الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى–جيجل–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنــوان:

تلقي النقد النصي وتطبيقاته في التراث السردي العربي

عبد الحميد بورايو –أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

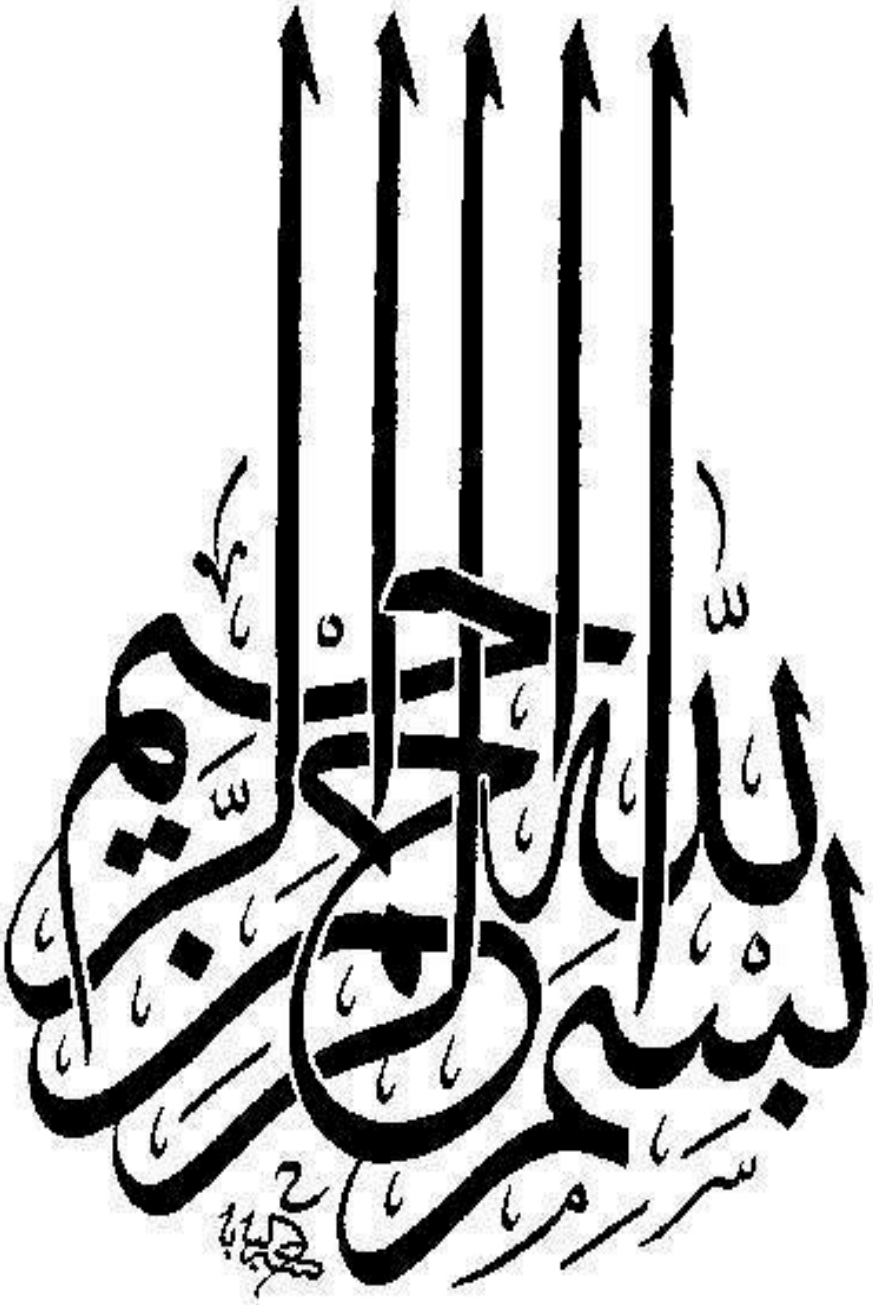
إعداد الطالبات:
– وداد خروبة
– فاطيمة بلهور

إشـراف الأستاذة:
عبد المالك بوتيوتة

أعضاء لجنة المناقشة

د/ توفيق قحام	جامعة جيجل	رئيسا
د/ عبد المالك بوتيوتة	جامعة جيجل	مشرفا
د/ محمد بولحية	جامعة جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021/ 2022م 1442/ 1443هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والشكر لله شكرا يليق بجلاله، وعظيم سلطانه الذي وفقنا في رسالتنا هذه،

ولرسوله الكريم الذي غرس في قلوبنا حب العلم والإيمان.

وإنه ليقودنا شرف الوفاء أن نتقدم بأسمى عبارات ومعاني الشكر والامتنان، وجميل النبل

والعطاء، لأستاذنا الفاضل **" عبد المالك بوتيوتة "**

لتفضله بقبول الإشراف على رسالتنا، وعلى ما بذله من جهد، في تقديمه للنصائح

وتوجيهاته لنا.

إهـداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد:

إلى من ساندتني في صلاتها ودعائها، إلى من سهرت الليالي لتنير دربي

إلى من تشاركني أفراحي وآساتي إلى نبع العطف والحنان "

أمي الغالية "

إلى من علمتني أن الحياة كفاح وسلاحها العلم والمعرفة

إلى الذي لو يبخل عليا بأي شيء، إلى من سعى لأجل راحتي ونجاحي

" أبي العزيز "

إلى إخوتي الذين كانوا لي السند ولم يبخلوا علي بشيء

إلى كل من أحبتي بصدق فدعالي بالتوفيق والسداد

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من المولى عز وجل أن يجد القبول والنجاح.

بلهور فاطيمة

إهـداء

إلى روح " أمي " الطاهرة رحمة الله عليها .

وإلى من جدع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب وحصد الأشواك

عن دربي ليمهد لي طريق العلم " أبي الغالي " حفظه الله

وإلى جميع إخوتي،

وإلى زوجي المستقبلي " عمار"

ولكل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد

أهدي تخرجي هذا .

وداد خروبة

مقدمـــة

ظل الأدب الشعبي والحكايات الشعبية في الأدب حبيسة الدراسات الأنثروبولوجية الثقافية والاجتماعية، حيث كانت تعد ضمن أدب الهامش والعامة، ليس لديها مؤلف وتتسم بالغرابة والعجيب، ويعد تطور النظرية الأدبية والنقد الأدبي الذي استفاد كل الإستفادة في مقاربته التنظيرية على النصوص الأدبية الشعبية باعتبارها نصوصا تحمل في طياتها مبادئ وأسس هذه المناهج المعاصرة، وخاصة المناهج النسقية بدءا من الشكلانية الروسية وخاصة طروحات المنهج الوظيفي" لبروب "وصولا إلى النظرية السميائية السردية "لغريماس "والأنثروبولوجية البنيوية "كلود ليفي ستراوس".

كل هذه الدراسات والمناهج ألهمت النقاد العرب وفتحت لهم أفاق معرفية ونقدية، بحيث طرق النقد الأدبي كل أصناف النصوص سواء كانت رسمية أم شعبية شفوية أو مكتوبة، وهذا بعدما كان النقد مقتصرا على دراسة النصوص الرسمية، و"عبد الحميد بورايو" ناقد أكاديمي جزائري سعى من خلال تأثره بالمناهج السردية الغربية إلى دراسة التراث الشعبي الجزائري المكتوب والشفوي منه، وهذا حفاظا على هذا التراث وكذلك فتح آفاق جديدة لكيفية الاشتغال بالنصوص الشعبية الجزائرية والعربية، ومنه جاءت دراستنا الموسومة ب "تلقي النقد النصي وتطبيقاته في التراث السردي العربي أعمال "عبد الحميد بورايو نموذجا "، لتحاول الإجابة عن الإشكالية التالية: فيما يتمثل المنهج الذي اتبعه "بورايو" في الدراسات التي قام بها؟ وفيما تتمثل الآليات الإجرائية التي وظفها بورايو في تحليلاته للنصوص السردية؟

أما خطة هذا البحث فقد اشتملت على مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، حيث خص المدخل لتقديم بعض المفاهيم التي دار حولها البحث وهي: النقد، نقد النقد، النص، الخطاب، السرد، الشكلانية الروسية، البنيوية، السميائية، أما **الفصل الأول** فقد تناولنا فيه: الدراسة الشعبية في الجزائر قبل "عبد الحميد بورايو" في عهد الإستعمار، والتجربة النقدية لعبد الحميد بورايو وعلاقتها بالحكاية الشعبية، أما **الفصل الثاني** فهو عبارة عن قراءة في كتابي الناقد بورايو المسار السردي وتنظيم المحتوى، البطل الملحمي والبطلة الضحية مع تقديم بعض النماذج التحليلية التي قام بها هذا الناقد.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي، وتكمن أهمية الموضوع في إبراز الرؤية النقدية للناقد "عبد الحميد بورايو "، وفيما يتعلق بالأسباب التي دفعتنا لاختيار هدا الموضوع فتمثلت في:

أسباب ذاتية: تتمثل في: الرغبة في البحث واكتشاف المواضيع التي عالجها الناقد" بورايو ".

أسباب موضوعية: تتمثل في الأهمية الكبيرة لهذا الموضوع .

وكان الهدف من هذه الدراسة هو: اكتشاف التوجه النقدي ل"عبد الحميد بورايو "من خلال بعض أعماله.

أما بخصوص المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في انجاز هذا العمل نذكر منها :

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة.

- البطل الملحمي والبطلة الضحية.

- المسار السردي وتنظيم المحتوى.

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.

وقد واجهتنا صعوبات خلال عملية البحث تمثلت في: عدم وجود دراسات اهتمت بالعمل النقدي لعبد الحميد بورايو، بالإضافة إلى قلة خبرتنا المعرفية، وكثرة المصادر والمراجع مما صعب علينا عملية البحث.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف "عبد المالك بوتيوتة" على تحمله أعباء الإشراف وعلى توجيهاته ونصائحه، كما نتقدم بالشكر أيضا إلى كل من قدم لنا يد العون سواء من قريب أو بعيد.

ونسأل الله السداد والتوفيق.

مدخل:

ضبط المصطلحات

1- مفهوم النقد.

2- مفهوم نقد النقد.

3- مفهوم النص.

4- مفهوم الخطاب.

5- مفهوم الشكلانية الروسية.

6- مفهوم السرد والسرديات (أهم المناهج السردية الحديثة والمعاصرة).

7- مفهوم البنيوية.

8- مفهوم السميائية.

يعد النقد النصي فرع من الدراسات النصية وعلم اللغة والنقد الأدبي الذي يهتم بتحديد المتغيرات النصية، فالنقد النصي هو النقد الذي يدرس النص بعيدا عن سياقاته، وأول دراسة له جاءت مع الشكلانية الروسية.

1/ مفهوم النقد:

أ– لغة: إن تحديد المفهوم الاصطلاحي لكلمة " النقد" مرتبط بتحديث معناه اللغوي.

" ورد في معجم لسان العرب" النقد" لغة: أنه في حديث" أبي ذُّر كان في سفر وقرب أصحابه السفرة ودعوه إليها، فقال: إني صائم، فلما فرغوا جعل ينقد شيئا من طعامهم، وفي حديث أبي الدرداء أنه قال: " إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك: وفي حديث" خزيمة" وعاد النقاد مجزنثما".[1]

ونفهم من هذا التعريف أن النقد يحمل دلالة العيب، بمعنى إن عبت الناس عابوك أي نقدوك.

وفي قاموس المحيط يعرف النقد بأنه:

" خلاف النسيئة وتمييز الدراهم وغيرها كانتقادوالانتقادوالتنقد، إعطاء النقد والنقر بالأصبع في الجوز وأن يضرب الطائرة بمنقاده أي بمنقاره في الفخ، والوازن من الدراهم واختلاس النظر حول الشيء ولدغ الحية وأنقد الشجر: أورق، واتقد الدراهم قبضها وناقده أي ناقشه.[2]

إن كلمة " أنقد" من هذا المنظور تحمل معنى التمييز والاختلاس والقبض والمناقشة وفي كتاب " أساس البلاغة" جاءت كلمة " النقد" بمعنى:" نقده الثمن ونقده له فانتقده ونقد النقاد الدراهم أي ميز جيدها من رديئها، ونقد جيد، ونقد جياد، وتُنُوقِد الورق. قال من (البسيط) كما تنوقد عند الجهبذ الورق، (وأسرى من أنقد) و(بات بليلة أنقد) وهو التنقد.

ونقول: إن جعلتم ليلتكم ليلة أنقد فقد وصلتم وكان الطائر ينقد الفخ: ينقره، ونقد الصبي الجوزة بأصبعه ونقدت رأسه بأصبعي نقدة، قال" خلف بن خليفة: " وأرنبة لك محمرة تكاد تقطرها نقده".

ونقدته الحية، لذغته، وله نقد ونقاد وهي صغار الغنم، وصاحبها النقاد حيث قال" أبو زبيد".

كأن أثواب نقاد قدرن له** يعلوا بخملتها كهباء هذابا

[1] جمال الدين أبي الفضل مكرم، ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري: لسان العرب، ج1، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1119 هـ، ص 548.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب (الفيروز أبادي): قاموس المحيط، تح: مكنية تحقيق التراث في المؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة وطى المصيطبة، شارع حبيب أبي شهلة، بيروت، لبنان، ط1، 1426 هـ / 2005 م، ص 322-323.

ومن المجاز: هو من نقدة الشعر ونقاده، وتقول: هو أشبه بالنقاد منه بالنقاد من النَقْدِ والنَّقَدِ، وتقول النقدة إليهم كأنهم النقد وكأنهم النقد وقد عاث فيها الذئب الأعقد، وانتقد الشعر على قائله وهو ينقد بعينه إلى الشيء: يريم النظر إليه باختلاس حتى يفطن له، وما زال بصره ينقد إلينقوذًا: شبه نظر الناقد إلى ماينقده".[1]

إن دلالة كلمة " نقد" في هذا التعريف وردت بمعان منها: تمييز الدراهم جيدها من رديئها، وكذلك بمعنى: النقر واختلاس النظر.

ومجمل القول أن الدلالة اللغوية التي تحملها كلمة " نقد" قد وردت بمعان مختلفة هي: تمييز الجيد من الرديء والجميل والقبيح والاختلاس والقبض والمناقشة.

ب: اصطلاحا

إن كلمة " النقد" كما تنبئنا المعاجم العربية مأخوذة في الأصل من: " نقد الصيرفيُّ الدراهم والدنانير وانتقدها، أي ميز صحيحها من زائفها، وجيدها من رديئها".

ومن معانيها أيضا: " النقاش" يقال ناقد فلان فلانا في الأمر إذا ناقشه فيه. ومن هذا المعنى الأصلي للكلمة جاء معنى النقد في الأدب، ذلك أن ما يفعله الناقد في محاولة التمييز بين جيد الكلام ورديئه".[2]

ويعرف أيضا بأنه: " فن تحليل الآثار الأدبية والتعرف إلى العناصر المكونة لها بالانتماء إلى إصدار حكم يتعلق بمبلغها من الإجادة بحيث يصفها أيضا وصفا كاملا معنا ومبنا".[3]

ومفاد هذا القول أن النقد يعني التحليل لأساليب الشعرية والأدبية والحكم عليها بالقبح والجمال.

ويعرف أيضا على أنه: " تحليل القطع الأدبية وتقدير ما لها من قيمة فنية وهذه الكلمة لم تأخذ هذا المعنى الاصطلاحي إلا مند العصر العباسي أو قبل ذلك فكانت تستخدم بمعنى الذم والاستهجان، واستخدامها الصيارف في تمييز الصحيح من الزائف في الدراهم والدنانير، ومنهم استعارها الباحثون في النصوص الأدبية، ليدلوا بها على الملكة التي يستطيعون بها معرفة الجيد من النصوص والرديء والجميل والقبيح وما تنتجه هذه الملكة في الأدب من ملاحظات وآراء وأحكام مختلفة، فالنقد يحلل الظاهر والباطن في الأعمال الأدبية، ويحكم على قيمتها ويحاول أن يقدر تقديرا دقيقا لدرجتها الفنية، فالنقد فن لأن الناقد يقصد إلى الآراء الفن الجميل".[4]

---

[1] أبي قاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العامية، بيروت- لبنان، ط1، 1419 هـ، 1998م، ص 297- 298.

[2] عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1391 هـ/ 1972 م، ص 8.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العام للملايين، بيروت- لبنان، ط1، ط2، 1979م، 1984م، ص 284.

[4] شوقي ضيف: فنون الأدب العربي (النقد)، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1984م، ص 9، 11.

وفي تعريف آخر للنقد هو: " مجموعة الأساليب المتبعة لفحص الآثار الأدبية والمؤلفين القدامى المحدثين يقصد كشف الغامض وتقييم النص الأدبي والإدلاء بالحكم عليه بضوء مبادئ أو مناهج يختص بها ناقد من النقّاد.[1]

ومجمل القول أن النقد له مهمة الحكم على النصوص الأدبية سواء بالجيد أو الرديء كما أنه يقومبالتحليل الظاهري والخفي في الأعمال الأدبية، ويحكم على قيمتها ويصدر أحكام أدبية فيما يخص الأدب ومشكلته.

2/ مفهوم نقد النقد وتاريخه:

أ: مفهوم نقد النقد: تعني كلمة " نقد النقد" سابقة "méta" ذات الأصل الإغريقي، التعاقب والتغيير والمشاركة في حين أنه تعني في الفلسفة والعلوم الإنسانية غير ما تعنيه في العلوم الطبيعية فهي تعني في مصطلحات تلك العلوم معنى: " ما وراء" أو "ما بعد" أو " ما يجاور" أو "ما يشمل" بالقياس إلى شيء من الأشياء أو علم من العلوم، وقد ترجم النقاد العرب المعاصرين هذه السابقة الإغريقية " méta" التي استعملت في اللغة العلمانية " lalange savante في حقول المعرفة لدى الغربيين إلى مصطلح " وراء" أو إلى " ما بعد" والحق أنها لا تخلو من غموض وإشكال في مثل هذه الاستعمالات، وذلك بأن دلالة هذه السابقة في العلوم الإنسانية تعني الإخراج والإبعاد كما تعني الاحتواء والإدخال، إن "الميثا" في الاستعمال العلوم الإنسانية تعني: انضياف شيء أو علم أخر أثناء المهامشة والمجاوزة، فيلتحق شيء بشيء أو يتسرب علم في علم، أو يتخصص معنى في معنى آخر وذلك لاقتضاء العلاقة المعرفية فتصبح اللغة التي تتحدث عن اللغة مثلا بمثابة هذه اللاحقة الإغريقية التي تضاف إلى علم ما، أو ما تعرى إلى شيء ما، وإذا كان الفلاسفة المسلمون في أوج ازدهار العربية الإسلامية، ترجموا مصطلح "الميثافيزيقا" بمصطلح عربي جميل ودقيق " ما وراء الطبيعة" فلأن ذلك المصطلح الإغريقي يعني ذلك فعلا أما أن نأتي نحن إلى اللغة النقدية الجديدة التي تتحدث عن لغة ورواية أدبية، فنطلق عليها" ما وراء اللغة" فإن ذلك لا يعني في رأينا غير العيي والقصور و الفهاهة والركاكة.

