# التحليل الإنشائي للخطاب السردي - الحكاية الخرافية الشعبية أنموذجا

**كريمة نوادرية**
**المركز الجامعي – ميلة**
houda_n93@yahoo.fr



| تاريخ الإرسال | تاريخ القبول | تاريخ النشر |
|---|---|---|
| 2017-08-01 | 2018-06-10 | 2018-06-26 |



ملخص البحث

نحاول في هذا البحث الاقتراب من إشكالية تعتبر واحدة من أهم الإشكاليات المطروحة قيد البحث و لدراسة، و هي إشكالية البحث في مكونات الخطاب السردي الموروث، و إعادة صياغة معطياته وفق منظور حداثي، خاصة بعد أن كشفت الدراسات الإنسانية المعاصرة عن عمق تأثيره في تشكيل الهوية العامة للثقافة التي ينتمي إليها، بل و وثيقة رسمية دونت عليها مراحل التطور الحضاري التي عرفها العنصر البشري داخل الإطار العام للحياة.
- **الكلمات المفتاحية**: الثقافة الشعبية – الأدب الشعبي – الحكاية الخرافية – التحليل الإنشائي.

## Résumé

Nous essayons, dans cette étude, d'éclaircir l'une des plus importantes problématiques qui font l'objet de plusieurs recherches actuellement, à savoir ; la problématique de la recherche des composantes du discours narratif hérité. Nous nous intéresserons, également, à la reformulation des données de ce discours. Notre approche y sera moderne, surtout que de nombreuses études humaines ont déjà révélé l'effet profond qu'a ce genre de discours sur la formation d'une identité globale de la culture dont il appartient. On peut même le considérer comme ce document officiel dans lequel sont transcrites les maintes phases de la l'évolution civilisation humaine dans un cadre général de la vie.
- **Mots clés**: culture populaire – littérature populaire – conte merveilleux – analyse structurale.

- **مفاهيم نظرية:**

إن الوعي المغاير بمواد التراث الجمعي يسهم في توفير مقروئية أفضل لعناصره، و يقدم إمكانية جديدة لتأويله واكتشاف معناه في ضوء هويته النوعية، و لكي تصبح هذه الإمكانية متاحة حاولنا الاستفادة من منجزات البنيوية الفرنسية في مجال تحليل الخطاب السردي، من خلال النموذج - أو ما يعرف بالمنهج الإنشائي- الذي اقترحه تازفيتان طودوروف [Tzvtan Todorov]، لما ينطوي عليه من وعي نظري صريح، و لما يوفره من وسائل تُحول برودة الآلية البنيوية إلى تقنية محفزة باتجاه الدلالة، عن طريق الانتقال من البحث في البنية الشكلية البسيطة إلى البحث في البنية الموضوعية العميقة. ومن أجل تحقيق ذلك سنعمل وفق المخطط التالي:

- عرض الصيغة النظرية للمنهج الإنشائي، و الذي يقوم على ثلاث مسارات هي: السرد بوصفه قصة (حكاية)، و السرد بوصفه خطاب (مقول)، و خرق النظام.
- تقديم ملخص الحكاية الخرافية الشعبية (عظيمة)، و التي تنتمي إلى التراث الشعبي لولاية قالمة.
- تحليل نص الحكاية وفق خطوات المنهج الإنشائي.

**أولا- المنهج الإنشائي:**

أ-السرد من حيث هو قصة: أي « ما وقع فعلا »(1). و نميز في دراسة السرد من حيث هو قصة بين مستويين: منطق الأفعال، و الشخصيات و علاقاتها.

1- منطق الأفعال: يتكون السرد من مجموعة من الأفعال/الأحداث تتوالى وفق منطق معين، يسميه طودوروف منطق الأفعال "Logiques des actions"، و يمس العلاقات الرابطة بين الأفعال داخل القصة، دون أن يتعداه إلى نوعية العلاقات الرابطة فيما بينها و بين العناصر السردية الأخرى. و لا تخرج وجوه هذا المنطق عما عينته الشعرية الكلاسيكية قديما تحت صيغة التكرار "Répétition"، سواء في الأعمال، أو في الشخصيات، أو في جزئيات الوصف. و أهم أشكال التكرار (2):

أ-الطباق "Antithèse": و يبرز نمط التكرار الطباقي في الروايات التي يتأسس متنها السردي على الرسائل المتبادلة بين عدة شخصيات (الروايات التراسلية)، أما إذا كان مجموع رسائل المتن الروائي يصدر عن شخصية مفردة، فإن الطباق يقع في اختلاف المحتوى، أو في اختلاف النغمة/اللهجة.

ب-التدرج "Gradation": و يأتي لتلافي الرتابة التي قد يحدثها النمط السابق، فعلى سبيل التمثيل لابد من إضافة مؤشر جديد مع كل رسالة جديدة.

ج-التوازي "Parallélisme": و يقع على مستوى الحبكة الدرامية، كأن تتعرض شخصيات مختلفة لتجربة واحدة (مغامرات، صراعات، عقبات،...). و قد يظهر التوازي في شكل صيغ تعبيرية (وصفية) متشابهة داخل الوحدات الكبرى للسرد.

ولما كانت هذه الأشكال – من وجهة نظر طدوروفية - مغرقة في الصورية و العمومية، فقد عوضها بأخرى استمدها من أبحاث رواد الدراسات الفلكلورية، كالنموذج الثلاثي "modèle triadique" الذي استقاه من أعمال كلود بريمون [Claude Bremond] في مجال دراسة الحكاية الشعبية، و التي ترى أن المحكي يتألف من مجموعة من المقاطع السردية الأولية - لا يفوق عددها العشرة - يسميها طودوروف "Micro- récits" تظهر على نحو متتابع، أو يندرج

بعضها في بعض، و تتكون كل قصة صغرى من ثلاثة وظائف*: « - وظيفة تفتح إمكانية صيرورة بشكل سلوك ممكن، أو حدث قابل للتوقع [(احتمالية الوقوع "Virtualité")].- وظيفة تحقق هذا الاحتمال بشكل حدث فعلي [(تحيين "ctualisation")].- وظيفة تفعل الصيرورة بشكل نتيجة تم بلوغها [(تحقيق "RéalisatioN")، أو إيقاف الفعل (فشل "Absence d'actualisation")] »(3).

