الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية و الانسانية

قسم التاريخ و علم الآثار

تخصص سيميائية الحكاية الشعبية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير بعنوان :

طريقة السرد في الحكايات الشعبية الأمغيرية

تحت إشراف : أ.د. عبد العالي بشير

إعداد الطالبة : مهياوي يمينة خوانية

لجنة المناقشة :

أ.د. رشيد بن مالك	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان رئيسا
أ.د. عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان مشرفا
أ.د.مصطفى أوشاطر :	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان عضوا
أ.د.شعيب مقنونيف :	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تلمسان عضوا

السنة الجامعية 2011-2012

الإهداء

☚ كان حتى كان و الكون مالكو الرحمان .....

والعلم نور جاعلو يشع في كل مكان .....

وقبل ما نتوكلوا على الله ونصليوْ على نبينا العدنان .....

سمحو لي يا سادة يا كرام نهدي هاذ لخديمة الموسومة بالسيمة؛ لحكاية والفهم والإفهام ولي هما غاية يسعى لها كل انسان :

لكل حبيب .....

لكل قريب .....

ولِ ساعد .....

وعقد العزم على المعونة ودل كل حاير مشتاق للبحث والتأويل .....

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسوله الكريم.

حمدا يكافي نعمه؛ ويوافي أفضاله وأدعوه بقلب خاشع خاضع أن يجازي عني كل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد خير الجزاء. وعن نفسي أتقدم بالشكر والامتنان إلى كل من جاز في حقّهم قول الشاعر:

قم للمعلم وفِّه التبجيلا ♣ كاد المعلم أن يكون رسولا

بكل احتراماتي وتقديري لهذه الكلمة الوجيزة التي تحمل في طياتها معانٍ عظيمة، يشرّفني أن تخطّ أناملي كلمات الثناء والعرفان بالجميل إلى من أحاطني بتوجيهاته القيّمة، وقدّم لي من وقته وصبره وعونه الشيء الكثير، فكان نعم الموجه في كل مراحل البحث، أستاذي الفاضل الدكتور "عبد العالي بشير".

وإلى الرّبان قائد سفينة السيميائية، الذي فتح لي الباب على مصارعيه لدراسة هذا الجنس الجديد من العلوم، إلى أستاذي الدكتور "بن مالك رشيد "، له مني وافر التقدير والاحترام.

وإلى الصرح الذي يطلق صوته مدوّيا، صاحب المنهجية التي رافقتنا في جميع مراحل البحث، أنحني بإكبار وأتقدم بخالص الإمتنان إلى أستاذي الدكتور "سعيدي محمد".

ويمتدّ شكري إلى كل من أعانني بتوجيهاته ودعمه اللامشروط لإنجاز هذا البحث، من قريب أو بعيد لكم مني أسمى معاني التقدير والإحترام والعرفان بالجميل.

المقدمة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

لقد احتل السرد منذ أقدم العصور ولا يزال؛مكانة مهمة في الحياة العربية الانسانية، وشكّل أساسا حيويّا من الأسس المختلفة، التي كانت تقوم عليها منظومة الحياة وفضاءا لكلّ ثنائيات العالم، ففيه يتم فصل الخطاب، ويحضر الإنسان رجلا كان أو امرأة، ويتخلّق العالم وجها آخر للحياة بكلّ تجلّياتها فعندما يتوتّر الواقع يأتي السّرد ليدوّن اختراقاته عبر تشريح الواقع وفضح خطاباته المنمّقة، فإذا كان السّرد تمثيلا للواقع فإنّه ليس تمثيلا آليا بل له غاياته ودلالاته.

إنّ تناول هذه الظّاهرة بالدّراسة يعتبر مغامرة شاقّة ومشوّقة في آن واحد، كون دارسها يبحث في غيابات السّرد العربيّ قديمه وحديثه، وكما لا يخفى على محبّ للأدب، راغب فيه غواية الحكي وفتنته وشدّة أسره، حيث لا يجد مناصا له من الخوض فيه، والغوص في دروبه الكثيرة وميادينه المتشعّبة، بدءا من الحدث المرويّ إلى الحكاية.

يأتي في هذا السياق ذكر الدور الكبير الذي انطوى عليه السّرد في صوغ العقل العربيّ، لما يشتمل عليه من رصيد معرفي وخبرات ثقافيّة، كونه خطابا زاخرا بالمقولات والمعارف الكبرى، والتي تنتظم أمام المنتج والمتلقّي في شكل خطاب.

إنّ الأمر الّذي يضفي على هذه الدّراسة نكهة خاصّة هو طبيعة المدوّنة السّرديّة الّتي تنتظم في شكل رؤى وتصوّرات، فتفرض علينا دراسة المستويات البنائيّة والدّلاليّة والأسلوبيّة لهذه النّصوص، من جهة ثانية تحوير الخطـاب السّرديّ ومعطياتـه وعلاقاته الدّلاليّـة وبناه المعرفيّة، لاستنتاج القيّم الفنّية الكامنة فيه. فضلا عن استعراض الأشكال السّردية وأساليب السّرد ووسائله وبناء الشخصيات والحوادث والخلفيات الزمنية والمكانية.

وإنّنا نروم من خلال هذه الدّراسة أيضا البحث في التراث الشعبي؛ الذي اقترن اسمه بالطبقات الشعبية والذي تجلى في شكل الحكاية الشعبية.هذه المحاضن النصّية الّتي تعتبر أدلّة على أفكارنا وعواطفنا وتوجّهاتنا، وتعتبر في الوقت نفسه وسيلة أو أداة لتواصلاتنا. من هذا المنطلق كان لزاما علينا أن نعرّج ونقف نزرا ليس بالقصير على السرد بصفة عامة قبل أن نتوجه إلى باقي المطالب.

فالسرديات بجميع فروعها ومنطلقاتها انبثقت انطلاقا من نصوص معزولة، كما أنها لم تكن نتاج قراءات انطباعية تختفي وراء المظاهر الانفعالية للقارئ والمقروء. إنها على العكس من ذلك، ولدت بين أحضان تصورات معرفية ذات أبعاد فلسفية تعد في الوقت الراهن من أهم الإنجازات التي عرفتها العلوم الإنسانية في هذا القرن. ولعل هذا الأساس الفلسفي هو الذي أضفى على هذا النشاط المعرفي صفة العلمية ومنحه الاستقلالية في النمو والتطور والاشتغال، وأبعده عن الفوضى والتسيب في المصطلحات وفي التحليل.

ولهذا فإن الاختلافات بين الدارسين، لا تعود إلى الطاقات الانفعالية التي تختزلها ذواتهم، وإنما تعود إلى اختلافات في التصور الذي يملكه الباحث عن المعنى وعن طرق الكشف عنه، وطريقة التعامل معه وعن موقع الذات القارئة منه.

لقد كان التعميم أساس ميلاد النماذج النظرية الكبرى، وكان التخصيص سبيل الباحث للعودة من جديد إلى معانقة النماذج المحسوسة. فمن وحدة الظاهرة وعموميتها (النصوص السردية)، تنبثق خصوصية الفعل الإبداعي وتتجلى دلالاته. إن وحدة النموذج لا يمكن أن تؤدي إلى وحدة للتصور أولا، ولا يمكن أن تؤدي إلى وحدة في دلالات النصوص ثانيا.

فهذه اللغة الكونية التي تختفي في ثوب الوقائع الصغيرة والأشياء والنصب التذكارية والروايات الكبيرة، ونغمات صوت الجدة التي تروي ما جرى للأولين، تعود من جديد لتغرق في الخصوصية من خلال قوانين النوع أولا، ثم من خلال التنويعات داخل النوع ثانيا، ثم عبر النمط الإبداعي الخاص بالذات المبدعة ثالثا. فالمعنى لا يوجد في الأشكال الكونية بل تحتضنه النسخ المتحققة، أي في النصوص ذات الطابع الخاص والمتميز، والحل لا يوجد في النماذج النظرية، بل في مردوديتها التحليلية. إن النموذج في المتن وفي المنهج لا تتحدد مردوديته إلا من خلال نوعية الأسئلة التي يثيرها حول النصوص وحول أدوات التحليل. فعمومية المتن إجراء لا يلغي النص المخصوص، إنه هنا لكي يغني معرفتنا بالعنصر المتحقق.

إننا أمام نشاط إنساني لا يمكن أن يختزل في تقنيات ستظل جوفاء؛ إذا هي لم تستطع تجاوز مستويات التمظهر الخارجي للنص إلى ما يشكل مدخلا لمعرفة خاصية شعب في الحياة وفي الموت في

الحزن وفي الفرح. ألم يكن هاجس المقاربات الأولى هو المضي بالنماذج النظرية إلى حدود تكوين قاموس للوحدات الدلالية التي تغطي مناطق من النشاط الإنساني من نوع الثنائيات المحددة للشيء ونقيضه: حياة-موت، ظلام-نور؟

إننا أمام تساؤلات تخص النص وتخص المناهج المؤدية إلى معرفته. إن الأمر يتعلق بالتساؤل عن جدوى المناهج وقيمتها؛ إن لم تكن أداة لمعرفة أعمق بالنصوص عبر التساؤلات عما يجعل من النص وحدة قابلة للاستهلاك.

انطلاقا من هذه الطروحات النظرية وقع اختياري على موضوع " طريقة السرد في الحكاية الشعبية المغربية- مقاربة سيميائية للنماذج الحكائية : بهوت النسا-الحب يصنع المعجزات والطائر الأزرق" ليكون عنوانا لمذكرتي.

ولعل المقاييس المعتمدة لاختيار المتن القصصي من التراث المغربي الشعبي؛ هو أن حركية هذه النصوص التركيبية تنسجم وطبيعة المنهج السيميائي، الذي يعنى بالأنساق العلامية الدلالية وتأويلها ويساعد على فهم النصوص، إضافة إلى دوافع أخرى كانت لداعي التميّز الذي انفردت به، وما تحمله من دلالة وفاعلية، لا سيما وأنها تجمع بين الجد والهزل والفكر والتشويق أيضا.

وممّا لا شك فيه هو أن التحليل يلزمنا باتباع خطوات ومقاييس دقيقة لتحقيق الموضوعية العلمية. ومن أجل تحقيق ذلك فقد اعتمدت في دراستي على استثمار آليات المنهج السيميائي للاستفادة من آليات التأويل والقراءة، على اعتبار أن علم العنونة منبثق عن عباءة الدراسة السيميائية

(السيميولوجية). متقصية الإجابة عن الأسئلة الكثيرة التي مفادها على سبيل التمثيل لا الحصر:

- ما هو حظ العنوان من الاهتمام في الدراسة السيميائية؟.

- وإلى أي حد تؤثر أسماء الشخصيات في البنية العميقة للنص؟.

- وما مدى تأثير الزمان والمكان في النصوص ؟.

وقد سعيت من وراء هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:

1- استثمار التأويلات لفهم النصوص الصغيرة، وذلك بوضع النص في إطاره الأول ثم إزاحته إلى الموقع الذي يتحاكى فيه مع باقي النصوص.

2- توضيح ماهية المصطلح السيميائي بوصفه تخصصا علميا ومقياسا لا يستغنى عنه.

3- تحليل ما وراء السطور (المكاشفة النصيّة)، واستجلاء غموض العتبات لبلوغ عالم الحقيقة النصيّة.

4- الإحاطة ببعض الدّراسات المتعلّقة بالمناهج الحديثة، والتعامل معها كأدوات إجرائيــة في دراسة البنية السردية للنصوص التراثية.

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف، وللإجابة عن الأسئلة وفك مجاهلها، اعتمدت على الخطة التالية:

- مدخل: حاولت فيه أن أتقصى بعض المفاهيم والمصطلحات المختلفة .

- أمّا الفصل الأول فجاء بعنوان:السرد والسيميائية، وقد عرضت فيه تقنيات السرد، والهيكل العام الذي ينضوي تحته الخطاب السيميائي، ثمّ عرّجت على الشخصية السردية، والنظام الزمني للسرد والتحولات الدلاليةوأخيرا صيغة السرد والوظائف العلاماتية.

وتطرّقت في الفصل الثاني إلى نشأة الحكاية الشعبية المغربية، وقد درست فيه الحكاية الشعبية المغربية وفاعلية السيميائية في قراءة التراث الشعبي، من حيث استقراء النص السردي، وكذا الصراع والانسجام في هذه النصوص.وخصصت الفصل الثالث والأخير للجانب التطبيقي من هذه الدراسة، وهو معنون كما يلي: مقاربة سيميائية للنصّوص – بهوت النسا والحب يفعل المعجزات والطائر الأزرق – ولعلّه لبّ الدراسة إذ حاولت فيه تحليل النصوص المذكورة آنفا ومقاربتها سيميائيا.

وأنهيت البحث بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها. وأتبعت هذه الدراسة بملحق للنصوص الحكائية المدروسة حتى يسهل على القارئ الاطلاع عليها والإفادة منها .

وقد اعتمدت أثناء انجازي لهذه المذكرة على مجموعة من المراجع العربية والأجنبية أذكر منها : "مقدمة في السيميائية السردية" لرشيد بن مالك، و"مدخل إلى السميائيات السردية" لسعيد بن كراد، و"تحليل الخطاب السردي والشعري" لعبد العالي بشير، و"القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي" لقريش روزلين ليلى... وغيرهم؛ ممن تتسم دراساتهم في أغلبها بالثراء والعمق. والتي مهدت لي الطريق للتعريف ببعض المصطلحات السميائية؛ ومعرفة الأدوات المنهجية، وكيفية تطبيقها لتحليل الحكايات الشعبية.إضافة إلى المجلات والرسائل الجامعية التي وجدت فيها بعض الإضافات.

وقد اعترض سبيلي أثناء إنجاز هذه المذكرة بعض الصعوبات أذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر، ما هو متعلق بـ: صعوبة اقتناء بعض المراجع لسبب أو لآخر، العناء في محاولة ترجمة بعض المصطلحات الأجنبية، وأيضا صعوبة المصطلحات السميائية. والتي تطلّبت مجهودا مضاعفا لفك رموزها، واستيعاب مضامينها ومقاصدها العلمية.

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفّقت في هذا البحث وأن تجد مذكرتي قارئا تلفت نظره فتحمله على قراءتها. ويعلم الله أنني حاولت الاجتهاد للإلمام بجوانب هذا الموضوع، على أن الجهد يبقى قاصرا ويحتاج إلى جهود متظافرة لإثراء البحث العلمي .

تلمسان يوم:2012/03/19

مهياوي أمينة خوانية

المدخل

المبحث الأول:

- مفهوم السرد

المبحث الثاني:

- السيميائية وعلاقتها بالسرد

المدخل: المبحث الأول: I- مفهوم السرد

ارتأيت في هذا المدخل تحديد مفهوم بعض المصطلحات بشكل يتوافق مع هذه الدراسة، حيث أن كثيرين اليوم صاروا يتحدثون عن السرديات والسيميائية في العالم العربي والغربي معا؛ في دراساتهم وأبحاثهم ومقالاتهم .كما أن هناك مختبرات للسرديات أو جماعات للسرد في العديد من الأقطار. تتفاوت أشكال التعامل بها أو الاشتغال عليها بتفاوت القدرات السردية والكفاءات المنهجية، كما تختلف التصورات وتتباين المنطلقات. فهل نعني الشيء نفسه حين نتحدث عن السرديات ؟ أم أن لكل منها "سردياته" الخاصة، وهو يفهمها و يمارسها على النحو الذي يرتضي غير مكلف نفسه عناء السؤال: هل هو سردي فعلا ؟ أم أنه فقط مدعي سرديات؟لأجل هذا وذاك نحاول في هذه الدراسة الوقوف على أهم المصطلحات.

إن المتابعين لنظرية السرد، يعدّون مصطلح علم السرد أو السرديّة (Narratology) من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية،ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته. بدأ علم السرد بالشكلانيين الروس وبالتحديد فلاديمير بروب (1968/1928) في عمله الموسوم (مورفولوجيا الخرافة) الذي حلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء و وظائف. و(الوظيفة) عنده هي (عمل) الشخصية. وقد حصر الوظائف في 31 وظيفة في جميع القصص. كما صاغ تودوروف مصطلح (علم السرد) لأول مرة عام 1969 في كتابه (قواعد الديكاميرون) وعرّفه بـ(علم القصة).لقد أصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية ، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين والصحافة والممارسة القانونية والتربية، والسياسة..إلخ. لدرجة أن معظم المنشورات عن موضوع السرد في هذه الأيام تبدأ بعبارات مثل (السرد في كل مكان) أو (القصص في كل مكان حولنا). وبالنظر إلى حقيقة أن معظمنا يتفق على أن الواقع كما نعرفه

ليس معطى مدرك بالحواس، بل انه بناء ذاتي، يبدو أن السرد في كل مكان حولنا، لأن بناء التمثيلات السردية هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلا ومعنى للواقع الذي ندركه[1].

1- السرديات علما للسرد:

سنحاول تشخيص علمية السردية وذلك من خلال التركيز على أربعة مقومات نراها ضرورية لذلك. ومتى انتفى أي مقوم منها كان الحديث عن السرديات باعتبارها علما موضع ريب وشك. هذه المقومات هي :

1. 1 .العلم: كل الدارسين الذين اشتغلوا بالسرديات يشددون على بعدها العلمي، وأنها اختصاص لها كل المقومات والمستلزمات التي يتميز بها أي اختصاص يتوفر على شروط وضرورات العمل العلمي. وسنحاول تبين هذه الشروط من خلال جملة من العناصر هي على التوالي: الاسم، الموقع الزمن، الوسيط.

1.1.2.الاسم: ومعناه أن يتحدد اسمه بدقة دفعا لأي التباس مع غيره من العلوم القريبة والتي تشترك معه في الموضوع نفسه. وسنلاحظ أن تحديد «السرديات» لم يستو إلا مع الزمن. لقد ظل متعثرا في البداية و يخضع لاستعمالات متعددة قبل أن يستقر نهائيا. شاعت هذه الاستعمالات التي تدل على التذبذب قبل الاستقرار: نظرية السرد، التحليل السردي، التحليل البنيوي للحكي، بويطيقا النثر،بويطيقا السرد،بويطيقا الحكي،نقد الرواية،التحليل اللساني للرواية،وفي سنة 1967 اقترح تودوروف"T.Todorov" مصطلح «السرديات (Narratologie)» فبدأ يشيع بالتدريج ويتعمم بصورة غير دقيقة في البدايات. ونجد ذلك واضحا بجلاء في توظيفه من لدن آن هينو"Anne Henault" وهي تعني به ما سيصبح السيمائيات الحكائية لأنها في كتابها هذا

[1] يان مانفريد (علم السرد/مدخل إلى نظرية السرد) ترجمة الشاعرة أماني أبو رحمة،عن مكتبة الجيل العربي ،الموصل 2009.

كانت تتبنى التصور السيميائي في تحليل السرد[1]. كما أن مصطلح المشتغلين به: السرديون (Narratologue)ظل في البداية ملتبسا، لكن مع التطور الزمني صارت السرديات علما محدد المعالم ومختلفا عن علم آخر ولد معه في الحقبة البنيوية وهو «السيميائيات الحكائية». كما صار السرديون مختلفين عن السيميائيين رغم كونهم يشتغلون معا بـ«موضوع»واحد هو "السرد".

3.1.1.الموقع: ونقصد به أن يكون للاختصاص موقع خاص ضمن باقي الاختصاصات القريبة أو البعيدة. ومعنى ذلك أن يتحـــدد من خلال علاقتـــــه بها، سواء كانت هذا العلاقة علاقة نسب أو جوار.

فعلاقة النسب تعني انتماءه إلى علم كلي ينضوي تحته مثلا، ويتميز باشتغاله بمبحث يندرج داخله. وبذلك تكون علاقته به علاقة خصوص بعموم. وإذا أراد أن يكون علما عاما، فيفترض أن يقدم العلوم الفرعية التي يمكن أن تنضوي تحته، وعلاقة كل ذلك بعلوم أخرى قريبة. ابتدأت السرديات معلنة انتماءها إلى اختصاص علمي عام هو «البويطيقا» التي نجد لها جذورا ضاربة في التاريخ اليوناني، وأن الشكلانيين الروس حاولوا تجديدها بإعطائها بعدا علميا. لكن البويطيقا في المرحلة البنيوية ستتخذ لها موقعا متميزا ضمن الدراسات الأدبية السائدة، باعتبارها العلم الذي يعنى بـ«خصائص الخطاب الأدبي». وتتخصص السرديات بالبحث، من المنظور البويطيقي نفسه،في السرد. ولهذا الاعتبار كان من بين الأسماء الأولى لهذا الاختصاص الخاص «بويطيقا السرد أو الحكي». ونجد الشيء نفسه مع السيميائيات.

4.1.1 الزمن: نعني بالزمن هنا؛ أن يكون للاختصاص تاريخ ميلاد محدد تشكل فيه، وفي الوقت نفسه، وبناء على ما رأيناه في الموقع، أن تكون هناك جذور وأصول لفترة ما قبل ميلاده،وآفاق مستقبلية لما بعد زمان تشكله.أي أننا في الزمن نتلمس تتبع «ما قبل السرديات» و «السرديات» و«ما بعدها».

---

[1] . HENAULT A.: Narratologie. Sémiotique Les enjeux de la sémiotique 2, PUF, 1983. générale

إن تحديد تاريخ ميلاد الاختصاص (السرديات) لا يعني أنه بلا جذور، ولكن المقصود به وصوله إلى مستوى من تحديد مختلف مكوناته التي تسمح له بالإعلان عن تشكله «الجنيني» وقدرته على التطور الذاتي نحو المستقبل[1].

هكذا نلاحظ أن التذبذب الذي صاحب الاسم في البداية يبدو لنا كذلك على مستوى الزمن. لقد كانت الدراسات السردية، في المرحلة البنيوية، متداخلة ومتقاربة، وكل منها يبحث له عن هوية وأفق

متميزين. وإذا كان من الصعب التمييز بين العلوم السردية في الستينيات، حيث كان الاسم الجامع لها هو «التحليل البنيوي للسرد»[2]، فإن بدايات السبعينيات ستشهد مع ظهور كتاب جيرار جنيت "G.Genette"«خطاب الحكاية» (1972)، الميلاد الحقيقي للسرديات، ونجد ميك بال"M.Bal"[3] حين تتحدث عن ما قبل جنيت ، وما بعده للدلالة على ميلاد السرديات الفعلي علما قائما بذاته.

إن هذه المادة تضع بين يدي الدارس والباحث كما هائلا من التعريفات، المتعلقة بالسرد والسردية يمكننا تأطيرها على النحو التالي :

1- مفهوم السرد و السردية:

أ- السرد لغة: جاء في المعجم:درع مَسْرُودَةٌ ومُسَرَّدَةٌ بالتشديد فقيل سردها نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السَّرْدُ الثقب والمِسْرُودَةُ المثقوبة وفلان يَسْرُد الحديث إذا كان جيد

---

[1] المرجع السابق.

[2] يقدم جيرار برانس دراسة هامة حول السرديات في بداياتها ويسميها «السرديات الكلاسيكية» ونلاحظ بجلاء هنا تقديرا كبيرا وهو يضفي عليها هذا النعت ويتحدث عن التطورات التي يعتبرها داخلة في ما بعد السرديات الكلاسيكية، ينظر:العدد 8 من مجلة تواصلات 1966.

[3] . M.Bal,Narratologie , Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes,HES Publishers /Utrecht,1984 .

السياق له وسَـرَد الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سَرْدٌ أي متتابعة وهي: ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد فرد وهو رجب و سَرْدُ الدرع والحديث والصوم كله من باب نصر"[1].

ب- إصطلاحا: يعرّف السرد NARRATIVE:"بالحـديث أو الإخبار كمنتج، وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو أكثر من المسرود"[2]. فهو نسيج الكلام ولكن في صورة حكـي، بحيث يقوم على التراوح بين الإستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد وللوصف عـلاقة حميمية بالسرد حيث يظاهره على النمو والتطوّر[3].

أمّا المصطلحات القديمة من لفظ (سرد) في اللغة الفرنسية (Narration) و(Narratologie) ثم (Narrativé) فتقابلها في الترجمة النقدية العربية مصطلحات، بينها السرد، والقصّ، والحكي، والأخبار، والرواية. فضلاً على شيوع مصطلح (Récit) في المعرفة الاصطلاحية، إذ هو الحكي والمحكي لدى بعض النقاد. وهو السرد والمسرود لدى آخرين[4].

2- علم السرد و اشكالية المصطلح: وقريباً من المصطلحـات الثلاثـــة : (Narration) و(narrativité) و (Narratologie) ، القابعة في المعجم السيميائي المعقلن لدى غريماس ميّز بعض الباحثين بين الروي"Réci " والحكي"diegesis" في السرد، ونعني في هذه الحالة التمييز بين النصّ الكامل للقصّ نصّاً من ناحية والأحداث التي تروي أحداثاً من ناحية أخرى ويمكننا عندئذ أن نستعير الكلمة الإغريقية، الحكي"Diegesis" للتعبير عن نظام الشخصيات والأحداث،

---

[1] معـجم (القاموس المحيط) للفيروز آبادي في مادة:" س ر د" ص94.

[2] جير الدبرنس:"المصطلح السردي"ترجمة عن الإنجليزية عابد ندار ،الفصل التاسع،ص1مقالمن موقع: www.google.fr

[3] عبد المالك مرتاض:"تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.1995ص264.

[4] د.مولاي بوخاتم- الجزائر، مصطلحات التحليل السيميائي ، السرد والخطاب نموذجاً.

ونكتفي بتقريب الكلمة الأخرى بكلمة روي (recital) أو نكتفي بالإشارة إلى النص حين نعني الكلمات والحكي للتعبير عما ستحثنا عن خلقه كالقصص"[1].

أ- السرد و السردية:أما مصطلح الحكي (Narration)فهو لفظ يلتبس مع شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة والمتمايزة، المتقاربة والمتباعدة في آن واحد، أبرزها: السرد والمسرود والسارد والمسرود له والسردانية والسرديات، وقد تواجد في عدّة نصوصٍ نقدية خلال السنّوات الأخيرة في الساحة المغربية مثلا، وقد شابهُ كثير من الخلط الذي حصل في الترجمة بينه وبين مصطلح (السرد). لذا فالنقاد المغاربة نجدهم كثيراً ما يعتبرون مفهوم الحكي مرادفاً للكتابة الرّوائية، منظرين إلى السّرد كمكوّن من مكوّناته، فعدّوه جزءاً "من مظاهر الحكي" [2]، واعتبره بعض النقاد باسم الحكي وهو مكوّن من مكوّنات بنية السّرد"[3].

وقريباً من هذا التصوّر، كتب سعيد يقطين أغلب مقالاته السّردية في إشكالية المصطلح، مقرّاً بأن السرد عنصر من عناصر الحكي، ولذلك فهو ترادف بين المفهومين كأداتين إجرائيتين في تحليل مكوّنات النصوص الرّوائية. و مفرقاً بين ثلاثة مصطلحات هي السّرد(narration) ، والسرديات (Narratologie) والسّردية[4](Narrativité) ، حيث وقف على الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي وأشار إلى العديد من المصطلحات التي تشترك لفظاً، لكنها تختلف دلالة (Récit)بحسب الإطار النظري الذي توظف في نطاقه، فترجم مصطلحات بينها :السّرد والحكي ب: (Narration) والسّردية أو الحكائية (Narrateur) ثم الراوي (Narrativité) كما

---

[1] روبرت شولتر، السيمياء و التأويل ص 187.

[2] إدريس الناقوري. الرواية المغربية. مدخل إلى مشكلاتها الفنية و الفكرية،ص96 .

[3] فاطمة الزهراء أزويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء ص 181.

[4] سعيد يقطين، المصطلح السردي العربي، قضايا و اقتراحات، مجلة نزوى ع 21 السنة 2000 ص 62.

ترجم بعض النماذج مثل السردية (Narrativité)عن الجذر العربي (سرد). وتارة عن (Narration) في اللغة الفرنسية[1].

لكنّ مثل هذه المصطلحات التي أشار إليها الباحث تختلف اختلافاً بيِّناً بين مستعمليها إلى حدّ التضارب والتعارض، فقد تبين له أنّ هذا المصطلح (سرد)مثلا يستعمل في مجالين سردين مختلفين وكلّ مجال يعطيه دلالة تنسجم وأطروحته الأساسية.

ومن خلال الوقوف على مصطلح سرد في الفضاء اللسانياتيّ والسيميائي، فقد ترجم باحث آخر مجموعة من المصطلحات إلى اللغة العربية،مراعياً خصوصية المصطلح النقدي العربي الحديث،الذي يواجه أعقد وأوسع الإشكاليات، من ذلك ترجمته لمصطلح السرديـــــة عن (Narratology)من اللغة الإنجليزية، مقرّاً بالمقابلات المصطلحية الأخرى التي صاحبته مثل: علم السّرد، السرديات السّردية، نظرية القصة القصصية، المسردية، القصيات، السردلوجية، الناراتولوجيا[2]. وهي مقابلات تعتمد معياري الترجمة والتعريب الجزئي والكلي.

وفوق كل هذا، ترجم: محمد مناصر العجيمي مصطلح (Narrativité) بالسّردية[3]، ثم المرزوقي وجميل شاكر مصطلح (Narration) بالسّرد و (Narratologie) بنظرية القصة ثم Narrativité بِـ: القصصية ، ثم ترجم قاسم المقداد مصطلح (Narratologie)تارة بالتحليل السّردي وأخرى علم السّرد القصصي، وإبراهيم الخطيب في الحكي مقابلاً لِـ: (Narratoin) وميشال شريم"Michel.Chrime":بالإخبار مقابلاً لِـ(Narratoin) وسعيد علوش علم

---

[1] سعيد يقطين، نظريات السرد وموضوعها، في المصطلح السردي، مجلة علامات (مكناس) ع 6 سنة 1996 ص 93.

[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنثرية والمصطلح في الخطاب الروائي النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994،ط1،ص 179 . 180.

[3] محمد الناصر العجيبي، في الخطاب السّردي، نظرية قرعاس، الدار العربية للكتاب: تونس، ليبيا 1993 ص 35.

السّرد مقابلاً لِ[1]:(Narratologie) ، وعبد السلام المسدي، بالسّرد والمسردية والسّردية لذات المصطلحات، ثم أنور المرتجى، بعلم السّرد لِ(Narratologie) ، ثم صـلاح فضل بعلـم السرديات لِ:[2] (Narratologie).

ب– علم السرد: فهو مصطلح وضعه تودوروف"T.Todorov" ، على أنه العلم الذي يقوم بتحليل مكونات وميكانيزمات الحكاية حيث يعمل على دراسة النصوص الحكائية، قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكلية (Structural) لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أو الدلالية (Sémantique) أو العلامية[3] (Sémiotique) فعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول أن يحدد القدرة السردية أو السمة المشتركة بين كل أشكال السرد [4]، على مستوى القصة والتسريد والعلاقة بينهما، وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، و يشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم، وتكون دراسة السرد كصيغة لعرض وقائع ومواقف متتابعة زمنيا (كما يقول جنيت) ، وفي هذا المعنى الضيق فإن علم السرد يتجاهل مستوى القصة في حد ذاتها إذ لا يحاول أن يضع نحوا للقصص، فهو يركز على العلاقة المحتملة بين القصة والنص السردي والسردية والقصة والتسريد وخاصة حين يعرض لبحث الزمن والمزاج والصوت[5].

ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكال مختلفة مثل: الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سينمائية وإيحاءات وصور متحركة، وكذلك الإعلانات أو الدعايات وغير ذلك. وقد جاء البحث

---

[1] أنور المترجى، سيميائية النص الأدبي ص 33.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية ص 64 . 65.

[3] سمير المرزوقي،و جميل "مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا"الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،دت،ص18.

[4] جير الدبرنس"المصطلح السردي" الفصل التاسع،ص10.

[5] يان مانفريد : علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد) ، ترجمة : أماني أبورحمة، دار نينوى، دمشق، 2011م، ص 15 و ما بعدها.

السردي مرافقا لدراسة الأسطورة من خلال المنظور البنيوي الذي وضع أسسا لغوية لمثل تلك الدراسات[1].

جـ- السردية:يلخص غريماس(Greimas)مفهوم السردية بقوله:"..هي مداهمة اللاّمتواصل المنقطع للمطّرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة،إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة ويسمح هذا بتحديد المقطوعات في مرحلة أولى من حيث هي الملفوظات فعل، فتصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها. والملفوظات المعينة تضمن الوجود الدلالي للفواعل في تعالقها بموضوعات القيمة اتصالا وانفصالا"[2].

ويؤكد غريماس في معظم مؤلفاته،أن السردية هي تحويل أو مجموعة تحويلات تحقق صلة الفاعل بموضوع القيمة، وهي بؤرة انصهار الدلالة واستشراف المعنى من تفاعل الفاعلون بموضوعات القيمة وفق حال الإتصال أو الإنفصال عنه.

أما "تزفيتان تودوروف" فيرى أن السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة[3]، ويحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم على أنه؛ نظام لغوي يحمل حاذثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل التخييل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلا فنيا منتظما بعلاقات وأبنية داخلية تنظم عمل السرد.

من خلال هذه التعاريف نستنتج أن السرد لا يخرج عن نطاق نسج الكلام وحسن السَّبك وقدرة النظم في انسجام تام. فالسردية كعلم يُعني بمضامين الحكي (القص) وبنائه؛ فهو غربي المنشئ والتطور.وسمة العلمية التي وسمه إياها هو الباحث تودوروف (Tzvetan Todorov) سنة 1969، بعلم القص"La science du récit " لم تأت إلا بعد اشتغال طويل، وبحث دؤوب

---

[1] المرجع نفسه، ص15 و ما بعدها.

[2] محمد الناصر العجيمي،"في الخطاب السردي-نظرية غريماس" ،الدار العربية للكتاب،1993،ص56-57.

[3] فهيد العامري،"البنية السردية -آفاق و رؤى"،نقوش الموقع الرسمي للأستاذ فهيد العامري ،ص3.

خص به الخطاب السردي مند عشرينات القرن الماضي بداية من نظرية الشكلانيين الروس التي نهضت على مقاربات نقدية جديدة تسعى إلى رفض كل المقاربات النقدية التي تفسر الأثر(العمل)الأدبي انطلاقا من حياة (سيرة) المبدع، أو من علاقته بالنص، أو إطاره (مرجعيته).

حيث انصب عمل الشكلانيين الروس على "أنساق تركيب المتن الحكائي، وبين الأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة"[1].

وفي هذا المجال ميز توماشوفسكي(Boris Tomashevsky)بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي بقوله:"إننا نسمي متنا حكائيا، مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع اخبارنا بها من خلال العمل...وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث،بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل الحكائي، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[2].

وبهذا تكون الحكاية-حسب هذا التعريف- نظام التسلسل التصاعدي لأحداث مستقلة عن كيفية عرضها في الحبكة، أي كيفية صياغة الحكاية، من حيث الإثارة أو عدم الإثارة أو التلخيص أو الإضافة...حسب تصرف المبدع.

ويرى "توماشوفسكي" أن مبدأ العمل الحكائي يعتمد على الغرض العام أو المشترك للحكاية. وهذا الغرض المشترك يتكون من وحدات صغرى تتدرج ضمن الغرض العام.وغرض الوحدة الصغرى هو الحافز (Le motif) وهو أصغر وحدة سردية.

- وأما ادراج بعض الحوافز في العمل الحكائي فيسمى تحفيزا (Motivation).

أما الباحث الروسي بروب (V.Propp) فقد اهتدى إلى نظام الوظائف بعيدا عن النظام اللغوي الذي اعتمدته عصبة توماشوفسكي.حيث جعل من الوظيفة فعلاً يساعد على تطور أحداث

[1] سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي-بيروت،الدار البيضاء،ط3،لبنان- المغرب،1997،ص29.

[2] المرجع السابق، ص29.

الحكاية، الوظيفة هي: (فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة القصة). وتقتصر الوظيفة على أفعال الشخصيات ودورها في تطور القصة (الحكاية)، وقد قدم استنتاجات استقرائها من دراسته لمائة (100) خرافة روسية، وهذه النتائج هي كما يلي وباختصار[1]:

1- الأحداث الثابتة والدائمة هي وظائف الشخصيات مهما كانت.

2- عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة محدود بإحدى و ثلاثين (31)وظيفة.

3- تسلسل الوظائف متشابه دائما (إن جميع الخرافات العجيبة لا تعرض الوظائف كلها، إلا أنّ غياب بعضها لا يؤثر على نظام تتابع الأحداث).

4- كل الخرافات العجيبة تنتمي إلى نفس النمط.

وفي مقابل اشتغال الشكلانيين الروس بالعمل الأدبي كانت- في نفس الفترة- محاولات في الغرب الأنجلوسكسوني ... تحاول تخليص الأدب من النظرة الأرسطية وخاصة منه العمل الحكائي الدرامي والتي ترى (النّظرة الأرسطية)، أنه شكل من أشكال تصوير الواقع أي محاكاة للواقع.

لذا حاول كل من فورستر (*Forster* Edward Morgan) وموير«William *Muir*»، إدراج أسس بنيوية تتعلق بمكونات العمل الحكائي مثل الرؤية السردية، أشكال الرواية وبعض القضايا الفنية للعمل الحكائي كالفضاء والزمن، أنواع الشخوص[2]...

وهذا ما سمح بظهور نوعين من السرديات .الأولى **موضوعاتية** (Thématique). أي (تحليل الحكاية والمضامين الحكائية)، والثانية **شكلية** (Formelle) أو صيغية (Model). ويؤكد تودوروف (Todorrov) ، أن كل عمل حكائي ينطلق من متتاليات سردية أساسية تفضي إلى المقطع وهو أصغر وحدة سردية. ويتكون المقطع بدوره من مجموعة من الجمل السردية.

---

[1] عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار الحامي للنشر، صفاقس تونس ط 1 1998 ص45.

[2] حميد الحميداني -بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي -المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء المغرب -بيروت -لبنان س 2000 ،ص16 .

والجملة السردية تمثل الملفوظ الذي لا يتجزأ و يتكون من مسند و مسند إليه و يماثل الوظيفة عند بروب. وترتبط الجمل السردية فيما بينها بعلاقة منطقية (سببية) أو علاقة استتباع (تتابع الأحداث) التي تربط الجملة السبب بالجملة النتيجة، وتحدد :أسماء الأعلام الشخصيات والنعوت (الصفات) وهذه الصفات تنقسم إلى حالات وخصائص أو سمات مميزة.

كما أن هناك ثلاثة أنواع من الأفعال: أفعال تعدل الوظيفة، وأخرى تقترف، وأخرى تعاقب. والجملة السردية تكون واحدة من خمس (05) صيغ:

1- الصيغة الإخبارية(Indicative): و هي الأحداث التي وقعت فعلا .

2- الصيغة الإلزامية(Obligatoire): إرادة جماعية، قانون جمعي...

3- صيغة التمني (Obative): ماتريد الشخصية حدوثه .

4- الصيغة الشرطية (Conditionnel): إذا فعلت كذا سأفعل كذا.

5- الصيغة التنبؤية (Prédicative): في حالة معينة سيحدث س[1].

و**المقطع السردي:"** هو نظام كامل من الجمل السرديـــة، ويشكل حكاية بسيطة في حد ذاته والحكاية يجب أن تحتوي على مقطع واحد على الأقل، ويمكنها أن تشمل عدة مقاطع، ومن أنواعه . التضمين أو التسلسل أو التناوب"[2].

ثم يقسم " تودوروف" قضايا تحليل النص الأدبي إلى ثلاثة مظاهر؛ المظهر الـدلالي، المظهر اللفظـي والمظهر التركيبي.

1- المظهر الدلالي : هو ثيمات (Les themes) أو أغراض النص الأدبي، ويتحدد ذلك بدراسة الكيفية التي يدل بها النص من النصوص، وعلى ما يدل[1] ؟.

---

[1] خليل رزق : تحولات الحبكة – مؤسسة الإشراق – بيروت ط 1 لبنان جانفي 1998 ص22.

[2] المرجع السابق ، ص23.

2- **المظهر اللفظي** : هو المكون الأساسي للنص الأدبي، ويعني بكيفية تقديم الرسالة اللفظية كما يميز" تودوروف" بين ثلاثة أنماط من الخصائص التي تنقلنا من الخطاب إلى التخيل؛ الصيغة والزمن والرؤية، فمقولة الصيغة تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص. مقولة الزمن تتصل بالعلاقة بين خطين زمنيين؛ خط الخطاب التخيلي(ويتجلى بواسطة التسلسل الخطي للحروف الصفحة أو صفحات الكتاب..)، وخط العالم التخيلي وهو أشد تعقيدا لأنه غير مقيد بتسلسل معين[2]..

أما مقولة الرؤية فتمثل وجهة النظر التي نلاحظ منها، الموضوع نوعية هذه الملاحظة ... الصحة الخطأ، الجزء، الكل، القرب، البعد...

3- المظهر التركيبي : ويعنى بمظاهر التنظيم النصي، ويخضع هذا النظام – حسب تودوروف –إما لمبدأ السببية، بإدراجها ضمن نظام زمني معين، إما يعرض دون اعتبار زمني. ويسمى النظـــام الأول بالنظام الزمني المنطقي، والنظام الثاني بالنظام المكاني[3].

أ -**النظام المنطقي الزمني** : ويفهم عادة بعلاقة الاستتباع أو السببية ارتباط وثيق بالزمنية، وأن السببية تكون المبنى الحكائي أما الزمنية فتكون الحكاية.

ب -**النظام المكاني** :الأعمال المنتظمة وفق هذا النظام لا تسمى في العادة قصصا .لأن العلاقة المنطقية في هذا النظام لا يعطى لها أي اعتبار، وإنما تنظم القصص من خلال انتظام العناصر المكانية .فمن الممكن أن تخضع قصة بكاملها إلى هذا النظام .ويرى تودوروف أن الأدب اليوم يتجه نحو قصص من نوع مكاني وزمني على حساب السببية وخاصة كتاب الرواية الجديدة. كما استدل "تودوروف" برأي بروست حين وصف عمله" بالكاتدرائية ".

---

[1] ينظر :تودوروف– الشعرية – ترجمة شكري المبخوث و رجاء سلامة –دار طوبقال الدار البيضاء ط ، 2المغرب 1990 ص5 .

[2] المرجع السابق ، ص45.

[3] المرجع السابق،ص58.

من خلال ما سبق نستنتج أن المزج بين هذه الأنظمة هو ما نجده حقا في الأدب، فالسببية المحض تحيلنا على الخطاب النفعي. والزمني المحض يحيلنا على الأشكال الأساسية للتاريخ والمكانية المحض تحيلنا على المظاهر الشكلية.

3- الأنواع السردية:يعتمد جيرار جينات"G.Genette"، نظاما سرديا شاملا من خلال تمييز أنواع الحكي إلى:

1- الحكي بمعنى الملفوظ السردي: وهو الخطاب الشفوي أو الخطي الذي يتعهد أن يخبر حدثا أو سلسة من الأحداث.

2- الحكي بمعنى تتابع الاحداث (واقعية أو خيالية).

3- الحكي بمعنى الحدث الكلامي أو الفعل السردي.

كما يحدد ثلاث أبعاد للعمل السردي[1]:

1- الحكاية "Histoire " : وهي المدلول أو المضمون السردي.

2- الحكي "Récit": وهي الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.

3- السرد "Narration": وهو الفعل السردي المنتج.

ويعتمد جينيت "Genette" المقولات الثلاث لتودوروف والتي حددها في: الزمن، الجهة (المظهر)، الصيغة. ولكنه يختلف معه في المظهر أو الجهة "Aspect" ، وكذلك الصيغة بينما يتفق معه في مقولة الزمن.

1- الزمن:دراسة الزمن تهتم بالعلاقات بين الحكي والحكاية ويندرج تحتها الترتيب الزمني « L'ordre temporal ». وأما المدة « La durée » فهي دراسة السرعة، وأما التواتر «La fréquence» فهو تكرار الحدث في القصة الواحدة.

[1] المرجع السابق، ص58.

2- الصيغة (La mode):وتدرس كيفيات التمثيل السردي، وتنقسم إلى: المسافة « La distance»، ويميز فيها حكي الأحداث « Récit d'évenement» وحكي الأقوال « Récit des paroles »[1]، وتشتمل على ثلاث أنواع من الخطاب:

أ – الخطاب المسرود أو المحكي ويسمى بقص الأفكار أو الخطاب الداخلي المسرود.

ب – الخطاب المنقول غير المباشر"المحول بالأسلوب غير المباشر"، وهو عكس الخطاب المصرح به.

ج - الخطاب المحكي المباشر.

3- **المنظور Perspective**: وهو الرؤية أو وجهات النظر ويسميه جينيت بـ : التبئير«Focalisation »[2] .

وقد ميز جينيت ثلاث أنماط من التبئير، كما يرى أنه من المهم عند النظر إلي الطريقة التي يُنقل بها خبر ما من خلال السرد، أن نميز بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ أي بين صيغة السرد، وصوت السرد.

- الحكاية غير المبأّرة، أو ذات التبئير في درجة الصفر .الرؤية من الخلف. الراوي العليم : الراوي ‹ الشخصية

- الحكاية (القصة) المبأرة أو ذات التبئير الداخلي : الرؤية مع الراوي = الشخصية.

- الحكاية ذات التبئير الخارجي : الرؤية من الخارج الراوي غير العليم : الراوي › الشخصية.

- وأما الصوت فيدرس من خلاله الأنواع السردية ومستويات الحكاية والسارد علاقته بالحكاية.

أ – زمن السرد : يرد جيرار جينيت أربعة أنواع من السرد؛ حسب الوضعية الزمنية للقصة.

---

[1] جيرار جينات -خطاب الحكاية -ترجمة محمد معتصم -عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي -منشورات الإختلاف – الجزائر 2000 ص177.

[2] المرجع السابق ، ص200.

أ–1– السرد اللاحق «La narration ultérieure »: وهو الموقع الكلامي للحكاية بصيغة الماضي.

أ–2– السرد السابق «La narration intérieure»:وهو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما.

أ–3– السرد المتواقت أو المتزامن «Simultanée»:و هو الحكاية بصيغة الحاضر المتزامن للعمل.

أ–4– السرد المقحم أو المدرج «Intercalée»: تتداخل فيه الحكاية بالسرد، بحيث يؤثر السرد على الحكاية ويظهر على سبيل المثال؛ في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين الشخصيات المختلفة.

ب : المستويات السردية :يفرق جينيت بين مستوى أول هو السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الأولى والسرد من الدرجة الثانية[1].

أي عندما يكتب مؤلف حكاية، يمثل هذا العمل سردا ابتدائيا للحكاية أما إن أخذ الكلمة داخل هذه الحكاية شخصية أو حتى الراوي نفسه ليقص حكاية أخرى فذلك هو السرد من الدرجة الثانية.

ج – علاقة السارد بالحكاية:و يقسمها إلى قسمين:

1–السارد الغريب عن الحكاية.

2–السارد المتضمن في الحكاية.

---

[1] المرجع السابق، ص239.

وقد طور (أ.ج.غريماس A.J.Greimas) النموذج الوظيفي لأبحاث فلاديمير بروب معتمدا في ذلك على مفهوم الدور (Le rôle) كبديل لمفهوم الشخصية .الشخصية لا تقتصر دلالاتها على الإنسان وإنما هي كل ما يقوم بعمل في الحكاية سواء أكان جمادا أم حيا يعد شخصية حكائية.

ويتجلى (الدور) من حيث وظيفته في المسار الحكائي، وعلاقاته ببقية الأدوار في نوعين دور عاملي (R.Actant) ودور تيمي (R. Thématique).

كما تتحدد وضعية الدور العملي بصفته عاملا "Actant " ، من خلال علاقاته ببقية عناصر النوع العاملي، وقد حدد غريماس ستة عوامل[1]:

المرسل / المرسل إليه / الذات / الموضوع / المساعد / المعارض.

والدور الثيمي يمثل كل ما يقوم به الممثل (L'acteur) من أفعال في مساره الصوري، ويمكن لذات واحدة أن تسهم في عدة عوامل، وفي المقابل يمكن لعدة ذوات أن تشترك في عامل واحد حسب الأدوار المسندة إليها .كالذات الجماعية التي تسعى على تحقيق موضوع مشترك. ويضبط غريماس الترسيمة التالية لإبراز العوامل، الممثلون والأدوار « Les actants, Les acteurs, et les figures ».

[1] - Joseph Courtès : Introduction à la Sémiotique narrative , p 45.

نقتصر في منهج "غريماس" على تقديم النماذج التي يمكن أن نستثمرها نوظفها في موضوع البحث، وهي: – **محور العلاقات** « Axe des relations».

– **البرنامج السردي** «Programme narratif».

– **البنية العميقة** «La structure profonde» .

1– محور العلاقات : ونعتمد فيها النموذج الذي أورده د /حميد الحميداني في كتابه بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حيث يرى هذا الباحث أن "جان ميشال آدم *Jean-Michel Adam*"، في كتابه"الحكي" قد لخص هذه العلاقات بالطريقة المنهجية الواضحة [1].وهذه العلاقات هي:

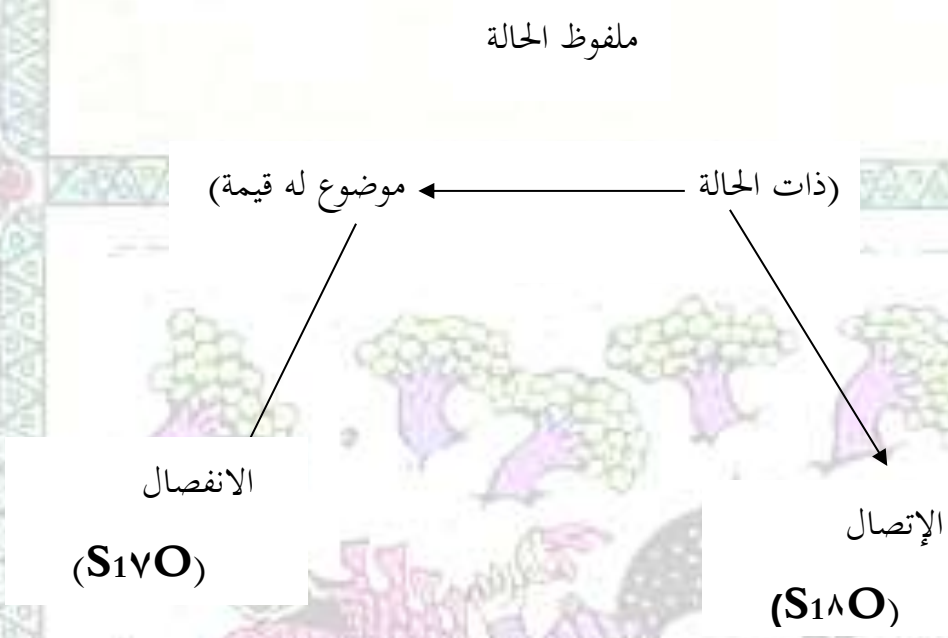
أ –علاقة الرغبة « **Relation de désir** » : وتعد المحور الرئيسي للملفوظات السردية البسيطة، وتجمع بين من يرغب "الذات"، وما هو مرغوب فيه "الموضوع"، وتتحدد وضعية الفاعل من حيث علاقته بالموضوع،فقد تكون علاقة اتصال، ويرمز لها ب(٨) أو انفصال ويرمز لها ب(٧) فإذا كانت في حالة اتصال فإنها ترغب في الإتصال .ويترتب عن هذا التطور خلق ملفوظ جديد يسميه "غريماس"، ب "ملفوظ الإنجاز" المنبثق على ملفوظات الحالة (حالة الاتصال أو الانفصال). وهذا الإنجاز يصفه غريماس بأنه "الإنجاز المحول" ويكون هذا إما سائرا في اتجاه الاتصال أو الانفصال حسب نوعية الرغبة رغبة (ذات الحالة)، وهذا التطور يفضي إلى خلق ذات أخرى يسميها "غريماس" ب "ذات الإنجاز"، وقد تكون الشخصية نفسها الممثلة لذات الحالة أو شخصية أخرى. ويتحول العامل الذات (L'actant sujet) في هذه الحالة ممثلا في الحكي بشخصيتين يسميهما غريماس ب :ممثلين (Acteurs) .وهذا التطور الحاصل بسبب تدخل ذات الانجاز، ويسميه غريماس ب : "البرنامج السردي".

---

[1] حميد الحميداني – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي .المركز الثقافي العربي– بيروت، لبنان – الدار البيضاء المغرب ط3 س 2000 ص. 33و ما بعدها.

وأما حميد الحميداني فيورد ترسيمة " جان ميشال آدم " استنادا إلى "غريماس" بين تناوبين:

1- تناوب على مستوى ملفوظ الحالة[1]



O: موضوع

S_1: ذات الحالة

∧:الإتصال

O: موضوع

S1: ذات الحالة

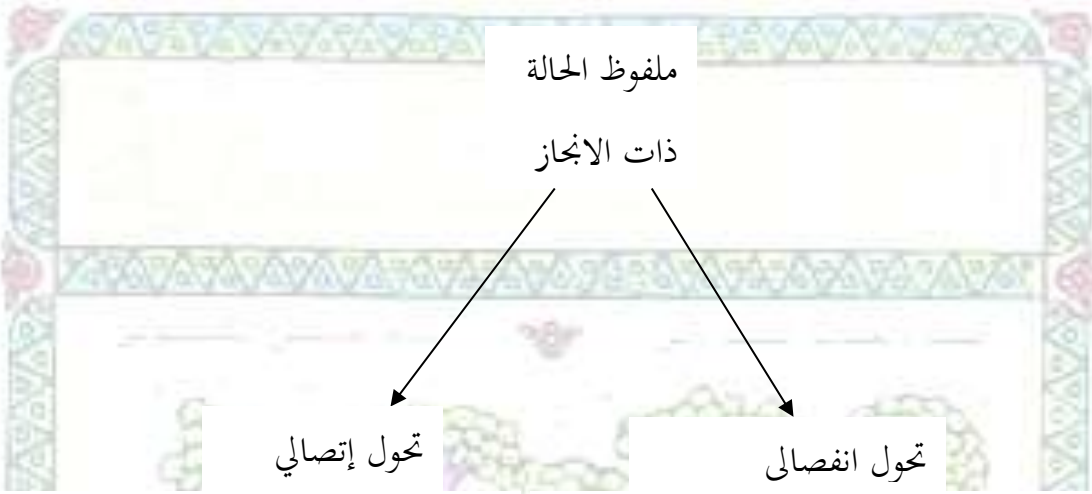
∨ : الانفصال

ويمثل هذا التناوب أن ملفوظ الحالة يجب أن يحتوي على ذات الحالة (S_1) و هي ذات تتجه نحو موضوع له قيمة "objet de valeur" (O) . وهذا الاتجاه هو الذي يحدد رغبة الذات[2]: ويتناوب ملفوظ الحالة إلى حالتين : إما أن تكون في حالة اتصال مع الموضوع (S1∧0) أو في حالة انفصال مع الموضوع (S1∨0) .

[1] حميد الحميداني – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي .المركز الثقافي العربي– بيروت، لبنان – الدار البيضاء المغرب ط3 ، س 2000 ص34-35.

[2] حميد الحميدان،"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"،المركز العربي- بيروت ،لبنان- الدار البيضاء،المغرب،ط3،س2000،ص34-35.

2-تناوب على مستوى ملفوظ الانجاز[1]:

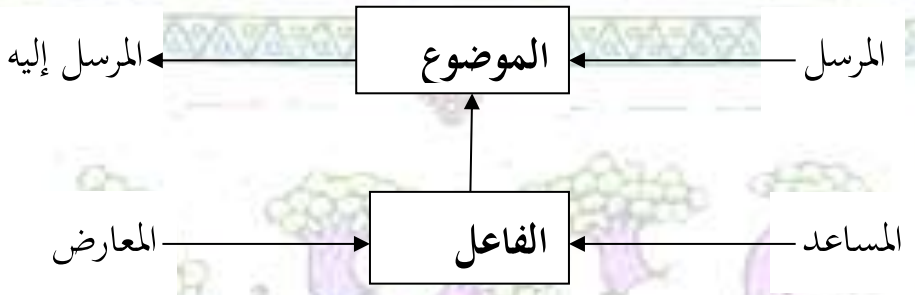


يمكن أن يأتي ملفوظ الانجاز (EF) في شكل تحول إتصالي، فيكون البرنامج السردي (PN) مجسدا في الانجاز المحول (FT) وممثلا بذات الانجاز (SF) ، عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة إتصال [S1٧O=>S1٨O] .

ب- علاقة التواصل (Relation de communication): وتتجسد هذه العلاقة ضمن العوامل، عبر علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وتمر عبر علاقة الرغبة أي علاقة الذات بالموضوع.

[1] المرجع نفسه،ص35.

ج –**علاقة الصراع (Relation du lutte)**: ويتكون بين علاقة الرغبة التواصل عاملان المساعد (Adjuvant) ، والمعارض(opposant)، فأما المساعد يقف إلى جانب الذات، وأما المعارض فيعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على موضوع القيمة[1].



ويتجلى محور الرغبة والصراع في الترسيمة التالية[2]:

[1] حميد الحميدان،"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"،المركز العربي- بيروت ،لبنان- الدار البيضاء،المغرب،ط3،س2000 ،ص163.

[2] سمير مرزوقي – جميل شاكر " مدخل إلى نظرية القصة "- ديوان المطبوعات الجامعية – الدار التونسية للنشر ب –ت ، ص73 .

وتشير هذه الترسيمة إلى أن المحورين، الرغبة والصراع يضمان زاويتان، ففي زاوية المعارضين يجب ترتيب كل الشخصيات التي لها صلة عدائية بالبطل الفاعل؛ والتي تعمل على إبطال مساعيه، بينما تجمع زاوية المساعدين الشخصيات التي تساعد فعل البطل وتعمل على إنجاحه.

2– البرنامج السردي (Le programme narratif): هو مفهوم إجرائي بسيط قابل مع ذلك؛ لكل التمطيطات والتعقيدات الشكلية [1]، أو هو تتابع الحالات وتحولاتها المتتالية على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع، ويحدد البرنامج السردي دائما بالحالة في علاقتها بموضوع القيمة التي ينتهي إليها يشمل البرنامج السردي أربع مراحل [2]: مرحلة الاختبار – الكفاءة – الأداء – التقويم.

أ –مرحلة الاختبار :يسعى المرسل لإقناع الفاعل بالفعل قصد امتلاك الموضوع القيمي، وبعد تحقق فعل الإقناع يتحول الفاعل إلى عامل.

ب – **مرحلة الكفاءة** : يتحول الفاعل إلى اكتساب صيغة كون الفعل (Etre du faire) و يعتمد على جهتين:

ب –1 **جهة الإضمار**: وإرادة الفعل ووجوب الفعل وتمثل بالفعل أريد / أو / يجب.

ب –2 **جهة التحين** : وتتمثل في معرفة الفعل والقدرة على الفعل وتمثل بالفعل أوفر / أو/أستطيع ويمكن تمييز الجهتين بالشكل الآتي:

شكل –1–

أريد أن أوفر لك طريقة تربح بها أكثر

موضوع الجهة برنامج سردي مضمر موضوع القيمة

شكل – 2 –

[1] عبد العالي بوطيب:" مستويات دراسة النص الروائي"، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب،1999 ، ص112.

[2] رشيد بن مالك " قاموس مصطلحات التحليل السيميائي "، دار الحكمة – الجزائر فيفري 2000 ص148.

أستطيع أن أوفر لك طريقة تربح بها أكثر

موضوع الجهة برنامج سردي محين موضوع القيمة[1]

3- مرحلة الأداء : وتمثل جهة الفعل، وفيها يتحقق الفعل ويظهر في المقابل برنامج سردي، يحاول إخفاق البرنامج السردي المراد تحقيقه فيخلق بذلك برنامج سردي مضاد يقوم على ثنائية التضاد.ويتجلى حسب غريماس في الصفة التالية[2]:

(ف ٨ 1 م) (ف ٧ 1 م)

⟺

(ف ٧ 2 م) (ف ٨ 2 م)

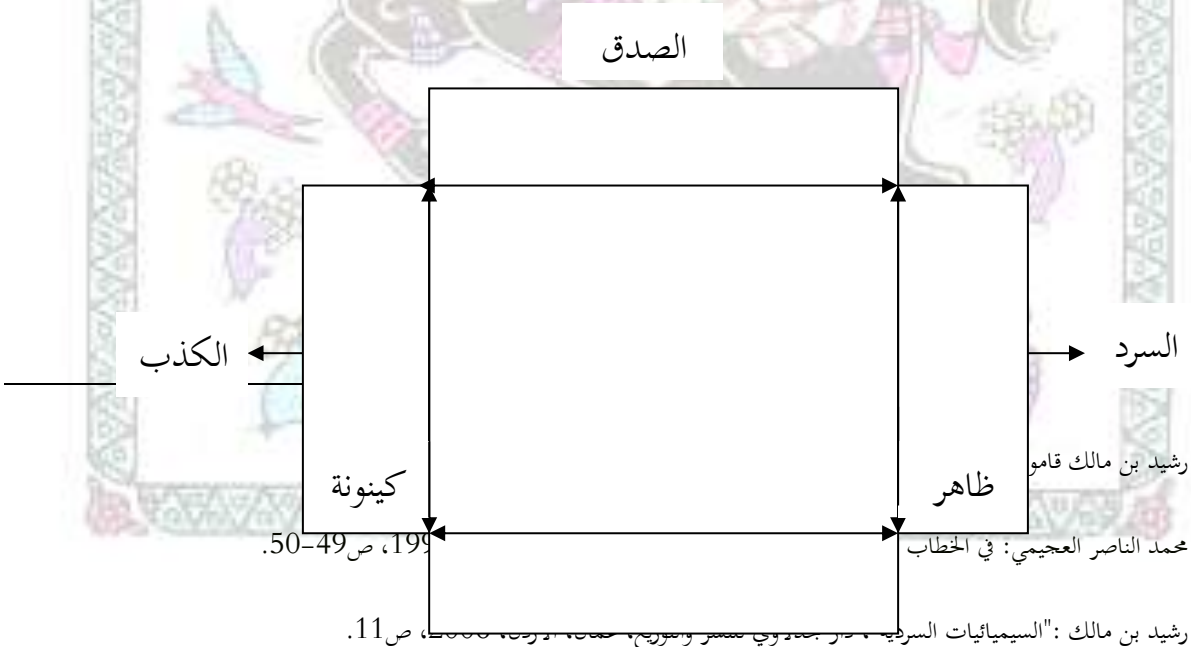
فاعل – عامل فاعل – ضد

فاعل – ضد فاعل – عامل

ف1: فاعل1 ٨ : وصلة م: موضوع

ف2: فاعل2 ٧: فصلة

4- مرحلة التقويم : أو مرحلة الاعتراف وتوافق الصفة كون الكون (Etre de être)، وتتجسد في ثنائية الصدق ≠ البطلان .من خلال المربع التالي[3]:



البطلان

[1] رشيد بن مالك قامو

[2] محمد الناصر العجيمي: في الخطاب 199، ص49-50.

[3] رشيد بن مالك :"السيميائيات السردية [illegible]، ص11.

وتتجلى ثنائية الإيجاب والسلب في:

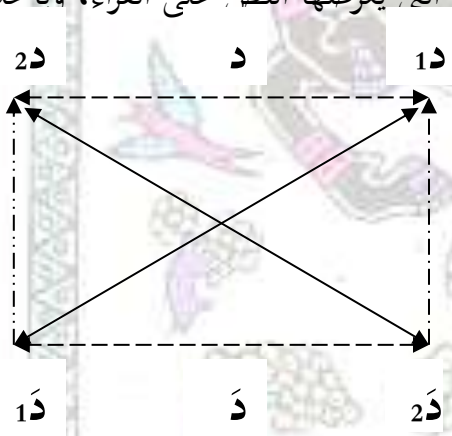
1- ظاهر + كائن = الصدق ‹= الإيجاب

2- لا ظاهر + كائن = خطأ ‹= السلب.

3- ظاهر + لا كائن ينتج عنه :الإيجاب في (الظاهر) ، والسلب في(لا كائن).

3- **البنية العميقة** (**La structure profonde**): هي البنية التي تتحكم في معاني النص من خلال شبكة العلاقات التي تربط قيم النص وتمثل الأقطاب الدلالية .ونظام العمليات التي تقوم بتنظيم الانتقال من معنى إلى معنى، وتمثل في المربع السيميائي.

1- 3- المربع السميائي (**Le carré séméiotique**): يساعد المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي يقوما بين وحداته قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء، ويأخذ الشكل التالي[1]:



علاقات التضاد ◄- - - - - - - - - ►

علاقات التناقض ◄——————►

علاقة التضمن ►- - - - - - - - - ◄

2-3- العلاقات:

[1] رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر- الجزائر، 2000 ،ص14-15.

-العلاقة التدريجية : تقوم بين د ، د1 و د2 .

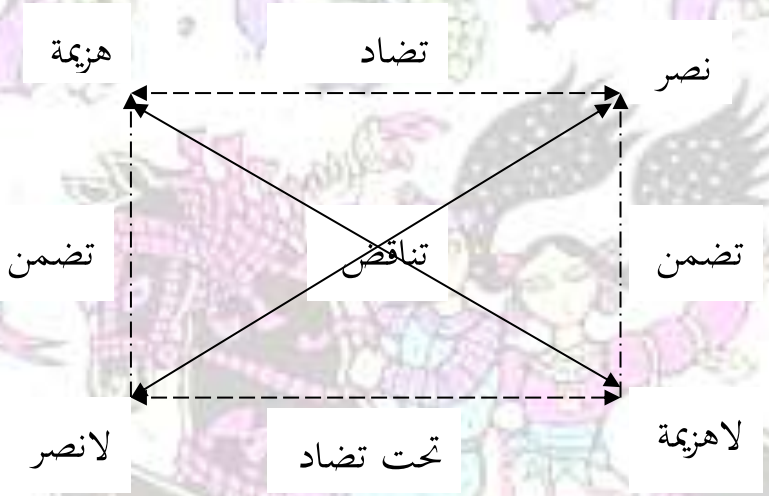
-العلاقة المقولاتية : و تشمل:

1- علاقات التناقض بين د 1 و دَ1 ، و بين د 2 و دَ2.

2- علاقات التضمن تربط دَ1 بـ د2 ، و بين دَ2 بـ د1.

3- علاقات التضاد تربط بين د و د2 ، و بين د1 و د2 .

ولتوضيح هذه العلاقات أكثر ، أورد المثال التالي[1]:



_ التناقض: (نصر ⟷ لانصر) ، (لاهزيمة ⟷ هزيمة)

- التضاد: (نصر ⟷ هزيمة) ، (لاهزيمة ⟷ لانصر)

- التضمن: (لاهزيمة ⟵ نصر) ، (لانصر ⟵ هزيمة)

المبحث الثاني: II- السيميائية و علاقتها بالسرد: إن السيميائية علم يسعى إلى تحويل العلوم الإنسانية، وخصوصاً اللغة والأدب والفن، من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة، ويتم لها ذلك عند التوصل إلى مستوى من التجريد يسهل معه تصنيف مادة الظاهرة "phenomenon" ووصفها من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن الأبنية العميقة التي

[1] محمد مفتاح :تحليل الخطاب الشعري – المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء –بيروت –ط 1 المغرب –لبنان س 1985 ص19 .

تنطوي عليها، ويمكنّها هذا التجريد من استخلاص القوانين التي تتحكم في هذه المادة[1].وقد شغلت حيزاً واسعاً في علوم الأدب خصوصاً في نظرية السرد (narrative)، وقد برزت هذه السيميائية في أعمال "يوري لوتمان J.Lotman" في روسيا، و"موكاروفسكي Mukarovsky" في تشيكيا و"أمبرتو إيكو U.Eco" في إيطاليا و "رولان بارت R.Barthes" و"جوليا كريستيفا J.Kristeva" و "تزيفيتان تودوروفTz.Todorov" في فرنسا وغيرهم. وهي سيميائية تدرس النص الأدبي وقد تمتد إلى النص الصحفي والقانوني والديني والفني والمسرحي لتبحث فيه على غرار بحثها في اللغة، فتحدد فيه علاماته وأنساق هذه العلامات وانتظامها في منظومة، وتنظر في طرفي العلامة (الدال والمدلول) انطلاقاً من أنهما طرفا العملية الإبداعية: التعبير والمحتوى (الظاهر والجوهر)

لم يكن علم السيمياء وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم، بل هو قديم النشأة؛ فقد اهتم القدامى من عرب وعجم بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفي سنة. لقد أفرد الفيلسوف أفلاطون «Aflaton » هذا الموضوع في كتابه «*Cartyle*» وأكد أن، للأشياء جوهرًا ثابتًا وأن الكلمة أداة للتوصيل، وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها، أي بين الـدال (*Signifié*) والمدلول (*Signifiant*) تلاؤم طبيعي (Compatible naturelle)ولهذا كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء .كما أشار إلى ما تمتاز به الأصوات اللغوية من خواص تعبيرية أي العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول .ولذلك كانت الأصوات أدوات تعبير عن ظواهر عديدة تلتقي فيها لغات البشر باعتبارها ظاهرة إنسانية[2].

