بنية الحكاية وصيغها المتنوعة

موفق رياض نواف مقدادي
أستاذ مساعد
جامعة العلوم الإسلامية العالمية
الأردن

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة بنية الحكاية ، و صيغها المتنوعة من حيث : بيان مفهوم البنية ،وأهميتها ، أي: الكيفيّة التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدّمها لنا بها ،فليست الأحداث التي يتمّ نقلها هي التي تهمّ، وإنّما الكيفيّة التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث ؛ لأنّ البنية تمثلّ شبكة العلاقات التي تتولّد بين القصة والخطاب، والقصة والسرد ، والخطاب والسرد ، بالإضافة إلى علاقة كلّ عنصر بالكلّ، و يدرس أيضا صيغ الحكايات وتنوّعاتها ،أي: النمط ،أو الطريقة، أو الكيفيّة التي نقل بها الكلام من خلال: السرد والعرض، والوصف؛ لأنّ الفرق بين الكتّاب يتمثّل في أنّ كاتباً يبيّن لنا الأشياء، بينما يكتفي كاتب آخر بمجرد نقلها.

Abstract

This research aims to study the format of the anecdote and its different forms: illustrating the concept of the format. And its importance, that is to say: the way in which the narrator of the story presents it to the readers. The importance is on the way of presenting the events and not on the events themselves. The format of the story represent the network of relations which are generated between the story and the speech, the speech and the narrating in addition to the relation of each

element with all the other elements. This research also studies the forms of the anecdotes and its variations, that is to say: the style or the method or the way of presenting the speech through the narration, the presenting and the description of the events because the difference between writers is that a writer illustrates things while another one just mentions them.

جاء في لسان العرب: أنّ البِنْيَة والبُنْيَة ما بَنَيْتَه، وهو البِنى والبُنى، والبنيةُ: الهيئة التي بُني عليها، ويقال: بُنيةٌ وبُنىً، وبنية وبِنىً(ابن منظور، مادة: بنى).

والبنية: ما يبُني وجمعها بِنىً أيْ هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة أيْ صيغتها(مصطفى وآخرون، مادة: بنى).

ظهر مصطلح البنية عند (جان موكاروفسكي) الذي عرّف الأثر الفنّي بأنّه "بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيّاً، والموضوعة في تراتبيّة معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر معيّن على بقيّة العناصر"(زيتوني، معجم، 2002م، ص37). وهذا ما ذهب إليه إدريس بلمليح عندما عرّف البنية بأنّها "مجموعة عناصر محكومة بنظام معيّن يجعل علاقاتها المتبادلة أهم من استقلالها الذاتي"(بلمليح، 1985م، ص12). ويوضّح هذا التعريف من خلال قوله: "ألا ترى أنّ القصيدة الشعريّة مثلاً تتكون من وحدات إيقاعيّة وأخرى معجميّة، وثالثة تركيبيّة تصبُّ كلّها في مصبّ الأبعاد الدلالية التي تعبّر عنها هذه القصيدة، وأنّ كلّ هذه العناصر تؤدي وظائفها بعلاقاتها المتبادلة المستمدة من النظام الذي يتحكم فيها؟"(بلمليح، 1985م، ص13- 14).

إذن فالبنية هي "شبكة العلاقات التي تتولّد من العناصر المختلفة للكل، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكلّ، وإذا عرّفنا السّرد مثلاً بأنّه يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون: شبكة العلاقات

الحاصلة بين القصة والخطاب، والقصة والسرد، والخطاب والسرد"(برنس، 2003م، ص224).

أما بالنسبة للحكائية فإنها "تتحقق في الكلام – أَيّ كلام- من خلال تحقق العناصر التالية

1. فعل أو حدث قابل للحكي.
2. فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.
3. زمان الفعل.
4. مكانه أو فضاؤه.

والعناصر الثالثة الأخيرة تتصل مجتمعة وتتداخل وتتكامل من خلال العنصر المركزي وهو فعل الحكي"(يقطين، 1997م، ص19).

وتجدر الإشارة إلى أن الفعل القابل للحكي "لا يتحقق دون فاعل أو مجموعة من الفواعل القابلة لأن تتعدد أدوارها وتختلف باختلاف علاقاتها مع الفعل أو الأفعال المتعددة المتوالدة عن الفعل المركزي (أساس الحكي) ولهذا السبب جعلنا الفاعل يحتل المكانة الثانية في الترتيب، ولما كانت أفعال الفاعلين تجري في الزمان والمكان، وما يطرأ عليهما من تحولات وتبدلات وفق مجريات الأفعال جعلناها في المرتبة الثالثة والرابعة"(يقطين، 1997م، ص19).