كما و قدم النموذج التناظري "modèle homologique" مستفيدا من انجازات كلود ليفي شتراوس [Claude-lèvi-Strauss] في مجال دراسة الأساطير، و الذي يقوم على عزل الأحداث القصصية الرئيسية في جمل مركزة تساعد على فهم النص ظاهريا، بينما يشير جوهر هذه الجمل إما إلى العلاقات بين الشخصيات، أو إلى المقامات التي تحتلها، أو إلى ممارساتها الفعلية. لينتهي طودوروف إلى جملة من الملاحظات ملخصها: أن منطق الأعمال الروائية منطق تخلقه الضرورة السردية.

2-الشخصيات و علاقاتها: ترد العلاقات بين الشخصيات على تنوعها إلى ثلاثة محمولات قاعدية هي: الرغبة "Désir"، و شكلها الأبرز هو "الحب"، و التواصل "Communication" و يظهر في "المساراة"، و المشاركة "Participation" و تتحقق عن طريق " المساعدة ". تشكل المحمولات الثلاث، علاقات أساسية تشتق منها باقي العلاقات داخل العالم التخييلي، وذلك حسب قاعدتين من قواعد الاشتقاق هما(4):

أ- قاعدة التقابل "la règle d'opposition": تقابل المحمولات القاعدية السابقة ثلاثة محمولات تنبع منها وترتبط بها: - الرغبة بموازاة العزوف (الحب =/= الكراهية)، - التواصل بموازاة التقاطع (المساراة =/= البوح)، - المشاركة بموازاة المنع (المساعدة=/= الاعتراض).

ب- قاعدة المطاوعة "La règle du passif": و يسميها طودوروف قاعدة الانفعال، فلكل فعل ذات فاعلة تتحول بموجب قاعدة المطاوعة إلى مفعول بها، فالشخصية قد تُحِبُّ وقد تُحَبُ، و قد تكره و تكون مكروهة.

تصف القواعد السابقة العلاقات بمعزل عن الشخصيات التي تؤديها، على أننا إذا نظرنا في جوهر هذه العلاقات لوجدناها تتخذ مظهرا مخالفا لما قد تبديه، و هو ما حدده الباحث بثنائية الكائن و الظاهر " l'être et le paraître"، و تتصل هذه الثنائية بإدراك ووعي الشخصيات داخل المحيط السردي، لا بادراك المتلقين خارج حدوده، فعلى سبيل التمثيل قد تُظهر الشخصية الحب و الامتنان، بينما تضمر الشر و العدائية.

يضيف طودوروف سلسلة أخرى من القواعد يسميها قواعد الفعل "les règle d'action"، من أجل استنتاج العلاقات المتحولة فيما بين الشخصيات، و القوانين التي تحكم هذا التحول (5):

-القاعدة الأولى: إذا كان (أ) يحب (ب)، ولأجل تحقيق القضية (أ) محبوب من طرف (ب)، يقوم (أ) بكل شيء من أجل أن يحبه (ب).

-القاعدة الثانية: إذا كان (أ) يحب (ب) على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر، فإن وعى (ب) بهذا الكائن، فإنه يسلك سلوكا يحُول دون تحقيق هذا الكائن (الحب)، كأن يرحل بعيدا، أو أن يرتبط بشخص آخر.

-القاعدة الثالثة: إذا كان (أ) يساعد (ج) و لا يعتقد أن (ب) له العلاقة نفسها مع (ج)، فما أن يعرف (أ) حتى يسلك سلوكا ضد (ب)، لأن (أ) في الواقع يرغب في (ج) لنفسه.

-القاعدة الرابعة: و ترتبط بمحور التواصل فعمليات المساراة بين (أ) و (ب)، تتوقف في اللحظة التي يفصح فيها (ب) عن رغباته التي تختلف عن رغبات (أ).

II- السرد من حيث هو خطاب: أي من حيث هو « كلام يرسله السارد إلى المتلقي »(6). و يفصل في الخطاب ثلاثة مظاهر، هي:

- زمن السرد: و يصف العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب.

-مظاهرالسرد: أو الكيفية التي يدرك بها السارد عالمه التخييلي.

-أنماط السرد: تتعلق بنوع الخطاب الذي يستعمله السارد لإبلاغ سرده.

1- زمن السرد: تبرز زمنية السرد من خلال العلاقة الفارقة بين زمن القصة و زمن الخطاب، فزمن القصة زمن واقعي طبيعي تجري فيه الأحداث دفعة واحدة، مما يجعله زمنا متشعبا pluridimensionnelle "، أما على صعيد الخطاب السردي فالأحداث تخضع للترتيب الخطي "linéaire" المتتابع، بسبب عجز السارد عن إيراد الأحداث مجتمعة تارة، أو من أجل جعل المتلقي عنصرا مشاركا في تفعيل حركية السرد تارة أخرى. و في العموم فقد تناول طودوروف مقولة الزمن ضمن نقطتين أساسيتين هما (7):

ا-التحريف الزماني "la déformation temporelle": يشير طودوروف في هذه النقطة إلى المساهمة الفعالة للروسي لف فيكوتسكي [lev.vu gotski]، الذي لاحظ أن أي تغيير يصيب نظام الأحداث يؤدي إلى تغيير معناها، لأن أهمية الأحداث لا تكمن في ذاتها، وإنما في العلاقات القائمة فيما بينها، فالحديث عن الجريمة ثم العودة إلى الوراء للحديث عن التهديد بالقتل و أسبابه، يختلف تأثيره في المتلقي – و من قبله البناء الفني والجمالي للنص – عما إذا تم ترتيبها عكسيا. و يرتبط التحريف الزمني للأحداث بالنصوص التي يتألف متنها السردي من قصة واحدة، لذلك تكثر هذه التقنية في الروايات البوليسية " Roman énigme"، و روايات الرعب "Roman noir"، أما إذا كان السارد بصدد متن سردي قوامه مجموعة من القصص الصغرى، فإنه يلجأ إلى استخدام تقنيات جديدة في العرض أهمها: التسلسل، و التناوب، و التضمين.

