جامعة محمد بوضياف ـ المسيلة-

كلية: الآداب واللغات الرقم التسلسلي :.....

قسم: اللغة والأدب العربي رقم التسجيل:M.LP/06/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: أدب شعبي جزائري

الحكاية العجائبية بمنطقة برج بوعريريج

-دراسة في بنية السّرد-

حكايات حد الزين، هارون الرشيد، عيشة بنت الحطاب -أنموذجا-

إعـداد الطالبـة

فايـــــــــزة بـــن كـــــروش

تاريـخ المناقشة :16 – 12- 2015 .

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

د. عمار بن لقريشي	أستـاذ محـاضر أ	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
.د.عـبد المالك ضيف	أستاذ محـاضر أ	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا
د. محمد بوسعيد	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا
د. خير الدين دعيش	أستاذ محاضر أ	جـامعـــــة ســـطيف 2	ممتحنا

السنة الجامعية:2015/2014

الإهداء

كان يامكان والكون خالقو الرحمان

بعد ما نتوكلوا على العالي ونصليوا على نبينا العدنان

إسمحولي ياسادة يا كرام

نهدي هذي الخدمة لكل حبيب:

نبداها بجدي المختار بن كروش وجدتي زينب بن خليفة .

إلى أمي الثالثة الخالة سعاد

إلى عرش ولاد نايل في كل مكان

إلى سكان قرية بوقبيس- رأس الوادي-

مقدمة

مقدمة:

لا يزال مشهد جدتي وهي تسرد حكاياتها ليلا وأنا متلهفة لسماعها صورة راسخة في ذاكرتي فتربيت على الكلمة السّردية، وكانت الحكايات أولى الفنون التي أتلقاها وقد كبرت وكبر تعلقي بتلك الحكايات التي استوطنت وجداني و صاغت أحلامي، ولا أذكر أني كنت أمل منها بل وفي كل مرة كنت أرغب في البقاء ضمن عوالمها الخيالية الخالية من إكراهات الواقع وقوانينه فأحببت تلك الحكايات وأحببت أبطالها الذين تعلقوا بالحياة فتحركوا حتى وصلوا فانتصروا، ومن هنا تولدت الرغبة في معانقة عوالم الحكاية إلى أن أتيحت لي الفرصة فترجمت في شكل بحث أكاديمي يبحث في مجال الحكاية.

إلى جانب هذه الرغبة الذاتية دفعني إلى اختيار هذا الموضوع المساهمة في كشف الغطاء عن واحدة من أهم إنجازات الإنسان العربي باعتباره أحد بناة الحضارة، ففي عصر غابت أو غيبت فيه المعاني الأصلية، وفي عصر تسابقت فيه الأقلام قبل الأقدام نحو الإعلاء من منجزات الآخر في حين وضعت إبداعات الإنسان العربي أمام مرايا مقعرة صغرت من حجمها وقللت من شأنها، يصبح البحث في تلك الإنجازات ضرورة ملحة تمليها مسؤولية إثبات الذات العربية الأمر الذي يعزز من كينونة الأمة العربية ويدعم أصالتها وبقاءها، ولا يتحقق هذا إلا عن طريق قيام دراسات جادة تتولى على عاتقها مسؤولية الكشف والبحث في منجزات العقل العربي.

وما لا شك فيه أن الحكاية العجيبة كشكل تعبيري – الأكثر التصاقا بالجماعة والأكثر تداولا بين أوساطها- تسمح لنا محاولة محاورتها تحاورا مع الذات العربية في اهتماماتها وانشغالاتها، وأمالها وآلامها وهي ضمن بنائها سردي، تتشابك فيها عدة مكونات تكسر منطقها الرتيب فتجوب الوجود بإحساس مطلق وتعجن العالم كما تشاء وتصوغ ما تريد غير خاضعة إلا لسلطان الخيال الخلاق ولما تختار أن ترسمه من قوانين وحدود فكانت بذلك سردية الخيال واحدة من أبرز أشكال التعبير التي شغلت حيزا كبيرا من إبداعات الجماعة الشعبية والتي تتيح انفتاحا على عوالم سحرية تسعى إلى اختراق عتمة الواقع وتجاوز سلطته إلى رغبة في ترويض الراهن وقهره ،وإذا كانت الحكاية قبل قرن من الزمن حقيقة طبيعية غير قابلة للتحليل والنقاش أضحت اليوم مجالا خصبا للمقاربات، وفي مقدمة هذه الأبحاث تلك التي تعنى بتحليل طرائق تركيبها ونمط اشتغال مكوناتها في إطار ما يعرف بتحليل بنائها السردي وفق الإجراءات السردية ،فتحليل بناء النصوص الشعبية ممثلا بالحكاية هاجس لم يتركني قط إلا وتملكني كلما مرت بي حكاية، وإذا كان القطر الجزائري يتوفر على تراث حكائي متعدد الأشكال

والأنواع تحتل فيه الحكاية العجيبة مساحة كبرى من حيث الانتشار والتداول فإن منطقة برج بوعريريج حلقة من حلقات التراث الحكائي الجزائري ومن هنا سيحرص البحث على اتخاذ منطقة بوعريريج ميدانا للم الشتات المتفرق من الحكي الشعبي العجيب، و إذا كان الموضوع المراد الخوض في غماره هو الحكاية العجيبة، وإذا كانت بيئة الدراسة هي منطقة برج بوعريريج وإذا كان الهدف من الدراسة هو تحليل البناء السردي للحكاية وفق ثلاث نماذج تمثل تصنيفاتها المعروفة سيكون موضوع البحث: **هو الحكاية العجائبية بمنطقة برج بوعريريج– دراسة في بنية السّرد– حكايات: حد الزين، هارون الرشيد، عيشة بنت الحطاب– أنموذجا–**

تكمن أهمية هذا الموضوع كونه يعتمل على أن يكون موقعا معرفيا واحد يتولى لم الشتات المتفرق من الحكايات العجيبة عبر إقليم منطقة البرج صوتا وصورة مساهمة في حفظ جزء من تراثنا من الضياع والاندثار، كما يسعى هذا البحث إلى أن يبني مقاربة تحليلية تسعى إلى أن تفتق الأنظمة الدلالية التي يبنى عليها النص الشعبي والذي يظل إلى حد ما مغيبا ومهمشا من دائرة البحث و من المقاربات التحليلية ويعمل البحث إلى محاولة تحقيق مجموعة من الأهداف وعلى رأسها جمع قدر معين من المدونة الحكائية ذات الطابع العجيب عبر منطقة البرج، كما يسعى إلى محاولة الوصول إلى فهم التركيبة البنائية للحكاية العجيبة بتحليل مكوناتها والعلاقة بين تلك المركبات ما يستهدف إلى تطوير الوعي السّردي الذي يسعى إلى إقامته وبلورته انطلاقا من النص الشعبي مستفيدة من المنجزات السردية في مجال تحليل الحكي بغية التطوير لا الاستنساخ وهذه الأهداف هي التي ستوجه عملي خطوة بعد خطوة ".

ينطلق البحث من طرح أسئلة انطلاقا من خصوصية الموضوع :

- **فما المقصود بالحكاية العجيبة؟ وما هي أقرب المصطلحات إلى هذا الفن التعبيري؟**
- **ما الذي يكتسبه المبدع الشعبي باللجوء إلى هذه الصيغ التخيلية أهو هروب من واقع إلى واقع آخر لا معنى له وتحليق في عالم خرافي؟ أم أن هذا النوع الخيالي يحمل مقصدية معينة؟**
- **هل تكتفي الحكاية أن تكون خطابا تسلويا يمنح معناه بسهولة ويهب نفسه في يسر أم أنه يرقى إلى أن يكون خطابا إشاريا رمزيا يخفي وراءه عددا لانهائيا من المضامين المتوارية؟**
- **هل تمتلك الحكاية العجيبة نظاما سرديا كالنص الرسمي؟ ما هي أهم بنايات هذا الخطاب؟ وما مدى مساهمة كل بناء في تكوين معمارية الحكاية؟ هل تتوفر في النص السردي الشعبي فاعلية الاختلاف التي تتحقق في النصوص الإبداعية؟ .**

هي تساؤلات تطرح على أمل أن أجد لها إجابات عبر هذا البحث الذي بنيناه على خطة ضمت فصلا تمهيديا تم التطرق فيه إلى مفاهيم مصطلحات البحث حيث تم التعريف بمنطقة البرج تبعه التعريف بالحكاية العجيبة انطلاقا من أنّ أشكال التعبير الشعبي لا تفهم إلا إذا تمّ وصلها بالبيئة المادية التي ولدت فيها لتكون المحطة الثانية هي تقديم عرض عام لبنية السّرد. وبعد الفصل التمهيدي النظري بالدرجة الأولى تحولت إلى مقاربة تحليلية لنص الحكاية العجيبة كمحاولة تسعى إلى التحاور مع المبدع الشعبي انطلاقا من النص بوصفه منطلقا لكل قراءة ومدارا لكل مقاربة ،والبداية كانت مع صنف حكاية البطلة الضحية "حد الزين" بتقديم عام لأحداثها ثم محاولة تحديد صنفها وما يطرحه من خصوصية لأبدأ التحليل بمعاينة الاستهلال كبناء أولي يفتتح به نشاط السّرد وتحليل بنية الوظائف كأولى البناءات التي انطلق منها البا حثون في مجال السرد لأنهي هذا الفصل بمقاربة مكون الزمن الذي شهد مستوى كبيرا من التحليل عند الشكلانيين والبنائيين.

أما الفصل الثاني من العمل فقد خصصته لحكاية البطل الملحمي " هارون الرشيد" والذي ركزت فيه على دراسة دلالة البنى السردية كدلالة العنوان الذي مارس علي نوعا من الوظيفة الإغرائية لأتحول فيما بعدها لدراسة بناء الشخصيات أنواعا وخصائصا ونظام أفعال، وقد ختمت هذا الفصل بدراسة مكون المكان ودلالته.

أما الفصل الثالث والأخير قد درست فيه صنف حكايات الاغوال باستحضار حكاية "عيشة بنت الحطاب" بمعاينة النظام اللغوي ونظام الصورة ونظام الاختتام السّردي , والفصل بين هذه المكونات ما هو إلا ضرورة منهجية إذ يصعب دراستها في فصل واحد , وإن كان من العسير بمكان التميز بين عناصر العمل السردي مهما يكن جنسه ومن أهم هده العناصر الحدث ،الشخصية ،الزمن ، المكان فإنه من الأعسر الأخذ بتلابيب هده العناصر مجتمعة في فصل واحد ، ولا أظن إن توزيع المكونات السردية من باب التشتيت والفصل إنما هو من باب المنهج الذي يفترض تقسيما إجرائيا لفهم الأفكار المتفرقة التي تدور حول قضية واحدة .كما بدأت البحث بمقدمة أنهيته بخاتمة حاولت من خلالها صياغة جملة من النتائج والمعطيات، وقد زاوجت في دراستي بين النظرية البنائية الشكلية باعتبارها أصل الدراسات السّردية وبين المنهج السيميائي قصد استقراء كينونة الدلالات المضمرة .

لم يكن لهذه الدراسة أن تنطلق من نتائج ومسلمات سبق التوصل إليها، وإنما كان عليها أن تحوّل هذه النتائج والمسلمات إلى فرضيات وأن تشق طريقها بهاجسها وطموحها، مستضيئةً بنور شموع أوقدتها فبناءً ا لأرضية تحليلية عميقة المفاهيم والإجراءات رجعت إلى الكتب السردية التي تعنى بطرائق

تحليل السرد الأدبي باللغة الأجنبية أخذا للمعلومات من أصولها ومنابعها فوظفت بعضا من الكتب الأجنبية على غرار كتاب (Morphologie du conte) لصاحبه فلاديمير بروب وكتاب صور 2و3 (Figures II- III) لمؤلفه جيرار جينات وكتاب مدخل إلى الأدب العجائبي لمؤلفه تزفتان تودوروف (Introduction à la littérature Fantastique) كمحاولة للانفتاح على الآخر من خلال الحوار والتساؤل دون الخضوع إضافة إلى إجراء عدة مقابلات مع أستاذه على غرار مقابلتي مع الدكتور عبد الحميد بورايو بجامعة الجزائر2 ،ومقابلاتي التي جمعتني مع سكان المنطقة انطلاقا من أن لا أحد يعرف الأشياء أكثر من أصحابها الدين أوجدوها.

وعلى الرغم من الصعوبات التي صادفتني في البحث كصعوبة البحث في الدراسات الشّعبية و عدم تقبل الجماعة الشعبية وعدم تعودها على مثل هذه البحوث بل واستهزاء الكثيرين وحتى المثقفين منهم على نوعية هذه البحوث ،كما واجهتني صعوبة ترتيب مادة هذا البحث سيما بعد أن تم تعديل موضوع عملي من الحكاية العجيبة إلى الحكاية العجائبية ،الأمر الذي أدخلني في فوضى اصطلاحية وأخذ مني الكثير من الوقت وأشيد هنا بدور الأستاذ المشرف الدكتور عبد المالك ضيف الذي دعمني ودعم اختياراتي الاصطلاحية إن كانت مرفقة برؤيا معللة .

في الأخير أتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور عبد المالك ضيف والى جدتي السيدة الفاضلة بن خليفة زينب والى كل أساتذة جامعة البشير الابرهيمي –برج بوعريريج–وإلى اللجنة المناقشة التي ستتولى عناء قراءة هذا البحث ، ورغم ما بذلته من جهد فاني أقر أنه جهد المقل الذي يدرك أن الإبداع الشعبي أوسع وأعمق من أن يعرض في دراسة متواضعة مثل هذه ،ولكن عزائي أني اجتهدت فان أصبت فذلك مطلبي ومبتغاي وإن أخطأت فمن طبيعة البشر الخطأ والنسيان:

ومن ذا الذي ترضى سجاياه كلها كفى المرء نبلا أن تعد معايبه.

الفصل التمهيدي

حدود ومفاهيم

1 – برج بوعريريج (Bordj Bou Arreridj)

2 – الحكاية العجيبة (Le conte merveilleux)

3- بنية السّرد (la Structure de narration)

من المؤكد أن أي بحث يسعى إلى تحقيق درجة من الدقة العلمية، عليه أن يصدر عن منظومة اصطلاحية واعية لموضوع اشتغاله انطلاقا من أن "مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه"[1].

من هنا ستكون أول محطات البحث عرض المفاهيم التي سيقوم عليها (برج بوعريريج الحكاية العجيبة، بنية السرد)، عرض تقتضيه هيكلة البحث والتي تطمح إلى أن تبني مقاربة تحليلية تطبيقية في فصولها القادمة أكثر منها نظرية , ذات علاقة مباشرة بتحليل النصوص الشعبية، والبداية ستكون مع مصطلح الحكاية العجيبة كموضوع مباشر للدراسة ، يليه عرض عام لمفهوم بنية السرد كهدف مباشر من التحليل ، لكن قبل هذا سيحاول البحث إلقاء نظرة عامة حول بيئة الحكي، ذلك أنه لا سبيل إلى فهم هذا اللون التعبيري إلا إذا تم وصله بالبيئة المادية التي ولد فيها"فالحكاية لا تكتمل دراستها وفهمها إلا على تربتها الواقعية حيث نمت"[2]، وهذه هي خاصية البحوث الميدانية في الأدب الشعبي ، والتي يتصدرها في الغالب الأعم تقديم صورة عن بيئة البحث ، إذ لا تفصل مثل هذه البحوث الإبداع الشعبي عن إطاره المرجعي بحسب ما يذهب إليه الباحث الجزائري عبد الحميد بورايو[3]، وطموح البحث أن تعكس فصوله الموالية البيئة التي تنتشر بها الحكاية العجيبة، وتصورات أهلها الذين مازالوا يردِدونها .

1 – برج بوعريريج :(Bordj Bou Arreridj)

أ – الإطار الجغرافي:

تقع عاصمة البيبان برج بوعريريج بالهضاب العليا الشرقية حيث "تحتل بوابة الشرق موقعا استراتيجيا على الطريق الوطني رقم 5 كما تعتبر منطقة عبور هامة ومحورا رئيسيا يربط وسط البلاد بشرقها"[4]، تتربع ولاية البرج على مساحة يقدر ب 3920.42 كلم^2 ، يحدها شرقا ولاية سطيف، وغربا ولاية البويرة ، شمالا ولاية بجاية وجنوبا ولاية المسيلة[5] .

---

[1]- فاضل ثامر : اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، ط1 ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1994 ، ص170 .

[2]- يوري سوكلوف : الفولكلور _ قضاياه و تاريخه _ ترجمة حلمي شعراوي ، عبد الحميد حواس ، مراجعة و تقديم عبد الحميد يونس ، ط2 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ،2000 ، ص90 .

[3] - مقابلة الباحثة مع الدكتور عبدالحميد بو رايو ، مخبر أطلس الثقافة الشعبية ، جامعة الجزائر 2 ، بوزريعة ، يوم 2013.09.25.

[4]- مزيان وشن ، إقليم ولاية برج بوعريريج عبر العصور - دراسة تاريخية- د ط ، دار نشر و توزيع الكتب جيتلي ، برج بوعريريج ،2006، ص14.

[5]- برج بوعريريج : الدليل السياحي ، إعداد مديرية السياحة لولاية برج بوعريريج .

يتسم مناخ المنطقة بأنه قاري شبه جاف يتميز شتاءا بالبرودة الشديدة، حيث تتساقط الأمطار والثلوج، بينما يتميز صيف المنطقة بالحرارة والجفاف، حيث تسجل الحرارة أحيانا أدنى درجة لها ب 0° درجة ، وترتفع صيفا لتصل إلى 40° درجة كحد أقصى[1].

تتنوع تضاريس المنطقة بين الهضاب العليا، المناطق السهلية والمناطق الجبلية[2]، وهذا التنوع في التضاريس "كان له أثر إيجابي في استقرار الكثير من الناس خاصة منهم البدو الرحل الذين استقطبهم مناخ الولاية وتضاريسها والذين يأتون من الجنوب للانتجاع* في أراضيها[3]، من هنا تعد المنطقة مركزا فلاحيا بامتياز، ولهذا تعرف عند الكثيرين "بلاد الصابة ".

ب – الإطار التاريخي:

* **أصل التسمية:** يعود أصل تسمية برج بوعريريج إلى عهد الأتراك العثمانيين إذ تعني كلمة البرج المكان المرتفع المطل على مختلف الجهات المجاورة فكلمة البرج في اللغة العربية تعني الظهور والبروز والارتفاع، إذ جاء في لسان العرب:"وإنما قيل للبروج بروج لظهورها وبيانها وارتفاعها"4، وقد أطلق الأتراك بشكل واسع كلمة البرج على المناطق المرتفعة المخصصة للحراسة والمراقبة.

– أما بوعريريج فكثيرا ما تم تداوله عند سكان المنطقة وأخذ في ذلك عدة تأويلات وروايات، يذكر البحث أشهرها:

– لفظ برج بوعريريج مشتق من بابا عروج التركي، الذي قدم إلى الجزائر عام 1445م وقيل أنه في عهده تم بناء برج وإقامة قواعده من جديد بعدما كان خربة مهملة، واحتفاءا به سمي برج بوعروج ونظرا لثقل اللفظ خفف إلى بوعريريج وهذا احتمال ضعيف لأن اسم بوعريريج جاء بعد بابا عروج بعدة سنوات[5].

Voir : Bordj Bou Arreridj , -Guide Touristique- Direction De Tourisme Et De L Artisanat, Bordj Bou Arreridj , P2 .

[2]- دراسة القدرات السياحية لولاية برج بوعريريج ، منشور من إعداد مديرية السياحة و الصناعة التقليدية لولاية برج بوعريريج ، ص9 .

* - الانتجاع: هو عبارة عن حركة تنقل موسمية للقبائل و العائلات الصحراوية (منطقة المسيلة بالتحديد) بحثا عن مواطن الكلأ و العشب لتربية حيواناتها ، ولا تزال هذه الحركة قائمة إلى يومنا هذا ، إذ على مستوى قرية بوقبيص – دائرة رأس الوادي – جنوب الولاية ، مازالت هذه العائلات تأتي صيفا وتقام الخيام ،هروبا من شدة الحر و قلة المراعي في الجنوب .

[3] - مزيان وشن : إقليم ولاية برج بوعريريج ، ص26 .

[4] – ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 2 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان، د ت ، ص 211 .

[5]- برج بوعريريج ويكيبيديا الحرة تم الإطلاع على المقال يوم2013/01/03.

– لفظ برج بوعريريج مرتبط بشخص كان يمارس اللصوصية وقطع الطريق عن الناس عبر مضيق البيبان ويتخذ من البرج مقرا له وكان يضع على رأسه خوذة نحاسية فوق رأسه بها ريش على شكل عروج الديك، فلقب باسم بو عريريج .[1]

– أصل تسمية برج بوعريريج يعود إلى الحارس التركي في مكان البرج (قلعة) ، حيث كان يضع خوذة نحاسية فوق رأسه بها ريش على شكل عروج الديك، وكان الناس في البداية يطلقون على البرج اسم برج بوعروج ثم مع مرور الزمن تحول إلى صيغة تصغير باسم برج بوعريريج.[2]

ويميل البحث إلى ترجيح الرواية الأخيرة باعتبارها الأقرب إلى المنطق و الأرجح عند البعض على غرار الباحث مزيان وشن

*** أصل السكان:**

يبلغ عدد سكان المنطقة 632211 نسمة حسب آخر إحصاء ، إذ ينحدرون من أصول أمازيغية لقبائل كتامة وصنهاجة وعجيسة[3]، وهو الأصل الذي أطلق عليه اسم البربر من قبل أقوام أخرى، فالبربر حسب المؤرخين"كلمة مشتقة من الفعل العربي بربر بمعنى همس لأن اللهجة الإفريقية كانت عند العرب بمثابة أصوات الحيوانات العجماوات، ويرى البعض الأخر أن بربر مكرور (بر) والذي هو الصحراء باللغة العربية، يحكى أن الملك إفريقش عندما غلبه الآشوريون والإثيوبيون هرب إلى مصر، ولما وجد نفسه مطاردا عاجزا عن مقاومة العدو أستشار قومه في أي سبيل يسلكونه للنجاة فأجابوه صارخين "ذا لبربر" أي إلى الصحراء"[4] ، و هذا هو التفسير الأول في أصل كلمة بربر .[*]

غير أن إطلاق اسم البربر على السكان الأصليين لبلاد المغرب"لا يفيد فحسب معنى العجمة التبليغية، كما يتأول المختصون بسبب التسمية وعلتها، ولكن دلالة هذا اللفظ تعني أيضا التأبي، وعدم تمكين الآخر من الذات، ومن انتهاك كرامتها، وهو ما يتأكد في دال "أمازيغ" ذلك اللفظ القومي الأصيل المعبر عن عشق الحرية واللاخنوع"[5]. وإن كان السكان الأصليين لمنطقة البرج هم البربر أو الأمازيغ على إخلاف التسمية ، فإن إقليم هذه المنطقة بعد الفتح الإسلامي قد شهد

---

[1]- مزيان وشن: إقليم ولاية برج بوعريريج عبر العصور ، ص12-13 .

[2]- ينظر عز الدين بلمولود: برج بوعريريج باختصار في التاريخ و الآثار ،ط1 ، الشركة العربية للطباعة و النشر، 1999 ،ص27 .

[3]- ينظر أحمد توفيق المدني : هذه هي الجزائر ، د ط ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1956 ، ص29 .

[4]- الحسن بن محمد الوازن الفاسي: وصف إفريقيا، ترجمه عن الفرنسية محمد حجي ، محمد الأخضر ، ج 1 ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، 1983 ، ص 34 .

[*] - هذا التفسير يتفق مع من يقولون أن أصل الأفارقة من اليمن، إذ أن تسمية إفريقيا مشتقة من إفريقش ملك اليمن ، الذي كان أول من سكن هذه البلاد .

[5]- سليمان عشراتي : الشخصية الجزائرية ، د ط ، دار الغرب للنشر و التوزيع ،وهران، الجزائر، د ت ، ص 8 .

"هجرات القبائل العربية في القرن 6 هـ والموافق للقرن 12 م مثل قبائل بني هلال و قبائل بني سليم التي استقر البعض منهم في الهوامش الجنوبية لأرض الولاية[1]، وحسب ما يذهب إليه المؤرخون "فالعنصر العربي دخل المغرب في صورة جيوش فاتحة ، وقد استقر رجال هذه الجيوش في نواحي المغرب كله بعد إتمام الفتح"[2] ، وما لا شك فيه أن تقصي مثل هذه التفاصيل سيفيدنا حتما في معرفة طبائع وأخلاق وعادات ولغة سكان المنطقة، والتي جسدتها إبداعاتها الشعبية في مقدمتها الحكاية .

*** العصور التاريخية :**

إذا كانت الجزائر تزخر بتاريخها العريق، فإن منطقة البرج تحتل مكانة معتبرة من هذا الجانب من خلال المواقع والمعالم، التي ترجع إلى عصور مختلفة، والتي وإن دلت فإنما تدل على تطور الإنسان منذ الأزمنة الغابرة، وأن المنطقة ذات تاريخ حافل بالأحداث ،إذ تعاقبت عليها عصور تاريخية مختلفة وفي مقدمتها:

– **فترة ما قبل التاريخ:** من خلال البحوث التي قام بها الأثريون "ثبت وجود آثار هامة لمرحلة ما قبل التاريخ ، تمثلت في شظايا من الصوان ورؤوس الرماح والسهام ، منها المنقوشة دلت على مرور الإنسان البدائي بالمنطقة"[3]، "ومن معالم هذه الفترة التاريخية محطة وعلول بالمدينة، حيث عثر على أدوات كلسيه منقوشة بكميات معتبرة على طول امتداد المساحة الأرضية كفأس كلسي أزرق اللون بأحد وجهيه نقش لرجل يحمل سهم منصوب باتجاه عصفور فار".[4]

– **الفترة الرومانية:** نظرا لكون المنطقة ذات طابع زراعي ، ونظرا لتوفر المياه بها، فقد جلبت إليها أطماع الرومانيين الذين شكلوا بها قلاع وحصون لتخزين المنتجات الفلاحية ، و من أهم المدن الرومانية توجد الحمادية*، والتي كانت تسمى إكويزيتو، و قد تم العثور بها على العديد من البقايا الأثرية ككنيسة مسيحية وفسيفساء معاصر زيتون تم نقل البعض منها إلى حديقة الولاية[5] .

– **المرحلة الإسلامية:** تعتبر الفترة الإسلامية من أهم الحقب التاريخية التي شهدتها المنطقة ، والتي أحدثت تحولات إيجابية على جميع الأصعدة ،وحسب المؤرخين فقد تم فتح المنطقة بقيادة الفاتح موسى بن نصير في عهد الخليفة الأموي عبد الله بن مروان ، وقد تأثرت ثقافيا و حضاريا بإمارة بني

---

[1]- مزيان وشن : إقليم ولاية برج بوعريريج عبر العصور ، ص 19 .
[2]- الرقيق القيرواني : تاريخ إفريقيه و المغرب ، تقديم و تحقيق و تعليق محمد زينهم ، محمد عزب ، ط1 ،دار الفرجاني للنشر و التوزيع ، 1994 ،ص 20.
[3]- كمال مختاري : مدخل إلى تاريخ برج بوعريريج ، إعداد المكتب العلمي لجمعية آفاق الثقافية ، ص2 .
[4]-كمال مختاري : برج بوعريريج –مواقع و معالم- ، ط2 ، الفانوس للثقافة و الفنون ، برج بوعريريج ،الجزائر ، ص 07-08 .
* الحمادية : تتواجد على بعد 14 كلم جنوب غرب مدينة برج بوعريريج .
[5]- ينظر مزيان وشن : إقليم برج بوعريريج عبر العصور ، ص 57 .

حمدان بالمسيلة، ومن بين المناطق الأكثر تعبيرا عن هذه الفترة منطقة تيحمامين**، وهذا بناءا على المواد المستعملة والطريقة التي تم بها بناء هذه المدينة والتي تتشابه مع آثار قلعة بني حماد.[1]

– **الفترة العثمانية:** أسهمت هذه الفترة بشكل واضح في تكوين المنطقة، إذ يعود فيها التأسيس الحقيقي للمدينة، ففي عام 1552 أسس القائد العثماني محمد حسن باشا حامية عسكرية إذ اختار أعالي هضبة منطقة البرج ليشيد قلعته، وتسمى هذه القلعة اليوم ببرج المقراني، وفي هذه الفترة بدأت تتوافد على المنطقة القبائل المجاورة وبدأت المدينة في الظهور[2].

– **الفترة الفرنسية:** ولعل أبرز ملمح يطبع هذه الفترة الثورة الشعبية التي قادها الشيخ محمد المقراني*، والتي يؤكد المؤرخون في تاريخ المقاومات الشعبية أنها أخطر الثورات ضد الاستعمار الفرنسي ، ولن يركز البحث على الطابع الثوري للمقاومة لأنه باب مفتوح للباحثين في تاريخ الثورات الشعبية، وإنما سيلقي نظرة عامة عن تفاعل الجماعة الشعبية وتلاحمها مع هذه المقاومة، لأستحضر هنا هذه الأغنية الشعبية القبائلية ، وترجمتها بالعربية والتي قيلت في أسر بومرزاق شقيق المقراني :

أيث اودرار دث الماين يا ولاد الجبال ياولاد الماين

عمسن بو مرزاق ترصدوا بومرزاق

انفكن إيعدوان يعطوه للعدو[3]

كما لا تزال النساء ترددن إلى اليوم شعرا أمازيغيا في استشهاد المقراني و من هذه النماذج:

اجبيغ فالطاق اعلاين نظرت من النافذة العليا

أفي ذا الباشاغا اسردن رايت الباشاغا يغسلونا

ذا الكف املال اسعلنن في كف ابيض وضعوه[4]

ج – الإطار الفولكلوري:

لا يزال الماضي يؤثر في تشكيل حاضر المجتمع البرايجي من خلال الإصرار على بقائه رغم كل ما تفرضه الحداثة من إغراءات، وفي هذا السياق تشكل الثقافة الشعبية بوجهيها المادي والمعنوي

** - تيحمامين : تقع ببلدية العش على بعد 37 كلم من مدينة برج بوعريريج .

[1] - ينظر كمال مختاري : برج بوعريريج- مواقع و معالم - ص 34-35 .

[2] - ينظر مزيان وشن : إقليم برج بوعريريج عبر العصور ، ص 150 .

* - الشيخ محمد المقراني : هو أحد قادة الثورات الشعبية التي شهدتها الجزائر خلال القرن 19 ، كان حاكم مجانة ، و بعد وفاة الأب عين مكانه ابنه محمد المقراني ، ليقدم استقالته بعد ذلك إذ ثار على القوات الفرنسية و قاد مقاومة شرسة بمساعدة أخيه بو مرزاق و إبن عمه الحاج ، إلى أن استشهد برصاص العدو عام 1871

[3] - ينظر عز الدين بلمولود : برج بوعريريج باختصار في التاريخ و الآثار ،ص34 .

[4] - ينظر مزيان وشن : إقليم برج بوعريريج عبر العصور، ص 163 .

، ومن خلال مختلف الممارسات رصيدا يعزز أصالة وعراقة المنطقة، وسيحاول البحث فيما يلي كشف الغطاء عن المخزون الثقافي الشعبي المادي واللامادي والذي تزخر به المنطقة:

– **التراث اللامادي:** يزخر المجتمع البرايجي بعادات** ومعتقدات ذات ثقل وحضور مستمر في ممارسات الجماعة ، والتي يمكن حصرها في :

* **عادات تتعلق بدورة الحياة:**

– **عادات الميلاد** :يحتفل المجتمع البرايجي بميلاد الطفل احتفالا خاصا ، فهو في ميلاده يمثل بداية الحياة ، وفي نموه رمز متجدد لتجدد هذه الحياة، وتذهب الجماعة الشعبية أن الأم وجنينها يتعرضان لطول فترة الحمل والولادة إلى عدد من المخاطر التي تأتي من مصادر مختلفة كالعين أو دخول أماكن معينة كالمقابر في أوقات خاصة كالعصر خوفا من المس أو الإجهاض ، وتحضى المرأة بعناية خاصة من طرف العائلة ، فتمنع من القيام ببعض الأعمال التي تتطلب جهدا كالعجن ، كما تحرص العائلات على تلبية طلبات كل الذي تشتهيه المرأة خوفا من ظهور وحمة* على الطفل حتى وإن كان نادرا و يصعب الحصول عليه في موسمه، والواقع أن رغبات المرأة الحامل ما هي إلى فرصة لاختبار شعور الزوج وأهله نحو المرأة الحامل، وما يحسون به من محبة . كما تحرص العائلات البرايجية على إبعاد المرأة عن كل المناظر القبيحة، لأنه يعتقد شعبيا أنه إذا ما وقع نظرها على منظر شخص قبيح أو حيوان فإن ولدها سيكون قريب الشبه منه، وعندما يولد الطفل تعم السعادة وتذبح شاة خاصة إذا كان المولود ذكرا ، وتخص المرأة بالاهتمام وتنام في غرفة(العايلة) والملاحظ عند المجتمع البرايجي أن المرأة النفساء لا تغتسل لمدة ثلاث أيام خوفا من الأرواح الشريرة كما يجب أن تقوم القابلة دون غيرها بغسل ثياب المولود دون غيرها، وتستمر العادات حتى يومها السابع أو ما يعرف بالسبوع، أين تجتمع كل العائلة و يحتفلون بالمولود ، إذ تقوم المرأة بالاكتحال وتنظيف أسنانها بالجوز وتخضيب يديها ورجليها بالحناء، كما تقوم بتنظيف ولدها وإلباسه حلة جديدة، وعند بعض العائلات يحلق رأس الطفل ويوزن الشعر ليشتري له والده وزنه ذهبا ويتصدق به عند البعض ن كما تذبح الشاة و يدعى الأقارب والجيران لتناول الغداء والذي يكون في الغالب طبق الكسكسى .

** - العادات : تعرف العادة (la coutume) بأنها "سلوك أو نمط سلوكي تعده الجماعة الاجتماعية صحيحا وظيفيا و ذلك بسبب مطابقته للتراث الثقافي القائم ، و لو أكدنا القوة القسرية المعيارية للعادة فإنه يمكن تسميتها عادات شعبية أو سننا". ايكه هولتكراتس : قاموس مصطلحات الإثنولوجيا و الفلكلور، ترجمة محمد الجوهري ، حسن الشافعي ، ط2 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1972 ، ص 247 .

* - الوحمة : بقعة تظهر على جسم الطفل ، قد تكون كبيرة أو صغيرة فتشوه نظهره ، إذ تعتقد الجماعة الشعبية إن الحامل التي تتوحم و تشتهي شيئا من المأكولات و لم يحظر لها فإن هذا النوع من الطعام سيظهر على جسم الطفل يسمى الوحمة .

– **عادات الختان:** يعد الختان مرحلة عبور نحو الرجولة، فبعد أن كان الطفل صغيرا، بعد الختان سيصبح أكثر نضجا، إذ تصير لديه القدرة على أداء الفروض الدينية كالصلاة والصيام ويكاد يشبه الاحتفال بالختان الاحتفال بالزواج لكن بشكل مصغر، فالطفل المختون عريس صغير حسب عادات أهل المنطقة حيث تخضب يديه ورجليه بالحناء وهذا ليلة ختانه، فيلبس اللباس التقليدي وفي اليوم الثاني يؤخذ بالطفل إلى الطّهار أو الطبيب المكلف بالعملية، وبعد أن تتم بنجاح يهنئ الحضور الطفل ويملؤون طربوشه بالأوراق النقدية، وقد أضحت هذه الاحتفالية مناسبة لإبراز التكافل الاجتماعي بين العائلات في إطار ما يعرف بالختان الجماعي للأطفال المعوزين، خاصة في المناسبات الدينية كليلة القدر أو المولد النبوي أو عاشوراء، ومع هذا فإن الاحتفال بالاختتان لا يفقد طابعه الشعبي.

– **عادات تتعلق بالزواج:** وهناك مراحل هامة تسبق الزواج وهي الخطوبة ، إذ جرت العادة أن يبادر الشاب بالخطبة بعد أن يسأل عن أهل المرأة وسمعتها ليتوجه في وفد إلى أهل المرأة وعندما يطرق الباب ويؤذن بالدخول تقول إحداهن: "ضياف ربي " فيرد أهل البيت :"أهلا وسهلا زارتنا البراكة"، وبعدها يأتي الحديث عن عائلة الخطيب وعن محاسن الخاطب حتى ينال إعجاب عائلة الفتاة، لتدخل بعدها المرأة في أجمل ملابسها وزينتها وفي يديها صينية القهوة، وفي عادات المجتمع البرايجي أن لا تتزين المرأة بمساحيق التجميل وإنما تكتفي بإظهار جمالها الطبيعي وبعد تناول الحضور المشروبات والحلويات والتي يشترط أن تكون من صنع يد المخطوبة، يتم تحديد موعد آخر للتفاهم حول المهر، إذ يقوم أهل العريس بدفعه وهو المعروف في المنطقة بالشرط، وقد تكون قيمة المهر مادية أو معنوية وبعد التفاهم تأتي مرحلة العرس الذي يدوم في المنطقة أربعة أيام ، يبدأ يوم الثلاثاء إذ يحضر أهل العريس شاة مع كل لوازمها لإعداد(عشا لعروس)، وفي يوم الأربعاء بعد أن تتزين العروس تقوم بالتصديرة، من خلال ارتداء مختلف الألبسة التقليدية، وبعد تناول العشاء الذي يكون في العادة طبق الكسكسى مع حساء الشربة، تقوم إحدى الحاضرات من قبل أهل العريس ويشترط فيها أن تكون سيدة مسنة لم يسبق لها أن طلقت أو أعادت الزواج بوضع الحناء للعروس وقريناتها كفأل حسن من شأنه أن يجلب لهن زواجا قريبا، وفي يوم الخميس يأتي أهل العريس لجلب العروس وفي كثير من مناطق البرج لا يرافق العروس عريسها، وإنما ترافقها امرأتان من أهله أو أهلها، حيث يقمن بمواساة العروس وحراسة جهازها خوفا من السحر، وفي يوم الجمعة يحضر أهل العروس مختلف

الحلويات التقليدية والعصرية مع طبق المسفوف* والفواكه والمشروبات، ثم يقومون بتحزيم العروس، حيث يقومون بوضع حزام ويشد على بطنها و يوضع فيه أوراق نقدية، والمقصود من عملية الحزام أن العروس قد أصبحت ربة منزل لأن من عادة المرأة عندما تقوم بأعمال المنزل أن تشد وسطها بحزام.

– **الجنازة:** إذا كان ميلاد الإنسان يدخل الفرح والسرور في قلوب أهله فإن وفاته تدخلهم في حزن، وقد جرت العادة عند حلول أجل الإنسان أن تقام له الطقوس الإسلامية من تطهير وتكفين، ثم يوضع جسده في دار الضياف، ويحضر القيام ببعض الأعمال كإيقاد النار مدة ثلاث أيام لأن ذلك سيجنب الميت نار جهنم ، لذلك فإن الجيران هم من يتولون تحضير الأكل، هذا وقد جرت العادة أن يحضر أقارب الميت مع الأئمة (الطلبة) لقراءة القرآن وطلب المغفرة، وفي اليوم السابع يتوجه الأقارب إلى المقبرة ويرشون القبر بالماء ويتصدقون على الموجودين، وفي ليلة الأربعين من الوفاة يؤتى مرة أخرى بالأئمة لقراءة نصيب من القرآن والترحم على الميت بحضور الأهل والجيران.

– **عادات تتعلق بالمواسم الزراعية:** تنفرد منطقة البرج دون غيرها من مناطق الجزائر بعادات خاصة مرتبطة ارتباطا مباشرا بالأرض، فعلاقة الإنسان البرايجي بالأرض علاقة مميزة إلى يومنا هذه "ونظرا لطبيعة المنطقة ومناخها فقد اختصت بالطابع ألفلاحي بالدرجة الأولى، إذ تصنف من بين مناطق الوطن ذات النشاط ألفلاحي"[1]، ولعل من أبرز العادات التي تحضر في المواسم الزراعية والتي ترجع إلى حضارات قديمة.

– **موسم الحرث:** تعتبر عملية الحرث الحلقة الأولى في العملية الفلاحية، تبدأ العملية من شهر أكتوبر لتمتد أحيانا إلى شهر جانفي، ولا نستغرب طول هذه الفترة نظرا لصعوبة التضاريس وقلة الإمكانيات لدى الكثير من الفلاحين، تستقبل العائلة البرايجية هذه الموسم بإحياء جملة من العادات، خاصة في اليوم الأول من الحرث، حيث تقوم الجدة في الغالب بتحضير طبق الروينة*، ووضعها في صحون ليتوجه الجميع إلى الحقل، ثم يبدأ الأطفال بالدعاء حتى ينعم الله على صاحب الأرض بالرزق الوفير، وقديما وحسب شهادة أهل المنطقة لا يعاود صاحب الأرض حلق لحيته حتى ينمو الزرع لأنه سيبقى مهموما حتى يظهر الزرع، وفي الليل يحضر طبق خاص من الطعام كالكسكسى المصنوع من القمح أو الشعير ابتغاء تكاثر الزرع كما تتكاثر حبات هذا الطبق.

---

* - المسفوف : نوع من أنواع الكسكس ، يفتل رقيقا ثم يضاف إلية السكر و الزبدة و الزبيب .

[1]- مزيان وشن: إقليم برج بوعريريج عبر العصور، ص 19 .

* - الروينة: طبق شعبي يحضر أساسا من القمح ، حيث ينقى و يحمص و يطحن ثم يوضع في الماء المغلي بإضافة السكر.

– **عادة يناير**: تسمى هذه العادة برأس العام إذ يحتفل به يوم 12 يناير من كل عام ،تحمل هذه الاحتفالية دلالة تاريخية[**] ، كما تدور حولها أسطورة شعبية سائدة في المنطقة، "إذ يحكى أن عجوزا كانت تمتلك قطيعا من الماعز و حدث وأن تساقطت الثلوج و الأمطار إلى درجة تعطيل الناس عن قضاء حوائجهم فدعت هذه العجوز عليه بالشر ، وقد رأى شهر جانفي في هذا السلوك ظلما له و للخير الذي يأتي به فتوجه إلى شهر فيفري طالبا منه إعارته يوما من أجل الانتقام من هذه العجوز، فاستجاب شهر فيفري لهذه الدعوة و تقلص عدد أيامه إلى 28 يوما و لما عزمت العجوز على الرعي ففاجأها يناير من جديد فأهلكها وأهلك قطيعها"[1]، وعلى مستوى منطقة البرج يحاط هذا اليوم بجملة من الطقوس طلبا للبركة وأملا في خصوبة الأرض، حيث تنتشر النساء حول منابع المياه العذبة صبيحة هذا اليوم و يملأن قربهن بالماء الصافي مع الحرص على ربط فوهات القرب بضفائر مصنوعة من الأعشاب تيمنا بسنة زراعية خصبة، كما يشرع رب كل عائلة في ذبح ديك ونشر ريشه على الحقول وهو يردد :"هاك الريش واعطيني لحشيش"، كما تقوم النسوة بتحضير أطباق شعبية كالشرشم وهو مكون من الحبوب كالقمح و يوزع على العائلات من أجل أن تكون سنة سهلة , أما في المساء فيطهى طبق حلو كالغرايف حتى تكون الأيام حلوة.

– **عادة شاو الربيع**: تنفرد منطقة البرج دون سواها من مناطق الجزائر بالاحتفال بالربيع باعتباره يمثل رمز تجدد الحياة، يصادف هذا الاحتفال 12 مارس من كل سنة، إذ تحضر في هذه المناسبة حلويات خاصة تعتمد أساسا على خيرات الأرض، كالمبرجة والمقروط والرفيس ، فحسب شهادة السيدة شراد بركاهم يخص هذا اليوم بعادات شعبية:"كيما نقولو غدوا الربيع، انحيو لمناصب[*] ليكنا دايرينهم، نطيشوهم ونجيبو مناصب جديدة، كنا نطيبو على التراب، نجيبو تراب جديد، وفالليل نديرو بغرير، وغدو نديرو لقرص للولاد ونديرولهم حبات تشينا وبيض، ونديرولهم طلالع باه نروحو نربعو"[2]، وبعد أن يلتم شمل العائلة، يخرجون جماعات جماعات إلى الحقول، وينسى كل واحد مشاكله ويقف نظرة تأمل للطبيعة،كما يردد الأطفال أغاني خاصة بهذه المناسبة:

[**] - يذهب المؤرخون إلى أن هذا الاحتفال يرجع إلى "انتصار الملك البربري شيشنق الذي كانت له صراعات عديدة مع القبائل التي كانت تحكم مصر، ففي ذلك الوقت دخلت صحراء شمال افريقية في جفاف و هو ما دفع للبحث عن مناطق دافئة و معتدلة ،و هي النيل قديما للاستقرار ، فتولدت تلك الصراعات ، وفي عام 950 قبل الميلاد استطاع شيشنق في 12 يناير أن يفوز بجيشه المكون من قبائل تيحنو و تيمحو و اليبو ، و فاز على المصريين المقيمين في الدلتا وأسس الأسرة 23 ، لذلك يحتفل سكان شمال إفريقيا من كل عام ب 12 يناير بذلك النصر الذي حققه شيشنق على إحدى القوى العظمى في التاريخ القديم وهم المصريين ، مقابلة الباحثة مع الأستاذة حفيظة لعياضي ، تخصص تاريخ قديم ، جامعة المسيلة ، يوم 14-01-2015 .

[1]- انشغالات : حصة إذاعية ، إنتاج الاذاعة الثقافية ، يوم 05.01.2014 .

[*] - المناصب : أعمدة يقام عليها الموقد ، إذ تعتقد الجماعة الشعبية أن تغييرها سيؤدي إلى تغيير الوضع إلى الأفضل

[2]- مقابلة مع السيدة بركاهم شراد : مسجد عبد الحميد بن باديس ، دائرة رأس الواد، يوم25-12-2014 .

آربيع الربعاني
كل عـام تلقاني
في لجنان الوسطاني
أنا و اما وخياني

وفي المساء ترجع العائلات تحمل معها ما جادت به الأرض من خضر كالقرنينة[*].

– **موسم الحصاد:** وهو الموسم الذي ينتظره سكان المنطقة بشغف كبير، ففيه تتم عملية جني المحصول بعد طول انتظار ، وقديما كانت هذه العملية تتم بآلات تقليدية كالمنجل جماعات جماعات على أشعة الشمس ، وهم يرددون أغاني خاصة:

ذراري يا طيور الجنة
وانتومـا ناس اصغار
لهربتو للـه تعالى
يمنعكم من صهد النار[1]

ويخصص لهذا اليوم وليمة خاصة ،بطهي اللحم لأن عملية الحصاد صعبة، كما يتم في هذا اليوم إخراج زكاة من المحصول فبحسب شهادة السيدة فاطمة الزهراء عدوي:" كي يتمو الحصاد، لازم يمدو العشور في الطرحة"[2].

إن هذه الأعياد الفلاحية وبسبب الطابع التقليدي الذي تتسم به الحياة الريفية أكثر تأصلا فيها بكثير مما في المدن. ثم إن غالبية هذه السلوكات الطقسية موروثة من العصور القديمة. كما أن الاحتفال بهذه الأعياد الفلاحية قد تختلف في التفصيلات والجزئيات من منطقة إلى أخرى وفقا لخصوصيات كل ثقافة

***المعتقدات:** تنتشر بالمنطقة مجموعة من المعتقدات[*] يؤمن بها أهلها، ونظرا لكثرتها ارتأى البحث عرض أشهرها حسب التقسيم التالي:

---

[*] - القرنينة : نبات شوكي ينبت في فصل الربيع ،يحضر منه طبق الكسكسي بالحليب

[1]- مقابلة مع السيدة زينب بن خليفة: قرية بوقبيس ، بلدية راس الوادي، ولاية برج بوعريريج ، يوم 13-01-2015 .

[2]- مقابلة مع السيدة فاطمة الزهراء عدوي ، بمنزلها ، عين تاغروت ، برج بوعريريج ، يوم 15-02-2013 .

[*] - المعتقد : أن ما يميز المعتقد عن العادة الشعبية أنها "خبيئة في صدور الناس ، فهي تلقن من الأخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها ، و تشكل بصورة مبالغ فيها أومخففة ، و يلعب الخيال الفردي دورا مهما و يعطيها طابعا خاصا" ، ينظر محمد الجوهري : علم الفولكلور ، ط1 ، دار المعارف ، القاهرة ،1957 ، ص 158.

– **المعتقدات الشعبية السلوكية:** وفي مقدمتها الإيمان بالسحر[**]، إذ لا تزال شريحة واسعة من المجتمع يلجؤون إلى السحر أو يمارسونه كوسيلة لمعالجة المشاكل وتحقيق ما هو مفتقد في الحياة (كالسيطرة على الزوج ، التأخر في الزواج ، النجاح في التجارة أو أي عمل)، ويمثل السحر اعتقادا حيث "باستطاعة الساحر بتلك القوى اللامرئية التي يؤمن بها أن يتحكم ويفعل في العالم المادي والمرئي"[1]، من هنا يتجه الناس للسحر بوصفه شكلا من أشكال الأمان، فيصدقونه نظرا لأنهم يشعرون بالحاجة إلى الاعتقاد فيه، وربما يتجهون إليه لتقليل الخوف والشك والغموض الذي يكتنف حياتهم، ومن أشهر أنواع السحر الشائع بالمنطقة السحر الاتصالي الذي يفترض وجود علاقة بين الإنسان وبين أي جزء ينفصل من جسده مثل الأظافر والشعر ، أي أن هذا النوع من السحر يقوم على أن " للأشياء التي كانت متصلة في زمن ما ثم انفصلت يبقى تأثير بعضها على بعض"[2] ، فكثيرا ما يستغل السحرة جزءا من أجزاء الإنسان (شعر، أظافر، ثياب) من أجل الأذية، لهذا يحرص الناس أن لا تقع هذه الأجزاء في يد من يغار منهم خوفا من استغلالها في السحر .

– **المعتقدات الشعبية النفسية:** ويأتي في مقدمتها الاعتقاد بالعين الحاسدة ، إذ تذهب الجماعة الشعبية أن بعض الأشخاص دائمو الحسد، من هنا فإن رؤية هؤلاء الأشخاص ستوقع مكروها لذا تعلق بعض التمائم كتعليق الخمسة[*]، وهكذا "فالعين الشريرة يمكن أن تبعد بحركة اليد ممدودة إلى الأمام بأصابعها الخمسة مفتوحة، وعوض أن نقوم بهذه الحركة يمكن أن نمثلها مثلا بشكل يد"[3] على ثياب المولود الجديد بحيث أذا وقعت عين الحاسد عليه فإنه لا يؤذى ، كما تعلق بعض العائلات في أعالي البيوت عجلات السيارة أو الدراجة من أجل إبعاد العين، وأحيانا أخرى يعلقون صورا بها عين زرقاء مكتوب عليها "عين الحسود لا تسود" ، خاصة في مداخل البيوت والسيارات الجديدة، وأحيانا أخرى إذا شعر أحد بتوعك صحي وضن أنه مصاب بالعين أو الحسد تقوم الجدة بتسبيع الملح حيث تمسك حفنة صغيرة منه و تقوم بتشكيل حركات دائرية حول رأس المعيون سبع مرات، ثم يرمى الملح ويشترط في من يقوم بذلك أن لا يلتفت وراءه، إضافة إلى الاعتقاد بالحسد فإن

[**] - السحر : " فن يدعي أصحابه القدرة على القيام بأعمال تعجز عنها القدرة البشرية العادية ، و ذلك عن طريق الاستعانة بقوى خارقة للطبيعة ، و من طريق السيطرة على بعض القوى الخفية في الطبيعة " . حسن دواس : تجليات ظاهرة السحر في المجتمع الجزائري من خلال كتابات الرحالة الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، مجلة السرديات ، ع 3 ، مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، 2009 ، ص 142.

[1] - خزعل الماجدي بخور الآلهة،دراسة في الطب و السحر و الأسطورة و الدين، ، ط1 ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، 1998 ، ص 33 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 30 .

[*] - الخمسة : كف من خمسة أصابع تصنع عادة من ذهب أو فضة أو نحاس لدرء العين .

[3] - حسن دواس : تجليات ظاهرة السحر في المجتمع الجزائري ، ص 153 .

الكثير من أهالي المنطقة يتشاءمون ويتطيرون من بعض الأشياء على الرغم من أن الإسلام نهانا عن التطير، إذ يتطيرون مثلا من اللون الأسود ، كما يتشاءمون من الغراب و البوم ، فهي إن حامت في البيت سيسمع خبر موت ، كما يتشاءمون من دخول النفساء على العروس يوم عرسها، ومن العروس الجديدة التي تكون في أول أيام زفافها ، و يصاب أهل زوجها بمكروه كموت أحدهم ، كما يتشاءمون من تكسر الأواني فيقولون: "تكسر الشر" كما يتطيرون من استعمال المكنسة بعد العصر ومن جهة أخرى يتفاءلون بالحمام الأبيض ،و باللون الأخضر و الذي يعتبرونه علامة من علامات الولي، كما يتفاءلون بحكة اليد اليسرى و يرون فيها علامة على قبض مبلغ من المال .

– **معتقدات عرفية:** إن الاعتقاد في الأولياء الصالحين و كراماتهم أحد الرواسب الثقافية و التي استمرت بفعل ممارسة سيما عند العنصر النسوي "فالأولياء الصالحون هم رجال مقربون إلى الله تعالى و لهم إمكانيات تسمح لهم بالاتصال به أكثر من غيرهم ، ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة"[1] ، وتعد الكرامة أحد أسباب زيارة الأولياء، ويقصد بها "الأمر الخارق للعادة ، والتي تظهر على يد شخص" والعادة أقسام: منها المعجزة، وتأتي على يد الأنبياء ثم الكرامة، ثم المعونة وتظهر على يد شخص عادي "[2] ، وهذه الكرامات تضل مستمرة حتى بعد موتهم ، وفي اعتقاد سكان المنطقة فالأولياء يشكلون الصفوة المختارة، حيث يستطيعون مساعدة الأحياء إذا طلب منهم العون، وتختلف أسباب الزيارة والتقرب إليه بالنذر كطلب الشفاء من مرض استعصيت معالجته كالعقم مثلا، أو تأخر في الزواج , ولا تزال بعض العائلات تقدس أضرحة الأولياء إذ يترددون عليها و يشعلون الشموع فيها استرضاءا لهم ومن أشهر الأولياء الصالحين بالمنطقة نجد الولي الصالح سيدي مخلوف بالمنصورة[*] والولي الصالح سيد علي الطيار بالقصور[**]

ومن خلال هذا العرض الذي استهدف التعريف ببيئة الحكي، يتوصل البحث أن منطقة البرج تزخر بإمكانيات جغرافية وتاريخية و فلكلورية، تتشابك كلها لتنبع من ماض يتدفق سيله ليسقي حاضر المنطقة، معززا بذلك كينونة هذه الأمة، ومدعما أصالتها وهويتها، فهل يا ترى غنية هذه المنطقة بتراثها الحكائي العجيب كما هي غنية في جانبها الجغرافي، التاريخي والفولكلوري؟

[1] - عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، د ط ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1996 ، ص22 .

[2]- الطاهر بو غازي : اتجاهات الأفراد نحو العلاج الشعبي - زيارة الأولياء الصالحين نموذجا - مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 3 ، معهد الثقافة الشعبية ، جامعة تلمسان ، 1415ه ، ص 60.

[*] - المنصورة : دائرة تقع غرب منطقة البرج .

[**] - القصور : بلدية تقع في الجنوب الغربي لمنطقة البرج .

2 – الحكاية العجيبة (Le conte merveilleux)

أ– المصطلح:

هي إبداع تعبيري عرفته تقريبا كل شعوب العالم منذ القدم، "تتقدم لدى الباحثين على اختلاف مشاربهم ، جميع الأنواع الأخرى ، وتحتل مكانة ممتازة بينها لما تتمتع به من قيم جمالية و أبعاد رمزية عميقة"[1].وقد أُعتبرت شكلا أدبيا قديما عرفتها المجتمعات الإنسانية منذ القدم، محتلة لمكانة متميزة في حياتها، لارتباطها بحياة الإنسان، وبما حملته من معتقدات مازالت موجودة في مجتمعات اليوم بمختلف طبقاته فالحكاية "بدأت مع تاريخ الانسانية نفسه، لا يوجد ولم يكن يوجد قط شعب من دون حكاية، فلكل الطبقات الاجتماعية، ولكل الجماعات البشرية حكاياتها الخاصة بها "[2]

حتى يتكامل التصور السليم لهذا النوع السّردي و حتى أتجنب التعميم سيكون من الأفيد الوقوف على الأرضية المعجمية المؤسسة لماهية هذا المفهوم ، و البداية ستكون مع الشق الأول من المصطلح وهو الحكاية .

أثبت البحث في تقصي الهوية اللغوية لمصطلح الحكاية أنها تحمل دلالات: التقليد، المشابهة ونقل الكلام، حيث عرفها ابن منظور بقوله: "حكى الحكاية كقولك حكيت فلانا وحاكيته ، فعلت مثل فعله و قلت مثل قوله"[3]، بينما ورد في القاموس المحيط للفيروز أبادي قوله : "حكوت الحديث، أحكوه كحكيته أحكيه، وحكت فلانا وحاكيته، شابهته وفعلت فعله، أو قوله سواء وعنه الكلام حكاية نقلته"[4]، ومما سبق ذكره يذهب البحث أن المعاجم العربية تتفق في تحديد المعنى اللغوي للحكاية والذي لا يخرج عن دلالات التقيد ونقل الكلام ، فهل تتفق هذه المعاني مع الحكاية العجيبة بوصفها شكلا من أشكال التعبير الشعبي؟ ، أما إذا تحولنا إلى المعنى الاصطلاحي فقد عرفتها نبيلة إبراهيم بأنها : " نص متكامل له بداية و نهاية ، و يحتوي على حوار متبادل بين موقفين متعارضين ، وجعلتها مطابقا لمصطلح tale الانجليزي"[5] ، بينما تذهب سيزا أحمد قاسم أن الحكاية (fable) : "التسلسل المنطقي لوقوع الأحداث وفق التسلسل الزمني"[6] ، بينما يجعلها كمال عياد مساويا لما أطلق عليه فورستر (Story) حيث تتخذ معنى: "قص الحوادث حسب ترتيبها الزمني"[7]، وإلى هنا يسجل

---

[1] - مصطفى يعلى : القصص الشعبي بالمغرب ، ط1 ، شركة النشر و التوزيع ، المدارس، الدار البيضاء ، 2001 ، ص 12 .

[2] رولان بارت وجرار جنيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد،دار ننوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 2001، ص 13 .

[3]- ابن منظور : لسان العرب ، ج2 ، د ط ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، 2003 ، ص542 .

[4]- الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، د ط ، ج 4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 313 .

[5] - عبد الرحيم الكردي : السرد و مناهج النقد الأدبي ، د ط ، مكتبة الآداب ، مصر ، 2004 ، ص 22.

[6] - سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص 36.

[7] - ا. م. فورستر : أركان القصة ، ترجمة عياد جاد ، مراجعة حسن محمود ، د ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ت ، ص 10 .

البحث مبدئيا توافق الدلالة اللغوية مع الدلالية الاصطلاحية ، فالحكاية كفن تعبيري تعتبر وجها من أوجه المحاكاة الفطرية لأقوال الجماعة الشعبية, محاكاة تتخذ من السّرد مادة ومن المجتمعات الشعبية موضوعا .

وإن كان هناك العديد من الباحثين من يطابق بين مصطلح الحكاية و بين مصطلحات أخرى تتخذ السرد وحدة أساسية للتبليغ على غرار القصة و الاقصوصة ، إذ يميل مثلا الباحث المغربي سعيد يقطين إلى المساواة بين هذه الصيغ جميعا (روى ، حكى ، قص) ، ويرى أن "كل هذه الصيغ تدخل ضمن جنس الخبر سواء كان هذا الخبر من الأخبار القصار أو الطوال ، وسواء كان حكاية أو قصة تدور حول الجن ، أو الأولياء الصالحين ، أو حول وقائع تاريخية أو متخيلة"[1]، فإن البحث ينحاز إلى تبني مصطلح الحكاية إلى الاعتبارات التالية:

– ارتباط مصطلح الحكاية بأصله بالشفهية، والشفهية خاصية تتصف بها عملية التواصل المنجزة انطلاقا من الإدراك السمعي في المحكيات الشعبية، إذ يقول محمد الجويلي:"إذا نظرنا في الفعل الذي اشتقت منه حكاية وهو حكى نراه شديد الارتباط في أصله بالمشافهة ولا علاقة له بالمكتوب، فهو يعني في الأصل قلد أو حاكى لتتطور دلالته بعد ذلك فيصير له معنى حدث أو روى"[2].

– ميل أغلب الباحثين في الدراسات الشعبية إلى تبني هذا المصطلح ، للدلالة به على نمط سردي محدد شكلا و دلالة ينتقل مشافهة عبر الأجيال ، على غرار الباحث المغربي مصطفى يعلى[3] والباحثة المصرية نبيلة ابراهيم[4]، والباحث الجزائري عبد الحميد بورايو[5]، من هنا فإن اختيار البحث لهذا المصطلح ما هو إلا مجاراة لكثير من دارسي الأدب الشعبي ، بهدف إشاعة المصطلح وتوحيده مشرقا و مغربا.

بعد تحديد القسم الأول من التسمية كان لابد على البحث أن يتبنى المصطلح الأقرب لهذا اللون التعبيري أهو الخرافة ؟ أم العجيب ؟ أم العجائبي ؟ .

أسئلة تزايد الشوق إلى معرفة إجاباتها سيما بعد أن تبنى البحث أثناء تقديم مشروع المذكرة، مصطلح الحكاية العجيبة ثم فوجئت بتغيير العنوان إلى مصطلح الحكاية العجائبية من قبل المؤسسة الجامعية التي أشتغل ضمنها، وكباحثة تشق بدايات طريقها في مجال البحث العلمي ، بدل أن أنحاز

[1] - سعيد يقطين : الكلام و الخبر ، مقدمة للسرد العربي ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، 1997 ، ص 192.
[2] - محمد الجويلي : أنثروبولوجيا الحكاية ، د ط ، مطبعة قرطاج ، تونس ، 2002 ، ص 67 .
[3] - ينظر مصطفى يعلى : القصص الشعبي بالمغرب .
[4]- ينظر نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، د ط ، مكتبة غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د ت.
[5] - عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، د ط ، دار القصبة للنشر الجزائر ، 2006 .

