Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

السَّردُ العَجَائِبيّ والأنسَاق الثّقَافية.
في مُفاوضَات حِكايةٍ شَعبيّة.

Fantastic narrative and cultural systems.
Within the negotiations of a folk tale

د. بوخال لخضر
أستاذ محاضر أ المركز الجامعي صالحي أحمد بالنعامة.
مخبر التراث الثقافي بالجنوب الغربي الجزائري في ضوء النقد المعاصر.
Dr Boukhal Lakhdar
Maitre de conférence A
University Center Salhi Ahmed. Naama
Laboratory of Cultural Heritage In Southwestern Algeria In The Light Of Contemporary Criticism.
boukhal@cuniv-naama.dz

تاريخ الاستلام: 2022-01-17 **تاريخ القبول :** 2022-04-01

الملخص:
تنطلق هذه الدراسة من فرضية للشعريّات الثقافية (التاريخانية الجديدة) مفادها أنّ النصّ يُجري مفاوضات مع السياقات الثقافية. مما يسمح له بامتصاص بعضها وتذويبه ضمن أشكاله التعبيريّة، لتصبح أنساقًا مضمرة في ثناياه تؤدّي دورًا خطيرًا في تشكيل عقليات الجمهور المتلقّي. ثم من فكرة كون النصّ الحكائي الشعبيّ مندرجا ضمن منظومة خطابية عامّة توجّهها الجماعة إلى الفرد، ممّا يجعله ممارسة خطابية سلطويّة بالدّرجة الأولى، وإن تمّ تغليفه بغطاء سميك من السرد العجائبي.
الكلمات المفتاحية: السياقات، السّرد، المفاوضات، الحكاية، الأنساق.

ABSTRACT: This study stems from a cultural poetics (New historicism) hypothesis, according to which the text negotiates with the cultural contexts. This allows it to pull some of them and melt them within its expressive forms; they become thus hidden systems inside it so they can play a dangerous part in the development of the receptive audience's minds. The study also originates in the idea of the fantastic folk tale text as being a part of a general speech system addressed by the group to the individual, which makes it an authoritative discursive practice of a first degree, even if it is wrapped in a thick envelope of fantastic narrative.

Keywords: Contexts, narration, negotiations, tale, systems.

1. مقدمة: الذّاكرة الشعبية بكلّ ثرائها محفوظةٌ في عقول كبار السنّ من أجداد وجدّات، نجلس قبالتهم ونستمتع بحكاياتهم عن الأبطال الخارقين والفرسان الشجعان، عن المكائد والدّسائس بين الأقارب والأباعد، عن المخلوقات العجيبة الخيّر منها والشرّير. وأثناء تلك الجلسات الحميمة الدافئة نتعلّم شيئا من التاريخ غير الرسمي للشعب الذي نحن جزء منه، ذلك التاريخ الذي أقصاه الخطاب المعتَمد ليتركه بعيدا هناك في الهامش إلى حين. كما نسبح في بحارٍ من سحر الأساطير والخيالات الجامحة، فنتأثر بشكل أقوى وأعمق من تلقّينا للحقائق والمعارف.

لكن يبقى هذا الزّخم مهدّدًا بالزوال، إن لم يكن قد ذهب منه الكثير في وقتنا الحاضر، فكلّما توفّي أحد هؤلاء الرواة الحكّائين غابت معه قصصٌ وعوالِم وصورٌ عن الماضي إلى الأبد. وحسبُ هذا البحث إن عجز عن تحقيق كل أهدافه السرديّة والثقافية، أن يقوم بتدوين بعضٍ من تلك العوالم ويحفظها للأجيال، فتتمتّع هي الأخرى بما تمتّعنا به في الأماسي البعيدة مع سحر التلقّي الحكائي، وأن ينقل للقارئ الفاضل صورة تقريبية عن طريقة التفكير والتذوّق الفنيّ في المتخيّل الشعبي، ولو كان ذلك متعلّقًا بحكاية شعبية واحدة من تراثنا.

وسوف ننطلق في هذه الدراسة من الفرضية التي تطرحها الشعريات الثقافية (التاريخانية الجديدة) من أنّ النصّ يُجري مفاوضات مع السياقات التي تحيط به، من تاريخية واجتماعية ودينية وغيرها، أو لنقل باختصار مع السياقات الثقافية. مما يسمح له بامتصاص بعضها وتذويبه ضمن أشكاله التعبيريّة، لتصبح أنساقًا مضمرة في ثناياه تؤدّي دورًا خطيرًا في تشكيل العقليات وتوجيهها.

ثم من فكرة مفادها أنّ النصّ الحكائي الشعبي لم يكن أبدًا ما اعتقده الناس لفترات طويلة، تلك الوسيلة العجيبة لجعل الأطفال يأوون إلى مضاجعهم، وتنتهي صلاحياته عندما يغطّ الراوي(ة) وقبله جمهوره المتلقّي من حوله(ها) في نوم عميق. فالحقيقة أنّ ذلك النصّ يندرج ضمن منظومة خطابية عامّة توجّهها الجماعة إلى الفرد، ممّا يجعله ممارسة خطابية سلطويّة بالدّرجة الأولى، وإن تمّ تغليفه بغطاء سميك من الغرائبية الساذجة والخيال الطفولي.

وإذا أقررنا للنص الحكائي بهذا الطّابع الخاصّ فقد سلّمنا له صلاحيات التصنيف والإقصاء. ولما كانت خصوصية هذا النص العجائبيةَ والخيال فقد تمكّن من الولوج إلى

أعماق النفس التي تسمع، تلك التي تفتح كلّ قنوات التلقّي عند وروده عليها وكأنّها تستسلم إليه، مما يدفعها إلى أن تصدّق بشكل راسخ كلّ ما جاء فيه، فتتّحد الحقيقة بالخيال ليغدوَا شيئا واحدًا. كما تصبح أقوال السارد وتصنيفاته كلامًا لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، خاصّة عندما يترسّب في الذّاكرة العميقة واللّاوعي الجمعي.

وهذا مثلًا ما لاحظه العلامة ابن خلدون وهو يتحدّث عن الأخبار المتداولة من قِبل بني هلال على عهدِه (النصف الثاني من القرن الثامن للهجرة)، عن أسلافهم وقصة نزوحهم إلى بلاد المغرب وما فيها من حكايات الغزل عن "الجازية والشريف" التي ترقى لديهم إلى ما اشتهر عن "قيس وليلى" أو "كُثيّر وعَزّة" في التراث الأدبي، يقول: «وهم متّفقون على الخبر عن حال هذه الجازية والشريف خلفًا عن سلف، وجيلًا عن جيل، ويكاد القادح فيها والمستريب في أمرها أن يُرمى عندهم بالجنون والخلل المفرط، لتواترها بينهم»[1] إذن سبب الاعتقاد الراسخ الذي إن شكّك فيه أحد تمّ إقصاؤه إلى صنف هامشيّ، هو تداول تلك الأخبار وعملية التلقي السماعي التعاقبي لها.

ولعلّ من أدلّة التلقّي مع التسليم، أي دون مناقشة أو تردّد، ما يلاحظه الباحث عندما يقرأ بوعي، وبعيدًا عن سياق التلقّي الأصلي أي وفق شروط الحداثة العُمرية والظلام الزمنيّ والدّفء الفراشي، وتأثير شخصية الراوي بسبب هالة السنّ المتقدّم. أو لنقل أنّه قد غدا مُتحرّرا من سحر التلقّي the magic of reception. حينها سوف يقف على ما سوف نطلق عليه غياب التفاصيل، أو انعدام الحبكة القصصية في بعض المرّات. لكنّ المتلقّين الأوائل لم تزعجهم مثل تلك الأشياء، لأنّهم لم ينتبهوا لها أصلًا وهم تحت سلطة النصّ والأنساق المضمرة، هم والرّاوي على حدّ السواء.

من هذه النقاط وغيرها تأتي مبرّرات دراسة النصّ الحكائي الشعبي الجزائري وفق منظور الشعريّة الثقافية والنقد المؤسساتي. واعتمادًا على المنهج الاستقرائي في دلالة المعلوم على المجهول، اخترنا أنموذجا من تلك المدوّنة الواسعة نصًّا حكائيا شعبيا من إحدى مناطق الجنوب الغربي، هي بلدة (عسلة) الواقعة في ولاية النعامة بمنطقة الجنوب الغربي للجزائر.

وقد قمت بتلقّي ذلك النص من الذّاكرة الشعبية التي كانت لي معها تجارب تلقّياتية خاصّة، حيث استقبلته من الوالدة - رحمة الله عليها - وأنا صغير مرات عديدة، ثم دوّنته من فمها وقد صرت شابّا، لتكون مدوّنة الدراسة التي حاولت فيها بجهد المبتدئ تمثُّل شيءٍ من خطى الشّكلاني الروسي فلاديمير بروب V.Propp صاحب مورفولوجيا الحكاية الشعبية Morphology of the tale، ضمن رسالة الليسانس التي تقّدمت بها إلى جامعة السانيا بوهران بداية التسعينيات، وقد وسمتها حينها بـ"بناء الحكاية الشعبية في منطقة عسلة".

ولأنّ البحث الأكاديمي هنا قد اقتضى الاستهلال بالشقّ النظري، ثم إردافه بالآخر التطبيقي الإجرائي، فقد اخترت أن أقوم بمقاربات مفهومية لاستيضاح اثنين من المفاهيم الرئيسة التي تشكّل القاعدة الإجرائية لهذا البحث، حيث بدأت بمصطلح "المفاوضة" negociation باعتباره في صلب طروحات التاريخانية الجديدة New Historicism. ثم انتقلت إلى مفهوم النسق system الذي لا يخفى تركيز الدراسات الثقافية Cultural Studies عليه.

بعد تكوين صورة عن مكوّنات الجهاز المفهوميّ للبحث، سوف أعرض نص الحكاية (المدوّنة) التي اجتهدت في نقلها إلى القارئ الجزائري والعربي عموما. وقد عمدت في ذلك إلى التعبير السردي باللغة العربية الفصحى، وأبقيت على الحوارات بالعاميّة وهنا حاولت تقريبها من خلال الشرح كلّما شعرت بحاجة المتلقّي إليه، وقد أوردته بين قوسين معقوفَين عوضا عن الهامش، حتى يبقى المتلقّي في النصّ ولا يخرج عنه، لعلّي بذلك أن أوفّر جوّا من خصوصيات التلقّي الشعبيّ، وإن كنت أعرف مسبّقًا أن الأمر من الصعوبة بمكان.

هذا ويمكن أن تلخص إشكالية البحث في التساؤلات التالية:

_ ما ناتج تفاوض النصّ الحكائي مع المرجعيات الثقافية للمجتمع الذي أُنتج فيه؟..

_ وما هي السياقات التي قام بامتصاصها بعد تلك العملية المشكّلة من أخذ وترك؟..

_ وما يا ترى الأنساق الثقافية المختبئة تحت السردي العجائبي الجمالي، والتي ساهمت بقدر كبير في تأسيس النص ونسج مفاصله الحدَثية ومقاطعه الحوارية؟..

_ وهل من غايات ثقافية تداولية استلزمت تلك الاختيارات؟..

2.مقاربات مفهومية:

1.2 مفهوم المفاوضة (أو كيف يتأسّس النص ثقافيًا؟)

يتّكئ التاريخانيّون الجُدد من أجل إعادة بناء الظروف السياسية والاجتماعية التي تتحكّم في كتابة النصوص وقراءتها، على مفهوم رئيس هو "المفاوضة" negociation. ونقف عليه بشكل مباشر في عنوان كتاب لـ ستيفان غرينبلات S.Greenblatt بعنوان: Shakespearean Negotiations, The Circulation of Social Energy In Renaissance England.، والذي يمكن أن نترجمه إلى: "مفاوضات شكسبير. حركة الطاقة الاجتماعية في عصر التنوير الإنجليزي." وقد تمّ نشره ضمن إصدارٍ موسوم بـ The New Historicism: Studies In Cultural Poetics.

وبحسب هذا الطرح فإنّ العمل الأدبي يتفاوض دائما مع ممارسات العالم الاجتماعي السياسي أو القانوني أو الديني أو غيره. حيث تضع تلك الممارسات مجموعة من المصفوفات matrices التي يتحقّق الإبداع الجمالي من خلال استغلالها وتوظيفها، إذ بوساطتها يصبح الخلق الجمالي شيئًا ممكن الوجود. ثم تغدو تلك الممارسات الثقافية التي شكّلت مادّة العمل الأدبي في البداية، الوسيلةَ التي تسمح للجمهور المتلقّي بأن يقوم بعملية الفهم. إذن، السياق هو المادّة والوسيلة، يستعملها المبدع ليشكّل النصّ، ثم يوظّفها الجمهور من جانبه ليفهم ذلك النصّ ويتفاعل معه.

