الجمهـــوريـــة الجـــزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالـــي والبحث العلمـــي
جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

آليات مقاربة التراث السردي في النقد المغاربي المعاصر

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

إعداد الطالبة:
ملوكي فريدة

تحت إشراف:
الدكتور تيرس هشام

أعضاء لجنة المناقشة

أ .د عقـــاق قـــادة	أستاذ التعليم العالي	جامعـة سيـــدي بلعبـاس	رئـــيســـا
د. تيـــرس هـــشـــام	أستـــاذ محاضر أ	جامعة سيدي بلعبـــاس	مشرفا ومقـــررا
د .هامـــل الشيـــخ	أستـــاذ محاضر أ	المركز الجامعي بعين تموشنت	عضوا مناقشـــا
د.خثيـــر عيســـى	أستـــاذ محاضر أ	المركز الجامعي بعين تموشنت	عضوا مناقشـــا
د . دايـري مسـكيـن	أستـــاذ محاضر أ	جامعـــة سعيـدة	عضوا مناقشـــا
د. مسلـم عـائـشة	أستـاذة محاضرة أ	جامعة سيـــدي بلعـباس	عضوا مناقشـــا

السنة الجامعية : 2015 – 2016

بسم الله الرحمن الرحیم

مقدمة

يعود اختيار موضوع هذه الدراسة إلى مرحلة الماجستير، حيث كنت أهتم بالنقد الروائي الجزائري وبالتحديد في المنهج السميائي؛وفي عملية جمعي للمادة النقدية وجدت بعض النقاد يهتمون بالخطاب الروائي وبالنصوص التراثية السردية، فاطّلعت على دراساتهم وأيقنت من تلك اللحظة أنَّ تحليل النص الشعبي ليس سهلا وبسيطا كما كنت أخاله. فتتميّز تلك النصوص بالسذاجة الماكرة، فهي تبدو سهلة وغير معقّدة ولكن بتوغل الناقد إلى أعماقها لن يستطيع الخروج منها بسهولة؛فبقيت فكرة دراسة هذه الآثار الفنيّة راسخة في ذهني.وفي مرحلة إنجاز الدكتوراه احترت في اختيار الموضوع المناسب، رغبت أن ألج عالم التراث السردي من خلال النقد المغاربي ولكنّي كنت بحاجة إلى من يوجّهني فلجأت إلى الأستاذ الدكتور "عقاق قادة" فاقترح عليّ هذا الموضوع: "آليات مقاربة التراث السردي في النقد المغاربي المعاصر"، ساعدني في ضبط المنهجية، فقبلت البحث فيه مع وجود بعض الخوف التردّد لأن المادة النقدية قليلة جدا.

وبعد ضبط المنهجية وجدت نفسي أمام مهمة صعبة، وهي مهمة نقد النقدالتي ارتكزت على ركنين أساسيين وهما:

أ ــ جمع المادة النقدية ،التي تناول فيها أصحابها النص التراثي السردي بالدرس والتحليل (عرض المادة)

ب ــ نقد وتقويم للمادة النقدية.

ونؤكد على فكرة نقد النقد لأن الموضوع المتناول للبحث لا يخرج عن هذا المجال، حيث حدّدنا اتجاهنا في عملية البحث، عكفنا على جمع المدوّنات النقدية المغاربية (الجزائر، تونس والمغرب) مع الاعتماد على الدراسات الغربية والعربية التي استقى النقاد المغاربة معارفهم منها كمدرسة باريس البنيوية ودراسات الباحثة المصرية نبيلة إبراهيم والباحث المغربي سعيد يقطين وغيرهم من النقاد الذين تخصّصوا في هذا المجال ويعتبرون أساتذة النقد التراثي السردي لا يمكن لأي ناقد الاستغناء عن دراساتهم. فقد كان من اللازم علينا أن نطلّع على إبداعاتهم النقدية قبل التعرض لدراسة وتحليل المدوّنات النقدية المغاربية.

سنركز على المجال النقدي الذي يهتم بعملية وصف وتحليل النصوص النقدية، وكما أنّنا سنرجع إلى بعض النصوص الشعبية التي حلّلها النقاد لأنها ستساعدنا أكثر في الدراسة النقدية؛فسنتعامل مع الخطاب النقدي بدرجة كبيرة، حيث سنحاول كشف خصائص هذا الخطاب بلغة واصفة وبمنهج محدّد، وبهذا سيصبح النص النقدي التراثي موضوعا لهذا البحث.

والإشكالية المطروحة ها هنا هي: ماذا يتناول النقد التراثي السردي ؟ أو ماهي مجالات النقد التراثي السردي ؟ سنسعى إلى وضع ثلاثة مجالات تمثل قضايا أساسية يتناولها النقد التراثي السردي المغاربي وهي:

ـــ المجال الأول: جمع النصوص النقدية

ـــ المجال الثاني: تحديد مناهج النقد واتجاهاته في النقد المغاربي للنص التراثي السردي

ـــ المجال الثالث: تصنيف هذه المناهج.

ومن خلال قراءتنا في كل ما له صلة بالموضوع، جعلنا نضيف بعض القضايا والتي هي مكمّلة للمجال الذي ذكرناه سابقا (المنهج النقدي)، فقد اهتم النقاد بمعالجة النصوص التراثية السردية محاولين تأسيس نظرية نقدية خاصة بهذا النوع من الأدب، وقد اختلفت الطرائق والكيفيات التي تدرس بها هذه الابداعات، فكل ناقد وله طريقته في التحليل ويتجلى ذلك أكثر في توظيف المنهج والمصطلح .

لمحنا أنَّ أغلب النقاد يختلفون في استعمال المصطلحات العربية والغربية، فهناك من كان توظيفه للمصطلح في غير محله ؛وبالمقابل تجلّت لنا بعض المصطلحات مضبوطة ولكن عند قلّة قليلة في النقد المغربي.

وتظهر مسألة أخرى وهي مدى استيعاب النقاد لمفهوم المناهج الموظفة ثم مدى تطبيقها على النصوص التراثية، فقد ظهرت بعض التطبيقات النقدية آلية يحاول أصحابها نقل المنهج كما هو دون مراعاة خصوصيات النص الأدبي. وبهذا سيتم سلخ الظاهرة الابداعية من رونقها لإضفائه على مفردات المنهج فيضيع الكثير من خصوصيات النوع الأدبي أو الفني.

وأما عن المنهج الذي سنعتمد عليه في هذه الدراسة فسنعمل بالمنهج التحليلي الوصفي ، حيث سنقوم بدراسة النص النقدي من داخله ، نركز على المادة النقدية وما قدمه النقاد من تحليلات . فإذا كان الناقد يعتمد على تفكيك النص ليكشف عن البنيات التي يتكون منها ، فنحن سنركز على الطريقة نفسها ، حيث سنقوم بتفكيك النص النقدي لنتمكن من كشف بنياته ومستوياته والتي تتجلى في دراسة المنهج ، المصطلحات ، المفاهيم ، والأدوات ، ثم نقوم بالحكم والتقويم على ماقدمه النقاد المغاربة من تطبيقات برؤيا وصفية تحليلية . وبالتالي سيكون المنهج الوصفي التحليلي هو المهيمن أثناء الدراسة والتحليل لأنه أنسب منهج لمثل هذا الصنف من الدراسات النقدية .

وفي إنجاز هذا البحث واجهتني بعض الصعوبات من أبرزها قلّة وندرة المراجع حول التراث السردي، سواء من ناحية التنظير أو التطبيق. ففي الجانب النظري لم نعثر على تعريفات للتراث السردي، كما أنَّ التطبيقات هي الأخرى تكاد تنعدم. ولاحظنا أن النقاد المغاربة المختصون في هذا النوع من الأدب قليلون جدا . فالباحث الذي يروم التنقيب في الأدب التراثي السردي لا يسعه إلا أن يقف على فظاعة الفقر الذي تعاني منه المكتبة .

وبالمقابل نجد النقاد الغربيين يهتمون أكثر بدراسة تراثهم، حيث تُصدّر إلينا مئات الدراسات النقديّة جلّها حول التراث السردي. وقد بيّنوا أنَّ هذا النوع من الأدب ساحر وعجيب، إذ أنَّ البحث فيه هو عبارة عن مغامرة يدخل الباحث ويخرج دون أن يشبع من التجوال بين الفضاءات العجائبية والغرائبية والأسطورية المنتشرة في هذه النصوص .

فيجب بذل ما يكفي من الجهود لأن يبعث هذا التراث على أوسع نطاق ممكن وأن نخرج تلك النصوص من التهميش وأن لا تقتصر الدراسة على مؤلفي كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة، وكأنَّ التراث السردي ينحصر فقط على هذين المؤلفين، بينما توجد عدة مؤلفات بل المئات لم يتعرف عليها قرّاء هذا الجيل إذ لم يحاول النقاد دراستها والتعريف بها.

وبتعرضنا لمشكل نقص المادة النقدية لجأنا إلى الرسائل المخطوطة التي لا ننكر قيمتها العلميّة كرسالة الباحث الجزائري مجاهد محمد في الجانب التطبيقي، وفي الجانب التنظيري وخاصة في المدخل تمكّنا من الحصول على نسخ من رسائل دكتوراه مغربية للباحثة مليكة العاصمي ومحمد أنقار.

وأما الصعوبة الثانية فتتمثل في ضبط المنهج الذي يطبقه النقاد، وخاصة في الفصل الرابع المنهج البنيوي حيث وجدت بعض الدراسات النقدية يدمج أصحابها عدة مناهجمع هذا المنهج، فاضطررت إلى الاستغناء عنها وألغيتها من الدراسة وعوّضتها بالمنهج البنيوي الشكلي .فقد وقعت بين أيدينا بعض الدراسات محدّدة ومضبوطة ضمن هذا التحليل النقدي اللغوي .

وتتركب هذه الدراسة من مدخل وخمسة فصول، قمت في المدخل بالتعريف بالتراث السردي وحدّدت أهم أنماطه التي اهتم النقاد المغاربة بدراستها. وتعرضت في الدراسة النقدية إلى الكشف عن المناهج النقدية الموظفة في دراسة النص التراثي السردي في النقد المغاربيفقمت بتقسيم المناهج إلى قسمين أونوعين: سياقية ونسقية ضمن خمسة فصول :

تناولت في الفصل الأوّل المنهج التاريخي، حيث اهتممت بتحليل المدوّنات النقدية التي طبق أصحابها هذا المنهج على النصوص التراثية السردية بمختلف أنواعها، وذكرت أهم النظريات التاريخية النقدية التي طبّقها النقاد في تحليلاتهم.

ودرست في الفصل الثاني المنهج الاجتماعي، حلّلت الدراسات النقدية الاجتماعية ضمن إجراءات هذا المنهج التي يعرف بها .

وعالجت في الفصل الثالث التحليل النفسي للنص التراثي السردي، عرضت تحليلات النقاد ثم أخضعتها للدراسة النفسية النقدية .

انتقلت في الفصل الرابع إلى منهج نقدي نسقي (المنهج البنيوي الشكلي) جمعت أربع مدوّنات نقدية مغاربيةوتتبعتها بالدراسة والتحليل .

ويأتي الفصل الأخير السميائيات السردية، عرّفت فيه بهذه النظرية عند العالم الفرنسي ألجرداس جوليان قريماس، ثم درست تطبيقات النقاد المغاربة.

وأما الخاتمة فتضمنت مجمل النتائج التي توصلنا إليها بعد عملية الدراسة .

وفي الأخير أتوجه بشكري إلى الدكتور نابي عبد القادر الذي ساعدني في جلب المادة النقديّة من المغرب والاستاذ تيرس هشام على تعاونه ولا أنسى الأستاذ الفاضل "عقاق قادة " الذي

قدّم لي هذا الموضوع لأبحث فيه، فقد استفدت من هذا البحث كثيرا. حيث تعرّفت على نقاد مغاربة وعلى إبداعات نقدية لم تكن معروفة في الساحة النقدية الجزائرية. وبفضل هذه الدراسة أصبحت أدرك أنَّ الأدب التراثي السردي دُرٌّ لا يعرف قيمته إلا الباحث العالم المتشبث بأصالته وعروبته.

ولعلّني من خلال هذه الدراسة المتواضعة سأساهم ولو بالترر القليل في تعريف النقد المغاربي للأدب التراثي السردي .

مدخل

تعريف التراث السردي

أنماطه

يمثل التراث السردي الثروة الفكرية الأدبية الشعبية التي لا تقدر بثمن، تملكها كل شعوب هذه المعمورة، فإذا غاب عن بلد ما فلن يكون لها وجود، ويمثل هذا التراث الحياة الأولى لأجدادنا وآبائنا، يعبّر عن حياتهم البسيطة وعن بيئتهم وعاداتهم وتقاليدهم، فلا يمكن الاستغناء عنه.

وقد ظهرت بعض النصوص التراثية السردية في العصر الجاهلي والاسلامي كنصوص السيّر والمغازي، تحكي عن شجاعة وبطولة وفروسية الشعراء الجاهليين والصحابة المسلمين، كسيرة عنترة بن شداد وسيرة عليّ ابن عم النبيّ .

ازدهرت الإبداعات الأدبية التراثية أكثر في العصر العباسي، حيث ظهرت كتابات فنيّة من طرف كتاب من علماء اللغة، ككتاب "ألف ليلة وليلة"، ألفه مجموعة من الكتاب يحوي حكايات مشوّقة، يغلب عليها الخيال، والمنجز الفنّي "كليلة ودمنة" الذي ترجمه عبد الله بن المقفع من اللغة الهندية إلى اللغة العربية، ولا ننسى رائعة أبي العلاء المعري "رسالة الغفران "...إلخ، وقد ترجمت هذه الكتب التراثية إلى لغات مختلفة أحبّها العرب والعجم.

ولا يقتصر التراث السردي على النصوص التي أبدعها الكتاب المسلمون وتفنّنوا فيها، وإنّما يشمل النصوص الشفوية (القصص الخرافية) وهي منتشرة أكثر في الأوساط الشعبية، تروى في أوقات السمر.

وهذا التراث محفوظ في ذاكرة الشعوب العربية ويعيش معهم في حياتهم اليومية، كامن داخلهم، في سلوكهم في حياتهم اليومية. فمهما بلغنا من تطور وحضارة نعود دائما إلى تراثنا، إلى هويّتنا وانتمائنا العربي الاسلامي الأصيل.

مفهوم التراث السردي

تتكون عبارة التراث السردي من كلمتين : التراث والسرد، ويعني التراث في مفهومه العام البسيط "ما خلَّفته الأجيال السالفة للأجيال الحالية لكي يكون عبرة ونهجا يستقى منه " [1]. ومن الناحية العلمية هو علم ثقافي قائم بذاته، يختص بقطاع معين من الثقافة (الثقافة التقليدية أو الشعبية) "ويلقي الضوء عليها من زوايا تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية. ويتضمن التراث عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلا عن جيل"[2] .

يحيل هذا التعريف إلى فكرة مهمّة، وهي أن التراث يختص بخاصية الانتقال من الماضي إلى الحاضر، الانتقال الذي تكون له خاصية الفعل والحركة والتأثير في حياتنا وعلى أفكارنا ومفاهيمنا وتصوراتنا . وتبقى هذه الخاصية من أهم الخصائص التي يتميز بها مفهوم التراث الشعبي .

ويتوسع الباحث المغربي سعيد يقطين أكثر في تحديد مفهوم التراث السردي بأنه" كل ما خلّفه لنا العرب والمسلمون وهويشمل كل الموروث المكتوب والمحكي "[3].ويعني السرد أنّه فعل لا حدود له. يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الانسان أينما وجد وحيثما كان. يصرح رولان بارث قائلا: "يمكن أن يؤدى الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة وبواسطة الإمتزاج المنظم لكل هذه المواد إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة...إلخ[4].

يشرح سعيد يقطين هذا التعريف، " بأنَّ السرد يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه. قدم لنا العرب منذ أقدم العصور أشكالا وأنواعا سردية متعددة. وتضمن السرد الخطاب اليومي والشعر ومختلف الخطابات التي أنتجوها."[5]

---

[1] ـــــ ينظر صالح زيادنة، التراث الشعبي، مصطلحات ومدلولات (مقالات اجتماعية)، 9 يناير 2004 .

[2] ـــــ ينظر المرجع نفسه.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ـــ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1 1997، ص : 47

[4] المرجع نفسه، ص :19

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

ويمكننا أن نحدّد مفهوم التراث السردي أنّه عبارة عن تلك النصوص الأدبية ذات اللغة الفصيحة والنصوص الشفوية الشعبية أبدعها العرب المسلمونمنذ القدم، تعتمد على السرد الممتع والمشوّق، لا يمكن الاستغناء عنها ومحوها من الثقافة لأنها تمثل الهوية الوطنية والقومية عند كل الشعوب .

أنماط التراث السردي :

يجمع التراث السردي بين النصوص الأدبيةوالنصوص الخرافية أو الشعبية، فتتمثل النصوص الأولى في فن المقامات، الطرف، الكرامات، الأخبار وحكايات ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة ...إلخ

تنتمي الحكايات الشعبية المتنوّعة إلى النوع الثاني من النصوص أي النصوص الشفاهية ترويها الجدات والأمهات للأطفال قبل النوم. وهذه الحكايات موجودة في كل منزل من منازل هذه المعمورة، عند كل الشعوب، مخزّنة في ذاكرتهم.

تتميّز النصوص الأولى بأنها معروفة المؤلف –ما عدا ألف ليلة وليلة– تعتمد على اللغة الفصيحة والأسلوب المشوّق. وأما النصوص الثانية فهي "عمل إنساني شعبي عام، غير فردي، عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع، فهو إنتاج تلقائي لشعب ما، عمل مجهول المؤلف ".[1]

وبهذا يظهر التنوع والتعدد في نصوص التراث السردي، وتعد الحكايات الشعبية من أهم النصوص التراثية، اهتم النقاد أكثر بدراستها وتحديد خصائصها وقسموها إلى أربعة أنواع: الحكاية العجيبة، الحكاية الخرافية، الحكاية الشعبية والحكاية المرحة.

ويجدر بنا في البداية أن نعرّف مصطلح الحكاية أوّلا، قبل أن نتعرف على بعض تصنيفاتها المتعددة.

[1] محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، دار الأمان الرباط، ط1، 2012، ص :20

I-مفهوم الحكاية :

تعني الحكاية في التعريف المعجمي "التقليد والمشابهة ونقل الكلام، وشد العقدة، ثم رواية الخبر " [1]. ويظهر هذا التعريف اللغوي ممزوجا بالتعريف الاصطلاحي وهو نقل الكلام وشد العقدة ورواية الخبر.

وبيّن الدارسون أنّ مصطلح الحكاية مرادف للقصة في بعض النصوص التراثية؛كما في مقامات الحريري مثلا، حيث ورد في دباجة مقاماته: " ومن نقد الأشياءبعين المعقول وأمعن النظر في مباني الأصول نظم هذه المقامات في سلك الإفادات وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات و لم يسمع بمن نبأ سمعه عن تلك الحكايات أو أثم رواتها في وقت من الأوقات " [2]. وحيث تصدر فعل (حكى) معظم مقاماته. وكما في ألف ليلة وليلة ؛ حيث كثر استعمالها في مثل هذا المعنى من مثل:

" قال الشيخ الثالث صاحب البغلة: أنا أحكي لك حكاية أعجب من الاثنين " [3].وورد في الموسوعة العربية الميّسرة إلى "أنّ الحكاية قد أطلقت في بادئ الأمر، على القصة التي تصوّر الحاضر وتحكي جوانب منه، كحكاية أبي القاسمالبغدادي لأبي المطهر محمد الأزدي، وهي تصور جوانب من الحياة اليومية ببغداد في شكل قصص ساذج "[4].

وأصبحت الحكاية-في الأبحاث المعاصرة-تعني جميع أنواع السرد الشعبي، بعد أن برزت بوصفها مصطلحا قصصيا ابتعد" عن مجرد الإخبار بالواقع إلى الإيهام بحدث قديم مرت الدهور عليه، أو واقعة في مكان بعيد عن المخبر بها ولابأس من التوسّل بالخيال لبلوغ التأثير المنشود "[5].وبهذا أصبحت الحكاية قصة مروية تتوفر فيها مختلف العناصر القصصية وتقوم بإعادة تشكيل الحياة من وجهة نظر مؤلف مجهول وفي إطار العصر الذي رويت فيه."فهي خلق فنّي يتميز بالقدرة

---

[1] القاموس المحيط لمجلد الفيروزابادي ــ المطبعة المصرية ــ ط 3 ــ ج 4، 1933 ص :319 .

[2] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، شركة النشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2001 ص 51 .

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط2، القاهرة 1965، ص: 730.

[5] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سل ــ المكتبة الثقافية ــ ع200، القاهرة، 1968 ص :6 .

على استيعاب المخيّلات، والوعي بالوسط الذي تترعرع فيه" [1] "متوسلة بالسرد المباشر الممتع والمؤثر " [2].

ونلاحظ أنَّ هذا التعريف يتميز بالتعميم والبعد عن الدّقة لكون الحكاية ليست نوعا سرديا شعبيا معينا، وإنما هي اصطلاح لا يكتمل إلا بارتباطه بأنواع متعددة من القصص الشعبي اختلف الباحثون في تصنيفها."لذلك فإن مفهوم الحكاية يتّصف بنسبية حادة، حيث يختلف اختلافا تاما كلما ارتبطت الحكاية بنوع ما من أنواع الأدب القصصي الشعبي المتفرع عنه " [3].وقد اقترح بعض الباحثين تصنيفا للحكاية الشعبية، حيث قسّموها إلى أربعة أنواع وهي: الحكاية العجيبة، الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية والحكاية المرحة.

1 ــتعريف الحكاية العجيبة:

قبل أن نتعرض لتحديد مفهوم هذه الحكاية، سنعرّف بشكل مختصر صفة (العجيب)، فمن معاني العجيب القاموسية، "الدلالة على ما جاوز حد العجب، علما أن مادة العجب تعني إنكار ما يرد عليك. والأصل في ذلك أن الانسان إذا رأى ما ينكره من الأشياء غير المؤلوفة قال: قد عجبت من كذا "[4].

ونجد أنَّ هذا التعريف اللغوي ينطبق على الحكاية العجيبة التي تتضمن الغرابة والإثارة وكل ما هو ليس في الحسبان، أي بما هو خارق فوق الطبيعة، وبعيد عن المعقول ومنطق الواقع."ولعل هذا ما دفع تزيفيطان تودوروف Tzvetan Todorov إلى أن يميز بين العجيب والغريب والفانتازي، باعتبار العجيب يتعلق بظاهرة مجهولة، لم تر أبدا وتحيل على المستقبل، ولا تفسر إلا بقوانين طبيعية جديدة. عكس الغريب الذي يتعلق بظاهرة تحترم فيها قوانين الواقع بشكل سليم تسمح بتفسير الظواهر الطبيعية، حيث يقود ما هو مجهول إلى ما هو معلوم، أي إلى تجربة سابقة، ومن هنا إلى

[1] عادل أبو شنب، كانيا مكان، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1972، ص 11، 12.

[2] د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت 1979، ص :97.

[3] مصطفى يعلي ــ القصص الشعبي بالمغرب ــ، ص : 54 .

[4] الفيروزابادي، القاموس المحيط، مادة (العجب)، وابن منظور: لسان العرب ــ، (مادة عجب) .

الماضي. بينما لا تستطيع مدة الحيرة التي يثيرها الفانتازي في القارئ إلا أن تقع بوضوح تام في الحاضر"[1].

وقد حاول الباحث الأوروبي " فريدرس فون دير لاين " تعريف الحكاية العجيبة في كتابه " الحكاية الخرافية " انطلاقا من الدراسة المورفولوجية (منهج بروب)حيث يقول: "يمكن من وجهة نظر مورفولوجية إطلاق اسم حكاية عجيبة على كل تصور منطلق من إساءة(A) أو نقص (a)، مرورا بالوظائف الوسيطة، ليتوج بالزواج (w_0)، أو وظائف أخرى مستعملة للنهاية. ويمكن أن تكون الوظيفة النهائية الجزاء (F)، اغتنام الشيء موضوع البحث، أو بشكل عام إصلاحالإساءة"[2].

ونستشف من هذا التعريف أنه يركز أكثر على الحدث، والحكاية العجيبة لا تتضمن الحدث فقط، وإنما تتركب من عناصر أخرى تنفرد بها عن باقي الحكايات.

يجتهد الباحث المغربي "مصطفى يعلي" في تحديد مفهوم الحكاية العجيبة، يركز فيه على أهم العناصر التي يتكون منها هذا الفن حيث يقول: " إنّ الحكاية العجيبة نوع سردي شعبي يتكون من عناصر ثابتة محدّدة تهيمن عليها الخوارق من سحر وجن وفعل غير معقول، متحرّرة من المنطق الصارم للزمكان ولا تتضمن أي مغزى وعظي أو أخلاقي مباشر، وهي تقدم كل هذا العالم العجائبي بوصفه أمرا طبيعيا".[3]

ونلاحظ أن الباحث ركّز أكثر على خاصية واحدة وهي ارتباط الحكاية العجيبة بالعالم الخيالي العجائبي، وبينما توجد خصائص أخرى يعرف بها هذا الفن الشعبي ؛ سنتعرف عليها في تحديد مفهوم الحكاية الشعبية.

---

[1]: introduction a la littérature Fantastiqe Ed. Seuil. Cl. point. n 73. 1970. P 46. 47. نقلا عن مصطفى يعلي القصص الشعبي بالمغرب ص :55.

[2]فريدرس فون دير لاين ـــ، الحكاية الخرافية، تر/ د. نبيلة ابراهيم ـــ سل ألف كتاب ع. 561، مطبعة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ـــ1965 ص 123.

[3] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب ـــ، ص : ـــ70

2 ــ الحكاية الشعبية :

يعرف عبد الحميد يونس الحكاية الشعبية بقوله: " وإذا كانت الحكاية الاجتماعية تنشد المثال وتعتصم بالنموذج الاجتماعي فإنها التزمت بالواقع تصوره أو تستأنس به، وتنقده مباشرة أو تنقده باستحداث موازنة خفية بين السلوك الواقعي وما ينبغي أن يكون عليه...وتتسم هذه الحكاية بانتصار الفضيلة دائما وتأكيد القيم الانسانية العالية ثانياً "[1].

ويبيّن الباحث من خلال هذا التعريف، أنّ الحكاية الشعبية مرتبطة بالمجتمع وبالأحداث الواقعية، فهي تجسد قضايا الجماهير الشعبية أخلاقيا، بتأكيد القيم الاجتماعية المثالية واقتصاديا بتصوير الواقع الطبقي وموقف الغني من الفقير، "فهي تستحق الانتساب إلى الشعب لأنها أكثر التصاقا به."[2]

ويبقى هذا التعريف ناقصا، لا يحوي كل خصائص الحكاية الشعبية، وهذا ما جعل بعض الباحثين يعقدون مقارنة بين الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة، كدراسة الباحث الغربي" فريدرس فون دير لاين "، عقد مقارنة دقيقة بين النوعين تتحدد في هذه النقط:

أ ــ " الحكاية الشعبية تعيد ذكر المواقف التي حدثت في الواقع وتبحث عن الشواهد المؤكدة لما حدث، لذلك كان العرض فيها أكثر علمية وموضوعية.

ب ــ الحكاية الشعبية تنمو من نفس التصورات العقدية، إلا أنّها تتميز بشكلها البسيط، مما حافظ على صورتها القديمة ما عدا بعض التغيير الضئيل.

ج ــ الحكاية الشعبية بنية بسيطة، خلاف الحكاية العجيبة فهي ذات بنية مركبة.

د ــ الحكاية الشعبية تؤخذ مأخذ الحقيقة، بينما لا تؤخذ الحكاية العجيبة على العموم هذا المأخذ.

---

[1] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية ــ، ص : 94 .

[2] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص 72 .

هـــ ـــ الحكاية الشعبية تعبير موضوعي، أما الحكاية العجيبة فتعبير ذاتي.

تقع التجربة في بؤرة الحكاية الشعبية، على خلاف الحكاية العجيبة، حيث إنّ الشخص الذي يعيش التجربة هو الذي يقع في بؤرة الحكاية العجيبة.

ز ـــ إنّ التجربة المعالجة هي التي تمتد بتسلسل الحكاية الشعبية، أما في الحكاية العجيبة فإن مصير الأبطال الذين يعيشون التجارب في الحكاية هو الذي يفرض عليها الامتداد بالموضوع "[1].

وأما أوجه الاختلاف بين الحكايتن الشعبية والعجيبة، فقد حددها ماكس لوتي: ـــ Max luthi كالآتي

ـــ ليس للحكاية الشعبية طابع أدبي صرف، إذ هي تمتزج بالواقع الحقيقي بعمق، خلاف الحكاية العجيبة التي تعد بكل ما فيها من عناصر أدبا.

ـــ إنّ الحكاية الشعبية حسية، تصف الطبيعة وتصور العوالم الأخرى في دقة وتفصيل، عكس الحكاية العجيبة التراعة إلى المثالية موضوعا والتجريد عرضا.

ـــ تتميز الحكاية الشعبية بطابعها الجاد، في حين تتراوح الحكاية العجيبة بين الجد والهزل "[2].

وتضيف الباحثة المصرية" نبيلة إبراهيم"فروقا أخرى للحكايتين، ورد ذلكفي كتابيها (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية)و(أشكال التعبير في الأدب الشعبي)حيث تقول: " مع أن الحكاية الشعبية تعيش في جو واقعي، فإنها تعرف هي الأخرى صنوف السحر المختلفة وأشكال العالم المجهول، لكن بطريقة مختلفة. فالانسان في الحكاية الشعبية ينظر إلى العالم المجهول بوصفه قوة منعزلة عن حياته الواقعية، إذ سرعان ما يرتد إلى عالمه الواقعي وهو يعي انتماءه إلى العالم المعلوم ".إنه لا ينغمس تماما في العالم الآخر كما لو كان امتدادا لعالمه مثلما يحدث في الحكاية العجيبة. بل إنه يقف على بعد منه ويتأمله ويرتد منه خائفا ورغم أن كلا من الحكايتين توظف العناصر السحرية بغية إبراز المغزى المقصود، فإنّ الاختلاف بينهما يبدو في طريقة توظيف تلك العناصر ؛ فالحكاية العجيبة توظفها من أجل إبراز طبيعة البطل الساعي إلى النهاية السعيدة، والحكاية الشعبية

[1] فريدرس فون دير لاين، الحكاية الخرافية، ص : 126، 130 ..

[2] المرجع نفسه، ص 126، 127 .

توظفها باعتبارها رموزا تصل بالبطل إلى حقيقة يجهلها، أي إلى المعرفة "[1]. ثم إنّ العالم المجهول في الحكاية العجيبة لا يبتعد عن العالم المعلوم " بل إن الأول يقع في المستوى الثاني، وبهذا يكون عالم الحكاية العجيبة ذا بعد واحد. عكس ما هو عليه الأمر في الحكاية الشعبية، فهي حين تدفع أبطالها إلى عوالم المجهول، يكونون مع ذلك على وعي تام ببعد هذه العوالم عن عالم الواقع ".[2]

وتدرس الباحثة البطل في الحكايتين، حيث بيّنت" أن بطل الحكاية العجيبة يشرع في مغامراته وهو صغير، ثم يصير كبيرا في النهاية ويتزوج بفتاة أو أميرة لا تنتمي إلى العالم الواقعي غالبا ؛ أما بطل الحكاية الشعبية، فيكون كبيرا كامل الإرادة، لايجري للوصول إلى أميرة قصد الزواج بها كما في الحكاية السابقة بل من أجل الوصول إلى الحقيقة التي يجهلها "[3].

يكشف بطل الحكاية الشعبية "عن عمق تجربة إنسانية يعيشها في عالمنا المرئي وغير المرئي وهو يثير في نفوسنا مشاعر القلق والألم ويجعلنا نحس كل الإحساس بوجه النقص في عالمنا "[4].فهذا البطل واقعي، "لا يتصف بضعف الحيلة في انتظار عون الشخوص الخيّرة ؛ وإنما يشغل عقله مستفيدا من تجارب الآخرين وسلوكهم في الحياة "[5].

وتوضح الباحثة أن الحكاية الشعبية ترد في أشكال متنوعة ــ وذلك من خلال الدراسة المورفولوجية، ــ"فكل حكاية تكاد تكون تأليفا مستقلا بذاته، ولا تتقيد بتوالي الأحداث حسب نسق معروف وملزم كما في الحكاية العجيبة، ولا تستخدم وحدات وظيفية متنوعة"[6].

ونستخلص من خلال هذه المقارنات بين الحكاية العجيبة والحكاية الشعبية، أن الحكاية الشعبية واقعية الأحداث وذات طابع جاد، وتهتم بكشف الحقائق المجهولة وتبيين غرابة الواقع المألوف، كما تنقد سلبيات المجتمع بهدف إصلاحه "وتتضمن وظيفة تعليمية، ترسخ القيم الأصيلة المثلى بين الجماعات الشعبية وتدافع عنها، فلذلك تؤخذ هذه الحكاية مأخذ الحقيقة "[7].

---

[1] نبيلة إبراهيم ــ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط 3 ــ "د. ت "، ص 171 ــ 172.

[2] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة ــ بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس 1974، ص : 121، 123.

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص :145 .

[4] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص : 125.

[5] المرجع نفسه، ص: 124، 125.

[6] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص : 145 .

[7] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص: 82 .

3 ــ الحكاية الخرافية :

قامت الباحثة المغربية "مليكة العاصمي" بمناقشة آراء الباحثين في تحديدهم لمفهوم الحكاية الخرافية إذ وجدت أن معظم الباحثين يخلطون بين الخرافة وحكايات الحيوان المختلفة، وهناك من لا يفرق بين حكاية الحيوان الرمزية وحكاية الحيوان التعليلية مثل الباحث "نمر سرحان" الذي يعرف حكاية الحيوان " أنها قصة قصيرة تظهر فيها شخصية الحيوانات وهي تتحدث وتقوم بأفعال الآدميين، ولو أنها عادة تحتفظ بقسماتها الحيوانية وفي هذه الحكايات تكون الحيوانات الشخصيات الرئيسية وتهدف في الأصل إلى تفسير حقيقة من الحقائق الطبيعية التي لا يستطيع أن يفهمها الإنسان البدائي مثل مسألة سواد الغراب أوخلود الحياة أو قصر ذنب حيوان معين "[1].

"والمعروف أن الانسان والحيوان يشتركان في كل ما يتصل بالزراعة والمواصلات البدائية لذلك كان له دوره الهام في المجتمع الشعبي وهو عامل مؤثر يظهر تأثيره في الحكاية الشعبية ولا يقتصر تأثيره على ما يمكن أن يتم من تعاون بينه وبين الإنسان بل ينسحب هذا التأثير على جعل البطل يخرج من صورته الآدمية بطريق السحر إلى صورة الحيوان. والمعروف في عالم الحكاية الشعبية أن الحيوان يمكن أن يلعب دورا إيجابيا أو سلبيا في حياة الإنسان وتهدف حكاية الحيوان إلى الوصول إلى مغزى تعليمي " [2].وقد مثّل لذلك ببعض حكايات الحيوان التعليلية والخرافية.

نلاحظ أن الباحث هنا يسقط في التعميم، حيث أخلط بين حكاية الحيوان الرمزية وهي نوع من أنواع الخرافة، وحكاية الحيوان التعليلية." إذ أن المتفق عليه أن الأولى لا تفسر حقيقة من الحقائق الطبيعية مثل خرافة (الأسد الهرم)، التي استشهد بها نمر سرحان، وأن الثانية لا تهدف إلى مغزى تعليمي كما في بعض الشواهد الأخرى، عكس ما جاء في تعريفه ذاك"[3].

---

[1] ــ مليكة العاصمي ــ الحكاية الشعبية في مراكش ــ ج 2، رسالة مرقونة نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1986، 1887ــ، ص: 99، وهي مسجلة بخزانة الكلية تحت رقم (264، 398)، ورقة 340 ــ 341.

[2] ــ المرجع نفسه، ص، 99.

[3] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص: 83 .

ويظهر تعريف آخر "لعبد الحميد يونس " يصنّف فيه الخرافة ضمن حكاية الحيوان، حيث يقول " والخرافة عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية وهي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالأناسي وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية وتقصد إلى مغزى أخلاقي"[1]، وكما يرى لطفي الخوري في هذه المقارنة بين حكايات الحيوان التعليلية والخرافة: " كان الغرض الأصلي لحكايات الحيوان هو أن تشرح حقيقة في الطبيعة يتعذر على الإنسان البدائي أن يفهمها، وعلى ذلك يجوز لنا أن نقول إنها تخلو من التعاليم الأخلاقية، أما الخرافة فأمرها مختلف ذلك أنها في جوهرها حكاية حيوان ترمي إلى إظهار غرض أخلاقي "[2].

وما يلفت الانتباه عن هذين الباحثين، أنهما جعلا الخرافة تنحصر فقط في لسان الحيوان، فهي ليست حكاية حيوان فقط، وإنما" تحمل مختلف المظاهر الطبيعية من حيوان ونبات وجماد وتضفي عليها الخصائص البشرية "[3]، وقد لا نعثرفيبعض نماذجها أي أثر للحيوان ؛ فمثلا" إنّ ريح الشمال والشمس والمسافر هي كل شخصيات خرافة (ريح الشمال والشمس)، وفي خرافة(شجرة البلوط والقصب)لا يظهر أي دور للحيوانات..." [4].وقدلا نجد ـــ أحيانا ـــ أثرا للحيوان في حكايات الحيوان التعليلية، كما في خرافة" (عطارد والتجار) وخرافة (الخير والشر)"[5].

ويتضح أنّ هناك فرقا بين الخرافة وحكايات الحيوان التعليلية، بحيث نجد أن حكاية الحيوان التعليلية تفسّر بعض الظواهر الملازمة لبعض الحيوانات والطيور والحشرات، " كموت النحلة بعد اللسع، وتقطيب البوم، وأكل القلاق للضفاضع، وتخزين النمل لطعامه " [6]وأما حكاية الحيوان الأخرى هي التي لا تعلّل ولا تفسّر سلوكات لبعض الحيوانات والحشرات، وإنما تركز على النصح والارشاد والتوجيه، وكما أنها تتضمنهدفا تعليميا وترمي إلى التربية الأخلاقية.

4 ـــ الحكاية المرحة:

[1] ـــ مليكة العاصمي، الحكاية الشعبية في مراكش، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، ص: 33.

[2] ـــ ينظر، في علم التراث الشعبي، وزارة الثقافة والفنون، سل. الموسوعة الصغيرة، ع 4، الجمهورية العراقية، 1979، ص 54.

[3] ـــ محمد أنقار، فن قصص الأطفال بالمغرب، رسالة مرقونة، نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، سنة 1984، ص 51

[4] ـــ خرافات إيسوب ـــ تر / عبد الفتاح الجمل، دار الفى العربي، ج. 1 (د، ت)، ص 41.

[5] المرجع نفسه، ج. 2 ص : 43.

[6] المرجع نفسه، ج 2، ص : 73.

بيّن المختصون في التراث السردي، أن الحكاية المرحة تلتقي مع النادرة وتختلف معها في عناصر أخرى ؛ فما الفرق بين النادرة والحكاية المرحة ؟

يقول الدكتور "أحمد رشدي صالح ": " وأما النادرة فأغلب ما تكون للموعظةوهي تلك الأحدوثة القصيرة أيضا المنتهية إلى معنى وعظي وتقال في شكل فنيولذا كانت النادرة قديمة في الأدب المصري، فكذلك حالها في الهند وفارس والصين، حيث نشأ في تلك البلاد جميعها أدب التعليم والوعظ في صورة النادرة والقصة والحوار "[1].

نفهم من هذا التعريف للنادرة أنها حكاية قصيرة تتضمن الوعظ والنصح وتصاغ في شكل فني وهي قديمة ومعروفة عند كل شعوب الحضارات العربية وغير العربية.

ويوضح الباحث المغربي مصطفى يعلي الفرق بين النادرة والحكاية المرحة، فالنادرة " عادة تتركز على شخصيات نوعية ساخرة ومسخور منها كالبخلاء والحمقى والمغفلين والطفيليين وأشباههم، في حين تنطلق الحكاية المرحة في آفاق الحياة الفسيحة، لتسخر من كل شيئ وتنقد كل شيئ. ومن ذلك أيضا ؛ إن النوادر تتفرع إلى الطرائف المفيدة والنكات المضحكة، بينما تظل الحكاية المرحة حبيسة إطارها الخاص القائم على المفارقات المرحة الممزوجة بالنقد اللاذع لأوضاع الواقع الاجتماعي ".[2]

ويبيّن الباحث أن عناصر التداخل بين الحكاية المرحة والنادرة أكثر من عناصر التفارق ويذكر منها:

1 ــ "إنّ الحكاية المرحة والنادرة تشتركان في السخرية من سذاجة بعض النماذج البشرية داخل المجتمع، وبشكل كاريكاتوري.

2 ــ إن كليهما يساهم في تسلية السامع والقارئ وإمتاعهما.

3 ــ الحكاية المرحة أقدم من النادرة، وعلى هذا فليست النادرة إلا المصطلح العربي التراثي للحكاية المرحة.

---

[1] أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، ج. 2 ــ دار الفكر ــ ط 1 القاهرة أبريل 1956، ص : 109

[2] مصطفى يعلي ــ القصص الشعبي بالمغرب ــ ع ــ س ــ ص :109.

4 ــ إن العناصر الفنية الخاصة بالحكاية المرحة هي ذاتها عناصر النادرة."[1]

وبعد تحديد عناصر التداخل بين النادرة والحكاية المرحة، يتبيّن لنا أن النادرة هي نفسها الحكاية المرحة وهذا ما أكده الباحث عز الدين إسماعيل حيث يقول: "ومن هنا يتبين للمهتم أن تحديد الباحثين لشكل ووظيفة النادرة أو الحكاية المرحة هو في أساسه تحديد لشكل ووظيفة فن واحد وليس فنين اثنين مختلفين " [2].وهناك من أكد "أن النادرة هي المصطلح العربي للحكاية المرحة".[3]

يرى بعض الدارسين أن هناك تشابها بين الحكاية المرحة والخرافة، لاحتوائهما على الهدف نفسه، فكلا الحكايتين ترميان إلى هدف وعظي تعليمي، ولكن هناك اختلافا واضحا في الشخصيات، " فشخصيات الحكاية المرحة هم من البشر المعاشين في الحياة العادية المألوفة وليس من الحيوان أو النبات كما هو عليه الحال في الحكاية الخرافية والحكاية المرحة، تصل إلى هدفها بواسطة المفارقات المضحكة، بينما تفعل الحكاية الخرافية ذلك عن طريق الترميز " [4].وتختلف الحكاية المرحة عن باقي أنواع السرد الشعبي الأخرى، فهي تركز في مضمونها على السخرية والفكاهة.

ومن خلال التعريفات التي قُدّمت للحكايات الأربع، يمكن تحديد أربعة مصطلحات سردية أساسية محدّدة ودالة على النحو التالي:

المصطلح	دلالته
الحكاية العجيبة	النوع السردي الشعبي الذي يطغى عليه العالم العجائبي
الحكاية الشعبية	هي تلك الحكاية التي يقوم السرد فيها على وصف مفارقات الحياة اليومية الواقعية، بأسلوب جاد ولغاية أخلاقية وهي مرتبطة بالمجتمع أكثر .
الحكاية الخرافية	النوع السردي الدائر في عالم الطبيعة، بأسلوب رمزي لغاية تعليمية

[1] المرجع نفسه، ص : 110.

[2] ــ عز الدين إسماعيل، القصص الشعبي في السودان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، دار الترجمة، ص : 141.

[3] ــ عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، سل المكتبة الثقافية، عدد 200، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ــ يونيو، ص74.

[4] ــ مصطفى يعلي ــ القصص الشعبي بالمغرب، ص، 111.

الحكاية المرحة	النوع السردي الشعبي القائم على مفارقات الحياةالاجتماعية الواقعية لكن بأسلوب مرح يسلي وينتقد.

II–المقامة

تعريف فن المقامة :

ورد لفظ مقامة في المعاجم العربية القديمة (لسان العرب) لابن منظور وفي (أساس البلاغة)للزمخشري وفي (الصحّاح)للجوهري، "ويعني المجلس حيث هو المجلس، أو الجماعة من الناس "[1].

يحلل الباحث "عبد المالك مرتاض" لفظ مقامة من الناحية الصرفية البحتة، فقد وضّح " أن لفظ مقامة يحتمل أن يكون مصدرا ميميا كما يحتمل أن يكون اسم مكان، لأن إلحاق الهاء باسم المكان والمصدر يشيع في العربية، ويستدل برأي سيبويه الذي يرى أن صيغتي " مفعل " و"مفعلة "تعنيان شيئا واحدا، أي أنهما قد تعنيان المكان وقد تعنيان المصدر سواء. وإذن فمفعلة عند سيبويه تكون للمكان والمصدر جميعا ".[2]

يشير الباحث إلى أنه لا يوجد فرق بين مفعل ومفعلة، أي بين مقام ومقامة، فالمقامة لا تختلف في شيئ عن المقام كلاهما اشتق عن قام، وكلاهما يدل على المكان أو المصدر وليس المكان في حقيقة أمره إلا موضعا للجلوس فليس غريبا أن نجد ابن منظور يقول: " المقام والمقامة: المجلس".[3]

ويواصل الباحث بحثه للفظ مقامة في النثر ودواوين الشعر القديمة، فوجد أن هذا اللفظ لا يخرج عن دائرة هذه المدلولات:

---

[1] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص : 9.

[2] المرجع نفسه، ص :9، 10.

[3] المرجع نفسه، ص :11.

1 ــ "مجلس أو موضع يقام فيه.

2 ــ جماعة من الناس يجتمعون في مجلس .

3 ــ موقف للفصل في خصومة أو حض على الخير."[1]

تفحّص الناقد كتب النثر القديم لمجموعة من الأدباء اللغويين (الجاحظ، ابن قتيبة، ابن عبد ربه الأندلسي، المسعودي وأبو علي القالي) حيث بحث عن معنى لفظ مقامة عند كل أديب. وبعد تمعنه في التعريفات التي قدمها هؤلاء الكتاب وعلماء اللغة القدامى، توضح له أن لفظ مقامة لم يعرف تطورا، فقد ظل حبيس معنى المجلس أي الأخبار التي تلقى في مجلس والتي غالبا ما تتضمن الوعظ.

ينتقل الباحث إلى التعريف الأدبي لفن المقامة، فقد أصبح هذا الفن لا يقتصر على أحاديث تروى في مجلس" وإنما تعني أقصوصة طريفة أو حكاية أدبية مشوّقة، أو نادرة من النوادر الغريبة يضطرب فيها أبطال ظرفاء يتهادون الأدب ويتبادلون النكت، وأصبحت المقامة تعني منذ ظهور فن البديع الأقصوصة أو الحكاية أو النادرة المصبوبة في ألفاظ أنيقة وأسلوب مسجوع "[2].

يتحدث الباحث هنا عن مسألة تجنيس مقامات بديع الزمان الهمذاني، فقد جعلها تنتمي إلى عدة أجناس أدبية مختلفة (الأقصوصة، الحكاية والنادرة)، وهذا الرأي ناقشه كثير من الباحثين العرب والمستشرقين، إذ يعتبر أغلبهم أن مقامات بديع الزمان هي عبارة عن قصص فنيّة ؛ وهذا ما يؤكده المستشرق الفرنسي إيوار Huartالذي يعترف صراحة بأن مقامات بديع الزمان هي في الحقيقة أقاصيص وذلك من خلال قوله: " وفي نيسابور أنشأ بديع الزمان مقاماته التي وضع فيها شخصا خياليا ابتكره وسماه أبا الفتح الإسكندري، والمقامات تحتوي على ملامح تسوليّة (يقصد الكدية) وموضوعات أخرى. ومقاماته في الحقيقة أقاصيص نعرف فيها الأصل الآري، وهي قصيرة بعض الشيئ ولكنّها مكتوبة بأسلوب بارع وصعب، حيث يستخدم الكلمات اللغوية

[1] المرجع نفسه، ص :17.

[2] مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، دار الرائد العربي، لبنان ، ص : 23.

النادرة الاستعمال. والبطل الحديدي الذي يظهره مرة في صورة نبطية وأحيانا في صورة عربية وأحيانا مسيحيا وأحيانا مسلما "[1].

ويبيّن الباحث المصري مصطفى الشكعة أنَّ مقامات بديع الزمان لا تنتمي كلها إلى فن القصة أو الأقصوصة، ويذكر على سبيل المثال مقامات الوعظ، مقامات المدح، المقامة الصفرية والمقامة المغزلية. ولكن هناكمقامات ليست مجرد قصة عادية بل هي في مراتب القصص الرفيعة مثل "المقامات البغدادية والحلوانية والمضيرية والموصلية والخمرية والصيمرية والبشرية والأسدية "[2].

تتوفر هذه المقامات على العناصر التي تعرف بها القصة الفنيّة وهي "العقدة والعرض وعنصر الحركة والمفاجأة والوقائع المثيرة والتفاصيل الدقيقة، وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية ".[3]

يوضح الباحث أن بديع الزمان يركز أكثر في أسلوبه على المحسنات البديعية ويرجع ذلك "إلى طابع العصر وسمات أسلوب القرن الرابع الهجري، فقد كان المنشؤون والنقاد جميعا يرون في ذلك ضروب من القدرة وألوانا من البراعة وهي مع ذلك لم تفسد روح القصة أو تؤثر على بنائها الفني"[4]. وبهذا يعتبر مصطفى الشكعة بديع الزمان هو الرائد الأول للقصة العربية.

ونسجّل حول ما قدم من آراء في التقاء مقامات بديع الزمان مع القصة ـــ في بعض الخصائص ـــأن هذا النوع الأدبييبقى فنا قائما بذاته، يتميز بخصائصه المعروفة التي تميزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى. وقد اجتهد الباحث الجزائري عبد المالك مرتاض في تحديد خصائص فن المقامات من ناحية الشكل والمضمون، والتي سنتعرّف عليها فيما يلي:

-خصائص فن المقامة :

1ـــ خصائص المضمون : (الهزل والمرح):

[1] لمرجع نفسه ، ص :291.

[2] المرجع نفسه، ص :192.

[3] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الادب العربي ، الصفحة نفسها .

[4] المرجع نفسه، ص :308.

وضّح الباحث عبد المالك مرتاض "أنَّ من أخص خصائص فن المقامات الهزل والمرح اللذين يدفعان القارئ أو السامع إلى الإغراق في الضحك. ويختلف فن الإضحاك في المقامات باختلاف طبيعة هذه النصوص وموضوعاتها، كما تختلف هذه المقامات المضحكة تبعا لما تعالج من مواقف هازلة. ويعتمد فن الإضحاك على التهويل والمبالغة في تصوير الأمور وتحليل المواقف، "فكتّاب المقامة يصطنعون حيلا لطيفة في كل مقامة تجعلك تعيشها وتتمتع بها متاعا أدبيا."[1]

2 ــ حيل المكديين :

تعتبر فكرة التسوّل والكدية المادة الرئيسية التي يقوم عليها مضمون فن المقامة، فمعظم المقامات تعتمد أساسا على حيل المكديين وأخبارهم ومغامراتهم، يدبرون الحيل من أجل الوصول إلى ما يرغبون فيه، فغالبا ما ينجحون في خداع الناس.

3 ــ الوعظ :المقامات الوعظية هي عبارة عن رسالة دينية يدعو فيها الكتاب الناس إلى نبذ الدنيا والمال والغنى والتفرّغ لعبادة الله والتفكير في الآخرة.

4 ــ نقد المجتمع: يهتم كُتّاب فن المقامات بنقد بعض المظاهر الاجتماعية اللاأخلاقية، فالكاتب هنا يصور تلك المظاهر التي تدعو إلى السخرية من أجل إصلاح المجتمع وتطهير عقول الناس من بعض الأفكار الجاهلية.

5 ــ الوصف : يعتمد الكتّاب على الوصف في تصوير الواقع وتحديد صفات الشخصيات، فبالوصف يزول الإبهام والغموض وتتضح الأمور أكثر في السرد.

6 ــ المدح :تتضمن المقامات عنصر المدح، حيث يمدح الكتاب الملوك والحكام والأمراء من أجل التقرب منهم والحصول على المكافآت والترقية إلى المناصب العليا في القصور، فأغلب الوزراء كانوا علماء اللغة.

[1] المرجع نفسه ، ص :284.

7 ــ غراميات : وظف كتّاب المقامة أبياتا شعرية غرامية، يذكرون فيها تجاربهم العاطفية والتي غالبا ما يفشل العاشق فيها، أي أن العشق يكون من طرف واحد.

-خصائص الصياغة والأسلوب :

توظيف الراوية:

إنّ الراوية هو الشخصية التي توكل إليها مهمة رواية الأحداث، ويمثل الدور الرئيسي أو الثانوي الذي يقوم به البطل الرئيسي من مغامرات وحيل.

توظيف المحسنات البديعية :

يستخدم كتّاب المقامة في أساليبهم "لغة متينة أنيقة، وهم لا يعنون بالموضوع قدر عنايتهم بالألفاظ "[1].وقد استحوذ فن البديع استحواذا تاما على أسلوب فن المقامة، فهو كالزيّ المزركش الجذّاب الذي ترتديه نصوص المقامات، يجلب السامع أو القارئ. والمحسنات البديعية متنوعة كالطباق، الجناس، المقابلة، التورية... إلخ، ويغلب السجع والجناس أكثر على هذا الفن لاحتوائهما على الرنّات الموسيقية التي تجذب السامع.

ــ التصوير البياني :

يُعد التصوير البياني من أهم خصائص فن المقامات، فالكاتب المتمكن عليه أن يجمع بين المحسنات البديعية والصور البيانية. وتتمثل الصور البيانية في الخيال، المجاز والتشبيهات، فلو غاب الخيال عن الكتابة لا تلق النصوص الأدبية نجاحا عند القراء، فالأدب هو الخيال.

وتظهر خاصية أخرى تعتبر من أهم خصائص فن المقامات، وهي المجلسفإذا لم يذكر الكاتب المجلس الذي تلقى فيه القصة، لا يمكن أن نصنّف إبداعه الأدبي إلى جنس المقامة. والمجلس في المقامات غالبا ما يكون المسجد أو السوق، أي الأماكن التي يجتمع فيها الناس بكثرة، يعرض

[1] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الادب العربي ، ص :364.

المبدع حكاياته على المستمعين، يُظهر من خلالها موهبته اللغوية والفنية. وفي كثير من الأحيان كانت تلقى هذه المقامات من أجل التكسب وربح المال، فقد كانت مصدر عيش الكتاب .

III–فن الخبر

يُقرّ باحثوا التراث السردي، أنه لم يرد تعريف دقيق وواضح لجنس الخبر فيالمعاجم والموسوعات العربية القديمة، فمدار المعاني أو الحقل الدلالي لمادة "الخبر " يمكن اختزاله في: " النبأ والعلم بالأمر والغزارة والضخامة والدسم والاستخفاء واحتمال الصدق والكذب "[1].

وقد حصر علماء اللغة القدامى الخبر بعلم التاريخ حيث يقول علي مصباح الزرويلي : "وأما علم الخبر، فهو معرفة كبراء أهل الزمان وسيرهم وأسمائهم وأيامهم والوقائع التي دارت بينهم، وهذا العلم هو المسمى بعلم التاريخ."[2]

تعددت الأفكار والآراء لوضع تعريف محدد للخبر، عند كثير من الباحثين العرب المعاصرين وكذا الغربيين؛ويرى الباحث ريجيس بلاشير" الخبر قصة شفوية تعالج حوادث سبقت وجود محمد"[3].يظهر هذا التعريف غير دقيق لاعتبارين: نجد أنَّ الباحث حصر الخبر في القصص الشفوية تتضمن الحوادث التي وقعت قبل بعث محمد "صلى الله عليه وسلم" وبينما انتقل الخبر إلى التدوين منذ القرون الهجرية الأولى، أي منذ أن تعلم العرب الكتابة وبالتحديد في العصر الأموي، فقد نمت الكتابة نموا واسعا وألّف العرب كتبا كثيرة، بعضها ديني خالص والآخر تاريخي جمعت فيه أخبار الصحابة والملوك "ككتاب الملوك وأخبار الماضين "لعبيد بن شرية الجرهمي "، ومن يطلع على هذا الكتاب يجد الخرافة تغلب عليه. ويُفسرالاعتبار الثاني بأن الخبر لا يتضمن حوادث واقعية حدثت قبل الدعوة المحمديةفقط، فقد أصبح الخبر يمزج الواقع بالخيال.

---

[1] أبو الفيض مرتضى بن محمد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج وآخرون، حكومة الكويت، 1965 ــ 2001، ج 11، ص : 125، 132.

[2] علي مصباح الزرويلي، أنس السمير في نوادر الفرزدق وجرير، مخطوط بالخزانة العامة، الرباط، رقم 300 ك، ص 23.

[3] ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تر/ إبراهيم الكيلاني، ج2، الدار التونسية للنشر، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ج2، ص 916.

ويعرّف سعيد يقطين الخبر بأنه"أصغر وحدة حكائية " [1]، ويركز الباحث هنا على التعريف الكمي، فالخبر يمكن أن يطول أو يقصر.

ويتوسّع الباحث التونسي محمد القاضي في تعريف لخبر، حيث يرى أن الخبر جنس أدبي تجتمع فيه عدة أجناس أدبية وغير أدبية من أبرزها علم التاريخ، وقد ورد هذا في دراسته الأكاديمية المعنونة ب: "الخبر في الأدب العربي " حيث يصرّح قائلا: " يعسر علينا أن نعدّ الخبر جنسا من أجناس الأدب، لأنه من جهة يضم في أجناسه أجناسا متعددة، فالأقرب إلى حقيقة الأمور أن نعده شكلا ؛ ولأنه من جهة أخرى لم يتمحض للأدب، بل كان مشتركا بينه وبين مجالات معرفية أخرى لعل أهمها التاريخ."[2] ويقسّم تبعا لذلك "الأخبار إلى أدبية مقصودة بذاتها للإمتاع، وتاريخية تهدف إلى الإعلام والإخبار". [3]

ويشير في نهاية التعريف إلى أهم مميزات الخبر، وهي: "الإمتاع الذي حلّ محل الإعلام، والإقتصاد والتركيز والبساطة" [4]. ونرى أنَّ هذه السمات الثلاث التي ذكرها الباحث ليست ملازمة لكل الأخبار خصوصا ذات الطابع التاريخي.ويتجه الباحث إلى التفصيل في خصائص الخبر مركزا أكثر على الشكل.

خصائص الخبر :

-الإسناد :

إنّ أهم ما يميز الخبر اعتماده على الإسناد ، فالعبارة التمهيدية للاسناد التي "تنبني على عنصري التحمل (النقل ــ السماع ــ القراءة) والأداء (القول ـــــ الانشاء ــ الحكي...) لها وظائف بالنظر إليها بذاتها، وبالنسبة إلى القارئ. أما وظائفها بذاتها فلها بعدان: بعد واقعي تاريخي ويشمل إلقاء العهدة إلى الغير، والظهور بمظهر غزارة الاطلاع، وتقديم معلومات عن الرواة وظروف

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص : 190.

[2] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، السلسلة الجامعية، سلسلة الآداب، جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية، تونس، كلية الآداب بمنوبة، 1998، ص : 592.

[3] المرجع نفسه، ص، 686، 687.

[4] المرجع نفسه، ص: 692.

الراوية وبعد فني يضم استمالة المتلقي والتأثير فيه وتقييده، أي أنها تتحول إلى استراتيجية خطابية. أما وظائف الإسناد بالنسبة إلى القارئ ؛ فإنه تمكّن الاستفادة من الأسانيد في إدراك وفهم لتاريخ الأدب والأفكار وتصنيف الرواة في أسر ومدارس، بل لتوليد دلالات معنية للنص "[1].

-الطابع الشعبي :

يتضمن الخبر حكايات تاريخية أو أدبية، يهتم بها الخاص والعام، وهي متداولة عند كل فئات المجتمع، وهذا نظرا للأسلوب السهل الذي يفهمه كل الناس .

-المزج بين الخيال والواقع :

يوضح الباحث سعيد يقطين "أن موضوعات الأخبار تشمل الواقعي أو الأليف والغريب الذي يتأسس على التخييل والعجيب الذي يرتكز على التخيل" [2]. استنادا إلى كون "التخيل منطقة وسطى بين الواقع والخيال، هذا الأخير الذي يتميز بكونه من طبيعة غير محددة " [3]. وبمفهوم أوضح "أن الواقع الذي يقدمه لنا الخبر لا يخلو من تخييل، كما أن الخيال الذي يصفه لنا لا يخلو من تدجين "[4]. "إن الخبر يعتمد على الواقع والخيال، وكثيرا ما يتداخلان ويتعايشان وقد يهيمن أحدهما على الآخر فيعطي طابعا خاصا للخبر.

إنَّ تأليف فن الخبر لم يكن من أجل إبراز القدرة الفنيّة والابداعيّة للكتاب القدامى وإنما هناك أهداف يحاول الأدباء إيصالها إلى القراء.

البعد الوظيفي لفن الخبر:

اهتم كبير الإخباريين وشيخهم عبد الرحمن بن الجوزي (المتوفي عام 597 هـــ) بتوضيح أهم وظائف الخبر، وردت في كتابه، "كتاب القصاص والمذكرين " يصرح قائلا: "إنَّ في إيراد

[1] المرجع نفسه، ص : 333، 348.

[2] سعيد يقطين ــ الكلام والخبر، ص :200.

[3] فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية ــ تر / حميد الحمداني والجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1998، ص : 20، 27.

[4] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص :640.

أخبار السالفين عبرة لمعتبر، وعظة لمزدجر، واقتداء بصواب لمتبع "[1]. ويتضح من خلال هذا التصريح أن الأخبار تتضمن التوجيه والنصح والارشاد، وهذه الوظيفة التوجيهية تطغى على مجمل مدونات الأخبار. وتتضمن بعض كتب الأخبار وظائف أخرى كالمعرفة وإعمال الفكر، ويتجلى هذا في "أخبار الأذكياء مثلا" والإضحاك في " أخبار الحمقى أنموذجا "، وتحصيل اللذة لدى المتلقي في(أخبار العشاق على سبيل التمثيل)[2].

يذكر الباحث محمد القاضي وظيفة أخرى تتضمنها الأخبار وهي الوظيفة التعليمية " في حالة (الأخبارالتي تختلف من أجل ترسيخ ظواهر لغوية وفنية)، وكذا ترسيخ الايمان بالإسلام أو الدفاع عن قبيلة أو فرقة أو انتماء قومي. ومن ثم تكون الأيديولوجيا سافرة في هذه الأخبار"[3]. وقد لا تظهر الأيديولوجيا في بعض الأحيان في الأخبار ؛ فقد تكون كذلك مقنّعة (اختلاف أخبار حول خليفة للنيل منه مثلا)، أو متعددة (تضارب الأخبار حول شخص رفعًا من مترلته أو حطاً منها)، أو مدجّنة (إيراد أخبار بعض المتدينين الذين يستشهدون بآيات وأحاديث في مواقف هزلية)"[4].

وخلاصة القول أنَّ الخبر هو فن أدبيّ تراثيّ نثريّ، يتضمن حكايات واقعية ممزوجة بالخيال، يعالج الكاتب فيها مواضيع من مختلف مجالات الحياة كالحب والعشق والبخل وأمور الحكم السياسة والغباء والبلاهةوالسخرية من أصحاب العاهات الجسدية ومن أفعالهم...إلخ وحكايات الأبطال والزعماء التاريخيين. ولعلّ الهدف الرئيسي من كتابة فن الخبر هو توجيه الناس وتعليمهم ونصحهم وإرشادهم.

-وتزخر مكتباتنا العربية بعدة كتب لفن الخبر نذكرالبعض منها:

-الموشى أو الظرف والظرفاء لأبي الطيب محمد الوشّاء (توفى عام 860 م)

---

[1] أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، قدم له وحققه وعلق عليه وأعد فهارسه محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الإسلامي، بيروت، 1983، ص : 157 ــ 158.

[2] ينظر سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص : 201.

[3] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ص: 633، 660.

[4] ـــــ المرجع نفسه ، ص: 663، 679.

-**البرصان والعرجان والعميان والحولان** لأبي عثمان عمرو الجاحظ (توفى 255هـ ـ 869م)

-**عيون الأخبار** لأبي محمد عبد الله بن قتيبة (توفى عام 276 ـ 889م)

-**أخبار القضاة** لأبي بكر محمد وكيع (توفى عام 306هـ ـ 918م).

-**لطائف الأخبار وتذكرة أولي الأبصار** للقاضي أبي القاسم علي التنوخي [الابن] (توفى عام 447هـ).

-**طوق الحمامة في الألفة والألّاف،** لأبي محمد علي بن حزم (توفى عام 456 هـ ـ 1064 م).

-**التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم،** لأبي بكر أحمد الخطيب البغدادي (توفى عام 463 هـ ـ 1071 م)

-**البخلاء** لأبي بكر أحمد الخطيب البغدادي (توفى عام 500 هـ ـ 1106)

-**أخبار الطرّاف والمتماجنين،** لأبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي (توفى عام 597 هـ ـ 1201).

VI-الكرامة

تعريف فن الكرامة

يعرّف العالم اللغوي"الصاحب بن عباد" لفظ الكرامة في قاموسه المحيط في اللغة كالتالي: "تكرّم الرجل: تنزّه عن أشياء أكرم نفسه عنها ورفعها. وكرم الرجل يكرم كرما، وكرم علينا كرامة. والكرامة اسم للإكرام، مثل الطاعة للإطاعة. وإذا جاء السحاب بغيثه قيل: كرم وكرم تكريما. والكرامة: طبق يوضع على رأس الحب [= الجرة الضخمة] " [1].يتضمن هذا التعريف اللغوي المعاني التالية: "الترفع والرفعة، والإنجاد، والإخفاق، والوقاية.

[1]أبو القاسم إسماعيل الصاحب بن عباد، المحيط في اللغة، بتحقيق محمد حسن آل ياسين، 11ج، عالم الكتب، 1994بيروت، ج2، ص 262، 263.

ونجد ابن منظور يعرف لفظ الكرامة كالآتي: " له علي كرامة أي غزازة[....]يقال كرمت أرض فلان العام، وذلك إذا سرقتها فزكا نبتها " [1].ويشير ابن منظور من خلال تعريفه اللغوي إلى المعاني التالية: التوقير والزيادة والخصب.

يضيف الفيروزآبادي معاني جديدة للفظ الكرامة في قاموسه المحيط حيث يقول: " الكرم العنب والقلادة وأرض منقاة من الحجارة ونوع من الصياغة في المخانق"[2]. ويحتوي هذا التعريف اللغوي على المعاني التالية: الحلاوة (العنب)، والإبراز والإثارة ـــ في إشارته إلى القلادة ـــ والاستصلاح (أرض منقاة) والحذق والصناعة، في كلمة (الصياغة).

ويظهر لنا من خلال هذه التعاريف اللغوية للفظ الكرامة أن هناك تحولا وتغيرا من حالة إلى حالة: من الضّعة إلى الرفعة، ومن الجدب إلى الخصب، ومن الخمول والخفاء إلى البروز والتجلي...، فهذا التغيير والتحول ينطبق على معنى الكرامة بمفهومها العام.

ويوضح الباحث المغربي هاشم أسمهر، "أن الكرامة هي جنس أدبي مرتبط بكل ما هو عجيب وخارج عن الطبيعة وخرق للمألوف "[3]. وكما أنها خطاب رمزي ثابت، أي أن العناصر والأفعال التي تتكون منها قارة غير متغيرة. وقد عُرف هذا الفن منذ القدم، "عرفته الحضارات الإنسانية لما فيه من نشدان الكمال وسعي حثيث إلى ترويض الطبيعة بكل عناصرها، وهو حلم ملازم للإنسان عندما اكتشف أن وجوده رهين بسيادته على المكونات الطبيعية الأخرى "[4].

يبيّن الباحث من خلال هذا التعريف أن الكرامة فن أدبي خيالي، يتكون من عناصر ثابتة، متكرّرة، ويكمن التغيير فقط في أسماء الشخصيات وأوصافهم وأماكن تواجدهم ـــ، ثم اتجه إلى التعريف الفلسفي لما ربط هذا الفن بوجود الإنسان، أي أن الإنسان دائما يحلم بما هو أحسن يتمنى

[1]أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، 15 مج بيروت، دار صادر، [د، ت] بيروت، مج 12، ط 2، 1997، ص: 512، 516.

[2]أبو الطاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، موشى الحواشي بطراز نصر الهوريني، 4ج، المطبعة الحسينية، القاهرة [1911]، ج 4، ص : 170.

[3]هاشم أسمهر، عتبات المحكي القصير، ص : 200

[4]المرجع نفسه، ص : 200.

أن تتغير الأوضاع السيئة الفاسدة بقوة خارقة خارجة عن المألوف متحديا فيها قوانين الطبيعة، فهو يرى أنه يملك القدرة في التغلب على القوى الخارجية.

يعتمد فن الكرامة على الخيال بدرجة كبيرة، تتضمن أحداثا خيالية، ترد في أسلوب فنّي جذّاب ويغلب عليها عنصر التشويق والاثارة، وهذا ما جعل بعض النقاد يصنفوها في جنس الأقصوصة، كالناقد زيغور يوسف حيث يرى"أنّ الكرامة هي أقصوصة تحكي بالرمز إيمان البطل الديني بقدرته على الاقتراب التدريجي والشديد من الله، ومن ثمة أخذ طبيعة إلهية توفر له إمكانية التشبه بالله من حيث الإرادة الحرة والقدرة المطلقة "[1].

وإذا دقّقنا النظر في هذا التعريف، يتوضح لنا أنّ الكرامة تلتقي مع الأقصوصة من حيث الحجم فقط، فكليهما يردا في حجم قصير. ولكننا إذا قارنا بين هذين النصين من حيث العناصر التي ينبنيان عليها تتجلى لنا بعض أوجه الاختلاف منها: أنّ الأقصوصة جنس أدبي سريع التغير في مقابل النّص الكرامي الذي يتميز بالتقليد والثبات. وإذا عدنا إلى تعريف زيغور يوسف، في أنّ الكرامة تجسّد إيمان الولي باكتسابه قدرة إلهية، فهذا لا ينطبق على النصوص "التي يتولى فيها الولي نفسه زمام السرد (أنموذج طبقات الشرنوبي). أما حينما يكون موضوع السرد ومداره، فإن الذي يؤمن بأنه ذو قدرة مطلقة هو السارد. والمصنف (وقد لا يكون المصنف دائما هو السارد)وهما عادة من مريدي الولي وأتباعه، بل حتى من أفراد أسرته وأقربائه."[2]

يواصل زيغور يوسف تعريفه للكرامة حيث يصنّفها في هذه المرة بأنها قصّة، وهذا من خلال قوله: "...أنَّ الأدب العربي الذي اهتم طويلا بأنه لا يعرف القصة ببعض ألوانها، يستطيع أن يقدم الكرامة (الحكاية الصوفية)على أنها مثال قديم للقصة العربية اللاواقعية "[3].

وظف الباحث مصطلح آخر تجنيسي وهو القصة، ونرى أن القصة هي بعيدة كل البعد عن هذا الخطاب المتمثل في الكرامةالمحكي القصير. ولعل أنسب تعريف للكرامة نجده في نفس المؤلَف لزيغور يوسف لما وصف الكرامة بأنها "مملكة كلامية، تنهض على الوهم واللاعمل والتعويض عن

[1] علي زيغور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاوعي في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، 1977، ص 31.
[2] هاشم اسمهر، عتبات المكي القصير، ص :201.
[3] علي زيغور يوسف، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ص : 24.

الواقع المرّ، أي أنها عالم صوفي خاص وفريد يؤثث بأسلوب أدبي سردي يجمع بين البساطة والنفس البطولي."[1]

يجمع هذا التعريف مجمل خصائص فن الكرامة، في أنها عبارة عن حكاية تسافر بالقارئ إلى عالم الخيال، تنسيه واقعه المر، وهي تنتمي إلى الأدبيّ فنيّ بعيد عن الصعوبة والتعقيد.

اشتهرت نصوص الكرامات أكثر في عهد الاستعمار الصليبي، فهذا الفن لم يكن يُؤلف من أجل المتعة فقط، وإنما هناك غرض سياسي وهدف ديني يرمي إليهما الكتاب ورجال الدين.

البعد الوظيفي لفن الكرامة :

إنّ المتتبع لنصوص الكرامات يجد أنها تحمل مقاصد ورهانات وأبعادا وظائفية متعدّدة وضّحها الباحث زيغور يوسف في النقاط التالية:

1 ــ" تسعى إلى تحقيق الانتصار المؤقت للصوفي وإعادة الاستقرار إلى ذاته.

2 ــ تعبّر عن لاوعي الذات الجماعية في مجتمع محدد.

3 ــ تصور العالم المثالي، عالم الكمال والفضائل والقيم العليا .

4 ــ تعد متنفسا للصوفي ولمريديه، ورسما للمستقبل الأمثل بواسطة نسق من الرموز الدالة.

5 ــ تجد القضايا الوجودية والمعرفية والقيمية للمجتمعات التي تصدر عنها.

6 ــ تعزّز الدين وتثبته في النفوس." [2]

ويُعد العنصر الأخير من أهم أهداف نصوص الكرامات، فكان الغرض من نشر هذه النصوص في الأوساط الشعبية العربية من أجل تعزيز الدين في نفوسهم وحب الأولياء الصالحين والصحابة والإقتداء بهم. وكانت الكرامة الوسيلة الثقافية الأساسية التي يحارب بها الأئمة العرب الأفكار المضللة التي جاء بها الاستعمار الأوروبي.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 202.

[2] ـــ على زيغور يوسف، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ص : 202 .

ونظرا لأهمية هذا الفن التراثي الإسلامي، مازالت بعض المكتبات العربية والأجنبية تحفظمثل هذه النصوص، كمكتبة الرباط والأزهر ومدريد وتونس والسعودية. وسنشير إلى أهم مصادر الكرامات المشهورة والمعروفة :

1 ــ مناقب أبي إسحاق الجبنياني، لأبي القاسم اللبيدي .

2 ــ مناقب محرز بن خلف، لأبي الطاهر الفارسي .

3 ــ دعامة اليقين في زعامة المتقين (مناقب الشيخ أبي يعزى)لأبي العباس أحمد العزفي .

4 ــ تحفة المغترب ببلاد المغرب لمن له من الإخوان، في كرامات الشيخ أبي مروان، لأحمد الأزدي القشتالي .

5 ــ المنهاج الواضح في تحقيق كرامات الشيخ أبي محمد صالح، لأحمد الماجري .

6ــ المقصد الشريف والمترع اللطيف في التعريف بصلحاء الريف، لعبد الحق البادسي .

7 ــ روض الرياحين في حكايات الصالحين، لأبي محمد عبد الله اليافعي اليمني .

8 ــ كتاب طبقات الشيخ الشرنوبي، لمحمد البلقيني .

ونشير في الأخير إلى أن نصوص التراث السردي متعدّدة ومتنوّعة ونحن ذكرنا أهم النصوص التي اهتم النقاد المغاربة بدراستها.

الفصل الأول

المنهج التاريخي

دراسة في المدونات النقدية المغاربية

ـــ عبد المالك مرتاض

ـــ عبد الفتاح كليطو

ـــ عمر بن قينة

ـــ روزلين ليلى قريش

ـــ هاشم اسمهر

لقد استفاد النقاد من حركة تدوين التراث السردي، فلولا تلك الكتب التي جمعت التراث العربي وغير العربي لما ظهرت الدراسات النقدية التي عرّفت أكثر النصوص الأدبية التراثية وبيّنت لنا التاريخ والواقع السياسي والاجتماعي للرواة والكتاب، وأنقذت إبداعاتهم من النسيان.

فبفضل الدراسة التاريخية النقدية الأدبية، تمّ التمييز بين النصوص المزيّفة، المنحولة والنصوص الحقيقية، وذلك من خلال عملية التحقيق التي يقوم بها المحلل في البحث في الكتب والمصادر التاريخية القديمة عن نسبة الأعمال إلى أصحابها (كنصوص فن المقامة مثلا).

يعتمد الناقد في دراسته للنصوص مجهولة المؤلف (كفن المغازي والسير والحكايات) على الكتب التي جمعت تلك الفنون السردية الشعبية وعلى الرواة الذين مازالوا على قيد الحياة.

ويركز المحلل على دراسة الواقع السياسي والتاريخي الذي تكلم عنه الراوي في سرد الاحداث التاريخية القديمة، كالصراع بين المسلمين والكفار في فن المغازي.

يميز الدارس بين الأحداث الحقيقية الواقعية التاريخية، والأحداث الخيالية العجيبة والتي هي من صنع الراوي حتى يضفي على النصوص التاريخية صبغة أدبيّة فنيّة تجلب آذان السامع وتشوقه أكثر.

وبهذا نجد أن المنهج التاريخي هو المنهج النقدي الوحيد الذي يستطيع ضمن خصائصه المعروفة أن يكشف الزيف والكذب من النصوص المفبركة عبر التاريخ. فتكمن مهمة الناقد ـــ هنا ـــ في تصحيح الأخطاء التي ترد في بعض النصوص التراثية السردية وتبيين الأحداث التاريخية الحقيقية.

تعريف المنهج التاريخي :

بحثنا في كتب النقد عن تعريف محدّد للمنهج التاريخي فوجدنا أن تعريفات أغلب النقاد تتميز بالتعميم والشمولية كالتعريف الذي نلحظه عند الدكتور عبد المنعم إسماعيل حيث ربط المنهج التاريخي بالمناهج النقدية السياقية الأخري (المنهج الاجتماعي والمنهج النفسي) وجعل هذا المنهج يتفرّع إلى أربعة إتجاهات: " الإتجاه النفسي والذي يهتم فيه الناقد بدراسة وتحليل الأدب من خلال البحث في حياة الأديب ونفسيته وفي الاتجاه الثاني والثالث يركز على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية على أساس لأنه جزء من الابداع الاجتماعي للعقل الانساني . وأخيرا يهتم الإتجاه الرابع بتفسير التاريخ بمصطلحات يتعلق بعضها بروح العصر ويتعلق بعضها الآخر بالمناخ الذي وجدت فيه الفكرة التكاملية المستمدة أساسا من خصائص الفنون الأخرى"[1].

نلاحظ أنَّ الناقد قد أدمج المنهج النفسي مع المنهج التاريخي، فهو يرى أن الدراسة التاريخية الأدبية تجمع بين التحليل النفسي، من خلال إخضاع شخصية الأديب إلى التحليل النفسي، في دراسة مدى تأثير الأوضاع السياسية على نفسية المبدع. وفيما يتعلق بربط الأدب بالمجتمع وبالتركيز على الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فهذه الدراسة قريبة من المنهج التاريخي، بل تجسد العمود الرئيسي في الدراسة النقدية التاريخية، لأن إنتاج الآثار الأدبية من طرف المبدعين كان نتيجة التأثر بالظروفوالعوامل الاجتماعية والمواقف السياسية.

ويذهب الدكتور سمير سعيد حجازي إلى تأكيد هذه الفكرة حيث يقول: "... إنَّ الدراسة الموضوعيةللوقائع الأدبية تتطلب تحليل هذه الوقائع على ضوء الظروف الاجتماعية والفردية، والمعايير الأدبية التي أحاطت بتلك الوقائعوبالتالي لا يفسر تاريخ الأدب إلا بالاستعانة بمفاهيم النقد الأدبي، والسوسيولوجي، والسياسي، واللغوي...، على اعتبار أن الوقائع الأدبية ليست نتاجا مباشرا لدوافع فردية صرفة بقدر ما تفسرها أسبابها التاريخية والاجتماعية التي تعد العلل الحقيقية الكامنة وراء أحداث ووقائع التاريخ الأدبي."[2]

[1] ينظر عبد المنعم اسماعيل، نظرية الأدب ومناهج الدراسة المقارنة، ج2، مكتبة الفلاح، 1981، ص 104، 105، 106.
[2] سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2007، ص: 189.

