الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة-

كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي
رقم: L15/493

ميدان: الآداب واللغات
فرع: أدب عربي
تخصص: نقد أدبي حديث

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر أكاديمـــي

إعداد الطالب(ة): غياط خديجة

تحت عنوان

الموقف النقدي الأدبي للحكايات الخرافية للمغرب العربي عند عبد الحميد بورايو

تاريخ المناقشة: 2017/05/24م

لجنة المناقشة:

د. بن قرين عبد الله	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيســا
د. مقيرش عثمان	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
د. بغدادي نسيمة	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية:2017/2016
السنة الهجرية: 1439/1438

الإهداء

إلى والدي العزيز

إلى من شجعتني على مواصلة مسيرتي العلمية رفيقة دربي أمي الغالية

إلي خالتي أطال الله في عمرها.

إلى رياحين حياتي في الشدة والرخاء الإخوة.

و أختي

وإلى كل من شجعني وساعدني على إتمام هذا العمل

شكر وتقدير

أشكر الله .تعالى .وأحمده، فهو المنعم والمتفضل قبل كل شيء، أشكره أن حقق لي ما أصبو إليه

في استكمال درجة الماستر في النقد الأدبي الحديث، و من سهل التحاقي بجامعة محمد بوضياف أمي وأبي.

وأتقدم بعظيم الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور عثمان مقيرش على حسن تعاونه، إذ أمدني بما احتجت

إليه من مؤلفات واستفسارات كان لها أكبر الأثر في إنجاز هذه الدراسة.

الدراسة. وأشكر لأساتذتي الكرام:

على تفضلهما بمناقشة هذه الدراسة.

وأشكر شكراً غير مقطوع لأخي مصطفى الذي ساعدني في انجاز بحثي .

مقدمة:

يعد الأدب الشعبي علم مستقلا بذاته يحتل مكانة هامة في الدراسات الفلكلورية لأنه موروث ثقافي لا يمكن الاستغناء عن مظاهره ، ويتضمن الخطاب الشفهي كموروث ثقافي أشكالا من التعبير الشفهي المتكامل الذي يشمل كل من الحكاية والقصص والأغاني والألغاز والأساطير والأحاجي والنكت والحكم و البوقالات والأمثال الشعبية.

وتعد الحكاية الخرافية أحد أشكال التعبير بروزا في الثقافة الموروثة لمجتمع بلاد المغرب العربي تحمل في طياتها دلالات اجتماعية وثقافية عن مظاهر الحياة العامة السائدة في المجتمع، وما يدور فيها من علاقات وتعاملات وأحداث وغيرها وقد وقع اختياري لهذا الموضوع" الحكايات الخرافية للمغرب العربي" لعبد الحميد بورايو لما يحمله من أهمية في الحياة الاجتماعية والموروث الشعبي بشطريه المادي والمعنوي، إضافة كون الحكاية الخرافية من أكثر الفنون الشعبية شيوعا وتناولا بين جميع شعوب العالم وحضورها يحقق عمقا حضاريا وثقافيا وإنسانيا وفنيا كبيرا .

ولتطرق الموضوع من جوانبه طرحنا الإشكال الآتي:

- كيف استطاعت الحكاية الخرافية أن تأثر في الأدب؟
- وما تأثيرها بصفة عامة والمتلقي بصفة خاصة ؟
- ماهي خصائص ومميزات الفنية للحكاية الخرافية ؟
- وما الحكاية الخرافية في التراث الشعبي الجزائري ؟

للإجابة على هذه الإشكالية والتساؤلات اتبعنا خطة بحثية سعينا من خلاله الإحاطة بجوانب الموضوع تمثلت في فصلين أولهما نظري والثاني تطبيقي بعد مقدمة البحث الفصل الأول جاء بعنوان: ماهية الحكاية الخرافية:

ويناول مفهوم الحكايات الخرافية الشعبية، وأداء اللغوي للحكاية الخرافية، وأيضا التأثيرات النفسية للحكاية الخرافية

وانتشار الحكاية الخرافية في التراث الشعبي

أما الفصل التطبيقي: فوسمته بتلقي المنهج النقدي عند عبد الحميد بورايو ويتناول، المصطلح السيميائي السردي عند عبد الحميد بورايو، وخطوات المنهج النقدي عند عبد الحميد بورايو، والمنهج المطبق في كتابه الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، وأيضا التحليل الوظائفي لحكاية ولد المتروكة

وتبعنا المنهج الوصفي التحليلي وقد اعتمدت على مصادر ومراجع تناولت البحث فيها ليلى روزلين قريشي ، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي، عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي .

وقد اعترضت سبيلنا معوقات وصعوبات منها على سبيل الذكر جمع المادة ،وضيق الوقت، وقلة زادنا المعرفي والثقافي.

وقد يسر لنا أستاذنا المشرف الدكتور عثمان مقيرش سبل البحث بما أصداه لنا من نصح وما قدمه لنا من إرشادات وتوجيهات له مني فائق الاحترام والتقدير كما أقدم بالشكر الوافر والثناء الحسن للمولى عزوجل الذي سهل لنا درب العلم والمعرفة نسأله السداد والرشاد والتوفيق.

الفصل الأول:

ماهية الحكاية الخرافية

أولا: مفهوم الحكاية الخرافية الشعبية

ثانيا: أداء واللغة في الحكاية الخرافية

ثالثا: الحكاية الخرافية في تراث الجزائري

رابعا: التأثيرات النفسية للحكاية الخرافية

أولا :مفهوم الحكاية الخرافية الشعبية:

أ_ لغة:

ورد مصطلح الخرافة في لسان العرب بأن أصلها من خَرَف بالتحريك – أي فساد العقل من الكبر وقد خرِف الرجل بكسر، يخرِفُ خرف فهو خَرِف فسد عقله من الكبر[1].

ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث الخرافة ، أن خرافة رجل من بني عذره أو من جهينة اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه، يحدث بأحاديث ممار أي يعجب منها الناس، فكذبوه فجرى على ألسن الناس.

وفي حديث عائشة رضي الله عنها : قال النبي، حدثيني: قالت ما أحدثك حديث الخرافة والراء نية مخففة ولا تدخله الألف واللام لأنه يريد به الخرافات الموضوعة من حديث الليل أخبروه على ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستصلح ويتعجب منه[2].

فالخرافة في اللغة العربية هي فساد العقل أو الحديث الذي لايصدق، ويكون بعيدا عن الواقع وتعرفه الخرافة بإسم الفابيولا اللاتينية الأصل وتعني القصة وتتألف هذه اللفظة من مقطعين الأول"**fab**" ويعني يتكلم والثاني"**ula**" التي تعني قليل أو قصير ليصبح معناها قصة القصيرة (...) وأبطالها(....) حيوانات تحاكي الإنسان وتعكس قوة ضعف البشر حيث تنقل لنا الحكمة والدرس الأخلاقي في نهاية الحكاية[3].

[1]– ابن منظور: لسان العرب مادة (خ.ر.ف)، دار الصادرة، بيروت، مج7، ط4، 2004.

[2]– محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر ، ط2، 1998، ص55.

[3]– ميسر الخشاب: الحكاية الشعبية، مجلة الدراسات الموصل العدد 27، 2003، ص20–21.

ب_إصطلاحا:

هي حديث المستصلح من الكذب، فالكذب هو نوع من أنواع فساد العقول يعد شرط لوجود الخرافة أي أن الخرافة تحظى باستحسان طرفي التلقي- المبدع و المتلقي معا- والقضاء الدلالي فكلمة خرافة يحيلنا على الزمان التلقي إذ تكون الخرافة حديث الليل[1].

وإذا وضعنا الإعتبار أن الذخيرتين الأساسيتين للحكاية الخرافية وهما ألف ليلة وليلة ومنه ليلة وليلة كانت خرافتهما تروى ليلا وتحضر نهاراً أمكن كشف آلية رواية الخرافية التي هي ابنة الليل[2]. وهذا ما يتفق مع تسميته المجتمع التقليدي في المغرب العربي، الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدارجة حجاية وخرافة و خريفة تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة، ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى[3].

إلى أن هناك يبدو مصطلح الخرافة واضحا وغاية في الدقة والتركيز، وهذا ماجعلني -سابقا إختيار مصطلح الحكاية الخرافية، وذلك لتوافق تعريفها اللغوي الشعبي - حسب نظرتي البديئة لأصطدم بعدها عند بداية تحديد لماهيتها بوجود خلط كبير من المصطلحات وتعريفات والمتون حيث تبادلا بين العديد منها فمرة تبعث الحكاية الخرافية بحكاية إلى خرافية الشعبية والحكاية الشعبية الخرافية[4].

ومرة بمصطلحات أخرى، فقد يستخدم الباحثون العرب بتعيينه مجموعة من التسميات من بينها الحكاية العجيبة والخرافة والحكاية السحرية[5].

---

[1]- ضياء الكعيبي: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص44.

[2]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص85.

[3]- عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص85.

[4]- نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1988، ص26.

[5]- عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر السابق، ص5.

وليتهم إقتصروا على هذه المصطلحات فقط بل خلط كثير بينهما فما يكون تعريف لحكايات الغيلان يصبح تعريف لحكايات الجان والحكايات الخارقة.

فقد تكون القصة الخرافية الحيوانية، أو تتعلق بالجان، وقد تكون أسطورية وقد يعرفها أحد الباحثين تكون الحكاية جغرافية، تاريخية، واجتماعية أو الحكاية التي لها إبراز حكمة معينة أو حكاية الدينية[1].

أو حكايات الأبطال الأنبياء والحياة الأخرى أو حكاية الشعرية ترتبط بالفكاهة أو اللغز المحير فقد أدرج في تعريف الحكاية الخرافية كل الأشكال السرد الشعبي بدعوى أنها تستخدم الخيال الخرافة في قصة قصيرة تظهر فيها شخصية الحيوانات وهي تتحدث ووردت كذلك عنده بمعنى أن الأساطير تقوم بأفعال مثل الآدميين، ولو أنها تحتفظ بقسماتها الحيوانية[2]، وقصص الخوارق تعني الحكاية التي ترتبط بالشعائر والمعتقدات الدينية، يعني الحكاية الخوارق تلك الحكايات التي تتضمن جزيئات وعرفها الناقد نمر سرحان بقوله ذات مضمون خارق للعادة ومثل ذلك تلك الجزيئية المكررة في الكثير من حكايات الخوارق[3]، عن قدرة الغول على حمل الإنسان آماداً بعيدة قبل يرتد إليه بصره أو في غمضة عين لكنه يفرغها بعدد ذلك إلى أنواع ذات مصطلحات خاصة حكاية الغيلان – حكاية الجن والسحر ماهي إلا عناصر خارقة في العجيبة[4].

وإن مرة لا يحتاج كثير عناء لبيان مدى خلط الذي وقع فيه الباحث لكون جميع العناصر الواردة في هذا التعريف تتعلق بنوع قصص شعبي معين لهذا فإن التعاريف التي

[1]– عبد الحميد أحمد رشوان: الفولكور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 1993، ص61.

[2]– المرجع نفسه ، ص62.

[3]– المرجع نفسه، ص72.

[4]– نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المرجع نفسه، ص59.

ساقها حكاية الغيلان وحكاية الجن والعفاريت، والحكايات السحر، ليست في حقيقة الأمر تعريف متكاملا للحكاية العجيبة[1].

أي أن عدة مصطلحات تستعمل مترادفات مثل خلط الذي وقع فيه عبد المالك مرتاض ذلك أنه يضطرب بين المصطلحات حكاية خرافية وحكاية خارقة وحكايات خوارق، وخوارق في فقرة واحدة عن كتابة مناهج البحث في الحكاية الخرافية[2].

وكلها ترجمات غير دقيقة للمصطلح ذاته ومزاد الطين بلّة هو أن أكثر الكتب التي درست السرد العربي القديم تخصص مصطلح الحكاية الخرافية على الحكايات التي تدور أحداثها على ألسنة الحيوان والنبات والجماد بل والإنسان أيضا مثل خرافات أيوب وكليلة ودمنة ألف لية وليلة ومنه ليلة وليلة[3].

و يرجع تاريخ الحكايات الخرافية ،إلى القرن السادس قبل الميلاد ، أين شهدت ازدهارا في كل من بلاد الإغريق والهند ، وعصر ازدهار ثان ، في عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر ، حيث ظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات الخرافية في الشرق ، منها "ملتقى التيارات لمختلف الحكايات" للشاعر الكشميري "سومادیوا" ، كما تطورت في مصر مجموعة حكايات " ألف ليلة و ليلة " ، وغيرها من الأعمال ، حتى إذا وصلنا إلى القرن الثالث عشر، ظهرت مجموعات كبيرة للحكايات الخرافية مثل : " دي كاميرون" "لبوكاشيو" ، و التي استطاعت ، بعد زمن طويل أن تؤثر في الأخوين جرم ، و ما إن نصل إلى القرن الثامن عشر ، نعثر على موزويس الذي جمع الحكايات الخرافية من الشعب، وحكاها ثانية بطريقة ساخرة متروية ، ولا كذلك جوته الذي استخدم الحكاية الخرافية ، التي كان يرى أنها الحكمة بعينها.

[1]– مصطفى يعلي: القصص الشعبي المغربي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص38.

[2]– المرجع نفسه ، ص37.

[3]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص92.

و في عام 1912 م ، ظهر أول جزء من مجموعة حكايات الأخوين جرم " يعقوب و وليم" تحت عنوان " حكايات الأطفال و البيوت" .وفي نهاية 1814 م ظهر الجزء الثاني،و أهم ما يميز هذه المجموعة أن الأخوين لم يكونا سوى وسيطين أمينين، في نقل ما سبق أن نقله الآخرون ، فقد أطلق الباحثون العرب مصطلحات مختلفة لدلالة على نمط واحد من القصص الشعبي للحكاية خرافية ، حكاية خارقة، وحكاية خوارق، وحكايات الجان والخارقة وحكاية الجان، وحكايات السحر، والحكاية العجيبة، والقصة الخرافية، والحكاية الخرافية الشعبية، والحكاية الشعبية وحكاية العفاريت، والحكاية الفولكلورية على أي نوع قصص شعبي يعينه هو هذا القصص الذي تهيمن عليه عوالم عجائبية خارقة على الوجه الذي حدده **فلاديمير بروب** في كتابه[1].

وبذلك فالحكاية الخرافية هي شكل فني أدبي يعبر عما يختلج في نفس الإنسان من رغبات في التعبير عن ذاته وعن عالمه الخارجي وتعتبر حديثا من أحاديث السمر الليلي، حيث عرفها **صالح بن حمادي** بقوله، ((هي قصص وحكايات تعودت النساء في سائر أنحاء العالم أن يحكينها للأطفال في السمر أثناء الليل))[2].

وقد يرويها غير النساء من الرجل والشيوخ وتأتي دائما مفسرة تفسيرا مدهشاً لحقائق الحياة في مختلف جوانبها الظاهر منها والخفي لكي تبرز لنا الصراع الحاد الذي عرفه العام منذ بدء تاريخه البشر، وهو الصراع المستمر بين دواعي الخير وحوافر الشر ، كما تخيله الإنسان على مر الأزمنة، لذلك فهي تبدو بوقائع خيالية قد تكون حقيقة في الأصل.

[1]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، ص79.

[2]– صالح بن حمادي: دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار أبو سلامة يونس، ط1، 1983، ص122.

أما **ليلى روزلين قُريشي** فتقول((وباختصار قصة الخرافة الشعبية قصة اخترعها الخيال الشعبي وأضاف لها الخيال الشعبي جانبا خرافيا للتعبير عن عقيدة خاصة يؤمن بها الناس أو فكرة معينة تتحمس لها الجماهير[1].

إذن حكايات غير مصدقة في أغلب أحداثها، تتبع من كل أمة بشكل تراه وتتصور فتحافظ عليها كما هي، أو تطورها بحسب مفهومها، واختصر كل ذلك **عبد المالك مرتاض** بقوله((الخرافة حكاية تقص حوادث خارقة منسوجة من مادة الخيال المحض))[2].

ويسمى راوي الحكاية الخرافية الشعبية في الجزائر بـ **((القوال ،والخراف، والمداح، الراوي، والقصاص، والحاكي))** وعادة ما تكون روايتها في وسط جماعة من الأفراد وأكثر المقبلين عليها هم من فئتي الأطفال والشباب، وتؤخذ بشخصياتها غالبا من عالم الخيال أو عالم الحيوان، حيث يكونوا وحوشا أو جمادات مختلفة الأشكال أو غير ذلك.

وما يجذب انتباهنا أن كل الباحثين يشيرون إلى الخصائص التي تميز الحكاية الخرافية في محاولة لتعريفها فقد حاول المؤلف "**فيالاند**" أن يبرز خصائص الحكاية الشعبية الخرافية حيث قال (إن الحكاية الخرافية الشعبية شكل أدبي تلتقي هاتان الظاهرتان توجد الحكاية الخرافية على أن هاتين الظاهرتين يتحتم أن تجمع بينهما علاقة صحيحة،

فإذا لم توجد هذه العلاقة الصّحيحة فقدت الحكاية الخرافية سحرها وقيمتها، وهذا يعتمد بطبيعة الحال ذوق الكاتب ومهاراته)

[1]– ليلى روزلين قريشي: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1، 1998، ص144.

[2]– عبد المالك مرتاض: الحكاية الخرافية في العرب الجزائري، مجلة التراث الشعبي، دار الحرية للطباعة والنشر، العدد العاشر، بغداد، 1997، ص05.

و يتضح أن الباحثة نبيلة إبراهيم، شخصت الحكاية الخرافية تشخيصا دقيقا ، يسهم بطريقة كبيرة في تسهيل التفريق بينها وبين أشكال أخرى، كالحكاية الشعبية مثلا ، حيث يواجه البطل مجموعة من المخاطر والصعاب، يتغلب عليها في الأخير، ليصل إلى مبتغاه.

وتنعكس أهمية اختيار الشكل المناسب ،على طبيعة المنهج المنتقى للتحليل ،حتى نصل إلى نتائج سليمة و صحيحة ، مثلما يقول ديكارت "خير للإنسان أن يعدل عن التماس الحقيقة، من أن يحاول ذلك من غير منهج"[1].

لما كانت الحكاية الخرافية في صورا الأولى مجرد خبر أو مجموعة من الأخبار التي تتصل بتجارب روحية ونفسية عاشها الناس منذ القدم، فقد حرص الناس على الاحتفاظ بها وعلى نقلها عبر الأجيال عن طريق الرواية الشفوية، وليس في وسع كل شخص أن يقوم بعملية الرواية و إنما هو الشخص الذي يجمع بين موهبة الحفظ ومتعة الرواية في آن واحد، ومن هنا ندرك أن الرواية لها الأثر الكبير في خلق الحكاية الخرافية، بل وفي خلق أي نوع أدبي شعبي آخر.

وهذا معناه أن القاص ليس حرا في تأليف الحكاية وفقا لأهوائه وإنما هو مقيد بقوانين شكلية وموضوعية خضعت لها الحكاية الخرافية منذ القدم وما زالت تخضع لها حتى اليوم ، ومن هنا وحسب الإشارة إلى أن القصّة الخرافية الشعبية لها معالمها وخصائصها ورموزها التي لا نستغني عنها في أي حال كان ونشير إلى أهم خصائصها عند نبيلة إبراهيم والتي جمعت الخصائص الشكلية والمعنوية المتعلقة لها والتي نلخصها فيما يلي[2]:

- الحكاية الخرافية لون من القصص التي ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم في حياة الناس ، ويستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها لدرجة أنه بتناقلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية.

[1]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المرجع السابق، ص81.