ب-التسلسل و التناوب و التضمين: ترتصف الأخبار/الأحداث داخل المتن السردي بشكل متتابع، فبعد الانتهاء من القصة الدنيا الأولى، يبدأ الراوي بعرض القصة الثانية و هكذا دواليك وصولا إلى النهاية، و نسمي هذه العملية بالتسلسل "L'enchainement"، و هي ميزة القص الشعبي الخرافي، حيث تعرض مغامرات البطل الواحدة تلوى الأخرى ، وتعتبر كل مغامرة قاعدة انطلاق للمغامرة التي تليها. أما التضمين "Enchâssement" فإدراج لخبر في خبر من خلال علاقتين تركيبتين هما: العطف "Coordination"، و التبعية " Subordination" و مثال ذلك حكايات ألف ليلة و ليلة. بينما يقع التناوب " Alternance" بين خبرين أو أكثر، حيث يباشر السارد الخبر الأول، ثم يتوقف عند نقطة معينة لينتقل إلى الخبر الثاني، ثم يتوقف ليعود إلى الخبر الأول، فالثاني...إلخ.

ولم يكتف طودوروف بهذه الأشكال بل توقف في مؤلفه "الشعرية"، و أثناء حديثه عن المظهر اللفظي للسرد (8)، عند المحطات الرئيسية في نظرية الزمن لجيرار جينيت [Gérard Genette]:

-الترتيب "Ordre": أو العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث في القصة و تسلسلها في الخطاب (المفارقة الزمنية "Anachronie")، و أبرز أنماطها: - الإسترجاع "Analepsie" أو الخروج عن مضمار السرد والعودة إلى الوراء (الماضي). - الاستيباق " Prolepse" أو تجاوز حاضر السرد، و التطرق إلى حدث لم يحن أوانه بعد (9).

-المدة "Anisochronies": و تشمل العلاقة بين الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في القصة، و الفترة التي تقابلها في الخطاب. و تضم أربع حركات سردية هي: - الوقفة "Pause" و يكون فيها زمن الخطاب أكبر بما لانهاية من زمن القصة (10)، - الحذف "Ellipse" و تختزل فيه الأحداث إلى درجة الصفر إذ تصبح عبارة أو جملة قادرة على وصف مدة أيام، أو أشهر، أو سنوات...، - المشهد "Scène" و تتحقق فيه المطابقة بين زمن المتخيل السردي و زمن الخطاب الفني (11)، - الخلاصة "Résumé" و يكون فيها زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، ويظهر في سرد أيام، أو أشهر، أو سنوات من حياة شخصية ما في بضعة أسطر أو فقرات (12).

-التواتر "Fréquence": و يخص العلاقة بين تكرار الأحداث في القصة و تواترها على مستوى الخطاب، ويشمل ثلاثة أنماط نظرية: - القص الإفرادي: يروى مرة واحدة [أو مرات لا متناهية] ما وقع مرة واحدة [أو مرات لامتناهية]. – القص التكراري: يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة. – القص الترددي: يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية (13).

2-مظاهر السرد: ما من شك أن المتلقي و هو يتلقى نصا تخييليا ما لا يدركه إدراكا مباشرا، كما يحدث على مستوى العروض التمثيلية الحية، و إنما يدركه من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد " Narrateur"، والذي تختلف علاقته بعناصر عالمه التخييلي باختلاف تموضعاته داخل العمل نفسه. و قد وضع طودوروف لفظة مظهر "Aspet" للتدليل على هذه التموضعات، مصرحا منذ البداية أنه اعتمد في تصنيفه لمظاهر السرد على أعمال جون بايون [jean pouillon] مع بعض التعديلات:

أ-الرؤية من الخلف "La vision par derrière": و تكون معرفة السارد أكثر بكثير من معرفة الشخصية (السارد > الشخصية) (14).

ب-الرؤية مع "La vision avec": و فيها يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية، فالسارد في هذا النمط إما أن يكون شاهدا على الوقائع، و إما أن يكون مساهما في تشكيلها، بصفته شخصية من شخصيات العمل السردي (السارد = الشخصية) (15).

ج-الرؤية من الخارج "la vision du derors": و هي أقل الأنواع شيوعا و لم تظهر إلا مع كتابات القرن العشرين، حيث يكتفي السارد بالوصف الخارجي و المحايد للأحداث و الوقائع، مما يضع المتلقي أمام عالم مبهم يدفعه إلى الاجتهاد من أجل إعطاء السرد معنى(السارد<الشخصية) (16).

وقد أضاف طودوروف مظهرا آخر من مظاهر السرد، يسميه الرؤية المجسمة "Stéréoscopique"، أولا بوصفها شكلا من أشكال "الرؤية مع" حيث يمتلك السارد مقدار المعرفة نفسه الذي تمتلكه الشخصية، وثانيا بوصفها شكلا من أشكال "الرؤية من الخلف،" ففي اللحظة التي تبدأ فيها كل شخصية – بما فيها السارد – بعرض الأحداث من وجهة نظرها الخاصة، يتحول تركيز المتلقي من التركيز على الحدث إلى التركيز على الشخصية التي ترويه، ويساعد هذا النمط على الاقتراب من الشخصية و استبطان داخلها العميق (17).

3-أنماط السرد: يشير طودوروف في هذا القسم إلى قضيتين هامتين هما: كلام الشخصيات و صورة السارد، بعد أن يقيم تمييزه بين نمطين من السرد يقابلان مفهومي القصة و الخطاب هما: التمثيل أو العرض "Représentation" والحكي "narration". و نبدأ بالنمط الثاني الذي يرتبط بالقص التاريخي حيث يكون المؤلف مجرد شاهد ينقل الأخبار و الوقائع، بينما تلتزم الشخصيات الصمت، أما النمط الأول فيتصل بالقص الدرامي أين تجري الأحداث على مرمى البصر، و قد ضُمنت في كلام الشخصيات**.

III- خرق النظام: يرى طودوروف أن العمل الفني ليس مجرد أحداث يرويها الراوي وفق كيفية مخصوصة، بل هو قصة الصراع بين نظامين نظام الكتاب و نظام سياقه الاجتماعي، لذلك إذا أردنا الوقوف على البنية العميقة للأثر الفني لابد من النظر إليه بوصفه بنية تتموضع داخل نظام أوسع هو نظام الحياة (18). و من هنا بالذات تتأسس جدلية الفن و الحياة - من وجهة نظره - على فكرة خرق النظام، و إعادة تشكيله بما يتناسب و طموحات المبدع و المجتمع ككل، و لا تتحقق عمليات الخرق (الهدم/البناء) إلا بإتقان فني الإصغاء و القراءة. و بناء على ما سبق سنحاول تطبيق النموذج الطودوروفي على حكاية شعبية خرافية جزائرية، هي حكاية "عظيمة" ***.

