



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



الحكاية الخرافية في ضوء المنهج البنوي

– تطبيق نموذج "تودوروف" على مجموعة من الحكايات الخرافية في منطقة
"مدينة تبسة" –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الشعبي

إشراف الأستاذ الدكتور:
مختار قطش

إعداد الطالب:
سعد سامية

الصفة	الجامعة	الرتبة العلمية	الاستاذ
رئيسا	أم البواقي	أستاذ التعليم العالي	العلمي المكي
مشرفا و مقررا	جامعة تبسة	أستاذ التعليم العالي	مختار قطش
عضوا مناقشا	جامعة تبسة	أستاذ التعليم العالي	لزهر فارس
عضوا مناقشا	أم البواقي	أستاذ محاضر "أ"	سامي الوافي
عضوا مناقشا	أم البواقي	أستاذ محاضر "أ"	حاتم كعب
عضوا مناقشا	عنابة	أستاذ محاضر "أ"	بريكة بومادة

السنة الجامعية: 2019/2018

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
مَنْ مَرَّ بِكُمْ فَصَلِّ عَلَيْهِمْ
فَإِنَّكُمْ تَعْلَمُونَ أَنَّكُمْ
تَعْلَمُونَ أَنَّكُمْ تَعْلَمُونَ

@A Hadith End Quran

@A Hadith End Quran

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ
وَلَا نَوْمٌ لَهَا فِي السَّمَوَاتِ وَفِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي
يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا
خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ
كُرْسِيُّهُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا
وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

قناتہ الحدیث والقرآن

قناتہ الحدیث والقرآن

مَقَامَةٌ

يزخر الأدب الشعبي على امتداد الزمان وتجارب البشر بعميق الأثر والتنوع الفكري والروحي لأفراده إذ يكشف -بحق- عن خلجات الشعوب واهتماماتهم الروحية والنفسية والاجتماعية، وما تطمح إليه من آمال وتطلعات تعكس مختلف القيم والمواقف الإنسانية، وكلها مجسدة في أشكال التعبير الشعبي المختلفة من سير وأساطير، وأمثال وألغاز و حكايات بين شعبية وخرافية. هذه الأخيرة التي تعد بحق مرآة عاكسة لجل مراحل التطور الحضاري التي عرفتتها الجماعة الشعبية، بفضل أسلوبها القصصي المصاغ بشكل مدهش، فضلا عما تحتويه من أبعاد وتأويلات رمزية وأخرى صريحة، مباشرة تعبر عن تجارب الإنسان العميقة، وتبرز مواقفها المتباينة في مختلف مراحل حياتها.

من هذا المنطلق باتت الحكاية الخرافية سجلا حيا دون فيه الإنسان مختلف مراحل تطوره، ومخاوفه، وآلامه، وآماله كما أضحت وعاءً قيما يحفظ فيه جل اهتماماته وحكمه، فاستحالت وجودا متصلا، حافلا بالاحتمال والتأويل، عبر فضاء اللغة العامية المحلية.

وفي فنية الحكاية الخرافية ممارسة رائعة للعبة الدلالية التأويلية في سبر أغوارها واستنطاق مختلف عناصرها ومدى تعالقها فيما بينها. إذ كان التصور البنيوي الذي يجعل من النص الأدبي بنية قائمة بذاتها، معزولة عن الأطر التاريخية، والاجتماعية، والنفسية -أداتنا الفاعلة في تحقيق ما نصبو إليه، نظرا لما ينطوي عليه من تنظير دقيق، وباعتبار ما يقدمه من وسائل مرنة في عرض النص السردي عامة، والخرافة -مجال اهتمامنا- على وجه الخصوص.

ومما لا شك فيه أن الحكاية الخرافية كشكل تعبيرى أشد التصاقا بالجماعة، وأكثرها تداولاً بين أوساطها، تسمح لنا محاولة محاورتها ضمن بنائها السردي، الذي تتشابك فيه عدة مكونات تكسر منطقها الرتيب، فتجوب الوجود بإحساس مطلق وتعجن العالم كما تشاء، بل وتصوغ ما تريد غير خاضعة إلا لسلطان الخيال الخلاق، ولما تختار أن ترسمه من قوانين وحدود، فكانت بذلك سردية الخيال واحدة من أهم إبداعات الجماعة الشعبية وأكثرها انفتاحا على عوالم سحرية تسعى إلى اختراق عتمة الواقع، وتجاوز سلطته إلى رغبة في ترويض الراهن وقهره.



وإذا كانت الحكاية الخرافية قبل قرن من الزمن حقيقة طبيعية غير قابلة للتحليل والنفاش، فإنها أضحت اليوم مجالا خصبا للمقاربات، وفي مقدمتها تلك الأبحاث التي تُعنى بتحليل طرائق تركيبها ونمط اشتغال مكوناتها البنيوية وفق الإجراءات السردية.

من هنا -و في ظل انتشار وتداول هذا النمط الشعبي -بكثر في منطقتنا -محل الدراسة-، ومن أجل ترسيخ هذه الحلقة من حلقات التراث الحكائي الجزائري، كان الحرص على اتخاذ مدينة تبسة ميدانا للمشتات المتفرق من الحكى الشعبي الخرافي، كأبداع خيالي مفتوح، ذي سلطان ورهبانية منقطعة النظر، يكشف عن وعي إنساني مبدع، لذلك سيكون موضوع بحثنا المتواضع هو:

"الحكاية الخرافية في ضوء المنهج البنيوي"

"تطبيق نموذج تودوروف على مجموعة من الحكايات الخرافية الشعبية في مدينة تبسة".

ويسعى هذا البحث إلى بناء مقارنة تحليلية تسعى إلى تفتق الأنظمة الدلالية التي يبني عليها النص الشعبي، الذي يضل إلى حد ما مغيبا ومهمشا من دائرة البحث، ومن المقاربات التحليلية في سبيل تحقيق مجموعة من الأهداف، وعلى رأسها إبراز وجمع المدونة الحكائية بما تحمله من قيم وبنى تركيبية، واستنطاق العلاقات المختلفة بين تلك المركبات بما يسمح بتطوير الوعي السردى، مستفيدة من المنجزات السردية الحداثية في مجال تحليل الحكى بغية التطوير لا الاستنساخ. وهذه الأهداف هي التي ستوجه العمل خطوة بخطوة.

ولم يكن هذا دافعنا لاختيار الموضوع فحسب، فقد تضافرت مجموعة أخرى من العوامل والأسباب بين ذاتية وموضوعية تجلت الأولى منها في:

- اختلاف وتقارب الروايات الشفوية، بل وتناقضها الصارخ -أحيانا- مما يسمح بتقريب هذه المفاهيم.
- وقوع المغالطات في التاريخ والسعي إلى تصحيحها وتقييمها.

- إضفاء طابع الذاتية على الحكايات المروية.
- شغف الإطلاع على أنثروبولوجيا الشعوب والأمم البدائية ومختلف انطباعاتها، والوقوف على رموزها وأبعادها الدلالية في كافة المجالات.
- استنطاق النص الخرافي، واستبعاد كونه خطابا تسلويا يمنح معناه بسهولة ويهب نفسه في يسر، إلى خطاب اشاري، رمزي يخفي وراءه عددا لانهائيا من المضامين المتوازية.

وأما الموضوعية منها فتجلت في:

- امتلاك الحكاية الخرافية لنظام سردي أقرب إلى النص الرسمي يقف على بنى عديدة، يساهم كل بناء منها في تكوين معمارية الحكاية ويحقق فاعلية الاختلاف التي تتحقق في النصوص الإبداعية.
- الرغبة الجامحة في بحث التقنيات المشكلة لشعرية الخطاب الموروث، وسبل اشتغالها بما يتناسب والغرض السردى الذي وجد له النص، أي قيمته الحضارية المتميزة داخل النسيج الثقافي العام.
- إكساب النص الحكائي منظورا شعبيا حدثا في ظل تنافس المناهج والنظريات الغربية الحديثة على إخضاعه لها، ومعرفة الاختلاف والائتلاف فيما بينها.

من هنا ينطلق البحث من طرح تساؤلات انطلاقا من خصوصية الموضوع ومنها:

- هل العامل الغربي كاف لانتشار الحكاية الخرافية واستظهار مكنوناتها الدلالية ورموزها المبدعة؟ أم هناك عوامل أخرى مهمة يمكن إضافتها؟
- وباعتبار الحكاية الخرافية وعاء حافظا لحياة المجتمع التبسي البدوي، فهل استطاعت فعلا التعبير عن فئاته الاجتماعية وإسقاط السلوكات النفسية والأخلاقية من خلاله؟
- وإذا كانت الحكاية نسيجا يشكل الراوي و المتلقي أهم خيوطه، فهل تحتوي مدلولات وأبعادا لمحت إلى وجودهما في المخيال الشعبي الشفوي؟

- ما مدى فعالية المناهج البنيوية الحداثية في معالجة النصوص الحكائية -على اختلافها-؟ وهل ينسب لها الفضل في الكشف عن ذواتنا والوعي بتراثنا العربي القديم من أجل كسب رهان التحديث والتطوير؟

كل هذه التساؤلات وغيرها ظلت تطرح نفسها بحدّة، فشكّلت مجالا خصبا لاختيار الموضوع والبحث الجاد فيه. وقد أدرك الكثير من الدارسين قيمة هذا الشكل الشعبي وأهميته، فتعاظم الاهتمام به في العالم، وفي البلاد العربية، أين تحدث "ألكسندر هجرتي كراب" بإسهاب عن أنماطها، وأفرد لها "عبد الحميد يونس" جانبا كاملا (كتابا)، فضلا عما أنتجته "نبيلة إبراهيم" و"عبد الحميد بورايو" من اجتهادات، من خلال كتابيهما: "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" و"الأدب الشعبي الجزائري" وكلها لم تتجاوز الحدود الشكلية التي رسمها "بروب".

بيد أن الممارسة التحليلية الدلالية لبعض النصوص الخرافية قد أظهرت فعاليتها مع كتاب "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"، و"الحكاية الخرافية للمغرب العربي" و"البطل الملحمي للبطل والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري"، وكلها مثلت الأبعاد التأويلية الرمزية لهذا المنتج الفخم.

وأمام قلة الدراسات المخصصة للنصوص الشعبية التنظيرية درسا وجمعا وتحليلا، فضلا عن صعوبة جمع المادة عند النزول إلى الميدان، إذ صدمنا منذ البداية برفض مجتمع البحث لنا وعدم تقبله لطبيعة هذه المهمة، مع عدم تعوده على مثل الدراسات. ظهرت صعوبات أخرى تتعلق بالتحكم في المادة وضبطها وكيفية دراستها -أمام تناقضها وذاتيتها-، وفوق كل ذلك الصعوبة المطلقة في الحصول على المراجع الخادمة للموضوع، وبخاصة ما يتعلق منها بالمنهج المعتمد أثناء الدراسة وهو المنهج الإنشائي البنيوي الذي قدمه الفرنسي البلغاري "تريفيتان تودوروف" في مجال "سرديات الخطاب" والقائم على تعيين العناصر الأساسية المكونة للنص السردى ثم الأبعاد الدلالية والآفاق التأويلية اللامحدودة.

وللإجابة عن التساؤلات السابقة، ومن أجل تجاوز كل العوائق والصعوبات، قسمنا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول تذيّلها خاتمة وملحق للحكايات المدروسة.

ففي المدخل تم التعريف بالمنطقة الشعبية محل الدراسة والتطبيق جغرافياً، سياسياً، اقتصادياً وثقافياً، وصولاً إلى أهم الأنواع الشعبية التباسية حضوراً وتداولاً.

فيما تضمن الفصل الأول فضاءً شاسعاً لماهية الحكاية الخرافية من حيث طبيعتها، عناصرها، أشكالها وأنواعها، وظائفها وتصنيفاتها بين عربية وعالمية ومحلية دون تناسي قيمتها وأبعادها الحضارية و النفسية التي تسمح بالغوص في العلاقات الإنسانية واستنتاج وزن الموروث الشعبي -محل الدراسة- في منطقة (مدينة) تبسة وأهم خصائصها.

كما خصصنا فضاءً ثانياً: لا يقل أهمية عن الأول عرفنا فيه بالمنهج الإنشائي البنيوي التودوروفي، الذي حاد عن كل الدراسات الشكلية البنيوية السابقة، بل وتغوق عليها إلى استظهار دلالي وتأويلي رائع للمادة الحكائية.

وأما الفصلان الثاني والثالث فقد أفردناهما للتحليل والتطبيق، فبعد عرض المدونات الحكائية بما تحويه من مستوى الأفعال والشخصيات التي تؤديها و الزمان الذي تجري وفقه، حرصنا على التنوع في البنى التحليلية الداخلية من خلال الاستعانة بالنموذج العاملي عند "غريماس" ونظرية الزمن عند "جيرار جينيت"، كمعادلة إجرائية حيوية، ساهمت في إكساب النماذج الحكائية طابع التحليل المتفرد، والانسايية البنيوية.

ومن التحليل انتقلنا إلى الكشف عن العمق الدلالي الذي تحمله الحكايات المدروسة، وفيها تختزل عمق التجارب الشعبية عبر مسائل أربعة جوهرية: تتصل الأولى بالنص الخرافي بين الواقع والتخييل، وبين شعرية الاستهلال وتعلق الثانية بعنصر السلطة والنظام بين أبيسي و أموسي فيما تكشف الثالثة عن مدى تنوع المكان وأهميته بين مفتوح ومغلق في انسيابية الحكاية الخرافية، لتشمل الأخيرة منها الرموز الأنثروبولوجية المختلفة بين اجتماعية، ونفسية تخترق في مجملها عالم الواقع إلى الخيال والأسطورة والمعتقد الشعبي الذي يعود بالنفس البشرية إلى الأصل والرغبة الكامنة.



وينتهي البحث بخاتمة مقتضبة تحتوي أهم ما تم التوصل إليه من ملاحظات ونتائج من خلال مجتمع البحث محل الدراسة وما حمله من رؤى شعبية متجذرة ومتأصلة.

وفي الأخير -كما أسلفنا-، ورغم ما اعترضنا من صعوبات على مستوى الدراسات الشعبية، وعدم تقبل الجماعة الشعبية أو تعودها على مثل ذلك، بل واستهزائها -وبخاصة المثقفين منهم- على نوعيتها وقيمتها فضلا عن الفوضى الاصطلاحية في مجال السرد وتشابكها وتعدد تقنياتها وتشابهها، فإننا نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور "مختار قطش" الذي أشرف على هذا البحث ورافقه منذ البداية، وتعد هذه بالتمحيص والدرس.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى اللجنة المناقشة الموقرة التي ستتولى عناء قراءة هذا البحث - وهو جهد مقل بالنظر إلى تجذر الإبداع الشعبي وعمق مدلولاته - . وما أرجوه هو أن ينال القبول والاستحسان.

محل

محتـل

- 1- أصل تسمية منطقة "بسة":
- 2- الإطار الجغرافي:
- 3- الأطار التاريخي
- 4- الإطار الإقتصادي، الصناعي والفلاحي:
- 5- المعالم الدينية والثقافية:
- 6- الفضاء السياحي:
- 7- المظاهر الإجتماعية:
- 8- الفولكلور والأدب الشعبي:

إن لدراسة التراث والتاريخ لحلاوة، وإن لمتتبعهما لفائدة وحكمة ودراية، مادام علما يستمتع به العالم والجاهل، ويستغرب موقعه الأحمق والعاقل، فكل غريبة منه تستطرف، ومكارم الأخلاق ومعانيها منهما تقتبس، وآداب وسياسة الملوك منه تلتبس...

من هذا المنطلق ارتأينا أن يخصص هذا المدخل للتعريف بولاية (منطقة) تبسة - مجال دراستنا - من جميع جوانبها بدءا بأصل التسمية، الإطارات الجغرافي، التاريخي، الاجتماعي والاقتصادي، فضلا عن أهم التظاهرات والنشاطات الثقافية ومختلف الأجناس الشعبية الموروثة للوقوف على مظاهر الحياة الأدبية الشعبية وإسقاطها على الواقع المعيشي، مما يسمح بمعرفة مدى أهلية الحكاية الخرافية للبوح بالبنى التحتية والثقافية للمجتمع التبسي من وجهة نظر بنيوية خالصة، في إطار المزوجة بين التراث والأصالة وبين المعاصرة.

1- أصل تسمية منطقة "تبسة":

تنسب التسمية الحالية للمنطقة إلى مدينة "تبسة" والتي أقيمت على سفوح جبل الدكان شرقا، وهذه الكلمة مشتقة من اسمها القديم "تيفست"، إذ مرت بعدة مراحل عبر التاريخ، فقد أطلق عليها الإغريق لقب "تبيس"¹ و"تيفيتيس" عند بداية الوجود الروماني، والذي اختصر فيما بعد ليصبح "تيفاست". ومع الفتح الإسلامي تم تغريبها فأصبحت "تبسة" بفتح التاء وكسر الباء وفتح السين²

وقد منح بعض المؤرخين دلالات مختلفة لـ"تبسة"، إذا ارجع البعض حسب الترجمة اللوبية القديمة للكلمة اسمها إلى "اللبوة" واستمر استخدام هذا الاسم خلال التاريخ القديم، بيد أنها تحرفت مع الزمن، بعد دخول العرب في السنة العامة لتتطوق "تبسة".

¹ علي سلطاني: تبسة مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، (دط)، 1994، ص14.

² سمير زمال: صفحات من تاريخ تبسة - القديم والحديث -، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013، ص16.

ويعدّها البعض الآخر مدينة نوميدية المنشأ وأثبتت الدراسات الأثرية والتاريخية أنها أسست قبل العهد الفينيقي سنة 814 ق م، وأن أقاليمها المحيطة بها ضاربة في أعماق ما قبل التاريخ. وقد جاء ذكرها في أمهات الكتب التاريخية، فوصفها ياقوت الحموي صاحب معجم البلدان قائلاً: "إن تبسة بفتح أوله وكسر ثانيه، وتشديد السين المهملة هي بلد قديم به آثار الملوك القديمة، وبلد شهير من بلدان شمال إفريقيا تقع بالقرب من مدينة قفصة إحدى مدن القطر التونسي".¹

أما في كتاب: "نزهة المشتاق في اختراق الآفاق للشريف الإدريسي"، فقد ورد باسم "تبسة"، ليكتبها أبو عبد الله البكري "تبسا" بالألف، حيث قال عنها: "إنها مدينة كبيرة كثيرة الفواكه، مبنية بالصخر الجليل على نهر كبير، كثير الفواكه والأشجار لاسيما الجوز الذي يضرب به المثل لجلاله وكبره وطيبه، وفيه اقباء يدخلها الرفاق بدوابهم في زمن الثلج والشتاء، يسع القبو الواحد ألفي دابة"²

أما المؤرخ الإغريقي "غيسيبيوس" فيشتق اسم "تبسة" من الكلمتين الفينيقيتين "بيت أبسيت" ومعناه "بيت الجفاف".³

وقد اتخذها الفينيقيون مركزاً هاماً لرحلاتهم ومبادلاتهم التجارية، حيث يعود استيلاء القرطاجيين عليها إلى حوالي 247 ق هـ، كما أطلق عليها الإغريق اسم (تبييس) تشبهاً لها بمدينة "طابا" الفرعونية لكثرة خيراتها، ثم حرفها الرومان إلى "تيفتيس" ثم إلى "تيفاست" لسهولة النطق.

وبعد الفتح الإسلامي في حدود القرن الثامن ميلادي، أصبحت تعرف باسم "تبسة" بفتح التاء، وكسر الباء مع تشديدها، وفتح السين مع تشديدها أيضاً، وظلت هذه التسمية ملازمة لها إلى اليوم الذي كتب البكري عنها قائلاً: "وبعد دخول الفرنسيين أطلقوا اسم

¹ شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي الرومي البغدادي: معجم البلدان، المجلد 2، دار صادر، بيروت، 1397هـ/1988م، ص13.

² المرجع نفسه، ص13.

³ بيار كاستل: حوز تبسة، تر وتقديم وتحقيق العربي عقون، مطبعة بغيجة حسام، الجزائر، (دط)، 2010، ص05.

المدينة على الإقليم الجغرافي الممتد من الحدود الجنوبية لسوق أهراس وحتى منطقة الشطوط إلى الشمال مع وادي سوف، ومن الحدود التونسية شرقا إلى وادي مسكيانة بعين البيضاء ووادي العرب بخنشلة، والمحاذي لجبال الأوراس غربا.¹

يصف تبسة رحالة مغربي بقوله: "وهي مدينة قديمة أزلية فيها آثار كثيرة للأوائل ومبان عجيبة ما بإفريقية بعد قرطاجة أعظم منها، فيها ملعب قد تهدم أكثره أغرب ما يكون من البناء، وفيها هيكل يظن الرائي أنه كلما رفع اليد عنه ما يكاد يعرف بين أحجاره، ولو غرزة إبرة بين حجرين من أحجاره... والمسكون من تبسا الآن هو حصنها، وعليه صور من حجر جليل متقن العمل كأنما فرغ منه بالأمس وهو حصن عظيم."²

2- الإطار الجغرافي:

تقع هذه المدينة في أقصى الجهة الشرقية لنوميديا قديما والجزائر حديثا، أي في الجنوب الشرقي للقطر الجزائري، والذي كانت الإدارة الفرنسية تطلق عليها اسم "الجنوب الفلسطيني" وهي محاذية للحدود التونسية، وتمتد بين دائرتي عرض 24 شمالا، إلى 35 شمالا، وخط طول 4 شرقا و 6 شرقا.³

ويحد تبسة شمالا ولاية "سوق أهراس"، حيث تمتد جبال سيدي أحمد وسهل طاورة، وجنوبا ولاية "وادي سوف"، حيث يقع شط ملغيغ وشط الغرسة. أما شرقا الجمهورية التونسية على مسافة 300 كم، ومن الغرب ولايتا أم البواقي وخنشلة.

ويختلف الامتداد من الشرق إلى الغرب من منطقة إلى أخرى، فيبلغ في أقصى الشمال من تبسة مسافة 50 كلم، ويرفع الامتداد إلى 180 كلم، من مركز "قتنيس" بالقرب من الحدود مع خنشلة غربا إلى الحدود التونسية شرقا، ويتراجع الامتداد إلى 64 كلم في القسم الصحراوي لتبسة جنوبا مع وادي سوف. وهو ما زاد في أهمية موقعها، وجعلها

¹ سمير زمال: صفحات من تاريخ تبسة - القديم والحديث -، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013، ص 16..

² المرجع نفسه، ص 17.

³ توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية - ولايات وبلديات -، تاكسوس تي في، الجزء 1، ط 1، جانفي 2013، ص 628.

منطقة إستراتيجية لكونها تشكل خط تقاطع بين التل الشمالي والجنوب الصحراوي، وتربعها على مركز طول الحدود التونسية شرقا وجنوبها ولاية وادي سوف، وتبلغ مساحتها الإجمالية **14227 كلم²**.¹

وتبعد تبسة عن العاصمة بحوالي 700 كلم، وترتفع بمستوى 900م عن مستوى سطح البحر، وتنقسم إداريا إلى 12 دائرة و 28 بلدية، وتضم مساحة الولاية حوالي **658352 نسمة**.

2-1 التضاريس والمجاري المائية:

تشكل تبسة امتداد للهضاب العليا الجزائر بأقصى الناحية الشرقية، وتتميز تضاريسها بالتنوع والتباين، ليشمل الإقليم التالي شمالا والإقليم الصحراوي جنوبا. وتمثل الجبال **50.42%** من مساحة الرقعة الجغرافية للمنطقة، في حين تمثل السهول ما نسبته **36.70%** و **12.88%** تمثلها الهضاب الصحراوية والمنخفضات والفجاج والأودية.

وتنتشر على السطح بمنطقة بنسبة كتلتان جبليتان متمثلتان في جبال "النامشة"^{*} تقع في الجنوب، وتمثل ربع مساحة المنطقة الوعرة بسبب تكوينها التضاريسي ذي الرؤوس الجبلية المسننة والكتل الصخرية القاحلة والشعاب الضيقة التي تتخللها شبكة من الوديان المحصورة بين جرف بديعة المنظر.

¹ علي سلطاني: تبسة مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، (دط)، 1994، ص 14-15.

* **النامشة**: في الكتابات الفرنسية: "Nememcha"، وفي النطق المحلي "المامشة" بحرف اللام المدغمة، فيقال الموشي نسبة لقبيلة المامشة، وحسب بيار كاستل فإن الكلمة تعود إلى فترة الوجود العثماني (التركي)، حيث أن بايات قسنطينة كانوا يقومون بحملات لتأديب القبيلة الراضية لتقديم الضرائب والمتمردة على سلطتهم، وعند إرسال العيون للإستعلام على تجمع القبيلة باستخدام لفظ (ماتلموش) ومنها جاءت التسمية التي أطلقت على المامشة، أو أن القبيلة من أصول وندالية بإسم (Nemsa) أو (menemsa) وهي تسمية أطلقت على بقايا الوندال بإقليم تبسة. أنظر: فيرود شالز: صفحات من تبسة، 18 نوفمبر، 1871، ص 449.

ومن أهم السلاسل الجبلية بالناماشة نذكر: مرتفعات تروبية، مرتفعات ثليجان، سلسلة الجبل الأبيض (جنوبا)، أما شمالا نجد سلسلة جبال الدكان، جبال الدير (1517م). وبالنسبة للسهول نجد سهل قساس، مشنتل، ثليجان، بحيرة لرنب، حوض مجردة، حوض شط ملغيغ، وادي ملاق، وادي هلال، وادي قنتيس...

إن الموقع الجغرافي الذي تحتله تبسة بين التل والصحراء، وارتفاعها عن مستوى سطح البحر يجعلنا نميز بين نوعين مناخيين هما¹.

- ✓ مناخ متوسطي: ويسود الولاية من شهر سبتمبر إلى شهر ماي بتساقط الأمطار والبرودة، كما تغطي الثلوج قمم الجبال خلال هذه الفترة.
- ✓ مناخ صحراوي: يسودها من شهر ماي إلى غاية شهر أوت، يتسم بالجفاف وهبوب رياح جنوبية حارة تعرف ب"السيروكو".

3- الإطار التاريخي:

يعود الاستقرار البشري بمنطقة تبسة الحالية لعصور ما قبل التاريخ، فقد دلت الأبحاث الأثرية على وجود الإنسان في نواحي تروبية وبحيرة لرنب والجرف إلى ما قبل العصر الحجري الأول عاش الإنسان الذي استوطن هذه المنطقة المذكورة بحدودها، خلال 40 ألف سنة وتطور عبر عشرات السنين في منجزاته وصنع أدواته وأسلحته من الأحجار والصوان، وهي حقبة طويلة جدا سميت بالعصور الحجرية لم تقع تنقيبات ولا دراسات علمية عليها ولم تصنف حسب تطورها والتعاقب الزمني، عدا العثور على نماذج من صناعاتهم ومخلفاتهم الأثرية العديدة عدت بمثابة سجل أثري ثقافي في الكهوف وعلى جدران جبال قسطل بالدير، "ومتكي نارو" بالماء² الأبيض وتازينت بالشرية وفج غليلاي، وخنقة الموحد، ورماديات سيدي محمد الشريف، ورسوم الكهف الحمراء على مسافة فرسخين بجبل الدكان تعاصر كلها الأدوار الشيلية والآشولية المستيرية والعاترية

¹ مها عيساوي: تبسة عبر العصور، مجلة التراث، العدد 09، باتنة، ص32.

² سمير زمال: صفحات من تاريخ تبسة - القديم والحديث -، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)،

حين توصل الإنسان إلى إختراع الفؤوس اليدوية من لب الحجارة بعد تشديدها واستخدامها للهجوم والدفاع، كما استعمل شظاياها كمكاشط وسكاكين وسهام...

وفي العصر الحجري المتوسط (الآلف الثالث قبل الميلاد) اكتشفت مواقع كثيرة من أهم مراكزها في جبل الديرمين جنوب "تبسة" خنقة الموحد"، أين أصبحت الآلات والأدوات المستعملة في الحياة اليومية أكثر تنوعا ودقة مثل النصال والمثاقب والمكاشط. كما عثر بها على 42 "محلزة" في منطقة نصف قطرها 30 كلم وتدعى بالرماديات (الببوش) من سنة "1910 إلى 1921م إلى 1928م".¹

كان الإنسان حينذاك يأكل الحلزون ويرمي بصدفه، حتى تراكمت وكونت تلالا استخرجت منها شظايا تعود إلى الطور القفصي الذي قدر تاريخها ب2900 سنة ق.م.

وفي ظل العصر الحجري الحديث، بدأ الإنسان العاقل وأخذت صناعته تزداد تنوعا ودقة، فوصل في تلك الفترة إلى مستوى متطور من التحضر حيث بدأت مظاهر الاستقرار والاستغلال للزراعة والرعي وبناء الأكواخ آلت فيما بعد إلى قرى مجاورة فمدن - كما تكيف التبسي مع البيئة بالرسم على الأواني الفخارية واعتماد المصايح الزيتية.... ومن الأدلة المادية التي تدل على أن الإنسان توصل إلى التمدن الزراعة، الرعي، الإنتاج، تخزين الطعام والبذور، ولعلها أيضا بداية عهد اكتشاف الكتابة (تماغست أو تيفيناغ) والتي لم تنحل رموزها بعد.²

وهكذا فإن هذه المرحلة من تاريخ تبسة لم تلق الاهتمام الكافي من قبل المؤرخين والباحثين الأمر الذي أدى إلى قلة المعلومات، حتى وإن وجدت فلا ترقى إلى درجة الصحة المطلقة، فهي أقرب إلى توقعات وتخمينات أو اجتهادات شخصية.

وقد تعرضت المنطقة إلى عدة حملات خارجية كانت عملا في تطور الأحداث بها وأثر على الوقع الاقتصادي والاجتماعي والثقافي بها حتى وقتنا الحاضر تمثلت في:

¹ بيار كاستل: حوز تبسة، تر وتقديم وتحقيق د/الغربي عقون، مطبعة بغيجة حسام، الجزائر، (د ط)، 2010، ص58.

² توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية، تاكسوس تي في، الجزء 1، ط1، جانفي 2013، ص626-627.

أ- الغزو القرطاجي:

تمكن القرطاجيون في عام 250 ق م من غزو المدينة الأهلية تيفست خلال الحرب البونية الثانية، كما نكر المؤرخ الألماني مومسن ولم يستمر إحتلالهم لها سواء خمسين سنة. وفي نهاية حكم القرطاجيين أصبحت ضمن ممتلكات المملكة النوميديّة وسرعان ما انقسم إقليم تبسة شمالية قبائلها في معركة زاما (202 ق م) بسهل حيدرة التونسي، بالقرب من تبسا شرقا.

ب- الإحتلال الروماني:

قررت روما في عهد الإمبراطور "تيريوس"¹ ضم المناطق الداخلية من البلاد الإفريقية، فكانت البداية باحتلال مدينة تيفيست (تبسة) من طرف الفيلق الثالث الأغسطسي، واتخذها مقرا لتوسيع نفوذ الإمبراطورية الرومانية نحو جبال الأوراس، وإقامة قاعدة "تيمقاد" وأنشأ الرومان عدة مواقع عسكرية لتأمين المستعمرات الريفية بجبال النمامشة من هجمات قبائل الجيتول كحصن أدماجوريس (نقرين) والذي كان أحد موقع خط "الليمس".

ج- الإحتلال الوندالي والبيزنطي:

في عام 429م تم احتلالها من طرف القائد الوندالي جينيسريك عن طريق عنابة وأنشأ الوندال مستوطنة في بئر العاتر جنوب تبسة مازالت تحمل بقايا آثارهم والمعروفة عند الأثريين بالأستراكا ويتضح من التركيبة المرفولوجية لسكان نواحي النمامشة أنها شبيهة بالعناصر الجرمانية التي ينحدر منها الوندال خاصة عند عرش أولاد العيساوي وعرش أولاد لمرّة من فرع لعلاونة وعرش أولاد حميدة من البرارشة من حيث لون البشرة والعيون وضخامة الجسد.²

¹ المرجع السابق، ص 627.

² علي سلطاني: تبسة مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، (دط)، 1994، ص38.

وفي عام 533م تمكن البيزنطيون من فرض سيطرتهم على إقليم المنطقة، وأنشأوا السور البيزنطي القائم حتى وقتنا الحاضر كمعلم على هذه الفترة، ودام حكمهم حتى القرن 7م بتبسة.

د- بعد الفتح الإسلامي:

دخل العرب تبسة تحت قيادة "عقبة بن نافع" في عام 45هـ قادما من القيروان، غير أن الملكة البربرية الكاهنة التي اتخذت من سهل تازينت مقر لعملياتها وتمكنت من هزيمتهم على ضفاف وادي مسكيانة بين خنشلة وتبسة، ولكنها سرعان ما إنحدرت إلى جبال النمامشة، ولقيت مصيرها على يد الفاتحين العرب سنة 700م، بالقرب من بئر العاتر جنوب تبسة.

وأهم ما يميز الفترة الإسلامية من تاريخ تبسة هو الهجرات الهلالية¹ التي مرت بالمنطقة في القرن العاشر ميلادي، والتي كانت عاملا في التزاوج بين العرب والأمازيغ بالمنطقة بعد إستقرار بعض القبائل العربية بوادي هلال، والذي مازال يحمل اسمهم إلى يومنا هذا، ويبدو أن التربية الإثنية السائدة بالمنطقة اليوم تعبر حقيقة عن ذلك، فهناك أعراس من النمامشة، كالبرارشة بها فروع يتكلمون الشاوية بينما فروع أخرى لا تتكلم إلا العربية، كعرش أولاد مسعود، الناطقين بالعربية، بينما أعراس الزرامة والفراحنة وأولاد عمر، يتكلمون الشاوية بالرغم من الأصل الواحد للبرارشة، وفي حين عرش العلاونة، وأولاد رشاش يتكلمون الشاوية.

هـ- تبسة خلال فترة الإدارة العثمانية:

مع نهاية القرن 16 ميلادي دخلت تبسة تحت وصاية بايلك الشرق للإدارة العثمانية، ونصبوا حامية صغيرة مؤلفة من 40 إنكشاري تحت وصاية قائد محلي يعين من أعيان المدينة لضمان مرور قوافل التجارة الحجيج من قسنطينة نحو تونس، وتحصيل

¹ سمي زمال: صفحات من تاريخ تبسة - القديم والحديث-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)،

الضرائب من السكان بواسطة فرسان المخزن من قبيلة أولاد سي يحيى بن طالب، الحليفة لبايات قسنطينة، وقد شهد إقليم المنطقة ثورة الحنانشة عامي 1637م و1729م.

وكانت قبيلة النمامشة وأولاد سيدي عبيد الموالية لها، التي تتخذ من المنطقة الجنوبية لتبسة مواطن لها من أكبر القبائل المتمردة على سلطة بايات قسنطينة، فشهدت كثيرا من حملات التأديب كان أهمها¹:

- حملة ابراهيم بن علي باي قسنطينة سنة 1822 على قبائل النمامشة وتمكن من سلب 4000 رأس غنم.

- حملة شاكر باي قسنطينة عام 1817م على عشائر النمامشة، أضطر إلى مغادرة مواطنها قبل وصول الجند المهاجم مما أضطر الباي إلى الإنتقام من قبيلة أولاد سيدي عبيد.

و- تبسة إبان الاستعمار الفرنسي:

حسب بيار كاستل فإن سكان مدينة تبسة و قبيلة أولاد يحيى العربية عانت بعد خروج الحامية التركية نحو تونس من هجومات قبيلة النمامشة البربرية على ممتلكاتهم ومزارعهم المحيطة بالمدينة وهو ما دفعهم إلى مراسلة قائد الحملة على قسنطينة للقدوم لتوفير الأمن. و اتجه الجنرال نغرييه (Négrier) نحو مدينة تبسة لاحتلالها قادما من الحدود مع بلاد الحراكمة ونصب معسكره بمنطقة عين ببوش جنوب الشريعة في 19 ماي 1842، وحسب تقرير الجنرال "دي نغري" عن حملته على تبسة، والذي رفعه إلى قيادته العليا في 2 جوان 1842م فإن دخول القوات الفرنسية المدينة ورفعها الراية الفرنسية بدلا من الراية الجزائرية فوق أسوارها قد "تم من دون أدنى مقاومة تذكر"² وأثناء مغادرة دي نغرييه تبسة في 3 جوان ومعه مفاتيح المدينة القديمة، نصب له الشيخ الحسناوي بن بلقاسم حليف أحمد باي ، كمينا مع مجموعة كبيرة من الفرسان يتراوح عددهم ما بين 500 و 600 وعلى بعد سبع فراسخ من تبسة بجبل الكوادير بالقرب من فج بشعود

¹المرجع السابق، ص52-53.

² يؤكد ابو القاسم سعدالله ان نغرييه دخل تبسة في نهاية شهر ماي 1841، انظر: الحركة الوطنية الجزائرية ، جزء 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992، ص 287.

الكبير (Bechaoud) و كانوا من قبيلة النمامشة. وكانت هذه أول مواجهة بين الفرنسيين و سكان تبسة .

و في 11 جوان 1845 نصب النمامشة كميناً للحامية الفرنسية المكلفة بجمع الضرائب بخنقة سيدي ناجي و استولوا على الأموال التي كانت موجهة للجنرال بيدو (Bedou) وهي نفس الطريقة التي كان يسلكونها مع بايات قسنطينة.

وفي مارس 1846 اجتمع النمامشة مع مقاوم من تونس (مولاي احمد) وأعلنوه شريفا عليهم، فقررت فرنسا تجهيز حملة علي تبسة بقيادة الجنرال راندون في 29 ماي 1846 ، غير أن أحد الفرق العسكرية (الفرقة الصبايحية الثالثة) والمكونة من 5 فرسان و100 جندي عند وصولها عند منطقة واد لأشرق جبل بلكفيف ، تم إبادةها من طرف قبيلة الورفلة. أحد فروع قبيلة أولاد يحي بن طالب. ولذلك تراجعت الحملة عن إخضاع قبيلة النمامشة و هو ما يؤكد أن هناك تنسيق بين الأعراش في هذه المرحلة في مواجهة الاحتلال بتبسة .

و في 30 مارس 1846 وجهت فرنسا حملة على قبيلة النمامشة من جديد لإخضاعها و سلكت الطريق التالي: - لعوينات - الطرشية- رفانة - عين الزقيق - الدكان - عين الجدور - واد مهوين- بئر العاتر- عين فوريس- الدرمنون - فم المطلق - عين الرقادة- واد شبرو- تبسة.

وفي عام 1851 تم التنظيم الإداري لإقليم تبسة تحت اسم الحوز (Cercle de Tébessa) بتقسيمه لخمسة قيادات¹ :

- 1/ قيادة لبرارشة و لعلاونة.
- 2/ قيادة أولاد رشاش.
- 3/ قيادة أولاد سيدي يحي بن طالب.
- 4/ قيادة تبسة المدينة و أنشأ بها مكتب الشؤون الأهلية لحوز تبسة.

¹ جمال بدري: أضواء على الحضارة العاترية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2011، ص21.

5/ قيادة فركان - نقرين في الجنوب.

و في أكتوبر 1853 قام أحد الإشراف و يدعى عمار بن قديدة بثورة ضد الفرنسيين و جمع أتباعه من أهل الناحية و لاسيما بكارية و الحراكتة و أولاد سيدي عبيد، وهاجم مراكز العدو، غير أن الفرنسيين تمكنوا من إخماد ثورته. كما ظهر مقاوم من تونس يحمل اسم أحمد بن جدو كما جاء في تقرير قدمه قائد عرش لبرارشة أحمد شاوش لحاكم تبسة عام 1853. وهو ما يؤكد أن هناك تنسيق بين التونسيين و الجزائريين في مقاومة الاحتلال الفرنسي كما وقع خلال الثورة التحريرية بمنطقة تبسة.

وقد أقدم النقيب أليقرو سنة 1953 بإعادة تنظيم الاتحاد القبلي للناماشة، وذلك بتقسيم القيادات إلى مشيخات وكل مشيخة تحت إشراف قائد محلي ، العلونة بهم أربعة مشيخات والبرارشة (4) وأولاد رشاش (3)، بهدف تشتيتها كون تحركاتهم غير واضحة خاصة التزاماتها مع الإدارة الفرنسية في دفع الضرائب.

و في عام 1871 ثارت قبيلة النمامشة، ضد الوجود الفرنسي من جديد و بايعت أغلب أعراسها حفيد الأمير عبد القادر الجزائري محي الدين و ناصر بن شهرة القادم من واحة وادي سوف و خاضوا معه معارك بجمال النمامشة و اتخذوا من رأس العش مقرا لعملياتهم العسكرية وأقدمت القوات الفرنسية من تدمير زاوية سيدي عبيد بقنتيس واستخرجت رفات الولي الصالح وأحرقتها وذرتها مع الرياح. كما أصدرت الحكومة قرارا في 31 مارس 1871 يقضي بمصادرة أراضي إحدى عشر قبيلة بتبسة شاركت في الثورة و ضمها إلى ممتلكات الدولة وفقا للأمر 31 أكتوبر 1845.

و عام 1885 تم ترقية حوز تبسة إلي بلدية مختلطة تظم 14 دوارا ممثلة في دوار رفانة، تازبنت، تروبية، السطح، سيدي عبيد، الماء الأبيض، بحيرة الأرنب، الشريعة، المزرعة، فري فدر، فركان، نقرين، بجن وأولاد رشاش. كما تم اقتطاع شمال تبسة وتكوين بلدية مرسط المختلطة والمشكلة من دوار بوخضرة، لعوينات، الكباريت، بلكفيف، فوراية، حلوفة و بكارية.

و مع بداية القرن العشرين شهدت تبسة امتدادا لثورة الأوراس سنة 1916 نحو جبال النمامشة.

4- الإطار الإقتصادي، الصناعي والفلاحي:

إن الحديث عن المجتمع التبسي إقتصاديا يقودنا إلى الحديث عن أهم المؤهلات والإمكانيات الهائلة التي تزخر بها تتمثل أساسا في وحدات إستغلال المناجم المنتشرة في ربوع الولاية أهمها¹ منجم الحديد (الونزة 1921)، بوخضرة 1930، منجم الفوسفات (جبل العنق) بئر العاتر (تم فتحه سنة 1962)، مصنع الإسمنت الذي تم تحويله كمشروع مؤسسة إسمنت للشرق، كأكبر مؤسسة عمومية إقتصادية، مجهزة بأحدث التكنولوجيات في نظام التحكم، تأسست بتاريخ 29 نوفمبر 1993، يقع بجنوب تبسة بحوالي 26 كلم، يتربع على مساحة تقرب 32 هكتار.

وهناك مصنع "زجاج" تشرف عليه كفاءات جزائرية في الغالب ويشغل مجموعة كبيرة ومعتبرة من الأهالي والسكان المحليين.

تتوفر تبسة أيضا على مجموعة من المؤسسات الإقتصادية يتقدمها مصنع السلام الإلكتروني للمعدات الكهرومنزلية، وكذا مصنع الآجر الأحمر ببلدية أم علي، وغيرها.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن ولاية تبسة توفر "10 عشرة مناطق نشاط صناعي بكل من بئر العاتر، الماء الأبيض، الشريعة، العوينات، مرسط، المريج، الونزة، الحمامات، بكارية.

كما تتوفر تبسة على منطقتين صناعيتين: المنطقة الصناعية بتبسة والمنطقة الصناعية بالعوينات، ويبلغ عدد المؤسسات الصغيرة والمتوسطة 2843 مؤسسة نشاطها الرئيسي البناء والأشغال العمومية، التجارة والتوزيع، والنقل.²

¹ توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية، تاكسوس تي في، الجزء 1، ط1، جانفي 2013، ص632.

² سمير زمال: صفحات من تاريخ تبسة - القديم والحديث -، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)،

5- المعالم الدينية والثقافية:

تنتشر بولاية تبسة العديد من المعالم الدينية والثقافية، وهي تتميز بهندستها المعمارية التي تحاكي فنون البناء الإسلامي العربي، وتتجلى هذه الأخيرة في " المسجد العتيق" الذي يعود إلى الفترة العثمانية، مسجد وضريح"سيدي بن سعيد"، مدرسة الشيخ العربي التبسي، زاوية سيدي يحي بن طالب، زاوية ومسجد سيدي عبيد الشريف. هذا فضلا عن بعض المدن القديمة من مثل: فركان، نقرين، المدينة القديمة بالحمامات.

يشهد القطاع الديني كغيره من القطاعات في تبسة بتشييد العديد من المنشآت القاعدية من مساجد أهمها: مسجد أنس بن مالك، حمزة بن عبد المطلب، الشيخ العربي التبسي،¹ ومدارس قرآنية نذكر من بينها مدرسة"أنس بن مالك، الحياة بالشريعة، النور بونزة، ثليجان وحمزة الداخليتين...أغلبها تبنى من إسهامات المواطنين ويوجد بالولاية مركز ثقافي إسلامي ينحصر دوره في أقسام محو الأمية ورياض الأطفال ومدرسة قرآنية ونذكر هنا بأن عدد المساجد الموجودة في الولاية يقدر بحوالي 140 مسجد، منه "3" مساجد مصنفة وطنيا، وعشر (10) مدارس قرآنية تضم حوالي 900 طالب، في حين بلغ عدد الأقسام القرآنية بها 62 قسما بمجموع طلبة 4138 طالب، كل هذه المعلومات في تزايد مستمر مع فتح الدولة باب المساهمة في بناء المساجد للجميع، دون إغفال مشروع إنجاز المسجد الكبير الذي قاربت أشغاله على الاكتمال....

6- الفضاء السياحي:

تزخر ولاية تبسة بمؤهلات طبيعية ساحرة، ومناظر فاتنة تمنح لزارئها الدلال والخيار للاستمتاع بأفضل الأجواء في رحابها واكتشاف مواقعها الطبيعية، معالمها التاريخية، الدينية والثقافية.

فعلى الصعيد الطبيعي، تظهر مرتفعات الحمامات الخلابة كأروع المواقع التي تدعوك لزيارتها، إذ كانت قديما تسمى "أكواكيساريس"² بمعنى المياه القيصرية ويترجم

¹ المرجع نفسه، ص 129-130.

² توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية، تاكسوس تي في، الجزء 1، ط1، جانفي 2013، ص628.

محاسن الطبيعة العذراء، رسمتها مياه المنابع المتدفقة من صلب الصخور، وأشجار ونباتات تحت ضفاف الأودية المناسبة، مما يزيد من روعة الحمامات.

وهناك "مغازات وادي بوعكوس"، فإذا كنت فضولياً، تحب وتهوى الإكتشاف والمغامرة، أكمل مسارك على ضفاف منابع الحمامات وفي نهاية المسلك تستقبلك مغارات وادي بوعكوس ذات الجمال الأخاذ، وداخلها تكتشف أسرار الطبيعة، وتتعرف على فنونها الإبداعية حيث ترى آثار تدفقات المياه والألوان المذهلة التي إكتسبتها الصخور بفعل المناخ، كما تلمح خارجها قما جبلية تشبه في تكوينها وشكلها الجبال البركانية للأهقار.

أما "خنقة بكارية" فهي تتمظهر في أقصى الحدود الشرقية للولاية وتتميز هذه "الخنقة" أو "المضيق" بغاباتها اليافعة وهده الأجواء التي لا تسمع فيها غير خرير مياه المنبع الطبيعي والساقية.

وغير بعيد عن خنقة بكارية تبهرك "غابات الحويجيات" بإخضرارها السندسي، حيث تمتد الأشجار المتنوعة الأصناف على طول النظر لتكون فضاء مناسباً لهواة الصيد والهواء العليل، والمناخ المنعش العائد لطابعها الجغرافي المرتفع¹ وبأقصى جنوب الولاية، ستكتشف وجهاً آخر لطبيعة صحراوية، أين تستقبلك "نقرين" و"فركان" بواحتهما الغناء لترتمي في أحضاء روعة وسحر لا مثيل له. إنه سحر النخيل الباسق، وسواقي المياه المتدفقة، وتساfer عبر مدنها العتيقة إلى فنون الهندسة الصحراوية البسيطة في موادها والعظيمة في حسن تصميمها، ومراعاة جمالها هنا تكتشف وادي نقرين المنحدر من فج الجبل ومعصرة الزيتون التقليدية بفركان التي تديك أجود الزيوت الطبيعية أنواعاً.

وفي بلدية "عين الزرقاء" تتواجد مغازات "قسطل" ذات الطابع الريفي وتسمى "بالدواميس" وهي عبارة عن حجرات على شكل قبور رومانية قديمة تسير منها وسط طرق ملتوية، وتلمح مجاري المياه، والأودية الطبيعية التي تسقي المزارع الصغيرة.

¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى الصعيد "التاريخي"، كان لتناوب الحضارات العديدة على ولاية تبسة أثر كبير في الاحتفاظ بمثل تلك المعالم وروائعها الحضارية، مما يسمح باسترجاع ملامح وتفاصيل الحياة اليومية للشعوب التي مرت من هنا وعبقريتها الإبداعية التي خلفت منشآت تفيض روعة وجمالا، وتذهب في سفر بين زقاق الزمن، من بينها¹: القلعة البيزنطية (السور البيزنطي) التي شيدها "صولومون" حوالي 535م في عهد الإمبراطور "جستينيان" وقد زامن ذلك تشييد سور تبسة الخالية و"بازيليك" ب 50 برجاً للمراقبة، فضلا عن أبوابه الثلاثة: باب قوس النصر كراكلا، باب شالة، باب صولومون.

أما معبد "مينيرفا" فهو مشيد بين سنتي (193م و 217م) في عهد الإمبراطور "سبتيم سيفير" تحت إشراف أنطونيوس، وكان تشييده تكريما لآلهة الحكمة "مينيرفا" ذي الأعمدة الأسطوانية الضخمة وهناك معالم أخرى، من مثل "الكنيسة المسيحية" التي تقع على بعد 500م من قوس النصر "كراكلا"، وشيدتها "كريست النوميديّة" أول مناضلة في سبيل المسيحية، بنيت بين سنتي 310م و 385م في عهد القنصل الإفريقي أنيتوس جوليانوس. تضاف إليها معصرة (الزيتون "برزقان" الواقعة على الطريق الرابط بين تبسة وبئر العاتر، التي كانت جزءا من أملاك العائلات الرومانية الملكية، ويعود تاريخ تشييدها إلى عهد الإمبراطور تراجانوس.²

ذلك يؤدي إلى ذكر معالم زاخرة، ضاربة في الإبداع الخالص مثلها تبسة الخالية، قوس النصر كراكلا، المسرح المدرج، مسجد وضريح سيدي بن سعيد، المقبرة المسيحية، متحف تيفاست.

وتحظى مدينتنا بأعلام عظام³ منهم الشيخ "مزهودي إبراهيم" (1922-2010م) وهو مفتش بمدارس جمعية العلماء المسلمين في تبسة وباريس ومعلم الأجيال من جهة

¹ علي سلطاني: تبسة مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، (د ط)، 1994، ص 137.

² توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية، تاكسوس تي في، الجزء 1، ط 1، جانفي 2013، ص 229.

³ سمير زمال: صفحات من تاريخ تبسة - القديم والحديث -، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2013، ص 135-136.

ثانية، شغل مديرا لديوان رئيس الحكومة المؤقتة في القاهرة، ثم رئيسا للجنة التربية والثقافة، فسفيرا بالقاهرة (1971 إلى 1974)، تفرغ بعدها للوعظ والإرشاد والعلم.

أما الشيخ "محمد شبوكي" (1916-2005م) فكان يترأس المدارس الحرة تحت إشراف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ثم عضوا عاملا في حركتها وأستاذا ثانويا مشاركا في المجلس الإسلامي الأعلى والشعبي الولائي والبلدي رئيسا له ديوان مطبوع من قبل المتحف الوطني للمجاهد.

وهناك أيضا الشيخ القدير "حبيب فارس" (1919-1994) الذي تتلمذ بجامع الزيتونة (تونس) وانضم إلى جمعية العلماء كمدرس ومؤسس للمدارس القرآنية والابتدائية، ثم ممون للمجاهدين، ليغدو أستاذا ثانويا ومنه إلى العمل الدعوي ليلتحق بالمسجد العتيق كإمام خطيب ينشط داخل المساجد ويكثف الدروس والمواعظ، كما يبارك كل عمل دعوي يرجع إليه الفضل في إنهاء الصراع بين دعاة الإقليمية ودعاة العالمية في الثمانينات من القرن الماضي.

ومن الشخصيات التاريخية والسياسية يذكر التاريخ الثقافي أسماء لامعة هي¹:
الشيخ العربي التبسي (1828/1957)، مقداد سيفي رئيس الحكومة الأسبق (1940)،
الهادي خضير-وزير الداخلية الأسبق وسفير الجزائر باليونان (1934م)، أبو جرة
سلطاني وزير سابق ورئيس حركة مجتمع السلم -سابقا- (1954)، محمد جميعي نائب
بالمجلس الشعبي الوطني (1969).

7- المظاهر الإجتماعية:

تعتبر المعارف المختلفة من لغة وديانة وتقاليد، وفن وأخلاق وغيرها من المظاهر الحضارية لمختلف الشعوب، ومنها الشعب التبسي التي يظهر تراثه الثقافي من خلال سلوكيات أفراده، لذلك فإن الرصيد الثقافي يعكس عقلية مجتمع بأكمله، وما هو إلا صورة مصغرة لنماذج الحياة.

¹ توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية، تاكسوس تي في، الجزء 1، ط1، جانفي 2013، ص633.

7-1 العادات والتقاليد:

للمرأة في تبسة مكانتها وخصوصياتها التي تعبر عن شخصيتها وارتباطها بالحياة العامة في المجتمع التبسي، إذ لها في كل جانب من جوانب الحياة بصمة. سواء في الجانب الاجتماعي أم الاقتصادي أم الثقافي.

يتبدى الجانب الديني عند المرأة التبسية قديما في طلب العلم بدءا بحفظ كتاب الله أو ما تيسر منه مع بعض التعاليم الدينية البسيطة كالصلاة والوضوء في زوايا وكتاتيب قريتها، باعتماد أدوات بسيطة أيضا تتمثل أغلبها في لوحة خشبية وحبر صوفي* لتمكث بعدها في البيت مكتفية بهذا القدر من التعليم-وتجدر الذكر -ههنا- بأن القليل جدا من القليل من البنات اللواتي يواصلن تعليمهن بالالتحاق بمدرسة "التهذيب للبنين والبنات" التي كان يشرف عليها الشيخ العربي بن بلقاسم التبسي-رحمه الله-حاثا على التثقيف ومنبها من الجهل والأمية: "...إن المرأة الجاهلة نكبة على نفسها وعلى أولادها وعلى زوجها، وبالتالي على أمتها، فيجب أن نتفهم جيدا هذا المشكل الخطير ونضع له الحلول الناجعة السريعة... إن الحل الوحيد هو تعليم البنت حتى تقوم بوظيفتها في مستقبل حياتها..."¹

وقد تلقت المرأة التبسية -على قلتها- الكتابة والقراءة والفقهاء، والعلوم اللغوية الأخرى، ومنها الحساب، في مدرسة الحياة التي أسست فيما بعد على يد الشيخ "محمد الشبوكي" لتعين أستاذة في تربية الأجيال وإرساء أعمدة المستقبل بمدرسة بيتها.

تواظب المرأة في تبسة على كل ما هو مرتبط بالدين الإسلامي الحنيف فهي محبة لله، تقرأ كتابه، وتحفظ آياته، وتعمل بها، تتبع سنة الرسول (ص)، ومحبة لآل بيته وصحابته، تواظب على أداء شعائر دينها التي تربت ونشأت عليها بما عرفته واستطاعت وذلك ما نراه في إقبالها على بيت الله الحرام وبيوت التحفيظ بيد أنها كثيرا ما تؤمن بما زرعه المستعمر الفرنسي-معترضا طريق التعليم- من خرافات وبدع ومخالفات في عقيدتها وعبادتها. ومن ذلك مثلا الاعتقاد في الأولياء الصالحين بزيارة قبورهم، والتمسح

* مادة تصنع من الصوف ومادة القطران تسمى ب"السمق"

¹ سمير زمال: صفحات من تاريخ تبسة-القديم والحديث-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2013، ص145.

والتبرك، والتوسل والدعاء وطلب قضاء حاجاتهم عند تلك المزارات والقباب، يضاف إلى ذلك الدجل وممارسة السحر والشعوذة، والاعتقاد بالأبراج، وقراءة الكف. وتعدى الأمر بها إلى الحلف بغير الله وبالأولاد وبمكة المكرمة واستخدام التمانم (الحروز)، وكل العبارات الشركية المخالفة للتوحيد مما انتشر بخاصة في المناطق النائية من تبسة.

ويرى العديد من الباحثين أن لهجة التباسة تعد من أقرب اللهجات العربية الجزائرية إلى اللغة العربية الفصحى، فكلما اقتربنا من الجنوب كانت اللغة أرقى تعبيراً وفصاحة ومن تلك المفردات المستعملة والمتداولة في المنطقة نذكر:

جُو=جاءوا، تَوًّا=في التو يُوكَلُو=ياكلون هاتي=هات، شَتَا=الشتاء،
 ما=ماء هَوَا=هواء، قالو=قالوا، جَن=جَنِّ ، قَطَعْ لُبْحور=قطع البحار
 جَرَا نواد=جرى الوادي.....إلخ.

7-2 اللباس التقليدي:

تولي المرأة التبسية عناية فائقة بنفسها وزينتها ومظهرها بصفة عامة، فتستعمل للزينة عادة الحلي الفضية (الخلخال، الأساور، الخواتم، المحزمة، الجبين*، الخرص، السخاب) كما أن لباسها غاية في الاحتشام والأدب لطبيعة المنطقة البدوية المحافظة، إذ هي في العادة تلبس لباساً واحداً يعرف بـ"الملحفة" الذي اندثر ولم نعد نراه إلا نادراً وله مرادفات أخرى منها "السفسالي، الوشاح، والعجار"... وكلها من صنع يديها.

إن الملحفة التبسية عبارة عن قطعة قماش (4 متر تقريباً) تلبسها المرأة بغير تفصيل أو خياطة معينة، تسدل الأطراف على الكتفين وتمسك أعلاه بمماسك فضية مصنوعة على شكل تحفة مزخرفة ومنقوشة بنقش فني رائع، ترصع بالأحجار تسمى (الخلالة) وتأتي بطرف القماش من جهة الخلف لتلفه حتى يطبق على الفتحة على الجنب طولياً ليطبق على الطرف الآخر من القماش، وتشد على خصرها حزاماً طويلاً من صنع يديها أيضاً أي من غزل الصوف، ولكي تضمن عدم بروز خصرها تلجا إلى جذب الملحفة فوق الحزام من ناحية الصدر والكتف بشكل فضفاض واسع، يسمى الكبس من ناحية الصدر بـ"العبون" كجيب تضع فيه أغراضها الخاصة أو رضيعها في تنقلها

* الجبين: تاج يوضع على جبين المرأة.

وعملها الدوري، وتحت الملحفة قميص أو جبة بكمين طويلين حتى إذا ما تعرضت لغضب الطبيعة لا تنكشف، وتسمى هذه الجبة "بالسورية" كلباس يومي معتاد في منطقتنا. أما "لعجار" فهو شبكة قماشية مربعة أو مثلثة موضوعة وسط النقاب على حد العينين لستر وجهها.

وهنا يجدر بنا التذكير بأن القليل من النساء التبسيات المتأصلات لازلن يحافظن على هذا التدرج المحتشم في وقت تسرب فيه الفكر التغريبي وبدت معالمه واضحة في السراويل والألبسة القصيرة.

ومما تترين به المرأة التبسية بصفة دائمة "الكحل، السواك، الحرقوس، الحناء(الخضاب) وغيرها من المستحضرات الطبيعية التي تحضرها بنفسها لتغذية بشرتها والحفاظ عليها. وغالبا ما تستعمل قبائل النمامشة البربرية "النقش بالوشم"، فهو مصدر تباه وافتخار لدى الفئتين: الرجال والنساء على حد سواء، بعكس ما نشهده اليوم قاصرا على العجائز.

3-7 ميادين عمل التباسة:

يشغل التبسي -ونخص المرأة أكثر بالذكر- بصنع الأواني التقليدية كالفخار والنحاس والحجارة، إضافة إلى بيع الطواجين، واستخلاص الحليب من الماشية، والتعهد بمشتقاته كالجبن -الكليلة- الزبدة الممخوذة في "الشكوة"، كما تكون جنبا إلى جنب مع الرجل التبسي في جمع الحطب، وجني الحلفاء، وطحن الحبوب، كما أنها ماهرة في الغزل بالصوف، ونسجه وحيآكته، وصناعة مختلف الألبسة والأفرشة والأغطية منه.

فبعد جز الصوف عن ظهر الغنم، تبدأ المرأة مشوارها الشاق بدءا بغسله بالإستناد إلى الأمطار وإمتلاء الوديان، ومن ثمة تضمن جفافه لتغزله بالمغزل وتنسجه.

تشتهر ولاية تبسة بتنوع منتجاتها وصناعاتها التقليدية، إذ يقدر عدد الحرفيين في هذا المجال ب1101¹ حرفي مختص في الصناعة التقليدية والكيميائية والفنية، وهنا تحتل نسبة مكانة واحدة في ميدان الصناعة التقليدية نظرا لتوفر المواد الأولية من صوف، وخشب، وجلود، وطين، وهذا ما جعل صناعاتها تتسم بالثراء والتنوع من حيث

¹ توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية، تاكسوس تي في، ط1، ج1، جانفي2013، ص630.

الألوان والأشكال وأهم منتج تقليدي في ولايتها "زربية النمامشة" ويغلب عليها اللون الأخضر الداكن، كما تحمل رموزا وتزيينات مستوحاة من الطبيعة. وهناك أنواع أخرى من الزرابي تختلف تسمياتها بحسب طبوع الولاية وتقاليدها من مثل: زربية الدراقة، حنبل المرقوم، البرنوس... هذا بالإضافة إلى صناعة "السروج" ومعدات الفروسية و"السلالة" التي تصنع من سعف النخيل، والتي تنتشر بمنطقتي: "فركان" و"تقرين"

وتحتفل ولاية تبسة بمجموعة من الأعياد والتظاهرات المحلية تتمثل في المهرجان المغربي للشعر العربي، الصالون الوطني للفنون البلاستيكية، المهرجان الجهوي لأغنية راكروكي، المهرجان الجهوي للأغنية البدوية، شهر التراث، الصالون الجهوي للزربية، العيد الوطني للفروسية، اليوم الوطني للسياحة واليوم العربي للسياحة، هذا بالإضافة إلى إحياء وعدات الأولياء الصالحين ومنها وعدة "سيدي بن سعيد، وعدة سيدي إبراهيم بن شاكر، ووعدة سيدي يحي بن طالب"

ومن مظاهر التعاون التي يتناولها المجتمع التبسي ما يسمى ب"التويزة" ونعني بها اجتماع النسوة في موعد محدد أو هي المشاركة في عمل خيري جماعي قصد إعانة فرد أو عائلة في عمل معين يحدده صاحب الحاجة، لرفع المشاق والضرر، وفي إطار الأخوة والرحمة ومن هذه الأعمال: "غسل الصوف وحيآكته في غزل" البرنوس، والقشآبية، والبخنوق للمرأة، والزربية، والحنبل والخيمة، والمحازم،...

أو في موسم الحصاد أو البناء، فحسب مصطفى بوتفنوشت: "فهذه المؤسسة الاقتصادية التقليدية لا تصل إلى نجاعة المؤسسات الحديثة، لكنها تكفي لسد حاجيات المجتمعات التقليدية"¹ وهكذا كانت المرأة التبسية بحق ذات يد صانعة وممتقنة متعددة المواهب، ومتعاونة في كثير من أمور حياتها ومعاشها بين بعضها البعض، وبتطور التكنولوجيا الحديثة حلت محلها اليوم الآلة والمصانع من الأجهزة الإلكترونية ذات الجودة العالية -وتتم التويزة في جو بهيج، مليء بالزغاريد التي تضي على العمل الحماسة والتشجيع.

¹ Mostapha Boutefnouchet: Système social et changement social en Algérie, OPU, Alger, p13

4-7 عادات الزواج والختان:

الأعراس والخطبة في الولاية مناسبة سارة لالتقاء الأحباب والأقارب سواء القانطين بها، أو الذين رمت بهم الأقدار في أحضان الغربة من الأصدقاء والمقربين. كانت البنت في الماضي لما تخرج للحياة والوجود يسمونها لفلان من الأقارب، بدءا من ابن عمها وابن خالها إلى أحد أفراد العشيرة، وكانت إن طلبها أحد للزواج يقول له وليها: "هي مسماة لفلان" وهو ما يصطلح عليه باسم "القمنة"، فلا يعتد برأي الفتاة أو رغبتها أو حتى ميولها، ولا يفارق السن بينهما مطلقا، إذ لا خيار لها أمام رأي الوالدين والعشيرة، وما عليها إلا الرضوخ والرضا بهذا النصيب وإن لم تقبله واقعا لها-لأن المعتقد السائد آنذاك هو التقارب والألفة بالعشرة القائمة على المودة والصبر، والتضحية والقناعة بين الطرفين. وللعلم أيضا فإن المرأة التبسية تتزوج في سن مبكرة قد تصل حتى الثانية عشر من عمرها ويتم الزواج على مراحل، تبدأ بالخطبة أو "الشوفة" وتلبس الخاتم بعد التعارف وطلب اليد للزواج ومن ثمة لأهلها الخيار بالقبول أو الرفض، (أنها مسماة لفلان) بعدها بمدة قد تطول أو تقصر، يتقدم أهل الشاب مرة أخرى بصفة رسمية، يتم فيها الاتفاق على المهر بل تقديمه في أحيان كثيرة، فضلا عن الخوض في الشروط المقدمة من طرف أهل الفتاة وتحديد تاريخ الزفاف زمانا ومكانا وكيفية (تبعاً لتقاليد كل عرش). لتختتم هذه العادة بالمرحلة النهائية وهي حفل الزواج وحنة العروس، أين تقدم لها صيغة الزواج محل الطلب "في ليلة الحنة"، ثم تزف العروس (غالبا يوم الخميس) على بيت زوجها بموكب من السيارات إلى بيتها الجديد.

ومن العادات المتعلقة بالزواج في المنطقة، أنه عندما تهتم العروس بالدخول إلى منزل الزوجية مصحوبة بفتاتين حاملتين للشموع (لطرده الأرواح الشريرة)، تطالب بالتوقف عند عتبه، أين تجد أم الزوج في انتظارها، فتضع بيضة أمام قدم العروس وتطالبها بدوسها، ثم تناولها عسلا وكأس حليب، ظنا منها بجلب السعادة واليمن إلى أهل الزوج (فال خير). وبذلك تشكل عتبة المنزل دلالة عظيمة في التراث الشعبي التبسي-وفي هذا

الصدر يذكر "علي زيعور" أن العتبة هي: "رمز الابتداء والدخول، لذلك تطلب العروس عتبة المنزل لكي يكون ابتداء حياتها خصبا"¹

وقديما، ومن المشاهد التقليدية الغربية لما كانت عليه المرأة التبسية قديما، نصب الخيام ووضع الرحي، بمجرد بلوغها سن الزواج انطلاقا من أعداد على شكل صف أو حلقة، وتجلس خلفها النسوة، وتباشر طحن القمح لتجهيز طبق "الكسكسي" وما شابه، وكلهن تردد أناشيد مصحوبة بزغاريد وأغان من أشعارهن التقليدية، ويبدأ عادة بنشيد فيه البسمة والصلاة على النبي(ص)، وكان للنساء مجلس وللرجال مجلس.

وفيما يخص "الختان"، فتتفق فيه تبسة مع كافة الولايات الجزائرية، إذ يلبس الطفل قميصا أو "قندورة" بيضاء مع جليكة وقبعة مرصعة بأنواع النقوش الجميلة، وخف أبيض مزركش ويلف حول رقبته إزار أخضر، تقام الوليمة قبل الختان، أي في ليلة الحناء مأكلا ومشربا وحلويات، يدعى إليها الأقارب والأصدقاء. وفي صبيحة الغد، يزين لباس المختون بحلي من الفضة لتجنبه الألم والعين، ويؤخذ إلى "الطّهار" وهو شيخ خبير منوط بهذا الدور، لتنتهي عملية الختان بدفن العضو المختون من قبل النسوة وسط أهازيج وزغاريد تؤذن بالفرح وفأل الخير.

أما عادة "الزرّدة" فهي طقوس تقوم بها المنطقة (القبائل أو العشائر) من خلال زيارة ضريح الولي الصالح وهي: حالة تبشيرية وثنية أكثر مما تعتبر شركا بالله² وتقام "الزرّدة" أو الوعدة خلال يوم أو أكثر، وقد تصل إلى أسبوع بأكمله، ومن خلالها تقدم "الذبيحة" أو "الجزرة" مع خضوعها إلى مواصفات معينة -كما توضع على ضريح الولي الصالح الشموع والبخور، والأعلام الخضراء، ويضرب الدف والطبل، ويتم المرور على الأحياء، فمن قدم من الأهالي شيئا للوعدة أو الزرّدة من دقيق أو لحم أو لباس، تحققت أمانيه -وهو الشائع آنذاك كمعتقد متوارث- وقد تكون زيارة ضريح الأولياء طلبا للشفاء أو للغيث النافع في موسم الجفاف، أو طلبا للخلف الصالح من الذكور...

¹ علي زيعور: التحليل النفسي للذات العربية وأنماطها السلوكية والأسطورية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، (د ت)، ص163.

² نور الدين طوالي: الدين والطقوس والتغيرات، تر وجيه البعيلي، منشورات عويدات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1988، ص133.

5-7 الألعاب الشعبية:

تنتشر في المجتمع التبسي ألعاب شعبية مختلفة تعد وسيلة للتسلية، وفرصة لإبراز المهارات والمواهب ومن أشهرها:

- لعبة الخريقة: هي عبارة عن رقعة مؤلفة من 49 خانة وتقوم المنافسة فيها بين لاعبين اثنين، أين يسند لكل لاعب مساندوه، وهي تلعب بواسطة مجموعة من الحصى، لكل متنافس 24 بيدقا (حصى) أو (نواة تمر). يرسم شكل اللعبة في التربة، أو الرمل، أو ربما ينقش في لوحة خشبية. وهذه اللعبة تشبه في شكلها لعبة الشطرنج، وهي تلعب من قبل كافة الفئات العمرية من الرجال.
- وهناك أيضا ما يسمى "السيق" والتي تتألف من مقاطع طويلة لستة عيدان خشبية، لا يتعدى طولها 12سم، وتدور المنافسة فيها بين مجموعتين من اللاعبين.
- وهناك "القوسه" التي تلعب بواسطة عصا مقوسة، تشبه عصا "القولف"، إضافة إلى كرة تصنع من القش بإحكام في ميدان متسع، فغدت أشبه بلعبة "الهوكي".
- ومن أشهر الألعاب تواجد في المنطقة "الكرود" كلعبة تعتمد فيها ستة حصوات صغيرة، تقسم إلى مراحل مرتبة، فمن أنهى هذه المراحل فاز باللقاء، وتنتشر لدى الأطفال بالدرجة الأولى.
- وفي مجال "الفروسية" تحظى ولايتنا بتقاليد عريقة في هذا المجال، إذ للفروسية جذور عميقة في الولاية لا تزال إلى أيامنا هذه تحتفظ بهذا الفن النبيل، بل أكثر من ذلك، فهي تعتبر جزءا لا يتجزأ من العادات والتقاليد الأصيلة للتبسيين، ومن أبرز أنواع الخيول التي تنتشر لدينا "الخيل البربري" الذي يحظى بحلة مميزة تتمثل في السرج المطرز بالمجبود، اللجام والجلال، أما الفارس فيرتدي "القبانور"، "الحفة"، الزمالة الصفراء التي يشدها بالخيط وتثبت على الرأس، "القاط" و"الجليكة" وهي عبارة عن قميص وسترة مطرزة بالمجبود، السروال العربي أو "بودليوة" و"المست" أو الجزمة الجلدية-كما يلبس الفرسان "المحزمة والحوالي"، صانعين بذلك عروضاً متنوعة في الأعراس والاحتفالات بتبسة، وترسيم لوحات فتازيا تسير الفرحة والفضول.

8- الفولكلور والأدب الشعبي:

تشتهر ولاية تبسة بفلكلورها العريق الذي يزاوج بين الطبوع الأوراسية الأصيلة والألحان التونسية والفولكلور التبسي هو حلة الإحتفالات المحلية وحتى المناسبات العائلية التقليدية كأعراس الزفاف والختان.ومن أشهر الفرق الفولكلورية نجد: فرقة جبل الجرف، فرقة أول نوفمبر، فرقة نسيم الجرف، فرقة الأمير عبد القادر، فرقة 19 جوان، فرقة النمامشة، وفرقة الأصالة.

وقديما كان يكثر الغناء ب"الطواحي" لدى النساء، أين تقوم مجموعة بالغناء بنفس طويل وصوت مؤثر، فترد عليها بالمقابل المجموعة الثانية بال نفس والصوت ذاته، ونلاحظ غلبة "القصة والشاوي" على الأغاني والموسيقى المحلية.

وقديما كان للمرأة التبسية تراث ثقافي منبعث من التقاليد والعادات الأصيلة، من شعر وكلام موزون بلهجتها الدارجة البسيطة التي يمتاز باقترابها من اللغة العربية في جوهرها - كما أسلفنا - في تخللها بعض الألفاظ والمصطلحات الفرنسية المعوجة، المتوارثة منذ أياما لاستعمار، يشهها البعض باللهجة التونسية.

وللهجتنا تميز في طريق السرد والحكايات والألغاز والأحاديث الجميلة، خاصة تلك التي كانت تسود المجالس الرمضانية والسهرات الصيفية، والأمسيات الشتوية... ولا زالت تلك المكتسبات التراثية منتشرة في العديد من المناطق التبسية، لذلك تجد فيها المنطق السلس، والذكاء الثاقب، والوعي بمختصر الكلام، والتمثل بالحكم والأمثال الشعبية جيلا بعد جيل، وزادت عليها مما حباها الله من سرعة بديهة، وإنشاء كلام ملحون يطرب له السامع لحسن معناه، وترنمه وغناه بالصور البيانية المسجوعة والمتجانسة، وكلها مما كانت الجدات تقصه لنا من زبدة حياة وتجربة الآخرين، ممن سبقونا.

إن أكثر ما يميزها جميعا أنها تتسم بالطابع الجماعي تحت ضوء القمر، أو حول موقد الفحم في ليالي الشتاء الباردة، يترقب أفرادها نهايتها أو حلها بشغف وشوق كبيرين. وهكذا لا تخلو أي عائلة من العائلات التبسية من قاص ماهر، متمرس يحفظ الحكاية ويجيد نسج خيوطها ليجعل المستمع ينصهر فيها بكيانه المادي والمعنوي، غير واع بما يحدث حوله، يترقب عواقب الحكاية ومنتهاها، بل ومكوناتها في قلق وسعادة.

- ومما يحسن ذكره من أمثال وحكم في المنطقة وهي الأكثر شيوعاً وتداولاً قولهم:
- "قيس قبل ما تغيص، لا قيس بعد الغرق، الشهر اللي ما فيه منفوع ما تحبش أيامو، لوكان ما تجاريب لعرب ما لقطران يبرى من الجرب"
 - "ما يعجبك زين الطفلة حتى تشوف لفاعيل، وما يعجبك نوار الدفلة في الواد عامل الظليل"
 - "ناس لهمة ما ينسو همتهم لوكانهم في الديار حبوس وناس الشحة ما ينسو شحتهم ولو يلبسوا من الذهب برنوس"
- هذه العبارات - على اختصارها - قد تفتح موضوعاً لنقاش بأكمله؛ إذ هي خلاصة تجربة يرمي بها المتحدث لمحدثه، ومنها يستنتج عديد المعاني والفوائد. ويستلزم منها المفيد والحكم البناء الصالحة لكل زمان ومكان. حقا فالأمثال الشعبية "وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلى المعنى، تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم كعمومها حتى قيل "أسير من مثل"¹
- ومن الأمثال الشعبية الشائعة في منطقتنا أيضاً نذكر:
- لحق للما وما شربش (النجاح والفشل)
 - نفم لمقفول ما يدخلو ذبان (الأدب والرزانة)
 - الطرشة تسقسي في لعورة (عدم تبيين الكلام والمصدر)
 - سيدي مليح وزاد ليه لهوا والريح (زيادة السوءات)
 - مضيع يمّا تسقسي في راجلي عليا (الغباء والغفلة)
 - بنات نعم معروفات والبرانيات مغفوفات (صلة الرحم)
 - بنت عمك كي لعسل في فمك (صلة الرحم)
 - شكون شكار لعروسة: فمها ولا أمها (الاعتناء بالنفس)
 - لمرأ لا صبرت دارها عمرت (الحنكة وبيت الزوجية)

¹ رودولف زيلهايم: الأمثال العربية القديمة، تر رمضان عبد التواب، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1982، ص07 (مقدمة المترجم).

- كبر بيا وكول سهمي (اللباقة في التعامل والاحترام)
- طويل بلا غلة (الافتقار إلى الدهاء مع السذاجة)
- نفوخ والزوخ و لعشا فرينية (التظاهر)

أما فيما يخص الألغاز والأحاجي، فيقصد بها التعمية في الكلام باتفاق المعاجم، وقد بدأ ظهور هذا اللون منذ قديم الزمان حين كان الفعل البدائي يمرن نفسه على التلاؤم مع الكون الذي يحيط به، ذلك أن الرؤية كانت أكثر نضارة، وازدادت الرغبة في إدراك ظواهر الطبيعة والحياة، ومعرفة القوانين التي تحيط بالإنسان ومن ثم فالأطفال يحبون الألغاز ومثلهم البدائيون، لذلك نجد الأنواع الأدبية الشعبية مثل الأسطورة، والحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، واللغز الذي يسير إلى غموض الحياة، كما أنه يشير في الوقت نفسه إلى "إدراك العقل البكر"¹.

وتتدرج الألغاز والأحاجي في مدينة تبسة عادة في حضرة الجمع، إما الجدات في حضرة الأبناء والأحفاد في ليالي السمر، أو تلقى في المجالس الشبانية خاصة في شهر رمضان المعظم - ومن بينها تداولاً وذبوعاً نذكر:

- من فوق لوح ومن تحت لوح، ومن داخل روح (السلحفاة).
- فمو في كرشو، (المنجل) يا راس الداب.
- على عبد الصمد قال كلمة وصد: إصنتو يا شهودي، شفت لما في لغربال، إذا كذبت إذبحوني (العسل في الخلية).
- على سلسلة مسلسلة، في لرض مكسلة، فيها بوك وخوك، وسلطان لملوك (المقبرة)

- على لعن قود لماضي، مايوكلو لا سلطان ولا نقاضي (شهر رمضان).
وهناك جنس شعبي آخر بصورة كبيرة في المنطقة وهو الأغنية الشعبية، ومنها الأغاني الثورية التي تمجد الثوار والحرب والجهاد ضد العدو الفرنسي، كأشعار شعبية تقال في مناسبات معينة ثم تلحن فيما بعد لتغني... وأخرى مستمدة من الواقع المعيشي

¹ رتيبة حميود: الألغاز الشعبية في منطقة قسنطينة -دراسة إحصائية تحليلية-، مذكر ماجستير، 2004- 2005،

في ألفاظه وتعايبه، تغنى للترويح عن النفس ودفع الإحساس بالألم والوحدة أو النقص، وكلها تغنى بـ"لقصة" و"لبندير"، وفيها تظهر "الرحابة" متقابلة مع بعضها البعض لترقص في تناغم خارق للعادة.

وليس أصدق من الشعر الشعبي الذي تفوق على الأغاني الشعبية مما خلده "محمد الشبوكي في رائعته" جزائرياً.

ومما نحفظه من الأغاني الشعبية مثلاً:

نُعد ونحسب وطوالو لَيَّام ولا عاد أراجي (لم أعد أصبر)
 وَخُوفي لا يزيد ي قاجي (أخاف أن يذهب إلى الخدمة العسكرية)
 لغولة ماتت وجابو لكتان في لحمها (المحبوبة توفت والكفن الأبيض يشبه بشرتها
 البيضاء)

لا مُت ربي يرحمها.

حبابي جملو وما لقيتس ما نوردهم (أي ما أقول لهم)
 ونأيا نُخطب وهي واقفة تصنت
 نستغفر كان قوالوا جنت
 بني تبسة ماو مبني طوبة على طوبة
 وكان فاقو بيك أنا مطلوب

"راني نبني في وهامي" لـ"صالح رابح"

راني نبني في وهامي ونهدم
 حالي راني شاد دموع لعينين
 شاهي نبكي على يامي دمع الدم
 وفراحي نا فارقتني طارت وين
 يا صديقة ما تقوليش تبسم
 ربما كيات فيا مخفيين
 لو نوصفهم حتى الصخرة تتألم

أياماتي كلهم حد السكين
غدر صحابي ولحبيبة همي ثم
والد نيا طعنة بطعنة مرسومين.

هذا وهناك أجناس كثيرة لا تقل أهمية على السالفة منها من حيث التداول أو الزخم الهائل، والذي كان منذ القديم يستهوي ناس المنطقة -باستثناء الأسطورة- فلا حضور لها يذكر في منطقتنا عدا بعض القصص الشعبية المتداولة بين خرافية وشعبية من مثل:

- ✓ لتيمة وزوجة الأب الشريرة
- ✓ يقرة ليتامى
- ✓ أم سيبي واللبنة
- ✓ لرنب والذيب
- ✓ واش من خضرا
- ✓ لونجا
- ✓ بنت السلطان

وهي فيض من غيض مما عرفت به المنطقة واشتهرت به، ومما يترجم تفاصيل الحياة الإنسانية بكل ما فيها من تعالقات اجتماعية، نفسية، أخلاقية وغيرها -جعلناها خلفية لمعرفة مدى أهلية منطقتنا لاحتضان مثل هذه الأبعاد التي لا محيد عنها في أي درس شعبي زاخر بالإبداع، نابض بالغايات والمرامي، هذا الجنس الشعبي هو موضوع دراستنا، وبالتالي سوف نخصص له الفضاء الكافي في الفصول المتبقية.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية

المحلية الجزائرية وآليات التحليل النثوي السردى

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنوي السردى

أولاً: الحكاية الخرافية والحكاية المحلية.....22

1. الحكاية الخرافية:.....23

II. الحكاية الخرافية المحلية:.....26

- 1- مفهومها:
- 2- أصولها وتاريخها:
- 3- عناصرها:
- 4- تصنيفاتها:
- 5- خصائصها ومميزاتها:
- 6- وظائفها وقيمتها الحضارية والنفسية:
- 7- بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية:
- 8- رواية وأداء الحكاية الخرافية:
- 9- بعدها التداولي:

ثانياً: من السرديات الكلاسيكية إلى ما بعدها:

1. من البنوية نحو الشكلية.
- II. تزفيتان تودوروف والممنهج الأنشائي:
 - 1- من صفة القصة إلى نحوها
 - 2- القصة والخطاب

أولاً: الحكاية الخرافية والحكاية المحلية:

1. الحكاية الخرافية:

تراثنا العربي أدب ثرّ، إذ هو العنصر الشفوي والقولي في ثقافة الإنسان أيّاً كان موطنه، يمثل بقايا المعتقدات الشعبية، وبقايا التأمّلات الحسية، كما يعكس بواطن الخبرات الوجدانية والعقلية - على اختلافها -.

ظلّ الأدب الشعبي حقبة زمنية طويلة، بما يشمله من فنون نثرية وأغراض شعرية يتداوله الناس دون إدراك لقيّمته الأدبية، مؤمنين بأنّه قوالب جامدة تعكس الحياة الجارية دون فعالية التجربة الفنية والإبداعية، وأنّه مجرد وسيلة للتسلية نشأت في فراغ من العمل. ونظراً لتعدد أشكال التعبير الشعبي وفنونه وتداخلها إلى حد كبير، ظهرت الدراسات الأولى التي اهتمت بهذا التراث الشعبي، فكانت تدرج كلا من الدراسات الأولى التي اهتمت بهذا التراث الشعبي، فكانت تدرج كلا من الأساطير والسير والحكايات وغيرها ضمن مصطلح "الفولكلور"، ثم ما لبثت النظرة أن تغيرت لها بتطور الدراسات والأبحاث، أين تمّ التعمق فيها، ووضع الحدود الفاصلة بينها.

إنّ الحكاية الخرافية من أهمّ الفنون النثرية الشعبية، لأنها تحتلّ مكاناً واسعاً في القصص الشعبي مادامت تعبر عن آلام وآمال الشعوب التي أنتجتها وتوارثتها جيلاً عن جيل عن طريق المشافهة، ولما لها من برهنة وتفسير مدهش لحقائق الحياة في جانبيها الظاهري والخفي.

إنّ المرور لدراسة هذا النمط من السرد الشعبي يحتاج إلى تحديد ماهيته لغة واصطلاحاً، والتأصيل لنشأته وطبيعته، والمرور بكافة عناصره المكونة له، وذكر أهمّ ما يميزه عن باقي الفنون النثرية وما يؤديه من أدوار ووظائف في حياة الشعوب، فضلاً عن تصنيفاته وصولاً إلى قيمته وبعده التداولي.

1- ضبط وتحديد المصطلح:

1-1 الحكاية/ الخرافة:

أ- لغة:

ترى العرب وقدماء اللغويين أن مصطلح "الحكاية" "Conte" "من قولك حكيت فلانا وحكايته أي فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لما أجازه، وحكيت عنه الحديث حكاية"1...

كما ورد في القاموس المحيط "بمعنى" التقليد ونقل الخبر، حيث نقول "حكوت الحديث أحكوه، كحكيت، أحكيه، وحكيت فلانا وحكايته سابقته وفعلت فعله أو قوله سواء وعنه الكلام حكاية نقلته"2.

وهي أيضا من قولك: "حكى الشيء حكاية، أتى بمثله وشابهه"3 وقد وردت في مختار الصحاح: "حكى عنه الكلام يحكي حكاية، وحكا يحكو لغة، وحكى فعله وحكاها، إذ فعل مثل فعله، والمحاكاة: المشاكلة"4.

ومن هذه الدلالة على سبيل المجاز: حكايت الواقع محاكاة، وحكاية: نسجت على منواله فضاء تخيليا موازيا، بإعادة أحداثه ضمن إطار زمني ومكاني مفترض. فالحكاية مجموعة من الأحداث تتحرك في حيز مكاني ما، وتخضع في حركتها هذه لمنطق التابع الزمني، ومنها الحكاية الخرافية (الخرافة).

"والخرافة" من "الخرف" بالتحريك وهو "فساد العقل من الكبر، وقد خرف الرجل يخرف -خرفا، وهو خرفٌ: فسد عقله من الكبر والهرم، والأنثى خرفة -وخرفت، خلاف

¹ ابن منظور: لسان العرب، المجلد 14، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، مادة (حكى)، ص220.

² الفيروزبادي: القاموس المحيط، الجزء 4، دار الفكر، بيروت، (د ط)، 1983، ص319.

³ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: إشراف: شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004،

مادة (حكى)، ص220.

⁴ الرازي: مختار الصحاح، أعده للنشر محمد تامر، دار مكتبة الهلال، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص106.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

أخرفه: إذا لقطت له الثمر. وخرفتُ الثمار، أخرفها أي اجتنيتها...¹، وهو أصل المعنى في المادة كلها.

الخرافة: ورد مصطلح "خرافة في لسان العرب"² بأن أصلها من ذكر "ابن الكلبي" في قولهم: "حديث خرافة"، وهو اسم خرافة ذلك الرجل من بني عذرة أو من جهينة اختطفته الجن، فرجع إلى قومه، يحدثهم بأحاديث مما رأى، يعجب منها الناس، فكذبوه، فجرى على ألسن الناس وروي عن النبي (ص) أنه قال: «وخرافة حق»، وفي حديث عائشة "رضي الله عنها". قال لها حديثي: قالت: "ما أحدثك حديث خرافة"³.

دلت في نص هذا التعريف لفظة "خرافة" أو "Merveilleuse" على اسم شخص عاقل مر بتجربة عجيبة، وقد شاعت قصته شيوعا كبيرا حتى أصبح صفة لكل حديث أو مغامرة تشبه أحاديثه ومغامراته⁴ والخرافات بالتعريف (ال) هي أحاديث الليل مع بقاء دلالة الغرابة، الاستملاح والكذب، ومنها الاستعمال اللفظي المعاصر.

ويقابل مصطلح "الخرافة" في المعاجم الفرنسية كما سبق وأشرنا مصطلح "Merveilleuse" وهو كل ما يثير الإعجاب والدهشة، بفعل طبيعته النادرة والعجيبة والخارقة، وغير المألوفة.

أو هو "مجموعة الوسائل المتداخلة، والعناصر فوق الطبيعية الموجودة داخل المآثر الأدبية وكخاصية تمييزية للحكايات والملاحم والأعمال البطولية..."⁵

تصب كل المعاني الأعجمية المطروحة لكلمة "خرافة" حول معنى واحد مفاده أن الحكاية الخرافية مجموعة من الأحداث يلعب فيها عنصر الخوارق دورا بارزا.

¹ ابن منظور: لسان العرب، المجلد 14، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994، مادة (حكى)، ص 74.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ نفسه، ص 818.

⁴ محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 1998، ص 56.

⁵ فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها -، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت،

لبنان، ط 1، 1973، ص 69-70.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

إن الانسجام العلائقي المتبادل بين العناصر اللغوية السابقة يستدعي التساؤل عن مدى تحققه على مستوى العناصر الدلالية المكونة للحكاية الخرافية بوصفها شكلاً فنياً مرتين بالآليات التداول الشفوي، وخاضعاً في تشكيله للضرورة الزمنية المتغيرة في تعاقبها. يفترض التساؤل المطروح الخوض في حقل المفاهيم الاصطلاحية للحكاية الخرافية، والتي تعددت بتعدد الاختصاصات المشتغلة بها.