لنفهم هذا الطّرح لا بدّ أن نتصوّر العمل الأدبي متحقّقا من خلال تغيير أماكن حركات وأقوال تتّسم في الأصل بكونها عادية جدًّا، لكنّها تكتسي طابعًا آخر حينما تدخل إلى سجلّ الخيال fiction register، حيث يُعطي لها ذلك المرور بُعدًا جماليًا وفنّيًا. ولتحليل هذه العملية ومن ثمّ الكشف عمّا امتصّه النص من سياقه، تتأسّس إحدى إستراتيجيات التحليل المفضّلة لدى التاريخانيين الجُدد، والتي تهدف إلى مجابهة النصّ ومَفصَلته confrontation and articulation of the text.

مثال: مشهد مسرحي ـــــ مع الخطابات أو الطقوس التي يحرّكها الإبداع الشعري، والتي تشكّل في حدّ ذاتها قاعدة ذلك المشهد التمثيلي. وباعتبار أنّ عملية الخيال تعمل على شيفرات ومعارف وتجارب مشتركة، تصبح واضحة وقابلة للإدراك من قبل القارئ والمشاهد، لأن المسافة قصيرة بينهما. فصاحب النص ومتلقّيه مشتركان في سياق واحد.

حول هذه الفكرة يكتب غرينبلات في بحثه "من أجل شعرية للثقافة" Towards A Cultural Poetics الذي أعيد نشره فيما بعد في كتاب Learning To Curse: «العمل الفني نتاج تفاوضٍ مبدعٍ أو طبقةٍ من المبدعين، يتقاسمون سجلًّا من التوافقات المركّبة والمشتركة مع مؤسسات وممارسات مجتمعهم.» هذا الأفق الجديد في الطرح قطع حبل التعامل مع نموذجٍ للتأويل النقدي يعتمد فقط على وظيفة اللغة في تحديد دلالة الأعمال الأدبية، لأن تلك المنهجية تأسّست بعيدًا عن إستراتيجيات المؤلّفين وتلقّيات الجماهير. وهكذا أصبحت التاريخانية الجديدة إحدى أقوى البدائل لتيار النقد الجديد new criticism.[2]

2.2 النسق الثقافي: يميّز الأنثروبولوجي الأمريكي كليفورد غيرتز G.Geertz بين النّسق system (عند دي سوسير)، والبنية structure (مع البنيويّين)، والبناء الاجتماعي social structure (لدى دوركهايم Durkheim ورادكليف براون Radcliffe-Brown). هذا المفهوم الأخير الذي انتقده كلود ليفي ستراوس C.L.Strauss باعتباره مفهومًا نظريا لا تجريبيًّا، وطرح بدلًا عنه "البنيات اللّاشعورية الثابتة". وفي كتابه The Interpretation Of Cultures (تأويل الثقافات) الصادر سنة 1973، يطرح غِيرتز مفهوم (النسق الثقافي) أو النسق السوسيوثقافي، حيث اعتبر أشياء مثل الدين والأيديولوجيا نسقًا ثقافيًّا cultural system.[3]

ويلاحظ غيرتز أنّ لكلّ نسق ثقافي جانبين: الأوّل، يتمثّل في كونه إطارًا يعمل لاستيعاب وفهم وتفسير التجربة الإنسانية. أي أنّه يسعى لتقديم معنًى للعالم وللحياة فيه. فالدّين - كنسق ثقافيّ - يجعل الحياة أكثر يسرًا للفهم، وكذلك تفعل الأيديولوجيا، وإن كانت هذه الأخيرة تتّكئ في عملها على الدّين باعتباره نسقًا أوّليًا primary modeling system.

أما الجانب الثاني، فيتمثل في الوظيفة التحكّمية في سلوك الأفراد، فهو "مرشد العمل ومسوّدة السلوك". ونراه هنا شبيهًا بقواعد ADN وبرامج الحاسوب باعتبارها مجموعةً من التعليمات والوصفات التي تهيّئ حدوث العمل العضوي أو الحاسوبي. فكذلك الأمر بالنسبة للأنساق الثقافية حيث أنّها (مجموعة من الأدوات الرمزيّة التي تتحكّم في سلوك أفرادها)، أو هي (مجموعة من ميكانِزمات الضبط والتحكّم والهيمنة).

بسبب ما يحمله النسق الثقافي سواء في جانبه الأول أو الثاني، اهتمّ به نقّاد الثقافة كثيرا. وسعوا إلى مقاربته بشكل مركّب (نسق + ثقافة) وبشكل بسيط منفصل (ثقافة، نسق). فميّز ليتش - مثلًا - بين مفهوم الثقافة ومفهوم المجتمع، فالأول يتّسم بالتحوّل بين الماضي والحاضر بينما يبقى الثاني متّسمًا بالثبات والحتمية. وهكذا حدّد مجال النقد الثقافي الذي يسعى إلى دراسة التشكيلات الثقافية لا الاجتماعية. ثم طرح مفهومًا جديدًا اصطلح عليه "الأنظمة العقليّة واللّاعقليّة regimes of [un]reason" وجعلها بديلًا أوسع وأشمل للأيديولوجيا وللتشكيل الاجتماعي، ولمفاهيم مثل الثقافة والمجتمع.[4]

أما عبد الله الغذّامي صاحب مشروع النقد الثقافي العربي، فقد ركّز على هذا المفهوم بشكل كبير، فجعله جوهر نقده الثقافي للخطاب في تراثنا الفكري والأدبي. وهو عنده متحدّد عبر الوظيفة "النسقيّة" التي يؤدّيها عندما يحضر في النص الجماهيري الجميل، نسقان متناقضان أحدهما ظاهر والآخر مضمر، يقوم الأول منهما بتورية الثاني تحت غطاء سميك من الجمالية البلاغية أو السردية.[5]

والنسق الثقافي بهذا الشكل، وهو يشتغل وفق الوظيفة النسقيّة في ثنايا الخطاب الحكائي الشعبي، هو مناط اهتمامنا في العنصر الخاصّ بالكشف عن الأنساق المضمَرة في حكاية الشيخ ذياب التي اخترناها مدوّنة لدراستنا حول السرد العجائبي وعملية المفاوضة وناتجها بين النص وسياقاته الثقافية.

3. المدوّنة: حكاية "الشَّيخْ ذْيَابْ"

حاجِيتكُم [حَكَيتُ لكم].. في يوم من الأيام التقت قافلتان أثناء السفر. نساءُ الحيَّين منشغلاتٌ بتغيير ملابس أطفالهنّ، وحين ذلك الاختلاط تستبدل إحدى نساء القبيلة الأخرى رضيعَها بابن الشيخ غانم سيّد قبيلة بني هلال.. تمرّ سنوات يشبّ فيها "الشيخ ذْياب" بعيدًا عن أهله. ويصبح صبيًّا ذكيّا يُحسِن سجع الكلام وفَكّ الأحاجي [حلّ الألغاز]. حتى عندما كان الناس يلتقون بالقرب من موارد المياه، كان كلّ ما يقوله أفراد قبيلة "الشيخ غانم" من ألغاز يتمكّن من فَكّه. ولما تناهى الخبر إلى "الشيخ غانم" قال: «هاذْ الولد لِيَّا يَا لو كان شَافَتني [رأتني] امَّه غِي في لَمْنام»، ثم ذهب إلى تلك المرأة وقال لها: «أعطَيتَك الذّمام [العهد] بالذّمام، والذّمام اللّي يطيَّح [يُسقط] الفارس مْنَ رَكاب لا هاذا وَلدي.»، فقالت: «ذَمّ عليَّ [عاهدني] نْخبَرْك» ثم قصّت عليه الحكاية كاملة، فعفا عنها وأخذ ابنه إلى زوجته أي أمّه الحقيقية، وأرجع للأخرى ابنها.

بعد سنوات قال الناس للشيخ غانم بأنّه قد تقدّم في السنّ، وحان الوقت ليُنصّب أحد أبنائه الستّة خلفًا له، فأراد أن يجعلهم يجتازون مسابقة ليعرف الأحقّ منهم بخلافته. كان على الإخوة في أول الأمر أن يرعوا الأغنام ثم يأتي بها آخر النهار شبعانة لا تأكل شيئًا. وهكذا كان كلّ واحد يأخذ القطيع إلى المرعى ويدع الأغنام تأكل وتأكل، وعندما يعود بها مساء كانت لا تترك أخضر ولا يابسا إلّا أكلته بسبب عملية الاجترار، وبذلك يُخفق في الامتحان. أما الشيخ ذْياب فقد اصطحب معه كلبًا ولجأ إلى فكرة "جْنَيَّحْ النُّسَر" [بأن يشكّل بطرف كسائه جناحًا ويجري خلف الأغنام] وبذلك لم يدعها ترتاح لحظة واحدة، ولم يسمح لها بأن تأكل أيّ شيء، وعندما رجع بها إلى الدّيار كلُّ شاة تهاوت في مكانها منهكة دون حراك، وهكذا حقق الفوز.

كامتحان ثانٍ خُضّبت رقاب الإخوة بالحنّاء، وخرجوا تباعًا يتجوّلون ليعودوا بعد ذلك فيصفوا ما رأوه. لكنّ الحنّاء كانت تجبرهم على أن يظلّوا مشرئبّي الأعناق ممّا أعاق حركاتهم. أما مساء فكانوا يمرّون إلى خيامهم ليأخذوا أوّلا قسطًا من الراحة، ثم يتّجهون إلى جماعة الشيوخ فينقلون لهم أخبارًا لا قيمة لها. الشيخ ذْياب من جهته أزال الحنّاء بمجرّد ابتعاده عن الحيّ حتّى يسهل عليه البحث، وفي المساء اتّجه صوب الشيوخ مباشرة وخاطبهم بقوله: «اتْصبّحنا مَشرَع غُدران [غدير ماء]، وجَدي غُزلان، وذيبْ هَربان. ولقينا جُرّة [أثر] مرحول [قافلة] فيه امْرَة واحلة [امرأة حامل]، وكلبة مْجَرّبَة، وجمل اعْوَر وجمل ابتَر [بلا ذيل]».

فسأله الشيوخ بمَ عرف كلّ ذلك فأجاب: «لَمْرَة الواحلَة كي تنوض [تنهض] تْنوض على كْفافها. والكلبة لَمجرّية جْراها رافدينَه [محمول] في المرحول وهي تجري على طراف الطريق. الجمل لَعور ياكل طرف الشجرة وطرفه يخلّيه. والجمل لَبتر يرمي لوقيد [الفضلات] على زوج جهات.»

ذات يوم دار حديث ساخن بين الشيخ غانم وزوجته، حيث ادّعت بأنّ إخوتها لهم دراية كبيرة بحلّ الألغاز، فقال لها: «نَعطيك رَبع كلمات لْيا ما فكّوهُمش غي قُعدي [ابقَي] عندهم: أكْحل مناش [ما هو أشدّ شيء سوادًا]؟ وابيض مناش؟ واطيَب مناش؟ وامْرَر مناش؟». أخذت المرأة الأحجية بأسئلتها الأربعة وذهبت بها إلى إخوتها الذين قالوا لها بتساهل: «أكحَلْ مْناشْ، القطران. وابيض مناش، المَلح. واطيب مناش. السكّر. وامرر مناش، الحنظَل» فاستقرّ في نفسها أنّ إجاباتهم خاطئة وبالتالي عليها إيجاد حلّ لمشكلتها، حينها قصدت ابنها الشيخ ذْياب في مرعى الإبل. أخبرته بكلّ ما حدث لها مع والده ثم مع أخواله، فأخذ منها عهدًا بعدم إخبار الشيخ غانم وقال لها: «اكحَل مناش.. السَمْ فُوق رُوسْ لَحنَاش [الأفاعي]، ابيض مناش.. الثَّلج فُوق رُوس لَرْيَاش [القِمم]، أطيَب مناش.. البَرّ [الأطفال] يلعبوا فوق لَفْرَاش، وامْرَر مناش.. مُوت الرّجال عْلى لَنعَاش.»