[2]– المرجع نفسه ، ص87–91

- تمثل في ظاهرها رحلة البطل في العالم المجهول من أجل الحصول على شيء مجهول، فإنه يبدأ من لا شيء لكي يصل إلى كل شيء ويتعرض في رحلته إلى مصاعب ومتاعب ليتخطّاها في الأخير ويحصل على ما يريد ولتكون بذلك رحلته في اللاشعور يعكس رحلة الإنسان مع تجاربه الداخلية.

وربما كان العالم المجهول أهمّ مميّز للحكاية الخرافية ، ففيه تظهر لنا شخوص بعيدة كل البعد عن عالمنا الواقعي مثل الجن والغيلان والنساء والساحرات والمردة، كما نجد الموتى في العالم السحري، والحيوانات والطيور الغريبة، والملاحظ أن أبطال الحكايات الخرافية يختلطون لهذه الشخوص دون غرابة أو خوف بل يلتقون بها فيواجهونها أو يقبلون مساعدتها وتستمر بعد ذلك الرحلة.

- العالم السحري المجهول وأهمّ الخصائص وهذا نابع من إحساس الإنسان بحاجته إلى عالم جميل وساحر بعيد عن واقعه.
- الابتعاد عن الزمنية أي أنها تصور صبيا أو عجوز أو أخا كبيراً أو أخا صغيرا لكننا لا نعيش معهم الزمن بل الزمن لا حياة له في الحكاية الخرافية فالأميرة النائمة مثلا – نامت منه سنة لتنهض بعدها شابة يافعة جميلة.
- غياب الأساس النفسي في الحكاية الخرافية وتلتمس ذلك في شخصيات البطل والذي ليبدي التعجب من كلّ ماهو نادر أو مجهول كما أنه لا يقوم بمغامرته كما أنّ معظم الشخوص في الحكاية الخرافية تميل إلى التسطيح، فهي أشكال بلا أجساد يغيب عنها الإحساس العميق في الداخل لأنه إذا صوّرت الحكاية الخرافية البطل يبكي فليست الغاية من ذلك أن تصفا لنا حالته النفسية، بل يدخل ذلك تلك المرحلة، ومن هنا ونتيجة للأسلوب السطحي الذي يميز البطل تجد هذا الأخير لا يمتلك طاقة من الذكاء بل تحرّكه الموهبة والمقدرة له من قبل والتي تظهر في فترة الأزمنة التي يمدّ بها البطل ثم يختفي بعد ذلك فهي ليست دائمة.

- العالم التجريدي الغير الحسي، فالحكاية الخرافية تختلف عالمها خلق جديداً وتملؤه بعناصر السحر، فالحكاية الخرافية تشبه الصورة داخل الإطار والتي تبرز مكن خلال الأضواء والضّلال على العكس من التمثال المجسد والذي يستغني عن تلك العناصر ويعوضها بالعمق لهذا فإن الألوان والمعدن مثلا تغلب دورها في الحكاية، كالغاية السّوداء والذّهب والفضّة وهذا من خصائص الأسلوب.
- الأسلوب الانعزالي فالبطل منعزل عن الزمان والمكان، ومنعزل عن الأهل والأقارب بل حتى الأحداث الجزئية تبدو منعزلة بعضها عن البعض الآخر مثل زوجة الأب القاسية تطرح أمام ابنة زوجها أكواما من الحبوب المختلطة وتكلفها بفرز بعضها عن بعض ثم تحتم عليها أن تتم ذلك في فترة وجيزة ثم تأتي الطيور الخيرة فتساعدها حيث تنجز العمل في ميعادها، ولاتستطيع زوجة الأب ذلك بل أنها لا تحاول ذلك فتعيد الحدث نفسه وكأنه منعزل عما عليه[1].
- التّسامي، وهي خاصية تميّز الشخوص في الحكاية الخرافية عن الواقعية منها فالحكاية الخرافية تسمو شخوصها بحيث تفقدها جوهرها الفردي، وتحولها إلى أشكال شفافة خفيفة الوزن والحركة، وهي تفرغهم من عواطف الغضب والثورة الحقد والحسد لكي تدخلهم في غمار الحوادث تتجاوب رغم كل ما فيها من شخوص شريرة – أصداء أهم موضوعات الوجود الإنسان وهذه الخاصية أكسبت القصة الخرافية المقدرة على امتلاكها الحياة والتعلق بها لا النفور منها متفق في عالم جميل مليء بالسحر والأمل.

[1]– سعيدي محمد: الأدب الشعبي من النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص61.

فالحكاية الشعبية الخرافية يسردها راوي في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشافهة عن رواية آخر ولكنه يؤديها بلغته غير متقيد بألفاظ الحكاية وإن كان يتقيد بشخصيتها ومجمل بنائها العام[1].

ثانيا: الأداء واللغة في الحكاية الخرافية:

تعد اللغة وعاء التجارب الشعبية والعادات والتقاليد والعقائد التي تتوارثها الأجيال واحد بعد الآخر فصفة الاستمرارية لكل هذا لا تأتي إلا عن طريق اللغة[2].

والحكاية الخرافية بوصفها محاولة من الشعوب لنقل تجاربها الشعبية ومعتقداتها من الخضوع للواقع إلى تحرر الخيال، وتغييب الأنا الشاهد، فلا يخرجها هذا عن كون اللغة قالبها ووعائها الذي تنقل به إلى آخر فعملية انتقال هذه يتطلع بها راوي الحكاية الخرافية الذي قد يرتفع أو ينخفض لمستوى الحكاية الخرافية تبعا لتملكه ناحية الأداء لغويا أو إنعدام ذلك،

فالراوي المؤدي المجيد هو من تكامل فيه الجانبان اللغوي والتمثيلي أو المسرحي[3].

لكن تبقى الأولوية للغة، تقصد بها الملفوظ الشفهي دون المكتوب الشكلي لأنها الأساس الذي يبنى عليه الجانب الثاني، وبكونها مقياس الحكم على الأداء برمته، فمؤدي الحكاية الخرافية لغويا يجد صعوبة في التمكن من هذا الجانب، هذا لأنها دونا عن فنون الأدب الشعبي تتميز بكونها ذات بنية معقدة التي تسير في إتجاهات متداخلة، ولاتتقيد بزمان حقيقي أو مكان حقيقي[4]، كل هذا جعل الراوي المؤدي للخرافة الشعبية مبدعا أمام غيره من

[1]– سعيدي محمد: الأدب الشعبي من النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ، ص61.

[2]– عبد الحميد بواريو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص44.

[3]– تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، الناشر مكتبة لأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، 1990، ص01.

[4]– نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتب غريب ، القاهرة ، سلسلة الدراسات النقدية، ص86.

رواة الفنون الشعبية الأخرى ولهذا نجد عزوفا من قبل الرواة عن طريق باب الخرافة وقد تكون حجتهم أنها أنسج وأبسط من أن تلقى جمع من المستمعين العقلاء الواعيين، فهم كمن عجز عن قطف العنب فيحجج لنفسه أنه حامض.

إذا فالمقدم على الحكاية أو الخرافة رواية و أداء وإبداعاً عليه أن يلم بفنيات وآليات أدائه اللغوي فهو بالدرجة الأولى يفصل ويعلم حدود الحكاية الخرافية وفق خياله المحض، فهو ليس مجرد حامل وناقل وإنما مبدع أيضا[1]، والإبداع هنا يخضع له المسار السردي الذي قد يشهد إضافة أو تعديلا أو خلقا لأحداث تؤدي إلى نشر خطاب سردي جديد يعكس المستوى الفكري الإبداعي الذي شرع في إثبات درجة تمكنه في الأداء اللغوي للحكاية الخرافية من خلال الرؤية السردية الخاصة به والتي فيها يلجأ الراوي وهو يقدم مشاهد القصة إلى التشبيهات المستمدة بالبيئة مثل الأبعاد، الأحجام[2]، وإلى إظهار مقدرته اللغوية التي لخصتها الدكتورة نبيلة إبراهيم في قولها:((قدرة الإنسان الشعبية على إستخدام التورية والكناية بحيث يبدو الكلام في شكل ألغاز[3])) ليرتقي بأسلوب الحكاية إلى مايشبه التوظيف الرمزي، فيشعر كل متلقي أنما يحكيه هو بواقع وخياله وتبلغ قمة الرمزية في إحالة الحكاية إلى تعدد الدلالات حيث يصر على عدم تسمية أبطاله وشخصه ليترك للمتلقي فضاء للمشاركة في الأداء والتصوير.

كما تزداد أهمية الأسلوب حيث يعتني بتنويعه بين حوار وسرد وصفي وكلام عن غائب وتكثيف في العنصر الفعل لإخفاء حركية على الأحداث لكنه في جانب آخر نراه يرصف عبارات مسجوعة تترك في نفس مستمعيها أثر مسبقا عذبا، وكثيراً مايتفنن في

---

[1]– عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، دار الأمين لنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص80.

[2]– عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1998، ص69.

[3]– نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، دار قباء للنشر والطباعة، مصر، د.ط.ت1974، ص213.

استخدام عامل الصوت ويحاول تطويعه، بما يخدم عمله حكائي، عن طريق حضور ظواهر لغوية صوتية كالنبرة، والتغنيم، في الوحدة والمقطع اللغوي على الترتيب كل هذه العناصر تتألف وتنتظم وفق طريقة سردية مغذاة بعنصر التشويق عن طريق خلق عقدة للحكاية وإنشاء لحظة التأزم التي تبلغ بالمستمعين إلى حد الترقب، فينتقل حينها بالمتلقي من عالمه المعيشي إلى عالم آخر عالم ألحكي الذي هو كما يرى **فوكييني** مسيرا انطلاقا من عدد من المؤشرات الفضائية المروعة في مجرى الحكي[1].

إذن فالمؤشر البارز الذي يحيلنا إلى الجزم بجودة الأداء اللغوي للراوي هو مدى تأثيره في الجماهير المستمعة له بتغييب جانب المنطق والواقع وإحلال التصديق المطلق لما يقوله الراوي بتفاعل عوالم لغوية وأخرى تمثيلية لتسهم في جملتها في الرقي بأداء الحكاية الخرافية لدرجة تقارب الكمال[2].

ثالثا : الحكاية الخرافية في تراث الجزائري:

ا_ إنتشار الحكاية الخرافية في المجتمع الجزائري :

يمثل القصص الشعبي أحد أشكال التعبير الأكثر بروزا في ثقافة المجتمع الشعبي الجزائري فهو يروي في التجمعات الشعبية، في البيت والحي، والسوق والمقهى والدكان ومقام الوالي وميدان العمل والمسجد...الخ، وينتقل من الكبير إلى الصغير، ومن الجد والجدة ومن الأم والأب ومن الأبناء الكبار وزوجاتهم إلى الصغار في نطاق الأسرة، ومن الراوي الشيخ إلى الراوي الطالب بين الرواة المحترفين، وينتقل بين فئات العمر المختلفة في المجتمعات التي يتقارب أعضاؤها في العمر مثلما يقع في تجمعات سكان الحي عندما يجتمع الأطفال والشباب والشيوخ في مجتمعات تظم كل واحد فئة من هذه الفئات، وكذلك في تجمع العمل التطوعي عندما يلتقي الشباب والكبار، كما ينتقل من البادية إلى الحضر عن طريق أنصاف

[1]– سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكاية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص297.

[2]– نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، د.ط، ص78.

الرحل والذين يتحولون فيما بعد إلى مقيمين في الحضر يحتفظون بشيء من تراثهم القصصي، ينقلونه إلى مجتمعهم الجديد ويظلون يرددونه لفترة طويلة وهو أيضا ينتقل من فئات المتعلمين ورجال الدين وأعضاء الطرق الصوفية، وتلاميذ الكتاتيب والروايا إلى سائر الناس عن طريق أفراد من هذه الفئات يشاركون في التجمعات الشعبية المختلفة[1].

والحكاية الخرافية الشعبية عملية تبادل بين رؤية شخصية وذاكرة جماعية تسمح للراوي بالتعبير عن نفسه في حين تسمح بالمستمعين بالتحليق في عالم الخيال والأحلام كما أنها للتسلية ويفترض السرد وجود مرسل ومستقبل أي تبادل بين شخص وآخر.

المرسل النص المستقبل

الراوي الوساطة المستمع

إن وجود الحكاية يعني وجود مبدع، جماعة ورواة متتابعين في الزمان والمكان والجمهور من المستمعين فهي اتصال سمعي وبحري[2].

ويختلف القصص الذي يلقى باختلاف أصناف الجماعات فيرى القصص الشعري ذو طابع ملحمي والمؤدي عن طريق الإنشاء المصاحب بالعزف في حلقات الأسلاف وتمجيد الماضي في مضارب الخيام وينتقل هذه لقصص عن طريق المشافهة من فرد إلى فرد بالأساس وقد تستخدم المدونات في نطاق ضيق وبالنسبة لبعض الأنماط كالقصص ذي الطابع الوعظي الديني، أو السير و المعازي، وحكايات ألف ليلة وليلة فتستعمل مدونات التراث الغربي من القصص المطبوعة والمتداولة مثل سيف بن دي يزن، الأميرة ذات الهمة، فتوح اليمن، كتاب ألف ليلة وليلة، وسير الإمام علي بن أبي طالب وغيرها[3].

[1]– عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي، والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري ، المصدر السابق، ص05.

[2]– غراء حسين منها: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان، ط1، 1997، ص17.

[3]– عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، المرجع السابق، ص06.

وما وجد من مدونات في شمال إفريقيا مطبوع أغلبية في تونس والقاهرة وبيروت، فيقوم أحد المتعلمين من أعضاء الجماعة بقراءة الكتاب وترديده أمام الجماعة لتسهيل عملية الحفظ عليهم والتناقل فيها بينهم مشافهة حتى يبقى العمل راسخا في الأذهان والثقافات الإجتماعية حيث مثلت الحكايات وسيلة التعبير عن حياة الإنسان البدائي ومعتقداته السحرية ومظاهره السحرية وهذا ما يفسر ارتباط ظهور الحكاية بظهور الإنسان البدائي في العموم ومسايرة التطور الذي يميز مختلف المجتمعات[1].

ب _أداء الحكاية الخرافية في المجتمع الجزائري

يسمّى المجتمع التقليدي في الجزائر الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدارجة **حجاية ،وخرافة وخريفية** وبالأمازيغية **أماشهوس** ترى عادة 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 من يرويها في زمن النهار يصاب بأذى في نفسه أو في ذريته، في مثل هذه السهرات يتجمع الأطفال حول جدّتهم أو أمهم أو أختهم الكبرى فتروى لهم مغامرات الأبطال الخرافية من أمثال: **لونجة ، رونجة، لونجة بنت واعزن، نصيف عبيد، مقيدش، ولد المحقورة، الشيخ العكرك، نجمة خضار، بقرة اليتامى، الغولة.....**

يستمر الولع بالإستمتاع للحكايات الخرافية مع الأطفال إلى أن يصبحوا كبار وأداؤها غير قاصر على النساء، بل يؤديها الرجال والشبان أحيانا في تجمعات الأسرة، أو في تجمعات أخرى خارج البيت مع بقاء النساء هن الرواة الأصليون لهذا النمط[2].

والملاحظ أن سرد وقص الحكايات يختلف منسوبه حيث كانت موجودة ورائجة في زمن عرفت فيه العلاقات بالقوة وشدة الإحتكاك والإجتماعات المتيسرة، أما اليوم فهي قليلة تقتصر

[1]– سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص17.

[2]– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2007، ص141.

على القوى بما يحصر إنتشار تداولها في المجتمع[1].

وقد أدت تحولات أنماط المعيشة في المجتمع الجزائري والتي نتج عنها إستبدال وسائل الإتصال والترفيه التقليدية ومقاماتها بوسائل ووسائط حديثة بالإذاعة و التلفزيون والمسرح والسينما والقصص المصورة والمكتوبة والزيادة الفظيعة في تأثير القنوات الفضائية على ثقافة أفراد المجتمع كبيرة وصغيرة وتعلق الأطفال بالقنوات الخاصة بهم وهذا أدى إلى التفريط التدريجي لحلقة رواية الحكاية خاصة منها تلك التي كانت تعقد في المنازل الخضرية والقروية ولم تبقى مثل هذه التجمعات تقام إلا بالمناطق الجبلية والريفية المنعزلة والتي لم تستفد بعد من نور الكهرباء، ومن الأجهزة الحديثة.

يعتقد الأطفال الصغار في حدوث ماترويه الحكاية الخرافية غير أن الكبار يدركون إعتماده على الخيال وقد تضمنت الصيغ السردية المؤداة عند إفتتاح حلقات رواياتها معنى الإنتقال من الواقع إلى الخيال[2].

وللراوية وظائف عدة منها الوظيفة السردية[3].

– وظيفة إتصال أو وساطة بما أنه مرسل لرسالة ما.

– وظيفة شهادة.

– وظيفة إجبارية فيعطي الراوي أحيانا معلومة للمستعصيين كما في هذا المثال: وكانت زوجة الأب تغير من ست الحسن والجمال.

– وظيفة الواعظ والمرشد.

[1]– غراء مهنا: أدب الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص23.

[2]– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، المصدر السابق، ص141.

[3]– غراء حسين مهنا: الأدب الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص20–21.

ويتمتع الراوي بالحرية في البناء الشكلي للحكاية فباستطاعته دمج أكثر من حكاية معا ومن حيث ترتيب الأحداق أو تبادل الشخصيات وأدوارها إذ هو يقوم بدور المحرك الذي يتحكم في بنا النص كما يتمتع بالحرية في طريقة الشرح وما يتصل بها من تكرار وترادف وتغيير لنبرة صوته وحركات يده وتغييرات وجهه وهذه الأمور تختلف من راوي إلى آخر حسب مستمعيه واستعداده الشخصي، إن الراوي ليس هو المبدع الذي يبدع أجمل الحكايات ولكنه من يتقن طريقة توصيلها إلى المستمعين ويتواصل الراوي عن طريق الأخذ والعطاء مع تلقي الحكاية والعمل بشروطهم، خاصة فيما يتعلق باختيار النص حسب السن والجنس إلى جانب تحكم المستمع في عملية السرد فالأطفال يفضلون النص الثابت الذي لا يتغير، فهم يفضلون سماع الحكاية مرة أخرى بنفس الطريقة والتفاصيل ذاتها، متأثرين بحركات وتعابير وجه الراوي، ونغمة صوته في حين أن الكبار يتجاوزون الشكليات.

فكما تختلف طريقة السّرد مواعيده من جماعة إلى أخرى ومن موسم إلى آخر فهناك بعض الحكايات مرتبطة بموسم الحصاد، وأخرى بموسم شهر رمضان وخاصة في المساء حيث يحتاج المسرد بعد يوم من العمل المضي إلى لحظات يستجم فيها من واقعه الشاق والهروب منه إلى عالم الخيال.

ومهما كانت الفئة التي ينتمي إليها المستمع فإنه يجد المتعة في سماع الحكايات فيضحك ويبكي ويتألم وينفعل مع الأحداث[1].

بالإضافة إلى ما يمتاز به الراوي من قدرات فهناك صنفين من الرواة المحترفين وهم المتحكمون في الأساليب الفنية للتعبير الشفهي إضافة إلى اتصافه بالموهبة أما عن الرواة غير المحترفين أو العاديين مرتبطون بالأسرة والآخذون الرواية عن المجالس ولا يتخذون رواية الحكايات كمصدر رزق كما هو الحال بالنسبة الرواة المحترفين كما سبق الذكر.

[1]– غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص 22.