ب- اصطلاحاً:

يسمى مجتمع القص في الجزائر الحكاية الخرافية "Conte Merveilleuse" باللهجة العربية العامية (الدارجة) "حُجَّاية وُخْرَافَة وُخْرِيفَة" تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة.

والحكاية الخرافية من أهم الأنواع الأدبية الشعبية انتشاراً، هذا لأن الناس وكذا الآن لازالوا يتداولونها فهي "تنبت من مجال الاهتمام الروحي للشعب أي من ديانتهم القديمة، ومن ثمة فهي تصور عادات الشعوب ومعتقداتهم وحياتهم البدائية القائمة على التمسك بوحدة الشعب وآماله إزاء حوادث عصره، أي أنها تلقي الضوء عليه في صورة كلية".¹

نفهم من ذلك أن المنتبغ للمسار التطوري للحكاية الخرافية يجدها قد اتخذت تعريفات متعددة، كل بحسب توجهاته الإيديولوجية، وخلفياته المعرفية والفكرية، ابتداءً بالدراسات التاريخية الجغرافية، مروراً بأعمال المدرسة النفسية والاجتماعية، وجهود أصحاب النزعة الوظيفية ومغامراتهم الشكلية، وصولاً إلى المعالجة البنائية، وقضايا الشكل والمضمون، وانتهاءً عند المحاولات الأخيرة التي ترى في الحكاية الخرافية قدرة أدائية ووسيلة اتصال وتواصل.

وقبل كل ذلك نورد بعض التعاريف الخاصة بالحكاية الخرافية التي ظلت من عصر إلى آخر تظهر كواقع يرفض أي تغيير، وفي الوقت نفسه كمادة لبنية يسهل

¹ رابع العوني: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د ط)، (د ت)، ص 26.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

تشكيلها، ويمكنها أن تتكيف مع احتياجات متغيرة. تعرفها "ليلي روزالين قريش": بأنها: "قصة اخترعها الخيال الشعبي وأضاف لها جانبا خرافيا للتعبير عن عقيدة خاصة يؤمن بها الناس، أو فكرة معينة تتحمس لها الجماهير"¹ وترى أيضا أن الحكاية الخرافية "هادفة إلى إبراز مثال من مثل الحياة في أدق معانيها، وإذا نبعت الخرافة من عالم الغيب فهي تصور حقا وعلى تعدد ألوانها صراعا حادا قد عرفه العالم منذ بدء تاريخه البشري، وهو الصراع المستمر بين دواعي الخير وحوافز الشر، كما تخيله الإنسان على مر الزمان، لذلك تبدو الخرافة مملوءة بوقائع خيالية قد تكون حقيقة في الأصل."²

ويعرفها الدكتور "عبد الحميد بورايو" بقوله: "الحكاية الخرافية إبداع جمالي ذو سمات محددة، وقد عرفته شعوب العالم منذ العصور القديمة"³ فهي "خلق حر للخيال الشعبي، ينتجه حول أحداث وشخص خيالية واقعية تنتمي إلى أزمنة وأمكنة غالبا غير محددة، تنتقل عن طريق الرواية الشفاهية من جيل إلى آخر."⁴

وفي هذا الصدد أيضا يرى "محمد سعدي" أن الحكاية الخرافية "في الأصل هي تجربة وقعت لبطل بعد سلسلة من المغامرات والمخاطرات، تلعب فيها الخوارق دورا بارزا تترجم هذا الدور من خلال حركتي الجن والعمفاريت والغول والشيطان والمغارات والوديان، والحيوان المفترس منه والأليف، الصديق المساعد للبطل والوحش المعاكس للبطل، والخاتم السحري المحول الجنة إلى جحيم، والجحيم إلى جنة، والطائر الذي يحلق بالبطل إلى عالم مجهول، يقطع به مسافات طويلة في برهة من الزمن..."⁵

¹ ليلي روزالين قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007، ص162.

² المرجع نفسه، ص161.

³ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة -دراسة ميدانية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986، ص128.

⁴ أحمد زغب: الأدب الشعبي -الدرس والتطبيق-، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2008، ص47.

⁵ محمد سعدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1998، ص57.

أما "صالح بن حمادي" فيراها: "قصصا وحكايات تعودت النساء في سائر أنحاء العالم أن يحكيها للأطفال في السمر أثناء الليل"¹ إذ هي ترجع إلى أقدم العصور الإنسانية وما تزال نشطة كذلك في عصرنا.²

وترفض "نبيلة إبراهيم" أن يشار إلى الحكايات الخرافية بأنها حكايات العجائز وإنما هي أدب شعبي يعبر عن مشكلات الإنسان الشعبي ويحقق له رغباته وآماله وهذا الدور الذي تقوم به الحكايات الخرافية من تحقيق وبعث للأمال إنما "يؤدي برفض الواقع الذي يعيشه الإنسان وهذا ما يفسر كون الحكاية لا تستمد حوادثها من الواقع الذي نعيشه فالإنسان الشعبي لم يكن مقتنعا بهذا الواقع، لذلك فقد صور لنفسه عالما آخر يحبه ويرتاح إليه"³ ويشير "فون ديرلاين" إلى "أن الحكايات الخرافية تتفق جميعها في كونها بقايا معتقدات، تصل في تاريخها إلى أقدم العصور، وتتيح له الفرصة للظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور سلوكات غير حسية، وهذه المعتقدات الأسطورية شبيهة بقطع صغيرة من أحجار متناثرة بين زهور نبتت في أرض خصبة لا يكشفها إلا ذي بصر حاد..."⁴

من هنا يمكن القول بأن الحكاية الخرافية فن ضارب في أعماق التاريخ البشري ذات الطابع الشفاهي، تتوارثه الأجيال، صادر عن الخيال الشعبي، مبني أساسا على كل ما هو عجيب ويثير الدهشة في النفوس، يصور تجربة وقعت لبطل في عالم سحري متحرك، مليء بالخوارق والعجائب، حيث تشخص فيه الحيوانات والنباتات مع توظيف الكائنات الأسطورية كالغول والتنين والكائنات الغيبية كالجن والعفاريت، فهي تحمل بصمات الجماعة التي وظفت فيها.

¹ صالح بن حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بوسلامة، تونس، ط1، 1983، ص122.

² فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية -نشأتها، مناهج دراستها، فنيها-، تر نبيلة إبراهيم، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، (دط)، (دت)، ص69.

³ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دط)، (دت)، ص90.

⁴ فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية -نشأتها، مناهج دراستها، فنيها-، ص3.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

وقد شكلت الحكاية الخرافية من وجهة "تاريخية" صورة معقدة عن حياة الشعوب الأولى، بين معتقد وأفكار وتأملات عن كل من الحياة والموت، والإنسان والحيوان، وعن كل ماله صلة خفية بكل الكائنات، وعن القوى الغريبة والسحر، والأحلام والدين، ثم تطورت واتخذت شكلها الفني على يد القصاص الأول.

"ومنه انتقلت إلى القاص الشعبي لتعرف طريقها نحو الأدب"¹ وبمعنى العثور على الحكاية في صورتها الأصلية التي وجدت عليها أول ما وجدت، رغم ما تبديه الحكايات من تشابه واختلاف في حدود المنطقة الواحدة، وليس الغاية من ذلك وضع مفهوم دقيق للمصطلح ومن الممكن أيضا أن يقال بأن الحكاية الخرافية "هي بقايا أسطورية أو أفكار أو معتقدات قديمة تختفي الحضارات وتتعاقد الثورات السياسية والاجتماعية والدينية، وتصبح ثمار تأملات وتجارب الشعوب فإذا كان كل إقليم يحصد حكاياته من فروع الأشجار الفولكلورية التي تزين أرضه، فإن هذه الفروع جميعا تنتمي إلى شجرة ضخمة، تغوص جذورها في الأرض كلها، ويغذي هذه الشجرة التراث الشعبي المنتشر في العالم كله."²

أما من وجهة نفسية فالخرافات ليست مجرد تصوير لعلاقة الإنسان بعالمه الخارجي فحسب، بل تتعداه لتصبح وصفا دقيقا لحالة الصراع التي يحيها الإنسان بداخله، لذلك وجدت المدرسة النفسية بمختلف فروعها، في هذه النتاجات مادة خصبة للدراسة والبحث، بداية مع سيجموند فرويد [S.Freud] مؤسس علم النفس الحديث، حيث ركز على تأثير الجنس في "اللاشعور" بوصف هذا الأخير عملية أساسية ذات طبيعة غريزية صرفة، تسيطر على العملية الثانوية المرتبطة بالوعي (التفكير المنطقي)

¹ المرجع السابق، ص 69-70.

² غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، (دط)، 1997، ص 6.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

لدى الفرد، وتخرقها باستمرار¹ كما تنطرق إلى مظاهر هذا التأثير في الأشكال التعبيرية المختلفة، بما فيها الحكاية الخرافية* التي وجد فيها تعبيراً عن حالة الطفل السيكولوجية والعاطفية، وما يعانیه من ضغوطات داخلية تتعلق بمشاكل النمو وبناء الذات المستقلة، ولم يخرج كارل غوستاف يونغ [Karl .Gastave jung] عن فكرة أستاذه فرويد حول اللاشعور الفردي، ليتحدث عن "اللاشعور الجمعي"، بنية الاقتراب من مفهوم الحكاية الخرافية، فهو من جهة نظره "يحتوي على القوة الدافعة إلى تكييف الإنسان لحياته بصفة عامة، وهذه القوى الدافعة هي التي تثير القدرة على التخيل. وهي التي تنمطها على نحو ما يظهر في أشكال التعبير الشعبي"² حيث تتراص الوحدات السردية داخل النسيج الخرافي بشكل خط متنامي، يشبه المراحل التي يمر بها الفرد شخصية منسجمة مع ذاتها، ومع الوجود من حولها، لذلك فالحكاية الخرافية ما هي "سوى إخراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه إلى أن يجتاز العقبة تلو العقبة (...). حتى يصل في النهاية إلى تحقيق الشخصية المتكاملة والمتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون"³

ركزت المدرسة النفسية على الحياة الداخلية للإنسان كالفرد، وكعنصر داخل المجموع، دون أن تتجاوزته إلى حدود النظام الاجتماعي الذي يحكم هذا الفرد أو الجماعة، وقد شكل هذا القصور نقطة الارتكاز في الدراسات الاجتماعية، حيث ترى في التحليل السوسولوجي للأثر الأدبي -مهما كان نوعه- عاملاً مهماً في عمليات الكشف عن "طبيعة العلاقات بين البنيات الثقافية والاجتماعية، بحيث يمكن أن يزيد في فهمنا

¹ مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، تر خميسي بوغزارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللغويات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص25.

* ركز فرويد على الحياة الجنسية للطفل في تحليل الحكاية الخرافية، وعالج موضوعات كالعقدة الأوديبيية، والصراع مع الأخوة، والتبعية للأُم... الخ.

² نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1973، ص134.

³ نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية -بين النظرية والتطبيق-، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، (د ط)، 1997، ص168.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

لعملية التواصل الاجتماعي والتغير الثقافي¹ من خلال دراسة المنظومة السلوكية للعناصر الفاعلة داخل العالم الحكائي وردود أفعالها، ومدى تأثيرها على العناصر الواقعة خارج العالم التخيلي. ومن هنا أُعتبرت الحكاية الخرافية من وجهة نظر سوسولوجية تصويراً لسلوك نماذج بشرية في علاقاتها المادية والمعنوية مع نفسها، ومع غيرها من الكائنات ذات الطبيعة المغايرة².

ومما تقدم نلاحظ أن الاتجاهات السابقة قد عنيت عناية بالغة، إما بالمادة الحكائية في ذاتها (المدرسة التاريخية الجغرافية)، وإما بالمادة كوسيلة للوصول إلى حاملها (المدرسة النفسية والاجتماعية) دون أي عناية تذكر بالجانب الشكلي.

وأمام هذا الإهمال ظهرت مجموعة من الاتجاهات تعنى بدراسة المادة الحكائية أبرزها الاتجاه الوظيفي (المورفولوجي) الذي يرى في الحكاية الخرافية: "كل تطور ينطلق من إساءة (A) أو نقص أو حاجة (a). ويمر بالوظائف الوسيطة لكي يصل إلى الزواج (W) أو إلى وظائف أخرى تستعمل كحل"³. وإن كان هذا التحديد يساعد على كشف المكونات البنائية للنص الحكائي فإنه يحيل الحكاية إلى مجموعة من الأسطوانات المجوفة والمكونة من عدد من الأحداث تضطلع بها مجموعة من الشخصيات، دون النظر إلى واقع تلك الشخصيات التي تحمل مضمون الحكاية، وتسعى إلى توصيله، وتقاديا للوقوع في هذا المنزلق الشكلي الجاف ربط أصحاب الاتجاه البنيوي -يعتبر امتداد تطوريا للاتجاه الأول- بين النظام الداخلي للحكاية والنظام الجماعي الذي أنتجها، فالتحولات التي تصيب البنى الفنية دائمة الصلة بالتغيرات الثقافية، والتبدلات الاجتماعية للمحيط الذي انبثقت عنه، فمن خلال عقد مقارنة بين البناء الهيكلي للنمط الخرافي،

¹ سمير سعد حجازي: نظريات معاصرة في تفسير الأدب -النظرية والتطبيق-، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1974، ص88.

² نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1974، ص88.

³ فلاديمير بورب: مورفولوجية الخرافة: تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1986، ص95.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

ونظام تطور الحياة الشعبية نجد كليهما يسير، إما بشكل سلسلة متتابعة الحلقات وإما بشكل تراكمي متصاعد، ومن هنا يجعل هذا التصور من الحكاية الخرافية "استجابة طبيعية لفلسفة الإنسان التأملية في عالمه المرئي"¹

وإذا كان التحليل الوظيفي يهتم بتوصيف عناصر الحكاية، والوظائف التي يؤديها كل عنصر، بينما يبحث التحليل البنيوي في كيفية إدراج هذه البنية النصية في علاقة متبادلة مع محيطها الاجتماعي والثقافي، فعلى خلاف من ذلك تسعى نظرية الاتصال إلى التأكيد على أن الأعمال الأدبية عامة، والنتاج الشعبي الجمعي خاصة هي أفعال تواصل تساهم بشكل مباشر في خلق حالة من التفاعل بين الأفراد والجماعات لإنتاج الأنظمة المادية والرمزية التي تحكم مجتمعا ما. وفي ظل هذا الطرح تبرز المسرودات (الشفوية) كفعالية إرسالية تقوم بين الذات المتلقية والموضوع بواسطة ذات راوية تؤدي إلى خلق رؤية مخالفة تماما لما تتلقاه الشخصية داخل العالم التخيلي ذاته² من أن تساعد على خلق منظومة اجتماعية بمعايير جديدة.

إن كل المفاهيم الاصطلاحية -التي توقفنا عندها- على اختلاف اتجاهاتها، وتباين حقوقها المعرفية تركز على فكرة "عالمية" الحكاية الخرافية، باعتبارها ظاهرة إنسانية عامة ترجع إلى الوحدة النفسية المشتركة بين بني البشر أو ما يعرف عند باستيان [A. Bastain] بالأفكار الأساسية³ فضلا عن كونها شكلا فنيا عاما تحكمه قوانين جمالية متشابهة. غير أن الطابع الإنساني العام للحكاية الخرافية لا يلغي طابعها المحلي الخاص، فالتعبير الشعبي الخرافي قادر على الاحتفاظ بالخصوصية الحضارية والثقافية للجماعات التي أبدعته، مما يستدعي التعامل معه وفق إستراتيجية خاصة، ورؤية مغايرة.

¹نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية - بين النظرية والتطبيق - المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، (د.ط.)، 1973، ص268.

²ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط.)، 1998، ص206 وما بعدها.

³محمد الجوهري: علم الفولكلور - دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية -، سلسلة علم الاجتماع، الجزء 1، ط6، 2004، هامش ص49.

ولما كان النص الخرافي الجزائري مجال اهتمامنا، فإننا وقبل الشروع في دراسة بنيته الشكلية أولاً، والدلالية ثانياً، نفترض مسبقاً تعيين هويته المحلية الخاصة كخطوة إجرائية أولية في عملية البحث والدراسة.

II. الحكاية الخرافية المحلية:

1- مفهومها:

يمتلك النص الخرافي أو "لمحاجية" حسب التعبير الشعبي المتداول في الثقافة الشعبية الموروثة (بالمنطقة موضوع البحث) هويته الخاصة إنتاجاً وتلقياً، فقد ارتبطت روايته بطقوس معينة يحترم فيها الزمان والمكان. ونوعية الرواة التي تستدعي بدورها نوعية الجمهور المتلقي. يقول أحد الدارسين في هذا الصدد: "إن أي نص مهما كانت طبيعته وكيفما كان نوعه، وهو ينتج في سياق نصي وثقافي وتاريخي ينتج متلقيه في الآن ذاته"¹.

أسندت رواية هذا النمط ذو الطابع الخرافي بالمنطقة إلى النساء في البيوت كما يسميها الباحث عبد الحميد بورايو "روايات البيوت" كقسم من أقسام الرواة المحترفين في الثقافة الشعبية الجزائرية إلى جانب المداحين "مؤدو المأثورات الشعبية الدينية"، والقوالين "رواة الشعر الشعبي"² كما ارتبطت روايتها بالفترات الليلية، وتوجه عادة للأطفال الصغار لسمتها التربوية والتعليمية، التي تساعد على التنشئة الثقافية والنفسية السليمة، كما وتلقى استحساناً لدى جمهور الكبار، لأنها تنقلهم من عالم المادة الجاف، وواقع الحياة المر لتخاطب فيهم عالم الروح والوجدان، بما تصوره من فضاءات تخيلية جميلة، تساعد على البحث عن جوهر الحياة ومغزى الوجود.

¹ سعيد يقطين: السرد العربي - مفاهيم وتجليات -، رؤيا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص275.

² عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية - التاريخ والقضايا والتجليات -، دار أسامة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2006، ص63.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

تفتح الرواية هذه المساحات الجمالية بطرق مختلفة -تلعب فيها دور الفاعل والمتكلم في نفس اللحظة- بنية الإبقاء على هذا الموروث حيا في أذهان المتلقين، ولتحقيق هذا المطلب نجد الرواية تعني دائما بمساعدة الذاكرة على حفظه، من خلال الاستعانة بمختلف العلامات اللغوية والحركية لتجسيد الحكاية منها: تغيير نبرات الصوت (التنوع الصوتي) لشد الانتباه، والحركات الجسمانية المتنوعة للتأكيد على قوة الحدث المادية والمعنوية (تغيير ملامح الوجه، استعمال اليدين، القفز، الانتقال من مكان لآخر....) وتكرار الأحداث أو العبارات ذات الشحنات الرمزية العالية، لأن التكرار يساعد على تعميق الإحساس بالزمن، كما يستغل في التأكيد على معنى ما، كالاسترداد الصريح والمباشر للأحداث، وعادة ما يكون الاسترداد ثلاثيا (ثلاثة مرات) للاعتقاد الشائع أن التجربة الإنسانية (تجربة البطل) لا تكتمل إلا بتكرارها ثلاث مرات، وبالإضافة إلى الصيغ التعبيرية الجاهزة التي تعلن الانفصال عن العالم الواقعي، والدخول إلى عالم الخيال والسحر، بل هي صلة الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل. ومن أشهر تلك الصيغ قول الراوي مع بداية الحكاية: "كان لي كان"، وقوله "حكاييتنا دخلت لغابة ولعام لجاي تجينا أصابا" لحظة انتهاء القص، وإذا كانت هذه الظلال التخيلية لا تمنع من إدراج الكثير من التفاصيل الحياتية، والجزئيات اليومية، لإخفاء جانب من الواقعية يبقى مرغوبا فيه.

تعرض الرواية عالمها بأسلوب ارتجالي حر، أو كما يؤثر تسمية أحد الدارسين بـ"نموذج التعبير اللغوي المفتوح" في مقابل "النموذج اللغوي المغلق" أو أسلوب التأليف النثري المكتوب¹ ويساعد على تفعيل الأسلوب الحر، الطابع الشفوي والبعد التواصلية للمرويات الشعبية، فضلا عن احتكامها إلى قوانين الذاكرة بوصفها فضاء تخيليا "لا يحمل صفات المكان المادي ولكنه يمثل بديلا عنه، ويتصف بالاتساع اللامتناهي"² فتتحول

¹ عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة -تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص93.

² عبد الحميد بورايو: منطق السرد -دراسات في القصة الجزائرية الحديثة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1984، ص91.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

الحكاية بموجب هذا الأتساع اللامحدود إلى مساحة نصية مستباحة تتعرض لعمليات الهدم والبناء، وتستجيب للمتغيرات الحاصلة عبر العصور، مع الحفاظ بالبنية الأساسية للمادة الموروثة.

تستدعي الراوية في عرضها للمتن الحكائي الخرافي، شخصيات نمطية "Stéréotypes" تحمل قيما أخلاقية وتصدر عنها سلوكيات اجتماعية وممارسات دينية تعبر عن الحياة الثقافية والحضارية لسكان المنطقة المدروسة. فعلى سبيل المثال نعثر على شخصية "مرجانة" -أو حد الزين- رمز الجمال المطلق، و"زوجة الأب الشريرة" رمز الأمومة المانعة، و"عمتي الغولة" الكائن الذي تتوفر فيه صفات الوساطة، وشخصية الشيخ، والعجوز الستوت،... الخ. تعيش العناصر الإنسية جنبا إلى جنب مع مخلوقات حيوانية غريبة: كالخيول المجنحة، والحيوانات الناطقة، والكائنات فوق الطبيعية من مثل الجن، والمردة وغيرها من الكائنات التي يعج بها المتن الحكائي، والتي تسكت الرواية عن تصنيفها أو تعريفها أو حتى وصف هياتها، لأن ذلك في علم الله.

وعلى الرغم من اختلاف الشخصيات، وتتوعها فإنها تعبر عن تجارب إنسانية، وخبرات حياتية، تسعى الحكاية من خلالها إلى إحداث تغيير ما. ولعل هذا ما حمل الباحثة المصرية نبيلة إبراهيم إلى القول أن الحكاية الخرافية هي: "الأدب المعبر عن رغبة إنسانية ملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي، بل تغيير الوجود كله"¹

تفترض رغبة التغيير مضمونا حكائيا، يقوم على عنصر "الصراع" بين قيم إنسانية مطلقة، وقيم ثقافية جديدة أملت التطورات الحضارية، والسيروية الزمنية المتقدمة، إنها جدلية الصراع الأزلي بين القيم الإنسانية المثالية، والقيم الإنسانية المشوهة، التي تتجلى - على مستوى الحكاية الخرافية - من خلال ثنائية (الخير/الشر). صراع يرافق الإنسان في مختلف مراحل تطوره، متخذ من المعجم الإنساني تسميات مختلفة، فقد يكون "الداخل والخارج" في الفن الروائي الحديث، وقد تظهر في ثنائية "الروح والجسد" في فن الرسم، أو

¹ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، 1974، ص 92.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

ربما في "الموت والخلود" في المسرح التجريدي، حتى أننا لنكاد -أمام هذا الحشد الضخم من الثنائيات- نعتقد أن هذه الفنون مجتمعة، ما هي إلا شكل من أشكال الفن الخرافي مع اختلاف في التقنيات، لأنها تخاطب فينا بدائيتنا، التي لا تعني -كما يقول فريديريك فون ديرلاين- التوحش والهمجية، بقدر ما تعني حالة روحية وفكرية ملتصقة بالذات البشرية.

ومن هنا كان لزاما على الإنسانية الوعي بأهمية الموروث الشعبي عامة، والحكاية الخرافية خاصة، لصلتها المباشرة بمعظم الفنون الحديثة، ومما لا شك فيه أن هذا الوعي لا يحصل إلا بتعيين خصائصها وعناصرها التي تميزها عن غيرها من أنواع القصص الشعبي.

2- أصولها وتاريخها:

يرى الباحث الألماني والمختص في الحكاية الخرافية "فريديريش فون ديلاين" في كتابه الشهير "الحكاية الخرافية" أن أصول هذا الجنس الشعبي يعود إلى ديانات ضاربة في القدم لشعوب قديمة كالطوطمية (نتفق الأديان الطوطمية جميعا أن مصير مجموعة من الناس يرتبط بالطوطم (حيوان)، وأن عددا من المحرمات تتعلق بالطوطم، وبالتالي يحرم أكل هذا الحيوان، بل وزيادة على ذلك يحمل الناس اسم ذلك الحيوان). والروحانية (شيء غريب أشبه بالخيال يعيش في الإنسان وهو الروح، فهو حبيس الجسد مادما مستيقظين، حتى إذا نمنا هام طليقا وطار، وعاش تجارب غريبة هي الأحلام، وفي النهاية تنفصل الروح عن الجسد على الأبد لكي يهيم في العالم أو لكي يتقمص جسما آخر) والفيتيشية (وهو الاعتقاد في قوة بعض الأشياء، وهذه الأشياء قد تكون بعيدة عن الإنسان كما قد تكون متعلقة به، أو جزءاً منه كشعره مثلا)

كما يرد أصول بعض الخرافات إلى تصورات هذه الشعوب وعاداتها. لكنه في النهاية أرجع تكوينها إلى أخبار منفردة تتبع من حياة الشعوب ومن تصوراتهم ومعتقداتهم، ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي، وأصبح لها قواعد

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

وأصول محددة...¹ وهكذا فالخرافة أو الحكاية الخرافية ظهرت بظهور الإنسان على وجه البسيطة، ذلك أن الإنسان الأول تفاعل مع محيطه، وقد ذهب الباحثون والدارسون إلى أنها أحاديث وأخبار تناقلتها شعوب العالم منذ أقدم العصور، إذ هي: "ترجع بنا على عصور تسبق كل تاريخ مدون كما أنها ترجع إلى بداية الفن الشعري، وإلى عالم آخر من الفكر والاعتقاد والحق والدين"².

وتعتبر الناقدة نبيلة إبراهيم³ عن بحث الألماني "فريديريك فون ديرلاين" في كتابه "الحكاية الخرافية" قائلة: "وقد حاول الكاتب في هذا الكتاب أن يرجع الحكايات الشعبية إلى أصولها أي إلى ديانات الشعوب القديمة مثل الروحانية والطوطمية والفيتيشية، كما ردها إلى تصوراتهم وعاداتهم، وقد انتهى الكاتب إلى أن الحكاية الخرافية البدائية تكونت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من حياة الشعوب البدائية ومن تصوراتهم ومعتقداتهم، ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي فأصبح لها قواعد وأصول محددة".

يبدو أن الحكاية الخرافية، عاشت عصر ازدهارها في القرن السادس قبل المسيح، في كل من بلاد الإغريق والهند، أما عصر الازدهار الثاني فعاشته في عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر، وما تلا ذلك من القرون، ففي هذا العصر ظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات الخرافية في الشرق، ونخص بالذكر مجموعة "ملنقى التيارات لمختلف الحكايات" للشاعر الكشميري "سوما ديوا" كما تطورت في مصر مجموعة ألف ليلة وليلة أعمال الرومان "Romanorum Gesta"، والأساطير المذهبة، بعدها مجموعة "دي كامرون" ل"بوكاشيو"، وفيما بين 1550م و1554 ظهرت "ثلاثة

¹ فريديريك فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1973، ص 19-21.

² المرجع نفسه، ص 09.

³ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دط)، (د ت)، ص 56.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

عشر ليلة ممتعة" ل"استرا بارولا". بعد ذلك بسنوات قليلة ظهرت مجموعة الأخوة "جرم"¹ كما يجزم الباحث الألماني بأن الحكاية الخرافية "لا ترجع بنا إلى الأزمنة الماضية فقط، فما نعهده اليوم قديماً موغلاً في القدم ما يزال يكون حتى اليوم في بعض الحضارات البدائية مضمون الفكر والعقيدة"²

وهكذا نفهم أنه يقر بأن الحكاية الخرافية كانت راسخة وموجودة عند أقدم الحضارات البشرية كشعوب الهند والعرب، وموهبتهم الكبيرة في خلق تلك الحكايات وصياغتها في أكمل صورة فنية.

فنحن نملك حكايات خرافية لبابل ومصر، يرجع تاريخها إلى ما قبل ثلاثة آلاف سنة قبل المسيح عليه السلام، كما أن أقدم خرافات الهند والصين نشأت في الألفي سنة قبل الميلاد، ثم تبع ذلك ظهور بوادر الحكايات الخرافية عند الهند وبلاد الإغريق، "فالخرافات التي وصلتنا يعود بعضها إلى ما قبل الألف الثالثة قبل ميلاد المسيح - عليه السلام - أي يعود إلى فجر الحضارات الإنسانية الكبرى"³

إن الحكاية الخرافية بهذا الشكل لم تكن حكراً على أمة دون أخرى، بل وجدت في كل الحضارات، وتناقلتها كل الشعوب، فالفرعنة مثلاً تركوا نصوصاً وحكايات قديمة كانوا يتناقلونها فيما بينهم - كما نجد كثيراً من الكتاب العرب قد أشاروا في مصنفاتهم إلى انتشار الخرافات في المجتمع العربي الجاهلي.

ومن هنا نصل إلى أن هذا المنتج الشفهي الثر له جذور ممتدة في التاريخ، من الصعب تحديد أصل نشأته، مما جعل فريديريش فون ديرلاين يقول، "السؤال عن أصل

¹ فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها، - تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 19 - 21.

² المرجع نفسه، ص 10.

³ صالح بن حمادي: دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بوسلامة، تونس، ط1، 1983، ص 123.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

الحكاية الخرافية أو أصولها من الصعوبة بمكان الإجابة عنه، أو هي تستحيل على الإطلاق، فلن نجد إجابة واحدة تصدق بالنسبة لكل الحكايات الخرافية¹

3- عناصرها:

3-1 الموضوعات:

تستقي الحكاية الخرافية موضوعاتها من مصادر ذات صلة وثيقة بالحياة الروحية للإنسان، ومن أهمها²:

أ- الأحلام:

تتنمي الكثير من الصور والتجارب التي تبرز كموضوعات أساسية داخل الحكاية الخرافية إما إلى الأحلام الطبيعية الناجمة عن النشوة الروحية أو عن الشعور بالخوف والفرع من شيء ما، وإما إلى الرؤى الشبيهة بالأحلام مثل رؤى السحرة والخيالات الاصطناعية الناجمة عن التخدير.

ومن أبرز الموضوعات المتصلة بالأحلام: موضوع الحجرة المحرمة التي يمنع الزوج زوجته من دخولها، وموضوع الأسفار إلى العالم السفلي موطن الأشباح والعفاريت، وموضوع الليل الذي يتحول فيه الزوج الحيوان إلى رجل جميل، يختفي بمجرد أن يعترض جسده إلى النور.

ب- السحر:

شكلت الطقوس السحرية، والشعائر اللامعقولة مادة خصبة، أثرت وما تزال تثري المتن الخرافي، بوصفه أي السحر قوة مغيرة للهيئات والأحوال الحكائية، من ذلك موضوع

¹ فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية -نشأتها، مناهج دراستها، فنيها-، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص21.

² المرجع نفسه، ص101 وما بعدها.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

استحضار الأرواح، وموضوع فقدان الإنسان هيئته البشرية وتحوله إلى حيوان بفعل تأثير التعاويذ السحرية المقروءة أو الطلاسم المعلقة، وموضوع الهروب السحري، الذي يعتبر من أكثر الموضوعات شيوعاً في القص الخرافي، حيث يتمكن البطل العارف بفنون السحر أو الممتهلك للأدوات السحرية من مطاردة الشرير.

ج - المعتقدات الدينية القديمة:

تمتلئ الحكاية الخرافية ببقايا معتقدات دينية، تعود إلى عقائد قديمة، قدم النفس البشرية كالعقيدة الشامانية، والعقيدة الطوطمية، والعقيدة الفتيشية. ولعل من أبرز الموضوعات ذات الجذور الدينية موضوع التقطيع - ويتفق هذا الاعتقاد مع التعاليم الشامانية - حيث يسترد الجسد الممزق الحياة من جديد، وموضوع التقمص ذي الجذور الطوطمية.

د - العادات:

تركت العادات والتقاليد القديمة آثاراً واضحة في تشكيل متن الحكائية الخرافية، فالتهام الغول والحيوانات الوحشية لحم الإنسان المقدم كقربان، ترجع إلى عادة الشعوب المتوحشة في أكل لحوم البشر، واختطاف الأبطال للفتيات في معظم الحكايات، تعود إلى تقاليد الأعراس في العصور السابقة حيث يتوجب على العريس اختطاف عروسه، أو تكليفه بمهام شاقة يصعب عليه أدائها حتى يستطيع الظفر بها، وتقليد معاقبة الأطفال المأخوذة من قانون العقوبات الحقيقي وغيرها.

وإذا كانت الحكاية الخرافية قد استمدت موضوعاتها من مجالات الحياة الروحية على مر العصور واختلاف الأزمنة، فإنها لم تكتف بطرحها في صورتها الأولية التي وجدت عليها أول ما وجدت، وإنما حاولت وضعها ضمن قوالب خاصة وقوانين شكلية محددة، ساعدتها على الصمود في وجه المتغيرات الحضارية والفكرية التي أصابت البنى التحتية للمجتمعات.

3-2 العناصر الشكلية:

نشر الباحث الدانمركي أكسل أولريك [Axel-Olrik] العام 1909 في مجلة "العالم القديم" الجزء الواحد والخمسون مقالا له بعنوان «القوانين الملحمية للأدب الشعبي» يكشف فيه عن القوانين الخفية التي تحكم تشكيل هيكل القص الشعبي الخرافي. ويمكن أن تختزل هذه القوانين في خمسة عناصر أساسية هي¹:

أ- قانون البداية والنهاية:

لا تبدأ الحكاية الخرافية فجأة، كما لا تنتهي فجأة أيضا، فعادة ما يصف الراوي - مع بداية الحكاية - الحياة الهادئة التي ينعم بها البطل، كما يشير الراوي - مع نهاية الحكاية - إلى الحياة السعيدة التي يحيها البطل رفقة زوجته.

ب- قانون التكرار:

تلجأ الحكاية الخرافية إلى تكرار الحدث ذاته، وبنفس العبارات ثلاثة مرات، فالبطل لا يصل إلى الشيء المرغوب فيه، إلا بعد تكرار المحاولة (المغامرة) ثلاثة مرات، والأخ الأصغر لا يتحول إلى حيوان إلا عند مجرى العين الثالثة، كما لا تتجح الزوجة الشريرة في إبعاد ربيبها إلا بعد الحيلة الثالثة. ولا يمتد التكرار إلى الأحداث فقط، بل يطول ليشمل الشخصيات أيضا، فثالث أبناء الملك هو البطل، ومن بين بناته الثلاثة تكون الثالثة أشدهن جمالا وإشراقا، وإن شذت بعض الحكايات عن هذا القانون فإن التثليث هو السمة الغالبة على المتن الخرافي.

ج- قانون المشهد:

لا تظهر الحكاية الخرافية في الموقف الواحد، وفي اللحظة الزمنية الواحدة، أكثر من شخصيتين، فإذا تصارع الحيوان الوحشي مع البطل فإن الفتاة المختطفة - في هذه

¹ فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنيها -، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت،

لبنان، ط1، 1973، الصفحات 146-147-148.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

الأثناء - لا تلعب أي دور يتطلبه موضوع الحكاية، ويكون وجودها وجودا صوريا، لذلك تلعب كل شخصيات من شخصيات القص الخرافي دورا مستقلا ومختلفا عن دور أي شخصية أخرى.

د- قانون التناقض:

يقوم المتن الخرافي -كما أشرنا سابقا- على عنصر الصراع، وعادة ما يجسد طرفي هذا الصراع قوتان متعارضتان، فهناك الكبير في مقابل الصغير، والجمال في مقابل القبح، والأخلاق الإنسانية مقابل الأخلاق الوحشية.

هـ- قانون العرض:

تعرض الأحداث في شكل سلسلة متصلة، تغيب عنها الحوادث الفرعية والتفصيلات الجزئية، إذ لا يبرز على السطح إلا ما كان له صلة مباشرة بالبطل ومغامراته، بوصفه بؤرة التجربة القصصية ومركز توترها السردى، فالأحداث داخل الخرافة لا تكتسي أهمية في ذاتها، إنما تنحصر أهميتها كونها تقود البطل إلى هدفه.

هذه هي أبرز القوانين الشكلية -بالإضافة إلى بعض القوانين التي تمس المضامين الخرافية- التي وضعها أولريك من أجل التفريق بين الحكاية الخرافية وغيرها من الأنماط الشعبية.

3-3 الرموز:

إن الحكى -في جوهره- انعكاس مباشر لهواجس الإنسان ومخاوفه، تحولت تلك الهواجس بمرور الزمن إلى رموز، تتحرك في عالم افتراضي، نسجت خيوط حبكتة السردية كائنات تنتمي إلى فضاءات مختلفة، إنه عالم الحكاية الخرافية، الذي غالبا ما يحمل اسم تلك الرموز. ولعل أكثر الصور الرمزية تداولاً داخل العالم الخرافي¹:

¹ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، (دت)، ص92.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

- صور المرأة الحسنة، الطيبة التي بمقدورها أن تحول الرجل الممسوخ إلى رجل جميل عن طريق المفعول السحري للكلام والمعاملة الحسنة فالخرافة تؤمن أن الشيء الطيب، ومثله الجميل يفوز دائماً، والشيء الشرير، ومثله القبيح ينتهي إلى الخسارة في كل الظروف.
- صورة الشيء المحرم الذي لا يحق للبطل أن يقترب منه كأن يحرم عليه دخول غرفة ما، أو كتمان سر يصعب كتمانها.
- صورة المرأة العجوز، والشيخ العجوز، والحيوان الخير رموز المساعدة وتأتي هذه المساعدة في شكل أدوات سحرية تهبها هذه العناصر للبطل الطفل* من أجل اجتياز الاختبارات التي يتعرض لها حتى يصل إلى الأميرة المحتجزة، أو إلى الشيء المرغوب فيه.
- المياه القدسية الممثلة لحالة الكون قبل الخلق وتظهر في الخرافات على شكل ينبوع تقعد مياهه البطل هيئته الإنسانية.
- الشجرة الضخمة ذات الدلالات المزدوجة، فقد نجدها حاملة لدلالة الموت والعطش والحرمان، كما قد تدل على الحياة والامتلاء والحب.
- المحيط الغابي المظلم، يتعرض البطل فيه إلى صنوف الشر، غير أنه يستطيع النجاة في النهاية، ويشير هذا النجاح إلى قوة الإنسان في التخلي عن "التكامل التام، والشروع في عملية تفاضل جديدة قد تسفر عن تكامل جديد"¹ يكون هو أي الإنسان البطل الضلع الأساسي في تشييده.

* تشير التجارب والمغامرات التي يخوضها البطل إلى المراحل التي يقطعها الطفل حتى يصل في النهاية إلى تكوين شخصية متوازنة (كاملة) من وجهة نظر نفسية، وتمثل الأدوات السحرية العناصر التي تساعد على تحقيق ذلك.
¹ فراس السواح: مغامرة العقل الأولى - دراسة في الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين -، دار الحكمة، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص206.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

تعتبر هذه الرموز* -وغيرها- عن تجارب إنسانية عميقة دفعت بعلماء النفس إلى الاعتقاد أن الإنسان الشعبي المبدع، لا يفكر عن وعي وإنما هناك شيء يفكر بداخله.

تسمح العناصر التمييزية السابقة (الموضوعات، والعناصر الشكلية، والرموز) بفك التشابك الحاصل بين الحكاية الخرافية، والأشكال التعبيرية المجاورة لها، خاصة الأسطورة والحكاية الشعبية، بوصف الخرافة انفصالا عن الأولى، أثناء فصل ما هو ديني عما هو دنيوي، وتحول للثانية نتيجة الإغراق في المادية، إلا أن هذه الوسطية أوجدت أصنافا جديدة داخل الحكاية الخرافية ذاتها ساعدت على مضاعفة الإشكال السابق. وقد سعى المشتغلون بعلم الفولكلور-لفض هذا الإشكال- إلى وضع تصنيفات للمادة القصصية عامة، والخرافية على وجه التحديد.

4- تصنيفاتها:

ارتأينا معالجة القضية التصنيفية من زاويتين: أولاها الإشارة إلى أهم التصنيفات الغربية، والأسس التي اعتمدها في تصنيف المادة الحكائية عبر العالم، لتوفير فهم أفضل لهذا الإجراء بحكم الأسبقية، ولقربها من القصص الجزائري بصفة خاصة، ثم الانتقال ثانيا إلى الحديث عن بعض التصنيفات العربية العامة، ليطم المرور إلى عرض بعض النماذج الجزائرية، لبعض الرواد الجزائريين في مجال دراسة الفلكلور، والذين كانوا أكثر وعيا بمواد التراث الشعبي المميز، الناتج عن التنوع الفريد للثقافة الجزائرية بوصفه مزيجا معقدا، تنصهر بداخله عناصر تنتمي إلى الثقافة البربرية القديمة، والثقافة العربية الإسلامية، وبعض مخلفات الحضارة الفينيقية والرومانية، فضلا عن ثقافات الشعوب الإفريقية، الزنجية منها والصحراوية كما عددها الباحث الجزائري بورايو.

* يرى الباحث يونغ أن هذه الرموز والصور -والتي تدخل ضمن ما أسماه بـ "النماذج العليا" أو الصور البدئية- تظهر عند «مواجهة ظروف معينة في حياة الفرد تقربه من أحد مظاهر هذه التجربة الجماعية الشاملة». ينظر سلمي الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص796.

4-1 التصنيفات الغربية:

تعددت التقسيمات والتصنيفات والأسماء، كما اختلفت الأقسام باختلاف العصور، وتعدد الاختصاصات والتقنيات التي وظفت في التصنيف، ويعد ما قدمه الفولكلوري الفنلندي أنتي آرنى [Anti Army] تحت عنوان «فهرست أنماط أو طرز الحكاية الشعبية» الصادر سنة 1910 أولى هذه التصنيفات، حيث عمل على تحديد طبيعة الحكايات طبقاً لمحتواها الموضوعي، ثم ترقيمها تحت الباب الذي تنتمي إليه¹.

والملاحظ أن التبويب يعتمد في الأغلب على الشخصيات لا على طبيعة الأحداث، متناسياً أن الشخصيات تتبدل بتبدل المجتمعات، بينما تحتفظ الأحداث - للضرورة الاجتماعية والنفسية والفنية - بوجودها لمدة زمنية أطول.

أما الأمريكي ستيث طومسن [Stith thompson] في فهرست «موتيفات الأدب الشعبي» الذي نشر سنة 1932، فقد حصر الأنماط القصصية المختلفة قدر الإمكان، ثم عمل على تحليل كل نمط إلى موتيفاته الأساسية، ثم ترقيمها بنفس الطريقة التي أنتهجها آرنى.

و"الموتيف" أو "التيمة" من وجهة نظر الباحث هي "أصغر وحدة في المضمون الروائي"² الشيء الذي أدى بالكثير من النقاد، وعلماء الفلكلور أمثال أندري يولس [André Jolles] إلى نقد هذا المفهوم، ووصفه بـ "الاصطلاح السلبي، ولا يمكن أن يؤدي استخدامه على نحو مجزأ (...) إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعبي بوصفه وحدة معقدة"³ فهناك الكثير من الحكايات ذات البنيات الحكائية المعقدة، تضم عدداً كبيراً

¹ أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، (دط)، 2001، ص173.

² المرجع نفسه: ص179.

³ نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية - بين النظرية والتطبيق -، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، (دط)، 1973، ص165.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

من الموتيفات المتشابهة على نحو متشابك، يصعب الفصل بينها، وعليه يجب البحث عن معايير جديدة.

بينما انتهى الألماني وونت [W.Wundt] في موسوعته "سيكولوجية الشعوب" إلى تقسيم المادة القصصية إلى سبعة أنواع هي¹:

1/خرافات فابولات أسطورية.

2/خرافات عجيبة خالصة.

3/خرافات وفابولات بيولوجية.

4/فابولات خالصة عن الحيوان.

5/خرافات «عن الأصل».

6/خرافات وفابولات هزلية.

7/فابولات أخلاقية.

وعلى الرغم مما يبدو على تصنيف وونت من أهمية مقارنة بتصنيفي آرنى وطومسن، فإن طبيعة معالجة هذه الأنماط تسقط عنه هذه الأهمية، فقد تتحول الفابولات الخاصة بالحيوان مثلا إلى فابولات أخلاقية، إذا أخضعت للمعالجة على نحو أخلاقي، في حين يعتبر فابولات الحيوان، خرافات عجيبة لطغيان عنصر الخوارق/العجيب فيها.

أما الكسندر هاجرتي كراب [A.H.Krappe] فلم يبتعد كثيرا عن التصنيف الألماني -يمكن أن ندرج عمله تحت عنوان التصنيف الاسمي- غير أنه ركز على الجزئيات الأولية المشكلة لنسيج النموذج الحكائي -التي يفوق عددها عشرة آلاف جزئية-

¹ فلاديمير بروب: مرفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم نبيلة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1،

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

من حيث العدد، ودرجة التواتر، وطريقة انتظامها في سياق معين¹. ويخرج ألكسندر إلى خمسة أصناف قصصية هي:

1/الحكاية المرحة.

2/حكايات الجان.

3/حكاية الحيوان.

4/الخرافة المحلية.

5/الخرافة المهاجرة.

والملاحظ على هذا التصنيف أنه يصدق تطبيقه على البنيات السردية البسيطة، دون أن يتجاوزها إلى الوحدات القصصية ذات البنيات المعقدة، حيث تتشابك العناصر، ويتكرر ظهورها من حكاية إلى أخرى، كما أغفل التصنيف تعيين ماهية الجزئيات الأولية، التي اتخذها كأساس لإقامة تمييزه، فضلا عن ضخامة عددها. لهذه الأسباب مجتمعة تبقى إشكالية التصنيف قيد الطرح.

وأمام موجة التغييرات الحاصلة على مستوى الدراسات الإنسانية، بفعل تأثير الدراسات اللغوية الحديثة وتغيير مناهج تحليل النصوص، عرفت عمليات التصنيف تغييرا موازيا، حيث انتقلت مناهج تحليل النصوص من البحث في طبيعة التعبير الشعبي إلى التركيز على التعبير الشعبي ذاته، وقد ظهرت-في هذا المجال- نزعتان مختلفتان. فمن الدارسين من بحث عن النظام الذي يحكم التعبير الشعبي على المستوى النفسي مثل رانك [Rank]، أو على المستوى الفكري على نحو ما فعل أندري يوليس، ومنهم من ركز على الخصيصيات البنيوية له على غرار ما قدمه بروب.

¹ ألكسندر هاجرتي كراب: علم الفولكلور، تر أحمد رشدي صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1،

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

بدأ رانك التمييز بين الصيغ الشعبية خاصة القصة الخرافية، والقصة الشعبية، والأسطورة، والحكاية المضحكة، من خلال البحث عن الدافع الروحي الذي تصدر عنه هذه الأشكال، فالحكاية الخرافية -من وجهة نظره- مبعثها: "الخيال الرومانسي الذي يعيش في هؤلاء الذين تصبو حياتهم الفقيرة نحو الأبهة، والعيش الطيب، نحو الراحة من العمل المضني الذي لا ينتهي"¹، في حين نجد الأسطورة -مثلا- هي نتيجة ارتباط الشعب "بالحياة العليا والقوى الإلهية"².

أما يولس فقد اتخذ من النشاط الفكري الجمعي أدواته للتصنيف، فالأساطير ومختلف أنماط القص الخرافي، وغير الخرافي والأشكال الخبرية، والألغاز، والنكت، والأمثال تقع جميعها على محورين، يشمل المحور الأول طبيعة هذه الأنماط (واقعية/مثالية)، أما المحور الثاني فيعنى بالصيغة الخطابية التي يعرض بها كل نمط (استفهام، إثبات، صمت، نفي، أمر، طلب)³.

أما إذا انتقلنا إلى النمط التصنيفي الثاني، الذي يجعل من الخصائص الشكلية - بوصفها عناصر قارة - قاعدة متينة للتصنيف، فضل الإشارة إلى الاقتراح الذي قدمه بورب للفصل بين الخرافات العجيبة والأنماط المجاورة لها، في معرض اشتغاله بالتحليل الداخلي (الوصفي) للحكاية، فقد وضع ثلاثة مبادئ، يرى فيها عناصر أساسية لكل تصنيف جيد⁴:

1/ استنادا إلى الأصناف المختلفة للخاصية نفسها.

2/ استنادا إلى غياب أو حضور الخاصية نفسها.

¹ نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة -دراسة مقارنة-، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط5، 1994، ص15.

² المرجع نفسه، ص نفسها.

³ عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري -دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر-، دار

القصة، الجزائر، (دط)، 2007، ص83.

⁴ فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر نبيلة إبراهيم، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1،

1986، ص101.

3/ استنادا إلى خاصيات يستثني بعضها البعض الآخر.

ويريد بروب "بالوظيفة" الوظائف الواحدة والثلاثين التي حددها، وتتويعاتها المختلفة، بينما يعني ب"الأصناف" الوظائف البديلة عن الوظائف الواحد والثلاثين الأساسية وتفرعاتها أيضا. ولعل ما يعاب على تصنيف بروب مبالغته في تفتيت الأجزاء المكونة للمادة المدروسة، مما أدى إلى سقوط التصنيف في دائرة الفشل.

مما تقدم يمكن القول إن التصنيفات الجديدة -هي الأخرى- قد عجزت عن تحقيق الشمولية بسبب تركيزها على عنصر واحد وإغائها للعناصر الأخرى، ما حدا ببعض الدارسين من مثل ميشال سيمونس [Michel Simonsen] إلى الجمع بين مختلف العناصر السابقة (النشاط الفكري، والروحي، والخصائص الشكلية)، حيث عين النوع استنادا إلى طبيعة الموقف (حقيقة/خيال)، والشكل (نثر/شعر)، وأطراف الصراع (قطبا التضاد)، فضلا عن الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها كل نوع¹.

وما يمكن استقراؤه بعد هذا العرض الموجز لأهم النماذج التصنيفية الغربية، أنها ركزت على الحياة الإنسانية العامة، بغض النظر عن الخصائص الجزئية المميزة للحياة المحلية.

4-2 التصنيفات العربية:

يعتبر الأدب الشعبي العربي "مجموعة العطاءات القولية والفنية والفكرية والمجتمعية التي ورثتها الشعوب العربية"² من الحضارة الإسلامية وموروثات العصور القديمة، وكونت من الاثنتين عقدا متصلا، ترتصف فيه أشكال تعبيرية، انفردت بها الثقافة العربية دون سواها من الثقافات الأخرى، عكف الباحثون العرب على تعيينها. ومن أبرز

¹ عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري -دراسة لأشكال الأداء، في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر-، دار القصة، الجزائر، (دط)، 2007، ص83.

² فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص8.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

تلك التعيينات، ما ذهبت إليه نبيلة إبراهيم ضمن كتابها (أشكال التعبير في الدب الشعبي) حيث وزعت المادة الأدبية الشعبية ضمن سبعة أنواع هي:

1/الحكاية الخرافية الشعبية.

2/الحكاية الشعبية.

3/الأسطورة.

4 /المثل.

5/اللغز.

6/النكتة.

7/الأغنية.

وواضح في هذا التقسيم أن الباحثة جاءت على ذكر الأنواع الشعبية البارزة في آداب مختلف الشعوب، وإغفالها لبعض التنوعات الشكلية ذات السمات العربية الخالصة كالسيرة الشعبية، كما أنها اتخذت من الدافع الروحي أساسا للتصنيف، متناسية أنه ما هو إلا جزء من مجموعة ضخمة من العناصر التمييزية كما سبق وشرنا.

أما الباحث طلال حرب، وإن عاب على نبيلة إبراهيم تمييزها بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية، فإنه قد نحا منحى مشابها في تعيين المأثورات الشعبية مثل الأسطورة والمثل، غير أن الاختلاف القائم بينهما يقع في كون الباحث قد أدرج الحكاية الخرافية* كفرع من فروع الحكاية الشعبية إلى جانب: الحكاية الواقعية، والحكاية التعليمية،

* يستخدم الباحث طلال حرب مصطلح "الحكاية العجيبة" كبديل لمصطلح "الحكاية الخرافية" لأنه يرى فيه أكثر دقة، وأقل إثارة للمشاكل. ينظر طلال حرب: أولية النص -نظرات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص126.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

والحكاية الوعظية، وحكاية المعتقدات، والحكاية الرمزية، والحكاية البطولية، متخذاً من المغزى معياراً للتصنيف، وهو معيار واه مقارنة بالمعايير الأخرى.

3-4 التصنيفات المحلية الجزائرية:

وأما فيما يتعلق بالجهود الجزائرية في هذا المضمار، تأتي الدراسة التي قدمتها الباحثة روزلين ليلي قريش حول «القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي» على قائمة هذه الجهود إذ ضمننتها الدراسة تصنيفاً راعت فيه: الشكل والمضمون والفكرة التي يدور حولها الموضوع، وصلتها بالأصل الروائي¹ وعلى هذا الأساس قسمت المادة القصصية المجموعة إلى ثلاثة أقسام أساسية: قصة البطولة، والقصة الشعبية ذات الأصل العربي المشكوك فيه، وقصة الخرافة الشعبية، تنقسم هذه الأخيرة بدورها إلى أربعة أقسام فرعية هي²:

1/ قصص الخرافة الشعبية الدينية: وتضم ثلاثة أنواع استناداً إلى الشخصية

المحورية التي تدور حولها الأحداث، ويشمل النوع الأول قصص الأنبياء، ويتكون الثاني والثالث من قصص الصحابة والتابعين من الزهاد والصالحين.

2/ خرافة حول شخصيات غير دينية: لكنها تتمتع بقدرات عقلية عالية تفوق القدرة الذهنية البشرية العادية.

3/ خرافة الجن: يتقاسم فيها الإنسان والجن دور البطولة.

4/ خرافة محلية: تشمل المرويات المتصلة بالحياة المحلية.

والجدير بالملاحظة أن الباحثة نفسها قامت بإسقاط العناصر التصنيفية التي عينتها سابقاً، وأبقت -فقط- على عنصر "الشخصية" كأساس للتصنيف خاصة في

¹ روزلين ليلي قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007، ص100.

² المرجع نفسه، ص161 وما بعدها.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

الأقسام الثلاثة الأولى، في حين ركزت على "الموضوع" في القسم الأخير، وهي بذلك تكون قد وقعت فيما وقعت فيه التصنيفات السابقة.

بالمقابل يبني عبد الحميد بورايو تصنيفه للأدب القصصي الجزائري، من منطلق فكرة أن المسرود الشفوي بنية تعتمد على موارد جماعية لتحقيق اكتمالها، لذلك عمل على مراعاة العناصر التالية أثناء التصنيف¹

أ. العناصر الشكلية ذات الطبيعة القارة: وتمثل الوحدة الوظيفية البروبوية الجوهر التركيبي الثابت لمختلف الأشكال التعبيرية القصصية.

ب. محتوى هذه الأشكال أو الأنماط في صلتها الوثيقة بالشكل: ويتم برصد علاقات التجاور القائمة بين العناصر النصية (الوحدات الوظيفية)، وما يستدعيه كل عنصر منها من عناصر أخرى غائبة عن ظاهر النص، بمعنى تحديد طبيعة العلاقة التي تجمع المستوى الشكلي بمستواه التركيبي والدلالي*.

ج. تتبع المسار التاريخي الذي تطور فيه كل نمط رئيسي وكل نوع فرعي: من خلال البحث في الظروف الحضارية التي ساعدت على انتشاره، والاهتمامات الروحية التي صدرت عنه.

د. التميزات التي عينها حملة التراث: وتشمل ظروف الأداء (المكان، الزمان، المناسبة)، ونوعية الرواة (الجنس، والاحتراف)، وطبيعة الجمهور المتلقي بوصفه -من وجهة نظر الدارس **محمد مفتاح**- عنصرا فعالا في عملية منح بطاقة الجنس

¹ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة -دراسة ميدانية-، وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007، ص137-138.

* يقيم عبد الحميد بورايو تحدياته للمستويين التركيبي والدلالي للنص الحكائي في علاقاته بالبناء الشكلي إسنادا على الفرق الذي عقده (تودروف) بين مصطلحي "التركيب" و"الدلالة" والذي جاء نصه كما يلي: «سنعتبر عنصرا تركيبيا في حدود اندماجه في صورة أوسع وفي محافظة على علاقة تجاوز مع عناصر أخرى أكثر أو أقل قريبا مقابل ذلك سيكون نفس الحدث دلاليا ابتداء من اللحظة التي نقرانه فيها بعناصر أخرى مشابهة أو مضادة دون أن يكون لهذه العناصر علاقة مباشرة مع ذلك العنصر الأول، إن الدلالي يولد من محور الاستبدال». ينظر تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص95.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

للخطاب الشعبي من خلال السليقة التي زودته بها الطبيعة، والمكاسب المعرفية التي حصلها في المجتمع¹.

وبعد هذا الرصد الدقيق للعناصر الداخلة في عملية التصنيف، يقوم الباحث بتقسيم المادة القصصية إلى ثلاثة أقسام أساسية هي:

- 1/ **قصص البطولة:** وتشمل المغازي، والبطولة البدوية، وقصص الأولياء.
 - 2/ **الحكايات الشعبية:** وتضم حكايات الواقع الاجتماعي، والحكايات المحلية وحكايات الحيوان، والحكاية المرحلة.
 - 3/ **الحكايات الخرافية:** وتشمل الحكايات الخرافية الخالصة، وحكايات الأغوال الأغبياء. يجمع بين هذه الأنواع الثلاثة عنصر "الانتقال" باعتباره عنصرا جوهريا، يعمل على تأكيد الحدث، ويجعله يجري خارج نطاق الفضاء الحكائي الأول ذي الطابع الساكن.
- أ/ **الحكايات الخرافية الخالصة:** يسند فيها دور البطولة إلى شخصية مذكورة، يسميها بروب "البطل الباحث" أو إلى شخصية مؤنثة يسميها "البطلة الضحية".
- ب/ **حكايات الأغوال الأغبياء:** تقوم على مراكمة مجموعة من البنيات الصغيرة المتشابهة، قد تأتي على شكل اختبارات متتابعة يتعرض لها طرفا الصراع داخل الحكاية (الإنسان/الغول) على محور التضاد (ثقافة/طبيعة) وقد حاول الباحث نفسه في كتابة المعنون ب"الحكايات الخرافية للمغرب العربي"² تحقيق هذه الأشكال نحو الشمولية الواعية فكانت التصنيفات الأكثر نضجا وتطورا، والأقرب إلى الواقع الشعبي الجزائري من أي تصنيف آخر ومنه اعتمد أثناء جمع المادة موضوع البحث.

¹ محمد مفتاح: دينامية النص -تنظير وانجاز-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2006، 157.

² عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب العربي -دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات-، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص15.

5- خصائصها ومميزاتها:

إن الحكاية الخرافية بوصفها لونا من ألوان التعبير الشعبي لها العديد من الخصائص والمميزات الشكلية والمعنوية والفنية فهي "جنس أدبي شفوي تناقلته الأجيال وتوارثته عن طريق المشافهة، مجهولة المؤلف فهي من إبداع الخيال الشعبي، سرعان ما يذوب مبدعا في روح الجماعة التي ينتمي إليها، إضافة إلى أنها وعاء فني يحمل آلام وآمال وطموحات الشعب الذي ينتهجها"¹. وغيرها من الخصائص التي يشترك فيها كل إبداع فني شعبي رغم ذلك تتميز الحكاية الخرافية عن باقي الفنون النثرية بعدد من الخصائص، من أهمها:

5-1 الإغراق في الخيال بسيطرة الخوارق على أحداثها:

إذ تقع أحداثها في عالم سحري مجهول، هي كذلك لأنها تجسد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلي، ولأنها تستجيب لميل الإنسان الفطري لأن يصور لنفسه عالما أجمل من عالمه الواقعي وأكثر من رونقا وبهاء وسحرا²، فعالمها خيالي إلى أبعد الحدود وهذه الخاصية لصيقة بها على الدوام فإن إلتغ انتقى معنى الخرافة عن الحكاية لتدخل في نطاق الحكاية الشعبية. لذلك كان لزاما على هذا النمط من الحكايات لتدخل في نطاق الحكاية الشعبية. لذلك كان لزاما على هذا النمط من الحكايات أن يحافظ على سر وجوده، إما بخلق شخصيات خيالية كالغول والمارد، أو بالمعالجة السريعة للحدث عن طريق قوى خارجية تتدخل في الوقت المناسب. وتبلغ الحكاية الخرافية قمة الإغراق في الخارقة والخيال حين توسم الشجرة والحجرة والنهر والحيوان بالعقلنة والنطق و"العالم المجهول" يتمثل فيها بطريقة أخرى. إنها تعرف الجن والغيلان والساحرات، كما تعرف الموتى في العالم السفلي والطيور الغريبة. فالسحر في الحكاية الخرافية ليس تأكيدا لبطولة

¹ محمد سعدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1998، ص57.

² أحمد زغب: الأدب الشعبي -الدرس والتطبيق-، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2008، ص50.

البطل كما هو الحال في أساطير الأخبار، وإنما هو الضمان الوحيد للبطل الذي لُغاه عالمنا الواقعي¹.

5-2 الابتعاد عن الزمان والمكان:

الحكاية الخرافية فن ضارب في أعماق العصور، كامن في عمق يعدم فيه التاريخ، ويغيب فيه المكان، فالبيئة والزمن لا يخدمانها في شيء، حيث تشير نبيلة إبراهيم إلى ذلك بقولها: "الحكاية الخرافية تبتعد عن الزمان والمكان لأنها من لوازم عالمنا الواقعي"² وابتعادها عن الزمان والمكان لا لشيء إلا للتخلص من أغلال الواقع، فهي الضمان الوحيد لبطولة البطل وعجائبية الأحداث التي لا يمكن أن تحدث إلا في عالم مجهول العوالم المكانية والزمانية، لذلك نجد أبطال الحكايات يعيشون خارج الزمن، وأحداثها متحررة من قيد الزمان والمكان، فلا يمكننا بحال من الأحوال أن نحدد الفترة التاريخية التي حدثت فيها، أو المكان الذي كان مسرحا لها. "فالحكاية الخرافية تصور أناسا لا يعيشون في زمن معين، ولهذا نجد البطل منعزلا عن الزمان والمكان، انعزاله عن الأهل والأقارب"³.

وهذه الخاصية تتقاطع فيها الحكاية الخرافية مع الأسطورة لدرجة أن من الباحثين من اعتبرها نوعا من أنواع الأساطير، إذ جعل عبد الحميد بورايو "الحكاية الخرافية بقايا أساطير لم يعد الناس يعتقدون فيها"⁴ والحقيقة أن خاصية التجريد (البعد عن الزمان والمكان) هي التي أكسبت الحكاية الخرافية طابع العالمية.

¹ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دط)، (د ت)، ص 62.

² المرجع نفسه، ص 62.

³ رابع العوني: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عناية، (دط)، (د ت)، ص 27.

⁴ عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص 137.

3-5 رحلة البطل إلى عالم سحري مجهول:

وهذا نابع من إحساس الإنسان بحاجته إلى عالم جميل وساحر بعيد عن واقعه، إذ تقول نبيلة إبراهيم: "أما الحكاية الخرافية فالعالم المجهول يتمثل فيها بطريقة أخرى، إنها تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والمردة كما تعرف الموتى في العالم السفلي وتعرف الحيوانات والطيور الغريبة، ولكن أبطال الحكايات الخرافية يختلطون بهذه الأشكال كما لو كانت مثلتهم، فهم يقومون بواجبهم -رغم مقابلتها- في هدوء وثقة، كما أنهم يتقبلون المساعدة منها أو يحاربونها... فالبطل في الحكاية الخرافية تنقصه تجربة البعد بينه وبين العالم المجهول، كما أنه لا يقابل شخصاً هذا العالم مقابلة المتعجب، وإنما يقابلها مقابلة المساوم في سبيل الوصول إلى مأربه"¹.

4-5 شخصياتها مسطحة متسامية عن الواقع:

تتميز الحكاية الخرافية بالشخصية المسطحة، خلافاً لشخص العالم الواقعي التي تتميز بالعمق "فشخص الحكاية الخرافية أشكال دون أجساد وكأنهم يعيشون بلا واقع داخلي، وبلا عالم محيط بهم، فإذا حكّت الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكي فهي لا تفعل هذا لكي تنقل إلينا حالة نفسية، وإنما تتخذ من ذلك وسيلة للاستمرار في السرد وإدراك الهدف"². فهي تسمو بشخصها وتحولهم إلى أشكال شفافة خفيفة الوزن والحركة خالية من سلبية العواطف كالغضب والحسد والحقد، مليئة بالثقة والأمل ملء عالمها به وبالسحر، فلا كآبة ولا ظلمة ولا تعب، وإنما تثبت بالحياة وسعي حثيث في ثبات للوصول إلى الغاية المبتغاة.³

وهذه الخاصية أكسبت الحكاية الخرافية المقدرة على امتلاك الحياة والتعلق بها، لا النفور منها، فتقف في عالم جميل مليء بالسحر والأمل.

¹ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 62.

² المرجع نفسه، ص 63.

³ رابع العوني: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د ط)، (د ت)، ص 27.

5-5 تتبع قواعد بناء محددة وثابتة:

الحكاية الخرافية تتفق فيما بينها من حيث الشكل، ذلك أنها تتشابه في تكونها من جزء تمهيدي، يضع السامع في جو الحكاية، ووسط يعرض أهم الأحداث والتفاصيل، ونهاية عادة ما تحتوي حلاً للمشكلة أو تكون نهاية سعيدة ينتصر فيها الأبطال على الأشرار، فالحكاية الخرافية لا تبدأ فجأة بالحركة، كما أنها لا تنتهي فجأة، وقد ألفنا تماماً "قانون البداية" و"قانون النهاية" إلى درجة أننا قلما نتصور غيرهما. فالحكاية الخرافية نادراً ما تنتهي فجأة بخطبة أو زواج البطل، فهي إما تتبع هذا بصيغة ختامية أو أننا نسمع شيئاً عن مصير الشخص غير الرئيسية¹

5-6 الشخص الرئيسية السبعة:

ترى نبيلة إبراهيم أن الحكاية الخرافية تستخدم الشخص السبعة، بحيث تقوم كل منها بحركة أساسية في حياة البطل من أجل الوصول إلى هدفه وهي: الشخصية الشريرة وتتمثل وظيفتها في إيذاء البطل أو أحد أفراد الأسرة كما تتمثل في مناوأة البطل والشخصية المساعدة وهي التي تساعد البطل في القضاء على الشر وتحقيق هدفه، وفي تغيير حالة البطل كان تسكنه قسراً، كما تساعد في الهروب، والشخصية المانحة التي تختبر البطل وتهبه الإدارة والسحرية، وشخصية الأميرة، أو الزوجة بصفة عامة، والشخصية التي تبعد البطل في بداية الحكاية، وشخصية البطل الذي يقوم بالمغامرة والاستجابة للقوة المانحة والقضاء على القوة الشريرة والزواج، أو إحضار الشيء المرغوب فيه بصفة عامة، وشخصية البطل المزيف الذي يدعي البطولة للوصول إلى هدفه².

¹ فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها -، تر إبراهيم نبيلة، دار قلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص146.

² رابح العوني: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (دط)، (د ت)، ص27.

6- وظائفها وقيمتها الحضارية والنفسية:

مارست الشعوب البشرية منذ القديم فن القص في الحكاية الخرافية، إذ هي صورة ناطقة تعبر عن كيان المجتمع، وذاكرة ترصد تفاصيله الثقافية، وتؤرخ لعاداته وقيمه وأعرافه، إضافة إلى دورها الأول والمتمثل في التقاف أفراد العائلة حول الجدة أو الجد، واجتماع أفراد الحي حول الراوي -ومعنى هذا أن الحكاية الخرافية ليست ثرثرة عجائز لا منطوق لها، ولا هي اختراع صرف وإنما هي ملك للشعب ونتاج قواه الشعاعية¹.

هذا النتاج الجمعي جزء لا يتجزأ من النسيج الثقافي العام، وهو تعبير أصيل عما حققه الفرد الشعبي المبدع من رقي فكري تختلف مظاهره من مجتمع إلى آخر، على الرغم مما قد تبديه المواد الشعبية من تشابه ينبع من "رؤية إنسانية تعبر عن حالات نفسية واجتماعية وثقافية تشترك فيها كل الشعوب بصورة من الصور"².

إن الحكاية الخرافية أكثر ارتباطا بالإمتاع والتسلية لدى المتقنين والعوام، ذلك أنها جمعت بين الجد والهزل، وبين العالم الواقع المعلوم والعالم السحري المجهول، ما جعلها تحمل فكرة أخلاقية في قالب ترفيهي يسعى إلى المتعة والترويح عن النفس بفعل طابعها الهزلي المفعم بالتشويق والإثارة والخوارق، وبذلك تصل الحكاية الخرافية إلى "الكشف عن إحساس شعبي متفائل تختفي معه النغمة المأساوية والإحساس الذاتي"³.

وتضمن الحكاية الخرافية تواسلا دائما بين أفرادها بحيث يصبح السمر والاستماع إليها عادة من عادات العائلة "فكانت الحكاية عنوانا للتلاحم والتقارب وجلس أفراد العائلة ملتفين حول الجد وهو يروي ويحكي ما احتفظت به ذاكرته"⁴.

¹ فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص147.

² التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1990، ص15.

³ رابح العوني: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د ط)، (د ت)، ص28.

⁴ محمد سعدي: نص الاستهلال - مقال -، مجلة بحوث سيميائية، العدد1، سبتمبر 2002، ص157.

إنها بهذا الشكل تظل لصيقة بآمال وآلام المجتمع وتحاول "الكشف عن الأبعاد الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة... وما نود أن نقوله هو توظيف القص في الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موجها كذلك إلى الحس الاجتماعي على نحو مباشر"¹

إنها حديث واقع حول الأبناء والأمهات وكل ما يجري في نطاق الأسرة، وما لها من أوضاع وارتباطات ومكائدات، وخير وبوادر شر وغيرها.

كما تعبر الحكاية الخرافية عن الرغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي، بل تغيير الوجود كله، فالإنسان الشعبي يعيش في حياته اليومية الفقر والاضطهاد والحرمان، ويحاول تعويض كل ذلك في واقعه بالغنى الذي يظفر به البطل في آخر الحكاية، محاولاً أن يجد لنفسه تعويضا معنويا من خلال الحكاية الخرافية.

فهي بذلك تحاول إيجاد نوع من التوازن بين عالم مشحون بالأنانية والكرهية، وحب الشر، وبين تصور مثالي تجد فيه النفس الجريحة الأمن والاطمئنان، والتخلص من واقع مؤلم لا تملك معه الطبقات الشعبية القدرة على التغيير والمواجهة.²

كما أنها تصور رغبة الإنسان في اجتياز كل العقبات نحو الوصول إلى ما يبدو مستحيلاً، يبدأ من استقلال الطفل عن حضن الأم والاعتماد على النفس ومع ازدياد وعيه بنفسه، ونموه تدفعه الرغبة نحو تحقيق مزيد من الإنجازات، والتغلب على كل المعوقات النفسية سواء فيها تشده إلى الوراء أو تلك التي تدفعه دفعا متهورا إلى الأمام.³

تتناول الحكاية الخرافية واقعا تهدر فيه النظم التربوية والأخلاقية، فتحاول معالجته بإظهار سلبياته والتحذير منها، فهي تؤدي دورا هاما في التعبير عن الجوانب غير السوية في المجتمع، وبذلك تعمل على خلق التوازن لها، هي إذن ذات هدف تربوي قامت ومازالت تقوم به ألا وهو التهذيب، وذلك عن طريق التحذير والترهيب مما يعد أجدى من

¹ نبيلة إبراهيم: فن القصة بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت)، ص 87.

² التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1990، ص 109.

³ أحمد زغب: الأدب الشعبي - الدرس والتطبيق -، مطبعة مزوار، الوادي، ط 1، 2008، ص 80.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

وسائل أخرى كالضرب والزجر اللذان يغرسان في نفس الطفل البغضاء والنفور بل وتعلمه وتنشئه على حب الأم واحترام الأب، وتقدير الأخوة -وإيثارها. وصارت الحكاية الخرافية تقسم وفق أنماط الفئات العمرية وبكفايات مبنية على مضامين وأفكار عامة تنمي فيهم قيم الخير والسلام والعدل، ليتغير الخطاب في مرحلة النضج، فتتفرد كل فئة بخطابها الخاص ذكورا وإناثا...

وقد أحيط الإنسان قديما ببيئة ومحيط مثقلين بالتساؤلات التي سكنت النفوس البشرية، فلجأ إلى تفسير الظواهر الطبيعية عن طريق الخرافة في ظل غياب التفسيرات العلمية لها، فالحكاية الخرافية "تقدم جواباً شافياً عن السؤال الذي يطرحه الإنسان عن مصيره، فعن طريق الوسائل السحرية، تحث الحكاية الإنسان على عدم الانشغال بالمصير لتشغالاً يعطله عن الحركة. وعلى أن يعيش خفيفاً في الأجواء السحرية التي هي ضرورية للحياة، لذلك ينبغي أن يكون مؤمناً بها حتى تحرره من كل ما هو ثقيل في عالم الواقع، حيث يجد نفسه مهدداً في كل لحظة في عالم غامض لا يدرك له مغزى".¹

وذلك أن للخرافة وظيفة تفسيرية (تعليقية) للظواهر الغامضة كما أنها تبعث في النفس البشرية الشعور بالأمان والاطمئنان.

إن اختلاف المنتج الشعبي ورقيه من مجتمع إلى آخر راجع إلى طبيعة النسيج الثقافي بوصفه من وجهة نظر البنيوية الثقافية بناء مستقلاً وقادراً على إنتاج نسقه الخاص، لا يتحدد بمجموع أجزائه (عناصره) بل من خلال "العلاقات المكونة والرابطة للأجزاء والمنتجة للقيم ليست هي محصلة الجمع بين المكونات بل هي نتيجة لمجموعة العلاقات المتفاعلة والتي تكون قيمة جديدة مخالفة لمجموعة العناصر"² تشكل هذه

¹ المرجع السابق، ص50.

² عمرو عيلان: "البنية الأسطورية عند كلود ليفي "شناوس"، جريدة الأسبوع الأدبي، عدد1029، منشورات إتحاد

الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 14 نوفمبر 2006، ص11 على الموقع: <http://www.awu-dam->

<http://www.awu-dam-> org/esbou1000/ind-isb1029.htm.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

القيم الخرافية في جوهرها المضمون الفكري للحضارة باعتبارها: "وحدة عضوية تضم أبعاد التضامن الاجتماعي الثلاث: المادة، التكيف الجسدي والعقلي مع المادة، والنشاط الروحي للإنسان"¹ تمس هذه المتغيرات بالدرجة الأولى النظام الاجتماعي الذي يتولد - أساسا - عن بنية اقتصادية يفرضها واقع سياسي ما، بوصف السياسة بنية متجذرة في الحياة البشرية منذ الأزل تقع بين طرفي التضاد (حاكم/محكوم) على محور "السلطة" الذي يحكم حركته منطلقات دينية ومبادئ عقائدية محددة.

تتعرض المنظومة الحضارية السابقة على الذات الإنسانية عامة، والشعبية على وجه الخصوص، لما تتمتع به هذه الأخيرة من حساسية عالية، تجعلها قادرة على التقاط الجزئيات المبعثرة، والتحويلات الحاصلة عبر العصور، وترجمتها في شكل أنظمة رمزية تتكشف بوضوح أثناء المعالجة المعمقة.

و استنادا إلى المعطيات المطروحة يعتبر التراث الجمعي مجموعة من التجارب الحضارية التي عاشها عامة الشعب في فترة تاريخية ماضية، ليتجاوز في الكثير من الأحيان هذا الزمن ليخاطب الحاضر والمستقبل، لأنه يحمل بين طياته طموحا إنسانيا لم يتحقق بعد، أي أن "التراث ليس هو التاريخ، بل هو التاريخ وشعرية الممكن"² فيجعلنا البعد التاريخي لهذا الموروث قوميين وطنيين، ويمنحنا البعد اليوتوبي صفتنا الإنسانية الكونية.

ومما تقدم نخلص إلى أن الموروث الشعبي بواقع تكوينه المتميز، لا يلتصق بواقعا التصاقا خارجيا هشا، بل ينبعث من عمقه ويتغذى من تربته ليخلق لغة وحضارة جديدتين، في تعبير أصيل عن النفس البشرية، وانعكاسا لها في نفس اللحظة، وتبرز هذه

¹ جون ستروك: البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا-، تر جابر عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، فبراير 1976، ص71.

² ريتشارد كيرني وآخرون: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور -، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص109.

الحقيقة بمجرد اختراق لطائف اللغة «Ambiguities» على حد تعبير رولان بارت¹ وخلق رؤية مغايرة للمرويات الشعبية لا تجد فيها زاوية مظلمة يسهل المرور عبرها، وإنما باعتبارها وثائق حية تستحق الاستكتاب.

7- بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية:

إن التمييز بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية، لم يتح إلا في زمن متأخر عن البدايات الممكنة لتشكل الحكاية بصفة عامة، ذلك أن المنطق يدفع إلى القول بأن منبعهما واحد، وذلك أننا: "إذا قارنا مجموعة من الحكايات الخرافية بمجموعة من الحكايات الشعبية فإننا ندرك على التو أن موضوعات الحكاية الشعبية نمت في تربة واحدة"² غير أن هذا لا ينفي تمايز النمطين عن بعضهما البعض، وبهذا فإن الحكاية الشعبية تمثل النوع القصصي الذي يختلف عن الحكاية الخرافية، فهي تتخذ مادتها من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد إنتاجها، فهي من الأنماط الأكثر تداولاً وتنوعاً لمرونة شكلها، أو بالأحرى لعدم استقراره، إذ لا تلتزم بحدود شكلية دقيقة، كما أنها لا تطلب جمهوراً كبيراً، فيكفي أن يستمع إليها شخص واحد في أي زمان ومكان، أما روايتها فليست حكراً على الرواة المحترفين، إنما يرويها جميع الناس من مختلف الأعمار ومن الجنسين³.

بينما نجد الحكاية الخرافية تتبع قواعد في البناء محددة وثابتة فهي لا تبدأ فجأة بالحركة، كما أنها لا تنتهي فجأة وقد ألفتنا تماماً قانون البداية وقانون النهاية إلى درجة أننا

¹ جون ستروك: البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى ديريدا -، تر جابر عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، فبراير 1996، ص 71.

² فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها -، تر نبيلة إبراهيم، مر: عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 138.

³ عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص 185.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

قلما نتصور غيرهما أو على الأقل يصل إلى علمنا أن البطل وأميرته عاشا سعيدين راضيين حتى نهاية حياتهما.¹

تنمو شخصية البطل الخرافي من الخارج، تحركها قوى خارجية مساعدة ذات صلة كبيرة بالسحر والخوارق، إذا لا يتم نجاحه في مهمته إلا بظهور تلك القوى المانحة و المساعدة، فالبطل من دونها لا يستطيع تحقيق أي شيء، وهو يتحرك بكل حرية أما في الحكاية الشعبية نجد شخصيته تنمو من الداخل، بحيث يشعر بالخطر، فيحاول استكشاف حقيقته داخل عالمنا الواقعي، وهذا أسير القيود التي تكبله.²

إن الحكاية الخرافية تنتهي بالقضاء على الشر، بينما تنتهي الحكاية الشعبية بتأكيد وجوده في حياة الإنسان.

وإذا كانت الحكاية الشعبية "جادة في طابعها فإن الحكاية الخرافية تتحرك بينما هو جاد وما هو هزلي، إذ غالبا ما تتلازم فيها الأشياء المفزعة الغريبة، والصور والأفكار التي تفيض بالرقّة ودقة الإحساس، فهذه أشياء وتلك ضرورية فيها على السواء"³.

إن الحكاية الخرافية ذات طابع تجريدي، تسمو بالموضوع إلى درجة المثالية بينما نرى الحكاية الشعبية حسية تصف الطبيعة والعوالم الأخرى في دقة وتفصيل، وهي بذلك (الخرافة) بنية مركبة يتميز عالمها الخرافي بالسحر والعجائب، بينما الحكاية الشعبية ذات بنية بسيطة، تعيش في عالم واقعي، وإن وظفت السحر في مسارها الحكائي، يكون ذلك بطريقة مختلفة.

¹ فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها، -، تر نبيلة إبراهيم، مر عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، (دط)، (دت)، ص138.

² نبيلة إبراهيم: قصص الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار قباء، مصر، (دط)، (دت)، ص124-125.

³ فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها، -، ص142.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

وهكذا تستحيل الحكاية الخرافية بهذا الشكل إلى أدب غني بكل ما فيها من عناصر، فيما تمتزج الحكاية الشعبية بالواقع الحقيقي في أعماق أعماقه، وليس لها طابع أدبي صرف.

حتى فيما يخص توظيف هذين النمطين القصصيين نرى بأن الحكاية الخرافية والشعبية يوظفان السحر وعناصره لإبراز المغزى الذي تهدفان إليه، وإن كانت الأولى قد وظفتها لإبراز طبيعة البطل فيها والذي يسعى للوصول إلى النهاية السعيدة، لذلك فإن كل ما هو سحري فيها يخضع لحركة البطل، فإما أن تكون القوى السحرية مساعدة له، وإما أن تكون مناوئة في أول الأمر ثم تنتصر عليها في نهاية الأمر.

أما في الحكاية الشعبية، فقد وظفت العناصر السحرية بوصفها رموزا توصل البطل إلى حقيقة يجهلها، أي أنها توصله إلى المعرفة هذه الأخيرة التي يريد القاص أن يوصلها إلى مستمعيه، لا لأنهم يجهلون، بل لكي يوقظها في نفوسهم، ولهذا نجد بطل الحكاية الشعبية لا يغمس كل الانغماس في العالم الآخر، وكأنه امتداد لعالمه كما يحدث في الحكاية الخرافية، بل إنه على العكس يقف على بعد من هذا العالم الآخر ويتأمله، ويرتد منه خائبا بعد أن يدرك عجزه في فهم حقائق الحياة التي يريد أن يقهرها في سبيل تحقيق مطامعه ورغباته الخاصة.¹

"إن بؤرة الحكاية الخرافية تتمثل في بطلها، فمصيره وباقي الشخصيات هو الذي يفرض عليها الامتداد بالموضوع، فيما تنحصر البؤرة في الحكاية الشعبية في التجربة المعالجة التي تمتد بتسلسلها".²

تحوي الحكاية الشعبية رموزاً تشبه تلك التي تحتويها الحكاية الخرافية ولكل رمز في الحكاية الشعبية مغزى في حد ذاته، يسهم مع الرموز الأخرى في إبراز المغزى النفسي الكبير للحكاية، أما الحكاية الخرافية فتحتوي على ذلك الرمز الكبير التي تتضافر

¹ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غرب للطباعة والنشر، ط2، 2002، ص128.

² أحمد زغب: الأدب الشعبي - الدرس والتطبيق -، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2008، ص80.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

من حوله كل عناصر الحكاية لإبراز مغزاه، ذلك أن قيمة الحكاية عندئذ تتوقف على مدى نجاح هذا الرمز الكبير في إبراز هذه الحكاية.¹

8- رواية وأداء الحكاية الخرافية:

1-8 رواية الحكاية الخرافية:

تتم رواية الحكاية الخرافية بواسطة الرواة، وهم بصفة عامة أفراد يتمتعون باستعداد خاص يقبلون على تلقي فن الحكاية الخرافية بشهية ويجدون في أنفسهم ميلا لرواية ما يسمعون على غيرهم...²

من خلال عملية جمع الحكايات وجدت متناقضات كثيرة في الروايات، فكل يروي حسب مزاجه، وهذا راجع إلى طابع الشفاهية، إذ أن الحكاية الخرافية تتوارثها الأجيال عبر العصور، كبارا وصغارا، شيوخا وعجائز، يبدعون برويتها في تجمع صغير يتألف من صغار الأسرة، ويتسع بعد ذلك ليشمل أقران الحي، ومع نموهم الفيزيولوجي والعقلي والنفسي تنمو تجربتهم في الأداء، وتتعلم ليفرضوا أنفسهم عندما يرشدون على مجمع الكبار، فنجد رواة القصص في المنطقة يغيرون فيها حسب الحاجة، ويتصرفون فيها وفق أهدافهم الخاصة التي يرون بأنها تستجيب لمزاج الجمهور.³

غير أن ولوج عالم الخرافة لا يتم مباشرة ذلك أن رواية الحكاية الخرافية يعرفون أن عالم الواقع يختلف عما يريدون سرده "لكل لأنهم يدركون اعتمادها على الخيال، وقد تضمنت الصيغ السردية المؤداة عند افتتاح حلقات روايتها معنى الانتقال من الواقع إلى الخيال"⁴

¹ نبيلة إبراهيم: قصص الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية، دار قباء، مصر، (دط)، (دت)، ص211.

² عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص34.

³ المرجع نفسه، ص35.

⁴ نفسه، ص141.

ولهذا يستعملون عبارات افتتاحية مثل "حاجيتكم ماجيتكم" وأخرى ختامية من مثل قولهم: "خرافتنا غابة غابة كل عام تجينا أصابة، صلو على النبي وصحابو". كما أنها بقيت محافظة على طقوسها السحرية وخيالها الواسع، وعالمها المجهول المليء بالمعجزات والخوارق، وظلت متمسكة بتلك الطقوس التي تعود إلى عصور قديمة، عندما كانت عملية القص طقسا سحريا أو جزءا من طقس سحري تؤديه الساحرات من النساء العجائز، وتدل الباحثة الفرنسية "كاميل لاقوست ديجاردان" - Camille Lacoste - "Dujardin" على صحة هذا التفسير في دراستها للحكاية الخرافية القبائلية بأن هذا النوع من القصص لازال يحتفظ بطابع طقوسي فلا يروي إلا في الليل، وعند موقد النار مبدوء ومتبوعا بصيغ مكرسة لطقوس حقيقية¹، فهي تروى حين يتجمع الأولاد حول جدتهم لتحكي لهم حكايات "لونجا، اليتامي، واش من خضرا، حد الزين"... وغيرها من الحكايات التي تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة، في جو شبه طقوسي عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية أو الوبرية، ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن كل من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو في ذريته²، ويعين بعضهم نوعية هذا السوء، فيقولون أن من يفعل ذلك يصير أقرعا، وإذا لم يتعرض هو نفسه لهذا المرض، فإنه يتحقق في أولاده، أو أحفاده.

وفي مثل هذه السهرات يتجمع الأولاد حول جدتهم أو أمهم أو أختهم الكبرى فتروي لهم مغامرات الأبطال الخرافيين، وأداؤها غير قاصر على النساء، بل يؤديها الرجال والشباب، أحيانا في تجمعات الأسرة أو تجمعات أخرى خارج البيت، ومع ذلك يظل الرواة الأصليون لهذا النمط هم النساء، لأنهن يستخدمنها باستمرار في تربية أولادهن من بنين وبنات. وهنا يدخل العامل التربوي التعليمي، فالأم أو الجدة ليس غرضها القص فقط، بل تريد إيصال فكرة معينة للسامع وهي إرساء معالم الخير في النفس، إذ هو دائما ينتصر

¹ ينظر: عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطله الضحية، دراسات حول خطأ المروييات الشفوية، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، (دط)، 2007، ص22.

² عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص141.

على الشر في النهاية وهكذا تلقى الحكاية الخرافية صدى واسعا عند أوساط الشعب، وتوارثها جيلا عن جيل دليل على أصالتها وقدمها. ولقد "برع العرب القدامى في تداولها من وجهة نظر خاصة توافق بيئة حياتهم الاجتماعية والروحية، وتركوها تراثا ضخما وغنيا للأجيال التي حافظت -خلفا عن سلف- على قدر كبير منها وإن فقدت في أغلب الأحيان معانيها الأولى، غير أنها أصبحت نموذجا يقتدي به الخلف في ابتكاراتهم الخرافية"¹.

غير أن هذا التراث الشعبي وطوقسه لم يبق كما كان عليه في الماضي، إذ بدأت بالاندثار تبعا لتغير ظروف الحياة ونمطها وتطور التكنولوجيا، وانتشار وسائل التسلية وبخاصة التلفزيون والإنترنت، ولهذا ما أشار إليه "عبد الحميد بورايو" بقوله: "وقد أدت تحولات أنماط المعاش في المجتمع الجزائري والتي نتج عنها استبدال الوسائل الاتصال والترفيه التقليدية ومقاماتها بوسائل ووسائط حديثة مثل الإذاعة والتلفزيون، والمسرح والسينما والقصص المصورة والمكتوبة... الخ إلى الانفراط التدريجي لحلقات الرواية الخرافية، خاصة منها التي كانت تعقد بالمنازل الحضرية والقروية ولم تبق مثل هذه التجمعات تقام إلا في المناطق الريفية والجبلية المنعزلة نسبيا..."².

وقد ميز الباحثون بين صفتين من الرواة هما:

أ- الرواة المحترفون:

ويقصد هنا بالاحتراف هو اتخاذ الرواية كمهنة يحصل الراوي عن طريقها على مقابل نقدي يمثل مصدر دخله، وهي مهنة معترف بها اجتماعيا في القطر الجزائري منذ قرون خلت يشعر صاحبها أنه يقدم عملا لا يختلف عن أي عمل في مجال الإنتاج والخدمات. وهذا ما نجده عند رواة منطقتنا -محل الدراسة- الذين يتخذون "الرواية" حرفة

¹ ليلي روزالين قریش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007، ص161.

² عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص141.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

يكتسبونها، يدفعهم إليها الفقر وقلة الكسب، ومن كلمة استحالت إلى أسلوب آخر لكسب العيش الكريم تحفظ لهم كرامتهم.