فرِحةً بحصولها على الإجابات الصواب توجّهت إلى زوجها، لكنّ هذا الأخير داخَله شكّ فيما يتعلّق بمصدر الكلام، فسألها إن كانت قد التقت بالشيخ ذياب في طريقها، فنفت ذلك تماما. ولأجل خداعها خرج الشيخ غانم من الخيمة وبعد وقت وجيز عاد مسرعًا وهو يصرخ بفزع «البلّ اتّخذَت [الإبل سُرقت].. البلّ اتَّخذَت.. »، فلم تشعر المرأة بنفسها إلّا وهي تردّد «يا وَيلي غي دُرك كنت مع وْليدي..». غضب الشيخ غانم بعد تأكّده من شكوكه، وقصد المرعى وحين وصل أخذ ينادي: «يا مولْ البلّ [صاحب الإبل]، يا اللّي قدّام البلّ، يا اللّي وْرَا البلّ [خَلفها]، يا اللّي تحت البلّ، يا اللّي فوق البلّ، يا اللّي مْسامي البلّ [بجانبها]» ولما قال: «يا راعي البلّ» استجاب الشيخ ذياب للنداء. فسأله والده عن سبب صمته، فقال: «قلت يا مول البلّ، أنت مولاها. يا اللّي قدّام البلّ، ما قدّامها غير شوارَبها [مشافرها]. يا اللّي وْرا البلّ، ما وراها غير ثْوابعها [أعجازها]. يا اللّي تحت البلّ، ما تحتها غي كراكرها [أثداؤها]. يا اللّي فوق البلّ، ما فوقها غير ذراها [سنامها]. يا اللّي مسامي البلّ، ما مْسامها غير جنابها. قلت يا راعي البلّ، قلت لك آ نْعَم.»

فصمت الشيخ غانم للحظة ثم سأل ابنه: النّار وَاش يغلَيها؟، فأجابَه: الما [الماء]. والما واش يغلبَه؟ _ العقبة. والعقبة واش يغلبها؟ _ الخيل. والخيل واش يغلبها؟ _ فرسانها. والفرسان واش يغلبهم؟ _ نْسَاهم. ونساهم واش يغلبهم؟ _ اولادهم. واولادهم واش يغلبهم؟ _ المحضرة [الكُتّاب]. والمحضرة واش يغلبها؟ _ الطّالَب [الإمام]. والطّالَب واش يغلبه؟ _ السّلكة [ختمة القرآن الكريم]. فقال الشيخ لابنه: اسْلَكت [نَجَوت].

ذات يوم حضر إلى القبيلة يهوديّ يبيع الخيل، وكان من عادة الشيخ ذياب أن يراقبها أثناء تواجدها في الحظيرة، فشدّت انتباهه مُهرةٌ جميلة تقفز برشاقة هنا وهناك، ولكي يرغم اليهوديّ على البيع شاكها بإبرة في ركبتها، لكنّه حينما عرض على التاجر الصفقة أجابه بأنّه لن يبيعها ولو بستّين ناقة، فقال له الشيخ ذياب «جَاتَك» [أي سأعطيك ذلك المقابل]. رضي اليهودي ولما سلّمه الغلمان النوق تبعتها ستّة أحوار، وحين أرادوا ردّها نهاهم الشيخ ذياب وقال: «خلّوها [اتركوها]. ستّة من الستّين.»

سأل الشيخ غانم ابنه عن تفاصيل الصفقة وعن الثّمن الذي دفعه مقابل "شْهَيبة ذياب"، فبدأ في ذكر النوق الستّين عَشرة عشرة: عشرة صُفر، وعشرة حُجل، وعشرة زُرق، وعشرة بِيض، وعشرة كُحل، وعشرة حُمر ظفارها كُحل. ولما وصل به العدّ إلى هذه الأخيرة أصيب الأب بالحمّى. وللتخفيف عنه قام الشيخ ذياب بوصف المهرة بقوله: «أدّات [أخذت] من النّمر الشبَّة [حدّة البصر]، ومن الفار رْطوبيّة الزَّغبة، ومن الجربوع خُفَيَةْ القَلبة.»

أتى على القبيلة عام قَحطٍ وجدب، فقرّر الشيخ ذياب الرّحيل. أخذ معه عشرين فتى وعشرين فتاة واتّجه نحو التلّ [الشمال]. وبعد المسير لأيّام عديدة حطّوا الرحال في مكان معزول. وفي كلّ صباح كان الغول يأتي ويطلب من الغلمان ناقة بيضاء قائلًا: «اعْطوني نْوَيقَة بَيضة نَشويهَا على عُودْ»، فيخافون ويعطونه ما طلب. استمرّ الحال هكذا إلى أن نفدت جميع النوق البيضاء حتى التي كانت تشرب من حليبها "شهيبة ذياب"، وحينما رفضت هذه الأخيرة حليب النوق

الأخرى تفطّن الشيخ ذياب للأمر وسأل الغلمان فقالوا: «ذمّ علينا نْخبّروك.. أحْنَا رَاها اتْجينَا واحَد الحيّة تاكُل البلّ، وخُفنا نخبّروك لا تاكلك علينا وتخلّينا»، وبعد سماع كلامهم قرّر الشيخ ذياب الذهاب معهم إلى المرعى في اليوم الموالي.

في الصباح قال لهم: «كي ايْجيكم قولو له ما نَعطوكش، راه سيدنا اتفاهَم معاه». وبالفعل عندما قدم الغول كعادته رفض الغلمان طلبه وأشاروا إلى سيّدهم. بادر الشيخ ذياب الغول بالسؤال يريد المبارزة: «اعْباڒْ، [مبارزة] ولّا ارْباڒْ [بالرؤوس]، ولّا ضرب بْلَيمْنى [بالسيف]؟..» فردّ الغول: «لا عباز لا رباز لا ضرب بليمنى، غي ناكلَك»، فدخلا في مبارزة طاحنة قُتل على إثرها الغول. بعد انتصاره قام الشيخ ذياب باقتفاء آثار الغول ليصل إلى مغارته التي وجد جميع من فيها نيامًا إلّا غول صغير يحبو مربوطة قدماه إلى كيسين كبيرين لإعاقته عن الابتعاد. قضى الشيخ ذياب على كلّ من وجده، واستولى على كنوز كثيرة وأسلحة وعاد بتلك الثروة إلى أصحابه، وقام بعقد قران الفتيان على الفتيات ثم وزّع عليهم الغنيمة.

يواصل الشيخ ذياب وصحبه المسير، ويصلون بعد مدّة إلى أرض سلطانٍ أبرص. وفي أحد الأيام يأتي ساسي [متسوّل] ويقترب من خيمة الشيخ ذياب طالبًا صدقة، فتخرج عليه "زاجية أمّ سبع سْوالَف" [جازية زوجة الشيخ ذياب] بطبق من التمر. ومن فرط انبهاره بجمالها يترك الطبق ليسقط من بين يديه ويذهب مسرعًا إلى سلطان البلاد. هذا الأخير بعد أن وصله الخبر أرسل الساسي مرّة أخرى ليسأل في القبيلة إن كانت تلك المرأة ابنتهم أم زوجتهم. فكان الجواب بعد توصية من الشيخ ذياب أنّ زاجية ابنتهم.

لم يدَع السلطان هذه الفرصة تمرّ وسارع إلى طلب الزواج. انتحل الشيخ ذياب دور الوالد واشترط كمَهر لابنته أن تُجهّز جميع النوق وكانت كثيرة العدد بحَملٍ من قمح وآخر من شعير، فقبِل السلطان وعُقد القران. أوصى الشيخ ذياب زاجية بأن تقول للسلطان بأنّ عادتهم في ليلة الزفاف أن يتجرّد الزوجان من ملابسهما تمامًا. وفي تلك الليلة تجرّدت هي من ملابسها واستترت بشعرها الطويل، لكنّ السلطان عجز عن ذلك خوفًا من أن تشمئزّ العروس من عاهته، وهكذا حافظت على شرفها في كلّ ليلة.

اتّفقت زاجية مع قومها أن يعلموها بإرسال إشارة إن اعتزموا المسير. وفي الوقت المحدّد جاءها رجل يحمل بين يديه جرادًا بعضه بأجنحة وبعضه الآخر بدونها، ولما وصل إلى باحة القصر ألقى بها فطارت التي بالأجنحة وسقطت الأخرى على الأرض فأخذ يقول: «اللّي بجْناحَه طارْ، واللّي ما عندَهش اقعَد في الدّار». فهمت زاجية الرسالة وطلبت من السلطان أن يسمح لها بالذّهاب لتوديع أهلها، فأقسم عليها أن تعاهده على الرجوع ففعلت. لكنّها بعد خروجها مباشرة رجعت مدّعيةً نسيانها مرآتها، وهكذا كسرت العهد وخاطبت القصر هامسةً: «أعطيتَك العهد يا هاذ الدّار ما نولّي لك.»

عند ارتحال القوم اصطحبوا معهم السلطان دون أن يدري، فقد أخذوا بعض معالم المكان الذي كان يعيش فيه مثل النخيل والضفادع ليظنّ أنّه ما زال في أرضه وبين أهله. وكانوا لا يسيرون إلّا مع حلول الظّلام والناس نيام، وسارت الأمور على هذه الوتيرة لليالٍ وأيّام. لكنّ زاجية رقّت لحال السلطان وأرادت أن تساعده فقالت له: «هْبِيل [مجنون] بن هبيل، وهبيل عينيه كْبار، رحلو بيه ربعين رحلة، ويسحاد [يحسب] روحه غي في دار.» ثم طلبت منه الهروب «رُوح [اذهب] رَاني اهْديت [تركت] لك في كلّ دار عْشاك وعْشا العَودة [الفرس] ومْزادَة ما [ماء].»

لمّا رجع السلطان إلى قومه، قرّر أن ينتقم من الشيخ ذياب وأصحابه، وانطلق مع جيشه خلفهم. حين وصول الجيش لم يكن في الحيّ الشيخ ذياب و"عامر" واعمُر" أخوَا زاجية لأنّهم خرجوا يصطادون. فطلبت زاجية من السلطان أن يسمح لها ببضع كلمات قبل أن يقتلها، فنادت: «يا عامَر واعمُر، ويا اللّي ما تتسمّاش [أي مَن لا يُذكر اسمُه استحياءً من أخويها]» فسمعت "شهيبة ذياب" الاستغاثة وقالت لسيّدها: «زاجية اتْهانَت». في تلك اللّحظة كان الفرسان الثلاثة منشغلين بشواء لحم غزال، فحملوه قبل أن ينضج تمامًا وطاروا به في السماء، يقطعون من اللّحم ويأكلون وهم يردّدون: «اللّحَم طابْ، ولْيا ما طابْ طمعوا فيه النّْسا والكلابْ»، وما إن وصلوا حتى خاضوا معركة كبيرة مع الجيش أبادوه على إثرها، ولم يسلم من سيوفهم إلّا السلطان الذي عفوا عنه لأنّه أكل من ملحهم [طعامهم].

بعد هذا الترحال الطويل رجع الشيخ ذياب وأصحابه إلى قبيلتهم وديارهم، فمرّوا على أطفال يلعبون بجوار بركة ماء. وعندما رأوه خافوا منه وفرّوا جميعهم إلّا طفلة صغيرة بقيت واقفة تنظر إليه، فسألها عن سبب عدم هروبها مثل الآخرين فأجابته قائلة: «أنا بنت الشيخ غانَم» فعرف أنها ابنته التي خلّفها وراءه منذ سنوات، ولما قبّلها على خدّها أخذت في البكاء متألّمة من شعر شاربه الذي كان كالإبر، وهرعت إلى جدّها لتعلمه الخبر. وعندما سألها وصف من التقت به قالت: «نَيفَه [أنفه] كي لُخلال، وحاجْبَه كي لَهلال، ورُكبتَه كي لفاطَر مْن جُمال.» فقال الشيخ غانم: «ذاك الشيخ ذياب» وعاد إليه بصره الذي كان قد فقده بعد رحيل ابنه.

4. <u>قراءة في البنية السردية والمفاوضات الثقافية للحكاية</u>:

قبل أن نتوقّف عند محطات هذه الدراسة، فنطرح تساؤلات تنضاف إلى أخرى كنا قد اقترحناها في المقدمة، ومن ثمّ نحاول مقاربة الإجابات المحتملة عليها أو على القسم الأكثر إلحاحًا منها على الأقلّ، لا بدّ أن نشير أوّلًا إلى أنّ هذا العمل "الأركيولوجي" الذي ننوي القيام به، لا يُنقِص من جمال الحكاية الشعبية شيئًا، بل لعلّه أن يزيدها تألّقًا وبهاء فنيّين. وقد يشبه الأمر هنا ما يفعله الخطاب الفلسفي وهو يناقش حقيقة الجمال في الأعمال الفنيّة، فالعقلي الإدراكي النابع من المفكَّر فيه the intelligible لا يلغي الحسِيّ the sensible. فكذلك الحال مع الخطاب النقدي الثقافي في هذه الدراسة.