ويضيف الناقد أن: " الوقائع الأدبية ليست وقائع منفصلة الواحدة عن الأخرى، وإنما هي معطاة ككل وظيفي وتترابط بعضها ببعض. لا يمكن فصل هذه الوقائع عن سياقها التاريخي والاجتماعي، أو تفسيرها بعيدا عن مواقف الحياة الثقافية. فالماضي الأدبي هو جزء لا يتجزأ من الماضي الاجتماعي والتراث الثقافي، كما أن موقف الكاتب في التاريخ الأدبي إنما يتكامل مع المواقف الاجتماعية والتاريخية."[1]

يعني الباحث بهذا القول أنّ المنهج التاريخي ينبني على العلاقة الجدلية، بمعنى لا يمكن فصل التاريخ عن الاطار الاجتماعي أو الثقافي، فهناك علاقة جدلية بين الحوادث التاريخية والمجتمع الذي صدرت منه. ولا يركز الباحث على الوقائع الخارجية فقط، بل يعتمد أيضا على التسجيل التاريخي أي جمع الحقائق التاريخية حيث صرح: "أنّ الناقد التاريخي يستخدم المنهج لتفسير ووصف ماضي الظواهر الأدبية ويوضح لنا كيف جاءت وأين ومتى ظهرت ؟ فإذا طبق المنهج التاريخي للأدب دون الإستناد إلى وثائق يقينية مؤكدة، يكون الناتج حتما بعض الافتراضات الظنية غير القابلة للتحقيق. ولكن منهج تاريخ الأدب الحق هو الذي يعتمد أصلا على الحقائق المؤكدة والثابتة، استنادا إلى الوثائق الأصلية التي تستخدم لاستجلاء الوقائع الأدبية ".[2]

حاول الناقد سمير سعيد حجازي أن يقدم تعريفا يعتمد عليه في الدراسة التاريخية الأدبية فقد جمع بين التاريخ الأدبي وبين النقد، بمعنى أنه اهتم بتفسير التاريخ وتتبع الأحداث بالتسلسل مع الاعتماد على الوثائق المحقّقة دون أن ينسى تفسير الوقائع الأدبية على ضوء روح العصر. ونرى أن الباحث استمد أفكاره من النظريات التاريخية النقدية الأوروبية حيث أشار إلى نظرية المواقف التاريخية في حديثه عن تأثر الكاتب بالمواقف التاريخية والاجتماعية في إنتاج إبداعاته الأدبية. وتظهر نظرية الناقد الإنجليزي **سبيلر** في تفسير الظواهر الأدبية والبحث في ظروف نشأتها وتكوّنها.

وفيما يلي سنعرف بأهم النظريات التاريخية النقدية التي أشار إليها سمير سعيد حجازي مع ذكر نظرية ريجيس بلاشير التي لاقت صدى في النقد العربي.

[1] سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 190

[2] المرجع نفسه، ص: 189.

أهم النظريات التاريخية النقدية :

نظرية الناقد الإنجليزي سبيلر spiller:

وضّح الناقد الإنجليزي سبيلر مهام المؤرخ الأدبيّ وحدّد" مواجهات عمله. فهذا الأخير يلتقي في عمله مع الباحث التاريخي من جهة والناقد الأدبي من جهة أخرى" [1]، فهو يكون باحثا تاريخيا عندما يحاول اكتشاف طبيعة بعض الوقائع الأدبية. وهنا يصبح "كالباحث العلمي في أي مجال من المجالات، عليه أن يحدد الظاهرة موضع بحثه تحديدا دقيقا وأن يشكل للظاهرة عددا من الفروض أو التساؤلات ويحاول أن يضع لها إجابات مؤقتة قبل الشروع في بحثه. ثم تأتي المرحلة الثانية وهي عملية النقد التاريخي"[2]. فبعد جمع البيانات وتنظيم الوقائع الأدبية تنظيما منطقيا يذهب المحلل إلى التفسير حيث يجيب على التساؤلات التالية كيف تمّت الآثار الأدبية، ولماذا ظهرت وأين نشأت ومتى ظهرت ؟ وعلى المحلل أن ينظر إلى الوقائع نظرة مجملة، فينظر في ظروف كتابتها ونشرها والظروف التي أسهمت في تحديد شكلها واتجاهها دون عزلها عن سياقها التاريخي.

نظرية المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير :

برزت نظرية "ريجيس بلاشير" أكثر من خلال نشره لكتابه المسمى " تاريخ الأدب العربي"، حيث تتبع المراحل التاريخية المتعددة التي عرفها الأدب العربيوهو يركز دراسته "على الأدب من حيث هو أدب، أي أنه يحاول أن يعالج الآثار الأدبية على ضوء علاقتها ببعضها البعض " [3]. ففي حديثه عن الأدب قبل الاسلام وبعده، لا يتناوله إلا من ناحية تطوره الشكلي مع إشارات عابرة لبيئته وظروفه التاريخية.

نظرية المواقف التاريخية :

يرى أصحاب هذه النظرية أنه من الواجب وصف الآثار الأدبية وتفسير مصدرها في وضعها الخاص، أي النظر إليها على ضوء مواقف معينة. "فأصحاب هذه النزعة ينظرون إلى الآثار الأدبية

---

[1] سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص : 191 .

[2] المرجع نفسه، ص : 191، 192.

[3] المرجع نفسه، ص: 192.

في استجابتها أو في صراعاتها لموقف من المواقف فهم يعتقدون بأن هناك مواقف معينة تثير عالم الكاتب وكما يجب على الناقد أن يلتفت إلى المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها هذه الآثار الأدبية."[1]

خصائص المنهج التاريخي :

قدّم الباحث الجزائري عمّار بن زايد تعريفا للمنهج التاريخي جمع فيه أغلب خصائص هذا المنهج حيث يقول: " المنهج التاريخي كما هو معروف يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير متعقبا تطور الظواهر الأدبية من عصر إلى آخر رابطا الأحداث بالزمن مقسما الأدب إلى عصور، واصفا كل أديب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر. وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلف واحد من مؤلفات الأدب كما أنه يعنى بشخصية هذا الأخير وبتكوينه الثقافي وبيئته السياسيةوالاجتماعية."[2]

ذكر الباحث أن المنهج التاريخي يعتمد على الشرح والتفسير، فعلى الناقد أن يحلل ويدرس كل ما جاء به الكاتب من حقائق، وأن ينقد ويصدر أحكامه معتمدا على الحجج والأدلة وهذا ما أكده الدكتور شلتاغ عبود في قوله: " على الناقد أن ينظر إلى العمل الأدبي على أنه نقد يعالج النصوص ويفسّرها ويحكم عليها وليس مؤرخا تهمه الأحداث بالدرجة الأولى ".[3]

وأشار الباحث إلى تتبّع تطور الظواهر الأدبية من عصر إلى آخر رابطا الأحداث بالزمن مقسما الأدب إلى عصور، واصفا كل أديب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر. تعتبر هذه الخطوة من أهم الخطوات في الدراسة النقدية التاريخية، إذ يعتمد عليها معظم النقاد في دراساتهم النقدية.

وفي تقديم الباحث للاستدلالات والبراهين يرجع إلى الوقائع الأصلية كالبحث في حياة المؤلف الخاصة ظروفه الاجتماعية والسياسية وبيئته والعوامل التي تحكمت في ظهور آثاره الأدبية.

---

[1] اسمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص : 190 .

[2] عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الأردن، ص: 225.

[3] شلتاغ عبود شرارد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ص: 225.

ونستخلص في الأخير أن الدراسة النقدية التاريخية في أغلب الاتجاهات النقدية تعتمد على البحث التاريخي (تسجيل الحقائق التاريخية) وعلى النقد التاريخي (عملية التفسير والشرح).

الدراسة النقدية التاريخية للنّص التراثي السردي في النقد المغاربي:

1 ــ عبد المالك مرتاض

أنجز الباحث الجزائري عبد المالك مرتاض دراسة مهمّة في الأدب العربي بعنوان " فن المقامات في الأدب العربي " حيث طبّق المنهج التاريخي في دراسته النقدية.

تحدث الناقد في الفصل الأوّل من الباب الأوّل عن أصول فن المقامات، فقد وضّح أنّ هذا الفن نشأ من "الكدية " أي كلام المتسولين المنمّق ذي الأجراس الموسيقية تجلب السامع وتثير عواطفه وشفقته، واستشهد الباحث بأحاديث الأعراب القديمة في العصر العباسي الموجودة في المصادر القديمة، كالعقد الفريد، البيان والتبيين، مروج الذهب، الحيوان، البخلاء، المحاسن والمساوئ، رسائل الجاحظ، زهر الآداب...إلخ. كان يُخضع تلك الأحاديث للعقل والمنطق ويحدّد الفترة الزمنية التي قيلت فيها ويوثق حياة المؤلفين.

درس الباحث أحاديث "الجاحظ" و"ابن دريد " المتضمنة فن الكدية والتي تعد من جذور وأصول فن المقامات، تأثر بها بديع الزمان في إنشاء مقاماته الفنية. كان يبحث عن ورود لفظ مقامة في تلك الأحاديث وعن اللغة المسجوعة والمضمون الذي يتحدث عن التسول.

قارن بين شخصية "أبي الفتح الاسكندري " الذي وظفه بديع الزمان في مقاماته وبين شخصية "خالد بن يزيد " بطل حديث الجاحظ فوجدهما شخصية واحدة تحترف النصب والاحتيال.

حلل الدارس حديث "ابن دريد " في حكاية الأميرة القبلية، وضّح أن ابن دريد لم يكن موثقا في كلامه، أي أنه يعتمد على الخيال أكثر، كما أنه خالف عادات وتقاليد العرب في حياتهم، إذ أن الأميرة القبلية هي التي أمرت بالبحث عن زوج كفؤ وكريم، بينما لم يألف العرب هذا النوع

من النساء. وقدم حججا نفى من خلالها تاريخية هذه الحكاية، فهي من نسج خيال الكاتب وبعيدة عن الواقع الاجتماعي العربي.

تمعّن الناقد في أحاديث ابن دريد المتضمنة الوعظ ووصف الخيل، فوجد أن بديع الزمان قد تأثر بهذه الأحاديث في مقاماته الوعظية والحمدانية، فهناك تشابه في المضمون ويكمن الاختلاف في طريقة العرض. فيعتمد ابن دريد على الحكي وأما بديع الزمان فطريقته فنيّة مشوّقة.وتوصل الباحث إلى أن أحاديث الوعظ ووصف الخيل لها صلة بفن المقامات وبقية الأحاديث الأخرى ـــ أي أحاديث الجاحظ ـــ بعيدة كل البعد عن هذا الفن.

لم يشر الدارس إلى أنّ الهدف من إنشاء فن المقامات عند كل من ابن دريد وبديع الزمان مختلف، فقد وضّح الدكتور مصطفى الشكعة " أنّ الدافع والهدف من إنشاء فن المقامات عند كل من ابن دريد وبديع الزمان مختلف إلى حد كبير، ذلك أنّ أحاديث ابن دريد كانت تعليمية صرفة وكان المقصود بها تلقين الناشئة أصول اللغة وغريبها عن طريق هذه الأحاديث الحوشية والجمل المليئة بالغريب والعجيب، وأما المقامات فكانت بجانب عرض الإنشاء الجميل والاطراف المضحك، تتخذ موضوعات بعينها من مدح واكتداء ووعظ في صيغة قصة..." [1].

ولابن دريد مؤلفات كثيرة أغلبها في اللغة مثل "كتاب الجمهرة " و"الملاحن " واللغات " وغريب القرآن والمقصورة. فتُصنّف كتابات هذا الكاتب إلى علم اللغة وليس إلى الابداع الأدبيّ الفنّي.

نتقل الباحث في الفصل الثالث من الباب الأوّل إلى دراسة مقامات الزهّاد والعبّاد"ظهرت قبل أواخر القرن الرابع الهجري " [2]، تتضمن نصح وإرشاد الأمراء في حياتهم ودعوتهم إلى التمسك بالدين وتطبيق أحكامه والتفكير في الآخرة، وكان ابن قتيبة أوّل من تحدث عن هذه المقامات في كتابه " عيون الأخبار " وتعتمد على رواية أخبار وأحاديث قد رويت من طرف رجال حكماء وفصحاء.

[1] مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، ص : 218.

[2] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص: 89.

ويبيّن الدارس أنّ هذا النوع من المقامات لا يماثل المقامات الفنيّة لبديع الزمان، فحديث بديع عن الوعظ أنشأه من خياله ومن إبداعه اللغوي، والمقامات التي تحدث عنها ابن قتيبة هي عبارة عن أحاديث مروية قيلت في مقام معين.

درس الناقد في الفصل الرابع أحاديث الطفيليين التي لها علاقة بفن المقامات من حيث المضمون الذي يعتمد على الكدية والتسوّل، فالبديع متأثر بهذه الأحاديث من خلال شخصياتها الظريفة التي تتّصف بالبخل والطمع، وتروى هذه الأحاديث بطريقة هزلية فكاهية.

حقّق الباحث من نسبة هذه الأحاديث إلى أصحابها، وقارن بينها وبين المقامات وبيّن "أنّ أحاديث الطفيليين قصص وقعت بالفعل، بينما المقامات الفنيّة أنشئت " [1]. درس قصيدة "الأحنف العكبري " المتضمنة موضوع الكدية التي تأثر بها بديع الزمان في إنشاء القصائد الشعرية في مقاماته، وثّق زمن إنشائها "في القرن الرابع الهجري" [2].

نلاحظ أنّ هذه الأحاديث التي ذكرها مرتاض لها صلة بفن المقامات من حيث المضمون " الكدية " ومن حيث الشكل لاتعتمد على الألفاظ المنمّقة ولاعلى السجع.

ناقش الدارس في الباب الثاني المعنون بنشأة فن المقامات آراء الباحثين حول نشأة فن المقامات ومن هو أوّل منشؤها، حقّق في الكتب الأدبية التاريخية القديمة (وفيات الأعيان، المزهر للسيوطي، يتيمة الدهر للثعالبي، تاريخ الآداب العربية للسباعي بيومي، رسائل البديع) ويظهر أن الباحث متأثر برأي مارون عبود في أنّ بديع الزمان هو المنشئ الحقيقي لهذا الفن.

في الفصل الثالث تتبّع تطور فن المقامات عبر العصور (العصر العباسي، الأندلسي، والعصر الحديث). ففي البداية تكلم عن كتابات "ابن قتيبة " و"ابن عبد ربه " ووجد أنّ مقامات ابن قتيبة مجرد كتابات وعظية لشخصيات إسلامية تاريخية، وحذا حذوه "ابن عبد ربه " في العصر الأندلسي عنون مقاماته " بمقامات العباد " التي تتقارب مع مقامة الزهاد لابن قتيبة من حيث الشكل

[1] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص: 113

[2] المصدر نفسه، ص 118.

والمضمون. فهي عبارة عن أحاديث مروية تتضمن الوعظ. وأما الغزالي اتبع نفس طريقة ابن قتيبة إلا أنه أضاف الهزل والطرائف الأدبية إلى جانب الوعظ والحكمة.

وفي دراسة الباحث لمقامة "العلماء" للغزالي " مقام الحسين بين يدي والده علي ابن أبي طالب"، حلّل هذه المقامة، وثّقها وحقّق من صحتها، فوجد أنها حكاية مشكوك فيها وذلك من خلال عبارة " وإن عليا باب من دخله كان آمنا ومن خرج عنه كان كافرا " [1]، فهذه العبارة من تأليف الشيعة.

وينتقل الناقد إلى دراسة تطور الكتابة لفن المقامات عند مجموعة من الكتاب، صنّف كتاباتهم ضمن فن المقامات بشكلها الفني والأدبي، رتبهم ترتيبا تاريخيا وبيّن تأثر كل كاتب بالكاتب الذي سبقه.ورد ترتيب الكتّاب بهذا الشكل: بديع الزمان الهمذاني ـــ أبو نصر عبد العزيز بن نباتة السعدي ـــ أبو القاسم عبد الله بن نافيا ـــ أبو محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري ـــ أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي السرقسطي ـــ أبو الفرج عبد الرحمن بن عي بن الجوزي ـــ أحمد بن المعظم الرازي ـــ ناصف اليازجي ـــ أحمد فارس الشدياق.

وقد اعتمد على التحليل والنقد، حيث تتبع مدى التزام هؤلاء الكتاب بخصائص فن المقامة، ركّز على اللغة المسجوعة والمضمون المتمثل في "الكدية " وتوظيف الراوي، والهدف الذي يرمي إليه الكاتب. وخلص الناقد إلى نتيجة وهي أن أغلب الكتاب اتبعوا طريقة بديع الزمان إلا الحريري لم يقتصر مضمون كتاباته على الهزل ونقد المجتمع، فقد أولى الاهتمام أكثر "بالمسائل اللغوية في النحو والصرف والفقه والاملاء والتمرينات الانشائية المقصودة " [2]، وفي الشكل لم يتخل عن السجع والمحسنات البديعية إضافة إلى اهتمامه بالاستعارات والكتابة بالألغاز. وعرفت المقامات تطورا بعد الحريري، وخاصة في المقامات اللزومية للسرقسطي، حيث التزم بالسجع أكثر في لغة مقاماته حتى أصبح ميزة تميّز كتاباته عن الكتاب الآخرين.

يذكر الدارس مجموعة أخرى من الكتاب (عمر المالقي الأندلسي، لسان الدين بن الخطيب، شهاب الدين أحمد القلقشندي، عبد الرحمن السيوطي، محمد البشير الإبراهيمي) صنّف كتاباتهم

[1] المصدر نفسه، ص 219.

[2] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص: 229.

إلى الرسائل المنمّقة التي تتقارب مع كتابات الزمخشري والتي يعتمد فيها على "الحركة الشديدة للأبطال، إهمال الكدية، توظيف الحوار، الاعتماد على الوعظ والتعليم والاستغناء عن الأبطال الذين ألفناهم عند البديع ومن تأثروا به " [1]. وقد نفى الباحث انتماء كتابات الزمخشري إلى فن المقامة، فهي "مجرد تجارب شيخ ورع زاهد في الدنيا"[2].

وفي العصر الحديث درس عبد المالك مرتاض مقامات حديث عيسى بن هشام للمويلحي وليالي سطيح لحافظ إبراهيم وسجع الكهان للإبراهيمي، وضح جوانب التطور لهذا الفن عند المويلحي، فقد ارتقت مقاماته إلى القصة الفنيّة في توظيفه للحوارالطويل والتأثر ببديع الزمان من خلال الراوي " عيسى بن هشام " والاهتمام بالشكل أكثر من المضمون، إضافة إلى اقتباس الأحداث من ألف ليلة وليلة. وفي ليالي سطيح لحافظ إبراهيم وضّح أن هذه القصة هي أقرب إلى فن المقامة لاعتماد الكاتب في لغته على السجع وتوظيف الراوية. ويظهر جانب التطور في سجع الكهان " في أن الابراهيمي جعل أبطاله على طريقة جديدة هي أقرب إلى المقال الصحافي الحي"[3].

بعد عرض دراسة الباحث الجزائري عبد المالك مرتاض لاحظنا أنه يتبع طريقة المستشرق الفرنسي رجيس بلاشير حيث ركز على التطور الشكلي لفن القامات، عزلها عن سياقها التاريخي لم يتحدث عن الظروف الخارجية التي كانت سببا في تطور الكتابات وانتشارها ولو بإشارة خفيفة.

فقد كان التنافسشديدا بين الأدباء وذلك راجع إلى أن الدولة الاسلامية كانت قوية في العصر العباسي والأندلسي وشمل التطور كل ميادين الحياة حتى الأدب. ففي القرن الرابع الهجري كانت قصور الأمراء مفتوحة للأدباء والمبدعين، "حرصوا على أن تعمر ندواتهم بالأدباء والفلاسفة، كانوا يغارون من أن يكون بلاط غيرهم أكثر خصوبة بالأدباء والشعراء والفلاسفة من بلاطهم"[4]. وكان بديع الزمان من هؤلاء الكتاب الذين يحضون بالعناية من طرف الحكام، وهذا ما شجعه على الإبداع وكتابت عدد كبير من المقاماتـــ حوالي خمسين مقامة ـــ فقد كان يعيش في بيئة علمية،

[1] المصدر نفسه، ص: 248.

[2] المصدر نفسه، ص : 250.

[3] اعبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص: 273.

[4] مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، ص: 34.

هاجر إلى عدة مدن (أصبهان، جرجان، نيسابور....) بحثا عن العلم والعلماء، استفاد من علومهم وكوّن لنفسه شخصية علمية في اللغة والأدب.

2 ــ عبد الفتاح كليطو

عبد الفتاح كليطو ناقد مغربي في التراث السردي، قدم عدة دراسات نقدية، منها لسان آدم وهي دراسة نقدية يدمج فيها فقه اللغة والتاريخ والفلسفة وعلم الكلام.

درس الباحث أسطورة آدم، تتبَّع الحوادث التاريخية بالتحقيق والنقد، قسّم هذه الأسطورة إلى جزئين الجزء النثري والجزء الشعري. وكل جزء عرضه للتحليل التاريخي النقدي. فتضمنت هذه الأسطورة أحداثا خيالية وكانت مهمة الناقد هنا التمييز بين الأحداث الخيالية والحقيقيةمع الاعتماد على المصادر التاريخية القديمة والكتب الدينية.

انطلق الناقد في تحليله من طرح تساؤل: هل سيستمر آدم بعد طرده من الجنة في التكلم بالعربية، أم سيعبر بلسان آخر ؟

بعد ارتكاب قابيل جريمة قتل أخيه هابيل خاف واحتار و لم يعرف ماذا يفعل."قال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك ؟ قال لا أعرف. أحارس أنا لأخي ؟ " [1].

يستند الناقد على تفسير الطبري حيث يقول:"يورد الطبري هذا النص حرفيا، ثم إنَّ قابيل لم يدر ما يصنع بجثة هابيل وعكفت عليه الطير والسباع ينظرون أين يرمي به لتفترسه. حينئذ حمله في جراب على ظهره مدة سنة، إلى أن بعث الله له غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري ضحيته. مرأى الجثة لايطاق مثل مشهد الغوغونة" .[2]ولا شك أن هذا هو السبب الذي جعل قابيل يخفيها في جراب وذلك ما يجسد الدفن مسبقا.

وبعد اقتراف هذه الجريمة تغيّرت الأرض فقد "غطّت سحابة من الغبار الأرض وما كان قبل منتظما صار الآن ركاما من الأشياء المبهمة، عالم يسوده الاختلاط أظهرت الأرض وجها قبيحا

[1] عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، تر / عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ص :30.

[2] يشير الناقد إلى شخصية أخرى تحمل جثة عدوها: بيرسيوس، بعد أن قتل الغورغونة (وهي وحش مجنح له جسد امرأة وشعر رأسها من الثعابين.... فقطع رأسها وأخفاه في جراب، فتوفر له بذلك سلاح رهيب يدافع به عن نفسه.

مقلقا، ورجفت بما عليها سبعة أيام. قد يقال إنها بهذا تعلن حدادها" [1]. ويشير الباحث من خلال هذا النص إلى أهم خصائص فن الأساطير في حدوث الخوارق حول ظواهر طبيعية أوتاريخية قديمة كقوله: في كثير من الأساطير، يكون موت شخص عظيم مصاحبا باختلال للكون ؛ تشارك الطبيعة في الرعب الشامل، في الغم واليأس الناتجين عن فقد الشخص العظيم."[2] ويبيّن الباحث سببا آخر أدى إلى اختلال الطبيعة وهو أن الأرض شربت دم هابيل فاضطربت وتغيرت.

لما شربت الأرض الدم افتقرت وصارت عقيما، "بعد أن كان الدم مبدأ للحياة، يصير مبدأ للموت، وسُمًّا، حين تقبّلته الأرض. لقد أدخلت إلى باطنها الفساد والشر". [3]ويروي الباحث على لسان الثعلبي: "إنَّ الأشجار تغطت بالأشواك وتغيرت الأطعمة، وتمحظت الفواكه ومرّ الماء واغبرت الأرض. وهكذا انتقلت الأرض من حال فردوسية، تتميز بالخصب والوفرة إلى حال الجذب والعقم. تواطأت الأرض من قابيل لما اجترعت الدم، طامسةً بذلك كل أثر للجريمة. حينئذ استطاع قابيل أن ينكر قتله لأخيه: " فأين دمه إن كنت قتلته". ويضيف الثعلبي إنَّ الله حرَّم على الأرض من يومئذ أن تشرب دما بعده أبدا " [4].

ويقول الثعلبي:"إنَّ آدم لحظة القتل، كان في مكة وأولاده كانوا في الهند، اضطرب آدم لانقلاب الطبيعة، فحدس بوقوع حدث خطير، فأتى الهند فإذا قابيل قد قتل هابيل فقال مرثيته "[5].

ويبيّن الباحث أنّ أوّل ذكر لهذه المرثية ورد في **جمهرة أشعار العرب** لأبي زيد القرشي (القرن الثالث / القرن التاسع): " أخبرنا أبو عبد الله المفضَّل بن عبد الله الُمحبَّرى، قال: سألت أبي عن أوّل من قال الشعر فأنشدني هذه الأبيات:

تغيَّرت الـــبلاد من عليهـــا ۞ فوجه الأرض مغبرٌّ قبيح
تغير كل ذي لون وطـــعم ۞ وقلَّ بشاشة الوجه المليح
وجاوَزَنا عدوٌّليس يفـــنى ۞ لعينٌ لا يموت فنستريح

[1] عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص 31 .
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[3] . عبد الفتاح كليطو، لسان آدم ، ص : 31 .
[4] . الثعلبي، قصص الأنبياء، بيروت، د.ت . ص :27 نقلا عن عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص : 32 .
[5] المرجع نفسه ، ص 27، 28.

أهابيل إن قتلت فإن قلـــبي۞عليك اليوم مكتئب قريح

ثم سمعت جماعة من أهل العلم يأثرون أن قائلها أبونا آدم عليه السلام حين قتل ابنه قابيل هابيل، فالله أعلم أكان ذلك أم لا".[1]

وذكر أنَّ ابليس عدو الله أجاب آدم عليه السلام بهذه الأبيات فقال:

"تنح عن الجنان وساكنيها ۞ففي الفردوس ضاق بك الفسيح

وكنت بها وزوجك في رضاء ۞وقلبك من أذى الدنيا مريح

فما برحت مكايدتي ومكري ۞إلى أن فاتك الثمن الربيح

ولولا رحمة الرحمن أمسى ۞بكفَك من الجنان الخلد ريح "[2]

يحقق الباحث من صحّة هذه المرثية في كتب الأدب التاريخية القديمةحيث يقول: " يورد الطبري في تفسيره، المرثية وقد تقلصت إلى بيتين. ويعتمد الطبري على إسناد يصعد إلى الخليفة علي ابن أبي طالب. ويبدي صمتا، فلا يفصح عن أي تعليق حول محتوى وشكل البيتين، ولا حول قيمتهما، ومكانتهما، أو نوع الشهادة التي يحملانها. ولا يتساءل كذلك كيف بلغا إلى علم علي بن أبي طالب، وعن أي طريق وصلا إليه ومن رواهما له. هوة زمنية سحيقة تفصل عليا عن آدم، لكن الطبري لا يبدو عليه الانزعاج لذلك. ويوضح الباحث أن مجرد الاستشهاد بهذين البيتين هو ذو دلالة في حد ذاته (لا يستشهد إلا بما هو جدير بالاستشهاد)؛ ومن جهة أخرى يتوفر البيتان على الاسناد، فهما مرويان عن إحدى الشخصيات في الاسلام"[3].

ينتقل الباحث إلى المسعودي في مروج الذهب حيث يبيّن أن المسعودي لا يعتمد على سلسلة الاسناد وإنما على رأي شائع فكتب: " وقد استفاض في الناس شعر يعزونه إلى آدم، إنه قال

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص :33

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

حين حزن على ولده وأسف على فقده. يورد المسعودي ثلاثة من الأبيات التي ذكرها أبو زيد القرشي ويضيف إليها أربعة أبيات."[1]

ويروي المسعودي كذلك الأربعة أبيات التي قالها ابليس، موضّحا أن هذا الأخير أجاب آدم من حيث يسمع صوته ولا يرى شخصه. ويبدي الناقد رأيه على رواية المسعودي "بأنه رغم اعتماده على كتب التواريخ والسير والأنساب، فإن غياب ورود سند معترف به يسم بميسم الشك صحة الخبر الذي يرويه."[2]

وقد أورد المسعودي شطرا من بيت شعري المنسوب لابليس يقول فيه: "أبا هابيل قد قتلا جميعا"[3].

لما سمع آدم هذا الشعر ازداد حزنا وجزعا على الماضي والباقي، وعلم أن القاتل مقتول" [4]. ويفسر الناقد أن هنا تلميحا إلى نهاية قابيل المأساوية."مصير هذا الأخير في سفر التكوين ملغز كل من قتل قابين فسبعة أضعاف يُنتقم منه. هذه الكلمات الإلهية المطبوعة بالغموض أثارت تأويلات عديدة. يروي الثعلبي أنقابيل قد قتله أحد أبنائه، وقد كان هذا الابن أعمى وهو تفصيل له دلالته. واستمرار لفعلته قتل ذلك الابن أيضا ولدا له، وهكذا كان أول قاتل لأبيه وأول قاتل لابنه "[5].

وبعد عرض أحداث الأسطورة والأشعار المنسوبة لآدم، يتوجه الناقد إلى البحث في صحة هذه الأسطورة من خلال تحقيقه في الأقوال و الآراء التي تفنّد قضية أن آدم كان شاعرا.

ينطلق الناقد من رأي الثعلبي الذي أثار ثلاث مسائل خطيرة: مسألة صحة المرثية، ومسألة لغة المرثية وأخيرا مسألة رواية المرثية.

---

[1] المسعودي، مروج الذهب، تحقيق يوسف أسعد داعر، بيروت، دار الأندلس 1984 ج 1، ص :46. نقلا عن عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص : 34 .

[2] عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص 34.

[3] ــ عبد الفتاح كليطو، لسان آدم ، الصفحة نفسها .

[4] المسعودي، مروج الذهب، تحقيق يوسف أسعد داغر، دار الأندلس بيروت، 1984، ج1، ص، 46 . نقلا عن عبد الفتاح كليطو، لسان آدم آدم، ص : 39 .

[5] عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص: 35.

يذكر الثعلبي أنَّ ابن العباس قال: " من قال أن آدم قال الشعر فقد كذب " ما كان للأنبياء وآدم واحد منهم أن ينظموا الأبيات وغير لائق بنبي أن ينحط إلى مرتبة قول الشعر."[1]

يؤكد الثعلبي إنَّ لغة آدم بعد الهبوط كانت السريانية وهذا رأي كثير الذيوع. ينقل السيوطي أن ابن العباس قال: "إن آدم عليه السلام كانت لغته في الجنة العربية ولما عصى ربه سلبه الله العربية فتكلم السريانية، وبعد توبته ردّ الله عليه العربية"[2].

يشير الناقد إلى فرضية وهي لما قتل قابيل هابيل، كان آدم يتكلم السريانية، وبما أن الشعر الذي نسب إليه عربي إذن فآدم ليس هو قائله. "وإذا قيلت المرثية بالسريانية، فإن المسألة الشائكة لنسبتها إلى نبيّ تختفي. لا شيء يحول أن يكون الانسان الأول قائلها يظل مقام النبوة سالما لأن السريانية مثل كل لغة أخرى غير عربية، غريبة عن الشعر. إذن فآدم لم يعبر بالضرورة إلا نثرا، وهكذا ينتفي الدليل الرئيسي على عدم صحة المرثية"[3].

يطرح الباحث سؤالا كيف حدث أن هذه الأنشودة الجنائزية المؤلفة نثرا بالسريانية، قد وصلتنا شعرا باللغة العربية ؟ ويجيب "أن يعرب بن قحطان هو من ترجم هذه الأنشودة إلى العربية. كان ملكا على اليمن وكان أوّل من ركب الخيل وتكلم بالعربية وقال الشعر"[4].

يثير الدارس إشكالا آخر وهو أن إسماعيل من أصل عربي فمن المرجح أن يكون هو من قال المرثية لأنه تعلم اللغة العربية على غير تلقين ولا ترتيب."فإسماعيل هو أوّل من نطق بالعربية، وهو أيضا أوّل من ركب الخيل العراب لكنه بخلاف يعرب لم يكن يصنع الشعر، فلا يمكن نتيجة لذلك أن يشترك في قصيدة آدم.وبالتالي فإن يعرب هو من ترجم قصيدة آدم "[5].

ويذهب الناقد إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعريّ ليبحث عن صحة الأشعار المنسوبة إلى النبيّ آدم. ركز على مشهد التقاء ابن القارح مع النبيّ آدم في الجنةيسأل ابن القارح آدم عن بيتين حكيمين منسوبين إليه، يجيبه آدم أن مضمون البيتين حقٌّ، ولا شكّ أن من نطق بهما حكيم لكنه

[1] الثعلبي، قصص الأنبياء، بيروت، د.ت، ص :28 .نقلا عن عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص :39

[2] المرجع نفسه، ص : 28 .

[3] عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص : 39 .

[4] المصدر نفسه ، ص : 41 .

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يسمعهما لأول مرة. لا يرضى ابن القارح مطلقا بهذا الجواب، لأن شكًا ينبثق في ذهنه: ألا يكون آدم نسي أشعاره ؟ ويشرع آدم في البرهنة لابن القارح على أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون هو صاحب البيتين الحكيمين، فيقول "أن اللسان الذي كان يتكلمه في الجنّة هو العربية ؛ ولما هبط إلى الأرض، أخذ يتكلم السريانية، وذلك حتى وفاتهويطرح الباحث مجموعة من الأسئلة ففي أي حين قال البيتين اللذين ينسبان إليه ؟ أكان ذلك أثناء مقامه في الأرض ؟ لكنه كان يتكلم السريانية، والبيتان بالعربية"[1].

يستعين الباحث بآراء النقاد اللغويين والتارخيين، "يقول الزمخشري أن المرثية الآدمية ليست فحسب من المنحول بل هي كذلك من الملحون (أي مخالفة لقواعد اللغة الفصحى). ويرى الرازي أنها في غاية الركاكة ولا تليق حتى بالمعلمين (المأثور عنهم الغباء)، وبالأحرى لا تليق بآدم الذي يقول عنه القرآن (في سورة البقرة الآيات 29، 31) "إنّ علمه فاق علم الملائكة " [2]وبعبارة أخرى، لو كان آدم قال شعرا وهو مجرد افتراض لأن مقام النبوة يحظر عليه ذلك أو يعصمه منه، لكانت أبياته في غاية الجودة "[3]. ويلاحظ الناقد أن الزمخشري والرازي وهما ينتقدان المرثية الآدمية، لا يستشهدان بها، دون شكّ لأنهما يريانها غير جديرة بالورود في مؤلفيهما. "يوردها سبط بن الجوزي، لكنه يرى أن بناءها ركيك، ونظمها مزحوف "[4].

وينقد الباحث تلك الأقوال حيث يقول: " لا بد من القول إنَّ الحكم السلبي الذي نطق به الزمخشري، والرازي، وسبط الجوزي، إن لم يكن متحيزا، فهو على الأقل جزئي: إنهم يعزلون المرثية عن سياقها وينظرون إليها لأجل ذاتها. والحال أنها ليست معزولة ولا قابلة للعزل: إنها جزء من **محكيّ**، وعنصر في مجموع، وحدث في **قصّة**. أننا مدعوون إلى خشبة مسرح والأمر يتعلق حقا بمشهد، بمنظر مأساوي يثير انفعالا حادا. إنه المشهد الأخير في مأساة: يعلم آدم بمقتل ابنه ويتبيّن أن العالم حوله قد تغير تغيرا نهائيا ؛ وتدرك حواء بمرارة مغزى هذا الحدث بالنسبة لهما ولذريتهما ؛ وإبليس الذي لا مفرّ منه يذكرهما بالطابع الذي لا ينمحي للخطيئة الأصلية ويشمت بهما للمصيبة التي حلت ؛ أخيرا ينطق صوت مجهول وغامض بإدانة قاطعة ويعلن أن قابيل كذلك

[1] المصدر نفسه، ص :49 .

[2] مفاتيح الغيب، ص 214 . نقلا عن عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص 52 .

[3] عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص : 53 .

[4] المصدر نفسه، ص : 52

سيقتل. لا عزاء يأتي ليخفف من فظاعة المأساة التي يزداد وطؤها بمقدار ما تذكر بمأساة الهبوط من الجنة."[1]

هذا هو الإطار العام الذي ينبغي فيه النظر إلى المرثية الآدمية. **قصة** ذات ممثلين عديدين، "قصة مشجية ذات تصاديات في وعي كل من يتلقاها. لذلك يحب الجميع روايتها، حتى أولئك الذين يفضحون انتحالها وعيب الأبيات المصاحبة لها. بدون تلك الأبيات التي تشكل خاتمة لها كانت القصة ستعاني من عدم اكتمال، ومن نقص ؛ لا يمكن اعتبارها تامة إلا حين يستشهد بتلك الأبيات. موت بدون نشيد جنائزي، موت يفتقد العظمة والنبل".[2]

أراد الباحث أن يبيّن أن المرثية الآدمية هي جزء من قصة خيالية (أسطورة) وقد فصلها النقاد اللغويون عن القصة التي وردت فيها. لا يجب عزل تلك الأبيات عن سياقها، وتعتبر كخاتمة لأحداث القصة أو القفل الذي تغلق به، فبدون تلك الأبيات لا يمكن للقصة أن تنتهي.

وبعد عرض تحليل الناقد نجد أنه يطبق نظرية **سبيلر**، حيث حدّد الظاهرة موضع بحثه، تحديدا دقيقا وشكّل للظاهرة عددا من الفروض و التساؤلات وحاول أن يضع لها إجابات مؤقتة. وكان يقدم الإستدلالات والبراهين معتمدا على الكتب اللغوية النقدية والتاريخية. ثم اتجه إلى مرحلة الشرح والتفسير.

وما يؤخذ على دراسة الناقد أنه كان قبل أن يحلل فكرة يضع افتراضات ثم يحاول اختبارها عن طريق التجربة، غير أننا وجدنا أن بعض الافتراضات لم تكن افتراضات بل آراء واضحة، حيث كان يؤكد من البداية أن آدم لم يكن شاعرا. فقد وضح أنّ" بعد ارتكاب قابيل جريمة قتل هابيل كان آدم يتكلم السريانية ؛ وبما أن الشعر الذي نسب إليه عربي ؛ إذن فآدم ليس هو قائله". فهذا النص يبيّن أن الباحث مقتنع من البداية بفكرة معينة يريد إثباتها أو يبررها. ثم عرض تجربته، بحث في تاريخ ومسيرة يعرب ابن قحطان وإسماعيل ـــ عليه السلام ـــ استعان بأراء النقاد والمؤرخين في أن ترجمة مرثية آدم من اللغة السريانية إلى العربية كانت من طرف يعرب ابن قحطان وإسماعيل وبعد الدراسة وتحليل بيّن أن يعرب بن قحطان هو من ترجم المرثية وليس

[1] المصدر نفسه، ص : 54.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

إسماعيل لأنه نبيّ والأنبياء معصومون من قول الشعر. ثم يواصل تحليله أو بحثه في المصادر التاريخية وخرج بنتيجة مفادها أن النبيّ آدم لم يكن شاعرا، فتأليف تلك الأشعار كان من طرف شخص مجهول محفوز بدافع اللعب أو بفتنة القناع.

3 ــ عمر بن قينة

عمر بن قينة باحث جزائري في النقد الأدبي، قدم عدة دراسات نقدية في النثر العربي القديم والحديث نذكر منها دراسات في القصة الجزائرية، أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة ودراسته الأخيرة المعنونة : فن المقامات في الأدب العربي، أصدرها سنة 2002.

طبّق الباحث المنهج التاريخي في دراسته لفن المقامات في الأدب الجزائري من القرن الثاني عشر الميلادي حتى القرن العشرين، حيث تتبع تطوّر هذا الفن بالدراسة والتحليل والنقد. حلّل مقامات الكتاب الجزائريين القدامى الذين قلّما نجد دراسات نقدية لإبداعاتهم الأدبية.

في البداية أرَّخ الناقد ظهور فن المقامات في الأدب العربي بشكل مختصر، عرَّف بهذا الفن وبمبدعه المعروف بديع الزمان الهمذاني ذاكرا سنة ظهور كتاباته الفنيَّة في القرن الرابع الهجري، ثم أشار إلى الكتاب الذين واصلوا الكتابة بعد الهمذاني وهم: ابن نباتة السعدي ــ أبو القاسم عبد الله بن نافيا ــ أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي.

ثم اتجه إلى تتبع نشأة فن المقامات في المغرب العربي، كان ظهورها على يد الكاتب الجزائري " ابن محرز الوهراني " في القرن الخامس الهجري (الثاني عشر ميلادي) وتتضمن مقاماته مواضيع سياسية، اجتماعية، دينية، اقتصادية وثقافية.

اعتمد في دراسته لنصوص مقامات الوهراني على كتاب جمعت فيه مقامات الوهراني، محقّق من طرف إبراهيم شعلان ومحمد نغس بعنوان "الوهراني بن محرز ــ منامات الوهراني ومقاماته ورسائله "، وكما أنه ذكر تصريح لعبد العزيز الأهواني يصف مقامات الوهراني بأنها كتابات فنيَّة: " إنها تمتاز في تاريخ النثر الفني في الأدب العربي بميزات ترفعها على مقام عال، ولا نكاد نجد في النثر العربي القديم فيها ما في كتابات الوهراني من حيوية وذكاء ولمحات تعبّر عن شخصية الكاتب

وتصور في دقّة وبلاغة بعض جوانب الحياة الفكرية والاجتماعية في عصر من عصور التحول في المجتمع العربي "[1].

وأشار الناقد أن تاريخ ظهور فن المقامة في الأدب الجزائري القديم كان على يد ابن محرز الوهراني، فلم تسبق أي تجربة أدبية كتابات الوهراني، ويعتبر من الأوائل في خوض هذه التجربة الأدبية.

عرَّف الباحث بهذا الكاتب: " ولد في وهران سنة ولادته لا تزال مجهولة، هاجر إلى دمشق وتعرف على أكبر العلماء منهم القاضي الفاضل والعماد الأصبهاني. توفي في قرى دمشق سنة 575 هـــ (1179م) تاركا عدة آثار أدبية، منها مجلد في التاريخ صرَّح به هو نفسه وكتابه الأدبي الفكري (المنامات والمقامات والرسائل) وهو ديوان من النثر الأدبي العربي الجزائري الجيّد."[2]

يتضمن هذا الكتاب تحف أدبية من النثر الرفيع تزاوج فيها الواقع بالخيال، وقد حلّل الدارس عدة نصوص من مقامات الوهراني، منها المنام الكبير الذي استغرق نحو أربعين صفحة. بحث الناقد عن خصائص فن المقامة من خلال المنام الذي حلّله وبيّن أن هذا المنام يزخر بالقضايا الفكرية والتاريخية والدينية، وقد وظف الكاتب شكل المقامة في الصياغة العامة، أما في عرض الشخصيات فقد بقي موزع الرؤى بين الشخصيات الواعية التي عايشها المسلمون مثل "ابن ملجم" و"الحجاج بن يوسف " والشخصيات الخيالية. واعتمد الكاتب على السجع في لغته، "فقد وظف الألفاظ الغريبة مع ميل تعليمي واضح في شؤون التاريخ والعقيدة والايمان."[3]

بيّن الناقد أنَّ كتابات الوهراني "تعد ميلادا لفن المقامة في الأدب الجزائري لأوّل مرة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر ميلادي) " [4] .حلّل المقامة البغدادية التي تتصدر كتاب الوهراني، ووضّح أن هجرة الوهراني كانت سببا في إبداعه، فلو بقي في الجزائر ما أنتج ذلك الكتاب الأدبي الفنيّ، لأنه كان يعيش أوضاعا سياسية واجتماعية قاهرة، "فهاجر إلى بغداد والتقى فيها الأديب (

[1] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي، ، دار المعرفة، باب الوادي، الجزائر، 2002، ص :13.

[2] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي ، ص : 16.

[3] المصدر نفسه ، ص : 13 .

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

أبا المعالي)، حاوره عن الأوضاع السياسية في المغرب العربي وفي مصر، فذكر له سقوط الدولة المرابطية تحت ضربات الدولة الموحدية وخروج صيقيلية من أيدي المسلمين إلى أيدي التورماديين "[1].

صوّرت رحلة الوهراني الأوضاع السياسية المتدهورة التي عاشها العرب في المغرب والمشرق وقد جاءت في شكل مقامة، " لكن أبطالها معروفون تاريخيا أبقى الكاتب فيها على الكدية، و لم تكن الكدية هنا كما نجدها لدى أبطال الهمذاني والحريري وإنما في شكل تكسب بالأدب كشأن الشعراء على أيامه."[2]

درس الباحث المقامة المسجديّة، حيث ركّز في دراسته للمضمون على الهزل، وضّح أن الكاتب يتحدث "عن التعريض اللاذع بموقع المعالم الدينية وعلماء الدين وصلتهم بالحكم، وقد أجراها الوهراني على لسان جامع دمشق "[3].وتتضمن المقامة الأحداث السياسية والاجتماعية، كما أن عناصر الرمز في هذه المقامة توحي إلى السلطة والفساد الأخلاقي والاجتماعي والانحراف الديني.

وفي دراسة الشكل، نقد الدارس الكاتب أنه "وظّف الحوار بالخطاب المباشر، كما أنه لم يوفق في بناء المسار الحواري في سياق الأحداث، فبدت التجربة أقرب إلى لعبة عشوائية بقيت تعوزها عناصر كثيرة ومختلفة للتمكين بلغة الفن والأدب حدثا وصورة ورمزا " [4].

وأما عن توظيف الراوي في المقامة البغدادية والمسجدية، فقد ورد في المقامة الأولى "في ضمير المتكلم وفي المقامة الثانية في ضمير مجهول مطلق بتعبير عام " قال بعض العارفين " فقد استدرج اسم عيسى لدى الهمذاني لكنه بدل أن يكون عيسى بن هشام نكرة صار لدى الوهراني عيسى بن حماد الصقلي "[5]. يحلل الباحث البناء الفنّي للشخصيات، بيّن أن تقنية البناء "ضعيفة لأن الكاتب

---

[1] المصدر نفسه، ص : 20.

[2] ـــــ المصدر نفسه، ص : 20.

[3] ـــــ عمر بن قينة ،المصدر السابق ،ص : 22.

[4] ـــــ المصدر نفسه ، ص : 24.

[5] ـــــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

حرص على تعرية مظاهر الزيف والنفاق في قالب ساخر جعله مشدودا إلى موضوعه مرتبطا بفكرته من دون غاية أخرى فنية " [1].

يظهر الراوي في المقامة الصقلية أنه الكاتب نفسه، حيث أسند الرواية إلى نفسه." لقد هيّأ الوهراني لحدثه مكانا يجسد صورة المقامة لسماع نقاش يجري بين جماعة جلوسا وفيهم الشخصية التي تتجه إليها الأنظار أكثر من غيرها، وهي شخصية القرطبي وفيها يسخر من عالم بلا عمل ومن قول بلا فعل"[2].

يوضح الناقد أن الفكرة السائدة في مقامات الوهراني هي الالحاح على الجوانب الفكرية في قالب فكاهي ساخر. كما أن توظيف الهزل بكثرة في مقامات الوهراني يعود إلى واقعه السياسي والاجتماعي المتدهور الذي عاشه في الجزائر وخارج وطنه في المشرق." فالانكسارات المتوالية في الحياة الثقافية والفكرية والاحباط في الحياة الاجتماعية والشخصية كلها عوامل جعلت الكاتب ينخرط في هذا الضرب من القول "[3].

ويقارن الباحث بين شخصيات الهمذاني والحريري وشخصيات الوهراني، فشخصيات الكاتبين الأوليين مستقرة وخيالية، بينما هي متغيرة لدى الوهراني بعضها معروف واقعي وبعضها خيالي.

درس لغة مقامات الوهراني، وجد أنَّه نجح في توظيف السجع، غير أن الكلمات العامية الجزائرية أساءت كثيرا في مواقع عديدة للصياغة الأدبية. ولقد اختلفت لغة المقامات في كثير من المواقع " بين لغة معجمية جافة ولغة أدبية ذات طلاوة، ولكن في الحالتين كستها روح الفكاهة والتصوير الكاريكاتوري الساخر وانتهى به ضرب من (الاحماض) بل الفحش في عبارات وكلمات "[4]

ونستنتج من خلال نقد الباحث لأعمال الوهراني أن مقاماته لا ترتقي إلى المستوى الفني كمقامات الهمذاني والحريري، فكتاباته ضعيفة فنيا.

---

[1] ـــــــ المصدر نفسه، ص : 26.

[2] المصدر نفسه، ص :27.

[3] عمر بن قينة ، لمصدر السابق ، ص : 28.

[4] ـــــــ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

ـــ أحمد البوني

درس الناقد مقامات أحمد البوني في كتابه "إعلام الأخبار بغرائب الوقائع والأخيار " فتكاد تكون النموذج الوحيد الأصيل خلال القرن الثاني عشر هجري (السابع عشر ميلادي).

عرَّف بالكاتب وهو " أحمد بن قاسم بن أحمد ساسي البوني المولود بمدينة عنابة سنة (1063 هـــ / 1652 م) وتوفي سنة (1139 هـــ / 1726 م) تاركا عدة آثار معظمها لا يزال مجهولا ومنها رحلة حجازية. أما مقامته فقد سهر على نشرها الدكتور الراحل "أبو القاسم سعدالله ". ويتعلق موضوعها بأمر وساطة لدى (باشا الجزائر)لإلغاء وشاية عنه وعن صديقه المفتي أرسلها إلى صديقه الشيخ مصطفى العنابي يعمل كمدرس.

عرض الباحث نص المقامة لأحمد البوني، وثَّق زمن كتابتها في العهد العثماني، ثم حلّل هذا النص باحثا عن خصائصه الفنية.

اكتست مقامة البوني طابعا دينيا في أسلوب أدبي رشيق، اتخذت له شكلا إخوانيا، "فإن كان الراوي هو الكاتب نفسه فإنَّ الطرف الثاني بقي صوتا متخيّلا وكان المقصود بالخطاب الشيخ (مصطفى العنابي) الذي كان المعني بمضمون المقامة كلها والتي صبَّت في شكل أدبي بروح دينية إنسانية إخوانية"[1].

بيّن الباحث أن أحمد البوني لم يلتزم الشكل التقليدي للمقامة، وهي ضعيفة لا تنتمي إلى فن المقامة، التزم فيها الكاتب بالسجع فقط، لا يوجد عنصر الكدية وشخصية الراوي، ويمكن أن تدرج ضمن فن الرسائل.

ـــ ابن ميمون الزواوي :

كتب ابن ميمون مقاماته سنة (1119 هـــ / 1708 م)، عرّف الناقد بالكاتب محمد بن ميمون الزواوي، مشيرا إلى مناسبة كتابة المقامة، تتمثل في انتصار الداي محمد بكداش على يد الاسبان واسترداد مدينة وهران في يوم جمعة (26/ 10 / 1708 م)، فكانت هذه المناسبة

[1] ـــــ عمر بن قينة ، المصدر السابق ، ص: 31 .

التاريخية الوطنية الدافع للشيخ ابن ميمون في كتابة مقاماته التي تضمنها كتابه " التحف المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية "وهو العمل الذي قام بتحقيقه الدكتور محمد بن عبد الكريم وهو عبارة عن سيرة محمد بكداش في ست عشرة مقامة.

تفحّص الباحث النص المقامي، حلّل مقدمة المقامة وبيّن أن هذه المقدمة تُعلن الجوهر من مقامات ابن ميمون وهو يعتبرها مقامة حقا أي كلاما يدور في مجلس . ويشير الناقد إلى أن مقامات ابن ميمون " تعالج أحداثا تاريخية خلال فترة (1118 ــ 1119 م) "[1]. كان محورها محمد بكداش ووصوله إلى الحكم واسترجاع وهران من أيدي الاسبان، فكتب المقامات لأوّل مرة سنة (1120 هـــ /1708م) وكانت أحداث المقامة واقعية كما أن الشخصيات معروفة.

وينقد الدارس النصوص التي عرضها للتحليل أنها لا تُكّن صلةلفن المقامات، فهي مجرد حكايات وردت في زيّ مقامة، حاولت أن تستمد "الاطار في المقامات تتلى في محفل يتطلع إلى مغامرات تسول ولصوصية، بل إلى الاعمال الوطنية النبيلة، وقامت هذه المقامة على عنصر الحكاية والسرد على مسامع في مجلس."[2]

ــ ابن حمادوش :

ظهرت مقامات عبد الرزاق بن حمادوش الجزائري خلال" القرن الثاني عشر الهجري أي (الثامن عشر ميلادي)ضمن رحلته المعروفة " رحلة ابن حمادوش الجزائري " المسماة " لسان المقال في النبإ عن النسب والحسب والحال "[3].وهذا الكتاب محقّق من طرف أبي القاسم سعد الله.

كتب ابن حمادوش ثلاث مقامات أثناء رحلته في المغرب الأقصى لغرض التجارة، روى فيها الكاتب أخبار عديدة منها صلاته بمعاصريه من بينهم "ابن ميمون " .

عرّف الناقد بالمؤلف وذكر سنة ولادته (1120هـــ / 1695م) والرحلة التي تضمنت مقاماته كتبت بين سنوات (1156 هـــ / 1160م)، (1743 هـــ / 1747م).وبعد عرضه

[1] ،المصدر نفسه ، ص : 32 .

[2] ــ عمر بن قينة ، المصدر السابق ، ص : 38 .

[3] ــ المصدر نفسه ، ص : 41.

لنصوص من المقامة عند ابن حمادوش، بيّن "أن أوّل سمة تلفت النظر في مقامات الكاتب هو أنها صبت في قالب حكاية عن موقف في رحلة " [1].

"فبطل المقامة هو الكاتب نفسه صاغها في قالب حكاية، راعى فيها السجع كثيرا، و لم تسلم اللغة من الركاكة والغموض وكان يختم مقاماته بشعر له فيه ضعف كبير بناءً وصورة ومضمونا، ويرجع ذلك إلى أن المؤلف كان يعمل طبيبا عشّابا يمارس الفقه " [2].

واستنتج الباحث أن فن المقامة في العهد العثماني له أكثر من مستوى، فيه المستوى الجيّد والمستوى الضعيف. وصنّف كتابات ابن حمادوش ضمن المستوى الضعيف وكتابات ابن ميمون ذات المستوى الجيد.

وما لاحظناه عن الناقد أننا لا نجد المصدر أو المرجع الذي أُخذ منه سنة الولادة والوفاة للكاتبين (ابن ميمون وابن حمادوش) التوثيق في الهامش كان ناقصا.

ويواصل الدارس تتبّع تطوّر فن المقامة في الأدب العربي الجزائري في العصر الحديث خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ذاكرا أهم الكتّاب الذين اشتهروا بهذا الفن ؛ مع تركيز التحليل على الواقع السياسي والثقافي الذي أثّر على المبدعين في هذه المرحلة .

ــ الأمير عبد القادر (1807 م ــ 1882 م)

كتب الأمير عبد القادر مقامات صوفية روحية، وردت دون عنوان أطلق عليها شبه مقامات، أثبتها في مطلع المجلد الأوّل من كتابه " المواقف في التصوف والوعظ والارشاد وهي ذات قسمين أولهما نثري وثانيهما شعري. وبعد أن وثّق الباحث هذا الكتاب درس الخصائص الفنية لفن المقامة وبيّن أن هذه المقامات تتوفر على السجع وعنصر الكدية والبطل والراوي، وأن اللغة في مقامات الأمير عبد القادر مباشرة " تفصح عن مضمونها، تعلن رؤية الكاتب ورأيه وموقفه الديني من الموضوع ومن المعترضين عليه ".[3]

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي، ص : 44.

وضّح الناقد أن المقامة انطلقت بحديث الراوي الذي جاء في صيغة ضمير المتكلم، يعود على الكاتب الأمير عبد القادر "والذي يعلن نفسه في آخر فقرة من المقامة باسم عصام " [1]. "لكنه لم يكد يمضي قليلا في البداية حتى أشرك معه في الرواية شخصية أخرى سرعان ما تنهض بالبطولة هي شخصية العريف الذي قدمه الراوي الأوَّل كما يقدم أحيانا (عيسى بن هشام) البطل (أبا الفتح الاسكندري)" [2].

أشار الدارس إلى أن شخصية عصام هي شخصية الأمير عبد القادر فتتحول إلى شخصية بطلة تنهض بالمغامرة أو الرحلة الروحية لإدراك الحقيقة الالهية. وقد حلّل الباحث أحداث المقامة، شرحها وفسَّرها ثم قدَّم انتقاداته :" أن هناك ارتباكا واضحا في الراوية والبطل، حيث وزَّع الكاتب الأدوار بشكل اعتباطي غير ناضج بين اسم حمل لقب عريف الجماعة وهو شخصية دينية تخوض مغامرة الكشفتترك الآخرين من دون الحصول على جواب شاف، فتخلفه شخصية أخرى للقيام بالدور نفسه هي شخصية عصام التي تنسحب حسب السياق على شخصية الأمير عبد القادر "[3].

تتميّز مقامات الأمير عبد القادر بأنها مقامات معبرة تعبيرا قويا عن صاحبها ثقافة وميولا، "فهي أيضا معبرة عن عصرها في النزوع إلى الانطواء تحت عوامل مختلفة، بما فيها الظروف النفسية للشخصية غير المفصولة عن ظروفها السياسية والاجتماعية من القرن التاسع عشر الذي لم يشهد أي تطور لنوع المقامة"[4].

يفسّر المحلل سبب فقر القرن التاسع عشر للكتابات الأدبية الفنيّة يرجع إلى غياب وسائل التبليغ أساسا نشرا وتوزيعا، فضلا عن الظروف الصعبة التي عاشتها الجزائر في هذه الفترة.

ـــ عبد الرحمان الديسي :

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[2] المصدر نفسه، ص : 45.

[3] ا عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي ، ص : 45، 46.

[4] المصدر نفسه ، ص : 47.

أرّخ الباحث حياة عبد الرحمان الديسي المولود "سنة 1854 م والمتوفي سنة 1921 م، وثّق عمله الأدبي في فن المقامة بعنوان المناظرة بين العلم والجهل سنة (1314 هـ / 1895 م) ونشرت في سنة(1908م) و(1909م) في جريدة كوكب افريقيا بالجزائر في ثلاثة أعداد "[1]. تم نشرها مطبعة بيكار وشركائه في تونس ككتاب لكن من دون تاريخ.

وأكد أن هذه المقامات (المناظرة) قد كتبت مع نهاية القرن التاسع عشر، حقّق الباحث من نسبة هذا العمل إلى صاحبه وأشار إلى الجريدة التي وردت فيها مستدلا بنص للديسي ": والغرض من تلفيق هذا الكلم ونظمها في سمط الحكم والله أعلم بالنيات إيقاظ العزائم وتحريك الهمم تمام سنة أربع عشرة وثلاثمائة وألف رابع للحجة ".[2]

وفي دراسة الخصائص الفنية لمقامات الديسي، بيّن الباحث أنها تنتمي إلى فن المقامة بطابعها القصصي وأبطالها ومجال الحدث " حيث جرت أحداث المناظرة الحوارية في مجلس استدعى في النهاية حكما يتدخل لحل الخلاف بين لسان حال العلم ولسان حال الجهل " [3]. والراوي النكرة الذي اختفى المؤلف وراءه ثم هناك الأبطال الثلاثة لسان حال العلم ولسان حال الجهل ولسان حال الانصاف إضافة إلى توظيف السجع.

يتجه الباحث إلى الحديث عن مجتمع الكاتب في ذلك الزمن من خلال نصوص المقامات التي حلّلها أن الجهلة والأميين يتمتعون بالعيش الرغيد بينما العلماء يعانون من حياة الفقر والبؤس.

ذكر الناقد أن المقامة فكرية أدبية ذات خلفية سياسية ثقافية اقتصادية اجتماعية، ويتمثل الجانب السياسي في إدانة الاحتلال الأوروبي الذي كان دائما "يقدم النماذج البشرية الجاهلة في مواقع القرار السياسي . ويعكس الجانب الثقافي في ما آل إليه الوضع بعد نهاية المقاومة بعد الأمير عبد القادر من ركود ". [4]ويتجسد الجانبان الاقتصادي والاجتماعي في وضعية رجل العلم "يعاني عنتا وتهميشا بينما السوقة قد ملكوا زمام الأمور ".[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص :53.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] ا عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي ،ص :53.

[4] المصدر نفسه ، ص 58.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

ينقد الدارس الكاتب، أن تجربة عبد الرحمان الديسي في فن المقامات ليست فنيّة إبداعية " فهناك ارتباك في أقوال يسندها إلى الجهل فيصوره في موقف ليس من طبيعته كما يفعل مع العلم، ينطق دائما بما يتناقض موقعه ومستواه خصوصا حين يجعله فجأة ذا معرفة بالتاريخ والعلوم التي لم تُجد العلم والعلماء نفعا في حياتهم ".[1]

الحركة الأدبية والفكرية في مطلع القرن العشرين :

تكلم الناقد عن دور النشر والجرائد الوطنية التي كانت تنشر الابداعات الأدبيةكجريدة " الفاروق " التي أسسها عمر بن قدور الجزائري وجريدة عمر راسم ذو الفقار. وظهرت مطبعة fantanaالتي عملت على إصدار الكثير من الكتب العربية خاصة منها المحقّقة.

نشر عدة كتاب جزائريين إبداعاتهم الأدبية في هذه الجريدة منهم (عمر بن ابريهمات) كتب مقالا والتي كانت عبارة عن مقامات أدبية "يسرد فيها أخبار عن رحلته في الشرق والغرب، حقّق الباحث هذه المقامات وذكر اسم الجريدة التي صدرت فيها "فونتانا" "[2].

حلَّل الباحث المقامة التي تحكي عن الرحلة التي قام بها الكاتب موضحا أن هذه المقامة تتضمن موضوعين، يتحدث الكاتب في الموضوع الأول عن زيارته للبلدان ومن لقيهم فيها من أعلام، ويذكر في الموضوع الثاني انطباعاته لمؤتمر علمي حضر أشغاله في باريس سنة 1897 م.

"نشر الموضوع الأول في العدد (11) من جريدة المغرب ونشر الموضوع الثاني في العدد(12) من نفس الجريدة، والموضوعان في النهاية متكاملان مع اختلاف الرؤية الفكرية دقة وبساطة، وورد الأسلوب بين لغة عادية مسترسلة مع ضعف واضح في الفقرات ولغة رشيقة تتكئ أحيانا على السجع والزخرف اللفظي و لم يسند في البدء الراوي لنفسه بل دخل الراوي بصيغة الغائب مباشرة في لغة مسجوعة تختصر محطات الأسفار" [3].

[1] المصدر نفسه، ص :58.

[2] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي ، ص : 68.

[3] المصدر نفسه ، ص : 65، 66.

أشار الدارس إلى الواقع الاجتماعي والسياسي الذي كان يعيشه الكاتب وخاصة في تونس أيام الاحتلال الفرنسي، فقد عبّر الكاتب أدبيا عن العلاقة بين غرب مستعمر وشرق عربي محتل ثقافيا وسياسيا ودينيا. وركز الحديث عن الصراع الفكري بين حضارتين، حضارة مغزوة " تكاد تستسلم لقدرها التعيس وحضارة غازية شرسة نجحت على أبعد الحدود في جعل نماذج بشرية ذات استعداد للانسلاخ عن أمتها وانتماءاتها لغة وعقيدة لتكون بفكرها وسلوكها عونا للغازي."[1]ولهذا وردت المقامة بأسلوب مباشر بطابعه الخطابي الصحفي التعليمي. وصنّف الناقد هذه المقامة إلى الأدب الاصلاحي.

القرن العشرين :

تحدث الباحث عن نشاط الحركات الأدبية والفكرية الجزائرية والتي كانت تنشر إبداعاتها في الجزائر، فازدهر عمل الصحافة في هذه الفترة. ومن بين هذه الصحف التي أسهمت في نشر فن المقامة جريدة " النجاح " بقسنطينة أسسها الشيخ عبد الحفيظ الهاشمي سنة 1919 م والجريدة العربية اليومية وفيها صدرت مقامات الأديب (محمد الصالح خبشاش).

وثّق الناقد مقامات محمد الصالح خبشاش التي وردت في جريدة النجاح، موضحا أن لكل مقامة من مقامات الكاتب عنوان جديد تحت العنوان العام الملازم لكل الحلقات (زفرات القلوب) أما توقيع هذه الحلقات فقد ورد في حلقة باسم (سطيح) بطل مقامات حافظ إبراهيم (1871 ــ 1932) في ليالي سطيح وفي حلقة باسم "الحارث بن همام " الرحَّالة المتعفف الراوية في مقامات الحريري، فكلا الاسمين مرتبط بنوع المقامة.

وقّع الكاتب الحلقة الأولى باسم الحارث بن همام الذي نهض لزيارة مدينة قسنطينة في الجزائر بحثا عن الشيخ "سطيح " ووقّع الثانية باسم (سطيح)وقد زاره في ليلة شتوية (الحارث) يدعوه للقيام برحلة.

[1] المصدر نفسه، ص :72.

حلّل الباحث الحلقة الاولى، تحدث عن الواقع الثقافي الذي يعكسه النص، وصفه الناقد بالراكد حيث انصرف الناس إلى التكالب على الكسب المادي فآثر (الحارث بن همام) أن يمارس الرحلة بحثا عن الحقيقة وإدراك أسرار الكون.

وبعد أن حلل الناقد نصوصا من مقامات الكاتب، استخلص أن مقاماته تميل إلى النزعة الاصلاحية التعليمية. كما أنها لا تنتمي من حيث الشكل الفني إلى فن المقامات، وقد صنّفها إلى فن الخاطرة والمقال القصصي.

ـــ الشيخ البشير الابراهيمي

وثَّق الباحث نص المقامة للبشير الابراهيمي " تأبين ابن باديس في الذكرى الأولى (1941 من وفاته 1940). أرَّخ سنة ميلاده ووفاته (1989 ــ 1965م). أرسل الكاتب هذا النص إلى رفقائه وطلبته في قسنطينة من منفاه إلى آفلو "فأطلق الشيخ الغسيري على التجربة اسم (مقامة في رثاء الامام ابن باديس). حقَّق الباحث هذه المقامة وذكر سنة الكتابة 1941 م "[1]، و لم تُنشر في جريدة البصائر التابعة لجمعية العلماء إلا في العدد 76 سنة 1949م.

درس الناقد هذا النص، بحث عن الخصائص الفنّية للمقامة، ذكر أن الكاتب وظَّف شخصيتين خياليتين أبدعهما خياله لتبليغ رأيه ورؤيته في إنجاز ابن باديس وفي الفراغ الذي أحسَّه. واستمسك في ذلك بالسجع الخفيف اللطيف الذي نوَّع موسيقاه وشكَّل في مقاطعه والذي يعكس ما كانت تمر به نفسه من أوجاع وطنية وأشواق إنسانية " فإن خلت التجربة في النهاية من البطولة التقليدية في المقامة فقد عوَّضها الكاتب بضرب آخر من البطولة."[2]وذكر الباحث أن البشير الابراهيمي قلَّد الكاتب " المقريّ " صاحب نفح الطيب.

بعد تتبعنا لتحليل الناقد عمر بن قينة، نجد أنه يتبع نظرية المواقف التاريخية، فقد كان يحلل نصوص المقامات، يحدد الفترة التاريخية التي ظهرت فيها مع توضيح مواقف الكتاب. فقد ظهرت كتابات فنية للكاتب الجزائري ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراني في القرن السادس

[1] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي، ص:81 .

[2] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي، ص : 83 .

الهجري (الثاني عشر الميلادي) من أشهر كتاباته المقامة البغدادية التي يبرز فيها موقفه السياسي من فساد الحكم ببلاد المغرب. حيث سقطت الدولة المرابطية تحت ضربات الدولة الموحدية وخروج صقيلية من أيدي المسلمين إلى أيدي النورمانديين وساءت الأوضاع فاضطر الكاتب إلى الهجرة من الجزائر أو المغرب إلى المشرق.

وفي العهد العثماني تحدث الباحث عن مقامات أحمد البوني، ابن ميمون الزواوي وابن حمادوش ذكر موقف كل كاتب. كتب أحمد البوني مقامته أو رسالته يلمّح فيها إلى موقفه في فساد الأخلاق لدى بعض العلماء فقد تضرّر وعانى من الحسد والغيرة والوشاية ونحوها من مظاهر الضعف الانساني. وأبدع ابن ميمون زواوي في مقامته التاريخية السياسية، تحدث عنشخصية وطنية إسلامية (محمد بكداش) تعكس موقفه السياسي في محاربة الاستعمار الأوروبي والدعوة إلى حب الوطن والتمسك بالقومية العربية الاسلامية. وأما حمادوش كان له موقف عن تجربة إنسانية عاشها يملأها الضيق بالناس والحياة والأسف على ما اعترى العلاقات والقيم، وما انتهى إليه أمره هو نفسه في ظروف صعبة قاسية.

في الفصل الثاني المعنون ب: فن المقامة في الأدب العربي الجزائري خلال القرنين التاسع عشر والعشرين حدّد الناقد الموقف الديني للكاتب والشاعر الأمير عبدالقادر من موضوع مقاماته الصوفية الروحية ومن المعترضين عليه.

وعبَّرت تجربة الديسي عن إحساسه بما آل إليه الوضع الثقافي تحت الاحتلال الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فعكس ذلك تصويره (العلم) بأنه شاخ وأدركه الوهن للتعبير عما أصاب الحركة الثقافية عموما والأدبية خصوصا أن المرحلة التي كتبت فيها تجربته" كانت تؤذن بالخروج من غيبوبة إلى انتعاش واعد فهو كتب المقامة سنة 1314 / 1895. وفيها إدانة لصوت الغوغاء الطاغي في مختلف جوانب من الحياة، .... فالمقامة فكرية أدبية: ذات خلفية سياسية، ثقافية، اقتصادية، اجتماعية."[1]

وفي أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ظهرت تجربة عمر بن ابريهمات لا تنحصر في الجانب الفكري الخالص فحسب بل أيضا في الجانب السياسي والديني والاجتماعي،

[1] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي، ص 58.

كما أنها في عمقها تبقى وطنية قومية لما عبَّرت عنه من موقف للشيخ (عمر بن ابريهمات) "دفاعا عن أمته، ولغتها، ومهاجمة خصومها، وأخطرهما وأنذلهما خصوم الداخل، فالخصم الخارجي واضح معروف، أما الخصم الداخلي من الوطن العربي أو العالم الاسلامي فهو أخطر وألعن، حين يبيع نفسه ودينه للعدو وللشيطان، فيصير عونا للأجنبي على أمته ووطنه: فكريا وحضاريا، وهي أنذل صور العمالة، وأقبحها، تجعل العميل في الدرك الأسفل من القذارة، مصدر سخرية، وهو يقف في صف الأعداء: يحارب لغة أمته ودينها، وانتمائها الحضاري."[1]

نشر محمد الصالح خبشاش مقامات بعنوان: "زفرات القلوب " في جريدة النجاح، ويبدو الموقف الاصلاحي الفكري الاجتماعي وحتى الحضاري واضحا في لغة الكاتب وأسلوبه المباشر، فدعا إلى الأخذ بأسباب التطور، مع الحرص على الاحتفاظ بالشخصية الوطنية ومظاهر الانتماء لها لغة وفكرا، مؤكدا موقفه داعيا بإصرار للنهوض والتوعية، رغم يأسه من هؤلاء الذين درسوا في الكليات والثانويات الفرنسية، وقد صاروا ينظرون بازدراء لمواطنيهم، فيعادون لغتهم وحضارتهم".[2]

ويظهر موقف البشير الإبراهيمي بارزا في مقامته في حب الوطن والوفاء والاخلاص للشخصيات الوطنية في مواصلة الكفاح والنضال.

درس الناقد الوقائع الأدبية وربط أصولها التاريخية بالمواقف الفكرية والاجتماعية وتم ذلك عن طريق تتبعه لعملية التطور التاريخي والتطور الأدبي في نفس الوقت حيث وضَّح "أن هناك تطورا واضحا في فن المقامات وخاصة في القرن العشرين من زاوية الرؤية الاجتماعية والفكرية والاصلاحية وكذلك المعالجة الأسلوبية، مع ارتباطها بظروف العصر في إفرازاته، ونتائجه والموقف من ذلك كله "[3].

[1] المصدر نفسه، ص : 72.

[2] المصدر نفسه، ص :80.

[3] اعمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي، ص 84 .

ومن الملاحظات التي لاحظناها على الناقد أن نصوص مقامات أحمد البوني وابن حمادوش لا تتضمن أو ترمي إلى موقف سياسي فكري تاريخي فنص أحمد البوني الذي حلله هوعبارة عن رسائل إخوانية وأما ابن حمادوش فقد كان يكتب مذكرات بلغة مسجوعة.

ومن خلال تتبع دراسة الباحث التاريخية النقدية، توضَّح لنا أنه لا توجد مقامات فنيَّة إبداعية في الأدب الجزائري ماعدا كتابات ابن محرز الوهراني يُعد الكاتب الوحيد الذي نستطيع أن نصنّف كتاباته ضمن فن المقامات وأما الكتابات الأخرى التي قدمها الكتاب الجزائريون لا ترقى إلى المستوى الفنّي الذي تعرف به المقامات وخاصة في العهد العثماني وأما مقامات العصر الحديث فهي عبارة عن رسائل سياسية فكرية في أسلوب أدبي، موجهة إلى الجماهير من أجل إيقاظ الوعي وكشف حقيقة المستعمر والخونة الذين يبيعون أوطانهم بأرخص الأثمان. ونجد هذا السبب الرئيسي في ضعف نصوص المقامات فالهدف لم يكن من أجل الكتابة الفنيّة الابداعية لأن الجو السياسي منع الكتاب من الابداع، فكان همهم الوحيد هوالدفاع عن القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية ولهذا وردت تلك النصوص ضعيفة. ويمكننا أن نضع عنوانا بديلا لدراسة الناقد وهو: تجارب الكتابة في فن المقامة من القرن الثاني عشر ميلادي إلى القرن القرن العشرين.

4 ــ ليلى قريش

قدمت الباحثة الجزائرية "ليلى قريش" دراسة نقدية أدبية في الأدب الشعبي بعنوان القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي " طبّقت المنهج التاريخي في دراستها لقصص البطولة الدينية ذات الأصل العربي.

قسَّمت الباحثة هذه الدراسة إلى بابين، تحدثت في الباب الأول عن العوامل والظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي ساعدت على ظهور القصّة الشعبية وعالجت في الباب الثاني أنواع القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي.

تعرضت الناقدة في الفصل الثاني من الباب الثاني إلى الحديث عن قصة البطولة الشعبية ووضَّحت أنَّ هذا النوع من القصص الشعبي انتشر في المناطق الصحراوية، "ففي هذه المناطق تنشأ الأبطال مخلفة من ورائها تاريخا بطوليا في دحر الأعداء والتغلب عليهم " [1]. وأصبحت قصصهم متداولة بين جميع سكان البادية واشتهر راوي هذه القصص باسم القوّال الصحراوي يسرد قصص البطولات العربية التي تتلائم مع حياة الصحراويين ولهذا لقيت انتشارا واسعا في تلك المناطق البدوية الصحراوية وكانت تحكى في أوقات السمر لما يجتمع أفراد القبيلة في الليل للترفيه والتسلية.

تطرقت الناقدة إلى ذكر أهم الأماكن والمناسبات التي كانت تروى فيها القصص البطولية الدينية، فقد كانت المدارس القرآنية مصدر انتشار القصص الشعبي، حيث ركز المدرسون على روايتها للتلاميذ لتربيتهم وتوجيههم.

وأما زمان تداول هذه القصص، فيظهر في المناسبات الدينية والوطنية وفي أوقات السمر، ففي شهر رمضان تحكي العائلات السير النبويّة للكبار والصغار وفي عاشوراء تروى سير الحسين بن علي وفي المناسبات الوطنية تحكى سير الشهداء وقصص المغازي كالثورات الشعبية. وقد ازدهرت قصص البطولة في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر.

كشفت الناقدة عن أسباب انتشار القصص البطولي في الجزائر ـــ أيام المستعمر الفرنسي ـــــ ويرجع ذلك إلى الحرمان الذي عاشه الشعب الجزائري، فقد كانت تلك القصص في بداية الأمر مجرد للتسلية ونسيان الهموم وتذكر الأمجاد الغابرة والبطولات التي حققوها إلى أن أصبحت مصدرا لبعث الحماس وروح النضال والقتال في نفوس الجزائريين.

وتتجه الدارسة إلى ذكر خصائص قصص البطولة في أنها " معروفة الكاتب ذات صبغة تاريخية، الأبطال حقيقيون، تظهر فيها التحريفات، دقَّة التفاصيل في السرد، وضع ملحق خاص لبعض

[1] ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 12.

جوانب القصة التي يشوبها الغموض أي تفسير الجانب الخرافي في الأحداث التاريخية، كتابة تاريخ الانتهاء من الكتابة وتدوين اسم الكاتب ومكان إقامته "[1].

تُصنَّف قصص البطولة ضمن القصص الشعبي لا إلى علم التاريخ وذلك من خلال اللغة والأسلوب " فالكاتب الشعبي يكتب بأسلوبه الشفوي نفسه فيستعمل عبارات ومفردات شعبية "[2].

ـــــ دراسة نص محلل من قصص البطولة :

درست الباحثة قصة "مقتل الحسن بن علي " وهي قصة مخطوطة موجودة في دار الكتب الوطنية بتونس، حقّقت من صحة القصة الواردة في كتاب " فتوح إفريقية " المنسوب إلى الواقدي، طبع سنة 1966 وأخضعتها للعقل والمنطق، حيث بيّنت أن من اللامنطقي أن محمد بن الحسين وهو في سن اثنتي عشر عاما يهجم على جيش يزيد بن معاوية الكبير ويقتل منهم مائة فارس، وبهذا الوصف العجيب جعلها تشكّ في صحة الرواية التاريخية في كتاب " فتوح إفريقية " ففي هذا الكتاب جُمعت قصص البطولات التاريخية الاسلامية التي يغلب عليها طابع المزج بين الواقع والخيال.

ووضَّحت الناقدة الخيال العجيب الوارد في هذه القصّة، فذكرت ما قالته "سكينة "أخت الحسين عن التربة الموجودة في القارورة التي خلق منها الحسين وعليها يهرق دمه، إضافة إلى معرفة يوم مقتله ورفع رأسه إلى السماء ثم رجوعه ... وبيّنت أن هذا العجيب من نسج خيال الشيعة ثم بحثت في المراجع التاريخية عن الأصل التاريخي لقصة الحسين ومقتله في كتاب "الطبري "ج 6، كانت تبحث عن القصة الحقيقية البعيدة عن الخيال .

تفسّر الدارسة أنه رغم امتزاج القصص الشعبي البطولي بالخيال إلا أنه يحتفظ بالحوادث التاريخية بأصلها الحقيقي وبالشخصيات البطلة، وأما الشخصيات الثانوية فغيّر من أسمائها وفي

[1] ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص : 117.
[2] المصدر نفسه ، ص : 118.

بعض الأحيان يهملها ولا يركز على ذكر الأماكن والأزمنة الصحيحة كما هي واردة في القصص الحقيقية . فالتركيز يكون على إظهار حق البطل وظلم أعدائه له .

تنتقل الباحثة إلى دراسة المضمون، ركّزت على الأحداث الخارجية للنص ـــ الأحداث التاريخية والسياسية ـــ في تفوق البطل على أعدائه بشجاعة وعدم الخوف والرجوع بل تقدم وقاتل إلى أن مات فارسا شجاعا . فبعد مقتل "الحسين"، لم يعترف المسلمون ببني أميّة في حين واصل محمد بن الحسين القتال ببسالة وشجاعة وهو طفل صغير يبلغ من العمر اثنتي عشر عاما .

