزء إلى الوظيفة الكل

6. بروب والمنهج المورفولوجي
7. نظام الوظائف
8. توزع الوظائف بين الشخصيات
9. متتالية الوظائف في الحكي
10. المأخذ التي أثيرت حول منهجية بروب لتحليل الحكايات

11.صلاحية منهج بروب لتحليل القصة الشعبية

12. الوظيفة وجمل الاستهلال

ب/ أنماط الوظائف في القصص الشعبي

1. في القصص الشعبي الذاتي

-تمهيد

-أ/الوظائف:أشكالها ودلالاتها

-النموذج الأول:قصة:"طامزة وسبع بنات"

1/-ملخص القصة

2/- التحليل المورفولوجي:أ/- البداية الاستهلالية

ب/-البداية التمهيدية

-النموذج الثاني:قصة:"هارون الرشيد"

1/-ملخص القصة

2/- التحليل المورفولوجي: أ/- البداية الاستهلالية

ب/- البداية التمهيدية

-النموذج الثالث:قصة:"بوهزقن"

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

- النموذج الرابع:قصة:"سيدي زرزور"

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

-النموذج الخامس:قصة:"الرهابنة "

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

-خلاصة

2. في القصص الشعبي الموضوعي

-تمهيد

أ/- الوظائف: أشكالها ودلالاتها

- النموذج الأول:قصة:"السلطان ونسوانو الثلاث"

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

-النموذج الثاني:قصة:"عكرك"

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

- النموذج الثالث:قصة:"عشبة خضار"

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

- النموذج الرابع:قصة:"عيشة وفاطمة "

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

- النموذج الخامس:قصة:"زوج خاوة"

1-ملخص القصة

2-التحليل المورفولوجي

-خلاصة

أ/ منهج بروب والتحليل الوظائفي:

1/ مفهوم الوظيفة:

ظهر مصطلح الوظيفة(**Fonction**) في وقت مبكر جدا في سياق بعض الكتابات العلمية حيث استعمله (**لايبنتز**)-**leibnitz**- في علم الرياضيات عام 1684 ، ثم جاء(**دوركهايم**)-**Emile Durkheim**- في عالم 1895 ، فوضع التحديد العلمي المنظم لهذا المفهوم ومؤدى تعريفه، هذا أن وظيفة النظام الاجتماعي هي التوافق بينها وبين احتياجات الكائن العضوي الاجتماعي[1].

ويشير (**موللر**)-**Moller**- إلى الأصل اللاتيني لكلمة وظيفة وهو "**Functio**" ويعني"**actio**" و"**officium**" على السواء[2]. ويرى (**فيرث**)-**Firth**- أن هناك معنيين رئيسيين لهذا المصطلح: الأول يعني علاقة الاعتماد المتبادل، والثاني هو الاتجاه نحو أهداف معينة[3].

وأما صاحب قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور فيقدم ثلاثة أنواع من التعريفات:

أ/ الوظيفة تعني الاضطلاع بالوظيفة أي العمل والنشاط أثناء ممارسة الوظيفة، ولهذا المفهوم أهميته في البحث الميداني، وهذا ما يتضح في عبارة (**مالينوفسكي**) عن الثقافة "يمكن من وجهة النظر الدينامية-أي فيما يتعلق بنوع النشاط- تحليل الثقافة إلى عدد من الجوانب كالتربية والضبط الاجتماعي والاقتصادي، وانساق المعرفة والمعتقدات والأخلاقيات وكذلك أساليب التعبير الفني الخلاق"[4].

ب/ الوظيفة تعني العلاقة المتبادلة مع العناصر الثقافية الأخرى، وقد لاحظ كل من (**فيرث**)-**firth** - و(**موللر**)-**Moller**- أن هذا النوع من الوظيفة له علاقة وطيدة

---

[1]- ايكه هو لتراكس، قاموس المصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ترجمة:محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، 1973م، ط2، ص366.

[2]- المرجع نفسه، ص366.

[3]- المرجع نفسه، ص366.

[4]- المرجع نفسه، ص367.

بالمفهوم الرياضي للوظيفة حيث "العلاقة موجودة بين كمية متغير وكميات أخرى والتي على أساسها يمكن التعبير عن هذه الكمية أو تتحدد قيمتها "[1].

ج/ الوظيفة تعني علاقة وصلة بين هذا المفهوم والمفهوم الوظيفي في الطب وعلم الحياة، حيث تفهم الوظيفة دائما كوسيلة لغاية معينة، يقول **موللر**:"تعني الوظيفة تبعية شيء معين تبعية غائية لكل مسيطر"[2].

2/-مفهوم الوظيفية:Fonctionnalisme

الوظيفة هي النظرية التي تقول بوجوب دراسة الظواهر الثقافية من حيث الوظيفة التي تؤديها.فمع بداية العشرينات من هذا القرن ظهرت ردة فعل النزعة الوظيفية .أطلقها أساسا **(برونيسلاف ما لينوفسكي)**، الذي ثار على الطريقة التي كانت متبعة لدى سابقيه في ترويعهم إلى عزل مختلف العناصر الثقافية، إما من أجل مقارنتها، أو لتتبع انتشارها، ولقد ألح **(مالينوفسكي)** ، وإن لم يكن هو أول من فعل ذلك على ضرورة دراسة كيفية "اشتغال" المجتمع في لحظة معينة من تاريخه، باعتباره نظاما كلا عضويا، كل شيء في داخله له دور يؤديه والكل مرتبط بالكل ، وبهذا تحول الانتباه من العناصر بذاتها إلى العلاقات القائمة في ما بينها[3].

إن الوظيفة عند **(مالينوفسكي)** "هي نظرية ماهية الطبيعة البشرية، وكيفية عمل المؤسسات الإنسانية، وما تفعله الثقافة من أجل الإنسان في جميع مراحل التطور"[4]. ويعرف **(هالوويل)** الوظيفة فيقول:"إن جوهر الوظيفة[...]هو النظر إلى أية ظاهرة[...] على أساس ارتباطاتها ذات الأهمية داخل سياق معين أو كل بنائي"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص367

[2]- المرجع نفسه، ص368

[3]- بيار ايرني، اثنولوجيا التربية، ترجمة:عدنان الأمين، معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، دار الكتب الوطنية، بنغازي، دط، ص61.

[4]- ايكه هو ننكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص371.

[5]- المرجع نفسه، ص37.

وهكذا عملت الأنثربولوجيا الوظيفية على تفسير الظواهر الثقافية من خلال وظيفتها، أي من خلال كيفية ارتباطها بعضها ببعض داخل النسق الثقافي الواحد، وكيفية ارتباط هذا النسق بالبيئة الطبيعية، ومع ذلك نجد أن هناك سوابق في علوم أخرى.

إن مصطلح الوظيفة قد برز في علوم أخرى، فظهر في المناقشات الفلسفية في نهاية القرن التاسع عشر، ثم دخل المصطلح فيما بعد إلى ميادين علم النفس والعلوم الاجتماعية وأخيرا إلى ميدان العمارة. وبدا التأثر واضحا بعلماء النفس الوظيفيين أمثال:**(ديوي)**، **و(فونت)**، وغيرهما. وبعض علماء الاجتماع أمثال:**(شيلار)**، **و(مانهايم)**، **و(دوركايم)**[1].

وازدهرت الوظيفية في الأثنولوجيا والأنثروبولوجيا الاجتماعية في فرنسا وانجلترا وألمانيا، ففي فرنسا فضل ممثلو هذا المذهب وخاصة **(موس)** **و(ليفي ستروس)** الذين استخدما مصطلح وظيفة على نحو مشابه لاستخدامه في الرياضيات، فهو يمثل علاقات مستمرة بين بعض الظواهر حيث يوجد تفسيرها. وهذا ما جسده **(موس)** بقوله:"أن كل شيء في المجتمع هو بالدرجة الأولى وظيفة ويؤدي وظيفة"[2].أما في بريطانيا فقد كان**(مالينوفسكي)** أول من أكد هذا المفهوم قام بتعريفه، فالوظيفة في جوهرها هي:"نظرية تحول الاحتياجات العضوية ، أي الفردية إلى ضروريات، وحوافز ثقافية مصنوعة"[3]. وفي ألمانيا فيعد **(ثرنوالد)** أبرز ممثلي الوظيفية، حيث سبقت أبحاثه كل من **(مالينوفسكي)** و**(رادكليف براون)** ويتضمن الاتجاه الوظيفي عنده اتجاها تاريخيا تطور فيما بعد على يد**(ريشارد وايس)** أبرز الوظيفيين في الفولكسكندة (الفولكلور) الألمانية[4].

3/-الوظيفة والوظيفية في ميدان الدراسات اللغوية:

برزت نظريات واتجاهات لغوية متعددة تحاول أن تفسر طبيعة اللغة من زوايا مختلفة، ومن هذه الاتجاهات، الاتجاه الوظيفي الذي يقف على الطرف النقيض للاتجاه التحويلي، ويعني الاتجاه الوظيفي بكيفية استخدام اللغة وبالقيمة الاتصالية لها. فاللغة في نظر هذا الاتجاه عبارة عن وسيلة يستخدمها أفراد المجتمع للتوصل إلى أهداف وغايات[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص371

[2]- المرجع نفسه، ص372.

[3]- المرجع نفسه، ص373.

[4]- المرجع نفسه، ص374.

وغايات[1]. ومن المدارس اللغوية الرائدة في هذا المجال مدرسة براغ – حلقة براغ– بزعامة **(ماتسيوس)** ثم جاء بعده **(ياكبسون)** المحرك الأساسي لهذه المدرسة، ومؤسس المدرسة الشكلية[2]. ولقد ضم تجمع براغ عددا من اللغويين الأوكرانيين والألمان والروس والسلافيين، والتسمية تستخدم استخداما علميا لتشمل تلك النظرة الخاصة التي تميزت بها هذه المدرسة في التحليل اللغوي، ألا وهي النظرة الوظيفية، فـ"نظرتهم إلى اللغة في إطار الوظيفة، ليس فقط أنهم نظروا إلى اللغة ككل على أنها تخدم غرضا...، بل أنهم كانوا يحللون اللغة المعنية من وجهة نظر تهدف إلى أن تبين لنا الوظائف الخاصة التي تؤديها الأبنية المختلفة في استخدام اللغة ككل"[3].

ثم جاءت مدرسة لندن التي أسست وأنشأت عام 1916 مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية المتخصصة في دراسة لغات المستعمرات وثقافاتها، وتدريسها لرجال الحكومة، وكان **(فيرث)** من أبرز أساتذتها وباحثيها، ولقد اقترح"تدريس اللغة كجزء من المنظومة الاجتماعية"[4]. وفي هذا الجانب يبدو تأثر **(فيرث)** بأفكار ونظريات **(مالينوفسكي)** أستاذ الأنثربولوجيا في مدرسة لندن للاقتصاد.

إن الاتجاه الوظيفي في اللغة يربط بين النظام اللغوي وكيفية توظيف هذا النظام، ويتمثل هذا الربط في ثلاثة مظاهر:

– المظهر الأول:أن كل تركيب يؤدي وظيفة مختلفة.

– المظهر الثاني:أن بذور اللغة تمتد إلى البنى الاجتماعية بكافة أشكالها لذا فلا يمكن فصل اللغة عن الثقافـــة : التراث، العادات، التقاليد، أي البنية الاجتماعية تنعكس في التراكيب اللغوية التي نستعملها، كما نجد الكلام يعكس الخلفية الاجتماعية والثقافية للفرد.

– المظهر الثالث:أن عناصر اللغة مجتمعة في أداء الفكرة التي يريد المتكلم توصيلها...فلا يمكن أن يستقل عنصر، أو مستوى لغوي بأداء الوظيفة.فالوحدة الصوتية

[1]– مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث(أكتوبر–نوفمبر–ديسمبر)1989، ص71.

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ص109.

[3]– مجلة عالم الفكر، ص74.

[4]– المرجع نفسه، ص82.

مثلا تستطيع أن تؤدي وظيفة من خلال وحدات صوتية أخرى تشكل الكلمة ذات الدلالة في المعجم، والكلمة بدورها تؤدي وظيفتها ضمن نظام نحوي[1].

4/ الوظيفة في الدراسات والمناهج الأدبية الحديثة:

اقتحمت المناهج الأدبية الحديثة كل الحواجز التي نصبتها العلوم والدراسات الكلاسيكية المستبدة بالأدب كالدراسات التاريخية والاجتماعية، والبلاغية، حاملة معها ترسانة من الأسلحة والأدوات ذات الصنع اللغوي –اللسني–، من أجل التفكيك ، والتحليل، والتفسير للأعمال الأدبية القديمة والحديثة والمعاصرة، ومن أهم هذه المناهج نجد المنهج الشكلاني والمنهج البنيوي اللذين استعانا بمفهوم الوظيفة أثناء تحليلها لنصوص السردية، كما استخدما مفاهيم البنية والنظام، والأجزاء والهيكل، وبحثا عن العناصر والشخصيات وعن وظائفها داخل العمل الحكائي. . وكان من حظ الأشكال الأولية للحكي، كالحكاية والأسطورة والخرافة حين انصب عليها الاهتمام فخضعت الأشكال وطرق عديدة من الدراسات، أهمها التحليل الوظيفي الذي وضعه **(فلاديمير بروب–Vladimir Propp)**– للحكايات الروسية ففتح طريقا منهجيا جديدا، اعتمد فيه على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية، وأبرز العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها، ثم الوظائف المعتمدة لعناصر الحكي، وسار على نهجه ودربه **(رولان بارث–R.Barthes–) و(غريماس – Greimas–)**، وغيرهما فعدلوا، وأضافوا، وطوروا منهجه المورفولوجي.

5/ الوظيفة عند فلاديمير بروب Vladimir Propp:

يعود الفضل في تفصيل الكلام عن الوظيفة، والوظائف إلى الشكلاني الروسي **(فلاديمير بروب)** من خلال كتابه **(مورفولوجيا الحكاية)**، وفيه ينطلق من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلائلها الخاصة وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي، أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث.

كما أن **(بروب)** لم يعط كثيرا من الاهتمام لمحتوى هذه الحكايات أو مضمونها، وإن لم يغفل ذلك تماما، ولكنه كان يهتم في الدرجة الأول بالبحث عن الموضوعات المحورية

[1]– المرجع السابق، ص72، 71.

الأساسية أو "التيمات" المشتركة التي يتكرر ظهورها في تلك الحكايات بأشكال وصور مختلفة، ويقدم **بروب** أمثلة عن هذه "التيمات" التي تتكرر بأشكال مختلفة منها:

-الملك يهدي البطل نسرا، النسر يخطف البطل، وينقله إلى مملكة أخرى.

-الجد يهدي سوتشينكو حصانا، الحصان يحمل سوتشينكو، وينقله إلى مملكة أخرى.

-الساحرة تعطي ايفان قاربا، القارب يحمل ايفان، وينقله إلى مملكة أخرى.

-الأميرة تهدي ايفان خاتما، الخاتم يخرج منه أناس صغار الحجم، ويحملون ايفان إلى مملكة أخرى[1].

من خلال هذه الأمثلة، يلاحظ **بروب** أنه رغم اختلاف الأشخاص ، وأسمائهم، وخصائصهم، ومراكزهم الاجتماعية، وغير ذلك من المقومات الشخصية. فان هناك نوعا من التماثل والتشابه بين أفعالهم وتصرفاتهم، مما يعني وجود وظائف معينة تؤلف عناصر ثابتة، ولا تتغير في تلك المجموع المعينة من الحكايات.

أن العناصر الثابت والأساسية في الحكي: هي: -وظائف- التي يقوم بها الأبطال وهي الوظائف التي تتكرر بطريقة مذهلة، مع أن دلالة كل وظيفة تتحدد من خلال دورها في السياق الحكائي العام. والوظيفة عند **(فلاديمير بروب)** تعني: "عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[2]، أي أن وظيفة كل عنصر وجزئية من الجزيئات لا يتحدد إلا في علاقته ببقية السياق، والوظائف مجرد أفعال فقط، بل هو الإسهام الذي تسهم به هذه الأفعال في الحكاية أي وظائف هذه الأفعال داخل السياق العام.

وفي ضوء هذه التعريفات والتحديدات التي يقدمها **بروب** عن الوظائف، وما يتمثل في الحكايات كلها من عاملي التماثل والتكرار يمكن تلخيص موقف بروب من "الوظيفة" التي يعطيها أهمية كبرى في التحليل في النقاط الأربع التالية التي تكاد تكون مبادئ أساسية بين جميع الحكايات من الناحية البنائية:

أ- المبدأ الأول هو أن عدد وظائف الحكايات الشعبية محدود (إحدى وثلاثون وظيفة).

---

[1] -Vladimir Propp,Morphologie du conte,traductions de Derrida,T.Todorov,C.Kahn,collection poetique,Ed,seuil,1965,1970,page28,29.

[2] -Ibid,page31.

ب- المبدأ الثاني هو أن تتابع الوظائف وتسلسلها متماثل دائما في كل الحكايات على الرغم من اختلاف الأحداث، والظروف والشخصيات.

ج- المبدأ الثالث هو أن الوظائف التي ترتبط بالشخصيات الحكائية تؤلف العناصر الثابتة في الحكاية، بصرف النظر عن الطريقة التي تتحقق بها هذه الوظائف، ودون أي اعتبار للشخوص الذين تتحقق هذه الوظائف من خلالهم.

د- المبدأ الرابع هو أن كل الحكايات الخرافية تؤلف نمطا واحدا من حيث البناء[1].

هذه المبادئ الأربعة تلخص لنا نظرة **(بروب)** إلى الوظيفة وما تقوم به داخل الحكاية، فهي:

- تمثل الأجزاء المكونة لبنية الحكاية.
- تساعدنا في فهم أهمية كل عنصر في النسق العام.
- تحدد أبنية النص المتكررة.
- تساعدنا في البحث عن الموضوعات المحورية والأساسية، أو التيمات المشتركة التي يتكرر ظهورها في الحكايات ، بأشكال وصور مختلفة.

كما أن هذه الوظائف إذا تم جمعها يمكننا إدراك مدى ما يحكمها من ضرورات منطقية وجمالية، وترتبط كل وظيفة بما يسبقها، ويلحقها بحيث أن أي وظيفة لا يمكن أن تستبعد الأخرى التي تنتمي إلى نفس المحور أو العكس.

أ-بروب- غريماس- من وظائف الانفصال إلى وظائف الاتصال:

خضعت آراء **(بروب)** إلى كثير من النقد والاعتراض، حتى من الذين قبلوها في مجملها، وتأثروا بها، وتابعوا السير في الطريق نفسه، وكان رأيه في الوظيفة وتحديده لعدد الوظائف من أكثر الموضوعات تعرضا للنقد، حيث اعتبر الكثيرون ذلك العدد نوعا من التعسف ومن بين هؤلاء الذين واكبوا دراسات **(فلاديمير بروب)** وتقدموا باقتراحات بديلة، **(كلود ليفي ستروس)** الذي استطاع أن يقلص عدد الوظائف عن طريق تجميع تلك

[1]- مجلة عالم الفكر(تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، المجلد السابع عشر، 1986، العدد الأول(أبريل، مايو، يونيو)، ص13.

الوظائف التي تقوم بينها علاقات منطقية، وبذلك اعتبر "الانتهاك" مثلا هو عكس"المنع" تحولا سلبيا للنصح أو الأمر[1]. ولكن ربما يكون **(غريماس)** من أهم الذين أدخلوا تعديلات جوهرية على منهج **(بروب)** وعلى وظائفه الكلاسيكية.

فقد عمد إلى تقليل عدد الوظائف التي جاء بها **(بروب)** عن طريق الربط بينهما بعضها ببعض، وخرج من ذلك بعشرين وظيفة فقط ذكرها في كتابه عن السمانتيكا البنائية، ولقد تم ذلك الدمج بأن أخذ في الاعتبار إمكانات التقابل الثنائي بين الوظائف أو ما يطلق عليه كلمة couplage

فبينما يتكلم **(بروب)** عن"الحظر والتحريم"و"الخرق والانتهاك"على أنهما وظيفتان منفصلتان يربط **(غريماس)** بين الاثنين، ويدمجهما معا في وظيفة واحدة مزدوجة هي"التحريم بإزاء الانتهاك"، وذلك على أساس أن هذين الاثنين يفترضان أحدهما الأخر، كما أن فعل الخرق أو الانتهاك يتطلب أولا وجود تحريم أو خطر حتى يمكن تحديد ذلك الخرق أو الانتهاك، ... وعلى ذلك فالتقابل بين الحظر أو بين التحريم والانتهاك يمكن اعتباره جزءا من نمط لتقابلات أوسع نطاقا وأكثر شمولا بحيث لا يقتصر على تلك الوظائف العشرين فقط، وإنما يتعداها[2].

ب-بروب -بارث، من الوظيفة الجزء إلى الوظيفة الكل:

ينظر **(بارث)** إلى الوظيفة في إطارها الشمولي، حيث لا تنحصر الوظيفة في الجملة، كما هو الشأن عند **(بروب)** بل يمكن أن تقوم كلمة واحدة بدور الوظيفة في الحكي، إذا ما نظرنا إليها في سياقها الخاص، لهذا فكلمة وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات، وموقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه، وإذا لم تقم تلك الكلمة بوظيفتها داخل الحكي، فمعنى ذلك أن هناك خللا في التأليف، وفي النسق العام لأن الفن عموما "لا يعرف الضوضاء، إنه عبارة عن نسق خالص، وليس هناك أبدا وحدة ضائعة"[3].

---

[1]- المرجع السابق، ص14

[2]- المرجع نفسه، ص16.

[3]- حميد الحمداني، بنية النص السردي ، ص29.

إضافة إلى أنه لا يوجد سرد"إلا وصيغ من وظائف، ولهذه الوظائف دلالات متفاوتة...(مع)... ارتباطها الأوثق بالبنية"[1]، كما أنه من البديهي أن تكون الوظيفة وحدة محتوى، ومن الوجهة الألسنية:وهذا ما "يعنيه"البيان الذي يشكله المحتوى في وحدات وظيفية، وليست الطريقة التي قيل بها هذا الكلام "فإذا قيل لي أن **(جيمس بوند)** رأى رجلا في الخمسين إلخ...فإن المعلومة تخفي في آن معا وظيفتين....، فمن جهة عمر الشخصية يندمج في رسم تصويري... ويبدو من جهة أخرى أن المدلول المباشر للبيان هو أن **(بوند)** لم يعرف بعد محدثه المقبل..." [2].

ويميز **(بارث)** بين نوعين من الوحدات الوظيفية، الأولى يسميها بالوحدات التوزيعية، وهي وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها سابقا**(، فلاديمير بروب)**، والتي تتتابع وفق نظام بنيوي ثابت أما الوحدات الثانية فيسميها بالوحدات الإدماجية، وهي عبارة عن وظائف تقوم فيه كل وظيفة بدور العلامة وكل علامة لا تقوم على أساس تمثل فعل لاحق(مكمل- كما هو الشأن في النوع الأول من الوظائف، أو كما هو وارد عند (فلاديمير **بروب)** وإنما تحيل على مفهوم ضروري بالنسبة للحكاية، فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات، والأخبار المتعلقة بهوياتها، أو وصف الإطار العام الذي تجري فيه الأحداث، كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية[3]، ويميز **(بارث)** الوحدات الإدماجية عن الوحدات التوزيعية بقوله أن "العلامات ويقصد بها طبعا الوحدات الإدماجية - بسبب الطبيعة العمودية لعلاقاتها بشكل من الأشكال، هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح، لأنها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول، وليس على فعل"[4].

واضح من هذا كله تأثر هؤلاء بالمدرسة اللغوية البنائية التي وضح **(فرديناند دو سوسير)** أسسها، والتي أثرت تأثيرا كبيرا في الفكر الفرنسي البنائي، الذي اتبعه **(غريماس)، و(ليفي ستروس)**، وغيرهما ممن تعرضوا لدراسة القص والحكي، بأشكاله المختلفة، وإن كان سبقهما إلى ذلك **(فلاديمير بروب)** والمدرسة الشكلية الروسية، فهذه

---

[1]- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة:أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص102.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 104، 103

[3]- المرجع نفسه ، ص ص107، 106، 105.

[4]- حميد الحمداني، بنية النص السردي ، ص30.

كلها اتجاهات تتبع ما قد يمكن تسميته بعلم القص والحكي. والمقصود بذلك هو الكشف عن لغة القص، أو نسق القواعد والإمكانات الكامنة التي عن طريقها يمكن تحقيق كلام القص، أو "كلام"الحكي كما أن أهم ما يميز هذا الاتجاه هو فكرة الوظيفة من ناحية وفكرة التحول من ناحية أخرى.

6/ بروب والمنهج المورفولوجي:

اختار(**بروب**) للقيام بتحليله الشكلاني –الوظيفي على مجموع من الحكايات الشعبية الروسية–، وقطعها إلى أجزاء مقارنا بينها، وباحثا عن علاقاتها بعضها لبعض، وبمجموع الحكاية كي يصل إلى تشكيلاتها الصرفية.

ويشير (**فلاديمير بروب**) إلى مثال واحد لهذه التيمات التي تتكرر بأشكال مختلفة في عدد كبير من تلك الحكايات.

أ/–مفهوم الوظيفة:

لتعريف الوظيفة يقدم **بروب** هذا المثال التوضيحي[1]:

–1–يعطي الملك	نسرا	للبطل	النسر يحمل البطل	إلى مملكة أخرى
–2– يعطي الجد	فرسا	سوتشينكو	الفرس يحمل سوتشينكو	إلى مملكة أخرى
–3– يعطي الساحر	قاربا	لا يفان	القارب يحمل ايفان	إلى مملكة أخرى
–4– تعطي الملكة	خاتما	لايفان	يخرج من الخاتم رجال أقوياء يحملون ايفان	إلى مملكة أخرى
أ	ب	ج	د	هـ

[1] –Vladimir Propp,Morphologie du conte,page28,29.

من خلال هذه الأمثلة الأربعة، يلاحظ **(فلاديمير بروب)** أنها تحتوي على عناصر ثابتة constantesوعناصر متغيرة variantes(ولقد جاء في الترجمة الفرنسية قيمة " valeurs" عوض عنصر"element" فالذي يتغير هي أسماء هذه الشخصيات، وصفاتها ونعوتها، ومالا يتغير أعمالها وأفعالها –leurs actions– ، وبعبارة أدق وأوضح الوظائف –fonctions– التي تقوم بها، ولذا يمكننا أن نستنتج بأن الحكاية كثيرا ما تنسب الأعمال والأدوار إلى شخصيات كثيرة ومتعددة، لكن المعيار الدقيق لدراستها، هو النظر إلى الحكاية من خلال وظائف الشخصيات باعتبارها قيما ثابتة متكررة[1]، وهكذا تتميز الحكاية عند **(بروب)** بكونها تستند أعمالا متشابهة لشخصيات متباينة.

فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكاية ، هي الوظائف، والوظيفة هي"عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[2].

جاء هذا التعريف الذي قدمه **(بروب)** للوظيفة بعد أن أكد بأن الوظائف تتكرر بشكل متواتر داخل الحكاية، لذا يدعو الدارس والباحث إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها، ودورها في السياق الحكائي العام، ذلك أن الوظائف المتشابهة قد تكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت ضمن سياقات متباينة.

حدد **(بروب)** الوظائف التي تقوم بها الشخصيات داخل الحكايات في واحد وثلاثين وظيفة، ووضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا بها وشكلا رمزيا يبدأ بالوظيفة الأولى:(نأي) Eloignement ويرمز لها بالرمز (B)، ولإغناء دلالة هذه الوظائف يقوم **(بروب)** بإعطاء تنوعاتها المختلفة، فمثلا الوظيفة الأولى يمكن أن تدل على:

- ذهاب الأبوين للعمل/ إلى الغابة/للتجارة/للحرب... والرمز الفرعي هو B_1.
- موت الأبوين هو الشكل من أشكال النأي... والرمز الفرعي هو B_2.
- الذهاب بعيدا للقيام بزيارة/ أو للصيد/ أو للنزهة... والرمز الفرعي هو B_3 .

إذا كان قد ابتدأ بالوظيفة (نأي)، فإن ينتهي بالوظيفة (الزواج) Mariage ذات الرمز التالي: W. بين الوظيفة الأولى والأخيرة توجد وظائف وسيطية تقوم بينها وبين الوظيفتين

---

[1] –Ibid,page29.

[2] –Ibid,page31.

الأولى والأخيرة علاقات منطقية، ومن أهمها الوظائف التي يحرص كل الذين كتبوا عن **بروب** على أن يذكروها، ويميزوها عن بقية الوظائف السبع التالية:

-أ- الغياب أو الاختفاء (أي غياب واختفاء أحد أفراد العائلة).

-**ب**- الحظر أو التحريم (وهو يفرض على البطل نفسه).

-**ج**- الانتهاك (أي انتهاك الحظر وخرق التحريم المفروض على البطل).

-**د**- البحث عن المعلومات (ويقصد بها محاولة الشخصية الشريرة في الحكاية الحصول على معلومات معينة)

-**هـ**- الحصول على المعلومات .

-**و**- الخديعة (محاولة الشخصية الشريرة خداع البطل أو أي ضحية أخرى والتغرير به).

-**ز**- المشاركة في الجريمة بغير قصد (حيث تتورط الضحية وتقع في الشرك وتساعد عدوها) [1].

وتكفي هذه العينة من الوظائف لتبين الطريقة التي يعمل بها ذهن **(بروب)**، ونظريته إلى الحكاية، والأسلوب الذي اتبعه في التحليل ووضع النموذج العالم الذي يمكن في ضوئه دراسة الحكاية الشعبية.

7/ نظام الوظائف:

إن الحكايات تخضع لنظام ثابت في تتابع الوظائف كما أنه لا يمكن لكل حكاية أن تحتوي بالضرورة على جميع الوظائف لكن ذلك لا يؤثر بحال على قوانين تتابعها، فغياب بعض الوظائف لا يخل بالنظام، وعلى هذا يمكننا أن نجمع الحكايات التي تشمل نفس الوظائف في أنماط خاصة طبقا لتصنيف لا يعتمد حينئذ على الموضوعات، ولا على الرموز المبهمة وإنما على الخصائص البنائية لكل حكاية.

وإذا ما نعتنا برمز (6) الوظيفة التي نجدها في المرتبة الأولى، ونعتنا برمز (8) الوظيفة التي تتلوها دائما، فيما لو وجدت، فكل الوظائف المعروفة في الحكاية تتراصف

[1]- مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الأول، 1986م، ص12.

حسب محكي واحد، ولا تخرج عن الصف أبدا، كما لا يستثني بعضها البعض، ولا يناقض بعضها البعض، وإذا جمعنا الوظائف على التوالي (من الوظيفة الأولى نأي B إلى الوظيفة الأخيرة زواج (W) أدركنا مدى ما يحكمها من ضرورات منطقية، وجمالية، تربط كل وظيفة بما يسبقها ويلحقها، بحيث أن أية وظيفة لا يمكن أن تستبعد الأخرى التي تنتمي إلى نفس المحور، لا إلى محاور متعددة كما نرى في التقسيمات غير الوظيفية، ويلاحظ (**بروب**) أن عددا كبيرا من وظائفه تتجمع في نظم ثنائية.

-منع انتهاك ← المنع.

- معركة ← انتصار.

-مطاردة ← نجدة.

- استنطاق ← إخبار.

-اكتشاف المعتدي ← عقاب.

- الوصول متنكرا ← تعرف.

وتوجد وظائف أخرى يمكن أن تجتمع في طوائف، وهكذا تشكل الإساءة والإرسال، أو الدعوة إلى النجدة، وقرار إصلاح الضرر المعاني منه، والانطلاق:(A ← B ← C ↑) عقدة الحبكة، كما يشكل وضع البطل محل الاختبار من طرف الواهب، ورد فعله، ومكافأته:(D ← E ← F) مجموعة معينة كذلك، وهناك وظائف أخرى معزولة (مثل الانطلاق والعقاب والزواج...) [1]

وتتلقى كل حكاية صيغتها التي تشبه الصيغ الكيماوية والتي تستعمل (الإغريقية أو الرومانية)، والرمزية الصالحة لتشفير الوظائف، ولنفترض مثلا لذلك، الصيغة الآتية لحكاية بسيطة يلخصها **بروب** فيما يلي: W KJ H C B A & B [2]

لتحليل هذه الحكاية البسيطة عبر مقطع واحد، نجدها تمر عبر حافزي المعركة والانتصار، نقدم القراءة القصصية للرموز السابقة على المنوال التالي: الملك وبناته

[1]- فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم:إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، 1986م، ط1، ص69.

[2]- Vladimir Propp,Morphologie du conte,page154.

الثلاث (وضعية بدائية &) تخرج الفتيات إلى النزهة (نأي الأبناء –B^3) ويتأخرون في الحديقة (انتهاك المنع –^{1}&) فيختطفهن تنين(إساءة A^1) ويدعو الملك لمساعدته (نداء–B^1) فينطلق ثلاثة أبطال في البحث عن الفتيات (C–↑) معارك ثلاث ضد التنين والانتصار عليه (J^1 – H^1) تحرير الفتيات(صلاح الإساءة K^4) عودة (↓) مكافأة (W^3) [1].

8/ توزع الوظائف بين الشخصيات:

بعد أن تحدث **(بروب)** عن الوظائف بتفصيل، قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية ، فرأى أن هذه الشخصيات تنحصر في سبعة :

1– المعتدي أو الشرير Agresseur ou Méchant

2– الواهب Donateur

3– المساعد Auxiliaire

4– الأميرة Princesse

5– الباحث Mandateur

6– البطل Héros

7– البطل الزائف Faux Héros

بعد هذا التحديد العددي لأنماط الشخصيات ، قام **(بروب)** بربط مجموعة من الوظائف في مجالات فعل محدد –**la sphère d'action**– تتصل بالشخصيات التي تقوم بها، وقد حدد **(بروب)** في المجموعة التي درسها المجالات التالية:

–**1**– المجال فعل المعتدي (أو الشرير) ويتضمن: الإساءة (A) والقتال، وأشكال الصراع الأخرى مع البطل (H) ومطاردة (Pr) .

–**2**– مجال فعل الواهب ويتضمن: التمهيد لإيصال الأداة السحرية (D)، ووضع هذه الأداة رهن البطل (F)

[1] –Ibid,page154

3- مجل فعل المساعد، ويتضمن نقل البطل في المكان (G)، وإصلاح الإساءة أو إشباع النقص (K)، والنجدة خلال المطارد (Rs)، وإنجاز المهام الصعبة (N) وتغير هيئة البطل (T).

4- مجال فعل الأميرة، ويتضمن: المطالبة بإنجاز المهام الصعبة (M)، وفرض علامة (J) واكتشاف البطل المزيف (EX)، والتعرف على البطل الحقيقي (Q)، ومعاقبة المعتدي (U) وزواج (W).

5- مجال فعل المرسل، وهو لا يتضمن سوى وظيفة إرسال البطل (B).

6- مجال فعل البطل، ويتضمن الانطلاق بهدف البحث (↑) ورد الفعل على مطالب الواهب (E) والزواج (W) .

7- مجال فعل البطل المزيف، الذي يتضمن بدوره الانطلاق بهدف البحث (↑) ، ورد الفعل على مطالب الواهب، ويكون دائما ردا سلبيا (Enég)، والدعاوي الكاذبة (L) باعتبارها وظيفة متميزة Fonction Spécifique[1] وهذا التوزيع المشار إليه سابقا يخضع لأحد الاحتمالات الثلاثة:

1- إما أن ينطبق مجال الفعل أو العمل بدقة شخصية واحدة مطابقة تامة.

2- أن تشغل شخصية واحدة مجالات فعل أو عمل متعددة.

3- أن تقوم عدة شخصيات بالاشتراك في مجال عمل واحد[2]. وبهذا يكون **بروب** قد وضع نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية، أحدهما نموذج تفصيلي على الأدوار، وإن كان توزيع الأدوار على الشخصيات تجعل النموذج الثاني متنوع عن الأول.

9/ متتالية الوظائف في الحكي:

ينظر **(بروب)** نظرة شمولية إلى الحكاية، فيتجاوز الوظائف ليتعامل مع الحكاية كوحدة كلية: وهو ينطلق في هذا الإطار من التعريف المورفولوجي للحكاية "كتطور ينطلق من الإساءة (A) أو النقص (a) مارا بالوظائف الوسيطية – Fonctions

[1] -Ibid,pp96,97.

[2] -Ibid,pp97,98,99.

intermédiaires – كي يصل إلى الزواج (W)أو وظائف تستعمل كحل، إن الوظيفة الختامية يمكن أن تكون المكافأة (F) أو الحصول على موضوع البحث L'objet des recherches، أو إصلاح الإساءة ، ويسمي هذا التطور مقطعا أو متتالية "Séquence [1] ، وينبه **(بروب)** الدارسين إلى أن الحكاية ليست دائما بسيطة مكونة من متتالية واحدة، بل هناك حكاية تتشابك فيها المتتاليان بحيث تحتوي الحكاية الواحدة على عدة متتاليات، لذا علينا دراسة العلاقات التي تربط المتتاليات فيما بينها.

أهمل **(بروب)** ومن معه من أقطاب مجموعة موسكو –التي تأسست عام 1915– الجوانب الاجتماعية والنفسية، وركزوا على العمل الأدبي نفسه، مهتمين في القصة والحكاية والأسطورة بالحبكة أو العقدة Plot. وهي عنصر من عناصر الشكل، كما ميزوا بين : " **الفابيولا**"، و "**الحبكة**"، فالفابيولا هي المادة الأساسية، أما الحبكة فهي البنية التركيبية، وبمعنى آخر القصة أو الحكاية، كما تحكي فعلا، أو الطريقة التي تربط بها الأحداث بعضها ببعض، وبكلمة أخرى هي البنية الجمالية للقصة أو الحكاية.

أما الفابيولا، أو المادة الخام للحكاية يجب أن تبني داخل الحبكة، ولهذا أصبح لشخصية ذلك الدور المتواضع، أو مجرد ناتج جانبي لبنية الحكاية، إن حقيقة الحكاية هي حقيقة بنيوية منها نفسية أو اجتماعية، ولعل أقوى ما أضافته الشكلية إلى حصيلة النقد في المجال هو نظرية (فلاديمير **بروب V.Propp**) عن مورفولوجية الحكاية ومفهوم المورفولوجية استعاره من الدراسة العلمية: ففي علم النبات مثلا تعني المورفولوجيا دراسة الأجزاء التي يتكون منها النبات، وعلاقته بعضها ببعض وبالمجموعة، أو بعبارة أخرى، دراسة بنيات النبات[2].

ويعتبر في نظر **(بروب)** تطبيق مصطلح المورفولوجيا على مجال الحكاية الشعبية، من أخصب المجالات لدراسة الأشكال، ووضع القوانين التي تحطم بنيتها ترقى إلى مستوى صرف التكوينات العضوية، وللقيام بذلك يختار **(بروب)** مجموعة من الحكايات العجيبة في روسيا، فيقوم بتميز الأجزاء التي تتكون منها، ويقارن بينها ثم يدرس علاقاتها بعضها ببعض، وبالمجموع كي يصل إلى تشكيلاتها الصرفية.

---

[1] –Ibid,page112.

[2] –Ibid,page06.

بهذا العمل فصلت الشكلية عموما، والمنهج المورفولوجي خصوصا بين الأدب والمجتمع، فأنكرت أي ارتباط بينهما، وهذا ما كان يعتبره في حينه تحديا خطيرا للمادية التاريخية التي يعتنقها النقاد السوفييت الملتزمون، والتي يعتبرونها المنهج الحقيقي والوحيد لدراسة الأدب والتركيز بالذات على محتوى العمل الأدبي لا شكله، لأنهم ينظرون إلى الأدب كسلاح في الصراع الطبقي لا كلعبة لغوية جمالية.

في السنوات الأولى التي جاءت بعد لحظة الميلاد –ميلاد المدرسة الشكلية الروسية المتمثلة في مجموعتين: مجموعة موسكو ومجموعة **(سانت بيتر سبيرج–)** تجاهل وتغافل معظم الماركسيين المدرسة الشكلية، وقللوا من شأنها، فوصفوها بأوصاف تدل على الاستخفاف والازدراء، ولكن المعركة لن تبدأ بشكل جدي إلا في عامي 1925، 1924 حين وضعت افتراضاتها المنهجية تحت المجهر الإيديولوجي للحزب الشيوعي السوفياتي، حيث خصص **(ترو تسكي Trotsky)** فصلا كاملا للمدرسة الشكلية في كتابه **(الأدب و الثورة)**، يتضح من خلاله أن خصوم المدرسة الشكلية لم يكونوا في أغلبهم نقادا أو أساتذة جامعيين بل كانوا منظرين إيديولوجيين، فهاهو **(ترو تسكي)** يقول عن المدرسة الشكلية: "إذا ما تركنا جانب الأصداء الضعيفة التي خلقتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة هي النظرية الشكلانية في الفن "[1].