أما ثانيًا فمن المسلّم به أنّ الجمهور المتلقّي للنص الحكائي، المعاصِر لصناعته وتأليفه، أو المتعاقب جيلًا بعد جيل حتى وصل إلينا عن طريق التوارث الجمالي والسماع، لم يكن يومًا معنيًّا بكلّ تلك التساؤلات التي تشغل الباحث في مضمار هذه الدراسة، فقد كان همّه الأوّل وربما حتى الأخير - كما هو الشأن مع التلقّي الفني الجمالي- اللذّة والاستمتاع وحسب.

4. 1- <u>في السرد</u>

4. 1.1 البنية السردية: ينقسم النصّ إلى جزءين كبيرين، ويتميّز كلّ واحدٍ منهما بمورفولوجيا خاصّة. كما يَنبَنِيان من وِحدات حكائية، تتوزع بدورها إلى مجموعة من المشاهد السردية، أو الحوارية وهي الأغلب. أما بناؤها العميق المتكرّر في بعض تلك المشاهد فيأتي على هيئة بنيات دائرية صغرى، تتضافر لتكون في نهاية الحكاية ضمن بنية دائرية كبرى، وهو ما سوف نحاول تجليته بوساطة التحليل الميكروبنائي micro structuralism المعتمَد في هذا القسم الشكلاني البنيويّ من الدراسة.

ومنذ البدء نوضّح شيئًا لا مشاحّة فيه ونحن في عالم السرد الشعبي، هو أنّ الغاية منه ومن كلّ بنياته الصغرى والكبرى المتعالقة بأمشاج كما سنرى، هو إبراز التميّز ومن ثمّ تأكيده مع كلّ وحدة حكائية، مما يوصل الشخصيّة الرئيسة (الشيخ ذياب) إلى مرتبة البطولة، ومن ثمّ يؤهّلها للريادة والسيادة على قبيلة بني هلال، وبالتالي على سائر القبائل الأخرى من باب التعدية والانسحاب.

- الوحدة الحكائية الأولى: <u>النشأة والصِّبا، أو بدايات التميّز والبطولة</u> (بَدْء الأقران). فيها مشهدان: الأول، إلحاق الضّرر والنقص، من خلال حادثة اختطاف البطل حينما كان ما يزال رضيعًا، وهو ما يوحي منذ بداية الحكاية بتبئير الحكي عليه في كلّ ما سيتبع من وحدات ومشاهد. وهو ما قامت به عتبة الحكاية الأولى بحملها لاسمه على عادة الحكايات الشعبية، فعناوينها هي أسماء أبطالها أو ألقابهم في الأغلب. كما يؤسّس لتفرّد قبيلة بني هلال عن غيرها من القبائل، وهي الغاية الكبرى من تمييز البطل كما سيأتي ويتأكّد مع كلّ وحدة حكائية. أما شخوصُ المشهد فـ: الشيخ غانم (أب البطل، وسيد بني هلال)، المرأة (المختطِفة، وهي من قبيلة أخرى)، الشيخ ذياب وهو ما يزال طفلًا يرعى غنم أهله على عادة العرب. ونجد شخوصًا يشار إليهم ولا يتدخّلون في السيرورة المباشرة للأحداث، وهم صبيان قبيلة الاختطاف وكذا القبيلة الأصل، والذين نعتناهم بـ"الأقران" في عتبة هذا العنصر.

المشهد الثاني، إصلاح النقص الذي طال أسرة الشيخ غانم، ومعه القبيلة كاملة لو طال فقدانها لذلك الابن البطل، المخلّص المستقبلي والمصلح لكلّ ما يمكن أن يلحقها من ضرر. وشخوص المشهد: الشيخ غانم (البطل في هذا المشهد لأنّه مُصلِح النقص)، والمختطِفة (الشخصية المعارضة فيه لأنها مُلحِقة الضرر).

هذا، ويمثّل هذان المشهدان الذهاب والعودة الأوليين للبطل. (وهي بنية دائرية صغرى)

- الوحدة الحكائية الثانية: فترة الشباب الأولى، أو اختبارات التميّز وإرهاصات السيادة (بَدّ الإخوان). تشتمل على مشهدين أيضًا؛ أحدهما يشكّله الاختبار الأول الذي يبرز خبرة البطل بالسياق الاجتماعي، من خلال معرفته برعي الغنم وأحوالها، وكذا احترامه للأعراف القبلية في توقير الشيوخ وتقديمهم حتى على نفسه وأسرته (إرجاؤه للراحة ورؤية الأهل بعد يوم شاقٍّ طويل، على خلاف إخوته). أما المشهد الآخر فيجلّي معرفة البطل بالسياق البيئي الصحراوي، في مهارة اقتفاء الأثر بشكل دقيق، والتعبير المسجوع عنه لإيصال المعلومة للمتلقّي. وشخوص المشهدين: الشيخ غانم (حضور صوري وليس كلامي)، الشيوخ (السلطة العليا الاستشارية، وهيئة الاختبار)، الشيخ ذياب وإخوته (المترشحون لسيادة القبيلة). ويمثّل المشهدان هنا كذلك ذهابًا وإيّابا. (بنيتين دائريتين صغيرتين)

- الوحدة الثالثة: فترة الشباب الثانية، أو اختبارات الأحاجي والألغاز. (بَدّ الأصول). نقف مرة أخرى على مشهدين، الأول منهما يقوم فيه البطل بحلّ أحجية الألوان ودلالاتها العميقة، في ثنائية الحياة/الموت على وجه الخصوص، والتي طرحها الأب وعجز عنها الأم والأخوال، وهم المشكلون لأصول البطل من جانب قبيلة أخرى هي غير قبيلة بني هلال. وهذا ما يؤكّد التميّز بشكل أقوى من الاختبارات السابقة، حيث نرى النص من خلال ذلك يواصل إفراد الوراثة الأبوية ممثّلة في "الشيخ ذياب" بالصفات الفائقة من ذكاء وفطنة وسجع كلام، ومعرفة بالسياقات الثقافية البيئية والاجتماعية، وبالتالي تميز بني هلال عن سائر القبائل، مما يجعلهم أحق بالغلبة وبالاتباع ممن سواهم. وشخوص المشهد: الشيخ غانم (صاحب الأحجية)، الأم والأخوال (أصل البطل الأمومي "الأنثوي")، الشيخ ذياب (تفوّق الأصل الأبوي "الذكوريّ").

أما المشهد الثاني في هذه الوحدة فلا يبقى في ساحته إلّا الجانب الذكوري، ليتواجه فيما بينه بعدما حسم معركة البقاء مع الآخر الأنثوي. ويمثّل هذا الجانب الشيخ غانم (الأصل\الجيل الآفِل) والشيخ ذياب (الفرع\الجيل الصاعد)، مما يعكس معركة من نوع آخر قوامها "تمرّدٌ على سلطة" القدامى في القبيلة، أي صراع الأجيال من أجل البقاء بين محافظ ومجدّد على نحو ما.

وبالنسبة لصفات البطولة يعكس هذا المشهد بالإضافة إلى التفوّق العقليّ بالذكاء وحضور البديهة، والقوليّ بحسن إيجاز الكلام وسجعه، خبرةَ البطل في رعي الإبل بعد أن أثبتها مع رعي الغنم في واحد من اختبارات السيادة. وذلكما النوعان من الرعي يمثّلان معًا مورد الرزق الرئيس ومهنة أهل الوبَر الأساس. كما يُبِين المشهد الذي من الطبيعي الحكائي أن ينتهي بأن ينتصر البطل، على أبيه هذه المرّة صراحةً أو بأن يَثبُت أمامه على الأقلّ كنِدٍّ له، معرفةً دينية إسلامية من خلال الإجابات عن سؤال المتتاليات التصاعديّة من الأبسط إلى الأكثر تعقيدًا. وهو ما يوحي بالسياق الديني العقدي الذي تشرّبه النص الحكائي، ومن قبله البطل، فغدا جزءًا من الكيانين معًا.

من الجدير بالذكر هنا، متعلّقًا بما يطلق عليه الناقد السيميائي الكبير غريماس Greimas "الفضاء الدلالي".[6] وقبل مواصلة استعراض الوحدات الحكائية المتبقية من خلال الانتقال إلى تحليل الجزء الثاني من نص الحكاية، أن نوضّح نقطتين:

- الفضاء الدلالي: فما سبق من إرهاصات التميّز (أو قصديّة تمييز البطل من خلال القصّ الشعبي) في فترة الصّبا ثم الشباب، يندرج ضمن فضاء دلالي واقعي، تتحكّم فيه قوانين الطبيعة وملابسات الحياة الصحراوية بسياقاتها الثقافية المتنوّعة. أما ما سوف يأتي في الوحدات السرديّة التالية، وما فيها من مشاهد وأحداث، فهو فضاء مُباين للسابق بشكل جذري، لأنّ قوانين الطبيعة فيه معطّلة بفعل خوارق العادات في الأفعال والمخلوقات. مما يدخلنا كمتلقّين إلى فضاء دلالي عجائبيّ ساحر.

- مورفولوجيا الحكاية في جزئها الأول: حيث نلاحظ أنّها تأسّست على مجموعة من الأحاجي المشكلة من ألغاز متنوّعة السياقات، مما يستدعي في حدّ ذاته وبعيدًا عن الحبكة انتباهَ المتلقي السامع الذي يتحرّك ذهنه محاولًا أن يبحث عن حلول منطقية لها، سرعان ما يوردها الحكواتي عليه شافيًا بذلك غليل الفضول لديه، مرسّخًا المعلومة في وجدانه وعقله مما يشكّل بعضًا من الغايات التلقّياتية الكبرى. وفيما يلي تلخيص للأحجيات وسياقاتها:

أحجية السياق البيئي: من الشيخ ذياب إلى "الجماعة" (مجلس الشيوخ) ومن ثم إلى المتلقي السامع وهو ثاني مَن تُوجَّه إليه الأحجية بشكل غير مباشر في ملابسات التلقّي، وذلك بعد توجيهها إلى الشخصية المخاطَبة في السرد مباشرة بطبيعة الحال، "اتْصَبَّحنَا مَشرَع غُدرَان..."

أحجية السياق الوجودي: من الشيخ غانم إلى زوجته، ومنها إلى إخوتها ثم إلى ابنها الشيخ ذياب. "اكحَل مْناشْ؟..." حول ثنائية الموت والحياة.

أحجية السياق الاجتماعي: من الشيخ غانم إلى الشيخ ذياب، وإن كان هذا الفرع يقلبها على الأصل مثبتًا الندّية والتفوّق. في صيغ النداء "يا مول البلّ..." ثم في تبرير عدم الاستجابة لتلك النداءات المتكرّرة، حيث تبرز الخبرة بالإبل وأحوالها وهي من مهن أهل الصحراء.

أحجية السياق الديني: من الشيخ غانم إلى ابنه. مجموعة الأسئلة المتعالقة صعودًا من الأبسط إلى الأقدس. فالسؤال الأخير هو الأهمّ لأنّ مضمون مقاربته (القرآن الكريم) أي الدين الإسلامي، فوق كلّ القوى السابقة بدءًا من الطبيعية منها (النار، الماء، المُرتفَع)، مرورًا بالحيوانية (الخيول)، ثم الإنسانية (الفرسان، النساء، الأولاد)، وصولًا إلى المؤسّسة الدينية ممثّلة في المكان والقائم على التعليم الديني (الكتّاب والإمام).

- الوحدة الرابعة: تحقّق التميّز أو تجليات البطولة (بَذّ الغيلان والسلطان). ننتقل وأحداث الحكاية في الجزء الكبير الثاني منها، إلى وقائع تندرج ضمن ما يعرف بـ"التغريبة الهلالية"، وإن كان الأمر يختلف هنا عن السياق التاريخي والسِّيَري كذلك حيث يقتصر الرحيل على جزء من القبيلة فقط وهم شبابها تحت قيادة الشيخ ذياب، حين اصطحب معه العدد نفسَه من الذكور والإناث. وتكون الوجهة شمالًا وليس غربًا، أي من الصحراء في الجنوب إلى الشمال "التلّ" كما يطلق عليه أهل الجنوب الغربي من صحراء الجزائر، وهو ما شكّل لردح طويل (ولا يزال في حدود ما) مَوئِل الحلّ بعد الترحال في رحلاتهم الطويلة بحثًا عن الماء والكلأ، وبخاصّة أثناء الأوقات العصيبة والمجاعات. وهذا التحوير يعكس أثر السياق الاجتماعي والبيئي للسارد والمسرود لهم، أو للمشاركين في التأليف الجماعي للنص الحكائي وللمتلقّين له على حد السواء، حيث تدخّل في الأحداث وتصرّف فيها بما يتناسب والمعطيات الثقافية المشتركة بين هؤلاء جميعًا، أي ما يشكّل القاعدة الثقافية cultural base بينهم.