ويمكن أن نستعمل لذلك المعنى مثل مصطلح " اللغة الواصفة" أو " اللغة الحاوية" أو حتى " لغة اللغة" أو كتابة الكتابة"، فلقد ترجم "سامي سويدان" مصطلح "critique de la critique" إلى مصطلح" نقد النقد"، فتقبله ذوق النقاد العرب المعاصرين تقبلا حسنا، ونحن في الحقيق نتساءل عن العلة التي جعلت "تودوروف" على

[1] مجدي وهبة كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دار الكتب العامية، بيروت، ط2، د ت، ص 417.

أن ينتكب باستعماله عما كان يفترض أن يستعمله وهو"méta critique" الجاري في استعمالاتهم اللغوية كقولهم "méta longage".[1]

وفي ظل هذا المفهوم نخلص إلى القول أن مصطلح " نقد النقد" يحمل عدة معان ودلالات منها " ما وراء" أو " ما بعد"، "الميثا نقد""كتابة الكتابة"، " لغة اللغة".

ب: تاريخ نقد النقد

عند الغربيين

يعد "تودوروف" أول من اصطنع مصطلح " نقد النقد"، حيث منحه الإطار المنهجي ورسخ له الأسس المعرفية وذلك في كتابه " نقد النقد" الذي ترجم إلى العربية بيروت، وقد تناول فيه قضايا نقدية عالمية من خلال نقاد عالمي الصيت، فتناول في الفصل الأول : التيار النقدي لدى الشكلانيين الروس ومن خلال ذلك اللغة الشعرية وفي الفصل الثاني: عودة الملحمي من خلاله عالج "دوبلن وبريخين" وتناول في الفصل الثالث النقاد والكتاب " سارتروبلانشوا" و" بارت" وفي حين وقف الفصل الرابع على موضوع الإنسان والتداخل الإنساني من خلال " ميخائيل باختين"، وأما الفصل الخامس فإنه وقفه على المعرفة والالتزام من خلال "نورثروب فراء"، ووقف الفصل السادس على " النقد الواقعي" من خلال مراسلة "لتودورف" مع " إيان وات" أما الفصل السابع فتناول فيه الأدب من حيث ما هو حدث رفيعة، وذلك من خلال حديث وقع له مع " بول بيشوا"، والفصل الثامن تناول فيه مسألة " النقد الحواري".[2]

"أما رولان بارت" فقد مارس أنشطة نقدية كثيرة بالإضافة إلى مجالات النقد التقليدية كالتعليق على النصوص الأدبية وتحليلها كالتنظير لبعض القضايا النقدية التي لا تتعلق بالتعليقات على النقد مثل لا مدرسة " لروب قريي" والأدب واللغة الواصفة ويمكن أن ينطوي بعضها تحت مفهوم " نقد النقد" بالرغم من أن " بارت" لم يتكلف إطلاق مصطلح " نقد النقد" على ما كتب أصلا، ويمثل ذلك في جعله من المقالات التي اشتمل عليها كتابه " مجالات نقدية" ولاسيما مقالتاه " النقدان الاثنان" و" ما النقد".[3]

إذًا كانت هذه حوصلة حول " نقد النقد" عند الغربيين، حاولنا فيها إبراز بعض أهم الأسماء التي مارست نقد النقد وطبقته.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص ص 221- 222.

[2] المرجع نفسه، ص 248.

[3] المرجع نفسه، ص 243.

عند العرب

يمثل مجال " نقد النقد" رافدا أساسيا من روافد الحركة النقدية الأدبية قديما وحديثا فهو بمثابة حركة متجددة لتداول الآراء النقدية ومناقشتها في إطار أوسع يتجاوز النظرة الفردية لناقد معين اتجاه نص أدبي معين، لتشكل مسارا متكاملا ومتواصلا، قوامه الحفاظ على ما يسمى لاحقا بعمود الشعر، فانقسم النقاد تبعا لذلك إلى فريقين: فريق يرى أن الشعر المحدث خارج نمط القصيدة العربية، ويطالب بعودة القصيدة إلى سابق عهدها، وفريق آخر يرى في المحدث من الشعر تطور حتمي لا يمكن تجاوزه.[1]

نفهم مما سبق أن "النقد" كان يمثل رافدا أساسيا من روافد الحركة النقدية الأدبية قديما وحديثا، فقد كان بمثابة حركة دائمة التجدد من أجل تبادل الآراء النقدية.

وقد تردد مصطلح " نقد النقد" أو " قراءة القراءة" في عدد من الخطابات النقدية والتنظيرية خلال العقود الخمسة السابقة ودل تردده على إرهاصات ولادة وعي جديد يسعى إلى التعريف بين النقد بصفته موضوعا ونقد النقد بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع ويدرسه ولا يقول بوجود تطابق بينهما.[2]

ومجمل القول أن مصطلح نقد النقد قد رافق كل مراجعة للنقد والمفاهيم الأدبية فقد كان مندمجا في النقد إلى أن أصبح يعبر عن حاجة عرفها تطور النقد.

3) مفهوم النص

أ: لغـة

ورد في " لسان العرب" أن الدلالة اللغوية لكلمة " النص" تعني:

"رفعك الشيء"، نص الحديث ينصه نصا: أي رفعه، وكل ما أظهر فقد نص وقال: " عمرو بن دينار" ما رأيت رجلا أنص الحديث من الزهري أي أرفع له وأسند.

يقال نص الحديث إلى فلان: أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصت الضبية جيدها، رفعته ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، ونص الدابة بينهما نص: أي رفعهما في السير، والنص والنصيص: السير الشديد والحثلهذا قيل نصصت الشيء: رفعته، وأصل النص أقصى الشيء وغايته والنص التوقيف والتعيين على شيء ما،

[1] خالد بن محمد بن خافان السيابي:نقد النقد في التراث العربي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1431 هـ/2010م، ص 23-24.

[2] محمد الدغمومي:نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1999م، ص 113.

ونص الأمر شدتهن ويقال نصصت الشيء: حركته ونص الرجل نصا: سأله عن شيء حتى يستقسم عنده، ونص كل شيء: منتهاه، والنص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاه.[1]

ونفهم من هذا أن النص في اللغة يحمل معنى الرفع والسير الشديد والاستقصاء ومنتهى الشيء.

ب: اصطلاحا

تطلق اللسانيات كلمة" نص" على مجموع أقوال خاضعة للتحليل، فالنص بهذا المعنى مرادف للمتن اللغوي "corpise" ويطلق "يالمسليف""كلمة نص" على القول الشفوي أو الخطي الموسع والموجز القديم أو الجديدوكما تعرفه " جوليا كريستيفا"" النص بأنه: " أداة تتوسل اللغة وتعيد ترتيبها بإقامة علاقة بين الكلام الإبلاغي المباشر والأقوال السابقة والمعاصرة والمختلفة".[2]

فمن خلال التعريفين السابقين يتضح أن النص عبارة عن وحدات لغوية ومجموعة من الأقوال متسقة فيما بينها وخاضعة للتحليل وأنه كذلك عبارة عن جمل متراكمة فقد ورد بمعنى الظهور والبحث عن الخفايا والغموض، كما يحمل أيضا معنى النسيج.

إن المفهوم الشائع للنص: أنه شكل لغوي يمتاز بطول معين كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلقة، أو كتاب، وكما يرى الفكر النقدي المعاصر أن النص يمكن أن يتطابق مع جملة، كما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل ويعرف باستقلاليته وانغلاقه.[3]

فالنص هنا عبارة عن متتالية لغوية تخضع للاتساق والانسجام إذ يمتاز بطول معين لا يمكن أن يكون قصة أو رواية أو حتى كتاب، ويمكن له أن يتطابق مع جملة أو مع كتاب أيضا.

ويعرف النص أيضا بأنه: " حدث أي أن كل نص هو حدث يقع في مكان وزمان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.[4]

فالنص إذن عبارة عن مدونة كلامية ومتتالية لغوية، فهو حدث كلامي لوظائف متعددة.

---

[1] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري:لسان العرب، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1426 هـ/ 2005 م، ص 539، 540.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات النقد الروائي، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص 167.

[3] حسين الخمري:نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428 هـ/ 2007م، ص 43.

[4] محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، لبنان، ط4، 2005، ص 120.

وتعرفه "جوليا كريستيفا": بأنه جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الجهات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطهما بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها.[1]

نفهم من هذا التعريف أن النص حسب "كريستيفا" عبارة عن جهاز لغوي يقوم بتوزيع اللغة وذلك عبر العلاقة التي تجمعها مع الكلمات التواصلية.

ونجد بارت يعرف النص بقوله: " أن الدراسة المعجمية للكلمة تكتشف أنها تجدل على النسج ومن هنا يمكن أن نقول أن نسج الكلمات يعني تركيب النص... أنه نسيج من الكلمات ومجموعة نغمية وجسم لغوي".

ويعرفه أيضا في إطار السميائيات: " إذ يرى أن النص نسيج من الدوال التي تكون النص لأن النص هو التساوي مع اللغة ذاتها وأنه من داخل اللغة يجب أن تقاوم اللغة أو تحول ليس بواسطة الرسالة التي تحملها والتي استعملها كأداة، ولكن عن طريق اللعب بالكلمات التي هي مسرح لها.[2]

فالنص حسب "بارت" عبارة عن نسيج من الكلمات، وهو التساوي مع اللغة، إذ أن"بارت"هنا ساوى بين اللغة والنص.

وخلاصة القول أن مفهوم النص قد واجه إشكالية كبيرة وذلك لتغير طابعه ومظاهره لذا نجد مهمة تعريفه صعبة.

4) مفهوم الخطاب

أ: لغة

الخطاب والمخاطبة: " مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، والخطاب هو: أقسام الكلام، فقد قال "الكفوي" الخطاب هو الكلام الذي يقصد به الإفهام أو اللفظ المتواضع عليه، المقصودة به إفهام ما هو مهيأ لفهمه ويأتي بأشكال مختلفة، قال ابن فارس: "إذا جاء الخطاب بلفظ مذكر ولم ينص فيه على ذكر رجال، فإن ذلك الخطاب شامل للذكران والإناث وقسمه "الكلاعي" إلى ثلاثة أقسام الأول: مارفل ثوب لفظه على جسد معناه وهذا هو الإشهاب، والثاني: ما ثوب لفظه كتوب المؤمن وهذا هو الإيجاز الثالث، ما خيط ثوب لفظه على جسد معناه وهذا هو المساواة، وهناك الخطاب بأقوال اضطرارية وأقوال مشهورة وأقوال مقبولة

[1] صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة- مصر، ط1، 1996م، ص 294.

[2] حسين الخمري:نظرية النص في بنية المعنى إلى سيمائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428 هـ/ 2007 م، ص 44.

وأقوال كاذبة مخيلة، ولكل لون من الأول، الأول هو البرهان، والثاني هو الجذل والثالث هو الخطابة والرابع هو الشعر والخامس هو المغالطة".[1]

فمن خلال هذا التعريف نرى أن كلمة خطاب تحمل دلالة الإفهام ومراجعة الكلام وهو شامل للذكر والأنثى.

" الخطاب وصف للمبالغة لكثير الخطبة، والخطاب أيضا هو الكلام ففي التنزيل العزيز قال تعالى: {**أَكْفِلْنِيهَا وَعزَّنِي فِي الخِطَابِ} سورة ص الآية: 23**، والرسالة وفصل الخطاب ما ينفصل به الأمر من الخطاب وفي قوله تعالى:{ **وَآتَيْنَاهُ الحِكْمَة وَفَصْلَ الخِطَابِ} سورة ص الآية: 20**، و أيضا: الحكم بالبنية واليمين أو الفقه في القضاء، أو النطق بأما بعد أو أن يفصل بين الحق والباطل، أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل، وتاء الخطاب مثل التاء من " أنت" وكاف الخطاب مثل الكاف من "لك"، والخطاب المفتوح خطاب يوجه إلى أولى الأمر علانية.

الخطابة عند المنطقيين: قياس مؤلف من المظنونات أو المقبولات.

الخَطْبُ: الحال والشأن وفي قوله تعالى: {**فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا المُرْسَلُونَ**} سورة الحجر الآية 57.

الخِطْبُ: المرأة المخطوبة والذي يخطب المرأة ج: أخطاب.

خُطْبٌ: كلمة للعرب تتزوج بها بالجاهلية، يقال يد خطباء: ذهب خطابها ج:خطب.

الخُطْبَةُ: من الألوان مافيه عبرة أو صفرة تخالطها خضرة أو حمرة والكلام المنثور يخاطب به متكلم فصيح جمعا من الناس لإقناعهم، ومن الكتاب صدره: ج: خُطَبٌ.

الخِطبة: طلب المرأة للزواج، الخطاب: وصف للمبالغة للكثير الخطبة.[2]

نفهم من خلال هذا التعريف أن الخطاب يحيل إلى الحال والشأن والأمر العظيم.

ب: اصطلاحا:

يمكن القول على أن الخطاب: يمكن النظر إليه بوصفه " إستراتجية التلفظ أو بوصفه نظاما مركبا من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية (النفعية) التي تتوازى وتتقاطع جزئيا أو كليا في ما بينها، وهذا يصح النظر إلى الخطاب بوصفه " برنامج التلفظ" الذي تخضع لنظامه خلال عملية التلفظ.

[1] أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2001، ص 218-219.

[2] أخرجه: إبراهيم أنيس عطية الصوالحي وعبد الحليم منتصر محمد خلف الله أحمد: معجم الوسيط،ج1، دار المعارف، مصر، ط2، 1392هـ/1972م، ص 243.

فالخطاب عبارة عما نعبر عنه بلغة القول أو الفعل، وبصورة مباشرة (الخطاب المباشر) أو غير المباشر (خطاب غير مباشر أو هو بتعبير آخر: نظام العقل الذي نعقل من خلاله الأشياء وتتصرف إزائها بمقتضاه، إنه نظام الوعي الواعي بنفسه وبما هو وعي به، وبما هو وعي فيه، وله أو لأجله.[1]

ومجمل القول: أن الخطاب ذو أنظمة دلالية وتركيبة يمكن أن تتقاطع فيما بينها، فهو يحيل إلى معنى التلفظ.

" ويعرف هاريس الخطاب بأنه " ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية والتوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض.

أما "بنفنيست" فيعرفه: "باعتباره الملحوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متعلم معين في مقام معين" ويعرفه أيضا بأنه" كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما".

ونجد أصحاب معجم اللسانيات يقدمون لنا ثلاث تحديدات للخطاب:

أولا: اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة فهو هنا مرادف للكلام بتحديد ذي سويسر.

ثانيا: وحدة توازي أو تفوق الجملة ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهذا هنا مرادف للملفوظ.

ثالثا: يتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل.

أما الخطاب فهو مفهوم باعتبار المآل الذي تمارس فيه الإنتاجية وهذا المآل هو الطابع السياقي" السياق الغير متوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان لذلك تقول حسب هذا التعريف أن تعدد دلالات وحدة معجمية وأثر الخطاب الذي يتحول باستمرار إلى أثر اللسان.[2]

ومما سبق ذكره من تعريفات نخلص إلى القول أن الخطاب يحمل معنى التلفظ والملفوظ وهو كذلك عبارة عن متتالية من الجمل وعن وحدة تواصلية.

[1] عبد الواسع الحميري: ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجاهلية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1430هـ/ 2009م، ص9، 11، 12.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط4، 2005، ص 17، 19، 21، 23.

5) الشكلانية الروسية ومبادئها ومفاهيمها السردية

تعد المدرسة الشكلية الروسية الرافد الثاني من روافد البنائية الكبرى بعد أن وضع " دي سويسر" حجرها الأساسي، فقد نشأت وازدهرت في العقدين الثاني والثالث، وفي عام 1915م قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة " موسكو" بتشكيل حلقة موسكو اللغوية، أولا: كحركة منظمة تستهدف استثمار الحركة الطليعية الأدبية، وبعد ذلك بعام واحد انظم إلى صفوفهم كوكبة من نقاد الأدب وعلماء اللغة وألفوا جمعية دراسة اللغة الشعرية التي تعرف بإسم" أبو جاز" opgoz" وبذلك ولدت المدرسة الشكلية في هذين المركزين معا.[1]

مما سبق ذكره يتضح أن الشكلانية الروسية ظهرت إزاء الحرب العالمية الأولى وتعتبر رافدا مهما من روافد البنيوية، إذ ساعدت على ظهورها عوامل منها " حلقة موسكو اللغوية"، وجماعة الأوبوجاز".

وتعرف الشكلانية على أنها " صفة ألصقها بها مناوئوها، حيث تفيد القدح في نظر واضعي هذه الصفةإذ يقول " تشلو فيسكي""مؤسس" المنهج الشكلي الروسي، بأن المنهج الشكلي في جوهره بسيط وهو الرجوع إلى المهارة في الصفة... وهو تطبيق النموذج التقنولوجي على الإنتاج الفني الإنساني، فقد وصف "ايخنباوم"الشكلانيين بأنهم: كانوا مهتمين بمسألة تقنية الأدب، ويضع السيارة في مقابل الأدب، فالشكلاني كان يوصف مثل ما يوصف الميكانيكي الذي يركب أجزاء السيارة ويفككها، وهكذا كان فعلهم مثل فعل الميكانيكي في النص الشعري و السردي.[2]

في هذا التعريف اعتبر "شلوفيسكي"الشكلانية مهارة وخبرة في الصفة إذ شبه "ايخنباوم"الشكلانيين بالميكانيكي الذي يقوم بتفكيك أجزاء السيارة، ثم تركيبها وتجميعها من جديد وهذا ما يقوم بها لشكلاني الذي يفكك هو الآخر النص السردي والشعري فيعيد بناؤه وتنظيمه من جديد.

أ: مبادئها

من أهم المبادئ التي قامت عليها الشكلانية الروسية نذكر:

الشكل:

كان نقاد المدرسة الشكلية على وعي تام بخطورة وعدم كفاية المصطلحات التقليدية لذلك لم يرتض على اقتناع بتسمية حركتهم بالشكلية، وكثيرا ما عبروا عن ضيقهم بصفة التنمية التي فرضها عليهم أعدائهم، ورغبتهم في استبدالها بتسميات أخرى مثل المنهج الصرفي في الدراسة الأدبية، وقد كان " بروب" أشد تمسكا بهذه التسمية

[1] صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة- مصر، ط1، 1419هـ/ 1998م، ص 33.

[2] أحمد بوحسن:فيالمناهج النقدية المعاصرة، دار الآمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1425 هـ، 2004م، ص 94.