رغم هجوم **(ترو تسكي)** على المدرسة الشكلية، وخصوصا الحملة التي قادها **الأوبوياز Opojaz** إلا أنه لم يتخذ من المدرسة موقفا عدائيا، أو يرفضها كلية ، فهو يرى أن تركيز المدرسة على الجانب الفني الشكل الأدبي يسهل كثيرا عمل المؤرخ الأدبي، وأنه عبارة عن مرحلة مبدئية للبحث الأدبي، لكن ليس كل شيء.

واتخذ **(بوخارين (Bukharin**موقفا مشابها لموقف **(ترو تسكي)**: وهما وإن كان متسامحين في هجومهما، إلا أن النقاد الماركسيين اللنينين رفضوا الشكلية رفضا باتا، ووصفوها بالعقم والجهل، ورأوا فيها ظاهرة اجتماعية رجعية، بورجوازية، أوهي تحريف للواقعية الاشتراكية، لهذا فهي جسم غريب في المجتمع السوفياتي الشيوعي يجب بتره

[1]– نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة:إبراهيم الخطيب، ص09.

واستئصاله، ولقد وصف **(لوناتشارسكي)** الشكلانية بأنها "تجريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية"[1].

لم يُنج **(بروب)** من الهجوم الوحشي الذي قاده كهنة الفكر، حيث وجه **(لازوتين Lazutin)** نقدا لاذعا لكتابه: الجذور التاريخية للحكاية الخرافية، اتهم فيها **(فلاديمير بروب)** بفصل الفولكلور من تاريخه، وبإعلائه للشأن المثالية الشكلية، وعزل الفولكلور عن الواقع الموضوعي.

أما **(ديمنتنف A.G.Dement'V)** ، فرأى أن **(بروب)** اتخذ لنفسه أساسا من أعمال الفولكلوريين والاثنوغرافيين الأجانب دون أن ينقدها، وجرد الحكاية الخرافية من كل خصائصها الوطنية والإيديولوجية والفنية، فأصبحت، ليس فقط مثل الحكايات الخرافية للشعوب الأوربية الأخرى، بل مثل حكايات البولونيز الأستراليين ... لقد جعل **(بروب)** الحكاية الروسية تدمي حتى ابيضت ، ناهيك عن أنها –فقدت تحت قلمه –كل ملامحها التاريخية والطبقية، لأنه أرجع كل أخيلتها، وموتيفاتها الى ماقبل التاريخ [2].

وخارج الاتحاد السوفياتي كان للمنهج المورفولوجي تأثير على الدراسات اللغوية والبنيوية التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية على يد **(ألان داندس Alan.Dundes)** الذي قام بتطبيق منهج **(بروب)** على مجموعة من القصص الشعبي لهنود أمريكا الشمالية، ولم يكتف **(داندس)** باتباع المنهج كما هو، ولكن حاول أن يستعمل مصطلحات جديدة استلهمها من اللغوي **(بايك) Pike**,وحاول **(داندس)** أن يذهب خطوة بعيدة من الاهتمام بالملامح الشكلية التي توصل إليها **بروب** وذلك بإيجاد العلاقة بين هذه الملامح والثقافة التي أنتجت الحكايات، وقضايا الفولكلور، وتفسير هذه العلاقة الاثنوغرافية.

وكان لمنهج **(بروب)** تأثير في فرنسا، فهو مصدر إلهام **(لكلود ليفي ستروس)** ينطلق في تحليله من أقصر جملة ممكنة ، فان **(بروب)** ينطلق من الوظيفة كأصغر وحدة دلالية في الحكاية.

---

[1]– المرجع السابق، ص09.

[2]– فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة:أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبد الرحيم نصر ، ص24.

وإذا كان **(ستروس)** يرى أن الوحدات المكونة **Constituent Units** تقوم بتكوين علاقة ما مع غيرها، هذه العلاقات ليست علاقات منعزلة ومنفصلة، ولكنها حزم يمكن تركيبها أو دمجها داخليا من أجل استخلاص المعنى ، فإن **(بروب)** يرى أن جملة تحمل معنى ، يتم تسميتها بالوظيفة، وهذه الوظيفة ترتبط بشخصية معينة، بمعنى أن كل وظيفة سوف تؤدي إلى وظيفة أخري ، أي هناك توالد أو توليدا للوظائف عبر الوظائف، أما العلاقات عند **(بروب)** فتتجلى من خلال علاقات الشخوص فيما بينها.

10/ المآخذ التي أثيرت حول منهجية بروب لتحليل الحكايات:

-أ- أخذ على **(بروب)** تعريفه الدائري للحكاية .

-ب- عدم قدرته على تحديد ما هو ثابت ومتغير في الحكاية ، فالعناصر الثابتة في الحكاية، كما يرى **بروب** هي وظائف الشخصيات ، أما الشخصيات نفسها فهي متغيرة، هذا الطرح السطحي لا يمكن قبوله مادام يفقد الأسس نظرية ومنهجية، فنحن لكي نعرف أن الأفعال واحدة، لا بد أن نعرف من قام بها، وبالتأكيد فليس هناك اختلاف بين الشرير وبين من يحمل العروس بعيدا، مادمنا نعرف أن المهاجم هو الشرير.

-ج- عدم اهتمام **(بروب)** بالشخصية الحكائية يعني إهمال عناصر كثيرة ومهمة في التحليل، فالتضحية بالشخوص لفائدة الشكل ، بل تحول الشكل عنده إلى محتوى قابل للتحليل، وأي فصل بين الشكل والمحتوى مآله الفشل .

أن تحليل **(بروب)** في نظر **(ستروس)** شبيه بدارس لغة يبدأ أولا بدراسة نحوها ثم يأتي مؤخرا إلى القاموس لمعرفة معاني ألفاظها.

-د- حدد **(بروب)** عدد الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، لكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف التي يمكن أن تشكل الحكاية.

-هـ- عرف **(بروب)** الوظيفة حسب نتائجها ومكانها في تسلسل الحكاية، غير أن هذا التعريف يبقى ناقصا خصوصا حينما نستحضر الوظيفة "بطل يتسلم أداة سحرية " هذه

الوظيفة يمكن أن يتسلمها البطل عند ميلاده مثلا، أو في بداية بحثه، أو حتى قبل إنجاز عملية البطولي[1].

11/ صلاحية منهج بروب لتحليل القصة الشعبية:

بعد ما سبق ذكره، نصل إلى الطرح الأتي:

هل يصلح منهج **(بروب)** لتحليل القصة الشعبية ؟

لقد أثبتت الدراسات أن منهج **(بروب)** يعد إنجازا نقديا لتحليل القصص، فمن خلاله يتم التوصل إلى البنية القصية بتفكيك وحداتها، ومن ثم الكشف عن علاقات الربط بينها وبين وظائفها التي تؤديها في نظام الحكي، وعليه فمنهج **(بروب)** قائم على قاعدة نصية يجسدها ذلك الشكل الحكائي.

إن القصة الشعبية تكشف كما هائلا من الترسبات الثقافية والحضارية والإنسانية أيضا، هذا النظام الذي يحكم التفكير الإنساني إزاء الوجود الإنساني في علاقة الإنسان بكل ما هو موجود في الطبيعة ، لأجل ذلك أمكن تطبيق منهج الوظائف السردية على المتون الحكائية للوصول إلى الكشف عن السلسلة الوظيفية وتركيبها في النص القصصي الشعبي.

والذي نصل إليه ، من خلال ما سبق أن ما قدمه **(بروب)** يشكل مادة خاما، ذات رؤية منهجية لدراسة الوظائف السردية. خاصة وأنه يؤكد على إمكانية الوصول إلى تعليمات في دراسة الحكاية، وحتى تستكمل الدراسة جوانبا سكت عنها منهج **(بروب)**، وجب الاستعانة بمناهج أخرى لإبراز مميزات النص وأهدافه، فمثلا يتيح منهج **(بارت)** لتحليل النص عدة مزايا نذكر منها:

-1- هذا التميز بين نوعين من الوظائف يتيح بعض المرونة لعملية قراءة النص بين عناصره الثابتة والمتغيرة.

-2- اتكاءه على أساس ألسني بجعلها طبيعيا للتطبيق. [2]

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص99.

[2]- موريس أبو ناصر، الألسنية والنقد الأدبي، ص241.

من هنا يمكن القول أن تضافر هذا المنهاج يعمل على استضاءة جوانب عديدة في النص القصصي، وهذا–طبعا– من دون إرباك في الرؤية المنهجية الأساس للبحث، وإنما هو توضيح لجوانب النصية سكت عنها المنهج الأصل.

12/ الوظيفة وجمل الاستهلال:

يبدأ **(بروب)** بسرد الوظائف وتصنيفها، ثم يقوم –قبل ذلك– بعرض الوضع الأول للعائلة التي يكون البطل أحد أفرادها، فيذكر اسم البطل ويصف حالته، هذا الوضع يمثل وضع تركيبيا مورفولوجيا يهيئ ذهنية المتلقي للوظائف الأساسية التي سينهض بمهامها البطل في الحكايات. فالحكاية –عادة– تبدأ بنوع من الاستهلال، رغم أن هذا الأخير ليس وظيفة، إلا أنه عنصر مورفولوجي هام[1]. بعدها تبدأ أول الوظائف بمغادرة أحد أفراد الأسرة مثلا للعمل أو التجارة أو الحرب... وتتوالى وظائف السرد إلى غاية الوصول إلى عقد الحكاية تم حلها. ويضع **(بروب)** الافتتاحية رمزا خاصا بها لكونها ليست وظيفة. لأنها تدخل في باب القيم المتغيرة. وكل ما يتعلق بالشخصية يدرج ضمن ما يتغير من القيم السردية.لكن ما نركز الحديث عنه هو الوظائف باعتبارها قيمة ثابتة يتواتر حدوثها من خلال أزمنة مختلفة وعند شخصيات متباينة وأوضاع خاصة متغيرة.

من هذا المنطق عكف **(بروب)** على إضفاء نعوت وصفات على شخصياته، كأن تكون الأميرة دائما ذات شعر ذهبي، أو وسامة البطل وشجاعته، اقتران شخصيات المعتدي بقبح المنظر والهيئة... هذا كله يهيئ الإمكانية لقيام دراسة مورفولوجية للحكاية الخرافية.

من هذه النقط بدأت أعمال **(بروب)**، وقامت دراسته المورفولوجية لدراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، وعلى دلائلها (Signes) وعلى ما تقوم به الشخصيات أيضا. وهذا ما سوف تتطرق إليه الدراسة من تجلية لوظائف القصة الشعبية الأوراسية.

[1]– سمير المزروقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص25./و/فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم:أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، ص ص83، 82.

ب- أنماط الوظائف في القصص الشعبي:

1/- في القصص الشعبية الذاتي:

تبدأ القصص الشعبية في نمطها الذاتي بإطار خارجي يقود زمامه الراوي العليم الذي يصرح بعلمه للأحداث ولمجرياتها.

وتلعب الجملة الافتتاحية الوضع الأولي للقصة، ولوضعية الشخصية الرئيسة في القصة وإطار تحركها. كما ورد ذكره في الافتتاحيات المشار إليها سابقا من نحو "**كان قي واحد لبلاد...**" "**...كان في واحد الدوار...**"**زمان كانوا الناس قبائل رحالين...**" "**كان يا مكان، كان السلطان، ما سلطان غير الله...**"...

من خلال هذه النماذج، يتبين أن الجملة الافتتاحية في القصص الشعبي الذاتي تشتمل على مايلي:

- تحديد الوضعية البدائية للقصة والبطل والأحداث، إما بذكر زمن الإحداث كما ورد ذكره في العديد من القصص، نذكر منها قصة :"**لدمية مع عبد البهلول أعبد المزراق**":"كاين واحد الراجل غبي اقولولو بغنة أكان متزوج أعندو لولاد، أكانت مرتو ذكية أو في يوم موسم الحرث قالتلو...". وفي قصة "**الوردة الحمراء**"، قال الراوي" كاين راجل كان باغي يروح للحج...".

- وعن قصة "**الدنيا**" فقد حدد زمن الأحداث في افتتاحية القصة:" كان في قديم الزمان...".

أما عن قصة "**هارون الرشيد**" فقد حدد الزمن كالأتي:" هارون الرشيد هذا رزقوا رب العالمين بخير كبير، لكن رب العالمين أرسل له ملك قالوا عندك خمس سنين تذوقهم في البؤس والحرمان، تحب ايجوك في اخر الزمان، ولا تحب ايجوك في الصغر، خمم أو قيس أو قال ذرك أنا نخليهم ايجيوني فالكبر لكن الكبر نتعب بزاف، يلزمني نفوتهم في الصغر، قالوا لا لا نفوتهم في الصغر..."

- أو المكان الذي جرت فيه من مثل :قصة"**قديدش**" :"قالك كان راجل يصيد الحوت من البحر هذي هي لمعيشة نتاعو..." وفي قصة" **الرهابنة**" حدد المكان كالآتي: "الرهابنة

هاذو صوالح قليل وين يبانو لبنادم، ويا سعد اللي بانولو، كيما واحد الفقير كاين يعيش هو ومرتو مزيرية كبيرة، راح للعرقوب يحفر فيه، باه يسقفوا ويسكن..." .

أما قصة "**كعبة باللوح** " فذكر الراوي المكان بقوله: "كان في واحد الدوار راعي سارح بالغنم نتاع واحد في هذا الدوار' تالة عزاب الحامة'...".

وتعدد ذكر المكان في العديد من افتتاحيات القصص من نحو: "**بوهزقن**" "كان في واحد لبلاد راجل مزوج بسبع نساء" ... وغيرها.

أما عن المقدمة الاستهلالية، فيمكن اعتبارها عنصر ثانويا في القصة، لهذا لم يجعلها **بروب** من ضمن الوظائف السردية في القصة ، لذا من المستحب أن تتسم المقدمة بالإيجاز والاختصار.

وبعد أن يمهد الراوي القصة، يقوم بسرد الوظائف على النحو الأتي:

أ/ الوظائف: أشكالها ودلالاتها:

قبل أن نعرض للتحليل المورفولوجي للقصص الشعبي الذاتي، نود أن نقدم ملخص لنماذج المختارة محاولين بعدها أن ندرس البناء التركيبي المورفولوجي للقصص لتبيان أشكال الوظائف ودلالتها.

1- النموذج الأول:قصة:"طامزة وسبع بنات".

-1- ملخص القصة:

تروي القصة أن هناك رجل يقطن بقرية من القرى رفقة زوجته وبناته السبع، وعرفت ابنته الكبرى بذكائها ودهائها، وتحملها المسؤولية أيضا. وتجسد ذلك فعليا بعد أن لزم والدها الفراش، وقرارها برعي نعاجه بدلا عنه ، وتنكرها بزيه . واستمر الحال على ما هو عليه إلى أن توفي الأب، لتبدأ رحلة المشاكل التي تلاحق العائلة والتي بدأت بسرقة نعاجهم كل ليلة، وانتهاء بطردهم من القرية بقرار من شيخها خوفا من أن يجلبن العار لأهلها.

ما لم يكن بالحسبان وفاة الأم بعد لدغة ثعبان، ليحزن البنات حزنا شديدا لفراقها لتستمر الرحلة من مكان إلى أخر، ومن قرية إلى أخرى، ليستقر المقام بهن بقرية من

القرى بعد أن أسدل الليل ستاره، وعتمت الظلمة، ولم يبرز سوى نور من بيت من بيوت القرية. ولكن لسوء حظ البنات أن هذا النور المنبعث ما هو إلا من منزل الغولة. ولم يكن على علم بذلك.

وبما أنه لم يكن لديهن خيار أو حل آخر، فقد قررن أن يطرقن باب منزل الغولة، كانت هذه الأخيرة تعيش مع ابنائها الذكور السبع، وما إن رأت البنات حتى تحولت إلى امرأة جميلة وأولادها إلى ذكور عاديين.

بادرت الغولة بالترحيب بالبنات، ودعوتهن للدخول، بغية الراحة من مشقة الطريق، وشرعت بتسخين النار، والتحضير لطعام العشاء.

أثناء ذلك، تنبهت البنت الكبرى لكل ما يحصل، وطلبت من الغولة أنهن بحاجة فقط للراحة، خاصة وأنها عند دخولهن أبصرت بقايا شعر بشر مدمي بفسحة المنزل، وعليه رفضت أن تأكل هي و أخواتها ما أعدته الغولة من طعام، لكن الأخت الصغرى خالفت الأمر، وأكلت من ما حضرته الغولة، ليتجه الكل بعدها إلى النوم، بحيث نام البنات على يمين الغولة، في حين نام الذكور على يسارها، وأعطت للبنات لحافا أحمرا ولأولادها آخر أبيضا.

فطنت البنت الكبرى لما تود الغولة فعله، فلجأت إلى تبديل اللحاف لتنام بعدها بسلام .

عند منتصف الليل، تحولت الغولة من هيئتها الإنسية الجميلة ، وعادت إلى أصلها الحقيقي، وباشرت بأكل أولادها –دون علمها – من الرأس إلى الرجلين ، لتجمع عظامهم و تتركها بالمخزن المخصص لذلك .

وفي الصباح، فوجئت بأن البنات مازلن على قيد الحياة و تنبهت لفعلتها، و قررت الانتقام لأولادها.

اجتمعت البنت الكبرى، رفقة الغولة، وعمدت إلى سؤالها عن أولادها لتجيبها أنهم ذهبوا للدراسة. وكانت الغولة تملك بيتا كبيرا مليئا بالدجاج، تتقوت منه كلما أحست بالجوع، قصدته وبدأت تحدث حركة وضجيجا بضرب الدجاج لإصدار أصوات لتقنع البنت الكبرى بقولها.

تأكدت البنت الكبرى أن المرأة هي فعلا غولة ، و عليها أن تفكر في حيلة لإبعادها عن البيت، والتمكن من الهرب، و فطنت البنت بضرورة ذهاب الغولة إلى الوادي لجلب الماء و لتأخذ معها شبكة بدلا عن القربة التي لا تكفيها لتروي ضمأها في حين تتكلف هي بترتيب المنزل. وأثناء غيابها استغل البنات وقت ذهابها إلى الوادي ليتمكن من الهرب، لكن الغراب يكشف حيلتهن التي انطلت على الغولة، إذ يخبروها بهروبهن.فتتحول إلى أصلها الوحشي، وتعود لمنزلها لتتفقد أغراضها، وتمضي مسرعة لتقفي خطاهن مرددة:"مَلْحي إعْكَلْ ويْشَكَلْ، مَلْحي إعْكَلْ ويْشَكَلْ". ونتيجة لتناول البنت الصغرى لطعام الغولة، فكانت كلما رددت الغولة قولتها تسقط البنت، وتبادر أخواتها بحملها، إلى أن وصلن إلى قرية الصيود.

أين قدمت لهن المساعدة، وتمكن من الاختباء داخل بئر، لتكون نهاية الغولة بأكلها من طرف الصيود.

يتمكن البنات من الخروج بعد سلامتهن، ونجاتهن من الغولة، ويكملن طريقهن حتى وصلن إلى بلاد أخوالهم، ويقصصن ما مر بهن لتكون عبرة لغيرهن.

-2-التحليل المورفولوجي:

أ/- البداية الإستهلالية:

-الأسرة تتكون من الزوج والزوجة والبنات السبع.

ب/-البداية التمهيدية:وتحتوي على الوحدات الوظيفية التالية:

1-وظيفة النأي-الرحيل-éloignement-(الوظيفة 1)، وتمثلت في تغيب أحد أفراد الأسرة عن البيت وهو موت الأب، والذي مثل موته رحيل حتمي.

2-وظيفة منع-interdiction-(الوظيفة2) ، حدث المنع بشكل عكسي ، وهو اقتراح البطلة -البنت الكبرى- برعي النعاج بدلا عن والدها المريض.

وتعرض بقية القصة اختلال توازن الوضع الأصل، إذ يبرز عدم التوازن في رحيل الأب، وعليه تحرم العائلة من سندها.إذ يبرز عدم التوازن في رحيل الأب، وعليه تحرم العائلة من سندها.

3-وظيفة خرق- transgression-(الوظيفة3)، وتمثلت في ظهور شخصية الجيران وقرار شيخ القرية برحيل العائلة، ولعب هذا القرار دورا في تنغيص سلام العائلة، وتسبب في إلحاق الضرر بهم.

وتدخل القصة شخصية جديدة نستطيع أن نسميها المعتدي على البطل أو الشرير -l'agresseur- وهي الشخصية الفعلية التي ألحقت الضرر بالبنات، هذه الشخصية التي جسدتها الغولة.

4-وظيفة استخبار- interrogation -(الوظيفة4) يظهر هذا الاستخبار بشكل عكسي، تجسد في طرح الضحية (البنت الكبرى وأخواتها)أسئلة على المعتدي (الغولة)، واتجه الجواب من المعتدي إلى الضحية، ويكون الإطلاع للضحية لا للمعتدي.

5-وظيفة خداع-tromperie- (الوظيفة5) يحاول المعتدي أو الشرير (الغولة) خداع الضحية للتمكن منها، والظهور بمظهر عادي وهو انقلاب الغولة وتنكرها في شكل عجوز طيبة. ومحاولة استعمالها لأساليب سحرية للتمكن من الضحية (إعداد الطعام بعظام البشر).

6-وظيفة إساءة -méfait-(الوظيفة8) يضر المعتدي بأحد أخوات البطلة ويلحق بها أذى (البنت الصغرى).

لهذه الوظيفة أهمية كبرى لأنها تكسب القصة حركتيها، إذ الوظائف السابقة (الرحيل، المنع، الخرق، الإطلاع.....) ليست سوى تمهيدا لهذه الوظيفة. لذلك تشكل وظائف تمهيدية، بينما تحبك العقدة حال حدوث الإساءة.

وتمثلت وظيفة الإساءة في إلحاح الغولة بطلب الضحية(البنت الكبرى وأخواتها)، إذ قامت بترديد مقولتها "مَلحِي إِعكَّل وِيشكَّل"، للإيقاع بهن .

7-ظهور الشخصية المانحة (وظيفة11) إذ ظهرت في القصة دون سابق تمهيد، فقد ظهرت فجأة في طريق البطلة -البنت الكبرى وأخواتها- هذه الشخصية التي ساعدت البطلة لتحاول دفع ضرر الغولة وبالتالي زوال الشر. (قرية الصيود، وتقديم الصيود العون لهن).

8-زوال خطر الشخصية الشريرة ، وحصول البطلة على حاجاتها (وظيفة19) والتي تمثلت في نجاتهن والقضاء على الغولة.

9-البطلة وأخواتها يتخذن طريقهن إلى بلدة أخوالهن شاكرين الله على سلامتهن (وظيفة20).

إن التحليل المورفولوجي لقصة "**طامزة و سبع بنات**" يبيّن أنها تتألف من وحدات وظيفيّة مثّلتها الوظائف الآتية:

1- وظيفة نأي- رحيل-éloignement.

2- وظيفة منع – interdiction.

3- وظيفة خرق -transgression.

4- وظيفة استخبار –interrogation.

5- وظيفة خداع –tromperie.

8- وظيفة إساءة -méfait.

11- وظيفة ظهور الشخصية المانحة

19- وظيفة زوال خطر الشخصية الشريرة وحصول البطلة على حاجياتها.

20- وظيفة الإنقاذ –اتخاذ البطلة طريق العودة.

ما نلاحظه في هذه القصة، أن البطلة لم تستعن بأي قوة سحرية في سبيل تحقيق غرضها، بل استخدمت العقل والحكمة.لتضع الأمور في نصابها، وتجسد ذلك جلياً في ظهور الشخصية المانحة(الصيد) وتقديمه المساعدة، وبالتالي الإنقاذ والنجاة من الشخصية الشريرة(الغولة).

2-النموذج الثاني: قصة: "هارون الرشيد ":

1-ملخص القصة:

أنعم الله على **هارون الرشيد** بخير كثير، وفي يوم من الأيام أرسل الله له ملكا يخبره بأنه سيقضي خمس سنوات من عمره في بؤس وشقاء وحرمان، وخيره بين زمن حدوثها، بين صغره وكبره، وبعد تفكير ملي، قرر هارون الرشيد تمضية سنوات البؤس والحرمان في الصغر. على أنه عليه الرحيل ومغادرة بلدته.

جمع هارون الرشيد ما يكفيه من المال و الذهب لانقضاء المدّة وهم بمغادرة مدينته، ممتطيا بغلته، وأثناء سيره تحنو البغلة للشرب، لكن لسوء حظه تغرق في الماء، ولم يستطع هارون إنقاذها، وبقي في بيده قطعة من سلسلة الذهب كانت بعنقها.

أستسلم هارون الرشيد لأمر ربه وقال:"هَذَا مَأَعطَانِي رَبِّي"، وواصل سيره وأثناء طريقه التقى براعي غنم يملك قطيعا، وأصرّ عليه أن يبيعه كبشا مقابل سلسة الذهب التي يملكها، وبعد موافقته بادر بذبح الكبش آخذا منه الجلد، وبعض أحشاءه وأرجع ما تبقى لصاحبه.

أخذ هارون الجلد وهم بلبسه، ثم وضع الكرش على رأسه، وربطه بالأمعاء الغليظة – المصران- وواصل طريقه، إلى أن دخل قرية، إذ لقي إعجابا من قبل أولادها، وأصبحوا ينادونه "بوكرش، بوكرش".

في تلك القرية، كان سيد يملك محلا لصنع الفطائر، لكن لسوء حظه لم يكن ليبيع منه شيئا، وبمجرد وصول "بوكرش" ووقوفه بجانب المحل تغير الحال من حال إلى حال، لتمكن من بيع كل ما يقوم بصنعه.فأقترح عليه صاحب المحل أن يعمل معه، ووافق هارون على عرضه.

كان يعيش سلطانا رفقة بناته السبع، في القرية نفسها، وكانت أصغرهن أكثر جمالا وإشراقا. وفي يوم من الأيام بينما كانت جالسة بالقصر، إذ تلمح ضوءا ينعكس تحت ضوء الشمس ولم تعرف مصدره، لكنها بعد هنيهة تفطنت إلى رجل يحك رأسه، وإذا به نصف ذهب والآخر فضة، ولم يكن ذاك الرجل سوى "بوكرش" .

بعد مُضيّ مدّة من الزمن يقرر سلطان القرية تزويج بناته من شبانها، وعقد اجتماعا حتى تتمكن بناته من الاختيار. وكان ذلك فعلا ما حصل.

لكن البنت الصغرى لم تقم بالإختيار، وتعجب الموجودون، ليقرر السلطان بعدها استدعاء من تبقى ولم يكن سوى "بوكرش" الذي لم يحضر.

وقع اختيار البنت الصغرى على "بوكرش" ليكون بعلها، وأثناء ذلك قامت حرب بين الدول، وكان لزاما على رجال بنات السلطان تلبية رغبته ومشاركتهم في الحرب.

سار "بوكرش" ومن معه ممتطيا حماره، لكن بمجرد ابتعاده عن المدينة ، يقوم بتدوير خاتمه السحري، ليتحول الحمار إلى حصان، ويمضي بسرعة البرق، ليعود مساءً، وهكذا في كل مرة إلى أن أصيب بجراح، ولم يعلم السلطان أي من رجال بناته أصيب في الحرب، فأوصى بناته بمراقبة بعولهن لإطلاعه على الأمر، على أن تصدر زوجة المعني زغرودة ليتمكن والدها من معرفة المصاب.

وعند قيام"بوكرش"بمداواة جرحه تفتضح زوجته أمره، لكنهم لم يصدقوا الأمر، وما كان منهم إلا إحتقار"بوكرش"و"البنت الصغرى".

في يوم من الأيام، مرض السلطان ولزم الفراش، وعجز الأطباء عن شفاءه، وقيل دواءه هو شربه ماء عين الحياة، لكن يصعب الحصول عليه بسبب حراسة الثعبان ذو سبع رؤوس للعين، وما كان من فعل سوى ذهاب رجال بنات السلطان لجلب الماء.أثناء المسير، تفطن"بوكرش" إلى حيلة عارضا إياها على البقية، تمثلت في قطع جزء من أذن كل واحد منهم، مقابل تسليمهم للماء المطلوب، وبادر الجميع بالموافقة.لكن لسوء الحظ أن السلطان لم يشف.

واشترطوا عليه جلب حليب الغولة ، ليعاود "بوكرش" اقتراح عليهم تقطيع الأصبع الصغير لأرجلهم ، مقابل مساعدتهم في جلب الحليب المطلوب ، ليبادر الجميع بالموافقة.

شفي الملك، وقام باستدعاء المسئول عن جمع الضرائب لتحصيل مهر بناته وما كان من "بوكرش" إلا الوفاء بعهده.ليقرر بعدها العودة إلى بلدته، لكنه يشترط على زوجته الحامل في حال إنجابها لطفل أن تشتري له نايا، وإن كانت بنتا أن تشتري لها أداة لفتل خيوط الصوف.

أنجبت امرأته ذكرا، واشترت له نايا كما طلب والده. وظل الطفل ينتقل من بلد إلى بلد بنايه إلى غاية وصوله إلى بلد والده.

كان الطفل يرتاد مقهى بجانب قصر والده–هارون الرشيد–مرددا أصواتا موسيقية مختلفة.

وبجوار المقهى، كان يوجد قصر هارون الرشيد أين يعيش فيه رفقة طفلته وأخته، واللتان حفرتا خندقا يصل بين القصر والمقهى وهذا ما أثار غضب هارون وقرر على إثره ذبح الطفل، وأمر رجاله بذلك.

وقبل قتل الطفل، بدأ يردد"مانسمحش لبابا هارون الرشيد اللي خلا العهد لأمي". وعلى إثر هذا القول، عاد الحراس إلى السلطان هارون وأخبروه بما سمعوا، عندئذ أدرك أن الطفل ولده، وفرح لذلك، وأقام أفراحا طيلة سبعة أيام، وظل الابن يعيش مع والده في القصر، وعمت السعادة والفرح.

2–التحليل المورفولوجي:

أ/البداية الإستهلالية:

تبتدأ القصة ببداية استهلالية تمثلت في أن هارون الرشيد سلطان له طائل من الثروة، أنعمه الله عليه.

ب/البداية التمهيدية:

تبدأ الوظائف التمهيدية للقصة كالآتي:

– الوظيفة الأولى:وظيفة رحيلéloignement تمثلت في مغادرة هارون الرشيد لبلدته، وتركه لكل ثروته.

– الوظيفة الثانية:وظيفة منعinterdiction ارتبط فيها المنع لبداية خروج وتغيب هارون عن بلدته.

–الوظيفة التاسعة:يتجه الملك هارون الرشيد بأمر الرحيل وضرورة مغادرة بلاده، ومثلت هذه الوظيفة فترة انتقالية هامة في حياة هارون الرشيد، إذ ترتب عنها إدراج البطل–هارون الرشيد–في السياق القصصي.

وهنا نقف عند دور البطل، إذ نجده دورا فاعلا في السياق القصصي، فمثلا بمجرد أن أصدر الملك أمرا لأزواج بناته بضرورة المشاركة في الحرب، كانت الاستجابة.

– وتشترك الوظيفة التاسعة مع الوظيفة العاشرة في عزم البطل الحصول على ضالته والتي تمثلت في:الحصول على ماء عين الحياة والحصول على حليب الغولة.

– الوظيفة الرابعة عشر:البطل يملك الأداة السحرية، إذ أن هارون الرشيد يملك خاتما سحريا يستعمله كلما دعت الضرورة للحصول على شيء أو لتحقيق هدف معين.

– الوظيفة الخامسة عشر:البطل هارون الرشيد ينتقل إلى عوالم مجهولة من أجل الحصول على حاجيته، فلقد انتقل لجلب ماء عين الحياة، ليعاود الانتقال مرة أخرى لجلب حليب الغولة.

– الوظيفة السادسة عشر:نشوء صراع بين هارون الرشيد وبين الأعداء، وهذا بسبب قيام حرب بين الدول ومشاركة هارون فيها.

– الوظيفة السابعة عشر:يصاب هارون الرشيد بجراح نتيجة هذا الصراع–صراع الحرب–إضافة إلى افتضاح أمره من طرف زوجته.

– الوظيفة التاسعة عشر:زوال الخطر وحصول هارون على حاجيته.

– الوظيفة عشرون:هارون الرشيد يتخذ طريقه قافلا إلى بلده بعد انقضاء المدة، ويعود إلى بلدته وملكه وعرشه.

ما نستخلصه من التحليل المورفولوجي لقصة"هارون الرشيد"أن هذه القصة الشعبية استغلت الوظائف:20، 19، 17، 16، 15، 14، 10، 09، 02، 01، كوحدات وظيفية انسجمت فيما بينها لتكون بناء فني قصصي متكامل.

3–النموذج الثالث:قصة:"بوهزقن":

1/ملخص القصة:

كان هناك في بلد من البلدان، رجل تزوج بسبع نساء، لكن من سوء حظه لم ينجبن له. وكان يملك أيضا أفراسا لم تلد له.فما كان عليه إلا الذهاب لمدبر البلدة، ليعرض عليه الأمر، طالبا مشورته.

أعطى المدبر لرجل سبع تمرات لكل زوجة من زوجاته، وأشار عليه أن يقوم بضرب كل فرسة بعصا–مطرق–.

عاد الرجل إلى بيته، وهم بفعل ما أمره به المدبر، إلا أنه أعطى زوجته السابعة وكانت ابنة عمه نصف حبة تمر وأكل النصف الآخر. وقام أيضا بضرب كل فرسة بعصا.

بعد انقضاء مدة تسعة أشهر، وضعت كل واحدة من زوجاته مولودا، غير أن ابنة عمه وضعت نصف طفل أسمته"بوهزقن"، وولدت الأفراس أيضا.

يقصد الرجل مرة ثانية مدبر البلدة ليحكي له أن زوجته وضعت نصف طفل.فسأله المدبر عما فعله.فأخبره الرجل بأكله لنصف حبة تمر.عندها أخبره المدبر أن هذا الطفل سيكون من أذكى أولاده وأكثرهم دراية وحكمة.

مضت الأعوام وكبر الأولاد والأفراس أيضا–وتكلف بوهزقن برعيها واكتشف أن هناك فرسة تملك قوة فائقة أثناء الجري.فطن إلى حيلة حتى تكون من نصيبه، فأحدث عيبا في رجلها حتى تبدو وكأنها عرجاء.

في يوم من الأيام قرر الأب أن يعطي لكل ولد من أولاده فرسة، فهم الجميع بالاختيار تاركين تلك الفرسة العرجاء لتكون من نصيب بوهزقن.

اتجه الإخوة إلى الصحراء، وأثناء سيرهم أحسوا بالظمأ الشديد، فلجأوا إلى بئر ونزل أحد الإخوة وأخذ يسقي للبقية.لكن بمجرد حضور بوهزقن رفضوا إعطائه الماء. وأخبروه بضرورة جلبه لنفسه، لكن لسوء حظه أنهم قاموا برميه عندما اقترب من البئر لجلب الماء.ثم غادروا المكان تاركين بوهزقن قي قاع البئر.فقامت فرسته بإنزال رأسها ليسقط اللجام بالبئر، ويستطيع بوهزقن الإمساك به، وبتمكن من صعود البئر، واللحاق بأخواته.

أثناء سيرهم التقوا بالغولة، والتي دعتهم بالذهاب معها، وقامت بنزع السروج وتقديم الشعير، ولم يتركهم بوهزقن تفعل ذلك مع فرسته، بل نام إلى جانبها وأعطاها تمرا لتأكل.

أثناء الليل، تنبه بوهزقن للغولة وكشف أمرها، وهم بإخبار أخواته، ليفروا منها قبل طلوع النهار.

في الصباح، تكشف الغولة فعلة الإخوة، وتحاول اقتفاء أثرهم مرددة المقولة:"أراوحوا أراوحوا، اللي علفتوا يجيني" ، فيعود الفرسان أتراجهم ، عندئذ اقترح بوهزقن عليهم النزول والركوب معهم، وعادت الأفراس أدراجها. وانطلقت فرسة بوهزقن كالبرق. وعند وصولهم لمنزل والدهم، سردوا على مسامعه ما مر بهم، وادعى كل واحد منهم أنه له الفضل في نجاة البقية. وعندها ما كان من الأب إلا أن يقصد المدبر مرة ثالثة ليعرض عليه الأمر، فاقترح عليه أن يقوم بذبح بعير وطهي لحمه، ووضعه في صحن كبير، ودعوة أولاده للأكل.فمن استطاع الحصول على القطعة الكبيرة، كان هو منقذهم، ففعل الرجل ذلك.

أثناء اجتماع الأولاد، تمكن بوهزقن من الحصول على قطعة اللحم الكبيرة، وعندها عرف الأب أنه منقذ أخواته.

أخبر بوهزقن والده بضرورة الذهاب مرة أخرى لإرجاع الأفراس. وأثناء نوم الغولة، تمكن بوهزقن من إرجاعها، وعاد إلى والده الذي فرح كثيرا به وأثنى عليه.

2-التحليل المورفولوجي:

تبدأ هذه القصة بالوظيفة رقم(8أ)، وهي وظيفة افتقار، إذ يفتقر الزوج للأولاد، وعبرت بداية القصة عن رغبته الشديدة في الإنجاب بدليل لجوءه إلى المدبر، وحصوله على تمرات الحمل. وهنا عبرت القصة عن الإحساس بالنقص في حياة الأسرة.

ويلي ذلك الوظيفة(14)والتي تمثلت في حصول البطل بوهزقن على الفرسة، والتي ستلعب دور العنصر المانح والمساعد فيما بعد، ثم الوظيفة(15)حيث انتقل البطل بوهزقن مع أخواته إلى الصحراء.

ثم تتطور القصة بعد ذلك لتشمل الوظائف(20، 19، 18، 16)إذ يقابل بوهزقن وأخواته الغولة، ويكتشفوا أمرها، وينجح في الفرار منها، ليزول خطرها، لتكون العودة بعد ذلك إلى بلدهم.ثم تنتقل القصة إلى شق آخر يشمل الوظائف الآتية:

- الوظيفة(24) والتي تضمنت عودة البطل إلى مسكنه، وإدعاء وزعم كل من أخواته بأنه منقذ البقية.

ثم ننتقل إلى الوظيفة (26)والتي شملت إنجاز العمل(Tache accomplie) من طرف "بوهزقن"في إرجاعه للأفراس ومبادرته باقتراح ذلك.ليتم التعرف عليه كبطل حقيقي Reconnaissance du héros))في الوظيفة(27)بفضل ما اقترحه المدبر على والده.

هذه الوظيفة كانت ناتجة عن الاختبار الذي تم فيه التعرف على بوهزقن كبطل حقيقي، إثر إنجازه للعمل الصعب (وظيفة26)وإبرازه لكفاءته.

وتعتبر هذه الوظيفة عنصرا هاما إذ من خلالها تعرف الأب على البطل الحقيقي من بين أبنائه، ليحتفل به وينوه بخصاله وأفعاله، ويحصل التغيير الجذري في مكانته."وعلى هذا الأساس نعت **غريماس** هذا الاختبار الأخير بتمجيد(épreuve glorifiante) وهنا نفهم أن الغاية المنشودة من كل الاختبارات والتنقلات المكانية هي تحسين مكانة البطل وتمجيده.فقيمة الاختبار الأخير تتمثل في إبراز طاقة البطل أمام المجتمع الذي يمجده"[1].

إن هذه القصة الشعبية استخدمت عددا من الوحدات الوظيفية المتنوعة، والتي استطاعت من خلالها أن تصل إلى درجة كبيرة من التكامل الفني ومن تحقيق المغزى المنشود.

-النموذج الرابع:قصة:"سيدي زرزور":

1/ملخص القصة:

كان هناك رجل اسمه"زرزور"يعيش في بسكرة، كانت السرقة مصدر قوته اليومي، لم يكن ليستقر به المقام في مكان معين، تجده في الكهوف ، في المغارات... واشتهر بالسرقة في منطقته.

في يوم من الأيام، أسدل الليل خيوطه، وكانت الأمطار تهطل بغزارة، وإذا بامرأة تدخل مغارته في حالة يرثى لها، وانتابته الحيرة، لكنه أشفق لحالها، وقدم لها المساعدة إلى أن وضعت مولودها.

[1]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص53.