ويتمّ إبراز البطولة في هذا الفضاء الأسطوري على مستوى أعلى مما كان عليه الأمر في الوحدات الحكائية للجزء الأول وفضائه الواقعي، ففي حين كان التركيز هناك على تحقيق الذات بوِساطة بَذّ الأقران من صبية وإخوان ثم من أهل وأصول، باستعمال القدرات العقلية في حلّ الأحاجي ومعرفة الإجابات الصحيحة، وتوظيف الخبرات الحياتية والاجتماعية أثناء اجتياز اختبارات التميّز، أي عن طريق توظيف الذاتي والواقعي، أصبح هنا الوصول إلى البطولة متعلّقًا بتحقيق الخوارق من الأعمال، وإن كانت الغاية واقعية دائما هي إصلاح النقص الذي لحق القبيلة جرّاء القحط والمجاعة. وليتسنى للبطل فعل ذلك لا بدّ أن يُزوّده السارد بالأداة المساعدة. وحتى يعتلي مقام الأبطال الخارقين عليه أن ينتصر على مخلوق أسطوري عملاق يهابه الجميع.

هكذا دخل عاملان actants جديدان ينضافان إلى شخوص الحكاية، هما: الفرس الطائر "شْهَيْبَة ذْيَابْ"، والوحش المخيف "الغُول" وهو المعارض أو الخصم في الوحدة الرابعة، أي الأولى في هذا الجزء الثاني من الحكاية. ولتأكيد البطولة القتالية والشجاعة من الضروري أن تشتمل حكايةٌ شعبية، تتّكئ في الأصل على أحداث تاريخية حقيقية وقعت في حقبة ما، واحدةً من المعارك التي خاضها بطلٌ من أبطال قبيلة بني هلال مع أحد سلاطين الشمال في الحكاية (والمغرب العربي في الأصل)، ولعلّه في السياق التاريخي، وأيضا السِّيَري الأدبي اللذين امتصّهما النص بعد عملية المفاوضة process of negociation معهما أن يكون "الزناتي خليفة" سلطان تونس.

وهنا لنا أن نتساءل عن مجريات تلك العملية التفاوضِيّة الخفيّة بين النص وسياقه التاريخي والأدبي، وعما أفضت إليه من اختيارات ونتائج تجلّت فيما تمّ امتصاصه من السياقين، وما سقط منهما فتمّ تركُه لأنّه من غير الممكن أن تأخذ الحكاية كلّ السياقات وإلّا صارت صورة طبق الأصل لها، وبالتالي تكرارًا لها بلا فائدة أو معنى ولا سحر خيالي كذلك. وإن كان مثار اهتمامنا هنا هو ما وقع عليه الإسقاط بشكل

قصدي، حينما قام المؤلّف الأصلي للنص الحكائي بحذفه وإبداله بما هو أحسن منه لأغراض معيّنة. وسوف نرجئ مقاربة الإجابات عن هذه التساؤلات ومثيلاتها إلى حين.

- الوحدة الخامسة: إغلاق البنية الدائرية الصغرى، والكبرى. (الرجوع إلى الأوطان). في هذه الوحدة الأخيرة يتمّ إقفال الدائرة الحكائية بعودة البطل إلى النقطة التي انطلق منها في الوحدة السابقة، وبذلك نكون مع بنية دائرية صغرى بُنِيَ النص في هذا الجزء وفقها. وبهذه الوحدة الحكائية نفسها يتمكن المؤلف الجماعي المجهول من إغلاق الدائرة الكبرى للحكاية برمّتها، حيث يوصلنا القصّ إلى مرحلة الكهولة في حياة الشخصية الرئيسة بعد تتبّعنا مراحلها المختلفة، فقد عايَنّاها طفلًا رضيعًا وصبيًّا يافعا ذكيًّا، ثم شابًّا شجاعًا قويًّا، وها هو أمامنا في الذروة القصوى من قوّته حين رجوعه إلى قبيلته.

وتعرض لنا الوحدة نهاية اغتراب البطل ومغامراته التي دامت عدة سنوات كبرت خلالها ابنته التي تركها عند جدّها الشيخ غانم. وهي الشخصية التي يفاجئنا النص بها، لأنّه سَها عنها أو تناساها عمدًا فلم يخبرنا حين ارتحال القوم بوجودها، أو أنّه احتاجها في هذين المشهدين المشكلين لنهاية الحكاية فأوجدها من عدم. (شخوص المشهد الأول: هي، صويحِباتها، الشيخ ذياب. وشخوص الثاني: هي، وجدّها).

وعلى منوال أبيها البطل المتّصف بالشجاعة والجرأة وقوة الشخصية، ووفق طريقته في سجع الكلام وتحبيره، هي التي تخبر جدّها بطريقة الأحجية المشفّرة التي يقوم بفك شِفرتها عن رجوع ابنه إلى الديار، فيرتدّ بصيرًا بعد أن كان فقد بصره حزنا على الفراق وشوقًا للّقاء، كما الأمر في قصة النبيّ يوسف عليه السلام، وهو ما يوحي بحضور السياق الديني من خلال التناص المضموني مع نص القصة القرآنية. لكنّ توظيف هذا الجزء من تلك القصة مدعاة لبعضٍ من الملاحظات والاعتراضات، حيث نرى من جهتنا أنّ تلك البنية السردية المأخوذة من النص القرآني قد أُدخلت إلى النص الحكائي بتكلّف شديد. فكأنّنا بالمؤلّف قد أراد أن تكون النهاية درامية مؤثّرة، فلم يتردّد في تحقيق ذلك عن طريق التوظيف والتناصّ. وبالفعل لا شخصية الشيخ غانم توحي بهذا الإحساس المرهف، بناءً على ما لاحظناه في المعاملة الشديدة لزوجه ولابنه على حدّ السواء، حيث كاد يطلّقها من أجل جدال وأحجية ألوان، ويقتلَه هو لولا أنّه أحسن الإجابة عن المتتالية اللّغزيّة.

السبب الثاني أنّ ظروف الغياب مختلفة تماما، فبينما ظنّ نبيّ الله يعقوب عليه السلام أنّ ابنه قد أكله الذئب كما ادّعى ذلك إخوته، لم يكن الأمر كذلك في الحكاية إذ خرج "الشيخ ذياب" بطلًا يسعى إلى إصلاح النقص الذي لحق بقبيلته. والسبب الأخير أنّ المدّة ليست بالطويلة ليفترض الأب فقدان الابن نهائيًّا، فخمس سنوات أو ستّة قصيرة جدًّا لتحدث كلّ هذا بشخصية مثل الشيخ غانم سيّد بني هلال. وهذه الملاحظات سوف تحيلنا في محور بحثنا عن الأنساق المضمرة في النص الحكائي، إلى اعتبار السياق الديني هنا نوعًا من الأنساق التي تسرّبت في الخطاب ومن ثمّ قامت بوظيفتها النسقية في توجيهه نحو ذلك التناصّ، وبناء عليه التأثير في المتلقّين المحتملين المتعاقبين.

5. في السياق: يمكننا أن نلخّص هنا ما لاحظناه في ثنايا التحليل السردي والثقافي من سياقات. كما سنحاول أن نضيف إلى تلك الملاحظات إجابات نبحث عنها لعلّ النص الحكائي أن يسعفنا بها، حول سؤال جوهري مركّب يتعلّق بعملية المفاوضة التي يجريها ذلك النص مع سياقاته الثقافية (السياق التاريخي الواقعي، السياق الاجتماعي الحياتي، السياق البيئي الجغرافي، السياق الديني العقدي، السياق الأسطوري الخيالي، السياق السيري الأدبي..) مفاده: ماذا أخذ النص؟.. وماذا ترك؟.. ولماذا؟.. وإن كانت الطريق إلى مقاربة السؤالين الأخيرَين تحديدًا ليست دائما ميسورة المسالك.

مع التذكير بأنّ تلك السياقات أو المصفوفات الثقافية the cultural matrices كما يُصطلح عليها في التاريخانيّة الجديدة، هي في الأساس مشتركة بين النص والجمهور المتلقّي، المعاصِرِ منه حتمًا والمتعاقب عليه إلى جدّ بعيد. إذ تعدّ التمثال وقاعدته في الآن نفسه (the statue and its pedestal)، ممّا يسمح لكل تلك السياقات بأن تقوم بدورين هامين؛ أولهما أن تتدخل بشكل كبير في توجيه عملية التفاوض التي يجريها النص الحكائي معها، أو ما يمكن أن نصطلح عليه هنا (مرحلة الما قبل نصيّة pre-textual) أي قبل خروج النص إلى الوجود بالقوّة. كما تشكّل قوّة نفسيّة

وعقلية حيث تتحكّم في سيرورة التلقّي بجانبيه الإحساسي والإدراكي، أو (مرحلة الما بعد نصيّة post-textual). مما يؤثّر في نوع الاستجابة بين القطبين الفني والجمالي في هذا التلقّي السماعي الخاص.

5. 1 السياق البيئي الجغرافي: تشكّل الصحراء ببعض معطياتها الجيولوجية والمناخية، وتحديدًا صحراء المغرب العربي، الفضاء المكاني الذي تدور أحداث حكاية "الشيخ ذياب" في إطاره ووفق معطياته، فهو المحدّد لطريقة العيش (الحلّ والترحال)، ولكيفية كسب الرزق (رعي الأغنام والإبل)، وغيرها من ملامح الحياة اليومية الأخرى، وكذا لملابسات المحيطة مثل نوعية الحيوانات (الخيول، الكلاب، الذئاب، الأفاعي، اليربوع..).

5. 2 السياق الاجتماعي الحياتي: قام النص الحكائي بالتفاوض مع هذا السياق الصارخ الحضور هو الآخر في الحياة المشتركة بين الأطراف الثلاثة المشكّلة للدارة التواصلية الأدبية في سيرورة تلقّي الحكاية الشعبية، وهم الراوي (القائم بوظيفة الحكي) والمَرويّ لهم (الجمهور المتلقّي)، وكذا المَروِيّ عنهم (شخوص الحكاية). وكان ناتج العملية أن امتصّ النص مظاهر الحياة الاجتماعية البدوية الصحراوية، نظرًا لكونهم شركةً في البيئة الاجتماعية نفسها. هكذا عاينّا كمتلقّين باحثين النظامَ القبلي الذي يحكم علاقات القبيلة، والسلم الهرمي في سلطتها العليا (سيد القبيلة، جماعة الشيوخ) وفي أفرادها الآخرين: أبنائه (الورثة المحتملين للمشيخة)، الفرسان (الشيخ ذياب، أخوَي زوجته عامر واعمر..) الناس (بقية أفراد القبيلة). كما وقفنا على صورة لنوعية العلاقات بين الرجل والمرأة (أمًّا، وزوجةً، وأختًا، وبنتًا كذلك..) فوجودها دائما وثيق الصلة به.

5. 3 السياق التاريخي الواقعي: للنصّ الحكائي بين أيدينا طبيعة خاصة، بالمقارنة مع بقية الأنواع الحكائية الشعبية الأخرى، تتمثّل في كونه مزيجًا من الحقيقة الحدَثية والخيال الفنّي التأليفي، وبالتالي يحتلّ مرتبة قد تكون وسطًا بين ما وقع فعلًا ودوّنه التاريخ، أو دوّن ما يشبهه من أفعال وأقوال، وبين ما كان يمكن أن يقع باعتباره من السياق الواقعي نفسِه، ما عدا العالم العجائبي الذي وقفنا عليه في الجزء الثاني من الحكاية. لذا من المفروض أن تشكل الأحداث التاريخية خلفية اللوحة background of the canvas، لتصبح المنطلق الأصل لصناعة حكاية "الشيخ ذياب".

وقد اهتمّت كتب التاريخ وعلى رأسها تاريخ ابن خلدون، بسرد الأخبار عن قبيلة بني هلال منذ أن كانوا إلى أن استوطنوا بلاد المغرب، وما جرى خلال كل تلك المراحل وبخاصّة "التغريبة الهلالية" كما يطلق عليها في السيرة الشعبية، بطريقة فيها الكثير من التفصيل والدقة العلمية.[7] كما أفرد لها أحد شيوخ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، بابًا خاصًا في مؤلّفه عن تاريخ الجزائر القديم والحديث.[8] وبالرجوع إلى المصدرين (القديم والحديث)، يمكن للقارئ الكريم أن يرسم صورة عن السياق الجيو-سياسي لنزوح بني هلال إلى شمال إفريقيا، أو "المغرب" كما كان يطلق عليه حينها، وبالتالي لوقائع نص الحكاية.