إلى تبني هذا الطرح (العجائبي) المهيأ والمسبق، فأتجاوز بذلك جملة من الأسئلة العصية وأتحول إلى تطبيق ما قد حدد لي ، وهذا يتنافى مع روح البحث "الذي ما هو إلا مسيرة من طرح الأسئلة"[1] ، فقد اخترت أن أعرض تصوري وأقارنه بتصور غيري ، لأختار أقربهما إلى الصحة ، بناءا لخلفية ابستيمولوجية ترى أن الاختلاف في الطرح إثراء للموضوع وتعميق للمفهوم، وتؤمن أن الاكتفاء بمجرد وصف الوقائع بناء عقيم إذا لم يتوج بتبني رؤيا واضحة مبنية على الاختيار المعلل ، لا الاختيار المفروض ، آخذة بعين الاعتبار أن: "جميع المقولات الجاهزة التي نحسب أنها منتهية تهتز عند الحوار مع مقولات أخرى أكثر وثوقية من الأولى"[2] . و بداية يسجل البحث ما يلي:

– **الخرافي**: يستبعد البحث إطلاق نعت الخرافة على هذا النوع من الحكايات، فمن خلال العودة إلى المعاجم العربية، وجدت أن مصطلح الخرافة طافح بكل معاني النقص والكذب والفساد ، فالخرف بالتحريك "فساد العقل من الكبر، وقد خرف الرجل بالكسر ، يخرف خرفا فهو خرف"[3] بينما جاء في معجم تهذيب اللغة للأزهري "الخرافة حديث مستملح كذب.. وكان خرافة رجل استهوته الجن فرجع بعجائب رآها فيهم ، فقيل لكل كذب: خرافة"[4] ، أما في المعاجم الحديثة على غرار المعجم المفصل في الأدب، فالخرافة "نوع من القصص التي تشوبها بعض الخيالات المفتعلة و التي لا أساس لها من الصحة"[5]، وانطلاقا مما تم طرحه يرى البحث أنه ليس كل عجيب كذب ، "فالعجب هو النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، وأمر عُجاب وعجاب وعجب وعجيب وعجب وعاجب وعجاب عن المبالغة"[6]، وبين المبالغة والكذب فرق كبير، ولهذا يذهب أكثر الباحثين الانثروبولوجيين، في مجال الدراسات الشعبية من أن ما يعتبره البعض من أكلذيب لا أسلس له من الصحة ، قد يكون في حقيقة الأمر جزء من الحقيقة وجزء من تاريخ الأمم و هويتها وأن كان محملا بصيغ تخيلية، فحسب رؤيا مارك ليبانسكي: "فإن هوية المتحدث تحضر في الأسلوب الذي يستعمله ذاته، وهكذا فإن مساءلة الهوية لا يتعين البحث عنها في التاريخ و الثقافة والجغرافيا فحسب، بل في مبدأ تنظيم الخطاب ذاته"[7] .

---

[1]- "La recherche n’est qu’une série de questions". Gérard Genette : nouveau discours du récit, éditions du seuil, Paris, 1983 ,p 50.

[2]- تزفيتان تودروف : نقد النقد ، ترجمة سامي السويدان ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق ، د ت ، 117.

[3]- ابن منظور : لسان العرب ، المجلد 9 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د ت ، ص 65-66.

[4]- الأزهري: تهذيب اللغة ، تحقيق عبد السلام السرحان ، مراجعة محمد علي النجار ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، القاهرة ، ص 351 .

[5]- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب ، ج 1 ، ط 2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1999 ، ص 372 .

[6]- ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 09 ، ص 581-582.

[7] - حميد بو حبيب : مدخل إلى الأدب الشعبي _ مقاربة انثروبولوجية _ د ط ، دار الحكمة للنشر ، الجزائر ، 2009 ، ص 211.

– إن الخرافة تحيل على نوع سردي يختلف عن الحكاية العجيبة ، وهو نوع " يجعل من الحيوان شخصا رئيسا من شخوص القصة، فيتصرف تصرفات الإنسان العاقل"[1] ، ففي مثل هذا السرد السردي " تقوم الحيوانات بأدوار رئيسية في هذا النوع من القص، وتشترك مع شخوص في تلخيص تجربة، أو الوصول إلى غاية أخلاقية ووعضيه"[2] وإلى هذا المنحى يتجه الباحث مصطفى يعلى بإطلاق الحكاية الخرافية "على النوع السردي الشعبي الدائر في عالم الطبيعة بأسلوب رمزي ولغاية تعليمية محضة"[3].

– **العجائبي (fantastique)** : وهو المصطلح الذي انتشر في السنين الأخيرة انتشارا واسعا كمعادل لـ الفانتستيكي[4]fantastique ويكتسب هذا المصطلح، أهمية مضاعفة وبعدا دلاليا على مستوى التنظير واهتمام العديد من النقاد ، "برصده عنصرا وتقنية وطريقة للتعبير عن غرابة مطلقة"[5]، ولا يمكن إيضاح هذا المفهوم إلا بالعودة إلى تنظيرات تزفيتان تودوروف (Tazvetan Todorov)* صاحب كتاب مدخل إلى الأدب العجائبي (Introduction à la littérature fantastique)** ، ذلك أن أغلب الكتب التي وقعت بين يدي، ناقشت تصنيفات تودروف ومفهومه للعجائبي، حيث عرفه على النحو التالي: "تردد كائن طبيعي لا يعرف سوى القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق الطبيعي "[6] وبهذا التعريف يفهم أن العجائبي يتلخص في تلك الحيرة و الاندهاش الذي يعتري الشخص أمام لا مألوفية ما يتلقاه ، وبهذا فهو يستقطب كل ما يثير الحيرة والاندهاش ، وإلى هذه المعاني يذهب سعيد يقطين إذ العجائبي عنده "يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) و القارئ حيال ما يتلقيانه"[7]، والعجائبي بوصفه "إدراك خاص لأحداث غريبة"[8]، لا يعتبر جنسا مستقلا بذاته "بل ينهض في الحد بين نوعين هما العجيب (Le merveilleux) والغريب

---

[1]- عمر عبد الرحمان الساريسي : الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1980 ، ص 101 .

[2]- عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، ص 124.

[3] - مصطفى يعلى : القصص الشعبي بالمغرب ، ص 49 .

[4] - ينظر حسين علام : العجائبي في الأدب –من منظور شعرية السرد- ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، الجزائر ، 2009 ، ص 11.

[5] - شعبي خليفي : شعرية الرواية الفانتستيكية ،ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، الجزائر ، 2009 ، ص 23.

* - ينظر ترجمته في كشاف الباحثين الغربيين في الدراسات السردية.

** - يعد هذا الكتاب من أهم الآثار النقدية المؤطرة لموضوع العجائبية و المحددة لمفاهيمه ، و الكتاب متوفر على مستوي مكتبة قسم اللغة الفرنسية ، جامعة المسيلة، لمن يريد الاطلاع عليه.

[6]-" Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles , face à un événement en apparence surnaturel" .Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique, édition du seuil, Paris , 1970 , p 29 .

[7] - سعيد يقطين: السرد العربي ، مفاهيم و تجليات ، ط 1 ، رؤيا للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2006 ، ص 267.

[8]- "Le fantastique se définit comme une perception particulière d'événements étranges". Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique : p 97 .

(L'étrange) "[1]، وعليه فإن ما ينطوي تحت العجيب يختلف اختلافا جذريا عما ينطوي تحت دائرة العجائبي، وقد حاول البحث بعد جهد حصر خصائص العجائبي في النقاط التالية:

– يمثل العجائبي الجانب الكابوسي من الخيال "فالحكاية العجائبية تجري دائما في جو من الرعب و تنتهي ضرورة لحادث رهيب ينتجه الموت، أو الاختفاء أو اللعنة التي تصيب البطل، وبعد ذلك تعود بداهة العالم إلى مجراها الطبيعي، لذا تبدو الفظاعة خاصية للعجائبي"[2]، وعلى أساس هذا يكون التعبير عن الرعب أو توليده أبرز وظيفة للعجائبي الذي يخلق "أثر خاص في القارئ أو هول"[3]، فالرعب والخوف هما أساس كل خيال "إذ ينتهي في غالب الأحيان بشكل سيئ ، بالموت بطريقة مفزعة غالبا"[4].

– ولعل أهم ما يميز الخيال العجائبي أنه "يستدرج القارئ إلى عالم يشبه الواقع في كل شيء، عالم رتيب هادئ يدعو إلى الاسترخاء وبغتة تنتصب أمامه ظاهرة لا تفسير لها تمزق عالمه المطمئن كعودة الأموات للانتقام، مصاصو دماء متعطشون إلى الدماء الطازجة، وتماثيل تدب فيها الحيات فجأة ، فتختلط بالناس، ومع أن الأشباح والأشياء التي تغمر هذه القصص هي من نسج الخيال فإن القارئ لا يراها بهذه العين، بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعي ، فيرى الأشباح تأتي إليه من خلف الموت، تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي بحيث لا تراها عين البشر، وتزرع حياته بالقلق والخوف والرعب"[5]، ومن هنا فالحكاية العجائبية لا تسمى عجائبية إلا إذا ولدت الخوف العميق في القارئ، فهل تصدق هذه المعاني على العجيب؟ وعلى الحكايات المتداولة بإقليم منطقة البرج ؟

– العجيب (Le Merveilleux) :مصطلح العجيب ليس غريبا عن التراث العربي بل وقع تواتره في القرآن الكريم ليتسرب بعد ذلك إلى المعاجم العربية ، حيث جاء قوله تعالى: ﴿ يا ويلتي أألد وأنا عجوز وهذا بعلي شيخا إن هذا لشيء عجب ﴾6 ، ومرة أخرى في قوله تعالى: ﴿ بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب ﴾7 ، و إن اختلف سياق توظيف العجيب فإنه يحمل دلالة مشتركة وهي تلك الدهشة التي تعتري الإنسان أمام موقف لا مألوف ، وقد انتقلت هذه المعاني إلى المعاجم العربية، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور: "العجب إنكار ما يرد عليك

[1] - الخامسة علاوي : العجائبية في أدب الرحلات ، - رحلة ابن فضلان نموذجا-، منشورات جامعة قسنطينة ، 2005 ، ص 43.
[2] - حسين علام : ألعجائبي في الأدب ، ص 32.
[3] - شعيب خليفي : شعرية الرواية الفانتستيكية ، ص 43.
[4] - المرجع نفسه ، ص 42
[5] - لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ط 1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، 2002 ، ص 87 .
[6] - سورة هود ، الآية 7.
[7] - سورة ق ، الآية 2.

لقلة اعتياده"[1] ، بينما جاء في مقاييس اللغة لابن فارس: "عجب تعجب عجبا ، وأمر عجيب وذلك إذا استكبر واستعظم"[2] ، وإلى هذا المعنى ذهب الزبيدي حيث عرفه بأنه: "حيرة تعترض للإنسان عند سبب جهل الشيء "[3]، ويستخلص مما تقدم ذكره أن الدهشة ومفارقة الألفة عناصر يستند إليها مفهوم العجيب، وهي المعاني التي تتبناها المعاجم الحديثة إذ جاء في معجم الرائد أن العجيب:"انفعال يصيب المرء عند استعظام الشيء"[4]، وبعد هذا الطرح النظري يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: هل العجيب هو العجائبي ؟ وإلى أي جنس ينتمي موروثنا الحكائي ؟.

يكمن الفرق بين العجيب والعجائبي فيما يلي:

– إذا كان العجائبي يستند في قيامه كما رأينا على إثارة الرعب وينتهي في غالب الأحيان نهاية مأساوية ، فإن العجيب على عكس من ذلك، إذ يمثل الجانب ألحلمي من الخيال بحسب ما أكده لي الباحث عبد الحميد بورايو في مقابلة جمعتني به، إذ يرى أن العجيب أقرب وأقوى المصطلحات إلى هذا الفن التعبيري الشعبي [5]، وهي الرؤيا ذاتها التي يتبناها الباحث الغربي لويس فاكس (louis vax)* ، الذي يرى أن "العجيب يعد خاصية ملازمة للحكاية الشعبية أكثر مما يعد خاصية للعجائبي"[6] .

من هنا يستند الكثير من الباحثين في تمييزهم بين العجيب و العجائبي، أنه توجد في المحكي العجيب:"رغبة في خلق نهاية سعيدة ، بينما تدور المحكيات الفانتستيكية في جو من الرعب وتنتهي بحدث غير سعيد يستتبعه الموت أو الاختفاء أو إعدام البطل ، وهذه خاصية تؤكد بجلاء أن السحر لا ينتمي إلى الفانتستيك ، وإنما إلى المتخيل المضاف إلى ما هو حقيقي"[7]، و بالعودة إلى الحكايات التي تم جمعها من المنطقة ما يؤكد صلاحية هذا الرأي، إذ أن أغلب الحكايات تنتهي نهاية سعيدة مستعيدة بذلك نظامها المفقود دونما فضاعة أو رعب على غرار حكاية لونجة بنت الغولة* ، والتي

---

[1] - ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 1 ، ص 580.

[2] - ابن فارس : مقاييس اللغة ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ج 4 ، د ط ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، 1979 ، ص 243-244 .

[3] - الزبيدي : تاج العروس ، تحقيق علي شيري ، ج 2 ، د ط ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، 1994 ، ص 207.

[4] - جبران مسعود : الرائد ، ط 2 ، دار المعلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1967 ، ص 1005.

[5] - مقابلة مع الباحث عبد الحميد بورايو : يوم 25-09-2013.

* - لويس فاكس : يعتبر صاحب المقاربة الدلالية التي تعتمد على رصد التيمات المتواترة في الفانتاستيك ، حيث عرف ألعجائبية بقوله ...Le récit fantastique:"القصص ألعجائبي يجب أن يقدم لنا أناسا مثلنا يعيشون معنا ، يوضعون فجأة في وضع غير مفهوم، aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes , des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable" . Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique : p 30-31.

[6] - حسين علام: العجائبي في الأدب ، ص 43.

[7] - شعيب خليفي : شعرية الرواية الفنتاستيكية ، ص 67.

* - روتها السيدة شلبية بوضياف ، سجلتها صاحبة الدراسة صوت و صورة ، مسجد النصر الجديد ، دائرة راس الوادي ، برج بوعريريج ، يوم 03-11-2013.

تنتهي نهاية سعيدة بزواج البطل الملحمي محمد ولد السلطان بلونجة بنت الغولة ، وحكاية حبب رمان[**] والتي تنتهي بعودة البطلة إلى عائلتها ولم شمل العائلة، وحكاية الشيخ عكرك[***] ، والتي تنتهي بانتصار الشيخ على الغول.

– يندرج تحت جنس العجيب كل الكائنات التي تقدم نفسها بصفتها عجائبية ، غير أنها تنتهي بقبول للكائنات فوق الطبيعية حيث "يتميز العجيب (Le merveilleux) بأنه ينتمي إلى عالم لا يشبه عالم الواقع ، بل يحاوره من دون اصطدام ولا صراع ، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما"[1] ، وقارئ الحكايات المتداولة على مستوى مدينة البرج مع ما تحمله من ظهورات غريبة عمقت البعد التخيلي فيها على غرار حكاية دايرة لقمر[*]، التي أسست عالمها على عوالم مدهشة وفي مقدمتها الأوصاف العجيبة للبطلة (نما تمشي ينزل المطر ، ولما تبكي يتغيم الجو ولما تمشط شعرها يتساقط الذهب)، ورغم كل هذه التمظهرات الخارقة "يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللعبة النوعية و يضع معتقداته بين قوسين إلى حين ، لعلمه المسبق أن أحدث القصة من نسج الخيال وأنها تخضع لمنطق غير منطقه"[2] ، وبعد هذا الطرح استنتجوا أنه "عندما نتحدث عن العجيب (Le merveilleux) فإننا لا نتحدث عن العجائبي "[3]، وإلى هنا أسجل قناعتي بمصطلح العجيب للاعتبارات التالية:

– مصطلح العجيب ليس غريبا عن تراثنا اللغوي والنقدي، بل إنه من المصطلحات التي تواتر ذكرها في القرآن الكريم، ليتبناه كثير من الباحثين في السرديات عموما وفي السرديات الشعبية خصوصا، على غرار الباحث المغربي مصطفى يعلى الذي تبنى هذا المصطلح في كامل كتابه القصص الشعبي بالمغرب، حيث يقول:"إن المرادف الأجنبي (cuento maravilloso - conte merveilleux) ، ليس معناه (الحكاية الخرافية) وإنما (الحكاية العجيبة).إذ أن لفظ (merveilleux) الفرنسي يعني معجميا: عجيب، مدهش، مذهل، وإسباني (maravilloso) يعني : عجيب، مدهش أيضا"[4]، كما يتبنى هذا المصطلح البحث الجزائري عبد الحميد بورايو و الذي يرى أن العجيب أقرب المصطلحات

[**] - روتها السيدة ربيحة طرافي ، سجلتها صاحبة الدراسة صوت و صورة ، في منزلها ن قرية بوقبيس ، رأس الوادي، برج بوعريريج ، يوم 17-04-2014.

[***] - روتها السيدة فاطمة ثليجان، ، سجلتها صاحبة الدراسة صوت و صورة ، مسجد النصر الجديد ، دائرة رأس الوادي ، برج بوعريريج ، يوم05-01-2014.

[1] - لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 87.

[*] - روتها السيدة فتيحة دراجي ، سجلتها صاحبة الدراسة صوتا ، في منزلها، بلدية بئر عيسى ، برج بوعريريج ، يوم 04-09-2013.

[2] الخامسة علاوي : العجائبية في أدب الرحلات ، ص45.

[3] - حسين علام: العجائبي في الأدب ، ص 61.

[4] - مصطفى يعلى : القصص الشعبي بالمغرب ، ص 48 .

لهذا اللون التعبيري [1] ، كما يتبنى هذا المصطلح الباحث سعيد بنكراد في كتابه السيميائية السردية[2] ، فلماذا نلحق بإبداعاتنا الشعبية مصطلحات فقط لأنها توحي بفيض من المعرفة ؟ أم صار افتتاننا بكل ما هو غربي يبعدنا عن الفهم الحقيقي للإبداعات الشعبية ؟ ما أدخلنا في فوضى اصطلاحية في ميدان القصص الشعبي شبيهة بتلك الفوضى التي يعرفها القصص الرسمي.

– أول ترجمة فرنسية للكتاب مورفولوجيا الحكاية للباحث الروسي فلاديمير بروب (Vladimir Propp)* ، –والذي يعتبر فاتحة الدراسات الشعبية– حملت عنوان (مرفولوجيا الحكاية متبوعا بتحولات الحكاية العجيبة) (Morphologie du conte suivi de Les transformation des contes merveilleux)[3] بل إن محتوى الكتاب يؤكد هذا المصطلح إذ يقول بروب Propp في فقرة من كتابه: "معظم التقسيمات الشائعة في الحكايات هي تقسيم الحكايات إلى حكايات عجيبة، حكايات الحياة اليومية ، وحكايات عن الحيوانات"[4] .

– كون العجيب سمة متغلغلة في كل جنبات وأعماق الحكايات التي تم الاستشهاد بها ، إذ مثل منفذا للنهاية السعيدة، ولأحلام الجماعة على عكس العجائبي الذي يمثل الجانب ألكابوسي من الخيال ، والذي ينتهي في أغلب الأحيان نهاية مرعبة.

ب– المفهوم:

حاول كثير من الباحثين تعريف هذا الصنف الحكائي القائم على العوالم المدهشة، وبنظرة تأملية لاحظ البحث أن هذه التعاريف توزعت إلى:

– **تعريف الحكاية العجيبة بالنظر إلى بنيتها الشكلية:** ويمثل هذا الاتجاه الباحث الروسي فلاديمير بروب، إذ عرفها على أساس وظيفي بقوله : "يمكن من وجهة نظر مرفولوجية إطلاق اسم حكاية عجيبة على كل تطور ينطلق من إساءة (A) أو نقص (a) مرورا بالوظائف الوسيطية ليتوج بالزواج (W) أو بوظائف أخرى مستعملة للنهاية ، ويمكن أن تكون الوظيفة النهائية الجزاء (F) ،

[1] - مقابلة مع الباحث عبد الحميد بورايو : يوم 25-09-2013.
[2] - ينظر سعيد بنكراد : السيميائيات السردية - مدخل نظري - مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء المغرب، د ت .
* - فلاديمير بروب : ينظر ترجمته في كشاف الباحثين الغربيين في الدراسات السردية.
[3] - Voir Vladimir Propp : Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux , traductions de Marguerite Derrida , Tzvetan Todorov et Claude Kahn ,édition du Seuil , Paris , 1965-1970 .
[4] -" La division la plus habituelle des contes est celle qui les partage en contes merveilleux , contes de mœurs , contes sur les animaux" . Vladimir Propp , Morphologie du conte suivi de Les transformation des contes merveilleux , traductions de Marguerite Derrida , Tzvetan Todorov et Claude Kahn , p 12.

اغتنام الشيء موضوع البحث، أو بشكل عام إصلاح الإساءة (K)"[1]، وفي الاتجاه ذاته نجد الباحث عبد الحميد بورايو الذي عرفها بالنظر إلى تطورها السردي كالآتي: "خطاب قصصي يكشف في مستهله عن ضرر ما أو إساءة ما لحقت بأحد الأفراد أو عن رغبة في الحصول على شيئ ما، يخرج البطل من المنزل فيلتقي بالمانح الذي يقدم له الأداة أو المساعدة السحرية التي تسمح له بالحصول على الشكل المرغوب، وتأتي بعد ذلك مرحلة العودة حيث يظهر الصراع الثاني بين البطل وخصومه الذين يتابعونه ويضعون في طريقه العقبات، فيتمكن من اجتيازها ويؤدي المهمات التي تعرض عليه وينجح في جميع الاختبارات ، ويصل إلى منزله ويتم التعرف عليه فيتجلى في أحسن صوره، وفي الأخير يكافأ ويتزوج ويعتلي العرش"[2]. هذا الاتجاه مع ما يحمله من مفهوم عن الحكاية العجيبة أجد له صدى في الحكايات المتداولة بإقليم المنطقة، إذ استقامت البنية الشكلية لحكاية حدة أم سبع عراش* على مجموعة من الوحدات الوظيفية بدءا بوظيفة النقص (حاجة ابن السلطان إلى معرفة البطلة حدة)، ليمر مخطط الحكاية بمجموعة من الوظائف الوسيطة كوظيفة الانطلاق، وظيفة العودة مع البطلة، لتنتهي الحكاية بإنقاذ البطلة و الزواج بها .

– تعريف الحكاية استنادا إلى مضمونها:

يندرج في هذا الإطار الباحثة نبيلة إبراهيم، والتي عرفتها على النحو التالي : "رحلة البطل في عالم سحري مجهول تكتنفه الخوارق من اجل الحصول على شيء مجهول"[3]، كما يوجد الباحث سعيدي محمد الذي عرفها في قوله: "في الأصل هي تجربة وقعت للبطل و بعد سلسلة من المغامرات والمخاطر، تلعب فيها الخوارق دورا رئيسيا"[4]، ولهذه التعاريف ما يبررها ويؤكد عمقها وصلاحيتها، فما حكاية نص عبد* إلا تجسيد لرحلة بطل ضعيف البنية من أجل إثبات ذاته ، فكان كل انتصار ونجاح في الحكاية (إنقاذ السلطان من الموت، إنقاذ الأميرة من عمار ليهودي) هو في حقيقته رحلة الإنسان نحو تأكيد قوته الفاعلة، قوة لا يرهقها ضعف البنية ولا الشكل الخارجي دون تطلعها لبناء ذاتها.

---

[1] - On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d'un méfait (A) ou d'un manque (a), et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (W) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. La fonction terminale peut être la récompense (F), la prise de l'objet des recherches, ou d'une manière générale, la réparation du méfait (K).p 112.

[2] - عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، ص 144.

* - روتها السيدة شلبية بوضياف سجلتها صاحبة الدراسة ، في مسجد نصر الجديد راس الواد برج بوعريريج ،يوم 03-11-2013.

[3] - نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ط 3 ، مكتبة غريب ، القاهرة ، 1981 ، ص 87 .

[4] - محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998 ، ص 57.

* - روتها السيدة مسعودة دراجي ، سجلتها صاحبة الدراسة ، بمنزلها ، عين تسرى ، برج بو عريريج ، يوم 03-10-2013.

– تعريف الحكاية العجيبة من خلال مقارنتها بأشكال سردية قريبة منها: على غرار ما فعله كلود ليفي شرواس، فكثيرا ما تتردد على الالسن الحكاية العجيبة والأسطورة بوصفهما كلمتين منرادفتين ولعل هذا الخلط يرجع "لأن كليهما يصور الشيء البعيد عن المنطق والمعقول"[1]، ويقصد بالأسطورة عموما "رواية لتاريخ مقدس تخبر عن إحداث وقعت في الزمان الأول ، قامت بها الآلهة والكائنات الخارقة العظيمة"[2]، فالأسطورة تعني عموما "الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالهم و مغامراتهم"[3] .

وقد لاحظ الدارسون التداخلات الواضحة بين الحكاية العجيبة والأسطورة، حيث "اعتبر البعض الحكايات العجيبة إنتاجا ثقافيا ظهر تاليا للمرحلة التاريخية التي ظهرت فيها الأساطير وقد حل محله"[4]، فحسب ما يذهب إليه الباحث فرديريش فون ديرلاين (Friederich Von Der-Leyn) فالحكاية العجيبة "تتفق جميعها في كونها بقايا معتقدات تصل في تاريخها إلى أقدم العصور وتتاح لها فرصة الظهور من خلال تلك التأليفات التي تصور مدركات حسية، وهذه المعتقدات الأسطورية شبيهة بقطع صغيرة متناثرة بين زهور"[5]، بينما يرى البعض "أن أساطير قوم قد تصبح حكاية عجيبة عند قوم آخرين لا يعتقدون فيها وبالتالي يمكن للشكلين أن يتعايشا حتى في نفي الوسط وفي نفس الفترة التاريخية"[6].و قد قدم ليفي شترواس طرحا عميقا قدم فيه الفروقات الدقيقة بين الحكاية العجيبة والأسطورة إذ يقول: "الحكايات مبنية على تقابلات أضعف من التقابلات الموجودة في الأساطير، وهي أيضا ليست كزمولوجية ولا ميتافيزيقية أو طبيعية، ولكنها في أكثر الأحايين محلية واجتماعية وأخلاقية، إضافة لذلك فالحكاية الشعبية تحويل ضعيف لموضوع (theme) يكون تحقيقه الأقوى خاصية للأسطورة ولهذا السبب فهي أي الحكاية تخضع خضوعا صارما لدرجة أقل من خضوع الأسطورة للاعتبارات الثلاثية المتمثلة في الترابط المنطقي والمعتقد الديني و الضغط الاجتماعي والحكاية تسمح بإمكانيات التلاعب"[7]، وهذه هي أهم الفرقات بين الأسطورة و الحكاية العجيبة

[1] - نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 146.
[2] - مرسيا الياد الأساطير و الأحلام و الأسرار ، ترجمة حسين كاسوحه ، ط 1 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 2004 ، ص 7.
[3] - نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 18.
[4] - عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، ص 146.
[5] - فرديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية- نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها- ترجمة نبيلة إبراهيم ، مراجعة عز الدين إسماعيل ، ط 1 ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص 32.
[6] - عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، ص 146
[7] - فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر أحمد باقادير ، أحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1999 ، ص 308.

برؤيا ليفي شترواس والتي ورد ذكرها في كتاب مورفولوجية الحكاية الخرافية في نسخته السعودية[*]، وحتى تتضح الفروق أكثر سأعمل إلى مقارنة بين نص أسطوري معروف وهو اسطورة بروميثيوس[**]، ونموذج حكائي عجيب متداول بالمنطقة (ولد الغولة[***])، فأن كانت أسطورة برويثيوس وهذه الحكاية العجيبة ينبنيان على موتيف مشترك و هو المعاناة التي يتعرض لها الكائن (مقدس كان أو بشرا) جراء تمرده على السلطة العليا، إلا انهما يختلفان حسب تصور شتراوس في النقاط التالية حسب الجدول أدناه :

أسطورة بروميثيوس	الحكاية العجيبة (ولد الغولة)
التقابل في هذه الأسطورة كان بين عالم الآلهة (زيوس) وعالم البشر (بروميثيوس).	التقابل في هذه الحكاية كان بين البشر (الطفلة والغول باعتباره كائن وحشي غير مقدس).
الغرض العم لهذه الأسطورة هو الانتقام الذي يتعرض له بروميثيوس بمنحه البشرية النار.	صورت هذه الحكاية معاناة تتعرض لها البطلة بعصيانها أوامر زوجها ، ففضولها إلى معرفة حقيقته كان سببا في معاناتها بان هجرها زوجها.
محدودية التحولات والصور، فصورة اله صورة واحدة معروفة ومتشابهة في مختلف الميثولوجيات العالمية.	كثافة الصور والتحولات على غرار صورة الزوج الذي يتحول من غول إلى إنسان .
الإرادة الإلهية (انتقام زيوس من بروميثيوس) كانت هي المتحكمة و الموجهة لأحداث الأسطورة .	أحداث الحكاية العجيبة خاضعة للترابط المنطقي وللضغط الاجتماعي وللمعتقد الديني، وكل حدث في الحكاية يرتبط بالحدث الذي يليه، كما أنها تخضع للقيم الاجتماعية (ضرورة طاعة الزوج، كما تتخللها معتقدات يؤمن بها المجتمع وفي مقدمتها التحولات السحرية .

أخيرا بعد هذه المقاربة التي حاولت ملامسة مفهوم الحكاية العجيبة يستخلص أنه وإن اختلف الباحثون في تحديد ماهيتها من خلال تركيز بعضها على نظامها الشكلي و البعض الأخر ركز على مضمونها والبعض الأخر عرفها من خلال مقارنتها بأشكال سردية قريبة منها ، تبقى الحكاية العجيبة ذلك النوع السردي المبني أساسا على ما هو مدهش، لما تمتلئ به من أحداث خارقة

[*] - تضمن هذه الترجمة لكتاب فلاديمير بروب في جزئها الأخير (من صفحة 308 غلى 322) المساجلة المشهورة التي تمت بين فلاديمير بروب صاحب كتاب مورفولوجيا الجكاية وعالم الاناسة الفرنسي الأصل كلود ليفي شترواس.

[**] - بروميثيوس : هو رمز التمرد إذ تحكي هذه الأسطورة عن العقاب الذي يتعرض له بروميثيوس جراء منحه الإنسانية النار حتى تتفوق على الحيوانات ، لينتزع
زيوس النار من الإنسان لكن بروميثيوس قام بسرقة النار من السماء و أعادها للناس فعاقبه الله زيوس بان كبله بصخرة على جبل و جعل نسرا يلتهم كبده كل يوم . ينظر ماكس شابيرو ، رودا هاندريكس ، معجم الأساطير ، ترجمة حنا عبود ، منشورات دار علاء الدين ، ص 209.

***- روتها السيدة مسعودة دراجي : سجلتها صاحبة الدراسة يوم201/10/03

وبطولات فوق طبيعية ،إلى غير ذلك مما يثير العجب في النفس، إذ هي نموذج دال على العوالم الخارقة المدهشة.

3- بنية السّرد: (la Structure de narration)

أ- البنية لغة واصطلاحا:

انطلاقا من أن أية مقاربة تختص نصا من النصوص، عليها أن تتخذ إستراتيجية واضحة بدءا من ضبط المنهج وصولا إلى تحقيق الأهداف المسطرة، فإذا كان هدف هذا البحث هو دراسة طرائق اشتغال المكونات السردية للحكاية العجيبة ، في إطار ما يعرف بتحليل بنائها، فما المقصود ببنية السّرد ؟.

لكلمة بنية مدلولات كثيرة تصل إلى حد التراكم ، فبالرجوع إلى المعاجم العربية نجد أن كلمة بنية تحيل إلى هيئة الشيء، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور:" بنية الكلمة بمعنى الهيئة التي تبنى عليها "[1]، وعرفها ابن فارس بقوله: "الباء والنون والياء أصل واحد وهو بناء الشيئ بضم بعضه إلى بعض"[2]، من هنا فإن كلمة بنية وما يتصل بها من مشتقات لا تكاد تخرج عن هياكل الشيء ومكونه وهيئته، أما اصطلاحا، فقد عرفها جان بياجيه بقوله:" تبدو البنية، بتقدير أولي، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية "[3]، فالبنية تحيل على "مجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة "[4]، وبهذا المفهوم يتضح أن البنية تشكل مجموعة عناصر وجزئيات ملتحمة فيما بينها بحيث يبقى كل عنصر متعلق بغيره من العناصر من المجموعة ككل، وحتى لا يطول بنا الاستطراد في تعريف البنية يتحول البحث إلى معاينة الحد الثاني من المصطلح وهو السرد.

ب- السّرد لغة واصطلاحا:

يحيل مصطلح السرد معجميا على النسيج الترابطي، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور:"تقدمة شيء إلى شيء آخر، تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعا، ومنه يقال سرد الحديث ونحوه سرده سردا إذا تابعه " [5] .

---

[1] - ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 14 ، ص 94 .
[2] - ابن فار س : مقاييس اللغة ، جزء 1 ، ص 83 .
[3] - جان بياجيه : البنيوية ،ترجمة عارف منمنيه ، بشير أوبري ، ط 4 ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1985 ، ص 08 .
[4] - صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط 3 ، دار الافاق الجديدة ، بيروت لبنان ، 1985 ، ص 121 .
[5] - ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 3 ، ص 211 .

أما اصطلاحا فان السرد ملازم للحكي في مجموعه مرتبط اشد الارتباط به بغض النظر عن النوع الذي يندرج ضمنه انطلاقا من أن الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة تضم أحداثا معينة

ثانيهما:أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا[1] فالقضية الإشكالية في السرد "تكمن في كيف نترجم المعرفة اللي أخبار، وكيف نحول المعلومات إلى حكي" [2] ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق مختلفة والسرد هو الذي يعتمل عليه في التفريق بين الأنواع السردية، فبناء السرد لا يقوم على أساس وجود مادة قصصية وكفى، إنما الأمر أكثر من ذلك "فبناء نص سردي – ما – بناءا فنيا يقوم على أساس وجود أداة توسطية، تجعل من المادة القصصية لا تدل من خلال مضمونها فحسب، بل من خلال مضمونها فحسب، بل من خلال التشكيل الذي يخضع له، وعندها فقط يمكن الحديث عن شكل فني "[3] وإذا كان السرد "حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات ، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد "[4]، فإن للسّرد الحكائي العجيب طريقة اشتغال تحدد طبيعته وتميز خصوصيته، فكيف شيد المبدع الشعبي العوالم السردية للحكاية العجيبة ؟، هذا ما سيحاول البحث معرفته والبداية ستكون مع حكاية البطلة الضحية "حد الزين ".

[1] - حميد الحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1991 ، ص 45 .

[2] - عبد الرحيم الكردي : البنية السردية للقصة القصيرة ، ط 3 ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2005 ، ص 13 .

[3] - سعيد بنكراد : النص السردي نحو سيميائيات للايديولوجيا ، ط 1 ، دار الأمان ، 1996 ، ص 26 .

[4] - مجموعة من الباحثين : طرائق تحليل السرد الادبي ، ط 1 ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، المغرب ، 1992 ، ص 10 .

الفصل الأول

بنية الاستهلال والوظائف والزمن في حكاية البطلة الضحية "حد الزين"

1- تقديم عام لأحداث المدونة

2- الصنف الحكائي للمدونة : صورة الأنثى الضحية في المخيال الشعبي(بين البعد الواقعي والتصوير الخيالي).

3- شعرية الاستهلال في الحكاية العجيبة: بحث في النظام السيميائي للفواتح الشعبية.

4 – بنية الوظائف : بين نسقية البناء و حرية التشكيل.

5 – فاعلية الزمن في الخطاب السردي العجيب: آليات الاشتغال ودلالات الحضور.

1- تقديم عام لأحداث المدونة :

تدور أحداث حكاية حد الزين حول امرأة فاتنة الجمال ، تدعى حد الزين، كانت على وشك الزّواج من سلطان افتتن بجمالها أثناء خروجه للصّيد مع خادمه ، غير أنّ حسد ابنة عمها الشوهاء حال دون ذلك، إذ أخذت مكانها تعسفا كزوجة زائفة، بل إنّها لم تكتف بذلك وإنّما سحرت حد الزين إلى حمامة ورمتها من أعلى الجبل، فظلّت تلك الحمامة تتردد على منزل السلطان، وبتواجد الشوهاء تتواجد الإساءة كلّ مرة، إذ قتلت تلك الحمامة، والتي تحولت إلى نوع من أنواع الخضر (القرع) لتنتهي مأساة بطلتنا مع المساعدة التي قدمتها خادمة السلطان فتسترد حد الزين ملامحها الإنسانية وتعيش معها، وفي يوم من الأيّام يأتي السّلطان إلى بيت الخادمة طلبا لبذور تلك الخضار، ليتفاجأ بتواجد زوجته الشّرعية، وتختتم الحكاية بمعاقبة الشّريرة من خلال قتلها و إنصاف البطلة الضّحية بزواجها من السّلطان

2- الصنف الحكائي للمدونة : صورة الأنثى الضّحية في المخيال الشّعبي(بين البعد الواقعي والتصوير الخيالي) .

قناعة مني أن مساءلة القضايا المشكلة في قصصنا الشعبي وما يطرحه من خصائص لمركباته السردية لا تكتسي أية فائدة إن لم يتم عملية تحديد المصطلحات وضبط التصنيفات على وجه أكثر دقة و صرامة ، ستكون أول محطة في مغامرتي التحليلية للحكاية العجيبة محاولة تحديد أصنافها ومدى ملاءمة تلك الأنواع للمدونة التي تم جمعها من المنطقة حيث"لا يقف الوصف عند حدود الكشف عن السرد العربي و أهم تجلياته وخصائصه ،إنه يفتح أمامنا آفاق ممارسة الصنف حيث تفترض علينا نظرية الأجناس مساءلة الأنواع نفسها بإلحاح"[1]

تطرح حكاية حد الزين – بوصفها نصا أنثويا في جسده ودلالته– رذيلة الحسد، بأن جعلت من الزّواج قيمة سلبية حينما يتحول مطية للارتقاء الاجتماعي من قبل البطلة الشريرة، ولو كان في ذلك تحطيما للعلاقات القرابية، ووسيلة لرسم السعادة الشخصية ولو كان في ذلك تعاسة أقرب المقربين .

التجربة القاسية التي تتعرض لها حد الزين من إساءة واعتداء ومطاردة، كلها موتيفات تقود البحث إلى تصنيف هذه المدونة ضمن نمط الحكاية التي تتخذ من المرأة بطلة لهل سماتها الخاصة، والتي يمكن تسميتها بالبطلة الضحية، إذ يمكن إدراج هذه الحكاية ضمن النوع الثاني من الحكايات العجيبة والتي حددها فلاديمير بروب بقوله: "إذا ما قبض أو طرد فتى أو فتاة وتابعتهما الحكاية دون أن تهتم

[1] -سعيد يقطين:السرد العربي – مفاهيم وتجليات- ط1،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة ،2006،ص82.

بالآخرين، فإن بطل الحكاية هو الفتاة أو الولد الصغير المخطوف، أو المطرود، ولا وجود لباحثين في هذا النوع من الحكايات" وأما الشخصية الرئيسية فيها فيمكن تسميتها بالبطلة الضحية "[1]

فإلى الصنف الثاني تنتمي حكاية حد الزين بأن كانت "غرضا لاعتداءات متكررة وعملية إيذاء متواصلة ، لكنها في كل مرة تنجو بفعل صبرها، وبفضل تلقي المساعدات"[2]، فالبطلة بحكاية حد الزين "لا تكون هي المبادرة والمقررة للفعل البطولي وإنما تكون ضحية بسلسلة من الاعتداءات، تنجح في النهاية من الإنعتاق من حالات الاضطهاد التي تتعرض لها بفضل حكمتها وأخلاقها و صبرها"[3]، و بهذه الصورة " فمن الممكن أن يكون البطل هو الشخص الذي يتألم أكثر من غيره من زوجة أب أو من أي عدو آخر ، ويكون خائفا ، جائعا ، دائما في خطر"[4] ، و بهذا التصنيف يتوصل البحث إلى مفهوم جديد للبطولة برؤيا الجماعة الشعبية ، إذ أن " معنى البطولة لا ينحصر في القيام بأفعال خارقة للعادة ، فهذا المفهوم الملحمي للبطل لا يتوفر إلا في بعض الأصناف القصصية إذ أن البطل حسب تحليل بروب الوظائفي هو الشّخصية التي له مساس رئيسي بوظيفة حصول الإساءة أو تقويمها ، و إذا أردنا استعمال مصطلح (Genette) قلنا إن البطل هو الشّخصية التي يضعها السارد تحت المجهر (Effet de focalisation) "[5] .

ومالا شك فيه أن الوقوف على صورة المرأة في الحكاية العجيبة إنما هو في العمق وقوف على زمن ثقافي وحضاري ومركز المرأة فيه، وبنظرة تأمليّة يلاحظ أن صورة المرأة تتحدد وفق الإطار المرجعي من القيم لدى الجماعة الشعبية، فحد الزين المرأة الضحية التي وقعت هدفا لمخططات ابنة عمها العدوانية، والتي مرت بمراحل قاسية وهي في تجربتها "تشخيص لذلك الصراع الذي تخوضه كل فتاة حتى تحقق ذاتها وشخصيتها كاملة"[6]، استنادا للمثل الشعبي الشائع :"لمرا ما تسقم دارها حتى تشرب مرارها" من جهة ثانية يلاحظ أن المرأة الضحية لا تكاد تنتهي الحكاية حتى تكون قد استعادت

2-¨ Si l'on enlève ou chasse une jeune fille ou un petit garçon et que le conte les suit sans s'intéresser à ceux qui restent, le héros du conte est la jeune fille ou le petit garçon enlève ou chassé. Il n'y a pas de quêteur dans ces contes-là. Le personnage principal peut y être appelé héros victime¨. Vladimir Propp, Morphologie du conte, p 48.

[2]– عبد الحميد بورايو : البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري– دراسات حول خطاب المرويات الشفهية – د ط ، المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1998 ص 117.

[3] – عبد الحميد بو رايو : الأدب الشعبي الجزائري ، ص 115.

[4] – غراء حسين مهنا : أدب الحكاية الشعبية ، ط1 ، دار نوبار للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، 1997 ، ص 64.

[5] – سمير المرزوقي جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا ، د ط ، الدار التونسية للنشر ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، د ت ، ص 34-35.

[6] – نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 95 .

مكانتها كزوجة شرعية للسلطان ، بينما الشوهاء والتي اخترقت طابو الجماعة بانتحالها شخصية غيرها فإنها تعاقب بأشد العقوبات "والواقع أن القصص الشعبي بصفة عامة يستهدف تحقيق الخير وسحق الشر، ومن ثم كان الشرير في هذا القصص شخصا بغيضا لابد أن يلقى جزاءه العدل في النهاية مهما طال الزمن "[1]، وإذا كان خطاب حكاية حد الزين قد تميز في طرح موضوعه بعلو جرعة العجيب فيه ، على غرار تحول البطلة إلى حمامة بفعل السحر الممارس عليها، أو مسخ الحمامة إلى نبات، مظاهر عجيبة تجعل من عالم الإبداعات الشعبية عالما مدهشا بامتياز، يجد فيه المبدع كما يجد فيه المتلقي متنفسا خصبا لتناسي وحشية هذا الواقع وبناء واقع آخر يتحقق فيه كل ما هو ممتنع ومستحيل، وهنا يجب تجاهل مقياسي الصدق والكذب لأن الخروج عن دائرة المألوف هو ما يكسب تلك الحكاية سحرها، وهذا ما نبه إليه تودوروف والذي يقول: " الأدب ينشأ انطلاقا من الأدب وليس انطلاقا من الحقيقة"[2]، وبظهور تلك الموتيفات العجيبة يتحقق لحد الزين الاستمرارية ومجابهة الصعوبات، فالانتصار أخيرا ورسم عالم أكثر جمالا وبهاء وسحرا ، لتصبح الحكاية مع ما تحمله من ظهورات خارقة تعبيرا عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبو إليه ، وبهذا النزوع الشعبي نحو عوالم الدهشة تحاول الحكاية كفن شعبي إيجاد نوع من التوازن بين عالم مشحون بالأنانية و الكراهية وحب الشر، وبين تصور مثالي تجد فيه النفس الجريحة الأمن والاطمئنان والتخلص من واقع مؤلم لا تمتلك معه الطبقات الشعبية القدرة على التغيير والمواجهة"[3] ، ولعل هذا ما يفسر تعلقنا بالمسرودات الشعبية الحافلة بالمظاهر الخارقة ، فعلى حد تعبير امبرتو إيكو* " هذا ما يفسر لماذا نهرب إلى الروايات والأفلام والحكايات المصورة مع أننا نعرف أنها ليست من الحياة الفعلية ولا هي وقائع اليومي في غناه وتعقيداته وتناقضاته التي لا تنتهي ،ولماذا نصدق ما تقوله الروايات ونتماهى مع كائنات لا وجود لها إلاّ في العالم التخيلي الذي يصوغ حدود كائن محدود لا يملك قدرة اله وجبروته . نفعل ذلك لأننا نريد أن نمسك بنسخة بسيطة من العالم الواقعي، ولأننا لا نستطيع تحقيق هذا الحلم الجميل ، فإننا نهرع إلى العوالم التي تقدمها لنا التخيل السردي حيث الحياة مصفاة و مقطرة و خالية من آليات الضبط و التوجيه القدري الذي لا فكاك

[1] – عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية و وظيفتها ، د ط ، الهيئة المصرية ، 1971 ، ص 16 .

1-¨ La littérature se crée a partir de la littérature, non à partir de la réalité¨ , Tzvetan Todorov , Introduction à la littérature fantastique, p 14-15.

[3] – التلي بن الشيخ : منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري, دط , المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر, 1990 , صفحة 109

* – ينظر ترجمته في كشاف الباحثين الغربيين في الدراسات السردية .

منه"[1] ، وعليه فإن تعلق الإنسان بالإبداع الخيالي في كل زمان و مكان سببه " أن هذا السفر إلى البعيد أو الأقاصي وهو وظيفة من أبرز وظائف الخيال ، وبفضل هذه الوظيفة حصرا يصير الخيال قوة تحرر أو نمطا كبيرا من أنماط الحرية"[2] ، فحد الزين التي تبعث من جديد بعد أن تموت في كل مرة وحلمها في الزواج من السلطان يتحقق في النهاية ، كل ذلك هو تعبير عن توق الجماعة الشعبية إلى الحرية ، يقول أمبرتو إيكو: " فكما أن التجوال في الغابة له طعم اللذة المبهمة و المغامرة و الخروج عن العادي والمألوف فإن التجوال في العوالم السردية له نكهته الخاصة أيضا إنه التخلص من إكراهات الواقع وقوانينه الصارمة التي لا تستطيع التخلص منها ذات ترغب قي تشكيل الحياة وفق أهواء لاترى من خلال السلوك المألوف ،فهذه العوالم لها طابع خاص ،فهي لا تقول الحقيقة ولكنها لا تكذب فهي تصف حدود الحياة التي تحياها ولكنها تنزاح عن المعيش الواقعي"[3] ، و إلى هنا اضم رؤيتي إلى رؤيا الدكتورة نبيلة إبراهيم من خلال عد الحكاية العجيبة " الأدب المعبر من رغبة الإنسان في تغيير وجوده الداخلي بل تغيير الوجود كله"[4]، وبهذه المظاهر العجيبة يتوصل مبدئيا أن الظهورات الخارقة في الحكاية العجيبة ، وإن كانت في وجهها الظاهري مبالغات لا أساس لها من الصحة و هروبا من عالم واقعي و احتضانا لعوالم كاذبة ، فإنها في العمق تأسيس لعالم جميل برؤيا شعبية عميقة عالم كله حرية و أمل وتفاؤل ، فالحكاية العجيبة وبعوالمها المدهشة لاتكتفي بأن تقدم تسلية مجانية بل على العكس من ذلك ، إذ هي عبر ما تحويه من عناصر إدهاشية إنما هي تجسيد للأحلام الإنسانية ،فالرغبة في تجاوز الواقع ليست وليدة الراهن ،بل تمتد بجذورها إلى القدم، وما حكاية "حد الزين" إلا نموذج من نماذج الإنسان و طاقاته المذهلة على الرحيل الدائم في عوالم اللاّمحدود واللاّمالوف تحقيقا لأحلام مفتقدة و"قد سبق لأقدم الشعوب بحق إن حققت رغباتها في حكاياتها الخرافية ،وهي تلك الرغبات التي لم تظفر بتحقيقها قط في الحياة ،فكما أن الأطفال حتى اليوم يرسمون بخيالهم أرض الأحلام حيث كل شيء جميل ومشرق ولطيف، دائما من قبل ،وليس الأطفال وحدهم ، وحيث تؤدى الأعمال وتقدم الأطعمة من تلقاء نفسها فالموائد التي تمتلئ بالمأكولات،واللحوم المشوية التي لا تنفذ قط،والأسلحة التي تصيب دائما ،والحيوان الذي يضع بيضا من الذهب ، والخواتم

[1] – امبرتو إيكو: 6 نزهات في غابة السرد ، ترجمة السعيد بن كراد ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 ، ص 09 .

[2] – يوسف سامي اليوسف : الخيال و الحرية ، ط 1 ، دار كنعان ، دمشق ، 2001 ، ص 69.

[3] – امبرتو إيكو : 6 نزهات في غابة السرد ، ترجمة السعيد بن كراد ، ص 08-09.

[4] – نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 55 .

التي يستطيع الإنسان أن يطير بتا في كل مكان ، كل هذا وغيره يرجع في أصله إلى مثل هذه الخيالات التي تمليها الرغبة"[1] ، ولعل هذه هي أهم أبعاد التمظهر العجيب في حكاياتنا .

وعلى الرغم ما يوحي به ظاهر مصطلح الحكاية العجيبة من انشقاق عن الواقع و التملص من أغلاله إلا أن خطاب الأنثى "حد الزين" قد اثبت أن الحكاية العجيبة ليست مجرد نزوع خيالي يتملص من الواقع بقدر ما هي غوص وإستغوار للواقع الشّعبي ، إذ انبسط خطابها ليقتحم الواقع الإنساني بإثارتها لحقيقة اجتماعية (الحسد) كاشفة بذلك النقاب عن ذلك الواقع الاجتماعي المتصلب، من هنا "فالقص في التراث العربي لم يقتصر دوره على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة، بل إن القص قد وظف توظيفا فنيل جيدا لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية"[2]، وعليه فالحكاية العجيبة ممثلة بحد الزين تلامس جزءا من الحياة لا يمكن إغفاله ، إذ تسعى في غرائبية وقائعها إلى قراءة الواقع والتعبير عنه بمنطقها الخاص، وهي وإذ "نبعت من عالم الغيب فهي تصور حقا وعلى تعدد ألوانها صراعا حادا قد عرفه العالم منذ بدء تاريخه البشري، وهو الصراع المستمر بين دواعي الخير وحوافز الشر، كما تخيله الإنسان على مر الزمان، كذلك تبدو الخرافة مملوءة بوقائع خيالية قد تكون حقيقة في الأصل"[3] فخيال الحكاية لا يعني انفصامها عن الحقيقة و الواقع فكرا وتجربة ومواقفا، يقول امبرتو إيكو (Amberto Eco) * : "إن أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلا استقلالا ناجزا عن العالم الواقعي"[4] ، فامتصاص الواقع و تمثيله بأبعاده ، و لو كانت سلبية ملمح عام يطبع هذا الصنف الحكائي ، على غرار موضوع الكراهية بين النسوة في حكاية "حب حب رمان"، وموضوع الزواج بالمحارم في حكاية "لونجة بنت أما" ، و هذا و إن دلّ فإنما يدل على "أن الخيال ولا سيما الخيال السردي بعد لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات"[5] ، وبي هذه الحكاية فنحن أمام تخييل ينشغل بالأحداث التي تغوص غوصا عميقا في ذاتية الإنسان، ولهذا السبب هناك التفات أساسي إلى الذاتية، فالحب والخطبة والزواج من اللحظات التي لها أهمية في حياة الفرد وفي نسيجه الاجتماعي.

---

[1] – فرد ريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية– نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها– ترجمة نبيلة إبراهيم ، ص131-132

[2] – نبيلة ابراهيم : فن القص –في النظرية و التطبيق – د ط ، مكتبة غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، د ت ، ص 86 .

[3] – روزلين ليلى قريش : القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، د ط ، الجزائر ، 1980 ، ص 27.

* – ينظر ترجمته في كشّاف الباحثين الغربيين في الدراسات السردية .

[4] – امبرتو إيكو : القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية– ترجمة أنطوان أبو زيد ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1996 ، ص 172 .

[5] – بول ريكور : الوجود و الزمان و السرد ، ترجمة و تقديم سعيد الغانمي ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، 1999 ، ص 52-53.

فالحكاية واقعية إلى أبعد حد وتخلو من التأملات الفلسفية والمتافيزيقية ، مركزة على أدق تفاصيل الحياة اليومية وهمومها.وهي . رغم استخدامها لعناصر التشويق . إلا أنها لا تقصد إلى إبهار السامع بالأجواء الغريبة أو الأعمال المستحيلة ، ويبقى أبطالها أقرب إلى الناس العاديين، الذين نصادفهم في سعينا اليومي.

من هنا فإنه يجب أن لا نقلل من واقعية الحكاية العجيبة مهما أكدنا على قدرة المبدع الشعبي الخيالية "فالواقع كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة ، هو في الفن كما في الفلسفة و الاستعمال اليومي ، كلمة مشحونة بالقيمة، وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصوير الواقع و لو تكلمت عن واقع من الماهيات ، أو واقع من الأحلام و الرموز"[1] وبحكاية البطلة الضحية أمكننا أن نرى هذا التمازج الباهر بين نزعتين تبدوان متنافرتين ،نزعة الخرافي الساحر و الواقعي المعاش اذ سعى المبدع الشعبي من خلال سرد الحكايات إلى إثارة جوهر الحقائق الاجتماعية والتربوية والأخلاقية جاعلا لعملية القص دورا أكثر من" المتعة التي تغيب الإنسان عن واقعه بل إن وظيفته هي حمل المستمع على أن يعي ويتدبر مغزاه المستمد من تجارب الناس وأحوالهم ".[2] فتحرص الحكاية عموما على تأكيد قيم وأخلاقيات اجتماعية فنعثر أحيانا على نماذج من حكايات حاكت سلوكياتنا اليومية، وجسدت مختلف العادات والمعتقدات والقيم الراسخة في المجتمع، والصفات التي ينبغي التحلي بها كالطيبة والخير وغيرها، مؤدية لوظائف متعددة في سياقات مختلفة الغرض منها" السمر والاستمتاع والتملص من عالم يحكمه منطق الحياة العملية والجدية، والسفر والالتحاق بعالم خاضع لمنطق مغاير يتميز بالغرابة والتسلية، والمعرفة، والناحية النفسية والاجتماعية والتربوية "[3]. والعجيب والخارق، ويبعث في النفوس الدهشة "[4]. وتبقى بذلك" تلعب دورا كبيرا في مجالات الترفيه، إذا كان البحث قد توصل إلى أن هذا النوع الحكائي يحمل جزءا من الواقعية في موضوعاته، فإنه من جهة ثانية يلاحظ أن الحكاية ذات البطل الضحية تفرض نوعا من الامتداد والاستمرارية، فالسلوكات التي تطرحها حكاية البطلة الضحية (الحسد ، الغيرة ، الكره ...) ليست غريبة عنا بل إننا نعايشها أو نصادفها في حياتنا الحاضرة ، و على هذا الأساس فإن "السّرد يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودية في الزمان و المكان ضمن

[1] – رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، د ط ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 ، ص 153 .

[2] نبيلة ابراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، ص 154.

[3] يوسف حسن نوفل: القصة وثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط، 1999، ص 15/14.

[4] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات،ط1،ديسمبر2008، ص122.

ذاكرة أوسع و أشمل ، هي ذاكرة الإنسانية جمعاء"[1] ومثل هذا الفرع الحكائي أقرب في تصوري إلى فهم القارئ من غيره من الأنواع الحكائية التي سيأتي الحديث عنها ، أنها تمس واقعه المعيش ، فبموضوعاتها تمثل صورة سردية صالحة لكل زمان، لا تتبدل ولا تضمحل تلك الانشغالات بل هي ممتدة امتداد التاريخ البشري،ومنه "إننا ببحثنا في السرد العربي لا ننعزل في الماضي كما يحلو للبعض أن يتوهم أو يتصور ، إننا نتحرك في التاريخ و في الحاضر، أي بكلمة نعانق الزمان العربي في تشكلاته وتحولاته وسيروراته"[2]، وهذا ما يفسر انجذابنا لهذا الصنف الحكائي،رغم أنها وليدة عصور قديمة ، فالنص الشعبي السردي وهنا تتجلى خصوصية الحكاية العجيبة ذات البطلة الضحية إذ هي أعظم من أن تحبس في عصر واحد ، إذ أنها لكل العصور، فالواقعية و الاستمرارية التي تفرضها موضوعاتها ملمح عام يطبع هذا اللّون السّردي نظرا لأنّها تحمل أغراضا واقعية قريبة إلى حياة الإنسان ، مستمرة متواصلة لا تزول وإنّ زال العصر الزّمني الذي بعثها، إذ تلامس جزءا من الواقع لا نستطيع إغفاله مهما أكدنا درجة خيالها ،وهي في غرابتها وابتعادها عن الواقع أشدّ التصاقا به وأكثر قدرة عن التعبير عنه، إنّها العالم الغائب الحاضر و صوت الماضي الممتد في الحاضر .

3- شعرية الاستهلال في الحكاية العجيبة: بحث في النّظام السيميائي للفواتح الشّعبية.

أ- تقديم عام:

تولي السّرديات عناية فائقة بما يعرف الآن داخل الاشتغال النقدي بمداخل النّص أو بالفاتحة النّصية (Incipit) ، والتي تعدّ موقعا استراتجيا للحفر وفضاء حيويا للتنقيب .

فما هي أبرز الفواتح الشّعبية التي صاغها المبدع الشّعبي للولوج إلى عالم الحكاية العجيبة ؟

هل خصّت حكاية حد الزين بفاتحة نصّية؟ وكيف تم تشكيلها بنائيا ودلائليا؟ .

للنّص الإبداعي مهما كان بدايته ، بدايات إذ يمكن القول أن هذه البدايات تختلف وفق اختلاف الأجناس الأدبية[3]، وتعرف هذه البدايات بالاستهلالات .

الاستهلال لغة: مشتق من الفعل هلّ، وهلّ تعني البداية والابتداء ، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور: "أهلّ الشهر واستهلّ، ظهر هلاله وتبين، ويسمى القمر لليلتين من أول الشهر هلالا"[4]،بينما

---

[1] – امبرتو إيكو ك : 6 نزهات في غابة السرد ، ترجمة سعيد بنكراد ، ص 13 .

[2] – سعيد يقطين : السرد العربي مفاهيم و تجليات ، ص 84 .

[3] – ينظر نور الدين صدوق : البداية في النص الروائي ، ط 1 ، دار الحوار اللاذقية ، سوريا ، 1994 ، ص 17 .

[4] – ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 11 ، ص 703 .

جاء في كتاب الاستهلال فن البدايات في النّص الأدبي "هل تعني البداية التكوينية للقمر أو لأي شيء آخر، فالهلال في الليلتين أو الثلاث الأولى من الشهر ، هو استهلاله للقمر كله"[1] .

أما اصطلاحا: يمثل الاستهلال "الفضاء السّردي الممهد الذي يشكل مجموع المساحة الموصلة إلى بؤرة النّص، وكما أنه يعد الإشارة الثانية بعد العنوان التي يرسلها المرسل إلى المرسل إليه (القارئ)،ذلك أن الفاتحة النصّية تمثل لحظة بدء الاتصال بين قطبي الإدلاء المرسل والمرسل إليه "[2] من هنا تأتي أهمية دراسة الاستهلال بوصفه " عنصرا له خصوصيته التعبيرية ، باعتباره بدء الكلام ، والبداية هي المحرك الفاعل الأول لعجلة النّص كله"[3] ، ونظرا لأهمية هذه الخطابات تتضاعف مباحث دراستها والتي قد دعّمتها دراسات بلاغية في الأساس، فكثيرة هي إشارات البلاغيين في ضرورة الاعتناء بهذه الاستهلالات وقد كان أكثر اهتمامهم على قوة التأثير النفسي التي ينهض بها الاستهلال، إذ جاء في القزويني إلى ضرورة أن يتأنق المتكلم في الابتداء "لأنه لأول ما يقرع السمع ، حتى يكون كلامه كتاب العمدة للقيرواني "حسن الافتتاح داعية الانشراح و مطية النجاح"[4]، كما أشار الخطيب أعذب لفظا وأحسن سبكا وأصح معنى ، فإن كان كما ذكرنا أقبل السّامع على الكلام فوعى جميعه و إن كان بخلاف ذلك أعرض عنه و رفضه"[5] ، بينما يقول ابن الأثير : "إنما خصّت الابتداءات بالاختيار لأنّها أول ما يطرق السّمع من الكلام ، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدّواعي على سماعه"[6]. وفي هذا السياق ترتكز النصوص السردية في قيامها على خطابات استهلالية حيث أن "السّرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة إلى اللوحة فهكذا فإن عبارة زعموا تعلن للمتلقي أن السرد قد بدا و تحدد نوعه ، بل الشيء نفسه عن عبارة بلغني أن التي تفتتح بها شهرزاد حكاياتها ، وعبارة كان يا مكان في مطلع بعض القصص الشعبية"[7].

---

[1] – ياسين نصير : الاستهلال –فن البدايات في النص الادبي ، د ط ، دار النينوى، سوريا ، 2009 ، ص 15 .

[2] – اندري دي لنجو : في إنشائية الفواتح و الخواتم ، ترجمة سعاد بن إدريس نبيغ ، مجلة الروافد ، عدد 10 ، ديسمبر 1999 ، ص37 .

[3] – ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ص 17 .

[4] – القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ج 1 ، ط 5 ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 217 .