فقدم لها ملابسه لتكون قماطا للصغير، وغطى المرأة ببرنوسه. وهم بذبح كبشه وطهيه لها.إلى أن استعادت عافيتها. وقدم لها المساعدة لمغادرة المدينة خاصة بعد علمه بفرارها من أهلها.

استمرت حال زرزور على ما هو عليه من نهب وسرقة، وفي يوم من الأيام أصيب بمرض ألزمه الفراش، إلى أن وافته المنية.عندئذ اتفق أهل المدينة على رميه بالواد جزاء لما كان يفعل.

في اليوم التالي حدث ما لم يكن في الحسبان، فتفرع الواد إلى فرعين، ولم تجرف المياه زرزور، عندها قرر أهل المدينة دفنه بمكانه، وشيدوا له ضريحا، وأحاطوه بأعلام خضراء، وأصبح منذ ذلك اليوم وليا صالحا، وأطلقوا عليه:"سيدي زرزور قسام الويدان".

2/التحليل المورفولوجي:

بدأت القصة ببداية استهلالية مهدت لظهور الوظائف الآتية:

- الوظيفة(8أ)والتي تضمنت وظيفة الافتقار، إذ يفتقر زرزور إلى المال، أي أن القصة مثلت احتياجه إلى المال وإلى أسباب المعيشة، وتلك دوافعه للسرقة.

- الوظيفة(9)يفشى خبر الإساءة، ويتجه زرزور إلى العيش بالكهوف والمغارات.هذه المرحلة تمثل فترة انتقالية في حياته، لكنها بالغة الأهمية، إذ يترتب عنها إدراج البطل في السياق القصصي.

- الوظيفة(11)شملت ظهور الشخصية المانحة-المرأة الحامل-هذه الشخصية لم تظهر في القصة بقصد تقديم مساعدتها للبطل، وإنما سوف تلعب دورا في تغيير قدره، والقضاء على النقص الذي يحسه في حياته.

إن هذه القصة الشعبية، وإن لم تستخدم وحدات وظيفية متنوعة، إلا أنه من خلال هذه الوحدات الوظيفية القليلة؛استطاعت أن تحقق المغزى الإنساني البعيد، وتكون بناء فني قصصي متكامل.

5-النموذج الخامس:قصة:"الرهابنة":

1/ملخص القصة:

كان هناك شخص يعيش رفقة زوجته في فقر مدقع، وذات مرة قصد مكان مرتفع-العرقوب-وأراد أن يبني منزلا، وأثناء قيامه بما يلزم من أعمال البناء، اعترضت طريقه صخرة كبيرة، ولم يستطع إزاحتها، فتركها، وبنا منزله بتبن وتراب.

في يوم من الأيام ذهب إلى السوق، وأثناء طريقه التقى بجماعة قدموا له عرضا إن استطاع تلبية حاجتهم كانت نهاية الفقر. واتفقوا على اللقاء مساء في منزله والشرط هو إيراق دم زوجته.

عاد الرجل إلى منزله، والحيرة تنتابه، وطلب من زوجته تحضير طعام العشاء. وأثناء إعدادها له جرحت يدها بسكين، ومسحت الدم السائل في الصخرة الموجودة في المنزل، وما إن فعلت ذلك حتى يخرج من الصخرة المال والذهب.

فرح الرجل وزوجته فرحا شديدا، وقرر الرجل أن لا يضحي بزوجته.

عندما حل وقت المغرب حضر الضيوف في الموعد، فقابلهم الرجل حاملا للعصا، وما إن رأوه حتى ضحكوا وقالوا:الشيء الذي أتينا من أجله ظهر وانقضى.

مكث الضيوف للعشاء مع الرجل وزوجته، ثم غادروا منزله. وعاش الرجل في فرحة ونعيم.

2/التحليل المورفولوجي:

هذه القصة تتألف من الوحدات الوظيفية الآتية:

- الوظيفة(8أ)وظيفة افتقار.فالرجل يفتقر إلى المال، فهو يعيش في فقر مدقع مع زوجته.

- الوظيفة(9) يتجه البطل بطلب دم زوجته.

- الوظيفة(12) يتعرض البطل لاختبار إذ يمتحن المانح البطل عن طريق اختبار-زوال الفقر مقابل دم زوجته-.

– الوظيفة(13) يرد البطل على مبادرة المانح(وظيفة رد فعل البطل réaction du héros) وكان رد فعل البطل–الرجل–سلبيا على طلب المانح–الرجال–وحصوله صدفة على ما أراد الرجال منحه إياه.

– الوظيفة(14) يحصل البطل على النقود، ويعيش في رغد ونعيم.

يبدو في هذه القصة أن البطل لم يصل إلى حل مشكلته من خلال نفسه، بل أن الحل قد عرض عليه بطريقة غير مباشرة. وظهور الشخصية المانحة كان بقصد تقديم المساعدة للبطل.لكن الزوجة كشفت السر وبالتالي الشخصية المانحة لم تكمل دورها.، وتحقق المراد باغتناء الرجل بعد فقر.

وإلى هنا نكتفي بهذه النماذج التي من خلال تحليلها تبين أن القصص الشعبي الذاتي اشتمل على العديد من الوظائف والوحدات الوظيفية التي تضافرت لتشكل بناء فني قصصي متكامل.

إن التحليل المورفولوجي قد اطلعنا على إمكانية تطبيق منهج (بروب) لتحليل القصص الشعبي الذاتي. والأمر سيان عند الحديث عن قصص الأولياء، إذ استخدمت بدورها مجموعة من الوحدات الوظيفية، حاولت من خلالها تمثيل المعتقد الشعبي الحي، وهو الاعتقاد في الأولياء ومعجزاتهم.

2/–في القصص الشعبي الموضوعي:

شمل هذا النمط من القصص الشعبي على جملة وظائف يشترك في بعضها مع القصص الذاتي، لكن توجد بعض الإضافات بحكم اختلاف النوع والهدف وطبيعة القصص أيضا، إذ نجد دخولا لوظائف سردية أخرى.

إن المنطلق في دراسة القصص الشعبي الموضوعي، يبدأ من الوصف والسرد ليصل لاستخلاص الحكمة. وقد تتعدد الأهداف بحسب طبيعة النص القصصي، وهنا يلعب الراوي دور المفسر والموضح لما توفرت عليه القصة من رموز وغيرها.

فالقصة تتضمن مجموعة من الأحداث، تبدأ من وضعية الاستهلال ثم تتطور الأحداث لتصل إلى الحبكة، ثم حلها لتعرض بعدها خاتمة القصة.

ثم يأتي دور الراوي المفارق لمرويه للتفسير والتوضيح واستخلاص العبر، والوصول بالقصة إلى أبعادها المطلوبة.

وعليه سوف تمكن الدراسة الوظائفية للقصة من تكوين تصور واضح، ومن تحديد الوظائف السردية التي يتضمنها القصص الشعبي الموضوعي.

أ/-الوظائف:أشكالها ودلالاتها:

1-النموذج الأول:قصة:"السلطان ونسوانو الثلاث":

1-ملخص القصة:

في يوم من الأيام، خرج السلطان في جولته المعتادة، يتنزه بين الوديان، يتفقد أحوال القوم. ويحي الفرسان، مر على وادي به نسوة يغسلن الصوف ويتبادلن أطراف الحديث.

تحدثت"علجية" وتمنت أمنية وقالت:"لو يتزوجني السلطان لكفيت قومه بصاع سميد".

ردت عليها "هنية"قائلة:"لو يتزوجني السلطان لنسجت له برنوسا من خيط صوف من رأسه حتى قدميه".

حينما ختمت "حمامة" الكلام بقولها:"أما أنا فسوف أهديه صبيا من ذهب وبنتا من فضة".

سمع السلطان هذا الكلام الغريب، وشده الفضول، وقرر خوض التجربة، والزواج من النسوة الثلاث شرط الوفاء بما وعدن به.

قامت علجية بالوليمة، بعد أن أعطاها السلطان مقدارا من السميد، فلجأت إلى وضع المقدار نفسه من السميد والملح، وهيئت الطعام، ودعت القوم، فصار كل من يذوق لا يعود، وكان الأمر متعمدا حتى تكفي القوم.

لما حان وقت الأكل بالنسبة للسلطان، قدمت أحلى الأنواع، وأشهى الأصناف، لما خرج هنئه القوم على كرمه وجوده، ولم يستطع أي منهم البوح بما كان، ونجحت علجية في الإمتحان، أما هنية فقامت بغزل قطعة من الصوف على شكل خيط يضاهي طول السلطان، وقالت:هذه كسوة من الرأس إلى القدمين.

ومرت الأيام، وحملت"حمامة"وأنتظر السلطان الصبي من ذهب، والبنت من فضة. ولما كان المخاض وحان الموعد، استدعوا القابلة المشهورة"ستوت أم البهوت"، في حين كانت"حمامة"تتألم، كانت "علجية"و"هنية" في مخاض من نوع آخر في مخاض أن تتحقق الأمنية، فيعلى شأن حمامة عند السلطان وتكون هي أم الأمير والأميرة.

وبالفعل كان الوعد، وصدقت حمامة، لكن الستوت كانت بالمرصاد مع شريكاتها، وأخذت الطفلين، ووضعت مكانهم جروين، وأخبرت السلطان بالخبر المشئوم، فأمر بوضع حمامة مع المواشي، على أن ترضع الجروين هناك.

أما ستوت فقد وضعت الرضيعين في صندوق من خشب ورمتهم في البحر، فأخذ الموج الصندوق بعيدا إلى أن أرسى به عند شبكة صياد، التقطهم، وفرح بهذه الهدية، وشكر رب السموات.

مرت الأيام والشهور والسنوات، وكبر الصبان، وصارا شابان، خرج الصياد يتجول مع والده حتى وصلوا أمام قصر السلطان، فتمنى الولد أمنية أن يكون له قصرا مماثلا، فرد والده قائلا:"خذ العصا وضعها في المكان الذي تمنيت أن يكون لك به قصرا، وغادر المكان دون النظر وراءك".

وكان الأمر وعمل الصبي بالقول ، وتحققت أمنيته وصار عنده قصرا يضاهي قصر السلطان. وفي الصباح فوجئ أهل البلاد بالقصر، واحتاروا بالأمر. وعلم السلطان، وقرر دعوة الجيران إلى مأدبة طعام ليستفسر منهم عما كان.لكن نسوة السلطان اكتشفن الأمر وأدركن أن الأولاد هم أولاد السلطان، وهذا ما لم يكن في الحسبان.فاستدعوا الستوت ليخبرها بما جرى لإيجاد الحل.حضرت الستوت، وزارت البنت الفضية قصرهم، وأخبرتها أن فرحتهم تكتمل في هذا القصر، بإحضار ماء الفضة. وغادرت المكان.

ولما عاد أخوها طلبت منه ذلك.فخرج في مغامرة لإحضاره، فخاطر بحياته في بلاد مجهولة، وتحمل من المخاطر الكثيرة.بعد مدة عاد الشاب ومعه ماء الفضة. وهذا ما لم يستطع السلطان طول حياته إحضاره. سمع أهل السلطان ما حدث، وعادت الستوت مرة ثانية لتطلب من الفتاة أن يحضر أخاها" الولجة بنت الغول"حتى تعم الفرحة القصر.خرج الفتى وخاض المعارك مع الغيلان، وحضرت معه الولجة.

لم تنجح الستوت في خططها، بعد أن ضاع صيت الفتى داخل المملكة، وحاز الإعجاب. لجأت الستوت إلى خدعة أخرى وهي طلب إحضار طير يغني وأجنحته ترد عليه. فذهب الأمير وأحضر الطير.

أدركت الولجة مكائد الستوت وأخبرت زوجها الفتى أن السلطان والده، وأن والدته تعيش مع المواشي.

عندما عجزت الستوت، اتفقت مع نسوة السلطان بدعوة الجيران إلى وليمة عشاء، واستأذنوا السلطان في ذلك.

قصد الشاب الذهبي وعائلته قصر السلطان وأحست الولجة بالخطر، وعرفت أن الأمر فيه غدر ومكر، فأحضرت معها قطا، وعندما وضع الطعام، قدمته للقط فمات، فهموا بمغادرة المكان. وفي اليوم التالي، وجه الصبي الذهبي دعوة لسلطان للحضور إلى قصره، شرط إحضار المرأة الراعية معه.حضر السلطان، وأحضر معه بدوره قطا ليذوق الطعام، لكن لم يحدث شيئا.

كشف الشاب الذهبي الحقيقة، وعرف السلطان بما جرى، فما كان منه إلا معاقبة زوجاته والستوت، بتقطيعهم إربا إربا وإرسالهم إلى ذويهم .

2/-التحليل المورفولوجي:

أ/-البداية الإستهلالية:

خروج السلطان في جولته المعتادة، متنزها، متفقدا لأحوال رعيته.

ب/-الوحدات الوظيفية:

وتحتوي على الوحدات الوظيفية الآتية:

- الوظيفة(8أ) إذ يفتقر السلطان إلى شيء غير مألوف لكنه عديم المفعول السحري وهذا ما سمعه من النسوة الثلاث.

- الوظيفة(5) الشخصية الشريرة تتلقى معلومات عن ضحيتها، إذ يستدعى الستوت من قبل زوجات السلطان لتتلقى مرة أخرى معلومات عن حمامة، وأخرى عن الولد الذهبي والبنت الفضية.

– الوظيفة(6) الشخصية الشريرة–ستوت أم البهوت–تتمكن من خداع زوجة السلطان–حمامة–وتتمكن من خطف المولودين.

– الوظيفة(7) البطل الضحية يستسلم لخداع الشخصية الشريرة، وبهذا يساعدها بدون قصد منه على تحقيق أغراضها.فلقد خدعت الستوت–حمامة–أثناء الوضع. واستسلام البنت الفضية أيضا لخداع الشخصية الشريرة.

– الوظيفة(8) الشخصية الشريرة–الستوت–تسبب الأذى لزوجة السلطان–حمامة–ومعاقبتها من طرف السلطان.

وهنا تنشأ الحركة الحقيقية.

– الوظيفة(10، 09) البطل يعتزم الوصول إلى ضالته، وتمثل ذلك في عزم الولد الذهبي الحصول على ماء الفضة، وولجة بنت الغول، والطائر الذي يغني وترد عليه أجنحته.

– الوظيفة(11) يترك الولد الذهبي أخته وقصره، ويخرج للمغامرة من أجل هدف واضح، وهو الحصول على المطلوب.

نشير إلى أن ظهور الشخصية المانحة في القصة، وتجسد ذلك في الوالد الذي قدم الغصن للطفل الذهبي ليحقق أمنيته في الحصول غلى قصر مماثل لقصر السلطان. وهنا ندمج الوظيفة(14)في حصول الولد الذهبي على الغصن. ويمكن اعتباره الأداة السحرية.

– الوظيفة(15) ينتقل البطل إلى عالم مجهول، حيث تكون حاجته، فلقد انتقل الولد الذهبي إلى عوالم مجهولة.

– الوظيفة(16) مقابلة البطل للشخصية الشريرة، حيث يلتقي الولد الذهبي بالستوت وزوجات السلطان.

– الوظيفة(19) البطل يهزم الشخصية الشريرة.إذ استطاع الولد الذهبي أن يفضح ويهزم مكائد الستوت وزوجات والده السلطان، ويفضح أمرهم جميعا.

–الوظيفة(27، 26، 25) كلف الولد الذهبي بمهمات عسيرة التحقيق، ولكنه ينجح في أدائها، ويحصل على المطلوب، ويذيع سيطه وشهرته، وعند ذاك يكون التسليم ببطولته.

– الوظيفة(30) الشخصية الشريرة تعاقب، بعد افتضاح زوجات السلطان والستوت، يقرر السلطان معاقبتهم وإرسالهم إلى ذويهم.

– الوظيفة(31) يعود البطل وأخته وأمه ليعيشوا في قصر السلطان، وينعم الجميع بالفرح والسعادة.

نلاحظ أن هذه القصة مزجت بين العديد من الوظائف التي تحركت في نطاقها، فلقد شملت عناصر أساسية لعبت دورا في تتابع الحركات والأحداث، إلى جانب عناصر فرعية، إلا أن أهميته كبيرة في السرد، وهذا اعتمادا على عنصر الاستخبار.

2-النموذج الثاني:قصة:"عكرك":

1-ملخص القصة:

كان هناك رجل عنده ولد لكنه قصير وضعيف، تركه والده، وذهب إلى الحج، تاركا له كل ما يملك.

في يوم من الأيام، فكر وقرر الرحيل.حمل معه سكينا، وركب على ظهر دابته، وأخذ يمشي ويمشي إلى أن وصل إلى قصر كبير كانت تسكنه الغولة، بعد أن أكلت كل ما فيه.هم بدخول القصر فرحبت به الغولة، وسألته ماذا يريد أن يأكل.فأجاب:أأكل نعجة كبيرة مطهوة جيدا مع قصعة كسكس، وأضاف:وفي حالة لم اشبع أأكل من معي .

حارت الغولة في أمره وسألته عن اسمه فأجاب :"عَكْرَكْ دَاخَلْ لَمْوَاجَعْ يَتْوَرَكْ".

حضرت الغولة العشاء كما طلب منها، أكل حتى شبع، وحفرة حفرة، وأخفى ما تبقى من الطعام.

في الصباح، جاءت الغولة، واحتارت لما رأت، واقترحت عليه الذهاب إلى مكان عالي جدا، به رياح قوية، ومن أخذته الرياح، كان من نصيب الآخر ليأكله. وافق "عكرك"، وقصدوا المكان.هبت رياح عاتية، ولحسن حظ"عكرك" أنه يعرف المكان جيدا، إذ يوجد به غار نحل، فحملته الرياح إلى هناك، فقالت له الغولة:–إذن–سوف أأكله.فأجابها كيف لكي أن تأكلي، لقد رأيت العسل، فسبقتك، عندها جلسا وأكلا حتى تشبعا ثم غادر المكان.

في يوم من الأيام، ولدت الدابة التي يملكها"عكرك".فذهب وأحضر أمعاء شاة وملأها بالحليب من عند الدابة، وقام بفعل مماثل لثلاث أمعاء، ثم دفنهم تحت الأرض. وجلس.

في الصباح، حضرت الغولة، فقال لها:هيا بنا نذهب إلى ذاك المكان، ومن منا يضرب الأرض، وأخرج لحائها.أحضر كل منهما ما يلزمه.

بدأت الغولة أولا، لكن لم يخرج من الأرض شيئا، وأعادوا الكرة، لكن دون جدوى، وأتى دور"عكرك" فبمجرد أن ضرب الأرض أخرج حليبها وهكذا ثلاث مرات فدهشت الغولة لذلك وخافت من عكرك.

ومضت الأيام، وقالت الغولة لعكرك، اجلب لنا الماء، فوافق، وحمل القربة، وقصد الوادي، لكنه أدرك أن حملها ثقيل جدا عليه.فماذا يفعل؟قام بحفر ساقيه بجانب العين، وظل هناك إلى المساء، فلحقت الغولة، لترى ما الخطب؟فأجابها عكرك عن سبب تأخره أنه أراد أن يحضر العين إلى جانب الغولة حتى لا تتعب في كل مرة تريد فيه إحضار الماء.

ملأت الغولة القربة، وحملت عكرك وعادت إلى المنزل، تناولوا العشاء، وناموا، وفي الصباح، قالت الغولة لعكرك:اذهب إلى الغابة واجلب الحطب.قصد عكرك الغابة وقام بربط الأشجار بحبل، وبقي إلى المساء. ولما جاءت الغولة:أخبرها أنه يريد إحضار الغابة إلى جانبها، حتى يسهل عليها الأمر.

خافت الغولة من عكرك أن يأكلها ويقضي عليها، وظلت تفكر طول الطريق، وقد أحضرت بعضا من الحطب وحملت عكرك، وعادت إلى المنزل، وقضت ليلتها في حيرة.

فكرت الغولة مليا، ثم أخذت تكتب رسالة، وسلمتها لعكرك. وقالت له خذها لأختي اسمها"عويجة الرقبة"، اذهب عندها لكي تداويها، لتشفى من رقبتها.

قبل عكرك وحمل الرسالة، وأثناء طريقه سلمها لشخص آخر يقرأ عليه الرسالة، فوجد أن الغولة كتبت"إذا حضر في الصباح، لاتتركيه إلى المساء، وإذا حضر مساء لا تتركيه إلى الصباح".

عندئذ طلب عكرك أن يكتب له رسالة أخرى فحواها أن هذا المخلوق طيب، وقد حضر لمداوتك، فاسمعي كلامه، وقومه بكل ما يطلبه منك، أغلق الرسالة، وأكمل طريقه.

بمجرد وصوله عند الغولة، حتى قالت له:دمك سائل، ولحمك طري، وعظامك سهلة المضغ بين أضراسي.

فهم بتسليمها الرسالة، وبمجرد قراءتها حتى وضعته في الفراش، وقالت له:أنت طيب، أرسلتك أختي...

فقامت بضيافته واستقباله أحسن استقبال.بعدها أخبرها أنه أتى لمداواتها، ويجب أن تقوم بكل ما يطلبه منها.فقال لها:بأن تحضر له حبل طويل حتى يربطها به عند جذع شجرة، حتى يتمكن من تعديل رقبتها.

ربط عكرك الغولة عند جذع شجرة، ثم كبر، وقص رأسها ، تركه يقطر جيدا من الدم، ووضعه في قفة كبيرة، ووضعه فوق دابته وغطاه بفواكه، وعاد قافلا إلى الغولة، فلما رأته احتارت.فأخبرها بأن أختها تسأل عنها، وقد قامت بالعناية به، وبعثت له هدايا، فذهبت الغولة لرؤية الهدايا، وتفاجأت برأس أختها، عندئذ أخذت تجري وتجري مرددة:"لم يعد لدي مخ"... وصعدت إلى الجبل وتركت القصر.

قعد عكرك في القصر وحده، حتى رجع والده من الحج.فأخذهم إلى القصر، أين عاشوا في هناء وسعادة.

2-التحليل المورفولوجي:

تتألف القصة من الوحدات الوظيفية الآتية:

- الوظيفة(1) وظيفة مغادرةéloignement يغادر الوالدان مسكنهما لأداء فريضة دينية وهي الحج.

- الوظيفة(5) وظيفة إطلاع يتحصل المعتدى على إرشادات حول ضحيته، إذ يقوم عكرك بالحصول على معلومات عن الغولة.

- الوظيفة(6) يحاول المعتدي خداع ضحيته للتمكن منها ومن أملاكها، فيلجأ في كل مرة إلى خداع الغولة(الطعام، الماء، الحطب...). واستعملت الغولة بدورها أساليب خداع ومكر للتخلص من عكرك.

– الوظيفة(7) تخدع الضحية فتعين عدوها رغما عنها(وظيفة تواطؤ عفويcomplicité involontaire).الضحية مجسدة في الغولة، إذ في كل مرة تقتنع بكلام عكرك، وتعينه رغما عنها.

– الوظيفة(12) يتعرض البطل عكرك في البداية لاختبار من طرف الغولة.ثم يقوم عكرك بدوره بتعريض الغولة لمجموعة من الاختبارات.

– الوظيفة(15) ينقل البطل عكرك إلى مكان آخر، أي أن هذه الوظيفة تشكل رحلة بين مكانين و"تعتبر هذه الوظيفة مدخلا للاختبار الرئيسي حسب مصطلح غريماس(épreuve principale)فالفعل الحاسم لمصطلح الافتقار يقع في هذا المكان بالذات"[1].

– الوظيفة(16) يخوض البطل صراعا ضد المعتدي، فالصراع بين عكرك والغولة"عويجة الرقبة"هو صراع من أجل إصلاح، وتحقيق الغاية المنشودة، مستعملا الحيلة والفطنة.

– الوظيفة(17) يحمل البطل علامة(وظيفة علامة)، وتمثلت في حمل عكرك لرأس"عويجة الرقبة"إلى الغولة.

– الوظيفة(18) ينتصر البطل عكرك على الغولة–وظيفة انتصار victoire–.

– الوظيفة(20) يعود البطل عكرك–وظيفة العودة أو الرجوعretour –

وهنا يتحكم عكرك في المكان المقصود–قصر الغولة–.

إن هذه القصة وظفت العديد من الوظائف لتبرز قوة البطل، ونلاحظ الشخصية الشريرة لم تعاقب بموتها، بل بالهروب. واستطاع البطل عكرك أن يقفل راجعا مستوليا على القصر.

[1]– سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص43

3-النموذج الثالث:قصة:"عشبة خضار":

1-ملخص القصة:

كانت هناك امرأة أنجبت طفلة، وكانت آية في الجمال، وهي بنتها الوحيدة، بدأت تكبر، وجمالها يزيد يوما بعد يوم.حتى بدأت تشع الغيرة من نساء القصر للطفلة ووالدتها.

أحضروا الستوت وطلبوا منها أخذ"عشبة خضار"عند الغولة لتأخذها لبلاد الغيلان، وكان ذلك ما حدث فعلا .

وكان من يوم رحيل عشبة خضار تغيرت الأحوال في تلك البلاد، نشف الماء من الوديان، لم تهطل الأمطار، ونكرت كل أم والدها، وبكمت البهائم، وسكت العصافير عن التغريد، ومرض السلطان، وحزنت الأم حزنا شديدا ، وتلون كل شيء في المدينة باللون الأسود.

ومضت الأعوام على تلك الحال، وكانت الأم كلما تطحن القمح تردد:

"حَني حَني يَا لْنَاقَة عَلَى عُشْبَةْ خُضَارْ

وَمَنْ عَامْ هَجْرَتْ عُشْبَةْ خُضَارْ مَا صبَتْ لَمْطَارْ

مَا وَلْدَتْ نَعْجَةْ خَرِيفْ

وَمْنْ عَامْ عُشْبَةْ خُضَارْ مَا صبَتْ لَمْطَارْ

مَا نَبْتَتْ خُضَارْ عْليكْ يَا عُشْبَةْ خْضَارْ" . وتبكي حرقة على فقدان ابنتها.

ومضت الأيام، وكبرت"عشبة خضار"فأرادت الغولة أن ترجعها إلى بلدها، فرحلت بها من بلد إلى بلد آخر، حتى وصلت لبلد عشبة خضار وفي اعتقادها أنهم ماتوا ورحلوا، لكن بمجرد وصولها حتى تبدلت الأحوال، فانقشع الظلام، ونطقت البهائم، وولدت النعاج، وهطلت الأمطار، وسالت الوديان.

عندها أدرك السلطان وزوجته أن "عشبة خضار" عادت إلى البلاد، فأرسل الحرس للبحث عنها في كل مكان.حتى وصلوا إلى غار الغولة فنادوا، فخرجت الغولة في أبشع صورة، وخرجت معها "عشبة خضار"تشع جمالا ونورا.

عاد الحراس وأخبروا السلطان بما رأوه، فقالت والدتها:أن ابنتها شعرها طويل به خصلة عريضة بيضاء، وأمرتهم بالتحقق من الأمر.

رجع الحراس مرة أخرى إلى الغولة، وتأكدوا أنها هي "عشبة خضار"، لكن السلطان توعد زوجته إن كانت ليست هي سيعاقبها.أرسل مرسولا إلى الغولة، يخبرها بضرورة الحضور رفقة"عشبة خضار"وأخبرها بعد الترحيب بها:"إن كانت "عشبة خضار" ابنتي نأخذها وتعودين أدراجك، أما إن كانت ليست كذلك ، فتأخذين الملك ونرحل". وافقت الغولة على شرطه، وبمجرد رؤية السلطان وزوجته للفتاة، حتى عرفوا أنها ابنتهم. وغادرت الغولة المكان.

يبدأ السلطان في البحث عن أمر ضياع عشبة خضار ليكتشف الحقيقة، لكن حدث ما لم يكن في الحسبان، فلقد قامت نسوانه والستوت بكل ذلك.فكان العقاب بتحقير نسوانه وتهميشهم وبحرق الستوت.

احتفل السلطان بعشبة خضار سبع أيام وسبع ليالي، وعم الخير، وتفتحت الورود، وغردت العصافير، وعاش الكل في أمان وسلام.

2-التحليل المورفولوجي:

تبدأ القصة ببداية تمهيدية تضمنت إنجاب زوجة السلطان لبنت في غاية الجمال.

ثم تبدأ القصة بالوحدات الوظيفية الآتية:

- الوظيفة(8) وظيفة إساءةméfait ، تلحق النسوة والستوت الضرر بعائلة السلطان نتيجة اختطاف عشبة خضار وأخذها إلى بلاد الغيلان.

- الوظيفة(9) يفشى خبر الإساءة، وهنا نعتبر السلطان وزوجته وعشبة خضار أبطالا ضحايا.ثم ينطلق الحراس للبحث عن الفتاة المخطوفة لتلبية نداء يصدر عن الملك.

أما عن البطل الضحية، فقد أخذت "عشبة خضار"من قبل الغولة، وترحيلها إلى بلاد الغيلان بعيدا عن مسكنها.

- الوظيفة(11) تغادر البطلة مسكنها-وظيفة انطلاق départ-.

– الوظيفة(15) تنقل البطلة"عشبة خضار" قرب المكان الذي توجد فيه ضالتها، وهي مكان تواجد قصر والديها.

– الوظيفة(17) تحمل البطلة علامة–خصلة عريضة بيضاء في شعرها–.

– الوظيفة(19) يقوم البطل إساءة البداية، إذ سلبت الفتاة المخطوفة–عشبة خضار– بالحيلة والقوة. واستعمل السلطان الطريقة التي توختها الغولة نفسها وقت الاختطاف.

– الوظيفة(20) عودة عشبة خضار–وظيفة العودة أو الرجوعretour–.

نلاحظ في هذه القصة توظيفا لمجموعة من الوظائف انسجمت لتكون الحبكة القصصية، وتتصاعد الأحداث لتصل إلى الحل، وفق نسيج متكامل.

4–النموذج الرابع:قصة:"عيشة وفاطمة":

1–ملخص القصة:

يحكى ويقال أنه في قديم الزمان، كان رجل طيب تزوج بامرأتين، إحداهما كانت شريرة ولم تنجب واسمها "عيشة"، والأخرى طيبة ودودة و اسمها" فاطمة" أنجبت له بنتا وولدا. وتقاسمت معه حلاوة الدنيا ومرارتها.إلى أن وافته المنية ولم يترك إلا منزلا وديكا، فتقاسمت زوجتيه المنزل والديك، وأخذت كل واحدة نصفا من الديك.

قامت "عيشة "بطهي نصف الديك، في غضب وهرب نصف الديك الخاص بـــ "فاطمة"، أثناء سير نصف الديك، التقى بثعلب، فخاف منه، خاصة وأن الثعلب سأله إلى أين هو ذاهب؟فأخبره بأنه قاصد بلاد السلطان، أين يعيش الدجاج، لأنه سئم العيش بمفرده.

طمع الثعلب لما سمع حديثه عن الدجاج، وطلب منه أن يصطحبه معه وإلا أكله.فخاف نصف الديك، وحمله معه.

كان يمشي نهارا، وينام ليلا، إلى أن وصل إلى مكان وجد فيه الذئب.فاعترض طريقه، وسأله عن مكان ذهابه؟فخاف منه نصف الديك وأجابه أنه ذاهب إلى بلاد السلطان، أين الغنم الكثير، وهو يحب سماع صوت الديك صباحا فطمع الذئب، وهدد بأكله إن لم يصطحبه معه، فخاف نصف الديك وحمله معه.

ظل يمشي ويمشي، حتى وصل إلى غابة أين لقي أسدا، فسأله بدوره عن مكان ذهابه، وبما أن نصف الديك خاف ، فأجابه بأنه قاصد بلاد السلطان أين يوجد بقر كثير، فقد ألف العيش معهم، ولم يهنأ له العيش بدونهم ، بعد أن أصابها مرض أودى بحياتها.فطمع الأسد، وهدد نصف الديك بضرورة اصطحابه.

بعد مضي وقت، وصل نصف الديك إلى مكان مخضر تحيط به غابات وأشجار، وحوله عيون الماء، والخيرات متجمعة فيه، ويتوسط المكان قصرا كبيرا، يعيش فيه سلطان البلاد.

وفي الصباح الباكر أخذ نصف الديك يصدر أصواتا، ففزع السلطان من النوم، وأمر حراسه بوضعه مع الدجاج، ليرتاح من صوته، وهنا خرج الثعلب وأكل الدجاج حتى شبع.

وفي اليوم التالي أعاد نصف الديك الصياح، فانزعج السلطان، وأمر حراسه بأخذه رفقة الغنم، عله يتألف معهم ويكف عن إزعاجه. وبمجرد وصوله، خرج الذئب وأكل الغنم حتى شبع.

وفي اليوم الموالي كرر نصف الديك فعلته، فأمر السلطان بوضعه مع البقر لتقتله، لكنه بوصوله خرج الأسد وأكل البقر جميعا.

لم يتوقف نصف الديك عن الصياح، وإزعاج السلطان، والذي قرر هذه المرة إحضاره للاستفسار عما يريده.فأخبره نصف الديك بسوء حال صاحبته الطيبة، وطلب منه أن يضعه في بيت المال.

أمر السلطان الحاجب بوضعه في بيت المال، أين أخذ يملأ كيسه بالذهب والمال، وحمل ما يكفيه، ثم خرج راجعا من حيث آتى.عند وصوله، سألته "فاطمة"أين كان؟وأنها قلقت عليه، وأعياها البحث عنه، حتى يئست.فأجابها أنه كان في بلاد الخيرات بلاد السلطان، وطلب منها أن تحمله وتقوم بنفضه، فسقط المال والذهب. ومن شدة غيض "عيشة"أخذت بدورها قطتها وفعلت الشيء نفسه ، فما كان من القطة إلا إصدار أصواتا مزعجة، وأصيبت بخيبة أمل.

2-التحليل المورفولوجي:

أ/-البداية الاستهلالية:

تبتدئ القصة بزواج رجل طيب من امرأتين إحداهما شريرة واسمها"عيشة"والأخرى خيرة واسمها"فاطمة"، وأنجبت له الأخيرة ولدا وبنتا.

ب/-الوحدات الوظيفية:

شملت القصة الوحدات الوظيفية الآتية:

- الوظيفة(1) رحيل éloignement تمثلت في وفاة الزوج، وهو رحيل حتمي، رافقه تقسيم تركة الزوج:المنزل والديك.

- الوظيفة(11) يغادر نصف الديك مسكنه-وظيفة انطلاقdépart منطلقا لخوض مجموعة من المغامرات.

- الوظيفة(12) يتعرض نصف الديك لاختبار يرد في شكل مجموعة من الأسئلة من طرف الثعلب والذئب والأسد.

- الوظيفة(13) يرد البطل نصف الديك على مبادرة المانح(السلطان).

* ينقسم الرد إلى قسمين:- يرد نصف الديك على مبادرة السلطان ردودا سلبية(الاستمرار بصياح وإزعاج السلطان).

- يرد نصف الديك على مبادرة السلطان ردا إيجابيا(وضعه في بيت المال).

- الوظيفة(15) انتقل نصف الديك إلى مكان آخر، وتمثل الانتقال في:انتقال نصف الديك من منزله إلى مكان آخر-بلاد السلطان-.

- الوظيفة(20) وظيفة العودة.

عودة نصف الديك إلى صاحبته محملا بالمال والذهب.

تدرج هذه القصة ضمن قصص الحيوان، والتي توظف رموزا مختلفة للوصل إلى المغزى، فما احتوته من وحدات وظيفية مثلتها الوظائف، 20، 15، 13، 12، 11، 01، إلا لتحقيق ذلك.

5-النموذج الخامس:قصة:"زوج خاوة":

1-ملخص القصة:

كان يعيش في الغابة أخوان، كل منهما رفقة عائلته، لكنهما كانا يعيشان في فقر مدقع.

في يوم من الأيام، قال الأخ الأكبر لأمه وزوجته بأنه ذاهب للبحث عن الرزق في مكان آخر، وعليكن البقاء مع الأخ الأصغر إلى حين عودتي.

ظل الأخ الأكبر يسير مدة من الزمن، إلى أن وصل إلى قصر كبير، وسط الغابة، فدهش لرؤيته، وقال:إن هذا القصر ملك لأناس ميسوري الحال.

اختبأ وأخذ يراقب المكان من بعيد، وإذا باثنين من الغيلان حاملين جثت عباد-بشر- على أكتافهم، قاصدين القصر، تبعهم بحذر. وعند وصولهم إلى الباب قال أحدهم:كلمة السر، ففتح الباب، وكرر الكلمة، فغلق الباب.

بقي خارج القصر يحرس، وينتظر إلى أن خرج الغيلان، فهم بدخول القصر، مكررا كلمة السر التي سمعها، وعندما دخل انتابته الدهشة لما رأى:خيرات كثيرة.مال، وذهب، وقمح، وشعير. فسارع إلى جمع الذهب ووضعه في برنو سه. وخرج من القصر. وعاد مسرعا إلى بيته، ففرحت زوجته ووالدته بعودته، وأخبرهم بما حصل عليه من ذهب ومال.

عندما سمع أخوه الصغير، حضر ليستفسر عن الأمر، فأخبره أخوه أن الحصول على المزيد صعب المنال، لكن الأخ الأصغر أصر إصرارا شديدا، فما كان على الأخ الأكبر إلا الذهاب.لكن اشترط عليه أن لا يأخذ بمشورة زوجته مهما كان الأمر. واتفقا على أن يكون الرأي والمشورة لهما فقط.

وصلا الأخوان إلى المكان المقصود، وانتظرا حتى ذهاب الغيلان إلى الغابة، ثم تقدما إلى الباب مرددين كلمة السر، ودخلا القصر، وأخذا الكثير من المال والذهب، وخرجا مرة أخرى، وعادا من حيث أتيا.

بعد مدة ظهرت عليهم بوادر الغنى، وأصبحا من كبار الأغنياء. وفي يوم من الأيام ، قالت زوجة الأخ الصغير، كيف تحضر المال مرة واحدة، في حين يحضر أخاك مرتين؟ وبدأت توسوس في رأسه، حتى قبل الذهاب مرة أخرى إلى القصر، أين ردد كلمة السر ودخل، آخذا الكثير من المال والذهب، لكن عند مغادرته نسي كلمة السر، ولسوء حظه عاد الغيلان إلى القصر أين كشفوا أمره، وكانت نهايته على يدهم.

انتظر الأخ الأكبر مدة من الزمن، لكن دون جدوى، فالأخ الأصغر لم يعد، عندئذ، أدرك ما حدث، وقصد القصر، وبقي ينتظر إلى أن حضر الغيلان، فقام بالترحيب بهم، فاحتاروا لأمره، وسألوه من يكون؟وماذا يريد؟.

فأجاب أنا فلان بن فلان، لقد أوصاني جدي الغول الأكبر، أن أقوم بمأدبة طعام للغيلان أينما كانوا، فعندما علمت أنكم بهذا المكان، حضرت لدعوتكم وتلبية طلباتكم.

وقبل حضوره، أوصى زوجته وأمه وزوجة أخيه، بحفر حفرة كبيرة ووضع الحطب المشعول بداخلها، ثم تغطيتها بالزرابي، وتحضير الطعام ، وعند الوصول أجلسوا الغيلان في المكان المتفق عليه.

طمع الغيلان، وذهبوا مع الأخ الأكبر، وعند وصولهم وجدوا كل شيء، وأحسنوا استقبالهم ، فرأوا الأكل:لحم كثير، وغنم مشوي.فسعدوا لذلك.اصطحبهم الأخ الأكبر إلى المكان المحفور والمفروش، وبمجرد جلوسهم حتى سقطوا داخل الحفرة واحترقوا وتمكنوا من التخلص منهم، وكانت نهايتهم.

قصد الأخ الأكبر زوجة أخيه الأصغر معاتبا إياها على طمعها الذي ألحق الأذى بأخيه.

بعدها قررت العائلة الرحيل، فقصدوا القصر ومكثوا به، ووجدوا به خيرا كثيرا، وعاشوا فيه أغنياء.

2-التحليل المورفولوجي:

بدأت القصة بتقديم الأسرة وأفرادها لتشمل الوظائف الآتية:

- وظيفة(8أ) تفتقر العائلة إلى المال، ويخرج أحد أفرادها-الأخ الأكبر-بغية الحصول عليه.

بعدما تنطلق الحكاية لتتطور عقدتها في اتجاه خيالي ليكتسب الفقير الجاه والسلطان تبعا للوظائف الآتية:

– الوظيفة(11) يغادر البطل مسكنه–إذ يغادر الأخ الأكبر مسكنه–ويترك عائلته بحثا عن الرزق.

– الوظيفة(14) توضع الأداة السحرية الممثلة في كلمة السر لفتح القصر، حصل عليها الأخ الأكبر صدفة أثناء طريقه.