وقد ربط علماء العرب قديمًا بين هذه المعطيات وبين ما أسموه بعلم أسرار الحروف، أي :علم السيمياء. وقد تعددت في ذلك دراسات الحاتمي، والبوني وابن خلدون، وابن سينا، والفارابي والغزالي والجرجاني، والقرطاجني.....وغيرهم.

---

[1] حميد الحميداني " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء المغرب –بيروت –لبنان، س 2000 ، ص16 .

[2] محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1987، ص.73.

ولهذا يمكن القول :إن دراسات النظام الإشاري في التراث العربي هي دراسة قديمة قدم الدرس اللساني، إلا أن الأفكار والتأملات السيميائية التي وصلت ظلت في إطار التجربة الذاتية، ولم تتجسد في إطار التجربة العلمية الموضوعية.

1- مفهوم السيميائية:

أ- السيميائية لغة: السيمياء بمعنى العلامة،مشتقة من الفعل" سام "الذي هو مقلوب "وَسَمَ" وزنها "عِفْلى"، وهي في الصورة "فِعْلى"يدل على ذلك قولهم :سِمَة فإن أصلها :وِسْمَة، ويقولون :سِيمَى بالقصر، وسيماء بالمد وسمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون :سَوَّمَ إذا جَعَلَ سمة، وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصّل إلى التخفيف لهذه الأوزان، لأن قلب عين الكلمة متأتٍ خلاف قلب فائها ولم يسمع من كلامهم فعل مجرد من "سَوَمَ" المقلوب وإنما سمع منه فعل مضاعف في قولهم :سَوَّمَ فرسَهُ، أي :جعل عليه السيمة وقيل :الخيل المسومة هي التي عليها السيما والسومة، وهي العلامة[1].

أما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة سيمياء دون ياء في عدة مواضيع، منها قوله تعالى:﴿ تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا﴾ من سورة البقرة، الآية (273).

وقوله:﴿ وَ بَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَ عَلَى اَلْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ﴾ من سورة الأعراف، الآية (46).

وقوله:﴿ وَ نَادَى أَصْحَابُ اَلْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ﴾ من سورة الأعراف، الآية(48).

وقوله:﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ من سورة الفتح، الآية(29).

وقوله:﴿ يُعْرَفُ اَلْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَ اَلْأَقْدَامِ﴾ من سورة الرحمن، الآية(41).

[1] ابن منظور،لسان العرب، مادة (سوم) ، دار صادر،بيروت،(د.ت)، 311 - 312 .

وقد وردت كلمة السيمياء كذلك في الشعر،و منه قول أسيد بن عنقاء الفزاري[1] يمدح عميلة حين قاسمه ماله:

غلام رماه الله بالحسن يافعا ۞ لـه سميـــاء لا تشـقّ على البصـــر

كأنّ الثريّة علّقت فوق نحره ۞ في جيده الشّعرى و في وجهه القمر

من خلال كل ما أوردته يتضح أن كلمة سيمياء جاءت بمعنى العلامة أو الآية، أي بالفرنسية(Signe). وأصل استخدام هذا المصطلح (سمياء) دون غيره لأنّه مصطلح ضارب في الأصل العربي، ويعبّر عنه حاليا بمصطلحين، هما: "Sémiologie" بالفرنسية و" Sémiotic " بالإنكليزيّة. وهذان المصطلحان مشتقان من اللفظة الإغريقية "Sémion" بمعنى الإشارة أو العلامة[2].

إن الاشتقاق اللفظي، وكذلك الدلالي والمعنوي سيمياء (Alchemy):هو علم الكيمياء القديمة.وقد اشتقت كلمة سيمياء من الكلمة (كيمت) وهي اسم مصر القديم، ومعناها الأرض السوداء. وقد كان السيميائيون يحاولون تحضير الذهب من الرصاص، والمعادن الخسيسة أو التوصل لتحضير أكسير الشباب . فكانوا يمارسون التقطير والتذويب والصهر واتحاد العناصر .كما كانوا يمارسون التعاويذ السحرية في محاولة لتحويل الرصاص الي ذهب.ومن جعبة السيمياء نشأت علوم الكيمياء والفلزات[3].

---

[1] أسيد بن عنقاء الفزاري:كان من أكثر أهل زمانه مالا، وأشدهم عارضة ولساناً. وطال عمره، ونكبه دهره، فخرج عشية يتقبل لأهله، فمر به عميلة الفزاري، فقال: يا عم، ما الذي أصارك إلى ما أرى؟ فقال: بخل مثلك بماله، وصون وجهي عن المسألة! فقال: والله لئن بقيت إلى غد لأغيرن حالك! فرجع إلى أهله وأخبرها، فقالت: غرك كلام غلام جنح ليل! فكأنما ألقمته حجراً؛ فبات متململا بين رجاء ويأس. فلما كان السحر سمع رغاء الإبل، وثغاء الشاء، وصهيل الخيل، ولجب الأموال، فقال: ما هذا؟ قيل: عميلة ساق جميع ما عنده فاستخرجه، ثم قسم ماله شطرين، وساهمه عليه، فقال فيه أسيد أبيات الشعرية ومنها البيتين اللذين أوردتهما.

[2] ذكره الجوهري في الصحاح،دار العلم للملايين، بيروت،ط5،1984،3/1956 (سوم). و ابن منظور،لسان العرب،12/312،(سوم) .

[3] أحمد محمد عوف ، موسوعة حضارة العالم – الجزء الخامس.

ب– السيمياء اصطلاحا: إنّ مصطلح "سيمياء"، يعني في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداما نظام السمة أو الشبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة، وفق قواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة[1]. إنّ السيمياء هي"عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا.وهي بأسلوب آخر "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى[2].

إنها علم يُعنى بدراسة أنساق العلامات ضمن الحياة الاجتماعية.فمن جهة أولى،تركز على وصف مختلف الأنساق العلامية، ثم تركز من جهة ثانية على وظائفها.وقد طرح هذا العلم إشكالًا أوّل يتمثل في مدى وجاهة اعتبار الأنساق السيميائية الطبيعية والحيوانية«La zoosémiotique» متضمّنة في البحث السيميائي، واعتبار الأنساق المعلوماتية « La cybernétique »،داخلة في هذا العلم كذلك. وأما القضية الثانية، فمدارها على السّيميولوجية باللّغة. فلئن كانـت اللّغة نسقاً سيميولوجيّاً، فإنه من الأهمية بحيث يغدو قادرا على أن يطغى على السيميولوجية نفسها،لأن كل الأنظمة العلامية تمرّ عبر اللغة، وهذا ما دعا "بارت Barthes" إلى اعتبار السيميائية جزءاً من اللّسانيات بَدل أن تكون هذه جزءاً من تلك.

ج– تصنيف العلامة وظيفيّا:يقسم "دي سوسيرDe saussure" الأنظمة العلامية إلى ثلاثة:

1– ما يعيد صياغة اللّغة المنطوقة من تمثيل خطّي وكتابة هيليوغرافية وهجاء صمّ.

2– ما يصلح لإبلاغ توجيهات كالإشارات المرورية و الإشارات العسكرية و اللّافتات الضوئيّة.. إلخ.

3– ما يصلح سَنَناً اجتماعيا محدِّداً للعلاقة بين الأفراد أو الجماعات من قبيل الصيّغ التّأدّبيّة والطقوس الرمزية.

---

[1] *-Greimas. couteé sémiotique. Hedrette. – Paris. 1979. p 339 .*

[2] جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر– الكويت، المجلد 25 ، العدد3 ، مارس 1997 ، ص79 .

الملاحظ أن "دي سوسير" يستثني من هذا الفنون والصنافات «Les taxinomies» العلمية والأحلام والأزهار والبطاقات المتبادَلَة، وبمعنى آخر، فقد ميّز "دي سوسير" بين التواصل التّوجيهي ومثيله المعرفيّ الذي ليس هدفه الإجابة عن شيء ينتظره المتلقّي.

د- طبيعة العلامة: العلامات كُثر، لا من حيث التصنيف الوظيفي،بل من حيث صيغتها البنائية. فإليها ينضوي الرمز «Le symbole»،و الأمارة «L'indice»،و الإشارة « Le signe» والشارة «L'insigne»،والرّاية «L'enseigne»،و الشعار«L'emblème» والسمة «La marque»، والاستعارة «L'allégorie»، والعرض « Le symptome» والمختصر الحرفي «Le sigle»، وغيرها[1].

ولئن كانت العلامات عدة، فلابد من التمييز بين العلامة اللّسانية والأمارة. ففي الأولى تكون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية وغرضها تواصلي.أما الأمارة فالعلاقة الجوارية ايحائية ومبرّرة، كما صلة الدخان بالنار.ولكنّها تتّخذ بعدا تواضعيا، ومن هنا تدرس علاميا.

2- موضوع السيميائيات: من خلال تمعن التعريفات التي قدمت للسيميائيات يتضح أنها جميعها تتضمن مصطلح العلامة. ويعني هذا أن السيميولوجيا هي علم العلامات (الأيقون- الرمز- الإشارة). ومن الصعب إيجاد تعريف دقيق للعلامة لاختلاف مدلولها من باحث لآخر. فعند فرديناند دوسوسير تتكون العلامة من الدال والمدلول والمرجع. ولكنه استبعد المرجع لطابعه الحسي والمادي واكتفى بالصورة الصوتية وهي الدال والصورة الذهنية المعنوية وهي المدلول.كما اعتبر السيميولوجيا علما للعلامات التي تدرس في حضن المجتمع. وهذا يؤكد لنا ارتكاز العلامة على ما هو لغوي ونفسي واجتماعي. وتبدو العلامة في تعاريف السيميائيين كيانا واسعا ومفهوما قاعديا وأساسيا في جميع علوم اللغة، حيث تنقسم العلامات على نسقين[2]:

---

[1] سعيد بن كراد : "السيميائية و التأويل مدخل لسميائيات" ش.س.بورس-المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء- المغرب،ط1،2005،ص168.

[2] عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب ، دار الطليعة – بيروت ، ط1 – 1985،ص13-37.

- ✓ العلامات اللغوية المنطوقة (اللغة- الشعر- الرواية-....).
- ✓ العلامات غير اللفظية (الأزياء- الأطعمة و الأشربة- الإشهار- علامات المرور- الفنون الحركية و البصرية كالسينما و المسرح و التشكيل ...).

فإذا كانت العلامة عند سوسير علامة مجردة تتكون من الدال والمدلول، أي تتجرد من الواقع والطابع الحسي والمرجعي. فإن العلامة عند ميخائيل باختين"*Mikhail Bakhtin*" العالم الروسي ذات بعد مادي واقعي لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيا. وفي نظره ليس كل علامة إيديولوجية ظلا للواقع فحسب وإنما هي كذلك قطعة مادية من هذا الواقع. إضافة على ذلك، يرى باختين أن العلامات لا يمكن أن تظهر إلا في ميدان تفاعل الأفراد أي في إطار التواصل الاجتماعي. وبذلك فوجود العلامات ليس أبدا غير التجسيد المادي لهذا التواصل. ومن هنا يخْلُص باختين في دراسته السيميائية إلى ثلاث قواعد منهجية وهي[1]:

1- عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.

2- عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي.

3- عدم عزل التواصل واشكاله عن أساسهما المادي.

3- مبادئ السيميائية: تبحث السيميائية عن المعنى،من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة. وهي لذلك لا تهتم بالنص ولا بمن قاله، وإنما تحاول الإجابة عن تساؤل وحيد هو كيف قال النص ما قاله ؟ ومن أجل ذلك يفكك النص ويعاد تركيبه من جديد لتحدد ثوابته البنيوية وهذا العمل يقوم على المبادئ التالية:

1- مبدأ المحايثة:تسعى السيميائية إلى دراسة تجليات الدلالة من الداخل مرتكزة في ذلك على مبدأ المحايثة(Immanence) ، حيث تخضع فيه الدلالة ل"قوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية".

---

[1] أنور المرتجي،سيميائية النص الأدبي،افريقيا الشرق،الدار البيضاء، ط1،1987 ص3.

ويعبر سوسير عن هذا المبدأ باسناده إلى لعبة الشطرنج التي لا تحتاج دراسة قواعدها إلى البحث أصولها.وكذا يتبنى ل.هيالمسلف (L.Hjelmslev) هذا المبدأ ليؤكد على ضرورة استبعاد الوقائع غير اللسانية من عملية الوصف و النظر إلى موضوع اللسانيات باعتباره شكلا. ومن هذا التحديد عمد غريماس إلى صياغة مبدأ المحايثة وفق منظورين. يبني المنظور الأول على مقولة التصديق(Véridiction) المتمفصلة إلى محوري المحايثة (الكينونة)، والتجلّي (الظاهر).حيث تتفرع هذه الثنائية، إلى أربع مقولات تظهر في المر حو التالي[1]:

ويؤسس غريماس المنظور الثاني على المقابلة: المحايثة/السمو؛ أين يمكن أن تسخر على الرسم السردي لإبراز تباين موقعي الفاعل والمرسل.

2- مبدأ الإختلاف (Différence): إن وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص يرتكز على مبدأ الاختلاف الذي أرسى قواعده ف.د.سوسير، واستعمله للدلالة على أن المفاهيم المتباينة تكون معرفة ليس بشكل إيجابي من مضمونها، وإنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام. وقد تمثل غريماس هذا المبدأ داخل تصور جديد يقتضي الاقتراب من المسألة الدلالية، لاستيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى، دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى[2].

[1] د.رشيد بن مالك ، مقدمة في السميائية السردية ،دار القصبة للنشر،2000،ص9.

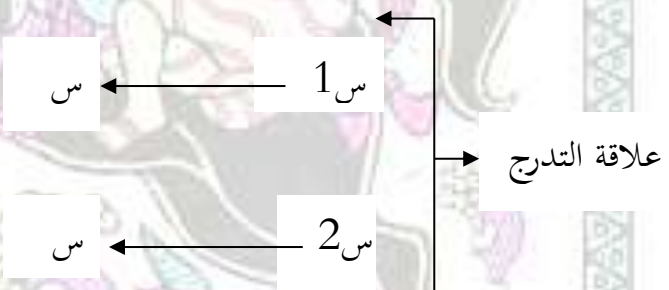
[2] د.رشيد بن مالك ، مقدمة في السميائية السردية ، دار القصبة للنشر- الجزائر ،2000،ص10 .

إن هذا التمثيل يرتكز على فرضية "هيالمسلف" والتي يمكن بمقتضاها فحص ماهية المضمون بالأدوات المنهجية المطبقة على صعيد التعبير. وعليه، فإن تمفصل العالم الدلالي إلى وحدات معنوية صغرى (السيمات) وبوصفها وحدات دلالية قاعدية لا يتحقق وجودها إلا في علاقتها بعناصر أخرى. ولئن كانت وظيفتها خلافية فإنه يستحيل أن يدرك خارج إطار البنية. وتتمثل هذه الوظيفة مثلا بخصوص اللكسيمين "ولد" و "بنت" في / الذكورة /(س1). و/ الأنوثة / (س2) ومحور الجنس (س)[1].

نلاحظ من خلال كل هذا أن السيمات المبنية على الوظيفة التقابلية والخلافية للسيم.والتي تستمد وجودها من الوصف البنائي الذي يهدف إلى تأطير عنصري العلاقة من جهة، والمضمون، من جهة ثانية.

وحتى ندرك المظهر الإتصالي بين:س1 و س2 ، ينبغي أن نرتقي إلى الصعيد المطوق للمقولة السيمية المحتوية على الذكورة والأنوثة، وتجسد لعبة الخلافات التي تحكم الدلالة، ضمن نظام من العلاقات:

- علاقة التقابل: س1 عكس س2 إنها علاقة قائمة بين السيمين[2].



وهي علاقة تقوم بين س1 و س2 (الجنس) باعتباره مقولة سيمية تمفصل س1 و س2 و يمكن أن نمثل نظام العلاقات (التقابل و التدرّج) في مربع سميائي يعكس الدورة الدلالية العادية المتموضعة في المستوى العميق[1](أوردته آنفا في البنية العميقة).

---

[1] المرجع السابق، ص10.

[2] المرجع السابق، ص13.

4- آليات التحليل السيميائي: إن السميائيات في معناها الأكثر بداهة هي تساؤلات حول المعنى. إنها دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني. ففي غياب قصدية – صريحة أو ضمنية – لا يمكن لهذا السلوك أن يكون دالا، أي مدركا باعتباره يحيل على معنى. إن هذه القصدية هي أساس كل القضايا المعرفية التي عبرت عن نفسها من خلال مجموعة من المفاهيم الخاصة بالمعنى من حيث الوجود والمادة والتداول والسيرورة .فالوجود الإنساني، باعتباره وجودا للمعنى وفي المعنى، أنتج مجموعة من المفاهيم المعبرة عن هذا المعنى باعتباره غطاء سميكا للممارسة الإنسانية .وعلى هذا الأساس، فإن أي تساؤل عن المعنى هو في واقع الأمر تساؤل عن معنى النشاط الإنساني وعن معنى التاريخ[2].

إنها ترصد المعنى وتحدد بؤره ومظانّه وأشكال تصريفه وتلقيه، لأنها تمتلك من الآليات ما يجعلها قادرة إلى النفاذ إلى البنية العميقة للنص، متجاوزة البنية السطحية وفق قراءة تتجاوز الحدود الدلالية القارة، لتتخطى ذلك لاكتناه العوالم الجوانية[3] للنص الأدبي متسلحة بالمفاهيم الأساسية التي أسست أركانها، **وسنحاول فيما سيأتي تحديد بعض مضامين هذه المفاهيم استنادا إلى التصورات التي اقترحتها السميائيات في هذا المجال.**

4-1- السيموزيس أو السيرورة التدليلية : و هو مفهوم ظهر من رحم سيميائية "بيرس"، التي عرفها على أنها:"هي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، إنها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة"[4]؛ أي السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما بوصفه علامة، وهي سيرورة تتصل

---

[1] المرجع السابق ،ص13.

[2] - A J Greimas : Sémantique structurale, éd, Larousse, Paris , 1966,p.5

[3] الجوانية :فلسفة تحاول أن ترى الأشخاص والأشياء رؤية روحية، بمعنى أن تنظر إلى "المخبر" ولا تقف عند "المظهر"، وأن تلتمس "الباطن" دون أن تقنع "بالظاهر" تبحث عن "الداخل" بعد ملاحظة "الخارج"، وأن تلتفت دائماً إلى "المعنى" وإلى "الكيف" وإلى "القيمة" وإلى "الماهية" وإلى "الروح" من وراء "اللفظ "و"الكم" و "المشاهدة" و "العرض" و "العيان."

[4] الدكتور موسى ربابعة، «آليات التأويل السيميائي»، دار آفاق، الكويت، الطبعة الأولى 2011،ص56.

بقضايا الدلالة وبكيفية إنتاجها وطرق اشتغالها «أقصد بالسيميوزيس، الفعل أو التأثير الذي يستلزم تعاضد ثلاثة عناصر؛ هذه العناصر هي؛ العلامة وموضوعها ومؤوِّلها، ولا يمكن لهذا التأثير الثلاثي العلاقة أن يُختزَل بأيّ شكل من الأشكال إلى أفعال بين أزواج[1]». إنها سيرورة ثلاثية تقوم بتحريك ثلاثة عناصر؛ ما يعمل بوصفه علامة، وما تحيل عليه هذه العلامة ثم الأثر الناتج عنها؛ أي بين ماثول (أول) وموضوع (ثان) و مؤوِّل (ثالث) . ويُنظر إلى هذه العناصر باعتبارها الحدود التي من خلالها تستقيم السيرورة وتتحول إلى نسق يتحكّم في إنتاج الدلالات وتداولها . وكمثال على ذلك فإن كلمة "شجرة" تدلّ لأنها تشتمل على العلاقات التالية[2]:

1- متوالية صوتية تشتغل كتمثيل رمزي متعارف عليه عند مجموعة لغوية بعينها (المجموعة اللغوية العربية في حالة كلمة ‘‘شجرة ’’.

2- موضوع يستند إليه التمثيل من أجل إنتاج الصور الذهنية، وهو ما يشكّل أساس المعرفة؛ فالمعرفة التي لا تستند إلى موضوع لا يمكن أن تكون معرفة.

3- مفهوم يحوّل الموضوعات إلى صور ذهنية تُغنينا عن الوقائع ، وتمكننا من التخلص من ربقة "الأنا" و "الهنا" و "الآن".

إن الترابط بين العناصر الثلاثة، وفق تأليفات دلالية مفتوحة على كل الاحتمالات، هو ما يشكل المضمون الحقيقي للسيميوز. فالسيميوز لا تقف عند حدود رصد المعنى الأولي الذي يحيل عليه التمثيل من خلال إحالته الأولى، بل تشير إلى إمكان استمرار هذه الإحالات دون انقطاع إلى ما لانهاية.

2-4- دلالة التقرير و دلالة الإيحاء:

---

[1] سعيد بن كراد،"السميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها" ، منشورات الزمن ، سلسلة شرفات 11، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء 2003،ص167.

[2] سعيد بنگراد، السميائيات و موضوعها ، مجلة : علامات -العدد16 : 2001 ، محور العدد : السميائيات موضوعاتها و اتجاهاتها ،ص84.

تتمركز دلالة التقرير في إحالة معنى الدال إلى الدلالة المعجمية، والمعنى المعجمي فقط، بينما دلالة الإيحاء تتضمن معنى تأثيرياً وآخر انفعاليا، وهو ما تثيره الكلمة في المتلقي نفسه عند تلقيه لها. فالهلع والإثارة تقترن دوما بأثر هذه الكلمة؛ الذي يرتبط بما لها من إشعاعات وطاقات تنبثق من الفضاء الاجتماعي والإنساني الذي يتفاعل وعالم الأشياء. وقدم مثالا لذلك حالة كلمة القمر التي تتجاوز المعنى المعجمي لها في أن تقدم دلالة الضياء والرومانسية والمحبوبة والحضور والغياب والخفاء والتجلي.

وترى سيميائية الدلالة أن كل دليل له مستويان :مستوى تقريري، ومستوى ايحائي: "فالدليل هو دائما إشارة، والمعنى يكون دائما مرافقا للتبليغ، ويكون المعنى التقريري دائما مرافقا للمعنى الإيحائي وبالتالي؛ تعنى سيميائيات المعاني بدراسة نظام الأدلّة التي تستهدف المعاني الإيحائية"[1].

3-4- التشاكل و التباين:

من المعروف أن مصطلح التشاكل (Isotopie) مصطلح فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحد والتوازي والتجانس والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات، ويعني أيضا الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين. وتشتق كلمة التشاكل (ISOTOPIE) اليونانية من (ISO) بمعنى متشابه ومتماثل، وكلمة (TOPOS) بمعنى المكان. ومن ثم، فالإيزوتوبيا (Isotopie) بمعنى نفس الموقع والمكان والمجال.

ومع مرور الوقت أصبح هذا المصطلح يطلق توسعا على الحال في المكان، من باب التماس علاقة المجاورة، أو علاقة الحالية ذاتها؛ أي في مكان ،كأنهم يريدون به كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى، والباطنية المتجسدة في التعبير، أو في الصياغة الواردة في نسج الكلام، متشابهة

[1] رشيد بن مالك ،قاموس التحيل السيميائي للنصوص (عربي،انجليزي،فرنسي).ص173.

أو متماثلة أو متقاربةعلى نحو ما، مورفولوجيا، أو نحويا، أو ايقاعيا، أو تركيبيا، أو معنويا، عبر شبكة الاستدلالات والتباينات، بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة[1].

إن التشاكل لا يحصل إلا من خلال تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، التي تنتج عن تباين هذه الوحدات، مما يبين أن التشاكل والتباين لا يمكن فصلهما،وبالتالي فإن مفهوم التشاكل لم يقتصر على الجانب المعنوي فقط.وإنما هو "تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية)، على مدى امتداد قول"[2].

4-4- الأيقونة : هي واحدة من تقنيات القراءة التأويلية التي تفتح الباب لاستبطان معان النص كونها احد أشكال العلامة، التي يظهر فيها « الدال شبيها أو محاكيا للمدلول على نحو واضح من حيث المظهر أو الصوت أو المذاق أو الرائحة» أي يكون مشابها له في بعض خصائصه. ويضرب أمثلة على اشكال الأيقونة: (الصورة الشخصية، والرسوم التوضيحية والنماذج القياسية والكلمات التي يقارب صوتها معناها، والاستعارات اللغوية. وينبه الباحث أنها، أي الأيقونة، لا تنحسر في الإطار الحسي للأشياء، بل إن التشكيل الفني المعتمد عبر أجنحة الخيال من مثل الاستعارة كون التشابه أو وجه الشبه الذي تحققه الاستعارة هو عماد فكرة تشكل الأيقونة [3].

5- المربع السيميائي (Carré Sémiotique):

المربع السيميائي معطى ثابت منظم على أساس العلاقات الأصولية أي التناقضات الإستبدالية (تضاد- تناقض- تضمن). لكن يمكن تصور الدلالة ككيان متحرك ينتج عنه توليد المعاني وتحريك المربع السيميائي. فالتناقض كعلاقة شكلية أو منطقية (على مستوى الصرف) تصلح لبناء أزواج

---

[1] جاب الله أحمد، مداخلة بعنوان "التشاكل و التباين في لامية العرب" من مجلة السيمياء و النص الأدبي ،محاضرات المتلقى الوطني ،15-16 أفريل 2002.

[2] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،ص21.

[3] موسى ربابعة ،"آليات التأويل السيميائي" دار آفاق الكويت- ط1،2011،ص15.

دلالية متناقضة العناصر، يصبح عملية قصصية أو دلالية (على مستوى التركيب) يترتب عنها نفي عنصر و إثبات أو إقرار عنصر آخر(هو في الواقع نقيض العنصر المرفوض أو المنفي). وإذا طبقت هذه العملية على مربع علامي مشحون بالقيم ينتج عنها حتما نفي بعض الدلالات الواردة وإبراز دلالات أخرى بصيغة الإيجاب والجزم.

هذا، ويهدف المربع السيميائي إلى تقديم صورة العالم ضمن شبكات دلالية إيديولوجية قائمة على التعارض والاختلاف، وتتحدد إيديولوجيا النص من الداخل النصي لا من خارجه، وذلك عبر استخلاص التشاكلات الممكنة والبنيات الدلالية البسيطة الثاوية في المربع السيميائي. بمعنى أن تحريك المربع السيميائي :"يكون بتوجيه العمليات في إطار سلاسل منطقية تنتج عنها إيديولوجية النص.أي تغيير المضامين والقيم حسب علاقات ومسار معين[1].

إن الحقل السيميائي الذي شهد خلال السنوات الأخيرة التطورات الأكثر أهمية، هو بدون منازع حقل التحليل السردي للخطابات.وإننا ومن خلال وقوفنا على بعض المصطلحات، لمسنا أن هناك مهمتين متمايزتين بقوة، كانتا محل إلتباس دائم:

الأولى:هدفها تنمية معارفنا عن التنظيمات السردية وتتبنى عادة، ذوقا أو ضرورة، طرقا استنتاجية أو مشكلنة.

الثانية:تبحث على عكس الأولى، عن استغلال معرفة النماذج السردية من أجل قراءة المواضيع السيميائية المعقدة والمتميزة وهي النصوص وخاصة الأدبية منها .

[1] سعيد بنكراد:السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م، ص:128.

الفصل الأول

السرد والسيميائية:

1. المبحث الأول:

- التشكيلات البنائية وتقنيات السرد.

2. المبحث الثاني:

- الشخصية داخل النص السردي.

3. المبحث الثالث:

- النظام الزمني في السرد.

I- المبحث الأول: التشكيلات البنائية و تقنيات السرد :

1- التشكيلات البنائية: إذا كانت كل من نظرية دوسوسير(F.De.Saussure) وبيرس(C.S.Peirce) قد شكلتا اللبنات الأولى لإرساء معالم البحث السيميائي فإن ما لحقها من إسهامات، وما تجاذبها من تأثيرات وإضافات على مدى ثلاثة عقود، قد هيأ السبيل أمام السيميائيات كي تحدد إطار اشتغالها من خلال ما أنجزته من مفاهيم ونظريات أكسبت هذا الخطاب خصوصيته داخل حقل البحث العلمي. وبالرغم مما عرفه هذا الخطاب من فعالية وإجرائية في تحليلاته وتطبيقاته، فإنه لازال يبحث عن قدر من المشروعية العلمية نتيجة الأزمة التي تطال الأسس الإبستيمولوجية والأنطولوجية للعلامة[1].

ومما لاشك فيه، أن الوقوف عند خلفيات الاتجاه السميائي في أسسه ومكوناته، يعتبر شرطا أساسيا للتعامل مع الخطاب السيميائي في الإطار الصحيح. إذ بدون النظر في معطيات هذا الاتجاه وظروف إنتاجه يظل عنصر الفهم والاستيعاب متعذرا. فمنذ محاولات فلاديمير بروب (1928) إلى المحاولات الأكثر حداثة للسيميوطيقا السردية، اعتبر هذا الحقل من أنشط الحقول و أخصبها من حيث العطاء: (بارت، تودوروف، كريستيفا، امبرطو إيكو، ريفاتير ميتزكوكي كورتيس، راستيي وغريماس... إلخ) فما دامت الجملة قابلة للوصف من الناحية المعجمية والتركيبية والدلالية ومادام كل مستوى من هذه المستويات لا يمكنه أن يؤسس المعنى بمفرده، بل في علاقته بباقي المستويات الأخرى فإن هذا المبدأ قابل للتطبيق كذلك على مختلف أشكال النصوص، والخطابات ذلك أن النص أو الخطاب يحتوي "سيميائيا" على نفس المستويات، "لقد كانت هذه المبادئ – وغيرها- هي المنطلق الرئيسي نحو تأسيس لغة واصفة تمتد بجذورها في اللسانيات لكنها تسير نحو الانفصال عنها. إنها لغة واصفة تستند في تشكلها إلى الدرس اللساني، ولكنها تستمد مردوديتها التحليلية من النص و ليس من الجملة..."[2]. وتعود السيميائيات السردية إلى أصول متنوعة تتحدد في اللسانيات البنيوية دوسوسير (De.Saussure) والتوليدية شومسكي(N.Chomsky) والشكلانية الروسية (أعمال فلاديمير.بروب) والبنيوية الأنثروبولوجية

---

[1]: انظر كتاب بورس: Ecrits sur le signe;p7 , Ed Seuil Paris 1978

[2]. سعيد بنكراد: مدخل إلى السميائيات السردية،المملكة المغربية،ط2،1994،منشورات دار الإختلاف، ص: 27.

كلود لفي ستراوس(Claude.Levi.Strauss) والدراسات المنطقية (أعمال بروندال) والفيزياء (كمفهوم التشاكل Isotopie)... إلخ.

لقد وضع غريماس(A.J.Greimas) هيكلا عاما يسمى المسار التوليدي " Parcours generatif" ويشمل ثلاثة مستويات متعالقة فيما بينها تحكمها بنيتان[1] :

1) البينية السميائية السردية وتتكون من:

أ- المستوى المورفولوجي (العميق): ويرصد البعد الدلالي والمنطقي.

ب- المستوى التركيبي: ويرصد التحويل من النظام المنطقي إلى نظام التركيب السردي.

2) البنية الخطابية وتتحدد في:

- مستوى التركيب الخطابي ويتحقق انطلاقا من الصوغ الخطابي للبنية السميائية السردية.

وفي ضوء هذه القواعد والتصورات المؤسسة للمقترب النظري والإجرائي الذي يشتغل الخطاب السيميائي وفق ميكانيزماته وضوابطه، تتحدد عناصر الدرس السيميائي، وتبرز معاييره وقواعده. على أن الانضباط بتلك الشروط والقواعد السميائية المتعارف عليها، يأخذ على سبيل التمثيل وجها آخر يمكن صياغته في شكل خطاب نظري وتطبيقي، يحكمه تصور يكاد يكون ممتلكا لأدواته وآلياته ومفاهيمه التي تتراوح بين الأخذ والاستلهام والتوفيق والإفادة حينا وبين التطويع والنقد والإضافة حينا آخر.

لقد أغنت هذه الإبدالات النظرية السيميائية، وجعلت منها إطارا حاضنا لنصوص ذات أبعاد مختلفة اجتماعية وسياسية ودينية، حيث أصبح، افتراضا على كل من يتبناها رؤية ومنهجا، أن يضع في حسبانه الأسس الإبستمولوجية لها. دون الاستغناء عن عنصرين هامين داخل المسار التوليدي(Parcours generatif) يتعلق الأمر بالنموذج العاملي (Modèle actanciel) والخطاطة (الترسيمة) السردية (Schéma narratif)، باحثين في طبيعة النقل الديداكتي(Tansposition didactique) باعتباره أحد الإجراءات المساعدة على اقتطاع

[1] سعيد بنكراد: مدخل إلى السميائيات السردية، ص: 27.

هاتين المادتين المعرفيتين من سياقاتها النظرية العامة المتعلقة أساسا بالسيميائيات السردية، وسنحاول تأطير العنصرين معا في المسار التوليدي الغريماسيي كما يلي[1]:

1-نسق اشتغال البنية العاملية في المسار التوليدي: قسم غريماس المسار التوليدي إلى بنيتين رئيستين: بنية سيميائية سرديـة (Structure sémio- narrative) وبنية خطابية (Structure discursive)، فالبنية السيميائية السرديـة تنقسم بدورهـا إلى بنيتيـن فرعيتين بنية عميقـة (Structure profonde) والمربع السيميائي (Carré sémiotique) أي البنية الأولية للدلالة وبنية سردية سطحية، فالأولى مجردة بينما الثانية بين المحايثة والتجلي (بين بين) أما البنية الخطابية فمتجلية متمظهرة[2].

حيث يقع العنصران معا (النموذج العاملي والخطاطة السردية) في البنية السردية السطحية. وهي بنية عاملية (Structure actancielle)، تعد وسطا بين ما هو متجل متفرد وما هو موغل في التجريد والتعميم.

يقدم النص على مستوى البنية العاملية بوصفه سلسلة من الحالات (Etats) والتحولات (Transformations) جعلت غريماس يقر أن السردية (Narrativité) توجد في كل الأنساق الدالة. فتتعلق الحالات بالكينون (Etre) وتعود التحـولات إلى الفعل والظهور (Paraître).

يفرض هذا الاختلاف وجود ملفوظين مختلفيـن: ملفوظ حالة (Enoncé d'état) يتعلق الأمر بالعلاقة بين الذات (Sujet) والموضوع (Objet)، ونرمز له ب (ذ-م) وملفوظ الفعل (Enoncé de faire)، يرتبط بالتحول في هذه العلاقة إما اتصالا أو انفصالا، يلزم من ذلك ملفوظين للحالة[3]:

---

[1] GREIMAS(A.J) : De sens, Ed, Seuil, 1970,p.160

[2]. المرجع نفسه، ص160

[3] COURTES(J): Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Ed, Hachette, Paris,1976/p16-17.

– **ملفوظ حالة اتصال** (**Conjonction**) : يكون العامل الذات متصلا بالعامل الموضوع نرمز للاتصال بالرمز ∩ حيث ع ذ ∩ ع م .

– **ملفوظ حالة انفصال**(**Disjonction**): يكون العامل الذات منفصلا عن العامل الموضوع نرمز للانفصال بالرمز U حيث ع ذ U ع م.

أما ملفوظ الفعل أو التحول فيرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى، حيث نجد شكلين من التحول:

–**تحول الاتصال:** يتم الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال. ونرمز له بالصياغة الصورية الآتية:

[ع ذ U ع م⟵ع ذ∩ ع م.

– يشير السهم إلى التحول من حالة انفصال إلى حالة اتصال.

–**تحول الانفصال:** يتم الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال،نمثل له بـ :

[ع ذ∩ ع م⟵ع ذ U ع م.

– يشير السهم إلى الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال.

يسمي غريماس تتابع الحالات والتحولات برنامجا سرديا(Programme Narratif)يرتبط بالعلاقة (ع ذ–ع م)، وتحولاتها الاتصالية أو الانفصالية، وهذا التحول، أي القيـــام بالبرنامج السردي، يتطلب فاعــلا إجرائيـا (Sujet opérateur)،مؤنسنا (Anthropomorphe) ومادام هناك حالة وتحول فالفاعل الإجرائي إما أن يكون[1]:

–فاعل الحالة :يكون في علاقة اتصال أو انفصال بموضوع القيمة (Objet- valeur) فالعلاقة (ع ذ–ع م) تحدد ملفوظ الحالة، أو فاعل الحالة.

[1] .COURTES(J) : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Ed, Hachette, Paris,1976, p16-17

فاعل الفعل:التحول في العلاقة إما بالاتصال أو بالانفصال، نرمز لفاعل الفعل بالترسيمة العامة (Schéma générale)الآتية[1]:

-فا ف [(ع ذ U ع م) (ع ذ ∩ ع م)].

يرمز (فا ف) إلى فاعل الفعل و (ع ذ) إلى العامل الذات، و (ع م) إلى العامل الموضوع،والسهم إلى التحول،و (∩) إلى الاتصال و(U) إلى الانفصال.

يتطلب هذا التحول إنجازا (Performance)، إن تحقيق التحول من قبل الفاعل الإجرائي يفترض أن يكون هذا الأخير محفزا من قبل عامل آخر مرسل(Destinateur) يقنعه فيقتنع بالإنجاز،نسمي هذه العملية تحفيزا (Manipulation)، ولابد بعد ذلك للعامل الذات/الفاعل الإجرائي أن يملك الشروط الضرورية لإنجاز الفعل، وفق قيم جيهية (Modalités) أجملها غريماس في أربع قيم: وجوب الفعل (Devoir faire) والقدرة على الفعل (Pouvoir faire) ومعرفة الفعل (Savoir faire) وإرادة الفعل(Vouloir faire)، حيث يسمي هذه الشروط والقيم الجيهية؛ القدرة (Compétence) [2].

تعد القدرة موضوعا يمكن أن يكون الفاعل الإجرائي ممتلكا له أم لا، وهذا الموضوع بوصفه كذلك ليس المطلوب الرئيس للإنجاز، لكنه شرط ضروري له لذلك سمي موضوعا استعماليا أوموضوعا جيهيا (Objet modal) لأنه مرتبط بتحقيق القيم الجيهية السالفة، أما الموضوع الرئيس فيسمى موضوع القيمة لأنه مرتبط بالإنجاز وبالعلاقة (ع ذ- ع م)، أي بمجموع الحالات والتحولات (البرامج السردية) التي يقوم بها العامل الذات في بحثه عن موضوع القيمة.

وقد ينجح العامل الذات في برنامجه السردي أو يفشل، لأنه في بحثه عن موضوع القيمة لا يجد الطريق مفروشا بالورود، بل هناك عوامل أخرى نسميها معاكسة(Opposants) ، تعيق العامل الذات، إذ تقوم ببرامج سردية مضادة(Anti-programmes narratifs) ، فإذا استطاع العامل الذات /الفاعل الإجرائي غلبة العوامل المعيقة بوساطة أهليته والعوامل المساعدة

---

[1] Griems(Paul) :La narrativité,p37.

[2]GROUPE D'ENTREVERNES : Analyse sémiotique des textes, Ed Toubkal, Casablanca,1987, p14.

(Adjuvants) نجح في الحصول على موضوع القيمة وإلا فلا يتم الحكم نهاية على الإنجاز الذي قام به العامل الذات، بالنجاح أو الفشل، وتسمى عملية التقويم هاته جزاء، حيث يعود المرسل إلى الظهور للحكم على المسار السردي بأكمله، لكن بوصفه فاعلا تأويليا. هكذا إذا تشتغل البنية العاملية، اختصارا، في المسار التوليدي الغريماسي إن عناصرها متضافرة بوصفها نسقا ضاما، لا يمكن عزل بعضها عن بعض إلا إجرائيا، حيث يبدو من الصعب التمييز بين ما يعود إلى النموذج العاملي وبين ما يعود إلى الخطاطة (الترسيمة) السردية [1].

ولتفادي الخلط؛ نظر غريماس إلى النموذج العاملي ابتداء بوصفه نسقا (Système)ثم باعتباره إجراء. و إجرائيته تتم من خلال خطاطة سردية من أربع مراحل:

أ–النموذج العاملي بوصفه نسقا: إن النموذج العاملي يعد انتقالا من العلاقات (المربع السميائي) إلى العمليات. فنسقيته تتجلى في كونه صورة أو شكلا مثاليا تجريديا يعد بنية قابلة لفهم المتخيل البشري، وانعكاسا للكون الجماعي، يمكن صياغته صوريا كالآتي: ينظر غريماس إلى هذا النموذج وفق ثلاثة أزواج عاملية[2]:

1– المرسل/المرسل إليه أو محور التواصل: دور العامل المرسل هو إقناع العامل الذات بالبحث عن موضوع القيمة، كما أنه يقوم المسار السردي باعتباره فاعلا تأويليا، أما المرسل إليه فهو المستفيد من الموضوع.

2– الذات/الموضوع: يشكل هذا الزوج قطب الرحى في النموذج العاملي، إذ يعتبر محور الرغبة أي أن الذات ترغب في الحصول على موضوع القيمة، ويكون هذا بعد إقناع الذات من قبل المرسل. أما الموضوع فهو المرغوب فيه من قبل الذات.

---

[1] COURTES(J) : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Ed, Hachette, Paris,1976, pp.16-17.

[2] GREIMAS (A,J) COURTES(J) : Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie de Langage, Hachette, Paris, 1979,p.16.

3- المساعد/المعاكس: يشكل مقولـة الصراع، فالمساعد يساعد العامل الذات في البحث عن موضوع القيمة، أما المعاكـس فيعيق الذات في الحصـول على موضوع القيمة.

ب- النموذج العاملي بوصفه إجراء: إن النموذج العاملي بوصفه نسقا بنية ساكنة،و لا يتم تحريكها إلا من خلال العبور من النسق إلى الإجراء عبر خطاطة سردية من أربع مراحل[1]:

1 - التحفيز أو فعل الفعل :حيث يتم إقناع العامل الذات من قبل المرسل بالبحث عن موضوع القيمة،و يقوم الذات بتأويل هذا العمل الإقناعي.

2- القدرة أو كينونة الفعل :إن الإقناع والاقتناع ليسا كافيين لتحقيق الرغبة، بل لابد من تحقق القدرة، أي الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز، وتتلخص في (إرادة الفعل، والقدرة على الفعل ووجوب الفعل و معرفة الفعل)، وترتبط بالبعد التداولي(Pragmatique)، حيث تتطلب برنامجا استعماليا للحصول على الموضوع الجيهي.

3-الإنجاز أو فعل الكينونة :يشكل المرحلة الثالثة في الخطاطة السردية والإنجاز هو كل عملية تحقق تحـولا لحالة، وهذه العمليـة تقتضي عامـلا (Agent) هو الفاعل الإجرائي، إننا ننتقل مما هو محين إلى ما هو محقق[2]، والتحقيـق يتطلب برنامجا أساسا هدفه الحصول على موضوع القيمة. غير أن تحقيق الرغبة خاضع للبنية الجدلية التي تحكم النموذج العاملي، إذ نجد برنامجا مضادا يقوم به فاعل إجرائي مضاد.

4- الجزاء أو كينونات الكينونة :إنه الحكم على الإنجاز1، فالمرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردي أو فشله، باعتباره فاعلا تأويليا .

هذا، وتتحدد البنية العاملية عند كريماس في ثلاثة محاور وست عوامل. وهذه المحاور هي1: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع. أما العوامل الستة فهي: المرسل والمرسل إليه، الذات والموضوع، المساعد والمعاكس.

محور التواصل:المرسل ⟵ المرسل إليه.

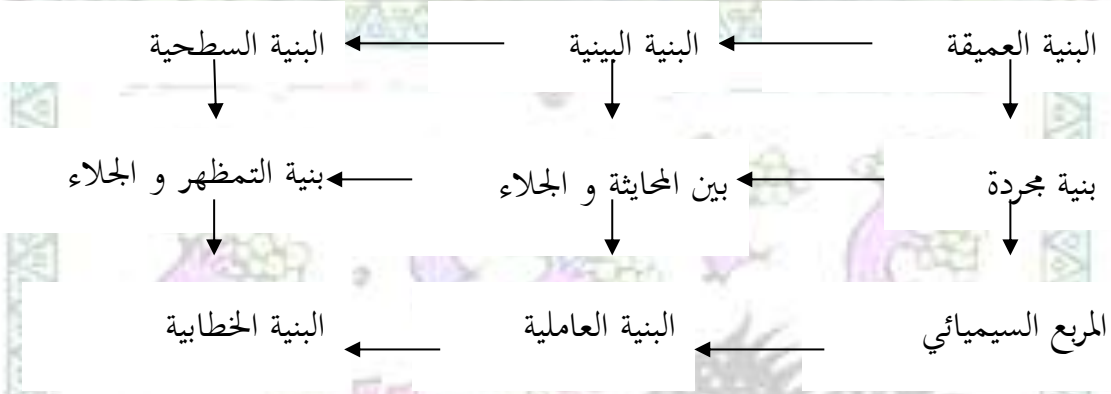
محور الرغبة:الذات ⟵ الموضوع.

[1] .COURTES(J) : Introduction à la sémi et discursive, op, cit. p.

[2] المرجع نفسه ، ص120.

محور الصراع:المساعد ← المعاكس

ويتشخص المسار التوليدي للنص السردي على الشكل التالي :



2- التشاكل النصي:

مفهوم التشاكـل: من المعروف أن مصطلح التشاكل (Isotopie) مصطلح فيزيائي وكيميائي يدل على الوحدة والموحد والتوازي والتجانس والتناظر والتشابه والتماثل، كما يدل على تساوي الخصائص في جميع الجهات، ويعني أيضا الانتماء إلى حقل أو مجال أو مكان معين. وتشتق كلمة التشاكـــل "Isotopie" اليونانيــة من "Iso" بمعنى متشابه ومتماثل وكلمة"Topos" بمعنى المكان. ومن ثم، فالإيزوتوبيا(Isotopie) بمعنى نفس الموقع والمكان والمجال[1].

وتتجلى مظاهر سيميائية التشاكل الدلالي والتعبيري والتداول فيما يلي:

1- بناء الدلالة والمعنى على مستوى السطح: إذا كانت البنية السطحية تتكون من مستويين:المستوى السردي (دراسة البرامج السردية، والصيغ الجيهية، والتحولات والحالات) والمستوى الخطابي (التحليل المعجمي والدلالي والموضوعاتي)، فإن البنية العميقة تهتم بالبنيات الصغرى للدلالة. ويعني هذا أن البنية العميقة تدرس السيمات الدلالية والسيمات السيميولوجية

[1] GROUPE D'ETRVERNES : Analyse sémiotique des textes, op., cit, p67.

ومختلف التشاكلات الدلالية والسيميولوجية وكذلك المربع السيميائي[1]. وإذا كانت البنية السطحية تعنى بما يطفو فوق النص، فإن البنية العميقة تهتم بما يقع تحت النص. علاوة على ذلك، يرتبط المكون الخطابي بالمكون السردي داخل البنية السطحية بدراسة الأدوار التيماتيكية والعاملية للفاعل. ويفسر هذا أن الأدوار التيماتيكية هي ملتقى الطرق، ومركز التقاطعات بين المكون السردي والمكون الخطابي[2].

ومن أهم الآليات السيميائية لتوليد الدلالة والمعنى في النصوص والخطابات على مستوى البنية السطحية، نذكر الآليات التالية:

أ- الصورة المعجمية و السياقية: يعتمد التشريح السيميوطيقي على مستوى البنية الخطابية على التحليل المعجمي أوالمقاربة الموضوعاتية أودراسة الحوافز والوظائف كما فعل فلاديمير بروب (Vladimir Bropp) في دراسته الشكلانية للحكاية الروسية العجيبة. وهذه الخطوة المنهجية ضرورية للإحاطة بالنص إحاطة موضوعية دقيقة. ويستلزم التحليل الموضوعاتي أو المعجمي دراسة الصور المعجمية واستخلاص الليكسيمات (lexèmes)، وتحديد نواتها المعجمية الثابتة، مع رصد مختلف دلالاتها السياقية.

وفي هذا الصدد، يتم الحديث عن الحقل المعجمي والحقل الدلالي. وكل ذلك من أجل الوصول إلى صورة الخطاب أو صوره التيماتيكية البارزة. ومن هنا، تظهر صورة الخطاب في النصوص والخطابات جلية عبر شبكة من الصور الليكسيمية أو المعجمية أو القاموسية مترابطة فيما بينها. وكل هذا يسمى في التحليل السيميائي بالمسار التصويري[3](parcours figuratif) .

هذا، وتستند البنية الخطابية أو البنية الدلالية المعجمية إلى دراسة الصور دراسة قاموسية معجمية ودلالية. ومن ثم، على المحلل السيميائي، أولا وقبل كل شيء، أن يحدد مدلول الصورة

---

[1] سعيد بن كراد ، مدخل السيميائية السردية،منشورات الاختلاف،ط1،1994،ص42.

[2] جميل حمداوي ،المقاربة السيميوطيقية النظرية و التطبيق ،محرك البحث قوقل.

[3] **Groupe D'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, les Editions Toubkal, Casablanca, Maroc, Première – édition 1987, p : 89**

أو الصور (Figures)، والتي يقصد بها الوحدات الدلالية التي تساهم في التوصيف، وقد تعني أيضا الأدوار العاملية والوظائف المعجمية .

وقد تدل الصورة على الليكسيم التي تتخذ بعدا قاموسيا ودلاليا .فالليكسيمات (lexèmes) هي بمثابة العناصر الدلالية البسيطة أو الكلمات القاموسية التي توجد في معجم لغة ما. ولكن هذه الكلمة يمكن أن تتخذ عدة معان سياقية مجازية وحقيقية داخل نص أو خطاب ما، وتسمى في هذا المجال، بالمسارات التصويرية أو السيماتية (parcours sémémiques) أو تسمى أيضا بالليكسيمات السياقية. ويعني هذا أن الصورة المعجمية تتكون من دلالة معجمية حرفية(الليكسيم القاموسي)، وكذلك من دلالات معجمية سياقية (الليكسيمات السياقية). ومن هنا، فالصورة لها وحدة نووية دلالية قارة وثابتة، وتتخذ كذلك صيغا معجمية وسياقية[1].

ب- الحقل المعجمي والحقل الدلالي: من الضروري بمكان أن يميز الباحث السيميائي، منهجيا بين ما يسمى بالحقل المعجمي (champ lexical)، وما يسمى أيضا بالحقل الدلالي (le champ sémantique) فقد بينت الدراسات اللسانية أن ثمة مجموعة من العلاقات التي تربط بين ألفاظ النص الواحد أو الخطابات المتعددة، كأن تقوم تلك الألفاظ على علاقة الهوية والمشاركة والتعارض والتقابل. ومن هنا فالحقل المعجمي القاموسي يتضمن مجموعة من الكلمات الليكسيمية للغة ما، والتي تتجمع داخل القاموس أو المعجم لتعين مختلف العلامات والأسماء المتعلقة بالتقنية والأشياء والمصطلحات، وهذا الحقل له علاقة بالجانب الافتراضي أو الجانب القاموسي للدلالة. فإذا أخذنا كلمة " الحرب" مثلا، فحقلها المعجمي يتم في الكلمات التالية: الرصاص، والموت، والدبابة والطائرة، والدماء، والقتل، والتعذيب والأسر ويقنبل ويدمر والجندي...إلخ.

---

[1] **Groupe D'Entrevernes** : **Analyse sémiotique des textes**, **les Editions Toubkal**, **Casablanca**, **Maroc**, **Première édition 1987**, **p20**.

أما الحقل الدلالي في المجال اللساني والسيميائي، فهو مجموعة من الكلمات التي تستعمل داخل نص معطى ما، وله علاقة بالدلالات السياقية للصورة المعجمية والاستعمالية للغة داخل نص ما. فلابد – إذاً– من تضافر للصور الدلالية السياقية لتحديد الدلالة الكلية للنص[1].

ج– صورة الخطاب والتمظهر الخطابي: تكون شبكة الصور الليكسيمية في الحقيقة ما يسمى بصورة الخطاب (figure de discours) فهذه الصور الليكسيمية هي التي تنسج النص أو الخطاب فتضفي عليه نوعا من الاتساق والانسجام والترابط اللغوي والدلالي. وهنا، نقرر أن هذه العملية التي تستند على استخلاص الحقول المعجمية والدلالية تشبه ما يسمى كذلك بالبحث الموضوعاتي أو المعالجة التيماتيكية التي تعنى بتحديد التيمات الدلالية، وذلك عبر شبكة من العلاقات المتماثلة والمختلفة. وقد تشبه هذه العملية التحليلية كذلك نظام الوظائف والحوافز (les motifs) وذلك في مجال تحليل الحكاية الشعبية، ودراسة الخرافات والأساطير كما عند فلاديمير بروب(Vladimir Propp)، والذي ركز كثيرا في كتابه:''مورفولوجية الخرافة'' على بنية الحوافز والوظائف[2].

وإذا أخذنا مجموعة من النصوص والخطابات، والتي تتضمن مجموعة من التشابهات والقواسم المشتركة بين مختلف المسارات التصويرية داخلها، فإن كل هذه المسارات التصويرية لهذه النصوص والخطابات تشكل ما يسمى بالتمظهر الخطابي (configuration discursive). ويعني هذا تحديد التيمة العامة للعمل أو لتلك النصوص والخطابات، وذلك من خلال تحديد التيمات الفرعية لكل نص.

ومن هنا، كان المظهر الخطابي هو مجموعة من الدلالات المعجمية الافتراضية والدلالات السياقية الاستعمالية التي ترد في النصوص و الخطابات[3].

---

[1] **Groupe D'Entrevernes** : **Analyse sémiotique des textes**, **p** : **91**.

[2] **فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، م؛ص82.1986المغرب، الطبعة الأولى سنة**

[3] المرجع نفسه ، ص83.

ويدل كل هذا أن هناك مستويين على صعيد المكون الخطابي: مستوى الكلمة المعجمية (الليكسيم). وهنا، يتم الحديث عن الصورة المعجمية المأخوذة من قاموس الجملة، **وتحديد المسار التصويري الذي يتحقق بتوظيف الكلمات داخل سياقات جملية متنوعة، ومستوى التمظهر الخطابي المأخوذ من معجم المعاني، ويتم الحديث أيضا عن المسار الخطابي الذي يتحقق في النصوص والخطابات سياقيا. أي: إن هناك المظهر الخطابي القاموسي الافتراضي والمظهر السياقي الاستعمالي. ويؤكد كل هذا عملية الانتقال من المسارات التصويرية إلى التمظهرات الخطابية**[1].

د- الأدوار التيمياتيكية و المعجمية: ترتبط المسارات التصويرية، في المجال السيميائي، بالأدوار العاملية و الأدوار المعجمية أو التيماتيكية. فالدور،كما هو معلوم، قد يسند إلى شخصية قد تكون عاملا أو فاعلا دلاليا. وهنا، نتحدث عن الفاعل(acteur)، والذي يقوم بدور عاملي ودور دلالي. فالفاعل هي صورة ذلك الذي ينجز، من جهة، دورا أو مجموعة من الأدوار العاملية داخل برنامج سردي معين، ومن جهة أخرى يؤدي دورا أو أدوارا تيمياتيكية التي تنتمي إلى مسار أو مسارات تصويرية متعددة.

وهنا، يلتقي المستوى الخطابي مع المستوى السردي.أي: إن الفاعل هو الرابط بين المستويين. وبتعبير آخر، تترابط البنية السردية مع البنية الخطابية على صعيد أدوار الفاعل التيماتيكية والعاملية،وأيضا **تقترن الأدوار التيماتيكية بالفاعل الخطابي والعاملي ارتباطا سببيا ووظيفيا وقد تكون تلك الأدوار ذات طبيعة اجتماعية،أو نفسية، أو سيكواجتماعية، أو مهنية،أو ثقافية أو أخلاقية.**

هـ- البنية الدلالية المدمجة: بعد الانتهاء من تحديد الحقول المعجمية والحقول الدلالية ورصد التمظهر الخطابي، وتبيين الأدوار التيماتيكية والعاملية للفاعل، ينتقل المحلل السيميائي إلى إبراز الخطاب المدمج، أو استجلاء الفكرة العامة، أو تحديد البنية الدلالية الموضوعاتية الكلية

---

[1] **عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛ ص:147.**

(discours englobant)للنص أو الخطاب على المستوى السطحي، كدلالة الفرحة والحزن، وتنقسم إلى دلالتين مختلفتين[1]:

– سيميوطيقا السرد، تتخذ المحتوى الحكائي كموضوع لها أي الدلالة. من هنا تكون «la narrativite » هي مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجلة في الخطاب، والضامنة لإنتاج المعنى"1. ويرى غريماس أن نظرية الحكي تسعى إلى الاهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى، ثم يخلص إلى أن المقصود بذلك هو المادة الحكائية أو المحتوى أو القصة، انطلاقا من اعتباره الحكي مفهوما عاما والسرد مفهوما خاصا .

– السرديات التي تتخذ صيغة السرد أو الخطاب كموضوع لها، إنها تركز على التعبير في اللحظة التي تركز فيها السيميوطيقا على المحتوى، بعدها يخلص الكاتب إلى القول بأن narrativite تتحدد من حيث الاختصاص والمقاصد: فهي عند السيميوطقيين تناظر الحكائية إذ ترتبط بمبدأ الثابت وتتصل بالجنس، أما عند السرديين فهي مقابل ما يسميه بالسردية لارتباطها بالخطاب أو التعبير ويسمها بمبدأ التحول وتتعلق بالنوع. نتساءل، ما هو الإطار الذي يعمل انطلاقا منه الدارس ؟. يؤطر يقطين عمله بناءا على التصورات التي يقدمها السيميوطيقيون والسرديون حول الكيفية التي يتعاملون بها مع موضوعاتهم. إن الأمر يتعلق ببناء نماذج كلية لها كفايتها العلمية في تحديد الحكائية بغض النظر عن أشكال تجليهـا، إن الأهم هو صورنـة النماذج الجزئية من خلال الأبحـاث وذلك بالتأكيد على الطابع السيميوطيقي اللساني للمقولات الموظفة في إقامة هذه النماذج، بهدف ضمان كليتها وإدماج البنيات الحكائية في نظرية سيميوطيقية عامة. ويؤطر عمله أيضا انطلاقا من المنظور السردي الذي يهتم أكثر بالتجلي السردي كما يبرز من خلال الخطاب. إن الدارس إذ يفيد من السيميوطيقا والسرديات، يذهب إلى أن القصة أو الخطاب يماثلان الجملة الفعلية. وعلى أساس ذلك يتصور الحكائية بأنها مقولة كلية ثابتة، تضم شبكة من المقولات الفرعيةّ، وهي تتحقق في الكلام من خلال تحقق العناصر التالية[2]:

– فعل أو حدث قابل للحكي.

---

[1] **المرجع نفسه؛ ص148.**

[2] . سعبد يقطين : قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافي طبعة 1997/1. ص 7

– فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.

– زمان الفعل.

– مكانه أو فضاؤه .

2–بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق: إذا كانت البنية السطحية تتكون من مستويين: المستوى السردي والمستوى الخطابي (التحليل المعجمي والدلالي والموضوعاتي)، فإن البنية العميقة تهتم بالبنيات الصغرى للدلالة، وذلك من خلال تفكيك الصور إلى مقوماتها المعنمية أو السيمية الصغرى، وتبيان منطق الدلالة. وإذا كانت البنية السطحية تعنى بالدلالات المعجمية الكبرى، فإن البنية العميقة تهتم بالمعاني السيميولوجية والدلالية النووية والسياقية.

ومن أهم الآليات لبناء الدلالة والمعنى على مستوى البنية العميقة، لابد من استحضار الآليات الشكلية والمنطقية التالية[1]:

أ– التحليل بالمقومات أو السيمات السيميولوجية: يستعين المحلل السيميائي، في مرحلة البنية العميقة، بالمقومات السيمية أو الدلالية. أي: يحلل كل صورة معجمية ليكسيمية على ضوء المقومات الدلالية ذات السمات الصغرى أو الوحدات الدلالية الصغرى للدلالة أو ما يسمى كذلك بالسيمات .(sèmes) ويذكرنا تفريع الدال إلى مجموعة من المقومات والوحدات الدلالية الملائمة بما قامت به المدرسة اللسانية الوظيفية براغ" Prague "في مجال الفونولوجيا الصوتية وذلك مع تروبتسكوي ورومان جاكبسون، وذلك باعتماد منهجية القواسم المشتركة في تحديد القيم الخلافية بين الأصوات والفونيمات، وذلك من خلال إقامة مجموعة من التعارضات بينها تآلفا واختلافا أو تأثرا بعلم الدلالة المصغر (micro sémantique) ، كما عند فرانسوا راستيي (F.Rastier)، أو استفادة بشكل من الأشكال من التحليل بالمقومات عند المدرسة الأمريكية كاتز (Katz) وفودور(Fodor) ، أو من التحليل المقوماتي (l'analyse sémique) عند المدرسة الأوربية غريماس (Greimas).

---

[1] **عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛ ص151.**

وهكذا، تتحدد الصور – إذاً– داخل النص أو الخطاب، وذلك عبر مجموعة من المقومات السيمات والمعانم أو مدونة السيمات المشتركة والمختلفة. فإذا أخذنا على سبيل المثال الليكسيمين أو الصورتين: التمني والخوف، فيمكن تفريعهما على الشكل التالي[1]:

– الدلالة المعجمية والقاموسية: التمني هو شعور الإنسان بالفرح بما يستشرفه من إيجابيات في المستقبل

– الدلالة المعجمية والقاموسية: الخوف هو إحساس بشيء مستقبلي مخيف وسلبي.

ويظهر لنا من هاتين الكلمتين أن هناك عناصر التشابه والتقارب بين هذين الليكسيمين: الإحساس واستشراف المستقبل. بيد أن هناك ما يجعلهما متقابلين :إيجابي وسلبي. وهكذا، فإذا كانت كلمة التمني تقترب من كلمة الخوف عبر وجود الشعور والمستقبل، فإنها تفترق عنها على مستوى طبيعة ذلك الشعور.

والتركيب السيمي للصورتين معا يكون كما يلي: يتبين التركيب السيمي للصورتين''التمني'' و''الخوف'' عن طريق استخلاص القيم الخلافية، وإبراز المقومات المشتركة والمختلفة، أو تحديد الوظيفة الاختلافية والتمييزية على الشكل التالي[2]:

– "التمني": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+ /مفرح/.

– "الخوف": /شعور/+/استشراف مستقبلي/+/غير مفرح/.

فمن جهة ، يمكن تفريع الصورة المعجمية أو الليكسيم إلى مجموعة من السيميمات أو السيمات السياقية(sémèmes) ، أو السيمات النووية أو الفرعية (sèmes) .

---

[1] سعيد بن كراد ،مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات دار الاختلاف،ط1،1994،ص180.

[2] – Joseph Courtés : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, Paris, France, première édition, 1976, p : 96 ;

ومن جهة أخرى، يمكن تحليل المظهر الخطابي إلى مجموعة من العناصر والسيمات النووية الأساسية، مثل: التبذير، والذي يمكن تحليله سيميا إلى ما يلي[1]:

-"التبذير":/عملية نشيطة/+/مخطط له/+/إسراف/+/ إنفاق بزيادة/+ /خسارة/+ / سلوك غير مفيد/+/ الحزن/.

ب- السيمات النووية أو السيمات التصنيفية المقولاتية: يتحدد المظهر الخطابي بمجموعة من المسارات التصويرية والسيمات الصغرى. وفي هذا النطاق، يمكن التمييز بين نوعين من السيمات: السيمات النووية (les sèmes nucléaires) والسيمات التصنيفية (classèmes).فالمقصود بالسيمات النووية تجزيء الصور المعجمية أو مظاهر الخطاب إلى مجموعة من السيمات الملائمة .فكلمتا: التمني والخوف قد تم توزيعهما إلى سيمات نووية التي تشكل نواة نووية ثابتة والتي تسمى بالصورة النووية. ويسمى هذا النوع من التحليل بالمستوى السيميولوجي للدلالة. أي: تحليل الدلالة إلى عناصر صغرى من السيمات الملائمة والقيم الخلافية والمقومات البارزة. أما السيمات التصنيفية(classèmes)، فتعني تجاور الصور فيما بينها داخل سياق نصي منسجم، وتعالقها عن طريق مجموعة من السيمات المشتركة، وتسمى بالسيمات السياقية أو السيمات التصنيفية (sèmes contextuels). وتتحدد هذه السيمات بالسياق النصي الذي ترد فيه تلك الصور، ولا تتعلق بالسيمات والمسارات المعجمية الافتراضية الثابتة والقارة. فهذه السيمات تنتمي إلى مقولات وأصناف أكثر عمومية واتساعا، أو تبحث عن تصنيفات عامة ضمن سياقات ثقافية ممكنة، مثل[2]:

---

[1] – Joseph Courtés : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, Paris, France, première édition, 1976, p : 97 ;

[2] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛ ص:91-92.

– /حي /(مقابل)/غير حي/.

– /متواصل/ (مقابل)/غير متواصل/.

– /إنساني/(مقابل) / حيواني/.

أي؛ تصنف السيمات السياقية إلى أصناف ومقولات دلالية عامة، بعد أن تتشكل بدورها من السيمات النووية، وتحيل هذه السيمات السياقية على ما يسمى بالمستوى الدلالي للمعنى. ويعني هذا أن المستوى السيميولوجي يتكلف بدراسة السيمات النووية. في حين، يهتم المستوى الدلالي بدراسة السيمات السياقية أو ما يسمى كذلك بالسيمات التصنيفية. وللتمثيل نأخذ كلمة "الرعد":

– السيمات: " الرعد":/ العنف/+/ اضطراب/

ندخل الكلمة داخل سياقين مختلفين:

أ– يرتعد الناس : السيمة التصنيفية الجامعة بين الصور المنسجمة هي: /إنساني/.

وإذا أخذنا قصة ألفونس دوديه (**Alphonse .Daudet**) ، والمعروفة بـ "أسطورة الرجل ذي الدماغ الذهبي"، فكلمة الرأس تحيل على سمة تصنيفية هي: /جسدي/، وكلمة الذهب تحيل على ما هو/ مادي/.

ج– التشاكل الدلالي و التشاكل السيميائي: من المعروف أن التشاكل (**Isotopie**) هو الذي يحقق وحدة الرسالة والخطاب، وهو المستوى المشترك الذي يحقق انسجام النص المعطى وذلك بواسطة مجموعة من المقومات والسيمات الملائمة. ويعني هذا أن التشاكل من المبادئ الأساسية لتحقيق انسجام النص معنويا وقرائيا في الشكل والمضمون معا،

وتحصيل اتساقه تركيبيا ولغويا. ومن هنا، فتكرار السيمات المشتركة داخل نص أو خطاب ما يسمى بالتردد[1] (redondance) .

هذا، ويمكن الحديث عن نوعين من التشاكل، وذلك بناء على وجود السيمات النووية والسيمات السياقية ، وهما: التشاكل الدلالي(السيمات السياقية أو التصنيفية) ، والتشاكل السيميولوجي (السيمات النووية). ويعني هذا أن التشاكل الدلالي يتشكل بتردد المقولات الدلالية الكبرى وتكرار السيمات التصنيفية، في حين نجد أن التشاكل السيميولوجي يتم عبر السيمات السياقية.