**ثانيا- نص حكاية "عظيمة":**

كان يا مكان في قديم الزمان كانت هناك امرأة عاقر تجلس بالقرب من باب منزلها، سمعت ضوضاء من حولها، رفعت رأسها، فشاهدت مجموعة من الصبية تلعب وتمرح، فتمنت لو كانت لها فتاة جميلة الوجه تؤنس وحدتها، وفي اللحظة نفسها استجاب الله لها، و خرجت فتاة باهرة الجمال، طويلة الشعر من بيضة وضعتها دجاجة بالقرب منها. أخذت المرأة الفتاة وقامت بتربيتها والعناية بها، غير أنها كانت تمنعها من الخروج للعب مع أقرانها.

ذات يوم قدم الصبية إلى منزل الفتاة وطلبوا من والدتها بأن تسمح لهم باصطحاب ابنتها للعب معهم في الغابة، ووعدوا بأن لا يصيبها مكروه. وافقت المرأة أمام إصرار الصبية، ورغبة ابنتها الملحة في الخروج، وما أن وصلوا إلى الغابة حتى دفعوا بالفتاة نحو شجرة ضخمة يغطي جذعها نبات شوكي كثيف، فالتصق شعرها الطويل بأشواكه الحادة، وقفلوا عائدين إلى منازلهم.

ظلت الفتاة على حالها حتى حل المساء، و بينما هي تحاول الخلاص تمر بها ملكة الحمام. تترجاها الفتاة بأن تساعدها، وتستجيب ملكة الحمام لطلبها. و قبل مغادرتها تنصحها ما أن تلتقي أمنا الغولة في طريقها حتى تسرع وترتمي على صدرها وتمتص حليب ثديها الأيمن، دون أن تقترب من الثدي الأيسر لأنه لولدها سميميع. تفعل الفتاة ما نصحتها به ملكة الحمام، وتتجنب بذلك أن تكون طعاما سائغا للغولة، هذه الأخيرة تحملها إلى مملكتها، وما أن تدخل حتى تقوم بوضعها تحت قصعة لخبيز. ولما عاد أبناؤها إلى المنزل أحسوا بوجود رائحة غريبة. يسألون أمهم فتنكر ذلك، فطلبوا منها أن تنادي أوانيها، فأخذت تنادي: " يا ماعني دورو بيا" فاجتمعت حولها الآنية، ما عدى قصعة لخبيز ظلت تهتز في مكانها، فيسألونها عن سر اهتزازها، فتجيب قائلة: "تعبت من لخبيز". وانطلت الحيلة عليهم، باستثناء ولدها سميميع الذي انتظر حتى يخلد الجميع إلى النوم، وتوجه نحو القصعة و رفعها، فرأى الفتاة وهي تغط في نوم عميق، فأعاد القصعة إلى مكانها.

وفي صباح اليوم التالي تظاهر سميميع بالمرض، وعدم قدرته على الخروج للصيد برفقة أمه وأخوته، و ما أن خرج الجميع حتى رفع القصعة عن الفتاة، وطلب منها أن تخرج للعب معه في الغابة بنية افتراسها، وما إن هم بفعل

ذلك حتى حلق فوقهما حصان مجنح، كانت الأم قد كلفته بمهمة البحث عن ابنتها، في مقابل شوا لين من القمح و برميل من العسل، و اندفع نحوهما، ثم أمسك بالفتاة و وضعها على ظهره، أما سميمع فقد حمله بين مخالبه، ولما مر على قمة جبل صخري، قذف بالغول الذي خر صريعا، وأعاد الفتاة إلى منزل والدتها سالمة معافاة.

**ثالثا- تحليل الحكاية:**

I- الحكاية بوصفها قصة:

1- مستوى الأعمال: تمثل حكاية (عظيمة) حلقة قصصية كبرى قوامها خمس حلقات قصصية صغرى، تعبر عن جملة الحالات و التحولات النوعية التي تصيب الشخصية الرئيسية، كالآتي:

1-1- الوضعية الأولية: تبدأ مع بداية الحكي إلى غاية "تؤنس وحدتها"، وتعتبر قاعدة انطلاق تساهم في تفعيل حركية السرد.

1-2- المقطع الجزئي الأول: من "و في اللحظة نفسها" إلى "و العناية بها". تتحرك فيه السردية من خلال ثنائية:

- الانفصال و الاتصال: حيث تكون المرأة في حالة انفصال عن "الأمومة" بصفتها عاقراً، تؤول إلى حالة اتصال بمجرد خروج الفتاة صاحبة الشعر الطويل من البيضة.

1-3- المقطع الجزئي الثاني: و يبدأ مع قول الراوية "تمنعها من الخروج" ،و ينتهي عند "و قفلوا عائدين إلى منازلهم". و يتأسس على ثنائية محورية تساعد في القضاء على السردية السلبية التي ميزت المقطع الجزئي الأول، وهي:

- الرغبة و التحقق: تشكل رغبة الفتاة في الخروج للعب، و موافقة الأم المتبنية تحقيقا لهذه الرغبة، و يتم هذا "التحقق" من خلال ثنائية ضمنية هي ثنائية (الخداع/الانخداع): الخداع الذي يمارسه الصبية على الأم و الفتاة معا، و الانخداع الذي يحدث عن طريق الموافقة على فعلَي "الخروج" و "اللعب".

1-4- المقطع الجزئي الثالث: من "ظلت الفتاة على حالها" إلى "قصعة لخبيز"، و تتقدم فيه السردية من خلال ثنائية:

- الاستغاثة و النجدة: تستغيث الفتاة طالبة النجدة، و تغيثها ملكة الحمام بتخليصها من الشرك الذي نصبه لها أقرانها.

يفتح فعل "النجدة" الباب على تحول جديد، فبدلا من عودة الشخصية الرئيسية (الفتاة) إلى محيط الأم المتبنية بالرعاية (المرأة العاقر)، تنتقل إلى محيط الأم المتبنية بالرضاعة (الغولة)، و يتم "الانتقال" بواسطة عنصر الخداع الذي تمارسه الفتاة باتجاه الغولة الأم، و انخداع هذه الأخيرة بعدم إلحاق الأذى بها.