– الوظيفة(15) يصل الأخ الأكبر إلى المكان الذي توجد به ضالته، فوصوله إلى القصر يضمن له الحصول على المال والذهب.

– الوظيفة(16) يقود الأخ الأكبر صراعا ضد الغيلان بعد موت أخيه الأصغر والصراع هنا من أجل القضاء على الغيلان وتحقيق الغاية المنشودة .

– الوظيفة (18) ينتصر الأخ الأكبر رفقة عائلته على الغيلان.

من الواضح أن هذه القصة الشعبية توفرت على مجموعة من الوظائف التي كونت تشكيلا قصصيا منسجما ، ولعلنا نرى مرة أخرى كيف تستغل القصة الشعبية هذه الوحدات الوظيفية .

تبين لنا التحليل المورفولوجي للقصص الشعبي الموضوعي ، أن القصص متفاوت في الطول، وبالتالي يسهل ذلك دخول وظائف سردية مختلفة.

لقد تجسدت موضوعية القصص الشعبي في جعل التركيز ينصب على طابعها الرمزي حتى نصل إلى المغزى. فالحكي ينشأ عن فعل متغير تقوم على أساسه استجابات مختلفة تصل بالحدث إلى الحبكة ثم إلى الحل ، وبالتالي تحديد المغزى ، والهدف من القص.

إن الوظيفة عند **(بروب)** تتحدد دلالتها من خلال السياق الحكائي العام، وفق نظام ثابت يسمح بتوزيع الوظائف بين الشخصيات وفق نسق متتالي.

وعليه فلقد أثبتت الدراسات نجاعة منهج **(بروب)** لتحليل النصوص السردية الشعبية، بتفكيك وحداتها والكشف عن العلاقات الرابطة بينها، والوظائف التي تؤديها، وذلك للكشف عن السلسلة الوظيفية وتركيبها في النص القصصي الشعبي.

لقد أثبتت دراسة أنماط الوظائف في القصص الشعبي الذاتي والموضوعي صلاحية منهج **(بروب،)** فمن خلال تحليل النماذج تبين أن القصص الشعبي بنوعيه مكون من وحدات وظيفية تختلف بحسب متن الحكاية؛وتختلف الوظائف أيضا بحسب طول القصة، مما يسهل دخول وظائف سردية مختلفة تبين النسيج القصصي المكون من مجموعة أحداث لتصل إلى الحبكة، ثم حلها.

الفصل الثالث

الشخصيات الحكائية

توطئة

1. التصور الكلاسيكي للشخصية

2. التصور الحديث للشخصية

3. الاتجاهات المعرفية المساهمة في بلورة الرؤية الجديدة للشخصية

4. وظيفة الشخصيات في الخطاب الحديث

أ-البنيات الكبرى للشخصيات

1-الشخصيات المرجعية

2-الشخصيات التخييلية

3-الشخصيات العجائبية

أ-الجن

ب-الساحر(ة)

ج-الولي الصالح

د-الممسوخات

ب- البنيات الصغرى للشخصيات

1. الذات /الموضوع
2. المرسل /المرسل إليه
3. المساعد /المعيق) المعارض)

- الشكل القصصي الشعبي في ضوء النموذج العاملي

أ- قصة:" كيسة"

ب- قصة:" بغياي"

ج- قصة:" ولد السلطان"

د- قصة: "الغولة"

هـــ- قصة: "الذيب الخداع"

و- قصة:" الولي الصالح":" سيدي بلفضل"

توطئة:

بعد استجلائنا لملامح البنية السردية من عرض لمجموعة من المفاهيم النظرية، وتعرفنا على بنية الاستهلال، وثنائية الراوي والمروي له، مما مكننا من الوقوف على المثال الوظائفي من خلال تتبع خطوات منهج **(بروب)** والتحليل الوظائفي للقصة.نمر الآن إلى دراسة الشخصيات الحكائية التي قامت بهذه الأفعال، مادامت قد تكونت لدينا نظرة عامة عن مكوناتها الوظائفية.

فعملنا هنا–إذن– سيركز بالدرجة الأولى على هوية الشخصيات، ومكوناتها ووظائفها وصفاتها.

1– التصور الكلاسيكي للشخصية:

لقد كانت الشخصية محط عناية الدارسين قديما وحديثا، فإذا انطلقنا من التصور الكلاسيكي للشخصية، والذي يذهب في مزجه التام بين الشخصية–كعنصر خيالي– والشخص كمرجعية واقعية.من هذا المنطلق امتد تأثير المحكي الخرافي والعجائبي، وتأثير نمط الشخصية كما طرحتها الملاحم القديمة والأساطير، فراحت الشخصية تقتفي أثر البطل الخارق الذي لا تقهره قوة ولا يذيبه زمن، لا يموت ولا يهزم. لا يضعف ولا يخذل، يمتلك حكمة البقاء وسر الخلود والسلطة المتناهية، يجمع بين حسن المظهر ورفعة الأخلاق والانتماء الطبقي السامي العريق، فهو الأمير الجميل الذي يفتن، والقوي الشجاع الذي يبطش بخصمه.وهكذا استطاع النص القصصي أن يستقطب في كنهه كل القيم التي تسمو بها من مجرد خيال من وحي المبدع إلى كائن واقعي. ولعل الأدب العربي يحتفظ بكثير من سير الأبطال التي ألحت في مخزونها التراثي على توظيف البطل الخارق الذي يمثل القيم العربية والإسلامية من نخوة وشهامة وعزة وإيثار، وهو ما يلتقي في حدود ما بالتطلع الجمعي إلى الكمال الإنساني.

هكذا انعكس احتلال الإنسان لمركز العالم على العطاء الفني، فتحول معه الأبطال إلى آلهة يتمتعون بعلم كلي ورؤية شاملة، بذلك امتزج مفهوم الشخصية بالشخص أو الإنسان في الواقع كأحد سمات المنظور الكلاسيكي للشخصية، وتبعا لهذا الامتزاج أبدع المؤلف في تصوير شخصياته بكثير من الدقة وأغدق الأوصاف التي تكون وظيفية، وإنما تزيينية

منتقيا في ذلك أجملها وأحسنها حتى يضفي على شخوصه وأبطاله قيما إنسانية تترفع عن المبتذل وتسمو بصاحبها من مجرد إنسان عادي إلى بطل خارق، إلى مثل أعلى يكسب تعاطف المتلقي، ويستبد بالضمير الجمعي الباحث دوما، في ظل إحباطاته، عن الإنسان الكامل، الإنسان المثل.

فلم يكن للبطل في ظل هذا المنظور وظائف متميزة ولا أفعال تستثنيه من باقي الشخصيات، فقط لأنه"بطل"، إما غني أو جميل أو قوي أو يملك حكمة أو أداة سحرية.وسرعان ما بدأ يتراجع هذا التصور بإعلان **(أرسطو)** أن الأهم ليس هو الشخصية أو الفاعل إنما الفعل هو العنصر الأساسي.[1] أما هذا التصريح الأرسطي، وإلى جانب بواعث موضوعية أخرى، بدأ التصور الكلاسيكي للشخصية يتغير، ومعه بدأت الشخصية تفقد سلطتها التي تمتعت بها طيلة قرون، بل فقدت حتى حريتها واستقلالها داخل النص، إذ مع اللاعقلانية التي دعا إليها**(نيتشه)** الذي يقرر في جوهره برفض"العقل" كقيمة، وما الإنسان الذي ظل يتميز عن غيره من الكائنات بهبة العقل، سوى جسد أو كيان بالدرجة الأولى، هذا مع الأسس النظرية التي جاءت بها دعوة **(فرويد)** التي قلبت الكثير من البديهيات، فحل اللاشعور محل الشعور ومعه فقد الإنسان وحدته ولم يعد جوهرا متماسكا.

2- التصور الحديث للشخصية:

أما عن التصور الحديث لمقولة الشخصية، فلقد فطن التنظير والنقد الأدبيين إلى أهمية مكون الشخصية وضرورته لقيام سرد تام وكامل، حيث حظيت الشخصية بأهمية كبيرة في ظل المنظور الحديث، إذ أصبحت مكلفة بالسير بالحدث والمساهمة في توليد المعنى حتى يتحقق للخطاب القصصي جوهره القائم في عمقه على مكون الزمن والمكان والشخصية.غير أنه مع **(بروب** "**Propp**) "بدأ يتبدد، وبشكل جلي، الفصل بين الشخص والشخصية يقول: "إن الشخصية كما يشير إلى ذلك اسمها لبست بتاتا هي "الشخص" فكل عامل إلا ويوجد متضمنا في الحبكة الروائية التي تبرر وجوده وفي البرهنة التي تصلح

[1]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973م، ص 50 .

له[1] " . وهو نفس الطرح الذي دعا **(ميشال زيريفا)** " **zerrefa**" إلى تأكيده في الفصل بين مفهوم الشخص ومقولة الشخصية والذي فرد له كتابا عنونه ب: « **personne et personnage** » ومن جملة ما جاء فيه، قول: " إن بطل الرواية هو الشخص، ولكنه شخص يشتغل بدوره كعلامة لرؤية معينة للشخص (في الواقع)"[2].

والمتتبع لتاريخ الشخصية، يلاحظ أنها حققت في هذه المحطة، نقلة نوعية همت بالخصوص استقلاليتها من ضيق الفهم الذي ربطها ربطا آليا بالشخص، وهو ما أعلنته الدراسات الشعرية الحديثة التي أقرت ألا تطابق بين المفهومين، وفي نفس الوقت فقدت شيئا من تفوقها الذي حضيت به في النص الكلاسيكي، بل نزلت إلى درجة إنسان بسيط يعيش المتناقضات و يهزم ويسمى بأسماء مألوفة، ويحيا في أوساط شعبية وينتهي نهاية تعيسة أو سعيدة بحسب ما رسمه له المؤلف من مصير.

3- الاتجاهات المعرفية المساهمة في بلورة الرؤية الجديدة للشخصيات:

تضافرت عدة جهود معرفية في تأسيس التصور الحديث القائم في جوهره على نقد المفهوم التقليدي للشخصية، وأهم هذه الاتجاهات:

1. الاتجاه الشكلاني.
2. الاتجاه البنيوي.
3. الاتجاه الشعري.
4. الاتجاه السيميولوجي.

فالدراسة المورفولوجية التي أجراها **(بروب)** على الحكاية الخرافية، كان من شأنها أن أسست المنطلقات الأولى، لتجاوز المفهوم القديم والاستعاضة عنه بمقولة الفاعل أو العامل، ولا تنفصل الأبحاث البنيوية عن هذه الرؤية، والتي ذهبت في مجملها إلى أن الشخصية مكون داخل البنية النصية التي تنسج في تعالق وحداتها العالم النصي، فهو من منظورها، كائن ورقي ولا وجود له خارج النص، فالدراسة المورفولوجية التي طبقها

[1] -Charles Grivel:production de l'intérêt romanesque, édition mouton, the hague, Paris, 1973, page113.

[2]- زيرفا ميشال، الاسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، ط2، 1986م، ص Ibid;page.470

(بروب) على الحكاية الخرافية فتحت الطريق أمام الدراسات الحديثة، ذلك أن **(بروب)** اختزل الشخصيات–دون إلغائها– إلى نمذجة تقوم على أساس وحدة الأفعال التي يمنحها السرد للشخصيات، من هذا المنطلق يكون **(بروب)** قد أمد التحليل البنيوي بالخيط الأول نحو التصور الجديد، هذا الاتجاه الذي عرف أسماء لامعة في هذا المجال، أمثال **(رولان بارت)** الحريص على تحديد الشخصية ليس باعتبارها « **كائنا**» وإنما بوصفها مشاركا. **و(تودوروف)** الداعي إلى وصف علائق الشخصيات، وهو المنظور الذي اقتبسه من **(غريماس)** وأعاد تشكيله، على أن **(غريماس)** ركز أكثر على وصف وتصنيف الشخصيات ليس ككينونة، أي ما هي عليه، وإنما بحسب ما تعمله ومن ثم مصدر تسميتها بالعوامل. وتبقى هذه الاتجاهات متداخلة أحيانا ومتعالقة أخرى، وإن شكلت دراسة **(بروب)** قاعدة للدراسات السيميائية في آخر المطاف، بل للدراسة السردية "narrativité" ككل.

4- وظيفة الشخصيات في الخطاب الحديث:

إذا كان منطلق التصور الحديث ينبني أساسا على نقد وتجاوز المفهوم الكلاسيكي العقيم للشخصية، فإن البديل الذي يقترحه يرتكز بالأساس في النظر إلى الشخصية كمكون حكائي أو كعنصر من عناصر الخطاب الضرورية لقيام السرد، وكوحدة بنائية تسهم في تشكيل المعنى و الحفاظ على تناسق البناء النصي، ويعمل من جهته على تفسيرها بمعطيات نصية وليس بواقع خارجي.

فالشخصية أداة لترجمة الخلفية الأيديولوجية التي ينطوي عليها النص، لذلك غدت مكونا حكائيا يساهم بقسط وافر في خلق المعنى والسير بالحدث نحو نهاية معينة. بالإضافة إلى الدور الوظيفي الذي تنهض به في النص، تبقى الشخصية عنصرا تزيينيا من شأنه إضفاء مسحة فنية على الإبداع لتكون علامة أساسية في نسج المعنى.

لقد نظرت الدراسات الحديثة للشخصية نظرة مغايرة، لما كان سائدا من قبل، وتعاملت معها تعاملا خاصا، " حيث اعتبرها علامة (signe) مكونة من دال ومدلول، أو كمورفيم مزدوج التمفصل، يتميز في البداية بكونه لا يحيل على شيء، ولا يعني أي شيء، بمعنى أنه فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثم فهو يشكو في البداية من الفراغ الدلالي، غير أنه

سرعان ما يغدو مشحونا كلما تقدم السرد "[1]، معنى ذلك أن الشخصية لا يتم اكتمالها وتكونها إلا عند نهاية الحكاية، فهي تشكل وحدة دلالية حكائية تتضمن مجموعة من الدلالات والمعاني والوحدات أيضا.وهكذا تتمكن الشخصية من أداء دورها في الحكاية، فغدت كائنا في النص لها بنيتها الدلالية التي تؤديها، وعليه تنمو الشخصية في وحدات المعنى من خلال سلسلة من الجمل.

لقد أخذت الدراسات بعد التصور الوظيفي لدى **(بروب)** تنفتح على موضوع الشخصية، رغم اختلاف المفاهيم بين هذه الدراسة وتلك. فمنها من ربط الموضوع بمفهوم الشخصية، ومنها من ربطه بمفهوم العامل، ومع ذلك يبقى الهدف واحد، ويتجلى في الإحساس بدور الشخصيات في العمل الحكائي.

وإذا كان اهتمامنا قد انصب في البداية على اشتغال الوظائف في"بنية المورفولوجية"، فإن هذه الوظائف لا تكتمل رؤيتها إلا بالاهتمام بالشخصيات.فما الوظائف إلا أفعال لها وضعيتها في مجرى الحكي، والفعل المتشابه- كما يرى"**بروب**"- يمكن أن تكون له دلالات متباينة بتحول إنجازه من شخصية إلى أخرى

وانطلاقا من بحثه في "مورفولوجية الخرافة" ارتأى "**فلاديمير بروب**" إمكانية العثور في الخرافة على مستويات الفعل التالية:

1. مستوى فعل المعتدي (أو الشرير)، ويتضمن الإساءة والقتال وأشكال الصراع ضد البطل والمطاردة.

2. مستوى فعل الواهب(أو المانح)، ويتضمن التمهيد لإيصال الأداة السحرية ووضعها رهن إشارة البطل.

3. مستوى فعل المساعد، وإنجاز المهام الصعبة وتغير هيئة البطل.

4. مستوى فعل الأميرة وأبيها، المطالبة بإنجاز المهام الصعبة.

5. مستوى فعل المرسل، ويتضمن إرسال البطل.

---

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999م، ط1، ص47.

6. مستوى فعل البطل، الانطلاق بهدف البحث.

7. مستوى فعل البطل المزيف، الانطلاق بهدف البحث[1].

وقد وزع هذه المستويات على ثلاث إمكانيات : فإما أن يطابق مستوى الفعل الشخصية مطابقة تامة، وإما أن تشغل شخصية واحدة مستويات فعل متعددة، وإما أن يتجزأ مستوى فعل واحد بين عدد من الشخصيات.

وانطلاقا من هذا التصور الوظيفي لـــ**(فلاديمير بروب)** انبثقت تصورات جديدة أكثر تصورا و تركيزا. نجد**(غريماس)** ينطلق من الازدواجية القائمة بين قصة البطل وقصة البطل المضاد ليحدثنا عن مسارين سرديين: مسار الذات، ومسار الذات المضادة المتحركتين داخل الحكاية[2].

أما **(رولان بارت)** فقد ارتأى "تحديث الشخصية انطلاقا من إسهامها داخل حلقة الأفعال"[3]. ومن ثم حدثنا عن مستوى ثان من الوصف (خاص بالشخصيات) اسماه مستوى الأفعال متعلق بالتمفصلات الكبرى للممارسة الحكائية (الرغبة، التواصل، المواجهة).

ونجد **(فليب هامون)** قد انطلق من منظور سيميولوجي للشخصية، جعله يعتبرها "علامة"، ومن ثم التمييز بين ثلاثة أنواع من العلامات:

أ- علامة مرجعية: ذات ارتباط بالعالم الخارجي (الواقع الملموس).

ب- علامة إشارية: ترتبط بوضعية ملموسة في الخطاب (الملفوظ).

ج-علامة استذكارية: منفصلة عن الملفوظ ولها وظيفة ربطية .

في مقابل هذه الثلاثية العلاماتية، وضع **(هامون)** ثلاث فئات من الشخصيات:

---

[1]- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، /و/سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1416هـ، 1996م، ط1، ص ص 97، 98 .

[2]- أ.ج غريماس، السيميائيات السردية، ضمن طرايق تحليل السرد الأدبي، ترجمة:سعيد بنكراد، ص153.

[3]- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ضمن طرائق تحليل السرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير قمري، عبد الحميد عقار، ص24 .

1-فئة الشخصيات المرجعية: (personnages référentiels) ونجد ضمنها الشخصيات التاريخية، والأسطورية والمجازية، فضلا عن الشخصيات الاجتماعية. وهي فئة ترتبط بمحفل ثقافي معين، ولا تتحدد إلا ضمن هذا المحفل.

2- فئة الشخصيات الاشارية: (personnages embrayeurs) (وهي الدالة على حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما في النص. وهي شخصيات عابرة تنطق باسم المؤلف ويصعب أحيانا الإمساك بها.

3- فئة الشخصيات الاستذكارية: (personnages anaphoriques)وهي شخصيات ترتبط بالاستدعاءات والاستذكارات، والإستشهادات بالأسلاف...

ويختم **(فليب هامون)** حديثه عن هذه الثلاثية بإمكانية انتماء شخصية ما لهذه الفئات الثلاث في وقت واحد أو بصيغة تتابعية[1].

وأمام اعتباره الشخصية كمفهوم سيميولوجي، ميز **(هامون)** بين الشخصية كـ "**مدلول**"، محددا بذلك الشخصية كوحدة دلالية أو كشكل فارغ يمتلئ من خلال مجموع أفعال وصفات الشخوص، ومن ثم لا يكتمل مدلول الشخصية إلا في آخر صفحة من النص، أي بنهاية التحولات التي ساهمت فيها هذه الشخصيات. كما ميز بين الشخصية كـ"**دال**" وربطه بتحديد الشخصية وتعيينها داخل النص، من خلال مجموعة من الإشارات التي أسماها بـ"**سمات**" الشخصيات مشيرا في ذلك للضمائر (متكلم، مخاطب، غائب)... [2].

بناء على ما سبق ذكره، ومن المنطلق النظري الذي قدمناه، سوف تتبني دراساتنا للشخصيات الحكائية في القصة الشعبية على محورين:

ب-الثاني: البنيات الصغرى للشخصيات.

أ- البنيات الكبرى للشخصيات:

---

[1]- Philipe Hamon pour un statut sémiologie du personnage, in poétique du récit, edition du seuil,1977,page121,124

[2]- Ibid,page121,124

نقصد بالبنيات الكبرى للشخوص العوالم التي تنتمي إليها الشخصيات من جهة علاقتها بالتجربة الطبيعية. فإذا ما تم الكشف عن هذه البنيات أمكن تحديد علاقتها فيما بينها، وكذلك تكون تصور واحد لعالم الشخصيات في القصص الشعبي، من هنا كانت الأهمية موجهة إلى دراسة الشخصيات الحكائية في القصة الشعبية، من خلال استقرار النماذج الشعبية المتاحة، وعليه أمكن تحديد ثلاث أنماط من الشخصيات وهي على النحو الآتي:

1- الشخصيات المرجعية:

لها امتدادات خارج نصية، وتتمتع بملامح تحيلنا على عوالم تاريخية هذا البعد المرجعي ثم توظيفه لخدمة أبعاد تخييلية. وبالتالي فإن الشخصية مهما كانت مرجعيتها، فإنها تفتقد بعض العناصر التاريخية وتكتسب أخرى من أجل خدمة المسار التخييلي للنص الذي أدرجت فيه. وأكثر الشخصيات المرجعية التي وردت قي القصص الشعبي في نمطه الذاتي، تمحورت حول أسماء وشخصيات ذات بعد مرجعي وتاريخي محدد.

فنجد **بنو هلال** شخصيات مستقاة من التاريخ العربي و الإسلامي، اتخذها الراوي الشعبي موضوعا للحكي، من خلال مجموعة من الدلالات والأبعاد يرمي إلى تجسيدها في النص الشعبي.وورد ذلك في العديد من القصص، نذكر منها:قصة"**أحمد لهلايلي**" والتي بدأت بقول الراوي:"كَانَ وَاحَد اَلسُلطَانَ مَن عَرَشَ لَهلاَيِلِيَة مَن اَلنَّاسَ أَنتَاع بَكرِي.." ويشير الراوي إلى"**عرش لهلايلية**" في قصة "**الجازية**". وفي قصة أخرى تحمل العنوان نفسه، ويشير الراوي إلى أن "**الجازية امرأة من قبيلة بني هلال**" .إلى جانب ذلك أسندت الشخصيات بعناصر خارجية إما أن تكون لها صلة بالتاريخ أم لا وهذا حسب التفاصيل التي يقتضيها العمل الحكائي. فتظهر لنا الملامح التاريخية وغيرها من خلال ظهور شخصيات عديدة، كشخصية:"الخليفة الزناتي، الشريف بن الهاشمي، ذياب بن هلايلي، أم أحمد لهلايلي، ..."

نضيف أيضا أن الراوي الشعبي استعان بشخصيات الخلفاء **كهارون الرشيد** في قصة "**هارون الرشيد**"، باعتبارها شخصية تاريخية إسلامية لها صيت في تاريخ الخلافة فهي شخصية تاريخية، بلغت من الشهرة ما لم يبلغه سلطان من سلاطين المسلمين، واستطاع القاص الشعبي أن يحوله إلى شخصية شعبية.

ووظف الراوي شخصيات أخرى مرجعية في المسار الحكائي مثل الأولياء وما يخص كراماتهم من مثل: شخصية "**سيدي عبد الحفيظ**" والذي يروى عنه أنه:"...أُو مَرةَ هُوَ رَاجَع مِنَ اَلرِحلَة مَعَ اُلرُكَب نَتَاعُو، فَاتُوا عَلَى أَرضَ أُو حَسٌ بَالَعطَش، هَزٌ لَعصَا تَاعُو وَضَرَب لَرَضَ أُو قَال:" أَزُرَب يَاعِينَ اَلمَزٌرُوبَ"، فَاِنفَجَرَت اَلعِينَ بِإِذنِ اَللهِ وَشَرِبُو مِنهَا أُو قَعدُت هَذِيكَ لَرضَ تَحمِلُ اِسمَ "عِينَ اَلمَزٌرُوبَ" وَفِيهَا اَليُومَ دُوَارَ اَلمَزٌرُوبَ أَنتَاعَ أَولاَدَ نَجلَ يُسَمَى بَهَذٌيكَ اَلعِينَ..". وهكذا استطاع الراوي أن يتناول القصص من وجهة نظره ليشمل الحكي موقفا لشخصية معهودة من مثل قصص الأولياء، والتي أشرنا إليها سابقا. إلى جانب توظيف الراوي لشخصيات رئيسية، وهناك شخصيات ثانوية ترافق الشخصيات المرجعية، لتتبادل معها الأحداث والأدوار، مساهمة في تشكيل الحدث كشخصيات ثانوية.

2- الشخصيات التخييلية:

وهي من صنع الراوي مستقاة من واقع التجربة، اختلقها الراوي لغايات حكائية. وجاء بها لخدمة الحكي، يمنحها صفات واقعية تصبح معها أقرب إلى الواقعية منه إلى التخييل.ومن ثم يجعلها الراوي تملأ الثغرات التي يمكن أن يعرفها مسار الحكي والعالم الحكائي ككل.لذلك يمزج الراوي بين الشخصيات التي تضطلع بأدوار مركزية ;والشخصيات العادية التي تقوم بأدوار بسيطة.يسعى الراوي من خلال توظيف هذه الشخصيات إلى تجسيد مجموعة من القيم.بإضافة إلى أن هذه الشخوص لا وجود تاريخي لها .

كالشخصيات المرجعية، لذا يلجأ الراوي إلى خلق شخوص يعزز بها موقف الشخصية المركزية ولغايات حكائية، أو أن ينسب فعلا إنسانيا وتفكيرا إنسانيا إلى حيوان ثم يصطنع أحداثا وحوارا وتطورا في الوظائف، والسرد يتم على لسان الحيوانات، كقصص الحيوانات، حيث نلحظ كيف أن الأحداث تتطور على لسان الحيوان.ففي قصة "**القنفود والذئب**" يبني القاص حوارا بين القنفد والذئب، ويعرض في سياق الأحداث، كيف يتمكن القنفد من خداع الذئب، وانطباق الحيلة عليه.الأمر نفسه يقال عن قصة:"**أم سيسي وأم قرقر**"، أي تتطور فيها الأحداث والتي تتقاسمها شخوص حيوانية ممثلة في "**السلحفاة، والحمار، والحصان**".

أما عن القصص الموضوعية، فهي تؤلف لأغراض حكمية أخلاقية، ولا يهم كون شخوص الحكاية حقيقة أم خيالية.بالعكس من ذلك؛ فلقد وفر الطابع الخيالي متعة للمتلقي، لأن نفس الإنسان تميل إلى ما هو مغيب، وتلعب عوالم السحر والجن دورها في تجسيد ذلك رابطة الأحداث بالمجهول البعيد وتجسد ذلك جليا في العديد من القصص نذكر منها:

– قصة "**الولجة**" حيث يروي القاص فيقول:"...قَتَلَهُم لَعطَشَ، عَدّاو عَلَى وَادَ اَلحيّاتَ، قَالَهَا خُوهَا:حَبيتَ نَشرُبَ، قَاتلُوا مَا تَشرَبَشَ، رَاكَ لُو كَانَ تَشرَبَ تَرجَع حَنّْش وَتُقتَلنِي...وَصلُوا لَلوَادَ اَلثّانِي وَادَ اَلأُسُودَ، قَاتلُوا مَا تَشّرَبَشَ رَاكَ تَرجَع أَسّد وَتَاكُلنِي...".

– وفي قصة "**يايذما وأخت ميرة**" أين تجسد العالم السحري في قول القاص الشعبي:"...حَتّى ظَهَرَتْ وَاحَدْ اَلنّخْلَة كَبيرَة يَقُولُولَهَا:وَطّي وَطّي يَا شَجْرَة بَابَا وَيّمَا تَهْبَطْ، يَقْعَدّوا أوَ يَاكَلّوا اَلتّمَرْ حَتّى يَشْبَعّوا، وَمْبَاعَدْ يَقُولُولَهَا عَلّي عَلّي يَا شَجْرَة بَابَا وَيّمَا تَطْلَعْ...".

– وفي قصة "**الغولة**" يقول الراوي:"...اَسْرَحْ أَنْتَ اَليُومَ لَبْعِيرَ فِي اَلغَابَة، وَاعْطَالُوا عَصَا أُوقَالُوا: يَاوَلْدِي نَوَصِيكَ هَاذّ لَعْصَا هِي اَللّي تَعَوَلْ عَلِيهَا عَلَى خَاطَرَ كَايْنَة اَلغُولَة تَاكُلْ لَعْبَادَ، وَأَعْطَالُوا لَعْصَا، قَالَوا كِي تَخْرُجْلَكْ اَلْغُولَة مَا عَلِيكَ غِيرَ تَضْرَبْ لَعْصَا فِي اَلأَرْضَ، وَتَقُولَ: يَا شَجْرَة بَابَا وَيّمَا كَبيرَة...".

– وورد في رواية أخرى لقصة "**الولجة**" أن الأولاد:"...كَانّوا يَرُوحُوا لَقْبَرْ تَخْرَجْ مَنّو قَصْبَة عَسّلْ وَقَصْبَة حَلِيبْ يَشّرْبُوا حَتّى يَشْبَعُوا وَيَرَوْحُوا..." لتتطور الأحداث، وتصل إلى اقتراح زوجة الأب عل زوجها الذهاب إلى "**كاف غلالة**":"رُوحَ لَكَافَ غَلاَلَة، رُوحَ صَبَاحَ بَكْرِي وَعَيّطْ وَقُولَ يَاكَافَ غَلاَلَة نَبِيعَ بَقْرَة لِيتَامَى وَلاّ لاَلاَ، كَانْ قَالّكْ بِيعَ بِيعَهَا، أُو كَانَ قَالَكْ لاَلاَ مَا تَبِيعَهَاشَ...".

أما إذا عدنا إلى قصص الحيوانات، فإن الشخصيات تأخذ بعدا رمزيا، يلجأ الراوي إلى إضفاء صفات إنسانية للحيوان بجعله يتكلم ويحاور ويفكر، على نحو ما نجده في قصة "**حكاية عيشة وفاطمة**" والحوار الذي دار بين **الديك– نصف الديك. والثعلب والذيب**، فالأمر نفسه نجده في قصة: "**بوفريرة طاح في القديرة**" الذي تضمن الحوار بين: "**القملة، بوفريرة، المعزة، والصيد...**".

في حقيقة الأمر، أن كل ما يفعله الحيوان في حقيقته نقل لهموم الإنسان ومشاكله، ولجوء الراوي إلى خلق هذه الشخوص لكي يدرأ بها سوء التأويل، وإضفاء وظائف إنسانية بشرية على الحيوان، فهذه الشخوص الخيالية لا وجود لها على وجه الحقيقة.

3- الشخصيات العجائبية:

إذا كانت الشخصيات المرجعية والتخييلية تتقارب انطلاقا من علاقتها بالواقع، وارتباطها بالتجربة، فإن الشخصيات العجائبية تخترق الواقع، وتتجاوز المألوف.إذ تلعب دورا في مجرى الحكي، لتحدث المفارقة لما هو موجود في التجربة، وهذا تبعا لتكوينها العجائبي ومخالفتها لما هو مألوف. وتتمثل الشخصيات العجائبية

في الآتي:

أ- الجـــــــــــــــن:

يتفنن الراوي الشعبي في وصف عالم الجن، فيحكي عن تحولها وكيف أن البطل يتمكن من العودة إلى حقيقته.فيحدث التفاعل بين عالم الإنس والجن، إضافة إلى أنها تقدم أحيانا العون للبطل، وأخرى تلحق به الأذى. وقد يصل الأمر إلى أن يتزوج منها البطل، ويكون لهم نسل لتبرر العلاقة التي تحكم الإنس بالجن.ولعل قصة: "**لدمية مع عبد البهلول أعبد المرزاق**" الأكثر تدليلا لذلك. إذ بينت القصة كيف أن الراوي برع في وصف وتحول الجن، فلقد تحولت-**طامزة-أي الغولة** إلى إنسية لتتمكن من إلحاق الأذى بـــ"**لدمية**" و "**بغني**". لتتطور الأحداث بعدها وتعرض كيف أن "**لدمية**" تمكنت من النجاة والهرب بمساعدة الثعبان الذي أنقذها من "**طامزة**" لتتزوج بعد ذلك به، وتنجب منه "**عبد المرزاق**".

وحكايات الجن واسعة الانتشار في الوسط الشعبي، فقد تكون عاملا مساعدا مهما للبطل، إذ يظهر له في أوقات الشدة، وأحيانا أخرى يدخل الإنسان في صراع مع الجن، هذا الجن يكون قد خطف عروسه أو شيئا تمتلكه، أو عطل عملا، ولا يتغلب عليه إلا من له حكمة في ذلك.

وهذا ما عرضه القاص الشعبي في قصة "**خطاف لعرايس**" بقوله:" كَانْ رَاجَلْ إ يحَوَسْ بالْفَرْسْ نْتَاعُو عَلَى مَرَا، قَالُوا بَابَاهَا عَاهَدْني بَلي مَا تْشُوفْهَاشْ حَتىَ تُوصَلْ لْدَارْكْ، أُوْ في الطْرِيْق قَالْ لْرُوحُو كيفَاشْ نَدي مْعَايَا مْرَا مَا نْشُوفَشْ وَجْهَا، والله حَتَى نْطَلْ عْليهَا، هُوَ هَزْ عَلَى وَجْهَهَا خَطَافْ لَعْرَايَسْ سْرَقْلْهَا الزَقْلُولْ(القلادة)".وتستمر الأحداث لتضمن وصفا لشخصية "**خطاف لعرايس**"..."...قَالْهَا خَطَافْ لَعْرَايْسْ أَنَا رُوحي في خيطْ الشْعَرْ في البيضَة، والبيضَة في كَرْشْ الحْبَارَة،أو لَحْبَارَة في البْحَرْ...".

ب- الساحر(ة):

يمثل الساحر أو الساحرة شخصية ضرورية في عالم القصة الشعبية. إذ لهما قدرة فائقة على القيام بالأعمال المستحيلة والسحرية، والقدرة أيضا على مسخ الشخوص.

ومثلت لذلك شخصية "**الستوت**"، العجوز الماكرة التي لا يرجى منها خير، فكان لها حضورا في العديد من القصص الشعبية نذكر منها: "**شامة خضراء**"، "**لونجة وخياتها السبعة**"، "**أخت سبعة**"، "**أحمد لهلايلي**"، .. فقد قالت في القصة الأخيرة: "رَدَّاحَ أُمْ زَايَدْ رَاهِي بِينَ سَبْعَ هَوَالْ، وَسَبْعَ غَوَالْ، وَسَبَعْ جَبَالْ يَتَنَاطَحُوا..". وذكر القاص الشعبي في قصة: "**لمغمدة في شعورها**" عنصرا سحريا تمثل في "... كَمْلَ يَمْشِي حَتَّى لَقَّا شَايَبْ عَجُوزَ قَالُوا أَنَا اَللَّيلَ نَرَدُّوا نَهَارَ وَزَادَ أَمْشَّى حَتَّى لَقَّا شَايَبْ وَاحَدْ آخرْ قَالُوا أَنَا اَلنَّهَارْ نَرَدُّوا لِليلَ..." فالساحر(ة)-إذن- له قدرة فائقة على معرفة ما جرى، وما سيجري، ما قد يكون له خداما من الجن.

ج- الولي الصالح:

من المعروف أن الولي يتمتع بقدرة ومعرفة، ويستطيع أن يخترق حدود مدارك المخلوقات، لتظهر على يديه الأفعال الخارقة، وتتحقق الأعمال المستحيلة.فالولي سواء كان حيا أو ميتا يساهم بدور هام في تحرك مجرى الأحداث.

وتبين قصة الولي الصالح "**سيدي الحاج لخضر**"يروى فيها القاص الشعبي قدرات **سيدي الحاج لخضر** بقوله:"...قَالَ لَعَمُوا كِيشَّافُوا رَايْحْ يَسُوَقْ،اَشْرِيلِي كَبُوسَة حَمْرَة وَلاَ كِيتَرْجَعْ تَجِيبَ شَكَايْرْ اَلْقَمْحَ اَللِّي شَرِيتْهُمْ فُوقَ ظَهْرَكْ،ضَحَكْ عَمُو وَاِسْتَهْزَأَ بِهِ.فِالصْبَاحْ رَاحْ يَسُوَقْ كِوَصَلْ شْرَى كُلْ مَا يَحْتَاجْ أُو زَّادْ شْرَى اَلْقَمْحَ لاَحُو فُوقَ اَلْحَمَّارْ وَرَجَعْ،مَشَّى

لَحْمَارْ شْوِي تَكَسَّرْ مَنْ رَجْلُو أُو مَا قَدَّرَشَ يَكَمَلْ يَمْشِي نَحْكِي هَاذُوكْ اَلشْكَايَرْ عَلَى ظَهْرُو وَرَجَعْ لَلدَّارْ.كِيوَصَّلْ قَالُوا سِيدِي لَخْضَّرْ يَاخِّي قْتَّلَكْ لُو كَانْ مَا تَشَّرِيلِيشْ اَلْكَبُوسَة اَلْحَمْرَة يَرْجَعُو اُلشْكَايَرْ عَلَى رَاسَكْ...".

إلى جانب الشخصية الواضحة للولي الصالح، قد تظهر شخصية بكيفيات وهيئات مختلفة، وتعتبر هذه الشخصية منقذ المجهول وفي الغالب تكون رجلا يظهر في خضم الأزمة ليقدم الحل والإنقاذ من دون أن نعرف من هو، كأنه مرسل من قبل العناية الإلهية لإنقاذ بعض ممن يريد الله تعالى لهم النجاة والخلاص.وقصة "**الرهابنة**" التي تضمنت لقاء الرجل بجماعة من الناس والعرض الذي قدموه له ليصبح غنيا.الحال كذلك في قصة "**زرزور**":"...يَشُّوفَ فِي مَرَا دَاخَلْ اَلْغَارْ نَتَاعُوا هَزَّتْهَا اَلرَّعْدَة...شَّافْ فِيهَا وَقَالْ كِيفَاشَ نَدِّيرْ لَهَاذْ لَمْرِيضَة...".

د- الممسوخات:

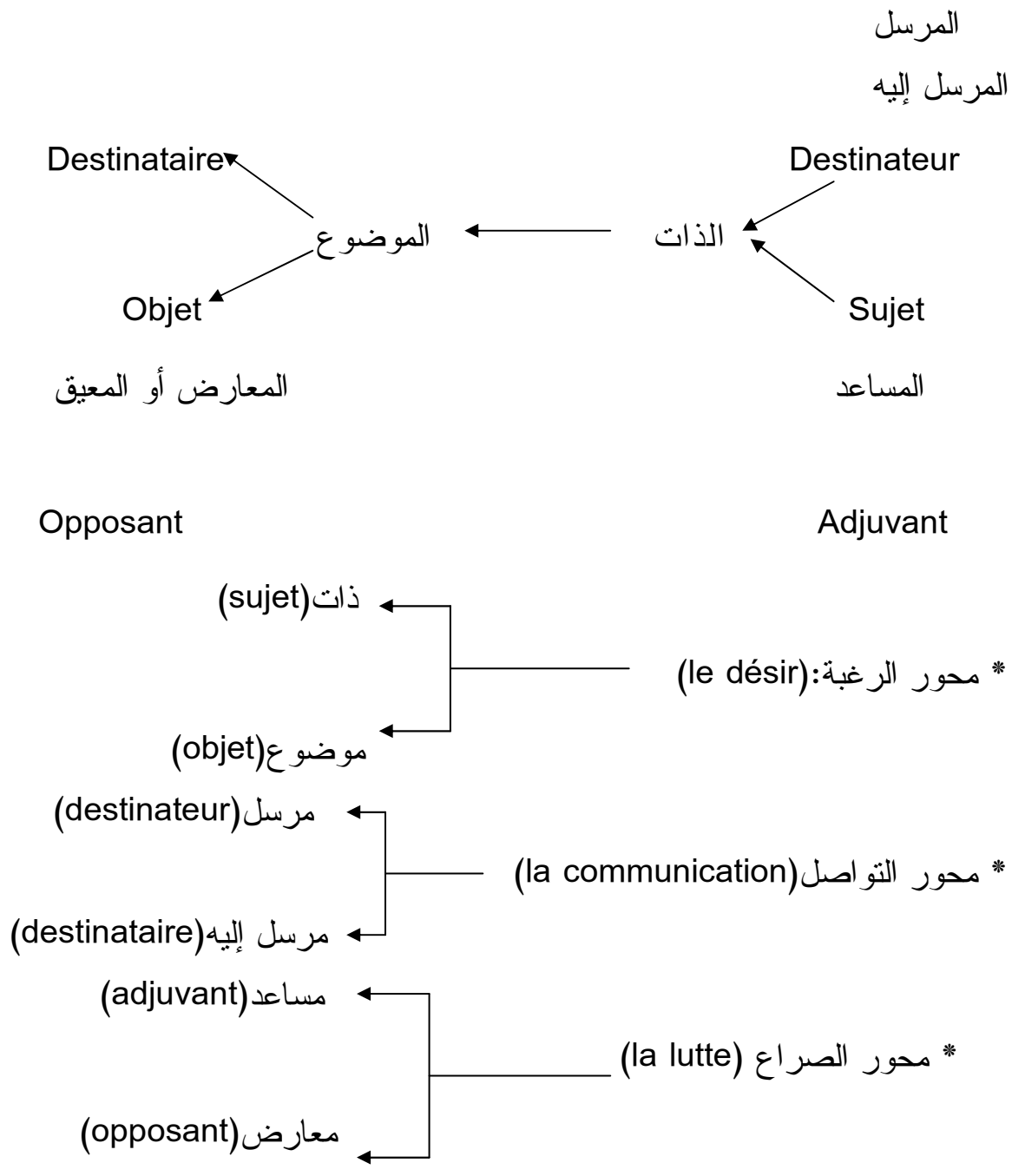
هي كائنات من جنس يختلف عن باقي الأجناس، كائنات ترد على هيئة عجيبة وغريبة؛فهي مخلوقات مختلفة الأحجام والأشكال والهيآت. ومن بين هذه الكائنات نجد الغيلان، وتمثل قصة "**لونجة وولد السلطان**" نموذجا لذلك.يقول الراوي:"...فِي وَاحَدْ لَيُومْ جَاتْ لَعْجُوزَة وَحْكَاتَلْهَا عَلَى وَاحَدْ اَلفَرَخْ اَللِّي يَتَحَوَلْ وَيَرْجَعْ أَمِيرْ،وَأَنُو يَحْكِي وَيَقُولْ:فِي اَلْيُومْ لَوَلْ ضَرَبَتْنِي بَمَنْقُوشَهَا، وَفِي اَلْيُومْ اَلثَّانِي ضَرْبَتْنِي اَلغَالِية بَخَلْخَالْهَا..."