فالراوي المحترف يضع في حسابانه أنه كلما أجاد في الأداء وقدم ما لاءم مزاج جمهوره، جذب عددا أكبر من الناس وحصل على عطاء مالي أكثر، وقد علمته التجربة أن العطاء يكون أجرا كلما تسلل بنجاح إلى نفوس المستمعين وشد اهتماماتهم¹... لذلك فالراوي المحترف شديد الحرص على استرضاء مستمعيه وكسبهم إلى صفه. ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان "ممتلکا لما يمكن أن نسميه الملكة الروائية، ونعني بذلك إجمالاً المعرفة الضمنية للنموذج الروائي"² كما يضمن انتباه مستمعيه إليه باستشارة قوائم الذهنية عن طريق التوقف من حين إلى حين لسرد نكته، أو التعليق على أحد الحاضرين بطريقة ساخرة، أو مطالبة الحضور بأن يصفقوا لأحد الأبطال، وهو يجتاز موقفا صعبا أو يتغلب على خصم له...

يحظى كبار الرواة باحترام خاص يحيطهم به أفراد الجماعة، وتكون تجربتهم وممارستهم لفن الرواية لعشرات السنين مدعاة الاعتزاز ومحط تقدير من قبل الجماعة، كما يحظى شيوخ الرواة المحترفين بإجلال من طرف الرواة المحترفين الناشئين أو الأقل شهرة، يقصدهم طلاب الرواية من مختلف المناطق، ويتوددون إليهم ليأخذوا منهم بعض فنون القصص التي يتقنونها.

علما أن احتراف الرواية قاصر على فئة الرجال دون النساء نظرا لطبيعة المناسبات التي يقوم فيها الراوي المحترف بالأداء، وهي مناسبات لتجمعات تتألف من جنس الرجال من مثل: السوق، المقاهي، الساحات العامة، الدكاكين، التجمعات الخاصة بالاحتفال بالزواج أو الختان، كل التجمعات بصفة عامة...

¹ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص49.

² المرجع نفسه، ص50.

فالراوي المحترف يعتمد كثيرا على الأداء التمثيلي، وأكثر هذه المناسبات أهمية هي السوق والتجمعات العامة، حيث يفسح للراوي المجال على شكل دائرة يكفي لأدائه الحركي، ويتعلق حوله الحضور، ويأخذ هو مكانه في مركزها أو على نقطة من نقاط محيطها واقفا أو مقرفا حسب متطلبات الأداء، وقد يكون بمفرده، أو برفقة عازف أو عازفين، كما قد يكون الاثنان أو الثلاثة من الرواة يتبادلون فيما بينهم الرواية والعزف. والرواة المحترفون في تنقلاتهم في الأسواق يكتسبون خبرة بجمهورهم في كل منطقة، فيتحدث الراوي منهم عن خصائص جمهور كل منطقة، فهناك من يقبلون على حلقات الرواية أكثر من غيرهم، وهناك من لا يقدرون قيمة الراوي بينما هناك من يجلوونه ويحيطونه بمختلف مظاهر التقدير والرعاية. ومن هنا يمكن القول أن الراوي المحترف من يمتلك قدرة هائلة على الأداء اللفظي والتمثيلي معا، فهو يحفظ عددا كبيرا من الحكايات التي هي مصدر دخله ومعيشته.

ب- الرواة غير المحترفين:

الرواة غير المحترفين، هم الذين لا يحترفون الرواية بالمعنى المذكور سابقا، لكنهم يتمتعون بقدرات ومواهب تماثل تلك التي يتمتع بها الرواة المحترفون. فنجد هذا النوع من الرواة يوازنون بين تقاليد الأداء التي اكتسبوها وبين قدراتهم وإمكانياتهم في إكساب الحكاية طابعا حيويا يجعلهم مرغوبين من المتلقين، ومفضلين في الاستماع إليهم ومشاهدتهم، ومن ثم يصبح هؤلاء الرواة شبه متخصصين في هذه الأساليب من الحكاية- فهم بذلك يقتربون من مجال عالم احتراف القص¹. ويعد هذا الصنف من الرواة الأكثر شيوعا وانتشارا في الأوساط الشعبية الجزائرية مقارنة بالصنف الأول، إذ نجد النساء وبخاصة العجائز اللاتي يحكين القصص والحكايات للأطفال في المنازل، حيث يتجمعون حول جدتهم أو أمهم لسماع هذا النوع من القص بغية التسلية والترفيه، والتربية والتعليم، ولا يعني هذا كون المرأة تعد من بين الرواة

¹ عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص182.

البارزات في هذا المجال إذ "أنه في نطاق الأسرة من النادر أن لا تكون هناك رواية أو أكثر في الأسرة الواحدة بينما يعد ذلك أمراً عادياً بالنسبة للرجال... ويعمل الناس ذلك بان القص في الأسرة يكون هدفه الأطفال، والمرأة هي المكلفة أساساً بأمر رعايتهم في الأسرة، كما أن الرجل يعود إلى البيت متعباً ليسترخ في الليل أو يسهر خارج البيت، وارتباط المرأة بالمنزل يسمح لها بالسهر مع أبنائها وأحفادها ومحاجاتهم" ومن ناحية أخرى نجد أن الشباب الموهوب الذي لا يزال يتعلم فن الأداء، ولم يحترفها كمهنة لكسب القوت في المناسبات المختلفة ومن الشيوخ كذلك ما يدخل في مجال الرواة غير المحترفين لامتلاكهم موهبة تكاد تماثل ما يملكه الراوي المحترف. فهذا الأخير مجال روايته هو المناسبات شبه الرسمية، عند تجمع أفراد الأسرة، وتجمع أعضاء الحي أو مضرب الخيام في الأمسيات والتجمعات التي تحدث بالصدفة، أو عن سابق اتفاق ظرفي، مثل تجمع العمل التطوعي، وفي مثل هذه التجمعات تنتخب الجماعة راو بينها، يفرض نفسه عليها بمهارته وقدراته التي سبق الحديث عنها، وتستأثر القصص ذات الطابع الخرافي بالجلسات الليلية في أحياء القرى.²

ويشترك الراوي المحترف وغير المحترف الناشئ في أن كليهما تبدأ صلته بالقصص الشعبي في الأسرة والحي، حين تنمو ميولهما وتنشأ بذور قدراتهما على الرواية في الأسرة والحي، ويكون الراوي غير المحترف هو المعلم الذي يجالسونه ويتعلمون منه مبادئ الرواية والبنيات التركيبية للقصص، ويرتبط بعد ذلك الراوي المحترف الناشئ بشيخ من الرواة المحترفين، يتعلم منه أصول الرواية المتخصصة في أنواع قصصية معينة... بينما يتابع الراوي غير المحترف الناشئ تعلمه الرواية من خلال مختلف التجمعات الشعبية كمستمع أو راو دون أن يرتبط براو معين.

¹ عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية - دراسات حول خطأ المرويات الشفوية، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، (دط)، 2007، ص 21.

² عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986، ص 47.

8-2 الأداء اللغوي والتمثيل للحكاية الخرافية:

الحكاية الخرافية بوصفها محاولة من الشعوب لنقل تجاربها الشعبية ومعتقداتها الغيبية من خضوع لعالم الواقع إلى تحرر لعالم الخيال والسحر، لا يخرجها هذا عن كون اللغة هي قالبها الذي تعبر به عن طموحات الشعب وآماله وآلامه...

إن اللغة وعاء للتجارب الشعبية، والعادات والتقاليد التي يتوارثها الأجيال واحدا بعد الآخر، وصفة الاستمرارية لكل هذا لا تأتي إلا عن طريق اللغة¹.

وإن كانت بغير الفصحى إلا أنها توصل الرسالة التي أوكلت إليها، فالألفاظ قوية تؤدي المعنى وتسلسل أحداثها لا يدع الثغرات في متنها، فالحكاية الخرافية "تتميز ببنية معقدة تسير في اتجاهات متداخلة، لا تتقيد بمكان ولا بزمان حقيقيين"² فراوي الحكاية الخرافية لا بد أن يمتلك لغة تروق المستمعين وتجذب مشاعرهم، وأن يحسن اختيار ألفاظه وعباراته، لأنه يتجه إلى جمهور من الأطفال أو الفلاحين أو الأميين أو غيرهم... ومن ثمة وجب أن تكون لغته مألوفة لإسماعهم واكتسابه الملكة اللغوية إلى درجة تمكنه من الأداء اللغوي للحكاية الخرافية، من خلال الرؤية السردية الخاصة به، والتي فيها "يلجأ الراوي وهو يقدم المشاهد القصصية إلى التشبيهات المستمدة من البيئة المحلية مثل الأبعاد والأحجام"³

لذا فالمقدم عن فن الخرافة الشعبية رواية وأداء وإبداعا عليه أن يلم بفنيات وآليات أدائه اللغوي، فهو بالدرجة الأولى يفصل ويعلم حدود الحكاية الخرافية وفق خياله المحض، إذ هو ليس مجرد حامل أو ناقل وإنما هو مبدع أيضا.⁴

¹ تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر، القاهرة، (دط)، 1990، ص1.

² نبيلة إبراهيم: فن القصة بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، (دط)، 1997، ص86.

³ عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية-دراسات حول خطأ المروييات الشفوية-، سحب الطباعة الشعبية

للجيش الجزائري، (دط)، 2007، ص63.

⁴ عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص80.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

إلى جانب اعتماده على الأداء التمثيلي الذي ينشط الحس الجمالي في الإنسان، ويكون عامل تكيف مستمر لسلوكه الاجتماعي.

إذا فالراوي المؤدي المجيد هو من تكامل فيه الجانبان اللغوي والتمثيلي (المسرحي)، حيث يستعين بكل حركاته ومواهبه في التمثيل، وبمقدرته اللغوية "وبوسائط صورية كما في المسرح أو السينما"¹

كما يؤدي عامل "الصوت" و"النفقات" التي تصاحب الحديث دورا هاما، إذ له تأثير قوي، فالراوي يمثل أدور بجميع الشخصيات ويغير من نبرة صوته وتعبيرات وجهه بما يتناسب وكل شخصية، وهذا ما يجذب انتباه المستمعين ويغيرهم بمتابعة الأحداث، فينتقل حينها بالمتلقي من عالمه المعيشي إلى عالم آخر، عالم الحكيم الذي هو كما يرى "فوكيني" مسيرا انطلاقا من عدد المؤشرات الفضائية الموزعة في مجرى الحكيم"²

ويستخدم الراوي الإشارات والإيماءات المختلفة باليد والوقوف والمشي، وما إليها من الحركات التي تشد انتباه المستمع (السامع). وقد برع بعض الرواة في توظيف "العزف" كعامل مساعد على تصعيد توتر المواقف الدرامية في القصة، وتصوير المشاهد الحكائية والإيحاء بالأجواء الداخلية (النفسية) والخارجية التي تعيش فيها الشخص، وذلك لإثارة المشاعر الحزينة والمتعاطفة مع الشخصية الحكائية من طرف المتلقين، وقد يعتمد بعض الرواة أيضا إلى إضفاء عنصر الفكاهة على مسرح الأحداث كوسيلة للترفيه عن نفوس الجماهير.

وهذا يعني أن كل راو يختلف عن غيره في رحلته مع الرواية بحسب براعته في تمرس الأداء التمثيلي حركة ونغمة، ومن حيث المحصول المعرفي وسعته للتراث القصصي، فضلا عن الموهبة الفيزيولوجية (الهيئة، الوجه، الصوت، القدرة على السيطرة على أدوات القص الفنية،...)

¹ سعيد يقطين: قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص296.

² المرجع نفسه، ص298.

وعلى الرغم مما قلناه عن الرواة وكيفية أدائهم الاحترافي للحكايات الخرافية، وما يتحرونه من دقة في نقل أحداثها، إلا أن هذه العروض الأدائية لا تلتزم بأمكان بعينها. وإذا كان المشترك بينهما هو الميل إلى الأماكن المفتوحة أين اتساع المكان طرديا مع مساحة البلدة أو ساحة السوق أو الشارع الرئيسي، غير أنها في كل الأحوال تعتمد على الإمكانيات المحلية التي يسهل حملها، والأدوات الموضوعية التي تكون في المتناول.¹

ومن هنا يمكن القول بأن المؤشر البارز الذي يحيل بنا إلى الجزم بجودة الأداء اللغوي والتمثيلي للراوي، هو مدى تأثيره في الجماهير المستمعة، وجذب انتباههم له، وإغرائهم لمتابعة الأحداث، والانفعال بما يقوله، وكذلك قدراته وانسيابيته في الأداء الدرامي دليل على مهارته وموهبته، وبها يرتقي الراوي بأداء الحكاية الخرافية إلى درجة تجعل المستمع يتأثر بها، وهذا يتم بتفاعل عوامل لغوية وأخرى تمثيلية.

9 - بعدها التداولي:

ننطلق في تحديد البعد التداولي للنص الخرافي، من معيار ثابت تشترك فيه كل الاتجاهات التداولية «pragmatique» على اختلافها، تلخصه عبارة "تبرز قيمة الحقيقة في ممارستها"²، أي التركيز على الأداء والتطبيق والفعالية في الممارسات الاجتماعية والثقافية، والأنشطة الإنسانية المختلفة ضمن محيط ثقافي وحضاري ما.

وتشكل اللغة أبرز هذه الممارسات لا بوصفها -من وجهة نظر تداولية- أداة للتواصل أو منظومة رمزية تعبر عن حالة الفكر، بقدر ما هي أداة لتغيير العالم وصنع أحداثه والتأثير فيه كما يقول ج. أوستين [J.Austin]³

¹ عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص161.

² سمير شريف إستيتية: منازل الرؤية -منهج تكاملي في قراءة النص-، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص109.

³ مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب -دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي-، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص222.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

لذلك اهتمت التداولية في شقها اللغوي "بالعلاقات القائمة بين الأدلة ومستعملها، واستعمالها وآثارها"¹ بمعنى دراسة كيفية فهم الناس، وإنتاجهم لفعل تواصل في إطار موقف كلامي محدد وملموس.

وبالنظر للحكايات الخرافية المدروسة باعتبارها "فعلا تواصليا لفظيا"، فإنها تحقق "القصد التواصلية" أو معنى المتكلم، المتمثل في شخص "الراوي" المفوض من طرف الجماعة التي تنتمي إليها، ليتحدث بلسان حالها، ووفق منطقها عن طريق شحنة من المعاني الرمزية التي تعبر عن الإيديولوجية السائدة، أو ما يسميه باختين "بالأفق الإيديولوجي الخاص باللهجة"² حيث يبرز النظام الاجتماعي، والانتماء الثقافي، والتوجهات المستقبلية للجماعة المفوضة، مما يحدث نوعا من «التضامن الاجتماعي»³ يسهم في إعادة بناء وإنتاج هذه المؤسسة العامة.

يفترض التضامن الاجتماعي «تضامنا أخلاقيا»⁴ بحكم شروط ومقام تلقي الحكاية، وفعاليتها التخيلية، لذلك تتطلب عملية الحكاية راويا عارفا بالمسافة والمرتبة الاجتماعية للمشاركين، ومستواهم الثقافي ومخزونهم اللغوي.

كما ويتضمن القصد التواصلية "الفعل الإخباري" إذا ما اعتبرنا الحكايات الخرافية وحدة سلوكية متتابعة، تخضع لمجموعة من القوانين الضابطة أثناء النشاط اللغوي (الوظائف اللغوية)، ويمكن حصرها في المقولات الثلاثة التي عينها أوستين ضمن نظرية (أفعال الكلام) حيث أكد على أن "كل ملفوظ يخفي بعدا كلاميا، أي الفعل الذي يشكله الحدث

¹ دومنيك مانقونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص92.

² صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، الشركة العالمية - لونغمان، مصر، ط1، 1996، ص129.

³ عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري - دراسة حول خطأ المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة -، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998، ص123.

⁴ المرجع نفسه، ص نفسها.

الكلامي بالذات"¹ ويضم الفعل الكلامي ثلاثة أنواع من الأفعال حافظت الدراسات اللاحقة عليها دون تغيير²:

– فعل القول **un acte locutoire**

– فعل في القول **un acte illocutoire**

– الفعل بالقول **acte perlocutoire**

1- فعل القول: ويسمى أيضا بالفعل الصيغي: "عبارة عن مفصلة الأصوات اللغوية وتركيبها، حيث يقع استحضار المفاهيم الماثلة نظميا **syntaxiquement** بواسطة الألفاظ"³ وبمعنى أكثر وضوحا هو النشاط المادي النحوي المسموع، ويتمثل -هنا- في المادة الحكائية المدروسة منظورا إليها كنشاط لغوي يتضمن راويا متحدثا، وجمهورا متلقيا داخل إطار زمني ومكاني محدد، يصدر عن خلفية معرفية واجتماعية معينة.

2- فعل في القول: هو عبارة عن "إنجاز ملفظ من الجملة، بحيث يشكل فيه هي نفسها فعلا على نحو ما"⁴، فهو يتعلق بكيفية فهم المتلفظ النحوي في اللحظة التي يقال فيها، بمراعاة السياق والأداء، والكفاية اللغوية. تصدق هذه المقولة على الأفعال الكلامية ذات القوى الإنجازية تظهر على مستوى النص الخرافي في: فعل "المنع" من القيام بشيء ما، أو التحذير من الإتيان بفعل معين، أو النصيحة المقدمة من قبل القوى الخيرة للبطل، أو الدعاء من أجل تحقق رغبة ما. وقد يظهر الفعل في القول أيضا في عنصر الإخبار الذي عادة ما يأتي في شكل "نبوءة" يطلع من خلالها والدا البطل على مصير ابنهما الصغير، أو في صورة

¹ ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلطف وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2005، ص125.

² برنار فاليت: الرواية -مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي-، تر عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2002، ص68.

³ عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2007، ص406.

⁴ المرجع نفسه، ص406.

علامة تكشف حقيقة البطل المزيف، وفي أحيان أخرى تظهر في صورة استرجاع يحمل معنى "البوح" بسر، أو شكوى، أو وعد.

3- **الفعل بالقول:** أو الفعل التأثيري الذي ينتج أساسا من الفعل الأول والثاني، ويأخذ في السياق التداولي للحكايات الخرافية دلالات متعددة الوظائف، منها ما يرتبط بالفواعل داخل النص وتبرز بشكل واضح في المفعول السحري للكلام¹ الذي يؤدي إلى تغيير مجرى الأحداث ويسير بها نحو التعقيد، ومنها ما يتجاوز ليشمل الراوي والمتلقي خارج حدود العالم التخيلي، من خلال قبول أو رفض الطرف الثاني (المتلقي) المضمون الحكائي الذي قدمه الطرف الأول (الراوي)، والذي يهدف من ورائه إلى تغيير سلوك ما، أو الاقتناع بفكر معين، أو الدعوة إلى نظام، وكل ما يقع تحت بند مقصدية " **Intentionnalité** " الراوي.

إذن تسمح آليات الفعل الحكائي كنمط من أنماط التلفظ (القول ذاته، الإنجاز، التأثير) بالقبض على المعاني التي تختبئ خلف هذا النسيج المعقد، بالبحث في معاني الملفات، وسياقها التداولي المدرجة فيه، ومن ثمة معرفة مقصدية الذات المتكلمة.

¹ عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، في الأدب الشفوي الجزائري -دراسة حول خطأ المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998، ص 147.

ثانيا: من السرديات الكلاسيكية إلى ما بعدها:

1. من البنيوية نحو الشكلية:

شغلت الدراسات السردية ذات التوجه العلمي الوضعي "positivisme Scientifique" المتحرر من "المسلمات الفلسفية والتأويلية السيكلوجية النفسية والجمالية"¹ حيزا واسعا منذ ظهور الشكلانيين الروس* "Les formaliste Ruses" وهم رواد "الاتجاه التركيبي أحد أكبر الاتجاهات المعاصرة في السرد وأكثرها تداولاً وانتشاراً في الربع الثالث من القرن العشرين ميلادي بروسيا"² إذ يعد هذا الاتجاه من المؤثرات المبكرة التي تركت بصمات واضحة على المنهج البنيوي في مرحلة نموه ونضجه فيما بعد. ورغم تباين الآراء حول هذا التأثير إلا أن الثابت أن الحديث عن الشكل والبنية الكلية والتركيز البنيوي على طريقة الدلالة وليس معنى الدلالة.

ونفهم من هذا أن المدرسة الشكلانية تعد الرافد الثالث من الروافد المهمة التي ساهمت في تكون الفكر البنيوي المعاصر، بعد "سوسير" الذي يعد الرافد الأول، وواضع حجر الأساس لهذا المنهج ومن بعده "ليفي ستراوس".

حاول الشكلانيون الروس تجاوز التصورات القديمة في دراسة الأدب، هادفين من وراء ذلك إلى علمنه الظاهرة الأدبية، أي خلق علم أدبي كلي، يطلقون عليه مسمى

¹ مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة - التحفيز نموذجا تطبيقيا -، دار الوفاء، مصر، ط1، 2001، ص15.

* مصطلح الشكلية الروسية: أول من أطلقه هم المناهضون لهذه الحركة وهو مصطلح يشير إلى معان يرفضها الشكلانيون أنفسهم، إذ يذكر تاريخ النقد الأدبي سابقة فريدة في اجتماع عدد من النقاد على هدف محدد وهو الوصول إلى تحديد منهج موضوعي يمكن من خلاله دراسة الأدب وسماته التي تميزه عن غيره على نحو أقرب إلى الأسلوب العلمي مع رفض التوثيق التاريخي والاجتماعي وإعلان أن الأدب منتج له استقلاليته وخصوصيته.

² عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، د ط، 2004، ص105 (يشير الكردي إلى وجود اتجاهين آخرين في مجال دراسة السرد ألا وهما الاتجاه الخطابي "ينظر إلى السرد بوصفه خطابا" والاتجاه الدلالي "يعد الدلالة نواة الظاهرة السردية).

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

"البوطيقيا أو نظرية الخطاب الأدبي"¹ والذي ينطلق من السمات الجوهرية للمادة الأدبية، التي تميزها عن مواد أخرى مجاورة لها، بالنظر إلى المبدأ الأساسي القائل بأن: "موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية"²، وبذلك حصروا اهتمامهم في إطار البنية الشكلية للنص الأدبي، وتركوا كل ما يتصل بخارج النص بشكل مباشر أو غير مباشر من عوامل نفسية واجتماعية قد يدل عليها ذلك النص، قد تكون تضافرت فكانت سببا في وجوده وحبثهم في ذلك أن دراسة النص الأدبي من خلال هذه العوامل الخارجية هو خروج عن نطاق علم صناعة الأدب أو ما يسمونه "بالأدبية" لتدخل في نطاق علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم...

هذا ما دفع بالشكلية الروسية إلى استحداث مفهوم الأدبية أو "Littéralité". وفي هذا الصدد يقول رومان جاكسون "R. Jakobson": "إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"³ مستعينين في تحقيق ذلك بعلم اللغة الحديث بوصفه "مفقود الحركة التأسيسية في المعرفة الإنسانية"⁴ ممثلة بالمبادئ اللغوية الأولية التي وضعها السويسري ذي الأصول الفرنسية فرديناند دي سوسير (F.de Saussure) في مؤلفه الشهير «محاضرات في اللسانيات العامة» والصادر سنة 1916م.

¹ سعيد يقطين، الكلام والخبر-مقدمة للسرد العربي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص24.

² عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، (دط)، 1977، ص68.

³ رومان جاكسون: نحو علم الفن الشعري -نصوص الشكلانيين الروس-، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص35.

⁴ المرجع نفسه، ص35.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

من هنا استحال "الأدبية" كمصطلح إلى سلسلة من السمات الخصوصية شرط أن تكون هذه الأخيرة من الطبيعة ذاتها في جميع أصعدة ما يعتبر منتما إلى الأدب...¹

وكان لدروس سوسير في الألسنية العامة أثر واضح على التيار الشكلاني الذي بدأ زخمه يقوى شيئاً فشيئاً، غير أنه لم يلبث أن تراجع فيما بعد أمام المد الماركسي المعادي لجماليات الشكل، والذي نادى بضرورة التزام النص بالمضمون الماركسي، وقد استفاد جاكسون وأصحاب حلقة براغ من كل دراسات سويسرا اللغوية والجماليات الشكلية، ليقدّموا لدارس الأدب منذ منتصف العشرينات مفردات من أهمها "البنية" و"البنيوية" والتي أضحت فيما بعد من أهم المصطلحات البنيوية الحديثة.

لقد اهتمت الحركة الشكلانية بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائل إشارية (سيمولوجية) للواقع وليس انعكاساً مباشراً له، واستبعدت علاقة الأدب بالأنساق الفكرية والفلسفية والاجتماعية...²

تركزت الرؤية السوسيرية في أعمال الحركة الشكلية في عنصرين أساسيين هما: مفهوم النظام/النسق "Système" ومبدأ التزامنية "Synchronique" وبالارتكاز إلى المفهوم الأول "النظام أو النسق" ذهب الشكلية إلى القول: "إن قيمة ووظيفة

¹ تزفيتان تودوروف: نقد النقد - رواية تعلم -، تر سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص36.

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة -دراسة في نقد النقد-، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 2005، ص13.

* النظام (النسق): كل منظم بحيث تكون أجزاؤه أو عناصره التي يتألف منها خاضعة لقانون موجه، ويوازي مفهوم البنية "structure" عند البنيوية الأوروبية. أنظر الزواوي بوعورة: المنهج البنيوي -بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات-، دار الهدى-الجزائر-، ط1، 2001، ص73.

** مبدأ التزامنية: من أكثر المبادئ التي ميزت اللسانيات البنيوية وجعلت منها نموذجاً للعلوم الإنسانية، وتقوم على رصد العلاقات بين الأشياء المتواجدة أو المتوافقة على أساس ثابت، ليس للزمن فيه أي دخل (دراسة الظاهرة في آنيها أو في صورتها البنيوية). أنظر الزواوي بوعورة، المنهج البنيوي، ص37.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

الوسيلة الأدبية "Littéraire Device" تعتمد في الأساس على علاقتها مع الوسائل الأدبية الأخرى في داخل النظام الأدبي الذي يمثله النص بصورة عامة.

فالعناصر (الوسائل) ليس لها قيمة في ذاتها، بل في علاقتها ببقية العناصر أو في وجودها ضمن هذا الكل أو النظام.

أما مبدأ "التزامنية" في معالجة النص الأدبي فنعني به: "تحليله في سكونيته بغض النظر عن علاقته بصاحبه وبالوسط الذي برز فيه".¹ وبمعنى آخر رفض كل ما هو "خارج نصي extra-texte" من مقاربات نفسية، واجتماعية، وتاريخية، وتأويلات فلسفية وجمالية سيطرت على الساحة الأدبية والنقدية ردحاً طويلاً من الزمن.²

وهذا البحث لا يؤدي الغرض المطلوب منه من وجهة نظر "دوسوسير" فهو يرى أنه على الرغم من الجهد الضخم المبذول فيه عند استقصاء النواحي التاريخية والتطورية التي حدثت في لغة ما من دون دراسة هذه اللغة دراسة التزامنية Synchronique غير كاف أبداً للوقوف على "العلامات" وتحديدتها في "لغة" ما.³

إذ يعد الدراسة التزامنية التي تعتمد إلى الوقوف على العلاقات والخصائص التي تحكم "اللغة" ما من "اللغات" في فترة زمنية معينة، تعين وتساعد على القيام بدراسات "تعاقبية" تهتم بالجوانب التطورية في اللغات المختلفة، وعلى نحو أكثر علمية أيضاً، وذلك لأنه يرى "النظام" الذي تخضع له "لغة" من "اللغات" لا يتغير كله تماماً في تطوره التاريخي، أي أنه ليس "نظاماً" محددًا قد أنتج "نظاماً" آخر.

¹ حميد الحميداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص12.

² عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة نظرية-، مطبعة الأمنية للنشر، المغرب، ط1، 1999، ص12.

³ وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي -نقد السرديات نموذجاً-، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، (دط)، 2009، ص32-33.

إن ما حدث هو أن بعض عناصر هذا "النظام" السابق حدث فيها تغير، والتغير في بعض عناصر "النظام" كقيل بأن يخرج إلى الوجود "نظاما" آخر مختلفا عنه. وبالتالي فإن الوقوف على "النظام" في حالته السابقة وتحديده تحديدا علميا دقيقا، من خلال دراسته دراسة "تزامنية" يؤدي إلى التعرف بشكل أيسر على العناصر التي تغيرت وأنتجت النظام التالي له. وهكذا فإنه من خلال القيام بالعديد من الدراسات "التزامنية" لفترات زمنية متعددة يمكن بناء معرفة "تعاقبية" للغة بشكل أكثر علمية عما إذا تم الاعتماد على الدراسة التعاقبية فقط...¹ أظهرت أصداء هذا التحول المنهجي والإجرائي في إطار الدراسة التي تعنى بالمادة الحكائية/السردية -مدار حديثنا- أول ما ظهرت على مستوى الأشكال الحكائية ذات الطابع الصيغي "Formalic*" كالخرافات والأساطير، والقصص القصيرة ذات المعايير التقليدية، دون أن تتجاوزها إلى حدود النموذج الإبداعي حديث الظهور أي "الرواية" بوصفه محور المقاربة التجريبية السردية، كما يقول أحد الدارسين عنه، "إن أدبية السرد بنت العصر الحديث خاصة في شكلها القصصي والروائي"² خاصة في أعمال الروسي "بوريس توماشفسكي" [Boris Tomashevsky 1890_1957] ضمن نظرية "الأغراض" التي تحدث فيها عن مجموعة من أنماط التشكيل المنهجي للنص السردية. إذ يعد "توماشفسكي" من أهم الشكلانيين الروس الذين اهتموا بتاريخ الأدب الروسي من جهة، وبالأسلوبية والعروض وعلم السرد من جهة أخرى، وكان عضوا في الحلقة اللسانية بموسكو أو بما يسمى "أبوياز" "Opojaz" ولقد خلف لنا مجموعة من الكتب القيمة مثل "نظرية الأدب" و"عن النظم" وغيرها كثير، ومنها انتشرت نظرياته السردية في أوساط البنيويين والسيمايين الفرنسيين منذ الستينات من القرن الماضي.

¹ المرجع السابق، ص33.

* الطابع الصيغي: النمط البنيوي الثابت والذي يكاد أن يكون واحدا في جميع النصوص الحكائية الشعبية، أنظر ولاس مارتين: نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 1998، ص106.

² صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص352.

عرض بوريس للنص والعمل الأدبي على أنه يتكون من غرض أساسي بارز أو مجموعة من الأغراض، وهي بمثابة أفكار أو موضوعات (تيمات) ذات غرض كلي أو جزئي، إذ يتضمن النص مجموعة من التيمات الدلالية التي تتحكم في متوالية أو مقطع سردي ما، وفي هذا الصدد يقول: "خلال السيرورة الفنية تتمازج الجمل المفردة فيما بينها، حسب معانيها، محققة بذلك بناءً محددًا، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك، وإن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض وإنه من الممكن أن نتحدث سواءً عن الغرض العام للعمل أو عن أغراض أجزائه"¹ ومن الأنماط التشكيلية المنهجية المعتمدة في النص السردية نذكر: "المتن الحكائي" "Fable"، المبنى الحكائي "Sujet" انطلاقًا من مفهومي "الحافز" "Motif" و"التحفيز" "Motivation" باعتباره من أكثر النقاد الشكلانيين عناية بهذا الجانب، وبوصف دراسته دراسة رائدة بنت على أساسها الدراسات البنيوية والنصية الحديثة أعمالها لاحقًا وبخاصة ما قدمه "تريفيتان تودوروف" "Tzvetan Todorov" الفرنسي البلغاري في مجال تحليل النصوص السردية.

يرى توماشفسكي بأن "العمل" أو "النص الأدبي" يتكون من "متن حكائي" و"مبنى حكائي" أو ما يسمى بـ "القصة" أو "الخطاب" أو المضمون والشكل أو "الملفوظ والتلفظ"، "المادة والصيغة"... ومن ثم يحوي المتن الحكائي دلالات النص أو ما يسمى أيضا بالغرض، ويشكل هذا الغرض، ويشكل هذا الغرض وحدة ما. فهو مؤلف من عناصر غرضية صغيرة، قد وضعت في نظام معين و ترتب هذه العناصر الغرضية وفق ترتيبين: سببي منطقي وترتيب زمني كرونولوجي، ومن هنا فالمتن الحكائي هو: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن

¹ الزواوي بغورة: المنهج البنيوي - بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات -، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص 41-42.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

يعرض بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي...¹ "بمعنى النظام الوقتي والنسبي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل.

وفي مقابل "المتن الحكائي" يوجد "المبنى الحكائي" الذي "يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"².

ومن المعلوم أن النص السردى عبارة عن جمل، تتضمن كل جملة سردية "حافزا" أو "حدثا" أو "وظيفة" ما وتتخذ "الحافز" دلالات عدة ومن حقل معرفي إلى آخر. وقد يعني الحافز "وحدة غرضية". ومن هنا فالمتن الحكائي عبارة عن مجموعة من الحوافز المتتابعة نسبيا أو زمنيا -في حين أن "المبنى الحكائي" يعنى بتلك الحوافز نفسها حسب انتظامها داخل العمل الأدبي ترتيبا وصياغة وبناء وتركيبا...

إن "الحوافز المشتركة" بحسب "توماشفسكي" هي التي تتصف وحدها بالأهمية بالنسبة للمتن الحكائي، أما في المبنى الحكائي ف"الحوافز الحرة" هي التي تقوم على وجه خاص بدور مهيم من محددات بناء العمل فهي حوافز "هامشية"، تعتمد بسبب البناء الفني للعمل الأدبي.

ومن جهة ثانية يميز "توماشفسكي" بين "الحوافز الديناميكية" و"الحوافز القارة"، فالأولى هي التي تغير الوضعيات السردية داخل مسار الحكائي، أما الثانية وهي الحوافز "القارة" أو "الثابتة" فهي لا تغير الوضعية.

أما "التحفيز"¹ أو ما يسميه توماشفسكي بـ"الحوافز التقديمية"، فيكون الحديث عنها حينما نكلف البطل أو شخصا ما بأداء مهمة ما بغية إنجازها.

¹ وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي -نقد السرديات نموذجاً-، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،

تحفز الشيخ، مصر، (دط)، 2009، ص87.

² المرجع نفسه، ص88.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

هذا ويشترط في العمل الأدبي أن يكون محفزا وخاضعا للتحفيز أي تتربط فيه الحوافز بشكل منسق ومنسجم -يقول "توماشفسكي": "يجب على نظام الحوافز التي تشكل نسيج أغراض عمل ما، أن يعبر عن وحدة جمالية فإذا كانت الحوافز أو مركباتها غير متسقة اتساقا كليا داخل العمل، أو بقي القارئ غير راض عن الصلة فيما بين هذا المركب والعمل بأجمعه، فإنه يقال إذ ذاك بأن هذا المركب لا يلتحم بالعمل إذ كانت أجزاء العمل سيئة الاتساق، فإن العمل ينحل..."²

ويميز مرة أخرى توماشفسكي "الحافز المقيد" "Bound Motif" وبين "الحافز الحر" "Free Motif" فالأول هو حافز تتطلبه الحكاية أو القصة وضرورة منطقية في عمل الحكاية وتماسكها الزمني، بينما الآخر فهو ليس ذا أهمية أو ضرورة منطقية بالنسبة لمسيرة "الحكاية"، ويمكن للحوافز أن تكون ساكنة، تحدد حالة أو يمكن لها أن تكون حركية تعين حدثا.

وهكذا نرى بأن توماشفسكي ينطلق في تأملاته النظرية، وممارساته التطبيقية من منطلق يرى في العمل الأدبي وحدة أو بنية تشكل غرضا تاما يتألف من مجموعة من الوحدات الغرضية الكبرى، تخضع بدورها لعمليات التجزئ حتى تصل إلى وحدات لا يمكن تفكيكها هي الجملة ويسميتها "حافزا"، فتصبح كل جملة تمتلك حافزا الخاص، "ونعني بذلك أنها أصغر الجسيمات الخاصة بالمادة الموضوعاتية"³ على عكس الفولكلوري الروسي "فلاديمير بروب [Vladimir propp] الذي يؤكد على: "أن كل

¹ حميد لحمداني: بنية النص السردية -من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص19.

² وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي -نقد السرديات نموذجا-، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، (دط)، 2009، ص101-102.

³ تزفيتان تودروف: مفاهيم سردية، تر عبد الرحمن مزبان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص25.

جملة ويمكن لكل كلمة أن تطابق حافزا مختلفا¹ ما يفيد بأن الجملة ليست كيانا غير قابل للتجزئة.

ولكل مجموعة من الوحدات -في نظر توماشفسكي- الغرضية تمظهرات مختلفة، فإذا خضعت في تتابعها لمبدأ السببية (السبب والنتيجة)، وروعي فيها نظام الترابط الزمني شكلت متنا حكايا، بينما يشكل نظام ظهور نفس الوحدات الغرضية/الحوافز في العمل الأدبي مبنى حكايا.

وبإسهاب يمكن توصيف المتن الحكائي على أنه تتابع الأحداث وفق ترتيب خطي يحمل طابع الزمن الواقعي، ومنطق النظام السببي، أما المبنى الحكائي كما سبق ذكره فهو استخراج الصياغة التصويرية الفنية من هذا التتابع.

وما دما قد جزمنا بأن مجموع الحوافز السابقة يتحكم في تشكيل المتن والمبنى الحكائيين، فإن هذه العملية تتم بدرجات متفاوتة، إذ لاحظ توماشفسكي أن بعض الحوافز يمكن تجاوزه دون أن يؤدي ذلك إلى حلحلة النظام الخاص بالتتابع الزمني، بينما قد يؤدي تجاوز البعض الآخر منها إلى إفقاد العمل قيمته. ويمكن تقسيم الحوافز وفق هذه النظرة على قسمين كبيرين هما:²

1/ الحوافز المشتركة "Motifs associés":

تنتهي إلى النمط الأول الذي لا يمكن الاستغناء عنه في تطوير المتن الحكائي وهي أساسية إذا أسقطت من الحكوي اختلت القصة، من ذلك مثلا حافز التقديم "Motifs d'introduction" المميز للخرافات "Contes" الشعبية كـرغبة الملك في تزويج ابنته.

¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² اعتدال عثمان: اتجاهات النقد الأدبي - ندوة فصول - فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، يناير، 1981، ص93.

2/ الحوافز الحرة "Motifs libres":

وهي الهامشية التي إذا سقطت من الحكمة تبقى القصة محتفظة بانسجامها واتساقها، وتأتي دعما للنمط الأول، فمثلا لتلافي الزواج غير المرغوب فيه، تكلف العروس (بنت الملك) الزوج المنتظر (وهو البطل عادة) بمهام تبدو للوهلة الأولى مستحيلة التنفيذ.

ومن هنا فإن حافز "المهام" يقدم كتدعيم لحافز "التقديم" السابق لذلك ترتبط الحوافز الحرة عادة بالمبنى الحكائي لإغناء النص فنيا وجماليا.

ويعطي توماشفسكي لنفسه تقسيما آخر يعتبر امتدادا للتقسيم الأول، يرتبط ارتباطا وثيقا ومباشرا بـ "الفعل الموضوعي" الذي تصفه هذه الحوافز:

1/ الحوافز الديناميكية:

وتساعد على الانتقال من وضعية "Situation" إلى أخرى، فتغير الوضعيات السردية داخل مسار الحكمة، كأن تنتقل من وضعية الحب إلى وضعية الفراق، أو من وضعية انتصار إلى وضعية انهزام... الخ. لذلك تتصل الحوافز الديناميكية بأفعال وتحركات الشخصيات.

2/ الحوافز القارة (الثابتة):

وترتبط بعمليات الوصف مثلا تصوير عناصر الطبيعة والأمكنة، وحالات التوازن الأولية، وطبائع الشخصيات، لذلك تتصف بالتمطية والتشابه لاسيما على مستوى النص الخرافي الشعبي.

وبين الحوافز الديناميكية والقارة قام توماشفسكي بتوزيع الحوافز بحسب أهميتها داخل المتن الحكائي باعتبار أن الحوافز الديناميكية عناصر مفصلية في تشكيله ما دامت تقوم على عنصر الصراع نفسه الذي تقوم عليه العناصر المشتغلة داخل المتن الحكائي،

ومادام الانتقال من وضعية على أخرى يجر بين طياته صراعا في المصالح وتشابكا في الأولويات وفي هذا الصدد يقول بوريس توماشفسكي: "إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور الصيرورة الاجتماعية في المرحلة السالفة، وفي نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية، التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم"¹

ويشير "سلدن" "Raman Selden" إلى أن نظرية "الحافز" عند الشكليين تتضاد مع النظريات التقليدية من حيث النظرة إلى العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الواقع الذي يستبقى العمل الأدبي مادته منه، إذ يقول: «هذه النظرية تقلب رأسا على عقب المفهوم التقليدي الذي يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون، فمن الواضح أن الشكليين ينظرون بطريقة معكوسة إلى أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على عناصر خارجية غير أدبية اسم التحفيز "Motivation"².

ووجهات نظر الشكلايين بهذه الكيفية توفر أدوات تصنيفية متميزة لعناصر القصة، كما يجدر بنا أن نثبت هنا سبق الزمنى للشكلايين الروس، وخاصة في تأكيدهم على هذه المبادئ فضلا عن الصوت ومبدأ العلاقة، يقول صلاح فاضل: "إن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائي مبكر، حتى إذا أخذنا في الاعتبار التمييز الواضح بين الشكلية والبنائية، التي تميزت خاصة باكتشافاتها في المجالات الصوتية والتكنيكية واللغوية، وأن لها سبق الزمنى عندما اعتبرت الأدب نظاما سيميولوجيا،

¹ بوريس توماشفسكي: نظرية الأغراض، نشر ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس - ص 109.

² الزواوي بغورة: المنهج البنيوي-بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص 42.

وطبقت عليه أسلوب التحليل الوظيفي المطرد، مما يعد أساس المنهج النقدي لدى بعض التيارات البنائية¹.

أما الحوافز القارة كما يسميها أحيانا "الحوافز الممهدة" فتحدد الحالات المستقرة التي تلي عملية التغيير أو تسبقه. ومن هنا تقع الحوافز المشتركة لحظات العرض "المركز" للسرد، بينما تتوفر الحوافز القارة لحظات "تراخي" السرد.

وإذا كانت الحوافز على اختلاف أنواعها تتصل بالمتن الحكائي، فإن طريقة عرضها من طرف الكاتب/الراوي، بحيث يكون القارئ/السامع مهياً لقبولها وإدراكها، ترتبط بالدرجة الأولى بالمبنى الحكائي، من خلال ما يعرف بنظام "التحفيز" ولا يخرج هذا النظام كما تحدث الدارسون عن "كونه مجموعة من الأشكال المستقرة في الحكايات والقصص، وهي المعروفة بالأنساق"² لأن مجموع هذه الأشكال محكوم بقانون عام ينظم حركته، ويجعله عبارة عن بنية كونية مصغرة تخضع لنواميس مضبوطة.

واستنادا إلى هذه الملاحظات أشار توماشفسكي إلى ثلاثة أنساق تحفيزية هي³:

1/ التحفيز التأليفي "Compositionnelle":

يتعلق بالإدراج الوظيفي للحوافز، فالمؤثثات "Les accessoires" الموجودة على المستوى المرئي (السمعي) للقارئ (السامع) لا بد أن تستعمل من طرف المتن الحكائي، فإن كانت القصة تخبرنا بوجود مسمار في الجدار، فعلى البطل أن يشنق نفسه مع نهاية القص بواسطة، كما قد ترتبط هذه الحوافز بأفعال الشخصيات، فوجود مسدس في بداية العرض يفترض وجود فعل "القتل" في وسط الأحداث أو مع نهايتها.

¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة - الرجل الذي فقد ظله نموذجاً، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص31.

³ بوريس توماشفسكي: نظرية الأغراض - في نظرية المنهج الشكلي، تعريب إبراهيم الخطيب، بيروت، الرباط، (دط)، (دت)، ص193 وما بعدها.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

وقد نتعرف إلى حالات أخرى للتحفيز التأليفي، كإدخال حوافز في شكل أنساق وصفية من مثل: ضوء القمر بالنسبة لمشهد الحب، والخلفية السوداء في حالات الحزن والكآبة، حسب نظام التناظر السيكلوجي، أو تتويج الملك للبطل المزيف -في القص الخرافي- بواسطة مبدأ التناقض.

تأتي هذه الأنماط التحفيزية -في بعض الأحيان- بهدف إرباك القارئ/السامع، وصرف انتباهه عن الحكمة الحقيقية "Intrigue"، وتسمى هذه العملية "التحفيز المزيف" ويلجا لهذا النسق التحفيزي كتاب الروايات البوليسية، ففي الوقت الذي تعرض فيه أجاثا كريستي [Agatha Christie] تفاصيل جرائم أبطالها العشر ودوافع ارتكابها في رواية «أغنية الموت»* تهدف إلى زج القارئ، ومعه شخصيات العمل إلى منطقة مغايرة من الاحتمال، لتفاجئنا بقاتل غير متوقع، وتستغل هذه التقنية عادة في معارضة أعمال قائمة على تقليد أدبي راسخ، بغية تأكيده أو تقويضه.

2/ التحفيز الواقعي "Réalité":

أو تقنية الوهم الواقعي أو محتمل الوقوع، حيث يعمل المؤلف/الساارد بواسطة هذه التقنية على إدخال أغراض (اجتماعية أخلاقية، تاريخية...) لها حياتها الخاصة خارج دائرة الأدب، كما قد يأتي التحفيز الواقعي أيضا بعناصر غير أدبية (أساطير، عجيب،...) بصفقتها -من وجهة نظره- واقعا حدث في يوم ما، وفي الوقت نفسه تثير سببية كونية أكثر عمقا تتضح مع عمليات التأويل المزدوج للمتن الحكائي.

* رواية بوليسية تحكي قصة مجموعة من الأشخاص يلتقون في جزيرة معزولة، يتم قتلهم الواحد تلو الآخر بطريقة مأساوية غامضة. ينظر أجاثا كريستي: أغنية الموت - عشرة عبيد صغار-، دار الكتب الشعبية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

3/ التحفيز الجمالي "Esthétique":

يعنى بتقديم واختيار الحوافز الواقعية داخل بنية المحكي، مع مراعاة عنصري الجودة والفرادة، دون أن تنفي هذه "الفرادة" قدرتها على الانسجام مع باقي مكونات العمل الأدبي.

وإن كان توماشفسكي قد ركز اهتمامه على المتن الحكائي، فإن باحثاً آخر عني عناية بالغة بالمبنى الحكائي، حين برهن على وجود أنساق نوعية تدخل في تركيب المبنى الحكائي، بواسطتها نستطيع إقامة الفرق بين تسلسل أحداث الحكاية (المتن)، والتسلسل الفني للسرد (المبنى)، هو فكتور شلوفسكي [V.Chklovski] في مقال له نشر العام 1919 تحت عنوان "الفرق بين أنساق التركيب والأنساق الأسلوبية الحكائية" يقول بوريس أخمباوم [Boris Eikhenbaum] في هذا الصدد: "ففي مقال شلوفسكي (...). يوجد مفهوم آخر لعب دوراً كبيراً في الدراسات اللاحقة حول الرواية. إنه مفهوم التحفيز، اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء (المبنى المتدرج، التوازي "التأطير"، التعداد... الخ) قد قادنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما، والعناصر التي تشكل مادته المتن الحكائي، اختيار الدوافع، الشخصيات، الأفكار... الخ"¹ وهي العناصر التي حاول تودروف استثمارها في القسم الأول من دراسته.

انتقل توماشفسكي -بعد هذا- إلى عنصر آخر هو "الزمن" فقد فرق بين زمنين زمن المتن الحكائي، وزمن المبنى الحكائي، يقول: "فالزمن الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكاية فهو الوقت الضروري لقراءة عمل (مدة عرض) إن هذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل "démentions". ويمكن الحصول على زمن المتن الحكائي بواسطة تاريخ الفعل

¹ تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلايين الروس-، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص48.

التزامني سواء بطريقة مطلقة أو نسبية [أو] بواسطة الإشارة إلى المدة الزمنية التي تشغلها الأحداث [أو] بواسطة خلق الانطباع بهذه المدة "la durée"¹

ساعدت التمييزات التي أقامها توماشفسكي على إحداث نقلة نوعية على مستوى الدراسات المهمة بتحليل الخطاب السردية، خاصة فيما يتصل بالأصل الثنائي للسرد (المتن الحكائي والمبنى الحكائي)، وطبيعة العلاقات الموجودة بينهما، وبالأخص في ستينيات القرن العشرين مع المحاولات التي قدمها تودوروف، فقد أعلن صراحة في مقاله الشهير تحت عنوان: «مقولات السرد الأدبي» الذي نشر في مجلة "Communication" الصادرة سنة 1981م عن هذا التأثير يقول: "والشكلاونيون الروس هم أول من عزل هذين المفهومين الذين أطلقوا عليهما الحكاية Fable أو المتن الحكائي («ما وقع فعلا») والموضوع أو المبنى الحكائي («الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع»)"² وإن كان تودوروف قد ركز على المبنى الحكائي، واستعاض عنه بمصطلح (الخطاب). يقول الباحث سعيد يقطين في هذا الصدد: "وليس المبنى الحكائي إلا الخطاب، كما سنعين ذلك عند تودوروف"³ بل يذهب تودوروف إلى أبعد من ذلك، إذ يجعل من الخطاب موضوع البويطيقا الوحيد بوصفها العلم الذي يهتم "بالأثر الأدبي بعده تجليا لبنية مجردة، الأثر الأدبي فيها هو إمكانية من الإمكانيات التي تسمح بوصف الخصائص العامة"⁴ للعمل، فتصبح البويطيقا التودوروفية ليست هي الأثر

¹ بوريس توماشفسكي: نظرية الأغراض - في نظرية المنهج الشكلي -، تعريب إبراهيم الخطيب، بيروت، الرباط، (دط)، (دت)، ص 192-193.

² Tzvtan Todrof : Les catégories du récit littéraire ; communication N°8 : édition du seuil .1981 ; pp132_133

قام الحسين سخبان وفؤاد صفاء بترجمة هذا المقال تحت عنوان: «مقولات السرد الأدبي»، ونشر ضمن مجلة آفاق الصادرة عن إتحاد كتاب المغرب، حيث خصص العدد 8 و9 لسنة 1988 لطرائق تحليل السرد الأدبي عامة.

³ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي - الزمن - السرد - التبئير -، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005، ص 29.

⁴ رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النص، عالم الكتب الحديثة، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط 1، 2007، ص 74. يشير الكاتب أن (تودوروف) قد استعان بتعريف (فاليري) للشعريات في تحديده لمفهوم البويطيقا.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

الأدبي في ذاته، إنما الخطاب الأدبي في بنيته المجردة هذا من جهة، كما عمل على تطوير مفهوم "الحوافز" التي تحكم علاقة الشخصيات فيما بينها من جهة ثانية، كما وتوقف عن مقولة "الزمن" واستعان بأفكار توماشفسكي حول تعددية زمن الحكاية وخطية زمن الخطاب "فزمنية الخطاب أحادية البعد، وزمنية التخيل متعددة"¹ من جهة أخرى.

وانطلاقاً من الركام المعرفي الذي خلفته الشكلية الروسية، قام تودوروف بصياغة وضبط تصورات السردية.

II. "تريفتان تودوروف" والمنهج الإنشائي:

ينطلق "تودوروف"^{*} في بناء هيكله البحثي من الإشكالية نفسها التي انطلقت منها الشكلية الروسية، والتي تقوم على أساس وجود قوانين عامة تحكم ولادة العمل الأدبي، مما يستدعي لفظ هذه الإشكالية تحديد إقامة الفرق بين مفهومين متجانسين حد التطابق ألا وهما: "المعنى" "Sens" و"التأويل" "Interprétation" مما يساعد على الخروج بتحليل من دائرة التأويلات غير الأدبية التي تطل برأسها مع كل قراءة.

يعتقد "تودوروف" أن الأدب ما هو إلا ضرب من التوسع والتطبيق لبعض اختصاصات الكلام، وهو بذلك يتفق مع (بنفسنست) في فهمه لماهية الكلام حيث يرى كلاهما أن الكلام يتوفر على صعيدين ذوي استقلالية عالية عن بعضهما البعض في

¹ تريفتان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص48.

^{*} تريفتان تودوروف: فيلسوف فرنسي بلغاري ولد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية، يعيش في فرنسا منذ 1963، وكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة، نشر 21 كتاباً منها "شعرية النثر" (1971)، "مقدمة الشعرية" (1981)، ميخائيل باختين: مبدأ الحوارية (1984)... الخ. عمل أستاذاً زائراً بعدة جامعات منها جامعة هارفارد، وكولومبيا، كاليفورنيا، وبركلي، تم تكريمه بأكثر من جائزة من مثل الميدالية البرونزية لوزير، موراليس، جائزة الأكاديمية الفرنسية وغيرها..

يعتبر أعظم إسهام لتودوروف هو إنشاء نظرية أدبية جديدة عرضها في أكثر من كتاب، وبالتحديد في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي". توفي يوم 7 فبراير 2017 عن عمر يناهز 78 سنة.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

التوفر على المعنى رغم تحفظهما على شرطية الإنتاج والإنجاز أما تلك المنحنيين الصعيدين فهما الخطابى والإخبارى.

إن المنحى الخطابى بحسبه تبنى فيه مدلولات عبارة الخطاب على هيئة آنية الترميز والتفسير أما المنحى الإخبارى، فيتحرك وفق مفاهيم أو معان تأسيسا على التوالى (آنات) حاضرها (آن) صفري يتكشف به، ومن خلال (تراجعية خطية آنية -ماض- سردا مدلولاتيا لا يمكن للساد أو الحاكي تأويله قدر تشكيله لحالة حاضرة فيها - المدلولات- .

ويرى تودوروف أيضا أن الخطاب ليس عبارات مصنوعة بل هو عبارات ملفوظة وهذا ما يؤكد حتمية التأويل لتعددية العوالم المشتغلة منذ الإنجاز حتى الاستهلاك أي أن التأويل إن وقع موقع "الدمج التخيلى" لدى المتلقى كما يعتقد "بنفيسيت" فهو أكثر تعقيدا لدى تودوروف بل يلامس وظائف جاكسون اللغوية الستة، إلا أنه ينحى منحى ماديا، حيث يوقع العبارة الملفوظة في عالمين: الإنجاز والاستهلاك، الصياغة والإفهام، ويجعل شروط إيصال وإفهام شرطية البنية. إذن، فالخطاب هو دائما وبالضرورة فعل كلام، وعليه فكل ملفوظ من وجهة نظره ينتمى إلى خطاب، يأخذ دلالاته منه هو ذاته دون وساطة أي مدمج خيالى أولا.¹

إن آلية التأويل واشتغاله تعتمد على مركزات ثلاث هي:

- 1/ المظهر الحرفى المنطوق.
- 2/ المظهر المرجعى للمنطوق.
- 3/ أسلوبية النطق.

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى، تر الحسين سحبان وفؤاد صفاء، مجلة آفاق، العددان 8 و9، 1988، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ص30.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

وهنا نفهم التأويل حسب تودوروف -عملية إزاحة وإحلال، وليس عملية اشتقاق واستقراء، وهو بذلك يتقاطع مع العديد من العلماء اللبنانيين من مثل "قريماس"، "فريخ"، "بنفسنت" إلى حد كبير.

يقول تودوروف: "فتأويل عنصر من العمل، يختلف باختلاف شخصية الناقد ومواقفه الإيديولوجية وباختلاف الفترات، ولكي يتم تأويل عنصر ما فإنه يندرج في نسق ليس هو نسق العمل، ولكنه نسق الناقد"¹

يجعل هذا التصور من التأويل فعل قراءة يستدعي القارئ الناقد المحمل بخلفيات معرفية، وانتماءات إيديولوجية لا يستطيع التملص منها أثناء التأويل، مما يبقى تأويلاته مجرد احتمالات على الرغم مما قد تقدمه من حجج دامغة على صحة ما يذهب إليه. وفي هذا الصدد يقول "ميخائيل باختين" "M.Bakhtine": "تأويل المعاني لا يمكن أن يكون علميا بل هو إدراكي معرفي للمعنى العميق للكلمة"²

ومما سبق حدد "تودوروف" الغاية الأساسية من استخدام هاتين الغائيتين "التأويل والمعنى"، حيث يقول: "والغاية من وصف عمل ما هي بلوغ معنى العناصر الأدبية، أما النقد فيسعى إلى تأويل تلك العناصر تأويلا ما"³

يجزم تودوروف أن المعنى ربما يكون ذلك الإحلال أو الانزياح الشفرتي في المجال بين الدال والمدلول في عموم الأنساق الخطابية، أي أنه لا يرى أن الرمز أو الشفرة يمكن أن يكون معادلا موضوعيا للمعنى المحمول أو القصدي أو المؤول إليه إلا أن ثمة شرطية صارمة تحمل (الرامزة) أو الشفرة إمكانية أن تحول إلى نفسها علامات الشيء ذاته.

¹ يمينى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص25.

² تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين -المبدأ الحوارى-، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص56.

³ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سخبان وفؤاد صفاء-ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص41.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

وهو هنا يرى في قراءة الخطاب وتأويله انعكاسا عن تجربة ذاتية، فلا يمكن أن يكون المرجع تخيل المتخيل، فهو يقرب من استنتاجه للمعنى حينما يرى المعنى النهائي للعمل الأدبي بحثا باطلا، لأن معنى العمل الأدبي قائم في الحديث عن نفسه، وفي حديثه لنا عن وجوده الذاتي مثلما ورد في دراسته: "الأدب والدلالة"¹

وبذلك تكون إشكالية المعنى لدى "تودوروف" لم تكن في المرجع ذاته والعلاقة بين الدال والمدلول بل مغادرة منطقة إشتغال المهيمن من النظريات اللسانية المهمة بالحكي أي النظريات التي جعلت مرجعها المستقرى أو المؤول للمعنى المحكي، وهنا يبحث تودوروف عن المعنى في المنطوق ذاته وفي مظاهر الدلالة التي تحملها عملية النطق، وفي الخطاب المكتوب لا المحكي، وهو إذ يستقرى المعنى في هذا الاتجاه يحد من فاعلية عناصر الاتصال عند "جاكسون" التي تظهر عالية الفعالية في الكلام المحكي وليس الخطاب المكتوب.

ينفي تودوروف فكرة الوجود الاعتباري أو المجاني لعناصر العمل الأدبي، فهو يفترض أن لكل عنصر دورا يساهم في تشكيل نسيجه العام كما أن لكل عنصر معنى أو مجموعة محدودة من المعاني التي يمكن تحديدها وتعيينها. ويتحدد معنى ووظيفة العنصر من خلال قدرته على إقامة علاقة مع عناصر أخرى داخل العمل، أو مع العمل ككل -وفي ذلك يقول الباحث: "إن معنى عنصر من عناصر العمل (أو وظيفته) هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته"²

فوسم شخصية ما بعلاقة معينة جسدية كانت أو نفسية أو اجتماعية أو غيرها له تأثير جلي على مجرى الأحداث.

¹ عز الدين بوبيش: القصة والبنيوية الشكلية، مجلة السرديات عدد 1، مطبوعات جامعة منتوري ومخبر السرد العربي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، جانفي 2004، ص 51.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سخبان وفؤاد صفاء -ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص 30.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

وليكن استقراء معنى آخر من العبارة التودوروفية يشير إلى الوجود الذاتي للعمل، إذ أن المعنى دائر في الأثر، ولا يقع خارجه، وهو ما أرادته الدارسة يمني العيد بقولها: "الوظيفة في مفهومها هذا هي واحدة أو هي ذاتها، وإن تعدد النقاد والناظرون فيها"¹.

يستحيل مما تقدم أن يتحول المعنى لدى تودوروف إلى قدرة وحدة لغوية إلى إدماج وحدة من مستوى عال في أصول الخطاب النقدي. فالمعنى في المحكي أن يكون في المنطوق، إذ يتفرز المعنى عن سائر الدلالات غير المكتشفة بعد في حصيلة تدعى "التأويلات" وهكذا فالنص المكتوب يمكن الاحتفاظ به مخالفاً بذلك آنية الكلام، ولذلك يمكن تكراره دون أن يناله زيف كثير، وهكذا يحاول المتلقي عبثاً تأويل المعنى الذاتي للمنطوق، فهو في استقلالية تامة عنه، والأشكال اللسانية التعبيرية لا تملك جاهزية معنوية إنما التعبير اللغوي، والأهم أن المعنى مركب دلالي من وحي التلقي وقصدية النص يفكك مكوناته العلامية الاشتغال في الربط بين الدال والمدلول إلى وحدات معانٍ تنتظم وفق أنساق تتركب معنى الرسالة الصورية (الصوتية)، ينتقل الباحث من مستوى أعلى من المستوى السابق، من خلال النظر إلى العمل على أنه عنصر ينتمي إلى نسق أوسع، يشمل مؤلفات أخرى سبقت في وجودها العمل المدروس حيث يدخل هذا الأخير في علاقة متبادلة معها ليخلق لنفسه "معنى". ويضرب تودوروف مثلاً برواية مدام بوفاري "Madame Bovary" التي يتحدد معناها في مناقضتها للأدب الرومانسي أو "Romantique"² فلا يمكن إذا فهم معنى عمل معزولاً عن هذا الكل/النظام، كما لا يمكن تعيينه أيضاً دون تحديد العناصر المكونة له، والكشف عن وظائفها التي تساهم مساهمة مباشرة في معرفة أسرار اللعب الفني وتفتح أمام القارئ (السامع) باب القراءة التأويلية.³

¹ يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص25.

² تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين - المبدأ الحوارية -، تر فخري، صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص56.

³ يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص11.

ومما سبق نجد أن تودوروف ميز بين المعنى والتأويل، إذ من أجل تحليل لا يدخل النص في التأويل، يصبح "المعنى" دوراً، فلا يكون وجود الشيء وجوداً مجانياً ولا زائداً، إن المعنى للشيء هو وظيفته، والوظيفة تعني دخول العنصر في علاقة مع عنصر آخر أو مع عناصر أخرى ضمن البنية الواحدة التي هي هنا بنية النص الأدبي. أما التأويل في نظر تودوروف هو اختلاف القراءة حسب الأزمنة أو العصور، فمعه يندرج العمل الأدبي في نظام يرتبط بالقارئ وبالعلاقة تقيّمها القراءة بين العمل الأدبي وصاحبه، أو بين العمل الأدبي وزمنه، في حين يبقى التحليل المهتم بدراسة الوظائف في العمل الأدبي مقتصرًا على العلاقات الداخلية في هذا العمل، وهكذا فالتأويل هو إدخال العمل الأدبي في علاقة مع القراءة¹، أي لا قراءة خارج التأويل، لأن النظر في النص دون تدوينه يعني لا قراءته، لكننا حين لا نقرأ النص حين لا نؤوله، فماذا يمكننا أن نفعل؟؟

وعلى غرار أعمال "توماشفسكي" الرائدة عمل تودوروف على تقسيم العمل السردية (الأدبي) في مستواه العام والسرد الأدبي "Narration" على وجه التخصيص إلى وجهين أو قسمين كبيرين هما القصة "Histoire" والخطاب "Discours".

وقد انتهج تودوروف لإقامة هذا التمييز نهج العلوم التجريبية واللغوية في التحليل البنائي للسرد* من خلال فكرة "النموذج المفترض" التي أشار إليها "رولان بارت" "Roland Barthes" سابقا حيث يرى أن: "الناقد أو الباحث أمام الكثرة الكثيرة من القصص مضطر أن يبتكر بادئ ذي بدء نموذجا افتراضيا للوصف يسميه اللسانيون الأمريكيون "نظرية"² وبناء على هذا التصور جاء تودوروف بما يسميه "نحو القصة".

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سخبان وفؤاد صفاء-ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص43.

* السرد: مصطلح أثير في الدراسات النقدية الحديثة، حيث كانت لملاحظات "بوث" وتصنيفاته وحصاد المدرسة الشكلية، وتجربة "بروب" الأساس التنظيمي لكل التطويرات اللاحقة. انظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص372.

² رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002، ص20.

يرى تودوروف أن العمل السردى يتألف من قصة وخطاب في الوقت نفسه بمعنى أنه يشير في الذهن واقعا ما، وأحداثا قد تكون قد وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجة بشخصيات الحياة الفعلية، غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه قارئ يدركها. ورأى بأن الجانب الثانى (السرد من حيث هو خطاب) أكثر أهمية وهو المعول عليه في فهم الأبعاد الفنية والجمالية لأي عمل سردي. وعلى هذا الأساس ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث¹.

1- من صرف القصة إلى نحوها:

يعود تودوروف إلى مفهوم "النحو العالمي" "Grammaire universal" بوصفه "مصدر كل العالميات في شتى ألوان النشاط الإنساني، بل هو الذي يحدد الإنسان نفسه"²

ولما كان "الحكي" واحدا من أكثر الأنشطة الرمزية الإنسانية انتشارا بات من الضروري ضبط عناصره وإخضاع مادته لجملة من القوانين حتى يساهم في معرفة هذا الإنسان، من خلال الاستعانة بالطرق العلمية في استخلاص القواعد السردية.

يرى تودوروف أنه لوصف قصة ما يجب أولا "أن نعد ملخصا لها يوجز كل حدث في عبارة مركزة تتكون من مسند ومسند إليه أو موضوع ومحمول"³. ويتمثل الحد الأدنى لأي قصة في خمسة مراحل أين يتم فيها الانتقال من توازن إلى آخر "فالصورة المثالية المفترضة للحكاية أن تبدأ بوضع أول يتصف بكونه توازنا ثم يضطرب هذا الوضع بحكم ما يطرأ عليه من قوى تغير اتجاهه، فيحدث وضع جديد يتصف بانعدام

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص41.

² السيد إبراهيم: نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، دار قباء، القاهرة، مصر، (دط)، 1998، ص39.

³ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (دط)، 2003، ص270.

التوازن، ثم يعود التوازن من جديد بفعل قوى أخرى مضادة، والتوازن الثاني مشابه للأول، ولكنهما مختلفان¹

وعلى هذا "فالقصة" إما أن تصف لنا حالات شبه تامة (وضعيات التوازن وعدم التوازن) وتقابل عنصر "الوصف" في النحو، وإما أن تقدم لنا صورة متحركة ديناميكية تشير إلى عمليات التغيير التي يتعرض لها المتن الحكائي، وتقابل في النحو "الفعل" وإذا كانت الجملة أكبر الوحدات النحوية، فإن تودوروف قد تجاوزها إلى وحدات أكبر منها هي "المتوالية" "Séquence"، وقوامها سلسلة من الجمل المتصلة فيما بينها لتكون قصة.

وقد تحتوي القصة الواحدة على أكثر من متوالية، تربط بينها مجموعة من العلاقات، جمعها الدارس في ثلاثة أنماط عامة، استقاها من أعمال "بروب" كما صرح بذلك في كتابه "الشعرية" في معرض حديثه عن المظهر التركيبي للسرد، مع بعض الإضافات.²

1/ النمط الأول: يتصل بالعلاقات الزمنية وتعاقب الأحداث في عالم الكتاب الخيالي.

2/ النمط الثاني: يرتبط بالعلاقات المنطقية التي تجعل مبدأ السببية هو السائد في بنية القصة.

3/ النمط الثالث: يركز على نوع من العلاقات المكانية، حيث يتجاوز الأجزاء لرسم سطح معين.

تتوزع العلاقات الثلاث بصورة متفاوتة داخل المتن الحكائي، فطغيان نمط معين لا يعني قط عدمية النمط الآخر، فلا تخلو الحكاية الواحدة من النمطين الأول والثاني، لأنه وطبقا لنوع النمط تتحدد طبيعة المتوالية، ومن ثمة طبيعة العمل برمته، بينما يرتبط النمط الثالث أكثر بالنصوص الشعرية.

¹ السيد إبراهيم: نظرية الرواية - دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، دار قباء، القاهرة، مصر، (دط)، 1998، ص43.

² صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (دط)، 2003، ص271-272.

2- القصة والخطاب:

بعد الخطوة الإجرائية الأولية ألا وهي "التقطيع" "Le découpage" عمد تودوروف إلى فصل عناصر البنية السردية إلى قسمين أين جعل لكل قسم منها عناصره المميزة فهي قصة أي هي: "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل". فالمتن الحكائي (الحكاية) يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والنسبي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل....¹

وإذا سعينا إلى رسم معالم النظرية النقدية عند تودوروف، نجدها لا تختلف كثيرا عن المسار الذي خطاه "رولان بارت"، والمتمثل في الانطلاق من الأطروحة البنيوية اللسانية في تحليل السرد، ليتحول فيما بعد إلى مفهوم الشعرية والنقد الحوارية - غير أن هذا الانتقال لم يحوله بصفة جذرية عن أطروحته البنيوية الشكلانية الأساسية - وهذه المرحلة من حياة تودوروف يمثلها مقاله الأساسي "مقولات السرد الأدبي" المنشور ضمن العدد الثامن من مجلة "تواصلات" بالاستفادة المباشرة من اللسانيات البنيوية ومن مفهوم الخطاب عند "بنفنسنت"، ومن الشكلانيين الروس وتحديدًا "بروب" و"توماشفسكي" و"شكولوفسكي" في مقارنة القصة ومفاهيم أخرى مثل "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي"، نظام الوظائف... الخ.

وهو ما يشكل وعيا منهجيا مقترحا من طرف تودوروف الذي اقترح للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة "دراستها وفق مستويين اثنين هما التمييز بين القصة بوصفها نظاما حكايا وبوصفها نظاما خطابيا".²

¹ عز الدين بوبيش: القصة والبنيوية الشكلانية، مجلة السرديات، ع1، مطبوعات جامعة منتوري ومخبر السرد العربي،

دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، جانفي 2004، ص55-56.

² عمر عيلان: شعرية السرد والنحو السردية: تزفيتان تودوروف، مجلة الموقف الأدبي، ع434، إتحاد الكتاب العرب،

دمشق، 2007، ص65.

ويشرح الباحث هذا الطرح لتودوروف بقوله: "فالقصة تمثل جانبا حكايا من خلال الأحداث المتعاقبة التي قد تتشابه مع الحياة الواقعية، كما أنها تمثل جانبا خطابيا عبر طريقة انتقالها، فالقصة تفترض وجود راو يتحدث عن أفعال ومواقف يسردها على مستمع أو متلق، سواء كان هذا الراوي حقيقيا أم افتراضيا، وفي هذا المستوى فإن الذي يهمنا هو الطريقة التي تم بها السرد"¹

والقصة أيضا -بحسب تودوروف- "ما تثير في الذهن واقعا ما أو أحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الواجهة بشخصيات الحياة الفعلية"² أو كما يؤثر الباحث "دي بوس" توصيفها بتعبير «الحياة المحكية»³، إذ تعرض هذه الحياة من خلال ذات ساردة وبطريقة فنية جمالية لتشكل القسم الثاني من أقسام النص السردى وهو الخطاب باعتباره الكيفية التي بها يطلعنا السارد على تلك الأحداث (الحياة).

ولا يخرج هذا التحديد -كما سبق واشرنا - عما قدمه "توماشفسكي" وإن تعارضنا في بعض أجزائه، إذ يجعل هذا الأخير من الخطاب بناءً فنيا وجماليا في حين تغيب هذه الجمالية -بحسبه- عن القصة بصفاتها مادة سابقة على الأدب، بينما يجد تودوروف فيهما مظهران أدبيان يعملان متضافرين لبناء فنية العمل ككل. فالحكاية لا تصل أسمعنا إلا بواسطة فنية الخطاب، ولا وجود لهذا الخطاب بغياب المادة التخيلية، ولأجل فهم هذا التعالق لابد من الفصل بينهما، ولئن كان الفصل لا يتم إلا على المستوى النظري، لأنهما يظهران على مستوى العمل ذاته في ظل نظام علائقي معقد يصعب على المتلقي فك عقدة.⁴

¹ عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردى، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008، ص65-66.

² تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي: ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر الحسين سخبان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص31.

³ ميشيل رامون: يصدد تميز بين الرواية والقصة، تر حسن بحراوي، مجلة آفاق، عدد 8-9، ص120.

⁴ تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص38.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردى

يشير تودوروف في هذا المستوى من التحليل إلى أن الحكاية هي بنية مجردة مطلقة، مكونة من مجموعة مختلفة ومتعددة من الرواة. وبالتالي فهي غير ثابتة المعالم من حيث الأداء، فكل راو يقدمها وفق رؤيته الخاصة.

غير أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تلغي حقيقة الحكاية الأساسية، التي هي عناصر قائمة باستمرار في هيكلها الأولي.

والسرد التتابعى والكرونولوجى فى الأحداث لا يفى بالضرورة بطبيعة الحكاية التى يمكن أن يتغير فيها مسار الأحداث كرونولوجيا بمجرد أن تكون مشتملة على شخصيتين، فنجد أنفسنا مضطرين للتوقف عند حادثة خاصة بالشخصية الأولى، لنقوم بسرد الوقائع المتعلقة بالشخصية الثانية-يقول تودوروف: "إن الحكاية ليست هي الأحداث، بل العلاقة الاتفاقية التي تؤلف بينها، فالحكاية لا وجود لها في ذاتها"¹ وبالتالي فإن إدراك الحكاية يتم في مستويين مختلفين من مستويات البنية الحكائية.

إذ لكل مستوى مجموعة من العناصر الداخلة في تشكيله، فتشمل القصة عنصرين أساسيين هما:

1/ منطوق الأعمال (الأفعال الروائية)

2/ الشخصيات وعلاقتها

بينما قسم الخطاب إلى ثلاث مكونات أو مقولات أساسية وهي:

1/ مقولة الزمن (زمن الحكى)

2/ مقولة الرؤية (جهات الحكى)

3/ مقولة الصيغة (صيغة الحكى)

¹ عمر عيلان: شعريّة السرد والنحو السردى: تزفيتان تودوروف، مجلة الموقف الأدبي، عدد 434، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007، ص66.

2-1 السرد من حيث هو قصة:

2-1-1 منطق الأعمال (الأفعال الروائية):

الأفعال الروائية داخل السرد متعلقة بـ "التكرارات"، ففي كل عمل يوجد ميل إلى التكرار، سواء تعلق الأمر بالفعل الروائي أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف. يتكون السرد من مجموعة من الأفعال أو الأحداث التي تتوالى تواليًا مخصوصًا يمنح النص طابعه العام. يخضع هذا التوالي لمنطق حكاية معين يسميه تودوروف "منطق الأفعال" "logiques des actions" ويمس العلاقات الرابطة بينها، دون أن يتعداه إلى نوعية العلاقات القائمة بينها وبين العناصر النصية الأخرى. ولا تخرج وجوه هذا المنطق عما عينته الشعرية الكلاسيكية "la poétique" قديمًا تحت عنوان "التكرار" "Répétition" سواء تعلق الأمر بالأفعال (Action)، أو الشخصيات (personnage)، أو بجزئيات الوصف (Discriptions) وأهم أشكاله:¹

أ. "التضاد" الطباق (Antithèse): ويقابل مفهوم الطباق البلاغي، ويفترض إدراكه وجود جزأين متشابهين في طرفي الطباق، ويبرز النمط التكراري الطباقي في الروايات التي يتأسس متنها الحكائي على الرسائل المتبادلة بين عدة شخصيات (الروايات التراسلية)، أما إذا كان مجموع رسائل المتن القصصي يصدر عن شخصية واحدة، فإن الطباق أو التقابل يقع في المحتوى وفي النغمة أيضا (النبرة).

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر الحسين سخبان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص32-33.

ب. التدرج: (gradation): ويأتي لتلقي الرتبة التي قد يحدثها النمط السابق ومثال ذلك وجوب إضافة أو تقديم مؤشر جديد (تفصيل جديد) مع كل رسالة مختلفة، بحيث يكون الحل المتوصل إليه في نهاية السرد كنتيجة منطقية للإضافات التي سبقت حدوثه. فالتدرج يتحقق بوجود علاقة تماثل بين شخصيتين على امتداد صفحات عديدة.

ج. التوازي (parallélisme): ويتكون من متتاليين على الأقل تحتويان على عناصر متشابهة ومتباينة - إما على مستوى العقدة، كأن تتعرض شخصيتان لتجارب متشابهة (مغامرات، صراع، عقبات،... الخ)، أو قد يأتي التوازي في شكل صيغ تعبيرية متشابهة داخل الوحدات الكبرى للسرد، من ذلك استعمال تفاصيل سردية متقاربة في وصف حالات نفسية تتعرض لها الشخصيات الرئيسية داخل كل وحدة. ويمكن التمييز بين نمطين أساسيين من التوازي أولهما خاص بخيوط الحكمة ويتعلق بالوحدات الكبرى للمحكي، وثانيها خالص بالصيغ الفعلية (التفاصيل).

وبعد بسطه لوجهة نظر الشعرية الكلاسيكية يسجل تودوروف جملة من المحاذير إزاءها يستهلها بخطورة تحديد هوية العمل من خلال عملية إدراك من طرف واحد، ذلك أن القراءة الجيدة ليست قراءة قارئ متوسط وإنما هي قراءة قصوى. ولم يكتف تودوروف في مراجعته لشعرية أرسطو بهذا الحد، بل تجاوز ذلك إلى الإشادة بجهود أخرى بذلت لوصف منطق الأفعال منها "دراسة الحكاية الشعبية والأسطورة من زاوية بنيوية" وهنا اقترح:

◀ النموذج الثلاثي "Modèle Triadique":

ويقوم على أساس من نموذج الفرنسي كلود بريمون [Claud Brémont] الذي يرى أن المحكي يتكون من مجموعة من المقاطع السردية الأولية "Séquences élémentaires" - يسميها تودوروف "Micro récit" ولا يفوق عددها العشرة وحدات -

تظهر على نحو متتابع، أو يندرج بعضها في بعض. وتتكون كل قصة صغرى من ثلاثة وظائف¹:

- أ. وظيفة* تفتح إمكانية صيرورة بشكل سلوك ممكن أو حدث قابل للتوقع.
- ب. وظيفة تحقق هذا الاحتمال بشكل حدث فعلي.
- ج. وظيفة تفعل الصيرورة بشكل نتيجة تم بلوغها.

كأن تسعى شخصية ما إلى بلوغ هدف ما (احتمالية الوقوع *Virtualité*) ولبلوغه تسلك سلوكا معينا (*Actualisation* تحيين)، وتتجح بفضل هذا السلوك في الوصول إلى هدفها (*Réalisation* تحقيق)، وقد ينتهي هذا المشروع بالفضل بواسطة إيقاف الفعل (*Absence d'actualisation*).

وهكذا فالنموذج الثلاثي اختزال لنموذج بريمون في تكون المحكي بأكمله من محكيات صغرى تحكمها قاعدة التتابع أو الدمج. أين تكون محكيات العالم مكونة من توليفات مختلفة لعشرات المحكيات الصغرى ذات البنية الثابتة والتي تتناسب مع مواقف الخداع والتعاقد والحماية.

◀ النموذج التماثلي "Modèle Homologique":

ويستند إلى نموذج التحليل البنائي للأسطورة - في صورته البسيطة - لصاحبه كلود ليفي شتراوس [Claud-Lévi-Strasuss]، وإن اختلفا في الأهداف المرجوة من كل تحليل. فإن كان شتراوس يسعى إلى "كشف المبادئ التي تحكم تشكل الفكر، وتسري

¹ دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص71.
* الوظيفة *Fonction*: يحتفظ بريمون بمفهوم الوظيفة البروبرية وهي «فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالاته في صيرورة الحكمة» إلا أنه-خلافًا لما ذهب إليه بروب- يرى أن الوظيفة لا تستدعي الوظائف التي تليها بالضرورة. ينظر فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص35.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

على كل العقول، حيثما وجدت¹، فإن تودوروف يعتمز البحث عن الهيكل البنائي في صورته التجريدية، دون الغوص فيما هو ابعد من ذلك.

قام شتراوس بعزل الأحداث القصصية في جمل مركزة (**المحور النظمي**)^{*} تساعد على فهم النص ظاهرياً، بينما يشير جوهر هذه الحوادث (الجمل) إما إلى العلاقات بين الشخصيات أو إلى المقامات التي تحتلها أو إلى ممارساتها الفعلية...، أي بما يتناسب وطبيعة النص ذاتها.

هذه (العلاقات) و(المقامات) و(الأفعال) هو ما يجب التركيز عليه، لأنها تسمح بفهم أفضل لبنية العالم التخيلي من خلال إخضاعها للقراءة العمودية (**المحور الاستبدالي**)^{**}.

ينتهي العرض التودوروفي إلى جملة من الملاحظات أبرزها: إمكانية أن تحمل الحكاية أكثر من نموذج، وقابلية هذه النماذج للتعديل والتمطيط، مما يدفعنا إلى الاعتقاد أن منطق الأعمال منطق تخلقه الضرورة السردية.

2-1-2 الشخصيات وعلاقاتها:

حاول تودوروف تطوير مفهوم "الحافز" لدى توماشفسكي، وربطه بصنف معين من الشخصيات، ينتمي إلى نمط خاص من السرد الدرامي (الدراما "Drame") حيث

¹ -إيدموند ليتش: كلود ليفي شتراوس -البنيوية ومشروعها الأنثروبولوجي-، تر ثائر ديب، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1970، ص80.

^{*} **المحور النظمي أو العلاقات النظمية "paradigmatiques"**: توجد بين وحدات تنتمي إلى مستوى واحد، وتكون متقاربة ضمن منطوقة معينة، أو عبارة معينة، أو مفردة معينة. ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون -دراسة ونصوص-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص36.

^{**} **المحور الاستدلالي أو العلاقات الاستدلالية "syntagmatiques"**: تنتمي إلى مجموعات أو مجموعة فرعية تتكون من وحدات يمكن أن تؤدي وظيفة نظامية واحدة في وضع معين من المنطوق، أي أن كل واحدة منها يمكن أن تحل محل واحدة من أخواتها في منطوقة معينة. ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص37.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

تحدد في الشخصيات بناء على مجموع علاقاتها مع الشخصيات الأخرى مستغلا النموذج العاملي "Le modèle actantiel"* للفرنسي أليان غريماز [A.Souriau] والذي افترضه بدوره من أعمال إتيان سوريو [A.J.Greimas] الأولية. يقول تودوروف في هذا المجال: "فانطلاقا من الدراما استخلص أ.سوريو نمودجا أولا للعلاقات بين الشخصيات وسنستعمله في الشكل الذي منحه إياه غريماز"¹.

يرد تودوروف العلاقات المتغيرة -على الرغم من تنوعها- بين الشخصيات إلى ثلاثة محمولات قاعدية. "Prédicats-De. Base" هي²:

أ. الرغبة "Désir" وشكلها الأبرز هو الحب "Amour".

ب. التواصل "Communication" وتظهر في المسامرة "Confidence".

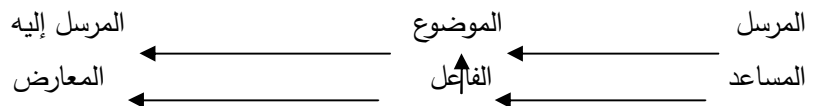
ج. المشاركة "Participation" وتتحقق عن طريق المساعدة "Aide".

تتشكل المحمولات الثلاثة علاقة أساسية يشتق منها جميع العلاقات الأخرى داخل العالم التخيلي، عن طريق قاعدتين من قواعد الاشتقاق:

1/ قاعدة التقابل "La règle de position":

تقابل المحمولات القاعدية السابقة -والتي يمكن وسمها بالإيجابية- ثلاثة محمولات/حوافز سلبية تتبع منها وترتبط بها:

* النموذج العاملي: يستند غريماز في تحديد نمودجه العاملي على النموذج الوظيفي البروبري. يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاثة علاقات: ينظر رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة، الجزائر، (دط)، 2000، ص30.

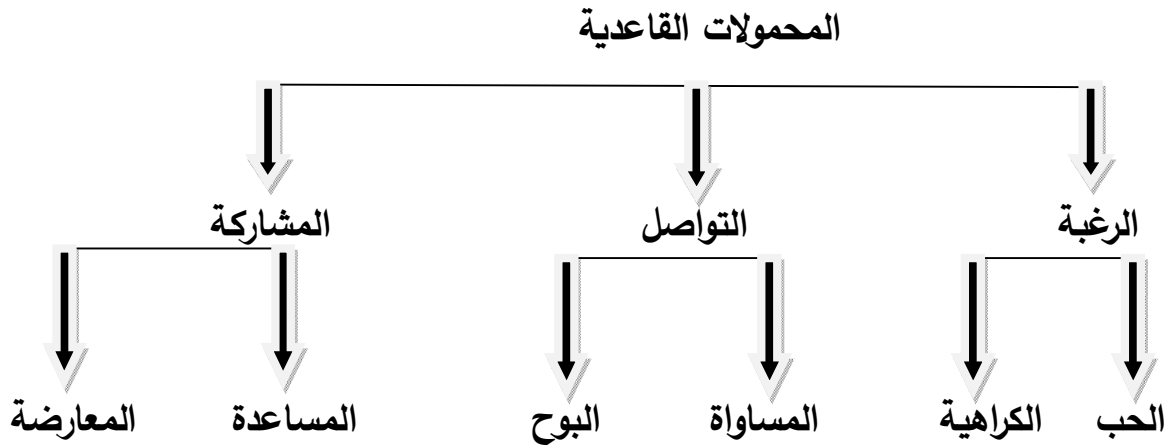


¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سخبان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص37.

² المرجع نفسه، ص نفسها.

- أ. الكراهية بموازاة الحب (الرغبة).
- ب. البوح بموازاة المُساراة (التواصل).
- ج. المعارضة بموازاة المساعدة (المشاركة).

ويمكن أن نحدد هذه العلاقات المتقابلة في الشكل التوضيحي التالي:



2/ قاعدة المطاوعة "La règle de passif":

ويسمى أيضا قاعدة الانفعال، فكل فعل ذات فاعلة، تتحول بموجب قاعدة المطاوعة إلى مفعول بها، ولنضرب مثلا شخصية فالمون -إحدى شخصيات رواية العلاقات الخطيرة التي يقيم عليها تودوروف نموذج البنائي- فهو يرغب في تورفيل وهو مرغوب فيه من طرفها، وهو يكره فولانج وهو مكروه من طرف دانسي... الخ.

وبهذه القاعدة الأخيرة نحصل في النهاية على اثنتي عشرة علاقة مختلفة -على الرغم مما قد تبديه من تشابه- ويرد تودوروف وجه الاختلاف فيما بينها إلى الوظيفة "Fonction" التي تؤديها كل قاعدة من الاشتقاق، فقاعدة التقابل تولد قضية لا يمكن التعبير عنها بكيفية مغايرة لأن عبارة "أ يعيق ب" مثلا استخرجت من عبارة "أ يساعد ب". أما قاعدة الانفعال فوجه استعمالها هو القرابة بين قضيتين موجودتين، فعلى سبيل المثال: "أ يحب ب" و"ب يحب أ" يمكن أن تشتق منها صيغة ثانية لتعبر عن نفس الفكرة فنقول:

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

"أ محبوب من طرف ب"، ولكننا لا نستطيع القيام بنفس الاشتقاق على مستوى المثال الأول.

نصف القواعد السابقة العلاقات بمعزل عن الشخصيات التي تجسدها، بينما قد تتخذ العلاقة مظهرها مخالفا لما تبديه، فظاهر العلاقة لا يشير بالضرورة إلى جوهرها، لذلك أشار تودوروف إلى ثنائية الكائن والظاهر "L'être et paratre" ويتصل هذا الجانب بإدراك ووعي الشخصيات داخل المحيط السردية لا بإدراك المتلقي، خارج حدود النص.

يبتعد تودوروف -في مرحلة ثانية من البحث- عن الجوانب الوصفية للعلاقات الشخصية ويقترب أكثر من صيغتها الحركية من خلال قواعد الفعل "Règle D'action"، حيث تتكشف بموجبها التحولات التي تعترى الشخصيات، وتضع المتلقي وجها لوجه أمام حقيقتها الداخلية¹:

أ - القاعدة الأولى:

تسعى إلى عكس الأفعال الظاهرة للشخصيات على نحو: "أ يحب ب" ولأجل تحقيق القضية "أ محبوب من طرف ب" يقوم (أ) بكل شيء من أجل أن يحبه (ب).

ب - القاعدة الثانية:

إذا كان "أ يحب ب" على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر، فإن وعي (أ) بهذا الكائن، فإنه يسلك سلوكا يحول دون تحقيق هذا الكائن (الحب) كأن يرحل بعيدا، أو أن يرتبط بشخص آخر.

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سخبان وفؤاد صفا، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص39 وما بعدها.

الفصل الأول:

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردي

ج- القاعدة الثالثة:

يحكم حركة هذا النوع من العلاقات عنصر الرغبة، فإن كان (أ) يساعد (ج)، ولا يعتقد أن (ب) له نفس العلاقة مع (ج)، وما إن يعرف (أ) ذلك حتى يسلك سلوكا ضد (ب) بدل (ج) بوصف هذا الأخير العنصر المنافس ل (أ)، لأن (أ) في الواقع يرغب في (ج) لنفسه.

د - القاعدة الرابعة:

وترتبط بعلاقات التواصل، فعمليات المساواة بين (أ) و(ب) تتوقف في اللحظة التي يفصح فيها (ب) عن رغباته الخاصة التي تختلف عن رغبات (أ).

تتنظم العناصر السابقة المكونة لمادة الخبر وفق "خطاب" يمنحها قيمتها التعبيرية ويضعها ضمن قالب فني جمالي يجعلها أكثر قبولا لدى جمهور المتلقين، ويستدعي العرض الفني والجمالي للخطاب -بوصفه من وجهة نظر تودوروفية كلاما واقعا موجها من طرف سارد نحو متلق - ثلاثة مظاهر سردية:

1- الزمن: ويصف العلاقة بين زمنين زمن القصة وزمن الخطاب.