بيّنت الباحثة الهدف الرئيسي الذي ترمي إليه القصة البطولية الدينية هو انتصار الحق على الباطل فوز البطل على الظالم لأن الدافع الذي كان يحرك البطل هو الحق والعقيدة، وأما العدو فكان يحركه الطمع، كسب المال، فهزم الشر وانتصر الحق .

تقوم المحلّلة بتحديد عناصر الشكل التي تتكون منها القصة من خلال مضمونهاوضّحت أن القصة تتكون من تمهيد وأربعة أقسام، ففي التمهيد يقرّر البطل الخروج إلى الكوفة وفي القسم الأوّل يخرج البطل مع آله ومن ساندوهوفي أثناء الطريق يبلغه خبر الخيانة فيغير طريقه إلى كربلاء، وفي القسم الثاني يُقتل بأبشع الطرق . أما القسمان الأخران فهما سرد للمأساة التي وقعت للمسلمين.

أشارت الباحثة إلى قصّة أخرى مشابهة لهذه القصّة وهي قصة مقتل الامام علي بن أبي طالب من طرف "ابن ملجم "، وضّحت أنها تنتهي بنفس الهدف وهو فوز البطل على العدو واستنتجت " أنّ الحادثة في القصص البطولي تشبه الشرارة التي لابد منها لاضطرام القصة وانتصار البطل في نهايتها "[1].

وتتجه الباحثة إلى توضيح خصائص قصة البطولة الدينية من خلال دراستها للأسلوب واللغة، أشارت إلى الكلمات العامية الموظفة في النص وبيّنت معناها وحددت العبارات المألوفة في هذا النوع من النصوص الشعبية وهي: " لما أصبح الله بخبر الصباح "، " رد أيديهم على قبضات سيوفهم " اقتحمو القوم بعنان واحد " إضافة إلى ذكر الآيات القرآنية والاقتباسات " إلى النار

[1] ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص : 143.

وبئس القرار " لا إله إلا الله محمد رسول الله " [1]. وردت هذه العبارات في النص التالي: "فلما اصبح الله بخير الصباح وصلت الناس صلاة الصبح وطلعت الشمس وإذا بغبار لامع طالع وعجاج طامع قد سدّ الأفاق وأظلم له الطريق، فانقشع الغبار على الجيش.... فركب الأربعين فارسا وتوادعوا مع السيد الحسين وداع من لا يراهم إلا في الجنّة وردوا أيديهم على قبضات سيوفهم وقالوا الكلمة لا يقولها إلا مؤمنا تقيا وهي" لا إله إلا الله محمد رسول الله "واقتحموا في القوم بعنان من واحد فقتلوا من قوم اليزيد أربعمائة فارس وأخذوا في أطراف الرماح وذباب السيوف [2]".

حلّلت الدارسة هذا النص ووضّحت أن الأحداث كانت واقعية وذات صبغة تاريخية حيث تقول : " فيبدو أنّ هذا الأسلوب أسلوب واقعي يعتمد على وصف النقط الأساسية لتحضير البطل للقتال " [3] . وفي دراسة التفاصيل الدقيقة في السرد، اعتمدت على الرواية الشفوية والرواية المخطوطة وقارنت بينهما، فوجدت أن الرواية الشفوية "قد حافظت على معالم شتى وإن اختلفت عن النص المكتوب في اللغة والأسلوب " [4]، كما أنها مجردة من جميع التفاصيل التاريخية وغير التاريخية ولا تعتمد بكثرة على الخيال العجيب الذي يوجد في الرواية المخطوطة، فالراوي يركز على الأهم في روايته للقصة.

وثّقت الباحثة المخطوط، ذكرت تاريخ انتهاء كتابتة " يوم عشرة الأربعاء شهر جمادى الأولى سنة 1204 هـــ وهو موجود في دار الكتب الوطنية بتونس، أما الرواية الشفوية فنقلت إلى الجزائر العاصمة سنة 1969 م " [5].

ولاحظت الناقدة أنَّ القصة المخطوطة حافظت على الأحداث التاريخية وعلى الخيال أكثر أما القصة الشفوية " فهي خبر ممثل للتحوير الشعبي الجزائري، أي أنها تهتم بالفكرة المحورية وهي حادثة قتل البطل، وتهمل الجانب السياسي الذي ساهم في وقوع المأساة.

---

[1] ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص : 145.

[2] ـــ المصدر نفسه، ص : 146 .

[3] المصدر نفسه ، ص : 143 ..

[4] المصدر نفسه، ص : 147.

[5] المصدر نفسه، ص : 147، 148.

وبعد تتبعنا للتحليل الذي قدمته الناقدة، يتوضح لنا أن هذا التحليل يتوافق مع ما دعا إليه أصحاب نزعة المواقف التاريخية. وقد وضّحت الباحثة المواقف التي أثارت عالم الكتاب والرواة، حصرتها في ثلاث مواقف وهي: "استخدام قصص البطولة للتسلية التي تشغل النفس وتباعد بين الانسان وهمومه ومتاعبه. وهذا هو الموقف العام الذي يدفع إلى رواية أنواع القصة على اختلاف أشكالها. أما الموقف الثاني فهو مرتبط بالأوَّل ارتباطا وثيقا حيث أن الحاجة ماسة إلى إحياء الأيام المجيدة التي عاشها أبطال العرب القدامىالأمر الذي يسمح للمستمعين أن يأخذوا جرعة من الحماسة التي هي وسيلة توفر للانسان القوة حتى يقاوم السيطرة المهيمنة عليه.... كما تقوي إرادته في الدفاع عن شخصيته التي طمست ومن هنا بقيت أمجاد الأولين ينابيع للحماس الشعبي وعاملا في بعث النخوة القومية وعاملا حاسما لإنقاذ الشعب من هذه الحالة الاجتماعية المميتة. وأخيرا فإن الزمان قد دفع الجزائريين إلى أن يذودوا عن كيانهم الذي شعروا بضياعه. وقد كان لهذا الموقف الأخير أثرة البعيد في البيئة التقليدية الموجودة في الأرياف والمناطق الصحراوية حيث لم يزل سكانها يلهجون بقصَّة البطولة العربية حتى الآن." [1]وأشارت الباحثة إلى الفترة التاريخية التي ظهرت فيها تلك النصوص البطولية الشعبية في الجزائر"منذ أن أخمدت ثورة المقراني عام 1871 م "[2] .

وتتحدد الملاحظات التي لاحظناها على الناقدة في النقاط التالية:

1ـــطبَّقت الباحثة نظرية المواقف التاريخية ولكنها لم تتبع التطور التاريخي والأدبي لنصوص قصص البطولة في الجزائر من ناحية الشكل والمضمون."فغاية التاريخ الأدبي على ضوء هذه النظرية هي الكشف عن الوقائع الأدبية وربط أصولها التاريخية بالمواقف الفكرية والاجتماعية. واكتشاف الأصول التاريخية للحقائق الأدبية يتم عن طريق تتبع الناقد لعملية التطور التاريخي والتطور الأدبي في نفس الوقت " [3].

ـــأنها في تحليلها لنص قصة الحسين بن على ابن أبي طالب ركزت أكثر على دراسة الأحداث التاريخية والساسية التي تضمنها النَّص وعلى الأسلوب وخصائص هذا النوع من القصص البطولي، لم تربط النَّص بالمجتمع الجزائري فحوادث القصة تتقارب مع ما كان يعيشه الجزائريون

[1] اليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص :116.

[2] المصدر نفسه، ص 151.

[3] سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص :191.

من خيانة في أمور الحكم والسياسة فقد انتشرت هذه القصة في فترة الثورات الشعبية التي كانت تنتهي بالفشل وما بعد الثورات حيث استسلم الجزائريون للحكم الفرنسي وظهرت فئة الخونة التي تعمل لصالح الاستعمار تتحدد مهمتها في التبليغ عن الحركات النضالية والغدر بكل منيخطط لمحاربة المستعمر.

2 ــ قارنت الباحثة بين القصة المكتوبة والقصة المروية، أشارت إلى الحذف لبعض الأحداث في القصة المروية و لم تتعمق في ذكر سبب هذا التغيير ونحن نرى أن هذا التغيير يعود إلى الراوي ومدى قدرته على حفظ القصة بكاملها وتفاصيلها وهذا ما صرَّح به الدكتور عبد الحميد بورايو قائلا: " إنَّ سبب تغيير الرواية وما يطرأ عليها من حذف أو زيادة قد لا يكون بعامل متطلبات ظرفية واستجابة لدواعي الخلق والابداع وإنما قد تكون ناتجة عن ضعف يعاني منه الراوي وعدم تمكن من استيعاب جميع فنيَّات القصة ونسيانه لبعض الأجزاء من القصة المروية بسبب كبر السن أو بسبب انقطاعه عن الرواية لمدة طويلة...فيحاول في هذه الحالة أن يعوّض هذا النقص بعناصر جديدة لكنه كثيرا ما يفشل " [1].ويضيف الناقد سببا آخر "وهو الخوف من السلطات الفرنسية أن تتفطن للهدف الرئيسي من رواية هذه القصص فيظطر الراوي لحذف الكثير من الحوادث "[2].

3 ــ عرّفت الباحثة قصص البطولة وبيّنت الفترة الذي ظهر فيها في الجزائر ولكنها لم تذكر تاريخ ظهور هذا النوع من القصص في العالم الاسلامي. فقد وضّح المستشرق "ز دسبرميه " تاريخ ظهور هذا النوع النثري الشعبي في العالم العربي مصرّحا :" منذ القرن الرابع عشر تقريبا وبالتحديد منذ أن بدأ الفتح العربي ينسحب أمام العودة الهجومية المسيحية أنتجت أرض الاسلام أدبا يحمل اسم: المغازي " [3].

5 ــ هاشم اسمهر

هاشم اسمهر باحث مغربي في التراث السردي، نشر مؤخرا دراسة بعنوان عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي. طبّق المنهج التاريخي في دراسة فن الطرف حيث انطلق في

[1] عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الادب الشفوي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص :18.
[2] المرجع نفسه، ص : 19.
[3] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص :71.

دراسته من تعريف هذا الفن في المصادر اللغوية التاريخية القديمة، بحث عن معنى هذا المصطلح عند علماء البلاغة وخاصة عند العالم التهاوني في" كشّاف اصطلاحات الفنون "، وضّح "أن الطرفة عند البلغاء ما يكون خارقا للعادة أو الأخلاق المعتادة على نحو يتضمن الحسن واللطافة" [1]. ويبرز هنا معنيان: الانزياح عن المألوف والروق، ثم حدّد تعريف هذا المصطلح عند الشعراء القدماء، " كانوا يطلقون عليه اسم الاستغراب وسمّاه قوم التطريف وهو أن يأتي الشاعر بمعنى غريب لقلّته في كلام الناس "[2].ولا شك أن هذا المعنى يصبّ في سمة الغرابة .

ويعرّف أبو حيّان التوحيدي هذا المصطلح في كتابه المقابسات "أن الطُرف هي فن الضحك وهو قوة ناشئة بين قوتي النطق والحيوانية، وذلك أنه حال النفس باستطراق وارد عليها، وهذا المعنى متعلق بالنطق من جهة وذلك الاستطراق إنما هو تعجب والتعجب هو طلب السبب والعلة للأمر الوارد، ومن جهة تتبع القوة الحيوانية عندما تنبعث من النفس " [3]. وبأسلوب خال من الثقل الفلسفي " الضحك ناتج من تقاطع الفكر والغريزة بسبب الاندهاش من أمر مفاجئ، وحدُّ الضحك ما يكون مسموعا له لا لجيرانه، كما قال الجرجاني في التعريفات" [4]. لكن الضحك لم يكن دائما مرغوبا فيه ضمن المجال التداولي الاسلامي العربي فهذا الماوردي يقول: "أما الضحك فإن اعتياده شاغل عن النظر في الأمور المهمة مذهل عن الفكر في النوائب الملمّة وليس لمن أكثر منه هيبة ولاوقار ولا لمن وصم به خطر ولا مقدار ". وينبّه الناقد أن صاحب أدب الدنيا والدين إنما كان يحثّ على إقامة التوازن في الحياة، وهو لم يدُن الضحك كلية، إنما حذّر من الاكثار منه لدواع خلقية اجتماعية ".[5]

يفرّق الباحث بين المصطلحات المتشابهة في المعنى وهي الهزل والفكاهة والسخرية والاستهزاء والتهكم والمزاح والدعابة والمجون. ركز أكثر على تعريف الهزل حيث قال: فالهزل مجمل ما يبعث على الضحك ويضم أنواعا كثيرة. ويستشهد برأي الفيلسوف الغربي برغسون، " يتولد الهزل على ما يبدو عندما يوجه أناس مجتمعون كل انتباههم نحو واحد منهم، فيسكتوا إحساسهم ويعملوا

[1] ينظر هاشم اسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الاسلامي، ص : 334 .

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه ،ص :334.

[4] المصدر نفسه، ص : 335

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

ذكاءهم فقط. أي أن الهزل لا يمكن أن ينتج من التعاطف مع شخص موضوع الضحك، هذا الشخص الذي من دواعي الضحك منه تصلبه وعدم مرونته ولا اجتماعيته".[1]

"وإذا كانت السخرية إحدى طرق إنتاج النص الهزلي، فإن وظيفتها الأساس ـــ والهزل عموما ـــ هي التقويم والاصلاح، ، وباختصار إنها أقوم المسالك إلى أبجدية التصحيح "[2].

يتجه الناقد إلى الحديث عن ضياع عدد كبير من المؤلفات العربية الاسلامية الخاصة بأدب الفكاهة حيث يقول " ليس بوسع من يتصدى لدراسة الخطاب الهزلي الاسلامي العربي إلا أن يتأسف على ما ضاع منه قبل أن يجد طريقه إلى التحقيق والنشر وعلى صعوبات إيجاد مؤلفات هزلية طبعت يوما فصارت في حكم المفقودة. فقد أورد النديم في الفهرست تحت عنوان أسماء قوم من المغفلين ألّف في نوادرهم الكتب لا يعلم من ألّفها، كتب يبدو أنها ضاعت إلى الأبد منها: كتاب نوادر جحا وكتاب نوادر أبي ضمضم وكتاب نوادر ابن الأحمر " [3]. ومن المصادر القديمة المفقودة منها المطبوع، "ككتاب المضاحك وكتاب الملح والطرف للجاحظ والمستطرف للمرزباني، نتف الظرف لأبي سعيد السلامي، تسلية الخواطر في منتخبات الملح والنوادر لشاكر البتلوني وروضة أهل الفكاهة لأحمد الشبراوي.[4]

وبعد ذكر أهم الكتب والمصادر الاسلامية التي تضمنت فن الطرفة، يتحدث الناقد عن تطور هذا الفن عبر التاريخ. فقد كان أدب الفكاهة في العصر الجاهلي موجودا "على سبيل الندرة لأن العرب كانوا منشغلين أكثر بديوانهم وسجل أيامهم (الشعر) "[5].

أما في عصر صدر الاسلام وبالتحديد في زمن عثمان بن عفان ـــ رضي الله عنه ـــ وبفعل مظاهر الغنى الذي بدأ يدبُّ في الأوصال، ظهرت شخصيتا "أشعب"و"الغاضري" بوصفهما مضحكين محترفين في المدينة. وفي العصر الأموي، فإنَّ شعر النقائضيعد شكلا من أشكال الفكاهة التي بدأت تترسخ في النفوس في حين أنه في العصر العباسي "تجذر الوصف الكاريكاتوري

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[2] هاشم اسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الاسلامي ، الصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه ، ص : 336.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[5] المصدر نفسه، الصفحة ذاتها .

والسخرية لكن التأليف في أدب الفكاهة بعد ذلك عرض له التراجع والضعف إلى غاية القرن الرابع عشر الهجري، حيث بدأت تظهر بعض المجاميع السردية عن جحا وهي مزيج من المحكيات المشتركة بين الامم الشرقية" [1].وبتفشي حياة الترف والبذخ في العصر الأندلسي اهتم الناس أكثر بهذا الفن، "لم يجدوا غضاضة في تداول الخطاب الهزلي مهما كانت أوضاعهم الاعتبارية"[2].

وما يلاحظه القارئ يجد أن الباحث قد صنّف شعر النقائض الذي ظهر في العصر الأموي ضمن فن الطرف وهذا الشعر لاينتمي إلى هذا الفن من حيث الشكل. وفي ذكر الناقد لأهم الشخصيات التي اشتهرت بهذا الفن (أشعب والغاضري)لم يذكر شخصية "طفيل العرائس " له نص مشهور يوصي فيه الطفيليين ببعض الوصايا، يقول: " إذا دخل أحدكم عرسا فلا يلتفت تلفت المريب، ويتخير المجالس، وإن كان العرس كثير الزحام فاليمض ولا ينظر في عيون الناس ليظن أهل المرأة أنه من أهل الرجل ويظن أهل الرجل أنه من أهل المرأة، فإن كان البوّاب غليظا وقّاحا فتبدأ به وتأمره وتنهاه، من غير أن تعنف عليه ولكن بين النصيحة والاذلال"[3].

يشير الباحث إلى خصائص فن الطرف، وقبل أن يحدّد تلك الخصائص اختار مصطلح النادرة كمصطلح مرادف لمصطلح الطرفة معتمدا على تعريف شوقي ضيف في كتابه الفكاهة في مصر حيث يقول: "والنادرة هي الخبر القصير أو القصة القصيرة التي تضحك في العادة تكون فيها أخبار عن المعلمين والقضاة ورجال الشرطة والبلغاء وغيرهم " [4].

يشرح الباحث أنَّ هذا الكلام تسوية للخبر بالنادرة، "لأن الخبر قد يبعث على الضحك لكن ما أقدم عليه حسين خربوش أكثر مدعاة إلى الاندهاش يقول: ولقد كانت الفكاهة والنادرة والجواب المسكت والظرف تنساق جميعها إلى الأجواء التعليمية بالأندلس. فقد جمع هذا الكاتب ما هو نفسي (الفكاهة) وما هو موقف في الوجود ونمط في الحياة (الظرف) وما هو نمط خطابي هزلي (النادرة والجواب المسكت). ويذكر الباحث تعريفا آخر لمحمد مشبال يقول فيه: "يطلق الجاحظ على حكايات بخلائه تسميات متعددة: النوادر والملح والطرف والقصص والاحاديث

[1] هاشم اسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الاسلامي ، ص، 136، 137.

[2] المصدر نفسه، ص، 137.

[3] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص :114.

[4] هاشم اسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الاسلامي، ص :137.

وسواء أكانت هذه التسميات تحيل على نوع سردي واحد، أم كانت بينها فروق دقيقة ؛ فالمهم هنا أن الحكايات التي يقصها الجاحظ في **البخلاء** و**الحيوان** على وجه الخصوص، تلتقي في جملة من السمات تصنّفها في إطار الحكي الطريف، ولعل اختيارنا تسميةالنادرة ألا يلغي التسميات الأخرى ولكنها يحتويها بوصفها مرادفات لها "[1].

يبيّن الباحث أن النادرة تلتقي مع القصة في بعض الخصائص وهي: "ترد في حجم قصير مثل الأقصوصة، اعتمادها على المفاجأة والمفارقة، وارتباطها بالماضي وطابعها السردي لا الحواري، واختلاف لونها الفكاهي بحسب مجالات تداولها (المزاح ــ التسلية ــ السخرية) "[2].

ينتقل الدارس إلى التكلم عن السياق التاريخي لفن الطرف بصفة عامة، تحدث عن الواقع السياسي والاجتماعي. ففي العصر العباسي والأندلسي ظهر الفساد في الحكم، عانت الرعية من السلطة الظالمة، فانتشرت مظاهر الفقر والتسول في المجتمعات.

وذكر الباحث عدة كتب خاصة بفن الطرف منها كتاب مائة حكاية وحكاية المضحكة للغاية " وكتاب قراقوش ونوادره لفاروق سعد وكتاب مجموع الطرف لابي مدين الفاسي...إلخ. وكان الغرض من تأليف تلك النصوص غرضا سياسيا واجتماعيا، فلم يكن التأليف من أجل المتعة بالدرجة الأولى كما هو جليّ من النظرة الأولى لتلك النصوص بل يرجع سبب التأليف إلى نقد الواقع السياسي والاجتماعي وبعض الشخصيات السياسية الغبيّة والمغفلة. ففي مخطوطة لفاشوش " في حكم قراقوش منسوبة لابن مماتي (عاش قبل جلال الدين السيوطي بحوالي ثلاثمائة سنة أي في القرن السابع الهجري)" [3] يرد مسعى التأليف بصورة طريفة: " إنني لما رأيت عقل بهاء الدين قراقوش محزمة فاشوش (أي حزمة الأحمق) وقد أتلف الأمة والله يكشف عنهم كل غمة لا يقتدي بعالم، ولا يعرف المظلوم من الظالم الشكيّة (المشتكى منه) عنده لمن سبق، ولا يهتدي لمن صدق، ولا يقدر أحد من عظم مترلته على أن يرد كلمته، ويشتاط اشتياط الشيطان ويحكم حكما ما أنزل الله به من سلطان، صنّفت هذا الكتاب لصلاح الدين عسى أن يريح منه المسلمين"[4].

---

[1] هاشم اسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الاسلامي ، ص 338 .

[2] المصدر نفسه، ص : 338.

[3] المصدر نفسه ، ص: 368.

[4] سعد قراقوش ونوادره، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1990، ص 68. نقلا عن هاشم اسمهر، عتبات المحكي القصير، ص 368 .

ويوضح الباحث أنه إذا صحّ هذا الكلام لابن مماتي، فإن الرجل بذلك يجسد البعد التقويمي التصحيحي للضحك والخطاب الهزلي عموما " أي تعديل الاختلالات المحتملة في تصرفات الأشخاص. والمقصود بالتقويم هنا، أو بالأحرى ـــ النتيجة والأبعاد ـــ هو الوزير المصري بهاء الدين قراقوش في عهد صلاح الدين الأيوبي. إنَّ ابن مماتي يكشف لصلاح الدين ولغيره مظاهر الغفلة والتخليط والبلاهة في شخصية قراقوش، وإضافة إلى هذا يهدف إلى الاقتصاص من الوزير المذكور."[1]

ويتضح لنا من خلال عرض تحليل الباحث المغربي هاشم اسمهر أنه يطبق نظرية المواقف التاريخية، فقد ذكر أن سبب تأليف كتب الطرف لم يكن من أجل المتعة وإنما هناك موقف بارز أثار عالم الكتاب في العصور التي كانوا يعيشون فيها فقد تدهورت الأوضاع الاجتماعية والسياسية وساد الحكم الفاسد والجائر فأخذوا يكتبون تلك النصوص الفكاهية الهزلية للسخرية من الحكام ومن غبائهم فمثلا في حديث الناقد عن مخطوطة لفاشوش في حكم قراقوش المنسوبة لابن مماتي ذكر العصر الذي تفشى فيه الحكم الفاسد ـــ أيام حكم صلاح الدين الأيوبي ـــحيث وضّح الموقف الذي أثار الكاتب ابن مماتي في تأليف تلك الطرف عن الوزير قراقوش الذي لا يحسن تسيير أمور الحكم نظرا لغبائه وجهله، فتجده يفسد ولا يصلح. وأراد الكاتب أن ينبّه صلاح الدين الأيوبي من مثل هؤلاء الرجال الذين يجب إبعادهم عن الحكم قبل فوات الأوان. ويمثل هذا الموقف المصدر الحقيقي والعامل الأساسي لتأليف فن الطرف عند الكاتب ابن مماتي في فترة حكم صلاح الدين الأيوبي.

ومن أهم الملاحظات التي لاحظناها على الناقد أنه في تتبعه لتطور فن الطرف عبر العصور لم يلمح ولو بإشارة خفيفة عن أسلوب الكتابة الذي كان شائعا في كل عصر من العصور.

وبعد تتبعنا للمدوّنات النقدية التاريخية ـــــ الجزائرية والمغربية ـــــــ لاحظنا أن دراسات النقاد تفرعت إلى عدة إتجاهات تاريخية نقدية. فقد ارتأى عبد المالك مرتاض اتباع منهج ريجيس بلاشير وطبق الباحث المغربي عبد الفتاح كليطو نظرية الناقد الانجليزي سبيلر وأما بقية النقاد (ليلى قريش، عمر بن قينة وهاشم اسمهر) فضلوا نظرية المواقف التاريخية وذلك حسب الموضوع المتناول

[1] هاشم اسمهر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الاسلامي، ص : 368.

للبحث فهو الذي يفرض النظرية أو المنهج الذي يتبعه الناقد. ولاحظنا أنَّ كل ناقد كان يحرص على تطبيق النظرية ضمن أصولها الفكرية ولكننا لم نجد تلك المدونات تخلوا من المآخذ والملاحظات النقدية.

الفصل الثاني

المنهج الاجتماعي

دراسة في المدونات النقدية المغاربية

1-عبد المالك مرتاض

2- التلي بن شيخ

3 ــ محمد القاضي

3-عبد الحميد بورابو

4- روزلين ليلى قريش

5- مليكة العاصمي

طبّق النقاد المغاربة المنهج الاجتماعي على النصوص التراثية السردية، فقد ركزوا الدراسة على تحليل الواقع الاجتماعي الذي تأثر به المؤلف.

إنَّ القارئ (المحلّل) لتلك النصوص يجد أنها تتضمن الحوادث الاجتماعية، فالراوي أو المبدع يتأثر بالواقع الذي يعيش فيه، يحكي حوادث واقعية، وفي بعض الأحيان يمزج الخيال بالواقع.

يركز الناقد في تطبيقه للمنهج الاجتماعي على التحليل الإديولوجي حيث يطبق النظريات والآراء الفكرية والفلسفية في دراسته للواقع الاجتماعي. فهو يجسد الداء ويقترح الدواء ضمن المبادئ والأفكار الفلسفية. يدرس مظاهر الظلم والفقر والبؤس والصراع الطبقي الذي صوره الراوي بطريقة فنيّة جذابة، يذكر معاناة الشخصيات الضعيفة وصراعاتها مع السلطة الظالمة التي تسعى إلى تحسين أوضاعها الاجتماعية وتنادي بالعدالة والمساواة ولا يتم ذلك إلا عن طريق الثورة .

ويرجع سبب انتشار النصوص السردية الشعبية في المجتمعات إلى أنها قريبة من كل فرد في المجتمع لأنها تصوّر حياته الاجتماعية، فهي تحكي عن حياة الناس وعن أوضاعهم الاجتماعية. فيبدو الشر قويا مسيطرا في البداية ولكنه في النهاية يهزم يهزمه البطل الشجاع الذكي الذي لا يخاف من السلطة الجائرة، يخلّص الناس من الظلم والقهر في المجتمع. وتعد هذه الفكرة السبب الرئيسي في انتشار الحكايات عند كل الشعوب. وهذا ما وضّحه النقاد في تحليلهم للنصوص التراثية السردية ضمن المنهج الاجتماعي.

تعريف المنهج الاجتماعي :

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية يعنى بدراسة الأعمال الأدبية في ضوء الظروف الاجتماعية التي نشأ فيها "فهو يربط الأدب بالمجتمع. بمعنى أن الأدب هو ظاهرة اجتماعية شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى التي تتأثر بالمجتمع وتؤثر فيه"[1].

وقد أكد النقاد أن المنهج الإجتماعي منبثق من المنهج التاريخي، انطلاقا من فكرة " تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور"[2].فالمنهج التاريخي في منطلقه يؤكد على ربط الأدب بالزمن والمكان، وهو نفس المنطلق الاجتماعي، بحيث يهتم الدارس بتتبع تطور الأعمال الأدبية عبر الزمان والمكان فيكشف عن التغيرات والتحولات الموجودة في كل عصر من العصور وربطها بالمكان أو المجتمع الذي نشأت فيه، فلكل مكان زمانه وتاريخه وتغيراته الخاصة به.

ومن هنا يظهر لنا ذلك التداخل بين المناهج السياقية (المنهج التاريخي والاجتماعي وحتى النفسي) لأن التحليل ضمن هذه المناهج يركز على دراسة الأعمال الأدبية تحديدا من سياقها أي بما هو خارج النّص (السياق التاريخي أو السياق الاجتماعي أو السياق النفسي). وعلى المحلل أن يفصل بين تلك المناهج ويحدد استقلالية كل منهج. فالمنهج الاجتماعي هو" المنهج الذي لا يفصل العمل الابداعي عن سياقه الاجتماعي " [3]. وهنا يتضح مهام المنهج الاجتماعي في دراسة علاقة النّص الأدبي بظروفه الاجتماعية أو بالسياق الاجتماعي.

ويوضح لنا الدكتور عمّار بلحسن مهام المنهج الاجتماعي أكثر من خلال هذا التعريف: "إنَّ النصوص الأدبية المتخيّلة تتمثل وتمتص وتستوعب وتحول المجتمع والاديولوجيات بوصفها نصوصا وخطابات هي الأخرى وتعرض العالم والكون الاجتماعي كمجموع أحاديث ولغات جماعية تلعب داخل النص دورا مهما وإنسانيا."[4]

---

[1] د. شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ص : 231.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، ص: 39.

[3] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ص:76، . 37 .

[4] عمار بلحسن، صراع الخطابات القص الايديولوجي في رواية الزلزال، وحدة البحث في الإنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، ص :3

ويشير الناقد هنا إلى نقاط مهمة توضح مجال البحث في المنهج الاجتماعي، فيقصد بقوله تمتص وتستوعب أي أن الكاتب يهتمبالتسجيل الحرفي للوقائع أو نقل المعطيات الاجتماعيةثم يتجه إلى تفسير تلك الوقائع بوعي وبخلق شديدين وذلك من خلال قوله (تمثل / تحول).

ـــ يتأثر الكاتب باتجاه فكري فلسفي معين أي الإيديولوجيا * وقد ينعكس ذلك في كتاباته. فيمكن للنّص الأدبي أن يستوعب الإيديولوجيات الموجودة في المجتمع وقد تتعدد الايديولوجيات في النص وذلك من خلال الشخصيات التي تصور لنا كل فئات المجتمع وطبقاته فيظهر الصراع أو المواجهة بسبب اختلاف إيديولوجية الشخصيات.

ظهور المنهج الاجتماعي :

ظهر المنهج الاجتماعي في أوروبا من خلال الدراسات الأدبية والفكرية التي قام بها مجموعة من الباحثين، كدراسة "مدام دي ستايل " "أصدرت كتابا عن الأدب وعلاقاته بالنظم الاجتماعية حيث وضّحت فيه مدى تأثير الدين والتقاليد والنظم الاجتماعية في الأدب " [1]. والأدب بدوره يساهم في توجيه التاريخ.

وهناك دراسة أخرى للباحث "إيبوليت تين" وهو ناقد فرنسي درس الأدب الانجليزي دراسة اجتماعية، ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له وهي: الجنس والبيئة والعصر."[2]

ويقصد بالجنس أن لكل شعب من الشعوب ثقافة وعادات خاصة به ويعني بالبيئة أن البيئة تأثر على الأدب سواء كانت فقيرة أو مترفة فينعكس ذلك على الأدب. فالأدب هو صورة المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب.

---

* - **إيديولوجيا** :(Ideology) : « نسق من الآراء والأفكار التي هي جزء من البناء الفوقي والتي تعكس العلاقات الإقتصادية في مجتمع من المجتمعات وتؤكدها في الوقت نفسه مما يجعل منها نوعًا من الوعي الزائف يؤكد علاقات إنتاجية » . ويعرفها الدكتور "محمد برادة"، « على انها المعنى الواسع الذي يشمل مجموع الأفكار والمعتقدات وطرائق التفكير المميزة لفئة ما، مثل أمة أو طبقة أو طائفة أو مهنة أو فرقة أو حزب سياسي »

[1] شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص :13

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

وأما العصر فهو "العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة في الأدب " [1] ويضيف تين عنصر العبقرية والموهبة الفردية في إنتاج الفنون الأدبية وذلك من خلال دراسته لإبداعات شكسبير، بيّن أن الظروف والعوامل الخارجية لم يكن لها دور كبيرفي أدبه فهو يعتمد على عبقريته وموهبته.

ـــ أهم المدارس النقدية الاجتماعية

المدرسة الواقعية النقدية:

ظهر هذا الاتجاه في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية وتمثل في نظرية "الإلتزام الوجودية " [2] ودعا نقاد هذه المدرسة إلى تمسك المبدع بالواقع الذي يعيش فيه، فهو القائد والمفكر الذي توكل إليه مهمة التغيير من الأوضاع السيئة في المجتمع، إذ أنه يكشف مظاهر الظلم والسيطرة والفقر والبؤس أو توضيح الصراعات الداخلية للمجتمع كالطبقية والعنصرية.

فهناك ثنائية جوهرية توضح علاقة المبدع بالحياة وهي (الحرية / المسؤولية)فالكاتب حر في اختيار القضايا التي يريد الحديث عنها لا أحد يلزمه بذلك. فكل شخص يختار قدره ويتخذ موقفا في القيام بمشروع ما، كما أنه مسؤول عن اختياره وأخطائه.

الواقعية الاشتراكية :

ظهرت الواقعية الاشتراكية في روسيا، بعد عدة ثورات قامت بها طبقة العمال "البيروليتارية " من أجل تغيير الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي، الذي كانت تسيطر عليه الطبقة البورجوازية.

فقد كانت البيروليتارية مضطهدة تعمل على رفع الانتاج الاقتصادي في البلاد مقابل أجر زهيد جدا. فالطبقة البورجوازية هي التي كانت تسيطر على الاقتصاد متجاهلة حقوق الطبقة العاملة التي تعاني من الظلم والتهميش في المجتمع. وتعمل السلطة البورجوازية على تراكم رأس المال والانتاج لضمان مصالحها في المجتمع بدلا من أن توزع ذلك الانتاج المكدس.

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص :31.
[2] المرجع نفسه، ص :29 .

و لم تقتصر سيطرة البورجوازية على الوضع الاقتصادي فحسب وإنما حتى الوضع الثقافي، حيث كان الأدب "يعبّر عن مصالح النخبة البورجوازية فالثقافة في العالم الرأسمالي توجه لصالح الطبقة الحاكمة لا لمصالح الشعب قاطبة "[1]، وهي ترى أن العمل الأدبي ليس أكثر من سلعة يمكن جلب ربح طائل من ورائها "[2]. ولهذا دعا الزعماء الاشتراكيون إلى الثورة لإعادة حقوق الطبقات المضطهدة وخاصة طبقات العمال وإلى ارتباط الأدب بقضايا الجماهير الواسعة وأن يكون خادما لمصالح العمال والفلاحين. وقد نادى لينين إلى تطوير الثقافة والأدب لتسهيل نقل رسالة الأديب إلى الشعب فهو يرى بأنه "لكي يقترب الفن من الشعب ويقترب الشعب من الفن يجب رفع المستويات الثقافية لأن طبقة العمال في بدايتها لم تكن قادرة على الاعتماد على نفسها، فلجأت إلى الثقافة البورجوازية مجبرة ."[3]

وبهذا نجد أن أصحاب الاتجاه الواقعي الاشتراكي ينادون بالثورات الاجتماعية من أجل التغيير وإزالة كل مظاهر الاستغلال والظلم ومساندة الطبقات المسحوقةوأن يكون الأدب خادما ومساندا لهم وأن يجسد معاناتهم بصدق.

ومن خلال عرض أفكار هاتين المدرستين النقديتن يتأكد لنا أن مهمة المنهج الاجتماعي "تقوم على نقل وتمثل ما يجري في الواقع الاجتماعي المعيش" [4]، نقل الأفكار الايديولوجية. وبالتالي فالمنهج الاجتماعي يقوم على فلسفة الواقعية أي الدراسة الاجتماعية للأدب."فالواقعية بمختلف اتجاهاتها تعد فلسفات تتفاوت فيما بينها من خلال التفاوت في نقل الواقع وتمثله إلا أنها تقوم على جوهر واحد وهو تناول الواقع بكل معطياته وأبعاده.

---

[1] بتروف سرغي، الواقعية الاشتراكية منهجها واتجاهها، ترجمة نزار عيون السود ــ مجلة الموقف الأدبي ــ إتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 85/ 1978 ص 106. نقلا عن واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 .

[2] صلاح فضل، منهج الواقعية في الابداع، دار المعارف، مصر، ص : 71.

[3] مجموعة من الكتاب، الواقعية الإشتراكية في الأدب والفن، ترجمة محمد مستجير، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط1، 1976، ص 11.

[4] ــ محمودي بشير، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، وهران، 2004، ص: 80

أسس البحث في المنهج الاجتماعي :

اهتم الباحث الأوروبي روني ويلك في دراسته "نظرية الأدب " بتحديد مجالات البحث في المنهج الاجتماعي، حيث ركّز على ثلاثة مظاهر تساعد الباحث في تطبيقه للمنهج الاجتماعي كإجراء لتحليل العمل الأدبي وهي:

1 ــ المنشأ الاجتماعي للكاتب

2 ــ مشكلة المضمون الاجتماعي ــ المرامي الأدبية ــ أغراضها الاجتماعية

3 ــ مشكلات الجمهور والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب "[1].

بيّن الباحثون أنّ المنهج الاجتماعي هو الذي لا يفصل العمل الأدبي عن سياقه الاجتماعي، فمن خلال إبداعات الكاتب الأدبية يكشف المحلل الحياة الاجتماعية للكاتب ويتعرف على اتجاهه الفكري، إضافة إلى كشف مرامي الأعمال الأدبية من خلال مضمونها، فهي ترمي إلى أهداف معينة يريد الكاتب إيصالها إلى القراء.

إنَّ المبدع يكتب من أجل إيقاظ الوعي والتعبير عن الأوضاع الاجتماعية والتحسين منهاوكلما كان صادقا في تصوير الواقع بطريقة فنيّة جذّابة أثّر في الجمهور ولقي إبداعه نجاحا وانتشارا أوسع.

-الدراسة النقدية الاجتماعية للنصوص التراثية السردية :

1-عبد المالك مرتاض

درس الباحث "عبد المالك مرتاض" "المقامة القردية" والحلوانية لبديع الزمان الهمذاني وبيّن أن هذا المبدع كان يهتم بتصوير الواقع الاجتماعي العباسي في القرن الرابع الهجري، فقد ظهرت فيه عادات سيئة كالتسول والخداع هروبا من العمل الشاق. فالمقامة الهمذانية كانت مرآة عاكسة للمجتمع العباسي.

[1] أوستن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، تر / محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972 ص 121.

حلّل الناقد مضمون "المقامة القردية" والتي تتضمن "أنَّ رجلا قرّادا كان لديه قرد يرقصه أمام الناس المجتمعين من حوله"والعجيب في الأمر أن هذا المنظر يستهوي الصبيان لا الكهول والشيوخ."وكأنَّ الكاتب هنا يسخر من هؤلاء الناس الذين يضيعون أوقاتهم عبثا في سماع وتصديق المشعوذين"[1].

ويوضح الدارس أن هذه المقامة تشير إلى المستوى المتردي في الأخلاق لتلك الفئة الساذجة من الناس التي لا تتفطن لحيل المشعوذين وألاعيبهم. فوجد في عبارة "يلوي الطرب أعناقهم" [2]، أن منظر القرّاد وهو يرقص لا يطرب الناس العقلاء ولا توجد أي متعة في النظر إلى هذا الحيوان القبيح الوجه، "فكيف لهؤلاء الناس أن يطربوا من لا يطرب منه" [3].

يواصل الباحث تحليله للواقع العباسي في توضيح منظر آخر مخز ويتمثل في رؤية الناس وهم يضحكون من منظر لا يضحك "كان الضحك يشق أعناقهم" [4]، فقد كانوا يضيعون وقتهم في أمور تافهة غير نافعة."وهذا يدل على شيء من انحطاط الذوق العام وفساد في الأخلاق وقلة المعرفة والإدراك العميق"[5].

ثم يتنقل إلى تحليل المقامة الحلوانية ليكشف عن بعض العادات القبيحة والتي انتشرت في المجتمع العباسي عند عمال الحمامات، كانوا يتميزون بالغلظة والشدّة في تعاملهم مع الزبائن."فحينما ذهب عيسى بن هشام ليستحم حتى فاجأه أحد العمال بتلطيخ جبينه بالطين دون أن يستأذن منه. و لم تنته معاناة عيسى بن هشام مع عمال الحمام، فقد أقبل عليه عامل آخر وبدأ يدلكه دلكا يكدّ العظام ويغمزه غمزا يهدّ الوصال ويصفّر صفيرا يرش البزاق"[6].

وتتضمن هذه المقامة نقدا لاذعا لعمال الحمام في العصر العباسي في القرن الرابع الهجري، فقد كانوا غير لبقين لا يحسنون التصرف مع الزبائن ولا تهمهم راحتهم، يفكرون فقط في المال.بيّن

[1]- عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص : 321.

[2]- المصدر نفسه، ص:322 .

[3]المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- المصدر نفسه، ص :323 .

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[6]- المصدر نفسه، ص :325 .

الدارس تلك المعاملة السيئة من خلال عبارة "دخلت الحمام ودخل على إثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطّخ جبيني ووضعها على رأسي"[1]، فهنا تظهر وقاحة العامل فكان عليه أن يحترم رغبة المستحم إن كان يريد المساعدة أم لا .

وفي عبارة "يصفّر صفيرا يرش البزاق"، كان عيسى بن هشام يريد أن ينظف جسده من الأوساخ فإذا بهذا العامل يبزق عليه ويزيده وسخا، فقد أحطّ من قيمة المستحم و لم يكن همه سوى كسب المال.

وضّح الدارس الهدف الذي يرمي إليه الكاتب من خلال هذه المقامة في نقد تلك العادات السيئة التي انتشرت في مجتمعه من تدنفي الأخلاق وقلّة الاحترام بين الناس وجمع المال بالطرق اللاأخلاقية بالمكر والخديعة.

ومن خلال هذا التحليل الذي قدمه "عبد المالك مرتاض" في دراسته لمقامتين اجتماعيتين لبديع الزمان الهمذاني نجد أنه لم يتوسع في التحدث عن المجتمع العباسي في القرن الرابع الهجري، الفترة الزمنية التي كان يعيش فيها الكاتب، التي عرفت بالانحطاط في المستوى المعيشي للفئة البسيطة من المجتمع. و لم يذكر المحلل أسباب تدني السلوك والأخلاق في تلك الفترة.

ففي الطور الثاني من العصر العباسي ضعفت الدولة العباسية بسبب كثرة الصراعات والحروب بين الدويلات المستقلة من أجل السلطة وقد أثرت الحالة السياسية المتردية على الأوضاع الاجتماعية، حيث انتشرت مظاهر البؤس والظلم والشقاء والحرمان بين الرعية وذلك بسبب استبداد الحكام العباسيين واستحواذهم على الثروات. فانقسم المجتمع إلى طبقتين، طبقة تنعم بالحياة إلى غير حد، وطبقة محرومة تعيش في الفقر والبؤس، ومن هنا ظهر "التدني في الأخلاق وكسب المال بشتى السبل سليمة كانت أو ملتوية. وحيث تكثر الأزمات الاجتماعية تكثر مشاكل الحياة"[2]. ويرجع السبب في انتشار مظاهر الفقر والتسول في المجتمع العباسي إلى تبذير الأموال من طرف الحكام والأمراء فقد أدخلوا على بلاطهم ألوانا من الترف والنعيم لم يعهدها المسلمون من قبل.

[1] عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص:325 .

[2] – د: بودالي التاج، المقامة العربية في ضوء النقد العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، سيدي بلعباس سنة2006، ص 212.

"ويحكى أن رسولا من ملك الروم زار الخليفة المقتدر فوجد عنده أحد عشر ألف عبد خصي ورأى شجرة من الفضة وزنها خمسمائة ألف درهم عليها طيور مصنوعة من الفضة تصفّر من تلقاء نفسها. وشاهد ثمانية وثلاثين ألف ستر من الديباج المذهبة ثم أُدخل الرسول دار الخيل فرأى فيها من الجانب الأيمن خمسمائة فرس عليها خمسمائة مركب ذهبا وفضة بغير أغشية... وهكذا يمضي الرسول متنقلا بين ثلاثة وعشرين قصرا يشاهد فيها من ألوان الترف ما يذهب بالعقل وأخيرا يصل إلى حضرة المقتدر فيجده مرتديا ثيابا مطرزة بالذهب على سرير من الأنبوس قد فرش بالديبقي المطرز بالذهب وعلى يمينه تسعة عقود مثل السبح وعلى يساره تسعة أخرى من أعظم الجواهر يكاد يغلب ضوؤها ضوء النهار"[1].

فقد انتشر الفساد في المجتمع العباسي من طرف الأمراء غير العرب كانوا يصرفون أموالا طائلة في مجالس اللهو والمجون، وبينما الرعية تعيش في الفقر والبؤس، وهذا ما جعل الأدباء ينتقدون مجتمعهم "كبديع الزمان" الذي لم يكن يهاب الأمراء، صور حالات الفقر والحرمان بطريقة فنيّة جذّابة في مقاماته، كالمقامة المضيرية، والجرجانية، والوصية...إلخ.

2- التلي بن شيخ

التلي بن شيخ باحث جزائري، اهتم بدراسة الأدب الشعبي الجزائري ضمن المناهج النقدية السياقية، قدّم عدة دراسات حول هذا الأدب من أشهرها كتابه المشهور "منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري" حيث يبرز فيه أهم خصائص هذا الأدب والخلفية الفكرية التي يرمي إليها.

ومن القصص الشعبية التي اهتم بتحليلها تحليلا اجتماعيا قصة "من السماء صبيت، وفي الأرض استويت، وعود أن حييت به تكويت "، حيث ابتدأ تحليله بدراسة أهم خصائص القصّة الشعبية درس العنوان وشرح أن المطر لما يترل من السماء إلى الأرض يحدث تغيرات فيها، إذ يحييها بعد موتها، فتنموا الأشجار وتكبر إلى أن تهرم وتصبح مجرد حطب يابس توقد به الناروبالنار يغلي الماء. فالأشجارهنا ترد جميل الماء شرا وتقابل الاحسان بالاساءة. فهناك مغزى وهدف من وراء هذا العنوان، فما حدث للماء من نكران الجميل هو نفسه موجود في حياة الناس.

[1]- أحمد أمين، ظهر الإسلام، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج 1، ص 100. 102.

وبعد توضيح مغزى العنوان، يشير الباحث إلى ملاحظة حول مدخل القصة في أنّ العبارة التي افتتح بها الراوي قصته "كانوا في قرية من القرى. وكان في مدينة من المدن" هي نفس العبارة في القصص الشعبية الأخرى التي حللها. فقد أبدل القاص كلمة القرية بكلمة المدينة واحتفظ بأسلوب التنكير والتعميم" [1] فيالمكان والزمان والشخصيات، فلم يحدد الراوي العصر الذي وقعت فيه الأحداث، كما أنه لا يضع أسماءً للشخصيات، يكتفي فقط بوصفهم بالفقر أو الغنى أو بتحديد وظيفتهم الاجتماعية.

تم تعرض الدارس إلى تحليل مضمون القصة ضمن الاتجاه "الواقعي الاشتراكي"، فقد كان يتحدث عن الصراع بين الطبقات الفقيرة والغنية وفسّر أن النص يتضمن واقعين مختلفين، واقع الرجل الفقير الذي ينتمي إلى الطبقة الكادحة والمحرومة وواقع السلطان الذي يرمز إلى الطبقة الغنية التي تتمتع بالسلطة والجاه والمال.

ويطرأ التغيير على هذا التباين بين الطبقتين بفعل "حتمية اجتماعية" [2] تجعل من التباين ضرورة "تحطم الفوارق الطبقية" [3]، ويحدث ذلك بالتغيير من الواقع. أي بسعى وببذل مجهود كبير من طرف الطبقة المحرومة إلى التحسين والتغيير من حالتها المزرية إلى مستوى معيشي أفضل."فتصبح في مركز القوة من جديد" [4]. ويوضح الناقد أن القصة لا تتضمن أسباب هذا التغيير في "بنية المجتمع" مما يجعل التغيير ثمرة جهد شاق وعمل متواصل قامت به الطبقات المعذبة في الأرض "وإنما تكتفي بطرح حالات جزئية قد تحدث صدفة أو إرضاء لرغبة شخص" [5] وهذا ما حدث للرجل الفقير في القصة، ارتفع مستواه وأصبح من المقربين للسلطان بسبب زواج ابنته الذكية من الملك.

يتجه الباحث إلى دراسة "التوازن في القصة" فبيّن أن التوازن يجري بين قوتين إنسانيتين بين الرجل الفقير والسلطان" [6]، وكل واحد منهما يختص بقوة يقوم على أساسها صراع حاد فرضته

[1]- د: التلي بن شيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص : 132.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[5]- المصدر نفسه، ص :133 .

[6]- المصدر نفسه، ص :136 .

طبيعة الحياة ويسمي الباحث هذا الصراع بالبحث عن "التوازن الاجتماعي" نظرا إلى أن هذا الصراع قد انحصر بين الفقر والغنى والذكاء والبلادة".

يتجلى التوازن في القصة من خلال رغبة السلطان في الزواج من بنت الرجل الفقير، وهنا يظهر نوع من التوافق بين الطبقة الغنية والفقيرة، فالبنت التي لا تملك من المؤهلات إلا الذكاء والجمال يختارها السلطان لتصبح زوجة له.

لم تكن رغبة الزواج محددة منذ بداية القصة وإنما اكتفت بالاشارة إلى أن السلطان أمر بتجمع الناس أمام القصر ليطرح عليهم أسئلة معقدة. والذي ينجح في الاجابة سيكافئ وأما الخاسر فسيقطع رأسه، وكان السؤال: "اسمعوا يا سكان البلاد اللي يجيني غدوة ويجيبلي واش يقول الماء لما يكون يغلي راني نكافيه مكافأة كبيرة"[1].

يوضح الدارس أن القصص الشعبي يتميز بخصائص متشابهة خاصة إذا تعلق الأمر بزواج السلطان، فهو يبحث عن امرأة تتوفر فيها صفات لا تتوفر عند كل النساء. ولهذا طرح هذا السؤال المعقد لا تستطيع كل النساء الاجابة عليه إلا الذكية منهن.

لم يهتم الأهالي بالبحث عن الاجابة لذلك السؤال المعقد ما عدا رجل كان من بين الحاضرين ظلّ يفكر في حل اللغز "ماذا يقول الماء لما يشتد غليانه وماذا يريد السلطان من هذا السؤال ؟"[2]

رجع الرجل إلى بيته مهموما وحائرا، ولما رأته ابنته سألته عن سبب حيرته فأخبرها باللغز وما يتوعده السلطان لمن لا ينجح في حله، فطمأنته وهدأته وأخبرته بأنها تعرف حل هذا اللغز.

تحدثالباحث عن معاناة الرجل الفقير الذي يمثل الطبقة الشعبية الكادحة والتي تسعى دوما في البحث عن المال حتى بتوريط نفسها. كان الرجل خائفا جدا مما ينتظره إن كانت الاجابة خاطئة كان طول الليل يتخيل أنه يشنق أمام الحاضرين ويسمع شماتتهم. وهنا يظهر جبروت الحاكم وخوف الرعية منه.

[1]- التلي بن شيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص : 136.

[2]- المصدر نفسه، ص: 137.

وفي الصباح يتجه الرجل إلى قصر السلطان حاملا معه إجابة ابنته، كان يعلم أن ابنته ذكية تستطيع حل اللغز إلا أن خوف بطش السلطان كان ينتابه باستمرار.

دخل الرجل على السلطان وردّد ما قالته ابنته فكانت الاجابة صحيحة وكافأه السلطان بمبلغ من المال لم يكن يحلم به ففرح الرجل كثيرا بتلك الدنانير، وقبل أن ينصرف طرح عليه السلطان سؤالا آخر وهو "عندي سؤال آخر يلزمك تجاوبني عليه غدوة في الأيام تجيبلي معاك حبل من الرمل، وإذا جيت غدة وما جبتوش راك تعرف السلاطين عقابهم كيفاش"[1].

ومازال الرجل يخاف من غضب السلطان ويندم على توريط نفسه في المأزق الذي وقع فيه، رجع إلى ابنته وأخبرها بما وقع له وأنَّ السلطان يتوعده بالقتل إذا لم يأت بالجواب ولما سمعت البنت السؤال عرفته كعادتها دون تفكير وبيّنت لوالدها الطريقة التي سينجو منها من حبل المشنقة. ففرح الرجل كثيرا وذهب إلى السلطان وفكَّ له اللغز، فانبهر السلطان من هذا الرجل الذي لا تبدو على وجهه ملامح الذكاء والفطنة استطاع حل اللغز. فأمره بأن يخبره من قدم له الاجابة، ففي البداية يذكر الرجل أن هناك شخصا دلّه على الحل وبعد تهديد السلطان له يخبره بأن ابنته هي التي ساعدته في فك الألغاز، فيقرر السلطان الزواج بالبنت الذكية ويطلبها من أبيها.

ويمثل طلب السلطان الزواج من ابنة الرجل الفقير التقاء الطبقة الغنيّة بالفقيرة فالسلطان هنا كان يبحث عن الذكاء لا على الجاه والمال فوجده عند البنت الفقيرة وقد فوجئ الرجل بطلب السلطان و لم يتخيل أنه سيكون صهرا له. فتحجج بأن ابنته بها عيوب كثيرة تمنعها من شرف الزواج بالسلطان.

يفسّر الباحث أن تحجج الرجل بتلك العيوب كان من أجل استشارة ابنته واحترام رأيها في الزواج، وأنّ تهرب الأب من طلب السلطان يعلّل بالخوف وعدم القدرة على المواجهة في حالة رفض البنت. والأب هنا يحترم رأي ابنته في القبول أو الرفض فالقرار يرجع إليها.

و لم يغضب السلطان من رد الأب بالرفض، فقد كان يتميز بالذكاء ورجاحة العقل وأدرك أن الأب خائف منه وأن العيوب التي ذكرها قد تكون غير صحيحة ولهذا أرسل بعض الحراس إلى

[1]–التلي بن شيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص 141.

بيت الرجل ليتأكدوا من صحة العيوب التي ذكرها الرجل. ولما رجعوا إلى السلطان أخبروه بأنهم ما رأوا أجمل وأفتن من تلك المرأة، فسألهم ماذا قالت لكم؟ فردّدأحد الحراس تلك الألغاز التي كانت تتكلم بها الفتاة والتي لم يفهممنها شيئا هو وزملائه ووصفوا البنت بالمجنونة. إلا أنَّ السلطان كان بارعا في فكّ الألغاز وفهم ماذا كانت تعني البنت بكلامها الغريب.

وهنا يبيّن الباحث أن السلطان كان يهتم بالذكاء أكثر من الجمال فالفتاة الفقيرة أصبحت في درجة واحدة مع السلطان من حيث الذكاء والفطنة فكلاهما استطاع حل الألغاز "فقد أصبح السلطان والبنت في موقف متكافئ"[1]، وهذا ما سماه الباحث "بالتوازن الاجتماعي"[2].فالقصة ترمي إلى "مساواة المرأة مع الرجل" [3] ولاحظ الناقد أن الفتاة هي التي تطرح الألغاز والسلطان يجيب، "فقد أصبح في مركز أضعف من مركز المرأة" [4] إضافة إلى ظهور المرأة في القصة بمظهر متفوقة في الذكاء ويرمز ذلك إلى الرفع "من مكانة الطبقات الشعبيةوعدم وصولها إلى المراكز العليا في الحياة لا يعني عجزها وعدم قدرتها وإنما يرجع لأسباب أخرى لا علاقة لها بالكفاءة والذكاء"[5].

ومن خلال التحليل الذي قدمه الباحث، نجد أنه يشير إلى البطل النموذجي الايجابي والذي يمثله الرجل الفقير والبنت الذكية، إلا أنه لم يتعمق في التحليل.

البطل النموذجي الايجابي:

يتمثل البطل النموذجي الايجابي في شخصية البطل والذي هو دائم التفكير في تغيير الأوضاع الاجتماعية السيئة إلى الحسنة، فهو لا يرضى بالوضع المزري الذي يعيشه من بؤس وفقر وتعاسة وظلم واللامساواة. وهذا ما نادى به منظروا الاتجاه "الواقعي الاشتراكي" دعوا إلى تجسيد قيم العدالة والمساواة وتحقيق المكاسب الديمقراطية وإلغاء النظام الطبقي من المجتمع.

[1]- التلي بن شيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص :142.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- المصدر نفسه، ص : 143 .

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

فالبطل النموذجي الايجابي هو "في تطلع دائم نحو المستقبل لا يفكر في الماضي ولا ينتهي عند الحاضر، بل هو دائم التفكير في المستقبل ومن هنا يتضح "النموذج الثوري الايجابي في الأدب الواقعي الاشتراكي"[1].

ويظهر البطل النموذجي الايجابي في تحليل الباحث من خلال شخصية الرجل الفقير. كان يعيش في الفقر المتقع مما جعله يشعر بالتعاسة وعدم الرضى بواقعه المعيش، فهو الوحيد من بين الحاضرين الذي شغلهالتفكير في إيجاد حل للغز من أجل تغيير وضعه المادي المزري ويقول الباحث: "ويبدو جانب التأكيد على الجانب المادي واضحا في القصة، فهو يساوي الحياة نفسها من نجح في حل اللغز فسوف ينال مكافأة كبيرة، ذلك أن رغبات الطبقات الشعبية المادية هي التي عرفت الحرمان والحاجة ستظل من أهم عوامل البحث عن المال حتى ولو تظاهر الناس بعدم الرغبةفي جمع المال"[2].

تمثل شخصية البنت الذكية الشخصية التي وجد فيها القاص الحل للأزمة الاجتماعية (الفقر واللامساواة بين الناس والظلم والجبروت) فهذه البنت كانت تمثل "العدل الاجتماعي" وهذا لاهتمامها "بالمنهج العلمي"[3] في حل المشاكل والأزمات التي وقع فيها والدها .فكان الذكاء هو السبيل الثوري الوحيد للطبقات الشعبية المقهورة في الوصول إلى المراتب العليا والسلطة وتعميم النظام الاجتماعي العادل، وبالتالي يزيح الانسان تلك العيوب ويبقى له المجال للخلق والابداعوهذا ما فعلته البنت الذكية.

لم تكن الثورة هنا بالتمرد على الواقع بالطرق العنيفة، وهذا ما وضحه الناقد: "فالقصة الشعبية هنا لا تدعو إلى التمرد على الواقع والثورة على وضع يسوده الجور والظلم والطغيانوإنما تكتفي بمجرد السرد لمظاهر الظلم وعاقبة الظالم الذي سيقهر في النهاية"[4].

[1]- د: غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1982، ص :161.

[2]- تلي بن شيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص: 138.

[3]- ينظر غالي شكري- المنتمي، ص 169 .

[4]-تلي بن شيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص :147.

النزعة الانسانية في الواقعية الاشتراكية:

تحدث الباحث عن الجانب الانساني الذي تضمنته القصة. فقد تكلم القاص عن قضايا تهمّ كل الناس في كل المجتمعات وهي المناداة بالمساواة بين الناس وإلغاء الطبقية وتطبيق العدالة الاجتماعية، حيث يقول الدارس: "يتضح من السياق العام لمسار القصة أنها تنحو منحنى إنسانيا يتجاوز حدود القومية أو الاقليمية في طرح قضايا اجتماعية أو سياسية لا ترتبط بواقع معروف ولا فترة تاريخية معينة وقد حافظت هذه القصة على استمراريتها وصلاحها لأنها تنطبق على أي مجتمع قديما وحديثا فالحرية والعدل والمساواة قضايا كانت وستبقى مطلبا إنسانيا مهما تغيرت ظروف الناس وتبدلت أوضاعهم"[1].

وبعد عرضنا لتحليل الناقد نجد أنه لم يتعمق أكثر في تحليل "الفلسفة الوجودية" في الواقعية الاشتراكية من خلال دراسته للقصة الشعبية "من سماء صبيت".

وتعني الفلسفة الوجودية أن الوجود يعبر عن تجربة معاشة يتعين على الانسان أن يحييها فهو دائم التفكير في وجوده فيجد نفسه منغمسا في الهموم الموضوعية والدنيوية حتى يكان ينسى أنه موجود، "فيتحول الوجود في الفلسفة الوجودية إلى واجبية الوجود ويتخذ معنى وقيمة يتعين على الانسان تحقيقها في حياته، إذ أنه من اليسير أن تنسى الذات وجودها وتخضع لقوانين الكافة وتتخذ التصورات المجردة عن الوجود محور فكرها"[2].

"فإذا كان كل من يشارك الكافة في الوجود الذي هو وضع فعلية أيضا أن يحقق الوجود الذي هو قيمة"[3]، أي حياة الوجود مبنية على الولع والوجد والانتباه إلى الذات. وقد لا يجد الفرد الاجتماعي قيمة لوجوده ومعنى ذلك لما يعيشه من قيم فاسدة تخلق له كره للواقع الذي يعيش فيه وينبذه، فيفضل العزلة والوحدة على أن يعيش في ذلك الجو الذي لا يرى فيه وجوده حقيقي.

فهذه الوحدة التي يعيش فيها تخلق له الآلام ولهذا يرى الوجود حرية واختيار."فالحرية عند الوجوديين تمس عنصرا مشتركا بين الجميع، فالفرد الاجتماعي لا يستطيع أن يكون حرا إلا

[1]-تلي بن شيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص : 147 .

[2]- د: عبد الرحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ص، 58 . 59.

[3]المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

بتحرير الآخرين "أنا حر يوم أحرر سواي" [1]، فهو يجب أن يعيش في جويحس فيه أن كل من يتعامل معهم أحرار لا عبيدا. فكل عمل يقوم به "يحمل في مطاوية تخطيطا للإنسانية جمعاء" [2].ولا يقوم بعمل يحس أنه يضر البشرية والناس الذين يعيش معهم.

ومن هنا نجد أن الواقعية الاشتراكية قد وظفت الفلسفة الوجودية "بمعناها الذاتي والانساني" [3] فهي تؤكد وجود الانسان ككائن حر وفعال في المجتمع. فالمأساة التي يجدها الواقعيون الاشتراكيون في المجتمع تنعكس على وجود الفرد، إذ يشعر الفرد بأنه يعيش في جو تسوده القيم الفاسدة من الخيانة والقهر والاستبداد ولا يحس بأنه حر في مجتمعه أي لا يستطيع أن يحقق أبسط احتياجاته الضرورية وذلك بقهر وسيطرة النظام السائد الذي يحرم الفرد من ممارسة حقوقه. كحرية التعبير والقيام بالأعمال التي يريدها هو لا التي يمليها عليه الغير. فهو لا يحب أن يعيش في جو يسوده الظلم والقهر وأن كل الناس مضطهدون ومقهورون، يريد أن يحسّ بأنه حر وذلك بتحرير الآخرين، فكل فرد مسؤول عنالأفراد الآخرين وهذا ليخلق جوا تسوده العدالة والمساواة ويتسنى للجميع العيش في سعادة وهناء.فقد ناضلت الواقعية الاشتراكية من أجل تحرير الفئات الاجتماعية المضطهدة.

وتتجلى الفلسفة الوجودية في القصة من خلال شخصية الرجل الفقير والبنت الذكية، فالرجل الفقير والذي كان يمثل الطبقة المسحوقة في المجتمع لم يكن يرى لوجوده أي قيمة إذ لم يصل إلى مبتغاه في تغيير مستوى حياته والقيم الفاسدة من ظلم وقهر واللامساواة، فقد كان يسعى من أجل تحقيق القيم التي يعتبر فيها وجوده. فهو لا يحب أن يعيش في الظلم والاستغلال إنه يسعى إلى تحقيق القيم الصالحة وذلك بإلغاء تلك القيم الفاسدة ويعيش في مجتمع تسوده الحرية والعدالة والمساواة والأخوة ويحقق أبسط احتياجاته الأساسية. كان دائم التفكير عن وجوده وفي تحقيق الحقيقة التي تخرجه من تلك الحالة التي لا يعتبرها وجودا له. فهو يبحث عن مخرج لأزمته التي يعيش فيها ويبحث عن سبيل ليحقق غاياته، فمادام الوجود الاجتماعي الذي يعيش فيه فارغا من حرية التعبير وذلك بعدم مواجهة السلطان وظلمه له فما من سبب يدعو لاعتبار هذا الوجود

[1]- اعبد الرحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص : 60 .

[2]- جان بول سارتل، الذباب، منشورات دار مكتبة الحياة، ترجمة حسين مكي، بيروت، 200، ص : 20.

[3]- د: غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص : 154.

موجودا، فيصبح الوجود عدما، فقد كان يرى الحل في المعرفة في ذكاء ابنته لتغيير مستوى معيشته.

وتظهر الفلسفة الوجودية أكثر في شخصية البنت الذكية لما وصلت إلى السلطة، فرغم وصولها إلى القصر وإلى السيادة لم تشغلها هذه الحياة الجديدة المترفة عن مساعدة الرعية والفقراء والوقوف إلى جانبهم. فقد ساعدت الرجلين اللذين قدما إلى السلطان في حل قضيتهما المعقدة والتي احتار وعجز السلطان في حلها، فعملت وبذلت مجهودا كبيرا في إيجاد الحل وخلصتهما مما كان يعانيان منه من سلب حقوقهما وعدم معرفتهما كيفية التصرف وهذا العمل يرمي إلى أن السلطة في الواقعية الاشتراكية تدعو إلى مساعدة الرعية والوقوف إلى جانبهم والمساواة بينهم.

فالبنت هنا لا تحب أن تعيش في جو يسوده الظلم والقهر والجهل، ولا يروق لها أن تحيا حياة النعيم لوحدها، فهي تفضل الوقوف إلى جانب الضائعين والهالكين.

دراسة المصطلحات :

في دراسة الباحث لخصائص القصة الشعبية لم يشر أو يذكر مصطلح "الحكاية اللغزية" فحكاية "من سما صبيت" هي حكاية شعبية "يقوم مضمونها على قاعدة لغزية تساؤلية تبتدئ بطرح لغز على البطل ويطلب منه البحث عن الحل"[1].

3 ــ محمد القاضي :

محمد القاضي باحث تونسي أكاديمي، نشر دراسة في التراث السردي بعنوان : الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية .درس الباحث في الفصل الثالث من الباب الرابع فن الخبر دراسة اجتماعية وذلك من خلال العنوان الذي وضعه : الخبر والاديوبلوجيا .

عرّف الدارس مصطلح الايديولوجيا عند المفكرين الغربيين، ثم بيّن أنه لن يطبق ذلك المفهوم الفكري الفلسفي في تحليله، إذ أنه سيركز تحليله على توضيح علاقة الخبر ببعض المظاهر الفكرية، ويشرح أكثر : " إننا في هذه المرحلة من عملنا لا نريد أن ندرس الايديولوجيا العربية الاسلامية في

[1] ــــــــــ محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص : 63.

القرون الهجرية الأربعة الأولى، وأنى لنا ذلك، وإنما نطمح إلى تحسس علاقة الخبر ببعض المظاهر الفكرية التي تشكلت في هذه المرحلة ... وقد آثرنا كلمة الايديولوجيا رغم ما فيها من غموض ومزالق على كلمة البنية الفوقية التي تعني نظام المؤسسات والأفكار التي تكون شكلا محددا من أشكال الوعي الاجتماعي وتتوقف على قاعدة هي البنية التحتية أو البنية الاقتصادية . وذلك لأن البنية الفوقية تستمد أصلها من المجتمع . أما الايديولوجيا فإن مجالها محدود بالانتماء إلى جزء من هذا الكل فيجوز لنا بذلك أن نتحدث عن إيديولوجيا الطبقة أو الجبل أو المجموعة العرقية أو الكيان الثقافي الجزئي، فما يعنينا أساسا ليس دراسة العلاقة بين البنى الاقتصادية والاجتماعية والنظم الفكرية، وإنما هو تبيين الصلة القائمة بين جملة من الأشكال الايديولوجية "[1].

انطلق الباحث في تحليله من عنوان "الايديولوجيا السافرة " ويقصد بها المظاهر و الأخلاق الفاسدة التي تفشت في المجتمع العربي ـــ في القرون الهجرية الاولى ـــ المخالفة لأحكام الدين الاسلامي، ويذكر الناقد عدة نصوص من الأخبار التي تحكي عن فساد بعض الشخصيات السياسية، كشخصية الوليد بن عقبة والي الكوفة فيروى عنه في أحد الأخبار" أنه شرب الخمر بالكوفة وقام ليصلي الصبح في المسجد الجامع، فصلى بهم أربع ركعات ثم التفت إليهم وقال لهم : أزيدكم ؟ وتقيأفي المحراب، وقرأ بهم في الصلاة وهو رافع صوته :

علق القلب الربابا بعد ما شابت وشابا "[2].

يصور هذا الخبر خروج الوليد عن قواعد الاسلام، إذ هو يصلي بالناس سكران ويزيد في عدد الركعات ويتقيأ في المحراب ويصلي بالشعر بدل القرآن " وإخراجه على هذه الصورة إدانة له، فالمحور الدلالي الذي يتحكم في هذا الوصف الديني هو الذي تتجمع حوله وحدات الخبر، وهو المرجع الثابت الذي يقاس الأفراد والجماعات بمدى قربهم منه أو بعدهم عنه ."[3]

يطرح الناقد شكلا آخر من أشكال الايديولوجيا السافرة وهو" العصبية القبلية "، حيث كانت تعيش القبائل العربية صراعا داميا، وخاصة الصراع الذي كان بين أهل العدنانيين والقحطانيين، أي بين قبائل الشمال والجنوب . ففي كتاب الأغاني تبسط الاديولوجيا القبلية

[1] ـــ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة، تونس، 1998، ص : 644 .

[2] ـــ المصدر نفسه، ص : 649 .

[3] ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

سلطانها على أخبار رجلين وهما قيس بن عاصم وزيد الخيل، "ويُتخذ قيس بن عاصم رمزا لحكمة بني تميم وشجاعتهم وكرمهم، وتُذكر وقائعه مع عبد القيس بالبحرين ومع قبائل يمنية يوم كلاب الثاني الذي قتل فيه عبد يغوث بن صلاءة كما تذكر لقاءاته مع الرسول "ص "ويصور إعجاب الرسول به ووصفه بأنه سيّد أهل الوبر . أما زيد الخيل فهو قحطاني وقد عني رواة الأخبار بإبراز شجاعته وكرمه وبعد صيته " [1]وقد وصفوا غاراته على بني أسد وفخره بطيئ أثناء حديث له مع عمر بن الخطاب حيث سأله أن يخبره عن طيئ وملوكها فكان مما أجابه به :" في كلّ ياعمر نجدة وبأس وسيادة ولكلّ رجل من حيّة مرباع . أما بنو حيّة فملوكنا وملوك غيرنا وهم القداميس القادة والحماة الذادة والأنجاد السادة، أعظمنا خميسا وأكرمنا رئيسا وأجملنا مجالسا وأنجدنا فوارس . وبعد أن عدّد أمجاد طيئ ونوّه برجالها قال له عمر : لله درّك يا أبا مكنف فلو لم يكن لطيئ غيرك وغير عدي بن حاتم لقهرت بكما العرب ."[2]

يبرز هذا الخبر العصبية القبلية التي اشتهر بها العرب، فقد كان غرض الرواة من نقل هذه الأخبار هو الافتخار بالأنساب والقبائل والتعظيم من شأنها .

وأما الشكل الايديولوجي الذي هيمن على الأخبار فهو "الصراع المذهبي "، فبظهور الفرق الدينية والسياسية "منذ أواسط القرن الأول للهجرة " [3] ازدهر أكثر فن الخبر وأصبح سلاحا يدافع به الرواة عن أتباعهم من رجال الدين أو السياسة .

عرض الدارس عدة نصوص من الأخبار تتضمن الصراع الذي كان قائما بين الشيعة والأمويين، حيث عمل رواة الشيعة على نقل أخبار علي بن أبي طالب، "وصفوا ورعه وزهده في الدنيا وإخراجه في هيئة الحليم الحكيم العمول الصدوق " [4]، وفي بعض الأحيان كانوا يبالغون في مدحه ويفاضلون بينه وبين خصومهم من الأمويين ومن ذلك هذا الخبر الذي ساقه الجاحظ قائلا : " تَنقّص ابن لعبد لله بن عروة بن الزبير عليا رحمه الله، فقال له أبوه : والله ما بنى الناس شيئا قط إلا هدمه الدين، ولا بنى الدين شيئا فاستطاعت الدنيا هدمه . ألم تر إلى عليّ كيف يظهر بنو

[1] ـــــ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ص: 651 .
[2] ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[3] ـــ المصدر نفسه، ص : 653 .
[4] ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

مروان من عيبه وذمه ؟ والله لكأنما يأخذون بناصيته رفعا إلى السماء . وما ترى ما يندبون به موتاهم من التأبين والمديح ؟ والله لكأنما يكشفون عن الجيف "[1].

وضّح الناقد أن هذا الخبر" انطلق من مقابلة تفضيلية بين الدين والدنيا وآل إلى مقابلة تفضيلية أخرى بين علي وبني مروان يسمو فيها علي حتى يصبح روحا صرفا ويتدنى الأمويون حتى يصبحوا جيفا "[2].

وبهذا التحليل يخرج الدارس بنتيجة وهي أنَّ الأخبار قد استخدمت كوسيلة من وسائل الدعاية للدين والعصبيات القبلية والفرق الدينية، "فالغاية الأساسية من الأخبار كانت إيديولوجية "[3].

وبعد عرض هذه القراءة النقدية، توضح لنا أن الباحث بالغ كثيرا لما وضع مصطلح الايديولوجيا، فقد كان يركز على نقد المجتمع العربي في القرون الهجرية الأولى أكثر من حديثه عن الخلفيات الفكرية التي تعكسها الأخبار، لم يتوسع في تحليل الظروف السياسية والدينية التي أدت إلى انتشار الصراع المذهبي ومدى تأثيرها على الكتاب، لأن التحليل الايديولوجي يتطلب دراسة معمقة في تحليل الأسباب السياسية والفكرية التي أدت إلى ظهور النزاعات والاختلافات المذهبية والعقائدية .

كان هدف الباحث من هذا التحليل هو توضيح أن فن الخبر يتضمن هو الآخر الايديولوجيا شأنه شأن أي نص أدبي كالشعر أو الرواية مثلا . فقد ساهم هذا الفن في نقل الخلفيات الفكرية للمجتمع العربي في القرون الهجرية الأولى وكان خادما لها .

4-عبد الحميد بورابو:

" عبد الحميد بورابو" باحث وناقد جزائري يهتم بالبحث في الأدب الشعبي، قدم عدة دراسات نقدية للنصوص التراثية تساعد الطالب الباحث في تحليل النص الشعبي، ومن أشهر

[1] ــ المصدر نفسه، ص : 154 .

[2] ــ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ص: 654 .

[3] ــ المصدر نفسه، ص : 660 .

دراساته النقدية "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" دراسة ميدانية حيث حلّل فيه النصوص الشعبية مركزا على التحليل السياقي والنسقي.

تكلم الباحث في الفصل الثاني من هذا الكتاب المعنون ب: "أنماط القصص الشعبي في منطقة بسكرة" عن قصص البطولة حيث أشار إلى التحليل الاجتماعي في حديثه عن قصص الأولياء أو الكرامات.

درس الناقد "قصص الأولياء" وما تتضمنه من خوارق كقصة "سيدي عبد القادر والعجوز" وقصّة "الشيخ البودالي خديم سيدي عبد القادر"، ويتلخص مضمون القصة الأولى كالتالي: "استضافت عجوز كفيفة فقيرة ثلاثة أولياء في الكوخ الذي كانت تسكن فيه، وكانت تملك فقط عترة وحفنة من الشعير، خرجت إلى جيرانها ليعيروها بعض من الطعام فلم تجد عندهم شيئا عادت إلى بيتها مهمومة، ولما عرف الضيوف بحالها المزري قام الشيخ عبد القادر بفعل شيء عجيب حيث حوّل حفنة من الشعير إلى كمية كبيرة جدا من الدقيق تكفي لكل سكان القرية. ولما رأت العجوز هذا الأمر الخارق ذبحت العترة وحضّرت الأكل مع ابنتها واستدعت كل سكان القرية ليشاركوهم الطعام تنفيذا لطلب الشيخ عبد القادر وفي الصباح قرر الأولياء الأربعة أن يقدموا خدمة للعجوز "فأحضروا لها ابنها الذي كان مجندا في صفوف الجيش الفرنسي وبنوا لها بيتا ركائزه من ذهب وردوا لها بصرها وأحضروا لها قطيعا من الغنم "[1].

يحلل الباحث هذه القصة موضّحا أن المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي كان يعاني من حياة الفقر والبؤس والظلم فقد سلب المستعمر ممتلكاتهم، وحتى الأولاد الذكور جندوا في الجيش الفرنسي وحرموا من عائلاتهم، وتصوّر القصة معجزة الأولياء الصالحين الذين يخلصون الفقراء والمظلومين من سيطرة المستعمر ويستردون حقوقهم التي سلبها منهم.

وتروي قصة "الشيخ البودالي خديم سيدي عبد القادر" كيف أن هذا الرجل تصدق بجميع أمواله على الفقراء والمحتاجين ولما لم يبق له ما يقتات منه، اصطحب زوجته وكانت امرأة جميلة إلى مدينة بسكرة، وعندما وصل إلى المدينة سلب "الخوجة" زوجته منه واتهمه بالسكر والمجون وأدخله السجن، فتدخل الشيخ "عبد القادر الجيلالي" وحمله في لمح البصر إلى مكة ليحج وليجمعه

[1]– عبد الحميد يورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة (دراسة ميدانية) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص : 113.

بابن السلطان فشكى له حاله وأخبره ماذا فعل به الخوجة الظالم، فأرسل الابن لأبيه رسالة يخبره فيها عن فعلة الخوجة ويواصل الشيخ عبد الرحمان الجيلالي مساعدة الشيخ البودالي فيحمله إلى السلطان، فتظهر حقيقة الخوجة الطاغية فيزج به إلى السجن وتحولت أملاكه إلى الشيخ البودالي وترد له زوجته.

ويوضح الدارس أن هذه القصة "رويت في بسكرة في زمن الخواجات والباشاغات إذ كانوا يمثلون أداة الاستعمار الفرنسي لحكم الأهالي وقد عانى الشعب من ظلمهم وجورهم كثيرا"[1].

ثم تحدث الباحث عن نجاح "قصص الأولياء" في تجسيد معاناة الجزائريين في فترة الحكم التركي الذي يتكون من كبار الاقطاعيين يمارسون نفس أساليب المستعمر الفرنسي، فقد نقل الراوي حياة البؤس والفقر والظلم والقهر بصدق أثّر أكثر على الجماهير فأحبّ أفراد المجتمع الجزائري هذا النوع من القصص لأنها تصور نفس المعاناة التي يعيشونها في فترة الاستعمار الفرنسي. حيث يقول: "ولا شك أن الناس كانوا يجدون في مثل هذه القصص تعبيرا عن مشاعرهم نحو هذه الفئة التي عرفها تاريخ الجزائر منذ العهد التركي وكانت تتكون من كبار الاقطاعيين الذين تعاونوا مع الاستعمار الفرنسي الذي منهم السلطة السياسية فاستعملوا نفوذهموأذاقوا الجماهير الفقيرة ألوانا من الذلّ والهوان ولازالت ذاكرة الشعب حتى اليوم تحمل لهم ذكريات سوداء"[2].

ومن خلال هذا التحليل نجد أن الدارس يركز على عنصرين أشار إليهما الباحث الأوروبي "روني ويلك" في كتابه "نظرية الأدب" وهما: مشكلة المضمون الاجتماعي –المرامي الأدبية– أغراضها الاجتماعية– مشكلات الجمهور والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب.