وفي شأن الدور الذي تلعبه الحدة في توريث الحكاية الخرافية في مختلف الأوساط والأسر يقول لويس كارول: "بأن الحكاية الخرافية هدية حب من الجدة إلى الحفيد والحفيدة[1]، صوت المعلمة وصوت الجدة تشابك في ذاكرتي[2].

وقال الشاعر أحمد شوقي في جدته مايلي:

لي جدة ترأف بي أحنّ علي من أبي.

وكل شيء سرني تذهب في مذهبي.

إن غضب الأهل علي كلهم لم تغضب.

وعلى اعتبار أن الحكاية تبدأ من افتتاحية مرتبطة بالواقع وتنتهي بالعودة إلى الواقع مرورا في متنها وأحداثها بروعة الخيال فعلى سبيل المثال[3].

كان يا مكان في قديم الزمان..... وأحد السّلطان والسلطان غير الله..... كان كذبت أن يغفر لي الله كان كذب الشيطان عليه لعنة الله.

- خارفتك مخارفة الشيطان علي الأوطان.

- كان يا مكان في قديم الزمان، بالحبق والسوسان في حجر النبي عليه الصلاة والسلام

- ليك أنت، كان يا مكان، خيمتنا من الحرير..... خيمتك من القطن..... وخيمة عديانا مليانة عقارب وفيران.

[1]- عبد الحميد بورايو: الموروث الشعبي وقضايا الوطن، محاضرات الندوة الفكرية السادسة، الملتقى الوطني للموروث الشعبي بالوادي، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع،جامعة الجزائر، 2006، ص249.

[2]- المرجع نفسه، ص 250.

[3]- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري،المصدر السابق، ص142.

وعند نهاية الحكاية يشعر المستمعون عن طريق صيغ اختتاميه بالعودة مرة أخرى إلى عالم الواقع عن طريق معان متضمنة في هذه الصيغ مثل:

– خرافتنا دخلت الغابة، والعام الجاي تحينا صابة.

– يغفر لنا ربي ..... ، هذا ما سمعنا وهذا ما قلنا.

– حكايتنا شدت الواد الواد.....، وأنا وليت مع الأجواد.

– جاتنا بركة من فاس وقراها بن سعادة، رها العين تحب النعاس والرأس يحوّس على الوسادة.

– الخرافة خذات الحريق وأحنا خذينا الطريق.

– أنا خذيت الطريق، وهي خذات الحريق....، الحرق.

وتشتمل الحكاية الجزائرية على المزج بين ما هو دنيوي وبين م اهو مقدس وبين الهزل والجدّ والاعتماد على المفارقة كخاصية مميزة للوعي الإنساني بالحياة في تناقصها المجسد في الثنائية – الطبيعة الثقافة – وتتضمن الحكاية الجزائر صيغ متناقلة عبر الأجيال تصور الطابع الخيالي والنقيض للواقع اليومي و المبني على المفارقة، وتندرج هنا نص بالعربية الدارجة يصف فيه الرواة شخصية نمطية معرفة في الحكايات الخرافية الجزائرية، وهي العجوز الداهية المشهورة ب "**الستوت**"

تتميز هذه الأخيرة بالطرافة وتمثيل القيم الإجتماعية والفردية المتناقضة من خلال المشهد الطريفة والتي تعد بمثابة الصور الكاريكاتورية المعتمدة على المفارقات اللغوية القائمة على **سلب المعنى** من أجل توليد الدلالة.

"الستوت" أم البهوت، تسبح وتنبح، وتطير الضروس الكلب اللي ينبح، تكحل بذيل الحزام: وتقول مرق وخلاله، عندها حوش مكنوس، مرشوش: فيه الزّبل يضرب للخنشوش، عندها

ثلاثة صوردي زوج طليان وواحد مايمشيشي هذاك لي مايمشيشي شراو بيه ثلاثة سلاق: زوج عميان وواحد مايشوفهاشي هذاك لي مايشوفهاشي طلقوه وراء ثلاثة غزال: زوج هربوا وواحد ماحكموشي، هذا لي حكموهشي تصبوا عليه ثلاث برم: زوج فراغ وأخرى مافيهاشي هذيك لي مافيهاشي عرضوا عليها ثلاث من الناس: زوج عضوا والآخر مذاقهاشي هذاك ماذقهاشي سبع سنين وهو يتقرع بالتخمة"[1].

إن مثل هذه الحكايات لاتروى بوصفها وقائع وإنما بوصفها أحداث عجيبة حدثت في سالف الأزمان قد يعتقد فيها الأطفال في سن معينة، غير أنهم سرعان مايدركون طبيعتها الخيالية بمجرد نمو القدرات العقلية مع مرور الزمان.

وعلى ذلك فالسؤال على مدى صدقها غير وارد بالنسبة للمجتمع المحب للقص لهذا النوع من النمط وتروي الحكايات الخرافية بشخصيات نمطية معتادة لدى مجتمع القص والمثيرة لنفوسهم، منها ما يوقع الأثر والقيم الإيجابية مثل ولد المحقورة،، نصيف عبيد، الشيخ العكرك، بقرة اليتامى وأخرى تحمل معاني سلبية، الستوت، زوجة الأب الشريرة، الغول الغولة... وهذه الشخوص المعروفة في الموروث الشعبي الجزائري[2].

فالشخص الذي يحشر أنفه في أمور الناس يسعى إلى الإساءة والنفاق يطلق عليه الستوت والشخص الذي يستشيره الناس في الأمور يطلق عليه الدبار، أما الفتى الذي يمتاز بالذكاء والعبقرية مع ضعف جسمه مقارنة مع بني سنه يطلق عليه **نصيف عبيد** أو **الشيخ** وهو يمتاز بالصمود والإقدام والتحدي في التغلب على صعاب الأمور، أما لونجة وشابيهاتها فهن المثل الأعلى في الجمال ونقاء والسريرة والقدرة على الإحتمال والصبر وهكذا تصبح هذه الأنماط مرتبطة بحياة الواقع الناس.

تميز في الحكاية الخرافية الجزائرية الخالصة بين شكلين فرعيين هما:

[1]– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، المصدر السابق، ص144.

[2]– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، المصدر السابق ، ص144–145.

1- الحكاية التي تستند دور البطولة لشخصية مذكر وماتناوله **فلادمير بووب** في تحليلاته للحكاية الخرافية الروسية والخاصة بالبطل الملحمي كتسمية خاصة بالبطل الباحث:

Héro queteur

2- الحكايات الخرافية التي تستند دور البطولة لشخصية مؤنثة لاتكون المبادرة والمقررة للفعل البطولي وإنما ضحية الإعتداءات تنجح في النهاية من الإعتناق والإضطهاد بفضل الحكمة والأخلاق والصبر وقد سماها بروب البطل الضحية[1].

رابعا: التأثيرات النفسية للحكاية الخرافية

ا_ أثر نفسي ترفيهي:

يفسر الباحثون النفسانيون سر إقبال الأطفال على الإستماع إلى الحكايات الخرافية بما يجد فيها هؤلاء الأطفال من تعبير رمزي عن طريق الأفعال والمواقف والمشاهد والصور عما يعانونه من تحولات وصراعات ذات طبيعة نفسية سواء منها ما يتعلق بالجانب الفردي الموضوع الأثير لعلم النفس الفرويدي أو ماله علاقة بالأنماط الأصلية الموروثة عن الطفولة البشرية المختزنة في اللاوعي الجمعي، الموضوع المفضل لعم النفس اليونجي فالحكايات الخرافية خاصة تستثير صوراً تتجه مباشرة للوعي الجمعي،

عن طريق تجسيدها للسيرورات اللاوعية عند الطفل فتتوضح له مما يساعده على إجتيازها بسلام

ويمكن أثر الحكاية عند الطفل بصمة عندما ينسج إسهاماته حولها، ويسقط على شخصياتها الملامح المتناثرة لشخصيته بعد عزلها عن بعضها، فعملية الحصر الهوا والميول

[1]- فريد يرش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، نشاتها مناهج دراستها فنيتها ، ترجمة نبيلة ابراهيم عز الدين اسماعيل ، دار الغريب لطباعة والنشر ،ط5، القاهرة، 1990، ص70.

الأنا عند نفس الشخصي شخصية الطفل على سبيل المقال يمكنها أن يوجه نحو شخصيتين مختلفتين من شخوص الحكاية[1].

وتعد شخصيات الحكايات و أحداثها تجسد الصراعات الداخلية وتصورها، ولكنها توحي إلينا في الوقت نفسه بكيفية حل هذه الصراعات لأنها تقدم إلينا في صورة بسيطة مألوفة فالحكاية: "تطمئن وتعطي الأمل في المستقبل وتعد بنهاية سعيدة"[2].

وعلى عكس من الفابولات تترك لنا الحكاية إتخاذ القرار أن تفرضه علينا ورسالاتها يمكن أن تخفي في طياتها حلولا، ولكنها لا تعبر عنها صراحة بل تترك للخيال اتخاذ القرار.

أما الحكايات المواعظ فهي موجهة للأطفال والكبار على حدّ سواء، ولكن تلفت الحكاية إنتباه الطفل يجب أن نثير خياله، وتساعده على تنمية ذكائه وأن تتماشى مع اهتمامه وتطلعاته، إن عليها أن تعطيه الثقة بالنفس وبالمستقبل.

وتتعرض الحكاية لمشاكل وجودية في عباراتها موجزة دقيقة فهي تبسط الأمور وترسم نماذج الشخصيات وهي تقدم للطفل بشكلها وهيكلها صورا يستطيع أن يدمجها في خياله، والحكاية تفتح مجالات جديدة لخياله وتحدثه عن مشكلاته النفسية الخاصة التنافس بين الأخوة، والنزعة النرجسية، حب الذات رفض الإرتباط الطفولي وتأكيد الذات، فيستطيع أن يفهم أكثر مايدور في اللاشعوره وهكذا تسهم الحكاية في تعليم الطفل في إيطار ترفيهي وتوضح له المعلومات عن نفسه، ويجد الطفل في الحكاية خيالا يتفق مع ما يدور داخله، وتضعه الحكاية أمام جميع الصعاب الرئيسية التي يمكن أن يقابلها في الحياة، فهي أحيانا تبدأ بموت الأم أو تصور البطل يعيش في ظروف صعبة وكما يجد الطفل نفسه منبوذا فإن البطل يستكمل طريقه وحيدا "**كشكول الذهبي وماريانت**"[3]

---

[1]– فريد يرش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، نشاتها مناهج دراستها ،المرجع السابق، ص ،71

[2]– غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص113.

[3]– – غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، المرجع السابق، ص113– 114.

وغالبا ما تكون نهاية الحكاية سعيدة مما يعطي الطفل الأمل في غد مشرق ويكون الملك له، وهي تعده بالنصر وتقول له: "إن هناك قوى سحرية ستساعده ولكن على الطفل أن يخاطر ويناضل ويخوض تجارب لتحقيق تطلعاته وهو يستطيع الوصول وحده، بل يحتاج إلى أدوات مساعدة وإلى عون الآخرين الأكثر قوة وثراء، أو الأكثر حسنا ويكون عليه أ، يخضع لمطالبهم ، فبطل الحكاية تساعده شجرة أو حيوان ما وكلها أشياء يشعر الطفل بقربها منه أكثر من البالغين".

ويرى فرويد أنه لايستطيع أن يعطي معنى لوجوده إلاّ إذا ناضل في شجاعة ما يعتقد أنه ظلم ساحق، وهذه الرسالة التي تحاول الحكاية أن توصلها إلى الطفل بطرق عدة ويحتاج الطفل إلى التشجيع إلى أن يتصور أن في إمكانه أن ينجح، يوما ما وأنه عندما يكبر ويعمل سينتصر وأن لآلامه فيما بعد مكافأة، وأن دموعه يستحق أن الحكاية تطمئن وتواسي وتجعلنا أكثر تفاؤلاً في تعلم الطفل الكفاح ليعطي معنى للحياة، وتطلب منه أن لايخشى الوحدة، فالطفل لا يكبر في كنف أسرته وفي قلب منزله بين أهله ويتعلم أن يغامر وحيدا لأنه يعرف استقلال الذات ويفقد الخوف من الفراق.

وليس الانتصار النهائي للفضيلة هو الذي يتضمن أخلاقيات الحكاية لكن تقمص الطفل للبطل في تجاربه ومشاركته لآلامه وانتصارهما معاً على الشر تشفينا الحكاية من يأس عميق وتحمينا من خطر داهم وتثري تجارب الطفل[1].

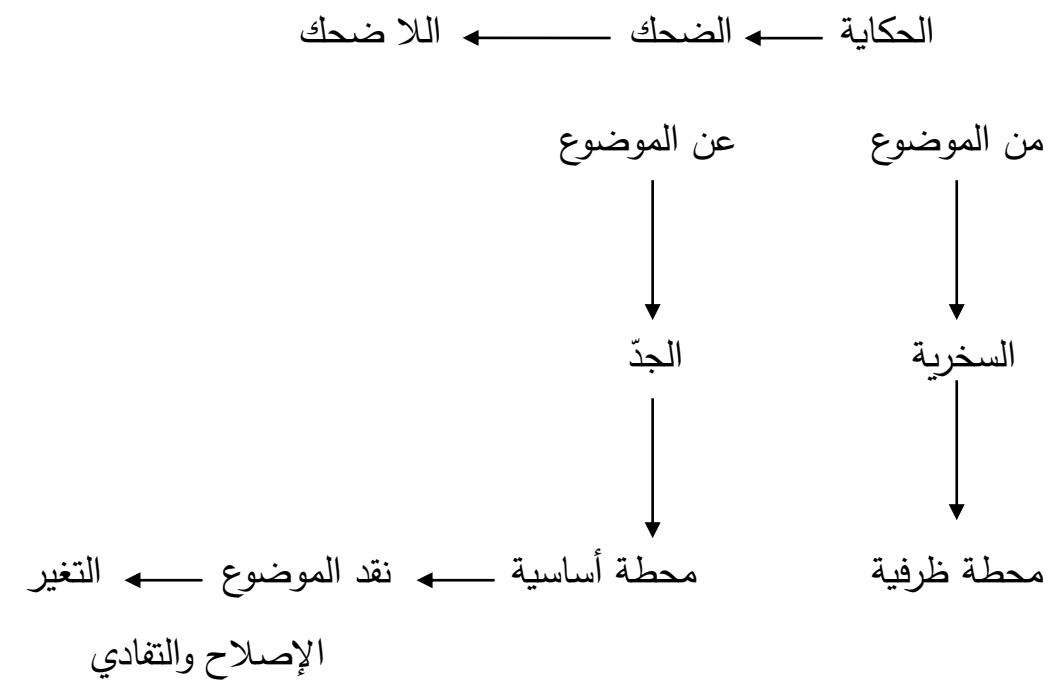
" وإن سر الحكاية، والتعبير عن كل التجارب التي تشملها هو زرع حبات يستثمر بعضها في عقل الطفل، بعضها يبدأ عملها فورا في عقل الطفل، وينمو بعضها الآخر في اللاشعور، وتثبيت حبات أخرى طويلا إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة لنموها، لكن الحكايات الأخرى أية جذور، ولكن الحبوب التي وقعت على الأرض المناسبة ستنتج

[1]– غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، المرجع السابق ،ص114،115

ورودا جميلة، وأشجار أصيلة، أي أنها ستعطي القوة لمشاعر مهمة، وستفتح مجالات جديدة وستغذي الآمال وستقضي من الأحزان إن مما يثري الآن الطفل دائماً[1].

الحكاية الخرافية والشعبية ليست مصدر تعليم الأخلاق فحسب ولكنها تعتبر كذلك الحكاية النكتية والتي تصنف كنوع من الأنواع الحكايات الخرافية الشعبية، فهي من أكثر الأشكال التعبيرية الأكثر رواجا بين الناس، ولقد ارتبطت في حركتها بعملية إثارة الضحك والترفيه النفسي.

وإنها في نشوئها وأسبابها وأبعادها النفسية والاجتماعية خلقت حتما من أجل المرور على محطة الضحك لتتعداها إلى مستوى اللا ضحك، فهي تتحرك حسب المسار الدائري التالي[2]:



فالحكاية تعمل على نقل المواقف والأحداث وإحياء إحساسهم من أجل البحث فيها ومعرفة كنهها وما يحتويه من عيوب ومفارقات اجتماعية مختلفة بأسلوب مرن ترفيهي

[1]– المرجع نفسه ، ص115.

[2]– سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص82.

فالحكاية تتعدى في باطنها مستوى الإمتاع والمؤانسة، فهي بذلك متنفس من الضغوطات والمشاكل المختلفة خاصة النفسية منها.

وهو ما يحمل الإنسان على الإقبال على الحكايات دون تردد لأنها وسيلة ترفيهية مختلف الأعباء وبالتالي تعمل عل ردّ روح الأصل في نفسه.

إن عملية المتعة النفسية التي يرغب في الحصول عليها وتحقيقها والدعوة غليها تختلف مصادرها، والحكاية تبقى عاملا من العوامل النفسية التي تعمل على الحفاظ على التوازن النفسي و الإجتماعي الباطني للإنسان، ونظرا لما تخلفه الحكاية من أثر نفسية المتلقي خاصة الطفل وأمام عجزه على التفاعل معها أو مع أحداثها سواء في يقظته أو في نومه من شأنه أن ينعكس سلبا على نفسيته وعليه فالمتعة التي تحققها الحكاية ترجمة لطبيعة الإحساس الإيجابي للإنسان، إزاء ما يسمع وما يرى وما يحسّ وقد يكون الضحك من بين الآثار المترتبة على الحكاية.

وهذا انجده حاضرا في المجالس والمسامرات وهو ما جعل بالجاحظ يعمل على تأليف كتاب عن الضحك و المرتبط بالكثير الكثير من العبر تحت عنوان **البخلاء**، بحيث حاول هذا الأخير جاحظ الحث على المتعة والمسامرة بغية علاج النفس البشرية من مختلف الآفات الإجتماعية وفي الشأن ذاته قول الخليفة الرشيد: " أن النوادر تشحذ الذهن ونفتق الآذان[1]"

وفي الشأن نفسه قال **النويري** في الفكاهة "إن الفكاهة راحة النفوس إذا تعبت وكلت، ونشاط للخواطر إذا سئمت وملت لأن النفوس لا تستطيع ملازمة الأعمال، بل ترتاح إلى تنقل الأحوال، فإذا عهدتها بالنوادر في بعض الأحيان، ولطفتها بالفكاهات عادت إلى العمل الجدي فيبسطه جديدو وراحة في طلب العلوم المديدة[2].

[1]– سعيدي محمد الأدب الشعبي: بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص85– 86.

[2]– المرجع نفسه، ص 85– 86.

فعلى المستوى الفني اللاشعوري الداخلي:

نجد من خلال الحكاية الخرافية يسعى الإنسان " للكشف عن الجانب اللاشعوري من النفس دون إرادة منها، ولما الإرادة والمرء يحتاجان إلى خلق نوع من الإنسجام مع الوقع، أليس في الخرافات كل مايحقق رغبة الإنسان المكبوتة من الأزل؟[1].

حيث يجد فيها الإنسان متنفسا في كل الضغوط الاجتماعية حيث تتوارى الأهداف البعيدة المكبوتة في اللاشعور خلق الحكاية[2].

فالحكاية الخرافية هي دافع نفسي بالأساس مبتغاه التسلية والمتعة والتخفيف عن النفس من ثقل وآلام الواقع وقساوته والتحليق في عوالم الآمال والأماني الجميلة والإفصاح عن المكبوتات النفسية، فلقد أصبح الحلم وسيلة للتنفيس عن المكبوتات والتي لايستطيع أن يصرح بها الإنسان حتى لنفسه وكان لابد أ، يحلم الحلم، وهي الأفكار اللاإرادية المصورة والنابعة عن نقصان الذات محل تحقيق الرغبات الغريزية ولما لم يكن هنا كإختلاف كبير بين الأحلام الليلية وأحلام اليقظة لهذا كانت الأفكار تتداعى وتجد طريقها من خلال الحكايات والتي يجد فيها كل من الرواية والمستمع حجة للتنفيس عن مكبوتات[3].