[5] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني و البيان و البديع – د ط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د ت ، ص 322 .

[6] – ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تقديم و تعليق أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، د ت ، ص 98 .

[7] – عبد الفتاح كيليطو : الحكاية و التأويل – دراسات في السرد العربي – ط 1 ، دار توبقال للطباعة و النشر ، 1988 ، ص 34 .

والحكاية عموما سرد يتكون من ثلاثة أقسام فنجد الموقف الافتتاحي والمتن والموقف الختامي، وعادة ما يبتدأ الموقف الافتتاحي باستقرار نسبي يمهد لبداية الحكاية والحدث الذي تدور حول مجمله طبيعة النص الحكائي، يليه بعدها المتن وهو الممثل لجملة الصراعات والأحداث بين شخصيات الحكاية فيقع التحول وتتعرض المواقف حينئذ لجملة من التغيرات، التي تعجل في البحث عن نهاية تقودنا إلى الموقف الختامي للأحداث الحاصلة .

والحكاية العجيبة بوصفها نصا سرديا ، تمثل مؤسسة طقوسية تلفظية مخصوصة، إذ تستهل في الغالب الأعم بجمل استهلالية نمطية "تأتي عادة لتفتح مجال السرد وتضع المتلقي في فضاء الحكاية"[1] فلا يتم الولوج إلى عالم الحكاية إلى بمقدمة استهلالية ملزمة بها، فالحكاية العجيبة "لا تبدأ فجأة بالحركة، كما أنها لا تنتهي فجأة، و قد ألفينا تماما قانون البداية هذا، وقانون النهاية إلى درجة أننا قل ما نتصور غيرهما"[2] ، والقصص الشعبي العجيب مميز بخطابات استهلالية حيث أنه "قد اضطلع لنفسه تقليل بعينه فيما يخص البداية والنهاية أصبح مع مضي الزمن توفيقا يلتزم به بطريقة تلقائية"[3]، ولعل من أشهر العبارات الاستهلالية التي تقيد بها كثير من رواة المنطقة :

"يا سادة يا مادة ويدلنا لطريق لهنا والسعادة، ستوت أم البهوت، لا يرحمها نهار تموت، قالك علا ذاك السيد ، ولا سيد غير الله، ولا كذبنا استغفر الله ، ولا اله إلا الله" .

"كاين في زمان بكري" .

"كاين في وحد الوقت" .

" حاجيتك على ناس بكري" .

" حاجيتك ما جيتك ،كليت عشاك و خليتك" .

فهل التزمت حكاية حد الزين بمقدمة استهلالية ؟

خصت راوية حكاية حد الزين السيدة كلثوم زبيري الحكاية بالخطاب الاستهلالي التالي: " كاين بكري واحد السلطان ولا سلطان غير الله ، لكذبت استغفر الله ،كان مشيطان لعنة الله عليه"[4] .

---

[1] – حميد بو حبيب : مدخل إلى الأدب الشعبي – مقاربة انثروبولوجية– ص 95 .

[2] – فريدريش فون ديرلاين : الحكاية –نشأتها ، مناهج دراستها ، فنياتها– ترجمة نبيلة إبراهيم ، ص 146 .

[3] – عز الدين اسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، ص 12 .

[4] – روتها السيدة كلتوم زبيري : سجلتها صاحبة الدراسة يوم 03-01-2013 .

جسد هذا الخطاب الصغير على المستوى الهندسي للحكاية موقع بدايتها، معلنا بذلك عن الخطوة الأولى للولوج إلى العالم الحكائي "حد الزين" ومثل هذه العبارة الاستهلالية تدل على أن الراوية التي فوضت لها سلطة الحكي تتمتع بخبرة و ذكاء، فهي تدرك جيدا أن عالم الواقع يختلف عن عالم الحكاية الخيالي ولهذا لم يتم الولوج إلى عالمها إلا بهذه العبارة الافتتاحية ، وأول معاينة لهذا الخطاب ستكون مع تحليل بنية تراكيبه .

ب- بلاغة التركيب :

ابتدأ الخطاب الاستهلالي بجملة فعلية "كاين بكري" أضفت نوعا من الحركة والأحداث والحيوية والفعالية على الخطاب انطلاقا من أن "الفعل يدل على التجدد والحدوث"[1]، وهو حال أغلب الخطابات الاستهلالية التي تكون جملا فعلية ما يخلق إمكانية التوسع باعتبار أن الفعل بتميز بالحركة، بقول ياسين نصير: "أفضل البنى الاستهلالية على الإطلاق تلك التي تبتدئ بالفاعلية غامضة مبهمة مع شيء من الإحساس بثقل الزمن"[2]، والفعل كما هو ظاهر فعل ماض، إذ الاستهلال "يتحرك وفق منظومة لغوية تركيبية زمنية ماضية:

كان ⟸ فعل ماضي ناقص ⟸ الزمن الماضي"[3]

ومثل هذا السلوك الزمني يكاد يطغى على النصوص السردية الشعبية، فالجماعة الشعبية "تؤثر الزمن الماضي على سواه لما يلقى فيه الساردون الشعبيون من سهولة المخارج ويسر الموالج"[4] ولا يحمل هذا التركيب الماضوي دلالة صوتية بل ينطوي على دلالات عميقة مرتبطة بأحلام الجماعة الشعبية، فهذه الصيغة الاستهلالية الماضوية تمثل دّعوة من الراوية إلى المتلقي لكي يسافر معها عبر فضاء الحكي إلى زمن الماضي ، زمن الأجداد ، فعبارة "كاين بكري" تعكس أول ما تعكس التمسك بزمن الأجداد إذ هي صوت الماضي التي تحرص الراوية على بثه خوفا من أن يزول في عصر الحاضر، وبهذا يستنتج أن عالم الحكاية العجيبة ومنذ لحظته التأسيسية الأولى تسعى للتواصل مع زمن الأجداد وقيمهم، إذ تتحد الراوية والمتلقي لمواجهة زمنين مختلفين (الماضي والحاضر)، لا يلبثان أن يصبحا قيمتين نفسيتين اجتماعيتين، إذ يتحرر الباث والمتلقي من عملية التواصل السلبية ليصبحا ذوات فاعلة مع دلالات

---

[1] – فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية –تأليفها و أقسامها _ ط 2 ، دار الفكر ، عمان ، الأردن ، 2007 ، ص 162 .

[2] – ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ص 31 .

[3] – محمد سعيدي : نص الاستهلال في الحكاية الشعبية –دراسة تحليلية – مجلة بحوث سيميائية,عدد 3 ، دار الغرب ، وهران ، الجزائر ، 2008 ، ص 162

[4] – عبد المالك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب : د ط ، المؤسسة الوطنية ، الجزائر ، 1989 ، ص 78 .

ومعاني النص، فيقوم المتلقي بمقارنة زمنه مع زمن الأجداد "وليست تلك المقارنة سوى دعوة للبحث عن الزمن الضائع، زمن الأجداد والسلف والأصالة والاطمئنان والراحة والبساطة والانتماء والسلطة الأبدية والطبيعية" [1] .

ج- دلالة المضمون :

حكاية حد الزين نموذج دال على العوالم و التقنيات الجمالية العجيبة ، فهي منذ الكلمة الأولى (كاين بكري) تحيلنا على الزمن المطلق غير المحدد ، إذ لا تهتم بالتدقيقي التاريخي ، فالزمن هو زمن الماضي لكنه غير محدد بيوم أو شهر أو سنة :" و لإن أعوز الحكاية الشعبية العجيبة المرجع الزمني المباشر والصريح فما ذلك إلا لتبدو أحداثها في عالم متحرر من كل القيود العرضية الظرفية و هو عالم الممكن المطلق ، كما أن الرؤية السحرية التي هي بمثابة الطاقة المولدة للحكاية الشعبية ، تحول دون أي إرساء زمني"[2]، ففي غياب هذا الزمن دخول لقدرة أخرى خارجة عن الطبيعي ومتعالية، وهي القوة الخارقة التي تتجاوز الزمن وحدوده، وتعامل الحكاية مع عنصر الزمن بمسحة من التعميم والتجهيل من خلال التركيز على فعل الكينونة دون زمانها إضفاء لطابعها العجيب وسر من أسرار استمراريتها "فالدافع هنا مازال يتضمن الرغبة في تجهيل المستمع إلى الحكاية بالحدود الزمنية للواقعة أو مجموعة الوقائع ، الأمر الذي يتيح لمضمونها صلاحية مستمرة ، أمّا الوظيفة فتتمثل في ضمان استمرار صلاحية المضمون وإعفاء الرّواة من مسؤولية الصّدق والكذب "[3]، فخاصية التّجريد من الزّمن يمنح طابعا تخيليا للحكاية إذ أنّها لا تنتمي إلى زمن معين ، بل تنتمي إلى التراث العالمي، من هنا فلا فائدة ترجى من البحث في الزمن التاريخي للحكاية " وهو الأمر الذي يجعلنا نقارب نص القصة الشعبية بنائيا بالنظر إلى الزمن كعنصر بناء"[4]، وكأنما الراوية تلقي مسؤولية ما سيحكى من عجائب على الماضي من غير توثيق يوصلنا إلى مصدر زمن الحكاية.

وبعد عبارة (كاين بكري) تنسب الراوية أحداث الحكاية إلى (واحد السلطان) ، ولا شك أن توظيف هذه الشخصية يوحي بأنه سيكون لها دور في أحداث الحكاية ، كما أن نسبة الأحداث إلى السلطان تدل قديما أن السلطة كانت لدى الملك أو الأمير ، وهذا ما يفتح التخيل لوجود حدائق وقصور ، كما جاءت كلمة السلطان معرفة ب (ال) وفي هذا دلالة أننا نعرف هذه الشخصية بصورة أو بأخرى

---

[1] – محمد سعيدي : نص الاستهلال في الحكاية الشعبية –دراسة تحليلية – ص 165 .

[2] – سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة –تحليلا وتطبيقا – ص 18 .

[3] – عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان ، ص 15 .

[4] – مبروك دريدي : القصة الشعبية في منطقة الهضاب ، ط 1 ، منشورات مديرية الثقافة ، سطيف ، 2010 ، ص 151.

، فهو معروف عادة بالسلطة والجاه وكثرة المال ، إذ يمثل الطبقة الحاكمة، وحتى لا تتهم الراوية الناطقة باسم الجماعة بالسذاجة و حتى تجعل من كلامها معرفة ذات مصداقية اكبر، فقد نسبت أحداث الحكاية إلى زمن السلاطين ما يجعل من الاستهلال "يتخذ شكل خطاب يغري الذات الجماعية المهووسة دوما بالبحث عن الأصول والهوية بتصديق الحكايات واعتبارها تاريخا فعليا لماضي الجماعة العريق"[1] ، وبدل أن تشرع الراوية مباشرة في السرد فقد لجأت إلى توظيف تقنية التثبيت من خلال نسب الحكاية إلى عصر السلاطين، و التثبيت (Ancrage) هو وضع مجموعة من الإشارات الفضائية و الزمنية داخل الخطاب ترمي إلى تشكيل صورة للمرجع الخارجي و إنتاج اثر معنى الواقع"[2] ، وبتقنية التثبيت من خلال الإحالة إلى مرجع النص تبدو الحكاية خطابا مشروعا (Discours Autorisé) حاملا لمعرفة ستعترف بها الجماعة ، فالراوية بطريقة ذكية تسعى للدفاع عن مصداقية خطابها من خلال نسب أحداث الحكاية إلى زمن السلاطين .

وهي و إن اختارت شخصية مرموقة (شخصية السلطان) فإنها تعود لتذكر المستمع بأن هناك من هو أعظم منها ، وهو الله عز وجل، إذ تحمل دليلا قاطعا على صلة الحكاية بالدين، فلا غرابة أن يتأسس خطاب الاستهلال على قاعدة دينية باستحضار لفض الجلالة ، ليكون بذلك قد استلهم من "الإله القوة والسلطة والصدارة والحياة، الأمر الذي أهله إلى أن يكون بالنسبة لنص الحكاية القوة الفاعل والمحركة لفعل الحكي، والسلطة التي تأمر وتقود المسيرة السردية"[3].

أما قول الراوية (لكذبت استغفر الله، لكان مالشيطان لعنة الله عليه) عبارة هامة في تركيب الخطاب تحمل دلالات عميقة وهي التلميح بان الراوية قد حافظت على النص وروته كما سمعته محققة بذلك الأمانة في التبليغ، وفي حالة إذا ما نسيت فإنها تطلب المغفرة من الله ، وترجع الهفوات التي ربما ستقع في روايتها بالزيادة أو النقصان إلى الشيطان، هذا الحذر في التبليغ يرجع إلى: "تداول بعض الأحاديث النبوية أو الآيات القرآنية بلا تحريف، أي بصورة عامة، أن تقديس النص الديني انتقل بل انسحب على بقية النصوص الشفهية غير الدينية لدى بعض الرواة "[4]، فكثير من رواة الحكاية من يلتزم "رواية الحكاية بأسلوبها ذاته وعباراتها دون تغيير مهما تكررت إعادتها و توالى سردها على مر السنين وهذه

---

[1] – حميد بو حبيب : مدخل إلى الأدب الشعبي – مقاربة انثروبولوجية– ص 100.

[2] – رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، د ط ، دار الحكمة ، الجزائر ، 2000 ، ص 20.

[3] – محمد سعيدي : نص الاستهلال في الحكاية الشعبية ، ص 156 .

[4] – بوخالفة عزي : الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية –دراسة ميدانية في مدينة المسيلة– ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، جامعة الجزائر ، معهد اللغة و الأدب العرب ، الجزائر ، 1994 ، ص 45 .

خاصية من خصائص الأسلوب الشفوي "[1] ، فالحرص على الأمانة في التبليغ قد لمسته شخصيا أثناء تسجيلاتي الميدانية للحكاية العجيبة ،فكثير من الراويات من ترفض الحكي أول مرة بدعوى نسيان الحكاية أو عدم تذكر تفاصيلها ، و بعدها و بعدة أيام تدعوني للتسجيل بعد أن تكون قد تذكرت كل تفاصيل الحكاية ، و هذا و أن دلّ فإنما يدل على روح الأمانة التي تتحلى بها الراوية .

إلى هنا اختم مقاربتي التّحليلية لخطاب الاستهلال الذي ميز حكاية حد الزين ، مع قناعتي الراسخة انه خطاب مفتوح على عدد لا نهائي من الدلالات التي تتجدد مع تجدد كل قراءة ، إذ هي من الخطابات الثرية التي لا تمنح معناها بيسر ولا تهب ذاتها بسهولة ،بل ترقى إلى أن تكون خطابا إشاريا مغلفا بمضامين اجتماعية ، ودينية عميقة عمق تفكير الجماعة الشعبية وملا شك فيه أن هذه التقنية التي استخدمها الراوي الشعبي في سرد حكايته هذه تعتبر من التقنيات المهمة والجديرة بالدرس.

وبعد نص الاستهلال تتربع حكاية حد الزين على شفرات دلالية رمزية ونظام شكلي مخصوص أبدعته الذات الجماعية بكل مقوماتها النفسية والاجتماعية والثقافية، وقد انكب الباحثون على دراستها وتحليلها وفي مقدمة تلك الأبحاث والدراسات تلك التي عنيت بتحليل بنيات الحكي الداخلية وعلى رأسها تحليل بنية الوظائف .

4– بنية الوظائف بين نسقية البناء و حرية التشكيل:

أ– تقديم عام :

ابتدأ التحليل الداخلي المحايث للأعمال الحكائية بصورة جدية مع الشكلانيين الرّوس ، وقد كان البحث عن الوحدات الأساسية الشّغل الشّاغل لمجموع المهتمين بالفن الحكائي[2]، و البحث في النصوص السّردية حديث العهد" فالخطاب السّردي على عكس الخطاب السّردي الذي عرفت قوانينه وقواعده منذ مدّة طويلة لم يعرف أيّة دراسة جدّية تهدف للكشف عن أسلوب بناءه وعن نمط اشتغاله إلا في فترة متأخرة وبالتحديد مع بداية القرن الماضي"[3]، وتعود الرّيادة في الدّراسات السّردية إلى الباحث الرّوسي فلاديمير بروب(Vladimir Propp) عبر كتابه (مرفولوجيا الحكاية) إذ يتميز بأنّ "خصّص كلّ أبحاثه لدراسة جنس أدبي مستقل، هو الحكاية الخرافية ، أو حكايات الجان وترجع أهمية هذه الأبحاث إلى أنها ربما كانت المحاولة الأولى لوضع قواعد عامة للقص الخرافي الجمعي

[1] – غراء حسين مهنا : أدب الحكاية الشعبية ، ص46 .

[2] – ينظر حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د ط ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص 20 .

[3] – سعيد بنكراد : السيميائيات السردية ، ص 17.

"[1] ، وأول إفادة منهجية انطلق منها بروب تتمثل في " ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي أي على دلائلها الخاصة (Signes) و ليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللّذين قام بهما من سبقوه في البحث"[2] و لكي يوضح بروب نموذجه التحليلي قدم الأمثلة التالية ، اذكر بعضها :

يهب الملك نسرا لرجل شجاع ، يأخذ النّسر الشّجاع إلى مملكة أخرى .

يهب الجدّ فرسا لحفيده صوتشينكو ، و يحمل الفرس الحفيد إلى مملكة أخرى[3] .

وقد لاحظ بروب:"في الأمثلة السابقة عناصر ثابتة وعناصر متغيرة والذي يتغير هو أسماء شخصيات، (وكذا صفات كل واحد منها)، والذي لا يتغير هو أفعالها ووظائفها"[4] .

وانطلاقا من هذا " فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الإبطال"[5]، وانطلاقا من هذا، تتضح الوظيفة على أنها: " عمل شخصية ما محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة "[6]، وبحسب تحليل بروب دائما:"ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشّخصيات، وليسّ عمن فعل هذا الفعل ، أو كيف فعله ، فتلك أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع فحسب"[7] ، و قد اهتدى بروب "من خلال دراسته للحكاية الرّوسية دراسة استقصائية إلى أنّ عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات الرّوسية تبلغ إحدى وثلاثين وظيفة"[8]، ولا يعني هذا "أنّ هذه الوظائف جميعا ترد في كل حكاية، لكن ما يرد منها في كل حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف"[9]، ولسنا في حاجة هنا لتفصيل الكلام عن كل وظيفة[*] ،

---

[1] – نبيلة إبراهيم فن القص في النظرية والتطبيق ، د ط ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د ت ، ص 16.

[2] – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 23.

[3] – ينظر فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة و تقديم إبراهيم الخطيب ، ط 1 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص33 .

[4]"– On trouve dans les cas cités des valeurs constantes et des valeurs variables .Se qui change , se sont les noms (et en même temps les attributs des personnages ; ce qui ne change pas se sont leurs actions , ou leurs fonctions." Vladimir Propp : Morphologie du conte , p 29.

[5] – حميد لحمداني : بنية السرد من منظور النقد الأدبي ، ص 24 .

[6]– "L'action d'un personnage , définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue." .Vladimir Propp : Morphologie du conte , p 31 .

[7] " –Dans l'étude du conte ,la question de savoir ce que font les personnages est seule importante ;qui fait quelque chose et comment il le fait , sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement." .Vladimir Propp : Morphologie du conte, p 29 .

[8]– داود سليمان الشويلي القصص الشعبي العراقي–في ضوء المنهج المورفولوجي– د ط ، دار الشؤون العامة ، العراق ، 1986 ، ص 15.

[9] – نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، ص 26.

[*] – ستجد الوظائف البروبية مفصلة في عدة مصادر و مراجع ، وف مقدمتها:

وإنما اكتفي بالقول أنّه وضع لكل وظيفة تعريفا مبسطا، ومصطلحا لكل وظيفة ، وأشكالا وتفرعات خاصة، فمثلا أطلق وظيفة الإساءة على كل فعل يلحق به المعتدي ضررا بأحد أفراد العائلة وقد رمز بهذه الوظيفة بالرمز (A) ، كما جعل لهذه الوظيفة أشكالا و صورا كالاختطاف (A^1) ، جروح جسدية (A^6)[1].

بعد هذا الطرح النظري، لعل السؤال الذي يطرح نفسه: هل تنطبق الترسيمة البروبية على صنف حكاية البطلة الضّحية ؟ أم أنّ هذا الصنف يفرض نوعا من الخصوصية؟ ، هذا ما سيحاول البحث الإجابة عنه، وطبعا سيكون نموذج المقايسة النموذج البروبي (Modèle Proppien) فعلى محكه سيتبلور لنا ما يشترك به المتن الحكائي من وظائف حددها بروب و ما يطرحه من خصوصيات شكلية تميزه عن باقي التشكيلات الحكائية العالمية وظائفيا .

ب– البناء المقطعي والمسار السردي للوظائف: تعد عملية تقطيع النّص الحكائي إلى مجموعة من المقاطع ضرورة منهجية ناجعة لاستخلاص وحصر البنيات الكبرى والصغرى التي تتحكم في بناء الحكاية بغية الإحاطة بدلالات النّص الكلية، والتقطيع (Segmentation , découpage) في ابسط مفاهيمه هو عملية تقطيع النص إلى مجموعة من المقاطع والوحدات على ضوء مجموعة من المعايير ، وقد عرفه رشيد بن مالك بقوله: "تجزيء النص إلى مقطوعات نصية إذ تتم هذه عملية على المحور النظمي"[2] ، ومن الذين اهتموا بالتقطيع النصي للحكاية فلاديمير بروب، إذ يقول: "حين نحلل نصا، يجب أن نحدد بدا عدد المقاطع التي يتألف منها فالمقطع يمكن أن يتلو مقطعا أخر مباشرة " [3] ويتبع البحث في تقطيع المدونة الحكائية حد الزين الخطوة التالية :

– أولا: تحديد البنية الكبرى، ويقصد بها وقائع القصة في المستوى الأكثر تجريدا أو عمومية وشمولا ، حيث لا يحتفظ ضالا بالمعلومات الأهم والأوثق صلة بالموضوع، والأكثر جوهرية"[4] .

قادتني القراءة العامة لحكاية حد الزين من صياغة البنية الكبرى التالية :

. Vladimir Propp : Morphologie du conte, p 35-80 .

- فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة و تقديم إبراهيم الخطيب ، ص 39-69.

-سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة –تحليلا وتطبيقا- ، ص 25-55.

[1] -Voir Vladimir Propp : Morphologie du conte , p 42-45.

[2] – رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ، ص 53 .

[3] "- Lorsqu'on analyse un texte , il faut d'abord déterminer de combien de séquences il se compose . Une séquence peut en suivre immédiatement une autre.". Vladimir Propp : Morphologie du conte , p 113.

[4] – عبد الحميد بورايو : البطل الملحمي و البطلة الضحية ، ص 119.

كانت هناك فتاة رائعة الجمال على وشك الزواج من سلطان تتعرض حياتها للخطر ذا عمدت قوة شريرة إلى اخذ مكانها، غير أن البطلة تتحرر في النهاية بتدخل قوة الخير بعد أن تكون البطلة قد عاشت خبرات متعددة .

وكما هو ظاهر فالبنية الكبرى لحد الزين تؤطرها اربعة خطابات رئيسية ، لكل خطاب سمة دالة عن حال أو تحول

المسند	المسند إليه	نوع الخطاب	وضعية الحال أو التحول
حد الزين	فتاة ذات جمال باهر، على وشك الزواج بالسلطان	خطاب استقراري	حال 1
القوة الشريرة(ابنة العم)	تأخذ مكان حد الزين وتسحرها	خطاب إسائي	تحول 1
الخادمة(قوة الخير)	تنقذ حد الزين	خطاب استنجادي	تحول 2
حد الزين	زوجة	خطاب اجتثاثي للإساءة	حال 2

جدول توضيحي لمسار البنية الكبرى في أحداث الحكاية.

استنادا إلى عملية التقطيع والتي حرص البحث أن لا تكون مبنية على الحدس أو الحس الفني وإنما روعي فيه مجموعة من الاعتبارات:

- الاستقلالية النسبية للأحداث : حيث ضمت كل مقطوعة مجموعة من الأحداث تكاملت فيما بينها لتعطي لنا صورة شبه مكتملة،.

- تغير الشخوص ضمن كل مقطوعة ففي كل وحدة تظهر شخصية جديدة تتعامل مع الشخصية الرئيسية فتسهم في تغير الأحداث .

- التحولات المكانية وأثرها في تغيير مسار الأحداث.

وانطلاقا من المعايير السابقة أمكن وصف حكاية حد الزين كإطار مركب تتوزع فيها الوحدات الوظيفية بطريقة ملتحمة مرتبطة ،تستقطبها غاية واحدة، وهي إصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل، إذ تتشكل حذا لزين من المقاطع التالية :

المقطع 1- لقاء السلطان بحد الزين ، وقراره الزواج بها .

المقطع 2- حد الزين تسحر إلى حمامة .

المقطع 3- الشوهاء تطارد الحمامة التي تتحول إلى نبات .

المقطع 4- الخادمة تنقذ حد الزين.

المقطع 5- معاقبة الشريرة و تحديد الزواج من حد الزين .

وكما هو جلي تتميز المقاطع بالترابط فيما بينها، بحيث إذا حذفنا إي مقطع سيحدث خلل في بناء و دلالة الحكاية، وتمثل حد الزين بوصفها بطلة " العنصر المستمر في جميع هذه المقاطع وبالتالي هو الضامن لوحدة الحكاية، فكل مقطع يتجاوز المقطع الموالي بمد الأحداث ورصد نتائجها التي تظهر مباشرة على شخصية البطلة"[1] ، وهذا وفق المخطط التالي :

مقاطع الخطاب	ملخص الجمل السردية	الوظائف	رمز الوظائف
المقطع الأول	خروج السّلطان مع خادمه للصيد	رحيل اعتيادي	B1
	إحساس السّلطان بالجوع	افتقار موضوعي	a5
لقاء السلطان مع حد	السّلطان يأمر خادمة بطهي الحجلة	منع عكسي(أمر)	Y2
الزين و قراره الزّواج بها	احتراق الحجلة	إساءة	A
	الخادم يطلب مساعدة حد الزين	وساطة	
	حد الزين تصنع حجلة من عجين	خداع	N3
	السلطان يستجوب خادمه عن أمر الحجلة المزيفة	وظيفة استخبار	E2
	الخادم يطلع سيده على الحقيقة	إطلاع	§2
	السلطان يعفو عن الخادم ويقرر الزواج من حد الزين	إصلاح	K
المقطع الثاني	غيرة ابنة العم من زواج حد الزين	نقص	A6
	ابنة العم تغري حد الزين بنزع ملابسها	خداع	N1
غيرة ابنة العم من حد	حد الزين تستجيب لمطلبها	تواطؤ عفوي	O1
الزين وسحرها الى حمامة	ابنة العم تقتلع عيني البطلة و تسحرها	اساءة	A6.11.10.12

[1] – عبد الحميد بورايو : الحكايات الخرافية للمغرب العربي –دراسة تحليلية في معنى المعنى- . ط 1 ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 1992 ، ص 110 .

	الى حمامة وترميها من اعلى الجبل و تنتحل شخصيتها		
المقطع الثالث حد الزين الحمامة تتحول الى نبات	الحمامة تتوجه كل يوم الى قصر السلطان تسال الحمامة عن حال السلطان الخادم يخبرها عن حال السلطان تبكي حد الزين لحسن حال الشريرة مع زوجها تفرح حد الزين لسوء حال الشريرة مع زوجها الخادم يخبر السلطان عن أمر الحمامة السلطان يأمر حاكمه بإمساك الحمامة الخادم يمسك بالحمامة ابنة العم تطارد الحمامة ابنة العم تذبح الحمامة التي تتحول إلى نبات	الوصول استخبار اطلاع إساءة إصلاح اطلاع مهمة انجاز المهمة مطاردة إساءة	D E3 §2 A1 K § M N rP6 A13
المقطع الرابع الخادمة تنقذ حد الزين	ينتفع الناس من خضر القرع تحتاج الخادمة إلى القرع الخادمة تخرج حد الزين من القرع حد الزين تسترد ملامحها الإنسانية	إصلاح نقص النجدة إصلاح	K6 a5 SR K
المقطع الخامس معاقبة الشريرة و إعادة الزواج بحد الزين	يحتاج السلطان إلى بذور القرع يتعرف السلطان على البطلة يكتشف امر الشريرة المزيفة يقتل الشريرة يجدد زواجه من حد الزين	نقص التعرف اكتشاف معاقبة زواج	a5 Q XE U W2

ج- الثابت والمتحول في تركيبة الوظائف:

وتسمح لنا هذه المقاربة المورفولوجية من تسجيل ملاحظات جوهرية حيث :

- تقترب الحكاية العجيبة ذات البطلة الضحية الى حد كبير من النموذج الوظيفي (Modèle Proppien) الذي حدده بروب في كتابه من خلال حضور بعض من الوظائف فهي و إن لم تبلغ 31 وظيفة فإنّ ما حضر منها لم يخرج عن حدود الوظائف التي ذكرها بروب ، و لعل صورة هذه الوظائف بهذا الشكل المنظم المتناسق " تدعو إلى الإعجاب بحيث أنه قد يخيّل للباحث في البداية إن بعض التفاصيل لا أهمية لها في الحكاية أو أن الراوي أضافها من عنده ، لكنه سرعان ما ينتبه عند البحث المستقصي إلى أهمية كل عنصر مهما صغر و ظهرت هامشيته لأول وهلة".[1]

-حضور الوظائف بهذا الشكل دلالة قطعية على محافظة رواة منطقة البرج على التشكيل الوظيفي للحكاية العجيبة ، ما يمنحها طابعا عالميا شانها في ذلك شان كل الحكايات العجيبة و هذا هو مظهر الثبات في النسق الشكلي للحكاية العجيبة .

-من جهة ثانية لاحظ البحث هيمنة بعض الوحدات الوظيفية ، على غرار وظيفة الإساءة، ووظيفة الإصلاح، في حين سجلنا غيابا كليا لبعض الوحدات الوظيفية كوظيفة المنع (L'interdiction) ووظيفة التنقل بين مملكتين (Déplacement entre deux Royaumes)، ووظيفة المعركة (combat) وهي وظائف تختص بالبطل الملحمي الباحث إذ تسهم في تغذية الفعل البطولي الملحمي، في حين تأسست الحكاية على وحدات وظيفية مهيمنة ، وهي وظيفة الإساءة والإصلاح، فكانت أن أفرزت هذه الحرية نوعا من أنواع التشكل وهو التشكل المتقاطب الذي " يتسم بالتقاطب بين وحدتين وظيفتين أساسيتين، قد تحولتا إلى مكونين بنيويين يحكمان خريطة الحكاية"[2]، ولعلّ في هذا التشكيل دلالة على أن الراوية قد مارست نوعا من الحرية في تشغيل الوظائف وفق ما يرتضيه الموقف الحكائي و هذا مظهر من مظاهر الحرية و الإضافة التي تطبع البناء الشكلي للحكاية العجيبة "فمن العبث أن نختزل الحكاية في ثلاثين وظيفة والحال إننا نعرف أن الوظائف التي يمكن أن تلعبها في حياة مبدعها الجماعي وراويها هي وظائف لا نهائية ولا يمكن حصرها لأن مشاغل الإنسان و قضاياه و عواطفه و همومه هي من الثراء والتعدد بحيث تستعصى

[1] -عبد الحميد بورايو:القصص الشعبي في منطقة بسكرة،ص224.

[2] - مصطفى يعلى : القصص الشعبي بالمغرب ، ص 195.

على أي تنميط وضبط وحصر في أنظمة جاهزة" [1]، وهي ملاحظات قادت البحث إلى استنتاج أن ترسيمة فلاديمير بروب تنطبق على الحكاية العجيبة ذات البطل الباحث أكثر مما تنطبق على الحكاية العجيبة ذات البطلة الضحية، والتي تتأسس في قيامها على وظيفتي النقص والإساءة ، في حين تغيب عنها تلك الوظائف التي تفعل البعد البطولي الملحمي .

د–توزع الوظائف بين الشخصيات: (Répartition des fonction entre les personnages)

بعد استخراج الوظائف من الحكاية يتحول البحث إلى دراسة مستوى لا يقل أهمية عن المستوى الأول ، وهو كيفية توزع الوظائف بين الشخصيات الفاعلة في الحكاية، إذ يقول بروب: "مع إن دراستنا لا تنطبق إلا على الوظائف باعتبارها كذلك لا على الشخصيات التي تنجزها ولا الأشياء التي تتحمل نتائجها إلا انه يجب علينا فحص المشكل التالي: وهو كيف تتوزع الوظائف بين الشخصيات ؟"[2] ، إذ يمكن أن تجتمع الوظائف منطقيا في فئات حسب مستويات (Sphères)تسمى مستويات فعل[3] ، ويقصد بذلك أن وظائف محددة يتم إسنادها إلى شخصية معينة من الشخوص الفاعلة في الحكاية، إذ يمكن القول أن مجموعة من الوظائف تجتمع منطقيا في فئات حسب مستويات معينة، وهذه المستويات تطابق الشخصيات التي تنجز الوظائف، من هنا فإن الدافع وراء تحليل توزع الوظائف بين الشخصيات هو الإجابة عن التساؤل التالي: هل تنبني وتتوزع وظائف الحكاية العجيبة المتداولة بإقليم المنطقة وفق المستويات التي حددها بروب ؟.

كيف توزعت الوظائف بين شخصيات حكاية حد الزين ؟

هل التزمت كل شخصية بالوظيفة المنيطة بها ؟

هل شهد هذا المخطط الوظائفي التوزيعي نوعا من الخصوصية و التغيير ؟

إن تحقق الافتراض الأخير، فما السّر وراء ذلك؟

حدّد بروب توزع الوظائف بين الشّخصيات في مخطط يعرف بمستويات الفعل **(Les sphères d'action)** على النحو التالي :

---

[1] – محمد الجويلي :أنثروبولوجيا الحكاية ، ص38 .

[2] " – Bien que notre étude ne s'applique qu'aux fonctions en tant que telles , non aux personnages qui les accomplissent ni aux objets qui les subissent , nous n'en devons pas moins examiner le problème suivant :comment les fonctions se répartissent-elles entre les personnages ? " . Vladimir Propp : Morphologie du conte , p 96.

[3] – ينظر فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة و تقديم إبراهيم الخطيب ، ص 83 .

– مستوى فعل المعتدي أو الشرير:

ويتضمن الإساءة (A)، والقتال، وأشكال الصراع الأخرى ضد البطل (H) والمطاردة (P_r)"[1] .

– مستوى فعل الواهب (المانح):

"ويتضمن التمهيد لإيصال الاداة السحرية (D) و وضع هذه الأداة رهن إشارة البطل"[2] .

– مستوى فعل المساعد :

ويتضمن "تنقل البطل في المطالب (G) وإصلاح إساءة أو إشباع الحاجة (K) والنجدة خلال المطاردة ، وانجاز المهام الصعبة (N) ، وتغير هيئة البطل (T) "[3] .

– مستوى فعل الأميرة:

(الشخص موضوع البحث وأبيها)، ويتضمن "المطالبة بانجاز المهام الصعبة (M) ، و فرض علامة (J)، واكتشاف البطل المزيف (E_X)، والتعرف على البطل الحقيقي (Q) ومعاقبة المعتدي الثاني (U) والزواج (W)"[4] .

– مستوى فعل المرسل :

"و هو لا يتضمن سوى إرسال البطل (لحظة انتقال) (B)" [5].

– مستوى فعل البطل :

ويتضمن "الانطلاق بهدف البحث، ورد الفعل على مطالب الواهب،(E) والزواج (W)"[6].

– مستوى فعل البطل المزيف :

ويتضمن "الانطلاق بهدف البحث ( ) ورد الفعل على مطالب الواهب، والدعاوى الكاذبة (L)"[7].

---

[1] –¨La sphère d'action de l'AGRESSEUR (ou du méchant). Elle comprend : le méfait (A), le combat et les autres formes de lutte contre le héros (H) , la poursuite (Pr)¨. Vladimir Propp : Morphologie du conte p 96 .

[2]– فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب ، ص 83 .

[3] " –Elle comprend : le déplacement du héros dans l'espace (G), la réparation du méfait ou du manque(K), les secoures pendant la poursuite (Pr), l'accomplissement de tâches difficiles (N), : Morphologie du conte p96 Vladimir Propp.

[4] – فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب ، ص 83.

[5] " –La sphère d'action du MANDATEUR. Elle ne comprend que l'envoi du héros (moment de transition, B". Vladimir Propp : Morphologie du conte , p 97 .

[6] – ينظر فلاديمير بروب : مرفولوجيا الحكاية الخرافية, ترجمة أبو بكر باقادير, محمد عبد الرحيم نصر ,ص 58

[7] – ينظر فلاديمير بروب : مرفولوجيا القصة , ترجمة عبد الكريم حسن, سميرة بن عمو, ط1, شراع للدراسات و النشر,دمشق سوريا1996 ,ص 98

وهناك إمكانيات ثلاثة بخصوص توزع المستويات بين شخصيات الحكاية :

- أن يطابق مستوى الفعل الشخصية مطابقة تامة .
- أن تشترك شخصية واحدة مستويات فعل متعددة.
- أن يتجزأ مستوى فعل واحد فيما بين عدد من الشخصيات [1].

بعد هذا الطرح النظري ، الذي استهدف عرض المستوى الثاني من التحليل الوظائفي (دوائر الفعل) سأحاول تطبيق هذه المفاهيم النظرية على الحكاية، حيث لاحظ البحث أن دوائر الفعل في الحكاية تتوزع إلى:

- دائرة فعل الشرير :

وقد جسدتها ابنة العم و بفحص دقيق لهذه الدائرة سجلت الملاحظات التالية:

- حكاية حد الزين هي حكاية اعتداء بالدرجة الأولى، حيث شغل الاعتداء حيزا كبيرا من الحكاية ليتحول إلى موضوع هذه الحكاية، ولا تخلو هذه الملاحظة من دلالات على جو المجتمع الذي يعيش في مناخ من الصراعات .

- سجلت الشخصية الشريرة ابنة عم حد الزين حضورا قويا في فضاء الحكي، وبحضورها حضرت الوظائف التي حددها لها بروب، كوظيفة الإساءة (اقتلاع عيني حد الزين ، رميها ، انتحال شخصيتها ، سحرها إلى حمامة، قتل الحمامة)، وفي كثير من الأحيان اتخذت وظيفة الإساءة شكلا ترابطيا من خلال مختلف مظاهر الأضرار التي أحدثتها وظيفة الإساءة، الأمر الذي عمق حدث الاساءة وبالتالي عمق حضور الشخصية الشريرة في الحكاية، لم يربط فلاديمير بروب عن دراسته بتوزيع الوظائف بين الشخصيات، هذه الشخصية بوظائف هي من طبيعتها، حيث ربط شخصية المعتدي بوظائف (A H P) بخلاف ما فعله بصورة جزئية حين درس وظائف الشخوص، حيث ربط شخصية المعتدي بوظائف أخرى كالاستنطاق، الاطلاع، الخداع (N^1)، (التي حضرت في هذه الحكاية) و الواقع أن هذه الوظائف هي من صميم مهمات المعتدي المساهمة في تطور الحدث نحو التزام، ولا عبرة هنا بذكر الأهم من وظائف المعتدي ، وإقصاء غيرها من الدراسة .

- دائرة فعل المساعد :

ومثلته شخصية حد الزين ، الخادمة ، وأبرز ما يسجل من ملاحظات في هذه الدائرة:

[1] - ينظر فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب ، ص 84-85.

_ حجم تواجد الشخصيات المساعدة كبير في النص، ولم يقتصر الأمر على شخصية واحدة بل تعداه إلى ثلاث شخصيات وهي:

– خادم السلطان: تبلورت وظائفه بوظائف حددها بروب له، وهي وظيفة انجاز مهمة (الإمساك بالحمامة).

– **الخادمة:** ارتبط تواجدها بوظيفة إنقاذ حد الزين من الموت (نجدة البطلة).

– **حد الزين** : اقترن تواجدها بوظيفة إصلاح الإساءة (إنقاذ الخادم من الموت بمساعدته من خلال صنع حجلة من عجين).

وقد ارتبط تواجد الشخصية المساعدة في حكايتنا بوظائف هي ليست من اختصاصها في التنظير البروبي، على غرار وظيفة الاطلاع (الحارس يخبر السلطان عن أمر الحمامة).

– **دائرة فعل البطل المزيف** :

ومثلته شخصية ابنة العم و أهم ما يمكن أثارته من ملاحظات حول هذا المتوقع ما يلي:

_سجلت هذه الشخصية حضورا قويا في متننا الحكائي ، وما حضور هذه الشخصية إلا تأكيدا على أن الزيف من مظاهر المجتمعات التي تولدت منه الحكاية .

_ ارتبط تواجد هذه الشخصية بوظيفة دعوة كاذبة (ادعت أنها حد الزين زوجة السلطان) ، و هي وظيفة من اختصاصها وفق التنظير البروبي، في حين غابت وظائف الانطلاق، رد الفعل على مطالب الواهب ، التي حددها بروب لها .

_ ارتبط تواجد هذه الشخصية بوظائف ليست من اختصاصها كوظيفة الخداع ، الإساءة ، المطاردة ، والعقاب ، إذ هي شخصية معتدية و مزيفة في ألان ذاته.

– **دائرة مستوى فعل البطل** :

وجسدته شخصية حد الزين و أهم ما يمكن ملاحظته :

_ ارتبط تواجدها وفق التنظير البروبي بتواجد وظيفة الزواج، في حين غابت وظائف أخرى ، كوظيفة الانطلاق بهدف البحث، وظيفة رد الفعل على مطالب الواهب وهي وظائف في نظرنا من اختصاص البطل الباحث .

–ارتبط تواجدها في الحكاية بوظائف لم يحددها لها بروب، كوظيفة التواطؤ العفوي ، وظيفة نقص بكثرة، وهذا الحضور الوظيفي، يدل على أن المرأة مهمشة في المجتمع كما هي مهمشة في الحكاية ، طرح يزكيه كون النوعية الوظيفية المتصلة بالبطلة قائمة على السلبية في بعض الحالات .

ومن خلال هذا التحليل يتضح أن الحكاية العجيبة ذات البطلة الضحية :

– تقوم وتتأسس على معظم الشخصيات الرئيسية التي حددها بروب،

–فضلا عن وظائفها قامت بوظائف ليست من اختصاصها إذ شهدت الشخصيات تبادلا في المواقع ، وفق ما يرتضيه الحدث الحكائي.

أما فيما يختص بتوزيع دوائر الفعل بين الشخوص الفاعلة ، فقد سجل البحث:

–توازي دائرة فعل الشخصية تماما : حيث وجدنا أن الخادم و الخادمة كانت شخصيات مساعدة صرفا .

– تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عدة: على غرار شخصية ابنة العم والتي مثلت دائرة فعل الشرير

تتوزع دائرة فعل واحدة بين شخصيات عدة : على غرار دائرة فعل المساعد و التي جسدتها عدة شخصيات كالخادم ، والخادمة ، والبطلة حد الزين .

وبعد هذا العرض التحليلي للبناء الوظيفي لحكاية البطلة الضحية يتوصل البحث إلى أن ترسيمة بروب الوظيفية تنطبق على حكاية البطل الملحمي أكثر مما تنطبق على حكاية البطلة الضحية من خلال نوعية الوظائف التي حددها في ترسمته، والتي نجد لها صدى اكبر في نوع البطل الملحمي ، كما أن غياب بعض دوائر الفعل، كدور فعل المانح المرسل يزكي هذا الطرح .

أختم مقاربتي المورفولوجية للحكاية العجيبة حد الزين، لأشير إلى انه على الرغم من بعض النقائص التي وجهت إلى بروب من طرف بعض الباحثين على غرار كلود ليفي شرواس ، الذي اعتبر: "إهمال بروب للشخصيات اكبر ضعف في عمله، لأنه –أي بروب– يريد أن يبني مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم سيمنطقيتها، فنحن لكي نعرف أن الأفعال واحدة لابد أن نعرف من قام بها ، و بالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير وأخر يحملان العروس بعيدا مادمنا نعرف أن المهاجم هو الشرير"[1] ، فمن المفيد أن نعرف الوظائف وأن نفهمها، و هذا ما أنجزه بروب" مثله في ذلك مثل الطبيب الجراح الذي يعرف وظائف أعضاء الجسد البشري كما يعرف مواطن الورم مسبقا فيعمل المخارط في رأس مريضه من اجل استئصال الورم من دماغه ولا يهمه في تلك اللحظة إن كان ذالك

[1] – فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر احمد باقادير ، احمد عبد الرحيم نصر ، ص 39.

الدماغ هو دماغ شاعر أو فنان أوطبيب جراح مثله يختزن معارف دقيقة حول طبيعة الدماغ البشري ذاته, يتعامل في تلك اللحظة معه باعتباره مادة ،دماغا ككل الأدمغة"[1]

وعلى الرغم من هذه الانتقادات فان ذلك لا يحط من قيمة انجاز بروب ، و يكفيه أنه حاز مرتبة السبق في خوض مثل هذه الدراسات " إذ يعد بحق إضافة إلى الدراسات الرئيسية الحديثة بصفة عامة والى الأبحاث الشكلية بصفة خاصة، وذلك أن هذا الكتاب خطا خطوة كبيرة نحو الكشف عن جماليات القص وقواعده"[2]وحسب ما ذهب إليه السيد إبراهيم "كان لأفكار بروب تأثيرها على كثيرا من النقاد البنيويين الذين أرادوا المضي قدما بأفكاره، لتصب في نظرية الرواية أكثر تعميما ، فحاولوا إقامة تصنيف للوظائف أكثر إيغالا في التجريد والتعميم"[3]

والطرح المرفولوجي والذي يقوم أساسا على دراسة النص دراسة داخلية اعتمادا على مكوناته الداخلية قد"اثبت فعاليته في ثقافات مختلفة من روسية،ايطالية،انجليزية اسبانية ،وبالتالي رغم خصوصية كل ثقافة ،فلقد طبقت قواعده دون خلل و دون أن تفقد هذه الثقافات خصوصيتها "[4]فبروب قد فتح الباب أمام الدراسات إذ تكمن قيمة عمله في " قدرته على إثارة الافتراضات إنه التخطي بكل معانيه لخصوصية القصة العجيبة التي تطبع مسيرة السيميائية السردية منذ بداياتها"[5].

ومن بنية الوظائف يتحول البحث إلى دراسة بنية الزمن من منطلق انه من المباحث الأولى التي خاض فيها الباحثون السرديون، ومن منطلق أن كل وظيفة (هي فعل في نظر السرديين)، ترتبط ارتباطا وثيقا بكينونة زمنية .

5 – فاعلية الزمن في الخطاب السردي العجيب : آليات الاشتغال ودلالات الحضور

أ– تقديم عام :

يعد الزمن أحد أهم المقولات التي شغلت الفكرة الإنسانية منذ عصور قديمة، إذ مثل جزءا من وجوده وأفعاله، فكان بذلك البحث في مفاهيمه وإشكالياته قديمة قدم الوجود الإنساني، في

[1] – محمد الجويلي : أنثروبولوجيا الحكاية ، ص 38 .

[2] – نبيلة إبراهيم : فن القصص ـفي النظرية و التطبيق ـ ص 17.

[3] – السيد إبراهيم : نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة – دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، 19998 ، ص 18

[4] -- محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، ص 51.

[5]– جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية ، ترجمة جمال حضري ، ط 1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة، الجزائر ، 2007 ، ص 23 .

محاولة " للإجابة عن تساؤلات مازالت تحير الإنسان وتجعله يقف عاجزا أمام تدفق الزمن وجريانه "[1]، وعلى أهميته يضل مفهومه على الدوام بمثابة معضلة، حتى أنه لا يوجد اتفاق خاص بشأن ماهيته ، وهذا "ما دفع بالقديس أوغستين إلى القول: ما الزمن ؟، عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإني أعرف وعندما يطرح عليا فإني أبدا لا أعرف شيئا " [2]، ولا يقتصر هاجس الزمن على مجال واحد ، فالاهتمام بالزمن يبدو حاضرا في كل شيء، ويبدو أن الأدب واحد من تلك الفنون التي تجرعت النصيب الأكبر من الاحتمام الزمني و الإحاطة به ، و تأتي النصوص السردية في مقدمة الإبداعات التي ما تزال على صلة وثيقة بالزمن ، إذ تضل الإبداعات السردية أكثر الإشكال بلورة لتماهيات الزمن، كونه " أكثر الاشكال الأدبية مرونة "[3]، وبهذا يقوم الزمن في النص السردي ليبعث" الحيات والزينة واليقظة والدلالة، و المنفعة ، فتلتحم، وتنبني، وتنسج "[4].

فالحكاية العجيبة من الإبداعات الإنسانية التي يلتصق بها الزمن التصاقا وثيقا ،فلا نبالغ إذا قلنا أن الزمن لا يكاد يفارقها، وإذا كان من المسلم به أن أي عمل سردي يتبلور من خلال معطيات معينة ، قوامها الأفعال والشخصيات القائمة بها ، فإن هذه الأخيرة لابد لها من إطار زمني يتحكم فيها ويؤطرها، ولعل أولى مقاربة لنا للبنية الزمنية في الحكاية العجيبة تبدأ من الزمن الخارجي، متسائلة في ذلك عن الزمن الخارجي الأنسب للرواة في سرد الحكاية العجيبة ؟.

ب– الزمن الخارجي: الطقوس الشعبية في رواية الحكاية العجيبة

يحتفظ سرد الحكاية العجيبة بكثير من طبائع المقدّس، فمن حيث الزمن يعد الليل انسب زمن لرواية الحكاية العجيبة، إذ لا تروى إلا ليلا، و بصفة خاصة في ليالي الشتاء الطوال ، ففي هذا الزمن تجتمع الجدة مع أحفادها في هدوء الليل وانقطاع الضوضاء، إذ جرت العادة أن " تروى في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة في جو شبه طقوسي عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية أو الوبرية"[5]، وقد تروى صيفا في فناء البيت على ضوء القمر أو أثناء أيام الحصاد ، حيث يستغل الرجال ضوء القمر في الحصاد" فالليل حلم مقابل واقع النهار ، و ضوء الليل الهادئ أو الخافت هو

[1] – مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، 2004 ، ص 07 .

[2] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ،(الزمن ، السرد ، التبئير) ، ط 3 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1997 ، ص 61

[3] – مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، ص 33.

[4] – عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، د ط ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، الكويت ، 1998 ، ص 207 .

[5] – عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 141.

الذي يسمح لزهور الحكايات من التفتح ، فإذا كانت زهرة الواقع تنتمي إلى فصيلة عباد الشمس فإن زهرة الحكاية أكثر انتماءا إلى فصيلة القمر"[1] ،من هنا فالليل هو الأنسب لسرد الحكاية " فالجماعة الشعبية شديدة الإحساس بالقوى الظاهرة والباطنة التي تميز زمن الليل ، إذ يعتقد شعبيا أن الأشباح و الجنيات تستأنف نشاطها عند منتصف الليل ، ففي هذه الساعة تموت الأشياء و يهيمن روح الصمت على الكائنات و من ثم فإن نوعا من المراهنات التي تقوم بين الناس تتسم بالتحدي حول الذهاب إلى المقابر أو غيرها من الأماكن في هذه الساعة"[2] ، و عليه فالليل هو الأنسب لرواية هذا الصنف السردي " ولا شك أن ظلمة الليل ، بما يكتنفها من غموض ، عامل مساعد على دمج المستمعين في عالم القصة الخرافي الزاخر بالخوارق ، و هو ما يسمح بإطلاقه في عالم الخيال إلى ابعد الحدود"[3]، فعلى مستوى الجماعات الشعبية يسيطر معتقد شائع في رواية الحكاية ، وهو أن من يرويها في النهار سيصاب هو أو أبناؤه أو أحفاده بالصم أو البكم أو العمى، وأكثر اللعنات العمى والصلع، إذ يقال: "إلي يقص فالنهار ياكل فضلة الحمار" ولعل الكبار يفعلون ذلك هروبا من إلحاح الأطفال الذين يطلبون الحكايات باستمرار لوجود أعمال كثيرة تشغلهم، ولكي لا يتعلم أولادهم الكسل ، إلا أن هناك تفسير يذهب إلى أن رواية الحكاية العجيبة كان طقسا سحريا، إذ هي أخبار مقدسة ارتبط سردها ليلا بالطقوس السحرية التي كانت تؤدى زمن الليل [4]، من هنا ترتبط الحكاية العجيبة في سردها بالليل" وإذا وضعنا في الاعتبار أن الذخيرتين الأساسيتين للحكايات الخرافية وهما: (ألف ليلة وليلة) ، و(مائة ليلة وليلة) ، كانت خرافتهما تروى ليلا ،وتحظر نهارا ، أمكن كشف آلية رواية الخرافة التي هي ابنة الليل"[5] ،و في المثل الشعبي يقال :" ما تقطعش الواد حتى يبان احجارو وما تمشي في الليل حتى يطلع نهارو, وما تصاحب صديق حتى تعرف اخبارو" ، وعليه فزمن سرد الحكاية قد ارتبط بالليل وتحديدا مع المرأة، بوصفها "كائن حكواتي تعرف لغة الحكي وتحتمي بها، وتعرف أسرارها ومسالكها"[6] ، غير انه في الوقت الحالي " لم تعد المرأة كائنا شفاهيا لا تمتلك سوى

[1] – أحمد درويش : تقنيات الفن القصصي عبر الراوي و الحاكي ، ط 1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، 1998 ، ص 09.

[2] – فوزي العنتيل : الفلكلور ما هو ؟ ، ط 2 ، دار المسرة ، بيروت ، لبنان ، 1987 ، ص 120.

[3] – عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي بمنطقة بسكرة ، ص 47 .

[4] – مقابلة الباحثة مع الدكتور عبد الحميد بورايو يوم 25-09-2013.

[5] – عبد الله إبراهيم : السردية العربية ،ص 85 .

[6] – عبد الله الغذامي : المرأة و اللغة ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006 ، ص 130.

الخطاب الشفوي البسيط، الذي ضلت المرأة محبوسة فيه على مدى قرون من التاريخ والثقافة ، ولم تعد كائنا ليليا لا يحكي إلا في الليل "[1] .

ج- الزمن السردي:الترتيب والوتيرة

- المفارقات السردية (Anachronies narratives) :

ميز جيرارد جينات [*](Gérard Genette) بين زمن الحكاية (Temps de l'histoire) وزمن الحكي (Temps de récit) بقوله: "الحكاية هي متوالية زمنية مرتين، هناك زمن الشيء المحكي وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول) "[2]، واختلاف زمن الحكي عن زمن السرد يؤدي حسب جيرارد جينات إلى ما يعرف بالمفارقات السردية التي تدل "عدم توافق في الترتيب بين الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتباعد الذي تحكى فيه "[3]، وهي بتعبير جيرارد جنات تدل على: "كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين"[4] ، أذا فالمفارقة تنشا من عدم التطابق بين زمن الحكاية وزمن السرد، أو زمن القصة وزمن الخطاب ، و هي إما أن تكون إلى الأمام (استباق) ، وإما إلى الوراء (استرجاع) .

*** الاسترجاعات (Analepses) :**

يعد الاسترجاع من أهم العناصر السردية التي تهيمن على الحكاية العجيبة ، إذ استطاعت من خلاله أن تتلاعب بالزمن وتحرره من خطيته الخانقة ، وقد عرفه جيرار بقوله :"كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[5] ، وما لا شك فيه أن الاحتفاء بهذه التقنية لم يكن حديث العهد ، بل تمتد جذوره إلى زمن الملاحم القديمة ، وأنماط الحكي الكلاسيكي لتتطور بتطورها و ينتقل إلى الأعمال الروائية الحديثة والتي ظلت وفية لهذا التقليد[6] ، وإن اختلف الباحثون في ترجمة هذا

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 128.

[*] - ينظر ترجمته في كشاف الباحثين الغربيين في الدراسات السردية

[2]-« Le récit est une séquence deux fois temporelle… :il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant . Gérard Genette : figures III , collection Poétique Seuil, Paris , p 77.

[3] جيرالد برانس : المصطلح السردي ، ترجمة عابد خزندار ، مراجعة و تقديم محمد برري ، ط 1 ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، 2003 ، ص 24 .

3-"Toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporel Gérard Genette : figures III , p 82.

4-"Toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire ou l'on se trouve". Gérard Genette : figures III ,p 82.

[6] - ينظر حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي - الفضاء ، الزمن ، الشخصيات- ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1990، ص 121

المصطلح إلى الاسترجاع كما فعلت سيزا قاسم والذي فيه: " يترك الراوي مستوى القص الأول، ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ، ويرويها لاحقة لحدوثها"[1]، بينما عرّفه سعيد يقطين بالإرجاع، إذ هو "حدث سابق عن الحدث الذي يحكى "[2]، بينما أطلق عليه حسن بحراوي وعرفه بقوله : " أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة "[3]، فإن مفهوم الاسترجاع واحد وهو المفارقة "بالعودة إلى الوراء"[4]، وإذا كان الاسترجاع تقنية مرتبطة بالذاكرة و الذكريات فإن الاستباق يشكل نوعا من الرؤيا الاستكشافية و التي تدرج ضمن ما يسمى بالتنبؤات السردية .

*** الاستباقات (Prolepses) :**

يعد الاستباق الطرف الآخر من تقنيات المفارقة السردية، وهو مفارقة بواسطة سبق الأحداث عن طريق تقديمها، إذ عرفه جيرار جنات:" كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[5] وإلى هذا المعنى يذهب سعيد يقطين الذي أسماه بالإرجاع وعرفه بقوله: "حكي شيء قبل وقوعه"[6]، والاستباق بوصفه تقنية سردية تقوم على تقديم الأحداث اللاحقة مما يعطي للقارئ فرصة التعرف على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في الحكاية.

تطبيقيا :انبنى الخطاب الحكائي حد الزين على نظام المفارقات الزمنية ، التي أضفت لمسات فنية في بناء الحكاية، إذ شهد مستوى الترتيب الزمني في هذه الحكاية انكسارات مختلفة على مستوى خطيته ، إذ يرجع ذلك إلى الحضور المميز للمفارقات، سواء كانت استباقا أو استرجاعا، هذه الأخيرة سجلت أعلى مستويات الحضور في الحكاية، إذ وظفت هذه التقنية من عدة بؤر، أو منظورات، وقد أخذت وحملت وظائف وأبعاد نفسية بالدرجة الأولى، فالزمن الماضي المستعاد من قبل الشخصيات يستحوذ بحضوره المهيمن على الحكي، حيث شكل المسار الذي يصدر عنه والمدار الذي يقوم عليه حيث استعادت شخصيات الحكاية، وفي أكثر من موقف أحداث منقضية في الزمن وعمدت إلى إحيائها بفعل الاستثمار المكثف للمقاطع الحوارية الإخبارية من عدة بؤر ومنظورات، ففي المقطع الأول استعاد الخادم حدث احتراق الحجلة بأن اخبر سيده عن تفاصيل الحادثة، كما تبرز هذه التقنية

---

[1] – سيزا احمد قاسم : بناء الرواية ، ص 40 .

[2] – سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي–الزمن ، السرد ، التبئير–ط 3 ، بيروت ن 1997 ، ص 77 .

[3] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي – الفضاء ، الزمن ، الشخصيات– ص 121 .

[4] – محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، د ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 107 .

[5] –¨Toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur". Gérard Genette : figures III ,p 82.

[6] – سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي ، ص77 .

في مقام اطلاع و إخبار حد الزين عن حال الشوهاء عن السلطان، كما سجلت هذه التقنية حضورها في سياق إخبار الحارس السلطان عن أمر الحمامة العجيبة ، التي تتردد على حديقته، كما سجل الاسترجاع حضوره في المقطع الموالي وتحديدا في الحوار الذي دار بين البطلة حد الزين والخادمة التي أنقذتها والذي أفضى إلى استرجاع البطلة تفاصيل قصتها المأساوية،كما شهد هذا الأسلوب الزمني موقعه في مقام اطلاع حد الزين السلطان عن مكيدة ابن عمها، وكشف حقيقتها المزيفة، وتكاد تتلاءم هذه التقنية مع نوع الحكاية العجيبة ذات البطل الضحية، بأن عبرت عن إحالة داخلية نفسية، ففي غمرة الإحساس بالانكسار أمام وطأة الزمن تتكئ حد الزين على الذاكرة وتسارع إلى استدعاء واسترجاع قصتها المأساوية، وما حملته من سلسلة الاعتداءات حيث " يضعنا الأسف على مناسبات وفرص ضائعة أمام ثنائيات زمنية فعندما نرغب في التعبير عن ماضينا، وفي أعلام الأخر شخصنا، إنما يستحوذ الحنين إلى الأيام التي لم نستطع أن نعيشها"[1]،والاسترجاع الذي يتلاءم و فن الحكاية العجيبة بوصفها نصا سّرديا ، لا يقتصر على المظهر السّردي للحكاية السردية وفقط وإنما هو في معانيه الروحية امتداد وحنين و تواصل مع صوت الأجداد الذي يحرص المبدع الشعبي على استحضاره خوفا من أن يضمحل أو يزول في الحاضر "فإدراك الإنسان للزمن لا يكون إلا رهن استدعاء الإنسان له ، فهو يستدعي الماضي لحنينه إليه، ويستدعي الحاضر لقلته عليه، أو يستدعي المستقبل لأمله فيه أو ليأسه منه"[2]، وفي اعتقاد و تصور البحث لا تمثل استعادة الماضي مجرد عملية زمنية فقط "إنما تكشف في جوهرها عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات و أبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن"[3] ، فالبناءات الإسترجاعية ليست مجرد تشكيلات زمنية سردية ،بل هي رؤيا شعبية للزمن فلا نغالي إذا ذهبنا إلى أن الجماعة الشعبية تمجد الزمان الماضي من غير تمحيص أو تفضيل بل تنظر إليه على أنه الكمال والمثال "فالزمان القديم كان خير الأزمنة، وأن الناس قديما كانوا أحسن حالا، وأطيب قلوبا، وأعظم أجساما وأوفر أحلاما، وأطول أعمارا"[4]، فالجماعة الشعبية لا تنظر للماضي على أنه قيمة مادية استهلكت ، ولكن تنظر إليه على أنه الفردوس المفقود الذي تحن دائما بالعودة إلى أحضانه ولعل عبارة (ياحسراه على زمان بكري) تؤكد تعلق الجماعة الشعبية بالماضي، و الركوع في محرابه ، هروبا من واقع الحاضر .