وضّح الباحث البعد الاجتماعي لقصص الكرامات تجلى في تقديم صور عن الأولياء منغمسين في أوساطهم وهم يمارسون أدوارهم ووظائفهم الاجتماعية وهذا ما جعلهم يحضون بالتبجيل والتقديس من طرف الناس فلولاهم لفقد المجتمع توازنه وضل طريقه. فقد ركز الباحث على

[1]– عبد الحميد يورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، ص :113 .

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

توضيح دور الأولياء الصالحين في المجتمع أكثر من حديثه على الأوضاع الاجتماعية القاسية التي كان يعيشها أفراد المجتمع الجزائري.

كما أنّه ركز على توضيح وظائف قصص الكرامات ومقاصدها في المجتمع حيث بيّن أن الغرض من هذه القصص هو تعزيز الدين وتثبيته في النفوس. وبينما نجد أنها تتضمن وظائف أخرى وهي أنها"تصور العالم المثالي، عالم الكمال والفضائل والقيم العليا" [1] هذا العالم الذي كان يحلم به كل شخص يعيش في مجتمع يسوده القيم الفاسدة من ظلم وقهر وبؤس، يتمنى لو أن تأتي قدرة إلهية أو معجزة فتغير ذلك الوضع الاجتماعي غير الصالح للعيش.

-"تُعد متنفسا للصوفي ولمريديه ورسما للمستقبل الأمثل بواسطة نسق من الرموز الدالة" [2]، أي أنها عالم صوفي خاص يعوّض عن الواقع المرّ من خلال تلك الخوارق التي يقوم بها الوليّ.

ـــ وكما أنها "تعد السلطة المرجعية في عصور الانحطاط والمناخ الذي يتنفسه الجميع والمنطق الذي يكيّف عقلية الخاصة والعامة"[3].

4- روزلين ليلى قريش

درست الباحثة "ليلى قريش" القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي المشكوك فيه في الفصل الرابع من الباب الثاني في كتابها "القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي" حيث تحدثت عن أسباب إذاعتها في الأوساط الشعبية الجزائرية، وبيّنت أن المجتمع الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي "خاصة في فترة 1871م"[4] قد اغتصب الأراضي الزراعية وثروات البلاد وحرم المواطنين من ممتلكاتهم وهمّشهم.

كان أهالي البلاد "يعيشون حياة شاقة وفظيعة نتيجة التمييز العنصري الذي كان في ذلك الوقت يسود البلاد"[5] وتفشي الجور والظلم وهذا ما سبّب لهم الكره والملل من الواقع، فقد كانوا

---

[1]- علي زيغور يوسف، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ص : 162 .

[2]- علي زيغور يوسف، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ص : 162 .

[3]- المرجع نفسه، ص : 33 .

[4]- روزلين ليلى قريش- القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص: 202.

[5]- المصدر نفسه، ص: 200.

"بحاجة ماسة إلى وسائل تفتح المجال للتعويض عمّا كان يعوزهم من حقوق وطنية وإنسانية عامة قد اغتصبها منهم المحتل"[1] فلجأوا إلى القصة الشعبية المروية كتخفيف عن الآلام والأحزان.

دراسة قصة محللة من التراث الشعبي، "قصة السندباد البحري" :

انطلقت الباحثة في تحليلها لقصة السندباد البحري من مقارنة بين القصة الأصلية للسندباد البحري الموجودة في كتاب "ألف ليلة وليلة" والقصة الجزائرية المروية ووضّحت أنَّ النّص الشعبي الجزائري الشفوي "قد احتفظ بجوانب شتى من القصة الأصلية سواء من حيث المضمون أو الشكل.

ويبدأ الراوي بذكر التقاء السندباد الحطّاب وهو فقير بالسندباد البحري وهو تاجر غني، حيث وقع بينهما حديث أثناء العشاء الذي أقامه التاجر الغنّي للحطّاب الفقير ولا يدور الحديث حول سبع رحلات بل يدور حول سفر طويل قام به السندباد البحري لما كان تاجرا يطوف في الأرض من أجل التجارة.ويحتوي هذا السفر على سبع قصص كل واحدة منها مرتبطة بمكان معين مر به البطل وغامر مغامرة عجيبة استطاع أن يخرج منها سالما، وإذا بقيت القصة المروية مرتبطة بالقصة الأصلية من حيث ذكر بعض الحوادث وبعض الأوصاف فهي تختلف عنها من حيث القصد في المغزى. فإن كسب الأموال لم يحتل فيها المكان الذي احتله في القصة الأصلية".[2]

ثم تعرضت الباحثة إلى دراسة الأفكار التي تضمنتها القصة المروية وهي:

- "قلة الاهتمام بالآخرين الذين أصابهم الأذى والذين يحتاجون إلى مساعدة غيرهم.
- التعاون بين أبناء البشر في الشدائد وفي الغربة.
- زواج البطل خوفا من الوقوع في الفتنة.

[1]- المصدر نفسه، ص: 204.

[2]- روزلين ليلى قريش- القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص :202.

- الصراع الانساني الذي يؤدي بالبشر إلى التنازع دون رحمة من أجل كسب الأموال.

- المساواة الاجتماعية التي يتنازعها الفقر والعوز من جهة والغنى والوفرة من جهة أخرى".[1]

وبعد تحديد الأفكار اتجهت الباحثة لتحليل الواقع الاجتماعي المزري في عهد الاستعمار الفرنسي، حيث بيّنت الحالة الاجتماعية القاسية التي كان يعاني منها البطل، كان يعيش في الفقر والحرمان."أصبح مجردا من جميع الأشياء التي يحتاج إليها الانسان "الخويان والعريان"[2].

وقد أثرت هذه الحالة عليه حتى انعزل عن الناس و لم يرغب في الاندماج معهم وذلك لما التقى برعاة قرب المدينة التي استضافه أهلها فقال لهم "لا يمكن الكلام بيننا ولسنا على حد السواء"[3].فقد كان مظهره يعكس حالة الفقر الشديد الذي كان يعيش فيه وكان منظره مخيفا وحتى الحيوانات البرية كانت تخاف منه، وتوضح الباحثة :"وكذلك تثير هذه الحالة شيئا من الخوف في البريّة لأنها غير طبيعية "راه العريان مخلوق ما يسعى والو، الهوايش آه الهوايش اللي باش تاكله خافت منه"[4].

"وكذلك الحال مع الصعلوك المسكين الذي ليس له "دار ولا نار" والذي يلبس الخرقة التي تخيف المكسو بالحلّة الفاخرة كأنها شبح الفاقة التي يخشاها فهو شبعان وأمامه من تذبل حياته من الخواء دون أن يفكر في إطعامه لما بقي له من المأكل الدسم والمشروب اللذيذ، ولهذا يتعذر التفاهم بين المكسي والعريان"[5].

وفي نهاية التحليل خرجت الباحثة بملاحظة وهي أن القصص الشعبي "يرتبط بين الشعب الجزائري وبين التراث العربي الاسلامي، واستمر هذا التراث جيلا بعد جيل في ضمائر الناس، ومهما تغيرت الفترات فإن المتلقي وهو الشعب قد بقي وفيا لهذا الماضي يلوذ به من نكبات

[1]- المصدر نفسه، ص :221 . 222.

[2]- روزلين ليلى قريش- القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص223.

[3]- المصدر نفسه، ص: 223 .

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

الظروف وقسوة الحياة وظلم الاستعمار، بل وكان القصص الشعبي حافزا للناس على التشبث بالقيم السامية التي توارثتها على مر الأيام"[1].

وبهذا التحليل الذي قدمته الباحثة، نجد أنها اعتمدت على ما جاء به "روني ويلك" في كتابه "نظرية الأدب" في أن التحليل الاجتماعي للنص يرتكز على ثلاثة مظاهر هي:

- المنشأ الاجتماعي للكاتب
- مشكلة المضمون الاجتماعي للكاتب.
- مشكلات الجمهور والتأثير الاجتماعي الفعلي للأدب".[2]

فقد تحدثت الدارسة عن بيئة ومجتمع الراوي بشكل مستفيض، بيّنت مدى معاناة الشعب الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي حيث انتشرت مظاهر البؤس والفقر والتهميش والتمييز العنصري وحرمان المواطنين الجزائرين من أبسط احتياجاتهم كالمسكن فقد كانوا يسكنون في الأكواخ الحقيرة لا تصلح حتى للأموات ولا تقيهم حرارة الصيف وبرد الشتاء، إضافة إلى منع أبنائهم من التعليم في المدارس العليا ومن العمل في مناصب محترمة، فكان عملهم في الأراضي الفلاحية مقابل أجر لا يكفي حتى لقوت يوم.

ووضحت "ليلى قريش" مدى تأثير القصص الشعبي في نفوس الجزائريين، فقد ظلّ يروى بينهم لزمن طويل توارثه الأجيال، جيل بعد جيل لأنه يجسد معاناتهم ويصور مأساتهم بصدق وأمانة وكان حافزا للناس على التشبث بالقيم السامية كحب الوطن والدفاع عنه والصراع وتحمل الصعاب من أجل العيش والبقاء.

ومن خلال دراسة الباحثة لخصائص القصة الشعبية وضّحت أن القصة قريبة إلى الواقع الاجتماعي وبيّنت موقف الغني من الفقير وذلك من خلال قولها (... وكذلك الحال مع الصعلوك المسكين الذي ليس له "دار ولا نار" والذي يلبس الخرقة التي تخيف المكسو بالحلة الفاخرة كأنها شبح الفاقة التي يخشاها فهو شبعان وأمامه من تذبل حياته من الخواء دون أن يفكر في إطعامه.... ولهذا يتعذر التفاهم بين المكسي والعريان)

[1]- المصدر نفسه، ص : 233 .

[2]- روني ويلك، نظرية الأدب، ص : 121.

وفي دراسة الباحثة لأفكار القصة أشارت إلى الأخلاق السيئة التي تتصف بها الشخصيات الشريرة، كالخيانة والغدر الطمع والقسوة وتهدف الناقدة إلى نقد سلبيات المجتمع.

ثم تحدثت عن الخيال فقد وظف الراوي "وصفا طبيعيا وساذجا لشخصيات القصة ومعاملاتها كأنها خارجة عن عالمه العادي، فالتجار والملاحون والرعاة ساذجون في أعمالهم ويتفاعل معهم البطل كسائر الناس، ويظهر جانب غير طبيعي في القصة وهو يشمل كل ما يتصل بالبحر، فإنّ البطل تاجر بحري يستطيع أن يقطع المسافة الطويلة بالسباحة كأنه ذو طاقة تساوي طاقة السفينة نفسها يعيش في البحر وفيه يصطاد الملاحون كأنه سمكة. أما إنقاذ البطل الدائم ورغم الأخطار الجسمية التي تعرض لها فهو كذلك غير طبيعي بل خيالي وغريب"[1].

دراسة المصطلحات :

نلاحظ أن حكاية السندباد البحري هي حكاية أقرب إلى الحكاية العجيبة وذلك من خلال تعريف الدارسة لقصة التسلية قصة السندباد البحري:" يغلب عليها الخيال فهي وهمية في تصورها، الحصول على الثروة والسعادةكذلك في خلق عالمها القصصي، فهو عالم آخر غير محدود في الزمان والمكان، ويظهر فيه السلاطين والملوك وهميون يغدقون الثروة الخيالية على البطل" [2].وهذا التعريف الذي قدمته الباحثة يعد خاصية من خصائص الحكاية العجيبة التي "تهيمن عليها الخوارق من سحر وجن وفعل غير معقول متحررة من المنطق الصارم للزمكان" [3]. وكما أن بطل هذه الحكاية هو خيالي وغريب؛وهذا البطل نجده في الحكاية العجيبة.

تتراوح الحكاية العجيبة بين الجد والهزل ووضَّحت الناقدة أن حكاية "السندباد البحري" يغلب عليها الهزل ولهذا عنونتها بقصة التسلية.

ونستخلص أنَّ حكاية "السندباد البحري" هي حكاية عجيبة، لأنّ البطل عاش في العالم الخيالي المجهول أكثر من العالم الواقعي. سافر سفرا طويلا مليء بالعجائب والغرائب، صارع الغول والجن

[1]- روزلين ليلى قريش- القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص :229 .

[2]- روزلين ليلى قريش- القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص : 205 .

[3]- د: مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 70 .

والحيوانات المفترسة فالأحداث لم تكن واقعية حقيقية، نادرا ما كان البطل يعيش في الواقع حتى أن تحليل الناقدة للواقع والمجتمع جاء في فقرة قصيرة "[1]، تحدثت فيها عن بؤس وفقر البطل .

وقبل أن تحلل الدارسة قصة السندباد البحري قسّمت القصة الشعبية إلى ثلاثة أقسام :

ـــ قصة التسلية وتقصد بها الحكاية العجيبة .

ـــ قصة التخفيف عن المكبوتات وهي الحكاية الشعبية .

قصة ذات مغزى وهي تماثل الحكاية الخرافية .

وبهذا نجد أن الباحثة تُؤثر التفرد بمصطلحات شعبية خاصة بها وهذا سيزيد من الخلط في المصطلحات الشعبية، كما أنّ تلك المصطلحات غير دقيقة .فالحكاية العجيبة لا يمكن أن نصنّفها بحكاية التسلية لأنَّ عنصر الهزل لا يغلب عليها، فهي تمزج بين الهزل والجد كما أنها حكاية مثيرة ومشوّقة وجديّة أكثر منها هزلية . يخرج البطل فيها من أجل أن يحقق هدفا فيمر بمغامرات خيالية، يدخل في العالم العجائبي المثير وهنا يظهر الطابع الهزلي للحكاية ولكن سرعان ما تعود الأحداث إلى الجد في تغلب البطل على القوى الشريرة ونجاحه في الوصول إلى الهدف الذي خرج من أجله .

ذكرت الناقدة مصطلح الحكاية ذات مغزى فهذا المصطلح هو قريب من الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية، وأما مصطلح حكاية التخفيف عن المكبوتات، نراه ينطبق على كل أنواع القصص الشعبي.

5- مليكة العاصمي

مليكة العاصمي* باحثة مغربية تهتم بدراسة الأدب الشعبي صدرت لها دراسة بعنوان "صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي" سنة 2010، قسّمت دراستها إلى قسمين، قسم خصصته لدراسة الأمثال الشعبية الصادرة عن الرجال والنساء، والقسم الثاني خاص بدراسة القصة الشعبية المغربية

[1]- روزلين ليلى قريش، المصدر السابق، ص: 223.

والمتخيل الشعبي، فقد تحدثت عن المرأة ووضعيتها في المجتمع وشروط عيشها ومقدار مساهمتها ودورها، ومدى تفهم المجتمع لهذا الدور"[1].

حلّلت الناقدة قصة "كُلشي من لعيالات" ومعنى هذا العنوان أنَّ"المرأة هي مصدر كل شيء"، ففي البداية عرضت نص القصة المروي باللغة العامية المغربية ثم النص الثاني باللغة الفصحى.

ويتلخص مضمون القصة: أنَّه كان لدى السلطان زوجة ذكية كانت هي سبب نجاح حكم وحب الرعية له لتوفر الأمن والاستقرار والازدهار في المملكة. وكان يسكن إلى جانبه حطّاب فقير تتحسّن أحوال الناس وهو على حاله يعيش في البؤس والشقاء رغم كل ما يقدمه له الملك من مساعدات إلا أنَّ حاله لم تتغير .

وفي يوم من الأيام كان الملك يتحدث مع زوجته عن سبب فقر الحطّاب فأخبرته أنّ المرأة هي سبب نجاح أو فشل الرجل، فاغتاظ عليها وطردها من قصره، أرسلها إلى بيت الحطّاب وتحداها إن جعلت من هذا الرجل الفقير ملكا.

خرجت الزوجة متّجهة إلى منزل الحطّاب وطلبت منه أن يستضيفها، وبمجرد أن دخلت بيته، قامت بترتيب البيت وتدبير الأكل، و لم تتوقف عن تقديم النصائح والارشادات لهذا الرجل قصد تحسين أحواله وظروف عيشه، واستمرت على هذه الحال تدير حياته إلى أن تمكن من توفير مبلغ من المال اشترى به حمارا.

وبدأ إنتاج الحطب يزيد والمدخول يتضاعف بسبب كمية الحطب التي يحتطبها، فاشترى بغلا يخفف عنه عبئ حمل الحطب على ظهره. وبقيت تلك المرأة توجهه نحو الأماكن والأثمنة الأنسب لتحقيق أفضل الأرباح، حتى صار من أغنى الرجال في بلاده. وأشارت عليه أن يبني قصرا فخما يليق بمكانته الاجتماعية التي صار عليها.

[1]- مليكة العاصمي، صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي، دار الطباعة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2010، ص 66.

*-مليكة العاصمي من مواليد مدينة مراكش أستاذة جامعية، باحثة من أقدم القيادات النسائية بالمغرب..

وبينما كانت الأحوال الاجتماعية والمادية للحطّاب تتحسن، ساءت أحوال الملك، حيث كان يضيع وقته في اللهو والمجون مما أدى إلى تدهور أوضاع الحكم، سادت الفوضى وعمّ الفساد وانتشرت المجاعات.

ولما سمعت الزوجة بحال الملك المتدهورة، طلبت من الحطّاب أن يقيم حفلا كبيرا ويدعو فيه السلطان وكبار التجار والعلماء. نفّذ الحطّاب طلب زوجته وأقام حفلا فخما، انبهر السلطان بالقصر الذي دخله، كان تحفة من تحف الزمان.

وعند استقباله لم يفهم ما كان يردّده الحرس المصطّف على جنبات القصر (الله يبارك في عمر سيدي كل شيئ من النساء). سأل الملك الحطّاب عن مغزى ما يقوله الحرس، فأخبره الحطاب بقصته مع زوجته وهي سبب ما هو عليه من غنى ورخاء، فطلب الملك رؤية تلك الزوجة والتعرف عليها، وما إن دخلت عليه عرفها وندم ندما شديدا لما طردها وأدرك فعلا أن المرأة هي مصدر كل شيئ وهي سبب نجاح الرجل أو فشله.

حلّلت الباحثة هذه القصة ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي، حيث وضّحت أنَّ هذه الحكاية قسمت المجتمع إلى صنفين:

1 ــ "صنف السلطان (الرجل / السلطة / النخبة / الرأسمال) الذي لايتفهم دور المرأة في حياته ونجاحه ونجاح دولته، حيث أنكر بغطرسته وعنهجيته وعقليته الذكوية السلطوية مساهمتها وجهدها.

ويمثل نوذج السلطان في الحكاية رمز السلطة بمفهومها الاستبدادي الدال على الغرور والغطرسة والجبروت والطغيان وانعدام الموضوعية. فهو يأخذ ملمح موقف الرجل كسلطة ذكورية (أي عندما يتحول إلى سلطة استبدادية متعجرفة وغير ديمقراطية وإلى إرادة متفردة مطلقة ومتسلّطة. ويمكن اعتبارهذا الموقف مميزا لطبقة النخبة أو الطبقة ذات النفوذ والسلطة " [1].

[1] مليكة العاصمي، صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي، ص: 116.

2 ــ صنف الحطاب (الرجل / القاعدة الشعبية المهزومة) الذي يمثل "القاعدة الشعبية المهزومة والطبقات الشعبية المختلفة في شريحتها المسحوقة " [1]، كان مجتهدا في تطبيق نصائح وإرشادات زوجته لأنه كان بحاجة إلى امراة ذكية تساعده في تحسين مستواه المعيشي " فقد أسلمها القيادة وأسس وإياها قاعدة ديمقراطية متكاملة ومتوازنة قائمة على التعاون والتفاهم والحوار "[2].

البطل النموذجي الايجابي :

مثلت زوجة السلطان الصورة الايجابية للمرأة، حيث برزت ككائن كامل، متفان، مخلص، متوازن، كرمز للتضحية والاخلاص، وكرمز للوفاء، وكرمز للمعرفة والمهارة والخبرة في شؤون السياسة والاقتصاد والتسيير والتدبير والشؤون الاجتماعية، والفكرية والعلم والفن وفي كل شيئ وتجعلها مع الرجل جنبا إلى جنب كقيمة معرفية متكاملة وأحيانا أكثر كفاءة وإدراكا.

كذلك تجعلها إلى جنب الرجل عنصرا "مكملا لشخصيته، تنهدم شخصية الرجل وتختل وتتخرب في غيابها تماما، خاصة وبشكل أساسي كامرأة بطلة إيجابية"[3].

الفلسفة الوجودية:

أشارت الباحثة إلى الفلسفة الوجودية ولكنها لم تتعمق في التحليل . وتظهر الفلسفة الوجودية من خلال شخصية المرأة زوجة السلطان، فقد كانت منشغلة بحال الحطّاب الذي لم تتحسن حياته رغم المساعدات التي كان يقدمها له الملك، ولما طردها الملك من القصر توجهت إلى بيت الحطّاب وعرضت عليه المساعدة . كان بإمكانها أن تطلب العفو من الملك وتعود إلى القصر لتعيش حياة الرخاء ولكنها لا تستطيع أن تحسّ بالسعادة ويوجد هناك من يعاني ويقاسي، فالسعادة عندها هي أن يكون كل من يحيط بها سعيد، فقد ضحّت بنفسها من أجل الغير، فهي تحس أنها تعيش في

[1] ــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[2] ــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه ، ص :109.

اللاحقيقة والحقيقة عندها هي تحقيق أهدافها وغاياتها التي تطمح إليها في وجودها وأن تعيش كما ترغب هي .

ويعتبر خروجها من القصر وعدم العودة إليه، عدم رضاها وقبولها العيش في جو يسوده الظلم والقهر والسيطرة، فهي تريد أن تحسّ بأنها حرّة، كانت تبحث عن الديمقراطية والعدالة والمساواة، فتوجهت إلى بيت الحطاب وجدت عنده ما كانت تبحث عنه، فناضلت وبذلت كل ما في وسعها لتحسين حياة الرجل الفقير .

لم تتحدث الناقدة عن المنهج العلمي الذي يعتمد عليه الاتجاه الواقعي الاشتراكي في تغيير الأوضاع المزرية. فقد اعتمدت الزوجة البطلة على الفكر والعلم في تغيير المشاكل والأزمات الاجتماعية وايجاد الحلول لها ضمن التفكير العلميالذي يتعامل مع الواقع كحركة لا ككتلة من الغيبيات أي بشكل علمي لا بشكل خيالي ومثالي.

النزعة الانسانية :

ذكرت الباحثة أنَّ المرأة تعاني في المجتمع من سلطة وجبروت الرجل وأنها محرومة من التعبير عن رأيها وعدم اعتراف الرجل بجهودها ومساعيها في تحسين أحواله."فالرجل يعرف قيمة المرأة عندما تتأزم أوضاعه ولكنه بمجرد اكتمال شخصيتة ونجاحه وانتظام وضعه يتنّكر للمرأة ويتحول إلى سلطة استبدادية أنانية تنكر حقوق الغير وهي أزمة ديمقراطية في أي مجتمع إنساني الديمقراطية السياسية أو الاجتماعية، فالديمقراطية قيمة فكرية ثقافية شمولية ذات تجليات غير متناهية"[1].

وبعد عرضنا لتحليل الباحثة نجد أنها ركزت الحديث عن الديمقراطية، أعطتها حجما كبيرا من التحليل و لم تتوسع في تحليل الصراع بين الطبقة الكادحة والغنيّة.فبانتماء المرأة زوجة السلطان إلى الحطّاب أي إلى الطبقة الفقيرة، صارعت وناضلت من أجل النهوض بهذه الطبقة والرفع من مستواها وتحملت المعيشةالصعبة بعد ما كانت تتمتع بحياة النعيم والجاه والمال، فكان الصراع من أجل "التوازن الاجتماعي".

[1]-مليكة العاصمي، صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي، ص :122 .

وفي دراسة خصائص القصة الشعبية لاحظنا أن الناقدة لم تركز على بعض الخصائص، لم تدرس مدخل القصة والزمان والمكان، بحيث لم تذكر تكرار مدخل القصة المروية باللغة العامية المغربية، الذي نجده في معظم القصص الشعبي المغربي.

-كان أسدي حتى كان

- حتى كان الله فكل مكان

- حتى كان الحبق والسوسان

- في حجر النبي عليه الصلاة والسلام.

ويتميز الزمان والمكان "بالتنكير" و"التعميم" وحتى في الشخصيات لأنَّ الراوي لم يذكر مكانا محددا، أي لم يسم البلدة التي يعيش فيها الملك وأين توجد في الشرق أم الغرب، ولا نعرف في أي عصر من عصور التاريخ وقعت أحداث هذه القصة. وكما أن الشخصيات لا تحمل اسما معينا.

ومن خلال دراستنا للمدونات النقدية الخمسة لاحظنا أن تحليل "التلي بن شيخ" و"مليكة العاصمي" ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي لم يكن معمقا، بحيث لم يركزا التحليل في الفلسفة الوجودية، ودراسة البطل النموذجي الايجابي.

وأما دراسة بقية الباحثين، فقد أشاروا فقط إلى البعد الاجتماعي الذي تتضمنه النصوص التراثية التي درسوها.

الفصل الثالث

المنهج النفسي

دراسة في المدونات النقدية الجزائرية والمغرية

عبد المالك مرتاض

تلي بن شيخ

عبد الفتاح كليطو

ليلى قريش

محمد حجو

ظهر المنهج النفسي في النقد الغربي، حيث طبّق النقاد الغربيون التحليل النفسي على النصوص الأدبية بمختلف أنواعها واهتموا بتحليل علاقة المبدع بالنص الأدبي.

وقد خضعت النصوص التراثية الشعبية للدراسة النفسية. وبيّن أصحاب هذا المنهج أن هذه النصوص قريبة من القارئ، فلما نقرأ القصص الشعبية مثلا نقرأ ذواتنانلتفت إلى ما هو حميمي ولصيق بمكوناتنا النفسية.

حلّل سيقموند فرويد وتلميذه كارل يونغ النصوص السردية الشعبية بطريقتهما الخاصة؛ فهما يعتمدان أكثر في تحليلهما على اللاشعور.

فالأبطال الذين حكى عنهم الراوي هم أبطال يعيشون في الأحلام والخيال، هربوا من الواقع إلى هذا العالم اللاشعوري، يحققون فيه رغباتهم وشهواتهم ومكبوتاتهم وبتدخل العقل والشعور يعودون إلى الواقع إلى الحقيقة. فهناك من يسيطر عليه هذا العالم (اللاشعور) ولا يستطيع التخلص منه، يبقى يعيش في الأزمات والعقد النفسية، فهو شخص غير سويّ، غير ناضج. وأما الذي ينجح في الخروج من هذا العالم فهو البطل الذكي في القصص الشعبية يستطيع بذكائه وحكمته وخبرته من تجارب الحياة التغلب على أزماته النفسية ويصل إلى أهدافهكالزواج من بنت السلطان ونيل نصف المملكة أو المملكة كلها.

وبانتشار التحليل الغربي النفسي للنصوص الشعبية، طبق النقاد المغاربة تحليل "فرويد" و"كارل يونغ" في دراستهم للنصوص التراثية، تتبعوا شخصية البطل أخضعوها للتحليل النفسي.

تعريف المنهج النفسي :

المنهج النفسي هو منهج تقليدي سياقي، يهتم فيه الناقد بدراسة الدوافع والأسباب التي دفعت الكاتب إلى الابداع، فيبحث في الظروف الخارجية أي الحوادث التاريخية والاجتماعية ومدى تأثيرها على نفسية الأديب.

ومن خلال هذا التعريف سيجد المحلل نفسه يقع من جديد في ذلك التداخل بين المناهج السياقية. لأنَّه سيركز على الظروف الخارجية التي أثّرت على الأديب، وبالتالي فسيدمج في تحليله المنهج التاريخي والاجتماعي.

حاول بعض النقاد تحديد تعريف دقيق للمنهج النفسي، غير أن تلك التعريفات لم تسلم من السقوط في التعميم الغامض كالتعريف الذي حدّده الدكتور عبد العزيز عتيق في قوله: " المنهج النفسي هو محاولة تفسير الأدب على أساس نفسي "[1]. فهذا التعريف يحتاج إلى توضيح أكثر، ركّز على الفكرة الجوهرية لهذا المنهج وهي التفسير النفسي للأدب دون أن يوضّح على ماذا يستند المحلل في عملية تفسيره أو ماهي الأسس الفلسفية التي ينبني عليها ؟ فلا يجب أن ينظر إلى هذا المنهج بنظرة سطحية مبسطة.

ظهور المنهج النفسي :

يعتبر سيقموند فرويد من مؤسسي مدرسة التحليل النفسي في أوروبا، وذلك من خلال ما أصدره من مؤلفات تشرح وتفسّر أكثر عملية التحليل النفسي للأدباء ولإبداعاتهم الفنيَّة، وأشهر كتبه كتاب " تفسير الأحلام " الذي أصدره سنة 1900 م "[2] والذي يعد المرجع الأساسي الذي يعتمد عليه الباحث في تطبيق التحليل النفسي على النصوص الأدبية لما يحتويه من تقنيات إجرائية ومصطلحات خاصة بالمنهج النفسي. وقد أصدر "فرويد" "عدة دراسات تطبيقية حول التحليل النفسي للنصوص الأدبية والروائية ساعدت على تبلور هذا الاتجاه بصورة واضحة كقصّة هذيان الأحلام كراديفيا ليانس " عام 1906 م وذكرى من الطفولة ليونارد دافنتشي " عام 1928م"[3].

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، ط2 ــ 1972، ص:295.

[2] شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 112.

[3] عمرو عيلان، علم النفس والنقد الأدبي، مجلة النقد المعاصر، ديوان الطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص: 112.

انطلق فرويد في عملية التحليل النفسي من تمييزه بين الشعور واللاشعور بين الوعي واللاوعي. فاللاشعور أو اللاوعي هو الذي يظهر الشخصية الحقيقية للانسان فمن خلاله نتعرف على الأسباب والعوامل المتسبّبة في إصدارسلوك معين وفي إنتاج الابداعات.

اهتم فرويد في دراسته النفسية على تفسير الأحلام، هذا العالم الذي يحيله إلى اللاشعورعند الانسان إذ أنّ الشخصية تجد الحرية الكاملة في التعبير عن ذاتها، فهي لاتسطيع أن تبوح بما يجري بداخلها في اليقظة لأنّ قوانين المجتمع لا تسمح بذلك، فتخبؤ مكبوتاتها ليكتشفها اللاشعور عن طريق الأحلام.

حدّد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف وهي التكثيف، الإزاحة والرمز " [1].ففي تصوير الحلم لظاهرة ما يقوم باختصارها في فترة زمنية صغيرة ضمن تفاصيل كثيرة ومشاهد مكثّفة والصور المختلفة ثم يقوم بنقلها من مجال حسي إلى مجال آخر ويستخدم في ذلك رموزا متعددة "[2]، وهذه القوانين الخاصة بالحلم هي نفسها القوانين التي تدرس في البحث عن الأسباب والدوافع في إنتاج الأعمال الأدبية. حيث اعتبر فرويد أنّ الآثار الأدبية هي تعبير عن اللاوعي الفردي وهي تكشف عن الصراعات الداخلية لشخصية الأديب.

بيّن فرويد أنّ الفن مرتبط بحالات غير طبيعية عند الفنان، فقد ميَّز بين الفنان والعصابي، فالفنان ليس هو العصابي، فهو الذي يستطيع أن يعود من عالم اللاشعور أو عالم الخيال والابداع إلى عالم الواقع، وبينما العصابي لا يستطيع التخلص من أوهامه "[3]، ففي لحظة الابداع يكون الفنان عصابي ولما ينتهي يعود إلى الشعور.

أدخل مجموعة من الباحثين في مجال التحليل النفسي تعديلات على دراسة فرويد من أشهرهم "آدر " اختلف مع فرويد إذ جعل سبب الأمراض العصابية هو الشعور بالنقص بدلا من الغريزة الجنسية، فالباعث على الابداع يرجع إلى غريزة " حب الظهور أو حب السيطرة والتملك " [4]. ويرجع سببها عند يونج إلى اللاشعور الجمعي وهو يحوي التجارب والأفكار الموروثة ويمثل طرائق

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص : 56.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[3] شايف عكاشة، إتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص: 112.
[4] المرجع نفسه، ص :113.

التفكير البدائي للعقل البشري "[1]. بمعنى أنَّ الانسان لا يعتمد على التجربة الفردية أو ما يعيشه من تجارب في حياته بل يتعلم ويستفيد من تجارب الآخرين، من تجارب الجماعة الموغلة في القدم " [2]، وحتى في اتخاذ القرارات تستفيد الشخصية الانسانية من قرارات نماذج ناجحة، فتجارب الجماعة الانسانية تأثر في تخيل الشخصية وطريقة تصورها وشعورها.

مجالات البحث في المنهج النفسي :

ارتأينا أن نضع هذا العنوان مجالات البحث في المنهج النفسي لأنَّ أغلب النقاد يركزون في تعريفاتهم على مجالات البحث في هذا المنهج مع وجود بعض التفاوت في هذه التعريفات، فهناك من جمع كل مجالات البحث مما جعل تعريفه يتميز بالنظرة الشمولية كتعريف الباحث الغربي "روني ويلك " وفضّل البعض الآخر التركيز على مجال معين ومحدّد.

يعرف روني ويلك المنهج النفسي قائلا: "وقد نعني باصطلاح سيكولوجية الأدب الدراسة النفسية للكاتب بوصفه نموذجا وفردا أو دراسة عملية الابداع أو دراسة النماذج والقوانين النفسية التي توجد في الأعمال الأدبية وأخيرا دراسة آثار الأدب على قرائه (سيكولوجية الجمهور)".[3]

ويحدد روني ويلك اهتمامات المنهج النفسي واختصاصاته في أربعة مجالات وهي: يهتم المجال الأول بدراسة شخصية الأديب من حيث الكشف عن العقد النفسية أو الدوافع أو الرغبات التي كانت وراء الابداع (مصدر الابداع عند الأديب).ويركز فيالمجال الثاني على دراسة عملية الابداع في حد ذاتها، دراسة كل ما يتعلق بطقوس الكتابة ذاتها عند الأديب وتفسيرها نفسيا أو سيكولوجيا.

وأما المجال الثالثفيعنى بالبحث عن النماذج والقوانين النفسيّة في الأعمال الأدبية أي الاهتمام بالنّص الأدبي لاستخلاص ما يختص بالدراسة النفسية بكل مجالاتهافحتى المجالات السابقة الذكر لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال عملية تشريحية وتفكيكية للنصوص الأدبية.

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر في مصر، ص : 62

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] روني ويلك، نظرية الأدب، ص : 83

ويعرف الباحث أحمد حيدوش المنهج النفسي مركزا على مجال واحد حيث يقول: ".... فالذي يهمه أولا هو أن يعرف فكر وعبقرية المؤلفين، وأن يرسم صورا صادقة لجوانب حياتهم النفسية منها خاصة، مع التركيز على الجوانب الأكثر خصوصية والأكثر ديمومة فيهتم انطلاقا من عملية تشريحية لإنتاجهم الأدبي ثم محاولة إظهار كيفية تطور الانسان وموهبته عبر الزمن."[1]

يميل أحمد حيدوش إلى المجال الأوّل الذي حدده روني ويلك (دراسة شخصية الأديب) فمن خلال النص الأدبي يتم اكتشاف شخصية المبدع وتحليليها، مع البحث في الأسباب والعواملالخارجية التي كانت سببا في تكوين شخصيته الابداعية.

ويذهب الدكتور محمد مصايف إلى نفس المجال الذي اهتم أحمد حيدوش بالبحث فيه من خلال هذا التعريف الذي قدمه: " إنَّ التحليل النفسي يتناول نفس الانسان وذهنيته، النفس وما تتألف منه من مشاعر وعواطف ومطامح وآلام والذهن وما يقوم به عادة من تأمل في الكون والنّاس "[2].

يركز محمد مصايف على مجال واحد وهو دراسة نفسية الانسان وفكره. فعلى المحلل أن يتوغل في نفسية المبدع، يدرس العواطف والمشاعر والأزمات النفسية ومدى تأثيرها على ذهنيته وتفكيره.

ذكر الأستاذ عمّار بن زايد تعريفا آخر للمنهج النفسي يتوافق مع ما قدمه الناقدان السابقان (أحمد حيدوش ومحمد مصايف) حيث يقول: ".... أم يطلقون عليه أحيانا المدرسة السيكولوجية يتماشى تماما وأهداف المدرسة السيكولوجية في النقد الأدبي حيث يصبح الأديب المبدع هو هدف الدارس وهمّه الأساس فيوجّه جهده وعنايته للامساك بأي خيط مهما كان وهميا للحديث عن المشاكل والعقد النفسية التي يعتقد أنَّ الأديب يعاني منها."

يركز الباحث على دراسة العقد النفسية التي يعاني منها الأديب. فعلى المحلل أن يكشف تلك العقد التي أثّرت على شخصية المبدع من خلال إبداعاته الفنية. وقد قام بهذا التحليل النفسي

[1] أحمد حيدوش، الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص :11

[2] محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص : 60.

"فرويد في دراسته للنصوص الأدبية كالرواية مثلا حيث حدّد عدة مفاهيم تساعد الناقد أكثر في تحليله للشخصية الابداعية كالنرجسية (حب الذات) والسادية (التنعم بعذاب اللآخرين) والمازوشية (تعذيب الذات) وعقدة أوديب."[1]

وبهذا نجد أن أغلب تعريفات النفاد تركز البحث في المنهج النفسي على مجال واحد وهو دراسة شخصية الأديب مع وجود بعض التفاوت فيما بينها.

الدراسة النقدية النفسية للنص التراثيالسردي:

1-عبد المالك مرتاض

من خلال دراستنا لمؤلف الباحث "عبد المالك مرتاض" فن المقامات في الأدب العربي لاحظنا أنه يشير إلى التحليل النفسي، حيث تعرض إلى توضيح المظاهر النفسية في فن الاضحاك في المقامات ففي تحليله للمقامة "الحلوانية" لبديع الزمان الهمذاني تعرض إلى دراسة لفظة "لكع" "والتيس" وما يثيراه في النفس من انفعالات والتي تؤدي إلى الضحك، وعبارة "مالك ولهذا الرأس".

"وأما فن الاضحاك في المقامة فهو أرقى ما جاء في فن المقامات إطلاقا لأنه لم يقم على تدبير الحيلة كما لم يقم على استخدام الألفاظ البديئة والتعابير المثيرة، وإنما قام على لون نفسي جديد."[2] ويتمثل في ثرثرة التاجر البغدادي المترف الذي يعتمد في حديثه على الوصف الدقيق والمطيل جدا إلى درجة الملل والاشمئزاز.

استخرج الباحث عبارات أخرى تثير الضحك وذلك في مقام سؤال التاجر لأبي فتح الاسكندري عن ثمن شراء المترل "كم تقدر ما أنفق مولاي على كل دار منها؟ قله تخمينا إن لم تعرفه يقينا، قلنا الكثير. فقال يا سبحان الله؟ ما أكثر هذا الغلط؟ تقول الكثير فقط؟"[3]

[1] أحمد حيدوش، الإتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث، ص : 13 .

[2]- عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص : 296 .

[3] المصدر نفسه، ص : 302 .

فعبارة "الكثير" وتعجب التاجر تؤثر في نفس المستمع لما يسمعها ينفجر ضحكا، ويقول الباحث "تعد هذه العبارة من فنون الضحك العالية، لأنّه اتخذ إلى ذلك سبل نفسية نفذ منها إلى نفس التاجر[1] ".

وينتقل الباحث إلى دراسة الانفعالات النفسية كالضجر، الغضب، الملل والاشمئزاز، لشخصية "الإسكندري" حيث تضجّر "الاسكندري" أكثر من طول حديث التاجر دون أن يأتي له بالطعام (أكلة المضيرية) ويعجل به وذلك من خلال عبارة "الآن عجل ياغلام الطعام، لكن الخوان قوائمه منه، فتزداد نفس أبي الفتح جيشانا ويضيف ذرعا بهذا التاجر"[2].

وبعد هروب "الإسكندري" من التاجر، لحق به هذا الأخير وأخذ يناديه "المضيرية" ولما سمعه الصبيان ينادي أبا الفتح الاسكندري بهذا الاسم اعتقدوا أن اسم الاسكندري هو المضيرية فاندفعوا وراءه ينادونه "المضيرية"، انفعل الاسكندري وغضب وأخذ يرمي بالحجارة عليهم وهنا يظهر الانفعال والتأثير النفسي لشخصية أبي الفتح الإسكندري.

ثم يبيّن الباحث كيف أنَّ التاجر أراد من أبي الفتح الاسكندري أن يجعله طفلا صغيرا مشتاقا إلى اللعب وذلك من خلال وصف التاجر لحلقة الباب "... فيها ستة أرطال وهي تدور بلولب في الباب... بالله دورها ثم أنقرها وأبصرها" [3].فهذه العبارة الأخيرة تتضمن أفعالا خاصة بالأطفال لا الكبار، ويوضح الباحث أكثر "لأنَّ في نقر الحلقة ما يشبه دق جرس باب من الأبواب أو الضغط على منبه السيارة اليوم، يروق للأطفال اللعب" [4]. ويشير الناقد هنا إلى أنَّ الانسان مهما كبر ففي داخله طفل صغير يقوم ببعض التصرفات الصبيانية.

ومن خلال تحليل الباحث نجد أنّه ركز في تحليله على دراسة مدى تأثير العمل الأدبي على القراء (سيكولوجية الجمهور) حيث درس مدى تأثير المقامة على نفسية القراء وما تثيره في أنفسهم من انفعالات، فقد وظّف "بديع الزمان" كلمات وعبارات تؤثر على نفسية القراء فتجذبهم إلى

[1]–عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص : 300.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3]– المصدر نفسه، ص :304.

[4]ـــ المصدر نفسه، الصفحة ذاتها .

القراءة أو الاستماع إلى المقامة وتجعلهم ينفعلون مع الشخصيات ويشعرون بالمتعة في قراءة هذا النوع من الابداعات الأدبية.

2- مجاهد محمد :

مجاهد محمد باحث جزائري، قدّم رسالة دكتوراه في الأدب الشعبي بعنوان "الحكاية الشعبية العربية حكاية الطفولة نموذجا. درس نصوص القصص الشعبية ضمن المناهج السياقية والنسقية. وفي تطبيقه للمنهج النفسي وضّح أنّه اتبع طريقة "ماري لويز فون فرانتر" وهي باحثة سويسرية من تلاميذ المحلل النفسي "كارل يونغ" وكما أنّه استفاد من طريقة تحليل الباحثة المصرية "نبيلة إبراهيم" للحكاية الشعبية.

تنظيرات كارل يونغ :

ظهرت دراسات كارل يونغ من خلال ما نشره من بحوث في مجال التحليل النفسي، حيث صدر له عدة كتب موضحا فيها طريقة التحليل النفسي منها "اللاوعي في الحياة النفسية السوية وغير السوية سنة 1928كتاب الأنماط النفسية سنة 1920 .ويعتمد في تحديداته لطبيعة هذه الأنماط على ما كان يدعوه بالمنهج التاريخي أو المنهج الفولكلوري لأنه استند في بيان نظريته أساسا على العصور الغابرة لتاريخ البشرية وعلى إنتاجها الثقافي الجمعي" [1]. كما أنَّه يركز اهتمامه في عملية التحليل النفسي على الشخصيات ذات الطبيعة الفولكلورية المندمجة في المجتمع في عاداته وتقاليده، ومن أهم المبادئ التي يستند عليها يونغ في التحليل هي:

1-"استمرارية الروح الانسانية عبر آلاف السنين، فنفسية البشر ظلت هي نفسها منذ تشكل أوَّل جماعة بشرية إذا ما لاحظنا تغييرا في المضامين عبر التاريخ، فإن خلفيتها الانسانية تظل خالدة" [2].

[1]– مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكايات الطفولة نموذجا بين الاتباع والابداع، أطروحة لنيل درجة دكتوراه في الأدب الشعبي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة جلالي اليابس بسيدي بلعباس، 2004، ص : 395 .

[2]ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

يشرح الباحث هذا المبدأ قائلا : "إنَّ ما يحصل على الصعيد النفسي مماثل لما يحصل على الصعيد العضوي، تستمر عبر الأجيال خصائص النوع البشري حيث يتم الحفاظ على الملامح الأساسية التي تظل تتكرر مثل البنية الفيزيقية ووظيفة أعضاء الجسم والتوجيهات البيولوجية الأساسية ويحدث نفس الشيء لما تستمر مع الأجيال المتعاقبة التوجهات النفسية ذاتها وكذا ردود فعل الانسان اتجاه محيطه وتأويلاته الذهنية الخاصة به"[1].

2- يعتمد "يونغ" في تحليله النفسي على اللاشعور فمن خلاله يتم التعرف على سلوك الانسان ومدى تكييفه مع محيطه، كما أنَّه أشار إلى عنصر فردي هو ملك للشخصية وأما عنصر "جمع" فهو ملك للناس جميعا، بمعنى أنَّ الانسان لا يعتمد على التجربة الفردية، بل هو يتعلم ويستفيد من تجارب الآخرين "من تجارب الجماعة الموغلة في القدم" [2]، ويسميها يونغ "بالأنماط الأصلية"[3] فهذه الأنماط هي التي تكوّن العنصر الحقيقي للروح الانساني، ذلك لأنها هي التي تكيّف الشعور وتحركه وتغيّره، بل إنها كذلك تكيّف الغرائز " [4] فهذهالأنماط تدخل في تركيب عملية التخيل الانساني وطريقة الشعور.

وينتقل الباحث إلى توضيح طريقة "ماري لويز فون" في التحليل النفسي، فهي تعتمد على تقسيم الحكاية إلى مراحل مختلفة (المقدمة – العرض والتحول - والنتيجة).

-"ففي بداية الدراسة يتم تحليل العبارات المكررة في مستهل كل حكاية، التعرف على دلالتها في نقل المستمع من عالم الواقع إلى عالم الخيال.

- حصر الشخصيات المشاركة في بداية الأحداث وفي الختام.

- توضيح المشكلة التي تطرح في مرحلة العرض.

- بناء حبكة القصة.

[1] امجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكايات الطفولة نموذجا بين الاتباع والابداع، ص: 396.

[2]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص : 62 .

[3]– مجاهد محمد، المصدر السابق، ص : 397 .

[4]ـــ المصدر نفسه، ص : 397 .

-في النهاية الحكاية يقديم المحلل مخرجاللأحداث.

- استخراج العبارات النمطية التي تتكرر في ختام كل حكاية والتي تعيد بالسامع إلى عالم الواقع".[1] وبعد تحليل الدارس لهذه الخطوات ينتقل إلى دراسة الشخصيات والرموز وتوضيح مهامها.

وفي دراسة الرموز يستعين المحلل بحكايات أخرى ليبيّن كيف ورد نظام الرموز فيها، ويوضح أوجه التشابه والاختلاف في طريقة توظيف الرمز معتمدا في ذلك على تنظيرات "يونغ" فيما سماه "بالأنماط الأصلية"، ويقصد بها "نماذج قديمة للتعبير درج عليها النوع البشري في ارتقائه وطرائق التفكير والسلوك انحدرت إلينا من أسلافنا الأولين"[2]. ويشرح "يونغ" أنَّ هذه الأنماط تتوضح أكثر من خلال تحليل الرموز الموجودة في الكوابيس والأحلام وفي القصص الخرافية وفي أوهام المعتوهين.

وهذه الرموز منتشرة عند كل شعوب العالم في أساطيرهم وحكاياتهم الشعبية المتوارثة منذ القدم وهذا ما يفسّره "يونغ" "باللاشعور الجمعي"، بمعنى أنَّ المخلوقات الخرافية والوحشية التي تظهر في الكوابيس كالتنين والعناكب كلها "من الصوّر الأوليّة البدائية ومصدرها اللاشعور"[3]. أي أنَّ الشخصية تحتفظ في ذاكرتها بصور من المخلوقات الخرافية التي سمعتها من خلال القصص الشعبية ويُظهر اللاشعور صور تلك المخلوقات في الكوابيس والأحلام.

ويكشف "يونغ" عن المظهر الداخلي وغير المرئي في شخصيتنا ويسميه بالخيال أو الظل يعده من الأنماط القديمة أو الصور الأوليّة البدائية التي نجدها في الحكاية الشعبية كشخصية الشرير الموجودة في صورة الساحرة والتي تتنكّر بمظهر الشخصية الطيبة.

وكما نجد مصطلح "القناعPERSONA وهو ذلك المظهر المصطنع الذي نبدو به أمام الناس، وهناك "القرينةANIMA والقرين ANIMUS "[4] فتوجد القرينة في لاوعي الأنثى و"القرين" في

[1]- مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكايات الطفولة نموذجا بين الاتباع والابداع، ص: 399.

[2]- المصدر نفسه، ص : 400.

[3]- المصدر نفسه، ص: 405.

[4]-المصدر نفسه، ص : 400

لاوعي الذكر وهي عبارة "عن قوة دافعة لا شعورية" [1] تتبدى من خلال رموز الحكايات في أشكال شتى "كصورة العجوز الحكيم وصورة الأم" [2]، ووجد يونغ أنَّ هذه الأنماط هي جزء من التركيب اللاشعوري لكل فرد إذ تؤثر على الخيال بحيث ترى الشخصية نفسها "في صورة الأم العظمى" أو العجوز الحكيم ويكتشف المحلل النفسي هذا التأثير لتلك الأنماط من خلال التعابير الكتابية أو الأحلام أو في حالة الأمراض النفسية"[3].

وعلى المحلل أن يبيّن السياق الذي ترد فيه الصور النمطية التي استخرجها من داخل الحكاية لتسهل عليه عملية التأويل والتي لا يمكن أن تكون حاملة لحقيقة مطلقة فهي نسبية ومتغيرة بتغير القراءات وتعددها.

دراسة التحليل النفسي للحكاية الشعبية :

استفاد "محمد مجاهد" من دراسات الباحثة "نبيلة إبراهيم" من خلال كتابها الدراسة الشعبية بين النظرية والتطبيق وكتاب قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية. درس حكاية "بقرة اليتامى" طبق تحليل الباحثة "ماري لويز فون" حيث قسّم الحكاية إلى "الاستهلال، المشكل، التحول، الشخصيات، نهاية الحكاية، خاتمة الحكاية ثم توجه إلى عملية التحليل النفسي"[4].

ووضّح في بداية تحليله أنَّ الحكاية تخلو من العبارات النمطية الاستهلالية التي عادة ما تُفتح بها الحكايات الشعبية والتي تساعد "على نقل السامع من عالم الواقع إلى عالم الخيال ويفسّر ذلك أنَّ هذه الحكاية سجلت في جلسة غير اعتيادية وبدون جمهور"[5].

ثم تكلم عن المشكلة المطروحة في الحكاية وهي قيام زوجة الأب الشريرة بإغراس ضحايا، وهما ابنا ضرتها." [6] ففي البداية حرضتهما على قتل أمهما فقتلاها و لم تكتف بذلك فقد كانت تطارد كل من يقدم المساعدة للشقيقين، حيث حرقت قبر أمهما الذي كان يمدهما بالعسل

---

[1]- المصدر نفسه، ص : 401.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3]_____ مجاهد محمد، ، الحكاية الشعبية العربية، حكايات الطفولة نموذجا بين الاتباع والابداع، ص : 401 .

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[5]- المصدر نفسه، ص: 430.

[6]المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

والسمن وقتلت البقرة وحرقت جلدها الذي كان يطعمهما بالحليب، ثم حاولت قتل الأخوين وخداع السلطان.

وفي مرحلة التحوّل كشف الباحث عن مجموعة من التحولات التي تضمنتها الحكاية وذلك من خلال محاولة زوجة الأب الشريرة إيذاء الشقيقين والتخلص منهما بكل الطرق، إلا أنَّ محاولاتها باءت بالفشل في النهاية وحدث ما لم تكن تتوقعه، فقد استطاع الأخوان أن يحصلا على الطعام وأن يكبرا وكان ذلك بفضل مساعدة الأم بعد وفاتها، وتظهر هذه المساعدة في القبر والبقرة إضافة إلى شخصية العجوز وابن السلطان في تخليص الشقيقين من سحر زوجة الأب الشريرة.

ويظهر تحوّل آخر مسّ شخصية الأب والزوجة وابنتهما المدلَّلة، فالأب كان مغلوبا على أمره ساهم في إيذاء إبنيه خضوعا لأوامر زوجته، وأما الزوجة وابنتها فقد تدهور مصيرهما ولاقا العقاب الذي كانا يستحقانه.

وضّح الدارس أنَّ" وظيفة تكليف المهمة الصعبة" [1] هي التي ساهمت في التحولات، فزوجة الأب كانت تكلّف الأخوين بمهمات صعبة قصد التخلص منهما وبمساعدة القبر والبقرة والشخصيات الخيّرة تمكنا من النجاة والعيش في أمان.

وفي دراسة الشخصيات اكتفى بتصنيف الشخصيات إلى خيّرة وشريرة وضحية، وتتمثل الشخصيات الخيّرة والضحية في شخصية الأم الضحية وولديها والأب الذي كان منصاعا لأوامر زوجته، ومثّلت زوجة الأب والبنت المدلّلة دور الشخصيات الشريرة التي تنسحب في نهاية الحكاية وتبقى العائلة السعيدة المكونة من البنت والسلطان وطفلهما والأخ الذي يعود إلى هيئته الطبيعية.

حلّل الناقدخاتمة الحكاية، يبيّن أن هذه الحكاية تخلو من العبارات "النمطية الختامية" ويرجع السبب إلى أنها لم ترو من طرف راو محترف، ثم أشار "إلى أنَّ الروايات الشفوية متشابهة من حيث المضمون وتختلف من حيث ترتيب بعض المهام الصعبة التي كلفت بها زوجة الأب الشريرة ضحاياها"[2].

[1]- مجاهد محمد، المصدر السابق، ص : 432.

[2]- المصدر نفسه، ص : 432 .

وبعد تقسيم الحكاية إلى مراحل مختلفة، انتقل الدارس إلى عملية التفسير النفسي للحكاية، اعتمد على تنظيرات "كارل يونغ" في تحليل "الأنماط الأصلية" تحدث عن الحضور المكثف لنماذج الأم والتي تمثل "النمط الأصلي للأم الكبرى" ورد هذا النمط في وجهين الوجه الايجابي وتمثل في دور الأم الضحية والوجه السلبي في دور الأم الشريرة زوجة الأب.

ويتضح دور الأم الضحية بعد موتها من خلال نبع العسل والسمن والبقرة الحلوب، كلها ساعدت في تغذية الطفلين والاعتناء بهما. وفي تطور الأحداث تبرز الحكاية الوجه السلبي "نمط الأم الكبرى"* من خلال الثنائي "القبح والجمال"[1]، وتمثل زوجة الأب الأثر السلبي لنمط الأم الكبرى، حيث قامت بإيذاء الطفلين وتشويه جسديهما وهذا نتيجة غيرتها وحقدها عليهما، فهما يتمتعان بالجمال وتتّصف ابنتها بالقبح والبشاعة، ورغم كل المتاعب التي تعرض لها الشقيقان إلا أنهما استطاعا أن يكبرا ويكوّنا شخصيتهما ويواجها المخاطر بكل شجاعة.

يمثل الشقيقان الصراع الذي "احتدم بين التوجهين السلبي والايجابي" للنمط الأصلي وبالتالي فهما النموذجين الممثلين للشخصية البشرية في مواجهتها للصراع النفسي في علاقتها بالنموذج الأصلي الموروث للأم الكبرى المستكن في أعماق اللاشعور" [2].وتظهر صورة الأخوين من خلال الحكاية على أنهما النموذجان الميثاليان الجديران بالاقتداء.

يفسّر الدارس في تحليله سبب النهاية السعيدة، يرجع إلى التخلص من عقدة الارتباط بالأم التي تولد مع الشخصية وتظل في أعماق اللاشعور، وبالمقابل يظهر "النموذج السيّء لسيطرة عقدة الأم المبالغ فيه"[3] والذي مثلته البنت المشوّهة التي كانت خاضعة لسيطرة أمها الشريرة وأثّر ذلك على شخصيتها، فقد بيّنت الحكاية أنها كانت تتميز بشخصية غير متوازنة وفاشلة.

وينتقل المحلل إلى تحليل نمط أصلي آخر ويتمثل في عنصري القرين والقرينة، ويشير إلى أنَّ كُلا من الشقيقين مثل هذا النمط. فتمثل الفتاة نمط القرينة بالنسبة لأخيها ويجسد الولد نمط القرين

[1]-مجاهد محمد، ، الحكاية الشعبية العربية، حكايات الطفولة، ص: 433.

[2]- المصدر نفسه، ص : 435.

*- يوضح الباحث أن الأم الكبرى تشكل نمطا أصليا عاش مع الانسان منذ القدم كشخصية أمنا الغولة في التراث الشعبي وفي الآلهة المؤنثة، كما أن الأم تؤثر من خلال عناصر الأنثوية، حيث تعد مصدرا للطعام وتلبية حاجة الطفل.

[3]- مجاهد محمد، المصدر السابق، ص : 436.

بالنسبة للفتاة."وقد تميزت قرينة الفتى بالملمح الايجابي حيث ساعدته في التغلب على المخاطر التي واجهته ومكنته من النضج النفسي والخروج من سيطرة اللاشعور"[1].

وبالمقابل يمثل القرين بالنسبة للفتاة الجانب السلبي في مرحلة من مراحل حياتها في عدم تخلصها من اللاشعور حيث تعرضت إلى المخاطر باستمرار عرقلت نموّها الجسدي والنفسي "فالقرين والقرينة يمثلان الأخ والأخت في دراسة التراث العربي"[2]. ويوضح الباحث أنه يتم اكتشاف القرين والقرينة من اللاشعور فهما يعدان جزءأ من محتوى اللاشعور يمكن أن يكون له أثره السلبي أو الايجابي، وفقا لدرجة الوعي وسلوك الفرد مع نفسه. ويظهر تأثر الرجل بالقرينة بالمرأة (الأنثى) من خلال تخيله لصورة الأم المثالية الأزلية فهو يتأثر بالنماذج الأنثوية المثالية الناجحة التي عاش معها أو سمع عنها منذ صغره."فتجتمع تلك الصور للمرأة النموذجية في مخيلته في لاشعوره لتصبح نموذجا أصليا أو نمطا أصليا يظهر من خلال اللاشعور" [3] من التصرفات والسلوكات السلبية أو الايجابية بحسب النمط الأصلي الذي تأثر به.

وبعد عرضنا لتحليل الباحث، لاحظنا أنه في دراسته للأنماط الأصلية وما تحمله من رموز أي في دراسته "للأم الكبرى" وللقرين والقرينة لم يذكر بعض الحكايات التي استعملت نفس الرموز حسب نفس النظام أو حسب نظام مختلف وملاحظة للفروق وتفسيرها.

-كما أننا لا نلمح مصطلح القناع في تحليله والذي تمثله زوجة الأب الشريرة كانت تظهر بمظهر الطيبة الحنونة قبل موت أم الولدين، وهي في الحقيقة ساحرة وشريرة.

ـــ وفي دراسة خصائص الحكاية التي يحللها نجد أنه ركز على العبارات النمطية الاستهلالية، ولا نعثر على دراسة لبقية العناصر الأخرى. فتتضمن هذه الحكاية عدة خصائص هي نفسها خصائص "الحكاية العجيبة" نذكر منها: 1- أنَّ البطل في الحكاية العجيبة يشرع في مغامراته وهو صغير ثم يصير كبيرا في النهاية ويتزوج، وهذا ما يظهر من خلال شخصية البنت، فقد كانت البنت الصغيرة ثم كبرت بعدما تخلصت من السحر وتزوجت ابن السلطان.

---

[1] ـــــــــــ المصدر نفسه، ص : 437 .

[2] - مجاهد محمد، .الحكاية الشعبية العربية، بين الاتباع والابداع، ص : 437 .

[3] - المصدر نفسه، ص : 438 .

2- توظف الحكاية العجيبة العناصر السحرية من أجل إبراز طبيعة البطل الساعي إلى النهاية السعيدة. فقد عاش الأخوان في عالم سحري خيالي مليء بالأذى ورغم ذلك نجحا في التخلص من السحر وعاشا في السعادة.

3- إنَّ مصير الأبطال الذين يعيشون التجارب في الحكاية العجيبة هو الذي يفرض الامتداد بالموضوع، فقد أدَّى مصير الأخوين إلى امتداد موضوع الحكاية .

4- تطغى على الحكاية العجيبة "الخوارق والخيال وفعل غير معقول متحررة من المنطق الصارم للزمكان، فالحكاية العجيبة تبدأ أحداثها في زمان ما بمجرد أنها لابد أن تبدأ في زمان محدد وهذا يؤكد لنا الرغبة في التعميم الذي يجعلنا جاهلين بالحدود التاريخية للأحداث حيث يزيل من الذهن كل الأبعاد الزمانية ويجعل الحكاية كأنها حدثت في اللازمان" [1] ويظهر المكان في حكاية "بقرة اليتامى" في الطبيعة الغابة حيث تحول الأخ إلى حيوان يعيش في الغابة.

5- غياب البعد الأخلاقي الوعظي في هذه الحكاية، " فهي ذات بعد تنفسي لذلك تنتهي غالبا بالنهاية السعيدة للأخيار والنهاية المؤلمة للأشرار."[2]

فالباحث في تحليله لهذه الحكاية لم يذكر مصطلح "الحكاية العجيبة" أشار إلى أن هذه الحكاية هي حكاية شعبية لم يكن دقيقا في تحديد مصطلح هذه الحكاية.

ـ 3 ـ روزلين ليلى قريش

أشارت الباحثة روزلين ليلى قريش في تحليلها لقصة "السندباد البحري" إلى التحليل النفسي وذلك من خلال دراستها لعنصر العواطف في النّص، حيث درست مدى تأثير الظروف الخارجية على نفسية البطل. فقد عاش البطل ظروفا قاسية جدا في رحلاته، ومغامراته، التقى فيها بالشخصيات الشريرة كانت تسبب له الأذى باستمرار وهذا ما أثّر على نفسيته. فأصبح يعامل الناس بوحشية كما كانوا يعاملونه وتشرح الباحثة :"فقد أصبح البطل يندفع بنفس الوحشية التي

[1]- عز الدين اسماعيل، القصص الشعبي في السودان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص : 13 .

[2]- - مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، ص: 71.

كان يعامل بها وتغيّرت نظرته للحياة وكذلك مشاعره في علاقته بالآخرين فإذا كان شفوقا رؤوفا في بداية الأمر فقد أخذ يقتل لكي يعيش في آخره"[1].

وفسّرت الباحثة التغيير في نفسية البطل وعقليته ناتج عن خبرته في الحياة فقد كان "مبتلى بشدة الدهر وقسوة الناس" [2] فيتأثر بالأحوال المختلفة التي مرّ بها يوميا، وأما كثرة المصاعب التي تتابعت على البطل المسافر فهي صورة مثالية لحياة الأوساط الكادحة المضطرة إلى الدفاع المرّ الأليم عن بقائها"[3].

انتقلت الباحثة إلى دراسة عواطف أخرى كعاطفة الخوف من الجن الذي يوجد في أغلب القصص الشعبية، ويظهر الخوف في البحر لما سأل رئيس السفينة البطل هل أنت إنس أم جن وفي مشهد آخر لما بحث عن بلاد الكوفة في الخارطة فلم يجدها فرمى بالبطل مربوطا في البحر خوفا من كونه جنا وليس إنسا "فالقضية في هذه القصة هي الخوف من المجهول الغامض"[4].

ثم اتجهت إلى دراسة مدى تأثير القصة على الجمهور أي سيكولوجية الجمهور، حيث وضّحت "أنَّ القصة تثير عواطف أخرى في أنفس المستمعين من أهمها العطف على البطل وحالته البائسة من جهة وعاطفة الضحك أمام بعض أفعاله المستميتة" [5]، مثال ذلك وصوله إلى الجزيرة الأولى وهو مرهق وجائع يبحث عن الطعام بشهيه لا حدّ لها، وكذلك عندما عرف البطل بمرض زوجته في البلاد التي كان من عادتها دفن الزوجين معا إذا توفي أحدهما"[6].

وتشير الباحثة إلى أنَّ هناك تعارضا بين المشاهد البائسة وإثارة الضحك، وتفسر ذلك "أنَّ الإنسان المصاب بكارثة يصير شاذا بالنسبة للآخرين غير المصابين بها وذلك ما يؤدي حتما إلى شعورهم بالتفوق عليه كفعل "المهرج" في السيرك الذي يثير الضحك بقدر ما يصاب بالبلبة النازلة عليه"[7]. وتوضح الدراسة أن توظيف تلك المشاهد التي تثير الضحك كان من أجل قتل التشاؤم

---

[1]- روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص: 224.

[2]_____ - روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص : 224 ..

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها .

[5]- المصدر نفسه، ص : 225.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[7]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

والقضاء على اليأس والهموم "ثم أن أسلوب الراوي نفسه يساعد على إثارة عاطفة الضحك عند المستمعين"[1].

وبعد تتبعنا لدراسة الباحثة للجانب النفسي في القصة نجد أنها ركزت على عنصرين هما:

1- تأثير الظروف الخارجية على نفسية البطل.

2- دراسة مدى تأثير القصة على نفسية الجمهور.

وفي دراستها لتأثير الحكاية على نفسية الجمهور لم تتكلم عن "المتعة" التي نجدها عند المتلقي، سواء كان طفلا أو بالغا "وأنّ هذه المتعة تحصل لأن متلقي الحكاية يجد فيها تلبية لخياله المتدفق من ناحية وتلبية لاحتياجاته النفسية من ناحية أخرى"[2] .

ــ 4 ــ عبد الفتاح كليطو

درس الباحث عبد الفتّاح كليطو حكاية من التراث السردي الاسلامي تنتمي إلى فن الخبر بعنوان " امرأة في الحلم " وردت في كتاب طوق الحمامة في الألفة والأُلاّف لابن حزم الأندلسي .

ويتخلص مضمون هذه الحكاية كالتالي: "يروي الكاتب أنّه دخل يوما على أبي السّريّ عمّار بن زياد، فوجده مهموما شارد الأفكار، فسأله عمّا به، فقال له: أعجوبة ما سمعت قط. قلت وما ذاك؟ قال : رأيت في نومي الليلة جارية فاستيقظت وقد ذهب قلبي فيها وهمت بها، وأني لفي أصعب حال من حبّها ولقد بقي أياما كثيرة تزيد على الشهر مغموما إلى أن عذلته وقلت له: من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة وتعلّق وهمك بمعدوم لا يوجد هل تعلم من هي؟ قال : لا والله، قلت: إنّك لقليل الرأي مصاب البصيرة إذ تحب من لم تره قط، ولا خُلق ولا هو في الدنيا، ولو عشقت صورة من صور الحمَّام لكنت عندي أعذر، فمازلت به حتى سلا وما كاد"[3].

[1]- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها .

[2] ــ ينظر نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، (د.ت) ص: 235 .

[3]- عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص : 86، 87.

يشير الباحث إلى التحليل النفسي وذلك من خلال قوله: "فأبو السّري يسلم سلفا بالحجج التي تواجهه، يعلم أنه يطارد سرابا وأنَّ الصورة التي تستحوذ عليه خدّاعه لكنه لا يتمكن أو لا يريد التملص من جنونه"[1].

ويلمّح هنا إلى التحليل النفسي الذي ذكره "فرويد" في تفريقه بين "الفنان" و"العصابي"، فالفنان يستطيع أن يعود من عالم اللاشعور أو الخيال إلى الواقع وبينما العصابي لا يستطيع التخلص من أوهامه وينتمي أبو السريّ إلى العصابي.

وفي تحليله لعبارة لو عشقت صورة من صور الحمَّام لكنت عندي أعذر طبق تحليل "يونغ" حيث يقول: "وبالفعل فصورة من صور الحمَّام شيء ملموس صحيح أنها جامدة دون حياة لكنها تمثل عموما كائنا واقعيا موجودا أو كان موجودا وراء الصورة المرسومة أو المنحوتة يوجد النموذج حتى وإن كان هذا الأخير غائبا أو خياليا"[2].

ويقصد بالنموذج الأنماط الأصلية التي تحدث عنها "يونغ" فترمز صورة الحمَّام التي كان على أبي السّريّ الحلم بها إلى المرأة المثالية الواقعية "النموذج".

وقارن الباحث رمز الحمَّام مع حكايات أخرى التي استعملت نفس هذا الرمز حسب نفس النظام، بيّن أن "امرأة في الحلم " تتشابه مع حكاية "قمر الزمان" وبدور في كتاب ألف ليلة وليلة، وذكر روايات أخرى من الأدب العالمي "أوبراموزارت" "الناي المسحور" وكذا حكاية الكاتب الألماني قريم "يوحنا الأمين" وقصة "غراديفيا" [3] ويوضح الباحث أكثر قائلا: "وفضلا عن أنه يوجد تقليد أدبي كامل عن الحب الذي ينشأ من تأمل صورة وهكذا أبطال كثيرون في ألف ليلة وليلة يهيمون بصورة مرسومة أو مطروزة ويشرعون فورا في البحث عن النموذج، لا أحد يفكر في لومهم، لأن لا أحد يشكّ في وجود النموذج من وجهة النظر هذه، فإنَّ تأمل الصورة هو ما قبل اللقاء وتحضير اللقاء الحقيقي مع النموذج".[4]

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 87، 88.

[2]-عبد الفتاح كليطو، لسان آدم، ص : 88.

[3]- المصدر نفسه، ص :88 .

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

وينتقل الدارس إلى الحديث عن "اللاشعور"، حيث يقول: "توجد في كل فرد منطقة معتمة منفلتة من المراقبة، هي مصدر الرغبات التي لا يرضى بها العقل" [1]، ثم يستعين بالتحليل النفسي "لابن حزم" عن سبب تدهور الحالة النفسية لأبي السّري يقول: "ويعود ابن حزم في باب قبح المعصية بتفصيل أكثر إلى هذه المسألة: "وقد علمنا أن الله عز وجل ركّب في الانسان طبيعيتين متضادتين: إحداهما لا تشير إلا بخير ولا تحض إلا على حسن، ولا يتصور فيها إلا كل أمر مرضي، وهي العقل وقائده العدل، والثانية ضدها لا تشير إلا إلى الشهوات ولا تقود إلا على الردى وهي النفس." ويضيف ابن حزم أنَّ بين هاتين الطبيعتين حرب سجال."[2]

ويختم الباحث تحليله بأن الكاتب "ابن حزم" هو الآخر لا يستطيع التغلب على إيحاءات النفس."لا أحد ينفلت من إيحاءات النفس، فابن حزم ليس بمنجى من الغراميات الغامضة" وذلك من خلال الأبيات الشعرية التي ختم بها الحكاية. فقد "تحدث عن امرأة رهيبة أكثر من تلك التي جذبت أبا السّريّ نحو الجنون، يصورها امرأة قاتلة"[3].

فقد لمح الدارس إلى دراسة شخصية الكاتب أنَّ تجربة أبي السريّ هي نفسها تجربة المؤلفحيث يقول: "هل الأمر عند مؤلفنا تمرين بلاغي أم استيهام؟ يبقى أنَّ تجربة أبي السريّ ليست فريدة، يروي ابن حزم في أبياته حكاية شبيهة تماما بحكاية صديقه"[4].

ومن خلال هذا التحليل الذي قدمه الباحث "عبد الفتاح كليطو" نجد أنه كان يشير إلى التحليل النفسي دون التعمق فيه، فقد لمح إلى النموذج الذي ذكره "يونغ" أي أنَّ أبا السري كان يسمع عن تلك المرأة المثالية الخيالية في الحكايات العجيبة فأثرت عليه حتى أصبح يراها في حلمه ويقضته، لم يستطع التخلص من عقدة الارتباط "بالمرأة المثالية الخيالية" ضلّت في أعماق اللاشعور، فقد مثلت النموذج السيّئ لأنها أثرت عليه كثيرا وكادت أن تؤدي به إلى الجنون.

-في إشارته إلى اللاشعور اعتمد على التحليل النفسي لابن حزم.

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 89.

[2]- عبد الفتاح كليطو، لسان آدم ص : 89 .

[3] ـــــــــــــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- المصدر نفسه، ص : 89 .

ونلاحظ في حديثه عن شخصية ابن حزم لم يتوسع في ذلك لم يتكلم عن الدوافع والرغبات التي دفعت الكاتب إلى كتابة هذا الابداع. فقد "ألّف ابن حزم كتاب "طوق الحمامة" سنة 418ه / 1027م وهو آنذاك في الرابعة والثلاثين من عمره".[1]

ففي تأليفه لهذا الكتاب لم يكن همّه إيراد الأخبار والروايات وذكر قصص الغرام ما صحّ منها وما اختلف، "بل التزم أن تكون أصول دراسته للحب نابعة من صميم نفسه، يتتبع حركاتها ونزواتها مستخرجة من حوادث حياته المرتسمة على مخيلته أو المندرجة في ذاكرته، إضافة إلى تدني الأخلاق والسلوك في المجتمع فقد كان يراقب تصرفات الناس عن كثب، كأنه يحاول دراسة سيرهم في هذا المجال دراسة العالم النفساني المتبحر"[2].

ــ 5 ــ محمد حجو

محمد حجوباحث مغربي نشر عدة دراسات في الأدب الشعبي منها "الإنسان وانسجام الكون" وهي دراسة نقدية، اعتمد في تحليله لبعض الحكايات على التحليل النفسي. أشارفي التمهيد على أنَّ الحكاية والأسطورة مرتبطتان بعلم النفس، حيث يقول: "يرى بعض علماء النفس أن الحكايات والأساطير بقايا هواجس وأحلام الطفولة الأولى للبشرية، يستشّف منها العقل الباطن للجماعات الانسانية، ولذلك لا نعدم من يضعها على قدم المساواة مع الحلم، بحيث ينظر إليها على أساس أنها مثله، لها وظيفة التنفيس عن المكبوت في اللاشعور وتصريف الضغط النفسي وإعادة التوازن للحياة الانفعالية للإنسان"[3].

ويعني الباحث "أن الحكايات والأساطير بقايا هواجس وأحلام الطفولة الأولى للبشرية، يستشف منها العقل الباطن للجماعات الانسانية" [4]، أنَّالقصص الشعبية مرتبطة باللاشعور الجمعي وبالأنماط الأصلية .وتعرّف "ماري لويز فون" الأنماط الأصلية : "بأنها نماذج قديمة للتعبير درج عليها النوع البشري في ارتقائه وطرائق التفكير والسلوك، انحدرت إلينا منأسلافنا الأولين وتظهر هذه الصور من وقت إلى آخر بين شعوب مختلفة وفي عصور مختلفة ويبدو تشابهها في دوافع

[1]–هاشم الأسمر، عتبات المحكي القصير في التراث العربي الإسلامي، ص : 174.

[2]–هاشم الأسمر، المرجع السابق ص :174 .

[3]ــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص : 27 .

[4]– المصدر نفسه، ص: 27 .

الأساطير ورموزها في الكوابيس والأحلام وفي القصص الخرافية وهذا التشابه في الرموز كما يبدو في عصور مختلفة وبين الشعوب المتباعدة هو أكبر دليل عند "يونغ" على وجود "اللاشعور الجمعي"[1].

وفي قوله أنَّ الحكايات تتساوى مع الحلم، يشير إلى نظرة فرويد للحكايات الشعبية، "حيث اعتبرها إنتاجا أو حصيلة توفيقية لمختلف تفاعلات الحياة النفسية، شأنها في ذلك شأن الأعراض العصابية والأحلام والابداعات الفنيَّة وليس يبعد عن ذلك الإستيهام كعملية تخيلية تصور فيها الذات تحقيق رغبة ما بطريقة محرّفة أو مشوّهة نوعا ما" فيكون هناك تقابل بين الحالم المتخيل في الإستيهام والراوي في الحكايات"[2].

فقد جعل فرويد "الفن كحلم الحالم أو كحلم اليقظة، وجعل المبدع شخصا يحلم في أوج الضحى"[3]، بمعنى أن الفنان لما يكتب يسافر إلى عالم الخيال أو اللاشعور يعبّر عن مكبوتاته ويحاول تحقيق ما لم يستطع تحقيقه في الواقع، ونفس الشيء مع القصص الشعبية فهي ذلك العالم الذي تفرغ فيه الذات مكبوتاتها وتحقق رغباتها ولو بطريقة ممنوعة . وضّح فرويد أنَّ للحلم وظيفتين، "هما إرضاء الرغبات اللاشعورية التي ترتبط دائما بالمكبوت والممنوع ومتطلبات الشعور أو الوعي الذي يحول تحقيق تلك الرغبات لأنه يستهجنها ولا يرتضيها"[4].

ويظهر التشابه بين الحالم المتخيل في الإستيهام والراوي في الحكايات "أي أنَّ كُلا منهما يعيش في اللاشعور، يشعران "بالمتعة ويجدان في تلك الحكايات تلبية لخيالهما المتدفق من ناحية وتلبية لاحتياجاتهما النفسية من ناحية أخرى"[5].

وبعد توضيح الباحث علاقة التحليل النفسي بالحكايات الشعبية يتجه إلى تطبيق تنظيرات "فرويد" وتلميذه يونغ على نص حكاية "ابن الغني" ويتلخص مضمون هذه الحكاية كالآتي:

---

[1]: محمد مجاهد، الحكايات الشعبية العربية، حكايات الطفولة نموذجا بين الإتباع والإبداع، ص :402، 403 .

[2]– محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، دار الأمان الرباط، ط1، 2012، ص :185.

[3]– محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص: 25.

[4]– محمد حجو، المصدر السابق، ص: 185.

[5]– نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص : 235 .

يحكى أنَّ شابا ورث ثروة عن أبيه، ونظرا لعدم خبرته بالحياة بذرها وأصبح مفلسا، فلجأ إلى زوجته وطلب منها أن تحضر له مائة مثقال من عند أبيها الغنيّ .فذهبت الزوجة إلى أبيها وأحضرت له ما طلب، خرج الشاب متوجها نحو السوق ليتاجر بذلك المبلغ فوجد رجلا ينادي من يشتري حكمة بمائة مثقال، قصد الرجل واشترى منه الحكمة التي تقول "لا تثق في أحد ولا تستأمنفي بلاد الأمان".

عاد الشاب إلى بيته وطلب من زوجته أن تحضر له مائة مثقال، فأحضرت له المبلغ، فتوجه به إلى السوقووجد نفس الرجل يبيع حكمة أخرى، فاشترى منه الحكمة التي ينصح فيها التاجر الشاب "كن عفوا عند المقدرة" . رجع إلى البيت وكالعادة طلب من زوجته أن تحضر له مائة مثقال، فنفَّذت زوجته ما طلب منها، وذهب إلى السوق واشترى الحكمة الثالثة وهي "إذا صادفت فرصة للهو والسلوان اغتنمها".

وفي يوم من الأيام كان الشاب في السوق يتجوّل حتى صادف صديقا قديما لأبيه، فأخبره بأنه أصبح مفلسا، فرقَّ الرجل لحاله واصطحبه إلى بيته وفي المساء ذهبا مرفوقين بصديقين إلى السوق، فاستضافهم أحد تجار في بيته، لما تناولوا العشاء طلبوا من صاحب البيت أن يربط رواحلهم في مكان آمن فأقنعم بأن لا يخافوا وأنَّ المكان آمن، ففكر الشاب في نفسه "أنا اشتريت حكمة تقول "لا تثق في أحد ولا تستأمن أحد في بلاد الأمان" .

نام الجميع إلا الشاب ابن الغني؛ وفي وقت متأخر من الليل رأى بابا لغرفة ينفتح فإذا بامرأة تدخل بمفاتيح في يديها مرفوقة بعبد يحمل مطواة تلمع، اتجه بها نحو صاحب الدار (زوج المرأة) وذبحه، وكان الابن يراقب ما يجري، ولما انصرفا تبعهما حتى دخلا إلى غرفة أخرى، أغلقت الزوجة الباب خلفها، إلتصق الابن بالباب ليراقبهما من خلال الشقوق، خبّأت العبد الأسود مع مطواته داخل صندوق كبير وأقفلته.