إن الحكاية هي ترجمة لعدة قدرة الإنسان على تحقيق رغبة معينة على مستوى الحقيقة والواقع وبالتالي يظل متماسكا بها ويتمناها وأمام عدم تحقيقها واقعيا وأمام هاجس تحقيقها فيلجأ إلى الحلم والخيال لتحقيق للإنسان الشعبي حياة العدالة والحب التي يحلم بها[4].

---

[1]– أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسات حضارية مقارنة، صدرت عن مؤسسة كليوباترا للطباعة ، ط1،القاهرة ، 1982. ص70.

[2]– حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفولكلور والفنون الشعبية، المرجع السابق، ص95.

[3]– سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص67– 68.

[4]– المرجع نفسه ، ص67– 68.

أما على مستوى النفسي الخارجي

وذلك أن الإنسان أحيط قديما ببيئة ومحيط مثقلين بالتساؤلات التي سكنت في النفوس البشرية فلجأ الإنسان إلى تفسير الظواهر الطبيعية عن طريق الخرافة في ظل غياب التفسيرات العلمية لها، لذا تعلق بالخرافة ونسج من تفسيرها الظواهر الطبيعية عن طريق الخرافة في ظل غياب التفسيرات العلمية لها، لذا تعلق بالخرافة ونسج من تفسيره الخرافي لمحيط حكايات أشبعت حيرة لازمت الذهنية البشرية وأخرجتها من ضبابية التساؤل والاستفهام ومثال ذلك ظاهرة الخسوف والكسوف أرجعها المصريون قديما إلى البنات الحور وهذا تأكيد أن الخرافة وظيفة تفسيرية تعليلية للظواهر الغامضة والسيطرة، عليها، ومايبعثه كل ذلك في النفس البشرية من الشعور بالأمان والاطمئنان بعد ربط العلة بالمعلول[1].

وعلى مستوى الترفيهي:

وفي هذه النقطة بالذات تتجلى لنا قدرة الحكاية الخرافية على احتواء غايتين الأخلاق والجمال اللتين لطالما نظر لهما نقاد الأدب الفصيح بدءا من أفلاطون ونهاية بالمعاصرين وتباينوا في طرق التقائهم على عمل أدبي واحد لتأتي الشعوب الإنسانية بفكر حكيم خبير بمتطلبات النفس البشرية الخيرة و الشريرة لتنتج دواء ممزوجا بالسكر وتجسيده في الحكاية الخرافية الحاملة لفكر الأخلاق في قالب ترفيهي يسعى إلى المتعة والترويح على النفس بفعل طابعها الهزلي المفعم بالتشويق والإثارة والخوارق وبذلك تصل الحكاية الخرافية إلى الكشف عن إحساس شعبي متفائل تختفي معه المأساوية و الإحساس الذاتي[2]، الذي يصدم بهما الإنسان في نهار ذي الوتيرة المشاركة من الأحداث الواقعية التي لامهرب له منها، سوى يتسامر ليلى بحكايات خرافية لتخرجه واقع كائن إلى ما أحب أن يكون.

[1]– عبد الرحمان العسيوي: سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي، دار النهضة العربية للنشر، د.ط، بيروت، 1984، ص17.

[2]– رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعية ناجي مختار عنابة، د.ط، د.ت، ص28.

2_أثر تربوي أخلاقي

إن الحكاية الخرافية درس في الأخلاق "كما أنها تعبير عن الفكر الساذج فهي ليست مجرد تسلية، إذا تشتمل على حكمة تدعونا إلى فعل الخير وتجنب الشر وهي لتكرارها عبر القرون، صارت محملة بالمعاني ظاهرة وغير ظاهر فهي تتوجه إلى كل مستويات الشخصيات الإنسانية ناقلة رسالتها بطريقة تؤثر على عقل الطفل والرجل معا، فالحكاية نوع من التفكير الجماعي يمثل الصراع بين الخير والشر منذ الأزل ويشتمل على دوافع فولكلورية عن الفتاة المضطهدة والحبيب الحامي والمنقذ أو المجهول ويتجسد الخير والشر في شكل أشخاص في أعمالهم، ولهذا الصراع بين الخير والشر هو الذي يصنع المشكلة الأخلاقية التي يجب على الإنسان أن يناضل من أجل حلها[1].

وتنشر الرذيلة في الحكاية انتشار الفضيلة وتصور في كل أشكالها ويرمز لها بقوة السحرة أو بقسوة زوجة الأب، أو بوحشية الذئب وأحيانا تنتصر الرذيلة ولكن لفترة وجيزة ففي حكايات كثيرة ينجح الشر لمدة من الزمن في شغل مكان البطل، الأمير الشريرة تنتهز فرصة غياب الأمير وتزعم أنها فتاة البرتقالات الثلاث ولكنها تغير شكلها فتصبح قبيحة وهي تنتظر عودته، أما زوجة والد ست الحسن والجمال فقد أخذت مكانها من ابنها نفسه.

وللحكاية مدلول أخلاقي لأن الشرير يعاقب في نهايتها ويقنع بأن "الجريمة لاتفيد فاعلها ولذلك فإن الأشرار في الحكايات يخسرون دائما"[2].

ومن خصائص الرئيسية للحكاية أنها ردّ فعل للظلم الواقعي على المضطهدين إنها بيئة يسيطر فيها السادة ويحققون رغباتهم، ويوجد دائما من يساعد البطل في هجومه أو دفاعه، وهذه المساعدة هي الفصيلة الرئيسية التي تفوق كل النزاعات الأخرى فالقوى الخارقة للطبيعة تساعد الضعيف والفقير والطفل وتدين الحكاية الغرور والحسد والتنكر وتمتد المشاعر لتشغل كل الكائنات خصوصا الضعفاء والمستعبدين وتصل أيضا إلى الحيوان

[1]– غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ص111– 112.

[2] –المرجع نفسه ، ص111– 112.

والنبات والأمير الشاب في الحكايات لا يأخذ ملك والده، بالقوة، ولكن عليه أن يخوض تجربة فإذا نجح فيها أصبح كل شيء ملكا له، فيكسب الزوجة والعرش، "عندما يبلغ الطفل السن المناسبة أو عند البلوغ يرغب الأب في أن يثبت إبنه رجولته، وعندئذ يراه جديرا أن يخلفه"[1]، واعتلاء العرش وزواج الحب من الأميرة هما رمز "الوصول إلى الإستقلال الحقيقي وتحقيق الذات الكامل"[2].

ويحتاج الطفل إلى تربية تطهر له مزايا السلوك الأخلاقي "ولا يكون ذلك عن طريق القواعد الأخلاقية المجردة ولكن بتصويره أشكالا ملموسة للخير والشر تكتسب بالنسبة إليه معناها الكامل"[3].

والحكاية تزوده بهذا المعنى ، وتتعرض الحكاية لمشاكل وجودية في عبارات موجزة دقيقة فهي تبسط الأمور وترسم نماذج الشخصيات وهي تقدم للطفل شكلها وهيكلها وصور يستطيع أن يدمجها في أحلامه، مثلا لحكاية الحيوان التي تستهدف غاية أخلاقية وهي قصيرة تقوم بإحداثها حيوانات تتحدث وتصرف كالأناسي مع المحافظة على سماتها الحيوانية وتقصد إلى مغزى أخلاقي، وللحكاية الخرافية في العادة قسمان:

أولهما: السرد القصصي الذي ينسجم الغاية الأخلاقية

وثانيهما: تقرير هذه الغاية الأخلاقية في صيغة مركزة تتخذ في الغالب الأهم الشكل المثل السائر الذي يتردد في سير على ألسنة الناس وكأنه الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها، وقد تستعمل الحكاية كأسلوب لنقد سلوك الناس وتصرفاتهم ويرى بعض العملاء أنها أرقى من المأثور الشعبي وإنها ثمرة ثقافة مفلسة إلى حدّ ما[4].

---

[1]– برونو بيتلهايم: التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ترجمة طلال حرب، دار المروج، بيروت، 1985، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

[3]– – برونو بيتلهايم: التحليل النفسي للحكايات الشعبية،المرجع السابق ، ص16.

[4]– عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر : دار الكاتب العربي، القاهرة ، د ط، ،1968ص33.

فالحكاية الخرافية غالبا ما تدور حول مواضيع تتناول فيها إنسانية مهدورة في الواقع فتعيد الحكاية النظر لهذا القيم وصياغتها وفق قالب قائم على الإنتصار لها في النهاية، وهذا بالطبع في القصص الخرافية الموجهة للأطفال لأنهم في مرحلة تربوية تأهيلية لذا كانت الحكاية الخرافية ومازالت قائمة بدور التربية والتهذيب وذلك عن طريق التحذير والتخويف بالطبع هذه إحدى تربوي من وسائل الضرب والزجر التي تغرس في نفس الطفل بالغض والنفور[1].

وكان هذا الدور الذي لعبته الحكاية الخرافية ولا تزال سببا في تقسيمها إلى أنماط وفق الفئة العمرية لمستقبليها ، فهي في دور الطفولة تتوجه إلى الأطفال أولادا وبناتا بصيغة الجمع، وبحكايات مبنية على مضامين وأفكار عامة، تنمي فيهم قيم الخير والسلام لتغير الخطاب في مرحلة النضج فتنفرد كل فئة بخطابها الخاص، فالذكور لهم نمط يناول مواضيع تختلف عن النمط الحكائي عند الإناث[2].

أما على المستوى الاجتماعي:

وظفت الحكاية الخرافية لخدمة الجانب الاجتماعي، فهي وإن كانت تسبح بمتلقيها في عالم السحر الكشف عن الأبعاد « والخيال، إلا أنها تظل لصيقة بالمجتمع بآلامه وآماله، فتأخذ الظاهرة الاجتماعية وتحاول الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة... و ما نود أن نقوله هو أنّ توظيف القص في الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موجها للحس الاجتماعي على نحو مباشر فيسهم عندها هذا النمط من القص في إعادة توجيه نظرة المجتمع إلى ظاهرة بعينها أو إلى التعاطف مع من تخصهم أو ممثليها في المجتمع و تزيد الثمار الاجتماعية لفن الحكاية الخرافية حين يلجأ راويها إلى رصيد ديني يستغله في تشكيل حكايته و توجيهها لأداء أدوارها الاجتماعية[3].

---

[1]– مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء للطباعة والنشر، د ط ت ،الأسكندرية – 1999 ص85.

[2]– مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث ،المرجع السابق، ص85.

[3]_نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية و التطبيق، المرجع السابق، ص86،87.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية" تلقي المنهج النقدي عند عبد الحميد"

أولا : المصطلح السيميائي السردي عند عبد الحميد بورايو

ثانيا :خطوات النهج النقدي عند عبد الحميد بورايو

ثالثا: المنهج النقدي المطبق في كتاب الحكايات الخرافية

رابعا : التحليل الوظائفي لحكاية ولد متروكة

أولا: المصطلح السيميائي السردي عند عبد الحميد بواريو

إذا كانت السيميائيات الحديثة قد بلغت درجة من النضج وتعددت اتجاهاتها ، فإنها في المشهد النقدي الجزائري لازالت في بداية الطريق ، ويرجع ذلك في نظرنا إلى ضعف تمثل مقولاتها المعرفية والفلسفية ، وغياب خطاب يتناول لحظات التأسيس والنمو والتعدد والانفجار . ومن هنا جاءت هذه المداخلة لتقارب ملامح خطاب التأسيس السيميائي في النقد الجزائري ، وتجب الإشارة من البداية إلى أن هذه المداخلة لا تدعي لنفسها الكمال والإحاطة بالحقيقة من كل جوانبها ، وإنما هي محض اجتهاد شخصي القصد منه المساهمة في التعريف بالمشهد النقدي الجزائري فإن وفقنا فذلك ما كنا نريد وإن أخطأنا فالله وحده العالم بكل شيء

ويعد عبد الحميد بورايو من الرواد المؤسسين للحركة السيميائية المعاصرة في الجزائر، كما تندرج أعماله في سياق السرديات الحداثية التي تمت شطر السرديات في مقارنتها للنصوص السردية التراثية الشعبية[1].

وذلك بغية تطوير علوم السرد انطلاقا مما تقدمه تلك النصوص من مفاهيم وتجليات.

للباحث مؤلفات عدة في هذا المجال كـ : القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية – وظف فيها طرائق المستمدة من المنهجية المورفولوجية البروبية للتغلغل داخل النصوص السردية، ويعد رشيد بن مالك هذا البحث(الدراسة) انطلاقا يعكس البداية الأولى للتوجه السيميائي في الجزائر والعالم العربي[2].

قسم بورايو دراسة إلى ثلاث فصول تصدى من خلالها لشرح بعض المفاهيم كـ: شرحه لمصطلح النص في قوله نعني بشرح النص إدماج الدالة في بنية أكبر منها تلقي

[1]– سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي،تقدم محمد قاضي،دار السحر،تونس،2009،ص326

[2]– رشيد عبد مالك مرتاض: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة،الجزائر،2001 ص55

الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة، ويعني هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق أبنية متشابهة توجد في وعي جمهور القص[1].

كما خصص الباحث، قسما للمقاربات حول الرواية الجزائرية (باللغة العربية) بحث في القضايا التي تحملها بعض المصطلحات كالروح الملحمية في مقارنة رواية التفكيك لـ: رشيد بوجدرة ومصطلحات المكان والزمن في قصص الجازية والدراويش ومصطلح حيز النص في تحليل رواية نوار اللوز لـ : واسيني الأعرج ومصطلح انبثاق المعنى في مقاربة لرواية رائحة الكلب لـ : جيلالي خلاص .

ويعتنق الفولدمانية في موضوع آخر، حيث نجده يوظف العديد من المصطلحات التي تحفل بالحياة الاجتماعية، والمؤثرات الخارجية مثل مصطلحات: الوعي رؤية العالم – الفهم، والتي تلمس من خلالها تأثره بالطرح التكويني للمفاهيم السردية.

وميز بواريو بين مصطلحي: الحيز النصي (الفضاء النصي) الذي اشتهر به بوتور ويمس شكلية لرواية من حيث الترتيب و التقسيمات الفصول والعناوين، والحيز المكاني الذي يشمل الأماكن العينية المحسوسة أو المتخيلة، وهذا كطرح مهم ومغري للدراسة، وربما يعود سببه إلى تطور الخطاب النقدي الحديث، وما حمله من أساليب وإجراءات مستحدثة في هذا المجال.

أما دراسته التي وسمها المسار السردي وتنظيم المحتوى، وهي دراسته أملت عليه مقاربتها الأخذ بالأدوات المنهجية السيميائية، إذ يقول: "تستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية والتي يمكن أن نطلق عليها المدرسة الغريماصية التي كان لها اليد الطولي في تطوير السرديات أو علم السرد [2].

[1]– عبد الحميد بورايو :القصص الشعبي في منطقة بسكرة،المصدر السابق،ص197

[2]–عبد الحميد بورايو :المسار السردي وتنظيم المحتوى،دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة،مخطوط رسالة دكتوراه، مقدمة .

مما يجعل هذه الدراسة تنضوي تحت مظلة السرديات تقع هذه الدراسة في ستة فصول، بعدد الحكايات التي اختارها بواريو من ألف ليلة وليلة وصدرها بمدخل تعرض فيه بعد عرض المنهج إلى تحليل (الملفوظ السردي) ثم عمم القول في مصطلح الملفوظ السردي ليدل على القصة وعلى المحكي، فعنده أن: لكل قصة معنى من حيث أنها أولا منتجة لقضية تتطور، وتؤدي من خلال وحدات توزيعية نسميها وظائف، وثانيها كونها تمثل استثمار لعدد من الدلالات المنتمية لنسق مرجعي، وتتجسد من خلال الحوافز لقد عمد بورايو إلى آليات المنهج السيميائي الشكلاني سعيًا وراء ترسيم المسار

السردي وتجلية الدلالة العميقة لحكايات الليالي، وتبيان الصلة الدلالية بين الحكايات

المؤطِرة والحكايات المؤطَرة، وهو الهدف الأسمى الذي توخاه في تحليله لهذه الحكايات ،يقول " : تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السرد في قسم من كتاب الليالي، بحيث تم تحويل التعبير القصصي المتميز بالتعددية والتداخل إلى نماذج وبنيات عامة تمثل القانون الضروري ذي الطبيعة التجريدية، والذي من خلاله يردّ المتعدد من حيث التعبير إلى الوحدة من حيث الدلال [1].

من خلال التحليل نلاحظ أن بورايو وسع من مفهوم مصطلح وظيفة عند بورب، ليشمل أحد المشكلات المسار السردي للقصة وهو السيرورة التنظيمية، التي تتحد، وتفعل البنيات العميقة للقصة، مع أنه قصر تحليله على مصطلحي: الوظيفة والحافز ومصطلح المقطع. الذي شرحه بالتآلف الوظيفي. المتعدد والمنطق وفي موضع آخر عين بورايو المراحل التي تنظم الأزمنة الثلاث في السرد ما قبل –أثناء– ما بعد وجعلها خمسة مصطلحات للمفاهيم الآتية: 1– الوظيفة الافتتاحية –2– اضطراب –3– تحول –4– حل –5– وظيفة نهائية وهي استعارة من نموذج كلود كازال يبيرارد،Claude Casal Perard الذي طبقه على قصص الديكاميرون التي تقتبس من ألف ليلة وليلة طريقتها في السرد وهذا

[1]– عبد الحميد بورايو:المسار السردي وتنظيم المحتوى،المصدر السابق،ص15

التبادل في الاشتغال على المصطلح السردي، وهو ما جعل الباحث يدرج في عمله ستة قصص من ألف ليلة وليلة ليتخذها عينات يقف من خلالها على الكيفية التي تشكل بها المصطلح كأداة إجرائية ذات جدوى في فهم النص السردي، ومن ثم تحديد فهم التراث القصصي العربي لسان حال الثقافة الشعبية العربية.

ثانيا: الخطوات المنهجية في التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو :

لقد أولى الناقد عبد الحميد بورايو عنايته الفائقة بالتحليل الوظائفي البروبي إلى درجة انه أصبح قناعة في معظم تحليلاته كيف لا وقد شكل هذا المنهج أرضية صلبة لجل الدراسات والنظريات التي خرجت من عباءة التحليل الوظائفي كالبنيوية والسيمائية السردية ولعل السبب وراء هذا الاهتمام يمكن أساس في طبيعة المادة التي يتعامل معها الناقد وهي التراث الأدبي الشعبي وخاصة القصص الشعبي/الخرافي الذي يتواءم والذي اقترحه (فلادمير بروب Vladimir Propp)[1].