---

[1] – غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، ص 48 .

[2] – نبيلة إبراهيم: فن القص –في النظرية والتطبيق – ص 139 .

[3] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ، ص193 .

[4] – بشير بويجرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، د ط ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر 2001 ، ص 30 .

أما الاستباق الزمني- الذي يعد شكلا من أشكال الانتظار، باعتباره يقدم لنا معلومات لا تتصف باليقينية فقد تتحقق وقد لا تتحقق، ذلك أن الفكرة التي يستشرفها السامع قد تطابق الحادثة التي سيعرضها الراوي لاحقا،أو قد تخالف توقعاته فتصبح بذلك استباقاته غير يقينية، ويصبح تحققه غير إلزامي – فقد سجل حضورا ضعيفا، حيث حصر البحث تواجده في موقع واحد ، وهذا في الحوار الذي دار بين الخادمة وحد الزين ،حيث قالت لها :"لازم ننتاقمو منها" ،و يفسر ضمور الاستباق الزمني مقارنة مع الاسترجاع "لأن تلخيص الأحداث المستقبلية يتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص الروائية التقليدية"[1] ، فسرديا ضمير الغائب أحسن ملائمة للاسترجاع "والحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها ألاستعدادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل"[2]، ويذهب البحث أن ناقلة الاستباقات في الحكاية لا تفسر تفسيرا فنيا فقط، وإنما لها ارتباطات بحيات الجماعة الشعبية وفكرها ورؤيتها، فالزمن المعاش لدى الجماعة الشعبية هو الماضي والحاضر أما المستقبل فيبدو غير مرتبط بأحداث الساعة ، فالإنسان الشعبي أسير حاضره ويومه " ولم يكن الإنسان الذي عاش منذ مليون سنة خلت ، تتحتم بشيء حقا أكثر من اهتمامه ببدء ضوء النهار ونهايته أو بحركة ارتفاع الشمس في السماء أثناء النهار ، ذلك الارتفاع الذي يؤثر على مدى ما يتمتع به كل إنسان من دفئ و على ما يحققه في طعامه من وفرة"[3] .

-وتيرة الزمن :

بعد أن تعرض البحث إلى مسألة الزمن من جهة العلاقة بين ترتيب الأحداث في الخطاب وبين ترتيبها في الحكاية، سيحاول فتح نافذة زمنية أخرى يطل من خلالها على ما يسمى بالمدة والديمومة، لرصد "علاقات الاستمرار لهذه الأحداث، وما تستغرقه من مدة"[4] ، لأن أي حكاية لا يمكن أن تكون خالية من الإيقاع الزمني مهما بلغت مستويات الكمال في البلورة الجمالية، فملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها ، ولهذا اقترح جيرار جنات أن يدرس الإيقاع من خلال التقنيات التالية :

---

[1]- محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، ص 109 .

[2] -¨La récit (à la première personne) se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation , du fait même de son caractère rétrospectif déclaré , qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir¨. Gérard Genette : figures III ,p 106 .

[3]- كولن ولسون : فكرة الزمان عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد كامل، ص 47 .

[4] - صلاح فضل بلاغة الخطاب و علم النص ، ط 1 ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 2004 ، ص 352 .

* **تقنيات تسريع السرد** : و تتضمن

– تقنية الخلاصة (التلخيص) Résumé/Sommaire:

يشكل التلخيص ميزة من أهم الميزات التي يتسم بها السرد، إذ يقوم على:"سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر وساعات، واختزالها في أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1]، فعلى مستوى هذه التقنية يستعرض الراوي أحداثا دون الخوض في تفاصيلها فالخلاصة تكون "المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة لاهتمام القارئ"[2] .

– الحذف (Ellipse) :

يعتبر الحذف أو القطع تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد ، إذ يعمل على تجاوز فترات زمنية والقفز عليها دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها ، إذ يذهب جون ريكاردو إلى أن الحذف هو نوع " نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القص"[3].

– تقنية التعطيل : و تتضمن

تقنية المشهد (Scène) :وهي تقنية " يقوم الراوي فيها باختيار المواقف الهامة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا ومباشر"[4]، ويقصد به عموما "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[5] .

– الوقفة (Pause): وهي تقنية تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث ، إذ تشترك مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث أي في تعطيل زمنية السرد" ، ففي مستوى هذه التقنية "تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[6] .

على مستوى حكاية حد الزين، اعتمدت الحكاية في تسريع وتيرة السرد على تقنية الخلاصة الذي لخصت فيه ما جرى من حياة حد الزين في أسطر، كما لخصت المدة التي قضتها البطلة بعيدة عن زوجها، كما تخللت الحكاية تقنية الحذف إذ لم تحدد الراوية زمن وقوع الحكاية (كاين بكري)

---

[1] – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 76 .

[2] – سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص 52 .

[3] – جون ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة صباح الجهيم ، د ط ، وزارة الثقافة و الإرشاد ، ص 256 .

[4] – أمينة يوسف تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ط 1 ، دار الحوار سوريا ، 1997 ، ص 89 .

[5] – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 78 .

[6] – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 76 .

كما لم تحدد فترة ومدة زواج السلطان بالبطلة المزيفة ، بالإضافة إلى إضمار الفترة التي قضتها البطلة في بيت الخادمة، أما على مستوى آلية تعطيل السرد فقد حضرت الوقفة ، إذ تخللت الحكاية عدة مشاهد وصفية أسهمت في تعطيل الحركة السردية، كوصف الراوية للسلطان بالغنى والجاه، (كاين بكري واحد السلطان عندو المال والجاه)، كما تم وصف البطلة حد الزين (كيما نقولو حنا زينة و باهية)، كما تم وصف البطلة الشريرة (كانت كبيرة وما جا خطبها حتى واحد)، بالإضافة إلى الوقفة حضر المشهد في شكل مقاطع حوارية ،على غرار الحوار الذي دار بين السلطان وخادمه حول الحجلة المزيفة، إضافة إلى الحوار الذي دار بين حد الزين وحارس حديقة السلطان، كما حضرت هذه التقنية في المقطع الأخير من الحكاية من خلال الحوار الذي دار بين الخادمة وحد الزين ، إذ قصت عليها البطلة تجربتها، كما سجل حضوره في الحوار الذي دار بين البطلة والسلطان والذي تم من خلاله معرفة حقيقتها وكشف أمر البطلة المزيفة.

د- الزمن الطبيعي: مؤشر غياب الدلالات الزمنية.

ويقصد بالزمن الطبيعي "الزمن الفيزيائي أو الرياضي، وهو القائم بذاته، والذي يمكن قياسه بمؤشرات زمنية "[1]، فهو زمن محسوس يخضع لتقديراتنا ويؤطر حركاتنا وسكناتنا، فلا يمكن للإنسان مهما تقدم و تعلم و مهما اجتاز من عقبات، وحقق من انجازات، أن يتخطى حقيقة وجود الزمن ، أو أن يلغي وطأته عليه وعلى كل الكائنات من حوله، والزمن الطبيعي زمن موضوعي يسير دائما نحو الإمام فهو "عبارة عن جريان منتظم"[2] ، يمضي دائما بحركته إلى الأمام و لا يمكنه العودة إلى الوراء " كتدفق أحادي الاتجاه و غير عكسي شبيه بشارع وحيد الاتجاه "[3]، كما أن الزمن الطبيعي زمن موضوعي مستقل عن خبراتنا و تجاربنا الشخصية ، فهو زماننا العام و الشائع (الوقت) الذي نستعين به بوساطة الساعات و التقاويم و غيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة للزمن بقصد العمل الاجتماعي و الاتصال و التفاهم و غيرها"[4]، مما يجعله قابلا للقياس بمعايير ثابتة .

وعلى مستوى الحكاية لم يوظف الراوي مثل هذا النوع، ماعدا إشارتين، وهذا في قول الراوية: " كانت كل يوم في كل صباح تروح للجاردا باه تشوف السلطان"، فالصباح هو بداية النهار، وهو

---

[1] – ا١ مندولا : الزمن و الرواية ،ترجمة بكر عباس ، مراجعة و تحقيق إحسان عباس ، ط 1 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1997، ص 169-170.

[2] – عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده و بنيته ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1995 ن ص 94.

[3] – أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، الأردن ، 2004 ، ص 23.

[4] – مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، عمان ، الأردن ، 2004 ، ص 161.

من الأوقات المستحبة لدى الجماعة الشعبية، إذ يحبذ أن يستيقظ الفرد صباحا وأن يؤدي التزاماته، فكل عمل يؤدى صباحا بنظر الجماعة الشعبية يكون مكللا بالنجاح والفوز، ثم أن القليل سيصبح كثيرا ويقال شعبيا: "يا صباح يا رباح، لي ما أصبح ما خاب ما طاح" ، وجدير بالذكر أن الحكاية قد تضمنت إشارة ضمنية في أساليب قياس الزمن لدى الجماعة الشعبية قديما، حيث جاء في الرواية أنه لما حان وقت المغرس، توجه السلطان إلى بيت الخادمة طالبا البذور لكي يزرعها، فمن البديهي أن السلطان قد استأنس على الفصل في تنظيم نشاطه لفلاحي، فمنذ أن وجد الإنسان على سطح البسيطة، اتخذ مجموعة من الظواهر الطبيعية مقياسا للزمن، كالظل، شروق الشمس وغروبها " فالمقاييس التي تستخدم لمعرفة الزمن كثيرة فتارة تكون برصد الشمس واتجاه ضلها وتتم أحيانا عن طريق ملاحظة القمر والكواكب، أو ملاحظة اتجاه الريح، أو المد والجزر، وكذلك بملاحظة صياح الديكة ، أو أصوات بعض الطيور أو الحيوانات لما تتمتع به من خواص في المعتقدات الشعبية ، كرؤية ملك الموت أو الأشباح "[1]،ويمكن القول أن الإنسان لايمكنه أن يدرك من الزمن إلا القليل، لأنه أولا وقبل كل شيء ظاهرة اجتماعية، فدوركايم يرى أن " الجماعة هي المركز الأول المنشئ لمعناه. فالزمن لا ينفصل عن دورة النشاطات الاجتماعية الرئيسية. والفصول الطبيعية نفسها قد تحوّلت بفضل الجماعة إلى مواسم وأعياد ومناسبات ومقاطع وظيفية لازمة للحياة الاقتصادية والاجتماعية "[2].من هنا فقد طوعوا الزمن مع ما يتناسب وطبيعة الموقف و الموضوع جاعلين له وظيفة منوطة به.

فالزمن قديما كان عنصرا تقريبيا و"غالبية المجتمعات لم يكن لديها أي فكرة ولو غامضة، بل ولم يكن لديها مقتضى باستخدام نوع الزمان المقسم إلى ساعات، بالصورة المطلقة الموحدة المطرودة، والذي نأخذه مأخذ تسليم ، فلم تكن المجتمعات مبالية بالحصر الدقيق والمتسق والمضبوط بالزمان"[3]، من هنا فإن زمن الساعة لا وجود له في الحياة الشعبية، أنما هو أعراف كيفية وضعت لضرورة اجتماعية بغية تنظيم و تنسيق الحياة .

وأختم تحليلي للزمن الطبيعي في الحكاية لأبرز رؤيا الجماعة الشعبية للزمن ، فهو ليس مجرد أرقام إنما هو دلالات هيكلت حياتهم بطريقة منظمة أكثر من عصرنا الذي تتوفر فيه كل وسائل قياس الزمن ، لكن تغيب فيه كل طرائق تنظيم الحياة .

---

[1] – فوزي العنتيل : الفلكلور ما هو ؟ ، ص 09 .

[2] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص19.

[3] – كولن ولسون : فكرة الزمان عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد كامل ، مراجعة شوقي جلال ، د ط ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1992 ، ص 21 .

هـ- الزمن النفسي: استراتيجيات الصراع الإنساني في الحكاية

بعيدا عن حسابات السرعة والبطيء، والطول والقصر، يأتي الزمن النفسي وهو "زمن نسبي داخلي، يقدر بقيم متغيرة باستمرار (Extérieur time) الذي يقسم بمعايير ثابتة"[1]، فمثلما يخضع الإنسان لزمن طبيعي يحطم السيطرة عليه يمتلك هو الأخر زمنا ذاتيا يخضع له ويتصرف فيه وفق معطياته ومتطلباته النفسية، كونه متعلق بحضور الذات، فلا يمكن قياسه أو تحديده تحديدا دقيقا لأنه يرتبط أساسا بإحساس الإنسان"[2]، وهو على عكس الزمن الطبيعي لا يقبل القياس ويفلت من كل معايير التحديد الخارجية بمقاييسها الموضوعية، إذ لا نجده إلا في "خبرتنا اليومية بل في أعمق أعماقها"[3]، فكيف كانت تأثيرات الزمن النفسية على شخصيات حكاية حد الزين ؟ .

الشوهاء: بين هاجس العنوسة و مأساوية النهاية.

اتسمت علاقة ابنة عم حد الزين مع الزمن بالتوتر والإحساس بعقدة السلب والدونية وهاجس الغياب بعد أن كبرت في السن ولم يتقدم لخطبتها احد، حتى أصبحت تلقب بالعانس، بعد أن اجتازت مرحلة الشباب والنضج، ودخلت في مرحلة الضعف واختلال أهم رموز الجمال الأنثوي، إذ ذكرت الحكاية الأنساق العلامية لكبرها في الحوار الذي دار بينها وبين السلطان(قاللها :وشبيه شعرك ؟، قاتلو: "ملما نتاعكم" ، دنق لوجها صفر قاتلو: "ملهوا نتاعكم"، دنق ليديها حرش قاتلو: "مل حنة نتاعكم"). فبدل من أن تتحلى بروح الصبر كإستراتيجية لمواجهة سلطة القدر، واجهت الزمن بإستراتيجية خبيثة ماكرة بأن سحرت ابنة عمها وأخذ مكانها كزوجة زائفة للسلطان، مجسدة بذلك نموذج المرأة النرجسية الشريرة، وبهذا الفعل صورت لنا الشر كسلوك قديم قدم الكائنات البشرية، فعلى حد قول بول ريكور: "إمكانية الشر منقوشة في تكوين البشر"[4]، السارد، وهو يقدم هذه الشخصية ، يسعى إلى لفت انتباهنا إلى أن الظاهر غالبا ما يكون خداعا وبه، بل إن هذه القوة إلى حد يمكن أن يكون معه الباطن نقيض الظاهر كما هو الحال في هذه الشخصية فهي كي تصل إلى هدفها فقد لجأت إلى السحر، و لعل ارتباط السحر بالمرأة " قد يرجع إلى غموض المرأة عامة، كما قد يرجع إلى ما تصوره القاص كما قد ترجع أيضا إلى ضعف المرأة وعدم قدرتها على التسلح

[1] - ا مندلاو : الزمن و الرواية ، ترجمة بكر عباس ، ص 138 .

[2] - نبيلة زويش : تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2003 ، ص 43 .

[3] - عبد اللطيف الصديقي : الزمان -أبعاده و بنيته - ص 40 .

[4] - بول ريكور : الإنسان الخطاء: ترجمة عدنان نجيب الدين ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2008 ، ص 10 .

بالسلاح الذي يتسلح به الرجل"[1]، فالمرأة عادة ما تلجأ للسحر، كنوع من التعويض عن الشيء المفتقد في حياتها، و" لقد اعتقد الإنسان البدائي بالسحر وجعله طريقة فهم للعالم ونوعا من الصياغة لعلاقته به ، وكان الساحر البدائي شخصا مبرزا وذا قابليات عديدة وغير متطورة، ويمكن أن تكون فكرة الزعامة أو القيادة قد ارتبطت به، أو ظهرت معه"[2]، وربما للسحر وظائف معرفية تتمثل في سد الثغرات من عجز الإنسان في فهم الظواهر الطبيعية وما غمض منها. وهو من هذه الناحية رد فعل لشعور هذا الأخير بقصوره وقلة علمه بالمستقبل والغيب.

والسحر أنثوي في العموم "والدراسة المستقصية لأنماط الناس الذين يعتبرون سحرة ضمن مجتمع بدائي معين، أو على نحو مقارن بين عدد من الثقافات، كفيلة بأن تلقي الضوء على نظرتنا للساحر أو الساحرة باعتباره أو باعتبارها شخصا مفرطا في نرجسيته أو نرجسيتها، أو امرأة لم تتحقق رغباتها"[3]، أما الإستراتيجية الثانية التي سلكتها البطلة المزيفة للوصول إلى هدفها هو انتحال شخصية غيرها، فالفكرة الأساسية التي قامت عليها هذه الحكاية هي اغتصاب موقع البطلة الحقيقية، وبغض النظر عن جنس البطل المزيف (أنثى) تحمل الحكاية مدلولا أودبيا، فالحكاية تحذر وبصوت الجماعة الشعبية أولائك الذين يفكرون ولو للحظة في انتحال شخصية الغير ، فببساطة تريد أن ترسخ في الذهن "أن ذلك الذي يستسلم لرغبته في أن يحل *محل* أخر سيذهب إلى حتفه نهائيا"[4] ،فالشرير قد ينتصر مرحليا في الحكاية بأن يأخذ مكان البطل وأن يتنكر في صورته ،ولكن هذا الانتصار لا يدوم فما تكاد تنتهي حدثية الحكاية حتى يلقى الشرير جزاءه وهزيمة الشرير تعني"هزيمة كل النقائص والعيوب التي يعاني منها الإنسان ويحاول جاهدا أن ينتصر عليها،وان يتخلص منها،فنيا على الأقل،إذ لم يكن في استطاعته أن ينتصر عليها في الحياة الواقعية،وهو ما يستحدث دائما هذا التوازن النفسي بين ماهو كائن و ما ينبغي أ ن يكون" [5]وتلكم هي نهاية البطل الشرير حيث تسلط عليه عقوبات قاسية ،إذ تربط ساقاه في حصان ثم يساق كل ساق في اتجاه"وكل هذه العقوبات ليست عقوبات من صنع الحكاية الخرافية ،وإنما هي مأخوذة عن قانون العقوبات الحقيقي".[6]

---

[1] – فاروق خورشيد : أديب الأسطورة عند العرب ، ط 1 ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، مصر، 2004 ، ص 193.

[2] – خزعل الماجدي : بخور الالهة ، ص 34 .

[3] – اشلي منتاغيو : البدائية ، ترجمة محمد عصفور ، د ط ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1982 ، ص 149 .

[4] – برونو بتلهايم : التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، ترجمة طلال حرب ، ص 178 .

[5] -طلال حرب: أولية النص- نظرات في النقد والقصة و الاسطورة والأدب الشعبي- ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ،بيروت،لبنان،1999،ص

[6] – فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية—نشأتها ، مناهج دراستها ، فنياتها– ترجمة نبيلة إبراهيم،ص126.

ومن خلال هذا الطرح نتوصل إل ا ن التراث الشعبي يزخر بالكثير من النظريات والأفكار تجعل منها ليس نظيراً إلى ماطرح في التراث العالمي وإنما أكثر عمقاً واستجابة إلى ما تريد أن تقوله تلك الأفكار والطروحات العالمية خاصة فيما يتعلق بالطروحات النفسية والاجتماعية المعروفة كعقدة ((أوديب))

– حد الزين : بين معاناة الفراق و إرادة البقاء .

من الشخصية المعتدية وما طرحه حضورها من صراعات فانكسارات، يتحول البحث إلى الشخصية الضحية "حد الزين" وما سجله ظهورها من ألام فآمال فانتصارات مع الزمن ، فإذا كانت ابنة العم قد حاولت تغيير وضعها بأسلوب ماكر، فإن حد الزين قد قاومت الزمن بالصبر وقدرتها المعنوية العالية على الصبر، فكان لها أن استرجعت حقها المهضوم، لينطبق عليها المثل الشعبي الشائع (المرا أذا صبرت ،دارها عمرت) .

وقد أبدع المبدع الشعبي في تصوير العالم الداخلي للبطلة من خلال عرض مأساتها التي استمرت باستمرار الإيذاء، وقد ارتبط الزمن النفسي للبطلة بمعاناة الفراق عن الزوج قهرا وتعسفا نتيجة قلة وعيها، وخبرتها إذ أعانت عدوتها على تنفيذ مخططاتها، وكأنما الحكاية بهذا المشهد تؤكد " أنه كلما قل مستوى نضجنا ، فإننا نسبب المأساة لأنفسنا و للأشخاص والكائنات القريبة منا"[1]، ولعل المحطة الأولى في مأساة حد الزين كان في تحولها إلى حمامة، ولا يخلو هذا التحول من دلالات رمزية عميقة ، فصورة الحمامة التي تحلق في السماء هي شفرة رمزية لعواطف إنسانية عميقة، إذ يمكن اعتبار الحمامة معادلا موضوعيا لما تشعر به هذه المرأة من معانا ة و لم تستطع البوح بها، فتحليقها في السماء برمز إلى الحرية و التحرر في عالم سماوي، كله طهارة ونقاء بعيدا عن العالم الأرضي والذي كله إيذاء و معاناة ، حيث أن " الطيور تحلق في السماء ترمز إلى الحرية ، إنها الآن الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته"[2] ، فربما رمزت الحمامة في الحكاية إلى موت البطلة وبالتالي موت أملها ، فأكثر تصور للروح شيوعا لدى الشعوب "هو بحق تصوره وهو يطير في صورة طائر.وربما يرجع هذا إلى اعتقاد الإنسان أن الروح شيء خفيف الوزن،إذ انه يقدر على الطيران في الأحلام،وربما يرجع هذا كذالك إلى إن صوت بعض الطيور كثيرا ما يتشابه بعض الشيء مع صوت الإنسان ،إلا أنه أجمل و أرق "[3] وربما تحولها إلى حمامة بالذات يعكس وفاء البطلة لعلاقتها مع السلطان على اعتبار الحمامة رمز

[1] – برونو بتلهايم : التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، ترجمة طلال حرب ، ص 179.

[2] – غراء حسين مهنا : أدب الحكاية الشعبية ، ص 75 .

[3] - فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية- نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها- ترجمة نبيلة إبراهيم،ص76.

الوفاء* ، وقد يعكس رمز الحمامة "حلم الإنسان بالطيران عبر فضاء الهواء"[1] ، إذ جسدت رمزية الحمامة " أمنية الإنسان منذ القدم ، و هي أمنية الطيران و انطلاق بعيدا في الفضاء"[2]، فكأنما بطلتنا ترفض الموت وتعشق الحياة،"والمبدع الشعبي فد ضمن إبداعه الحكائي وبهذا المشهد فلسفته للزمن "فالشخصية الثقافية للمجتمع الشرقي تؤمن بعودته ،وليس ذلك بدعا ولا نظرة جوفاء ،إنما هي نظرية روحية متأصلة في الزمن القديم أنتجتها القيم العقائدية لحضارات الشرق وروحانياتها،التي عمقها الدين السماوي ،ففي الحضارة الفرعونية كان الإيمان بعودة الأرواح واستمرار الزمن في أشكال متجددة،وهو واقع عقائدي عند الهنود وحضارات الشرق الأدنى ،والشرق موطن الأساطير"[3] والجماعة الشعبية تحلم دوما بالحياة وقد جسدتها بالحكاية في رمز الحمامة يقول عيد المعيد خان:"أما تصور الروح في شكل طائر فليس بشيء غريب خاص بالعرب لأنه يوجد عند الأمم جميعا , فقبائل الهنود في دور بداوتها في أمريكا يعتقدون أن الطيور التي تحلق في الجو ما هي ألا أرواح آبائهم "[4]، والحمامة عند الجماعة الشعبية رمز الأرواح الخفية والموتى ، فالأولياء يتجسدون في هيئة طيور بعد مماتهم في المعتقد الشعبي ، و قد رمزت في ، وخير ما يوضح العلاقة بين الحمامة و الموت ، هذا اللغز الشعبي "سفرجل ماذا منو لحمامة تنقب منو, سفرجل ما يقضاشي لحمامة ما تعيطشي"، وبفعل المعاناة فقد تحولت أيام البطلة إلى أيام طويلة مليئة بالهموم و الآلام وهذا في قول الراوية: "طوالت عليها ليام" .

ولا غرابة في ذلك ، حيث أن تجربتها ليست موزعة على زمن فيزيائي عادي وإنما هي تجربة مليئة بالمشاق والصعاب "فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها ولكن الذات هي التي حولت العادي إلى غير العادي و القصير إلى الطويل"[5]، وبهذا فقد حملت أيام حد الزين مسحة نفسية حزينة ، فالانفعالات النفسية "تمنح للزمان بعدا جديدا، بعدا في العمق، في الكثافة، يعطى من خلال توافقات حسنة الانتظام ، فعالية ونفاذا للقرارات الآنية، حتى انه يوجد ارتباط عكسي بين الطول النفساني لزمان وبين امتلائه ، فكلما كان الزمان مفروشا بدا اقصر، ولا مفر من إعطاء هذه العلامة العادية مكانة

---

* – قديما كان الناس يتبادلون الرسائل عن طريق الحمام ، فكانوا يربون الحمام ، و بعد مدة يقومون بالتبادل ، لأنهم حين يتراسلون فإن الحمامة تذهب إلى المكان الأول الذي تربت فيه ، إذ تظل وفية له .

[1] – غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص 107.

[2] – داود سليمات الشويلي : القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي ، ص 73.

[3] - مبروك دريدي : القصة الشعبية في منطقة الهضاب ،ص136.

[4] _محمد عبد المعيد خان:الأساطير العربية قبل الإسلام, مطبعة لجنة التأليف والترجمة،القاهرة،1973،ص48-49.

[5] – عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد– ، د ط ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص 196.

أولى في علم النفس الزماني"[1] ، وعليه فالإحساس بالزمن يتغير بتغير الحالة النفسية للإنسان ،"فالوقت السيكولوجي يتغير كثيرا تبعا للظروف"[2] .

ولم يتوقف تصور العالم الداخلي للبطلة في حدود هذه الصورة، بل استمر المبدع الشعبي في عرض مأساتها باستمرار تواجد البطلة الشريرة والتي صنعت هذه المرة مشهدا إسائيا بقتل الحمامة التي تحولت إلى نبات، ولا يخلو هذه التحول من رمزية،" فهذا الرمز الذي يجمع بين المرأة و الشجرة أو أي نبات آخر نجده كثيرا في حضارات مختلفة،فالقرآن الكريم يصوّر المرأة أرضا خصبة محروثة ،صالحة للإنبات ،قيقول: ﴿نساؤكم حرث لكم﴾ [سورة البقرة223]وتصادفنا كثيرا العلاقةبين الطعام و الخصوبة،وبين الفاكهةاو الثمرة والمرأة "[3]،فتجدد النبات أصبح رمزا لتجدد الحياة ،لتنتهي الحكاية بانتصار رمز الخير حد الزين بفعل صبرها وتعلقها بالحياة وهدفها مهما كانت المصائب، وهي بذلك تريد أن تجسد **فينا** "أننا إذا بقينا مخلصين لأنفسنا وقيمنا الشخصية سينتهي كل شيء على خير مهما كانت الظروف طافحة بالكيل "[4]يقول الباحث عبد الحميد بورايو عن شخصيات البطلة الضحية "لعله لو تخيلنا إمكان أن نتوجه بالسؤال لبطلات الروايات المدروسة عن تقيم تجربتهن المعيشة خلال مسار كل قصة لرددن قول الباحثة الأنثروبولوجية لامغرير:"نحن نتعلم كيف نصبح نساء""[5]هذا دون أن أغفل دور الشخصية المساعدة (الخادمة) في إنقاذ حد الزين وكشف حقيقتها للسلطان، وهنا تكمن قوة الخير في تحويل واقعنا إلى واقع أكثر بهاءا وإشراقا وسعادة نفسية، على عكس قوة الشر والتي كلما حضرت تحول واقع البطلة إلى واقع أكثر كآبة وظلما ، ذلك " إن الإنسان إذا انتصر على نفسه فانه يتغلب في الوقت نفسه على الوجود، فإذا بعالم السحر يبدو أمامه، إن الدب يتحول إلى أمير جميل في اللحظة التي يلقى فيها الحب والرعاية "[6]،فتقديم المساعدة للبطل من أهم المراحل التي تنبني عليها الحكاية حيث "يصادف البطل شخصا أو أكثر فيكسب وده بأخلاقه العالية ،وبإسراعه إلى مساعدته ،فيقوم هذا الشخص بإرشاد البطل إلى طريق الوصول إلى هدفه"[7]

---

[1] – غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة خليل احمد خليل ، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 51-52.

[2] - ا مندولا : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، ص 138 .

[3] – غراء حسين مهنا : أدب الحكاية الشعبية ، ص69.

[4] – برونو بتلهايم : التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، ترجمة طلال حرب ، ص 179 .

[5] -عبد الحميد بورايو:البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشفوي،ص153.

[6] – نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 93 .

[7] - طلال حرب: أولية النص- نظرات في النقد والقصة و الأسطورة والأدب الشعبي- ص 130.

الفصل الثاني

دلالة العنوان، والشخصية، والفضاء في حكاية البطل الملحمي "هارون الرشيد"

1- تقديم عام لأحداث المدونة

2- الصنف الحكائي للمدونة: البطل الملحمي بين الارتحال الجغرافي والارتقاء الذاتي

3- دلالة العنوان في الحكاية: صوت الهوية و الانتماء في النصوص الموازية للحكاية

4- بناء الشخصية في الحكاية العجيبة : الحضور والدلالة

5- دلالات المكان ومركزية التقاطبات في الحكاية العجيبة

من العالم الأنثوي "حد الزين" وما طرحه من ملامح وخصائص سردية، يستكمل البحث معاينة البناء السردي للحكاية العجيبة، وهذه المرة مع صنف آخر وقع تداوله بكثرة في المنطقة وهو نموذج البطل الملحمي المغامر مع حكاية "هارون الرشيد"، فانطلاقا من الخلفية الابستيمولوجية الدالة حسب تعبير غريماس (Greimas) أن كل من حولنا في حالة بث غير منقطع من الإشارات الدّالة حيث أن المعاني لصيقة بكل شيء، ولعلّ في مقدمة الخطابات الاشارية المفتوحة على عدد لا نهائي من المضامين المضمرة "الحكاية العجيبة"، من هنا سأبدي كمتلقية محاولة في تفكيك الشبكات الاشارية للبناءات السردية للحكاية العجيبة، وسأعتمد المنهج السيميائي أداة للمقاربة آخذة بواحدية الدال وتعددية المدلول، ولن أقف عند المعنى الظاهر للدوال بل سأتجاوز ذلك إلى البحث عن كوامن الحكاية المضمرة وراء بنية كل من العنوان ، فالشخصية ، فالفضاء.

1- تقديم عام لأحداث المدونة:

تدور أحداث هذه الحكاية حول سلطان يسمى هارون الرشيد، والذي يغادر الديار بعد رؤيا عجيبة تنبؤه عن مقدم سبعة أعوام من الجفاف، ليستقر في مملكة أخرى متخفيا حيث نظف كرشة خروف ووضعها على رأسه حتى أصبح يلقب بـ"لقرع بو كريشة"، تراه ابنة السلطان في يوم من الأيام فتغرم به، وتبدي رغبتها في الزواج منه، وبعد أن يعلن السلطان خبر تزويج بناته يتقدم شباب المملكة ويتم تكليفهم بمهام تعجيزية لاختيار انسبهم وأكفئهم ؛لكنه في كل مرة ينجح هارون الرشيد بفضل ذكائه لتنتهي الحكاية بمكافأته حيث يتزوج ابنة السلطان ويعتلي العرش

2- الصنف الحكائي للمدونة: البطل الملحمي بين الارتحال الجغرافي والارتقاء الذاتي .

تنتمي المدونة الحكائية "هارون الرشيد"إلى صنف الحكاية العجيبة ذات البطل الباحث يقول فلاديمير بروب(Vladimir Propp) :"فإذا ذهب ايفان* للبحث عن فتاة مختطفة، اختفت من أفق أبويها (وكذا من أفق المستمعين) كان هو البطل لا الفتاة"[1]، ويمكن تسميتهم بالأبطال الباحثين وإذا كان بروب قد اسماه بالبطل الباحث، فان الباحث الجزائري عبد الحميد بورايو أطلق عليه وصف البطل الملحمي[2] بينما مالت الدكتورة غراء حسين مهنا إلى تسميته بالبطل المغامر .

---

* - ايفان : هو بطل من أبطال الحكاية العجيبة الروسية .

[1] " Si Ivan part à la recherche d'une jeune fille enlevée qui a disparu de l'horizon paternel (ainsi que de l'horizon des auditeurs),c'est lui le hérons du conte , et non la jeune fille.On peut appler ces héros des quéteurs ".vladimir Propp , Morphologie des conte, p48.

[2] - ينظر عبد الحميد بو رايو: البطل الملحمي و البطلة الضحية.

وإلى هذا الصنف تندرج عدة حكايات، تم جمعها من المنطقة على غرار حكاية "نص عبد"، حكاية"لونجة بنت الغولة"، حكاية "ذياب الهلالي، " حكاية "حدة ام سبع اعراش "،حكاية "ولد المحقورة".

يمثل هذا الصنف في ظاهره "رحلة البطل في العالم المجهول من اجل الحصول على شيء مجهول، ومع تطور المغامرة ينمو الوعي تدريجيا"[1]، وكثيرا ما يسند هذا الصنف دور البطولة لشخصية المذكرة "توافق على إصلاح ما أفسده الدهر، أو مساعدة من يحتاج إليه، فهو يرسل للبحث عن دواء سحري لوالده أو كبير، أو أي شيء مرغوب"[2]، وتختلف دوافع ارتحال البطل المغامر بين "إساءة أو نقص ، والوصول إلى الفتاة التي يتزوجها، أو إلى الشيء الذي يفتقده هو أو احد أقربائه، فيتحصل على مبتغاه في النهاية، بمساعدة قوى خارقة تتغلب على كل المخاطر التي تعترضه"[3]، فأبطال هذا النوع الحكائي "لا تتحقق بطولتهم إلا بحضور هذه الأشياء ، وفقدانها يترجم فقدان الحياة والحرية والقوة ، وبالتالي العجز وكثرة العراقيل"[4]، وعادة ما تبدأ رحلة البطل الملحمي، في العالم المجهول من اجل الحصول على شيء مجهول، ومع تطور المغامرة ينمو وعي البطل تدريجيا، فهو في المرحلة الأولى يندفع وراء المغامرة ، دون علم بمكان الشيء المجهول وكنهه وهو في المرحلة الثانية يعرف مكانه ولا يعرف كهنه، ثم يعرف أخيرا كنه هذا الشيء ويفقده ، ثم يعثر عليه أخيرا، وحتى عندما يصبح هذا الشيء المجهول حقيقة ، يمسك بها بين يديه ، يعود فيعرض هذا الشيء الحقيقي – بسبب عدم حرصه – للخطر، فإذا هذا الشيء الحقيقي أصبح وهما يحلق بعيدا عنه، وكان ينبغي عليه لكي يمسك بهذا الوهم أن يخلصه من السحر، ومن سبب السحر فلما فعل هذا، انقلب الوهم إلى حقيقة مرة أخرى، وكانت هذه النتيجة هي خلاصة تجاربه مع العالم المجهول، وهي في الوقت نفسه المكافأة التي حصل عليها البطل، وهي تمثل المكافأة الطيبة التي ينبغي إن يكافأ بها مثله"[5].وبين البطل الملحمي والبطل الأسطوري فروق شاسعة ، ذلك أن "البطل الأسطوري لا يشعر بحدود فاصلة بينه وبين العالم الذي يعيش فيه ، بل لا يشعر بحدود فاصلة بين الماضي والحاضر في هذا العالم ، ولا يكاد يميز نفسه كنقطة محدودة في الزمان والمكان ، أما البطل الملحمي فهو إنسان له خصوصيته الذاتية البشرية وهو

[1]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي ، ص 87 .

[2]– غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ص 64 .

[3] – مصطفى يعلى: القصص الشعبي بالمغرب ، ص 71 .

[4] – محمد سعيدي: الأدب الشعبي –بين النظرية و التطبيق – ص 71 .

[5] – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي ، ص 87 .

محدود بحدود الزمان والمكان ، لكنه مؤيد بقوى خفية وعلى اتصال في كثير من الأحيان بعالم الغيب لكن أكثر أفعال البطل الملحمي منسوبة إليه حقيقة، أو ادعاء، وأكثر انتصاراته إنما يحققها بحد سيفه وليس بسيوف الآلهة أو القدر"[1].

تقترن صورة البطل الباحث في الإبداع الحكائي العجيب، بفكرة الارتحال (transmigration) فبالارتحال يخوض البطل مغامرات جديدة، ويتعرف إلى عالم مغاير، وتهيؤ له ظروف مساعدة للوصول إلى هدفه، وتمد له يد العون وبهذه الطريقة تتحقق صورة بطولته.فعلى مستوى النصوص الحكائية ذات الطابع العجيب وذات البطل الملحمي، فان البطل لا يحتمل فقدانا مطلقا للتوازن، ومن ثم فان أمر اكتشاف عالم جديد، خطوة ضرورية لاستعادة التوازن، وإن كانت حكاية البطل الباحث عموما وحكاية "هارون الرشيد" خصوصا تحمل في ظاهرها ارتحالا جغرافيا للبطل من النقطة (أ) إلى النقطة (ب)

ارتحال جغرافي للبطل:

(أ) ⟵ **(ب)**

المكان الأصلي مكان جديد

فالارتحال في عمقه هو استقطاب من عالم معروف، إلى عالم مجهول، وارتقاء ونضج ذاتي نحو الأفضل، فالبطل لا يغادر مكانا وإنما يغادر أهم من ذلك، انه يغادر شخصيته المهمشة وأفكاره القديمة، وخبرته الضئيلة، فكل ارتحال في تصور الجماعة الشعبية، هو مغامرة نحو التقدم والنضج، ونحو خبرة ومعرفة أوسع فالبطل كي يصل إلى هدفه، لابد أن يرتحل ويتعرض للمخاطر ، تماما كما وصل "هارون الرشيد" إلى هدفه بالزواج من ابنة السلطان، فالارتحال "يعني بالضرورة أن يجد نفسه ، فان تحقيق الذات يتطلب البعد عن المنزل"[2] ، ومن هنا فان المبدع الشعبي لا يهدف من وراء خلق هذه الحكايات إلى زواج البطل من الأميرة ، آو الحصول على شيء سحري "بل انه يتمثل أكثر من ذلك في وصف الرحلة الشاقة، وفي الكشف عن هذا الباعث الذي يدفعه إلى اكتشاف مصيره"[3]، وكأنما هذا الصنف الحكائي يريد أن يثبت في القارئ أفكارا عميقة، وهي انه كي يصل وينجح لا بد أن يرتحل، ومن أن يعاني، ومن أن يتألم تماما كما البطل الملحمي ، وإن كان ضعيفا في بداية المشوار،

[1] – عبد الرحيم الكردي: السرد و مناهج النقد الأدبي ، ص 138 .

[2] –غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ص 65 .

[3] – نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص 132 .

فانه سينتصر غدا وان وجد في طريقه من يحتقره ، سيعترف يوما ما بمكانته عند بلوغه لهدفه، "فإذا أردنا تأكيد شخصيتنا، وتحقيق تكاملها ، وتأمين هويتها، فيجب المرور بتطور صعب، ويجب القبول بخوض تجارب، ومجابهة أخطار، وكسب معارك، وليس إلا بهذه الطريقة نستطيع السيطرة على مصيرنا، والفوز بمملكتنا"[1] وهذه هي صورة البطل الملحمي الباحث عند الجماعة الشعبية، فإن كان ظاهرها ارتحالا جغرافيا من مكان معلوم إلى مكان مجهول، فان باطنها مغامرة فكرية نحو نضج ووعي أكبر.

ارتحال البطل

(أ) ⟵ **(ب)**

خبرة قليلة نضج و وعي أكبر

فإذا كانت هذه هي الفكرة الجوهرية التي يقوم عليها هذا الصنف الحكائي (بالارتحال ننضج أكثر)، فما الذي يطرحه هذا الصنف الحكائي من خصائص سردية؟، هذا ما سيحاول البحث استكشافه والبداية ستكون مع بنية العنوان .

– دلالة العنوان في الحكاية: صوت الهوية و الانتماء في النصوص الموازية للحكاية.

أ– تقديم عام:

العنوان ضرورة ملحة ومطلب أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص ، لهذا استقطب حيزا كبيرا من اهتمام الدارسين، إذ رأوا فيه عتبة نهمة ليس من السهل تجاهلها إذ بها نستطيع دخول عوالم النص دونما تردد، وقد عرفه ديوهويك بقوله:"هو مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه" [2]بينما عرفه كلود دوشي على أنه :"رسالة سننية في حالة تسويق تنتج عن التقاط ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه تتقاطع الأدبية والاجتماعية"[3].

والحكاية العجيبة بصورة عامة لا غنى لها عن عنوان تتميز به ويؤطرها كمكون أساسي، ودال من الدلالات التي ترافقها والتي لا يمكن الاستغناء عنها، إذ لا تزل تقنات النص الموازي للنص السردي تشكل مدخلا أساسيا في دراسته، ومنها العنوان بوصفه " مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقارنة النص

[1] – برونو بيتلهايم: التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، ترجمة طلال حرب ، ص 320 .

[2]– عبد الحق بلعابد :عتبات ج حنات من النص إلى المناص،ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر،2008،ص67. .

[3]– حسن الصميلي و خليفي شعيب:الرواية المغربية أسئلة الحداثة، ط1،دار الثقافة،الدار البيضاء ،المغرب،1996،ص194.

الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها "[1]، وبهذا تعد ظاهرة عنونة الإبداعات قديمة تضرب بجذورها في عمق الثقافة الإنسانية، وحقيق والأولى لمن كانت له الصدارة أن يدرس ويحلل من منطلق أنه حمولة مكثفة للمضامين الأساسية للنص إذ " يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية ، تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شفراته الرمزية [2]، ومن هنا فإن رغبة البحث في تحليل بنية عنوان حكاية "هارون الرشيد" تتأتّى من أهمية دراستها حيث" أن أي قراءة استكشافية لأي فضاء لابد أن تنطلق من العنوان "[3]، الذي لم يعد ينظر إليه بوصفه زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص"[4]، ويبقى تحليل بنية العنوان ليس عملية اعتباطية، إنما هو ضرورة تحليلية، من منطلق انه دم"معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية النص فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد.[5]

ب- المستوى المعجمي:

يتركب العنوان من الصيغة التالية (هارون الرشيد) الحد الأول من العنوان هارون .

- هارون: اسم علم مذكر معناه الجيل [6].

أما الحد الثاني من العنوان فهو الرشيد، إذ جاء في لسان العرب لابن منظور: "الرشيد هو الذي أرشد الخلق إلى مصالحهم، أي هداهم ودلهم عليها، وقيل هو الذي تنساق تدبيراته إلى غاياتها على السداد من غير إشارة مشير ولا تسديد مسدد،الرشد، الرشد،والرشاد،فقيض الغي، إذا أصاب وجه الأمر والطريق[7] "، فالرشيد هو الذي حسن تقديره فيما قدره أو الذي تساق تدبيراته إلى غاياتها على سبيل السداد ،يفهم من هذه الدلالات المعجمية أن الرشيد وصف يطلق على شخص واع يتحمل المسؤولية اتجاه الأفعال التي يقوم بها، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هل تنطبق هذه

---

[1]- جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، عدد 3، مجلد 25 ، الكويت ، 1997 ، ص96 .

[2]- بسام قطوس : سيمياء العنوان ، ط1،عمان،الأردن،2001،ص33.

[3]- طاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي ، ملتقى السيمياء و النص الأدبي ، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، 1995، ص141.

[4]- نادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، الملتقى الأول للسيمياء و النص الأدبي ، بسكرة، نوفمبر ،2000، منشورات الجامعة، ص286.

[5]- بسام قطوس : سيمياء العنوان ، ص46.

[6]- موقع ويكيبيديا، (http://www.almaany.com) تم الإطلاع على الموقع يوم : 2014/02/14 .

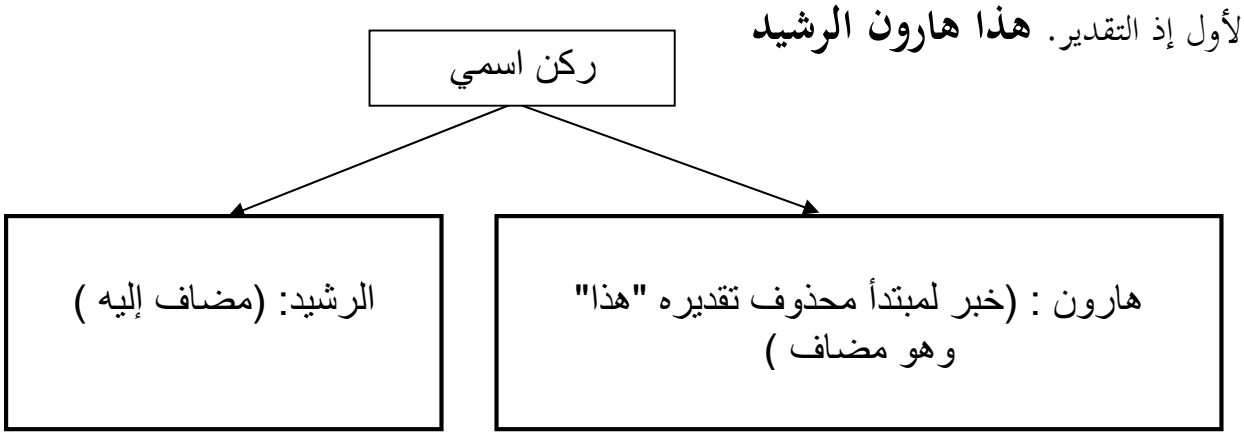
[7]- إبن منظور : لسان العرب مجلد 3، 190.

الدلالات على الشخصية المرسومة في الحكاية دلالة إحالة واستغراق وتطابق؟ أم إنها تحمل دلالات مفارقة من خلال تثبيت التناقض بين الدلالات التي يحملها هذا العنوان وبين صفات وأفعال الشخصية المعنية المرسومة داخل فضاء الحكي؟

ج- المستوى التركيبي:

يتكون عنوان الحكاية من وحدات لغوية لسانية متجاورة مع بعضها لبعض ومتداخلة فيما بينها ، لتشكل لنا في الأخير جملة قابلة للتحليل على عدة مستويات.

من الناحية التركيبية وردت صياغة العنوان تركيبيا اسميا "والجملة الاسمية تتميز بقوة الدلالة من جهة وأنها اشد تمكنا واخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية " [1]، كما "تدل الجملة الاسمية على الاستقرار والثبوت"[2]، ولعل أو لنظام الاسمي في نسج لغة هذا العنوان لا يعدو أن يكون امتدادا لحياة الإنسان الشعبي بمظاهرها الاجتماعية والثقافية، فالسكون والرتوب والاستقرار كان يحكم حياة الجماعة الشعبية الذين كانوا يعيشون جماعات جماعات، يعيش الأبناء كعيشة الآباء، ويعيش الأحفاد كعيشة الأجداد فمن يخرج عن نظام الجماعة وأعرافها وتقاليدها يعد عاقا، ولا يقتصر الثبات الذي يقتضيه النظام الاسمي على الحياة بمظاهرها الاجتماعية، بل يتجاوز إلى مظاهر الثقافية على غرار اتباع الطقوس وتقاليد ثابتة في سرد الحكاية العجيبة (تروي ليلا بحضور الجماعة وبعبارات استهلالية واختتامية مخصوصة) إلى جانب دلالة الاستقرار والثبوت، تضطلع هذه الجملة الاسمية بدور أخر لا يقل أهمية عن دلالة الاستقرار والثبوت، من خلال الإيحاء بذلك السكون والهدوء بتوظيف الاسم يدل الفعل الذي يحيل على حدث وحركة في زمن ما، ولعل تغييب الفعل يرمز إلى هدوء نسبي تعقبه حركة الحكاية وبالتالي بداية الحكاية، كما هو جلي فقد وردت صياغة العنوان تركيبا اسميا حذف طرفه الأول إذ التقدير. **هذا هارون الرشيد**



[1]- محمد عويس: العنوان في الأدب العربي ، ط 1 ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، 1987 ، ص27 .

[2] - فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، ص 162.

ولعلّ في حذف المبتدأ دلالة رمزية عميقة، وهي رغبة الراوي في وضع القارئ في صلب الموضوع وفي التسريع لنقل الخبر إليه نتيجة أهميته، وقد حمل عنوان هذه الحكاية اسم علم شخصي (هارون الرشيد)، ومن وظائف العلم الشخصي التعيين والتسمية والتخصيص والتفريد، إذ يفيد اسم العلم نحويا "اللفظ الذي يدل على تعيين مسماه تعيينا مطلقا، أي غير مقيد بقرينة لفظية أو معنوية توضح مدلوله وتحدد المراد منه، فهو غني بنفسه عن القرينة لأنه علم مقصور على مسماه وشارة خاصة"[1] ولا شك أن هذه الصياغة النحوية تنبئ القارئ سلفا أن الراوي سيتناول شخصية معينة معروفة و مخصوصة عنده ، ولن يجازف في متاهات نكرة مجهولة.

د- المستوى الدلالي:

اتخذت عنونة هذه الحكاية اسم علم شخصي (هارون الرشيد) ،وفي هذه العنونة إحالة مباشرة لشخصية البطل المركزي الذي سيسهم في التطور السّردي للحكاية، وفي اتخاذ عنوان يدل على شخصية إيحاء مباشر على دور البطولة في الحكاية، لان "بطل الرواية شخص في الحدود نفسه التي يكون فيها علامة على رؤية ما"[2]، والعنوان بوصفه عنصرا بنيويا هاما في تركيب الحكاية العجيبة.قد قام بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحورية في النص وتحديد وظائفها وصفاتها بصورة مكثفة موحية بدلالات مقتبضة وهذه الشخصية هي "الشخصية الدينامية أو الشخصية التي تدور حولها لأحداث منذ البداية حتى النهاية فهو الحامل لفكر الروائي الذي يدعو إليه لأديب الاقتراب منها قصد الإفصاح عن انتماءه الحقيقي"[3]، فعنوان هارون الرشيد قد اختزل نص الحكاية العجيبة من خلال استحضار الشخصية المحورية كصيغة في العنوان واستثمارها كوسيلة للتعبير عن موقف معين، ولا تبدو هذه الشخصية عادية، بل هي شخصية مرجعية(personnage référentiel) مستوحاة من التاريخ العربي للأمة والتي يمكن تسميتها بالشخصية التاريخية (personnage historique) إذ "تحيل على عالم سبقت المعرفة به، عالم معطى من خلال الثقافة أو التاريخ (الشخصي أو الجماعي) "[4]فمثل هذه الشخصيات "مستقاة من التاريخ العربي ولإسلامي، اتخذها الراوي الشعبي موضوعا للحك لغايات وأبعاد"[5]، هذا الحضور التاريخي من خلال استدعاء هذه الشخصية يدل على أن نص

[1] – عباس حسن:النحو الوافي ، ج1 ، ط3 ، دار المعارف ، د ت ، ص 287. 288.

[2] – حميد الحميداني:بنية الخطاب السردي من منظور النقد الأدبي ،ص50.

[3] – إبراهيم عباس :تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية د ط ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال ، الجزائر،2002، ص157-158.

[4] – فيليب هامون:سيميولوجية الشخصيات، ترجمة سعيد بن كراد ، تقديم عبد الفتاح كيليطو،د ط ،دار الكلام، الرباط،المغرب ،1990 ، ص.

[5] – سعيد يقطين :قال الراوي ، الدار البيضاء،المغرب،1997، ص 95-96.

الحكاية العجيبة "ليس نصا ثابتا ومنعزلا بل هي نص يتحرك مع حركة الحضارة العربية، ويتولد عن نشاطهاوليس غريبا أن يذكر النص بعض الأسماء التاريخية المعروفة مثل الخليفة هارون الرشيد والنظام، فقد كان في ذكرهما اشارة الى تيار الذاكرة الذي سجلت فيه أسماء بعينها، تركت بصماتها في مسار الحضارة العربية" .[1]

وما لاشك فيه أن صياغة العنوان من خلال استدعاء شخصية تاريخية ممارسة دّالة " ومثل هذه الشخصيات ببعدها المرجعي أو شبه المرجعي تضعنا وبشكل مباشر أمام عوالم تاريخية محددة الملامح مع الحفاظ على روح المواد التاريخية أو تم من خلالها تطعيمها بعناصر خارجية"[2] ومن خلال المركب العنواني الذي يضمن للقصة التواصل بين الماضي والحاضر ويلعب في النهاية دور المخبر informont أن البعد الزمني يشكل المرتكزات التاريخية للقصة ويدعم مفعول الواقع فيها"[3]، ما يمنح للحكاية مصداقية وواقعية اكبر وقد تفسر العودة إلى التاريخ من خلال استدعاء شخصيات هو استعادة لتلك اللحظات المشرقة في التاريخ العربي ورجوع إلى ماضي مجيد،هربا من صورة الحاضر القاتم حيث تذهب كتب التاريخ "كانت أيام الرشيد كلها خير،كأنها من حسنها أعراس"[4]، والعودة إلى مثل هؤلاء الشخصيات التاريخية حفظتهم الذاكرة الشعبية ،ثم تم تحويلهم إلى أبطال من صنع الخيال المحض يجعل من فن الحكاية العجيبة"مظهر من مظاهر الهوية التي ينبغي التمسك بها، وبقدر ما هي جزء من هذه الهوية فهي تساهم في بلورتها وترسيخها في الوعي الجماعي "[5]، وهكذا يكشف العنوان عن دلالات صاغ التاريخ حدودها ومعالمها لتتحول إلى دال على هوية الجماعة الشعبية.

4- بناء الشخصية في الحكاية العجيبة : الحضور والدلالة

أ– تقديم عام:

يعد عنصر الشخصية مدار كل عنصر سردي، إذ لا يمكن أن يكون هناك قص أو سرد ما لم يتمحور حول شخصية ما تنهض بأفعال معينة، إذ تشكل الشخصية بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها ،فالسّرد أكثر الأجناس ارتباطا بالشخصية ، وتبرز هنا فعالية وجود عنصر الشخصية في الخطاب السردي إذ يصعب تصور أحداث بدون شخصيات ، كما ترى ذلك يمنى العيد بان

[1]– نبيلة ابراهيم : فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص108.

[2] – سعيد يقطين:البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ص 96.

[3] – رشيد بن مالك:السميائيات السردية،ط 1 دار مجدلاوي ، عمان الأردن ،2006،ص 137

[4] – شوقي ابو الخليل :هارون الرشيد –أمير الخلفاء واجل ملوك الدنيا– ط 4،دار الفكر،بيروت ،لبنان،ص 15.

[2]– محمد الجويلي :انثربولوجيا الحكاية،ص77.

الحكاية هي فعل ، والفعل هو ما يمارسه الأشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم تنتج بها وتنمو بهم فتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص [1]، والشخصية في كل هذا تمثل عنصرا مهما لأنها السند الأساسي الذي ترتكز عليه باقي العناصر، فالشخصية تتكلم ، والشخصية تصنع الحدث ، والشخصية تتحرك في فضاء زماني ومكاني، وهي في العمل السردي تخضع لصياغات تخيلية ، لان الراوي هو الذي يخلقها ويبدعها لغاية معينة، فتمثل عالم الخطاب السردي إذ يمثل بناءا فنيا متكاملا يتوزع عبر النص، يتكون بتكونه وينمو بنموه [2] .

إذ كان قد وقع خلط بين كلمتي شخص وشخصية وجرى لدى البعض الاضطراب في استعمالها بما يعكس عدم تحري الدقة في التعامل مع كل منهما فان البحث ينحاز إلى تبني مصطلح شخصية (personnage)انطلاقا من أن الشخص (personne) يخيل على إنسان من دم ولحم ، ويرتبط بعالم مادي محسوس بينما الشخصية ما هي إلا كائن ورقي تخيلي يقول عبد المالك مرتاض :

"إن الشخصية كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه دور حينئذ تجمع الشخصية قياسا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص، يختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية"[3] .

فكيف شيّد المبدع الشعبي عالم الشخصيات ؟

ب- أنواع الشخصيات ودلالات الحضور.

تنوعت الشخصيات الحكائية في مدونة هارون الرشيد ،وتعددت أدوارها وخصيب رمزيتها وإجمالا يمكن تصنيف حضور الشخصيات في الحكاية إلى:

- شخصيات إنسانية:

وهي شخصيات يعرفها مجتمع القص، منها الأثيرة لنفوسهم لأنها تجسد الخير، ومنهاما يكرهونه لأنها تجسد الشر، ومنها من ينظر إليه نظرة حيادية حسب موضعه من سياق القصة[4]ومن هذه الشخصيات:

---

[1]- ينظر يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، ط1 ، دار الفرابي ، بيروت لبنان ،1990، ص27-28.

[2] - ينظر إبراهيم صحراوي : أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية العربية المعاصرة ، مجلة اللغة والأدب ، ع08، جامعة الجزائر ،1996 ، ص157.

[3] - عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1995 ، الجزائر ، ص125-126.

[4]- ينظر عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 131-132.

- **شخصية البطل المركزي (هارون الرشيد)** :وهو الشخصية الرئيسية في الحكاية، وقد جسد دور البطل المغامر" التي يعجب بها ويحلم بها الصغار، توجد في كل مكان وزمان بأشكالها المتعددة".[1]

وهو ينحدر من عائلة عريقة فهو ملك، وحسب ما يذهب إليه عبد الله إبراهيم فالبطل "إما أن ينحدر من أصل نبيل أو تقوده سلسلة أفعاله البطولية إلى مرتبة عالية من النبل والمهابة"[2] وتحمل هذه الشخصية على مستوى الحكاية اسم هارون الرشيد" فكثير ما تكون شخصيات الحكاية بدون أسماء، البطل وحده يحمل اسما"[3] كما يحمل لقبا (لقرع بوكريشة) فهو حتى لا يعرف قد اخفي نفسه بذبح خروف ووضع كرشه على رأسه واستنادا إلى تحليلات سعيد يقطين " قد تعدد أسماء الفاعلين المركزيين، وفي كل لحظة من حياتهم يتخذ لهم اسم جديد فالفاعل المركزي يعطى له اسم جديد عند ميلاده لكن نشأته خارج موطنه الأصلي تجعله يحمل اسما آخر"[4].

ولأن أي " شخصية علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد".[5]فقد تميزت شخصية البطل المركزي هارون الرشيد بمجموعة من المواصفات على مستوى الحكاية والتي يمكن ضبطها حسب فيليب هامون إلى:

مواصفة اختلافية :وهدا التفاضل يكون بأن "تكون الشخصية سند لمجموعة من المواصفات التي يمتلكها أو يمتلكها بدرجة أقل الشخصيات الأخرى".[6]

و على مستوى حكاية هارون الرشيد تميزت الشخصية المركزية بمجموعة من الأوصاف لا تتوفر عند غيرها وفق المخطط التالي:

---

[1]- غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ص 61.

[2]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص 133.

[3]- غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ص 59.

[4]- سعيد يقطين: قال الراوي- ا لبنيات الحكائية في السيرة الشعبية- ص 120.-

[5]- فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية - ترجمة سعيد بنكراد - ص.8

7- المرجع نفسه، ص61.

[6] فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية - ترجمة سعيد بنكراد – ص67.

الشخصية المركزية هارون الرشيد	باقي الشخصيات الأخرى
شخصية تحمل اسم (هارون) وملقبة بلقب (بوكريشة)	لا تحمل أسماء
موصوف جسديا (عندو قرن ذهب وقرن فضة)	غير موصوفة جسديا
شخصية نبيلة (السلطان)	شخصيات عامة على غرار المتنافسين على أداء المتنافسين وشخصية الخادمة
شخصية ذات علاقة غرامية مع ابنة الملك	ليس لها أية علاقات غرامية

مخطط يوضح مواصفات الإختلافية للشخصية المركزية وفق تصور فيليب هامون .

- **التوزيع التفاضلي**: بين الشخصيات ويقصد بالتوزيع "تقدير لحظات ظهور الشخصية بصورة أكثر تردد في اللحظات الحاسمة في الحكاية"[1].

حيث اختصت الشخصية المركزية هارون الرشيد بحضور مستمر وفاعل في الأحداث المركزية للحكاية.

شخصية هارون الرشيد	باقي الشخصيات
ـ ظهور مستمر بدءا من عرض مشهد الاستقرار وصولا إلى مشاهد الارتحال وإنجاز المهام وانتهاء باعتلاء العرش و الزواج من الأمير.	ظهور أغلب الشخصيات كان فبدي اللحظات غير الهامة كما أنه كان باهتاومتقطعاعلى غرار شخصية الخادمة التي ظهرت في سياق إخبار الملك في رغبة إبنته في الزواج من هارون الرشيد.

جدول يوضح التوزيع التفاضلي بين الشخصيات وفق تصور فيليب هامون.

[1] -المرجع نفسه ،ص63.

ـ **استقلالية اختلافية** : تقوم الاستقلالية الاختلافية على"وحدانية البطل وتتم الإشارة إلى هذه الاستقلالية وهذه القدرة الرابطة في حين أن الشخصيات الأخرى لا تدخل إلى الخشبة النصية إلا مرفقة بشخصية أو شخصيات أخرى"[1]

وهي المواصفات التي اجد لها صدى في مدونتها الحكائية.

شخصية هارون الرشيد	باقي الشخصيات الأخرى
ظهور متفرد إذ لا يظهر تلقائيا وغير مقيد بأي شخصية	ظهور الشخصيات الثانوية مرتبط بظهور شخصيات أخرى على غرار شخصية الطبيب التي ظهرت في فترة مرض السلطان.
يتنقل بحرية من مكان إلى آخر(من القصر إلى المرعى إلى البحرية إلى الغابة).	ظهور الشخصيات الثانوية محكوم بإشارة مكانية او ساحة محددة متوقفة منطقيا على غرار شخصية الخادمة المرتبط حضورها بالقصر.

جدول يوضح الاستقلالية الإختلافية بين الشخصيات وفق تصور فيليب هامون.

- ـ **وظيفة إختلافية:** وهنا يتم تحديد الشخصية بمعنى من المعاني " انطلاقا من معنى محدد بشكل لاحق،ومن الضروري وجود مرجعية لمجموع السرد وللمجموع المنظم للمحمولات الوظيفية التي كان سندا لها."[2]

[1] – فيليب هامون : سيمولوجية الشخصية الروائية ، ترجمة سعيد بنكراد ، ص63.