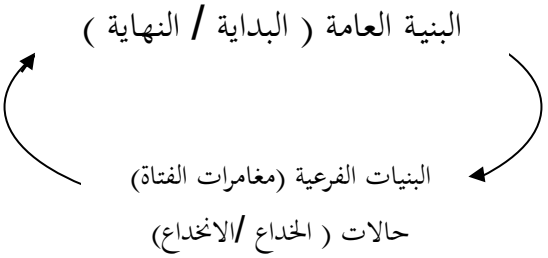
1-5- المقطع الجزئي الرابع: من "و لما عاد أبناءها"، وصولاً إلى قول الراوية "فأعادها إلى مكانها"، و يشتمل على ثنائية:

-السر و الانكشاف : و تتحقق هذه الثنائية من خلال سلسلة من حالات الخداع و الانخداع التي تمارسها الأم الغولة نحو الأبناء الأغوال و العكس، و تؤدي في النهاية إلى افتضاح أمر الفتاة.

1-6- المقطع الجزئي الخامس: يبدأ مع "و في صباح اليوم التالي" و ينتهي مع نهاية فعل الحكي. يستكمل المحكي سلسلة الخداعات و الانخداعات، التي تبدأ بإدعاء سميمع المرض، و تنتهي بخروج الفتاة برفقته إلى الغابة، هذا الخروج - الشبيه بالخروج الأول من حيث مقاصد الشخصيات - يعيد المحكي إلى وضعه الأول (اتصال المرأة العاقر بأمومتها من جديد).

إن حركة الثنائيات داخل المتن الحكائي ليست حركة اعتباطية، و إنما هي حركة مدروسة تسير في اتجاهين: اتجاه شكلي و آخر دلالي. فأما عن الاتجاه الأول فتحدده حركة الثنائية (انفصال/اتصال)، التي تظهر مع بداية و نهاية الحكي لتمنح النص شكله الدائري. و يمكن التمثيل لذلك من خلال الشكل (1):

الشكل (1)




أما الاتجاه الثاني فيتعلق بحركة الثنائية (الخداع/الانخداع) على مستوى البنيات الفرعية، لتشكل إشارات دلالية حادة عن الطابع الصراعي للحكاية، فالهدف ليس إرساء قوانين نظام جديد، بقدر ما هي محاولة لتكريس النظام الموجود، فلو تركت الراوية الشخصية الرئيسية تنجح في اجتياز اختبارات الخروج - كما هو شائع في المحكي الخرافي - لأدى هذا إلى هدم مقاصد النص. و إذا بحثنا عن الجمل القصصية الخمسة التي عينها طودوروف كحد أدنى لأية قصة (19)، نجدها تدعم هذا الفهم:

- التوازن الأولي: حالة المرأة ( قبل وأثناء اتصالها بالأمومة).
- اضطراب: منع الخروج.
- اختلال التوازن: يتشكل عبر عدة مراحل تؤكد جميعها على حالة الثبوت المتكرر التي تعانيها الحكاية، ويمكن أن ندرج هذه المراحل تحت صيغة "اختبارات الخروج".
-اضطراب معاكس: الإنقاذ.
-التوازن الفريد: العودة إلى حالة التوازن الأولي (اتصال الأم بأمومتها).

نلاحظ أن المحكي ركز على الجملة القصصية "اضطراب معاكس"، و منحها الحجم الأكبر من الحركة السردية، لأن عليها مدار الدلالة.

2-الشخصيات وعلاقاتها: يزخر عالم الحكاية بأشكال متنوعة من الشخصيات، تبدأ بالظهور على نحو متدرج يتماشى و طبيعة النظام العام للقصة. و يمكن تصنيف الشخصيات إلى ثلاثة أنواع بحسب العوالم التي تنتمي إليها:

- شخصيات إنسانية: الأم بالرعاية، و الفتاة، و الصبية.
- شخصيات عجائبية: تنتمي إلى العالم المجهول الذي تسكت الراوية عن وصفه ،أو وصف ملامح شخصياته: الغولة الأم ، و الأبناء الأغوال، و الغول سميميع.
- شخصيات حيوانية: أو الشخصيات الواصلة بين العالمين الإنساني و العجائبي، و التي تتمتع جميعها بصفة الطيران: الدجاجة، وملكة الحمام، والحصان المجنح.

و إذا كانت هذه الشخصيات تتمايز من حيث انتماءاتها، فإنها تأتلف من حيث التجارب التي تعيشها، و يتبدى هذا الائتلاف في صورة نسيج علائقي متشابك ينتشر عبر مسارين:

أ-المسار الأفقي أو"العلاقات الأفقية": و نعني بها مجموع العلاقات الظاهرة على مستوى السطح، و تظهر من خلال حافزين(20) إيجابيين هما: حافز الرغبة، و حافز المشاركة.

-الرغبة: و تتجسد في: • رغبة الأم في الحفاظ على الفتاة (الحماية).

- رغبة الصبية الذكور في اللعب مع الفتاة (الحب).
- رغبة الغولة الأم في الحفاظ على الفتاة (الحماية).
- رغبة الغول سميميع في اللعب مع الفتاة (الحب).

-المشاركة: يظهر من خلال عنصر المساعدة، التي تقدمها الشخصيات الحيوانية إلى بقية الشخصيات:

- من الدجاجة باتجاه المرأة العاقر.
- من الحمامة باتجاه الفتاة.
- من الحصان باتجاه الفتاة.