الأخيرة، وبعد تحرر الشكلانيون من الصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها، فبهذه الطريقة تكتسب فكرة الشكل معنا مختلفا، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها، فقضية الشكل لدى المدرسة الشكلية ارتبطت بمشكلة التلقي تحتل مكانا بارزا في نظر يتهم عن الأدب.[1]

نفهم أن الشكلانية الروسية أعطت الأهمية الكبرى للشكل على حساب المضمون وركزت عليه أكثر حتى أصبح اسمهم مستوحى منه.

الأدبية:

إن موضوع الأدب حسب " رومان جاكسبون" ليس هو الأدب في حد ذاته وإنها هي الشيء الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا، إذ يرى " جاكسون" الذي يميز النصوص الأدبية هو "البويثيقا" أي " عام الأدبية"فقد كان للشكلانيين الروس الأسبقية في جعل الموضوع الأدبي قضية مركزية في النظرية الأدبية، إذ انطلقوا من محاولة تمييز الأدب عن باقي الممارسات الدلالية الأخرى معتمدين في ذلك على وظائف اللغة، كما حددها "بوهلر" التي قام بتقسيمها إلى ثلاث أقسام هي: الوظيفة التعبيرية، النداء، التمثيل، ولأن الشكلانيين يبحثون في خصوصية العمل الأدبي، ويحاولون أن يبنوا الفارق بينه وبين النصوص الغير الأدبية يركزون على الخاصية المميزة فيه.[2]

نفهم من هذا أن الشكلانيين الروس كانت لهم الأسبقية في جعل الأدب مسألة مهمة في النظرية الأدبية، فهي قامت بالبحث عن أدبية النص أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

لقد افترضت عملية البحث عن " الأدبية" أي جعل النص الأدبي محور الانشغال والاهتمام بعيدا عن سيرة منتجه وعصره، ومن تم الانصراف إلى وصف تركيب النص وطرق قوله بمصطلحات، عرف الشكلانيون بها مثل طريق أو نهج "procédé" بأن، عنصر، تشكل "motif" تعارض، بنية، نسق، سلسلة، تشويه، غرابة، تأللية، نزع التأليه أو الأحداث البسيطة " fabila" وتنظيم تلك الأحداث أو المبنى الحكائي"siuzhet" وبهذه اللغة الواصفة تناول الشكلانيون الشعر والنثر.[3]

[1] يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 56، 59.

[2] ينظر: فيصل الأحمر:معجم السميائيات، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ/2010م، ص 244- 245.

[3] نبيل أيوب:النقد النصي 2 وتحليل الخطاب نظريات ومقارنات، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2011، ص 13.

نفهم أن الشكلانيين الروس اهتموا بما هو مادي في النص وجعلوا النص الأدبي محور اهتمامهم بغض النظر عن منتجه والانصراف إلى وصف تركيب النص وطريقة إلقائه.

إذا كانت هذه حوصلة لأهم مبادئ التي جاءت بها الشكلانية الروسية وركزت عليها.

ب– مفاهيمها السردية

المبنى الحكائي: (الخطاب)

هو البناء أو السرد أو التقديم الخطابي (التخطيب) الذي يتم بمقتضاه إدخال تلك الأحداث في العمل الأدبي بعد إعادة ترتيبها وتأويلها من أجل تقديمها إلى المتلقي (أي المتن الحكائي مرويا أو مكتوبا) أي في حالة خضوعه لقواعد الكتابة وأيضا لقواعد الحكي وأنساقه.[1]

يقول " توما تشوفيسكي" في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا).[2]

يقصد بالمبنى الحكائي أيضا " نظام ترتيب الحوادث وظهورها في العمل الأدبي وهذا المبنى هو صورة العمل الفنية تنكشف فيه طرائق السرد وتقنياته والمفارقات السردية والتكثيف والوقفات والتعليقات والاسترجاعات والاستباقات وكل ما يعادل المتن الحكائي، ويجعله مدركا من منظور جمالي.[3]

نفهم من التعاريف السابقة أن معنى المبنى الحكائي أو ما يعرف بالخطاب هو البناء والسرد وطريقة تقديم الأحداث من أجل إيصالها للمتلقي، ويكون بطريقة شفوية أو مكتوبة.

المتن الحكائي (القصة)

يعرف المتن الحكائي على أنه: المادة الأولية " للسرد" أو بعبارة أدق الأحداث (الفعل) التي يفترض أنها وقعت في الحياة أو يمكن تصور وقوعها (أي بمراعاة منطقي التراتب والتتابع).[4]

---

[1] إبراهيم الخطيب (مترجم): نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ط1، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982 م، ص 228، نقلا عن: عمر عبد الواحد، شعرية السردية تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2003، ص 6.

[2] توما شوفيسكي: نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلين نصوص الشكلانيين الروس، ط1، بيروت، 1982، ص 180، نقلا عن، عمر عبد الواحد شعرية السردية تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2003، ص 6.

[3] نبيل أيوب: النقد النصي 2 وتحليل الخطاب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2011، ص 22.

[4] إبراهيم الخطيب (مترجم): المرجع السابق، ص 5– 6.

يقول "توماتشوفيسكي": إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وإن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل.[1]

فمن خلال التعريفين السابقين للمتن الحكائي" أنه عبارة عن الأحداث التي وقعت في الحياة، والتي يمكن تصور وقوعها، إذ يتكون المتن الحكائي من الحوادث البسيطة خلال فترة زمنية محددة.

" والمتن الحكائي أيضا هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكون مادة أولية للحكاية وبعبارة أوضح إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع.[2]

وخلاصة القول للتفريق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي وهو أن المتن الحكائي مجموعة الأحداث المرتبطة ببعضها وأيضا مجموعة الوقائع والأحداث اليومية وهو الحكاية كما يفترض أنها حدثت في الواقع بمراعاة منطقي التتابع والتراتب، أما المبنى الحكائي فهو يتعارض مع المتن الحكائي إذ أنه يتكون من أحداث نفسها ولكن بمراعاة نظام ظهورها في العمل الأدبي، فهو يخضع لقواعد الكتابة وقواعد الحكي.

الحافز

يمثل الحافز وظيفة أساسية وضرورية للفعل السردي إذ يميز "توماشفيسكي" بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية وللنظام زمني، والثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني ولا للسببية وينتمي عالم القصة والرواية والملحمة إلى الصنف الأول، فكل من القصة والملحمة والرواية يعتبر غرض théme وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى، بحيث تكون غير قابلة للتجزيء، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي تتألف منها الحكي، ويسمي "توماشفيسكي" هذه الوحدات الصغيرة " الحوافز" وهكذا تكون كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها، غير أن "فلادمير بروب" يعترض على هذا الرأي حينما يرى أن الجملة ليست كلا غير قابل للانقسام وذلك عندما يقول: إننا ملزمون بالقول إن الحافز ليس شيئا بسيطا وليس غير قابل للتجزيء فالوحدة الأولية التي لا تقبل الانقسام لا يمكن أن تكون كلا منطقيا أو جماليا.[3]

---

[1] توما شوفيسكي:نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ط1، بيروت، 1982م، ص 180، نقلا عن: عمر عبد الواحد:شعرية السردية تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار الهدى للنشر والتوزيع، دب، ط1، 2003، ص 6.

[2] حميد لحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 21.

[3] المرجع نفسه، ص20- 21.

نفهم من هذا أن "توماشفسكي" يرى بأن الأغراض التي لها مبنى خاضعة لمبدأ السببية وللترتيب الزمني، بينما الأغراض التي لا مبنى لها لا تخضع لنظام الزمني ولا للسببية، فحسب رأيه القصة والملحمة متآلفة من أحداث كبرى وهذه الأحداث الكبرى بدورها متآلفة من وحدات صغرى هي التي أطلق عليها اسم " الحوافز" كما نجد أن "بروب" اعترض على رأي "شوفسكي" بقوله أن الحافز ليس بالشيء البسيط وهو قابل للتجزيء.

الوظيفة (الوظائف):

إن الفضل في الحديث عن الوظائف يعود إلى الشكلاني الروسي " بروب" من خلال كتابه (مرفولوجية الحكاية)، فهو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، وليس على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث إذ ينته إلى أن الوظائف تتكرر بطريقة مذهلة، فدعا إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها، ودورها في السياق الحكائي العام بذلك أن الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت ضمن سياقات متباينة لدى نراه يعرف الوظيفة على الشكل التالي:

" عمل شخصية ما هو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة".[1]

إذن الوظيفة حسب " بروب" هي العمل المحدد الذي تؤديه الشخصية أثناء الصراع (الحبكة).

ولقد استند " بروب" إلى المبادئ الأساسية للشكلية الروسية، ويلفتنا استخدامه مفهومين أساسيين هما: مفهوم الوظيفة أو الأفعال السردية ومفهوم الدور أو الشخصية فالوظيفة هي: العنصر الثابت المؤثر والفاعل في مجرى الحبكة والمتكرر من حكاية إلى أخرى، وهي التي تعين ملائمة تقسيم الأحداث.[2]

معنى هذا أن الوظيفة عنصر ثابت في الحبكة وهي متكررة من حكاية إلى أخرى.

التغريب

إن مصطلح التغريب من: استخدامات وتطوير الناقد الشكلي الروسي "شكلوفيسكي" في بحث له حمل عنوان "Art device" (الفن بوصفه تكنيكا) نشر ضمن أعمال الشكلانيين الروس تحت عنوان (longagethetheoryofpocticstudiesin1917)، ويعتقد شكلوفيسكي أن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقعة، وإن هدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء ليس كما نعرفها وإنما كما ندركها، وقد قام شكلوفيسكي بتطبيق مفهومه عن التغريب في

[1] حميد لحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص20- 21.

[2] نبيل أيوب: النقد النصي 2 وتحليل الخطاب، مكتبة لبنان ناشرون لبنان، ط1، 2011، ص24- 25.

دراسته لرواية "لورينسشتيرين" الموسومة بـ "تراسترام شاندي" وتناول الطريقة التي تم تغريب الأحداث المألوفة باستخدام تقنيات الإبطاء والإطالة والقطع" .[1]

ونفهم مما سبق أن مصطلح " التغريب" استخدمه شكلوفيسكي ويقصد به إسقاط الألفة على الأشياء مع تغيير الصيغة المعتاد عليها وصياغتها بطريقة جديدة، حيث استخدم أدوات جديدة لتغريب الأشياء المألوفة وهي الإبطاء والقطع والإطالة.

العنصر المهيمن

لقد قام "جاكسبون" بالوقوف عند مفهوم: العنصر المهيمن عام 1935م بوصفه مفهوما لدى الشكلانيين وحدده بأنه العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني فهو الذي يحكم غيره من العناصر والمكونات ويحددها ويحورها فالعنصر المهيمن هو الذي يحكم غيره من العناصر والمكنونات ويحددها وييسر وحدته ونظامه الكلي، وهكذا فإن تطور الأشكال الأدبية لا يتم بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، وتحول دائم في العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعري، ويضيف "جاكسبون" أن النظرية الأدبية يمكن أن يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبي، فقد كان العنصر المهيمن على الشعر الرومانسي هو الموسيقى أما العنصر المهيمن في الواقعية فكان فن القول.[2]

في ضل هذا التعريف نلاحظ أن جاكسبون قام بتحديد العنصر المهيمن على أنه يشغل ثورة في العمل الفني، إذ يقوم بالحكم على العناصر والمكنونات ويقوم بتسيير وحدة ونظام العمل الكلي، لأنه بهذا يضمن تطور الأنواع الأدبية بطريقة منتظمة، غير عشوائية.

6) مفهوم السرد والسرديات وأهم المناهج السردية الحديثة والمعاصرة

أ: مفهوم السرد لغة

إن الدلالة اللغوية التي يحملها مصطلح "السرد" هي: "سرد القراءة والحديث يسرده سردا أي يتابع بعضه بعض والسرد: اسم جامع لدروع ونحوها من عمل الحلق وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد"[3]، وهو بمعنى التتابع.

---

[1] بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، كلية الآداب جامعة الكويت، د ط، د ت، ص 70.

[2] المرجع نفسه، ص72- 73.

[3] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين معجم لغوي تراثي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2004، ص 36

وكما ورد في معجم " الوسيط": سرد الشيء سردا: ثقبه والجلد خرزه والدرع: نسجها فشق طرفي كل حلقتين وسمرهما، وفي التنزيل العزيز**{ أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَات وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ } سورة سبأ الآية11**. والشيء تابعه وولاه يقال: سرد الصوم ويقال: سرد الحديث: أتى به على ولاء، جيد السياق.

(سَرِدَ) سردا: صار يسرد صومه.

(أَسْرد) الشيء: ثقبه وخرزه.

(سَرَّده): ثقبه وخرزه والدرع: سرده.

(تَسَرد) (الشيء): تتابع، يقال: تسرد الدّرُ، وتسرد الدمع، وتسرد الماشي: تابع خطاه.[1]

جاء في لسان العرب" السرد في اللغة": تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا سرد الحدث ونحوه وسرده سردا، إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له وسرد القرآن: تابع قراءته بحذر منه، والسرد: المتتابع".[2]

نستخلص من التعاريف السابقة أن كلمة السرد في اللغة تحمل معنى التتابع والثقب والخرز والتقدم.

ب) اصطلاحا

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين:

أولهما: "أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة وثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن القصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض شخص يحكي، وشخص يحكي له أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا" أو ساردا (narrateur) وطرف ثاني يدعى " مروي له" أو قارئ (narrataire) والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها ".[3]

---

[1] إبراهيم أنيس عطية الصوالحي وعبد الحليم منتصر محمد خلف الله أحمد:المعجم الوسيط، ج1، دار المعارف، مصر، ط2، 1392هـ، 1972 م، ص 426.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري:لسان العرب، ج1، مج2، منشورات محمد علي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1426 هـ/ 2005م، ص 604.

[3] حميد لحميداني:بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991، ص 45.

" السرد هو رواية الحديث متتابع الأجزاء يشد كل منها الآخر شدا في ترابط وتناسق رواية حسنة أي سوق الحديث سوقا حسنا، وهو شرط السرد الجيد الذي يؤمن فهم السامع له وإدراكه، وبهذا لا يشد الحديث بعضه بعض فقط، بل يشد انتباه سامعه ومتلقيه أيضا.[1]

نفهم من هذا التعريف ان السرد عبارة عن رواية الحديث أو الكلام، وسرده وإلقائه بشكل متتابع ومتتالي بمعنى سوق الحديث أي نقله.

" السارد هو كناية عن مجموعة الكلام الذي يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ ويقول:"تودوروف""إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروي من أحداث بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها، وإذا كانت جميعا تتشابه في رواية القصة الأساسية فإنها تختلف بل وتصبح كل واحدة فريدة من نوعها على مستوى السرد أي عن طريق نقل القصة".[2]

فمن خلال هذا التعريف نرى أن السرد مجموعة من الكلام الذي يشكل نصا بواسطته يستطيع الكاتب الاتصال بالقارئ، إذ يرى "تودوروف" أن المهم عنده ليس ما يروى من أحداث بل الذي يهمه طريقة الراوي في الإلقاء.

ج) مفهوم السرديات

يعرفها "سعيد يقطين" من خلال كتابه " الكلام والخبر" على أنها : " الاختصاص الذي ينطلق منه في معالجة السرد العربي والسيرة الشعبية خصوصا، والتي اتخذها نموذجا لبحوثه، فه الاختصاص الذي سعى إلى بلورته و الاشتغال على النص السردي العربي قديمة وحديثه، فالسرديات تندرج باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعني أدبية الخطاب الأدبي بوجه عام "[3]

نفهم من هذا أن السرديات لدى "يقطين" تمثل الاختصاص الذي انطلق منه في دراسة السرد العربي والسيرة الشعبية، فالسرديات تهتم بالخطاب السردي فهي علم السرد الذي يشتغل عليها النقاد المعاصرون والباحثون.

---

[1] ابراهيم صحراوي:السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص 32.

[2] نعمان بوقرة:المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)،دار جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 1429 هـ/ 2009، ص 117.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 197م، ص22-23.

7) البنيوية

أ: مفهوم البنيوية

قبل أن نتساءل عن معنى البنيوية نتساءل أولا وقبل كل شيء عن مفهوم البنية :

" البنية" structure أو structra ، مشتقة من الفعل اللاتيني: structre تعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لأي مجموعة محسوسة أو مجردة منظمة فيما بينها ومتكاملة".[1]

نفهم من هذا أن البنية مشتقة من الفعل اللاتيني structure الذي يعني حالة.

فالبنيوية إذن هي" منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة تتمثل في النص، بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته مستقلا عن غيره.[2]

معنى هذا أن البنيوية هي منهج يقوم بدراسة النص بمعزل عن غيره بعيدا عن السباقات والعناصر الخارجة عنه.

ويعرفها " جون بياجيه" بأنها " مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها، وأن تستعين بعناصر خارجية".[3]

نخلص من تعريف " جون بياجيه" بالقول أن البنيوية ليست ثابتة بل متغيرة، إذ تتحرك وفق قوانين معينة.

ب: عوامل ظهور البنيوية

لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي، وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنما كانت له إرهاصات عديدة، تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من الاتجاهات والمدارس المتعددة والمتباينة زمانا ومكانا.[4]

يمكن أن نتتبع الروافد الأولى للبنيوية فيما يلي:

مدرسة جونيف: وهي التي أعطت الشرارة الأولى للبنيوية والفكر الألسني عموما والفضل في ذلك يعود إلى الرائد الأول للألسنية العالم اللغوي السويسري "فرديناندوسوسير" الذي كانت محاضراته في "جونيف" تجسيدا لهذه الريادة، ومع هذه المدرسة ظهرت فكرة النظام أو النسق، وثنائية اللغة والكلام، الدال والمدلول، الآنية والزمانية.

---

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسنية إلى الألسنية، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، د ط، 2002، ص 119.

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1948هـ/2007م، ص 71.

[3] جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أبو بري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1983، ص 8.

[4] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 85.

مدرسة الشكلانيين الروس: شكلت هذه المدرسة من حلقة موسكو اللغوية التي تأسست سنة 1915م، وبعد عام انضمت إليها " حلقة سان بيترسبورغ" التي كانت تسمى " أبو جاز" التي تعني جمعية دراسة اللغة الشعرية فمع الشكلانيين الروس كان أول ظهور للاصطلاح البنيوي، في البيان المنهجي الذي أصدره "جاكسون" و"يوري تنيانوف" سنة 1928م.[1]

حلقة براغ: وتسمى كذلك البنيوية التشكيلية تأسست بمبادرة زعيمها "فيليمماتيسيوس" تابعت هذه الحلقة إنجازات الشكلانية الروسية وقدمت أطروحاتها حول اللغة في 1929 م.