2- مظاهر السرد: أي الكيفية التي يدرك بها السارد عالمه التخيلي.

3- أنماط السرد: يتعلق بنوع الخطاب الذي يستعمله السارد في إبلاغ سرده.

2-2 السرد من حيث هو خطاب:

1-2-2 زمن السرد:

تبرز زمنية الأثر الأدبي من خلال العلاقة الفارقة بين زمن القصة "Le temps de l'histoire" وزمن الخطاب "Le temps du discours"، فالقصة تعرض الأحداث وفق تسلسلها الواقعي، الذي تقع فيه مجموعة من الأحداث في آن واحد، مما يجعل من زمن القصة زمنا متشعبا "Pluridimensionnelle"، وبانتقال المادة القصصية

إلى مستوى الخطاب تخضع لعمليات ترتيب تختلف عن ترتيبها الزمني الطبيعي، إما لعجز السارد عن إيراد الأحداث مجتمعة، وإما بسبب تعمد الحياد عن زمنية القصة، حتى لو أتيحت له فرصة الإمساك بالزمن الطبيعي لخدمة أغراضه الفنية والجمالية، وليسمح للمتلقي بالمشاركة في تفعيل السرد، مما يجعل من زمن الخطاب زمنا خطيا "Linéaire". وعلى الرغم من هذا الاختلاف فإن هناك علاقة تربط بين الزمنين حددها تودوروف في نقطتين أساسيتين هما:

أ - التحريف الزماني "La déformation Temporelle":

يشير تودوروف في هذه النقطة إلى المساهمة الفعالة للروسي لف فيكوتسكي [Lev.Vu.gotski] في مؤلفه "سيكولوجية الفن" الصادر سنة 1925 -فضلا عن جهود توماشفسكي حول التعارض الموجود بين زمنية المتن الحكائي والمبنى الحكائي- إلى أنماط هذا التحريف، والذي استمده من نظام النوتة الموسيقية، حيث لاحظ أن أي تغيير يصيب نظام الأحداث يؤدي إلى تغيير معناها، ويترك انطبعا مختلفا لدى المتلقي، "فأهمية الأحداث لا تكمن في ذاتها وإنما في العلاقات القائمة فيما بينها"¹. فالحديث عن الجريمة ثم العودة إلى الوراء للحديث عن التهديد بالقتل وأسباب هذا التهديد، يختلف تأثيره في المتلقي، ومن قبله البناء الفني والجمالي للنص، عما إذا تم ترتيبها عكسيا، ويرتبط التحريف الزمني للأحداث عادة بالنصوص التي يتألف منها السردى من قصة واحدة، لذلك تكثر هذه التقنية في الأعمال الروائية التقليدية كالرواية البوليسية "Roman énigme" ورواية الرعب "Le roman noir".

أما إذا كان السارد بصدد متن سردي عبارة عن مجموعة من القصص الصغرى فإنه يلجأ إلى استخدام تقنيات جديدة في العرض أهمها التسلسل والتناوب والتضمين²:

¹ المرجع السابق، ص 44.

² المرجع نفسه، ص 43-44.

1/ التسلسل "Inchainement":

ترتصف الأحداث فيه بشكل متتابع، فبعد الانتهاء من القصة الدنيا الأولى، يبدأ الراوي في عرض القصة الثانية وهكذا دواليك وصولاً إلى النهاية، وهي الميزة الغالبة على القص الخرافي الشعبي، حيث تعرض مغامرات البطل الواحدة تلو الأخرى، وتعتبر كل مغامرة قاعدة الانطلاق للمغامرة التي تليها.

2/ التضمين "Enchâssement":

ومن أشهر النماذج الحكائية التي يقوم منها السردية على بنية التضمين، حكايات ألف ليلة وليلة. أو ما يسمى بتقنية "الحكاية الإطار" بحيث تتناسل الحكايات الفرعية إلى ما لا نهاية داخل الحكاية الإطار/الأم. وتتحقق عملية التأطير من خلال علاقتين تركيبيتين هما: العطف "Coordination" والتبعية "Subordination".

3/ التناوب "Alternance":

يتوزع السرد فيه على حكايتين أو أكثر، يتم سردهما بالتناوب، حيث يباشر السارد الحكاية الأولى (مثلاً)، ثم يتوقف عند نقطة معينة، لينتقل إلى الحكاية الثانية، ثم يتوقف عند حد معين، ليعود إلى الحكاية الأولى حيث تركها أول مرة وهكذا دواليك.

وإذ كان تودوروف قد اكتفى بالعنصرين السابقين في دراسة الزمن في مقاله السابق الذكر فإنه تطرق في مؤلفه (الشعرية) وفي معرض حديثه عن المظهر اللفظي للسرد إلى منهج جيرار جينيت [Gerard Genet] في معالجة الزمن السردية -الذي سنتبناه ممارسة أثناء التطبيق - بنية الاقتراب من البنية الشكلية والدلالية للنص السردية. غير أنه توقف عند المحطات الرئيسية دون أن يتجاوزها إلى التفاصيل الآتية:

أ/ الترتيب "Ordre temporel": تجري الأحداث في القصة دفعة واحدة، بينما

تسير على مستوى الخطاب وفق نظام خاص يسمح بمتابعتها بمرونة، يطلق

جيرار جينيت على هذا النظام مصطلح "المفارقة الزمنية" "Amachronie"

والتي: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"¹ ومن أبرز أنماطها: الاسترجاع والاستباق.

◀ الاسترجاع "Analepse":

يعد الاسترجاع أكثر التقنيات الزمنية حضورا في السرد، وهو عبارة عن حركة سردية تتمثل في "إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي يلغها السرد"² والاشتغال على عنصر الزمن في الحكاية الخرافية لا يأخذ بعين الاعتبار ترتيب الأحداث كما وقعت في الأصل - إن افترضنا حدوثها طبعاً - بل يراعي في ذلك تداعياها عبر وعي السارد سواء أكان حاضرا مشاركا أم غائبا عن الأحداث التي يرويها. ومن هنا تبرز فاعلية الذاكرة إذ تعمل بأقصى طاقتها على جلب الواقعة الماضية واستدراجها في اللحظة الزمنية على نحو يتناسب والوضع السردى القائم.

إن الاسترجاع هو الخروج عن مضمار السرد والعودة إلى الوراء أو إلى الماضي عن طريق عملية التذكير، لذلك يسمى بالسرد الاستذكاري Respectife. ومصطلح الاسترجاع هو نقل للمصطلح السينمائي Flash Back وقد سبق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون هناك نشاز طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترماً³

¹ ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر حياة الفهد، جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 1998، ص 80.

² جيار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص 47.

³ عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، -معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق-، ديوان المطبوعات الجامعيات، (دط)، 1995، ص 217.

وتحقق الإسترجاعات جملة من الغايات، فهي تستدرج الوقائع الماضية التي يغفل عنها المحكي الأول، ويتم تطعيم الحاضر بمجموعة من المعطيات الضرورية حول الأحداث الماضية وخلفيات الشخصيات، ما يساعد على إضاءة المشاهد للقارئ وتمكينه مما يعينه على فهم جوانب العمل، ومن وظائف الإسترجاعات على سبيل الذكر لا الحصر أنها تزود القارئ "بمعلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم السرد بإطلاعنا على حاضر شخصية اختلفت على مسرح الأحداث ثم عادت إلى الظهور من جديد"¹

ولكل استرجاع مدى (portée) واتساع (Amplitude)، فالمدى هو النقطة التي توقف عندها السرد ثم عاد إليها، ويقاس المدى بالسنوات والشهور والأيام. أما السعة فتقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاسترجاع من زمن السرد².

واستنادا إلى مدى الاسترجاع قسم "جيرار جينيت" الإسترجاعات إلى ثلاثة أقسام:

أ/ استرجاع خارجي (Analepese externe): وهو الذي يقع مداه الزمني في ماضي سابق لبداية الرواية، يشمل أحداثا مستعادة، خارج نطاق زمن الحكاية الأول ونعني بالحكاية الأولى مجموع السياق بالقياس إلى مفارقة زمنية ما، يقول جينيت "ونسمي استرجاعا خارجيا ذلك الاسترجاع الذي تظل سעתه كلها خارج سعة الحكاية الأولى"³. ونقصد بالسعة المدة القصصية التي تحتلها المفارقة الزمنية من حجم حاضر السرد. ويأتي الاسترجاع الخارجي لاستكمال الحكاية الأولى وإلقاء الضوء على الأحداث التي تساهم في تشكيلها.

¹ حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي -الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط2، 2009، ص121-122.

² جيرار جينيت: خطاب الحكاية -بحث في المنهج-، تر محمد المعتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص122.

³ المرجع نفسه، ص60.

ب/ استرجاع داخلي (Analepese Interne): وهو الذي يتعين مداه الزمني في ماضي لا حق لبداية الحكاية (السرد). وهو الذي يظل حقلها الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى، وتتعلق بالراوي نفسه الذي يرى أنه من الأفضل الإشارة إلى بعض المعلومات التي تخص ماضي شخصية أدخلت حديثا إلى دائرة السرد وعن الماضي القريب لشخصية غابت عن الأنظار لفترة من الزمن، ويسمى هذه الحالات بالاسترجاعات "غيرية القصة" "Hetrodigetique". وقد تأتي الاسترجاعات الداخلية فتتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى وتختلف عن ذلك اختلافا شديدا، ويسمى "جينيت" استرجاعات داخلية "مثلية القصة" "Homodiegetiques" وتشمل إما المقاطع الاستيعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية.

ويضعها تحت مسمى الإسترجاعات التكميلية "complétives renvois" وإما قد تظهر في صورة تذكيرات صريحة من الحكاية إلى ماضيها الخاص، وتأتي في الغالب للمقارنة بين ماضي شخصية ما وحاضرها السردية من أجل الكشف عن طبيعتها النفسية، ويطلق عليها جينيت مسمى "الإسترجاعات التكرارية" "Répétitives"، وينتهي جينيت إلى الاعتقاد أن الإسترجاعات الداخلية باختلاف أنواعها تنطوي على خطر واضح وهو خطر "الحشو والتضارب"

ج/ استرجاع مزجي (Analepese mixte): وهو استرجاع يجمع بين النوعين السابقين. وهناك استرجاعات بعيدة المدى وأخرى قريبة المدى¹. فالأولى "بعيدة المدى" تتوزع فيها ذكريات ودلالات الماضي بين ذكريات سعيدة وأخرى حزينة، فيبرز الماضي كبداية لمأساة الأبطال أو الشخص، وما الحاضر إلا امتداد وصدى لها. وهنا نجد أنفسنا أمام تاريخ طويل من الصراع والمعاناة خاضته الشخصيات الرئيسية باختلاف أزمنتها.

¹ عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009،

وأما الثانية "قريبة المدى" فترمي إلى تزويد القارئ بمعطيات عن ماضي شخصية من شخصيات الرواية.

◀ الاستيباق "prolepse": وهو الشق الثاني من المفارقة (Anachronie) والأقل حضورا قياسيا بالاسترجاع وهو "حركة سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا سواء أكان هذا الحدث متحققا أم محتمل الحدوث، وتقوم هذه العملية على قلب نظام الأحداث في السرد أو الحكاية عن طريق تقديم متواليات حكاية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث"¹ والاتي سابق حسب "ديفيد لودج" مصدره البلاغة ويعني المعالجة أي توقع الشيء قبل حدوثه.

كما يقوم الاستيباق على تجاوز حاضر الحكاية والتطرق إلى حدث لم يحن أوانه بعد، وهو شائع في الحكاية "بضمير المتكلم" سيما في الحكايات ذات الشكل السيري، التي يكون فيها الراوي والبطل شخصا واحدا.

وتؤدي تقنية الاستيباق مجموعة من الوظائف منها خلق تفاعل بين القارئ والنص المقروء، بتشويقه لما سيأتي حكيه من أحداث عبر الإشارة إليها مسبقا، مما يجعل قلب القارئ مشدودا ومعلقا في انتظار تحقق هذه الأحداث من عدمه، وقد تتيح له التكهن والتنبؤ بمصائر الشخصيات ومسار الأحداث اعتمادا على ما يبثه الراوي من إشارات خاطفة، وقد ترد الاستباقات أحيانا لسد ثغرة محتملة فيما سيأتي من أحداث.

وبالنظر إلى دور الاستيباق الزمني والمهمة المنوطة به، جرى تقسيم الاستباقات بناءً على وظائفها في النص إلى:

أ/ استباقات خارجية "prolepses externes": وتشمل المقاطع التي تقع في نقطة من القصة نجدها لاحقا، وتأتي في معظمها على شكل استطرادات في تلك النقطة تحديدا، كأن يعلن الراوي عن موت شخصية ما في لحظة ما، قبل أن يقوم بسرد حادثة الموت بتفاصيلها الكاملة لحظة حدوثها.

¹ المرجع السابق، ص 117.

ب/ استباقات داخلية "prolepses internes": وهي التي لا تتجاوز خاتمة الحكاية ولا تخرج عن إطارها الزمني، وتحدث في بنية الحكاية من الداخل أي تمتد في زمن القصة، كأن يتم ذكر السنوات التي ستقضيها الشخصية البطلة في مكان ما مستقبلا ذكرا سريعا قبل وصول السرد الحاضر إليها.

ج/ الاستباق كتمهيد "Amorce": وهو عملية استباق للأحداث الروائية لا تتصف معطياته دوماً بالحدوث والتحقق، فوظيفته الأساسية تتمحور في "التطلع إلى ما هو متوقع ومحتمل الحدوث في العالم المحكي"¹. وفي الغالب ترد الأحداث المشار إليها مسبقا كمشاريع ونبوءات تقوم بها الشخصية كمحاولة للإمساك بمستقبلها الشخصي والجماعي.

د/ الاستباق كإعلان "Annonce": وهذا النوع من الاستباقات على خلاف النوع السابق، فهو يخبر بشكل صريح عن "سلسلة الأحداث التي سيشهد ما السرد في وقت لاحق"².

وأبرز وظائف هذا النوع من الاستباق خلق مناخ من التشويق لدى القارئ عبر الإشارة السريعة على حدث سوف يتم التفصيل فيه لاحقا، فتخلق لديه حالة من الترقب في انتظار تلقي الحدث بكامل معطياته وتفاصيله فيما سيأتي من سرد.

◀ المدة "Amisochronies": يهتم الراوي ببعض الفترات الحكائية دون غيرها، فقد يطنب في تفاصيل بعض الأحداث، وسيرد بعضها الآخر بإيجاز، وقد يقنطع من الزمن الحكائي وقائع وأحداث بأكملها، دون أن يكلف نفسه عناء الإشارة إليها أو ربما يمر مروراً سريعاً على أبرز محطاتها فالسرد في حركته يأخذ أشكالاً مختلفة يجمعها جينيت في أربعة حركات سردية هي الوقفة، الحذف، المشهد والتلخيص.

¹ حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي السردى-الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

ط2، 2009، ص133.

² المرجع نفسه، ص137.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

1/ **الوقفة "pause"**: وتبتدى في الحالات التي يكون فيها القص ووصفا، حيث يصبح زمن الخطاب أكبر بما لا نهاية من زمن القصة وإن كانت الوقفة الوصفية في نظر "جينيت" لا تعني بالضرورة توقف الحكاية أو تعليقها، بل قد تستحيل حقا سرديا يغني النص فنيا ودلاليا.¹ وتتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند لتعطيل فاعلية الزمن السردية من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.

2/ **الحذف "Ellipse"**: إن صفة الحذف تختلف عن الملخص (المجمل) لأن الحذف الزمني يعني القفز على مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية، وتقسّم جينيت الحذف إلى ثلاثة أشكال ومظاهر هي:²

أ/ **الحذف الصريح "Explicite détermine"**: وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن نقول بعد عشر سنوات، خلال أسبوع، ... وفي الحذف الصريح تتحدد المدة المحذوفة من زمن الحكاية، وقد لا يتم تحديد هذه المدة كقول السارد: "مضت عدة سنوات".

ب/ **الحذف الضمني "Implicite détermine"**: وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص وغير مصرح به، أو بمدته، فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءة، حيث إن المقاطع الزمنية بين التحولات السردية وفي ملامح وصفات الشخصيات تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني.

ونسندل على الحذف الضمني وجود ثغرة في التسلسل الزمني للأحداث أو انحلال في الاستمرارية السردية، كأن يقدم الراوي إلى جانب الإشارة الزمنية إشارة وصفية

¹ جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص118.

² المرجع نفسه، ص 118-119.

أو معلومة، أو أن تسترجع الحكاية بشكل مضمر، ما فاتها لتفسير أحداث الحاضر والمستقبل.

ج/ **الحذف الفرضي "Hypothétique"**: وهذا النوع من الحذف والذي لم يوضحه جينيت بدقة يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحيانا تستحيل موضعه في موقع ما.

3/ **المشهد: "Scène"**: يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعا للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له، وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء خاصة إذا كان موقعا للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات كما هو الشأن عند **مارسيل بروست** الذي يشكل الشهرة عنده **"بؤرة زمنية"** تتداخل فيها الاستردادات وتدخلات السارد. وهنا يتدخل ويتطابق زمن المتخيل السردية وزمن الخطاب الفني، وغالبا ما تخص عنصر "الحوار" بين صوتين، وإن كانت هذه المطابقة أو المساواة سردية لا واقعية، إذ من غير الممكن نقل الحوار كما جاء على لسان الشخصيات تماما، ويكتسي المشهد الحوارية عند جينيت أهمية بالغة لكوني يبرز الفترات المهمة في القصة، تلك التي تصور التصاعد الدرامي للأحداث¹.

4/ **الخلاصة (الملخص) "Resumée" "Sommaire"** أو **المجمل**: وهو أن يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة في عدة فقرات أو عدة صفحات ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث أو نقل الأقوال وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالا ويمكن أن يتلاءم مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات، وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية.

¹ المرجع السابق، ص 129.

ويظهر الملخص في "سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال والأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة"¹ مما يجعل زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، على عكس ما يحدث في الفترات الحذفية التي يكون فيها زمن الخطاب اصغر بكثير من زمن القصة.

د/ التواتر "LA Fréquence": يعرف جينيت التواتر السردية بأنه درجة التكرار القائمة بين الحكاية والقصة وهو بناء ذهني يقص من كل حدوث كلما ينتمي إليه خصيصا لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها. وسنطلق هنا اسم "أحداث متطابقة" أو "اجترار الحدث الواحد" على سلسلة من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهها وحده"². ويضم ثلاثة أنواع نظرية هي³:

✓ **القصة الإفرادية Singulatife**: هو أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، حيث أن ما حدث في الحكاية يعاد سرده في القصة ح/1ق/1. وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة، كأن يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات وصيغته ح ن/ق ن. ولا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين (القصة/الخطاب)

✓ **القصة التكرارية "Itérafife"** ويكون بمظهرين:

- أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة ح/1ق ن. أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية يعاد تكراره في مستوى القصة.
- أن يروي مرة ما حدث عدة مرات ح ن/ق 1. بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية تسرد مرة واحدة في القصة.

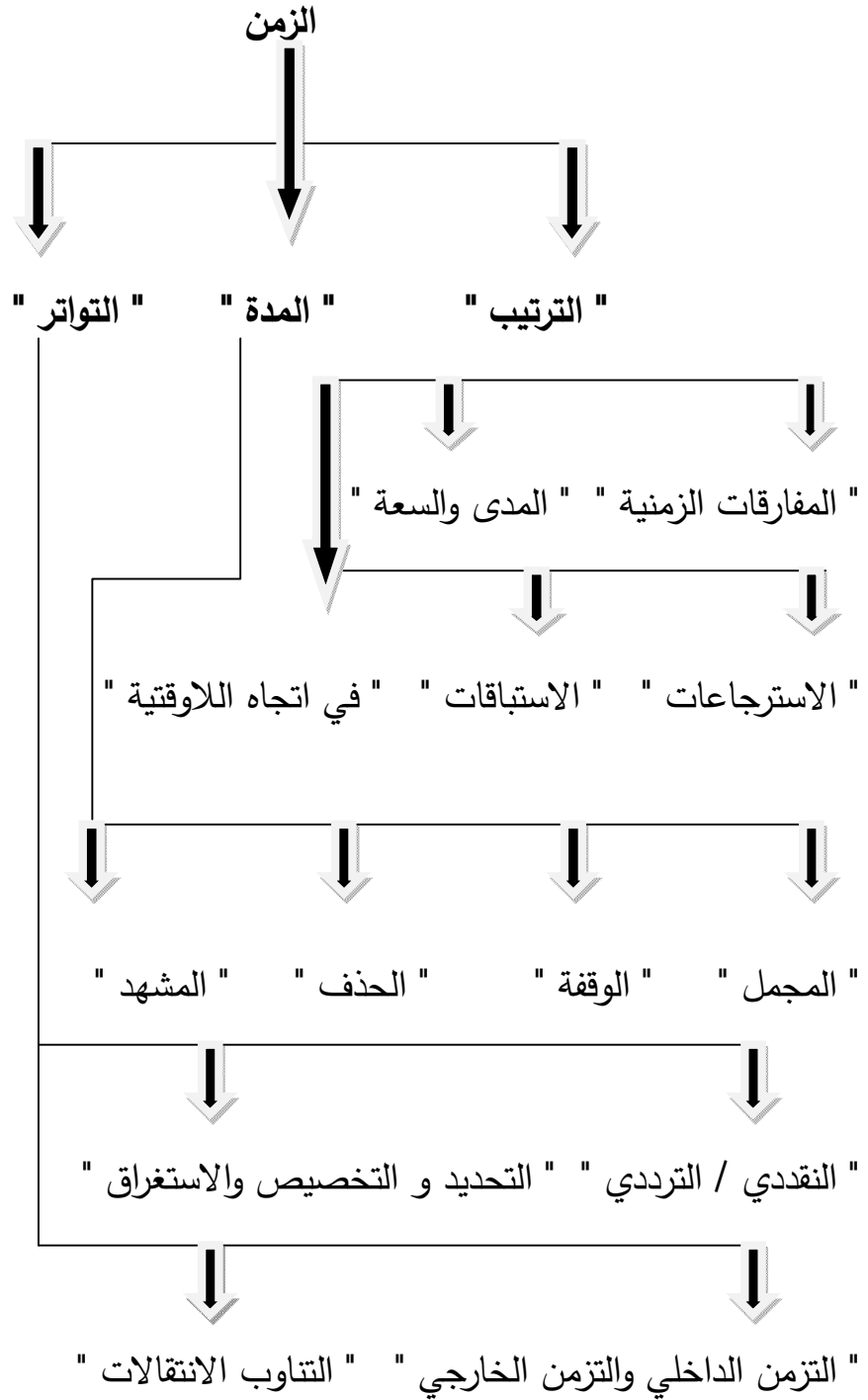
¹ مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية -رجال في الشمس نموذجا-، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص 56.

² جيار جينيت: خطاب الحكاية -بحث في المنهج-، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص129.

³ المرجع نفسه، ص 130-131.

الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

وهذه الصيغ الترددية للزمن السردية ذات بعد تكراري غايتها التأكيد أو الوصف أو الاختصار، ويضيف جينيت إلى التقسيم الزمني السابق إشارة إلى المظاهر الزمنية التي يشتمل عليها السرد وهي: التحديد، التخصيص، الاستغراق الزمني.



شكل 1

✓ **القصة الترددية:** أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لانهائية، وهي ميزة

غالبة على النص الخرافي الشعبي نتيجة طابعه الشفوي

2-2-2 مظاهر السرد:

ما من شك أن القارئ/ السامع وهو يتلقى نصا تخييليا ما، لا يدركه إدراكا مباشرا وأوليا، كما يحدث على مستوى العروض التمثيلية الحية (مسرح، سينما...) وإنما يدركه من خلال إدراك السارد "Narrateur" والذي تختلف علاقاته بعناصر عالمه التخيلي باختلاف تموضعاته داخل العمل نفسه. وقد اتخذ تودوروف من لفظة مظهر "Aspet" للدلالة على مختلف هذه التموضعات، أو الزوايا المرئية التي يرصد من خلالها السارد عالمه التخيلي، مصرحا منذ البداية انه اعتمد في تصنيفه لمظاهر السرد، على أعمال **جون بويون (Jean Pouillon)** في كتابه (الزمن والرؤية) الصادر عام 1946، مع بعض التعديلات، كما وقد اتخذ تودوروف من الرؤية "vision" * معيارا لتحديد أنواع الرواية باعتباره أي الراوي عنصرا هاما من عناصر العملية السردية إلى جانب المروي والمروي له. يقول أحد الدارسين "أعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي"¹ ورؤيته السردية، وعلى خلاف من ذلك نجد جينيت قد جعل حضور الراوي أو عدم حضوره معيارا أولا في تعيين نوع الراوي كما تقول الباحثة المصرية يمني العيد².

واستنادا إلى هذا الطرح التودوروفي، يمكن حصر الرؤية السردية في ثلاث مظاهر:

* يستخدم جيرار جينيت مصطلح "التبئير" مقابل مصطلح "الرؤية". ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 177 وما بعدها.

¹ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي - الزمن، السرد، التبئير -، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 293.

² يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دارا الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 25.

أ/ السارد > الشخصية (الرؤية من الخلف (La vision par derrière):

وهي ميزة الحكى التقليدي حيث "يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية"¹ إنه سارد عارف بكل شيء، ملم بأبعاد عالمه التخيلي المرئية وغير المرئية، إنه يستطيع أن يقفز هنا و هناك في حركة إلهية غير مبررة، يعلم ما يدور بالداخل العميق للشخصيات، وربما يتجاوزه إلى حقل اللاوعي لديها، لذلك وجد الكثير من النقاد والدارسين في هذا النمط من الرواة عاملا أساسيا في تفكك العمل، وعدم تناسقه، بسبب التقلبات المفاجئة للراوي، حيث لا يحترم فيها اللحظة الزمنية ولا البعد المكاني للنص.

ب/ السارد = الشخصية (الرؤية مع (La vision avec):

وفيها "يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية ولا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إلى الشخصيات الروائية"²، لذلك يلجأ الراوي عادة إلى ضمير المتكلم المفرد أو إلى ضمير الغائب، وإن كان هذا الغياب يبيّن كمتلقي محتفظا بالانطباع الأول، الذي يقضي بأن معرفة الشخصية لا تتجاوز معرفة السارد والعكس. فالراوي في هذا النمط إما أن يكون شاهدا على الوقائع، وإما أن يكون مساهما في تشكيلها، بصفته شخصية من شخصيات العمل.

ج/ السارد < الشخصية (الرؤية من الخارج (La vision du dehors):

أقل الأنواع شيوعا بالمقارنة مع النمط الأول والثاني، ولم يظهر إلا مع كتابات القرن العشرين، حيث يكتفي الراوي بالوصف الخارجي المحايد قولا وفعلا، وهذا ما يضع المتلقي أمام عالم مبهم، حيث يكتفي الراوي بالوصف الخارجي المحايد قولا وفعلا، وهذا ما يضع المتلقي أمام عالم مبهم، لذلك يرى تودوروف أن الجهل الشبه كامل للراوي لا

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سخبان وفؤاد صفاء، مجلة آفاق، العددان 8 و9، 1988، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ص45.

² المرجع نفسه، ص45.

يعدو أن يكون وسيلة، تدفع القارئ إلى الاجتهاد من أجل إعطاء السرد معنى، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن إدراكه، ومن ثمة يلتغي وجوده. يقول الدارس في هذا الصدد: "إن هذه «النزعة الحسية» الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعة، ذلك لأن سردا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول"¹

يضيف تودوروف إلى جانب المظاهر الثلاثة السابقة، مظهرا آخر يسميه الرؤية المجسمة "Stéréoscopique": أولا بوصفها شكلا من أشكال "الرؤية مع" حيث يمتلك السارد مقدار المعرفة نفسه الذي تمتلكه الشخصيات، غير أنه يذهب مذهب آخر حينما تبدأ كل شخصية -بما فيها السارد- بعرض الأحداث من وجهة نظر مختلفة، فيتحول تركيز السامع من التركيز على الحدث إلى التركيز على الشخصية التي ترويها، لأنها أي الشخصية أثناء روايتها للحدث، تضيء وبطريقة غير مباشرة آراءها الخاصة حول ما ترويها، مما يمنح الشخصيات القدرة على إستغوار داخلها العميق، فضلا عن اكتسابها القدرة على اكتشاف دواخل الشخصيات المقابلة لها من خلال مهارة التأويل، لذلك يعتقد تودوروف أن هذا النوع من المعرفة يدخل في نطاق "الرؤية من الخلف".

2-2-3 أنماط السرد:

يتطرق تودوروف في هذا القسم إلى قضيتين هامتين، بعد أن يقيم تمييزه بين نمطين من السرد يقابلان مفهومي القصة والخطاب هما: التمثيل أو العرض "Représentation" والحكي "Naration". ونبدأ بالنمط الثاني الأكثر التصاقا بالنصوص القصصية التاريخية "La chronique" حيث يستند النص إلى الحكي الخالص، الذي يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل الأخبار والوقائع، وتلتزم الشخصيات فيه الصمت، أما النمط الأول فيتصل بالقص الدرامي، حيث تجري الأحداث على مرأى من البصر، بينما يتخلل السرد ردود الشخصيات بعضها على بعض.

¹ المرجع السابق، ص 45.

أ/ كلام الشخصيات الروائية وكلام السارد:

يتمتع كلام الشخصيات* داخل العالم التخيلي بوضع مميز فهو "يتصل بالواقع الذي يتم الإشارة إليه، ولكنه يمثل أيضا فعلا هو تركيب الجملة التي تتم بها هذه الإشارة"¹ فالأفعال الصادرة عن الشخصيات لا تنحصر في (التلفظ)، بل لها نفس حقيقة الأفعال (actes). غير أن هذا لا يعني بحال من الأحوال أن كلام الشخصيات يخلو من فعل الحكيم، فكما يتخلل كلام السارد بعض المقتطفات التمثيلية، يشمل كلام الشخصيات - هو الآخر - بعض الوقفات السردية ونفس الملاحظة يسوقها تودوروف حول ثنائية (الذاتية/الموضوعية) فقد يخرج كلام الشخصيات عن سمته الذاتية، إلى خطاب موضوعي يقدم لنا الأحداث بطريقة منضبطة، يحمل طابعا اتفاقيا عاما (المواضعة)، في حين قد يخرج كلام السارد عن ضفته الموضوعية، ليحمل ملامح الذات المتلطفة من خلال لعبة التأملات والمقارنات التقييمية التي يمارسها على عناصر العمل المتخيل، وهي القضية الثانية التي طرحها تودوروف تحت صيغة "صورة السارد".

ب/ صورة السارد:

يحتل السارد بؤرة العمل السردية، فهو ذات التلفظ التي تسمع، وترى، وترتب المشاهد، وتقدم وتؤخر، تتكلم بلغة محايدة، يمتزج فيها صوت الذاتية الواضح. وعلى الرغم من وضوح الصورة الساردة، فهي لا تزال معتمة تتعالق بصورة مؤلف حي أو شخصية روائية ما. ويقترح تودوروف لإزالة هذا التعتم فكرة المستوى التقويمي "Niveau

* أشار تودوروف إلى الاقتراح الذي قدمه جيرار جينيت . والذي سنتبناه ممارسة أثناء التطبيق . حول كلام الشخصيات (أنماط القص) كما يلي: 1. الأسلوب المباشر: لا تطرأ على الخطاب أية تعديلات، 2. الأسلوب غير المباشر: حيث تحافظ على "مضمون" الإجابة التي أفترض التلفظ بها، ولكن لإدماجه نحويا في قصة الراوي، 3. الأسلوب غير المباشر الحر: تتبنى فيه الصيغ غير النحوية للأسلوب غير المباشر، ولكن يحتفظ بالتلوينات الدلالية لرد "الأصلي" لا سيما كل الإشارات المتعلقة بالذات المتلطفة . ينظر تزفيتان تودوروف: الشعرية، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 46-47.

¹ تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر الحسين سخبان وفؤاد صفاء، مجلة آفاق، العددان 8 و9، 1988، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ص 47.

appréciatif" الذي "لا يشمل جزءا من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولا من تجربة المؤلف الواقعي، إن هذا التقويم ملتصق بالكتاب ولا يمكن أن ندرك بنية هذا الأخير دون أن نأخذ التقويم في اعتبارنا (...). ولكي نخمن المستوى التقويمي، فإننا نلجأ إلى سنن المبادئ والاستجابات السيكلوجية الذي يضعها السارد كمسئمة مشتركة بينه وبين القارئ"¹ وهي سنن تتبدل بتبدل طبيعة السلم التقويمي ذاته، والقارئ المعني ليس القارئ الموجود وجودا حي، وإنما قارئ متخيل يقع داخل حدود عالم السارد. حيث تجمعهما علاقة طردية، فكلما ازدادت صورة الراوي في الوضوح، ازدادت ملامح القارئ المتخيل في البروز أكثر، إنهما صورتان تتشكلان طبقا للمواصفات التي تحول القصة إلى خطاب.

2-2-4 خرق النظام:

يقول تودوروف إن العمل "ليس مجرد عرض لتسلسل الأحداث بل هو قصة الصراع بين النظامين نظام الكتاب، ونظام سياقه الاجتماعي"².

تكشف العبارة السابقة على فهم خاص للعمل الأدبي، إنه بنية تتموضع داخل نظام أوسع هو نظام الحياة، فمن تفاصيلها ينسج المبدع خيوط عالمه التخيلي، لأنها جزء لا يتجزأ منه، وحضورها عنصر جوهري في تشكيله، إذن لا وجود للعمل بدون حياة، مثلما لا وجود للحياة بدون أعمال فنية تقترب من أدق جزئياتها، وتحكي قصة الصراع الأزلي الذي يحكم كينونة عناصرها. ومن هنا تتأسس جدلية الفن والحياة عند تودوروف على فكرة خرق النظام الذي ينبني عليه كل كيان مهما كانت طبيعته، وإعادة تشكيله من جديد. بما يتناسب وطموحات المبدع والمتلقي والمجتمع ككل، ولا تتحقق عمليات الخرق (الهدم والبناء) إلا بإتقان فن الإصغاء والقراءة.

¹ المرجع السابق، ص50.

² المرجع نفسه، ص54.

الفصل الثاني :

مَقُولَاتُ الْمُحْكِي الْأَدْبِي وَتَقْنِيَاتُهُ فِي الْحِكَايَةِ

الْخُرَافِيَّةُ الْمُحَلِّيَّةُ الْجَزَائِرِيَّةُ

الفصل الثاني:

مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

توطئة

أولاً: النماذج الحكائية الثلاث:

الحكاية الأولى: عيشة "مد الزين":

الحكاية الثانية: "ظريف" و"مرجانة" و"بقرة ليتامى":

الحكاية الثالثة: "بن عرك والغول":

ثانياً: التحليل السردي:

توطئة:

أدبنا الشعبي ثري بأنواع عديدة من فنون النثر و منها الحكاية الخرافية التي تعد العنصر الأساس في التعبير الشفهي لثقافة ما، مادامت تقدم عددا من الصفات التي ترتبط بهيكل المجتمع الذي تعيش فيه في فترة معينة من حياته، ولما كانت الحكاية الخرافية - موضوع دراستنا - عملا إنسانيا عاما، شعبيا، غير فردي، يشعر به الكل و يفهمه الجميع، جعلناها مسعى هاما في تحليل الخطاب الحكائي بغية الوصول إلى تحقيق الوعي بالنص الشعبي، و التفاعل معه و حسن تلقيه، مما يسمح بعد ذلك بالوقوف على مدلولاته و تأويلاته مهما ظهر التشابه أو الاختلاف فيما بينها، ورغم تباين المسافات و البيئة و مشاكل البشر إلا أن: "كل حكاية أو نموذج لحكاية من الممكن أن يؤلف و يعاد تأليفه من جديد مئات المرات في أزمنة و أماكن مختلفة، وإن التشابه الذي نلاحظه بين حكايات بلاد مختلفة ما هو إلا نتيجة لتشابه العوامل الخلاقة للعقل البشري".¹

يتساءل الكثير منا هل أن العمل الشعبي هو ذلك العمل الطبيعي أم الواقعي أم التلقائي، في وقت تختفي فيه الحضارات و تتعاقب الثورات السياسية و الاجتماعية و الدينية لتكون الحكاية الخرافية ثمار تأملات و تجارب تحمل معنى الوعي العميق، لذا كان الشغف واضحا في اكتشاف خباياها بوصفها "بناءا حاملا لدلالة ما يجب أن يهدف البحث إلى الكشف عنها".²

ولكي يحقق البحث قيمته الإبداعية الذي لطالما استقطب فكر الباحثين و الدارسين - على اختلاف رؤاهم و توجهاتهم - سنقوم بتطبيق جانبين محوريين، يهتم الأول منهما بالسمة الخطية للأحداث، أين تتبدى فيه العلاقات الظاهرة على مستوى السطح، فيما انحصر الثاني في استنطاق العلاقات الغائبة عن السياق، وذلك بمقارنة العلاقات الظاهرة بالوحدات المشابهة لها التي يمكن أن تحل محلها على صعيد المحور العمودي الاستبدالي.

¹ غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مكتبة لبنان ناشرون، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997، ص 07.

² عبد الحميد بورايو: تحليل خطاب الحكاية الشعبية -مقاربة منهجية-، السيميائية و النص الأدبي، دار الغرب، وهران، الجزائر، (دط)، 2003، ص 84.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وهذا التخصيص المنهجي يسمح لنا بالذنو من جوهر النص الشعبي، والغوص في أعماقه ومدلولاته الإنسانية والاجتماعية، وكذا الفنية، فضلا عما يتصل من مفارقات ثقافية ومرجعيات فكرية وأخلاقية لها دورها الفاعل في رصد ذلك التعالق القائم بين عناصره، أو الصراع المحتدم - على اختلاف صيغه وأشكاله بينها.

ولا يتأتى لنا ذلك إلا بالبداية بمعالجة النموذج الحكائي تقسيما و تعينا، أي تقطيعه إلى وحداته الأساسية و الوقوف على طبيعة النظام الذي يحكمها، ومن ثمة الوصول إلى دراسة الشخصيات و طبيعة العلاقة التي تربط بعضها ببعض، وصولا إلى تحري البنيات الخطابية للنموذج المحلل.

أولا: المحكي بوصفه قصة:

إن القصة غالبا ما تكون متعددة المسارات أو ما يسميه "تودوروف" بالخيوط " Les files"، "ولا يمكن أن تلتقي هذه الأخيرة أو تتشابك إلا عند لحظة معينة".¹

لذا سوف نقوم بتفكيك (تقطيع) المتن الحكائي إلى وحدات سردية أساسية تقضي كل وحدة منها إلى حكاية صغرى لها عناصرها و مراميها التي تميزها عن باقي الوحدات الأخرى، دون انفصالها الكلي و التام عن النسيج العام للحكاية، و تقسم الوحدات الأساسية بدورها إلى وحدات أخرى جزئية تزيد من إضاءة النص دلاليا، فضلا عن تضافر عناصر أخرى مهيمنة تفرضها طبيعة النص المدروس من مثل الشخصيات وعلاقاتها، المكان والزمان. وهو ما يسمى بـ "التقطيع" وهو "découpage" "تجزئ النص إلى مقطوعات نصية تتم هذه العملية على المحور النظمي".²

✓ أما "نظام النص": فيسمح بالتقسيم المقطعي وإبراز نمط العلاقات القائمة بين الوحدات المشكلة للنص، ومن ثمة معرفة المنطق الذي يحكم على تتابع الأحداث داخل الحكاية ككل.

¹ تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 54.

² رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2000، ص 23.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

✓ **الشخصيات وعلاقتها:** من خلال عملية مسح شملت كما هائلا من النصوص تمكن تودوروف من التأكيد على أن الشخصية كانت تتمتع بحظوة بالغة في أدب النهضة وحتى في أدب العصر الكلاسيكي إلى درجة أن عملية تنظيم عناصر المحكي الأخرى انطلقت منها أولا.

ودراسة الشخصية دونها مشكلات كثيرة، بعيدة أن تجد حلولا لها، لكن الواضح أن اختيار نمط من الشخصيات في علاقاته بغيره من الشخصيات، يستند إلى نموذج العلاقات التي استطاع "سورويو" إخراجها من الدراما، ويستعمله بالشكل الذي أعطاه إليه "غريماس" وهذا النموذج هو "النعوت القاعدية" "les prédicats de base"، وهنا يرى تودوروف أنه بالنظر إلى التعدد الواضح في هذه الروابط العائد إلى تراكم المحكيات ينبغي اختزالها إلى ثلاث علاقات هي: "الرغبة والتواصل والمشاركة". وهي محاور - وإن اقتربت من الصيغة التي وضعها غريماس - معمة فإنه يقر بعدم قدرتها على احتواء كل العلاقات الإنسانية في كل المحكيات.

وهنا اكتفى تودوروف بثلاثة نعوت تحدد الروابط القاعدية وما سوى ذلك من العلاقات وهي: **التضاد أو التقابل، المجهول والمطووعة.**

تتعين هذه العلاقات بناءً على الممارسات الفعلية الظاهرة على مستوى السطح أو من خلال القيم الذاتية التي تحملها الشخصية، وغالبا ما تبرز في شكل صفات مورفولوجية (جسدية)، أو نفسية، يصر الحاكي على ترديدها وتكرارها.

✓ **البنية العاملية:**

استند تودوروف في تحديد العلاقات بين الشخصيات إلى البنية العاملية الغريماشية، مما يسمح لنا بالدنو أكثر من الصيغة الدلالية لهذه العلاقات وإكسابها البعد الدلالي العام، للوقوف على مختلف الغايات والأهداف التي تطمح الشخصيات إلى بلوغها.

ثانيا: المحكي كخطاب:

ويقصد به الكلام الحقيقي الموجه من السارد إلى القارئ، فإذا كانت القصة تجريدا موكولا إلى من يدركه أو يرويها، فإنها تستحيل إلى مركب لا يكتسب وجوده إلا بتلُّبسه خطابا أي كلاما فعليا بواسطته تُقدَّم القصة للقارئ بطريقة تُمكنه من إدراكها.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

و نتناول في هذا المستوى التصنيف الثلاثي الذي اعتمده "تودوروف" لطرائق تحليل الخطاب من حيث اقترانها براو ينجزها تلفظا، ويتولى التصرف في نظام أحداثها، وما يتبع ذلك من تشكيلات وصياغات، وأما المقولات التي اعتمدها فهي: **زمن المحكي، مظاهر المحكي، وصيغ المحكي.**

1- **زمن المحكي: (السرد):** سعى تودوروف إلى تحليل الزمن من زاوية شعرية بنيوية كان نشاطها في تصاعد مستمر آنذاك.

يساعد التحديد السابق على تثبيت خطبة زمن الخطاب مقابل تعدد أبعاد زمن القصة كمعطى أولي في تحليل العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وأما العلاقات التي تنظم الأحداث فنجعلها في صنفين: صنف يخص الشخصيات التي تحكم عالم القصة، وآخر يرتبط أساسا بزمن التلفظ وزمن التلقي.

وقد حوى الصنف الأول ثلاثة أشكال من العلاقات تكشف عن مظهر آخر للزمن في المحكي، وهي: **التسلسل، التضمين، التناوب.**

وأما الصنف الثاني من هذه العلاقات الزمنية المرتبطة بزمن التلفظ وزمن التلقي فقد قصد به زمن الكتابة وزمن القراءة. وفي العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث في القصة، وتسلسلها في الخطاب أو ما يسمى بـ **"التناثر الزمني"** الذي يشمل تقنيتي **"الاستباق"** و **"الاسترجاع"** استلها من أعمال "جيرار جينيت". أما العلاقة بين الفترات التي تستغرقها الأحداث في القصة و الفترة التي تقابلها في الخطاب أو ما نسميه بـ **"المدة"** فتتضمن ما يلي: **الحذف، المجمل، المشهد و الوقفة.**

بينما نسمي العلاقة بين تكرار الأحداث في القصة و تواترها على مستوى الخطاب بـ **"التواتر"** الذي يشمل بدوره: **القص الافرادي، القص الترددي، والقص الإعادي.**

وهذا لا يمنع الخروج عن الإطار المنهجي المحدد إلى بنيات زمنية جديدة تحقق فهما أفضل للزمن السردي و بقية العناصر الأخرى من أجل تحديد بنية الخطاب العامة.

2- **مظاهر المحكي (السرد):** غايتنا -وهي غاية تودوروف أيضا- رصد طريقة إدراك السارد للقصة مثلما نراه عند **"جون بويون" "Jean Pouillon"** و **"جورج بلين"**

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

"Georges Blin" في إدراك مظاهر المحكي و ضبط العلاقة بين السارد و

الشخصيات و هي:

✓ السارد أكثر معرفة من الشخصية.

✓ السارد يساوي الشخصية في المعرفة.

✓ السارد أقل معرفة من الشخصية.

وفيها (أي مظاهر السرد) يتم تعيين نوعية الرؤية المهيمنة على السرد، والتي تتماشى في الأغلب الأعم مع النظام الذي يحكم النص، أو القيم المسيطرة على حدوده.

3- أنماط المحكي (السرد) و صيغته: و يقصد بها الطرق التي يعرض بها السارد القصة

أمامنا، و بناء على المزوجة الحاصلة بين وجهي القصة والخطاب، اقترح تودوروف

صيغتين تتناسبان معها هما: "العرض" "La présentation" و"السرد" "La

"narration" كما يرجح افتراضنا وجود مصدرين لهاتين الصيغتين في المحكي

المعاصر وهما "الحدث أو القصة" و "الدراما"، و عنهما ينجم وجه لضربين من

الكلام: كلام الشخصيات، وكلام السارد.

مما تقدم، تساعدنا هذه القراءة المنهجية في تفجير مكونات الخطاب الخرافي الشعبي

الموروث، و تحيلنا مباشرة إلى البعد الدلالي الذي يطبعه و يميزه عن غيره من الموروثات

الشفوية الأخرى.

وضعنا رمزا للحكايات الخرافية -نموذج التحليل- الثلاث وهي مجموع حكايات المدونة مرتبة

على النحو الآتي:

(ح خ 1) ← الحكاية الخرافية الأولى "عيشة حد الزين".

(ح خ 2) ← الحكاية الخرافية الثانية "بقرة ليتامى".

(ح خ 3) ← الحكاية الخرافية الثالثة "بن عرك و لغول".

أولاً: تحليل النماذج الحكائية:

النموذج الأول: حكاية "عيشة حد الزين".

1- تقديم مجمل لأحداث المدونة: تروي فصول حكاية "حد الزين" جمال امرأة فاتنة وديعة، تدعى "حد الزين" أو "عيشة"، كانت تحضر للزواج من سلطان افتتن بجمالها حينما خرج في نزهة للصيد في غياهب الغابة مع خادمه الشخصي، بيد أن حسد وغيرة ابنة العم حالا دون تحقيق ذلك للزوجين الحالمين، إذ أخذت هذه الأخيرة مكانها كزوجة مزيفة بعد أن سخرت كل قوى الدهاء و الشر لصالحها ضد "حد الزين" بسحرها و مسخها إلى حمامة و الإقدام على رميها من أعلى الجبل إلى أسفل الوادي، لكن الحمامة الأسيرة ظلت تتردد على القصر في رحلة من الترقب و التألم، و بتواجد الشوهاء تتواجد الإساءة كل مرة، وذلك بقتل الحمامة أو حد الزين التي تتحول إلى خضار القرع و الأسر مرة أخرى، لتنتهي مأساة البطلة من إنقاذ خادمة السلطان لها و إيوائها في منزلها، و هناك تسترد حد الزين ملامحها الإنسانية الجميلة و تعيش معها، وفي غمرة هذا المصير، يأتي السلطان إلى بيت الخادمة طلباً لبذور القرع فيتفاجأ بتواجد زوجته الشرعية هناك، و الوقوف على الجناية اللامشروعة التي تختتم بمعاقبة ابنة العم الشريرة من خلال قتلها و إنصاف البطلة الضحية بزواجها و اجتماعها بالسلطان زوجها من جديد.

2- التحليل السردى: تقدم حكاية "حد الزين" مجموعة من الأفعال التي تنتظم و تتابع ضمن خمس وحدات رئيسية، أين تكثل كل وحدة مقطعاً سردياً تاماً، يستند التقطيع إلى عناصر ثلاثة بارزة هي "الانفصال شبه الكلي" للأحداث الرئيسية ضمن النسيج العام للحكاية، فضلاً عن ذلك الاختلاف و التباين النفسي و الجسمي و الأخلاقي فيما بين الشخصيات الفاعلة، وثالثها تباين الحيز السكاني و تنوعه من مقطع إلى آخر، بحيث نورد المقاطع الثلاثة:

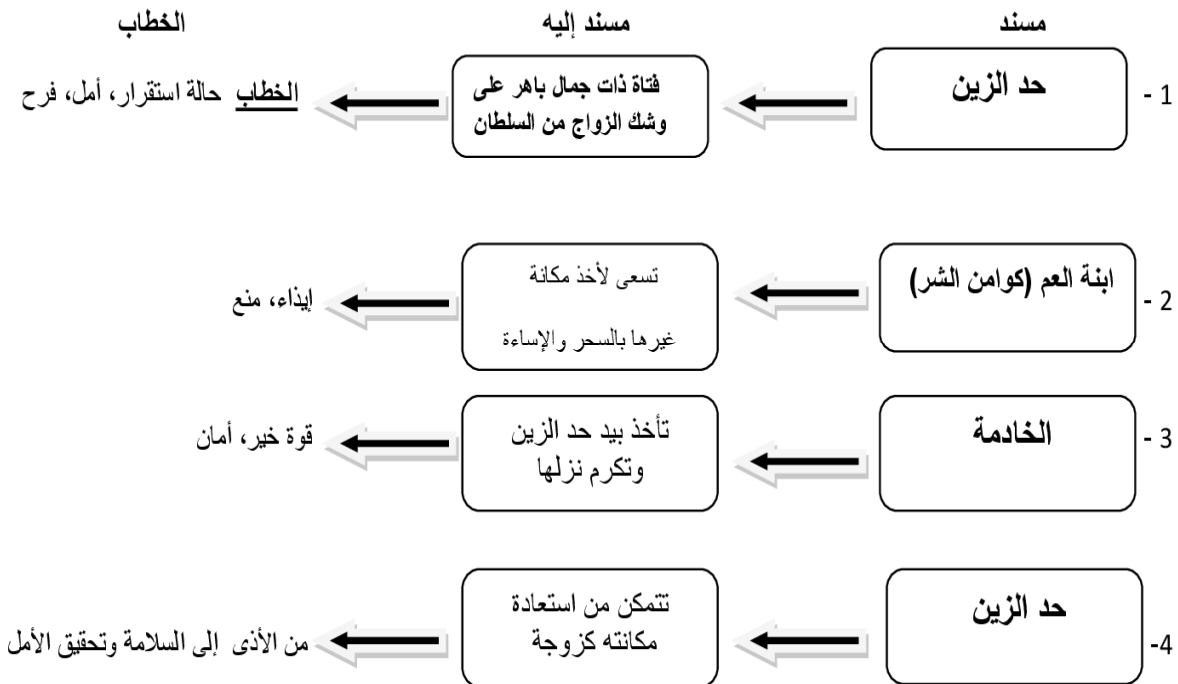
وقبل ذلك كان لابد من الإشارة إلى أن الوحدة الأساسية و يقصد بها وقائع القصة في المستوى الأكثر تجريداً أو شمولية و عموماً في حكاية "حد الزين" تقف أساساً على كونها فائقة الجمال و على مشارف الزواج من السلطان، تتعرض حياتها للخطر بفعل مكر و حسد

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ابنة العمه الشوهاء التي تسعى لأخذ مكانها، لتحرر البطلة تماما بتدخل قوى الخير و النقاء بعد أن تكون البطلة قد عاشت خبرات متعددة.

و استنادا إلى التقطيع القائم على ما يلي:

- * الاستقلالية النسبية للأحداث، إذ ضمت كل مقطوعة مجموعة من الأحداث، تكاملت فيما بينها لتقدم صورة شبه مكتملة.
 - * تغير الشخص ضمن كل مقطوعة؛ ففي كل وحدة تظهر شخصية جديدة تتعامل مع الشخصية الرئيسية فتساهم في تغيير الأحداث.
 - * التحولات المكانية وأثرها في تغيير مسار الأحداث.
- وانطلاقا من المخطط الأساس أو مسار الوحدة الكبرى في أحداث الحكاية:



الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

تبرز المقاطع الخمسة كالآتي:

- المقطع الأول: لقاء السلطان بحد الزين و افتتانه بها و قرار الزواج بها.
 - المقطع الثاني: مسخ و سحر حد الزين إلى حمامة.
 - المقطع الثالث: مطاردة ابنة العم الشوهاء للحمامة و تحولها إلى نبات (القرع).
 - المقطع الرابع: تخليص الخادمة لحد الزين.
 - المقطع الخامس: معاقبة الشوهاء و تحقيق حلم الزواج من السلطان.
- و بترابط المقاطع فيما بينها -وهو جلي إلى أبعد الحدود- في رصد بناء و دلالة الحكاية الخرافية، تمثل حد الزين "العنصر المستمر في جميع هذه المقاطع و الضامن الأساس لوحدها، فكل مقطع يتجاوز المقطع الموالي بمد الأحداث و رصد نتائجها التي تظهر مباشرة على شخصية البطة"¹

ومن هنا تتبدى المقاطع التامة على النحو الآتي:

1/ المقطع التام الأول: ويقوم على أربعة مقاطع جزئية:

- * المقطع الجزئي الأول: خروج السلطان مع خادمه للصيد و إحساسه بالجوع الشديد.
- * المقطع الجزئي الثاني: الأمر بطهي الحجلة التي تحترق واستتجاد الخادم بحد الزين.
- * المقطع الجزئي الثالث: حجلة العجين المزيفة و إطلاع الخادم لسيده على الحقيقة.
- * المقطع الجزئي الرابع: عفو السلطان عن الخادم و قرار الزواج من حد الزين.

2/ المقطع التام الثاني: ويشكل ثلاث وحدات جزئية وهي:

مقطع جزئي 1: غير ابنة العم من زواج حد الزين و إغوائها بنزع ملابسها.

¹ عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي-دراسة تحليلية في معنى المعنى-، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1992، ص110.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

مقطع جزئي 2: حد الزين تدعن و تستجيب بصورة عفوية لمطلب ابنة العم.

مقطع جزئي 3: ابنة العم تقتلع عيني حد الزين و تمسخها إلى حمامة و تتخلص منها برميها من أعلى الجبل و تتقمص شخصيتها.

3/ المقطع التام الثالث: ويقود إلى أربعة مقاطع جزئية هي:

مقطع جزئي 1: تردد الحمامة يوميا على قصر السلطان والسؤال عن حاله.

مقطع جزئي 2: بكاء حد الزين لسعادة الشريرة مع زوجها و فرحها لسوء حالها معه.

مقطع جزئي 3: إخبار الخادم السلطان عن حال الحمامة و الأمر بإمساكها و التعهد بتربيتها.

مقطع جزئي 4: مطاردة الزوجة الشريرة للحمامة و ذبحها ثم تحويلها إلى نبات القرع.

4/ المقطع التام الرابع: و يسيطر ثلاث مقاطع جزئية تتلخص في:

مقطع جزئي 1: انتفاع الناس من خضار القرع و حاجة الخادمة إليه.

مقطع جزئي 2: إنقاذ الخادمة لحد الزين بإخراجها من القرع.

مقطع جزئي 3: حد الزين تستعيد ملامحها الإنسانية من جديد.

5/ المقطع التام الخامس: وهو بدوره يتشكل من وحدات جزئية ثلاثة:

مقطع جزئي 1: حاجة السلطان إلى بدور القرع و ذهابه إلى بيت الخادمة.

مقطع جزئي 2: تعرف السلطان على الزوجة الحقيقية الفاتنة و اكتشافه أمر الشريرة الزائفة.

مقطع جزئي 3: قتل الشريرة و تجديد زواجه من حد الزين.

ترمز الحكاية إلى جملة حالات و تحولات نوعية تمر بها الشخصية الرئيسية كما

الثانوية في شكل تقاطبات ثنائية متضادة، ساهمت في تفعيل الحركة السردية داخل المتن

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

الحكائي فكانت أشبه بشكل منظم متناسق، "يدعو إلى الإعجاب بحيث أنه قد يخيّل للباحث في البداية أن بعض التفاصيل لا أهمية لها في الحكاية أو أن الراوي أضافها من عنده، لكن سرعان ما ينتبه إلى أهمية كل عنصر مهما صغر و ظهرت هامشيته لأول وهلة".¹

يقدم المقطع الجزئي الأول من خلال ثنائية تقوم على طرفي تعارض بنيت عليها سردية النص نتيجة لطابع التحول الذي يميزه، حيث يرتحل السلطان اعتياديا مع خادمه للصيد فيتلقي (اتصال) بحد الزين و يفتتن بجمالها بفضل حيلة الحجلة المصطنعة ثم سرعان ما يظهر (الانفصال) كحالة بمجرد ظهور ابنة العم الشوهاء التي تود الاستحواذ على كل ما يتعلق بالضحية البطة و تشكل استغاثة الخادم وطلبه نجدة حد الزين و الحجلة المزيفة ثنائية أخرى هي (الاستغاثة/الاستجابة).

في حين يبرز المقطع الجزئي الثاني بوجود ثنائيتين متشابكتين على نحو متقاطع، تعمل متضافرة للقضاء على السردية الايجابية التي ميزت المقطع الأول، أين تشكل رغبة ابنة العم الشوهاء في انتزاع مكانة حد الزين الحقيقية و التخلص نهائيا منها، فيما يصبح رضوخ حد الزين لمطلبها بنزع ملابسها تواطؤا عفويا أو تحققا لتلك الرغبة.

إن الحلم بالعيش في قصر السلطان و الزواج منه ثم عدم العودة إليه مجددا (الخروج/اللاعودة) ثنائية تبدي مدى انفصال حد الزين عن موقعها الحقيقي إلى الغابة كحمامة و كنبات قرع بعدما كانت على اتصال وثيق به (أي قصر السلطان).

و في هذا المقطع يتشكل "الفعل ورود الفعل" وبالتالي "الخداع و الانخداع" الذي تتصارع من خلاله ابنة العم مع حد الزين، حينما تطلب منها أن تستجيب لمطلبها وتغريها

¹ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة -دراسة ميدانية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986، ص224.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

بنزع ملابسها بينما يظهر لنا رد فعل البطلة الضحية سلبيا تماما بتحقيق رغبة الشريرة و الاستسلام لكل حالات الخداع و الفعل السلبي.

يبدأ المقطع الثالث بمظاهر الألم و الحزن، حينما تتوجه الحمامة المخدوعة إلى قصر السلطان كل يوم لتتطلع على أحواله وتستخبر حال الشريرة وكأني بها بعد انفصال طويل عن قصرها المفترض يعاودها حنين و رغبة الاتصال به مجددا من خلال **(الاستخبار و الاطلاع)**، وهنا تعود ثنائية **(الانفصال و الاتصال)** من جديد بسبب طابع التحول أو المسخ اللإرادي إلى حمامة. وفي المقطع الجزئي الرابع تكتشف خادمة السلطان سر الأسيرة "حد الزين" التي تخبرها بحقيقة حالها، فتسارع إلى إخراجها من نبات القرع، و تتعهدا بالرعاية والأمان، كما تظهر ثنائية **(السر والانكشاف)** من جديد بمجرد دخول السلطان إلى بيت خادمته طلبا لبذور القرع، ومن ثمة انكشاف أمر الزوجة المزيفة والخادعة، وتدور حالات **(الخداع والانخداع)** مجددا من الشوهاء الشريرة إلى السلطان المصدوم الذي يقرر في المقطع الجزئي الخامس و الأخير إنزال العقوبة بحقها و قتل الشريرة دفعا لهذا الانخداع و يتحقق الانفصال عنها والاتصال مرة أخرى بالزوجة الفاتنة.

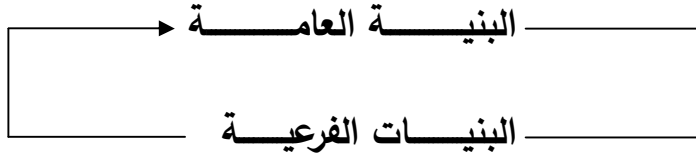
إنه بذلك رد فعل عقلائي إزاء من تجرأت على مخادعة السلطان و التناول على حقوق غيرها، و هو الفعل السلبي الصادر عن المعاقبة بالقتل.

وهكذا حينما تستعيد البطلة الضحية "حد الزين" مكانتها في القصر بعد انفصال وخروج ضم مغامرات وخبرات شتى تأرجحت بين الترقب والخوف و الألم و الإساءة، تعود إلى الوضع الأول و تحققه أي وضع اتصال مع السلطان وهي النقطة المشكلة لبداية أحداث الحكاية ثم خاتمتها من جديد.

إن هذا التقسيم المقطعي يوحي بأن حركة الثنائيات داخل المتن الحكائي ليست حركة اعتباطية، بل هي لحظة مدروسة تسيير ضمن اتجاهين اثنين، يتحرك احدها في ثنائية **(الخداع و الانخداع)** بشكل متواز و منتظم بين ابنة العم و الخادم من جهة و بين حد الزين

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

و السلطان من جهة ثانية، فتشكل بذلك إشارات دلالية حادة عن الطابع الصراعي للمحكي، أما ثنائية (الاتصال و الانفصال) فتمنح المتن الحكائي شكله الدائري و الذي يعني أن "الأحداث تبدأ من نقطة ما ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها".¹ و هو ما تمثله هذه الدائرة:



=خبرات حد الزين المفزعة والخطرة خارج نطاق بيت الزوجية (القصر) المفترض.

وتشير مرة أخرى حكاية "عشية حد الزين" إلى خبرات أو لُقى مغامرة إجبارية تتعرض لها البطل مكرهة، فمن "الجحفة"^{*} تتوالى الأحداث متعاكسة و متهاوية من الفرح إلى الألم، ومن التفاؤل إلى الهلاك و المسخ (الانحدار) بفعل حالات الخداع و الانخداع ولعل هذه البنية لا تهدف إلى إرساء قوانين نظام جديد، بقدر ما تحاول تكريس النظام الموجود، فلو ترك السارد الشخصية تنجح بمفردها في اجتياز عقبات الخروج، من حيز مكاني مغاير (الجبل، الوادي، الغابة) إلى آخر (بيت الخادمة/القصر) و هو الحيز الأول المفترض بعد الزواج، فإن ذلك يؤدي بالضرورة إلى هدم مقاصد النص و هو ما يحقق مفهوم "التوازن" ويقصد به الاتصال بمظاهر السعادة ليحدث "الاضطراب" مع إساءة ابنة العم ومنع حد الزين من الوصول إلى مبتغاها ثم تعود حركة "اختلال التوازن" أين تتشكل عبر عدة مراحل وعقبات تتشعب من خلالها الأحداث، فتقترب حالة اللاتوازن من النهاية بواسطة الاضطراب

¹ سليمان كاصد: عالم النص-دراسة بنيوية في الأدب القصصي -فؤاد التكرلي نموذجاً-، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، (دط)، 2003، ص218.

* الجحفة: هي موكب العروس فوق صهوة الجمل.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

المعاكس أي عملية إنقاذ الخادمة لحد الزين أو نبات القرع وانفراج الحكاية إلى "التوازن الفريد" وهو عودة البطلة إلى حالة الاتزان الأولى التي كانت عليها.

مما سبق تقوم هذه الحكاية -في مستوى الأعمال- على حركتين أو ثنائيتين متعارضتين تشمل:

1/ **الطلب و الحصول:** ونجد ذلك في افتتاحان السلطان بحد الزين وطلب الزواج وحصول ذلك لولا خطة ابنة العم، وقبلها عندما طالب خادمه بطهي الحجلة وتلبية رغبته بالحجلة المزيفة بعد احتراق الأولى. ويجدر الذكر هنا أن هذه الثنائية تحققت بعد التماس الخادم ذلك من حد الزين و مساعدتها إياه.

2/ **الطلب و التعذر:** ويكمن في خوف الخادم من عدم تحقيق مطلب السلطان أمام حرق الحجلة.

3/ **الفعل ورد الفعل:** ويعكس ما فعلته الشريرة بحد الزين و استسلام الأخيرة دون أي مقاومة.

4/ **الاتصال و الانفصال:** و تم بين السلطان و حد الزين منذ لقاءه بها و قرار الزواج إلى معاودة لقيها داخل بيت الخادمة و عودة الاتصال بعد طول انقطاع وانفصال.

5/ **الإقبال و الإدبار:** وهو ما جسده حد الزين حينما تحولت بفعل المسخ و السحر إلى حمامة تصول و تجول حزينة من قصر السلطان إلى الغابة.

6/ **الإخبار والاستخبار:** و اضطلعت به "حد الزين" أو الحمامة الممسوخة مرة أخرى حينما كانت تستطلع أخبار الزوج المخدوع مع مخادعته من الخادم الذي يخبرها بدوره عن حالهما بين السرور و عدمه.

7/ **السر والانكشاف:** وقد حدث مرتين عبر جميع المقاطع حينما أطلع الخادم سيده على سر الحجلة المزيفة ومعاونه، ومرة أخرى بمجرد دخول السلطان على بيت خادمته و تفاجئه بتواجد زوجته الفاتنة، و بالتالي انفضاح مساعي الزوجة المخادعة.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

8/ التواطؤ: وهو شكل من أشكال المشاركة اللارادية، تقوم بها الشخصية البطلة "حد الزين" دون وعي بحقيقة أو مغبة ما يدور حولها، حينما تتساق لمطلب ابنة العم الشوهاء و تنزع كافة متعلقاتها رضوخا وإذعانا بعد أكل الكسرة المالحة واشتداد العطش عليها. وهنا لا تكلف حد الزين -على ضعفها و سذاجتها- نفسها عناء السؤال أو التصرف الذكي أو ما شابه ذلك كمطية للخلاص.

والظاهر أن الصلة بين المقاطع الخمسة يتسم بالمتانة و الإحكام، ذلك أننا إن وجدنا المقطع الأول على حظ وافر من التمام بين السلطان وحد الزين، فإن النص لا يتخذ معناه إلا عندما انكشف سر ابنة العم و ما تضمه للبطلة الضحية، بينما كان المقطع الأخير بعد كل الانقلاب المشهود في المقطع الجزئي الثاني كشفا لهذا الانقلاب، وتقويما لكل اعوجاج في الأخير.

◀ مستوى الفواعل: لقد أسلمنا النظر في مستوى الأعمال إلى الوقوف على ظاهرة الازدواج في المقاطع، مما لا ينفي التضامن بين هاتين الوحدتين السرديتين في سياق النص الواحد، المتآزر والمتكامل الذي لا يشهد نقائص أو زوائد.

وسوف نرصد فيما يلي من تحليل نصيب هذا الازدواج في مستوى الفواعل.

أ/ الشخصيات و عملها و علاقاتها:

تقدم لنا الحكاية خمس شخصيات متباينة ومتعددة صنفا و شكلا، وهنا يستغل الراوي العرف السائد في الثقافة الشعبية، حين يجيز الجمع بين العناصر الإنسانية و العجائبية هذه التي تبدأ بالظهور على نحو متدرج يتماشى و النظام العام للقصة، حيث تشهد باستمرار شخصيات جديدة تتغير بتغير البنيات الفرعية، بغض النظر عن الشخصيات الرئيسية التي تحتفظ بوجودها مع كل وحدة، ويمكن تصنيف هذه الشخصيات إلى ثلاثة عوالم كبرى تنتمي إليها:

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

1. شخصيات إنسانية: وتشمل كلا من السلطان، حد الزين، ابنة العم الشريرة، الخادم و الخادمة.
 2. شخصيات حيوانية: تلعب دور الوساطة بين العالمين العجائبي و الإنسي، و تضم الحمامة مما له علاقة بخاصية الطيران، و بكل ما تحمله من أبعاد دلالية في المعتقد الشعبي.
 3. شخصيات نباتية: ممثلة في نبات "القرع" كمصدر انتفاع و خصب (نماء) للطبيعة و الناس معا، فمن خلاله انكشف سر الزوجة المغدور بها، و المخادعة الماكرة.
 4. شخصيات عجائبية: رغم أن ابنة العم الشريرة إنسان في ظاهر أحواله إلا أنها تستحيل إلى قوى عجائبية خارقة حينما تعمد إلى مسخ حد الزين إلى حمامة متقمصة دور الغيلان وأشباهاها.
- وإن كانت هذه الشخصيات تتميز من حيث العوالم التي تنتمي إليها، فإنها تتألف من خلال التجارب التي تخوضها و تعيشها أين يتبدى الانسجام في كل نسيج علائقي متميز، "ينتشر عبر مسارين أحدهما أفقي والآخر عمودي"¹.
- وقد لاحظنا كذلك "التعريف و التنكير" بين الشخصيات و حصرا "حد الزين" و "السلطان" و "الخادم" و "الخادمة" أين حافظت جل الشخصيات على تعريفها وعددها المفرد أيضا بما فيها الحمامة التي اتسمت بالتعدد الفردي كذلك. أما من حيث النماء والجمود فإن السلطان و حد الزين شخصيتان ناميتان رئيسيتان، و أما بقية الشخصيات فجامدة.

◀ المستوى الأفقي و العلاقات الأفقية:

وهي مجموع العلاقات الظاهرة على مستوى السرد، و تتصل بحافز الرغبة الذي يجمع بين العناصر الإنسانية و الشخصيات العجائبية ممثلة بصلة قرابية هي "أبناء

¹ انظر: سعيد يقطين: قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص110.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

العمومة". وهنا تتعين علاقة الرغبة لدى الطرف الأول (حد الزين) في الظفر بالسلطان و الزواج منه، وهو شعور غريزي حاد لكل امرأة، و تتصادم مع رغبة ابنة العم من باب الحسد و الغيرة العمياء (وهي أيضا شعور غريزي حاد لدى المرأة) الاستحواذ على السلطان من خلال المنع و البغض الشديدين أي حوافز الشر. يولد حافز الرغبة السابق نوعا آخر من العلاقات التي تتدرج تحت بند علاقات التواصل في المشاهد الحوارية المضمرة بين حد الزين و السلطان، و بين حد الزين و ابنة العم، و يمكن أن تكون كذلك بين الحمامة كشخصية حيوانية و الخادم إذن، فالحصول على الشيء المرغوب فيه يخلق بالضرورة فعلا تواصليا، تؤسس له تلك المشاهد الحوارية السالفة.

◀ ينشأ نمط ثالث من العلاقات الأفقية بين الشخصيات الإنسانية و الحيوانية، وهنا تتشكل حلقة وصلية بين العالم العجائبي ممثلا في الحمامة الممسوخة أو حد الزين كما سبق وذكرنا، و بين خادمة السلطان عبر مرحلتين هامتين أولاهما تخليص المأسورة داخل الحمامة من عذابها و عودتها إلى عالم الإنس و مرحلة تأويها في بيتها و تتعهدا مجنبة إياها الخطر بأشمل معانيه و أشكاله في الغابة، لتختتم بعلاقة المساعدة و الدعم في تبصير السلطان بالحقيقة المغيبة لصالح حد الزين.

◀ المستوى العمودي (العلاقات العمودية):

يقول أحد الدارسين: "إذا كانت الشخصية هي التي تستقطب كل الأفكار، و التي تحرك عجلة السرد فإنها لا تظهر كاملة من البداية، تتشكل ملامح الشخصية تدريجيا عبر المسار السردى، تولد عبر السرد، ويتشكل الجسم الروائي من الملامح الظاهرة أو المضمرة للشخصيات"¹ لتحقق العلاقات العمودية هذا الاكتمال، فبمراجعة علاقات الرغبة و التقريعات

¹ محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، عدد 01، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائري، جانفي 2004، ص 27.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

الناجمة عنها، تبدو لأول وهلة شديدة التباعد، غير أنها تتخذ في الواقع شكلا دائريا ملتحم الطرفين، يعبر عن حالة الصراع القائمة بين الخير والشر، بين الأقارب، وهو صراع ضمني أزلي، ممتد الجذور الأسطورية العريقة، فالرغبة الجامحة من ابنة العم الشوهاء تخفي بين طياتها عدم التوافق بين الأسرة الواحدة مصغرة كانت أم مكبرة، كما تظهر اختلالا نفسيا في شخصية ابنة العم في قصورها عن الظفر بالسلطان نتيجة افتقارها للجمال الجسدي و الروحي معا. ولعل ذلك يظهر مباشرة من التحول:

✓ **الظاهر و الكينونة:** تتظاهر ابنة العم بالانتشاء و دعم العروس بمرافقتها إلى قصر العريس وهو السلطان، غير أنها سرعان ما تكشف عما تضره من بغض وحسرة وغيره عمياء من خلال إيقاف الجحفة و إجبار العروس على نزع ثيابها والحلول محلها، وفي السياق ذاته يتبدى الخادم بملح الطاعة العمياء و الرفقة الطيبة مع سيده السلطان، في حين يلجأ إلى مراوغته و خداعه خوفا و طمعا بعد حرق الحجلة و استجاده بحد الزين بدل مكاشفته بالحقيقة كما هي.

✓ **الفاعلية و المفعولية:** تنتقل "حد الزين" وهي الشخصية الرئيسية من الفاعلية في المقطع الأول، حينما يتحقق لها ما أرادت وهو الزواج من السلطان بفعل جمالها و حنكتها إلى مفعول بها في المقاطع الأربعة المتقطعة المتبقية، بناء على ممارسات وتوجيهات ابنة العم وتنقلات مكانية تبدأ بالجحفة داخل الغابة، و تنتهي عند الجبل و أسفل الوادي، ثم تظهر مرة أخرى في الغابة بحمامة ممسوخة، لتنتقل بينها و بين قصر السلطان خائفة، مترقبة ومتألمة، لتكون النهاية المكانية لصالحها في بيت الخادمة، ومنه إلى القصر.

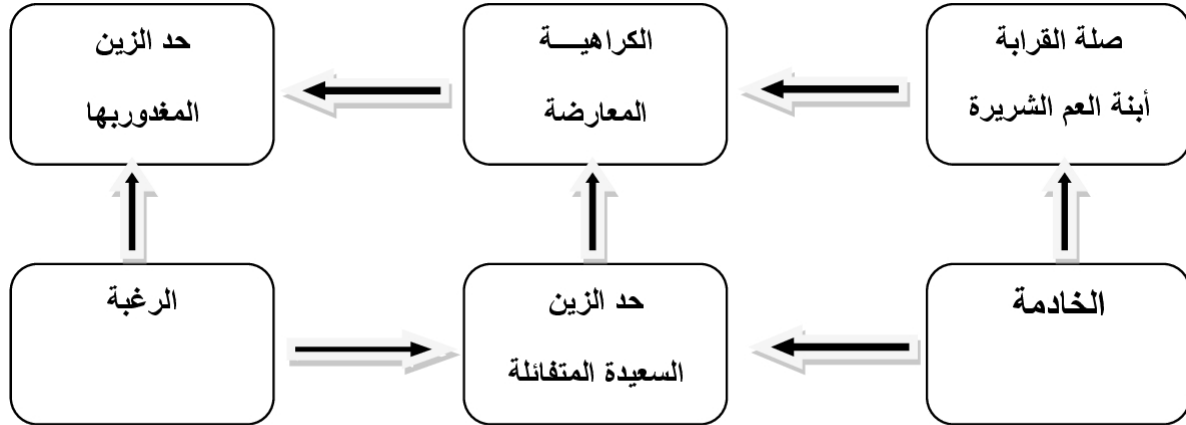
✓ **ومما تقدم يمكن رسم البنية العاملة العامة للمحكي و التي قد تتفرغ عنها بنايات عاملية أخرى كلما توغل المتلقي نحو العمق السردى، غير أنه وقبل رسم البنية العامة تبرز على السطح بعض الثنائيات الدلالية التي تدخل في بناء وحدات اللوحة**

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

العاملية، من خلال عقد تقابل بين العناصر الرئيسية، أو أطراف الصراع كما يبينه الجدول التالي:

ابنة العم المخدوعة	ابنة العم المسيئة
الوفاء والوصل	الغيرة و الحقد
الخنوع و الذل	التسلط و القهر
الاستمرارية	التحول
المحبة/الود	الكراهية
الإذعان و الخضوع	المعارضة
الضعف	القوة
البلاهة	الحيلة

وعلى هذا الأساس ترد البنية العاملية وفق الشكل الآتي:



الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

تظهر اللوحة العاملية في حركتها من المرسل (ابنة العم) إلى المرسل إليه (حد الزين) بناء على علاقة القرابة العائلية ومبدأ التبعية، والتي ينبثق عنها فعل الوصاية ومن خلالها المعارضة بسبب الكراهية والحق، ثم يتم تحقيق العلاقة التراتبية عبر حد الزين أو عيشة بوصفها ذاتاً فاعلة من منظور دلالي، فهي وإن كانت تنتمي إلى فئة رغبة في إحقاق مصيرها فتراها تفقد هذا الانتماء نتيجة تحولها إلى مفعول بها، بينما يأتي مجموع الإحساسات و الرغبات التي تعبر عن الهوية الداخلية لذوي القرابة والصلة لتلعب دور الذات المعارضة من خلال المكر والمخادعة فيما تتخذ الخادمة كعنصر إنساني موضع الذات المساعدة في تفادي الخطر و اكتشاف الحقيقة.

ومن هنا يمكننا القول بأن الغابات الدلالية قد سيطرت بشكل واضح و أساسي على حركة وحدات الحكاية بوصفها قصة، فهل سنلمس هذا التأثير على مستوى المحكي كخطاب أيضا؟

ثانيا: المحكي بوصفه خطابا:

إن ازدواج الحركة السردية الذي تجلى لنا أمره في المقاطع حين عالجن الأعمال، وفي البرامج السردية حين تناولنا بالتحليل الفواعل، إنما قدم إلينا من خلال ملفوظا يتعين علينا أن نبرز أهم خصائصه حتى نستطيع أن نحدد بشيء من الدقة مقوماته وغاياته.

انبنى الخطاب الحكائي حد الزين على نظام المفارقات الزمانية، التي أضفت لمسات فنية في بناء الحكاية، حيث شهد مستوى الترتيب الزمني في هذه الحكاية انكسارات مختلفة على مستوى خطيته، ويرجع ذلك إلى الحضور المميز للمفارقات سواء أكان استباقا أم استرجاعا. هذه الأخيرة سجلت أعلى مستويات الحضور في الحكاية، أين وظفت هذه التقنية من عدة بؤر أو منظورات، وقد أخذت وحملت وظائف وأبعادا نفسية بالدرجة الأولى، فالزمن الماضي المستعاد من قبل الشخصيات يستحوذ بحضوره المهيمن على الحكوي، كما شكل المسار الذي يصدر عنه و المدار الذي يقوم عليه، حيث استعادت شخصيات الحكاية، وفي أكثر من موقف أحداثا منقضية في الزمن وعمدت إلى إحيائها بفعل الاستثمار المكثف للمقاطع الحوارية الإخبارية من عدة بؤر، ففي المقطع الأول استعاد الخادم حدث احتراق الحجلة بأن أخبر سيده بتفاصيل الحادثة، كما تبرز هذه التقنية في مقام اطلاع وإخبار حد الزين عن حال الشوهاء والسلطان. كما سجلت أيضا حضورها في سياق إخبار الحارس السلطان عن أمر الحمامة العجيبة، التي تتردد على حديقته.

وسجل الاسترجاع حضوره في المقطع الموالي وتحديدا في الحوار الذي دار بين البطلة حد الزين و الخادمة التي خلصتها من أسرها و تعهدتها بالرعاية والاهتمام مما أفضى إلى استرجاع البطلة تفاصيل قصتها المأساوية، كما شهد هذا الأسلوب الزمني موقعه في مقام إطلاع حد الزين السلطان على مكيدة ابنة عمها و كشف حقيقتها المزيفة، وتكاد تتلاءم هذه التقنية مع نوع الحكاية العجيبة ذات البطل الضحية، بأن عبرت عن إحالة داخلية نفسية؛ ففي غمرة الإحساس بالانكسار أمام وطأة الزمن تتكى حد الزين على الذاكرة وتتسارع

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

إلى استدعاء و استرجاع قصتها المأساوية، وما حملته من سلسلة الاعتداءات والمخادعات، إذ "يضعنا الأسف على مناسبات وفرص ضائعة أمام ثنائيات زمنية، فعندها نوعين من التعبير عن ماضينا، وفي إعلام الآخر بشخصنا إنما يستحوذ الحنين إلى الأيام التي لم نستطع أن نعيشها"¹ والاسترجاع الذي يتلاءم وفن الحكاية الخرافية بوصفها نصا سرديا، لا يقتصر على المظهر السردى للحكاية السردية فقط وإنما هو في معانيه الروحية امتداد وحنين وتواصل مع صوت الأجداد الذي يحرص المبدع الشعبي على استحضاره خوفا من أن يضمحل أو يزول في الحاضر: "فإدراك الإنسان للزمن لا يكون إلا رهن استدعاء الإنسان له، فهو يستدعي الماضي لحنينه إليه، ويستدعي الحاضر لقلته عليه، أو يستدعي المستقبل لأمله فيه أو ليأسه منه".²

وفي اعتقاد و تصور البحث لا تمثل استعادة الماضي مجرد عملية زمنية فقط: "إنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن"³ فالبناءات الاسترجاعية ليست مجرد تشكيلات زمنية سردية بل هي رؤيا شعبية للزمن، فلا تعالي إذا ذهبنا إلى أن الجماعة الشعبية تمجد الزمان الماضي من غير تمحيص أو تفضيل بل تنظر إليه على أنه الكمال والمثال ف"الزمن القديم كان خير الأزمنة، وأن الناس كانوا قديما إلى أحسن حالا، وأطيب قلوبا، وأعظم أجساما، وأوفر أحلاما، وأطول أعمارا".⁴

فالجماعة الشعبية لا تنظر للماضي على أنه قيمة مادية استهلكت، ولكن تنظر إليه على أنه الفردوس المفقود الذي نحن دائما إلى العودة بأحضانها ولعل عبارة (يا حسرا على

¹ غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص48.

² نبيلة إبراهيم: فن القص-في النظرية و التطبيق-، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، (دط)، (دت)، ص139.

³ مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص193.

⁴ بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2001،

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

زمان بكري) تؤكد تعلق الجماعة البشرية بالماضي، والركوع في محرابه، هروبا من واقع الحاضر.

أما الاستباق "الزمني" الذي يعد شكلا من أشكال الانتظار، باعتباره يقدم لنا معلومات لا تتصف باليقينية فقد تحقق كما لا تتحقق، ذلك أن الفكرة التي يستشرفها السامع قد تطابق الحادثة التي يستعرضها الراوي لاحقا، أو قد تخالف توقعاته فتصبح بذلك استباقاته غير يقينية، ويصبح تحققه غير إلزامي، فقد سجل حضورا ضعيفا، إذا حصر البحث تواجهه في موقع واحد، وهذا في الحوار الذي دار بين الخادمة وحد الزين، حيث قالت لها: "لازم ننتقمو منها".

ويفسر ضمور الاستباق الزمني مقارنة مع الاسترجاع إلى "أن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية"¹ فسرديا ضمير الغائب أحسن ملاءمة للاسترجاع، "والحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشرف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الإستعدادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل".²

ويذهب البحث إلى أن ناقلة الاستباقات في الحكاية لا تفسر تفسيراً فنياً فقط، وإنما لها ارتباطات بحياة الجماعة الشعبية و فكرها، ورؤيتها، فالزمن المعاش لدى هذه الجماعة هو الماضي و الحاضر، أما المستقبل فيبدو غير مرتبط بأحداث الساعة، فالإنسان الشعبي أسير حاضره و يومه: "ولم يكن الإنسان الذي عاش منذ مليون سنة خلت، تتحتم بشيء حقا أكثر من اهتمامه ببدء ضوء النهار ونهايته، أو بحركة ارتفاع الشمس في السماء

¹ محمد عزام: شعيرة الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005، ص 109.

² « La récit -à la première personne- se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusion à l'avenir ». Gérard Genetta: Figures III, p 106.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

أثناء النهار، ذلك الارتفاع الذي يؤثر على مدى ما يتمتع به كل إنسان من دفء وعلى ما يحققه في طعامه من وفرة".¹

* وتيرة الزمن:

مثلاً تعرضنا إلى مسألة الزمن من جهة العلاقة بين ترتيب الأحداث في الخطاب، وبين ترتيبها في الحكاية، سنحاول فتح نافذة زمنية ثانية، نطل من خلالها على ما يسمى بـ"المدة والديمومة" لرصد "علاقات الاستمرار لهذه الأحداث وما تستغرقه من مدة"² لأن أي حكاية لا يمكن أن تكون خالية من الإيقاع الزمني مهما بلغت مستويات الكمال في البلورة الجمالية، فملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكى و تباينها، ولهذا اقترح "جيرار جينيت" أن يدرس الإيقاع من خلال التقنيات التالية.

* تقنيات تسريع السرد: وتتضمن:

الخلاصة: (التلخيص): على مستوى الحكاية ثم تلخيص ما جرى من حياة حد الزين في أسطر، كما لخصت المدة التي قضتها البطلة بعيدة عن زوجها، وتخللت الحكاية تقنية الحذف: إذ لم تحدد الحكاية زمن وقوعها وجعلته مبهماً، مفتوحاً من خلال (كاين بكري).

كما لم تحدد فترة ومدة زواج السلطان بالبطلة المزيفة، بالإضافة إلى إضمار الفترة التي قضتها البطلة في بيت الخادمة.

أما على مستوى "آلية تعطيل السرد"، فقد حضرت:

* **الوقفة:** إذ تخللت الحكاية عدة مشاهد وصفية أسهمت في تعطيل الحركة السردية، كوصف الراوية للسلطان بالغنى والجاه (كاين بكري وحد السلطان عندو لمال

¹ كولون ولسون: فكرة الزمان عبر التاريخ، تر فؤاد كامل، مراجعة شوقي جلال، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1992، ص 47.

² صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2004، ص 352.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ولجاه). كما تم وصف البطلة الشريرة ب (كانت كبيرة وما جا يخطبها حتى واحد) وبالمقابل وصفت حد الزين ب (كيما نقولو حنا زينة وباهية) بالإضافة إلى الوقفة، حضر "المشهد" في شكل مقاطع حوارية، على غرار الحوار الذي دار بين السلطان وخادمه حول الحجة المزيفة إضافة إلى حد الزين وحارس حديقة السلطان. كما حضرت هذه التقنية في المقطع الأخير من الحكاية من خلال الحديث الذي دار بين الخادمة و حد الزين، إذ قصت عليها البطلة تجربتها القاسية، كما سجل المشهد حضوره في الحوار القائم بين البطلة و السلطان، والذي بفعله تم اكتشاف حقيقتها وانكشاف أمر البطلة المزيفة.

وهنا يظهر الزمن الممكن والكائن، فالأول يشمل الحاضر الذي يحمل طموحات الزمن المستقبل لدى حد الزين بالاجتماع و الزواج من السلطان واستئناف حياة سعيدة (ما يجب أن يكون)، وأما الثاني فهو يتصل بالماضي الأول والماضي المتصل بالحاضر، وهو لا يكاد يبرز في الحكاية.

الماضي المراد به الحاضر ← البداية ← الزمن الكائن (ما هو كائن).

الحاضر المراد به المستقبل ← الصراع ← الزمن الممكن (ما يجب أن يكون).
النهاية

وهكذا تعرض الأحداث بطريقة خاصة يستعين فيها الراوي بتقنيات زمنية قد ينكمش بواسطتها الزمن إلى درجة الصفر، وقد تضع المتلقي أمام مشهد يتطابق فيه زمن القصة مع زمن الخطاب. لذلك يقال: "فالزمن التاريخي الذي ترتصف فيها الأحداث بل المتلقي أمام ماضي هو حركة ما يراكم الفعل البشري، وهو في الوقت نفسه وعي لهذا الذي يراكم".¹

¹ يمني العيد: في معرفة النص -دراسات في النقد الأدبي-، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص55.

* الزمن الطبيعي: مؤشر غياب الدلالات الزمنية:

يقصد بالزمن الطبيعي "الزمن الفيزيائي أو الرياضي، وهو القائم بذاته، والذي يمكن قياسه بمؤشرات زمانية"¹.

إنه زمن محسوس يخضع لتقديراتنا و يؤطر حركاتنا وسكناتنا فلا يمكن للإنسان مهما تقدم وتعلم ومهما اجتاز من عقبات، وحقق من انجازات أن يتخطى حقيقة وجود الزمن، أو أن يلغي وطأته عليه، وعلى كل الكائنات من حوله.

على مستوى الحكاية لم يوظف الراوي مثل هذا النوع ماعدا إشارتين، وهذا في قول الرواية: "كانت كل يوم في كل صباح تروح للجاردان باه تشوف السلطان"، فالصباح هو بداية النهار، وهو من الأوقات المستحبة لدى الجماعة الشعبية إذ يحبذ أن يستيقظ الفرد صباحا ليؤدي كافة التزاماته، فكل عمل يؤدي في هذه الفترة المبكرة بنظر الجماعة الشعبية يكلل بالنجاح الوفير و الفوز المحقق، ثم أن القليل سيصبح كثيرا و يقال شعبيا "يا صباح يا رباح، اللي ما صبح ما خاب ما طاح" وتجدر الإشارة أن الحكاية قد تضمنت إشارة مضمرة و ضمنية في أساليب قياس الزمن لدى الجماعة الشعبية قديما، إذ جاء في الحكاية أنه لما حان وقت المغرس، توجه السلطان إلى بيت الخادمة طالبا البذور لكي يزرعها. فمن البديهي أن السلطان قد استأنس على الفصل في تنظيم نشاطه الفلاحي فمنذ أن وجد الإنسان على سطح البسيطة، اتخذ مجموعة من الظواهر الطبيعية مقياسا للزمن، كالظل، وشروق الشمس وغروبها، و غيرها. "فالمقاييس التي تستخدم لمعرفة الزمن كثيرة تكون تارة برصد حركة الشمس و اتجاه ظلها، وتتم أحيانا عن طريق ملاحظة القمر و الكواكب، أو ملاحظة اتجاه الرياح، أو المد والجزر، وكذلك بملاحظة صياح الديك أو أصوات بعض الطيور والحيوانات لما تتمتع به من خواص في المعتقدات الشعبية، كرؤية ملك الموت أو الأشباح"². ويمكن

¹ مندولا : الزمن والرواية، تر بكر عباس، مراجعة و تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص169-170.

² فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، دار المريح، الرباط، المغرب، (د ط)، 1983، ص09.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

القول أن الإنسان لا يمكنه أن يدرك من الزمن إلا القليل، لأنه أولاً وقبل كل شيء ظاهرة اجتماعية، ف"دوركايم" يرى أن "الجماعة هي المركز الأول المنشئ لمعناه. فالزمن لا ينفصل عن دورة النشاطات الاجتماعية الرئيسية. والفصول الطبيعية نفسها قد تحولت بفضل الجماعة إلى مواسم وأعياد، ومناسبات، ومقاطع وظيفية لازمة للحياة الاقتصادية والاجتماعية".¹

من هنا فقد طوعوا الزمن وفق ما يتناسب وطبيعة الموقف و الموضوع جاعلين له وظيفة منوطة به.

إن الزمن قديماً كان عنصراً تقريبياً و"غالبية المجتمعات لم يكن لديها مقتضى باستخدام نوع الزمان المقسم إلى ساعات بالصورة المطلقة الموحدة المطرودة، والذي نأخذه مأخذ تسليم، فلم تكن المجتمعات مبالية بالحصر الدقيق والمتسق و المضبوط بالزمان".²

إن الزمن وزمن الساعة لا وجود له في الحياة الشعبية، إنما هو "أعراف كيفية" وضعت لضرورة اجتماعية بغية تنظيم وتنسيق الحياة.

وهكذا يستحيل الزمن الطبيعي إلى دلالات هيكلت حياة الجماعة الشعبية بطريقة منظمة أكثر من عصرنا الذي تتوافر فيه كل طرائق تنظيم الحياة.

¹ كون ولسون : فكرة الزمان عبر التاريخ، تر فؤاد كامل، مراجعة شوقي جلال، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1992، ص 21.

² المرجع نفسه، ص 22.

* الزمن النفسي والصراع الإنساني في الحكاية:

بعيدا عن حسابات السرعة و البطء، والطول والقصر، يأتي الزمن السردي النفسي وهو "زمن نسبي داخلي يقدر بتيم متغيرة باستمرار "Extérieur time" والذي يقسم بمعايير ثابتة".¹

فمثلا يخضع الإنسان لزمان طبيعي يحكم السيطرة عليه يمتلك هو الآخر زمنا ذاتيا يخضع له ويتصرف فيه وفق معطياته ومتطلباته النفسية، كونه متعلق بحضور الذات، فلا يمكن قياسه أو تحديده تحديدا دقيقا لأنه يرتبط أساسا بإحساس الإنسان، وهو على عكس الزمن الطبيعي لا يقبل القياس ويفلت من كل معايير التحديد الخارجية بمقاييسها الموضوعية، إذ لا نجده إلا "في خبراتنا اليومية بل في أعماق أعماقنا"²، فكيف كانت تأثيرات الزمن النفسية على شخصيات الحكاية؟

أ. الشوهاء بين هاجس العنوسة ومأساوية النهاية:

اتسمت علاقة ابنة العم مع الزمن بالتوتر والإحساس بعقدة السلب و الدونية، وهاجس الغياب بعد أن كبرت في السن، ولم يتقدم لخطبتها أحد، حتى أضحت تلقب بالعانس، بعد أن اجتازت مرحلة الشباب و النضج، ودخلت في مرحلة الضعف واختلال أهم رموز الجمال الأنثوي؛ إذ ذكرت الحكاية الأنساق العلامة لكبرها في الحوار الذي دار بينها و بين السلطان (قالها "واش بيك، واش بيه شعرك" قاتلو: "ملمنا نتاعكم" تبق لوجهها نقاه أصفر قاتلو: "ملها نتاعكم" ، تبق ليديها حُرْش قاتلو" من لحنَّة نتاعكم").

فبدل أن تتحلى بروح الصبر كإستراتيجية لمواجهة سلطة القدر، واجهت الزمن بإستراتيجية مأكرة تضرر بين طياتها الخبث والغدر بأن سحرت ابنة عمها حد الزين

¹ مندولا : الزمن والرواية، تر بكر عباس، مراجعة و تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص138.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وأخذت مكانها كزوجة للسلطان، مجسدة بذلك نموذج المرأة النرجسية الشريرة، وبهذا الفعل صورت لنا الشر كسلوك قديم قدم الكائنات البشرية وفي ذلك يقول "بول ريكور: "إمكانية الشر منقوشة في تكوين البشر".¹

إن السارد وهو يقدم هذه الشخصية -يسعى إلى لفت انتباهنا إلى أن الظاهر غالبا ما يكون خداعا، بل إن هذه القوة إلى حد ممكن أن يكون معه الباطن نقيض الظاهر كما هو الحال في هذه الشخصية، فهي كل تصل إلى مبتغاها لجأت إلى السحر، ولعل ارتباط السحر بالمرأة "قد يرجع إلى غموض المرأة عامة، كما قد يرجع إلى ما تصوره القاص، كما قد يرجع أيضا إلى ضعف المرأة وعدم قدرتها على التسلح بالسلاح الذي يتسلح به الرجل".²

فالمرأة عادة ما تلجأ إلى السحر كنوع من التعويض عن الشيء المفقود في حياتها، "ولقد اعتقد الإنسان البدائي بالسحر وجعله طريقة فهم للعالم ونوعا من الصياغة لعلاقته به، وكان الساحر البدائي شخصا مبرزا وذا قابليات عديدة وغير متطورة ويمكن أن تكون فكرة الزعامة أو القيادة قد ارتبطت به، أو ظهرت معه".³ وربما للسحر وظائف معرفية تتمثل في سد الثغرات من عجز الإنسان في فهم الظواهر الطبيعية وما غمض منها، وهو من هذه الناحية رد فعل لشعور هذا الأخير بقصوره وقلة علمه بالمستقبل والغيب.

والسحر أنثوي في العموم إذ أن الدراسة المستقصية لأنماط الناس الذين يعتبرون سحرة ضمن مجتمع بدائي معين أو على نحو مقارن بين عدد من الثقافات، كفيلا بأن تلقي الضوء على نظرتنا للساحر والسحرة باعتباره (ها) شخصا مفرطا في نرجسيته (ها)، أو امرأة لم تتحقق رغباتها.

¹ المرجع السابق، ص138.

² نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردى في ضوء المنهج السيميائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 43.

³ فاروق خورشيد: أدب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص 193.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

أما الإستراتيجية الثانية التي سلكتها البطلة المزيفة للوصول إلى هدفها هو انتحال شخصية غيرها (المخادعة) أي اغتصاب موقع البطلة الضحية الحقيقية وهي فكرة الحكاية الرئيسية. وبغض النظر عن جنس البطل المزيف، تحمل الحكاية مدلولاً أدبياً، فهي تحذر و بصوت الجماعة الشعبية أولئك الذين يفكرون ولو للحظة في انتحال شخصية الغير وعواقبه الوخيمة. ببساطة تريد أن ترسخ في الذهن "أن ذلك الذي يستسلم لرغبته في أن يحل محل آخر سيذهب إلى حتفه نهائياً".¹ فالشرير قد ينتصر محلياً في الحكاية بأن يأخذ مكان البطل وأن يتكرر في صورته، ولكن هذا الانتصار لا يدوم، فما تكاد تنتهي حديثاً الحكاية حتى يلقي الشرير جزاءه وهزيمة الشرير تعني هزيمة كل النقائص و العيوب التي يعاني منها الإنسان، ويحاول جاهداً أن ينتصر عليها، وأن يتخلص منها فنياً على الأقل، إذا لم يكن في استطاعته أن ينتصر عليها في الحياة الواقعية، وهو ما يستحدث دائماً هذا التوازن النفسي بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. وتلك هي نهاية البطل الشرير، حيث تسلط عليه عقوبات قاسية، إذ تربط ساقه في جمل، ثم يساق كل ساق في اتجاه و"كل هذه العقوبات ليست عقوبات من صنع الحكاية الخرافية، فهي مأخوذة عن قانون العقوبات الحقيقي".²

ومن هنا نتوصل إلى أن تراثنا الشعبي يزخر بالكثير من النظريات و الأفكار تجعل منها لا نظيراً لما طرح في التراث العالمي وإنما أكثر عمقا واستجابة إلى ما تريد أن تقوله تلك الأفكار والطروحات العالمية خاصة فيما يتعلق بالطروحات النفسية و الاجتماعية المعروفة كعقدة "أوديب".

¹ برونو بتلاهيم: التحليل النفسي للحكايات الشعبية، تر طلال حرب، سيريت للنشر والمعلومات، (د ط)، (د ت)، ص178.

² فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية -نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها-، تر نبيلة ابراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص126.

ب. "حد الزين" بين معاناة الفراق و إرادة البقاء:

من الشخصية المعتدية وما طرحه حضورها من صراعات فانكسارات، يتحول البحث إلى الشخصية الضحية "حد الزين" أو "عيشة"، وما سجله حضورها من آلام فأمال، فانتصارات مع الزمن، فإذا كانت ابنة العم قد حاولت تغيير وضعها من سلبي إلى إيجابي من منطلق المخادعة والمكر، فإن عيشة حد الزين قد قاومت الزمن بالصبر، وقدرتها المعنوية العالية على الصبر، فكان لها أن استرجعت حقها المهضوم وفق المثل الشعبي القائل (لمرا إذا صبرت دارها عرت). وقد وفق المبدع الشعبي في تصوير العالم الداخلي للبطلة من خلال عرض مأساتها التي استمرت باستمرار الإيذاء، وقد ارتبط الزمن النفسي للبطلة بمعاناة الفراق عن الزوج قهرا و تعسفا نتيجة قلة وعيها و سذاجتها، إذ أذعنّت لعدوتها وخضعت لكل مخططاتها. وكأنما الحكاية بهذا المشهد تؤكد "أنه كلما قلّ مستوى نضجنا، فإننا نسبب المأساة لأنفسنا وللأشخاص والكائنات القريبة منا".¹ ولعل المحطة الأولى في مأساة "حد الزين" كان في تحولها إلى حمامة، ولا يخلو هذا من دلالات رمزية عميقة تعبر عن عواطف إنسانية عميقة أيضا، إذ هي معادل موضوعي لما تشعر به هذه المرأة من معاناة، لم تستطع البوح بها، ونقله شفوية من الحرية والتقاؤل إلى فقدان الأمل والحياة. وبفعل المعاناة تحولت حياة البطلة إلى أيام طويلة، مليئة بالهموم والوحدة، والآلام، وذلك في قول الراوية: "طوالت ليّام عليها". ولا غرابة في ذلك، حيث أن تجربتها ليست موزعة على زمن فيزيائي عادي، وإنما هي تجربة مفعمة بالمشاق والصعاب، ف"المدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير

¹ برونو بلتهام: التحليل النفسي للحكايات النفسية، تر طلال حرب، ص 179.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

العادي، والقصير إلى الطويل.¹ وهكذا حملت أيام حد الزين مسحة نفسية حزينة، فالانفعالات النفسية "تمنح للزمان بعدا جديدا، بعدا في العمق، في الكثافة، يعطي من خلاله توافقات حسنة الانتظام فعالية ونفاذا للقرارات الآنية، حتى أنه يوجد ارتباط عكسي بين الطور النفساني للزمان وبين امتلائه، فكلما كان الزمان مفروشا بدا أقصر، ولا مفر من إعطاء هذه العلامة العادية مكانة أولى في علم النفس الزماني"² فالوقت السيكلوجي يتغير كثيرا تبعا للظروف.

ولم يتوقف تصور العالم الداخلي للبطلة في حدود هذه الصورة بل استمر المبدع الشعبي في تتبع وعرض مأساتها باستمرار تواجد البطلة الشريرة، والتي صنعت هذه المرة مشهدا إسائيا بقتل الحمامة التي تحولت إلى نبات، وتجده دليل واضح على تجدد الحياة، لتنتهي الحكاية بانتصار رمز الخير حد الزين بفعل صبرها وتعلقها بالحياة، وهدفها مهما كانت المصائب، وهي بذلك تريد أن تجسد فينا "أننا إذا بقينا مخلصين لأنفسنا و قيمنا الشخصية سينتهي كل ذلك على خير مهما كانت الظروف طافحة بالكيل"³. وفي ذلك يقول "عبد الحميد بورايو": "لعله لو تخيلنا إيمان أن تتوجه بالسؤال لبطلات الرواية المدروسة عن تقييم تجربتهن المعيشة خلال مسار كل قصة لرددن قول الباحثة الانثروبولوجية "لامغريز: "نحن نتعلم كيف نصبح نساء"⁴.

هذا دون أن نغفل دور الشخصية المساعدة وهي الخادمة التي أنقذت الضحية حد الزين وكشفت حقيقتها للسلطان، وهنا تكمن قوة الخير في تحويل واقعا إلى واقع أكثر بهاء وإشراقا، وسعادة نفسية، بعكس قوى الشر التي كلما تبدت حمل معها واقعا أكثر كآبة وألما و

¹ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد -، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1998، ص 196.

² غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، ص 51-52.

³ برونو بتلهام: التحليل النفسي للحكايات الشعبية، تر طلال حرب، ص 179.

⁴ عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري - دراسات حول خطاب المروييات

الشفهية -، المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 153.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ظلمًا للبطلة. ذلك أن "الإنسان إذا انتصر على نفسه فإنه يتغلب في الوقت نفسه على الوجود، فإذا بعالم السحر يبدو أمامه، إن الدب يتحول إلى أمير جميل في اللحظة التي يلقي فيها الحب والرعاية".¹

فتقديم المساعدة للبطل "من أهم المراحل التي تنبني عليها الحكاية، حيث يصادف البطل شخصاً أو أكثر فيكسب وده بأخلاقه العالية، وبإسراعه إلى مساعدته، فيقوم هذا الشخص بإرشاد البطل إلى طريق الوصول إلى هدفه".²

* التواتر: تتراوح الحكاية بين نمطين من التكرار، الأول إفرادي والآخر ترددي لتجسد الحالة السابقة.

1. **القص الإفرادي:** ويشمل جل الأحداث غير المكررة، ومنها مثلاً نزهة السلطان في الغابة، مساعدة حد الزين للخادم، مسخ حد الزين إلى حمامة ثم إلى نبات القرع، معرفة السلطان بحقيقة الزوجة المخادعة.
إن القص الإفرادي وقع في بداية الحكاية و نهايته، كما أم كل واحد منهما انتهى بالتحقق.

2. **القص الترددي:** ويشمل المنطوق غير المكرر سردياً لا مادياً، ويمكن أن نمثل له بمجموعة من الشواهد:

- روح طيب هذيك لرحلة/ حكمت طيبتلو لرحلة.
- حاب يتزوج بيها/ سمعت السلطان راح يتزوج بيها.
- عطاتها كسرة مالحة/ عطشت كي كَلتْ هذيك لكسرة لمالحة.
- قاتلو: السلطان مليح ولأ ماشي مليح/ كي يقولها ماشو مليح

¹ نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط3، 1981، ص93.

² طلال الحرب: أولية النص -نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1999م، ص130.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

يتضح مما سبق أن القصة الترددي يقع في نطاق البنات الفرعية أو مغامرات أو مصائب حد الزين، فالحكاية لا تعيد الأحداث لأنها تدرك مسبقا فشلها،

* **مظاهر السرد:** رغم ما نجد من صياغة زمنية حاضرة تشغل بؤرة السرد، وتتيح إمكانية جعل شخصيات العمل الحكائي تقول وتفعل انطلاقا من رغباتها في التغيير، إلا أن الراوي يلغي هذه الإمكانية، ويستولي على حاضر النص و ماضيه، ويسيطر على مستقبله في الآن ذاته، فيأتي تدخله مفضوحا، وتآمره ضد الشخصيات مكشوفاً، يعلم ما تخفيه وتعلنه، وما ترغب في تحقيقه وتسعى للحصول عليه، يعرف ما كان، وما هو كائن. إنه الراوي العليم بكل شيء، مادام يرى "من الخلف" بل قد لا يكتفي بممارسة السيطرة على عالمه التخيلي، وإنما يتجاوزها إلى حدود فرضها على المروي له خارج مجال الحكاية ذاته، فهو "سارد كلي المعرفة، كلي الحضور"¹، إنه يتماهى والهيكلة الدلالية للنص، ليبعث برسالة إلى متلقيه (هدف) على أنه مصدر المعرفة التي لا يفترض إلغاؤها.

* **أنماط السرد: (الأساليب القصصية):** يقوم النص على مراوحة بين أسلوب السرد والحوار فيما بين الراوية، والشخصيات وتتأكد سيطرة الراوي العليم عن طريق استخدامه لنمط واحد من الأساليب وهي "الأسلوب المباشر" أثناء عرض كافة العوائق والنوازل التي تحل بالبطل الضحية "حد الزين"، حيث يعطي الكلام الصادر عن الشخصيات طابع الزمن الحاضر ليسلبه المستقبل ويستعين ب"أن" لتحقيق أهدافه وهي تقابل (باش) في المصطلح الحكائي في قول الخادم: "باش تعاونيني" فيما ظهر الأسلوب غير المباشر من خلال الأفعال الشنيعة التي أقدمت عليها ابنة العم الشوهاء (غارت منها هاك لمرأ ولت حكمت ذبحتها، نحاتلها عينيها وحولتها

¹ أحمد السماوي: التطريس في القصص - إبراهيم الدرغوثي أنموذجا، مطبعة التشفير الفني، صفاقس، تونس، ط4، 2002، ص98.

لحمامة وطيشتها من جبل في وحد الواد) وصولاً إلى النهاية المتوقعة (دارلها كراع في جمل وكراع في جمل وماتت).

وفي استخدام الرواية للأسلوب غير المباشر خدمة للنص سردياً ودلالياً، بالمقابل إلى الأسلوب المباشر الذي أفصح عن طابع التخصيص بحسب كل شخصية. ويظهر السرد في قول الراوية: "كاين بكري وحد السلطان"، "لا كذبت أستغفر الله"، "رايحة نحكيك حكاية حد الزين"، "كاين وحد السلطان بكري لاباس عليه"، ... أما الحوار فكان متنوعاً، إذ دار بين السلطان وخادمه:

قال للخادم: روح طيب هذيك الحجة.

وبين الخادم وحد الزين: لحقها قالها باش تعاونيني فأتلو: معليش. ثم يعود الحوار بين السلطان وخادمه مجدداً: كي أعطاهما للسلطان فآللو: هذي تبان حجة بصح ريحتها ريحة العجين... ومن بعد فعد يحكيو لخادم (سرد وحوار) واش صرالو.

وهناك حوار حاسم فصل بين مرحلتين حاسمتين من السرد في حياة البطلة مع المسببة، مرحلة الاستعداد لولوج باب السعادة و الزواج من السلطان، ومرحلة الخسارة والألم والمعاناة.

"كي كلات هاذيك لكسرة لمالحة فآلتها أعطيني نشرب" فآلتها بنت عمها: "ما نمدلكش حتى تنحي قشك وتعطيني كل شي".

كما يظهر الحوار بعد سرد تفاصيل المخادعة في استفسار السلطان لزوجته سر تغييرها المورفولوجي المفاجئ:

قالها واش بيك، واش بيه شعرك؟ فأتلو: ملما نتاعكم.

قالها: واش بيه وجهك أصفر؟ فأتلو: من لهُوا نتاعكم.

قالها: واش بيهم يديك حُرش؟ فأتلو: من لِحنة نتاع بلادكم.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ويظهر السرد مرة أخرى في "طوالت عليها ليامات راح هاذاك الخدام"، ليلحقه الحوار:
"قال للسلطان عليها، قالو السلطان روح جيبها".

وبين السرد والحوار، تختتم الحكاية ببعد الحوار الكاشف لحقيقة حد الزين مع الخادمة، لصالح المغرور بها، بعد اكتشاف السلطان للأمر على لسانها، "قالها: كيفاه لقصة، فأتلو: هاو كيفاه وكيفاه"، لتذيل الحكاية بخاتمة سردية، "قتل هذيك المرا... وعاشو في سعادة".

إن هذه المزوجة بين السرد والحوار تخفي علاقة بينهما تتمثل في احتواء السرد على شذرات من الحوار، واحتواء الحوار على مقاطع سردية، فكان بإمكان الجمل الحوارية أن تكون سردية، وأن يتضمن الحوار سردا أيضا.

والملاحظ أن، عنصر الوصف يتخلل السرد والحوار معا، وكأنه عنصر جامع بينهما، بل إنه ليطغى أحيانا وإن كان سليل الحوار وبذرة السرد، وظهر الوصف في المقاطع التالية:

- كان لاباس عليه، غني.

- واحد المرا مليحة.

- وهي تبكي عليه، يبدي الريح ويتبدل الجو ويحزن كلش.

ومن جانب آخر تشير الحكاية المراوحة بين ضميرين أساسيين.

-ضمير المفرد الغائب المذكر: ويتعلق بكل ما يخص السلطان من سلوكات وأقوال.

-ضمير المفرد المؤنث الغائب: ويعود على كل من البطلة الضحية حد الزين تارة،

والزوجة الشريرة المخادعة طورا آخر، كما يمكن أن ينطبق على العنصر المساعد ألا

وهو الخادمة.

النموذج الثاني: " ظريف ومرجانة وبقرة ليتامي "

I. ملخص الحكاية:

تحكي قصة (ظريف ومرجانة) عن أسرة مكونة من أب وأم، وولد اسمه ظريف، وبنت اسمها مرجانة، توفيت الأم واقترن الأب بامرأة لها بنت عوراء، وبمجرد أن ترى الزوجة الجديدة اليتيمين حتى تقرر التخلص منها، ويتعرض اليتيمان بموجب هذا القرار لسلسلة من المؤامرات والخدع تنتهي بهما إلى قرار السفر نحو المجهول. في طريقهما مر بثلاثة ينابيع يتحول كل من شرب ماءها إلى مخلوق عجيب، وكانت الفتاة قد حذرت أخاها من مغبة الشرب مرتين، غير أنه غافلها في المرة الثالثة وشرب فتحول إلى تيس. واصلا سيرهما ثم توقفا عند الطرف الثاني من الغابة المقابل لقصر السلطان، بالقرب من بئر تنمو بجانبها شجرة ضخمة، تسلقت الفتاة الشجرة، بينما توغل الفتى التيس في عمق الغابة. ذات يوم كانت مرجانة تمشط شعرها، فسقطت شعرة في قاع البئر وعلقت بدلو خادم السلطان الذي حملها إلى سيده، وما إن رآها هذا الأخير حتى وقع في حب صاحبته وقرر الزواج بها، ولم يتحقق له ما أراد رغم المحاولات الكثيرة إلا بعد استدعائه العجوز الستوت، التي تتمتع بقدرة عالية على التحايل والإصغاء. تلجأ العجوز إلى مجموعة من الحيل تؤدي في النهاية إلى انتقال الفتاة للعيش في القصر بموجب عقد زواج مشروط، وفي يوم من الأيام يظهر الأب في هيئة شحاذ فقير على باب القصر. يساعد هذا الظهور المفاجئ على خلق أحداث جديدة (مؤامرات، خدع، ...) تتواتر لتصل قمة التأزم باختفاء زوجة السلطان الحقيقية، لتبدأ الأحداث في التراجع مع ظهور الشيخ الحكيم (الدبار)، حيث يتم العثور على الزوجة المفقودة مرجانة وفك السحر عن الفتى ظريف التيس، ومعاينة زوجة الأب الشريرة بقتل ابنتها العوراء "عسلوجة"

II. التحليل:

بدأت الحكاية بعرض وضع أصلي، حيث عدت أفراد العائلة المتكونة من الشيخ الفقير، الهرم الذي كان يعيش في سعادة في الكوخ مع زوجته وابنيه (ظريف و مرجانة)، وكان مصدر رزقهما بقرة يرعاها الولدان في سعادة، لتسقيهم في المساء حليباً سائغاً.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

إن هذه المقدمة عبرت عن حالة توازن وسعادة بالنسبة لهذه العائلة ميسورة الحال، وفي وصف هذه الحالة في الحكاية الخرافية ساد العنصر التركيبي الهام.

يؤمن الناس في الثقافة الإسلامية بأن السعادة لا يصنعها المال وحده، إنما تخضع لشروط نفسية كثيرة، من بينها القناعة والدفء العائلي، وما إلى ذلك من الأمور التي تجعل الإنسان يعيش في سعادة رغم تواضع إمكانياته، وربما حاجته الماسة إلى بعض المال.

1- الحكاية بوصفها قصة:

1-1-1 - منطق الأعمال:

أ- أقسام الحكاية:

تقدم حكاية (ظريف ومرجانة) مجموعة من الأفعال تنتظم وتتابع ضمن ثلاثة وحدات رئيسية تمثل كل وحدة مقطعا سرديا تاما. يستند التقطيع إلى ثلاثة عناصر بارزة: أولا الانفصال شبه الكلي للأحداث الرئيسية ضمن النسيج العام للحكاية، ثانيا اختلاف الشخصيات الفاعلة داخل كل مقطع، ثالثا: اختلاف الحيز المكاني من مقطع إلى آخر. وعلى هذا الأساس تأتي المقاطع الثلاثة كما يلي:

1- المقطع التام الأول:

- موت الأم، وتركها للبقرة.
- زواج الأب بامرأة لها بنت عوراء.
- كره وغيره الزوجة الجديدة من اليتيمين.
- حرمان اليتيمين من الطعام، وازدياد جمالها رغم جوعهما.
- اكتشاف زوجة الأب سر جمال اليتيمين.
- حيلة زوجة الأب للتخلص من ربيبيها (نبوءة ذبح البقرة).
- نجاح الحيلة وذبح البقرة.
- ازدياد جمال ونمو اليتيمين رغم جوعهما.
- اقتفاء زوجة الأب أثر ربيبيها.
- اكتشاف الزوجة سر الشجرة، ومحاولة الأكل من ثمارها.

- تحول الثمار إلى دماء، وكتمان الزوجة غيضاها.
- تحين فرصة رحيل القوم، وتكليف اليتيمين بمهمة مستحيلة (غسل الأصواف السوداء).

- عزز اليتيمين عن تنفيذ المهمة.

- رحيل القوم، وسير اليتيمين في طريق المجهول.

2- المقطع التام الثاني:

- السير الطويل، وشعور الفتى بالعطش.

- تحذير الأخت أباها من مغبة الاقتراب من مياه الينابيع السحرية.

- مغافلة الأخ لأخته، وتحوله إلى تيس.

- مواصلة السير، والتوقف بمحاذاة بئر تنمو بجانبها شجرة ضخمة.

- صعود الفتاة الشجرة، ودخول الفتى التيس إلى عمق الغابة.

- سقوط الشعرة في البئر، وعثور خادم السلطان عليها.

- رؤية السلطان للشعرة، ورغبته في الزواج بصاحبها.

- فشل السلطان في العثور على الفتاة، ومساعدة العجوز الستوت له عن طريق الحيلة

(حيلة المشط، حيلة الطاجين، حيلة العمى).

- زواج الفتاة المشروط من السلطان، ومسحة الحزن التي غمرت حياتها نتيجة فراق

والدها.

3- المقطع التام الثالث:

- الظهور المفاجئ للأب، والتعرف عليه، ومنحه العطية.

- عودة الأب إلى أسرته، واكتشاف زوجة الأب مكان ربيبتها.

- انتقال الأب وأسرته إلى القصر، واحتفاء الفتاة بهم.

- محاولة زوجة الأب التخلص من الفتاة يوم عودتها إلى البيت.

- نجاح المحاولة، وتقمص الفتاة العوراء شخصية زوجة السلطان.

- استغراب السلطان حالة زوجته، وقبوله بالوضع الجديد.

- حالة الفتى التيس الغريبة، وانتباه السلطان لأمره.

- استدعاء السلطان الشيخ الحكيم.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

- فك الشيخ السحر المسلط على الفتى، وكشفه للحقائق.
- حكمة الشيخ، وخروج زوجة السلطان من البئر.
- معاقبة زوجة الأب الشريرة بقتل ابنتها العوراء.

وبتتبع الحركة السردية داخل المقاطع التامة، نجد أنها تتوزع عبر مسارات جزئية أساسية وأخرى فرعية، تمثل الأولى منعرجات كبرى تساهم في رفع وتيرة الأحداث، والانتقال بها من وضعية إلى وضعية أخرى، أما الثانية أي المسارات الفرعية، فعلى الرغم من أنها تشكل عناصر بناء لا يمكن الاستغناء عنها في تشكيل النظام العام للنص الحكائي، غير أنها تعتبر تفاصيل أقل توترا وفعالية، ويمكن إدراجها ضمن المقاطع الجزئية الأساسية. ومن هنا سنعيد تقديم المقاطع التامة على النحو الآتي:

1- المقطع التام الأول: وقوامه ثلاثة مقاطع جزئية

- م ج 1: موت الأم، ومعاملة زوجة الأب السيئة لليتيمن.
- م ج 2: البحث عن سبيل للتخلص من اليتيمن (الحيلة الأولى، الحيلة الثانية،

والحيلة الثالثة).

- م ج 3: نجاح زوجة الأب في التخلص من اليتيمن، وقرارهما بالسفر نحو المجهول.

يمثل المقطع التام الأول قصة صغرى، لها بدايتها وعقدها، لكنها تقدم نهاية مفتوحة يمكن أن تغلق على كل الاحتمالات، نتيجة وجود فئتين مختلفتين من الشخصيات، ففي الوقت الذي تحقق فيه زوجة الأب الشريرة برنامجها السردى* بنجاح والتمثل في التخلص

* البرنامج السردى أو " le programme narratif " مجموع الحالات والتحويلات الناتجة عن علاقة فاعل بموضوع قيمة معين، وهو مفهوم إجرائي بسيط قابل مع ذلك لكل الترميزات والتعقيدات الشكلية المختلفة دون أن تمس في شيء صفته التركيبية البنوية ولا فاعليته التطبيقية، وتمثل له بالصيغة التالية: [(ف 1 8 م) (ف 1 7 م)]. حيث تمثل ت/تحول، وف/ ذات فاعلة، و م/ موضوع قيمة، وأما 8 / يرمز إلى حالة الاتصال و 7 / يرمز إلى حالة الانفصال.

ينظر عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص السردى - مقاربة نظرية -، مطبعة الأمنية للنشر، المغرب، ط1، 1999، ص 112.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

من ربيبيها، يعتبر هذا الخلاص في الآن ذاته فعل إساءة - في حالة إضمار - يستوجب العقاب، وهو مالا تغفله تقاليد الحكى الخرافي التي "لا تترك للشعر فرصة الانتصار في النهاية أبداً، ذلك لأن استمرارية الحياة لا يمكن أن تكون مبنية على عناصر الشر، فإذا ما أتاحت الفرصة لانتصار الشر مرحلياً، فهو لا يمكن له الانتصار حتى النهاية"¹ كما يعتبر قرار اليتيمين عقدة يفترض حلها.

2- المقطع التام الثاني: يتأسس على أربعة وحدات جزئية.

- م ج 1: حال اليتيمين.

- م ج 2: فشل السلطان في العثور على صاحبة الشعرة العجيبة.

- م ج 3: مساعدة العجوز الستوت للسلطان.

- م ج 4: زواج الفتاة المشروط من السلطان، وحالة الحزن التي ميزت حياتها.

تتطلق السردية داخل المقطع التام الثاني، من موقف افتتاحي هادئ نسبياً، يبدأ بالتراجع من حادثة تحول الفتى إلى حيوان، والتي تدفع بالأحداث نحو التأزم وتصل بها إلى حد الأقصى من الاضطراب بسقوط الشعرة بالبئر، وعجز السلطان في العثور على صاحبها، لتبدأ في التلاشي شيئاً فشيئاً بما يوازي حالة التردد التي تعانها الشخصيات، مع ظهور شخصية العجوز الستوت حيث يساعد هذا الظهور على تغيير مجرى الأحداث وتوجيه مصائر الشخصيات، من خلال ثلاثة برامج سردية ينتهي البرنامج الأول والثاني بالفشل، في حين يحقق البرنامج الثالث النجاح، وذلك بحسب قانون التكرار التي تمارسه الحكاية الخرافية على عناصرها، فضلاً عن كونها - أي البرامج الثلاثة - لبنات أساسية تستخدم في حل العقدة المطروحة على مستوى المقطع التام الأول، وإن كانت لا تقدم في الحقيقة الوضع المثالي الذي تصر عليه الخرافة عادة، بل تقدم وضعية تشبه وضعية الاستقرار النسبي الأولية، نتيجة مسحة من الحزن ميزت حياة الفتاة رغم ما تتمتع به من رفاهية حياة القصور.

1 حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2002، ص 22.

- 3- المقطع التام الثالث: تتحرك وحدات هذا المقطع من خلال خمسة مقاطع جزئية.
- م ج 1: اكتشاف زوجة الأب مكان ربيبتها، وانتقالها برفقة أسرتها إلى القصر.
- م ج 2: خطة زوجة الأب ونجاحها في القضاء على زوجة السلطان.
- م ج 3: حالة الفتى التيس، وفك السحر عنه بفضل مساعدة الدبار.
- م ج 4: انكشاف الحقائق.
- م ج 5: إنقاذ زوجة السلطان، وقتل الفتاة العوراء.

يقدم هذا المقطع حلولا نهائية للعقد المطروحة بشكل ضمني أو صريح على مستوى المقاطع التامة السابقة:

أولا: معاقبة زوجة الأب بقتل ابنتها.

ثانيا: عودة الفتى التيس إلى هيئته الإنسانية.

ثالثا: تحقيق الاستقرار المثالي مع انغلاق النص.

والجدير بالملاحظة أن الحلول المعروضة، تتم في ظل تحولات استبدالية جذرية منها ما يتعلق بالسلطة الحاكمة، ومنها ما يتصل بالهوية المكانية، وهو تحول أكثر ما يمكن القول عنه إنه نقطة انطلاق تختبر دلالات قد لا تتوقف عند حد بعينه.

ب - نظام النص:

تتقل حكاية (ظريف ومرجان بقرة ليتامي) عالمها التخيلي على مراحل متتالية، تظهر في صورة حلقات متشابكة على نحو متطور، بحكم طبيعة العلاقات القائمة فيما بينها، حيث نميز بين نمطين من العلاقات: يتصل النمط الأول بالعلاقات المنطقية التي تخضع في تطورها لمبدأ السببية، أما النمط الثاني فيرتبط بالعلاقات الزمنية التي تراعي التتابع الخطي للأحداث، مع غلبة النمط الأول أي النظام المنطقي السببي داخل كل مقطع فحسب. وإذا ما بحثنا عن الجمل السردية الخمسة التي عينها تودوروف كحد أدنى لأية قصة نجدها تؤكد التتابع المتشابك على نحو جيد:

1- المقطع التام الأول:

يفتح النص بحالة من "التوازن" الهش، تفقد بعده الحكاية استقرارها بحدوث "اضطراب" على مستوى العلاقات الأسرية (موت الأم، زواج الأب)، يقفوه "اختلال في التوازن" يخلقه المظهر الجميل لليتيمين رغم المعاناة (الحرمان المادي والمعنوي)، يعقب هذا الخلق "رد فعل معاكس" يصدر من زوجة الأب الشريرة (الحيلة الثالثة) بنية تحقيق وضعية "التوازن الفريد".

2- المقطع التام الثاني:

ينطلق بـ "اضطراب" متعدد الاتجاهات يبدأ بحالة من التيه يجسدها السير المتواصل للشقيقين، مروراً بحادثة تحول الفتى إلى مخلوق عجيب، ليصل الاضطراب حده الأقصى مع سقوط الشعرة العجينة في يد السلطان وعجزه في العثور على صاحبها، مما يسمح بحدوث "اختلال في التوازن" يستمر حتى يبلغ القلق السردى أشده ليتغير مجرى الأحداث من جديد بظهور شخصية العجوز الستوت التي تقوم بـ "اضطراب معاكس" يفضي إلى تحقيق "التوازن الفريد" وحصول السلطان على الفتاة.

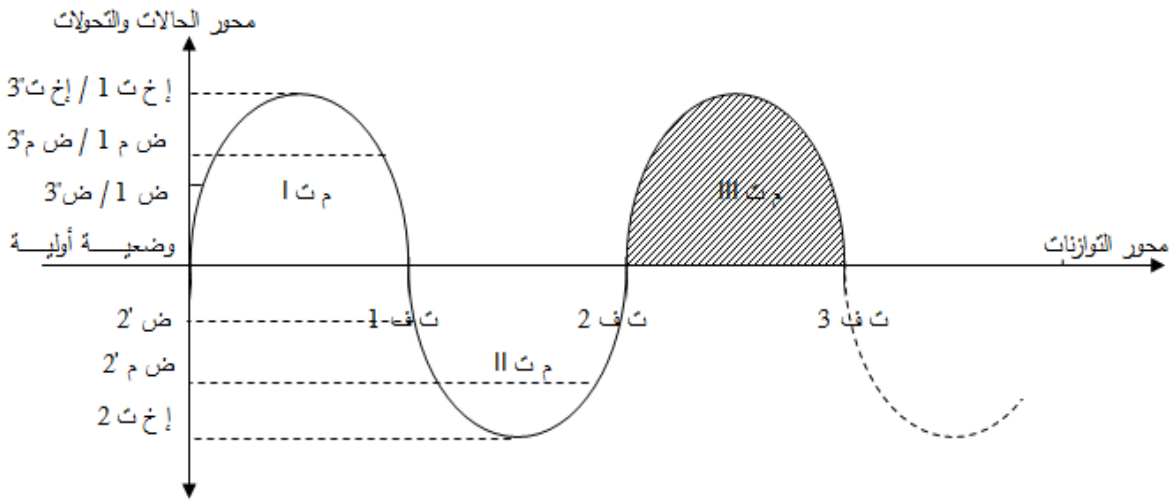
3- المقطع التام الثالث:

يطالعنا المقطع الثالث بـ "اضطراب" يقع بفعل انتقال الأب وأسرته إلى القصر، يليه "فقدان التوازن" تسببه حيلة الاستبدال، ليظل هذا الوضع قائماً إلى حين قيام السلطان بـ "رد فعل معاكس" تعود على إثره حالة "التوازن الفريد" إلى القصر باسترداد الزوجة المفقودة. إن وضعية التوازن النهائية تشبه حالة التوازن الأولية غير أنهما مختلفان، لأن كل واحد منهما يصدر عن خلفية إيديولوجية معينة، تأتي في صورة قيم دلالية مجردة⁽¹⁾ ذات صلة مباشرة بطبيعة النظام الذي يحكم مسارها.

1- سعيد بن كراد: السيميائيات - مفاهيمها وتطبيقاتها -، دار الحوار، سوريا، ط2، 2005، ص 243.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ومما تقدم نلاحظ أن نمط التتابع المتشابك يسمح بمواصلة السرد إلى مالا نهاية، بإضافة عقدة جديدة إلى مجموع العقد السابقة، كافتراض عودة زوجة الأب- التي لم تتعرض للتصفية الجسدية- إلى مسرح الأحداث مجددا. وهذا يؤدي إلى الاعتقاد أن الاستمرارية تتطوي على مقاصد سردية وأخرى دلالية تتكشف بالقراءة. ويمكن التمثيل لهذا التتابع بالرسم البياني* التالي:



يمثل القطع المؤشر المقطع التام الثالث، والذي يقع بشكل متناظر مع القطع الممثل للمقطع التام الأول، بفعل الطابع الصراعى المميز لكل مقطع منها، وهو ليس صراعا حياتيا بين مجموعة من الأفراد يعتمد التتابع السبي الذي يؤدي إلى نمو الأحداث ويمنح النص بنيته الخطية، وإنما هو صراع درامي بين نظامين " يخضع في تتابعه لعوامل أشد تداخلا وتكثيفا، فهو يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته"¹ فيتخذ النص بنية لولبية توجه سير الأحداث حسب متطلباته الدلالية بينما يغيب عنصر الصراع على مستوى المقطع التام الثاني، لذلك مثلنا له بالقطع الهابط، أما الخط المتقطع فيشير إلى احتمالية استمرار السرد إلى مالا نهاية.

* استقدينا من المناهج التجريبية في رصد الظواهر الطبيعية المتسمة بشكل متناظر في رسم المنحنى أعلاه.

1 صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 2002، ص 28.

1-2- الشخصيات وعلاقتها:

أ- الشخصيات:

يتمتع نص الحكاية المدروسة بغزارة شخصياته وتعددتها، إذ يضم إحدى عشرة شخصية، تأخذ صفات مختلفة تساعد على التعرف على طبيعتها والأدوار التي تؤديها داخل المتن الحكائي، فمنها ما تذكر بأسمائها: مرجانة وظريف أو بتشوهات الخلقية: الفتاة العوراء عسلوجة، أو بطبيعتها النفسية: العجوز الستوت، أو بقدراتها الذهنية: الشيخ الدبار، ومنها ما يظهر بصلاته القرابية كالأم والأب وزوجة الأب كما قد تتعين بصفات الاجتماعية: والخادم والحراس.

تخضع هذه الشخصيات في حركتها لمبدأ "التواري والظهور" بما يتناسب وطبيعة نظام الترابط المتداخل الذي أقره التقطيع المقطعي السابق، حيث ينقطع السرد عن بعضها، ثم يستأنف حركته من جديد، معلنا عن تحول في المسار السردى*، لذلك تشهد الحكاية نوعين من التفاعل: شخصيات تنفعل وتتكلم - تشكل الأغلبية - وتعرض لانفعالات حادة، وتتعاظم مع شخصيات تؤدي إلى خلخلة نظام الحكائي - كشخصية الخادم والحراس - غير أنها لا تقيم بحكم طبيعة أعمالها هذه أية نوع من العلاقات فيما بينها أو مع غيرها من الشخصيات.

ب- العلاقات القائمة فيما بين الشخصيات:

إن السمات التمييزية السابقة وحركة التفاعل الحاصلة بين الشخصيات، تتضافر لتحدد طبيعة العلاقات القائمة فيما بينها. ويمكن حصر هذه العلاقات في ثلاثة حوافز هي: حافز الرغبة، وحافز المشاركة، وحافز التواصل.

* المسار السردى: البناء الفوقي الذي يحكم النص، أو الترسيم السردية " Shéma narrati " وهي ذات طبيعة خطية " Linéaire"، تمنح النص شكله وتخضع لقواعد تنسيقية وفق نموذج معين. ينظر عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية -دراسات حول خطأ المرويات الشفوية-، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، (دط)، 2007، ص

1- الرغبة (الحب/الكره):

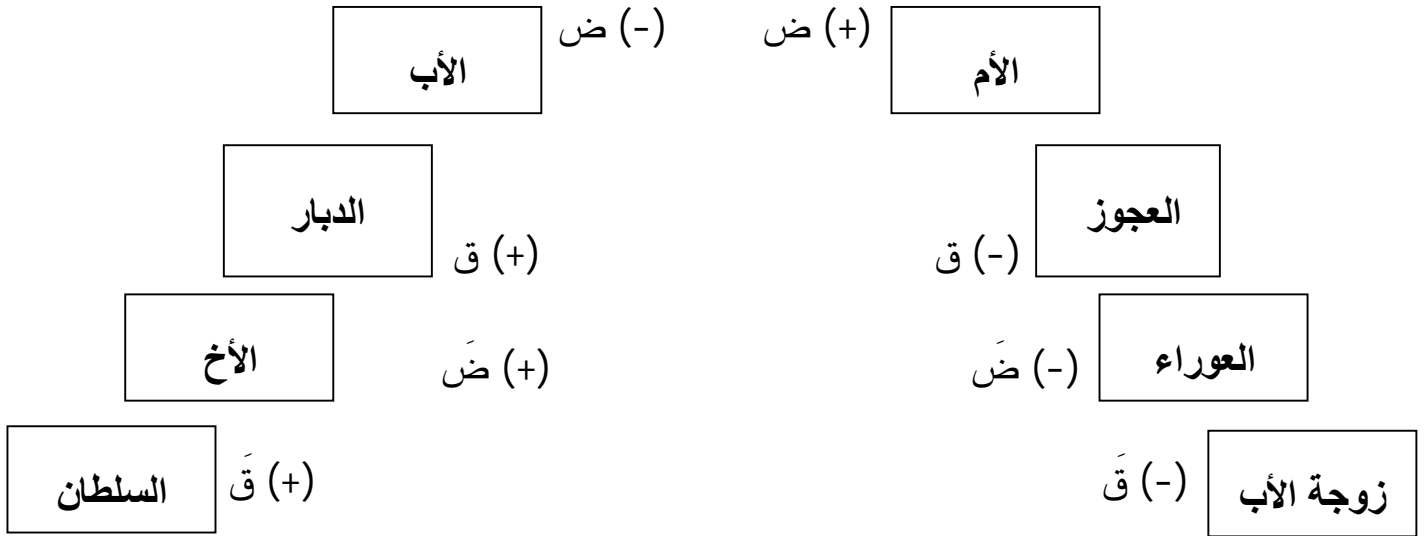
يعتبر حافز الرغبة عنصرا مركزيا، في توليد شبكة واسعة من العلاقات، تتوزع وفق مسارين سرديين مختلفين، تشكل رغبة السلطان في الزواج من الفتاة بفعل حبه لها، حدود المسار الأول، وهي رغبة قسرية تنمو في اتجاه واحد، لكنها سرعان ما تتحول إلى علاقات متبادلة لا تتكشف عن حالة حب مماثلة، وإنما تنشأ عن استقبال اضطراري، ناتج عن شعور بالخوف من رغبة مضادة (الكره) تصدر عن زوجة الأب، وهي الحافز المشكل للمسار الثاني، ولكي نستجلي طبيعة هذين المسارين تقتضي الضرورة وضع هاتين العلاقتين على محورين متقابلين، تشكل الفتاة نقطة التقاطع بينهما، يشمل المحور الأول العناصر الأنثوية المتسمة بالسلبية، أما المحور الثاني فيرتبط بالعنصر الذكوري الحامل للقيم الايجابية، تتعرض عناصر المحور الأول إلى عملية هدم مزدوجة الاتجاه: هدم خارجي يأتي من طرف العنصر الذكوري نتيجة نتيجة وجود نوع من الصراع السلطوي بين الشخصيات، وهذا ما دعا إلى الاعتقاد أن الصراع داخل العوالم الحكائية في جوهره "علامة على أيديولوجية لا عقلانية يعاد إنتاجها على المستوى الأدبي من خلال تصوير النظم التسلطية السائدة في المجتمع وتجسدها إبداعيا، ثم إشاعتها في نماذج تخيلية قريبة من الأصل"¹

أما الهدم الداخلي فيأتي بفعل فساد النظام الذي أنتج هذه العناصر ذاتها.

ويمكن رسم المحورين السابقين في شكل توضيحي، حيث ترمز الحروف (ق) و (ض) إلى قوة أو ضعف الفعل السردية للشخصية بينما تدل الإشارتان (+) و (-) على القيم الذاتية التي تحملها الشخصية نفسها.

1 حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي -الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 279.

الفتاة



يبرز هذا الرسم التخطيطي طبيعة الممارسة الفعلية التي تقوم بها كل شخصية من شخصيات المتن الحكائي، والنتائج المترتبة عنها، حيث تتمتع شخصيات "زوجة الأب" و"العجوز الستوت" و " السلطان" و "الشيخ الحكيم" بأفعال إنجازيه قوية - سواء أكانت إيجابية أم سلبية- تؤدي إلى تغيير مجرى الحكى، وتغيير مصائر الشخصيات المجاورة " الأم المتوفاة" و"الأب" و "الأخ" و "الفتاة العوراء". كما ونلاحظ أن هذه الممارسات تشكل قاعدة أساسية في بناء العلاقات اللاحقة (المشاركة والتواصل).

2- المشاركة (المساعدة والتواطؤ):

يخلق حافز الرغبة السلبي الصادر من زوجة الأب باتجاه ربيبتها، حافز جديد للمشاركة السلبي، يتبدى في صورة تواطؤ لا إرادي يمارسه الأب ضد الأبناء بتحريض من الزوجة الشريرة -على مستوى المقطع الأول- ممثلا بفعل الذبح، ويستمر حافز التواطؤ الإداري مع شخصية الفتاة العوراء - وبتحريض من الزوجة الشريرة أيضا - على مستوى المقطع الثالث.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ويقابل حافز المشاركة السلبي، حافز مشاركة جديد يظهر في شكل مساعدة تقدمها العجوز للسلطان، وهي علاقة تتخذ مظهرا إيجابيا مغلوطا بالمقارنة مع جوهرها العميق، فالعجوز تلجأ إلى الخداع أولا، وتسعى وراء تحقيق طموحاتها المادية ثانيا.

يضاف إلى حافز المشاركة الأول والثاني، حافز مشاركة ثالث يوجد مع وجود شخصية الشيخ الحكيم (الدبار)، إذ يعمل هذا الأخير على تقديم المساعدة للسلطان دون أي مصلحة تذكر.

نلاحظ أن هناك تباين شديد بين الحافزين الثاني والثالث، فعلاقة السلطان بالعجوز محكومة بحافز مشاركة مبهم، بينما تتسم علاقة السلطان بالشيخ الحكيم بالوضوح والصدق.

ولهذا يمكن وضع العلاقتين على نحو تقابل ضدي كما يلي:

1- علاقة السلطان بالعجوز = علاقة مصلحة.

2- علاقة السلطان بالدبار = علاقة تضامن.

يأتي هذا التناقض من طرف الراوي كإشارة ذكية إلى العرض السردي الذي يسعى إلى توصيله إلى المتلقي، يتعلق بطبيعة النوع (الأنثى).

3- التواصل (السر والجهر، الاتصال والانفصال):

تنمو علاقات التواصل في حكاية ظريف ومرجانة في أكثر من منطقة، تبدأ بتواصل فريد من نوعه يقع بين الأم المتوفاة والولدين، فعلى الرغم من حضور الأم الصوري غير أنه حضور مركزي يساعد على تطور العملية السردية وتحولاتها الحديثة، بل ويساعد على خلق حيزها الدلالي العام.

وتأتي علاقة الفتاة والسلطان على شكل مسارات، حيث تسر الفتاة بحقيقة أخيها التيس، وتروي للسلطان تفاصيل قصتها مع زوجة أبيها، وهو فعل تواصل مزدوج الاتجاه تمثله استجابة السلطان بمنع اصطيد التيوس. ويتوالى هذا النوع من العلاقات بين الشخصيات، لكن علاقة المسارة بين الأب والزوجة الشريرة تأخذ طابعا مختلفا عن سابقتها، حيث تشكل نقطة تحول بارزة في مسار الحكاية ككل.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

بالمقابل استطاعت أطراف أخرى التواصل من خلال أسلوب الإفصاح، وهو ما حدث للفتى التيس مع الشيخ الدبار في موضع الاعتراف بالحقيقة، كما ونجده أيضا على مستوى العلاقات التي جمعت الفتاة بعدة شخصيات أخرى: العجوز، والأخ، والشيخ الحكيم، كما تميزت علاقة السلطان والفتاة العوراء بنفس أسلوب التواصل السابق.

وقد تأتي هذه الأنماط التواصلية في شكل صيغ حوارية مباشرة، كما وقد تأتي في صورة حوار غير مباشرة لا تفصح عنها الحكاية بوضوح، بل تزداد غموضا كعلاقة التعاطي بين زوجة الأب وزوجة السلطان الحقيقية على مستوى المقطع الثالث.

إن كانت العلاقات السابقة تتسم بالإيجابية -على الأقل- من وجهة نظر الشخصيات المشاركة فيها، فإن هناك علاقات مشاركة ذات طابع سلبي تتعلق بحالات الانفصال المتعاقب، تؤدي إلى تسريع الأحداث تبدأ بانفصال الأم عن الحياة بموتها، مما يفضي إلى انفصال اليتيمين عن حياة الحب، والأمان، والعطاء، وأبرز مظاهر هذا الفقدان، انفصال الفتى عن هيئته الإنسانية وتحوله إلى مخلوق عجيب على مستوى المقطعين الأول والثاني، كما ويكشف المقطع الأخير أيضا عن سلسلة من الانفصالات المتتالية، تبدأ بانفصال الأب وأسرته عن حياة الفقر والعوز بانتقالهم إلى القصر، وانفصال السلطان عن زوجته باختطافها، وانفصال الفتاة العوراء عن أمها بقتلها. نلاحظ أن الحكاية تبدأ بفعل الموت، وتتغلق بموت لكن من طبيعة مغايرة.

ج- النموذج العاملي:

يسمح التعيين السابق بالانتقال من البحث في الشخصيات (العوامل) من جهة الأفعال، والدوافع التي تصدر عنها إلى البحث عن العوامل من جهة الغايات التي تهدف إلى تحقيقها، من أجل ضبط مسار الشخصيات الدلالي، بوصفها أي الشخصية المكون الأساسي في تشكيل البناء السردى والدلالي لأي نص، فهي التي تصنع اللغة، وتصف المناظر، وتتهض بتنشيط الصراع، وهي التي تعمل المكان، وهي التي تتفاعل من الزمن¹.

1 عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، ديسمبر 1998، ص 103-104.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

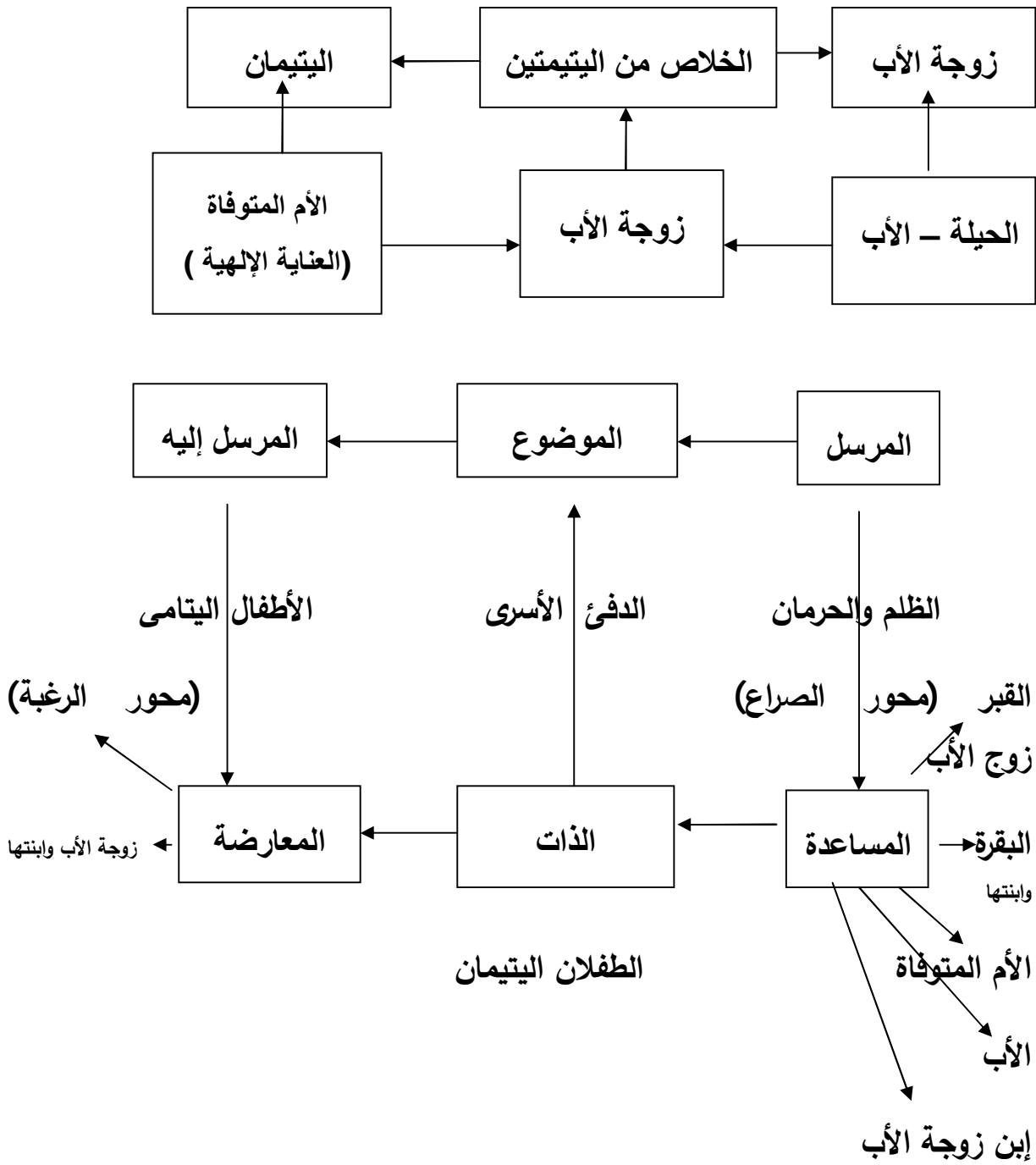
يكشف التحليل الهيكلي للحكاية على ثلاثة بنيات عاملية، تتوزع الأدوار فيها وتتقاطع بصفة مستمرة، حيث يمثل كل مقطع بنية عاملية منفصلة لها كيانها الموضوعي الخاص، دون أن يحمل الانفصال معنى التفكك، بقدر ما يؤكد معنى التعالق والانسجام.

1- البنية العاملة الأولى:

تقدم زوجة الأب - على مستوى المقطع التام الأول - برنامجها السردية ذي الطابع الانفصالي، بصفاتها ذات مرسلات تسعى إلى ترسيخ نظام قيمي معين، على اعتبار وظيفة المرسل تتلخص في " المحافظة على قيم (...) وترسيخها وضمان استمرارها" (1) وتبليغها إلى المرسل إليه ممثلاً في اليتيمين. تتم عملية الإبلاغ عن طريق عنصر المساعدة، وتظهر في الحيل التي تلجأ زوجة الأب إليها بوصفها الذات الفاعلة أيضاً، غير أنها تتعرض لعمليات الإعاقة بفعل العناية الإلهية، ورعاية الأم المتوفاة.

2 محمد الناصر لعجيمي: في الخطاب السردية -نظرية غريماس Greimas-، دار المعلمين العليا، تونس، (د ط)، 1991، ص 44.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

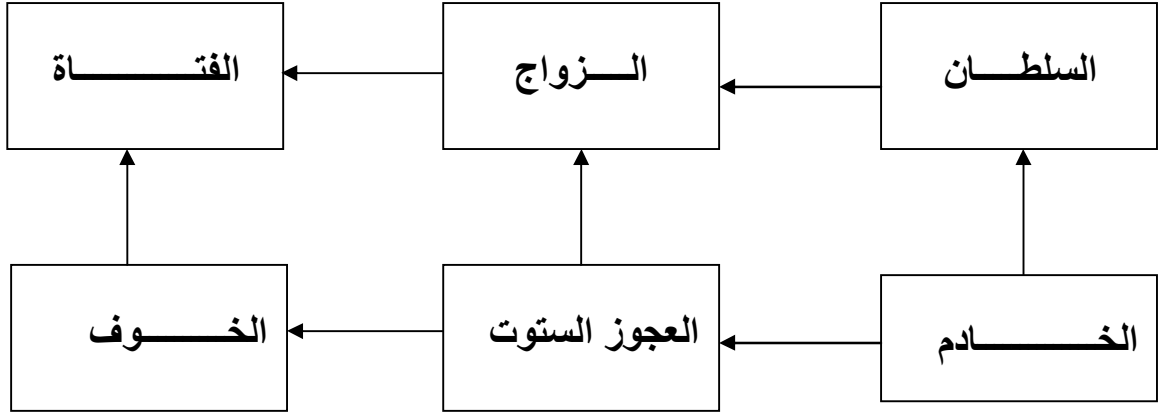


2- البنية العاملية الثانية:

تتغير العناصر المشكلة للوحة العاملية بتغير موضوع القيمة (الزواج)، حيث يمثل السلطان بصفته ذات مرسل، والفتاة بصفتها مرسلًا إليه، طرفًا هذا التعاقد، وتعمل الحيلة والخدم والحراس كعناصر مساعدة، بينما يشكل الشعور بالخوف من المجهول المعيق

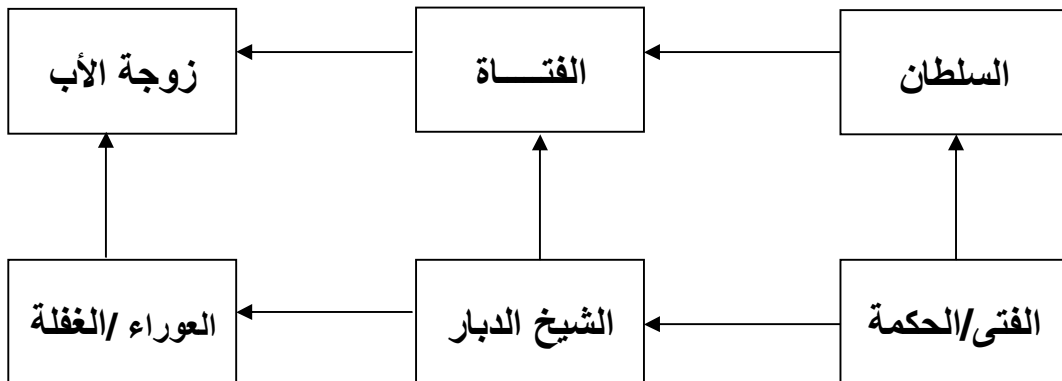
الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

الأساسي أمام تحقيق مشروع الارتباط، في حين تلعب العجوز الستوت دور الذات المنفذة كما يلي:



3- البنية العاملية الثالثة:

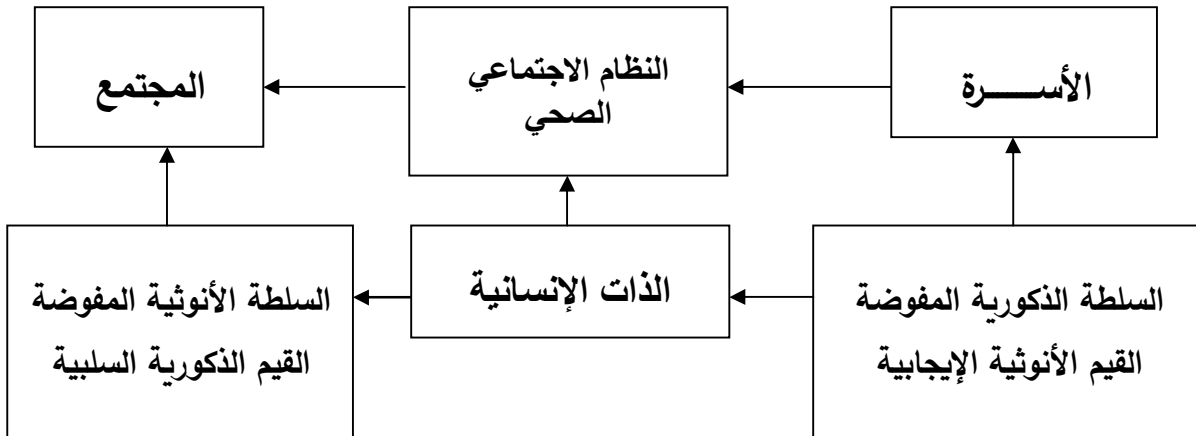
يقع الصراع في الوحدة الثالثة بين السلطان (المرسل)، وزوجة الأب (مرسل إليه)، حول موضوع القيم، (الفتاة)، يستدعي هذا الصراع ذات فاعلة (الشيخ الدبار)، وأخرى مساعدة (الفتى)، وثالثة معارضة (الفتاة العوراء والغفلة) من أجل إنهاء الصراع لصالح أحد الأطراف المتنازعة.



الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

يقودنا العرض الهيكلي للبنىات العاملة إلى مجموعة من الملاحظات تساعد على إقامة الترابط وخلق بنية عاملية موحدة.

تنتمي الموضوعات القيمة الثلاثة إلى منطقة واحدة من الحياة الإنسانية تخص القطاع الاجتماعي، من حيث العلاقات الأسرية، وعلاقات الزواج، والتنظيم الاجتماعي مما يجعلها تتضوي تحت موضوع قيمي موحد وهو: النظام الاجتماعي المرغوب فيه، أما العناصر الراجعة أو المعارضة لهذا النظام فتتأخر إلى نمطين من السلطة ونوعين من القيم، وتعتبر الذات الإنسانية العامة العنصر المسخر لخدمة هذا النظام. وعلى هذا الأساس سنعيد تشكيل اللوحة العاملة على هذا النحو:



=
زوجة الأب

الأب

العوراء

العجوز

=
السلطان

الأم المتوفاة

الأخ

الدبار

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

إن هذه الشخصيات المتصارعة في سعيها الدائم لتحقيق طموحاتها السلطوية، لا تقدم بطريقة عشوائية غير مسؤولة، بل تخضع في حركتها الفعلية والقولية، وفي علاقاتها المادية والمعنوية إلى ذات تصنع هذه الحركة وتضبطها. ولا تتكشف هذه الذات إلا بالانتقال إلى المستوى الثاني من التحليل والنظر في الحكاية من حيث هي "خطاب".

2- الحكاية كخطاب:

2-1- الزمن:

تتنظم الأحداث داخل الحكاية وفق تتابع زمني متماسك، ترتب فيه الأحداث الواحدة تلو الأخرى لتخلق لنفسها مساراً خطياً يخدم المعنى العام للنص ويفسر ما سيأتي فيه، غير أن التشكيل المقطعي السابق، ونظام الحالات والتحويلات الذي يصيب الشخصيات وعلاقاتها، فضلاً عن البنية المكانية المتبدلة - بوصفها بنية متجذرة في الزمن - تعمل مجتمعة لتحطيم رتبة التتابع الزمني الخطي، وتبتعد بالحكاية عن الحكي الاستطرادي والثرثرة الحديثة، لتكشف عن مسارات زمنية جديدة تبني النص فنياً ودلالياً، وتتحدد هذه المسارات الزمنية من خلال مجموعة من التقنيات تتضافر لإقامة منطق زمني خاص. فما هي حدود هذه التقنيات؟ وما هو حجمها؟

أ- المدة:

تأتي المؤشرات الزمنية داخل النص المدروس عائمة وغير واضحة الملامح منذ البداية، حيث تفتتح الأحداث بفعل القصة "كان" الذي لا يحول كل ما يأتي بعده إلى ماضٍ، بل يشير في الآن ذاته إلى حضور الماضي في الحاضر، حضوراً لا يستدعي الحصيلة المعرفية للفرد، وإنما قابليته وقدرته على التخيل، ويأخذ الماضي السائر باتجاه الحاضر أشكالاً مختلفة كلما تقدم بنا السرد إلى الأمام من خلال شبكة ضخمة من اللوازم الزمنية الغامضة من مثل: في يوم من الأيام، وذات يوم، وبمرور الأيام... الخ، وهي عبارات مشوهة زمنياً تضع النص تحت طائل التساؤل عن الغاية التي تقبع خلف هذا التعويم؟ وإن كان انفتاح التاريخ الزمني يساعد على الاستمرارية الدلالية؟ أو أنه يقف عند حدود آليات النسق الشفوي ومقتضيات التلقي الحر؟

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

إن الامتداد الزمني السابق على مساحة مفتوحة من الحكيم، لا يلغي محدوديتها إذ تتضمن هذه المساحة أياما محددة بفضلها يبنى زمن الخطاب، وهي تحديدا لا تتقطع زمنيا بمقتضى تخيل منتحل عن واقع حقيقي أكثر من كونها تأتي مواكبة لمجموع المتغيرات التي تطرأ على مستوى القصة والخطاب معا، من ذلك: في اليوم الموالي، لما حل المساء، في صباح اليوم التالي... الخ، فالحكاية عبارة عن ثلاثة مشاهد كبرى، لا تحمل صيغة الحوار النمطي الخالص بوصفه "موضع تركيز درامي متحرر تماما تقريبا من العوائق الوصفية والخطابية وأكثر تحررا من التدخلات المفارقات الزمنية"¹ وإنما هي لوحات مشهدية تحتوي لقطات وصفية ومقتطفات حوارية، تخلق الحيز المكاني وتعين الملامح الداخلية للذات التي تحتله، وخلاصات عامة تسمح بالانتقال من خطاب إلى آخر بصيغة الترابط المرصوص، فضلا عن الكثير من الحذوفات التي تساعد على تكثيف الخطاب الحكائي وتجعله أكثر انضباطا.

1- الحذوفات:

يمكن رصد النسق الزمني الحذفي، فيما رواه السارد مع بداية الحكيم يقول: "وبمجرد أن ترى المرأة ربيبته حتى تملك الغيرة قلبها، وقررت التخلص منهما، ومع "الأيام" تحولت الغيرة إلى كره وقسوة فمنعت عنهما الطعام". قام الراوي في هذا الشاهد بتقليص زمن الحكاية على مستوى الخطاب، ليمنح الزمن قيمته النفسية دون أن ينفي عنه صفته المادية، بغية تعميق الإحساس بمشهد الغيرة، وفاعليته في تغيير مجرى الأحداث، فلو عمد الراوي إلى ذكر تفاصيل تعاضم ذلك الإحساس ونموه يوما بعد يوم، لفقد المشهد قوته التأثيرية، ودخل ضمن دائرة السردية السلبية من جهة، كما يوحي المشهد الحذفي إحياء ضمنا بالحافز الذي يحكم ديناميكية النص، ويعين هويته الفكرية والثقافية، ويبقى في الوقت نفسه على خط سير الأحداث قيد الاحتمال من جهة ثانية.

1 جيرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلافات، الجزائر، ط3، 2003، ص 121.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وبالاعتماد على التقنية نفسها لجأ الراوي إلى إسقاط فترة زمنية معتبرة من المتن الحكائي، دون أن يخبر المتلقي عن حجمها، بل يكتفي للتدليل عليها بالصياغة اللغوية ذات الأبعاد الزمانية الواسعة "في أحد الأيام". فالزمن المتجنب لا يطلعنا عما حدث في تلك الأيام، ولا يخبر عن عددها، وإنما تمر حياة الشخصيات، وعلى مسامح المتلقين بسكونيتها الغامضة، التي قد تعود إلى رتابتها السردية، أو أن المسكوت عنه يفتح نافذة على التخيل اللامحدود، يقول الراوي: " وفي أحد الأيام وبينما كانت الفتاة تمشط شعرها سقطت شعرة في قاع البئر، وعلقت بدلو خادم السلطان" يضع هذا الشاهد النص في بؤرة الحركة السردية، حيث يرتبط بمرحلة حديثة مفصلية في حياة الشخصية الرئيسية (الفتاة)، تعقبها سلسلة من التحولات المكانية، والاجتماعية، والنفسية، تبدأ بالانتقال من "المحيط الغابي" إلى "القصر"، ومن حياة "الفقر" إلى حياة "الجاه"، وتتحول من "الفتاة الأخت" إلى "الزوجة الملكة".

وقد يلجأ الراوي في بعض المواضع -على قتلها- إلى النمط الحذفي المحدد زمنياً، كما في قوله: "لاحظت المرأة ذلك، وظلت تراقبهما حتى اكتشفت سرهما، وفي صباح اليوم التالي" انتظرت خروج زوجها إلى الغابة للاصطياد، حتى قصدت قمة الجبل (...). ولما حل المساء عاد إلى بيته مهموماً (...). وأمام إصرار زوجته قام بذبح البقرة" قفز الراوي في هذا الشاهد على الفترة التي سبقت صباح اكتشاف الحقيقة، وركز اهتمامه على الحيلة التي استخدمتها زوجة الأب تتكئ الحكاية في تمفصلاتها الكبرى على النسق الزمني المتتابع، والذي يخضع في بنيتها السردية لحركة الشخصيات وغاياتها وتحولات الحيز المكاني، بما يتماشى والتقليد الشعبي في القص العام حيث ينتقي فيه الزمن التاريخي الحداثي واللحظي*. لكنه تسلسل قد يتعرض لبعض التجاوزات أو المفارقات الزمنية، تؤدي إلى تقطع الزمن، وتحوله إلى لعبة فنية أكثر حيوية ومرونة أبرزها: الاسترجاع والاستيقاق.

* الزمن التاريخي الحداثي: زمن مادي يخلقه البشر بحوادثه وشخصياته، وأمكنته، وأسبابه وأهدافه ... الخ، أما الزمن التاريخي اللحظي أي الزمن التقليدي المقاس بالشهور والأيام...

- الاسترجاع أو الاستنكار:

تمتد اللحظات الاستنكارية ضمن المحيطة الداخلي للحكاية دون أن تتجاوزه إلى الخارج، حيث تستعيد الحكاية أحداثها بالاعتماد على تقنيتي الحذف والتخليص حتى لا تقع في خطر الحشو. ونستدل على النمط الاستنكاري التكراري حينما تلجأ الحكاية إلى استعادة ماضي الأب القريب من لحظة الحكي ذاتها، وهو يروي ما حدث معه أثناء خروجه للاصطياد: "ولما حل المساء عاد إلى بيته مهموما، وتظاهرت المرأة بالسؤال عن سر انزعاجه، فقص عليها ما حدث".

نلاحظ أن الاسترجاع يحتوي على حذف مطلق غير محدد، يعمل كتفسير لرد الفعل الذي سيصدر عن الزوجة لدى سماعها حكاية الزوج: "وألحت عليه أن يفعل ما سمع خشية أن يصيبه مكروه" وتقصد الزوجة إلى فعل الذبح (البقرة).

ويطالعنا في موضع آخر من الحكي، استرجاع من طبيعة تكرارية مماثلة، لكنه يختلف عن سابقة من حيث الوظيفة التي يؤديها، ففي الوقت الذي تقوم الحكاية فيه باسترجاع ماضي الفتاة البعيد افتراضيا - لحظة عرض الزواج - على طريقة الحكاية المجملة، لا يعتبر استرجاعا مرتبطا بالأحداث في ذاتها، بل يرتبط بالنتائج التي ترجوها الفتاة من هذا الاسترجاع. يقول الراوي: "حيث طلبها السلطان للزواج بعد أن حكى له حكايتها مع زوجة أبيها القاسية، وكشفت سر أخيها التيس (...). أصدر السلطان بعدها أمرا بمنع اصطياد التيس".

ويستمر الراوي في الحكي بطريقة الاسترجاع الداخلي المكرر، والمعتمد على ذاكرة الحكاية، مستغلا إياه في عقد مقارنة بين سلوك بعض الشخصيات مع بداية الحكي، وسلوكها المغايرة مع نهايته. يقول الراوي "وفي أحد الأيام كان السلطان مارا بالقرب من البئر فسمع التيس وهو يصدر أصواتا عجيبة تشبه المناجاة، فأمر بإحضار الدبار الذي قرأ تعاويذا ورقى سحرية أعدت الفتى إلى هيئته الإنسية، وأخبر السلطان بما حدث لأخته، وعن محاولاته الكثيرة لإخراجها" فالحكاية لا ترغب في الاسترجاع لكشف حقائق الأمور، ومنه حل العقد المتراكمة داخلها فحسب، وإنما تسعى وإن بطريقة مبطنة إلى إظهار حالة

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

التحول التي طرأت على شخصية الفتى التيس من مرحلة التهور الذي أدى إلى تعقيد الحكى واضطرابه إلى مرحلة النضج والسير بالأحداث نحو انفراجها.

وهناك نوعان آخران من الاسترجاع الداخلي مثلي القصة، يأتي النوع الأول لسد فراغ سببه إسقاط أحد العناصر المشكلة لبنية الحكاية، حيث "لا تففز الحكاية فوق لحظة زمنية كما في الحذف بل تمر بجانب معطى من المعطيات، وهذا النوع من الحذف الجانبي نسميه **Paralipse [نقصانا]**"¹، أما النوع الثاني فيعود إلى غياب فترة زمنية معينة، يؤدي تجاوزها إلى تشويح النص فنيا ودلاليا، ويسميه جيرارا جينيت "الاسترجاع التكميلي المطلق".

ويظهر الاسترجاع على نقصان في محاولة السارد تدارك شخصية "الفتاة العوراء"، التي لم يتجاوز حضورها في المقاطع الأولى كونها بنت زوجة الأب، التخفي بعدها من دائرة السرد إلى غاية قول الزاوي: "وما أن حل الصباح حتى توجهت إلى القصر رفقة ابنتها العوراء (...). وفي يوم عودتهم إلى الديار دبرت زوجة الأب بالتواطؤ مع ابنتها العوراء خطة للتخلص من زوجة السلطان (...). وفي تلك الأثناء ارتدت ثياب زوجة السلطان وجلست مكانها، ولما دخل السلطان المخدع، زعر من بشاعة شكلها وبادرها قائلا (...)."

يأتي هذا الظهور ليدعم النص سرديا من خلال إضافة عقدة جديدة إلى الأحداث، ولردع الشر السائد في الحكاية: "وقام السلطان بمعاينة الفتاة العوراء بقتلها وفصل رأسها عن جسدها".

أما بالنسبة للنموذج الاستذكاري ذي الطابع الزمني الحاد، فتمثله الإشارة التكميلية التي أوردها السارد عن ماضي إحدى الشخصيات (البطلة) ليدعم حاضرها السردية. يقول "وأخير السلطان بما حدث لأخته، ومحاولاته الكثيرة لإخراجها بسبب وجود ثعبان ذي سبعة رؤوس كان قد تزوجها وأنجب منها، فكان كلما سألتها الدبار تجيب قائلة: "ولد السلطان على ركبة ولد لحنش بوسبعة روس على ركبة".

1 جيرار جينيت: خطاب الحكاية - البحث في المنهج-، تر محمد معتصم وعبد الخليل الأزدي، وعمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997، ص 62.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وما يمكن ملاحظته على هذا الشاهد هو أن ما كان الجواب ليفهم لو لم يسبقه الراوي بقوله: "كان قد تزوجها وأنجب منها" لأن السامع عادة ما يكتفي بما يطرحه الراوي من معطيات، كما يقتنص الراوي فرصة التأكيد على دور الضحية الذي تتولاه الشخصية البطة في جميع مراحل حياتها.

2- الاستباق أو الاستشراف:

تغيب تقنية الاستشراف السردى عن عالم الحكاية، فلا "يخبر السارد متلقيه بمآل السرد حتى يبعث في نفسه الرغبة في تتبع الأحداث والنهاية التي سيؤول إليها"¹ ويجعله يكتشف القصة في الوقت الذي يسمعها فيه، وان كان هذا التغييب لا يعني انعدام التقنية داخل النسيج الحكائي، إذ تظهر في ثلاثة مواضع، فهاهو الراوي يشير إلى طبيعة السرد المفصل في قوله: "قررت التخلص منها". وهو من الاستباقات التكرارية التي "تضاعف - مقدما دائما - مقطعا سرديا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة"² فالراوي في الشاهد السابق يجعل النص ينتهي نهاية منطقية نتيجة فعل الشر.

وفي مثال ثان يستعين الراوي بأسلوب التنبؤ الذي يغزوا النصوص الخرافية عادة، حيث يقول: "قصدت قمة الجبل المحاذي للغابة وأخذت تردد بأعلى صوتها" اللي يذبح بقرة ليتامى يربح "تكرر الصوت وسمع الرجل ذلك. ولما حل المساء عاد إلى بيته مهموما. وتظاهرت المرأة بالسؤال عن سبب انزعاجه، فقص عليها ما حدث، وألحت عليه أن يفعل ما سمع خشية أن يصيبه مكروه، وأمام إصرار زوجته قام بذبح البقرة".

والملاحظ على هذا الشاهد أنه يوهم بقصر مداه السردى من وجهة نظر زوجة الأب، غير أنه يتجاوز قيمته اللحظية المتمثلة في تحقيق عملية الذبح، ليستمر إلى نهاية الحكاية، فلعنة الذبح طاردت الزوجة والزوج حتى النهاية، ويشبه هذا المقطع الاستباقى "التمويه

1 مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية -رجال في الشمس نموذجاً-، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 1995، ص 53، 54.

1 جيرارا جينيت: خطاب الحكاية -بحث في المنهج-، نز محمد معتصم وعبد الجليل الأسدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص 62.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

الحدثي" الذي تحدث عنه (مرتاض) حين "تتسرع الشخصيات فتندفع في إصدارها أحكاما حديثة لا تقع أبدا، وإنما تظل وهما لا يتحقق"¹ فالزوجة الشريرة بقضائها على مصدر الغذاء الوحيد لليتيمتين، تقضي بالمقابل على حياة ابنتها الوحيدة، بينما يتوهم الأب السلامة فان حياة الذل والفقر بانتظاره.

وقد استعان الراوي في حدود المقطع الثاني باستباق ذي طابع تكميلي، في صلب اللحظة الاسترجاعية. يقول: "حكى له حكايتها مع زوجة أبيها، وأخبرته عن سر أخاها التيس"

تهدف الشخصية بهذا الاسترجاع إلى تحقيق غاية ما الاسترجاع إلى تحقيق غاية ما، فبعد لحظات قليلة يخبر الراوي بقرار السلطان بمنع اصطيد التيس وما سيحدثه هذا القرار من إنقاذ النص سرديا.

3- التواتر:

تلجأ الحكاية في الكثير من الأحيان إلى إعادة نفسها، إما بابتكار ملفوظاتها السردية، وإما بتشكيلها ضمن قوالب صيغية جديدة تحمل نفس الأفكار، أو المعاني، أو الأحداث، وتتوزع علاقاتها التكرار داخل النص المحكي - كما حددها جينيت - على نمطين هما: النمط الترددي والنمط الإفرادي، مع غلبة النمط الأول، لقدرته على دحض الملل والرتابة التي قد يحدثها الشعور بتماثل اللحظات، ولارتباطه بشكل مباشر باللحظات الصراعية التي تقع بين قوتين متعارضتين هما: قوة الغريزة وقوة العقل، التي تحمل بين طياتها بذور الصراع الأبدي بين ما هو "طبيعة" وما هو "ثقافة".

1- التكرار الترددي:

تتضح هذه العلاقة التكرارية في مواضع مختلفة من الحكاية، وتظهر بأشكال متنوعة:

2 عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردى - معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" -، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1995، ص 208.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

- 1- ومع مرور الأيام تحولت الغيرة إلى كره وقسوة.
- 2- كان الشقيقان يذهبان كل يوم خفية، ويرتحيان تحت ضرع البقرة.
- 3- تكرر الصوت وسمع الرجل ذلك.
- 4- وأخذت تردد بأعلى صوتها.
- 5- فكرت العجوز مليا (...) فكرت في حيلة أخرى (...). لم تبق من حيلة.
- 6- وأخبر السلطان بما حدث، ومحاولاته الكثيرة لإخراجها.
- 7- فكان كلما سألها الصعود.

يمكن تقسيم التكرارات الترددية إلى مجموعتين: منها ما يختص بالإحساسات الغريزية والوظيفية، كلما تعلق التكرار بالشخصية "الأنثى"، أما بالنسبة للمجموعة الثانية فتشدد على القدرة العقلية التي يتمتع بها العنصر "الذكوري"، وترجع الباحثة الانثروبوجية (شيرس أونتر) ذلك التمايز إلى طبيعة الجنس، فالأنثى بحكم قربها الجسدي من الطبيعة تفرض عليها أدوارا اجتماعية محددة، وتمنحها تركيبة نفسية خاصة، أما الذكر فقد تركت له حرية الاختيار لمعالجة المشاريع الثقافية¹ وستوضح هذه العلاقة كلما اقتربنا بالتحليل خطوة نحو الأمام.

ولا يخرج قول الراوي: "وفي أحد الأيام وبينما كانت الفتاة تمشط شعرها" عن هذا النمط التكراري السابق، حيث يصف الراوي حركة التمشيط المتكررة مرة واحدة، ليحوي بأهمية هذا الشعر الطويل الذي أصبح علة لكل التسلسلات السردية فيما بعده.

ويتكرر السرد بالطريقة نفسها مع ختام الحكى، يقول الراوي "القط الذي كان يردد طوال الطريق عبارة: تيس تيس عين العوراء في التليس".

والجدير بالمعايية أن الحكاية تفتتح بقص ترددي يعبر عن تنامي شعور الغيرة، الذي تملك زوجة الأب بمجرد رؤيتها اليتيمتان، وانغلق بآخر يعتبر نتيجة مباشرة للتريد الأول،

1 عبد الحميد بورايو: تحليل خطاب الحكاية الشعبية -مقاربة منهجية-، السيميائية والنص الأدبي، دار الغرب، وهران، الجزائر، (دط)، 2003، ص 94-95.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

يمثله فعل القتل الممارس على ابنتها الوحيدة، وبالتالي تضاعف الحالة الأولى. مما يمنح الزمن بنيته الدائرية المعكوسة.

تفتح البنية الدائرية المعكوسة باب الاعتقاد حول حقيقة النفس البشرية في نزوعها الدائم نحو الشر، وفي سعيها المستميت نحو تحقيق الرغبة الأولى (الجريمة الإنسانية الأولى)، كما وتضمن هذه الدائرية أيضا نظام صوغ المتن الحكائي الذي عيناه سابقا من خلال فكرة الاستمرارية السردية المفتوحة.

2- التكرار الإفرادي:

أما فيما يتصل بالسرد المتكرر بنمط رواية أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فيظهر في الشاهد الذي يسوقه الراوي لوصف حالة الضياع التي يعانيتها الأخوان جزءا فقدان الوالدين يقول: "مشيا ومشيا وفي طريقهما (...) مشيا طويلا (...) مشيا ومشيا وكان العطش قد نال من الفتى (...) ثم استأنفا السير مجددا".

يقدم الراوي مشهدا تفرديا ذا بنية خاصة، بفعل اختراق "التكرار الترددي" تواتره مرة بعد مرة، من خلال عبارة (مشيا طويلا) و(استأنفا السير مجددا)، ويطلق جينيت على هذا الترديد مسمى "التريد الكاذب"، وكأن ماتعرض الحكاية حدوثه حرفيا، تؤكد مجازا أنه "ما هذا إلا تحققا له من بين تحقيقات أخرى"¹ كثيرة ربما تمثل حالة الضياع - موضوع الشاهد السابق - وجها من وجوه البسيطة فحسب.

ومما تقدم يمكن توصيف حكاية ظريف ومرجانة زنيا من خلال ثلاثة ملاحظات أساسية:

1- تعج الحكاية المدروسة بالحدوفات، وبنسبة أقل توترا نجد الخلاصات المركزة تحتل مساحة أضيق، وهذا لطبيعة الزمن الخرافي الذي يتراوح بين الماضي والحاضر والمستقبل،

1 جبرار جينيت: خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997، ص137.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

مما يمنح النص قابلية التغيير والإضافة بما يتناسب واحتياجات المجتمع الذي يوجد فيه، إنه بنية متجذرة في الزمن المطلق.

2- تقل المشاهد الحوارية والوقفات الوصيفة في النص الخرافي عامة بفعل متطلبات الأداء الشفوي مقارنة بالفعل الكتابي المترف، غير أن غياب هاتين التقنيتين على مستوى النص المدروس بصورة خاصة يتعلق بوجهة نظر الراوي ومن خلفه المبدع الشعبي اللذان يحاولان التنبيه على مستوى النص المدروس بصورة خاصة يتعلق بوجهة نظر الراوي ومن خلفه المبدع الشعبي اللذان يحاولان التنبيه إلى ضرورة إحياء أو خلق لغتي "الحوار" و "التأمل"، اللتان تساعدان معا على خلق أشخاص أسوياء ذهنيا ونفسيا، ومنه بناء مجتمع صالح.

3- يأتي الاستباق والاسترجاع لدعم النص سرديا (وظيفي) فمن خلال هاتين التقنيتين تستمر الحكاية في الانبعاث مرة بعد مرة.

2-2-2- مظاهر السرد:

تشير الحكاية إلى شخصياتها بضمير الغائب، وتستعين بصيغة الفعل الماضي في طرح أحداثها، فتكون حينئذ أمام سلطة مرجعية مهيمنة، هي سلطة الراوي العارف بكل شئ والذي " يتخذ لنفسه موقعا ساميا، يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ماتعرفه ومالا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها"¹ والعليم بداخلها العميق، الواعي بمصائرهما، ما يجعل حركته داخل العالم الحكائي، حركة سلسلة بمواصفات إلهية تمنحه حق معرفة ما يحدث "هنا" بالقرب من البئر بمحاذاة الغابة، وما يحدث "هناك" داخل القصر يقول: "وما إن وصلنا ناحية البئر حتى دفعت بها نحو قاعة العميق، وفي تلك الأثناء ارتدت البنت العوراء ثياب مرجانة وجلست مكانها، ولما دخل السلطان المخدع، دعر من بشاعة شكلها".

1 عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص101.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

إن هذه الازدواجية غير المبررة تجعل الرؤية الطاغية على مجريات الحكاية هي "الرؤية من الخلف"، غير أن هذا الصوت يبدأ بالتراجع إلى الوراء في أكثر من موضع مفسحا المجال لشخصيات عمله لتتطرق بلسانها فيسمعها المتلقي، ولتتكلم فيصغي لأحاديثها من خلال الاستعانة ببعض الأنماط/الأساليب السردية، بنية التقليل من تقنية الإيهام والتخييل، دون أن يتخلى نهائيا عن السرد بضمير الغائب، لأنه يسعى في الحقيقة - ومن خلال الحرية الملجمة - إلى تأكيد انحيازه إلى فئة معينة من الشخصيات، ونمط من السلوك يثبت أن الحكاية ليس اعتباطيا بل انتقائيا يمتلك أبعادا يوتوبية تخلو من الزمن، أو بمعنى آخر هو اختيار مفتوح على الماضي والحاضر والمستقبل. فهو وإن كان غائبا، فإنه يبني كونه التخيلي بالطريقة التي تشتهيها ذاته.