إلى جانب العديد من القصص والتي وردت ذكر للغيلان فيها، نحو:قصة"**حديدوان**" و"**طامزة وسبع بنات**"، و"**عكرك**"، و"**فحلة فحلوتة**"، و"**الخيان الزوالي والمركانتي**"، ...

مما سبق، نجد أن هناك تداخل بين الشخوص المرجعية المحملة بالعناصر الواقعية، والشخصيات التخييلية، وكذا الشخصيات العجائبية، والتي تجتمع لتقوم بدور أساسي في عملية الحكي، فالتقاء الشخصيات المرجعية بالشخصيات العجائبية يولد مغامرات حكائية تحمل طابعا من الغرابة يستشفه المتلقي من مجرى الحكي. وهذا ما حاول القاص الشعبي الوصول إليه من توظيفه لمجموعة مختلفة من الشخصيات الحكائية.

ب-البنيات الصغرى للشخصيات:

كان من استثمار "**غريماس**" لصياغة "**بروب**" للتحديد العاملي في القصة الشعبية، أن صاغ "**غريماس**" في ظل هذا التحديد، بناء النموذج العاملي "model actantiel " والذي يقوم على مفهومه العامل المتضمن ثلاثة أزواج مشتملة على ستة عوامل وستة أدوار عاملية:(العامل المرسل، العامل المرسل إليه)، (عامل الذات، عامل الموضوع)، ثم (المساعد-المعارض)، وترتبط هذه العوامل فيما بينها عبر ثلاث محاور أساسية:محور الرغبة، ومحور التواصل، ومحور الصراع.تتوزع حسب الخطاطة التالية:



ونحدد مفاهيم الخطاطة كالآتي:

1- الذات الموضوع:

تشكل الفئة العاملية ذات/ موضوع العمود الفقري داخل النموذج العاملي، إنها مصدر للفعل ونهاية له، فهي تعد نقطة الإرسال الأولى، وهي نهايته .لأن الحكاية ستنتهي إليه .ويستقر عليها الفعل الصادر. ولا تتحد الذات إلا من خلال دخولها في علاقة مع الموضوع.

إن العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع يمكن اعتبارها عماد كل فعل إنساني.

2- المرسل/المرسل إليه:

إن الزوج الثاني داخل النموذج العاملي، المحدد من خلال محور الإبلاغ يتكون من مرسل ومرسل إليه. أي من باعث على الفعل ومن مستفيد منه. فالمرسل يقوم بإلقاء موضوع للتداول وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به.هذا الإقناع يقودنا إلى القبول (التأويل) إلى الفعل.

3- المساعد /المعيق (المعارض):

إن الفئة الثالثة المكونة للنموذج العاملي تتكون من معيق ومساعد. فالبطل في الحكاية الشعبية يقوم برحلة بحث عن موضوع قيمة، يصادف في هذه الرحلة أشخاصا أو حيوانات أو جنا يقومون بمساعدته للوصول إلى أهدافه.كما يصادف معيقين يحولون بينه وبين الوصول إلى هدفه النهائي[1]. لنصبح أمام صيغة الحالة الاتصالية**(ع ذ∩م)** أو حالة انفصالية **(ع ذ∪م)** وملفوظات الفعل، هي قناة الانتقال من حالة إلى حالة، فالصيغة التالية يقول **(غريماس)**: "**ذ∩م، ذ∪م**"، يمكن قراءتها كحالتين متتاليتين لذات، فالذات على إثر تدخل ما تنتقل من حالة الاتصال مع موضوعها إلى حالة الانفصال عنه"[2]. فإذا كانت وظيفة ملفوظات أو أقوال الحالة تقتصر على تحديد طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع

[1]- غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والشاريع) ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: سعيد بنكراد، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م، ط1، ص ص 48، 53.

[2]- المرجع نفسه، ص ص191، 190.

فيما إذا كانت حالة اتصالية أو انفصالية فإن ملفوظات الفعل تمثل جسر الانتقال والتحول من حالة إلى حالة، وتمثل لذلك بالصيغة التالية:

ذ∩م ⟵ ذ∪م: حالة انفصالية

ذ ∪م ⟵ ذ∩م: حالة اتصالية

وهو ما يقتضي فاعلا إجرائيا ينجز هذا الفعل لنحصل على تحويلات اتصالية أو انفصالية. وتتابع الحالات والتحولات التي تتسلسل وتترابط على قاعدة **(ذ– م)** وتحولاتها هو الذي يعطينا برنامجا سرديا، تتمثل داخله مكونات النموذج العاملي، أما محور الإبلاغ فهو العنصر الذي يربط بين المرسل والمرسل إليه.أما محور الصراع فهو الذي يجمع بين المعيق (المعارض)والمساعد.

إن كل عامل من العوامل الستة يحتاج في مجرى الحكي إلى ممثل أو أكثر، كما أن عدة عوامل يمكن أن تمثل بممثل واحد، فالبرنامج السردي هو الذي يحكم علاقة العامل.

الذات بالموضوع على محور الرغبة، لتصبح العلاقة بين العامل الذات والموضوع، علاقة رغبة في الموضوع الثمين أو تعويض نقص، ويصبح الموضوع "فضاء" تركيبيا حاملا لجملة قيم، وينطوي البرنامج السردي تبعا لذلك على ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، كما نميز داخل ملفوظات الحالة بين ذوات الحالة وذوات الفعل "فالأولى يمكن اعتبارها من خلال موقعها من الموضوعات(اتصال بموضوعها أو انفصال عنه) كمالكة للقيم، في حين تكون الثانية ذات فاعلة، وفي فعلها هذا تقوم بعملية الاتصال أو الانفصال التي تخص الذوات الأولى[1]. وسواء ذات الحالة أو ذات الفعل، فهي لا تتحدد كذوات إلا في علاقتها بموضوعات القيمة، "وموضوعات القيمة هي بدورها ليست كذلك إلا إذا كانت هدفا للذوات(...) أي ليس هناك تعريف ممكن للذوات دون وضعها في علاقة بالموضوع[2]

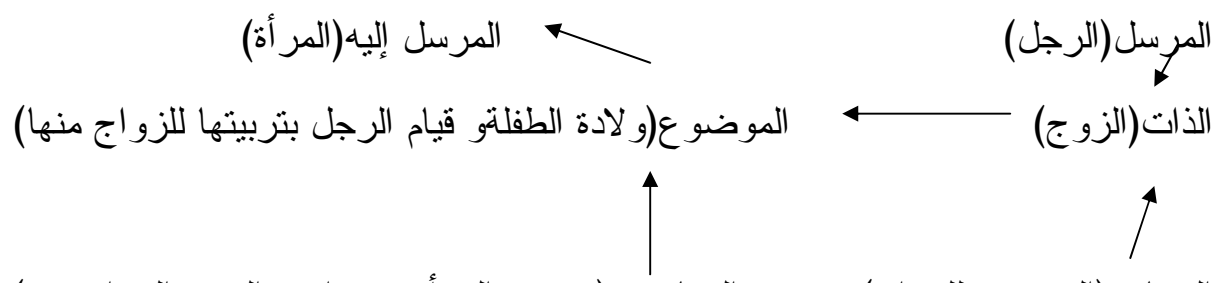
[1]– المرجع السابق، ص 190

[2]– المرجع نفسه، ص 190.

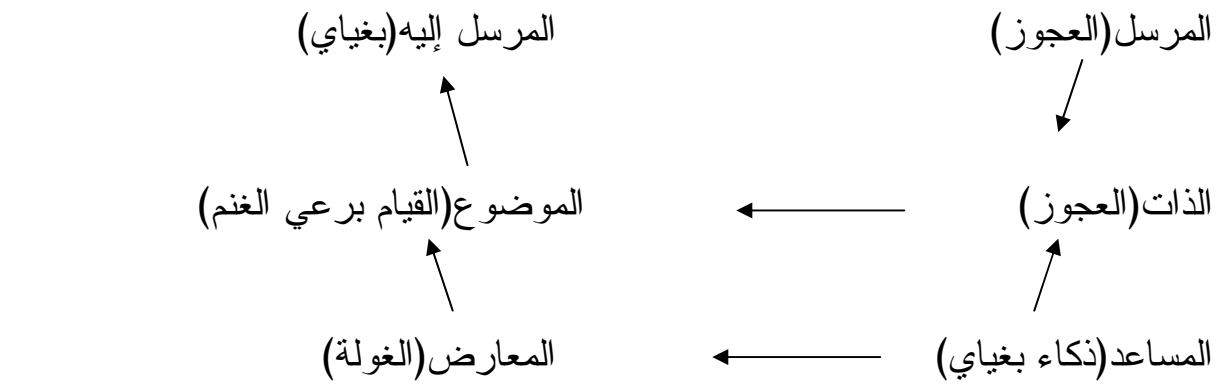
1- الشكل القصصي الشعبي في ضوء النموذج العاملي:

تستجيب القصص الشعبية التي اشتمل عليها متن هذه الدراسة لمكونات النموذج العاملي بدرجات متفاوتة، ففي بعضها يسهل تحديد العوامل وضبط العلاقات بينها.وبعضها يحتاج إلى رؤية وصبر وحذر لتعدد الممثلين وتشابك الأدوار وتقاطع البرامج السردية، وهذه بعض النماذج الممثلة:

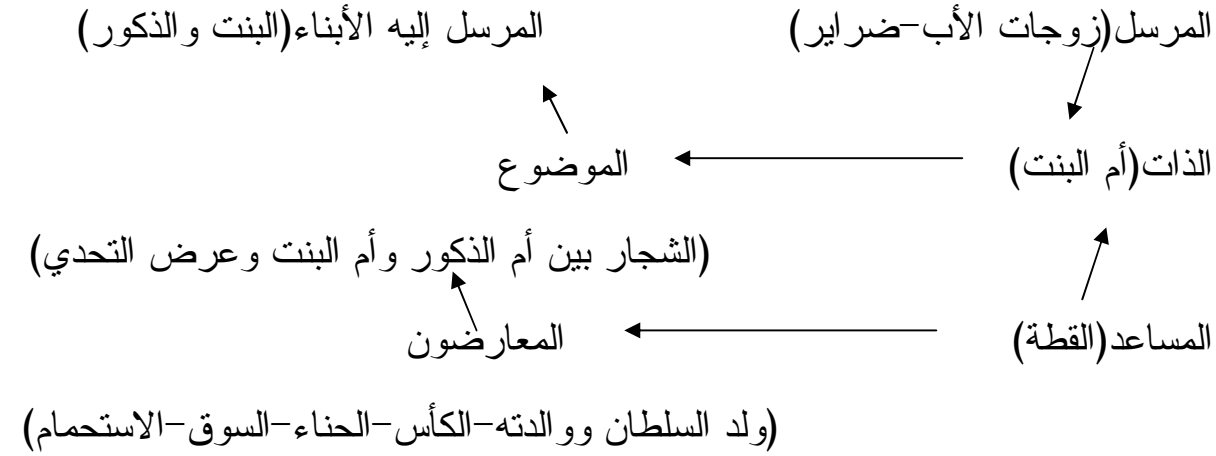
أ- **قصة:"كيسة"**



ب- قصة:"بغياي":



ج- قصة:"ولد السلطان":



د- قصة:"الغولة":

المرسل(الأب) المرسل إليه (الابن)

الذات(الأب) الموضوع(ذهاب الطفل إلى الغابة لرعي الماشية)

المساعد(العصا-الرجال) المعارضون

(الغولة-زواج الطفل من الغولة بعد تحولها إلى امرأة جميلة-إنجاب طفلة من الغولة)

هـ- قصة:"الذيب الخداع":

المرسل(الذئب) المرسل إليه (الطفلة)

الذات(الذئب) الموضوع(الخداع وجزاء الطمع)

المساعدون(البيضة، الديك مجموعة من القوم، الخروف، العجل المرأة الأولى، المرأة الثانية) المعارضون(الديك، الخروف، العجل المرأة الأولى، المرأة الثانية)

و-قصة:"الولي الصالح:"سيدي بلفضل":

المرسل(سيدي بلفضل) المرسل إليه (الناس:قومه وأهل عشيرته)

الذات(سيدي بلفضل) الموضوع(بركات الولي)

المساعد(صدق الاعتقاد وقوة الحجة) المعارض (مخالفة لأوامر الولي

إن الأمثلة السابقة توضح انضباط القصص الشعبية للنموذج العاملي، لكنها لا تبرر كل التحولات التي تعرفها القصص وعدد البرامج السردية التي يمكن أن تعايش داخلها، تلك البرامج التي تؤهلها للاشتراك في بناء شامل منظم تبعا لكل برنامج سردي، والذي يشتمل منطقيا على أربعة أطوار يدعو بعضها بعضا هي:

التسخير (التحريك) manipulation- الأهلية competence- الإنجاز performance- الجزاء Sanction[1] .

فالتسخير يعد الخطوة الأولى التي تحتاج إليها الذات لتتولد لديها الرغبة في الحصول على موضوع القيمة، ويكون هذا التسخير من لدن جهة خارجية محددة، لكنه قد يكون مصدره ذات الانجاز نفسها لأسباب ودوافع تخصها، ويمكن أن يتعدد التسخير أو أن يكون متبادلا بين عاملين.فمن النوع الأول ما نجده في قصة"**حديدوان**".ومن النوع الثاني ما حدث بين المرأة وأبناء أخ زوجها، وتحريضهم على قتل أمهم، حتى تتمكن من الزواج من والدهم، وهذا ماورد ذكره في قصة"**يايذما وأخت ميرة**".كذلك ما نجده في قصة:"**الولجة**" إذا عملت الغولة على تحريض الأولاد على قتل أمهم بجمعهم للعقارب ووضعها في كيس، ولجوئها في كل مرة إلى حيلة للقضاء عليهم وبمساعدة المدبر.وعليه فتعدد التسخير يترتب عليه تعدد البرامج السردية المفتتحة، وتعدد العلاقات بينها، وإمكانات تبادل التأثر والتأثير. ولا يكون للتسخير مفعوله إلا إذا كانت ذات الانجاز مؤهلة.ويتوقف التأهيل على أمور هي: وجوب الفعل، ومعرفة الفعل، والقدرة على الفعل، وإرادة الفعل. [2] وهي صيغ ليس من الضروري أن تكتسب دفعة واحدة أو أن تكتسب في مجملها، وليس من الضروري أن تمتلكها ذات واحدة.[3] ويتوفر"**حمد الناقص**" و"**بوهزقن**" و"**ذياب الفرطاس**" و"**عكرك**"...هذه الشخوص تمتلك الحكمة وتعرف كيف تتصرف للحصول على ما تريد، والقدرة على فعل ما هو ضروري في مواقف محددة.وهكذا في سائر ذوات الانجاز في قصصنا. فإن توفر الأهلية يجعل الانجاز متحققا بصورة من الصور، وتبعا بكيفية تحققه يكون نوع الجزاء.فقد يكون مكافأة وقد يكون عقابا.والجزاء

---

[1]- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص 56، .ص67

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

[3]- المرجع نفسه، ص60.

سواء أكان مكافأة أم عقابا لا يصرح به دائما في نهاية القصة .فقد يفهم انطلاقا من طبيعة الانجاز المحقق، إذ يشكل نجاح الذات الفاعلة أو فشلها في حد ذاتها تثمينا للفعل المنجز بيسر تصور المكافأة أو العقاب المنتظرين.فتمكن "**حديدوان**" من القضاء على "**الغولة**" يعني تحرره وسيطرته. واستمرار "**معزة أو معزوزة**" على قيد الحياة بعد استخراجهما من بطن الذئب وموته يعد مكافأة لأمهما. والأمر نفسه في قصة"**سعيد وسعيدية**" فنجاتهما تحققت بموت الغول.

إن الأطوار الأربعة المذكورة لا تظهر كلها دائما. لكن ظهور أحدها يدفعنا إلى محاولة البحث عن الأطوار الأخرى لإعادة تشكيل البرنامج السردي. وهذا ما يجعل التأويل أمرا لا محيد عنه لتحديد عناصر الخطاطة السردية الناظمة لتشكل القصص الشعبية المختلفة التي احتواها المتن الحكائي الأوراسي، لكن تلك الخطاطة يمكنها أن تتبدئ بصورة أخرى وفي مستوى آخر[1]. يطلق عليه بعض الباحثين: الدورة السردية.

نصل-إذن-إلى أن الشخصية كائن إنساني، وعنصر سردي بامتياز، تتحرك داخل سياق الأحداث، لتتمكن من أداء دورها في القصة. من هنا كانت كائنا في النص لها بنيتها الدلالية التي تؤديها، لتبرر قدرة القاص في تحقيقه للتكامل، والانسجام، والتسلسل بين البنائين الداخلي والخارجي.

فانتهت الدراسة إلى تعدد سمات الشخصيات في المتن الواحد، سواء في بنياتها الكبرى أو الصغرى.وهذا تبعا لمجال انتمائها والذي يختلف من عالم إلى آخر، فقد تكون إنسانا أو حيوانا، أو شيئا مجردا.لكن القاص تمكن من أن يخلع عليها صفات الأحياء من نطق وإحساس وخيال.وقد يؤتي بها إلى عالم الأموات لتقول شيئا وتمضي، أو لتشغل جسر الفكرة ليتم اكتمالها وتكونها عند نهاية القصة.

[1]- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، القاهرة، 1997م، ط1، ص41.

الفصل الرابع

آليات السرد القصصي

أ- البنيات الزمانية والمكانية

1- البنيات الزمانية

تقديم نظري

أ- الاسترجاعات

1- الاسترجاع الداخلي

2- الاسترجاع الخارجي

3- الاسترجاع المزجي أو المختلط

أ- الاسترجاعات الداخلية والخارجية في قصصنا الشعبي

ب- الاستباقات

1- الاستباق الخارجي

2- الاستباق الداخلي

أ- الاستباقات الداخلية والخارجية في قصصنا الشعبي

جـ- المدة الزمنية

1- الحذف

2- الوقفة

3- المشهد

4- المجمل

2- البنيات المكانية

1- المكان والمفهوم النظري

2- تجليات المكان ودلالته في القصص الشعبي

أ- المدينة

ب- الشارع

جـــ- الإحياء والدروب

د- المنزل

هـــ- الغرفة

و- البحر

ك- المقبرة

ل- القرية

ي- القصر

لا- البر

ب- الصيغة السردية.

1- المسافة السردية

أ- حكي الأحداث

ب- حكي الأقوال

2- المنظور السردي

3-تعددية الصيغ السردية

4-اشتغال وظائف السارد في القصص الشعبي

ركزت دراستنا في الفصول السابقة على دراسة المكونات والوظائف والشخوص، ليستقر بنا المقام عند كيفية اشتغال هذه الأركان في نظام القصة، على اعتبار أن القصة تخضع لآليات السرد.

وإذا كانت الفصول السابقة قد خصصت للحكائية كإطار عام أسعفنا في وضع النص القصصي ضمن المقولة العامة للأجناس، فإن هذا التأطير يبقى في حاجة إلى تخصيص، إذ أن الوظائف والشخوص وإن أسعفتنا في وضع القصة في إطارها الأجناسي، فإنها تبقى قاصرة في الوقت نفسه عن منح هذه النصوص خصوصيات نوعية تميزها عن باقي النصوص الحكائية. وهكذا سنعمل في هذا الفصل على البحث في السردية انطلاقا مما سميناه بالبنية التركيبية **(البنية السردية)**، ومتخذين من السرديات موجها لنا من أجل الوقوف على خصوصيات القصة الشعبية كنص حكائي.

ولقد انطلقت دراستنا "**للبنية المورفولوجية**" من "**فلاديمير بروب**" بتصوره الذي مثل منطلقا لكل من يخوض في البنية الحكائية ،فإن دراستنا "**للبنية التركيبية**"ستتخذ منطلقها لدراسة النص القصصي في مظهره التركيبي، وهذا بفحص آليات السرد في القصة، والتي تركز النظر على دراسة العلاقات القائمة بين عناصر المتن الحكائي ووحداته الوظائفية بغية كشف أساليب السرد وأنماطه وصيغه.

وعليه سننطلق من دراسة البنيات الزمانية والمكانية، أي تناول الفضاء الزماني والمكاني في القصة. ثم تعرج الدراسة إلى البحث في صيغة السرد في القصة أي محاولة الكشف صفات المبنى الحكائي وكيفية تقديمه للمتن الحكائي، بمعنى الطريقة التي تحول الخبر السردي إلى قصة، من خلال مصطلحات المسافة والمنظور وأنماطه. من خلال طروحات مناهج النقد السردي ومختلف التصورات السردية.

وعليه ستبدأ الدراسة بـــ :

أ- البنيات الزمانية والمكانية :

1- البنيات الزمانية :

تقديم نظري:

تعكس مقولة الزمن تباينا في الطرح والتحليل في العديد من المجالات المعرفية والفلسفية والسيكولوجية والأدبية،مع احتفاظ كل مجال بفهمه وصياغته وأدواته وتصوره.

لا يقتصر الاختلاف على مجالات تختلف ابستمولوجيا وميتودولوجيا،بل يطال أيضا بعض النظريات التي تشترك في تحديد موضوع بحثها.ويتعلق الأمر بنظريات الأدب التي تحتفظ بتمايزات حول صياغة تصوراتها وبلورة أدواتها الإجرائية للوقوف على اشتغال مقولة الزمن في النصوص الأدبية، وتقصي وظائفها في البنية الإجمالية للمحكي، وفيما تنطوي عليه من أصداء دلالية ورمزية.وما يبرر هذه الاختلافات هو تلك الأسس المعرفية التي تصدر عنها، والغايات التي تبغي بلوغها.

وتتوزع أهم الاتجاهات التي غذت الوعي بإدراك مقولة الزمن، والإلمام بتمظهراتها في الخطاب الأدبي،بين اتجاه اللسانيات كما مثلته أعمال كل من **(اميل بنفنيست) و(جون ليونز)**، مع فارق في السياق الثقافي بينهما، واتجاه الشعرية كما مثلته على نحو تصاعدي أعمال الشكلانيين الروس في مرحلة أولى،ثم في مرحلة ثانية أعمال كل من **(تزفتان تودوروف)، (وجيرار جنيت)، و(شلوميت ريمون كنعان)، و(فرانسواز غيون)، و(جون ريكاردو)**.. وغيرها من الأسماء.فضلا عن اتجاهات أخرى،تشكلت في ضوء الإفادة من مرجعيات فلسفية وسوسيولوجية.

ارتهنت أبحاث **(اميل بنفنيست)** للوقوف عند التشخيصات المختلفة التي يغطيها مصطلح الزمن المتمثلة في طرائق وضع تسلسل للأشياء[1].

في هذا المنحى اتجه **(بنفنيست)** إلى بسط تقسيم ثلاثي للزمن يراعي تمظهراته المختلفة، ويجلو خصائص وشروط كل زمن على حدة.وهذه الأزمنة هي:الزمن الفيزيائي، والزمن الحدثي، وأخيرا الزمن اللساني[2].

[1] –Emile Benveniste, Problème de linguistique générale, Edition Gallimard coll.– 1974,p69.

[2] –Ibid,p 70,73.

عالج (**بنفنيست**) ضمن الزمن اللساني الذي يرتبط عنده باختيار الكلام[1] مختلف الأزمنة الفعلية الموظفة في الخطاب في ارتباطها بجهة التلفظ، ويأتي الحاضر أو المضارع في مركز هذه الأزمنة.فكل مرة استعمل متكلم معين الشكل النحوي للمضارع،فإنه يقوم في ذلك بموقعة الحدث،من حيث هو معاصر بجهة الخطاب الذي تنجزه[2] موقعة الحاضر على هذا النحو،تجعل منه محورا لكل التعارضات الزمنية للغة.ولا ينبغي التعاطي مع الحاضر على هذا النحو من باب التقليص من فاعليته، ولكنه من جانب آخر ضروري،لأن به يتداعى الترابط المنطقي بين الأحداث في تتابعها الزمني وبين الخطاب السردي المصاحب لها.

إن الحاضر عند (**بنفنيست**) يحافظ على موقعه مع تدرج الخطاب،فهناك من جهة اللحظة التي يكون فيها الحدث سابقا عن الخطاب،أي خارجا عن الحاضر، ويجب أن يستحضر من خلال عملية تذكر،ثم من جهة أخرى اللحظة التي لا يكون فيها الحدث حاضرا، وسيصير حاضرا[3].

دشنت جهود الشكلانيين الروس في مطلع هذا القرن تأسيس وعي نقدي جديد يقوم من ناحية على حل الوشائح بينهم وبين الاتجاهات السابقة عليهم، ومن ناحية أخرى بلورة تصور جديد للأدب يسطر استقلاله بذاته على مستوى جهازه المفاهيمي وأدواته الإجرائية.

دون أن تحكمه غائية الإجابة عن قضايا اجتماعية أو تاريخية، ويأتي تمييز الشكلانيين بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي[4]

ففي المظهر الأول يتم الانصراف لمعرفة منطق تسلسل الوقائع والأحداث بحسب ما هي عليه،بينما يتم في المظهر الثاني إيلاء الأهمية للنظام العارض للأحداث.يحمل هذا التقسيم خصوصية التمظهر الزمني بين القصة(**المبنى**)والخطاب(**المتن**).

---

[1] –Ibid,p 73.

[2] –Ibid,p 73.

[3] –Ibid,p 74.

[4] –B .Tomachevské Thématique in: Théorie de la littérature /Texte des formalistes russes réunis par T.Todorov,Edition Seuil,1965,page268.

ستجد نظرية **(بنفنيست)** عن الزمن امتدادها في شعريات المحكي، ولم يتأت لهذه الشعريات الانفتاح على المرجعية اللسانية لما توفره من خصوبة نظرية، وما تشتمل عليه من صرامة منهجية إلا بفعل اجتهادات الباحثين لغاية تطويع الخطاب.في هذا الإطار يقسم **(تودوروف)** على غرار **(بنفنيست)** بتقسيم زمن السرد إلى قسمين هما:زمن القصة وزمن الخطاب،مبينا طبيعة اشتغال كل زمن في محكي[1].

وعلى هذا النحو سيميز بين مجموعتين كبيرتين من الأزمنة: مجموعة داخلية وتشمل زمن القصة وزمن الكتابة،ثم زمن القراءة.ومجموعة خارجية يدخل معها النص في تعالقات. ويميز ضمنها بين زمن الكاتب وزمن القارئ وأخيرا الزمن التاريخي[2].

في نفس السياق،تطالعنا أبحاث **(جيرار جنيت)** في المحكي، والتي فتحت أفقا جديدا في التقعيد لاشتغال مقولة الزمن في الخطاب الروائي وإحاطته بتحقيقاتها المختلفة فيه،إضافة إلى ابتداعه لمصطلحات ومفاهيم تؤشر وتبرهن استدلاليا على هذه التحققات.وقد اتخذ **(جنيت)** من تقسيم **(تودوروف)** للزمن إلى زمن القصة وزمن الخطاب نقطة انطلاق شيد على قاعدتها تصوره، وانطلاقا من التقابلات المقامة بينهما استخلص ثلاثة مستويات هي: الترتيب والمدة والتواتر.

أكدت دراسة **(جيرار جنيت)** عن المحكي بشكل عام على فاعليتها النظرية وقدرتها الإجرائية بالتصدي للكائن والممكن من طرائق اللعب السردي في امتداد نفوذها إلى الدراسات ذات المرجعية الأنجلوسكسونية "**Narrative fiction.**"كما تقدم مثالا عنها دراسة **(شلوميت ريمون كنعان)** :"**التخييل السردي**

وهي دراسة شددت أهمية مقولة الزمن، وعلى كونها من أكبر المقولات الأساسية في التجربة الإنسانية[3].

أما على مستوى التنظير النقدي لاشتغال هذه المقولة في الخطاب السردي،فلم تتخط **(كنعان)** عتبة إنجازات **(جيرار جنيت)** في الموضوع،سواء على مستوى تقسيمها للزمن

---

[1]– تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص42.

[2] –O. Ducrot/T.Todorov:Dictionnaire encyclopédique du science du langage, seuil point,1972,page400.

[3] –S.R.Kenaan, Narrative fiction, Edition :Rout ledge and New–York,1983,page43

إلى زمن للنص وزمن للقصة[1]،أو على مستوى التحريفات العارضة لما هو مفترض بينهما من توازيات وتقابلات وهي بذلك ظلت حبيسة تصوره مراوحة في حدوده.

وعن مجهود **(بول ريكور)** فيتحدد في التقعيد لمقولة الزمن وتعيين اشتغالاتها المختلفة في النصوص السردية في ضوء رصده وتفحصه لخريطة الاتجاهات السابقة عليه أو المعاصرة له، وكان التقسيم الذي انتهى إليه لمقولة الزمن إلى زمن الحكي وزمن المحكي،ثم التجربة التخييلية للزمن[2].

استدلالا على الخلفية التي أطرت بحثه، والكامنة في إقامة علاقة جدلية بين معطيات البنيوية ومعطيات الفلسفية الفينومينولوجية.

ما يستنتج أن الزمن ليس له وجود موضوعي.وأن التغيرات الطارئة على الأشياء والكائنات ليست من طبيعتها الخاصة بل لقوة خارجة عنها تحدثها وتوجهها.والزمن بحسب هذا التصور له وجود قبلي يسبق نشأة الكون ووجود بعدي يمتد معه ويعقبه.وجهة الزمن– إذن –مقررة بحسب السبب وليس بحسب النتيجة.إن توقفنا باستعجال عند الطروحات السابقة لعدد من الباحثين مع إسقاطنا لدارسين آخرين توخيا للاكتفاء بما يسمح بالتعرف على التوجهات العامة في مسار البحث عن مكون الزمن في الكتابة السردية.

نسترشد في تحليلنا لمقولة الزمن ولمختلف أنساق تمظهرها في قصصنا الشعبي بناء على الإفادة من معطيات الشعرية،منطلقين من قناعة راسخة تسلم بتبني تصور يراعي خصوصية النص ويصادر على أسبقيته في فرض المنظور الصالح لاستخلاص قوانينه.

وبما أن الفن القصصي هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن، إذ يُعد من العناصر الأساسية التي تقوم عليها القصة حين تتشكل، إذ لا يمكن أنة نتصور حدثا خارج نظام زمني، فهو ركيزة أساسية في كل نص. فكيف كان –إذن– حضوره في قصصنا الشعبي؟.

إن البحث في تقنية النظام الزمني في القصة يكشف عن ذكاء القاص في ترتيبه لوحدات القصة، وتتبع تسلسل أحداثها، وعليه فالزمن يعلن عن دوره الفاعل ليس فحسب

---

[1] –Ibid,page44

[2] –Paul Ricœur, Temps et récit, Paris, Seuil,1984,page:121,122.

كأحد عناصر الوضعيات السردية، ولكن بدوره في تكييف اشتغال باقي العناصر الحكائية الأخرى.

من هذا المنطلق، مثل الزمن أهم مفردة في القصة، والبحث في تقنيات النظام الزماني لها، لذا وجب التمييز بين زمنيين هما :

- **زمن القصة.**
- **زمن السرد.**

"إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي. وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[1]. وهو ما نقول عنه أن الراوي يولد مفارقات سردية " **An achronies narratives**"[2]. ومن هنا يتحرك الزمن الحكائي انطلاقا من محور مركزي يخترقه خطّان زمنيان متعاكسي الاتجاه، هما : الاستذكار الذي يقفز بالأحداث من حاضر السرد إلى نقطة تخطاها في مساره، والاستباق الذي ينعطف بالسرد نحو لحظة لم يبلغها في صيرورته.

سنتوقف –إذن– عند كل تقنية على حدة كشرط يقتضيه التحليل، للتعرف من جهة على مدى حضورها في قصصنا الشعبية، ومن جهة أخرى يتبين محدوديتها في الإمساك ببعض المظاهر التي تشترطها طبيعة القصة.

إذا أردنا تشخيص ملامح المفارقات الزمنية سواء تمت على صعيد الماضي أو المستقبل فينبغي التمييز بين التتابع الخطي والسببي للأحداث وفق منطق داخلي محدد، وبين الخطاب السردي العارض لها. ولا تتحقق المفارقة الزمنية إلا في اللحظة التي يتكسر فيها التوازي بين زمن الحدث وزمن العرض، وإحلال التداخل محله.

بحيث تتم عرقلة انسياب توالي الأحداث كما وقعت في القصة، والمراوحة بين الذهاب والإياب على محور السرد. ذلك أنه في الوقت الذي تكون فيه القصة قد بلغت نقطة متقدمة في صيرورتها يجمد السارد تواصلها، وبدلا من ذلك ينقلب إلى الخلف لاستعادة عدد من الوقائع التي تركها وراءه، أو أنه يميل أحيانا أخرى إلى التطلع نحو التأشير إلى

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص73.

[2]– المرجع نفسه، ص73.

أحداث هي محض تنبؤات أو تطلعات، لا يمكن التأكد من حقيقتها قبل بلوغ السرد لحظة حصولها. لكن هل هذا يعني أنه ليس بالإمكان الحديث عن محكي مثالي يحترم فيه زمن السرد زمن الوقائع في القصة ؟.

نشير إلى أن المفارقات الزمنية التي تحتكم في وجودها إلى ضرورة منطقية وتقنية، فضلا عن وظيفتها الفنية والجمالية. ذلك أن المحكي الذي تتعدد فيه الشخصيات وتنفصل فيه مسارات أفعالها، يستدعي لزوما عملية من الذهاب والإياب بين حاضر القصة وماضيها، يتعقب خلالها السارد وقائع كل شخصية على حدا، بحيث كلما فرغ من الإخبار عن شخصية معينة، لجأ إلى وقف المجرى السردي لكي يستعيد وقائع شخصية أخرى. وبذلك يختل نظام تواصل خيط الأحداث ويتداعى التوازي المفترض بين الزمنين.

فحضور هذه المفارقات أمر ضروري لاكتمال البناء الحكائي. يقول كل من **(تودورف) و(ديكرو)** في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة :"تستعمل هذه القطائع في التوازي الزمني بين القصة والكتابة من أجل خلق أثر من التعلق : تشير هذه العملية إلى تجربة القارئ الذي ينتظر بشغف تتمة المحكي. ويتم خلق أثر التعلق بألعاب مختلفة من الزمنية، بحيث أن عودة ما إلى الماضي تكون ضرورية لإعطاء تفسير (علاقة: ماضي- حاضر)، أو أننا نستحضر أولا مشروعا جريئا ثم بعد ذلك تحقيقه"[1]

أ- الاسترجاعات :

يحتفل السرد الكلاسيكي بحضور مثمن للاستحضارات ، وتتعدد وظائفها بحسب الوضعيات السردية، وبحسب العناصر التكوينية لها في النص. فتحدث فجوة تعيق المتلقي من التواصل السليم مع مجرى الأحداث. كدخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث، فيرتئي الراوي توفير معلومات عنها، أو عندما يريد إنعاش ذاكرة المتلقي بإحالته على أحداث سبق عرضها لإضفاء دلالة جديدة لم تكن لها في السابق.

كل ذلك يدرج ضمن ما يعرف بالاسترجاع "أو ما يفضل **(جينيت)** تسميته بـــ Analèpse لامتصاص الدلالة النفسية التي قد يوحي بها المصطلح التقليدي المعروف بـــ

[1]- تزفتان تودوروف، ديكرو، مقولات السرد الأدبي، ترجمة:الحسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، المغرب، عدد8/9، 1988م، ص32.

Rétrospection ويتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه، ليعود لاستحضار أو استدراك أحداث ماضية"[1]. واستذكار هذه المقاطع تخدم الحبكة القصصية وتدفع بخيوطها نحو مزيد من الاشتباك والتداخل. وفي هذا المنحى يذهب **(ألان بيو)** بقوله :"إن الاسترجاع يسمح بقراءة ثانية هي قراءة الشكل لأجل الزمن الدرامي الذي غدا ثابتا"[2].

إن مختلف الوظائف ترسخ التنويعات التي يحضر بها الاسترجاع، والخلفيات الدلالية التي تسنده، وعليه فقد قسم الاسترجاع إلى :

1- الاسترجاع الداخلي :

وهي رجعات يتوقف فيها تنامي السرد صعودا من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء، الماضي قصد ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه شريطة ألا يتجاوز مداها حدود زمن المحكي الأول، ليصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته. وقد يستخدم الاسترجاع الداخلي أيضا لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها.

2- الاسترجاع الخارجي :

يطلق على الاستحضارات التي تبقى خارج النطاق الزمني للمحكي الأول، وتوظف قصد تزويد المتلقي بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث. إنه يمثل نوعا من التمازج والتنافر على مستوى المحكي، فهو –إذن– محتوى حكائي مخالف لمستوى المحكي الأول، يحتاجه الراوي كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث، ليعرف بماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخوص الأخرى، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية، ويود السارد استحضار ما مر بها أثناء هذا الغياب.

---

[1]– عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص153.

[2] –Alain Billa ut , la création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale, Paris, Puf, écriture1991, page78.

3- الاسترجاع المزجي أو المختلط :

يسمى مختلطا لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي، فهو خارجي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي أيضا بحكم امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحكي الأول[1].

بعد هذا التقديم نطرح السؤال التالي : هل تعكس القصة الشعبية في بنيتها الزمنية مختلف أشكال الاسترجاع التي سجلها **جنيت** نحو صياغة نمذجة من المحكي ؟ ثم ما هي حدود إمساك القصة الشعبية عن ترهين بعض مما عينه **جنيت** ؟ .

أ- الاسترجاعات الداخلية والخارجية والمزجية في قصصنا الشعبية :

تستهل القصص باسترجاع لأحداث خلت، ويتم منذ البدء المصادرة على الماضي جوهر الحاضر يسهر عليه ويؤطر وجوده، أو أن الحاضر ظاهرة الماضي تكتسب كينونتها في إنجاز الماضي أي في العودة المتكررة لنتائج أحداثه. وعليه يجرد الحاضر من استطاعة الفعل، ويشرع منذ بدء القصة الإشارة إلى زمن الأحداث، على هذا النحو هناك تثمينا لبدايات القص من نحو النماذج الآتية:

بدأت القصة في "**الزازية**" بـــ :"كَانْ يَا مَكَانْ كَايَنْ وَاحَدْ اَلْسُلْطَانْ وَاَلْسُلْطَانْ غِيرْ الله، اَلْسُلْطَانْ هَذَا عَنْدُو وَلْدُو يْهُودِي ...".

وفي قصة "**الصاحب**" : "قَالَكْ آَسِيدِي فِي زْمَانْ بَكْرِي وَاحَدْ اَلْشِيخْ يَسْعَى فَرْدْ طْفَلْ...".