فالشكلانية الروسية في ارتباطها بأبحاث حلقة براغ قد رفعت أساسا مبدأ "محايثة" النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية، وأنها أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية.[2]

إذن كانت هذه أهم العوامل التي ساهمت في ظهور المنهج البنيوي المتمثلة كل من مدرسة جونيف ومدرسة الشكلانيين الروس إضافة إلى حلقة براغ.

ج: البنية السردية

عند تودوروف

لقد قام تودوروف بتقسيم السرد إلى قسمين: " قصة وخطاب، فهو يعترف بأن تقسيمه هذا إنما هو امتداد لتقسيم " شلو فيسكي" السرد إلى متن حكائي ومبنى حكائي، يقول "تودوروف"الشكلانيين الروس هم أول من عزل هذين المفهومين الذين أطلقوا عليهما الحكاية والمتنالحكائي (ما وقع فعلا)، والموضوع أو المبنى الحكائي (الكيفية التي يتعرف بها القارئ على ما وقع، ثم يفرق "تودوروف" في الشق الأول (المتن أو القصة) بين مظهرين هما: منطق الأفعال والعلاقات بين الشخصيات أما منطق الأفعال ضروري لفهم بناء العمل السردي، أما العلاقات بين الشخصيات فيلخصها في ثلاثة هي: الرغبة والتواصل والمشاركة ويرى أن هذه العلاقات ليس اختزالا للعلاقات البشرية عامة، بل هي أدوات لتحليل البناء السردي، إذ يمكن استخدامهما بوصفهما محمولات لاشتقاق عدد كبير من الأشكال السردية هما قاعدة التقابل وقاعدة المطاوعة، أما الشق الثاني من تقسيم "تودوروف" للسرد فهو الخطاب، وقد قسمه كذلك إلى ثلاثة أقسام: زمان الرد ومظاهر السرد وأنماط السرد، إذ يشير "تودوروف" إلى أن

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر منناللانسنية إلى الألسنية، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، د ط، 2002، ص 117- 118.

[2] يوسف وغليسي:مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1948هـ/ 2007م، ص 168.

المقارنة بين زماني القصة والخطاب تظهر الفارق الواضح بينهما، يقول: ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى في آن واحد ولكن الخطاب ملزما أن يرتبها ترتيبا متتاليا.[1]

نفهم من هذا أن تودوروف قام بتقسيم السرد إلى قسمين هي القصة والخطب، وتقسيمه هذا جاء امتداد لتقسيم شلوفيسكي للسرد إلى المبنى الحكائي والمتن الحكائي، ونلاحظ أيضا أنه قام بالتفريق بين القصة والخطاب.

جيرار جونات

إذا كان "تودوروف" قد قسم السرد إلى قصة وخطاب تأثرا منه بتقسيم "شلوفيسكي" فإن كلا من " جيرار جنيت" و"رولان بارت" وقد قسما السرد إلى ثلاث مستويات: إذ يرى " جيرار جنيت" أن السرد مثل الفعل في اللغة، فكما أن بناء الفعل يحتوي ثلاثة أبعاد هي الزمان والحالة الإعرابية والصوت، فإن السرد يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أبعاد أيضا هي: السرد والقصة والخطاب أو الحكاية، إذ يرى "جونيت" أن تحليل الخطاب السردي هو أساسا دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد وبين القصة والسرد ويرى أن مقولة الزمن يمكن استخدامها في رصد الآثار التي تترتب على العلاقة بين زمان القصة وزمان الخطاب أو الحكاية، ويرى أن هذه العلاقة تكشف عن ثنائية غير متوافقة بين هذين المستويين، إذ يرى أن الموازنة بين القصة والخطاب تنشأ عنهما أربعة أشكال الأول أن يكون زمان القصة مساويا لزمان الخطاب كما هو في الحوار، والثاني: أن يكون زمان القصة أكبر من زمان الخطاب وهو التلخيص والثالث أن يكون زمان القصة متوقفا، أو يكون بطيئا في الوقت الذي يمتد فيه زمان الخطاب وهو الوقفة، أما الرابع أن يمتد زمان القصة ويتوقف زمان الخطاب وهو الثغرة.[2]

نفهم من هذا أن "جينيت" قسم هو الآخر السرد إلى ثلاثة أقسام وهي: السرد والقصة والخطاب، ويرى بأن الموازنة بين القصة والخطاب تنشأ عنها أربعة أشكال وهي أن الأول يرى فيه أن زمان القصة مساوي لزمان الخطاب، أما الثاني فيكون فيه زمان القصة أكبر من زمان الخطاب، والثالث عندما يكون فيه زمان الخطاب ممتد يكون زمان القصة بطيء، أما الرابع فيرى عكس الشكل الثالث.

أما **رولان بارث**: فقد قسم مستويات السرد إلى ثلاثة هي: " الوظائف، الأعمال، الإنشاء أما الوظائف يقصد بها أصغر الوحدات التي تكون مفاصل الحركة السردية، ويقسم هذه الوظائف إلى قسمين:

[1] عبد الرحيم الكردي:السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الأداب، القاهرة، د ط، 1425هـ/2004م، ص 110- 111.
[2] المرجع نفسه، ص112- 113.

وظائف توزيعية وهي التي تشارك في بناء المفاصل الكبرى للحكاية، ثم وظائف غير توزيعية ويطلق عليها مصطلح القرائن، إذ يقصد بها الوحدات السردية التي تعمل على كشف أخلاقيات الشخصيات وصفاتهم، أما القسم الثاني: فقد أطلق عليه مصطلح الأعمال ولم يأتي فيه بجديد عما توصل إليه "تودوروف" أما القسم الثالث وهو الإنشاء فيختص باللغة السردية أو الخطاب السردي".[1]

ونفهم من هذا أن رولان بارت"شأنه شأن ط تودوروف" و"جينيت" قسم مستويات السرد إلى ثلاث وهي: الوظائف والتي قسمها إلى قسمين: وظائف توزيعية أخرى غير توزيعية، أما القسم الثاني أطلق عليه اسم الأعمال وأما القسم الثالث سماه الإنشاء الذي من اختصاصه اللغة السردية

8) السميائيـة

أ: مفهومها

وردت السميائية بمعان كثيرة منها: "السمياء هي دراسة الإشارات والمشتقة من الجذر اليوناني " semeion ويعني العلامة، وهي دراسة الشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية برغم كونها عرضة للتغيرات ذات طبيعة بيولوجية، السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية وأبواها المؤسسان لها هما " ذي سوير في اللسانيات " وتشارلز بيرس" في الفلسفة ".[2]

نفهم من هذا التعريف أن السيماء تعني علم يقوم بدراسة الإشارات والعلامات ويعود الفضل في تأسيسها إلى " ذي سوير" و" بيرس".

أما " غريماس" فيشير إلى أهم المصطلحات المتقاربة لهذا المفهوم وهي في لمتها تقبع في المعاجم السميائية المختصة أبرزها ("sémiotique"، sémélogie").[3]

ومفهوم السيميائية أيضا "أت من تركيب (س.و.م) الذي يعني فيما " العلامة" التي يعلم بها شيء ما كالثوب أو إنسان ما كالوسم أو حيوان ما كمياسم القبائل العربية التي كانت تسم بها إبلها، فمن هذه المادة جاء لفظ "السيما" بالكسر أو السيماء، ومن الّفظ الأخير أخد منظرو سيميائيات العرب المعاصرون مصطلحهم

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، ص 114.

[2] روبيرت تشوليز: السمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994، ص 13- 14.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيمائيات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1431هـ/2010، ص 13.

المعروف تحت عبارة السيميائية، بإضافة ياء النزعة أو المذهبية أو ياء الصناعية باصطلاح نحاة العرب، إذ فمن الناحية اللّغوية الخالصة يمكن أن نقول "السميوية: كما أن نقول " السيمائية".[1]

إذن السيمياء هنا تحمل معنى العلامة التي يعلم بها شيء ما.

ب: اتجاهات السيميائية

من بين أهم الاتجاهات السيميائية نذكر:

سيميائية التواصل:

نجد من التصورات السيميولوجية التي تستلهم " ذي سوسير" التصور الذي يمثل كل من "بريطو" و"منان " و"بويسينس"، وبحكم هذا التصور مبدأ لا يرى الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصل، فالوظيفة الخاصة بالبنيات السيموطيقا" التي نسميها " بالألسنة" وهي التواصلوبذلك يمكن للسيميولوجية حسب "بويسنس" أن تعرّف باعتبارها دراسة طرق التواصل، وبعبارة أخرى التواصل هو الذي يشكل موضوع السيمولوجيا والتواصل المقصود هو جنس التواصل اللّساني".[2]

نفهم من هذا أن ذي سويسر قد استلم تصور كل من "بريطو"و" منان" و "بويسينس" في السميائية وأن التواصل اللساني هو من يقوم بتشكيل موضوعات السميولوجيا.

سميائية الدلالة:

يعود هذا الاتجاه إلى الفيلسوف " رولان بارت": "الذي يرى أن جزءا كاملا من البحث السميولوجي المعاصر مرده بدون انقطاع إلى مسألة الدلالة، فعلم النفس والبنيوية وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي كل ذلك لا يدرس أبدا الواقعة. إلا باعتبارها دالة وافتراض الدلالة يعني اللّجوء إلى السميولوجيا إذ لا مهرب للأبحاث المعاصرة في العديد من الحقول المعرفية من الخوض مباشرة في مسألة الدلالة، وبالتالي فإن المقاربة السيمولوجية مقاربة ضرورية لأن كل الوقائع دالة".[3]

إذن نفهم أن الفضل في ظهور هذا الاتجاه يرجع إلى " رولان بارت" الذي يرى أن كل جزء من أجزاء البحث السميولوجي يعود باستمرار دائم إلى مسألة الدلالة وحدها.

---

[1] عبد المالك مرتاض:نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص 157.

[2] حنون مبارك: دروس السميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 72- 73.

[3] المرجع نفسه، ص 74.

السميائية السردية عند " غريماس":

يعود الفضل في تأسيس السيميائيات السردية للعالم " غريماس" إذ ينطلق من ملاحظة مفادها أن الذهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة، لكي يصل إلى خلق موضوعات ثقافية ويسلك في هذا سبيلا معقدا يواجه فيه ارغامات عليه أن يتجاوزها فهذا المسار المعقد يقود إلى المحايثة عبر ثلاث محطات رئيسية وهي:

البنيات العميقة: وهي بنبات تتحدد داخلها الكينونة الإنسانية بتنوع أشكال حضورها الجماعي والفردي.

البنيات السطحية: وتشكل هذه البنيات نحوا سيمائيا أي مجموعة من القواعد التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي في أشكال خطابية خاصة.

بنيات خاصة بالتجلي: وتقوم هذه البنيات بإنتاج وتنظيم الدوال.

ويمكن النظر إلى هذه الملاحظة من زاويتين الأولى تعود إلى عملية التقسيم الخاصة بالمضامين المتنوعة المرتبطة بالنشاط الإنساني، وتعد هذه العملية تمثيلا لغويا لنشاط غير لغوي بمعناها الواسع هي تعميم للذاكرة الفردية لكي تتطابق مع مجموع الذاكرة الخاصة بمجموعة لغوية ككل، أما الزاوية الثانية تعود إلى عملية تحيين ما تم تثبيته عبر الممارسة المتكررة لنفس السلوك من خلال أشكال خطابية خاصة".[1]

نفهم من هذا أن " غريماس" هو من أسس السيميائيات السردية، ويرى أن الذهن البشري يبدأ من عناصر بسيطة من أجل خلق موضوعات جديدة بسلوكه طريقا معقدا، يواجه فيه صعوبات عليه تجاوزها فيمر عبر ثلاث محطات رئيسية وهي البنية العميقة والبنيات السطحية وبنيات خاصة بالتجلي.

يقسم " غريماس" السرد إلى مستويين سطحي وعميق، ويرى أن السرد في مستواه السطحي يتخذ نظاما رياضيا أطلق عليه اسم " النظام ألعاملي" إذ يرى بأن هذا المستوى تتراكب فيه العوامل في ثلاثة أزواج (المؤتى والمؤتى إليه)، (الفاعل والموضوع)، (المساعد والمعارض) ويرى أن هذه الأزواج الثابتة في كل سرد ثبات وظائف " بروب"، لكنها تتخذ أشكال مختلفة عند تمثلها في الأداء الفعلي في المسرودات، أما المستوى العميق للسرد عند غريماس فهو مستوى البناء الدلالي ويحلل غريماس الدلالة السردية إلى عناصرها الأولية التي تشبه الفونيات في النظام الصوتي ويرى أن الذي يحدد معنى أي عنصر من العناصر هو العلاقة التي تربطه بسائر العناصر المجاورة لها، إذ يقسم هذه العناصر إلى حقول دلالية، ويرى أن لكل حقل يقف في مواجهة شكل من أشكال الترتيب السردي

[1] سعيد بنكراد: السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء، د ط، 2001، ص 44- 45.

فما أضافه " غريماس" إلى النظرية السردية هو أنه حاول وصف القواعد العامة لإنتاج المعنى الإنساني واكتفى بتقديم القواعد التي يمكن من خلالها وصف العمل السردي وصفا نحويا".[1]

نلاحظ أن " غريماس" قسم السرد إلى مستويين سطحي وعميق أطلق على الأول اسم "النظام ألعاملي " والثاني أطلق عليه اسم " البناء الدلالي". فهو حاول وصف القواعد العامة لفهم الوجود الإنساني، فهو لم يكتف بوصف التركيب السردي الشكلي فحسب وإنما قام بتقديم القواعد التي تمكننا من وصف العمل السردي.

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 1425هـ/ 2004م، ص 107-108.

الفصـــل الأول:

الدراسات الشعبيـة في الجزائـر قبـل "عبد الحميد بورايو" في عهد الاستعمار وتجربته النقدية وعلاقاتها بالحكاية الشعبيـة

المبحث الأول: الدراسات الشعبية في الجزائر قبل عبد الحميد بورايو.

المبحث الثاني: تجربته النقدية وعلاقتها بالحكاية الشعبية.

الفصـــل الثاني:

قراءة في كتابي "عبد الحميد بورايو": المسار السردي وتنظيم المحتوى، البطل الملحمي والبطل الضحية.

المبحث الأول: المسار السردي وتنظيم المحتوى

المبحث الثاني: البطل الملحمي والبطل الضحية

أولا: المسار السردي وتنظيم المحتوى–دراسة سيميائية لنماذج ألف ليلة وليلة–.

مدخل

الكتاب المتوفر لدينا في الأصل هو عبارة عن مخطوط وبحث أكاديمي لنيل شهادة دكتوراه دولة بجامعة الجزائر 1995-1996م تحت عنوان: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة" للباحث عبدالحميد بورايو والذي قام بتقسيمه إلى مدخل وستة فصول وخاتمة، فقد ساهم به في تنشيط الحركة النقدية وبالتحديد ضمن سياق الدراسات الحداثية التي جمعت شطر السرديات في مقاربتها للنصوص السردية التراثية الشعبية، إذ يصرح في مدخل الكتاب: "بأن دراستنا لنماذج من مؤلف "ألف ليلة وليلة تندرج ضمن الجهود الرامية إلى اختبار النظرية السردية السيميائية في تحليل نصوص الليالي التي ظلت حتى الآن مستعصية عن كل تصنيف قبلي، وهو يرى بأن أغلب أدواتنا المنهجية نستمدها من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية والتي يمكننا أن نطلق عليها اسم المدرسة الغريماصية" ذات التوجه الشكلاني التي كان لها اليد الطولي في تطوير السرديات (أو علم السرد) منذ الستينيات حتى اليوم وكان لها امتدادها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب"[1].

ومن هذا يصرح الناقد ويفصح عن المنهج الذي تبناه في هذه الدراسة وهو المنهج السيميائي السردي، وقد قسم الناقد هذه الدراسة التطبيقية إلى ستة فصول تحليلية بعدد الحكايات الستة التي اختارها من ألف ليلة وليلة، ويتصدر هذه الفصول مدخل وسمه بتحديد المدونة والإشكالية والمنهج وأدرج ضمنه جزئين موجزين عنون الأول "بتحليل الملفوظ السردي"، والثاني كان بعنوان "تحليل البنية العميقة" وفيه بسط الناقد رؤيته ورصد لنا أهم الخطوات التي اتبعها في تحليله للنصوص المدروسة[2].

بحيث يرى بأن الملفوظ السردي يقوم وفق محورين نظمي وإحيائي، فحسب "بورايو" تتطور وتتشكل من خلال الوظائف والحوافز وذلك في قوله: "فلكل قصة معنى من حيث هي أولا: منتجة لقضية تتطور وتؤدى من

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، رسالة مقدمة للحصول على درجة دكتوراه في الآداب، إشراف عبدالله بن علي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1995، ص01.

[2] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، د ط، ديسمبر، 2009، ص327.

خلال وحدات توزيعية سنسميها وظائف وثانيا من حيث كونها تمثل استثمارا لعدد من الدلالات المنتمية لنسق مرجعي ومتجسد عن طريق الحوافز[1].

ومن هذا فإن تحليل "بورايو" يجرى وفق مصطلح الوظيفة والحافز إذ يرى الباحث بأن الوظائف المرتبطة فيما بينها تشكل ما يعرف مقطعا وللتعرف على الوظائف وتعيينها مسبقا يقترح وضع نموذجا مرجعيا يضمن انسجام التحليل فيقول: "سوف ننطلق في تحديدنا لهذا المقطع السردي النمطي من المبدأ الذي مفاده أن كل وظيفة سردية تمثل مكونا من مكونات قضية (الحبكة القصصية) تتطور ينتمي لمقطع منطقي أولي يمثل قاعدة للقصة يمكن تحديده على أنه تصور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل هي: الأزمنة والمتمثلة في:

أ-ما قبل ب-أثناء جـ-ما بعد أما المراحل الخمس هي:

1-وضعية افتتاحية 2-اضطراب 3-تحول 4-حل 5-وضعية ختامية"[2]

نفهم من هذا أن "بورايو" اعتمد على آليات التحليل السردي وفق منهج "تودوروف" المتمثل في المنهج الشعري.

فالوضعية الافتتاحية تتبع باضطراب ثم يليها تحول يأتي بعده حل ثم بعده تأتي في النهاية الوضعية الختامية، أما تحليل "بورايو" للبنية العميقة فيرى أنها تتداخل بين مفاهيم البنية العميقة والبنية الأولى للدلالة والمربع السميائي فمفهوم البنية العميقة كما قال عنها "بورايو": "تقابل عادة بنيات السطح في السيمياء أو البنيات السطحية فإذا ما كانت هذه الأخيرة تعود كما يقال إلى المجال القابل للملاحظة تعتبر الأولى مقدرة في الملفوظ"[3].

وكما يقول غريماس "البنيات العميقة تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي للفرد أو المجتمع فما نعرفه هو أن للمكونات الأولية للبنيات العميقة وضع منطقي قابل للتحديد"[4].

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص15.
[2] المرجع نفسه، ص ن.
[3] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص229.
[4] المرجع نفسه، ص19.