لقد تبنى عبد الحميد بورايو في بداية حياته النقدية النقد الاجتماعي وكان ذلك في السبعينيات القرن الماضي نتيجة إقناعه الإيديولوجية الاشتراكية التي هيمنة على الحياة العامة آن ذاك بما في ذلك ميدان الأدب والنقد ولكنه بعد ما وجه عنايته للأدب الشعبي تعين عليه إيجاد آليات تحليل نقدية بديلة للنقد السوسيولوجي الذي تعذر معه الوصول إلى معلومات كافية عن النصوص الشعبية الضاربة في الزمن فزمنها مجهول ومكانها الذي وجدت فيه لأول مرة مجهول كذلك وهذا إما يؤكده بورايو في إحدى الحوارات التي أجريت معه: يقول لقد تم إيداع هذا الإنتاج في عصور موغلة في القدم وظل متداولا يعد إنتاجه من جديد في كل حقبة تاريخية ومن الصعوبة مكان تفسيره بالوسائل المنهجية التي يتيحها المنهج السوسيولوجي[2] وذلك بصعوبة الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة

[1]– سليمة لوكام:تلقي السرديات في النقد المغاربي، المرجع السابق ،ص330

[2]– سعيد بن كراد:مدخل إلي السيميائيات السردية،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،المغرب،2006،ص32

في إنتاجه بسبب علاقته بحقب تاريخية موغلة في القدم لا تتوفر عنها حاليا أي معلومة سوسيولوجية.

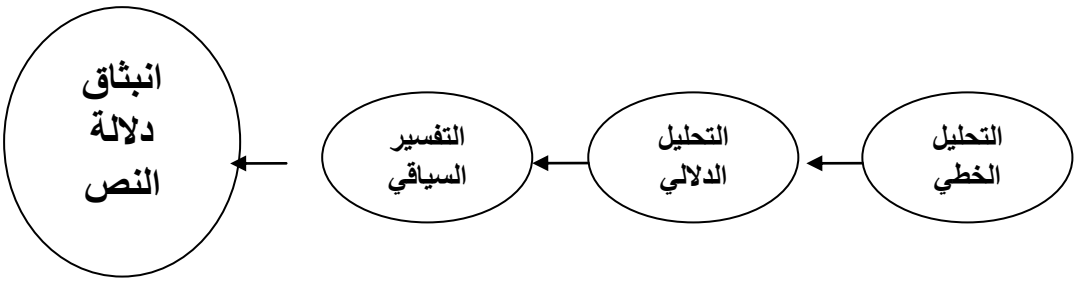
وهذا ما اضطره إلى التعامل مع النصوص معاملة نسقيه تسمح بانبثاق الدلالة من داخل النص لا من خارجه فكان أن وجد ضالته في النموذج الوظائفي لـ(فريدمير بروب)والذي نجده في جل دراساته كخطوة أولية تمثل التحليل الخطي المتبع للمسار/ التسلسل السردي لذلك عادة ما يصدر به تحليلاته أخرى كتحليل السيميائي السردي والتحليل البنيوي التكويني أو البنيوي الانثربولوجي وهذا ما يؤكده بقوله: ننطلق في المقاربة المنهجية للحكاية الشعبية في المفهوم الذي يرى فيها حاملا لدلالة ما يجب أن يهدف البحث إلى الكشف عنها ولكي يصبح هذا الهدف ممكن لابد من اعتماد قراءة مزدوجة لخطاب الحكاية: الأولى خطية تراعي التسلسل السردي تضع في اعتبارها العلاقات الصياغية والثانية تعمل على استخراج علاقة التضاد الكاملة.(....) تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى أي العبور من الدراسة التشكيلية غالى الدراسة الدلالية فالتحليل الوظائفي عبارة عن دراسة شكلية[1] ويعد بالنسبة لـ(بورايو) خطوة أولية هامة لامتصاص منها في الكشف عن دلالة النص المدروس هكذا يمكن لنا أن تتمثل الإطار المنهجي العام لمقاربات (بورايو) وهو إطار يتشكل أساس من مراحل أو خطوات ثلاث هي على النحو التالي:

- **خطوة التحليل الخطي** : (وعادة ما يكون من خلال التحليل الوظائفي).

- **خطوة التحليل الدلالي:** (كان يكون من خلال التحليل النبوي الانثروبولوجي لأنه يكشف عن بعض دلاله النص المدروس) ثم خطوة التفكير ثم خطوة التفسير السياقي وهي ارجاع دلالة النص إلى الجماعة المحتضنة له.

[1]– فلادمير بروب،مورفولوجية :القصة،ترجمة عبد الكريم حسن،وسميرة بن عمو،شارع للدراسات،دمشق،سوريا،1996،ص38

ويمكن أن نمثل الشكل الآتي :



أن المطلع على تحليلات(بورايو) سيلحظ من دون شكل محاولته التأسيس لرؤية في مجال النقد تفيد من الآخر دون الارتباط به ارتباط ساذج وحرفيا أي لابد من مراعاة طبيعة النص المعالج وخصوصيته فهو في تعامله مع النصوص السردية ينصت الى ما يمليه النص وما يتطلبه من انسجام منهجي ولا ينصت إلى ما يمليه المنهج فالسلطة حسب هذا الناقد تعود إلى النص لا إلى المنهج وإجراءاته وهذا من خلال العديد النقاد الذين يتعسفون في مقاربة النصوص لأنهم يجعلون المنهج فوق اعتبار النص ويطبقون المناهج على أي نص يعترض سبيلهم فيقعون تحت سلطة المنهج وسطوته فيحفلون بذلك النص ما لا يطيق ومن ثم فتلاقي الوقوع تحت صرامة ما يمليه المنهج النقدي الغربي هو مكمل السر في أصالة التجربة النقدية لدى (بورايو) لأن خصوصية النص هي محددة لأطر التعامل المنهجي لا العكس وعليه نقرر أن (بورايو) في تحليلاته النقدية لا يركن إلى الإتباع المنهجي الساذج كما نجده ينأى كل النأي عن كل ممارسة ميكانيكية وعن كل ارتباط حرفي باليات المناهج الغربية بل نجده يسعى إلى ابتكار طرق خاصة في التعامل مع النصوص وهذا ناتج عن وعي نقدي يتخذ من المناهج الغربية حجر الأساس ليبني صرحا نقديا ذا بصمة بواريوية (نسبة إلى بورايو)

ثالثا: المنهج النقدي عند عبد الحميد بورايو كتابه الحكايات الخرافية للمغرب العربي

تعد تجربة الناقد عبد الحميد بورايو تجربة متميزة إذ يحكمها وعي نقدي يكيف منهج وفق ما تقتضيه طبيعة النص المعالج والمطلع على المنجز النقدي لبورايو يكتشف أصالة مقاربته النقدية المطبقة على قصص سردية تراثية حكايات الليالي وكليلة ودمنة والحكايات الشعبية والخرافية فضلا عن بعض القصص والروايات الحدية هذا التنوع النصوص أردفة الناقد تنوعا منهجيا اثر طبيعة مساءلة النصوص مساءلة معرفية وسوسيوثقافية ويساهم في استبطان البنى النصية والكشف عن العلاقات المتحكمة فيها.

حاول بورايو في كتابه الحكايات الخرافية أن يكشف دلالة خمس حكاية خرافية مغاربية عن طريق تحليل شكلها وبيان مسارها وانبثاق معناها، وقد عملت أن يلتزم بمنهجيته مسمتمد من من منجزات الدراسات السردية الحديثة المتركزة على البحوث الشكلانية والبنيوية والأناسة، مراعيا خصوصية المادة وموضوع الدراسة كاشفة عن علاقتها بالمحيط الثقافي الذي انتجها[1].

وكتاب يتألف من تقديم مركز مهم، ومدخل نظري عميق لتحليل المتن ثم التحليل التطبيقي المتماسك بخمس نماذج من الحكايات العجيبة بالمغرب العربي وخاتمة موجزة كاشفة بخلاصة ونتائج العامة المستحصلة من البحث في التقديم طرح المؤلف مجموعة من القضايا المفاهمية المرتبطة بالحكاية الخرافية مع الالتفاف إلى المصطلحات الشعبية التي تنعت بها من طرف المجتمع المغاربي والتقليدي (حجاية، خرافة، خريفية، أما شهوس) وكذا إلى طقوس حكيها وتلقيها داخل هذا المجتمع. وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلح الحكاية الخرافية هو مصطلح غير دقيق لكونه يحيل على نوع سردي شعبي الأخر هو الخرافة التي تتحدث عن المظاهر الطبيعية وكائناتها في مقدمتها الحيوانات خاصة فضاءات ومكونات

[1]– عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغري العربي، المصدر السابق ،ص13.

لعالمها التخيلية وأفضل منه مصطلح الحكاية العجيبة لأسباب أخرى ليس هناك مجال مناقشتها[1].

كم ذكر المؤلف في هذا التقديم بمجموعة من المعلومات الخاصة لخصائص الحكاية العجيبة وبتصنيفها وباهتمام الباحثين لها وتدهور روايتها والاستماع إليها نتيجة تحولات أنماط العيش التي لحقت بالمجتمع المغاربي عموما تم تحدث عن بعض التفصيل عن صيغ بدايات الحكاية العجيبة.وفق شريط تطورها السردي من فلادمير بروب يقول فيها أنها خطاب قصصي يكشف في مستهلة عن ضرر ما أو إساءة لحقت بأحد الأفراد أو عن رغبة في الحصول على شيء ما يخرج البطل من المنزل فليلقي بالمانح الذي يقدم له الأداة أو المساعدة السحرية التي تسمع له بالحصول على الشيء المرغوب وتأتي بعد ذلك مرحلة العودة حيث يظهر الصراع الثنائي بين البطل وخصومه الذين يتابعونه ويضعون في طريقه العقبات ويتمكن من اجتيازها ويؤدي المهمات التي تعرض عليه وينجح في جميع الاختيارات ويصل إلى منزله ويتم التعرف عليه فيتجلى في أحسن صورة وفي الأخير يكافئ ويتزوج ويعتلي العرش[2]

على انه لم لن ينسى تبرير اختيار عنوان دراسته فانتقل إليه مباشرة بعد ذلك حيث احتج له بوجود الثقافة المغربية وعدم تتبعها للحدود السياسية الفاصل بين أقطار المغرب العربي مع إدخاله في الاعتبار الاختلاف التام الواقع بين الخريطة الثقافية والخريطة السياسية للمغرب العربي وبالنسبة للمتن المدروس فقد حدده عبد الحميد بورايو في خمس حكايات هي : (ولد المتروكة، نصيف عبيد، حكاية لونجة، حكاية محذوف ومحروش مع الغولة، وعمر آتان).

[1]– عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي في الأدب الشفوي الجزائري،المصدر السابق ،ص90

[2]– عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر السابق ،ص13

علما بأنه متن متنوع من حيث مصدره بين الكتابة والتسجيل والسماع والترجمة من الأمازيغية إلى الدارجة[1].

وقد أشار بورايو في التقديم وفي بعض الهوامش داخل البحث إلى مصادر هذه الحكايات ولذلك أمكننا أن نعرف أن الحكايتين الأولى والثانية قد سجلها المؤلف نفسه في المنطقة الصحراوية المحاذية للحدود الجزائرية التونسية سنة 1976 وفعل نفس الأمر مع الحكاية الثالثة لكن مع اختلاف المكان إذ يذكر أنه جمعها هذه المرة من منطقة الحدودية الشمالية الجزائرية التونسية وان كان قد أشار إلى انه حصل على رواية مغربية لهذه الحكاية جمعتها باحثة مغربية بمدينة وجدة وقدمتها بالدارجة في ايطار حلقات كلود بريدموند الدراسية خلال الموسم الجامعي 1985-1986 بمعهد دراسات العليا للعلوم الاجتماعية في باريس[2]

وأخيرا ينهي د . بورايو تقدمه للكتاب بتصريحه بهدف هذه الدراسة الذي يبتغي تقديم النماذج دالة من الحكاية المغاربية ، بواسطة منهجه تراعي التجانس والتدرج بين مختلف مستويات خطاب الحكاية الخرافية واستخراج المعنى الذي لا يبين عن نفسه دفعة واحدة وإنما يتم استكشافه شيئا فشيئا من خلال التحليل يتميز بشيء من الصرامة ومراعاة الخصائص الذاتية للخطابات وروابطها بالمحيط الثقافي الذي أنتجها وتداولها.[3]

عندما ينتقل إلي الصفحة الموالية إلي مدخل التحليل الحكايات الخرافية في المغرب العربي، يستأنف تفصيله للمنهج المتبع في الدراسة، يعرض تحته اختياره المنهجي من اجل الكشف عن الدلالات حكاية المتن المدروس ، مخبرا إيانا بأنه اعتمد تحليله للحكايات على قراءة المزدوجة الأولى ذات منحى خطى تضع اعتبار التسلسل السردي، يراعي وضع

[1] _عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي ،المصدر السابق ، ص12

[2] – المصدر نفسه ،ص 13

[3] – المصدر نفسه، ص13

العلاقات الحاضرة في السياق النص ، وتسمح لنا هذه الخطوات المنهجية بالانتقال من التحليل الإشكال السردية إي من الدراسة الدلالية معالجة للمضامين[1]

تأخذ هذه الدراسة في حساباتها البحث الشكلاني والبياني والاناسة، والتي تعود إلي ريادة

فلاديمير بروب وكود ليفي شتراوس وتطويرها لدى كلود بريمون Bremond واء،ج وغريماس Grimas وجون كورتيس John Curtis ويعلل هذه المنهجية بالنظر إلي موقع الحكاية الخرافية ما بين الأسطورة والأدب في ترتبط من ناحية بالفكر الميثولوجي ، لأنها سليلة الأسطورة ومن الناحية أخرى تمثل الوسيط الثقافي ذي الوساطة الجمالية والطبيعية الفنية الهادف إلي الامتناع إلي جانب تمثيله الرمزي للمنطق الجماعة ورويتها للكون[2].

واتبع بورايو خطوات الموصوفة لدى بروب propp في دراسته النماذج القصصية حلل تقطيع الحكاية إلي متواليات بدورها إلي وظائف ودراسته الشخوص بما يسمح بالاستخراج التدريجي لترتيب الذي ينبثق على أساسه الأدوار الفرضية و الفاعلية ويجسد نظام المتواليات وتقطيع المتوالية بدورها الوظائف دراسته الشخوص بما سمح بالاستخراج التدريجي للترتيب الذي تنبثق على أساسه الأدوار الفرضية والفاعلية ويجسد نظام المتواليات والوظائف العلاقات المتبادلة مابين القائمين بالفعل عن طريق مخطط تساعد من أول نظرة، تسهيل فهم مجموع الحكاية : الأحداث و الأطراف المشاركة فيها.

ويتضح هذا الغرض استعانة بورايو بالترسيمة الخطية البروبوية ، بتعبيره نفسه مع تطور هذا الترسيمة لكننا تعاملنا معها بحرية ، بحيث راعينا في توزيع وحدتها عدم اكتفاء بمراعاة ما يتعلق بوجهة نظر البطل وحده مثلما فعل بروبpropp ، بل وضعنا في اعتبارنا وجهة نظر

[1] _ عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر السابق ،ص15

[2] _ المصدر نفسه ،ص 15-16

البطل وحده مثلما فعل بروب، بل وضعنا في اعتبارنا وجهات النظر المتعلقة بالشخوص الأخرى والمشاركة في الحدث .[1]

وعندما انتقل بورايو إلي مواجهة نصوص المتن اتبع في دراسته لكل حكاية الخطوات التي وجدها منهجيا في المدخل النظري مستعينا بالرسوم التحليلية في بحثها من معنى المعنى للحكايات المذكورة كما ينص على ذلك الجزء الثاني

من عنوان الكتاب ويفضي تأمل معنى الحكاية في التحليل إلى هذا المعنى الوجهة المتروكة تنجب ولدا فيقصد في تحليله نفورا من الاستطراد والحش وثم ربط بورايو خطوات بخيط معنى المعنى في المآل الأخير واستغلاله من الدراسة التحليلية لا من خلال إخفاء أو الحكم الخارجي[2]

وما يأخذ على الباحث في هذه الدراسة اعتماده ففي التحليل الانثروبولوجية عند ليفي شتراوس وسيميائيات غريمايس ووكورتيف ومقاربة المدرة الأمريكية وغيرها لو اقتصر على واحد لدراسته لكان أفضل وانسب كما اعتمد الباحث في درسته علي المنهج البنيوي التكويني للوسيان غولدمان وذلك من خلال استخدامه اللاتيني و التفسير والتحليل فيها أسماء المؤلف الأشكال السردية ومعالجة المضامين أو الدراسة الشكلية والدراسة الدلالية ، وذلك رغم عدم إشارته لذلك في مقدمة البحث بالإضافة إلي ذلك نجد الباحث في بعض مراحل التحليل ينتقل من حقل الأدب إلي حقل الانثروبولوجيا الأمر الآخر الذي يؤخذ على هذه الدراسة تتعلق بالدلالة المنبثقة من الحكايات المدروسة والتي غالبا من آخر التحليل وبكل مركز وليس كما وضح في البداية الدراسة من حيث الجمع حيث البنية التشكيلية البنية الدلالية في التعامل مع تلك النماذج[3]

واختار بورايو خمس حكايات خرافية بالعربية الدارجة العامية الجزائرية والأمازيغية وهي

1

[2]_عبد الحميد بو رايو : حكايات الخرافية للمغرب العربي،المصدر السابق ، ص 21

[3]_ عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي الجديد في القصة والرواية السرد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،ص 286

المثال الأول : حكاية ولد متروكة المرأة التي تلد رجال الشجعان(بالعربية الدارجة)

المثال الثاني: حكاية النصيف(نصف إنسان) الطائر العجيب والمرأة القناصة للرجال بالعربية الدارجة)(

المثال الثالث :حكاية لونجة القبر على مواد الغذائية وكيس زاد محتوي على لحم البشري(بالعربية الدارجة)

المثال الرابع: : حكاية المحذوق والمحروس مع الغولة

المثال الخامس: حكاية عمر الأتان البطل حامل الحضارة بالأمازيغية[1]

ولقد اتبع خطوات موصوفة لدى بروب في دراسته النماذج القصصية خلال تقطيع الحكاية مستويات وتقطيع المتوالية بدورها إلي وظائف التزم تحليل كل حكاية علي حدة بتحديد الخطة متبعة في التعامل معها وفق ما نبنيه في الجدول :

حكاية ولد متروكة	*حكاية نصيف عبيد*	*حكاية لونجة*	*حكاية محذوف ومحروس مع الغولة*	*حكاية عمر الأتان*
تقسيم النص	*تقديم الخطة*	*تقديم الحكاية*	*نص الحكاية*	*نص الحكاية*
وظائف المتوالية	تقديم الخطة	نظام *الحكاية*	تحديدات منهجية	الوحدات مكونة للحكاية
انبثاق القصة	القصة المدخل	معنى الحكاية البطريركية	المسار السردي	القائمون بالفعل الشخوص

[1]–عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي،المصدر السابق ،ص 12

		والأموسة أو الأمومة المحرمة		
وظائف المتوالية الثانية	القصة الرئيسية	زواج المحارم والشعر حرام للفتاة الجميلة	العالم الدلالي لحكاية	العلاقة المكانية
انبثاق القصة	*الوساطة الرئيسية*	التنظيم المكافئ ونسبة القرابة	دلالة الصورة في الحكاية	العلاقات الزمنية
النظام العام للحكاية	التحليل المقارن	القبر مدر الغذاء والكيس المحتوى على اللحم المقطع	*نظام الشخوص*	الدلالات الاجتماعية للحكاية البطل حامل للحضارة
معنى الحكاية الزوجة المتروكة تنجب ولدا شجاعا	البنية والرسالة الملحة	العلاقة(محتوى المحتوى) معبرة عن التجرد		الدلالات الاجتماعية للحكاية البطل حامل للحضارة

ولقد حاول (عبد الحميد بورايو) تمثيل أطروحات(ستروس) حول البنى القرابية السائدة في المجتمعات على مستوى الحكايات الخرافية المتداول في منطقة المغرب العربي.