كذلك في قصة : "**نص ذهب ونص فضة**" :"بَكْرِي خْلَاصْ كَانْ وَاحَدْ اَلْرَاجَلْ عَنْدُو ثَلَاثْ نْسَا ...".

فالعبارات الوارد ذكرها آنفا تخلو من ضبط الزمن – زمن القصة – إلى جانب ذلك يتلاشى الزمن في القصص الممتدة في أعماق التاريخ كقصة: "**هارون الرشيد** "التي ترد فيها شخصيته التاريخية، هنا نقف على حقيقة الزمن التاريخي لشخصية المحكي المؤطر.

إن هذه القصص تعلن انتمائها لذاكرة حكائية مترامية في أعماق القدم، والدليل على ذلك توظيف الراوي لفعل الكينونة "**كان**" متخلصا بهذا الفعل عن كل تعليل زمني وعن كل سؤال يرافق ما يخبر عنه.

---

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص ص156، 153.

فمدلول هذا الفعل يحيلنا من الناحية التأويلية على زمن مغلق على ذاته، زمن تربطه بالحاضر هوة سحيقة تؤهله لأن يكون زمنا مطلقا، من نحو ما نجده في قصص "**لونجة بنت أمّا**" والتي يستهلها الراوي بقوله "قَالَكْ كَانْ مَا كَانْ فِي قْدِيمْ اَلْزْمَانْ ..."، وكذلك قصة "**ثالث النجوم** "والتي تبدأ بـــ :"قَالَكْ كَانْ فِي وَاحَدْ اَلْبْلاَدْ سُلْطَانْ ... لُوكَانْ يَدِينِي عَمِي اَلْسُلْطَانْ...".

وترد الاسترجاعات الخارجية على لسان شخصيات جديدة تلتحق بالعالم الحكائي، ويكون حضورها مشروطا بتقديم كشف عن ماضيها، و عن كل ما يخصص وجودها في الزمن، ونستحضر من الأمثلة الدالة عن كل نوع من الاسترجاع ما جاء في قصة "**أحمد الهلايلي**": "...كِيمَا كَانْ صْغِيْر كَانْ يَاكُلْ اَللْحَمْ بْلاَ عْظَامْ وَاَلْبِيضْ بْلاَ قْشُورْ ... وَعِنْدَمَا مَرْ عَلَيْه ْالزْمَانْ وَكْبَرْ سْمَعْ وَاحَدْ فِي القَبِيلَة كَبِيرْهُمْ عَنْدُو طْفَلْ وَقْفَلْ عْلِيه ْالبَابْ فِي القْصَرْ...".

وفي قصة "**الجازية**" "كَايْنْ فِي عَهْدْ زْمَانْ عَرْشْ يُسَمَى اَلْهْلاَيْلِيَة وَهِيَ جْمَاعَة فَقِيرَة وُبِينَاتْهُمْ شَابَة كَامْلَة فِي الزِينْ وَالعْقَلْ اِسْمْهَا الجَازْيَة ...".

ما نستخلصه هو توزع الاسترجاعات بين ما يرد على لسان الشخصية في صيغة من الخطاب المستحضر، وبين ما يرد على لسان الراوي في صيغة من الخطاب المنقول. علاوة على استرجاعات أخرى يجتمع فيها صوت الشخصية بصوت الراوي ويكون الغرض منها تقليب الأحداث .إضافة إلى ذلك فالراوي يعمل على النفاذ إلى ذهن الشخصية واستنباط دواخلها ثم ترجمتها إلى المتلقي. فيبرز دور هذا الأخير بمعرفته بمجرى حياة الشخصية.

ب- الاستباقات:

الاستباقات تعكس بصورة مقلوبة الاسترجاعات، والشكل الوحيد الأكثر قابلية وملائمة لتوظيف هذه التقنية هو المحكي بضمير المتكلم حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء . ويعلم ما وقع بخطة بداية السرد وبعدها، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمني .

أكد **(جيرار جنيت)** على النسبة القليلة التي يشهدها تواتر الإستباقات في التقليد الحكائي العربي معطيا للدلالة على ذلك ثلاثة نماذج أساسية هي الملاحم الكلاسيكية المعروفة:الإلياذة والإنياذة ثم الأوديسة. والتي تشترك باستهلالها بنوع من الملخص يبرر إلى حد ما الصيغة المطبقة من طرف **(تزفتان تودوروف)** على المحكي الهوميري وهي:"الحبكة ذات النبوءة القبلية"[1].

وتتوزع الإستباقات عند **(آلان بيو)** بحكم تواتر حضورها الكمي، بين إستباقات ثانوية، تنحصر في الإستخبار عن حلقات بداخل المحكي لم يطلها السرد، وتفصلها عن نهاية المحكي جملة من الحلقات الأخرى. قد خص أخيرا **(آلان بيو)** مجالا لنوع من الإستباقات يستقل بطبيعة حضوره البنائي والدلالي في البنية الإجمالية للمحكي ويتعلق الأمر بالأحلام والتنبؤات .وتعزي دراسته في هذا المستوى من التحريفات الزمنية بالإفادة منها، والاسترشاد بها بحكم ما تفصح عنه الروايات الإغريقية .

مما لاشك فيه أن الاستباق يساهم بدوره في اختراق النظام المنطقي والسببي لانسياب الأحداث إلى استشراف لحظات لاحقة لم يطلها السرد، وتشذ بجماع انتباه القارئ في ترقب الوصول إليها .فهي إذن تخلق نوعا من التعلق وميلا من قبل القارئ لتسريع إيقاع القراءة بهدف تقريب المسافة بين زمن الإعلان عن الحدث ، وبين زمن ترهينه .

الثابت أيضا أن الإستباقات لا تكون دائما مؤكدة إذ قد يتخلل أحيانا السارد من تعاقده مع القارئ في تفصيل أو ترهين ما حمله على احتمال ذكره أو وروده ،مخيبا بذلك أفق انتظاره .ومن جانب آخر يمكن للمسافة بين الإستشراف وتحققه أن تطول أحيانا لتستغرق مساحة نصية أوسع قد يتلاشى أثرها من ذاكرة القارئ ،أو أنها تتقلص إلى مجرد أسطر أو بياضات تفصل بين فصل وآخر محافظة بذلك على طراوة حضورها في ذهن القارئ[2].

الإستباقات يمكنها أن تتوزع بين بؤرتين تلفظيتين وزاويتين مختلفتين للرؤية.بؤرة السارد الذي يعمد على لسانه إلى نزع القناع عن الأحداث التي لم يطلها السرد في حياة

---

[1] –G–Genette, Nouveau discoure du récit ,Edition du seuil, paris, novembre,1983, page105,109.

[2] –Ibid, page:109.

الشخصية التي تتوخى منذ البدء الكشف عن مآل أحوالها ،قبل استعراض سلسلة الحوافز والعلل التي هيأت لها ما وصل إليه حاضرها التلفظي الموازي لواقعها الحدثي.

وينقسم الاستباق لصنفين :

1- الاستباق الخارجي :

وهو عبارة عن استشراف مستقبلي خارج الحد الزمني للمحكي الأول، على مقربة من زمن السرد أو الكتابة، وهو أقل استعمالا.

2- الاستباق الداخلي :

وهو استباق يقع خلافا لسابقه داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون أن يتجاوزه. يتميز بكونه يؤدي دور الإعلان L'annonce ، في مقابل دور التذكير Le rappel.

أ- الاستباقات الداخلية والخارجية في قصصنا الشعبي:

نجد في قصة: "**الوصية**" و "**غير الجبال اللي ما يتلاقاوش**" وغيرها من القصص التي اعتمدت تقنية استباق الأحداث، لتهيئة المتلقي نفسيا لاستقبال الحدث، لأن الراوي باشر بإعطاء المفاتيح في استهلال القصة نحو : "..سْمَعْ وَاحَدْ مَنْ الرْجَالْ اللِي كَانُوا مْعَاهْ بِهَاذِيكْ الوَصِيَة، خَبَرْ الجْمَاعَة، وُنْهَارْ اللِي تْوَفَى بَابَاهْ أُوْفَاتْ، جَاوْ لْعَنْدُو أُوْ قَالُولُوا: يَا وَلْدِي رَانَا نْسَالُو اَشْوِي لْبَابَاكْ مَنْ النْعَاجْ وَالبَقْرِي اللِي خَلَى...". كذلك :"...قْعَدْ يَفَكَرْ فِي وَصِيَةْ بَابَاهْ وَاشْ قَالُوا، هَاذَا كَامَلْ رَاهُو صَارِي قُدَامْ الجْمَاعَة مَنْ بَعَدْ مَا بْغَاشْ يَحْلَفْ حَكْمَتْ عَلِيهْ الجْمَاعَة...". على هذا الأساس فإن قضية الزمن هنا تكون أقرب إلى التسجيل الذاتي للتجربة ، وكلما اتسع مجال خيال الراوي، حدث التنوع. والاستهلال الذي باشر به الراوي قصه،مكن المتلقي من تصور ما يمكن أن يحدث في لحظة زمنية معينة، ويلعب الترتيب دوره في بنية القصة زمنيا من خلال تتبع الأحداث، ونقل الوقائع الحكائية، وتقصي التفاصيل الدقيقة للشخوص ولأحداث القصة.

ج- المدة الزمنية :

نتجاوز في المدة الزمنية نظام ترتيب الأحداث، التي يستند فيها للخطاب إخراج المادة السردية كجواب عن سؤال مفترض: متى؟ إلى تحليلها بالاستناد على سؤال مفترض مغاير هو: كم؟ فالإجابة تتم وفقا للتقابل بين مدة النص أو بالأحرى بين مساحته التي تقاس بالأسطر والصفحات والفصول، ومدة القصة التي تعد بالدقائق والساعات والشهور والسنوات...[1].

بمعنى أن التقابل بين كل من وحدة ووحدة السرد أو الخطاب يتأسس على قاعدة التلاؤم والتناثر الكمي بينهما، وفيها وقف **(جيرار جنيت)** على اختزال ملامح هذا التعارض بين الزمنين في أربعة خانات هي: الملخص والحذف والمشهد والوقفة، زاد **(تودوروف)** عددها إلى خمسة وتشمل عنده: الإسقاط والتلخيص والأسلوب المباشر والتحليل، وأخيرا الاستطراد والتعلق.

إذا كان لهذا التعدد دلالة على التنويعات التي يفرضها إسقاط وحدة زمن القصة على وحدة من زمن الخطاب، فإنه بالإمكان تقليصه إلى قطبين مركزيين هما:التسريع والتعطيل.وفيما يعكس القطب الأول مراوحة بين عرض الأحداث مختزلة مكثفة ،أو بين إسقاطها من مسيرة القصة .يشخص القطب المقابل مراوحة بين إخفاق نوع من التساوي بين الوحدتين من خلال الوقفات الوصفية ،أو التأملية للسارد. يمكن القيام بتقابل بين نمذجات **(جنيت)** ، **و(تودوروف)** ، **و(ريكاردو)**،للوقوف على مدى تطابقها من حيث التقعيد لسرعة الزمن الحكائي.وتباين الجهاز الاصطلاحي المؤشر عليها. [2]

تودوروف		جنيت		ريكاردو	
scamotage	إخفاء	حذف	Ellipse	Style indirect	أسلوب غير مباشر
résumé	تلخيص	ملخص	Sommaire	dialogue	حوار
Style direct	أسلوب مباشر	مشهد	Scène	analyse	تحليل
analyse	تحليل	وقفة	Pause		
digression	استطراد				

[1] –Shalomithe Rimmon Kenaan, Narrativefiction, page 46.

[2] –Gérrard Genette, nouveau discours du récit, page 139

لا نرى من تمعننا في هذه النماذج ،التي تنسب لأعلام الشعرية ، وجود فروقات بينها تنسف كل تقارب أو تطابق في التصور بشأنها .وهذا ما يستدرجنا إلى الانفتاح عليها والاستعانة بها لتوثيق معرفتنا بصيغ حضورها في القصص، والتي تمليها طبيعة الوضعيات السردية أو النظرة الناظمة للسارد التي بها يحافظ على إمساكه بخيوط اللعبة السردية، وتخيره بين لا نهائية من الإمكانيات التي يتيحها موقعه.فضلا عن عدم وجود صيغة نمطية تختصر التقابل بين زمن القصة وزمن السرد.

والحق أن القصة المقروءة أو المروية تعتمد مجموعة من التقنيات تعمل منفردة أو مجتمعة، في تحقيق إيقاع حكائي عن طريق السرد ،من خلال استثمار الإمكانيات السردية ذات البعد الزمني، فالمشهد هو حوار بين الشخصيات له بعد زمني متطابق مع زمن الحكاية، ودلالة الوقفة أو الحذف وسائل تقنية يوظفها الراوي لتحقيق أغراض معينة.

وعليه سوف تركز الدراسة على تتبع الحركات السردية في القص الشعبي ونبدأ بـــ :

2 -الحذف:

ويسميه "**جنيت**" **L'ellipse**، أما **تودوروف** فيطلق عليه **L'examatage** [1] ويعني به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا أن سنوات قد مرت أو شهور من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو أشهر...)، أما الزمن على مستوى القول فهو صفر.

ويميز **جنيت** بين نوعين من الحذوف:

أ/الحذف الصريح:

وضمنه أقام تمييزا فرعيا بين الحذف الصريح المعلن والحذف الصريح غير المعلن، وكما هو ظاهر من مدلول الكلمة فالقرينة الزمنية هي الوكيل عن هذا التقسيم إذ كلما اقترن الحذف الصريح بالمدة المخصوصة كلما كنا إزاء حذف معلن بينما يتحول إلى حذف غير معلن حال الاكتفاء بالإشارة إلى المدة دون تدقيقها.بمعنى أننا في الحالة الأولى نتحدث عن إلغاء بسيط وخالص لمدة الحذف، والشاهد على هذا النوع مثال:"سنتان بعد ذلك"،بينما تتحول تلقائيا في الحالة الثانية إلى حذف يكون أشبه بملخصات سريعة والمثال

[1]- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص164.

المعبر عنه هو:"مرت بعض السنوات".وهذه الإشارة تجعل مدة الحذف مساوية تماما للدرجة الصفر على مستوى الوحدة النصية.

يضيف **جنيت** سمة أخرى يتخصص بها الحذف الصريح.وهي إضافته خبرا عن المحتوى الحكائي من ذلك:"مرت سنوات من السعادة"[1].

ب/الحذف الضمني:

ويقصد به **جنيت** مجموع الحذوف التي يتم الإعلان عنها في النص والتي يؤول للقارئ وحده استنباطها انطلاقا من بعض الثغرات الكرونولوجية،أو فجوات في الاستمرارية[2].

وعليه **فجنيت** يميز بين نوعين من الحذوف:حذوف صريحة وحذوف ضمنية.

في القص الشعبي نجد توظيفا لهذه التقنية . ففي قصة "**السلطان**" و "**لمغمدة في شعورها**" يرد ذلك المدة الزمنية (07 أيام)، إذ يقول الراوي في الأولى : "... دَارْ السُلْطَانْ عَرْسْ سَبْعْ أَيَامْ عَلَى سَبْعْ أَيَامْ، أُومَدْ الحُكْمْ لُولَدُو أُوعَاشُوا مْهَنْيِينْ ..." وفي الثانية يقول:"... ورُوْحُوا لْدَارْهُمْ وُفْرَحْ بِيهُم السُلْطَانْ، وُدَارَلْهُمْ العَرْسْ سَبْعْ اَيَامْ وُسَبْعْ لَيَالِي..." وهذا من دون إعلام عن الأحداث التي تضمنتها هذه الأيام السبعة .

نضيف أيضا أن حركة الحذف في الإيقاع الحكائي تتسق مع وظيفة النأي، معنى ذلك أن القصص الشعبية تبدأ بهذه الوظيفة لتوظف حركة الحذف والقفز على الزمن، هذا ما يجسده الراوي للمتلقي في قصتي "**أحمد لهلايلي**" و "**أخت سبعة**" بقوله في الأولى : "كَانْ وَاحَدْ السُلْطَانْ مَنْ عَرْشْ الهْلَايْلِيَة مَنْ النَاسْ تَاعْ بَكْرِي، تْزَوَجْ بَنْتْ عَمُو وُمَوَلْدَتْشْ مْعَاهَا قَدَاهْ نْسْنَا ...".

أما في القصة الثانية : "...فَاتَتْ لَيَامْ زَيْدَتْ هَاذِيكْ الطَفْلَة..." نضيف قصة "**السلطان**" والتي ورد فيها ما يلي : "... بَعْدْ عَشْرْ سِنِينْ تْحَيَرْ أَحْمَدْ عَلَى خْوَاتَاتُو...

[1] –Gérrard Genette, nouveau discours du récit, page140.

[2] –Ibid,p140.

2- الوقفة :

أو ما يسمى بالاستراحة التي تقع على نقيض مع الحذف، وتتبدى في القصة على هيئة قص الراوي (وصفا) ليصبح فيه زمن القص أطول من زمن الحدث[1].

لقد اختلفت تصورات الباحثين إزاء الموقع الذي يحتله الوصف من النسيج الحكائي والدور المناط به تأديته في عموم البنية الحكائية على المستوى الدلالي .وفي هذا الإطار نستعيد مجادلة وانتقاد **(ميك بال)** في كتابها "علم السرد" كلا من **(رولان بارث)، و(جيرار جنيت)**، حول الدور الذي يقررانه للوصف في تعالقه مع الوحدات السردية.**فبارث** في مقاله:"التحليل البنيوي للمحكي" قد عزف عن إسناد أي دور جوهري للوصف مكتفيا بالنظر إليه في إطار تبعيته لحركة السرد، وبكونه يظل عند حدود شغل وظيفة قرينية وليس وظيفة نواة [2].ذات ارتباط عضوي بسيرورة السرد. Catalyse ووسيطة

وفي مقال آخر **(لبارث)** تحت عنوان "أثر الواقعي"-وتعزيزا لرأيه السابق-يثبت الدور الزخرفي والجمالي للوصف .وأنه يشكل بالنسبة لبنية المحكي نوعا من الخروج عنه ، ويختزل **(ميك بال)** ردها على **(بارث)** في هذه النقطة الأخيرة إلى كون هذا التعارض هو نفسه بنيوي .أما انتقادها **(لجيرار جنيت)** فينصب على ما جاء في مقالة :"حدود المحكي"،حيث حصر وظائف الوصف في علاقته بالسرد إلى وظيفة زخرفية وأخرى رمزية وفي كلتا الحالتين -حسب **(ميك بال)**-فإن جنيت شأنه في ذلك شأن **(بارث)** يضع الوصف خارج الحركة .

وتجاوزا لما وقف عنده كل من **(بارث) و(جنيت)** حول الوصف تذهب **(ميك بال)** إلى التمييز بين ثلاث وظائف أو مراحل يغطيها ، وهي الوظائف التي ترافقها أناء تحليلها للأعمال السردية. ففي المرحلة الأولى تكشف عن شكل ومحتوى الوصف ثم عن مختلف الإيحاءات التي تتلاقى فيه ، وفي المرحلة الثانية تعالج انخراط الوصف ضمن سياقه الفوري، وآخر وظيفة أو مرحلة تعرض لها هي موقعه من البنيات الكبرى. [3]

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ص112، 109.

[2] -Miek-Bal;Narratologie,hespublics,utrecht,1984,page:89.

[3] -Ibid,pp91,94

إن الوقوف عند ما هو ثابت أو تثبيت ما هو متحرك من خلال عملية الوصف يستلزم تلقائيا وضع الزمن في لحظة من الراحة والاسترخاء في انتظار استئناف دورانه بعد الانتهاء من الوصف.

وعليه فهذه الوقفات الوصفية التي يلجأ إليها الراوي ليصف مكانا أو شخصا . وهذا الوصف ينم عن قدرة الراوي في محاولة منه إلى اصطحاب المروي له ليتفاعل مع الموقف.

ونجد هذه الحركة الزمنية في العديد من القصص الشعبية نذكر منها : في قصة "**الوصية**" : "...أُوْفِي القَرْيَة اللِي يَعِيشْ فِيهَا بَابَاهُمْ كَانْ وَاحَدْ الحَاكَمْ طَيْبْ يُوَفَرْ لَمْعِيشَة لَلْنَاسْ وَالخَدْمَة.. "والأمر نفسه نجده في قصص الأولياء المجموعة لدينا.

إذ أن هذه الوقفات الوصفية شغلت حيزا كبيرا من عملية السرد، إذ لها من الأهمية في كونها حركة زمنية فيها استغلال للزمن المتداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل، فتضفي سمة مميزة على مجرى القص.

3- المشهد :

يتفق كل من **(جنيت)** و **(تودوروف)** و**(ريكاردو)** في التوكيد على تحقيق المشهد لتوازن بين زمن القصة وزمن النص.فيما يتسلل الاختلاف إلى المصطلحات الدالة على هذه التقنية.**(فجنيت)** يتحدث عن المشهد،

(تودوروف) عن أسلوب مباشر،بينما يتحدث **(ريكاردو)** عن التحليل.وإجمالا فالمشهد بالنسبة لهم جميعا يحتل موقعا معارضا لحركة تسريع السرد،حيث يرغمه على تعليق تواصله إلى حين الفراغ من مسرحة الأحداث والأقوال.

يستوجب الحديث عن المشهد حسب **(دومينيك ما نكونو)** التمييز بين نسقين تلفظيين متجاورين هما النسق التلفظي للسارد، والنسق التلفظي للشخصيات المشاركة في المحكي. فالسارد في تقديمه لكلام الشخصيات في صيغتها الأصلية يوهم بنوع من الموضوعية وعدم المسؤولية عن أقوالها ومواقفها.متخذا بذلك مسافة من ردودها المتبادلة ولا يكون

تدخله إلا بمقتضى الربط بينهما، ويتحقق ذلك بفضل أدوات ثابتة تمتد من أفعال القول إلى علامات التقنية المحددة أساسا في النقطتين والمزدوجتين[1].

قد عرض **(ما نكونو)** لأهم محددات ومميزات المشهد أو الخطاب المستحضر بقوله:"في حالة الخطاب

المباشر Magnétophoneإزاء إعادة إنتاج "وفية"للخطاب المستشهد به،فالمتكلم يشكل- إذن- نوعا من الحاكي المثالي.وفي الواقع فإن الأهم في الخطاب المباشر هو أن نفس الذات تقدم كمتكلم لتلفظه(قال س:"...") وتحمل المسؤولية بصدد الخطاب المباشر.إن هذا الشكل من المسافة هو نوع من الإخراج بداخل الكلام،طريقة لتقديم استشهاد لكنه لا يشكل بأي حال ضمانة على الموضوعية[2].

إن السارد بتعليق اضطلاعه بالوظيفة السردية في المشهد ينزع بذلك إلى المقابلة بين آراء ووجهات نظر الشخصيات دون أن يلونها بمنظوره الخاص،أو يخضعها لنوع من التهذيب معتمدا الأسلوب المنقول أو المسرود.

في هذه الحركة الزمنية نجد تطابقا بين مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول، ويكون ذلك في صيغة الحوا ربين إلى شخوص وبحسب رمزية **(جنيت)** : فإن:

ز/ص = ز/ق

زمن القص = زمن الوقائع[3].

فالراوي يترك الحرية للشخوص للتحاور وتتفاعل فيما بينها. هذا الحوار يلعب دورا كبيرا في حركية السرد، لاسيما وأن هذا الحوار قد يتميز بالبطء أو السرعة وهذا حسب الظروف المحيطة به.

إن المشهد هو أقرب الحركات إلى التطابق مع الزمن الفعلي لاشتماله على خاصية التفصيل. ونورد الأمثلة الآتية لتوضيح ذلك.

---

[1] –D.Maignueneau,Element de linguistique pour le texte littéraire, paris; bordas ,1992,p87.

[2] –Ibid, page 87.

[3]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، .ص ص 112، 109.

نجد في قصة "**حديدوان**" الحوار الذي دار بين الوالد وأولاده السبع أثناء طريقهما ولنأخذ هذا المقتطف:

"قَالُوا: وَاشْ رَاحْ اَنْدِيرْلَكْ أَوَلْدِي

قَالُوا :دِيرْلِي دَارْ

قَالُوا : بَاهْ

قَالُوا : بِالعشْبْ..."

وفي قصة" **الصاحب**" دار الحوار بين الأب وابنه :

"قَالُوا :هَاذُو يَا وَلْدِي اللِي دِيمَا يَعَيْطُولَكْ وَاشْ يَكُونُوا

قَالُوا وَلْدُو : هَاذُو صْحَابِي

قَالُوا بَابَاهْ : وُاصْحَابَكْ صَحْ صَحْ ..."

4- المجمل :

في هذه الحركة الزمنية تختزل بضع سنوات ببضع كلمات أو أسطر، فيجمل ما لا حاجة للسرد فيه تفصيلا أو إمعانا في المفردات، وغالبا ما تكون هذه الحركة هي :"وسيلة انتقال كثيرة الشيوع بين مشهد وآخر، والنسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب المجمل والمشهد"[1].فالراوي لا يلغي، وإنما يجمل ولا يفصل بذكر الحدث، وتهيمن على هذه الحركة الزمنية صيغة السارد العليم الذي يرى الأحداث من الخارج فيجمل لنا المهم بحسب اعتقاده.وهذا الإجمال يأتي استجابة لرغبة تعبيرية ذاتية ومفروضة.فالحذف يأتي لأسباب ودواع سردية وموضوعية.

هذه الحركة تشغل الحيز ما بين المشهد والحذف، بالاختصار والإيجاز. أما عن الفرق بين المجمل والحذف فيتمثل في أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الحكاية في حين أن المجمل يجعل زمن السرد أقصر من زمن الحكاية.

[1]- جيرار جنيت خطاب الحكاية، ص110.

فالحذف يلغي سنوات أو أشهر من عمر الأحداث، أما في المجمل فالراوي لا يلغي، وإنما يجمل ولا يفصل بذكر الحدث. وهذا ما نجده في العديد من القصص، ونذكر منها : قصة "**الوصية**" : "...وُمْرَضْ هَذَاكْ الحَاكَمْ وُمَاتْ ..."

وفي قصة "**شامة خضراء**" : "...وُكِي وْصَلْ الأَمِيرْ عَامْ مَنْ عَمْرُو...". أما في قصة "**لكلام يقتل الحر**" : "... وُفَاتْ عَامْ وُعَامْ وَجَا العَامْ الثَالَثْ ..."، وعن قصة "**لونجة وخيانها السبعة**" : "...رَاحْ زْمَانْ وُجَا زْمَانْ وُعَمْرَتْ بْلاَدْ وُخْلاَتْ بْلاَدْ ...". ونضيف قصة "**السلطان وثلاث نسا**" : "... مَرَتْ الأَيَامْ وُالشُهُورْ وَالسنَوَاتْ وُكَبْرُوا الصُبْيَانْ...".

نصل إلى أن مقولة الزمن من أكثر المقولات إشكالا. لكننا حاولنا أن نبرر دوره الفاعل كأحد عناصر الوضعيات السردية، وفي تكييفه لاشتغال باقي العناصر الحكائية. فوجدنا تنوعا لصيغ الاسترجاع والاستباق، وهذا تبعا لتعدد مواضع حدوثها. كما لمسنا حضورا للحركات الزمنية الممثلة في : الحذف، والوقفة، والمشهد ، والمجمل، بدرجات حاولنا من خلالها تتبع الحركات السردية الوارد ذكرها في قصصنا الشعبي.

2- البنيات المكانية :

شكل المكان ولا يزال، في حياة الإنسان علامة مضيئة تجعله يميز فيما بين الأشياء المادية التي تظهر على مستوى الملاحظة المباشرة. فكان للمكان قيمته الكبرى ورمزيته . فهذا الالتصاق الحميمي بين الإنسان والمكان لعب دورا هاما في بلورة مفاهيم ومنظومات ذهنية لدى البشر، هذه المفاهيم التي تتشكل نتيجة محاولة الإنسان لتجسيد المجردات إلى ملموسات ومحسوسات ؛ تخضع العلاقات الإنسانية لإحداثيات المكان. وتضفي الشخصية البشرية قيمة على المساحة المكانية التي تقطنها، لنصل إلى القول أن هوية المكان تمثل في النهاية جزءا من هوية الإنسان.

أما عن المكان داخل العمل الفني، فيعتبر أحد العناصر الجوهرية التي تساهم في بناء النص القصصي إذ بدونه تتلاشى العناصر الأخرى وتنمحي ضرورة، وتأتيه هذه الأهمية القصوى بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث.

بهذا المعنى يكتسي المكان بعدا تشكيليا، ويتحول إلى بعد جمالي من أبعاد النص السردي، من هذا المنظار، يكتسب بعدا واقعيا كلما كان أكثر التصاقا بعالم الواقع ؛ لكن

في عملية نقل الواقع تقتضي ألا تكون مباشرة، تعتمد المحاكاة الحرفية في وصف الأشياء، بعبارة أخرى : نحن نتحدث عن بناء عالم له كيانه الفني الخاص يميزه عن غيره.

1- المكان والمفهوم النظري :

عالج الكتاب والنقاد مشكلة المكان بطرق فنية، تنم عن اختلاف في الرؤى والمناهج، وبالتالي في خلاصة النتائج . ومنذ أصدر **(باشلار)** كتابه **(جماليات المكان)** [1].

التفت النقاد إلى دراسة الدور الذي تنهض به الأماكن في تحديد العلاقات بين الشخوص، وفي وصفها. فالمكان هو أهم العناصر المشكلة للحدث القصصي،لأن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق تبدأ منها زمنيا، هذه النقطة لا بد من أن تندمج في مكان

وقد شهد المكان تطورا عبر التاريخ، سواء فيما يتعلق بتصوره الذاتي أو بتوظيفه في القصص.لذلك يعد من وجهة النظر النقدية، واحدا من المكونات الأولية لبناء أي نص سردي على اختلافه. وفي القرن التاسع عشر عني الكتاب بالمكان عناية فائقة، إلى درجة أصبح فيها عبئا على البناء الفني للنص. فقد كان الكاتب يطيل في وصف الأمكنة، وما فيها من مظاهر تدل على البهجة والثراء، والبذخ، أو على الفقر، والتقشف. واحتل وصف الأمكنة والمنازل حيزا كبيرا، في الجانب الجمالي للعمل الأدبي[2].

وهذا ما نجد أثره واضحا في الأنواع القصصية الحديثة . إذ تتنوع الأماكن وتتعدد سماتها، وتختلف مصادرها، تبعا للموضوعات المطروقة، فقد تكون مستمدة من التاريخ كما هو الحال في القصص التاريخية، والتي تعتمد في جانب كبير من سماتها على كتب التاريخ، وهكذا، والأمر نفسه وارد في مختلف القصص من واقعية وتخيلية...

وتختلف معالجة الكاتب للمكان، وفي عمله الإبداعي، من كاتب إلى آخر، ويتفنن الكاتب في عملية رسم المكان وفق العلاقات المتشابكة في صميم النص، وقد تنشأ هذه

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة:غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1985م، ط1.

[2]- خليل إبراهيم، الرواية في الأردن في ربع قرن 1968م، دار الكرمل، عمان، 1993م، ط1، ص122.

العملية ضمن سلسلة من الثنائيات التي تبرز التعارض والتناقض بين القوى المؤثرة في صيرورة الحكاية واطراد السرد[1].

ما نستنتجه من هذا الكلام، أن المكان كيان مادي يشكل طرفا هاما من العمل الفني، وتكمن أهميته إذا روعي في العمل الإبداعي اكتمال الشخوص وإبراز الحدث، ليقدم بعد ذلك بطريقة فنية تكشف عن عمقه ودلالته.

أما عن المكان والفضاء، فلسنا بحاجة إلى إثبات العلاقة القائمة التي تربط مصطلح المكان بمصطلح الفضاء. فوجب –إذن– أن نتوقف برهة عند هذا المصطلح. فإذا كان الفضاء لغة يعني : المكان الواسع من الأرض [2]. فإنه في الاصطلاح : "الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب"[3].

ندرك –إذن– مدى شمولية الفضاء واتساعه، فهو سابق للأمكنة، لكنه يحتاج إليها لتشغل حيزه ، فـــ "هو نوع من الوسط غير المحدد حيث تتسكع الأمكنة"[4].

فاتساع الفضاء بالأمكنة شبيه باتساع النص، من هنا نعقد الصلة بين الفضاء المكاني والنص الحكائي. ذلك أن : "كل نص فضاء، وبهذا المعنى، فإننا حينما نبحث عن تجليات الفضاء في النصوص الأدبية، نعثر عليها حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة، أو موصوفة، أو معروضة، أو محلوما بها، أو متأملا فيها [...]. بل تبدو أحيانا كما لو كانت مولدا للكتابة ذاتها"[5].

ونشير إلى" نقطة أساسية عند مناقشة الأبعاد المكانية، وفضاءاتها عبر النص الأدبي، وهي :أن الأمكنة وما تنطوي عليه من تعالقات تختلف في النص الأدبي عنها في الواقع ... فالفضاء المكاني، بمشتملاته، عندما يدخل إلى النص ستكثف بطريقة ما، ويضاف إليه مرموزات واحتمالات تختلف من نص إلى آخر، لاسيما وانه أثناء القراءة لا يؤخذ الفضاء

---

[1]– المرجع السابق، ص122.

[2]– الرازي، مختار الصحاح، ص506.

[3]– منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1984ن، دط، ص21.

[4]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال، المغرب، 2000م، ط4، ص113.

[5]– حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م، ط1، ص145.

المكاني كجزئية مذابة في نسيج متكامل من عناصر أخرى جميعها تؤثر عليه، إذ يؤخذ النص الأدبي بوصفه وحده متكاملة لتكوين وجهة نظر تجاهه"[1].

نستشف من خلال ما تقدم ،أن الأفضية المكانية في النص تختلف عما هو في الواقع، لاسيما وأننا نضيف لها مجموعة من الرموز، تحمل سمات هذا الحيز الفضائي.

2- تجليات المكان ودلالته في القصص الشعبي :

تزخر القصة الشعبية بفضاءات مكانية نصية، تتسم بالتميز والتعدد والاختلاف أيضا، فيتبين بعد عملية القراءة تعددا وتنوعا للأفضية المكانية المذكورة، والتي حاول القاص الشعبي من خلالها توظيف كل أنماط الفضاء الممكنة، حيث وزعها تبعا للأحداث التي يريد الإفصاح عنها. فلنتتبع -إذن- معالم هذه الأفضية المكانيةالواردة في النصوص القصصية وعلاقتها بأهم عنصرين : الشخوص والأحداث.

أ- المدينة :

تشغل المدينة حيزا من القص الشعبي، إذ أفرد لها القاص الشعبي جانبا من الأهمية في قصه. إذ نقل عددا من المشاهد بتفاصيلها وجزئياتها، ليصور المكان تصويرا فوتوغرافيا للمتلقي. فلا يسمي المدن بأسمائها، ويكتفي بالقول في مدينة من المدن. خاصة وأنها تمثل خلية اجتماعية تمج بشبكة من العلاقات والتناقضات. ونجد القاص ينقل لنا هذا المقطع الوصفي في قصة "**السلطان وثلاث نسا**" : "...خْرَجْ السُلْطَانْ فِي جَوْلَتَهْ المُعْتَادَة، يَتْنَزَهْ بِينْ الوَدْيَانْ، يْشُوفْ القُومْ، وُيَحْيِي الفُرْسَانْ، عَدَّا عَلَى وَادْ مَنْ الوَدْيَانْ حِيثْ المَا جْرَايْ، جْمُوعْ النَسْوَانْ يَغْسْلُوا الصُوفْ، وُيَتْبَادْلُوا لَحْدِيثْ...".

أما عن **قصة** "**هارون الرشيد**" فيقدم الراوي المدينة بقوله : "... اَبْقَاوْ زْمَانْ قَالْ السُلْطَانْ هَذَاكْ، أَنَا بْنَاتِي ذُرْكْ نَعْطِيهُمْ يَزَوْجُوا، لَكْنْ اَبْعَثْ لَلْعَرْشْ اَنْتَاعُو قَالْهُمْ، اَتَلْمُو وِينْ كَايَنْ رَاجَلْ مَنْ اَثْنَاعَشْ سَنَة أُوكَلْ اَتَجْمْلُوا اَتْكُونُوا وَاجْدِينْ اَتْفُوتُوا وَاحَدْ وَاحَدْ لَقَبْلُوهْ اَبْنَاتِي يَتْزَوْجُوهْ..." .

وهكذا فالمدينة هي الفضاء المكاني الحافل بمختلف التناقضات التي يعيشها المجتمع، فمن خلال ما وظفه القاص تعلن المدينة على نفسها، إذ يقدمها من خلال العلاقة التي

[1]- عبد الرحيم مراشدة، الفضاء الروائي:الرواية في الأردن نموذجا، وزارة الثقافة، عمان، 2002م، ط1، ص145.

تربطها مع الناس، لتتكشف الأشياء وتظهر حقيقتها. ويختزل هذا المشهد ذلك الوارد ذكره في قصة **هارون الرشيد** : "كَايْنْ وَاحَدْ عَنْدُو مْحَلْ فِي لَمْدِينَة يَخْدَمْ لَفْطَايَرْ، أُوْصَلْ عَنْدُو بُوكَرْشْ أُو دَارْ بِيهْ الغَاشِي هَذَاكْ النْهَارْ دَارْ قَصْعَة بَاعْهَا فِي الصْبَاحْ زَادْ وَحْدَة زَادْ بَاعْهَا زَادْ ثَالْثَة زَادْ بَاعْهَا ...".

يتضح من خلال ما تقدم . أن المدينة كفضاء مكاني دلالي تغدو مبعثا للضيق والشقاء، وللفرج والفرح، فهي تموج بمختلف التناقضات الاجتماعية والنفسية التي تثير في النفس انفعالات مختلفة، وتتيح للشخوص القصصية أن تتحرك داخل هذا الفضاء بكل ما يحمله.

ب- الشارع :

هذا الفضاء المكاني بدوره هو جزء من حيز المدينة، إذ تتكشف الأسرار بمجرد مغادرة البيت، والانتقال من عالم إلى آخر. فنجد أن القاص نقل صورة للناس وهم يواصلون ديمومتهم عبره. إنه مكان ينبض بالحياة والحركة . فعبر تلك المشاهد الوصفية لشوارع المدينة، يطلعنا القاص الشعبي على بعض علامات وسمات هذه الشوارع من مثل قوله في قصة:**لونجة وخياتها في سبعة:**"بقات الولجة فالحفرة تعيط لا من سمعها، وفي يوم من ليام جا ولد السلطان مع الوصفان لهاذيك الدشرة،كان احوس ويصيد وكل مرة أبات في دشرة.....". كذلك في قصة **الجازية:**"....أوفي وسط الطريق إينحي الحلفة ويخدم خيط، والسادة يضحكوا عليه....."كذلك في قصة:**هامزة:**"....أوفي طريقهم وقفاتوا لمرا وخبراتوا بللي نساو لغراير نتاع الغولة....".

حاول القاص -إذن- أن يصف الشارع بما يجري داخله من أحداث ووقائع من خلال تلك العلاقة التي تربط بين الشارع وجمهوره على اختلافهم.

جـــ- الأحياء والدروب :

الحي والدرب أمكنة اجتماعية تعيش فيها مختلف الطبقات الاجتماعية، فعرض الراوي دروب مختلفة منها الضيقة ومنها الواسعة، وكذلك الطويلة التي تفضي إلى شارع كبير.فالدرب يتخذ أشكالا مختلفة بحسب سكانه. فأخرى تنعم بالغنى وأخرى يسودها الفقر . ولنأخذ هذا النموذج من قصة "**لونجة وخياتها السبعة**" : "...أَيُمَا إِذَا جَبْتْ هَاذْ المَرَة

طْفَلْ رَاحْنَا رُوحُو مَنْ هَاذْ الدَشْرَة ..." ليصل القاص إلى القول : "...جَا وَلْدْ السُلْطَانْ مَعَ الوَصْفَانْ لْهَذِيكْ الدَشْرَة، كَانْ يَحوَسْ وَيْصِيدْ، وُكُلْ مَرَة يبَاتْ فِي دَشْرَة..."

د- المنزل :

بالرغم من اختلاف التسميات وتعددها من منزل، وبيت، ودار، إلا أنها تلتقي جميعا في إبراز هذا الفضاء هو المكان الذي يضمن الاستقرار العائلي للفرد، وإثبات لوجوده. لأنه من خلاله يمارس الأفراد بشكل عفوي علاقتهم الإنسانية.