وعليه، فالتشاكلات الدلالية تهدف إلى:" استيضاح، انسجام واتساق الخطاب. فالتشاكلات الدلالية في الخطاب تحقق الانسجام والاتساق، وتلغي كل إمكانيات الإبهام الدلالي. ويتحقق الانسجام نتيجة مختلف التشاكلات الدلالية التي تميز الخطاب، والتي يتم تحقيقها بفعل التوارد المتكرر لمجموعة من المقومات السياقية. ويمكن تحديد التشاكلات، من جهة أخرى، من إبراز نمو الخطاب، وتوالده ذلك أن الخطاب حينما يحدد إطارا متشاكلا، فإن مقاطعه الأخرى تنمو وتتمطّط اعتمادا على هذا الإطار الأولي حيث يتميز الخطاب بتراكم قسري لمجموعة من الوحدات المعجمية التي تتأطر ضمن نفس الإطار الأول، لكنها تنتظم داخل مسارات تصويرية هي التي تؤدي إلى تصوير البرامج السردية والمسارات السردية لعوامل السرد. وتعمل هذه الوحدات المعجمية في انتظامها داخل المسارات على توليد مقومات سياقية متشابهة، مما يحقق على مستوى الخطاب مجموعة من التشاكلات"[2].

ولهذا، فالتشاكل من أهم الآليات السيميائية لبناء المعنى النصي والخطابي ويعد كذلك من أهم الوسائل لتحقيق انسجام القراءة، وإزالة الإبهام والغموض عنها .

---

[1] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛ ص:91-92.

[2] Groupe D'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes, p 120-121 ;

د- المربـع السيميائي:

لا يتحقق الفهم الحقيقي للصور الدلالية والسيميولوجية للنص أو الخطاب بحال من الأحوال إلا إذا اعتمدنا على المربع السيميائي. ويقوم هذا المربع المنطقي والعلائقي في جوهره على لعبة الاختلافات الدلالية لبناء المعنى وتنظيمه .فلا يمكن الحديث عن الغني إلا بالحديث عن الفقير، ولا يمكن الحديث عن السعادة إلا بالحديث عن الشقاء، ولا يمكن الحديث عن الفرح إلا بالحديث عن الحزن.

ومن ثم، فالمربع السيميائي عبارة عن قاعدة منطقية دلالية يختزل كل التمظهرات السطحية للنص ويتضمن كل الآليات المنطقية لتوليد السرد تركيبا ومعجما. ويعني هذا أن المربع السيميائي هو بمثابة المنطق، بينما البنية السطحية بمثابة السرد والحكي. كما أن المربع السيمائي بنية أساسية لتشكيل الدلالة والمعنى النصي والخطابي، إضافة عن كونه بنية تمييزية وتعارضية، حيث تتميز العلاقات والعمليات داخله تضادا وتناقضا وتضمنا فتتحدد المعاني والدلالات الثاوية بواسطة التقابلات والقيم الخلافية.

ويمكن توضيح العلاقات المنطقية للمربع السيميائي على الشكل التالي[1]:

1- علاقات التضاد: الأبيض والأسود.

2- علاقات التضاد: الأبيض والأسود.

3- علاقات التناقض: الأسود واللاأسود والأبيض واللاأبيض .

4- علاقات التضمن: الأبيض واللاأسود ، والأسود واللاأبيض.

يلاحظ من خلال العلاقات أن هناك تضادا بين السيمتين: الأبيض والأسود ضمن المحور الدلالي: اللون. ومن ثم، يمكن الحديث عن المحور الدلالي وكذلك عن علاقة التراتبية،

---

[1] **عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛ ص:96.**

وهي تلك العلاقة الارتباطية بين السيمات الدلالية كما هو حال اللون في المثال السابق. وبالتالي،فالمربع السيميائي قائم على مجموعة من العلاقات المنطقية، منها: التضاد، وشبه التضاد، والتضمن التناقض .فالعلاقات القائمة على مستوى التضاد تشكل ما يسمى بمحور المركب، بينما علاقة شبه التضاد تشكل ما يسمى بالمحور المحايد، في حين تسمى العلاقة بين المتناقضات بالخطاطة أو الترسيمة (**schéma**)، ونسمي الموجه (**deixis**) تلك العلاقة القائمة على شبه التضمن كما تسمى العلاقات الدلالية القائمة بين دلالات التضمن أيضا بعلاقة الموافقة(**conformes**) .

فمن يتأمل المربع السيميائي في أبعاده الهندسية والمنطقية والدلالية يلاحظ بدون أدنى شك أنه ثنائي العلاقات، بمعنى أنه يتمثل منطق العالم وفلسفة الأشياء؛ لأن العالم مبني على الثنائيات الزوجية والتصنيفات الثنائية . ويدل هذا أن الثنائية قاعدة أساسية لبناء وحدات النص والخطاب الدلالية . ويتبين لنا من كل هذا أن السرد يتكون من لعبة العلاقات (علاقات التضاد وعلاقات التضمن وعلاقات التناقض)، ولعبة العمليات (عملية النفي بالنسبة للتضاد، وعملية الانتقاء بالنسبة لشبه التضمن). ومن ثم، فالمربع السيميائي نظام منطقي ودلالي تصنيفي يحدد قيم المعنى وهو كذلك بشكل من الأشكال، نظام تركيبي[1].

هذا، وتساهم شبكة العمليات(**opérations**) في تحويل قيمة ما، ونقلها إلى أخرى . وهنا يتأكد المظهر التركيبي والديناميكي للمربع، وذلك من خلال عمليتي[2]:

– النفي(**négation**) ، والانتقاء (**sélection**) ومن ثم،تحيل العمليات على الفعل، في حين تحيل العلاقات على الحالة أو الكينونة. ويعني كل هذا أن المربع السيميائي يتكون من العلاقات والعمليات المنطقية والدلالية. كما أنه نموذج لتمثيل كيفية توليد الدلالة؛ لكونه يبين طرائق هندسة المعنى في النص ويوضح كذلك طرائق تشكل الدلالة سطحا وعمقا. وبالتالي، فالمربع السيميائي هو الذي يحقق الانسجام داخل النص والخطاب

---

[1] – Joseph Courtés : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Hachette, Paris, France, première édition, 1976, p : 96 ;

[2] المرجع نفسه،ص97.

على حد سواء، ويساعد المحلل السيميائي على فهم العلاقات والعمليات، ويسعفه كذلك على استيعاب مختلف الانتقالات من قيمة إلى أخرى وذلك عبر مختلف تعاريج النص أو الخطاب[1].

II-المبحث الثاني: الشخصية داخل النص السردي:

توطئة: إن البنيوية السردية تفرّق بشكل واضح ودقيق بين الشخص والشخصية، وذلك حينما اعتبر الشخص "personne" إنسانا من دم ولحم، ينبض في الواقع بالحياة والحركة ويحيل على عالم مرجعي مادي محسوس، بينما الشخصية "personnage" في المقابل ما هي إلا كائن ورقي تخييلي، وقد صنعه المبدع ليتواصل مع متقبل افتراضي وخيالي بدوره.

بيد أن السيميائيات النظرية والتطبيقية ستتجاوز ثنائية الشخص والشخصية معا، لتعوضهما بالعامل والفاعل، وذلك استرشادا باللسانيات الوصفية (بنيوية دوسوسير، والوظيفية الفرنسية والكلوسيمياتيكية، والتوزيعية...)، واللسانيات التفسيرية (أبحاث نوام شومسكي، وشارل فيلمور،وكاتز، وفودور...)،فضلا عن دراسات الشكلانيين الروس كما عند فلاديمير بروب مثلا.

لكن السيميائيات في آخر المطاف حسب تجاربها النصية ومعطياتها العلمية، إن تنظيرا وإن تطبيقا، لم تعمق مفاهيم البطل والعامل والفاعل بشكل جيد وموسع، بل حصرتها في خطاطات صورية مجردة وكونية عامة؛ إذ يمكن تطبيقها على جميع السرود المخيالية والأشكال النصية والأنشطة البشرية؛ مما دفع بعض السيميائيين للرجوع إلى مفهوم الشخصية بشكل أعمق وأدق وأوسع كما عند فليب هامون"P.Hamon "[2].

وسوف نحاول في هذه الدراسة، وذلك قدر الإمكان، أن نحدد الفوارق الموجودة بين الفاعل والعامل والممثل. وبعد ذلك، سنحدد مجموعة من الأدوار السيميائية التي يؤديها كل من العامل والفاعل.

---

[1] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛ ص:91-92.

[2] فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م،ص21.

1- تحـديد المفـاهيـم العاملية في الحقل السيميائي:

اعتمد كثير من النقاد العرب في مقاربة الإبداعات الأدبية منذ العقد الثالث من القرن العشرين على مفهوم الإحالة والمطابقة والانعكاس، فحاكموا المؤلفين والمبدعين اعتمادا على طبيعة الشخصية التي شغلوها في قصصهم ورواياتهم وأعمالهم المسرحية، فتم الخلط بين الشخص والشخصية. وإذا كان الشخص كما قلنا سابقا إنسانا حيا واقعيا من لحم ودم، فإن الشخصية بمثابة كائن ورقي إبداعي وتخييلي. وبتعبير آخر، الشخص إحالة مرجعية واقعية وسيكولوجية بينما الشخصية علامة خيالية .ويعني هذا أن مفهوم الشخصية يلتقي" بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص"[1]. فالظهور الأولي للشخصية في السرد الكلاسيكي سيشكل شيئا شبيها ببياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات المختلفة لملئه وإعطائه مدلوله عن طريق إسناد الأوصاف والحديث عن الانشغالات الدالة للشخصية أو دورها الاجتماعي الخاص، على أن مدلول الشخصية، أو قيمتها إذا أردنا استعمال المصطلح السوسوري لا ينشأ فقط من تواتر العلامات والنعوت والأوصاف المسندة للشخصية، ولا من التراكمات والتحولات التي تخضع لها قبل أن تستقر في وضع نهائي آخر النص، ولكن ذلك المدلول يتشكل أيضا من التعارضات والعلاقات التي تقيمها الشخصيات داخل الملفوظ الروائي الواحد[2]. ويعني هذا الأمر من وجهة نظر بنيوية أن لا نسعى دائما إلى المطابقة بين الشخصية ومدلولها، فهي وإن كانت متوفرة على مدلول بارز لا نزاع فيه، فإنه من غير الطبيعي اختزالها إلى مجرد مدلول.

وتتقاطع الشخصية هنا أيضا مع العلامة اللغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع يعينها في النص، ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقا لاتجاهه الجمالي، فقد يركز على الضمير الشخصي أو الاسم الخاص للبطل حتى يؤمن مقروئيته[3] . لكن الدراسات الشكلانية والبنيوية و السيميائية قد تجاوزت مفهوم الشخص والشخصية إلى

---

[1] فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م،ص21.

[2] المرجع السابق،ص22.

[3] جميل حمداوي: (الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث (من الإحالة إلى العلامة) ، موقع المثقف،موقع رقمي إلكتروني،العراق منشور بتاريخ 2010/08/31م.

مفاهيم لسانية جديدة مأخوذة من النحو واللسانيات كالفاعل والعامل والممثل. وعوضت الأحداث بالوظائف، بينما استبدلت الشخصيات بالحوافز أو العوامل والفواعل كما عند فلاديمير بروب وإتيان سوريو(Etienne Souriau)، ورولان بارت(Barthes.Roland) ، وكلود بريمون «C.Bremond »، وتوماشفسكي (Tomashevsky.Boris) ، وتزتيفـــان تودوروف « T.Todorov » ، و غريماس« Algirdas.Julien.Greimas » .

وهكذا، ينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين، فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية. بل إن فليب هامون يذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا محضا، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية [1].

وعليه، فإن الشخص من وجهة نظر لسانية لا يحدد بميوله النفسية، واستعداداته البيئية وخصاله الخلقية، وإنما بمكانته، أو بالأحرى بموقعه داخل القصة، يقول موريس أبو ناضر بأن: "الكلام عن موقع الشخص داخل القصة، يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملا ما عن شخص يلعب دورا ما. وبالتالي، يتم النظر إلى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحوية ولا شيء آخر[2]..

إن تحديد الشخص بالعمل الذي يعمله، أو الفعل الذي يفعله، ينبع من مفهوم صرفي- نحوي إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية: فعل من دون فاعل أو فاعل من دون فعل. إن الفاعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل. وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة.

وعلى العموم، فنظرة البنائية المعاصرة للشخصية : مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات،ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة،حتى لقد وصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء- على غرار ماهو حاصل في جهاز عضوي

---

[1] المرجع نفسه.

[2] موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،ص:60.

أو في هيئة اجتماعية- يقدم كل منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمة جماعية. ولقد نظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور؛ ذلك أن ماهو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص .وهذا هو سبب تحول الشكلانيين والبنائيين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية.

والآن سنحاول تحديد بعض المفاهيم المتعلقة بسيميائية الشخصية ، وذلك بالتركيز على العامل والممثل والفاعل.

1- مفهوم العامل : لم يظهر مفهوم العامل (Actant) إلا مع الشكلاني الروسي فلاديمير بروب وإتيان سوريو (Etienne Souriau) ، فقد حاول فلاديمير بروب دراسة مائة حكاية روسية عجيبة بطريقة سيميائية قائمة على تحديد الوظائف الثابتة والعوامل الفاعلة المتكررة في تلك الحكايات، وذلك في كتابه: "مورفولوجيا الخرافة"،فحصر كل تلك الحكايات الشعبية في إحدى وثلاثين وظيفة على النحو التالي[1]:

1- الابتعاد.
2- التحري مقابل الإخبار.
3- الخداع مقابل الخضوع.
4- النقص مقابل تعويض النقص.
5- الإساءة مقابل تعويض الإساءة.
6- التكليف مقابل تصميم البطل
7- الذهاب مقابل العودة.
8- الخضوع للتجربة مقابل مجابهة التجربة.
9- الحصول على المساعدة مقابل نقص المساعدة.

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م؛ص82-83.

10- الانتقال مقابل الوصول المقنع.

11- الصراع مقابل الانتصار.

12- الاضطهاد مقابل العون.

13- إدعاء المسيء مقابل التعرف على المسيء.

14- تقنع البطل مقابل التعرف على البطل.

15- الخضوع لمهمة صعبة مقابل النجاح في المهمة الصعبة.

16- القصاص مقابل الزواج.

ويمكن اختزال هذه الوظائف الثنائية إلى أزواج رباعية كما يرى ذلك الباحث الفرنسي الأنتروبولوجي كلود ليفي شتروس "Claude levi Strauss"، إن هناك عددا من الوظائف يمكن اعتبارها ناشئة عن تحولات وظيفة واحدة[1]، و يعطي مثلا الخرق، ويعتبره تحولا للمنع الذي هو بدوره تحول لوظيفة أخرى هي الأمر. ولكن الأمر كما أشرنا ترافقه وظيفة مقابلة هي تصميم البطل أو بكلمة أخرى قبول الأمر.

وهكذا، نجد أنفسنا تجاه تعارض مزدوج يتكون من أربع كلمات لها سمة معنوية مشتركة تسمح لنا بمعالجتها كعلاقة تماثل[2]:

إذا كان الأمر

ـــــ : إبرام العقد.

قبول الأمر

فإن المنع

ـــــ: فسخ العقد.

خرق المنع

---

[1] موريس أبو ناضر: الألسنية و النقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ص49-50.

[2] المرجع نفسه،ص50-51.

إن نموذج التماثل يتشكل كما بينا من كلمات أربع: اثنتان تعكسان إقامة العقد الاجتماعي واثنتان تعبران عن فسخ العقد.

ويرى موريس أبو ناضر كذلك أن هذه الثنائيات البنيوية الوظيفية تبين بأن هناك:" نوعا من الترابط بين بعض الوظائف داخل كل قصة. هذا الترابط يمكن اعتباره تماثلا " Homologie " أي علاقة نسبية بين أربع كلمات (أ:ب:أ:ب). إن مفهوم التماثل يساعدنا على فهم بنيان الوظائف ومجال تحولاتها كما يساعدنا على فهم العالم..."[1].

وهذه الوظائف الموجودة عند فلاديمير بروب تنجزها سبع شخصيات متواترة، وتتردد بكثرة في الحكايات الروسية العجيبة، وهي: المعتـــدي (الشرير)، والواهـــب (المانح)، والمساعد، والأميرة (الشخص موضع البحث)، والمرسل، والبطل، والبطل المزيف[2].

بيد أن البنية العاملية لم تكتسب بعدها المنهجي والإجرائي إلا مع غريماس(Greimas) والذي عمق مفاهيمها في العديد من كتبه السيميائية النظرية والتطبيقية، وذلك من خلال تطبيقها على مجموعة من الأنشطة البشرية سواء أكانت حكايات أم قصصا أم روايات أم مشاريع سيميائية مختلفة عامة وخاصة. وقد حددها في ثلاثة محاور وست عوامل. وهذه المحاور هي: محور التواصل ومحور الرغبة، ومحور الصراع. أما العوامل الستة فهي: المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع والمساعد والمعاكس.

1-1- خطاطة رقم 1 : (محاور البنية العاملية): وتحضر البنية العاملية كذلك بشكل من الأشكال عند شارل فيلمور (Fillmore. Charles) الذي تأثر به غريماس، ومن هنا يمكن أن يتحدد مفهوم العامل أيضا في علاقته بالتصور الذي أعطاه شارل فيلمور لنحو الحالات. إن التصور

---

[1] المرجع السابق ،ص51.

[2] فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ص:83-84.

الأساسي عند فيلمور يقوم على وجود لائحة متناهية من الكليات الحالية أو حالات عميقة، ويمكن تحديد محتواها المفهومي[1]:

1- الفاعل، حالة الفاعل" L'agent": فاعل الفعل(+حي) الذي يصفه الفعل اللغوي.

2- الهدف" Datif": حالة الكائن المتميز بمقوم: (+ حي)، الخاضع لتأثير حالة أو الفعل الذي يصفه الفعل.

3- الأداتية "L'instrumental": حالة القوة أو الموضوع (- حي) و المتدخلين سببيا في الفعل أو الحالة.

4- المحلي"Le local": الحالة التي تميز المكان أو التوجه المكاني للحالة أو الفعل.

5- المحايد " L'objectif": الحالة الأكثر حيادا دلاليا، حالة العوامل التي يحدد دورها الموصوف بواسطة الفعل انطلاقا من التأويل الدلالي للفعل نفسه .

ومن المعروف أن العامل مفهوم إجرائي مجرد وكوني و عام يمكن أن يوجد في كل السرود المخيالية العالمية. ومن ثم، فالعامل حسب الدكتور محمد مفتاح هو الذي: "ينجز فعلا أو يخضع له في استقلال عن كل تحديد آخر (دلالي أو إيديولوجي)، وقد يكون كائنات إنسانية أو حيوانات أو أشياء أو مفاهيم"[2].

ويرى الدكتور محمد مفتاح أن العامل أنواع عديدة أهمها[3]:

1- عاملا التواصل (المقال) اللذان هما: السارد و المسرود له.

2- عاملا السرد (القول): فاعل مفعول: أي مرسل/ متلق.

---

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1985م، ص:162.

[2] محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1985م، ص:152.

[3] المرجع نفسه ،ص153.

3- عاملا الوظيفة وهما عامل آمر وعامل متلق للأمر. ويمكن أن يسمى العامل المتلقي للأمر بالفاعلSujet ، وهو حينئذ نوعان:

1- عامل الفعل، وهو الذي يجعل الاتصال أو الانفصال واقعا. وتدعى عملية التحويل هذه بالبرنامج السردي.

2- فاعل الحالة، الذي يتحدد بعلاقته مع الموضوع القيم المبحوث عنه، إذ قد تكون علاقة اتصال وقد تكون علاقة انفصال.

هذا، ويتموقع العامل في نظرية غريماس في البنية السطحية، وبالضبط في المستوى السردي التركيبي، حيث ينجز مجموعة من الأفعال والتحولات، ويرد في شكل حالات متنوعة في علاقة بموضوع الرغبة اتصالا وانفصالا. وهنا، يتم الحديث عن الفاعل المنفّذ (sujet opérateur) وعامل الحالة (Sujet d'état).ويتضح لنا أن البنية العاملية مقترنة أيما اقتران بسيميائية الفعل والعمل. ويعتمد العامل لإنجاز برامجه السردية على اختبارات التحفيز والتأهيل والإنجاز والتمجيد. وهنا،إحالة أيضا على منطق الجهات الذي يتمثل في : الواجب والإرادة و المعرفة والقدرة، وإخراج الفعل من الافتراض والاحتمال إلى الإمكان والتحقق.

ويعني كل هذا أن العامل مرتبط أشد الارتباط بالبنية العاملية،وهي مبنية على منطق الحالات والتحولات والجهات، و تتموقع في البنية البينية بين المحايثة والتجلي، في حين نجد أن البنية الخطابية بنية متجلية متمظهرة، وهي كذلك البنية الأخيرة في سلمية المسار السردي عينه. أما البنية الموغلة في التجريد والصورية والشكلية فهي البنية المنطقية الدلالية، والتي تتشخص في المربع السيميائي[1].

وللتوضيح أكثر، فالبنية الخطابية تتكون من المكون الخطابي الدلالي. وتمثل هذه البنية تمظهرا سطحيا وتجليا للبنية السردية العميقة المجردة، ويتم تحويل هذا المجرد (المربع السيميائي والبنيات الدلالية والأصولية العميقة (إلى ماهو محسوس، وذلك عن طريق تحويل البنيات الموغلة في التجريد

[1] عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، مجلة نوافذ، المغرب، العدد:43-44، فبراير 2010م، ص: 116.

إلى بنيات خطابية ظاهرة عبر عملية التخطيب (التحول إلى خطاب ظاهر وسطحي) ، والتي تتمثل في صوغ الممثلين، وبنية التفضية (الفضاء)، وبنية التزمين(الزمان)[1].

فعلى مستوى صوغ الممثلين، يتم الحديث هنا عن أدوار العامل وأدوار الفاعل على حد سواء في علاقة بالفضاء الزمكاني، حيث ينتقي الفاعل أو العامل الأمكنة والأزمنة الخاصة بإنجاز البرامج السردية. ويمكن التعامل مع الأفضية من خلال ثنائية الاندماج واللاندماج " Embrayage/débrayage "، أو التجذير واللاتجذير أو التحقق واللاتحقق. وعملية التفضية لها علاقة وطيدة بـ:" أنا –هنا– الآن"، أي دلالة الحضور في الزمان والمكان اندماجا ولا اندماجا .ويقول إميل بنفنست "E.Benveniste" في هذا الصدد: "نبرز علاقتها– الإشاريات –بأنا لتحديدها: هنا والآن، يحددان التحقيق المكاني والزماني المعايش والمعاصر للتحقق الخطابي المتضمن"[2].ونوضح كل هذا بالخطاطة التالية[3]:

– **الاندماج الشخوصي**: أنا (شخصيات ضمير المتكلم/الضمير الشخوصي)←——(اللااندماج الشخوصي: لا أنا (السارد يقدم الشخصية غيابيا من خلال رؤية كلية ومطلقة/ الضمير غير الشخوصي).

– **الاندماج المكاني**: أنا هنا (الوجود داخل مكان معين)←——(اللااندماج المكاني:لست هنا (الانحلال عن المكان وقت التّلفظ).

– **الاندماج الزمني**: أنا الآن (الحضور في الزمان)←——اللااندماج الزمني: لست الآن (الانحلال الزمني عن طريق التداعي).

بالإضافة إلى ذلك، يمكن الحديث عن فضاءات دامجة وفضاءات مدمجة داخل النص الروائي مثلا ضمن شحنات دلالية سوسيوثقافية، فمقام الشهيد مثلا فضاء مدمج"Englobé"، بينما الجزائر فضاء دامج"Englobant". وهذا يعبر عن التجذير* المكاني. أما التجذير الزمني في النص

---

[1] المرجع السابق ،ص116.

[2] Benveniste (Emile) :(La nature des pronoms), in : Problèmes de Linguistique générale 1, Edition, Gallimard, 1966, p : 253,

[3] Greimas : Du Sens 2, ed, Seuil, Paris, 1983, p : 59

الروائي، فيتم عن طريق المعينات والمزمنات"Chrononymes"والإشاريات والظروف والموجهات الزمنية والوحدات المعجمية الدالة على الزمن[1].

ويمكن الحديث في إطار الفضاء عن التضمين والتوليد والمحلية، كما يمكن الحديث عن فضاءات الأصل أو المنبع"Espace.temps.source"، والفضاءات الوسيطية .Espace.Temps» « Médiateur، والفضاءات النهائية أو فضاءات الهدف"espace-temps cible" فضلا عن فضاءات مساعدة أو معاكسة سواء أكان هذا على المستوى المكاني أم الزمان. هذا، وإن الانتقال من بنية التجلي والتمظهر (البنية الخطابية) إلى بنية البين (البنية السردية التركيبية) يتم عن طريق البنية العاملية، وبالضبط عن طريق الفاعل الذي يقوم بدور عاملي تركيبي وبدور تماتيكي خطابي، أي يجمع بينهما داخل بوتقة خطابية منسجمة.

وهكذا، يتم الحديث في إطار البنية العاملية بصفة عامة عن الحالات(أفعال الكينونة) والتحولات(الفعل و الظهور) "Paraître"، والجهات (الإرادة/المعرفة /الواجب/ القدرة/الإمكان/ التحقق)، والبرامج السردية (التحفيز/ الكفاءة /الإنجاز/ التقويم). أما في البنية العميقة المجردة فيتم الحديث عن المربع السيميائي الذي يولد لنا علاقات منطقية ودلالية تتحول إلى السطح عن طريق عمليات تركيبية ودلالية. ومن هنا يتشخص المسار التوليدي للنص السردي[2].

2-1- خطاطة رقم 2: (بنيات المسار التوليدي للنص):

2- مفهوم الفاعل/ الممثل: غالبا ما يترجم "Acteur" عند الدارسين السيميائيين العرب بالممثل، بدلا من استخدام مصطلح الفاعل الذي يحيل على العمل والفعل والإنجاز والقيام بوظيفة ما. وبالتالي، يتم الخلط بين المفهومين التباسا ودلالة وإحالة، على الرغم من أن مصطلح الفاعل أكثر دقة ووضوحا وإجرائية . أما كلمة الممثل، فهي تحيلنا مباشرة على المسرح و الدراما ولا تحمل في طياتها حمولات سيميائية الفعل والعمل بشكل صحيح ومحدد. ومن هنا،"فإذا كان مفهوم العامل

---

[1] المرجع السابق،ص259.

[2] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م ، ص155.

يتميز بطبيعته التركيبية،فإن مفهوم الممثل/ الفاعل يبدو،منذ الوهلة الأولى، على الأقل، غير مرتبط بالتركيب، ولكن بالدلالة"[1].

ويعني هذا أن الفاعل أو الممثل وحدة معجمية دلالية منتمية إلى الخطاب، كما يتضمن دلالات خاصة منها: كونه وحدة تصويرية مؤنسة أو غير مؤنسة (حيوان/جماد/نبات/ فكرة/...) يحمل اسما علم يفرده عن باقي الفواعل الأخرى،ينجز دورا أو مجموعة من الأدوار التركيبية أو الخطابية الدلالية.

بينما يبقى مفهوم العامل في المقابل مفهوما مجردا عاما وكونيا وغير مخصص وغير مفرد. فالفاعل – إذاً– يقترن أيما اقتران بالبنية الخطابية للنص السردي على مستوى البنية السطحية. ويقوم الفاعل بأداء مجموعة من الأدوار الموضوعاتية أو التيماتيكية أو المعجمية إلى جانب قيامه بمجموعة من الأدوار العاملية .وبالتالي، فالفاعل يمكن تسميته بالفاعل المعجمي في مقابل العامل الذي يمكن تسميته بالفاعل السردي أو التركيبي. زد على ذلك، إن الفاعل يتموقع بين المستويين السردي والخطابي، أي إنه حلقة وصل وسطى بين المكون الخطابي و المكون التركيبي. وهذا ما يؤكده غريماس أيضا:" إن الاعتراف بوجود مستويين –سردي و خطابي– مستقلين ومتمفصلين يحل مسألة الخطوة الغامضة لفاعل السرد الذي تكون على عاتقه المواكبة المتوازية لمسارين مركبيين يكون مجبرا عليهما: من جهة البرنامج السردي المحدد بتوزيع الأدوار العاملية، ومن جهة أخرى المسار المتميز الذي تؤسسه التصويرية الخطابية، ذلك أنه بمجرد أن تتحدد فيها وحدة معجمية، فإنها تعمل على اقتراح تسلسل تصويري قسري"[2].

والمقصود من كل هذا أن الفاعل يتميز بأدوار خاصة متفردة تعبر عن هوية المنفذ، وترصد كينونته وتصرفاته وأعماله ضمن إطار سوسيوثقافي معين للمتلقي. فقد يكون الفاعل مرتبطا بالنسق العائلي(الأب– الخال– العم –الحفيد– الجد– الزوجة– الأم...)، أو النسق المهني الاجتماعي(شرطي– أستاذ –صياد– محام– قاض...)، أو النسق الديني (الفقيه– الشيخ– المريد–

---

[1] المرجع السابق،ص155.

[2] جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: د. جمال حضري،مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:124-125.

الصوفي...)،أو السياسي والاقتصادي (الرئيس- الوزير- مدير شركة..)، إلى جانب أدوار نفسية وذهنية وتلفظية ومعنوية...

3- أنـواع الأدوار السيـميائية:

يمكن الحديث عن مجموعة من الأدوار الفاعلية، وذلك حسب المشاريع السيمائية وتنوعها، وقد بدأ الحقل السيميائي مع غريماس بسيميائية الفعل والعمل، وذلك بالحديث عن دورين، وهما: الدور العاملي والدور الموضوعاتي .وأضيف إلى هذين الدورين: الدور الانفعالي الاستهوائي مع سيميائية الأهواء لغريماس وجاك فونتاني "Jacques Fontanille " ، كما أضاف الدكتور محمد الداهي الدور التلفظي أو الكلامي إلى هذه الأدوار الثلاثة ضمن مشروعه السيمائي القيم المعروف بسيميائية الكلام الروائي، ويضيف الدكتور جميل حمداوي دورا خامسا وهو الدور الذهني أو العقلي أو الإدراكي أو التفكيري ضمن مشروع سيميائية الذهن أو السيميائية الذهنية أو العقلية داخل العمل الروائي .

1-3- الـدور العامـلي: يرتبط الدور العاملي بما يقوم به العامل"Actant " سواء أكان إنسانا أم فكرة أم قيمة أم جمادا أم نباتا أم حيوانا أم فضاء أم مؤسسة... وقد يكون هذا العامل الذي ينجز وظيفة أو تحولا للاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه عامل حالة "Sujet d'état" أوعاملا إجرائيا أو عامل فعل "sujet opérateur"[1].

ومن المعلوم، أن البنية العاملية تتموقع على المستوى السردي التركيبي من البنية السطحية،حيث توجد البرامج السردية (أفعال وحالات ومواضيع وعوامل وتحولات)، وبنيات الجهة (الإرادة والمعرفة،القدرة،الواجب) ،والاختبارات الترشيحية والحاسمة والتمجيدية. وفي هذا الصدد يقول جوزيف كورتيس:" في المستوى النحوي، تظهر الحكاية من البداية كمتوالية(أقل أو أكثر أهمية) من الحالات تتموقع بينها تحويلات،وهذا ما يفسح المجال في مستوى الوصف لنمطين من الملفوظات: ملفوظات الفعل (وتكون متعدية أو انعكاسية)، وملفوظات الحالة (ذات طبيعة وصفية أي وصلية أو فصلية). و تنجز الإجراءات المتتابعة التي تميز الحكاية من طرف أو حسب عوامل (وحدات

---

[1] محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:177.

تركيبية من نمط اسمي، نوعي الملفوظ الذين أثرناهما)- مثل : ذات، موضوع، مرسل، مرسل إليه- قابلة كما لاحظنا للتكييف حسب الإرادة والمعرفة والقدرة،وتعطي بالتالي المجال لأدوار عاملية مختلفة. ونذكر بأن الفعل التركيبي الذي نقف عنده هنا يوافق عمليات منطقية (تقع في المستوى العميق)، ويكون هذا الفعل هو تمثيلها المؤنسن. يسمح التحليل النحوي، إذاً، بين أمور عدة، باستخلاص الأدوار العاملية التي بفضلها تنجز التحويلات حسب البرامج السردية الخاصة"[1].ولا يمكن الحديث عن الفاعل المعجمي إلا بالحديث عن العامل التركيبي،ويعني هذا ضرورة الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الخطابي، ويقول جوزيف كورتيس في هذا الصدد:" إنه التكفل بالأدوار الغرضية من قبل الأدوار العاملية هو الذي يشكل الهيئة الوسيطة التي تهيئ للانتقال من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية"[2].

وهكذا، فالدور العاملي دور سردي وتركيبي متعلق بالعامل المجرد الكوني العام، والذي يرد كقاسم مشترك كوني بين نصوص المخيال الإبداعي البشري.

2-3- الدور الموضوعاتي: المقصود بالأدوار التيماتيكية أو الموضوعاتية أو الخطابية les rôles thématiques"، تحديد مجمل صور النص"les figures du texte " والوظائف المعجمية التي يقوم بها الفاعل"Acteur " داخل السياق النصي أو الخطابي. أي، يتم تحديد كل السيمات أو المعانم*[3] أو الوحدات المعجمية والدلالية والسياقية، والتي تحيل على الفاعل، وكذلك على مختلف إنجازاته ووظائفه الدلالية والمعجمية. وبالتالي،يستنبط الموضوع المعجمي عبر المسار الخطابي للصور الدلالية التي تتعلق بالفاعل داخل النص السردي مثلا، ويعني هذا أن الدور الموضوعاتي يتم في

---

[1] جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: د. جمال حضري،مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص125.

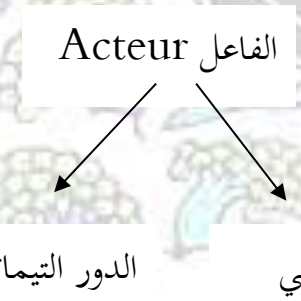
[2] محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:172.

[3] الوحدات الصغرى التي من خلالها نستطيع الإمساك بالمضمون، وهو العنصر المميز والمسؤول عن (Séme) المقصود بالمعنم. أي تمفصل دلالي.

المستوى الخطابي من البنية السطحية المقابل للمستوى السردي من نفس البنية[1]. ويرتكز الدور الموضوعاتي على مجموعة من القواعد التطبيقية السيميائية كالوقوف عند الليكسيمات"lexèmes" المعجمية والوحدات الدلالية، والاعتماد على التعاريف القاموسية والحقول الدلالية، والبحث عن المسارات التصويرية والموضوعات المعجمية، والاستعانة بالمقومات السيمية والسياقية، وتبيان الصور المعجمية من خلال رصد مختلف التشاكلات السيميائية والاحتكام إلى المربع السيميائي لمعرفة طرائق توليد الدلالة المنطقية، وذلك عن طريق تشغيل قيم التضاد والتقابل والتناقض والتعارض والتضمن؛لأن المعنى في السيميائيات لا يتولد في الحقيقة إلا عبر الاختلاف. ويعني هذا ربط المستوى الخطابي بالمستوى المنطقي الدلالي.

وينبني الدور التيماتيكي أيضا على تكثيف ملخص موجز و مقتضب لكل مسار توليدي معجمي. فإذا أخذنا مثلا مسارا تصويريا مختصرا يحدد لنا تصرفات الطفل التالي: "صدم" و"تعثر" و"يتحرك بتثاقل"...فصور هذا المسار يمكن تكثيفه في دور تيماتيكي هو:"الطفل معاق". ومن هنا، فالدور التيماتيكي يرتبط بالفاعل، ويختلف أيما اختلاف عن دور الشخصية،ويختلف ذلك عن الدور العاملي، والذي يحيلنا منهجيا على البنية العاملية ضمن المستوى السردي التركيبي. بيد أن الفاعل هو بمثابة حلقة وصل بين الدور العاملي والدور التيماتيكي. والمقصود من هذا أن الفاعل يمكن أن يكون فاعلا موضوعاتيا وعاملا للفعل أو الحالة.

من خلال كل ما سبق نستنتج أن الفاعل يقوم بدورين في نفس الوقت، دور عاملي مرتبط بالبنية السردية التركيبية، ودور تيماتيكي يلخص لنا ويكثف مسارا تصويريا معجميا، ويعني هذا أن الفاعل هو نقطة ملتقى المحورين: السردي و الخطابي [2]:



[1] محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1985م، ص:153.

[2] موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة،ص63.

***خطاطة رقم 3: أدوار الفاعل:**

إن السمات المعجمية والغرضية التي تتعلق بالفاعل لا يمكن تكوينها إلا بعد الانتهاء من الحكاية أو الإحاطة بالشخصية من جميع جوانبها:"ولهذا،فإن الشخصية الحكائية، على اعتبار أنها تدخل مثلا من خلال إعطائها اسما علما، تبنى بالتدريج بواسطة سمات صورية متوالية ومنتشرة طوال النص،ولا تظهر صورتها الكاملة إلا عند آخر صفحة، بفضل التخزين الذي يقوم به القارئ هذا التخزين كظاهرة نفسية، يمكن استبداله بوصف تحليل للنص (قراءته بمعنى الفعل السيميائي)، يجب أن يؤدي إلى استخلاص التشكيلات الخطابية التي يتكون منها الخطاب، واختزالها إلى أدوار غرضية التي تكلف بها هذه الشخصية"[1].

وإذا كان العامل:" يتميز ببنيته التركيبية، فإن الممثل يتميز ببنيته الدلالية بالأساس، بوصفه وحدة معجمية منتمية إلى الخطاب، وهو قادر أن يقوم بدور أو مجموعة أدوار من خلال موقعه. إن الممثل على المستوى الخطابي هو بؤرة التحليل، إن في برنامجه الخطابي الذي يزين البرنامج السردي يؤثر في انتقاء الأفضية والأزمنة وعموما يقوم الممثلون بدورين هامين على المستوى الخطابي:

- دور تيماتي (Thématique).
- دور تصويري (Figuratif).

وللتمييز، يرى جوزيف كورتيس أن البعد التصويري يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعاينة في العالم الخارجي؛ ويتحدد البعد التيماتيكي بوصفه كونا مجردا. أي بصفته مضمونا لا رابط بينه و بين العالم الخارجي، وبعبارة أخرى لا وجود للشيء إلا من خلال النسخ المتولدة عنه. و ينظر إلى البعد التيمي بوصفه وجودا معايشا لقيم تولد تيمات، لتتحول هذه التيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري"[2].

---

[1] محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، ص:95.

[2] جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص:126.

ويتحقق الدور التصويري للفاعل عن طريق تحديد الصور السيمية"Figures" ، والانتقال بعد ذلك إلى تحديد الحقل المعجمي (الدلالات القاموسية/ قاموس الجمل) والحقل الدلالي (استعمال كلمة في نص معطى/ قاموس الخطاب).وبعد ذلك، ننتقل من المعجم إلى التركيب للحديث عن المسار التصويري الذي يتمثل في ترابط الصور فيما بينها بشكل منسجم بشكل تشاكلي وحيوي. إننا هنا أمام برنامج منتظم و منسجم، مما يخول لنا القول: إن المسارات التصويرية تلبس وتزين البرامج السردية على المستوى السطحي، وتبين كيف تتجلى البرامج السردية على مستوى الخطاب[1].

وبالتالي،تتحقق التشاكلات الخطابية عن طريق تواتر القواسم الدلالية المشتركة،وتكرار العناصر المتشابهة داخل النص. ويعني هذا أننا:"نجد بين هذه المسارات الواردة في النص نقط التقاء مشتركة،يمكن أن نجمعها في تشكلات خطابية، حيث تظهر التشكلات الخطابية (Configuration.Discursives) بوصفها مجموع دلالات محتملة قابلة لأن تكون محققة عبر مسارات تصويرية[2].

وهكذا، فالدور التيماتيكي مرتبط بالفاعل الدلالي الذي ينجز أدوارا عاملية وأدوارا موضوعاتية وتصويرية داخل المسار التوليدي للنص الحكائي.

3-3- الدور الانفعالي: يرتبط الدور الانفعالي أو الاستهوائي بسيميائية الأهواء أو الرغبات «la sémiotique des passions »، وتحيلنا سيميائية الأهواء على السيميائية الذاتية أو الانفعالية والتي يمثلها كل من غريماس وجاك فونتاني "Jacques Fontanille " ، وتتعلق هذه السيميائية بعالم الذات والهوى والانفعال، وكل ما يتعلق بالرغبات والأهواء كالحب والكراهية والحزن والسرور والانفعال والكدر والهم والغم... وهنا، يقوم الفاعل داخل النص السردي بدور انفعالي أو استهوائي.

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، العدد:29، طبعة 2001م، ص:133-135.

[2] المرجع السابق،ص135.

ويعرفان الدور الانفعالي بقولهما:"مقارنة مع الأدوار العاملية التي يخضع ترابطها لتتابع التجارب والموجهات، فإن الدور الانفعالي يظهر عموما بوصفه مقطعا من المسار العاملي، ويصبح ديناميا بواسطة التركيب البين- جيهي. إن التلفظ – الذي يروم التخطيب- يعتمد على المقاطع الجاهزة والمقولبة للتعبير عن المناطق الحساسة في المسار العاملي"[1].

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين الفاعل الموضوعاتي والفاعل الانفعالي، فيمكن التمييز بينهما بشكل واضح ودقيق، فما يفصل بينهما أن:"تجلي الـدور الموضوعـاتي يخضع قطعا لانبثاث الموضوع في الخطاب،في حين أن تجلي الدور الانفعالي يخضع لمنطق الأشباه الاستهوائية، وللانبثاث الخيالي المستقل عن الموضوع"[2].

ويضيف "غريماس" و "جاك فونتاني" إلى الدور الاستهوائي /الانفعالي ما يسمى بالدور الأخلاقي:" ففي الزهو يتحدد الدور الأخلاقي الأول على نحو مستقل عن التجلي الاستهوائي وذلك انطلاقا من تقويم تحققي.أما الدور الأخلاقي الثاني، فيتحدد انطلاقا من التجلي الاستهوائي نفسه(المغالاة)"[3].

وعليه، فالفاعل الاستهوائي هو الذي ينجز مجموعة من الوظائف الانفعالية في شكل أحاسيس وانطباعات ومشاعر وجدانية وعاطفية، كما يؤدي أدوارا أخلاقية تتمثل في التحلي بالصدق والحقيقة والنزاهة، والابتعاد عن الكذب والمبالغة والمغالاة.

4-3- الدور التلفظي أو التحدثي: إن سيميائية العمل تقر بوجود مسافة بين الذات والعالم وتستلزم البعد المعرفي لبرمجة مشروع الذات من أجل تحقيق المبتغى. في حين أن سيميائية الهوى تهتم بالحالة النفسية وما يعتريها من مشاعر وانفعالات وأهواء. ولما يشعر المرء ويحس، تنعدم المسافة بين

---

[1] Greimas et jacques fontanille : Sémiotique des passions.SEUIL .PARIS.france.1991.

[2] المرجع السابق،ص119.

[3] A.J.Greimas : Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques, éditions du Seuil, 1976, p : 23-26.

الذات والعالم. إن العالم بوصفه حالة للأشياء ينسخ في حالة الذات، أي إنه يدمج من جديد في فضائها الداخلي والمفرد. ويندرج هذا، في إطار افتراض وجود حالة كلامية تتدخل للصدع بما يوجد في الحالة النفسية، وبيان تحركات الذات وبرامجها في الواقع. قد نتوهم أنها حالة وسطى بين الحالة النفسية وحالة الأشياء، وتتحدد أساسا من خلال الثنائية الأصلية: الصمت/ النطق. وبما أننا نتعامل مع الكلام بوصفه فضاء يحتاج إلى إعادة بنائه سيميائيا، فإن علاقته بالحالتين السابقتين تتشخص على النحو التالي[1]:

أ – هوى⟵كلام⟵فعل.

ب– فعل⟵كلام⟵ هوى.

ت– فعل⟵هوى⟵كلام.

لقد أثبت الدكتور محمد الداهي:"أن الوحدات الكلامية قد تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرّسية أو الاستهوائية. إن الحالة النفسية التي تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة البروز، ويسعفها على التأثير في الواقع و تغييره. وإذا كانت حالة النفس منفصلة عن حالة الأشياء، فإن الوحدات الكلامية تلعب دورا في الكشف عما تتضمنه السريرة وفي دفع الذات إلى التحرك، والانتقال من حالة إلى أخرى .وبذلك، تنهض بدور اتصالي بين الحالتين السابقتين، وتحوي عينات (أفعال اللغة) تستتبع إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم، وفي معتقدات المتلقي ومواقفه السلوكية"[2].

ومن هنا، فسيميائية الكلام الحكائي تسند للفاعل أدوارا تلفظية قائمة على الحديث والكلام والإقناع والإدراك والتأويل.

5-3- الدور الذهني أو الإدراكي: إن سيميائية الذهن أو السيميائية الذهنية "la sémiotique Mentale"، ترتبط بالباحث المغربي جميل حمداوي، وتحيلنا هذه

---

[1] محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص: 34.

[2] المرجع السابق، ص35.

السيميائية على سيميائية التفكير والإدراك، وتشغيل العقل والمنطق وبنية التخييل على مستوى الإبداع والتخييل الروائي، وذلك في مقابل الكلام والحديث والتلفظ والتعبير والحِجاج... وتشير هذه السيميوطيقا الذهنية إلى كثير من الوحدات المعجمية والوظائف التي يقوم بها الذهن كالتفكير والتدبر والشك والمعرفة والفهم والتصور والحدس والتخيل والتخييل والحفظ، واستخدام العقل والمنطق والاستدلال[1].

إن سيميائية الذهن تنبني على مجموعة من الوحدات الدلالية الكبرى والصغرى، والتي يمكن حصرها في ما يلي: العقل- الفهم -التذكر- المعرفة- المنطق- الثقافة- العلم- الكفاءة- الحفظ- الذكاء- الفطنة -الانتباه- الحدس- التخيل- التخييل- التدبر- التصور- الشك- التفكير - الافتراض- الاحتمال- الإدراك- النفس المفكرة- الاعتقاد- الدهاء- الرأي -النظر- اللب- الظن. ويعني هذا أن الذهن يرتبط بما هو ثقافي وسيكولوجي، ويقابل ماهو عاطفي وانفعالي ووجداني واستهوائي وكلامي ونفسي وحركي[2].

إن الفاعل لا يمكن أن يحقق التواصل مع العالم الخارجي أو عالم الفعل والعمل والأشياء، إلا إذا كان ذاتا استهوائية (سيميائية الأهواء عند غريماس و جاك فونتاني) تعبر عن مجموعة من انفعالاتها الوجدانية ورغباتها النفسية وأحاسيسها الداخلية (الحب، الكراهية، السعادة، الشقاء الحزن،الفرح،الهم،راحة البال). وبالتالي،لا يمكن للذات الفاعلة أن تعبر عن مشاعرها ورغباتها وانفعالاتها الاستهوائية للآخر ضمن الواقع الموضوعي إلا عبر الكلام التداولي نطقا وصمتا (سيميائية الكلام عند محمد الداهي) ، وذلك للتأثير فيه وإقناعه سلبا أو إيجابا. بيد أن الذات الفاعلة لا يمكن أن تعبر عن انفعالاتها، وتتكلم عن آرائها، وتفصح عن حاجياتها وأهوائها،إلا بعد استخدام الذهن والتفكير والمنطق،وتبادل الآراء بين الطرفين المتواصلين(سيميائية الذهن عند جميل حمداوي).غير أن ما يلاحظ أن الذات لا تتكلم أو تعبر عن انفعالاتها ومشاعرها إلا بعد استعمال العقل والتفكير، وتجريب آليات الذهن، وإلا سيكون سلوك الفاعل سلوكا عشوائيا ومضطربا وغير

---

[1] محمد الداهي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص: 34.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م ، ص216.

مسؤول. ويعني هذا أن الذهن قد يسبق الفعل والهوى والكلام الناطق والصامت أو يتوسطهم أو يتأخر عنهم[1].

III- المبحث الثالث: النظام الزمني:

1-زمن الحكاية و زمن السرد: يقف موضوع البحث في تقنية النظام الزمني في القصة أو الرواية أو الأنواع السردية الأخرى،على جانب من الأهمية تشخص من خلالها عوامل متعددة تعطي بمجملها خصائص العمل ذاته ومنتجه أيضاً ثم علاقة الاثنين معاً بالمتلقي ومستوى إدراكه واستقباله.

فهي تكشف عن ذكاء القاص أو السارد في (إدارة) سرد الحكاية التي وصلت إليه بشكلها التجريدي غير الفني، فيضفي –بسرده الخاص لها- عليها روحاً جمالية فنية تأثيرية من خلال التنويع في وحدات القصة و ترتيبها المنطقي تبعاً لتسلسل أحداثها في الواقع. من هنا مثلت أهم مفردة في بحث تقنية النظام الزمني في القصة هي سمات التمايز بين زمنين في القصة هما:

- ✓ زمن الحكاية
- ✓ زمن السرد

والأمر هنا ليس بجديد؛ فكل دراسة تعرضت لنقد القصة أو الحكاية و التي لا بد أن يكون لها حضور في معرفة حدود هذا التمايز بين الزمنين والذي عرف بـ "مشكلة الزمن في القصة". الأمر الذي يقود إلى إيضاح الفرق بين الزمنين المذكورين، فزمن الحكاية منطقي رياضي يسير فيه الزمن على وفق الترتيب الميقاتي للأحداث، فكما لا يكون البطل في مكانين في وقت واحد وبنفس الشيء لا يمكن أن يسرد عدداً من الأحداث في وقت واحد إلا في فنية السرد الروائي الحديث[2].

وزمن الحكاية هو زمن تاريخي واقعي كالزمن في الجملة النحوية: فأنت في التركيب النحوي لا يجوز لك أن تقول: آتيك أمس، أو جئتك غداً، أيضاً في زمن الحكاية لا يجوز القفز على الحدود

---

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية ، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2001م، ص:119-120.

[2] العيد يمني،تقنيات السرد الروائي:دار الفارابي للنشر،بيروت 1990.ص 53.

الزمنية المنطقية للأشياء فالطلاق لا يحدث إلا بعد أن تكون رابطة الزواج... وهكذا.

أما زمن السرد أو زمن القصة، فلا يفترض احترامه لتسلسل الزمن الميقاتي الذي جرت فيه أحداث الحكاية، بمعنى أنه يتجاوز على (نحو) الزمن التاريخي بأساليب متعددة كاستباق الأحداث المستقبلية أو استرجاع ما مضى عند طريق الوعي أو الرؤيا... الخ فهذا كله لعب فني بزمنية الأحداث الحكائية ولهذا اللعب أهداف جمالية وفنية؛ لولاها لما تمايزت أساليب القصاص والروائيين والساردين بكل أشكالهم وفيه يكمن ذكاء السارد وحسن إدارته لمفردات الحكاية حتى تؤدي هدفها التأثيري الايصالي الجمالي[1].

على اعتبار ذلك انطلقت رؤية البنائيين إلى قضية الزمن في القصة، من حقيقة الاختلاف بين الزمنين لما لها من أثر على الفاحص النقدي في تأثير عناصر التمايز والتمييز من قاص إلى آخر ومن روائي إلى آخر. حين يسردان حكاية واحدة: والحق أن الدواعي الفنية التي يجدها السارد في ضرورة كسر التتابع الطبيعي للأحداث، لا تتعارض مع أمانة الكاتب أو المؤلف في عرض الأحداث كما وقعت في واقعيتها، فهو يعيد تشكيل الحدث الحكائي بطريقة لافتة، مثيرة، تبعث استجابة جمالية عند متلقيها ، لأن الترتيب المنطقي للأحداث يضفي عليها روحاً من الرتابة بسبب واقعيتها الشديدة، والتذوق لأي جميل لا يتم إلا بإيقاظ ملكة التخيل والإدهاش و روح المتابعة والترقب يخلقها جميعاً عنصر خلخلة الترتيب المنطقي لجريان الأحداث.

وحين يصب التحليل التقني لأنماط السرد في القصة في تكوين كلي يضع أصول ومحددات نظامها السردي الذي اتبعته القصة في إجراء مضمونها في خطاب لساني معين وله تأثير، على هذا ترتب وضع مفاهيم موحدة لثلاثة مظاهر سردية تعرض لها جينيت[2](G.Genette) حين شرع بالبحث في المعاني المتعددة لكلمة (قصة) في اللغات الأوربية، كي يستخلص منها ما يشير إلى (النص) بمفهومه الشامل والدقيق فكانت المظاهر تلك:

- الحكاية: وهي المضمون السردي أي المدلول.

---

[1] صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الادبي،دار الشروق،بيروت،ط1998/1،ص282.

[2] صلاح فضل،بلاغة الخطاب و علم النص،سلسلة عالم المعرفة،صدرت السلسة في يناير1978،باشراف أحمد مشاري العدواني ،1990/1929،الكويت ص298.

– القصة: وهي النص السردي أي الدال.

– القصّ: ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، وعلى مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي.

ومنها استخلص،أن عملية التحليل وموضوعها يتركز في فحص العلاقة ودراستها بين الحكاية والقصة، و بينها و بين عملية القص،و على أساس ذلك دعا (جينيت) إلى تعديل ما اقترحه قبله تودوروف(T.Todorov)حين اقترح دراسة القصة على وفق المستويات الآتية هي: الزمن و المظهر والصيغة[1]، و يشير إلى دراسة العلاقة بين القصة والحكاية والصيغ، أي الكيفيات والأشكال السردية. ثم الصوت، ويعني به الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد.

أي أن: الزمن و الصيغ ⟵ يشيران إلى علاقة القصة بالحكاية.

الصوت ⟵ يشير إلى العلاقة بين القص والحكاية والقصة.

من هنا كانت دراسة البنية الزمنية للنص السردي تتمركز على مستويين: زمن الشيء المحكي وزمن السرد ذاته، أي زمن المدلول وزمن الدال، وبين الزمنيين تداخل وترتيب وانحراف عن الترتيب بحسب مقتضيات عملية القص وأهداف المؤلف أو السارد وما يستغرق سنوات من حياة البطل لا يأخذ من مساحة النص جملتين أو أكثر.

وعلى زمن السرد يتحدد زمن النص، وهو الوقت الذي نستغرقه في قراءة النص[2]، ويعتمد أساساً على زمنية النص لأنه الزمن المتجسد في النص، أما الزمن الحكائي فهو زمن فالت من الزمام، وهو زمن متخيل يقع في عهده السارد في صحته أو دقته أو عدمها. أما زمن النص أو السرد فهو مجسّد لساني في النص مرصوف في كلمات وجمل وتراكيب لغوية تحمل مداليل معينة.

وحيث ما أمكن فحص مستويات زمن النص الثلاثة من: الترتيب، الاستمرار والتكرار أمكن أن

---

[1] المرجع نفسه،ص299.

[2] المرجع السابق،ص300.

نقف على البنية الزمنية للقصة، والتي من دونها (يقتل) النص- على حد تعبير جينيت[1].

من هنا تجيء أهمية البحث في البنية الزمنية للقصة لأنها مجلى (حياة) النص وديمومة تأثيره في مختلف الأوقات والأزمنة في مختلف الأذواق والعقول والانتماءات.

2- الترتيب: وهو منطق الأشياء والأحداث حيث يخضع لقوانين الزمن الميقاتي: الماضي الحاضر الآتي. فهل يفترض بالقصة –من منحى الدراسة الزمنية- أن تسرد على وفق ترتيبها الزمني الطبيعي؟ جواباً على ذلك، يجب التأكيد على حقيقة أن القصة لا وجود لها من دون صورتها المروية المسرودة. هذا الشكل المروي للحكاية الأصل.

ولا ننتظر أن يمنحنا صورة طبق الأصل عن الحكاية الأصل. فتلك حال مثالية نموذجية لا وجود حقيقي لها، فزمن الحكاية زمن كاذب –على تعبير جينيت- يقوم مقام الزمن الحقيقي وعد هذا الزمن الكاذب هو من متطلبات اللعبة السردية التي كلما كان الزمن فيها افتراضياً، كان للقصة أن تكون فناً[2].

وإن وجد، فإن القصة تصبح بلا قيمة فنية أو تأثيرية. ولا يتخلق ذلك البعد النسبي الاختياري الذي يؤهل الأعمال القصصية للموازنة والمقارنة. فمن جهة أخرى، يكشف هذا (اللا ترتيب) في القصة عن أهمية دور الراوي في إدارته لأحداث القصة و توجيهها بما يخدم غايات القص، كأن يقوم الراوي بـ (كسر زمن قصة، أو يكسر حاضر هذا القص، ليفتحه على زمن ماضٍ له، وقد يكرر الراوي هذه اللعبة، فيكسر زمن القصة أكثر من مرة... و يداخل بين الأزمنة كي يحقق غايات فنية منها: التشويق، و التماسك، و الإيهام بالحقيقة[3] ، ومما يجعل هذه العملية ميسورة السبل أمام الراوي هو أن يستخدم تقنيات خاصة تكون مقنعة للقارئ حين يجعل الشخصية التي تعيش حاضراً ما تتذكر حادثاً، أو أمراً وقع لها في الماضي أو تضمين أحداث تاريخية تورد لتدعيم حقيقة أو شهادة

---

[1] المرجع السابق،ص300..

[2] صلاح فضل،بلاغة الخطاب و علم النص،ص300-301.

[3] جرار جنيت،خطاب الحكاية- بحث في المنهج،ترجمة محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر حلى،ط164/2،1997،ص 46.

على موقف. من هنا، يبرز مستويان من الترتيب[1]:

- الترتيب الأول (مستوى الوقائع): وهو ترتيب الأحداث كما وقعت تاريخياً.

- الترتيب الثاني (مستوى القول): وهو الذي يرتأيه الراوي أي الوقائع التي وصلت إلى القارئ من خلال وجهة نظر الراوي والخلاف بين الترتيبين قائم، لأنه في حالة غلبة المستوى الأول على القصة فإنها تتحول إلى تسجيل تاريخي حرفي للوقائع وهذا ليس هدف القاص أو الراوي فقط إنما غايته تسجيل ما يؤثر ويفيد ويمتع.

3-تقنية الإيقاع الحكائي: إذا كان الإيقاع مصطلحاً نقدياً ترى آثاره على صعيد الصوت و التركيب و الأعاريض والقافية في الشعر، فإن الإيقاع في فن القصة له شأن آخر. يتجسد في تقنية حكائية مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد كلها في النص أو بعض منها وتخلق إيحاء عند المروي له (القارئ) إن ثمة سرعة سردية، قد تتناسب أو تختلف وتتعارض بين زمن الحكاية وزمن القصة. هذه السرعة المتفاوتة هي في الاصطلاح النقدي عند جينيت تدعى بـ[2]: (المدة). والتي تعني قياس المدة التي يستغرقها الحدث الحكائي في الوقوع، مع مدة القصة التي تروي تلك الحكاية. وتلك مسألة متفاوتة ونسبية، والسبب أن القرّاء يختلفون في طرائقهم الأدائية في القراءة أو الرواية بهذا لا يمكن قياس سرعة زمنية واضحة المقاييس فضلاً عن فقدان درجة الصفر أو النقطة المرجعية[3]. التي كانت في حالة الترتيب تزامناً بين المتتالية الحكائية والمتتالية السردية، ما عدا في حالة (المشهد) التي تصوّر ناقلة حواراً؛ بين شخصيات الحكاية ففيها الزمن المعبر عنه بكلمات الحوار هو ذاته الزمن المستغرق في الواقعة الحكائية والتي سيفصل الكلام فيها لاحقاً.

والحق، إن افتراض قياس السرعة السردية بين الحكاية والقصة له افتراض يتعذر تطبيقه لأنه في حاجة إلى قياسات مختبرية لحساب المدة المستغرقة لحدث معين مع طريقة قصه بالكلمات، يصدق

---

[1] المرجع نفسه،ص75-76.

[2] ج. جنيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 1996 ،ص 101.

[3] المرجع السابق ،ص101.

الأمر في حالة التمثيل المسرحي حين يتم استحضار المكان،و تخيل الزمان الواقع فيه الحدث (عن طريق الديكور و الملابس) والحدث مسروداً على لسان الشخصيات الحية،على خشبة المسرح فالحدث يساوي القول زمنياً. أما القصة المقروءة أو المروية فإن قياسها متعذر فكان إن استقصى الناقد البنائي مجموعة تقنيات تعمل منفردة أو مجتمعة، في تحقيق إيقاع حكائي عن طريق السرد،من خلال استثمار الإمكانات السردية ذات البعد الزمني الذي يجعل من القص أسلوب قريباً من (التمثيل) و المشاهدة لكي يتقرب أو يتداخل زمن القص مع زمن التلقي، فصورة (المشهد) حواراً بين الشخصيات له بعد زمني متطابق مع زمن الحكاية،ودلالة الوقفة أو الحذف والإجمال كلها وسائل تقنية تؤشر ارتفاع أو توسط أو انخفاض إيقاعية السرد تحقيقاً لأغراض متعددة يهدف إليها السارد.

مع توخي الجانب الدلالي أو الإشاري الذي يبعث على توجيه أي من مكونات السرد أو تقنياته أو وظائفه.

وتتأتى صعوبة البحث في ماهية (المدة) في زمن القصة، من تعذر وضع قياس محدد ودقيق بين المقطع الحكائي والمقطع السردي، الأمر الذي يكون أيسر في المسرح وفن التمثيل. بناء على ذلك صيرَ إلى القول بـ (التواقتية)[1] بوصفها طريقة أو كيفية يقاس بها ثبات السرعة أي العلاقة بين قياس زمني و قياس مكاني فتحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين (مدة الحكاية) مقاسة بالساعات والأيام والشهور والسنين، وبين (طول النص القصصي) المقيس بالسطور والصفحات وعلى الرغم من صعوبة ذلك لأن القضية في حاجة إلى مقياسٍ خاصٍ للسرعة.

إلا أن الاعتماد على مفهوم التواقتية سيمنح البحث في زمنية القصة بعداً قريباً من الواقع الحكائي. فضلاً عن أن الركون إلى مؤشر آلي يقيس مدة القصة ومدة الحكاية، يقطع الطريق أمام (قراء النص) لكي تختلف استجاباتهم ويكون الناقد واحداً من هؤلاء القرّاء، فتجربة (قراءة) قصة مكتوبة بصوت مسموع تبين إن إيقاع (القراءة) يخضع لمكنونين:

الأول: إمكانية القارئ ومقدار فهمه للنص. (عمراً، ثقافة، قومية، ميولاً نفسية).

---

[1] ج. جنيت، خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 1996 ،ص108.

الثاني: خصوصية النص ذاته.

ولا يمكن الزعم أن استخدام تقنيات الإيقاع الحكائي، هي مما يقع في قصد مسبق من لدن الراوي أو المؤلف، إن ثمة دواعي وأهدافاً تجعل الركون إلى مثل هذه التقنيات ضرورياً لتحقيق تلك الغايات والدلالات، لهذا سيكون بحثنا الدلالي والغائي متزامناً مع الحديث عن الحركات الأربع الأساس في قياس المدة الزمنية وهي:

4- الحركات الزمنية: و تقسم إلى أربع[1]:

1. الحذف.
2. الوقفة الوصفية.
3. المشهد الحواري.
4. المجمل.

فالحركات الثلاث الأولى تمثل عناصر ثابتة وأساسية في بنية الزمن في القصة أما (المشهد) الحواري فهو وسيط قد يتخلل الحركات الأساسية ويقع في ضمنها. في حين يكون (المجمل) الذي يشكل حركة متغيرة تعمل بمرونة كبيرة بالمجال المتضمن بين المشهد والحذف.

وليس استباقاً لنتائج هذا المبحث، إنما بدءاً أؤكد أن التفاوت حاضر في احتمالية وجود الحركات الأربع جميعاً في القصة الصوفية و السبب إن:

1-إن النص سابق على (التنظير و الفحص) و ليس العكس.

2-إن استخدام هذه الحركات قد يخضع بأكثر الأحيان إلى عفو الخاطر و حاجات السارد وغاياته. لهذين السببين، أجد إن مجال حرية التحرك على أرضية هذا المبحث ينبغي أن تكون مفتوحة وذات طابع وصفي، يبتعد قدر المستطاع عن تعسّف المعايير المسبّقة أو لَيْ النصوص.

1-4- الحركة الأولى:الحذف:

وتترجم أحياناً بـ (القفز)[1] ، ويعنى به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا إن سنوات قد مرت أو شهوراً من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين. فالزمن

---

[1] المرجع السابق ،ص108.

على مستوى الوقائـع طويـل (سنوات أو أشهر...) أما الزمن على مستوى القول فهو صفر. ويميز (جينيت) بين نوعين من الحذوف (حذوف صريحة) يذكر فيها الراوي إن قـدراً من السنين مر على الأحداث من دون تفصيل. و (حذوف ضمنية) وهي التي لا يصرح بها في النص وإنما يستدل عليها القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال في استمرارية السردية.

2-4- الحركة الثانية: الوقفة:

أوما يسمى بـ (الاستراحة) التي تقع على النقيض من الحركة السابقة (الحذف) أو القفز. وتتبدى في القص على هيئة قص الراوي (وصفاً) يصبح فيها زمن القص أطول من زمن الواقعة أو الحدث، وحسب رمزية المعادلة التي وضعها (جينيت) هي على النحو الآتي[2]:

زمن القول (القص) > زمن الوقائع

ز / ص > ز / ق

وهـذه الوقفـات الوصفية تختلف من حيث العدد في القصة الواحدة، إذ ينقطع سير الأحداث ليتوقـف الـراوي عنـد زاويـة معينـة فيصـف مكانـاً أو شخصـاً ولا يمكـن الإدعـاء إن هـذه الوقفـات الوصـفية زائـدة تشـف عـن قـدرة بلاغيـة للـراوي حسـب. كـلا فـإن الأمـر يتعـدى ذلـك إلى أهـداف سردية يعمـل الوصـف فيهـا علـى إضـاءة الحدث القـادم بعـد الوقفـة. وهـو قريـب الشـبه مـن مفهـوم الاستهلال القصصي، والحقيقة إن هذه الحركة الزمنية أكثر ما توجد في (فن الرواية)[3] الحديثة التي فيهـا سـعة في التعبـير وسـخاء بالأوصـاف فقـد يسـتغرق وصـف شـارع أو مدينـة أو شـخص عـدة صفحات من الرواية.

وتتحدد أهمية الوقفة الوصفية في أن السارد يوقف مجرى الأحداث ليجند طاقاته ليصف منظراً أو شخصاً أو شيئاً، لا يستطيع أي أحد آخر النظر إليه ونقل نعته إلى المروي له. محاولة من الراوي

---

[1] حميد لحميداني،أسلوبية الرواية:مدخل نظري،منشورات دراسات سال،الدار البيضاء،المغرب،1989 ،ص81.

[2] ينظر؛خطاب الحكاية،ص109-112.

[3] سيد ابراهيم،نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة،دار قباء للنشر و التوزيع،القاهرة،1989؛ ص 107-163.

(السارد) أن يصطحب المروي له (القارئ) لمعاينة ما عاين. لفرض خلق حالة مشتركة من التفاعل والموقف والإحساس، على الرغم من هامش النسبية في هذه الأوصاف واضح ووارد، فالسارد ينقل لنا المشهد الوصفي من وجهة نظره هو، التي قد لا تتفق مع رؤية أخرى للمشهد نفسه.

هذه السمة التي طبعت القصص الموضوعي بالطول، جعلت فيه متسعاً لحركة (الوقفة الوصفية) التي يستغرقها الراوي بوصف الأمكنة و الأشخاص و الأحوال التي تمر بالشخصيات. ولعل الطابع التخيلي في هذا النوع من القصص يجعل المجال واسعاً أمام الوصف والوقفات الوصفية، كالذي نجده ماثلاً بوضوح في القصص المتضمنة في رسائل أخوان الصفا ذات المعنى الأخلاقي العام والفلسفي،ففي قصة المدينة[1]، نجد الوصف يسبق أي حدث في تحديد الإطار العام لمدينة؛كانت على رأس جبل في جزيرة من جزائر البحر؛مخصبة كثيرة النعم، رخية البال، طيبة الهواء، عذبة المياه حسنة التربة، كثيرة الأشجار، لذيذة الثمار، كثيرة أجناس الحيوانات...، بعد هذا العرض الوصفي يبين الحال المضادة إذ إن حال هذه المدينة هو ليس مثل البلد التي فيها (تنغيص من الحسد والبغي والعداوة وأنواع الشر، كما يكون بين أهل المدن الجائرة المتضادة الطباع، المتنافرة القوى، المشتتة الأهواء، القبيحة الأعمال، السيئة الأخلاق وكان يكفي وصفين في جملتين لتعطي صورة بينة عن حالة التضاد هذه بدلاً من هذه المترادفات الكثيرة.