ومن هنا يصبح الراوي المكشوف ليس وسيلة سردية هشة، بل هو أداة تحقق جوهر القصة الخرافية: "العبرة" بواسطة اللغة الذاتية الطافحة بالدلالة، و "الإمتاع" من خلال الاسترسال مع حركة السرد المفتوح.

2-3- أنماط السرد:

إذا كانت مظاهر الحكاية تعني بالكيفية التي أدركت بها الحكاية من طرف الراوي، فإن أنماط الحكاية تتصل بالطريقة التي يعتمدها الراوي في تصوير ونقل المشاهد، وتحريك الشخصيات، وافتعال الأحداث من خلال صيغتي "العرض" و "السرد" اللتان تسمحان للمتلقي باكتشاف عناصر العالم الخيالي بالتدرج.

فالمقولتان تتصلان ببعضهما اتصالا مباشرا لأنها "تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي"¹ فتجسد الراوي لمشهد ما، ليس بوصفه جزءا من القصة أو الحكاية التي يرويها فقط، بل كجزء من ذاته أيضا.

ولما كانت الرؤية المسيطرة على النص هي الرؤية من الخلف حيث يستولي الراوي على عناصر عالمه الحكائي، فإن التقرير السردية الذي يعكس أكبر تباعد ممكن بين

1 يماني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، (د ط)، 1990، ص 106.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

الخطاب وصاحبه هو الغالب على وحدات النص المدروس، أي أن السارد يتناول الأحداث بأسلوب غير مباشر، يحكي الأحداث ويصف أقوال الشخصيات وأفعالها وكل ما يتعلق بها، لكنه -كما سبق وأشرنا- يخلي المكان في بعض الأحيان لشخصيات عمله لتتطرق بصوتها، دون أن يخرج عن إطار الرؤية من الخلف، ومنه يقترب السارد من الشخصيات بدرجات متفاوتة تسمح بظهور نمطين أسلوبيين يحكمان هذه العلاقة (الراوي/الشخصيات).

أ- الأسلوب المباشر:

ويلعب فيه الراوي دور الممهد لكلام الشخصية المباشرة يقول: "قصدت قمة الجبل وأخذت تردد بأعلى صوتها" اللي يذبح بقرة ليتامى يربح".

قام الراوي العليم في هذا الشاهد بالتقديم لفعل الشخصية قبل أن تشرع هي في الكلام، وهو كلام يقع في الزمن الحاضر (يذبح، يربح)، يحمل صفاتها الذاتية. يقول أحد الدارسين: "لا يقتصر دور السارد -الحاكي لأقوال الغير أو أقوال نفسه في فترة زمنية أخرى- على مجرد النقل أو الصياغة، بل يتعداه هذا الدور استجماع خصائص اللهجة المحكية أو سمات الصوت المحكي"¹. والمقصود باللهجة السمات الأسلوبية والفكرية للذات المتحدثة، وإن دلت خاصية تمرير أقوال الشخصيات عبر فريدة صوتها على شيء، فهي تدل على درجة عالية من المعرفة الحاصلة لدى الراوي بطبيعتها النفسية وانتمائها الثقافي والاجتماعي، فظهرها كما يشتهيها من خلال انتقاء مميز للعبارات، والأسلوب الدقيق لصياغة هذه العبارات، واختيار اللحظة المناسبة، ما يجعلنا نبقيه في خانة الراوي المنحاز.

وبالطريقة ذاتها يدير الراوي الحوار بين الفتاة العوراء والسلطان يقول: "ولما دخل عليها السلطان المخدع، دعر من بشاعة شكلها وبادرها قائلاً:

واش بيه شعرك كشرد.

1 عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة -الرجل الذي فقد ظله نموذجاً-، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 193.

قالت: من ماء بلادكم.

قال: واش بيك كحلي.

قالت: من هواء بلادكم.

قال: واش بيك عورتي.

قالت: من كحل بلادكم.

فصمت السلطان ورضي بحال زوجته نفرط حبة لها".

إن هذا الراوي لا يسمع ويرى ويشاهد فحسب، بل يتسلل إلى مشاعر الشخصية "السلطان" ويكشف داخلها العميق، ليؤكد حاضرها المستلب دون وعي منه، حتى أن الكشف الحاد يجعل المستمع أعلم من الشخصية ذاتها.

ب- الأسلوب غير المباشر:

وقد يلجأ الراوي إلى نمط آخر من السرد يتجاوز من خلاله مرحلة التقديم لكلام الشخصيات، ويتيح لنفسه صلاحيات أوسع حيث يقوم بالاستيلاء على الشخصية بحكاية أقوالها. فها هو الراوي العليم على مستوى المقطع التام الثاني ينقل بصوته كلام "العجوز" مع "الخادم والفتاة" مستعينا بلفظة

(بأن) للتصريح أن المنقول للعجوز. يقول: "فكرت العجوز مليا، وطلبت من الخادم بأن يحضر لها مشطا (...). ولما رأتها الفتاة نصحتها بأن لا تفعل ذلك، فرجتها العجوز بأن تتزل وتعملها (...). فكرت في حيلة أخرى حيث أمرت الخادم بأن يحضر "طاجينا"، ويوقد نارا".

وسنحاول من خلال الجدول التالي رصد مختلف الشواهد الأسلوبية (مباشر وغير المباشر) التي يتضمنها النص المدروس.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

الشاهد	نوع الأسلوب
- قصدت قمة الجبل وأخذت تصرخ بأعلى صوتها: "اللي يذبح بقرة ليتامى يربح".	غير مباشر
- وألحت عليه بأن يفعل ما سمع خشية أن يصيبه مكروه.	غير مباشر
- منعت الأخت أباها من الشرب قائلة: "تشرب تولي فيل وتعفسني" مشيا طويلا حتى وصلا عين ثانية تدعى (عين الصيد) قالت: "تشرب تولي صيد وتاكلني".	غير مباشر
- وأمر حراسه بأن يبحثوا عن صاحبة الشعرة العجيبة.	غير مباشر
- وطلبت من الخادم بأن يحضر لها مشطا(...) نصحتها الفتاة بأن لا تفعل ذلك (...) فرجتها العجوز بأن تتزل (...). أمرت الخادم بأن يحضر "طاجينا"، ويوقد نارا.	غير مباشر
- رأت الزوجة ما فيها من ذهب فقالت: "ما تكون هاذي غير خدايم بنتك علجية"	مباشر
- نص الحوار بين السلطان والفتاة العوراء	مباشر
- فتجيبه في كل مرة قائلة "ولد السلطان على ركبة ولد لخشى بوسبعة روس على ركبة".	مباشر
- كان يردد طوال الطريق: "تيس تيس عين العوراء في التليس".	مباشر

يشير الجدول السابق إلى غلبة النمط المباشر بالمقارنة إلى نمط غير المباشر، نتيجة الطابع الشفوي للمسردات الخرافية، حيث تحاول من خلال هذا الأسلوب إشاعة نوع من المصادقية حول المعلومات المطروحة.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وبعد هذا العرض البنيوي لعناصر حكاية ظريف ومرجانة الذي انتهى بنا إلى ملاحظتين اثنتين تشملان البنية الهيكلية للحكاية، حيث تتمتع ببنية لولبية على مستوى القصة، وتحظى ببناء دائري معكوس على مستوى الخطاب. مما يستدعي التساؤل عن الإمكانية التي يمنحها البناء المتغاير في تحقيق دلالة النص؟.

2-2- مظاهر السرد:

تشير الحكاية إلى شخصياتها بضمير الغائب، وتستعين بصيغة الفعل الماضي في طرح أحداثها، فتكون حينئذ أمام سلطة مرجعية مهيمنة، هي سلطة الراوي العارف بكل شيء والذي "يتخذ لنفسه موقعا ساميا، يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها"¹ والعليم بداخلها العميق، الواعي بمصائرهما، ما يجعل حركته داخل العالم الحكائي، حركة سلسلة بمواصفات إلهية تمنحه حق معرفة ما يحدث "هنا" بالقرب من البئر بمحاذاة الغابة، وما يحدث "هناك" داخل القصر يقول: "وما إن وصلنا ناحية البئر حتى دفعت بها نحو قاعه العميق، وفي تلك الأثناء ارتدت البنت العوراء ثياب مرجانة وجلست مكانها، ولما دخل السلطان المخدع، زعر من بشاعة شكلها".

إن هذه الازدواجية غير المبررة تجعل الرؤية الطاغية على مجريات الحكاية هي "الرؤية من الخلف"، أن هذا الصوت يبدأ بالتراجع إلى الوراء في أكثر من موضع مفسحا المجال لشخصيات عمله لتتطرق بلسانها فيسمعها المتلقي، ولتتكلم فيصغي لأحاديثها من خلال الاستعانة ببعض الأنماط/ الأساليب السردية، بنية التقليل من تقنية الإيهام والتخييل، دون أن يتخلى نهائيا عن السرد بضمير الغائب، لأنه يسعى في الحقيقة -ومن خلال الحرية الملجئة- إلى تأكيد انحيازه إلى فئة معينة من الشخصيات، ونمط من السلوك يثبت أن الحكاية ليس اعتباريا بل انتقائيا يمتلك أبعادا يوتوبية تخلو من الزمن، أو بمعنى آخر هو اختيار مفتوح على الماضي والحاضر والمستقبل. فهو وإن كان غائبا، فإنه يبني كونه التخيلي بالطريقة التي تشتهيها ذاته.

1 عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 101.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ومن هنا يصبح الراوي المكشوف ليسش وسيلة سردية هشة، بل هو أداة تحقق جوهر القصة الخرافي: "العبرة" بواسطة اللغة الذاتية الطافحة بالدلالة، و"الإمتاع" من خلال الاسترسال مع حركة السرد المفتاح.

2-3- أنماط السرد:

إذا كانت مظاهر الحكى تعنى بالكيفية التي أدركت بها الحكاية من طرف الراوي، فإن أنماط الحكى تتصل بالطريقة التي يعتمدها الراوي في تصوير ونقل المشاهد، وتحريك الشخصيات، وافتعال الأحداث من خلال صيغتي "العرض" و "السرد" اللتان تسمحان للمتلقى باكتشاف عناصر العالم الخيالي بالتدرج.

فالمقولتان تتصلان ببعضهما اتصالا مباشرا لأنهما "تتقاطعان في المسافة التي تنهض بين الراوي وما يروي"¹ فتجسيد الراوي لمشهد ما، ليس بوصفه جزءا من القصة أو الحكاية التي يرويها فقط، بل كجزء من ذاته أيضا.

ولما كانت الرؤية المسيطرة على النص هي الرؤية من الخلف حيث يستولي الراوي على عناصر عالمه الحكائي، فإن التقرير السردى الذي يعكس أكبر تباعد ممكن بين الخطاب وصاحبه هو الغالب على وحدات النص المدروس، أي أن السارد يتناول الأحداث بأسلوب غير مباشر، يحكى الأحداث ويصف أقوال الشخصيات وأفعالها وكل ما يتعلق بها، لكنه -كما سبق وأشرنا- يخلو المكان في بعض الأحيان لشخصيات عمله لتتطق بصوتها، دون أن يخرج عن إطار الرؤية من الخلف، ومنه يقترب السارد من الشخصيات بدرجات متفاوتة تسمح بظهور نمطين أسلوبين يحكمان هذه العلاقة (الراوي/الشخصيات).

أ- الأسلوب المباشر:

ويلعب فيه الراوي دور الممهد لكلام الشخصية المباشرة يقول: "قصدت قمة الجبل وأخذت تردد بأعلى صوتها" اللي يذبح بقرة ليتامى يربح".

1 يمى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفاربي، بيروت، (د ط)، 1990، ص 106.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

قام الراوي العليم في هذا الشاهد بالتقديم لفعل الشخصية قبل أن تشرع هي في الكلام، وهو كلام يقع في الزمن الحاضر (يذبح، يربح)، يحمل صفاتها الذاتية. يقول أحد الدارسين: "لا يقتصر دور السارد -الحاكي لأقوال الغير أو أقوال نفسه في فترة زمنية أخرى - على مجرد النقل أو الصياغة، بل يتعداه هذا الدور استجماع خصائص اللهجة المحكية أو سمات الصوت المحكي"¹. والمقصود باللهجة السمات الأسلوبية والفكرية للذات المتحدثة، وإن دلت خاصية تمرير أقوال الشخصيات عبر فريدة صوتها على شيء، فهي تدل على درجة عالية من المعرفة الحاصلة لدى الراوي بطبيعتها النفسية وانتمائها الثقافي والاجتماعي، فيظهرها كما يشتهيها من خلال انتقاء مميز للعبارات، والأسلوب الدقيق لصياغة هذه العبارات، واختيار اللحظة المناسبة، ما يجعلنا نبقيه في خانة الراوي العليم المنحاز.

وبالطريقة ذاتها يدير الراوي الحوار بين الفتاة العوراء والسلطان يقول: "ولما دخل عليها السلطان المخدع زعر من بشاعة شكلها وبادرها قائلاً:

واش بيه شعرك كشرد.

قالت: من ما بلادكم.

قال: واش بيك كحلتي.

قالت: من هواء بلادكم.

قال: واش بيك عورتي.

قالت: من كحل بلادكم.

فصمت السلطان ورضي بحال زوجته نفرط حبة لها".

1 عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة -الرجل الذي فقد ظله نموذجاً-، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص193.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

إن هذا الراوي لا يسمع ويرى ويشاهد فحسب، بل يتسلل إلى مشاعر الشخصية "السلطان" ويكشف داخلها العميق، ليؤكد حاضرها المستلب دون وعي منه، حتى أن هذا الكشف الحاد يجعل المستمع أعلم من الشخصية ذاتها.

ب- الأسلوب غير المباشر:

وقد يلجأ الراوي إلى نمط آخر من السرد يتجاوز من خلاله مرحلة التقديم لكلام الشخصيات، ويتيح لنفسه صلاحيات أوسع حيث يقوم بالاستيلاء على الشخصية بحكاية أقوالها. فها هو الراوي العليم على مستوى المقطع التام الثاني ينقل بصوته كلام "العجوز" مع "الخادم والفتاة" مستعينا بلفظة (بأن) للتصريح أن المنقول للعجوز. يقول: "فكرت العجوز مليا، وطلبت من الخادم بأن يحضر لها مشطا (...). ولما رأتها الفتاة نصحتها بأن لا تفعل ذلك، فرجتها العجوز بأن تتزل وتعملها (...). فكرت في حيلة أخرى حيث أمرت الخادم بأن يحضر "طاجينا"، ويوقد نارا".

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وسنحاول من خلال الجدول التالي رصد مختلف الشواهد الأسلوبية (مباشرة وغير المباشرة) التي يتضمنها النص المدروس.

الشاهد	نوع الأسلوب
- قصدت قمة الجبل وأخذت تصرخ بأعلى صوتها: "اللي يذبح بقرة ليتامى يربح".	غير مباشر
- وألحت عليه بأن يفعل ما سمع خشية أن يصيبه مكروه.	غير مباشر
- منعت الأخت أباها من الشرب قائلة: "تشرب تولى فيل وتعفسني" مشيا طويلا حتى وصلا عين ثانية تدعى (عين الصيد) قالت: "تشرب تولى صيد وتاكلني".	غير مباشر
- وأمر حراسه بأن يبحثوا عن صاحبة الشعرة العجيبة.	غير مباشر
- وطلبت من الخادم بأن يحضر لها مشطا(...) نصحتها الفتاة بأن لا تفعل ذلك (...) فرجتها العجوز بأن تتزل (...). أمرت الخادم بأن يحضر "طاجينا"، ويوقد نارا.	غير مباشر
- رأت الزوجة ما فيها من ذهب فقالت: "ما تكون هادي غير خدايم بنتك علجية"	مباشر
- نص الحوار بين السلطان والفتاة العوراء	مباشر
- فتجيبه في كل مرة قائلة "ولد لسلطان على ركبة ولد لخشى بوسبعة روس على ركبة".	مباشر
- كان يردد طوال الطريق: "تيس تيس عين العوراء في التليس".	مباشر

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

يشير الجدول السابق إلى غلبة النمط المباشر بالمقارنة إلى نمط غير المباشر، نتيجة الطابع الشفوي للمسردات الخرافية، حيث تحاول من خلال هذا الأسلوب إشاعة نوع من المصادقية حول المعلومات المطروحة.

وبعد هذا العرض البنيوي لعناصر حكاية ظريف ومرجانة الذي انتهى بنا إلى ملاحظتين اثنتين تشملان البنية الهيكلية للحكاية، حيث تتمتع ببنية لولبية على مستوى القصة، وتحظى ببناء دائري معكوس على مستوى الخطاب. مما يستدعي التساؤل عن الإمكانية التي يمنحها البناء المتغاير في تحقيق دلالة النص؟.

النموذج الثالث: "بن عكرك ولغول"

ملخص الحكاية:

يقطن بن عكرك لوحده في قرية بعيدة في رأس الجبل وكان يشتهر بالشرافة والفهم، والاتكالية، على مكره ودهائه وقد اتفق أن استقبل الغول في كوخه، فطمأنه هذا الأخير بأن لا يلتهمه شرط أن يأويه معه ويتقاسم الأعباء والأعمال بالمنصفة، وما، وما كان من بن عكرك الوثاق من نفسه إلا أن يوافق على ذلك مضمرا في نفسه بعد الحيل والمخادعات التي تنتهي لصالحه بفعل دهائه الخارق على حساب الغول الغبي الذي عانى الويلات معه، وصولا إلى تفكيره في الفرار إلى غير عودة والتخلص من بن عكرك، غير أنه يخسر حياته في الأخير لفرط سذاجته.

1. التحليل:

أولا: الحكاية من حيث هي خبر:

1- منطق الأعمال:

تركز حكاية "بن عكرك والغول" وهي تتدرج ضمن بنية حكاية متفردة هي "حكاية الأغوال الأغبياء" إلى وحدتين رئيسيتين تتابعان لتشكلا معا مشروعها الحكائي بما يتناسب وغاياتها السردية، بوصفها قصة مثالية (عبرة) نسجت في إطار حكاية خاص، تتقطع بحسب الشخصية المهيمنة وهي "بن عكرك"، وبحسب طبيعة العلاقات الغالبة داخل النسيج الحكائي.

فالمقطع الأول التام يتحدث عن عادات وسمات شخصية بن عكرك النفسية والاجتماعية، في حين أن المقطع الثاني يروي ما آلت إليه لحل هذه الخصال وانعكاسها السلبي على محل من يحيط به. ويمكن رصد المسار السردى للحكاية من خلال التخطيط الجدول الآتي:

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

المقاطع التامة	المقاطع الجزئية	الدورة القصصية	ملخص المجمل السردية
I.	م ج 1: (حاجيتك..... وحدود).	توازن استقرار	✓ بن عرك وحيد شره و ماكر.
	م ج 2: (في يوم مكان الغول... تقسيم العمل).	اضطراب معاكس. توازن فريد.	✓ التقاء بن عرك بالغول. ✓ الاتفاق على تقسيم العمل بينهما.
	م ج 3: (السمانة لولة..... لحطب وجا).	اضطراب.	✓ إخلاف بن عرك للوعد والإخلال بالشروط.
II.	م ج 1: (بعد أيامات جات دالة الما... باطل).	اختلال في التوازن	✓ إدراك الغول لحقيقة بن عرك وضجره.
	م ج 2: (قرر في الليل....أوف تهنيت من بن عرك)	توازن فريد	✓ قرار الغول بالفرار ومجانبة بن عرك. ✓ السعادة في الافتراق عن بن عرك الماكر.
	م ج 3: (ظل عليه بن عرك.... سكت قلبو وطاح مات)	اضطراب معاكس	✓ اغتياض الغول الشديد وموته من فرط مكر بن عرك.

تتميز الحكاية السابقة منذ البداية بحضور التوازن والاستقرار المبدئي والختامي لصالح بن عرك، فهو يعيش في طمأنينة وسكينة بفعل دهائه وشرهته.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ليبدأ الاضطراب يتراكم تدريجيا بمجرد وصول الغول بحثا عن مأوى يعيش فيه، ليصل الاضطراب أعلى درجاته شيئا فشيئا بعد الاتفاق على تقاسم المهام والأعباء وإخلاف بن عرك لوعوده ومواثيقه في كل مرة مما زرع وبصورة مباشرة النظام العام، ويبلغ التوازن مداه نحو الاختلال الجلي عندما يدرك لغول حقيقة بن عرك ويقرر أن ينهي معاناته المتفاقمة معه بدل الانتشاء والسعادة، وإحلال حالة التوازن من جديد من خلال قرار الفرار ليلا و التخلص من بن عرك بصفة نهائية تواجه هذه الخلطة بقوة معدلة تعود من جديد إلى نقطة الانكسار والاضطراب المعاكس، أين يجد الغول نفسه وجها لوجه مع بن عرك الذي لحق به، وتحدث إليه بمنطق الماكر الواثق بأن لا أحد يتخلص منه. وأمام هذا الوضع المأزوم سرديا تأتي مرحلة تفجع الغول واستنشأته غضبا كاضطراب معاكس يضيفي إلى نهاية مأساوية رمزية تمثل موته وهنا ينهي الراوي محكية برمزية غير مكشوفة اقتنتت بالحديث عن الخير الوفير وصالح الأعمال لكل من يحسن الإنصات، مما يؤدي إلى الاعتقاد بان البنات القانونية وضعت لأبعاد تربوية إرشادية تعمل من أجل إرساء وترسيخ قيم أخلاقية واجتماعية بعينها عن طريق النهاية الرمزية(العبرة). فالسذاجة الانتهازية من شأنه خدمه صاحبه ومصالحه.

وعلى هذا الأساس يكتسب المحكي بنيته الخاصة، فتقع وحداته الرئيسية والفرعية بشكل متوازن، وكأن الحكاية تعقد مقارنة رائقة بين ما هو كائن من أفعال وسلوكات، وبين النتائج والعواقب المترتبة عنها ولعل هذا الجدول يوضح ويؤكد ذلك:

الأفعال	المقطع التام الأول	المقطع التام الثاني
التوافق والاتفاق	الإجماع على التوافق في العيش وأداء الأعمال.	تطبيق المهام من وجهة أحادية.
التمرد والإخلاف	امتناع بن عكر ك عن الاحتطاب	امتناع بن عكر ك عن جلب الماء.
الاختيار	الاستلام وإنجاز المهام بصفة فردية.	قرار الفرار نهائيا والانفصال عن بن عكر ك.
النتيجة	الاعتناق والبحث عن أسباب الراحة الجسدية والنفسية.	الموت غيضا وكمدا.

تحقق هذه التقنية في العرض "التناظر" فهما أفضل للنص، إذ هي تشير صراحة إلى الاتصال والانفصال، فالأول يشير إلى التوافق المبدئي المشروط من قبل الشخصيتين الرئيسيتين، كما سرعان ما يختم النص الحكائي في مقطعيه بالانفصال الجزئي كما الكلي عن الشخصية الأم.

كما تتجلى ثنائية تقاطعية أخرى هي "الفعل" و"رد الفعل" والنتيجة المتوصل إليها، فلطالما التزم الغول بكل ما تعهد به من أعمال، بينما أخل بن عكر ك بما تعاهد عليه بفعل الدهاء والخداع (الحلية)، وفي ذلك أيضا إشارة إلى تمرد بن عكر ك غير مباشر مع الطرف المقابل، رضوخ الغول وإنجازه لكافة المهام بسبب غبائه وسذاجته، وهنا نسجل تواطؤا عفويا انتقاد إليه الغول تلقائيا. فمهما تعددت أشكال وصفات هذا الأخير في المخيال الشعبي، وفي أذهان الناس من أنه كائن ضخم، عملاق، ذو شكل مخيف، أو أنه كائن بجمع بين نصفين مختلفين كنصف أسنان ونصف حيوان، "وتتصف شخصية الغول بالضخامة في الطول

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وفي الحجم، وبقبح المنظر الناتج عن التشوهات الخلقية مثل اعوجاج الرقبة، أو تضخم الأسنان إلى درجة بروزها خارج الفم¹

تظل هذه الشخصية -على ضخامتها وقوتها- مثالا للغباء والسذاجة بل والانخداع حينما تنظلي عليها الجبل في كل مرة، فلا تخرج منها بأي عبء أو رد فعل جاد.

وهنا تستند الأفعال إلى شخصيتين متناقضتين هما البطل بن عكرع وخصمه الغول، وهما شخصيتان رسمت الحكاية بشكل مباشر وغير مباشر -خصوصا- ملمحيهما بصورة نمطية، تظهرهما للأغوال الأغنياء من ضعف فكري أو نضج عقلي: "فإن مثل هذه الحكايات المتفرغة عن نوع الحكاية الخرافية، تخلص من التحولات السحرية التي نعثر عليها في الحكاية الخرافية الخالصة، فيعتمد الصراع على القدرات الذهنية للإنسان، والقوة العضلية للغول المفتقد للذكاء وللخبرة الثقافية. تكشف هذه الخاصية عن توجه واقعي اتخذته الحكاية الخرافية في تطورها عبر هذا الشكل الفرعي، فبعد أن كان البطل في الحكاية الخرافية الخالصة خاضعا لسلطة سحرية تسيروه وتضع مصيره، وهي السلطة التي خلقت سلطة الآلهة بالنسبة للأساطير" أصبح هذا البطل في حكايات لأغوال الأغنياء تمد بما اعتراه من مشاعر متولدة عن تفوقه على الكائنات الأخرى، سواء منها الحيوانية التي تشاركه العيش في العالم الأرضي والتي كانت تهدد حياته، أما الكائنات الخرافية التي أبدعها خيالي وتمثل عادة معادلا رمزيا لقوى الطبيعة التي كان يواجهها في حياته اليومية².

وبالمقابل نجد فعلي "التمرد" و"الفعل" الصادرين عن شخصية بن عكرع مفتاحا للنجاح المتواصل في المقطعين الأول والثاني على حد سواء، أين يخرج فيهما بالمنفعة الخاصة، والرفاهية من دون كلك أو مشتقة حمل على حساب غريمه.

ويمثل المتن الحكائي ثنائية أخرى هي "الخداع" و"الانخداع"، إذ تتأسس كل صورة من صور الحكاية خدعة أو فكرة يدرها أحد طرفي الصراع وهو "بن عكرع" نحو الآخر فينخدع وتواجه المغامرات والمشتاق، وتنشأ المفارقة حينئذ من تمكن الكائن البشري من تدبير شؤونه

1 عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2006، ص 167.

² المرجع نفسه، ص 168.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

أو الخروج من المأزق الذي يخلقه موقف الانخداع بفضل ذكائه، وقدرته على التلاؤم والتصرف بإيجابية مطلقة وفعالة مع الوضعيات الطارئة والمفاجأة، فيقوم حينئذ بتدبير مخادعة أخرى تضع الخصم في موقف استسلام وإذعان **(نواطؤ عفوي)** ليدافع عن نفسه بعد أن كان في موقف هجوم.

ويمثل رد فعل الغول أو كائن المتوحش عند وقوعه في وضعية الحرج الناتجة عن انخداعه مرتين أولاهما عند الاحتطاب وثانيهما عند جلب الماء غياباً باعثاً على السخرية، ينحاز المستع في تلقيه لهذه المشاهد إلى الكائن البشري، فيشفق على الغول الضحية بوقوعه في المكائد والمهالك، بنينا يخنق على البطل المضاد **بن عكر** - ويهيئاً لصراع متوازنا مخرج منه.

وهنا تقوم حكايات الأغوال الأغبياء على تكرار نفس البنية الصغرى لاختبار تتعرض له الشخصيتان المتصارعتان: **الإنسان والغول**، فهي بنية تراكمية ينقسم فيها الاختبار إلى مرحلتين هما: **المواجهة والنتيجة**.

إن هذين المقطعين الرئيسيين بما فيها من وحدات جزئية متفرغة يرصد ثنائيات أخرى متضادة أهمها:

❖ الإقبال والإدبار:

وهي ثنائية ضمنية تتجلى لنا في التقابل القائم بين " نكاء " و " غباء "، وهما وجهان من أوجه السلوك، فتصرف بن عكر ناف لسلوك الغباء والسذاجة، وأما سلوك الغول فهو موافق لهما بامتياز.

❖ الطلب والحصول/ التعدد:

يتضح الطلب في الشرط القائم بين الطرفين المتصارعين وقبول بن عكر بشروطه هروباً من افتراسه غير أن هذا القبول استحال إلى "تعدد" فيما بعد بنكث بن عكر لوعوده والتزاماته.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

ويتبدى الحصول والاستجابة من وجهة ثانية في ظفر بن عكر ك بكل وسائل الرفاهية من مشرب وتدفة دوما أي لأعباء وخسران، وتعذر ذلك واستحالته على لغول الذي عانى الأمرين جراء مكرو مخادعة البطل له.

والجدير بالملاحظة أن هذه الوحدة تضم حكاية ناضجة، متكاملة، لها بداية وويست متشابك (عقدة) ونهاية مأساوية مما يجعلنا نقف عند ظاهرة الحكاية الإطار التي تحددها الألمانية "ميا جير هارديت" "M- Hardatte" في كتابها "فن رواية القصص: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة" على أنها "ذلك السرد المركب من قسمين بارزين، لكنهما مرتبطان، وقد رويت ضمن حكاية أقل طولاً وإثارة"¹

2- مستوى الشخصيات:

إن ما لفت الانتباه في الحكاية استحضارها شخصيتين رئيسيتين أو طرفي صراع رئيسيين بصفتهما مخلوقان "بشري" و"ماورائي"، حاضرين حضوراً جلياً، يشتركان في التذكير.

كم تتقابل هاتان الشخصيتان من خلال شبكة من العلاقات نختصرها في مجموعتين اثنتين، تمثل الأولى منها تلك العلاقات المتناظرة بين الطرفين وما ينتج أو يتولد عنهما من توافق أو توافم خاصة في حافز "الرغبة"، وأما المجموعة الثانية فتضم مجموع العلاقات "الممتدة" التي تخدم الأغراض السردية المتوخاة من الحكاية، وتخص حافزي " " " " .

أولاً: العلاقات المتناظرة:

من خلال الشخصيتين:

✓ رغبة لغول في الظفر بالاستقرار المكاني وأسباب الراحة.

1 عبد الله إبراهيم: السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي -، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص109.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

✓ رغبة بن عكر ك في الحصول على مصادر العيش وأسبابه بأقل التكاليف، وتبعاً لثنائية الخداع والانخداع.

✓ رغبة لغول في التخلص من مظاهر الغش والاحتيال التي واجهها مع بن عكر ك.

✓ رغبة بن عكر ك في التفوق على الغول وإفشال مخططه بالهروب حفاظاً على مصالحه.

من هذا المنطلق شكل عنصر الرغبة حافزاً سلبياً وإيجابياً في خلق الأحداث وتناميها، إذ كل رغبة تؤدي إلى ظهور حافز جديد يساعد على تشكيل جوهر الحدث الموالي، فرغبة الغول في الاستقرار هي نتيجة غير واعية، ناتجة عن السذاجة والسطحية، وتصرف عن بن عكر ك ورغبته المادية الجامحة بمثابة حافزاً إيجابياً للشخصية، مادامت تضمن له بناء شخصيته وتحقيق خياراته ورهاناته على حساب الآخر الغبي وفي عنصر الرغبة اسهام حثيث في نسج علاقات المجموعة الثانية (العلاقات الممتدة).

ثانياً: العلاقات الممتدة

يعتبر هذا النموذج الأكثر التصاقاً بالجانب الدلالي للحكاية، إذ تتمحور حول علاقات التواصل والمساعدة على مستوى الوحدة الأولى، كما تلبث أن تفرز علاقات من الانفصال والإعاقة في حدود الوحدة الثانية حيث:

يتواصل لغول وبن عكر ك من خلال اجتماعهما بكوخ واحد، ومصالحة متبادلة قائمة على شرط مسبق، متفق عليه وهو تبادل الأعباء، والمهام. ليتعرض هذا المشروع إلى الإعاقة بعد المساعدة والخدمات التي يقدمها الغول مقابل سلبية بن عكر ك وامتناعه عن الالتزام بما تعهد من واجبات.

فيحدث الانفصال بين الشريكين بعد تواصل سريع بسبب اختلاف الرؤى والنوايا، ومن ثمة يقرر الغول الانسحاب بشرف بعد خسارته مع بن عكر ك من خلال الفرار ليلاً.

وهكذا تفشل الحكاية الخرافية في العودة إلى نقطة البداية بعدم عودة الغول الذي ظن بأنه تخلص من دهاء بن عكر ك وحيله والإفصال عنه فيتنفجاً بوجوده فوق ظهره، ويبوء بالفشل الذريع الذي ينتهي بموته.

ثانيا: الحكاية بوصفها خطابا:

1- مستوى الزمن:

تلتزم الحكاية طريقة العرض التقليدي للوقائع الزمنية من خلال البناء الخطي المتتابع، والتسلسل المنطقي للأحداث داخل المتن الحكائي، ويعود هذا التسلسل إلى الكيفية التي رتبت بهذا هذه الأحداث أو البنيات على نحو متناظر انطلاقا من العلاقات الاستبدالية القائمة فيما بين العناصر، والتي تعتمد في مجموعها على "الفعل" و"رد الفعل" من ناحية وعلى مستوى العلاقات المتبادلة فيما بينها من ناحية ثانية.

تسمح هذه البنية بتعيين النسق الزمني للخطاب، بوصفه زمنا تقليديا تتسلسل فيه "الأحداث السردية تسلسلا خطيا ينطلق من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر"¹. وتتابع بصورة متطورة، تبعث على التساؤل عما سيحدث كلما تقدمت سردية خطوة نحو الأمام.

غير أن هذه التواصلية الزمنية المنتظمة لم تكن وليدة العرف السردية، وإنما تعود بالدرجة الأولى إلى انقطاع في السيرورة السردية مع بداية الحكاية، فلا شيء يذكر عن تفاصيل بن عكر ك تقسر عيشه بمفرده أو أسباب انتهازيته ومكره.

وتحدثنا الحكاية عن مغامرتين أثارت سئام وضجر لغول في أسبوعين اثنين كان الأول منهما متعلقا بمهام الغول المنجزة بإخلاص وانتظام، فيما تعذر تحققها لدى بن عكر ك طوال الأسبوع الثاني بسبب الخداع والحيلة، ولم يقف الزمن على هذين الأسبوعين فحسب وإنما امتد فترة قرر فيها الغول بعد تفكير عميق التخلص من ماساته المضاعفة وهي الفترة الغائبة التي تنقطع مرة أخرى دون إشارة تذكر، لتنتهي المدة الزمنية بفترة الليل حينما يأخذ الغول متعلقاته وينصرف نحو وجهة تخلصه من عذابات.

1 بوشوشة بن جمعة: التجريب وحداته السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والارشاد، تونس، ط1، 2005، ص 265.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

وهكذا سلك الراوي بنا من حيث المدة مسلكا خاصا تراوح بين المجمل والمشهد والإضمار، إذ شكل الأول حياة كلها بذخ وانتهازية، بينما يظهر الثاني في الاتفاق المنعقد بين الطرفين وما انجز عنه من فعل ورد فعل، خداع وانخداع، لينتهي الثالث بقرار الانسحاب والانفصال، ويعود في خاتمة الحكاية إلى المشهد وفيه حدث ما لم يتوقع بين طرفي الصراع.

الترتيب إلى أن الظاهرة العامة في هذه الحكاية، أن الراوية لم تغير من نسق الأحداث والترتيب المكون للخبر، بل راعت نظامها في الخطاب هذا الأخير بذا بعرض مجمل للحياة الاعتيادية ل**بن عكر**، فالتماس الغول إيوائه له بناء على شرط متبادل، وصولا إلى التصادم بين رغبات وتصرفات الطرفين وحدث الانفصال.

بيد أن هذا الالتزام بسرد الوقائع بحسب نظم وقوعها قد تخللته حالات من الإستيقاق والاسترجاع(الاسترداد):

الاستيقاق: لا يتعب لا يفتش على رزق وحدو.

الاسترجاع: وافق بن عكر على لفكرة وبدأ تقسيم لعمل.

الاستيقاق: ويتقاسمو لعمل بنص.

الاسترجاع: لغول وفي بوعدده وجاب السمانة لولة لحطب.

الاستيقاق: بعد أيامات جات دالة لما.

الاسترجاع: عطش لغول وراح يفتش على بن عكر ل فاه....

الاستيقاق: قرر يلم حوايجو ويهاجر.

الاسترجاع: شاف لغول يلم في حوايجو عرفو هارب عليه، ونلاحظ هنا أن الغالبية العظمى من هذه الحالات جاءت من خلال طابع "السرد" المباشر للوقائع السردية المنتظمة بين النوايا المضمرة بين الطرفين وانقطاع الرجاء في الأخير.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

التواتر: تراوح الحكاية بين القص الإفرادي والقص التكرري أو الترددي من خلال المقطعين التامين الأول والثاني، فكلاهما يبدأ ويختتم بالقص التكرري، ويظهر ذلك في هذه الصورة.

الإفرادي: من قوله (حاجيتك ماجيتك في قرية... إلى غاية رزقو وحدو).

التكرري: إنو يسكن معاهد يما "... وافق بن عكرك وبدا بتقسيم لعمل.

التكرري: السمانة لولة يجيب الغول لحطب لغول وفي بوعدو وجاب السمانة لولة لحطب.

الإفرادي: جات دالة بن عكرك... نجاة لغول من لعرف.

التكرري: بعد أيامات جات دالة لما لغول يروح يزق في ... جات دالة بن عكرك ... تغشش لغول وعمر لما.

الإفرادي: قرر في الليل يهز حوايجو ويهاجر سرقة.

التكرري: شاف بن عكرك لغول يلم في حوايجو.

مما تقدم يمكن القول بأن هذه الفجوة الزمنية المنقطعة لها الأثر البالغ في تشكيل زمنية الخطاب الحكائي، بل وتشيد دلالات جديدة غير متوقعة يؤكدتها مفهوم رولان بارت من أن للسرد قدرتين: "قدرة على نشر علاماته على امتداد المعنى، والقدرة على إدراج توسعات غير منتظرة ضمن تلك الامتدادات"¹

فالغاية المرجوة - إذن - من انقطاع السرد في لحظة معينة هي "فتح الحقل الدلالي على احتمالات أوسع تجعل كل نقطة من السرد تشع في اتجاهات متعددة في نفس الآن"²

1 رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط2، 2002، ص176.

2 المرجع نفسه، ص 177.

2- أساليب القص (الحكي):

لا يتحرر السرد من استحواذ الراوي العليم وهيمنته المطلقة على فصول الحكاية انطلاقاً من الرؤية من "خلف" إذ هو يسلك مسلك المتموقع موضع الشاهد على ما يحدث، مادام ينقل لنا ما يرى وما يسمع، سعياً منه إلى تحقيق من وطأة الانقطاع السردى أي مال السرد واتجاهه، كما نجح الراوي في استنطاق دواخل الشخصيتين الرئيسيتين بطريقة مباشرة وغير مباشرة، حيث كشف عما يضمه بن عكر ك من حيل ومخادعات من خلال قوله: "كي شافو بن عكر ك ضحك ورحب بيه" وهنا يظهر الخطاب ما يعتمل في صدر البطل بن عكر ك من رغبة في تلبية كافة حاجاته على حساب الضيف الطارق "لغول"، وفي قرار هذا الأخير أخذ لوازمه والهجرة في جناح الليل ومغافلة بن عكر ك مظهر آخر من مظاهر هذا التميز والتفرد في السرد، إنه دور إيجابياً في الحساب شخصياته الإخبار المحين غير المباشر أو المضمحل بدل سلبها الكلام المباشر.

ويصوغ الراوي بالطريقة ذاتها كلام الشخصيتين الرئيسيتين مع نهاية الحكي حينما يبدي الغول سروره في التخلص من بن عكر ك، وخروج هذا الأخير رزمته ودحض هذا الزعم والسرور إلى توتر وهلاك في قوله: "ما تهنيش من بن عكر ك راهو فوق ظهر ك متورك"

أراد الراوي من خلال ما تقدم الاحتفاظ بلغة الشخصيتين وطرح رد فعلها ووجهة نظرها، وهي في الحقيقة وجهة نظره هو، مؤكداً بذلك مدى تحيزه إلى شخصية بعينها وتبني موقفها، أو دعم رأيها مما يخدم أغراضه السردية بالدرجة الأولى.

ونشير هنا إلى أن الرؤية "من الخلف" وهي الرؤية المسيطرة على النص كمصفاة تمر عليها أعمال الشخصيات وتخلل كلماتها صوته، تشير اعتماد ضمير الغائب المفرد "هو" العائد على الشخصيتين معا من حيث الأعمال، الفعل ورد الفعل.

ولا تكاد الخرافة تخرج عن الثنائية المعهودة (سرد/حوار)، يمكن أن نمثلها على النحو

التالي:

سرد: حاجييتك ماجيتك كان في قرية بن عكر ك.

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

سرد: في يوم كان لغول يدور فلغابة.

سرد: السمانة لولة يجيب لغول لحطب.

سرد: بعد أيامات جات دالة لما.

حوار: قالو: ابن عكرك واش تعمل؟ رد عليه: راني خمت خمت قلت....

حوار: قال: أووف، تهنيت من بن عكرك.

حوار: ظل عليه بن عكرك و قالو: "ماتهنيتش من بن عكرك راهو فوق ظهره متورك"

مما تقدم نلاحظ سيطرة السرد منذ بداية الحكاية وعبر مقطعيه الأول والثاني مما يترجم السلوكات والحركات (ردود الأفعال). بينما ظهر الحوار في موقعين اثنين، مثل أولهما رد فعل الغول إزاء تماطل بن عكرك في جلب الحطب، وثانيهما في سقايته ماء.

لتختتم الحكاية بمؤشر ملمح التصرفات ونتائج الأفعال أو "الخروج بعبارة تربوية واجتماعية" كرمز اساس تطمح الخرافة إلى بلوغه وتحقيقه من خلال النهاية السردية: " خرافتنا غابة غابة، كل عام تجينة صابة تفاحة ليا، وتفاحة لواد ليك وتفاحة لكل من يسمع فيا".

وأخيرا، بين التحليل -جزأيه- أن الحكاية تظهر على مستوى القصة كبنيتين مفصولتين تتقابلان بشكل متناظر من خلال العلاقات القائمة بين شخصياتها وغاية الحكاية العامة أما على مستوى الخطاب، فهي بنية موحدة تحكم حركتها رؤية محددة، ومنطق زمني يسحبها باتجاه محدد أيضا.

الفصل الثالث :

الحكاية الخرافية

البعد الدلالي والأنثروبولوجي

الفصل الثالث:

الحكاية الخرافية: البعد الدلالي والأنثروبولوجي

أولاً: حد الزين بين الواقع الاجتماعي والخيال وشعرية الاستهلال:

ثانياً: السلطة الذكورية (الآبيسية) والنظام الأنثوي (الأموسية):

ثالثاً: شعرية البنية المكانية:

رابعاً: الصورة السردية والأبعاد الرمزية:

خامساً: الحكاية الخرافية: براعة الاختتام واللغة:

يضمّر السرد الخرافي مدلولاً ثخيناً في انسيابية شفافة إنها خصوصية البنية الحكائية الخرافية "حيث عملت بناء التحولات الحديثة على تصعيد مغازي الحكاية ومدلولاتها، بين نفسية، واجتماعية، وثقافية، وطبيعية عبر تواتر الرموز والأحداث العجائبية التي تكمن فيها المقاصد والدلالات المضمرة في الحكايا.

وهكذا فإن الحكاية الخرافية تصبح إحدى وسائل الجماعة الشعبية التي عبرت بها عن المعتقدات الفكرية والروحية، والمعتقدات الدينية والأسطورية، كما أن الخيالات والرموز التي تضج بها هذه الحكايات كثيراً ما تصطبغ بآثار هذه المعتقدات الشعبية المفسرة للظواهر الكونية المستعصية على الفهم الإنساني: "إن الحكاية الشعبية بأسرها ومثلها الحكاية الخرافية والأساطير هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية وتأمّلات الشعب الحسية، وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحين كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحين كان يؤثر فيما حوله بروح سانحة غير منقسمة على نفسها"¹

أولاً: حد الزين بين الواقع الاجتماعي والخيال وشعرية الاستهلال:

1 - بين الواقع والتمثيل:

تتبدى "عشية" أو حد الزين -بوصفها نصاً أنوثياً في جسده ودلالته- في صراع أزلي، مثير مع رذيلة "الحسد"، أين انتقل الزواج من قيمة إيجابية فضلى إلى مطية للارتقاء الاجتماعي على حساب الآخر من قبل البطلة الشريرة، ولو كان في ذلك تحطيماً للعلاقات القرابية، ووسيلة لرسم السعادة الشخصية مقابل تعاسة أقرب المقربين.

إن تعرض البطلة "حد الزين" إلى تجارب قاسية من الإساءة والاعتداء والمطاردة، جعل الحكاية تصنف ضمن البطلة الضحية، تلك الأنثى التي تكابد كل الآلام والأحزان بدل أن تحقق السعادة الحقيقية، وهنا يصرح بروب بأنه: "إذا ما قبض أو طرد فتى أو فتاة وتابعتها الحكاية دون أن تهتم بالآخرين، فإن بطل الحكاية هو الفتاة أو الولد الصغير

1 فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنيها-، تر نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 141.

المخطوف أو المطرود ... وأما الشخصية الرئيسية فيها فيمكن تسميتها بالبطلة الضحية"¹

إن "حد الزين" لا تكون وفق هذا المنظور المبادرة أو المقررة للفعل البطولي، وإنما تستحيل إلى ضحية بسلسلة من الاعتداءات تتجح في النهاية من الانعتاق منها ومن كل صور الاضطهاد التي تتعرض لها بفضل حكمتها، صبرها وإخلافها مهما "كانت غرضاً لاعتداءات متكررة وعملية إيذاء متواصلة، لكنها في كل مرة تنجو بفعل صبرها وبفعل تلقي المساعدات"²

إنها أكثر شخص يتألم من غيره من زوجة أب أو من أي عدو آخر، ويكون خائفاً، جائعاً، دائماً في خطر...³

من هنا يظهر معنى البطولة بوجه آخر، فهو لا ينحصر في القيام بالأفعال الخارقة للعادة، بل إن البطل هو "الشخصية التي يضعها السارد تحت المجهر"⁽⁴⁾ "Effet de Focalisation"

تعكس الحكاية صورة المرأة من خلال الوقوف على زمن ثقافي وحضاري يكشف حظوة المرأة ومركزها فيه، وبمنظرة تأملية تتحدد هذه الصورة وفق سلم القيم الاجتماعية والأخلاقية لدى الجماعة الشعبية من خلال اصطدام رغبات "حد الزين" مع نوايا ومخططات ابنة عمها حسداً وغيره، فكل ذلك يعد "تشخيصاً لذلك الصراع الذي تخوضه كل فتاة حتى تحقق ذاتها وشخصيتها كاملة"⁵

- 1 فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح، ط1، (د ت)، ص48.
- 2 عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري، -دراسات حول خطأ المرويات الشفهية-، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 1998، ص 117.
- 3 غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص64.
- 4 سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 34-35.
- 5 نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط3، 1981، ص95.

وسرعان ما يضيف ذلك الصراع إلى نهاية تستعيد فيها البطلة الضحية مكانتها كزوجة شرعية للسلطان، بينما تعاقب ابنة العم الشريرة أشد عقوبة لإحقاق العدالة وبعث بواعث الخير وبالمقابل هدم كوامن الشر، ومن ثمة كان الشرير إنسانا بغيضا لا بد أن يلقي جزاءه العادل في النهاية مهما طال الزمن¹

ومهما تميز خطاب الحكاية "حد الزين" بعلو جرعة العجيب فيه على غرار تحول البطلة إلى حمامة بفعل المسخ والسحر الممارس عليها، ثم إلى بنات القرع، فهي مظاهر غرائبية تجعل من عالم الإبداعات الشعبية عالما مدهشا بامتياز، يجد فيه المبدع كل ما هو ممتع ومستحيل لذا وجب علينا هنا تناسي مقياسي "الكذب والصدق" لكون الخروج عن دائرة المألوف هو ما يكسب تلك الحكاية سحرها مثلما أشار إليه تودوروف بقوله: "الأدب ينشأ انطلاقا من الأدب وليس انطلاقا من الحقيقة"²

ومن هذا المنطلق يتحقق لحد الزين الاستمرارية ومجابهة الأهوال والصعاب، فالانتصار أخيرا ورسم عالم أكثر جمالا وسحرا وبهاء، لتصبح الحكاية مع ما تحمله من ظهورات خارقة تعبيرا عن تطلعات شعب وآمال متدفقة تصور ذلك العالم الجميل الذي يصبو إليه - وهكذا تسعى الحكاية كفن شعبي وفق هذه النزعة الشعبية- إلى "إحلال نوع من التوازن بين عالم مشحون بالأناية والكراهية، وحب الشر، وبين تصور مثالي تجد فيه النفس الجريحة الأمن والاطمئنان، وتجاوز الواقع المؤلم الذي لا تمتلك معه الطبقات الشعبية القدرة على التغيير والمواجهة"³

إن ذلك ينطبق تماما على مدى تعلقنا بالمسرودات الشعبية الحافلة بالخوارق على مستوى الروايات والأفلام والحكايات المصورة رغم معرفتنا المسبقة بأنها ليست من الحياة

¹ عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان -دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها-، الهيئة المصرية، (دط)، 1971، ص16.

² ترفيتان تودوروف: نقد النقد، تر سامي السويديان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، (د ت)، ص14-15.

³ التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1990، ص

الفعلية اليومية في تعقيداتها وتناقضاتها في شيء، وما دمنا نهرع إلى العوالم التي يقدمها لنا التخيل السردي حيث الحياة خالية من آليات الضبط والتوجيه القدري الذي لا مفر منه.

وعليه فإن تعلق الإنسان بالإبداع الخيالي في كل زمان ومكان سببه أن هذا السفر إلى البعيد أو الأفاصي كوظيفة من أبرز وظائف الخيال، "فيصير الخيال قوة تحرر أو نمطا كبيرا من أنماط الحرية"¹ فحد الزين التي تبعث من جديد بعد أن تموت في كل مرة وحلمها في الزواج من السلطان الذي يتحقق في النهاية ما هو إلا تعبير عن توق الجماعة الشعبية إلى الحرية والانطلاق، وفي هذا الصدد يقول أمبرتو إيكو: " فكما أن التجوال في الغابة له طعم اللذة المبهمة والمغامرة والخروج عن العادي والمألوف، فإن التجوال في العوالم السردية له نكهته الخاصة أيضا، إنه التخلص من إكراهات الواقع وقوانينه الصارمة التي لا تستطيع التخلص منها ذاتاً ترغب في تشكيل الحياة وفق أهواء لا ترى من خلال السلوك المألوف..فهي لا تقول الحقيقة ولكنها لا تكذب فهي تصف حدود الحياة التي تحياها، ولكنها تنزاح عن المعيش الواقعي"²

نفهم مما سبق أن الحكاية الخرافية ومثلها "حد الزين" هي ذلك الأدب الخالص المعبر عن رغبتنا في تغيير وجودنا الداخلي أو الوجود ككل وبالتالي تأسيس عالم جميل برؤيا شعبية عميقة تتفتح على الحرية والأمل والتفاؤل، فتسمو الحكاية عن مجرد التسلية المجانية إلى الرغبة في تجسيد وإرساء الأحلام الإنسانية ومنها الرغبة في تجاوز الواقع عبر عوالم اللامحدود واللامألوف تحقيقا لأحلام وتطلعات مفتقدة.

وقد سبق لأقدم الشعوب أن حققت رغباتها في حكاياتها الخرافية، مما لم تظفر بتحقيقه في الحياة الحقة الحاضرة ف"كما أن الأطفال حتى اليوم يرسمون بخيالهم أرض الأحلام حيث كل شيء جميل ومشرق ولطيف، دائما من قبل، وليس الأطفال وحدهم،

1 يوسف سامي اليوسف: الخيال والحرية، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 69.

2 أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر السعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

2005، ص 09.

وحيث تؤدي الأعمال وتقدم الأطعمة من تلقاء نفسها... كل هذا وغيره يرجع في أصله إلى مثل هذه الخيالات التي تملئها الرغبة"¹

إن خطاب الأنثى "حد الزين" قد أثبت بأن الحكاية الخرافية لم تعد مجرد نزوع خيالي يتملص من الواقع بقدر ما هي غوص واستغوار للواقع الشعبي، إذ انبسط خطابها ليقتمح الواقع الإنساني بإثارته لحقيقة اجتماعية (الحسد) كاشفة بذلك النقاب عن تصلب هذا الواقع، من هنا فـ "القص في التراث العربي لم يقتصر دوره على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة، بل إن القص قد وظف توظيفاً فنياً جيداً لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية"²

ومن هذا المنطلق تلامس حكاية "حد الزين" أو "عيشة" جزءاً من الحياة لا يمكن إغفاله، أين تسعى في غرائبية وقائعها إلى قراءة الواقع والتعبير عنه بمنطقها الخاص، فهي وإن انبعثت من عالم الغيب، ظلت تصور على تعدد ألوانها - صراعاً حاداً قد عرفه الإنسان والعالم منذ أول عهده بالتاريخ البشري ذلك الصراع القائم بين دواعي الخير وحوافز الشر، كما تخيله الإنسان على مر الزمان وهنا تبدو الخرافة مملوءة بوقائع خيالية قد تكون حقيقة في الأصل، إذ أن خيال الحكاية لا يعني انفصامها عن الحقيقة والواقع فكراً وتجربة، ومواقف، كما أنه لا يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي.

إن الحكاية الخرافية واقعية إلى أبعد الحدود، خالية من التأمّلات الفلسفية والميتافيزيقية، إذ تركز على أدق التفاصيل الخاصة بالحياة اليومية وهمومها، تقصد من خلال استخدامها لعنصر التشويق إلى إبهار السامع بالأجواء الغرائبية والخوارق، ويبقى إبطالها أقرب إلى الإنسان العادي، الذي يطمح ويبطش في العالم الحقيقي من هنا أمكنتنا الحكاية من معرفة ذلك التمازج الرائق بين نزعتين متنافرتين أولاهما نزعة الخرافي الساحر، وثانيهما الواقعي المعاش مما يثير جوهر الحقائق الاجتماعية والتربوية والأخلاقية مما يجعل عملية القص

1 فريديريشغون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها، - تر نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص131-132.

2 نبيلة إبراهيم: فن القص - بين النظرية والتطبيق -، مكتبة غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، (دت)، ص86.

تضطلع بدورها المميز بين "المتعة التي تغيب الإنسان عن واقعه بل إن وظيفته هي حمل المستمع على أن يعي ويتدبر مغزاه المستمد من تجارب الناس وأحوالهم"¹

وتحرص الحكاية - محل دراستنا - عموما على تأكيد قيم وأخلاقيات اجتماعية، فنعثر أحيانا على نماذج حاكت سلوكياتنا اليومية أين تجسدت مختلف العادات والمعتقدات، والقيم الراسخة في المجتمع، ومجمل الصفات التي ينبغي التحلي بها من مثل الطيبة والمروءة والتواضع، وغيرها مؤدية لوظائف متعددة في سياقات مختلفة الغرض منها "السمر والاستمتاع، والتملص من عالم يحكمه منطق الحياة الجادة والعملية، والسفر والالتحاق بعالم خاضع لمنطق مغاير يتميز بالغرابة والتسلية، والمعرفة، والناحية النفسية، والاجتماعية، والتربوية، والعجيب والخارق، ويبعث في النفوس الدهشة"²

هذا وتلعب الحكاية دورا كبيرا في مجال الترفيه رغم ملامستها للواقع في بعض جزئياتها، ومن جهة أخرى تطرح حكاية البطلة الضحية سلوكيات بين سلبية وإيجابية "الحسد، الغيرة، البغض، السذاجة، الصبر" ليست بالغريبة عنا، بل إننا نعايشها ونصادفها في حياتنا الحاضرة وعلى هذا الأساس فإن الحكيم يعيننا على إدراج تجاربنا الفردية المحدودة في الزمان والمكان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل تسمى الذاكرة الإنسانية.

وهي أيضا أقرب إلى فهم القارئ مادامت تلامس واقعه المعيش بفضل تنوع موضوعاتها الصالحة لكل زمان ومكان، فلا تضمحل أو تتغير لكونها ممتدة في التاريخ البشري، تتحرك في إطار الماضي والحاضر، وتواكب التحولات، فلا تكاد تحبس في عصر واحد، والأكثر من ذلك أنها بواقعيته وتعدد موضوعاتها تصبح ملمحا سرديا مفعما بالأغراض والقيم الواقعية المثلى التي لا يمكن أن تتسى أو تغفل ذات الصلة الوثيقة بحياة البشر، متواصلة لا تزول بزوالهم وهي في غرابتها وبعدها عن الواقع أشد التصاقا به، وأكثر قدرة على التعبير عنه.

1 المرجع السابق، ص154.

2 عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفساني في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط1، ديسمبر 2008، ص122.

2-الحكاية الخرافية وشعرية الاستهلال:

تعنى السرديات عناية فائقة بمدخل النص أو ما يسمى بالفاتحة النصية، هذه الأخيرة التي تعد موقعا استراتيجيا للتنقيب والغوص في أغوار المخيلة الشعبية.

وقد تنوعت الفواتح الشعبية التي صاغها المبدع الشعبي للولوج إلى عالم الحكاية الخرافية العجيبة من أجل ضمان تشكيل بنائي ودلالي راق فللنص الإبداعي مهما كانت بدايته استهلالات وبدائيات تختلف باختلاف الأجناس الأدبية.

فالاستهلال لغة: مشتق من الفعل هلّ الذي يعني البداية والابتداء، وجاء في لسان العرب لابن منظور: "أهل الشهر واستهل أي ظهر هلاله وتبين، ويسمى القمر ليلتين من أول الشهر هلالاً"¹ بينما جاء في كتاب الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي: "هلّ تعني البداية التكوينية للقمر أو لأي شيء آخر، فالهلال في الليلتين، أو الثلاث الأولى من الشهر، هو استهلاله للقمر كله"²

أما اصطلاحاً: فالاستهلال يمثل "الفضاء السردى الممهّد الذي يشكل مجموع المساحة الموصلة إلى بؤرة النص، كما أنه يعد الإشارة الثانية بعد العنوان التي يرسلها المرسل إلى المرسل إليه"³

وهنا نفهم ما للاستهلال من أهمية بوصفه "عنصراً له خصوصيته التعبيرية، باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول لعجلة النص كله"⁴

1 ابن منظور: لسان العرب، المجلد 11، دار صادر، بيروت، لبنان، (د ت)، ص 703.

2 ياسين نصير: الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي -، دار النينوى، سوريا، (د ط)، 2009، ص 15.

3 اندريه دي لنجو: في إنشائية الفواتح والخواتم، تر سعاد بن إدريس نبيغ، مجلة الروافد، عدد (10)، ديسمبر 1999، ص 37.

4 ياسين نصير: الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي -، ص 17.

كثيرا ما يلح البلاغيون على ضرورة الاعتناء بهذه الاستهلالات وبخاصة قوة التأثير النفسي الذي تنهض به، مثلها يؤكد القزويني في قوله: "لأنه لأول ما يقرع السمع، حتى يكون كلامه كتاب العمدة للقيرواني حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح"¹

بينما يلح ابن الأثير على ذلك بقوله: "إنما خصت الابتداءات بالاختيار لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على سماعه"²

وفي هذا السياق تركز النصوص السردية في قيامها على خطابات استهلالية، أين يحتاج السرد إلى الإعلان عنه نفسه بصيغته من الصيغ تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة إلى اللوحة، فعبارة "زعموا" تعلن بداية السرد وتحدد نوعه، بل الشيء نفسه في عبارة "بلغني أن" في افتتاحية شهرزاد حكاياتها، وعبارة "كان يا مكان" في مطلع بعض القصص الشعبية. إن الحكاية عموما سرد يتألف من أقسام ثلاثة، موقف افتتاحي، متن، وموقف ختامي، يبدأ القسم الأول باستقرار نسبي يمهد لبداية الحكاية والحدث الذي تدور حول مجمله طبيعة النص الحكائي، أما القسم الثاني وهو المتن فيمثل مجمل الصراعات والأحداث بين شخصيات الحكاية، أين يقع التحول وتعرض المواقف حينئذ لجملة من التغيرات، التي سرعان ما تضي إلى نهاية تقود إلى الموقف الختام وهو القسم الثالث كمحصلة ختامية للأحداث القائمة.

والحكاية الخرافية بوصفها نصا سرديا، تمثل مؤسسة طقوسية تلفظه مخصوصة، إذ تستهل في الغالب الأعم بمجمل استهلالية نمطية، متكررة، تأتي عادة لتفتح مجال السرد، وتضع المتلقي في فضاء الحكاية، فلا يتم الولوج إلى عالم الحكاية إلا بمقدمة استهلالية

1 القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1981، ص 217.

2 ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، (دط)، ص98.

ملزمة بها، فالحكاية العجيبة "لا تبدأ فجأة بالحركة، كما أنها لا تنتهي فجأة، وقد ألفينا تماما قانون البداية هذا، وقانون النهاية إلى درجة أننا قل ما نتصور غيرهما"¹

والقصص الشعبي الخرافي مميز بخطابات استهلاكية حيث أنه "قد اضطلع لنفسه قليلا بعينه فيما يخص البداية والنهاية أصبح مع مضي الزمن توفيقا يلتزم به بطريقة تلقائية"²

ولعل من أشهر العبارات الاستهلاكية وأكثره نمطية في المنطقة -محل دراستنا- قولهم:

* "يا سادة، يا مادة يدلنا ويدلكم على طريق الشهادة يعيشك سيدنا النبي"

أو "يا سادة يا مادة ويدلنا الطريق لهننا والسعادة، ستوت أم لبهوت، لا يرحمها نهار تموت، قالك علا ذاك السيد، ولا سيد غير الله، لا كذبنا، استغفر الله ولا إله إلا الله"

* "كاين في زمان بكري" أو "كان بكري".

* "كاين في وحد لوقت".

* "حاجيتك ماجيتك، كليت عشاك وخليتك".

* "حاجيتك على ناس بكري".

خصت حكاية "حد الزين" باستهلاكية مميزة هي: "كاين بكري وحد السلطان ولا سلطان غير الله، ولا كذبت استغفر الله ولا كان مالشيطان لعنة الله عليه".

جسد هذا الخطاب البسيط على المستوى الهندسي للحكاية موقع بدايتها، معلنا عن الخطوة الأولى للولوج إلى العالم الحكائي "حد الزين" أو "عشية"، ومثل هذه العبارة تدل على أن الراوية التي فوضت لها سلطة الحكمي تتمتع بذكاء وخبرة واسعين إذ هي تدرك تماما أن عالم الواقع يختلف عن عالم الحكاية الخيالي، لذا لم يتم الولوج إلى عالمها إلا بهذه العبارة

1 فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، مناهج دراستها، فنياتها -، تر نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 146.

2 عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان -دراسة في فنية الحكاية ووضيقتها-، الهيئة المصرية، (دط)، 1971، ص12.

الافتتاحية أما من حيث "التركيب": فقد ابتدأ هذا الخطاب بجملة فعلية وهي "كاين بكري" والتي أضفت نوعاً من الحيوية والحركية بل الفعالية والمرونة على الخطاب، انطلاقاً من أن الفعل يدل "على معنى الحدوث والتجدد".¹

وهو حال أعلى الخطابات الاستهلاكية التي تكون جملاً فعلية مما يخلق إمكانية التوسع باعتبار أن الفعل يتسم بالحركة وفي ذلك يقول ياسين ناصر: "أفضل البنى الاستهلاكية على الإطلاق تلك التي تتبدئ لفاعلية غامضة مبهمة مع شيء من الإحساس بثقل الزمن"²

والفعل هنا كما هو ظاهر فعل "ماض"، وهنا يتحرك الاستهلال وفق منظومة لغوية تركيبته، زمنية ماضية.

كان ← فعل ماض ناقص ← الزمن الماضي.

ومثل هذا السلوك الزمني يكاد يطغى على النصوص السردية الشعبية "تؤثر الزمن الماضي على سواه لما يلقى فيه الساردون الشعبيون من سهولة المخارج ويسر الموالج"³ ولا يحمل هذا التركيب الماضوي دلالة صوتية بل ينطوي على دلالات عقيمة مرتبطة بأحلام الجماعة الشعبية فهذه الصيغة الاستدلالية الماضوية تمثل دعوة من الرواية إلى المتلقي لكي يسافر معها عبر فضاء الحكيم إلى زمن الماضي، زمن الأجداد، فعبارة "كاين بكري" تعكس أول ما تعكس التمسك بزمن الأجداد، إذ هي صوت الماضي الذي تحرص الرواية على بثه خوفاً من أن يزول في عصر الحاضر، وبهذا يستنتج أن عالم الحكاية الخرافية ومنذ لحظة التأسيسية الأولى يسعى للتواصل مع زمن الأجداد وقيمهم.

إذ تتحد الرواية والمتلقي لمواجهة زمنين مختلفين هما الماضي والحاضر، فلا يلبثان أن يصبحا قيمتين نفسييتين اجتماعيتين حيث يتحرر الباحث والمتلقي من عملية التواصل السلبية ليصبحا ذات فاعلة مع دلالات ومعاني النص، فيقوم المتلقي بمقارنة زمن مع زمن

1 فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية - تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص 162.

2 ياسين نصير: الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي، دار النينوى، سورية، (دط)، 2009، ص 19.

3 عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب - دراسة تحليلية، مجلة بحوث سيميائية، عدد 3، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2008، ص 162.

الأجداد و "ليست تلك المقارنة سوى دعوة للبحث عبر الزمن الضائع، زمن الأجداد والسلف والأصالة، والاطمئنان والراحة، والبساطة والانتماء، والسلطة الأبدية والطبيعية"⁽¹⁾ ومن حيث "المضمون" تعتبر حكاية "حد الزين" نموذجا دالا على العوالم والتقنيات الجمالية العجيبة، فهي منذ الكلمة الأولى "كاين بكري" تحيلنا إلى الزمن المطلق، غير المحدد، حيث لا تهتم بالتدقيق التاريخي، فالزمن هو زمن الماضي لكنه غير محدد بيوم أو شهر أو سنة: "ولأن أعوز الحكاية الشعبية العجيبة المرجع الزمني المباشر والصريح فما ذلك إلا لتبدو أحداثها في عالم متحرر من كل القيود العرضية الظرفية، وهو عالم الممكن المطلق، كما أن الرؤية السحرية التي هي بمثابة الطاقة المولدة للحكاية الشعبية، تحول دون أي إرساء زمني"².

ففي غياب هذا الزمن دخول لقدرة أخرى خارجة عن الطبيعي بل ومتعالية، وهي القوة الخارقة التي تتجاوز الزمن وحدوده، وتعامل الحكاية مع عنصر الزمن بمسحة من التعميم والتجميل خلال التركيز على فعل الكينونة دون زمانها إضفاءً لطابعها العجيب وسر من أسرار استمراريتها، إذ الدافع هنا "ما زال يتضمن الرغبة في تجهيل المستمع إلى الحكاية بالحدود الزمنية للواقعة أو مجموعة الوقائع، الأمر الذي يتيح لمضمونها صلاحية مستمرة، أما الوظيفة فتتمثل في ضمان استمرار صلاحية المضمون وإعفاء الرواة من مسؤولية الصدق والكذب"³

فخاصية التجريد من الزمن يمنح طابعا تخيليا للحكاية إذ أنها لا تنتمي إلى زمن معين، بل تنتمي إلى التراث العالمي.

1 محمد سعدي: نص الاستهلال في الحكاية الشعبية -دراسة تحليلية-، مجلة بحوث سيميائية، عدد1، سبتمبر 2002، ص 165.

2 سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة - تحليلا وتطبيقا-، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 18.

3 عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان - دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها-، الهيئة المصرية، (د ط)، 1971، ص15.

من هنا فلا فائدة ترجى في البحث في الزمن التاريخي للحكاية وهو الأمر الذي يجعلنا تقارب نصها بنائياً بالنظر إلى الزمن كعنصر بناء، وكأنما الراوية تلقى مسؤولية ما سيحكي من عجائب على الماضي من غير توثيق يوصلنا إلى مصدر زمن الحكيم.

وبعد عبارة "كايين بكري" تنسب أحداث الحكاية إلى "واحد السلطان" فلاشك أن توظيف مثل هذه الشخصية يوحي بأنه سيكون لها دور في أحداث الحكاية، كما أن نسبة الأحداث إلى السلطان تدل قديماً أن السلطة كانت لدى الملك أو الأمير، وهذا ما يفتح مجال التخيل لوجود حدائق وقصور، كما جاءت كلمة "السلطان" معرفة، وفي ذلك دلالة واضحة على أننا نعرف هذه الشخصية بصورة أو بأخرى، فهو معروف عادة بالسلطة والجاه، وكثرة المال والنفوذ مادام يمثل الطبقة الحاكمة، وحتى لا تتهم الراوية الناطقة باسم الجماعة بالسذاجة، ولكي يجعل من كلامها معرفة الذات مصداقية أكبر فقد نسبت أحداث الحكاية إلى زمن السلاطين، ما يجعل من الاستهلال يشكل خطاباً يغري الذات الجماعية المهووسة دوماً بالبحث عن الأصول والهوية بتصديق الحكايات، واعتبارها تاريخاً فعلياً لماضي الجماعة العريق.

وبدل أن تشرع الراوية مباشرة في السرد، فقد لجأت إلى توظيف تقنية التثبيت من خلال نسب الحكاية إلى عصر السلاطين، وأما "التثبيت" **"Ancrage"** فهو وضع مجموعة من الإشارات الفضائية والزمنية داخل الخطاب، ترمي إلى تشكيل صورة للمرجع الخارجي وإنتاج أثر معنى الواقع¹

وبتقنية التثبيت من خلال الإحالة إلى مرجع النص تبدو الحكاية خطاباً مشروعاً **"Discours Autorisé"**، حاملاً لمعرفة ستتعرف بها الجماعة، فالرواية تسعى بطريقة ذكية للدفاع عن مصداقية خطابها من خلال نسب أحداث الحكاية إلى زمن السلاطين.

وهي وإن اختارت شخصية مرموقة إلا وهي شخصية السلطان فإنها تعود لتذكر المستمع بأن هناك من أعظم منها، وهو الله عز وعل، إذ تحمل دليلاً قاطعاً على صلة الحكاية بالدين، فلا غرابة أن يتأسس خطاب الاستهلال على قاعدة دينية باستحضار لفظ الجلالة، ليكون بذلك قد استلهم من "الإله القوة والسلطة والصدارة والحياة، الأمر الذي أهله إلى أن يكون

1 رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2000، ص 20.

بالنسبة لنص الحكاية القوة الفاعلة والمحركة لفعل الحكيم، والسلطة التي تأمر وتقول
المسيرة السردية"¹

أما في قول الراوية: "لا كذبت أستغفر الله، ولا كان مشيطان لعنة الله عليه" عبارة
هامية في تركيب الخطاب، تحوي دلالات عميقة ملمحة بأن الراوية قد حافظت على النص
وروته كما سمعته تماما محققة بذلك الأمانة في التبليغ، وفي حالة ما إذا نسيت فإنها تطلب
المغفرة والصفح من الله، وترجع الهفوات التي ربما سنقع في روايتها بالزيادة أو النقصان إلى
فعل الشيطان.

هذا الحذر في التبليغ يرجع إلى مدى تداول بعض الأحاديث النبوية أو القرآنية بلا
تحريف وبصورة عامة، إن تقديس النص الديني انتقل بل انسحب على بقية النصوص
الشفهية غير الدينية لدى بعض الرواة فكثير منهم من يلتزم رواية الحكاية بالأسلوب
والعبارات ذاتها دونما أي تغيير مهما تكررت إعادتها وتوالى سردها على مر السنين والأزمان
"وتلك خاصية متفردة من خصائص الأسلوب الشفوي"²

فالحرص على الأمانة في التبليغ قد لمستته شخصيا أثناء تسجيلاتي الميدانية للحكاية
العجبية، فكثير من الراويات ترفض القص من أول وهلة بدعوى النسيان أو عدم التثبيت من
أدق تفاصيلها، وهذا وإن دل على شيء فإنما يدل على روح الأمانة التي تتمتع بها راوية
الحكاية الخرافية وهكذا، فخطاب "حد الزين" يبقى مفتوحا على عدة تأويلات ودلالات تتجدد
وتتغير تبعا لتجدد وتميز كل قراءة، لكونها أشد الخطابات ثراء وفعالية ودلالة فلا تمنع
معناها ببسر، ولا تهب ذاتها بسهولة، وإنما ترقى إلى أن نكون خطابا إشاريا مغلفا بمضامين
اجتماعية ودينية وثقافية عميقة تماما كعمق تفكير الجماعة الشعبية كما لا تتفك هذه
الحكاية تتربع على عرش الشفرات الدلالية الرمزية والنظام الشكلي المتفرد الذي أبدعته
الجماعة الشعبية بكل مقوماتها النفسية، الاجتماعية والثقافية.

1 محمد سعدي: نص الاستهلال في الحكاية الشعبية - دراسة تحليلية - ، مجلة بحوث سيميائية، عدد1، سبتمبر 2002،
ص 156.

2 غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997،
ص46.

ثانيا: السلطة الذكورية (الآبسية) والنظام الأنثوي (الأموسية):

تقدم الحكاية الخرافية في بعدها الواقعي رؤية واضحة ترتبط بالمجتمع الذي يتداولها، لتبدو في مبناها ومغزاها مرتبطة بدرجة ما مع بنية المجتمع ونسقه العام.

تسلط الحكاية الضوء على ذلك التعالق الذي يجمع الشخوص بين رئيسية وثنائية، ومنها علاقة الرجل بالمرأة، فهي في مجتمعنا المحافظ البدوي، لا تزال كائنا لا يقارن أو يضاهى بالرجل، وأداة لمتعته، وعرضة لاستبدالها متى شاء ما لم تتصاع لأوامره ورغباته. ومن هنا تتراءى المرأة مهمشة، ضعيفة وكبش فداء لمعشر رجال هذا المجتمع الشعبي.

وبقدر ما صنعت النساء تاريخا يضاهي ما صنعه الرجال، بقدر ما أهملها التاريخ وجانب تسجيل ذلك أو نقله، فقد خلقت النساء من المعالي بمثل ما خلق الرجال وإن لم تكتب لها الحياة والخلود.

بيد أن هؤلاء النسوة قد ورثن عن الرجال معان متراكمة عن التجربة الذكورية، من أجل إعادة بناء التراث الشعبي وبعث الخيال الخصب من جديد.

وتبرير هذا التقصير من جانب المرأة أنها منذ الولادة تستقبل بقليل من الفرح في حين أن ولادة الذكر، تصاحبها فرحة عارمة منقطعة النظير باعتباره مصدر الإنتاج والقوة العاملة. نجد تلك العلاقة متقاربة أحيانا (الابن، الأم، الأخت) ومتنافرة (زوجة الأب) في أحيان كثيرة، إذ تصور في مجملها تلك التواترات والتنافرات أو المتناقضات (الحب والود/ الغيرة والحقد) كما تكشف عن العلاقة السائدة في مجتمع الحكي ومبناه، حيث تبدو ذات علاقة وثيقة بالواقع، وبخاصة المرأة باختلاف مكانتها وأدوارها في المجتمع.

وهكذا فإن البنية الاجتماعية من أهم المفاهيم الداخلة في الدراسات السوسولوجية والأنثروبولوجية، يستخدم بمعان مختلفة وتعرف بالعناصر المكونة للمجتمع تلك "الوحدات

الجزئية الداخلة في تكوين البناء الاجتماعي هي الأشخاص، أي أعضاء المجتمع الذين يحتل كل منهم مركزا معيناً فيه، ويؤدي دوراً محدداً في الحياة الاجتماعية¹

يظهر في حكاية "ظريف ومرجانة" أو "بقرة ليتامى" معادلة الشخص في علاقاته بالآخر (المرأة بالرجل) أو العكس والفاعل هنا يكون أساسياً للعلاقات الاجتماعية بكافة تناقضاتها وهذا ما تسعى إلى إظهاره من خلال البنية الاجتماعية المشكلة لمجتمع الحكايات الشعبية، انطلاقاً من العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من خلال النظام الأسري أو القرابة أو النسق الاجتماعي الذي تشكله الحكاية المنتقاة من الواقع الاجتماعي والتي قد تكون مناقضة للواقع، إذ يتمرد الفرد على ما يعيشه عبر الواقع والأساس هو موقع المرأة في إطار هذا البناء.

وإذا كانت المرأة الجزائرية عموماً مضطهدة، تعامل كسلعة خلال الفترة الاستعمارية مما أثر ذلك سلبياً على معاملة الرجل لها، فراح ينقل قسوة المستعمر ووحشيته إلى بيته محاولاً بذلك إثبات وجوده من خلال أسرته وعائلته إلا أنها ظهرت بوجه مشرق إيجابي من خلال الكفاح جنباً إلى جنب الرجل، وكأن الحرب كانت فرصة سانحة تعبر فيها المرأة عن نفسها بصورة مضاعفة.

"إن الطبيعة العامة للمجتمع الجزائري كانت تتميز إلى حد بعيد بالمحافظة و
"بالنظام الأبوي"²

وفي غمرة الاستقلال عاد الإحباط لسيطر على المرأة الجزائرية، بعودة النظرة القديمة إليها على أنها كائن ضعيف، محكوم عليه بالسبي والقهر مدى العمر.

وهاهي اليوم وقد اكتسب مجتمعنا الشعبي ثقافة حضارية بلغت أوجها بدأت تتخلص شيئاً فشيئاً من كل هذه البرائن السلبية، فتراها الأمر الناهي، والمسيطر على سائر الأسرة

1 وسام العثماني: المدخل إلى الأنثروبولوجيا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2002، ص85.

2 مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، بسكرة، الجزائر، ط1، 2003، ص29.

والعائلة مصغرة كانت، أم مكبرة فهل نجد ذلك متجسدا في حكاية "ظريف ومرجانة وبقرة ليتامى"؟

تقدم لنا الحكاية شبكة واسعة من العلاقات، التي تتوزع بصورة منتظمة على نوعين من الشخصيات تمثلان نمطين مختلفين من السلطة أو النظام، حيث يسعى كل واحد منهما على امتداد المساحة السردية إلى تحقيق الأفضلية.

يعتبر جنس الأنثى أو المرأة الحامل للقيم الإنسانية السلبية، العنصر المؤسس للبنى القاعدية من النظام الأموسي (الأمومي) الفاسد، إذ كل ما يتعرض له الولدان من إهمال وسوء معاملة واضطهاد بشتى أشكال (حرمان من الطعام، تكليف، تعجيز...) صادر عن زوجة الأب بوصفها السلطة العليا لهذا النظام في المقام الأول، تفصح عن حقيقته وأبعاده.

وهكذا فحضور الأنثى وسلطتها الكلية يتم في ظل ضمور دور العنصر الذكوري وتراجعها، من خلال تواطؤ الأب الزوج العفوي والتلقائي (من غير وعي)، وصغر سن الفتى الأخ باعتبار ضعفه وعجزه.

تلك الظروف هيأت لهذه الأنثى كافة السبل بغية بسط هيمنتها في المستوى الأول من الحكاية على شبكة العلاقات بين الشخصيات، مما جعلها تعلن عن نفسها كشخصية نافذة ومهابة الجانب منذ الوهلة الأولى، تتفرد بالسلطة والنظام.

وبالمقابل نلمح شخصية النظام الأبوي، أو الأبوي ممثلة لشخصية السلطان والحاملة للقيم الذكورية الإيجابية، فتراه يتسم بالقوة والحزم والصلابة من خلال إصدار الأوامر، واتخاذ القرارات، بيد أنه يعد سلطة غير مستقلة، تستمد قوتها من السلطة القهرية الأنثوية.

غالبا ما يكون الأب ملكا أو سلطانا، لا يذكر شيء عن مملكته أو أعماله، وهو وإن بدا محبا لطفليه، فإنه يلعب دورا لا أهمية له في الغالب، لا يظهر إلا في بداية الحكاية والسرد، وفي الحياة اليومية للأسرة كثيرا ما نرى السلطة الأبوية (الأبسية) غائبة تماما، تمثل مكانة أقل أهمية من السلطة (الأموسية) باعتبارها تطعم الأطفال، تهتم بهم، وترعى شؤونهم، وهذا ما لم يتبد في الحكاية فعل القوى الشريرة والقهرية التي ظهرت بها زوجة

الأب، هذا الأخير الذي يبقى على حال كبير من السلبية، فهو دائما طيب، ونادرا ما يكون شريرا.

إن هذه السلبية المطلقة للسلطة أو النظام الأبوي في الحكاية تنبعث على الدهشة والاستنكار، فقبل هذا الزمن كانت الحكايات ترصد خضوع الأبناء لسلطة الآباء بل يمتد ذلك بأن تخضع الفتاة لرغبة الوالد، فلا تستطيع رفض الزواج ممن اختاره لها بحسب ميولها أو رغبتها وإنما انقيادا وطواعية لسبب أو مصلحة ما.

وتتنامي تلك الطبيعة السلبية الأب، فتتضح أكثر في الحكايات التي نرى البطل فيها وهي الإبنة مرجانة أو الإبن ظريف تلاحق من طرف زوجة أبيها في حين لا يحرك الأب ساكنا أبدا لحمايتها أو نصرة الحق.

أما الأم فتظهر بوجه شاحب مقيت، إنها زوج الأب الشريرة التي تتفنن في تعذيب الطفلين وتمارس كل الطقوس والأساليب من أجل طمس معالم وجودهم في الحياة فهي ليست بالأم الحقيقية رمز الحب والعطاء، والتضحيات، والتي فارقت الحياة، فتزوجها السلطان ومعها فقد كل مؤشرات السلطة والنظام.

وغالبا ما يكون لزوج الأب المضطهدة ابنة من زوجها الأول وهي هنا "عسلوجة"، فهي في كل ملامحها بعكس البطل في كل شيء، تجتهد في التواطؤ مع والدتها، فتراها تسارع إلى مسانبتها ودعمها بكل السبل للقضاء على البطل مرجانة وأخيها ظريف فتكون لمرات عديدة سببا في شقائها من خلال دور التجسس وإضرار السوء، والغدر والمكر.

وهنا يقع الصدام المباشر بين السلطتين من أجل فرض السيطرة التامة وبسطها على كل من يحيط بهما، وتعود شخصية زوجة الأب إلى حاضر السرد مجددا فتسعى إلى تحطيم السلطة الذكورية الأبوية المتنامية، لمحاولة القضاء على زوجة السلطان رمز القوة الذكورية، وهنا ينجح السلطان في استعادة هذا الرمز من جديد وحمايته من خلال حسن استغلال وإدارة العناصر المحيطة به، وهذا دليل مضاعف على تجاوز السلطة الأبوية لكل مخطط أنثوي

عالي المستوى، إنه الأكثر قدرة على تسيير شؤون الجماعة مقارنة بالمرأة فهو "تمثيل لحركية المجتمع الأبوي وإشارة لبدء الحضارة التي نعرفها الآن"¹

فالصراع الدائر بين السلطان وزوجة الأب هو صراع بين نظامين مختلفين، نظام مركزه السلطة الفردية ممثلة في الأنثى وآخر مركزه السلطة الجماعية الذكورية وتكريسها بقوة.

وفي حكاية "بقرة ليطامي" نمط مختلف من الصراع والتعلق يتمظهر في ثلاثة نماذج مختلفة للأنثى الأم تترجم مراحل التغيير التي شابت النظام الأموسي ومراحل تطوره عبر الزمن من خلال شخصية الأم المتوفاة أو الأم المانحة، وشخصية زوجة الأب الشريرة وهي المانعة والمتسلطة، وآخرها زوجة السلطان أو الأم الحامية.

إن النموذج الأول من هذه الشخصيات دائماً طيب، حنون حتى بغيابه المادي بحكم انتمائه إلى العالم السفلي (عالم الموتى)، إذ تتحول إلى شجرة أو حيوان يحمي الأطفال ويستमित في الدفاع عنهم (بقرة)، كما تمنحهم الدعم والزراد ما دامت قادرة على وهب الحياة إلى الآخر، وحينما يجمع الطفلان عظام البقرة ويدفنها تحت شجرة تقدم لهما الطعام بدورها، تظهر بوادر هذا النموذج الأمثل من خلال موتيف "البقرة" و "الشجرة" واللذان يحملان في طياتهما رمز الحياة ومعنى الديمومة، فينمو الولدان ويزدادا جمالا وحيوية مع مرور الأيام، ولكن سرعان ما يضمحل كل ذلك بظهور الشخصية الثانية للأنثى الأم الموسوم بالحرمان والمنع، والإساءة والهلاك ممثلاً في زوجة الأب الشريرة التي تتفانى في قمع الطفلين بالذبح والمطاردة والتشويه، والتأليب وهو الدور القهري الذي تواجد بكثرة خلال فترات السرد في نطاق نظام قهري، متعدد الأوجه والمقاصد. وتتجسد صورة الحرمان والمنع في تعريض الولدين إلى التهلكة فينتهي بهما الأمر إلى الموت قتلاً، كما أنها تورثهم التشوه الخلقي (الجسدي) فيكون وجهها ونتيجة حتمية للتشوه النفسي الذي تجدر في الأم المانعة مع تشوه في النظام الاجتماعي الذي نشأت فيه.

¹ فراس السواح: مغامرة العقل الأولى - دراسة في الأسطورة -، سوريا وبلاد الرافدين، دار الحكمة، بيروت، لبنان، ط4،

وأما النموذج الثالث للأنثى الأم، فيتمثل في موقف زوجة السلطان المتموضعة في قاع البئر حينما تسمع صوت الشيخ الحكيم أو الدبار، فتتمتع عن الصعود إلى القمة في حركة متهورة تفقد على إثرها حياتها وحياة وليدها الذي أنجبته في البئر بل تراها تجيبه في هدوء وحكمة فتصارع الشيخ الحكيم بكل الأحداث تاركة المجال أمامه للتفكير والتدبر، ومنه الخروج بالحل الأنسب والسليم لمعضلتها.

إن هذا التحول في طريقة تفكير الأنثى الأم **(السلطة الأموسية)** حدث في نطاق النظام الأبوي أي في المستوى الثالث من الحكي، مما يسمح بالاعتقاد أن هذا النظام قد حدد وظائف الأنثى الأم وحصرها في الإنجاب والرعاية الجسدية والنفسية للأولاد.

وبعقد مقارنة بين النموذجين الأنثويين، أي الأم المتوفاة أو الأنثى المانحة والأمومة الحامية **(زوجة السلطان)**، يفقد الطفل "ظريف" الذي يتحول إلى تيس كل معاملته الإنسانية ومعها الرعاية النفسية في غياب الأم وإن حاولت منحه الرعاية الجسدية من خلال حليب البقرة وثمار الشجرة، وهكذا يحدث التناقض بين التطور البيولوجي لظريف التيس يقابله النقص النفسي الذي يجعله إنسانا سويا مثل باقي أقرانه في النهاية.

كما يمكن أن نجزم بأن تصرف زوجة الأب المانعة ما هو إلا رد فعل غريزي ثابت فيها قصد إحداث الأذى، إذ هي تخدع بالغريزة وتفرق بها أيضا، ولا تستطيع التأثير إلا في ذوي الفراغ النفسي وذوي الحاجة الملحة إلى التغيير، ومثال ذلك نجاح زوجة الأب وبكل بساطة في خداع الأخويين، فتدفع بهما إلى الرحيل نهائيا عن القرية في وقت كانا بأمس الحاجة إلى التغيير والحصول على الأم.

وفي الحديث عن "غيرة الأنثى" نسوغ لذلك بأنها موجودة منذ بداية الورى وكأنها عرف متوارث لدى الأجيال البشرية، تسود بين الحماة والكثة، أو بين زوجة الأب والأرباب، وغالبا ما تشعر زوجة الأب بالكره والمقت تجاه ربائبها لأن زوجها يهتم بأولاده ما يخلق في نفسها فراغا واضطرابا تنتج عنه أفكار مطردة بضرورة التفرقة ودب الفتنة في أوصال الأسرة الصغيرة.

وحينها يتعلق البحث بالمنظور التحليلي النفسي للحكاية، نرى بأن النمط الأصلي للأم الكبرى هو المدخل الواضح لدراسة هذه الحكاية، وبالتالي تحليلها وفق المنظور النفسي التحليلي اليوناني "كارل غوستاف يونغ" الذي يواجه منذ البداية وجهين متناقضين لهذا النمط الأصلي وجه سلبي جسده زوجة الأب الشريرة - كما أسلفنا - وآخر إيجابي مثله دور الأم الضحية التي تبثت في صور شتى عبر كافة مراحل تطور الحكاية، ففي البداية تظهر في شكل نبعين من العسل والسكر يغذيان الطفلين المحرومين من الغذاء من زوجة الأب المانعة، ثم في شكل بقرة حلوب نسقيهما طيبا يساعد جسميهما على النمو والاكتمال، ليظل الدور نفسه منوطا بضرع البقرة الملتصق بالجلد الذي حمله الأب من السوق إلى ولديه، كملح أساسي لغذاء الطفولة وإيجابية الأم المانحة فيما يتسبب الحرمان من الغذاء في تكوين ملح سلبي للسلطة الأموسية المانعة، وهكذا يظهر الصراع جليا بين ثنائيتي القبح والجمال، فالأثر السلبي ينعكس مباشرة من خلال التشوهات التي تصيب ابنة زوجة الأب الشريرة "عسلوجة" وتبرز ذمامتها وقبحها، فيما تغنت الحكاية مطولا بتمتع الطفلين بالجمال وحسن البناء الجسدي مما زاد من تفاقم غيرة وحقد الأم المانعة.

كما أبرزت الحكاية ملمحا ثالثا على جانب كبير من الأهمية ميز بدوره بين إيجابية النمط وسلبيته ألا وهو التبعية المطلقة للأم، من خلال الوجه الشاحب الذي طبع علاقة زوجة الأب الشريرة بابنتها العوراء، فانعكس عليها سلبا وتسبب في الأخير في هلاكها، ليتمتع الطفلان بالمقابل باستقلال نسبي عن أمهما بعد وفاتها، ويخوضا معترك الحياة، أين تتكون شخصيتهما، ليحققا نضجا مرحليا خلال كل قسم من أقسام الحكاية.