يشير "بورايو" إلى أنه من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة نلجأ إلى استخدام البنية الأولية المسماة عند السيميائيين بالمربع السميائي الذي يعتبر صياغة منطقية قائمة على نمدجة العلاقات الأولية للدلالة والتي تتلخص في مقولات التناقض والتقابل والتلازم.

وخلاصة القول مما قام "بورايو" في عرضه في المدخل أنه شرح الطريقة التي يتم بها تحليل النصوص بدءا بتحليل الملفوظ السردي والمقاطع ثم تحليل البنية العميقة مع تبيان المنهج الذي اتبعه والمتمثل في منهج غريماس.

استنادا على ما سبق فقد تضمن كتاب المسار السردي للباحث "عبدالحميد بورايو" ستة قصص وفصول من ألف ليلة وليلة أجرى عليها دراسته كما أجراها رواد السيميائية على النصوص السردية ولكي نتتبع مساره وطريقة اشتغاله اخترنا فصل واحد وقصة واحدة من هذه الفصول لهذا اتخذنا من الفصل الثالث الموسوم بالحكاية الإطار (قصة الصياد والعفريت)، وجعلناه محور اشتغالنا فهذه القصة مثلها مثل باقي القصص الأخرى متضمنة لأربع قصص وهي على التوالي:

- قصة الملك يونان والحكيم دوبان.
- قصة الملك سندباد.
- قصة الأمير والوزير.
- قصة المدينة المسحورة.

ففيما يتعلق بقصة الإطار (قصة الصياد والعفريت) التي تتحدث عن رجل فقير الحال يقوم بالذهاب في كل مرة إلى النهر ليصطاد فيرمي بشبكته ثلاثة مرات ويبيع ما يصطاده من سمك ليميل عائلته، وفي ذات يوم رمى بشبكته ثلاث مرات متتابعة ولم يحصل إلا على أشياء لا فائدة منها وفي المرة الرابعة التي رمى فيها شبكته استخرج قمقما مختوما وإن عالجه خرج منه دخان وتحول إلى عفريت طلب منه أن يختار كيفية موته لأنه انتظر طويلا ووعد ثلاث مرات بمكافأة منقذه غير أن هذه المرة الرابعة التي استخرجه فيها الصياد أقسم أن يخير منقذه الموتة التي يرتضيها لكن بفضل حيلة الصياد في إدخال العفريت مرة أخرى للقمقم وقبل قفله وعده العفريت بأنه سيقدم له ثروة عند إطلاق سراحه ففعل الصياد ذلك فدله إلى بركة ماء فاصطاد أربع سمكات ملونة أخذها إلى السلطان

مقابل مكافأة وقد صدرت أشياء شاذة جزاء قلي السمكات في مطبخ السلطان فنادى الصياد واستدعاه ودله هذا الأخير على المكان الذي اصطاد منه السمكات فتبين أن هناك مدينة مسحورة كان يحكمها شاب وزوجته الساحرة لما اكتشف خيانتها له مع عبد أسود حولته إلى تمثال وسحرت حاشيته إلى سمك ملون، فك السلطان الزائر السحر عن المدينة وانتقم من الساحرة وتزوج السلطانان من بنتي الصياد[1].

1- المسار السردي في الوضعيتين الافتتاحية والختامية

تتضمن الوضعية الافتتاحية للقصة الصياد والعفريت الحالة الاجتماعية التي يعيشها الصياد وهي أنه فقير متزوج يملك ثلاثة أبناء يسعى في كل يوم لكسب قوتهم أما في الوضعية الختامية يشير الباحث إلى تحسن حالة الصياد وكيف أصبح غنيا بعد تزوج ابنتيه من السلطانين وتعيين الملك له مرافقا فقد استنتج "بورايو" من الوضعيتين السابقتين حالتين لحالة الصياد وأسرته "الأولى كانت حالة أسرة الصياد في وضعية انفصال عن الثروة (موضوع القيمة) وباتصال بالفقر والشقاء (موضوع القيمة الثانية) أما في الوضعية الختامية فقد انقلب الموقف وشاهدنا كيف أن ذات الحالة اتصلت بالثروة وانفصلت عن الفقر والشقاء[2].

إذن ما يمكن قوله في هذا الصدد أن الوضعية الافتتاحية قدمت حالة من الاستقرار نسبيا غير أنها تحصل نوعا من التهديد والخلل وذلك راجع لما يبدله الصياد من جهد ومشقة في جلب الرزق والحصول عليه، أما الوضعية الختامية للقصة فيسودها الاستقرار الدائم من خلال الثروة التي حصل عليها الصياد وانتهاء المعاناة والشقاء.

2- المسار السردي لمتن القصة

لقد لاحظ الباحث من خلال هذه القصة أنها مكونة من أربع متتالية كل منها يتألف من ثلاثة أصناف وظيفية وهي متمثلة في: اضطراب، تحول، حل، إذ يقول: "لقد ترابطت المقاطع فيما بينها عن طريق ما احتوته الحلول الثلاثة الأولى من عناصر جنينية باعثة على الاضطراب الموالي حيث نجد أن لجوء الصياد إلى فتح القمقم يمثل العنصر المفجر للاضطراب الثاني وعدم تنفيذ الصياد لقراره بإعادة القمقم إلى قاع البحر، واستماعه لحديث

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص70.
[2] المرجع نفسه، ص71.

العفريت من داخل سجنه انبثق عنه الاضطراب الثالث وأما الاضطراب الرابع فقد حصل نتيجة الطابع الغريب والشاذّ الذي وسم الهدية المقدمة من طرف الصياد للسلطان والتي نال عليها المكافأة"[1].

نخلص من المجموعة الأولى من الوظائف المتواجدة في المقطع الأول عبارة عن امتحان خاضه الصياد وكان له بمثابة تجربة برهن فيه على صبره وقدرته على التحمل وإيمانه بالقضاء والقدر في حين أن المجموعات الثانية والثالثة تتمثل في مواجهة الصياد للعفريت وكيف انطوت عليه حيلة الصياد والتغلب عليه أما المقطع الرابع أو المجموعة الرابعة فقد تمثلت في غنى الصياد وتخلصه من فقره فقد صار صهر السلطان وأصبحت له مكانة رفيعة.

3- البنيات الفاعلية في متن قصة الصياد والعفريت

لخصها الباحث في المخطط التالي:

1.المرسِل (العالم المجهول) معرفة موضوع القيمة(ممارسة الصياد في البحر لكسب الرزق هيمنة المرسل إليه (أسرة الصياد)

المساعد (حسن الحظ) قدرة الذات (الصياد) قدرة المعارض (سوء الحظ).

2.المرسل (عالم البشر) معرفة موضوع القيمة (إطلاق سراح العفريت) هيمنة المرسل إليه (العالم المجهول)

المساعد (وسائل الصياد) قدرة الذات (الصياد) قدرة المعارض (البحر).

3.المرسل (العالم الآخر) معرفة موضوع القيمة (الحصول على الثروة) الهيمنة المرسل إليه (أسرة الصياد).

المساعد (العفريت) قدرة الذات (الصياد) قدرة المعارض (سوء الحظ).

4.المرسل (السلطان) معرفة موضوع القيمة (الحصول على المكانة الاجتماعية السياسية) هيمنة المرسل إليه (أسرة الصياد).

المساعد (الملك) قدرة الذات (الصياد) قدرة المعارض (سوء الحظ)[2].

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص76.

نلاحظ من خلال هذا المخطط أن قصة "الصياد والعفريت" قدمت أربع بنيات فاعلية وهي:

العالم المجهول، عالم البشر، العالم الآخر، السلطان، وذلك لأن البينة الفاعلية تظهر أكثر على أساس أنها قادرة على الكشف عن نظام المخيال البشري.

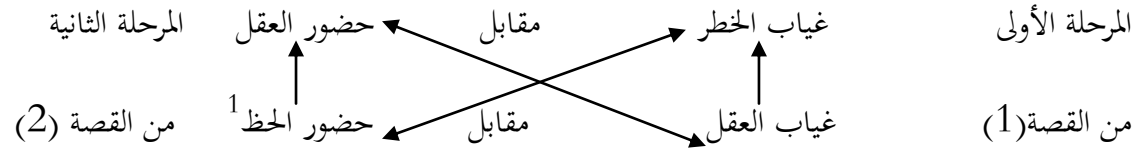
4- تنظيم المحتوى

يقر "بورايو" في قصة "الصياد والعفريت" على أنها تحتوي على مسارين يخصان الشخصية الرئيسية الأولى وهما:

أ. الصياد الفقير الذي يتعب ويشقى للحصول على قوت عياله والذي يشغل في كل مرة للحصول على الرزق إذ يصطاد بدل السمك أشياء عديمة النفع ولا جدوى منها وهذا من سوء حظه ولما حصل على القمقم فكّر في بيعه لكن العفريت تكلم إليه وهدده بحياته.

ب. بفضل حيلة وذكاء الصياد يعيد العفريت إلى القمقم، ويحصل على ثروة من خلال إطلاق سراحه من جديد وينال مكافأته من العفريت ويقدمها للسلطان وهذا الأخير كافأه أيضا وأصبح ذو مكانة اجتماعية وسياسية بفضل إعلام السلطان بالمدينة المسحورة وفك السحر عنها.

ونلاحظ أن القصة ربطت بين قطبين دلاليين تمثل في غياب الحظ وحضوره كما أنها ربطت أيضا بين تضاد آخر والمتمثل في غياب العقل وحضوره إذ يقول "بورايو": "يتم التركيب بين التضادين من أجل تشكيل الدلالة العميقة للقصة والنابعة من وجهة نظر البطل والتي يوضحها المربع السيميائي التالي:



ومن هنا يقر الباحث بأن المسار الغرضي لشخصية "العفريت" لعبت دورين في الحكاية الأول دور التعاقد والثاني دور الواهب كما نلمس أيضا وجود بنية عميقة ثانية تقوم على تضادين هما: الوفاء والخيانة حضور طرفين التعاقد عكس غياب أحد هما وتشير القصة إلى أن العفريت "سجن في القمقم وفق تعاقد كان قائما بين النبي

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص78.

سليمان والجن، فنسجن هذه الأخيرة ما دامت عامية ويطلق سراحها إذا ما آمنت وقد كان العفريت وهو داخل القمقم ينتظر الإفراج غير أن الطرف في التعاقد وهو النبي سليمان لم يحظر مما اضطر العفريت إلى بناء تعاقدات في غياب الطرف الثاني واعد بالمكافأة في مرات ثلاث وعندما غضب وعد بقتل من ينقذه وعند خروجه من القمقم خاطب النبي سليمان مبديا الطاعة غير أنه تبين له من كلام الصياد غياب النبي سليمان فأراد تنفيذ التعاقد الذي وضعه بمفرده في غياب الطرف الثاني"[1].

نفهم من هذا أن العفريت قام بعقد اتفاق مع النبي سليمان وهذا الأخير غير حاضر وهذا ما دفع بالعفريت إلى عقد اتفاقيات أخرى تمثلت في المكافأة في ثلاث مرات ولكنه غضب فوعد بقتل من يخرجه، لهذا وصف بالخيانة وهو ما أكدته القصص المتضمنة.

يقول "بورايو": "لقد تأسس المسار الغرضي الأول لشخصية "العفريت" والمكون للمرحلة الأولى من القصة على حضور قيمة "الخيانة" وغياب قيمة "الوفاء" ارتبطت القيمة الأولى بغياب أحد طرفي التعاقد وانبنى المسار الغرضي الثاني لشخصية "العفريت" والمكون للمرحلة الثانية من القصة على حضور قيمة الوفاء التي نفت سمة الخيانة عن العفريت وذلك بإقامة تعاقد جديد بين الصياد والعفريت ونفّذ بحضور طرفين المتعاقدين"[2].

"نوضح هذا بالمربع السيميائي التالي:

المرحلة الأولى من القصة (1) الخيانة ← مقابل → حضور طرفي التعاقد المرحلة الثانية من القصة (2)

غياب أحد طرفي التعاقد ← مقابل → الوفاء"[3]

وخلاصة القول من هذه الدراسة أن الباحث ركز في دراسته التحليلية على نظام المحتوى سواء عن طريق البنية السطحية التي تتمثل في المسار السردي أو سواء في البنية العميقة التي تتمثل في التركيب الدلالي.

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى ، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

5- القصة المتضمنة: قصة الملك يونان والحكيم دوبان:

أ: المسار السردي للقصة

الوضعيتان الافتتاحية والختامية

القصة تحكي عن ملك الفرس والرومان المسمى "يونان الغني" وأنه مريض بالبرص ولم يجد من يشفيه منه في هذه الوضعية الافتتاحية للقصة نلاحظ استقرارا نسبيا لكنها معرضة للاضطراب بسبب المرض والضعف إذ يرى "بورايو" في الوضعية الافتتاحية: "أن الملفوظات السردية قد عبرت عن علاقة اتصال ذات الحالة (الملك يونان) بموضوع القيمة (الُملْكُ القائم على الثروة والأعوان والبأس) وفي نفس الوقت هناك علاقة انفصال بين ذات الحالة هذه وموضوع قيمة ثان يتمثل في صحة وسلامة الجسد"[1].

أما في الوضعية الختامية للقصة يكون انفصال لنفس الحالة لموضوع القيمة الأول المتمثل في الُملْكُ بجميع مظاهره فقد خلص "بورايو" إلى نتائج متمثلة في وجود اختلاف في ملفوظي الوضعيتين الافتتاحية والختامية عما ألفه في القصص التي قام بتحليلها فقد لاحظ عدم وجود تناقض بين الموقف الختامي والموقف الإفتتاحي واكتشف بأن التقابل في الوضعيتين أو الموقفين قد تمثل في سمة سلبية عبر عنها الموقف الإفتتاحي في مواجهة سمة سلبية عبر عنها الموقف الختامي وإلى جانب هذا أيضا قد لاحظ "بورايو" بأن الوضعية الإفتتاحية قد صرحت بالنقص المتمثل في ضعف جسد الملك وقامت بإخفاء نقص آخر المتمثل في الخيانة مما أدى إلى نهاية مأساوية وذلك في قول "بورايو": "هكذا يكون عنصر الخيانة الكامن في الوضعية الافتتاحية للقصة هو المتسبب الأساسي في أن تأخذ الوضعية الختامية للقصة هذا الطابع المأساوي والموغل في السلبية"[2].

ب: متن القصة:

يفصح متن القصة "الملك يونان والحكيم "دوبان" عن اضطراب أول مرده إلى إجابة الملك بمرض عجز الأطباء عن معالجته لكن حدث تحول أول عند قدوم الحكيم "دوبان" واستعانته بكتبه ووضعه لدواء شفى

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص81.
[2] المرجع نفسه، ص82.

بهالسلطان ومكافأة السلطان له وغيرة الوزير وحسده للحكيم وهذا الأخير يمثل العنصر الجديد المثير للاضطراب الثاني الذي أصاب حياة الملك وخوفه من الحكيم على حياته وملكه وهذا أدى إلى حدوث تحول ثان في موقفه إذ قرر الملك قتل الحكيم والتخلص منه ولما أراد تنفيذ القتل حدث اضطراب ثالث أصاب حياة الملك "دوبان" الذي قرر بدوره حلا ثالثا لأزمته ونفذه وانتهى بموت الملك مسموما.

نلاحظ بأن المسار القصصي مبني على الانقلابات المفاجأة وذلك بظهور اضطراب جديد بعد الحلين الأول والثاني.

جـ: البنية الفاعلية في الوضعية الإفتتاحية والختامية:

يرى الباحث: بأن البنية الفاعلية في الوضعية الإفتتاحية ترتكز على علاقة انتقال المعرفة بين مُرسِل يتمثل في طبيعة السلطة ومُرسَل إليه يتجسد في المجتمع تضاف إلى هذه العلاقة صلة أخرى تتمثل في التحكم في المصائر"[1].

أما فيما يخص موضوع القيمة في البنية الفاعلية للوضعية الختامية فيرى "بورايو" بأنها تحدد في انفراط السلطة التي تجسدت في المُلْكِ.

د: المسار الغرضي للقصة:

لقد لاحظ "بورايو" بأن القصة كشفت عن مسارين غرضيين أخذتهما شخصية الملك واللذان يتجليان في:

- أنه في بداية القصة سيطر المرض على الملك، حيث جسد النص غياب قيمة العقل في صورة البرص ولما جاء الحكيم وعالجه ظهرت صحة الملك وصار في أحسن حال وكافأ الحكيم.
- انقلب الوضع في القصة بسبب الخيانة المتمثلة في شخصية الوزير الحاقد والحسود وتحريضه للملك على الحكيم فتسبب ذلك في موت وفناء الملك إذ توضح هذا المسار الغرضي بالمربع السيميائي التالي:

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص85.

المرحلة الوسيطة

لاحظ "بورايو" أن القصة تشكلت من ثلاث لحظات زمنية: الماقبل، الأثناء، المابعد.

الماقبل: ملك مريض، والحياة لا تطاق.

الأثناء: ملك معافى، تحسين الحياة.

المابعد: ملك جحود، خيانة وتدهور ونهاية مأساوية.

يقول "بورايو": "قبل أن نفرغ من تحليل نظام محتوى قصة "الملك" يونان والحكيم دوبان، يجدر التنبيه إلى أن هذه القصة تعتمد بدورها مثل القصص السابقة على المقابلة تقريبا بين نفس القيم، نذكر على سبيل المثال، التضادين: وفاء≠ خداع، علم ≠ جهل[1].

وهكذا يغدو تحليل كل من قصص الإطار (الصياد والعفريت) والقصة المتضمنة فيها (الملك يونان والحكيم دوبان) "تحليلا سيميائيا سرديا تحت إطار السرديات، عينة لما أجراه الباحث على سائر القصص"[2].

فقد كانت غاية الباحث هي الكشف عما يميز خصوصيات نص الليالي وذلك لاشتغاله على عينات مختلفة، إذ جعل من عملية تفكيك عناصر القصص الستة طريقا إلى إبراز وتوضيح ملامح تنفرد بها نصوص الليالي إذ يقول في الصفحة الثانية من المدخل "لقد دفعنا هذا الثراء إلى البحث عن تحديد منهج يسمح باستخراج مبادئ تنظيم وقواعد مجموع الحكايات الخاصة للتحليل وذلك تيسيرا لمحاولة تقديم تأويل يعتمد على المعطيات البنيوية المدونة المدروسة[3].

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص88.

[2] سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، دط، ديسمبر، 2009، ص334.

[3] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص02.

من هذا فقد خلص البحث إلى حوصلة من النتائج، والتي نبه الباحث بأهميتها قياسا مع ما تم الوصول إليه في دراسة نص الليالي ولتأكيد ذلك نسوق مثالا عن خاصية "التضمن التي تمثل أهم سمة مميزة ومفيدة استثارت اهتمام مختلف دارسي الليالي وخاصة الأجانب منهم فتبين أن التأطير الذي تخضع له مختلف القصص لا يمثل فقط سمة شكلية ومبررة لتوالد القصص وتكاثرها بل هو مبرر أيضا في مستوى البنية العميقة، بحيث تم توظيف القصص المضخمة لكي تعكس وتؤكد وتتمم الدلالات التي جاءت بها القصص الإطار"[1].