[2] -المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

شخصية هارون الرشيد	باقي الشخصيات الأخرى
شخصية محورية تتشكل من خلال أفعالها.	شخصيات مقابلة لا تلعب دور الوسيط وبالتالي تتشكل من خلال قول شخصية مشار إليها كشخصية الخادمة.
علاقة دائمة مع المعيق(المتنافسين على الحكم)	لا علاقة مع المعيق(المتنافسين)
تحصل على مساعدات.	لا تحصل على مساعدات.
تلغي النقص البدئي من خلال إنجاز كل المهام.	لا تلغي النقص البدئي على غرار المتنافسين الذين فشلوا في أداء المهمات وبالتالي فشل في سد النقص.

جدول توضيحي يوضح الوظيفة بين الشخصيات وفق تصور فيليب هامون.

شخصية الملك الاب:

شخصية ترمز عادة إلى السلطة فقد إستأثرت الحكاية العجيبة بالمفهوم العربي للسلطة المطلقة، يمثل ويرمز السلطان في العادة إلى القوة والثروة إذ يجبل على " القوة (الثروة + الملك) ووظيفته تزويج ابنته أي الانفصال عن جزء من نفسه ليظهر على السطح في الشعور في أشكال جديدة."[1]

وهو في تزويجه لابنته يعمد إلى اختيار أنسب العرسان وأكفأهم بعد أن يخضع بعضهم لمجموعة من الاختبارات، وتكاد تكون هذه الموتيفة (المهام التعجيزية) مقوما أساسيا من مقومات الحكاية العجيبة ذات البطل المغامر وبهذه المهام تظهر الحكاية بوضوح "أن تسليم العرش يساوي النضج الأخلاقي و الجنسي قبل ان يرث البطل المملكة عليه أن يجتاز تجربة معينة."[2]

[1] – غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ص72.

[2] – برونو بتلهايم : التحليل النفسي للحكاية الشعبية، ترجمة طلال حرب ص161.

ولاسيما ان تزويج الملك لأبنته انسب الرجال مردها "أنه في وقت إنشاء تلك الحكايات كانت ورثة العرش تنتقل من الاب إلى البنت ولم تكن تنتقل إلى الابن الأكبر"[1]

ولأن العريس سيستلم الحكم وبالتالي عليه أن يثبت جدارته بزواج من الأميرة ومن ثمة وراثة العرش فالرجل الأنسب هو ذلك الذي "يكافح ويواجه الصعوبات في همة وإصرار حتى يتغلب عليها ومن هنا نشأت فكرة أن يواجه البطل امتحانا قاسيا يكشف معدنه قبل أن تفرش له الأرض بالزهور والرياحين"[2]

وما يلاحظ عن المهام انها تحمل تحديا بدنيا وليس تحديات عقلية، حيث كانت المهمة الاولى تكليف الشباب بان يحضروا تفاحا عجيبا من مكان بعيد يرد الشباب إلى الإنسان (التفاح الي يفوح ليرد الروح، شايب يقلبوا شباب).

ولعل هذه المهمة الأولى ترجعنا إلى أقدم نص اسطوري عريق في تاريخ البشرية وهي أسطورة جلجامش ورحلة بحثه على نبات يجدد الحياة ، بينما كانت المهمة الثانية إحضار حليب اللبؤة من غابة بين سبع جبال وسبع أحبال وسبع اغوال، وما يجمع هذه التحديات انها تحديات بدنية بحيث كانت التحديات البدنية سابقة في ظهورها عن التحديات العقلية"فسلطة القانون كانت ضعيفة لهذا كان لازما ان يستوثق الملك من الصفات الجسمية لصهره المقبل"[3]

شخصية الأميرة:

وقد مثّلت في الحكاية الشخصية الذي يسعى البطل الملحمي إلى الزواج منها، فعليه أن يثبت بأفعاله أنه جدير بها "فكثيراً ما تقع وراء بطولة البطل المغامر امرأة والتي غالبا ما تكون رمز للجمال والكمال"[4]، وتكاد تقترن صورة المحبوبة في الحكاية الشعبية بالجمال كما في حكايتنا" فكل جمال هو محبوب ومعشوق حتى لا يقول مع أفلاطون: وحده الجمال يشاهد ويحب والإنسان يحب ما هو جميل".[5]ولعل في صورة المحبوبة الجميلة دلالة على أن "الإنسان العربي ميال بطبيعته لحب الجمال"[6].

---

[1] – الكزندار هجرتي كراب: علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح ص41.

[2] عز الدين إسماعيل: القصص الشعي في السودان، ص89

[3] – الكزندار هجرتي كراب: علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح ص66.

[4] – غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، ص 65.

[5] – علي حرب: الحب والفناء-تأملات في المرأة والعشق والوجود– ط1، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1990، ص97.

[6] – أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي، د ط، عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر1995، ص 108.

ويذهب البحث أن رغبة البطل الملحمي (هارون الرشيد) في الزواج من ابنة الملك لا تنطوي على رغبة جنسية، ولا تحمل طابعا حسيا بقدر ما تحمل نزوعا نحو إثبات الذات وتحقيق الوجود، إذ تمثل الأميرة المحرك الذي يقود البطل نحو مغامراته وبهذا يصبح الحب في الإبداع الشعبي دافعا نحو إثبات الذات ورسم الكيان من خلال خوض مختلف الصعوبات ومجابهة مختلف التحديات فالحكاية بهذه الصورة السامية للحب تعلمنا وبصوت الجماعة الشعبية أن الحب مواقف تصنع لا كلمات تردد،تعلمنا أنه إذا كان من السهل أن نحب فإنه من الصعب أن نحَبّ، وما أحوجنا في عصر شيئت فيه كل العواطف إلى مثل هذه الصورة. ،وما لا شك فيه إننا عندما نقرأ هذه الحكايات السرديةفإننا ننتهي إلى استنتاج مهم أن قوة الحياة لا تكون إلا بالحب وفيه سواء تعلق الأمر بحياة فرد أو بحياة الجماعة بل وبحياة السرد نفسه.

– شخصية الدّبار:

وقد جسدتها في هذه الحكاية شخصية الطبيب، إذ انحصرت وظيفته في الحكاية إعطاء الملك توجيهات واقتراحات عن الدواء الأنسب لمرضه، فعادة ما ترتبط شخصية الدبار في الحكاية بذلك الشخص الذي يستشيره الناس في مختلف الأمور ويأخذون برأيه في ما يتعلق بالخير والشر.

– شخصية المتنافسين على أداء المهام:

وقد ارتبط ظهورهم بعد إعلان السلطان خبر تزويج بناته لمن يراه الأكفأ لهن "فهناك حكايات تكون فيها المطالب التعجيزية غير موجهة لفرد بعينه بل تكون موجهة إلى كل من يختار لنفسه مواجهتها ويتوسم في نفسه القدرة على الوفاء بها"[1]، فالحكاية العجيبة بهذه الصورة تفتح باب التنافس أمام الجميع لكن النتيجة الايجابية تكون لمن يبذل مجهودا يثبت جدارة، وهي تشجع ب ذلك كل ارتقاء وطموح لكن لمن يستحق، فلما اكتفى المتنافسون بتقديم علامات زائفة (تفاح عادي، حليب معزة) فقد تم طردهم من قصر السلطان ولعل في هذا المشهد تأكيد "أنه لا يمكن أن نصل إلى نضج الجسدي كي نصبح مستعدين عقليا وعاطفيا للبلوغ كما هو ممثل في الزواج، يجب على المراهق أن يكبر وأيضا يلزم الكثير من الوقت كي يصبح شخصا ناجحا."[2]

[1] – عز الدين إسماعيل: القصص الشعي في السودان، ص91.

[2] – برونو بيتلهايم : التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، ترجمة طلال حرب، ص 245.

– الشخصيات الحيوانية:

يستحوذ الحيوان مساحة هامة في فضاء الحكاية العجيبة، إذ استطاع أن يشغل مخيلة الإنسان منذ العصور الغابرة، ولعل أول محطة تستوقفنا في علاقة الجماعة البشرية بالحيوان بأن يتتلمذ الإنسان على يد الحيوان ويفقه التعامل مع جسد فارق الحياة، فالجماعة الشعبية كما استفادت من وجود الحيوانات من حياتها فقد اتخذته كرمز للتمرير دلالة معينة، من هنا لم يكن توظيفه في الحكاية توظيفاً عشوائياً بل كان انطلاقا من خبرة الإنسان الشعبي بطبائع وصفات الحيوان، وبما أن الإنسان منذ القدم "كان يعيش على مقربة من الحيوانات الوحشية منها والأليفة فقد كان من الطبيعي أن يبدع قصصا تصور مغامرات خيالية للحيوانات ويجعلها تتصرف وتتحدث، ويدفعها بواعث وعواطف مماثلة لما لدى الإنسان " [1] وفي مقدمة الحيوانات التي تسجل حضورا في الحكاية:

– الخروف:

من الحيوانات الأليفة وقع توظيفه في الحكاية بغاية الانتفاع منه (حيث ذبح هارون خروفا ووضع كرشه فوق رأسه حتى يبدو أقرع الرأس) لذا يشترك هذا الحيوان مع المعزة كحيوان يستفيد الناس من منافعه مثل الحليب والوبر وقد كان ومازال سكان المنطقة يصنعون من شعر هذه الحيوانات ووبرها أغطية في فصل الشتاء،بعد تجفيف جلودها ونزع الشعر منها، إذ تستعمل كأفرشة (هيدورة) ، وكثيراً ما تقترن صورة هذه الحيوانات برمز العطف والحنان، إذ تُشبه هذه الحيوانات بعطفها على أبنائها مثل الإنسان.

– الحصان:

حيوان استأثر باهتمام الجماعة الشعبية ، ووجد في نفوسهم الحرص الأثير والاعتزاز الكبير لما تؤديه لهم من نفع كبير، كالتنقل للصيد أو الارتحال، إذ يمكن القول أنه"ليس في مملكة الحيوان نوع يتدخل تاريخه مع تاريخ الإنسان كالخيل ولسنا نخشى الاتهام بالمغالاة إذ قلنا أن ظهورها وترويضها لخدمة الإنسان كان من العوامل الحاسمة في سير التاريخ، لأن قيام كثير من ممالك القديمة كان رهينا لمدى اقتناء الخيول السريعة"[2]، و على مستوى النص الحكائي العجيب فقد اتخذ البطل هذا الحيوان وسيلة للسفر لانجاز مهامه إذ عادة ما يرمز حضور الحصان في الحكاية "إلى الوقت فهو يوفر الانتقال

[1] – فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، د ط،دار المريخ،الرباط،1983،ص53.

[2] – ابن لأعرابي: أسماء خيل العرب وفرسانها، تحقيق نوري حمودي القس، حاتم صالح الخامن،ط1،عالم الكتب ،بيروت، لبنان، 1987،ص86.

السريع والسحري"[1]، وهكذا اقترنت صورة البطل المغامر بصورة الحصان، فقد اشتهر قدماء الجزائر بالفروسية إذ "اهتم الملوك النوميديون بتربية الخيل لدرجة أنهم أفردوا لها صورا على ظهر عملتهم تقديرا للمكانة التي تحتلها في حياتهم اليومية ، حتى قيل عنها أنها كانت من معبوداتهم"[2] وعليه وحسب ظهور هذا الحيوان في الحكاية يفهم أن الحصان كان يستعمل وسيلة للسفر الارتحال إلى الأماكن البعيدة لخفته ووفائه وهو لا يزال يحظى بمنزلة هامة في المجتمع البرايجي فهو الصاحب وهو الرفيق.

– اللبؤة:

حيوان شرس وعدواني تتربع على عرش الغابة كرمز مطلق للقوة والمجد، لذلك فهي تثير الخوف إذ يبدو البطل حذرا في التعامل معها فهو كي يتحصل على حليبها فقد أغراها بالأكل ، فبتواجد مثل هذه الحيوانات الخطرة" ما يقوي الذكاء ويعين على الاختراع لان مجاورها مضطر إلى وقاية نفسه منها، ومحتاج إلى تدبير حيل الانتقام منها"[3] وواضح أن حليب اللبؤة ليس بالأمر الهين فالبطل قد يفقد حياته بتواجد هذا الحيوان وتكاد تقترن صورة هذه الحيوان بدلالات رمزية عميقة "فالأسد يحتل موضع متميزا في الوجدان الشعبي، فمنذ أقدم العصور وهو ملك الغاب ورمز القوة و البسالة ولا غرابة إذا في أن يكون له ألف اسم على لسان العرب، فالأسد ارتبط بالملوك، وأصبح يرمز إليهم في القديم والحديث"[4].

– شخصيات ميتافيزيقية:

– شخصية الجن:

تمظهرت صورة الجن في الحكاية في هيئة قوة غيبية تحقق للبطل ما يرغب به ،ذ يملك البطل خاتماً سحرياً يسكنه جني، كلما أداره جاءه حصان في طرفة عين، وتبدو صورة هذا الخاتم قريبة من صورة سيدنا سليمان الذي أوتي المقدرة على تسخير الجن، ويمثل النزوع نحو تصوير الجن في الحكاية العجيبة هارون الرشيد تحقيقا لأمال مفتقدة إذ تحمل صورة الجن بعداً تنفسيا بالدرجة الأولى وهو إعادة التوازن إلى الحياة وتحقيق ما تعجز القوى الإنسانية عن تحقيقه "فقد خلق الوجدان الإنساني صورة الجني ليضفي عليه كل الصفات التي تنقصه فالجان من نار والإنسان من طين، وهي تطير

[1] – غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية،ص85.

[2] – محمد الصغير غانم: الملامح الباكرة لنشأة الزراعة وتطورها في بلاد المغرب القديم، مجلة العلوم الإنسانية، ع17، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر،2002،ص 165.

[3] – مبارك بن محمد الميلي :تاريخ الجزائر في القديم و الحديث،تقديم و تصحيح محمد الميلي ،ج1،دط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،دت،ص58.

[4] – أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي، ص 87.

وتحلق وتقطع المسافات البعيدة في الأزمنة القصيرة بينما الإنسان محدود الحركة ، وهي تستطيع أن تعرف الغيب لأنها تسترق السمع في السموات"[1] ، ففي كل مكان من هذا العالم الشاسع كان الإنسان " شديد الإحساس بالقوى الظاهرة والخفية، وعلى الرغم من أنه كان يشعر بتأثيرها من دوله فإنه لم يكن يستطيع أن يفهمها فهماً واضحاً"[2]، وبالخاتم السحري الذي يمتلكه هارون الرشيد والذي يحقق له ما يرغب فيه تبدو "حياة الإنسان موزعة بين جهد يبذله وجهد يبذل من أجله وهو جهد فوق طاقة البشر حين تكون طاقته قد نفذت والحياة قد أعجزته ففي هذه اللحظة تتدخل قوى الجان، أو القوى السحرية بعامة، لكن تكمل الصورة على النحو الذي يحلم به الإنسان"[3]، ولا يبدو الاعتقاد في الجن على الإبداعات الحكائية العجيبة للجماعة الشعبية بل يتعداه إلى حياتهم اليومية وإلى سلوكاتهم وخاصة كبار السن منهم ومن أمثلة ذلك أن العجائز يرمين قطعاً صغيرة من اللحم في أركان البيت اعتقادا منهن أن هناك فريقاً من الجن يقوم بحماية البيت يطلقون عليهم اسم موالين الدار .

– شخصية الغول:

إضافة إلى الجن عبّر المبدع الشعبي عن قوة غيبية أخرى استأثرت باهتمام بالغ من طرف الجماعة الشعبية وهو الغول (orgre) وهذا في سياق تكليف هارون الرشيد بالمهمات حيث يتواجد التفاح العجيب في مكان به سبعة أغوال، كما أن حليب اللبؤة متواجد في مكان تقطنه سبعة اغوال كرمز مطلق للخطر والشر"فقبل أن يعرف الإنسان الشر حاول تفسير أي حديث أو أي أذى بإرجاعه إلى الغيلان إذ صور بالرموز والأخطار غير المحددة التي لا يجد لها تفسير والتي تهدده على المستوى اللاشعوري إن إعطاء شكل واسم لهذه الأخطار يعني اكتساب القدرة على محاربتها بفاعلية".[4]، وما اختيار المهمات التي يحضر فيها الغول إلا تكليف يستهدف تزويج ابنة الملك بمن هو أقوى وأشجع، ذلك أنه في رؤيا الجماعة الشعبية كل من يقهر ويتغلب على الغيلان فإنه" لايقوم في الحقيقة إلا بقهر الغيلان التي تسكنه (الخوف، التردد)"[5]، وما انتصار وتفوق هارون الرشيد على هذا

[1] – فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب،د ط، طبعة دار الشروق الأولى ، القاهرة،1991،ص6.

[2] – فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو ؟، ص 118.

[3] – عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان ،ص 55.

[4] – غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية،ص72.

[5] – عبد الحميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي– مقاربة أنثروبولوجية– ص 121.

الكائن الخرافي إلا انتصار لقوى الإنسان الضعيفة على قوى الغول الخارقة ،وفي هذا المشهد الحكائي تبرز "قوة وعدالة الخير الذي يستطيع بأضعف الوسائل أن يتغلب على هذه القوة الشريرة الهائلة" وسيأتي الحديث مفصلا عن هذه الشخصية في الفصل القادم من البحث.

ج- خصائص الشخصية في الحكاية العجيبة:

مكون عام تشترك فيه كل الأنماط السردية في بنائها عليه، إلا أن خصوصية هذا المكون يختلف باختلاف النصوص، وهذا ما يتضح جليا في شخصيات الحكاية العجيبة، والتي اتسمت بحضور مخصوص ومتميز وفق الخصائص التالية:

- شخصيات الحكاية العجيبة غير مؤطرة باسم تعرف به، إذ تفتقد إلى نظام التسمية (Système de nomination) ماعدا البطل المركزي الذي يعين باسم يعرف به، تقول غراء حسين مهنا: "إن شخصيات الحكاية كثيرا ما تكون بدون أسماء، فلا يطلق عليها أسماء منذ البداية، فتكون الحكاية حكاية أي شخص، بنت صغيرة، أصغر الإخوة، أمير " [1]، فشخصيات الحكاية العجيبة نماذج عامة، الأميرة (بنت السلطان)، البطل (هارون الرشيد)، السلطان (أب الأميرة)، الخادمة، إذ تحيل على شخصيات عامة ومفصلة بمقاييس معلومة وذات بعد واحد، فالسلطان له وجه السلطنة،وابنة السلطان لها وجه الحب، والبطل له وجه المغامرة، إذ هي"شخصيات نمطية غير موصوفة، ودون أسماء خاصة وإنما هي ذات نعوت عامة، (الملك، الأميرة، الإخوة)"[2]، الأمر الذي دفع نبيلة ابراهيم الى تعريف الحكاية العجيبة بقولها:" هي التي تستخدم الشخوص السبعة، وكثيرا ما تكون هذه الفتاة بنت ملك أو سلطان، أو من اجل الوصول إلى شيء نسعى إلى الحصول عليه، ونقصد بالشخوص السبعة الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة ،كما حددها بروب في دراسته المورفولوجية للحكاية العجيبة وهي: الشخصية الشريرة ، الشخصية المساعدة ، الشخصية المانحة، شخصية الأميرة، أو الزوجة بصفة عامة الشخصية المبعدة للبطل في بداية الحكاية شخصية البطل، شخصية البطل المزيفة"[3]، وإذا مال حسن بحراري إلى تحليل غياب أسماء شخصيات الحكاية إلى أن "اسم الشخصية يمكن أن يكون عرضة للنسيان من طرف الراوي مثله مثل جميع المعلومات التي يقدمها السرد و التي يحتمل أن يقع بها خلل"[4]، فإن البحث يرجح أن المجتمعات الشعبية تبالغ في

[1] - غراء حسين مهنا : أدب الحكاية الشعبية، ص 59 .

[2] - مصطفى يعلى : القصص الشعبي بالمغرب، ص57.

[3] - نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي - من الرومانسية إلى الواقعية - ص 43 .

[4] - حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 260 .

خوفها من السحر إلى درجة تجعلها حريصة على عدم ذكر أسماء الشخصيات، وقد تكون الحكاية العجيبة تأثرت بهذه الظاهرة ، لذلك نجد الحكاية العجيبة دون أسماء، إذ يذهب "كراب" في تفسير ذلك إلى "جزئية (قوة الاسم) فما أن يعرف غريم الشيطان اسمه حتى تذهب عنه قوته، وذلك معتقد ينبني عليه عند أقوام كثيرة –كاليهود والرومان– عادة إخفاء أسماء الآلهة والمعبودات عن الغرباء، حتى يتسنى لهم أن يجذبوها بعيدا عن أقوامها بقوة السحر"[1].

– لا تحتفي الحكاية العجيبة بتحديد الأبعاد العمرية للشخصيات حيث أنها "تحكي عن الكبير والصغير، وعن الكهل والشاب، ولكن البطل الشاب فيها لا يؤثر فيه السنون، ومعنى هذا في الزمان والمكان بدون عائق"[2]، وقارئ هذه الحكاية العجيبة يتابع مغامرات الأبطال دون السؤال عن عمر البطل، وعن تطور مراحله العمرية (من شباب إلى كهولة فشيخوخة)، فلا يطرح أسئلة لمعرفة التفاصيل العمرية للشخصيات مما بوحي بوجود ثقة متبادلة بين الراوي والسامع .

فالحكاية العجيبة لا تحدد لنا عمر البطل أو زمن ميلاده، وإنما تكتفي بعرض تطور الأحداث، حيث أن "مصير الشخوص الذين يعيشون التجارب في الحكاية الخرافية هو الذي يفرض عليها الامتداد بالموضوع "[3]، وهذا يعني أن عمر الشخصيات في الحكاية لا يقدر بالأرقام وإنما يقدر بعدد التجارب التي تعيشها الشخصية، فالتجارب وحدها هي التي تجعل من الصغير كبيرا ، وتحول صاحب الخبرة القليلة إلى شخصية أكثر نضجا ووعيا.

– شخصيات الحكاية العجيبة متحررة من قيدي الزمن والمكان، إذ لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نحدد الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث حكاية هارون الرشيد، (متى ارتحل هارون الرشيد ؟ كم مكث في مملكة الأميرة ؟)، وأحيانا أخرى لا يمكن أن نحدد الإطار المكاني الذي وقعت فيه أحداث الحكاية، لتصبح الحكاية العجيبة "مجموعة من التجارب المجردة، التي تحملها الحكاية الخرافية في عالم سحري مجهول يشبه تماما بعالم الإنسان الداخلي الخفي الذي تتحرك فيه الدوافع التي يحسها صاحبها وأن كان يدركها نوعي، وهو يستجيب لها وكان كل شيء يتم في عالم من السحر"[4]. فعنصر الزمن والمكان ليس له أهمية باللغة في عالم شخصيات الحكاية العجيبة مما يجعل "[5]، الحكاية

[1] – الكزندار هجرتي كراب : علم الفولكلور ، ترجمة رشدي صالح ، د ط ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، د ت ، ص 83 .

[2] – نبيلة ابراهيم : قصصنا الشعبي – من الرومانسية إلى الواقعية – ص 132.

[3] – فريديريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية – نشأتها ، مناهج دراستها و فنيتها – ترجمة نبيلة إبراهيم ، ص 144.

[4] – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 48.

[5] – عمر عبد الحميد السارسي: الحكاية الشعبية، في المجتمع الفلسطيني، ص 92.

الخرافية شيء في الفراغ من هذين الرابطين القويين، ويطل في مثل هذا الجو غير الواقعي" من هنا فان شخصيات الحكاية العجيبة "تبتعد عن الزمان والمكان لأنهما من لوازم عالمنا الواقعي كما أن شخوصها لا يمكن أن تعيش إلا في عالمها لأنها تعد انعكاسا لمثل الإنسان الفطرية "[1]، وعليه فقد تعاملت الحكاية مع الزمن والمكان تعاملا خاصا مبنيا على التعميم والتجهيل مما ساهم لدفع الشخصيات إلى منطقة التجريد.

– شخصيات الحكاية العجيبة مقفلة من الداخل لا يظهر منها غير أفعالها، إذ تستغني الحكاية العجيبة عن الدخول في الأغوار النفسية للشخصية الحكائية العجيبة إلى التركيز على أفعالها، مما يلاحظ على الحكاية العجيبة هو خلوها من التعبير عن المشاعر فحكاية هارون الرشيد لا تخبرنا أن البطل هارون الرشيد قد أحس بالحزن بعد رحيله عن دياره كما لا تخبرنا عن فرحه بعد تسلمه العرش بل نتخذ من الأفعال وسيلة للسرد لأن " شخوص الحكاية الخرافية أشكال بدون أجساد وكأنهم يعيشون بلا واقع داخلي وبلا عالم يحيط بهم فإذا حكت الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكي، فهي لا تفعل هذا لكي تنقل إلينا حالة نفسية وإنما تتخذ من ذلك وسيلة للاستمرار في السرد"[2]،.وكأن شخصيات الحكاية يظهرون بلا ملامح نفسية محددة، فلا تدري كم يتألم البطل أو يفرح وماذا يؤلمه أو يسعده بشكل محدد.

– شخصيات الحكاية العجيبة يتحركون عادة في عوالم تتسم بالغرابة والمناخ العجيب المشحون بالسحر والخوارق ،إذ يندرجون في مداره كما لو كان عالمهم الحقيقي، فها هو هارون الرشيد يدير خاتمه السحري ليكون عنده ما يريد وها هو يتكلم مع الحيوانات ويحصل منها على مبتغاه وربما يرجع ذلك إلى أن الحكاية العجيبة"تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والمردة، كما تعرف الموت في العالم السفلي وتعرف الحيوانات لكن أبطال الحكايات الخرافية يختلفون بهذه الأشكال كما لو كانت شبلتهم، فهم يقومون بواجبهم رغم مقابلتها في هدوء وثقة"[3]، فالحكاية تحتفل بالمظاهر السحرية ذلك أن عالمها "تسم بالغرابة والمناخ العجائبي المشحون بالسحر والخوارق والأجواء المخيفة والمناخ السحري، والحصار المظلم المضروب حول موضوع البحث، كلها تحتل مكان القلب في الحكاية العجيبة"[4]. فأثناء الاستماع إلى تفاصيل حكاية هارون الرشيد يجد المتلقي نفسه لا

[1] – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 63.

[2]– المرجع نفسه ، ص 89-90.

[3]–نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 89

[4]– مصطفى بعلي: القصص الشعبي بالمغرب، ص 89

يهتم بشيء غير حركة الأبطال في عالم سحري مجهول "فعلى الرغم من أن التجارب الإنسانية التي تصورها الحكاية الخرافية تجارب عميقة، فإن الحكاية الخرافية قادرة بوسائلها الخاصة على تصوير ذلك تصويرا خفيفا بعيدا عن ثقل العالم و كآبته"[1] ولعل التخلص من أغلال الواقع والارتماء في أحضان الغرابة ما هو إلا رغبة الجماعة الشعبية في تغيير الوجود بالهروب من الواقع إلى واقع آخر وهي إذا"نتخلص من أغلال الواقع، فهي الضمان الوحيد لبطولة البطل وعجائبية الأحداث التي لا يمكن أن تحدث إلا في الحكاية العجيبة" [2] بل إن ارتماء الشخصيات في عالم سحري عجيب منطقه أن الحكاية الخرافية "تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطري لأن يصور لنفسه دائما عالما أجمل من عالمه الواقعي وأكثر منه بهاءا وسحرا"[3].

نظام الأفعال في الحكاية ومركزية الثنائية الضدية.

انتهج المنشغلون في مجال السرديات عامة وفي مقاربة مكون الشخصية طرائقاً شتى ومع الدراسات الحديثة يُلحظ ذلك التغير والتطور في التعامل مع الشخصية، حيث أصبح مركز الاهتمام هو الأعمال والأدوار التي تقوم بها الشخصية " ولقد نُظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور ذلك أن ما هو أساسي فيه هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص، وهذا سبب تحول الشكلانيين والبنائيين معاً إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التى تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفاتها أو مظاهرها الخارجية"[4]، فلا تتحدد الشخصية إلا عبر ما يسند إليها من أفعال ،يقول هنري جيمس متسائلاً: "ما الشخصية إن لم تكن ما تقربه الحادثة وما للحادثة إن لم تكن توضيحاً للشخصية"[5].

وقد تجاوزت الدراسات الحديثة مسألة الشخصية والشخص إلى مفاهيم أخرى جديدة مستمدة من النحو كالفاعل وأصبحت الشخصية تحدد بعملها ، ومن أبرز المشاريع السردية التي عنيت بتحليل مكون للشخصية سيمياء الأفعال التي لم تكسب بعدها المنهجي إلا مع غريماس (greimas)* الذي عمق مفاهيمها في عديد من كتبه وخاصة كتابه الدلالة البنيوية

[1]- فريد يريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية-نشأتها مناهج دراستها، فنيتها-ترجمة نبيلة إبراهيم، ص 141

[2]- أحمد زغب: الأدب الشعبي-الدرس والتطبيق- ط1، مطبعة مزوار، الوادي،2003، ص50

[3]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص89-90

[4] - حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص52.

[5] - والس مارتن: نظريات السرد الحديثة-ترجمة حياة جاسم محمد- د ط،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، 1988،ص155.

*- ينظر ترجمته في كشاف الباحثين الغربين في الدراسات السّردية.

sémamatique structural) الصادر عام 1966م "وقد تبلور معالم البحث الدلالي بظهور هذا الكتاب الذي يعد أول بحث في السيميائية اللسانية"[1].وكعادته عمل غريماس على إضاءة مسائل مفهومية واصطلاحية وقد سعى غريماس في مشروعه السيميائي إلى تجاوز المستوى الشكلي للنصوص من خلال البحث عن الآليات التي تتحكم في إنتاج المعنى " فالمعنى منظم مهيكل في النصّ"[2].

وبعبارة أخرى سعى هذا المشروع إلى معالجة النصوص وتحليلها للوصول إلى كيفية إنتاج المعنى إذ يقوم هذا المشروع" فحص الأشغال النص لعناصر المعنى دون غيرها وهو ما يعني أن المعنى سيعتبر أثراً ونتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العنا صر الدالة".[3]وسيحاول البحث الاقتراب من نظام الأفعال الحكاية العجيبة وفق تصور غريماس وسأقتصر على البناء العاملي (structure actantielle) والذي يتموقع في نظرية غريماس في البنية السطحية وصولاً إلى الجانب الحركي أو ما يعرف بمكيفات الفعل، واستكمالاً للمقاربة سأعاين الدلالة المنطقية للحكاية باستحضار المربع السيميائي كأنموذج يؤطر العلا قات.

– التنظيم العام للحكاية:

يمكن اعتبار حكاية هارون الرشيد حكاية زواج ، إذ تتلخص لنا التركيبة العامة لهذه الحكاية وفق الملفوظ التالي (ف1 ∪ف2) ⇐ (ف1 ∩ف2)

حيث ف1 يمثل هارون الرشيد، ف2 تمثل إبنة السلطان.

أم الروابط ∪ تمثل الفصل disjonction ∩ تمثل الاتصال conjonction

المقطوعات السردية في الحكاية les séquences narratives

– حكاية هارون الرشيد هيكل علائقي منظم من الأفعال تؤطرها بنيات عاملية (structures actantielle) والتي لا يمكن استخلاصها إلا من خلال المقطوعات السردية ذلك أن عملية ضبط الوحدات المؤسسة للمقطوعات العاملة خطوة نحو تبيان كيفيات تمفصل المعنى كمعطى"سيتخلص من فنون التآلف والتقابل بين الوحدات التركيبية العاملية في غاية الصعوبة لأنها تبادل الأدوار فيما بينها فالفاعل قد يكون مرسلا وهكذا الحال مع بقية الوحدات ما يدفع البحث إلى ضرورة تقطيع الحكاية إلى مقطوعات الأمر الذي يوفر ضبط المسارات السردية لكل مقطوعة« دلالة على الوحدة

[1] – السعيد بوطاجين:الاشتغال العاملي–دراسة سيميائية غداً يوم جديد لابن هدوقة– د ط، منشورات الاختلاف ،الجزائر،د ت،ص86.

[2] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة –تحليلاً وتطبيقاً–ص117.

[3] – قادة عفاف: السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص –سيمياء السرد الغريماسية نموذجاً– مجلة الخطاب،ع03 ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، ماي 2008، ص229.

النصية التي تصدر عن التقطيع"[1] حيث تساعدنا المقطوعات كوحدة نصية مؤقتة على التعرف على الصيغ وأشكال التنظيم المنطقي للملفوظات"تميز الهياكل أو المقاطع القصية يمكن تفكيك الخطاب على أساس مقاييس منطقية دلالية واضحة إذ سبق أن كل مقطوعة لها إحداثها وإختبارتها وحتى مفرداتها وأسلوبها"[2] ونظراً لأهمية التقطيع فقد حصّر البحث خمسة مقطوعات سردية لكل مقطوعة عنوان على النحو التالي:

- المقطوعة الأول: هارون الرشيد يرتحل.
- المقطوعة الثانية: ابنة السلطان تقرر الزواج من هابرون الرشيد.
- المقطوعة الثالثة: هارون الرشيد ينجح في أداء المهمة الأولى (جلب التفاح).
- المقطوعة الرابعة هارون الرشيد ينجح في المهمة الثانية (حليب اللبؤة).
- المقطوعة الخامسة : هارون الرشيد يتزوج ويعتلي العرش.
- المقولات العالمية ومراحل البرنامج السردي في الحكاية: Les catégories actantielles et les phases du programme naratif

يتموقع العامل في نظرية غريماس السطحية في المستوى التركيبي/ حيث تنجر مجموعة من الأفعال والتحولات ويتحدد معا العامل فيه"الذي يقوم بفعل ويتلقاه"[3]

ولا يشترط"أن يكون العامل كائناً إنسانيا"[4] بل إن العامل "لا يغطي الكائنات الإنسانية فحسب بل يغطي أيضا الحيوانات والأشياء والمفاهيم"[5]،وقد استنبط غريماس من عملية تضيف العوامل نموذجاً عامليا تكمن "بساطته في أنه كله متمحور حول موضوع الرغبة الذي يسعى الفاعل لأجله والذي يتحدد في موقع التواصل حول موضوع المرسل والمرسل إليه وبرغبة الفاعل من جهة الموجهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض".[6]

وقد اقترح نموذجاً عامليا يتمحور في ثلاث علاقات وستة عوامل على الشكل التالي:

---

[1] – محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي–نظرية غريماس–دط، الدار العربية للكتاب ، تونس، 1993،ص71.

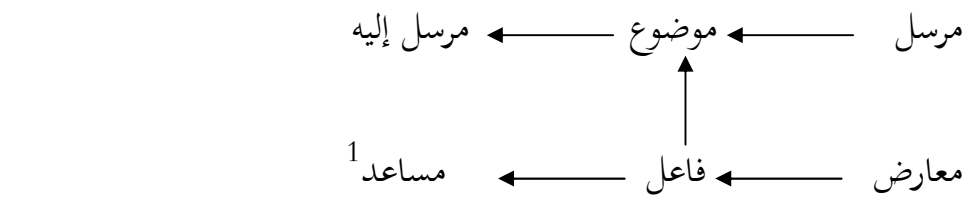
[2]– سمير المرزوقي جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة – تحليلا وتطبيقاً – ص127

[3]– رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 15

[4]– محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي – نظرية غريماس– ص 41.

[5]– رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 15

[4]-"Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir vise par le sujet ,et situé , comme objet de communication , entre le destinateur et le destinataire ,le désir du sujet étant ,de son coté , modulé en projections d' adjuvant et opd' oppossant"



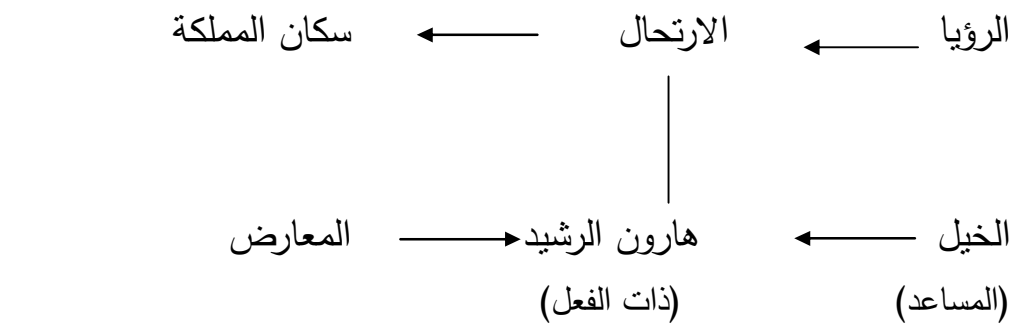
[1]

تطبيق:

تأطرت هارون الرشيد بمجموعة من البنيات العاملية، جعلت المسار السردي نشطاً وجسدت انتقال القيم أعمال التي تقوم بها الشخصيات على اعتبار أن الحكاية هي صيرورة أعمال أو بحث عن شيء معين .

فعلى مستوى المقطوعة الأولى: تأسس المقطوعة الأولى على العوامل التالية: هارون الرشيد ذات حال تعاني من نقص (فزع شديد) بعد رؤية عجيبة تنبؤه عن قدوم بسبع سنين من الجفاف فسعى إلى الاتصال بموضوع القيمة "الارتحال "وهنا تتحول إلى ذات فعل يساعد في ذلك (الخيل).

ومن خلال مسار السردي ونظام الشخوص يمكن تصور البنية العاملة للمقطوعة الأولى كما يلي



ولعل السؤال الذي يطرح نفسه:

-كيف تمكن القائم بالفعل (هارون الرشيد) من انجاز فعله؟

-ما هي أهم المراحل التي سلكها في مشروعه ؟.

يتحول البحث إلى تحليل المستوى الثاني من نظام الأفعال وهو المراحل السردية في البرنامج.

ويقصد ب البرنامج السردي "تتابع الحالات وتحولاتها المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع وتحولها ".[2]وبتعبير آخر فالبرنامج السردي هو مجموعة الوضعيات المتحولة وفقاً للعلاقة بين الفاعل والموضوع إذ يقوم البرنامج على أربعة مراحل أساسية وهي:

---

[1] -A.G. Greimas : sémantique structurale, presses Universitaires de France ,1986, P180

[2]- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي ، ص 148.

– التفعيل:

يعد التفعيل أول مرحلة من أطوار الرسم السردي يتمثل في"الفعل الاقناعي الذي يمارسه المرسل على الذات".[1] وقد اتحد التفعيل هنا في الحكاية صورة الرؤيا ثم تنفيذ ما ورد فيها كله عوامل قامت بدور الفعل الاقناعي الذي وجه الذات نحو تنفيذ برنامجها (الارتحال) ولكن الذات لن تتمكن من انجاز مشروعها استنادا إلى رغبتها لا في الارتحال فقط وإنما لابد أن تكون مؤهلة أيضا لأداء ذلك، أي يجب أن تمتلك مجموعة من موجهات تحدد إمكانياتها، وهذا ما سيتم التعرف عليه في الطور الثاني من البرنامج السردي وهو الكفاءة.

– الكفاءة:

تفترض الكفاءة أن تكون الذات مالكة لمجوعة من الإمكانيات والقدرات ما يجعلها مؤهلة لتحقيق الانجاز حيث تعد الكفاءة عنصراً ضرورياً لبلوغ الهدف باعتبار ها"الشروط الضرورية السابقة على الفعل المؤدي إلى امتلاك موضوع ما"[2]، وعلى مستو النص الحكائي هارون الرشيد يلحظ أن الفاعل هارون الرشيد يملك الرغبة في انجاز الفعل (vouloir faire)، كما يشعر بوجوب القيام بالفعل كما تمتلك استعدادات نطاقات تكسبه قوة وعزيمة تساعد على الفعل كالمال.

وبعد مرحلة الإيعاز والكفاءة تأتي مرحلة الانجاز.

الانجاز:

وفي هذه المرحلة يتم أداء الفعل الذي تعنى بالذات الفاعلة لتحقيقه وفق برنامج سردي "فالانجاز يحدّد فعل الكينونة"[3].

وبالتالي فهو يتكون من ملفوظ فعل يتحكم في ملفوظ حالة ويحدده، إذ قام هارون الرشيد بالارتحال كفعل تحويلي من خلاله من الذات إلى الاتصال بالموضوع.

التقويم:

وهو احد مرحلة من المرسم السردي حيث يتم النظر والذي يمكن أن يتمظهر ويتجلى في "شكل إغراء سواء كان إيجابيا أو سلبيا وفقا لمسار التقويم".[4]

---

[1] – رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، د ط، دار الحكمة ، الجزائر، 2001، ص28.–

[2]– سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، ص45.

[3] – المرجع نفسه، ص 102.

[4]– ميشال أريفيه وآخرون: السيميائية –أصولها وقواعدها– ترجمة رشيد بن مالك ، مراجعة عز الدين المناصرة، د ط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص115.

وهذه المرحلة غائبة في الحكاية إذ لا يسجل البحث ظهور ها إلا في نهاية الحكاية "فليس من الضروري أن تتحقق هذه العناصر في مجموعها وبشكل كلي ومتابع".[1]

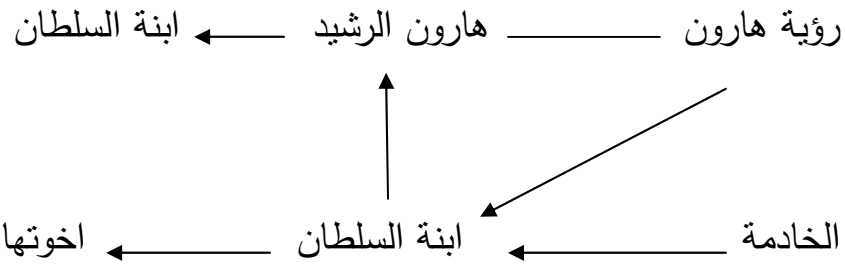
والجدول التالي يوضح كيف تمكن هارون من تحقيق برامجه السردي.

ذات الفعل	هارون الرشيد
التحفيز	تنفيذ الرؤيا
الكفاءة	تتوفر كل عناصر الكفاءة+ روح المسؤولية
الانجاز	الارتحال

المقطوعة الثانية: تتأسس هذه المقطوعة على الأطراف التالية: ابنة السلطان تعجب بهارون فترغب بالزواج به وكان العامل المرسل في ذلك هو جماله الخارق ساعدها في ذلك الخادمة التي نقلت الخبر إلى أبيها والذي أعلن خبر تزويج بناته وقد عارضها إخوتها على هذا القرار من هنا فابنة السلطان ذات فعل تسعى للاتصال بموضوع القيمة (الزواج من هارون).

ذ ف ⇐ [(ذ حا** ∪ م * ق** ← (ذ حا ∩م ق)]

من خلال المسار السردي ونظام الشخوص يمكن تصور البنية العاملية التي تهيكل هذه المقطوعة كما يلي:



والجدول التالي يوضح كيف تمكنت ابنة السلطان من انجاز برنامجها السردي.

ذات الفعل	ابنة السلطان
التحفيز	الإعجاز
الكفاءة	تتوفر كل عناصر الكفاءة
الانجاز	ايذاع خبر الزواج

[1]- سعد بنكراد: السيميائيات السردية، ص116.

* ذات الفعل

** ذات حال

*** موضوع القيمة

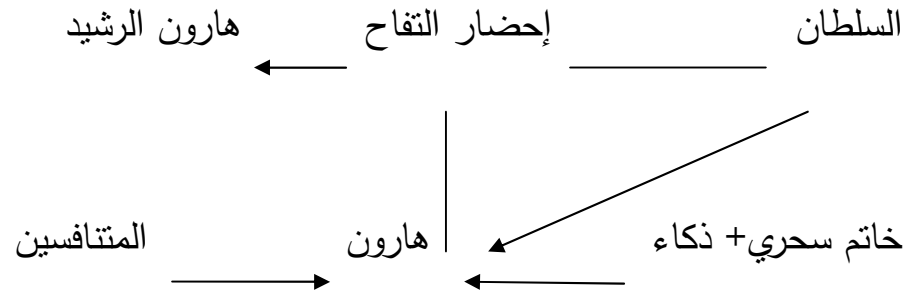
المقطوعة الثالثة: تتأسس المقطوعة الثالثة على برنامج سردي يقوم على الطرفين التاليين:

هارون الرشيد: ذات حال منفصلة عن موضوع القيم (احضار التفاح العجيب) (ذ حا Uم ق)

– المتنافسون على أداء المهام ذات حال ثانية منفصلة عن موضوع القيمة (ذ حا Uم ق) تتصل ذات الحال بموضوع القيمة ويتغلب على بقية المتنافسين فتصبح ذات فعل.

فعلى مستوى هذه المقطوعة كلف السلطان المتنافسين بأداء مهمة وهو جلب التفاح العجيب كنوع من الفحص الترشيحي epreuve qualifiante"حيث أن البطل يخضع لنوع من الفحص الترشيحي يسمح له باكتساب ويؤكده كحافز على الأوصاف المطلوبة لمباشرة البحث"[1] لتشهد الحكاية على مستوى هذه المقطوعة نوعاً من الحركية من خلال مباشرة المتنافسين مهامهم بناءا على إرسالية المرسل وليدخلوا في صراع يمكن من إلغاء أو صدّ الافتقار في إطار ما يعرف بالاختبار الرئيسي (.....)[2]

ومن خلال المسار السردي ونظام الشخوص يمكن تصور بنيتين عاملين تحكمان هذه المقطوعة

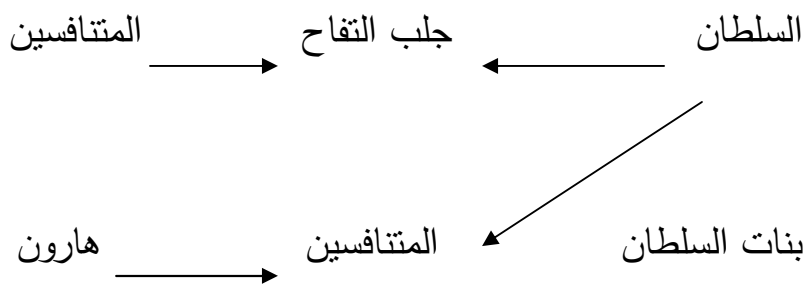


ذات الفعل	هارون الرشيد
التحفيز	الرغبة في الزواج من ابنة الملك
الكفاءة	تتوفر كل عناصر الكفاءة+ الذكاء
الانجاز	إحضار التفاح العجيب

[1]– جوزيف كورتيس: مدخل الى السيميائية السردية والخطابية ، ترجمة جمال حضري ،ص 22

[2]– رشيد بن مالك : مقدمة في السيميائية السردية، ص 36.

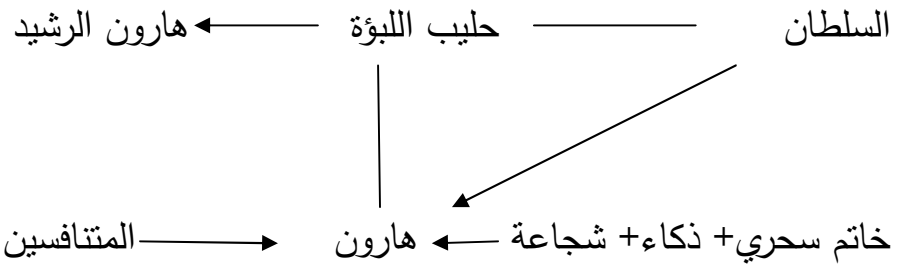
البنية العاملية: 02



ومن خلال هذه الصياغة يتضح أن موضوع القيمة ينقل من ذات دون ذات أخرى بحيث إذا امتلكته احدهما فقدته الأخرى وحينها تصبح ذات الحال المنفصلة عن الموضوع في البداية متصلة به في النهاية.

المقطوعة الرابعة: تتأسس هذه المقطوعة على برنامجين سرديين يقوم على الأطراف التالية هارون ذات حال تعاني من نقص (البحث عن حليب اللبؤة) ذات حال uم ق.

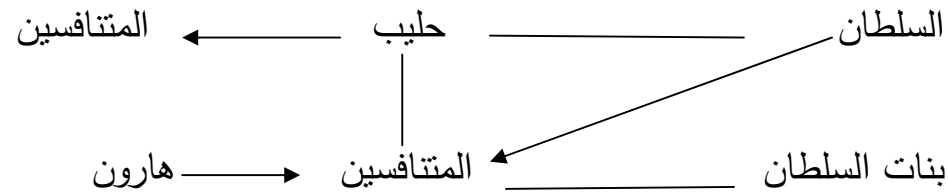
فتسعى للاتصال بموضوع القيمة المدفوعة بإرادة البحث والقدرة على الارتحال ومعرفة كيفية انجاز الفعل (تقديم الأكل للبؤة) وقد ساعده في مبتغاه ذكائه وخاتمة السحري في حين تمثل المعارض في استهزاء المتنافسين منه



وقد تمكن هارون من انجاز برنامجه السردي وفق المراحل التالية:

التحفيز	الرغبة في الزواج من ابنة السلطان
الكفاءة	وجوب الفعل (الامتثال لأوامر السلطان) إرادة الفعل + رغبة في زواج+معرفة الفعل +خداع اللبؤة
الانجاز	الحصول على الحليب
التقويم	الزواج من الأميرة، اعتلاء العرش

وظهور ذات الفعل هارون تسبب في انفصال ذات الحالة الثانية عن موضوع القيمة من خلال بث علامة مزيفة (جلب حليب عادي) وهو ما يمكن تأطيره وفق البناء العاملي التالي:



وإلى هنا اختتم مقاربتي للبيانات العاملية للحكاية كإجراء هام مكنني من التعرف على الحكاية كمتوالية سردية من الحالات والتحولات ،اذ انبسطت الوحدات العاملية بشكل كبير ،فضلا عن العلاقات القائمة بينها والتي كشفت عن حركية ونشاط البنية الحكائية من خلال مختلف علاقات الانفصال والاتصال.

البناء المنطقي:

يبدو أن فكرة الأضداد التي تحكم وجه البسيطة قد انتقلت لمجال السرد إذ يتوزع السرد وفق لعماليات أو تحولات تفضي ضمن نقطة إلى نقيضها " وهي جوهر في التفكير الإنساني بصفة عامة بل هي في بعض الأحيان فيما يقال مسالة جوهرية في نظام الطيعة".[1]

وعلى مستوى النص السردي هارون الرشيد ينفصل النص دلاليا وفق مربع سيميائي (carré sémiotique) "يعتبر كمثال أصولي لمشكلة المعنى"[2]

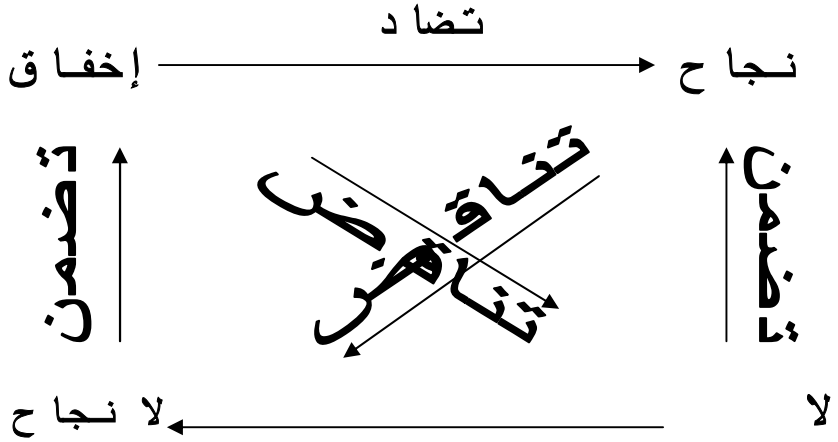
فالمربع جهاز منطقي يحوي مجموعة من العلاقات المضمرة التي تحرك النص فعلاً على المستوى الظاهري والباطني وبتعبير آخر فإن الأمر يتعلق بإمكانية الإمساك بالفكرة التي يحاول أن يعبر عنها النص حيث أن المربع " شكل رسمي لتضمين المضامين على محور القيم النقيضة"[3] ولعل ابرز تمفصل دلالي أنبنى عليه نص هارون الرشيد هو مقولة (نجاح- إخفاق)

[1] – السيد إبراهيم : في نظرية الرواية، ص26.

[2] – جميل شاكر، سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 123.

[3]« - une form protocolaire d'organisation des contenus axiologiques contradictoires A.G Grimas sementique structurale.p212.

إذ يمكن تجسيد هذه القطبية كثنائية هيكلت هندسة المعنى ما يجعل بين وحداته " جهازاً يمكن من خلاله أن نؤكد نصاً أو أن يكون إعادة لقراءة ممكنة"[1]وقد اتخذ التشاكلان الدلاليان اللذان ينبأن عن مضمون الحكاية وفق المربع السيميائي التالي:



ومن خلال هذه الصيغة الشكلية نستنتج أن السيميائية تسعى إلى بناء الدلالة من داخل النص ومن مستويات محددة تحكمها مجموعة من العلاقات والعمليات ندركها بوضوح في الصعيد العميق[2]

تضمن المربع السيميائي علاقات متنوعة على النحو التالي:

– علاقة التضاد (CONTRARIETE) : وهي الثنائية الضدية أو علاقة التضاد القائمة بين القطبين نجاح إخفاق بحيث يتقابلان عكسيا ويفترض وجود احدهما الآخر فبمجرد التلفظ بعبارة النجاح يمكن أن يتصور تلقائيا وبتفكير عفوي في مقابل علاقة التناقض : contradiction تقوم هذه العلاقة بين (نجاح – لا نجاح) وبين (إخفاق – لا إخفاق) فوجود العنصر الأول ينفى وجود الأخر وبالتالي:

هناك عملية اختيار حتمية بين هذا وذاك.

علاقة الاستتباع أو التضمن : implication

تقوم هذه العلاقة بين (إخفاق – نجاح) (لا نجاح – اخفاق)

حيث أن سيم لا إخفاق يعني إلغاء سيم إخفاق وإثبات سيم المقابل له وهو النجاح العكس صحيح وليس الهدف من عرض هذه العلاقات هو عرض وحدة ثم نقيضها إنما الهدف هو عرض

[1] – ميشال اريفيه وآخرون: السيميائية أصولها قواعدها ، ترجمة رشيد بن مالك،ص 125.

[2] – رشيد بن مالك: الأصول الشكلانية للنظرية السيميائية، ص 97.

الاختلافات بين وحدتين متقابلتين، عرض يحكم القيمة الدلالية من خلال ثنائية التضاد باعتبارها إستراتيجية للتحليل فلاشك أن ترسيمه المربع السيميائي قد سمحت باستقراء النص الحكائي العجيب عبر العلاقات القائمة بين أقطابه والتي تشكل نسيج الحكاية كشبكة علائقية متسقة لتعطي بهذا الشكل دلالة واضحة لكل من يتصفح الحكاية وكأنها الحكاية قد وضعت في مربع يمكن القارئ من قراءتها.

- دلالات المكان ومركزية التقاطبات في الحكاية العجيبة.

أ – تقديم عام:

إذ كانت الحكاية العجيبة فنا زمنيا، فإنها من جهة أخرى رحلة في المكان إذ تنطوي على شبكة من الأمكنة لها مقوماتها الخاصة وأبعادها المتميزة فالمكان بوصفه"الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية"[1] يعد"أحد الركائز الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي ولاسيما الرواية فهي تحتاج إلى مكان تدمر فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات"[2] والمكان في أي إبداع سردي مجموعة من المفاتيح التي تساعد على فك مساحة كبيرة من مغالق النص لذلك ينبغي أن ينظر إلى المكان"بوصفه شبكة من العلاقات والروايات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الحكائي الذي ستجري فيه الأحداث".[3]

فهو إذا العمود الفقري وهكذا لم يعد المكان مجرد إطار تقع فيه الأحداث ولم يعد فضاءا يحتضن حركة شخصيات وفقط ،بل أصبح مساحة دلالية وإطارا حيويا زاخرا بمجموعة من الأفكار والدلالات ،وبداية مقاربتها لهذا المكون ستكون مع المكان الخارجي، متسائلة في ذلك عن المكان الأنسب لرواية الحكاية العجيبة؟

ب– المكان الخارجي: الطقوس المكانية في رواية الحكاية العجيبة

المجتمع البرايجي مجتمع مزيج من البداوة والتحضر، كان في الماضي فلاحيا رعويا وأكثر ما كان يعتمد عليه في تحصيل رزقه هو ممارسة الزراعة فتربية المواشي والمثابرة بها، حيث كان الجميع يستيقظون مع صوت للمؤذن فصياح الديك يخرج الرجل إلى أرضه ولا يعود حتى المساء بينما تبقى للمرأة في بيتها لقضاء شؤونها وهكذا كانت حياة للبرايجي قديما، بسيطة يعتمد فيها الإنسان على ما

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص76.

[2]– أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ط:1، دار الفارس الأردن، 2001، ص15.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي –الفضاء ، الزمن ، الشخصيات– ص:32.

تنتجه يداه، ولا أحد كان يفكر في امتلاك بيت فاخر واكتساب سيارة إنما كانت كل الآمال محصورة في تأمين لقمة العيش والشعور بالأمان، وأمام انعدام الكهرباء، ووسائل الإعلام ،كان للعائلة متسع من الوقت تشغله بالتجمع ليلا على ضوء القمر، أو حول كانون الجمر تتحدث وتحكي وتخلق بنفسها أجواء خيالية بسرد الحكايات العجيبة، تقول السيدة ربيحة طرافي:" نحكيو لمحاجيات باه نسيور رواحنا، نقليو القلية، الرجال وحدهم والنساء وحدهم، بكري لا تلفزيون ولا بوست ،ما عدنا والو، ذرك عينينا عين التلفيزيون".[1]

فكثيرا ما كانت تجتمع للعائلات البرايجية في البيت أثناء سرد الحكايات، فمن أجل تدفئتهم وطهوهم كان سكان المنطقة يستعملون أساسا خشب الغابات والأشجار ،وغالبا ما كانوا يجتمعون مع الجدة تحكي لهم أروع الحكايات وأجملها يقول محمد الجويلي:" كانت جدتي كل شيء في حياتنا، نتبعها كظلها أثناء النهار، فهي تقوم بشؤونها من غزل وطهي ورحي، تارة تنشد أشعارها وأخرى تغني، وعندما يسدل الليل ستاره وفي غياب التلفزيون والصور المتحركة نتحلق حولها ، كنا نتسمر حولها نطلب المزيد من حكاياتها، وما كان يدفعها إلى طلب المزيد هو قدرتها الفائقة على شد انتباهنا"[2]، فعلى مستوى مكان السرد الحكائي، النساء كن دائما هن المحافظات على هذا التراث فهن دائما بالمنزل بجوار أطفالهن ينقلن لهم هذا التراث ،لذا أصبح السرد من اختصاصهن ،وهذا ما أيدّه واقع جمعنا الحكاية العجيبة في البرج ،فقد كانت النساء هن الراويات لهذا اللون السردي وخاصة الجدات.

بجانب المنزل يروى الراوي أحيانا حكاياته في الأعراس ،حيث نجد اجتماع الناس المدعوين للاحتفال الذي تزيده رواية الحكاية العجيبة فرحا وسرورا، إذ يشارك الراوي أهل العرس فرحتهم بقص الحكايات.

وقد يتخذ الراوي من الأسواق مكانا لسّرد، حيث يلتقي جمهور من الناس من مناطق مختلفة يتوسطهم الراوي يحكي لهم ما أرادوا إلى غاية نهاية الزمن المحدد للسوق ،وفي المساجد يقص الراوي حكايات دينية تزيد من نشر الأخلاق ،كما يجتمع الناس أحيانا في الوعدات حيث تجتمع الناس مرة كل عام لذبح الشاه وتقديم الطعام للحضر وتتخلل الوعدات أحيانا سرد حكايات التي يحملها الرواة

[1]- مقابلة للباحثة مع السيدة ربيحة طرافي بمنزلها يوم 22-3-2014.

[2]- محمد الجويلي: أنتربولوجيا الحكاية، ص26.

من كل منطقة ،كما أننا نجد الأطفال وهم ذاهبون للمدرسة يتبادلون الحكايات فيما بينهم معيد ين ماحكته لهم الحدات.

غير أن واقع اليوم لم يعد يسمح برواية هذا النوع من الحكايات وذلك بسبب تعاظم وسائل الاعلام الحديثة من تلفزيون وأنترنيت و هوائيات مقعرة التي عملت على إزاحة وتهميش الحكاية الشعبية من مكانتها الاجتماعية، فتناست المجتمعات هذا التجمع العائلي الذي جعل من القرية أسرة واحدة قديما، وقضت على الحلقات التي كانت تعقد زمان في الليالي لأجل السمر، وأن تناولها ما هو إلا ضرب من الخيال، فبدأت الحكاية في الاختفاء والأفول من منطقة البحث لتختفي تدريجيا، وأصبحت عناوين الحكايات كأمثال تضرب وفقط وإذا سألته عن مضمونها فتجده لا يعرف محتواها، والسبب الآخر أيضا في تراجع دور الحكاية الشعبية وفقدان مكانتها في مجالس الأنس والسهرات العائلية هي الحياة العملية لمختلف الأسر.

هذا كان عرضا لأبرز الأمكنة التي تسرد فيها الحكاية.

فما هي أبرز الأمكنة التي حضرت في المتن الحكائي ؟

وما هي الدلالات التي حملتها؟

ج- أنواع الأمكنة ودلالتها في الحكاية:

إن حاجة الحكاية جعل كل حدث تقوم به شخصية يجري في مكان معين دفع بالروايا في تنويع الأمكنة وإعطائها سمات تتميز بالبعد إلى درجة يصعب حصرها،والمكان بالنسبة للجماعة الشعبية لا يعد مجرد مفهوم بسيط بقدر ما هو محاط و مشحون بطاقة دلالية مكثفة.

ومحاولة الكشف عن دلالات الأمكنة للحكاية العجيبة كشفت عن تمظهر مجموعة من التقاطبات المكانية (Polaritésspéciales) (أمكنة طبيعية ثقافية) (أمكنة مباحة، محضورة) (أمكنة جذب)، فقد تأتي تلك التقاطبات في شكل " ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن".[1]

ومن أبرز الأمكنة التي سجلت حضورها والتي تأسست وشكلت وفق عنصر التضاد والتقاطع كما يلي:

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص:33.