جعلت حكاية "ظريف مرجانة" من الشقيقين اليتيمين فضاء صراع محتدم الوطيس بين التوجهين السلبي والإيجابي للنظام الأموسي، وبهذا كانا نموذجين ممثلين للشخصية البشرية في خوضها للصراع النفسي في علاقتها بالنموذج الأصلي الموروث للأم الكبرى والمستكن في أعماق اللاشعور، وهذا ما أهلها لبلوغ ذروة الإقضاء، وظفرهما بالنهاية السعيدة المبشرة بالخلاص من عقدة الارتباط بالأم التي تولد معنا وتظل في أعماق لا شعورنا، تتحين الفرصة للبروز خلال مراحل العمر المختلفة وبالمقابل مثلت البنت الشوهاء النموذج الأسوأ

على الإطلاق لسيطرة عقدة الارتباط بالأم، والذي سرعان ما يتحول إلى عائق لنمو الشخصية وسببا في اللاتوازن الذي عبرت عن مغزاه الحكاية في نهايتها الكارثية.

وإلى جانب النظام الأصلي المتعلق بالسلطة الأموسية، تبرز الحكاية نمطا أصليا آخر لا يقل أهمية عن الأول وهو "القرين" و "القرينة".

أين مثل الشقيقان اليتيمان هذا النموذج، كل منهما بالنسبة إلى الآخر، بحيث جسدت "مرجانة" نمط القرينة بالنسبة للطفل "ظريف" و جسد هذا الأخير نمط القرين بالنسبة للفتاة، والتي ظهرت بلمح إيجابي، هو المساعدة والدعم لتجاوز كل العوائق والمحن، فمكنته بذلك من النضج النفسي وتغليب الشعور في النهاية، وتجاوز مرحلة اللاشعور، بينما مثل القرين بالنسبة إليها القوى السلبية التي كانت تشدها للمرحلة اللاشعورية، فتكبح نموها النفسي وتعرضها للخطر، وتخلق العراقيل في سبيل تطور قواها النفسية، وفي هذا الصدد تصرح بنيلة إبراهيم: " ... القرين أو القرينة جزء خفي في الإنسان مرتبط به وملازم له، فهو جزء من محتوى اللاشعور"¹

ولعل التحول السحري إلى حيوان والذي أصاب الفتى (تحوله إلى تيس أو غزال) يمثل سمة لاشعورية تؤكد ما سبق وأكدناه ضمن المعروف أن الحيوان المسحور في الحكايات الخرافية يرمز إلى الجزء البهيمي أو الغريزي الذي يمكن أن يقود الإنسان إلى متاهات اللاشعورية المظلمة.

وهكذا فحكاية "ظريف ومرجانة" تعرض "لقيمة الأمومة باعتبارها حالة نفسية فطرية في الإنسان، تولد معه، وتظهر قوية مع ممارسته لسلوكات الإنسانية الأخرى، ومن هنا جاء الاحترام والتقدير لهذه الأمومة"²

1 نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، (د ط)، مصر، (د ت)، ص 75.

2 أحمد عزوي: القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ط1،

(د ت)، ص 169.

ومن هذه الحكاية وغيرها تندثر سعادة الأبناء ويكثر الظلم والحرمان بمجرد موت الأم أو فقدانها لزواج الأب من امرأة أخرى، لتحل محل الأم، ويحل الشقاء والغبن، والتميز بين الأبناء يمكن اعتبار قيمة "الأمومة" ظاهرة عالمية لما يصدر عنها من أشكال مظاهر اليتيم وفقد الأم، وفيها تظهر أعلى مظاهر القسوة التي تبلغ حد التجريح والتعذيب أو محاولات القتل فالهدف الحقيقي من عرض هذه القسوة هو تأكيد هذه القيمة والكشف عن عقدة زوجة الأب "فالأم هي التي تحافظ على أسرتها وتجمع أبناءها إذا توفي الأب بينما في حالة وفاتها فإنه يتزوج مرة أخرى ولا يهتم بجمع شمل أولاده"¹

وهكذا فإن قيمة الأمومة مرتبطة بعرض الحكاية لحب الأم الشغوف لأبنائها، فتراها تصارع من أجلهم القسوة والحرمان، وتحرص دوما على سعادتهم وأمانهم مدفوعة بغريزة حب البقاء لأن أبنائها استمرار لوجودها.

وتبقى مكانة السلطة الأمومية نافذة بين الأبناء، وهذا دليل على مدى تأثيرها في الأسرة، فهي التي تهب حياتها مقابل حياة أبنائها وأسرتها. "وبمعنى آخر تعطي الحياة بفقدانها هي الحياة، وهكذا تتعاطى دورة الحياة، كل شيء سبب في وجود الشيء الآخر"²

وهنا تلح الحكاية على أن الولدين لم يستطيعا تناسي أمهما التي كانت ترعاها قبل فقدانها للحياة، كما تركز الحكاية على قلق الأم على أبنائها وهي بين الموت والحياة، عندما طلبت من والدهما ألا يبيع البقرة لحاجة أبنائها لها، وكأنها تعلم بمصيرهم بعد موتها وهو الذي تحقق فيما بعد. وهنا ننوه بها في الحكاية من صور الأم الحنون وهي أشمل صورة تظهر بها غالبية الأمهات، كون الأم وضعتها الطبيعة في موضع الحارس الأمين، الدؤوب لأولادها، حتى إذا ما كبر الأبناء ظلت تحرص على مصالحهم وتزودهم بالنصائح والمساعدات المادية والمعنوية ما وسعها ذلك.

1 فاتن محمود شريف، يحيى مرسي عبد بدر: مقدمة في علم اجتماع الأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2008، ص 187.

2 أحمد عزوي: القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ط1، (د ت)، ص 166.

ومن جهة أخرى حققت الحكاية وجهاً منصفاً للمرأة رد لها الاعتبار بوجودها ككائن اجتماعي له من المميزات الإيجابية - كما السلبية - من مثل الذكاء، والفتنة، والجهاد، والشرف والعمل و... ما يؤهلها لأن تتفرد بمكانة سامية بموجبها تلقى الاحترام والتبجيل، لذا نرى بأن الحكاية اتسمت بالموضوعية بعدم انحيازها أو انتصافها لأحد طرفي المجتمع على حساب الآخر لا السلطة الأبيسية ولا الأموسية ومنه فإن قيم الأمومة ثابتة في الحس الشعبي، لا تتأثر بتغيير الظروف الاجتماعية ولا الثقافية المحيطة بها، إنها قضية متفق عليها في كل السياقات وفي كل العصور، وهي بمثابة دعوة مركبة إلى التحلي بقيم الأخلاق الأسرية التي يجب إتباعها حتى تندعم الروابط الأسرية.

ثالثا: شعيرة البنية المكانية:

إذا كانت الحكاية الخرافية فنا زمنيا، فإنها من جهة ثانية رحلة في المكان أو الفضاء، إذ تتطوي على شبكة من الأزمنة لها مقوماتها الخاصة وأبعادها المتميزة.

وبما أن الإنسان بفطرته يميل إلى الاستقرار الذي لطالما بحث عنه وناشده فلم يجده سوى في المكان حينما ارتبطت حضارته بالزراعة والأماكن التي تحوي عناصر الحياة، وتبث فيها الحركة والحيوية، أو الدافعية الكامنة في البقاء، ولقيام كل فرد بوظيفته صراعا أبديا، ليتحول مركز الحياة إلى موضوع الموت الذي حاربته الخرافة في اللاوعي الجماعي لأفراد المجتمع الواحد.

وقد تجسدت فكرة الصراع على المكان في خرافة **حد الزين** تجسيدا حسيا، ووصفيا، وتأثيريا، بحيث عكس بامتياز ثنائية البطولة والتضحية، ذلك الدور الذي تقمصته **حد الزين**، إذ تتعرض إلى تجارب قاسية مع توافر قوى الشر وهنا تتعارض ثلة التفاؤل والأمل مع المكر والأنانية، وكذا الحقد والحسد ممثلة في ابنة العم الشوهاء، ولكن سرعان ما يتم استعادة التوازن المفقود، لتلعب البطولة دورها الحكيم وتظفر البطلة الضحية بالحظوة المستحقة، أي موقعها المكاني الذي انتزع منها عنوة وهكذا تستحيل "**حد الزين**" إلى تجربة رائدة وحكيمة تغلب وتقهق بفعل قوى الدهاء والمكر، لتنتصر في النهاية بقوة الإيمان والعدالة الإلهية وتلك هي صور البطولة على الإطلاق.

كما لا تؤدي الشخص في الحكايتين المتبقيتين دورها الفاعل في السرد إلا إذا تحركت ضمن فضاء مكاني زاخر بالتنوع والمفارقات. وهذا ما سوف نسلط عليه الضوء في دراستنا للمكان الذي طغى بصورة جلية في الحكايات الثلاث فما وجه العلاقة بين الحكاية الخرافية والوسط المحيط وكيف تنعكس بنية المكان على بنية الشخصية الفكرية، والنفسية والفيزيولوجية؟

لم يكن "تودوروف" ليبرج عامل "المكان" أو "الفضاء" -باعتبارهما تسميتان متداخلتان لا حدود أو فصل بينهما في الدراسات الغربية أو العربية-، كمكون آخر يضاف إلى إضافة المكونات التي يفقد بغيابها السرد غاياته ومرامييه، ولكن المكان حضر بقوة على

مستوى المتون الحكائية الثلاثة مما يفرض عدم تهميشه أو الاستغناء عنه، أو حتى تجاوزه أثناء ممارسته الفعل التخيلي.

لم تختلف المعاجم اللغوية في تعريف المكان، "إذ كلها تجمع على كونه: لفظا تحت الجذر "كون" في لسان العرب لابن متطور وهو الحدث"، "وفي المصدر ذاته أنه في الجذر "مكن" ونعني به الموضع وجمعه: أمكنة"¹

وأما من حيث "المدلول" فالمكان هو "الموضع والمكانة"، يقال: "فلان يعمل على مكنته أي على اتئاده. والمكانة هي المنزلة عند الملك، والجمع مكانات"²

ولا نستطيع -ههنا- إغفال حق التنزيل الحكيم في ذكر المكان بمعنى "مستقر"، مع تعدد المفاهيم والمدلولات في قوله تعالى: « وَأَنْذِرْ فِي الْكُتُبِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا »³

أي اتخذت لها مكانا نحو الشرق، وفي قوله عز وعلا: « وَأَسْمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادُ مِنْ مَّكَانٍ قَرِيبٍ »⁴، فيما ورد بمعنى المنزلة الرفيعة في قوله تعالى: « وَرَفَعَهُ مَكَانًا عَالِيًّا »⁵

وأكثر ما يهمننا في دراستنا هو "المكان" في النص الحكائي "إذ هو بناء لغوي متخيل، تقدمه الكلمات نصيا لما لأغراض التخيل وحاجاته، فهو إذن نتاج مجموعة من الأساليب اللغوية المختلفة والمختلقة في النص، وعبقرية الأدب هي حيزه"⁶

والمكان بصفته عنصرا من عناصر العالم الحكائي الخيال بصيغته القاص (السارد) كما يصنع عالمه بكل عناصره، ويصوغه في خياله من الكلمات سواء أجاها مطابقا بدرجة أو

1 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان مجلد 06، ط1، 1997، ص83.

2 المرجع نفسه، ص 83.

3 سورة مريم: الآية 16.

4 سورة ق: الآية 41.

5 سورة مريم: الآية 57.

6 مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، أكتوبر 1998، ص60.

بأخرى للمكان والعالم التخيلي أم لا وهكذا تكون قراءة العمل الحكائي بحسب ميشيل بوتور: "رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، رحلة في الزمان والمكان غير الطبيعيين"¹

من هنا بات المكان الإطار الذي تقع فيه الأحداث وطريقة إدراكه ترتبط بالإدراك الحسي... فهو ليس حقيقة مجردة، وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز لذا يبقى المكان "صورة أصلية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس"²

ووجود الإنسان في المكان أدى إلى تعضيد العلاقة بينهما، تلك العلاقة التي أخذت في التنامي، حتى أضحي المكان واحدا من القضايا التي يخترقها الإنسان بالبحث بغية التعمق في هذا المحسوس وتمام إدراكه.

والمكان بوصفه "الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية"³

يعد أحد الركائز الأساسية التي يستند إليها العمل الأدبي ولاسيما الحكاية إذ تحتاج إلى مكان تدور فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات والمكان في أي إبداع سردي مجموعة من المفاتيح التي تساعد على فك مساحة كبيرة من مغالق النص لذلك ينبغي أن ينظر إليه بوصفه "شبكة من العلاقات والروايات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الحكائي الذي ستجرى فيه الأحداث"⁴

إن كل هذا الحديث عن المكان يسوقنا إلى القول بأنه لا يعقل وجود أحداث دون "مكان" تقع فيه، أو وجود شخصيات دون مكان يحتويها بل إن كل وجود مرتهن بأبعاد مكانية توّطر كينونته، بوصفه تيمة لا محيد عنها في تشكيل مدلوليات السرد.

1 انظر: يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1986، ص222.

2 مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، أكتوبر 1998، ص 60.

3 حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي - الفضاء، الزمن، الشخصيات -، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص20.

4 المرجع السابق: ص32.

ولما كان المكان بمثابة العمود الفقري، فإنه لم يعد مجرد إطار تقع فيه الأحداث، ولا فضاء يحتضن حركة الشخصيات فحسب، وإنما أصبح مساحة دلالية وإطاراً حيويًا زاخراً بمجموعة من الأفكار والدلالات.

ومما سبق سوف نرصد المكان بصوره وأبعاده في سيرورة الحركة السردية وعناصرها وبخاصة "الشخصيات" باعتبارها بؤرة الأحداث والهدف المرجو لنجاح السرد.

إن مجتمعنا ومحيطنا الشعبي - في مدينة تبسة - بدوي بامتياز، في ماضيه فلاحي رعوي، إذ يمارس الزراعة وتربية المواشي، وأما الليل - في ظل انعدام الكهرباء ووسائل الإعلام - فهو فضاء رحب يشغل بالتجمع تحت ضوء القمر وكانون الجمر، أين يظهر الحكيم وخلق أجواء خيالية بسرد الحكايات الخرافية.

وعلى مستوى المكان الخارجي كانت النسوة هن المحافظات على هذا التراث يعلمن أبناءهن بل ينقل لهم التراث الشعبي، وهكذا أضحت السرد من اختصاصهن وبخاصة الجدات.

وبجانِب المنزل كان السارد أو الراوي يقص تفاصيل حكاياته في الأعراس بين المدعوين، كما يتخذ من الأسواق والمساجد وسيلة لنشر الأخلاق والوعظ الإنساني في أحاديين قليلة كان يجتمع بالناس في الوعدات مرة كل سنة من أجل بث بعض الدعابة والمرح والموعظة الحسنة.

إن حاجة الحكاية جعل كل حدث تقوم به شخصية ما يجري في مكان معين، دفع بالراوي إلى تنويع الجو الحكائي وإشاعته بالتميز وإكساب الأمكنة سمات البعد والتناقض، فضلا عن تشبعه بالطاقات الدلالية المكثفة.

ومحاولة الكشف عن دلالات الأمكنة في الحكايات الثلاث كشف عن تمظهر مجموعة من التقاطبات المكانية *Polanités spéciales* أين ترد تلك التقاطبات في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بالأماكن.

ومن أبرز الأمكنة التي سجلت حضورها، والتي تأسست وشكلت وفق عنصر التضاد والنقاط نذكر:

أ- أمكنة طبيعية:

يطلق المكان الطبيعي على ما هو "مصدر للمواد الأولية والطاقة المساعدة على تحويل المواد الخام"¹

وبتعبير آخر فالمكان الطبيعي هو ذلك الفضاء الذي لم تتدخل يد الإنسان في إقامته وتشكيله، إذ يوجد بصورته عند الأزل وتحضر هذه الأماكن الطبيعية بقوة في الحكاية العجيبة فمن أشكالها.

* الغابة:

ورد حضور الغابة في المتون الحكائية الثلاث، فكانت ذلك المكان المخيف الذي تسكنه الغيلان والجن والحيوانات المفترسة، وطائفة لا تحصى من الوحوش والكائنات الخرافية، لذا ارتبط إنجاز المهام أو المخاطر وخوض التجارب والأهوال بهذا المكان -على خطورته وأهميته معا- فمن ارتاده وخرج منه بأمان فذلك هو البطل فالغابات خاصة بغموض مساحتها التي تمتد لما لا نهاية متجاوزة قناع جذوع الشجر وأوراقها، "تلك المساحات المحتجة عن أعيننا، ولكنها مفتوحة الفعل هي مفارقات (بكسر الراء) نفسية حقيقية"² وأحيانا يتحول هذا المكان إلى فضاء مأهول مؤقتا وذلك لما يوفره للجماعة الشعبية من موارد حيوية كما تحاكي ذلك في الحكاية (الصيد - الترفيه عن النفس، جلب الحطب - التزود بالماء...)

ومن الأمكنة الطبيعية كذلك يظهر لنا:

1 عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب العربي -دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات-، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص120.

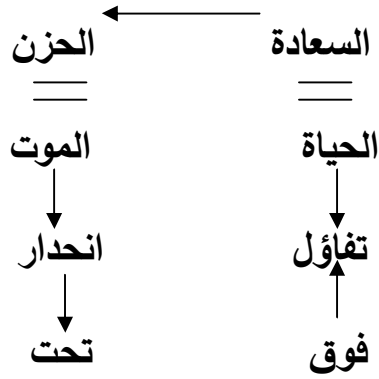
2 انظر عاستور باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص172.

* الوادي:

فمنطقتنا بحكم نمط إنتاجها القائم على الفلاحة والرعي محفوفة بالواديان، هذه التي تحمل دلالات كثيفة وترتبط بالانتعاش والاستجمام كم سرعان ما تتحول إلى المنتهى والهلاك، وفقدان الأمل بالاجتماع بالمحبوب أو السلطان بالنسبة لحد الزين، حينما تقرر ابنة عمها التخلص منها وإلقائها من أسفله، ليكون الانحدار بالنسبة لحد الزين نهاية سعادة لم تبدأ أصلا من المفهوم الاجتماعي.

* الجبل:

ويقترن ظهوره كأثر طبيعي أيضا في حكايتي "حد الزين" و"بن عكر"، وعلى عكس ما يمثله الحيل من شموخ وهيبة، وقسوة، وعلو وهمة، كمظهر من مظاهر الاحتماء والحماية من الأخطار والأهوال، يتبدى الجبل بوجه كئيب سلبي، إذ يمثل تهديدا حقيقيا لحد الزين بعد أن أقدمت ابنة عمها على رميها من أعلاه إلى أسفل الوادي وهو ما يمثل لحظة الانكسار والهدم في الحكاية تماما كحطام أمانى حد الزين في الظفر بالسعادة التي حملت بها مع السلطان، مما يترجم متناقضين هما



وفي حكاية "بن عكر والغول" استهلكت بقول الراوية "في قرية بعيدة في رأس لجبل" كان بن عكر "يسكن وحدو" وهذا مؤشر واضح على مدى الانتعاش والسؤدد التي يعيشه بن عكر، ومكان تأسيس لرغد العيش، فبه تستقطب الجماعة الشعبية وتمنح ما يكفي من وسائل المتعة والترفيه في ذكر الراوية للشجرة كمصدر نباتي يدل على الرزق (الثمار والحطب) والساقية

التي تشمل الوادي والذي يتيح نوعا من الممارسات التي لا تتيحها أمكنة أخرى، وهناك من يربط صورة المياه الصافية والسواقي "بعقدة نفسية عند باشلار"¹، إذ من الطبيعي أن يمنح الإقبال على الحياة التشبع والحب والرضا مثلما تمنحه المياه للإنسان، وهو ما يفسر تصرفات بن عكرك وقول الراوية: (اللي جا يكفيه، كانوا ما ماساقية وكانو ماكله مالشجرة، لا يتعب، لا يفتش على رزق).

تعرض الحكايات - على اختلافها - ثلاث بنايات مكانية أساسية الجبل، القصر، الغابة، تنتقل فيها الشخصيات المحورية تنقلا حرا أو اضطراريا، وهناك تظهر عليها عدة تغيرات وتبديلات، تتمظهر في شكل تصرفات وأحداث متميزة، تساهم في تطوير السرد، ودفعه خطوة نحو الأمام، ويمكن تحديد مثل هذه التنقلات بشكل منفصل داخل كل حكاية وفق المنحى الآتي:

الحكاية الأولى: من الغابة إلى الجبل ومنه عبر الغابة إلى القصر والبيت.

الحكاية الثانية: من البيت عبر الغابة إلى القصر.

الحكاية الثالثة: من البيت (الكوخ) عبر الغابة، ومن الغابة إلى البيت.

لقد ساعدت عناصر الطبيعة في إدارة أحداث الحكاية، وتوجيه مسار الحكاية انطلاقا من نقطة الالتقاء إلا وهي الغابة إلى مكان الفراق (الحجفة) وصولا إلى البيت الذي تحققت فيه سعادة حد الزين بمجرد وصول السلطان إلى بيت الخادمة وانكشاف السر، وعودة الحياة مجددا.

والبيت في "بن عكرك والغول" يمثل الاستفزاز والانتعاش، وتوافر كل أساليب الراحة والرخاء، حتى بوصول الغول الذي مثل له الكوخ أو البيت فضاء مميزا لدفع الكلل وتوفير الراحة، كما مثلت الغابة أول ما مثلت الرزق (الاحتطاب، الماء، الثمار)، لينقلب كل ذلك خلال رحلة الذهاب والإياب، والأخذ والرد، بين إقبال وإدبار، فيستحيل كلاهما إلى مبعث الحزن والشقاء،

فيقرر الغول الارتحال والفرار منهما إلى غيره عودة، فمن الاستقرار والحياة إلى الاضطراب والهلاك وهذا ما تحقق، إذ تشير نهاية الحكاية إلى موت الغول ونلاحظ في حكاية "ظريف ومرجانة" أن الشخصية الرئيسة تضطر إلى مغادرة المحيط الأنثوي البشري الموسوم بالطبيعة بفعل المعاملة السيئة وإضرار الغدر والكراهية، هذا من جهة ومن جهة ثانية طلبا للرزق وبحثا عن الاحتياجات الضرورية للحياة، والمستقاة من مصادر الطبيعية الخام، فيكون القرار بالدخول أو الانتقال إلى محيط ذكوري تتحقق فيه السعادة المطلقة وتتوافر فيه الوسائل الثقافية المصنوعة داخل هذا المحيط.

وهنا نلاحظ أن المنطلق في الحكايات الثلاث هو: "البيت" والذي اتخذت منه الشخصيات المحورية مستقرا لها كنوع من الأماكن.

ب - أمكنة ثقافية:

ويقصد بالمكان الثقافي ذلك "المكان الذي يعيش فيه البشر أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي لتسد حاجياته المعيشية فقط بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة".¹

وقد عبرت الحكايا عن البيت من خلال لقول الراويات: "وكي غرب لمغرب ورجع لدارو ولهم باين عليه"، "وداتها معاها لدارها"، "لقى دار بن عرك دخل".

وفي البيت دلالة نفسية واضحة على الاستقرار للروح والجسد ولكونه عالم الإنسان الأول، قبل أن يقذف في العالم لأسباب وعوامل ما، ولهذا المكان كيانه الخاص وهويته المتميزة، فالبيوت هي: "ركن في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميل"²

1 غايستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 38.

2 المرجع نفسه، ص 36.

وإذا كان البيت الذي كان يعيش فيه بن عكر ك قد وفر له جل أنواع البذخ والاستقرار، ثم لغريمة الغول فيما بعد - ولو لفترة قصيرة-، فإن ظريف ومرجانة قد ارتحل من مقر الأمان والاستقرار (الحماية) إلى اللأمن وعالم المجهول، ومن المألوف خرج هذان الطفلان إلى عالم مجهول، مليء بالخداع والحيل والأهوال، وإذا كان البيت الدافئ يركز الوجود داخل حدود تمنح الحرية، فإن خارجه أسر وخطر وخروج عن كل حدود وحرية.

ووظيفة الخيال والتصوير السردي في الحكاية هو فتح المكان بنوعيه المغلق والمنفتح، حيث جسد البيت البوابة والمنطلق الأول نحو الدخول إلى أماكن وفضاءات أكثر عجائبية.

* القصر:

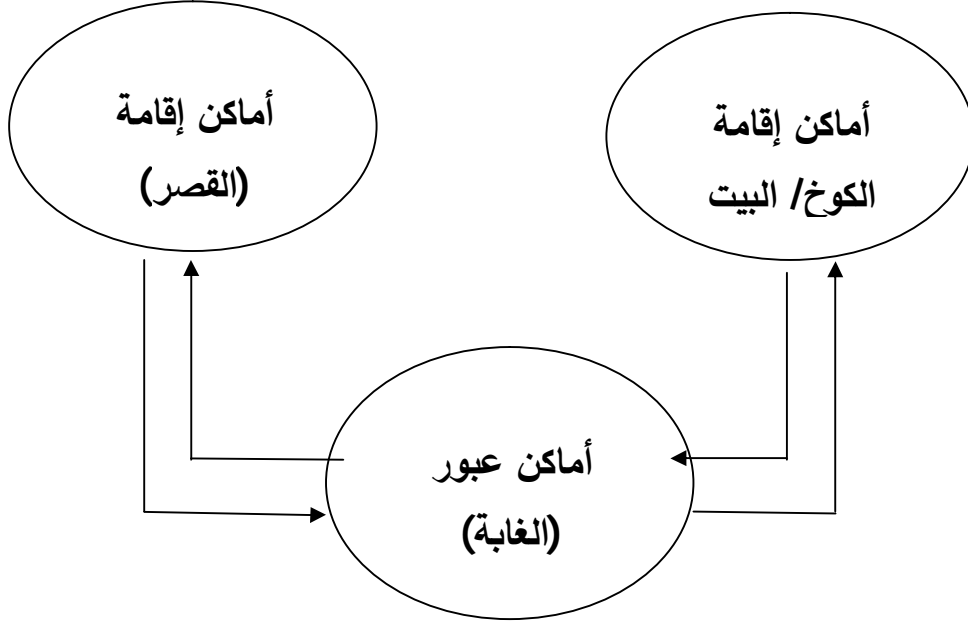
القصر مكان ثقافي آخر، من اكبر الأماكن والفضاءات ذكرا في الحكايات الثلاث، ارتبط ذكره دائما بالملك والتميز من الناحية الاجتماعية والتاريخية، إذ يوحى بالغنى والترف، والمجد والسلطة، كما يختص بالسلطين والأمراء، فلازال الناس يعربون عن إعجابهم بهندسة القصور قائلين: "فلان بيتو قصر". فذكر القصور في الحكاية الخرافية يؤكد النتيجة التي وصل إليها كراب وهي أن "الجان تفترض قيام مجتمع ليس متحضرا فحسب بل قيام مجتمع متقدم في حضارته"¹

* الكوخ: وهو المقابل للبيت في "بن عكر ك والغول" كمكون وفضاء ثقافي آخر، وهو أكثر الأماكن شعبية يشبه إلى حد بعيد البيت مادام مأوى تسكنه الشخصية وتأوي إليه، ورغم ذلك الاختلاف البني بين تركيبة البيوت وقاطنيها ومستواهم الاجتماعي والاقتصادي مقارنة بالكوخ، إلا أنه يظل مصدرا للراحة النفسية والجسدية التي تفتقد أحيانا في البيت العادي، وهو برغم صغر حجمه وهشاشته بنائه قد يظهر لسكانه أجمل بيت، "ومع تزايد صفات الحماية فيه يصبح أكثر قوة من التي في الخارج، إذ يتحول من ملجأ إلى بيت حصين، والكوخ إلى قلعة محصنة تحمي الإنسان المتواجد الذي يجب عليه أن يتعلم كيف يقهر الخوف داخله"².

1- الكزندار هجرتي كراب: علم الفلكلور، تر رشدي صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 84.

² سعيد يقطين: قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1997، ص 257.

وعليه يمكن تقسيم البنية المكانية إلى نمطين اثنين؛ أماكن إقامة وتشمل البيت (الكوخ) والقصر، وأماكن عبور وتخص فضاء الغابة، مثلما يوضحه التخطيط الآتي:

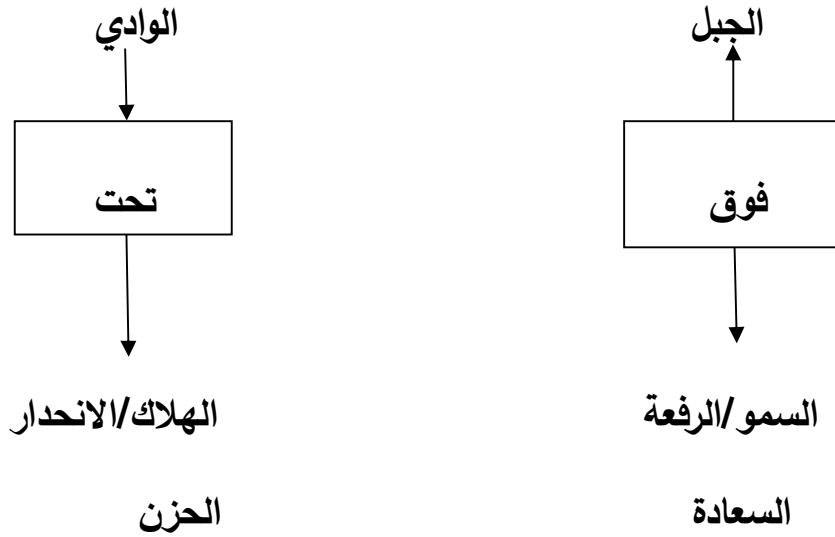


وفق ما سبق يتبدى المكان حركة متأرجحة بين **الهنا والهنالك** فال "هنا" هو المكان الذي تبدأ فيه الحكاية حيث يوجد البطل أو هو وعائلته، وحيث يكون المجتمع قريبا، معروفا ومألوفا كان يكون مملكة أو مدينة ما، فلا شيء أساسي يحدث فيه وأما "هنالك" فهو الفضاء الذي يحقق فيه الأبطال والشخصيات الرئيسية المهمات الصعبة التي فرضت عليهم بطريقة أو بأخرى، بمساعدة ما أو بغيرها، فهو المكان الخيالي، الغريب، الخارق للطبيعة و المجهول، وفيه تدور مغامراته وصراعاته مع العدو.

ورحيل البطل الباحث يدخله في عالم يختلف عن العالم الذي تركه لتوّه، هذا المكان، مكان الحركة، يحتفظ بطابع خارق للطبيعة فهو يرسل البطل ليبحث عن الحقيقة أو لبلوغ أهدافه، أو إرساء للحق، فتراه ينزع نحو حدود مكانية تتراوح بين الهوائية، أو المائية أو تحت الأرض.

تتحول حد الزين إلى حمامة بعد مسخ ابنة العم الشوهاء لها، فتطير وحيدة، حزينة، في رحلة ذهاب وإياب من الغابة إلى قصر السلطان لتسأل عن حاله والزوجة المخادعة وهنا يغدو

الطيران في العالم الخيالي استجداء للحرية والازدهار وأما "الجبل" فهو نقطة التقاء السماء والأرض، بيد أنه عائق وخطر لأنه يمثل الصعوبة والمشقة بمجاورته للسماء وهو يشير إلى (السمو-العلو) ثم ما يلبث أن يتحول إلى مؤشر انحدار وهلاك للبطل الضحية حد الزين، فمне كان السقوط والإشراف على الهلاك (الانحدار-الهلاك).



وأما "الشجرة" في "بقرة ليتامى" في تموقعها بالغابة بعد ذبح البقرة وامتداد دمها إليها، مؤشر للعتاء والرزق، إنها ذات أوراق عجيبة، تمد بثمارها لتمنح الحياة والإرادة لليتيمين فضلا عن الصحة والقوة الجسمية، وهي هنا عنوان التجديد الدوري والخلود الأبدي، فهي خالدة وأقوى من الزمن.

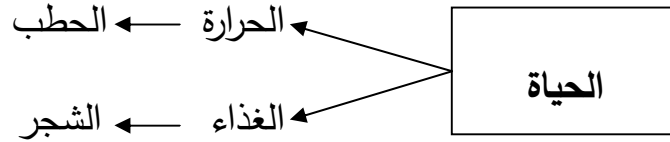
إن الشجرة في المكان الطبيعي موسمية، ومنبع الحياة والشباب، وملجأ الطفلين ومصدر ثباتهما واستمراريتهما.

تشكل بنية المكان في خرافتي "بقرة ليتامى" وبن "عرك والغول" بؤرة احتدام المواقف، وحافزا لتعقد وانفراج الأحداث، إذ نرى توزعا لا متناهيا للأمكنة بين مفتوحة ومغلقة من جهة، وبواعث لفعل الشر ضد البطل والنجاة من جهة ثانية. وإذا كان البيت حافزا للارتباط وتشكل العلاقات الاجتماعية المتضادة من الناحية الجسدية و العقلية، وحتى التكوين النفسي أين يلتقي الغول بضخامته وشراسته وقوته الجسمية (حافز القوة و القيادة) داخل بنية البيت الضيق ليحول المكان هذا القوي إلى ضعيف يعيش أزمة البحث عن المستقر، فيصبح خادما طيعا لمن لا قوة له ولا حول، في حين نجد بن عرك بنية تستطيع بسط كامل سيطرتها

ونفوذها ضمن وحدتي الملكية الخاصة للبيت وممارسة الدهاء والتطفل (التسلق) لنيل الراحة وفي ذلك ثنائيات متقاطبة ومتضادة.

كما أن "الساقية" كفضاء مكاني آخر يتسم بالانغلاق داخل بنية كبيرة ليعكس الحياة والاستمرارية، مادامت مياهها متحركة تبعث النشاط و الحيوية، فتنحدر بفعل الدهاء والحيلة إلى بنية قلق وتوتر حين يستغلها بن عرك لرفع الغول إلى أن يسد حاجياته وحاجات الماكر بتدليل وخضوع تام. وهنا يخلق نوع من التناظر بين الشخصيتين في هذه البنية المكانية الصغيرة بدل التوافق الذي حققه البيت أول مرة بعد الاتفاق المبرم بينهما.

وبالمقابل مثل "الجبل" موردا هاما لعناصر الحياة وهما:



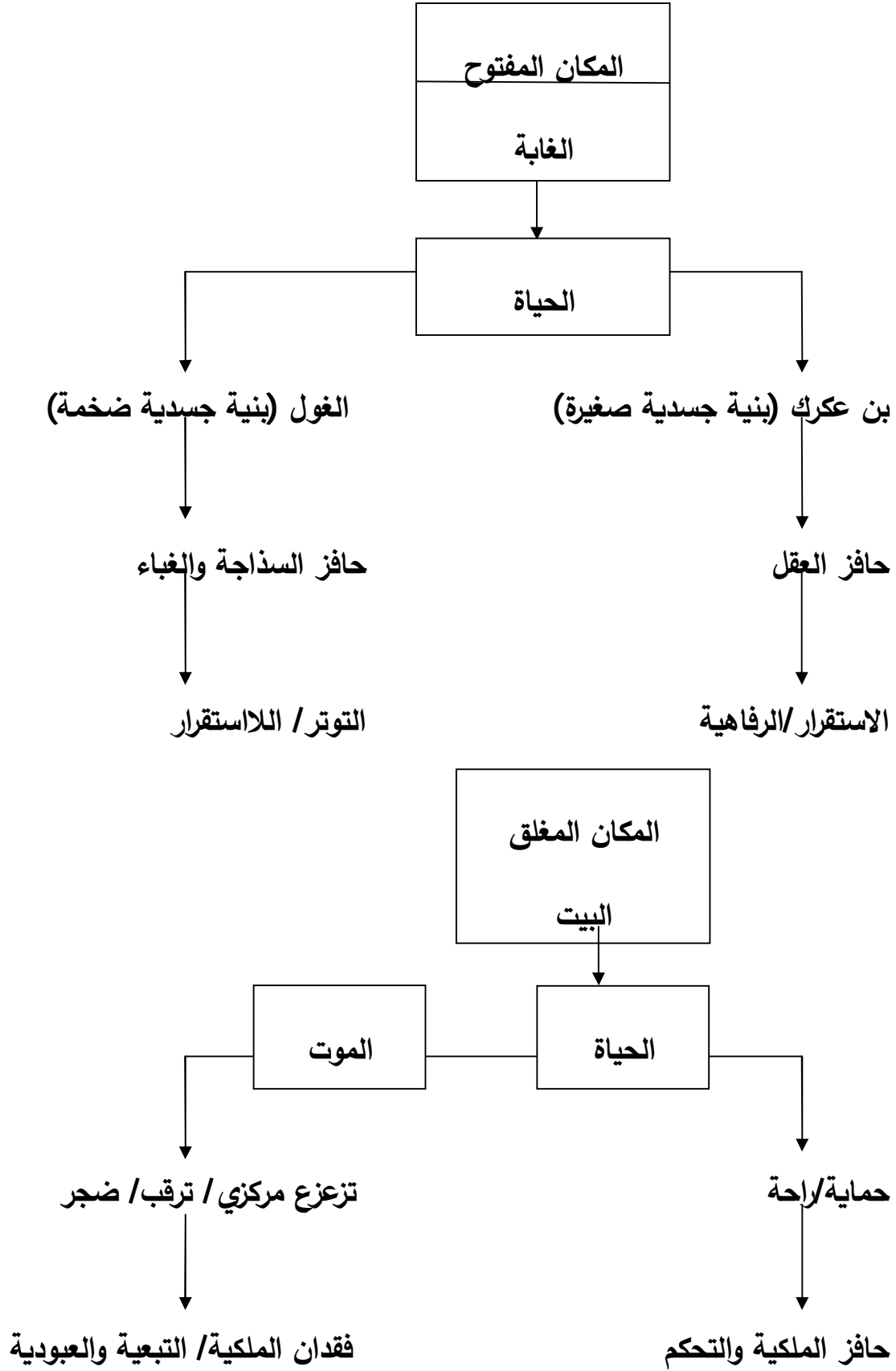
كما يحتدم الصراع بين الشخصيتين فيتحول المكان بالنسبة للغول إلى شقاء ونفور، بفعل مكر بن عرك القزم، هذا الأخير وأمام عجزه عن جلب الحطب والماء والثمار من الجبل، جعل الغول في بنية المكان المرتفع والمفتوح يعاني العبودية والعمل المضني لتحقيق الاستقرار على حساب نفسه وقوته (صرامته) وهو الذي اشترط على بن عرك جملة من الشروط، كان في الأخير من قام بها -مكرها- وكان قد توعدته بأكله في حال أخلى بها، في حين أنه من أنهى حياته بنفسه جراء ما لحقه من بن عرك.

ومما سبق نسجل الملاحظات الآتية:

✓ حقق بن عرك النظرة الشعبية العامة لدى الجماعة الشعبية وهي "أقربكم إلى الأرض أشدكم بلاء".

✓ يؤسس البشر البنية المكانية في انفتاحها وانغلاقها، واتساعها وضيقها، ويفكر دائما في جعلها طيبة لخدماته ومناسبة لحاجاته النفسية و الفيزيولوجية في حالة التوتر.

ويمكن تلخيص أبنية المكان على اختلافها في الحكايات الثلاث كالآتي:

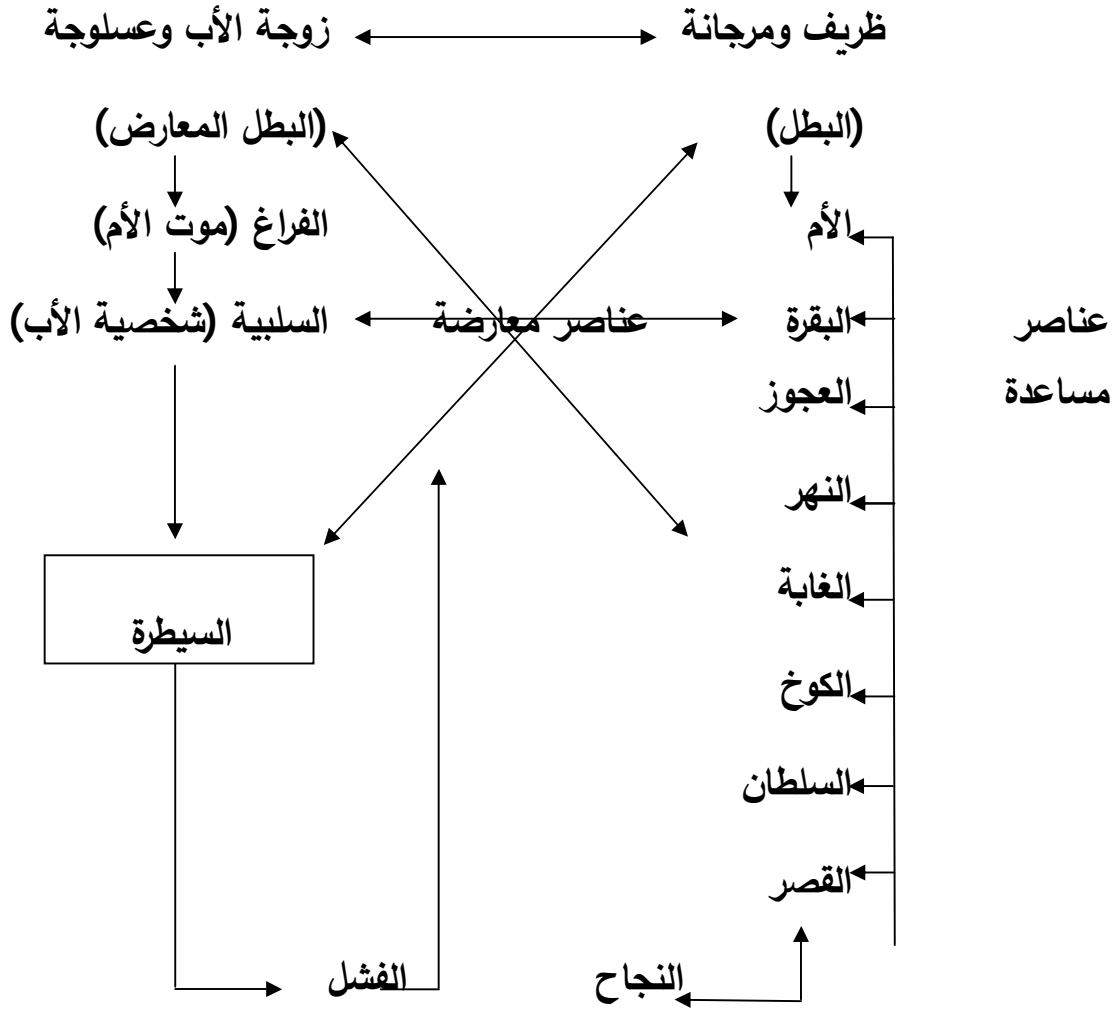


وإذا كانت نهاية الحكاية تنذر باندثار الغول وهلاكه بفعل جنس البشر كبنية محكمة ومسيطرة (الدهاء) على عناصر الطبيعة.

فإن تنوع الأمكنة في "ظريف ومرجانة" تساعد الشخصيات البطلة على إتمام برنامجها السردى، فالبيت حافر ذو وجهين: سلبي يمنح الحياة والسعادة، والشقاء والتعاسة، وشخصية الأم هي المحكمة بحضورها وغيابها في تحقيق هذين الحافزين معا.

ومن حالة الاستقرار والدعة في البيت إلى معادلة سلبية مقبلة بظهور زوجة الأب الشريرة، و تصبح الغابة رحلة حل منطقي للبطلين الجديدين نحو المجهول، أين النهر السحري ومعه تنامت الأهوال والمغامرات بعد تحول ظريف إلى تيس ووصول شعرة رأس مرجانة إلى السلطان وتعلق قلبه بها. وتستمر الرحلة العجائبية بكافة وسائلها وأقطابها إلى الكوخ واللقاء بالعجوز وهو ما يمثل الراحة للطفلين، فيتوقف السرد ليعطي مجالاً للوصف، فتعم الخيرات، وتتضافر عناصر الطبيعة الصماء والحية فتطبع بطابع القوة والتحول، وهنا تصل مرجانة إلى السلطان وتضمه إلى رصيد المساعدين شرط مساعدة أخيها، وتتفرج الأحداث فيصبح القصر مسرحاً لها وموطناً للراحة والاطمئنان، ومقراً موازياً للاجتماع بالابنة من جهة والتقاء الشريرتين (زوجة الأب وابنتها عسلوجة)، ومعهما تعود الاضطرابات، فيعيد الأب التوازن المفترض مع أبنائه والاضطراب الفريد مع زوجته وابنتها (النفى).

بينما يشكل "البئر" ذلك المكان الضيق المفتوح في القصر وجهاً آخر من الحياة الثانية، وفيه تنجب مرجانة توأمين، يزرعان الأمل من حولها من جديد، ومعها تتحقق العدالة الإلهية، فيشفى الأخ "ظريف" ويعود إلى معشر الإنس مثلما يمثلته التصور التالي:



تكشف الحركة السهمية العكسية أن كل شخصية محورية في انتقالها بين أماكن الإقامة والعبور تخضع لضوابط تلك الأمكنة بحسب مبدأ التقاطبات -دائماً- مما يجعلها تتراوح بين مكان إقامة اختياري وآخر إجباري (اضطرابي).

- ✓ حد الزين ← خروج اضطرابي من القصر (اضطرابي).
- ✓ بقرة ليتامى ← خروج اضطرابي من البيت ← دخول اختياري إلى القصر.
- ✓ بن عكرك والغول ← دخول اختياري إلى البيت ← خروج اضطرابي من البيت نحو الغابة والمجهول.

وفي حكاية حد الزين تظهر التقاطبات من خلال النقلة النوعية من الفضاء الرحب والمكان الطبيعي (الغابة) إلى الجبل (السمو/الثقة) ومنه إلى المتناقض في المكان المفتوح (أسفل الجبل أو الوادي) الذي يمثل الانحدار، الخوف، الهلاك بعد طول خوف و ترقب.

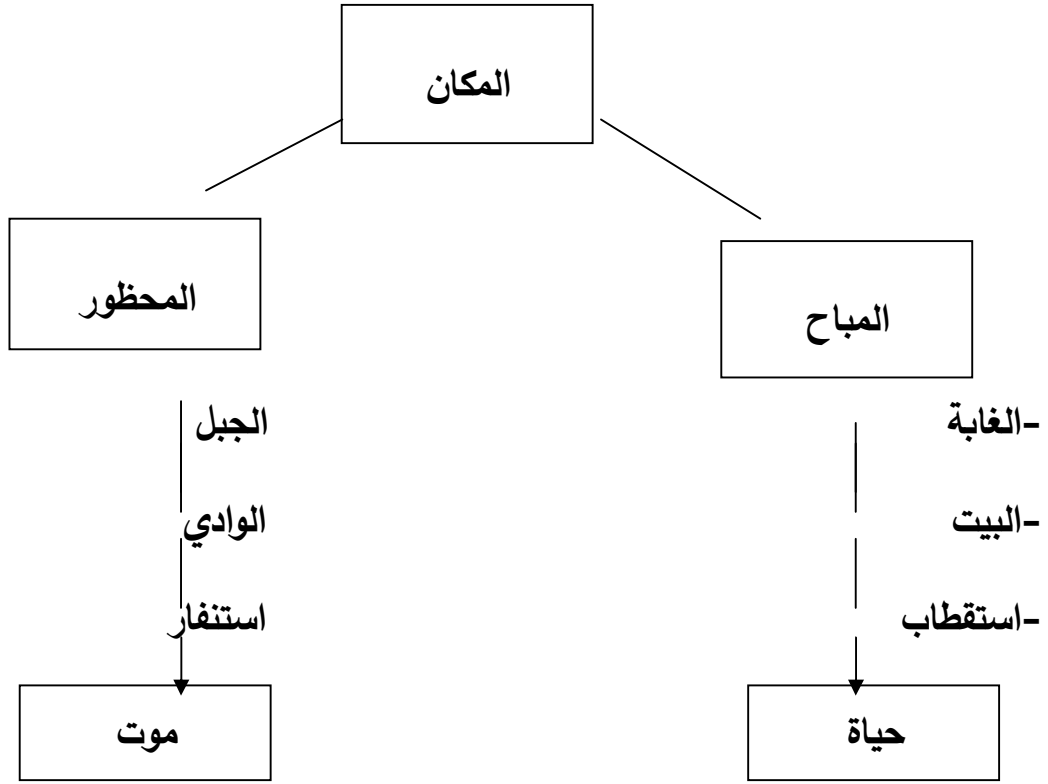
وتجسد الحكاية من جهة ثانية ضلال وسفاهة ابنة العم الشريرة التي تخلق فجوة بهذه الإساءة ليساعدها المكان الضيق داخل الفضاء المفتوح في مخادعة السلطان، لتمتد المطاردة المكانية المفتوحة بين الشريرة وحد الزين من القصر إلى الغابة فتخلق اضطراباً وانهيالاً.

إن المكان الطبيعي ومنه الغابة بما فيها من جبال وأودية ما هي إلا "مصدر للمواد الأولية والطاقة المساعدة على تحويل المواد الخام"¹ من هنا تقف الجماعة الشعبية الحذر من هذه الأماكن المهلكة بسبب طابعها الموحش بوصفها أماكن محظورة "تلحق الأذى والضرر بداخلها من الغرباء والطارئين عليها".²

وإلى جانب "المحظور"، نجد الأمكنة "المباحة" بسبب طابع الألفة الذي تتمتع به، مما يحولها إلى أماكن مفتوحة وآمنة تخصص للصيد، والأنس، والترويح عن النفس بسبب طابعها الحميمي فإذا كان المكان المحظور يمنع الموت، فإن المكان المباح يقدم الحياة النابضة بالحب والسعادة، والتفاؤل:

¹ عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب الغربي -دراسة تحليلية في معنى المعنى-، دار الطبيعة، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص120.

² سعيد يقطين: قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1997، ص257.



1/ حد الزين:

الجبل/الوادي — الأعلى — السمو/الانفتاح — الموت
 الغابة — النبات/الحيوان — الأسفل — الانغلاق — الحياة

2/ بقرة ليتامى:

للشجرة — الأعلى — الانفتاح — الموت — الطبيعة
 الغابة — البئر — الأسفل — الانغلاق — الحياة — الثقافة

3/ بن عكرع والغول:

الجبل/الكوخ — الأعلى — الانفتاح — الموت — الطبيعة
 الغابة — الساقية — الأسفل — الانغلاق — الحياة — الثقافة

تتحول الشجرة والجبل إلى مصادر موت بدل أن تكون موردا هاما للرزق والرفعة، وبالمقابل يحمل كل من البئر والساقية معنى الحياة والتجدد رغم إشارتهما إلى العمق والتخبط وهنا تظهر قوة المكان في تمظهره في شكل فضاءات خيالية مرنة تشكل مفاهيمها بصفة

دورية منتظمة، ينجذب نحوها الخيال أيما انجذاب، ومعنى ثنائية (أعلى/أسفل) تتكشف الحقائق مع الشخصيات الرئيسية بالاستناد إلى الأمكنة (البيئر، الشجرة، الجبل،...)

رابعاً: الصورة السردية والأبعاد الرمزية:

يقصد بالصورة في مفهومها العام تمثيل الواقع المرئي، ذهنياً كان أو بصرياً، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي، الموضوعي تجسيدا أو رؤية، بوصفها التعبير المميز عن المعاني، فهي "وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية شكلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته إما حساب النفع المباشر أو المتعة الشكلية"¹.

فالصورة بهذا المنظور وسيلة تخدم المعنى الذي يوجه عمل المبدع، والتي مهما اكتسبت طابع الخصوصية والتميز، إلا أنها لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. وهي هنا تطلق على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، باتخاذ اللفظ أداة له.

ونظراً لأهمية الصورة في نقل العالم الموضوعي بشكل أكثر اختصاراً وجمالاً بعدد قليل من الوحدات اللغوية، سوف نسلط الضوء على كيفية تصوير المبدع الشعبي للمشاهد السردية في منجزه الحكائي.

تتأسس الحكايات الثلاث على مجموعة من الصور التي أكسبت البناء السردى بعداً رمزياً غائراً للدلالة، ولعل بلاغة التصوير تكمن في التحام المبدع الشعبي مع عوالمه النفسية، ومعتقداته الفكرية، التي تشكلت من خلالها أحداث الحكاية.

1- رمزية وصور الشخصية الأنثوية: اقترنت صورة المرأة بمجموعة من الرؤى، ولعل

أهمها:

* المرأة/ الطبيعة:

هناك علاقة وطيدة في الحكايات الخرافية -على اختلافها- بين الأنثى كظاهرة جسدية والطبيعة بحيث "تتجلى الأنوثة من خلال الروايات في أبهى صورة في إطار كوني يعلن احتضاناً لها واحتفاءً بها"².

¹ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1974، ص403.

² عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية -دراسات حول خطأ المرويات الشفهية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 1998، ص135.

إذ اقترن اسم "عيشة حد الزين" بجمال الطبيعة في قول الراوية (عقت عليه واحد لمرأ مليحة وزينة قعد يخزر فيها)، ولعل في هذه مماثلة بين ماهية الأنثى و الرمز الطبيعي، مما يعكس هيمنة المعجم الطبيعي على ثنايا السرد الشعبي ومدى كشفه عن الانفعالات المركزية للشخصية البطلة أين يصير المظهر الخارجي والحالة النفسية للمرأة أشبه بالطبيعة، وهنا تتوافق الأنوثة وخصوبة الأرض وحيوية الطبيعة حينما تتوافر قيمتا الجمال والطبيعة، ومثلما تمنح الطبيعة التجدد والخصب، توفر الأنوثة كل مظاهر الحياة ومصادرها الحيوية.

* المرأة/الثقافة:

ارتبطت حكاية "حد الزين" بثقافة المرأة عبر تجسيدات مختلفة أثبتت تطور الشخصية الرئيسية من خلال ما تخوضه من تجارب ومغامرات اختيارية أو اضطرارية أغنت في الأخير المرأة بشخصية مميزة من خلال اندماجها مع النظام الأسري (العائلي)، غير أنها بالمقابل كشفت عن ضعف عام في الشخصية انطلاقاً من رد فعلها العفوي، الساذج الذي مكن من تفوق ابنة العم أمام انقياد وتواطؤ حد الزين. وهكذا، تتدح شخصية المرأة وثقافتها عبر ثنائيتين متضادتين هما "السذاجة والتبعية" و"القيادة والسلطة" بين طرفي الصراع حد الزين وابنة عمها. وقد جسدت الحكاية في بدايتها الأنوثة الطبيعية لتتجه بعد ذلك إلى الأنوثة الثقافية في نهايتها بوجهين متنافرين من خلال تطور شخصية البطلة الضحية، والمراوغة الشوهاء.

* المرأة /الأمومة: ارتبطت حكاية "ظريف ومرجانة" بالمرأة والأمومة (عائلة من مرا

وراجل واولادهم ظريف ومرجانة)، (جاب الأب مرا عندها طفلة عوراء)، فلا تكتمل صورة المرأة الأم شعبياً بإنجاب الأولاد فحسب، بل تمتد بالرعاية والتربية الحسنة حتى بعد موتها وفراقها لهم مثلما نجده في تحول الأم المتوفاة إلى شجرة وقبلها إلى بقرة حامية للأطفال، تزودهم بالطعام، وتضمن لهم الصحة والثبات.

إن هذا الرمز الذي يجمع بين المرأة والشجرة أو أي نبات آخر يظهر كثيرا في حضارات مختلفة، فالقرآن الكريم يصور المرأة أرضا خصبة محروثة، صالحا للنماء، في قوله

تعالى: « نَسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ »¹، ولكم صادفتنا العلاقة بين الطعام والخصوبة وبين الفاكهة (الثمرة) والمرأة.

2- رمزية الغول بين الرعب والضعف:

يرتبط فكر الجماعة الشعبية ومخيلتها بوجود الغول وتأصله في الحكاية الخرافية، "فقد لعب الغول دوره الهام بل والرئيسي في ضمير الفنان الشعبي منذ المرحلة الابتدائية الأولى لوجوده فوق الأرض، وحتى ضمير الحكاية الشعبية المعاصرة بين أبناء الشعب الذين ورثو حكاياته ما ورثوا من حكايات شعبية"².

وقد ارتكزت فكرة تواجد الغول على ثنائية الهلاك والرعب تصحبها القوة الجسدية والضخامة في حكاية "بن عكرك والغول" (غول شرط على بن عكرك إنو ما يوكلوش بشرط...)، فالغول كان ولا يزال مصدرا للهلع والموت، لذلك كان من المألوف أن نتشدد بالعبارات التهديدية أمام أبناءنا الأطفال في كل مرة يخالفون فيها الأوامر بقولنا: (جا لغول يوكلك). وإذا كان المخيال الشعبي يرى في صورة الغول صورة حتمية للموت الذي لا يمكن مجابهته كمصدر للرعب والسيطرة، فإن شخصية الغول في الحكاية ظهرت بوجه سلبي كبير، فرغم قوتها الخارقة التي تفوق كل تصورات الجماعة الشعبية من تشكل واستخفاء، وإهلاك وإنهاء من أنها "تصور في صور بشعة مرعبة، فهي علاقة في قامتها، تتغذى بلحم البشر، وتهوى سفك الدماء، وتتلذذ بالأعتداء على الأرواح ولا شيء أسهل من الأغوال من تتحول إلى أي صورة شاءت ولأي لون أرادت، وفي أي هيئة رغبت"³.

إلا أنها خضعت لدهاء بن عكرك وأذعنّت لكل حاجاتها بدل توفير سبل الراحة التي لطالما بحثت عنها بفعل سذاجتها وافتقارها للتفكير العقلي الناضج والسليم، ومن جهة ثانية تمظهر الغول في صورة إنسان عادي يشارك الآخر مسكنه ويتقاسم معه المهام في إرادة مطلقة بعيدة عن كل ممارسة تعيده إلى عالم الأغوال.

¹ البقرة: الآية 223.

² فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة، (د ط)، 1991، ص 163.

³ عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، ط1، 1989، ص 27.

وبالإجمال تظهر الحكاية تصورا شعبيا مخالفا لما تفقّه الجماعة الشعبية من أن الغول دائما هو ذلك المخلوق الضخم، القوي، المضطهد، إنما هو انعكاس لصورة الإنسان القوي، صاحب السلطة النافذة، الذي يستغل غيره ويضطهد من هو أضعف منه، كونه ساذج وضعيف، فإذا لم يعد للغول الجبار من وجود في حياة البشر وتفكيرهم، فإن غيلانا بشرية تعيش وسطنا بل وقريبة منا تسعى -في دهاء ومكر- إلى تحقيق مآربها مهما أحدثت من ضرر للغير، فأضحت أقرب إلى تهديد وجودنا البشري معها في كل لحظة، وهذا ما مثلته شخصية "بن عكر ك في الحكاية".

3- رمزية الصورة العددية:

أضحى عالمنا اليوم عالما رقميا يعتمد على لغة الأرقام والإحصاء فأصبح التعامل معها بمثابة شفرات، وإذا كان هو حال اليوم، فقد كان للأعداد سلطان عظيم في نفوس الأقسام القديمة. من هنا اختصت بعض الأرقام برمزية معينة. وعلى مستوى الجماعة الشعبية يوحى استخدام الأعداد بدلالة اعتقاديته، ومن أكثرها تكرارا على مستوى الإبداعات الشعبية العدد 7 والعدد 3، فتوظيفها "يستند في الحقيقة إلى مجموعة من الاعتقادات والتصورات التي يرجع بعضها إلى أصول بدائية قديمة"¹.

وللأرقام سحرها الخاص الذي لا يمكن تجاهله، وذلك لكثرة استعمالها في الحكايات الخرافية وبين الناس، ووجودها في كتب التراث والتاريخ والأساطير.

جاء ذكر هذا الرقم في قول الراوية "دارو عرس سبعة ايام وسبعة ليالي" و "لحنش بوسبعة روس". وهنا يبدو تأثير الجماعة الشعبية بفحوى القرآن الكريم، الذي تواتر فيه ذكر هذا الرقم في عدة مواطن، فالله عز وجل خلق الأرض في سبعة أيام، والجنة في سبعة درجات، والسماوات سبع كذلك، وهذا ما ورد في قوله تعالى: « وَبَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَبَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَبَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَبَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ »².

¹ عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان -دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها-، الهيئة المصرية، (د ط)، 1971، ص 11.

² النبأ: الآية 12.

إذا فهذا الرمز على قدر كبير من الاكتمال أو الدائرة المكتملة، كما يدل على الإنجاز، المبادرة، التطهر، الحكمة، وهو ما يمثل رمزا للحركة عبر الزمان والمكان وصولا للأمن والاستقرار أين الراحة وحسن المآل والمستقر.

فلا غرو إذن أن يتم توظيف هذا العدد في النماذج الحكائية، فالعدد سبعة "7" بين الأعداد التي يعتد بها لدى شعوب كثيرة من مثل البابليين، اليهود، العرب، نظرا لمرجعياته الأسطورية والعقائدية والكونية، وكذا الشعبية.

وبالعودة إلى ديننا دائما وهو الأساس والمنطلق لكل ما في حياتنا من حكايا، نرى بأن اليوم المقدس في الإسلام وهو يوم الجمعة كسابع يوم من أيام الأسبوع، والطواف التابع لمناسك الحج سبع أشواط كذلك، وغسل الإناء سبع مرات للوضوء بعد لعق الكلب له، كلها من روحنا الدينية الخالصة.

وفيما يخص الممارسة الشعبية يشير هذا العدد إلى الاحتفالية بالمولود الجديد أو (السبوع) وهو الدخول في اليوم السابع من حياة المولود ووليمة العقيقة، لذلك فهو يشير إلى التدرج والدوران ثم العودة إلى البداية أو الميلاد من جديد، ومن هنا كان الاحتفال بالوليد في مثل هذا اليوم. كما أن الاعتقاد بالإصابة بالعين لدى الجماعة الشعبية شفاؤه لا يأتي إلا بالتسبيح، و يقصد به تمرير اليد المرقاة على الرأس بشكل دوراني سبع مرات متتالية لدفع هذا الأذى.

وهكذا، وحيث أن العدد "سبعة" يشير إلى دورة الحياة وحالة التكامل فيها من أجل العودة إلى البداية أو الميلاد، فإنه لم يكن في مقدور الأخوين في الأخير إلا الاجتماع ثم يلتم الشمل بحضور الوالد، وزواج الابنة من السلطان وتحقيق السعادة أخيرا.

أما العدد "ثلاثة" فقد تواتر و تبلور في الحكاية الخرافية من خلال مرور الأخوين بثلاثة ينابيع، وقول الراوية "وكيما شاف لعين الثالثة غفل أختو وشرب" وما الينابيع هنا إلا استشراف لمهمات صعبة ومغامرات مهولة يخوضها الأخوان بحثا عن الحقيقة والاطمئنان.

وحضور هذا العدد لم يكن اعتباطيا بقدر ما ساعد على تماسك وتثبيت مجريات الحكاية في غفلة من انتباه السامع أو القارئ، وما التكرار الثلاثي لهذا العدد إلا قاسم مشترك

بين كل الحكايات الخرافية، ولطالما اقترنت متوالية العدد ثلاثة عند فريديريش فون ديرلاين بتكرار الأحداث ، حيث يعتبر بمثابة قانون يوفر للحكاية تصوير الموضوع بطريقة أكثر اقتصادا، إذ استوجب تكرار الحدث من أجل إبرازه "فإذا أرادت الحكاية الخرافية أن تبرر حدثا، فإنها تكرر ، والأدب والحديث يحقق هذا الغرض عن طريق تصوير التفاصيل تصويرا دقيقا أو عن طريق استخدامه وسائل أخرى على أن الحكاية الخرافية تصور الموضوع مرة أخرى بطريقة أكثر اقتصادا ويتصل ذلك بقانون العدد ثلاثة"¹. ومن جهة أخرى يتحتم على البطل المقامر أن يكرر محاولاته حتى يبلغ هدفه المنشود، فالمحاولة الأخيرة التي تتم بنجاح هي تأكيد لهذه الرمزية واثبات لنجاحها.

والعدد ثلاثة أيضا يعطي للشكل سحره واكتماله، "فالمثلث مثلا، شكل هندسي يكتمل عندما يصل بين ثلاث نقاط"².

والمقصود بالاكتمال هنا، هو كمال التجارب، فلا تكتمل الخبرات بمحاولتين أو بإجتهادين، بل لابد من أن تمتد إلى ثلاث مرات فتكون الثالثة منها حاسمة، مكتملة وناجحة.

وتجدر الإشارة هنا بأن العدد الثالث في حكاية "طريف ومرجانة" لم يتسم لا بالنجاح والاكتمال، بل تسبب في حزن الأخت وإبراز ضعف الأخ بمجرد تحوله إلى تيس وتعدّد معاناة الأخوين في أعماق الغابة والمجهول.

4- عالم المخلوقات الخرافية:

أ. **عالم الحيوان:** تضاف إلى الشخصيات الخرافية شخصيات أخرى مانحة أو مساعدة، وقد تكون أيضا من أعداء البطل، فالحيوانات تقوم بدورها إلى جانب الإنسان، بعضها يدعمه، والبعض الآخر يعاديه ويعيقه عن أداء مهامه.

¹ فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها، دراستها، فنيته -، تر نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص146.

² نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص159.

فالبقرة كرمز حيواني مظهر من مظاهر العطاء الأمومي الايجابي(المنح)، حينما تتوفى الأم الطبيعية وتخلفها البقرة التي تتعهد الأولاد في إخلاص وتقان، مما يوحي بالاستمرارية والديمومة، وهي وجه من أوجه العطاء غير المحدود والحنان. إن الرمز هو الذي يسهم في تغيير الوضع الأصلي الذي كانت عليه الشخصيات(الأخوان)، فمن الحزن والحاجة إلى القوة والسعادة (التقاؤل)، كما للرمز تأثير مطلق على سيرورة الأحداث والحكي إذ أثنت البقرة زوجة الأب الشريرة رغم محاولاتها - عن إلحاق الضرر بالولدين.

ومن وجهة نظر انثروبولوجية، فالبقرة "رمز للخوف والترقب مع مرور الزمن، أي أنها رمز الثبوت الذي يعادل الخلود لارتباطه بالجسد الحيواني".¹

أما "الطيور" منها "الحمامة" التي تحلق في السماء، فترمز إلى الحرية والانطلاق، إنها الأنا الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته ويمكن أن تكون في دلالتها وقفا على الروح المفتقدة للأمان والاستقرار وهو ما ظهر فعلا مع "حد الزين" بعد مسخها إلى حمامة.

إن امتلاك "حد الزين" أو الحمامة الممسوخة (البطلة الضحية) لخاصية الطيران إنما هو انعكاس لرغبة دفينية في الارتقاء والسمو باتجاه السماء، واختراق عوالم هوائية نحو الأعلى، لكي تتناسى هموم الأرض التي صدتها عن تحقيق أملها المنشود .

وموضوع الحمامة أو الطير ليس جديدا، فنجدها قد ساعدت سيدنا نوح -عليه السلام- حينما بعث بها لتستعلم عن حالة الكون الخارجي في قصة الطوفان الأول حيث "عادت إليه ولم يجد لرجلها موضعا، فبسط يديه للحمامة، ثم أخذها فأدخلها ثم مضت سبعة أيام، ثم أرسلها لتتظر له ما فعل الماء، فلم ترجع، فرجعت حين أمست، وفي فيها ورق زيتون، فعلم نوح أن الماء قد قل عن وجه الأرض، ثم مكثا سبعة أيام، ثم أرسلها فلم ترجع إليه، فعلم نوح أن الأرض قد برزت".²

¹ جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا -رموزها، أساطيرها، أساقها-، تر مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص361.

² أبو الفداء إسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، منشورات وزارة الشؤون الدينية، الجزائر، (د ط)، 1981، ص89.

وهنا تكتسب الحمامة المحلقة بأجنحتها طابع الهوائية لتعكس الآمال المرجوة والسعادة المكتملة لا في العالم الأرضي بل الهوائي، الدال على سمو نفسها ورغبتها في إحلالها المنزلة الرفيعة عند السلطان في قصره. وهو ما تأتي لها في نهاية الحكاية. أما "القط" ويقابله في بعض الحكايات " الكلب" فهما عنصران مساعدان يعيشان قريبين من الإنسان، ويمثلان صفاته السامية، من إخلاص ووفاء وصداقة، وكلاهما حام للإنسان، يساعده في التخلص من العدو. وقد يقتصر دورهما على مجرد النقل والإيصال مثلما نجده في قول الراوية " **خطو في قفة وبعثولها مع لقط الي على قد طريق يغني**". وفي الفعل (يغني) دلالة واضحة على إنشاء القط وتأييده المطلق لما قام به سيده السلطان. * **الثعبان (الحنش بو سبعة روس):** يعكس الثعبان مدى الفعالية في إعطاء القدرة السحرية والتحول، إذا استوطن بالبئر وشكل خطرا محدقا بالبطلة.

وحضور الثعبان في الحكايات الخرافية إنما هو امتداد لظهوره في الميثولوجيا العالمية وبعض المعتقدات الدينية.

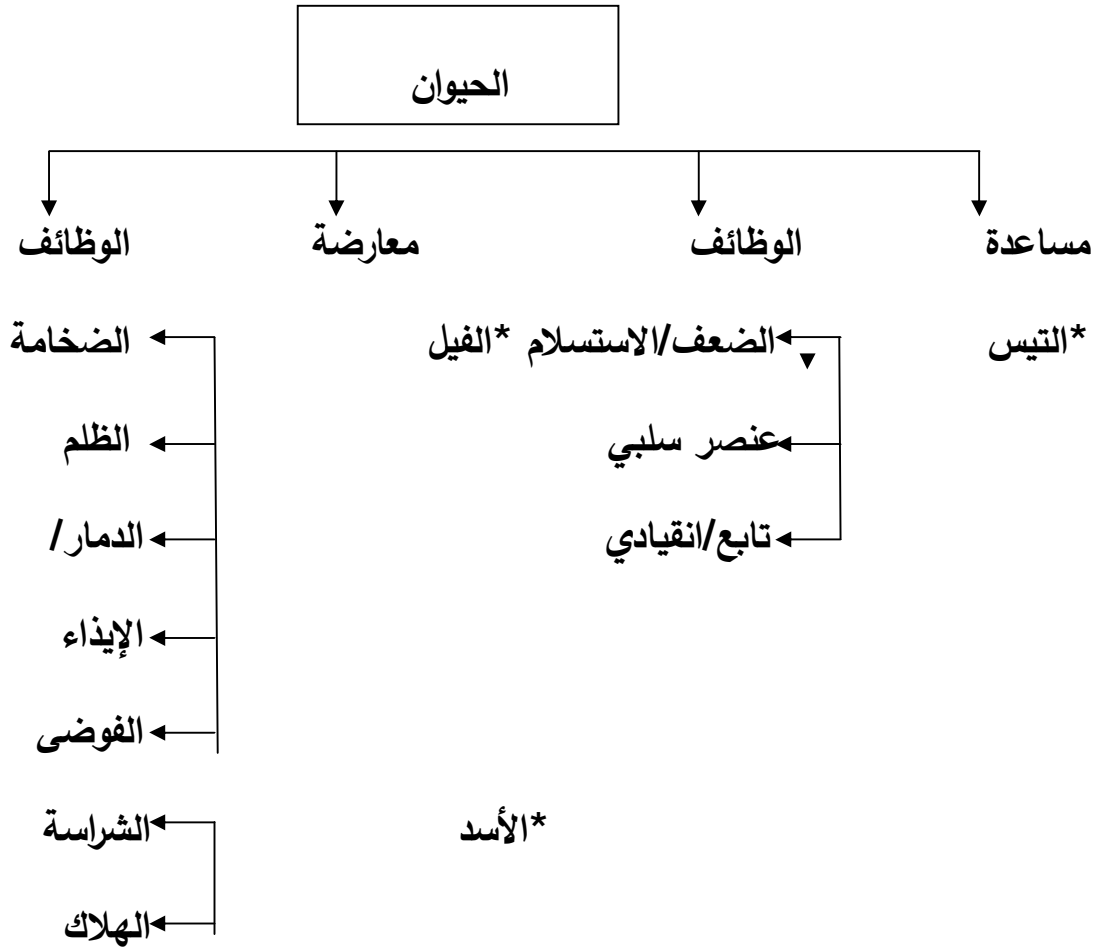
إذ تشير التوراة إلى أن الحية هي السبب المباشر في نزول سيدنا آدم - عليه السلام - وزوجه إلى الأرض، من خلال هذه المقاطع الجزئية «**وكانت الحية أحيل حيوانات البرية التي عملها الرب الإله... فقالت الحية للمرأة: أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة؟، فقالت الحية للمرأة لن تموتا... فقال الرب الإله للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم...**»¹.

من هنا ارتبط ذكر الحية بالعداوة والشراسة الأدبية مع الإنسان، إذ هي تشير دائما إلى الخطر والهلاك.

وتحضر مرة أخرى الحية في ملحمة جلجامش ومعركته الضروس مع الوحش الرهيب سعيًا وراء تحقيق الخلود. إن رمز " الأفعى، أو الثعبان، أو الحية" وهو رمز حيواني دائما ما يرتبط بالعدد سبعة، ذلك العدد الذي تواتر ذكره - كما سبق وأشرنا في كتب التراث والتاريخ والحضارات المتعاقبة، وقبلها جميعا القرآن الكريم.

ومن الرموز الحيوانية التي ورد ذكرها عبر الحكايات الثلاث نجد:

¹ الكتاب المقدس: تكوين 2و3، الإصحاح الثالث (1-17).



ب. عالم النبات: تعتبر الشجرة، الممتدة في جذوعها ونبات القرع والثمار الواردة عبر

الحكايات الثلاث رمزا نباتيا يحوي دلالات جد هامة في التاريخ الاجتماعي

والحضاري فكل ما يكفل الرزق إنما هو استمرارية للحياة وديمومة لها.

وإذا كان نبات القرع يمثل الخيرات والرزق الوفير للسلطان وسائر المعمورة ممثلا في

الأسرة حد الزين، فإن الشجرة التي كانت في الأصل بقرة في "مرجانة و ظريف" -بعد

ذبحها وامتداد الدمالى فروعها وجذورها هي رمز أيضا للصيرورة وامتداد الزمن، فمن

الحركة إلى النمو والثبات، وتأكيد على الدورة الكونية وثنائية الموت والحياة، الخلق

وإعادة التكوين فبعد الوفاة الطبيعية للأم، يأتي دور العوالم السفلية، ودور الشجرة

الخرافية في إطعام الأبناء ورعايتهم، لبلوغهم أعلى المراتب تماما كبلوغ وامتداد

فروعها عنان السماء (دورة هوائية)، بيد أنها سرعان ما ترجع إلى طبيعتها الترابية

حينما تقتلع من جذورها.

والحديث عن الشجرة كرمز للديمومة يقودها إلى الحديث عن شجرة الخطيئة في

القرآن الكريم، التي أنزلت سيدنا آدم وأمنا حواء من نعيم الجنة إلى جحيم الأرض في قول تعالى: « وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَوٌّ مُّبِينٌ ﴿٢٢﴾ قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴿٢٣﴾ قَالَ أَهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَوٌّ مُّبِينٌ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ ﴿٢٤﴾¹ ويمكن أن تكون الشجرة في هذه الحكايات رمز للثبات والتأصل تماما كتأصل الأم ووليدتها فيما تعبر تصرفات زوجة الأب الشريرة وابنتها العوراء على الوضاعة، ومنه تظهر تقاطبات ثنائية متضادة هي السمو/الخلود، الدنو/الانقضاء.

ج. عالم الأشياء: تتطوي الحكايات الثلاث على مجموعة من الأشياء ذات الدلالات

المميزة، والتي تشكل تغييرا واضحا للشخوص والأحداث عبر مسار الحكى. فالمولود الجديد رمز قوي لاستمرارية الحياة وتجديدها وأما الغابة فهي تشير إلى المجهول والخطر، إذ أن قانونها يقضي بأن القوي يأكل الضعيف مهما كان جنسه، بينما تتبدى القرية فضاءً مكانيًا يشكل العوالم المجهولة، والقرارات السحيقة الممثلة للخطر المحدق.

ونلاحظ أيضا وجود ثنائية متلازمة في الحكاية الثانية ألا وهي "القبر/البئر" وكلاهما مؤشر لشيء طبيعي، يمنح الحياة الاستمرارية بعكس ما تدركه الجماعة الشعبية نتيجة لانقلاب سلم القيم الأخلاقية والاجتماعية.

والشائع أن القبر رمز للفناء والهلاك، أي العودة إلى الأرض ذلك المسكن الأول والأم المعطاءة، وهنا تنزل الفتاة إلى أسفل الأرض، وتضع البنت وليدها في البئر -عمق القرار، ذلك العمق السحيق الذي يندر بالمصير المجهول، وكلاهما رمز ترابي احتوى الشخصية البطلة وشكل فضاءً للراحة والسعادة الحقيقيين.

وفي ذلك عودة إلى الشعوب القديمة التي كانت تضع جنينها في حادثة عهده بالحياة على الأرض ظنا منها أنها تمثل الأمومة الإلهية المانحة. وما أسطورة "جيا" الإغريقية إلا نموذج على هذا المعنى، إذ هي الأرض الأم وأول إله يخرج من العماء

¹ الأعراف: الآية: 22-24.

البدئي، فتراها تتحد مع إله السماء "أورانوس" لتلد بقية الآلهة¹، وتتحد مع كافة العناصر الكونية.

ومثلما يهب القبر الحياة المثالية المطلقة كما نرى عند الفراعنة في تحنيطهم وفق عادات خارقة، يحتوي البئر سيدنا يوسف عليه السلام بكافة وسائل الحماية والسكينة أين تترفع الروح في العالم السفلي عن قذارة وخطايا العالم العلوي.

ويتمد الرمز ليشمل الشخوص وانسيابيتها داخل المتن الحكائي، لتعبر عن معانٍ نفسية مميزة، حيث: "لا نستطيع أن نقول بأن الحكاية الشعبية تحتوي عليها الحكاية الخرافية، فكل رمز في الحكاية الخرافية له مغزى في حد ذاته، وهو يسهم مع الرموز الأخرى في إبراز المغزى النفسي الكبير للحكاية"².

والشخوص -على تنافرها- تؤدي دورها الجليل في دفع الأحداث نحو التشابك أو الانفراج، وفق الصورة الآتية:

¹ فراس السواح: مغامرة العقل الأولى -دراسة في الأسطورة السورية وبلاد الرافدين-، دار الحكمة، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص29.

² نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي -من الرومنسية إلى الواقعية-، دار قباء للطباعة، (د ط)، (د ت)، ص211.

السلطان	← العدل/الخير
الحكيم/الديار	← المعرفة العميقة بالحياة وأسرارها
الأخوان	← الخير، التسامح
زوجة الأب	← الشر، المكر، الخطر
الابنة	← الغيرة، التواطؤ، الحيلة
الأخت/المولود الجديد	← استمرارية النسل والحياة
ابنة العم	← الشر/الحسد/المكر
حد الزين	← السذاجة، الأصالة، الصبر
السلطان	← السلطة، الرفاهية/العدالة
الخادم/الخادمة	← المطاوعة/المساندة
بن عكر	← الانتهازية/المراوغة/الخداع
الغول	← الغباء/السذاجة/الانقياد.

إن الحكاية الخرافية في كل مرة تلجأ إلى إضفاء طابع خاص من الرمزية تتعدى حدود الطبيعي ونطاق الشخصية، فتتفتح على مجالات شتى: عاطفية، إنسانية، وحيوانية لها طابعها الخاص ودلالاتها الإيحائية نجمها في الجدول الآتي: (الحقول الدلالية)

ح1/ظريف ومرجانة:

الذات الفاعلة	الحيواني	الإنساني	الطبيعي	العاطفي	الأسرة	الأشياء	العدد
الزوج	البقرة	العين	القرية	الحب	الزوج	كسرة	سبعة
الأرملة	التيس	صدر	الخلاء	الحنان	الزوجة	لباس	ثلاثة
البقرة	الأفعى	شفاه	النبع/النهر	الحقد	زوجة	الحجر	
الجزار	الحصان	وجه	شجرة	الحزن	الأب	الجمر	
الأخوان	القط	رأس	الماء	الراحة	الأخوان	السوار	
عيشة	الكلب	شعر	الأرض	الخوف	الإبنة	الحذاء	
السلطان						جرة	
المؤذن						الفؤوس	
						الكسكس	
						الإبريق	
						الذهب	
						المنزل	
						البئر	

ح/2 حد الزين:

الذات الفاعلة	الحيواني	الإنساني	الطبيعي	العاطفي	الأسرة	الأشياء	العدد
السلطان	الحمامة	الوجه	الجبل	الإعجاب	السلطان	كسرة	/
الخادم	الحجلة	الشعر	الغابة	الحب	الزوجة	مالحة	
حد الزين	الجمل	اليدان	الوادي	الغيرة	الشريرة	قش	
بنت العم	كراع	الماء	الماء	الحسد	حد الزين		
الخادمة		الهواء	الهواء	المكر			
		القرع	القرع	السذاجة			
				الصبر			
				الخوف			
				الترقب			
				التمني			

ح/3 بن عرك ولغول:

الذات الفاعلة	الحيواني	الإنساني	الطبيعي	العاطفي	الأسرة	الأشياء	العدد
بن عرك الغول	/	الظهر	البيت (الكوخ) القرية رأس الجبل شجرة حجر الحطب الماء الساقية	الدهاء المكر الخداع المراوغة السذاجة الغباء الانصياع	/	حوايجو الرزمة قشو قازان فاس صغيرة	سبعة

خامسا: الحكاية الخرافية: براعة الاختتام واللغة:

أ - نظام الخواتم:

إذا كان الاستهلال أول خطاب يقذف بالقارئ في خبايا النص، فإن الاختتام هو ما يبقى في ذهن القارئ لحظة انفصاله عنه، إذ يمثل آخر بنية سردية تعلن انتهاء نص الحكاية الخرافية وبالتالي انتهاء الحركة السردية، نهاية تأتي في الغالب الأعم سعيدة، تفاعلية بالقضاء على مصدر الشر وزواج البطل بالبطلبة التي يريدها، فمثل هذه النهاية السعيدة "تعكس أحلاما قديمة لتطلعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تفوق حصوله على ما يريد من مجد".¹

فما دام الواقع الذي تعيشه الجماعة الشعبية واقعا غير مقنع كان لابد من إيجاد منفذ للراحة والأمل، لذلك صورت الحكايات الخرافية النهايات السعيدة لتمثل بذلك الأدب المعبر عن الرغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان، بل الوجود ككل.

وتكاد كل الحكايات تتفق في نهاياتها السعيدة بانتصار الأخيار ومعاقبة الأشرار، وهذا ما يفسر تعلق كل واحد منا بالحكايا التي تحقق الكثير من تطلعاتنا ورغباتنا المكبوتة في جو خيالي لم تتحقق في الواقع، ومع ذلك نجد فيها انتصار قوى الحق على الباطل، وسيادة الغرائب والعجائب، ونماذج عن الصدق والتضحية والوفاء.

ومادام القاص الشعبي يسعى دائما إلى إرساء الخير، فهو يصطنع له كافة الوسائل التي تحقق هذا الانتصار، ولاشك أن هذه النهايات السعيدة "لا تكشف عن إحساس ذاتي وإنما تكشف عن إحساس شعبي متفائل تختفي معه النغمة الحزينة".²

من هنا كانت الحكاية عبر نهايتها تمنح القارئ "سيناريو المنتصر ففي الحكاية تكون الظروف التي يمر بها البطل غير مهيأة للنجاح إما لفقره أو لصغر سنه ويتمه، أو

¹ فاروق خورشيد: علم الأدب الشعبي العجيب، طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة، (د ط)، 1991، ص 48.

² نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط3، 1981، ص 92.

لتشرده، فتراه يواجه كل المصاعب والمتاعب ولكنه ينتصر في النهاية وهو أحسن سيناريو تفاؤلي".¹

وهكذا تحقق النهاية السعيدة والتي تكون تفاؤلية استشرافية لأن التفاؤل عندئذ يصبح نهاية طبيعية بل ضرورية بالنسبة لحكاية يقوم فيها الخيال بدوره الرئيسي فيزخر بها بما يشاء من الأوهام السعيدة، التي يجد فيها الإنسان تعويضا كافيا عما هو كامن في نفسه من آلام وآمال.

إن اختتام الحكاية الخرافية أو قفل النص هو آخر ما يعلق في الأسماع بعد لحظات الإثارة و التوتر، والشفقة والغضب. وهي أيضا إعلان عن انتهاء السرد انطلاقا من خطابات ختامية مميزة. لذا فالقصص الشعبي "قد اضطلع لنفسه تقليدا بعينه فيما يخص البداية والنهاية، فأصبح مع مضي الزمن توقيفا يلزم به بطريقة إلقائية"². ومعنى ذلك أن الحكايات هي توقيف بعينه فيما يختص بالبداية والتوقيف هنا هو التقاليد الفنية المطردة.

ولا تنتهي الحكاية فجأة بعد طول حماسة ومغامرات، وبداية وعلى مستوى الحكايات المدروسة، يتجسد الاختتام بوضوح بعبارات مشرقة، مميزة ذات دلالات نفسية واجتماعية هادفة، تعلن عن انتهاء طابع السرد والأحداث المتشابكة، وفيها يشعر المستمعون عن طريق صيغ اختتامية بالعودة مرة أخرى إلى عالم الواقع من خلال معان متضمنة في هذه الصياغة. ومن أشهر العبارات والصيغ المنتشرة في منطقتنا والدالة على الاختتام أو الخواتم.

✓ خرافتنا غابة غابة كل عام تجينا صابة، تفاحة ليا وتفاحة لواد ليك، وتفاحة لكل

من يسمع فيا.

✓ ما سمعنا ما قلنا.

✓ حكايتنا دخلت للغابة، ولعام لجاي تجينا صابة.

خصت حكايتنا "حد الزين وبن عكرك" بالصيغة الختامية الآتية:

¹ محمد الجويلي: أنثروبولوجيا الحكاية، مطبعة قرطاج، تونس، (د ط)، 2002، ص 07.

² عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان -دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها-، الهيئة المصرية، (د ط)،

1971، ص 12.

"خرافتنا غابة غابة كل عام تجينا صابة، تفاحة ليا وتفاحة لواد ليك، وتفاحة لكل من يسمع فيا."

يجسد هذا الخطاب على المستوى الهندسي للنص موقع نهاية الحكايتين ومصير بطليهما، فكلاهما جاء وفق نظام لغوي ودلالي لا يقل أهمية عن مقام الاستهلاك أين تتكرر صوتيات في جزئيات هذا الخطاب بني فواصل الجمل (صابة، غابة) لتأسس بذلك علاقات بديعية ذات جرس صوتي نثير اصطلاح عليه بالسجع الموازي.

كما وردت صياغة هذا التركيب وفق الجملة الاسمية وهو حال أغلب الخواتم الشعبية ما يوحي بنهاية الحركة، وإعلان لحظات السكون والاختتام على اعتبار "أن الجمل الاسمية تدل على الاستقرار والثبوت".¹

أما من حيث النظام الدلالي، فكما وردت خاتمة الحكاية وفق نظام لغوي مميز، فقد انبنت على نظام دلالي ورمزي عميق، فالقول "خرافتنا غابة غابة، كل عام تجينا صابة" إنما هو بمثابة إعلان سردي عن الخروج من العالم المتخيل إلى عالم الواقع من خلال استحضار رمز الغابة، ذلك المكان المفتوح والمتسع، فإذا كانت حدثية الحكاية قد بدأت داخل النص السردي من هذا المكان، حيث مثلت مصدر سعادة ورزق حد الزين وبن عكرك الأولى في الظفر بمن شغف بجمالها، والثاني في الاستزادة من خيراتها ومنافعها، فهي تنتهي عند المكان نفسه، ومما لا شك فيه أن الغابة لها من الدلائلية ما يوحي برمزية مقصودة في حد ذاتها، إذ هي الخواء الحقيقي الذي يحيل إلى فكرة المكان الخطر، غير المأهول وغير المؤنس، فمن يرتاده يضع في حسابه دائماً إمكانية مصادفة عوالم مجهولة وخطرة، ولا زالت الغابة ترمز إلى كل ما هو وحشي، غريب ومنفرد، ولعل في كثرة إيراده دلالة واضحة على طابع الحياة والأشخاص فيها لذلك يقال: "أنيا غابة".

ولا يرتبط ذكر الغابة بالوحشي دائماً، فقد تتحول إلى فضاء مأهول مؤقتاً، نظراً لما توفره من موارد حيوية للإنسان من هنا فالغابة فضاء حيوي يمنح الحياة بكل معانيها. مما يؤكد بأن الحكاية وإن انتهت في الظاهر، فإن نشاط السرد مستمر ولا يمكن أن يتوقف ما

¹ فاضل صالح السمراي: الجملة العربية - تأليفها وأقسامها -، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص162.