وفي الصباح جاءت الزوجة لتوقظ زوجها فصاحت مستنجدة كأنها بريئة، فاجتمع أهل الدوّار وعمَّ الضجيج فاتهموا الضيوف وأخذوهم إلى السلطان. ولما قرّر السلطان قطع رؤوسهم طلب ابن الغني بأن يمنحه الأمان فأخبر السلطان عما رآه في بيت الرجل المقتول فأعجب السلطان بذكاء الابن وأمره أن يعمل في القصر كحارس يحرس كل ما يدخل ويخرج.

وبعد أيام خرج السلطان في رحلة وبينما كان الشاب يقوم بعمله دخلت عجوز تحمل صندوقا فلم يرغب الشاب في تفتيشها وتكرر هذا المشهد ثلاثة أيام، وفي اليوم الثالث قرّر الشاب أن يفتشها وكانت خائفة جدا، ولما فتح الصندوق فإذا بيهودي ممدد مع آلة كمان، فطلب اليهودي العفو والرحمة من الشاب، فتذكر الشاب الحكمة التي تقول "كن عفوا عند المقدرة" فسامح اليهودي.

ولما رجع السلطان إلىالقصر شكت له النسوة بأنَّ الحارس لم يحسن معاملتهن فأمر بتهييئ زبيَّة تشعل فيها النار لمدة أربعين يوما وكتب رسالة بعثها مع رسول كي يسلمها إلى الشاب الذي عليه أن يحملها إلى الذين يشرفون على الزبيَّة. كان مضمونها "يرمى حاملها في النار" .

استلم الشاب الرسالة وسافر نحو الوجهة المحددة ولما وصل وجد احتفالا في المدينة، والتقى باليهودي الذي عفا عنه فتذكر الشاب الحكمة التي تقول "إذا صادفت فرصة للهو اغتنمها" فطلب من اليهودي أن يوصل الرسالة، ولما قدَّم اليهودي الرسالة لأصحاب الزبيَّة، رموه في النار.

عاد الشاب ابن الغني إلى القصر، ولما رآه السلطان اندهش وسأله مستغربا ألم توصل الرسالة؟ فأخبره الشاب ماذا فعل في المدينة، فأعجب السلطان مرة ثانية بذكاء الشاب وزوَّجه ابنته.

طبَّق الباحث تحليل "يونغ" في تحليله لشخصية البطل"ابن الغني" وذلك من خلال إشارته إلى أنَّ الزوجة تمثل نمطا أصليا (نمط الأم) حيث يقول "وما الزوجة ذات الأصل العريق سوى رمز للأم، حيث إنَّ الحكاية لا تتحدث عن وجود الأم ولا عن موتها كما تفعل مع الأب، إنها صورة لا شعورية عن الأم الطيبة المتفهمة الحاضنة، يؤكد ذلك عند مغادرة البطل لبيته (بيت أمه) إلى غير رجعة، فهو في خرجته الثالثة من خروجه الأوَّل يدخل إلى السوق ومن ثمت يسافر مع مجموعة من الرجال، إنه تخل عن صورة الأم للبحث عن صورة الأب، أو تحرر من عالم الأمالمغري بالسكينة والطمأنينة والالتحاق بعالم الرجال عالم الأب الموحي بالسلطة والثروة والنور."[1]

ثم يتجه إلى تطبيق تحليل "فرويد" وذلك في حديثة عن "عقدة أوديب" حيث شبّه صديق الأب بالأب وشبّه العبد الأسود بالرغبة القبيحة والمقلقة في تنحية الأب ليصير الطريق سالكا إلى الأم،

[1]- محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص: 193.

وشبّه الزوجة "بجوكاستا" وشبّه البطل: أوديب "وهو ينظر خلسة من شقوق الباب إلى العبد الأسود يدخل إلى الصندوق ويقفل عليه وبدخول العبد إلى ظلمة الصندوق تجتاز الرغبة القبيحة ومعها عقدة الذنب من جراء الذبح بالمطواة، عتبة الشعور لترمى وتنسى في ليل اللاشعور. فما أشبه الخلسة وظلمة الصندوق بعمل اللاشعور..."[1]

ويشبّه الباحث الناظر خلسة في الليل كالحالم أثناء النوم "إذ كلاهما يريان عملا ويعيشانه في الليل يزيد من قوة التشابه أن البطل يحكي ما رآه في الليل والناس نيام. فبعد أن طلع النهار (عودة إلى الشعور) واقتياد الجميع إلى قصر السلطان، سيحكي للسلطان كيف جرت الأمور كالحالم يروي قصة حلمه"[2].

ويعتبر الباحث مشهد ذبح صديق الأب على أنَّه "مخرج استيهامي أو حلمي لتصريف قلق ما سماه فرويد "بعقدة أوديب" وبهذا تكون الحكمة المتعلقة بالاختبار الأوّل: لا تثق في أحد ولا تستأمن في بلاد الأمان، مجرد مطية سلسلة للإنزلاق من اللاشعور إلى الشعور عبر تصوير المشهد البشع بواسطة الحكي وبإستعارات توهيمية تجعل من الخيال حقيقة ومن الرغبة عملا وفعلا، فتبدىاللاشعور صافيا حتى لكأنه ينساب في حلم بلا رقيب ولا حسيب؛ينشر رموزه شفافة على الرغم من كونه مغلقا بجنح الظلام."[3]

بيّن الباحث أنَّ البطل كان يعيش في الحلم أو في اللاشعور وذلك من خلال تلك الأزمات والمخاوف التي عانى منها . إلا أنه استطاع في الأخير الخروج من اللاشعور، تمكن من التخلص من صورة الأب وظلّه دخل إلى الحياة الواسعة وأثبت ذاته وحقّق شخصيته . "وبما أنَّه قد نجح في أن يكون رقيبا على الحلم"[4] فإن السلطان سيقربه إليه وستعلو مكانته في القصر.

وبعد عرض هذه القراءة النقدية، نجد أنَّ الناقد أشار إلى عقدة أوديب موضحا المثلث الأوديبي المعروف (الأب / الأم / الطفل). فتقوم هذه العقدة على أساس البحث عن جريمة قتل الأب، ولكن الدارس لم يبرهن نفسيا حدث قتل المرأة لزوجها، "التي كانت لها تصورات جنسية بخصوص

---

[1]- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

ـــمحمد حجو، المصدر السابق، ص : 193 .

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]-المصدر نفسه، الصفحة ذاتها .

رجل غير زوجها " [1]. فهذه الزوجة كانت لها رغبة جنسية اتجاه رجل آخر جعلتها تفكر في التخلص من زوجها لتحقق رغبتها، فقد كانت تلك الرغبة الجنسية دفينة في لاشعور الأم، تطلب الاشباع أو التحقق ومما جعلها تخرج من عالم الاشعور إلى الشعور (الواقع / الوعي) .

ـــــــــ لم يتوسع في تحليله "للنمط الأصلي للأب" فبخروج الابن من البيت وخوضه لصراع مرير من أجل بلوغ مرتبة عالية في القصر وإثبات ذاته سيصبح يحكم ويعطي الأوامر، وهذه شخصية الأب أو رمزا لصورة الأب التي تستكّن في اللاشعور وهذا ما وضحته الباحثة نبيلة إبراهيم لما تكلمت عن النمط الأصلي للأب حيث تقول: "إنَّ نمط الأم الكبرى كان مسيطرا في التراث القديم جدا، حيث ساد النظام الاجتماعي الأمومي وقد ظهر بعد ذلك النمط الأبويّ لما أصبح المجتمع أبويا، قدّمت الحكايات الشعبية والخرافية العربية صورا عن الابن الذي يغادر بيت أبيه ويخوض صراعا مريرا لكي يصبح في نهاية الحكاية سلطانا ولا يُعد السلطان سوى رمز لصورة الأب التي تستكّن في اللاشعور كما أنَّ وصول الابن بعد مغامرات إلى العرش لا يعني سوى تحقيق الرغبة العارمة في النفس في أن يحل محل الأب في مثل قوته وجبرته أي يصبح سلطانا"[2].

وهذا ما حدث للبطل، فقد كان يعتمد على أبيه لما كان على قيد الحياة، لما مات والده لم يملك الخبرة في الحياة بدّد ثروته ثم اتجه إلى زوجته التي كانت تمثل "رمز الأم". وبخروجه من بيته تخلص من سيطرة هذا النمط وأراد أن يثبت شخصيته، فبفضل ذكائه والحكم الثلاث التي اشتراها من السوق استطاع أن يصل إلى العرش ويحقق رغبته في أن يحل محل الأب في مثل قوته وجبروته.

وتبيّن "نبيلة إبراهيم" أنَّ حالة الشعور يرمز لها عادة بالذكر بينما يرمز لحالة اللاشعور بالأنثى نظرا لما حدث لتاريخ الجماعة البشرية من انتقال من مجتمع الأمومة إلى المجتمع الأبويّ، وكان هذا الانتقال هو انتقال من حالة اللاشعور إلى حالة الشعور في تاريخ المسيرة البشرية"[3].

وتوضح الحكاية أنَّ البطل في بداية كان يعيش في اللاشعور لم يستطع التخلص منه وذلك من خلال تلك المخاوف والأزمات ومدى ارتباطه بأبيه في بداية حياته، فقد كان يصارع من أجل

[1] ينظر سمير عبده، التحليل النفسي لروائع الأدب العالمي، منشورات دار النصر، ط 1، 1986، لبنان، ص : 11 .

[2] – نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص 249 .

[3] المرجع نفسه، ص : 253 .

الخروج من تلك الحالة ليثبت وجوده إلى أن نجح وانتقل إلى مرحلة الاستقلال عن الأب وبناء حياة خاصة ومنسجمة.

ومن خلال تتبعنا للتحليل النفسي للنصوص السردية التراثية في المدونات النقدية المغاربية، لا نجد تحليلا نفسيا معمّقا، كما نلحظه عند "فرويد" في كتابه "حياتي والتحليل النفسي"، وكتاب "تفسير الأحلام" وعند تلميذه "كارل يونغ" في كتابه "اللاوعي في الحياة النفسية السوية وغير السوية". فقد ركز أغلبهم على الأنماط الأصلية دون التوسع في ذلك.

الفصل الرابع

المنهج البنيوي الشكلي

دراسة في المدونات النقدية المغاربية

- مصطفى يعلي.
- مجاهد محمد.
- سعيدي محمد.
- عبد القادر بن سالم.

لقد ظلّت النصوص السردية فترة طويلة من الزمن موضع دراسة إيديولوجية، يهتم الدارس بالبحث عن الواقع الاجتماعي وحوادثه في النّص السردي ومدى تمسك الكاتب بذلك الواقع وتصوير حوادثه ونقلها للقارئ، فقد تعرضت هذه الدراسات الايديولوجية للنقد، في أنها أهملت النصوص السردية ولغتها واهتمت بالحوادث الخارجية أكثر وأصبح النص في تلك الدراسات كوعاء يضم بداخله كل الحوادث والظروف التي عايشها الكاتب.

وبعد ظهور الدراسات اللغوية (النسقية) وخاصة المنهج البنيوي في أوروبا، اهتم النقاد الغربيون بتطبيق هذا المنهج على النصوص السردية، يركز فيه المحلل بدراسة النّص انطلاقا من لغته والتي من خلالها سيحدد الشكل الذي ورد فيه النص السردي.

يعتمد هذا المنهج في إجراءاته على مساءلة النص في ذاته ولذاته، بمعنى أن المحلل لا يترك النص جانبا ويهتم بالبحث في علوم الاجتماع والسياسة والتاريخ متناسبا في ذلك العمل الأدبي ولغته التي أبدع الكاتب فيها، فمن خلال لغة النص يتم التعرف على واقع الكاتب الخارجي.

وبانتشار تطبيق هذا المنهج في الدراسات الأدبية، طبق النقاد المغاربة التحليل البنيوي في دراسة النصوص السردية التراثية. وضحوا طريقة بناء هذا النص والعناصر التي يتكون منها والشكل الفني الذي يظهر فيه.

المنهج البنيوي الشكلي

المنهج البنيوي الشكلي هو منهج لغوي نقدي، يعتمد فيه المحلل على الدراسة الوصفية للنصوص الأدبية وعلى تقنية التفكيك وإعادة البناء.

نشأة المنهج البنيوي الشكلي :

انطلق الفكر البنيوي من أفكار العالم السويسري فرديناند دي سوسير" من خلال الدروس التي كان يلقيها على تلاميذه في جامعة جونيف" وكانت تمثل "البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة"[1]. وقد جمع اثنان من تلاميذه المحاضرات اللغوية التي كان يلقيها عليهم في كتاب مشهور دروس في اللسانيات العامة"coures de linguistique génerale سنة 1916 ويعتمد "دوسوسير" في دراسته على مجموعة من الثنائيات المتقابلة "يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية" [2] ومن بين هذه الثنائيات ثنائية اللغة والكلام.

فصل "دوسوسير" بين اللغة والكلام، "فاللغة هي نظام ومؤسسة ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام في فعلي النظام والكتابة، ومن اليسير الخلط بين النظام وتجلياته"[3].

إنَّ الفصل بين اللغة والكلام ليس إلا فصلا لغايات الدراسة العلمية ولكن العلاقة بينهما تمثل علاقة الكل بالجزء، فاللغة هي الكل والكلام هو الجزء "واللغة عنده نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري، إذ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تتحكم في إنتاج الكلام وهي تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية، أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة والمستوى الفردي المشخّص منها، ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد"[4]

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص:69.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- بسا م قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط الأولى، 2006، ص127.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

والثنائية الثانية التي يعتمد عليها الفكر البنيوي هي ثنائية المحور التاريخي والمحور الزمني" ويوظف المحور التاريخي في دراسة الظواهر بتتبع تطورها عبر الزمن ويبيّن التغيرات التي طرأت عليها، وأما المحور التزامني الوصفي "فيقتصر على تحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معيّنة بغض النظر عن تاريخها السابق وتطورها اللاحق"[1].

وتكلم "دوسوسير" عن ثنائية أخرى وهي علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي، ويعرف علم اللغة الخارجي بأنه تلك الفروق والوقائع والأوضاع الخارجية التي لها علاقة بلغة النص وأما علم اللغة الداخلي فيقتصر على دراسة العمل الأدبي" في لغته ونسقه الخاص ودراسة القواعد التي تتحكم في هيكله وعلاقاته"[2].

وبانتشار فكرة دراسة العمل الأدبي انطلاقا من لغته ساندت عدة مدارس أوروبية أفكار "دوسوسير" وخاصة في روسيا حيث تغيّرت الدراسة النقدية للنص الأدبي الذي كان يركز على الظروف الخارجية للنص ومدى تأثيرها على الأديب، فقد أصبح النّص يدرس من لغته التي تحيل إلى الواقع الخارجي، ومن أشهر هذه المدارس، مدرسة الشكلانيين الروس.

بحوث الشكلانيين الروس:

بعد أن وضع "دوسوسير" اللبنات الأول للمنهج البنيوي، واصل أعضاء مدرسة الشكلانيين الروس التنظير لهذا المنهج في توضيح كيفية تحليل النصوص السردية والشعرية مركزين على الجانب "الشكلي "أي التركيب البنائي الداخلي للنص الأدبي" [3]، حيث يعتمد الناقد على مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية"[4].

ففي عام"1915 تم الاعلان عن تأسيس حركة موسكو اللغوية" [5] والتي كانت تضم مجموعة من طلاب الروس، وبعد أن ذاع صيتها في جميع أنحاء روسيا انظم إلى صفوفهم مجموعة أخرى من

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص :70.

[2]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص :36.

[3] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط 3، 2001، ص : 11 .

[4]- سعيد بن كراد، السميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، 2001، ص : 17 .

[5]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص : 45 .

الباحثين الروس وأسسوا "جمعية الدراسات اللغوية المعروفة بـــ « OPAJAZ » سنة 1916"[1] ببترسبورخ وكانوا يدعون إلى تحليل الآثار الأدبية انطلاقا من لغتها من داخل النص وأن يبتعد الناقد عن النقد التقليدي القديم الذي يترك النص جانبا ويهتم بالبحث في الوقائع الخارجية...

منهج الشكلانيين الروس:

يظهر منهج الشكلانيين الروس في توضيح مفهوم الشكل عندهم يقول "فيكتور شلو فسكي" في جوابه عن سؤال ما هي الشكلانية؟ "المنهج الشكلي في جوهره بسيط، هو الرجوع إلى المهارة في الصنعة. هو تطبيق النموذج التقنولوجي أي تقنية الأدب بمعنى أنَّ الأعمال الأدبية هي مثل الآلة أو السيارة فكما يعمل الميكانيكي في تفكيك أجزاء السيارة ثم يعيد تركيبها من جديد، كذلك بالنسبة للمحلل للنص الأدبي، يفكك النص إلى أجزاء أو بنى" ثم يعيد تركيبه وكأنَّ هذا مفهوم الشكل عند ايخنباوم"[2].

إنَّ تركيز الشكلانيين الروس على الشكل لا يعني أنهم أهملوا المضمون، فقد بيّنوا أنهم لا يتبعون الطريقة التقليدية، والتي لا تولي الاهتمام أكثر بالشكل "إذ هو مجرد غلاف أو إناء يحوي المضمون"[3]. فالنقد التقليدي يركز على المضمون أكثر ويهمل الشكل، وقد غيّر الشكلانيون هذا الطرح بوضع مصطلحين جديدين (المادة والإجراء) وتعني المادة عندهم اللغة، أي أنها المادة الأولية في تكوين الأدب مع الاعتماد على مجموعة من الوسائل والأدوات والاجراءات لخلق إنتاج فنّي. فالشكل عندهم ظاهرة فنيّة كل كاتب يعتمد على طريقة معينة في نسج حوادثه وتشكيل عمله الفني.

التركيز على العمل الأدبي :

دعا الشكلانيون الروس إلى دراسة الابداعات الأدبية في حدّ ذاتها، أي التركيز على العناصر الداخلية بعيدا عن المؤثرات الخارجية. فالنص الأدبي ليس خزانا للأحداث التاريخية والاجتماعية وعلوم التحليل النفسي. الكاتب لا يكتب من أجل أن يستغل إبداعه في تفسير تلك الأحداث

[1]- أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 2005، ص: 97.

[2]- أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص : 94

[3]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص :45.

والعلوم، فهو يريد لذلك الجمال الفني أن يظهر من خلال دراسات نقدية لغوية تزيد في إنارته. وقد بيّن أصحاب هذا الاتجاه "أنَّ قوام النص الأدبي وجوهره الأساس يكمن في الكلمات وليس في الأفكار، فليس معنى النص أو مضمونه ولا مؤثراته الخارجية ما يمنح الأدب هويته، وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه هو ما يجعل من الأدب أدبا. وهذا هو الذي قادهم إلى المناداة ب: أدبية الأدب litterarite" [1] يعرف رومان جاكوبسن هذا المصطلح قائلا: " إنَّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا" [2]، ويضيف ايخنباوم، "إنَّ الباحث الأدبي يجب أن يهتم فقط بالبحث داخل المميزات العامة للمواد الأدبية"[3].

فقد رفضوا الحديث عن القدرة العقلية للمبدع كالحدس والعبقرية فالأدب يجب أن لا ينظر إليه من منظور نفس المؤلف « Psyche » أوالقارئ ولكن من منظور العمل نفسه" [4]، وبهذا تلغى دراسة شخصية الأديب ونفسيته كدراسة مستقلة عن العمل الأدبي.

وقد بيّن الشكلانيون الروس أن منهجهم يعتمد على الوصف وكان يسميه "ايخنباوم" بالمنهج المورفولوجي حيث يقول: "منهجنا عادة يعرف كمنهج شكلي وأفضل أن أسميه بالمنهج المورفولوجي"[5].وطُبق هذا المنهج في دراستهم للنصوص السردية الشعبية، وخاصة في الحكايات العجيبة عند العالم الروسي "فلادميربروب".

فلادميربروب والتحليل المورفولوجي :

يعود الفضل في تحليل النصوص الأدبية السردية إلى الباحث الروسي "فلادميربروب" « Flademir prop » الذي يُعد من الشكلانيين الروس والمؤسس لمنهج جديد في التحليل القصصي الشعبي. واشتهرت دراسته من خلال صدور كتابه المشهور مورفولوجية الحكاية « la

[1] بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 235.
[2] ــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص :45.
[4] – أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص:96.
[5] – المرجع نفسه، ص: 95.

« morphologie du conte سنة 1928 "[1] أصبحث دراسته تطبق على جميع النصوص السردية إذ تعد كمدرسة ينطلق منها كل ناقد بنيوي في التعرف على الطريقة التي يتعامل بها مع النص السردي واكتشاف تركيبه وبنائه، ويصرح بذلك الباحث الفرنسي "بيتر دو مجر" إنَّ كتاب مورفولوجيا الحكاية أحدث تأملا غنيا وعميقا حول الطريقة التي يمكننا أن نحلل بواسطتها أحد النصوص"[2].

وقبل أن يخرج كتاب بروب إلى الوجود، قام ببحوث في الدراسات النقدية للنصوص السردية الشعبية التي سبقته، حيث تتبّع دراسة الباحث الفرنسي جوزيف بيدي « Joseph bedier »في كتابه الخرافات والذي اهتم فيه بتحليل القصصي الشعبي في بنائه الداخلي، واكتشف أنَّ هذا النوع من النصوص السردية هو عبارة عن نسيج مترابط، إذ بمجرد فك خيط من خيوطه يهدم ويفقد توازنه، فالعناصر التي يتركب منها مترابطة ومكملة لبعضها البعض، وقد صرح "بيدي" بذلك: "إنَّ القصّة كيان حي إنه أساسا يتكون من مجموعة من الأعضاء، بحيث لا يمكن المساس بأي منها دون أن يتم القضاء عليه"[3].

وقد صحّح هذا الباحث الفكرة التي كانت سائدة في الدراسات النقدية السردية بأنَّ الفن القصصي الخرافي غير مستقر وغير ثابت إذ هو في تغير باستمرار وذلك بتغير البيئة التي نشأ فيها، فقد بيّن "بيدي" العكس بأن الفن القصصي الخرافي ثابت ومستقر وذلك من خلال جمعه لعدد من الروايات القصصية الخرافية وعقد مقارنة بين تلك النصوص القصصية التي درسها فقد لمّح إلى وجود عناصر ثابتة دون أن يوضحها ويحددها.

واصل "بروب" البحث عن العناصر الثابتة والمتغيرّة في النصوص القصصية الشعبية، حيث تتبع دراسة الباحث الروسي توما شفسكي" « Tomacheviski » ووجد أنَّ هذا الأخيرقد ميّز بين الموضوعات والموتيقات « les motifs ».

[1]– آن إينو، تاريخ السيمائية، تر / رشيد بن مالك، دار الآفاق، الجزائر، 2004، : ص 91 .

[2]. قادة عقاق، السميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر، نظرية قريماس نموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004، ص 62 .

[3]–عبد الحميد بورايو، منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 .، ص : 18 .

يقصد توما شفسكيبالموضوع "بأنه المبنى الحكائي" [1] أي تلك الطريقة التي اختارها الكاتب في عرض أحداث القصة، وكيفية نسجها وحبكها وأما الحوافز (les motifs)فهي تلك العناصر الصغيرة التي تكمّل بعضها البعض والمتمثلة في الجمل" [2] وهي "ذات خاصية غرضية [3] ويرى "توما شفسكي" أن الحوافز غير قابلة للتجزيئ، وهي بمثابة عناصر ثابتة ينبني عليها النص السردي.

ومن خلال تمعن "بروب" لآراء توما شفسكي" وجد أنَّ الجمل باعتبارها حوافز يمكنها أن تخضع للتجزيئ، ولا يمكن الاعتماد عليها في التحليل كونها عناصر ثابتة ويصرّح بذلك: "إننا ملزمون بالقول إنّ الحافز ليس شيئا بسيطا وليس غير قابل للتجزيئ، فالوحدة الأولية التي لا تقبل الانقسام لا يمكن أن تكون كلا منطقيا أو جماليا"[4].

وفي تتبع بروب لآراء الباحث "فولكوف" في أنه اعتبر الموضوع هو العنصر الثابت الذي تنبني عليه القصة، وضّح بأنَّ المواضيع متغيرة من حكاية إلى أخرى وليست عناصر ثابتة.

وبعد الدراسة التي قام بها "بروب" في البحث عن العناصر الثابتة، والتي لم يجدها في الدراسات النقدية التي سبقته، قام بمواصلة البحث الذي قام به "بيدي، حيث جمع –بروب– مائة حكاية شعبية وأخذ يبحث عن العناصر المذكورة والتي تشترك فيها الحكايات، فتوضح له أن أفعال الشخصيات والوظائف (les fonctions) هي العناصر الثابتة والمكررة في جميع الحكايات الشعبية وهذا ما يجعل منها متشابهة في البناء الداخلي ويكمن الاختلاف في أوصاف الشخصيات والوسائل التي يعتمد عليها في الرحيل أو التنقل، ويقدم بروب مثالا على ذلك.

"يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى

– يعطي الجد فرسا "لسو تشيكو" يحمل الفرس – هذا الشخص إلى مملكة أخرى

– تعطي الملكة خاتما "لإيقان" يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون إيفان إلى مملكة أخرى

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص: 21.

[2]– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص : 115 .

[3]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص : 21 .

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

- يعطي الساحر قاربا لإيقان" القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى"[1].

وبهذا اعتبر "بروب" الوظائف هي العناصر الأساسية التي يعتمد عليها في التحليل وقد عرّفها "أنها فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالية داخل البناء العام للحكاية" [2]، وأما العناصر المتغيرة فهي تتمثل في أوصاف الشخصية وأسمائهم .وقد خرج بروب بنتائج توضح أكثر منهجه وهي:

أ- "إنَّ عدد الوظائف في الحكايات الشعبية محدود، ولا يتعدى واحد وثلاثين وظيفة، وهذا لا يعني أنّ كل حكاية يجب أن تكون تحققا كاملا لهذا العدد من الوظائف .

ب- تتابع الوظائفمتطابق في جميع الحكاياتفهي تخضع للترتيب ولا يمكن تقديم وظيفة على أخرى.

ج- الحكايات العجيبة متشابهة وتنتمي إلى نفس النوع من حيث بنيتها" [3].

- دوائر الفعل:

لاحظ "بروب" أنَّ هناك وظائف مكررة ومتشابهة تقوم بها شخصية محددة ومعينة، فقد افترض جمع تلك الوظائف المتشابهة ضمن مجموعات، وهذه هي بمثابة "دائرة فعل" مسندة إلى شخصية معينة، ويشرح أكثر : : "بإمكاننا ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها البعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية بعينها وعدد هذه الدوائر يتناسب مع عدد الشخصيات الفاعلةداخل الحكاية، وهذا العدد محدود فهو لا يتجاوز سبع دوائر وكل دائرة تحدد فعلا معينا تقوم به شخصية معينة" [4] وتتحدد هذه الدوائر كما يلي:

1- "دائرة فعل المعتدي.

2- دائرة فعل الواهب.

---

[1]- سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص: 19 .

[2]ـــ سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص : 19 .

[3]الرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- المرجع نفسه، ص : 22 .

3- دائرة فعل المساعد.

4- دائرة فعل الأميرة.

5- دائرة فعل المرسل.

6- دائرة فعل البطل.

7- دائرة فعل البطل المزيف"[1].

ونخلص في النهاية إلى أنَّ الإتجاه العام عند بروب كما هو واضح لديه، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتماسكة تماسكا منطقيا خاصا، ليصل في النهاية إلى اكتشاف القوانين العامة التي تحكم نظامه الداخلي، "فهو يتقدم نحو الحكاية للتعرف على وظائف الشخصيات وتقسيمها وعلاقتها بالبناء العام للحكاية وبالتالي فإنه يعتمد على طريقة التحليل البنائي الشكلي "[2].

ولا يتوقف المنهج البنيوي الشكلي عند الشكلانيين الروس، فقد ظهرت مدارس أوروبية من أبرزها مدرسة باريس الفرنسية طوّر أعضاؤها تنظيرات النقاد الروس لتسهيل دراسة النصوص السردية بمختلف أنواعها (التراثية والرسمية) . سنرجئ الحديث عن هذه المدرسة في الجزء التحليلي النقدي من هذا الفصل .

ـــــ التحليل البنيوي الشكلي للنصوص التراثية السردية:

ـــ دراسة في المدونات النقدية المغاربية :

1- مصطفى يعلي

مصطفى يعلي باحث مغربي، اهتم بدراسة القصص الشعبية المغربية دراسة بنيوية مورفولوجية " حيث أنجز بحثا بعنوان : "القصص الشعبي بالمغرب – دراسة مورفولوجية" ركّز أكثر على بنية

[1]- سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص22.

[2]سمير سعيد حجازي، مناهج النقد المعاصر، ص: 125.

الحدث أي دراسة نظام اشتغال الوظائف في الحكاية، ويعد هذا البحث من أهم الدراسات المغربية والعربية لأنه قدّم طريقة جديدة في تطبيقه لنموذج بروب.

درس الباحث الحكاية الشعبية، وجد أن الوحدات الوظيفية لهذه الحكاية تتراوح بين القلة والكثافة، "ففي حكاية (المرأة والديك) تصل وحداتها الوظيفية إلى أربع وحدات بعد المرحلة البدئية (الاستنطاق) (ε) الاخبار (ζ) الخداع (η) الاكتشاف (Ex)، وبعد أن أحصى الوحدات الوظيفية التي يتضمنها المتن الحكائي الشعبي المغربي تأكد له"أن أقصى ما بلغته الوحدات الوظيفية في هذا المتن هو إحدى وعشرون وحدة وورد ذلك في حكاية عاشية لعبو"[1].

وذكر أنه من أصل خمس وثلاثين حكاية شعبية "احتوت أربع منها على خمس وحدات واثنتان على ست وحدات وست منها على سبع وحدات واثنتان على تسع وحدات وخمس منها على عشر وحدات وأربع على إحدى عشرة وحدة، وثلاث منها على اثني عشرة وحدة وظيفية"[2].

ثم انتقل إلى دراسة خصائص الوحدات الوظيفية المعتمدة في الحكاية الشعبية المغربية وما يميزها عن مثيلاتها بالأنواع الشعبية الأخرى، ووضح أنَّ استغلال الوحدات الوظيفية ليس نفسه في الحكاية العجيبة، "فوحدة الاكتشاف (Ex) لم تعد مقتصرة على انفضاح أمر البطل المزيف بل أصبحت تدل على مطلق الاكتشاف والمنع الذي أضيف إليه المنع المضاد والاستنطاق (**Erreur ! Signet non défini.**ε) الذي لم يعد مرتبطا بالخداع (η) بل أصبح دالا على الرغبة في المعرفة والاخبار (ζ)لا يقتصر على تزويد المعتدي فقط بالمعلومات وإنما كل الشخصيات والنجدة (Rs) أصبحت تدل على مختلف مظاهر الإفلات من الأذى". [3]

وهناك تحول آخر، فلم يعد المنع (γ)يتبعه الانتهاك (δ) دائما كما هو معروف في الحكاية العجيبة بل تردفه وحدة وظيفية جديدة اقترحها الباحث وهي وحدة الاستجابة رمز لها بالحرف العربي (ج) وهي وحدة مناقضة تماما لوحدة الانتهاك (δ) التي كانت تقترن في الحكاية العجيبة بوحدة المنع(γ) ضمن ثنائية مترابطة.

وضّح الباحث أنَّ الوحدات الوظيفية في الحكاية الشعبية تجتمع ضمن ثنائيات وظيفية بالشكل التالي: "(النقصa / الإصلاح K)، (الاستنطاق ε/ الإخبارζرζ) (الخداع η) / التواطؤθ) وقد نجدها كلها مجتمعة

[1] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 235 .
[2] المصدر نفسه، ص : 238 .
[3] المصدر نفسه، ص : 239 .

في حكاية واحدة كحكاية (المدفون) ويهيمن على هذه الحكاية الشعبية ثنائية (الخداع η / التواطؤ θ)، (الاستنطاق ε/ الاخبار ζ) إلى جانب ثنائية ثالثة مركزية هي التي تحكم منطق الحكاية وهي (النقص a الإصلاح K)"[1] فتبدأ الحكاية بالنقص وتنتهي بالاصلاح. وأشار إلى الوحدات الوظيفية الطاغية على الحكاية الشعبية وهي (الخداع)، (التواطؤ)، (الاستنطاق)، (الاخبار) و(النجدة).

وهناك خاصية أخرى وهي خاصية التكرار في الوحدات الوظيفية ويستدل بعدة حكايات منها"(موشي وسيدي أباهمو) وتتكون هذه الحكاية من سبع عشرة وحدة وظيفية، شمل التكرار عشرا منها وفي بعض الحالات شمل كل وحدات الحكاية كما هو وراد في حكاية (لالا تفوفيت)"[2].

وقد اكتشف الباحث وحدات وظيفية جديدة في الحكاية الشعبية وهي وحدة (الاستجابة ج) ووحدة (الاحتكام ك) ويقصد بالوحدة الوظيفية الثانية "اتفاق أبطال أو شخصيات الحكاية على الالتجاء إلى طرف آخر للفصل بينهم" [3].وتعد هذه الوحدة الوظيفية وحدة مركزية لأنها هي المهيمنة على الحكاية الشعبية فهي تنفتح وتنغلق بها.

ويضيف وحدات وظيفية أخرى لا نجدها في التحليل الوظائفي البروبي وهي (التصريح بالحكمة ح)، (إدراك الخداع إ)، (التعاقد ع)، (التهكم ت)، (التعريض ض)، (الاحسان ن) و(الوعظ و).

بالنسبة لوحدة (التصريح بالحكمة ح) وجد ثلاثة نصوص من المتن الحكائي المغربي استخدمت هذه الوحدة الوظيفية وهي: (اخدم يالتاعس على الناعس)، (من النهار الأول يموت المش) وحكاية (رجل حيلي يغلب رجل تاجر بخيل) فغالبا ما تنتهي هذه الحكايات بحكمة أو مثل وكذلك الأمر بالنسبة للوحدة الوظيفية الجديدة الثانية (إدراك الخداع إ) فإنها لم ترد سوى في ثلاث حكايات شعبية من المتن المغربي "(صنعة بوك لايغلبوك) و(عايشة لعبو) و(موشي وسيدي أباهمو)، "ففي الحكاية الأولى لا يتواطأ البطل مع خدع اليهودي بل إنه كان يدركها في حينها ويرد عليها بخدع مضادة تحول دون إلقاء القبض عليه. وفي الحكاية الثانية، يدرك

مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب ، ص : 240 .

2 المصدر نفسه ص : 240 .

3المصدر نفسه، ص : 243 .

التاجر خدعة المرأة متأخرا بعد أن أفلتت بكل الثياب ، وأما في الحكاية الثالثة فعندما ادعى سيدي أباهمو أنه مات ثم دفن متفقا مع زوجته أن تمده بالطعام والشراب يوميا"[1].

ولاحظ الباحث أنَّ وحدة (إدراك الخداع إ) لا توجد بكثرة في الحكايات الشعبية وتظهر أكثر في الحكايات الخرافية والمرحة، وأما وحدة (التعاقد) فحضها أحسن بالحكاية الشعبية، فقد وجدها في خمسة نصوص ورمزها بالحرف (ع) ويقصد بها ما يقع من اتفاق بين الشخصيات حول قضية من القضايا.

ولتوضيح كيفية اشتغال هذه الوحدة الوظيفية الجديدة بالحكاية الشعبية درس حكاية" ثلاثة رجال وكتر" ، يتلخص مضمون هذه الحكاية في أن ثلاثة رجال ذهبوا في سفر نحو بلد معين وفي الطريق عثروا على كتر واتفقوا على عدم تقسيمه حتى نهاية السفر، ولكنّ الطمع أثر على عقولهم ونفوسهم، فقد قرّر كل واحد منهم قتل صاحبيه والاحتفاظ بالكتر، حيث وضع أحدهم السم في الأكل وقدمه لرفيقيه ولكنه قبل أن يرحل قتله الرجلان، وعند تناولهما الطعام المسموم ماتا، وهكذا لم يستفد أحد من الكتر.

"فهذا النص هو نموذج موفق من الحكاية الشعبية لاستيعاب الوحدة الوظيفية الجديدة (التعاقد ع) وتحكمت في الحدث بشقيه الرئيسيين. تقسيم الكتر ثم الغدر للاستئثار به" [2].فالرجال الثلاثة عندما يعثرون على الكتر لا يقسمونه توا، بل يتفقون على تأجيل ذلك إلى نهاية السفر "ولو فعلوا لسقطت الحكاية وتحولت إلى مجرد سرد ممجوج لا حياة فيه"[3].

ثم درس وحدة (التهكم ت) هذه الوحدة هي من اختصاص الحكاية المرحة ووجودها قليل جدا في الحكايات الشعبية، وجد الباحث أنها وردت في نصين فقط في حكاية "المدفون" وحكاية "عاشية لعبو" .

وذكر صنف آخر من الوحدات الوظيفية الجديدة وهو نادرا ما نجده في الحكايات الشعبية وتتمثل في وحدة (التعريض ض) ويظهر ذلك في حكاية "الرجل والمرأة الظالمة" عندما أخبره ضيفه أنه سيسكن بمدينة (تازة) بعد أن أكل الدجاجة "أخذ ينادي على جاره ويقول له معرضا بالضيف بواسطة هذه الصورة الكنائية (الدجاجة فرفرت ومشت لتازة)[4] " .

4ـــ المصدر نفسه، الصفحة ذاتها .

[2] امصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 245 .

[3] المصدر نفسه، ص : 247 .

[4] المصدر نفسه، ص 247 .

نلاحظ أن الدارس لم يبيّن مدى مساهمة هذه الوحدة في بنية الحدث كما حلل وظيفة "التعاقد" فهذه الوحدة لم تساهم بكثرة في الحدث ونموه . وتظهر وحدة أخرى ويسميها بوحدة (الإحسان س) وتتجلى أكثر في (اللص وابن الخيمة الكبيرة) "، حيث تصرف المضيف مع الضيف اللص تصرفا نبيلا على الرغم من أنه سبق أن سرق حصانه وتركه في الخلاء، فلمّا جاء اللص يبحث عن القمح أيام ندرته استضافه الرجل وأكرمه وقابل السيّئة بالحسنة"[1]، ونرى أن هذه الوحدة الوظيفية هي الأخرى لم يكن لها تأثير كبير في الحدث.

وفي دراسته لوحدة (الوعظ و) بيّن أنَّ هذه الوحدة ساهمت في تطوير الحدث ونمو الحبكة في حكاية (المرأة والقايد) فقد واجهت الزوجة المخلصة طمع القائد فيها جنسيا بحيلة ذكية وردته إلى صوابه، ذلك أنَّ القائد كان يتسلط على كل امرأة جميلة توجد بمجال حكمه.

يفسّر الباحث إدماجه للوحدات الوظيفية الجديدة التي اكتشفها إلى جانب الوحدات البروبية إلى "صعوبة ضبط شبكة الوحدات الوظيفية القارة التي تتشكل منها الحكاية الشعبية لما تتصف من تنوع وفجائية وعدم امتثال لقوالب جاهزة مما يجسد الاكراهات التي لا شك أنها تعد من العوامل التي حالت دون إنجاز الضبط المورفولوجي لهذه الحكاية"[2].

وهذا ما أدى بالناقد إلى تطبيق تحليل كلود لفي شتراوس، في الاستعانة بمحور الاستبدال « paradigmatique » في دراسة الوظائف في الحكاية الشعبية .

توظيف محور الاستبدال:

يعتبر الباحث الفرنسي كلود لفي شتراوس من الباحثين الأوائل الذين استعانوا بمحور الاستبدال في دراسة الوحدات الوظيفية في الحكايات الشعبية فقد اعتمد على التحليل بالاستبدالات وذلك من خلال إسقاط محور الاستبدال على محور التركيب « Syntagmatique » مما يتسنى له استخراج عدة ثنائيات متضادة ومتقابلة والتي من خلالها يتوضح العمل السردي أكثر.

طبّق "كلود" تحليله في عمل "بروب"، ويكون بذلك قد كسر التتابع الكرونولوجي (الزمني) للوظائف وقلّص من عددها. حيث جمع الوظائف في أزواج، فمثلا وظيفة رحيل البطل تقابلها وظيفة عودة البطل

[1] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 248 .

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

ووظيفة المنع تقابلها وظيفة خرق المنع، ويصرّح كلود قائلا: "فإذا نفترض أن للخطاب ذاكرة تنظم مجموع عناصر الحكاية استبداليا وتوزيعيا، فإنّ أي إثارة لوظيفة ما ستذكر بالعنصر السابق عليها أو بالعنصر اللاحق لها. وبناء عليه فإن الحديث عن وظيفية رحيل البطل مثلا، تستدعي مباشرة استحضار وظيفة عودة البطل وهو ما يصدق على وظيفة الحظر التي لا يمكن تصورها دون تصور ما يقابلها أي خرق الحظر"[1].

وبالاعتماد على دراسة "كلود" ستصبح الحكاية كونا للتحليل "كثنائيات تقابلية" [2] بدلا ما كانت تعتمد عليه عند "بروب" على التسلسل الزمني للأحداث فقد كسّر كلود "فكرة التتابع الكرونولوجي للوظائف وأنّ الحكاية هي تتابع بإحدى وثلاثين وظيفة، فكل تحليل للحكاية يفترض التخلي عن خطية التجلي (التوزيع) والانتقال إلى ما يشكل المستوى الأعمق وهو الاستبدال"[3].

يظهر تطبيق تحليل كلود لفي شتراوس في دراسة الباحث المغربي مصطفى يعلي من خلال توضيحه للنظام الذي اتبعته الوحدات الوظيفية بمتن الحكاية الشعبية المغربية، حيث جمع كل الوحدات الوظيفية التي وردت في كل الحكايات التي درسها ليكشف ملامح ذلك النظام الذي يحكم شبكة هذه الوحدات وخرج بالملاحظات التالية:

1- معظم نصوص الحكايات الشعبية التي درسها قد لجأت في تشكلها إلى اعتماد نظام التقابل بين الوحدات الوظيفية ووصف تلك الثنائيات بأنها ثنائيات وظيفية وقد أوردها في الشكل التالي:

1- "الخداع η /التواطؤ θ

2- المنعγ/ الانتهاكδ

3- المنعγ / الاستجابة ج

4- الإساءة/A العقاب U

5- الإستنطاق ε/ الإخبار ζ

6- النقص a / الإصلاح K

7- الإنطلاق ↑/العودة ↓

8- المطاردة P_r / النجدة R_s

9- مهمة صعبة M/ مهمة ناجزة N"[4].

[1] سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ، ص : 32 .
[2] المرجع نفسه، ص :30 .
[3] المرجع نفسه، ص : 33 .
[4] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 249 .

2- الحكاية الشعبية تهيمن عليها ثنائيات (النقص a/ الإصلاح K)، (الاستنطاق/ الإخبار ع) و(الخداع η/ التواطؤ θ)، نظام الثنائيات هو جوهر تكوين معظم نصوص المتن المدروس دون أن تفقد الوحدات الوظيفية فاعليتها التكوينية، "هذا النظام يفرض سلطته على كل هذه النصوص ما عدا نصا واحدا هو حكاية (أخوان)"[1].

3- بعد أن درس الباحث تكرار الثنائيات الوظيفية داخل الحكاية، وجد "أن ثنائية (الاستنطاق ع/ الاخبار) تكررت أربع مرات في حكاية (اللص وابن الخيمة الكبيرة) وفي حاكية رقم (XXX) وتكررت خمس مرات في حكاية (شيطنة النساء)"[2].

ووضّح الباحث أنّ هذه الثنائيات الوظيفية لا ترد بالضرورة مجتمعة فقد تنفصل عن بعضها فمثلا في الحكاية الأولى "(اللص وابن الخيمة الكبيرة) نجد أنّ النص لا يرتبط مباشرة مع (الإصلاح k) بل تفصل بينهما ثلاث وحدات وظيفية هي (K.Aη)"[3]

فقد ركّز مصطفى يعلي "على دراسة نظام اشتغال الوظائف في الحكايات الشعبية المغربية دون أن يهتم بتوضيح خصوصيات هذا النص من حيث الثقافة والمعتقد كما فعل كلود لفي شتراوس في دراسته لحكايات الهنود الحمر، ونفسّر ذلك إلى أنّ الباحث ملزم بعدم الخروج عن التحليل البنيوي الشكلي الذي لا يركز على السياق الخارجي للنصوص الأدبية "فالمنهج البنيوي الشكلي ينهض على أساس البحث عن القانون الذي يحكم شكل النص وليس مضمونه "[4].

بنية الحبكة:

[1] مصطفى يعلي ، القصص الشعبي بالمغرب ص:250 .

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4] سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر ص :123، 124 .

تعرف الحبكة في النقد الشكلاني الروسي "أنها مجموعة من الأحداث يتم سردها بطريقة منطقية" [1]، حيث أنّ كل حدث إلا وله سبب أدى إلى تحقيقه فالأحداث في الدراسة الشكلانية ترتكز على "الأسباب والوحدة العضوية"[2]، إذ أنّ كل الأسباب والأحداث تمشي في ترابط محكم فإذا انفك عنصر ما اختل بناء الأحداث.

درس الباحث تشكلات الحكاية الشعبية، أي دراسة "بنية الحبكة" فقد وضّح أنّ النّص الحكائي لم يثبت في شكل واحد بل ورد في ثلاثة تشكلات وهي التشكل الخطي، التشكل الحلقي والتشكل المتناوب.

التشكل الخطي:

ويقصد به السير الخطي للأحداث، أي أنّ الأحداث تكون متسلسلة لا يمكن التقديم والتأخير فيها ويشرح الناقد أكثر أنّ الحكاية الشعبية "تتبع في أغلبية نصوصها تشكلا خطيا تتعاقب فيه مقاطع وأفعال متجاورة تحتوي المواقف المختلفة بين البداية والنهاية في مسار تدريجي دون اعتماد على تكرار أو تناوب أو استرجاع أو استباق، بل هو توالي المواقف واحدا فواحدا بالاعتماد على وحدات وثنائيات وظيفية تقترن بها فتمكنها من الامتداد والتنامي المتراخي بالانتقال من موقف نوعي إلى آخر مختلف في نوعيته"[3].

وأشار الناقد إلى عدد الحكايات الشعبية المغربية التي تنتمي إلى التشكل الخطي حيث ذكر وجود "ثلاث وعشرين حكاية تنتمي إلى هذا التشكل، وقد درس حكاية (أربع أوراق ووجهين)، حيث بيّن أن الحدث في هذه الحكاية يمتد متراخيا عبر متوالية من المواقف من غير أي انعطاف أو تشابك أو تشظ"[4].

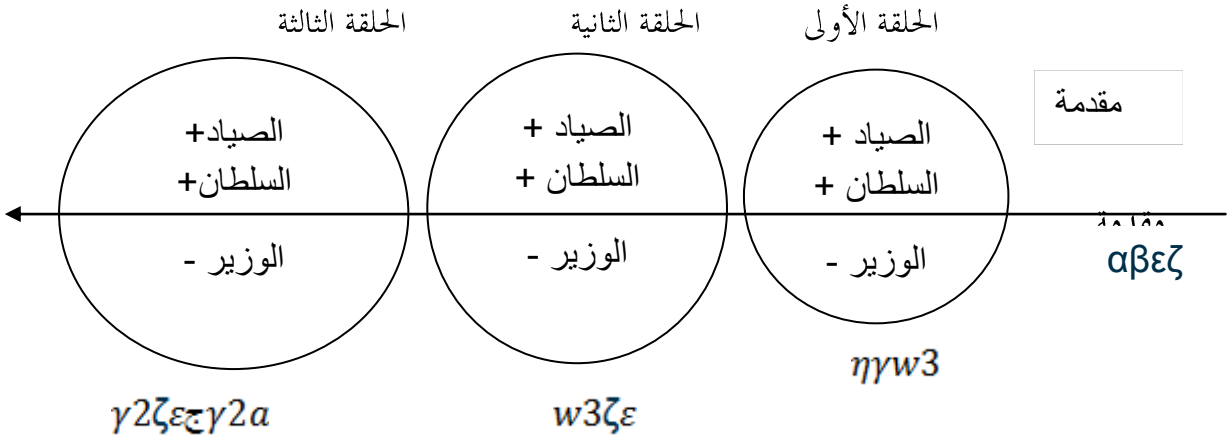
التشكل الحلقي:

ويعني به الناقد أن تكرار الأحداث يرد في شكل حلقات متتابعة على صور قد تكون متشابهة أو مختلفة "ترتبط بخيط واحد هو مغامرات البطل وتواليه على طول الحكايةأو بالجزء الأكبر منها" [5]، ويذكر الناقد

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ص 27 .
[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 15 .
[3] مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 252 .
[4] المصدر نفسه، ص 253 .
[5] المصدر نفسه، ص 254 .

الحكايات التي خضعت إلى هذا التشكل وهي (عاشية لعبو – شيطنة النساء- لالا تفوفيت ـــ صنعة بوك لايغلبوك– خلط جلط).

درس الباحث حكاية (صيّاد الحوت) ووجد أنّ حبكتها قد اتخذت تشكلها التكويني من تناسل الحلقات الثلاث" التي تحرك الحدث بالحكاية عبر تكرار نسخه المتعددة في دوائر أفعال تكاد تكون متطابقة"[1] .بيّن الحلقات الثلاث وما تحتويه من وحدات وثنائيات وظيفية معينة وأفعال إيجابية (+) وسلبية (–) للأبطال في الشكل التالي"[2].



التشكل المتناوب :

يظهر التشكل المتناوب في الحكاية التي تتضمن بطلين متضادين إذ يحكي الراوي حكاية كل منهما بالتناوب وقد ذكر هذا الباحث في دراسته لحكاية، "أخوان" فقد "وقع التناوب بين الجمل والفقرات من حيث الموقف المتعارض وطبيعة البطلين المتناقضة والسلوك المتحوّل من الضد إلى

[1] المصدر نفسه، ص 254 .
[2] المصدر نفسه، ص 255 .

الضد"[1]. ويتلخص مضمون هذه الحكاية كالتالي: "كان هناك أخوان، أحدهما أمين مخلص لواجباته الدينية والآخر سكير لا أمل في إصلاحه، الأول يقضي الليالي مصليا والثاني يقضيها في شرب الخمر، كان الاثنان يعيشان معا بنفس المترل، المتدين في الطابق الأعلى والسكير في الأسفل.

وذات يوم ندم السكير على هذه الحياة المضطربة، وقرر أن يصعد إلى أخيه ليرشده إلى ما يجب عليه عمله لينصلح أمره وفي اليوم ذاته، فكر المتدين مع نفسه: كم أنا مغفل أقضي حياتي مصليا في حين يستمتع أخي بحياته مبتهجا وقرر النزول لرؤيته ومشاركته في لهوه.

لكن في الوقت الذي كان أحدهما يصعد السلم والآخر ينزل سقط الأخوان ميتين قد ذهب السكير إلى الجنة لأنه كان قد ندم في آخر ساعة والمتدين إلى الجحيم لأنه كان قد ترك حياة الاعتكاف.

شرح الباحث التناوب الذي ورد في هذه الحكاية بين الجمل مثل "أحدهما مخلص لواجباته الدينية/ والآخر سكير لا أمل في إصلاح الأول يقضي الليالي مصليا/ والثاني يقضيها في شرب الخمر.

المتدين في الطابق الأعلى /والسكير بالأسفل.

"أحدهما يصعد السلم" /والآخر ينزل"[2]..

ذكر الباحث الوحدات الوظيفية البروبية التي ساهمت في الحدث وهي وظيفة "(النقص a) و(الإساءة) و(الجزاء W) و(العقاب u)"[3].

وفي نهاية التحليل أشار إلى الشخصيات القائمة بالفعل وهي المعتدي، الضحية والمساعد.

[1] مصطفى يعلي، المصدر السابق، الصفحة نفسها .

[2] مصطفى يعلي، المصدر السابق، الصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه، ص : 257 .

المعتدي :وضّح الناقد أنَّ شخصية المعتدي هي التي تلحق الأذى والضرر بالشخصية الضحية وهذه الشخصية سرعان ما يتم التغلب عليها في الحكاية الشعبية المغربية.

الضحية: وهي الشخصية المستهدفة بممارسات المعتدي السلبية وهي تعاني نتيجة الحرمان والظلم وسوء المعاملة السيئة.

المساعد:هذه الشخصية مساندة للبطل إذ يقتصر دورها بالحكاية الشعبية المغربية على التدخل لإنصاف الشخصية الضحية ومحاولة إيقاف ممارسات المعتدي السلبية عليها.

ومن الملاحظات التي لا حظناها على الباحث "مصطفى يعلي" أنّ تحليله الذي قدمه لا يمكن أن يطبق على جميع الحكايات الشعبية العالمية فهو يخص الحكايات الشعبية المغربية المحلية.

- الوحدات الوظيفية الجديدة التي اكتشفها الباحث (التهكم – التعريض ـــــ الإحسان – التصريح بالحكمة ـــ إدراك الخداع ...) ليست وظائف قارة وثابتة في الحكاية الشعبية، إذ نادرا ما نعثر عليها، وكان ذلك واضحا من خلال المخطط الذي وضّح فيه تشكلات الحكاية الشعبية لم تظهر بشكل مكثف . فكانت تلك الوظائف كإضافات اجتهادية أوكميزة تميز تحليل الناقد عن باقي التحليلات الأخرى، وكانت مساهمتها في نمو الحدث ضئيلة جدا يكاد وجودها ينعدم داخل المبنى الحكائي.

ونتّجه إلى دراسة تحليل "الحكاية العجيبة" تحليلا بنيويا عند نفس الباحث حيث قام بتحليل قصة "الطائر الذهبي" موضّحا العناصر أو المكونات التي ينبني عليها هيكل القصة، وقبل أن نعرض تحليل الباحثلخّص مضمون الحكاية، "كان لأحد الملوك شجرة تنتج تفاحا ذهبيا، وفي أحد الأيام تفقّد الملك الشجرة فلاحظ أنّ هناك من يسرق التفاح، فأمر أبناءه الثلاثة بمراقبة الشجرة ليلا والإمساك بالجاني، وفي أثناء الحراسة لم يستطع الأخوان الكبيران مقاومة النوم فعجزا في القيام بهذه المهمة، وبقي الأخ الأصغر يقظا طوال الليل إلى أن تمكن من معرفة الجاني، كان طائرا ذهبيا

استطاع الإفلات بعد أن ترك في يد الأمير ريشة ذهبية، فقدمها الأمير إلى الملك وبعد أن تفحّصهاأمر أبناءه الثلاثة بالبحث عن هذا الطائر"[1].

"وبذلك تتحرك الحكاية نحو انعطافة تغير مسار الحدث"[2]، لقد فشل الأخوان الأكبر والأوسط بسبب شرهما ورسوبهما في الاختبار الذي واجههما به الثعلب في الغابة، بينما نجح الأخ الأصغر الخيّر واستطاع بعد مرور سلسلة من الاختبارات والمتاعب أن يحصل في النهاية على الطائر الذهبي بالاضافة إلى الحصان الذهبي وأميرة القصر الذهبي بمساعدة الثعلب المسحور "لترسو الحكاية عند الخاتمة التقليدية في الحكاية العجيبة: عقاب الأخوين الشريرين وجزاء الأمير البطل الخيّر"[3].

دراسة بينة الحدث:

اعتمد الباحث على تنظيرات تودوروف في دراسته لبنية الحدث حيث وضّحأنَّ حكاية "الطائر الذهبي" تتركب من الأقسام البنيوية المطردة في القصص التقليدي (بداية – عقدة – نهاية) الأمر الذي وفرّ لها التماسك العضوي اللازم ولذلك أهمية بنيوية قصوى"[4].

وفي هذه الحكاية يتمفصل الحدث عبر تلك الأقسام الرئيسية الثلاثة كالآتي: التوازن – اختلال التوان – عودة التوازن. ويظهر التوازن في المرحلة البدئية "أي قبل شروع الطائر الذهبي في خلخلة الرتابة، بسرقة التفاح الذهبي من الشجرة العجيبة بحديقة القصر"[5]، واتضح ذلك في مقدمة الحكاية.

وفي مرحلة اختلال التوازن الذي يشمل كل جسد الحكاية، باستثناء المقدمة والخاتمة، قام البطل بالمغامرات العجيبة يتعرض فيها إلى مخاطر ينجح في اجتيازها، ثم تأتي مرحلة التوازن وهذا القسم يُحدّد بالأسطر القليلة الأخيرة وبالضبط عند مرحلة العقاب والجزاء "وفيه يُعدم الأخوان الشريران ويتزوج البطل بالأميرة وينصّب وليا للعهد، بينما يُخلّص أخ الأميرة مسحه السحري ليعيش الجميع في سعادة"[6].

---

[1] ــ ينظر رابونزر وقصص أخرى، جمعها الأخوان جريم، تر / مروة عبد الفتاح، ط 1، مصر، 2012 . تجد الحكاية بشكل مفصل .

[2] – مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص: 57 .

[3] ــــــــــ المصدر نفسه، ص: 62.

[4] – مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب ، ص : 63.

[5] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[6] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

ولاحظ الباحث أنّ هذه الأقسام الرئيسية لا تقدم في الحكاية بشكل منفصل أو مختل "فهي تندرج في نسق متماسك ومترابط عضويا بأكثر من سبب، ويمكن إبداء الملاحظة ذاتها فيما يتعلق بالأحداث والمواقف وباقي التفصيلات والجزئيات الأخرى"[1].

دراسة بنية الحبكة :

وضّح الدارس أنّ الأقسام الثلاثة التي تتكون منها الحكاية يرتبط بعضها ببعض بصورة وطيدة، تبدو معها سلسلة موصولة الحلقات يشدّ بعضها على بعض بأقوى الأسباب "وتتشابك جميعها فيما بينها من أجل التكامل اللازم للحكاية، برغم تضمين عدد من الحكايات الفرعية في حكاية الأم المتمحورة حول خروج الإخوة الثلاثة بحثا عن الطائر الذهبي"[2].

"فافتقاد التفاحات الذهبية الثلاث يؤدي إلى مراقبة الشجرة ليلا من قبل الإخوة الثلاثة ومعرفة الأخ الأصغر للجاني تدعو الإخوة الثلاثة على التوالي للبحث عن الطائر الذهبي، والرحيل يقود إلى لقاء الثعلب المسحور في الغابة، فالاختبار الذي يفشل فيه الأخوان الكبيران وينجح الأخ الأصغر. ونجاح البطل في الاختبار يربط الثعلب به ليساعده إلى الأخير. والفشل في سرقة الطائر الذهبي يجر إلى المغامرة في البحث عن الحصان الذهبي وسرقته، والفشل في سرقته يتسبب في التكليف بمهمة صعبة جديدة هي اختطاف الأميرة. والحصول على الطائر والحصان والأميرة يترتب عنه القرار وتأجيج نار الغيرة والجشع في نفس الأخوين الفاشلين. وهذا يدفعهما لإلقاء البطل في البئر ثم انتحال شخصية البطولة لنفسيهما. وتخليص الثعلب للبطل من البئر يؤدي إلى عودته إلى قصر أبيه متنكررا والعودة نفسها تفضح زيف الأخوين الشريرين فيكون العقاب لهما شديدا ويكون الجزاء للبطل مفرحا"[3].

ويتضح لنا أنّ الباحث اعتمد على طريقة الأخذ والرد في الأحداث على الترابط السببي أو على العليّة مما جعل الأحداث تتجلى في ترابط محكم، فكل حدث إلا وله سبب أدى إلى حدوثه،

[1]- المصدر نفسه، ص: 64.

[2] المصدر نفسه، ص : 64 .

[3]- مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 64 .

بمعنى أن المحفزات موجودة بكثرة في عرض الدارس للأحداث المهمة جعلت النص السردي يخضع لمبدأ السببية causalité.

وأشار الدارس إلى أنّ هذه الحكاية توفرت على عنصر التضمين" الذي تحدث عنه تودورف، دون أن يوضح ذلك، فلم يبيّن الحكايات الفرعية التي تضمنتها الحكاية الأم، ونفسّر ذلك إلى أنه لو ذكر تلك الحكايات سيصبح العمل السردي مفككا ومجزءً، يصعب إيجاد الروابط التي تمحي ذلك التشتّت والتبعثر بين الحكايات، بحيث ستنتج عدة حكايات وكل حكاية مستقلة بموضوعها، أي أنّ كل موضوع سيكون منفصلا في أحداثه عن الموضوع اللاحق.

تضيف الحدث :

وضّح الناقد أنه "يغلب على الحكاية العجيبة التثليث في الأحداث "وهو التكرار الثلاثي للفعل"[1] وبيّن ذلك في حكاية الطائر الذهبي.

"أ- الإخوة الثلاثة يتناوبون على مراقبة شجرة التفاح الذهبي ثلاث ليال متتابعة

ب- الإخوة الثلاثة يرحلون تباعا للبحث عن الطائر الذهبي

ج- الثعلب المسحور يختبر الإخوة الثلاثة على التوالي

د- البطل يمر بثلاث مغامرات ومهمات صعبة متوالية

هـــ - الثعلب يحذر البطل ثلاث مرات والبطل يخرق التحذير ثلاث مرات أيضا"[2].

ولاحظ الدارس أنّ هذا التكرار المقصود هو الذي ساعد على نمو الهيكل السردي وتوالد الأفعال الحدثية، ومما حفظ للسياق استمراريته ونلاحظ أن الباحث قد عمّم خاصية "التثليث في الأحداث" في الحكاية العجيبة، إذ جعل كل الحكايات العجيبة تتميز بهذه الخاصية في بناء الأحداث، فكان عليه أن يدرس عدة حكايات ليبيّن ذلك وليس في حكاية واحدة فقط.

[1]- المصدر نفسه، ص : 65 .

[2]- مصطفى يعلي القصص الشعبي بالمغرب، ص : 65 .

دراسة بنية الشخصية:

في تعرضنا لدراسة هذا العنصر سوف لن نتوسع في ذكر التنظيرات الغربية التي تركز أكثر على التحليل السيميائي، فهم يربطون تحليل الشخصية بعلم التأويل، تعدد القراءات، سنترك ذلك في الفصل الموالي (السيمائيات السردية) ؛ وسنركز الحديث على تنظيرات "بروب" لأن النقاد الذين قمنا بدراسة تحليلاتهم النقدية التزموا جميعهم بتنظيرات هذا الباحث .

يعتبر العالم الروسي "فلادمير بروب" من الباحثين الذين مهّدوا لتحديد بنية الشخصية في العمل السردي، فمن خلال ما قدمه من دراسات و تحليلات للحكايات العجيبة ظهرت بينة الشخصية في السرد واتضحت.

فالشخصية عند بروب مرتبطة بالوظائف وتشكلها "ضمن قيم دلالية "[1] محصورة في البنية الأساسية والتي تتكون منها جل الحكايات الشعبية؛واتضح مفهوم الشخصية أكثر من خلال دوائر الفعل، أي النموذج الذي صاغه بروب .

بيّن الباحث المغربي مصطفى يعليأنَّ شخصيات حكاية الطائر الذهبي" هي شخصيات نمطية، غير موصوفة ودون أسماء خاصة، "وإنما هي ذات نعوت عامة (الملك – الأميرة – الإخوة – الثعلب) وهذه الشخصيات تتكرر وظيفيا في معظم الحكايات العجيبة مع اختلاف نعوتهاوهي نفسها الشخصيات السبعة كما حددها بروب في دراسته المورفولوجية للحاكية العجيبة:
"الشخصية الشريرة – الشخصية المساعدة – الشخصية المانحة – شخصية الأميرة أو الزوجة – الشخصية المنجدة للبطل في بداية الحكاية – شخصية البطل المزيف"[2].

يطبق الناقد نموذج بروب (دوائر الفعل) بالشكل التالي :

[1] ــ سعيد بن كراد، سميولوجية الشخصيات السردية، ص: 28 .
[2] – مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص :57.

1 ــ"**الملك والد البطل** : وهو الشخصية المبعدة للبطل وأخويه، حيث أرسلهم في مهمة البحث عن الطائر الذهبي .سيعاقب في الختام الأخوين الشريرين بالاعدام، ويجازي الأمير البطل بتزويجه بالأميرة.

2 ــ **صاحبا الأداتين السحريتين، ووالد الأميرة** : هؤلاء الملوك الثلاثة يتقاسمون في هذه الحكاية دور الشخصية المانحة، الملك الأوّل يمنح البطل الطائر الذهبي مقابل الحصان الذهبي الذي يسبق الريح، والملك الثاني يمنحه الحصان الذهبي مقابل أميرة القصر الذهبي، والملك الثالث يمنحه الأميرة مقابل إزالة الجبل .

3 ــ الثعلب المسحور : وهو هنا متناقض مع طبيعة الثعلب المفترس لكونه يضطلع في الحكاية بدور الشخصية المساعدة .

4 ــ الأميرة : ويحصل عليها البطل بعدما كلفه والدها ملك القصر الذهبي بفعل خارق معجز وصعب التحقيق هو إزالة جبل عال يحجب الرؤية أمام نوافذ قصره .

5 ــ الأمير الأصغر : هو بطل الحكاية ومحورها الذي يبرز باقي الشخصيات الأخرى . ينجح في معرفة المسؤول عن سرقة التفاحات الذهبية الثلاث من شجرة والده السحرية، كما ينجح في استرجاع كل ما سلب منه .

6 ــ الأخوان الكبيران : جسّدا الشخصية الشريرة المعتادة في المتن الحكائي العالمي، ولعبا دور البطل المزيّف "[1].

ونلاحظ أنَّ الباحث قدّم دائرة "فعل المرسل" على دائرة فعل المعتدي فتبدأ "الحكاية العجيبة غالبا بالإساءة أو الشعور بالنقص (Manque) وتنتهي بالزواج أو بأيّ وظيفة تمكن من حل العقدة"[2].ففي حكاية "الطائر الذهبي" يظهر النقص منذ البداية. يعتدي الطائر الذهبي على الشجرة السحرية في حديقة قصر الملك ويسرق منها ثلاث تفاحات ذهبية.

[1] ــ مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 61، 62 .

[2] – حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص : 26 .

تقنيات السرد (الزمن – المكان)

1- مفهوم الزمن عند الشكلانيين الروس:

اشتغل الباحث الروسي "توماشفسكي" في تحليله للنصوص السردية على التمييز بين المتن الحكائي والمبني الحكائي، حيث بيّن أنّ المتن الحكائي يتمثل في الأحداث المترابطة والمتماسكة التي يسردها لنا الراوي، وأما المبنى الحكائي فيهتم فيه الكاتب بأن تكون أحداثه متّسقة ومنسجمة، فهو يحدد الطريقة التي يعرض بها أحداثه. وبظهور ذلك التمييز بين المتن والمبنى اتضحت أكثر دراسة الزمن في النصوص السردية.

ويُحدّد الزمن في تحليل "توماشفسكي" في المتن الحكائي من خلال "الحوافز المتتابعة" [1] ضمن العلّة والنتيجة ويخضع ترتيب الحوافز في المبنى الحكائي لما يفرضه العمل الأدبي، وقد وجد هذا الباحث أنّ الكاتب يعتمد "العرض المباشر"[2] في تقديم الشخصيات وتعريفها للقارئ وهذا في بداية العمل السردي، وكما يخضع التعريف بالشخصيات إلى "العرض المؤجل" [3]لما يفتتح الكاتب عمله بالأحداث ويعرض تطوراتها سيُدخل الشخصية ضمنها ويعرفها أكثر للقارئ.

ويعتمد "توما شفسكي" على عملية التمييز أكثر، فقد ميّز بين زمن المتن الحكائي وبين زمن الحكي "الخطاب" . وضّح زمن المتن الحكائي أنّ المحلل يعتمد فيه على تحديد التاريخ الذي تنتمي إليه الأحداث أي تحديد العصر، ثم يدرس المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث.

وبتوضيح طريقة وكيفية دراسة الزمن في النصوص السرديةعند الشكلانيين الروس، واصل النقاد الفرنسيون التنظير والبحث، حيث أضافوا تقنيات جديدة تساعد أكثر في دراسة الزمن. ومن أشهر هؤلاء الباحثين تودوروف وجيرار جينيت.

الزمن عند "تودورف" :

---

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص:26.27 .

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، ص: 70 .

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، ص: 70

انطلق "تودوروف" Todorov مما أتى به "توما شفسكي" في تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فصل تودورف بين مفهوم "القصة" و"الخطاب" ويقصد بالقصة (Histoires) هي الأحداث المتسلسلة والمتماسكة والتي تربطها علاقات بالشخصيات، وأما عن الخطاب (discours) فهو الطريقة التي اعتمد عليها الكاتب في عرض أحداثه، ويتعرف المتلقي على تلك الطريقة عن طريق الراوي الذي يكلّفه الكاتب بعرض الأحداث ضمن الخطة التي يتبعها.

وبهذا يظهر الفرق بين"القصة"و"الخطاب"عند"تودوروف"، بيّن أنّ الحدث متعلق بالزمن، ولهذا نجد أن الأحداث في الخطاب لا تخضع للترتيب بسبب"الانحرافات الزمنية" [1] فالكاتب هنا لا يسلسل أحداث في فترة زمنية معينة ومحددة، وإنما يسردها في فترات متقطعة ولا يعتمد على الترتيب فيها، وبينما نجد أنّ عدة أحداث قد تحدث في فترة محددة وفي وقت واحد، بمعنى أنها تخضع للترتيب ويكون هذا في القصة أو"المتن".

وقد وضّح "تودوروف" من خلال دراسته لزمن القصة وزمن الخطاب أنّ سرد الأحداث وفق الزمن يأتي في عدة أشكال من خلال"التضمين، التسلسل والتناوب "[2]، ويعني التضمين أنّ في بعض القصص الأصلية نجد أنها تحتوي على قصص أخرى يتم سردها ضمن القصة الأصلية، وفي التسلسل يتم سرد عدة قصص بالتتابع في قصة واحدة. فالكاتب هنا يعتمد على الترتيب في سرد الأحداث والقصص الفرعية، وأما عن التناوب فيعتمد فيه الكاتب على قصتين، بحيث يقوم الراوي بسرد أحداث كل قصة بالتناوب.

الزمن عند جيرار جنيت :

اهتم "جيرارجنيت" بالبحث في الزمن للنصوص السردية، وقد انطلق في بحثه من أنّ الحكي يتضمن مقطوعتين زمنيتين ويتمثلان في "زمن القصة" [3] أي زمن الأحداث المرتبة والمتسلسلة كما وردت في المتن، وهناك "زمن الحكي"[4] وهو دراسة الزمن في الخطاب.

---

[1] ـــــــــــ المرجع نفسه، ص : 30 .

[2] ـــــــــــ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3:ص 73

[3] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص: 42.

[4] – المرجع نفسه، ص: 76.

ويرى "جيرار جنيت" أنّ الزمن الذي يحدده القارئ للنص السردي هو "زمن زائف" لأن النص السردي لا يوضح زمنا محددا وإنما القارئ هو الذي يقترح زمنا للنص، ولهذاسمي بأنه زائف. وقد اقترح ثلاث علاقات يفسّر فيها الزمن.

1- "علاقات الترتيب الزمني"[1]: ويدرس فيها تتابع الأحداث وهذا التتابع يعتمد على الترتيب الزمني الزائف.

2- "علاقات المدة أو الديمومة" [2]: وهنا يدرس المدة الزمنية الممتدة التي استغرقتها الأحداث على طول النص مع زمن الأحداث.

3- "علاقات التواتر friquence"[3]: وهي التكرار في الأحداث وعدد المرات التي ورد فيها تكرار حكيها وسردها، فإذا وقع الحدث مرة واحدة يذكر مرة واحدة، وإذا تكرر وقوعه يتكرر ذكره بحسب عدد المرات التي وقع فيها. بيّن الباحث نوعا ثانيا للتواتر في تكرار الأحداث وهو أن يذكر الحدث الذي يتكرر حدوثه" بإشارة واحدة"[4].

وقد جاء الباحث بمصطلح "**المجمل** le sommaire "[5] ويقصد به أنّ الكاتب يلخص أحداثا قد وقعت لشخصية ما في مدة زمنية طويلة (في شهور أو سنين) في فقرة فقط.

"**التوقف** pause "[6]:ويعني الباحث بهذا المصطلح في دراسة الزمن أنّ السارد أو الراوي يتوقف يتوقف عن السرد للأحداث لينتقل إلى الوصف، كوصف شخصية ما قصد التعريف بها وهنا يكون الوصف غير متعلق بالزمن.

"**الإضمار**"[7](Ellipse) إنّ الاضمار هو ذلك المقطع الذي لم يرغب الكاتب التحدث عنه والذي أسقطه من النص من زمن الحكاية".

---

[1] ــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] ــ المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3] ــ سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، ديوان المطبوعات الجامعية، ص : 89 .

[4] ــ عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص : 158 .

[5] ــ سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص : 93 .

[6] ــ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

[7] ــ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

"**المشهد**Scène"[1] وهو أنّ السارد يعرض مشهدا لشخصية ما، حيث يلخص الأحداث الثانوية التي وقعت في هذا المشهد مع توضيح الفترات الزمنية وبهذا يقترب زمن القصة للنص من زمن الحكاية، وقد يرافقه أو يطابقه، بمعنى تكون فترة المشهد في القصة مساوية للفترة التي استغرقتها الحكاية.

دراسة الزمن عندمصطفى يعلي :

درس الناقد زمن حكاية الطائر الذهبي وهي حكاية عجيبة يتميز الزمن فيها بالتعميم، فتبدأ هذه الحكاية بالعبارة التالية : ذات يوم منذ زمن بعيد، فأغلب الحكايات العجيبة تنفتح بالعبارات التالية : " (ذات يوم — في الزمن الذي كانت تتحقق فيه الأماني- ذات مساء — ذات صباح..الخ)"[2].

تحدث عن تقنية الاستباق « prolepse » وهي إشارة من السارد أنّ حدثا قادما يعلن عنه مسبقا"[3]، ووضّح أنّ هذه التقنية تطغى على الحكاية العجيبة "فالثعلب يحذّر الإخوة الثلاثة من الاقامة بالفندق الصاحب المتلألئ بدل الفندق البيئس المتواضع لأنه يعرف مسبقا المصيرين المتناقضين اللذين يهيئ كل منهما أحدهما لمن يقيم به وهو أيضا يعرف مقدما ما سيجده البطل في القصور الثلاثة، وكيف عليه أن يتصرف إذا أراد أن يخرج سالما منها" [4]، ويستخلص الباحث أنّ "تقنية الاستباق تضفي على الحكاية صبغة تنبؤية سحرية"[5].

ويظهر لنا من خلال دراسة الباحث للزمن أنه ركز أكثر على تقنية الاستباق بينما توجد تقنيات أخرى كالمجمل le sommaire والتواتر fréquénce.

ويتضح "المجمل" في مغامرات البطل التي قام بها من أجل استرداد ما سلب منه، فقد استغرقت تلك المغارات فترات زمنية طويلة، ووردت في السرد بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال في بضعة أسطر، فمثلا لما حاول البطل هدم الجبل بأمر من أحد الملوك، قام الراوي باختزال تلك المغامرة في

[1] ــ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

[2] ــ مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 67 .

[3] ــ سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص : 80 .

[4] – مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص: 68.

[5] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

هذه العبارة: "واصل العمل سبعة أيام و لم يستطع هدم سوى جزءبسيط للغاية" [1]. ويظهر **التواتر** في تكرار حدث مساعدة البطل من طرف الثعلب العجوز في التعبير التالي : "إجلس فوق ذيلي وستصل أسرع، فجلس الولد فوق ذيله وبدأ الثعلب يركض فوق النباتات والحجارة بسرعة كبيرة حتى إنّ شعرهما كان يُحدث صفيرا مع الرياح"[2].تكررت هذه العبارات ثلاث مرات.

- **المكان** :

حدّد الباحث المكان الجغرافي الذي كانت تتنقّل فيه الشخصيات، وخاصة الأمكنة التي قام فيها البطل بمغامراته وهي (القرية – الحديقة – الغابة – القصور) ووضّح إلى أنّ هذه الأمكنة مبهمة، مجهولة تتميز بعجائية كبيرة، فهي مرتبطة بالعالم الخيالي السحري.

وأشار إلى ثنائية تقابلية مرتبطة "بالغابة" وهي ثنائية (الموت / الخلاص) وذلك في محاولة قتل البطل من طرف أخويه الشريرين، وبمساعدة الثعلب العجوز ينجو من الموت.

ثم درس **التناقض** في تحليله للقريةحيث يقترن هذا المكان "بفندقين متناقضين، الأوّل جميل متلألئ، يوفر الحياة اللاهية، ويقابل هذا الفندق، فندق ثان على نقيض تام له، فهو ذو مظهر بئيس وحزين"[3]. ويفضّل الأخوان الكبيران المبيت في الفندق الأوّل تحت تأثير الإغراء القويّ ناسيين ما جاءا يبحثان عنه (الطائر الذهبي ومساعدة والدهما وكل المبادئ الخيّرة)، وعكسهما اختار البطل الدخول إلى الفندق المتواضع لإتمام مهمته. ويصطبغ هذا المكان بوظيفة مزدوجة:

1- "كشف حقيقة شخصية الإخوة الثلاثة إن خيرا وإن شرا.

2- القيام بدور العرقلة في طريق الأخوين الشريرين للحيلولة دون تمكنهما من إنجاز المهمة الصعبة"[4].

[1]- رابو نزل وقصص أخرى، جمعها الأخوان جريم، تر / مروة عبد الفتاح، ط1، مصر، 2012، ص 9.
[2]- المرجع نفسه، 10، 11 .
[3]- مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، ص: 68 .
[4]- المصدر نفسه، ص: 69.

وفي دراسة الباحث للمكان نجد أنه يركز أكثر على المكان الخيالي، وبينما توجد أمكنة أخرى ساهمت بشكل كبير في تحريك الأحداث تنقل فيها البطل وقام بمغامراته كالنهر والبئر. ففي النهر ساعد الأخوين الشريرين في النجاة من حبل المشنقة. دفع مبلغا كبيرا من المال مقابل إطلاق سراحهما وبمجرد أن خلّصهما من الموت غدرا به رمياه في البئر، وسرقا منه الأشياء الثمينة التي تعب في الحصول عليها (الطائر الذهبي، الحصان الذهبي، والأميرة). فقد اهتم الناقد بتحليل الاتصالات المكانية أكثر من الانفصالات المكانية، أي حلّل الأماكن التي كان يحقق فيها البطل اتصالا بموضوع البحث، وأهمل الأماكن الأخرى التي كان يفشل فيها البطل في الحصول على ما كان يبحث عنه.

ونستنتج من خلال هذه المقاربة أنّ تطبيق المنهج البنيوي الشكلي على النّص الغربي (الحكاية العجيبة) أيسر من تطبيقه على النص العربي (الحكاية العربية)، فقد استجابت حكاية الطائر الذهبي مع كل التنظيرات الغربية التي استعان بها المحلل .حيث طبق تحليل تودوروف حول الهيكل الأساسي الذي تنبني عليه الحكاية، ونموذج بروب في دراسة بنية الشخصية، ولمحنا مصطلحات جرار جنيت في تحديد الزمن، على عكس الحكاية الشعبية المغربية التي كان التحليلالمورفولوجي فيها صعبا، فيعرف هذا النوع من الحكايات بالتسيّب في الوحدات الوظيفية وعدم الثبوت في قالب محدد، وهذا ما جعل الدارس يدمج تنظيرات كلود لفي شتراوس ويقترح بعض الوظائف.

2- مجاهد محمد:

طبّق الباحث الجزائري "مجاهد محمد" التحليل البنيوي في دراسته لحكاية "اليتمية أو العايبة" أشار في بداية الدراسة أنه يعتمد على تحليل "كلود بريمون" « claude bremend » حيث يقول "وبعد إطلاعنا على طريقة التحليل القصصي عند "كلود بريمون" الفرنسي الذي اختصر تحليل الحكاية إلى أربع وحدات وظيفية، هذه العناصر الأربعة الأساسية ولنقل الوحدات الوظيفية الأساسية، و لم يشترط ترتيبها. وقع اختبارنا على هذه الطريقة لإمكانية تطبيقها على جميع أنواع الحكايات... ولخصتها لنا نبيلة إبراهيم في هذه العبارات هي الخروج، العقد، الاختبار بأشكاله ثم الانفصال عن المجتمع والاتصال به"[1].