– أمكنة طبيعية ثقافية:

ويطلق المكان الطبيعي على ما هو"مصدر للمواد الأولية والطاقة المساعدة على تحويل المواد الخام"[1].وبتعبير أخر فالمكان الطبيعي هو " المكان لم تتدخل يد الإنسان في إقامته وتشكيله إذ يوجد بصورته عند الأزل"[2]وتحضر هذه الأماكن الطبيعية بقوة في الحكاية العجيبة فمن أشكالها:

– الوادي:

فمنطقة البرج بحكم انتمائها إلى نمط إنتاج قائم على فلاحة الأرض فإنها محاطة بالوديان "الذي يحمل دلالات كثيفة ويرتبط بكره عادة بالرعاة والصيف والماء البارد والانتعاش إلى فضاء الاستجمام ويكاد يعوض صورة البحر بالنسبة إلى أهل المدن الساحلية"[3]، وهو ما تظهر فعليا في الحكاية إذ مثّل الوادي المكان الذي قصده هارون للاستحمام، ويمثل مكان تأسيس بامتياز فهو من الأماكن القديمة المؤسسة لنشأة الجماعات الشعبية إذ استقطب الجماعة ومنحهم ما يكفي للعيش (الماء) ،وإلى جانب هذه الوظيفة يؤدي هذا المكان وظيفة أخرى إذ يتحول أحيانا إلى مكان للوساطة الاجتماعية من خلال إمكانية لقاء المحبوب في الوادي وتبادل النظرات أو أكثر من ذلك إذا أتيحت الفرصة، إذ يتيح هذا المكان نوعا من الممارسات لا تتيحها أمكنة أخرى وهذا ما تمظهر في الحكاية إذ أن لقاء البطل بالأميرة كان في الواد ،ومن ذلك المكان انطلقت حكاية حبهما، فعلى مستوى النصوص الحكائية العجيبة، غالبا ما يكون لقاء البطل والبطلة بالقرب من منبع وكذلك عادة إنجاز عمل صعب.[4]

وقد ترتبط فكرة اللقاء بالمحبوب في مكان مائي كالوادي ذو أصول أسطورية إذ يرتبط صورة المياه الصافية عند باشلار بعقدة نرجسية[5]، ويذهب البحث أن ارتباط صورة الحب في الحكاية العجيبة ذات دلالة رمزية عميقة. إذ الطبيعي أن يمنح الحب الحياة كما تمنحه المياه.

– الغابة:

مكان طبيعي اقترن حضوره بالمهام التي كلف بها هارون والغابة في الإنتاج الحكائي العجيب هي بالدّرجة الأولى المكان المخيف الذي تسكن الغيلان والأسود والجن وطائفة لا تحصى من

---

[1]– عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب العربي، ص120.

[2]– سعيد يقطين:البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص255.

[3]– حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي– مقاربة أنثروبولوجية– ص:60.

[4]– غداء حسين مهنا:أدب الحكاية الشعبية، ص66.

[5]– ينظر غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا،ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان 1984، ص190.

الكائنات الوحشية والخرافية ولهذا ارتبطت انجاز المهام بهذا المكان نظرا لخطورته فمن ارتاده وخرج منه بأمان فذلك هو البطل "فالغابات خاصة بغموض مساحتها التي تمتد لما لانهاية متجاورة قناع جذوع الشجر وأوراقها تلك المساحة المحتجبة عن أعيننا ولكنها مفتوحة الفعل هي مفارقات (بكسر الراء) نفسية حقيقية"[1] وأحيانا يتحول هذا المكان إلى مكان مأهول مؤقتا وذلك لما يوفره للجماعة الشعبية من موارد حيوية كما تحاكي ذلك في الحكاية (توفير الماء، الحطب، الفواكه.....)

– أمكنة ثقافية:

يقصد بها بالمكان الثقافي ذلك"المكان الذي يعيش فيه البشر أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي لتسد حاجاته المعيشية فقط بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة".[2] ومن أشكال الأمكنة الثقافية الحاضرة في الحكاية ما يلي:

– البيت:

وقد عبرت عنه الراوية بقولها:" رحل عن دارو" ويمثل هذا المكان " جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول، قبل أن يقذف بالإنسان في العالم"[3]، ولهذا المكان كيانه الخاص وهويته المتميزة فالبيوت حسب ما يذهب إليه باشلار" ركنا في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميلا"[4].

والبيت الذي كان يعيش فيه هارون قد وفر له الأمن والحماية وبالرحيل عنه إلى مملكة أخرى رحل إلى اللا أمن ورحل إلى عالم مجهول،وهذا ما يؤكد عليه باشلار في وصفه للمكان المألوف بأنه"يركز الوجود داخل حدود تمنح الحرية"[5]،ووظيفة الخيال والتصوير السردي هو فتح المكان مهما كان نوعه منغلقا أو منفتحا ،إذ جسد البيت في الحكاية البوابة الأولى نحو الدخول إلى أماكن وفضاءات أكثر عجائبية.

– القصر:

مكان ثقافي أخر من أكبر الأماكن ذكرا في الحكاية العجيبة كمكان مرتبط بالملوك وعلامة متميزة من الناحية الاجتماعية والتاريخية إذ يوحي هذا المكان بالغنى والترف والسلطة والحكم و يختص

---

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة، غالب هلسا،ص172.

[2]– جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ص64.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص38.

[4]– المرجع نفسه، ص36.

[5]– المرجع نفسه، ص09.

بالسلاطين والملوك ولا تزال الناس عند إعجابهم بهندسة بيت يقولون: "'فلان بيتو قصر"،وذكر القصور في الحكاية العجيبة يؤكد لنا النتيجة التي توصل إليها كراب وهي "أن حكايات الجان تفترض قيام مجتمع، ليس متحضرا فحسب بل قيام مجتمع متقدم في حضارته"[1].

ولكن ذلك يبقى مجرد افتراض، فقد تكون الجماعة الشعبية قد تخيلت وجود مثل هذه الأمكنة الفاخرة نتيجة حرمانها منها"الحكاية الخرافية لحرصها على إبراز الصورة المتطرفة للفقر والغنى، ربما تكون قد نشأت في فترة من تاريخ تطور المجتمعات لم يكن للطبقة البرجوازية فيها أي تأثير، وعلى الرغم من أن هذا مجرد افتراض فإن جو الحكاية الخرافية يدفعنا إلى تصوير انعزال الطبقة الشعبية عن سائر طبقات المجتمع الأمر الذي دفعها لأن تثبت أمالها التي تحلم بها فيما تحكيه من حكايات"[2].

– الكوخ:

مكان ثقافي أخر من صنع الإنسان اتخذته ابنة الملك مسكنا لها بعد أن طردت من القصر بسبب إصرارها بالزواج من هارون الرشيد، وهو المكان الذي يعبر عنه شعبيا (بالقربي) فالكوخ مكان ثقافي أخر يشبه البيت كونه مسكنا تأوي إليه الشخصية، ولكنه يختلف عنه من حيث أن البيوت تسكنه طبقة اجتماعية عن طبقة أخرى تسكن الأكواخ ومع هذا يتحول الكوخ أحيانا مصدرا للراحة النفسية والجسدية التي تفتقَد أحيانا في البيت، فهو رغم صغر حجمه وهشاشة بنائه قد يظهر لساكنه أجمل بيت " ومع تزايد صفات الحماية فيه يصبح أكثر قوة من التي في الخارج إنه يتحول من ملجأ إلى بيت حصين، الكوخ يتحول إلى قلعة محصنة تحمي الإنسان المتواجد الذي يجب عليه أن يتعلم كيف يقهر الخوف داخله"[3].

وبهذا التحليل فالكوخ وبرؤيا الجماعة الشعبية هو ملجأ الضعيف إلى المكان الوضيع، ومع ذلك فهو يوفر الأمن والراحة التي قد يفتقدها الإنسان في أعرق وأفخم وأوسع الأمكنة.

– السوق:

من الأماكن المنتشرة في الحكاية العجيبة أيضا السوق وهو كما جاء في الحكاية مكان قصده المتنافسون على أداء المهام من أجل شراء التفاح أي مكان لاقتناء أشياء معينة والسوق بالإضافة إلى

[1]– الكز ندار هجرتي كراب: علم الفلكور، ترجمة رشدي صالح، ص84.

[2]– نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص07.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان–ترجمة غالب هلسا– ص67.

كونه مكانا لعرض المبيعات فإنه مكان لقاء كل الطبقات الاجتماعية باختلاف أطباقها " فالسوق طقس اجتماعي ولا يكون فقط للبيع والشراء بل للتعارف وعقد الصفقات وإبرام التحالفات والرواج وفض النزاعات وفيه ينتهز الإعلام الشعبي (البراح) الفرصة للإعلان عن تويزة أو جنازة أو أي قرار أخر اتخذته الجماعة من هذه الزاوية"[1].

من هنا فهو علامة على حياة اجتماعية وثقافية كانت سائدة يوما ما.

– أماكن محظورة وأخرى مباحة:

تتقدم إلينا الحكاية العجيبة عبر شبكة من الأمكنة المحظورة والمباحة فأما المحظورة فهو الذي"يلحق الأذى والضرر بداخلها من الغرباء والطارئين عليها»[2] إذ تفاجئنا الحكاية العجيبة لهذا الحضور القوة لهذا النوع من الأمكنة المهلكة على غرار مكان الغابة الجبل وما شابهه ذلك من الأمكنة التي ترتبط ارتباطا مباشرا بالرعب والهلاك والحظر باعتبارها أمكنة دالة على الوسط الطبيعي الذي لا يرحم من هنا فالجماعة الشعبية تقف الحذر من هذه الأمكنة المهلكة بسبب طابعها الموحش وهذا ما تجسد فعليا على مستوى الحكاية ،فهارون الرشيد حين ارتاد الغابة توقع مسبقا إمكانية لقائه بكائنات متوحشة لهذا فقد تفطن إلى حيلة أمن بها شرها (قدم للبؤة طعاما) وإلى جانب المحظور تحظر الأمكنة المباحة في الحكاية والمباح " هو الفضاء الظاهر المفتوح أمام أي شخص"[3]، حيث تبرز لنا بعض الأمكنة كأماكن مباحة بسبب طابع الألفة التي تتمتع به ما يحولها إلى أماكن نافعة أمنة كالواد والسوق ،وعليه فالجماعة الشعبية لا تتعامل مع هذا النوع المكاني بالمعطيات النفسية والمعرفية التي تتعامل بها مع الأماكن المحظورة حيث تتحول مثل هذه الأماكن المباحة إلى أماكن أمنة مفتوحة للجميع بسبب طابعها الحميمي فإذا كان المكان المحظور يمنح الموت لداخله فإن المباح يقدم نقيض ذلك (الحياة).

– أماكن فقر وحدب:

تمارس الطبيعة تأثيرها القوي على حركة الجماعة الشعبية، فإذا كانت الأماكن الفاعلة التي يغلب عليها لجفاف حقبات تحول دون الانتشار بها، فإن الأماكن الخصبة عناصر قابلة لتكون مسكونة من قبل غيرها ،وتأثيرات هذه الثنائية متمظهرة على مستوى الحكاية ،فالبطل المركزي هارون

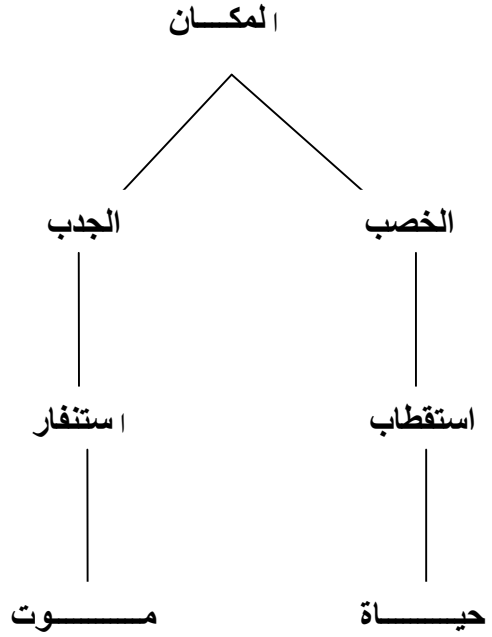
[1]– حميد بوحبيب: مدخل للأدب الشعبي – مقاربة أنثروبولوجية– ص39.

[2]– سعيد يقطين : قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية – ص 257 .

[3]– المرجع نفسه، ص257.

الرشيد قد غادر مملكته بعد أن رأى في منامه رؤية عجيبة تنبؤه عن مقدم سبع سنين من الجفاف ولعل هذه الرؤيا مقتبسة من قصة سيدنا يوسف الذي أوتي المقدرة على تفسير الأحلام،فملك مصر لما رأى في منامه " سبع سنبلات خضر في قصبة واحدة وإذ سبع أخرى دقاق يابسات فأكلتهن" فقد أوّل يوسف عليه سلام الرؤيا فقال: "تأتي سبع مجذبه قبل سبع مخصبة فما حصد تم في سنوات الخصب قدوره في سنبله"[1].

وفي ارتحال هارون الرشيد إلى أماكن خصبة صورة لهذه الثنائية " فالفضاء الفقري على العكس يجلب الدهشة ويخلع الهلع ويولد العوالم الممكنة القائمة على ترقب الفرع والهلاك، حصول ما ينفر الحزن والقلق"[2]بينما الأماكن الجدية فهي على عكس ذلك إذ تثير الاستقطاب والبهجة والسرور "فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا"[3]وفق المخطط التالي:



د- علاقة المكان بالمكونات السردية:

- علاقة المكان بالشخصيات:

إن أمكنة الحكاية العجيبة وإن تعددت وتنوعت فإنها لا تقدم إلينا إلا في نطاق فعل يقوم به فاعل فالمكان وإن كان مكونا هاما في بناء الحكاية العجيبة فهو يتداخل في علاقة عضوية مع الشخصية.

[1]- ممدوح الشيخ: أشهر الأحلام في التاريخ، ط، مكتبة ابن سينا، مصر الجديدة، القاهرة د ت، ص48.

[2]- سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- ، ص249.

[3]- جماعية من الباحثين: جماليات المكان، ص63.

فمع كل شخصية يكتسب المكان بعدا دلاليا ذلك أن "الإنسان يعيش في مجموعة القواقع (shelles coquelles)تتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها"[1].

وبداية ينطلق البحث في معاينة علاقة المكان من الفكرة الجوهرية التي تقوم عليها للحكاية العجيبة ذات البطل الباحث وهي حاجة الإنسان إلى الانتقال والارتحال وتغيير المكان "فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تستنبط خارج هذه الحدود لتصيغ كل ما حولها بصيغتها وتسقط على المكان قيمها الحضارية"[2].

فالإنسان لا يحتاج فقط إلى المكان جغرافي يحيا فيه ويتنفس فيه بل يحتاج إلى مكان يحقق في ذاته وينسى فيه هويته ذلك "أن كل اتصال جديد يكون يحدد وجودنا الداخلي كون جديد ينفتح لنا حين نحرر أنفسنا من قيود حساسية سابقة"[3].

فكل حركة وكل فعل هو طريق نحو التغيير وهذه الفكرة هي في الواقع " جوهر الحضارة البشرية ومؤداها أن الإنسان وحده قادر أن يغير من جوهره الأشياء بفعل إرادته وأن يخرج من إطار القواعد الجامدة والحتمية الصارمة"[4].

كما أظهر المتن الحكائي "هارون الرشيد" تأثير الشخصيات القريبة منا على وجهه أمكنتنا فالمرأة (بنت الملك) كانت العامل الأبرز في اهتمام البطل بالمكان فهي أي المرأة قد تحولت إلى مركز محفز خلاق في توليد الاتساق المكانية وفي توجيه تحركات البطل .

وبهذا يغدو انجاز المهام الحل الأمثل للارتباط بالمرأة ارتباطا شرعيا رغم صعوبة تلك المهام، فالبطل حتى يبلغ مراده لا بد من أن يتحدى المكان وظروفه،ويواجه انفصاله عن الوطن بالمغامرة حتى يعيد لحياته الحركية ويعيد لعلاقة الحب توازنها ونظامها ،ولا يتحقق هذا إلا بالعمل وبذل المجهود والذكاء فالعمل وحده هو السبيل نحو التخلص من سكونية المكان ورتابته ومن مكانة مهمشة إلى مكانة أرقى"فالإنسان يستطيع أن يقهر المكان لا من خلال الحركة الجسدية وحد هابل من خلال الحركة الفكرية والخيالية التي تعد أهم خصائصه وأكثرها تميزا"[5]،حيث تمكن البطل المركزي هارون من قهر

---

[1]- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص74.

[2]- جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ص63.

[3]- غاستون باشلار: جماليات المكان- ترجمة غالب هلسا - ص187.

[4]- جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ص66.

[5]- نبيلة إبراهيم: فن القص - في النظرية والتطبيق- ص145.

المكان الطبيعي على خطورته وصعوبته بفضل ذكائه وقدرته المعنوية على التحمل كل هذا في نيل هدفه النيل المتمثل في إثبات كفاءته واستحقاقه الزواج من الأميرة على عكس المتنافسين الآخرين وجدير بالذكر أن دلالة الاستقرار النهائي لدى البطل والباحث المغامر يتولد في مكان جديد فالبطل بعد أن يتمكن من إنجاز المهام ويتزوج من الأميرة ويعتلى العرش ولا يرتحل أو لا ترجع إلى موطنه الأصلي وقد فسر كراب ذلك " أنه في وقت إنشاء تلك الحكايات كانت وراثة العرش تنتقل من الأب إلى البنت أو البنات ولم تكن تنتقل إلى الابن الأكبر" [1]

كما تظهر الحكاية العجيبة في هندسة أمكنتها وتأثيرها على الأشخاص إذ كل مكان يفرض نوعا من السلوك والفعل فالقصر مثلا يفرض نوعا من الاحترام والهيبة ،كما أن الغابة بخطورة حيواناتها تفرض نوعا من أخذ الحيطة والحذر وهذا يدل على أن كل مكان" يحمل في طياته قيما تتيح عن التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان أن تضفي عليه دلالات خاصة"[2].

علاقة المكان بالزمن:

يجد متلقي الحكاية العجيبة نفسه أمام زمنية خاصة بطل مكان كل مكان مؤطر بصورة ما بإطار زمني محدد فهناك عرضة لمجموعة من الأمكنة الموغلة في القدم (غابة، الوادي، قصر) فالصورة المكانية التي تقدمها الحكاية العجيبة " محاولة لتفسير أصول الفضاءات وتاريخ نشأتها وهي هذه الرواية تلتقي مع مختلف الأساطير والحكايات التي تعمل جاهدة على تقديم حكاية التأسيس"[3].

فالحكاية العجيبة تمثل شكل العديد من الفضاءات يجب أن ينظر إليها " على أنها فضاءات أولية للروح الجماعية أو الجمعية sociabilte"[4].

من جهة ثانية فالمكان ترتبط ارتباطا وثيقا بالزمن إذ يخضع للنظام السعد والنحس لذلك فهو في كل الحالات مربط بمصائر الشخصيات هم يتحركون في مجرى الحكي وفق مقتضيات إذ تقدم لنا الحكاية العجيبة صورة من هذه الصيرورة لتعرض الأمكنة في الحكاية فبعض الأمكنة في الحكاية ترتبط بهذا النظام فالقصر مثلا في بداية السرد مكان الذي غير وهمش واحتقر فيه البطل هارون الرشيد سرعان ما يتغلب الوضع إذ يعتلي هارون العرش فيه ويتزوج بابنة الملك هذه التحولات المرتبطة بالمكان تخضع لنظامي السعد والنحس في الزمن.

---

[1]- الكزندار هجرتي كراب :علم الفلكور، ترجمة رشدي صالح، ص41.

[2]- جماعة من الباحثين: جماليات المكان، ص63.

[3]- سعيد يقطين: قال الراوي، ص269.

[4]- حميد بو حبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي، ص08.

وهناك بعد أخر يتجلى لنا من خلال ارتباط المكان بالزمن وهو ما نراه كامنا في المدة الزمنية حيث يقيم الرواية علاقة بين الأمكنة والمدة الزمنية في بعض المواقف الحكائية على غرار مكوث ابنة الملك مدة شهر في الكوخ. وبما أن الحكاية تتطلب فضاء مكانيا لقيامها، فهذا لم يمنع من أن تتطلب فضاء زمانيا لقيامها وبهذا يتداخل الزمان والمكان، ويشكل تداخلهما في الأعمال الأدبية صورة فنية غاية ما تكون في الروعة والانسجام. وإذا كانالزمان هو عالم المتغيرات فإن المكان هو عالم الثوابت ،وإذا كان الزمان عالم غير مرئي؛ أي غير محسوس يمكن ضبطه من خلال تعاقب الليل والنهار وفي نمو الكائنات الحية فإن المكان عالم ملموس يمكن تحديد أبعاده بثلاثة أبعاد وهي الطول والعرض والارتفاع.

وإذا نظرنا إلى الافتتاحية في الحكاية الشعبية"كان يمكان في قديم الزمان" فنجد هناك تداخل بين الزمان والمكان؛ فالزمن هنا غير محدد،فقول الراوي"كان يا مكان" فنحن لم نعرف أو ندرك المكان الذي وقعت فيه أحداث هذه الحكايات، وما يهمنا هو أن حضورهما مهم في بناء عالم النص.

وإذا أمعنا النظر في النصوص نلاحظ أن الزمن لا يعيش منعزلا عن باقي مكونات عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات مختلفة مع المكونات الحكائية الأخرى، والنصوص المسرودة تتطلب حضوره، كما أن له أثر في سير الأحداث، فلا يمكن لأحد أن يتصور وجود سرد أو حكي خارج إطار الزمن والمكان باعتبارهما الجسدين اللّذين يحويان جميع الأفعال السردية، فيحدث بذلك تداخل بين المكان والزمان والحدث، فإذا قلنا كلمة مجلس مثلا فإنها تدلنا تارة على حدث مجرد من الزمان وتدلنا تارة أخرى على اسم زمان للدلالة على زمن الجلوس، وتدلنا في موضع آخر على اسم مكان للدلالة على مكان الجلوس.

ويمكن القول أن المكان ماهو إلا رصد للتغيرات الزمنية التي يبقى المكان شاهدا عليها، وأن تقاطع المكان مع الزمان ماهو إلا تصور عكسه راوي الحكاية لبناء نص قصصي فني رسم له حدود مكان وزمان بعينه.

الفصل الثالث

نظام اللغة والصورة والإختتام
في حكاية الأغوال " عيشة بنت الحطاب"

1- تقديم عام لإحداث المدونة

2- الصنف الحكائي للمدونة: حكاية الاغوال رؤيا شعبية جديدة لمفهوم الإنسانية.

3- النظام اللغوي في الحكاية العجيبة

4- الصورة السردي ودورها في تفعيل البعد الرمزي.

5- نظام الاختتام في الحكاية العجيبة: انثروبولوجية الخواتم الشعبية.

تستمر مغامرة استكشاف أسرار البناءات السردية للحكاية العجيبة، فمن عالم الحكاية العجيبة الخالصة بنوعيها "البطلة الصخية" و"البطل الملحمي"، يتوقف البحث ضمن مقاربته التحليلية مع مدونة حكائية أخرى وهذه المرة مع صنف حكاية الأغوال ليكون دليلنا في ذلك حكاية "عيشة بنت الحطاب" النموذج الحكائي الساحر بتكوينات خارقة وقدرات تخيلية في فضاء الإبداع العجيب وسوف تستحضر المقاربة كل من نظام اللغة والصورة والاختتام في الحكاية العجيبة استكمالا لملامسة خصائص البناء السردي في الإبداعات الحكائية الشعبية.-

1- تقديم عام لأحداث المدونة:

تدور أحداث حكاية عيشة بنت الحطاب حول ابنة حطاب تدعى عيشة يقع في غرامها كائن خرافي وهو الغول فيسعى للحصول عليها إذ يتحول بداية إلى عصفور يقدم لأبيها الحطّاب أدوات سحرية تلبي له كل الرغبات ،ليختطفها فيما بعد ويتزوج منها ،غير أن رغبة البطلة عيشة بنت الحطاب في معرفة حقيقة زوجها اهو كائن إنساني أم غول؟ دفعها إلى أن تبتعد عنه إذ يخسرها ويفقدها ،لتقابل في طريقها غولة لكنها تنجح بفضل ذكائها من قتلها، نجاح في عمقه هو انتصار القوة العقلية عن القوة الجسدية مهما كان حجمها أو مظهرها ،وبعد رحلة من البحث يتمكن الغول الأول من معرفة مكانها ويعود ها مجددا إلى بيته ويعيشا في سعادة كاملة.

2- الصنف الحكائي للمدونة: حكاية الاغوال ... رؤيا شعبية جديدة لمفهوم الإنسانية.

تنتمي المدونة الحكائية عيشة بنت الحطاب إلى صنف حكاية الاغوال حيث يتناول موضوعات هذا الشكل الفرعي للحكايات صراعا يجري بين كائن متوحش يكون عادة غول وكائن بشري من ناحية أخرى ،يلجأ الكائن البشري في هذا الصراع لذكائه في مواجهة القوى المتوحشة فيحتال على الغول ويهزمه في النهاية شر هزيمة.[1]

والى هذا النوع الحكائي تنتمي بعض الحكايات التي تم تسجيلها بالمنطقة على غرار حكاية حديدوان* وحكاية صغرونة** وحكاية الشيخ لعكرك***.

[1] – ينظر عبد الحميد بورايو:الأدب الشعبي الجزائري، ص 168.

* – روتها السيدة الزهرة مازوز، سجلتها صاحبة الدراسة يوم 05/ 01/ 2014 .

** - روتها السيدة مباركة حمزاوي، سجلتها صاحبة الدراسة يوم 26/ 02/ 2014 .

***- روتها السيدة فاطمة ثليجان، سجلتها صاحبة الدراسة يوم 05/ 01/ 2014 .

فعلى مستوى هذا الصنف السّردي تتم المواجهة بين كائن بشري (عيشة بنت الحطاب) وكائن خرافي (الغول) لتسفر المواجهة عن تفوق القوة البشرية على القوة المتوحشة ما يولد الحركة السّردية لأحداثها.

فالغول من الكائنات الخرافية التي شغلت الذهنية الشعبية فرتسم في حكاياتها ،وحسب ما تذهب إليه الشروح المعجمية فان الغول يعني "الهلكة والهول وهي اتية من غالة الشر واغاله بمعنى أهلكه وجاءه من حيث لا يدري"[1].

ويضيف بن منظور في موطن أخر من هذه المادة "التغول التلون يقال تغولت المراة اذا تلونت فكانت العرب تزعم ان الغول في الغلاة تتراءى للناس فتغول تغول أي تتلون تلونا في صور شتى"[2].

ومن معاني هذه الكلمة في العامية الجزائرية السرعة يقال غاول أي اسرع والمتأمل في هذه المعاني كلها يجد انها تدل على الهلكة والخداع وغيرها من الدلالات التي تصب في اتجاه واحد.

وقد استأثر هذا الكائن الخرافي باهتمام الدراسات التراثية اذ يعتبر الجاحظ في كتابه الحيوان أقدم من تعرض لهذا الكائن بكثير من الإسهاب و التفصيل إذ يرى أن الغول" اسم لكل شيء من الجن تعرض للسفار وتلون في خروب الصور و الثياب ذكرا كان أو أنثى إلا أن أكثر كلامهم على انه أنثى"[3].

وظل العرب يعتقدون بوجود هذا الكائن الخرافي على الرغم "من أن بعض رواة الحديث يأتي بحديث نبوي ينفي وجود الغول نفيا مطلقا لا هامة ولا صفر ولا غول"[4].

وتأتي الجماعة الشعبية في مقدمة الطبقات التي تعتقد اعتقادا راسخا في وجود هذا الكائن ،وما هذا الصنف السردي إلا دليل على ذلك الوجود في شكل حكايات الاغوال والملاحظ" أن هذه الحكايات تستأثر باهتمام خاص لدى المستمعين وعلى الأخص الأطفال لما يجدون فيها من أحداث عجيبة ومفاجآت وأنشطة غير مألوفة في الحياة العادية تشد انتباههم وتدفعهم إلى استزادة الرواية من هذا النوع من الحكايات"[5].

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مجلد 11، ص 507.

[2] – المرجع نفسه، ص 580.

[3] – الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، دار الكتاب العربي، ص 158.

[4] – عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ط1، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، 1989، ص 13.

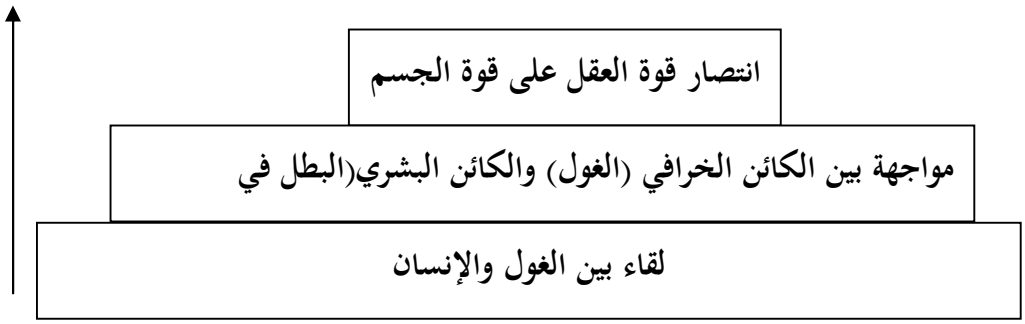
[5] – نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، ص 60.

وإن كان ظاهر هذه الحكاية وهما وتخريفا (fablucation)، فان باطنها مثقل بدلالات عميقة تكتنز هواجسا وأحلاما جمعية في شكل حكاية الاغوال والتي تتميز عن الحكاية العجيبة الخالصة بنوعيها البطلة الضحية والبطل الملحمي بمجموعة من الخصائص حاول البحث ضبطها في نوعين:

– المستوى الشكلي:

يتميز هذا الصنف الحكائي ببساطة التركيب ،إذ لا تبلغ هذه الحكايات درجة من التعقيد السّردي والتي تلاحظ في الحكاية العجيبة الخالصة ،فعلى مستوى حكاية عيشة بنت الحطاب أسندت البطولة لشخصية بشرية عيشة وأخرى خارقة الغول بوجهيه الخير والشرير، حيث يجري الصراع بين عيشة والغول إذ يختطف الغول عيشة لا لإيذائها بل للزواج منها ،بينما أراد الغول أن يلتهمها فهو" بمرفولوجية الحكاية لفلاديمير بروب من الشخصيات السبعة للحكاية المتصلة بدائرة الحدث التي تحتوي على الإساءة والمعركة وأشكال الصراع الأخرى بخلاف الوظيفة الأساسية للمعتدي المماثل للمعارض في إحداث الافتقار لتتولد ما اسماه بروب حركة الحكاية"[1].

لتنتهي الترسيمة السردية بالقضاء على مصدر الشر والذي مثله الغول الثاني فلو لخصنا أحداث الحكاية لتم التوصل إلى المخطط السردي التالي:



– المستوى الدلالي:

يحمل هذا الفرع الحكائي الكثير من الدلالات العميقة فان كانت في ظاهرها تجسدا لصراع بين الكائن البشري والكائن الخرافي ، فان باطنها هو في حقيقته صراع بين قوة العقل وقوة الجسم فهذه الحكاية عبر تطورها السّردي تثمن قوة الإنسان الفاعلة، فبعد أن كان البطل في الحكاية العجيبة الخالصة خاضعا لسلطة سحرية ،أصبح هذا البطل في حكاية الاغوال الاغبياء مثلا بما اعتراه

[1] – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 21.

من مشاعر متولدة من تفوقه في العالم الارضي والتي كانت تهدد حياته اما الكائنات الخرافية التي ابدعها خياله وتمثل عادة معادلا رمزيا لقوة الطبيعة التي كان يواجهها في حياته اليومية[1] .

واستنادا إلى هذه الدلالات يتوصل البحث أن حكاية الغوال على بساطتها تطرح رؤيا شعبية لمفهوم الإنسانية ،فبرسالة صريحة واضحة تؤكد الحكاية العجيبة أن قوة الإنسان الحقيقية هي قوة العقل والذكاء ،كما ترسخ الإيمان بطاقة الإنسان مهما كانت قوة الخصم ،وإذا سمح البحث أي يعرف القوة برؤيا الجماعة الشعبية أقول أن قوة الإنسان تكمن في قوة العقل التي هي أقوى من قوة البدن، أما صورة الحب والزواج الذي وقع بين عيشة والغول فهي إيحاء رمزي لا يقل أهمية عن الدلالة الأولى إذ يفسر رغبة الجماعة الشعبية " في الشوق إلى قهر المجهول وجعله معلوما في خدمة الإنسان ليتساوى مع أصحاب القدرات الخارقة التي تحيط به وتؤثر في حياته وهم الجان"[2] صورة هذا الحب والزواج تحقق مساواة بين عالم الإنسان المادي وعالم الغيلان المجهول .

3– النظام اللغوي في الحكاية العجيبة:

أ– تقديم عام:

إن حاجة الإنسان إلى الاتصال والتفاهم كانت الدافع الأبرز للبحث عن وسائل تحقق وتبلغ غايته. فكانت اللغة الصوتية أرقى وأبلغ وسائل التبليغ بوضعها "نظاما رمزيا صوتيا ذا مضامين محددة تتفق عليه جماعات معينة و يستخدمه أفرادها في التفكير والتعبير فيما بينهم"[3]، وإذا كانت الحكاية العجيبة فنا سرديا فإن اللغة عنصر من عناصر ذلك البناء لأنها العنصر الذي تتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى فباللغة" تنطق الشخصيات وتنكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[4] وعليه فدراسة البناء اللغوي يشكل خطوة ضرورية نحو كشف البناءات السردية للحكاية يقول عبد الملك مرتاض:" وإنا لنعجب أشد التعجب كيف يمكن الحديث عن الشخصية التي تنهض بالحدث أو يقع عليها الحدث، وحولها حين نضطرب في الخير أو يقتلها الخير، وحين تسير في سوء الزمان"[5] وقد أضحت لغة اليوم ائتلافا متناسقا من لهجات مختلفة أسهمت في بناء العربية وسرحها المتين وبعد أن كانت الأمة العربية لسان واحد ينطق عربية القرآن

[1] – مقابلة الباحثة مع الدكتور عبد الحميد بورايو، يوم 25/ 09/ 2013.

[2] – فاروق خورشيد : علم الأدب الشعبي العجيب، ص 49.

[3] – طه حسين، دليمي سعاد،عبد الكريم الوائلي:اللغة العربية مناهجها و طرائق تدريسها، ط1، دار الشرق، عمان الأردن،2005،ص75

[4] – عبد الفتاح عثمان:بناء الرواية–دراسة في الرواية المصرية– د ط،دار المصرية ،القاهرة،د ت ص 199

[5] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، ص 102.

أضحى لكل يلد بهجة و داخل الإقليم الواحد عدة لهجات، حيث أنه لما انتشرت اللغة العربية في مناطق مختلفة من العالم خاصة أثناء الفتوحات، امتزجت اللغة العربية باللغات المحلية بالبلدان المفتوحة فالاحتكاك بين لغتين يؤدي حتما في تأثر كل منها بالأخرى و رغم أن اللغة العربية انتصرت على هذه اللغات إلا أنها لم تخرج سالمة من التحريف في ألسنة المتكلمين فظهر ما يسمى بالمستوى العامي حيث "تقتضي نواميس اللغة أنه متى انتشرت اللغة في مناطق واسعة على الأرض، وتكلم بها طائفة مختلفة من الناس استحال عليها الاحتفاظ بوحدتها الأولى بوحدتها الأولى أمدا طويلا بل لا تلبث أن تتشعب إلى لهجات"[1].

وقد وردت تعريفات كثيرة ومختلفة للمستوى العامي عند الباحثين فهي وإن اختلفت فإنها تصب في اتجاه واحد إذ يعرفها اللساني عبد الرحمان حاج صالح بقوله :"هي اللغة المستعملة اليوم ومنذ زمان بعيد، في الحاجات اليومية وفي داخل المنازل وفي وقت الاسترخاء والعضوية"[2]بينما جاء مفهومها في قاموس رد العام إلى الفصيح على أن اللغة العامية هي: "تلك اللغة التي تتعامل بها في كل يوم مما تعرض لنا من شؤون حياتنا مهما اختلفت أقدارنا ومنازلنا فهي لسان المتعلمين وغير المتعلمين على اختلاف فئاتهم وحرفهم"[3]، وجاء تعريف العلامة عند صالح بلعيد أنها: "مستوى بسيط وظيفي أي محلي يلتجأ إليها بغية استعمال لغة الانس التي تستعمل لغة الاختلاس فهي لسان يستعمله عامة الناس مشافهة في حياتهم اليومية لقضاء حاجاتهم و التفاهم بينهم"[4] لا شك أن اللغة بل واللغة العامية على وجه الخصوص، مما يميز الأدب الشعبي، وليس هناك شيء أكثر توقعا من أن نجد أن أدب الشعب تتم صياغته وتداوله **بلغة الشعب، الا وهي اللغة العامية**

ب– المستوى الصوتي:

اللغة كائن حي يخضع للتطور و التغير مهما احيطت بسياج من الحرص عليها فاللغة فاصلة ليست في الحقيقة إلا عادات صوتية تؤديها عضلات خاصة و يتوارثها الخلف من السلف، و تللك العادات ليست صورة واحدة، بل و هي ان تراكمت في نص واحد أصبحت من الوضوح ومن أهم الظواهر الصوتية التي لاحظها البحث في الحكاية العجيبة ما يلي:

[1]– هاني عبد الواحد وافي: فقه اللغة،ط2،دار نهضة مصر، القاهرة2000،ص 104.

[2]– عبد الرحمان الحاج صالح:اللغة العربية بين المشافهة و التقرير، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1990، ص66.

[3]– أحمد رضا: رد العامي إلى الفصيح ، ط 2، دار الرائد العربي، بيروت، 1981، ص 5.

[4]– صالح بلعيد: في المواطنة اللغوية و أشياء أخرى، د ط ، دار هومه الجزائر، ص 121.

– ظاهرة الابـدال:

والأصل في الابدال هو" احلال حرف في محل حرف آخر بعد حذفه"[1] فالإبدال بهذه الصورة هو إقامة حرف مقام حرف و من مظاهر الابدال في الحكاية العجيبة ما يلي:

إبدال الهمزة: الهمزة صوت مجهور من أقصى الحلق، وهي صوت صامت حنجري انفجاري يحدث بأن نشد الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين و ذلك بانطباق الوترين انطباقا تاما[2].

و تميل الجماعة الشعبية إلى ابدال هذا الحرف:

واوا: تقول الزاوية في الحكاية: وين شفتها ← (أصلها) أين.

ياءا: تقول الراوية: عندو بنتوا سموها عيشة ← عائشة.

يبدوا أن السبب الصوتي لهذا الضرب من الابدال "تخلص الناطقين من نطق الهمزة لصعوبته (أصلها) فيلجأون إلى إبداله بصائت انزلاقي semi voicel طلبا للسهولة واليسر"[3].

حرف النون: النون من" الحروف الصامتة المستقلة، المرفقة الحركات في النطق و صوته أسناني لثوي أنفي مجهور"[4].

ويتعرض النون لكثير من الظواهر الصوتية لكثرة تأثره لما يجاوره من أصوات و من مظاهر تلك التغيرات ابداله ميما إذا ما جاورت صوت الباء كقول الراوية :

و مباعد ← (أصلها) من بعد.

حرف القاف: حرف القاف لا صوت لهوي انفجاري مجهور عند الأقدمين[5].

و ينطق هذا الحرف على مستوى منطقة البرج أقرب إلى نطق الجيم القاهرية وهذا إن دل فإنما يدل على انطباع الخشة لأهل المنطقة و من ذلك قوله:

ڤاللها ← (أصلها) قال لها.

الادغام: بسكون الدال وشدها، والأولى عبارة الكوفيين و الثانية عبارة المصريين وهو لغة:

---

[1]– سيڤال ديزيرة: الصرف وعلم الأصوات، ط1، دار الصداقة العربية، بيروت، لبنان، ص 139.

[2]– عبده الراجحي: اللهجات العربية في القراءات القرآنية، د ط، دار المعرف الجامعية، الاسكندرية، 1996، ص 95.

[3]– عبد القادر عبد الجليل: الدلالة الصوتية و الصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ط1، دار الصفاء، عمان، الأردن، 1997، ص 91.

[4]– سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية– معجمية، صوتية، صرفية، نحوية، كتابية– د ط، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية 1998، 110.

[5] -المرجع نفسه، ص 96.

الإدخال واصطلاحا: "الاتيان بحرفين ساكن فمتحرك، من مخرج واحد بلا فصل بينهما بحيث يرتفع اللسان وينحط بهما دفعة واحدة[1]

ومن مظاهره في حكاية عيشة بنت الحطاب:

حكمت شداتو عندها ← (أصلها) شددته. وقول الراوية أيضا:

ردي شي الناس ← (أصلها) ردي رددت.

– ظاهرة النحت:

فعلى مستوى هذه الظاهرة نجد كلمات مركبة تتحول إلى كلمة واحدة مثل: خرجت عيشة "قالتو منهو"، أصلها من هو وكذلك، "ما راني في دار بابا قعت" أصلها: أرى أنَ.

– ظاهرة القلب المكاني:

يعرف القلب المكاني عموما أنه "تحويل أحد الحروف إلى حرف آخر منها يحل محله، إذ يختفي الأول وفق قواعد محددة"[2] ومن أمثلة هذه الظاهرة في المدونة الحكائية هذا المثال التالي "هاذيك الغولة المهبولة" فأصل كلمة مهبول وأهبل هو أبلة وقد سمى إلى مستوى هذه الكلمة قلب بين حرفي الهاء و الباء و من أمثلته أيضا: " تقول للشمس طلي ولا نطل" بدلا من الشمس.

– ظاهرة الحذف:

إلى جانب الظواهر السابقة تأتي ظاهرة الحذف كخاصية من خصائص الحكاية العجيبة والحذف كما هو معروف ضد الزيادة، أو هو اسقاط حرف من أصول الكلمة طلبا لخفية والتخفيف و من مظاهره البارزة في الحكاية ما يلي:

فاس ← (أصلها) فأس

راس ← (أصلها) رأس

باباها ← (أصلها) أباها

ج– المستوى التركيبي:

الحكاية العجيبة بوصفها نمط عجيبا إبداعيا تتبع أسلوبا خاصا يعكس شخصية الراوي وقدرته على إيصال الفكرة وهي تخضع لناءا لغويا فهي وإن كانت عامية فإنها تفسير وفق قواعد تركيبية ومن أهم خصائص تركيبها النحوي ما يلي:

---

[1]– أحمد بن حمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، د ط، دار الكيان، الرباط، د ت، ص 224.

[2]– عبد القادر عبد الجليل: الدلالة الصوتية و الصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ص 24.

-المزاوجة بين الأسلوب الخبري والإنشائي، فالإخباريات هي كل ما يقبل التصديق والتكذيب وينصب في سياق الأخبار عن أحداث الحكاية ومسائر الشخصية كقول الراوية: " كاين وحد السلطان عندوبنتوا يسموها عيشة زينة ياسر" فقد اختار الراوي أسلوب واضح نقل من خلاله فكرته بصفة مباشرة.

- بناء الأفعال في الحكاية:

إذا مالت الجماعة الشعبية إلى تحريف اللغة من خلال الحركات الاعرابية فإنها تفعل الشيء نفسه مع نظام الأفعال والتي تمتاز بجملة من الخصائص منها:

غياب همزة المتكلم، إذ تستعمل الجماعة حرف النون للجمع و المؤنث.

قالها ما نقدرش ← لا أقدر

إستعمال صيغة "إيش": في الأفعال المنفية. أصلها

معندوش مثيل ← أصلها ليس له مثل

مقدرش يجبدها ← أصلها لم يقدر.

- بناء علامات التأنيث في الحكاية:

تختص علامات التأنيث في العربية بثلاث كلمات هي: التاء، الألف المقصورة، الألف الممدودة و في العامية لا توجد إلا علامة واحدة و هي التاء و من أمثلته في الحكاية:

الدنيا سودا ← أصلها سوداء.

فحذف الهمزة ما هو إلا ميل للجماعة إلى السهولة في النطق.

فهو يريد من خلال هذا الخبر أن يخبر المتلقي عن حال الحطاب وهيئته وأيضا قول الراوية: تزوج بها هذاك الغول، كما يحضر الأسلوب الإنشائي ومن أساليبه أسلوب الأمر وهذا في النموذج التالي:

" أرواح نعطيك فاش تعيش"كما يحضر أسلوبه الاستفهام وهذا في قول الراوية واش اسمك؟ إلى جانب حضور النداء في قول الراوية: "أخدم شغلك يا طاجين".

وكما هو واضح فقد اعتمدت الحكاية على أسلوب حركي يتسم بالمرونة والحركة في سيرورة الأحداث وتحركها سواء بلسان الراوي أو الشخصيات كما أنه أسلوب سريع لا يقف عند التفاصيل

بل يعني تسجيل الأحداث الهامة، فالراوية مثلا لا تورد ملامح البطلة عيشة متراكمة ولكن، بالقدر الذي يلزم الحكاية والذي يقتضيه المقام و مثال ذلك قولها:" كانت عندوا بنتو زينة ياسر" فقد ركزت على الأوصاف الخارجية للبطلة و التي كانت سببا و دافعا للغول بأن يقع في غرامها.

– نظام الإعراب:

وهو خاصية من الخصائص الأساسية في العربية الفصحى حيث أن العرب لا يبدؤون بساكن ولا يقفون عند متحرك أما العامية فهي بخلاف القواعد النحوية، إذ تبتدئ بعض الكلمات بحرف ساكن ومن أمثلته في الحكاية: "تروحبنتو"، كما أن الحركات الغائبة في الحكاية، إذ تميل الحكاية العجيبة بوصفها انتاجا شعبيا من خلال خلو الكلمات من الحركات عند النطق بها ومن أمثلة الحكاية:

باباها كان فقير ← (أصلها) أبوها كان فقيرا.

يظل يحوم فالليلْ ← (أصلها) يظل يحوم في الليلِ.

د– المستوى الدلالي:

– الحقول الدلالية في الحكاية العجيبة:

لم تتبلور فكرة الحقول الدلالية إلا في العشرينات من القرن الماضي و ملخص هذه النظرية أن المعجم ألإفرادي للغة يتركب من مجموعة كلمات ذات علاقة تسلسلية أي تدريجية، فكل مجموعة كلمات تعطي ميدانا محددا على مستوى المعرفي، وترتبط دلالتها ضمن مفهوم محدد، "فكلمات كل لغة ترتبط و تصنف ضمن مجموعة ينتمي كل منها إلى حقل دلالي معين الذي يعرف بأنه: مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[1].

فالحقول الدلالية إذن "حقول فهرسية دلالية، فهرسية لكونها مؤلفة من الكلمات، و دلالية لارتدادها على ارجاعها إلى العلاقة بين الدال والمدلول"[2].

وبهذا المعنى فالحقل الدلالي مجموعة من المعاني التي تجمعها عناصر دلالية مشتركة، فالكلمة لا معنى لها إذا كانت بمفردها، بل إنها تكسب معناها على ضوء علاقتها بغيرها من الكلمات، ونظرا لأهمية الحقل الدلالي في الكشف عن العلاقات وأوجه الشبه بين الكلمات المنطوية تحت حقل معين

[1]– أحمد مختار عمر: علم الدلالة، د ط، عالم الكتب، د ت ، ص 79.

[2]– هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي، تقديم علي الحمد، ط 1، دار الأمل، إربد، الأردن،2007، ص 56.

في شكل تجمعي تركيبي ينفي عن اللغة مظاهر التشتت فما هي أبرز الحقول الدلالية التي تضمنتها الحكاية العجيبة "عيشة بنت الحطاب"؟

– تحليل الحقول الدلالية في الحكاية العجيبة:

إن نظرة فاحصة في مضامين الحكاية العجيبة كفيلة بتحديد معجم المبدع الشعبي، إذ حفلت الحكاية العجيبة بحقول دلالية أسهمت في ابراز الدلالة المحورية في النص فدراسة الحقول "تسمح بمعالجة أولية للمعنى من خلال النمط هو اللفظي للخطاب وبادراك مراتب التشاكل الدلالي في النص"[1]، أحصى البحث حقولا دلالية على النحو التالي:

حقل الهوية	
هوية انسانية	هوية خارقة
الحطاب	الغول المتحول
عيشة بنت الحطاب	
الجارة	الغولة
المتسول	

معجم الطبيعة		
ظواهر طبيعية	حيوانات	أمكنة
الشمس	الطير	الغابة
النو		الواد
الريح		

معجم الزمن
الليل
العشية

[1]– عبد الحميد بورايو: نص حكاية الحيوان، مقاربة سيميائية سردية– الحمامة المطوقة أنموذجا– مجلة اللغة و الأدب، عدد 14، جامعة الجزائر، 1999، ص 187،188.

– تحليل الحقول:

حصر البحث في جداول تضمن كل جدول مجموعة من المفردات و التي تشكل فيما بينها حقلا دلاليا، والتي تتضافر فيما بينها لترسم المعنى الاجمالي للمدونة.

الحقل الأول:

تعلق الحقل الأول ببيان ملامح الأطراف المشاركة في الفعل الحكائي حيث استدعى المبدع الشعبي الشخصيات التالية:

شخصية الحطاب: نسبة إلى مهنة التحطيب، إذ ظهرت هذه الشخصية على ساحة الأحداث بإطارها المهني (التحطيب) فهو فقير معدم اتخذ من التحطيب وسيلة للارتزاق "كان فقير يروح للغابة يحطب ويبيع الحطب و قوت بيه ولادو"، ولعل في وجود الحطب دلالة مهمة على البيئة الجغرافية والوضع الطبيعي لبيئة المبدع حيث أن المنطقة ذات طابع جبلي ريفي. هذا المظهر الطبيعي حتما سيؤثر على الأوضاع الاقتصادية ،حيث أن التحطيب من أبرز المهن التي جسدتها الحكاية والتي عرفها أهل المنطقة منذ القدم "فالتحطيب مهنة يعتاش منها بعض الفلاحين حيث يصرح إلى البرية والغابات في الصباح فيجمع أكواما من سيقان و أغصان الشجر اليابسة ليبيعه حطبا، و هكذا يفعل كل يوم، حتى تصبح هذه المهنة عادة.

عيشة: شخصية مركزية بل هي محور العملية الفاعلاتية. وعلى ضوء هذا فهي تستحق عن جدارة واستحقاق لقب البطل الرئيسي في مواجهة الكائن الخارق، فما عائشة إلا من العيش والبقاء على قيد الحياة، إذ هي رمز آخر ينبئ بأن الحياة ممتدة مستمرة مهما كانت قوة الخصم الغولة وقد يرمز معنى اسمها إلى رغبة الجماعة الشعبية في عيش وحياة أكثر سعادة و غنى ،إذ صورت الحكاية أن الغول بعد أن عشق عيشة تزوج بها ومنحها حياة الرفاهية والغنى التي كانت محرومة منه ،والملاحظ أنه يكمن وراء هذه الجزئية دلالات عميقة فالإنسان الذي يسعى دائما وراء الغنى والسعادة وإن لم يحصل عليها يتخيل تحقيقها بطريقة أو أخرى.

فهذه الكائنات الغريبة التي خلقها خيالية تفتح له مجالا واسعا بكل ما يتصف به من قدرة عجيبة، و مظاهر غير عادية لكي يتخذها وسيلة تسمح له بأن يعيش بها.

إلى جانب شخصية الحطاب ،تظهر شخوص إنسانية ثانوية على غرار الجارة التي سرقت الأشياء السحرية من عائشة، فكانت النتيجة انا انقلبت عليها تلك الأشياء بالضرب، فالحكاية بهذا المشهد تعاقب كل شخص مهما كان حجم أفعاله، كما تظهر شخصية المتسول الذي هو في أصله

غول أراد أن يخطف عائشة فكان ان منحته عيشة ما طلبه من صدقة، ويحمل المتسول لدى الجماعة الشعبية دلالة خاصة فهو ضيف ربي الذي لا يرد طلبه إنه الغريب الذي تستقبله الجماعة بشرط أن يكون محترما.

شخصية الغولة:

شخصية أسهم حضورها في تعميق البعد الخيالي العجيب في هذا المنوع الحكائي، و قد وقع تصويرها كمصدر للشر إذ ارادت أن تلتهم البطلة عيشة، فالجماعة الشعبية كانت تميل إلى تفسير أي خطر بإرجاع إلى الغول كعنوان للضرر و الإساءة إذ يمثل الغول معادل رمزيا لقوة الطبيعة التي كان يواجهها في حياته[1].

والإنسان رغم ضعفه أمام هذه القوى الخارقة فإنه يتمكن بفضل ذكائه و فطنته من التغلب عليها، وهو ما يتجسد فعليا في المتن الحكائي إذ ظنت الغولة أن الذي يأكل العسل فسحبت قطعة حديد ووضعتها عليها بعد أن أجابتها عائشة: "إيه إيه أنا لي كليت العسل" فماتت، بينما حمل حضور الغول الثاني الذي وقع في غرام عيشة دلالات رمزية عميقة من خلال صورة الحب والزواج التي تقع بين كائن إنساني وآخر خرافي، إذ يبدو أنه شخصية مركبة من إنسان وحيوان، يعتريه الشذوذ والاضطراب كثير التلون والتحول، ولهذا من المهم الوقوف على صورته ،ورمزية حضوره في المبحث الموالي من العمل.

معجم الطبيعة:

لم يكن المبدع الشعبي بعيدا عن الطبيعة ومظاهرها إذ اتصل بها اتصالا وثيقا فأصبحت مصدر الهامه كما هي مصدر رزقه، إذ استحضر المظاهر الطبيعية في إبداعاته الحكائية (الشمس، المطر، الريح) كما استحضر الحيوانات ،فحاكى الطبيعة واتخذها رمزا عبر من خلالها على آماله وطموحاته "فالإنسان الشعبي على صلة وثيقة بالنبات والحيوان والطير وشروق الشمس وغروبها ومظهر من مظاهر الطبيعة لهذا سرعان ما ينتقل من داخل نفسه إلى الخارج، و من الخارج داخل نفسه[2].

فقد اتجه عقل الجماعة الشعبية إلى البيئة المحصلة بها "فوقفت متأملة حائرة في مظاهر الكون ضعيفة عاجزة أمام الطبيعة بكل مظاهرها لاعتقادها بأنها تسيطر على مجريات الحياة خيرها وشرها، وتولد

[1]- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 168.

[2]- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 13.

عندهم الشعور بالتصاغر أمامها، فهي تحيط به وتسيطر على مشاعره، وهكذا انبثقت الأديان من هذا الشعور[1].

فوجد أنه لا بد له من أن يقترب لها انتقاء شرها وطمعا في خيرها فعبد جاعلا لها آلهة مقدسة إذ تذكر كتب التاريخ أنه كان للبربر عدة أديان وثنية، فكانوا يعتقدون بوجود إله يدعون عمون، كما كانوا يعبدون الشمس والقمر والكبش.

فالديانة التي عرفها قدما الجزائر هي "عبادة الشمس والقمر وهما من معبودات المصريين وعبادة بعض الحيوانات مثل القرد والكبش والتيس والثور"[2].

ولعل من آثار عبادة الشمس والتي لا تزال قائمة في المنطقة أن الطفل إذا سقط سنه رمى بها إلى الشمس وقال: "يا عين الشمس هاكي سنة الحمار واعطيني سنة الغزل".

وقد غلب على معجم الطبيعة مظاهر العلو (الشمس) و الكثافة (الغابة) والانفتاح (الواد) ومن يتأمل حضور هذه المواقف يدرك أن الإنسان "لم يعش حياته في عزلة عن الكون و عن البيئة وعن معطيات الكون، بل عاش حياته مفتوح العينين، منفتح الوجدان صافي العقل و القلب، يلتحم مع الحياة و مظاهرها التحام المعايش والتحام المشارك والتحام الفاعل المغير،والتحام المتمرد الذي ينشد الأفضل دائما ،والمفكر الذي يبحث عن المعنى "[3].من هنا فالمبدع الشعبي لم يخرج عن إطار بيئته مثبتا بذلك انه ابن بيئته وان ابدعاته"ترتبط في أصلها بمظاهر الطبيعة التي استرعت النظر"[4]

معجم الزمن:

وغلب على معجم الزمن المظاهر المرتبطة بالظلام والليل وهذا أمر اعتباطي مادام هذا الفرع الحكائي يقوم على التفاعل بين شخصيات انسانية وأخرى خرافية وهي الغيلان والتي تستأنف نشاطها في المعتقد الشعبي ليلا ففي العزلة التي كان يعيش فيها كان يخاف الليل المظلم و يملأه الرعب[5].

ففي ظلمة الليل ينتشر الشر وتنتهب المهالك ولهذا يقال في المثل الليل:" أخفى للويل ففي هذا الحيز المكاني تتوقف الحركة و تقل الإغاثة.

---

[1]– سليمان الصيد: تاريخ الجزائر القديم ط2، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، مارس، 1966، ص 17.

[2]– مبارك بن محمد الميلي: تاريخ الجزائر القديم و الحديث، تقديم و تصحيح محمد الميلي، ج 1، ص 75.

[3]– فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 25.

[4] - نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 20.

[5]– فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟، ص 108.

-أصول فصيحة لبعض الألفاظ العامية: وردت في الحكاية بعض الألفاظ ذات الأصول الفصيحة منها :

"بحبوحة: كلمة فصيحة فهي مشتقة من الفعل بحبح يقال:

"البحبحي الواسع في النفقة، الواسع في المنزل"[1].

خزر: كلمة ذات أصول عربية فصيحة إذ جاء في معجم مقاييس اللغة: "رجل أخزر و إمرة خزراء و تخازر الرجل إذا قبض حفنيه ليحدد النظر"[2].

دس: كلمة ذات أصل عربي "فالدال والسين في المضاعف والمطابق أصل واحد يدل على دخول الشيء عن خفاء ويسر يقال: دسست الشيء في التراب أدسه دسا"[3].

دنف: التدنيف "الاستقصاء وادامة النظر إلى الشيء"[4].

الصابة: لفظ يحمل دلالات فصيحة فهو مشتق من الصوبة.

"وهي الجماعة من الطعام و الصوبة الكدسة من الحنطة والتمر"[5].

الوحل: بالتحريك "هو الطين الرقيق الذي ترتبط به الدواب والوحل بالتسكين لغة ردية، والجمع أوحال ووحول"[6].

بعد هذا العرض الذي استهدف التعرف على بعض الألفاظ العامية الواردة في الحكاية والتي تحمل أصلا عربيا فصيحا، يفهم أن لغة المحكيات الشعبية لغة راقية تستعمل العربية السليمة في كثير من تراكيبها وهي أقرب ما تمون إلى العربيات الأصيلة، ولا أستهدف من خلال هذا الطرح الجزئي لبعض الأصول في الألفاظ العامية، الدعوة إلى هذه اللغة ولا الإغراء بإحيائها، ولكنها مجرد محاولة التواصل وتلمس الجذور سيما مع تعالي أصوات تتهم اللغة العامية الجزائرية بأنها غير واضحة وبعيدة عن الفصحى، فليس كل ما تنتجه العامة خطأ ،حيث أن في بعض ألفاظها طاقات تعبيرية هائلة والتي يمكن إثراؤها في الرصيد اللغوي.

---

[1]- إبن منظور: لسان العرب، جزء 2، ص 704

[2]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج 2، ص 18.

[3]- المرجع نفسه، ص 256.

[4]- ابن منظور: لسان العرب ، مجلد 8، ص 884.

[5]- المرجع نفسه:مجلد 1، ص 537.

[6]- المرجع نفسه: مجلد 11، ص 723.

هـ – حضور الوصف والسرد والحوار في الحكاية:

كما انشغل البحث الأدبي في المجال السردي بدراسة طرائق اشتغال البنى السردية اعتمادا على المشاريع التي اقترحتها السرديات، اهتم الباحثون و خاصة منهم اللغويين بدراسة اساليب التبليغ انطلاقا من ان النص تركيب من اساليب تبليغية أبرزها: السرد، الوصف، الحوار، و إذا كان للسرد حضوره المهيمن على النص باعتباره النمط المنظم لباقي الأساليب، فإن ذلك لا ينفي حضور باقي الأنواع الأخرى، من هنا سيكون من الأفيد الوقوف عند كل وحدة تبليغية على حدا، ثم التركيز على علاقة تلك الوحدات فيما بينها.

– السرد: narration

يصعب الفصل بين الأساليب اللغوية داخل المتن السردي من سرد و وصف و حوار لأنها تتداخل فيما بينها، و إجمالا ينطوي النص السردي في بناءه على مقاطع سردية و وصفيو و أخرى حوارية، وتمثل المقاطع السردية الوحدة الرئيسية السردية في بناء النص الحكائي، تقول سيرا أحمد قاسم:" إنما البنائية الأساسية هي بين السرد والوصف، وتتناول المقاطع السردية الأحداث و سريان الزمن أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء[1]"، وإذا كان السرد كما رأينا هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاس وحتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فإن الحادثة تعني" مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص" أو هي تلك "السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا، والتي يضمنها إطار خاص"[2]

ويتنوع السرد في حكاية "عيشة" بنت الحطاب بين السرد بضمير المتكلم، والسرد بضمير المخاطب و كذا السرد بضمير الغائب.

*** السّرد بضمير الغائب:**

يعتبر استعمال هذا الضمير سيد الضمائر السّردية حيث يفصل ضمير الغائب النص السردي فضلا عن ناصه الذي نصه ويجعل المتلقي واقعا تحت اللغة الفنية التي اللغة آداؤها، وشخصيات ممثلات فيها فيعتقد من لا علم له بالخدعة السردية أو بالأدب السردي، بباطنه أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقا كان بالفعل"[3]. و هذه أول علامة نصية على أن الراوي غائب عن عالم الحكاية

[1] - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 88.

[2]– عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، ط 8، دار الفكر العربي، 2002، ص 104.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 155.

التي يحكيها، إذ يحرص على ترك مسافة بينه و بين الشخصيات و أحداثها، باعتباره راويا محايدا غير مشارك و هو ما يعرف بالسارد الغريب عن الحكاية و سردها و "هو سارد لا علاقة له بالحكاية التي يسردها حيث تكون الحكاية منسوبة إلى ضمير الغائب"[1].