دامت عناصر الحياة كامنة، موجودة إن نظام الخواتم أو الاختتام خطاب جد حيوي يصير على الحكي المستمر ومعه تستمر الحياة، فهو انعكاس لطابع الديمومة والاستمرارية، ولعل الشق الثاني من الصيغة الختامية يؤكد على هذه الفكرة، في قول الراوية: "تجينا صابة، تفاحة ليا وتفاحة لواد ليك" وفي ذكر الوادي إلى جانب الغابة دليل واضح على تدفق الخيرات واستمراريتها. وكل ذلك من قبيل التفاؤل وبث الأمل، وعنوان الارتباط الدائم بالطبيعة وخيراتها -رغم قساوتها وصعوبة تضاريسها الجغرافية- وما لفظ "الصابة" إلا ترجمة لكل معاني الخير والعتاء اللامحدود من جانب الطبيعة، والتي تجود بها في مواسم جني المحاصيل الزراعية والثمار. فمازالت الخصوبة تشمل الذهنية الجماعية الشعبية في منطقتها عبر الحكاية الخرافية، وتوصل لنشاطها الأساسي وهو الفلاحة والزراعة، أو لنقل الارتباط الدائم بالأرض المانحة. ف"إنتاج الغذاء لا مجرد جمعه قد أحدث تغييرا كبيرا في حياة الإنسان من خلال إعادة تنظيم طريقة تفكيره حول بيئته".¹

وإذا حدث وامتعت الصابة لامتناع سقوط المطر، يقتنع المجموع الشعبي بممارسة بعض الطقوس والتظاهرات المترسبة عن الثقافات الغابرة من أجل استشراق عام فلاحي ناجح، ملؤه الخير الوفير، ومع جفاف يصنع الجفاف يصنع عروس المطر إله المطر (بوغنجة) في شكل دمية، تنصب على عمود ينتقل به الفلاحون من مكان إلى آخر لجمع المحاصيل الزراعية الضرورية بغية إعداد وجبة العشاء الجماعي، المرفوق بالإنشاء أثناء التجوال، وترديد الأدعية والابتهالات إلى الله رجاء الاستمطار (سقوط المطر)، وفي الاحتفالية التي تهدف إلى زيادة خصوبة الحقول الزراعية الضرورية يلعب الرقص دوره المركزي في تغذية هذه الأحاسيس الطيبة و"تتبع الرقص بالرجوع إلى مراحل التوحش البربرية يكشف لنا عن هذه الحقيقة، وهي أن الرقص يهب الفرح لأرواح الناس، وأن الناس عندما يرقصون، فإن المحاصيل تنمو بصورة طيبة".²

من هنا يتضح أن الخطاب الاختتامي هو صياغة شعبية مغلقة بمضامين عميقة عمق تفكير الجماعة الشعبية وآمالها في هذه الحياة.

¹ بيتر فارب: بنو الإنسان، تر زهير الكرمي، عالم المعرف، الكويت، (د ط)، 1983، ص 61.

² فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، دار المريخ، الرباط، (د ط)، 1983، ص 120.

ب - نظام اللغة:

إن حاجة الإنسان إلى الاتصال والتفاهم مع غيره كانت أبرز دافع للبحث عن سبل تحقق غاياته وحاجاته إذ تبدت اللغة الصوتية كأرقى طرق ووسائل للتبليغ بوصفها "نظاما رمزيا صوتيا ذا مضامين محددة تتفق عليه جماعات معينة ويستخدمه أفرادها في التفكير والتعبير فيما بينهم"¹.

وإذا كانت الحكاية الخرافية فنا سرديا، فإن اللغة كذلك عنصر حيوي من عناصر ذلك البناء، كونها تتشكل من خلالها جل العناصر الأخرى. وباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث كما تتضح البيئة وعوالمها، ويفقه القارئ طبيعة التجربة التي يعبر عنها القاص.

إن لغة اليوم ائتلاف متناسق من لهجات متباينة أسهمت إسهاما حثيثا في بناء العربية وصرحها المتين، وبعد أن كانت الأمة العربية بلسان عربي واحد، وبلغت القرآن الكريم أضحي لكل بلد لهجات قومية داخل الإقليم الواحد، وبامتزاج العرب بغيره من الأمم والحضارات والثقافات الأجنبية كان المزج بين اللغة العربية وباقي اللغات المحلية الأخرى، ومعها ظهر التأثير والتأثير، والتحريف والتفريغ، بل استحالت إلى لغة عامية متشعبة.

ويقصد باللغة العامية المحلية، تلك اللغة التي نستعملها اليوم ومنذ زمن بعيد في حاجاتنا اليومية، داخل المنازل، وفي وقت الاسترخاء والعمل، كما أنها لغة التعامل مع كل ما يعترض شؤون الحياة اليومية مهما اختلفت الأقدار والمنازل.

وبهذا المعنى تصبح اللغة العامية بمستوى بسيط، وظيفي (محلي) يلتجأ إليه الناس بالمشافهة لقضاء حاجاتهم والتفاهم فيما بينهم فلا غرو أن أدب الشعب تتم صياغته وتداوله بلغة الشعب ألا وهي اللغة العامية.

إن اللغة العامية في الحقيقة ما هي إلا عادات صوتية تؤديها عضلات خاصة، وتتوارث خلف عن سلف، وهذه الظواهر الصوتية موجودة على مستوى الحكايات الثلاث. من ذلك مثلا:

¹ فاروق خورشيد: علم الأدب الشعبي العجيب، طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة، (د ط)، 1991، ص 49.

✓ الإبدال: ونعني به إحلال حرف محل حرف آخر بعد حذفه، ومثال ذلك إبدال "الهمزة"

كصوت مجهور من أقصى الحلق، ينفجر منه الوتران الصوتيان إلى:

-واو: وِني أصلها ← أن

ياء: دايمًا أصلها ← دائمًا

وبذلك تكون الجماعة الشعبية قد تخلصت من صعوبة نطق الهمزة بصوت انزلاقي طلبا للسهولة واليسر.

ويتغير حرف "النون" كثيرا إلى الإسقاط أو الإبدال، لكونه أحد الحروف الصامتة

المستقلة، وأكثرها تأثرا لما يجاوره من أصوات. ومن مظاهر هذه الإبدالات

والتغييرات:

إبداله: دالا ← مالدَّار ← من الدَّار

ميما ← مبد ← من بعد

وأكثر هذه الحروف إبدالا هي حرف "القاف" الذي يختلف عن النطق في العربية

الفصيحة، دلالة على الطباع الخشنة لأهل هذه المنطقة من مثل قولهم:

قالها - قاتلو قال لها/ قالت له.

✓ الإدغام: وهو الإتيان بحرفين أولها ساكن والثاني متحرك، من مخرج واحد دون فصل

بينهما أين يرتفع اللسان وينحط بهما معا.

✓ النحت: وهو تركيب كلمات تتألف لتتحول إلى كلمة واحدة من مثل:

نؤالم جسسو ← نؤالم جسده

توافق

✓ الحذف: هو إسقاط حرف من أصول الكلمة طلبا للخفة والتخفيف، ومن مظاهره

البارزة في الحكايات:

في راس الجبل ← رأس

باباها ← أبأها

دولة الأولى

وأما على الصعيد "التركيبى" فإن الحكاية بوصفها نمطا إبداعيا عجيبا، يتبع أسلوبا مميزا فيه تجسيد لشخصية الراوي ومقدرته على إيصال الفكرة لغة و تركيبيا، إذ تراوح

أسلوب الحكايات الثلاث بين الخبري والإنشائي، فمن الإنشائي: "بكري كان وحد السلطان" و "في قرية بعيدة قي راس الجبل" ومثال الخبري منه قول الراوية "طلب السلطان من لخدام-جاع السلطان-عطشت حد الزين"، وكلها أساليب انصبت في سياق الإعلام والإخبار، وتصوير مسار الأحداث والشخصيات، ومنها ما يقبل التصديق والتكذيب.

كما اعتمدت في وجهيها على المباشرة لطبيعة الحكي القائمة على الدخول المباشر في السرد.

كما طال التحريف والاختزال نظام الأفعال في الحكايا، فتارة تغيب همزة المتكلم:

جَاتُ ← جَاءت
أو الهاء: وحدو ← وحده
أُو ← أنه

أو بزيادة حرف "الشين" المرتبط بالنفي والتنديد:

ما يوكلوش ← ما يأكله
ما رجعش ← لم يرجع

كما يلاحظ الاستعانة بصيغة (واش) في الأفعال على اختلافها:

واش تعمل؟ ماذا تعمل/تفعل؟
علاش نتعو؟ ← لماذا أتعبه؟

وكثيرا ما تشتمل الحكايا على النداء والاستفهام ومن ذلك قول الراوية:

آبن عكرك واش تعمل؟ يا بن عكرك ماذا تفعل؟

علاش نتعبو؟ لماذا نتعب؟

وتقف الحكايات الخرافية في لغتها على الساكن بعكس الفصحى كما تميل بوصفها إنتاجا

شعبيا متميزا إلى خلو الكلمة من الحركات عند النطق، واختزال الكثير من الحروف:

نَاحَه - راني خَمَّتْ - في الليل - في راس الجبل - ما رجَعش - كسرة
مالحة - مسختها لحممة.

وعلى الصعيد الدلالي تطالعنا الحكايات الخرافية بمجموعة من الكلمات ذات

الارتباط الوثيق بمعان ومدلولات معجمية تربط الدال بالمدلول، إذ أن الكلمة الواحدة لا تمتلك

معنى قارئاً إلا إذا انتمت إلى غيرها من الكلمات. وهنا حُفَّت الحكايات الثلاث بحقول دلالية أماطت اللثام عن المعاني المقصودة والمحورية للخطاب.

فيما يخص الهوية ظهرت الهوية الإنسانية ممثلة في حد الزين البطلة الضحية، السلطان، ابنة العم الشوهاء، الخادم والخادمة، وكانت ابنة العم هوية خارقة لها القدرة الفائقة على المسخ والتحول (السحر).

وفي حكاية "ظريف ومرجانة" تظهر الهوية الإنسانية ممثلة في الزوج -زوجة الأب (الخارقة)، الأخوان، والإبنة، السلطان، الدبَّار، ... بينما تظهر هوية الحنش بوسبعة روس.

وفي حكاية بن عكرك يظهر هذا الأخير بهوية إنسية بينما غريمه بهوية خارقة (غول).

وفيما يخص معجم "الطبيعة" يمكن أن نلاحظ الآتي:

رقم الحكاية	ظواهر طبيعية	حيوانات	أمكنة
1ح		الحمامة	الغابة الجبل الوادي
2ح		البقرة التيس الأفعى الحصان القط الكلب الحنش بو سبعة روس	القرية النبع/النهر الشجرة الماء الأرض
3ح	البرد الشديد العطش الشديد		رأس الجبل قرية الوادي الشجرة

ويتحرك معجم الزمن في الحكايات الثلاث وفق فضاء زمني واحد هو

الليل ← الأيام ← الصباح (النهار)

إن استحضار المعجم الطبيعي دليل واضح على أن المبدع الشعبي لم يكن بمنأى عن الطبيعة ومظاهره المختلفة، وإنما هي انعكاس لما حققت له من مصادر العيش والتدبير، مما جعله متصلاً ومرتبطةً بها ارتباطاً وثيقاً، مستحضراً كل مكوناتها في مخيلته الإبداعية الشعبية، ومستعيناً بالرمز الحيواني كمساعد أو معارض لمسيرته النضالية.

إنه بذلك يحاكي الطبيعة ويتخذها رمزا لنفسه الطافحة بالآمال والمطامح، "فالإنسان الشعبي على صلة وثيقة بالنبات والحيوان والطيور، وشروق الشمس وغروبها، ومظهر من

مظاهر الطبيعة. لهذا سرعان ما يتنقل من داخل نفسه إلى الخارج، ومن الخارج إلى داخل نفسه".¹

وقد ارتبط الحديث عن الشمس كمكون طبيعي بعبادة الشمس والقمر وهما من معبودات المصريين فضلا عن مجموعة من الحيوانات ومنها القرد والكبش والتيس والثور.

ولعل من آثار عبادة الشمس، والتي لازالت كائنة بالمنطقة أن الطفل إذا سقط منه سنٌّ رمى به عاليا وقال: "يا عين الشمس هاكي سنة لحمار واعطيني سنة لغزال"

ولما كانت الشمس في الأفق والأعلى، فقد دلت على السمو والعلو، فيما دلت الغاية على المجهول، الكثافة، ودل الوادي على الانفتاح والعطاء والاستمرارية.

وبذلك لم يكن بمقدور الإنسان أن "يعيش بمعزل عن الكون أو البيئة أو معطياتهما، بل عاش حياته مفتوح العينين، منفتح الوجدان، صافي العقل والسريرة، يلتحم في حبور مع الحياة ومظاهرها التحام المعاييش والتحام المشارك والتحام الفاعل المغير، والتحام المتمرد الذي ينشد الأفضل دائما، والمفكر الذي يبحث عن المعنى".²

من هنا نفهم أن المبدع الشعبي لم يخرج عن أطر بيئته مثبتا بذلك أنه ابن وسطه بامتياز وأن إبداعاته ترتبط في أصلها بمظاهر الطبيعة التي استرعت النظر والانتباه.

¹ نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط3، 1981، ص13.

² فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة، (د ط)، 1991، ص25.

الْحَمْدُ لِلَّهِ

إن الحكاية الخرافية نمط رومانسي ذاتي من أنماط القصص الشعبي ففيه تدخل عنصر الخارق والسحري، وله تأثير في تنامي الأحداث، ومحاكاة النفس الإنسانية، إنها نتاج سردي قصصي من إبداع الخيال الشعبي، تتجلى فيه حكمة الذوق العام، وخلاصة تجاربه وقيمه - على اختلافها- ومنه تنتقل من تصوير الحياة الواقعية بأسلوب غير واقعي إلى صبغة خيالية سمتها تجريد الأحداث وتناقضها حتى تصبح نطاقا فوق الواقع.

وبعد أن فرغ البحث من تمحيص العوالم السردية للحكاية الخرافية، تأكد جليا أن شبكة النسيج السردية التي حيك في إطاره الحكاية، وما احتوى عليه من بناء منظم منسق، ومن تقنيات فنية مدهشة تبطل ترهات الشكل الساذج وتضيء سديم التجربة الحكائية، بل وتبرز ما فيها من جماليات النص الشعبي الموروث، وبهذا الشكل ينفي هذا الخطاب في شكله ومضمونه ما لحقه من اتهامات باطلة بالعفوية والدونية والعشوائية أو الفوضى في البناء السردية. وبالمقابل يؤكد ما للأدب الشعبي من قيمة وخطوة، بل إنه يسهم في الكشف عن الذات العربية التي تقف وراء هذه الإبداعات التخيلية التي تعج بالحقائق، والتي لا تبني خارج الذات التي تبني النص وتصدر دلالاته.

إن التجربة الحكائية الخرافية بما فيها من دلالات نابضة بالأصالة والمعاصرة، وبما انطوت عليه من مناهج حديثة تبرع في إجلاء المواقف، واستنطاق الوقائع، وتفتيت المواهب المبدعة، قد أفرزت جملة من النتائج التالية:

- إن غنى المدونات الحكائية في دراستها ومحتواها عبرت عن لون من الإبداع الشعبي الإنساني، فيه ابتكار المتخيل، وفن الخيال المتجاوز، الذي لا تحده حدود الشخصيات الخارقة، والأزمة غير المنطقية، والبطولات فوق الطبيعية، وما حضور كل ذلك إلا من تنامي الإبداع السردية الشعبي وتفوقه.
- الحكاية الخرافية ليست إلا نسخة جميلة لعالم مفنق أو رغبة عميقة في قهر واقع أو تجاوز كل معقد.

- الخطاب الحكائي لا يفترض التسلية العابرة، ولا يهب نفسه بيسر، كما أنه ليس بالأعيب خارقة، بل هو خطاب مغلف بمضامين وقيم عميقة عمق تفكير الجماعة الشعبية التي تسعى إلى الارتقاء نحو الأسمى.
- الخطاب الحكائي لوحة مثقلة بالدلالات الرمزية الهادفة من خلال رغبة الجماعة وحنينها إلى تغيير ما في العالم من شر عن طريق الود والتراحم، والآمال وتجاوز الآلام.
- في المادة الخرافية دقة وتماسك، فلا تعرف فيها وحدة ضائعة ولا فوضوية، أو دون معنى، ولا تخط في تركيبها أو بنائها السردية.
- إنها خطاب بطولي بامتياز، يعبر عن تجارب قاسية وقاهرة في آن واحد، تبحث عن توازن فريد وقضية عادلة.
- الحكاية الخرافية بنية شكلية منسجمة العناصر والأجزاء ونظام تركيب متكامل العلاقات والنسيج، يؤطرها مبدأ الحتمية والمنطقية والفنية.
- إنها نتاج وعي شعبي متشابه، متحد الرؤى والأهداف متشابك الأغراض والغايات، يتأسس وفق شخصيات متميزة تعبر عن نفسها وتتبادل المواقع فيما بينها، فلا تتمط أنظمتها ولا ميولاتها، مما يشكل صعوبة ضبطها ضمن أنظمة وقوالب ثابتة.
- إنها خطاب جدلي، قوامه الصراع بين الخير والشر، نابغ من الرؤى الأيديولوجية، والاجتماعية، والنفسية.
- تؤسس الحكاية الخرافية لحياتها عبر مكون الشخصية كعنصر حيوي، متنوع بين إنساني وحيواني وخرافي، وهي في حضورها وعلاقاتها وتحولاتها إنما هي دعامة عالم سحري تذوب فيه الحدود بين الواقع والخيال ما يؤهلها إلى أن تكون أساس الإبداع التخيلي.

- عبرت الحكاية الخرافية في منهجها البنيوي الإنشائي عن برامج سردية نابضة بالتنوع والتشابك، مكنت من الكشف عن علاقات متناقضة، وأنتجت متونا شعبية ذات مداولات متضادة على مستوى الإبداعات الشعبية ودواخلها.
- الزمن مقولة حكاية هامة في تركيب الخرافة، ذات اتصال وثيق بباقي المكونات السردية، له نظامه ونسقه الخاص، وبه تميل الحكاية إلى التعميم والتجهيل في ظل الغياب شبه الكلي للمؤشرات الزمانية. وفي الزمن النفسي هواجس الجماعة الشعبية وطموحاتها الكامنة.
- للمكان دور رئيسي في تشكيل العالم الدلالي، ما يفتح المجال أمام التأويل وإخراج النص الحكائي من ضمنيته، استنادا إلى ثنائية التضاد والتنوع من أجل تمرير الحملات الدلالية.
- تسير لغة المحكيات الشعبية وفق نظام بنائي منظم ودال في مستويها الصرفي والتركيبى، مما يكشف عن خفتها وغوايتها بعيدا عن قوالب الفصحى وخصوصيتها.
- تكتنز الاستهلالات الشعبية حملات شكلية ودلالية هامة ورائدة في الحفاظ على معالم الحكاية الخرافية وتقاليدھا ومثلھا من جهة، ومضامين اجتماعية وثقافية اختزلت عمق التفكير الشعبي الذي ساهم بوضوح في تأسيس رمزية الخطاب الحكائي وبالمقابل نجد في خواتمها خطابا أنثروبولوجيا، محملا بمضامين ذات صلة وثيقة بطموحات الجماعة الشعبية وآمالها.
- وبين شعرية الاستهلال وبراعة الاختتام تكامل دلالي رائع يؤسس لمشروعية الخطاب الحكائي ومصدقته.
- إن منهج تودوروف البنيوي الإنشائي إنما هو منهج حيوي متكامل، قد أفاض من الأعمال البنيوية النابضة بالرؤى الشكلية السردية التي تتماهى وطبيعة الإبداع الأدبي المتطور، والمتغير باستمرار. إنه منهج يسمح بالغوص في أغوار المكونات

البنوية وما فيها من تعالق وتضاد، كما يصطلح بالجانب الدلالي الخاص بالموروث المحكي، يخرق النظام في انسيانية، يعكف على تحطيم أغلال الأنساق الفكرية والجمالية البالية، ويسعى بكل براعة لمعالجة الآثار الأدبية -على اختلافها- فيكشف عن كل مرجعية ثقافية، وتأويلية نفسية واجتماعية وحضارية، تتبدى فيها الميثولوجيا الرمزية، وثلاثية الماضي والحاضر والمستقبل الموعود بالممارسات الإبداعية الخلاقة.

أخيرا لا بد من الإشارة إلى أن مقاربنا المتواضعة ليست نهائية جاسمة تفترض الكمال ولا الإتيقان، بل هي مجرد محاولة تتيح خلق إمكانيات ورؤى مستقبلية انطلاقا مما تم التوصل إليه من نتائج ودراسات. ورجاؤنا أن تبقى مقارنة قابلة لكل تأويل، حمالة لكل سعي وتجديد، مشجعة للدرس والتحليل، وموفية لكل منهج صائب وجليل، تكون ملاحظة فارقة لكل نظرة دونية تحقر من شأن أدبنا الشعبي الجميل، وتلغي ما من شأنه الترميز والتدليل.

الملك

ملحق الحكايات الخرافية المدروسة:

- ملحق الحكايات الخرافية - النماذج المدروسة -
باللهجتين المحلية الدارجة و العربية الفصحى
- ملحق خاص " بتبسة " المدينة (المنطقة)

ملحق الحكايات الخرافية - النماذج المدروسة - باللهجة المحلية الدارجة:

الحكاية الاولى:

(ح1): "عيشة" حد الزين:

كاين بكري وحد السلطان ولا سلطان غير الله، لا كذبت أستغفر الله، ولكن مشيطان لعنة الله عليه. رايحة نحكليك حكاية حد الزين، وكاين لي يسموها " عيشة الزين"، كاين وحد السلطان بكري لابس عليه، غني، راح وحد النهار يصيد مع لخدام نتاعو في لغابة، قالو: روح طيبلي هاذيك لحجلة وقت ماجاع هو قعد، ولخدام راح يطيب عقت عليه وحد لمر باهية كيما نقولو نحنا زينة وباهية، قعد يخزر فيها، حتى تحرقتلو هذيك لحجلة، من بعد لحقها قاللها: عاونيني خاف مسلطان، قاتلو: معليش. حكمت طيبتلو حجلة من لعجين، وكى عطاها للسلطان، قالو هاذي تبان حجلة بصح ريحتها ريحة لعجين. فهُمني في هاذي لقصة مَبَعْدُ قُعد لخدام يحكيلو واش صرالو، بعدها شاف السلطان "حد الزين" وعجاتو، حب يتزوج بيها وكان عندها بنت عمها ماهياش متزوزة، وواحد ما خطبها، غارت منها كي سمعت السلطان راح يتزوز بيها.

نهار لعرس ركبت معاها في لجحفة نتاع لجمل، عطتها كسرة مالحه، منبعد حد الزين عطشت ياسر، قاتلها اعطيني نشرب قاتلها بنت عمها: مانمدلكش حتى تتحي قشك وتعطيني كل واش راكي لابس. عطتها لمسكينة كل شي باش ترويه. وزادت نحائلها عينها وسحرتها وحولتها لحمامة وطيشتها من جبل في وحد لواد، ودت بلاصتها، ولبست قشها وراحت للسلطان. كي وصلت ليه فلاها: واش بيه شعرك؟ قاتلو من لما نتاعكم. دبت في وجهها اصفر، فلاها: واش بيه وجهك اصفر؟ قاتلو: من لهوا نتاع بلادكم ولي يثبت مع يديها، فلاها: واش بيهم يدك حورش؟ قاتلو من لحنة نتاع بلادكم.

ولت عاشت معاها عادي، مبعده هاذيك لحمامة عادت كل يوم تروح لهاذيك جنينة تاع السلطان تسقي لخدام على السلطان تفلو: السلطان راهو مليح ولا ماهوش؟ وهو يقولها مليح لابس عليه، وهي تبكي عليه، بيدى الريح ويتبدل لحو ويحزن كل شي كي يقولها ماهوش مليح. تولي تفرح وتطيح اذهب من جنحها.

طوّالت عليها لَيِّمات، رَاحَ هَذاكَ لُخْدَامَ قالَ للسلطانِ عليها، قالوا: روحَ جيبهالي
ضُرُكُ. راحَ حوسَ عليها وين ما كانت وجابهالو. فُرحَ بيها السلطانَ وعادَ يَلْعَبُ معاها،
وهي ديمًا مَعَاه. غارتُ منها هَذاكَ لَمَرا، وُلّتْ ذُبْحَتَها وَنَحْتَلَاها مُصارينَها وطِيشَتَها،
وهَذاوَكا لَمصارينَ وُلُو فرعَ (كُ و)، وَعادُو الناسَ يُجو يَدُو منها وَيَطُّيو. ايمالا دَتَها وَحد
لَمَرا وَحدتْ تَطْيِيبَها شُوي هَدَرتْ هَذاكَ لفرعة: أَحسبي رَاعي فُسْتِيلي وَجَهي، حارتْ هَاك
لَمَرا كيفاه لفرعَ يَهْدَر، وهي رَاهي حدَ الزين هي اللّي هَدَرتْ، مُبَعَدَ خَرَجَتَها من هَذاكَ
لفرعة، وُلّتْ حدَ الزين عَبدَ كَيمَا بَكرِي، وهي حَكَاتِلاها حَكَائِتها، قَالَتِها هَذاكَ لُخْدَامَة
لازمَ نُدُولُكَ حَقُّكَ من هَذاكَ بَنَتَ عَمِّكَ.

وَحدَ الّهَارَ جا السُلطانَ لهَذاكَ لَمَرا باشَ يَدِي الزريعةَ ويغرسها، لثي ثَمّةَ حد
الزين، حارَ فيها، قالاها: كيفاه لُقَصّة، قَالَتِلو: هاو كيفاه صَرا وكيفاش هَذاكَ لَمَرا إلي
عندكَ لَعَبتْ بَيّا، وكيفاه وَلَيّتْ، وكيفاه حَتّانَ جيتَ هنا. قَالِها: هَيّا تُروحي معايا، قَتَل
هَذاكَ لَمَرا دَلّاها كُراعَ في جَمَلٍ وَكُراعَ في جَمَلٍ حَتّانَ ماتتَ وعادو تَرَوُّزُ بحدَ الزين،
وَجابُّو لَوَدَّوَعاشُو في سَعادَة.

استمارة معلومات:


- عنوان الحكاية: عيشة "حد الزين"
- الرقم: 01.
- الراوية: فضة براهيمي المولودة يمينة
- الجنس: أنثى.
- السن: 80 سنة.
- الحالة الاجتماعية: أرملة.
- المستوى الدراسي: /
- المنطقة: بلدية الماء الأبيض، مدينة تبسة.

35302 ولاية تبسة دائرة الماء الأبيض

الخطبة التابعة للإسم واللقب
Mme/Veuve/ABADA
Née/BRAHMI
FEDDA

الإسم فضة بنت الطاهر
اللقب براهيمي أرملة عبادة
تاريخ الميلاد 1938/12/16
برالدكان ولاية تبسة
الجنسية: جزائرية
المسكن بلدية الماء الأبيض ولاية تبسة
علاقات خصوصية لائمه القائمة 1.60م
إمضاء صاحبها
صدت البطاقة في 2009/02/04

فضة الأسم التسار



الحكاية الثانية:

(ح2): ظريف ومرجانه وبقرة ليتامى:

"يا سادة يا مادة يد لنا و يدكم على طريق شهادة. عيشك سيدنا نبي."

حاجيتك ماجيتك كايين بكري مرا متزوزة وعندها زوز؛ طفل وطفلة، وكان راجلها يخرج يخدم الصبحة ويرجع غير لعشوة خلاص، أما لمر تقضي قضيتها بكري وتروح تنسج و كانوا نويها يروحو يلعبو مع ولاد جارتها لهجالة إلي عندها طفل وطفلة كيما هي.

يريد ربي تموت لم وقبلها توصي راجلها على ولادها، وفي وحد نهار عيط الراجل لولادو وقاليلهم راني باش نعرس ونجيبلكم مرا أخرى ترعاكم وتكون في بلاصت أمكم وبعد أيامات تزوز بالهجالة وجابها هي وولادها، وبدت من أول نهار تخطط باش تقضي عليهم.

وكانو هاندوك ليتامى مورثتهم أمهم بقره، وكانت مرت باباهم تقوللهم روجو أسرحو بلبقرة وتعطيهم خبزة يابسة، حتى جاعو وقتلتهم بالشر وما عادوش متحملين، خاطر يخرجو من الصباح (الصبحة)، ومرة من المرات خرجو كي عادتهم الصبحة ومعاهم البقرة وهرو خبزتهم حايرين شكون يوكلها. شوي فاتو على لجبانة و قربو من قبر أمهم و عادو يبكو و يحكو على همهم شوي نشق لقبر و خرج منو عرجون تمر وساقية حليب كوو و شربوو رجعو ل الحوش.

و كانوا كل يوم يروحو ثم، حست مرت باباهم بلي كايين حاجة و قالت: كيفاش نايا ذريا متهنين يوكلو و يشربو أحسن منهم و هوما كحل وضعاف و ذرين سمان وملاح. لازم كايينة حاجة.

بعثت و راهم ولدا بقى يتبع فيهم شوي شافوه صدفه و قالولو: هيا كول معانا ومتقولش. و كي رجع للحوش قال لأمو: راهم ما يديرو في حت شي ما صدقتش ولدا. ومن غدوة بعثت بنتها "عسلوجة" وراهم، وكي شافتهم واش دارو رجعت لأمها وقالتلاها على كل شي راحت هالك لمر الشريرة قالت لذري روجو احطبو وراحو كيما لعادة سرحو

لبقرة و جابو لحطب، ودهمو على قبر أمهم لفو مرت بيهم تستنى فيهم، راحت حطت لحطب فوق لقبر و حرقاتو قدامهم. ما عرفوش وش يدتو.

راحو للغابة و قعدو بيكو وجاعو ولخبرة ليابسة عطوها للبقرة شوي هك البقرة شفوها وعطفت عليهم و حنت بحليبيها، وبقو كل يوم كيما هگا، شكت فيهم مرت باباهم مرة أخرى، وبعثت بنتها وحت قالتها واش شافت، ولت قالت لبنتها: ديري روحك مريضة، وكي جا راجلها لعشوة قالتلو راهي بنتي مريضة وراني ديتهما للبا ر و قالي عليك ببقرة ليتامي، وكي شافت راجلها ساكت ومتردد، و بعد لا خرج كي عادتو باه يصيد في الغابة طلعت لقمة اجبل و قالت بأعلى صوتها: "إلي يذبح بقرة ليتامي يربح" وكي سمع الراجل هاك لكلام و هاك الصوت قعد مهموم و يخم في وصاية مرتو ضطر يذبح هاذيك لبقرة و مرتو تلح عليه باه بنتها تبرأ، تدبحت لبقرة وبكاو عليها لولاد، عطتهم مرت باباهم عظم و قالتهم: هيا هرو لفرث و ثوه للربالة. راحو ثوه و دفنو لعظم تحتو، وكانو كل يوم يجو يزورو وش بقا من لبقرة. مرة من لمرات نبتت شجرة كبيرة فيها لفاكية وتخرج منها ساقية تاع عسل، كلو منها وكي فاقت بيهم مرت باباهم تغششت عليهم ياسر. وكي قررو بش يرحلو عطاتهم كسكاس، و قالتهم روحو أوردو لما، و هاك لولاد لمساكن وين يوردولها في لكسكاس يتبزع و باباهم قعد يستنى فيهم. قاتلو مرتو هيا نروحو برأينا منهم ما يعرفو حتا شي، و قبلها طلبت منهم يغسلو الصوف الكحلا و ما يولوش حتا تولي بيضا.

و كي عجزو على كلشي قررو يروحو من هاك لبلاصة مشاو و مشاو، وفي طريقهم فاتو على عين "لفيل" عطش ظريف شوي منعاتو مرجانة مشرب خاطر كي يشرب منها يولي فيل و يعفسها تموت، و زادو مشو حتى وصلو لعين "أصيد" منعاتو يشرب منها مرة خرى باش ما يوليش صيد كي يشرب منها... و يوكلها و في لمره ائالته كي مات من لعطش و ما عادش قادر يتحمل و كي فاتو على عين غفل ختو و شرب منها ولا "تيس" و تاه في وسط لغابة، أما أختو لقت شجرة طويلة عريضة طلعت فيها.

و حد النهار و كي مرجانة تمشط في شعرها طاحت خصلة منو في قاع لبير وهزها لخدام تاع السلطان في سطل تاعو و داها لمولاه و كي شافها طويلة و لونها ذهبي

عجاتو و حب مولاتها و قرر يتزوز بيها و طلب من حراسو يحوسولو عليها و كي فشلو فلمهمة عيط للعزوز أستوتة باه تعاونو في لمرة لولة قعدت تمشط في شعرها بلمقلوب باه تنزل مرجانة شوي ماحبتش و في لمرة الثانية جابت طاجين و بدأت تخبز فيه بلمقلوب و ما حبتش الطفلة تنزل مرة أخرى و في لمرة لخرة جابت الستوت إبرة و خيط و وطرف قماش و دارت روحها عميا كل ما تدخل الخيط في لبرة تضرب صبعها و ينزل منو الدم حتى غاضتها مرجانة و نزلتها.

راحت مرجانة مع السلطان و تزوزت بيه و حكاتلو حكايتها مع مرت باباها وخوها إلي تحول لتيس و دارو عرس كبير قعد سبع أيام و سبع ليالي، وأمر السلطان حد ما يصيد اتبوس.

واحد النهار فات واحد الطلاب على لقصر عرفاتو مرجانة وعطليه خبزة محشية بالذهب كي شافتها مرت باباها قاتلو ما تكون هادي كان مرجانة بنتك غارت منها وقررت تتخلص منها هي و بنتها عسلوجة طلبت منها تضرب بيها دورة في لغابة و تحوس بيها شوي رمتها في قاع لبيير. و لبست بنتها حوايج مرجانة و دات بلاصتها وولت مرت السلطان

فاتو ايامات، فات مرة السلطان على بير شوي سمع التيس و هو يناجي جاب الدبار قرا تعويذات و رجع التيس إلي هو "ظريف" لمعشر لإنس و حكى ظريف للسلطان مأساة أختو في لبيير مع لحنش بو سبعة روس إلي تزوزها و جاب منها وليد.

راحو كامل للبيير كلما يعيط عليها الدبار تقلو و لد السلطان على ركبته و ولد لحنش بو سبعة روس على ركلة. خم الدبار شوي و راح جاب بقرة و ذبحها وعمر لحمها بكمية كبيرة مملح و رماها داخل لبيير و كي كلا لحنش من هاك لحم لمالح داخو قدرو يخرجو مرجانة ويمنعوها. وهكا تعرفت لحكاية وعاقب السلطان مرتو لمزيفة و قص لاهها راسها و عاش مع مرتو واولادو متهنيين و خرافتنا غابة غابة كل عام تجينا صابة تفاحة ليك و تفاحة لواد ليا و تفاحة لكل واحد يسمع فيا.

استمارة معلومات:

- عنوان الحكاية: "ظريف" و"مرجانة" و "بفرة ليتامى"

- الرقم: 02.

- الراوية: ملوكة همهوم.

- الجنس: أنثى.

- السن: 70 سنة.

- الحالة الاجتماعية: أرملة.

- المستوى الدراسي: /

- المنطقة: بلدية الوزرة، مدينة

تبسة.

957.984

ولاية تبسة دائرة الوزرة
الكتابة السابقة للإسم واللقب

الإسم: ملوكة بنت المكي
اللقب: همهوم ارملة صفصاف

HAMHOUM
MELLOUKA

تاريخ الميلاد: 1948 خلال
ب الويزة (ولاية تبسة)

الجنسية: جزائرية


السكنى: حي ابن باديس الوزرة (ولاية تبسة)

علامات خصوصية لاشيعة القامة 1,56 م

إمضاء صاحبها

صدرت البطاقة في 16/03/2010

نسخة الأصبع اليسار



2013

الحكاية الثالثة:

(ح3): بن عكرک ولغول:

حاجبتك ماجبتك، في قرية بعيدة في راس الجبل، كان بن عكرک يسكن وحدو في كوخو، إلی جَا یكفیه، كَانُوا مَا من أساقية، و كَانُوا مأكلة من شجرة، لا یتعب لا یفتش على رزقو وحدو.

وفي يوم كان لغول يدور في لغابة، وحاب یلقى بلاصة یرتاح فیها، لقی دار بن عكرک دخل كي شافو بن عكرک ضحك ورحب بیه.

لُغُولُ شَرَطَ عَلَى بن عكّو مَا یُ وُكُوش بشرط إنو یسكن معاه دیمَا ویتقاسمو لُخدمَة بالنُص. وافق بن عكرک و قبل لفكرة، و بدأ تقسیم لعمل.

السمانة لولة یجب لغول لُحطب من لغابة و السمانة الثانية یجبو بن عكرک، لغول وقی بوعدو. و جاب لُحطب السمانة لولة، كي جات دالت بن عكرک راح للغابة، و لیرد قُتل لُغُول و هو ما رجعش، راح لغول یفتش علیه لقاہ وحل في عرف تاع شجرة مُتَعَنَشُ فيه ویدلوح، نَحَاه لغول من لُعرف و جاب لُحطب و جَا.

بعد أيامات جات دالة بن عكرک، هز فاس صغيرة توالم جسمو الصغیر و راح بهذا الساقية، یحفر بالشوي عطش لغول و راح یفتش على بن عكرک لُقاہ عامل خط بلفاس الصغیر و یحفر، قالو: آبن عكرک واش تعمل؟ رد علیه: راني خُمت خُمت قُلت علاش نتعبو كل يوم باطل ندير ساقية صغيرة من هنا للدار یولي لما یوصلنا وحدو علاه نتعبو و نجیبوه؟ تغشش لغول و عمر لما وروح للدار و خمم في حالتو لقا رُوحو یخدم على بن عكرک، و زاد على رُوحو لُهم باطل. قَرر في اللیل یهز حوايجو و یهاجر سرقة.

بن عكرک كان داهية كبير، شاف لُغُول یل م في حوايو عرفو هارب علیه، تُخبالو في الرُزمة تاع قشو، وكي مشی لُغُول وبعُد على الجبل والدار، فُعد على حجرة وُتس ملیح، و قال: أوف، تُهَيت من بن عكرک.

طل عليه بن عكر من الرزمة اللي فوق ظهرو وقالو: "ما تهنيتيش من بن عكر، راهو
فوق ظهرك متورك"

يفجع لغول، ومن الصدمة ولقطة سكت قلبو وطاح مات...

وخرافتنا غابة غابة، كل عام تجينا صابه، تفاحة ليك وتفاحة لواد ليا، وتفاحة لكل
من يسمع فيا.

استمارة معلومات:

– عنوان الحكاية: بن عكرّك ولغول.

– الرقم: 03.

– الراوية: مميش حضرية.

– الجنس: أنثى.

– السن: 55 سنة.

– الحالة الاجتماعية: متزوجة.

– المستوى الدراسي: /

– المنطقة: مدينة تبسة.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة الداخلية والجماعات المحلية

شهادة الميلاد
(تصديق (3) / خروج (4))

في يومه الثالث عشر ففري ألف وتسعة وثلاثون وستون
على الساعة العاشرة مساءً بلديات) ففري
بالمدينة العرفية ولاية تبسة

المس (4) / مميش حضرية
الجنس أنثى

ابن (3) شقيق بن لخضر عمره
د. بيرة بنت عبدالرحمان عبدالواحد عمرها مهنها
الساكن ففري ولاية تبسة

حررت في الرابع عشر ففري 1963 على الساعة الثالثة مساءً
إعلان أهل به السيد (3) الأب

و بعد الأمانة وتوقيع من صاحب الحالة الملتزم بالالتزام
بإجراءات التسجيل:

/ لا شيء /

حررت وتبسة في 2017/07/02
صاحب الحالة الملتزم
الاسم اللقب العدد التوقيع والختم

تصديق الساجدة لاسم الأب والأخوة الأختية
MEMICHE Hadria
د. بيرة بنت عبد الواد
الولاية تبسة
الاسم اللقب

الرجوع ص 7

ملحق الحكايات الخرافية - النماذج المدروسة - باللغة العربية الفصحى:

الحكاية الأولى: " حد الزين "

في قديم الزمان كان هناك سلطان - ولا سلطان غير الله- فإذا كذبت أستغفر الله، وإذا كان ذلك من عمل الشيطان- فلعنة الله عليه-

كانت عيشة " حد الزين"، فتاة في غاية الجمال والبهاء وبالمقابل كان هناك سلطان غني، خرج في رحلة صيد مع معاونه إلى الغابة، وحينما أحس بجوع شديد، طالبه بأن يحضر له طيرا مشويا من الحجل.

بينما كان الخادم منهمكا في طهي طائر الحجل مرت به " حد الزين" فانبهر بجمالها الآخاذ منشغلا عن المشواة، فاصطدم باحتراق الطعام، فما كان منه إلا الاستجداد بها واستجداؤها قام الخادم بتقديم الطعام المفترض: بيد أن حيلة لم تنطل على سيده السلطان، فاتح في الطلب على معرفة الحقيقة. حكى الخادم له حكايته كاملة، وبمجرد رؤية السلطان لحد الزين، عبر عن افتتانه بها، ورغبته في الزواج منها. بدأت مراسيم الزواج، واهتطت العروس صهوة الجمل بجمالها وثيابها الرائعة، غير أن غيرة ابنة عمها العانس وحسدها المفرط حالا دون أن تكتمل سعادة المسكينة، حيث خطت الأولى لإفشال مثل هذا الزواج بأن قدمت لها خبزا شديدا الملوحة وحينما شعرت العروس المسكينة بالعطش الشديد طلبت من ابنة عمها أن تسقيها ماء سائغا، غير أنها قابلتها بالرفض فخيرتها أمام تقاوم عطشها وقلة حيلتها بأن تنزع جميع ثيابها وتتنازل لها عن مكانتها مقابل رشفة من الماء، قبلت الساذجة الضحية لهذا المطلب، وصارت الشوهاء عروسا للسلطان بعد أن أسقطت حد الزين من أعلى الجبل إلى أسفل الوادي وحولتها إلى هامة: تقاجأ العريس بالتغيير الطارئ على عروسه في وجهها ويديها وشعرها، فتججت تارة بهواء المنطقة ومائها، وبالخضاب طورا آخر، فما كان منه إلا التصديق والإذعان.

صارت " حد الزين " أو الحمامة الممسوحة تتردد بين الحين والآخر إلى قصر السلطان وتتبع أخباره مع الزوجة المخادعة، فكلمها أخبرها الخادم بسعادته العارمة انتفض الكون وتجهمت الطبيعة حزنا وغضبا. وكلما بشرها بحزن السلطان وتعاسته تطير فرحا وحبورا وتسقط الذهب من جناحيها.

بمضي الأيام، أخبر الخادم سيده بأمر الحمامة، فطالبه بضرورة احضارها، وتم له ذلك، فصارت حد الزين أو الحمامة من مقربات السلطان يمرح معها، تلازمه دائما.

اغتاظت الزوجة المخادعة، وقررت أن تضع حدا للحمامة المسكينة فذبحتها وانتزعت أحشائها، ونمت الأحشاء مرة أخرى فتحولت إلى نبات القرع، وأصبحت قبلة للناس ينتفعون من خيراتها.

وفي إحدى المرات، قصدتها خادمة السلطان وقررت أن تتخذها وجبة لغدائها، فتكلم القرع أخيرا ورجا المرأة أن لا تحدث به تشوها. وأمام دهشة هذه الأخيرة واستغرابها واستجداء حد الزين أو القرع تم تخليصها من عذابها بأن عادت إلى هيئتها الإنسية.

حكى المسكينة حكايتها لمستضيفتها التي استكرت كل ما حدث لها، فقررت الانتقام لها من ابنة عمها. وفي غمرة ذلك كله يأتي السلطان مطالبا خادمته ببعض بذور القرع ليقوم بغرسها في مزرعته الخاصة، فيتفاجأ بزوجته المغدر به التي تروي تفاصيل الحقيقة المرة، وتفضح سر الزوجة المخادعة فيقرر قتلها من جهة والزواج بحد الزين من جهة أخرى، ومعها اكتملت السعادة وتحققت، وأنجب العروسان بنينا وبنات.

الحكاية الثانية: " ظريف ومرجانة وبقرة اليتامى "

كان هناك أسرة مكونة من أب وأم، وولد اسمه ظريف وبنت اسمها مرجانة توفيت الأم تاركة لهما بقرة ضخمة، تزوج الأب من امرأة لها بنت عوراء، وبمجرد أن ترى المرأة ربيبها حتى تملك الغيرة من قلبها، وقررت التخلص منهما، ومع الأيام تحولت الغيرة إلى كره وقسوة، فمنعت عنهما الطعام.

كان الشقيقان يذهبان كل يوم خفية، ويرتريا تحت ضرع البقرة يمتصان حليبها الدافئ اللذيذ حتى يرتويا، فيزدادان قوة وجمالا، لاحظت المرأة ذلك، وظلت تراقبهما حتى كشفت سرهما، وفي صباح اليوم التالي انتظرت ذهاب زوجها إلى الغابة للاصطياد وقصدت قمة الجبل وأخذت تردد بأعلى صوتها: " اللي يذبح بقرة ليتامى يربح"، تكرر الصوت وسمع الرجل ذلك.

ولما حل المساء عاد إلى بيته مهموما وتظاهرت المرأة بالسؤال عن سر انزعاجه، فقص عليها ما حدث وألحت عليه بأن يفعل ما سمع خشية أن يصيبه مكروه. وأمام إصرار زوجته قام بذبح البقرة. امتصت الأرض دم البقرة المذبوحة، وأنبئت شجرة ضخمة كان الولدان يتغذيان من ثمارها فيزدادان نموا، تعجبت المرأة لحالهما. ذات يوم تبعتهما، مكثت بعيدا وظلت تراقبهما، وما أن رحلا حتى صوب الشجرة، وقطفت من ثمارها، ولما همت بأكلها تحولت إلى دماء، ذعرت المرأة وقفلت مسرعة إلى منزلها والغضب يحرق قلبها، كتمت غيضا، وتحينت فرصة رحيل القوم، وأعطت ربيبها شوال من الأصواف السوداء، وطلبت منهما أن لا يعودا إلى البيت إلى بعد أن يتحول سوادها إلى بياض. ظل الولدان على حالهما، إلى أن حل الظلام فناما بالقرب من النهر، وفي الصباح عادا فلم يجدا أثرا للقوم، فقررا السفر نحو المجهول.

مشيا ومشيا وفي طريقهما مرا بعين تدعى " عين الفيل" منعت الأخت أباها من الشرب قائلة: " تشرب منها فتدوسني"، مشيا طويلا حتى وصلا إلى عين تدعى " عين الصيد" منعتة مرة ثانية من الشرب قائلة: " تشرب منها فتصبح أسدا فتأكلني". مشيا ومشيا وكان العطش قد نال من الفتى، فلما شاهد العين الثالثة غافل أخته، وشرب من مائها المسحور، فتحول إلى تيس، استأنفا السير مجددا، ثم توقفا بالقرب من بئر تنمو بجانبها

شجرة ضخمة، تسلقت الفتاة الشجرة، وانطلق أخوها التيس نحو الغابة، وفي أحد الأيام وبينما كانت الفتاة تمشط شعرها، سقطت شعرة منه في قاع البئر، وعلقت بدلو خادم السلطان، الذي حملها إلى سيده، وما أن رآها هذا الأخير حتى ذهل لطولها ولونها الذهبي الجميل، وفي اللحظة نفسها وقع في حب صاحبته، وقرر الزواج بها. خرج الحراس للبحث، لكنهم عثا كانوا يفعلون، فلم يجد السلطان من بد سوى استدعاء العجوز الستوت لمساعدته في مقابل حصولها على مكافأة. طلبت العجوز أن يحملها الحراس إلى مكان الشجرة العجيب، انحنى العجوز على حافة البئر، فرأت وجهها باهر الجمال مرتسما على صفحة الماء رفعت رأسها إلى السماء، فوجدت صاحبة الشعر الطويل، التي رفضت النزول رغم محاولات الحرس المتعددة، فكرت العجوز مليا، وطلبت من الخادم أن يحضر مشطا، ثم تسرح شعرها بالمقلوب، ولما رأتها الفتاة نصحتها بأن لا تفعل ذلك، فرجتها العجوز أن تنزل وتعلمها فرفضت لكن العجوز فكرت في حيلة أخرى حيث أمرت الخادم بأن يحضر طاجينا ويوقد نارا، ثم بدأت تخبز فوق الطاجين المقلوب، نبهتها الفتاة لذلك، لكن العجوز طلبت منها مرة ثانية النزول، فرفضت. وأمام الرفض المتكرر لم تبق من حيلة سوى إدعاء العمى، حيث أمرت الخادم أن يحضر إبرة وقطعة قماش، وكلما حاولت الخياطة وخزت إصبعها وسال الدم، فرقت الفتاة لحالها. نزلت الفتاة وزهبت رفقة الحراس إلى القصر، حيث طلبها السلطان للزواج بعد أن حكى له حكايتها مع زوجة أبيها القاسية، وكشفت سر أخيها التيس، وأقاموا عرسا دام سبعة أيام وسبعة ليال، عم فيها الفرح أرجاء القصر، رقصوا وغنوا اختفاء بالعروس الجديدة، أصدر لسلطان بعدها أمرا يمنع اصطياد التيوس، لكن فرحتها لم تكتمل لفراق والدها.

ذات يوم مر شحاذ باب القصر، وعندما شاهدته مرجانة تعرفت إليه وقدمت له خبزة محشوة بالذهب، ولما فتحها ورأت زوجته ما فيها قالت: " ما تكون هاذي غير خدايم بنتك عليجة". وما أن حل الصباح حتى توجهت إلى القصر رفقة زوجها وابنتها، حيث مكثوا هناك بضعة أيام أحسنت فيها زوجة السلطان ضيافتهم، وفي يوم عودتهم إلى الديار، دبرت زوجة الأب الشريرة بالتواطؤ مع ابنتها العوراء خطة للتخلص من زوجة السلطان حيث طلبت زوجة الأب من هذه الأخيرة اصطحابها في جولة، وما إن وصلت ناحية البئر حتى ودفعت بها نحو قعرها العميقة. وفي تلك الأثناء ارتدت الفتاة العوراء ثياب عليجة وجلست مكانها، ولما دخل

السلطان المخدوع، زعر من بشاعة شكلها، غير أنها اجتهدت في مخادعته، وانطلقت عليه حيلها ومكرها فأذعن واستلم.

وفي أحد الأيام كان السلطان مارا بالقرب من البئر وسمع التيس وهو يصدر أصواتا عجيبة تشبه المناجاة، فأمر بإحضار الدبار، الذي قرأ تعاويذ ورقى سحرية أعادت الفتى إلى هيئته الإنسانية. وأخبر السلطان بما حدث لأخته وعن محاولاته الكثيرة لإخراجها بسبب وجود ثعبان بسبعة رؤوس كان قد تزوجها وأنجبت منها، فكان كلما سألها الدبار الصعود، تجيب قائلة:

" ابن الثعبان بسبعة رؤوس على ركبتي اليمنى وابن السلطان على ركبة الثانية. وأمام هذه الوضعية الصعبة لم يجد الدبار من حل سوى القيام بذبح بقرة، ووضع كمية وفيرة من الملح على لحمها، وأنزلها بقاع البئر، ولما أكل الثعبان من اللحم المملح، فقد وعيه، فتم إخراج عليجة من البئر، وقام السلطان بمعاقبة الفتاة العوراء بقتلها، وفصل رأسها عن جسدها، ووضعها في قفة أرسله إلى أمها مع القط الذي كان متشبها طوال الطريق.

الحكاية الثالثة: " ابن عكر ك والغول "

يقطن بن عكر ك بقرية بعيدة في قمة الجبل، وقد اشتهر - على قصره - بشراسته ونهمه، فلا شيء يكفيه من الأكل والشرب أمام تكاسله ومكره.

في يوم من الأيام مر بالغابة غول ضخم، في رحلة بحث مضية عن ملجأ يأوي إليه، فوجد كوخ بن عكر ك وقصده، ولما دخله فرح هذا الأخير وانتشى، مضمرا للضيف الطارق جبلا كثيرة.

اشترط الغول على مضيفه مقابل أن لا يفترسه أن يتقاسما السكن ثم العمل مناصفة، قبل بن عكر ك وبدأ تقسيم المهام والأعمال.

في الأسبوع الأول احتطب الغول من الغابة، ولمجيء دور ابن عكر ك في الأسبوع الثاني ومع اشتداد القر في أعلى الجبل قصد الغابة للاحتطاب فلم يعد، اغتاز الغول واشتد البرد عليه ففقل باحثا عن معاونه فوجده متشيتا يغصن شجرة، يتأرجح خائبا فناب عنه في المهمة.

وتوالت الأيام فكان دور الغول في جلب الماء، وبالفعل قام بمهمته على أكمل وجه، ليخلف ابن عكر ك بوعدده للمرة الثانية، بأن أخذ فأسا صغيرة وأخذ يحفر ويحفر قرب ساقية ممتدة.

استشاط الغول غضبا وغيضا ولحق بين عكر ك، فوجده قد رسم خطأ مستقيما وأحدث به شرخا بسيطا، فاستفسره عن ذلك قائلا: يابن عكر ك ماذا تفعل؟ رد عليه بأنه فكر مطولا، واقتنع بلا جدوى الاستزادة بالماء بهذه الطريقة، فلا مانع أن يحفر ساقية جانبية تضيفي إلى الكوخ، ومنها يتم التزود بالماء دون عناء أو كلل.

تفاقم غيظ الغول، فما كان منه إلا أن ملأ حاجته من الماء وقفل راجعا إلى الكوخ.

وفي خلوة ليلية، ظل الغول يفكر مليا في حاله مع بن عكر ك، وحيله الماكرة التي زادت من شقائه وعذاباته، فقرر أن ينسحب ويغادر الكوخ في خلسة حمل متعلقاته وخرج إلى غير عودة مخلفا وراءه بن عكر ك، ابتعد وابتعد كثيرا.

بيد أن بن عكر ك اللئيم، لم يفوت هذه الفرصة وكان قد رأى الغول يهم بالخروج فتبعه في خلسة أيضا مختبئًا في رزمته الخاصة.

قبع الغول ليرتاح من مشقة المسير مسرورا، انتشى عاليا قائلا: "أوف، لقد تخلصت من بن عكر ك وانتهى الأمر".

أطل عليه بن عكر ك، ورد قائلا: "لا، لم نتخلص من بن عكر ك، فهو فوق رزمة ظهر ك متكأ".

ارتاع الغول، وقطعت عليه الصدمة والغضب كل قول فخر صريعا.

قَلَمَةُ الْمَصَلِّ وَالْمُرَامِ

- القرآن الكريم برواية حفص بن عاصم.
- الكتاب المقدس

أولاً: الكتب العربية:

- 1/ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والسائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، (دط)، (دت).
- 2/ أبو الفداء إسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، منشورات وزارة الشؤون الدينية، الجزائر، (دط)، 1990.
- 3/ أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، أعده للنشر محمد ثامر، دار مكتبة الهلال، بيروت، (دط)، (دت).
- 4/ إبراهيم السيد: نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، دار قباء، القاهرة، مصر، (دط)، 1998.
- 5/ التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1990.
- 6/ أحمد زغب: الأدب الشعبي -الدرس والتطبيق-، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2008.
- 7/ أحمد السماوي: التطريس في القصص -إبراهيم الدرغوثي أنموذجا-، مطبعة التشفير الفتى، صفاقس، تونس، ط4، 2002.
- 8/ أحمد عزوي: القصة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، ط1، (دت).
- 9/ أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، (دط)، 2001.
- 10/ الزاوي بغورة: المنهج البنوي -بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات-، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.
- 11/ بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2001.

- 12/ بوشوشة بن جمعة: التجريب وحادثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغربية للطباعة والنشر والارشاد، تونس، ط1، 2005.
- 13/ تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر، القاهرة، (دط)، 1990.
- 14/ توفيق بوزناشة: دليل الجمهورية -ولايات وبلديات-، تاكسوس تي في الطبعة الأولى، الجزء الأول، جانفي 2013.
- 15/ جابر بن عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1974.
- 16/ جمال بدري: أضواء على الحضارة العاترية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001.
- 17/ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي -الفضاء، الزمن، الشخصية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط2، 2009.
- 18/ حميد لحميداني: بنية النص السردية -من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2000.
- 19/ حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2002.
- 20/ دليلة مرسلي وآخرون: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 21/ ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2005.
- 22/ رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النص، عالم الكتب الحديثة، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2007.
- 23/ رابح العوني: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د ط)، (د ت).

- رشيد بن مالك:

/24 البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2000.

/25 مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة، الجزائر، (دط)، 2000.

/26 روزالين ليلي قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2007، ص162.

/27 سعيد بن كراد: السيميائيات -مفاهيمها وتطبيقاتها-، دار الحوار، سوريا، ط2، 2005.

- سعيد يقطين:

/28 السرد العربي -مفاهيم وتجليات-، رؤيا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

/29 قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

/30 تحليل الخطاب الروائي -الزمن، السرد، التبئير-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

/31 سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

/32 سليمان كاصد: عالم النص-دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجاً)، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، (دط)، 2003.

/33 سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة -تحليلاً وتطبيقاً-، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت).

/34 سمير زمال: صفحات من تاريخ تبسة -القديم والحديث-، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2013.

/35 سمير سعد حجازي: نظريات معاصرة في تفسير الأدب -النظرية والتطبيق-، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1974.

/36 سمير شريف إستيتية: منازل الرؤية -منهج تكاملي في قراءة النص-، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003.

- 37 / صالح بن حمادي: دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بوسلامة، تونس، ط1، 1983.
- صلاح فضل:
- 38 / إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، مصر، ط2، 2002.
- 39 / بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، الشركة العالمية - لونجمان، مصر، ط1، 1996.
- 40 / النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، (دط)، 2003.
- 41 / طلال حرب: أولية النص - نظرات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي -، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- عبد الحميد بورايو:
- 42 / الأدب الشعبي الجزائري - دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر -، دار القصة، الجزائر، (دط)، 2007.
- 43 / منطق السرد - دراسات في القصة الجزائرية الحديثة -، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1984.
- 44 / في الثقافة الشعبية الجزائرية - التاريخ والقضايا والتجليات -، دار أسامة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2006.
- 45 / البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط1، ديسمبر 2008.
- 46 / القصص الشعبي في منطقة بسكرة - دراسة ميدانية -، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1986.
- 47 / الحكاية الخرافية للمغرب العربي - دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات -، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
- 48 / البطل الملحمي والبطل الضحية، دراسات حول خطأ المروييات الشفوية، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، (دط)، 2007.

49 / تحليل خطاب الحكاية الشعبية -مقاربة منهجية-، السيميائية والنص الأدبي، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2003.

50 / عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

- عبد الرحيم الكردي:

51 / السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، د ط، 2004.

52 / الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996.

53 / السرد في الرواية المعاصرة -الرجل الذي فقد ظله نموذجاً-، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

- عبد الله إبراهيم:

54 / السردية العربية -بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

55 / السردية العربية الحديثة -تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

56 / عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، (دط)، 1977.

57 / عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي -مقاربة نظرية-، مطبعة الأمنية للنشر، المغرب، ط1، 1999.

- عبد المالك مرتاض:

58 / تحليل الخطاب السردية، -معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق-، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، 1995.

59 / في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998.

60 / نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2007.

- 61/ عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.
- 62/ عز الدين بوبيش: القصة والبنوية الشكلية، مجلة السرديات عدد1، مطبوعات جامعة منتوري ومخبر السرد العربي، دار الهدى للطباعة والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، جانفي 2004.
- 63/ علي زيغور: التحليل النفسي للذات العربية وأنماطها السلوكية والأسطورية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، (د ت).
- 64/ علي سلطاني: تبسة مرشد عام للمتحف والمعالم الأثرية، الوكالة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 1994.
- عمر عيلان:
- 65/ شعرية السرد والنحو السردية: تزفيتان تودوروف، مجلة الموقف الأدبي، ع434، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
- 66/ في مناهج تحليل الخطاب السردية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008.
- 67/ غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مكتبة لبنان ناشرون، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997.
- فاروق خورشيد:
- 68/ عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة، مصر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 69/ أدب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
- 70/ فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون -دراسة ونصوص-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- 71/ فاتن محمد الشريف، يحيى مرسي: مقدمة في علم اجتماع الأدب، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008.

- 172 / **فاضل صالح السمراي:** الجملة العربية - تأليفها وأقسامها -، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007.
- 173 / **فراس السواح:** مغامرة العقل الأولى - دراسة في الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين، دار الحكمة، بيروت، لبنان، ط4، 1985.
- 174 / **فوزي العنتيل:** عالم الحكايات الشعبية، دار المريخ، الرباط، المغرب، (د ط)، 1983.
- 175 / **محمد الجوهري:** علم الفولكلور - دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية -، سلسلة علم الاجتماع، الجزء 1، ط6، 2004.
- 176 / **محمد الجويلي:** أنثروبولوجيا الحكاية، مطبعة قرطاج، تونس، (د ط)، 2002.
- 177 / **محمد الناصر لعجيمي:** في الخطاب السردي (نظرية غريماس Greimas)، دار المعلمين العليا، تونس، (د ط)، 1991.
- 178 / **محمد سعدي:** الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1998.
- **محمد عزام:**
- 179 / **شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005.**
- 180 / **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة - دراسة في نقد النقد -، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005.**
- 181 / **مختار ملاس:** تجربة الزمن في الرواية العربية - رجال في الشمس نموذجاً -، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2007.
- 182 / **مراد عبد الرحمن مبروك:** آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، دار الوفاء، مصر، ط1، 2001.
- 183 / **مسعود صحراوي:** التداولية عند العلماء العرب - دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي -، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- 184 / **مصطفى الضبع:** إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، أكتوبر 1998.

- 85 / مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، بسكرة، الجزائر، ط1، 2003.
- 86 / مها حسن القصرأوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
- نبيلة إبراهيم:
- 87 / أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (دط)، (د ت).
- 88 / سيرة الأميرة ذات الهمة -دراسة مقارنة-، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط5، 1994.
- 89 / فن القصة بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت).
- 90 / قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1973.
- 91 / نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردى في ضوء المنهج السيميائى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
- 92 / نور الدين طوالى: الدين والطقوس والتغيرات، تزويجه البعيلى، منشورات عويدات، د.م.ح، الجزائر، ط1، 1988.
- 93 / وائل سيد عبد الرحيم: تلقي البنيوية في النقد العربي -نقد السرديات نموذجاً-، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، (دط)، 2009.
- 94 / وسام العثماني: المدخل إلى الأنثروبولوجيا، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، (دط)، 2009.
- يمنى العيد:
- 95 / تقنيات السرد الروائى في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابى، بيروت، (د ط)، 1990.
- 96 / في معرفة النص -دراسات في النقد الأدبى-، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

197 / ياسين نصير: الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي -، دار النينوى، سورية، (دط)، 2009.

198 / يوسف سامي اليوسف: الخيال والحرية، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

199 / يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1986.

ثانياً: الكتب المترجمة:

1/ ألكسندر هاجرتي كراب: علم الفولكلور، تر أحمد رشدي صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1971.

2/ أجاثا كريستي: أغنية الموت - عشرة عبيد صغار -، دار الكتب الشعبية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

3/ أمبرتو إيكو: نزاهات في غابات السرد، تر السعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

4/ إيدموند ليتش: كلود ليفي شتراوس -البنوية ومشروعها الأنثروبولوجي -، تر ثائر ديب، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1970.

5/ برونو بتلهاهيم: التحليل النفسي للحكايات الشعبية، تر طلال حرب، سيريت للنشر والمعلومات، (دط)، (دت).

6/ برنار فاليت: الرواية -مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي -، تر عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2002.

7/ بيتر فارب: بنو الإنسان، تر زهير الكرمي، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1983.

8/ بيار كاستل: حوز تبسة، ترجمة وتقديم وتحقيق العربي عقون، مطبعة بغيجة حسام، الجزائر، 2010.

- تزفيتان تودوروف:

9/ مفاهيم سردية، تر عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

10/ ميخائيل باختين -المبدأ الحوارية -، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.

- 11/ نقد النقد -رواية تعلم-، تر سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 12/ الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- 13/ مقولات السرد الأدبي ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.
- 14/ مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
- 15/ تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلايين الروس-، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، إربد، الأردن، ط1، 2010.
- 16/ جون ستروك: البنيوية وما بعدها -من ليفي شتراوس إلى دريدا-، تر جابر عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، فبراير 1976.
- 17/ جيرار جينيت: خطاب الحكاية -بحث في المنهج-، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.
- 18/ جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا -رموزها، أساطيرها، أنساقها-، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2006.
- 19/ دومنيك مانقونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- 20/ رودولف زيلهايم: الأمثال العربية القديمة، تر رمضان عبد التواب، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1982. (مقدمة المترجم)
- 21/ رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط2، 2002.
- 22/ رومان جاكسون: نحو علم الفن الشعري -نصوص الشكلايين الروس-، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

- 23/ ريتشارد كيرني وآخرون: الوجود والزمان والسرد -فلسفة بول ريكور-، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
- غاستون باشلار:
- 24/ جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
- 25/ جدلية الزمن، تر أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت).
- 26/ فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية -نشأتها، مناهج دراستها، فنيتهـا-، تر نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973.
- 27/ فيرود شالز: صفحات من تبسة، 18 نوفمبر، 1871.
- 28/ فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرون المتحددين، الرباط، المغرب، ط1، 1986.
- 29/ كولون ولسون: فكرة الزمان عبر التاريخ، تر فؤاد كامل،مراجعة شوقي جلال، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 1992.
- 30/ مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، تر خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د ط)، (د ت).
- 31/ مندولا : الزمن والرواية، تر بكر عباس، مراجعة و تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

ثالثا: المعاجم:

أ/ معاجم لغوية:

- 1/ ابن منظور: لسان العرب، المجلد14، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، مادة(حكى).
- 2/ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط: إشراف: شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، مادة (حكى).

3/ الفيروزبادي: القاموس المحيط، الجزء 4، دار الفكر، بيروت، (د ط)، 1983.

ب/ معاجم مصطلحات:

1/ رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2000.

2/ شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي الرومي البغدادي: معجم البلدان، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، 1988 / 1397 هـ.

رابعاً: المقابلات الشفوية:

1/ لقاء مع خالتي فضة براهيمى المدعوة "يمينه" بتاريخ 6 أكتوبر 2013 في بلدية الماء الأبيض، الساعة الثالثة مساءً.

2/ مقابلة شفوية مع الحاجة ملوكة هموم يوم 20 جويلية 2015 ببلدية الوزنة -حي الطاحونة سابقا (بن باديس) - على الساعة العاشرة صباحا.

3/ لقاء مع السيدة حضرية ميميش يوم 10 أوت 2015 ببلدية الكويف على الساعة التاسعة صباحا.

خامساً: المجلات والدوريات:

1/ أندريه دي لونجو: في إنشائية الفواتح والخواتم، تر سعاد بن إدريس تبيغ، مجلة الروافد، عدد 10، ديسمبر 1999.

2/ محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، عدد (01)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائري، جانفي 2004.

- محمد سعيدي:

3/ نص الاستهلال في الحكاية الشعبية -دراسة تحليلية-، مجلة بحوث سيميائية، عدد 3، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2008.

4/ نص الاستهلال -مقال-، مجلة بحوث سيميائية، العدد 1، سبتمبر 2002.

5/ ميشيل رايمون: بصدد تميز بين الرواية والقصة، تر حسن بحراوي، مجلة آفاق، عدد 9-8.

6/ مها عيساوي: تبسة عبر العصور، مجلة التراث، عدد9، باتنة.
- عمر عيلان:

7/ شعرية السرد والنحو السردية: ترفيتان تودوروف، مجلة الموقف الأدبي، عدد 434، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

8/ في مناهج تحليل الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008.

9/ "البنية الأسطورية عند كلود ليفي "شناوس"، جريدة الأسبوع الأدبي، عدد1029، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 14 نوفمبر 2006.

سادسا: الرسائل الجامعية:

- رتيبة حميود: الألغاز الشعبية في منطقة قسنطينة -دراسة إحصائية تحليلية-، مذكر ماجستير، 2004، 2005.

سابعا: الكتب الأجنبية:

- 1/ **Gérard Genetta**: Figures III « La récit -à la première personne- se prête mieux qu'aucun autre a l'anticipation, du fait même de son caractère nétropectile déclaré, qui autorise le narrateur à des allusion à l'avenir ».
- 2/ **Mostapha Boutefnouchet**: Système social et changement social en Algérie, opu, Alger.
- 3/ **Tzvtan Todrof** :Les catégories du récit littéraire ;communication N°8 :édition du seuil, 1981.

4/ **Vladimir prop**: Morphologie du conte suivi de les transformations des contes merveilleux, traduction de Marguerite Derrida, Tzvetan Todrov et Claud kahn, édition du Seuil, Paris, 1965-1970.

ثامنا: المواقع الالكترونية:

<http://www.awu-dam- org/esbou1000/ind-isb1029.htm>.

الفارس

فهرس المحتويات

مقدمة : (أ - و)

مدخل : 9

1- أصل تسمية منطقة ديسّة 9

2- الإطار الجغرافي 11

3- الإطار التاريخي 13

4- الإطار الاقتصادي، الصناعي والفلاحي 20

5- المعالم الدينية والثقافية 21

6- الفضاء السياحي 21

7- المظاهر الاجتماعية 24

8- الفولكلور والأدب الشعبي 32

الفصل الأول: الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية وآليات التحليل البنيوي السردية

أولاً: الحكاية الخرافية والحكاية المحلية 39

أ. الحكاية الخرافية 39

1- ضبط وتحديد المصطلح 40

1-1 الحكاية/ الخرافة 40

أ- لغة 40

ب- اصطلاحاً 42

II. الحكاية الخرافية المحلية 49

1- مفهومها 49

2- أصولها وتاريخها 52

3- عناصرها 55

3_1 الموضوعات 55

أ_ الأحلام 55

ب_ السحر 55

56.....	ج_ المعتقدات الدينية القديمة
56.....	د_ العادات
57.....	3_2 العناصر الشكلية
57.....	أ_ قانون البداية والنهاية
57.....	ب_ قانون التكرار
57.....	ج_ قانون المشهد
58.....	د_ قانون التناقض
58.....	هـ_ قانون العرض
58.....	3_3 الرموز
60.....	4- تصنيفاتها
61.....	4_1 التصنيفات الغربية
65.....	4_2 التصنيفات العربية
67.....	4_3 التصنيفات المحلية الجزائرية
70.....	5- خصائصها ومميزاتها
70.....	5_1 الإغراق في الخيال
71.....	5_2 الابتعاد عن الزمان و المكان
72.....	5_3 رحلة البطل إلى عالم سحري مجهول
72.....	5_4 شخصياتها مسطحة متسامية عن الواقع
73.....	5_5 تتبع قواعد بناء محددة و ثابتة
73.....	5_6 الشخص الرئيسة السبعة
74.....	6- وظائفها وقيمتها الحضارية والنفسية
78.....	7- بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية
81.....	8- رواية وأداء الحكاية الخرافية
81.....	8_1 رواية الحكاية الخرافية
	أ_ الرواة
83.....	المحترفون

- ب_ الرواة غير المحترفين 85
- 2_8 الأداء اللغوي و التمثيل للحكاية الخرافية 87
- 9- بعدها التداولي..... 89
- 1_9 فعل القول..... 91
- 2_9 الفعل في القول..... 91
- 3_9 الفعل بالقول..... 92

ثانيا: من السرديات الكلاسيكية إلى ما بعدها.....

- ا. من البنيوية نحو الشكلية..... 93
- اا. تزفيتان تودوروف والمنهج الإنشائي..... 108
- 1- من صرف القصة إلى نحوها..... 114
- 2- القصة والخطاب..... 116
- 1-2 السرد من حيث هو قصة..... 119
- 1-1-2 منطق الأعمال..... 119
- 2-1-2 الشخصيات وعلاقاتها..... 122
- 2-2 السرد من حيث هو خطاب..... 126
- 1-2-2 زمن السرد..... 126
- 2-2-2 مظاهر السرد..... 139
- 3-2-2 أنماط السرد..... 141
- 4-2-2 خرق النظام..... 143

الفصل الثاني: مقولات المحكي الأدبي وتقنياته في الحكاية الخرافية المحلية الجزائرية

- توطئة..... 146
- أولا: تحليل النماذج الحكائية..... 151

151.....	النموذج الأول:حكاية "عيشة حد الزين".
181.....	النموذج الثاني: "ظريف ومرجانة وبقرة ليتامى".
218.....	النموذج الثالث: "بن عكرك والغول".

الفصل الثالث: الحكاية الخرافية: البعد الدلالي والأنثروبولوجي

233.....	أولاً: حد الزين بين الواقع الاجتماعي والخيال وشعرية الاستهلال.
246.....	ثانياً: السلطة الذكورية (الآبيسية) والنظام الأنثوي (الأموسية).
256.....	ثالثاً: شعرية البنية المكانية.
274.....	رابعاً: الصورة السردية والأبعاد الرمزية.
286.....	خامساً: الحكاية الخرافية: براعة الاختتام واللغة.
300.....	خاتمة
306.....	الملاحق
324.....	قائمة المصادر و المراجع.
339	الفهرس :
	الملخص

ملحق الحكايات الخرافية - النماذج المدروسة - باللغة العربية الفصحى:

الحكاية الأولى: " حد الزين "

في قديم الزمان كان هناك سلطان - ولا سلطان غير الله- فإذا كذبت أستغفر الله، وإذا كان ذلك من عمل الشيطان- فلعنة الله عليه-

كانت عيشة " حد الزين"، فتاة في غاية الجمال والبهاء وبالمقابل كان هناك سلطان غني، خرج في رحلة صيد مع معاونه إلى الغابة، وحينما أحس بجوع شديد، طالبه بأن يحضر له طيرا مشويا من الحجل.

بينما كان الخادم منهمكا في طهي طائر الحجل مرت به " حد الزين" فانبهر بجمالها الآخاذ منشغلا عن المشواة، فاصطدم باحترق الطعام، فما كان منه إلا الاستجداد بها واستجداؤها قام الخادم بتقديم الطعام المفترض: بيد أن حيلة لم تنطل على سيده السلطان، فاتح في الطلب على معرفة الحقيقة. حكى الخادم له حكايته كاملة، وبمجرد رؤية السلطان لحد الزين، عبر عن افتتانه بها، ورغبته في الزواج منها. بدأت مراسم الزواج، واهتطت العروس صهوة الجمل بجمالها وثيابها الرائعة، غير أن غيرة ابنة عمها العانس وحسدها المفرط حالا دون أن تكتمل سعادة المسكينة، حيث خطت الأولى لإفشال مثل هذا الزواج بأن قدمت لها خبزا شديدا الملوحة وحينما شعرت العروس المسكينة بالعطش الشديد طلبت من ابنة عمها أن تسقيها ماء سائغا، غير أنها قابلتها بالرفض فخيرتها أمام تقاوم عطشها وقلة حيلتها بأن تنزع جميع ثيابها وتتنازل لها عن مكانتها مقابل رشفة من الماء، قبلت الساذجة الضحية لهذا المطلب، وصارت الشوهاء عروسا للسلطان بعد أن أسقطت حد الزين من أعلى الجبل إلى أسفل الوادي وحولتها إلى هامة: تقاجأ العريس بالتغيير الطارئ على عروسه في وجهها ويديها وشعرها، فتججت تارة بهواء المنطقة ومائها، وبالخضاب طورا آخر، فما كان منه إلا التصديق والإذعان.

صارت " حد الزين " أو الحمامة الممسوحة تتردد بين الحين والآخر إلى قصر السلطان وتتبع أخباره مع الزوجة المخادعة، فكلمها أخبرها الخادم بسعادته العارمة انتفض الكون وتجهمت الطبيعة حزنا وغضبا. وكلما بشرها بحزن السلطان وتعاسته تطير فرحا وحبورا وتسقط الذهب من جناحيها.

بمضي الأيام، أخبر الخادم سيده بأمر الحمامة، فطالبه بضرورة احضارها، وتم له ذلك، فصارت حد الزين أو الحمامة من مقربات السلطان يمرح معها، تلازمه دائما.

اغتاظت الزوجة المخادعة، وقررت أن تضع حدا للحمامة المسكينة فذبحتها وانتزعت أحشاءها، ونمت الأحشاء مرة أخرى فتحولت إلى نبات القرع، وأصبحت قبلة للناس ينتفعون من خيراتها.

وفي إحدى المرات، قصدتها خادمة السلطان وقررت أن تتخذها وجبة لغدائها، فتكلم القرع أخيرا ورجا المرأة أن لا تحدث به تشوها. وأمام دهشة هذه الأخيرة واستغرابها واستجداء حد الزين أو القرع تم تخليصها من عذابها بأن عادت إلى هيئتها الإنسية.

حكى المسكينة حكايتها لمستضيفتها التي استنكرت كل ما حدث لها، فقررت الانتقام لها من ابنة عمها. وفي غمرة ذلك كله يأتي السلطان مطالبا خادمته ببعض بذور القرع ليقوم بغرسها في مزرعته الخاصة، فيتفاجأ بزوجته المغدر به التي تروي تفاصيل الحقيقة المرة، وتفضح سر الزوجة المخادعة فيقرر قتلها من جهة والزواج بحد الزين من جهة أخرى، ومعها اكتملت السعادة وتحققت، وأنجب العروسان بنينا وبنات.

الحكاية الثانية: " ظريف ومرجانة وبقرة اليتامى "

كان هناك أسرة مكونة من أب وأم، وولد اسمه ظريف وبنت اسمها مرجانة توفيت الأم تاركة لهما بقرة ضخمة، تزوج الأب من امرأة لها بنت عوراء، وبمجرد أن ترى المرأة ربيبها حتى تملك الغيرة من قلبها، وقررت التخلص منهما، ومع الأيام تحولت الغيرة إلى كره وقسوة، فمنعت عنهما الطعام.

كان الشقيقان يذهبان كل يوم خفية، ويرتريا تحت ضرع البقرة يمتصان حليبها الدافئ اللذيذ حتى يرتويا، فيزدادان قوة وجمالا، لاحظت المرأة ذلك، وظلت تراقبهما حتى كشفت سرهما، وفي صباح اليوم التالي انتظرت ذهاب زوجها إلى الغابة للاصطياد وقصدت قمة الجبل وأخذت تردد بأعلى صوتها: " اللي يذبح بقرة ليتامى يربح"، تكرر الصوت وسمع الرجل ذلك.

ولما حل المساء عاد إلى بيته مهموما وتظاهرت المرأة بالسؤال عن سر انزعاجه، فقص عليها ما حدث وألحت عليه بأن يفعل ما سمع خشية أن يصيبه مكروه. وأمام إصرار زوجته قام بذبح البقرة. امتصت الأرض دم البقرة المذبوحة، وأنبئت شجرة ضخمة كان الولدان يتغذيان من ثمارها فيزدادان نموا، تعجبت المرأة لحالهما. ذات يوم تبعتهما، مكثت بعيدا وظلت تراقبهما، وما أن رحلا حتى صوب الشجرة، وقطفت من ثمارها، ولما همت بأكلها تحولت إلى دماء، ذعرت المرأة وقفلت مسرعة إلى منزلها والغضب يحرق قلبها، كتمت غيضا، وتحينت فرصة رحيل القوم، وأعطت ربيبها شوال من الأصواف السوداء، وطلبت منهما أن لا يعودا إلى البيت إلى بعد أن يتحول سوادها إلى بياض. ظل الولدان على حالهما، إلى أن حل الظلام فناما بالقرب من النهر، وفي الصباح عادا فلم يجدا أثرا للقوم، فقررا السفر نحو المجهول.

مشيا ومشيا وفي طريقهما مرا بعين تدعى " عين الفيل" منعت الأخت أخاها من الشرب قائلة: " تشرب منها فتدوسني"، مشيا طويلا حتى وصلا إلى عين تدعى " عين الصيد" منعتة مرة ثانية من الشرب قائلة: " تشرب منها فتصبح أسدا فتأكلني". مشيا ومشيا وكان العطش قد نال من الفتى، فلما شاهد العين الثالثة غافل أخته، وشرب من مائها المسحور، فتحول إلى تيس، استأنفا السير مجددا، ثم توقفا بالقرب من بئر تنمو بجانبها

شجرة ضخمة، تسلقت الفتاة الشجرة، وانطلق أخوها التيس نحو الغابة، وفي أحد الأيام وبينما كانت الفتاة تمشط شعرها، سقطت شعرة منه في قاع البئر، وعلقت بدلو خادم السلطان، الذي حملها إلى سيده، وما أن رآها هذا الأخير حتى ذهل لطولها ولونها الذهبي الجميل، وفي اللحظة نفسها وقع في حب صاحبته، وقرر الزواج بها. خرج الحراس للبحث، لكنهم عثا كانوا يفعلون، فلم يجد السلطان من بد سوى استدعاء العجوز الستوت لمساعدته في مقابل حصولها على مكافأة. طلبت العجوز أن يحملها الحراس إلى مكان الشجرة العجيب، انحنى العجوز على حافة البئر، فرأت وجهها باهر الجمال مرتسما على صفحة الماء رفعت رأسها إلى السماء، فوجدت صاحبة الشعر الطويل، التي رفضت النزول رغم محاولات الحرس المتعددة، فكرت العجوز مليا، وطلبت من الخادم أن يحضر مشطا، ثم تسرح شعرها بالمقلوب، ولما رأتها الفتاة نصحتها بأن لا تفعل ذلك، فرجتها العجوز أن تنزل وتعلمها فرفضت لكن العجوز فكرت في حيلة أخرى حيث أمرت الخادم بأن يحضر طاجينا ويوقد نارا، ثم بدأت تخبز فوق الطاجين المقلوب، نبهتها الفتاة لذلك، لكن العجوز طلبت منها مرة ثانية النزول، فرفضت. وأمام الرفض المتكرر لم تبق من حيلة سوى إدعاء العمى، حيث أمرت الخادم أن يحضر إبرة وقطعة قماش، وكلما حاولت الخياطة وخزت إصبعها وسال الدم، فرقت الفتاة لحالها. نزلت الفتاة وزهبت رفقة الحراس إلى القصر، حيث طلبها السلطان للزواج بعد أن حكى له حكايتها مع زوجة أبيها القاسية، وكشفت سر أخيها التيس، وأقاموا عرسا دام سبعة أيام وسبعة ليال، عم فيها الفرح أرجاء القصر، رقصوا وغنوا اختفاء بالعروس الجديدة، أصدر لسلطان بعدها أمرا يمنع اصطيد التيوس، لكن فرحتها لم تكتمل لفراق والدها.

ذات يوم مر شحاذ باب القصر، وعندما شاهده مرجانة تعرفت إليه وقدمت له خبزة محشوة بالذهب، ولما فتحها ورأت زوجته ما فيها قالت: " ما تكون هاذي غير خدايم بنتك عليجة". وما أن حل الصباح حتى توجهت إلى القصر رفقة زوجها وابنتها، حيث مكثوا هناك بضعة أيام أحسنت فيها زوجة السلطان ضيافتهم، وفي يوم عودتهم إلى الديار، دبرت زوجة الأب الشريرة بالتواطؤ مع ابنتها العوراء خطة للتخلص من زوجة السلطان حيث طلبت زوجة الأب من هذه الأخيرة اصطحابها في جولة، وما إن وصلت ناحية البئر حتى ودفعت بها نحو قعرها العميقة. وفي تلك الأثناء ارتدت الفتاة العوراء ثياب عليجة وجلست مكانها، ولما دخل

السلطان المخدوع، زعر من بشاعة شكلها، غير أنها اجتهدت في مخادعته، وانطلقت عليه حيلها ومكرها فأذعن واستلم.

وفي أحد الأيام كان السلطان مارا بالقرب من البئر وسمع التيس وهو يصدر أصواتا عجيبة تشبه المناجاة، فأمر بإحضار الدبار، الذي قرأ تعاويذ ورقى سحرية أعادت الفتى إلى هيئته الإنسانية. وأخبر السلطان بما حدث لأخته وعن محاولاته الكثيرة لإخراجها بسبب وجود ثعبان بسبعة رؤوس كان قد تزوجها وأنجبت منها، فكان كلما سألها الدبار الصعود، تجيب قائلة:

" ابن الثعبان بسبعة رؤوس على ركبتي اليمنى وابن السلطان على ركبة الثانية. وأمام هذه الوضعية الصعبة لم يجد الدبار من حل سوى القيام بذبح بقرة، ووضع كمية وفيرة من الملح على لحمها، وأنزلها بقاع البئر، ولما أكل الثعبان من اللحم المملح، فقد وعيه، فتم إخراج عليجة من البئر، وقام السلطان بمعاقبة الفتاة العوراء بقتلها، وفصل رأسها عن جسدها، ووضعها في قفة أرسله إلى أمها مع القط الذي كان متشبها طوال الطريق.

الحكاية الثالثة: " ابن عكر ك والغول "

يقطن بن عكر ك بقرية بعيدة في قمة الجبل، وقد اشتهر - على قصره - بشراسته ونهمه، فلا شيء يكفيه من الأكل والشرب أمام تكاسله ومكره.

في يوم من الأيام مر بالغابة غول ضخم، في رحلة بحث مضية عن ملجأ يأوي إليه، فوجد كوخ بن عكر ك وقصده، ولما دخله فرح هذا الأخير وانتشى، مضمرا للضيف الطارق جبلا كثيرة.

اشترط الغول على مضيفه مقابل أن لا يفترسه أن يتقاسما السكن ثم العمل مناصفة، قبل بن عكر ك وبدأ تقسيم المهام والأعمال.

في الأسبوع الأول احتطب الغول من الغابة، ولمجيء دور ابن عكر ك في الأسبوع الثاني ومع اشتداد القر في أعلى الجبل قصد الغابة للاحتطاب فلم يعد، اغتاض الغول واشتد البرد عليه ففقل باحثا عن معاونه فوجده متشيتا يغصن شجرة، يتأرجح خائبا فناب عنه في المهمة.

وتوالت الأيام فكان دور الغول في جلب الماء، وبالفعل قام بمهمته على أكمل وجه، ليخلف ابن عكر ك بوعدده للمرة الثانية، بأن أخذ فأسا صغيرة وأخذ يحفر ويحفر قرب ساقية ممتدة.

استشاط الغول غضبا وغيضا ولحق بين عكر ك، فوجده قد رسم خطأ مستقيما وأحدث به شرخا بسيطا، فاستفسره عن ذلك قائلا: يابن عكر ك ماذا تفعل؟ رد عليه بأنه فكر مطولا، واقتنع بلا جدوى الاستزادة بالماء بهذه الطريقة، فلا مانع أن يحفر ساقية جانبية تضيفي إلى الكوخ، ومنها يتم التزود بالماء دون عناء أو كلل.

تفاقم غيظ الغول، فما كان منه إلا أن ملأ حاجته من الماء وقفل راجعا إلى الكوخ.

وفي خلوة ليلية، ظل الغول يفكر مليا في حاله مع بن عكر ك، وحيله الماكرة التي زادت من شقائه وعذاباته، فقرر أن ينسحب ويغادر الكوخ في خلسة حمل متعلقاته وخرج إلى غير عودة مخلفا وراءه بن عكر ك، ابتعد وابتعد كثيرا.

بيد أن بن عكر ك اللئيم، لم يفوت هذه الفرصة وكان قد رأى الغول يهم بالخروج فتبعه في خلسة أيضا مختبئًا في رزمته الخاصة.

قبع الغول ليرتاح من مشقة المسير مسرورا، انتشى عاليا قائلا: "أوف، لقد تخلصت من بن عكر ك وانتهى الأمر".

أطل عليه بن عكر ك، ورد قائلا: "لا، لم نتخلص من بن عكر ك، فهو فوق رزمة ظهر ك متكأ".

ارتاع الغول، وقطعت عليه الصدمة والغضب كل قول فخر صريعا.

Sommaire

La présente recherche s'inscrit dans le cadre de l'exposé de méthodologie d'une manière générale et les mythes populaires de manière particulière car le genre de contes dont la structure sémantique et formelle repose sur l'élément du sensationnel et du surnaturel et dont les événements surviennent dans un monde enchanteur et magique où les héros se battent avec des individus philanthropes et avec des outils extraordinaires qui décèlent des contradictions subtiles et qui réagissent avec une maturité humaine dans laquelle des données se manifestent sur le plan de la pensée populaire et la capacité orale avec tous les aspects culturels, sociaux et civilisationnels, ce qui ouvre largement la voie devant l'interprétation et la signification.

Sur cette base, nous opté pour l'étude et l'analyse suivant la méthode « structurale et créative » de Tzvetan TODOROV en raison de sa facilité et de sa souplesse à commencer par l'énumération des éléments essentiels composant l'enchaînement et la relation entre ces éléments, ensuite nous mis l'accent sur les concepts de l'énumération et des différentes questions afin d'arriver à la meilleure façon d'en tirer profit et de l'exploiter sur le plan poétique de la structure du discours d'énumération.

Ainsi le conte présenté porte sur des indications sémiotiques de différentes dimensions et symboles entre sociologie et psychologie exprimés par le lieu avec son lien direct avec l'héritage spirituel populaire sans parler des différents symboles anthropologiques qui englobent le désir humain dans son subconscient.

Par la performance linguistique de l'énumération narrative et tout ce qui s'en suit comme introduction et conclusion ce mythe devient une nouvelle étape de la vie du créateur populaire des contes sur le plan artistique et esthétique.

Summary

The present research is part of the general presentation of methodology and popular myths in a particular way because the kind of tales whose semantic and formal structure relies on the element of the sensational and the supernatural and whose events take place in an enchanting and magical world where heroes fight with philanthropic individuals and with extraordinary tools that reveal superb contradictions and react with human maturity in which data are displayed in terms of popular thought and oral ability with all cultural, social and civilizational aspects, which opens the way to interpretation and meaning. On this basis, we opted for the study and analysis following the "structural and creative" method of Tzvetan TODOROV because of its ease and flexibility, starting with the enumeration of the essential elements of the sequence and the relationship between these elements, then we focus on the concepts of enumeration and different questions in order to come up with the best way to profit from it and exploit it poetically from the discourse structure of enumeration.

Thus the tale presented is about semiotic indications of different dimensions and symbols between sociology and physiology expressed by the place with its direct link with the popular spiritual heritage without speaking about the different anthropological symbols that encompass human desire in its subconscious.

By the linguistic performance of the narrative enumeration and all that follows as an introduction and conclusion, this myth becomes a new stage in the life of the popular creator of fairy tales on the artistic and aesthetic level.