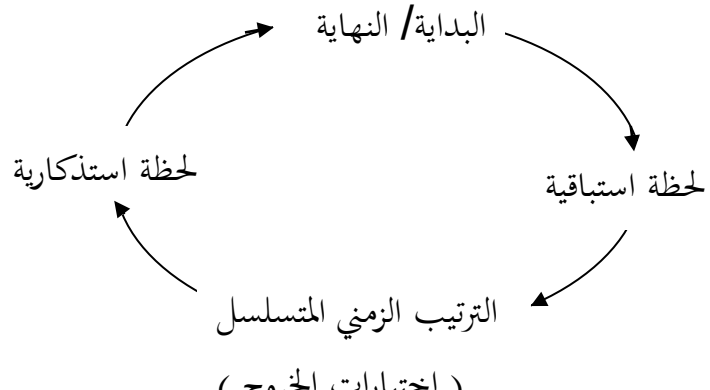
ب-المسار العمودي أو"العلاقات العمودية": تتولد عن العلاقات الأفقية، من خلال ثنائية:

-الكائن و الظاهر: فرغبة الأم المتبنية بالرعاية و الأم المتبنية بالرضاعة في الحفاظ على سلامة الفتاة، تحركها رغبة عميقة في استمرار التبعية/الوصاية، في حين تأتي المساعدة التي تقدمها الحمامة و الحصان المجنح للفتاة لترسيخ هذه التبعية. أما رغبة الصبية الذكور و الغول سميميع في اللعب مع الفتاة ظاهرها (الحب) وباطنها (الكره). يكشف المسار العمودي عن طبيعة النظامين المتصارعين داخل المتن الحكائي (النظام الآموسي/النظام الآبيسي).

II-الحكاية بوصفها خطاب:

1-الزمن: يصطنع خطاب الحكاية نسقا زمنيا مخصوصا يحكم حركة عناصره من بداية السرد إلى نهايته، حيث ينطلق المحكي من لحظة استباقية - أمنية المرأة في الإنجاب - يتولد عن تحققها مجموع البنيات الفرعية (اختبارات الخروج)، و التي يتم صياغة أحداثها وفق النمط الزمني المتسلسل، يبدأ من لحظة خروج الشخصية البطلة من البيت باتجاه الغابة بنية اللعب مع الصبية، وصولا إلى لحظة الخروج الثاني من بيت الغولة باتجاه الغابة بنية اللعب مع الغول سميميع، لتعود بنا الحكاية عند نقطة النهاية - قبل حدوث عملية القتل الفعلي للفتاة - إلى لحظة البداية، من خلال استرجاع الحكاية للاتفاق الذي عقدته المرأة العاقر مع الحصان المجنح. و الشكل (2) يوضح هذه الزمنية:

شكل (2)



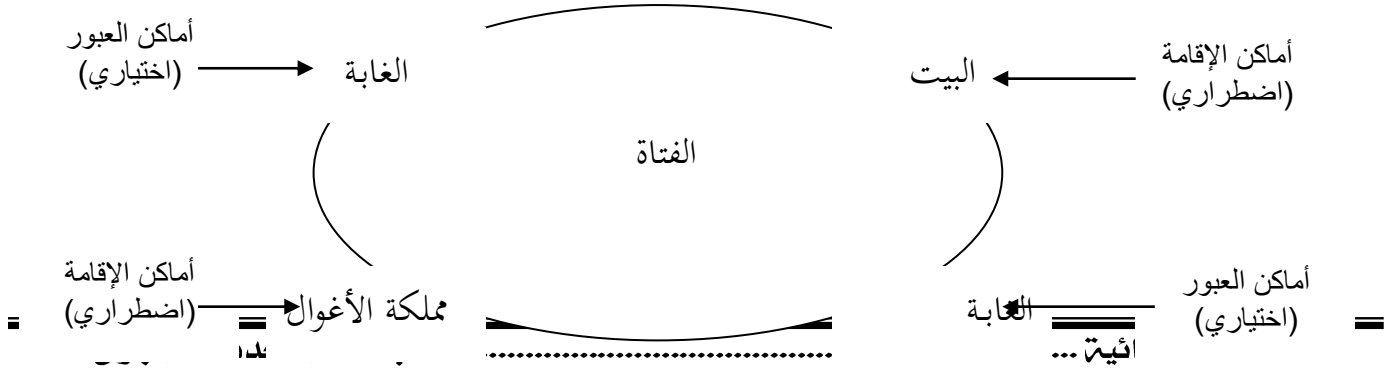
يمثل الشكل (2) البناء الزمني العام للنص، على أن الراوية استعانت بتقنيات أخرى أهمها تقنيتي الحذف والمشهد، و حصرتهما في لحظات الصراع التي تقع على مستوى اختبارات الخروج، أي في اللحظات التي تتم فيها محاولات التغيير. فأما عن الحذف فيأتي مع بداية و نهاية هذه الاختبارات، بينما تستخدم الراوية طريقة خاصة في بناء المشاهد الحوارية، فلا يتحدد المتحاورون بأقوالهم الخاصة، و إنما نعثر على حوارات ضمنية غير مباشرة لتوصيل الأفكار و المواقف. و نلاحظ أيضا استخدام الراوية لنمط التكرار الترددي على صعيد البنيات الفرعية، فالحكاية لا تعيد تكرار الأحداث سرديا - رغم تكرارها ماديا - لأنها تدرك فشلها مسبقا. ويمكن التمثيل للتكرار الترددي كالآتي:

- كانت تمنعها من الخروج. • وافقت المرأة استجابة لإلحاحهم
- تحاول الخلاص. • ظلت تهتز في مكانها.

إلاّ أن وجود هذا النمط من التكرار لم يمنع من ظهور القص الإفرادي، فالمرأة لم تتمن مرارا و تكرارا، بل رزقت بالفتاة من اللحظة الأولى، و الحصان المجنح عثر على الفتاة من لحظة التحليق الأولى. و تأتي هاتين اللحظتين مع بداية المحكي و في لحظة النهاية.

2- مظاهر السرد و أنماطه: على الرغم مما نجده من صياغة زمنية حاضرة تشغل بؤرة السرد، و تتيح الإمكانية لجعل الشخصيات تقول و تفعل انطلاقا من رغبتها في التغيير، إلا أن الراوية تلغي هذه الإمكانية وتستولي على حاضر المحكي و ماضيه، و تسيطر على مستقبله في الآن ذاته، فتأتي تدخلاتها مفضوحة، وتآمرها أو انحيازها لفئة معينة من الشخصيات مكشوفا، تعلم ما تخفيه و ما تعلنه، وما ترغب في تحقيقه وتسعى للحصول عليه، تعرف ما كان، و ما هو كائن، و ما يفترض أن يكون، إنها الراوي العليم بكل شيء. لهذا كانت الرؤية المسيطرة على النص هي "الرؤية من الخلف"، و هذا ما نلاحظه من خلال استخدام الأسلوب "غير المباشر" في عرض كلام الشخصيات خاصة الأبناء الذكور، و في الموضعين اللذين تلجأ فيهما الراوية إلى استخدام الأسلوب "المباشر"، نجدها تركز على كلام الأنثى الأم.