فحاول تصنيف العلاقات الرابطة بين الزوج وزوجته، وبين الأبوين و الأبناء ،وبين الزوجة وأخيها ، وبين الأخوال وأبناء أختهم ، من حيث المودة والمحبة ، ومن حيث التسلط والتشدد، فضلا عن دراسة الأنظمة السائدة في المجتمعات والأسر التي تتناولها الحكايات الخرافية، ونقصد النظام الأبوي والنظام الأمومة ، وهذا ما يكشف عن أصالة التحليل (عند عبد الحميد بورايو) الذي استفاد من نتائج البحث (ليفي ستروس)الأنثروبولوجية وطبقها على

حكايات خرافية ، وبعد الانتهاء من التحليل النصي، يلجأ(بورايو) إلي ربط الدلالة المنبثقة من النص بالمجتمع او الجماعة الشعبية المحتضنة لذلك النص ، يفسر تواجد تلك الأنظمة القرابية داخل النص بتواجد أنظمة قرابية مشابهة في المجتمعات المتداولة لتلك الحكايات.

ولقد تخفف(بورايو) من تبعات التصنيف البروبي ومن نسجوا على منواله تعديلات وأعطى لنفسه الحق بمثل هذا التعديل دون الوقوع حدة التبسيط كم في حديثه عن التصنيف الوظائف أو نظام الشخوص ودلالة الحكايات أو التحليل المقارن اعتمادا على فرضية مفادها المنهجية بين الخطابات المتوفرة هي وحدها القادرة على مدنا بجميع الدلالات التي تحملها كل حكاية[1]

ولقد فضل المؤلف تقديم ملخصات النصوص المتن تحت عنوان تقديم الحكاية أو النص الحكاية باستثناء حكاية الأتان التي يبدو ومن تماسك تفاصيلها وأسلوبها المسجوع أي نصها تام ليس ملخصا وقد تسبب أسلوب التلخيص هذا لا في ارتكاب متابعة القارئ أحيانا في الملخص وربما كان هذا من تأثير دكتورة نبيلة إبراهيم فقد سبق لها ان تصرفت نفس التصرف في إيراد الحكايات المدروسة ففي كتابها قصصنا الشعبي من الرومانسية إلي الواقعية وكان مفادها المنهجية بين الخطابات المتوفرة هي وحدها القادرة على مدنا بجميع لا الدلالات التي تحملها كل حكاية [2]

ولقد فضل المؤلف تقديم ملخصات النصوص المتن تحت عنوان تقديم الحكاية أو النص الحكاية باستثناء حكاية أتان التي يبدو ومن تماسك تفاصيلها وأسلوبها المسجوع إي نصها تام ليس ملخصا وقد تسبب أسلوب التلخيص هذا في ارتكاب متابعة القارئ أحيانا لبعض التفاصيل التحليل حيث أشير إلي بعض المعطيات في الحكاية وغير موجودة في الملخص وربما كان هذا من تأثير (الدكتورة نبيلة إبراهيم) فقد سبق لها إن تصرفت نفس التصرف في إيراد لا الحكايات المدروسة ففي كتابها قصصنا الشعبي من الرومانسية إلي

[1] _ عبد الحميد بورايو :حكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر السابق ، ص18-20

[2] _ المصدر نفسه ، ص18-20

الواقعية وكان الأخرى وان اثبت أن نصوص الحكايات بحذافيرها كما سمعت وكما سجلت أو قرئت ولو افترض الأمر تخصيص ملحق بها في آخر كتاب وهناك أمر أخر في التحليل النماذج المختارة و بتعليق بدلالة المنبثق في تلك النماذج إذا كان الدلالة في التحليل المتبع خلال مواجهة الحكايات تأتي غالبا في الأخير وبشكل جيد والمدخل كنتيجة من النتائج التحليل وليس بحجم ما عد به التقديم والمدخل في التعامل مع النصوص الحكاية.

ويفتح كل تحليل بملخص للحكاية المدروسة تحت عنوان تقديم الحكاية أو نص الحكاية باستثناء حكاية عمر أتان و التي تبدو من تماسك أجزاء وأسلوبها المسجوع أنها تامة وليست بملخص ولقد سبب التلخيص في تتشبث ذهن القارئ في متابعة تفاصيل التحليل إما بورايو وفيا لمنهجه في المثال الأول مما يؤدي هذه الأمانة إذا تألفت المتوالية من الوظائف التالية:

رمز الوظيفة	الوظيفة
أ	الموقف الافتتاحي
ب	تكليف بمهمة
بَ	قرار البطل
ج	إقناع
ح	الاختبار التأهيلي
د	هبة
هـ	لاختيار الرئيسي
و	علامة
ز	خدعة

ح	تهديد
ط	إنقاذ
ي	الوصول خفية
ي	ادعاء
س	اكتشاف البطل
س	اكتشاف البطل المزيف
ع	اعتراف
ف	الوضعية الختامية (زواج)

كذلك استعان الباحث في نشره للنماذج المدروسة بالمنهج المقارن ،الآن هذا المنهج يقتضي وجود نصوص بلغات مختلفة وليست بخصوص من لغة واحد معينة وإلا تحول الأمر إلي مجرد حوار بينهما وليس مقارنة .

وان الإيجابيات التي أسهم بها هذا البحث أن الباحث لم يتوقف في تطبيقه للمنهج المورفولوجي عند تحديد الوظائف في الحكايات وإنما تتجاوز ذلك إلي ربط كل ذلك بالتاريخ والمجتمع والحياة ومن هنا قد افلح قليلا في تجنب التطبيق الميكانيكي و الارتباط الحرفي بالطرق والمناهج الغربية فلم يعتمد في تحليل عناصر الحكاية سرديا و بنيويا وأناسيا وان كان المطلوب هو عدم الاستغراق في الشكلانية أولا وتوسيع التحليل المقارن ثانيا والاستنفار من بلاغة النص في سيرورته التقليدية ثالثا ، وفي إطار التمني المطلوب نجد أن بورايو افتتح كتابه بكلمة مفتاح لعبد القاهر الجرجاني من دلائل الإعجاز تدعو إلي تثمير البعد الاستعاري لنص ، وقد توخي عبد لحميد بورايو في تحليلاته البساطة والوضوح والدقة والتأصيل ، لان هذه الدراسات موجهة للأساتذة والطلبة على حد سواء ، وهذا ما يؤكده الناقد في حواراته ومقدمات كتبه . إن هدف (بورايو) الأسمى ومبلغه الأقصى يتمثل في متراكمة أعمال النقدية التطبيقية.ومنهجه تصبو إلي تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة

الدراسات الشعبي العربية،باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية ونفض الغبار عن تراثنا الأدبي وتطوير الدراسة الأدبية العربية المعاصرة.

إن(عبد الحميد بورايو) في تعامله مع النصوص السردية ينصت إلي ما يمليه النص روما يتطلبه من الانسجام المنهجي ،فالسلطة حسب هذا الناقد أن الدلالات(الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية/ النهائية) في القصة تتحدد بالدور الوظيفي الذي تشغله القصة من حيث موقعها في حركية التضمين،وهذا عن الحكايات الخرافية التقليدية المتفق عل نموذجها وخصائصها في الفهارس والأبحاث السابقة والتي تتميز باستقرار نسبي لطبيعة العلاقة بين الوضعيتين الافتتاحية والنهائية أن دلالات الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية/النهائية في القصة تتحدد بالدور الوظيفي الذي تشغله القصة من حيث موقعها في حركية التضمين، وهذا الدور ما يميزها عن الحكايات الخرافية التقليدية المتفق على نموذجها وخصائصها في الفهارس والأبحاث السابقة، والتي تتميز باستقرار نسبي لطبيعة العلاقة الوضعيتين الافتتاحية والنهائية.

اثبت بورايو من خلال هذا البحث أن القيم الثقافية والأخلاقية الواردة في حكايات الليالي "لا تشذ عن المثل و الأخلاقيات الإنسانية العامة والتي أنتجتها ثقافات الحضارات العظيمة، وهذا ما يدحض تلك الأصوات والدعاوي التي تروى في الليالي تمردا عن القيم الأخلاقية وخروجا عن الآداب العامة يقول بورايو صحيح أن الليالي في تعرضها لعلاقة المرأة بالرجل خرفت التابوهات وعرت مثل هذه العلاقات، لكنها في الحقيقة ظلت أيضا منحازة للمثل الاجتماعية التي آمنت بها قطاعات عريضة من فئات المجتمع التي ضلت تحتضن وتعيد إنتاجها باستمرار في العلم العربي إلي يومنا هذا".

ربعا : تحليل الوظائفي لحكاية ولد متروكة

ا- السلم الوظائفي والتعاقدات

يعتمد عبد الحميد بورايو في تحليله لحكاية" ولد المتروكة "على النموذج الوظائفي الذي اقترحه بروب وذلك لكون هذه الحكاية تنتمي إلى النوع الحكائي الذي درسه بروب وهو الحكاية الخرافية، وتأخذ هذه الأخيرة بنية متسقة وثابتة في أغلب الأحيان، تنطلق من النقص الذي يصيب أحد شخوص الحكاية، وتتجه تدريجيا نحو القضاء على ذلك النقص بفضل البطل .لتتم مكافأته وتزويجه، ولكنّ بورايو لم يلتزم بحرفية النموذج الوظائفي البروبي ولم يتقيّد بالوظائف التي حدّدها بروب بل حلل الحكاية وفق معطياتها، النصية وذلك لأنه يعمل لمقولة لإطلاعه لمنهج غربي في معصية النصّ العربي.[1]

ويحسُن بنا أن نشير إلى أن بورايو في تحليله الوظائفي يأخذ بعين الاعتبار ما وجه إلى بروب من انتقادات، خاصة من قبل كلود بريمون و أج. غريماس كما ننبهه إلى أن الناقد درس حكاية" ولد المتروكة "في موضعين من كتبه، أولا في كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة "وثانيا في كتابه"الحكايات الخرافية للمغرب العربي "وتختلف الدراسة الأولى عن الثانية في بعض القضايا، ما سيجعلنا نعتمد الدراستين معا لرصد طريقة التحليل المنتهجة من قبل الناقد.

يسلك الناقد طريقين في هذه الحكاية؛ يتمثل الطريق الأول في دراسة تطور أحداث القصة من خلال تتبع الوحدات الوظيفية مثلما فعل بروب ولكن مع بعض التغيير يقول:لقد استعنا بالترسيمة الخطية البروبوية، لكننا تعاملنا معها بحرية، بحيث راعينا في توزيع

[1] _يوسف وغليسي : في ظلال النصوص تأمّلات نقدية في كتابات جزائرية(، جسور للنشر والتوزيع، المحمديّة–الجزائر، الطبعة .الأولى، 2009 ، ص318

وحداتها عدم الاكتفاء بمراعاة ما يتعلق بوجهة نظر البطل وحده مثلما فعل بروب، بل وضعنا في اعتبارنا وجهات النظر المتعلقة بالشخوص الأخرى المشاركة في الحدث".[1]

وذلك لأن الوظيفة مرتبطة بفاعلها، ف بورايو إذن ينظر إلى الوظيفة في علاقتها بالشخصية أي في علاقة الثوابت بالمتغيرات الشخصيات وهي وجهة نظر بريمون، بخلاف بروب الذي يعزل الوظيفة عن فاعلها .أما الطريق الثاني الذي يسلكه الناقد فيتمثل في بيان ما يقوم بين عناصر القصة من علاقات دلالية حاضرة في النص وأخرى غائبة عنه، تتجلى من خلال العلاقات القرابية التي تصورها الحكاية ،هذه القراءة المزدوجة لخطاب الحكاية تسمح بانبثاق لدلالة الرمزية المتوارية خلف أستار الملفوظ والتي أساسا رؤية الجماعة المتداولة لتلك الحكاية.

يقسم عبد الحميد بورايو حكاية" ولد المتروكة "إلى قسمين أساسيين، ولكنه يضطرب في تسميتهما، ففي كتابه" القصص الشعبي في منطقة بسكرة "يُطلق على كل ولكنه في كتاب" الحكايات الخرافية للمغرب العربي "يطلق مقطوعة قسم مصطلح ولسنا نعلم سبب هذا الخلط بين المصطلحين مع أنه يفرّ ق بينهما متوالية عليهما مصطلح تفريقا واضحا، حيث يُعرف المتوالية على أنها وحدة تجمع بين عدد من الوحدات الوظيفية في سياق واحد علاقة زمنية تقوم فيما بينها علاقة منطقية، أما المقطوعة فهي عبارة عن بنية متكاملة تضم مجموعة من المتواليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، وهي تعدّ الوحدة الحقيقية لمحتوى القصة على المستوى الدلالي[2]

فالأصح إذن أن يطلق على كل قسم مصطلح مقطوعة وليس متوالية لذلك سنعتمد في عرض تحليله على مصطلح مقطوعة.

[1] _ عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، المصدر السابق، ص17

[2] _ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المصدر السابق ، ص 138

تدور أحداث المقطوعة الأولى حول قصة الملك الذي خرج متفسحا بعد شعوره بقلق واضطراب، ليلتقي بعفريت فارّ من ساحرين يتعقبانه، فيطلب منه أن يُنكر رؤيته عندما يسأله الساحران، ولكن بعدما ضغط عليه الساحران، اضطر للاعتراف، لكنه يعمل فيما بعد على إنقاذ العفريت من قبضة الساحرين، فيعاقبه ويسلط عليه مرضا غريبا .أما المقطوعة الثانية فتروي قصة بحث أبناء الملك عن الدواء الشافي لمرض أبيهم ولعل سبب هذا التقسيم يعود إلى كون كل من المقطوعتين تشكل قصة مكتملة نسبيا من جهة ومن جهة أخرى تسند أفعال وأحداث المقطوعة الأولى إلى الملك أساسا بينما تسند أفعال وأحداث المقطوعة الثانية إلى أبناء الملك من زوجته.

أ /**المقطوعة الأولى** :تضم هذه المقطوعة والتي يمكن أن نسميها "القصة المدخل "جملة من الوظائف حددها بورايو فيما يلي:[1]

أ –**الوضعية الافتتاحية** :**نقص** كان هناك ملك يعيش في قصره، وذات يوم انتابه قلق **قضاء على النقص** خرج ليتجول في الغابة فنسى قلقه.

ب –**تعاقد** :اعترض طريقه عفريت كان يتعقبه ساحران يريدان القبض عليه .عاهد الملك العفريت على أن يكتم خبر رؤيته له وأن لا يدلهما على مكمنه.

ج –**تهديد** : ضرب الساحران الملك واضطراه إلى أن يدلهما على مخبأ العفريت

د –**خضوع** :أخرج الساحران العفريت وحولاه إلى ثعبان صغير، وأدخلاه في قصبة وأقفلاها عليه

هـ –**إنقاذ** :عندما نام الساحران، قام الملك بإطلاق سراح العفريت.

[1]_عبد الحميد بورايو :الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، المصدر السابق،ص25

و –**الوضعية الختامية :ثأر)** قام العفريت بقتل الساحرين **(عقاب)** قام العفريت بمعاقبة الملك فسوّد وجهه.[1]

نلاحظ أن الناقد جعل للوضعية الافتتاحية وظيفتين يمكن اختزالهما في وظيفة واحدة لأن الخروج ناجم عن نقص، والنقص ليس وظيفة وإنما هو حالة، كما **خروج** هي والإساءة هي التي تؤدي **إساءة** يمكن اختزال الوضعية الختامية في وظيفة واحدة هي الناتجة عن وظيفة **إخبار** إلى انبثاق القصة الرئيسية، كما يمكن أن نسجل غياب وظيفة **استخبار** والتي سماها الناقد تهديدا.

وفضلا عن رصد وظائف هذه المقطوعة، قام بورايو برصد التعاقدات القائمة بين الملك وبين العفريت والساحرين، حيث لاحظ أن هذه المقطوعة تحتوي على ثلاثة

تعاقدات قامت بين الملك – وهو بطل هذه المقطوعة – وبين العفريت أولا ثم الحكمين ثانيا، ليعقد تعاقدا ثالثا بينه وبين العفريت مرة أخرى" حيث تعهد الملك في البداية للعفريت أن لا يدل عليه، لكنه نقض هذا التعاقد عن طريق إقامة تعاقد ثان مع الحكماء وعاد لتنفيذ تعاقده الأول، وقد نال عقابا على مخالفته الأولى، نتج عنه أذى، فأقام تعاقدا ثالثا مكنه من إزالة هذا الأذى.[2] وذلك من خلال إرشاده إلى الدواء الشافي الذي يعيد إليه لون بشرته الطبيعي . ويرمز بورايو إلى هذه التعاقدات برموز ومعادلات رياضية، حيث يطلق على التعاقد في حالة التنفيذ اسم"التعاقد الموجب "ويطلق على التعاقد في حالة النقض اسم " التعاقد السالب " فالتعاقد الأول جاء في مظهره الموجب ليتحول إلى مظهر سالب ثم يعود إلى مظهره الموجب، أما التعاقدان الثاني والثالث فقد جاءا في مظهر موجب ويمثل لما سبق بما يلي:

تعاقد(أ) في حالة تنفيذ + تعاقد(ب) في حالة تنفيذ + تعاقد (أ)في حالة نقض + تعاقد (أ) في حالة تنفيذ + تعاقد(ج) في حالة تنفيذ.

[1]-عبد الحميد بورايو :الحكايات الخرافية للمغرب العربي،المصدر السابق ،ص 30

[2]–عبد الحميد بورايو :القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المصدر السابق، ص202

(1)أي :ع1> ع 2> ع1 > ع1 > ع3

لكن الناقد سرعان ما يُدخل القارئ في دوامة فلسفية، حيث يعتبر أن (ع3)جاء بسبب(ع2) أي كبديل له، لأن ما أصاب الملك كان نتيجة التعاقد(ب) (ع2) فإن ثمن هذا التعاقد ، تمثل في إرسال أولاده لاستحضار ما يتداوى به، أي أنها ارتبط بتعاقد جديد هو (ج) (ع 3) ومعنى ذلك أن :ع2 = ع3 [1]

ثم يقول" :وإذا ما استبدلنا ع3 في التتالي ب ع2 حصلنا على المعادلة التالية.

ع1< ع2= ع1 >ع2 [2]

وحسب رأيي؛ فإنّ هذا الاستبدال لا يصح لأن (ع2) هو تعاقد بين الملك والحكيمين، بينما(ع2) هو تعاقد بين الملك والعفريت، ومن جهة أخرى(ع2) هو تعاقد سببي أي تعاقد تسبب في نتيجةٍ هي ظهور تعاقد ثالث (ع3) ومن ثم تستحيل التسوية بين السبب والنتيجة.

وعموما ينظر بورايو إلى هذه التعاقدات من منظور اجتماعي عبرت عنه القصة المدخل، ونعني بذلك قضية" الالتزام الاجتماعي "فالتعاقد الأول عبر عن خرق للنظام الاجتماعي، أدى إلى تعرض الملك إلى تبكية ضميره، وخاف من عقوبة القوى الإلهية بسبب عدم الالتزام بالتعهد الأول، ثم عبرت نهاية القصة المدخل عن الجزاء الذي تلقاه مخالف النظام وإعادة إقامة النظام من جديد، فمخالفة النظام الاجتماعي ناتجة عن الحرية الفردية، التي تأبى الانصياع للالتزام الاجتماعي الذي يفرض نسقا من العلاقات بين أفراد المجتمع ومن يتعداها يتعرض للعقاب.[3]

[1]– المصدر نفسه ، ص202

1_ عبد الحميد بورايو :القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، المصدر السابق، ص 202

[3]_ المصدر نفسه، ص202

فالحكاية الشعبية / الخرافية إذن تحمل معادِلات موضوعية لقضايا تعيشها الفئة الشعبية المحتضنة والمتداولة لتلك الحكاية، لأنّ كل حكة هي عملة ذات وجهين؛ تمُتع القارئ وتسلية من جهة، وتبليغه رسالة من جهة أخرى.