ثانيا: البطل الملحمي والبطلة الضحية

مدخل:

إن هذا الكتاب هو عبارة عن مجموعة مقالات جمعها الباحث من مناطق مختلفة سنة 1995 وهي دراسات لقصص شفوية، أخذها عن رواة جزائريين تشترك فيما بينها في طرحها لموضوع البطولة بأشكالها المختلفة مثل البطولة الملحمية المستمدة من القصص الملحمية وهي التي يكون فيها البطل عادة ملك أو أمير ذو قوة خارقة أو هو ذلك الشخص الذي له مكانة مرموقة بين قومه وهو أيضا يمثل الشخصية الرئيسية في السرد فهذه الدراسات التي قام بها الناقد ""عبدالحميد بورايو" وكما يقول في الصفحة الثانية من مقدمة الكتاب " قد زاوجت في معالجتها لمكونات قسم هام من الإنتاج الثقافي الخيالي الجزائري الموروث بين منظورين منظور يستند على المقارنة بين النصوص ومحاولة الكشف عن ملامح القرابة ومواطن التشابه والإختلاف فيما بينها أما المنظور الثاني فيقوم بالتحليل الداخلي للنصوص بعد عزلها ومحاولة بيان تركيبها عن طريق خطوات منهجية تستفيد من منجزات السيميولوجيا وعلم السرديات"[2].

ونلاحظ من خلال هذا الكتاب بأن الباحث قام بدراسات حول الحكاية الشعبية، وقد أتبعها بملحق لبعض النصوص المدروسة، ليقدم في النهاية ملخص الحكايات المعتمدة في دراسة موضوع الأنوثة المغتصبة، وهذه الحكايات عناوينها كالتالي: بقرة اليتامى، لونجة بنت أمى، طرنجة، دلالة، الطفلة المسحورة، عشبة خضار، حب سليمان، حبحب رمان وأمه عيشة، وهي كما لاحظنا حكايات مروية على لسان رواة مختلفة في أماكن مختلفة أيضا وباللهجة العربية الدارجة والقبائلية.

[1] عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص226.

[2] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، دط، 1998، ص2.

كما تطرق الباحث في هذا الكتاب إلى عرض منهجيته في دراسة هذه الحكايات والتي تتمثل في الخطوات الآتية:

– **المتواليات والوظائف**: يقصد الناقد بمصطلح الوظيفة الأعمال التي تقوم بها الشخصيات في الحكاية ويمكن ذلك في قوله: "الوظيفة هي فعل الشخصية منظورا إليه من خلال دلالته على تطور الحبكة" أما المتوالية فهي التي تقوم بالجمع بين الوحدات الوظيفية في سياق واحد.

– **الوساطة**: "هي العملية التي يقوم بإنجازها وسيط ما في الحكاية، فقد قام "بورايو" بالتمييز بين نوعين من الوساطة "الأولى هي التي تتحقق في مستوى كل قصة أو مجموعة الوظائف والتي تسمح بالمرور من الحالة الإفتتاحية إلى الحالة النهائية في القصة فهناك الوساطة بين الدورين المتضادين في مستوى كل وظيفة"[1].

نفهم من هذا أنه يوجد نوعين من الوساطة وساطة موجودة في جميع القصص من بداية كل قصة حتى نهايتها ووساطة تكون بين الأدوار المتضادة فيما بينها.

– **الصور والتجسيدات**: بحيث يقصد بها الناقد "عبدالحميد بورايو" الصور المجسدة في الحكايات التي تلعب دورا أساسيا في تصوير القيم والمعاني الموجودة في كل قصة.

– دراسة السياقات والمقامات

أ– السياق التداولي: في هذا السياق يتم الكشف عن طبيعة الأفعال الكلامية المنطوقة وبيان وظائفها.

ب– السياق الإدراكي: وهو يتعلق بالجانب المعرفي المتضمن في الخطاب المدروس.

جـ– السياق النفسي والاجتماعي: وفيه يتم الكشف عن الحالات والتحولات النفسية المعبر عنها في الخطاب وبيان علاقاتها بالنظام الاجتماعي..

د– السياق الثقافي: يتم فيه بيان السمات الثقافية التي انبثق عنها الخطاب المدروس وطبيعة العلاقات بالثقافة السائدة بين أفراد المجتمع المنتج والمستهلك لهذا الخطاب[2].

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص93.

ولتوضيح العمل الإجرائي عند "بورايو" نختار نموذجين من الحكاية الشعبية.

1- النموذج التحليلي الأول: حكاية ولد المتروكة.

تمهيد:

تمثل حكاية "ولد المتروكة التي تحكي قصة إصابة أحد الملوك بأذى ورحيل ابنه"ولد المحقورة" من أجل إحضار نوع من أوراق الشجر لمداواته"[1].نموذجا للحكاية الخرافية العالمية، فقد سعى من خلالها "عبدالحميد بورايو" إلى إبراز وتقديم منهجية في دراسته لمختلف مستويات خطاب الحكاية المتمثلة في تقسيم النص، وظائف المتوالية الأولى، انبثاق القصة، مدخل، وظائف المتوالية الثانية، انبثاق القصة الرئيسية ونظامها، النظام العام للحكاية وأخيرا توضيح معنى الحكاية.

- تحليل خطاب الحكاية

لقد اعتمد "عبدالحميد بورايو" في تحليله لحكاية "ولد المحقورة" على النموذج الوظائفي "لبروب" لأن هذه الحكاية تنتمي إلى النوع الحكائي والمتمثل في الحكاية الخرافية الذي قام بدراسته"بروب" بحيث تبدأ هذه الحكاية بالنقص الذي يصيب إحدى الشخصيات الموجودة فيها، ثم تتجه نحو القضاء على هذا النقص والتغلب عليه بفضل البطل لكن "بورايو" في هذه الحكاية لم يقم بذكر جميع الوظائف كما أحصاها "بروب" في واحد وثلاثين وظيفة وإنما اكتفى بذكر البعض منها وكما أن الوظائف التي أتى بها الباحث مرتبطة فيما بينها وكما نلاحظ في هذه الحكاية أن "بورايو" قد قسمها إلى متواليات وهي:

- المتوالية الأولى: تدور أحداث هذه المقطوعة حول قصة الملك الذي خرج إلى الغابة بعد شعوره بالقلق والاضطراب ليلتقي بعفريت هارب من ساحرين يتتبعانه فيطلب منه أن ينكر رؤيته عندما يسأله الساحران ولكن بعدما ضغط عليه الساحرين ذلهم على مكان العفريت لكنه بعد ذلك قام بإنقاذه من الساحران وبعد أن خرج العفريت عاقب الملك بتحويل وجهه إلى اللون الأسود الفاحم[2].

حيث أن هذه المقطوعة الأولى تستند أحداثها إلى الملك.

[1] عبدالحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة-دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دط، 1986، ص200.

[2] عبدالحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب العربي- دراسة تطبيقية في "معنى المعنى "، مجموعة من الحكايات، ص 25.

- **وظائف المتوالية الأولى**: لقد حدد "بورايو" في المتتالية الأولى جملة من الوظائف والمتمثلة في:

أ- الوضعية الافتتاحية: نقص (كان هناك ملك يعيش في قصر وذات يوم انتابه قلق) القضاء على النقص (خرج ليتجول في الغابة فنسي قلقه).

ب- تعاقد: (اعترض طريق الملك عفريت كان يتتبعه ساحران من أجل القبض عليه، عاهد الملك العفريت بكتم خبر رؤيته له وأن لا يدلهماعلى مكانه).

ج- تهديد: (تتمثل في ضرب الساحرين للملك مما دفعه إلى البوح بمكان العفريت).

د- خضوع: (إخراج الساحرين للعفريت وتحويله إلى ثعبان وأدخلاه قصبة وأقفلا عليه).

هـ- إنقاد: تتمثل هذه الوظيفة في إنقاد الملك للعفريت وإطلاق سراحه.

و- الوضعية الختامية: تمثل هذه الوظيفة ثأر وعقاب، الثأر: يتمثل في قتل العفريت للساحرين، أما العقاب: فيتمثل في معاقبة للملك بتسويد وجهه[1].

نلاحظ أن الناقد قد جعل في الوضعية الافتتاحية وظيفتين والمتمثلتين في النقص والقضاء على النقص وهو خروج الملك إلى الغابة، وكذلك بالنسبة للوضعية الختامية الذي جعل فيها وظيفتين وهي الثأر وعقاب وهو قتل العفريت للساحرين وعاقب الملك، وهذا يؤدي إلى انبثاق القصة الرئيسية والذي قام فيها "بورايو" برصد التعاقدات الموجودة بين الملك والعفريت والساحرين.

حيث لاحظ أن هذه المقطوعة تحتوي على ثلاث تعاقدات قامت بين الملكوالعفريت أولا ثم الساحرين ثانيا، ليعقد تعاقدا ثالثا بينه وبين العفريت مرة أخرى، فالتعاقد بين الملك والعفريت يتجسد من خلال وظيفة "تعاقد" وذلك في قوله: "ينبثق في القصة تضاد جديد بين العفريت والملك يتجسد من خلال الوظيفة

[1] عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب العربي، ص 25.

"تعاقد"يفرض العفريت إرادته على الملك فيضطره إلى أن يعاهده بأن لا يفشي سر لقائه وأن لا يدل الساحرين على مكمنه التضاد هنا من صنف فارض/ مفروض عليه"[1].

وقد أسند"بورايو" الدور الغرضي إلى الساحرين والمتمثل في الوساطة بين الطرفين المتضادين وكون هذين الساحرين يمتلكان المعرفة السحرية وهما الصفتان اللتان تجعلانهما يتصلان وينفصلان في الوقت نفسه عن طرفي التعاقد فوظيفة "تهديد" تثير صراعا جديدا بين الساحرين والملك، وذلك من خلال التضاد: مهدِّد/ مهدَّد فالملك عليه أن يتظاهر بجهل معرفته لوجود العفريت بينما الساحران بفضل معرفتهما السحرية يتوصلان إلى ما يخفيه الملك، وهنا الملك يقوم بدور الوساطة ويظهر على حقيقتهويكشف لهما عن مخبأ العفريت، بينما وظيفة "خضوع" تبرز من خلال التضاد الموجود بين العفريت والساحرين: مسيطر/ خاضع، وتسمح صفات الملك باعتبارهغير خاضع وغير مسيطر في نفس الوقت، وذلك بقيامه بدور الوسيط فيطلق سراح العفريت بعد أن أنّبه ضميره وهو ما يؤدي إلى ظهور وظيفة "إنقاد" التي تقوم على التضاد بين: محرِّر/ محرَّر وهو تضاد يقوم على التعارض الموجود بين الملك والعفريت وهو في هيئة ثعبان صغير، وهذا الأخير يلعب دور الوسيط بين الملك والصورة السابقة للعفريت تحصل علاقة قوة جديدة تقوم على التضاد: مسيطر/ مسيطرعليه، بحيث تسمح هذه العلاقة بتحقيق الوظيفة "ثأر وعقاب" وهكذا يتحول العفريت بعد إطلاق سراحه إلى كائن عملاق بينما يكون الساحران وهما نائمان مسلوبي الإرادة والقوة وبهذا يصبح العفريت في موقف القوة بينما الملك والساحران يصبحون في موقف ضعف، فوظيفة "ثأر وعقاب" تمثل الوضعية الختامية للقصة- المدخل في حكاية "ولد المتروكة" حيث يتميز عن سياقات الوظائف السابقة بغياب مرحلة الوساطة بين العفريت والساحرين وذلك أن الراوي أراد أن ينهي المتوالية الأولى ويكون العقاب المسلط على العفريت هو الداعي للمتوالية الثانية التي تحكي مغامرة "ابن المتروكة" للبحث عن الدواء ومن هنا يمكن القول أن الوظيفة الأخيرة للقصة والتي تكون حلقة الوصل بينهما وبين القصة الرئيسية وذلك من خلال معاقبة الملك من طرف العفريت ومهمة هذا الأخير تتمثل في تنبيه الملك إلى أخطائه عن طريق معاقبته وتوجيهه نحو تصحيح خطئه، حيث تقوم هذه الجمل السردية بوظيفة الوساطة ما بين الجزئين الأول والثاني في الحكاية، وتقوم الحكاية بدورها بوظيفة الوساطة ما بين طرفي التضاد بين العالم الآخر والعالم البشري[2].

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص26-27-28.

– المتوالية الثانية: وقد تضمنت هذه المتوالية الثانية من حكاية "ولد المتروكة" والتي تمثل القصة الرئيسية دخول شخوص جديدة في أحداث القصة ونخص بالذكر (الزوجة الأولى وإخوتها وولديها) و(الزوجة الثانية وولدها)، ومشاركة هذه الشخوص في أحداث القصة يعني أن لها دور إلى جانب البطل، وهذا ما دفع "بورايو" إلى استخراج الوظائف بالنظر إلى الشخوص المشتركة في الحدث الواحد ويظهر هذا الاشتراك في القصة من خلال المسار البحثي الذي يسلكه أبناء الملك من أجل جلب الدواء الشافي لأبيهم وقد حدد الناقد هذه المتوالية جملة من الوظائف وهي:

أ– الموقف الافتتاحي: كان للملك زوجتان: الأولى أم الولدين كان يعتني بها وبولديها أما الثانية فلها ولدا واحدا فقد كانت هي وولدها لا يلقون الرعاية الكافية.

بَ– تكليف بمهمة: تأمر الزوجة الاولى ولديها بالرحيل من أجل البحث عن الدواء.

ب– قرار البطل: تخبر الزوجة الثانية ولدها بما حصل لأبيه وتخبره بما فعلته الزوجة الأولى بإرسال ولديها فيقرر الولد وبمحض إرادته الالتحاق بأخويه.

جَ– إقناع: وصول ولدا الزوجة الأولى إلى مدينة يقطنها أخوالهما فينصح الأخوال ولدي أختهم بالرجوع عن قرار أمهما، ينصاع الولدان لرغبة أخوالهم.

ج– الإختبار التأهيلي: يتمثل في نجاح ولد الزوجة المتروكة في مواجهة الغولة ويستفيد من مساعدتها.

د– هبة: يتلقى ولد الزوجة المتروكة هبة سحرية (مساعدة) من الغولة على شكل "تميمة".

هـ– الإختبار الرئيسي: تعترض طريق البطل ولد المتروكة جبال ترتطم ببعضها فيستعين بالتميمة فتنفصل عن بعضها فيعبر، ثم بعدها يجد ثورين أحدهما أسود والآخر أبيض فيركب الأبيض كما طلبت منه الغولة.

و– علامة: يقوم بالدخول إلى غرفة الأميرة وهي نائمة مع وصيفاتها الأربعين فينبهر بجمالها فيقوم باستبدال خاتمها بخاتمه ويغير موضع وسادتها ويضعها تحت قدميها ويعود إلى أخويه.

ز- خدعة: إذ يقوم أخوة البطل بتدبير خدعة فيشددون وثاق ابن المتروكة ويربطانه إلى شجرة في غابة تكثر فيها السباع ويسرقان الدواء منه ويعودان إلى أبيهم[1].

ح- تهديد: يقصد أسد الشجرة التي ربط إليها ابن المتروكة ويحوم حولها يريد افتراسه.

ط- إنقاذ: مرور قافلة يقودها شيخ متدرب على محاربة السباع فيستبعد الأسد وينجح رفاقه في فك ولد المتروكة.

ي- الوصول خفية: يعود البطل إلى مدينته ويمتنع عن الذهاب إلى قصر أبيه ويبحث عن عمل ويستخدمه صائغ كنافخ على النار.

يَ- إدعاء: إدعاء ولدا الزوجة الأولى بحصولهما على الدواء.

سَ- اكتشاف البطل المزيف: تخرج أميرة الجن باحثة عمن دخل غرفتها وعند وصولها للمدينة تختبر ولدا الزوجة الأولى وتكتشف إدعاءهما.

س- اكتشاف البطل الحقيقي: يتم إحضار جميع شباب المدينة ومن بينهم ولد المتروكة ويتعرض الكل للاختبار ويتم الكشف عن البطل الحقيقي الذي جلب الدواء.

ع- اعتراف: اعتراف الملك بمزايا ابنه من الزوجة الثانية ويعيد له الاعتبار.

ف- الوضعية الختامية: في الحكاية يتزوج البطل بأميرة الجن وتتزوج الوصفات الأربعين من شباب المدينة ويتولى ولد المتروكة العرش[2].

نخلص إلى أن "بورايو" اعتمد في تحليله لخطاب الحكاية ولد المتروكة على وظائف "بروب" وعلى منهجه المتمثل في المنهج الوظائفي.

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص28-29.
[2] المرجع نفسه، ص29-30.

الوساطة الرئيسية

لقد لجأ الناقد في هذه المقطوعة إلى رصد التعاقدات القائمة بين الشخوص حيث تبدأ الوساطة الرئيسية في حكاية ولد المتروكة ما بين الوضعية الافتتاحية والختامية بتسلسل مزدوج للوظائف حيث تقوم وظيفة "تكليف بمهمة" على الثنائي: بث/تلقي من طرف تعاقد الشقيقين مع أمهم، والتي تطلب منهم الرحيل من أجل البحث عن الدواء، وينفد الولدان الأمر الباث (الأم/ المتلقي الولدان) يستبعد الولدان تنفيذ الأمر التضاد القائم بين طرفي الاتصال، وتمثل الوظيفة الثانية "إقناع" غير أن الأمر هنا لا يتعلق بمهمة تنفيذ بقدر ما يتعلق بمنع لكن الشقيقين يستبعد تنفيذ المهمة وذلك من طرف أخوالهم، أما بالنسبة للتعاقد الذي قام به ولد المتروكة مع أمه ويمثل وظيفة "قرار البطل" فهو في نفس الوقت يقوم بدورين: باث ومتلقي، ثم يخضع ابن المتروكة" للاختبار التأهيلي" والذي يضع البطل كطرف مقابل للغولة فعلاقة التضاد هنا هي: كائن بشري (ذكر)/ كائن من عالم آخر (أنثى) لكنه نجح في اجتياز هذا الاختبار ويمثل نجاح البطل في الارتماء على ثدي الغولة ورضعه، وهو العنصر الوسيط ما بين الطرفين المتضادين بينما تبرز وظيفة "هبة" هي علاقة تضاد بين الغولة باعتبارها واهبة والبطل لكونه متلقي الهبة وتمثل (التميمة) الوسيط بين الدورين الغرضين المتضادين ثم يخضع البطل "للاختبار الرئيسي" والذي يضع البطل وحراس العالم الآخر في علاقة تضاد: كائن بشري (غاز)/ حراس العالم الآخر (مغزون) ويمثل نجاح البطل في اجتياز ما بين الجبال المرتطمة ببعضها وكذلك امتطاؤه لظهر الثور الأبيض وقلعه لأسنان الأسد وهو العنصر الوسيط الذي يسهل عليه الدخول إلى قصر الجن الذي يوجد فيه الدواء[1].