3- فضاء المكان: لم يدرج طودوروف "المكان" كمكون ضمن قائمة المكونات التي يفقد السرد بغيابها هويته وغاياته، إلاّ أن الحضور الملفت و القوي لهذا العنصر داخل المتن الحكائي المدروس، و ارتباطه ارتباطا مباشرا بكل العناصر السردية خاصة عنصر "الشخصية"، حتى أصبح وجودها مرتهن بأبعاد مكانية تؤطر كينونتها، جعلنا نحاول استثماره في تشكيل دلائلية السرد. تعرض حكاية " عظيمة " ثلاث بنيات مكانية مختلفة هي: البيت، و الغابة، و مملكة الأغوال. تنتقل فيها الشخصية المحورية بشكل متدرج كما هو مبين في الشكل (3):



الشكل (3)

نلاحظ أن الشخصية المحورية (الفتاة) تنتقل بين نوعين من الأمكنة: أماكن الإقامة و تشمل بيت الأم المتبنية بالرعاية و مملكة الأم المتبنية بالرضاعة، و هو انتقال اضطراري تفرضه الأنثى الكبرى/الأم على الأنثى الصغرى، أما النوع الثاني فيشمل المحيط الغابي باعتباره فضاء للعبور تنتقل عبره (إليه) الشخصية الرئيسية بصورة اختيارية. هذا التناقض يرتبط ارتباطا وثيقا بالثنائية (طبيعة/ثقافة)، و علاقتها بماهية التفكير لدى الجنس (أنثى) كما سنضح من خلال المستوى الدلالي.

III-مستوى الدلالة: أتاح لنا التحليل البينوي السابق فرصة الكشف عن البنية السردية للخطاب الشعبي المدروس، و مكننا من الاقتراب من التركيب الدلالي في آن معا، بوصفه وثيقة تؤكد على أن المرويات الشعبية تجسيد لطموحات، و آمال جمعية تجذرت في الوعي الشعبي، لأنها - كتصور عام - كانت و لا تزال تؤدي وظيفة نفسية و اجتماعية، لها علاقة معقدة و مباشرة بمفهوم السلطة و ممارسات الهيمنة و التبعية، التي انبنت على أساسها النظم الاجتماعية داخل مجتمعاتنا التقليدية القديمة. و تظهر دلالات الهيمنة القهرية من خلال عنصر "الصراع" بين نمطين من الشخصيات، يحيلان على نمطين من السلطة، بالتالي نمطين من النظام.

و يعتبر الجنس "أنثى" العنصر المؤسس للبنى القاعدية للنظام الأول أو النظام الآموسي، الذي يضم الأم المتبنية بالرعاية و الأم المتبنية بالرضاعة، و هي شخصيات تعلن منذ البداية عن نفسها كشخصيات مهابة الجانب و وحيدة السلطة. بينما يمثل الجنس الذكوري مصدر السلطة داخل النظام الثاني، أو النظام البطريركي (الصبية الذكور و الغول الصغير).

يقع الصدام بين النظامين بطريقة غير مباشرة من أجل الاستحواذ على موضوع القيمة (الأنثى الصغرى)، باعتبارها رمز القوة/السلطة الأنثوية، حيث تسعى الأنثى الأم إلى حماية هذا الرمز عن طريق استغلال كل العناصر المحيطة بها، و إدارتها من أجل استرداد هذا الرمز، في المقابل يسعى الطرف الثاني من الصراع للقضاء على هذا الرمز، وبالتالي القضاء على النظام السائد و إحلال نظام جديد محله، تكون فيه السلطة الذكورية هي السلطة المهيمنة اجتماعيا.

غير أن فشل الذكور في تصفية الأنثى الصغرى و عودتها إلى الديار عن طريق الإنقاذ الأول و الثاني، يدل دلالة قاطعة على أن الخطاب الخرافي المدروس ينتمي إلى مرحلة متقدمة من تاريخ الجماعة التي أبدعته، حيث لا يزال النظام الآموسي يحظى بالمشروعية و القبول، و هو ما أكدته الحكاية على أكثر من صعيد، حيث أظهرت تكاتف العناصر الوسيطة للحفاظ على الأنثى الصغرى، وانتقاء صفة الطيران (الأجنحة) لها، و هي صفة تحمل معاني السيطرة، و القوة، و الارتقاء، و احتلال مركز الصدارة، و الاتصاف بصفات الكائنات العلوية (21)، يضاف إليها حداثة سن الشخصيات التي تسعى إلى إحداث التغيير (الصبية/الغول الصغير).

و إن كان مجتمع القص يسعى خلف هذه الدلالة، فإنه و بطريقة موارية يشير إلى أن هذا النظام يحمل بذور فنائه، فالأنثى الصغرى تسعى نحو الخروج/الانتقال - و ما يحمله عنصر الانتقال من معاني في القص الخرافي الشعبي- من

المحيط الآمن (أماكن الإقامة) إلى المحيط الغابي الوحشي، رغم المخاطر التي قد تعترض طريقها، ويشير هذا التوجه إلى بداية التغيير الذي سيصيب الطبيعة النفسية للشخصية الأنثوية داخل النظام الأبوبي الجديد، حيث تتحول رغبة الأنثى في امتلاك القوة من أجل الاستحواذ على الآخر، إلى رغبة تصدر من الأنثى (الأم/الأخت/الزوجة) لدعم هذا الآخر، هذا من جهة، و من جهة ثانية فإن هذا الانتقال يعطي صورة عن البنية الذهنية لهذا الجنس، الذي يدلل عليه عنصر المكان.

فقد قسمنا المكان (شكل3) إلى نوعين: المحيط الغابي الذي يتصف بالوحشية و العنف و الافتراس، أين تتعرض فيه الشخصية البطلة إلى محاولة التصفية الجسدية/القتل، و وسمناه بالفضاء الاختياري، أما النوع الثاني فيشمل البيت و المملكة اللذين يحملان معنى الاستقرار، و الامتلاء، و التمدن، غير أننا و سمناه بالفضاء الاضطراري.