وبين مُرجعٍ لذلك النزوح ولما وقع جرّاءه من حروب وفساد في أرض المغرب للعباد والبلاد، قبل أن تستقرّ الأمور وتهدأ النفوس ويعمّ السلام في حدوده الدنيا بذوبان الوافد في الأصل أو العكس، لأسبابٍ تارة سياسية وتاراتٍ أخرى دينية أو جغرافية طبيعية، لم نشأ من جهتنا أن نلج ذلك النقاش الذي دار في فترة معيّنة، ونلبس عباءة المؤرّخ لأنها في هذا المقام أثقل من أن تدّعي الطاقة عليها، لذا اخترنا الوقوف على الضّفاف فلعلّ المساحات أن تكون ملغّمة ثقافيًا، وإن كنا سنلجها دون تردّد إن دعت لذلك الضرورة في تعاملنا مع الأنساق الثقافية بعد حين.

4.5 السياق السّيَري الأدبي: يتمثّل هذا السياق في "تغريبة بني هلال" وهو نص السيرة الشعبية لمؤلف مجهول. وقد وسمَها ابن خلدون بكونها أخبارًا غيرَ موثوق بها من الوجهة العلمية الموضوعية لعلم التاريخ، يقول: «ولهؤلاء الهلاليّين في الحكاية عن دخولهم إلى أفريقية طرق في الخبر غريبة، يزعمون أنّ [...]» ثم يتحدّث عن الأشعار المتضمّنة في تلك الأخبار التي لا يعتمدها هي الأخرى، وإن كان يرى فيها معلومات مهمّة لو كانت ثابتة، حيث يعتقد أنّه "لو صحّت" رواية تلك النصوص الشعرية الشعبية، لكانت فيها «شواهد بآياتهم ووقائعهم مع زناتة وحروبهم، وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم.»

نستنتج من هذا الكلام نقاطا ثلاثًا مهمّة؛ أولاها أنّ السيرة الشعبية لبني هلال كانت متداولة بين الجمهور المتلقّي

على عهد ابن خلدون، وهم في جانب ما من أحفاد تلك القبيلة بعد ما يزيد عن الثلاثة قرون من نزوحهم إلى بلاد المغرب. وثانيها أنّ تلك "الأخبار" لم تكن قد دوّنت بعد فيما سيقرأ لاحقا تحت عنوان "تغريبة بني هلال". أي أنّ ابن خلدون يشكّل أحد المتلقّين الفعليّين لها، فقد وردت عليه بشكل سماعيّ قبل أن تلِج عالم الكتابة ومن ثم تحتكِم في تلقّياتها إلى مقتضيات فعل القراءة. أما الملاحظة الثالثة فتتمحور حول التشابه في مشمولات الأخبار والسيرة الهلالية، فهي مجموعة من الأحداث والوقائع البطولية العجيبة، عن الهجرة إلى المغرب وما حدث جراءها وخلالها، وما تخلّلها من نصوص شعريّة ساهمت في تصوير تلك البطولات والوقائع، وحملت الكثير من أسماء الأعلام الرجالات.

ولعلّ هذه النقطة الأخيرة أن تكون من أهم ما يبرز عبر المفاوضة الثقافية، إذ نقف على ما قامت به المصفوفة الحكائية من تصرّف وتحوير، حيث أنّ بني هلال في السياق السيريّ أهلُ أشعار ومدائح، فالمتلقّي يقرأ الكثير من النصوص لأبي زيد الهلالي وللسلطان دياب (الشيخ ذياب) ولغيرهما. بينما لا نعثر على أي نص شعري في الحكاية الشعبية المتداولة في منطقة عسلة بالجنوب الغربي للجزائر، مما يجعلنا نميل إلى أنّه قد تمّت الاستعاضة عنه، بعد المفاوضة مع هذا السياق الشعري الأدبي بالنثري المسجوع، ربما لأنّه أسهل على التأليف وأقلّ كلفةً على الحفظ والتداول بين المتلقّين.

كما أنّ الهجرة في السيرة الشعبية قد كانت من الشرق إلى الغرب، بينما نجدها في الحكاية توحي لمتلقّيها بأنها سارت من الجنوب إلى الشمال، أي إلى "التلّ" كما يسمّيه أهل الصحراء عندنا، وقد كان ديدنهم في مواسم بعينها أن يرتحلوا إلى تلك المناطق تتبّعًا للعشب الذي هو طعام أغنامهم. وهذا التحوير يناسب الحاكي والمحكيّ لهم معا لأنّه من صميم حياتهم الرحليّة.

نلاحظ أيضًا اختلافًا في الأحداث، وفي الشخصيات، واجتزاءً للسيرة الأصل. فالنص أمامنا يظهر بشكل متشظٍّ، وهو ما من شأنه أن يترك الكثير من الفراغات التي يقوم المتلقّي بملئها وهو يساهم في تشييد بنائه ومعانيه. ونستطيع بالرجوع إلى أهم شخصيات القصّ لاستيضاح صورتها في السياقين التاريخي والسِّيَري، ومقارنة ذلك مع تمظهرها في الحكاية، أن نخلص إلى جملة من الملاحظات منها:

- الشيخ ذياب: هو في السياق التاريخي من رجالات بني هلال المذكورين ومن أشرفهم كما يقول ابن خلدون.[9] وفي السياق السيري هو كذلك وإن جاء التركيز عليه مع (أو بعد) البطل الأول في "التغريبة" وهو أبو زيد "الهلالي". بينما في الحكاية الشعبية تضيق الدائرة بوضعه وحدَه تحت بقعة الضوء حينما تمّ تبئير التصوير البطولي على الشيخ ذياب دون غيره. وكأنّنا بالنص قد أراد بذلك أن يأتي ببديل عن المتداول. فالمشهور من أبطال بني هلال هو دون منازع أبو زيد، فجاءت الحكاية لتؤسّس لبطل مطلقٍ جديد، فتقوم ببعثه بعد أن قتلته السيرة الشعبية لدى الجمهور المتلقّي، ليبقى دومًا في مخياله البطل الكهل القويّ كما صوّرته ابنته لجدّها في آخر الحكاية، وهذا ما قد يكون السبب في تلك النهاية الوصفيّة.

والجدير بالذكر مرّةً أخراة أنّ ما يخصّ ذلك البطل قد ينسحِب على قبيلة بني هلال، حيث من خلال إبرازه يتمّ العمل بوساطة نسقٍ مضمَر عميق الأثر على تجميل صورة القبيلة الهلالية برمّتها، حيث تتمثّل في ذهن المتلقّي متجسّدة في مواصفات البطولة لدى تلك الشخصية المحوريّة في الحكاية. وهذه الأخيرة هي الغاية الكبرى، فيما نرى، من تأليف الحكاية والسعي إلى تداولها بين الناس جيلًا بعد جيل.

5.5 السياق الدينيّ المقدّس: تجلّى هذا السياق الرئيس في حياة القبيلة، نقصد تلك التي منها الحاكي والمحكيّ لهم، في سعي النص الحكائي إلى التأكيد على منزلة الدين في المجتمع، فهو الذي يحتلّ أعلى قمّة في تراتبية السلطة الاجتماعية، وهو ما تمّ الإيحاء به بوساطة المتتالية اللغزيّة حول الغلبة، "و [...] واش يغلبه؟.."، حيث تمّ الانتهاء إلى القرآن الكريم.

من تمظهرات المفاوضة مع السياق الديني كذلك توظيف القصَص القرآني، ففي الحكاية تناصّ واضح مع قصّة يوسف عليه السلام، حيث تشاكلت الحكاية في نهايتها مع النص القرآني حينما أصابت "الشيخ غانم" بفقد البصر، ثم ردّت إليه تلك النعمة بعد سماعِه بُشرى رجوع ابنه الشيخ ذياب، تماما كما نقف عليه في سورة يوسف في الكتاب العزيز. على الرغم من التباين الكبير بين الحكايتين مما يجعل

ذلك التشاكل، بعد شيء من إنعام النظر، أمرًا متكلّفًا إلى حدّ ما. وهو ما يجعلنا نظنّ بعمق الأثر القرآني وبالتالي الديني المقدّس في تأليف الحكاية.

وهذا ما يحوّل هذا السياق الديني المقدّس كما لاحظناه في عنصر سابق، إلى نسَقٍ مضمَر غير بريء مطلقًا في علاقته بالنص الحكائي، من حيث سريانه في المستوى الباطن من الوعي الجمعي، ومن ثمّ تدخّله في صناعة النص وحبكِ تفاصيله الحدثيّة، وبالتالي لا تعود البراءة والتسليم هما مناط الكلام بالضرورة. وملاحظتنا الأخيرة هذه تفتح أمامنا في المحور التالي المجال، لمحاولة الكشف عن الأنساق المضمرة في نصّ حكاية "الشيخ ذياب"، وسيكون السؤال الذي سيحدو بحثنا فيه: ما هي أهمّ الأنساق المضمرة التي تمّت مواراتها تحت الجمالي الحكائي؟..

6. <u>في النسق</u>: يتأسّس انتقالنا إلى هذه المرحلة من الدراسة على الفرق بين السياق والنسق. ومنه أنّ الثاني أعمق وأشدّ غورًا في البنية السردية للنصّ الحكائي. وعليه يبقى السياق محيطًا بالحكاية الشعبية من جوانبها الثقافية المختلفة، يغذّيها بأفكار وحقائق من الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية، ومن المرجعيات المتعدّدة التاريخي منها والأدبي والأسطوري وغير ذلك، مما يؤكّد أهمية الخلفية الثقافية للخطاب الحكائي الشعبي، الذي لا يمكنه أن ينفصل عنه إنشاء وتلقّيًا بأي حال. في حين لا يكتفي النسق من جهته بتلك الوظيفة الإمدادية أو "التموينيّة" البريئة إلى حدّ ما، بل نجده يضرب بجذوره في النص متغلغلًا في أعماقه البعيدة، ليقوم في مرحلة ما بتوجيه الخطاب السردي الجمالي وفق إملاءات محدّدة، ولأجل غايات متوخًّى تحقيقها سانكرونيًّا في بيئة الحكي والتلقي المعاصرة، وديناكرونيًّا مع الأجيال المتعاقبة.

وسيكون تركيزنا على الأنساق "القبحية" لا الجمالية، على رأي عبد الله الغذّامي، أي تلك التي يسعى الخطاب إلى إخفائها ما أمكنه ذلك، بوساطة السرد وبنياته الفنيّة الجمالية، وحتى بالسياقات الثقافية التي لا تخفى على الناظر المنعِم دون عناء كبير. حيث يكتفي الباحث ربما بمستوى السياق ويظنّ أنّه قد وصل إلى سَبر الأغوار الثقافية للنص، ولكنّه في الحقيقة يظلّ بعيدًا عن بلوغ تلك الغاية، التي لا تتمّ إلّا بالعثور على النسق المضمَر بعد عمل أركيولوجي حثيث. وهذا ما لا ندّعيه هنا ولكن حسبنا منه بعض الملاحظات القمينة بأن يوقف عندها.

6. 1 النّسق الذكوري: استثارنا السؤال حول جنس مؤلّف النصّ، أو المساهمين في تلك العملية جيلًا بعد جيل، فتلك السمة التشاركية في الصناعة الجمالية طبيعة الحكاية الشعبية. ومِلنا في البداية إلى كونه من الذكور. وقد حدانا إلى هذا الظنّ اعتباران؛ الأول تركيز الحَكي على البطل الذكر بشكل مطلق، من خلال الصفات المميّزة عن الإخوان والأقران والبطولات الواقعي منها والغرائبي. والثاني يتجلى في الصورة المقابلة لهذا الجنس، ممثّلةً في كيفية عرض صورة الأنثى في المخيال الشعبي، فهي إما الأمّ التي لا تمتلك صفات التميّز في القول والفهم (سجع الكلام، حلّ الأحاجي)، والمتّصفة بالقابلية للانخداع من قبل الرجل (زوجها الشيخ غانم الأذكى منها). أو الزوجة التابعة للرجل بشكل لا استثناء فيه، وصفاتها: الجمال الساحر، غلبة الطبيعة الخادعة، القابلية للانخداع كذلك، اللاقيمة في بعض الأحيان تمامًا مثل الكلاب وهو الحكم الازدرائي الشديد الذي يلفت انتباه الباحث، في مضمون الكلمات التي كان يردّدها الفرسان الثلاثة "اللّحَم طابْ ولْيَا مَا طابْ طَمْعُوا فيه النّسَا والكْلَابْ". [نضَج اللّحم، وإن لم ينضج طمعت فيه النساء والكلاب]

لكنّ ذلك الرأي لم يثبت أمام معطيات جديدة، عنّت لنا حينما اخترنا أن نتمعّن في المسألة أكثر. ولنبدأ بتفنيد ما كان أساسًا لفكرتنا الأولى، فلعلّ عامل البناء أن يكون في الحقيقة معول الهدم. فليس تركيز الحكاية على الذّكر وفي مقابل ذلك انتقاصها من الأنثى، بالضرورة دليلًا على كون مصدر النص الحكائي من جنس الذكور. لأنّه بالإمكان أن يصدر كلّ ذلك عن نفس الأنثى، خاصّة التي تنتمي إلى سياق قبَلي معيّن، وتعيش في حقبة ثقافية تتحكّم فيها معطياتها بحيث لا تترك لها حريّة لصناعة نفسها بنفسها.