ومن نماذج السرد بضمير الغائب في الحكاية ما يلي:

- "كان فقير يروح للغابة".
- "امشاوامشاو حتى وصلوا للواد".
- "عاشت معاه غي القصر".

*** السّرد بضمير المتكلم:**

ينتقل السرد أحيانا من مستوى إلى مستوى آخر، فيتغير السارد من وضعية إلى وضعية أخرى وفي هذا النوع من السرد يتحدث الراوي على لسان البطل" و يأتي هذا الضمير في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب ذلك لأنه استعمل في الأشرطة السردية منذ القدم[2]" فراوية الحكاية العجيبة "عيشة بنت الحطاب "مثلا قد ختمت حكايتها بعبارة: "حكايتنا دخلت للغابة والعام الجاي جينا الصابة"، فالنون هنا ليست نون المتكلم فحسب بل هي نون امتلاك ،فمن جماليات هذا الضمير أنه "يجعل الحكاية المسرودة أو الأحداث المروية مندمجة في ركن المؤلف فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد و زمن السارد، ظاهريا على الأقل و ذلك لدى استعمال ضمير الغياب فيغتدي الزمن السردي وحيدا مندمجا بحكم أن المؤلف يغيب في الشخصية التي تسرد عمله[3].

*** السّرد بضمير المخاطب:**

. و من نماذجه الحاضرة في الحكاية:

- يا سادة يا مادة يدلنا و يدلكم على طريق الشهادة.
- اخدم شغلك يا طاجين.

وهكذا فالمبدع الشعبي قد نوع في توظيف و استعمال الضمائر الثلاث في عمله السردي ما أضفى على الحكاية لمسات جمالية و أبعاد دلالية رفعت من مستوى سرديتها.

---

[1]- جميل شاكر، سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ص 106.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 158.

[3]- المرجع نفسه: ص 159.

*** أنواع الخطابات السّردية في حكاية "عيشة بنت الخطاب":**

إذا كان السرد يشغل مساحة واسعة من حكاية عيشة بنت الحطاب فإنه يأخذ في حضوره أوجه عديدة فهو إنما خطاب منقول مباشر على لسان الشخصية، أو خطاب غير مباشر على لسان السارد.

– خطاب السّرد غير المباشر:

هو الصيغة المهيمنة على الحكاية حيث يظهر صوت الراوي الذي يؤثر الخطاب الحكائي بالسرد و التعليق ،ومن نماذج هذه الصيغة في الحكاية:

- "كي قدم عندو الحطاب عطاه طاجين".
- "غدوة ناض الحطاب راح للغابة".
- "هو الغول داير روح انس باه يخطب عيشة".

– خطاب السّرد المباشر:

ويمثل الغرض عن طريق الأسلوب المباشر من خلال اعطاء الكلمة للشخصيات في مباشرة عملية السرد و من أمثلته في الحكاية ما يلي:

- "أرواح نعطيك فاش تعيش".
- "سلفيني طاجينك نطيب عليه الكسرة".
- "راني رايحة نعرض مواليا".

*** وظائف السّرد:**

لا سرد بدون سارد يتوسط بين المبدع و القارئ لذا يبدو من الضروري ضبط وظائف السرد ولعل ما يميز الابداع الحكائي العجيب أنه يحمل رؤية المبدع من خلال المنجزع السردي ليصل فيما بعد إلى راوي يعمل على إيصالها إلى جمهور المتلقي، و نظرا لأهمية السارد في عملية السرد الحكائي، فقد نال هذا الأخير من الدراسة و التحليل حصة كبيرة و في مقدمة تلك الأبحاث، تلك التي عنيت بتحديد وظائفه داخل نصه و التي تدل على حقيقة وجودها، و نظرا لأهمية السارد القصوى في سرد أحداث الحكاية يمكن تحليل أبرز وظائفه في :

– وظيفة السرد أو الحكي:

وهي بديهية إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية[1]ووظيفة السرد هي أبرز وأهم وظيفة و التي يمكن القول عنها أنها الوظيفة الأساسية التي تسهم في سير الأحداث، فحيث ما وجد السرد وجد السارد

– الوظيفة التنسيقية:

يتحرر الزمن في العملية السردية من خطيته فلا يتوالى الأحداث كما وقعت، بل تتقدم وتتأخر حيث أن السارد يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي من الخطاب القصصي تذكير بالأحداث وسبق لها، ربط لها أو تأليف بينه[2] ومن تجليات هذه الوظيفة في متننا الحكائي قول الراوية: "رايحة نحكيلكم حكاية عيشة بنت الحطاب ورايحين تشوفوا ومبعد واش صرالها وكيفاش تزوجت بالغول"

– وظيفة الإبلاغ:

و تتجلى في إبلاغ الرسالة سوءا كانت ذات معزا أخلاقيا أو إنسانيا[3].

– وظيفة إنتباهية:

ونجدها في بعض من أنواع الخطابات وهذه وظيفة يقوم بها السارد باختبار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه ويبرز في المقاطع التي يتواجد بها القارئ على تطابق النص حين يخاطبه السارد مباشرة ومن أمثلته في الحكاية قول الراوية في مستهل الحكاية مخاطبة جمهور المستمعين: "يا سادة، يا مادة، يدلنا ويدلكم لطريق الشهادة"

– وظيفة تعليقية:

وتتمثل هذه الوظيفة في التعليق على الأحداث، و يتكفل بها الراوي من بداية الرواية إلى نهايتها، وقد يتنازل عنها الراوي أحيانا لإحدى شخصياته خاصة ما إذا تعلق الأمر بالحوار فيتحول إلى الوعظ المباشر ويزهر من خلال الأوصاف الحساسة أو... التي يسندها الراوي إلى شخصيته ومن تمظهرات هذه الوظيفة على نص حكاية عيشة هذا الخطاب التعليقي الذي خص تعليق نفسية البطلة المركزية عيشة: وقعدت كي المسكينة وحدها تبكي

---

[1]– سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 108.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– رشيد بن مالك:قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 79.

– وظيفة الاستشهاد:

وهذا بأن يضمن السارد خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته كأن يقول وقعت هذه الحادثة إن كنت أتذكرها جيدا عام 1956 أثناء تسجيلاتي الميدانية للحكايات، كثيرة ما كانت في الروايات تذكر مصدر حكاياتهن كأن تقول إحداهن: "سمعت هذه الحكاية من عند الكبار مين كان في عمري ،،لكان ما كذبنيش ربي".

*** وظيفة إفهامية تأثيرية:**

تتمثل في إدماج المتلقي في عالم الحكاية العجيبة وتبرز هذه الوظيفة في المقاطع العاطفية وأسباب زواج البطلة من منقذها[1].

– الوصف:

يعد الوصف أحد أبرز البنيات الخطابية حضورا في تكوين وتشكيل النصوص الحكائية العجيبة، وضع يؤهله لأن يكون موضوعا للدراسة بوصفه ممارسة خطابية موجهة إلى خلق غايات معينة.

جاء في لسان العرب لابن منضور: "الوصف كالشيء ونعته[2]. فمفهوم الوصف كما جاء في لسان العرب مرتبط بالإظهار و الإبانة و إلى هذا المعنى يذهب ابن رشيق القيرواني إذ يقول: "أصل الوصف الكشف والإظهار[3]".

أما اصطلاحا: فقد جاء في قاموس السرديات أن الوصف " تمثيل الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزمني، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضا عن وظيفتها الكرونولوجية"[4].

فالوصف بهذه الصورة إنما هو ذكر الشيء بما فيه من شيء حيث أنه "استرسال وراء العناصر الموصوفة، فهو أشبه بالحركة التي تقوم بها العين المصورة أثناء متابعة عناصر الصورة"[5] ومن هذا المنطلق فالوصف يعد "أداة أساسية في القصة بها يتم نقل الأعمال بنقل الأحوال، وبها يطلع بالبعد المكاني

---

[1]-سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 110.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مجلد 9، ص 356-357

[3]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و نقده، ج 1،ص 295.

[4]– جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام ط 1، سيريت للنشر و المعلومات، النيل–القاهرة، د ت، ص 43.

[5]– حبيب موسى: شعرية المشهد في الابداع الأدبي، د ط، دار الغرب في النشر و التوزيع، وهران، 2003، ص 51.

إلى جانب الزماني الذي يؤديه السرد و بالإضافة إلى أهمية الوصف بالخبر، فإنه ذو أهمية على مستوى الخطاب وكذلك في مستوى دلالة الحاصلة من تفاعل مختلف المستويات والأبعاد"[1].

وبهذا يعد "الوصف نافذتنا نحو اكتشاف صورة الموصوفات في الخطاب السردي من شخصيات، فأماكن فأشياء داخل المتون السردية و التي لا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف"[2]. بل إنك لا تجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة.

أنماط الوصف في حكاية عيشة بنت الحطاب:

يسجل الوصف ظهوره المكثف في الحكاية،إذ يمكن أن نعلل هذه الكثافة إلى طبيعة الحكاية العجيبة القائمة على المبالغة في التصوير وبنية التشويق التي هي من طبيعة القصص الشعبي، و قد تعددت أنماط الوصف إذ تختلف أنماط الوصف باختلاف الشخصية الواصفة، فقد تكون شخصية رائية أو متكلمة أو شخصية فاعلة، وبالتالي فإن نمط الوصف يختلف حسب الطريقة والوسيلة التي تتخذها الشخصية منفذا للوصف[3]، ووفق ما سبق ذكره فإن أنماط الوصف حاضرة الحاضرة على مستوى الحكائية تتفرع إلى:

الوصف عن طريق القول:description de type dire

وعلى مستوى هذا النمط "يتمظهر الواصف الذي يمثل الراوي الذي بدوره يذكر أو ينقل ما تصفه الشخصية الرئيسية "موجود ثاني"، متحدثا إلى شخصية أخرى عن طريق مشهد وصفي ضمن مقطع وصفي محدد"[4].

ومن نماذج هذا الوصف في الحكاية هذا المشهد الوصفي:

"طاجيني مكسر سلفيني طاجينك نطيب عليه الكسرة " كما يسجل البحث حضور هذا النوع الوصفي عبر هذا الموقع التالي: "سمعوا في الطلاب يعيط ويقول: يا نتاع ربي يا المومنين مدو المعروف" ،ويعلل البحث حضور هذا الوصف أي الوصف عن طريق القول لتضمن الحكاية مقاطع حوارية أسهمت في حضور الوصف عن طريق قناة القول.

---

[1]- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 162

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 291.

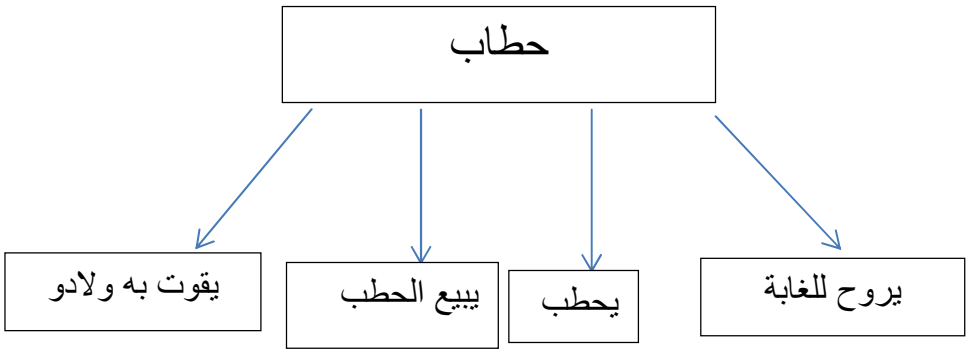
[3]- راضية لرقم: بنية الوصف في رواية المملكة الرابعة-تغريبة موجود الأول للأزهر عطية- مجلة السرديات، ع 4.5، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 11.

[4]- المرجع نفسه: ص 112.

*** الوصف عن طريق الفعل:**

وهو أن تقوم شخصية بوصف شخصية أخرى و هي تنجز عملا أو فعلا ما فتذكر عن طريق الوصف تفاصيل فعلها[1]، إذ يتخذ الوصف شكل نظام من الأفعال و من أمثلته في الحكاية قول الراوية:

باباها كان فقير يروح للغابة يحطب و يبيع الحطب يقوت بيه ولادو، إذ يمكن أن نترجم هذا الوصف إلى مخطط عملي كالآتي:



وهكذا فإن وصف شخصية الحطاب كانت باستحضار أفعالها و أعمالها.

*** الوصف عن طريق الرؤيا:**

وهو كل وصف تكون وسيلته إحدى الحواس الخمس[2] فعلى مستوى هذا النوع الوصفي توكل الرؤية إلى شخصية مشاركة بالأحداث تيسر الانتقال من السرد إلى الوصف و إيهاما بواقعية الموصوف و المروي[3].

*** التداخل بين الوصف و السرد في الحكاية:**

إن نظام السرد في خطاب حكاية عيشة بنت الحطاب قائم على أساس التفاعل بين صيغتي الوصف والسرد وقد اختلف وتباين الباحثون في تحليلهم و تقديرهم للمسافة القائمة بين صيغتي الوصف والسرد، حيث يتباعد الحدان عند البعض حتى يفترقا ويتقاربان عند البعض الآخر إلى درجة التداخل إذا كان كل عمل سردي يحتوي صورا من الحركات و الأحداث، و هذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق، كما أن كل عمل سردي يشمل على صور من الأشياء و

[1]- محمد نجيب العمامي: في الوصف – بين النظرية و النص السردي- ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديد، 2005، ص 77.

[2]- راضية لرقم: بنية الوصف في رواية المملكة الرابعة، تغريبة موجود الأمل، ص 111

[3]- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية و النص السردي، ص188.

الشخصيات، و هي التي تمثل، في العهد الراهن ما يطلق عليه الوصف، و ذلك على الرغم من أن هذه الصور شديدة الامتزاج، عميقتها، دقيقها، متنوعتها، ممتدة على مدى العمل السردي"[1] فما العلاقة التي تجمع بين الوصف و السرد على مستوى النص الحكائي عيشة بنت الخطاب؟ و أي من الصيغة التي تهيمن على النص؟

لتحليل هذه العلاقة كان لابد على البحث الرجوع إلى آراء جيرار جينت الذي فصل القول في حدود العلاقة التي تجمع الوصف بالسرد. حيث قال: " كل حكي" يتضمن بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التعبير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو أشخاص ، وهذا ما ندعوه في يومنا هذا وصفا" [2].

وإذا كان الفرق هنا يبدوا واضحا بين الوصف و السرد ،فإن التمييز على المستوى العملي ليس بسيطا، وهذا التداخل بين الوصف والسرد دفع بجيرار جنيت إلى القول: "يمكن دونما غموض يذكر تصور نصوص خالصة موصوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث ، بل وأي بعد زمني، وإنه لمن السهولة بمكان تصور وصف خال من أي عنصر سردي أكثر مما يمكن تصور العكس"[3] ولإثبات صحة هذا القول من عدمه يستشهد البحث بالمقطعين الحكائيين:

"باباها كان فقير"

"يروح للغابة يحطب ويبيع الحطب".

فالمثال الأول- واستنادا إلى تحليلات جيرار جنيت- يمكن اعتباره وصفا خالصا خاليا من أي تحديد زمني و من أي حركة، بينما المثال الثاني فإنه و بالإضافة إلى الأفعال (يروح يحطب، يبيع والتي تشخص الحركة، فهناك عناصر أخرى في المثال لها طابع وصفي، بل وإن الأفعال نفسها تحمل في ذاتها مظهرا وصفيا فهناك فرق مثلا بين الذهاب إلى الغابة والذهاب إلى البيت ،وهناك فرق بين بيع الحطب وبيع الملابس، فكل نوع من الفعل هو وصف مخصوص في ذاته ،ومن خلال هذين المثالين

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 249

[2] - "tout récit comportE EN EFET .QUOIQUE INTIMEMENT MELEEEES ET EN proportion TRET VARIABLES DUNE PART DES REPRESENTATIONS DOBJETS OU DE personnes QUI SONT LE FAIT DE CE QUE LON NOMME ' aujourd'hui la description " Gérard Genette : figures II, seuil paris 1976, P56 .

[3] حميد لحمداني : بنية النص السردي ، ص 78.

يتبنى البحث فكرة جرار جنيت في طبيعة كل من السّرد والوصف إذ يقول: " أن الأصل يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء"

– بنية الحوار في الحطاب الحكائي العجيب:

يعد الحوار من أبرز الأساليب التبليغية التي تعتمدها الحكاية العجيبة و هو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعا أو غير موضوع، ولتبادل الكلمات بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي، فلا بد إذن من تحديد الحوار الروائي بمقارنته بأساليب تبادل الكلام الأخرى[1]، في حين يرى صاحب المعجم الأدبي أن الحوار حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات[2] ويعد الحوار من أدق وسائل الراوي في رسم الشخصيات والكشف عن أبعادها وتحليل صفاتها فإذا كانت الشخصية محورا رئيسيا من محاور البناء السردي إذ تمثل عند الباحث حسن بحراوي" العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية الضرورية"[3] فإن الحوار يعد عنصرا من عناصر حيوية الشخصية وكاشفا عن مواقفها وخفاياها فالشخصية و هي تتحاور تؤدي مقاصد و توصل محتوى.

تقوم الحوارات الحاضرة على مستوى حكاية عيشة بنت الحطاب على المباشرة الدلالية التي تحتمل تأويلا، فالحوارات قائمة على مبدأ الوضوح و الابتعاد عن الغموض و أغلب الحوارات تتصف بالإيجاز والمرونة في التعبير والابتعاد عن التكلف و الصنعة.

بحركيتها وتأثيرها على الأحداث عامة وعلى الموقف الحواري بصفة خاصة و من أمثلتها:

– قاللها راجلها: خيري تقعدي معايا ولا تروحي؟

– قاتلو: نبقى معاك.

– تعدد وتنوع الشخصيات الحوارية في الحكاية العجيبة منها ما هو بشرى وهذا في الحوار الذي دار بين الجارة وعيشة.

– قالتلها الجارة: أعطيني الطاجين نطيب عليه

– قالتلها عيشة: معليش.

---

[3]– لطيف زيتوني : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص79.

[2]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، 1984، ص 100.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي– الفضاء، الزمن، الشخصيات– ص 20.

ومنها ما هو خارج عن دائرة البشر حيث قد يشترك كل من الحيوان "طائر" والكائنات الخرافية "غول" في نسج أحداث وحوارات حكاية عيشة بنت الحطاب ومن نماذجه في الحكاية ما يلي:

– طل عليه طير قالو: بركاك بركاك يا حطاب لا نكسروك ولا نعوروك على زواج بنتك عيشة، أرواح نعطيك فاش تعيش.

– قالو الحطاب: ما فهمتش.

ومن أمثلة الحوارات الغير البشرية في الحكاية هذا الحوار الذي دار بين الغولة وعيشة:

– قالتلها الغولة: راني رايحة لماليا نعرضهم و نحبك تسيقي الدار بدموعك وتجيبي غناية وتفوتيلي العرضة بحفنة بربوشة

– قالتلها عيشة: ما عليش.

– تنوع الأساليب الحوارية على مستوى المتن الحكائي العجيب عيشة بين الحوار المباشر وغير المباشر ويعد الحوار المباشر الأبرز حضورا و من أساليبه القولية أسلوب قاللها قالتلو، فعندما يذكر الحوار القصصي في الحكاية العجيبة يتبادر إلى الذهن مباشرة هذا الأسلوب الذي ينتشر في النص و يمتد إلى كثير من الأحداث الواقعية و الخيالية. و من أمثلته في الحكاية:

– قالوا هذاك الطير: "أرواح نعطيك فاش تعيش".

– قالوا الحطاب: "ما فهمتش".

وعلى الرغم من أن الحوار المباشر يشبه نوعا من المحادثة اليومية إلا أنه يختلف عنها اختلافا جوهريا في الحكاية فهو نظام اقتصادي و دلالي لا مجال للاعتباطية فيه إذ يسهم حضور هذا النوع في تطوير أحداث الحكاية، و في السير قدما بعلاقة الشخصية بالحبكة و العقدة.

– كما تحضر الحوارات الغير مباشرة في الحكاية ومن نماذجها المونولوج و التي تعني كلام الشخص الواحد و قد ورد شكل هذا الحوار على لسان البطلة عيشة في شكل حوار من نمط خاص بحيث أصبح المتكلم "عيشة" هو نفسه المخاطب وهذا في قولها: يا ويلي يا ويلي ما رحت مع اللي عشقت لا في بيت بابا قعدت فكان بهذا المونولوج التقنية التي أظهرت البعد النفسي من خلال عرض حيرة البطلة ومكنوناتها الذاتية.

وبهذا التحليل يتضح أن الحوار مستوى هام من مستويات التعبير الحاضرة على مستوى نص الحكاية العجيبة والذي يبدو ملائما كاشفا عن أبعاد الشخصية.

4- الصورة السّردية ودورها في تفعيل البعد الرمزي.

أ- تقديم عام:

مصطلح الصورة: هي في مفهومها العام تمثيل للواقع المرئي، ذهنيا أو بصريا أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا أو رؤيتا، وفي هذا الإطار يرى جابر عصفور أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني إذ يقول: "هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية شكلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر و يوجه مسار قصيدته إما حساب النفع المباشر أو كان المتعة الشكلية"[1].

فالصورة بهذا المنظور وسيلة تخدم المعنى الذي يوجه عمل المبدع والتي مهما اكتسبت طابع الخصوصية والتميز إلا أنها لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إذ عرفها مصطفى ناصف بقوله: "الصورة في الأدب تطلق عادة على صائل له صلة بالتعبير الحسي و تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات"[2].

وقد وردت في معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة بهذا المعنى فهي: "تصور حسي في البناء الفكري للناقد والأديب، يكشف عن طريق الدلالات اللغوية أو النفسية تصور ذهني يتم عن طريق التشبيه والاستعارة، وظيفتها احياء كل ما له علاقة بالاستعمال الاستعاري للكلمات المدرجة في النص الأدبي"[3].

فالصورة بهذه المعاني تمثيل حسي للمعنى المراد تبليغه أو بتصور آخر هي تجسيد المنظر حسي أو مشهد خيالي يتخذ اللفظ أداة له.

ونظرا لأهمية الصورة في نقل العالم الموضوعي بشكل أكثر اختصارا و ايجازا في عدد قليل من الوحدات اللغوية فكيف صور المبدع الشعبي المشاهد السردية في منجزه الحكائي؟ و هل نحتاج فقط إلى عملية القراءة لفهم مدلولاتها. أم أنه لا مناص لنا من التفسير و التأويل؟

تتأسس الحكاية العجيبة "عيشة بنت الحطاب" على مجموعة من الصور أكسبت البناء السردي بعدا رمزيا غائر الدلالة، و لعل بلاغة التصوير تكمن في التحام المبدع الشعبي مع عوالمه النفسية ومعتقداته الفكرية والتي تشكلت من خلالها أحداث الحكاية ،وقد ارتأى البحث أن تكون دراسة هذا الجزء

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ط، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص 403.

[2]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، د ط، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ص 3.

[3] - سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية، د ط، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ص 103-104

مبينة على المكون البشري (صورة المرأة)، والمكون الخرافي (صورة الغولة)،والصورة الرقمية في الحكاية العجيبة.

ب– صورة الشخصية الأنثوية:الطبيعة _الثقافة _الأمومة.

اقترنت صورة المرأة بمجموعة من الصور ولعل أبرزها:

– المرأة /الطبيعة :

تكاد تجمع اغلب الروايات المدروسة على العلاقة الوطيدة بين الأنثى كظاهرة جسدية والطبيعة بحيث "تتجلى الأنوثة من خلال الروايات في أبهى صورة في إطار كوني يعلن احتضانا لها و احتفاء بها"[1] اذ اقترن اسم البطلة عيشة بمظهر من مظاهر الطبيعة الحطب وهذا في قول الرواية "كاين واحد الحطاب عندو بنتو يسموها عيشة بنت الحطاب" كما اقترن جمالها بالطبيعة "زينة بالبزاف تقول للشمس طولي ولا أنا نطل" ولعل في هذه مماثلة بين ماهية الأنثى والرمز الطبيعي إذ يبدو معجم الطبيعة مهيمنا في ثنايا السرد الشعبي ملونا لانفعالات الشخصية المركزية إذ يصير المظهر الخارجي والحالة النفسية للمرأة أشبه بالطبيعة ؛وهكذا تبرز الأنوثة منذ البداية على أنها من خصوبة الأرض وحيوية الطبيعة أي تقترن بقيمتي الجمال والطبيعة فالمرأة تمنح الحياة كما تمنحها الطبيعة.

– المرأة / الثقافة:

ترتبط حكاية عيشة بين صورة المرأة وثقافتها وذلك عبر تجسيدات مختلفة التي أثبتت تطور الشخصية المركزية من خلال الخبرات والتجارب التي عاشتها فأغنت شخصيتها ،ويأتي في مقدمتها اندماجها في النظام الأسري وإتقانها للأشغال المنزلية مثل الطهي والتنظيف وهذا في قول الرواية: "جابت الماء وخلطاتو بالملح وسيقت القصر" وقولها: " قعدت فتلت البربوشة "فاقتران المرأة بصورة الطبيعة يقابلها اقترانها بصورة الثقافة وهذا في خاتمة الحكاية حيث قد جسدت القصة "الأنوثة الطبيعة في بدايتها واتجهت نحو تجسيد الأنوثة الثقافة في نهايتها"[2] من خلال تطور شخصية البطلة.

– المرأة / الأمومة:

تربط الحكاية العجيبة المرأة بالأمومة وهذا في قول الراوية :"تزوجت معاه جابت ولاد "فدور المرأة امتد عبر الحكاية من خلال دور الأمومة إذ لا تكتمل صورة المرأة شعبيا إلا من خلال الإنجاب

[1] – عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 135.

[2] – عبد الحميد بورايو:البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 168.

وتربية الأولاد إذ يقال في المثل الشعبي: " لمرا بلا أولاد كي الخيمة بلا أوتاد".ويقال:"لمرا بلا ذرية كالدار المكرية".

ج- صورة الغول في المخيال الشعبي: "جدلية الرعب والحب"

قد يتخيل لدى القارئ أن تحليل صورة الغول تمنح نوعا من الطرافة و التجول في عوالم خرافية لا معنى لها ،غير أن البحث أثبت أن صورة هذا الكائن الأسطوري تركيبة دلالية رمزية زاخرة، ذات صلة بالجماعة الشعبية و هواجسها، فإن كان ظاهرها تخريفا و وهما، فهي في أعماقها عوالم مثقلة بدلالات عميقة تخفي في بواطنها أحلاما و هواجس جماعية وفق الدلالات التالية:

- الغول/عوالم الموت:

الغول من الكائنات الخرافية المتأصلة في فكر ومخيال الجماعة الشعبية فقد "لعب الغول دوره الهام بل و الرئيسي في ضمير الفنان الشعبي منذ المرحلة البدائية الأولى لوجوده فوق الأرض و حتى ضمير الحكاية الشعبية المعاصرة بين أبناء الشعب الذين ورثوا حكاياته مع ما ورثوا من حكايات شعبية"[1].

ولعل أبرز صورة ترتبط بهذا الكائن صورة الموت والهلاك وهذا في المشهد السردي التالي: "جات الغولة فاية عالواد، لقات عيشة، جات تاكلها". فالغول كان وما يزال مصدر للشر والفزع و الموت، فصغار كنا وفي أكثر من مرة عندما نخالف أوامر من أكبر منا نتلقى منهم العبارات التهديدية التالية:" أرواح جا الغول ياكلك" فهذه العبارة بمثابة إشارات تحذيرية، وعلى مستوى النص الحكائي العجيب صورة ومفهوم الغول تنطلق دوما من صورة الحيوان المفترس الموجود دوما، "ولما كانت الحيوانات المفترسة قليلة الظهور للناس فإن المخيلة تضيف له مواصفات قد لا تكون حقيقية ولا تعدو أن تكون مجرد مبالغات في البداية ومن رواية إلى أخرى ومن واقعة وحادثة تولد أسطورة الوحش الغريب الأسطوري يولد على مثلها عالم موازن لعالمنا تسكنه الغيلان والكائنات الخرافية"[2].

فقد كان الموت و لا يزال أحد أهم القضايا التي شغلت الإنسان منذ القدم "فمفهوم الموت مرتبط لدى الكثيرين بانفعالات عنيفة و مشاعر جياشة و اتجاهات سلبية تتجمع معا مكونة ما ندعوه بإيجاز قلق الموت أو الخوف منه"[3] حتى أصبح ينظر إلى الموت بشيء من الخوف و التشاؤم و "ذلك

[1]- فاروق خورشيد: عالم الأدب العبي العجيب ص 163.

[2]- حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي، مقاربة أنثروبولوجية ص 117.

[3]- أحمد محمد عبد الخالق: قلق الموت، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 16.

ما يكتشفه من قول باسكال: إنني في حالة جهل تام بكل شيء، فكل ما أعرفه هو أنني لا بد أن أموت يوم لكن أجهل كل الجهل هذا الموت، الذي لا أستطيع تجنبه"[1].

ولم تسلم الجماعة الشعبية من التعبير على هذا الهاجس فما صورة الغول الحاضرة في الحكاية إلا معادل رمزي لما يشعر به الإنسان من هاجس الموت والهلاك، فما الغول إلا موت و زول ينال من وجود الإنسان و إذا كان الموت في الواقع المصير المحتوم و الخصم العنيد الذي لا يمكن الوقوف في طريقه ومواجهته لصده، ففي عالم الحكاية العجيبة يتاح للإنسان فرصة التغلب على هذا المصير المحتوم من خلال القدرة على التغلب على مصدر الموت و الرعب و هكذا نصبح أمام درجة من درجات تفاعل الذات المبدعة مع موضوع الموت، فهي لا تكتفي و فقط بالتعبير عن هواجسها من قلق الموت و لا تبدي رغبتها في الحياة قولا، بل جسدتها رمزا من خلال صورة الغول، ومهما يختلف معي القارئ في أمر تحليل هذه الصورة، فهو لا يختلف معي في أن الغولة التي ظهرت على مستوى الحكاية لم تكن مقصودة لذاتها بل كانت معادلا مناسبا لما تخفيه الذات من هواجس وما تبطنه من أحلام.

– الغول/القوة:

الغول من المخلوقات التي تتمتع بقوة خارقة وفق تصورات الجماعة الشعبية، فهي قادرة على التشكل والاستخفاء،فعلى مستوى الحكاية تم تصوير الأغوال غالبا في صور بشعة مرعبة فهي "عملاقة في قامتها، تتغذى بلحم البشر، وتهوى سفك الدماء وتتلذذ بالاعتداء على الأرواح ولا شيء أسهل لدى الأغوال من أن تتحول إلى أي صورة شاءت ولأي لون أرادت وفي أي هيئة رغبت"[2]ولهذه الصورة تمظهرات في المنوعة الحكائية "عيشة بنت الحطاب" على غرار الغول الذي أحبّ عيشة والذي تمظهر في صورة طائر "تزوج بيها ذاك الغول، فنهار يولي طير يظل يحوم و في الليل يولي إنس' ، وقد تخيل المبدع الشعبي هذا الكائن في صورة مخلوق يمتلك مسكن و يأكل كالآدميين و هذا في قول الراوية على لسان الغولة: "راني رايحة نعرض ماليا، و نحبك تسيقيلي الدار بدموعك" ،فقوة هذا الكائن إضافة إلى خصائصه الجسمية الخارقة يتمثل في أن "نظامهم الاجتماعي في عالمهم شبيه بما عند الإنسان، إن هذه الكائنات تظهر في جماعات يحكمها نظام و يحكمها ملك صاحب السلطان الأعظم وتظهر متفردة متوحدة وتقترن بمكان معين"[3]، كما تتمتع هذه الكائنات

[1]– عبد الرحمان بدوي: الموت و العبقرية، ط2، مكتبة النهضة المصرية، 1962، مصر ص 8.

[2]– عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب ص 27.

[3]– عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة، 1962، ص 46.

بالغنى وفق التصور الشعبي فعلى سبيل المثال" ليس الطعام الخاص بهذه الكائنات الخارقة شاذا أو غريبا لأنهم يأكلون ويشربون كالآدميين ويوصف طعامهم عادة بأنه كثير لذيذ، وأنهم يقيمون المآرب الفخمة المترفة"[1].

ووفق توجه البحث فقد تكون في صورة الغول القوي المضطهد صورة الإنسان القوي صاحب السلطة النافذة الذي يستغل و يضطهد من هو أضعف منه، فإذا لم يعد للغول القاهر الجبّار من وجود في حياة بل وفي تفكير البشر الآن فإن غيلانا بشرية تعيش بالقرب منا، أو ليست النفوس البشرية الظالمة، المتعطشة للدم و الحرب، النفوس الأنانية الشريرة التي تسعى إلى تحقيق مآربها مهما أحدثت من ضرر للغير، غيلانا من نوع خاص تهدد وجودنا البشري في كل لحظة؟

الغول/عوالم الليل ومعالم الخلاء.

كثيرا ما تقترن صورة الغول بصورة الليل، فحضور هذا الكائن لا يكون إلا ليلا، ففي مقابل النهار يأتي الليل كحيز زمني حامل لدلالة الرعب والخوف، حيث جاء قول الراوية: "هو طاح الليل هو جاها ذاك الغول داير روحو طلاب". فيالها من صورة مدهشة تقرن المكون الزمني بالمكون النفسي فظلمة الليل الحالكة تبعث نوعا من حالة الذهول والحيرة والاضطراب ،ففي مثل هذا الظرف الزماني يكثر الأذى وتقل الحركة والإغاثة . "فقد أحب الإنسان الشمس وسعى لظهورها وابتهج بضوئها،حتى أنه قدسها واعتبرها إلها، فحين كره الظلام واعتبره كائنا شريرا، وكان على الشمس أن تصارع الظلام و تقهره حتى تخنقه تماما، فتسرق هي الأخرى بضوئها البهيج حماية للإنسان، و من هنا كانت رحلة الشمس فتظهر عندما تتغلب على الكائن الشرير أي الظلام، ثم تختفي عندما يظهر الكائن الشرير و يتغلب عليها". [2].

إذن فعملية التأثر بين العالم الإنساني والعالم الزمني واضحة المعالم ،فالإنسان تزداد مخاوفه و هواجسه وتزداد تصوراته في هدوء الليل وظلامه، " وكذلك الليل كثيرا ما يراه الإنسان كائنا مهولا يبتلع كل شيء ، والليل في الحكايات التترية والسبيرية وحش مهول يستقر فكه السفلي في الأرض في حين يصطدم فكه العلوي بالسماء "[3] وكما ترتبط صورة الغول بالليل فإنها ترتبط أيضا بصورة الخلاء حيث صورة الحكاية أن لقاء عيشة بالغولة كان في مكان الواد: "جات الغولة فايتة مالواد" فمن يجوب

[1]- عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية ،ص 53.

[2]- مجدي محمد شمس الدين: القص بين الحقيقة و الخيال، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص 154.

[3]- فريدريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية-نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها- ترجمة نبيلة إبراهيم ،ص 94.

الأماكن الخالية تتراءى له المناظر العجيبة والتمثلات الغريبة مما يجعله يتصور كائنات خرافية، فالخلاء و منذ القدم أوجد العديد من التصورات الخرافية وفي مقدمتها الغول، إذ ارتبط تصوره بالمكان الخالي، و ما يلقيه من رهبة في نفسية الإنسان فقد "كان العرب يزعمون أن الغول يتوغل لهم في الخلوات و يظهر لخواصهم في أنواع من الصور"[1].

تصور يبدو قريب إلى المنطق خاصة وان الجماعة الشعبية كانت تعيش في جماعات صغيرة في الخلاء و مع قلة الأشغال كانوا يتوهمون وجوده، من هنا ندرك تأثير البيئة على تفكير الجماعة، ومدى استعاراتهم المنتزعة من صميم الإقليم والمكان ،حيث يرى الجاحظ أن "الإنسان إذا استوحش تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه، و انتقصت أخلاطه، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع[2]."

– الغول/الحب والزواج.

من المفاصل الفاتنة التي يتجلى فيها فعل الخيال المتجاوز، صورة الحب في الحكاية العجيبة و لست أعني هنا الحب بين إنسان وإنسان بل أعني نوعا مخصوصا بذاته ،وهو ذلك الحب الذي ينشأ بين الغول والإنسان ،إذ تقابلك هذه الصورة في حكاية "عيشة بنت الحطاب" التي أحبها غول فتمظهر لها في صورة طائر ليتحول إلى صورة إنسية و يتزوج منها "و ما أكثر الجميلات اللواتي أحبهن عفاريت في ألف ليلة و ليلة فارتفعن بهن في آفاق السماء"[3]، فصورة هذا الحب تمثل الذروة الجمالية لفعل الإبداع الخلّاق ،فعلى مستوى هذا المشهد يتعطل الوجود و قوانينه و يتحول عالم الحكاية إلى عالم خارق لكل ما هو مألوف، فمثل هذه الصورة إن كان ظاهرها وهما، فهي في العمق لوحة شعبية ذات أبعاد دالة ،فهذا الحب العجيب بين الغول و الإنسان يرمز في الغالب الاعم "إلى هذا الشوق عند الإنسان في الامتزاج بالمجهول الذي يسيطر عليه و يفوقه في قدراته و امكانياته، وسواء كان الأمر نوعا من الحلم، أم كان إحساسا بالخوف على ذهاب أيام السعادة، أم كان أثرا من آثار الغيبوبة المخذرة فنحن يجب أن نضيف إلى كل هذه التفسيرات التي قدمها دارسو الأدب الشعبي لهذه الظاهرة، البعد الإنساني الذي يتمثل في الشوق إلى قهر المجهول، و جعله معلوما طيعا في خدمة الإنسان ليتساوى مع أصحاب القدرات الخارقة التي تصور الإنسان أنهم يعيشون معه في عالمهم دون

[1]– عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص 24.

[2]– الجاحظ: الحيوان، ج6، ص 249–250.

[3]- فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب ، ص43.

أن يراهم هو، وإن كان ينسب إليهم كل الظواهر الخارقة التي تحيط به و تؤثر في حياته"[1]. وعليه فصورة الحب والزواج بين الإنسان والغول ترمز في العمق إلى رغبة الجماعة الشعبية في المساواة بين هذين العالمين المتمايزين ،كما ترمز إلى شوق الإنسان الدائم إلى معرفة المجهول بل وحتى قهره ،كما تعبر عن رغبة في خلق نوع من الوحدة بين العالم البشري البسيط و عالم الغيلان الخارق، وبصورة الحب التي وقع تصويرها في الحكاية، تتضح لنا خصوصية الحكاية العجيبة والتي تتحرك ضمن منظومة تخيلية باهرة تحتضن أحلام الجماعة و آمالها و لعل القارئ استطاع بعد ذلك أن يدرك قيمة الحكايات الخرافية ، وأنها ليست حكايات عجائز، وإنما هي أدب شعبي يعبر عن مشكلات الإنسان الشعبي و يحقق له رغباته وآماله، فما صورة هذا الحب إلا نزوع جمعي نحو خلق عالم مثالي سحري، تجتمع فيه الأضداد و تتلاشى فيه المستحيلات تحقيقا لآمال عميقة قد تبدو غريبة ظاهريا. كما لا تخلو صورة الغول العاشق الذي أحبّ البطلة عائشة و الذي تحول إلى إنسان امتثالا لرغبتها من معاني إنسانية راقية ،فصورة الغول الذي يتحول من صورته الخارقة أي من صورة الشر الذي يمثله قد "أخذت في الوقت نفسه دور المخلص للمستمع إلى الحكاية نفسه، الذي هو في حاجة ماسة من الخلاص من السوء الذي يعانيه أو الذي يخشى أن يصيبه ذات يوم[2]"، فمرة أخرى تصور لنا الحكاية العجيبة قوة الحب في تغيير واقعنا من السوء إلى الأحسن، فالحب وحده قادر على تغيير أنفسنا مهما بدت مظلمة، فكم من شرير تحول إلى نموذج خير عندما وجد قوة الحب وعاطفة الاهتمام. وكم من طيب تحول إلى عنوان الكراهية تحت تأثير قوة الشر وأثر الإهمال "ألا تقدم هذه التجربة صورة صادقة للشر الذي يمكن أن يتحول إلى خير عن طريق الحب الصادق والكلمة الطيبة؟"[3] أجمل أن تحب، والأجمل منه أن تجد طرفا يدفعك نحو الأفضل، و يغير منك نحو الأجمل.

د- الصورة الرقمية ودلالتها عند الجماعة الشعبية:

غدا اليوم عالما رقميا يعتمد على الأرقام les chiffres وأصبح التعامل معها بمثابة شفرات وإذا كان هو حال اليوم فقد كان للأعداد سلطان عظيم في نفوس الأقوام القديمة ،من هنا فقد اختصت بعض الأرقام برمزية مخصوصة، وعلى مستوى الجماعة الشعبية فان استخدام الأعداد يوحي بدلالة اعتقاديه وأكثر الأعداد تكرارا عل مستوى الإبداعات الشعبية العدد 7 والعدد3فتوظيفها "يستند في الحقيقة

[1]- فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 49.

[2]- عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، ص 220.

[3] - نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 93.

إلى مجموعة من الاعتقادات والتصورات التي يرجع بعضها إلى أصول بدائية قديمة"[1]ويبدو ان لضاهرة الارقام "سحرا خاصا لا يمكن تجاهله هي في رؤيا الجماعة علامات ومؤشرات من المعاني تختلف باختلاف الصيغ الحكائي الذي ترد فيه ،فالأرقام لها "سحرا خاصا لا يمكن تجاهله وذلك لكثرة استعمالها في الحكايات وبين الناس ،وفي كتب التراث والتاريخ وأكثر هذه الأرقام ورودا فيما بينهاالرقم 7 وليس غريبا تكرره وهو يحمل وراءه تاريخا حافلا في الديانات والأساطير و التاريخ"[2].

جاء ذكر هذا الرقم على مستوى الحكاية النموذج في قول الرواية: "سبع تفاحات يجونا من الجنة نقسموهم تفاحة تفاحة ،وزوج لمول القصة" وقول الراوية: "وبعدما فاتو سبع أيام جاء الغول خطف عيشة" ويبدو أن تأثر الجماعة الشعبية بهذا الرقم يرجع إلى القران الكريم و الذي توتر فيه ذكر هذا الرقم وهذا في عدة مواقع، كما أن اليوم المقدس في الإسلام هو يوم الجمعة وهو اليوم السابع من الأسبوع كما أن العدد سبعة يحضر في كثير من الطقوس الدينية على غرار مناسك الحج الطواف سبعة مرات بالكعبة وغسل الإناء سبعة مرات إذا لعق به الكلب وعلى مستوى ممارسات الجماعة الشعبية يسجل هذا الرقم حضوره المتميز على غرار احتفالية الأسبوع إذ يعتبر تجاوز الأيام الستة من حياة المولود و الدخول في اليوم السابع مؤشرا دالا على أن العدد الزمني قد بدأ حيث أن اليوم السابع هو همزة وصل بين ما فات وبين ما هو آت ؛"الرقم سبعة إذن يشير إلى التدرج والدوران ثم العودة إلى البداية أو الميلاد من جديد ومن هنا كان احتفالنا بالطفل الوليد في اليوم السابع لولادته"[3] إضافة إلى هذه الاحتفالية نجد عادة التسبيع مثل تسبيع البيض أي تمريره على الرأس سبع مرات لمن هو مصاب بالعين ،وكذلك الشأن بتخطي العاقر من النساء خيط معين سبع مرات إن هي أرادت الإنجاب بطلب من العراف ،لتنتقل رمزية هذا العدد إلى الحلي الذهبية من خلال الأساور المعروفة باسم أسبوعيات أي سبعة أساور تباع عند الصائغ تربطها حلقة من الذهب فهي ليست ستة أو ثمانية وإنما سبعة إذ تمثل التمسك بين الزوجين مع كثرة الخلفة ،كما يظهر هذا العدد في طقوس الزواج فالمرأة التي تزوجت حديثا تعاود الرجوع إلى بيت أهلها بعد سبعة أيام إلى غير ذلك من السلوكيات الشعبية التي يحضر فيها العدد سبعة.

[1] - عزالدين اسماعيل :القصص الشعبي في السودان،ص11.

[2] -عمر عبد الرحمان الساريسي:الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني،ص250.

[3] -عزالدين اسماعيل :القصص الشعبي في السودان،ص204.

– العدد ثلاثة ورمزيته:

تواتر هدا الرقم في الحكاية العجيبة وهدا ما برز في الحكاية من خلال تكليف عيشة بنت الحطاب بانجاز ثلاث مهمات "نقبلك تسيقي الدار بدموعك وتجيبي غنايا وتفوتيلي العرس بحفنة بربوشة"،وليس هذا الحضور بالاعتباطي إذ لعل"أهم أداة ساعدت على هذا التماسك والتثبيت في غفلة من انتباه السامع والقارئ هو متوالية التكرار الثلاثي للفعل الذي يعتبر قاسما مشتركا بين الحكايات العجيبة"[1] حيث تقترن متوالية العدد ثلاثة عند فريدريش بتكرار الأحداث إذ يعتبر بمثابة قانون يوفر للحكاية تصوير الموضوع بطريقة أكثر اقتصادا ،إذ تقترن متوالية العدد ثلاثة عند فريد ريش بتكرار أحداث الحكاية لتعتبر " بمثابة قانون يحقق للحكاية الخرافية تصوير الموضوع بطريقة أكثر اقتصادا إذ استوجب تكرار الحدث من اجل إبرازه"فإذا أرادت الحكاية الخرافية أن تبرز حدثا ، فإنها تكرره والأدب الحديث يحقق هذا الغرض عن طريق تصوير التفصيلات تصويرا دقيقا أو عن طريق استخدامه وسائل أخرى على أن الحكاية الخرافية تصور الموضوع مرة أخرى بطريقة أكثر اقتصادا ويتصل بذلك قانون العدد ثلاثة"[2] من جهة ثانية يتحتم على البطل أن يكرر محاولاته حتى يصل إلى هدفه يقول فريدريش:"وفي هذا أهمية ملحمية خاصة فالمحاولة الأخيرة هي التي تتم بنجاح والأخ والأخير بين الأخوة هو الذي يصل إلى ما حاول أن يصل أليه أخواه الآخران دون جدوى"[3] بينما تجد نبيلة إبراهيم تربط هذا العدد بخاصية الكمال، إذ يكسب هذا العدد الحكاية سحرها حيث تقول:"فإذا تساءلنا عن سبب هذا نقول أن العدد اثنين الذي يساوي العدد واحد مزدوجة يرمز إلى التضاد ،النور الظلمة :والماء والأرض والليل والنهار ولكنه لا يدل على النهاية ولا الاكتمال وهو في ذلك يشبه الخط الذي يصل بين نقطتين فمن الممكن لهذا الخط أن يمتد إلى ملا نهاية ويظل مع ذلك محصورا بين نقطتين أما العدد ثلاثة فهو يعطي للشكل سحره واكتماله فالمثلث مثلا شكل هندسي يكتمل عندما يصل بين ثلاث نقاط"[4]،من هنا يرتبط هذا العدد بكمال التجارب "حيث أن الحكاية الخرافية– خاصة–وقياسا على ذلك لا تشعر بكمال التجربة إذا ما جربت مرتين ، بل لا بد من أن تجرب ثلاث مرات والمرة الثالثة هي الحاسمة"[5] وفي المثل المصري يقال : " الثلثة ثابتة"كما يرتبط العدد

[1] - مصطفى يعلى:القصص الشعبي بالمغرب،ص64.

[2] – فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية – نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها – ترجمة نبيلة إبراهيم، ص 146.

[3] -المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] – نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي– من الرومانسية إلى الواقعية– ص 159.

[5] - داودسليمان الشويلي: القصص الشعبي العراقي،ص29.

ثلاثة عند كراب بتوريث الابن الأصغر "فقاعدة توريث الابن الأصغر كانت تستند إلى تفكير عملي خلاصته انه عند وفاة رأس العائلة يكون اصغر الأبناء أشهم حاجة إلى بيت عائلته ذلك أن إخوته الكبار لهم من الوقت ما يكفي لان يديرو أمرهم بأنفسهم"[1]

5- نظام الاختتام في الحكاية العجيبة: انثروبولوجية الخواتم الشعبية.

أ- تقديم عام:

إذا كان الاستهلال أول خطاب يقذف بالقارئ في خبايا النص، فان الاختتام هو ما يبقى في ذهن القارئ لحظة انفصاله عن النص إذ يمثل أخر بنية سّردية تعلن انتهاء نص الحكاية العجيبة وبالتالي انتهاء الحركة السردية , نهاية تأتي في الغالب الأعم نهاية سعيدة تفاؤلية بالقضاء على مصدر الشر وزواج البطل بالبطلة التي يريدها, فمثل هذه النهاية السعيدة "تعكس أحلاما قديمة لتطلعات الفرد العربي في تخلصه من بعض العوامل التي تفوق حصوله على ما يريد من مجد"[2] فما دام الواقع التي تعيشه الجماعة الشعبية واقعا غير مقنع كان لابد من إيجاد منفذ لراحة والأمل و التفاؤل، فصّورة الحكاية العجيبة مع ما تحمله من نهاية سعيدة لتمثل بذلك الأدب المعبر عن الرغبة الإنسانية الملحة في تغير وجود الإنسان بل تغير الوجود كله، وتكاد كل الحكايات تتفق في نهاياتها السعيدة بانتصار الأخيار ومعاقبة الأشرار وهذا ما يفسر تعلق كل واجد منا بالحكايا إذ تحقق كثيرا من آمالنا ورغباتنا النفسية والجسمية في جو خيالي فنجد فيها انتصار قوى الحق على الباطل كما أن فيها عجائب وغرائب وأمثلة للصدق والتضحية والوفاء.

ولان القاص الشعبي يريد للخير دائما أن ينتصر فهو يصطنع له كافة الوسائل التي تحقق هذا الانتصار ولا شك أن هذه النهايات السعيدة "لا تكشف عن إحساس ذاتي وإنما تكشف عن إحساس شعبي متفائل تختفي معه النغمة الحزينة"[3] ،ومن هنا فان الحكاية العجيبة عبر نهايتها تمنح للقارئ " سيناريو المنتصر le sonario de gagneur ففي الحكاية تكون الظروف التي يمر بها البطل غير مهيأة للنجاح أما لفقره المدقع أو لصغر سنه أو يتمه وتشرده فيواجه كل المصاعب والمتاعب ولكنه ينتصر في النهاية وهو أحسن سيناريو تفائلي"[4]، وهكذا تتحقق النهاية السعيدة والتي تكون

[1] – الكزندار هجرتي كراب: علم الفلكلور، ترجمة رشدي صالح، ص 146.

[2] – فاروق خورشيد: علم الأدب الشعبي العجيب، ص 48.

[3] – نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 92.

[4] – محمد الجويلي: أنثروبولوجيا الحكاية، ص 7.

تفائلة وسعيدة في الحكاية الخرافية لان "التفاؤل عندئذ يصبح نهاية طبيعية بل ضرورية بالنسبة لحكاية يقوم فيها الخيال بالدور الرئيسي فيزخرفها بما يشاء من الأوهام السعيدة التي يجد فيها الإنسان تعويضا كافيا عما هو كامن في نفسه من ألام"[1]، وكما ألح الدارسون على أهمية الفواتح النصية لفهم خبايا النص ركزوا اهتمامهم أيضا على الخاتمة النصية باعتبارها قفلا للنص .

ولان الخاتمة والاختتام اخر ما يعلق بالأسماع فقد نالت عناية البلاغين اذ يقول ابن الرشيق عن الاختمام:" واخر ما يبقى في الاسماع وسبيله ان بكون محكما لا يمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده احسن منه"[2].

وعلى مستوى النصوص السردية الحكائية العجيبة فقد تميزت بخطابات اختتامية تأتي لتعلن عن انتهاء السرد إذ تتميز الحكاية العجيبة بعبارات ختامية فالقصص الشعبي"قد اضطلع لنفسه تقليدا بعينه فيما يخص البداية والنهاية أصبح مع مضي الزمن توقيفا يلزم بيه بطريفة تلقائية" وكما الحكايات توقيفا بعينه فيما يختص بالبداية كذلك تبين للدارسين من خلال الاستقراء أن نهاية الحكايات لها توقيف خاص أي تقاليد فنية مطردة"[3].

فالحكاية "لا تنتهي فجأة وقد ألفينا تماما قانون البداية هذا و قانون النهاية إلى درجة أننا قلما نتصور غيرها"[4]،وعلى مستوى الحكايات المتداولة بإقليم منطقة البرج فقد اتسمت الحكاية بعبارات ختامية معلنة عن نهاية السّرد ،إذ يشعر المستمعون عن طريق صياغة اختتامية بالعودة مرة اخرى الى عالم الواقع عن طريق معاني متضمنة في هذه الصياغة،ومن أشهر العبارات الشائعة في المنطقة :

"الواد الواد وحنا نحاكي في الجواد".

"تفاحة تفاحة للي قعود والشيطان في راسو عود"

"هذا ما سمعنا هذا ما قلنا".

"هوما بحذو لحريق وحنا نخذو طريق طريق، هو ما يبتو على بطن الديس* وحنا نبتو على حلاب** رفيس".

---

[1] – عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، ص 23.

[2] – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، جزء1، ص 239.

[3] –. عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، ص12.

[4] – فريديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية – نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها – ترجمة نبيلة إبراهيم، ص 146.

* - الديس: نوع من أنواع النباتات يشبه الحلفاء.

** - الحلاّب: هو عبارة عن قدرة من الطين.

فمثل هذه الصيغ الاختتامية تؤدي وظيفة هامة اذ تشكل اطارا سرديا معلنا نهاية احداث الحكاية.

ب- البناء اللغوي لخطاب الاختتام.

خصت راوية حكاية "عيشة بنت الحطاب" بالعبارة الاختتامية التالية:

"حكايتنا دخلت للغابة والعام الجاي جينا صبابة."

يجسد هذا الخطاب على المستوى الهندسي للنص موقع نهاية حكاية "عيشة بنت الحطاب" وقد جاء وفق نظام لغوي ودلالي لا يقل اهمية عن ذلك الذي تأسس عليه الخطاب الاستهلالي في الحكاية العجيبة ،وكما هو ظاهر يلاحظ تكرر صوتيات في جزئيات هذا الخطاب (غابة ،صابة) تسمى فواصل لتأسس بذلك علاقات بديعية اطلق عليها السجع الموازي "وهو توافق للفاصلتين في الاخير وافضله ما تساوت فقره"[1].

كما وردت صياغة هذا التركيب جملة اسمية وهو حال أغلب الصيغ الإختتامية ما يوحي بنهاية الحركة وإعلان لحظات السكون والاختتام على اعتبار أن الجمل الاسمية "تدل على الاستقرار والثبوت"[2].

ج- النظام الدلالي:

كما جاءت الخاتمة وفق نظام لغوي ؛فقد انبنت على نظام دلالي ورمزي عميق فقول الراوية: " حكايتنا دخلت للغابة " هو اعلان سردي عن الخروج من العالم الخيالي إلى عالم الواقع من خلال استحضار رمز الغابة فاذا كانت حدثية الحكاية قد بدأت داخل النص السردي من هذا المكان اذ مثلت الغابة مصدر رزق للحطاب، فهي تنتهي عند المكان نفسه ومما لاشك فيه ان الغابة لها من الدلائلية ما يوحي برامزية مقصودة في ذاتها.فالغابة هي الخلاء الحقيقي الذي يحيل إلى فكرة المكان غير المأهول وغير المؤنس فمن يرتادها يضع دائما في حسبانه إمكانية مصادفة حيوانات خطرة إذ كانت ولا تزال رمزا لشريعة التوحش ولعل غاية الراوي من استحضار هذا المكان الاسطوري ليزرع في قلوب المستمعين وخاصة الاطفال الخوف فيخلدون إلى النوم ،والغابة لبست فضاء ا موحشا دوما اذ انها في الكثير من الحالات "تتحول إلى فضاء مأهول مؤقتا وذلك لما توفره من موارد حيوية

[1] – السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999، ص 331.

[2] – فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية – تأليفها وأقسامها- ص 162.

للإنسان"[1]، من هنا فالغابة فضاء حيوي بمنح الحياة بكل معانيها ،وفي نظري فان الراوية تخاطب منطق السامع وتريد أن توحي له بان الحكاية وان انتهت في الظاهر فان نشاط السّرد مستمر ولا يمكن ان يتوقف ما دامت عناصر الحياة موجودة .

ومن هنا فالاختتام خطاب حيوي يصر على الحكي المستمر لتستمر معه الحياة ،ولعلّ ما يدعم هذه الفكرة أكثر قول الراوية في الجزئية الثانية من الخطاب : "العام الجاي تجينا الصبابة" والتي يستشف منها شيء من التفاؤل والارتباط بالطبيعة يمكن ان يعوض قسوة البيئة الجغرافية والاجتماعية ما دام لفظ الصابة تعني به العامة الخيرات والنعيم التي تجود بها الطبيعة في مواسم جني المحصول والثمار فالخصوبة كانت وما زالت تشكل انشغال الجماعة الشعبية في منطقة البرج باعتبار أن الحياة بأسرها تتوقف على المحصول الزراعي الجيد ،إذ تشكل الفلاحة في المجتمع البرايجي مصدر رزق اساسي وحيوي "فنظرا لطبيعة المنطقة ومناخها فقد اختصت بالطابع الفلاحي بالدرجة الاولى"[2]، وقد ربطت المجتمع البرايجي بالأرض "فإنتاج الغذاء لا مجرد جمعه قد أحدث تغيرا كبيرا في حياة الإنسان من خلال إعادة تنظيم طريقة تفكيره حول بيئته"[3].

فعلاقة الفرد البرايجي بالأرض علاقة مقدسة قد تهون الأرواح من اجلها لدرجة أن بعضهم يقسمون بها " وحق هذي الأرض لي ما صح لي منها غير شبر " وبعضهم يقسمون بمنتوجاتها التي هي ثمرة مجهودهم فيقولون : "وحق زريعة الروح"، كناية عن القوت وقد يدخلون في صراع من اجلها يمتد أجيالا ولا يزال إقليم المنطقة يختص بكثير من التظاهرات والطقوس والتي تحمل هوية فلاحية تستمد اصولها من طقوس دينية ورواسب ثقافية قديمة من اجل ابتغاء عام فلاحي كله خيرات على غرار عادة بوغنجة.فإذا ما حدث وتعرضت المنطقة للجفاف الذي يهدر المحاصيل الزراعية تقام عادة بوغنجة والتي هي اكثر تأصلا في الأرياف، ويحمل هذا الطقس هذا العيد هوية فلاحية لأن الناس يعيشون من هبات الطبيعة ،يتجسد في صناعة عروس إله المطر في شكل دمية يؤلف الغراف هيكلها الأساسي ثم تنصب على عمود ينتقل به هؤلاء من مكان لآخر في القرية لجمع المحاصيل الزراعية الضرورية لإعداد وجبة العشاء الجماعي. ولا تصبح ممارسة هذه الطقوس دلالية على هذا العيد الفلاحي إلا إذا رافقها الإنشاد أثناء التجوال وهو الدعاء إلى الله من أجل الاستمطار.

---

[1] – حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي – مقاربة أنثروبولوجية– ص 59.

[2] – مزيان وشن: إقليم ولاية برج بوعريريج عبر العصور، ص 19.

[3] – بيتر فارب : بنو الإنسان، ترجمة زهير الكرمي، عالم المعرفة، الكويت، 1983، ص 61.

شخصيا عايشت هذه التظاهرة ففي عام 1998 قرر سكان قرية بوقبيس اقامة هذه العادة فكلفونا نحن الاطفال بممارسة بعض الطقوس ممثلة في صناعة عروس أو دمية يؤلف الخراف هيكلها الاساسي وتلف حولها الاقمشة ثم رحنا نتجول في أنحاء القرية مرددين أدعية مختلفة من اجل الاستمطار اي طلب المطر.

ابو غنجة حرك راسك لعام الجاي ترو ناسك .

وبعدما جمعنا محاصيل زراعية مختلفة من اجل اعداد وجبة غداء جماعية والتي تكفلت نسوة القرية بها، من خلال الشاة التي تقدم كأضحية ،ففي كل الحضارات تأكد وجودة الأضاحي في الشأن الزراعي حتى أنها كانت أضاحي بشرية "إذ عدت الأرض الأم إلهة للموت فلان الإنسان أحس بها ،بالتأكيد وكأنها رحم كوني وينبوع لا ينضب لكل خلق ،ذلك أن الموت بحد ذاته ليس خاتمة نهائية وحاسمة،وليس تلاشا كما يتصوره أحيانا أبناء العالم الحديث ،إن الموت يمثل البذار الذي يعطي عند دفنه في أحشاء الأرض نباتا جديدا" [1]ليأخذ الرجال تلك الدمية الى ضريح ولي "صالح بن قدور" مؤدين نوعا من الرقصات تمثل أوضاعا معينة من الطيور، وفجأة عندما تسقط أول قطرات المطر يرجعون إلى القرية ،ففي الاحتفالية التي تهدف إلى ازدياد خصبة الحقول يلعب الرقص دورا مركزا "وتتبع الرقص بالرجوع إلى مراحل التوحش البربرية يكشف لنا عن هذه الحقيقة وهي أن الرقص يهب الفرح لأرواح الناس ،وان الناس عندما يرقصون فان المحاصيل تنمو بصورة طيبة"[2].

من هنا يتضح أن الخطاب ألاختتامي هو صياغة شعبية مغلفة بمضامين عميقة عمق تفكير الجماعة الشعبية.

[1]- ميرسيا الياد:الأساطير والأحلام والأسرار،ترجمة حسيب كاسوحة،ص 287.

[2] – فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟ ، ص 120.

خاتمة

خاتمـة:

بعد هذه الجولة في العوالم السّردية للحكاية العجيبة يتوصل البحث إلى تسجيل النتائج التالية:

– تنتمي المدونات الحكائية الواقع جمعها ودراستها إلى نمط من الإبداع الشعبي الإنساني انجاز البحث إلى تسميته بالحكاية العجيبة (Le Conte Merveilleux)، فن الخيال المتجاوز وابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود لما تمتلئ به من شخصيات خارقة، وأزمنة غير منطقية، وأمكنة غير مرئية وبطولات فوق طبيعية ،إلى غير ذلك مما يثير العجب في النفس، وما حضور تلك التكوينات والمظاهر الخارقة وراء المكونات السردية إلا دلالة على غنى المخيلة الشعبية (Limaginaire Populaire)وما تعد به من مجازفات شكلية ودلالية وقدرتها على طرح نماذج تضاهي الإبداعات الرسمية في مستوى الفعل التخيلي، حضور العجيب بهذا الشكل المتون السردية الشعبية يدفع بالبحث إلى ضرورة قيام دراسات تتولى مهمة التنقيب والتصدي لهذه السيولة التخيلية التي تتجلى في الإبداعات الشعبية.