ولا يقتصر الأمر على القصص الموضوعي، ففي (قصص الرؤى و المنامات) تشخص موضّحة الوقفات الوصفية كثيراً، وهو أمر مستحب بل و مطلوب في مثل هذا النوع من القصص التي يكون فيها الخيال جانحاً نحو السعة والامتداد ثم الرغبة في كسب قناعات المروي له بما يروى، فيكال له الوصف والنعوت ليقترب ذهنه ومخيلته من واقع الرؤيا المتخيلة في ذهن الراوي. وتقريب صورة الحلم التي كان الشاهد الوحيد عليها هو الراوي/ الرائي فقط. ولكون الرائي ينقل صورة رؤيوية لا يراها الآخرون فهو معني بتفصيل الأوصاف ونعوت الأمكنة التي شاهدها في رؤياه- سواء أكانت هذه الرؤيا حقيقية أم متخيلة[2].

من هنا، نجد إن الوقفات الوصفية، فضلاً عن كونها حركة زمنية فيها ارتداد وفيها استرجاع

---

[1] رسائل أخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت/1957 ص37-40.

[2] علي زيعور، الكرامة الصوفية و الأسطورة و الحلم. منشورات دار الطليعة ببيروت. 1977 .. الفصل الأول،ص 19-41

واستغلال لفسحة الزمن المتداخل بالماضي والحاضر والآتي،ونجد فيها أيضا مجلى لأسلوبية المؤلف/ الراوي، فهي مسبار جيد يظهر لنا أسلوبية الكاتب وثقافته اللغوية والتعبيرية، فهي كذلك حافظته و خزينه الذهني. وطغيان شخصية الأديب المؤلف،التعبير فيه، يعلو على الحدث.

3-4- الحركة الثالثة: المشهد:

المعادلة الزمنية في هذه الحركة تأخذ شكل التعادل، فتتطابق مدة زمن الوقائع مع المدة المستغرقة على مستوى القول، ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات، وبحسب رمزية جنيت: فإن[1]:

ز / ص = ز / ق

زمن القص/ زمن الوقائع

فالراوي في هذه الحركة الزمنية يتنازل عن مكانه ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها،وهذا المقطع الحواري يأتي في تضاعيف السرد، ويؤكد (جينيت) عدم إغفال الفرق بين مدة الحوار الحقيقي الفعلي،و الجمل المعبرة عنه في النص القصصي، فالحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئاً أو سريعاً حسب طبيعة الظروف المحيطة،مع مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن الحوار وزمن القصة قائماً على الدوام[2]. على الرغم من ذلك، فإن درجة الاقتراب من بقية الحركات الزمنية الأخرى، بسبب أنك لا تملك مقياساً ثابتاً تقيس به السرعة السردية للنص مع واقعه الفعلي. ويبقى هذا التقارب افتراضياً لأن الحوار سمة المتحاورين أي هو ذو طبيعة نسبية تختلف من شخص إلى آخر،ومن ظرف إلى آخر عند الشخص ذاته وهكذا... والذي يجعل من المشهد أقرب الحركات إلى التطابق مع الزمن،كونه يشتمل على خاصية (التفصيل)؛ فالمشهد المفصل يمعن في تقصي حرفية الحوار المتبادل بين الشخصيات،على العكس تماماً مع الحركة الزمنية الرابعة التي سيأتي ذكرها بعد حين، (المجمل) أو الملخص المركز، ويجد بعض الباحثين إن التقابل بين (المشهد) المفصل و (المجمل) المركز، يحيل إلى تقابل مضموني بين ما هو درامي في السرد وما ليس بدرامي؛ بمعنى أن الإيقاع الزمني في السرد بشكله المطوط المفصل

---

[1] يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي للنشر،لبنان،1999 ،ص84.

[2] المرجع السابق،ص84.

والمجمل المكثف هو تناسب مضموني،لواقع القصة أو الحكاية فيجمل ما ليس للسرد به حاجة كبيرة،في حين ينفتح السرد ويطول ويفصل في المشاهد الدرامية التي تقوم بدور فاعل ومؤثر في سير الأحداث.

من هنا كان الشكل رهين المضمون، والإيقاع الزمني استجابة لقانون الفائدة والغاية من ذكره أم عدم ذكره،وذلك يعني أن توافر هذه الحركات الزمنية غير إلزامي في النص القصصي، فالحاجة- التي تقررها ذهنية المؤلف وأهدافه وقدرته التعبيرية وذكاؤه الأدبي- هي التي تفرض وجود حركة أو الاستغناء عن أخرى. أو إن تتجاور حركتان في فقرة نصية واحدة.

4-4- الحركة الرابعة: المجمل

في هذه الحركة الزمنية وتسمى (الإيجاز) أحياناً[1] تبدو السرعة السردية على الضد تماماً من حركة (المشهد)، ففيه تختزل بضع سنوات ببضع كلمات أو أسطر فيجمل ما لا حاجة للسرد فيه تفصيلاً وإمعاناً في المفردات. وغالباً ما تكون هذه الحركة هي (وسيلة انتقال كثيرة الشيوع بين مشهد وآخر والنسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية التي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب المجمل والمشهد)[2] لهذا فهي حركة متغيرة السرعة غير محددة لأنها في الغالب،تشغل الحيز ما بين المشهد والحذف،فتختصر أو توجز الأحداث أو المتغيرات الواقعة بينهما[3]. ولإيضاح الفرق بين المجمل والحذف، نقيم المعادلة الآتية:

- الحذف ← يجعل زمن السرد أصغر من زمن الحكاية (الوقائع).

- المجمل ← يجعل زمن السرد أقصر من زمن الحكاية.

فالفرق بين الاثنين يتحدد ب: (الصغر) و (القصر)؛ أي هو الفرق بين (الحجم) و (الامتداد) فالراوي يقص في بضعة أسطر ما مدته سنوات أو أشهر أو أيام من دون تطرق إلى التفاصيل. لهذا

---

[1] المرجع السابق،ص87.

[2] تقنيات السرد الروائي؛ص84.

[3] خطاب الحكاية؛ص110.

كانت معادلته الرمزية: ز/ص < ز/ق.

- زمن القص (السرد) أصغر من زمن الوقائع. والفارق الدقيق بين (المجمل) و (الحذف)، إن الحذف يلغي سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث فيقول (ومرت ثلاث سنوات) أما في (المجمل) فإن الراوي لا يحذف ولا يلغي وإنما يجمل ولا يفصل بذكر الحدث ولا يقول كيف حدث (كان البطل يذهب إلى سفرة ويعود ويتزوج وينجب أربعة أولاد...) في جملة وسطر واحد ما مدته سنوات من عمر الإنسان.

وتهيمن على هذه الحركة الزمنية صيغة السارد العليم، الذي يرى الأحداث من الخارج فيجمل لنا المهم منها بحسب اعتقاده. وهذا الإجمال لا يأتي عفو الخاطر أو استجابة لرغبة تعبيرية ذاتية أو مفروضة. إنما ثمة دلالات ووظائف سنلقي عليها الضوء كاشفين في ذلك عن غايات الراوي فهو كما (حذف) لأسباب ودواع سردية وموضوعية، فأطال الحوار وتقصاه، ووصف واقفاً عند بعض المشاهد أو الشخصيات.

5- التّواتر: بعد مقولتي الترتيب والمدة والإيقاع الزمني في القصة، من الضرورة الوقوف عند مصطلح التواتر بوصفه مقولة تقع ضمن إطار البحث في زمنية القص.

على الرغم من وقوع الاختلاف في عد التواتر مقولة زمنية أم أسلوبية على اعتبار أن التواتر هو علاقات التكرار بين الحكاية والقصة[1]، وهذا التكرار أو التواتر ذو طابع زمني وعددي أيضاً. لذا أكد (جينيت) على عده مظهراً من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، ولا يمنع ذلك أن يكون مظهراً أسلوبياً يكشف عن دلالات مخصوصة موضعية أو ذاتية نفسية من خلال التقلب على المحاور الأربعة لعلاقات التواتر في السرد.

وتنطلق محورية عمل هذه المحاور الأربعة لعلاقات التواتر من جهتين: الحدث والقول من ناحية التكرار أو عدم التكرار من ناحية أخرى، وبعبارة تبسيطية أكثر يفصل (جنيت) المحاور الأربعة كالآتي[2]:

1-تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

---

[1] ينظر خطاب الحكاية،ص85.

[2] المرجع نفسه،ص130-131.

2-تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.

3- تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.

4-تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة.

من خلال هذا التناوب التكراري بين الوقائع والسرد، يتم الكشف عن أهداف غاية في الأهمية والدقة بحيث تعين على استيعاب وتلقي مضمون القصة وطريقة سردها حيث يمتاز الراوي أو يجد نفسه مختاراً لمحور معين دون آخر في موضوع يختلف عن الأمر في موضوع آخر. وقد تكتشف قصة واحدة الأنماط الأربعة جميعها. يشير ذلك إلى حقيقة أن استخدام الكاتب لهذه الأنماط إنما يأتي لدواع ذاتية وفنية يجد لها حاجة في طريقة سرده للحدث. فتكرار الحدث الواحد عدة مرات يستدعي أن يلجأ المؤلف/ الراوي إلى تعديلات أسلوبية ولغوية وصياغات تعبيرية بحيث يصل إلى قمة أسلوبية يتوفر فيها عنصر الكثافة اللغوية في التعبير بعبارة واحدة عن شيء يتكرر حدوثه أكثر من مرة.

من هنا، أتت العلاقة بين زمنية البحث في عنصر التواتر في السرد، ومتعلقاته الأسلوبية. فثمة وظيفة فنية أسلوبية للتكرار،كأن تكون تأكيداً أو إلحاحاً. (وكان الراوي مسكوناً بفعل يعاوده فيشير إليه في أكثر من عبارة وبأكثر من صيغة، وقد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي)[1].

بناءً على ما تقدم، تتأكد ضرورة بحث موضوع التكرار في السرد في ضوء متعلقاتها الدلالية الأسلوبية؛ لأن الراوي محكوم بالفكرة والمتلقي فهو يجند طاقاته لكي يصل إلى الفكرة أسلوباً وبأقصر درجة بلغة مؤثرة. ويوصل الفكرة إلى متلق متعطش، ملُول، سؤول، ومثقف أيضاً. لهذا لا أجد خلافاً بين مقولة (زمنية) التواتر أو (أسلوبيته)، إذا ما وجهنا الأنظار إلى حقيقة كون العمل الأدبي التأليفي، إنما هو إبداع متكامل يكمل بعضه بعضاً، ويفسر بعضه بعضاً، وكل مفصل من مفاصل هيكليته العامة إنما يعمل ويسير وفقاً لوظيفة يؤديها، فتفسر وجوده في النص، وهذه الغاية تفسير اللجوء إلى القرارات دون غيرها، ولا وجود هنا لمعيارية تحدد سلفاً ما سيقوم به المؤلف، إنما الأمر على العكس تماماً، تنظر إلى عمل الأديب وتشتق منه قوانينه.

---

[1] تقنيات السرد الروائي،ص87.

صيغة السرد:

استكمالاً لموضوع تقنيات السرد في القصة، تعرج الدراسة إلى فحص جانب مهم من تقنيات السرد وهو ما يعرف بـ الصيغة السردية أو هيئة السرد وما يتعلق بها من مفاهيم: المنظور والمسافة، والتبئير أو وجهة النظر. وكلها تتوحد في رصد الكيفية التي يروي بها الراوي ما يرى. أو سرد ما يراه من خلال وجهة نظره لا ناقلاً نقلاً فوتوغرافياً للحدث الحكائي.

من هنا، برز في موضوع الصيغة السردية، مصطلحان هما: المسافة (distance) والمنظور (perspective) تتحدد على أساسهما المعلومات التي يقدمها النص السردي.

1- المسافة السردية: مصطلح يعنى بتحديد البعد الذي يفصل بين الفاعل والمشاهد أو بين الراوي والقائم بالحدث. وهذه المسافة هي التي يستند إليها (منظور) الراوي في وجهة نظره التي يروي المروي في ضوئها. والمسافة السردية،من المصطلحات السردية المهمة ولا يعني ذلك أنها تخص الحقل السردي فقط إنما تدخل في فن الرسم والتشكيل والسينمائيات والبلاغة والتصوير أيضاً[1]. ويرى (جينيت) أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو أفلاطون في جمهوريته وهو يتحدث عن الشاعر حين يكون بين صيغتين سرديتين ساعة يكون المتكلم هو الشاعر نفسه[2] ودعا أفلاطون هذه الصيغة بـ حكاية خالصة، حين يبذل الشاعر جهوده ليحملنا على اعتقاد بأنه ليس هو المتكلم، بل شخصية ما، وما عدا ذلك من الأقوال فيسميه أفلاطون محاكاة. وعلى الرغم من كون وقفة أفلاطون لا تتعلق بالنص السردي. إلا أن سلامة النظر إلى جهة الراوي، يمكن أن تكون أول بادرة إلى تقصي هذا الجانب بشكل أكثر تحليلاً وأكثر دقة. كما حدث في أميركا وانكلترا نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين حين تأصلت أساسيات نظرية الرواية على يد "هنري جيمس" وتلاميذه و بخاصة في مصطلحيه: العرض و القول، ففرق بين تمثيل النص ومحاكاته، وروايته. والقول إنما هو لغة واللغة تدل وترمز وتشير دون أن تقلد وتحاكي.

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني - بيروت ، سوشبريس - الدار البيضاء – ط1،1985،ص 203.

[2] خطاب الحكاية،ص678.

من هنا، كان لزاماً التمييز بين مقولتين وصيغتين في السرد[1]:

حكاية الأحداث وحكاية الأقوال، وتتم الصيغة الأولى بسرد المقاطع غير الحوارية في القصة التي إذا ما أعيدت كتابتها (روايتها) من الناقد أو أي قاص آخر، لأمكن اختزال عدد الكلمات إلى حد كبير من خلال تحكم المؤلف بنمط أو تحديد مجالات القص وتكثيف الحدث والتركيز على المهم من الأحداث. وفيما يأتي إجراء تطبيقي على هذا التحكم بالسرعة السردية على الطريقة التي اصطنعها أفلاطون(*Aflaton*) مع النص الهوميري[2].

أما حكاية الأقوال، فهي تخص طرائق سرد المشهد والحوار وتفاصيل الحدث الخاص المنقول بلفظه من على لسان الشخوص بوصفه حكاية عن الحوار الفعلي الذي تداولته الشخصيات فعلاً في الحكاية. والراوي في هذا النوع من الحكاية يحول الخطاب السردي إلى أقوال سواء أكان منها مونولوجاً داخلياً أو حواراً خارجياً مسموعاً. وفي هذا اللون من الخطاب يفترض الراوي تطابقاً بين الواقعة المشهدية الفعلية وسرعة الخطاب المعبر عنها، ويكون في إمكان السارد أن يكتفي باختزال الحدث وتكثيف العبارة من خلال حذف الأقوال الحوارية بين الشخصيات لتتكثف في بضع جمل تشير إلى الحدث إجمالاً. لكن الراوي في هذا اللون من الحكاية، يهدف إلى جملة مرام من أن التناسب بين كمية البيانات (الأحداث) والأدنى من المرسل إلى المتلقي، يميل بدوره إلى مشكلة الزمن في السرعة السردية، لأن كمية المعلومات تمضي في اتجاه واحد معاكس لسرعة الحكاية، لهذا ميز (جينيت)[3] بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخصيات في السرد وهي:

1-خطاب مسرود أو محكي وهي الأكثر بعداً والأكثر إيجازاً فالراوي يجمل الفكرة ويستغني بذلك عن حوار الشخصيات.

2-خطاب منقول بأسلوب غير مباشر، سواء ما كان حواراً داخلياً أم ملفوظاً كأن تقول: قلت لصديقي أنه علي القيام بأمر ما، أو خطر في بالي أن أقوم بهذا الأمر... ميزة هذه الحالة أنها لا تضمن نقلاً حرفياً للحكي.

---

[1] المرجع نفسه،ص180-183.

[2] المرجع نفسه،ص180.

[3] المرجع نفسه،ص185-186.

3- الخطاب المنقول وهو محاكاة خالصة للحكاية الشخصية، فيه تتحدث بنفسها عن نفسها خلال الحكاية، الأقوال تفصيلاً، وكأنه يلتقط مشهداً واقعياً جرى بين الشخصيات، ونستطيع إجمال بعض هذه المرامي في اللمحات الآتية:

1- أن الراوي يناور في هذا الأسلوب لكي لا تأتي صيغة السرد على شكل واحد وطريقة واحدة تؤدي إلى السأم.

2- كسب تصديق المتلقي، المروي له من خلال نقل (حرفي) لواقعية المشهد وكأنه (يمثل) أمامه وبسيناريو خاص به.

3- دافع جمالي تذوقي يوحي بسعة خيال الراوي وقدرته على التقمص، وكلما كان هدف الراوي محاكاة الواقع إلى أقصى درجة ممكنة كان التزامه أكثر بحكاية الأقوال.

يبقى عنصر المناوبة ولمناورة أو ما يسمى بـ(تعدد الصيغ) هو الأهم في توجيه السرد هذه الوجهة. وكلما تنوعت صيغ السرد و تعددت، كان أدعى إلى نجاح عملية السرد، وتفوق القصة فنياً وتذوقياً. وفي القص الصوفي يتوفر النوعان على حضور واضح في نماذج كثيرة منه، فكلما وجدت حكاية الأحداث كذلك توجد حكاية الأقوال، فيلجأ الراوي إلى التنوع الأول لاختزال بعض المواقف والأحداث وصولاً إلى الحدث المركزي، ويكون استخدامه للصنف الثاني أحد الدواعي المهمة لكسب تصديق المتلقي وتفاعله مع مضمون القصة، إذا ما نقلت له- حسب رواية الراوي طبعاً- نقلاً مشهدياً حرفياً وكان الراوي شاهداً على الحدث فنقله بجمله، وعباراته، وحواراته ووقفاته... ويغلب نوع حكاية الأقوال على القصص الذاتي والاسترجاعي، أما حكاية الأحداث فتغلب على القصص الموضوعي. ولا يعني ذلك خلوها من النوع الأول[1].

2- المنظور: تأتي دراسة المنظور من حيث كونها ضرورة متعلقة بدراسة البعد أو المسافة السردية وهي قضية لها قدرها من الأهمية، لكونها تكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقعية الراوي بإزاء الحدث والشخصيات، هذا على الصعيد المنهجي، من وجهة نظر فلسفية ثقافية عامة نجد أن عقلية الإنسان تتحكم إلى حد كبير في تجسيد المجردات، أو محاكاة التجسدات فيظهر البعد الذاتي النسبي الخاص الذي يطبع بِمِيسَمِه العمل المحكي. والإنسان لا ينقل الحدث (كما هو)

[1] خطاب الحكاية،ص186.

إنما ينقله (كما شاهده هو).. أو المقدار الذي استوعبه منه وهذا يسوِّغُ (اختلاف) الرواة لحدث (واحد). وهذا أمر تتوفر عليه مجمل نواحي الحياة وميادين العلوم الإنسانية التي يدخل الاجتهاد والبعد الذاتي في فهمها وتحليلها ونقلها.

ويقصد بالمنظور أو وجهة النظر اصطلاحاً نقدياً بأنه حيلة تقنية، ووسيلة للوصول إلى أهداف أكثر طموحاً، وهي الوسيلة التي في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة لكي يؤثر في الجمهور (حسب رغباته). ولا يحكم على هذه التقنية إلا من خلال علاقتها بالمفاهيم الأكثر عمومية للمعنى و الأثر الذي استخدم لتحقيقه[1].

ويبدو أن هذه الضرورة العامة والخاصة، هي التي دعت إلى اهتمام الدارسين والمنظّرين لمشكلة المنظور عند تحليلهم للتقنيات السردية كما يرى ذلك جينيت[2] ،حين عرض للنظريات التي سبقته وبخاصة نظرية (بروكس و وارين) الانكليزيين حين تعرّضا لمصطلح (وجهة النظر) تحت تسمية (البؤرة السردية)، وهي تسمية موفقة على رأي جينيت- والإجابة على سؤال مهم: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ أو من الرائي؟ ومن المتكلم؟، فوضعا تنميطاً رباعي الأطراف ومجدولاً بحسب موقع المنظور داخلي أو خارجي والمستوى الثاني يتصل بالشخصية الراوية على أساس غياب الراوي أو حضوره في الحدث. فيتحدد موقع البؤرة والمنظور وتبع هذه النظرية مقولات أخرى كثيرة عرض لها جينيت[3]، نظراً للارتباط القائم بين الصيغة والصوت أي بشخصية الراوي،فلا بد أن يقوم هناك تنويع سردي يمزج بين الصيغة والصوت. لهذا قرر (جينيت) على التعامل بثلاث مصطلحات توفر هذا المزج، وتغطي مجمل الصيغ التي يتبناها أي راوٍ، سواء في القص القديم أو الحديث، ونصطلح عليها بتسميات الفرنسي (بويون):

1- الرؤية من الخلف، وتسمى باصطلاح النقد الانكلوساكسوني بـ(الراوي العليم) تكون فيه الشخصية الراوية محيطة علماً بكل الأحداث لهذا يرمز لها بـ(الراوي > من الشخصية).

2- الرؤية مع، يكون الراوي معرفة فيها تتساوى معرفة الشخصية ويرمز لها (بالراوي = الشخصية).

---

[1] نظرية السرد،ص38.

[2] خطاب الحكاية،ص198.

[3] المرجع نفسه،ص199-210.

3- الرؤية من الخارج، يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية ويرمز لها بـ(الراوي < الشخصية).

وفق هذه المصطلحات يمكن تحديد بؤرة سرد كل نمط رؤيوي منها. فكان النوع الأول: قصة معدومة البؤرة والثاني: قصة مبأرة، والنوع الثالث: قصة ذات بؤرة خارجية حيث يمارس البطل أعماله من غير أن نعلم نواياه وأهدافه ومشاعره.

إن ما قيل في موضوع (المسافة السردية) يصح ذكره هنا؛ من حيث أن القصة الواحدة لا نفترض أن يتصيغ منظورها السردي على نمط واحد، وهذا دليل مرونة وطبيعة نقية عند المؤلف فهو يتقلب بين هذه الصيغ بحكم حاجة السرد إليها أو إحساسه بحاجة السرد إليها مما يثبت في النهاية السمة الأسلوبية الخاصة التي تميز سرداً عن آخر.

وفق هذه الرؤية كذلك التي تؤمن أن مضامين الأشياء وأهداف الخالق هي التي تفرض شكلية الأشكال، فلا نملي قناعات ونخلق منها قانوناً، إنما ننظر في طبائع الأشياء، وتختلف في تأويل أسباب اللجوء إلى تلك الأشكال اعتماداً على الغايات والفحوى والدلالة.

3- تعددية الصيغ:

وقد تمت الإشارة في فقرة سابقة،إلى أن عنصر المرونة في تنوع الصيغ السردية والأصوات في القصة،يعد من المظاهر المحمودة في مستويات السرد في القصة الواحدة تدعو إليه ضرورات نصية تشير- فيما بعد- إلى الوظائف التي من أجلها سرد السارد على تلك الصيغة،أو على غيرها- سيكون لها موضع خاص في هذا الفصل تستوفي فيه وظائف السارد- وقد عني بمسألة تعدد الصيغ ووظيفتها في سياق السرد الدارسون وأصحاب المناهج[1]، فـ(سارتر*Sartre* Jean-Paul) مثلاً يرى: أن المحكي المبهم الضمير ينزع إلى الميل ببساطة إلى الرزانة واحترام حرية الشخصيات. حين يبدو السارد فيها جاهلاً بنيات شخصياته وأفكارهم[2]. أما على الصعيد السير-ذاتي فلا وجود لداعٍ إلى احتجاب السارد لأن القصة أساساً هي كشف عن الذات تعني بالواقع الفعلي الذي يرغب السارد بسرده، فيكون موضع التبئير مركزاً على وظيفته سارداً و ليس بطلاً. على هذا فهو متوزع بين

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1990 ، ص 107.

[2] ينظر؛في نظرية الرواية،176.

ذاكرة الفاعل و ذاكرة السارد في تنظيم الخبر السردي. وبحسب موقع الشخصية وعلاقاتها بالسارد فالخبر السردي يمكن أن يبث بأشكال وصيغ أربع:

1- أن تكون الشخصية لسان حالها.

2- أن يقدم الشخصية شخص آخر في القصة.

3- أن يقدم الشخصية سارد.

4- أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها و السارد و الشخصيات الأخرى جميعاً.

وترتبط صيغ السرد وأشكاله بموقع التبئير في السرد، فعلى أساسه يتحدد صوت السارد للشخصيات. وتعدد هذه الصيغ لا يمنع تداخلها وتفاعلها في خبر سردي واحد بل يكون ذلك أدعى إلى تفنن السارد في إدارة عناصر النص وشخصياته وأحداثه، فضلاً عن أنّ مقدار تقبل المروي له والمتلقي، يكون أكثر استجابة وتفاعل وتأثر[1].

4- وظائف السارد:

يستقرئ (جينيت) خمس وظائف يؤديها السارد في تنظيمه وإدارته للحدث السردي، بحسب نموذجه الإجرائي[2]؛وهي:

الوظيفة السردية،وظيفة الإدارة،وظيفة الوضع السردي،و الوظيفة الانتباهية أو التواصلية، والوظيفة الأيدلوجية.

هذه الوظائف الخمس المستنبطة من النموذج الإجرائي الذي اعتمده (جينيت) لا يفترض وجودها معاً[3]، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما، ولكن التنوع دليل حرية السارد في تأدية مهمات متعددة في إمكانها الارتفاع بمستوى النص القصصي إلى مستوى

---

[1] ينظر؛نظرية التلقي مقدمة نقدية،ص106-108.

[2] ينظر؛خطاب الحكاية،ص264-265.

[3] المرجع نفسه،ص265.

النص المفتوح الذي يقبل التعدد والتنوع في الاستجابة والقراءة والتلقي، فيكون بذلك قد اكتسب صفة السهل الممتنع في كثرة متلقيه واختلاف مستوى تلقيهم.

أما في القصص الموضوعي، فإن شخصية (السارد) تتحد مع (الراوي) في عملية السرد، فيكون السارد هو القائد بوظيفة (الإدارة) وتنظيم كيفية سرد الأحداث، فهو الراوي العليم الوحيد، وتتجلى فيها أيضاً الوظيفة التواصلية بفعل وجود (مسرود له) داخل الحكاية.

5- التبئير(Focus):

والمقصود به عمليّة جعل العنصر أو المكوِّن بؤرةً في الكلام(Focalisation) وقد استُعمل مصطلَحُ البؤرة والتبئير في اللسانيات التّداوليّة قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية، والنقد الروائي والبُؤْرَة، ترجمةٌ عربيّة اقْتَرَحها أولّ مرّة الباحث المغربيّ (د. أحمد المتوكّل)اللساني الوظيفيّ التّداوليّ، في كُتُبِه ثمّ شاعَت وانتشرَت بين اللسانيين العَرَب فيما بعدُ؛كما أن البؤرة كلمة عربيّة فصيحَةٌ تعني الحُفْرَة؛ وتعنِي زاويةَ الرؤية أو وجهَةَ نظرِ الملاحِظ،وجهة نظره في روايَةِ القصّة، أمّا بؤرَة السّرد فهو خاصّ بالناقدَيْن كلينث بروكس (Cleanth Brooks) و روبرت وارين Robert » Warren «،ومنهما استُمدّ هذا المفهوم الإجرائي لتحليل البنية السّردية للروايَة،وقد ميّزَ الباحثون في السّردياتِ بينَ ثلاثة أنماط من التبئير:

1- التبئير الأدنى أو الصفر.

2- التبئير الداخلي الثابت والمتعدد وفيه توصف الوقائع كما تظهر لأحد شُخوص الرّوايَة والمثالُ على ذلك طَريقَة "ميرسو Mireşul" في سرْد الأحداث فى رواية "الغريب l'étranger "لألبير كامي (A.Camus) أو السارد فى رواية "بحثا عن الزمن الضائع A la recherche » du temps perdu « لمارسيل بروست (Marcel Proust)

3- التبئير الخارجي وفيه تُسرَد الوقائعُ كما تَظهر للسارد الخارجي، والأمثلَة كثيرة من الرّواياتِ الكلاسيكيّة الواقعية كروايات بلزاك(Honoré de *Balzac*) وإميل زولا(Émile Zola).

ومهما تكن التسميات التي يتقنّع بها مصطلح "التبئير" في السرديات فإنه في الحالات جميعاً يعني: "التقنية المستخدمة لحكي القصّة المتخيّلة"[1]، أي موقع الراوي من عملية القصّ وعلاقته بالشخصية الحكائية.

وكثيراً ما يُسهم ذلك الموقع في تحديد الاتجاه الفنّي الذي ينتمي إليه النصّ الإبداعي، فالأعمال الواقعية غالباً ما تلجأ إلى تقنية الراوي المحايد، أي الـراوي الذي يكتفي بعرض الأحداث من دون تفسير لها أو تأويل، والأعمال الرومانسية والتقليدية عامّة، غالباً ما تلجأ إلى تقنية الراوي العالم بكلّ شيء، والقادر على النفاذ إلى أعماق الشخصيات، والذي لا يكتفي بتقديم الأحداث، بل يعطيها تأويلاً معيّناً، ويدفع المتلقي إلى الاعتقاد بها[2].

إن المتتّبع لأشكال التبئير، يخلص إلى أنّ النصوص جميعاً ترتهن إلى ما يبدو الراوي فيه مساوياً للشخصية الحكائية تماماً، أو ما يسمّيه "تودوروف": "الرؤية مع" (vision avec) أو "الرؤية المحايثة"[3] فالرواة، في تلك النصوص، شخصيات حكائية موجودة داخل الحكي القصصي، إمّا بوصفهم شهوداً على الأحداث، وإمّا بوصفهم شخصيات رئيسية صانعة للأحداث ومشاركة فيها.

---

[1] حميد لحميداني،.. "بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي" ص 46.

[2] الرجع نفسه، ص46.

[3] تودورف، تزيفيتان. "الأدب و الدلالة". ص (78). و يستخدم "توماتشفسكي" تعبير "السرد الذاتي" لـهذا النوع من أشكال التبئير.

الفصل الثاني

الحكاية الشعبية المغربية

1.المبحث الأول:

- الحكاية الشعبية

2.المبحث الثاني:

- أسباب نشأة القصة الشعبية المغربية

توطئة:

【كان حتى كان..... كان لحبق والسوسان في حجر النبي عليه الصلاة والسلام.】

هذه هي العبارة السحرية التي كانت مدخلا إلى عالم الحكايات والحلم في الأمسيات العائلية المغربية العريقة التي أصبحت اليوم مهددة بالانقراض. فبيد أن تقاليد الحكي ما تزال حية في المغرب حيث نجد إلى الآن رواة محترفين في المدن كمراكش بالطبع وفي غيرها إلا آن رصيدهم يتشكل من روايات خرافية وأسطورية أكثر مما يتشكل من روايات بالمعنى الدقيق.

فقد كانت تروى هذه الأخيرة في المساء من طرف النساء بالأساس وفي الجلسات العائلية الحميمة، أما روايتها خلال النهار فتعرض لخطر إنجاب أطفال قرعا إنه نفس الخوف من القصاص الذي نجده لدى مختلف الشعوب. هناك وجوه مازالت حاضرة في كل الذاكرات : كمثل "غالية بنت منصور" التي بسطت حكمها على سبعة بحار وسبعة طيور، والتي كانت تسكن في عمق البحر السابع حيث يحملها الصقر، كانت تفترش نصف شعرها وتتغطى بالنصف الآخر.

أو "عائشة قنديشة" جنية المياه وذات الأقدام الظلفاء، التي كانت تتقمص هيأة امرأة فاتنة لاجتذاب الرجال ودفعهم للهلاك فيما بعد، وهناك وجه ثالث أكثر بهاء "للاّعائشة بنت النجار" اليتيمة التي رعاها الجن في المهد، والتي كان علمها وذكاؤها شعلة متقدة، فأنقدت بذلك أباها بإعطائه مفتاح الألغاز التي طرحها عليه الملك مهددا إياه بالموت إن عجز عن فكها: (كنت شجرة سفرجل، أعطر المكان أنعش العشاق، واليوم رماني سيدي باللعنة، فأصبحت لوحا ينفث الماء من عينه).

فانجلت في حل هذه الرموز وتوصلت الى الحقيقة المكتومة: فقد كان الملك أقرعا ويخفي ذلك بالعمامة،وعند مروره ذات مرة بشجرة سفرجل علقت عمامته بأغصانها فانكشف رأسه أمام الجميع واشتدّ غضبا وأمر بقطع الشجرة وصنع ناعورة بخشبها. واجتازت للاّعائشة بنت النجار ببراعة اختبارات مماثلة فكافئها السلطان بالتزوج بها.

أما "للاّ عائشة بنت التاجر" فقد تغلبت على الأمير بفضل دهائها وبالتنكر في هيئات وصور مختلفة تنطلي عليه ولا شك أن حوارهما الأول ما فتئ مثلا في كل ذاكرة.

– الأمير: يا للاّعايشه!.

يا ساقية الحبق و ترشه...

دخلت عليك بالله .....

شحال من ورقة في عرشه ؟

– للاّ عائشة: يا سيدي محمد يا ولد السلطان!

يا قاري كتاب الله، وري لي.....

شحال من حوتة في البحر...

شحال من نجمة في السما.....

شحال من نقطة في القرآن!؟

وغالبا ما تتحدث الحكايات المغربية العجائبية عن الثروات الفجائية (متسولون يصبحون أغنياء والعكس). وعن كنوز خارقة يرصدها الجن وهو موضوع واعتقاد انتشر في المغرب العربي ككل وهناك أنواع أخرى من الحكايات المغربية العريقة التي تتحدث عن الضغينة أو عن الحب والجوى بل وعن نزاعات أوديبية كمثل ذلك الأب الذي يلبي الطلبات الشبقة للأميرة فرفضتها في يوم ما وأصبحت جارية وعن الأمهات اللواتي يغرن من جمال بناتهن كحكاية "للاّخالة الخضرا أو الغولة الخضرا".

وكثيرا ما تتكرر موضوعات أخرى كالتزوج بأبناء العم والعقم وهي موضوعات عالمية بصيغ مغربية، وفي حكايات أخرى نشهد تدخل القوى الخارقة وهي غالبا ما تكون واعظة مليئة بالعبر الأخلاقية، أو هزلية ساخرة وجحا بالطبع هو أشهر شخصيات هذه الأخيرة.

وعلاوة على ذلك كانت هناك حكايات شهدت ميلادها في المغرب كالحكايات المتعلقة بالحيوانات سواء أكانت خرافات أم لا إلا أنها غنية هي الأخرى بالصور والرموز الأقرب إلى الواقع ويمثل ابن آوى والقنفد الشخصيتين الرئيسيتين فهما تتنافسان في المكر والدهاء، إذ يلقى ابن آوى بحيله المائة؛ صعوبات جمة في مواجهة القنفد، الذي عادة ما يكون الأكثر نباهة.

كما تزخر هذه الحكايات بذكر أبي الحناء والقوبع، بل ويحدث أيضا أن يناط ببعض الحيوانات دور الحكم في قضايا بشرية، وهكذا كان على الثعلب قاضي الحيوانات أن يبث حسب حكاية من فاس في القضية التالية:كان تاجر لبن يضيف الماء دائما إلى بضاعته. وذات يوم قرر أداء فريضة الحج

فسافر على متن باخرة رفقة قرد وفي الطريق رمى هذا الأخير بنصف ما يملكه التاجر من ذهب في عرض البحر؛ فرفعت القضية إلى الثعلب الذي نطق بالحكم التالي: (إنه الماء يعود إلى الماء ما دام نصف ذهبه، يعود الفضل فيه إلى الماء).

I- المبحث الأول: الحكاية الشعبية

توطئة: تمثل الحكاية الشعبية موروثاً سردياً يحتفظ أغلبه بالشفاهية التي تميزه عن الأنواع والأنماط الحكائية الأخرى، ولعل هذه الشفاهية كانت سبباً في ضياع الكثير من هذا النوع من الموروث الشعبي،الذي يمثل في حالات منه فطرة الشعوب والمجتمعات وبساطتها في الحياة، كما يمثل البعض الآخر منه حالات تكتنز بالتنوع الثقافي اللامحدود، وذلك عندما يمثل في جوانب كثيرة منه عادات الشعوب ومعتقداتها الدينية، وهذا ما جعل الحكاية الشعبية مكوناً حكائياً وعالماً له خصائصه الذاتية التي تتسم في بعض صورها بالعفوية. كما يمكن أن تكون صدى محفزاً للتعبير الوجداني الجماعي عندما تصور هموم تلك المجتمعات والشعوب فتزودهم بتجارب الآخرين، وخبراتهم الحياتية والثقافية والقيم والوظائف التي من شأنها أن تكشف عن أواصر العلاقات الإنسانية التي تمس وجدان الفرد فتحقق من خلال ذلك وظائفها الفعالة في الانتماء الذاتي الجديد، لتمنحه قدرا كبيرا من الإحساس بالانتماء إلى الجماعة، كما تحقق له الانسجام معها [1].

ولعل شفاهية هذا النوع الحكائي الموغل في القدم كانت سبباً في تعدد وتنوع واختلاف رواياتها، حيث تقوم على استرجاعات الذاكرة في بناء وتصور الحكائيين وهذا ما جعل منها كياناً ومبنى متحركاً ومتغيراً، يخضع لعوامل كثيرة تتصل مرة بالوظيفة التي من أجلها استمر وجود الحكاية نفسها، وتارة بالغايات التي من أجلها خلقت الحكاية، وأخرى بالجماليات المتنوعة التي تميزت بها الحكاية فأكسبتها الخلود.

1- تعريف الحكاية الشعبية ومميزاتها: الحكاية الشعبية هي أحدوثة يسردها الرّاوي في جماعة من المتلقين، وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته، غير متقيد بألفاظ الحكاية، وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها ومجمل بنائها العام.

[1] ينظر : محبك أحمد زياد ، من التراث الشعبي (دراسة تحليلية للحكاية الشعبية)،دار المعرفة،بيروت, لبنان، ط1 ،2005 ،ص 33 .

وغالباً ما ترويها العجائز لأحفادهن، في ليالي الشتاء الطويلة، قبل الذهاب للنوم وقد يرويها غير العجائز، في مواقف تقتضيها، للعظة والاعتبار وضرب المثل ولكن الحكاية لا تسرد على الأغلب إلا ليلاً، في جو يتم التهيؤ له، فالجدة تقعد على حشيّة، ويقعد الأولاد أمامها في استعداد للتلقي.

وتلقى الحكاية بلغة خاصة متميزة، ليست لغة الحديث العادي، مما يمنحها قدرة على الإيحاء والتأثير، وغالباً ما يكون الإلقاء مصحوباً بتلوين صوتي، يناسب المواقف والشخصيات، وبإشارات من اليدين والعينين والرأس، فيها قدر من التمثيل والتقليد.

ويتم التلقي بإصغاء جاد، قد يتخلله الضحك، أو الفزع، كما يقتضي الموقف، ولكن في تقدير واحترام، وتصديق واندهاش، ومن غير مقاطعة[1].

وغالباً ما تسبق الحكاية بمدخل،يدعى "الدهليز" وهو حكاية قصيرة جداً، ذات فكرة هزلية سخيفة ضاحكة، يلقى بلغة محفوظة،مسجوعة أو منظومة ولا علاقة له بالحكاية التي تلقى بعده.

وقد لمست من خلال إطلاعي على بعض الحكايات؛ أن لكل منها اسم، هو عنوانها، ويستمد من عنصر بارز فيها، وقد يكون من الشخصيات أو الحوادث، وهو اسم ثابت، قليلاً ما يتغير وبعض العناوين تطلق على عدة حكايات مثل حكاية "الأخوات الثلاث".

وتبدأ الحكاية ببداية ثابتة محفوظة،مثل:"كان يا ما كان، في قديم الزمان ، نحكي إلا ننام، إلا نصلي على محمد بدر التمام، كان في قديم الزمان....".

وكثيراً ما يتم في الحكاية القطع، بالوقوف في موضع من الحكاية، والعودة إلى الوراء لسرد حديث عن شخصية، أو حادثة، يدعي الراوي أنه نسي سردها، بقولهن: "فاتني أن أحكي لكم..." وإن كان يعمد إلى مثل ذلك، على الأغلب، لأن الحكاية مبنية على القطع، الذي يمكن أن يصطلح عليه في الحكاية الشعبية بالفوت.

وقد يخلط الراوي حكاية بحكاية، فيضع نهاية حكاية ما، موضع حكايته التي يرويها أو قد تقترب الحكاية من نهايتها، فيشعر بحاجة المتلقين إلى سماع المزيد، فيصل حكاية بحكاية، وغالباً ما يتنبه المستمعون إلى ذلك، فيقال عن الرواية عندئذٍ بأنه قد "وصل الحبل بالحبل".

---

[1] أحمد زياد محبّك،حكايات شعبية،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1999،ص18.

وأحياناً يبتسر*[1] الراوي الحكاية، فيقفز سريعاً إلى نهايتها، لأنه يجد لدى المتلقين ما يحمله على مثل ذلك الابتسار، من ملل أو نعاس.

وأحياناً أخرى يشرك الراوية المتلقين في حوادث الحكاية،وشخصياتها،فيخرج عن السرد ويفاجئ المتلقين، فيشبه أحدهم بإحدى الشخصيـات، أو يدخله في الحكاية، ويعطيه دوراً فيها، على سبيل المزاح[2].

والحكاية تقدم قصة ذات بداية ونهاية، متكاملة، وتمتاز بالتماسك وقوة الحبـك والبناء، وهي تعتمد على حوادث كبيـرة فاصلة، وغالباً ما تكون غريبة ونـادرة وهي حوادث كثيرة وكبيرة وليس فيها شيء من الوقوف على الحوادث الصغيرة والتفصيلات، أو شيء من الاهتمام بالمواقف النفسية والانفعالات.

والحكاية تمتد طويلاً في الزمان، وتشغل حيزاً كبيراً في المكان، فتتغير فيها المواضع، وتتبدل العهود ولا تنتهي الحوادث حتى يستقر كل شيء، وتتحقق الاحتمالات والتوقعات كافة، وينال كل ذي حق حقه، بما يرضي الجميع، ولذلك غالباً ما تكون النهاية هي الموت، بعد السعادة والاستقرار.

وعلى الأغلب لا يحدد الزمان، ولا المكان، فالزمان هو " قديم الزمان، وسالف العصر والأوان". والمكان هو "بلد من بلاد الله الواسعة"، وقد يحددان تحديداً عاماً، كمراكش مثلاً، وقد يشبهان بالزمن الحاضر، وبالمدينة التي تلقى فيها الحكاية، على سبيل التقريب والتوضيح، أو ضرب المثل، ويتم تجاوز الأبعاد الزمانية والمكانية في سرعـة كبيرة، من غير مبـالاة بالعقبـات والصعاب.

وأما الشخصيات في الحكاية فهي واضحة مجددة، وهي على الأغلب شخصيات نمطية تتحدد بموقعها في الأسرة، أو بمكانتها في المجتمع، كالأب، والابن، والزوج، والكنّة، والحماة، أو كالملك والوزير والتاجر والسياف والخادم والفقير، ولا توصف الشخصيات، ولا تحدد ملامحها الجسمانية

---

[1] يبتسر في قاموس المعاني: بتسرَ بـ يبتسر ، ابتِسارًا ، فهو مُبتسِر ، والمفعول مُبتسَر، وابتسر الحاجةَ ونحوَها طلبها في غير أوانها أو موضعها، ابتسر الرَّأيَ: أبداه قبل نُضْجِه، وابتسر بالأمرِ: ابتدأ به قبل كلّ شيءٍ.

[2] أحمد زياد محبّك،حكايات شعبية،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1999،ص20-22.

أو النفسية، إلا إذا كان فيها عيب، من عور أو عرج أو قصر مثلاً، أو بخل أو جبن أو خبل، وغالباً ما يكتفى بصفة واحدة تتحدد بها الشخصية[1].

وعادة ما توجد شخصية محورية، أو شخصيتان، وتوجد من حولها شخصيات ثانوية كثيرة، وإذا كانت الشخصيات الثانوية ثابتة ومسطحة، فإن أغلب الشخصيات المحورية نامية ومتطورة. كما تقدم هذه الحكايات أنواعاً كثيرة من الشخصيات، في غنى وتنوع كبيرين، فهي تقدم الأب المغرور والأم العطوف، وزوجة الأب الظالمة، والزوجة الوفية، والأخت المشفقة، والأخ الغادر والزوجة اللعوب والصديق الوفي، والجار الغني، والكنّة التي تكيد لحماتها، والحماة التي تبغض كنتها، كما تقدم الملك الجائر الظلوم والسلطان العادل الحكيم، والوزير الذكي الماكر، والنديم الوفي المخلص وابن الملك الذي يهوى ابنة الوزير، وبنت الملك التي يهواها شحاذ فقير.

والملاحظ أنها تقدم تلك الشخصيات وغيرها، في توازن وانسجام غريبين، هو توازن الحياة وانسجامها، على الرغم مما يبدو فيها، في الظاهر، من تعدد وتناقض واختلاف.

ويلاحظ كذلك أن الحكايات تقدم غالباً الشخصيات القلقة المضطربة، ولكنها تنتهي إلى الخلاص مما هي فيه، والتحول إلى الأفضل.

ومن ذلك حكاية الملك المغرور، الذي سأل بناته الثلاث أن تصف كل واحدة منهن حبها له فتملقت اثنتان منهن غروره، فرضي عنهما، وزوجهما من وزيرين من وزرائه، وأبت الثالثة أن تتملقه فغضب عليها، وزوجها من فقير، يعمل وقاداً في حمام، فصبرت على الفقر والذل والهوان، ثم ساعدتها الجن، فاغتنت هي وزوجها وابتنت قصراً، ودعت إليه والدها، فتعرف إليها ورجع عما كان فيه من غرور.

وتقدم الحكايات الشعبية شخصيات غير بشرية كثيرة، ذات دور فريد ومتميز، وغالباً ما تكون وفية للإنسان، مخلصة له، تساعده على الخلاص،حين لا يجد المساعدة عند البشر[2].

---

[1] أحمد زياد محبّك،حكايات شعبية،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1999،ص24.

[2] المرجع نفسه ، ص29.

ومن تلك الشخصيات السمكة التي تقدم الرزق الوفير للصياد، على شرط أن يطلقها من الشبكة ويعيدها إلى البحر، والأفعى التي تقدم العون والخير لمن يعينها ويساعدها، والطائر الذي يقدم نفسه للإنسان، كي يذبحه ويصنع من دمه وريشه ولحمه مرهماً يشفي الجراح. كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات بشرية مسخت بفعل السحر وحولت إلى حيوان أو نبات أو جماد، ولا تنتهي الحكاية حتى يعود المسخ إلى ما كان عليه في وضع أكرم من قبل، وأفضل ولكن بعد معاناة.

كما تقدم الحكايات الشعبية شخصيات أخرى غريبة، كالغول والعفريت والمارد والجني، وأكثرها يخدم الإنسان، ويساعده.

وتعتمد الحكايات الشعبية على كثير من الأدوات والوسائل التي تحدث في الحكاية تغيراً، تقوم عليه نهايتها، من ذلك كرة الخيطان التي تتدحرج فتدل من يتبعها على موضع يطلبه، وعود الثقاب الذي يحضر باشتعاله جني؛ يخدم من أشعله، والخاتم الذي يوضع في صحن الطعام، فيتعرف بوساطته الأب إلى ابنته أو الحبيب إلى حبيبته، بعد فرقة طويلة وغياب.

ومثل تلك الأدوات والوسائل وغيرها من الجزئيات الثابتة، تتكرر في كثير من الحكايات، تكرار غريباً فيه كثير من الإقناع والإدهاش، على الرغم من تكراره، وهو ما يمنح الحكايات جميعاً وحدة متماسكة وطابعاً خاصاً، هو إحدى ميزاتها.

وتظهر في الحكايات جمل وتعابير جاهزة محفوظة، هي كالمرتكزات، يستعين بها الرّاوي في السرد وأغلبها جمل وصفية، تصلح في مواضع مختلفة، منها وصف الأرض المنقطعة بالجملة التالية: " أرض لا طير فيها يطير، ولا وحش فيها يسير".

كما تتضمن كثير من الحكايات أمثلة وحكماً ومواعظ ومواويل، وبعضها بني خاصة على تلك المواد، وبعضها الآخر يحشد منها حشداً هائلاً[1].

وتعبّر الحكايات عامة عن فلسفة بسيطة، لا تعقيد فيها ولا عمق، وهي فهم الإنسان للحياة فهماً أولياً، في أثناء بحثه عن التلاؤم مع الواقع، ورغبته في تحقيق الراحة والاستقرار، أيضا هي

[1] أحمد زياد محبّك،حكايات شعبية،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1999،ص29.

فلسفة توسطية، عمادها اعتبار الفضيلة وسطاً بين رذيلتين، مع ميل إلى القبول والرضى والمصالحة، والاقتناع بالبساطة والكفاف وهي فلسفة لا تخلو من ذكاء و تألق، مع القدرة على التأثير.

ولا يعرف واضع الحكاية الأول كما لا يعرف راويها الأول، إذ أنها لا تلقى شيئاً من التوثيق في الرواة، وإذا ما ذكر أحد منهم، فغالباً ما يذكر الرّاوي الأخير، الذي هو أحد أفراد الأسرة ولاسيما الجدة. وتحمل بعض الحكايات طابع بيئتها وملامحها، فمن الممكن أن يلاحظ في بعض الحكايات مثلاً، البحر والبحارة والسفن، وفي حكايات أخرى الأسواق والتجار والبضائع، مما يوحي بإمكان نسبة حكاية ما إلى بيئة ما، ولكن لا يمكن في الواقع الجزم بتلك النسبة، كما لا يمكن تخصيص نوع من الحكايات ببيئة ما، فالحكايات سريعة الانتشار، سهلة التناقل، وكثيراً ما تروى حكاية في بلد ما، وتشبهها شبهاً كبيراً حكاية أخرى، تروى في بلد آخر، وبين البلدين بعد كبير، واختلاف في اللغة والثقافة، وقد يفسر ذلك التشابه بوحدة التجربة الإنسانية[1].

إن الحكاية الشعبية تسعى دائماً إلى تحقيق الشمول الكلي، بالتعبير عن جوهر التجربة الإنسانية، منطلقة من الخاص إلى العام، غير متخلية عن تفرد التجربة، مستعينة إلى ذلك بالحدث الكبير الفاصل، وبالشخصية النمطية المحددة، وبالفكرة الواضحة، وبالتعبير العفوي البسيط، مما يتيح لها سهولة السيرورة والانتقال، فإذا هي تعبير عن تجربة عامة شائعة شاملة تحمل وجدان الجماعة، وتمثل روحها، وأحاسيسها وانفعالاتها، وإذا كل رواية لها هي تعبير فرديّ جديد، يكسب الحكاية وهج الانفعال، وحدة الشعور ، وقوة التعبير.

إن الحكاية الشعبية تفي وفاءً كبيراً بحاجة الإنسان إلى التعبير عن نفسه بحكاية تجربته ومنحها شكلاً فنياً، ذا استقلال يعادل التجربة، ويوازيها ويحمل إمكانات إقناع الآخرين والتأثير فيهم[2].

---

[1] محمد عبد المعيد ،الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة 1937م ،ص101 و ما بعدها.

[2] أحمد زياد محبك،حكايات شعبية،منشورات إتحاد الكتاب العرب1999،ص32.

وتبدو الحكاية الشعبية مرتبطة بأشكال التعبير الشفوي في المجتمع، وقد أخذت مثل تلك الأشكال تفقد مكانتها في العصر الحديث، بسبب انتشار أشكال تعبير جديدة، تعتمد الكلمة المكتوبة والصورة المتحركة، وتمثلها الصحف ووسائل الإعلام، التي أخذت تحل محل أشكال التعبير الشفوي.

ولكن على الرغم من ذلك كله تظل الحكاية الشعبية محتفظة بإمكانات كبيرة تساعد على التعبير عن الوجدان الجماعي، تحمل هموم الناس، وتزودهم بخبرات وتجارب وثقافات، تمس وجدان الفرد وتنتمي إلى ذاته و ترتبط بها، لتمنحه الإحساس بالانتماء إلى الجماعة، والانسجام معها،وهو غاية ما تسعى إليه فنون القول.

ولقد غدت الحكاية الشعبية مادة أولية، تستثمرها كثير من الأشكال والأنواع الأدبية والفنية تستلهمها، وتبنى عليها أغنيات ومسرحيات وروايات وتمثيليات وبرامج شتى، والحكايات الشعبية غنية بعد ذلك بما يخدم الباحثين في المجالات الإنسانية والتراثية والأدبية والفنية[1].

2- مضامين الحكايات الشعبية المغربية: جاءت مضامين الحكاية الشعبية المغربية متعدّدة الموضوعات والمعاني فكانت مرآة الحياة وصدى الآلام والمعاناة والأحلام وعبَّرت عن الحكمة والفضيلة وأفادت من العلوم الاجتماعية والفلسفية والفيزيائية والنسبية والأساطير... وتختلف هذه المضامين من فترة إلى أخرى، حسب النظم السياسية والقيم العقائدية والاجتماعية السائدة وطموحات الفئات الشعبية في تلك الفترة. لكنها لا تخرج من الإطار العام عن المضامين التالية[2]:

أ- مضامين اجتماعية وإنسانية: عالجت فيها الحكايات قضايا الفقر والجوع و الظلم والقهر والعدل و المساواة...إلخ.

هذه الحكايات الشعبية تبرز دوراً هاماً للعبد الأسود "ذكراً أم أنثى" في أحداث الحكايات ومجرياتها سلباً أم إيجاباً ويتنوّع بين الخير والشر...

---

[1] أحمد زياد محبّك،حكايات شعبية،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1999،ص33.

[2] أهمية الخيال الشعبي في الحكاية الشعبية ،مقال. المصدر: www.syrianstory.com .

وتبرز أيضا أن الفئات الفقيرة طموحها الأساسي هو معالجة الفقر و الجوع و المرض و الظلم والقهر. لكن غالباً باعتماد الطرق الخارقة و المثاليات و المصادفة و المفاجئة التي لا تقوم على أسس واقعية مبنية على الجهد و التعب و الصراع الاجتماعي (كالكرم الذي يحل فجأة على الغني أو السحر أو اكتشاف كنز بواسطة الجن)[1]، أي باختصار يعالج المشكلة بالأحلام و ليس بالواقع.

ومع ذلك لا تخلو الحكايات من نماذج واقعية تصوّر أوضاع الصناع والعمال والرعاة والصيادين وغيرهم خلال مكافحتهم للجوع وتحصيل لقمة العيش. لكن في النهاية تحلّ الحكاية مشكلة الفقر بالكنز المكتشف بالمصادفة أو الخاتم السحري وخادمه العفريت. وكأن الخيال الشعبي يبدأ ثمَّ يدور في حلقة مفرغة تعبر عن طموحاته وأحلامه في الحياة. فيطمح إلى تحقيق العدالة والمساواة بشتى الأساليب ومنها النصب والاحتيال والشطارة كما في مجموعة (حكايات الفلكلور المغربي)[2].

ب– مضامين عقائدية: تقوم عقائد العامة وخاصة في العهود الإسلامية، على الإيمان العفوي البسيط بالخالق رب السموات والأرض الذي بيده مقاليد كل شيء والتسليم بالقضاء والقدر واعتماد الخوارق والكرامات كحلول للمشكلات الصعبة وتؤمن بوجود قوى خفية يمكن أن تتدخل في الوقت المناسب لإنقاذ الموقف...

ج – مضامين سياسية: يجسّد فيها الخيال الشعبي مشاعر الانتماء القومي للأمة العربية وطموحاته المشروعة في تحقيق الدولة العربية الواحدة، التي تحتل مكانتها المرموقة بين الأمم. فينتقل الراوي بسهولة ويُسر بين المدن والبلدان العربية ويتجاوز الحدود والحواجز ببساطة وكأنه يتنقل في دولة واحدة من المحيط إلى الخليج، رغم اختلاف الحكام والملوك من مدينة إلى أخرى...

د– مضامين عاطفية وأخلاقية: أحداث الحكاية فيها تجري دائماً على صورة صراع بين القوى الخيّرة الصالحة والقوى الشريرة، بينما تأتي خاتمة القصة معبرة عن تطلعات الإنسان في انتصار الخير وتحقيق العدل، وامتلاك الثروة أو السلطان، أو الزواج من الحبيبة وتخليف الصبيان والبنات، فيتزوج الأمير من الفتاة الفقيرة والأميرة تتزوج الحطاب الفقير.

---

[1] أهمية الخيال الشعبي في الحكاية الشعبية ،مقال. المصدر: www.syrianstory.com .

[2] أجمل حكايات الفلكلور المغربي،يسري شاكر.

II- المبحث الثاني: أسباب نشأة القصة الشعبية المغربية

1- حركة الفتح وأثرها في نشر القصة الشعبية: يجد الباحث في نشأة القصة الشعبية في المغرب صعوبات كبيرة في تحديد زمان دخولها لهذه المنطقة، وذلك لقلة الوثائق الدقيقة التي تحدد بالضبط متى دخلت إلى المغرب. ويرجع ذلك إلى طبيعة القصة الشعبية نفسها. فهي تعبير شفهي عن مكنون الانسان وآماله منذ فجر التاريخ. ضف إلى أنها ليست من تأليف كاتب معين. وإنما ملك مشاع لجمهور الناس، يروونها بحسب طرائقهم وثقافتهم الخاصة ما يجعل لها أكثر من صورة.

إلا أن الباحثين في هذا المجال استطاعوا تحديد زمان عام لها حصروه انطلاقا من الفتوحات العربية التي غيّرت وجه الحياة في المغرب تغييرا واضحا، حيث وفد إليها قوم جدد بلغة جديدة وعادات جديدة. وأصبحت مكة والمدينة، ودمشق والكوفة والقاهرة وقرطبة- فيما بعد-هي المراكز الأولى التي يستقي المغرب منها ثقافته[1].

إن هذا التحول إلى الثقافة الإسلامية أثر في القصة الشعبية،فقد أدّى إلى انتشار مرويات-الدينية بخاصة- كانت متداولة في العالم العربي أنذاك. وكان "موسى بن نصير"[2] من أكبر الفاتحين الذين ساعدوا على هذا، فقد أمر بتعليم القرآن للبرابرة وتثقيفهم. وبعده عمر بن عبد العزيز، فالتفّ حولهم البربر وأخذوا ينهلون من علومهم ما يفيدهم في الحياة الدنيا والآخرة. ومن أهم هذه المرويات التي شاعت في المغرب، السيرة النبوية، وأعمال الخلفاء الراشدين[3]. وقد أصبحت هذه المرويات، فيما بعد موردا أساسيا لأغلب القصص الشعبي. وهكذا انتشرت في البيئات الشعبية المختلفة.

وكانت البداوة قد لعبت دورا كبيرا في انتشارها فقد كان للمجتمع المدني أثر بالغ في شيوعها بين الأوساط المغربية، كما كان للمدن التي أسسها الفاتحون أثر قوي في بث العلوم الدينية ومروياتها. فقد كانت مدينة القيروان مركزا علميا هاما ترعرعت فيه الثقافة الإسلامية وعمت جميع أقطار المغرب[4]. وقد نسجت حول تأسيسها قصص خارقة، يقول بعضها أن الأمير عقبة أمر الحيات والسباع

---

[1] غوتيه "ماضي شمال افريقيا- القرون الغامضة"، باريس 1952، ص233.

[2] و إلى افريقية و المغرب،بعد حسان بن النعمان،من سنة 88 إلى ان مات سنة98.

[3] محمد سحنون ،مقدمةآداب المعلمين، تونس1934،ص38.

[4] ابن عذاري،البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب،ج1، دار الثقافة-بيروت ،لبنان،1967،ص20.

بالابتعاد عن أصحاب رسول الله النازلين هناك لبناء مدينة القيروان. فخرجت حاملة أولادها سمعا وطاعة[1]. وعندما كان الأمير يخطط للمسجد الأعظم بالقيروان أقلقه اختلاف الناس في القبلة، فبات مهموما وبينما هو في المنام أتاه آت ودلّه على القبلة وبناء المحراب[2]. وتعد هذه القصة من أول القصص العربية التي شاعت في المغرب الإسلامي.

2- رحلات الحجاج البربر: بعد الفتح بقليل تسابق المغاربة المسلمون لأداء فريضة الحج، ما أتاح لهم الإطلاع مباشرة على العالم العربي وثقافته في مختلف ميادين الحياة الأدبية والعلمية[3]. هذا الاحتكاك أتاح لهم الأخذ عن المشارقة كل ما كانوا يحكون من أخبار وأساطير متوارثة. واحتفظوا بها كي ينشروها بين أبناء جلدتهم عند عودتهم، فكانوا يرهفون أسماعهم لها ويتملكهم الإعجاب من هذه الأقوال العجيبة. لا سيما إن كانت هذه المرويات مصبوغة بالصبغة الدينية، يؤكد ذاك رواج القصص الدينية في الأوساط الشعبية المغربية.

أما تحقيق ذلك؛ فيتمثل في ما سُجّل مكتوبا ووصل إلينا خاصة لدى من اهتموا بالتدوين والتأليف اثر حجّهم، فتركوا للأجيال التالية أفضل نموذج لنقل الأخبار والأساطير من هناك إلى هنا حيث أن كتب الرحلات، مفعمة بالمؤلفات التي يذكرون فيها ما شاهدوه وما سمعوه أثناء سفرهم إلى البقاع المقدسة.

وعلى العموم فإن الجو الجديد الذي أحدثه الإسلام في المغرب منذ بدء الفتح، قد وجد في المغرب تربة صالحة ترعرعت فيها القصة الدينية والمرويات العربية القديمة، إذ وجدت في عدم معرفة الكتابة والقراءة في صفوف البربر، مجالا أكبر لذيوعها.خاصة وأن حياتهم البدوية تلائم الروح العربية وأذواقهم القصصية.هذا بالإضافة إلى البيئة الإسلامية التي خلقها الفاتحون في المدن بالتركيز على المساجد، والذي أكسب القصة الشعبية جانبا خرافيا واسعا على مر الزمان. ومن أمثلة ذلك ما راج

---

[1] المصدر السابق،ص20-21.

[2] ابن عذاري،كتاب البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب،ج1، دار الثقافة-بيروت ،لبنان،1967، ص02.

[3] القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي،روزلين ليلى قريش،ديوان المطبوعات الجامعية،3-2007ص47.

عن مسجد مدينة الخليل حيث أن الجن يأخذ مكانا خاصا، بالإضافة إلى ما روى "العبدري"[1]، حول الأماكن المشهورة (المقام، غار جبل الثور، قبور الأنبياء...).

3- حركة الطلاب المغاربة في طلب العلم: وفي العصر الوسيط كان العالم الإسلامي برغبة شديدة في السفر و الرحلة. وكان أهم بواعثها الحج وطلب العلم والتجارة. فكان التجار العرب يضربون في أراضي جديدة، وقد وصلوا بمغامراتهم إلى "الصين" و"الهند" و"شواطئ افريقية الشرقية والغربية". وكان آخرون يقصدون بأسفارهم الإتصال بمراكز الثقافية التي تعددت وقتئذ، وكان رجال العلم ينتقلون من إقليم لآخر كي يدرسوا على يد مشاهير الأساتذة. وقد كان المغاربة من هؤلاء، فقد أخذوا كجميع مسلمي ذاك العصر يسافرون ويرتحلون قاصدين المشرق ومراكزه الثقافية والدينية. حتى صار المشرق مهوى أفئدتهم. وقد سجلت كتب القدامى هذا السيل الكبير لهم نحو المشرق- خاصة دمشق- فكان عددهم يمثل قسما هاما من سكان بعض المدن ما لفت إليهم أنظار الحكام هناك، فعينوا لهم أماكن خاصة وأحكاما خاصة.ذلك ما سجله بعض الرحالة المغاربة،وفي طليعتهم "ابن جبير" و"العبدري" و "ابن سعيد المغربي" وغيرهم[2].

إن أهم الأفكار التي دخلت المغرب شيئا فشيئا مع رجوع طالبي العلم من المشرق هي الأفكار الصوفية التي انتشرت انتشارا واسعا عجيبا[3]. إلى أن أصبحت الثقافة الإسلامية في المغرب تمتاز بالنزعة الصوفية في القرن الحادي عشر الهجري. وكان "ابن مليح"، أحد رحالة هذا القرن يورد عن كل واحد منهم مختصرا من أخباره. يظهر ذلك من كثرة الزوايا المنتشرة في البلاد[4]، ولا شك أنهم كانوا يذيعون ما استفادوا من سفرهم بين أغلبية مواطنيهم من من يتصلون بهم.

---

[1] القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي،روزلين ليلى قريش،ديوان المطبوعات الجامعية،3-2007ص48.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص52.

[4] القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي،روزلين ليلى قريش،ديوان المطبوعات الجامعية،3-2007ص53.

ومن نتائج ذلك أن كان تأثير الأولياء والصالحين على الأوساط الشعبية عميقا حتى بعد وفاتهم فقد نسجت أساطير كثيرة حول مقابرهم، نالت رواجا كبيرا وترسخت عبر العصور وأصبحت ذات صبغة محلية إلى يومنا هذا.

4- الهجرات وأثرها في القصة الشعبية: لقد مر المغرب الإسلامي الفتي بمراحل تاريخية تركت فيه آثارها العميقة إذ أصبح موئلا لبعض الرجال المشارقة الذين قدموا إليه بغرض بث آرائهم الدينية والسياسية وذلك بتأسيس دولة خاصة بهم، وقد أدى وجودهم بالمغرب إلى ظهور تيارات جديدة كانت تموج بالمشرق. وبطبيعة الحال فقد انعكس في هذه البيئة ما أدى إلى ظهور فرق ومذاهب وعقائد وميول. جاءت معه مرويات دينية وخرافية اندمجت في الأوساط المحلية.

إن كل من التيار الخارجي الذي يمثله الخوارج، والتيار الشيعي في أواخر القرن الثاني هجري والذي أسس دولة الأدارسة بفاس*.ساهم بقسط كبير في طبع عادات و تقاليد جديدة هناك، وبدا أثر ذلك واضحا في القصة الشعبية. فقد كانت المرويات العربية تنقل في الأوساط الشعبية حيث تتداول باللهجات البربرية التي عاشت مع العربية، في ذاك الوقت، "عِيشَة العامية اليوم مع الفصحى"[1].

ضف إلى هذا هجرة بنو هلال إلى المغرب والذي على الرغم من إتفاق الكثيرين على أنهم سببوا تخريبا اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا في جميع أنحاء البلاد.فإنها أيضا قد لعبت دورا هاما في تعريب المغرب ونشر اللغة العربية فيه والأخلاق البدوية الأصيلة،كما أدخلوا معهم أدبا شعبيا عربيا أصيلا[2]. نستشفه من الوفرة الكبيرة في القصص الشعبي الذي انتشر انتشارا واسعا وعميقا- الجازية خاصة- والذي أخذ يتناول مواضيع جديدة أهمها بسالة البطل في الحرب. بالإضافة إلى ذكر أهل البيت والإمام علي بن أبي طالب بصفة خاصة.فتجعله يقوم بأفعال فوق الطاقة العادية،كل هذا أضاف قسطا هاما في الأدب الشعبي الأصيل.

---

* دامت هذه الدولة بفاس من سنة 172إلى سنة311 للهجرة.

1 مبارك بن محمد الميلي،تاريخ الجزائر في القديم والحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر) بالاشتراك مع دار الغرب الإسلامي (لبنان)، سنة1406هـ/1986م،ج2،ص29.

[2] يجدر الذكر أن هذا الأدب قد أصبح منذ بدء الأمر القاعدة الأساسية التي إعتمدها ابن خلدون ليستقي منها المادة الخام لمعرفته بني هلال.

3- أنواع الحكاية الشعبية: كان للعوامـل المذكورة سابقا دورا فعالا في انتشـار القصة الشعبية في بيئات اجتماعيـة معينة، أما من الناحية التاريخية فإن الإضطهاد الاستعماري ومرحلة ضعف الأدب الرسمي ساهما إلى حد بعيد في ازدهـار تداولها. بحيث لا يجد الشعب إلا القصة الشعبية ليعبر عما يختلج فؤاده من عواطف وأحاسيس.