والمرأة في مجتمع الحكي الشعبي مستسلمة للرجل، هي من يقدّس وجوده ويحرس عليه إلى جانبها، أكثر في الكثير من الأحيان مما يفعل هو ذاته ذلك. فهي انهزامية في حدّ ذاتها وبالتالي لا ترى نفسها إلا فيه ومن خلاله. وتعتقد في كونه الأحقّ بالمكانة التي هو فيها بمجرّد أنّه الرجل، وعليه تستسيغ كونها في مكانة "حقيرة" بالمقارنة معه. هكذا شاهدت النساء

من حولها قريبات وبعيدات، فسارت وفق القاعدة العامة وأنّى لها أن تفعل غير ذلك، والسياق الاجتماعي يقدّمه عليها في كلّ شيء، والسياق الديني يطالبها بأن "تسجد" له لو سُمح لإنسان أن يفعل ذلك تقديسًا لآخر، ومن ذلك السياق المقدّس سمعت أنها "ناقصة عقل ودين" ففهمت خطأً معنى العبارة الشريفة، أو تمّ إفهامها إيّاها بذلك الشكل المتوارث والمتداول المجانب لقصديّة النبوّة، حتى غدا المفهوم مقدّسًا مثل النص الذي كان حمولته اللّفظيّة في البداية.

مع كلّ هذه الأنساق الدينية والاجتماعية المضمرة في وجدان الأنثى وعقلها، والتي رسّخت لديها القابلية للاحتقار، ومساهمتها مجتمعة في ترسيخ النسق الذكوري في ثنايا النصّ، لا غرابة في أن تقوم هي ذاتها بتأليف مثل حكاية "الشيخ ذياب" تمجّد في أحداثها الرجل إلى أقصى الحدود، وإن كان السياق التاريخي قد ساعدها على ذلك. وحتى إن كانت هي أيضا بطلة في السيرة الهلالية فقد آن لنجمها الأفول أمام أضواء الرجل.

ينضاف إلى هذا سبب طبيعي اجتماعي آخر هو أنها الماكثة في البيت المعتنية بالأطفال، فهي التي تسهر معهم قبل أن يأووا إلى النوم، وحينها يأتي أوان الحكاية ويحلو لديهم التلقّي والسماع. فتصبح وظيفتها الحكي بعد أن كانت في الأصل التأليف، هذا الأخير الذي قد يتواصل بين الفينة والأخرى بملء فراغٍ هنا، وإضافة حدث هناك، أو شخصيّة لم يكن في الحسبان أن تلج عالم الحكاية في أصل القصّ genesis of the story.

6. 2 النسق الجنسيّ: لعلّ تصريحنا بإمكانية وجود هذا النسق متسرّبًا إلى الحكي، ومن ثم مترسّبًا في مكنوناته العميقة، أن يكون مثار استغراب من القارئ الكريم في البداية، لكن عند انتهائه من تلقّي هذا التحليل والكشف عن تمظهرات هذا النسق قد يغيّر من فكرته تلك. فمجتمع الحكي البدوي من المجتمعات المحافظة جدًّا، لذا يشكّل رشوح هذا النسق الكامن في اللاشعور الإنساني عمومًا، والبدوي بشكل خاصّ، من ثنايا النص الحكائي الشعبي أمرًا مثيرا يستدعي التأني أمامه. فالعبارة المجازية في المشهد الثاني من الوحدة الأولى: «هاذْ الوَلدْ ليًّا يا لَوْ كانْ شَافَتْني امَّهْ غِي في المنَام» التي جاءت على لسان "الشيخ غانم" عندما وصلَه وصفُ الطفل "الأعجوبة" في سجع الكلام وحلّ الأحاجي، تحتها من المعاني ما يستحي أن يقوله الكبار فيما بينهم في مجتمع محافِظ، فكيف تسنّى له أن يحضر بشكل طبيعي في نص الحكاية، وبالتالي يُروى على مسامع أطفال صغار ذكرانا وإناثا؟ وإن كانوا غير مدركين ربما للمعنى بسبب تغليفه بغطاء سميك من المجاز.

الملاحظة ذاتها مع شيءٍ من التفاصيل "اللّاحَيِيّة" في ليلة زفاف السلطان و"زاجية"، وكيف أنها تجرّدت من ملابسها تمامًا ثم التحفت في خصلات شعرها الكثيف، وما يحمله ذلك التصوير "الأيروسي" إلى حدّ ما لبعض مجريات تلك الليلة الحميمة في علاقة الذكر بالأنثى. على الرغم من أنّ شيئًا لم يتمّ بسبب عاهة البرص لدى السلطان.

وليست الأسئلة الملحّة علينا هنا كيف تمّ التوظيف؟ أو لماذا؟.. فنقوم بالبحث عن الغايات التي توخّاها الحَكي من وراء ذلك، فنقول أنّه قد أراد أن يكسر القاعدة المحافظة ويحرّك المياه الراكدة، أو أن يجلّي قوّة المكبوتات في بواطن اللاوعي، بأن يقول بصوت مرتفع ما يردّده الكبار وبعض الصغار في صمت. وإنما يهمّنا في هذا المقام أن نقارب الإجابة عن التساؤل التالي: هل كانت تلك الإشارات "الجنسيّة" ستتمظهر لو كان النص مكتوبًا ودخل مؤسسة الأدب الرسمي المعتمَد ومن ثمّ تم توجيهه إلى فئة الأطفال. أي لو تسنّى له المرور من عالم المشافهة والسماع إلى عالم مغايِر تماما تحكُمه قواعد الكتابة ومتطلّبات التلقّي القرائي؟

وهنا نرى أنّه لو حدث ذلك الانتقال لتمّ التصرف في النص الحكائي حتمًا بوساطة الحذف، نتيجة ممارسة سلطة المراقبة الاجتماعية لدورها حينذاك، إذ لن يكون الحكواتي الشفوي في مندوحة من أمره، وبالتالي لا يستطيع أن يتفلّت من شباك تلك المراقبة ليفعل، أقصد ليقول، ما يحلو له. وهذا ما لاحظته إحدى الدارسات وهي تعالج الحكاية الشعبية بين المشافهة (الأصل) والكتابة (الصورة المعدّلة) في بحث أكاديمي وسمَته بعبارة تَشي بما نطرحه هنا، اعتمادًا منّا على ما أوردته في ثناياه طبعًا، ونصّ العنوان باللغة الفرنسية: Le Détournement Des Contes Dans La Littérature De Jeunesse، الذي يمكن أن نترجِمه إلى "تحويل الحكايات في أدب الشباب". ومما قامت به في صفحاته أنها بيّنت أنّ «القصص التي يقرأها الأولياء لأطفالهم في وقت النوم بعيدة

كلّ البعد عن الحكايات الشعبية التقليدية، لأنه في استمرارية القرون الماضية، تلك النصوص أصبحت نتاج عمل من التصرف والتحوير، الذي وضعه المؤلفون والناشرون ليستجيب للسّنن الأخلاقي والجمالي للمجتمع.» وذلك نظرًا للمسار المتميّز الذي سارت وفقه الحكاية الشعبية عبر ردح طويل من الزمن، والذي مرّت فيه من الطابع الفولكلوري الشعبي الشفوي إلى الأدبي الرسمي المكتوب، حيث أجريت عليه عمليات كبيرة من التعديل والتّطهير.[10]

وما نريد الخلوص إليه في هذا المقام أنّ إمكانية حذف تلك العبارات الجنسية التي قبسناها للتمثيل على ما نسعى إلى طرحه، وإلغاء وجودها من النص الحكائي الشعبي، في حالة مروره إلى مؤسسة الكتابة الرسمية المعتمَدة canon، هو ممّا يؤكّد لدينا كون تلك الإشارات أو التصريحات "المخلّة بالحياء" تشكّل نسقًا مضمرًا تسرّب إلى النص ليقوم بوظيفة نسقية خاصّة، كنا قد ألمحنا إلى بعض الأهداف منها، سواء تعلّقت بسياقات نفسية لا شعورية، أو بأخرى اجتماعية "ثورية" على سلطة المقدّس، انتصارًا منها ولو في جزئية بسيطة وفي لقطة حكائية عابرة للمقصيّ "المدنّس"، في ثنائية المنع/الإباحة داخل المجتمعات المحافظة.

6. 3 النسق القبلي العصَبي: مما لفت نظرنا منذ بداية تلقّياتنا الناقدة للنص تركيزُه على إبراز صفة تميزية للبطل، ولأبيه باعتباره الأصل الذكوري الهلالي له، وهي ملكة "سجع الكلام". وعزَوناها في عنصر سابق إلى تحويرٍ بعد المفاوضة مع السياق السيري الأدبي المتمثّل في "تغريبة بني هلال" وتحديدًا النصوص الشعرية فيها، حيث تمّت الاستعاضة عن الشعر بالنثر المسجوع لقربه منه في الوزن، وسهولة حفظه وبالتالي تداوله في الحكاية. لكن بعد اطّلاعنا على ما ورد في بعض المصادر التاريخية بحثًا عن آثار السياق التاريخي الواقعي في الحكاية، صادفنا حديثًا عن البربر وعلاقتهم بالأعراب الوافدين، وعن اللغة العربية لهؤلاء وأولئك.[11] فأحالنا هذا إلى افتراض تأثير هذا النسق في صناعة النصّ، ومن ثمّ إبرازه بإلحاح للسجع في الحديث وهو ما يشكّل إحدى قِمّتَي البلاغة التعبيرية مع الشعر، ولغياب هذا الأخير في ثنايا النص الحكائي كان لا بدّ من حضور صنوِه النثري لتتحقّق الغاية، خاصّة أنّه أقرب إلى لغة الحوار والتداول اليومي، وبفضل حضوره بهذا الشكل تمّ التفضيل لتجلية التميّز "الهلالي" عن الآخر "البربري" أو المنتمي إلى أيّ قبيلة أخرى.

وهذا ما يحيلنا إلى التساؤل عن: مَن المؤلف المجهول للنص الحكائي؟.. وما الغايات النسقيّة المتوخّى بلوغها من إنشائه وإذاعته بين الجمهور المتلقّي الناشئ على وجه الخصوص؟.. وما علاقة ذلك مع السياق التاريخي الذي استعرضنا جانبًا منه في السياقات التي تمّ امتصاصها بعد المفاوضات؟.. وهل مقاربة الإجابات عن هذه التساؤلات سيفضي بنا إلى الكشف عن نسقٍ مضمر وسمناه بـ"القبلي العصبي"؟..

ولا يهمّنا هنا التفصيل في الظروف التاريخية لمقدَم بني هلال إلى المغرب العربي، وما أحاط ذلك من خصومات سياسية وحروب بين الدولة العبيدية الفاطمية (الشيعية) والمعزّ بن باديس الصّنهاجي "السُنّي" حاكِم القيروان ثم إفريقية، وكيف تمّ توظيف إمكانات هذه القبيلة المعروفة بالبأس والصبر على القتال من خلال تمرّسها الطويل على الخروج ضدّ السلطان أيًّا كان، مع الأمويّين والعباسيّين على حدّ سواء، وقصّة انحيازهم للقرامطة من الأدلة الكبرى على طبيعة التمرّد والثورة عندهم. بل محلّ اهتمامنا الأوّل في هذا الإطار من السَّبر الثقافي هو ناتج تلك "التغريبة الهلالية"، وآثارها على الإبداع الشعبي الحكائي في نصّ "الشيخ ذياب".