إن هذا التناقض - من الناحية الأنثروبولوجية - في دلالة الأمكنة، يعود إلى طبيعة التفكير لدى الجنس أنثى الذي ينحاز إلى الطبيعة البكر/الخام، وقد أشار كلود لفي شتراوس إلى ذلك أثناء حديثه عن ثنائية (طبيعة/ثقافة)، حيث يرى أن تفكير الأنثى يأتي من ثقافة متكاملة مع الطبيعة، أما تفكير الذكر فيأتي من ثقافة مغتربة عن الطبيعة (22). و يعود هذا إلى تركيبها النفسي و بنائها الفيزيولوجي الأقرب إلى حياة النوع، ولهذا نلاحظ أن الأنثى داخل النوع الحكائي موضوع التحليل، رغم امتلاكها للسلطة المطلقة، إلا أن مهامها تنحصر بشكل أساسي في: توفير الحماية، و الغذاء، و رعاية الأطفال.

- **خاتمة**:

ومما تقدم يمكننا القول أن المحكي الخرافي الشعبي المحلي مغامرة تفترض البحث و التقصي، تتوفر على معنى قابل للإدراك ومرهون في وجوده بنوعية التلقي، منظورا إليها (المغامرة) من حيث هي منظومة معرفية بكر، منحت الإنسان الجمع إمكانية تسجيل محاولاته الحثيثة لتملك الواقع، و تغيير الوجود من حوله عبر مراحل حياته المختلفة من جهة، ونصا فنيا و جماليا يستجيب لمتطلبات المناهج الحديثة و آلياتها المتعددة من جهة ثانية.

## إحالات البحث

1- Tzvtan Todorov : les catégories du récit littéraire ; communication N° 8 ; édition du seuil, 1981, pp 132.

قام الحسين سحبان و فؤاد صفاء بترجمة هذا المقال تحت عنوان: « مقولات السرد الأدبي »، و نشر ضمن مجلة آفاق الصادرة عن إتحاد كتاب المغرب، حيث خصص العدد 9/8 لسنة 1988، لطرائق تحليل السرد الأدبي عامة.

2- ينظر تازفيتان طودوروف: « مقولات السرد الأدبي »، تر الحسين سحبان و فؤاد صفاء، مجلة آفاق،ع 9/8، 1988، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ص ص 33/32.

*- الوظيفة : فعل الشخصية و قد حدد من وجهة نظر دلالته في صيروررة الحبكة الدرامية. ينظر فلاديمير بروب : مرفولوجية الخرافة، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، (ط1)، 1986، ص35.

3- دليلة مرسلي و آخرون: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، لبنان، (ط1)، 1985، ص71.

4- ينظر تزفيتان طودوروف: « مقولات السرد الأدبي »، ص38/37.

5- ينظر المرجع نفسه، ص39 و ما بعدها.

6- Tzvtan Todorov : les catégories du récit littéraire ;p133.

7- ينظر تازفيتان طودوروف: « مقولات السرد الأدبي »، ص ص 44/43.
8- ينظر تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط2)، 1990، ص20.
9- ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية ( بحث في المنهج)، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأسدي وعمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، من ص 47 إلى ص72.
10- ينظر المرجع نفسه، ص114.
11- ينظر المرجع نفسه، ص 120/119/118/117.
12- ينظر مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية (رجال في الشمس نموذجا)، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص56.
13- ينظر جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص131/130.
14- ينظر تازفيتان طودوروف: « مقولات السرد الأدبي»، ص45.
15- ينظر المرجع نفسه، ص ن.
16- ينظر المرجع نفسه، ص ن.
17- ينظر المرجع نفسه، ص ن.
18- ينظر المرجع نفسه، ص51 إلى ص54.
**- أشار طودوروف إلى ما قدمه جيرار جينات حول كلام الشخصيات حيث قسمه إلى ثلاثة أنماط: - الأسلوب المباشر، - الأسلوب غير المباشر، - الأسلوب الغير مباشر الحر. ينظر طودوروف : الشعرية، ص ص 47/46.
***- روتها صليحة بواشرية، السن: 29، المستوى الدراسي: السنة الثانية ثانوي، تاريخ الرواية:2009/03/30، المدينة: قالمة، نقلتها إلى الفصحى (الميسرة) : كريمة نوادرية .
19- ينظر صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، مصر، (دط)، 2003، ص ص 270/ 271.
20- الحافز: وحدة/ كيان غير قابل للتجزيء. ينظر تازفيتان طودوروف: مفاهيم سردية، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، الجزائر، (ط1)، 2005، ص25.
21- ينظر فراس السواح : مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة - سوريا و بلاد الرافدين)، دار الحكمة، لبنان، (ط4)، 1985، ص 182.
22- ينظر إيدموند ليتش: كلود ليفي شترواس ( البنيوية ومشروعها الأنثربولوجي)، تر ثائر ديب، دار توبقال، المغرب، (ط1)، 1970، ص 162.

## قائمة المصادر والمراجع


1- **المصدر**:

- حكاية عظيمة: الراوية صليحة بواشرية، السن: 29، المستوى الدراسي: السنة الثانية ثانوي، تاريخ الرواية:2009/03/30، المدينة: قالمة، نقلتها إلى الفصحى (الميسرة) : كريمة نوادرية .

2- **المراجع العربية**:

أ- **الكتب**:

1. إيدموند ليتش: كلود ليفي شترواس ( البنيوية ومشروعها الأنثربولوجي)، تر ثائر ديب، دار توبقال، المغرب، (ط1)، 1970.
2. تزفيتان تودوروف:

* الشعرية، تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط2)، 1990.
* مفاهيم سردية، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2005.
3. جيرار جينيت: خطاب الحكاية ( بحث في المنهج)، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأسدي وعمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط3)، 2003.
4. دليلة مرسلي و آخرون: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، لبنان، (ط1)،1985.
5. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، مصر، (دط)، 2003.
6. فلاديمير بروب : مرفولوجية الخرافة، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، (ط1)، 1986،
7. فراس السواح : مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة - سوريا و بلاد الرافدين)، دار الحكمة، لبنان، (ط4)، 1985.
8. مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية (رجال في الشمس نموذجا)، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2007.

ب- **المجلات**:

- آفاق،ع 9/8، 1988، منشورات إتحاد كتاب المغرب.

- Communication N° 8 ; édition du seuil, 1981.