[1]- د. مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والإبداع، ص: 302 .

ونريد أن نوضح أنّ تحليل كلود بريمون ينتمي إلى التحليل البنيوي الشكلي، فقد أسّس مع مجموعة من الباحثين الفرنسيين (بارث، تودوروف، جرار جنيت، جريماس وغيرهم) منهجا بنيويا ينطلق من التحليل الشكلي مع إضافة مفاهيم وعلوم جديدة ـــ كعلم الدلالة مثلا عند جريماســـــــ سنتطرق إليه في الفصل اللاحق ـــ فهم يرون "أنّ النصوص الأدبية تقوم على نظام من العلاقات المنطقية تجعل الباحث ينظر إلى النص نظرة وصفية وتحليلية تهدف إلى اكتشاف المبدأ العام الذي يحكمها "[1]. أي الاهتمام بشكل الأثر الأدبي ونظامه العام.

ففي البداية لخّص الدارس مضمون هذه الحكاية الشعبية، "فكانت فتاة يتيمة تعيش مع أخيها، اهتمت بتربيته ورعايته حتى كبر واشتدّ عوده، ولما تزوج الأخ وقع بينه وبين أخته سوء فهم بإيحاء من الستوت، مما دفعه إلى قطع أطراف أخته ورميها على شاطئ البحر، فعثر عليها رجل طيب تزوجها وأنجبت له توأما .وبعد سفر زوجها إلى الحج طردتها أمه من البيت بإيحاء من الستوت فلجأت وابنيها إلى بناية خربة في الصحراء الخالية لتقضي ليلتها أين اجتمع الحجّاج بالصدفة أثناء عودتهم من الحج وكان معهم أخوها وأبناء عمها وزوجها، الذين تعرفوا عليها بعد سردها لحكايتها على ابنيها قصد تسليتهم ؛ وبعد اكتشاف أخيها للحقيقة أخذها إلى بيته وعاقب زوجته بقص أطرافها"[2].

الاستهلال :

وضّح الباحث أنّ الاستهلال في هذه الحكاية "ورد في عبارة كان يامكان في واحد الزمان" وهذا يعني أنّ الراوية أراد تهيئة الجو لسرد حكايته كما أنّ مدلولها جاء ليخبرنا بأنّ ما سيقال قد جرت أحداثه في الماضي"[3].

2- البداية:

أشار الدارس إلى الحدث الذي يعد رأس الخيط الذي تحبك به بقية الأحداث وقد ورد في عبارة "واحدة خلوها أهلها يتيمة هي وخوها"[1]. هذا يعني ابتداء الحكاية بيتم البطلة وأخيها إذ نجد

[1] سمير سعيد حجازي، مناهج النقد المعاصر، ص : 126.

[2] - مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، ص: 301 .

[3] - مجاهد محمد، المصدر السابق، ص : 301.

أنّ البطلة خرجت بعد وفاة أهلها من حالة توازن واستقرار إلى حالة توتر واضطراب أي خروج البطلة من حماية الوالدين إلى خضم الحياة ومواجهة المصاعب، وتنتهي هذه الفقرة لتدخل البطلة في مرحلة العقد أي الوحدة الثانية في بناء الحكاية وهي مكملة للوحدة الأولى الخروج .

الفقرة الثانية – وحدة العقد:

حدّد الباحث المقطع الذي يتضمن ثلاثةتعاقدات، فقد أبرمت الأخت البطلة عقدا مع نفسها وهو إخفاء أمر الثروة المالية عن أخيها الصغير خوفا من أن يبدّدها، ويظهر العقد الثاني في اتفاق الأخت مع أخيها في الالتزام بعدم تبذير الأموال في الأمور التافهة وتبيّن لها ذلك من خلال إجابة الأخ عن سؤالها وهو:"ماذا تفعل لووجدت كترا ؟ فأجابها بأنه سيبني مترلا ويشتري دكاكين وخيلا وغنما، عند ذلك سلمته الكتر " [2]، وبإبرام هذا العقد عادت البطلة إلى حالة التوازن والاستقرار مرة أخرى لأنها اطمأنت على مستقبل أخيها ونجاحه في الحياة، "أما التعاقد الثالث فقد تمّ بين البطلة والمجتمع إذ عزمت البطلة على أن تجعل من أخيها فردا ناضجا صالحا ورجلا قويا يستطيع مجابهة مصاعب الحياة وأن يكون عضوا فعالا فيه عن طريق العمل والمثابرة".[3]

ونجد أنّ الناقد يستعين بتنظيرات "تودوروف" حول الهيكل الأساسي الذي تبني عليه القصة أوالحكاية ويتكون من خمس وضعيات وهي ": التوازن ـــــــــ عملية التغيير – انعدام التوازن – العمل على استعادته – التوازن الجديد"[4].

كانت تعيش البطلة في استقرار قبل موت والديها، وبعد موتهما انتقلت إلى مرحلة انعدام التوازن، فقد عملت على تكوين شخصية ناجحة لأخيها وذلك بإبرام العقد معالمجتمع وقد نجحت في ذلك واستعادت التوازن من جديد.

الفقرتان الثالثة والرابعة :

---

[1] ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[2] ـ المصدر نفسه، ص : 304 .

[3] – مجاهد محمد، المصدر السابق ، الصفحة ذاتها .

[4] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص : 404 .

تتضمن هاتان الفقرتان تخلص الزوجة من الأخت بمساعدة "الستوت" فقد كانت زوجة الأخ والستوت تحيكان المكائد لطرد البطلة من البيت، قامت الزوجة بتخريب أغراض زوجها ولما سألها من فعل ذلك كانت تتهم مباشرة الأخت، فغضب الأخ وقطع أطراف أخته ورماها على شاطئ البحر "وتعتبر هاتان الفقرتان تمهيدا لمرحلة الاختبار"[1].

الفقرة الخامسة :

في هذه الفقرة تنجو الأخت من الموت المحتوم، بفضل مساعدة الصيّاد لها، حيث أخذها إلى بيته وتزوجها .ويوضح الناقد وحدة الاختبار التي تعرضت لها البطلة وهي في حالة بؤس من فرط ما ألمّ بها من شر لم يكن لها دخل فيه رغم أنها لم تفعل إلا الخير، فقد ساعدها الصيّاد في الخروج من أزمتها وتظهر وحدة اختبار أخرى في اختبار البطلة لنضج أخيها في الفقرة الثانية.وتظهر البنية العميقة من خلال تحليل الباحث في كشفه عن الدلالة الغائبة في النّص حيث يقول "والدلالة الغائبة هنا تتمثل في أنّ الله لا يتخلى عن فاعل الخير أبدا، حتى إن تأخر في إنقاذه أو مكافأته، أي أنّ الله لا يضيع أجر المحسنين والله يمهل لا يهمل"[2].

الفقرة السادسة والسابعة

تواصل الستوت الغدر بالأخت اليتيمة فلما كانت تعيش حياة مستقرة في بيت زوجها مع ابنيها حرّضت أم الزوج في أن تطردها من البيت. نفّذت الأم ما طلبته الستوت، خرجت اليتيمة من بيتها تزحف إلى الصحراء، وجدت مكانا تبيت فيه الليل وكان الحجاج يستريحون في نفس المكان ولما رأتهم الأخت العايبة قالت لابنيها: اطلبا مني أن أحكي لكما قصّة، فألحّ الشقيقان على أمهما أن تروي لهما قصّة، فبدأت الأم تحكي حكايتها حتى يسمعها أخوها وزوجها. ولما سمع الأخ الحكاية عرف أنّ هذه المرأة هي أخته. قدم إليها وطلب منها العفو وأخذها إلى بيته وعاقب زوجته بقص أطرافها وطردها من البيت.

[1] مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، ص : 306 .

[2]- مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، ص: 306. 307 .

وبيّن الباحث وحدة انفصال البطلة عن المجتمع في الفقرة السادسة بسبب الستوت التي كانت تلاحقها باستمرار، فقد تسبّبت في طردها من بيت أخيها وزوجها "وهذا يعني انفصال البطلة عن مجتمعها مرتين، مرة بتشريدها من بيت أخيها ومرة أخرى بطردها من بيت زوجها، ويدل هذا ابتعاد البطلة من البيت الذي يمثل مجتمعها الكبير والصغير في نفس الوقت. فبيت الأخ يمثل مجتمعها الصغير الذي تشعر فيه بالحماية، أمّا بيت الزوج فتعتبره البطلة مجتمعها الكبير الذي تشعر فيه بالمسؤولية والاعتماد على النفس.

وتمثل شخصية الستوت هنا الشخصية الشريرة في الحكاية التي تعطيها الحركة والنشاط ويعتبر بروب أفعالها من أهم الوحدات وظيفية لا يمكن الاستغناء عنها، أما اتصال البطلة بمجتمعها بعد انفصالها عنه تحت تأثير كيد الكائدين فيظهر في عودتها إلى بيت أخيها الذي يرمز إلى المجتمع الأصلي".[1]

النهاية :

أشار الباحث إلى النهاية السعيدة التي تنتهي بها معظم الحكايات الشعبية بانتصار البطل على أعدائه أو يكون الانتصار للقوى الخيّرة على القوى الشريرة أي الإشارة بالأخلاق الفاضلة وتحقيق العدالة، وكانت نهاية حكاية اليتيمة " بانتصار البطلة في الأخير ورجوعها إلى بيت أخيها وعقاب الزوجة المذنبة يعني انتصار الخير الذي تمثله البطلة وانهزام الشر المتجسد في الزوجة والستوت "[2].

وينتقل الدارس في تحليله من المستوى السطحي إلى البنية العميقة وذلك بتوضيح الدلالة في الحكاية غير المصرّح بها وتتمثل في عقاب الزوجة بالمعاملة بالمثل أي قص الأطراف وهذا يعني تطبيق القصاص الذي نص عليه القرآن، قال تعالى: "ولكم في القصاص حياة يا أولى الألباب لعلكم تتقون"[3].

[1]- المصدر نفسه، ص : 309.

[2]- مجاهد محد، المصدر السابق، ص:310 .

[3] سورة البقرة، الآية 178 . نقلا عن مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، ص: 310 .

الخاتمة :

يفرّق الدارس بين النهاية والخاتمة، ويقصد بالنهاية توقف أحداث الحكاية ووصولها إلى نقطة أخيرة، ويعني بالخاتمة تلك الجمل أو العبارات الهادفة التي ينتهي بها سرد الحكاية.

دراسة الحبكة :

من خلال عرض الباحث لهذا التحليل، تظهر هذه الحكاية على أنها حكاية شعبية، فقد اتخذت حركة الحدث مجراها في تسلسل خطي لتصل إلى النهاية السعيدة، فيعتمد الحدث هنا على التسلسل المنطقي للزمن أي (التتابع الكرونولوجي) حيث تتبّع الناقد تحركات البطلة بالترتيب والتسلسل من خلال تلك المقاطع التي حددها في التحليل، فقد اعتمد في تحليله أكثر على المحور التوزيعي.

وتشكلت هذه الحكاية من ثلاث بنيات رئيسية وهي (بداية ــ عقدة – نهاية، أي التوزان – اختلال التوازن – عودة التوازن)، فهذا البناء هو بناء بسيط يتكون من ثلاث وحدات أو بنيات لا غير، فتبدأ الحكاية بالمقدمة النمطية كان يا مكان... ثم تتشابك الأحداث وتتعقد لتصل إلى النهاية السعيدة وتنغلق الحكاية بالعبارات الهادفة التعليمية.

تصنيف الحدث :

من خلال تتبعنا لأحداث الحكاية، نصنّف أحداثها إلى أنها أحداث دائرية" فشخصية البطلة التي كانت فاعلة ومحورية، خرجت من بلدها وتوجهت إلى أماكن بعيدة (شاطئ البحر، بيت الصياد، الصحراء) ثم عادت إلى نفس المكان الذي خرجت منهبيتها الذي نشأت فيه، العودة إلى المكان البدئي الذي انطلقت منه الأحداث.

بنية التكرار :

تضمنت هذه الحكاية "التكرار المزدوج" إذ تكرّر حدث طرد البطلة من البيت الذي تدخله مرتين (بيتالأخ وبيت الزوج) وتكرّر حدث إنقاذها من الموت مرتين ويعتبر هذا التكرار هو أداة

بنيوية ساعدت أكثر على تحريك الحدث في اتجاه تعقده ثم حله، بشكل شديد التماسك سواء في نموّه أو تكامله مع التزام جانب التركيز، بعيدا عن أي فضفاضية.

بنية الشخصية :

عرّف الباحث الشخصية في الحكاية الشعبية بأنها الأداة التي تقوم بالفعل أو يقع عليها الفعل، أما الدور فهو الفعل الذي تقوم به الشخصية " وهما متلازمان"[1] ويطغى الدور في الحكاية الشعبية. ولاحظ أنه "غالبا ما تكون الشخصيات ثابتة في هذا النوع من الحكايات وغالبا ما يقع عليها الفعل وتفتقر إلى الحركة والحيوية"[2] ويفسر ذلك إلى طريقة الراوي في السرد لأنه يقوم بالحركات اللازمة التي يمكن أن يضيفها على الشخصية لتعطيها الفعالية والحركة "لذلك تأتي هذه الشخصيات واهية فهو يقوم بحركات تمثيلية وإشارات بدلا من سرد ذلك وإضفائه على الشخصيات"[3].

تكلم الدارس عن الشخصية الشريرة والشخصية الخيّرة، لأنّ الصراع لا يقوم إلا بوجود هاتين الشخصيتين، فالشخصية الشريرة هي التي تساهم بشكل كبير في دفع أحداث الحكاية وتحريكها وهذه هي الوظيفة التي ركز عليها "بروب في دراسته للحكاية وجعلها أهم وظيفة في الحكاية"[4].

ونلاحظ أن الباحث تكلم عن الشخصية في الحكاية الشعبية بصفة عامة، لم يركز على الحكاية التي درسها، تحدث عن شخصية البطل وشخصية المعتدي وجعلهما الشخصيتين الأساسيتين في الحكاية الشعبية.

ومن خلال قراءتنا للحكايات الشعبية، نجد أنّ ثلاث شخصيات تطغى عليها وهي: المعتدي – الضحية – المساعد، ويتضح ذلك أكثر في حكاية "اليتيمة" فقد تجسّد الحدث الفعلي من خلال هذه الشخصيات فمثّلت الستوت" دور ا **لمعتدي**" قامت بمجموعة من الأفعال السلبية من أجل

[1]- مجاهد محمد، المصدر السابق، ص : 319.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- المصدر نفسه، ص: 314 .

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

التخلص من البطلة. والملاحظ أنّ تلك الأفعال لا تصل إلى درجة كبيرة من الشر كما نجدها في الحكاية العجيبة، بل إنّ أذى "الستوت" كان معتدلا وعولج في نهاية الأحداث.

- **الضحية** :عانت البطلة كثيرا من ممارسات المعتدي السلبية إذ بُترت أطرافها وطردت من بيتها إلى أمكنة مخيفة فلمّا رماها أخوها على شاطئ البحر وذهب، كانت على وشك الموت إلى أن جاء الصياد وأنقذها.

ـــ **المساعد** : قام الصيّاد بدور المساعد في الحكاية، فلولا وجود هذه الشخصية لتوقفت الأحداث عند شاطئ البحر وبدخوله في مسار السرد أكسب للحكاية حيوية ونشاطا وانتعاشا، فقد أعاد الحياة للبطلة من جديد أدخلها إلى بيته وتزوجها، أسس لها حياة اجتماعية.

وتتميز شخصيات الحكاية الشعبية بأنها شخصيات واقعية نمطية، مألوفة، وهذا ما يظهر في شخصيات حكاية اليتيمة، فالبطلة لم تكن أميرة فاتنة الجمال، كانت مجرد امرأة عادية من عامة الشعب، تحب الخير للناس لا تؤذي أحدا وهذه الشخصية كثيرا ما تكون محسودة، معرضة للأذية لأنها لا ترد السيئة بالسيئة، ولهذا نجدها تعاني كثيرا في المجتمع من الشخصيات الشريرة، كشخصية الستوت، وهي المرأة الحسودة تقوم بأعمال شيطانية بدون أن يشعر بها أحد، فهي لا تشعر بالسعادة أبدا لأنها لا تحب أن ترى امرأة تعيش معها أحسن منها في الجمال أو المال، فستعمل بكل ما أوتت بقوة للقضاء على ذلك الجمال أو أن تحولها إلى امرأة فقيرة، ولكن أعمالها دائما تُفضح في النهاية ويتغلب الخير على الشر.

وأما الصياد فهو تلك الشخصية التي تحب الخير للناس وتكون دائما جاهزة لتقديم المساعدة، تعطي كل ما تملك من أجل الآخرين، فكان الصياد يفكر في مساعدة الضعفاء والبؤساء أكثر من تفكيره في نفسه فقد تزوج امرأة مقطوعة الأطراف من أجل أن يشعرها بالسعادة.

ـــــــ تقنيات السرد

ـــــــ الزمن :

درس الباحث "الزمان" في الحكاية الشعبية التي حلّلها ووضّح أنه يغلب الزمن الخارجي والداخلي ويقصد بالأول زمن القص أو الحكي، أي دراسة الزمن في الخطاب الذي يتصوره الراوية لسير أحداث حكايته، ويعني الزمن الثاني زمن أحداث الحكاية، زمن الأحداث المرتبة والمتسلسلة كما ورد في المتن.

وأشار إلى الزمن الخارجي للحكايات الشعبية، حيث بيّن "أنه يغلب الزمن الماضي على أحداث الحكايات وإن جاء بصيغة الحاضر أو المستقبل، ويظهر ذلك من بعض الاستهلالات، فهناك ما جاء بصيغة الماضي مثل (كان في زمان بكري) ومنها ما جاء بصيغة المضارع مثل (يحكوا – ونحكي لكم) والمضارع المبني للمجهول (يُحكى) كل هذه الصيغ تشكل الزمن الخارجي للحكاية وكلها تعني رواية أحداث وقعت في الماضي إن جاءت بصيغة المستقبل فالزمن الخارجي هو الزمن الحقيقي الذي جرت فيه أحداث تلك الحكاية "[1].

- الزمن الداخلي :

وضّح الباحث أنّ الراوية استخدم الزمن استخداما طبيعيا وإن لم يهتم به اهتماما كبيرا، إذ لم يكن الزمن محددا إلا في بعض المواقع القليلة فقد ذكر الراوية في بداية الحكاية (واحد النهار قالها خوها أشري دجاجة) و لم يحدد هذا اليوم، وكذلك جاءت معظم باقي استخدامات الزمن عبر الحكاية بدون تخصص"[2]، بمعنى أنّ الزمن في الحكايات الشعبية مبهم ويتميز بالعمومية.

ونرى أنّ الباحث لم يتعمق في تحليل الزمن فقد أشار إلى الزمن الخارجي والزمن الداخلي و لم يدرس الزمن الإرجاعي (الارتداد)، السوابق والتواتر، فيظهر الارتداء في النص من خلال رواية البطلة لقصّة حياتها لابنيها لما كانت في الصحراء في مكان مهجور، فقد عادت إلى الماضي تتذكر الأحداث المؤلمة التي عاشتها .وتتجلى السوابق في رؤية البطلة للرجال العائدين من الحج وكان معهم أخوها، تأكد لها أنها ستنجو من الموتفقامت برواية حكايتها، يسمعها أخوها ويخلصها من المعاناةوقد نجحت في ذلك، وأما التواتر" فقد ورد في النّص في تكرار حدث طرد اليتيمة من البيت (من بيت أخيها وزوجها).

---

[1]ـــ مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، ص : 324 .

[2]- المصدر نفسه، ص: 325.

المكان :

درس الناقد المكان الجغرافي الذي وضعه الراوي لشخصياته لتتحرك وتنتقل فيه، ظهرت في حكاية اليتمية عدة أمكنة منها البيت، البحر، الصحراء، السوق، البقاع المقدسة.

ففي البداية وضّح الباحث أنه أصبح ينظر إلى المكان في الدراسة اللغوية على أنه "عنصر شكلي وتشكلي من عناصر العمل الفني وأصبح تفعيل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي"[1]. واعتمد الدارس في تحليله للمكان على الثنائية المتضادة الغالبة على النص وهي ثنائية (داخل / خارج) و قسّم الأمكنة إلى داخلية وخارجية.

ـــــــ المكان الداخلي الضيق الأليف

- البيت وأجزاؤه :

حلّل الدارس لفظ الحوش الذي يعني البيت "فقد تكرر خمس مرات في نص الحكاية دلالة على أهمية هذا المكان في حياة الإنسان"[2]، ففي هذا المكان يشعر الفرد بالراحة والأمان ويعيش في الهدوء والاستقرار فالبيت هو المكان الداخلي يحمل ذكريات وعواطف الانسان الذي يعيش فيه وهو "ضيّق لأنه يمثل العالم الداخلي للشخصية ويفصل بينه وبين العالم الخارجي"[3].

ثم درس أجزاء البيت، حيث استخرج الألفاظ التي وظفها الراوي في وصفه لبيت البطلة وهي : (دار)، (دويرة) و(مغارة) عرّف كل لفظ وحدّد مدلوله، فتعني الدار الغرفة ويقصد بلفظ دويرة "تصغير لدار يعني مستوى أكثر ألفة، إذ شعرت البطلة بعد زواج أخيها بالغربة وعدم الارتياح فقررت أن تسكن في غرفة من غرف البيت حتى لا تكون عالة على أخيها وزوجته" [4].أما لفظ مغارة فهو بمثابة القبو أو الدهليز في البيت، كانت البطلة تخبؤأغراضها الثمينة في هذا المكان، وتلجأ إليه في أوقاتها العصيبة.

---

[1]- مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، ص: 331.

[2]ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3]ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع ، ص: 332.

ويتوسع الدارس في تحليل لفظ مغارة معتمدا على تحليل الفيلسوف "باشلار" في أنّ الدهليز في البيت الذي يمثل مكانا منعزلا ومظلما يخفي ذكريات وأشياء ثمينة قد يحنّ إليها الانسان في وقت من الأوقات.ولعبت المغارة في الحكاية دور بيت الدجاجة يخفي الكتر الذي وجدته البطلة وأخفته عن أخيها حتى تأكدت من نضجه وأعطته إياه بعد ذلك. ويذكر الناقد أهمية القبو المادية والمعنوية فهو المكان الحافظ للأشياء المادية لمدة أطول، وكما يخفي الذكريات في لحظات العزلة أو الغضب أو الحزن"[1].

ويعتبر لفظ (كوانة) الذي يعني الركن في هذه الحكاية عن بناء خرب في الصحراء "أي مكان معزول ومهمل في هذه الأرض الواسعة ورغم إهمال هذا المكان وانعزاله إلا أنه أدى وظيفة اجتماعية في الحكاية هي جمع شمل العائلة من جديد، وأما الوظيفة الثانية وهي إيواء المرأة وتوأمها وكذلك إيواء الحجاج العائدين من الحج"[2].

- المكان الخارجي اللامتناهي :

حلّل الناقد لفظ (السوق) الذي يعتبر مكانا خارجيا واسعا يذهب إليه الناس لاقتناء ما يحتاجون إليه من غذاء ولباس "وقد ذكر الراوية لفظ السوق ثلاث مرات في الحكاية تأكيدا على أهمية هذا المكان الخارجي"[3].

أما المكان اللامتناهي فجاء في هذه الحكاية بلفظي البحر والصحراء وهما مكانان لا متناهيان أي لا حدود لهما، يحسّ فيهما الانسان بالوحشة والغربة والخوف لكثرة المخاطر في هذه الأمكنة.

ويتضح من خلال تحليل الباحث أنّ المكان الداخلي (البيت) يمثل المكان الفردي الذي كانت تنتقل إليه البطلة، والمكان الخارجي (السوق- الصحراء) المكان الاجتماعي الذي ساهم في إنقاذ البطلة من الموت.

[1] - المصدر نفسه ، ص : 333 .

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] - المصدر نفسه، ص: 334.

ونرى أن الباحث ركز في تحليله على ثنائية تقابلية واحدة فقط وهي (داخل /خارج) بينما نجد ثنائيات أخرى كانت مرتبطة بالأمكنة الداخلية التي كانت تنتقل إليها البطلة نذكر منها ثنائية (استقرار / عدم استقرار) فقد كانت البطلة تعيش في بيتها مع أخيها في استقرار وبتحريض "الستوت" لزوجة الأخ وتدبير المكائد تم طرد البطلة من البيت لتتجه إلى بيت آخر وهو بيت زوجها، كانت تتمتع فيه بالأمان والسعادة ومرة أخرى تأتي الستوتلتنغّص حياة الأخت اليتمية فتطردها أم الزوج من البيت لتتجه إلى الصحراء مع ابنيها.

ـــ كما تظهر ثنائية تقابلية أخرى وهي (موت /خلاص) في الأمكنة اللامتناهية الخطرة (البحر والصحراء) فلما رمى الأخ بأخته على شاطئ البحر وذهب كانت شبه ميتة إلا أن جاء الصياد الرجل الطبيب وأنقدها.

ـــ وكذلك لما ذهبت إلى الصحراء في مكان خال مع ابنيها لا تسكن فيه إلا الوحوش، فقد نجت بأعجوبة من الموت، فلولا دخول الحجاج ذلك المكان لما استطاعت البطلة أن تنجو من الموت المحتوم.

ويلاحظ القارئ لهذه الحكاية، أنّ الأحداث تتحرك في إطار زماني منطقي وواقعي، يتدرّج فيه الزمن ترتيبا من الماضي إلى الحاضر في علاقة سببية وطيدة، ويتحدد فيه المكان بصورته الهندسية المألوفة البعيدة عن الخيال وعن كل ما هو عجيب.

3 ـــ سعيدي محمد

سعيدي محمد باحث جزائري أكاديمي يهتم بالبحث في الأدب الشعبي ؛ من أشهر دراساته "الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق"، خصص جزءا من هذا البحث في تحليل القصص الشعبية، درس حكاية "سندريلا" معتمدا على التحليل المورفولوجي حيث صرّح: "سوف نحاول تحليلها مورفولوجيا معتمدين في ذلك على المنهج المورفولوجي كما رسمه فلاديمير بروب"[1].

في البداية حدّد الوظائف التي تتكون منها الحكاية بالشكل التالي: الوظيفة 0: وهي الوظيفة الافتتاحية، "فيفتتح النّص بتقديم الاطار البشري العام الذي سوف يحرك فضاء الحكاية، هذه

[1] ـــ سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص : 72

الوظيفة التي أسقطها بروب، من ترقيمه هي عبارة عن مقدمة تعريفية عامة للشخصيات الأساسية منذ البداية.

الوظيفة الأولى: **نأي:** ويتمثل النأي هنا بموت الأم عند بروب ويعتبر الموت عند "بروب" نوعا من الابتعاد عن العائلة أو الدار والذي يخلخل الفضاء الهادئ.

الوظيفة السادسة: **خدعة:** تخدع الأختان "سندريلا" وتضعانها تحت تصرفاتهما وفي خدمتهما بدون حدود، فتنخدع "سندريلا" الأخت لتتحول إلى "سندريلا" الخادمة.

الوظيفة السابعة: **تواطؤ** تنصاع "سندريلا" لأوامر البنتين، تتقبّل هذه الوضعية وتستلم لأمر الواقع.

– الوظيفة الثامنة: **إساءة ونقص وشعور بالحاجة**، ويوضح الباحث الوظائف السابقة حسب تعبير "بروب" تشكل المقدمة العامة لكل النص الذي يبدأ بتحرك ويأخذ اتجاهه الخاص ابتداءً من هذه الوظيفة والتي تمثل القاعدة التي يتأسس عليها كل النص، فهي تترجم إساءة "لسندريلا" ومعاناتها ومنعها من الذهاب إلى الحفلة.

– الوظيفة التاسعة: **انتشار خبر إساءة** وتعاسة سندريلا" فتأتي الساحرة لمساعدتها.

"الوظيفة العاشرة: **بداية الفعل المعاكس:** بمساعدة العرّابة تتحرك "سندريلا" في اتجاه معاكس، حيث تساعدها العرّابة لانجاز الأعمال الشاقة.

– الوظيفة الثانية عشر: وظيفة الواهب الأول: إنّ سندريلا تخضع لامتحان شفاهي من قبل العرّابة.

– الوظيفة الثالثة عشر: **رد فعل البطل**، سندريلا: تتحرك حسب ما تمليه عليها العرّابة.

– الوظيفة الرابعة عشر: **تلقي الأداة السحرية**، تتحصل "سندريلا" على المساعدة السحرية والمتمثلة في القدرة على التحولات السحرية، حيث تحولها العرّابة إلى امرأة جميلة بثياب جميلة.

– الوظيفة الخامسة عشر: انتقال "سندريلا" إلى المكان المرغوب فيه على جناح السرعة السحرية العجيبة.

– الوظيفة السادسة عشر: **معركة:** إنّ المعركة التي سوف تقودها "سندريلا" تتمثل في عملية الإثارة في تفوقها بجمالها على كل الحاضرات.

– الوظيفة الثامنة عشر: **انتصار:** إنّ انتصار سندريلا" يتمثل في حضورها في الحفل وفي قوة تأثيرها على كل الحاضرين.

– الوظيفة التاسعة عشر: **إصلاح الاساءةوتعويض النقص** : إنّ النص لا ينتهي عند هذه المحطة، أي إصلاح الاساءة وتعويض النقص الذي كانت تعاني منه "سندريلا" وذلك بعدما ذهبت إلى الحفل، فهي سرعان ما تعود إلى الدار وقبل ما ينتهي المفعول السحري وتنكشف.

– الوظيفة العشرون: **عودة:** سندريلا: تعود مسرعة إلى الدار دون أن يأبه بها أحد"[1].

ويوضح الباحث أنّ النص "يتوقف عند هذه الوظيفة في حركيته الأمامية ليعود من جديد إلى الوظيفة الثامنة" ويشير هنا إلى بنية التكرار.

بنية التكرار:

طبق الدارس وظائف بروب ووجد أنّ هناك وظائف تتكرر من جديد: "إنّ النص يعود من جديد إلى الوظيفة الثامنة، معلنا انطلاقا جديدا بتكرار نفس البرنامج السردي وبنفس التركيبة الحدثية، فالنّص يكرر نفسه بنفس القواعد الوظيفية"[2]وبيّن هذا التكرار بالشكل التالي:

"الوظيفة الثامنة: إساءة ونقص وشعور بالحاجة: زوجة الأب وابنتاها مرة أخرى تمنعن "سندريلا" من الذهاب إلى الحفل وبالتالي تطلبن منها البقاء في البيت وإنجاز الأشغال الشاقة.

– الوظائف (من الوظيفة التاسعة إلى الوظيفة الخامسة عشر) تتكرر بنفس الوتيرة المورفولوجية وفق نفس البرنامج السردي الذي كشف عنه النص في قسمه الأوّل.

[1]– سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 75.

[2]– المصدر نفسه ، ص : 70 .

– الوظيفتان السادسة عشر والسابعة عشر "سندريلا" تنجح في خرجتها وبالتاليتجلب انتباه كل الحاضرين.

تحضر "سندريلا" في الحفل وفق البرنامج الذي سطرته لها العرّابة الساحرة ولكن حين قرّرت الخروج والهروب قبل أن تنكشف وهي خارجة من الحفل مسرعة ضاع منها حذاؤها الزجاجي الذهبي والذي يأخذه الأمير ويبحث عن صاحبته. "إنّ الحذاء يترجم العلامة، أي علامة البطل التي تحدث عنها بروب.

– الوظيفة الثامنة عشر: انتصار: تنتصر سندريلا في تأثيرها على الأمير الذي يتعلق بجمالها دون أن يعرفها، فيعلن عن نيته في الزواج بصاحبة الحذاء.

– الوظيفة التاسعة عشر: إصلاح الاساءة **ضمنينا** أنّ وضعية "سندريلا" مؤهلة للاصلاح وخروجها من هذه الدائرة التعيسة إلى دائرة الجمال ومن الزاوية إلى القصر.

– الوظيفة العشرون: عودة سندريلا تعود مسرعة إلى الدار.

– الوظيفة الإحدى والعشرون: مطاردة "سندريلا" : تصبح موضوع بحث ومتابعة ومطاردة من قبل الأمير ولكن دون أن يعرفها"[1].

ثم يذكر الباحث الوظائف المتبقية والمتممة لأحداث الحكاية وهي: الوظيفة الثانية والعشرونالنجدة: "سندريلا" متيقنة من نفسها وأدرى بكل شيء، فهي لم تتأثر باستفزازات أختيها في ما رأتا من جمال في الحفل، إنّ ركونها في زاويتها هي وسيلتها الوحيدة لنجدة نفسها من محيطها التعيس.

الوظيفة الثالثة والعشرون: الوصول متنكرة: سندريلا تعود إلى الدار في سرية تامة ودون أن يكشف أمرها أحد، فالكل يتساءل عن تلك المرأة الجميلة التي حضرت الحفل واختفت بسرعة.

– الوظيفة الرابعة والعشرون: مهمة صعبة: الأمير يطلب من كل فتيات القرية الكشف عن أرجلهن وقياس الحذاء لمعرفة صاحبته.

[1] – سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ص: 76.

– الوظيفة الخامسة والعشرون: إنجاز المهمة الصعبة: الأمير يتجوّل في القرية ويطلب كل فتيات القرية ارتداء الحذاء.

– الوظيفة السادسة والعشرون والسابعة والعشرون: التعرف بالبطل الحقيقي: بفضل طائر سحري يكتشف الأمير أنّ هناك فتاة مختبئة لم تقس الحذاء.

– الوظيفة الثامنة والعشرون: يُكتشف البطل الحقيقي من البطل المزيّف، حيث يكتشف الأمير قساوة وتعاسة "سندريلا" المسلّطة عليها من قبل زوجة الأب وابنتيها.

– الوظيفة التاسعة والعشرون: تغير الهيئة والمظهر: تظهر "سندريلا" في زيّ جميل وتتحول إلى أميرة جميلة.

– الوظيفة الثلاثون: معاقبة البطل المزيّف: يأمر الأمير بمعاقبة زوجة الأب وابنتيها ويرمى بهما بعيدا.

– الوظيفة الإحدى والثلاثون: زواج: يعلن الأمير زواجه من "سندريلا"[1].

وما يلفت الانتباه عن تحليل الباحث أنه ذكر مصطلح "البرنامج السردي" الذي تكلم عنه قريماس" في السيمائيات السردية؛فقد انحرف عن التحليل المورفولوجي البروبي، لم يلتزم بخصائص هذا المنهج الذي تكلم عنه في بداية تحليله، حيث صرّح بأنه سيطبق التحليل المورفولوجي وبينما نجده يدمج تحليل قريماس السميائي .

الحبكة:

من خلال تطبيق الباحث للسلم الوظائفي البرو بي الذي يعتمد على محور التركيبSyntagmatiqueفي ترتيب الوظائف، يظهر ذلك التسلسل الزمني المنطقي للأحداث، وبإشارة الدارس إلى الوظائف التي تكررت.(من الوظيفة الثامنة إلى الوظيفة الإحدى والعشرين) ستتشابك الأحداث وتتعقد، ثم يحدد الوظائف التي تساهم في حل العقدة (وهي الوظيفة الثانية

[1] – سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 78 .

والعشرين إلى الوظيفة الأخيرة).ويتضح أنّ الأحداث اعتمدت على تقنية "الأخذ والرد" على الترابط السببي والوحدة العضوية إذ أنّ كل الأسباب والأحداث تمشي في ترابط محكم.

بنية الشخصية:

حدّد الباحث دوائر الفعل التي ذكرها "بروب" ووضع كل شخصية في دائرة الفعل الخاصة بها.

1-**المعتدي:** زوجة الأب وبنتيها.

2- **الواهب:** العرّابة الساحرة.

3- **المساعد السحري:** قوة العرّابة السحرية على تحويل "سندريلا" إلى امرأة جميلة.

4- **موضوع الرغبة:** السعادةوحب الحياة، الذهاب إلى الحفل، رؤية الأمير...

5- **المرسل:** العرّابة الساحرة.

6- **البطل الحقيقي:** سندريلا.

7- **البطل المزيف:** الأختان.

ونلاحظ أنّ الباحث وضع في دائرة الفعل الرابعة "موضوع الرغبة" بدل الأميرة كما حددها بروب، ونرى أنّ في حكاية "سندريلا" هذه الفتاة الجميلة التي حولتها زوجة الأب الشريرة إلى خادمة، كانت ترغب في أن تكون أميرة، وهي فعلا الأميرة التي كان يبحث عنها ابن الملك، تتوفر فيها كل الصفات التي تتميز بها الأميرات، الجمال الفاتن، الطيبة، النبل، حب الآخرين، فنجد أنّ وضع الأميرة في الدائرة الرابعة أنسب من "موضوع الرغبة".

دراسة المصطلحات:

ذكر الباحث مصطلح "الحكاية الخرافية" فقبل أن يحلل حكاية "سندريلا" صنّف الحكايات إلى خرافية وشعبية، فجمع في الحكايات الخرافية حكاية الحيوان والحكاية الخيالية أي العجيبة، أما

الحكاية الواقعية فهي تنتمي إلى الحكاية الشعبية بكل أنواعها (الحكاية الشع رية ويقصد بها المغازي والسير، الحكاية اللغزية، الحكاية المثلية وحكاية النكتة (الحكاية المرحة).

فحكاية سندريلا هي حكاية عجيبة وردت في كتاب رابونزل وقصص أخرى للأخوين جريم" وقد توفرت فيها معظم خصائص الحكاية العجيبة وهي:

1-مصير "سندريلا" هو الذي أدى بامتداد الموضوع.

2- غلبت المثالية في حكاية سندريلا(المرأة الجميلة التي لا يوجد مثلها في الوجود).

3- تتراوح الحكاية العجيبة بين الجد والهزل، ويظهر الهزل في حكاية "سندريلا" في سخرية خدم الأمير من منظر الأختين الشريرتين في محاولة خداع الأمير بأن واحدة منهما صاحبة الحذاء، فاضطرتإحداهما إلى قطع جزء من رجلها حتى يناسب الحذاء مقاسها.

4- يغلب على هذه الحكاية العالم الخيالي وعناصر السحر التي تعد من العناصر الأساسية، من أجل إبراز طبيعة البطل الساعي إلى النهاية السعيدة، فلولا مساعدة الساحرة "لسندريلا" لما تمكنت من الذهاب إلى الحفلة ولقاء الأمير.

5- تنتهي الحكاية العجيبة بالنهاية السعيدة، فقد تمكنت البطلة في الأخير من الخروج من ذلك المنزل أو السجن إلى قصر الأمير، تزوجت به وأصبحت أميرة.

ونجد أنّ الناقد لم يكن دقيقا في تحديد مصطلح الحكاية التي حلّلها، فقد صنّفها ضمن الحكايات الخرافية، بينما تتميز هذه الحكايات -الخرافية- بخصائص محددة و مختلفة من باقي الحكايات الأخرى.

4 ــ عبد القادر بن سالم

عبد القادر بن سالم باحث جزائري في النقد الأدبي، أنجز عدة دراسات نقدية من بينها "الأدب الشعبي بمنطقة بشار"، اهتم في هذه الدراسة بتحليل الألغاز والقصص الشعبية المتداولة في منطقة بشار .

حلّل الدارس حكاية "طولا" ويتلخص مضمونها كالتالي : في يوم من الأيام خرجت نسوة القرية لجلب الماء والحطب من الغابة، وبدخولهن الغابة المخيفة أخذن يجمعن الحطب، وكانت من بين النسوة امرأة حامل، فوجئت بعود يتكلم ويقول لها بأنها ستلد بنتا لها سن خضراء، وستسميها "طولا" وأخبرها بأنه سيأخذها ويهرب بها متى وجدها وتعرّف عليها.

ومرّت الأيام، ولدت الأم البنت وكان لها سن خضراء، كانت تخبّؤها في صندوق، طلب ابن عم الفتاة "يوسف" من الأم أن تطلق سراح البنت وتخرج معه في نزهة، لبّت الأم طلب "يوسف" بعد إلحاح طويل.

وبينما كان الأطفال يسبحون في الوادي، كان الغول يراقبهم، سرق ملابسهم ، وعند خروجهم من الوادي وجدوا الغول ينتظرهم، هدّدهم إن لم يفتحوا فمهم لن يعطيهم الملابس، تعرف على الفتاة فور فتح فمها أخذها معه إلى جبل، كان يرعاها ويدلّلها.

وبطول غياب "طولا" يخرج يوسف للبحث عنها إلى أن أخبره الغراب بمكانها، ذهب إليها وأنقذها من الغول وهربا، لحق بهما الغول ولما لم يتمكن من اللحاق بهما نصحهما بأن لا يفصلا بين الطائرين المتشابكين، ففصل يوسف بين الطائرين فالتهمه الطائر الأبيض وبقيت "طولا" وحيدة، فذبحت كلبة يوسف ولبست جلدها، فتحولت إلى كلبة وعادت إلى أهلها دون أن يتعرفوا عليها، وكان يوسف يتكلم مع الكلبة "طولا" ويخبرها كيفية تخليصه من السحر. سمعهما أحد الرجال فأخبر أهله بما سمعه، فطبقوا ما قاله يوسف وأخرجوه من الطائر، تزوّج من الكلبة فتحررت "طولا" وبهذه الحادثة أصيب ابن العم يوسف بالغيرة، فتزوّج هو الآخر كلبة فأكلته ومات.

طبق الدارس التحليل المورفولوجيالبروبي على هذه الحكاية بالشكل التالي:

1 -"**وظيفة المنع**: وتتمثل في نصيحة الغول للأم بعدم ترك ابنتها عرضة للخطف، وقد أشار لها صراحة بأنه سيخطفها إن وجدها.

2- **وظيفة خرق** : وهي عندما لم تحترم الأم ذلك التحذير وسمحت لابنتها بالخروج مع الصبيان.

3- **وظيفة استخبار**: وهي نجاح الغول في معرفة الفتاة والحيلة التي استخدمها.

4- **وظيفة إساءة**: وهي خطف "طولا" من قبل الغول.

5- **وظيفة بداية الفعل المضاد**: وهي بداية البحث عن الفتاة من قبل ابن عمها "يوسف".

6- **وظيفة انطلاق**: خروج البطل وانطلاقه الفعلي في البحث عن الفتاة.

7- **الشخصية المانحة**: وتتمثل في الغراب الذي دلّه على مكان "طولا" ثم العجوز التي طلبت منه تغيير صوته ليتشابه صوته مع الغول ويصل إلى "طولا" ودلته على الحيلة.

8- **نجاح البطل في الإختبار**: بحيث نجح في تطبيق ما طلبت منه العجوز.

9- **وظيفة صراع**: حيث بدأ الصراع بين يوسف والغول.

10- **وظيفة مطاردة**: بدأ الغول في مطاردته "لطولا" وابن عمها.

11- **وظيفة انتصار وزوال الخطر**: حيث نجح يوسف في إبعاد الغول.

12- **وظيفة العودة**: وهذا بشكل آخر حين عادت الإساءة في شكل طائر"[1].

[1] عبد القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص، منشورات التبيين للجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 1999، ص : 43

بنية التكرار:

أشار الباحث إلى بنية التكرار وذلك من خلال قوله: "تبدو الحكاية في طرح آخر فتتكرر داخلها وظائف منها:

أ-المنع: حين طلب الغول منهما بعدم فصل الطائرين.

ب- الخرق :وهذا حين فصل بينهما "يوسف".

ج- البطل الحقيقي ينتصر: حين ينجح ويتزوج "بطولا".[1]

الحبكة:

طبق الباحث تحليل "بروب" رتب الوظائف في المحور التركيبي syntagmatique ثم أشار إلى الوظائف التي تكررت وأدت إلى تشابك الأحداث، وتوقف تحليله. فلم يتكلم عن الوظائف التي أدت إلى انفراج الأحداث، ذكر الوظيفة الأخيرة (زواج البطل W_0) فهذه الوظيفة تسبقها عدة وظائف وهي:

-**الوظيفة الثالثة والعشرون: الوصول متنكرا:** يصل "يوسف" و"طولا" إلى قبيلتهما في تنكر لم يتعرف عليها أحد، بحيث تغير شكلهما إلى حيوانين (طائر وكلبة). ونشير هنا إلى أنّ هذا التنكر الذي ظهرا فيه لم يكن بمحض إرادتهما.

- **الوظيفة الإحدى والعشرون : نجدة البطل**: وردت هذه الوظيفة في هذه الحكاية بشكل آخر وذلك من خلال الحديث الذي سمعه أحد رجال القبيلة كان ساهرا الليل بسبب المرض، فأخبر الناس بما سمع حيث يقول الطائر "يوسف" للكلبة "طولا": "قولي لأبي ينحر ناقة ويترك

[1] عبد القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص ، ص : 45، 46.

لحمها للطيور ويتربص بطائرين أبيضين فيتركهما يأكلان حتى يشبعا ولا يقدران على الحركة وهنا يبدأ في ضربهما وهو يقول: "ضعا ما أكلتما، ولا يستجيب لهما إذا قالا له نضع أعورا أو أعرجا" [1].

وهنا يتم إنقاذ البطل بتطبيق ما طلبه من الكلبة "طولا" حيث نفّذ أهل القبيلة نصيحة "يوسف" مع الطائرين الابيضين، حتى وضع أحدهما "يوسف" بفرسه كما هو.

-**الوظيفة التاسعة والعشرون: تغيير الهيئة والمظهر** : تغير مظهر يوسف من طائر إلى إنسان، عاد إلى شكله الطبيعي.

- **الوظيفة الإحدى والثلاثون: زواج البطل**، ينجح "يوسف" في الزواج من "طولا".

ونسجّل أنّ هذه الحكاية هي ذلك الصنف من الحكايات العربية العجيبة التي تختلف عن الحكايات الأوروبية العجيبة، ففي تطبيق الباحث للسلم الوظائفي البروبي، توقف عند الوظيفة الثانية عشر (وظيفة العودة) عودة الاساءة، ثم ذكر وظيفة المنع في تشابك الأحداث وتعقدها، وينتهي تحليل الدارس، فقمنا بتوضيح الوحدات الوظيفية التي تساعد في حل العقدة، وتتكون هذه الحكاية من الوحدات الوظيفية التالية: المنع(γ)–خرق المنع(δ)-استخبار(ζ)-إساءة(A) – نقص(a) – بداية الفعل المضاد (C) – انطلاق ↑ – تلقي الأداة السحرية F_1 – نجاح البطل في الاختبار-صراع – مطاردة(Pr) – انتصار J_1 – العودة ↓ – الوصول متنكرا O- نجدة البطل (Rs) – تغير هيئة البطل T- زواج البطلW_0.

وتسمح لنا هذه الكتابة المورفولوجية أن نقرّر أنّ هذه الوحدات الوظيفية لا تتّخذ شكل متوالية خطية، بل قد تتقدم وتتأخر وتتكرّر بصورة ملحوظة. ففي بداية الأحداث ظهرت الوحدات الوظيفية (المنع γ_1)-(خرق المنع δ_1)-(إساءة A_1)-(نقصa_1)-(إصلاح النقص K_1). وفي الجزء الثاني من الحكاية وبتشابك الأحداث، تكررت هذه الوحدات الوظيفية وذلك لما نصح

[1] عبد القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص، ص: 47 .

الغول البطل "يوسف" بأن لا يفصل بين الطائرين المتشابكين (المنع γ_2)، ولكن يوسف لم يأبه لتحذير الغول، فصل بين الطائرين (خرق المنع δ_2) فتحول إلى (حيوان Rs_6)، وعادت (الإساءة A_2)من جديد و(الشعور بالنقص a_2)، وبفضل مساعدة أهل القبيلة تمكّن البطل من استرجاع مظهره الحقيقي، (إصلاح النقصK_2).

وبالرغم من أنّ هذه الحكاية تنحصر في عدد محدود من الوحدات الوظيفية، بحيث لم تصل إلى العدد الذي حدّده بروب وهو" إحدى وثلاثون وظيفة" [1]، استطاعت أن تتبنين في نص شديد الاحكام والاكتمال.

وقد يتساءل القارئ عن سبب عدم التزام هذه الحكاية بكل الوظائف التي ذكرها بروب، نفسّر ذلك إلى أنّ الراوي العربي مارس حرية ملحوظة في تشغيل هذه الوظائف بوعي أو دون وعي منه، من أجل تشكيل بنية الحكاية بالصورة التي ترتضيها الذهنية الجمعية المحلية وحساسيتها العامة.

بنية الشخصية:

ركز الراوي في سرده للأحداث على أربع شخصيات وهي: المعتدي، البطل، المساعد، الواهب، تُعتبر الشخصيات المحورية الفاعلة التي ساهمت بشكل كبير في تحريك الأحداث، فبعد المقدمة يقوم الغول(المعتدي) بخطف "طولا" وبطول غيابها، ينطلق البطل "يوسف" للبحث عنها، وبمساعدة الغراب والعجوز يصل إلى مكانها ويخلّصها من الغول.

ونلاحظ أنّ هذه الحكاية لا تتضمن كل الشخصيات السبعة الأساسية التي حددها "بروب" فلا نجد شخصيتي "المرسل"و"البطل المزيف". ويرجع ذلك أنّ هذه الحكاية نابعة من بيئة عربية بدوية صحراوية، يشتهر أبناؤها بالشجاعة والقوة وعدم الخوف، فالبطل هنا لا يبقى ساكنا في

[1] ينظر فلادمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر/ إبراهيم الخطيب، ط، 1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986، ص : 43

مكانه وينتظر من يعطيه الأمر للبحث عن "طولا" المفقودة، فقد خرج للبحث عن الفتاة التي طال غيابها بمحض إرادته، حرّكه الشعور بالذنب في أنه السبب في ضياعها ؛ فسيبذل ما في وسعه للعثور عليها.

أما عن شخصية "البطل المزيّف" فحضورها نادر جدا في الحكايات العجيبة العربية، وهذا ما لاحظه الباحث المغربي "مصطفى يعلي" في دراسته للحكايات المغربية العجيبة حيث يقول: " من المحيّر أن توجد شخصية البطل المزيّف في متننا من الحكايات العجيبة بصورة نادرة جدا ولافتة للنظر مع أنّ الزيف من مستلزمات المجتمعات المختلّة غير أننا نميل إلى الاستئناس بالتفسير الاجتماعي الفارط، إنّنا نفهم أنّ مجتمعنا تتصدره القوتان المعتدية والمساعدة لا مكان فيه لغير الكفء القوي، ومن هنا ندرة شخصية البطل المزيّف الذي لا يملك شيئا من ذلك"[1].

البطل:

البطل هنا شاب شجاع من عامة الناس، يخرج للبحث عن الفتاة المفقودة ويتزوّج بها في نهاية الأحداث. وتعتبر وظيفة (الزواج) في الحكاية العجيبة الوظيفة الرئيسية العامة، ونجد حكاية "طولا" تتضمن وظيفة رئيسية أخرى وهي العمل على التخلص من القوة الشريرة والفوز بالأمن والاطمئنان أي التغلب على الغول الذي سبّب الشعور بالنقص في بداية الأحداث ثم تأتي الوظيفة الرئيسية الثانية وهي الزواج من "طولا" وتنطلق هذه الحكاية من وظيفة الانطلاق وتنتهي بزواج البطل، إلا أنّ وظيفة الزواج هنا لم ترد كما حدّدها "بروب" إذ غالبا ما تنتهي أحداث الحكايات العجيبة بزواج البطل من أميرة وتعلو مكانته فيصبح ملكا أو وزيرا أي السعي لاعتلاء العرش، فالبطل هنا لم يكن هدفه ماديا بالدرجة الأولى، خرج للتغلب على القوة الشريرة (الغول) والرجوع "بطولا" ويعيش الجميع في الأمن والاستقرار.

[1] مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب، ص : 225.

-البطلة:

البطلة هنا لم تكن أميرة تسكن في قصر، وإنما هي فتاة من عامة الناس اسمها "طولا" محبوبة لدى البطل "يوسف" وكانت موضوع البحث. والملفت للنظر أن حجم الوظائف المسندة لهذه الشخصية محدود جدا قامت بثلاث وظائف شاركت في (المعركة H)مع يوسف في التخلص من الغول، انتصرت ونجحت في التخلص منه ثم تحولت إلى (حيوان Rs_6) لما يئست من بقائها وحيدة.

فهذه الوظائف سلبية تعرضت البطلة للخطف أو للاساءة ففضّلت الانسحاب، حوّلت نفسها إلى كلبة حتى لا يتزوّجها أحد وتبقى بجانب "يوسف" الذي تحول إلى طائر.

- المساعد:

قام الغراب بدور المساعد، دلّ على مكان "طولا" وبيّن له الطريقة التي يصعد بها إلى الجبل، والملاحظ أنّ الوظائف التي تضطلع بها هذه الشخصية داخل النص هي وظائف محدودة إلى درجة الشح فتظهر وظيفة واحدة فقط قام بها الغراب وهي الاخبار عن المكان التي تعيش فيه "طولا".

-الواهب:

تظهر هذه الشخصية من خلال "العجوز" التي بيّنت للبطل كيفية تغيير صوته بأن يدخل النمل في فمه يوما كاملا فيصبح صوته أجشا يشبه صوت الغول، ونلاحظ أنّ الأداة التي تحصّل عليها البطل لم تكن أداة سحرية من طرف ساحر أو عفريت كما حدّدها "بروب"، فقد كانت عبارة عن وصفة تساعد البطل في حل مشكلته .

وحدّد بروب وظيفتين يقوم بهما الواهب، "وهما التمهيد لإيصال الأداة السحرية، ووضعها رهن إشارة البطل "[1]وفي هذه الحكاية لا تتجسد ه تان الوظيفتان بالشكل الذي بيّنه"بروب"، حيث يذهب البطل إلى العجوز ويطلب منها حلا "فنصحته بأن يفتح فمه على غار نمل ليمر من خلال حنجرته يوما كاملا حتى يصبح صوته أجشا"[2]، يطبق البطل تلك الوصفة فينجح.

المعتدي:

هذه الشخصية هي الأكثر بروزا في حكاية "طولا"، فقد قام "الغول" بخطف "طولا" وهدّد أمها منذ بداية الأحداث في المقدمة، أنه سيأخذ ابنتها، فسبّب لها خوفا ورعبا.

وضّح"بروب" الوظائف الأساسية المنوطة بهذه الشخصية على طول الخط السردي وهي: الإساءة (A)– المعركة (H)– المطاردة (Pr) – الإستنطاق (ε)– تلقي الخبر – الخداع (η)– والهزيمة(J)، وهذه الوظائف هي من صميم مهمات المعتدي المساهمة في تطوير الحدث نحو تأزمه، ففي حكاية "طولا" سبّب الغول الإساءة لأسرة "طولا"، فقام البطل يخوض معركة مع هذه الشخصية الشريرة من أجل استرجاع "طولا"، خدعت الفتاة البطلة الغول وتمكّنت من الهرب مع "يوسف" وتقوم "الغيازة"(مطرقة المهراز) بضرب رأس الغول الذي كان نائما وتخبره أنّ "طولا" هربت (تلقي الخبر) فيخرج غاضبا لمطاردة "طولا" و"يوسف" في جو عجائبي خيالي، حتى يتمكن البطلان من الافلات والنجاة من الغول بعد هزيمته.

وتظهر وظيفة (الإستنطاق ε) هنا غائبة لم ترد كما حددها "بروب" فالغول لما كان في الوادي لم يكن هدفه البحث عن الفتاة التي لها سن ا خضراء، وجدها دون أن يقوم ببحث أو أن يسأل أحدا عنها. وكما أنّ وظيفة (الخداع η) لم تظهر بوضوح، فالمعتدي هنا لم يقم بخداع

[1] ينظر فلادمير بروب، المرجع السابق، ص : 56، 58

[2] عبد القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، ص :43

البطلة (طولا) أمرها بأن تفتح فمها فخطفها، فقد وردت وظيفة (الخداع η) و(الإستنطاق ε) بشكل غير مباشر.

والمتتبع لأحداث هذه الحكاية، يلاحظ أنّ شخصية المعتدي تحوّلت إلى شخصية طيّبة في نهاية أحداث الجزء الأوّل من الحكاية، حيث يخبر "الغول" "طولا" "بأنه سيأتيهما طائران أبيضان وسيتشابكان فلا يفصلا بينهما"[1]، وهذا التصرف يفسّر إلى أن الشخصيات في المجتمع الصحراوي البدوي العربي الاسلامي، مهما بلغت بها درجة العداء، فهي جاهزة دوما لتقديم المساعدة .

دراسة المصطلحات :

حكاية "طولا" هي حكاية عجيبة، ونجد أنّ الباحث صنّفها ضمن الحكاية الخرافية حيث يقول: " هذه الحكاية خرافية يتداولها سكان "قبر"[2] .

تتضمن هذه الحكاية عدة خصائص نستطيع أن نصنفها ضمن الحكاية العجيبة وهي:

1-مصير "طولا" أدى بامتداد الموضوع.

2- يغلب على هذه الحكاية العالم الخيالي، العالم المجهول، فقد انغمس البطل في هذا العالم، وكأنه عالمه الحقيقي.

3- خروج البطل بسبب إساءة أو نقص، يجتاز المخاطر والصعاب من أجل الوصول إلى الفتاة التي يتزوجها، وفي حكاية "طولا" يخرج "يوسف" للبحث عن "طولا" يصارع الغول ويتحمّل الأخطار إلى أن ينجح في التغلب على الشخصية الشريرة، ويحصل في النهاية على ما كان يبحث عنه وتتوقف الأحداث عند النهاية السعيدة.

4- تقوم الحكاية العجيبة بوصف العالم العجائبي أمرا طبيعيا، فحياة "طولا" مع الغول في الكهف صورتها الحكاية كأنها حياة طبيعية، فقد اعتادت "طولا" على تلك الحياة الخيالية

[1] عبد القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار: 44

[2] - المصدر نفسه، ص: 41.

اللاواقعية، وهذا ما جعل الحكاية العجيبة لا تأخذ بمأخذ الحقيقة، فهي ذات بعد تنفيسي تنتهي بانتصار الخير على الشر.

وبهذا التحليل نستخلص أن حكاية "طولا" هي ذلك النموذج من الحكايات العربية العجيبة الصعب التكيف مع منهج "بروب" فمن خلال تطبيق هذا المنهج التحليلي المورفولوجي، اتّضح أنّ هذه الحكايات لا تقبل بالتحليل الميكانيكي الآلي، فهي تختلف في شكلها الفني عن الحكاية العجيبة الأوروبية في بعض العناصر التي تتكون منها.

وتتأسّس هذه الحكاية من ثماني عشر ة وحدة وظيفية وقد تتقّدم وتتأّخر بصورة ملحوظة، وكما أنّ الشخصيات السبعة الأساسية التي ذكرها "بروب" غير مكتملة ناقصة العدد، فقد غابت شخصيتا المرسل والبطل المزيف، ويرجع ذلك إلى البيئة التي نبعت منها هذه الحكاية . فالصحراء هي بيئة الشجعان والأبطال لا مكان فيها للجبناء وهم معروفون فيها بخصالهم وأخلاقهم وشهامتهم، فإن ظهر بطل مزيّف سيكشف دون عناء وسيكون عقابه شديدا لا رحمة فيه لهذا انعدمت هذه الشخصية من بعض الحكايات العجيبة الجويّة الصحراوية.

واستنادا إلى ما قدم من تحليلات بنيوية شكلية للحكاية الشعبية والعجيبة، تبيّن لنا أنّ الدراسات النقدية الجزائرية آلية، حيث نقل النقاد المنهج الغربي كما هو وطبقوه على النص الشعبي العربي، فقد كان هدفهم استنباط ما يتفق وآليات المنهج فبدت دراساتهم كتمارين شكلية . وأما الباحث المغربي مصطفى يعلي فقد قدّم تحليلا جديدا يختلف عن التحليل الذي كنا نعهده في النقد العربي لنصوص الحكايات الشعبية بمختلف أنواعها، فقد عمل ما في وسعه على أن لا يقع في التحليل الميكانيكي الآلي بحيث لم يتوقف أين توقف غيره من الباحثين العرب في تفكيك النصوص إلى أجزائها المكونة وحسب، بل سعى إلى استكشاف التشكلات الكبرى المهيمنة على كل نوع من أنواع القصص الشعبي العربي المغربي، مع اقتراح بعض الوحدات الوظيفية الجديدة . إلا أنّ تحليله الذي اقترحه لا يمكن أن يطبق على جميع الحكايات العربية مازال بحاجة إلى دراسة معمّقة وخاصة في نصوص الحكاية الشعبية، هذه النصوص التي يرى أغلب الدارسين أنها نوع قصصي شعبي مستعصي التجاوب مع التحليل المورفولوجي البروبي. وتعد هذه الدراسة المورفولوجية

المغربية من إرهاصات ظهور منهج مورفولوجي عربي يصلح لأن يطبق على جميع النصوص الشعبية العربية .

الفصل الخامس

السميائيات السردية

- سيميائية قريماس نموذجا
- دراسة في المدونات النقدية المغاربية
- عبد الحميد بورايو
- محمد الناصر العجيمي
- مجاهد محمد
- محمد حجو
- سمير المرزوقي وجميل شاكر

بعد ظهور المنهج البنيوي الشكلي وطريقة التحليل الجديدة للنصوص السردية واجه أصحاب هذا المنهج عدة انتقادات، منها أن النص السردي لا يتوقف في تحليله عند عملية التفكيك وإعادة البناء، بل يجب على المحلل أن يكتشف الدلالة التي يتضمنها العمل السردي وأن يبوح عما يريد الكاتب قوله.

ويُعد الباحث الفرنسي ألجرداس جوليان قريماس Greimasمن أوائل الباحثين الذين أسسوا نظرية البنيوية الدلالية، أو ما يعرف في النقد بالسميائيات السردية، فقد وضع قوانين وإجراءات يستطيع من خلالها فك شفرات النص السردي. فهو يركز التحليل على البنية العميقة والتي من خلالها يتم الكشف عن دلالة النص والتعرف على شكل المضامين وعلى الطريقة التي اعتمد عليها الكاتب في تكوين إبداعه الفني. فهو يجمع في تحليله بين التحليل الشكلي والسياقي عن طريق الدلالة. فمن خلال لغة النص يتم التعرف على الواقع الخارجي..

ونظرا لما حققه هذا المنهج من نتائج إيجابية في دراسة النصوص الأدبية السردية بكل أنواعها (أدبية وشعبية) اهتم النقاد المغاربة بتطبيق هذه الدراسة على النصوص السردية التراثية كونها تستجيب أكثر مع المنهج القريماسي.

وقد استطاع النقاد أن يدخلوا إلى أعماق هذه النصوص ويكشفوا أسرارها، ويفكوا الغموض ويجيبوا على تساؤلاتها ضمن تحليل منطقي دقيق.

مشروع قريماس السميائي

بظهور كتاب البنيوية الدلالية « Sémantique structurale »"سنة 1966"[1] للباحث السميائي قريماس « Greimas » اشتهرت النظرية السميائية في تحليل النصوص السردية، فقد قدم في منجزه – البنيوية الدلالية "جملة من الدراسات المتصلة الخاصة بالتحليل الدلالي في المستوى العميق وإن حوى قسما (من صفحة 172 إلى صفحة 221) أفرده لإعادة النظر في مفاهيم بروب، الوظيفة وصياغتها صياغة جديدة"[2].

تعديل مفهوم الوظيفة :

لاحظ قريماس "أنَّ التعريف الذي وضعه" "بروب" "للوظيفة يحتاج إلى تعديل وإصلاح، فتتحدّد الوظيفة عند بروب" من خلال الفعل الذي تقوم به الشخصية، وقد تنبّه"قريماس" إلى التناقض الذي يظهر في تعريف الوظيفة وذلك من خلال جعل النقص وظيفة، فهو يشكّل حالة وليس فعلا، ويفسّرأكثر قائلا: فإذا كان رحيل البطل باعتباره شكلا من أشكال النشاط الانساني يعد فعلا أي وظيفة فإنَّ النقص لن يكون كذلك ولا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة بل هو حالة تستدعي فعلا"[3].

تتبّع قريماس دراسة "بروب" وجد أنّ هذا الأخير قد لخّص مختلف الحكايات الشعبية في حكاية واحدة وذلك باعتماده على التسلسل الزمني للأحداث، أي أنه جعل كل الحكايات الشعبية متشابهة، ويشرح أكثر :إذا أخذنا في الاعتبار مجمع التسميات الوظائف البروبية فإننا سنخرج بانطباع مفاده أنَّ هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من روايات مختلفة، وتعد تعميقا لدلالة هذه الروايات باعتبارها تلخيصا لمختلف مقاطع الحكاية أكثر مما تعيّن مختلف الأنشطة التي يقوم فيها التتابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم".[4]

وقد وجّه "قريماس" النقد "لبروب" بأنه اهتم بالوظيفة وبشكل وجودها في الحكايات العجيبة وأهمل العوامل التي تساهم في حدوث الفعل ويقصد بالعوامل "بأنها تلك الكائنات والأشياء التي

---

[1]– أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، 2005، ص : 53 .

[2]–محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ، نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص : 8 .

[3]– سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص :35.

[4]– المرجع نفسه، ص :36.

تسهم في الحدث بأية صفة كانت، وحتى بوصفها ممثلة ولو بشكل أكثر سلبية" [1]. فالشخصية أو العامل- كما يفضل قريماس- لا ينحصر في الانسان فقط، وإنما قد تكون" الحيوانات أو أشياء أو نباتات كالشجرة مثلا ساهمت في الحدث" [2]، فبدل الحديث عن الوظيفة وشكل وجودها يجب الحديث عن الملفوظ السردي وحينها ستأخذ الوظيفة عند قريماس الصيغة التالية: م س=و(ع 1، ع2، ع3). (م س=ملفوظ سردي، و=وظيفة ع=عامل)"[3].

النموذج العاملي:

يعتبر النموذج العاملي بنية أساسية يرتكز عليها العمل السردي، ويتكون من عدد محدود من العوامل وهذه العوامل ثابتة في مجمل النصوص السردية موكلة إليها أفعال تقوم بها، وتلك الأفعال أو الأحداث مكررة في جميع الأعمال السردية. وبهذا "اعتبر النموذج العاملي خطاطة تتشكل من مجموعة من العناصر الدائمة الثبات"[4].

وقد اهتم الباحث السميائي قريماس بالبحث في النماذج العاملية التي صاغها النقاد الذين سبقوه من أجل إيجاد نموذج عاملي يمكن الاعتماد عليه في تحليل النصوص السردية ؛ ومن أهم تلك النماذج التي اهتم بالبحث فيها هي: نموذج بروب، نموذج سوريو souriouونموذج تيسينيير tesenière.

---

[1] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص:17 .

[2] Greimas sémiotique – dictionnaire raisonnée de la théorie du langage, Paris, p03.
Le concept d'actant remplace avantageusement, surtout en sémiotique littéraire le terme de personnage, mais aussi celui de dramatis persona »car il recouvre non seulement les etre humains, mais aussi les animaux les objets ou les concepts.

3 ــ سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص: 36.

4 ــ المرجع نفسه، ص : 71 .

نموذج بروب :

انطلاقا من قراءة قريماس النقدية لمشروع بروب توضّح له أنّمدلول مصطلح العامل موظف في ترسيمة "دوائر الفعل" فقد وزّع بروب وظائفه على سبع شخصيات أساسية وهي: "البطل المعتدي، المانح، المساعد، الأميرة وأبوها الآمر، البطل المزور" [1]. فسّر قريمايس أنَّ هذه الشخصيات ثابتة ومكرّرة في جميع الحكايات فهي بمثابة عوامل والذي يتغيّر هم الممثلون ويصرح بذلك: "إذا كان بإمكاننا تحديد الوظائف 1-2-3 كعناصر مكونة لدائرة فعل العامل (ع1) فانَّ ثبات هذه الدوائر من حكاية إلىأخرى هو ما يسمح باعتبار الممثلين م1- م2– م3 كمتغيرات متنوّعة لعامل واحد محدد من خلال فعل ما" [2]، ويقترح " قريماس" ترسيمتين عاملتين ومن خلالهما ستتوضّح أكثر مسألة اشتغال العوامل"[3].

وتقرأ هاتان الترسيمتان كالتالي: يوجد عدة ذوات والتي تتجسّد في الممثلين تشارك في حدوث فعل ما، وبالمقابل يمكن لذات واحدة أن تقوم بعدة وظائف" أي أنه قد يتفرع ممثل واحد(م1) إلى عوامل متميزة (ع1، ع2، ع3) يقوم بعدة أدوار"[4].

ومن خلال الدراسة التي أجراها "قريماس" حول ما اقترحه "بروب" في ترسيمة دوائر الفعل والتي هي بمثابة نموذج عاملي، تبيّن لهذا الباحث أنَّ نموذج "بروب" لا يمكن أن يطبّق على جميع النصوص السردية (القصّة، الرواية، المسرحية) فهو يصلح فقط في دراسة وتحليل الحكايات الشعبية ولا تتعداها. فدراسة "بروب" لنموذجه تعد دراسة ناقصة وغير مكتملة، ويرجع ذلك إلى أنه لم يحلل العلاقات الرابطة بين عناصر نموذجه، كما "أهمل في دراسته الحديث عن طبيعة هذا النموذج

---

[1] أنور المرتجي، سيمائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1987، ص: 31.

[2] سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص: 72.

[3] سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سميائية، غدا يوم جديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 15.

[4] قادة عقاق، السميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر، ، رسالة دكتورا جامعة جيلالي اليابس، كلية الآداب، 2004، ص، 73.

وعن قدرته على توليد سلسلة من البنيات الخطابية المانحة لكل نص تكوينه الخاص (الثقافي والايدولوجي)"[1].

-2- نموذج سوريو souriou :

اهتم الباحث "سوريو" بدراسة وتحليل النصوص المسرحية وقد صاغ نموذجا عامليا يعتمد عليه في دراسة هذا النوع من النصوص السردية، ويتكون نموذجه من ست خانات وردت في الشكل التالي:

- "الأسد: القوة الثمينة الموجهة
- الشمس: ممثل الخير المنشود للقيمة الموجهة
- الأرض: المستفيد المحتمل من هذا الخير
- المريخ: المعيق
- الميزان: الحكم واهب الخير
- القمر: الهجوم الجديد، مضاعفة إحدى القدرات السابقة"[2].

ومن النقائص التي لاحظها "قريماس" على نموذج "سوريو" أنّ كلَّ عامل محدد بسلوك بشكل سابق قبل أن يشتغل النموذج العاملي ويطبق على النص، بينما أنَّ كل استثمار دلالي لا يتم إلا من خلال التحقق العيني للنصوص[3]".

-3- نموذج تيسنيير tesiniére:

اطلع "قريماس" على دراسة الباحث اللغوي تيسنيير وإلى المفهوم الذي قدمه للملفوظ السردي – أي الجملة – حيث يرى أنَّ الجملة تتكون على حسب اللغة اللاتنية من فاعل، فعل

---

[1] ـــ قادة عقاق، السميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر، ص، 73

[2] ـــ سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص :73 .

[3] ـــ المرجع نفسه، ص، 74 .

ومفعول به، وهذه القاعدة ثابتة في الجملة فقد" تتغيّر المحافل التي تقوم بالفعل وقد يتنوّع الفعل كما قد يتغيّر المفعول به، لكن العنصر الضامن لاستمرارية الملفوظ هو هذا التوزيع بالذات[1]."

أجرى قريماس تعديلات للتعريف الذي قدمه تيسنيير للملفوظ السردي وذلك من خلال دراسته للنصوص السردية، حيث اقترح التقليص من العوامل وإرجاعها إلى وضعها الدلالي، ويقدم مثالا على ذلك "فلئن تتلقى ماري رسالة، أو أن يبعث لها بها، فإنها ستظل دائما مرسلا إليه" [2]. وكما أنه قام بجمع الوظائف الموجودة في فقرة ما وأسندها إلى عامل دلالي واحد.

وبعد إجراء "قريماس" للتعديلات على الدراسات التي سبقته، صاغ نموذجه العاملي والذي يتكون من ستة عوامل قسّمها إلى ثلاثة أزواج متقابلة:

الذات مقابل الموضوع

المرسل مقابل المرسل إليه

المساعد مقابل المعارض

وقد شكّل هذه العوامل في النموذج التالي: [3]

لقد كان هدف "قريماس"من صياغة نموذجه العاملي في أن يطبق على النصوص السردية بشكلعام، فهذا النموذج يصلح لأن يُطبّق على الحكايات الشعبية، الروايات، القصة، المسرحية، الأسطورة...وبواسطته أصبح النص السردي يخضع لتحليل دقيق ومنظم.

---

[1] سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص : 73

[2] المرجع نفسه، ص: 74.

[3] Greimas semantique structurale recherche de methode librairie larouse paris p 181

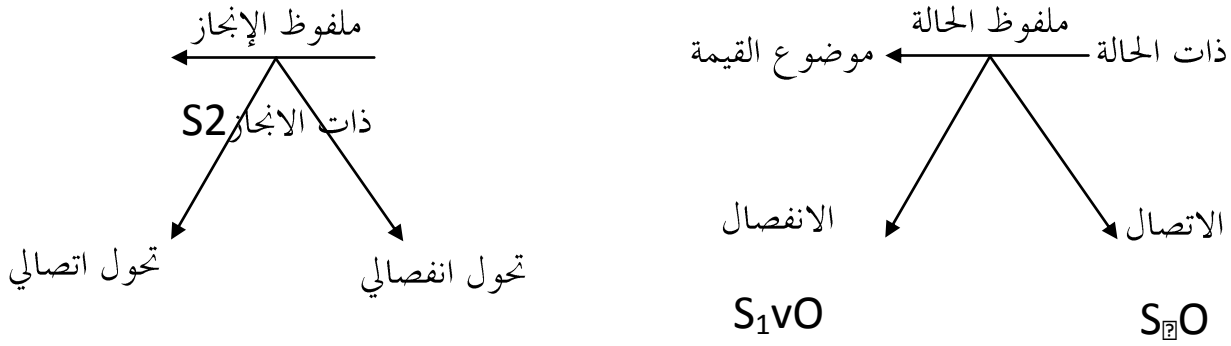
Destinataire objet destinateur

Adjuvant sujet opposant

وبعد أن حدّد قريماس نموذجه العاملي، اهتم بدراسة العلاقات الرابطة بين الأزواج العاملية الثلاثة، فقد بيّن بأنه توجد ثلاث علاقات تربط بين العوامل وهي:

1-علاقة الرغبة :

تربط هذه العلاقة بين عاملين وهما "الذات"و"الموضوع"فلكي تُقبل الذات على تحقيق اتصال بالموضوع عليها أن تكون لها رغبة اتجاه الموضوع المقدم. وقد وضّح "قريماس"أنَّ علاقة الرغبة بين "الذات"و"الموضوع"عليها أن تمر بالضرورة عبر"ملفوظ الحالة L'énonces d'étatوملفوظ الانجاز l'énonces de faire"[1] أي ضمن البرنامج السردي PN، فالذات قبل أن تقوم بالمهمة أو قبل أن تتصل بموضوع القيمة objet de valeurأي لما تكون في حالة فصلة V عن الموضوع "O"يسميها قريماس بذات الحالة، فإذا كانت هذه الذات في حالة فصلة Vعن الموضوع فإنها ترغب في تحقيق اتصال □بالموضوع أو العكس، فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في الانفصال وبتحقيق الاتصال بموضوع القيمة أو الانفصال عنه فإنَّ الذات هنا ستدخل ضمن ملفوظات الإنجاز وستتحول من ذات الحالة Sujet d'état إلى ذات الانجاز " sujet de faire".ويمكن توضيح هذه العلاقة في الشكل التالي : [2]



2- علاقة التواصل :

تجمع علاقة التواصل بين عاملي المرسل destinateurوالمرسل إليه destinataire، ويمثل المرسل الدافع أو المحرّك الذي يجعل عامل المرسل إليه يقوم بإنجاز ما، إذ يقوم المرسل بتقديم

---

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص : 34.

[2]_ المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

موضوع القيمة إلى المرسل إليه ويعمل في ذلك على إقناعه في القيام بمهمة ما أو إنجاز ـــ كما يورد في النصوص الشعبية- وإذا تحققت رغبة المرسل إليه اتجاه الموضوع سيقوم بتنفيذ ما طلب منه.

ويتحدّد موقع عاملي "المرسل"و"المرسل إليه"من نقطة بداية الأحداث إلى نهايتها إذ أنهما "يشكلان بنية الحكي الحدثية" [1]و"يعتبران كجزأين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردي"[2].

3- علاقة الصراع :

تظهر علاقة الصراع بين عاملي "المساعد adjurantو"المعارض"opposant وتتمثل مهمة عامل المساعد في مساندة الذات في تحقيق موضوع القيمة، وأما المعارض فيعمل على منع الذات من الوصول إلى هدفها.

الخطاطة السردية :

إنَّ مهمة الخطاطة السردية في التحليل السردي السميائي بالغة الأهمية إذ بواسطتها يتمّ التحكم في التحولات الناتجة عن عملية التحليل الدلالي وتنظم سيرها بشكل متّسق ومنسجم، ومن أهم مميزات العمل بالخطاطة السردية، أن يرتب المحلل الأحداث ترتيبا منطقيا وذلك من خلال تتبّع تحركات وتنقلات العوامل أو الشخصيات القائمة بالفعل بشكل منطقي، ويجب أن يكون هناك تسلسل محكم في التنقلاتالتي يتم ضبطها بواسطة البرنامج السردي، فكل تنقل هو مبرمج مسبقا داخل الخطاطة السردية.

وتتكون هذه الخطاطة من أربع مراحل وهي: التحريك، الكفاءة، الإنجاز والتقويم، فهذه المراحل الأربعة منظمة بشكل منطقي إذ لا يمكن التغيير في الترتيب "فكل مرحلة من تلك المراحل

---

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص: 36

[2] سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص: 81

3 سعيد بن كراد، سميائيات العمل، تطبيقاتها وتقاطعها، السميائيات، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، العدد، 2، خريف 2006، ص 74 .

لها موقعها الخاص داخل الخطاطة الحكائية وهي مرتبة بطريقة منطقية بحيث أنَّ كل واحدة تستدعي أخرى"[1].

التحريك :

تعتبر مرحلة التحريك، مرحلة أساسية من مراحل الخطاطة السردية، فقبل القيام بالفعل يقوم المرسل بإقناع المرسل إليه بامتلاك الموضوع، ويسمي قريماس" هذا الفعل الذي يقوم به المرسل" بفعل الفعل" وهو يمارسه إنسان على إنسان ممارسة تلزمه تنفيذ برنامج معطى"[2]، بمعنى الفعل الذي يدفع إلى إنجاز ما، ولما ينجح المرسل في إقناع المرسل إليه وتستجيب الذات لأوامر المرسل إليه ستصبح "ذاتا فاعلة[3] " في برنامج حكائي موجه نحو هدف محدد"[4]، ويكون الفعل في هذه المرحلة افتراضيا أو احتماليا.

الكفاءة

فبعد أن تعرفت الذات على الفعل واقتنعت بتنفيذ المهمة فإن الفعل هنا سيصبح ممكنا وسينتقل من الافتراض والاحتمال إلى التحيين"[5]، فتوفّر الذات للكفاءة يعد شرطا أساسيا قبل القيام بالفعل "فالكفاءة هي ذلك الشيء الذي يجعل الفعل ممكنا" [6]، وهي ما يدفع إلى إنجاز الفعلوتتكون من أربع صيغ لغوية وهي:

- "وجوب الفعل
- معرفة الفعل
- قدرة الفعل
- إرادة الفعل"[7].

---

[2]- د: رشيد بن مالك، البنية السردية في النظرية السيمائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص: 7.