فمن آثار ذلك ما وقفنا عليه غيرَ ما مرّة من سعيٍ دؤوب في النص إلى إبراز مكانة بني هلال بين القبائل الأخرى (البربريّة منها والعربية) والتأكيد عليها، وتبيين مدى الرغبة من تلك القبائل في الحصول على قدرات رجالها والتحلي بصفاتهم، ولو كان ذلك بخطف الأطفال الهلاليّة (من جنس الذكور طبعًا) ونسبتهم إليها. ومنه أيضًا ما نلاحظه في موضع آخر متقدّم من الحكاية، حيث يتحدى الشيخ غانم زوجَه وقبيلتَها بأحجية من أربعة ألغاز، مما يؤكّد هذا التميّز الذي تعمَد الحكاية إلى التأسيس له، وكأنّ وظيفتها الأولى تتلخّص في أن تغرس عند الناشئة، وفي أعماق المخيال الشعبي الجمعي، مكانة بني هلال وكونهم أكثر القبائل ذكاء وسعة حيلة، بالإضافة طبعًا إلى بقية الصفات الأخرى خاصّة الشجاعة وقوة البأس، حيث لا نرى التسامح والعفو أو الكرم والإحسان بالقدر ذاته، وإنما ما يبرز هو فقط ما ينتمي إلى نسق القوّة

والغلبة ولو كان بتبرير الاحتيال والظلم، فالقاعدة الجاهلية القديمة تقضي بأنْ "مَن لا يَظلم الناس يُظلَم".

والسؤال هنا: ما الداعي بإلحاح إلى ذلك السعي الحثيث الذي يمكن النظر إليه كرواق نسقيّ كبير يخترق حكاية الشيخ ذياب من بداية السرد إلى نقطة النهاية؟ أو بعبارة أخرى: هل كانت هناك حاجة إلى تجميل صورة بني هلال في الذاكرة الشعبية؟..

ولمقاربة الإجابات المحتملة على هذه التساؤلات، لا بدّ من الاستعانة بالسياق التاريخي الواقعي الذي أوضحنا جوانب منه في عنصر سابق. وهناك كنا قد أرجأنا الولوج إلى ما رأيناه مساحات "ملغّمة"، قد تثير بعض المشاكل التي هي مصدر إزعاجٍ محتمَل. وعلى رأي الغذامي عندما تساءل "هل بإمكاننا أن نمارس النقد دون أن نغضب أحدًا؟.." وهو يعرف أنّ الإجابة ستكون بالنفي طبعًا، خاصّة في النقد الثقافي الذي يعتبر «مشروعًا في كشف الأنساق وفضح العيوب الثقافية وتسمية الخلل باسمه.»[12]

وسنكتفي من المدونة القديمة التي تمثل تلك المصفوفة التاريخية، أو خلفية اللوحة كما وصفناها سابقًا، ببعض النصوص من تاريخ ابن خلدون حول قبيلة بني هلال، لنقترب من الصورة التي كانت مرسومة في الأذهان عنها في ذلك الزمن (القرن السابع للهجرة). حيث نراه يؤرخ لمسيرهم إلى المغرب فيقول: «وسارت قبائل دياب وعوف وزغب وجميع بطون بني هلال إلى أفريقية كالجراد المنتشر، لا يمرون على شيء إلا أتوا عليه، حتى وصلوا أفريقية سنة 443هـ...»، ثم لما فعلوه بعد دخولهم إلى تلك البلاد حيث «قتلوا فيها من البشر ما لا يحصى [...] وهلكت الضواحي والقرى بإفساد العرب وعيثهم [...] واكتسحوا المكاسب وخرّبوا المباني وعاثوا في محاسنها، وطمسوا من الحسن والرونق معالمها [...] فعظمت الرزية وانتشر الداء وأعضل الخطب [...] واضطرب أمر أفريقية وخرب عمرانها وفسدت سابلتها...»[13]

في مقابل هذا الكلام "السّلبي" عن بني هلال في تلك الحقبة تحديدًا، هناك من المؤرخين في العصر الحديث من يلتمس لهم الأعذار حتى وإن قدّم في البداية عنهم الصورة ذاتها، فهم بالنسبة له قبائل «بادية ظواعن أشرفُ أعمالهم الغارة وأطيب مكاسبهم النهب. لم يتهذّبوا بآداب الإسلام، ولم يقدر على إخضاعهم لا الأمويون ولا العباسيون ولا الفاطميون، فأكثروا الفساد وتضرّر بهم العباد والبلاد.» لكنّه يحمّل مسؤولية ما لحق بالمغرب من أضرار لقبيلة صنهاجة «التي لم تحسن سياسة هؤلاء العرب، وجرّأتهم عليها بما كان بين دولتها من تنافس.» ثم ينعى على المؤرخين القدامى دون تحديدهم بالاسم ما يراه "مبالغةً" منهم في «تقدير تلك الأضرار ثم حمّلوا الهلاليين مسؤوليتها، ذلك لأنهم كتبوا لدول بربرية ولم يكن للهلاليّين حكومة تطمعهم في إنعامها.» ويعزو للطبيعة البدوية لهذه القبيلة عدم اهتمامهم «بدعاية سياسية تنشر لهم أو عليهم.»[14]

وهنا بيت القصيد بالنسبة لنا، حيث نرى أنّه حينما أعوَز هذه القبيلة القناة الرسمية ممثّلة في الكتابة التاريخية، بسبب بعدها عن طبيعتهم الخاصّة، وما يترتّب عنها لو سنحت لهم الفرصة في خطاب تاريخي معتمَد، اختاروا سبيلًا آخر أكثر تناسبا معهم من حيث السياق الاجتماعي والثقافي عمومًا، فكانت الحكاية الشعبية وخطابها العجائبي الجمالي الذي من شأنه أن يبعد كلّ شكوك قد تنتاب المتلقّي حول تلك الرغبة الملحّة والسعي الحثيث، لما نستطيع وسمَه بـ"من أجل تجميل صورة القبيلة" Towards beautifying the image of the tribe، وهو ما يصلح لأن يكون العتبة الأولى لنص الحكاية التي قمنا بتبيين بنياتها السردية الجمالية في مرحلة أولى، ثم انتقلنا إلى استيضاح سياقاتها الثقافية المحيطة في مرحلة ثانية، وها نحن في محطّة الختم مع الكشف عن بعض أنساقها المضمرة المحتملَة، القبحية منها على وجه التحديد من حيث العمل على توريتها وتغليفها بالجمالي الأدبي أو الأسطوري العجائبي.

ونقول بالتجميل على الرغم من حضور النهب والسلب والغلبة، ليس في السياق التاريخي فقط بل حتى في النص الحكائي، وإنْ بتبريرات واهية ضد السلطان وقومه، حيث نتساءل عن تلك الجناية العظيمة التي اقترفها وقومه حتى يُعامل بمثل ما عومِل من قبل الشيخ ذياب وقبيلته؟.. لكنّ العجيب، أو العجائبي حتى نكون في تساوق مع عتبة البحث، أنّ المتلقّي يتقبّل ذلك تقبّلا طبيعيا، ويقف إلى جانب البطل دون أدنى تردّد، ولعلّ الجناية عنده والتي يبرّر بها أعمال البطل، لأنّه مكين في قلبه وعقله وبالتالي هو حقيق بأن يُعذَر في كل حال، هي طمع ذلك السلطان في زوجة سيد بني

هلال، وعدم اكتفائه بالنجاة بجلده عندما سنَحت له الفرصة، ومقدمُه للانتقام بجيش هجم به على النساء والعزّل، أو حتى في كونه صاحب عاهة تجعله يعامل على أنّه الآخر المقصيّ.

7. الخاتمة: نختم الدراسة بتلخيص أهم ما تمّ الوقوف عليه فيها، من خلال أقسامها الثلاثة، حيث تناولنا في المقاربة السردية البنيتين الكبرى والصغرى لحكاية "الشّيخ ذْياب"، وما اشتملت عليه كلّ بنية من وحدات حكائية، تفرّعت بدورها إلى مشاهد. ورأينا من خلال التحليل كيف أنّ مورفولوجيا الحكاية قد تأسّست على كمّ معتبر من الأحاجي ذات السياقات المتنوّعة (البيئي، والوجودي، والاجتماعي، والدينيّ). وفي القراءة المحدّدة للسياقات الثقافية كشفنا عن جانب ممّا امتصّه النص الحكائي منها، بعد المفاوضات التي دارت بينهما عبر مسار تشكيله وصياغته، فكانت لنا وقفات مع: السياق البيئي الجغرافي، والاجتماعي الحياتي، والتاريخي الواقعي، والسّيَري الأدبي، والديني المقدّس. أما في حفريات الأنساق فبعد الغوص في الأعماق غير الجمالية في النص، سلّطنا شيئا من الإضاءة على: النسق الذكوري، والنسق الجنسي، والقبليّ العصبي.

وبهذه الطروحات التي تفترض الصواب وتحتمل الخطأ، مثلما هو الحال مع أيّ بحث علمي إنساني في عمومه، ولكن تربأ بذاتها أن تأخذها الحميّة وتتغلّب عليها الأنساق المضمرة هي الأخرى، فتجعل الباحث يميل إلى هذا الطرف أو ذاك في لعبة الحكم والتأريخ. فحسبنا هنا أن نكون قد حرّكنا الراكد في القراءة والنقد، وأن نساهم في التأسيس لإستراتيجيات ومقاربات تسعى إلى الابتعاد عن التسليم بالبراءة المطلقة للخطاب مهما كان نوعه، أو لما يطلق عليه ميشال فوكو الممارسات الخطابية discursive practices، لأنّ من شأن ذلك أن يكشف عن أنساق غير متوقّعة في بعض الأحيان، إن لم يكن في الكثير منها، مما يغني البحث ويوسّع من آفاق الكتابة النقدية إلى مساحات لم يكن من المباح الولوج إليها. وهو تماما ما توخّينا تحقيقه من خلال تجربة الحفر في المفاوضات الثقافية وعلاقتها بالأنساق المضمرة في أنموذج من الحكايات الشعبية في تراثنا.

8. المصادروالمراجع:

- ابن خلدون، عبد الرحمن، تاريخ ابن خلدون المسمّى "ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر". ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار. دار الفكر، بيروت، لبنان. 2000.
- الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط1. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010.
- كاظم، نادر، تمثيلات الآخر. صورة السود في المتخيل العربي الوسيط. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان، 2004.
- الميلي، مبارك، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.
- غيريتز، كليوفورد، تأويل الثقافات (مقالات مختارة)، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: الأب بولس وهبة. ط1، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.
- كريماس، أ ج، البحث عن الخوف. تأملات في مجموعة من الحكايات الشعبية. ترجمة: عبد المجيد نوسي، مقال في مجلة (البلاغة والنقد الأدبي)، المغرب،ع1، 2014، صص186-200.
- Amalvi, Cecil, 2008, Le Détournement Des Contes Dans La Littérature De Jeunesse, Université du Québec à Montréal.
- Chartier, Roger, 1999, Le Jeu De Règle , Lecture. Presses Universitaires De Bordeau. article 27.

[1] - ابن خلدون، عبد الرحمن، تاريخ ابن خلدون المسمّى "ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر". ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار. دار الفكر، بيروت، لبنان، 2000، ج6، ص25.

[2] - انظر: Chartier, Roger, 1999, Le Jeu De Règle , Lecture. Presses Universitaires De Bordeaux. article 27, p179.

[3] - انظر: (كليفورد غيريتز، تأويل الثقافات. مقالات مختارة، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: الأب بولس وهبة، ط1، منشورات المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.) فقد خصّ الفصل الرابع لموضوع: الدين بوصفه نظاما ثقافيًا (صص221-288)، والفصل الثامن لـ الأيديولوجيا باعتبارها نظاما ثقافيًا (صص399-466).

[4] - انظر: كاظم، نادر، تمثيلات الآخر. صورة السود في المتخيل العربي الوسيط. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، لبنان، 2004، صص92-101.

[5] - انظر: الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط1. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010، صص80-84.

[6] - كريماس، أ ج، البحث عن الخوف. تأملات في مجموعة من الحكايات الشعبية. ترجمة: عبد المجيد نوسي، مقال في مجلة (البلاغة والنقد الأدبي)، المغرب،ع1، 2014، ص191.

[7] - ابن خلدون، م س، ج6، صص17-27.

[8] - انظر: الشيخ الميلي، مبارك، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ج2.

[9] - ابن خلدون، م س، ج6، صص22-23.

[10] - انظر: Amalvi, Cecil, 2008, Le Détournement Des Contes Dans La Littérature De Jeunesse, Université du Québec à Montréal, p21.

[11] - مبارك الميلي، م س، ص189.

[12] - نادر كاظم، م س، ص9.

[13] - ابن خلدون، م س، ج6، صص21-22.

[14] - الميلي، مبارك، م س، ص179/ص186.