– إن النزوع الجمعي نحو ارتياد عوالم الخرافة ما هو إلا بحث عن نسخة جميلة لعالم مفتقد ورغبة عميقة في قهر واقع معقد ،فالحكاية ليست مجرد ألاعيب خارقة تتملص من مواضعات الواقع بقدر ما هي صياغة لواقع أجمل .

– لا تكتفي الحكاية العجيبة بان تكون خطابا تسلويا يمنح معناه بسهولة ويهب نفسه في يسر، بل هي خطاب مغلف بمضامين وقيم عميقة عمق تفكير الجماعة الشعبية، شخصيا علمتني حكاية البطلة الضحية "حد الزين" التمسك بالقيم مهما كانت الظروف قاسية، علمتني أن صاحب الحق سينتصر يوما وأن ضاع حقه يوما ما ،علمتني أني لو فكرت ولو للحظة واحدة أن أخذ مكان غيري سأخسر نفسي ومبادئي وعلاقاتي مع غيري وما جاهدت كي أحققه بطريقة غير شرعية ،بينما جاءت حكاية البطل الملحمي "هارون الرشيد" هي الأخرى زاخرة بالمعاني العميقة فان كان من الجميل أن يحلم الإنسان بالارتقاء فالأجمل منه أن يسطر أهدافا وأن يبذل مجهودا، ومع صوت الجماعة الشعبية الذي قد يستهين به البعض تصور العواطف في أسمى وأبهى صورها فالحب وبنموذج البطل الملحمي يصبح مصدر قوة وحافز نحو إثبات الذات ورسم الكيان، بل هو موافق تصنع لا أقوال تردد وما أحوجنا في عصر شيئت فيه كل العواطف إلى مثل هذه الصورة،ومع حكاية الأغوال "عيشة بنت الحطاب" التي يبدو باطنها حافلا بالمضامين الرمزية، فما الحب بين الإنسان والغول إلا

لوحة مثقلة بدلالات رمزية من خلال رغبة الجماعة وحنينها إلى تغيير ما في العالم من شر عن طريق الحب والاهتمام وبهذه المعاني أتوصل إلى أن الجماعة الشعبية رمزية في تعبيرها من خلال قدرتها على التخلص من المعطى المباشر وإعادة صياغته مفصولا عن الواقع ضمن عوالم هي من نسيج أحلامها وآلامها وآمالها.

– لا وجود لأي وحدة ضائعة فوضوية ،أو بدون معنى ،فلا عشوائية ولا تخبط في تركيبها السّردي ،بل أن السائد فيها الدقة والتماسك ،وإجمالا يمكن القول عن خصائص البناء السّردي للحكاية العجيبة وفق تصنيفاتها ما يلي:

1– نموذج البطلة الضحية :

–ينتمي الخطاب الحكائي"حد الزين" إلى صنف الحكاية العجيبة ذات البطلة الضحية بأن يتعرض البطل إلى تجارب قاسية مع تواجد قوة الشر، لكن ما تكاد تنتهي حديثة الحكاية العجيبة حتى يتم استعادة التوازن المفقود، فليست البطولة في رؤيا الجماعة الشعبية تقتصر على من يقوم بأعمال بطولية وإنما تمتد لتشمل كل من يمر بتجارب قاهرة لكنه ينتصر في النهاية، بقوة إيمانه وعدالة قضيته وتلك هي أرقى صور البطولة.

– تكتنز الاستهلالات الشعبية بطاقات شكلية وحمولات دلالية لما لها من أهمية في رسم هوية وخصوصية الحكاية وتوجيه دلالات مقصودة فضلا عن دورها الجوهري في الحفاظ على معالم وحراسته وتقاليده وأعرافه، كما تكشف هذه الخطابات الهندسية الصغيرة على خصوصيات البيئة إذ تحمل مضامين اجتماعية أدبية وثقافية عميقة عمق تفكير الجماعة الشعبية تساهم بشكل مكتف في تأسيس رمزية الخطاب الحكائي، كما تساعد هذه الفواتح كخطابات بدئية بإبراز فنية هذا الشكل التعبيري الذي يخضع لمعايير بنائية منظمة بدءا من صيغ استهلالية تدخل المتلقي في عالم السرد وصولا إلى صيغ ختامية تعلن انتهاءه ،و بين الصيغتين نوع من التكامل والتواصل الدلالي الذي يؤسس العالم الحكاية كما تسعى الحكاية عبر فواتحها إلى أن تؤسس لمشروعية خطابها بفضل ما يجب أن تتوفر عليه من تقاليد وطقوس حكائية وقدرات تخيلية تجعل من كلام الراوي معرفة ذات مصداقية وتمنح للحكاية سلطة وشرعنه أكبر.

– أثبتت المقاربة المورفولوجية للحكاية العجيبة استنادا إلى النموذج البروبي(model proppien) أن الحكاية بنية شّكلية منسجمة العناصر والأجزاء، فهي نظام تركيبي متكامل من الوحدات الوظيفية التي يمكن تفكيكها واستنباط مختلف العلائق التي ترتبط بها والتي تؤطرها حتمية ومنطقية وفنية .

– تكاد تقترب الحكاية المتداولة بإقليم منطقة البرج من النموذج الوظيفي البروبي المعروف إذ حافظ رواة المنطقة على التشكيل الوظيفي للحكاية من خلال حضور عدد من الوظائف التي لا تخرج عن الإطار الوظيفي الذي يحدده بروب ما يكسب الحكاية المنتشرة بالبرج مظهرا عالميا وهذا مظهر من مظاهر الثبات في البناء التركيبي لها

– من جهة ثانية مارس الرواة نوعا من الحرية في تشكيل الوظائف من خلال هيمنة وظائف معينة، غياب وظائف أخرى وفق ما يرتضيه الحدث ويرجح البحث أن ترسيمة فلاديمير بروب تنطبع على حكاية البطل الملحمي أكثر مما تنطبق على حكاية البطلة الضحية والتي تميل نوعا ما إلى تشخيص الواقع وتقل كثافة مستوى عجائبيتها والذي تؤطره حضور وظائف معينة تغيب في حكاية البطلة الضحية التي تتأسس على قيام عدد من الشخصيات والتي فضلا عن وظائفها قامت بتبادل المواقع فيما بينها ،وهذا مظهر آخر من مظاهر الحرية في الحكاية التي تستعصى على أي تنميط في أنظمة ثابتة فمشاغل الجماعة واهتماماتها هي من الثراء بحيث يصعب ضبطها في أنظمة وقوالب ثابتة.

– الزمن مقولة حكائية هامة في تركيب الحكاية العجيبة إذ يتصل اتصالا وثيقا بباقي المكونات السردية فكل فعل مهما كان بسيط أو كل فاعل مهما كان موقعه، وكل مكان كيفما كان شكله، يتصل اتصالا بالزمن فلا مكون خارج الزمن ؛وهو في الحكاية له نظامه ونسقه الخاص ،إذ تميل الحكاية إلى التعميم والتجهيل من خلال الغياب الشبه كلي للمؤشرات الزمنية وتجنح في الغموض في التعامل مع الزمن ما استطاعت إلى ذلك ،ما يعمق البعد العجيب من جهة ومن جهة ثانية يحمل هذا الغياب الشبه كلي للمؤشرات الزمانية أن الزمن لدى الجماعة هو أكبر من أن يختزل في رقم أو كلمة إنما هو دلالات تنظيمية.

– يشهد المستوى الزمني السردي انكسارات مختلفة، على مستوى خطيتة ويرجع الفضل في ذلك إلى الحضور المتميز للمفارقات استباقا أو استرجاعا وقد سجلت هذه الأخيرة أعلى مستوياتها من خلال استنادها إلى الماضي ، بل إن توظيف هذه الاسترجاع ليس مجرد بناء فني ،بل يحمل دلالة خاصة فالماضي هو الزمن الأثير الذي نحن دوما الجماعة الشعبية وتميل إلى استحضاره حياتيا وإبداعيا، كما

اتسم الزمن بالبطء ويرجع ذلك إلى الحضور المكثف للمشاهد الحوارية إضافة إلى الوقفات الوصفية ا لتي تتخللها من حين إلى آخر.

– كما كشفت مقاربتنا للزمن النفسي للحكاية العجيبة عن هواجس وطموحات الجماعة الشعبية من خلال الاقتراب من العالم الداخلي للشخصيات ،هذا إن دّل فإنما يدل على أن تراثنا الشعبي غني بكثير من الطروحات والأفكار النفسية التي باستطاعتها الإجابة عن عشرات الأسئلة التي يمكن أن تطرح في زمننا هذا فلما تغرينا الطروحات الغربية في المجال النفسي في حين أن تراثنا الشعبي الحكائي القريب منا غني بالكثيرمنها؟.

2– حكاية البطل الملحمي :

– تنتمي المدونة الحكائية هارون الرشيد إلى صنف حكاية البطل الباحث إذ يستند هذا النوع في قيامه على موتيف الارتحال، وإن بدا ظاهرها انتقالا من مكان إلى مكان آخر من أجل شيء ما فان باطنها هو تحول فكري ونضج ذاتي بخوض أنواع التجارب ومجابهة مختلف الصعوبات ولا تستهدف الجماعة بهذا النوع الحكائي بان تسرد رحلة البطل من مكان إلى آخر إنما تصور إلى أن تصور ارتحالا في الأفكار والتجارب فبارتحال تكتشف الذات ويكتمل النضج .

– العنوان تركيبة أساسية في الحكاية العجيبة فهو أشبه ما يكون ببطاقة هوية التي تستوقفك وتساعدك على تكوين فكرة عن محيطها الدلالي وتسهيل مأمورية الدخول في تشعباتها وهو في الحكاية ممارسة دلالية فهو ليس بالبناء الزائد وإنما هو عتبة تسهم في توضيح دلالات الحكاية واستكشاف معانيها الظاهرة والخفية ومن أنماط العنونة المميزة والسائدة في الحكاية العجيبة استثمار أسماء أبطال الحكايات عنوان لها ،وعلى مستوى المدونة الحكائية "هارون الرشيد" تم استدعاء أسماء الشخصيات التاريخية مما منح الحكاية نوعا من المصداقية وما عودة المبدع إلى التاريخ من خلال استدعاء شخصياته التي لعبت دورا ايجابيا إلاّ عودة لزمن تاريخي ورغبة في التواصل مع الأمس بشكل من الأشكال.

–تؤسس الحكاية العجيبة كيانها عبر مكون الشخصية كعنصر حيوي في مكوناتها وقد تنوعت في حضورها بين الإنسان والحيوان والخرافي إذ اتسم حضور كل شخصية بدلالة معينة وهي تتعارض مع شخصيات مألوفة فهي في علاقاتها وتحولاتها شخصيات بلا ملامح ،أسماء تواجه قوى خارقة في عالم سخري مجهول تذوب فيه الحدود بين الواقع والخيال ما يؤهلها أن تكون ركيزة أساسية في بناء

العالم الخيالي للحكاية، ومن جهة ثانية فقد سمح نظام تقطيع النص إلى وحدات التي تتبع البرامج السردية لفواعل الحكاية حيث امتازت بالتعقد والتنوع وهدفت إلى الاتصال إلى موضوع القيمة كما أثبتت مقاربة نظام أفعال الشخصيات من التعرف على بناء الحكاية والتي كشفت عن حركية البنية الحكائية بناءا غلى علاقة الاتصال والانفصال ،كما أظهرت المعاينة التحليلية للمحور الدلالي بناءا على المربع السيميائي أن الحكاية تنظيم من الدلالات القائمة على شبكة من التضادات ،ففكرة الضد تتجلى على مستوى الإبداعات الشعبية و قد أثبت التحليل مدى نجاعة تيار سمياء العمل في مقاربة النص الشعبي واكتشاف بواطنه.

– للمكان دور رئيسي في تشكيل العالم الدلالي بحيث يتحول إلى مؤشر دلالي إذ يرتبط مكان الغابة و الجبل و بالرعب والهلاك ،بينما يرتبط البيت بالاستقرار بينما ترمز الطريق إلى السفر إلى غير ذلك من الأمكنة، بحيث يتحول كل مكان في الحكاية إلى حكاية خاصة ،وقد اهتم المبدع بالتنويع في حضورها، وهو إن كان مصرحا به في مواقع فإنه في مواقع أخرى يوظف دون تحديده ،ما يفتح المجال للقارئ من أجل تأويله و إخراجه من ضمنيته ،كما تشكل المكان في الحكاية وفق عنصر التضاد (التقاطب) من أجل تمرير الحمولات الدلالية

3– حكاية الاغوال:

–تنتمي المدونة الحكائية "عيشة بنت الحطاب" إذ يستند قيام هذا النوع على المقابلة بين كائن بشري وكائن خرافي (الغول)لتنتهي المواجهة بانتصار قوة العقل على القوى العضلية و في هذا دلالة على قدرة الإنسان على الانتصار بأبسط الإمكانيات ،وقد شهدت درجة الخيال كثافتها في هذا الصنف من خلال موتيف الحب بين الإنسان و الغول الذي يعكس رغبة شعبية في تحقيق وحدة بين العالم البشري البسيط و العالم الغيلان الخارق.

– تسير لغة المحكيات الشعبية وفق نظام بنائي منظم ودال لا مكان للفوضى و هو و إن شهدت نوعا من التغيرات عل المستوى الصوتي والتركيبي الدلالي إلا أنها لا تبتعد عن قالب الفصحى وليست تلك الخصوصية جهلا بالفصحى بقدر ما هي فرار من العسر إلى اليسر ومن الثقل إلى الخفة وليس البحث في المستوى الصوتي و التركيبي والدلالي للغة إغراء ولا دعوة إليها بقدر ما هو محاولة رد بسيطة على أولائك الذين يقللون من قيمة الإبداعات الشعبية فقط لأن لغتها لا ترقى إلى المستوى الذي يؤهلها أن تكون ميدانا للدراسة.

-بالنظر إلى عوالم الصورة فقد سيطر الكائن الإنساني والخرافي (الغول) والصورة الرقمية وأخذت حيزا معتبرا من التصوير، ولعل التجول في ذلك العوالم اكتشاف لجمالية البناء التصويري ما يجعل الحكاية تسمو إلى مصاف الخطابات الرمزية التي تحتاج إلى بذل جهد لفهم دلالاتها.

- يأتي الاختتام كآخر بناء يعلن عن انتهاء الحركة السردية وهو لا يكتفي بأن يكون مجرد خطاب لغوي بسيط (حكاياتنا خلاصت) وإنما يرقي ببنائه التركيبي والدلالي إلى أن يكون خطابا أنثروبولوجيا محملا بمضامين ذات صلة بطموحات الجماعة و أمالها.

وبعد أن فرغ البحث من تمحيص العالم السردي للحكاية العجيبة يتأكد جليا أن شبكة النسيج السردي التي حكيت في إطاره الحكاية وما احتوى عليه من بناء منظم متناسق ومن تقنيات فنية مدهشة تبطل تلك المزاعم التي لا أساس لها من الصحة و التي تتهم القص الشعبي بالعفوية ودونية مستواه فلا هلهلة ولا عشوائية ولا فوضى في بنائها السردي ،وربما تكون هذه المقاربة محاولة رد بسيطة عل هؤلاء الذين يقللون من قيمة الأدب الشعبي وأشكاله التعبيرية مذكرة إياهم بالحكمة القائلة (أفهمني ثم أقتلني) فإصدار الحكم قبل الاقتراب من الشيء ومحاولة معرفته لا تصلح في أي عرف ،كما أنه يوم ننجح في الكشف عن الإبداعات الشعبية فإننا نسهم في الكشف عن الذات العربية التي تقف وراء هذه الإبداعات التخيلية التي تعج بالحقائق فمثل هذه المنجزات لا تبني خارج الذات التي تبني النص وتصدر دلالته.

أخيرا لا بدّ أن أشير أن مقاربتي للبناء السردي للحكاية العجيبة ليست مقاربة نهائية وحاسمة بل هي مجرد محاولة تتيح خلق إمكانيات ورؤى مستقبلية انطلاقا من النتائج المتحصل عليها من الدراسة أو انطلاقا من الاختلاف معها ،لأنني أؤمن وأنا انهي هذا البحث إيمانا قاطعا بأن هذه المقاربة تختزل النص وفق مستوى فهمهما ،ومهما حاولت ملامسة عالم الحكاية تظل الحكاية أكثر غنى من أي مقاربة إذ أنها قابلة لكل قراءة، حمّالة لكل وجه ،مشجعة لكل سعي، كما أؤكد أن منهجي ليس منهجيا صائبا سليما بل إنه قد يكون مشتملا على البعض الإجابات المغلوطة أو النتائج الخاطئة و التي سأعتز بها لأنها ستتحول إلى أسئلة ستفيدني كما أنها ستجنبني وتجنب غيري من الباحثين السقوط فيها لتدفعنا جميعا إلى محاولة تصحيحها و إعادة التفكير فيها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم رواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر الشفوية

1- الزهرة مازوز: 62 سنة دارسة بفصول محو الأمية (هارون الرشيد، حديدوان)،تم تسجيل الروايتين بمسجد النصر الجديد رأس الوادي، برج بوعريريج ،صوتا وصورة يوم: 05/ 11/ 014 .

2 - ربيحة طرافي:85 سنة ،ماكثت بالبيت،(حبحب رمان،لونجة بنت ما) ، تم تسجيل الروايتين ببيتها قرية بوقبيس، راس الوادي ، برج بوعريريج ، يوم 2013/03/22.

3 -شلبية بوضياف: 74 سنة داسة بفصول محو الأمية (لونجة بن الغولة 'حدة أم سبع عراش) تم تسجيل الرواية بمسجد النصر الجديد ،راس الوادي ،برج بوعريريج ،يوم 2013/11/03 .

4 -فطيمة ثليجان: 60 سنة دارسة بفصول محو الأمية (الشيخ العكرك) يوم : 2014/01/05.

5 -مسعودة دراجي:73 سنة ماكثة بالبيت (ولد الغولة)، تم تسجيل الروايتين بعين سترة ،برج بوعريريج يوم: 2013/10/03 .

6- فتيحة دراجي:72سنة ، ماكثة بالبيت (عيشة بنت الحطاب) تم التسجيل الحكاية صوتا ببلدية بئر عيسى، يوم 2013/09/4.

7- كلثوم زبيري: 70 سنة، ماكثة بالبيت، (حد الزين)، تم تسجيل الرواية ببيتها (قرية لرباع)، بلدية تكستار برج بوعريريج، يوم 2013/01/03 .

8-مباركة حمزاوي:66 سنة، دارسة بفصول محو الأمية (صغرونة)، تم تسجيل الرواية بمنزلها الخليل ، برج بوعريريج ، يوم :2014/02/26 .

9-يمينة بن عيسة : 73 سنة ماكثة بالبيت (بطيمة، ولد المحقورة) تم تسجيل الرواية بمنزلها سيدي مبارك، برج بوعريريج، يوم : 10/20 2013 .

ثانيا/الكتب العربية

1.إبراهيم عباس :تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، د ط ، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال ، الجزائر،2002.

2.ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تقديم و تعليق أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، د ت .

3.ابن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدبه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ج 1 ، ط 5 ، دار الجيل، بيروت، لبنان ، 1981

4.ابن لأعرابي: أسماء خيل العرب وفرسانها، تحقيق نوري حمودي القس، حاتم صالح الخامنط1، عالم الكتب ،بيروت، لبنان، 1987.

5.أبو عبيد البكري: المغرب في ذكر بلاد أفريقيه والمغرب ،د ط، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، د ت.

6.أحمد بن حمد الحملاوي: شذى العرف في فن الصرف دارالكيان،الرباط،دت

7.أحمد توفيق المدني: هذه هي الجزائر، د ط ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1956 .

8.أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ن ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان، الأردن ،.2

9.أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي و الحاكي، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، 1998 .

10. أحمد رضا: رد العامي إلى الفصيح ، ط 2، دار الرائد العربي، بيروت، 1981.

11. أحمد زغب: الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق، ط1، مطبعة مزوار، الوادي،2003.

12. أحمد محمد عبد الخالق: قلق الموت، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1987.

13. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، د ط، عالم الكتب، د ت .

14. أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ط:1، دار الفارس الأردن، 1 ، 2001.

15. أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي، د ط، عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر1995.

16. الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، دار الكتاب العربي:.

17. الحسن بن محمدالوازن الفاسي:وصف إفريقيا،ترجمه عن الفرنسية محمدحجي،محمدالأخضر،ج 1،ط2،دارالغرب الإسلامي،بيروت،لبنان، 1983 .

18. الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات –رحلة ابن فضلان نموذجا– منشورات جامعة قسنطينة، 2005 .

19. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة – المعاني والبيان والبديع– د ط، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د ت .

20. أمينة يوسف :تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، ط 1 ، دار الحوار سوريا ، 1997 .

21. بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1،عمان،الأردن،2001.

22. بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2001 .

23. حبيب موسى: شعرية المشهد في الابداع الأدبي، د ط، دار الغرب في النشر و التوزيع، وهران، 2003.

24. حسن الصميلي وخليفي شعيب: الرواية المغربية أسئلة الحداثة، ط1،دار الثقافة،الدار البيضاء ،المغرب،1996.

25. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصيات)، ط 1، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، 1990.

26. حسين علام : ألعجائبي في الأدب –من منظور شعرية السرد– ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، الجزائر ، 2009 .

27. حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، 1991 .

28. حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي، مقاربة انثروبولوجية، د ط، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009 .

.1981

29. خزعل الماجدي : بحور الآلهة،دراسة في الطب و السحر و الأسطورة و الدين، ، ط1 ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، 1998.

30. داود سليمان الشويلي القصص الشعبي العراقي-في ضوء المنهج المورفولوجي- ، د ط ، دار الشؤون العامة ، العراق ، 1986 .

31. رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، د ط، دار الحكمة ، الجزائر، 2001.

32. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، د ط ، دار الحكمة ، الجزائر ، 2000 .

33. رشيد بن مالك:السميائيات السردية،ط 1 ،دار مجد لاوي ، عمان الأردن ،2006.

34. روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، د ط ، الجزائر ، 1980 .

35. سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، د ت .

36. سعيد بنكراد: النص السردي نحو سيميائيات للايديولوجيا، ط1 ، دار الأمان، 1996 .

37. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) ط 3 ، بيروت، 1997 .

38. سعيد يقطين:قال الراوي ، الدار البيضاء،المغرب،1997.

39. سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ط 1، رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006 .

40. سعيد يقطين: الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، 1997 .

41. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،(الزمن ، السرد، التبئير) ، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

42. سليمان الصيد: تاريخ الجزائر القديم ط2، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، مارس، 1966.

43. سليمان عشراتي: الشخصية الجزائرية، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران، الجزائر، د ت .

44. سليمان فياض: استخدامات الحروف العربية(معجمية، صوتية، صرفية، نحوية، كتابية)، د ط، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1998.

45. سمير المرزوقي جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، د ط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، د ت .

46. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984.

47. سيقال ديزيرة: الصرف وعلم الأصوات، ط1، دار الصداقة العربية، بيروت، لبنان.

48. شعبي خليفي: شعرية الرواية الفانتستيكية،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر ، 2009.

49. شوقي ابوالخليل:هارون الرشيد ،امير الخلفاء واجل ملوك الدنيا،ط 4،دار الفكر،بيروت ،لبنان.

50. صالح بلعيد: في المواطنة اللغوية وأشياء أخرى، د ط، دار هومه الجزائر.

51. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الافاق الجديدة، بيروت لبنان، 1985.

52. ----------:بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 2004 ..

53. طه حسين، دليمي سعاد،عبد الكريم الوائلي:اللغة العربية مناهجها و طرائق تدريسها، ط1، دار الشرق، عمان الأردن،2005.

54. عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري ، د ط ، دار القصبة للنشر الجزائر ، 2006 .

55. عبد الحميد بورايو : البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشعبي الجزائري- دراسات حول خطاب المرويات الشفهية، د ط، المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1998

56. عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي –دراسة تحليلية في معنى المعنى–ط1 ، دار الطليعة ، بيروت، لبنان، 1992 .

57. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1962.

58. عبد الرحيم الكردي : السرد ومناهج النقد الأدبي ، د ط ، مكتبة الآداب ، مصر ، 2004

59. عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ط 3، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005

60. عبد الفتاح عثمان،بناء الرواية، دراسة في الروابط المصرية، دط، دار المصرية القاهرة،د ت .

61. عبد الفتلح كيليطو : الحكاية و التأويل – دراسات في السرد العربي –ط1 ، دار توبقال للطباعة و النشر ، 1988 .

62. عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001.

63. عبد القادر عبد الجليل: الدلالة الصوتية و الصرفية في لهجة الإقليم الشمالي، ط1، دار الصفاء، عمان، الأردن، 1997.

64. عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، 1995 .

65. عبد الله الغذامي: المرأة و اللغة، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006 .

66. عبد المالك مرتاض : الميثولوجيا عند العرب: د ط، المؤسسة الوطنية ، الجزائر، 1989 .

67. عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي،د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995، الجزائر .

68. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد– ،د ط، عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

69. عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ط1، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، 1989.

70. .عبـده الراجحـي: اللهجـات العربيـة في القـراءات القرآنيـة، د ط، دار المعـرف الجامعيـة، الاسكندرية، 1996.

71. .عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية و وظيفتها ، د ط، الهيئة المصرية ، 1971.

72. عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، ط 8، دار الفكر العربي، 2002.

73. علي حرب:الحب والفناء،تأملات في المرأة والعشق والوجود،ط1،دار المناهل، بيروت، لبنان، 1990.

74. عمر عبد الرحمان الساريسي: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1980.

75. فـاروق خورشـيد: عـالم الأدب الشـعبي العجيـب،د ط، طبعـة دار الشـروق الأولى، القـاهرة ،1991.

76. فاضـل ثـامر: اللغـة الثانيـة في إشـكالية المـنهج والنظريـة والمصـطلح في الخطـاب النقـدي العـربي الحديث، ط1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994 .

77. فاضـل صـالح السـامرائي : الجملـة العربيـة –تأليفهـا وأقسـامها، ط 2 ، دار الفكـر ، عمـان ، الأردن ، 2007 .

78. فوزي العنتيل: عالم الحكايات الشعبية، د ط،دار المريخ،الرباط،1983.

79. كمال مختاري : مدخل إلى تاريخ برج بوعريريج ، إعداد المكتب العلمي لجمعية آفاق الثقافية

80. مبارك بن محمد الميلي :تاريخ الجزائر في القديم و الحديث، تقديم و تصحيح محمد الميلي، ج1، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،دت.

81. مـبروك دريـدي : القصـة الشـعبية في منطقـة الهضـاب ، ط 1 ، منشـورات مديريـة الثقافـة ، سطيف ، 2010 .

82. مجدي محمد شمس الدين: القص بين الحقيقة و الخيال، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.

83. مجموعة من الباحثين: طرائق تحليل السرد الادبي، ط1 ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط، المغرب ، 1992.

84. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب ، ج 1 ، ط 2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1999 .

85. محمد الجويلي : انثروبولوجيا الحكاية ، د ط ، مطبعة قرطاج ، تونس ، 2002 .

86. محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس) دط، الدار العربية للكتاب ، تونس، 1993.

87. محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1998.

88. محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، د ط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 .

89. محمد عويس: العنوان في الأدب العربي ، ط 1 ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، 1987

90. محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية و النص السردي، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديد، 2005.

91. مزيان وشن: إقليم ولاية برج بوعريريج عبر العصور – دراسة تاريخية– د ط، دار نشر وتوزيع الكتب جيتلي، برج بوعريريج ،2006.

92. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، د ط، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، لبنان.

93. مصطفى يعلى: القصص الشعبي بالمغرب، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء ، 2001 .

94. ممدوح الشيخ: أشهر الأحلام في التاريخ، ط، مكتبة ابن سينا، مصر الجديدة، القاهرة د ت.

95. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2004 .

96. نبيلة إبراهيم : إشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ط 3 ، مكتبة غريب ، القاهرة ، 1981 .
97. نبيلة إبراهيم: فن القص –في النظرية و التطبيق – ، د ط ، مكتبة غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، د ت .

98. قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، د ط ، مكتبة غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د ت.
99. نبيلة زويش : تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2003 .
100. نور الدين صدوق : البداية في النص الروائي ، ط 1 ، دار الحوار اللاذقية ، سوريا ، 1994
101. هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي، تقديم علي الحمد، ط 1، دار الأمل، إربد، الأردن،2007.
102. هاني عبد الواحد وافي: فقه اللغة،ط2،دار نهضة مصر القاهرة-2000.
103. يسين نصير: الاستهلال-فن البدايات في النص الادبي، د ط، دار النينوى، سوريا، 2009.

104. يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي ، ط1 ، دار الفرابي ، بيروت لبنان ،1990.
105. يوسف سامي اليوسف : الخيال و الحرية ، ط 1 ، دار كنعان ، دمشق ، 2001 .

ثالثا/ الكتب المترجمة

1- ا مندولا : الزمن و الرواية ،ترجمة بكر عباس ، مراجعة و تحقيق إحسان عباس، ط1، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1997.

2-. م. فورستر: أركان القصة، ترجمة: عياد جاد، مراجعة حسن محمود، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،،دت

.3-اشلي منتاغيو: البدائية، ترجمة محمد عصفور، د ط، عالم المعرفة، الكويت ، 1982

4-الكزندار هجرتي كراب: علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، د ط، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، د ت .

5- امبرتو إيكو: القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية- ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1996 .

6 ----------6 نزهات في غابة السرد ، ترجمة السعيد بن كراد ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ،

7- برونو بتلهايم: التحليل النفسي للحكايات الشعبية ، ترجمة طلال حرب .

8.بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة و تقديم سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، 1999 .

9.بيتر فارب: بنو الإنسان، ترجمة زهير الكرمي، عالم المعرفة، الكويت، 1983.

10. زفيتان تودروف: نقد النقد، ترجمة سامي السويدان، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، العراق، د ت .

11. جان بياجيه:البنيوية ،ترجمة عارف منمنيه ، بشير أوبري، ط4 ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1985 ..

12. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية ، ترجمة جمال حضري، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر ، 2007 .

13. جيرالد برانس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة و تقديم محمد برري، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، 2003 .

14. جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام ط 1، سيريت للنشر والمعلومات، النيل- القاهرة، د ت.

15. غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل احمد خليل، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .

16. ----------: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان

17. فرديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية- نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها- ترجمة نبيلة إبراهيم مراجعة عز الدين إسماعيل، ط1 ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1973.

18. فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، ط1، مطبعة النجاح

19. فيليب هامون:سيميولوجية الشخصيات، ترجمة سعيد بن كراد ، تقديم عبد الفتاح كيليطو،د ط، دار الكلام، الرباط،المغرب ،1990 .

20. . كولن ولسون : فكرة الزمان عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد كامل ، مراجعة شوقي جلال ، د ط ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1992

21. مرسيا الياد :الاساطير والأحلام والأسرار، ترجمة حسين كاسوحه، ط1 ، وزارة الثقافة، ي

22. ويوري سوكلوف : الفولكلور قضاياه و تاريخه ، ترجمة حلمي شعراوي ، عبد الحميد حواس ، مراجعة و تقديم عبد الحميد يونس، ط2 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

رابعا/ الكتب الأجنبية

1A.G. Greimas : sémantique structurale, presses Universitaires de France ,1986

2-Gérard Genette : nouveau discours du récit, éditions du seuil, Paris, 1983 ,

3- Gérard Genette : figures III; collection Poétique Seuil Paris.

4- **Gérard Genette : figures II, seuil** Paris

5- Tzvetan Todorov , Introduction à la littérature fantastique; Paris 1970

6-Vladimir Propp : Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux , traductions de Marguerite Derrida , Tzvetan Todorov et Claude Kahn ,édition du Seuil , Paris , 1965-1970 .

خامسا –المعاجم

معاجم لغوية –

1–ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج 4 ، د ط ، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ، 1979 .

2– ابن منظور: لسان العرب، المجلد 9 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د ت .

3– ابن منظور: لسان العرب، ج2 ، د ط ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر ، 2003 .

4–الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، د ط، ج 4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5–الزبيدي: تاج العروس، تحقيق علي شيري، ج2 ، د ط ، دار الفكر، بيرو.

– معاجم مصطلحات

1– أحمد رضا: رد العامي إلى الفصيح،ط 2،دار الرائد العربي،بيروت، 1981.

2– جيرالد برنس: قاموس السرديات،ترجمة السيد إمام ،ط 1،سيريت للنشر والمعلومات،النيل القاهرة،دت.

3– رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،دط، دار الحكمة، الجزائر، 2000 .

4– سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية،دط ،دار الراتب الجامعية،بيروت،لبنان.

5– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية،ط1 ،مكتبة لبنان،بيروت،لبنان، 2002 .

سادسا/ المجلات

1إبراهيم صحراوي:أسماء الشخصيات في الرواية الجزائرية لعربية لمعاصرة،مجلة اللغة والأدب، ع08،جامعة الجزائر،1996

2الطاهر بوغازي: اتجاهات الأفراد نحو العلاج الشعبي، زيارة الأولياء الصالحين أنموذجا،مجلة الثقافة الشعبية،العدد 3 ،معهد الثقافة الشعبية،جامعة تلمسان

3– اندري دي لنجو : في إنشائية الفواتح والخواتم،ترجمة سعاد بن ادريس نبيغ،مجلة لروافد، عدد 10، ديسمبر 1999 .

4- جميل حمداوي: السيموطيقا و العنونة،مجلة عالم الفكر،عدد 3،مجلد 25 ،الكويت، 1997.

5- راضية لرقم: بنية الوصف في رواية المملكة الرابعة- تغريبة موجود الأول للأزهر عطية،مجلة السرديات، ع 4.5،مخبر السرد العربي،جامعة منتوري،قسنطينة

6عبدالحميد بورايو:نص حكاية لحيوان،مقاربة سيميائية سردية،الحمامة المطوقة أنموذجا،مجلة اللغة والأدب،عدد 14،جامعة الجزائر، 1999.

7- عبد الرحمان الحاج صالح:اللغة العربية ين المشافهة و التقرير،مجلة مجمع اللغة العربية،القاهرة، 1990

8-حمد الصغير غانم:الملامح الباكرة لنشأة الزراعة وتطورها في بلاد المغرب القديم،مجلة العلوم الإنسانية، ع17،جامعة منتوري قسنطينة،الجزائر،2002.

9- محمد سعيدي : نص الاستهلال في الحكاية ا لشعبية –دراسة تحليلية،مجلة بحوث سيميائية,عدد 3 ،دار الغرب،وهران،الجزائر، 2008 .

10قادة عقاق:السردية ومستويات التحليل السيميائي للنصوص(سيمياءالسرد الغريماسية نموذجاً)،مجلةالخطاب، ع03 ،منشورات مخبر تحليل الخطاب،تيزي وزو،ماي 2008.

الملتقيات

1- طاهر روابنية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي، ملتقى السيمياء والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، عنابة، 1995**سابعا**/

2- نادية شقروش: سيمياءالعنوا في ديوان مقام البوح لعبدالله العشي،الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي،بسكرة،نوفمبر،2000،منشورات الجامعة.

ثامنا / المقابلات

1- مقابلة الباحثة مع الدكتور عبدالحميد بورايو،مخبر أطلس الثقافة ا لشعبية،جامعة الجزائر 2 بوزريعة،يوم 2013.09.25

2-مقابلة الباحثة مع الأستاذة حفيظة لعياضي ، تخصص تاريخ قديم ، جامعة المسيلة ، يوم 14-01-2015 .

3- مقابلة مع السيدة بركاهم شراد : مسجد عبد الحميد بن باديس ، دائرة رأس الوادي، يوم25-12-2014 .

4-مقابلة مع السيدة زينب بن خليفة: قرية بوقبيس ، رأس الوادي، ولاية برج بوعريريج ، يوم 13-01-2015 .

5-مقابلة مع السيدة فاطمة الزهراء عدوي ، بمنزلها ، عين تاغروت ، برج بوعريريج ، يوم 15-02-2013 .

تاسعا/ رسائل تخرج

- بوخالفة عزي : الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية –دراسة ميدانية في مدينة المسيلة- رسالة ماجستير،مخطوط،جامعة الجزائر،معهد اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1994 .

ملحق
الحكايات

أولا: كشاف الحكايات التي تمت دراستها كنماذج

1- حكاية البطلة الضحية "حد الزين":

- كاين بكري واحد السلطان، ولا سلطان غير الله لا كذبت أستغفر الله، ولكان الشيطان لعنة الله عليه، رايحة نحكيلك حكاية حد الزين، وكاين ليسموها عيشة الزين، كاين واحد السلطان بكري لا باس عليه غني راح واحد النهار يصيد مع الخدام نتاعو في الغابة، قال للخدام:روحطيبليهذيك الحجلة كي جاع، هو قعد الخدام يطيب عقبت عليه واحد المرأة مليحة،قعد يخزر فيها، تحرقتلوهذيكالحجلة،وممبعد لحقها قاللها: عاونيني، خاف من السلطان، خاف من السلطان قاتلو هامعليهش حكمت طيبتلوحجلةمن العجين كي أعطاها للسلطان قالو هاذي تبان حجلة بصح ريحتها ريحة العجين فهمني في هذي القصة ومن باعد قعديحكيلوا الخدام واش صرالو و ممبعد شاف السلطان حد الزين وعجباتو وحاب يتزوج بيهاوكان عندها بنت عمها وما تزوجتش واحد ما خطبها، غارت منها كي سمعت السلطان رايح يتزوج بيها نهار العرس ركبت معاها في جحفة* نتاع الجملعطاتها كسرة مالحة ممبعد حد الزين عطشت عطشت كي كلات هذيك الكسرة المالحة قالتلها أعطيني نشرب قالتلها بنت عمها ما نمدلكش حتى تنحي قشك وتعطيني اكل واش راكي لابسة عطاتهاهذيك المسكينة باش تعطيها الماء ،لخبر نحاتلها عينيها وزادت سحرتها وحولتها لحمامة وطيشتها من جبل في واحد الواد، وداتبلاصتها ولبست قشها وراحت للسلطان كي وصلت ليه قاللها: واش بيه شعرك؟ قاتلو من الماء نتاعكم، دنق** لوجها صفر، قالها واش بيه وجهك أصفر؟، قاتلو من الهوانتاعبلادكم،وولى دنق ليديها حرش،قاتلومن الحنة نتاع بلادكم، ولات عاشت معاه عادي ،وممباعدهذيك الحمامة عادت كل يوم تروح لهذيك الجنينة نتاع السلطان تسقسي الخدام على السلطان تقلو:السلطان راه مليح ولا ماهوش؟،وهو يقولهاراه مليح لاباسعليه، وهي تبكي عليه،يبدى الريح ويتبدل الجو،ويحزن كلش كي يقولها ماهوش مليح، تفرح وتطيح الذهب من جنحيها، طوالت عليها لياامات راح هذاك الخدام، قال:للسلطان عليها، قالو: السلطان روح جيبها ذرك، راح حوس عليها وين كانت وجابهالوا، فرح بيها السلطان وعاد يلعب بيها وديما راهي معاه، غارت منها هذيكالمرا، ولات حكمت ذبحتهانحاتلها مصارينها وطيشتها،هاذوك لمصارين ولاو قرعة وعادو الناس يجيويديو منها ويطيبو، إيمالاداتها واحد المرأة وحبت تطيبها ، هدرت هذيك القرعة أحبسي راكي

* - الجحفة: مركب العروس فوق الجمل.

** - دنق: نظر.

قستيلي وجهي، حارت ذيك المرأة كيفاه القرعة تهدر،وهي راها حد الزين هي اللي هدرتو ممباعد خرجتها من هذيك، ولات حد الزين عبدكيما بكري وهي حكاتلها حكايتها قالتلها هذيك الخدامة: لازم نديولك حقك من هذيك بنت عمك،واحد النهار جا السلطان لهذيك المرأة باه يدي الزريعة باه يغرسها،لقى ثم حد الزين، حار فيها قالها: كيفاه القصة، قاتلو:هاوكيفاهوهذيك لمرا اللي معاك كيفاه لعبت بيا وكيفاه وليت وكيفاه حتان جيت هنا، قاللها:هيا تروحي معاي، قتلهذيك لمرا، دارلها كراع في جمل وكراع في جمل وماتت، وعاود تزوج بحد الزين وجابتلو ولاد وعاشو في سعادة[1].

[1] – روتها السيدة، كلثوم الزبيري، 70 سنة، ماكثة بالبت، سجلتها صاحبة الدراسة صوتا وصورة بمنزلها بقرية لرباع دائرة تكستار،برج بوعريريج، يوم 03 جانفي2013.

2- حكاية البطل الملحمي هارون الرشيد:

بكري واحد يسموه هارون الرشيد، رقد في واحد الليلة، جاه منادي في منام قالوا نوض أرحل راهوا جايكم سبع سمين جفا، غدوة صباح ناض اركب العودة نتاعوا وعشّا عند السلطان واحد آخر, باه واحد ما يعرفوا حكم ذبح خروف ودار الكرشة نتاعوا ومصارنيوا فوق راصوا حتى عاد يعيطيلوا لقرع بوكريشة، مالا واحد نهار بنت سلطان خرجت عند الباب شافت قدام الواد هذاك الطفل يتحمم في الواد هو خش يتحمم وهو نحها هذوك لمصارين وكرشة وحطها على جنب الواد وهي قعدت تعس فيه مالا هو راس نتاعوا نص فضة و نص ذهب ، روحت لبيها علمت خدامة نتاعها، قاتلها: حنا لازم نتزوجوا، هما في سبعة بنات دار إعلان قاللهم: راه عندي زواج بناتي، مالا جاووا واتجملوا الشعب، ناضت هي قعدت دنق، دنق فيهم وهو مازال ماجاش، قاللهم واحد: راهوا مازال راجل واحد بصح بعيد، قاللهم السلطان: روحوا جيبوه، وهو قعد وهي لاحتلوا التفاحة في طرفوا، ناضوا خاوتها يسبوا فيها، كيفاه خلاك ربي تزوجي بهذا الطلاب، ناظوا خاوتوا تزوجوا في القصر، وهي عطاوها قربي نتاع الدجاج، قعدت وحد شهر فيه، هو مرض السلطان وهما عيطوا للطبّة أكّل جاوه، قاللوا: لازم تروح تجيب التفاح إلي يرد الروح، تفاح اللي يفوح شايب يقبلوا شباب، قاللوا نسابوا: حنا مين نجيبوا التفاح، منين نجيبوا تفاح، وهي راهي تحرش، ناضوا اصباح ركبوا العوادة وداوو لعوين، وطلعوا الجبل وهي ثاني دارت لعوين لهارون الرشيد ، هما ركبوا وخرجوا وهو درق، حذاهم، وقعد ايقوللو: ويلي، ويلي، ايمالا درق في واحد الجبل هو حزم خاتم نتاعوا وهو يجيه للعود مسروج قاضي الحاجة إيجي يركب فوقوا ويطير، يعقب سبعة جيال وسبعة حبال باه يلحق هذيك سجرة إلي فيها التفاح ولغوال قطع هذاك أكل باه يجيب التفاح ويجي مروح، هو ماراهم في السوق يدوروا، جابوا شوية تفاح وجاووا مروحين، قاللهم السلطان : هاذا ماهوش هذا التفاح، هيا جات وراجلها هو ما سماو منها، ينوض لقرع بوكريشة يفرغ التفاح نتاع طرف السلطان، هو قالوا طبيب، هاذا هو تفاح هز السلطان وكلا حبة وهو كلاها هو إرتاح، هوما ناضوا خاوتها حاطين روسهم ورجلاتهم.

وهي ناضت راحت للقربي نتاعها هذاك النهار زاد مرض السلطان، هوا زاد جاب طبيب، وهو قالوا: لازم تشرب حليب لبة، إلي بين سبعة جبال وسبعة حبال وسبعة غوال مربوط في جلد بنها، ناضوا كالعادة بنات سلطان، ديروا في لعوين لرجلاتهم، هو لحفهم هوما ناضوا يعايروا فيه حاشمين منه، إيمالا مشاو درق في واحد جبل وعزم الخاتم نتاعوا جاه هذاك العود ما عندوش مثيل، قطع سبع جبال وسبع حبال وسبع غوال، حتى لقى اللبة راقدة وبنها يرفع فيها، وهو فرغلها المزود،

إيلي معمر بالسمن ولحم وهي قاعدة تأكل، هو يتنشط* يذبح ولدها ويسلخ ويربطوا بالشعر نتاعها، يديرها كي شغل شكوى، واتكى على بزازلها وإحلبها و دّا هذيك الشكوى، ولاحها تحت طابقوا وجا خارج ، يلقأ العود نتاعوا، اركب وجا مروح وانساب السلطان راحوا شراو شكوى وذبحوا جدي وحلبوا المعزة، وداروا حليبها في ذيك الشكوى، كي شافوا طبيب، قاللهم: أواه، أواه خاطي هاذا جلد اللبة، وخاطي هاذا حليبها، وهي بعد دخلت هي ولقرع حطت الشكوى في طرف بيها، قالوا طبيب: هذا هو جلد بنت اللبة، وهاذا هو حليبها، وهو شرب الحليب وهو ارتاح مرة، ولا صغير، تنحلوا الشّيب والكبير ونتحلوا كل شيء، وناض قاللهم السلطان: أنتوما الستة تخرجوا من قصر نتاعي نهائيا، وهي ليلة لي تسكن في القصر، طلعت للقصر ودوشت هي ودوش هو، ودار السلطان حفلة نتاع زواج بنتوا، هو ماكنوا قاعدين الضياف، تنطشت لاحتلوا تفاحة في طرفوا، وناحات عليه هذيك الشكوى وهذيك المصارين، وهي الدار ضوات، نص ذهب ونص فضة، هو سلطان تغاشى هو فطن هو قال: بنتي هي مولاة القمر، وزوجت وداروا العرس وقعد هو سلطان وهي مرت السلطان[2].

* – يتنشط: أي يسرع

[2] – روتها السيدة: الزهرة مازور ، 62 سنة، دارسة بفصول محو الأمية، سجلتها صاحبة الدراسة بمسجد النصر الحديد رأس الوادي، برج بوعريريج يوم 2014/01/05.

3- حكاية الأغوال عيشة بنت الحطاب :

ياسادة يامادة يدلنا ويدلكم لطريق الشهادة سبع تفاحاتيجيونا من الجنة نقسموهم تفاحة تفاحة ,رايحة نحكيلكم حكاية عيشة بنت الحطاب واش صرالها وكيفاه اتزوج بيها الغول.

كان واحد الراجل حطاب عندوبنتوأسمهاعيشة زينة بزاف تقول للشمس طلي ولا نطلباباها كان فقير يروح للغابة يحطب ويبيع الحطب يقوت بيه أولادو،واحد النهار وهو في الغابة طل عليه طير خزر فيه و قالو بركاك يا حطاب لا نكسروك ولا نعوروك على زواج بنتك عيشة،أرواح نعطيك فاش تعيش ،قالو ما فهمتش ؟كي قدم عندو الحطاب عطاه طاجين قالو حطو في الدار (وقولو أخدم شغلك ياطاجين) وأنوي واش تاكلوقولو أخدم شغلك ياطاجين، أدا الحطاب هذاك الطاجين منتن بحب ياكل هو وبنتو يقولو أخدم شغلك يا طاجين، تجي الماكلة ثم بعدواحد النهار شافتهم الجارة خلات حتى راح الحطاب للغابة وجات عند عيشة قاتلها طاجيني مكسر سلفيليطاجينك نطيب عليه الكسرة مدتولها عيشة تحكم الجارة تدسّوا و تبدللهمالطاجين جاو يقولولو في الليل أخدم شغلك ياطاجينمادارووالو،غدوا ناض الحطاب راح للغابة يحطب طل عليه الطير قالو بركاك بركاكياحطاب لا نكسرولك ولا نعورولكعلى زواج بنتك عيشة أرواح نعطيلك فاش تعيش ، وأعطالو رحا وقالو أنوي وقول دوري يارحا، وأداها الحطاب لدارو والحاجة اللي ينويلها تكون عندو،زادت شافتهم الجارة وطلبتهم فيها وبدلتهالهم زاد رجع الحطاب للغابة كيما بكري، طل عليه الطير قالو: بركاك بركاكياحطاب لا نكسرولك ولا نعورولك على بنتك عيشة، أرواح نعطيك فاش تعيش وعطاه عصا و قالو لا طلباتك فيها جارتك وقولها تقولها أخدمي شغلك يا عصا، وقالو راه يجي نهار غيم فيه النو والريح والضامة في هذاك النهار يجيك طلاب يقول يا نتاع ربي يا المومنين، مد المعروف العشية تمدهولو،أدا الحطاب العصا لدارو وكي جاتو الجارة طلباتوا مدهالهاوقالهاقوليلها أخدمي شغلك يا عصا ، أدات الجارة هاذيك العصاجات تقولها أخدمي شغلك يا عصا ولات أعصا عليها تضرب وتقوللهارديشي الناس حتى ردت الجارة الطاجينوالرحا اللي بدلتهم للحطاب هوما فاتوا سبع ايام هو جا ذاك الغول في الليل والدنيا سودا مغيمةوالنو والريح هو ما قاعدين يسمعو في الطلاب يعيط: يانتاع ربي يا المومنينخرجتلو عيشة بالكسرة مدتهولو وهو ولا يطير خطفها وطار هذا الطير هواليجا لباباها وعطالو الرحى والطاجين وهو غول تصور في هيئة إنس باش يخطف عيشة خطفها كي وصلو لواحد الغار قالها قالها غمضي عينيك غمضت عيشة عينيها و جات تحلهم لقات روحها في قصر وعز وخيروووصيفات و لبسة و بحبوحة شي ماعندهاش نظير، تزوج بيها يولي طير يظل يحوم وفي الليل يولي إنس، واحد النهار قاتلو عيشة واش إسمك؟ ما بغاش يقول ، قاتلو إكشفلي سرّك ؟ قالها مانقدرش، وهو عندو طاقية(شاشية) يحطها على راسو والهيئة اللي سحبها يتصورعليها، عساتو عيشة حتى رقد وسرقتلو الطاقية لغدوة ناض ما لقاهاش فاق باللي عيشة هي اللي سرقتهاوقاللها هيا نمشيو، مشاو مشاو حتى وصلو لواحد الواد قالها هاتي الطاقية ما

بغاتشتمدهالو جات تهرب طاحت في الوحل عيا عيا ما قدرشيجبدها راح وخلاها حسبها ماتت جات الغولة فايته و هي لقات عيشة حبّت تاكلها و مباعد قالت لالا ندّيها معايا للدّار خلاتها الغولة في القصر وقاتلها راني رايحة لمالية نعرضهم ونحبك تسيقي الدار بدموعك وتجيبي غناية تغني وتفوتيلي العرضة بحفنة بربوشة. قالتلها عيشة ماعليهش وقعدت تبكي تبكي نهار كامل وما دارتش حفنة دموع ولات راحت جابت الما وخلطاتو بالملح وسيقت القصر وبعد ماسيقت خرجت تحوس على الغنايا لقات طلاب قالها واشبيكتايهةحكاتلوقصتهاقاللها روحي للبلاصة الفلانية تلقاي شايب قاعد وغارس ضفارو في ركايبو وولد الفرس عند الكلبة وولد الكلبة عند الفرس والنخالة عند الفرس والشعير عند الكلبة وصغير في الشعبة يبكي أدهنيه وقمطيهورقديه وسلكي الشايب وردي الفرس لولدها والشكارة نتاع الشعير وردي للكلبة ولدها و الشكارة نتاع النخالة ممبعديعطيك الشايب الشكارة ما تحليهاش حتى تروحي راحت عيشة جابت هذيكلبّاطة كي روحت للدار جات تحلها لقاتها غناية كي روحت الغولة لقاتها دارت كلش جا العرس حكمت خلطلها الحفنة نتاع البربوشة مع الحفنة نتاع الملح وعقبت بيها العرس كامل، اللي يذوق لقمة يسخر يقول شبعت واحد لا قدر ياكل الماكلة المالحة ولات خمّت عيشة كيفاه تقتل هاذيك الغولة , حكمت سرقتلها العسل اللي مخبياتوا كي جات الغولة قالت : يا كرشي انتي اللي كليتي العسل نطقت عيشة قالت أنا الي كليت و هاذيك الغولة المهبولة تحسيب كرشها اللي نطقت حكمت حديدة و سخنتها و دارتها على كرشها ماتت, واحد النهار قال الغول أنا نّوض نحوس على مرتي بالاك راهي حية كي جا رايح تلاقى مع بياع قالو: بياع يا بياع ما شفتش طفلة مالملاح * قالو شفتها وريتها في الخلاء خليتها زينها من عجب وخلخالها من ذهب تبكي وتقول يا ويل ياويلمارحت مع اللي عشقت لا في بيت بابا راحلها قالوا أديني معاك ووصلني للبلاصة أدّاه عرفاتو جات جات تجري عندوجبدت الطاقية اللي سرقتهالو لا حتهالو فوق راسو ولا طير خطفها وطار رجعها للقصر نتاعها وقالها طيري تقعدي معايا ولا ترجعي لدار باباك قاتلو نقعد معاك بشرط تولي إنسان وتحرق هاذ الطاقية دارلهارايهاوولا إنسان وعاشت معاه في القصرو جابت معاه أولاد[3].

حكايتنا دخلت للغابة , و العام الجاي جينا الصّابة

[3]- فتيحة دراجي:72سنة ، ماكثة بالبيت (عيشة بنت الحطاب) تم التسجيل الحكاية صوتا ببلدية بئر عيسى، يوم 2013/09/4.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنـــــــوان	الصفحة
مقدمـة.....	أ- د
الفصل التمهيدي: حــدود ومفاهيــم	
1 – برج بوعريريج (Bordj Bou Arreridj)	06
أ – الإطار الجغرافي	06
ب – الإطار التاريخي.....	07
ج – الإطار الفولكلوري.....	10
2 – الحكاية العجيبة (Le conte merveilleux)	18
أ– المصطلح.....	18
ب– المفهوم	25
3- بنية السّرد (la Structure de narration)	29
أ– البنية لغة واصطلاحا.....	29
ب– السرد لغة واصطلاحا.....	30-29
الفصل الأول : بنية الاستهلال و الوظائف و الزمن في حكاية البطلة الضحية "حد الزين"	
1- تقديم عام لأحداث المدونة.....	32
2- الصنف الحكائي للمدونة :صورة الأنثى الضحية في المخيال الشعبي(بين البعد :الواقعي والتصوير الخيالي).....	32
3- شعرية الاستهلال في الحكاية العجيبة: بحث في النظام السيميائي للفواتح الشعبية...	32

أ– تقديم عام..... 38
ب– بلاغة التركيب 41
ج– دلالة المضمون..... 42
4 – بنية الوظائف بين نسقية البناء و حرية التشكيل..... 44
أ– تقديم عام 44
ب– البناء المقطعي والمسار السردي للوظائف 46
ج– الثابت والمتحول في تركيبة الوظائف..... 50
د– توزع الوظائف بين الشخصيات..... 51
5 – فاعلية الزمن في الخطاب السردي العجيب: آليات الاشتغال ودلالات الحضور... 56
أ– تقديم عام 56
ب– الزمن الخارجي: الطقوس الشعبية في رواية الحكاية العجيبة 57
ج– الزمن السردي: الترتيب والوتيرة 59
– المفارقات السردية (Anachronies narratives) 59
– وتيرة الزمن..... 62
د– الزمن الطبيعي: مؤشر غياب الدلالات الزمنية..... 64
هـ– الزمن النفسي: استراتيجيات الصراع الإنساني في الحكاية..... 66
الفصل الثاني: دلالة العنوان، و الشخصية ، و الفضاء في حكاية البطل الملحمي "هارون الرشيد"
1– تقديم عام لأحداث المدونة..... 72
2– الصنف الحكائي للمدونة: البطل الملحمي بين الارتحال الجغرافي والارتقاء الذاتي.. 72
3– دلالة العنوان في الحكاية: صوت الهوية و الانتماء في النصوص الموازية للحكاية... 75
أ– تقديم عام..... 75

ب– المستوى المعجمي..... 76
ج– المستوى التركيبي..... 77
د– المستوى الدلالي..... 78
4– بناء الشخصية في الحكاية العجيبة : الحضور والدلالة 79
أ– تقديم عام..... 79
ب– أنواع الشخصيات ودلالات الحضور..... 80
ج– خصائص الشخصية في الحكاية العجيبة..... 90
د– نظام الأفعال في الحكاية ومركزية الثنائية الضدية..... 102
5– دلالات المكان ومركزية التقاطبات في الحكاية العجيبة..... 103
أ – تقديم عام..... 103
ب– المكان الخارجي: الطقوس المكانية في رواية الحكاية العجيبة..... 103
ج– أنواع الأمكنة ودلالتها في الحكاية..... 105
د– علاقة المكان بالمكونات السردية..... 110
الفصل الثالث: نظام اللغة والصورة والاختتام في حكاية الأغوال
" عيشة بنت الحطاب"
1– تقديم عام لإحداث المدونة..... 115
2– الصنف الحكائي للمدونة: حكاية الاغوال رؤيا شعبية جديدة لمفهوم الإنسانية..... 115
3– النظام اللغوي في الحكاية العجيبة..... 118
أ تقديم عام..... 118
ب– المستوى الصوتي..... 119
ج– المستوى التركيبي..... 121
د– المستوى الدلالي..... 123

هـ – حضور الوصف والسرد والحوار في الحكاية..... 129
4- الصورة السردية ودورها في تفعيل البعد الرمزي..... 139
أ– تقديم عام..... 139
ب– صورة الشخصية الأنثوية:الطبيعة الثقافة والأمومة..... 140
ج– صورة الغول في المخيال الشعبي :جدلية الرعب والحب..... 141
د– الصورة الرقمية ودلالتها عند الجماعة الشعبية..... 145
5- نظام الاختتام في الحكاية العجيبة: انثروبولوجية الخواتم الشعبية..... 148
أ– تقديم عام..... 148
ب– البناء اللغوي لخطاب الاختتام..... 150
ج– النظام الدلالي..... 150
خاتمة..... 154
قائمة المصادر والمراجع..... 161
ملحق الحكايات 176

الملخص باللغة العربية

البحث في السرديات من أبرز المجالات التي أخذت تستقطب اهتمام الباحثين من هنا يسعى هذا البحث إلى الكشف عن البناء السردي للحكاية العجيبة بمنطقة برج بوعريريج بتحديد بنية هذا الخطاب من خلال مكوناته الأساسية وهي : الاستهلال ، الزمن ، المكان ، الشخصيات الوظائف .

وصولا إلى هذا الهدف اخترت ثلاث, تمثل أصناف الحكاية العجيبة وهي حكاية البطلة الضحية **" حد الزين "**حيث درست في الفصل الأول الاستهلال ، الوظائف ، الزمن وحكاية البطل الملحمي **" هارون الرشيد "**في الفصل الثاني حيث درست بناء العنوان الشخصية والمكان ، وحكاية الاغوال **" عيشة بنت الحطاب "**حيث درست في الفصل الثالث بناء اللغة والصورة والاختتام ، وقد طبقت المقاربة السيميائية بحثا عن المعاني المتوارية في الحكاية .

وقد خلص البحث إلى أن المبدع الشعبي وفق إلى حد كبير في توظيف هذه التقنيات إذ حقق ملامح الدقة فيها فلا اضطراب في التركيب السردي في الحكاية العجيبة .

الكلمات المفاتيح:الحكاية العجائبية ، بنية السّرد ،منطقة برج بوعريريج.

Résumé :

La recherche dans la narratologie est parmi les plus grands domaines tendant à attirer de plus en plus l'intérêt des chercheurs. Dans ce contexte, la présente étude vise à mettre en exergue la structure narrative du contes merveilleux dans la région de Bordj Bouarreridj, par la détermination de la structure du discours à travers ses principaux composants, savoir : la situation initiale, le temps, le lieu, les personnages, les fonctions.

Pour atteindre cet objectif, nous avons choisi trois contes merveilleux de différents types, le premier concerne l'héroïne victime et s'intitule « Had Ezzine » dans son chapitre premier, nous avons étudié la situation initiale, les fonctions, puis le temps et l'histoire de l'héros de l'épique « Harun Errachid ». Dans le chapitre deux, nous nous sommes intéressés au titre du conte, le personnage et le lieu. Par la suite, l'histoire de « Laghoual » (Les ogres) puis « Aicha Bent El Hattab » (Aicha la fille du bûcheron), où nous avons étudié la structure de la langue, l'image et la situation finale. Nous avons bien entendu appliqué l'approche sémiotique à la recherche des sens cachés dans l'histoire.

A la lumière de ce travail de recherche, nous avons conclu que le créateur populaire a largement réussi dans l'utilisation de ces techniques, à travers la justesse et l'absence de désordre dans les structures narratives dans le conte merveilleux.

Mots Clé: contes merveilleux, la structure narrative, la région de Bordj Bouarreridj

Summary:

Research in narratology is among the largest areas tending to attract more and more the interest of researchers. In this context, this study aims to highlight the narrative structure of wonderful tales in the region of Bordj Bouarreridj, by determining the structure of discourse through its main components, namely: the initial situation, time, place, characters, functions.

To achieve this goal, we have chosen three wonderful tales of different types, the first is about the heroine and victim "Had Ezzine" in his first chapter, we studied the initial situation, functions, time and the history of the epic hero "Harun Errachid." In Chapter Two, we looked into the title of the story, the character and place. Thereafter, the story of "Laghoual" (Ogre) and "Aicha El Hattab Bent" (Aicha, woodcutter's daughter), where we studied the structure of language, the image and the final situation. Of course, we applied semiotic approach in search of the hidden meaning in the history.

In light of this research, we concluded that the popular writer has largely succeeded in using these techniques throughout the correctness and the absence of disorder in the narrative

Key Words: wonderful tales , the narrative structure. the region of Bordj Bouarreridj

تَمَّ بِحَمْدِ اللَّهِ