إنّ القصة المروية، كانت في أغلب الأحيان، تختلف من مكان إلى آخر وتتفرع فروعا كثيرة، فتتغير في شكلها وسرد حوادثها كما تتغير في تسمياتها، فتـارة تسمى القصة وأخرى الحكاية أو الخرافة والسيرة. بقطع النظر عن تسمياتها في اللهجات المحلية "المحاجية"، كل هذه التداخـلات جعل الباحثون يضبطون تقسيمهـا اعتمـادا على شكلها ومضمونها والفكرة التي يدور حولها الموضوع وصلتها بالأصل الروائي إلى أنواع عديدة[1].

يهمنا قبل أن نشرع في ذكر هذه الأنواع أن نلتفت إلى المعنى الحقيقي لكل من الأسطورة والقصة لأن كل واحدة منهما تختلف عن الأخرى ولا يجوز الخلط بينهما.

فالأسطورة حديث خيالي يشمل أشخاص وأعمال وحوادث خارقة للعادة. يدور غالبا حول ظواهر طبيعية أو تاريخية قديمة. وهو صورة من صور الفكر البدائي تمتاز بطابع الخيال التصويري للألهة أو لملوك عاشوا في عصور سحيقة. ولأنها قديمة فإنها تنقل إلينا آراء البداوة التي تطرق ذهن الإنسان البدائي وتخطر بباله، لذلك تبدوا بعيدة عن الوضوح. ولهذا أيضا يمكن القول أنها المادة الخام التي سطرها القدامى كما جاءت في طيات أمهات الكتب والتي غذت القصص الشعبي على مر الزمان.

أما القصة فهي الحكاية التي تتعلق بمكان واقعي أو بأشخاص حقيقيين نقلت بالتواتر من جيل إلى جيل، مثل قصة "سد مأرب" أو قصة "داحس و الغبراء" أو قصة "حرب البسوس"*.لذلك اتخذت كلمة "قصة"، مرادف الأدب الشعبي الذي يدور حول محاكاة الواقع، وهو ما يصبغها بصبغة واقعية قوية جدا. وهكذا يبدوا أن القصة الشعبية تتنوع بتنوع أهدافها ومواضيعها إلى أنواع نسوقها كما يلي:

---

[1] القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي،روزلين ليلى قريش،ديوان المطبوعات الجامعية،3-2007،ص100.

* حرب البسوس :هي حرب قامت بسبب ناقة لامرأة اسمها البسوس بنت منقذ، وذلك بين قبيلتي بكر وتغلب وأستمرت 40 عاما من 494 إلى 534 عقب مقتل "كليب بن ربيعة التغلبي" على يد "جساس بن مرة"من قبيلة بكر و"ابن أخت البسوس" ، و إنتهت الحرب بانتصار تغلب على بكر.

1- حكاية الجان: وأعني بها في موقعنا هذا ذاك المحكي المتواتر بالرواية الشفاهية والمنتورة النص ولها كيان معين وتغلب فيها صفة الجد، وإن كانت لا تخلو من عنصر المرح وتتمركز هذه الحكايات حول بطل أو بطلة، يكون البطل فيها فقيرا أو وحيدا في البداية، وبعد سلسلة من المخاطر تلعب فيها الخوارق دورا ملموسا يستطيع أن يصل إلى غايته، فيعيش حياة سعيدة إلى النهاية. أما البطلة في هذه الحكايات فتكون إما أصغر إخوتها، مهملة من طرف أبويها أو تكون ابنة لرجل أرمل يتزوّج فتعاملها زوجة أبيها بكثير من الشّدة و القسوة فتفضل بناتها عليها و تستخدمها كخادمة لهن ، وبعد عدّة حوادث ومساعدات من كائنات خارقة تبرز شخصيتها الحقيقيّة وتنال ما كانت تتمناه[1].

وبالرغم من أن الإهتمام العلمي بحكايات الجان ظاهرة حديثة في أساسها وتدين بوجودها للحركة الرومانسية، بيد أنّه كان لهذه الحكايات فيما قبل القرن التاسع عشر ذلك الإغراء الجمالي الذي جعلها تنفذ إلى أدب بعض البلاد ويتم تدوينها بالكتابة منذ قرون ماضية ويحافظ عليها لتصل إلينا في الشكل الذي اتخذته في ذلك الزمن، وقد حصل هذا في شرقنا العربي عندما دونت لنا حكايات الف ليلة وليلة والسير الشعبية وغيرها، وحصل هذا بعد ذلك في البلدان الأوروبية وعلى الأخص في أروبا الوسطى[2] .

عرفنا أن بعضا من حكايات الجان كان مصدره الأول منطقة الشرق الأوسط وبلاد الرافدين على وجه التحديد، وأن حكاية الجان هي حفيدة الأسطورة على أن الشيء الذي يجب أن لا يغيب عن أذهاننا، أن مثل هذه الأساطير لا تنمو وتزدهر إلا في مجتمع متحضر بل متقدم في حضارته كالمجتمع البابلي الذي قدّم لنا ماحمة "كلكامش"[3] هذه الملحمة الأسطورة التي تعتبر من أقدم الملاحم

---

[1] لطفي الخوري،"في علم التراث الشعبي"منشورات وزارة الثقافة و الفنون. الجمهورية العراقية،1979،ص29.

[2] المرجع نفسه،ص30.

[3] ملحمة جلجامش (أو ملحمة كلكامش) هي ملحمة سومرية مكتوبة بخط مسماري على 11 لوحا طينيا اكتشفت لأول مرة عام 1853 م في موقع أثري اكتشف بالصدفة وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري آشوربانيبال في نينوى في العراق ويحتفظ بالالواح الطينية التي كتبت عليها الملحمة في المتحف البريطاني. الألواح مكتوبة باللغة الأكدية ويحمل في نهايته توقيعا لشخص اسمه شين ئيقي ئونينني الذي يتصور البعض أنه كاتب الملحمة التي يعتبرها البعض أقدم قصة كتبها الإنسان.

في تاريخ الجنس البشري . واستنادا إلى ذلك يمكننا أن نعتبر حكايات الجان من أقدم أنواع القصص الشعبي لأنها تتناول الجانب اليقيني من تجربة الإنسان، كما تتناول تصوراته الغيبية[1].

وإذا كانت حكايات الجان توضع على رأس الدراسات الفلكلورية، فسبب ذلك أنها – من الناحية الفنية والأدبية – أكمل إبداعات العبقرية الشعبية غير المتعلمة إن حكايات الجان تواصل الظهور وستظل تظهر على مرحلة زمنية قادمة، ولسنا ندري هل كافة الحكايات معلومة لدينا أم لا فكثير من الحضارات اندثرت بدون أن تترك أثرا لتراثها.

ولا نزاع في أن الحكايات – بصورة عامة – معرضة للاندثار والتلاشي في بلد من البلاد ونحن نعلم أن العديد من البلدان لم ينشىء إلا القليل من الحكايات وأنها قامت بدور الوسيط في نقل هذه الحكايات من بلد إلى آخر، وعن طريق هذا النقل والهجرة عرف هذا النوع من الحكايات انتشارا على شكل دوائر كتلك التي نراها عندما نلقي حجرا في الماء .

على أن الحدود اللغوية لا تؤلف حواجز مانعة تحول دون انتشار الحكايات وأنه لاستنتاج منطقي وطبيعي أن يزداد عدد التغييرات والتحريفات اضطرادا مع المسافة التي تقطعها هذه الحكايات في هجراتها خاصة أن التواتر الشفاهي ينحو بها نحو التعديل والملاءمة لتتفق والبيئة الإجتماعية والطبيعية للمنطقة أو البلد الذي هاجرت إليه . على أن لا ننسى كذلك أنها ناشئة من معتقد شعبي ينبثق من ظَن منتشر في أنحاء العالم .

وكغيرها من هذه البلاد، تزخر الذاكرة المغربية بكم هائل من حكايات الجان حيث يمثل الاعتقاد في الجان لديهم أساس المعتقدات السحرية على خلفية أن الجني يكون غالبا هو الرابط الخفي بين الساحر والمسحور، وربما يتميز المغاربة عن غيرهم من باقي الشعوب العربية والإسلامية بما عرف لديهم من تشخيص بعض الكائنات الخفاء الشريرة أو الحامية ومنحها صفات وأسماء (كعيشة قنديشة مثلا).

إن «الجنون» (الجان) – بالتعبير المغربي الدارج – اسم "طابو" عند المغاربة؛ أي محرم النطق به علانية فذكر الجن بالاسم هو بمثابة مناداة عليهم قد ينتج عنها رد فعل انتقامي منها غير محدد العواقب ولذلك يتحدث المغاربة عن الجن بشكل ملتو وغير مباشر فيسمونهم «هدوك» أي أولئك

[1] لطفي الخوري،"في علم التراث الشعبي"منشورات وزارة الثقافة و الفنون. الجمهورية العراقية ،1979،ص33.

أو المسلمين أو سيادنا أو اللي ما عندهم سمية (أي: أولئك الذين لا اسم لهم) أو مالين المكان أي:أصحاب المكان...إلخ.

وقد قادني البحث إلى أن أشهر حكايات الجان المتداولة في المغرب هي تلك التي تحكي عن أشهر الجنيات حسب المعتقد الشعبي هناك. أقدمها فيما يلي :

– أسطورة عيشة قنديشة سيدة المستنقعات[1]، وهي من أكثر شخصيات الجان شعبية لدى المغاربة إنها «عيشة مولات المرجة» (سيدة المستنقعات) ولها من الألقاب «لالة عيشة» أو«عيشة السودانية» أو «عيشة الكناوية» يلجأ إليها المغاربة، حتى لقبها الغريب والمخيف: «قنديشة»[2]يجر النطق به لعنة غامضة. ويتمثل المغاربة هذه الجنية تارة بتصويرها في شكل ساحرة عجوز، شمطاء وحاسدة تقضي مطلق وقتها في حبك الألاعيب لتفريق الأزواج وتارة أخرى تأخذ شبها قريبا من «بغلة الروضة» أو "بغلة المقبرة"، فتبدو مثل امرأة فاتنة الجمال تخفي خلف ملابسها نهدين متدليين وقدمين تشبهان حوافز الماعز أو الجمال أو البغال (بحسب المناطق المغربية)[3].

وتقول الأسطورة كل من تقوده الصدفة في أماكن تواجدها تغريه فينقاد خلفها فاقدا الإدراك إلى حيث مخبئها من دون أن يستطيع المقاومة وهناك تلتهمه بلا رحمة، بعد أن يضاجعها لتطفئ نار جوعها الدائم للحم و دم البشر.

والطريف في تداول الأسطورة أن تأثيرها لا ينحصر في أوساط العامة فقد كتب عالم الاجتماع المغربي الراحل (بول باسكون)[4] في (أساطير و معتقدات من المغرب)1 يحكي كيف أن أستاذا أوروبيا للفلسفة في إحدى الجامعات المغربية كان يهيِّئ بحثا حول «عيشة قنديشة»، قد وجد نفسه مضطرا

---

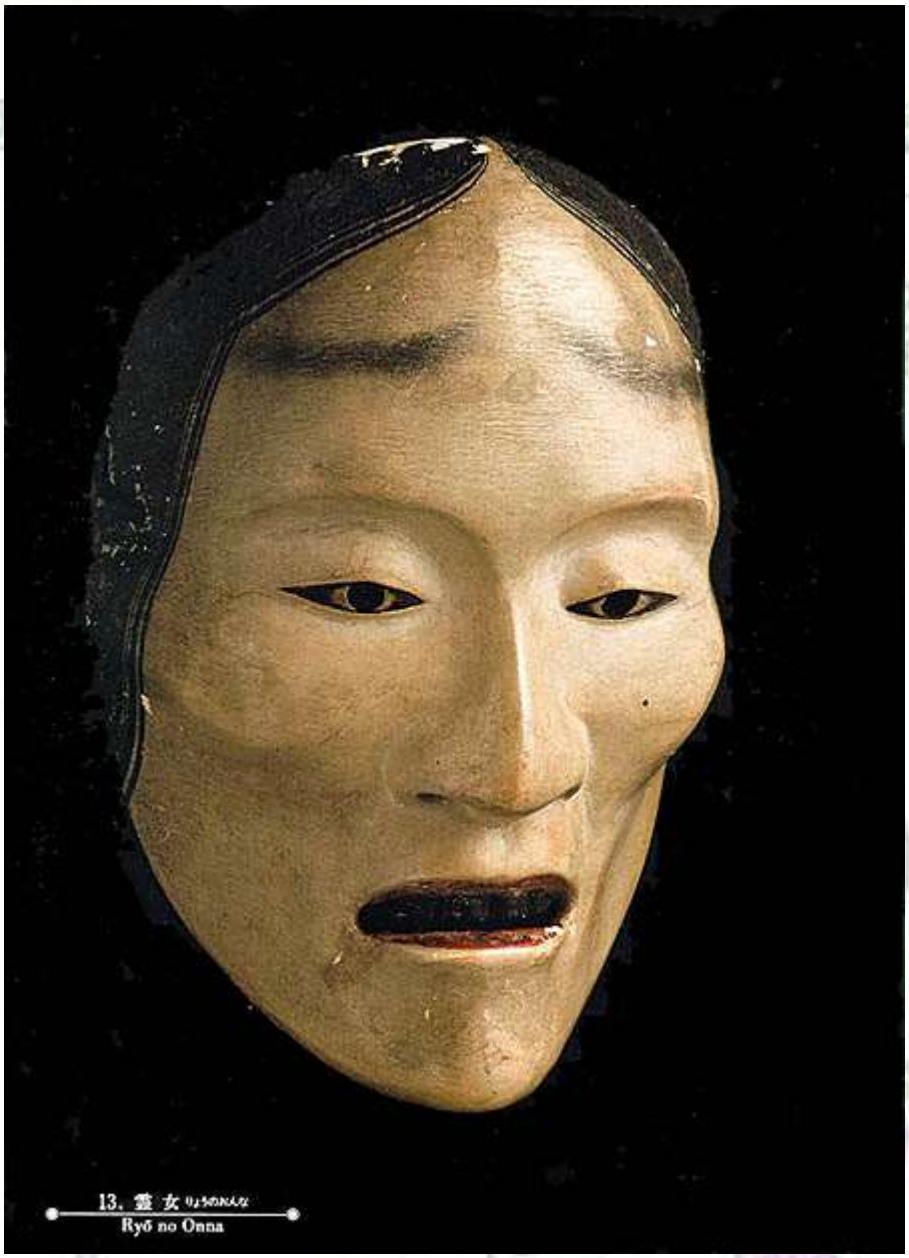
[1] التراث الفلكلوري المغربي ، محرك البحث قوقل ، ص74 .

[2] - درس الأنثروبولوجي الفنلندي "وستر مارك" أسطورتها بعمق في إطار دراساته لمعتقدات تعبدية قديمة ، و يربط بين هذه الجنية المهابة ب: "عشتار" آلهة الحب القديمة التي كانت مقدسة لدى شعوب البحر الأبيض المتوسط من القرطاجيين و الفنيقيين و الكنعانيين ، حيث كانوا يقيمون على شرفها طقوسهم المقدسة ، و ربما تكون "عيشة قنديشة" هي ملكة السماء عند الساميين القدامي اعتقدوا قبلنا في أنها تسكن العيون و الأنهار و البحار و المناطق الرطبة بشكل عام .

[3] التراث الفلكلوري المغربي ، محرك البحث قوقل ، ص74 .

[4] بول باسكون عالم إجتماع ولد في 13 أبريل 1932 بمدينة فاس المغربية من أب فرنسي و أم مغربية حصل على شهادة البكالوريا في شعبة العلوم التجريبية من ثانوية كورو (مولاي يوسف حاليا)بالرباط ،و على إجازة في العاوم الطبيعية سنة 1956 و في 1958على إجازة ثنية في علم الإجتماع .

إلى حرق كل ما كتبه حولها وايقاف بحثه ثم مغادرة المغرب، بعدما تعرض لحوادث عدة غامضة ومتلاحقة[1].



الجنية عيشة قنديشة

[1] عن «المجلة المغربية للاقتصاد والاجتماع»(B.E.S.M) ، العدد. 165-166، يناير/كانون الثاني 1986، (خاص بـ :بول باسكون) ص: 71-85.

– **التابعة:** من إناث الجن الشريرات هي الأخرى وكما يدل اسمها فإنها حسب الأسطورة "تتبع" الناس بلعنة سوء الحظ (العكس) وفي الأصل هي جنية تزحف فوق الأرض إلى أن تصادف امرأة تحمل رضيعا على ظهرها فتتسلق قدميـها ثم ساقيها حتى تصل إلى الظهر فتلتهم الصغير بوحشية[1].

[1] عبد بن محمد الطيار،حقيقة التابعة "أم الصبيان"،المقال مأخوذ من محرك البحث قوقل:www.google.fr.

– بغلة القبور أو بغلة المقبرة: «بغلة الروضة[1]» أو «بغلة القبور» أو «عذّابة القبور» هي أسطورة قروية تستوطن خيال ساكني القرى المنعزلة خصوصا في أعالي الهضاب والجبال باللهجة البربرية يسمى هذا المخلوق الخرافي «تمغارت نسمدال[2]» وهي في تصور العامة بغلة تخرج من المقبرة حين يجن الليل، لتبدأ ركضها المجنون الذي لن تنهيه إلا مع تباشير الصباح الاولى.

وفي ظلام الليل تبدو مضيئة بفعل الشرر الهائل الذي يتطاير من عينيها وتحدث حركتها جلبة مرعبة تمزق صمت الليل الموحش، فوقع حوافرها وصليل السلاسل الحديدية التي تحملها في عنقها يرعب كل من يلمحها أو يصادفها في طريقه.

وإذا حدث أن صادفت في تجوالها الليلي رجلا تحمله على ظهرها الى حيث مستقرها في المقبرة وهناك تحفر له قبرا لتدفنه حيا أو تأكله والأمر مرتبط برغبتها وشهيتها وحسب الأسطورة فإن «بغلة القبور»، كانت في وقت سابق من حياتها امرأة ترملت (أصبحت أرملة) ولم تلتزم بتعاليم العرف الاجتماعي الذي يلزمها باحترام «حق الله» أي أن تلبس ثيابا بيضاء طيلة فترة العدة ولا تغادر بيت الزوجية ولا تعاشر رجلا آخر خلال ذلك، وبسبب عدم التزامها انتقم منها الله فكان جزاؤها اللعنة

[1] الروضة بالتعبير المغربي الدارج تعني : المقبرة .

[2] تمغارت نسمدال لهجة بربرية مغربية المقصود بها عروس القبور .

الأبدية التي حولتها إلى جنية لها هيئة بغلة تنام النهار مع الموتى وتمضي الليل «تتعذب» وفي بعض المناطق كان الناس يعتقدون أن في امكان «بغلة القبور» أن تتنكر لتدخل البيوت في هيئة قريب أو صديق، وتختطف أحد أفراد الأسرة إلى مقبرتها.

ب- الحكاية المرحة :

نعني بالحكاية المرحة، تلك الأحدوثة القصيرة المنثورة أو المنظومة التي تحكي نادرة أو سلسلة من النوادر وتنتهي إلى موقف مرح فكه، وأما موضوعها فيؤخذ من الحياة اليومية وتندر فيها عناصر الخوارق، ومثال ذلك العديد من الحكايات ومنها حكاية الأبله والباذنجان المروية في القطر العراقي.

ونجد أن الكثير من الحكايات المرحة طرأ عليها التحوير والتغيير عند انتقالها على ألسنة الرواة من مكان إلى آخر، هذا ما يحول بين الباحث وبين تقصي الطريق الذي سلكته أثناء انتشارها، بل قد يحول بينه وبين الوصول إلى المنبع الأصلي الذي جاءت منه الحكاية. ذلك أنه حيثما تعبر الحكاية المرحة عن حياة الانسان الدارجة وتفترض وجود صلات أساسية كصلات الرحم والقرابة عن طريق النسب أو تلك الصلات التي تكون بين السيد والخادم، أو بين الحاكم ورعيته، فإن نطاقها لا يتحدّد تحديدا واضحا، بل إن الجماعات شبه المتحضّرة التي قد لا تفهم حكايات الجان المعقّدة،تستمتع أشد الاستمتاع بالحكايات المرحة لأنها ساذجة وبسيطة في بنائها وقريبة إليهم في واقعيّتها[1]. وقد نتساءل عن السمات الرئيسية للحكايات المرحة فنجدها تنحو نحو القصة الجزئية فهي تختار حدثا صغيرا أو سلسلة من الوقائع الصغيرة الجزئية التي لا تمثل إلا جانبا صغيرا من حياة البطل، يكون غرضها إثارة روح المرح في قرائها ومستمعيها ويعد هذا من سماتها الأساسية بل يقاس نجاحها أو فشلها بقدر ما تحققه من إشاعة للمرح. هذا ونجد من كل ما ذكرنا أن بواعث نشوء الحكايات المرحة ليس مجرد تهيئة مادة للدعابة والهزء وإثارة الضحك، بل أن بواعثها هي أعمق بكثير، وأنها وما تزال وسيلة لا غاية، لدى الجماهير لانتقاد الأوضاع السيئة التي تعيشها .

كما أن الحكاية الشعبية المرحة تمتاز بسيولتها، فهي لا تلحق بمجتمع إنساني محدد المعالم، وإنما "تطفو على رسلها من بلد إلى بلد". تمتاز الحكاية الشعبية المرحة أيضا بشكلها التعبيري، وأثرها

[1] في علم التراث الشعبي ،لطفي الخوري،منشورات وزارة الثقافة والفنون 1979، الجمهورية العراقية،ص42.

النفسي الذي تحدثه، فهي تخلّف جوّا مليئا بالمرح والضحك والاكتفاء النفسي، كما أنها تنفرد في كونها "ليست خبرا مباشرا، وإنما هي عبارة عن تلميحة واضحة لشيء خفي"[1].

وتعتبر الحكاية الشعبية المرحة غاية في التأثير، فهي مستوفية لعنصر المفاجأة المؤدي إلى الضحك كما أنها ترتبط بالعلاقة القوية القائمة بين الراوي والمتلقي وكذلك بالأثر الذي تحدثه في نفس السامع. والمتصفح للمجاميع القصصية الشعبية في المغرب، التي أنجزها باحثون متخصصون وغير متخصصين، يدرك أن المتن المغربي من القصص المرحة كما المتن العربي، قد عرف مجموعة من المحاولات المبذولة من طرف الأجانب والمغاربة لجمعه وتبويبه. على أن هذه المحاولات قد اتسمت بالاضطراب والمزاجية، بحيث لم تخضع لأية منهجية مرسومة قبلا، ولا توخّت غاية محددة. كشأن المحاولات الفردية غير العلمية، في مدن مغربية معينة، أو التصنيف الرقمي التسلسلي غير المبرّر أو التصنيف حسب الموضوعات، مما يتأكد من الأمثلة التوضيحية التالية :

– لقد أصدر كل من "محمد الفاسي" و "إميل درمنجهيم" مجموعتهما الثانية، وتحمل ثلاثة وعشرين حكاية شعبية مغربية مختلفة[2]، منها الحكاية المرحة من غير تمييز أو إشارة توضيحية من الجامعين من أجل استبعاد اللَّبس، والتي منها :

– لولا جرادة ما حصل برطال (ص74) .

– سلطان كناوة محرف بالقنديل (ص88) .

– التاجر الذي ذهب إلى مصر لبيع القباقيب (ص91).

– الرجل الذي يسرق مرة في العام (ص112).

–أمحمد السايح (ص177) .

وفي سنة 1937، نشر جورج كولين مجموعة (حكايات ونوادر دون عناوين، بل مرقمة من واحد إلى أربعين بالأرقام الرومانية. ويتبين الباحث من التدقيق فيها، أن متنها حكاية واحدة، يتوزع إلى أربعين حكاية منها تسعة وعشرون حكاية مرحة .

---

[1] راجع ،مصطفى يعلى: القصص الشعبي بالمغرب . دراسة مورفولوجية، المدارس، الدار البيضاء، 2001 .

[2] Recueil de textes en arabe marocaine :-I- Contes, et anecdotes, Maisonneuve , Paris,1937 .

بالإضافة إلى كتاب حكايات من الفولكلور المغربي في جزئين[1]، صدر الجزء الأول سنة 1978 وأما الجزء الثاني فقد تأخر صدوره إلى سنة 1985. وقد حشد فيهما صاحب هذه المجموعة يسري شاكر، مائة حكاية مغربية متداخلة نوعيا، إذ تراوحت بين العجيبة والشعبية والخرافية والمرحة من غير اتكاء على منهجية ما، وأما المرحة منها نذكر :

- بلاد الصم (ص5) .
- الكيّ بالسكين و لا راجل مسكين (ص39) .
- المرآة المهشة (ص67).
- ذئب بلا قلب (ص103) .
- للافوفويا أو للاغنو (ص113) .
- أشكون الحمار أو من هو الحمار؟(ص143).

وإن الحكاية الشعبية المرحة في المغرب . شأنها شأن مثيلها في كثير من أقطار العالم . من الكثرة والتنوع إلى درجة يصعب معها حصرها أو دراستها في شموليتها.

ج- الحكاية العجيبة :

ونظرا لمكانتها الاعتبارية لدى الجامعين والدارسين الأجانب والعرب والمغاربة على السواء. فهي نوع سردي شعبي لا يكتمل إلا بتوفر مجموعة من الشروط التكوينية الأساسية. إذ تهيمن عليها الظواهر الخارقة من سحر وجن وأفعال خارجة عن المنطق و المعقولية، منفلتة من إطار المكان وسلطان الزمن، مع ابتعاد المغزى الوعظي والأخلاقي المباشر عن مقصديتها. وهي تقدم عوالمها العجائبية كما لو كانت أمرا طبيعيا. زد على هذا أنها تتهيكل عبر بناء واحد مكرور غالبا، وإن اختلفت بعض التشكلات من نص إلى آخر. فإضافة إلى البناء الثلاثي (مقدمة عقدة، خاتمة) وتقنية التكرار الملحة، فمن الثابت أنها تتكون دائما من وحدات وظيفية بنائية اجترح فلاديمير

[1] حكايات من الفولكلور المغربي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ج. 1978/1 ، ج/ 2 .

بروب (Vladmir.Propp)[1]، طريقة إحصائها وتحديد مقولاتها بكثير من الدقة والتفصيل والعمق والابتكار، متراوحة بين وحدة خروج البطل بسبب إساءة أو نقص، وظفره بالفتاة المبحوث عنها وزواجه بها، أو وصوله إلى ما افتقده هو أو أحد من أقربائه، فيحصل عليه بمساعدة قوة خيرة خارقة. ولما كانت الحكاية العجيبة ذات بعد تنفيسي، لذلك تختتم غالبا بالنهاية السعيدة للأخيار والقاسية للأشرار.

إن المتتبّع لهذا النوع من الحكايات يجد بعض اللبس في تحديد الأنواع الحكائية الشعبية؛ ذلك أن حكاية الجان من النوع العجائبي، وكذا الحكاية البطولية فيها من العجيب، وأيضا الحكاية الخرافية لذلك ارتأيت أن أدرجها ضمن الحكاية العجيبة، والتي تتفرع إلى مايلي :

1- الحكاية العجيبة (الكرامات) : الكرامة هى الأمر الخارق لما تعوّد عليه البشر أن يجدوه مقبولًا عقلًا، ومطابقًا لقوانين نظم الطبيعة والحياة، غير أن هذا الأمر الخارق لما تعود عليه البشر، لا يقترن بدعوى النبوة ولا إيحاء لها، وإنما يخص الله أولياءه العارفين بها، وهو القادر الفعال لما يريد وأعظم كرامة يهبها الله لمخلوق من مخلوقاته هي كرامة الهداية والتوفيق للطاعة في حياته وأعماله، قال القشيري: «اعلم إن من أجل الكرامات التي تكون للأولياء دوام التوفيق للطاعة والعصمة عن المعاصي والمخالفات»[2].

وتبرز أهمية الموضوع من المفارقة بين ما تحتله الكرامة الحسية من أهمية، تعلو كلما دنونا من القاعدة الشعبية فى الأوساط الصوفية، حتى يصل الأمر إلى أنه لا يعترف لولي بأنه وليّ، حتى ((يظهر كرامة)) وتنخفض أهميتها كلما ارتفعنا إلى قمة الهرم الصوفى، واقتربنا من المتحققين بالطريق والشيوخ الكاملين، والذي ينظرون إليها على أنها لعب ولهو وزينة وتفاخر، وأن الكرامة المعنوية هي الكرامة الحقيقية، ومن ثم قرروا أن أكبر كرامة هي الاستقامة . وهي ما يسمح له بتأدية أدوار معينة قد تتجاوز أحيانا كثيرة ما هو روحي إلى ما هو مادي .

---

[1] بروب فلاديمير، ''***مورفولوجية الخرافة***''، ترجمة وتقديم ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الدار البيضاء، الطبعة (01)، 1986، ص- 39.

[2] عبد الرحمان ابن خلدون "المقدمة " دار الكتاب اللبناني - بيروت ،ط3، 1967، ص 91.

وغنيٌّ عن القول إن الكرامة بالنظر إلى ارتباطها بالجانب الروحي للنفس الإنسانية وبقواها الباطنية تثير الكثير من النقاشات، بل والتحفظات لكونها تستعصي على التفسير العلمي، ولا تخضع لإجرائية التحليل العقلي والتجريبي، فالكرامة ترميز لمبادئ وقيم، وتجسيد لقوى النفس الخارقة التي كانت ومازالت عصية على الفهم والتفسير . وبغض النظر عن كل ما يطرح في هذا الإطار، يلاحظ أن ما يشكل قوام الكرامة هو[1]:

1- عجز المريدين والأتباع عن بلوغ درجة التقوى والربانية التي وصل إليها الولي.

2- عجز الناس"العاديين" عن القيام بالأعمال الخارقة التي يقوم بها الولي (الكرامات و البركات).

3- عجز العقل عن فهم " الكرامة " وتفسيرها.

ومن هذا الإقرار المتنوع والمختلف المستويات بالعجز والفشل، تكتسي الكرامة خصوصيتها (العجائبية والغرائبية)، والكرامة لا تتحقق دائما في كل وقت وحين، بل إن لها أوقاتا معينة ترتبط بعوارض تحدث للولي في خلوته أو في رباطه مع مريديه، أو في معرض مكروه يصيب الناس، أو خطر يتهددهم.

أما مضامينها فقد طالت موضوعات عديدة قد تنحصر في خطوط عريضة: الشوق إلى الخلود، ثم التمحور حول خلق العالم والإنسان والأرواح والصلة بين الأطراف، ثم المشكلات التي يثيرها الموت وما بعده بشكل خاص، وفي احتضانها لهذه التوجهات، ارتكزت الكرامة على عدة إيمانات هي :

- إيمانا بقدرة الصوفي على القفز فوق البشري والطبيعي، إيمان بطبيعة إلهية داخل الطبيعة البشرية عند الصوفي؛ وإيمانا بأن هذا يتجاوز المآسي البشرية والمخاوف. بيد أن ما يلاحظ على الكرامة كونها تتداول بشكل شفاهي على الأقل في بداية حدوثها، ولا يتم تدوينها – هذا إن دونت فعلا – إلا في

[1] زيعور : الكرامة الصوفية و الأسطورة و الحلم ، القطاع اللاواعي في الذات العربية ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 1، 1977،ص21.

زمن لاحق هذا فضلا عن كون مؤلفها أو راويها الأول يغيب فيها طوعا، ويترك العلاقات والإيحاءات تنتظم داخلها لصالح صاحب الكرامة[1].

والواقع أن الشفاهية من العوائق الكبيرة التي تعترض الدراسة العلمية لكل ظاهرة، وخاصة ظاهرة الأولياء ومناقبهم وكراماتهم، إذ المصدر الوحيد لاستقاء بعض الأخبار والمعلومات الخاصة بحياتهم ما تناقلته الأجيال تلو الأجيال شفاهيا (الخطاب الشفاهي+ الأتباع)، بغض النظر عن الأحكام والمقاربات التي تقوم هذا النوع من الخطاب، وعن المواقف التي يمكن تسطيرها بخصوص العلاقة بين الاستماع للحكاية، والموقفين العاطفي والعقلي منها، وإعادة نقلها شفهيا للآخرين في سياقات زمنية و"نفسية–روحانية " مختلفة .

وإذا استطلعناها في المغرب، نجد العديد منها يحكي عن كرامات مختلفة لأولياء شهد لهم بالصلاح والاستقامة اخترنا منها شخصية الشيخ رحال البودالي[2]، ترتبط في الثقافة الشعبية بمناقب عديدة تلخص سيرة الرجل وتعترف له بالفضل وجليل الخدمات التي أسداها – في ظروف صعبة – للناس. فقد تدخل هذا العالم الجليل والرجل الصالح غير مرة لإيقاف معارك طاحنة، وتوسط لحل نزاعات معقدة[3]، وبادر إلى إنقاذ حياة الناس من كوارث طبيعية مدمرة، وقام بكل ذلك بنكران صوفي للذات ومما زاد من تقدير أعماله ما لوحظ عليه من تقوى وورع ....وما شهد له به من كرامات جعلت الناس يحجون إليه من كل حدب و صوب للتبرك به وبابنيه "عمر" و " أحمد" فيما بعد، اللذين انتقلت إليهما كرامات وبركات أبيهما[4].

---

[1] أنظر– أحمد الوارث : معلمة المغرب ، مطابع سلا ، 2001، الجزء 13، مادة " الرحالية " ، ص4293.

[2] الشيخ سيدي رحال الكوش ويدعي البدالي،من كبار شيوخ الصوفية في القرن العاشر (16م) ، ومن رواد الطريقة الصوفية الجزولية في زمانه ، باعتباره من أهل الطبقة الثانية فبها ،إذ ليس بينه وبين مؤسسها عبد العزيز التباع إلا واسطة واحدة، كان يقيم أسلافه بتمدلت ، ثم رحل عنها بعضهم إلى بلاد سملالة ، قبل أن تنتقل أسرته إلى مدينة مراكش وتستقر بها . وفي هذه المدينة ولد سيدي رحال في العشرة التاسعة من القرن التاسع الهجري (15م) ، وبها نشأ وتعلم . و لقب بالكوش لسواد بشرته ، وصار يعرف برحال الكوش ... وتوفي سنة 1543/949 ، ودفن بزاويته ، وعليه حتى الآن ، بأنماي التي تعرف أيضا بسيدي رحال ، قبة هائلة .

[3] تشير المصادر إلى أن الصلح الذي عقد عقب معركة أنماي بين الوطاسيين والأمير السعدي أحمد الأعرج الذي كان حاكما على مراكش تم تحت إشراف الأولياء ولا تستبعد أن يكون للشيخ رحال البدالي دور في هذا الصلح نظرا لقرب المعركة من زاويته . أنظر أحمد الوارث : معلمة المغرب ، مطابع سلا ، 1991، الجزء 4 مادة " البدالي ص1102–1103.

[4] أنظر أحمد الوارث : معلمة المغرب ، مطابع سلا ، 2001، الجزء 13، مادة " الرحالية " ، ص4293 .

وتشير الثقافة الشعبية والحكايات الشفوية أن كرامات الأولياء الرّحّاليين الثلاثة: "بويا رحال" و "بويا عمر" و "بويا أحمد"، كانت تماثل معجزات رسل الديانات السماوية الثلاث: اليهودية والمسيحية والإسلام، بل إن "شرفاء" هذه المنطقة يذهبون إلى حد اعتبارهم ورثة معجزات الأنبياء وخلفائهم في منطقة تاساوت *...، وحسب الروايات الشفوية المحلية ذاتها ترتبط كرامات كل واحد منهم بمعجزة أحد الأنبياء، فكرامة الشيخ "رحال البودالي"، تماثل معجزة "إبراهيم الخليل عليه السلام" في تحويل النيران و المياه الحارقة إلى برد وسلام، وتشبه كرامات "بويا عمر"، قدرة "سليمان عليه السلام"على السيطرة على الجن والقوى الغيبية، بينما يتطابق شفاء "بويا أحمد" للأمراض المستعصية على العلاج والمؤدية حتما إلى الموت المحقق مع معجزة "عيسى ابن مريم عليه السلام"، في إحياء الموتى[1].

وإذا جلنا في تاريخ الحضارات والمعتقدات الشعبية سنلاحظ تكرار الرموزِ نفسِها وانطوائِها على الدلالات عينِهَا؛ فقد كان الأسد والثعبان والنار والماء وغيرها من الرموز الطبيعية والحيوانية كثيرة التواتر في الحكايات والأحلام عند الإنسان منذ القدم، وكانت تجسد الصراع الأبدي بين قوى الشر والخير..

ولا تكاد تختلف مناقب "الشيخ رحال البودالي" عن كل ذلك؛ إذ تصور كراماته خوف الإنسان من رموز الشر التي تذكر بالمصير المأساوي الذي يتربص به، وسعيه إلى مواجهته والانتصار عليه ويكفي سرد بعض النماذج من تلك الكرامات التي تحكى عنه للتأكد من ذلك: « ذكر صاحب ممتع الأسماع أن سيدي رحالا قصد زيارة سيدي محمد بن داود البوزيري دفين تادلا وكان أيضا من تلامذة الشيخ "التباع" فلما بلغ نهر أم الربيع وجده هائجا لا يعبر فقال عليه كلاما متغنيا به فاشق النهر نصفين وصار بينهما طريق يبس فعبره هو وأصحابه»[2]. فإذا كان عبور الشيخ "رحال البودالي" لنهر "أم الربيع"، يستعيد معجزة "سيدنا موسى عليه السلام"، التي شق فيها بعصاه البحر، فإن المهم هنا ليس التساؤل حول حقيقة العبور أو البحث في تقاطعها مع أسطورة عابر النهر"ربروبارتوس" (Reprobatus) والتي تشكل موضوع إحدى أيقونات متحف أثينا أو غير ذلك، وإنما النظر إلى فعل العبور في دلالته الرمز، والتي تعطيه صفة عميقة ذات إيحاء جنائزي، وذلك باعتباره عملية انتقال

---

[1] زعبور : الكرامة الصوفية ، **مذكور** ، ص19 .

[2] ابن البهلول : منهج الارتحال إلى معرفة الشيخ سيدي رحال ، الرباط ، 1952 .

* تقع منطقة تساوت في **قلعة السراغنة** هو أحد الأقاليم المغربية تسكنه قبائل السراغنة العربية. ينتمي الإقليم إلى جهة مراكش – تانسيفت – الحوز ويقع في وسط البلاد، شمالي شرق مراكش.

من ضفة الجحيم إلى الضفة المقابلة،أي ضفة النعيم، وقائد عملية العبور يرافق الأتباع والشيع في رحلتهم معرضا نفسه لأخطار العبور لأنه وحده القادر على إنقاذهم من بطش"الزمن"، أو جبروت الطغاة (فرعون) وإيصالهم إلى بر النجاة .

فمن المهم الانتباه هنا إلى أن ما يضفي على عملية عبور النهر قيمة رمزية يتمثل أساسا في قدرة الإنسان على السيطرة على عنصر الماء الذي مثلما يرمز في المتخيل الإنساني للحياة والانبعاث يوحي كذلك بدلالات القهر والتدمير والاجتثاث؛ ف« المياه الجارية»، تمثل دعوة لرحلة دون عودة ولذلك فالسيطرة على الماء وإخضاعه لسلطة الكلام، وهي سلطة مستمدة من كلام آخر أعلى ومقدس، إنما هي سيطرة على الزمن وإعلان عن انتصار الإنسان الأنطولوجي على الحياة[1].

2- الحكاية العجيبة (الخرافية) :

هي نوع آخر مختلف بين أنواع الجنس السردي الشعبي. وهي ذات مكونات أجناسية مميزة لها تتحدد في شدة قصرها المطرد، في بساطة بنائها المهيكل على أساسين اثنين؛ تعرض في الأول الحادثة المجسدة للمغزى، ويركز في الثاني الموقف الأخلاقي المباشر. كما أن أبطالها بلا أسماء، وعددهم جد قليل بحيث لا يتجاوز الثلاثة غالبا، يتعلق الأمر بـ (المعتدي، الضحية، الوسيط). وهم إما من الحيوان،أو النبات، أو الجماد، أو الظواهر الطبيعية كالشمس والريح... الخ. وأهم ما في أمر هؤلاء الأبطال، كونهم يؤَنْسَنُون بإسقاط الخصائص البشرية عليهم، رغم احتفاظهم بالسمات الطبيعية الأصيلة فيهم، بل قد يكون البشر أحيانا من أبطال الحكاية الخرافية أيضا. ومثل الحكاية الشعبية تدور أحداث هذه الحكاية في فضاء متصف بواقعية كل من الزمن المكان، لكن بصورة مكثفة ومضغوطة إلى درجة قصوى. كما تتميز الحكاية الخرافية على المستوى الدلالي الوظيفي بكونها ترمي دائما إلى التربية الأخلاقية والوعظية أساسا، عبر تجسيد الحكم والأمثال والمواعظ والأقوال المأثورة السائرة، وما أشبه، مما يتطابق والتجارب الإنسانية المتوارثة، ويكرس القيم المثالية النبيلة[2].

---

[1] جيلبير دوران : النتروبولوجيا : رموزها أساطيرها و أنساقها ، تر: د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت ط2، 1993 ص71 .

[2] مصطفى يعلى : "القصص الشعبي بالمغرب" دراسة مورفولوجية ص108 .

ولو تمعنا في الكثير من نصوص الحكاية الخرافية المتداولة في المغرب، لما وجدناها تبتعد عن هذه الأهداف التربوية والتحذيرات الأخلاقية. فالقصدية دائما واحدة في هذا النوع الأدبي الشعبي، هي : التوجيه والإرشاد من منظور تعليمي أخلاقي بواسطة التجسيد السلوكي الذي يوضح بالملموس مختلف العواقب الإيجابية والسلبية، ليشجع على التمسك بالأولى ونبذ الثانية. ومن هنا تميزت الحكاية الخرافية بالشمولية؛ فهي لم تترك ميدانا، أو موقفا أو شريحة،أو غيرها.. دون الخوض فيها وكأنها تضع دستورا عاما على طريقتها الخاصة، يجب احترامه إذا ما أريد للمجتمع أن يسلم من كثير من الأمراض الاجتماعية العويصة كالظلم والانتهازية والنميمة والتواكل...إلخ. ولا غرو، فإن الحكاية الخرافية بطبيعتها الترميزية، تناظر الواقع بنزعاته العدوانية الشرسة، توخيا لتصفيته من هذه النزعات السلبية لصالح النزعات الإنسانية الإيجابية بواسطة عملية التطهير .لكن، ألا يجب أن نسأل: كيف يستطيع هذا النوع السردي الشعبي المكثّف أن يضطلع بهذه المهمة التعليمية الخطيرة، ويحمل المضامين الأخلاقية المصيرية، على شدة قصره، ومع محدودية أدواته؟. الحقيقة، إن للحكاية الخرافية تشكلاتها الخاصة بها كما أنها تشترك مع الأنواع القصصية الأخرى من رسمية وشعبية في أدواتها المتعددة. وكل ذلك يهيئ لها إمكانية أداء وظيفتها بصورة أكثر إمتاعا وأبلغ تأثيرا . فعلى مستوى البناء، يلاحظ معظم الباحثين أن الحكاية الخرافية عامة تتكون في العادة من بناء بسيط ومحدود، يتوزع كما يلي :

أ– العرض القصصي للحدث: وهو خاص بسرد الحكاية في تفاصيلها المجسدة للهدف الأخلاقي.

ب– المحصول الأخلاقي: ويقتصر على تقرير الهدف الأخلاقي بصورة مركزة تتجسد غالبا في مثل سائر، أو حكمة، أو كلام مأثور، أو ما شابه ذلك، وكأنه الخلاصة الدقيقة للحكاية الخرافية[1].

وقد توضح لي من خلال إطلاعي على مميزات هذا النوع من الحكي، أن من مظاهر بساطة الحكاية الخرافية، تركيزها على حدث واحد عينه، مجسدا عبر شخصيتين أو ثلاث شخصيات في أحسن الأحوال. ويجب الإشارة فيما يخص بناء هذه الحكاية، إلى ملمح مهم لا يمكن تجاوزه، لأنه من أخص المميزات التقنية القرينة بهذا الفن، ألا وهو دقة التقسيم، التي يمكن عَزْوُهَا إلى طبيعة

[1] عبد الحميد يونس: "الحكاية الشعبية"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة، 1968، ص. 33.

الحكاية الخرافية الإيجازية المكثفة. فعادة ما تنتظم في جمل أو فقرات أو أطوال محدودة، يتم عبرها تجسيد الحدث أو تصويره ببراعة[1] .

على أن ما تتميز به الحكاية الخرافية، بسبب محدودية مدارها، هو البعد عن التقسيم الثلاثي المعروف (مقدمة . عقدة . خاتمة). ومن ثم، فهي لا تبدأ بمقدمة تقليدية منفصلة على غرار ما في الحكاية العجيبة الأخرى، من مثل (كان الله فكل مكان، حتى كان الحبق أو السوسان في حجر النبي العدنان سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام)، ولا تنتهي بخاتمة مستقلة ومكرورة أمثال هذه الخاتمة التي تنتهي بها الحكاية العجيبة بالمغرب عادة (مشات خرافتنا الواد الواد، واحنا بقينا مع الجواد)[2].فالحكاية الخرافية لانشغالها بتلقين الدروس الأخلاقية، تبدو في عجلة من أمرها، حيث تتحول إلى ما يشبه الطلقة السريعة تنقذف دون مقدمات لتستقر عند هدف حِكمي محدد. إنها عبارة عن مفارقة متدفقة تتوج بموقف مكثّف قَار هو لب كوامنها. ولا بأس أن نستدل بهذه الحكاية المعنونة في المغرب بـ (حكاية الحطاب وعفريت الغابة)[3]، فهي تتلخص في كون حطاب فقير تعود على الذهاب إلى الغابة يوميا لجمع الحطب حتى يعول أسرته. وذات يوم بينما كان منهمكا في قطع الحطب من شجر الغابة (نقص)، إذا بعفريت يخرج إليه ويلومه لأنه يقلق راحته صباح مساء، سائلا إياه عما يأتي به إلى الغابة (وظيفة الواهب الأولى). وحين يخبره الحطاب مرتعدا بما يعانيه من فقر مدقع، يمنحه طاحونة حجرية سحرية (استلام الأداة السحرية)، على أساس ألا يعود الحطاب إلى الغابة مرة أخرى (منع). و عاد الحطاب إلى بيته وسلم الطاحونة إلى امرأته، التي شرعت بدافع فضولها تديرها دون مدها ولو بحبة زرع، ويا للمفاجأة، فقد شرعت الطاحونة في إخراج الدقيق والسّميد من كل جوانبها وبذلك تحسنت وضعية الحطاب وأسرته (استعمال الأداة السحرية يقضي على الفقر).
ولما لاحظت الجارات ما ظهر من نعمة على أسرة الحطاب، انتهزت إحداهن غياب الحطاب عن البيت، وطلبت من زوجته إعارتها الطاحونة بدعوى خلو بيتها من الدقيق والسميد لأنها أرسلت طاحونتها إلى الصانع لينقشها (خداع)، فاستجابت لها زوجة الحطاب الساذجة الخجول (تواطؤ)

---

[1] انظر في شأن صيغ المقدمة والخاتمة للقصص الشعبي: مليكة العاصمي: الحكاية الشعبية في مراكش ، ج.2، رسالة مرقونة نوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، في الموسم الجامعي 1987/ ،1987 ، لنيل دبلوم الدراسات العليا، ورقة 266 .

[2] انظر: عبد الحميد يونس: الأدب الشعبي المقارن، مجلة (المأثورات الشعبية)، ع. 2، س. 1، الدوحة، أبريل 1986، ص 12 .

[3] دوكتوريس ليجي: "حكايات و أساطير شعبية من المغرب"، مطبعة إرنست ليرو، باريس، 1926، ص. 39-33.

وأعادت الجارة مساء طاحونة مزيفة إلى امرأة الحطاب(إساءة) .وعند العشاء، علم الحطاب وزوجته وأبناؤه بحقيقة الطاحونة المزيفة، فباتوا دون عشاء (نقص)، وفي الصباح ذهب الحطاب إلى الغابة ثانية تحت ضغط الفقر (انتهاك)، وسرعان ما خرج له الجني غاضبا ومعاتبا على عودته إلى الغابة (استنطاق)، فأخبره بما جرى (إخبار)، مما دفع العفريت لكي يمنحه قصعة سحرية كبيرة من الخشب تفيض بكل ما تشتهيه النفس من مآكل كلما وضع عليها غطاء ثم رفع (استلام الأداة السحرية) على ألاّ يعود مرة أخرى إلى الغابة (منع).وحمل الحطاب القصعة إلى بيته، وعند وقت الأكل وضع الغطاء على القصعة ثم رفعه، فإذا بها ممتلئة بما لذّ وطاب من المآكل، فانكب عليها كل أفراد أسرة الحطاب ولم يتركوها إلا بعد أن فرغت من الأكل، ومن يومها لم يعد الحطاب يذهب إلى الغابة (الأداة السحرية تقضي على الفقر). ومرة أخرى لاحظت الجارات النعمة البادية على أسرة الحطاب فانتهزت إحداهن غياب الحطاب عن البيت واستعارت من زوجة الحطاب الساذجة القصعة السحرية وأعادت إليها قصعة عادية (خداع)، وفي المساء تصرفت أسرة الحطاب مع القصعة كالعادة، لكنهم باتوا دون عشاء (نقص). وعند الفجر عاد الحطاب إلى الغابة للحطب (اصلاح)، فخرج له الجني غاضبا مستنكرا وسائلا إياه عما عاد به من جديد إلى الغابة (استنطاق)، فأخبره مرتعدا بما حدث (إخبار)، فمنح الجني الحطاب قطا أسود (استلام الأداة السحرية)، مانعا إياه من المجيئ إلى الغابة (منع)، وفي المنزل وضع القط عددا من الأحجار الكريمة، ذهب بها الحطاب إلى صائغ يهودي احتال عليه بادعاء ضآلة قيمتها،ولم يمنحه مقابلا ذا بال (خداع)، ولهذا رجع الحطاب إلى الغابة،وأخبر الجني بالأمر (إخبار)، فلم يسأله الجني معاتبا على عودته لإزعاج الغابة كذي قبل،بل منحه عصيا تشتغل كلما طلب منها ذلك (استلام الأداة السحرية) محذرا إياه لآخر مرة من العودة إلى الغابة (منع)، فتوجه الحطاب إلى الجارة ثم إلى الصائغ اليهودي وشغل العصي فيهما (عقاب) ،فأعادت الجارة الرحى والقصعة السحرتين، كما استرجع من اليهودي الأحجار الكريمة بالإضافة إلى ما كان في حوزته من مال ومن يومها عاش الحطاب معززا مكرما (إنتصار)[1].

وبالطبع، فإن الحكاية الخرافية لم تهمل الواقعين الزمني والمكاني وتوظيفهما جماليا ودلاليا للانخراط في الأنظومة التبليغية لخطابها الأخلاقي، بل إنها تحفل بهما أيما احتفال على ضآلة حيزها

[1] كل ما بين قوسين في الحكاية يعبر عن الوظائف، راجع :عبد العالي بشير ،تحليل الخطاب السردي و الشعري،منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي في الجزائر، دار الغرب للنشر و التوزيع ،ص76 – 77 .

فغالبا ما يتعلق الأمر على مستوى الزمن في الحكاية الخرافية بالماضي، باعتباره كنزا غنيا بالخبرات والعبر والدروس. لذلك،فهي تبدأ عادة بالأفعال الماضية من مثل (رأى ثعلب . طارد الصيادون . أصابت عاصفة...،) مع ملاحظة أن هذا التزمين قد يتنوع بين الماضي الممعن في الإبهام مثل (زعموا أن، يحكى أن، ذات يوم...)، إلى الحاضر المحدد بآنيته(في لحظة، هذا اليوم، في هذه الأثناء...) أو إلى صيغ الامتداد أمثال هذه الصيغ (طوال النهار، أمدا طويلا، إبان...)،أو إلى صيغ التحول من مثل (وحينما، ولم يمض غير قليل حتى، و بعد عدة أيام...)، أو إلى صيغ التكرار ك (عدة أيام يوميا، من حين لآخر...)، من غير إهمال لفترات اليوم مثل (في الصباح، وفي المساء، وقبل العشاء ولما أقبل الليل...)، ولا للفصول الأربعة من مثل (كان الفصل صيفا، في يوم من أيام الشتاء، في كل خريف...)[1].

3- الحكاية العجيبة (البطولية) :

وهي قصص تُسرد وكأنها وقائع حقيقية غير أن الحوادث فيها، تحدث على مسرح من الحياة الواقعية وليست من وراء الطبيعة وفي وقت قريب نسبيًا. ويتحدث بعض هذه القصص عن الكائنات البشرية التي تلاقي المخلوقات الخارقة للعادة،مثل: الجن، والأشباح،والعفاريت،والسحرة. ويرتبط كثير منها بشخصيات مشهورة فارقت الحياة،وأخرى تخبر عن الشخصيات المقدسة والقيادات الدينيّة وبعض القصص تبين كيف يَصْنَع بعض الناس المعجزات. وينتهي الحَدَثْ في الأساطير والحكايات الشعبية بنتيجة القصة ونهايتها.

ولكن الحدث في العديد من القصص البطولية لا يكتمل بنهاية القصة. مثلاً الكنز المخفي ربما تنتهي قصته بأن الكنز لم يوجد حتى الآن. وحكاية البيت المسكون بالأشباح توحي بأن البيت ما يزال مسكونا بالأشباح ....إلخ.

والحكاية البطولية تختلف عن الخرافة في أمرين أولهما، أن أحداثها أقرب إلى الواقع رغم المبالغة والتهويل، وثانيهما أن البطل فيها يشكل صورة مثالية عن الإنسان وما هو إنساني، وهي تستثير الرغبة لدى السامع إلى تحقيق هذه الصورة، وذلك على عكس صورة البطل في الخرافة والتي تطرح نموذجا متخيلا بعيدا عن الواقع وعن التحقيق. فقد قام بيرسيوس بقتل المرأة الأفعى "ميدوزا" التي

---

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة، بيروت ، ط. 1992/1، ص5 .

تحوِّل الرجال بنظراتها إلى حجارة، ثم سافر إلى "إثيوبيا "حيث أنقذ "العذراء إندروميدا"[1]، المقيدة أمام تنين هائل قرباناً له، وما إلى ذلك من أعمال يعجز عنها أي رجل حقيقي متفوق[2].

وفي الخرافة العربية نجد "سيف بن ذي يزن "، يصرع عشرات الجن بسيفه المسحور الذي انتهى إليه من سام بن نوح، وتلتقطه العفاريت الطائرة كلما أحكم عليه الأعداء حصاراً ...إلخ .إن مثل هذه المشاهد والأحداث لا تحركها شخصيات إنسانية نموذجية، كما هو الحال في الحكاية البطولية، بل شخصيات مختلقة حكم عليها أن تبقى في حبكة القصة وخيال السامع دون تفاعل حقيقي مع النفس الإنسانية.

فإذا كانت الحكاية البطولية مما يقص أحداثاً شبه تاريخية، أسميناها بالحكاية البطولية الإخبارية . ويعتمد هذا النوع الأدبي على عدد من الوقائع التاريخية، ولكنه يراكم فوقها أحداثاً إضافية خيالية إلى درجة يغيب التاريخ معها في ضباب الخيال، وذلك على طريقة تغريبة بني هلال. فالتغريبة رغم عنايتها بوصف البطولات الفردية لشجعان بني هلال ولخصومهم على حد سواء، إلا أنها تهدف من وراء ذلك إلى تقديم حدث تاريخي في قالب أدبي مشبع بالخيال .

وقد قادنا البحث إلى مصطلحين غربيين يمكن تصنيف موضوعهما تحت زمرة الحكاية البطولية الإخبارية هما [3]: الليجندة (Legend)، والملحمة (Epic)، أو الحكاية البطولية الإخبارية. فالليجندة هي قصة غير متحقق من صحتها تاريخياً رغم الاعتقاد الشعبي بصحتها، ويطغى عليها الخيال وتمتلئ بالمبالغات، وهي تدور غالباً حول أشخاص محبوبين ومتميزين على المستوى الشعبي. وأما الملحمة، فهي تأليف شعري عالي المستوى يقص عن أحد الأبطال، وتجري معالجتها بإطالة وتفصيل، على شكل نص مطرد.

نأتي الآن إلى الحكاية الشعبية البطولية في المغرب إذ أن ما يميزها هو أنها تلتزم بمنهجية مستمدة من تطلّعاتها لتخليد وتمجيد حضارتها العريقة، من خلال حكايات تنسج حول أسماء أبطالها هالة من

---

[1] "أندروميدا"كانت أميرة أثيوبية الابنة المحبوبة للملك "سيفيس" Cepheus – و الملكة " كاسيوبيا " Cassiopeia – مزهوة جداً و كانت تدعي ان جمالها يفوق جمال " جونو)" Juno– ملكة السماء في أساطير الرومان).ردا على هذه الاهانة فقد ارسل "نبتون" Neptune– اله البحر عند الرومان و يسمى بوسايدن Posiden–عند الاغريق)وحشاً بحرياً ليرعب شواطيء أثيوبيا.

[2] مجلة الشرفات ،الاثنين 15 ديسمبر 2008 ،جريدة نصف شهرية ثقافية فنية تصدر عن وزارة الثقافة –دمشق– سورية ،ص13 .

[3] فراس سواح ،الأسطورة المصطلح و الوظيفة .

التقدير والقداسة، فتسجل آثارهم في طيات الكتب وتحفظ ودّهم في أعماق القلوب. لذلك نراها في معظمها تمجد بطولاتهم النادرة بما تصوغه لهم من قصص عجيبة تنوّه بشجاعتهم الخارقة وما تسبغ عليهم من رفعة وسمو في الأخلاق يضمن لهم أعلى وأشرف المنزلات .

وتجدر الإشارة هنا أنه بالرغم من غنى التراث المغربي بقصص البطولة إلاّ أن الملاحظ هو أنها في معظمها اقتباسات من السير والمغازي العربية، على أن يتم تنقيحها لتلائم أذواق الجماعة وميولهم وأحاسيسهم، فيأخذ الراوي الأقسام الملائمة ويهمل الأخرى .

ومن أبرز هذه السير المتداولة في المغرب نجد "سيرة عنترة" و "سيرة الظاهر بيبرس" و "سيرة الأميرة ذات الهمة" و "السيرة الهلالية"[1] و"ملحمة جلجامش" وغيرهم....، ومن أمثلة ذلك نأخذ بطل أسطورة مصباح سليمان "علاء الدين"[2] التي وردت في ألف ليلة وليلة. وهو ابن خياط صيني فشل أبوه في تدريبه على مهنته وهي الخياطة، وتذهب الحكاية إلى أن ساحراً مغربياً أغراه بأن يدخل كهفه للحصول على مصباح سحري وأعطاه الساحر خاتمه لكي يحفظه من الأذى و الخوف. وقبل أن يصعد علاء الدين من الكهف ملأ جيوبه بجواهر وجدها تنمو فوق الأشجار في الكهف. ورفض الساحر أن يساعده على الخروج من الكهف و طلب منه أن يسلمه المصباح فأبى علاء الدين أن يستجيب إلى طلبه. فما كان منه إلا أن أغلق دونه مدخل الكهف و تملك اليأس علاء الدين وظن أنه لن يخرج أبداً من سجنه هذا. فما كان منه إلا أن حك الخاتم الذي أعطاه إياه الساحر فظهر له الخادم الموكّل بالخاتم. فطلب منه علاء الدين أن يخرجه من الكهف إلى سطح الأرض فاستجاب له الخادم وعرف سر المصباح السحري مصادفة أيضاً وظهر له خادم هذا المصباح فأمره أن يزوده بكل ما كان يحتاج إليه هو وأمه . وأحب علاء الدين " بدر البدور"، ابنة السلطان وفاز بها بعد أن حقق طلب السلطان وهو أن يبني لها قصراً منيفاً فيه أربع وعشرون نافذة مصنوعة من الأحجار الكريمة . وتمكن من تحقيق هذا الطلب بمعاونة الجني خادم المصباح. وعرف الساحر أن المصباح أصبح في حوزة علاء الدين فانطلق ينادي في الطريق: من يريد أن يستبدل بمصباحه القديم مصباحاً جديداً ؟ .. وجازت الحيلة على الأميرة بدر البدور وأعطته المصباح السحري. وما أن استولى

---

[1] أنظر تفصيل ذلك في : كتاب العبر....ابن خلدون ج6،المكتبة العربية ،ص38-39 .

[2] أنظر ذلك في :كتاب ألف ليلة و ليلة ، أسطورة علاء الدين .

عليه الساحر حتى أمر الجني أن ينقل قصر الأميرة إلى بلاد المغرب. لكن علاء الدين استطاع أن يسترد المصباح بمساعدة الجني الموكل بالخاتم وتخلص من الساحر بقتله.

حيث يأخذ الراوي المحكي الأصلي فيزيد أو ينقص أو يتخذ خيارات سردية وجمالية تمنحه حيوية راهنة ونكهة خاصة بالذاكرة الجمعية لتلك المنطقة. ومن مثل ذلك عثرنا على سيرة "علي امبوعزّة" والذي نسجت حكايات حول قوّته الخارقة وخاصة أثناء المعارك، حيث يتداول عن مقدرته على صرع عشرة رجال بضربة واحدة[1].

إن بحث المحكي الشعبي والسيميائية السردية أثار بذهني تساؤلات حول دور السيميائية وعلاقتها بالموروث الشعبي؟ وربما وجدت العلاقة تنحصر في قدرة المنهج السيميائي على احتضان المكون الرمزي، الذي ينقل حركة الرموز داخل المتخيل في الحكاية الشعبية من النظام المعتم إلى النظام المضيء .

إن التحليل السيميوطيقي يدرس جميع النصوص والخطابات والأنشطة الإنسانية والبشرية، إن سطحا وإن عمقا، وذلك من خلال مقاربة شكل المضمون أو دراسة دال الدلالة، أو معالجة مبنى المحتوى، حيث ينكب هذا التحليل من جهة على دراسة الأشكال السردية ضمن المكون السردي من جهة أخرى يدرس الأشكال الخطابية ضمن المكون الخطابي. ومن ثم، يستلزم تحليل النص السيميوطيقي عادة أن يبدأ المحلل تحليله بمعالجة المكون السردي أي: دراسة السردية، وتحديد الحالات والتحولات داخل السرد اتصالا وانفصالا وذلك في علاقتها بعواملها وفواعلها، ورصد البرنامج السردي (التحفيز- الكفاءة -الإنجاز- التقويم)، مع دراسة منطق الجهات، والذي يتمثل في: رغبة الفعل وإرادة الفعل وواجب الفعل، والقدرة على الفعل. وبعد ذلك، ينتقل المحلل إلى دراسة المكونات الخطابية، وذلك عن طريق رصد بنية المعنى على الصعيد المعجمي والدلالي والسيميائي وتبيين العوامل والفواعل التيماتيكية.

[1] روت هذه الحكاية سيدة من المغرب ،السن 69 ، أن علي امبوعزة كان يقطن بقرية تدعى "واد أعمر" التابعة اقليميا لمدينة دبدو غرب المغرب .

ويعني هذا أن البنيات السردية هي التي تنظم المحتويات والمضامين المعبر عنها باللغة، بينما تصف لنا البنية الخطابية قانون وشكل هذه المحتويات[1].

هذا؛ ويتطلب تحليل الخطاب سيميائيا مقاربته عبر ثلاثة مستويات[2]: مستوى الظاهر النصي ويتجلى في دراسة النص في ماديته الملموسة (عتبات النص الموازي)، والإحاطة بسجلاته الأسلوبية (التقطيع الطبوغرافي- الفضاء الأساليب السردية)، والمستوى السطحي، والذي يعنى بدراسة البرامج السردية والمسارات التصويرية، والمستوى العميق الذي يهتم بدراسة التشاكل، واستقراء القيم الدلالية والسيميولوجية، ودراسة المربع السيميائي.

[1] سعيد يقطين : السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

[2] سعيد يقطين : "السرديات كما أتصورها"، مجلة علامات العدد 25، 2006 ، ص45 .

الفصل الثالث

الدراسة التطبيقية

- مقاربة سيميائية لثلاث نماذج حكائية شعبية مغربية :

بهوت النسا- الحب يفعل المعجزات- الطائرالأزرق

تقديم مقتضب للكتاب: صدر مؤخراً عن مؤسسة إديسوفت للنشر كتاب بعنوان «حكايات من الفولكلور المغربي»، وهو الجزء الرابع ضمن مجموعة الأستاذ المرحوم «يسري شاكر»[1] الذي لم يمهله الموت كي يسعد بظهور عمله هذا إلى الوجود.

يقع الكتاب في 240 صفحة من الحجم الكبير. ويتضمن حكايات من الفولكلور المغربي حكايات تتسم نصوصها بـ «الطرافة»،من حيث أسماء شخصياتها وأحداثها. ويجسد ذلك بعدا رمزيا كثيفا، يفتح عين القارئ على مخيال تراثي مغربي؛ ومخيال اجتماعي وعقدي وطقوسي واحتفالي.

يتضمن هذا الكتاب تسعة وعشرين (29) حكاية، يعرضها المؤلف بأسلوب يتداخل فيه الخيالي والواقعي، ويجمع بين التعبيرين الرمزي والمباشر فيخلق لدى القارئ فضاءاً ثقافياً يشكل جزءاً من التراث الشفوي المغربي. إنه فضاء ثقافي شعبي يتداوله عامة الناس، ويحكيه الكبار للصغار ويتفرج عليه جمهور الحكواتي في الساحات العمومية وهو فضاء يحيل على أحداث المعيش اليومي لفئات فقيرة تعيش على التسول وتعاني الحرمان،كما تستحضر حياة ذوي القصور الباذخة.

ويكتشف القارئ أو المستمع في هذه الحكايات بعداً أخلاقياً قيمياً، تجسده نماذج من علاقات إنسانية ترسخ الحب والتضحية والفضيلة والالتزام، باعتبارها قيما إيجابية أو مواقف تستهجن الطمع والغش والرذيلة باعتبارها قيماً سلبية.

كتاب «حكايات من الفلكلور المغربي»[1]، يسجل لمؤلفه المرحوم الأستاذ يسري شكري إنجازاً جديداً في شغفه بالتراث المغربي الشعبي، وتفانيه في تجميعه وتدوينه والدفاع عنه.وعنه أخذنا نماذجنا الحكائية التي سنحاول مقاربتها سيميائيا، للتقرب أكثر من التراث المغربي، والإفادة منه[2]

---

[1] يسري شاكر مؤلف و مخرج مصري من مواليد 19 أكتوبر 1928 بالقاهرة من أب مصري و أم تركية و توفي بالرباط بالمغرب يوم 11 مايو 2007 أقام في المغرب في الفترة بين 1970 و 2007 سنة وفاته .عشق الفلكلور و الفن الشعبي فأقام في المغرب لانه وجد فيه الثراء الثراتي الذي يسمح له بالبحث في هذا المجال و التخصص فيه فألف حكايات من الفلكلور المغربي الجزء الأول ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ج. 1978/1 ؛ تقديم محمد عباس الجراري ،حكايات من الفلكلور المغربي الجزء الثاني دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ، ج. 2/ 1985،حكايات من الفلكلور المغربي الجزء الثالث، نشر سوماكرام، الدار البيضاء، 1994،ثم أجمل حكايات الفلكلور المغربي.

توطئة: النص السردي من بين النصوص التي اهتم بها الباحثون في مجال علم السيميائيات « Sémiologie »[3]. ويحاول علم السرد «Narratologie» من حيث هو فرع من علم النص «Testologie» إلى ضبط منهجه وجعل الظاهرة الأدبية تتسم بالعلمية، وذلك بإبعادها عن التأويل غير المعلّل[4].

ولعلّ أبرز تحديد لعلم السرد، هو مفهوم ميك بال "Miek Bal" حيث اعتبر علم السرد علم السردية " Narrativité"، أو هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها[5]. ذهب "ميك بال" إلى أن النص السردي يمكن أن يلاحظ من خلال ثلاثة أنواع:

1- النص السردي « Texte narratif » .

2- الحكاية « Récit » .

3- القصة « Histoire ».