ثم في وظيفة "الحصول على الدواء" سمة خلافية جديدة للتضاد الجديد إذ يصبح البطل فاتح لقصر الجن مما يجعله في علاقة تضاد مع الجن المالكين للقصر ولشجرة الدواء، بينما تسند القصة دور الوساطة لأميرة الجن التي كانت نائمة وهذا ما يخلق تضاد جديد يظهر من خلال الوظيفة "علامة" تستند هذه الوظيفة على نواة دلالية جديدة هي "إغراء" بقع البطل تحت تأثير جمال الأميرة يتطلب ظهور دورين غرضيين: مغر/ واقع تحت إغراء، ثم يلجأ البطل إلى عملية مبادلة الخاتمين، وتغير موضع المخدة، وعند عودته يلتقي بأخويه وهذا اللقاء يجعل القصة تأخذ مسارا خطيا للوظائف: خدعة، تهديد، إنقاد، الوصول خفية، إدّعاء، اكتشاف البطل المزيف، اكتشاف

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص32-33-34..

البطل الحقيقي، اعتراف، زواج. فالوظيفة "خدعة" تتمثل في وجود التضاد بين الأخوين من جهة والبطل من جهة أخرى خادع/ مخدوع، وتأتي بعد ذلك وظيفة "تهديد" لتبرز علاقة التضاد بين البطل من جهة والأسد من جهة ثانية وأسند دور الوساطة بينهما لشخصية "الشيخ الدبار" الذي خلص البطل من الأسد ثم وظيفة "إنقاد" والتي تستند على التضاد منقِد/ منقَد فالمنقِد هو الشيخ الدبار بينما المنقَد هو شاب غرير سهل الانخداع، ويتطلب وصول البطل متنكرا وينتهي التضاد بين الطرفين عندما يكتشف أمر البطل، فيظهر على حقيقته وتضع وظيفة "إدعاء" مظهر ولدي الزوجة الأولى في موقع تضاد مع حقيقتهما وينتهي التضاد عندما ينكشف أمرهم ثم تأتي وظيفة "اكتشاف البطل الحقيقي" وتقوم على التضاد: كاشف/ مكشوف وهو تضاد ما بين أميرة الجن من ناحية وولد المتروكة من ناحية ثانية، ثم "اكتشاف البطل المزيف" ويقوم بدور الوساطة فيهما حقيقة الشخصية المكشوفة والتي تنهي مثل هذه العلاقة بعد وقوع المواجهة بين الطرفين وقد حدث استبدال لعلاقة البطل بأميرة الجن ليظهر في الأخير تعاقد البطل مع الأميرة من خلال زواجهما[1].

وقد لاحظ الناقد أن المتوالية الثانية قامت على بنية المتفاعلين التالية: الملك باعتباره مرسلا لأنه أوحى لأفراد عائلته بوجود الشيء موضوع البحث، وابن المتروكة باعتباره فاعلا لأنه رغب في إحضار الشيء وتمثل الأم (الزوجة الثانية) والغولة والشيخ الطرف المساعد على تحقيق مشروع البحث والزوجة الأولى وولداها وأخوتها تمثل الطرف المعارض[2].

ويمكن أن نخلص إلى أن الوساطة الرئيسية تتمثل في الدورين الغرضيين وهي موجودة في كل وظيفة تسمح بدخول وسيط بين طرفي التعاقد وتتم عن طريق ظهور طرف ثالث يختلف تماما عن الطرفان المشتركان في نفس الوظيفة.

النظام العام للحكاية

يوضع "بورايو" في التحليل المفصل الذي أجراه في الحكاية مهما كان مستواه أنه يقوم على ثلاث مبادئ وهي: التضاد، الوساطة، الاستبدال.

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص34-35.

[2] المرجع نفسه، ص36.

فحسب "بورايو" أن كل وظيفة تتأسس على محور دلالي يربط ما بين دورين غرضيين متضادين، بحيث تستند الوساطة بين الطرفين المتضادين على وجود سمات متميزة، تشابه واختلاف تسمح بدخول عنصر وسيط بين الطرفين، بوضع الوسيط حدا للتضاد لكنه يفتح في نفس الوقت مجالا لظهور تضاد جديد يتطلب وسيطا آخر وهكذا... حتى نهاية الحكاية[1].

فهو هنا استثمر بعض مقولات العالم "كلود ليفي ستراوس" في تحليله للأسطورة ففي كل وظيفة يقوم الناقد باستخراج التضادات المبثقة من الأدوار الغرضية ووجود وسيط ينهي الذي يؤدي إلى استبدال أحد الطرفين المتضادين وهذا يؤدي إلى ظهور وظيفة أخرى تحمل طرفين متضادين ووسيط وللتوضيح أكثر نعطي مثالا من الحكاية: "مثلا وظيفة "خضوع" فمن خلال التضاد القائم بين العفريت والساحران وهي علاقة (مسيطر/ خاضع) تسمح صفات الملك باعتباره غير خاضع وغير مسيطر في نفس الوقت بقيامه بدور الوسيط فيطلق سراح العفريت بعد أن أنبه ضميره وهو ما يؤدي إلى ظهور وظيفة "إنقاد" التي تقوم على التضادين محرِر/ محرَر أي الملك والعفريت ويدخل حدا وسيطا وهكذا..."[2].

معنى الحكاية: الزوجة المتروكة تنجب ولدا شجاعا.

يوضح "بورايو" في المتوالية الثانية من الحكاية (القصة الرئيسية) بأن الوظائف التي تبرز علاقات القرابة والتي تحتل مكانة فهي هذه المتوالية والتي عبرت عنها القصة من خلال طبيعة القواعد التي تتحكم في سلوكات أعضاء الأسرة الملكية بحيث يوجد نوعين من العلاقات العائلية وهي:

1- العلاقات الودية ما بين الزوج وزوجته وما بين الوالدين وأولادهما.

2- السلطة العائلية الممارسة من طرف الوالدين اتجاه أبنائهما، من طرف الأخوال اتجاه ولدي أختهم ومن طرف الأخوة اتجاه أختهم المتزوجة، فالعلاقة الأخيرة أوحى بها موقف الأخوال في القصة الرئيسية عندما اعترضوا على إرادة أختهم في إرسال ولديها إلى العالم الآخر من أجل إحضار الدواء، وهذه العلاقات يمكن توزيعها بين نمطين: علاقات ودية/ علاقات تسلطية، فالعلاقات الودية المتمثلة في: علاقة الزوج بزوجته الأولى (المفضلة)، علاقة الأب

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص40.

[2] المرجع نفسه،ص28.

بولداه من الزوجة الأولى وعلاقة الأم بولدها (الزوجة المتروكة وابنها)، أما بالنسبة للعلاقات التسلط المتمثلة في: علاقة الزوج بزوجته الثانية (المتروكة)، وعلاقة الأب بابنه (ولده من الزوجة المتروكة) وعلاقة الأم بولداها (الزوجة الأولى وولداها)، بالإضافة إلى علاقة الأخوال بأبناء أختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة)، وأخيرا علاقة الأخوة بأختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة)[1].

وهذا بالنسبة للنمط الأول عن العلاقات العائلية المذكورة سابقا والموسومة بالسلطة، وملمحها الخلافي بالنسبة للنمط الثاني الموسوم بالود والمتمثلة في: علاقة الأخوال بولد الأخت (الزوجة المتروكة) وعلاقة الأخوة بأختهم المتزوجة (الزوجة الثانية)، بحيث يمثل النظام الأول العلاقات الأسرية الأموسية بينما يمثل النظام الثاني العلاقات الأسرية الأبوية البطريركية.

إذن فالقصة الرئيسية في موقفها الافتتاحي وفي بدايتها تسجل سيادة النظام الأموسي على نظيره الأبوي، وفي نهاية القصة يتم تثمين مزايا النظام الأبوي، وبيان أفضليته فولد المتروكة الذي يجسد نتاج العلاقات البطريركية يتمكن من الوصول إلى السلطة السياسية في المملكة، ويصبح نموذجا ناجحا للقيم الخلقية والسلوك.

إذن نستنتج أن حكاية ولد المتروكة تجسد عن طريق الرمز الأدبي عملية الانتقال التاريخي بين نظامين اجتماعيين وهي النظام الأموسي والنظام البطريركي.

ويعتبر النظام البطريركي الطريق الوحيد للتصالح مع العالم الآخر والتواصل معه، وأن الشخصيات التي تنتمي إليه هي القادرة وحدها على العبور إليه والاستفادة منه، وذلك باعتباره مصدرا للمعرفة الحقيقية، أما الشخصيات التي لا تنتمي إليه فتندرج ضمن النظام الأموسي، بحيث هي غير قادرة على التواصل مع العالم الآخر ولا تستطيع الوصول إليه، وهو ما حدث لولدي الزوجة الأولى في الحكاية أما ولد الزوجة الثانية فقد فاز بثقة وحماية كائنات العالم الآخر واستطاع الولوج إليه ومصاهرته وأصبح محل رعايته، وهو ساعده على تولي كرسي السلطة. لقد قدمت الحكاية في البداية النظام الأموسي كنظام قرابة ناقص يعاني الخاضعون له من القلق (الملك في القصة الافتتاحية)

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص40-41.

أما النظام القرابي البطريركي فيقدم من خلال نمو القصة وعقدها على أنه المثالي والكامل، يلعب الدور الأساسي في التحولات السردية وفي النهاية يحتل المكانة ويبرهن على فعالية ونتائجه المثمرة وعلى عدالته وأخلاقيته[1].

وكحوصلة على ما سبق وبعد هذا التحليل الذي قام به "بورايو" في دراسته لحكاية ولد المتروكة، حيث نلاحظ أنه اعتمد على أليات "البنيوية الشكلانية" المتمثلة في التحليل الوظائفي "لبروب" كما اعتمد أيضا على آليات البنيوية "الأنثروبولوجية"(وهو علم يدرس الإنسان) والمتمثلة في مقولات "كلود ليفي ستراوس" وعلى دراسات "كلود بريموند". كما تجدر الإشارة أن الباحث قدم ملخصا للحكاية بعنوان "تقديم الحكاية" كما اندرج تحليله لها تحت عنوان "تحليل خطاب الحكاية"، وبعدها قام بعرض طريقته في التحليل فبدأ بعنوان "أقسام الخطاب" وهذه التسمية جاءت من منظور أن معالجته للحكاية الشعبية تندرج ضمن منظومة المفاهيم المتعلقة بتحليل الخطاب الأدبي حيث قال: "إن مفهوم الخطاب يسمح بإمكانية دراسة التراث الشعبي الشفوي عكس مفهوم النص، فهو يخفف من وطأة المنهجية المنبثقة عن سلطة الكتابة، بحيث ينظر إلى الكتابة كوسيلة من جملة الوسائل الأخرى، يمكن أن يبث عن طريقها المعنى"[2].

فقد قام الباحث في تحليله لخطاب الحكاية على خطوات تمثلت في:

تقسيمه الحكاية إلى" المتواليات" بحيث أن كل متوالية تتكون من وظائف ثم تأتي الخطوة الثانية والتي سماها "انبثاق القصة –المدخل ونظامها" كما نبه إليه "كلود بريمون" في منهجه ثم الخطوة الثالثة المتمثلة في الوساطة الرئيسية وكما أشرنا سابقا وهي نوعي: وساطة تسمح بالمرور من الموقف الافتتاحي إلى الموقف الختامي وأخرى تتمثل في الوساطة بين الدورين الغرضيين المتضادين في مستوى كل وظيفة، وذلك عن طريق ظهور طرف ثالث يختلف تماما عن الطرفين المشتركان في نفس الوظيفة.

فهنا يكمن اعتماد "بورايو" لمنهج "غريماس" من خلال علاقات الاتصال والانفصالوالتضاد أما بخصوص النظام العام للحكاية فنلاحظ أن "بورايو" قام بتوزيع الوظائف والأدوار الفرضية حسب التسلسل الزمني والبنائي للقصة، ثم نراه في الأخير قد تطرق إلى معنى الحكاية بحيث قام بدراسة نظام القرابة وذلك بانطلاقه من مقولات "ليفي ستراوس" بخصوص وضع علاقات الزواج والأبوة والأمومة في أبنية القرابة.

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص41-45.

[2] عبدالحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، 1998، ص88.

إذن هذه العلاقات التي تظهر في سطح بنية الحكاية وتلعب دورا وظيفيا فيها، كما نلاحظ أن الباحث قد ذهب إلى أن الحكاية قدمت في البداية نظام الأموسي كنظام قرابة ناقص، كما قدمت النظام القرابي البطريركي والذي يقدم من خلال نمو القصة وعقدتها.

2- النموذج التحليلي الثاني: قصة الإخوة الثلاثة

تتحدث هذه القصة عن أخوين اتفقا أن يزوج أحدهما بناته الثلاث لأبناء الآخر لكن الأول خالف الوعد عندما مات أخوه، واشترط على أبناء أخيه أن يرحلوا إلى ثلاثة أماكن حيث يطلعون على ثلاث قصص جرت حوادثها لأشخاص يسكنون في هذه الأماكن وقد فعل الأبناء ذلك وتزوجوا ببنات عمهم[1].

نلاحظ من خلال هذه القصة أنها تختلف عن سواها في عدم وجود عنصر الاستهلال فالباحث شرع مباشرة في القصة دون كلمات أو عبارات استهلالية ففي بداية الحكاية يقر الباحث أنه كان هناك أخوان لإحداهما ثلاثة أولاد والثاني ثلاث بنات اتفقا بأن يزوجوهم ببعضهم، ثم نجده يقسم متن القصة إلى مقطوعات وكل مقطوعة تتكون من مجموعة من المتتاليات، فالمقطوعة الأولى تتحدث عن مطالبة الأولاد لعمهم بتحقيق وعده، ورفضه لذلك مع اشتراطه عليهم بأن يرحلوا إلى تونس والإسكندرية وبطرية للإطلاع على ثلاث قصص حصلت لثلاثة أشخاص يقطنون هذه المدن وبذلك ينقد مطلبهم ويزوجهم بناته وتتمثل وظائف هذه المقطوعة في:

1. وقوع شر بسبب نقص التعهد.

2. وساطة من أجل إزالة الشر (تتمثل في عمل الأبناء على تحقيق رغبة أبيهم).

3. اختبار تمهيدي فاشل 'فشل محاولتهم في تحقيق رغبة أبيهم).

4. خروج.

5. الاختبار الأول الإيجابي (وهو حصولهم على القصص الثلاثة).

6. العودة.

7. الاختبار الرئيسي الإيجابي (تحقيق لرغبة أبيهم وزواجهم من بنات عمهم).

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة- دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر دط 1986، ص226.

8. إزالة الشر (عن طريق تحقيق رغبة الأب)[1].

نخلص من كل هذا أن هذه المقطوعة قامت على تعاقدين الأول تمثل في التعاقد بين الأخوين، أما الثاني كان بين الأبناء وعمهم بعد وفاة الأخ.

لاحظ الباحث بأن "الاضطراب الحاصل في الموقف الأول يعبر عن عملية خرق للنظام الاجتماعي"[2] بسبب مخالة الأخ للعهد الذي أعطاه لأخيه وهذا ما أدى إلى حدوث خلل اجتماعي وإلى إضطراب بين العم وأبناء أخيه لكن هؤلاء الأبناء أعادوا التوازن الاجتماعي وقضوا على الخلل القائم بينهم وبين عمهم وذلك عندما طبقوا ما أمرهم به، كما نلاحظ أن هذه المقطوعة اشتملت على تضاد ووساطة التضاد، كان بين الأخوين، وتمثل في الأخ المنجب للبنات والأخ المنجب للذكور أما الوساطة القائمة بين المتضادين فتمثلت في تزويج البنات الثلاث بالأولاد لكن هذه القصة انفتحت على تضاد آخر جديد وهو اعتبار عملية الزواج عملية متبادلة أي بمعنى إعطاء شيء مقابل شيء آخر (مقابل بمقابل).

وبعد هذا تطرق الباحث لعرض المقطوعة الثنية والتي تتحدث عن وصول الإخوة إلى تونس وهذه المقطوعة كما أشار "بورايو" تتكون من قصتين الأولى"وصول الإخوة إلى تونس والثانية قصة الحلاق التي رواها للأبناء، بعدما سألوه عن سبب جلوسه خارج الدكان،فأخبرهم بقصته مع الحمامة التي كانتتأتي إليه كل يوم فأعجب بيها فأراد امتلاكها وامسك بيها، فحملته وطارت به إلى بلاد الجن، حيث حكم عليه ملكها بأن يتزوج بالجنية التي كانت تأخذ صورة الحمامة، ففعل ذلك لكنه أحن إلى وطنه وأولاده، فشكا أمره للسلطان الذي أمر الحمامة إعادته لكنها اشترطت عليه بأن لا يعود مرة أخرى فقبل، لكنه فيما بعد ظل نادما متمنيا العودة إلى الجنية لذلك فهو لا يستقر داخل دكانه لكي يقوم برصد الحمامة لعلها تأتي إليه[3].

إن القصة الأولى المتمثلة في وصول الإخوة إلى تونس تتألف من أربع متتاليات وهي:

1- وصول الإخوة إلى تونس خروجهم منها.

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 227.
[2] المرجع نفسه، ص 229.
[3] المرجع نفسه، ص235.

2- التعاقد الثاني في القصة الأصلية/ تنفيذه (تنفيذاتفاق الإخوة مع عمهم).

3- سلوك شاد/ تفسيره قصة الحلاق.

4- تعاقد جديد/ تنفيذه (اتفاق الإخوة مع الحلاق على أن يقبلوا ضيافته ويحكى لهم قصته).

أما فيما يتعلق بمتواليات القصة الثانية فهي تتمثل فيما يلي:

1- مواجهة/ فشل (الاختبار التمهيد يالفاشل).

2- خروج/ عودة.

3- مواجهة/ نجاح(الاختبار التمهيدي الناجح).

4- تعاقد (أ)تنفيذه/ نقصه.

5- شر/ وساطة/ إزالة الشر.

6- مواجهة/ نجاح (اختبار رئيسي إيجابي).

7- تعاقد/ تنفيذه.

8- وقوع أذى/ سلوك شاذ أو عقاب 'اختبار إضافي سلبي)[1].

خلص "بورايو" بأن هذه القصة مختلفة عن سباقاتها لأنها تعبر عن أربع حالات بدل ثلاثة وهذه الحالات هي: توازن، اضطراب، توازن جديد، اضطراب جديد، بحيث يكون الحلاق في حالة توازن واستقرار ثم يتغير حاله فيقع اضطراب آخر ثم يسعى إلى القضاء عليه فيخلق توازن جديد.