[3]-سعيد بن كراد، سميائيات العمل تطبيقاتها وتقاطعها، مجلة السميائيات وتحليل الخطاب، ص : 75 .

[4]- سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص: 95.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[6]- المرجع نفسه، ص: 96

[7]- المرجع نفسه، ص: 96 .

وليس شرطا أن تتوفر الذات على كل هذه الصيغ دفعة واحدة، قد يتم امتلاكها عبر مراحل.

– الإنجاز

يعتبر الإنجاز المرحلة الأكثر تميزا في "التركيب الحكائي" فهذه المرحلة هي التي ستحدد المخرج في أن يتحقق اتصال بموضوع القيمة أم لا، وفي تحليل الانجاز سميائيا يهتم المحلل بدارسة وتحليل عمليات (الاثبات والنفي، الاتصال والانفصال) بحيث سيكون هناك صراع وتنافسبين ذاتين الذات (البطل) و(الذات المضادة) من أجل الحصول على موضوع القيمة، ففي بداية الأحداث سيتمكّن طرف من تحقيق اتصال بموضوع القيمة.وبالمقابل سيحرم طرف آخر من هذا الموضوع وسينفصل عنه وهذا ما يؤدي إلى نشوء صراع وتنافس بين الذاتين، وستظهر **المواجهة** بينهما بحيث سيتم إثبات ذات ونفي الذات الأخرى، أي ظهور عمليات قلب المضامين فالذات التي كانت مستحوذة على موضوع القيمة في بداية الأحداث ستنفصل عنه وستقصى وبينما ستصبح الذات الثانية التي كانت منفصلة عن موضوع القيمة متصلة به وهي المالكة له وسيثبت مضمونها، وهنا ستظهر **الهيمنة** و**السيطرة** للذات التي تتمكن من امتلاك موضوع القيمة.

–التقويم:

يأتي التقويم في المرحلة النهائية للعمل السردي، ويعتبر نقطة نهاية تربطه علاقة بمرحلة التحريك وذلك من خلال حضور وتواجد المرسل في كلا المرحلتين، ففي التقويم يقوم المرسل بتقويم أفعال المرسل إليه من الحالة البدئية إلى الحالة النهائية حيث"يتم التحكم على موقع يراعي مدى مطابقة الأفعال المنجزة للكون القيمي المثمن سرديا "[1].

وبتطبيق الخطاطة السردية التي جاء بها قريماس ستساعد المحلل أكثر في دراسة بنية الحدث وسميائيتة للنصوص السردية، وسيخضع التحليل إلى الدقّةفي ضبط التحولات .إضافة إلى أن المحلل ـــــــ قريماس ـــــــــ يهتم بالمستوى العميق في التحليل وذلك من خلال دراسة عمليات قلب المضامين وحالات النفي والإثبات، الاتصال والانفصال بين الذوات.

[1] سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص : 105.

البنية العميقة:

ينطلق قريماس "بالبحث عن الدلالة والقبض بها من البنية العميقة أولا، أو ما يصطلح عليه في النقد القريماسي بمبدأ المحايثة Imamance والذي يقصد به دراسة الدلالة من داخل النص، من القوانين التي يفرضها بحيث "يقتصر موضوع السميائية على وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص"[1].

وقد اهتم قريماس" بتطبيق محور الاستبدال الذي جاء به "كلود لفي شتراوس" لاستخراج الثنائيات المتضادة والتي كان يسميها "البنية الأولية للتعبير بالعلامة" [2] فبالاعتماد على الثنائيات المتضادة ستتضح الدلالة وتتجلى أكثر، بحيث يستطيع المحلل أن يمسك بالمضامين ويحدد شكلها.

وضّح قريماس" أنَّ كل لفظ من الثنائيات المضادة يتضمن معنم Sème وهو ذلك المعنى الذي يحمله كل لفظ من الثنائيات المتضادة، فالمعنم ليست له دلالة في ذاته وإنما يكتسب دلالته من فنون العلامة القائمة بينه وبين وحدات معنمية أخرى، فوظيفته خلافية" [3] .ولنوضح أكثر نجد أن هناك لفظين متناقضين فكل لفظ يتضمن معنم، فهذا المعنم لا يحمل دلالة واضحة ومحددة إلا بظهور معنم آخر مقابل ومخالف له.

- المربع السميائي carre semiotique:

يعتمد "قريماس" على المربع السميائي في إنتاج المعنى" وفي دراسة الدلالة التي من خلالها يتضح المضمون ويحدد شكله، ويتكون المربع السيميائي من البنية الأساسية للدلالة والمتمثلة في الثنائيات المتضادة والتي بدورها تتضمن المعنم، وكل معنمين متقابلين يقتضي وجود عنصر مشترك بينهما ونطلق على هذا العنصر تسمية "المحور الدلالي axe sémantique فالمحور الدلالي الجامع لثنائية الدلالية: (الحياة / الموت) هو الوجود بينما تجتمع ثنائية (العلم/الجهل) في محور المعرفة وثنائية (أبيض/أسود) في محور اللون"[4] ويصيغ قريماس المربع السميائي في الشكل التالي: [1]

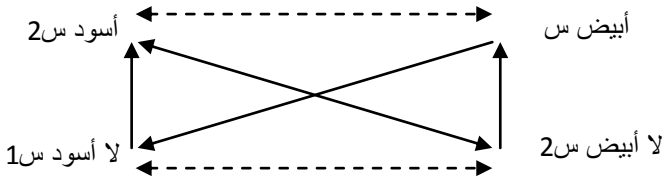
---

[1] ميشال أرفيه، جان كلود كوكي، لوي باينيه، جوزيف كورتيس، السميائية، أصولها وقواعدها، تر / رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص : 107 .

[2] سيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار القباء للطباعة والنشر، القاهرة، ص 25 .

[3] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص : 88 .

[4] – سعيد بن كراد، السمائيات السردية، ص: 53.



ويُقرأ هذا المربع في ثلاثة أنواع من العلاقات: [2]

علاقة ضدية..... أسود /أبيض.

علاقة تناقضية..... أبيض /لا أبيض

علاقة اقتضائية.....لا أبيض /أسود

لا أسود / أبيض

ويوضح قريماس في دراسته للدلالة ضمن مربعه السميائي، بأن الثنائيات المتضادة تكون في ثبات وسكون أي أنها لم ترتبط بعد لا بزمان ولا بمكان (الفضاء) ولا بحركة ولما تدخل في شبكة من العلاقات (ضدية، تقابلية، تناقضية) تظهر الدلالة وتتجلى وذلك لما يقوم المحلل بدراسة التحولات المتتالية في النص السردي بين حالات النفي والإثبات، الاتصال والانفصال، أي لما تقوم الذوات بالحركة والانجاز.

وبهذا نجد أن قريماس يركز في تحليله على البنية العميقة والتي من خلالها تظهر البنية السطحية وتتوضح الدلالة أكثر كما أنه اعتمد في تأسيس نظريته على عدة علوم في مختلف الميادين (اللسانيات، الرياضيات، المنطق، الفلسفة...) والتي استطاع من خلالها أن يجيب على تساؤلات النص السردي وكشف أسراره وفك رموزه.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الدراسة النقدية السميائية للنصوص التراثية السردية

1 - عبد الحميد بورايو :

قدم الباحث عبد الحميد بورايو" دراسة نقدية للنصوص الشعبية في كتابه القصص الشعبي بمنطقة بسكرة" حيث درس رواية غزوة الخندق وهي روايةً شعبية تنتمي إلى قصص السير والمغازيي، طبق التحليل البنائي الدلالي simantique structural"

من خلال تتبعنا لتحليل الباحث، نلاحظ أنه ركز على ثلاثة عناصر أساسية يعتمد عليها في التحليل البنائي الدلالي وهي:

1- بنية الحدث وسميائيته.

2-بنية الشخصية وسميائيتها.

3- تقنيات السرد (الزمان – الفضاء – المنظور).

I- بنية الحدث وسميائيته:

يُعرف الحدث في النقد السميائي البنيوي، بأنه تكسير كل ما هو متّصل في المبنى الحكائي والدخول في اللا متصل "ومن هنا ستتولد العلامة وتتجلى وتتضح عند الدخول في اللامتصل – على حد تعبير بيرس- « Pierce ». "[1]

يُحدّد الحدث ـــــــــــــــ في التفكير البنيوي السيميائي ـــــــــــــــ من مبنى النصباعتباره جزءا وعنصرا من العناصر المكونة للنص السردي، وكما يعرف في النقد البنيوي الروسي عند الباحث فسلوفسكي « Vesselovski » بأنَّ الحدث هو أصغر وحدة داخل المبنى" [2] أي ما يعرف عنده بالموتيف « motif ».

ونجد مفكرا آخر وهو "يوري لوتمان" ربط الحدث بالشخصية إذ أنَّ الحدث لا يظهر في النّص السردي ولا يتّضح إلا بظهور الشخصية كونها الوسيلة التي تظهره وتجسّده، فبدونها لا يمكن

---

[1] سعيد بن كراد، سميولوجية الشخصيات السردية، ص : 37 .

[2]- المرجع نفسه، ص: 39.

للحدث أن يظهر .ويعتمد هذا الباحث على البعد الدلالي لدراسة الحدث، أي أنه يهتم بدراسة تكسير المتصل عن طريق إحداث شرح في المبنى لكي تنتج العلامة والدلالة ثم يبحث عن الشخصية التي تقوم بالأفعال وليس شرطا أن تكون متمثلة في الانسان، فكل التنقلات والتحركات التي تقوم بها الشخصية "ضمن الكون الدلالي في العمل السردي هي أحداث في الدراسة السميائية البنيوية. وقد بيّن "لوتمان" الحدث يكون في إحداث خرق ما أو بالخروج عن مألوف ما"[1].

ونجد أنَّ الأحداث تمشي في ترتيب وتسلسل حتى يتشكل بناء محكم ومنظم داخل النص، كما يتميّز الحدث بالدخول المفاجئ في القصة، أي عن طريق "الاقتحام irruption[2]" بخرق وتكسير متصل ما تنتج الأحداث في القصة. وإذا توفر الخرق والاقتحام في الأحداث يصنّف النّص السردي ضمن النصوص ذات مبنى، وإذا انعدم الخرق فلا يتشكل مبنى النص.

سميائية الحدث عند قريماس :

ركز قريماس في تحليله على سميائية الحدث، لأنَّ عملية ضبط الأحداث في النص السردي بالغة الأهمية إذ لا يجب أن يكون هناك اختلال في ترتيبها وتنظيمها لأننا لن نستطيع تشكيل نص.
ويشرح الأستاذ سعيد بن كراد أكثر : " إذا كان كل نص سردي ينطلق من النقطة (أ) ليصل إلى النقطة (ي)، فإنَّ الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية وكيفما كانت طبيعة النقطة البدئية والنقطة النهائية، لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة، بل يستند إلى سلسلة من القواعد الضمنية التي تعد إرثا مشتركا بين مجموع الكائنات. وفي غياب هذه القواعد الضمنية، سنكون أمام سلسلة من الأحداث التي تملأ مساحة فضائية، ولكنها غير قادرة على صنع نص."[3]

وقد وضع قريماس الخطاطة السردية لضبط وتنظيم سير الأحداث في النص السردي ضمن عناصرها الأربعة ـــ السالفة الذكر ـــ (التحريك، الكفاءة، الإنجاز، التقويم) وبتطبيق هذه الخطاطة لن يختل نسيج الأحداث.

دراسة سميائية الحدث عند عبد الحميد بورايو:

---

[1]– سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات السردية ص : 37 .

[2]– المرجع نفسه، ص: 41.

[3]سعيد بن كراد، السميائيات السردية، ص: 88.

انطلق الباحث في تحليله بتقسيم النّص إلى خمسة أقسام سياقية وهي (الاستهلال، البداية، المتن، النهاية والخاتمة) وفي دراسته لمتن الرواية، قطّع النص إلى أربع مقطوعات وفي كل مقطوعة حدّد الوظائف التي تتركب منها.

تتضمن المقطوعة الأولى الثنائية الوظيفية (نقص / إلغاء النقص)، فبعد أن رفض عمرو بن ود العمري إرجاع المال للأعرابي، استنجد هذا الأخير بالرسول (ص) ليرد له ماله وهنا يوجد نقص. توجه الرسول مع الأعرابي إلى بيت الرجل الظالم ليسترجع مال الأعرابي (إلغاء النقص) . ويمثل الباحث هذا التحليل بجدول يوضح فيه حدود كل متتالية على حده وعلاقات الاستتباع والاقتران بين الحدود.

ثم يدرس التعاقدات ووضح أنَّ هذه المقطوعة تتركب من ثلاثة تعاقدات متعاقبة " يأتي التعاقد الأوّل ليعبّر عن حالة توازن يعيشها حاكم مدينة مكة، ثم يقوم التعاقد الثاني بين حاكم مدينة مكة وأعرابي فتحصل حالة توازن عند الأعرابي، لكن تنفيذ التعاقد الثاني يتسبب في تهديد حالة التوازن التي يحياها حاكم مكة، في حين أن نقضه يتسبب في اختلال التوازن في حياة الأعرابي، فيعقد هذا الأخير مع الرسول تعاقدا ثالثا يكون تنفيذه سببا في إعادة التوازن لحياته" [1]. فتمر هذه المقطوعة بثلاث مراحل وهي: توازن – اختلال – توازن – عودة التوازن.

وفي دراسة الباحث للوظائف، مزج بين تحليل قريماس في جمعه الوظائف إلى ثنائيات تقابلية (النقص / إلغاء النقص) وبين تحليل "رولان بارت" في إشارته إلى الوحدات التوزيعية والوسائط.

الوحدات التوزيعية unités distributionnelles :

تماثل هذه الوظائف ما نظّر له "توما شفسكي" للحوافز الذي بيّن أن"الوظائف تشترك مع الحوافز بحيث تربطها جملة من العلاقات والتي تمشي في تواصل مستمر لتشكّل سلسلة من الأحداث المترابطة، يعتمد فيها على التسلسل الزمني".[2]

---

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي، بمنطقة بسكرة، ص: 144.

[2]– د : يوسف الأطرش، الخطاب السردي من منظور رولان بارث، السرديات، مجلة محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد10 – جانفي 2004 ص: 164.

الوسائط: les catalyses :

يُعرف هذا المصطلح أكثر عند "رولان بارث" وهو تابع لمصطلح الوظيفة وهي توضح الوظائف الرئيسية وتجعلها قابلة للإدراك بشكل منطقي "فهي تقوم بدور العلامة" [1] وتساهم في توضيح تطورات الأحداث المتتابعة، ويصنّف بارث هذه الوحدات ضمن المحور العمودي paradigmatique كونها تؤدي وظيفة دلالية في إنتاج العلامات والتي تساعد على معرفة الأحداث، وأما الوحدات التوزيعية يضعها في المحور التركيبيSyntagmatique.

يتبّع الباحث طريقة "بارث" في تقطيع النّص إلى وحدات سردية أي مقاطع، يستخرج الوظائف بالاعتماد على المعنى ثم يضع للمقطع السردي الوظيفة التي تحمل ذلك المعنى بهذا الشكل " وتمثل متتاليات التعاقد / تنفيذه أو نقضه، وتلقي المساعدة / مواجهة، اختبار/ شر/ وساطة، إزالة شر /، الوحدات الوظيفية الأساسية في المقطوعة، بينما تمثل المتتاليات استعلامات / معلومات، خروج / عودة الوحدات الفرعية التي لا تشترك في بناء المقطوعة، لكنها لا تلعب الدور الأساسي مثلما تلعبه الأخرى."[2]

الخطاطة السردية

التحريك :

من خلال تحليل الباحث يظهر المرسل في شخصية الأعرابي لما جاء إلى الرسول (ص)وطلب منه مساعدته في استرجاع ماله الذي سلبه منه عمرو بن ود العمري ويمثل الرسول المرسل إليه الذي توكل إليه مهمة استرجاع حق الأعرابي.

---

[1]- رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، تر/أنطوان: بوزيد، منشورات عويدات، لبنان، ص108.

[2]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، ص: 150.

الكفاءة :

وضّح الناقد أنَّ المرسل إليه والذي يتمثل في شخصية الرسول ومجتمع مكة يملكان المعرفة والقدرة، فقد بالغ عمرو بن ود العمري في ظلمه ويجب مواجهته ومحاربته، فهم يملكون القدرة على الفعل.

الإنجاز :

درس الباحث عمليات الإثبات والنفي(الاتصال والانفصال)بموضوع القيمة، وبيّن أنَّ المجموعة الافتتاحية ع1، عَ2، كعملية استلاب تعرض لها مجتمع مكة والأعرابي وذلك عندما سلبا حرية التصرف بمنعهما من الوقوف أمام باب الحاكم، كما سلب الثاني حقه في التصرف في ماله الخاص. وتظهر المجموعة الختامية عَ1وع2 كعملية استرجاع لما سلب أي تحقيق اتصال بموضوع القيمة (المال وحرية التصرف). وأشار إلى عملية قلب المضامين بدراسة التعاقدين الأوّل والثاني، "قد وردا بمظهريهما السالب بينما جاء التعاقد الثالث في مظهره الموجب فقط، بالشكل التالي: التعاقد (أ) في حالة تنفيذ +التعاقد(ب)في حالة نقص +التعاقد(ج)في حالة تنفيذ+التعاقد(أ)في حالة نقص+التعاقد(ب)في حالة تنفيذ"[1].

ورمز الدارس إلى التعاقدات الثلاثة بالحروف "ع 1، ع 2، ع 3 وهي في صيغتها الموجبة وبالحروف ع1 ع2 ع3 وهي في صيغتها السالبة وبالعلامة >للمتتابع وحدد صيغة المعادلة من حيث سياقها التطوري على الشكل التالي: ع 1> ع2> ع3> ع1> ع2واكتشف أن التعاقد(أ)والتعاقد(ب)يتعادلان كالتالي: ع 1> عَ2≃ عَ1> ع2وتوضع هذه الصيغة في وضعها الاستبدالي الاسياقي كالأتي: $\frac{ع1}{عَ1} = \frac{ع2}{عَ2}$

ويستنتج الباحث أن هناك تقابلا بين ع 1وعَ1 من جهة وبين ع 2وعَ2 من جهة أخرى وذلك حسب الصنف الدلالي:

---

[1] ــعبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، ص : 145 .

سvs ما ليس ب(س)"[1]، وبهذا التحليل يتوصل الباحث إلى عملية قلب المضامين بالقضاء على النقص ويظهر ذلك في هذا الشكل"[2]:

ما قبل	~	وضع معكوس		نقص
مابعد		وضع طبيعي		قضاء على النقص

الحبكة :

أشار الباحث إلى الحبكة، حيث وضّح أنَّ نص غزوة الخندق يعتمد على الانتظام المنطقي مستعينا في ذلك بتعريف"تودوروف"حيث يقول : "إنَّ وراء وجود كل وحدة في القصة وجود وحدة أخرى كما أنَّ هذه الوحدة نفسها تقف وراء وجود غيرها. فالمقصود بالانتظام المنطقي في نص ما هو مبدأ السببية الذي يحكمه ويميزه الباحثون بين عدة أنواع من السببيّة ومن بينها السببيّة الحدثية التي نجدها مهيمنة على علاقات انتظام وحدات غزوة الخندق "[3]. فكل حدث قصصي هو كنتيجة للحدث الذي يسبقه، ويشرح الناقد متتالية الوظائف التي تربطها علاقة السببية الحدثية كالتالي :

-متتالية الاختبار

-معركة، انتصار، حيث تنتج الوظيفة الثانية عن الوظيفة الأولى ولا يمكن تصورالثانية بدون الأولى."[4]

---

[1] ــ عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، ص : 145، 146 .

[2] ــ المصدر نفسه، ص : 147 .

[3] ــ المصدر نفسه، ص :182.

[4] ــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

2ـــــــــــسميائية الشخصية

ـــــــــــ سميائية الشخصية عند قريماس :

إنَّ دارسة الشخصية سميائيا عند قريماس تتخذ دراسة تحليلية وعلمية دقيقة، فالمعنى الذي يبحث عنه المحلل لا يمكنه أن يظهر ويتجسّد إلا من خلال قيام الشخصيات بأدوار وتحركات أو عن طريق سرد الصفات مع الاعتماد على "القيم" التي تحملها الشخصيات، أي الاهتمام بأفكارها وأخبار عنها حتى يتعرف المحلل على الهدف الذي تصبو إليه الشخصية. وقد حصر "قريماس" القيم في مجالين متمايزين:

ويتمثل المجال الأوّل في تحديد الثنائيات التي يتضمنها النّص دون دخولها في الحركة والفعل، وأما المجال الثاني فهو الذي يتم فيه تحريك تلك الثنائيات من طرف الشخصيات والتي توضح وتُظهر الدلالة أكثر وتكشف عن البعد الثقافي، فالحركة هنا مرتبطة بالزمن، وبالتالي ستأخذ القيم في هذا المجال بعدها الزمني وتاريخها وماضيها وستتوضح ثقافة المجتمع ومن هنا ينكشف المضمون.

فعنصر التحريك الذي تقوم به الشخصية والذي هو مرتبط بالزمن والمكان سيؤدي بالقيم إلى الظهور أكثر، وتكون في تنظيم محكم بشكل منطقي، بحيث نجد أن "القيم تتشابك مشكّلة علاقات التشابه أو التقابل أو الضد"[1]، وبفعل هذه العلاقات ستتجلى الدلالة.

بناء الشخصية ضمن المسار التوليدي:

لقد تعمّق قريماس أكثر في دراسة الدلالة بشكل عملي دقيق، إذ كان يعمل "بالمسار التوليدي"[2]، ويتضمن هذا المسار ثلاثة مستويات وكل مستوى يحمل مكونين: دلالي وتركيبي.

يعرف المكون الدلالي في المستوى الأوّل "بالدلالة الأصولية" [3] وهذه البنية تكون في سكون وثبات أي أنها غير مرتبطة لا بزمان ولا بمكان ولا بحركة وتكون في تلك الثنائيات المتضادة والتي لم تدخل في شبكة العلاقات وبالتالي لم تتوضح الدلالة بعد، ولما تدخل في علاقات "التشابه"

---

[1] سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص 31.

ينظر سعيد بن كراد، ممكنات النص ومحدودية النموذج، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، العدد الأول، 2005، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة سيدي بلعباس، [2] الجزائر، ص : 14 .

[3] –المرجع نفسه، ص: 73.

التقابل" والضد" تصبح لها دلالة ويتشكل ويظهر المربع السميائي الذي يضم بداخله سلسلة من الانجازات والعمليات.

فنجد المحلل السميائي في هذه المرحلة من التحليل يعمل بحالات النفي والاثبات، بحيث يقوم بتوضيح حالة ما ليتم نفيها، ويتمكن بذلك إلى وضع حالة أخرى قصد إثباتها ومن هنا يظهر التحوّل الذي نجده في المضامين عندما تقوم الذوات بالانجاز وبالدخول في الصراع، سيتم نفي أوإثبات للمضامين.

وفي المستوى الثاني في المسار التوليدي، يواصل "قريماس" العمل بالمربع السميائي في قلب العمليات السابقة في المستوى الأوّل وذلك عندما يدخل الكاتب ذاتا أخرى وهي "ذات الخطاب"[1] فتحريكها للعمليات شرط أساسي ترتكز عليه حركة المربع السميائي ومن هنا تأخذ الدلالة في السرد البعد التصوري القابل للتحقق.

ولما يتم تحريك المربع السميائي، ستظهر في النص السردي تحولات متتابعة بين حالات النفي والاثبات لمواضيع القيمة بين الذوات، ومن الدلالة المجردة يبدأ النموذج العاملي بالعمل وتتمثل مهمته في اختصار مجموع الأدوار التي ستحقق.

يضمّالمكون الدلالي في هذا المستوى بداخله عملية القلب على "المعانم" والتي يتشكّل منها المربع السميائي في المستوى التجريدي، ولما تتشكّل العلاقات بين المعانم وبين المعانم السياقية (classémes) ستظهر وتتناسل السميمات (sémémes) أي القراءات الدلالية المتعددة لمضون ما. والهدف من عملية القلب هنا "هو تحديد المضمون الذي افتُرض لأن يتحقق والذي سيُعتمد عليه في التحليل".[2]

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 73.

[2] A G greimas semantique structurale - librairie larouse, Paris, p109 -

c'est la fossé qui sépare le contenue réalisable du contenu effictivement réalisé dans telle ou telle langue .

وأما المستوى الثالث فهو مرتبط "بالتجلي"، أي أنَّ الدلالةبينما كانت منحصرة في البعد التجريدي ستأخذ بعدا سطحيا، ويضم هذا المستوى "التركيب الخطابي"[1] ولا يقصد بهذا التركيب البنية السطحية وإنما هو تابع للمستويين السابقين في البنية العميقة.

ويتضمن التركيب الخطابي هو الآخر عملية القلب على الثنائيات التي استخرجت في المستوى الأوّل، بحيث كانت ساكنة وثابتة فسيُدخل عليها المحلل "الزمن" وتأخذ صفة الزمنية. فأحداث المضمون لما كانت مجردة في المستوى الأوّل ستصبح زمنية، إضافة إلى الفضاء الذي سيحدد النقاط التي تتحرك فيها الأحداث في الزمن، فلكي يتم إثبات المضمون المطروح المراد تحقيقه ونفي المضمون المقلوب يمر ذلك عبر فترة زمنية وفي فضاء محدد.

وبهذا سيتحول العامل "الذي كان محصورا في الدلالة المجردة إلى ممثل. ويركز قريماس على الجمع والربط بين الوظيفة والصفات، حيث يعتبر الوظيفة "فعلا متحققا" [2] وأما الصفات فهي تصنّف في "الفعل المحتمل"[3]، ومن هنا سيدخل الممثل الذي سيربط ويجمع بين الوظيفة والصفات أي الدور التيمي، ويعني "الدلالة التي يحملها الممثل على طول الخطاب، ثم يدخل قريماس" عنصر الصورنة "[4]figurativisation والتي تعتبر آخر عنصر في المسار التوليدي. يعمل قريماس في هذا العنصر "بالليكسيمات" وهي ألفاظ من الخطاب والتي تحتوي على دلالات ثابتة أي المعنى الذي ترد فيه في المعجم، ويمكن أن تتضمن معاني مجازية متعددة بتعدد السياقات" [5] التي يرد فيها الليكسيم، ولكنها رغم تلك التعددات في المعاني أي "المجازات" فإنها تجتمع في معنى واحد يخص ذلك "الليكسيم" ويطلق قريماس عليها مصطلح "الصورة النواتية"[6]sème nucléaire.

فتلك التصورات الخاصة بالليكسيمات والتي تُعيّن من النص السردي الخطابي يستخرجها المحلل من الليكسيمات كونها القابلة للتحقق والتي يتضمنها النص.

البعد التصوري للنموذج العاملي :

---

[1] سعيد بن كراد، سميولوجية الشخصيات السردية، ص 76.

[2] المرجع نفسه ، ص: 79.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] – المرجع نفسه، ص: 80.

[5] – محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردي، ص : 76 . .

[6] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

يخرجالنموذج العاملي من المستوى المحايث ويدخل في التجلي ثم تُدرس علاقته بالمستوى العميق، لكي تتجسّد وتتشكّل الشخصية من المحايثة أوّلا إلى "التركيب الحدثي" [1] للفعل، أي سيمر التحليل السميائي هنا بعمليات القلب من الدلالة المجردة إلى تشخيص النموذج العاملي، بمعنى وضع تصور لوضعيات شخصية قابلة التحقق، فمن خلال تشكل تلك العلاقات بين العوامل الستة التي صاغها "قريماس" والمتقابلة يدخل الممثلون في تلك الخانات العاملية بتجسيد الأدوار العاملية التي كانت في مرحلة التجريد، ومن هنا يتّخذ الممثلون أسماءً ومميزاتا اجتماعية.

وفي هذه المرحلة من التحليل الدلالي يأخذ المربع السميائي سمة التشخيص أي التمظهر والتجلي ويكون قابلا للتحقق وذلك عن طريق دخول ذات الخطاب التي تقوم بفعل ويصطلح عليه في التحليل السميائي القريماسي، "الفعل التركيبي" [2]، وهذه الذات تحسم الأمر من خلال فعلها إما إلى الاثبات أو النفي للمضمون الذي يعتمد عليه "الكاتب" ويريده في نصه ومن هنا يظهر الممثل، يقوم بأدوار "حدثية" في عمليات القلب التي تخضع للنفي أو الاثبات. وبظهور الأفعال الحدثية من طرف الممثلين سيتحدّد النص السردي وشكله (شكل المضامين).

ولما يُخضع المحلل عناصر النموذج العاملي في البنية العميقة في المربع السميائي سينتج له توالد مستمر من الحدود المتقابلة —بين عمليات النفي والاثبات، مثل ذات إيجابية تقابلها ذات مضادة، موضوع ايجابي يقابله موضوع سلبي...الخ.

وتظهر الحياة الاجتماعية بدورها أنها تتركب من السلبيات والايجابيات بين حالات النفي والاثبات لمختلف رغبات الشخصيات، ويتضح هذا في التحولات والتغيرات التي تمسّ الشخصيات في مضامينها فتغيير حالة البؤس والشقاء، الحزن، الكآبة يستدعي نفيها وإقصائها حتى نثبت حالة الغنى والسعادة.

---

[1]- سعيد بن كراد سميولوجية الشخصيات السردية، ع، س، ص 83.

[2]_ المرجع نفسه ، ، ص 83.

تيمة الشخصية:

إنَّ مهمة التيمات هي التلخيص والتقليص من المضامين المتوالدة في النّص السردي وتُحدّد الوظائف والمواصفات "أي المحمولات" [1] انطلاقا من العوامل أو ما يصطلح عليه عند قريماس "بالمحافل" وتبرز التيمات عند الممثلين الذين يساعدون المحلل أكثر في توضيح أدوار ومواصفات الشخصيات على طول الخط السردي.

فيتضمن النص السردي مجموعة من الصفات والوظائف النابعة عن عامل ما، وسيقلص المحلل ويجمع كل تلك الصفات والوظائف التي تدل على معنى واحد ومعين في دور تيمي أي في ممثل معين يكون مطابقا لتلك الصفات والوظائف.

تجلي الشخصية في المستوى السطحي:

إنَّ المتتبع لتحليل قريماس السميائي للشخصية، يلاحظ أنَّ هذا التحليل يبدأ أولا من البنية العميقة أين تتشكّل الشخصية وتتكون حيث نبحث عن الأدوار والصفات التي ترشدنا إلى الشخصية وأما المستوى السطحي فمهمته أيسر بالنسبة للمستوى العميق ففي البنية السطحية يتم تصنيف الشخصية وتحديد البعد الثقافي والاجتماعي لها.

وقد وجد الباحثون السميائيون أنَّ عملية التأويل تساعد أكثر في تحليل الشخصية وتوضيح ثقافتها ومجتمعها، بحيث أنَّ الشخصية تعيش في "عالم مخيالي" [2] يتضمن البعد الثقافي والاجتماعي أي واقعا مخياليا، وقد أبدع الكاتب في صنعه وإخراجه إلى القارئ الذي يقوم بدوره إلى فك تلك القوانين التي تحكم عالم المؤلف المخيالي وحتى يدرك طبيعة نشوء ذلك العالم أو كيف شكّل المبدع عالم شخصياته، ويقوم هذا عن طريق التأويل.

يتم تحديد الشخصية على مستوى السطح من المعطيات التي يقدمها الكاتب عنها، من خلال تحديد البعد الثقافي، فالشخصية قبل عملية التأويل تكون فارغة دلاليا وفي ممارسة التأويل تكتسي زيّا دلاليا ومتعددا بتعدد القراءات كما أنها عبارة عن بناء محكم في النص لا يستطيع المحلل أن

---

[1]- تزيفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر /عبد الرحمن مزيان (المغرب، منشورات الاختلاف، ط1، 2005)، ص72.

[2]- سعيد بن كراد، سيمولوجية الشخصيات السردية، ع – س، ص104.

يمسك ببنياتها الدلالية في أوّل الخطاب، وإنما بالتدرج والتسلسل ضمن القراءة الدلالية، من بداية النص إلى نهايته يتم تشكيلها وبنائها.

فعملية بناء الشخصية تعتمد على البعد الثقافي الذي يتضمنه النص وعلى القوانين والسنن التي تفرض على القارئ المحلل السميائي في عملية التأويل، إذ عليه أن يحترم القوانين التي يفرضها النص الثقافي حتى لا يخرج عن المعنى.

ومن هنا تكمن جمالية النص في التأويل، انطلاقا من المعطيات التي يفرضها النص للشخصية، فالكاتب يترك عملا للمتلقي يقوم به وهو توضيح دلالة الشخصيات أكثر مع احترام ما قدمه المبدع من سنن وقوانين تحكم النص في بعده الثقافي.

فالتأويل تأويلان، "تأويل مباشر، وتأويل ديناميكي" ويقصد بالأوّل أن يحدد المؤوّل المعنى الأولي في النص، وفي الثاني يخرج عن حدود المعنى الأولي ليذهب بعيدا في التحليل والتعميق فيه ليكتشف أفكارا وأشياءً، لم يصرّح عنها الكاتب وإنما تركها للقارئ.

فهذه الخطوات في التأويل ستساعد القارئ في التعامل مع الشخصية الظاهرة والمتجلّية في السطح والتي تحمل وتتضمن موضوعا ظاهرا ومباشرا فيقوم المحلل بتحليل الشخصية سميائيا بعرضها إلى عناصر خارجية عن النص – مع احترام أفكار الكاتب – أي بتوضيح كل ما هو غائب عن النص والذي يجب أن يكون حاضرا فيه.

دراسة سميائية الشخصية عند عبد الحميد بورايو:

اعتمدعبد الحميد بورايوعلى الشخصيات التي تقوم بالأحداث، أو بالأحرى التي حرّكت الأحداث والتي كانت تقوم بالخرق وتكسير الحواجز، وقبل تحديد العوامل وتجليها في السطح حلّل الناقد البنية العميقة، حيث عمل بالمسار التوليدي الذي وضعه قريماس، بيّن الدلالة الأصولية وذلك باستخراجه للثنائيات المتضادة أو التضاد بين شخصين (عمرو بن ود العمري الحاكمومجتمع مكة) وخرج بثنائية متضادة وهي حاكم (vsعكس)محكوم ثم يدخلها في علاقات التشابه، التقابل، الضد لتصبح لها دلالة ويتشكّل المربع السميائي، حيث وضع وسيطا بين شخصيتي عمرو بن الودومجتمع مكة وهو الأعرابي الذي يمثل "مجموعة من القيم الخلافية ذات ملمحين تجعله متصلا بكلا الطرفين ومنفصلا عنهما في نفس الوقت محافظا على كيانه المستقل فهو ليس بحاكم ويشبه في ذلك مجتمع

مكة من ناحية، ولكنه ليس محكوما، فهو أعرابي من البادية لا يخضع لسلطة حاكم مكة، وهو في هذا يختلف عن مجتمع مكة، بينما هو يشبه الحاكم في الصفة الأخيرة ويختلف عنه في الصفة الأولى ويضع الدارس هذه البنية الدلالية في مربع سميائي"[1].

ويواصل الباحث تحليله القريماسي في توضيح بنية الشخصية ودلالتها في العمل السردي، إذ بيّن أن ذاتا أخرى دخلت في سير أحداث هذه المقطوعة ويسميها قريماس"بذات الخطاب"فتحريكها للعمليات شرط أساسي ترتكز عليه حركة المربع السميائي وتتمثل في شخصية الرسول ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ وذلك بعد أن ظهر تضاد جديد بين شخصية عمرو والأعرابي، "عندما طغت على الرواية علاقة الانفصال على علاقة الاتصال بين هذين الحدين، فانفسح المجال لدخول حد ثالث جديد وسيط هو الرسول(ص) وقد ظهرت الشخصيات على أساس قيم خلافية جديدة، فقدمت الرواية "عمرو"على أنه مغتصب الحق والأعرابي على أنه مغتصَب الحق والرسول(ص) رجل عدل فهو ليس بمغتصب مما يجعله يتصل من هذه الناحية بالأعرابي لكنه من ناحية أخرى ينفصل عنه في كونه ليس مغتصب الحق، وهو ما يجعله متصلا بعمرو، ولكن ينفصل عنه أيضا لكونه مغتصبا الحق وبيّن هذا التحليل ضمن المربع السميائي"[2].

ولما يتم تحريك المربع السميائي ستظهر في النص السردي تحولات متتابعة بين حالات النفي والاثبات لمواضيع القيمة بين الذوات، ومن الدلالة المجردة يبدأ النموذج العاملي بالعمل.

العوامل:

حدّد الناقد العوامل القائمة بالفعل وهي "المرسل"ويتمثل في فساد القيم الاجتماعية قبل دخول الاسلام والمرسل إليه في مجتمع مكة.

-موضوع القيمة : (الظلم)

-الذات :(عمرو بن ود العمري)

-المساعد :(رجال مكة)

---

[1] عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، ص 152.

[2] المصدر نفسه، ص :153

-المعارض :(الأعرابي)

- **محور الرغبة :**

نجد أنَّ الباحث بيّن أنَّ(الذات) والتي تتمثل في شخصية عمرو بن ود العمري عدوانية، شريرة تميل إلى العنف والظلم الذي يمثل (موضوع القيمة) فالذات هنا تسعى دائما لفعل الشر بحكم نفسيتها الشريرة.

- **محور التواصل :**

حدّد الباحث المرسل ويتمثل في فساد النظام الاجتماعي، والمرسل إليه في مجتمع مكة ويمكن للقارئ أن يجعل من عمرو بن ود العمري في خانة المرسل إليه لأنه يمثل شخصية شريرة تحب الفساد واقتراف الشر.

- **محور الصراع :**

يظهر عامل"مساعد"في رجال مكة وعامل"معارض" في شخصية الأعرابي ويمكننا أن نضع في خانة الأعرابي الرسول (ص).

3 ـــــ تقنيات السرد

الزمان :

بيّن الدارسأنَّ مبدأ التتابع الزمني يمتزج بمبدأ التتابع السببي، وميّز بين العلاقة السببيّة والزمنية، معتمدا على تمييز "فوستر" في أنَّ الأولى تشكّل الحبكة بينما تشكّل الثانية الحكاية" [1]. ويحلل الناقد الزمن في رواية غزوة الخندق" متبعا تحليل "تودورف" موضّحا أنَّ العلاقة التي تربط المتتاليات فيما بينها تتمثل في العلاقات الزمنية التالية:

"1- التتابع

[1] ـــ عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، ، ص : 183 .

2- الحصر أو التضمين

3- الاقتران أو التوازي

4- التقاطع"[1].

ففي حالة التتابع تكون المتتاليات متتابعة وتفتح نهاية السابقة المجال لبداية اللاحقة، وفي الحالة الثانية (الحصر أو التضمين) وهي تلك المتتاليات المحصورة بين حدود متتالية أخرى "ووضع الناقد متتالية شر / وساطة / إزالة الشر، حيث نجدها عادة بين حدي تعاقد الاقتران وأشار إلى أنَّ هناك تشابها بين حدود متتاليتين، وذلك أن الحدث القصصي الواحد قد يؤدي أكثر من وظيفة واحدة في نفس الوقت مما يسمح بظهور وحدتين وظيفيتين أو أكثر في نفس اللحظة الزمنية"[2].

وفي حالة التقاطع، فإنَّ جزءً من متتالية الوحدات قد يكون منحصرا أو مدمجا بين حدود متتالية أخرى، "بينما يصل جزؤها الآخر خارجها فهي عبارة عن حالة حصر جزئي وهذه العلاقة هي الغالبة على ترابط متتاليات غزوة الخندق"[3].

يواصل الناقد تحليل "تودوروف" في تبيين سرد الأحداث وفق الزمن يأتي في عدة أشكال منها "التضمين، التسلسل والتأجيل(التناوب) ففي التضمين يظهر أنَّ في بعض القصص الأصلية نجد أنها تحتوي على قصص أخرى يتم سردها ضمن القصص الأصلية وفي التسلسل تسرد عدة قصص بالتتابع في قصة واحدة، فالكاتب هنا سيركز على الترتيب في سرد الأحداث المتعددة، وأما التأجيل أو التناوب فيعتمد فيه المبدع على قصتين بحيث يقوم الراوي بسرد أحداث كل قصة بالتناوب. وشرح الباحث هذه العلاقات الثلاث في غزوة الخندق.

- المكان :

[1] - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرةص : 183.

[2] ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

إنَّ دراسة المكان في الأعمال السردية والروائية خاصة يعتمد على الخيال في إدراكه "إذ أنَّ المبدع حين يريد الهروب أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يدخل المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة"[1].

ويتحدّد المكان في الدراسة السميائية من خلال الأحداث فالحدث يرتبط بالمكان الذي سيتم فيه الفعل، وإذ لم يكن مكان لن تحدث حركة، فالسارد هنا قبل أن يسرد حدثا يجب عليه أن يبرمج مكانا ليتم فيه الحدث ويحدد نوعه دون أن ينسى الزمن الذي يأتي قبل المكان في برمجة الأحداث، فالأفعال والحركات مقيدة بالزمن الذي هو الفترة أو المدة التي يتم فيها الفعل، والمكان هو الاطار الذي تتحرك في حدوده الشخصية ومن هنا ظهر مصطلح التفظيئ أو الفضاء في التحليل السميائي.

الفضاء Espace:

فضّل المحللون السيمائيون استعمال مصطلح "الفضاء" بدل المكان ويقصد به أنه "موضوع مهيكل يتكون من عناصر غير مستمرة لكنها مستمرة عبر امتداده وفق نظام مهيكل ويطلق عليه قريماس، الفضاء الإدراكي".[2]

ويتم إدراك الفضاء من القراءة الدلالية أي من لغة الخطاب السردي من خلال العلاقة القائمة بين شكل التعبير وشكل المضمون .ويظهر الفضاء في التحليل من خلال الفعل المنجز فيه.
فالتفضيئ هو الذي يحدد الأمكنة التي تدرك من خلال التأويل (الدلالة) والتي تتم فيها "إنجاز عمليات الوصل والوقف"[3] وهذه العمليات تحتاج إلى تنظيم فضائي والذي يضم بداخله البرامج السردية.

ويُكتشف الفضاء من داخل النص ومن القواعد التي يفرضها، فهو مرتبط بتلك القيم التي يتضمنها الخطاب والتي تسعى الشخصيات إلى تحقيقها، كما له علاقات بالخطاطة السردية

---

[1]- د. عقاق قادة: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الحمالي للمكان، إتحاد كتاب العرب، دمشق 2001ص264 .

[2]- د. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السميائي، الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005. ص

[3]- سعيد بن كراد، السيمائيات السردية، ص: 138.

وبشكلها، إذ أنَّ إنجاز الفعل يستدعي تحديد زمني وتحديد فضائي "فالفضاء هو الاطار الذي يرسم حدوث الأحداث داخل الزمان"[1].

وقد ذكر "قريماس" الفضاء الاستهلالي والفضاء الانجازي" [2]، وهذان الفضاءان مرتبطان بالخطاطة السردية، ويتحدد الفضاء الاستهلالي من ذلك المكان الذي تم فيه انطلاق الذات للقيام بالفعل في بداية الحكاية، وأما عن الفضاء الانجازي والذي يضم مرحلة التحليل والانجاز من الخطاطة السردية فهو ذلك المكان الذي يتم فيه تأهيل البطل وتحقيق الفعل، ويتفرّع هذا الفضاء إلى فضاء الاستعداد وفضاء النصر. ويظهر فضاء الاستعداد من خلال اكتساب الذات الكفاءة وتكون مؤهلة للقيام بالفعل الذي سينجز في فضاء النصر وهو المكان الذي تم فيه الفوز وتحقيق اتصال بموضوع القيمة.

دراسة المكان (الفضاء):

درس الباحث (عبد الحميد بورايو) التقابلبين الأمكنة ـــــــــــــالتي جرت فيها الأحداث ـــــــــــــ ضمن مبدئي المخالفة والوساطة، "وتظهر "مكة"و"البادية"كحيزين متضادين باعتبار الأولى تخضع لسلطة ظالمة والثانية لا تخضع لمثل هذه السلطة، ثم جاءت المدينة كحيّز جديد يختلف عن الحيزين السابقين في كونها لا تخضع لسلطة ظالمة ولكنها خاضعة لسلطة عادلة، فهي تتصل بمكة من حيث خضوعها للسلطة وتنفصل عنها في كون هذه السلطة ليست بظالمة وهي تتصل بالبادية لكونها لا تخضع لسلطة ظالمة، فهي في ذلك مماثلة لها ولكنها تخضع لنوع آخر من السلطة وهو ما يجعلها مخالفة لها، ويثبت هذه العلاقة ضمن المربع السميائي"[3].

ويكشف الناقد عن تضاد آخر بين العالم الآخر والمدينة، وبين العالم الآخر ومكة من جهة أخرى، ففي العلاقة الأولى وضّح الدارس "أن ولدا جابر لا يتمكنان من تلقي المعرفة وهما في مجتمع المدينة فينتقلان إلى الآخرة ليلتقيا هناك عن طريق السيّد رضوان(الملك)تحت إشراف إبراهيم الخليل"فينشأ بذلك تضاد بين المدينة كحيّز بشري، يتلقى المعرفة والعالم الآخر كحيّز إلهي يشكل مصدرا لهذه المعرفة ومرسلا لها"[4].

---

[1]- سعيد بن كراد، السيمائيات السردية، ص : 78 .

[2]ـ المرجع نفسه، ص : 139 .

[3]عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، ص : 194.

[4]ت المصدر نفسه، ص : 194

المنظور(الرؤية):

اتضح المنظور أكثر بعد ظهور أعمال"هنري جيمس" الروائية والتي اعتمد فيها على تقنية حديثة في السرد وتتمثل في أنه لا يجعل الراوي يسرد ويحكي بكثرة فهو يدعو إلى مسرحية الحدث وعرضه بمعنى على القصة "أن تحكي ذاتها لا أن يحيكها المؤلف" [1] . فالكاتب هنري جيمس يعتمد على عرض الحدث وتحريك شخصياته بكثرة ولا يجعل الراوي يظهر في العمل السردي، فهو يترك الشخصيات تتكلم وتتناقش وتتحاور وتتصارع دون أن يتدخل ويظهر وجوده.

تابع الباحث "بيرلي لوبوك" « P. Lubock » آراء "هنري جيمس"ضمن كتابه صنعة الرواية حيث وضّح مصطلح المنظور أو الرؤية ويعني به أن الراوي يحدد رؤيته للعالم من خلال الشخصيات والأحداث التي يرويها عن طريق الراوي التخيلي الذي يأخذ على عاتقه عملية القص وتسمى الشخصية التي يتكلم الراوي من خلالها "الآنا الثانية للكاتب".[2]

كما يتعرف المحلل من خلال "المنظور" على الكيفية التي عرض بها الراوي أحداثه والخطة التي اعتمد عليها في نسج خطابه الروائي.فالكاتب هو الذي يصنع ويخلق ويبدع ويدخل إلى الخيال ويُسيّر الشخصيات ويتحكم في الأحداث، دون أن يظهر وجوده في العمل السردي، فهو يستعين بشخص ينوب عنه في عملية الحكي والسرد هو "الراوي" ويعد بنية من بنيات العمل السرد التي يتكون منها.

المنظور عند تودوروف :

صاغ الباحث الفرنسي "تودوروف" رموزا تساعد المحلل أكثر في توضيحه لطريقة عرض الأحداث، وردت في الشكل التالي:

1-"**الراوي<الشخصية**: ويقصد بها الرؤية من الخلف، ويوضح فيها أنّ الراوي على معرفة أكثر بالشخصيات، إذ أنَّ الشخصيات لا تُدرك وتعرف كما يدرك الراوي.

---

[1]- سعيد يقطين ــ تحليل الخطاب الروائي ــ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، ص : 285.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

2- **الراوي= الشخصية**: ويعني بها الرؤية مع، ويكون الراوي هنا في درجة مساوية من المعرفة لدى الشخصيات.

3- **الراوي> الشخصية**: "[1]وتدل على الرؤية من الخارج فالراوي هنا لا يدخل في عمق الشخصية.

وقد ترجم تودوروف الرؤية "بجهات الحكي"ويقصد بها الطريقة التي تساعد المحلل أكثر في كشف طريقة سرد القصة من طرف الراوي، فوجوده ضروري لتوضيح الأحداث.

المنظور في غزوة الخندق :

أشار الناقد إلى "المنظور" حيث بيّن الطريقة التي عرض بها الراوي أحداثه، فقد اعتمد على الرؤية من الخلف (الراويالشخصية)، أي "أنَّ غزوة الخندق تتضمن رؤية مجاوزة، بمعنى رؤية تتجاوز ما تعرفه شخصيات القصة"[2].

ويصل الباحث إلى نتيجة في نهاية التحليل وهي أنّ رواية غزوة الخندق نص متماسك البناء فكل العناصر التي حللها كان لها دور، ساعدت على إنتاج نص محكم البناء .

وما يؤخذ عن الناقدفي تحليله كان يعتمد على ترجمته الشخصية للمصطلحات الغربية ومن أبرز تلك المصطلحات المنظور ترجمه بمظهر الراوية والتناوب بالتأجيل . ولاحظنا أنه لم يتعامل مع مصطلحات قريماس بالشكل الدقيق، وذلك في "مصطلحي Acteur (القائم بالفعل أو الممثل) وActant (العامل) فقد استبدلهما بمصطلح الشخصية" [3]الذي ينحصر فقط على الانسان، بينما الشخصية عند "قريماس" هي كل من يساهم في إنجاز الحدث (أشياء – حيوانات – نباتات...الخ).

2- محمد الناصر العجيمي :

---

[1] ــ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص : 290 .

[2] ــ عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، ص : 196 .

[3] ــ المصدر نفسه، ص : 153 .

محمد الناصر العجيمي، باحث تونسي نشر عدة دراسات في النقد الأدبي من أشهرها في الخطاب السردي، نظرية قريماس" سنة 1993، حيث حلّل نص من التراث الشعبي الاسلامي العربي بعنوان الأرانب والفيلة" من كتاب "كليلة ودمنه".

دراسة بنية الحدث

1- الوظائف :

في بداية التحليل قسّم الدارس النّص إلى قسمين وكل قسم يتكون من مقطعين ولاحظ أنَّ الحكاية تبدأ من القسم الثاني، بحيث تظهر الوظائف أكثر والقائمون بالفعل . وحدّد الوظائف متبعا طريقة قريماس، استخراج مقاطع سردية (ملفوظ سردي) وأشار إلى الوظائف التي تتكون منها وهي: وظيفة الاساءة، وجود حالة نقص أو الافتقار، "يستدعي فعلا لمحوه وتغييره. وتظهر وظيفة إلغاء النقص بعد أن تتهيأ الأرنب "فيروز" للقيام بالمهمة لا تأخذ الاذن من ملكها للقيام بإنجاز نقيض، يهدف إلى محو الافتقار وإزالته"[1].

ـــ العوامل :

عيّن الناقد خمسة عوامل كان لها دور في نسج أحداث الحكاية وهي: الأرنب "فيروز" – السماء – القمر والضوء ـــــــــــ ملك الأرانب – ملك الفيلة. وضّح أنَّ السماء قامت بدور العامل المعارض لما منعت سقوط الغيث على أرض الفيلة وتسبّبت في الجفاف ويظهر عامل معارض آخر وهو الفيلة لما "وطئت أحجار الأرانب فهدمته وقتلت عددا منها" [2].

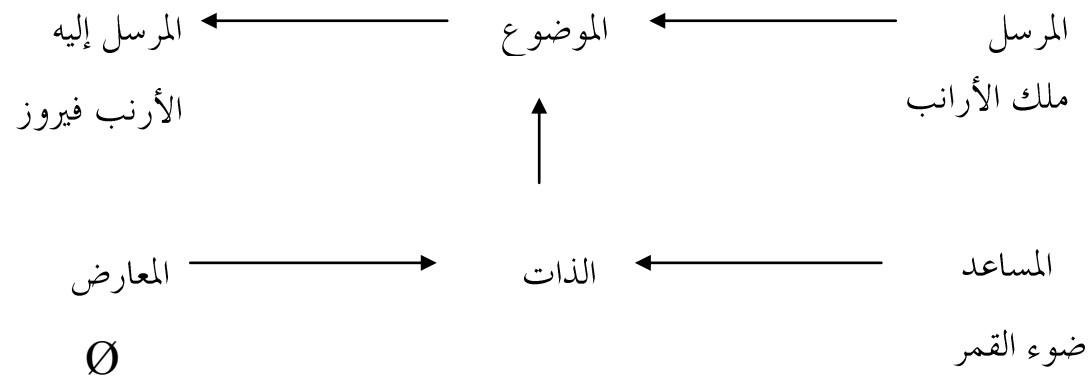
وفي اجتماع الأرانب بملكها في إيجاد حل للتخلص من الفيلة وفي تفويض ملك الأرانبالأرنب "فيروز" للقيام بالمهمة، نجد أن الباحث وقع في مشكل الانزلاقات العاملية حيث واجه صعوبة في تحديد"المرسل" و"المرسل إليه" أو المؤتى والمؤتى إليه وفسّر ذلك في جدولالتالي :

المؤتى إليه ـــ المؤتى ←———
أرانب ـــ ملك الفيلة ←———
ملك ـــ أرانب ←———
فيروز ـــ ملك ←———
فيروز ←——— ملك

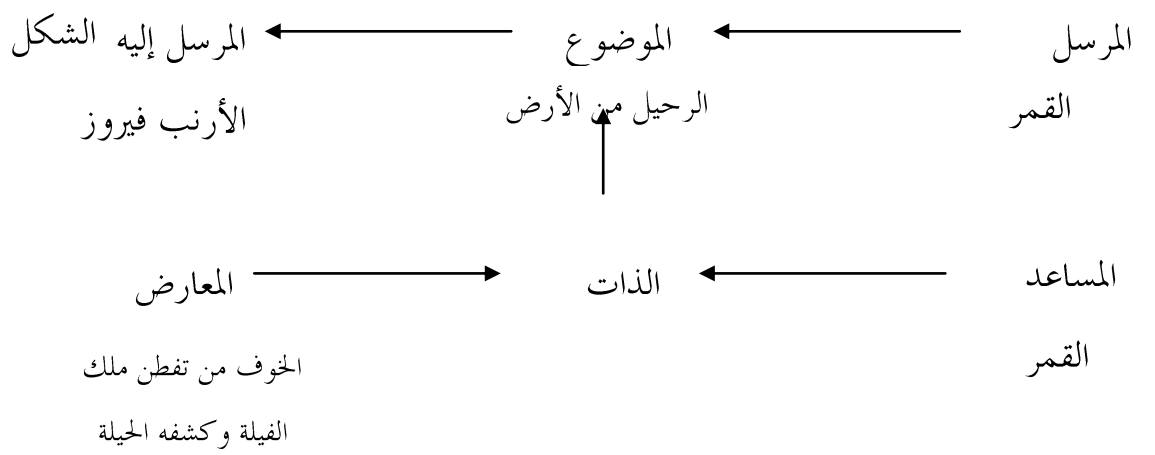
1

2

أشار الباحث إلى العواملالقائمة بالفعل دون أن يضع ترسيمات عاملية لها، فمثلا لما شرعت الأرانب في تنفيذ خطتها في ليلة مقمرة، وضّح أنَّ ضوء القمر مثّل دور المساعد في إنجاز خطتها، وهنا تتضح بنية النموذج العاملي:



وفي تبليغ الأرنب فيروز رسالة القمر إلى ملك الفيلة تظهر عوامل النموذج العاملي في هذا الشكل



الخطاطة السردية:

التحريك:

نجد أنّالناقد قسّم الحكاية إلى قسمين فكل قسم يتضمن عناصر الخطاطة السردية لضبط التحولات، ففي القسم الأوّل بيّن أنَّ القائم بالفعل ظهر في شخصية الملك، الذي يقوم على خدمة الفيلة وتوفير الأمن لهم، فهو يمثل"المرسل إليه"ويتجلى"المرسل"في الفيلة لما لجأت إلى ملكها لتستنجد به لإيجاد حل لأزمة الجفاف.

الكفاءة : يمتلك رئيس الفيلة كفاءة تؤهله لتبوّؤ مركز القيادة فهو يكتسب **المعرفة والتجربة**.

الإنجاز:فبعد أن كانت الفيلة في حالة انفصال عن موضوع القيمة، أصبحت في حالة اتصال بالموضوع دون أن يكون هناك صراع.

التقويم : لم نعثرعلى التقويم في تحليل الباحث كما حدّده قريماس.

وفي القسم الثاني تظهر عناصر الترسيمة السردية من تحليل الباحث وتعتبر الترسيمة الأساسية لأنها ستحسم الأمر.

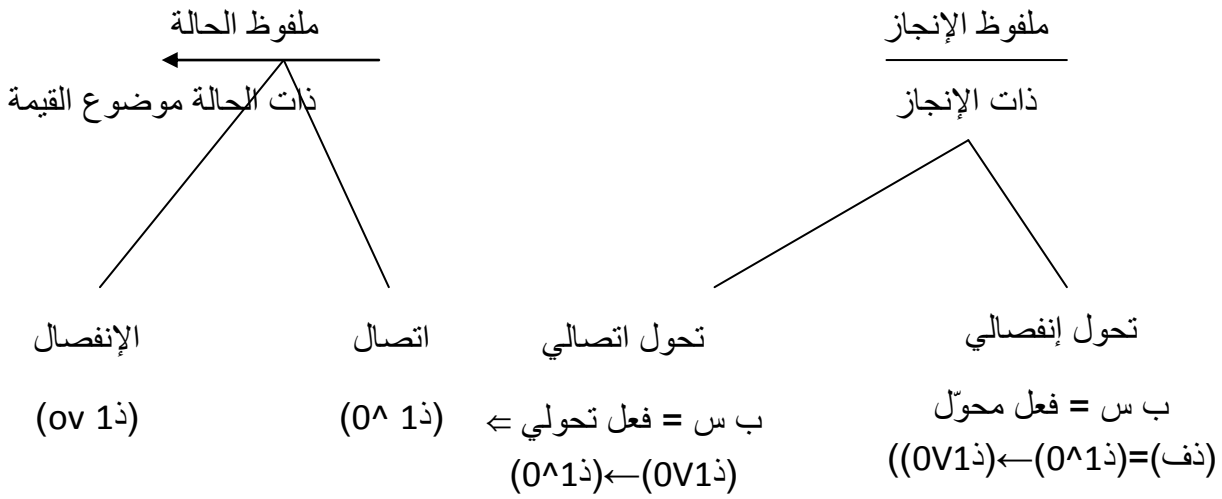
التحريك : يتجلى عنصر التحريك في اجتماع الأرانب بملكها لطرد الفيلة من أرضها ويتضح"المرسل"في شخصية الملك، ومثلّت الأرنب"فيروز"عامل المرسل إليه وأشار الدارس إلى أنَّ هناك تبادلا بين المرسل والمرسل إليه بين الأرانب والفيلة.

الكفاءة: تتوفر الأرنب"فيروز"على الكفاءة فهي تحضى بتقدير أصحابها واحترامهم لسداد رأيها.وحدّد الباحث بنية الجهات للكفاءة، فوجد أنَّ الأرنب "فيروز" تمتلك المعرفة والارادة ووجوب الفعل.

الإنجاز

حصر الناقد الصراع بين ذاتين ذات البطل (الأرنب فيروز) والذات المضادة (الفيلة وملكها) من أجل الحصول على موضوع القيمة وهو استرجاع "العين" الذي استولت عليه الفيلة وحقّقت اتصالا بموضوع القيمة، وبالمقابل ستحرم الأرانب من هذا الموضوع وستكون في حالة انفصال عنه، وبمواجهة الأرنب "فيروز" ملك الفيلة ونجاحها في خداعه، سيتم إثبات البطل (الأرنب فيروز) ونفي ذات الملك وإقصائها، وستتّضح علميات قلب المضامين.

فبينما كانت الفيلة مستحوذة على موضوع القيمة أصبحت منفصلة عنه، وبالمقابل ستصبح الذات الثانية وهي الأرانب في حالة اتصال بموضوع القيمة وسيثبت مضمونها، وتظهر **الهيمنة والسيطرة** "لأرنب فيروز".ونحكم على هذا الانجاز بالايجابي.ويمكن تلخيص تحليل الباحث لحالات النفي والاثبات (الانفصال والاتصال بموضوع القيمة) في المخطط التالي:



فملفوظ الانجاز ورد في شكل تحول اتصالي، ويكون البرنامج السردي مجسدا في الانجاز المحول والممثل بذات الانجاز (ذف) عاملا على تحول حالة الانفصال إلى حالة الاتصال =

[ذ1 Vم ذ1^ م]
انفصالاتصال

التقويم

قام الباحث بتقويم أفعال الأرنب فيروز وملكهافهي تتميز بالذكاء وتصرف ملكها بتصرف حكيم في أنه يحسن التعامل مع الآخر. ويمكن تحديد ترسيمة الباحث السردية في هذه الخطاطة :

حالة بدئية ← نقص اغتصاب العين ← فعل (النجاح في خداع الفيل)
↓
تحول
↓
إسترجاع العين
↓
حالة نهائية
↓
إلغاء النقص

الحكبة :

أشار الناقد إلى أنَّ نص الأرانب والفيلة نص ذو مبنى وذلك من خلال قوله "... فإنَّ النص عامة والأدبي بوجه خاص قائم على نسيج من النظم والمستويات المختلفة..." [1]. ذكر الأحداث المهمّة التي يتركز عليها العمل السردي دون أن يبيّن الطريقة الفنية التي يبني بها الكاتب أحداثه والتي تتمثل في عملية الأخذ والرد" في الأحداث على الترابط السببي.

وفي تقسيم الدارس للنصاعتمد على الأحداث الرئيسية، ونجد أنَّ الجزء الأخير من القسم الثاني لا يمكن أن يكون منفصلا عن الجزء الأوّل، لأن الأحداث النهائية والتي تختم الحكاية وتحل العقدة هي مرتبطة بأحداث الجزء الأوّل ضمن الترابط السببي أوالعليّة، فقد وردت في نسق متماسك ومترابط وفي نسيج شديد الفتل أوالحبك. وكأنَّالناقد بهذا التقسيم قد جزّءعنصر الصراع إلى جزئين، ونرى أنَّ إدماج هذا الجزء مع الجزء الأوّل أنسب.

دراسة سميائية الشخصية:

اعتمد الباحث في دراسته لسميائية الشخصية على **الأدوار الغرضية**(rôles thématique)التي ذكرها قريماس" ويقصد بها أنَّ المحلل يستعين بالمسار الصوري حيث يتتّبع تحركات العوامل وأفعالها على طول العمل السردي وبعد نهاية قراءته المتمعّنة الدلالية يحدّد مميزات أفعال العوامل وأخلاقها وصفاتها، فهناك الشخصيات الخيّرة والشريرة. وقد استخرج الباحث الأدوار الغرضية للعوامل التالية:

الملك – الأرانب – الفيلة – السماء – الأرنب فيروز.

السماء :وضّح المحلل أنَّ السماء مثّلت دورا غرضيا سلبيا في أنَّها كانت عاملا في منع سقوط الأمطار مما تسبّب في إحداث الجفاف والقحط في أرض الفيلة، وقد استخرج الأفعال التي تدل على معنى الجفاف وهي قلّ – ذوى – يبس – أجذب – غار، وبيّن المحور الدلالي الجامع لها الذي"يدل على الانتقال من الحياة إلى الموت"[2].

---

[1]- محمد الناصر العجيمي نظرية قريماس، ص :114.

[2]- المصدر نفسه، ص : 118.

ملك الأرانب : ظهر ملك الأرانب في ثلاثة أدوار غرضية إيجابية وهي: حسن معاملة الرعية والمجموعات المجاورة، خبير بكفاءة رعيته، مصلح وواعظ."وينبني هذا الدور على شبكة صورية تجمع معانم المسالمة والحلم والانضباط والروّية وما ينتج ضمنها من القيم الدالة على الفضيلة"[1].

الأرنب فيروز : حدّد الدارس الدور الغرضي للأرنب "فيروز"، بأنها متحمسة في خدمة المجموعة والاستعداد للتضحية من أجل الآخرين.

الفيلةوالأرانب : تتميّز شخصية الفيلة بالعنف واحتقار الغير والاستعلاء وأما الأرانب فهي تتّصف بالحلم والمروءة والفضيلة، محبة الآخر في عدم إلحاق الضرر به "فموقف الأرانب من الفيلة أقرب إلى الاتصال منه إلى الانفصال"[2].

حلّل الناقد مجتمع الأرانب، وضّح العلاقة بين الراعي والرعية، وذلك من خلال خطاب ملك الأرانب الموجّه إلى الأرنب "فيروز" المتضمّن القيم الأخلاقية النبيلة، واستخرج منه مجموعة من الثنائيات المتّصلة المتضادة التي تثبت الأخلاق لمجتمع الأرانب، وتنفي عنها الصفات السيئة وهي: توخي الانضباط / تجنب التسرع – الحلم /الجهل – المروءة / الأنانية – الرفق / العنف. وجمع هذه الثنائيات التقابلية في ثنائية واحدة وهي "التحلي بالفضيلة والتحرر من الرذيلة" [3]. وبهذا التحليل السميائييظهر المغزى الأخلاقي الذي ترمي إليه الحكاية الخرافية.

ويتّضح التأويل من خلال دراسة الباحث في تحليل الصراع بين الأرانب والفيلة "فهو التردد بين الحيواني والانساني، فكل ما يدلّ على تنازع البقاء يحيل على عالم الحيوان، أما ما يتصل بكيفية تنظيم الحياة وتسيير شؤونها وصولا إلى تأسيس عالم سيوده العدل وتحكمه الفضيلة والمثل العليا فهو يعكس رؤى الانسان"[4].

ويخلص في نهاية التحليل إلى تحديد الثنائية الرئيسية المولدة للنص وهي ثنائية معرفة / جهل. فبالمعرفة نحقق السعادة ونصل إليها، وبيّن ذلك "في المربع السميائي"[5].

---

[1]- محمد الناصر العجيمي نظرية قريماس ص، 118 .

[2]- المصدر نفسه، ص :127.

[3]- المصدر نفسه، ص: 138.

[4]- المصدر نفسه، ص: 138

[5]- - محمد الناصر العجيمي نظرية قريماس، ص :138 .

ـــــــــــ تقنيات السرد (الزمن، الفضاء) :

ذكر الدارس أنه لم يتعمق في دراسة الدلالة الزمنية والمكانية، مفسّرا ذلك بأنّ"قريماس" لم يتعرض لهذه الدراسة في تحليله السميائي ويصرّح: "...ومن ذلك عدم تعرضنا لموضوع الدلالة الزمنية والمكانية، بناءً على أنَّ قريماس لم يعن بالتنظير لها"[1].

لمح إلى تحليل الزمن من خلال توضيحه للتحول الذي أصاب الفيلة في انتقالهم من وضع إلى وضع"على محور زماني خطي"فالماضي عطاء وحياة بينما الحاضر إمساك واقتراب ممتد على فترة تطول أو تقصر من الموت" [2]وفي دراسته للفضاء، درس التقابل معتمدا على تحليل قريماس حيث حدّد الثنائية المتضادة والتي تتضمن معنمين (فضاء الفيلة المألوف / فضاء الأرانب المألوف)، فهذان المعنمان المتقابلان يقتضيان وجود عنصر مشترك بينهما وهو ما يعرف بالمحور الدلالي الجامع للثنائية الدلالية (الحياة / الموت) ويوضح الباحث أكثر : "أنَّ الفضاء الخارجي الذي ارتحلت إليه الفيلة وأقامت فيه هو فضاء الأرانب المألوف وأنَّ للفيلة في هذا الفضاء حياة . فيما يعدّ تسلّل فضاء الأرانب الخارجي إلى فضائها المألوف خرقا لهذا وموتا لها ."[3]

ذكر أنواع الفضاء التي يتضمّنها النص ـــــــــــــــــ مستفيدا من دراسة جيرار جينيت ـــــــــــــــــ وهي (فضاء مألوف – فضاء خارجي- فضاء علوي- فضاء مسطّح(قمة الجبل/سطح الجبل- القمر- العين)وحلّل وظيفة الفضاء العلوي والخارجي والمألوف، مبيّنا أنَّ الفضاء العلوي ينذر بالموت بالنسبة للفيلة، ويمنح الفضاء الخارجي الحياة للأرانب، وهو فضاء "مألوف بالنسبة إلى كلتا المجموعتين إضافة إلى الفضاء العلوي بالنسبةإلى الأرانب التي أحسنت توظيفه"[4].ومن هنا ستتجلى أكثر الثنائية (حياة/موت)المرتبطة بتلك الفضاءات. وتعد هذه الثنائية البنية السردية الأساسية التي يقوم عليها المضمون .

دراسة المصطلحات

---

[1] ـــــــ المصدر نفسه، ص : 139

[2] ـــــــ المصدر نفسه، ص: 118.

[3] ـــــ المصدر نفسه، ص : 122.

[4] ـــــ المصدر نفسه، ص : 136 .

وظف الباحث المصطلحات القريماسية معتمدا على ترجمته الفردية ويظهر ذلك في الجدول التالي:

المصطلح القريماسي	ترجمة الباحث
المرسلdestinateur	المؤتى
المرسل إليهdestinataire	المؤتى إليه
المعارض opposant	المؤتى الضديد anti destinateur
الدور التيميrôle thématique	الدور الغرضي
موضوع القيمة :objet de valeur	الطّلبة

3- مجاهد محمد

درس الباحث الجزائري"مجاهد محمد"حكاية خرافية من كتاب"كليلة ودمنة"بعنوان" **الأرنب والأسد**"طبّق التحليل السميائي القريماسي. في البداية قسّم النص إلى أربعة مقاطع، ويتضمن المقطع الأوّل والثالث مقطوعتين ثم استعان بنموذج"تودوروف"في توضيح حالات التوازن ـــ اضطراب وعودة التوازن. حيث بيّن أنه يوجد توازن في بداية النص مقترحا احتمالين، فإما "أنه كان يوجد بتلك الأرض أسود لكنها ترأف بحال تلك الوحوش فلا تضرّها أو أنه لم تعرف تلك الأرض أسد قط، لذلك كانت الوحوش تستلذّ طعم الحياة بها وتهنأ في سعادة".[1]

ثم يأتي اختلال التوازن بسبب الخوف"الذي كان يمكّن تلك الوحوش كلما رأت الأسد" [2]. ولاحظ الباحث أنَّ هذا الاختلال يهيمن على معظم النص السردي، إلى أن يتم القضاء على الأسد الطاغية ويعود التوازن.

-العوامل :

[1]-مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة انموذجا بين الإتباع والابتداع، ص518 .

[2] ـــــــــــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

حدّد الباحث العوامل القائمة بالفعل وهي:

-المرسل ⟵الأرض

-المرسل إليه⟵الوحوش

-موضوع القيمة⟵الأمن والغذاء

-المعارض ⟵الأسد

-المساعد ⟵الحيلة

-الذات ⟵الأرنب .

وصاغ هذه العوامل في الشكل التالي:

"الوحوش⟵الأمن والغذاء ⟵الأرض

الأسد ⟵الأرنب⟵الحيلة"[1] .

[1] ـــ مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة انموذجا بين الإتباع والابتداع، 519 .

التحريك:

بعد أن وقعت القرعة على الأرنب في أن تكون فريسة للأسد وغذاءً له، لم ترض بالوضع الذي كانت تعيش فيه مع بقية الحيوانات، أقنعت الوحوش بأنها ستغيّر حالتهم المأساوية بإيجاد حل وتخلصهم من الأسد الظالم، فوافقت الوحوش وكلّفتها بالمهمة. وقد أشار الباحث إلى وجود إنزلاقات عاملية، فقد تعدّد عامل المرسل والمرسل إليه، مفسرا ذلك إلى :"أنّ فعل الاقناع اتّسم بطابع الازدواجية: أولا- فعل إقناعي محقق من الأرنب المرسل إلى الوحوش (المرسل إليه) حين طلبها بالأمر بالإبطاء على رسولها.

ثانيا- فعل إقناعي محقق هو الآخر من الأرنب المرسل إلى الأسد، (المرسل إليه) يتجلى عن نقل أخبار عن وجود أسد آخر يدّعي الزعامة" [1].ووضّح أن فعل التحريك مقترن بتدخل الأرنب في كلتا الحالتين"[2].ويمكن أن نصيغ تلك الانزلاقات العاملية في "الشكل الذي حدده محمد الناصر العجيمي"[3].

المرسل إليه ⟵ المرسل

الأرنب⟵الوحوش (إنجاز – فعل إقناعي).

الأرنب ⟶الوحوش (فعل تأويلي، استجابة وتفويض)

الكفاءة

بيّن الناقد الفاعل العملي والذي تمثله الأرنب كفاعل متمتّع بالكفاءة وذو طاقة كافية على الانجاز ويتوفر هذا الفاعل على القدرة على الفعل والمعرفة به ويملك إرادة الفعل ووجوبه . وقارن الدارس بين قدرة الأرنب وقدرة الأسد ووضح أنّ"القدرة البدنية لدى الأرنب لا يمكنها أن تقاس بالنسبة لقدرة الأسد، فالأولى ضعيفة البنية خائرة القوى، بينما الآخر فهو قوي البنية" [4]. وبهذا

---

[1] ـــ مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة انموذجا بين الإتباع والابتداع ص : 523 .

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] ـــ ينظر محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص : 126 .

[4] ـــ مجاهد محمد، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة أنموذجا، ص : 521 .

الشرح نجد أن الناقد يتبع طريقة محمد الناصر العجيمي من خلال "الجدول الذي قارن فيه قدرة الأرنب والفيلة".[1]

الإنجاز :

استخرج الباحث ذات البطل وتتمثل في الأرنب والذات المضادة وهي الأسد، حلّل حالات الاتصال والانفصال لهذين الذاتين بموضوع القيمة، ثم وضّح أنه في مرحلة الانجاز مرت البطلة بثلاث مراحل من خلال اجتيازها للاختبارات:

1- الاختبار التأهيلي

2- الاختبار الرئيسي

3- الاختبار التمجيدي"[2].

الحبكة :

ذكر الدارس حالة التوازن في بداية النص، ثم اختلال التوازن بسبب خوف الوحوش من الأسد، وبالقضاء على الأسد يعود التوازن. تنبني أحداث الحكاية على عملية الأخذ والرد في ترابط سببي محكم. واتضح هذا أكثر من خلال الافتراضات التي كان يضعها الناقد في تفسير بعض الأحداث، مثلا كان يبحث عن سبب وجود حالة التوازن، وذلك في عدم وجود أسد يعيش مع حيوانات الغابة، ولما دخل غابتهم أصبحت حياتهم مهدّدة بالخطر إلى أن تمّ القضاء عليه .وهذا ما جعل هذه الأقسام (التوازن —اضطراب ـــ عودة التوازن) لا تقدّم في النص بشكل منفصل أو مختّل.

---

[1]- ينظر محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص :130.

[2] ـــــ مجاهد محمد، المصدر السابق، ص : 522.

ركّز الناقد على ذاتين حركتا أحداث الحكاية وهما: ذات البطل (الأرنب) وذات البطل المضاد (الأسد).شرح الدور الغرضي للأرنب في أنها ذكية، سريعة الفهم فطنة وعاقلة لدرجة الجرأة في الاقدام على الأفعال. ويمثل الأسد المزيّف دور المعتدي الظالم.

ويتجه الناقد إلى استخراج الثنائية المتضادة التي يتضمنها النص وهي ثنائية علم/جهل على مدار المقطع المؤسس لمحور دلالي هو المعرفة، فتتميز الأرنب "بعلمها بالحقائق الطبيعية بينما يجهل الأسد تماما ما ينتظره من عواقب وخيمة ومثّل ذلك "في المربع السميائي"[1].

دراسة النموذج العاملي

حدّد الباحث العوامل التي يتكون منها النموذج العاملي الرئيسي بهذا الشكل :"[2]

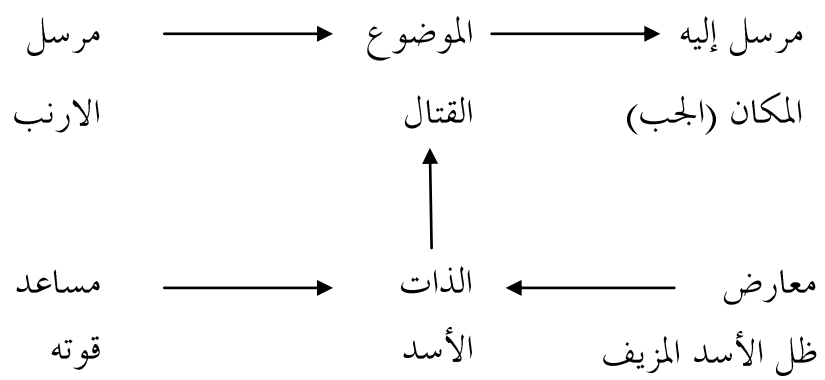
"**المرسل**: الأرنب.

- **الفاعل**: الأسد

-**المرسل إليه**: المكان (الجب).

- **المعارض**: صورة ظل الأسد.

- **المساعد**: قوة الأسد



[1]- مجاهد محمد، المصدر السابق، ص :527.

[2]ـــــ المصدر نفسه، ص 528 .

محور الرغبة : وضّح الدارس أن سذاجة الأسد وغباوته أدت إلى موته وذلك في رغبته في القتال مع ظله، وبتحقيقه للاتصال بموضوع القيمة قتل الأسد المزيّف تنتهي حياته.ونحكم على هذه الرغبة بأنها سلبية.

محور التواصل: نجد هنا المرسل هو الأرنب والمرسل إليه هو الجب، وكان التواصل خياليا وهميامن صنع خيال الأرنب .

علاقة الصراع :تجسدت علاقة الصراع بين عامل المساعد الذي يتمثل في قوة الأسد، وعامل المعارض في ظل الأسد، فالصراع هنا كان يعيشه الأسد في شخصه، فهو قوي البنيةولكنه جاهل بأمور الطبيعة، ليس ذكيا مثل الأرنب.

ويشرح المحلل أنه بموت الأسد ستتحقق النجاة والحياة لحيوانات الغابة، وبهذا ستظهر ثنائية متضادة وهي حياة/ موت في محور دلالي هو الوجود، وتمثل البنية الأساسية التي يتأسّس عليها النّص، وتتضح هذه البنية وفق معطيات منطقية ينجم عن بعضها شبكة من العلاقات.

ووضع مجموعة من الأضداد الثنائية التي يتضمنها النص وهي (الإيثار /الأنانية)، (الرفق / العنف)، (تشتت/ ضياع)، (مسالم /عدواني)، (عاقل / متهور)و (قنوع /طمّاع). ويوضح أنّ"هذه الثنائيات تشترك فيما بينها لتكوّن نظيرا مزدوج البنية وهي الأخلاق الحسنة والأخلاق السيئة وهي ذات مدى دلالي متعلق بالمفهوم الانساني المنظم وهناك مدى دلالي آخر مجسد في الحيواني. وأشار إلى ثنائيات تقابلية أخرى منها "قوة الجسد / ضعفه ـــ معرفة / جهل ـــ أمن / خوف ـــ جوع /أكل – راحة / تعب"[1].

تفيد هذه الصور وغيرها في التوصل إلى قطب دلالي ويعني به الصراع من أجل البقاء حتى لا يكون مصير الوحوش هو الفناء الطوعي. ويحدّد البنية الأساسية وهي "خير / شر التي تستوي في محور دلالي هو العمل".[2]

وبهذا التحليل الذي قدمه الباحث نجده يتبع طريقة "محمد الناصر" العجيمي وخاصة في دراسته بنية الشخصية وسميائيتها.

---

[1]- مجاهد محمد، المصدر السابق ، ص : 532.

[2]- المصدر نفسه، ص :533.

الزمان :

اعتمد الناقد في تقسيمه للنص على ترتيب الأحداث من الماضي بحيث كانت الوحوش تعيش في أمن وسلام إلى أن جاء الأسد في زمن الحاضر وسلبهم أرضهم، فاجتمعت الحيوانات لإيجاد حل في التخلص من الأسد، فأوكلوا المهمة للأرنب. وقد نجحت في تنفيذ خطتها وعاش الجميع في أمن وسلام أي في زمن المستقبل.