والسردية عنده، هي الأسلوب أو الطريقة التي بها تفكك شفرات النص وينتهي إلى أن السردية محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السردي والقصة والحكاية[6]. وقد أدى الاهتمام بهذه الموضوعـــات – السيميائيات بخاصة – إلى الاستعاضة عن فكرة الوظيفـة « La.Fonction » بالملفوظ السردي والاعتراف بوجود وحدات سردية تتصل أحيانا بالجدول الإدراجي وتتصل أحيانا

---

[1] كتاب :أجمل حكايات الفلكلور المغربي، جمع وتدوين، يسري شاكر، الطبعة الأولى ، 2006،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

[2] ينظر:بيير جيرو،علم الإشارة.السيميولوجيا .ترجمة عن الفرنسية منذر عياش، دار طلاس للدراسات و الترجمة والنشر،ط1،1977،ص23.

[3] المرجع السابق ،ص23.

[4] ينظر: .Miek bal,narratologie,paris, 1977,p13

[5] ينظر المرجع نفسه ،ص4.

[6] ينظر المرجع نفسه ،ص5.

أخرى بالجدول التعاقبي « Diachronique ». فتنشئ العلاقات التي تربط بين الملفوظات السردية في علاقتها المختلفة[1].

وكان من نتائج السيميائيات بحسب الوجهة التعاقبية أن جنحت إلى تحليل القصة واعتبرتها بنية سردية، أي شبكة من العلاقات الكبرى، وهي التي تشكّل البنية السطحية للنص. ويقوم المنهج الذي يقترحه التحليل السيميائي للخطاب السردي على اعتماد نماذج لغوية تحكم البنية السطحية والعميقة للمسار السردي.

إن النماذج التي سأتناولها بالدراسة تعد خطابات مشعة، تحمل دلالات مختلفة، وتشتبك فيها العلاقات على أساس بنائي، تستفز المتلقي وتجعله يغوص في أعماقها، ليستكشف مدلولاتها المحتملة،مع محاولة ربط النص بالواقع، وما يمكن الاستفادة وأخذ العبر منه. وأود قبل البدء في التطرق إلى جوانب التحليل السيميائي للحكايات التي سأتناولها بالدراسة «بهوت النسا، الحب يفعل المعجزات، الطائر الأزرق» أن أنوّه إلى أن التحليل السيميائي يتأثر بدرجة كبيرة بشخصية من يقوم بالتحليل وبالظروف المحيطة به ولذلك فإن التحليل السيميائي لنص معين قد يختلف من شخص إلى آخر، ومن منطقة لأخرى، ومن فترة زمنية لأخرى؛ وهو بذلك مجال خصب للإبداع، فلا قيود عليه إلا أن تكون هناك دلائل في التحليل المقترح على صحة ما ذهب إليه من قام بعملية التحليل، وسأدرس هذه الحكايات معتمدة على ما قدمته علوم اللسان كعلم السيميائيات والسرديات .

كما أود أن أنوه إلى أن التحليل السيميائي-حسب إطلاعي- يركز على جانبين: 1- الرمزية والدلالات 2- ربط النص بالواقع، ولكن ليس بالضرورة أن يقتضي ذلك التطبيق الدقيق على أشخاص بعينهم أو أماكن بعينها أو قضية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية بعينها.

[1] عبد الحميد بورايو،التحليل السيميائي للخطاب السردي،دراسة لحكايات من "ألف ليلة و ليلة" و "كليلة و دمنة" دار الغرب للنشر و التوزيع وهران،(د.ت) ص8 و ما بعدها.

الحكاية الأولى: بهوت النسا

مقدمة منهجية: يقصد بالتحليل السيميائي للنص، دراسته من جميع جوانبه، دراسة سيميائية تغوص في أعماقه وتستكشف مدلولاته المحتملة، مع محاولة ربط النص بالواقع، وما يمكن الاستفادة وأخذ العبرة والدرس منه.

ويشمل التحليل السيميائي لنص ما(قصة أو رواية) دراسة جوانب عديدة منه مثل: العنوان الغلاف، الإهداء، الشخصيات، الأحداث، الزمان، المكان، بنية السرد، اللغة المستخدمة ،....إلخ.

وقد حرصت في هذا التحليل أن أحافظ على مرونة النص وصورته الفنية الجميلة والعجيبة المشوقة دون اللجوء إلى التعسف أو النقد أو الخوض في مجالات أخرى، فاقتصرت الدراسة على محاولة إظهار بعض تقنيات هذا البناء الحكائي كمحاولة لفك شيفرات النص.

إن الحقائق الملازمة لكل محكي شخصي، تتولد عن إرساء صادق وعميق في العالم، في كل ما يكون في الحياة،كالرّغبات، الأفكار، الأهواء، وكذا أنساق المفاهيم ..حيث أنّ للمحكي القدرة على الإمساك بالالتباس والتعقيد الذي يطال الجانب الإنساني. وذلك ما نلمس آثاره جلية في المسار الدلالي الذي تنسجه المحافل السردية لقصة "بهوت النسا"[1].

1- المستوى السردي:

1. 1- مسار الحكي: إذا ما تأملنا الحالة البدئيّة والحالة النهائية للقصة / المحكي نلاحظ بأنه يجسد حالة توتر قصوى لذات الحالة التي قررت تغيير واقعها العاطفي بتحدي عادات المجتمع الذي يعتبر وقوع الفتاة في الحب أمر عظيم بل وخرق لتعاليم الدين الذي يحرص على غض البصر إتقاءا للفتنة.

[1] من كتاب:"أجمل حكايات الفلكلور المغربي"جمع و تدوين،يسري شاكر،القصة،ص149.

فالفتاة ابنة تاجر غني، جميلة وذكية ووحيدة، والفتى الذي يسكن بجوارها فقير معدم، يدرس الأطفال القراءة والكتابة وأصول الدين ويحفظهم ما تيسر من القرآن الكريم.إنه شاب وسيم مستقيم العود وذو رجولة فياضة، زاده لباس التقوى الهيبة والوقار.فوقع في نفس الفتاة دون أن تدري، فتغير حالها وأصابها الوهن الذي يفتك بقلوب وعقول المحبين، لكن ما العمل؟إن أباها الرجل الثري الذي لن يرضى لابنته إلا الزوج الغني المقتدر،وما الحل؟وقد أصبحت تنتهز الفرص لتراه وتحييه وأصبح ينتظر منها هذا لكن بشيء من الرضى والإستسلام لقدره عكس ذات الحالة فرغم ما تنعم به ذات الحالة من حب ورعاية أبوية نابعة من العلاقات الوجدانية والروابط الثقافية والاجتماعية، فإن تعاستها كانت فوق الاحتمال. فهي تسعى للحصول على موضوع القيمة،الحب الذي أضناها وغير حالها، الذي يتحقق عبر كتاب بهوت النسا/مما سيولد تداخلا كبيرا في حياة ذات الحالة الثانية ذلك إن تحقيق الشرط المادي سيفقده الثراء المعنوي المتمثل في : . الوقار. المبادىء الإحترام.

ويمكننا تجسيد البنية التركيبية العامة لمسار القصة /المحكي كالتالي [1]:

- الحالة البدئية : ذات "موضوع القيمة " = انفصال.
- الحالة النهائية : ذات "موضوع القيمة "= اتصال.

2.1- المقاطع: تعتبر عملية تقطيع النص / المحكي . اجرائيا . ضرورية لتلمس احدى العتبات التي نلج عبرها عالم /عوالم المحكي فهي بذلك نوع من التأويل باعتبارها تفضي بنا إلى افتراض تصور أولي لمسار الدلالة، وهنا نجد بعض العناصر المسعفة،كبعض المحددات الفضائية أو الزمانية، وتطور الأحداث،ثم التحولات العبورية أو الانعكاسة حيث عبرها تتمظهر إيقاعات السرد التي تطال القصة / المحكي،لذا يمكن مفصلة "بهوت النسا "كما يلي:

م1:كان لتاجر غني ابنة وحيدة جميلة.... وهو يرفض أن يزوجها إلاّ لشاب ثري من أسرة كبيرة.

[1] سعيد بن كراد،السيميائيات السردية ،مدخل نظري،منشورات الزمن ،الرباط،2001، ص119.

م2:أما الفقيه الشاب فلن تشفع له عند أبيها وسامته وسجاياه.....وأخبرني حين تتم هذا العمل وأنا سأدبر لك خطة.

م3:وباع الفقيه الشاب داره.....مر في خاطره السؤال هل قرأت كتاب بهوت النسا؟ وكاد أن يجن.

م4:وخرج من داره ووقف تحت نافذتها يود أن يصرخ..... وكان دائما يقول لها،لقد قرأت كتاب بهوت النسا،يا له من كتاب!.

وبما أن كل نص سردي تخييلي يضمر بناءه الخاص فهو ملزم بتقديم مؤشرات تقود المتلقي / القارئ إلى تلمس طريقه نحو عوالمه الدلالية ف " إذا كانت الشخصية إسقاطا لصورة سلوكية بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية داخل عالم متخيل فإن العودة بهذه الصورة إلى منبعها الأول لا يتم إلا من خلال فعل القراءة (..): أي عملية تنظيم العناصر الخالقة لهذه الشخصية داخل نص معين وتبعا لذلك فإن الشخصية هي نتاج يتداخل فيه التسنين وفك التسنين* "[1].

فالسارد باعتباره ذات الحالة، وعبر ضمير المتكلم، يدشن بداية الحكي بتوصيف المكانة الاجتماعية والنفسية للشخصيات، حيث ستشرع الذوات في مباشرة أنشطتها الحدثية. فالشخصية تعتبر بؤرة لانتشار الدلالة بوصفها . هنا . عتبة نصية[2].و الصورة السردية " غاية في الذكاء و الفطنة" تحيل على خصوصية شبه مطلقة وكذا "لا تؤنس وحدتها بعد موت أمها سوى جارية لديها " يؤولان هذا الفراغ السديمي الذي تشهده ذات الحالة. ومن ثمة باقي الذوات التي ستتناوب على تأثيث

---

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات السردية . مدخل نظري ،منشورات الزمن ،2001، ص119.

[2] المرجع نفسه ،ص119.

* يعرف إليزيو فيرون (E. Veron) التسنين القياسي بقوله: "إنه يعبر عن وجود تماثل، أو تشابه بين العلامة و ما تمثله". و السنين من الفعل سنن و هو المخزون الذي يتخير منه الفاعل المتكلم مجموع الوحدات التي تؤلف الملفوظ.أو هو مجموعة البرامج التي تضطلع بتحويل المثيرات الخالية من المعنى و المرجع إلى علامات ذات دلالة داخل المرسلات و قد يتداخل مفهوم التسنين بالفهم و بخاصة إذا تعلق الأمر بالنسق اللساني ،عبد القادر فهيم شيباني،السيميائيات العامة أسسها و مَفاهيمها ،الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الإختلاف ،ط1-2010،ص34،36.

الخطاب.حتى حين يحاول السارد /ذات الحالة إلى التخفيف من حدة هذا القسوة التي يفرضها المجتمع فإن صور التوصيف تزيد المشهد قتامه "رجولة فياضة"، "السلوك القويم والأدب الجم" "يرد التحية دون أن ينظر إليها"، "تغير حالها وكثر شرودها" . تلك مؤشرات على الحالة النفسية والوجدانية والفكرية التي تعيشها ذات الحالة.

2.1.1- المقطع الأول: فالأب باعتباره أقرب الشخصيات إلى ذات الحالة -بعد وفاة الأم- وأقواها حضورا في الخطاب حضي بتدشين بداية الأحداث "كان لتاجر غني إبنة..." ـ "تعيش في دار أبيها الكبيرة " ويقع على عتبة فاصلة بين عالمين: عالم الغنى وعالم الفقير، وكان هناك بجانب دارها،دار صغيرة يملكها فقيه شاب... وكانت الفتاة ترى الفقيه الشاب كثيرا، فلفت نظرها طوله البادي واستقامة عوده.ووقعت الفتاة في حبه دون أن تدري وبين ذات الحالة التي تقاسي ضنى الحب وعذابه/والشاب ذو الصوت الرنان المؤثر ثم الأب التاجر الغني ـ الذي لا تقدر أن تعترف بحبها له ـ كل هذه الأبعاد التصويرية ـ الأب الجارية ـ البنت الكسيحة ـ التاجر الغني، أبعاد تصويرية تسعى إلى إثبات الفارق المادي بين الذاتين.في حين تعمل أبعاد أخرى على تسريع وتفعيل عملية اللقاء / من خلال مصوغات الإغراء المحفزة من ذات الحالة ومن تم الحصول على موضوع القيمة الارتباط والزواج بالمحب" أود وأرغب أن أتزوجك ...فاهتز من أعماقه، وهتف لكن ما العمل؟ إن أباك لغني وإنني لفقير؟ ". هنا ينتهي الوضع المضطرب، إلى حالة توازن جاءت نتيجة لظهور فكرة خداع الأب وخرق العادات وذلك بأن يبيع الدار التي يمتلكها وبعدها تدبر له خطة[1].

2.1.2- المقطع الثاني: وتعود الحكاية من جديد إلى نقطة التوازن مع إغراءات ذات الحالة "وحين رآها خفق قلبه وفرح، وأخبرها أنه باع الدار ومعه المال، وسألها أن تبين له ما يفعل لأنه يريد أن يقابل أباها ويخطبها منه".فيبعث الأمل من جديد .

[1] أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص149.

إن الفتاة بحكم معاشرتها لوالدها ومن موقعها كمرسل/ أجابته، بأن عليه أن يذهب لأبيها ويطلب منه أن يتزوجها.لكن ولأنه يحبها ولا يود أن يفارقها، سيقول.إن ابنتي كسيحة ومشلولة وقبيحة وقصيرة وخنفاء، وثقيلة السمع ولا تصلح أبدا للزواج.

كل هذه المؤشرات السردية التي ساقها تفضي إلى عكس الحالة، الإبتعاد والنفور لكن ذات الحالة استطاعت أن تقنعه بخطتها/أعلم وأعرف كل هذه العيوب، وأنا موافق على الزواج بها، فهز رأسه إعجابا بسعة حيلتها وذكائها[1].

2.1.3– المقطع الثالث: بعد تحقيق الفاعل لجميع أوامر ذات الحالة يطمح للحصول على موضوع القيمة "فأسرع الشاب إلى الأب فرحا، وفي خجل طلب منه أن يزوّجه ابنته وأظهر استعداده لدفع مبلغ معلوم هو ثمن الدار". تتغير اللحظة السردية،فيرد عليه الأب بالمؤشرات التي ذكرتها ذات الحالة من قبل "فرد عليه يا بني لا أمانع و لكن ابنتي كسيحة و مشلولة و خنفاء*... "[2].

إن ذات الحالة هنا تقدم نصيحة للشاب الذي يتحمل لوحده مسؤولية تغيير الأمور"أجاب الشاب في هدوء، إنني راض بكل هذه العيوب....فأعاد الأب الكلام وأكد عدم صلاحية ابنته للزواج، لكن الشاب أصر وطلب أن يعجل بالزواج، فأرسل الأب لإحضار العدول* وكتبوا عقد الزواج، واستلم الأب المال ووعد الشاب أن يرسل إليه ابنته في الصباح".

وإذا انتقلنا إلى المستوى الخطابي فهو يظهر أكثر بعد حصول الفاعل على موضوع القيمة "لا تسعه الدنيا، لقد تحققت آماله وتزوج محبوبته،كم كانت جميلة، ذكية وذات صوت حنون وبسمة

---

[1] المرجع نفسه،ص152.

* نفنافة باللهجة المغربية.

* العدول:أعوان القاضي الشرعي في الأحوال الشخصية،يقومون بما يقوم به المأذون في مصر.

فتانة.الحلم أصبح حقيقة."هنا تظهر الأداة التي استخدمتها- بهوت النسا - ذات الحالة لتحقيق الموضوع "وقد وعدته أن تعوض له ما قدمه من مال"[1].

وأما على الصعيد السردي فتزداد حركية الأحداث "وفي الصباح الباكر،سمع طرقا على الباب ففتحه ورأى حمالين يحملان محفة*، وبادراه بالتهنئة،سألهم، ماهذا؟ أجاباه زوجتك".

من الواضح أن هذه المواجهة تحدث شرخا بين المرسل والفاعل "فصعق لما سمع ورأى....لقد لعبت بي الفتاة، آه من النساء، وأخذ يفكر، مر في خاطره السؤال هل قرأت كتاب بهوت النسا".

2.1.4 – المقطع الرابع: وإذا كان الفاعل قد ذهل مما حدث فإنه قد دخل في صراع مع ذات الحالة "وقف تحت نافذتها يريد أن يصرخ، أيتها المحتالة". لكن الصراع والمواجهة تتلاشى أمام القوة العقلية، والمعرفة والمهارة " لكن ما إن رآها، فسالت دموعها وبدأ الحنان يغمرها وسألته في براءة:هل قرأت بهوت النسا؟ فوجم وسكت وهز رأسه....".

إن المنطق الإقناعي الذي تجسده ذات الحالة "عدني أن تتزوجني وأنا أنقذك من زوجتك القبيحة،فاندفع يقول:أعدك!". هنا يطرح الراوي القوة العقلية كبديل للقوة المادية "إن أبي غني ولا يمكن أن يرضى بك، لذلك دبرت هذه الحيلة لأغنيك فيرضى أبي بزواجي منك".

من هنا؛ يتجلى الوصل من جديد بعدما كان ينزح إلى الانفصال وتعود الحكاية في هذا المقطع إلى الطابع الاندفاعي من جانب ذات الحالة باعتبارها قوة اندفاعية على حد تعبير سوريو[2]، ومن جهة أخرى، بين القوة المعارضة"force opposante" التي على الرغم من جهلها بالأحداث إلا أنها تمارس سلطة طبيعية وتعمل على إفشال مساعيها.وتستمد القصة "histoire" ديناميتها من المواجهة التي تتم بين هاتين القوتين.

---

[1] حكاية،بهوت النسا،ص154.

[2] E.Souriau,Les deux cents mille sitiations dramatiques,flammation,paris,1950.

ويعود الفاعل إلى الانصياع من جديد "عليك أن تشتري حمارا أجرب وضع فوقه قفة ضع فيها زوجتك، وامش إلى السوق وأطلب الصدقة من أجلها...ونفذ الشاب ما قالته، فالتف الأولاد حوله وخرج التجار يتعجبون، وجاء أبوها فنهاه عن هذا السلوك الشائن، لكن الشاب رد عليه بأنها زوجته وهو فقير لهذا يطلب الصدقة".

وتتواتر الأحداث السردية فيدخل طرف ثالث في الصراع "صاح التاجر، ولكني تاجر غني ولي مكانتي بين الناس وقد أوضحت لك عيوبها، لكن الشاب رد أنها فعلا لا تصلح للزواج". فيضطرب الوضع مرة أخرى ويخلق توتر جديد بين الفاعل والفاعل المضاد "إذن لماذا تزوّجتها؟رد الشاب:لأسترزق بها"[1].

وتأسيسا على الأحداث السابقة يستسلم الفاعل المضاد "عرض التاجر أن يرد له الصداق نظير أن يطلقها، ثم أن يضاعف المبلغ، وأخيرا أن يزنها بالذهب فوافق وطلقها، وأخذ أكياس الذهب ورجع إلى داره".

وتعود الحكاية إلى نقطة التوازن مع امتلاك الفاعل لموضوع القيمة، مع هذا فالأحداث دائما في تواصل ويزداد عنصر التشويق من جانب ذات الحالة "ربما يكون أبوها قد خدعك وأعطاك ذهبا مزيفا". يرد الفاعل بصيغة الانصياع دائما " وكيف نتأكّد؟ ". فتمارس ذات الحالة فعلها الاقناعي « faire.persuasif » على الفاعل "إن جارتي تعرف الذهب أحسن من صانعه،فأعطاها الذهب، فأخذته ودخلت الدار، وغابت فترة ليست بالقصيرة، ثم أطلت من نافذتها كما جرت العادة فسألها هل الذهب مزيف أم حقيقي، فأنكرت: أي ذهب؟ فصعق ومر بخاطره سؤالها هل قرأت كتاب بهوت النسا؟".فاستعطفها وذكرها بما فعل لأجلها، وهذه الملفوظات السردية في الحقيقة إقصاء للفئة الفقيرة وإبراز معاناتها وصولا لهدفها.

[1] كتاب ،أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص157.

ومع نهاية المقطوعة تحظر كل الملفوظات السردية التي تحفل بإيحاءات عميقة من أبرزها أن الفقيه الشاب على الرغم من بساطته يحلم بعلاقة تعايش وانسجام صادقة خالية من الأطماع "أي ذهب، لقد أحببتك وفاض حبي وبعت داري...وليس لي أمل في الحياة ولا أحلم إلا بالزواج منك،خذي الذهب.فحقق الشاب انتصارا ماديا ومعنويا يتسم بمشروعية الهدف الذي سعى إليه "ودفع مهرها الغالي وتزوجها وعاشا سعيدين".وفي خضم نشوة الانتصار يتذكر سبب المعاناة" لقد قرأت كتاب بهوت النسا يا له من كتاب!."[1].

3. المستوى التمثيلي: في هذا المستوى يتموضع السارد بوصفه ذات الحالة، الذات التي ستباشر تنفيذ البرنامج السردي الذي ستسنده للمرسل . ويبدو أن المرسل الذي يتمثل في التصدير، قد استطاعت الذات إقناعه بكل طلباتها، بوصفها محفزا قويا استحثته نحو السعي لامتلاك موضوع القيمة "اهتز الشاب من أعماقه وهتف، لكن ما العمل؟ إنّ أباك لغني وإنني لفقير". إنها معاناة قاسية لمرسل ضاق بفضاء الفقر والحرمان المادي، وبين ذات قاست الوحدة بعد وفاة أمها "كان لتاجر غني ابنة وحيدة...لا تؤنس وحدتها بعد موت والدتها سوى جارية أثيرة لديها[2]، وإنه الباعث على التخطيط (بهوت) /التنفيذ، وتحمل أعباء المغامرة مهما كانت نتيجتها. وكل المؤشرات الخطابية الرغبة الأكيدة في الزواج من المحبوبة (معاناة الحصول على المال من أجل الصّداق، الانصياع والامتثال لأوامرها رغم الجهل بنتائجها..)، تعلن قبول الذات عبر صيغ معرفة الفعل وفعل الفعل هاته التي نقلتها من ذات محتملة إلى ذات معينة إصرارا منها على تحقيق العامل المادي/الزواج. إلا أنها تجد حواجز تحاول إزاحتها تتمثل في الأب الثّري، الذي يلعب دور المعيق الرافض لهذا الزواج، لكنها لا تملك مقومات المعارضة ومصوغاتها: سلطة الأبوة !؟ التي توجب عليها الطاعة وتقاليد العائلات الغنية التي تفرض على الأبناء الزواج من أبناء الأسر الثرية والعائلات الكبيرة.لكنها تحاول استثمار رأسمالها المعنوي (بهوت النسا) المتمثل في محاولتها إثارة العواطف والمشاعر الإنسانية العميقة –من

[1] كتاب ،أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص،158.

[2] أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص149.

جهة المرسل- المفعمة بالحنان والحب والبراءة والعفوية والرأفة ويمكن تمثيل هذا الصراع بين مغريات الارتباط وبين دواعي الحصول على قدر ليس باليسير من المال في الخطاطة العاملية التالية:

ع1:رغبة الزواج من بنت التاجر ⟵ الفقيه الشاب ⟵ الإرتباط.

ع2:إبلاغ الفتاة بحبها له ⟵ بنت التاجر ⟵ الشاب الفقير.

ع3:رفض عرض الزواج ⟵ التاجر الغني(الأب) ⟵ بنت التاجر تتدخل لمساعدته.

4. المستوى التصويري: في هذا المستوى نعتبر الشخوص كممثلين يقومون بأدوار، منجزين حركات في المكان والزمان، لذا لابد من التركيز على الحقل المعجمي والحقل الدلالي بغية استكشاف مقولة تؤطر الأبعاد التصويرية، وتؤسس حقلها التّشاكُلِي فنلفي السارد هنا يعتمد معجما يهيمن عليه فضاءين[1]:فضاء الأسرة /الأب، يحيل على تيمة الامتثال وفضاء الاستقرار/العائلة، يحيل على تيمة الرغبة، تشده إلى الحرارة الوجدانية والعواطف الصادقة المتقيدة بعده ملذات مادية ومتع الحسية. إنه الانشطار الذي يجعل المرسل يعيش حالة اضطراب عنيف تقوده رياح وأهواء متنوعة حيث ترى كيانه موزعا عبر الوازع الديني من جهة"وظل ينظر في الزيت وكأنها أمامه وردّ بصوت منخفض:هذا حرام"[2]، ومن جهة ثانية عواطف الحب المتأجّج داخله.وبين حالته المادية "حتى لو بعت الدار فإن ثمنها قليل ولن يرضى به أبوك"، الحالة التي ربما تحول أحلامه إلى أشلاء إذا ما حصل الانفصال / الرفض .

ذلك أن الأبعاد التصويرية تضمر قيما ثقافية واجتماعية وروحية، تضع المرسل في مواجهة صور الأحلام والاستيهامات التي تراوده وتمنيه بحياة مادية وروحية أفضل لكنها رياح جارفة، عنيفة، تعبث به وتبعثر أشلائه. ستتطور في المقطع الرابع إلى صور متداخلة وألوان مختلطة يفقد معها كل تركيز أو تمييز (فأخذ يردد مشدودا لقد لعبت بي الفتاة..ورويدا رويدا تأكد مما حدث وكأنه أحداث

[1] سعيد بن كراد،سيميولوجية الشخصيات السردية ،رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا،ص92.

[2] كتاب ،أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص152.

أسطورة)[1] واختلطت الأفكار في مزيج غريب. لكن ورغم كل هذه التداخلات فإن أمل ورغبة الفاعل تصوغ المحاولات التي تؤكد عزم ذات الحالة على امتلاك موضوعها المادي بوصفه الموضوع المثمن الذي يتوصّل كلاهما إلى امتلاكه ومن تمت تحقيق الارتباط، لأن هذا الأخير قد تم بواسطة ذات كانت تعاني حالة اعتلال مادي/ جسدي، باعتباره سقما يؤثر على صفاء تفكيره وعلى القيم الأصيلة التي كان يزرعها في نفسه." وحاول الشاب أن يتغلّب على حبه بالصلاة وقراءة القرآن والأوراد، والانهماك في العبادة"[2].

إن نجاح ذات الحالة في تحقيق طموحها المادي والمعنوي بتحصيل المال والزواج من المحبوب جعل القاسم المشترك بين الذاتين ظل متجليا في قيم العاطفة الصادقة "أودّ وأرغب أن أتزوّجك، لأني أحبك"1 ذلك أن المادة إلى زوال مهما تعلق المرء بها بينما تظل القيم الجوهر الأساس والذي تكفلت ذات الحالة بمسؤولية المحافظة عليه وربما تمريره إلى ذريتها عبر الزواج من الشاب الصالح التقي لا من أحد الأغنياء أصحاب السلطة النّافذة والأهواء والغرائز المتنوّعة التي تسهّلها الأموال الطائلة.

5. البنية التكوينية: ويمكن تجسيد البنية التكوينية لمسار الانتشار الدلالي كما يلي[3]:

- الارتباط /عكس/ الانفصال.
- الفقر /عكس/ الغنى.
- الحياة الروحية الفطرية / عكس/ الحياة المادية المصطنعة.
- لا ارتباط/لاانفصال.
- الطبيعة / التصنع.

[1] المرجع نفسه،ص154.

[2] المرجع نفسه،ص150.

[3] د.عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية .بحث في تقنيات السرد . ص 239.

فلكي يتم الارتباط لابد أن تدوس ذات الحالة على القيم الإنسانية (طاعة الأب والامتثال لأوامره) وأن يدوس الفاعل على ذات القيم التي تفرضها عليه حالته الاجتماعية "يحفّظ الأطفال ما تيسر من القرآن وأصول الدين"[1]، إنه عالم من القيم الطيبة والأصيلة التي يتمسك بها، فعبر لغة التقوى والوقار يحاول الفاعل إغراء وتحفيز ذات الحالة على الوقوع بحبه تعبّر عنه تيمة الصدق والإخلاص، في مقابل تيمة استغلال الغير التي تقف وراءها الأحلام والآمال.

الحكاية الثالثة:" الحب يفعل المعجزات"

مقدمة منهجية:تشكل الشفرة العصب الأساس في التفكير السيميائي، ويمكن تعريفها بأنها"علاقة تبادل دلالي بين عنصرين يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر"[2].

ومن خلال هذه الشفرة،يمكننا أن نسبر أغوار العالم الغامضة التي تعيش حولنا،وهذا هوس انساني تكون دوافعه الخوف، وهو فطري إزاء الأشياء التي تعيش حالة الاكتشاف التي تملي عليه حالةً من التأويل بفعل النظام الفني المستمد من روعة الجمال الموضوعي، لتتحول بعد ذلك بفعل تنظيم اللغة وتقنيات السرد "إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية دلالية ووظائف جمالية وفعالية تمثيلية جديدة"[3].

---

[1] كتاب ،أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص149.

[2] سيزا قاسم ،"القارئ و النص ، الدلالة و الدلالة"المجلس الأعلى للثقافة ،(د-ط)،2002،ص25.

[3] ناصر شاكر الأسدي،التحليل السيميائي للخطاب-قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع،دار السياب للطباعة و النشر-لندن،ط2009/1،ص181.

والنص هو مجموعة من العلامات التي تعد مفاتيح للنصوص-بخاصة الخرافية منها-والكتاب إنما يتعاملون مع هذا النوع من العلامات كتوطيد بين المتلقي والنص، والحكاية الشعبية واحدة من هذه النصوص التي نجد السردية حاضرة فيها بجميع أبعادها، والمقصود بذلك أنه تحضر فيها جميع عناصر السرد متضافرة في بناء المعنى والقدف به نحو ساحة التداول، مثل الخطابات السردية الأخرى جميعها.

سنحاول استنادا إلى ذلك، استثمار مقتضيات وإجراءات السيميائيات السردية الغريماسية، التي تضع في صلب اهتماماتها الرئيسة دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات السردية بحثا عن المعنى، من خلال تحليلنا لحكاية "الحب يصنع المعجزات" للباحث يسري شاكر.

1- تقطيع النص:

1.1- إجرائية التقطيع: يعد تقطيع النص عملية إجرائية مهمة بحسب مقتضيات المنهج السيميائي السردي، فالتقطيع هو السبيل الوحيدة في فهم النص والأخذ بتلابيب تشكل دلالاته،وكل مقطع سردي قادر أن يكون لوحده حكاية مستقلة بذاتها،كما يمكنه أن يدخل ضمن حكاية أوسع؛ يرتبط تقطيع النص، حسب غريماس (Greimas)، بمعايير أهمها: الفضاءات النصية والثيمات المتتالية في تناسل خطاب النص، والمكونات الخطابية المختلفة مثل: التزمين والتفضيء وبنية الممثلين،وكل ما من شأنه أن يضيء دلالة الخطاب، ويخلق آثار معنى يسهم متضافرا في بناء دلالة النص.

2.1- مقاطع النص : أشير، من خلال المحددات السالفة للمقطع (المقصود بالمقطع أو المتوالية هو مجموعة الوظائف التي تتآلف فيما بينها فتؤلف وحدة معنوية كبرى) ، إلى وجود ثلاثة مقاطع رئيسة في الحكاية مناط التحليل، يمكن تقسيمها وفق ما يلي:

1- المقطع الاستهلالي: يقصد بالحالة الاستهلالية ذلك النص التمهيدي الذي يعطينا لمحة عامة عن الأسرة أو المدينة أو المكان الذي ستقع فيه الأحداث أو الذي ستنطلق منه، ويتم خلاله التركيز على تعداد أوصاف الشخصية التي ستتقمص فيما بعد دور البطل " والاستهلال ليس وظيفة "[1] وهو

[1] الرجع السابق،ص181 .

متغير من حكاية إلى أخرى، إلاّ أن وجوده في مستهل الحكاية يعين على إضاءة الخلفيات التي ستبني عليها الأحداث فيما بعد. ويمتد من بداية النص إلى قوله: "وبدأت الحياة الزوجية سعيدة هانئة"[1].

2- المقطع الوسطي:ويمتد من "لكن لم تكد تمضي أيام قليلة"[2]، إلى "جرت بسرعة لم تعهدها". وينبني هذا المقطع على عدة وظائف منها:

2.1- الإبتعاد:وتنطلق هذه الوظيفة بغياب أحد أفراد الأسرة. إذ يضطر الشاب أن يودع عروسه وهو في أيام زواجه الأولى، استجابة لنداء الواجب الوطني، رغم مرور أيام قليلة من تحقيقه لرغبة الارتباط من محبوبته، يسافر إلى ميدان القتال.

2.2- العودة:يعود الشاب إلى قريته، وإلى عروسه بعد غياب دام ما يقرب من عام، وكان حلوله سببا للمصائب التي ستحدث فيما بعد خلال تطور القصة.

2.3- الإساءة: تعد هذه الوظيفة ذات أهمية بالغة كونها تعطي الحكاية حركتها، لذلك يمكن اعتبار الوظائف الأخرى أشبه بقسم ممهد في الخرافة بينما تنعقد الحبكة في لحظة الإساءة[3].إن الإساءة في حكاية " الحب يفعل المعجزات"[4]، تمثلت في تغير طباع الشاب اللطيف المحب لزوجته، إلى إنسان آخر خشن مع الكل بمن فيهم الزوجة التي كان مولعا بها منذ صباح" اشتهرت قصة حبهما،وأصبحت يضرب بها المثل بين الأهل والأصحاب "، إن هذا التغير يعد قمة الإساءة لفتاة نشأت على حبه، بل وترعرع حبه بين جنباتها منذ الصغر.

---

[1] أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص70.

[2] المرجع نفسه،ص70.

[3] عبد العالي بشير ،تحليل الخطاب السردي و الشعري،منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير السردي- دار الغرب للنشر والتوزيع،2002،ص78.

[4] أجمل حكايات الفلكلور المغربي،ص 69.

3.3– المنع: تعبر هذه الوظيفة حلقة وصل بينها وبين الإساءة، وقد يأتي المنع في بعض الأحيان في صيغة رجاء أو نصيحة[1]، ترتبط دائما بمحاولة الردع قبل الشروع في المقاومة، والمنع يظهر جليا في حكايتنا هذه، في محاولة الزوجة للفت انتباه الزوج لهذا التغير المفاجئ الذي ظهر عليه، وهذه المعاملة الغريبة التي يتبعها معها "حاولت أن تتفاهم معه وناشدته وتوسلت إليه أن يكلمها ويفضي إليها بما يقلقه...وما الذي يجعله يهرب منها ومن الأهل والأصدقاء، لكن دون فائدة"[2].إن الفشل في تحقيق هذه الوظيفة يستدعي آليا ظهور وظيفة أخرى هي:

3.4– الرفض: وتتعلق هذه الوظيفة برفض الزوج الإنصياع لرجاء زوجته "أصبح لا يطيق أن تفاتحه في هذا الأمر"[3]، وباستمرار هذا الرفض، تحاول الزوجة التأثير عليه عن طريق الأم، وإذا أردنا التعمق في التحليل نجد في هذا المقطع سمة من سمات المجتمع المغربي، المعروف بالطاعة العمياء للوالدين ولا سيما "الأم"، فقد شكته الزوجة لأمه، لكن الرفض يستمر.

3.5– الوساطة: تبدأ هذه الوظيفة بحراك ايجابي للبطلة، مما يجعل بؤرة تتمركز حولها، حيث تدخل مسرح الأحداث بصفة رئيسية، احتارت الزوجة، ماذا تفعل؟، فكرت، وفكرت، وقالت "لقد فشل أقرب الناس إليه...ولم يبق إلاّ الشوّافات و الفقهاء"[4] .

3.6– إبطال الفعل: حيث تقرر البطلة إصلاح الخطأ، وهو في حكايتنا، كما سبق ذكره تغير حال الزوج المحبّ، سعي الزوجة لإعادة زوجها لحالته الطبيعية، فقد بدأت فعلا الذهاب إلى الشوفات

---

[1] عبد العالي بشير، تحليل الخطاب السردي،ص78.

[2] المرجع نفسه،ص72.

[3] أجمل حكايات الفلكلور المغربي، ص72.

[4] المرجع السابق ،ص72.

فأخذن منها أموالا كثيرة وأمرنها بأشياء غريبة، وكتبن لها أوراقا دون فائدة، ثم سعت وراء الفقهاء علّها تجد عندهم الشفاء لزوجها، وهم أيضا قاموا بنفس العمل "كتبوا لها أوراقا وأحجبة"[1].

وفي هذا الصدد نستحضر قول، بول باسكون " Paul Pascon"، (عالم اجتماع)، "في هذا الصدد أن قليلا من الناس بالمغرب من يعيش من دون حماية التمائم"[2]. وربما ترمز هذه الكلمة "أحجبة" من حيث بعدها السيميائي، "علامة تتضمن في خارجيتها بالذات مضمون التمثل الذي تظهره". حيث تدمج هذه الرموز في الآن ذاته بين خصائص "الثقافة العالمة"، المبنية منهجيا على تفكير علمي أو فلسفي، وبين خصائص "الثقافة الشعبية"، التي تستند إلى تصورات خرافية وأسطورية. فيلجأ الإنسان للتعبير بالرمز استجابة لحاجات اجتماعية أو نفسية أو ثقافية أو دينية طقوسية، أو باختصار استجابة لحاجة تواصلية قائمة على الإبلاغ والتفاعل والتوجيه والإقناع ومخاطبة الذاكرة والبصرية..

في هذا المقطع أيضا؛ سيعرف المسار السردي للحكاية تتابعا فنيا ومنطقيا، يذهب بالحكاية إلى أقصى حدودها الدرامية، ويشتمل على الوظائف التالية:

3.7- مهمة صعبة: حيث يكلف البطل بعمل صعب الإنجاز أو التحقيق. حيث تتذكر البطلة (الزوجة الشابة) أن جدّها، كان يشتغل فقيها في شبابه،فتذهب إليه وتترجاه أن يكتب لزوجها حجابا يشفيه، فتستعمل كل الطرق للتأثير عليه (بكاء، توسل، تقبيل اليد والرجل أيضا)، لكن رغم كل هذا يرفض استجابة للوازع الديني، "يا حفيدتي الحبيبة، كان ذلك منذ عشرات السنين...لكن الله تاب عليّ، إنني أرفض مهما كانت الأسباب"[3]، وأمام إصرار الحفيدة يقبل لكن بشرطين فكانت نيتة تعجيزها عن القيام بأحد الشرطين، وبالتالي ايجاد مبرر مقنع للامتناع عن كتابة الحجاب، فهذا أمر

[1] المرجع نفسه ،ص73.

[2] عبد الإله بوحمالة، مورفولوجية الرمز وخطاب التميمة، الحوار المتمدن العدد:1602/2006.7.5، 03:29، المقال مأخوذ من محرك البحث قوقل.

[3] أجمل حكايات الفلكلور المغربي، ص74.

مرفوض في ديننا الحنيف، فكان شرطه الأول أن تبقي الأمر سرًّا بينها وبينه، وأما الشرط الثاني فهو جلب شعرات من لبدة أسدٍ حيٍّ، تجلبها بنفسها حتى يكون للحجاب مفعولا شاف، وهنا؛ تبدأ المهمة الصعبة للبطلة، حيث تصمم على تحقيق المهمة مهما كانت العواقب، "فأخذت تسأل وتستفسر...فنصحها بعض الناس بالاتصال بصيادي الوحوش، فذهبت إليهم"[1].

3.8– تنفيذ: تنفذ البطلة ما اقترح عليها لتساعد زوجها على الشفاء، فبعد أن بيّن لها أحد الصيادين استحالة القيام بهذه المهمة، وأيُّ تهوّر منها معناه الموت المحقق، استجاب لطلبها ووصف لها الطريق المؤدي للوصول إلى عرين أحد الأسود في أعماق الغابة، هنا؛ وقعت الزوجة بين أمرين أحلاهما مرّ بالنسبة لها، إن ذهبت فالموت بانتظارها وأمرُ فراقها عن زوجها الحبيب واقع لا محالة، وإن امتنعت فمعناه ألاّ تحلم بحياة هانئة سعيدة، رفقة من أحبّته واختارت العيش إلى جانبه طواعيه إلى آخر نبض في عروقها، فقصة حبّهما قد اشتهرت بين الناس منذ صغرهما. وأخيرا؛ وبعد تفكير طويل هداها تفكيرها أن تأخذ طعاما للأسد، "فأحضرت فخذ خروف وأنضجته، ولفته في ثوبٍ وذهبت إلى الغابة، ومضت تتبع المعالم التي وصفها لها الصيادون، حتى سمعت زئيرا زلزل الأرض"[2]. تكرر الزوجة نفس الأمر في اليوم الثاني، والثالث، والرابع، والخامس، وفي اليوم السادس اقتربت من الأسد ولم يتحرك، بعدما كان يقف ويزأر، تكون بهذا قد درّبته،"فتشجّعت ووضعت فخذ الخروف أمامه تماما وفكّرت أن تمد يدها وتنزع الشعرات....لكنها خافت فأجلت الأمر إلى الغد"[3].

وفي اليوم السابع، قامت بنفس الأمر فوضعت الفخذ بين يديه، وتقدمت ولم تعد تشعر بشيء "تشجعت ومدّت يدها وأمسكت ببضع شعرات..وأحسّت بالشعرات خشنة بين أصابعها

---

[1] المرجع نفسه، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص76-77.

[3] المرجع نفسه، ص78.

وانتزعتها"[1]، لم تصدق عينيها، فأحكمت قبضتها على الشعرات، وجرت مبتعدة عن العرين وقد أحست بقوة لم تعهدها من قبل، فهذا سيعيد زوجها إلى سابق عهده.

3- المقطع النهائي: يمتد من "أخذت تجري..حتى وصلت إلى دار جدّها"، إلى نهاية النص ويشتمل هذا المقطع على وظيفة أخيرة هي:

3.9- الحل: وبه تنتهي الحركة في الحكاية، وعند وبعد أن وصلت إلى دار جدّها، قدّمت له الشعرات وحكت له بدقّة وتفصيل عن كلّ ما فعلته، فاندهش وتعجب من أمرها وما كان من اصرارها ما جعلها تحقق المستحيل، وقال لها "يا لك من فتاة شجاعة قوية، طلبت منك...وأنا واثق تمام أنه من المستحيل أن تحصلي عليها...فهذه الأحجبة والأوراق أكاذيب وأضاليل"[2]، وبعد أن بيّن لها عدم جدوى السحر، وأن السّحرة لا يفلحون حيث أتو، وأثنى على شجاعتها المنقطعة النظير حكى لها عن أهوال الحروب، التي يتكبّد صعوبتها وخسائرها بنو البشر، أوضح لها أن زوجها وهو الرجل اللطيف الهادئ والرقيق المشاعر، لم يقدر على تحمل ما عايشه في ساحتها، فأصيب بصدمة مروعة،تغيرت على إثرها طباعه، ونصحها – وبخاصة وقد روّضت أسدا ضارٍ- أن تصبر على زوجها و تساعده على الشفاء من هذه الأزمة بحلمِها وطاول بالها و حبها،"ارجعي إليه وكوني دائما بجواره، واصبري فإنه لم يعد من الحرب إلاّ منذ خمسة أسابيع...وأنا واثق أنك ستمنحيه الشفاء ما دمت قد روضت الأسد وانتزعت شعرات من لبدته"[3].

فانصرفت الفتاة وقد فهمت العبرة من تصرف وأقوال جدّها، وبعد أسابيع قليلة استطاعت أن تعيد زوجها الحبيب إلى حالته الطبيعية.

---

[1] المرجع السابق، ص79.

[2] أجمل حكايات الفلكلور المغربي، ص80.

[3] المرجع نفسه، ص81.

من خلال ما سبق نستنتج أن دوائر هذه الوظائف متشابهة في الحكايات الشعبية. وبروب لما حصرها في واحد وثلاثين وظيفة، فهو لا يعني بذلك تحققها بأكملها في كل حكاية، فقد يحصل هذا في بعضها ويغيب في أغلبها.

1- العناصر المساعدة لربط الوظائف في الحكاية:

توطئة: يعتبر"فلاديمير بروب" الوظائف العنصر الوحيد الثابت في الحكاية وما دونه متغير، وأشار إلى أن الوظائف قد لا تأتي دائما متجاورة مما يخلق فجوات فيما بينها، ولسدّ تلك الفجوات أصبحت عملية الربط بين مختلف الوظائف مهمة حتى يبدو سير الأحداث متسلسلا منطقيا وفني. ومن أجل ذلك" فإن نظاما كاملا لتوصيل المعلومات قد طُورّ في الحكاية وفي أشكال فنية أخاذة"[1]، ويتّخذ ذلك النظام أشكالا مختلفة كالتذكير أو التكرار الثلاثي أو الدوافع. وأطلق "بروب" على ذلك النظام المعلوماتي، العناصر المساعدة لربط الوظائف وعلى الرغم من أنها لا تساهم بصورة مباشرة في تطور الأحداث إلا أنها تجعل حدوثها منطقيا وفي صورة جذابة. ومن بين العناصر المساعدة لربط الوظائف في الحكاية نجد:

أ- التذكير: وهو أن تَذْكُر شخصية معينة لشخصية أخرى في الحكاية ما حدث لها قبل أن تلتقيها. وتختلف أشكال التذكير من حكاية إلى أخرى؛ بل تختلف على مستوى الحكاية الواحدة. ومن بين أشكال التذكير (الحوار، الإخبار، سماع محادثة، المشاهدة..) أما الهدف من هذا العنصر المساعد فهو أن " تكتشف شخصية واحدة شيئا عن الأخرى وبذلك ترتبط الوظائف "[2]. ومن مظاهر التذكير في المقطعين الأول والثاني ما يلي:

ب- الحوار : يظهر "الحوار" كعنصر مساعد للربط بين الوظائف خاصة في المقطع الثاني. والملاحظ أن الحوار في هذه المرحلة لم يتم بطريقة فعّالة، فالنص الحكائي لم ينفك يذكر أن جميع أفراد العائلة

---

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبوبكر باقادر، محمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة،المملكة العربية السعودية،ط1 ،1989،ص146.

[2] المرجع نفسه، ص148.

حاولوا التحاور مع الفتى، فقد حاورته الزوجة في بادئ الأمر لتعرف ما به "سألته أن يفضي إليها بما يضايقه"[1]، ثم حاولت الأم أن تعرف ما به "تدخلت أمه، وبينت خطأه، وحاولت أن تعرف سبب قلقه ومعاناته"[2]، وأخيرا حاول الأب أن يبحث الأمر مع ابنه بهدوء ويتفاهم معه، لكن طال الحديث وانتهى بثورة الشاب. حيث نلاحظ أن الحوار يتم أحيانا مباشر، وأحيانا أخرى عن طريق وسيط (الأب أو الأم).

ج– الإخبار: تتغير وضعية "الزوجة" من محاور للزوج إلى ناقل أخباره إذ شكته لأمه ولجأت إلى أبيه، ثم إلى الشوافات والفقهاء، وأخيرا إلى جدها "يا جدّي أنت تعرف زوجي منذ كان طفلا صغيرا وتعرف كم هو لطيف ورقيق، أما الآن،أقول لك سرًّا، لقد ضربني بالأمس حين حاولت التّقرّب إليه..."[3]، والملاحظ كذلك أن الإخبار قد تم بشكلين مختلفين؛ أما الشكل الأول فهو نقل الأخبار المسموعة والمرئية عن الضحية:"ولقد بدأ يعزف عن الطعام ولا يأكل إلاّ شيئا قليلا لا يكفي طفلا..يصرخ ويصيح، ويغضب لأتفه الأسباب"[4]. أما الشكل الثاني فهو نقل الأشياء(شعرات من لبدة أسد حيّ) كتدليل على صحة الأخبار:"دخلت الدار تصيح وتصرخ...لقد أحضرت لك شعرات من لبدة أسد حي، لقد انتزعتها بيدي"[5].

---

[1] أجمل حكايات الفلكلور المغربي، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص72.

[3] أجمل حكايات الفلكلور المغربي، ص74.

[4] المرجع نفسه، ص74.

[5] المرجع نفسه، ص79.

د– المشاهدة: تمثل "المشاهدة" وصول الأحداث إلى ذروتها؛ إذ كان ضروريا أن تشاهد الزوجة الحالة السيئة التي آل إليها زوجها، حتى تُقْدم على تنفيد المهمة الصعبة "لكنها صممت فقد كانت حالة زوجها تزداد سوءا..."[1]، ممّا أدّى إلى ترابط الوظائف ترابطا منطقيا وفنيا.

هـ– التكرار: يعتبر "فلاديمير بروب" التكرار الثلاثي الذي قد يرد في الحكاية في صور وأشكال مختلفة من وسائل الربط أو الوصل فيها؛ وتهدف جميعها إلى إكساب الحكاية سرّها ومن ثمة جمالها ومتعتها والإنسان الشعبي يعتقد كثيرا في العدد "ثلاثة"، أما حكايتنا فلقد وردت العناصر التي تكررت فيها لكن أكثر من ثلاث مرات، فقد ذكرت الحكاية أن الزوجة كرّرت ذهابها إلى الغابة وبنفس الطريقة "سبع مرات"، لكن الملفت للانتباه والذي جعلني أعود لقول "بروب":"والحكاية الخرافية قياسا على ذلك لا تشعر بكمال التجربة إذا ما جربت مرتين، بل لابد من أن تجرب ثلاث مرات"[2]، هو التكرار الغريب لعدة كلمات ثلاث مرات "وفكرت، فكرت، فكرت كثيرا"،وأيضا "اقتربت أكثر، وأكثر وأكثر" وقوله "أصبحت على بعد ثلاث خطوات"، والكلمات التي تكررت ثلاث مرات في النص كثيرة، وربما يكون ذلك دلالة العدد ثلاثة قد اكتسب حظه من الورودات المتكررة في الثقافة الجمعية فله أيضاً مرجعياته الدينية كالتثليث المسيحي الذي انطلق من نفس البيئة، وحسب العرب مثالها:(إن القدر لا يركب إلا على ثلاث) دلالة الاكتمال، وفي الثرات تشدّد العرب على الأمر فيعيدونه ثلاث مرّات، وإذا تردّد عربي أقام قرار عليه أن يتّخذه كان يختار ثلاث سهام فعلى حد قولهم:" الثالثة ثابتة".

و– الدوافع: يقصد "فلاديمير بروب" بالدوافع : "أسباب وأهداف الشخصيات التي تجعلها تقوم بأفعال مختلفة "[3]، وهو لا ينكر أهميتها كعنصر مساعد على ربط الوظائف فوظيفة "الإساءة" التي هي

---

[1] المرجع نفسه، ص76.

[2] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار قباء للطباعة والنشر القاهرة د/تا، ص40.

[3] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص152.

مبتدأ الحكاية، لا يمكن أن يكون حدوثها منطقيا ومستساغا فنيا ما لم يكن وراءها دافع لحدوثها. والدوافع تكسب الحكايات الحيوية والواقعية، مما يجعل جمهور الحكي ينجذب إليها. واعتبر "بروب" الدوافع عناصر غريبة في الحكاية إذ "يمكن اعتبارها وباحتمال كبير تكوينات جديدة "[1]، وهو احتمال صادق لأن الحكايات تخضع للسياقات الجديدة التي يفرضها المجتمع الذي يتعاطاها، وبالتالي يكمل وظائف حكايته بحسب مقتضياته النفسية والاجتماعية.

و نأتي الآن لرصد الدوافع التي أثّرت على أفعال الشخوص في الحكاية:

أ- دافع فعل"الزواج": إن الحب الكبير بين الفتاة وابن عمها كان الدافع الكبير لفعل الزواج، في سن مبكرة والذي من المفروض أن يجلب السعادة والاطمئنان للزوجين.

ب- دافع فعل"الإساءة": إن تغير طباع الزوج بعد عودته من الحرب، كان وراء الإساءة الكبير التي كانت تشعر بها الزوجة والأهل والأصحاب، فقد كان الفتى رقيقا مع الكل حسن المعاملة، لكنه أصبح لا يقترب من مخلوق، ولا يسمح لأحد بمحادثته والاقتراب منه،هذا ما جعل الكل يشعر بالإساءة وفي مقدّمتهم زوجته، إن هذه الإساءة التي فرضها الفتى على الكل إنما كان الدافع من ورائها هو معايشة الفتى الرقيق لأهوال الحرب، ووقوفه على بعض المشاهد الدموية البشعة.

د- دافع فعل "الرّفض": ويتجلى في رفض الجد كتابة "حجاب"، لحفيده بدافع الوازع الديني،فهذه الأمور محرّمة، من وجهة نظر الدين، و يعتبر الجد أمر كتابته للحجاب، النقطة التي يتقاطع عندها الدين، بالممارسة الشعبية لطقوس السحر والشعوذة وخرافات المعتقد الوثني البدائي.

هـ- دافع فعل "القبول":لقد كان قبول الجد لأمر كتابة الحجاب، بعد اصراره على الرفض، بدافع ردع حفيدته عن الاستمرار بالذهاب إلى الشوافات و الفقهاء، وهو الشخص العليم بمكرهم وخداعهم ومدى استنزافهم لأموال الناس، دون فائدة ترجى،لا سيما وقد كان واحدا منهم.

د- دافع فعل"المساعدة": قدمت الزوجة المساعدة لزوجها، فصبرت عليه واحتوته ونفذت المستحيل لأجله، بدافع العودة إلى حالته الطبيعية (الزوج المحب، والمتفهم، والحنون).

---

[1] المرجع نفسه، ص153.

2- توزيع الوظائف بين الشخوص الدراماتيكية:

وضع "فلاديمير بروب" أثناء دراسته لمورفولوجيا الحكايات الخرافية، "الوظائف" موضوعا للدراسة إذ يقول:" إن الوظائف هي موضوع هذه الدراسة وليس من قاموا بأدائها والأشياء المعتمدة عليهم"[1]. ونفهم من هذا أن التحليل المورفولوجي"يولي الوظائف" الحكائية الأهمية الأولى والأخيرة، ويُخرج من دائرة الدراسة أولئك الذين يقومون بأدائها وأشيائهم. فبعد أن تَحدّث بالتفصيل عن الوظائف استخراجا وترتيبا وصل إلى نقطة لا تقل أهمية عن سابقاتها ألا وهي كيفية توزيع تلك الوظائف بين الشخوص الفاعلة في الحكاية. وانطلق في تحليله لهذا العنصر من ملاحظة مفادها، "إن العديد من الوظائف ترتبط ببعضها في دوائر معينة[2]، أطلق عليها اسم "دوائر الفعل" ويقصد بذلك إن وظائف محددة يتم إسنادها إلى شخصية بعينها من الشخوص الفاعلة في الحكاية. ثم قام بضبطها على النحو التالي:

1- دائرة فعل الشرير(Agresseur ou méchant) .

2- دائرة فعل المانح (Donateur).

3- دائرة فعل المساعد (Auxiliaire).

4- دائرة فعل أميرة (Princesse).

5- دائرة فعل المرسل (Mondateur).

6- دائرة فعل البطل (Héros).

7- دائرة فعل البطل المزيف (Faux Héros).

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص58.

[2] المرجع نفسه، ص58.

ليستنتج بعد ذلك أن الحكاية تشهد سبع شخصيات دراماتيكية ويوازي عددها عدد الدوائر التي تشكلها.وقد وضع "بروب" ثلاثة احتمالات للكيفية التي توزع بها دوائر الفعل بين شخصيات الحكاية الواحدة نوردها في ما يلي[1]:

أ- مطابقة مستوى الفعل للشخصية، مطابقة تامة، كأن تتضمن دائرة المساعد شخصية الواهب.
ب- أن تشغل شخصية واحدة مستويات فعل متعددة، كأن تمثل شخصية واحدة دور الواهب والمساعد.

ج- أن يتجزأ مستوى فعل واحد فيما بين عدد من الشخصيات، كأن تتآلف مجموعة من الشخصيات لتكون دائرة فعل المعتدي.

ونأتي الآن إلى تحديد دوائر الفعل في الحكاية – مناط الدرس-[2]:

1- دائرة فعل الشرير(الزوج):وتشمل الإرسال (الصراخ- الغضب- الإنفعال – الإنعزال).

2- دائرة فعل البطل (الفتاة): تساعد البطل في القضاء على الشر، وفي تحقيق المهمات الكبيرة، وفي تغيير حالة الزوج، وتشمل: التفاعل مع الزوج، الصبر، التضحية.

3- دائرة فعل المساعد (الجد): التغيير المكاني للبطلة وإن كان ليس نهائيا (الغابة) – القضاء على سوء الطالع المبدئي (حلة اليأس والقنوط التي كادت تسيطر على الزوجة وتجعلها هي الأخرى غريبة الطباع) – حل المهمات الصعبة (إخراج الزوج من حالة الكآبة التي سيطرت عليه) – تغيير مظهر الزوج (مساعدته للرجوع إلى حالته الطبيعية).

ومما سبق نستنتج أن عدد الشخوص الفاعلة في حكاية " الحب يفعل المعجزات" ثلاثة وهم (الشرير البطل، المساعد)، وقد وازى عددهم – فعلا – دوائر فعلهم؛ فوجدنا دائرة فعل الشرير، دائرة

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص159.

[2] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص159

فعل البطل، دائرة فعل المساعد. أما الكيفية التي وُزّعت بها الوظائف عليهم فقد قامت كل شخصية بالأفعال المنوطة بها.

3-صفات الشخصيات وخصائصها في الحكاية : يبدو واضحا سعي "بروب" الحثيث إلى علمنة الدراسة الشعبية، فهو لم يكتف باستنباط الوحدات الأساسية لفن الحكاية الخرافية، بل عمل كذلك على استنباط القوانين التي تتحكّم في المتغيرات، ومنها صفات الشخوص وخصائصها، وتعني لديه" كافة الخصائص الخارجية للشخصيات عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر..."[1].

ورأى أن تلك الخصائص تضفي على الحكاية السحر والجمال والإبداع، لأنها وثيقة الصلة بمجتمع الحكي وبحياته الواقعية والدينية والأدبية وبماضيه الملحمي والوثني والطقوسي كذلك. ورأى أن دراسة الصفات تسمح بتفسير علمي للحكاية. فدراسة صفات شخصية واحدة تقوم على ثلاثة عناوين رئيسية هي: المظهر الخارجي، الأسماء وخصوصيات التقديم في السرد القصصي ومكان السكن"[2]. ويفضل كذلك تعريف الشخصية من وجهة نظر وظيفتها "، فإذا ما عرفت شخصية من وجهة نظر وظيفتها، مثلا مانحة أو مساعدة..الخ .

وقد تم تقديمها في نصّنا الحكائي كما يلي:

مقطع استهلالي

↓

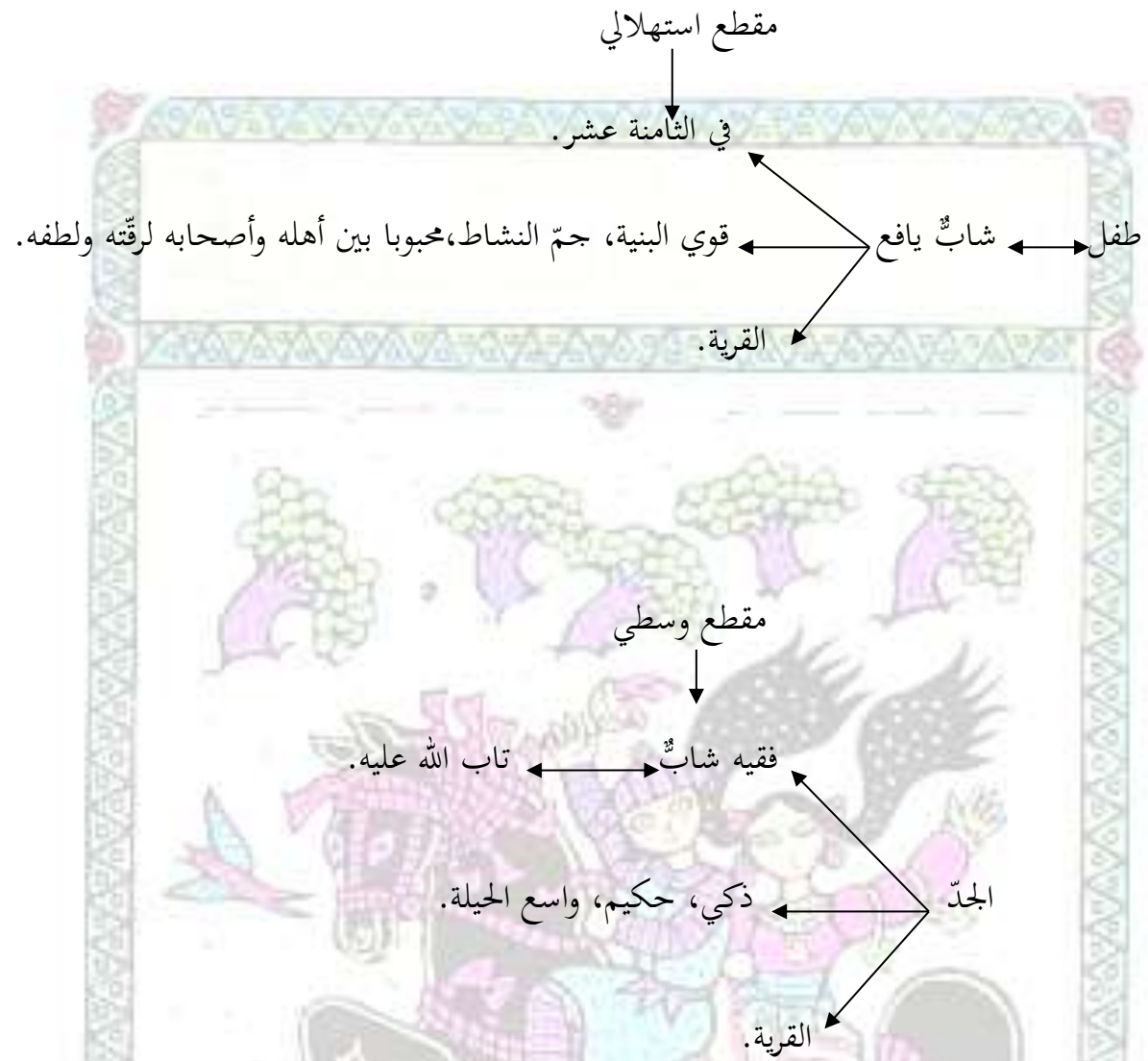
في السادسة عشرة.

طفلة ↔ فتاة شابّة ← ناضجة، مكتملة الأنوثة، جميلة، قوية الشخصية، حادّة الذكاء.

القرية.

[1] المرجع نفسه ، ص172.

[2] فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ص173.



لكنّ الملفت في هذه الحكاية،أن الشخصيات الحكائية بها وردت نكرة غير مؤطرة باسم، والملاحظ أن السارد اكتفى بذكر صفات لها فقط. ربما لخلق الإيحاء المطلوب، الذي يؤثر في أفق التوقع، وبهذا يظهر التجريد واضحا في الحكاية(ذكر الأوصاف دون ذكر الاسم العلم). وهذه الطريقة في تقديم الشخصيات الحكائية، تتصل بالسرد الشفهي العربي القديم، الذي كان يبتعد عن استخدام أسماء العلم عند ذكر شخصيات الحكاية.

الحكاية الثالثة:"الطائر الأزرق"

مقدمة منهجية: من المعروف أن التحليل السيميوطيقي يدرس جميع النصوص والخطابات والأنشطة الإنسانية والبشرية إن سطحا وإن عمقا، وذلك من خلال مقاربة شكل المضمون أو دراسة دال الدلالة، أو معالجة مبنى المحتوى، حيث ينكب هذا التحليل من جهة على دراسة الأشكال السردية ضمن المكون السردي، ومن جهة أخرى يدرس الأشكال الخطابية ضمن المكون الخطابي. ومن ثم يستلزم تحليل النص السيميوطيقي عادة أن يبدأ المحلل تحليله بمعالجة المكون السردي. أي:دراسة السردية، وتحديد الحالات والتحولات داخل السرد اتصالا وانفصالا، وذلك في علاقتها بعواملها وفواعلها، ورصد البرنامج السردي(التحفيز- الكفاءة -الإنجاز- التقويم)، مع دراسة منطق الجهات والذي يتمثل في: رغبة الفعل، وإرادة الفعل وواجب الفعل، والقدرة على الفعل. وبعد ذلك، ننتقل إلى دراسة المكونات الخطابية وذلك عن طريق رصد بنية المعنى على الصعيد المعجمي والدلالي

والسيميائي، وتبيين العوامل والفواعل التيماتيكية. ويعني هذا أن البنيات السردية هي التي تنظم المحتويات والمضامين المعبر عنها لغة، بينما تصف لنا البنية الخطابية قانون وشكل هذه المحتويات.

وقد حاولت في هذه الدراسة قدر الإمكان الخوض في التحليل السيميائي، متجاوزة بذلك التحليل الاجتماعي. وقد استعنت أثناء تحليل لقصة "الطائر الأزرق"، ببعض القواعد النظرية التي ساعدتني في هذه الدراسة.

تعالج القصة موضوع السحر الذي يكثر تداوله في المغرب العربي ويعدّ المجتمع المغربي نموذجا لانتشار هذه الظاهرة. ينتمي النص إلى الشكل القصصي العالمي، الذي يطلق عليه دارسو الفلكلور في العالم مصطلح الحكاية الخرافية " Conte.Merveilleux ".

ويسمي المجتمع التقليدي في المغرب العربي الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدارجة، "حجّاية" و"خرافة" و "خرّيفة"، وبالأمازيغيّة، "أماشهوس"[1]. وهذا ما ينطبق على النص الذي بين أيدينا بالذي كتب باللغة الفصحى، لكن الإطار الشكلي الذي عولجت من خلاله الحكاية ينتمي للقالب الأدبي الشعبي الذي ذكرته آنفا.

1- تلخيص المتن الحكائي:

أصل الحكاية شاب سحرته ملكة الجان هو وأخوه وحكمت عليهما أن يتحولا إلى هيئة الطيور لمدة ثلاث أعوام، وبتوسل أمهما لها أعطتهما قصرا وسمحت لهما أن يعودا لهيأتهما ساعات قليلة كل يوم بداخله، وتقول الخرافة أن الأمير الشاب- الطائر الأزرق- وقع في حب أميرة اسمها عائشة إذ كان ينزل هو وأخوه الطائر الأحمر على ربوة أمام قصرها، فوقعت بحبه هي الأخرى ودون أن يدرى أحدهما بالآخر لأن الشاب طائر صامت فكيف لها أن تصارحه أو أن يصارحها، إلى أن كان في أحد الأيام عجوزا تغسل صوفا على ضفاف أحد الأنهار فرأت حمارة تحمل على ظهرها أواني، وما إن

[1] عبد العالي بشير،تحليل خطاب السردي و الشعري،منشورات مخبر عادات و أشكال التعبير الشعبي بالجزائر،دار النشر و التوزيع،ص70.

وصلت حتى بدأت الأواني تطير بخفة في الهواء ثم تغطس في الماء وتعلو وتهبط وتدور وتغسل نفسها ثم تعود في نظام.ثم استدارت الحمارة وسارت في الطريق الذي أتت منه.ذهلت العجوز مما رأت فاستبدّ بها الفضول، فجمعت صوفها وتبعتها تريد أن تقف على ما حدث، وصلت الحمارة إلى قصر جميل فانفتح الباب فدخلت ودخلت العجوز وراءها فشاهدت نفس ما كان أمام النهر الأواني النظيفة تعود إلى مكانها وطعام فاخر يتحضّر في ثواني دون أن يظهر الفاعل، إنه شيء في منتهى الغرابة.وما لبثت العجوز أن رأت منظرا أعجب من الأول طائران كبيران يدخلان لم ترى لهما مثيلا إنهما على قدر كبير من الحسن و الجمال و الفتنة، أحدهما أحمر اللون والثاني بلون السماء، وما أن هبطا على أرضية الغرفة حتى خلع كل واحد منهما ريشه وتحول إلى بشر، الواحد أشد فتنة من الآخر، وجلسا يتناولان الطعام فلما أرادا تناول الفاكهة قال الطائر الأزرق لأخيه هذه لي، وهذه لك وهذه لحبيبتي الأميرة عائشة الغائبة الحاضرة[1].اطّلعت العجوز على كل هذا وعادت أدراجها مستغلة خروج الحمارة إلى النهر لغسل الأواني، وفي الجانب الآخر، كانت الأميرة تنتظر رؤية الطائر الأزرق الذي أصبحت تهواه مع مرور الوقت لكن كيف لها أن تعشق طائر وتصارحه بمكنوناتها، ولما طفح بها الكيل قررت الخروج في طلبه، ومن حسن حظها أن صادفت العجوز فطلبت استضافتها فقبلت وبينما هما تتسامران، حتى كان الحديث عما رأت العجوز والنساء لا يكتمن أمرا وللأسرار عندهن طريقة للخروج، فطارت الأميرة فرحا بما سمعت إنّ حلمها يوشك أن يتحقق بعدما كان ضربا من المستحيل، وفورا أصرت على العجوز أن تأخذها إليه فحققت أمنيتها والتقى الحبيبان وتوّج لقاءهما بانقضاء عقوبة ملكة الجان، فعاشا معا في أفراح وليال ملاح[2].