وبعد المقطوعة الثانية تطرق الباحث إلى المقطوعة الثالثة التي "تتمثل في وصول الإخوة إلى الإسكندرية وقد أشار الباحث بأن هذه المقطوعة تشتمل على قصتين الأولى وصول الإخوة، والثانية قصة الرجل الذي يحمل حزمة من العصي ويوزع التفاح على الأطفال مقابل ضربه فيروي لهم قصته مع الساحران اللذان عرضا عليه أن يبعث

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص236.

معهما عبيده السود وما يملكه من بغال لكي يستعينا بهم في حمل كنز سيستخرجانه مقابل أن يقتسما معه ما يستخرجانه من الذهب، فيتظاهر الرجل بالموافقة ولكنه يوصي عبيده بأن يستولوا على الكنز وقد عمل العبيد بما أوصاهم سيدهم لكنهم فشلوا لأن الساحران قتلا الجميع وتركوا عبدا واحدا لكي يخبر سيده بما وقع فيندم ويعاقب نفسه على جشعه[1].

وقد حصر الباحث وظائف هذه القصة قصة الرجل فيما يلي:

1- تعاقد (أ)نقضه.

2- مواجهة/ عزيمة.

3- شر/ سلوك شاذ/ عقاب.

4- تعاقد (ب) تنفيذ[2].

نلاحظ بأن هذه القصة تمتاز بأربع مراحل كما في قصة الحلاق: توازن، اضطراب أول، توازن ثاني، اضطراب ثان، كما نلاحظ أيضا وجود تضاد ووساطة التضاد قائم بين الرجل الاسكندري والساحران على اعتبار الرجل يملك القوة المادية في حين يملك الساحران القوة الروحية (السحر) أما الوساطة فتمثلت في العبيد السود الذين توسطوا بين هذا التضاد.

وبعد هذا تأتي المقطوعة الرابعة: والتي تتكون من قصتين أيضا الأول وصول الإخوة إلى المدينة الأخيرة طبرية والثانية قصة التاجر الذي يعير الناس بغلته ويشترط عليهم أن لا يسمحوا لها بالأكل والشرب، وبعد ملاحظة الأبناء لسلوك هذا التاجر الغريب الأطوار سألوه عن السبب فقص عليهم ما وقع له مع البغلة وبأنها جنية تتمثل في صورة السلطان وتأتي إليه وتأخذ منه الجواهر مدعية من أن ذلك من أمر السلطان وعندما أفلس وأخذت كل ثروته اكتشف بأنها ليست خادمة السلطان فلجأ إلى الدبار أي المستشار فنصحه عندما تأتي إليه بأن يضع في

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص242.

[2] المرجع نفسه، ص243.

فمها اللجام فتتحول إلى بغلة فينتقم منها عن طريق استخدامها واعارتها للناس من دون إعطائها الأكل والشرب[1].

وهذه القصة أيضا تتألف من متتاليات وهي:

1- خداع/ انخداع 'اختبار تمهيدي سلبي).

2- تعاقد (أ)نقصه.

3- تعاقد(ب)تنفيذه.

4- شر/ سلوك شاذ عقاب (اختبار أول إيجابي).

5- مواجهة/ انتصار (اختبار رئيسي إيجابي).

لقد حدد "بورايو" عملية المبادلة في هذه القصة والتي تتمثل عناصرها في:

الثروة، الجنية، السلطان، التاجر[2].

ونخلص من هذه القصة بأنها احتوت على تضادين ووساطتين التضاد الأول وهو القائم بين التاجر والسلطان باعتبار الأول محكوما والثاني حاكما، أما الوساطة بينهما فتتمثل في الجنية بعد ظهورها بمظهر خادم للسلطان، أما التضاد الثاني فنشأ بسبب ظهور تقابل بين التاجر بوصفه بشرا متسلطا عليه من طرف كائن من عالم آخر، والجنية بوصفها من العالم المجهول والوسيط هنا هو الدبار.

ونهاية الحكاية بتقرير أن الإخوة تزوجوا بنات عمهم وكما ختم الراوي هذه القصة بعبارة: هذا ما سمعنا هذا ما قلنا.

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص246.

[2] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص249.

الخاتمــة

الملحق

الملحق 1: حياة الناقد "عبد الحميد بورايو":

عبد الحميد بورايو باحث، وناقد جزائري ولد في 06 سبتمبر 1950 سليانة (تونس) تحصل على شهادة الليسانس من معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر سنة 1973م، ثم التحق بجامعة القاهرة أين أنجز رسالة الماجستير بعنوان القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، وأثناء فترة البحث أطلع على مستجدات النقد الغربي كالبنيوية، والسيميائية السردية، فحاول تطبيقها على تلك النصوص التي جمعها من منطقة بسكرة فكان هذا البحث فاتحة النقد البنيوي في الجزائر أنداك سنة 1978م، كان يفضل حضور دروس كلود بريمون الذي كان يشتغل كثيرا على نصوص ألف ليلة وليلة، أنجز اطروحة الدكتوراه الموسومة بالمسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيميائية لنماذج ألف ليلة وليلة، وبعد عودته إلى الجزائر، وقد ناقشها سنة 1996م، شغل عبد الحميد بورايو العديد من المناصب العلمية والبحثية منها:

- مدير مخبر أطلس الثقافة الشعبية الجزائرية بجامعة الجزائر.
- باحث متعاون في مركز البحث في ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ.
- رئيس تحليل مجلة السيميائيات الصادرة عن مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية.
- عضو الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية الصادرة في البحرين... إلخ.

الملحق 2: حكاية ولد المتروكة:

كان هناك ملك، شعر بالقلق وهو في قصره، وخرج لتجول في الغابة فاعترض طريقه عفريت، وأخذ منه عهدا بأن لا يذكر للحكماء الذين يتبعون أثره بأنه قد رآه، ثم اختفى في مغارة، إلتقى الملك بالحكيمين الساحرين وعندما سألاه عن مخبأ العفريت أنكر رؤيته له، لكنهما اكتشفا إدعاءه عن طريق الكهانة، فطلبا منه أن يختار بين إرشادهما إلى المكمن أو قتله، فأخذ يضربانه حتى دلهما على المغارة التي يختفي فيها العفريت.

أقام الساحران عند باب المغارة طقوسا فأوقدا البخور، وقرآ التعاويذ، فخرج العفريت وقد تحول إلى ثعبان صغير منهوك القوى، فأدخلاه في قصبة ثم سجناه في صندوق، وأكملا طريقهما بصحبة الملك، عندما تعبوا من السير، جلسوا ونام الساحران، وظل الملك يقظا وقد أحس بالندم على نقضه العهد الذي أعطاه للعفريت ففك أسره، ونزع سدادة القصبة، فتسرب دخان كثيف منها، وتصاعد في السماء ليشكل صورة عفريت ضخم الجثة، قام هذا الأخير بقتل الساحران، وعاقب الملك على مخالفة العهد، فنفخ على وجهه وأحال لونه من البياض إلى السواد الفاحم لكنه اعترف له بجميل تحريره من القمقم الذي كان مسجونا فيه، فدله على دواء يشفيه، وهو ورق بسط الثعابين، وطلب منه أن يرسل أبناءه لجلبه من أرض بعيدة، وعندما عاد الملك إلى قصره أنكره أهله، فذكر لهم علامات مميزة، فتعرفوا عليه، وشرح لهم ما جرى له، وذكر لهم الدواء الذي وصفه له العفريت، وأنه بإمكان أبنائه إحضاره.

كان للملك زوجتان إحداهما له منها ولدان، تلقى هي وولداها عناية كبيرة بينما تتعرض الزوجة الثانية التي لها ولد واحد إلى الإهمال والترك، فسميت متروكة وسمب ابنها "ابن المتروكة" وكان الملك لا يعتني بهما ولا يسأل عنهما.

عندما شاع خبر الأذى الذي أصاب الملك فتحول لونه إلى السواد، أرادت زوجته الأولى المعني بها الاستئثار بخدمة زوجها، فكلفت ولديها بمهمة البحث عن الدواء الشافي، والرحيل إلى البلاد البعيدة، من أجل الحصول عليه، أما الزوجة الثانية فقد بقيت حزينة لأن ابنها كان طائشا سيء السمعة بسبب ما تعرض له من إهمال من طرف والده عندما عاد ابنها في ساعة متأخرة من الليل، حادثته في الامر، فشكت له ما تعانيه من شعور بالغبن الناتج عن وضعيتها في أسرة الملك. فقرر الولد أن يلتحق بأخويه ويرحل لطلب الدواء الموصوف، وذلك لكي يبرهن لأبيه عن جدارته، وهكذا أخرج في إثر أخويه، وقد لحقهما عند أخوالهما الذين نصحوهما بعدم الإقدام على المغامرة نظرا للنخاطر التي تحف الطريق، وصعوبة الوصول إلى البلاد الموصوفة، أدغن الشقيقان ولد

المرأو الأولى بينما قرر "ابن المتروكة" مواصلة الطريق لوحده، يجد ولد المتروكة في طريقه الغولة فقد تربعت على الأرض قاذفة بثدييها الكبيرين من على كتفيها، فنزلا أعلى ظهرها، جاء "ابن المتروكة" من الخلف وارتمى عليها وقام برضعهما، وأنقذ نفسه بذلك، لأنها اعتبرته أحد أبنائها، وقامت بمساعدته، ودلته على الطريق، ووصفت له الطريق التي يجتازها، وفي طريقة إلى العالم الآخر توقف عند جبلين يرتطمان، فألقى لهما بالتميمة التي أعطتها له الغولة، فاستطاع المرور، وبعد ذلك وجد أمامه ثورين، أحدهما أبيض والثاني أسود، فامتطى الثور الأبيض مثلما دلته الغولة، فحمله إلى بلاد الجن حيث يوجد الدواء، زعند باب قصر الجن وجد صورة أسد يظهر كأنه يستعد لالتهام كل من يريد دخول القصر، فتقدم منه وقلع أسنانه التي تمثل مفتاح الباب، وذلك بحسب تعليمات الغولة وهكذا نجح في ولوج عتبة القصر، وتوجه بعد ذلك إلى الشجرة التي يبحث عنها وقطف منها الورق المطلوبة، وبينما هو يقطفها، أطل من إحدى نوافذ القصي فرأى أميرة الجن ووصيفاتها الأربعين نائمات، فصاحبة القصر ووصيفاتها ينمن أربعين يوما، ويستيقظن مثلها، وكان على من يريد قطف أوراق "بسط الثعابين" أن يأتي في الأيام الأولى، وقد فعل ابن المتروكة ذلك تطبيقا لنصائح الغولة، دخل غرفة الأميرة واستبدل خاتمه بخاتمها، وغير وضع المخدة ووضعها تحت قدميها، وفي طريق عودته مر "ابن المتروكة" بأخويه، وأخذهما معه لكنها خدعاه وأخذا منه الأوراق، وقام بربطه إلى شجرة ليأكله الأسد، مرت قافلة فسمعت زئير الأسد، فاقترح عليهم قائد القافلة أن يقوم باستبعاد الأسد، ويقوم الآخرون بفك وثاق ولد المتروكة، وهكذا تم تخليصه، وعاد متخفيا إلى بلده وأصبح يعمل خادما في محل صانع، وكان أخواه قد عادا إلى قصر أبيهما، وادعيا أنهما من حصلا على الدواء.

استيقظت أميرة الجن ووصيفاتها وخرجن يبحثن عمن دخل حديقة قصرهن، وقطف أوراق الشجرة، حتى تصل إلى الملك، فتقوم باختبار الشقيقين، فكشف كذبهما، وتطلب من الملك أن يستدعي سكان المدينة لكي تختبرهم، وفي النهاية يتضح الأمر ويتزوج ولد المتروكة من الأميرة، ويصبح مستخلفا لأبيه في شؤون الحكم.[1]

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي –دراسة تطبيقية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007م، ص 22- 24.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا: المصادر

1– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، د ط، 2007م.

2– عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون– الجزائر، د ط، 1992م.

3– عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية للمغرب العربي–دراسة تطبيقية في معنى المعنى لمجموعة الحكايات، سحب للطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007م.

4– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986م.

5– عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى –دراسة سميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب، إشراف: عبد الله بن علي، جامعة الجزائر، 1995م–1996م.

ثانيا: المراجع

1– إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1429هـ/ 2008م.

2– أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1415هـ /2004م.

3– أحمد رياد محبك: من التراث الشعبي دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ/1979م.

4– بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، كلية الآداب، جامعة الكويت، د ط، د ت.

5– حسين الخمري: نظرية النص من بينة المعنى إلى سميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ /2007.

6– حميد لحميداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

7– حنون مبارك: دروس في السميائيات، دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء– المغرب، 1987م.

8– خالد بن محمد بن خلفان البياري: نقد النقد في التراث العربي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 1431هـ /2010م.

9– سعيد بنكراد: السيميائيات السردية ، منشورات الزمن، الدار البيضاء، د ط، 2001م.

10– سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1997م.

11– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

12– سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، معهد الثقافة الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون– الجزائر، د ط، 1998م.

13– سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، د ط، ديسمبر 2009م.

14– شوقي ضيف: فنون الأدب العربي (النقد)، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1984م.

15– صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ/1998م.

16– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة–مصر، ط1، 1996م.

17– صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريث للنشر، القاهرة، ط1، 2002م.

18– عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 1425هـ /2004.

19– عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1391هـ /2009م.

20– عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

21– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010م.

22– عبد الواسع الحمري: ما الخطاب وكيف نحلله، معهد المؤسسة الجاهلية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1، 1430هـ /2009م.

23– عمر عبد الواحد: شعرية السرد تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، دار هدى للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2003م.

24– فيصل الأحمر: معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431 هـ /2010م.

25– كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح العربي الحديث، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1413هـ /1993م.

26– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظيم النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1999م.

27– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

28– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 2002م.

29– نبيل أيوب: النقد النصي 2 وتحليل الخطاب نظريات ومقارنات، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2011م.

30– نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب– دراسة معجمية، دار جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 1429هـ/ 2009م.

31– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

32– يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللأنسوتية إلى الألتسية، كلية الآداب واللغات بجامعة قسنطينة، د ط، د ت.

33– يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007م.

ثالثا: المراجع المترجمة

1– تشوليز روبرت: السمياء والتأويل تو: سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1991م.

2– جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1989م.

رابعا: المعاجم

أ. المعاجم المختصة:

1– إبراهيم أنيس عطية صوالحي وعبد الحليم منتصر محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ط2، 1398هـ /1972م.

2– أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان، ط1، 2001م.

3– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط1، 1979.

4– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات النقد الروائي، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008م.

5– مجدي وهبة كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، دار الكتب العامية، بيروت– لبنان، ط2، د ت.

ب. المعاجم اللغوية:

1– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1426 هـ/ 2005م.

2– أبي قاسم جار الله بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1419هـ / 1998م.

3– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين– معجم لغوي وتراثي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2004م.

4– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي: قاموس المحيط، تح: مكتبة تحقيق التراث في المؤسسة الرسالة، الإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة وطى المصيطبة، شارع حبيب أبي شهلة، بيروت– لبنان، د ط، 1426هـ/ 2005م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
بسملة	
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ–ب
المدخل: ضبط المصطلحات	
1/ مفهوم النقد	**04**
أ– لغة:	**04**
ب: اصطلاحا	**05**
2/ مفهوم نقد النقد وتاريخه	**06**
أ: مفهوم نقد النقد	**06**
ب: تاريخ نقد النقد	**07**
3) مفهوم النص	**08**
أ: لغة	**08**
ب: اصطلاحا	**09**
4): مفهوم الخطاب	**10**
أ: لغة	**10**
ب: اصطلاحا	**11**
5) الشكلانية الروسية ومبادئها ومفاهيمها السردية	**13**
أ: مبادئها	**13**
ب– مفاهيمها السردية	**15**
6) مفهوم السرد والسرديات وأهم المناهج السردية الحديثة والمعاصرة	**18**

أ: مفهوم السرد لغة	**18**
ب) اصطلاحا	**19**
ج) مفهوم السرديات	**20**
7) **البنيوية**	**21**
أ: مفهوم ا**21**لبنيوية	**21**
ب: عوامل ظهور البنيوية	**21**
جـ: البنية السردية	**22**
8) السميائيـة	**24**
أ: مفهومها	**24**
ب: اتجاهات السيميائية	**25**
الفصل الأول: لدراسات الشعبية في الجزائر قبل "عبد الحميد بورايو" في عهد الاستعمار وتجربته النقدية وعلاقاتها بالحكاية الشعبية	
1- الدراسات الشعبية في الجزائر قبل "عبد الحميد بورايو"	**29**
2- التجربة النقدية لعبد الحميد بورايو وعلاقتها بالحكاية الشعبية	**32**
أ: القصص الشعبي في منطقة بسكرة:	**32**
ب: منطق السرد	**33**
ج: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيمائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة	**34**
د: الأدب الشعبي الجزائري	**34**
3- الحكاية الشعبية	**35**
أ: مفهومها	**35**
ب: وظائفها	**37**
جـ: أنواعها	**37**

الفصل الثاني: قراءة في كتابي عبدالحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، البطل الملحمي والبطلة الضحية.	
أولا: المسار السردي وتنظيم المحتوى–دراسة سيميائية لنماذج ألف ليلة وليلة–	**41**
1- المسار السردي في الوضعيتين الافتتاحية والختامية	**44**
2- المسار السردي لمتن القصة	**44**
3- البنيات الفاعلية في متن قصة الصياد والعفريت	**45**
4- تنظيم المحتوى	**46**
5- القصة المتضمنة	**48**
ثانيا: البطل الملحمي والبطلة الضحية	**51**
1- النموذج التحليلي الأول: حكاية ولد المتروكة	**53**
2- النموذج التحليلي الثاني: قصة الإخوة الثلاثة	**63**
خاتمة	**69**
الملحق	**71**
قائمة المصادر والمراجع	**75**
فهرس الموضوعات	**80**
الملخص	

الملخــص

وكحوصلة لهذه الدراسة يمكن القول أننا حاولنا في هذا البحث تسليط الضوء على الاتجاهات النسقية النقدية الغربية، وذلك من أجل تحديد النظريات أو الإجراءات المتبعة عند النقاد الجزائريين، في عملية تحليل النصوص الأدبية، فركزنا على الناقد " عبد الحميد بوايو " من أجل الوقوف على أهم الاتجاهات النقدية التي استعان بها هذا الأخير في ممارسته النقدية، فتجربة هذا الناقد تجربة متميزة يحكمها وعي نقدي، إذ أن المتطلع على المنجن النقدي " ليورايد " يكتشف كيفية تعامله مع النصوص السردية التراثية، كحكايات الليالي، وكليلة ودمنة، والحكايات الخرافية والشعبية، وسيلفظ فعلا محاولته لتأسيس رؤية في مجال النقد.