ب /المقطوعة الثانية:

لقد تضمنت المقطوعة الثانية من حكاية ولد المتروكة – والتي تمثل القصة الرئيسية– دخول شخوص جديدة في مسرح الأحداث، ونخص بالذكر الزوجة الأولى وإخوتها وولديها والزوجة الثانية وولدها، ومشاركة تلك الشخوص في أحداث القصّة يعني أنّ لها أدوار إلى جانب دور البطل، وهذا ما دفع ب بورايو إلى استخراج الوحدات الوظيفية بالنظر إلى الشخوص المشتركة في الحدث الواحد، ويظهر هذا الاشتراك في النص من خلال المسار البحثي الذي يسلكه أبناء الملك من أجل جلب الدواء الشافي لوالدهم. وفيما يلي مجموع الوحدات الوظيفية التي استخرجها الناقد[1].

والتي سنقدمها في الجدول التالي، مع الإشارة إلى أن الأحرف العادية هي رمز الوظائف المنسوبة لمسار البطل" ولد المتروكة "أما الأحرف التي فوقها فتحة فترمز إلى مسار الشقيقين من الزوجة الأولى للملك أو المسار المشترك بين الإخوة.

رمز الوظيفة	الوظيفة	شرح الوظيفة
ا	الموقف الافتتاحي	كان للملك زوجتان؛ الأولى أم لولدين، كان يعتني بها وبولديها، أما الثانية التي كان لها ولد واحد فقد كانت هي وولدها لا يلقون رعاية كافية
ب	تكليف بمهمة	تأمر الزوجة ولديها بالرحيل من أجل البحث عن الدواء.
ب	قرار البطل	تخبر الزوجة الثانية ولدها بما أصاب أباه، وتعلمه بما

[1]– عبد الحميد بورايو :الحكايات الخرافية للمغرب العربي،المصدر نفسه، ص28

		فعلته ضرتها عندما بادرت إلى إرسال ولديه، وتبديله أسفها على عدم قدرتها أن تفعل الشيء نفسه لأنها لا تستطيع أن تعول عليه .يقرر الولد بمحض إرادته الالتحاق بأخويه، ويطلب من أمه أن تحضرله الزاد والمركب ويرحل.
ج	إقناع	يصل ولدا الزوجة الأولى إلى مدينة يقطنها أخوالهما، فينزلان عليهم ضيفين، فينصح الأخوال ولدي أختهم بالعدول عن قرار أمهما والبقاء بينهم، فينصاعان لرغبة أخوالهما.
ج	الاختبار التأهيلي	ينجح ولد الزوجة المتروكة في مواجهة الغولة ويستفيد من مساعدتها.
د	هبة	يتلقى ولد الزوجة المتروكة هبة سحرية مساعدة من الغولة على شكل تميمة.
هـ	الاختبار الرئيسي	تعترض طريق البطل في البداية جبال ترتبط ببعضها، يستعين بالتميمة فتنفصل عن بعضها لتسمح له بالعبور، ثم يجد ثورين أحدهما أسود والآخر أبيض، وينجح في امتطاء ظهر الأبيض عملا بتوجيهات الغولة فيحمله إلى باب قصر الجن، حيث توجد الشجرة المطلوبة، ويتمكن من اقتلاع أسنان الأسد حارس باب القصر، فينفتح الباب ويدخل القصر ويقتطف الأوراق من الشجرة.
و	علامة	يدخل غرفة أميرة الجنّ فيجدها نائمة مع وصيفاتها الأربعين ينبهر بجمالها، فيقوم باستبدال خاتمه بخاتمها

		ويغير موضوع وسادتها ويضعها تحت قدميها ويقفل عائدا.
ز	خدعة	يقوم أخوا البطل بتدبير خدعة، فيشدون وثاق ابن المتروكة ويربطانه إلى شجرة في غابة تكثر فيها السباع ويسرقان منه الدواء ويعودان إلى أبيهم
ح	تهديد	يقصد أسد الشجرة التي شدّ إليها ابن المتروكة، ويظلّ يحوم حولها يريد افتراسه.
ط	إنقاذ	تمرّ قافلة بصحبها شيخ متدرّب على محاربة السباع فيقوم باستبعاد الأسد وينجح رفاقه في فكّ ولد المتروكة وإنقاذه.
ي	الوصول خفية	يعود البطل إلى مدينته ويمتنع عن الذهاب إلى قصر أبيه ويدعي أنه غريب يبحث عن عمل، ويستخدمه صائغ كنافخ على النار.
ي	إدّعاء	يدّعي ولدا الزوجة الأولى أنهما حصلا على الدواء.
س	اكتشاف البطل المزيف	تخرج أميرة الجنّ باحثة عمن دخل غرفتها وعندما تصل إلى المدينة تجري اختبارا لولدي الزوجة الأولى وتكشف ادعاءهما.
س	اكتشاف البطل الحقيقي	يتم استقدام جميع شباب المدينة ومن بينهم ابن المتروكة، ويتعرض الجميع إلى اختبار، ويتم اكتشاف البطل الحقيقي الذي تمكن من جلب الدواء.
س	اعتراف	يعترف الملك بمزايا ابنه من الزوجة الثانية ويعيد له الاعتبار.
ف	الوضعية الختامية زواج	يتزوج البطل بأميرة الجنّ وتتزوج الوصيفات أربعين

من شباب المدينة ويعتلي ولد المتروكة العرش[1]		

فنلاحظ : أنّ عبد الحميد بورايو يُميز بين الوظائف المتصلة بمسار البطل الحقيقي وهو ولد المتروكة وبين الوظائف المتصلة بمسار الشقيقين من الزوجة الأولى متفاديا بذلك الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه بروب والمتمثل في رصد الوظائف المتعلقة بمسار البطل وحده . "وتحديد الناقد للوظائف هو تحديد واع يضع النص فوق كل اعتبار ثم يستنبط منها تيسر من وظائف حسب ورودها فيه، ومن غير أن يتعسف في إخضاعها آليات السلم بروب ذي الدرجات الإحدى والثلاثين المرتبة ترتيبا مقدسا، وهي من المآخذ التي أخذت على منهجه الذي لا يراعي كثيرا الخصوصية البنيوية والحضارية للحكاية الشعبية غير الروسيّة وقد سلم بورايو من السقوط فيها وهذا دليل على أصالة منهجه[2] وزيادة للتوضيح يقدم لنا الناقد ترسيمة للتسلسل السردي في حكاية" ولد المتروكة" تبين المسارات المسندة إلى كل من الملك – في القصة المدخل – والبطل والشقيقين – في القصة الرئيسية – مع التنبيه إلى أن الحروف العادية تشير إلى وظائف القصة الافتتاحية، وتشير الحروف المغلظة إلى وظائف القصة الرئيسية، وتدل الأسهم على التتابع الزمني، وتعني الفتحة المائلة الموضوعة فوق الحرف أن الوظيفة نفسها مسندة إلى عاملين مختلفين،[3] وفي كتاب " القصص الشعبي في منطقة بسكرة "يتتبع الناقد الوظائف المسندة إلى البطل

بالاعتماد على الاختبارات التي بيّنها غريماس، ولكنه يُجري عليها بعض التعديلات وتتمثل تلك الوظائف فيما يلي[4] :

1-وقوع شر إساءة

[1]- عبد الحميد بورايو الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر السابق، ص28-30

[2]_ عبد الحميد بورايو :الحكايات الخرافية للمغرب العربي،المصدر السابق، ص37

[3]_ المصدر نفسه ، ص37

[4]_عبد الحميد بورايو :القصص الشعبي في منطقة بسكرة،المصدر السابق، ص21

2-اختبار تمهيدي فاشل عندما تذكره أمه بالوضع المزري الذي يعيشه وإياها

3-وساطة البطل من أجل إزالة الشرّ

4-خروج البطل من منزله

5-اختبار إيجابي **أوّل** عندما يلتقي بالغولة

وصوله إلى العالم الآخر

7-الاختبار الرئيسي الإيجابي مجموع المواجهات التي ينتصر فيها، في طريقه، في الحديقة.

8-خروجه من العالم الآخر

9-اختبار إضافي سلبي عندما يفتك منه أخواه العشب ويتركانه يواجه السب

10-ظهور البطل المزيف

11-عودة البطل إلى بلده في هيئة متنكرة

12-زوال الشرّ

13-انكشاف أمر البطل

14-اختبار إضافي إيجابي[1]

عندما يتم التعرف عليه وزواجه من الأميرة. فنلاحظ أن بورايو لم يكتف بالاختبارات الثلاثة وإنما قام باستخراج خمسة اختبار تمهيدي فاشل، اختبار إيجابي أوّل، اختبار رئيسي إيجابي، اختبار اختبارات ولكنها في الأصل – حسب يوسف وغليسي – لا إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي تخرج عن الاختبارات الثلاثة السابقة.بعد تحديد وظائف المقطوعة،

[1]- عبد الحميد بورايو :القصص الشعبي في منطقة بسكرة،المصدر السابق، ص21

ينتقل الناقد من جديد إلى رصد التعاقدات القائمة بين الشخوص، فيرى أنها تتوالى على النحو التالي[1]:

تعاقد(ا)في حالة تنفيذ + تعاقد (ب)في حالة تنفيذ + تعاقد (ا) في حالة نقض + تعاقد (ج) في حالة تنفيذ .أي :ع1 > ع2 > عَ1 > ع3 [2]

فالقصة الرئيسية تصور تعاقد الشقيقين مع أمهما، وهو تعاقد في حالة تنفيذ، والأمر نفسه بالنسبة لتعاقد ابن المتروكة مع أمه، لكن الشقيقين ينقضان ذلك التعاقد بفعل الحظر الذي تلقاه من طرف خالهما، ليظهر في نهاية القصة تعاقد البطل مع الأميرة من خلال زواجهما، ويرى الناقد أن المجموعة الوظيفية عَ1 > ع2 تعبّر عن الموقف الافتتاحي للقصة، بينما تعبّر المجموعة عَ1 < ع3 عن الموقف الختامي، ولإظهار التعادل بين المجموعتين يقوم الناقد باستبدال (ع3) ب (ع2) فزواج البطل بالأميرة جاء كبديل للوضع الذي عاشه البطل قبل مجيء الأميرة، وهو الوضع الذي أفسح المجال للاعتقاد بأنه نقض تعاقده مع أمه (عَ2) التعاقد(ب)ومن ثم فإن ع3 = عَ2 وبهذا يخلص الناقد إلى المعادلة التالية :ع1 > ع2 = عَ1> عَ 2 وهذا التناسب يدل – وفق تصوّر الناقد – على أن الالتزام الاجتماعي يقابل الحرية الفردية، فالتعاقدان في صيغتهما الموجبة يعبّران عن الالتزام الاجتماعي، وفي مقابل ذلك تعبّر صيغتهما السالبة عن الحرية الفردية التي قد تنقض الالتزام الاجتماعي بالأصالة لعدّة اعتبارات:

_ لم يتقيد الناقد بالتسلسل والتدرّج الوظائفي الذي حصره بروب في إحدى وثلاثين وظيفة وإنما قام باستخراج الوظائف وفق ما تمليه سلطة النصّ. و لم يقم الناقد بعزل الوظيفة عن أصحابها أي شخوص الحكاية، وهو في ذلك يعمل بانتقاد كلود بريمون بروب فالأول يرفض فصل الوظيفة عن الشخصية بخلاف الثاني الذي يعزل الوظيفة عن الشخصية، ومن هذا

[1]– عبد الحميد بورايو :القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المصدر السابق، ص 214

[2]_ المصدر نفسه، ص 214

المنطلق قام بورايو برصد الوظائف من خلال تتبع مسار الشخوص، حيث نجد في الحكاية التي حللها ثلاثة مسارات" :مسار الملك "و"مسار الشقيقين "و"مسار البطل الحقيقي."

وحاول الناقد الاستفادة من تأملات غريماس للنموذج الوظائفي والبدائل التي اقترحها، ومن ذلك استثمار التعاقدات والاختبارات في عملية التحليل، وكالعادة يحاول بورايو عدم التقيّد بآليات التحليل المستقاة من النقاد الغربيين، ومثال ذلك ما رأيناه فيما يخصّ عدد الاختبارات .و قام الناقد باستثمار بعض مقولات العالم الأنثروبولوجي كلود ليفي ستروس في تحليه للأسطورة ومن ذلك مبدأ :التضاد والوساطة والاستبدال، و هو المبدأ الذي استفادت منه السيميائية السردية فيما بعد .لقد فتح التحليل الوظائفي إمكانية الكشف عن بعض جوانب البنية السطحية لحكاية ولد المتروكة وهو ما يسمح بعد هذا بسبر أغوار البنية الدلالية العميقة الكامنة، لأنّ التحليل الوظائفي لمفرده يبقى قاصرا ولا يفيد القارئ في شيء، لذلك نجد التحليل الوظائفي عند بورايو مقرونا – دائما وأبدا – بمقاربات تكميلية تسهم في انبثاق دلالة النصّ الداخلية ومن تلك المقاربات التكميلية البنيوية الأنثروبولوجية، وهذا ما سنتناوله فيما سيأتي،بقي أن نشير إلى أن النصوص القصصية الشعبية على اختلاف أنواعها قصص البطولة، الحكاية الخرافية، الحكاية الشعبية تستجيب لآليات التحليل الوظائفي، لأنها تملك بنية هيكلية متقاربة.

خاتمة

بعد دراستنا هاته وبعد عتاد بحث استطعنا أن نصل في الأخير إلي جملة من النتائج نوجزها في الأتي :

1- تعتبر الحكاية الخرافية الشعبية لونا من ألوان القصص الشعبي الذي أبدعه القاص لتحقيق غايات عديدة ، ظاهرها لامتناع والموانسة ،وباطنها تحقيق أماله التي لم يجد إليها سبيلا في واقعه الأليم .

2 -الحكاية الخرافية هي جنس أدبي قديم مرتبط بالفكر البدائي للإنسان.

3 -الحكاية الخرافية فن بلغت به الشعوب إبداعا وتناقلا إلي العالمية لما تحتويه من مواضيع وما تحمله من رسائل ووظائف تؤديها في حياة الشعوب، لذا نرى ذلك الاهتمام ذا النمط الحكائي الشعبي مما يبرز اهتمامهم في نقطة التنوع الذي اتسمت به الحكاية الخرافية.

4 -الحكاية الخرافية لون أدبي ثري بالخصائص من خلال التوفر على عنصر الإغراق في الخيال سيطرت الخوارق على حوادثها وسيطرة عنصر البطل مع التوفر على خاصية السرد التي تكون محملة بنوع مميز من النغمات وأساليب الأداء التي تقوم بدورها على جملة من المعطيات سواء ما تعلق بالزمان والمكان والأطراف القاص، المتلقي.

5 -الحكاية الخرافية ذات أثر نفسي ترفيهي فهي وسيلة لتنمية القدرات العقلية وتوسيع دائرة الإدراك فهي تعمل على اقتحام عنصر التفكير أثناء عرض الحكاية من خلال إثارة التساؤلات في الذهن وتوقع الحلول، وهذا من شأنه تدريب الفكر على المثابرة في بحث المشكلات خاصة عند الأطفال، كما تعتبر الحكاية وسيلة ترفيه فهي تمثل متنفس للكبار والصغار من خلال ما قد تحمله من إفرازات كالضحك وبذلك التخلص من الشحونات الضاغطة وتسمح باسترداد الأنفاس وبث الأمل والحيوية في النفوس.الحكاية الخرافية قد تحمل في طياتها درسا أو عبرة من شانه

تربية النفوس وتهذيب السلوكات من خلال استحسان الفضائل والحث على ترك الرذائل.

6-الحكاية الخرافية الجزائرية لها نوع من الخصوصية من خلال طبيعة المنطقة وكذا من خلال اختلاف اللّهجة الجزائرية من منطقة إلى أخرى فالحكاية تولد وتترعرع في حجر الجدات وسعة اللّمات وبساطة الجلسات وما يزيد الحكاية الخرافية الجزائرية روعة ورونقا الارتباط بطابع البادية التي تتوفر على كثير من الظروف الملائمة لعرض هذا القصص الشعبي المثير والمميز ، فالحكاية على لسان الجدة التي ترتدي لباسها التقليدي من شدة ، الشال، الجميلة، وتتربع في جلستها وحولها معظم من الأحفاد ينظرون إلى وجه الجدة وكلهم تركيز واهتمام وحيرة حسب أحداث الحكاية، فلا تسمع فوضى ولا ضوضاء إلاّ أنغام موقد الحطب.

7- استند (عبد الحميد بورايو) على إطار مرجعي نقديّ غربيّ يتمثل أساسًا في:

التحليل الوظائفي لـ(فلاديمير بروب) والتحليل البنيوي الأنثروبولوجي لـ(كلود ليفي ستروس) والتحليل البنيوي التكويني لـ(لوسيان غولدمان) والسيميائية السردية لـ(غريماس) و شعرية (تودوروف) بالإضافة إلى مقترح (كلودبريمون)...

8 – تميّزت مقاربات (بورايو) بالدقة والوضوح وذلك بفعل الطابع التعليمي والتعريفي الذي كان يتوخاه في دراساته، كما تميّزت بالتنويع في آليات مقاربة

النصوص السردية المستمدة من المناهج الغربية، وفي ذلك كله لم يُغفل خصوصية النص السردي المدروس، بل كان بعد الفراغ من تحليل البنية الشكلية والدلالية، ينتقل إلى ظروف إنتاج ذلك النص وظروف تداوله ضمن السياق السوسيو ثقافي الذي تولد عنه ، وهذا ما يسهم في انبثاق معاني النصوص.

9- تتسم المقاربات النقدية عند (بورايو) بالأصالة، ذلك أنه ينأى كلّ النأي عن كلّ ممارسة ميكانيكية وعن كلّ ارتباط حرفي بآليات المناهج الغربية، بل نجده يسعى إلى

خاتمة

ابتكار طرق خاصّة في التعامل مع النصوص بعد أن تَمثّل تلك المناهج واستوعب مفاهيمها وتحكّم في مصطلحاتها، وهذا ناتج عن وعي نقدي يتخذ من المناهج الغربية حجر الأساس ليبني صرحا نقديا ذا بصمة"بورايوية"

10- لقد توصّل (عبد الحميد بورايو) بعد تحليله لمجموعة من الحكايات الخرافية

ومقارنتها بعضها ببعض إلى معيار تصنيفي جديد للتمييز بين الحكاية الخرافية وغيرها من الأشكال القصصية الشعبية وهو: تصويرها لانقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بـها بالإضافة إلى تبشيرها وإشادتها بالنظام البطريركي، وهذا المعيار التصنيفي إن لم ينطبق على الحكايات الخرافية العالمية، فعلى الأقل ينطبق على الحكايات الخرافية في المغرب العربي.

11- يُعد (بورايو) من النقاد الذين يميلون إلى تحليل النص الواحد بواسطة مناهج متعددة شريطة أن تكون منسجمة مع معطيات النص المدروس، ومثال ذلك تحليله لحكاية (ولد المتروكة) ضمن كتاب "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" من منظورات متعددة: تحليل وظائفي، تحليل بنيوي أنثروبولوجي، تحليل بنيوي تكويني، تحليل سيميائي، تحليل وفق شعرية تودوروف وتحليل وفق مقترح كلود بريمون.

وحسبي أنني اجتهدتُ قدر المستطاع في هذا البحث المتواضع، ولكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان، أسأل الله.