إنّ النص الذي بين أيدينا ذو طاقة دلالية لا متناهية، ولا يمكن أن ترى النور إلا من خلال القراءات المتتالية. وكيفما كان شكل القراءة، تصبح كل المعاني ممكنة، ذلك أن كل الإحالات جائزة في مجال السيميائية السردية. وما هو أساسي في صيرورة القراءة ليس الوصول إلى معنى ما، أو الوقوف

[1] يسري شاكر، أجمل حكايات الفلكلور المغربي،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،ص161.

[2] يسري شاكر، أجمل حكايات الفلكلور المغربي،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء ، ص175.

عند حد بعينه، فلا غاية هناك سوى الانتقال من معنى إلى آخر. ولأجل هذا وذاك سوف أعالج هذه الحكاية انطلاقا من المحطّات النصّيّة التالية:

2- تقطيع النص:نشير من خلال المحدّدات السالفة لإجراءات تقطيع النصوص، أنه يوجد بالنص مناط الدراسة ثلاث مقاطع، ويمكن تقسيمها وفق مايلي:

2.1- المقطع الاستهلالي: يمتدّ من بداية النص إلى قوله " أما العجوز فقد رجعت إلى دارها "[1]. وهذا المقطع لا يشير إلا للمشهد العجيب الذي وقفت عليه السيّدة العجوز.

2.2- المقطع الوسطي: يمتدّ من " أما الأميران فما أن انتهيا..." إلى قوله " وانصرفت بعد ساعة فرحة مسرورة"[2]. ويشير هذا المقطع إلى علاقة الحب الغريبة التي كانت تربط الأمير بطائر، وتتطور الأحداث فتكتشف الحقيقة المحيّرة للطائر الأزرق.

2.3- المقطع النهائي: ويمتدّ من " وقبل مغيب الشمس قال الأمير... "[3]، إلى نهاية النص. ويشير المقطع على تخلص الطائر من السحر الذي سُلّط عليه رفقة أخيه، وارتباطه بالأميرة (محبوبته).

3- سيميائية العنوان: العنوان لحظة وقف واعتراض دلالية[4]، إنّه فرصة لقراءة متأنّية، إذ يمكن من خلال تركيبته وطبيعته اللّغويّة الاختزالية أن يفتح أفق التخييلي للنّص، ومن ثم فهمه وقراءته باعتباره علامة تعترض مخيّلة القارئ، ثم تدعو إلى إعادة الإنتاج.

ويلاحظ قارئ النص كذلك أن العنوان يرتبط بالمتن الحكائي ارتباط السبب بالنتيجة، إنه يمثل فعلا مفتاح النص إنه البداية الكتابية "التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراءة"[1].

---

[1] المرجع نفسه، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص170.

[3] المرجع نفسه، ص171.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن- باب العين:عن الشيء عننا وعنوانا: ظهر أمامك ويعن عنوانا : اعترض وعرض.

والنهاية المتوقعة التي يرمي إلى تحقيقها النص، إن كلمة طائر إضافة إلى اللون الأزرق يوحيان بحدوث التغير والتحول في مجريات الحكاية. وهكذا تتخذ الحكاية من موضوع التغيير مشروعا وبرنامجا سرديا لها. كما يدخل العنوان والنص في علاقة تكاملية وترابطية، الأول يعلن، والثاني يفسر ويفصل ملفوظا مبرمجا، وعلى هذا الأساس يعتبر عنوان النص " الطائر الأزرق " النواة الدلالية الأصلية التي تتفجر منها الدلالات الفرعية الأخرى. وعلى هذا الأساس فضّلت أن أشير إلى العنوان ولو بالنزر اليسير قبل أن أمضي في التحليل.

3.1- علاقة العنوان بالمتن الحكائي: يعد العنوان جزءا لا يتجزّأ من النص، و"الطائر الأزرق" خطاب أدبي صغير "Mini.Récit"، و يمكن تحليله على مستويين[2]:

1- المستوى الأول: العنوان يتكون من مجموعة علامات ركبت وفق نسق معين لتعطي معنى محددا بموجبه يتمكن هذا الأخير من أداء دوره المنوط به على أكمل وجه. فرغم عدد كلماته القليلة مقارنة مع النص الحكائي، إلا أنه ينتشر على مساحة هائلة، وكأنه نص صغير انبثق من آخر أكبر منه ويكمله في ذات الوقت، ويدور في فلكه ومداره، ويطل عليه من الداخل عبر بؤر دلالية باطنية[3].

2- المستوى الثاني: يتحرّك هذا العنوان في إتجاه موازٍ لإتّجاه النص الكبير:

العنوان ← نص صغير ← حيّز مكاني صغير.

النص ← نص كبير ← حيّز مكاني كبير.

ولتحديد الدلالات التي يحتويها نص العنوان، سنعمد إلى محاورة وحداته حتّى يتسنى لنا معرفة ما إذا كان العنوان قد حدد المتن تحديدا دقيقا، وسنبدأ من تحديد الدلالات اللّغوية للكلمات الواردة فيه:

---

[1] رشيد بن مالك – السيميائية بين النظرية والتطبيق، مخطوط رسالة دكتوراه – جامعة تلمسان 94 /95، ص 162 .

[2] بشير عبد العالي:"التناص في الشعر العربي" أطروحة لنيل دكتوراه دولة في الأدب الحديث تحت إشراف أ.د.زبير دراقي،2000-2001،ص211.

[3] نعيمة فرطاس "سيميائية العنونة عند الطاهر وطار" رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أنموذجا،ص4.

أ– الطائر: طير : الطيران : حركة ذي الجناح في الهواء بجناحه، طار الطائر يطير طيرا وطيرانا وطيرورة عن اللّحياني، وكراع، وابن قتيبة، وأطاره وطيره وطار به، يُعدى بالهمزة وبالتضعيف وبحرف الجر. الصحاح: وأطاره غيره وطيره وطايره بمعنى. والطير : معروف اسم لجماعة ما يطير، مؤنث، والواحد طائر والأنثى طائرة، وهي قليلة. وفلان ساكن الطائر أي وقور لا حركة له من وقاره، حتى كأنه لو وقع عليه لسكن ذلك الطائر، وذلك أن الإنسان لو وقع عليه طائر فتحرك أدنى حركة لفر ذلك الطائر ولم يسكن، ومنه قول بعض أصحاب النبي – صلى الله عليه وسلم : – إنا كنا مع النبي – صلى الله عليه وسلم – وكأن الطير فوق رؤوسنا أي كأن الطير وقعت فوق رؤوسنا فنحن نسكن ولا نتحرك خشية من نَفَارِ ذلك الطير. والطير : الاسم من التطير، ومنه قولهم : لا طير إلا طير الله، كما يقال : لا أمر إلا أمر الله. ومنه قولهم: ازجر أحناء طيرك أي جوانب خفتك وطيشك. والطائر: ما تيمنت به أو تشاءمت، والحظ من الخير والشر وبه فسر قوله تعالى في التنزيل العزيز: «وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنْشُورًا» سورة الإسراء،آ13. وأصله في ذي الجناح وقالوا للشيء يتطير به من الإنسان وغيره. طائر الله لا طائرك فرفعوه على إرادة: هذا طائر الله، وفيه معنى الدعاء، وإن شئت نصبت أيضا، وقال ابن الأنباري: معناه فعل الله وحكمه لا فعلك وما تتخوفه[1].

ب– الأزرق:اللون الأزرق فهو لون السماء، وهو منعش شفاف، ويزداد شفافية عندما يحاط به مساحه سوداء يعطي الشعور بالعمق، واللون الأزرق عادة يمثل التقوى والتدين والصلاة والشحوب والتأمل، والأزرق يعكس الثقة والبراءة، وهو لون مناسب للهدوء وبرود الليل، وإن اجتمع مع الأخضر يمثل أقصى درجات البرودة.

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر،ج9 /2003.

ومحبي هذا اللون يعرفون الصداقة الحقيقية ويقدرونها، كما أنهم يحترمون العلاقات الإنسانية، وهم محل ثقة وأمانه بين الناس، يميل محبي هذا اللون للهدوء والسكينة، وربما هم أناس يعرفون معنى الاكتئاب الذي غالبا ما يصيبهم، ولهم شعبيه واسعة ومحببين بين الناس[1].

نحاول الآن استخراج الملفوظات السردية الموجودة في النص الدّالة على:

ج- الطائر/الأزرق:

- الطائر الآخر في لون السماء أزرق العينين.
- وصار الطائر السماوي أميرا أشدّ فتنة وأروع حسنا من صاحبه، تنبعث من عينيه الزرقاوين الجميلتين نظرات ساحرة.
- هبط طائر سماوي له عينان زرقاوان ساحرتان.
- أمير فتان تشعّ عيناه الزرقاوان سحرا لا يقاوم.
- نامت الأميرة سعيدة فرحانة، تحلم بالطائر السماوي صاحب العينين الزرقاوين الجميلتين.
-كان الأمير صاحب العينين الزرقاوين أجمل ألف مرّة مما قالت العجوز، ساحرا فتانا يشع وجوده الصبوح كما تشرق الشمس في الصباح.
- وأبدى لها الأمير صاحب العينين الجميلتين الزرقاوين ألوانا من الشكر والعرفان بالجميل.

إنّ المتتبع لنص الحكاية يجد أنّ لفظة «الطائر الأزرق »[2]، ظلت حاضرة في ثنايا نسيج النص، ما يدل على أن العنوان قد أخذ بتلابيب النص.

---

[1] الدلالات النفسية للون الأزرق، ص4 مقال من موقع البحث:www.google.fr.

[2] يسري شاكر،أجمل حكايات الفلكلور المغربي،مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء.2006،ص161.

وممّا سبق ذكره، نستشف أنّ دلالة اللون الأزرق قد تحدّدت عناصرها في معاني الصفاء والهدوء والحب والسحر الذي أوقع بالأميرة عائشة وجعلها هائمة تبحث عنه حتى وهي تعلم أنه طائر صامت لا حول له ولا قوّة فهي لم تكن تعرف قصّته.

وهكذا كانت المعاني، السّحر/ الفتنة/ الجمال/ الحب/ الصّفاء....هي الدلالات التي أفضى بها عنوان النص من خلال بنيته العميقة، فهو قد حدّد بالفعل طبيعة المشكلة والتقط مكونات المتن اللغوية والدلالية من النسيج اللغوي للنص الكبير. فالعنوان " الطائر الأزرق " يتألف من كلمتين موجزتين، يكوّنان اللّبنة في المتن، وقد أضافتا على النص مسحة جمالية وشاعرية.

1- المسار التوليدي للنص:

وأما المتن فسنعمد في تحليله وفق المسار التوليدي للسيميائيات السردية، بدءا بالبنية الخطابية التي تعد، كما يراها غريماس وأتباعه من المدرسة الفرنسية، بنية متجلية متمظهرة، وهي بذلك البنية الأخيرة في سلمية المسار التوليدي عينه. ثم ننتقل إلى تحليل الحكاية استنادا إلى البنية البينية بين المحايثة والتجلي، يتعلق الأمر بالبنية العاملية، وهي أساسا تحليل للحالات والتحولات في المسار السردي عموما؛ وأخيرا البنية الموغلة في التجريد المرتبطة ابتداء بالمربع السيميائي الذي يعد بنية منطقية أولية للدلالة.

1.1- البنية الخطابية: تقوم البنية الخطابية على مكونين اثنين: المكون التركيبي والمكون الدلالي (الخطاب وما يتركب منه فالطائر الأزرق تركيب خطابي، يحمل في طياته دلالات كثيرة)، إذ تعد هذه البنية بالأساس، تجل للبنية السيميائية السردية وتحويلها إلى بنية خطابية بوساطة عملية التخطيب، إن الخطاب نتيجة تحويل للأشكال المجردة. وتستند عملية التخطيب، في الانتقال من المجرد إلى المحسوس إلى ثلاثة مستويات: مستوى صوغ الممثلين ومستوى التفضيء ومستوى التزمين[1].

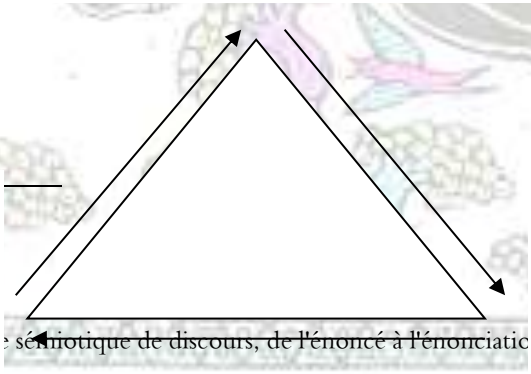
[1] GREIMAS (AJ) Du Sens II, Ed Seuil, Paris 1983 P:142.

1.2– بنية الممثلين: إذا كان العامل يتميز ببنيته التركيبية، فإن الممثل يتميز ببنيته الدلالية بالأساس، بوصفه وحدة معجمية منتمية إلى الخطاب، وهو قادر أن يقوم بدور أو مجموعة أدوار من خلال موقعه. إن الممثل على المستوى الخطابي هو بؤرة التحليل، لأن في برنامجه الخطابي (الذي يزين البرنامج السردي)[1]، هو الذي يؤثر في انتقاء الأفضية (النهر، القصر، الغابة، القصر، الغابة، الكوخ) والأزمنة (كان الوقت عصرا، غابت الشمس، حلّ اللّيل، في الصباح، قبل الظهر بساعة). وعموما يقوم الممثلون، وهم هنا : (العجوز، الأميرة عائشة، الطائر الأزرق، الطائر الأحمر... وغيرهم) بدورين هامين على المستوى الخطابي :

- دور ثيماتي (Thématique)

- دور تصويري (Figuratif)

وللتمييز يرى جوزيف كورتيس ، (J. Courtés)[2]أن البعد التصويري يعود إلى الحواس، أي إلى كل ما يدرك مباشرة من خلال المدركات الخمس، وهو بذلك قابل للمعاينة في العالم الخارجي ويتحدد البعد الثيمي بوصفه كونا مجردا أي : بصفته مضمونا لا رابط بينه والعالم الخارجي، وبعبارة أخرى لا وجود للشيء إلا من خلال النسخ المتولدة عنه. وينظر إلى البعد الثيمي بوصفه وجودا معايشا لقيم تولد ثيمات، لتتحول هذه الثيمات إلى سلوك، أي إلى معطى تصويري. وعلى سبيل التمثيل من حكايتنا"، كانت امرأة عجوز تجلس على شاطئ النهر.....فذهلت العجوز لما رأت واستبد بها العجب، و المرأة العجوز / تبعت الحمارة لتعرف السبب:سلوك



[1] المرجع : sémiotique de discours, de l'énoncé à l'énonciatic P . 163 .

[3] أجمل حكايات الفلكلور المغربي، ص161.

1.3– الدور التصويري: يقوم الدور التصويري على سلمية محددة في التحليل :

مسار سيمي ← صور ← مسارات تصويرية ← تشاكلات خطابية.

أ– الصورة (Figure): تعد الصورة وحدة قارة تعرف من قبل نواتها الدائمة، والتي من خلالها تحقق الإمكانات بطرق مختلفة بصدد السياقات عبر مسارات سيمية (Parcours sémique). والصورة هي المعنى الذي يقدمه المدخل المعجمي[1].

نجد بين أيدينا في النص الصور الآتية : النهر، الغابة، الكوخ، الطائر الأزرق، الطائر الأحمر... ويمكن النظر إلى الصورة من خلال:

1– الذخيرة: وهي متعلقة بحدود الإمكان، أي بمختلف الدلالات الممكنة لأي صورة قبل استعمالها.

الطائر الأزرق

حيوان انسان مسحور على هيئة طير

2– الاستعمال: ويتعلق بتحقق هذه العوالم أو بجزء منها. عند تداخل هذه الكلمات، وارتباطها بعلاقات داخل تتابع الجمل، أمكننا دمجها في حقول :

2.1– الحقل المعجمي: هو المجموع المكون من خلال الكلمات (اللكسيمات)، تصنفها لغة معينة من أجل تعيين التمظهرات المختلفة لفكرة أو موضوع أو تقنية ما: يمكن للحقل أن يتطابق مع اختبار التمظهر المحتمل للصور؛ إن الحقل المهيمن هنا هو الانتقال. ومن الألفاظ الدالة عليه نذكر: دخلت، دخل، صبرت، لم تستطع صبرا، عادت، العودة، تعيد...

---

[1] . GROUPE, D' ENTREVENES, Analyse sémiotique des textes, Ed Toubkal 1987, P: 91

2.2– الحقل الدلالي: وهو مجموع استعمال كلمة في نص معطى، يقدم لهذه الكلمة حمولة دلالية: يمكن للحقل الدلالي أن يتعلق باختبار المسارات السيمية لصورة أو لتمظهر محقق لصورة، مثل الرحيل الذي قد يفيد في حدود الإمكان: السّفر إلى مكان آخر أو الموت، وغير ذلك؛ هذا الكون القيمي الرومنسي الذي نتحرك فيه هنا، أعطاها شحنة دلالية مخصوصة ترتبط بالخوف من الفراق.

نلاحظ إذا أن اختبار الصور في ذاتها ولذاتها يظل قاصرا في التحليل السيميائي، لأن أي نص لا يتضمن صورا منعزلة، بل يشمل تعالقا بينها يسمح بالانتقال من المعجم إلى التركيب، أي من الصور بوصفها وحدات معجمية إلى المسارات التصويرية باعتبارها علاقات تركيبية جامعة بين هذه الصور ومن تم الانتقال من البسيط إلى المركب من خلال البعد التحليلي للمستوى التصويري.

ب– المسار التصويري: (**Parcours figuratif**): إن ترابط هذه الصور فيما بينها بشكل منسجم، وديناميتها بصفة متشاكلة، يولد مسارات تصويرية متمظهرة في إحداها كما يلي :

أفارقك اليوم ←— أعود غدا ←— أظل إنسانا ←— أطلب العفو ←— لن أفارقك حتى الموت.

إننا هنا أمام برنامج منتظم ومنسجم مما يخول لنا القول إن المسارات التصويرية تلبس وتزين البرامج السردية على المستوى السطحي، وتبين كيف تتجلى البرامج السردية على مستوى الخطاب[1]. وقد رأينا سالفا أن هذه المسارات السيمية تولّد الصور، والصور في تعالقها المتشاكل تولد مسارات تصويرية. تُوجِد عناصر ربط واضحة داخل النص بين هذه المسارات:

– غدا أعود وسأخلع ريش الطائر وأحرقه.

– سأظل انسانا.

– أذهب إلى ملكة الجان لطلب العفو.

[1] GROUPE, D' ENTREVENES, Analyse sémiotique des textes, Op. Cit. P:94.

– سأعود إليك ولن أفارقك.

ج– التشكلات الخطابية (Configurations discursives): نجد بين هذه المسارات الواردة في الحكاية نقط التقاء مشتركة، يمكن أن نجمعها في تشكلات خطابية، حيث تظهر التشكلات الخطابية بوصفها مجموع دلالات محتملة قابلة لأن تكون محققة عبر مسارات تصويرية وهي هنا "السحر الذي أوقعته عليه ملكة الجان". نجمل إذن ما قلناه عن البعد التصويري في:

مستوى لكسيمي (أفارق) مستوى خطابي(أرحل عنك)

صور لكسيمية واردة من قبل تشكلات خطابية واردة من جهة الإمكان(أغادر للأبد، قاموس جملي (لا بد أن قبل قاموس الخطاب (أغادر أظل على هيئة طائر).

أفارقك). بعيدا ولن أرجع).

مسارات سيمية محققة في جمل مسارات تصورية محققة في جهة التحقق(أعود بعد أن أظل

(لا بدّ أن أفارقك). الخطاب (أفارقك اليوم، وأعود انسانا).

غدا).

ويمكن من خلال الجدول تقسيم البعد التصويري إلى مستويين اثنين: مستوى لكسيمي يقوم على الوحدات المعجمية التي تتكفل بها الحقول الدلالية والحقول المعجمية، نميز فيها بين جهة للإمكان، أي ما يمكن أن يتحقق، وجهة للتحقق، أي ما ندركه متحققا فعلا عبر المسارات السيمية والصور والمسارات التصويرية؛ ثم مستوى خطابي يتعلق بجماع المسارات التصويرية الناظمة للتشكلات الخطابية، من خلال الإمكان أولا، ثم من خلال التحقق ثانيا[1].

1.4– الدور الثيماتي: يقوم بتحليل جميع ما هو محقق نصيا من خلال المسارات التصويرية، إلى أنواع من الأدوار الخطابية يمكن تسميتها بالأدوار الثيماتية، فإذا كنا نرى أن الأدوار العاملية التي يقوم

[1] المرجع السابق، ص 94.

بها عامل في المستوى السردي السطحي، تختزل إلى دور عاملي محدد، فإن المسارات التصويرية التي يتفاعل معها الممثل يمكن أن تختزل وتستثمر دلاليا في أدوار ثيماتية[1].

وفي النص الحكائي المنوط بالدراسة توجد عدة ثيمات، منها"الحب، عدم القدرة على الإفصاح، العذاب" و"التنقل للبحث عن الحبيب"، المرتبطة بثيمات "الأميرة عائشة"، و"الطائر الأزرق"، و"ملكة الجان". نلاحظ أنه إلى حد الآن نتحدث عن مسارات غير محددة بِتُخُوم، مما يفرض علينا إجرائيا الحديث عن التفضية والتزمين المرتبطين إلى جانب الممثل بالتركيب الخطابي. نتحدث عنهما عبر إجراءات:

- **الاندماج واللاندماج** (Débrayage/Embrayage) :

- **التفضية والتزمين** (Spatialisation et temporalisation) :

يمكن النظر إلى اللااندماج بوصفه عملية تسند انطلاقا من انحلال محفل التلفظ، الذي يحدد في "الأنا والهنا والآن"[2]. والاندماج هو العملية التي تعود بنا إلى محفل التلفظ. ومنه نتحدث عن لااندماج الممثلين ويمكن أن نلاحظه عبر إشارات دالة على ذلك كما في: "طلبت منه"، و"قالت لك"؛ أما الاندماج فتدل عليه الإشارات الآتية: "نظرت"، و"قائلا، وقال"، "ورجعت"... وهو المهيمن في النص. كما أننا هنا أيضا أمام الاندماج المتجانس المقولي، أي أن الأمر يتعلق بالمقولة نفسها (الطائر الأزرق) وغير المتجانس المقولي (الطائر الأحمر)[3]، فهو و وإن كان يعاني نفس الحالة

[1] GREI ue dictionnaire raiso

[2] GRE ique dictionnaire r ge, Op. Cit. P : 71.

[3] GREIMAS (AJ), COUTES (J), Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed Hachette, Paris T2 1986 PP : 73-74

(أمير مسحور) إلا أنه لم يندمج مقوليا[1]، و إنما إكتفى السارد بجعله مساند لأخيه الطائر الأزرق، دون اندماج مقولي، ويمكن أن نعبر عنه بالبرنامج السردي التالي:

أ- اللاندماج (الفضائي- الزماني): يبعد هذا اللاندماج الفضاء والزمان خارج محفل التلفظ، ونعبر عنه بـ "هنا، لا هنا"، حيث يتوارى ويحل محله الزمان-الفضاء الآخر. ومفاد ذلك أن الذات المتلفظة، وهي "الأميرة عائشة، الطائر الأزرق،العجوز"، تتحين داخل فضاء وزمان مخصوصين وتتحدث عن وقائع خارج محفل التلفظ، ومن ذلك الأميرة عائشة التي حكت عن عذاباتها وهي على شرفة قصرها والطائر الأزرق على الربوة، والطائر الأزرق الذي تحدث عن عجزه على الإفصاح عن حبه بفعل السحر، فقد كان طائرا لا يتكلّم، وعن العجوز التي حكت للأميرة التي استضافتها في كوخها، عن ما رأته من أمور غريبة عند النهر.وداخل الفضاءات والأزمنة المنتشرة داخل الحكاية نتحدث عن المحلاتية والتضمين[2]، كما هو الحال في إدخال فضاءات جزئية في أخرى كلية:

- فضاء النهر ⟵ المرأة العجوز.
- فضاء القصر ⟵ الأمير عاشة / الطائر الأزرق.
- زمن ثلاث سنوات ⟵ زمن وقوع الأميرة و الأمير في الحب ⟵ زمن العذاب / الصبر.

---

[1] GREIMAS (AJ), COUTES (J), Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Ed Hachette, Paris T2 1986 PP : 73-74

[2] -GREIMAS(AJ), COUTES (J), Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Op. Cit. P : 71.

ج– توزيع الفضاءات و الأزمنة: إن المسار الذي يعتري تسلسل الأحداث التي يقوم بها الممثل والتي تحدد دينامية الخطاب عبر مسارات، توازيه سلمية في تحديد الفضاءات والأزمنة، حيث يبتدئ بالزمان–الفضاء المنبع، الذي يعد نقطة انطلاق البحث عن موضوع القيمة، وهو هنا الربوة أمام شرفة قصر الأميرة حيث كان يجيء كل يوم مع أخيه الطائر الأحمر، ومن نفس الفضاء انطلقت الأميرة للبحث عن حبيبها الطائر الأزرق، ثم الزمان–الفضاء الهدف أي: الزمان – الفضاء، الذي يحصل فيه البطل على موضوع القيمة، أو لا يحصل عليها، وهو هنا في الحكاية "القصر ذو الحديقة الغناء" التي إلتقى فيها "الطائر الأزرق" بـ "الأميرة" ، فحصل على موضوع القيمة (الإتصال) وبها كانت نهاية.

غير أن الانتقال من الأول إلى الثاني لا يتم إلا عبر فضاء–زمان وسيط، وهو فضاء–زمان الفعل الإنجازي (من وراء الربوة حيث قصر الأميرة عائشة–الوجهة التي يأتي منها الطائر الأزرق وأخوه، ومن كوخ العجوز، إلى شاطئ النهر– زمن البحث عن الطائر الأزرق). و أما الزمن المعاكس فهو ذاك المتمثل في مدة ثلاث سنوات (زمن الإنفصال).

3– البنيات السيميائية السردية:

3.1– المكون السردي السطحي: إن الانتقال من البنية المتجلية خطابيا إلى مابين المحايثة والتجلي يتطلب إجراء يحدد هذا التمفصل بين الخطابي والسردي؛ وهذا الإجراء يمر عبر الدورين المختلفين اللذين يلعبهما الممثل، وهما: الدور العاملي بوصفه عاملا على المستوى السردي السطحي، والدور الثيماتي في علاقته بالبنية الخطابية، في الأولى ينظر إليه بوصفه عاملا، وفي الثانية ينظر إليه باعتباره ممثلا؛ إن موقعه إذا بين بين[1].

يقدم النص على مستوى البنية العاملية، بوصفه سلسلة من الحالات والتحولات، جعلت غريماس يقر أن السردية توجد في كل الأنساق الدالة؛ تتعلق الحالات بالكينونة وتعود التحولات إلى الفعل والظهور.

يفرض هذا الاختلاف وجود ملفوظين مختلفين: ملفوظ حالة يتعلق بالعلاقة بين الذات والموضوع ونرمز له ب (ذ–م) وملفوظ الفعل، يرتبط بالتحول في هذه العلاقة إما اتصالا أو انفصالا، يلزم من ذلك ملفوظين للحالة[2]:

– ملفوظ حالة اتصال: يكون العامل الذات متصلا بالعامل الموضوع، نرمز للاتصال بالرمز n حيث ع ذ n ع م.

– الأميرة عائشة ⟷ الطائر الأزرق

↓

إتصـــال:ابطال السحر

[1] Greimas, avec la collaboration de F. Rastier : le jeu des contraintes sémiotique in du sens,p 135-136.

[2] Greimas, avec la collaboration de F. Rastier : le jeu des contraintes sémiotique in du sens.p136-135 .

– **ملفوظ حالة انفصال:** يكون العامل الذات منفصلا عن العامل الموضوع، نرمز للانفصال بالرمز u حيث ع ذ u ع م.

أما **ملفوظ الفعل أو التحول:** فيرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى، حيث نجد شكلين من التحول:

– **تحول الاتصال:** يتم الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال.

الطائر الأزرق ← أحرق ريش الطائر وظل انسانا.

– **تحول الانفصال:** يتم الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال، نمثل له بـ:

الطائر الأزرق ← رفضت ملكة الجان العفو عنه (ظل على هيئة طائر).

ويسمي غريماس تتابع الحالات والتحولات برنامجا سرديا، يرتبط بالعلاقة (ع ذ–ع م)، وتحولاتها الاتصالية أو الانفصالية، وهذا التحول، أي القيام بالبرنامج السردي، يتطلب فاعلا إجرائيا مؤنسنا ومادام هناك حالة وتحول، فالفاعل الإجرائي إما أن يكون[1]:

فاعل الحالة: يكون في علاقة اتصال أو انفصال بموضوع القيمة، فالعلاقة (ع ذ–ع م) تحدد ملفوظ الحالة، أو فاعل الحالة.

الطائر الأزرق ← الزواج من الأمير عائشة.

الطائر الأزرق ← الفراق.

[1]-Algirdas julien Griemas et Joseph courtes : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language ,hachette livre ,paris ,France ,1993 ,p03.

فاعل الفعل: التحول في العلاقة إما بالاتصال أو بالانفصال، نرمز لفاعل الفعل بالترسيمة العامة الآتية:

إن هذا التحول يتطلب انجازا، كما أن تحقيق التحول من قبل الفاعل الإجرائي يفترض أن يكون هذا الأخير محفزا من قبل عامل آخر مرسل يقنعه فيقتنع بالإنجاز، نسمي هذه العملية تحفيزا .ولابد بعد ذلك للعامل الذات/ الفاعل الإجرائي أن يملك الشروط الضرورية لإنجاز الفعل، وفق قيم جيهية أجملها غريماس في أربع: وجوب الفعل والقدرة على الفعل ومعرفة الفعل وإرادة الفعل ، نسمي هذه الشروط والقيم الجيهية القدرة .و نستطيع أن نعبّر عنها بالبرنامج التالي:

لقاء الطائر الأزرق ← الخروج للبحث عنه ← إخبار العجور بما رأت

↓

الذهاب إلى قصر الأمير (الطائر الأزرق)

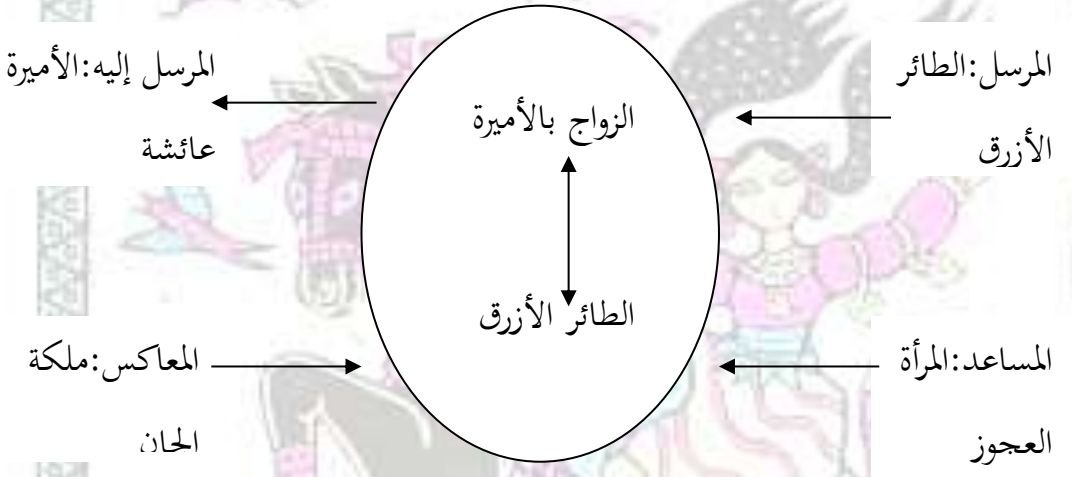
3.2– النموذج العاملي باعتباره نسقا: ويمكن النظر إلى هذا النموذج باعتباره أزواجا[1]:

1– المرسل/المرسل إليه (محور الإبلاغ): دور المرسل (المرأة العجوز) هو إقناع العامل الذات أما المرسل إليه (الأميرة عائشة) فهو يشكل العامل المستفيد من الموضوع (اللقاء)، ولهذا فإن محفله يكون في النهاية.

[1] COUTES (J), Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Ed Hachette, Paris 1976 PP : 164-168.

2- الذات/الموضوع (محور الرغبة): يشكل هذا الزوج قطب الرحى في النموذج العاملي، إنه يشكل محور الرغبة، أي أن الذات (الطائر الأزرق) يرغب في موضوع القيمة (الزواج من الأميرة عائشة)، ويكون هذا بعد إقناع العامل الذات من قبل العامل المعارض.

3- المساعد/المعيق (يشكل مقولة الصراع): نجد أن لهذه الحكاية خصوصية مرتبطة بنوعيتها فإذا كان المعيق المحتمل (ملكة الجان)، فإن الذهاب إليها لتمنحهما الإذن وتعطيهما العفو، هي المساعد المرتبطة بكون قيمي مخصوص، وهذا يعني أنه لن يعترض طريقه أي شيء، لذلك فالمعيق سيبقى في حدود الإمكان لا التحقق.



3.3- النموذج العاملي بوصفه إجراء: إن النموذج العاملي باعتباره نسقا بنية ساكنة ولا يمكن تحريكها إلا عبر الانطلاق من النسق إلى الإجراء عبر ترسيمة سردية من أربعة مواقع[1].

1- **التحفيز (فعل الفعل)**: حيث قام المرسل (الطائر الأزرق) بإقناع العامل الذات(الأميرة عائشة) بالحصول على موضوع القيمة (اللقاء)، لكننا نُلْفِي في هذه الحكاية أن هذا الإقناع في حدود الإمكان لا التحقق، فبمجرد الوقوع في الحب يعني التنفيذ من دون اقتناع من قبل العامل الذات.

[1] COUTES (J), Introduction à la sémiotique narrative et discursive, op.cit: P : 120.

2- **القدرة (كينونة الفعل)**: إن الإقناع والاقتناع ليسا كافيين لتحقيق الرغبة، بل لابد من تحقق القدرة التي تعني الشروط الضرورية لتحقيق الإنجاز، وتتلخص في:

- إرادة الفعل: العامل الذات فاقدة الإرادة لأن الحب يلزم.

- القدرة على الفعل: العامل الذات قادر على ذلك لأنه عانى من عذابات الحب و بلغ به الشوق.

- معرفة الفعل: العامل الذات إلتقت بمن سهل لها المهمة، وحدوده القيمية تجعلها عارفة .

- وجوب الفعل: التنفيذ.

هذه الشروط تتطلب برنامجا استعماليا يتوخى الحصول على الموضوع الجيهي المشتمل للقيم الجيهية إنه يرتبط بالبعد الذريعي، مادام هو أُسُّ البرنامج الأساس.

3- **الإنجاز (فعل الكينونة)**: ويشكل المرحلة الثالثة في الترسيمة السردية؛ والإنجاز هو كل عملية تحقق تحولا لحالة "كانت الاميرة واقفة في الشرفة تنتظر..أخبرتها أنها سترحل"[1]، وهذه العملية تقتضي عاملا هو الفاعل الإجرائي(الأميرة عائشة)،إننا ننتقل مما هو محين إلى ما هو محقق[2]،والتحقيق يتطلب برنامجا أساسا هدفه الحصول على موضوع القيمة (اللقاء)، غير أن تحقيق الرغبة لا يكون مفروشا بالورود، بل إنه خاضع للبنية الجدلية التي تحكم النموذج العاملي، إذ نجد برنامجا مضادا يقوم به فاعل إجرائي مضاد (ملكة الجان).

4 -**الجزاء (كينونات الكينونة)**: إنه الحكم على الإنجاز (ايجاد الطائر الأزرق)، فإذا كان المرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردي أو فشله، فإنه هنا في هذه الحكاية مغيب، مادامت معرفة نجاح البرنامج السردي أمرا مفروغا منها، لأن الفاعل الإجرائي حين كان يهم بالخروج للبحث،تزوّد بالمعرفة التي أطلعته عليها المرأة العجوز؛ فكان الجزاء والتحفيز سيان.

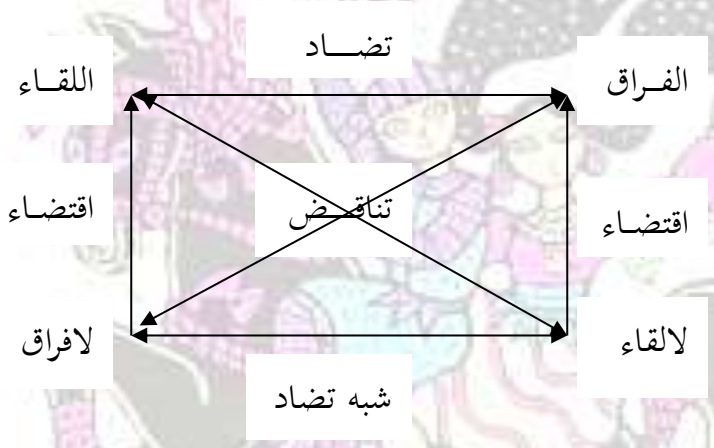
---

[1] أجمل حكايات الفلكلور المغربي، ص165-166.

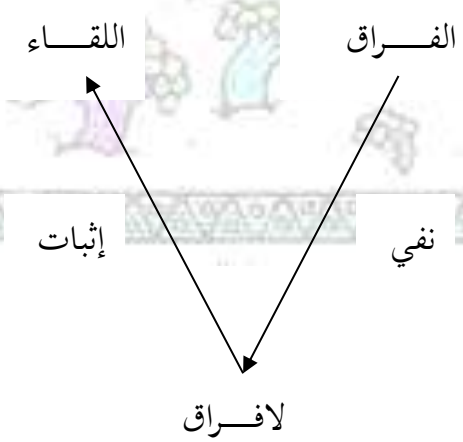
[2] COUTES (J) : Introduction à la sémiotique narrative et discursive, op.cit: P : 120.

3.4– المكون العميق : إن الانتقال من العمليات إلى التركيب السردي السطحي يتم عبر الفعل التركيبي، وهو يدمج مفهوم الفعل المؤنسن، مادام الفعل يتم من خلال انتقال من عمليات عميقة ذات حمولة دلالية بالأساس إلى فعل يفترض وجود فاعل من سماته (+ إنساني)، كما أن إدخال الفعل التركيبي يفرض مفهوما آخر، هو الملفوظ السردي الذي أشرنا إليه سالفا.

ويفترض أن يفهم ما قلناه أعلاه بطريقة ارتدادية، حيث تنسجم القراءة والبعد الإجرائي الذي حددناه، إذ منه سنتحدث عن البنية الأولية للدلالة، حيث يشكل الخيط الناظم للحكاية, وهي بنية اختلافية تضادية، يمكن أن نجسدها بصريا عبر المربع السيميائي، الذي يمثل الوحدات الدلالية من أجل توليد كون دلالي قابل للتجلي، ويمكن صورنته كالآتي:



والبنية الدلالية عبارة عن علاقات، فانطلاقا من تحريك المربع السيميائي ننتقل من العلاقات الدلالية إلى العمليات التركيبية، التي من خصائصها أنها موجهة، فلا يمكن الانتقال من الانقطاع إلى الوصول إلا عبر اللانقطاع من خلال الصورنة الآتية[1]:



[1] المرجع السابق، ص121.

نلاحظ من خلال الصورنة السابقة أن هناك تضادا بين السيمتين: الفراق واللقاء ضمن المحور الدلالي:الإحساس والشعور. ومن ثم، يمكن الحديث عن المحور الدلالي وكذلك عن علاقة التراتبية وهي تلك العلاقة الارتباطية بين السيمات الدلالية. وبالتالي، فالمربع السيميائي قائم على مجموعة من العلاقات المنطقية، منها: التضاد، وشبه التضاد، والتضمن، والتناقض. فالعلاقات القائمة على مستوى التضاد تشكل ما يسمى بمحور المركب، بينما علاقة شبه التضاد تشكل ما يسمى بالمحور المحايد، في حين تسمى العلاقة بين المتناقضات بالخطاطة أو الترسيمة، ونسمي الموجه تلك العلاقة القائمة على شبه التضمن، كما تسمى العلاقات الدلالية القائمة بين دلالات التضمن أيضا بعلاقة الموافقة[1].

إستنتاجا ممّا سبق لاحظت أن أغلب البرامج السردية التي قامت بها الذات الفاعلة (الأميرة عائشة) كان موضوع قيمتها متعلقا بالطائر الأزرق:أين هو، من أين أتى، كيف يمكن أن تلتقي به...أما البرامج والحركات التي قام بها الطائر الأزرق لحياته الخاصة، فهي قليلة جدا مما يدل على أن الحكاية تريد أن تؤكد على أهمية بعض الأفكار الراسخة في أذهان الطبقة الشعبية (السحر)، والذي يمثل بؤرة السرد في هذه الحكاية.

وتجدر الإشارة كذلك، إلى الصورة التى صاحبت النص الحكائي، وهي صورة للعجوز والأواني المتطايرة من على ظهر الحمارة على شاطئ النهر، والتي ربما تظهر أن بؤرة السرد في هذه الحكاية هي السحر. كما أن إدراج اللونين الأحمر والأزرق للطائرين، يشير إلى بعض الدلالات، إن اللون الأحمر

---

[1] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛ ص:92.

يحمل الدلالات التالية:ضوء، متحرك، ناطق، مركزي..، بينما اللون الأزرق وهو اللون المهيمن في الحكاية، ويشير إلى:البرود، السكون، العمق..، إن الحكاية ترتكز على اللون الأزرق وتحمل إلى حدٍّ ما اللون الأحمر، الشيء الذي يجعله علامة مصاحبة، ارتكز عليها النص فهو يعالج موضوع رومنسي وهو الحب ما يجعل اللون الأزرق أكثر ملائمة لأنّه لون الإنسانية والرّقّة، والعذوبة.

الخاتمة

بعد هذه الجولة في أدب الحكاية الشعبية المغربية، نصل إلى حوصلة النتائج والملاحظات المتوصّل إليها وهي على النحو التالي:

- لقد تناولت الحكاية الشعبية (في أغلبها)، قضايا الناس بوسائل شعبية، وبلغة احتفالية تراثية متميزة ومتعددة، وكان لها دور هام إذ قامت في القديم مقام التلفاز والوسائل الإعلامية في عصرنا الحالي، كما أن تنوعها ساعد في إنماء الرصيد اللغوي لدى الأطفال.
- الحكاية الشعبية تتنوع بحسب مواضيعها وشخصياتها، إلى ثلاثة أصناف، وأشير إلى أن الكتاب الذي أخذت منه القصص المنوطة بالدراسة، يحتوي قصصا لا تخرج عن هذه الأصناف:

1. الحكاية العجيبة: وهي نوع من الحكايات التي تؤسس عالما سحريا وعجائبيا، حيث تصور المدركات غير الحسية، والأمور الخارقة للعادة، فتحكي عن المردة والعفاريت والسحرة.

2- الحكاية الحيوانية: وهي من أشهر الحكايات التي احتفظت بمقدرتها على الخلود عبر مئات السنين، تحكي وتشرح، تسلي وتعلم، مازجة كل ذلك مزجا عجيبا وبديعا يثير النشاط والحيوية واللذة الفنية، فهذه الحكايات توضع في قالب لغز يحاول الحاكي بواسطتها أن يمزجها بقول مأثور أو حكمة. والحيوان الرئيسي الأشهر في تلك الحكايات الشعبية هو "**ابن آوى**"، ينافسه في البطولة الحكائية "**القنفذ**"، وإلى جانبهما شخوص حيوانية أخرى كالأسد الكلب، البغل، الحمار، الخنزير البري والطيور..والهدف من خلق هذا النوع من الحكايات

أو القوالب الفنية هو استخراج ما فيها من حكم وأمثال، ولكن تلك الحكم لا تخرج عن نطاق ثنائية الخير والشر.

3- الحكاية الهزلية: وهي من أشهر أنواع الحكايات التي لها تأثير في الثقافة الشعبية الشفوية وتستمد مواضيعها من التجارب الحياتية اليومية للإنسان، وتستعمل خاصة من طرف الرجال، لأن فيها التسلية، والمتعة، والفكاهة المحببة.

- استعنت أثناء الدراسة التطبيقية بالمقاربة السيميائية باعتبارها العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيًّا كان مصدرَها لغويًّا أو غيرَ ذلك.
- كما أنه من أهم مبادئ السيميائية التفكيك والتركيب والتحليل المحايث والبنيوي.
- العلامة هي محور هذا العلم، إذ استفاض في الحديث عنها العلماء، فعرفوها ووصفوا أنواعها وبينوا علاقاتها وصفوها بالاعتباطية وقلّبوا تقسيمها على وجوه عدة.
- تعدّ اللغة وآدابها أخصب مجالات التطبيق السيميائي، ذلك أن العلامة اللغوية هي أهم العلامات ويجري قياس العلامات غير اللغوية عليها.
- تعاملت السيميائية مع الشخصية والشخص، على ضوء رؤية نحوية ولسانية، مستبدلة هذين المفهومين القاصرين بمفاهيم أكثر تجريدا وعمقا وعلمية كالعامل والفاعل والممثل والمؤدي.
- يختلف السرد عموما في الأدب الشعبي عن الأدب الرسمي والأدب العام السطحي اليومي، إذ يُقَدَم بطريقة إغرائية ، ويستعمل التكرار والأسلوب التعجبي والأسلوب الهزلي وتفخيم الألفاظ .

- تشمل الحكاية الشعبية بوصفها بنية معقّدة على مجموع الأحداث الحقيقية أو المتخيلة المقدّمة بطريقة صريحة أو ضمنيّة عن طريق سارد أو أكثر، والموجّهة بطريقـــة صريحة أومتخفّيّة إلى مخاطب سرديّ أو أكثر، تعنى بتفحّص الجوانب المشتركة بين جميع النّصوص السّرديّة وبالبحث عن المحدّدات التي تجعل كلّ نصّ سرديّ يختلف عن آخر سواء من ناحية مكوّناته الحكائية كخطاب سرديّ أو من حيث عناصر الحكاية المتمثّلة في الأحداث الرّئيسة والأحداث التّوابع. والسرد المغربي واحد من بين هذه السرود التي أوضحت لي دراسته ما يلي:

➢ إنّ الحكاية الشعبية في المغرب، شكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ذات محتوى ولها بنية شكلية مميّزة، تربطها حتمية منطقية وفنية.

➢ إن القصص الشعبي في المغرب؛ شأنه شأن مثيله في كثير من شعوب العالم من الكثرة والتنوع إلى درجة يصعب معها حصره أو دراسته في شموليته. لهذا كان من اللازم أن تمر عملية التعاطي معه بمجموعة من المراحل الأولية الضرورية، ومنها جمعه وتصنيفه وتبويبه وأرشفته، قبل مقاربته بمختلف المناهج، ولغايات متعددة.وحتى نستطيع المحافظة على هذه الذاكرة، نحتاج إلى مضاعفة الجهود لجمع نصوص السرد الشفوي باعتباره يختزن التاريخ الاجتماعي للمغرب. قصد إنقاذ ذلك الكنز الثقافي المهدد بالنسيان والضياع.

➢ ولعل الأمر الجدير بالذكر، هو أن الانتشار السردي للحكاية الشعبية المغربية النابعة من الذات المغربية الخالصة، تعاني تقلّصا لا سيما القصص البطولية منها، ومردّ ذلك لظروف

الناس الذين تراجع إقبالهم على هذا النمط من السرد، وربما لحكم ضياع الرواية الشفهية التي حملها الأجداد معهم إلى مثواهم دون أن تجد من يختزنها ويدرك ألغازها المليئة بالحكمة والتجربة .

- تظهر الدراسة أيضا، أن الحكاية الشعبية المغربية تندرج ضمن النصوص المجهولة المؤلف شأنها في ذلك شأن جميع المرويات المنحدرة من أصل شفاهي، سواء في حضارتنا أو في حضارة غيرنا، والتي تعود صياغتها لجماعة من المؤلفين تعاقبوا على روايتها ونسخ أحداثها، وفي كل مرة تنضاف تفاصيل جديدة، مما يجعل الحكاية تتضخم وتتنامى حسب قدرات الخيال الجماعي الذي أنتجها.
- ولقد وقفت إثر انجازي لهذا البحث على نصوص كثيرة تتسم أغلبها بالثراء والعمق، مما تطلب مني مجهودا معتبرا لفك رموزها واستيعاب مضامينها ومقاصدها العلمية، إذ أن كل كلمة فيها تعني علامة جاهزة للكشف، وخطابا مهما يؤدّي إلى حدث .
- لقد وجدت صعوبة في تبني مصطلح الحكاية الشعبية المغربية، والذي أوقعني في التشويش إلى حد ما، ومرجع ذلك اضطراب توظيف المصطلحات لدى معظم الباحثين المغاربة، فهي عندهم: "الحكاية الشعبية" أو "القصص الشعبي" أو "الحكاية الخرافية" أو "الحكاية العجيبة" أو "الأسطورة" وكلها مصطلحات تدل على سرد بعينه.
- تنزع أغلب الحكايات المدروسة، إلى الإطناب في السرد والوصف وضرب الأمثال وكذا بث الحكم، إلا أن ما يميز أسلوبها هو التكرار تأكيدا لوظيفتها التربوية.

- معظم هذه الحكايات تعالج قضايا اجتماعية واقتصادية بأسلوب فكاهي تارة وبأسلوب جاد تارة أخرى، ومعظم شخصياتها، إما تاجر وإمّا فقيه وإما شخصية نافذة في شخص الملك أو الوزير أو الأمير أو الأميرة، وهذا ما يمثل طبيعة المجتمع المغربي. ومما يدل على أن هذه الحكايات نابعة من قلب المجتمع، وعائدة إليه.
- وأخيرا فقد مكنني الاطلاع على مختلف الدراسات الواردة في هذا المجال، أثناء هذا البحث التمييز بين مستويات التحليل السيميائي، الذي تجاوز التحليل اللساني على المستوى الأُفقي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، أي تجاوز البنية اللغوية الداخلية إلى الأنظمة الخاصة بما فيها المرجعيات الثقافية والدينية والسياسية التي ينتمي إليها الخطاب .
- ووقفت في هذا البحث كذلك على مفهوم السرد ومورفولوجية الحكاية الشعبية، بدءا من فلاديمير بروب إلى السرود المغربية التي حاول روادها محاكاة الغرب، فقدموا العديد من الدراسات يمكن أن نميز بين نوعين منها حسب الدارسين :

. الأولى، تفتقر إلى رؤية واضحة، حيث يغلب عليها طابع التجزيء والاختزال والتكرار والخلط بين المفاهيم.

. والثانية، نجدها في بعض الدراسات والأطروحات الجامعية التي تمثلت المنهج والنظرية السيميائية في شمولهما وتجانسهما، وهي قليلة ونلمسها عند ثلّة من الدارسين المغاربة، الذين يجمع بينهم التخصص والرغبة الملحة في الدفع بالدرس السيميائي إلى الأمام.

- وفي الأخير أقول إن كل ما رأيته فهو بنظرة متعجلة، وكل ما فهمته يبقى بإدراك قاصر وما كل ما أوردته في بحثي يكون أحيانا غير دقيق، وأنا على يقين أنه مهما بذلت من جهد، فالسيمائية بحر غزير عميق لا بد لداخله من التسلح قدر المستطاع، من أجل فهم مداخلها ومخارجها.

ملحق الحكايات الشعبية

بهوت النسا[1]

كان لتاجر غني ابنة وحيدة و جميلة،غاية في الذكاء و الفطنة،تعيش في دار أبيها الكبيرة و لا تؤنس وحدتها بعد موت أمها سوى جارية أثيرة لديها،و كان هناك بجوار دارها،دار صغيرة يملكها فقيه شاب يسكن فيها و يستخدمها في نفس الوقت كمدرسة صغيرة "مسيد"[2] يعلم فيها الأطفال مبادئ القراءة و الكتابة و الحساب و أصول الدينو يحفظهم ما تيسر من القرآن الكريم،و كانت الفتاة ترى الفقيه الشاب كثيرا،فلفت نظرها طوله البادي و استقامة عوده و رجولته الفياضة،و صوته الرنان المؤثر و هو يلقي الدرس أو يقرأ القرآن و يعلم التلاميذ،و كان تقيا،اكتسب احترام الناس و حبهم بسلوكه القويم أدبه الجمّ.و وقعت الفتاة في حبه دون أن تدري،و بدأت تنتحل المعاذير فتفتح النافذة المواجهة في الوقت المعين الذي تعرف أنه يخرج فيه أو يدخل إلى داره،و تنتهز الفرصة فتحييه قائلة:"صباح الخير أو عم مساء"،فكان الفقيه الشاب ينظر إلى الأرض،و يرد التحيّة في أدب ولطف دون أن ينظر إليها.

و اشتعل الحب في قلب الفتاة فتغير حالها،و عافت الطعام،و كثر شرودها و أصابها الوهن و اعترفت لجاريتها بما تقاسيه من ضنى الحب و عذابه،لكن ما لعمل؟ إن أباها تاجر غني،و هو يرفض أن يزوجها إلاّ لشاب ثري من أسرة كبيرة،أما الفقيه الشاب فلن تشفع له عند أبيها وسامته و سجاياه الطيّبة،و هي لا تقدر أن تعترف بحبها لأبيها.و لم تكن تدري أن الفقيه الخجول هو أيضا يقاسي ما تقاسيه،و تكوي قلبه نيران الحب المشتعلة،و حاول الشاب أن يتغلب على حبه بالصلاة و قراءة القرآن و الأوراد ، و الانهماك في العبادة ، و كان يقرأ كثيرا من الكتب.و ظلت الفتاة تراقبه و تتبع خروجه و دخوله و حركاته و سكناته،و كانت دائما تحييه في الصباح،و تقرأ السلام،و تنتهز الفرص لتراه.

---

[1] بهوت :حيل.

[2] و يسمى في مصر كتّاب و الجمع كتاتيب.

و في يوم بعد أن حيّته،سألته سؤالا غريبا،فقالت له،"هل قرأت كتاب بهوت النسا؟"،فأطرق كعادته و أجابها ،"لا،الحق أنني لم أقرأ هذا الكتاب"،و ظلت تسأله كل يوم بعد أن تحيّيه،نفس السؤال،و يجيبها نفس الإجابة.

و بعد أسبوع أحضرت وعاء من الفخار و ملأته بنوع ممتاز من زيت الزيتون و أمرت جاريتها أن تضعه في الصباح الباكر تحت نافذتها،فنفذت الجارية الأمر،و عندما خرج الفقيه من داره وجد الوعاء المليء بزيت الزيتون أمامه،و أطلت من النافذة و هتفت به،"صباح الخير"،فلم ينظر إلى أعلى و خفض بصره و أجاب،"صباح الخير"،لكنه رأى صورتها منعكسة على سطح زيت الزيتون الشبيه بمرآة،فأشاح البصر،فقالت في رقة،"لا بل أنظر إلي دون أن ترفع بصرك،ستراني هناك في الزيت" و اضطرب و خفق قلبه المتيم بحبها،و لم يجب،فابتسمت،و ظل ينظر في الزيت و كأنها أمامه تواجهه،و ردّ بصوت منخفض،"هذا حرام"،فأجابته في صدق و بصوت حنون،"لا،أود أن أتزوّجك،لأنني أحبك"،فذهل الشاب لما سمع و لصدقها الذي ينعكس على ملامح وجهها الفتّان و اهتزّ من أعماقه و هتف،"لكن ما العمل؟،إنّ أباك لغني،و إنني لفقير؟"،فهزت رأسها تنفي هذه الفكرة و قالت له،"أعرف كل شيء عنك،فأنت تملك هذه الدار الصغيرة،بعها و أنا أعوّضها لك و اذهب إلى أبي و ادفع ثمنها صداقا لي"،فضحك في يأس،و أجابها،"حتى لو بعتها،فإن ثمنها لقليل،و لن يرضى به أبوك صداقا لك،و أنا لا أملك غيرها،و هي مدرستي و مسكني"،فردت عليه "إنني واثقة ممّا أقول،بع الدار و اقبض الثمن،و أخبرني حين تتم هذا العمل و أنا سأدبر لك خطّة".

و باع الفقيه الشاب داره،فطلب منه المشتري أن يخليها، فرجاه أن يصبر قليلا،و خرج في اليوم التالي في الصباح ينتظر أن تطل الفتاة من النافذة،و حين رآها خفق قلبه و فرح،و أخبرها أنه قد باع الدار و معه المال،و سألها أن تبين له ما تودّ منه أن يفعله لأنه يريد أن يذهب لأبيها و يطلب منه أن يتزوّجها.و يقدم له ما يمتلك من المال كصداق،و أكدت له أن أباها سيوافق.لكن لأنه يحبها و لا يود أن يفارقها،فسيحاول أن لا يتمم الزواج و سيقول له. إن ابنتي كسيحة و مشلولة و قبيحة و قصيرة و خنفاء،و ثقيلة السّمع و لا تصلح أبدا للزواج،فعليه عندما يسمع هذا الكلام أن يرد،إنني

موافق على الزواج منها و أنا أعلم و أعرف كل هذه العيوب،و عليه أن يشهد الشهود على هذا الكلام،و عندئذ سيظطر أبوها للموافقة على الزواج.و عليه أيضا أن يطلب من أبيها أن يعجل بالزواج و يحدد الموعد بعد أسبوع.فهز الفقيه رأسه اعجابا بسعة حيلتها و ذكائها.و بيّنت له أن أباها لا يرغب ان يقابل أي خاطب لها في الدار،بل يفضل أن يلقاه في الحانوت،و وصفت له الحانوت و قالت،"إن أبي مشهورٌ،و هو الحاج فلان و حانوته معروفة في السوق".

فأسرع الشاب إلى الأب فرحا و ألقى عليه السلام،و في خجل طلب منه أن يزوّجه ابنته و أظهر استعداده لدفع مبلغ معلوم هو ثمن الدار الذي يحمله معه.فرد عليه الأب،"يا بني،لا أمانع و لكن ابنتي كسيحة و مشلولة و قصيرة و خنفاء(نفنافة) و ثقيلة السمع،و قبيحة الشكل، و لا تصلح للزواج أبدا"،عندئذ أجاب الشاب في هدوء،" إنني راض بكل هذه العيوب و أعلمها و على استعداد أن يشهد الشهود بذلك"،فأعاد الأب الكلام و أوضح عدم صلاحية ابنته للزواج و بيّن عيوبها مرة و مرات،لكن الشاب أصر على طلبه و قدم المال و طلب أن يعجل بالزواج،فقال الأب:" إذن فلتتزوّجها الآن"،و أرسل لاحضار العدول[1] و كتبوا عقد الزواج،و استلم الأب المال و وعد الشاب أن يرسل إليه ابنته في الصباح.

فخرج الشاب من الحانوت لا تسعه الدنيا من الفرحة،لقد تحققت آماله و تزوّج محبوبته،و كم كانت جميلة،و ذكية،و ذات صوت حنون و بسمة فتّانة،إنه لا يصدق،لقد كانت بعيدة المنال و الحلم أصبح حقيقة،و قد وعدته أن تعوّض له ما قدمه من مال،و هل يهم المال؟.

و لم يستطع أن ينام حتى الصباح،و ظل مستيقظا يفكر بالسعادة المرتقبة.و في الصباح الباكر سمع طرقات على الباب ففتحه،و رأى اثنين من الحمالين يحملان محفة صغيرة،و بادراه بالتهنئة و طلبا المكافاة،و أنزلا من المحفة شيئا شبيها بامرأة،و أدخلاها الدار،فذهل الشاب،فقد رأى امراة قصيرة كسيحة،شبيهة بقرد،مشلولة و قبيحة،و أعجوبة من الأعاجيب،و سألهم:"ماهذا؟"،فضحكا

[1] العدول :أعوان القاضي الشرعي في الأحوال الشخصية ،يقومون بما يقوم به المأذون في مصر.

و أجاباه:"زوجتك"،و سمعا صوتا أشبه بنهيق الضفادع يقول،" أهلا بك يا زوجي العزيز"،فصرخ "ماهذا ؟"،فحكى له الحمالان أن فلان التاجر،و كان هو التاجر الذي تزوج ابنته،قد أعطاهما دينارا نظير أن يوصلا العروس إلى دار زوجها الفقيه فلان الذي تزوجها البارحة و لما كانت كسيحة مشلولة فقد حملاها و أحضراها إليه.

فصعق لما سمع و لما رأى،فأخذ يرددمشدودا."غير معقول،هذا غير معقول.لقد لعبت بي الفتاة و سخرت مني.آه من النساء".

و رويدا،رويدا تأكد مما حدث و كأنّه أحداث أسطورة من الأساطير،يا للفظاعة لقد باع داره و خسر كل ماله و تزوّج هذا الشيء المسكين القبيح الذي يفترض أنه امرأة،و أخذ يفكر،مرّ في خاطره السؤال،هل قرأت كتاب بهوت النساء،هل قرأت كتاب بهوت النساء؟،لكن أيصل الأمر إلى هذه الدرجة،هذا غير معقول،و كاد أن يجن.

و خرج من دارهو وقف تحت نافذتها يود أن يصرخ و يصيح،" أيتها المحتالة الخداعة "،و فتحت النافذة و أطلت عليه،و هم أن يهتف بها و يسبها و ينفجر غاضبا،لكن ما إن رآها و لمح وجهها المشرق الفتّان،و أظهرت عيناها الألم لما وجدته فيه من كرب و ضيق و حنق،فسالت دموعها و بدأ الحنان يغمر وجهها و ضحكت في براءة و سألته،" هل قرأت بهوت النساء ؟"،فوجم و سكت وهزّ رأسه،كأنه يقول،نعم قرأته،و أي قراءة،إنه العجب العجاب،و رفع يده محتارا،مبلبل الفكر،لقد رآها تبكي،ربما ندمت على ما فعلته من جريمة.لكنها لم تدعه سوى لحظات قصيرة حتى قالت له."عدني أن تتزوجني و أنا أنقذك من زوجتك القبيحة "،فاندفع يقول لها،" أعدك ! هذا غير معقول،ألم أبع الدار و هي كل ما أملك و رضيت أن أدفع ثمنها صداقا و نفذت أوامرك،أنا لا أصدقك و لا أفهمك،لقد أسات إلي و سخرت مني ".فلم تدعه يكمل كلامه،و صاحت به،" اسمعني لقد فعلت ما فعلت لأنني أحبك و أريد الزواج منك.إن أبي غني و لا يرضى بك،لذلك دبرت هذه الحيلة لأغنيك فتقدر أن تتزوج بي و يرضى أبي بزواجي منك ".

فاستفسرها عما تعنيه فاستطردت قائلة،" إن الرجل الذي تزوجت ابنته الشوهاء لتاجر أغنى من أبي،و الآن عليك أن تذهب إلى سوق الحمير و تشتري حمارا أجرب رخيصا،و ضع فوقه قفة و ضع فيها زوجتك،و امش إلى السوق و ناد كما ينادي المتسولون و أطلب الصدقة من أجلها،عندئذ سيجيء إليك أبوها و يطلب أن تكف عن التسول بابنته "،و بينت له ما يقول لأبيها،و أن يرفض أخذ الصداق الذي دفعه و لا يرضى إلا بوزنها ذهبا.

و نفذ الشاب ما قالته،و حمل زوجته في قفة فوق حمار أجرب،و ذهب إلى السوق،و أمام حانوت أبيها أخذ ينادي و يتقن النداء،و طلب الصدقة من أجل الكسيحة،من أجل المشلولة،من أجل المرأة الشوهاء،فالتف الأولاد حوله و خرج التجار يتعجبون و اجتمع الناس يتساءلون ما الخبر،و أسرع جار إلى أبيها يخبره،فخرج من حانوته يجري و هو غير مصدق ما يرى،و أمسك بالفقيه الشاب و رجاه و نهاه عن هذا السلوك الشائن،و صاح به،" كيف سوّلت لك نفسك أن تعرض ابنتي في الأسواق فوق حمار أجرب داخل قفة و تطلب من أجلها الصدقة،و أنا أبوها من أغنى التّجار و أشهرهم"،فردّ عليه الشاب الفقيه في ثبات و هدوء و قال،" إنني لم آت عملا قبيحا فهذه زوجتي و أنا أطلب الصدقة لأنني فقير"،فصاح التاجر،و لكنني تاجر و غني و لي مكانتي و سمعتي،و قد بينت لك و أوضحت عيوبها "،و أخذ الناس يزجرون الشاب و يلومونه على فعله القبيح،لكن الشاب كان حاسما و حازما،فأجاب التاجر،" نعم إنك لم تخدعني و بينت لي عيوب ابنتك،و قات لي أنها كسيحة و مشلولة و قبيحة و ثقيلة السمع و لا تصلح للزواج،و قد قبلت كل هذه العيوب و رضيت بها و دفعت لك مبلغا كبيرا من المال كصداق لها،و أنا لا أعترض و لا أحاول طلاقها و لكن ألست معي،إن امرأة بهذه الصفات لا تصلح للزواج و قد قلت أنت نفسك هذا الكلام".

فهتف التاجر،" إذن لماذا تزوجتها؟" ،فرد الفقيه الشاب،" لأسترزق بها، إنها لا تصلح للزواج،فقد كان غرضي أن أسترزق بها،أن أتسول بها،و خاصة إنني فقير لا أمتلك شيئا أفهمت؟"، فاقتنع الناس و قالوا الحق في جانب الفقيه،عندئذ عرض التاجر أن يرد للفقيه الشاب الصداق نظير أن

يطلقها،لكنه رفض فعرض التاجر مبلغا مضاعفا،فلم يرض الفقيه،و ظل الأب يساوم و يرجو حتى عرض أن يزنها بالذهب،فوافق الفقيه وطلقها،و أخذ أكياس الذهب و رجع إلى داره.

و أسرع و وقف تحت النافذة و كأنه على ميعاد،فقد فتحت الفتاة النافذة في الحال و ابتسمت له،ورأت أكياس الذهب ثقيلة بين يديه،فسألته،" هل نجحت الحيلة؟ "فأجابها،" نجحت "،فهبطت إليه و قالت له،" لكنني أخاف،فأنت لا تعرف التجار و ربما يكون أبوها قد خدعك و غشك و أعطاك ذهبا مزيّفا"،فسألها مرتبكا و قد خاف أن يكون أبوها قد خدعه،" و كيف نتأكد من أن الذهب غير مزيف؟"،فأجابته،" إن جارتي تعرف الذهب خيرا من صانعه،أعطني الذهب "،فأعطاها الذهب،فأخذته و دخلت الدار،و وقف ينتظر النتيجة،و غابت الشمس و لم تخرج إليه مرّة ثانية لكن بعد مدة أطلت من النافذة،فسألها،" هل الذهب حقيقي أم مزيف؟"،فردت عليه مندهشة،"أي ذهب"،فدارت به الدنيا و مر في خاطره،السؤال،هل قرأت كتاب بهوت النساء،و تذكر الحيلة الأولى حين دفعته إلى الزواج بالمرأة الشوهاء و ظن أنها ستستحوذ على الذهب و لا ترده إليه،لكنه حين أبصر وجهها المشرق و عيونها الصادقة،ازدادت حيرته،و تبلبلت أفكاره،فهتف بها،" بالله لا تسخري مني و لا تسحقي قلبي،أنا لا أفهمك "،فقالت له،" اذهب إلى أبي و اخطبني،و عندئذ سأعطيك الذهب لتقدم منه الصداق لأبي"،فهتف من قلبه " أي ذهب ألم تتأكدي من حبي بعد،لقد أحببتك منذ وقت طويل،و فاض حبي حين رأيت صورتك في زيت الزيتون،و بعت داري،و نفذت أوامرك و أنا أسير حبك و ليس لي أمل في الحياة و لا أحلم إلا بالزواج منك،خذي الذهب"،فرددت بصوت مؤثر حنون " لقد تأكدت من حبك "،و أعطته الذهب،و ذهب إلى أبيها و دفع المهر الغالي و تزوجها ،و عاشا سعيدين،و كان دائما يقول لها،لقد قرأت كتاب بهوت النساء،يا له من كتاب !.