وتبعا لذلك، نجد الراوي الشعبي يتتبع هذا الفضاء ليبرزه على عدة مستويات واصفا إياه، عارضا لأجزائه وتفاصيله، وأحيانا يلجأ إلى وصف دقائق هذا الفضاء المكاني. مثلا ما ورد ذكره في قصة "**طامزة وسبع بنات**" : "...كَانَتْ طَامْزَة عَنْدْهَا دَارْ كْبِيرَة فِيها دْجَاجْ، كُلْ وِينْ تْجُوعْ تْرُوحْ تَاكُلْ ... رَجْعَتْ لَدَارْ بَاشْ تَفَاقَدْهَا لْقَاتْ مَا دَاوَلْهَا وَالُو ..." .

إلى جانب ذلك يعرض الراوي بعض الطقوس والأحداث التي تجري داخله فيقول في قصة "**اللخيان الزوالي والمركانتي**" : "...تَلْقَى سَبْعْ صْحُونْ اَنْتَاعْ البَرْبُوشْ، أُو سَبْعْ طِيسَانْ نْتَاعْ المَا، ذُوقْ مَنْ هَاذُوكْ الصْحُونْ مُغْرَفْ مُغْرَفْ، ... عَسْ لَغْوَالْ حَتى رَاحُوا أُو دْخُلْ ... جَاوْ لَغْوَالْ مَا لْقَاوَشْ الرَاسْ، تَبْعُوا الجَرّا...".

هـ- الغرفة :

بما أن الغرفة أكثر الأمكنة التي تتحرك فيها الشخصية القصصية، لتجسد علاقتها بهذا الحيز المكاني. إنها "تشكل عالمنا وجوهر وجودنا إذ فيها نمارس أحلام يقظتنا، ونستشعر الهدوء الوريف الذي نستعيد من خلاله ذكرياتنا المواضي، ونخطط لمشاعرنا"[1].

فعلى مستوى هذا الحيز المكاني يكون الحدث، وتتفاعل الشخصيات، وهذا ما تبرزه جليا قصة "**لولجة**" : "... أُوْ كَايَنْ فَلْقْصَرْ دَارْ حَرَّمَهَا السُلْطَانْ عَلَى لُولْجَة، قَالْهَا غِير هَاذْ الدَارْ مَا تَدْخْلِيلْهَاشْ، وَعْطَاهَا مْفْتَاحْ هَاذْ الدَارْ، وُفِي وَسْطْ هَاذْ الدَارْ بِير، فِيهْ حْنَشْ بُوسَبْعْ رِيسَانْ...".

[1]- غاستون باشلار، جمالية المكان، ص60.

و- البحر :

يكتسي هذا الفضاء المكاني أهميته الطبيعية، وبرع الراوي الشعبي في وصفه . فهو ذاك الحيز المليء بالأسرار والدلالات، يحتضن الجسد الإنساني ليتيح له تلك الممارسات الطليقة التي يقوم بها، ليشكل ثنائية بينه وبين البحر يحمل سر الحياة، ويتمتع بقدرة هائلة.

وهذه المعاني نجدها حاضرة ومجسدة في العديد من القصص نذكر منها : قصة "**قديدش**" : "...قَالَكْ كَانْ رَاجَلْ فَقِيرْ يصَيَدْ مَنْ البْحَرْ هَاذِي هِي لَمْعِيشَة...".

وفي قصة "**ثالث النجوم**" : "... قَاتْلُو ثَالَثْ النْجُومْ فِي البْحَرْ يعُومْ ... أَنَا وَلْدْهَا اللِي وَلْدَاتُو، وَطَيْشُوهْ نْسَاكْ فِي البْحَرْ ...".

ك- المقبرة :

القبر هو المثوى الأخير للإنسان، إذ تضع الحياة أوزارها عنده، فيشكل مكان الاستقرار النهائي للفرد.

واستطاع الراوي الشعبي أن يجعل له حضورا في قصصه ليوظفه في متنه، ويكون له دورا فاعلا في حركة الشخوص والأحداث أيضا. ولنأخذ هذا المثال من قصة "**بقرة ليتامى**": "...فَكْرُوا بَاشْ يَمْشِيو لَقْبَرْ مْهُمْ كِي وَصْلُوا بْقَاوْ الدْمُوعْ يسِيحُوا عَلَى القْبَرْ، وَبِقُدْرَةْ الرَحْمَانْ اِتْفَجْرُوا زُوزْ عْيُونْ : وَاحْدَة عِينْ لَعْسَلْ مَنْ مَهْبَطْ دْمُوعْ خَضْرَة، وُعِينْ لْبَنْ مَنْ مَهْبَطْ دُمُوعْ مُحَمَدْ ... فَكْرَتْ عَسْلُوجَة بَاشْ تَحْرَقْ لَقْبَرْ...".

ل- القرية :

القرية مكان قصصي آخر، ورد ذكره في قصصنا الشعبي، فهو فضاء مكاني مفتوح له خصوصيته ومظاهره. يشمل الحقول والبحيرات والمنحدرات والأكواخ والطرق الملتوية. هو مكان له عاداته وتقاليده وممارسات أفراده، كان له حضورا في القصة الشعبية .نقله الراوي الشعبي بطريقة يبين من خلاله ما يتميز به عارضا لخصوصياته. وقصة "**الغولة**" توضح ذلك : "... كَانْ يَاما مَكَانْ غُولَة فِي وَاحَدْ المَنْطْقَة، كَانْ عَنْدَهَا سَبْعْ بْنَاتْ، كْلَاتْ بْنَاتْ القَرْيَة كُلْ غِير بْنَاتْ عَايْلَة وَاحْدَة..."، وفي قصة "**القاضي**" : "كَانْ وَاحَدْ القَاضِي يَسْكُنْ فِي قَرْيَة، رَزْقُو رَبِي مْرَا صَالْحَة ...".

ي- القصر :

القصر كفضاءأو حيز يحضر كتنويع عن فضاء مكاني آخرهوالبيت، إذ يلتقيان في صلتهما بالإنسان الذي يؤهلهما. فالقصر كمكان مستقل على مستوى الكينونة إلا في ارتهانه للإنسان الذي يسكنه، فقد نجده مليئا بالحميمية والأمن والثبات والعكس كذلك. هذا الفضاء الذي نجد له حضورا ضمن قصصنا الشعبي ؛ جسده الراوي بنقل تفاصيله ومشخصاته في العديد من القصص نذكر منها :

قصة "**احمد لهلايلي**" : "... كَايْنْ اَحْمَدْ لَهْلاَيْلِي، كِيمَا زَادْ زَادْ مْعَاهْ حْصَانُو، حْكَمْ بَابَاهْ قْفَلْ عْلِيهْ وُعَلَى فَرْسُو فِي قْصَرْ...".

وفي قصة "**السلطان وثلاث نسا**" : "... حَتَى وَصْلُوا وَقْفُوا قُدَامْ قْصَرْ السُلْطَانْ، تْأَمَلْ الصَبِي لَقْصَرْ وَقَالْ لْبَابَاهْ : بَابَا أَنَا بْغِيتْ قْصَرْ كِيمَا قْصَرْ السُلْطَانْ...".

إلى جانب ذلك نجد البستان الذي يجمع بين الخضرة والماء، وبين ضوء النهار ورغبة التواصل، وعتمة الليل ورغبة الانقطاع. هذه المعاني كان لها حضورا في قصصنا الشعبي نحو قصة "**زهرة لزهار**" : "... هَزَتْ الخَدَامَة أُو دُخْلَتْ، كِيمَا فَاقْ سَقْسَاوَهْ وَاشْ جَابُو عَنْدْ البُسْتَانْ، قَالْهُمْ لَحْكَايَة نْتَاعُو ...". كذلك قصة :"**لدرع بوكرشة**" : "... قُولُو بَلِي رَانِي نَخْدَمْ جْنَايْنِي...".

لا- البر :

فضاء البر مجال طبيعي لحركة الإنسان، ورقعة انتشاره، لكنه قد يلتف على ذاته منشطرا على إثر ذلك قطبين متصارعين، ينزعان عنه بذلك وحدته وانسجامه، ويقحمانه في صيرورة من الانكسارات والانقطاعات، ولا يحضر إلا لحظة التنازع بين الكائنات الإنسانية والكائنات الفوق طبيعية حول السيادة والنفوذ عليه .ووظف القاص الشعبي هذا الفضاء في قصصه نحو قصة "**احمد لهلايلي**" : "... رَاهْ تَسْكُنْ فِي سَابَعْ لَجْبَالْ اللِي كِي يَطْنَاطْحُوا مَعَ بَعْضَاهُمْ تَخْرَجْ النَارْ...".

تلك كانت أهم الفضاءات المكانية التي ورد ذكرها ضمن مدونتنا القصصية الشعبية. وإن كان اقتصارنا على أفضية دون غيرها فلأنها نالت قسطا وافرا من الوصف

والمتابعة، ومعنى ذلك أنه توجد أفضية مكانية أخرى متنوعة ومختلفة ورد ذكرها ضمن قصصنا الشعبي كالغابة، والحديقة، وغيرها...

والجدير بالذكر أن المكان هو أحد المكونات الهامة التي تساهم في عملية احتضان الشخوص والأحداث، مما يسمح بانتقال الشخوص من مكان إلى مكان، فيتغير مجرى الحكي تبعا للمكان وما يحويه من دلالات وتحولات. ومن ثمة كانت هوية المكان جزءا من هوية الشخصية القصصية نفسها.

ب- الصيغة السردية :

استكمالا لتقنيات السرد في القصة، تعرج الدراسة إلى فحص جانب آخر من تقنيات السرد وهو ما يعرف بالصيغة السردية أو هيئة السرد، لرصد الكيفية التي يروي بها الراوي ما يرى، أو سرد ما يراه من خلال وجهة نظره، وهنا تتحدد العلاقة التي تربط الراوي بالقصة وشخوصها وأحداثها، وكذلك التمكن من تحديد ماهية الراوي وموقعه من عملية السرد (حضوره أو غيابه).

لذا تعد مقولة هيئة السرد من المقولات المهمة في علم السرد الحديث، لأنها تكشف عن جانب مهم في طرائق السرد القصصي. فضلا على أن العمل الأدبي يصل إلى المتلقي مطبوعا بشخصية الراوي، وعليه أصبحت الصيغة علامة مرجعية تسم خطاب الحكي، وتؤسس لطرائق تنظيم الخبر في كل أشكاله ومناحيه وتحولاته الممكنة.

وتأسيسا على ذلك، فإن الصيغة بهذا الشكل شكلت ملمحا استراتيجيا ومكونا رئيسيا في تنظيم المادة الحكائية.

أما عن اشتقاقها، فكان من **(Mode)** والتي يدل معناها النحوي على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد أمر مقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة، إذن فهي القدرة على رواية ما يرى وطرق ممارسته من وجهة نظر معينة، وهي عند **جنيت** تعني **(شكل الخبر السردي)** ودرجات تمثيله المسافة التي تفصل بين الراوي والحدث، بمعنى تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي والحدث، والحدث رؤية ومكانا وموقفا، وعليه تتم عملية السرد (عن طريق) الذات وليس (عنها)،فالذات المبدعة هي صاحبة الرؤية وهي المتصرف في توجيه عناصر القص في ضوء البواعث والمحفزات والأهداف .

لهذا كان مصطلح (المنظور) أهمية خاصة في بحث هيئة السرد لأنه يقتضي ذلك الاختلاف في وجهات النظر الأمر الذي يسهم إسهاما فاعلا في علاقة المرسل / المتلقي منطلقا من النص ويحيل عليه[1].

إن الصيغة تشكل جانبا مهما في السرديات، لأنها ترتبط بالكيفية التي يتم بها سرد ما يحكى في القص.

من هنا برز في موضوعة الصيغة السردية مصطلحات في صيغ السرد هما :**المسافة (Distance) والمنظور (Perspective)** تتحدد على أساسهما المعلومات التي يقدمها النص السردي.

1- المسافة السردية :

يعني مصطلح المسافة السردية بتحديد البعد الذي يفصل بين الفاعل والمشاهد، أو بين الراوي والقائم بالحدث. وهذه المسافة التي يستند إليها (منظور) الراوي من وجهة نظره التي يروي المروي في ضوءها.

إن مصطلح المسافة السردية من المصطلحات المهمة، إذ لا تخص الحقل السردي فقط، إنما تدخل في فن الرسم والتشكيل والسينمائيات والبلاغة والتصوير أيضا[2].

ويخلص جنيت تصوره حول المسافة في الجدول الآتي:

صيغة / موضوع	خطاب السارد	خطاب الشخصية
أحداث	محكي من الدرجة الأولى	محكي من الدرجة الثانية
أقوال	خطاب مسرود أو خطاب محول	خطاب منقول أو خطاب محول

يعتبر الخطاب المسرود أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا ،أما الخطاب المنقول فيعتبر أكثر الأشكال "محاكاة"، واعتبره "جنيت"شكلا أساسيا للحوار وللمونولوج تختفي فيه معالم السارد لصالح الحضور الفوري لكلمة الشخصية.أما الخطاب المحول فيعتمد

[1]- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص237.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص203.

الأسلوب غير المباشر الذي يدمج من خلاله السارد كلام الشخصية ضمن كلامه الخاص، هذا الإدماج يزداد توسعا وتحررا مع الأسلوب غير المباشر الحر.

ويرى **(جنيت)** أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو **(أفلاطون)** في جمهوريته وهو يتحدث عن الشاعر حين يكون بين صيغتين سرديتين ساعة يكون المتكلم هو الشاعر نفسه[1].

ودعا أفلاطون هذه الصيغة بحكاية خالصة، حين يبذل الشاعر جهوده ليحملها على اعتقاد بأنه ليس هو المتكلم، بل شخصية ما، وما عدا ذلك من الأقوال فيسميه أفلاطون محاكاة. وعلى الرغم من كون رأي **(أفلاطون)** لا يتعلق بالنص السردي، إلا أن سلامة النظر إلى جهة الراوي، يمكن أن تكون أول بادرة إلى تقصي هذا الجانب. كما حدث في أمريكا أو انكلترا نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حين تأصلت أساسيات نظرية الرواية على يد **(هنري جيمس) وتلاميذه** وبخاصة في مصطلحيه : **العرض والقول.**

ففرق بين تمثيل النص ومحاكاته وروايته. من هنا كان لزاما التمييز بين مقولتين وصيغتين في السرد: **(حكاية الأحداث Récit d'événement)** و **(حكاية الأقوال Récit de paroles)** [2].

أ- حكي الأحداث :

حكي الأحداث، أيا كانت صيغته، هو دوما حكي، ومعنى ذلك، نقل ما هو غير لفظي إلى ما هو لفظي، أي أن محاكاته لن تصبح أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة[3].

من هذا المنطلق، فإن فحص هذه المفاهيم اقتضت من **جنيت** العودة مرة أخرى إلى الإرث الكلاسيكي، معتمدا في ذلك على إعادة صياغة متقطع سردي **لهوميروس** من قبل **أفلاطون** للتمويه على الشخوص وطمسها على حساب الراوي، ليخلص في النهاية إلى أن التطور التاريخي لعب دورا حاسما في تحديد درجة المحاكاة، إذا ما كان يعد محاكاتيا بامتياز في عصر ما، يصبح تصاعديا في نص لاحق.

---

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص678.

[2]- المرجع نفسه، ص ص183، 180 .

[3] -GERRAD GENETTE,FIGURE3,EDDU SEUIL,1972,PARIS,PAGE186

وهكذا، يستند الباحث في هذا التحديد على معيار آخر للتمييز بين نوعين من الحكي انطلاقا من محاكاة الفعل عند **(أفلاطون)** " كمية الأخبار السردي من جهة، وقلة حضور المخبر أو غيابه من جهة ثانية. هذا التحديد يقابل مفهوم السرد ، والسرد المشهدي عن **(بوريس إيخنباوم)**. ففي الأول يكون الحكي أهم العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي، أما في الثاني، فيكون الحوار بين الشخوص في الصدارة"[1].

من خلال هذا التمييز، نصل إلى أن فعل المحاكاة معدلا لمعطيين في ملاحظات **(أفلاطون)** وهما : كمية الإخبار السردي (رأي الحكي المبلور والمفصل) من جهة، وغياب المخبر (أو الحضور الأدنى له) من جهة ثانية[2].

ويقدم **(جنيت)** رصدا لمختلف الوظائف التي تشكل العمل الأساس في جهازه السردي، فالزمن والصيغة يتقاطعان من خلال علاقة القصة بالحكي، كما يتقاطع في الصوت السرد والحكي من جهة، والسرد والقصة من جهة ثانية[3].

وعليه فتعريف المسافة يحيل على السرعة السردية VITESSE، والزمن من منظور كمية الخبر (أكثر+ أو أقل)، كما يحيل على الصوت (درجة حضور المقام السردي) [4].

وبالتالي فحكي الأحداث تميل صيغته إلى التركيز على الحدث وليس اللغة.

ب- حكي الأقوال :

إذا كان **(جنيت)** قد جعل من حكي الأحداث معيارا للتمييز بين المحاكاة والحكي التام، فإن هذا المعيار يرتكز على فرضية رياضية تمنح للتعارض **الأفلاطوني** تحققه الطبيعي ، ويتمثل في أقصى حد من الإخبار، وحد أدنى من حضور الراوي في المحاكاة. أما في الحكي التام، فيتحدد بعكس تلك العلاقة. وذلك بناء على مكونين أساسيين : **المحاكاة / الحكي التام عند أفلاطون، والعرض / السرد** عند **(هنري جيمس)**.

وبناء على هذا، فإن التمييز أساسي لتبيان أن حكي الأحداث يرتبط بعملية تحيين خطاب السارد انطلاقا من السرد، أما حكي الأقوال فينطلق من خطاب السارد إلى خطاب الشخصية

---

[1]- بوريس ايخنباوم، حول نظرية النثر، نظرية المنهج الشكلي، ص107.

[2] -GERRAD GENETTE,FIGURE3,PAGE187.

[3] -IBID,PAGE76.

[4] -IBID,PAGE187.

.وبهذا فالسرد ينتقل من فعل الحكي غير المباشر في حكي الأحداث إلى فعل الحكي المباشر في حكي الأقوال.

ونشير إلى أمر آخر وهو أن **(جنيت)** ميز بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخوص في السرد وهي :

1- خطاب مسرود أو محكي وهي الأكثر بعدا والأكثر إيجازا، فالراوي يحمل الفكرة ويستغني بذلك عن حوار الشخوص.

2- خطاب منقول بأسلوب غير مباشر، سواء ما كان حوار داخليا أم ملفوظا كان تقول : قلت لصديقي أنه علي القيام بأمر ما، أو خطر في بالي أن أقوم بهذا الأمر ... وميزة هذه الحالة أنها لا تتضمن نقلا حرفيا للحكي.

3- الخطاب المنقول وهو محاكاة خالصة للحكاية الشخصية فيه تتحدث بنفسها عن نفسها خلال حكاية الأقوال تفصيلا وكأنه يتلفظ مشهدا واقعيا جرى بين الشخوص[1].

أما إذا عدنا إلى قصصنا الشعبي بنوعيه يتوفر على حضور واضح للصيغتين في نماذج كثيرة. فكلما وجدت حكاية الأحداث كذلك توجد حكاية الأقوال، فيلجأ الراوي إلى التنوع، الأول لاختزال بعض المواقف والأحداث وصولا إلى الحدث المركزي، ويكون استخدامه للصنف الثاني أحد الدواعي المهمة لكسب تصديق المتلقي وتفاعله مع مضمون القصة، إذا ما نقلت له نقلا مشهديا حرفيا وكان الراوي شاهدا على الحدث فنقله بجمله، وعباراته، وحواراته، وقفاته...، ويغلب نوع حكاية الأقوال على القصص الذاتي، أما حكاية الأحداث فتغلب على القصص الموضوعي. ولا يعني ذلك خلوها من النوع الأول، فالنوعان يتوزعان على مجمل الأنواع القصصية الشعبية بوصفه أسلوبا فنيا تقنيا يملك زمامه الراوي.

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ص186، 185.

2- المنظور السردي :

من المعروف أن القصة، لا تروي نفسها بنفسها، إذ لا بد لها من راوية أو قاص يعرف الآخرين بها.

فالقاص يترك بصمته على القصة، باعتباره صانعها ومقولبها، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى، فإن كل شخصية من شخوص القصة تكون لنفسها وجهة نظر حول الشخوص، ويقوم القاص بالتعبير عن وجهة نظره عبر إحدى شخوص قصته، لكن لا تهمنا وجهة نظر القاص بقدر ما تهمنا وجهات نظر الشخوص من حول بعضها البعض. هذه الوسيلة تتيح لنا تكوين فكرة عامة عن القصة، وتبين لنا مدى تفاعل القاص مع شخصيات قصته.

أما عن معنى مصطلح المنظور أو وجهة النظر، فهو اصطلاح نقدي يعني بأنه حيلة تقنية، ووسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحا، وهي الوسيلة التي في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة لكي يؤثر في الجمهور (حسب رغباته). ولا يحكم على هذه التقنية إلا من خلال علاقتها بالمفاهيم الأكثر عمومية للمعنى والأثر الذي استخدم لتحقيقه[1].

ويعتبر **(جنيت)** المنظور السردي صيغة ثانية لتنظيم وجهة النظر، حيث إن هذه التقنية السردية قد خضعت لدراسات متعددة، كانت في غالبيتها تعاني من خلط بين الصيغة والصوت. هذا الخلط عجز معه الدارسون عن التمييز بين الشخصية الموجهة للمنظور السردي وبين السارد، أي الخلط بين من يرى ؟ ومن يتكلم ؟.

وعليه وضع **(جنيت)** تنميطا رباعي الأطراف ومجدولا بحسب موقع المنظور داخلي أو خارجي، وعلى أساس حضور الراوي أو غيابه في الحدث، ولكي يكون هناك مزج بين الصيغة والصوت قرر **(جنيت)** التعامل بثلاث مصطلحات توفر هذا المزج، وتغطي مجمل الصيغ التي يتبناها أي راو سواء في القص القديم أو الحديث، وهي التي نصطلح عليها بتسميات الفرنسي **(بويون)** :

1- الرؤية من الخلف، وتسمى باصطلاح النقد الأنجلوساكسوني بـــ (الراوي العليم) تكون فيها الشخصية الراوية محيطة علما بكل الأحداث لهذا يرمز لها بـــ (الراوي > من الشخصية).

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ص221، 220.

2- الرؤية مع، يكون الراوي معرفة فيها تتساوى معرفة الشخصية ويرمز لها بـــ (الراوي= الشخصية).

3- الرؤية من الخارج،يكون الراوي معرفة فيها أقل من الشخصية ويرمز لها بـــ (الراوي< الشخصية).

ووفق هذه المصطلحات يمكن تحديد بؤرة سرد كل نمط رؤيوي منها : فكان **النوع الأول** : قصة معدومة البؤرة، و**الثاني** : قصة مبأرة، و**النوع الثالث** : قصة ذات بؤرة خارجية يمارس البطل أعماله من غير أن نعلم نواياه وأهدافه ومشاعره.

أما على صعيد القص الشعبي، نجد أن بؤرة السرد في منظور الراوي وموقعه من شخوصه والأحداث، ذات صفة مهيمنة يحددها النوع، وقد تشكلت وفق المنظور الذي يتخذه الراوي من مرويه : ذاتي وموضوعي، وعليه تكون البؤرة السردية تابعة لنمط القص ونوعه .

الأنماط / البؤرة	القصص الذاتي	القصص الموضوعي
الرؤية من خلف	أكثر	أكثر
الرؤية مع	أكثر	أقل
الرؤية من الخارج	أقل	أقل

موقع البؤرة السردية ضمن أنماط القصة الشعبية

هذا المخطط يبين نسبة تحديد وجهة النظر في الأنماط السردية. وسبب التفاوت يعود إلى الراوي من خلال زاوية نظره وموقعه من الأحداث والشخوص، ومدى حضورها وغيابها. ففي القصص الذاتي مثلا، يظهر واضحا أن أسلوب الراوي العليم الذي يدرك جميع الأشياء هي الزاوية التبئيرية المهيمنة في هذا النمط، لأن القصص الذاتي إما يكون بلغة الأنا –الراوي نفسه، وهو في سرده إنما يقص شيئا قد وقع له فامتلك زمام العلم به. فرؤيته – إذن– قريبة من رؤية البطل نفسه. وكذلك الرؤية (مع) حين يكون الراوي حاضرا لكنه ليس عليما، وهذا يرد بكثرة في القصص الشعبي.

أما القصص الموضوعي، فيلائمه شكل الرواية بصيغة (الراوي العليم)، فهي حكاية مصنوعة، متخيلة في الغالب لأهداف لا يعلم أسرارها وأحداثها وتطوراتها إلا الراوي.

نخلص من هذا التقرير حقيقة استنتاجيه تؤكد أن وجهة النظر التي يتبناها الراوي هي التي تحدد نمط المنظور وصيغته التي لا بد أن تتسق وتتناسب مع طبيعة النص ومراميه ودلالته.

3/-تعددية الصيغ السردية:

لعب عنصر المرونة دورا هاما في تنوع الصيغ السردية والأصوات في القصة، إذ تعد هذه الأخيرة من مستويات السرد المهمة في القصة،تدعو إلى ضرورات نصية نستنبط من خلالها الوظائف التي من أجلها سرد السارد على تلك الصيغة أو على غيرها.

لقد عني الدارسون وأصحاب المناهج بمسألة تعدد الصيغ ووظيفتها في سياق السرد. فـ**سارتر** يري أن المحكي المبهم الضمير ينزع إلى الميل ببساطة إلى الرزانة، واحترام حرية الشخصيات.حين يبدو السارد فيها جاهلا بنيات شخصياته وأفكارهم[1].وتستطيع القصة أن تكشف عن الذات وعن رغبات السارد والغاية من سردة،فيكون موضع التبئير مركزا على وظيفة السارد وما يمكن أن يؤديه من دور في عمله القصصي، وبحسب موقع الشخصية وعلاقاتها بالسارد.فالخبر السردي يمكن أن يبت بأشكال وصيغ أربع[2]:

1-أن تكون الشخصية لسان حالها.

2-أن يقدم الشخصية شخص آخر في القصة.

3-أن يقدم الشخصية سارد.

4-أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها والسارد والشخصيات الأخرى جميعا.

---

[1]- جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة:ناجي مصطفى:منشورات الحوار الأكاديمي، 1989م، ط1، ص76.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص208، جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص ص51، 50.

إن صيغ السرد وأشكاله ترتبط بموقع التبئير،إذ على أساسه يتحدد صوت السارد للشخصيات.وتعدد صيغ السرد يكون أدعى إلى التفنن في إدارة عناصر النص وشخصياته وأحداثه.فتحدث الاستجابة والتأثير بين الراوي والمتلقي[1].

ولعلنا نجد هذا التعدد والتنوع في قصصنا الشعبي بنوعية الذاتي والموضوعي.ففي القصص الشعبي الذاتي برزت عدة صيغ سردية،تبدأ بـــ "كَانْ اللِي كَانْ..."، و"كَانْ يَامكَانْ..."، و"كَانْ فِي قَدِيمْ اَلْزَمَانْ..."، و"كَانْ وَاحَدْ..."".....بهذه الصيغ وغيرها استطاع السارد أن ينقل مضامين الخبر السردي وشخصياته فنراه مرة بطلا.وأخرى شخصية من شخصيات القصة المحاورة للحدث أو الملازمة للبطل،كقصة (أولاد الملك).

فالراوي يسلم زمام السرد إلى إحدى شخصيات القصة –أبطال القصة– فتمر الأحداث من منظور هذا السارد العليم المحيط بجميع الأحداث والأقوال.

كذلك الأمر في القصص الموضوعي،فالسرد يتراوح بين السارد العليم بالأحداث، والسارد المتخيل لمجموعة من الأحداث والحوارات المفصلة والمجملة، والموظفة لمجموعة من الرموز،تبرر جليا في تصوير الحدث القصصي على نحو ما نجده مذكورا في قصة:"**ثالث النجوم**" وغيرها.

4/–اشتغال وظائف السارد في القصص الشعبي:

استقطبت دراسة طبيعة ووظائف السارد صياغة عدة نمذجات تراوحت بين الإحاطة الشاملة بمختلف طرائق اشتغاله وتحققاته في المحكيات، وبين الاكتفاء بتعيين بعض مظاهره.وفي هذا السياق تنحصر أهم حقيقة الخطاب الروائي[2]. Réalisation مميزاته عند **(شارل غريفل)** في كونه يقوم بإنجاز كما أنه يعتبر وسيطا يتكلم النص ويراقب السرد.كما يتوزع موقعه بين كونه شاهدا أو مخبرا[3].وإذا نظرنا إلى هذه التحديدات في ضوء التصنيفات التي صاغها كل من **(جنيت)** ، **و (دوليزيل)**، و**(لينتفلت)** ،لوجدنا

---

[1]– روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ، ترجمة:عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، 1994م، ط1، ص ص108، 106.

[2] –C. Grivels ,Production de l'intérêt romanesque, ,page154.

[3] –Ibid,page155.

(غريفل) .Fonction de régie يختزل عموم وظائف السارد في كل من الوظيفة السردية ووظيفة المراقبة

أما **(تودوروف)** فيحصر الوظائف التي يتقلد السارد مسؤولية الاضطلاع بها في الوظيفة السردية التي تعلن عن شرط وجوده،ثم في الرؤية السردية بما تسوقه من معرفة للسارد بالعالم الحكائي وبشخصياته،سواء تخلى لها عن فعل السرد أو احتفظ لنفسه بتأطير حركاتها في رقعة المحكي.كما-أنه وضمن وظيفة المراقبة- يحال إليه القيام بالوصف،سواء شمل الشخصيات التي تلتحق بمسيرة الأحداث.أو تعدى ذلك للتعريف بالفضاءات الجديدة التي تحتوي الأحداث.فضلا عن كل ذلك فإنه يصار إليه التنازل عن السرد لفائدة إحدى الشخصيات المشاركة في القص، وهذا من قبيل الاتصال دون أن تقع فجوة في سير الأحداث.

لا يتوقف دور السارد عند هذه الحدود بل يضطلع بمهمات أخرى،تتمثل في التقديم والتأخير،فيعرض جملة من الأحداث سابقة عن نقطة حدوثها، ويتعمد أحيانا أخرى القفز عليها لملأ كل البياضات المرتبطة بالفضاءات والشخصيات.وفي المقابل كل ذلك،فإن **(تودوروف)** يلتزم الحديث عن وظائف السارد خارج كل تصنيف لها أو ترتيب يساعد على معرفة تدرجها بحسب أهميتها، وبحسب ما تنتجه من خطابات تضع حدودا بينها يستهدي بها الباحث في قراءته النقدية

يقول **(تودوروف)**:"....فهو[السارد]يقوم بوظيفة ترتيب أحداثها وإدراكها والوصف.ثم في انقلابه المستمر من الإمساك به،فهو الذي يقوم بترتيب عمليات الوصف.فيضع وصفا قبل آخر رغم تقدم هذا على ذاك في زمن القصة.والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك،أو بعينيه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا.

وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين،أو عن طريق وصف "موضوعي".لدينا إذن عن السارد كمية من المعلومات كان حريا بها أن تتيح لنا الإمساك به وتحديد موقعه بدقة،غير أن هذه الصور الهاربة لا

تتيح لنا الاقتراب منها، وهي تضع بصورة دائمة على وجهها أقنعة متضادة،تتوزع مابين صورة مؤلف حاضر بلحمه ودمه، وبين شخصية روائية"[1].

ولعل من أهم الدراسات التي أحاطت بمختلف وظائف السارد،ما قدمه **(جيرار جنيت)**،فقد حصر عدد الوظائف في خمس،تتوزع بحسب مجموع العلائق التي ينسجها السارد مع أطراف متعددة من المحكي:يتعلق الأمر بالقصة والنص السردي والمحكي، ونعرض تباعا لوظائف السارد كما جاءت في كتابه"خطاب الحكاية"[2]:

1-الوظيفة السردية:تقترن عنده هذه الوظيفة بمظهر القصة وهي التي يتحدد بها وجود السارد.

2-الوظيفة الميتا السردية:وهي ثاني الوظائف السردية التي يضطلع بها السارد، وتنحصر عنده في تعيين التمفصلات،الترابطات والتعالقات.أي باختصار التنظيم الداخلي للخطاب.

3-وظيفة التواصل:وترتبط عنده بالوضعية السردية، وتتمحور أساسا حول ربط التواصل مع المسرود له،طبقا لمقتضيات إستراتجية التخاطب بينهما.

4-وظيفة الإثبات:وهي التي يتوجه فيها السارد نحو نفسه.وتقابلها عند **(رومان ياكبسون)** الوظيفة الانفعالية.

5-الوظيفة الإيديولوجية:وهي مجموع تدخلات السارد المباشرة وغير مباشرة التي تتخذ شكلا تعليميا وتعليقا على الأفعال.

ويحدد كل من **(لوبومير دوليزيل)**و**(جاب لينتفلت)** تحديدات أخرى لوظائف السارد والشخصية،حيث تتقاطع في كثير من جوانبها مع ما سطره **(جيرار جنيت)**.وتنقسم عند **(دوليزيل)** بين وظائف ضرورية أو إجبارية وأخرى ثانوية[3].

وتنقسم عنده الأولى بدورها بين وظيفة التمثيل أو التشخيص لأحداث القصة،التي بها يتميز السارد عن وظيفة الشخصية المحصورة في الفعل، وبين وظيفة المراقبة التي تتيح

---

[1]- تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة:حسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، عدد8/9، 1988، ص50.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 262

[3] -Jaap. Lintvelt,1981,Essais de typologie narrative ;Ed José Corte ;paris;1981;page27

له التموقع في مكان علوي يباشر من خلاله التحكم في أفعال الشخصية،كما تيسر له تأطير خطابها،دون توقع حدوث عكس هذا الاتجاه[1].

أما الوظائف الاختيارية أو الثانوية للسارد والشخصية فتتحدد أهم معالمها في تبادل الأدوار بين السارد والشخصية،حيث تصبح الوظائف الضرورية للسارد وظائف اختيارية بالنسبة للشخصية والعكس صحيح.فينتج عن ذلك نزوع السارد إلى التماهي بوظيفة الفعل عند الشخصية،منتجا مواقف إيديولوجية تتناسب مع وظيفته التأويلية الجديدة.وبالقدر نفسه يمكن للشخصية بدورها أن تضطلع بوظيفة المراقبة.وفي هذه الحالة يتم التعارض الوظيفي[2].

أما **(جاب لينتفلت)** فلم يشذ من جانبه عن التمييز المبدئي بين الوظائف الضرورية والاختيارية عند **(دوليزيل)**، وإذا كان تحديده للوظائف الضرورية يميل نحو التقيد بما جاء عند **(دوليزيل)** فإنه قام بالمقابل بالتفصيل في الوظائف الاختيارية والتميز بينهما تأسيسا على الخطاب الذي تتجسد من خلاله أو الذي يقوم بترهينها.ونعرض لمجموع هذه الوظائف على النحو التالي[3]:

-**الوظيفة التواصلية**:وتشتمل على خطاب يتوجه من خلاله السارد إلى المسرود له.

-**الوظيفة الميتا سردية**:وتتحقق نصيا بواسطة خطاب ميتا سردي يتكلم من خلاله السارد بداخل المحكي.

-**الوظيفة التفسيرية**:وفيها يستخدم السارد خطابا تفسيريا يدوم بواسطته توفير شروحات عن بعض عناصر القصة.

-**الوظيفة التقييمية**:ينهض بتبليغها خطاب تقييمي تنجلي أهم معالمه في النعوت والمقارنات والتعليقات التي يصدر من خلالها السارد حكما ثقافيا أو أخلاقيا عن القصة،أو عن الممثلين المتضمنين فيها.

---

[1] -Ibid,p27,28.

[2] -Ibid,p28.

[3] -Ibid,p61,66.

-**الوظيفة التعميمية**:وتتحقق عبر خطاب مجرد يبلغ عن تأملات السارد العامة والمجردة.

-**الوظيفة الانفعالية للسارد**:تتضمن خطابا انفعاليا يجسد من خلاله السارد الانفعالات التي أثارها فيه القصة.

-**الوظيفة الصوغية**:وتستعين على الإعلان عن نفسها بفضل خطاب صوغي يعبر فيه السارد عن درجة يقينه من أحداث التي يسردها.

في الختام نستطيع القول أن هناك بعضا من الوظائف اللصيقة بالسارد وحده دون أن تتعداه نحو الشخصية،بينما يقتصر تحقق بعض الوظائف على الشخصيات.وعليه نعرض لأربع وظائف كما تتجسد في قصصنا الشعبي:

1/-الوظيفة السردية:وتقترن بمظهر القصة، ويؤول إنجازها إلى السارد،إنها الوظيفة التي يتحدد بها ووضعه ووجوده إزاء ما يسرد.

2/-وظيفة المراقبة:وهي التي يؤول فيها إلى السارد العمل على ضبط التنظيم الداخلي لسيرورة السرد من خلال اضطلاعه بتعيين التمفصلات والترابطات والتعالقات،إنها باختصار الوظيفة التي ينتقل فيها السارد من الاكتفاء ببث السرد إلى رسم مساراته وتسمية طرائق تقديمه.

3/-الوظيفة التواصلية:إذا كان دور السارد في الوظيفتين السالفتين يرتهن بالصلة التي يقيمها مع القصة(الأحداث المسرودة)ثم مع النص السردي،فإنه هنا يولي وجهته ناحية المسرود له بالتأشير عبر العلامات والملفوظات على التواصل معه،بوصفه كائنا تخييليا يقاسمه نفس الموقع من المستوى السردي.

4/-الوظيفة التقييمية:ويمكن أن ندرج ضمنها وظيفة الإثبات والوظيفة الإيديولوجية عند جيرار جنيت.

إن حضور هذه الوظائف* لا يتحدد في قصصنا الشعبي على نحو كلي،بمعنى أننا قد نصادف محكيا يضطلع فيه السارد بوظيفة أو اثنتين دون أن يتعداهما،أو يضم داخل

* – نقصد بالوظائف المهام والأعمال التي ينهض بها السارد في العملية السردية، وهي مرتبطة بالغاية من السرد.

خطابه السردي عددا من الوظائف،فكل نص يحايثه نظام خاص من التخطيب السردي وضمنه تأخذ الوظائف موقعها.والتنوع دليل حرية السارد في تأدية مهمات متعددة في إمكانها الارتفاع بمستوى النص القصصي إلى مستوى النص المفتوح الذي يقبل التنوع والتعدد في الاستجابة والتلقي.فيكتسب النص صفة السهولة.

إن الوظائف السردية في قصصنا الشعبي تبدو متجلية في تفاعل وانسجام الوظيفتين الإيديولوجية والتواصلية، ووجه الارتباط بينهما قدرة السارد في توجيه عناصر القص، وتحكمه في آليات السرد،فبرز المحتوى الروحي والوجداني المتضمن للقيمة الإقناعية الممثلة في الفكر الشعبي.فالسارد في القصص الشعبي الذاتي،يضطلع بمهمة أساسية تتجسد في توجيهه للأحداث، ولمسار القص،مع مراعاة للطبيعة الشفوية للقصص التي يستدعي باستمرار ربط وإعادة ربط الاتصال مع المتلقي حفاظا على جذوة التواصل.ونجد ذلك مهيمنا على أغلب القصص الشعبي الذاتي.

وفي قصص الأولياء،فتهيمن الوظيفة الفكرية بشكل واضح،لأن السارد يركز على إبراز كرامات الولي وخوارقه،فهو يركز على إبراز الجوانب الدقيقة في حياة الولي وتسليط الضوء عليها،ليكشف مستواه الخارق، ومرتبته.خاصة وأن الكرامة تمثلها تلك اللحظة التي يتحد فيها الغيب بالعيان.

أما في القصص الشعبي الموضوعي،فشخصية السارد تتحد مع شخصية الراوي في عملية السرد،فالسارد هو المضطلع بالوظيفة السردية، وتنظيم كيفية سرد الأحداث،فهو الراوي العليم.أما عن الوظيفة التواصلية فتتجلى بفعل وجود مسرود له داخل القصة،كما نلمس ذلك في العديد من القصص.أما عن شخصية المروي له خارج القصة، والمتمثل في القارئ أو المتلقي للمتن الشعبي.فالمسرود له في القصة الشعبية هو شخصية تشهد بعض أحداثها، والراوي أو السارد هو الذي يقوم بفك شفرات النص القصصي الشعبي.