الفضاء :

يُعيّن الفضاء في التحليل السميائي القريماسي من خلال عمليات الوصل والفصل، وهذه العمليات تحتاج إلى تنظيم فضائي والذي يضم بداخله البرامج السردية. ونجد أنَّ الباحث وضّح حالات الاتصال والانفصال بموضوع القيمة الذي هو الأرض، هذا الفضاء الذي كانت تتصارع عليه الوحوش مع الأسد، فانتهت الغلبة للأرنب حقّقت اتصالا بموضوع القمية.

وفي تحليل الناقد لا نجده يذكر مصطلحات قريماس حول الفضاء، لا نعثر على مصطلح الفضاء الاستهلالي أو الاستعدادي، أي ذلك المكان الذي تم فيه انطلاق الذات للقيام بالفعل في بداية الحكاية، وهو الغابة المنطقة التي كان يعيش فيها الحيوانات والفضاء الانجازي الذي يضم مرحلة الانجاز كان في الجب وهو يمثل فضاء النصر.

ونلاحظ أنَّ الدارس أشار مباشرة إلى البرنامج السردي القاعدي في تحقيق اتصال بموضوع القيمة "الأرض" وطرد الأسد، دون أن يصرّح بالبرنامج "السردي الاستعمالي" فلكي تتغلب الأرنب على الأسد يجب أن تجد خدعة أي "الخطة" وبتنفيذها ستصل إلى البرنامج السردي القاعدي وهو التخلص من الأسد الظالم المعتدي.

بيّن الباحث خصائص الحكاية الخرافية التي ينتمي إليها هذا النص، وضّح المغزى التعليمي الذي تهدف إليه الحكاية وهو أنَّ الضعيف جسديا قوي فكريا، فهو يتميز بالذكاء والحكمة، وأما القوي جسديا فهو ضعيف فكريا، غبي وجاهل.

ويتمثل الدرس الأخلاقي، في التفكير الجماعي، فالأرنب لم تكن تفكر في مصلحتهابل في مصلحة الجماعة، فقد أنقذت نفسها وجميع الحيوانات التي كانت تعيش معها.

ويظهر التقابل بين الشخصية المعتدية والضحية من خلال تحليل الباحث، حيث بيّن أن الأسد القوي جسديا تقابله شخصية الأرنب الضعيفة جسديا وهي قوية فكريا، وبعد المواجهة ينقلب القوي ضعيفا والضعيف قويا، ويتحوّل المعتدي إلى ضحية وذلك في خداعه من طرف الأرنب، وهذا لم يركز عليه الباحث في تحليله.

-4- محمد حجو

طبّق الباحث المغربي"محمد حجو""نظرية قريماس"على ثلاث حكايات شعبية مغربية(مساعدة الأعمى، الخاتم السحري، مائة صاحب وصويحب) .

بنية الحدث :

انطلق الباحث في تحليله لحكاية"مساعدة الأعمى"من البنية العميقة للبحث عن الدلالة أو ما يصطلح عليه"بمبدأ المحاثية"، حيث استخرج الثنائيات المتضادة أو البنية الأوليّة للتعبير بالعلامة حتى تتّضح الدلالة أكثر ويستطيع أن يمسك بالمضامين ويحدّد شكلها.

طبّق المربع السميائي القريماسي على هذه الحكاية شارحا وموضحا أنَّ هناك حقيقة ضد زيف" أي أن إدعاء الأعمى أنه زوج للمرأة المرافقة لزوجها وأنه صاحب الفرس، وهذا الادعاء يستدعي الوقوف عنده اللجوء إلى الصيغ المسماة صدقية « veridictoire » من خلال التأويل السميائي لمقولة حقيقة ضد زيف " [1]. ونفهم من هذا التحليل أنَّ الحكاية تبتدأ بوظيفة الإساءة أي وجود النقص.

شكّل الباحث ثلاثة مربعات سميائية، عنون الأوّل ببداية الحكي، حيث شرح من خلاله أنَّ الزوج يوجد في وضعية الحقيقة كما يعلن عن ذلك بداية السرد: " إنه الزوج الحقيقي الذي يرافق زوجته لزيارة أهلها"[2].

والمربع الثاني المعنون "بادعاء الأعمى"، في هذا المربع " ينتقل الزوج إلى محور (ك + ظ) علاقة الكينونة / واللاظهور التي تسمى بالتواضع سرا" [3]، بينما يحتل الأعمى محور (ك + ظ) وهذا في

---

[1] ــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص : 118 .

[2] ــــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص :118

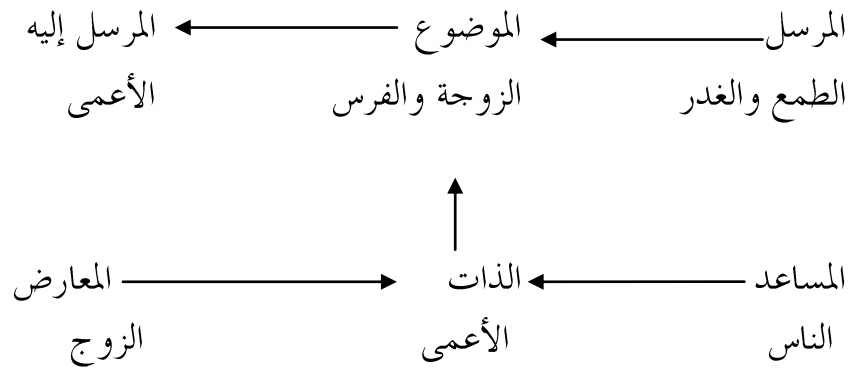
[3] - المصدر نفسه، ص :119.

نظر الناس الذين استمعوا إلى شكوى الأعمى وهو فوق الفرس مع الزوجة في حين أن الزوج الحقيقي كان مترجلا، "ويمكن اختزال هذا المربع إلى مقول الظهور: الأعمى يمتطي الفرس برفقة المرأة فكيف لا يكون زوجها ومن وجهة نظر التحليل، فالأعمى يوجد على محور (ظ+ك) وهذا بديهي ما دام يكذب"[1].

وفي المربع الثالث عنونه "بساعة الحكم" ويوضح فيه أن السهم المنطلق من السر إلى الحقيقة يبيّن حقيقة الزوج في أنه الزوج الحقيقي للمرأة والسهم المنطلق من الكذب إلى الزيف يظهر أن الأعمى وقد انكشف أمره بأنه لا يملك شيء. ويبيّن الباحث "أن هذا المربع يمكن أن يختزل إلى مقولة الكينونة حيث رجعت الأمور إلى نصابها"[2]. وهنا تظهر وظيفة "إلغاء النقص".

العوامل :

أشار الناقد إلى العوامل القائمة بالفعل وذلك من خلال تقطيعه للنص إلى قسمين، عنون القسم الأوّل "بمكر الأعمى" والقسم الثاني "بزيارة الحاكم" ووضّح أنَّ هناك "علاقة فارقة ـــــــــــــــ بين القسمين – تتمثل في عنصر الناس الذين تدخلوا كعامل مساعد بالنسبة للبطل المزيف (الأعمى) وعامل معاكس بالنسبة للبطل الحقيقي (الزوج)" [3]. ويلمّح الناقد هنا إلى "بنية عاملية" غير مكتملة العناصر، ويمكننا أن نشكّل هذا النموذج العاملي بهذا الشكل:

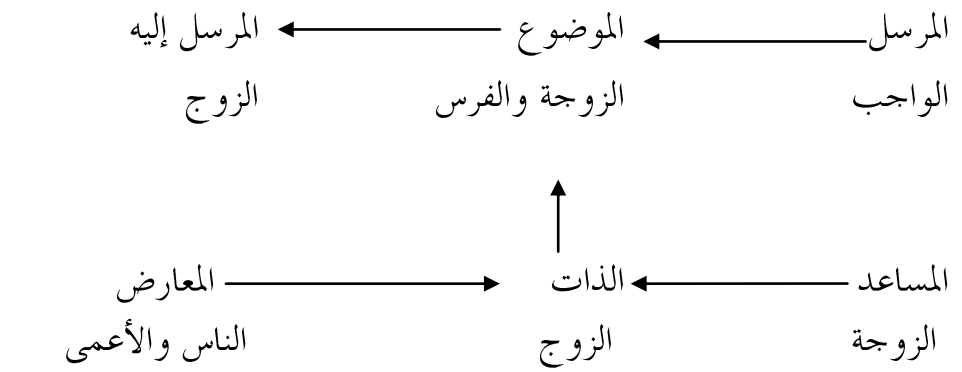


[1] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[2] ـــــ المصدر نفسه ن الصفحة نفسها .

[3] ـــــ المصدر نفسه، ص : 120 .

وفي القسم الثاني من الحكاية يظهر النموذج العاملي في هذا المخطط:



الخطاطة السردية :

استخرج الباحث في البداية الذوات القائمة بالفعل، وهي: الزوج، الزوجة والأعمى وحدّد موضوعات القيمة(زيارة الأهل، مساعدة الأعمى، الفرس والزوجة).وفي دراسته لعناصر الخطاطة السردية وضّح أنّه يجب الوقوف في هذه الحكاية على ثلاثة برامج سردية وهي على التوالي:

أ -البرنامج السردي للزوجة ويمكن تسميته"بمساعدة الأعمى"

ب - البرنامج السردي للأعمى ويمكن تسميته بالجحود

ت - البرنامج السردي للزوج و زوجته: زيارة الأهل وتنتهي بالسجن" [1].

ورتب الدارس عناصر الخطاطة السردية بهذا الترتيب: الإنجاز- الأهلية- التحريك- الجزاء .

الإنجاز :

ركّز الباحث في هذا العنصر على البرنامج "السردي المعاكس" للزوجين وذلك في وضعهما في زنزانتين، "وهذا ليس الانجاز المتوخى بالنسبة لهما . النتيجة إذن هي، إن صح القول، برنامج سردي معاكس " [2]. فالذي يجب أن يدخل السجن هو الأعمى وليس الزوجين ولكنهما وجدا نفسهما في الزنزانة على عكس ماكان متوقعا .ويعرّف الباحث هذا البرنامج السردي بحسب ما جاء به "قريماس": "والحديث هنا عن برنامج معاكس مرده إلى أنَّ الكلام عن إنجاز ما لا يتم إلا

[1] محمد حجو، الانسان وانسجام الكون ، ص : 122 .

[2] ـــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ، ص : 123 .

إذا استند فعل الذات إلى قيم وصفية وكانت ذات الفعل وذات الحالة عاملين تمثلها على مستوى الخطاب شخصية واحدة"[1]. والحالة أنَّ ذات الفعل وذات الحالة هنا تمثلهما شخصيتان مختلفتان" الحاكم للأولى والرجل وزوجته بالنسبة للثانية ولكن يبقى هناك مع ذلك تحول، والانجاز أساسا هو تحول من حالة لأخرى، سواء كان هذا ايجابيا أو سلبيا"[2].

ويتضح من تحليل الباحث أنَّ الحاكم مثل ذات الفعل الذي يريد تحقيق وصلة بموضوع القيمة معرفة الزوج الحقيقي للمرأة وتخليص الزوجين من المصيبة التي وقعا فيها .كونهما عاجزين عن تحرير أنفسهما (ذات الحالة) فتدخلت ذات ثانية (الحاكم) للقيام بالمهمة .

وبإنجاز البرنامج السردي المعاكس سيصبح البطل هو الحاكم، الذي أعدّ خطة محكمة في التعرف على اللص وبتطبيق تلك الخطة تمكن من معرفة الجاني وبهذا ستصبح ذات الحاكم هي المهيمنة وستقصي ذات الأعمى ومضمونها وتُثبت ذات الرجل الزوج الحقيقي للمرأة .وسيتحول الانجاز هنا من سلبي إلى إيجابي .

الأهلية :

درس الباحث بنية الجهات « structure modalité » التي تبيّن أنَّ الزوجة منذ البداية مؤهلة حسب الرغبة (vouloir fair) في مساعدة الأعمى ولكن هذه الأهلية غير كافية لتحقيق الانجاز الذي ترمي إليه فستقنع زوجها في مساعدة الرجل الضرير إذ هو المؤهل كرجل فأهلية الزوج من قبيل الواجب (devoir fair).وكانت الكفاءة هنا إيجابية استطاعت الزوجة أن تقنع زوجها.
وينتقل الفعل هنا من الافتراض إلى التحيين :

ذات محينة ⟵ موضوع محين ⟵ برنامج محين

التحريك :

---

[1]- محمد حجو عنA-Jcreimas-, courtes, dictionnaire, p271.

[2]ـــ المصدر نفسه، ص : 123 .

يتمثل المرسل في الزوجة التي أقنعت زوجها لمساعدةالأعمى، فحالة الأعمى تبعث فيها الاحساس بالخير، وسينخرط الزوج مع زوجته في البرنامج السردي لزوجته"إنَّ رغبتها مبررة بهذا الحس المشترك الدافع إلى فعل الخير"[1].

الجزاء :

يظهر الجزاء من خلال عملية التنصت على السجناء الثلاثة، أمر بها الحاكم ليتعرف على الزوج الحقيقي للزوجة والمالك للفرس، وقد نجح الحاكم بهذه الخطة. وأخذ كل شخص جزاؤة . وبهذا نجد أن خطاطة الناقد تتخذ اتجاها عكسيا بهذا الشكل :

-حكاية الخاتم السحري

بنية الحدث :

ركّز الناقد على دراسةالوظائف الأساسية التي ذكرها بروب حيث يقول: "...ولكن الزواج هنا ليس نهاية، على غرار الكثير من الحكايات بل هو بداية لحكاية أخرى ستنطلق باختطاف الزوجة، أي ما يسميه بروب الإساءة والنقص، إذ أن النقص هو صورة للإساءة، حيث يشكلان زوجا لوظيفة واحدة يقوم بها المعتدي وفي هذه الحالة تكون الوظيفة الختامية التي يسميها الزواج غير محققة على الصورة التي وصفها ولكنها مع ذلك تأكيد لها، حيث إن الزوج يستعيد زوجته من خاطفها، أي إصلاح الإساءة "[2].

الخطاطة السردية

الإنجاز:

درس الباحث البرنامج السردي المزدوج، "هذا البرنامج أو التبادل(échange)مركّبإلى حد ما من جهة "[3]، ويوضح أنَّ اليهودي الذي يمتلك الحكمة أي عارف بأمور السحر ومن جهة ثانية الابن الذكي، يبيع الديك بمائة مثقال يشتريه اليهودي فيتعجب الابن ويسترجعه من اليهودي

---

[1] ـــــــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص :123

[2] ـــــ المصدر نفسه، ص : 126 .

[3] ـــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص :128 .

بالحيلة. ويشرح الدارس أن هذا التبادل هو تبادل مزدوج"لا يتبادل فيه الابن واليهودي موضوعين محسوسين مرئيين فقط، وإنما يتبادلان أيضا خديعة وانتقام " [1] . وهنا كان على الباحث أن يوضح بالصيغ الرياضية القريماسية تحولي الاتصال والانفصال التي تقود الفاعلان إلى امتلاك موضوع القيمة أو فقدانه في هذه الصيغة : [2]

1- ب س = و[(ف1 ← ف2 م)]

2- ب س= و[(ف1 ← ف2 Uم)]

وتقرأ هذه الصيغة كالتالي: يمثل البرنامج السردي في امتلاك موضوع القيمة من طرف الفاعل الثاني الذي كان في حالة فصلة عنه وهنا نجده عند "اليهودي" نجح في امتلاك الزوجة والخاتم السحري والديك العجيب ويكشف البرنامج السردي الثاني عن حالة معاكسة تتمثل في فصلة الفاعل المضاد "اليهودي" عن موضوع القيمة واتصال الابن الذكي بموضوعه فيمثل اليهودي فاعل الحالة الذي يستفيد من موضوع القيمة أو يحرم منه، وأما عن الابن الذكي فيمثل فاعل الفعل الذي يقوم بالعملية التحويلية أي عملية قلب المضامين « invertion des contenus » على النحو التالي :

قبل		مضمون معكوس	سلب الديك والخاتم	خداع
بعد	=	مضمون مطروح	استرجاع ما فقد	انتقام

ويعبّر البرنامج السردي الأوّل عن إجراء امتلاك Acquisition المدرك في سياق الانتقال من وضعية افتقار (ف Uم2) إلى تعويض (ف 2م) ويبيّن البرنامج السردي الثاني وضعية معاكسة متّسمة بالفقدانPrivation (في حالة سرقة الديك والخاتم والزوجة بالحيلة).

وفي دراسة برنامج زواج البطل، وضّح الناقد أنَّ الابن الذكي يتمكن من تنظيف قطعة الأرض ويبني فوقها القصر بمساعدة الجن خدام الخاتم السحري في ليلة واحدة وجزاءً له على ذلك يزوّجه

---

[1] ـــــــ المصدر نفسه، ص: 126

[2] د: رشيد بن مالك، السميائية بين النظرية والتطبيق، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب، معهد الثقافة الشعبية، 1994، 1995 ص 111.

السلطان ابنته ويهبه نصف مملكته، ويشير الباحث هنا أنَّ زواج البطل ما هو سوى بداية لقصة أخرى مع اليهودي.

الأهلية :

وضّح الباحث أن البرنامج السردي يقوم على أساس تبادلي والذي لا يمكن اعتباره إنجازا مزدوجا مرتبطا بتنفيذ معلن أو ضمني، "يستلزم وجود عاملين يتوفران على الأهلية ويمثل كل واحد منهما وضعية جهة أثناء هذا المحور السردي الذي هو التبادل"[1].

وتظهر أهلية البطل المضاد (اليهودي) في أنها من طبيعة كينونته (الغدر والاحتيال) وبهذا فهي تدخل "تحت مقولة المعرفة (savoir fair) وينضاف عنصر آخر إلى هذه الأهلية وهو ضعف الزوجة الضحية أمام الذهب "[2].

وحكم الدارس على أهلية "البطل" "الابن الذكي" بأنها أهلية "تخويلية" «attributive »[3]أي أهلية تمنح، "كأن يعطي للبطل خاتما سحريا مثلا، الشيء الذي يمكن ترجمته بالقدرة (pouvoirfair)وإنما هناك صورة أخرى لأهلية البطل، كامنة فيه ونابعة منه، لأنه الابن الذكي، والذكاء يحيل على ما يحيل عليه في القصص الشعبي من حيل وخداع وحسن تصرف (savoir fair)" [4] .

التحريك:

ركّز الباحث على دراسة التحريك الخاص بالبطل المضاد (اليهودي) حيث جعل المرسل في اليهودي وميل المرأة للذهب، فقد أغرى اليهودي زوجة الابن الذكي" بالخاتم الذهبيالذي قدمه لها، فأخذته وأعطته الخاتم السحري.

---

[1]- محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص : 130 .

[2]ـــ المصدر نفسه، ص : 131 .

[3]ـــ المصدر نفسه، ص : 127 .

[4]ـــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

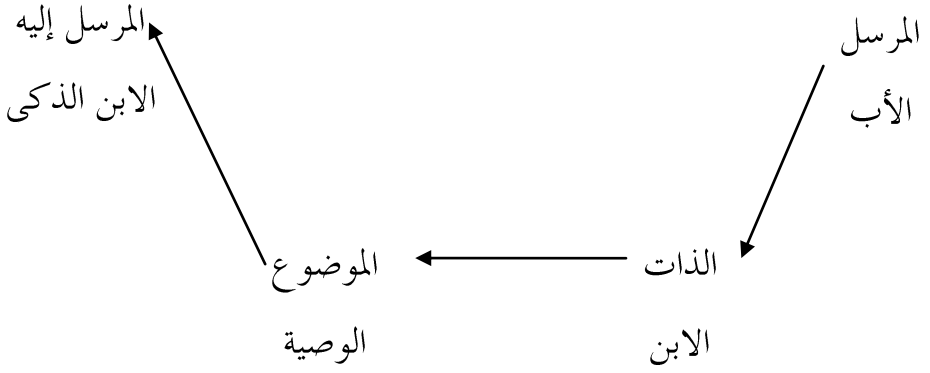
وفي تحديد التحريك الخاص بخطاطة "الابن الذكي" نجد أن المرسل الذي يقوم بإقناع المرسل إليه (البطل) تمثل في شخصية "السلطان" لما أمره بتنظيف المدينة وبمساعدة الجن سيتحمّس البطل أكثر في القيام بالمهمة.

الجزاء :

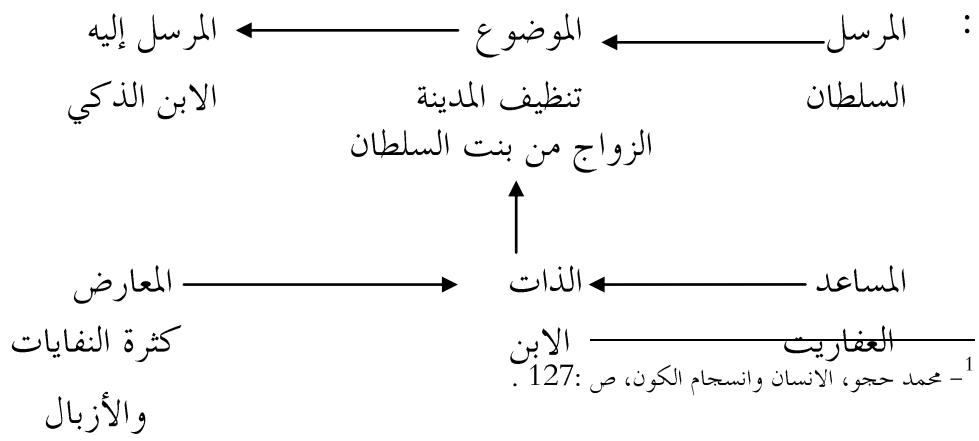
عنون الباحث هذا العنصر"بالانتقام" وكان ذلك بتعليق اليهودي في السماء ومعاقبته، ويقوم بتنفيذ هذا البرنامج "الجن" أصهار الابن الذكي" يتحولون إلى قطط وجرذان ويحتالون على اليهودي"[1].ونلاحظ أن خطاطة الباحث كانت خطاطة مزدوجة ركز على تحركات البطلين، وجعل خطاطة البطل المضاد رئيسية مثل خطاطة البطل الذي يقوم بالدور الأساسي في الحكاية.

العوامل :

أشار الباحث إلى بنية عاملية في بداية أحداث الحكاية وذلك لما أوصى الأب ابنيه الذكي والأبله بتزويج أخواتهما وعدم دخول الغرفة، وتمثّل الوصية "موضوع القيمة"، ويظهر عاملا المرسل والمرسل إليه في الأب والابن الذكي.ويتجلى النموذج العاملي في هذا الرسم :



وفي الجزء الثاني من الحكاية تظهر بنية عاملية أخرى تعد البنية الرئيسية تتحدد في هذه الخطاطة :



[1]- محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص :127 .

ونلاحظ أنَّ الباحث لم يهتم بتوضيح المخططات العاملية في تحليله.

الحبكة:

لم يهتم الباحث بتحليل الحبكة في هذه الحكاية، فتظهر الأحداث من خلال تحليل الباحث أنها تسير ضمن التناوب، حيث كان يدرس أحداث وتحولات الحكاية الأولى(البطل)ثمّ يتوقفليدرس أحداث الحكاية الملحقة(البطل المضاد اليهودي)فهناك ترابط محكم بين الحكايتين لأن الصراع حول موضوع القيمة كان يشترك فيه البطلان (الذات الإيجابية والذات السلبية).

- حكاية مائة صاحب وصويحب

-الوظائف:

قسّم الباحث هذه الحكاية إلى قسمين، ففي القسم الأوّل تظهر وظيفة الإساءة في خطف الزوجة ويأتي القسم الثاني لينفي الإساءة.

الحبكة :

لمّح الباحث إلى دراسة الحبكة وذلك من خلال قوله"يتكامل القسمان جيّدا بحيث لا يمكنهما الاستغناء عن بعضهما، لأننا إذا انطلقنا في قراءة الحكاية قراءة معكوسة(من المجرى نحو النبع)كما يقال نقف على أنَّ القسم الثاني هو نتيجة للقسم الأوّل، وبالتالي يكون القسم الأوّل سببا للثاني ولو على مستوى العمل بالوصية الثانية المتعلقة بالصداقة التي لن يكون لها معنى في الاستثمار السردي دون وجود القسم الثاني" [1].ويشير الناقد هنا إلى أنَّ أحداث هذه الحكاية تقوم على مبدأ العليّة أي على الترابط السببي، فالأحداث تمشي في ترابط محكم فإذا انفك عنصر ما اختل بناء الأحداث.

الخطاطة السردية :

اعتمد الباحث في دراسته للخطاطة السردية على المخططات التالية:

---

[1] ـــــ المصدر نفسه، ص: 134.

التحريك	الأهلية	الإنجاز	الجزاء
مرسل ↓ العطار أقسم أن يختطفها	مرسل إليه ↓ العطار اشترى منوّما(قدرة) طلب الضيافة (معرفة)	ذات فاعلة ↓ العطار هيا بنا بسرعة: أنت من الآن زوجتي ركبا ظهر جمل وانطلقا	ذات حاكمة ↓ الزوجة قالت في نفسها إنه قدري.

وفي القسم الثاني من الحكاية لما عزم الزوج استرجاع زوجته بيّن الدارس عناصر الخطاطة السردية الثانية بهذا الرسم"[1]:

التحريك	الأهلية	الإنجاز	الجزاء
مرسل الأبالصويحب إذا وقعت في مأزق فلا نقصه على أي كان	مرسل إليه الابنالصويحب الذهاب إلى السوق تقنعا في لباس يهوديين	ذات فاعلة الابنالصويحب عرفته زوجته وغادرا بيت العطار	ذات حاكمة الصويحب قتل صويحب العطار

ـــــــ دراسة البرامج السردية

ـــــــ برنامجا العامل المعاكس :

وضّح الناقد أنَّ العطار لما دخل بيت الرجل الطيّب كضيف استغل هذا الوضع لخطف المرأة الجميلة التي رآها، فدخول البيت في قناع ضيف هو البرنامج السردي الاستعمالي ليصل إلى البرنامج السردي الرئيسي وهو خطف المرأة يجب أن ينوّم الزوجينثمّ يختطف المرأة.

[1] ـــــــ المصدر نفسه، ص:136 .

برنامجا البطل :

فلكي يستعيد الرجل الزوجة عليه أن يقوم برحلة البحث(البرنامج السردي الاستعمالي)وبعثوره على الصديق الوفيّ سيتمكّن من العثور على الزوجة واسترجاعها(البرنامج السردي الرئيسي).

العوامل :

حدّد الدارس العوامل القائمة بالفعل وهي الزوج، الزوجة، العطّار وصويحب، ولمّح إلى بنية عاملية حيث يقول: "وإذا أخذنا السرد من منظور البطل، فإنَّ المرسل هو شخصية الأب لأنّه هو من يعطي النصيحة إلاّ أنَّ هذه الوظيفة يقوم بها صويحب أيضا يقترح على صاحبه أن يتقنّعا في زيّ يهوديين عطّارينلينطلقا بحثا عن الزوجة، هكذا تجمع شخصيتة بين المرسل والمرسل إليه وذات الفعل والحاكم"[1]. ويلمّح الباحث هنا إلى صعوبة ضبط العوامل في خانتها فهذه الحكاية الشعبية العربية تظهر فيها الإنزلاقات العاملية.

تصنيف الحدث :

أشار الناقد إلى أنَّ أحداث حكاية مائة صاحب وصويحب تنتمي إلى الحدث الدائري أو ما اصطلح عليه "بالدورة السردية" فقد عادت الشخصيات الفاعلة إلى نفس المكان الذي انطلقت منه أي توقف السرد إلى نفس النقطة التي انطلق منها.

ونلاحظ أنَّ الباحث في دراسته للخطاطة السردية، عدّد من ذوات الانجاز إذ جعل المرأة هي الأخرى تقوم بالانجاز وجعله الانجاز الرئيسي وذلك من خلال قوله: "لكن دور الزوجة يبقى المحدد الأكبر لهذا الانجاز، حيث تتدبّر حيلة كي يبقى زوجها وصديقه تحت الدردارة قريبين من بيت العطّار وتتمكن بالتالي من الخروج إليهما"[2].

فقد جعل الشخصيات الثلاث تشارك في الانجاز باعتبارها ذوات فاعلة"يأتي دور الصويحب في الدرجة الأولى بتدبير الحيلة.... إنّ الخطاطة السردية ترتكز على تتبع البطل أكثر من الشخصيات

---

[1] ـــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص : 135

[2] ـــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون ، ص : 138

الأخرى التي تساعده في البلوغ إلى هدفه، ونجد أن الباحث جعل من كل الشخصيات أبطالا ويكون هنا قد انحرف قليلا عن تحليل"قريماس"في أنَّ الصراع حول موضوع القيمة يكون بين ذاتين(البطل والبطل المضاد).وبانتصار البطل ستثب ذاته(الزوج)وتقصى ذات البطل المضاد(العطار)

ـــــــ سميولوجية الشخصيات :

طبّق الدارس التناص في دراسته للشخصيات بالمعنى الذي يقدمه"محمد مفتاح"أي الهدم وقيام نص على أنقاض نص آخر" [1]، باعتباره نصوصا جديدة تنفي مضامين جديدة خاصة بها" [2].قدّم أسطورة"آدم وحواء" وبيّن أنه توجد قرابة بين هذه الأسطورة والقصص الشعبية التي حلّلها. وهذه القرابة تسمى في التحليل السميائي"بالتناص".

يتجلى التناظر على مستوى البنية التركيبية ثم على مستوى المضامين، ففي المستوى الأوّل حدّد الناقد التناظر بين الشخصيات في أسطورة آدم وحواء والحكايات الثلاث، حيث بيّن أن حواء تنخدع بأوهام إبليس وتجعل آدم يأكل الفاكهة المحرّمة، وفي الحكايات الثلاث تخضع الزوجات لأوهام جليّة.

ووضّح الناقد أنَّ هناك توافقا بين شخصية إبليس واليهودي، فهما من الناحية التركيبية السردية الغريماسية ذاتان مرسلتان بالنسبة لحواء وابنة السلطان "ومن حيث المحتوى فهما معا يعيشان الفوضى ويفسدان النظام بما يتسبّبان فيه من اضطراب في الحياة الزوجية ونظام الأشياء لآدم والابن الذكي فهما يتناظران في كونهما رجلين".[3]

وتتوافق شخصية الأعمى مع إبليس، فقد كان مخادعا لا يتوافق مظهره مع مخبره، يثير شفقة المرأة فتنخدع بذلك المظهر وتقنع زوجها بأن يساعد الأعمى، فنجح في ذلك في اصطحابه معهم، "وحواء تعتمد أسلوب الجذب والاغواء وتسرع إلى الشجرة المحرّمة لتكون سبّاقة في أكل الفاكهة"[4]. وإذا كان إبليس قد جاء في النهاية ليسخر من آدم وحواء فإنَّ للأعمى طريقته الخاصة في السخرية من الرجل وزوجته. وفي حكاية مائة صاحب وصويحب تحاجج المرأة زوجها بسلطة

---

[1] ـــــ المصدر نفسه، ص :158 .

[2] ـــــ المصدر نفسه، ص: 159 .

[3] ـــــ امحمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص :158.

[4] - المصدر نفسه، ص :159.

العادات الاجتماعية إن هو رفض استضافة العطار فيقتنع . وبجحود العطّار وخداعه يلتقي مع إبليس إذ هو مفسد للنظام.

ويستنتج الباحث "أنَّ اليهودي والأعمى والعطّار يمثلون بالنسبة لكل زوجين على التوالي ما يمثّله إبليس لآدم وحواء" [1]. وبيّن ذلك في جدول يوضح فيه أنَّ المرأة في الحكايات الثلاث تناظر حواء حيث يضمّهما عمود واحد وتناظر الشخصيات الثلاث الشريرة إبليس ويقابلالأزواج الثلاثة المنخدعون آدم.

ويحلل الناقد التناظر على مستوى المضامين حيث شكّل جدولا آخر وضع الرجل أو الزوج في خانة ما هو إلهي وسام وذلك أن أسطورة آدم وحواء وحكاياتنا الثلاث تناظر في مستوى موضوعاتي آخر: "ففي أسطورة آدم وحواء لدينا أمر إلهي يحرم عليهما أكل الفاكهة الممنوعة، الشيء الذي يقابله في الحكايات وصية الأب لابنه في مائة صاحب وصويحب ووصية الزوج لزوجته في الخاتم السحري والمثل في مساعدة الأعمى "لأن المثل في التحليل النفسي يمكن إلحاقه برمزية الإله والأب كونه كلاما يمثل سلطة مستقاة من الأسلاف الآباء والأولين أي سلطة المعرفة والتجربة السابقة"[2].ووضح هذا التحليل في جدول التالي: [3]

الله	أمر التحريم	أسطورة آدم وحواء
الأجداد	المثل	مساعدة الأعمى
الأب	الوصية (نصيحة)	مائة صاحب وصويحب
الزوج	الوصية	الخاتم السحري

ومن الملاحظات التي لا حظناها على تحليل الباحث أنه أدمج تحليل قريماس في النموذج العاملي مع هذا التحليل (التناص) وذلك من خلال قوله: إبليس واليهودي هما من الناحية التركيبية

[1]- المصدر نفسه، ص : 160 .

[2]- المصدر نفسه، ص :159.

[3]- المصدر نفسه، ص :160.

السردية الغريماسية ذاتان مرسلتان بالنسبة لحواء وابنة السلطان" ويكون بهذا قد انحرف عن التحليل ضمن التناص الذي أشار إليه في بداية دراسة للشخصيات.

دراسة الفضاء – الزمان

-الزمان:

وضّح الباحث أن الزمن في الحكاية الشعبية يتكون من ثلاثة مستويات:

-الزمن المحكي

-زمن المحكي

-زمن الحكي

الزمن المحكي هو الزمن الذي تضمنه نص الحكاية أي المدة الزمنية التي جرت فيها أحداث القصة أيام، شهور أوسنوات بمعنى هو الزمن المتخيل، وإذا كان هذا الزمن يمتد إلى مدة طويلة فإن "زمن المحكي قد لا يتعدى خمس أو عشر دقائق. فهو زمن الحاكي ينتهي بانتهاء عملية التلفظ " [1]، ويعني زمن الحكي "المساحة الزمنية التي تحتوي عملية الحكي، هل نحكي في الصباح، في العشية أم في الليل ...؟ في زمن العمل أم زمن الراحة ؟ "[2]

الزمن الدائري :

يوضح الناقد الزمن الدائري بأنَّ البطل يمر في دورته السردية من زمن الانسجام إلى زمن اللاانسجام ليعود إلى زمن الانسجام أو ليستعيد زمن الانسجام .بمعنى الزمن هنا يسير في شكل دائري بحسب سير الأحداث .

دراسة الزمن:

---

[1] ـــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص : 163 .

[2] ـــــ ـــــ محمد حجو، الانسان وانسجام الكون، ص : 167 .

قسّم الدارس نص حكاية"الخاتم السحري"إلى ثلاث حلقات عنون الحلقة الأولى بالعيش في القصر، وتبدأ هذه الحلقة من عيش البطل في القصر في الغنى والرخاء، فيرمز القصر إلى الانسجام المادي والانسجام الفردي والانسجام الاجتماعي"[1].

وحدّد المرحلة الثانية بدخول اليهودي عتبة القصر، والعتبة هنا كحد فاصل تؤدي وظيفة الفصل بين الحلقتين، ويشرح أكثر: "إنَّ تخطي اليهودي لعتبة باب القصر ليصبح مع الزوجة داخل فضاء واحد يضعنا لا محالة في زمن التنافر، أي بداية تصدّع الرابطة الزوجية خصوصا وأنَّ النّص يقول: "استولى اليهودي على الخاتم أدخل فيه أصبعه... لا مجال إذن للتردد في وصف هذه الحلقة بزمن التنافر"[2]، ويوضح تحليله أكثر بالتشاكل الدلالي من خلال المداخل المعجمية الموجودة في النص. فقد استخرج العبارات المتشابهة من حيث المعنى(الدلالة)في أنَّ البطل خائف، قلق، متوتر.

ثمّ طبّق ثنائية/أعلى/، /أسفل/بيّن حالة الانسجام، فالزوجة كانت في وضعية ال/أعلى/ داخل القصر وفي عنان السماء ولكن بما أنها برفقة اليهودي، أي بعيدة عن زوجها فهي معنويا في "وضعية القيمة السلبية: ال/الأسفل/التي تؤكد زمن التنافر"[3].

أما الحلقة الثالثة فتبتدئ من لحظة إعادة العفريت، الحمامة والخاتم السحري إلى الزوج، هذه الاستعادة تؤشر على بداية زمن الانسجام المفقود، وذلك من خلال استرجاع الخاتم السحري الذي سيحضر الزوجة والقصر.

ويدل "أعلى" على حالة الانسجام التي كان يعيشها الابن الذكي مع زوجته في القصر، و"أسفل" على تلقي الخدعة، وبعد الخدعة نجد اليهودي في الأعلى وفي الأسفل الابن الذكي. فهناك تبادل في الوضعيات "ينتقل القصر والمرأة من السماء إلى الأرض أي من فوق إلى تحت شكلا، ولكن من حيث المعنى فالانتقال من الـــ / أسفل إلى ألـــ /أعلى /، وهذا لا ينطبق على اليهودي الذي في انتقاله الحقيقي من الـــ / أعلى إلى الـــــــ أسفل / انتقال معنوي أيضا "[4].

---

[1] ـــــــــــ المصدر نفسه، ص :168، 169.

[2] ـــــ المصدر نفسه، 153 .

[3] ـــــــــــ المصدر نفسه، ص : 154 .

[4] – محمد حجو، الانسان وانسجام الكون ، ص: 155.

وفي دراستنا لتحليل الباحث سنعتمد على تنظيرات الباحث المغربي "سعيد يقطين" وضّح أكثر الزمن العلوي والزمن السفلي حيث يقول: "... إنَّ السّعد والنحس يتصلان اتصالا وثيقا بالزمان وبالناس، وأنَّ الزمان له منطقه الخاص، ونظامه المحدّد، فهو في جريانه وحركته الدائبة متعال عن الإرادة أو الرغبة الخاصة التي يمكن أن يبديها الناس في ما يجري من أمور، وهكذا نلاحظ أن تصور الزمان بهذا الشكل له أثره على أفعال الشخصيات، بل إنه يحدد هذه الأفعال ونهايتها الممكنة أو المحتملة: فالفاعل المركزي عنده القدرة على الفعل لكن هذه القدرة لا تساوي شيئا إذا لم تكن هناك المعرفة التي نجدها عادة عند العيار، ومعنى ذلك أن للزمان نظامه الذي على الشخصيات المختلفة أن تجاريه وتوافقه.

إنّنا من خلال نظامي "السعد" و"النحس" وعلاقتهما بأفعال الشخصية وعلاقتهما بالزمان أمام رؤية خاصة تتطابق مع الرؤية الزمانية العامة التي تبيّن لنا بوجه عام أنَّ للزمان منطقه ونظامه الخاصين، لأنهما متعاليان عن الرغبة أو الإرادة البشرية، لكن هذا التعالي لا يلغي إمكانية التدخل إذا كان مؤسسا على المعرفة بالزمان والعمل بموافقة هذه المعرفة"[1].

وبعد قراءة تحليل الناقد "محمد حجو" نجد أنَّ الأعلى مرتبط بالسعد أي (الانسجام) ويتجلى هذا في الحياة السعيدة التي عاشها البطلمع زوجته في القصر، ويقابل الأسفل النحس (اللانسجام) وذلك من خلال تلقي الخدعة، فبامتلاك الفاعل المركزي "القدرة" تمكن من الحصول على الخاتم السحري مما جعله يعيش حياة الانسجام في القصر، وقد وقع في الخطأ في منحه خاتمه العجيب لزوجته الجاهلة لا تعرف قيمة هذا الخاتم، فقد احتال عليها اليهودي والذي هو بالمقابل يحسن تقدير القيمة الحقيقية للخاتمخدعالمرأة الجاهلة، فتغيّرت المواقع بين الشخصياتأصبح اليهودي في الأعلى والزوجان في الأسفل، وبتوفر المعرفة عند البطل مجدّدا استطاع بمساعدة العفاريت من الأعلى أي من السماء أن يسترجع ما فقد منه ويعود الانسجام.

ويوضح الباحث سعيد يقطين "أنَّ العوالم العلوية هي التي تحدد ما يجري في العوالم السفلية، يبيّن لنا هذا بجلاء ما نقصده بالتعالي الزماني، إنَّ أفعال الشخصيات ومصائرها المختلفة محدّدة في

---

[1] ـــــ سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 196.

العوالم العلوية مسبقا لكن للشخصيات دورها النسبي في اختيار أفعالها بناءً على ما تقتضيه معرفتها بالزمان، لذلك فهي حرة في موافقة الصيرورة الزمانية أو مخالفتها"[1].

ويشير الناقد هنا إلى قضية القضاء والقدر، فكل ما يحدث للشخصيات هو مبرمج مسبقا في السماء في العالم العلوي، فالمـــعرفة هنا مرتبطة بهذا العالم. فالشخصية الفطنة الذكية والتي لها خبرة بتجارب الحياة هي التي تملك المعرفة وتستطيع أن تعيش في زمن الانسجام عكس الشخصيات الأخرى التي لا تستفيد من تجارب الغير وتقع فريسة في حيل وخدع الأشرار.

وهذا ينطبق على شخصيات الحكايات الثلاث، ففي حكاية "مساعدة الأعمى" سقطت الزوجة في خدعة الرجل الأعمى لأنها لا تملك "المعرفة" أي أنها ليست على علم بحقيقة هذا النوع من البشر الذي يظهر بمظهرالبريء وهو لئيم في داخله، فقد أشار الباحث "محمد حجو" إلى هذا من خلال المثل الذي انطلق منه في التحليل "إذا وجدت الأعمى على شفا حافة ادفعه لن تكون أحنّ عليه من الله الذي خلقه أعمى" [2]، أو عبارة "ماذا سيحدث لكم إن ساعدتم الأعمى" كانت كعبرة لمن يجهل حقيقة الضرير الذي يجب التعامل معه بحذر.

وفي حكاية مائة "صاحب وصويحب" استضاف الرجل الطيّب العطّار "الشخصية الشريرة" في بيته فخدعه واختطف زوجته، فهذا الرجل لم يكن هو الآخر على معرفة مسبقة بما سيحدث له إن أدخل ضيف إلى بيته رغم إلحاح أبيه بأن لا يستضيف أحدا، فقد تجاهل الرجل وصيّة أبيه فوقع في الأخطاء والمصائب.

وبتعرّض شخصيات الحكايات الثلاث للمصائب بسبب جهلهم، يخرجون من العالم العلوي إلى العالم السفلي وباكتساب المعارف والتعلم من الأخطاء يسترجعون مكانتهم (أي إلى زمن الانسجام)ويعود الأشرار إلى العالم السفلي.

ويواصل الناقد دراسة الزمن حيث أشار إلى"الزمن المفارق"وهوسرد الزمن القصير في زمن أطول أي "كلما تعلق الأمر بالأيّام الطوال أو السنوات تقلصت مدة الحكي(التلفظ)وكلما تعلق الأمر ببضعة أيّام أو بالغد تمددت مدة الحكي، وهذا معناه أن الراوي يركز على ما هو مهم

---

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص : 198.

[2]- محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص : 144.

ومشوّق لا يقاس بعدد السنوات أو الشهور بل لما يحدث أو لما يخوضه البطل من مغامرات ولو كان منها قصيرا، كما هو وارد فيحكاية "الخاتم السحري" يستغرق نهارا كاملا، بينما يستغرق استرجاع القصر والزوجة من عنان السماء حركات بسيطة في رمشة عين من طرفالجن" [1].وفي حكاية مائة"صاحب وصويحب"يختزل الراوي قصة مائة يوم ويوم كي يكتشف البطلالصديق الحقيقي.

ويقصد الباحث"بالزمن المفارق"من خلال هذا التحليل لما نظّر له"جيرار جنيت"في تحديده لمصطلح"المجمل"أو"الملخّص"(le sommaire)فقد لخّص الراوي أحداثا وقعت في مدة زمنية طويلة في بضعة أسطر.

وتوجد مصطلحات أخرى لم يذكرها الناقد كمصطلح الثغرة أو الإظمار" ellipse" ويعني به طي المراحل المتفاوتة دون أن نقول عنها شيئا، فمثلا في حكاية"الخاتم السحري"ورد هذا المصطلح واضحا من خلال العبارة التالية: "ولم يبرز نور صباح الغد حتى كانت الأزبال قد نقلت والقصر قد شيّد"[2]فلا نجد المقطع السردي الذي يبيّن لنا كيف استطاع البطل أن يزيل كل تلك الأزبال والأوساخ من المدينة.

ويظهر مصطلح"التكرار" Friquenceمن خلال عودة الأوساخ من جديد وذلك في استيلاء"اليهودي"على الخاتم السحري فقد تكرّر حدث ظهور الأوساخ وإزالتها مرتين في الحكاية.

الفضاء :

درس الناقد الفضاء في الحكايات الثلاث بحسب مراحل الخطاطة السردية، حيث انطلق من السوق أو"فضاء الأهلية". وضّح أنَّ الفضاء يظهر أكثر في "حكاية"مائة صاحب وصويحب"، طبّق البطل وصية أبيه ليعرف من هو الصديق الوفيّ من بين أصدقائه في السوق وبذلك "سيحصل على الأهلية المتمثلة في الحيلة التي سيقترحها عليه"صويحب"لاسترجاع زوجته" [3]. والعطّار نفسه الذي يقوم باختطاف الزوجة يحصل بدوره على أهليته من السوق، وفي حكاية الخاتم السحري، في مشهد بيع الديك في السوق وشراء اليهودي له على الرغم من غلاء ثمنه"سيجعله يكشف بذكائه

---

[1] ـــــ محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص : 146 .

[2] ـــــــــ المصدر نفسه، ص : 290 .

[3] ـــــ محمد حجو، الإنسان وانسجام الكون، ص :171.

قيمة الديك الحامل للخاتم السحري والاستيلاء على هذا الخاتم الذي يمكن اعتباره قدرة من حيث الأهلية"[1].

القصر أو فضاء الانجاز:

بيّن الناقد أنَّ القصر هو فضاء النضج والرقي إذ لا ينفصل عن صورة السلطان والملك"وكثيرون هم أبطال الحكايات الشعبية يتوجّهون إلى القصر لأنه يرمز إلى مركز الكون بالنسبة للبلاد"[2]، فزواج البطل الابن الذكي من بنت السلطان وعلوّ مقامه صورة تصعيديه للانجاز المحقّق.

-السجن أو فضاء الجزاء :

يظهر هذا الفضاء في حكاية"مساعدة الأعمى"حيث نال كل من الأعمى والزوج والزوجة جزاءهم، فالأعمى عوقب على جحوده وبالمقابل عوقب الزوج والزوجة لمساعدتهما لهذا الشخص المخادع.

الطريق أو فضاء البحث :

بيّن الدارس أنَّ الطريق في الحكايات الشعبية غالبا ما يكون بحثا عن شيء أو شخص مفقود وقد يستغرق زمنا طويلا في العثور على ما سلب ويشرح الناقد أنَّ"الطريق هو فضاء وسيط أو واصل يربط بين الحالة البدئية (البيت) ومرحلة الأهلية (السوق) ثمّ مرحلة الانجاز أو قد يوصل إلى مرحلة الجزاء (السجن)"[3].

-عنان السماء أو الفضاء الممنوع :

يصل اليهودي في حكاية"الخاتم السحري"إلى السماء برفقة الزوجة المخطوفة بمساعدة العفاريت الذين يصعدون إلى السماء لاسترجاع الخاتم. ويوضح الدارس أنَّ مخلوقات الجن تمنع من

---

[1] ـــــــــ المصدر نفسه، ص: 170.

[2] ـــــــــ المصدر نفسه، ص : 171.

[3] المصدر نفسه، ص :172.

الاقتراب من السماء وذلك من خلال"تحوّل أصهار العفاريت إلى قط وفأر وحمامة وجرذ مجرد قناع للانفلات من هذا المنع" [1]، ويستشهد الباحث بآية من القرآن الكريم: "وأنّا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرسا شديدا وشهبا وأنّا كنّا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهابا رصدا." [2]

ويذكر الباحث أنَّ الطريق هو فضاء وسيط أو واصل يربط بين الحالة البدئية(البيت)ومرحلة الأهلية(السوق)ثمّ مرحلة الانجاز(القصر)"يشير هنا إلى"الفضاء الاستهلالي"في أنّ كل شخصيات الحكاية الشعبية المغربية انطلقت في بداية الأحداث من"البيت"لتصل إلى"الفضاء الانجازي"الذي تنوّع لم ينحصر فقط في القصر كما ذكر الدارس، ففي حكاية مساعدة الأعمى تم الانجاز في مقر الحاكم أو في الزنزانة، وفي حكاية مائة صاحب وصويحب ظهر الانجاز في بيت العطّار المتواضع الذي كان يخفي فيه الزوجة في مكان منعزل في الغابة.

دراسة المصطلحات :

اعتمد الناقد على ترجمته الشخصية في دراسة المصطلحات حيث ترجم مصطلح"الكفاءة"بالأهلية و"التقويم"بالجزاء والمجمل أو الملخص"بالزمن المفارق"ونوضح ترجمة هذه المصطلحات في الجدول التالي:

المصطلحات	ترجمة الباحث
-الكفاءة compétence	الأهلية
-التقويم sanction	الجزاء
-المجمل le sommaire	الزمن المفارق

[1] ـــــــــــ المصدر نفسه، ص :174.

[2] سورة الجن، الآيتان : 7، 8.

5 ــ سمير المزوقي وجميل شاكر

حلل الباحثان التونسيان سمير المرزوقي وجميل شاكر قصة شعبية تونسية بعنوان: "سبع صبايا في قصبايا". في البداية ذكر الدارسان أنّ الحكاية تبتدئ بحالة الانفصال (موت الأم ورحيل الأب إلى مكة) وتسبق وظيفة المنع سفر الأب، فقد منع وحذّر بناته من الخروج من البيت وأمرهن بالبقاء في الداخل حتى يعود. وتظهر وظيفة الإفتقار في الحكاية بنفاذ كمية الكبريت في المترل وبالتالي يجب الخروج للبحث عن هذه المادة. فوظيفة الافتقار تسببت في الخرق.

وأشار الباحثان إلى الكفاءة التي تحدث عنها "قريماس " في الخطاطة السردية، حيث بيّناأنَّ البطلة تتوفر على "معرفةكيفية الفعل " [1]. فالاختبار الذي اجتازته بنجاح تمثل في كوهّا عرفت أنه عليها الارتماء على ثدي الغولة الأيسر وشرب بعض من لبنها، وبهذا أصلحت البنت الافتقار وحصلت على النار " ولكن يحتوي الاختبار على عنصر سلبي هو اشتراط الغولة أن تقطع أصبع الفتاة مقابل الجمرة، إذ يمكن اعتبار هذا التصرف كحصول أذى مخفف " [2].ويوضّح الدارسان أنّ وظيفة إصلاح الإفتقار تقترن بحصول إساءة (قطع الأصبع) أي عودة الإساءة (النقص).وتظهر هذه الوظيفة في المقطوعة الثانية من القصة "وتتجسّد في إلحاق الضرر بالفتاة، وهو شبه تواطئ عفوي بين الفاعل وعدوّه، إذ قبلت الفتاة الشرط و لم تفهم نيّة الغولة المبيّتة، فهي تقصّدت من شرطها الاستدلال بآثار الدم لمعرفة بيت الفتيات السبع وإحداث الإساءة المركزية وهي إلتهامهن."[3]

بنية التكرار :

طبّق الباحثان تحليل بروب في توضيح تشكل وظيفة الاساءة من طرف المعتدي (الغولة)والتي تحدّدت في ثلاثة معان: "أوّلها إثم حاصل للفتيات الملتهمة وثانيهما إصلاح لافتقار الغولة إلى ابتلاع فريساها وثالثها إصلاح منقوص لأنَّ المعتدية لم تتمكن من الفتاة السابعةولذلك يشكّل العنصر الثالث عنصرا صيغيا (رغبة الغولة في التهام الضحية الأخيرة)".

وتتكرّر الوحدة الوظيفية (المطاردة) من جديد وقد وردت في ثلاثة أشكال مختلفة:

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص: 160.

[2] ـــــــ المصدر نفسه، ص :161.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ، ص: 161.

أ ــ إقتفاء أثر الفتاة، لكن النجدة الالهية حالت دون إنجاز رغبة الغولة (ولوج الضحية في أغصان القصب) ــ فشل الغولة "[1].

ب ــ بعد زواج الضحية برزت المعتدية من جديد متقنّعة في شكل فرس بيضاء ولكن الضحية تفطّنت إلى نية الحيوان وأمرت بقتله وحرقه ــ (فشل الغولة)

ج ــ ظهرت المعتدية من جديد في شكل شجرة رمان، ورغم احتايط الضحية تمكنت الغولة من بلوغ هدفها بالاساءة لضحيتها ــ (انتصار المعتدية).

ويوضح الباحثان "أنّ الاختبار التمجيدي أي الإنجاز مضمر تماما، إذ تنتهي الحكاية بهذا الأسلوب السلبي التشاؤمي (انتصار قوة الشر والاثم) وبصفة عامة فالمسار القصصي في هذه الحكاية يكاد يتلخص في شكل المطاردة المباشرة ثم المقنّعة، إذ أن المعتدي هو الشخصية البارزة المركزية، فالحكاية لا تدمج بطلا يعمل على القضاء على المعتدي." [2] ونحكم على هذا الإنجاز بأنه إنجاز سلبي. لأنّ الشخصية البطلة لم تتمكن من القضاء على الغولة الشخصية المعتدية.

الحبكة :

أشار الباحثان إلى الحبكة حيث وضحا أن "رحيل الأب يمثل عنصرا وظائفيا هاما إذ يخوّل للغولة التدخل والتهام فريساتها. فهذه الحكاية ترتكز في بنائها على وظيفة المنع ووظيفة خرق المنع، وهذه الوظيفة الأخيرة هي العنصر البنيوي الذي يحبك العقدة القصصية "[3].

وفي الحديث عن الحبكة، لم يهتم الناقدان بذكر أنَّ الأحداث تم سردها بطريقة منطقية، فكل حدث إلا وله سبب أدى إلى تحقيقه. فنفاذ كمية الكبريت أدى بالبطلة إلى الخروج من البيت، ولكي تحصل على ما كانت تبحث عنه عليها أن تستسلم لشرط "الغولة "، حيث تقتفي هذه الشخصية آثار الفتاة وتتمكّن من معرفة بيت الفتيات، وببلاهة الأخوات الست تنجح في التهامهن وتبقى تطارد الأخت الصغرى.

---

[1] ــــــــ المصدر نفسه ، ص: 163.

[2] ــــــــ المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] المصدر نفسه، ص : 159.

ويتوضح لنا من خلال هذا التحليل لبنية الحدث، أن الباحثين لم يدرسا الخطاطة السردية بشكل منظم ودقيق. إذ لم يوضحا عنصر التحريك، فهذه الحكاية تتضمن خطاطتين سرديتين، خطاطةالفتاة البطلة وخطاطة الشخصية الشريرة "الغولة ". ويظهر عنصر التحريك للفتاة البطلة في أنّ الفتاة كانت شجاعة، وهذه الشجاعة هي التي مثّلت دور المرسل حيث اقتنعت الفتاة من تلقاء نفسها وخرجت للبحث عن الكبريت ومواجهة الغولة (تنفيذ البرنامج معطى) ويتجلىالمرسل عند الغولة في نفسيتها الشريرة، حب الشر هو الذي دفعها إلى تنفيذ برنامجها التهام الفتيات.

بنية الشخصية :

مزج الباحثان في دراستهما لبنية الشخصية بين العوامل التي حدّدها بروب وقريماس، حيث أشارا إلى الشخصية البطلة (الفتاة السابعة) وشخصية المانح (الغولة) ثم عيّنا العوامل التي ذكرها قريماس وهي:

موضوع الرغبة: إلتهام الفتيات السبع

ـــ **المضادون:** البنت السابعة (القط، الكلب، الباب)

ـــ **الظهراء:** تقنّع الغولة ـــ آثار الدم ـــ بلاهة الفتيات الست

ـــ **الفاعل:** (الغولة)

دراسة المصطلحات :

اعتمد الناقدان على ترجمتهما الشخصية في توظيف مصطلحات قريماس، حيث ترجما عناصر النموذج العاملي بالشكل الأتي:

موضوع القيمة: الرغبة

المساعد: الظهراء

المعارض: المضادون.

وبعرض هذا التحليل البنيوي الوظائفي للباحثين التونسيين، نجد أن حكاية "سبع صبايا في قصبايا " تتميز بخصائص مختلفة عن الحكايات الأخرى، فهي تتركّب من عدد قليل جدا من الوحدات الوظيفية (المنع ـــ خرق المنع ـــ استخبار ـــ الإساءة، تخدع الضحية بقطع أصبعها (تواطئ عفوي) ـــ إلتهام الفتيات الست ـــ مطاردة ـــ (عودة) أي عودة الإساءة.

تنتهي هذه الحكاية بتغلب قوّة الشر على الخير، وهذا نادرا ما نجده في الحكايات ويفسّر الدارسان هذا عن طريق التأويل، حيث بيّنا أنّ الانسان مهدد ويكاد يكون مكبلا بقوى الشر ولكن فضله وقيمته في طاقته على الصمود ومقاومته هذه الاغراءات والتروات. فالله موجود في الكون مصغ ومستجيب إلى طلبات عباده ولكن قوة الشر قوة أرضية محدقة بالانسان تهدده في كل حين بالزوال ". [1]

وبعدتتبعنا للمدونات النقدية المغاربية، نجد أن دراسةعبد الحميد بورايو، محمد الناصر العجيمي ومحمد حجو هي الدراسات التي طُبقت فيها نظرية قريماس بشكل معمّق. مع توخي الحذر في عملية التطبيق، فقد حافظوا على خصوصيات النصوص التراثية السردية العربية أو على الموروث العربي الثقافي.

وأما بقية الدراسات فهي تميل إلى التحليل الآلي الميكانيكي. فقد اتبع مجاهد محمد طريقة محمد الناصر العجيمي، وركز الباحثان التونسيان على ما هو خارجي من النظرية أي المفاهيم والمصطلحات لم يتعمقا في توضيح خصوصية الحكاية الشعبية التونسية، وخاصة في دراسة بنية الشخصيات.

[1] المصدر نفسه، ص: 164.

خاتمة

من خلال هذه الدراسة خلصنا إلى عدة نتائج وإن ذكرنا البعض منها في متن هذا البحث، حيث سنقوم بحصرها وتعدادها في النقاط التالية :

1 ــ إنَّالأدب التراثي السردي لا يقلّ أهمية عن الأدب الرسمي، أو كما يفضل البعض تسميته الأدب النخبوي الرفيع.

2 ــ لا يختلف هذا الأدب عن الأدب الرسمي، فيتوفر هو الآخر على دقّة البناء وروعة الخيال والتصوير، معجز بعمق رموزه، مفيد لما يتضمنه من حكم وعبر، فكل هذه الخصائص الفنيّة تجعل منه ندّاً للأدب الرسمي .

3 ــ تعددت المناهج في دراسة هذا الأدب في النقد المغاربي حيث ظهرت مقاربات في مختلف المناهج (السياقية والنسقية)، فقد تجلت لنا ثلاثة مناهج سياقية وهي : (المنهج التاريخي، الاجتماعي والنفسي) وقد تنوعت النصوص التراثية التي خضعت للتحليل بين النصوص الشفوية الشعبية والنصوص التراثية السردية (المقامة، الكرامة والطرف).

4 ــ حلل النقاد المغاربة النصوص التراثية ضمن المنهج التاريخي، حيث ركزوا على النظريات التاريخية النقدية (نظرية سبيلر، نظرية المواقف التاريخية ونظرية ريجيس بلاشير). ولاحظنا أن أغلب النقاد اتجهوا إلى نظرية المواقف التاريخية كونها النظرية الأنسب لمعالجة النصوص التي درسوها فهي تجمع بين عملية التأريخ والنقد الأدبي.

5 ــ ظهرت بعض الدراسات في المنهج الاجتماعي بسيطة، لم يتعمق أصحابها في تحليل النصوص ضمن النظريات الاديولوجية، اهتموا فقط بالحديث عن بعض المظاهر اللاأخلاقية في المجتمع أو بتصوير الواقع الاجتماعي الذي تعكسه النصوص الأدبية. وبالمقابل وجدنا مدونتين نقديتين جادتين (جزائرية ومغربية) عولج النص الأدبي فيها ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي.

6 ــ طبق الباحثون المنهج النفسي حيث امتزج التحليل فيها بين تنظيرات سيقموند فرويد وكارل يونغ. وقد عثرنا على دراسة جزائرية جادة وأما بقية التطبيقات فهي عبارة عن إشارات للمنهج النفسي، لم يتعمق النقاد في التحليل.

6 ــ اهتم النقاد المغاربة بتحليل القصص الشعبية في التراث السردي الشفوي ضمن المنهج البنيوي الشكلي، حيث طبق الدارسون منهج بروب وتنظيرات مدرسةباريس البنيوية. وتراوح التحليل بين التطبيق الآلي الميكانيكي والتطبيق الجاد المعمق الاجتهادي.

7 ـــــــــــ إنَّ القصص الشعبية بمختلف أنواعها ليست سهلة وبسيطة كما تبدو لنا من أوّل وهلة، وهذا ما أكدته لنا مقاربات النقاد التي جاءت ردا على الذين تغريهم بساطة بناء هذه النصوص وسذاجتها. فهناك من الدارسين من استطاع أن يتوغل إلى أعماقها وأن يواجه كل التعقيدات التي تظهر في عملية التحليل وذلك بطرح حلول اجتهادية تتناسب مع النص المتناول للدراسة.

8ـــــــــــ وقد اكتشفنا أن تطبيق المنهج البنيوي الشكلي على النص العربي يختلف عن تطبيقه على النص الغربي لأن الأول يتميز بخصوصيات مختلفة عن النصوص الغربية. فعلى الناقد أن يبذل مجهودا كبيرا في تكييف النظرية الغربية على النص العربي وأن يحافظ على خصوصياته التي يتميز بها. وعليه أن يراقب المنهج وهو يطبقه، يدرس مردوديته ومحدوديته. بمعنى أن لا يعتمد على نقل المنهج كما هو دون مساءلة واعية يبيّن من خلالها مدى تقبل النص العربي للآراء والأفكار الغربية.

9ـــــــــــ وفي تطبيق نظرية قريماس ــ السميائيات السردية ــ وجدنا أن أغلب النقاد يهتمون ويركزون التحليل على جزء محدد من النظرية ويهملون الأجزاء الأخرى، أي أنهم لا يطبقون تلك النظرية بشكل معمق في كل العناصر التي يتكون منها النص، وتجلى هذا فيسميائية الحدث وبنية الشخصية إذ كنا نضطر إلى إتمام تحليل بعض عناصر الخطاطة السردية وتحديد العوامل ووضع مخططات لها .

10ــ وردت بعض التحليلات النقدية سواء في المناهج السياقية أو النسقية بسيطة وجافة لا روح فيها بمعنى أننا لما نقرأ النص المحلل لا نشعر بذلك الجمال الفني ولا نعثر في كثير من الأحيان على خصوصية النص العربي، فبدت تلك التحليلات كتمارين شكلية الهدف منها هو المطابقة في حد ذاتها، أي نقل المنهج كما هو وتطبيقه على النص .

11 ــ إن الهدف من تطبيق المنهج الغربي هو الخروج بقراءة تكون بدورها قابلة للقراءة، يجب أن يبقى النص حيا في شخصياته، بيئته، معتقداته، ثقافته ...إلخ .

12ــ وظف النقاد المغاربة مصطلحات أجنبية وعربية ولكنهم لم يعتنوا كثيرا بها وخاصة في ضبط مصطلحات الحكاية الشعبية والخرافية والعجيبة، فقد أخلط الكثير منهم بين هذه المصطلحات.

13ــ وقع الدارسون في فوضى المصطلح الشعبي ونرجع ذلك إلى أن البحث في الآداب الشعبية لا يزال في مرحلة التأسيس الأولى، فهذا الأدب لم يتكرس حتى الآن في حقل الدراسة الأدبية العربية على المستوى الأكاديمي وغيره على الوجه المطلوب، لم تصل الدراسات النقدية بعد إلى ذلك التراكم اللازم لتأصيل النقد الأدبي الشعبي بنظرياته العلمية وأجهزته المفاهيمية والمنهجية المطلوبة .

14ــ إننا نقترح مصطلح القصص الشعبي عوض الحكايات الشعبية، فمصطلح الحكاية الشعبية له مدلوله الخاص هو: الحكاية المرتبطة بالحياة اليومية المعيشة بشكل واقعي .كما أننا وضعنا في المدخل مصطلحات محدّدة ودقيقة لكل نوع من أنواع الحكايات (العجيبة والخرافية والمرحة).

15ــ ضرورة استعمال الباحثين هذه المصطلحات في أعمالهم الأدبية النقدية حتى نتفادى ذلك الخلط في مصطلحات السرد الشعبي .

ملحق

ملحق

ثبت بأهم المصطلحات

إيديولوجيا	Idiologie
أهلية، كفاءة	competence
إنجاز	performance
إمكان، قدرة	pouvoir – fair
إساءة	Mefait
استلاب	Alienation
إتصال	cojonction
إنفصال	disjonction
برنامج سردي	programme narratif
برنامج سردي أساس	p . N de base
برنامج سردي استعمالي	p . N d’ usage
بيروليتارية	Proletariat
بورجوازية	Bourgeoisie

structur	بنية
T ransformation	تحول
Manipulation	تحريك
psychanalyse	تحليل نفسي
Spatialisation	تفضيئ Spatialisation
Sanction	جزاء Sanction
Recit	حكي Recit
conte	حكاية conte
schema narratif	خطاطة سردية
Discour	Discourخطاب
Semantique	دلالة Semantique
role thematique	دور تيمي
sujet	ذات sujet
sujet operateur	ذات فاعلة
sujet d’etat	ذات الحالة
semiotique	سميائي
Narrativite	سردية

conscient	شعور، وعي
Figure	صورة Figure
Seme nucleaire	صورة نواتية
Veridictoire	صدقية
Victime	ضحية
Actant	عامل
Opposant	عامل معاكس
Adjuvant	عامل مساعد
Espace	فضاء
Espace heterotopique	فضاء الاستهلال
Espace utopique	فضاء النصر
Espace paratopique	فضاء الاستعداد
Espace topique	فضاء الانجاز
Inconscient	لا شعور، لا وعي
Lexeme	لكسيم
Carre semiotique	مربع سميائي
Objet de valeur	موضوع قيمة
Destinateur	مرسل

Destinataire	مرسل إليه
Savoir – faire	معرفة
Seme	معنم
Principe deplaisir	مبدأ اللذة
Axe semantique	محور دلالي
Axe syntagmatique	محور تركيبي
Axe paradigmatique	محور استبدالي
Actualise	محين
Niveau de surface	مستوى سطحي
Niveau profond	مستوى عميق
Acteur	ممثل
Le modele actantiel	نموذج عاملي
Domination	هيمنة
Fonction	وظيفة

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم

قال الله تعالى : "ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب لعلكم تتقون " سورة البقرة الآية 178رواية ورش .

قال الله تعالى : "وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرسا شديدا وشهبا وإنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن سمع الآن يجد له شهابا رصدا "سورة الجن الآية 7، 8 رواية ورش .

أولا: المصادر :

1ـــــــــــــ إسمهر (هاشم)، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى بيروت .

2ـــــــــــــ بن سالم (عبد القادر)، الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص، منشورات التبيين للجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 1999 .

3ـــــــــــــ بن شيخ (تلي) منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990 .

4ـــــــــــــ رابونزل وقصص أخرى، جمعها الأخوان جريم، تر / مروة عبد الفتاح، ط 1، مصر 2012

ـــــ5بن قينة (عمر)، فن المقامات في الأدب العربي، باب الوادي، الجزائر، 2002 .

6ـــــــــ بورايو (عبد الحميد)، القصص الشعبي بمنطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986 .

7ـ حجو (محمد)، الانسان وانسجام الكون، دار الأمان، المغرب، ط1، 2012 .

8ـــــــــ سعيدي (محمد)، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .

9ـــــــــ قريش (ليلى)، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007

10ـــــــــ كليطو (عبد الفتاح)، لسان آدم، تر / عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001 .

11ـــــــــ لعاصمي (مليكة)، صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي، دار الطباعة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

12ـــــ لقاضي محمد، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، السلسلة الجامعية، جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية، تونس، كلية الآداب بمنوبة، 1998 .

13ـــــــــ مجاهد (محمد)، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، رسالة دكتوراه في الأدب الشعبي، كلية الآداب، جامعة جلالي اليابس بسيدي بلعباس، 2004 .

14ـــــــــ مرتاض (عبد المالك)، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

15ـــــــــ مرزوقي (سمير)، شاكر (جميل)، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، ديوان المطبوعات الجامعية .

16ـــــــــ ناصر (العجيمي محمد)، في الخطاب السردي، نظرية قريماس، الدار العربية للكتاب تونس، 1993 .

ـــــــــ ثانيا : المراجع :

1 ـــــــــ إبراهيم (نبيلة) :

ـــــــــــــ أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط 3، (د.ت)

2ـــــــــــــــــــــــ قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي طرابلس، 1974 .

ـ 3ـــــــــــــــــــــ الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، (د.ت) .

4ـــــــــ إبراهيم (السيّد)، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة .

5ـــــــــــ أبو شنب (عادل)، كانيا مكان، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1972.

6ـــــــــ أرفيه (ميشال)، كلود كوكي (جان)، باينيه (لوي)، كورتيس(جوزيف)، السميائية أصولها وقواعدها تر / رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر .

7ـــــــ ـإسماعيل (عز الدين)، القصص الشعبي في السودان، دار الشؤون الثقافية، العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد .

8ـــــــــ اسماعيل (عبد المنعم)، نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية. ج 1. مكتبة الفلاح. 1981م.

9– أعرج (واسيني)، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ـــ 1998 .

10ـــــــــ أمين (أحمد)، ظهر الاسلام، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج 1 .

11 ـــــــ إينو (آن)، تاريخ السميائية، تر / رشيد بن مالك، دار الأفاق، الجزائر، 2004 .

12ـــــ بارث (رولان)، النقد البنيوي للحكاية، تر / أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، لبنان .

13ـــــــــ بدوي (عبد الرحمان)، دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع

14ـــــــ بروب (فلادمير)، مورفولوجية الخرافة، تر / إبراهيم الخطيب، ط 1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986 .

15ـــــــ بلاشير (ريجيس)، تاريخ الأدب العربي، تر / ابراهيم الكيلاني، ج 2، الدار التونسية للنشر

16ـــــ بلوحي (محمد)، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002 .

17ـــــــ بن زايد (عمار)، النقد الأدبي الجزائري الحديث، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان الأردن

ـــــــ بن كراد (سعيد) :

18ـــــــــ السميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، 2001 .

19ـــــــ سميولوجية الشخصيات السردية، ط1، الأردن .

ـــ بن مالك (رشيد) :

20 ـــــ البنية السردية في النظرية السميائية، ، دار الحكمة، الجزائر، 2001

21ـــــ مقدمة في السميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000 .

22ـــــــ بوحسن (أحمد)، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط 2005 .

ـــــــ بورايو (عبد الحميد) :

23ـــــــ البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 .

24ـــــــــــــــ منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999 .

23ـــــ بوطاجين (سعيد)، الاشتغال العاملي، دراسة سميائية غدا يوم جديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000

25ـــ بول (سارتل جان)، الذباب، منشورات دار مكتبة الحياة، تر / حسين مكي بيروت، 2000

ـــــــ تودوروف (تزيفيطان) :

26 ـــــ مدخل إلى الأدب العجائبي، تر / الصديق بوعلام، ، مراجعة محمد برادة، ، دار الكلام، الرباط، 1993 .

27ـــــــ مفاهيم سردية، تر / عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 2005 .

28ـــــ ثعلبي، قصص الأنبياء، بيروت، (د.ت)

29ـــــ حيدوش (أحمد)، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990 .

30ـــــ زيادنة (صالح)، التراث الشعبي مصطلحات ومدلولات (مقالات اجتماعية) 9 يناير، 2004

31ـــــ زيغور (يوسف علي)، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، القطاع اللاوعي في الذات العربية، دار الطليعة بيروت، 1977 .

32ـــــ سعيد حجازي(سمير)، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007 .

33ـــــــ سعيدي (محمد)، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

34ـــــــــــ سويرتي (محمد)، النقد البنيوي والنص الروائي، افريقيا الشرق، المغرب، 1991 .

35ـــــــــ شكري (غالي)، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1982 .

36ـــــــ شكعة (مصطفى)، بديع الزمان الهمذاني، دار الرائد العربي، لبنان .

37ـــــــ عبد الرحمان بن علي بن الجوزي (أبو الفرج)، كتاب القصاص والمذكرين، حققه وعلق عليه وأعد فهارسه محمد بن لطفي الصباغ، المكتب الاسلامي، بيروت 1983 .

38ـــ عبدة(سمير)، التحليل النفسي لروائع الأدب العالمي، منشورات دار النصر، ط 1، 1986، لبنان .

39ـــــــــ عبود شرارد (شلتاغ)، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، دار مجدولاي، للنشر والتوزيع، عمان الأردن .

40ـــــــ عكاشة (شايف)، إتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985 .

ـــــــــ فضل (صلاح) :

41 ـــــــ مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002 .

42ـــــ نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الأفاق، بيروت .

43 ـــــ منهج الواقعية في الابداع، دار المعارف، مصر .

44ـــــــ فون دير لاين (فريدريس)، ، الحكاية الخرافية، تر / نبيلة إبراهيم، سل، ألف كتاب ع 561، مطبعة النهظة للطباعة والنشر، القاهرة، 1965 .

45ـــــــ قراقوش (سعد) ونوادره، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1990 .

46ـــــــ قطوس (بسام)، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2006 .

47ـــــــ لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من المنظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

48ـــــــ لقاضي (محمد)، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، السلسلة الجامعية، جامعة الآداب والفنون والعلوم الانسانية، تونس، كلية الآداب بمنوبة، 1998 .

49ـــــــ مرتاض (عبد المالك)، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر .

50ـــــــ مصايف (محمد)، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983

51ـــــــ مصباح الزرويلي (علي)، ، أنس السمير في نوادر الفرزدق وجرير، مخطوط بالخزانة العامة، الرباط

52ـــــــ مرتجي (أنور)، سمائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1987.

ـــ53ـــ مشبال (محمد)، بلاغة النادرة، تقديم محمد أنقار، كلية الآداب والعلوم الانسانية، 1998، تطوان .

54ـــــــ وارين أوستن (رينيه ويلك)، نظرية الأدب، تر / محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1972 .

ـــــــ يقطين (سعيد) :

55ـــــــ الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب .

56ـــــــ تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب .

57ـــــــــ انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2001 المغرب .

ـــ58يوسف (أحمد)، الدلالات المفتوحة، مقاربة سميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، 2005 .

59ـــــــــ يونس (عبد الرحمان)، الحكاية الشعبية، سل، المكتبة الثقافية، ع، 200، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968 .

المراجع باللغة الأجنبية :

1/ A J greimas.semiotiqe dictionnaire raisonne de la theorie du langage . paris

2 A J greimas semantiqe structural recherche de methode libairie larousse / paris

ـــ الرسائل الجامعية :

1ـــــــــ أنقار(محمد)، فن قصص الأطفال بالمغرب، رسالة مرقونة نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الانسانية بفاس، 1984 .

2ـــــــــ بن مالك (رشيد)، السميائية بين النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، معهد الثقافة الشعبية، تلمسان، 1995 .

3ـــ بوخاتم (مولاي علي)، المصطلح السميائي في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة جلالي اليابس سيدي بلعباس، 2003، 2004 .

4ـــــــــ بودالي (التاج)، المقامة العربية في ضوء النقد العربي المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب سيدي بلعباس، 2006 .

5ـــــــــ عقاق (قادة)، السميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة جلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004 .

6ـ لعاصمي (مليكة)، الحكاية الشعبية في مراكش، ج 2، رسالة مرقونة لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، 1986، 1987

7ـــــــ محمودي (بشير) ، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه في الأدب الجزائري الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والفنون، وهران، 2004

8ـــــــ مجاهد (محمد)، الحكاية الشعبية العربية، حكاية الطفولة نموذجا بين الاتباع والابتداع، رسالة دكتورجلالي اليابس بسيدي بلعباس، 2004 .

ـ المجلات والدوريات :

1 ـ السميائيات، مجلة دورية محكمة تصدر عن مخبر السرد وتحليل الخطاب، جامعة وهران، العدد 2، خريف 2006 .

2 ـ السرديات، مجلة محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 10، جانفي، 2004 .

3 ـ مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، دمشق، عدد 85، 1978 .

4 ـ النقد العربي المعاصر، المرجع والتلقي، مجلة تصدر عن جامعة فرحات عباس، سطيف، 2004 .

5 ـ النقد والدراسات الأدبية واللغوية، مجلة تصدر عن جامعة جلالي اليابس، العدد الأول، 2005 .

ـ المعاجم والقواميس :

1ـإسماعيل الصاحب بن عباد (أبو القاسم)، المحيط في اللغة، بتحقيق محمد حسن آل ياسين ج 11، عالم الكتب، بيروت 1994 .

2ـــــ بن مالك (رشيد)، قاموس مصطلحات التحليل السميائي، دار الحكمة، الجزائر، 2001 .

3ـــــ محمد بن يعقوب الفيروزوبآدي (أبو الطاهر)، القاموس المحيط، الموشى الحواشي بطراز نصر الهداني ج 4، المطبعة الحية، القاهرة، 1911 .

4ـ محمد بن مكرم بن منظور (أبو الفضل)، لسان العرب مج 15، بيروت، دار صادر (د.ت) ط2، 1997 .

5ـ مرتضى بن محمد الزبيدي (أبو الفيض)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الستار أحمد فراخ وآخرون، حكومة الكويت، 1965، ج 11 .

6ـ الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط 2، القاهرة 1965

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ
مدخل تعريف التراث السردي	**03**
أنماط التراث السردي	04
الحكاية العجيبة	06
الحكاية الشعبية	08
الحكاية الخرافية	11
الحكاية المرحة	12

فن المقامة	15
تعريف فن المقامة	15
خصائص فن المقامة	17
الخبر	**19**
تعريف فن الخبر	20
الكرامة :	24
تعريف فن الكرامة و خصائصها	24

الفصل الأول: المنهج التاريخي

تعريف المنهج التاريخي	31
أهم النظريات التاريخية النقدية	33
خصائص المنهج التاريخي	34
الدراسة النقدية التاريخية للنص التراثي السردي	35

الفصل الثاني: المنهج الاجتماعي

تعريف المنهج الاجتماعي	74
ظهور المنهج الاجتماعي	75
أهم المدارس النقدية الاجتماعية	76

الفصل الثالث المنهج النفسي

تعريف المنهج النفسي	108
مجالات البحث في المنهج النفسي	110
الدراسة النقدية النفسية للنص التراثي السردي	112

الفصل الرابع المنهج البنيوي الشكلي

نشأة المنهج البنيوي الشكلي	134
بحوث الشكلانيين الروس	136
منهج الشكلانيين الروس	137
فلادمير بروب والتحليل المورفولوجي	138
الدراسة النقدية البنيوية الشكلية للنصوص التراثية السردية	142

الفصل الخامس : السميائيات السردية

تعريف السميائيات السردية	191
دراسة في المدونات النقدية المغاربية	203

خاتمة

ملحق

قائمة المصادر والمراجع .

فهرس الموضوعات