الحب يفعل المعجزات

تزوج الشاب من ابنة عمه بعد قصة حب مشهورة و معروفة بين الأهل و سكان القرية، فقد خطب الأب لولده ابنة أخيه منذ الصغر،فقد كان الطفل في الثالثة من عمره و الطفلة حديثة الولادة.

و مضت الأيام،و كبر الطفلان،و انجذب كل منهما إلى الآخر،و أحب بعضهما،و كانا لا يفترقان و الطفولة بريئة، و ما لا يسمح به للكبار في القرية يسمح به للصغار، و اشتهرت قصة حبهما و أصبحت يضرب بها المثل بين الأهل و الأصحاب و الجيران ، فالقرية صغيرة، و كما يشترك الجميع في مواسمها و احتفالاتها و أفراحها و أحزانها،كذلك يشتركون في معرفة أسرارها، و ما يحدث في أرجائها.

لذلك حين كبر الطفلان ، و أصبح الطفل شابا يافعا في الثامنة عشرة من عمره ، قوي البنية ، جمّ النشاط محبوبا من أهله و أصحابه لرقته و لطفه ، و صارت الطفلة فتاة جميلة في الخامسة عشر من عمرها ، نضجت و اكتملت أنوثتها قبل الأوان ، و كانت بالرغم من صغر سنها قوية الشخصية حادة الذكاء ، سارعت الأسرة بتزويجهما ،و أقامت لهما عرسا ظل أهل القرية يتحدثون عنه مدة طويلة ، فقد اشترك الجميع في الاحتفال بالعروسين ، و فرحوا و غنوا و رقصوا ، و بعد أن زفت

العروس إلى عريسها ،انتقلت إلى داره ، و بدأت الحياة الزوجية سعيدة هانئة ،لكن لم تكد تمضي أيام قليلة ، حتى دوّى نفير الحرب ، فقد شنّ الأعداء هجوما على البلاد ، و استدعى السلطان الشباب و الرجال لينظموا إلى الجيش الذي عهد إليه بالدفاع عن الوطن و صد المهاجمين ، فاضطر الشاب أن يودع عروسه الحبيبة ابنة عمه ، و هو في أيام زواجه الأولى ، فلم يكن من أداء الواجب مفر ، فسافر مع الكثيرين من الشباب و الرجال إلى ميدان القتال.

و استمرت الحرب ما يقرب من عام ، حتى عاد الشاب إلى قريته ، و إلى عروسه التي لم يقض معها إلا أيام معدودات ، ففرحت الزوجة الصغيرة برجوع زوجها من الحرب سالما ، و فرح به الأهل و استقبلوه استقبال الأبطال ، فقد انتصرت جيوش السلطان على الأعداء و هزمتهم شر هزيمة و قضت عليهم و أنقذت البلاد من شرهم.

عاد الشاب إلى عروسه ، لكنه لم يكن ابن عمها ، حبيبها ، زوجها الذي عرفته من قبل ، إنه الآن شخص آخر ، فقد تغير تماما ، أصبح دائم السكوت و الصمت ، لا يتكلم إلا قليلا ، و قليلا جدا ، و يسرح و يشرد كثيرا، و يبدوا و كأنه مستغرق في التفكير ، و إذا نادته بلطف زوجته الفتاة الشابة الجليلة ،لا يردّ عليها إلا بعد لحظات و بعد أن ترفع صوتها و تعيد النداء مرّة بل مرّات، فظن الأهل و كذلك زوجته ،أن سلوكه الغريب هذا ربما كان بسبب ما عاناه من ويلات في ميادين القتال التي أمضى فيها مدة طويلة ، و قد عاد لتوّه من الحرب ، و يحتاج لبضعة أيام يستريح فيها ، فيسترد هدوءه و اطمئنانه فيرجع إلى حالته الطبيعية.

لكن مضى أسبوع و الشاب كما هو، صامت لا يتكلم مقطّب الجبين، بل زاد الأمر سوءا فأصبح سريع الانفعال، سريع الغضب، يزداد كل يوم ميله و حبه للوحدة حتى أخذ يغادر الدار و يذهب إلى الحقول و لا يعود إلا عندما يحل الظلام.

و لم تستطع الزوجة الشابة صبرا ، و حاولت أن تتفاهم معه ، و ناشدته و توسلت إليه أن يكلمها و يفضي إليها بما يقلقه ، و سألته ما الذي يضايقه و ما الذي يجعله يهرب منها و من

الأهل و الأصدقاء ، و حتى من داره ، و لكن دون فائدة ، فقد يجيبها أحيانا بكلمات قليلة لا معنى لها ، و ينهرها أحيانا أخرى ثم أصبح لا يطيق أن تفاتحه في هذا الأمر ،فشكت إلى أمه ، و تدخلت أمه ، و بينت له خطأه ، و حاولت الأم أن تعرف سبب قلقه و معاناته ، و في البداية استمع إلى أمه ، و لما ألحت عليه ، غضب و ثار وأمرها بحدّة أن تبتعد عنه و تتركه في وحدته ، و هو الذي كان دائما يطيعها و يتمنى رضاها عنه ، و لجأت الزوجة إلى أبيه ، و حاول الأب أن يبحث الأمر مع ابنه بهدوء و يتفاهم معه ، لكن طال الحديث و انتهى بثورة الشاب و غضبه و مغادرته الدار.

و مضى أسبوعان منذ أن عاد من الحرب و حالته تزداد سوءا ، فاحتارت الزوجة الشابة ماذا تفعل ؟ فكرت ، و فكرت كثيرا ، و قالت لنفسها ، لقد فشل أقرب الناس إليه في حل المشكلة ولم يبق إلا الشوافات[1] و الفقهاء[2] .

وبدأت الزوجة الشابة بالذهاب إلى الشوافات، فأخذن منها نقودا وأشياء أخرى كلفتها نقودا وكتبن لها أوراقا، وطلبن منها أن تذبح دجاجة أو ديكا أحمر ،أو تدفن شيئا أو،أو أو ...ففعلت كل ما طلبن منها أن تفعله ،و لكن دون فائدة، فذهبت إلى الفقهاء، فأخذ الفقهاء منها نقودا هم الآخرون ن وكتبوا لها أوراقا و أحجبة[3]، و طالبوها بأشياء غريبة بغرض السحر لزوجها أو ابطال سحر عُمل لزوجها، و نفذت كل ما اقترحوه عليها، و كلفها ذلك نقودا كثيرة فاقترضت وباعت بعض حليها الذهبية، لكن دون أية نتيجة، بل ازدادت حالة زوجها سوءا، و قد بذلت كل جهد وجربت و حاولت أن تشفيه بأية وسيلة لكنها لم تنجح فيئست و أخذت تبكي حظها، و حتى كادت أن تتحول هي الأخرى إلى شخص غريب الأطوار لا يكف عن العويل و البكاء.

---

[1] الشوّافات :نساء يدّعين معرفة الغيب عن طريق الشعوذة و الحيل الشيطانية.

[2] الفقهاء : لا يقصد بهم هنا العلماء و لكن أشخاص يكتبون الأحجبة و التمائم.

[3] أحجبة :مفرد حجاب و هو ما يكتبه الفقيه لمن يقصده قصد قضاء حاجة أو ابطال سحر و غيره.

و في يوم تذكرت أن جدّها، و جدّ زوجها كذلك، تذكرت أن جدّها كان يشتغل فقيها في شبابه، لكنه توقف عن مزاولة مهنة الفقيه منذ مدّة طويلة كما حكى الأهل لها، و هي تعرف أنه رجل ذكي و حكيم و واسع الحيلة بالإضافة إلى حبه لها منذ كانت طفلة، و كذا تقديره و محبته لزوجها، فذهبت إلى الجدّ، و كان يعرف القصة، و أثرت الزوجة الشابة حفيدته عليه تأثيرا لا حدّ له ، فقد قالت و الدموع تنهمر من عينها ، " يا جدّي ، أنت تعرف زوجي منذ كان طفلا صغيرا و تعرف كم هو لطيف ورقيق،أما الآن، فأقول لك سرّا، لقد ضربني بالأمس حين حاولت التقرّب إليه، والأدهى والأمر أن حالته تزداد سوءا يوما بعد يوم ، و لفد بدأ يعزف عن الطعام و لا يأكل إلا شيئا قليلا لا يكفي طفلا، لقد تحوّل زوجي إلى وحش نافر فدائما يصيح و يصرخ، و يغضب لأتفه سبب، و يثور بسرعة، إنه لا يتكلم و لا يقترب من مخلوق، و لا يسمح لأحد بمحادثته والاقتراب منه، حتى أنا يا جدّي"، وبكت بكاءا كثيرا ومضت تحكي عما تقاسيه وتعانيه و جدها يستمع و يصغي إليها بانتباه و بتفهم ،و يتعاطف معها ،و يواسيها، و أخيرا قالت له،" أتوسل لك يا جدي و أستحلفك بالله و برسوله الذي زرت قبره أن تكتب لي حجابا يشفيه "، فارتبك الجد قليلا و سرعان ما تمالك نفسه و قال لها: " يا حفيدتي الحبيبة، كان ذلك منذ السنين حين عملت فترة كفقيه، لكن الله تاب عليّ، و لم أعد أزاول هذه الأعمال، إنني أرفض مهما كانت الأسباب"،لكنها ألحت عليه و توسلت ومالت على يديه وقبّلتها وأرادت أن تقبّل قدميه، و بكت في حرقة فقد كانت تتمزّق حزنا وألما على ما آلت إليه حالة زوجها المستعصية على الشفاء وأحسّ الجد بالحرج ،فاضطر أن يوافقها ،لكن دبّر أمرا لم يشأ أن يكشف لها عنه ، فقال لها ، سأشترط عليك شرطين فإن نفذت الشرطين سأكتب لك حجابا ،فأجابته متلهفة ، لا إنني على استعداد أن أنفذ الشرطين ، فما هما فقال لها " أوّل شرط أن تبقي هذا سرّا بيني و بينك فلا أريد أحد ولو كان أقرب الناس إليك شيئا عن كتابتي للحجاب "، فوعدته وعدا قاطعا بأن الأمر سيبقى سرا ولن يعرفه أحد وسألته عن الشرط الثاني ، فقال لها: " عليك أن تحضري لي ما أطلبه منك حتى ينفع الحجاب في شفاء زوجك"، فردت عليه :" أنا على استعداد أن أحضر إليك أيّ شيء و لو

كان ذهبا أي شيء تطلبه سأحضره "، فصمت قليلا ثم استطرد ،" أريدك أن تحضري شعرات من لبدة أسد حيٍّ حتى أضعها في الحجاب فيعلقه زوجك في رقبته فيشفى"،فسألته و قد ارتبكت "وكيف يمكن لي أن أحصل على شعرات من لبدة أسد حيّ؟" ،فأجابها " لست أدري كيف لكن الذي أعلمه أنه يجب أن تحصلي على شعرات من لبدة أسد حيّ ،و أن تحصلي عليها بنفسك حتى يكون للحجاب مفعول يشفي زوجك ، و على أية حال أرجو أن تعودي إليّ مرة أخرى لأن لدي حديثا أريد أن أقوله لك"،و قد أراد جدها أن يطلب منها شيئا يستحيل الحصول عليه حتى تعجز، و قد نوى أن يبحث معها أمر حفيده و ينصحها بما تعمل.

انصرفت الزوجة الشابة، وقد صممت أن تحصل على شعرات الأسد بأي وسيلة، و مهما كلفها الأمر و لو حياتها، و ما قيمة حياتها بدون زوجها الحبيب، فأخذت تسأل و تستفسر كيف يمكن الحصول على شعرات من لبدة أسد حيّ ن فنصحها بعض الناس بالاتصال بصيادي الوحوش، فذهبت إليهم، فقال لها أحد الصيادين:" حتى نحن صيادو الوحوش المحنكين لا نستطيع أن نحصل على شعرات أسد حيّ ،و لو طلبت منا أن نصطاد لك أسدا لأمكننا، أما أن تحصلي بنفسك على شعرات من لبدة أسد حيّ فشيء لا يمكن تحقيقه أبدا، إنه أمر مستحيل حدوثه" وأخبروها أن مغامرة الحصول على شعرات أسد حيّ معناها الموت المؤكد ،فسألتهم أن يدلوها على عرين أحد الأسود، فامتنعوا وتردّدوا، لكنها بكت وتوسلت ،فأجاب طلبها أحد الصيادين ووصف لها أين يوجد عرين أحد الأسود في أعماق غابة يعرفها و بيّن لها الطريق الذي تسلكه و معالمه.

فكرت الزوجة، ماذا تفعل، هل تذهب إلى الغابة، إلى عرين الأسد، و إذا هبت و وجدت الأسد، فكيف يمكنها أن تقترب منه و تنزع شعرات من لبدته، مستحيل، مستحيل لقد قال لها الصيادون، أنه من المستحيل أن تحصلي على الشعرات.

و كادت أن تيأس، لكنها صممت، فقد كانت حالة زوجها تزداد سوءا يوما بعد يوم، فقد امتنع عن الأكل تقريبا، و ضعف و نحل جسده، و رقد مريضا في الفراش، و ازداد صمتا وسكوتا حتى أصبح لا ينطق بكلمة إلاّ نادرا، و زاد اكتئابه و وجومه، فكانت تنظر إليه و الألم يعصر

قلبها، فقررت أن على شعرات الأسد مهما كلفها الأمر، و فكرت، فكرت كثيرا و أخيرا هداها تفكيرها أن تأخذ طعاما للأسد، لتقدمه إليه في عرينه، فأحضرت فخذ خروف و أنضجته، و لفته في ثوب و أخذته إلى الغابة، ومضت تسير في حذر، و تتقدم و تتبع الأشجار و المعالم التي وصفها لها الصيادون، حتى سمعت زئيرا زلزل الأرض و اهتزت له الأشجار فاختبأت خلف شجرة و نظرت فرأت من بعيد الأسد واقفا أمام عرينه، فارتعبت و ارتعدت خوفا، و وضعت فخذ الخروف على الأرض و انصرفت بسرعة.

و في اليوم التالي أخذت فخذ الخروف و ذهبت إلى الغابة، و مشت في حذر حتى وصلت إلى المكان الذي بلغته بالأمس، فتقدمت و اقتربت أكثر، و أكثر ثم خطت خطوة ثم خطوة فانتبه الأسد و زأر، فاهتزت الأشجار و أصابتها رجفة و رعدة، فخافت ورمت بفخذ الخروف على الأرض و أسرعت بالانصراف.

و في اليوم الثالث، جهزت فخذ الخروف، و اتخذت طريقها إلى الغابة و سارت في أنحاء الغابة و ضروبها و قد بدأت تتعرف على الغابة و أشجارها و معالمها، سارت حتى وصلت إلى المكان الذي وصلت إليه بالأمس، و نظرت فرأت الأسد مستلقيا أمام عرينه فتقدمت خطوة و خطوة، ثم خطوات، و فجأة وقف الأسد فزأر، فرددت الغابة دويّ زئيره و كاد صوت زئيره أن يصم آذانها فتركت فخذ الخروف و انصرفت.

و في اليوم التالي، جهّزت فخذ الخروف، و ذهبت للغابة، و اقتربت من العرين أكثر مما فعلت بالأمس، فانتبه الأسد و لم يزأر هذه المرة ،فاقتربت و تقدمت خطوات و وضعت فخذ الخروف على الأرض و انصرفت.

و في اليوم الخامس، أخذت فخذ خروف و ذهبت إلى الغابة، و كان الأسد مستلقيا، فاقتربت أكثر وأكثر، وأكثر،ولم يتحرك الأسد، فتجرّأت أمام عرينه، فتشجعت وتقدمت خطوة ثم خافت لكنها تذكرت أنّها ستشفي زوجها، حبيبها إن حصلت على الشعرات، فتشجعت واقتربت خطوة

أخرى، حتى أصبحت على بعد ثلاث خطوات من الأسد، و عندئذ تحرك الأسد و وقف بعد أن كان مستلقيا، فوضعت بهدوء فخذ الخروف على الأرض أمام الأسد و على بعد خطوات منه.

و في اليوم التالي، ذهبت إلى العرين، و معها فخذ الخروف، و كان الأسد مستلقيا فاقتربت منها خطوة فخطوة حتى أصبحت قريبة منه لا يفصلها عنه إلا خطوة واحدة و لم يتحرك فتشجعت ووضعت فخذ الخروف أمامه تماما و فكرت أن تمد يدها و تنزع شعرات من لبدته وهمت و بدأت تمد يدها، لكنها خافت فأجلت الأمر إلى الغد و انصرفت.

و في اليوم السابع، جهزت فخذ الخروف و ذهبت إلى الغابة، و سارت حتى وصلت إلى عرين الأسد، و وجدته مستلقيا أمام عرينه فتقدمت منه، خطوة فخطوة فخطوة، تقدمت ببطء وخفّة وحذر، و في هدوء تقدمت الخطوة الأخيرة حتى أصبحت أمامه، فوضعت فخذ الخروف بين يديه، و تقدمت قليلا و لم تعد تشعر بشيء ،فقد تشجعت و مدت يدها و أمسكت ببضع شعرات قليلة من لبدته و أحسّت بالشعرات خشنة بين أصابعها و انتزعتها، ولم تصدق عينيها وظنت الأمر حلما، لكنها ظلت قابضة على الشعرات ممسكة بها و خطت خطوة إلى الوراء فخطوة أخرى ، فخطوة أخرى، وما أن ابتعدت قليلا عن عرين الأسد حتى جرت، جرت بسرعة لم تعهدها، و أحست أنها أصبحت قوية، قوية إلى أقصى حد، فأخذت تجري و كأنها حمامة تطير، حتى وصلت إلى دار جدّها، و دخلت الدار تصيح و تصرخ فرحا، و تهتف "جدّي جدّي جدّي، لقد أحضرت لك شعرات من لبدة أسد حيّ، انتزعتها بيدي ، شعرات من أسد حيّ" فجاء الجدّ مسرعا ،و رأى حفيدته سعيدة فرحانة ،منفعلة أشدّ الانفعال ،و قدمت إليه الشعرات ،فأمسك بها غير مصدق ،و كانت تلهث ،فطلب منها أن تهدأ و تجلس لتستريح و يمكن لها أن تحكي له ما حدث، و حكت له، حكت له بالتفصيل و بدقّة عن كل ما فعلته واستمع و أصغى إليها جيّدا ،و بعد أن انتهت من حديثها ،نظر إليها و هزّ رأسه مندهشا و متعجبا، و قال لها:"يا حفيدتي الحبيبة ،يا لك من فتاة شجاعة قوية ، لقد طلبت منك شعرات من لبدة أسد حيّ و أنا واثق تماما أنه من المستحيل أن تحصلي عليها، و ذلك حتى تمتنعين عن الذهاب إلى الشوافات

والفقهاء ، فهذه الأحجبة و الأوراق و غيرها ، و المطالب الضرورية للسحر، أكاذيب و أضاليل وخزعبلات، اسأليني أنا عن الفقهاء، فللأسف كنت واحدا منهم لمدة سنوات لكن الله ألهمني الصواب، و استغفرته و تبت إليه، نعم هذه هي الحقيقة ياحفيدتي، لكنني طلبت منك شعرات الأسد ،أي تحقيق المستحيل و كان غرضي أن تتوقفي عن تبديد نقودك على السحرة الكذابين ونويت أن أبيّن لك أن زوجك أولى باهتمامك و رعايتك، و طلبت منك أن ترجعي إليّ، لكنك لم ترجعي، و على أيّة حال إنك شجاعة و شجاعتك منقطعة النظير، و قد حققت معجزة بذكائك الخارق و صبرك و سعة حيلتك فلتعلمي إذن أن زوجك شخص رقيق المشاعر، رهيف الإحساس، ذهب إلى الحرب ،إلى ميادين القتال، و رأى و لمس و كابد قطائع الحرب، ورأى الرؤوس تقطع و البطون تبقر و الدماء تسيل و الجرحى يصرخون صراخا يحرك الصخر و يفتت الأكباد، ألم تسمعي الناس يصفون الحرب بسوق الهمّ، و قد أصيب بصدمة مروعة ،و ما دمت واسعة الحيلة و صبورة لدرجة أنه أمكنك أن تروضي الأسد و تقتربي منه و تنتزعي شعرات من لبدته، إذا كنت فعلت هذا فكيف لا يمكنك أن تصبري على زوجك الحبيب و تواسيه و تحاولي فهمه و تمنحيه الحنان و العطف اصبري يا حفيدتي على زوجك كما صبرت على الأسد" فقالت له محتجة"لكنه أصبح عصبيا لدرجة لا تحتمل يثور دائما لأتفه سبب ويغضب غضبا شديدا ويصرخ في وجهي "،فضحك الجدّ و قال لها :" على أية حال إنه بشر، و صرخاته لا تقارن بزئير الأسد، و غضبه لا يقارن بغضب الأسد، لقد أخطأت يا حفيدتي بانصرافك عنه وانشغالك بالذهاب إلى الشوافات و الفقهاء، فابتعدت عنه، فارجعي إليه و كوني دائما بجواره، اصبري، فإنه لم يعد من الحرب إلا منذ خمسة أسابيع، اصبري بضعة أسابيع أخرى، لقد روضت الأسد المفترس أيتها الفتاة الشجاعة الصبورة ،و أبديت من سعة الحيلة و الذكاء ما يصعب عليّ أن أصفه أو حتى أن أصدّقه ، فليس لديّ ما أقوله لك ، اذهبي إلى زوجك ،و أنا واثق أنه يمكنك أن تمنحيه الشفاء ما دمت قد روضت الأسد و انتزعت شعرات من لبدته.

فانصرفت الفتاة بعد أن فهمت بعمق ما قاله جدّها الحكيم، و ما عناه بكلامه، و بعد أسابيع قليلة استطاعت أن تعيد زوجها الحبيب إلى حالته الطبيعية.

الطائر الأزرق

كان حتى كان، كان الله في كل مكان، كانت امرأة عجوز تجلس على شاطئ النهر، غسلت صوفها، ثم نشرته فوق أغصان الأشجار، وظلت تنتظر حتى يجف، وأقبلت حمارة محملة بالأواني والأطباق والكؤوس، ووقفت على مبعدة من العجوز، ولم يكن هناك أحد يقود الحمارة، أو يسير وراءها، وفجأة تحركت الأشياء فأخذت الأطباق والكؤوس والأواني ترتفع قليلا بهدوء وخفة في الهواء ثم تنزل إلى الشاطئ وتتراجع في نظام حتى تغطس في الماء وتعلو وتهبط وتدور وتغسل نفسها بنفسها ثم تعود في نظام، الطبق وراء الطبق، والآنية الصغيرة فوق الأكبر منها، والكأس وراء الكأس، وجمعت نفسها فوق ظهر الحمارة، ثم استدارت الحمارة، وسارت في الطريق الذي تبدو أنها تعرفه.

فذهلت العجوز لما رأت واستبد بها العجب، وأرادت أن تفهم الأمر وتعرف السر، فقامت وجمعت صوفها نصف مبلل ومشت وراء الحمارة وتبعتها.

ووصلت الحمارة إلى قصر جميل يحيط به بستان، وما إن اقتربت من الباب حتى انفتح الباب دون أن يفتحه إنسان، فدخلت الحمارة وتسللت المرأة وراءها وانقفل الباب، وظلت الحمارة تسير فوق الممرات المعشوشبة والمنسقة باتقان بين الأشجار المحملة بأشهى الثمار، وانتشرت الورود في كل مكان في اتساق ونظام، ترتاح لمرآها العيون، وينعش عبيرها القلوب، حتى وصلت إلى الباب ولم يظهر إنسان، وطارت الأواني والكؤوس و الأطباق، والصواني بخفة في الهواء، ودخلت القصر، فمشت العجوز وراءها مندهشة لما يحدث أمامها، ودخلت الأشياء إلى غرفة متسعة فيها بعض الأرائك المكسوة بالحرير الثمين، وبعض المساندة التي وضعت حول بساط فاخر، وما أن دخلت الأشياء الحجرة حتى جاءت منضدة محمولة في الهواء، مثل الأواني، ووضعت المنضدة نفسها في منتصف الحجرة ونزلت الصواني والأواني والكؤوس فوقها، ثم جاءت طائرة في الهواء بخفة ونظام أصناف فاخرة من المأكولات، دجاج ولحوم ناضجة، وخضروات وفطائر وكل ما لذ وطاب ووضع نفسه في الأطباق حتى أصبحت مائدة الطعام معدة وجاهزة.

وسمعت المرأة العجوز شيئا خفيفا من الضوضاء شبيها بخفيف الطيور وهي تطير في الهواء فاختبأت وراء الباب، ودخل الغرفة طائران كبيران لم تر العجوز لهما مثيلا من قبل، فلم تعرف

من أي أنواع الطيور هما، لأنهما كانا على قدر كبير من الحسن والجمال والفتنة، يلمع ريش كل منهما ويضيء فيخطف سناه الأبصار، أحدهما أحمر اللون عيناه حمراوان، و منقاره وردي و الآخر في لون السماء أزرق العينين، هبط الطائران في هدوء في الغرفة يرفرفان بأجنحتهما فانتشر في الحجرة عبير عطر أجمل من عبير الورود، وما أن هدأت حركتهما حتى انتفض كل منهما فجأة و خلع ريشه،وتحول إلى إنسان، وأصبح الطائر الأحمر شابا جميلا فتانا له عينان حمراوان، لونهما كلون الياقوت النفيس ويلبس ملابس الأمراء، و في أصابعه خواتم ثمينة وحول عنقه قلادة مطعمة بالأحجار الكريمة، وصار الطائر السماوي أميرا أشد فتنة وأروع حسنا من صاحبه، تنبعث من عينيه الزرقاوين الجميلتين نظرات ساحرة، وذهلت العجوز لما رأت فكتمت أنفاسها حتى لا يلحظان وجودها.

وجلس الأميران يتناولان الطعام، وكان كل صنف ينتهيان منه يطير طبقه في هدوء وينزل على مائدة مجاورة، إلى أن أتى طبق من البلور مليئا بالبرتقال الناضج المستوي الشكل، الشبيه بكرات ذهبية، فتوقف الأمير صاحب العينين الزرقاوين عن الطعام ثم مد يده وأمسك برتقالة وأعطاها لأخيه الأمير صاحب العينين الحمراوين وقال، " هذا نصيبك يا أخي "، وأخذ برتقالة أخرى ووضعها في طبقه وقال " وهذا نصيبي"،ثم تناول برتقالة ثالثة وأخذ ينظر إليها في وجد و رقة وهيام وقال بصوت عذب مؤثر،" وهذا نصيب حبيبتي الأميرة عائشة الغائبة عن العيون الحاضرة دوما في القلوب " وبكى، وبعد أن انتهيا من تناول الطعام، أخذت الأواني والصواني والأطباق والكؤوس تطير في الهواء بهدوء و تخرج من الغرفة،حتى وصلت عند الحمارة ورصّت نفسها فوق ظهرها، وسارت الحمارة وتسللت العجوز وتبعتها، وانفتح باب البستان ثم انقفل، وسارت الحمارة إلى شاطئ النهر، أما العجوز فقد رجعت إلى دارها.

أما الأميران فما انتهيا من الطعام حتى قاما، ولبس كل منهما ريشة وانتفض وتحول إلى هيأة طائر هذا سماوي وذاك أحمر، وطارا بعيدا حتى هبطا على ربوة أمام شرفة قصر الأميرة عائشة، وكانت الأميرة واقفة في الشرفة تنتظر، وما أن رأتهما حتى رددت في صوت حنون رقيق، الطائر السماوي

الطائر السماوي حبيبي، كانت الأميرة عائشة قد رأت الطائر السماوي منذ زمن لأول مرة ووقعت في حبه، وكان يجيء كل يوم مع أخيه الطائر الأحمر وينزلان على الربوة، ويتقدم الطائر قليلا فيفتن بسحره الأميرة ويعصف بقلبها، كانت تحبه وتهواه ،لكن كيف تكلمه وهو طائر صامت، أما هو فكان يعشقها ويهواها، ويجيء إليها كل يوم، لكنه كان غير قادر على الإفصاح عن حبه، لكن عيونه الزرقاء كانت تقول لها أشياء وتهيم بها في عالم مسحور ممتلئ بالبهجة و اللذات، ومضت ثلاث سنوات والحب ينمو ويشتعل في القلوب.

وكانت الأميرة تتعذب في حبّها، فهي لا تدري شيئا عن قصة الأميرة إنها تحب ذلك الطائر الفتّان لأن عينيه الإنسانيتين تكلمانها وتعدانها بجنة الأحلام، فهل هذا صحيح؟، وهي تجهل، ذلك لأن الأمير حوّلته هو وأخاه ساحرة، وكان عليهما أن يظلا على هيئة طيور مدّة من الزمان قاربت الانتهاء، ولم يستطع الأمير أن يخبر حبيبته، وعليها أن تصبر دون أن تعرف، فكان عذابها أكثر من عذابه وحبها أقوى من حبه، ونظرت الأميرة إلى الطائر السماوي، فتناجيا بالعيون، حتى فاضتا بالدموع، فخلعت الأميرة عقدها المرصّع بالجواهر ورمته إلى الطائر السماوي فابتلعت حباته وطار يتبعه الطائر الأحمر.

ولم تستطع الأميرة صبرا، فقد أضناها الحب، فجرت إلى داخل قصرها، ونادت جواريها وأمرت واحدة منهن أن تلبس ثيابها وتأخذ مكانها، وأخبرتها أنها سترحل فإن رجعت فستعود الأمور إلى مجراها، وإن لم ترجع فستظل تلبس ملابسها وتقوم بدورها.

وكان الوقت عصرا حين غادرت الأميرة قصرها وسارت في طريقها دون أن تدري إلى أين تذهب فكل ما تعلمه أن حبيبها يجيء من هذه الناحية، فأخذت تنظر إلى الأشجار فلربما تراه أو إلى السماء علّها تلمحه ويلمحها، ولم تجده ولم تسعد عيناها برؤياه أو يخفق قلبها لوجوده.

وظلت تمشي حتى غابت الشمس وحلّ الظلام، ورأت ضوء كوخ على بعد، فاقتربت منه ودقت الباب، ففتحت الباب المرأة العجوز التي تبعت الحمارة منذ ساعات.

ورحبت بها العجوز وأدخلتها كوخها، وجلست الأميرة ترتاح، فقد كانت متعبة، وسألت العجوز أن تقضي عندها ليلتها فأجابتها العجوز " مرحبا يا ابنتي ولتسامحيني لأنني فقيرة وليس لديّ فراش وثير، إلا تلك الحشية التي أنام عليها، فإن أردت فلتنامي بجانبي"، فشكرتها الأميرة وقدمت العجوز لها عشاء بسيط ، وبعد العشاء جهزت لها " أتاي " الشاي، وشربتا بضعة أقداح، وسألت الأميرة العجوز أن تحكي لها خرافة لتسليها قبل النوم، فقالت العجوز " سأحكي لك يا ابنتي حكاية رأيتها بعيني وهي أغرب من الخيال، فقد ذهبت اليوم إلى شاطئ النهر لأغسل شيئا من الصوف، وعلقته ليجف فوق الأغصان، فجاءت حمارة محملة بالصواني والأواني والأطباق والكؤوس..."، ومضت العجوز تحكي ما جرى لها للأميرة، قالت، "وهبط طائر سماوي له عينان زرقاوان ساحرتان وطائر احمر صاحب عينين حمراوين"، فخفق قلب الأميرة وجاشت عواطفها وأمسكت بيدي العجوز منفعلة وأخذت تسألها أسئلة قصيرة سريعة حائرة، والعجوز تجيب وتثير تشوق الأميرة، التي تأكدت أنه الطائر السماوي حبيبها وحين قالت العجوز، "وتحول الطائران إلى بشر"، صرخت الأميرة،"وما شكل الإنسان الذي تحول إليه الطائر السماوي"، فوصفته العجوز،" أمير فتان تشع عيناه الزرقاوان سحرا لا يقاوم، وهو مفتول العضلات مستقيم العود وله شارب جذاب ولحية صغيرة تزيد وجهه الجميل إشراقا فوق إشراق، ويفوح منه عبير أجمل من عبير الورود".

وما أن قالت العجوز أن الأمير أبقى برتقالة وقال، "وهذا نصيب الأميرة عائشة الغائبة عن العيون الحاضرة دوما في القلوب"، حتى كاد قلب الأميرة يكف عن الخفقان، وغابت عن الوجوه.

فرشت العجوز الماء على وجه الأميرة إلى أن أفاقت وهي تردد،" يحبني يحبني الأمير، ناشدتك الله ياعمتي أن تأخذيني معك في الغد إلى شاطئ النهر"، فوعدتها العجوز.

ونامت الأميرة سعيدة فرحانة، تحلم بالطائر السماوي صاحب العينين الزرقاوين الجميلتين، ذلك الذي يتحول إلى أمير يشع من عينيه السحر وتملأ أنفاسه العطرة كعبير الورود المكان حوله ولم تستطع العجوز أن تنام، لأن الأميرة كانت تناجي حبيبها في الأحلام، وبين الفينة والفينة تهتف،"يحبني يحبني الأمير".

وفي الصباح نهضت الأميرة مبكرة غير مصدقة أن ساعة اللقاء قد اقتربت، وأرادت أن تذهب إلى شاطئ النهر في الحال، لكن العجوز بينت لها أن الحمارة لا تجيئ إلا ساعة الظهيرة، فهتفت بها ترجوها أن تعيد عليها ما روته لها من قبل، وأن تصف مرة أخرى شكل الطائر السماوي، وكانت العجوز تحكي في طراوة ورواء، فسألتها التكرار، وكانت لا تشبع ولا تهدأ، ويسعدها أن تسمع العجوز تزيد وتعيد، ذلك أن الحب أضناها منذ وقت بعيد فقد صبرت وعانت، وعصفت بقلبها آلام العشق و الهيام.

وقبل الظهر بساعة كانتا عند شاطئ النهر، العجوز تغسل صوفها وتعلقه فوق الشجر، والأميرة تحلم بلقاء الحبيب، شاردة هائمة، وتطلب بين الفينة والفينة من العجوز أن تعيد حديثها.

وأبصرت الأميرة الحمارة مقبلة من بعيد تتهادى بحملها، فهتفت في لهفة تخبر العجوز وهي تقفز فرحة،"هاهي الحمارة"، فأومأت العجوز برأسها وقالت،"نعم يا ابنتي"، وكما حدث من قبل اقتربت الحمارة من شاطئ النهر وبدأت الأواني والكؤوس والأطباق تتحرك في الهواء وهبطت إلى ماء النهر في خفة وهدوء وغسلت نفسها في نظام ثم عادت إلى ظهر الحمارة التي أخذت تسير عائدة إلى القصر ومشت الأميرة تتبعها العجوز، وانفتح الباب، وسارتا بين ممرات الحديقة الغناء ودخلت الحمارة القصر، وجاءت المائدة، واختبأت الأميرة خلف(دفة) مصراع الباب الأيمن والعجوز خلف مصراع الباب الأيسر، وعطر العبير الجو ورفرف الطائران بجناحيهما وهبط الطائر السماوي الفتان يتبعه الطائر الأحمر، ونفض كل منهما ريشه، وتحول إلى أمير جميل يلبس أفخر الثياب ويتحلى بأنفس المجوهرات، وكادت الأميرة أن تغيب عن الوجود ويتوقف قلبها عن الخفقان، فقد كان الأمير حبيبها صاحب العينين الزرقاوين أجمل ألف مرة مما قالت العجوز، ساحرا فتانا يشع وجوده ضياء ويشرق وجهه الصبوح كما تشرق الشمس في الصباح، وجلس الأمير وأخوه أمام المائدة، وجاء الطعام الفاخر وملئت الأطباق، وأكل الأميران ما لذ وطاب، ثم جاء البرتقال الذهبي وأعطى الأمير أخاه برتقالة قائلا،" هذا نصيبك يا أخي"، ووضع برتقالة في طبقه وقال،"هذا نصيبي"، ثم تناول برتقالة ونظر إليها في وجد ورقة وهيام وقال بصوت عذب مؤثر،"وهذا نصيب حبيبتي الأميرة عائشة الغائبة عن العيون

الحاضرة دوما في القلوب"، وبكى، وكانت الأميرة تبكي معهن وحين قال أخوه، إنني أشم رائحة حلوة غريبة هنا"، كانت الأميرة قد سبقته قبل أن ينتهي من كلماته وهرعت إلى الأمير المحبوب وهتفت من قلبها،"لا لست غائبة أبدا عن عينيك الجميلتين"، وبالرغم من دهشته وذهوله فتح لها ذراعيه وأخذها بين أحضانه لحظات هي أحلى لحظات العمر، ساعة اللقاء بعد الضنى والعذاب وأخيرا قال لها،" لا أستطيع أن أصف سعادتي وفرحتي بلقائك يا حبيبتي، ولكن سرنا وقصرنا المسحور وما نعيش فيه من أحوال غريبة لا يمكن أن يعرفه مخلوق، فكيف جئت إلى هنا يا أميرتي، يا حبيبتي؟ فضحكت الأميرة وذعرت قليلا ولم تخف لأن الحبيب لا يخاف من حبيبه، بل خافت على العجوز فأجابت،" أحضرتني امرأة طيبة عجوز" وحكت القصة، وسألته أن لا يمس العجوز بسوء فهتف "أبدا بل أكافئها، بل أكافئها بكنوز الأرض، لأنها حققت لنا الهناء والسعادة"، فخرجت العجوز من مخبئها آمنة مطمئنة، ورحب بها الأميران، وجلست، وأبدى لها الأمير صاحب العينين الجميلتين الزرقاوين ألوانا من الشكر والعرفان بالجميل، وأعطتها الأميرة الكثير من مجوهراتها وشيئا من المال وانصرفت بعد ساعة مسرورة وفرحانة.

وقبل مغيب الشمس قال الأمير للأميرة،" يا حبيبتي لابد أن أفارقك"، فصاحت فزعة،" تفارقني هذا لن يكون أبدا"، فمضى في لطف وحنان يطمئن خاطرها ويبين لها أنه وأخاه قد سحرتهما ملكة من ملكات الجان وحكمت عليهما أن يتحولا إلى هيأة الطيور لمدة ثلاث أعوام، وحزنت أمهما الملكة حزنا شديدا لهذا العقاب، لكنها توسلت إلى ملكة الجان أن تترفق بالأميرين فبنت هذا القصر وسمحت لهما أن يتحولا في داخله ساعات قليلة كل يوم إلى هيأة البشر، أما الحمارة فأصلها جارية مسحورة إلى هيأة حمارة، وهي التي كانت تقوم بخدمتهما، وما رأته من أعاجيب كالأطباق تغسل بنفسها، والطعام يجئ طائرا في الهواء ليس غلا شيئا يسيرا من قدرة ملكة الجان، وأضاف الأمير" لكن يشاء الحظ السعيد أن يجمعني بك اليوم، واليوم هو آخر يوم أبقى فيه طائرا مسحورا وغدا حين أعود وبعد تناول طعام الغذاء سأخلع ريش الطائر وأحرقه وسأظل إنسانا، وأخي كذلك، ولكن علينا أنا وأخي أن نذهب إلى ملكة الجان لتمنحنا الإذن وتعطينا العفو، سنذهب ونقابلها، كما يجب علينا

كذلك أن نبيت هذه الليلة مع أمنا التي كادت دموع الأحزان أن تعمي عينيها، فلتبقي غدا يا أميرتي هنا في القصر وسأعود إليك غدا ساعة الظهر ولن أفارقك حتى الموت".

فارتجفت الأميرة وهلعت وهتفت،"لا، لا، لا أستطيع أن أسمح لك بالذهاب حرام عليك، فقد أضناني الحب وعذبني البعاد، لا، لا أستطيع فراقك"، فهدّأ الأمير من روعها وأوضح لها لزوم هذا الرحيل المؤقت، وناشدها أن تصبر يوما واحدا، لكن الحب يغلب العقل، فارتمت الأميرة بين أحضانه وتوسلت إليه أن يبقى فمن يدري المستقبل، سيقضي الليل عند أمه، وغدا سيرجع إنسانا، إنه هنا الآن معها، ولا تريد أبدا أن يبعد عنها، وأخذت ترجوه أن لا يفارقها، لكن الأمير أعطى لها المواثيق ووعدها الوعد الأكيد بأنه سيعود إليها دون تأخير ساعة الظهيرة في الغد، وسمحت له أن يطير ويغيب يوما واحدا كما قال.

وبقيت الأميرة وحيدة في القصر ومضت طوال الليل تحلم أحلاما لذيذة ولطيفة وعامرة بأطايب السعادة والهناء، ذلك أن قلبها المليء بالحب قال لها أن الأمير يحبها وانه سيعود، لابد أن يعود.

وفي الصباح هامت أنحاء القصر داخل الحديقة الجميلة كما تهيم الفراشة حول الورود، وابتسمت حين مرت بخاطرها فكرة، إنها تريد أن تلعب بقلب الأمير قليلا تشاغله وتثق، وهي الواثقة مرة أخرى من حبه الأكيد.

لذلك حاولت الخروج من القصر قبل الظهر بساعة لكن الباب كان مقفولا، فزحفت وخرجت من فتحة"القادوس" القناة التي تدخل إلى الحديقة وترويها، ومشت قليلا، فقابلت بائعا يبيع الملح على حماره وطلبت منه أن يعطيها ملابسه والحمار، ووهبته الكثير من المال، ففرح فرحا شديدا وشكرها وانصرف.

فأخذت ملابسه الرثة المقطعة، ولبستها وجلست خارج سور القصر، فقد أرادت أن تضني قلب الأمير قليلا، لتثق من حبه تماما، ولأنه تركها ولو لأمر هام، ليلة واحدة، وبعد ساعة رأت حبيبها الطائر السماوي والطائر الأحمر يقبلان من أعلى السماء ورفرفا بجناحيهما، ونزلا داخل القصر.

كان الأمير الطائر فرحا بخلاصه وكذلك أخوه، فانتفض كل منهما وتحول إلى إنسان، لكن أين الأميرة؟، أين الأميرة؟، وارتفع صوته يسال أخاه الحائر، أين الأميرة؟ وأخذ يبحث عنها في أنحاء القصر فلم يجدها، وخرج يجري هنا وهناك في الحديقة دون فائدة، ماذا جرى يا ترى، هل غضبت لأنه تركها وانصرف، أكان الأمر حلما من الأحلام لكن لا، لقد عانقها وارتمت بين أحضانه ولو للحظات، واستنشق عبيرها الفواح، لا، لم يكن حلما، هل عادت إلى قصرها، وجرى إلى خارج القصر، فقابل بائع الملح الرث الثياب وسأله في لهفة،" هل رأيت أحدا يخرج من القصر؟"، فأجاب بائع الملح الواقف بجوار حماره،" نعم رأيت امرأة تخرج من القصر"، فهتف الأمير يسأله،" وما شكلها؟"، فقال بائع الملح" إنها شابة لم أر في حياتي مثيلا لحسنها وروعت سحرها. عيناها سوداوان فتانتان آه من عينيها، يبرق سوادها فيطيح بالعقول، وخداها تشع حمرتهما جمالا كتفاحة ناضجة وشفتاها وردة ترتعش في الفجر وقد أنعشها نسيمه، ونهداها كحبات رمان يداعبها الريح فترقصان في تثاقل وهما معلقتان في أغصانهما، وذراعاها بضتان غضتان طريتان كسمكتي بوري، طويلتان ملفوفتان ورجراجتان، أما ساقاها فكأنهما مصنوعتان من الزبد الطازج، إن مشت فغزال، تخطو فتميل وتميل تعصف بقلب العاشق الذليل"، كانت الأميرة المتنكرة في شكل بائع الملح تصف نفسها وتكتم ضحكاتها، والأمير يسمع ويريد أن ينطق ولا يقدر، فقد أثاره الوصف وبعث به إلى عالم حبه الجميل،ورآها بعين الخيال، وتحرق شوقا غلى اللقاء، كان الوصف يشبعه ولو قليلا، لذلك ما إن انتهى بائع الملح من كلامه حتى حتف الأمير من قلبه المعذب يسأله،" ماشكلها؟ ماشكلها؟ " فعاد بائع الملح كلامه مرة أخرى، وطلب منه الأمير أن يصحبه ليبحث عنها معه، لكن بائع الملح قال له"لقد أوصتني إن سأل عنها الأمير..."، فقاطعه صائحا أنا الأمير أنا الأمير ماذا قالت لك، ماذا قالت...".

فانحنى بائع الملح والتمس من الأمير أن يسامحه لأنه لم يعرفه وأضاف فقال" إنها توصيك أن تصبر ولا تقلق لغيابها، فهي ستعود، ستعود بصفة مؤكدة بعد يوم واحد" فأخذ الأمير يستفسر ويلح في السؤال، لكن بائع الملح أكد أنها لم تزد حرفا واحدا عما قاله له، وأنه أبلغ الرسالة بالتمام.

عندئذ توسل الأمير إلى بائع الملح أن يدخل معه القصر ويبقى حتى تعود الأميرة، لكن بائع الملح اعتذر واحتج بوجود الحمار، وأن الحمار عزيز عليه أثير لديه، ولا يمكنه أبدا أن يفارقه، فقال له الأمير،"وما المانع، فليبق الحمار معنا"، وصحب الأمير بائع الملح الرث الثياب وحماره غلى داخل القصر وأجلس بائع الملح بجانبه والحمار معمها.

ورجاه في لطف ولهفة أن يعيد مرة أخرى وصف الأميرة فقال بائع الملح" عيناها سوداوان فتانتان آه من عينيها، يبرق سوادها فيطيح بالعقول، وخداها تشع حمرتهما جمالا كتفاحة ناضجة، وشفتاها وردة ترتعش في الفجر وقد أنعشها نسيمه، ونهداها كحبات رمان يداعبها الريح فترقصان في تثاقل وهما معلقتان في أغصانهما، وذراعاها بضتان غضتان طريتان كسمكتي بوري، طويلتان ملفوفتان ورجراجتان، أما ساقاها فكأنهما مصنوعتان من الزبد الطازج، إن مشت فغزال، تخطو فتميل وتميل تعصف بقلب العاشق الذليل"، فجاشت عواطف الأمير وعصف الحب بقلبه، فتوسل وتوسل وناشد بائع الملح أن يعيد كلامه مرة ومرة ومرات، وأخيرا أشفقت الأميرة على حبيبها ووثقت من حبه فخلعت ملابس بائع الملح وأظهرت للأمير، وعاشا معا في أفراح وليال ملاح.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر والمراجع:

1- المصادر:

1- القرآن الكريم رواية ورش.

2- الحافظ أبو الفدى ابن كثير الدمشقي "تفسير القرآن العظيم"، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ج1.

3- رسائل إخوان الصفا وخلّان الوفاء، دار صادر، بيروت، ج4 / 1957.

4- الجوهري " الصحاح في اللغة والعلوم "، دار العلم للملايين، بيروت، ط5 / 1984.

5- أبو الفضل جمال محمد بن مكرم ابن منظور "لسان العرب"، دار صادر- بيروت، ط3 / 1994.

6- " أجمل حكايات الفلكلور المغربي"، جمع وتدوين: يسري شاكر، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، ط1 /2006.

2- المراجع:

1- إبراهيم نبيلة " قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية "، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة د/ت، 1973.

2- أزويل فاطمة الزهراء "مفاهيم نقد الرواية بالمغرب"، نشر الفنك، الدار البيضاء- المغرب 1989.

3- الأسدي ناصر شاكر "التحليل السيميائي للخطاب- قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفّع "، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع- لندن، ط1 / 2009.

4- ابراهيم سيّد "نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة "، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.

5- بوطيب عبد العالي " مستويات دراسة النص الروائي "، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999.

6- بحراوي حسن " بنية الشكل الروائي "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1 / 1990م.

7- بورايو عبد الحميد " التحليل السيميائي للخطاب السردي "، دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة " و " كليلة و دمنة "، دار الغرب للنشر والتوزيع- الجزائر، 2003.

8- بنكراد سعيد "مدخل إلى السميائيات السردية"، منشورات دار الاختلاف، المملكة المغربية،ط 2 / 1994.

9- بنكراد سعيد "السيميائيات السردية"، منشورات الزمن، الرباط- المغرب، ط1 / 2001.

10- بنكراد سعيد "السيميائيات- مفاهيمها وتطبيقاتها"، منشورات الزمن، سلسلة شرفات (11) مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003.

11- بنكراد سعيد " السيميائية والتأويل- مدخل للسيميائيات "، ش.س.بورس- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- المغرب، ط1 / 2005.

12- بوخاتم مولاي علي، مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية والأصول والإمتداد) منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق- سوريا / 2005.

13- بن مالك رشيد "مقدمة في السيميائية السردية"، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

14- بن مالك رشيد " السيميائيات السردية" ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1 / 2006.

15- زيعور علي "الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم"، منشورات دار الطليعة - بيروت 1977.

16- يقطين سعيد "قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، المركز الثقافي، ط1 / 1997.

17- يقطين سعيد "تحليل الخطاب الروائي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب ط3/ 1997.

18- لحميداني حميد "أسلوبية الرواية- مدخل نظري"، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء المغرب، 1989.

19- لحميداني حميد "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، 2000.

20- مفتاح محمد "تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص"، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت- لبنان، ط1 / 1985.

21- المرتجي أنور "سيميائية النص الأدبي"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1 / 1987.

22- عبد المالك مرتاض:"تحليل الخطاب السردي- معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، 1995.

23- الناقوري إدريس "الرواية المغربية- مدخل إلى مشكلاتها الفكرية والفنية"، دار النشر المغربية ط1/ 1983م.

24- نوسي عبد المجيد "التحليل السيميائي للخطاب الروائي"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب، ط1/ 2002م.

25- أبوناضر موريس " الألسنية والنقد الأدبي- في النظرية والممارسة "، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، 1989.

26- السرغيني محمد "محاضرات في السيميولوجيا"، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، 1987.

27- العيد يمني " تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي "، دار الفارابي للنشر، لبنان 1999.

28- عبد العالي بشير "تحليل الخطاب السردي والشعري"، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير السردي- دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002.

29- فاخوري عادل "علم الدلالة عند العرب"، دار الطليعة – بيروت ، ط1 / 1985.

30- فضل صلاح " نظرية البنائية في النقد الأدبي "، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان ط2 ، 1985.

31- فاضل ثامر "اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنثرية والمصطلح في الخطاب الروائي النقدي العربي الحديث"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 / 1994.

32- قريش روزلين ليلى "القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي"، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، ط3 /2007.

33- ربابعة موسى "آليات التأويل السيميائي"، دار آفاق، الكويت- ط1/ 2011.

34- شيباني عبد القادر فهيم "السيميائية العامة- أسسها ومفاهيمها"، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1 / 2010.

3- المراجع المترجمة إلى العربية:

1- آن اينو، ميشال آريفيه، لوي بانييه، جان كلود كوكي، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس "السيميائية- الأصول، القواعد، التاريخ"، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1 / 2008.

2- أمبرتو إيكو "6 نزهات في غابة السرد"، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1 / 2005.

3- جيرار جينات " خطاب الحكاية "، تر: محمد معتصم- عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي منشورات الإختلاف – الجزائر، 2000 .

4- جوزيف كورتيس "مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية"، ترجمة: د. جمال حضري، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، ط1 / 2007.

5- يان مانفريد "علم السرد- مذخل إلىنظرية السرد"، ترجمة الشاعرة أماني أبو رحمة، عن مكتبة الجيل العربي ،الموصل 2009.

6- فلاديمير بروب "مورفولوجية الحكاية"، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1 / 1986.

7- فليب هامون "سيميولوجية الشخصيات الروائية"، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام الرباط، ط1 / 1990م.

8- روبرت شولتر "السيمياء والتأويل"، تر: سعيد الغانمي، بيروت، المركز الثقافي، 1993.

9- تودوروف " الشعرية "، تر:شكري المبخوث ورجاء سلامة –دار طوبقال الدار البيضاء المغرب ط2 / 1990.

4- المراجع الأجنبية:

1- Benveniste (Emile) :(La nature des pronoms), in Problèmes de Linguistique générale 1, Edition, Gallimard, 1966.

2- Peirce (Charles Sanders) :Ecrits sur le signe ,ED ,Seuil ,Col Philosophique,Paris,1978 .

3- Joseph Courtès : Introduction à la Sémiotique narrative et discursive, Ed, Hachette, Paris,1976 .

4- HENAULT. A: Les enjeux de la sémiotique 2, Narratologie. Sémiotique générale, PUF, 1983 .

5- Gèrard Genette: Frontière du rècit in Communication, n:08 ed, 1966.

6- A.J.Greimas : Maupassant, la sémiotique du texte, exercices Pratiques,éditions du Seuil, 1976.

7- Greimas : couteé sémiotique. Hedrette. - Paris. 1979.

8- Greimas et jacques fontanille : Sémiotique des passions ,

Seuil ,Paris -France,1991.

9- M.Bal :Narratologie , Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes,HES Publishers /Utrecht,1984.

10- GROUPE D'ENTREVERNES : Analyse sémiotique des textes, Ed Toubkal, Casablanca,1987.

11- E.Souriau :Les deux cents mille sitiations ,drammatique, flammation,paris,1950.

5- المعاجم بالعربية:

1- بن مالك رشيد " قاموس مصطلحات التحصيل السيميائي "، دار الحكمة- الجزائر، فيفري 2000.

2- علوش سعيد "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، دار الكتاب اللبناني - بيروت ط1/ 1985.

6- المعاجم الأجنبية:

1-GREIMAS (A,J) COURTES(J) : Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie de Langage, Hachette, Paris, 1979.

2- A J Greimas : Sémantique structurale, éd, Larousse, Paris , 1966.

7- المجلات و الدوريات:

1- رولان بارت، نظرية النص ، ترجمة: منجي الشملي وعبد الله صوله ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التنوسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 27، 1988.

2- جاب الله أحمد "التشاكل والتباين في لامية العرب"، من مجلة السيمياء والنص الأدبي ،محاضرات المتلقى الوطني ،15-16 أفريل 2002.

3- جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر- الكويت، المجلد 25، العدد3، مارس 1997.

4- سعيد يقطين، نظريات السرد وموضوعها، في المصطلح السردي، مجلة علامات (مكناس)، ع 6 1996.

5- سعيد يقطين "المصطلح السردي العربي"، قضايا واقتراحات، مجلة نزوى، ع21 / 2000.

6- سعيد يقطين "السرديات كما أتصورها"، مجلة علامات العدد 25، 2006.

7- سعيد بنگراد " السميائيات وموضوعها "، مجلة: علامات، العدد16 / 2001، محور العدد: السميائيات موضوعاتها واتجاهاتها.

8- عبد المجيد العابد: (سيميائيات الخطاب الروائي)، مجلة نوافذ، المغرب، العدد:43-44، فبراير 2010.

9- فهيد العامري "البنية السردية -آفاق و رؤى"، نقوش الموقع الرسمي للأستاذ فهيد العامري.

10- صلاح فضل "بلاغة الخطاب وعلم النص"، سلسلة عالم المعرفة،صدرت السلسة في يناير1978 الكويت، باشراف أحمد مشاري العدواني، 1990.

11- مجلة الشرفات، جريدة نصف شهرية ثقافية فنية تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق- سورية،الاثنين 15 ديسمبر 2008.

8- الرسائل الجامعية:

أ- رسائل الدكتوراه:

1- رشيد بن مالك "السيمائية بين النظرية والتطبيق"، مخطوط رسالة دكتوراه - جامعة تلمسان 94 /95.

2- بشير عبد العالي"التناص في الشعر العربي"، أطروحة لنيل دكتوراه دولة في الأدب الحديث تحت إشراف: أ.د.زبير دراقي، 2000-2001.

ب- رسائل الماجستير:

1- بوتيوتة عبد المالك "تجلّيات السرد في القصيدة الجاهلية"، مذكّرة ماجستير في الأدب، تخصص السرد العربي القديم، 2006 / 2007.

2- فتيحة مستغانمي "البنية السردية في المجموعة القصصية «الوردة الحمراء» مقاربة سيميائية لثلاثة نماذج حكائية: الأربعون غولا،الحمامة الحورية،الوردة الحمراء"، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، 2005.

3- مصابيح صورية،صورة المرأة في الحكاية الشعبية الجزائرية و الفرنسية –دراسة مقارنة- رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، 2005.

4- مليكة العاصمي "الحكاية الشعبية في مراكش"، رسالة مرقونة نوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، لنيل دبلوم الدراسات العليا، في الموسم الجامعي 1987/1986.

5- جهاد يوسف العرجا "سيمبائية الشخصيات في القاهرة الجديدة ل: نجيب محفوظ "، الجامعة الإسلامية- غزة، 2002.

6- نعيمة فرطاس "سيميائية العنونة عند الطاهر وطار رواية- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي- أنموذجا"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير.

9- المقالات المأخوذة من الأنترنيت:

1- عبد الإله بوحمالة" مورفولوجية الرمز وخطاب التميمة، الحوار المتمدن"، العدد:1602 /7.5 2006، 03:29، المقال مأخوذ من محرك البحث قوقل.

2- جميل حمداوي: (الشخصية الروائية على ضوء مقاربات النقد العربي القديم والحديث- من الإحالة إلى العلامة) ، موقع المثقف،موقع رقمي إلكتروني،العراق منشور بتاريخ 2010/08/31م.

3- جير الدبرنس:"المصطلح السردي"، ترجمة عن الإنجليزية عابد ندار ،الفصل التاسع، ص1/مقال من موقع: www.google.fr

4- د.عبد المالك مرتاض "في نظرية الرواية"، بحث في تقنيات السرد، محرك البحث قوقل.

الفهرس

الفهرس

– المقدمة..... أ– و

– المدخل..... 1 – 37

الفصل الأول: السرد و السيميائية

I– المبحث الأول: التشكيلات البنائية و تقنيات السرد:

– التشكيلات البنائية:..... 39 – 40

– نسق اشتغال البنية العاملية في المسار التوليدي:.....41– 46

– التّشاكل النصي:مفهوم التشاكل، بناء الدلالة والمعنى على مستوى السطح..... 46

– الصورة المعجمية والسياقية:.....47

– الحقل المعجمي والحقل الدلالي: 48

– صورة الخطاب والتمظهر الخطابي:..... 48– 49

– الأدوار التيمياتيكية والمعجمية: 49– 50

– البنيـة الدلالية المدمجة: 50–51

– بناء الدلالة والمعنى على مستوى العمق:التحليل بالمقومات أو السيمات السيميولوجية، السيمات النووية او التصنيفات المقولاتية 51–54

– التشاكل الدلالي و التشاكل السيميائي:.....55

- المربع السيميائي: 57-56

II- المبحث الثاني: الشخصية داخل النص السردي

- توطئة:.....58

- تحديد المفاهيم العاملية في الحقل السيميائي:..... 58- 60

- مفهوم العامل: خطاطة رقم 1: (محاور البنية العاملية)، الفاعل،حالة الفاعل، الهدف الأداتية المحلي، المحايد، الاندماج الشخوصي، الاندماج المكاني، الاندماج الزمني. 61-66

- خطاطة رقم 2: (بنيات المسار التوليدي للنص): مفهوم الفاعل/ الممثل أنواع الأدوار السيميائية، الدور العاملي، الدور الموضوعاتي.....67- 70

- خطاطة رقم 3: أدوار الفاعل: الدور الانفعالي، الدور التلفّظي أو التحدّثي، الدور الذهني أو الادراكي.....71- 75

III - المبحث الثالث: النظام الزمني:

- زمن الحكاية و زمن السرد: الترتيب، تقنية الإيقاع الحكائي، الحركات الزمنية: الحذف الوقفة، المشهد، المجمل، التواتر.....76- 88

- صيغة السرد:..... 89

- المسافة السردية، المنظور، تعدّدية الصيغ، وظائف السارد، التبئير.....89-96

الفصل الثاني: الحكاية الشعبية المغربية

- توطئة:..... 98-

100 **I- المبحث الأول: الحكاية الشعبية**

- توطئة:.....100

- تعريف الحكاية الشعبية و مميّزاتها:.....101- 105

- مضامين الحكايات الشعبية المغربية: مضامين اجتماعية وإنسانية، مضامين عقائدية مضامين سياسية، مضامين عاطفية وأخلاقية.....106- 107

II- المبحث الثاني: أسباب نشأة القصة الشعبية المغربية

- حركة الفتح وأثرها في نشر القصة الشعبية: رحلات الحجاج البربر، حركة الطلاب المغاربة في طلب العلم، الهجرات وأثرها في القصة الشعبية..... 108-111

- أنواع الحكاية الشعبية: حكاية الجان، الحكاية المرحة، الحكاية العجيبة، الحكاية العجيبة (الكرامات)، الحكاية العجيبة (الخرافية)، الحكاية العجيبة (البطولية)..... 111- 133

الفصل الثالث:دراسة تطبيقية: مقاربة سيميائية لثلاث نماذج حكائية شعبية مغربية : بهوت النسا- الحب يفعل المعجزات- الطائر الأزرق

تقديم مقتضب للكتاب:.....135

- توطئة:.....136- 137

- الحكاية الأولى: بهوت النسا:

- مقدّمة منهجية، المستوى السردي، مسار الحكي المقاطع(المقطع الأوّل، المقطع الثاني المقطع الثالث، المقطع الرابع).....138- 145

- المستوى التّمثيلي:..... 145

- المستوى التصويري:.....146

- البنية التكوينية:.....147- 148

- الحكاية الثالثة: "الحب يفعل المعجزات":

- مقدّمة منهجية، تقطيع النص، إجرائية التقطيع، مقاطع النص (المقطع الاستهلالي، المقطع الوسطي، المقطع النهائي).....149- 154

- العناصر المساعدة لربط الوظائف في الحكاية: توطئة، التذكير الحوار، الإخبار المشاهدة، التكرار، الدوافع.....155- 158

- توزيع الوظائف بين الشخوص الدراماتيكية:.....158- 160

- صفات الشخصيات وخصائصها في الحكاية:.....160- 162

- الحكاية الثالثة:"الطائر الأزرق":

- مقدّمة منهجية:.....163

- تلخيص المتن الحكائي:.....164

- تقطيع النص: (المقطع الاستهلالي، المقطع الوسطي، المقطع النهائي).....165

- سيميائية العنوان، علاقة العنوان بالمتن الحكائي.....166-169

- المسار التوليدي للنص: البنية الخطابية، بنية الممثلين، الحقل المعجمي، الحقل الدلالي المسار التصويري، التشاكلات الخطابية، الدور الثيماتي، اللاندماج (الفضائي- الزماني) توزيع الفضاءات والأزمنة.....169- 176

- البنيات السيميائية السردية: المكون السردي السطحي، النموذج العاملي باعتياره نسقا النموذج العاملي بوصفه إجراء.....176- 183

- الخاتمة:.....185- 190

- ملحق الحكايات الشعبية:.....192- 214

- قائمة المصادر و المراجع:.....216- 226

- الفهرس:.....228- 232

التّراث الشعبي إبداع عفوي أصيل،يحمل ملامح الشعب ويحفظ سماته ويؤكد عراقته،ويعبر بصدق عن همومه اليوميّة ومعاناة أفراده، على مختلف مستوياتهم وهو صورة لروحهم العامة وشعورهم المشترك. وقد عنيت أكثر شعوب العالم بتراثها الشعبي؛ فحفظته وسجّلته وأقامت دراسات راقية متطوّرة حوله والسرود المغربية واحدة من تلك، لكونها تتّسم بالمرونة الكافية الّتي تجعلها قابلة للنموّ وقادرة على التّطور والملائمة دوماً مع الظّروف الجديدة. وقد سعينا في هذا البحث إلى دراسة مجموعة من الحكايات المغربية، وقد استعنّا في ذلك بالمقاربة السيميائية الّتي تعتبر بمثابة قراءة للنص، بحيث تنطلق من الخطابي إلى المنطقي لتشكّل الجذر الدّلالي العام لهذه السّرود؛ بصيّغ مختلفة قصد استكناه أسرارها و كشف بهائها.

الكلمات المفتاحية: السرود المغربية – المقاربة السيميائية.

Résumé :

Le patrimoine populaire est une création spontanée et authentique, conserve ses caractéristiques et il confirme son authenticité. Il reflète avec véracité ses soucis quotidiens et la souffrance de ses individus sans distinction de niveau, et il est une illustration de il a les traits du peuple, il leurs âmes générales et leurs sentiments communs. La plupart des peuples dans le monde s'intéressaient à leur patrimoine populaire, en le conservant et en l'enregitrant.ils ont établi des études avancées et développées. Les narrations marocaines sont parmi ces derniers car elles se caractérisent part la souplesse suffisante pour se développer et être toujours convenable avec les nouvelles conditions. Dans cette recherche, on vise à étudier une collection des contes marocains, en utilisant l'approche sémiotique qui est considérées comme une lecture du texte, elle commence par le discursive vers le logique pour former la racine sémantique générale de ces narrations avec des formes multiple afin d'explorer ses confidences et afin de découvrir sa splendeur.

Les mots clés : Les narrations marocaines – l'approche sémiotique.

Summary :

Popular héritage is an authentic and spontaneous creation, it preserves their features and confirms the authenticity. It reflects with truthfulness the pains of the any citizens and it is design of their general soul and their common emotion. Most of the people in the word protect and save their popular heritage with advanced studies. The morocco narration allow to these later with thier famous flexibility to develop theirs skills and to make them updated with the new conditions. In this research we focus on the study of the collection of Moroccan story to use the semiotic approach as to ward a logic in order to form the general semiotic roots of these narrations with difference forms to explore its secrets and to discover its splendour.

Key words : Moroccan narrations – Semiotic approac

التّراث الشعبي إبداع عفوي أصيل،يحمل ملامح الشعب ويحفظ سماته ويؤكد عراقته،ويعبر بصدق عن همومه اليوميّة ومعاناة أفراده، على مختلف مستوياتهم وهو صورة لروحهم العامة وشعورهم المشترك. وقد عنيت أكثر شعوب العالم بتراثها الشعبي؛ فحفظته وسجّلته وأقامت دراسات راقية متطوّرة حوله والسرود المغربية واحدة من تلك، لكونها تتّسم بالمرونة الكافية الّتي تجعلها قابلة للنموّ وقادرة على التّطور والملائمة دوماً مع الظّروف الجديدة. وقد سعينا في هذا البحث إلى دراسة مجموعة من الحكايات المغربية، وقد استعنّا في ذلك بالمقاربة السيميائية الّتي تعتبر بمثابة قراءة للنص، بحيث تنطلق من الخطابي إلى المنطقي لتشكّل الجذر الدّلالي العام لهذه السّرود؛ بصيّغ مختلفة قصد استكناه أسرارها و كشف بهائها.

الكلمات المفتاحية : السرود المغربية – المقاربة السيميائية.

Résumé :

Le patrimoine populaire est une création authentique et spontanée. Porteur des traits d'un peuple , il préserve ses caractéristiques et confirme, en l'occurrence, son ancienneté. Cela dit, on y voit l'expression fidèle des soucis qui son siens, ainsi que des souffrances des individus, abstractions faite de leurs niveaux : c'est l'image même de leur âme et sens communs. Mains peuples du monde entiers se sont intéressés à leur patrimoines populaires, de telle manière qu'il les ont conservés et enregistrés. Ainsi des études lumineuses et modernes leurs sont consacrées. on en cite particulièrement les discours narratifs maghrébins. Ceux-ci sont suffisamment flexibles à telle enseigne qu'ils se voient susceptibles de se développer et de s'harmoniser avec des circonstances nouvelles. Nous nous sommes proposé, dans ce travail, d'approcher un corpus de récits maghrébins , en adoptant la démarche sémiotique, notre but étant d'y cerner les formes de la signification, et l'originalité de leur organisation, voire de leur fonctionnement.

Mots clés : discours narratifs maghrébins- approche sémiotique

Summary :

Popular héritage is an authentic and spontaneous creation, it preserves their features and confirms the authenticity. It reflects with truthfulness the pains of the any citizens and it is design of their general soul and their common emotion. Most of the people in the word protect and save their popular heritage with advanced studies. The morocco narration allow to these later with thier famous flexibility to develop theirs skills and to make them updated with the new conditions. In this research we focus on the study of the collection of Moroccan story to use the semiotic approach as to ward a logic in order to form the general semiotic roots of these narrations with difference forms to explore its secrets and to discover its splendour.

Key words : Moroccan narrations – Semiotic approach.