وهكذا فالسارد ينهض بمجموعة من الوظائف السردية أثناء عملية السرد،فنراه يمزج بين الوظيفة السردية، والوظيفة التواصلية، وأيضا الوظيفة الإيديولوجية.وإلى جوار هذه الوظائف،يتقلد السارد وظيفة المراقبة حيث يتدخل لتأثيث الفراغات الفاصلة بين مجموعة من الأحداث،خاصة عندما يتحقق انعطاف في سياق الأحداث، وتدخله يكون لغرض تزويد

المتلقي بشروط الانتقال من حالة إلى حالة.حتى لا تكون هناك فجوات في المسار الحكي، وتدخله ينحصر في بسط الفواصل الزمنية داخل صيرورة الحكي.

إن كل مرة تستسلم فيها شخصية لفعل السرد لا تتوقف عن إظهار سلطتها في توجيه دفته، وفي توزيع الأدوار بين الشخصيات.وما ذلك إلا إظهار لقدرة السارد على التحكم في مختلف خيوط الشبكة السردية، والتي تمتد من صلتها بالنص السردي إلى تثبيت ارتباطها بالقصة.

تأسيسا لما تقدم ذكره،نستشف أن القاص الشعبي وظف العديد من البنيات الزمانية والمكانية بغية اكتمال العمل الفني، وإبراز الحدث وربطه بالشخصيات.ففي توظيفه للبنيات الزمانية مزج بين عدة صيغ من استرجاع واستباق،إذا لمسنا تنوعا لها تبعا لتعدد مواضيعها،أضف إلى ذلك حضور الحركات الزمنية الممثلة في المشهد والحذف، والوقفة، والمجمل.

أما عن البنيات المكانية ،فالقصة الشعبية تزخر بأفضية مكانية متنوعة تبعا لتنوع الأحداث.وعن الصيغة السردية،فقد رصد الراوي من خلالها الكيفية التي يروى بها الحدث،ليتمكن بذلك من تحديد العلاقة التي تربط بين القصة وعناصرها من شخصيات وأحداث.

خاتمة

كانت القصص الشعبية الأوراسية التي رحلنا معها في هذه الفصول منتخبات تنمذج متنا شعبيا للمساءلة والدراسة والتحليل، ونعترف أن مرافقة القصص أبدت لنا من المفاجآت أكثر مما توقعناه حين حضرنا مشروع البحث فيها.

إن المحكي الشعبي يفرض شخصيته وأن هذه الشخصية جماع وتفاعل لمجموعة من العناصر الثقافية، وتحصل لنا من ذلك أيضا أن تربة القص تستنبت عناصر متباعدة في مساحات نصية ضيقة، وبهذا الاستنبات يتجاوز القديم والحديث، الظاهر والمستتر، الملموس والمجرد، المعقول واللامعقول، المقدس والمدنس.

علمتنا ملازمة القصص الشعبية الأوراسية أمورا ما كان لنا أن نتعلمها بدونها، علمتنا كيف ننصت إليها، وكيف نتخلى عن عاداتنا وتصوراتنا السابقة تجاه الشفوي العابر، علمتنا أن طابعها الشفوي يكسبها مرونة ومتعة. يكسبها مرونة حين يضمن انتقالها في سهولة ويسر بين الأشخاص والجماعات بأقل جهد وأضعف مؤونة، ويكسبها متعة حين تغدو الشفوية جوهرها النفيس الذي لا تسلم دلالتها إلا به. لكن المرونة والمتعة لا تعنيان انفلات القصص الشعبية الأوراسية التام من قواعد الوصف وعلوها على الانضباط لأية قوانين، وإنما تعنيان تمكينا لسلطة الراوي المشافه العالم بمرويه، القادر على تصريف مادة قصصه بالكيفية التي يرتضيها مجتمع القص ويتجاوب معها بين تعدد المقاربات المنهجية المساعدة. فلجأنا إلى الوصف والتصفيف واستفدنا من المقاربة المورفولوجية، وترتب عن ذلك أن أفرزت الدراسة النتائج الآتيـــــة:

1- البنية السردية التي تشتغل بها القصص الشعبية الأوراسية لن تكون لها بنية جامدة موحدة بين جميع المحكيات، تمثل قالبا تفرغ فيه مادة للحكي منفصلة ومعزولة، وإنما هي مستويات وبنى سردية لا تنفصل عن التركيب السردي لكل محكي، وتتراوح بين البسيط والمركب.

2- تتفاوت عناصر اشتغال البنى السردية للقصص الشعبية الأوراسية بتفاوت عناصر التركيب السردي التي يوظفها الحكي لإبراز المعاني والدلالات وترتيبها بهدف التأثير في المتلقي ولفت انتباهه وتوجيهه إلى تكوين قناعات محددة.

3- إن استحضار المجموع السردي للقصص الشعبية الأوراسية يظهر مدى اتساع الإمكانات التي تشتغل بها بنيتها السردية دون أن ينفي وجود عناصر مشتركة بينها.

4- إن تتبعنا لاشتغال البنية السردية في القصص الشعبية الأوراسية مكننا من التحكم في انتخاب وترتيب العناصر الموظفة في ذلك الاشتغال. تلك الخلفية التي حاولنا من خلالها أن نستحضر تداخل العناصر المكونة للانتظام السردي الذي يؤطر اشتغال البنية السردية.

5- مما لا شك فيه، ونحن نستقرئ كل القضايا التي استنبطناها من النصوص القصصية، أننا نلاحظ مدى ملامسة النصوص القصصية لقضايا ومشكلات الشعب، إن على مستوى الأفراد أو الجماعات أو الشعوب.

6- القصة ديوان الشعب يدونون فيها مشاكلهم وقضاياهم الملحة، بأسلوب قصصي، ممزوج بالخيال والتصوير، وحتى السخرية في بعض الأحيان، ولعل هذا الوصف الدقيق لمشاكل الحياة في تفاصيلها الصغيرة جدا، لدليل قاطع على إبداع الراوي وقدراته الفنية في الحكي، وعلى القيمة الإبداعية للنصوص القصصية.

7- القصة الشعبية نوع أدبي ضمن جنس (القصة)، لتوافرها على مقومات البنية القصصية: الحكاية، والسرد، والخطاب، وتكاملت مكوناتها من حيث البنية القصصية من راو ومروي ومروي له. وبتدوينها اتخذت صيغة لغوية خطابية مخصوصة يمكن فحصها وتحليلها نقديا، وهذا بالاعتماد على معطيات المنهج الشكلاني في دراسته للسرود الشعبية المروية والمكتوبة انطلاقا من الأساسيات التي نهض بها الدرس الشكلاني في دراسته سياقات السرد في القصة.

8- يسمح لنا المنهج البنيوي بتشريح القصة، والكشف عن بنياتها الدلالية والوظيفية والتعبيرية، ومن ثم اكتشاف البنيات الأساسية في النص القصصي الشعبي وفحص مكوناته ووظائفه ودلالته.

9- برزت أهمية الاستهلال القصصي بوصفه مكونا بنائيا يسمح بخلق مهاد أولي لشفرات القصة، من خلال استشفاف ما ستؤول إليه أحداث القصة بحسب أنماطها (الذاتي والموضوعي).

10- نبهتنا سلطة الراوي المشافه وامتيازاته وتداولية المحكي الأوراسي إلى أهمية الشكل في تلقي القص الأوراسي والتفاعل معه والتقاط تعليماته، فالشكل حاضر بقوة في القصص الأوراسية وله إيقاعه الخاص الذي يستشعر من لدن الرواة والمروي لهم، وفحصه عن قرب وبأناة يؤدي إلى كشف بنى منظمة ومنفتحة على التعدد القرائي وقابلة للتأويل، بل تفرضه أحيانا، ضامنة به الانقياد لإستراتيجية تشغيل الشكل في القصص الشعبية الأوراسية.

11- إن علاقة الراوي بالمروي والمروي له تظل حاضرة في اشتغال البنية السردية للقصة الشعبية الأوراسية من خلال آثارها المتعددة، إذ من خلالها يتم توجيه طبيعة الحكي الشفوي الذي تتأسس عليه كثير من امتيازات الراوي وسلطاته ؛ لتتضح العلاقة الوطيدة الرابطة بين الراوي والمروي له.

12- من حيث البنية الوظيفية للقصة الشعبية، وجدنا توافر القصة الشعبية على أساسيات الوظائف السردية التي استنبطها **(بروب)** من الخرافات الروسية، والتي تبدأ بوظيفة **(النأي)** وتنتهي بوظيفة الحل أو **(المكافأة)** والتمجيد. مع الأخذ بعين الاعتبار أن المثال الوظائفي الشعبي له طبيعته ومنتجيه ومتلقيه. بدليل أننا تمكنا من الربط بين أنماط الوظائف ودلالاتها لكون القص الشعبي قصا موجها مقصودا ؛ فتطبيق منهج الوظائف السردية على المتون القصصية الشعبية سمح بالوصول إلى الكشف عن السلسلة الوظيفية وتركيبها في النص القصصي الشعبي.

13- أثبتت دراسة أنماط الوظائف في القصص الشعبي الذاتي والموضوعي صلاحية منهج **بروب**، وهذا من خلال تحليل النماذج تبين أن القصص الشعبي بنوعيه مكون من وحدات وظيفية تختلف بحسب متن الحكاية، وتختلف الوظائف أيضا بحسب طول القصة.

14- توفرت القصة الشعبية على نمطي البنيات الكبرى والصغرى للشخوص وعواملها الستة الرئيسية: الذات والموضوع ،والمرسل والمرسل إليه، والمساعد والمعارض، فبرزت بنية خاصة هي اعتماد شخوص حضور مرجعي، وتخيلي، وعجائبي.

15- تداخل بين الشخوص المرجعية المحملة بالعناصر الواقعية، والشخوص التخييلية، وكذا الشخوص العجائية ؛ والتي تجتمع لتقوم بدور أساسي في عملية الحكي.

16- تستجيب القصة الشعبية لمكونات النموذج العاملي بدرجات متفاوتة، ففي بعضها يسهل تحديد العوامل وضبط العلاقات بينها، وبعضها يحتاج إلى روية وصبر لتعدد الممثلين وتشابك الأدوار وتقاطع البرامج السردية.

17- كشف البحث في آليات السرد القصصي في القصة الشعبية عن بنية النظام الزمني بين زمن القصة وزمن السرد، كذلك استطاع القاص الشعبي أن يبين أن هناك تنوعا لصيغ الاسترجاع والاستباق، وهذا تبعا لتعدد مواضيع حدوثها.

18- تفاوت حضور الحركات الزمنية الأربع الممثلة في: الحذف، والوقفة، والمشهد، والمجمل، يدل على حرية الراوي في استثمار ما يخدم القص.

19- أما عن المكان فهو عنصر حكائي يعج بدلالات إيحائية استعارية تتصل بدلالة القصة، وحياة الشخوص التي تفسرها طبيعة المكان الذي ترتبط به.

20- رصد الراوي من خلال هيئة السرد أو صيغته الكيفية التي يروي بها الحدث ليتمكن من تحديد العلاقة التي تربط بين القصة وعناصرها من شخوص وأحداث، فالخبر السردي يتم توصيله بطرق متعددة لا تكشف عن الفرق بين **(حكي الأحداث)** و **(حكي الأقوال)** ليتضح من خلالها أن المسافة السردية المستغرقة في فضاء اللغة هي غير ما تستغرقه الأحداث ذاتها لو اختزلت بصيغتها الحكائية البسيطة.

21- كشف مصطلح المنظور السردي من خلال تطبيقه على الأنماط القصصية الشعبية عن تفاوت الرؤى في نقل الخبر السردي، فالمنظور الذي يتبناه الراوي هو الذي يحدد نمط السرد وصيغته.

أما عن أجلّ نتيجة في البحث هو البحث ذاته ومزاولته، ومعاناته، وأجدني مقرة أن رحلتي مع هذا البحث، قد أفادتني وأمتعتني بما تحصلت عليه من معارف ومعلومات. على أن الموضوع يبقى مفتوحا يستدعي جهود غيري لمواصلته وهو ما أرجوه أن يكمل لاحقا من لدنه.

ثبت للمصادر والمراجع

- **القرآن الكريم:**رواية ورش.

1- المراجع العربية:

أ- **المصادر والمراجع :**

1) -إبراهيم خليل، الرواية في الأردن في ربع قرن 1968م، دار الكرمل، عمان، 1993م، ط1.

2) -إبراهيم عبد الله، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، المركز الثقافي العربي، يوليو 1992م، ط1.

3) -إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، دت، ط3.

4) - ، الدراسات الشعبية، مكتبة القاهرة الحديثة، دت، دط.

5) - ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، 1974م، دط.

6) -ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الجزء الثالث، تحقيق : أحمد الحوفي /و/ بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، 1962م، دط.

7) -ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، الجزء الأول، تحقيق : محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988م، ط1.

8) -أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل)، الصناعتين، تحقيق : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984م، ط2.

9) -أبو ناضر موريس ، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، 1979م، ط1.

10)-أحمد أبو الجندي خالد، الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها (نظرية القصة الفنية في القرآن الكريم)، دار الشهاب، باتنة، دت، دط.

11)-إسحق الخوري فؤاد، مذاهب الأنثربولوجيا وعبقرية ابن خلدون، دار الساقي، 1992م، ط1، ص 62.

12)-إسماعيل حسن، شعرية الاستهلال عند أبي نواس (دراسة في بنية التناسب النصي)، دار فرحة، مصر، 2003م، دط.

13)-إسماعيل عز الدين، القصص الشعبي في السودان، دراسة في فنية الحكاية و وظيفتها، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت، د ط.

14)-التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، م، و، ك ن الجزائر، 1990م، دط.

15)-بن قينة عمر، قصص شعبية من الجزائر، م، و، ك، الجزائر، 1986م، دك.

16)-بنكراد السعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، المغرب، 1994م، ط1.

17) ، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف، المغرب، 2003م، ط1.

18)-بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث، دار توبقال، المغرب، 2000م، ط4.

19)-بن منقذ أسامة، البديع في نقد الشعر، تحقيق : أحمد أحمد بدوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، دك.

20)-البوريمي منيب، الفضاء الروائي في الغربة سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1984م، دك.

21)-بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999م، ط1.

22)-الجيلالي عبد الرحمن، تاريخ الجزائر العام ، ج1، دار الثقافة، بيروت، 1988، ط1.

23)-الحجمري عبد الفتاح، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996م، ط1.

24)-حشلاف عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب، د، م، ج، الجزائر، 1986م، دط.

25)-رشدي صالح احمد، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، القاهرة، 1965م، ط1.

26)-الزيدي توفيق، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 1984م، دك.

27)-زغلول سلام محمد، دراسات في القصة العربية الحديثة، (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1987م، دط.

28)- الساريسي عمر عبد الرحمان، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980 م، ط 1.

29)-ستار ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، الوظائف، والتقنيات) دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، دط.

30)-سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب، بيروت، 1983 م، ط 5.

31)-السويدي محمد، مقدمة في دراسة المجتمع الجزائري (تحليل سوسيولوجي لأهم مظاهر التغير في المجتمع الجزائري المعاصر) ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دت، دط.

32)-سويرتي محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، 1991م، دط.

33)-صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، دار الآفاق، الجزائر، 1999م، ط1.

34)-الطبري (أبو جعفر محمد بن حرير)، جامع البيان في تفسير القرآن، الجزء الثاني، دار المعرفة، بيروت، 1972م، دط.

35)-عاصي ميشال، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980م، ط3.

36)-عبد الحافظ إبراهيم، ملامح التغيير في القصص الشعبي الغنائي، مكتبة زهرة الشرق، القاهرة، 2001م، ط1.

37) –عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 م، د ط.

38) ، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، دط.

39)–عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل،دار توبقال،المغرب، 1988 م، ط1.

40)–عبد الله التطاوي، قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والإمارة، دار قباء، 2000م، دط.

41) –الغنام غزة، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991م، دط.

42)–فتوح محمد، تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999م، ط1.

43––فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، 1987م، ط3.

44)–قاسم سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985م، ط1.

45)–القرطاجني (أبو الحسن حازم القرطاجني)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م، ط3.

46)–قريش روزلين ليلى، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980م، دط.

47) –كاظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دت، دط.

48)–الكردي عبد الرحمان، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)،تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب،القاهرة، 2006، ط1.

49)-كمال زكي احمد، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت1979م، ط2.

50)-لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م، ط3.

51)-لمرابط عبد الواحد، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصور شامل، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، مطبعة آنفو، القادسية، فاس، 2005م، ط1.

52)-مبارك زكي، النثر الفني في القرن الرابع، الجزء (1،2)، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط. 53)-محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي: مقاربة سوسيو سردية،منشورات ذات سلاسل، الكويت، 1995 م، ط1.

54)- مراشدة عبد الرحيم، الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، وزارة الثقافة، عمان، 2002م، ط1.

55)- المرزوقي سمير ،جميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا)،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر الدار التونسية للنشر، د ت، د ط.

56)-المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب الدار العربي للكتاب، 1982 م، ط 3.

57)-مهنا غراء حسين، أدب الحكاية الشعبية، القاهرة، 1997 م، ط1.

58)نجم محمد يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1979م، ط7.

59)-نجمي حسن، شعرية الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجا، وزارة الثقافة، عمان، 2002م، ط1.

60)-النصير ياسين ،الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون، 1993م، ط1.

61)-يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، دت، دط.

62) ، السرد العربي، مفاهيم وتحليلات،رؤية النشر والتوزيع،2006م، د ط.

63) ، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، 1997م، دط.

64)-يعلى مصطفى، القصص الشعبي بالمغرب (دراسة مورفولوجية)، المدارس، الدار البيضاء، 2001 م، ط1.

ب-<u>المعاجـــــــم</u> :

1) -ابن منظور (جمال الدين محمد مكرم)، لسان العرب،المجلد الثالث،حرف الدال،دار صادر،بيروت، د ت، د ط.

2) ، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، 1414هـ، 1992م، دط.

3) -جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، كانون الثاني، يناير، 1984م، دط.

4) -الرازي (محمد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح،باب السين دار وكتبة الهلال،بيروت لبنان،1988، د ط.

5) -الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة،تح : عبد الرحيم محمود، وعرف به :أمين الخولي ،دار المعرفة، بيروت، لبنان ،د ت، دط.

6) -علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،./و/ عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي،يوليو، 1992م،ط1.

7) -الفيروز أبادي، (محمد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، الجزء الثاني، الحلبي للنشر، القاهرة، دت، دط.

8) -القاضي محمد وآخرون، ، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر ودور أخرى للنشر، تونس، 2010م، ط1.

9) –معجم ألفاظ القرآن الكريم، مجمع اللغة العربية، دار الشروق، 1981م، ط1.

10) هو لتكرا نس ايكه، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور،ترجمة د. محمد الجوهري و د.حسن الشامي، دار المعارف، مصر،ط2.

ج- <u>المجلات والدوريات والمنشورات</u> :

1) –بامية عايدة ،الحكاية الشعبية، مجلة مركز الدراسات والأبحاث الخاصة بالتنمية الجهوية، عنابة، 1983م، السلسلة 07.

2) –بوطيب عبد العالي، مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية، مجلة مقدمات، العدد 21.

3) –بياري مها، أنواع الاستهلالات في الرواية (دراسة في أنواع الملفوظية) سيميائيات، مجلة تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، خريف 2005، السنة الأولى ، العدد الأول.

4) –تودوروف تزفتان، ديكرو، مقولات السرد الأدبي، ترجمة : حسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، العدد 9/8.

5) –السرديات، مجلة محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي (مخبر3)، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، الجزائر، جانفي 2004، العدد 1.

6) –عالم الفكر، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 17، الكويت، 1986م، العدد 01، (أفريل، ماي، يونيو).

7) –عوض سعود عوض، في الحكاية الشعبية الفلسطينية، تراث الشعب، السنة 10، العدد 04، 1990م.

8) –مجموعة من المؤلفين، طرائف تحليل السرد الأدبي، مقالات المغرب، سلسلة ملفات 1/1992 الرباط، ط1.

9) –مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة : ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982م، ط1.

د- الرســـــائل :

1) -بادرة محمد، الحكاية الشعبية الأمازيغية السوسية (البنية الوظيفية)، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إشراف :أحمد الطريسي أعراب، شعبة اللغة العرابية، تخصص : أدب مغربي، جامعة محمد الخامس، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1994م.

2) -خليفي عبد السلام، بلاغة الحكي في القصص الشعبي، تدوين متن وتحليل نصي، مقامي، المتن والترجمة -ملحق- إشراف : محمد الوالي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد الخامس، أكدال، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، ، شعبة اللغة العربية وآدابها، وحدة البلاغة الجديدة والنقد الأدبي، 2006-2007م.

3) -خيلعي حدا، الحكاية الشعبية بمنطقة أبي الجعد، جمع ودراسة، إشراف : نجاة المريني، أطروحة لنيل الدكتوراه في الأدب، شعبة اللغة العربية وآدابها، وحدة : أساليب الكتابة في الغرب الإسلامي ،المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1422-1423ه 2001-2002م.

4) -العاصمي مالكة، الحكاية الشعبية في مراكش، الجزء الرابع، القسم الثاني، النصوص، إشراف : عباس الجراري، بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، جامعة محمد الخامس، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1987/1986.

5) -سمية فالق، المثل الشعبي في منطقة الأوراس (جمع وتصنيف ودراسة في الوظيفة والتشكيل الفني)، إشراف : حسين كاتب، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، شعبة الأدب الشعبي، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، ، 2004 / 2005.

ه- الكتب المترجمة:

1) **1**-أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ،1973 م، دط .

2)--باشلار غاستون، جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1985م، ط1.

3)–فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبوبكر أحمد باقادر، وأحمد 1989، ط1.

4) ، مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، 1986، ط1.

5) ، مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن، /و/ سميرة بن عمو، شراع الدراسات والتوزيع، دمشق، 1416هـ، 1996م، ط1.

6)–تزفتان تودوروف، رولان بارت، إمبراتو ايكو، مارك أنجينو، ترجمة وتقديم : أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، 1987م، ط1.

7) ، الشعرية، ترجمة :شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء ن المغرب، 1987م، ط1.

8)–جنيت جيرار، خطاب حكاية ، ترجمة : محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، دط.

9) ، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة : محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000م، دط.

10)د. دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم : محمد الجوهري، /و/ حسن الشامي، دار الكتب الجامعية، 1972م، دط.

11)–زيراف ميشال، الأسطورة الروائية، ترجمة : صبحي حديدي، 1986م، ط2.

12) ستروس كلود ليفي، الأنثربولوجيا البنيوية، ترجمة، مصطفى صالح، دمشق، 1977م، دط.

13) ، وفلاديمير بروب، مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ترجمة : محمد معتصم، عيون، المقالات، الدار البيضاء، 1988م، دط.

14)–الشاذلي المصطفى، القصة الشعبية في محيط البحر الأبيض المتوسط، تعريب: عبد الرزاق الحليوي، أليف، اديسيد، دار توبقال، أفريل، 1997م، ط 1.

15)–فون ديرلاين فريديريش، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، 1973 م، د ط.

16)––لابيكا جورج، السياسة والدين عند ابن خلدون،تعريب: موسى وهبة /و/ شوقي الدويهي، دار الفارابي ، بيروت، شباط 1980م، ط1.

2- <u>المراجع بالأجنبية</u> :

A/- <u>Les Livres</u> :

1) –Alain Bliaut , La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale , Paris , P,U, F , écriture , 1991.

2) –Bédier Joseph , les fabliaux , Paris , Bovillon , 1985.

3) –Camille la Coste Dujardin , Le Conte Kabyle , étude ethnographique , François Maspero , Paris , 1970.

4) -D.Maignueneau,Element de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas,1992.

5) -Emil Benveniste, problème de linguistique générale, édition Gallimard,coll,tell,1974.

6) –Genette Gérard , Figure III ,Ed , du seuil , Paris , 1970.

7) - Gérard Genette, nouveau discoure du récit, édition du seuil, Paris, novembre 1983.

8) –Greimas A.J. , Sémantique structurale , P.U.F , Paris , 1968.

9) –Gravel Charles , production de l'intérêt romanesque , édition mouton , The Hague , Paris , 1973.

10) –Hamon Philippe , pour un statut sémiologique du personnage ,in poétique du récit , édition du seuil , 1977.

11)-Jaap Intelvelt ,Essais de typologie de typologie Narrative, Ed, José; corte ,Paris,1981.

11) −Jean-Marie Auzias , Clefs pour le structuralisme, édition Seghers , Paris , 1967.

12) −Kerbrat , Orec chioni (ca) l'énonciation de la subjectivité dans le langage , Paris , Armand collection , 1980.

13) −Vladimir Propp , Morphologie du conte , seuil , points , Paris , 1965-1970.

14) -Miek Bal, Narratologie,hes,publics,utrech,1984.

15) -Paul Ricoeur,Temps et récit, paris, seuil,1984.

16) −Rey Délove (Josette), Lexique sémiotique , P,U,F, Paris, 1979.

17) − Roger Pim mon , le Conte merveilleux comme sujet d'étude , Paris , Liège, 1955.

18) −Shlomithe Rimmon Keenan , Narrative fiction , Ront ledge and New York , 1983.

19) −Thay Thay Rhozali Najima, Au pays des ogres et des Horreurs , فبلاد لهوال ولغوال – L'Harmattan , Mars , 2000.

20)- Vladimir Propp, Morphologie du conte, Seuil, points, Paris,1965,1970.

B/- <u>Les Dictionnaires et Encyclopédies</u> :

1) -Ducrot Oswald , Schaeffer (Jean-Marie) et autres , Nouveau dictionnaire encyclopédiques des sciences du langage, éditions seuil, paris, 1972 et 1995 .

2) -Larousse de poche, trente deux milles mots, librairie Larousse, paris.

C/- <u>Les Revues et Documents</u> :

1) -Bel-Alfred , La Djazia , Extrait du journal asiatique , imprimerie nationale , Paris , 1970.

2) -B.Tomachevské,thématique in: théorie de la littérature, texte des formaliste russes, réunie par;T.Todorrov,édition seuil,1985.

3) -Desparment. J, les chansons de Geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja , revue Africaine , 2ème trimestre , 1939.

4) -Le conte recherche sur la formation du sujet dans le conte populaire , T,I. Le conte Russe , Ukrainien , Lielouss , Gosizdat ukrainy , Odessa , 1924.

5) -Renet Basset , La légende de Ben El-Khas , Revue Africaine , N°= 256 , 1er trimestre , 1905 , Alger , Typographie.

6) -The structure study of myth , Journal Of American , Folklore , LXVIIII , 1955.

فهرس
المحتويات

-مقدمة ب

مدخل

مفهوم السرد القصصي الشعبي

-أ/مفهوم السرد القصصي الشعبي 11
1-السرد لغة 11
2-اصطلاحا 13
3-اتجاهات علم السرد 17
أ/الاتجاه الأول 17
ب/الاتجاه الثاني 19
ج-الاتجاه الثالث 20
4-القصة لغة 22
5-اصطلاحا 23
6-السرد القصصي 26
ب-مفهوم السرد القصصي الشعبي 29
إشكالية المصطلح القصصي الشعبي 31
ج-بواعث القصص الشعبي 36
د-تأصيل القصص الشعبي 39
استنتاج 42

الفصل الأول

مكونات البنية السردية في القصة الشعبية بالأوراس

- توطئة 46
االقصص الشعبي بين المكتوب والشفاهي 46
ب- القصص الشعبي بين التنوع والتشابه 52
ج- مكونات البنية السردية للقصة الشعبية 55
1- الكمية 55
2- التداول 63
3- البنية السردية للقصة الشعبية 64
1-مفهوم البنية 65
أ-الأصل اللغوي 65
ب-التعريف الإصطلاحي 66

ج–البنية: تاريخ ومصطلح 66
2–البنية في اللسانيات 71
ا– البنية عند كلود ليفي ستروس 69
ب– البنية عند فلاد يمير بروب 71
ج–البنية عند غريماس 72
4– أنماط القصة الشعبية 73
قصص ذاتي 73
ب– قصص موضوعي 74
د– بنية الاستهلال في القصص الشعبي 74
1–بنية الاستهلال في القصص الشعبي الذاتي 78
أ–صيغ الاستهلال 79
2–بنية الاستهلال في القصص الشعبي الموضوعي 82
3– ثنائية الراوي والمروي له 88
–تقديم نظري 88
1–ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي الذاتي 91
2–ثنائية الراوي والمروي له في القصص الشعبي الموضوعي 95

الفصل الثاني

الوظيفة في القصص الشعبي

أ–منهج بروب والتحليل الوظائفي 103
1–مفهوم الوظيفة 103
2–مفهوم الوظيفية 104
3–الوظيفة والوظيفية في ميدان الدراسات اللغوية 105
4–الوظيفة في الدراسات والمناهج الأدبية الحديثة 107
5–الوظيفة عند فلاديمير بروب 107
أ–بروب–غريماس من وظائف الاتصال إلى وظائف الانفصال 109
ب–بروب–بارث من الوظيفة الجزء إلى الوظيفة الكل 110
6 –بروب والمنهج المورفولوجي 112
أ–مفهوم الوظيفة 112
7–نظام الوظائف 114
8–توزع الوظائف بين الشخصيات 116
9–متتالية الوظائف في الحكي 117

10-المآخذ التي أثيرت حول منهجية بروب لتحليل الحكايات 121
11-صلاحية منهج بروب لتحليل القصة الشعبية 122
12- الوظيفة وجمل الاستهلال 123
ب-أنماط الوظائف في القصص الشعبي 124
1-في القصص الشعبي الذاتي 124
-النموذج-الأول-قصة طامزة وسبع بنات 125
1-ملخص القصة 125
2-التحليل المورفولوجي 125
أ-البداية الاستهلالية 127
ب-البداية التمهيدية 127
-النموذج الثاني-قصةهارون الرشيد 130
1-ملخص القصة 130
أ-البداية الاْستهلالية 132
ب-البداية التمهيدية 132
2-التحليل المورفولوجي 132
النموذج الثالث: قصة بوهزقن 133
1- ملخص القصة 133
2-التحليل المورفولوجي 135
النموذج الرابع: قصة سيدي زرزور 136
1-ملخص القصة 136
2-التحليل المورفولوجي 137
النموذج الخامس: قصة الرهابنة 138
1-ملخص القصة 138
2- التحليل المورفولوجي 138
2-في القصص الشعبي الموضوعي 139
أ-الوظائف :أشكالها ودلالتها 140
النموذج الأول :قصة:السلطان ونسوانو الثلاث 140
1-ملخص القصة 140
2-التحليل المورفولوجي 142
النموذج الثاني: قصة عكرك 144
1-ملخص القصة 144

2- التحليل المورفولوجي 146
النموذج الثالث: قصةعشبة خضار 148
1-ملخص القصة 148
2-التحليل المورفولوجي 149
النموذج الرابع: قصة عيشة وفاطمة 150
1-ملخص القصة 150
2-التحليل المورفولوجي 152
أ-البداية الاستهلالية 152
ب-الوحدات الوظيفية 152
النموذج الخامس: قصة زوج خاوة 153
1-ملخص القصة 153
2-التحليل المورفولوجي 154

الفصل الثالث

الشخصيات الحكائية

-توطئة 160
1-التصور الكلاسيكي للشخصية 160
2-التصور الحديث للشخصية 161
3-الاتجاهات المعرفية المساهمة في بلورة الرؤية الجديدة للشخصية 162
4-وظيفة الشخصيات في الخطاب الحديث 163
1-فئة الشخصيات المرجعية 166
2-فئة الشخصيات الإشارية 166
3-فئة الشخصيات الاستذكارية 166
ا-البنيات الكبرى للشخوص 166
1-الشخصيات المرجعية 167
2-الشخصيات التخييلية 168
3-الشخصيات العجائبية 170
أ-الجن 170
ب-الساحر(ة) 171
ج-الولي الصالح 171
د-الممسوخات 172
ب-البنيات الصغرى للشخوص 173

1-الذات/الموضوع 174
2-المرسل/المرسل إليه 174
3-المساعد/المعيق(المعارض 174
-الشكل القصصي الشعبي في ضوء النموذج العاملي 176
أ-قصة كيسة 176
ب-قصة بغياي 176
ج-قصة ولد السلطان 176
د-قصة الغولة 177
هـ-قصة الذيب الخداع 177
و-قصة الولي الصالح:سيدي بلفضل 177

الفصل الرابع
آليات السرد القصصي

أ-البنيات الزمانية والمكانية 184
1-البنيات الزمانية 184
تقديم نظري 184
أ- الإسترجاعات 189
1-الاسترجاع الداخلي 190
2-الاسترجاع الخارجي 190
3-الاسترجاع المزجي أو المختلط 191
أ-الإسترجاعات الداخلية والخارجية في قصصنا الشعبي 191
ب-الإستباقات 192
1-الاستباق الخارجي 194
2-الاستباق الداخلي 194
أ-الإستباقات الداخلية والخارجية في قصصنا الشعبي 194
ج-المدة الزمنية 195
1-الحذف 196
2- الوقفة 198
3- المشهد 199
4-المجمل 201
2-البنيات المكانية 202
1-المكان والمفهوم النظري 203

2-تجليات المكان ودلالاته في القصص الشعبي 205
أ- المدينة 205
ب- الشارع 206
ج- الأحياء والدروب 206
د- المنزل 207
ه- الغرفة 207
و- البحر 208
ك- المقبرة 208
ل- القرية 208
ي- القصر 209
لا- البر 209
ب-الصيغة السردية 210
1-المسافة السردية 211
أ-حكي الأحداث 212
ب-حكي الأقوال 213
2-المنظور السردي 215
3-تعددية الصيغ السردية 217
4-اشتغال وظائف السارد في القصص الشعبي 218
-خاتمة 225
ثبت للمصادر والمراجع 231
الملخص

ملخص باللغة الفرنسية

Résume

La présente thèse est intitulée **: "la structure narrative dans les récits populaires aux Aurès".** Son titre annonce son affiliation aux recherches et aux études qui ont porté leurs attentions sur la littérature populaire pour la célébrer et la sauver de la déperdition et la négligence, mais aussi pour étudier ses composantes, et exprimer l'âme des gens qui l'ont embrassé en outillant la connaissance de ses préoccupations, ses espoirs, et ses rêves et cela pour ratifier la relation entre l'individu, sa communauté et sa partie.

Le conte populaire aurassien forme une sélections modélisées de corpus populaires pour l'examen, l'étude et l'analyse, puisque le raconté populaire parlé impose sa personnalité, ce dernier n'est seulement qu'une interaction à un ensemble d'éléments culturels.

Ce choix est exprimé par la matière brute, quant à la perception, elle est exprimée par les aspects focalisés pour répondre à ces matières par l'étude et l'analyse. Ce cadre général est animé par deux choix complémentaires qui soulignent la particularité qui caractérise le sujet de recherche : La première particularité est liée à la zone "Aurès", la deuxième aux contes populaires très courant dans cette région.

En conséquence, nous avons élaboré un plan pour souscrire sa direction et d'accommoder les questions globales et les questions générées par le corpus choisi. Le travail sur ce sujet nous a obligé à opté pour un plan ordonnée et méthodologique le disposant ainsi sur une trajectoire approprié pour arriver à des résultats satisfaisants.

De ce fait, le travail a été conçu avec une introduction qui dans laquelle j'ai abordé la nature du sujet de la recherche, et la thèse qu'il défend, ainsi que les motifs qui m'ont poussés pour le choisir. Y figure aussi l'approche préconisée et les sources bibliographiques subdivisées en deux types :

- Source orale (sur terrain) basée sur les Narrateurs : les femmes et les hommes pour recueillir le corpus et sa notification.
- Source écrite certifiée ou manuscrite.

Et puisque j'ai insisté sur la retranscription des récits de l'oral à l'écrit tel qu'ils ont été racontés afin de préserver l'authenticité des textes, le respect des narrateurs et la mémoire populaire. J'ai choisi des récits après l'opération de la collecte, de classification et de transcription.

Ce corpus caractérisé par son oralité, n'en demeure pas moins une production littéraire qui peut être étudié et analyser à partir de sa retranscription. C'est un conte populaire à part entier avec ses bases narratologiques. Ses structures narratives ont été vérifiées ainsi que ces constituants, formules et fonctions.

Le travail a eu la forme finale suivante : une partie théorique qui comprend une introduction réservée à la conception du conte et du conte populaire en précisant les concepts de la narration, du récit, du récit populaire, et le problème du paradigme du conte populaire.

La conclusion qui peut être tirée au sujet de la relation entre le conte et le récit ou ce qui est connu comme la fiction narrative, que les termes n'ont pas échappé de la confusion. Nous voyons donc que le terme "conter" doit respecter la formulation des histoires qui véhiculent un des événements réels ou imaginaires. Le terme "récit" doit concerner la présentation savamment maîtrisé lors d'une discussion.

La narration est importante dans un texte comme phénomène fondamental pour décrire sa nature artistique.

Quant à la naissance du récit populaire orale ou écrit, elle a été révélée par les perceptions et l'imagination de l'homme de son monde, et sa capacité à le comprendre et à l'absorber, dans les cadres spatiaux et temporels hétérogènes.

Concernant le versant pratique : dans le premier chapitre nous avons mis en évidence les constituants de la structure narrative du récit populaire aux Aurès du point de vue de leurs quantités et de leurs fréquences. Mais aussi déterminer ses motifs et son passage à la structure de la consommation, et la dualité narrateur/narrataire.

Le récit populaire comme genre littéraire travaille sur la transmission de la vie réelle pour les individus, il a su incarner la réalité et le vécu de l'aurassien, malgré les changements qui ont eu lieu à la suite de son déplacement d'un endroit à l'autre. Le récit a subi des suppressions et des augmentations, des présentations et des retards, mais il reste caractérisé par sa structure narrative structurelle dans sa forme et son contenu. Sur ce, la structure comme moyen analytique a su d'interroger ces composants du point de vue du narrateur, et divisé en récit personnelle et récit objectif.

Le narrateur a eu recourt à l'emploi de plusieurs structures éditoriales, et plusieurs formats en adéquation avec le contenu de l'histoire populaire.

Quant au couple narrateur/narrataire ; le narrateur raconte des histoires à sa manière et son style, tandis que le narrataire tient le rôle de récepteur du phénomène diégétique. Sachant que la position du narrateur et son rôle diffèrent en fonction du motif du récit populaire.

Nous avons consacré le deuxième chapitre pour mettre en évidence la fonction dans les récits populaires, à travers l'approche de la validité de la méthode de Propp pour l'analyse du récit avec ses deux motifs, subjectif et objectif. Il nous est donc clair que les récits populaires se composent de deux types de modules fonctionnels qui font défaut selon l'histoire, et varient aussi en fonction de la longueur du récit, ce qui rend plus facile d'accéder à différentes fonctions discursives qui dévoilent le tissu fictionnel composé d'une somme d'événements pour arriver à l'intrigue et ensuite à sa résolution.

Dans le troisième chapitre, nous avons abordé les personnages romanesques à travers les macrostructures des protagonistes représentées par des personnages référentiels imaginaires et merveilleuses, ensuite par les microstructures des personnages à travers le modèle fonctionnel qui comporte : le Destinateur, Destinataire/ le Sujet, l'Objet/l'Adjuvant, Opposant. Comme résultat, il est clair que les traits des personnages dans le même corpus sont variés, que ce soit dans sa micro ou macrostructure, et cela selon leurs appartenances.

Concernant le quatrième chapitre, nous avons abordé les mécanismes la narration discursive qu'on a observés très clairement dans les structures spatiales et temporelles et les formules employées par le narrateur à travers la distance narrative représenté dans le raconté verbal et le raconté événementiel et la perspective narrative.

Au terme de notre travail, nous avons obtenu les résultats suivants :

- La structure narrative qui exploite les récits populaires ne sera pas rigide et unifiée pour tout le "raconté", mais sont des structures narratives inséparables de la composition narrative du raconté, allant du simple au composé.
- La disparité entre les éléments du fonctionnement des structures du récit populaire est en relation avec les éléments de la composition discursive employer par la narration pour mettre en évidence les significations et les connotations afin d'influencer le destinataire.
- La méthode structurelle nous a permis d'autopsier les récits et de révéler leurs structures sémantiques, fonctionnels et expressive, et la découverte de l'infrastructure dans le texte narratif.

- La supériorité du narrateur nous a avisé de l'importance de la forme dans la réception du récit populaire, et son examen avec patience conduit à détecter des structures organisées et ouvertes à la pluralité des lectures et à l'interprétation.
- L'application de la méthode des fonctions discursives sur des corpus narratifs nous a permis de dévoiler la série fonctionnelle et sa composition dans le texte du récit populaire.
- …… en plus d'autres résultats.

Et la recherche demeure ouverte nécessitant des efforts d'autres chercheurs pour sa continuation.