الملحق

1- تقديم الناقد:

عبد الحميد بورايو باحث وناقد جزائريّ ولد في 06/سبتمبر/1950 بـ"سليانة"(تونس)، تحصّل على شهادة الليسانس من معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر سنة 1973 وبعدها التحق بجامعة القاهرة أين أنجز رسالة الماجستير تحت إشراف الدكتورة نبيلة إبراهيم وكانت بعنوان القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية وأثناء فترة البحث اطلع على مستجدّات النقد الغربي كالبنيوية والسيميائية السردية، فحاول تطبيقها على تلك النصوص التي جمعها من منطقة بسكرة، فكان هذا البحث فاتحة النقد البنيوي في الجزائر، وذلك سنة 1978 وهو تاريخ مناقشة رسالته، وكانت بتقدير ممتاز، ثمّ عاد إلى الجزائر ليلتحق بالتدريس الجامعي، فكان يُدرّس مع المشارقة آنذاك بعد أن كان أوّل الحائزين على شهادة الماجستير في مجال اللغة والأدب العربي– من الذين درسوا بالخارج–. بعدها سافر إلى جامعة باريس (فرنسا) ليتلقى دروسا في تحليل النصوص الأدبية على أيدي كبار النقاد الغربيين، ولكنه كان يفضّل حضور دروس(كلود بريمون) الذي كان يشتغل كثيرا على نصوص ألف ليلة وليلة. وبعد عودته إلى الجزائر أنجز أطروحة الدكتوراه الموسومة ب((المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة وليلة)) وقد ناقشها سنة 1996.

درّس عبد الحميد بورايو بجامعات تيزي وزو، تلمسان، الجزائر، تيبازة، شغل عديد المناصب العلمية والبحثيّة، منها: مدير مخبر أطلس الثقافة الشعبية الجزائرية بجامعة الجزائر2، باحث متعاون في مركز البحث في ماقبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ. رئيس تحرير مجلة السيميائيات الصادرة عن مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية. عضو الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية الصادرة في البحرين، فضلا عن تمثيله للجزائر في مشروع أرشفة التراث العربي.

مولفاته:

لقد تنوّعت مؤلفات (عبد الحميد بورايو) بين الأعمال الإبداعية، والدراسات الأدبية والترجمات.

الأعمال الإبداعية:

– عيون الجازية (مجموعة قصصية)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1985.

الدراسات:

– القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

– الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى)، دار الطليعة، بيروت، .1992

– منطق السرد، (دراسات في القصّة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

– البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998

– التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)، دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط، 2003.

– الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصبة، الجزائر(د ط) 2007.

- البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2008 ،1.

- المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)، دار السبيل، الجزائر (د ط) 2009.

- الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا).

الترجمات:

- مدخل إلى السيميولوجيا (نصّ / صورة)، تأليف جماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، .1995

- الرّواية (تأليف: برنار فاليت)، مدخل إلى المناهج والتّقنيات المعاصرة للتحليل الأدبيّ، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

- Les contes populaires algériens d'expression arabe. O.P.U. Alger 1995.

- قصور قورارا وأولياؤها الصالحون في المأثور الشعبي "لرشيد بليل".

- رواية "النهر المحول" لرشيد ميموني.

- الكشف عن المعنى في النص السردي (غريماس، كورتيس، باط)، دار السبيل، الجزائر، (د ط)،2008. (ثلاثة أجزاء).

2_ تقديم الكتاب

صدر كتاب عبد الحميد بورايو بعنوان الحكايات الخرافية لمغرب العربي والكتاب يحمل عنوانا فرعيا يستحق التوقف هو دراسة تحليلية في معنى المعنى، لمجموعة من الحكايات عبد الحميد بورايو ودار الطليعة_ بيروت ا لطبعة الأولى سنة 1992م ويحمل بين دفتيه :128صفحة المقاس : 19.5/13.5 سم، الحالة ممتازة.

وكتاب (الحكاية الخرافية للمغرب العربي). وهو عبارة عن دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات حسبما يؤشر العنوان الفرعي، تحاول أن «تستكشف دلالة خمس حكايات خرافية مغاربية عن طريق تحليل شكلها وبيان مسار انبثاق معناها،

ويشير الناقد في مقدمة الكتاب لمعنى الحكاية الخرافية في المجتمع التقليدي في المغرب العربي حيث تسمى باللهجة العربية الدارجة : حجاية وخرافة وخريفه وبالأمازيغية اماشهوس تروى عادة في السهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة في جو شبه طقوسي عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية أو الوبرية ويحرم تداولها في النهار بدعوة من يرويها في الضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو ذريته ويقدم المؤلف مدخلا لتحليل الحكايات الخرافية في المغرب العربي واختتامها بين الراوي والمستمعين.

والكتاب يتألف من تقديم مركز مهم، ومدخل نظري عميق لتحليل المتن للحكايات الخرافية ،ونقسم هدا المدخل من خلال عرض منهجي وثم المتواليات والوظائف التي تمثل نوعين من الوحدات السردية في الحكايات وثم مفهوم الوساطة في القصص وتصنيف الوظائف حالة وينتهي المنهج التحليلي للمؤلف من خلال ثلاثة محاور خصصها لنظام الشخوص وثم استخلاص دلالة الحكايات وثم التحليل المقارن لها وثم التحليل التطبيقي المتماسك لخمسة نماذج من الحكاية العجيبة بالمغرب العربي، المثال الأول : حكاية "ولد متروكة" ، المرأة التي تلد الرجال الشجعان المثال الثاني: حكاية "نصيف عبيد" الطائر

العجيب والمرأة قناصة الرجال ، المثال الثالث: حكاية "لونجة" القبر المحتوى على مواد غذائية ، وكيس الزاد المحتوي على اللحم البشري ،المثال الرابع: حكاية محذوق ومحروش مع الغولة العلامات التي تحدد المصائر ، المثال الخامس : حكاية:" أعمر الأتان" البطل حامل الحضارة فخاتمة موجزة كاشفة

للخلاصات والنتائج العامة المستحصلة من البحث.

3- نص حكاية : ولد متروكة

كان هناك ملك ، شعر بالقلق وهو في قصره، فخرج يتجول في الغابة، فاعترض طريقه عفريت، وأخذ منه عهدا بأن لا يذكر للحكماء الذين يقتفون أثره بأنه قد رآه، ثم اختفى في مغارة. التقى الملك بالحكيمين الساحرين، وعندما سألاه عن مكمن العفريت، أنكر رؤيته له، لكنهما اكتشفا ادعاءه عن طريق الكهانة، فطلبا منه أن يختار بين إرشادهما إلى المخبأ أو قتله، وأخذا يضربانه إلى أن أذعن، ودلهما على المغارة التي يختفي فيها العفريت.[1]

أقام الساحران عند باب المغارة طقوسا، فأوقدا البخور، وقرآ التعاويذ، فخرج العفريت وقد تحول إلى ثعبان صغير منهوك القوى، فأدخلاه في قصبة ثم سجناه في صندوق وأكملا طريقهما بصحبة الملك. عندما تعبوا من السير، جلسوا ونام الساحران، وظل الملك يقظا وقد أحس بالندم على نقضه العهد الذي أعطاه للعفريت، ففك أسره عن طريق فتح الصندوق، ونزع سدادة القصبة، فتسرب دخان كثيف منها، وتصاعد في السماء ليشكل صورة عفريت ضخم الجثة، قام بقتل الساحرين، وعاقب الملك على مخالفته العهد، فنفخ على وجهه وأحال لونه من البياض إلى السواد الفاحم، لكنه اعترافا له بجميل تحريره من القمقم الذي كان مسجونا فيه، دله على دواء يعيد لونه الطبيعي، وهو "ورق بسط الثعابين"، وطلب منه أن يرسل أبنائه بغرض استجلابه من أرض بعيدة. عندما عاد الملك إلى قصره أنكره أهله، فذكر لهم علامات مميزة، فتعرفوا عليه، وشرح لهم ما حدث له وذكر لهم الدواء الذي وصفه له العفريت، وقوله بأن أبناءه بإمكانهم استجلابه من البلاد البعيدة.[2] وكان للملك زوجتان، إحداهما له منها ولدان، تلقى هي وولداها منه عناية كبيرة، بينما تتعرض الزوجة الثانية التي لها ولد واحد إلى الإهمال والترك فسميت "المتروكة" وسمي ولدها بابن المتروكة، وكان الملك لا يعتني بهما، ولا يسأل عنهما.

[1]-عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، المصدر السابق ص22

[2]-المصدر نفسه،ص22

عندما شاع خبر الأذى الذي أصاب الملك بتحول لونه إلى السواد، أرادت زوجته الأولى (المعتنى بها) الاستئثار بخدمة زوجها، فكلفت ولديها بمهمة البحث عن الدواء الشافي، والرحيل إلى البلاد البعيدة، من أجل الحصول عليه . أما الزوجة الثانية فقد بقيت حزينة لأن ابنها كان طائشا سيء السمعة بسبب ما يتعرض له من إهمال من طرف والده.

عندما عاد ابنها في ساعة متأخرة من الليل، حادثته في الأمر وشكت لهما تعانيه من شعور بالغبن الناتج عن وضعيتهما في أسرة الملك.[1]

قرر الولد أن يلتحق بأخويه، ويرحل لطلب الدواء الموصوف، وذلك لكي يبرهن لأبيه عن جدارته، وهكذا خرج في إثر أخويه. وقد لحقهم عند أخوالهما، الذين نصحوهما بعدم الإقدام على المغامرة نظرا لصعوبة الوصول إلى البلاد الموصوفة. أذعن الشقيقان ولدا المرأة الأولى بينما قرر ابن "المتروكة" مواصلة الطريق لوحده ... يجد "ولد المتروكة" في طريقه الغولة وقد تربعت على الأرض قاذفة بثدييها الكبيرين من على كتفيها، فنزلا على أعلى ظهرها. جاء ابن المتروكة من الخلف وارتمى عليها وقام برضعهما، وأنقذ نفسه بذلك، لأنها اعتبرته كأبنائها، وامتنعت عن التهامه، بل قامت بمساعدته ودلته على الطريق ووصف له الطريقة التي يجتاز بها جميع الموانع في طريقه مخاطر التي تحف بالطريق إلى العالم الآخر.[2]

في طريقه إلى العالم الآخر توقف عند جبلين يرتطمان، فألقى لهما بالتميمة التي أعطتها له الغولة، فسمحا بالمرور. وبعد ذلك وجد أمامه ثورين ينتطحان، أحدهما أبيض والثاني أسود، فقذف بنفسه فوق ظهر الثور الأبيض مثلما دلته الغولة، فحمله إلى بلاد الجن، حيث يوجد الدواء. عند باب قصر الجن وجد أمامه صورة أسد يظهر وكأنه يستعد لالتهام كل من يريد دخول القصر، فتقدم منه وقلع أسنانه التي تمثل مفتاح الباب، وذلك حسب تعليمات الغولة –

[1] – عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، المصدر السابق ص23

[2] –المصدر نفسه ، ص 23

دائما –، وهكذا نجح في ولوج عتبة القصر. توجه بعد ذلك إلى الشجرة التي يبحث عنها، وقطف منها الورق المطلوب، وبينما هو يتسلقها أطل من إحدى نوافذ القصر المحاذية لأغصان الشجرة، فرأى أميرة الجن ووصيفاتها الأربعين نائمات.[1]

فصاحبة القصر ووصيفاتها ينمن أربعين يوما ويستيقظن مثلها، وكان على من يريد قطف أوراق "بسط الثعابين" أن يأتي في الأيام الأولى، وقد فعل "ابن المتروكة" ذلك، تطبيقا لنصائح الغولة. دخل غرفة الأميرة، واستبدل خاتمه بخاتمها، وغير وضع المخدة فنقلها ووضعها تحت أقدامها.في طريق عودته مر "ابن المتروكة" بأخويه، وأخذهما معه، لكنهما خدعاه، وأخذ منه الأوراق، وربطاه إلى شجرة ليأكله الأسد. مرت قافلة، فسمعت زئير الأسد، فاقترح عليهم شيخ حكيم كان من بينهم أن يقوم باستبعاد الأسد عن ضحيته ويقوم الآخرون بفك وثاق "ولد المتروكة"، وهكذا تم تخليصه من إساره، فعاد متخفيا إلى بلدته، وأصبح يعمل خادما في محل صائغ. وكان أخواه قد عادا إلى قصر أبيهما وادعيا أنهما هما اللذان حصلا على الأوراق.[2]

استيقظت أميرة الجن ووصيفاتها، وخرجن يبحثن عمن دخل حديقة قصرهن، وقطف أوراق الشجرة، حتى تصل إلى الملك أبي الأخوة الثلاثة، فتختبر الشقيقين فتكتشف ادعاءهما، وتطلب من الملك أن يستدعي جميع سكان المدينة لكي تختبرهم، لعلها تتعرف من بينهم على من دخل غرفتها واستبدل خاتمها. في نهاية القصة يؤتى بالشاب[1]، الذي رفض العودة إلى قصر أبيها خوفا على أخويه من العقاب، وتم استنطاقه والتعرف عليه ثم زوّجه أبوه من أميرة الجن، وزوّج وصيفاتها من أربعين من خيرة شباب المدينة، وجعله مستخلفا له في شؤون الحكم[2]

[1] –عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، المصدر نفسه،ص24

[2] –المصدر نفسه، ص24

[1] –عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي ،المصدر السابق، ص24

[2] –المصدر السابق،ص24

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1-عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992

-القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986

- البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1998

-الأدب الشعبي الجزائر دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر دار (القصبة، الجزائر)د،2011

المراجع:

1-ابن منظور: لسان العرب مادة (خ.ر.ف)، دار الصادرة، بيروت، مج7، ط4، 2004.

1- أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسات حضارية مقارنة، صدرت عن مؤسسة كليوباترا للطباعة ، ط1،القاهرة ، 1982م

2- بن حمادي صالح: دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار أبو سلامة تونس، ط1، 1983،

3- تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، الناشر مكتبة لأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، 1990

4- حسن عبد الحميد أحمد رشوان: الفولكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 1993،

5-رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعية ناجي مختار عنابة، د.ط، د.ت،

6_رشيد عبد المالك: البنية السردية في النظرية السيميائية،ط1،دار الحكمة، الجزائر،2001

7_ سعيد يقطين :قال الراوي البنيات الحكاية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997

8- سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 1998،

9-سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار السحر لنشر، تونس ،2009

10- سعيد بن كراد: مدخل إلي السيميائيات السردية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2006،

11- ضياء الكعيبي: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005

12- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000

13- عبد الحميد أحمد راشوان: الفولكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د. ط، 1993،

14-عبد المالك مرتاض: الحكاية الخرافية في العرب الجزائري، مجلة التراث الشعبي، دار الحرية للطباعة والنشر، العدد العاشر، بغداد ،1997

15- عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، دار الأمين لنشر، القاهرة، ط1، 2003

16-عبد الرحمان العيسوي: سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي، دار النهضة العربية للنشر، د.ط، بيروت، 1984

17- عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر : دار الكاتب العربي، القاهرة ، د ط،1986

18- غراء حسين منها: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية لنشر لونجمان، ط1، 1997

18- ليلى روزلين قريشي: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1، 1998

19- مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء للطباعة والنشر، د ط ت ،الأسكندرية – 1999

20- مصطفى يعلي: القصص الشعبي المغربي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2001

21- نبيلة إبراهيم:- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1981

- فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتب غريب، القاهرة، سلسلة الدراسات النفدية، دط،1994

- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار قباء للنشر والطباعة، مصر، د.ط.ت 1995

22- نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1988،

_ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى للألسنية، دط، رابطة إبداع الثقافة،الجزائر،2002

المراجع المترجمة:

1- برونو بيتلهايم: التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ترجمة طلال حرب، دار المروج، بيروت، 1985

2- فريد يرش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، نشاتها مناهج دراستها فنيتها ، ترجمة نبيلة ابراهيم عز الدين اسماعيل، دار الغريب لطباعة والنشر،ط5، القاهرة، 1990،

3- فلادمير بروب: مورفولوجية القصة، ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمو، شراع للدراسات، دمشق، سوريا،1996.

رسائل الجامعية:

1-عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى: دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة مخطوط رسالة دكتوراه دولة. ص: المقدمة.

دوريات ومجلات

1- ميسر خشاب: الحكاية الشعبية، مجلة الدراسات الموصل العدد 27، 2003

المحاضرات:

1-عبد الحميد بورايو: الموروث الشعبي وقضايا الوطن، محاضرات الندوة الفكرية السادسة، الملتقى الوطني للموروث الشعبي بالوادي، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع، جامعة الجزائر، 2006

الفهرس

الفهرس

الإهداء

الشكر والتقدير

مقدمة: ..... ا،ب

1/ الفصل الأول: ماهية الحكاية الخرافية

أولا : مفهوم الحكاية الخرافية الشعبية

أ- لغة..... 4

ب-اصطلاحا.....5

ثانيا: أداء واللغة في الحكاية الخرافية.....13

ثالثا: الحكاية الخرافية في تراث الجزائري

ا _ انتشار الحكاية الخرافية في المجتمع الجزائري.....15

ب _أداء الحكاية الخرافية في المجتمع الجزائري. 17

رابعا : التأثيرات النفسية للحكاية الخرافية:

1- أثر نفسي ترفيهي.....24

2- أثر تربوي أخلاقي..... 30

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية: تلقي المنهج النقدي عند عبد الحميد

أولا : المصطلح السيميائي السردي عند عبد الحميد بورايو..... 35

ثانيا :خطوات النهج النقدي عند عبد الحميد بورايو.....38

ثالثا: المنهج النقدي المطبق في كتاب الحكايات الخرافية.....41

رابعا : التحليل الوظائفي لحكاية ولد متروكة.....52

خاتمة..... 64

الملحق

1-تقديم الناقد.....68

2-تقديم الكتاب.....71

3-نص الحكاية الخرافية ولد المتروكة.....73

قائمة المصادر والمراجع.....77

فهرسة المحتويات.....82

الملخص :

تسعى هذه الدراسة إلي تسليط الضوء علي النظرية السردية عند عبد الحميد بورايو ويعدّ واحدا من القامات النقدية التي لم تحظ بحقها من الدراسة بعد؛ خاصّة وأنه مارس النقد البنيوي والسيميائي السردي في مرحلة مبكرة من عمر الخطاب النقدي النسقي الجزائري .

لذلك أردت أن أقف في هذا البحث على مقاربة نصوص سردية وتتمثل هذه النصوص في مجموعة من الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، وصفا وتحليلا وعلى كيفية تعامل الناقد مع المنهج الوظائفي للحكاية ولد متروكة كنموذج لممارساته النقدية مبينا المرجعيات النقدية التي استند عليها في دراسته .

كلمات المفتاحية :الحكايات الخرافية ، التحليل الوظائفي ، النص السردي ،الوعي النقدي،

Résumé:

Cette étude vise à faire la lumière sur la théorie du récit quand Abdel Hamid Bourayou, et est l'un des statures de trésorerie qui n'ont pas reçu le droit d'étudier après, d'autant plus que ce fut Mars et la critique du récit sémiotiques structurelle à un stade précoce de la vie du discours critique optique algérien.

Alors, je voulais rester dans cette démarche de recherche à la narration Ces textes sont des textes dans la collection de contes de fées du Maghreb arabe, une description et une analyse sur la façon de traiter de manière critique avec programme conte fonctionnel est né abandonné comme un modèle de pratiques monétaires indiquant les autorités monétaires invoquées dans son étude.

Mots-clés: contes de fées, l'analyse fonctionnelle, texte narratif, la conscience critique,