ويرى تودوروف أنّ للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهرين: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه "والشكلانيون الروس هم أوّل من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي ما وقع فعلاً، والموضوع أو المبنى الحكائي الكيفيّة التي بها يتعرّف القارئ على ما وقع"(تودوروف، 1992م، ص41).

فالعمل الأدبي قصـــة "بمعنى أنّه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشـخصـيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشـخصـيات الحياة الفعلية"(تودوروف، 1992م، ص41).

وهو- أي العمل الأدبي- خطاب في الوقت نفســـه "فهناك ســـارد يحكي القصـــة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المســـتوى ليســـت الأحداث التي يتمّ نقلها هي التي تهمّ، وإنّما الكيفيّة التي بها أطلعنا الســـارد على تلك الأحداث"(تودوروف، 1992م، ص41).

ويذهب جنيت إلى أنّ بعض صـــعوبات الســـّرديات ترجع إلى التباس مفهوم الحكاية عند الدارســـين؛ لذلك يعمل على محاولة فضّ هذا الالتباس من خلال تقديم ثلاثة معان للحكاية هي(جنيت، 1997م، ص37-38):

الأوّل: وهو الأكثر بداهة ومركزيّة في الاستعمال الشائع حالياً، إذ تدلّ كلمة الحكاية على المنطوق الســـــردي، أي الخطاب الشـــــفوي، أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

الثّاني: وهو أقل انتشاراً، ولكنّه شائع في الوقت الحاضر، تدلّ فيه الحكاية على سلسلة

الأحداث، الحقيقيّة أو التخييلية التي تشـــكل الموضـــوع- موضـــوع حكاية عوليس(نوريس، وفلنت، 2002م) مثلاً- ومختلف علاقاتها، من تســـلســـل وتعارض وتكرار الخ، وفي هذه الحالة يعني تحليل الحكاية: دراســـــــــة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حدِّ ذاتها.

الثالث: وهو الأكثر قدماً في الظاهر، تدلّ فيه الحكاية على حدث أيضـــاً، غير أنّه ليس البتة الحدث الذي يُروى بل هو الحدث الذي يقوم على أنّ شخصاً ما يروى شيئاً ما، إنّه فعل السرد متناولاً في ذاته.

أمّا ميشـال بوتور فيرى أنّ الكلمة الفرنسـيّة "حكاية (Histoire) تدلّ في الوقت نفسـه على الكذب والحقيقة، وعلى معرفتنا للعالم المتحرك، وعلى التاريخ العام وعلى حذرنا، وعلى القصـص التي نؤلّفها لنحمل الأطفال على النوم، ولننيّم هذا الطفل الكامن في نفوسـنا، الذي يتأخّر دائماً في الاستسلام للرقاد"(بوتور، 1971م، ص95).

يوافق جنيت ما ذهب إليه تودوروف عندما أطلق اسـم القصـة على المدلول أو المضـمون السـردي، واسـم الحكاية على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السـرّدي نفسـه. فالقصـة والسـّرد لا يوجدان إلاّ بوسـاطة الحكاية، والحكاية- أي الخطاب السـردي- لا يمكنها أن تكون حكاية؛ إلاّ لأنّها تروي قصة، وإلاّ لما كانت سرديّة؛ ولأنّها ينطق بها شخص ما؛ وإلاّ لما كانت في حدّ ذاتها خطابا. إنّها تعيش بصـفتها خطاباً من علاقتها بالسّرد الذي ينطق بها(جنيت، 1977م، ص38-40).

والسّرديّة (Narratology) أو علم السرد، فرع من أصل كبير هو الشـعريّة (Poetics)، وهي تبحث في "مكونات البنية السـّرديّة للخطاب من راوٍ ومروي له أو (عليه)، ولمّا كانت بنية الخطاب السـّردي نسـيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد أنّ السـّرديّة هي: العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السّردي أسلوباً وبناء ودلالة"(إبراهيم، 2000م، ص17).

وقد أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السّردي إلى "بروز تيارين رئيسـيين في السـّرديّة؛ أوّلهما: السـّرديّة الدلالية التي تُعنى بمضـمون الأفعال السـّرديّة، دونما اهتمام بالسـّرد الذي يكوّنها، إنّما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثّل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس.

وثانيهما: السّرديّة اللّسانية التي تُعنى بالمظاهر اللغويّة للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأسـاليب سـرد، ورؤى، وعلاقات ترابط الراوي

بالمروي، ويمثّل هذا التيار عدد من الباحثين من بينهم: بارت، وتودوروف، وجنيت، ولم يعدم تاريخ السـردیّة محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ حاول جاتمان وبرنس الاستفادة من معطيات السّرديّة في تيارها الدلالي واللساني والعمل على دراسة الخطاب السردي في مظاهره بصورة كلية"(إبراهيم، 2000م، ص18).

يُعرّف السـرد (Narrative) بأنّه فعل يقوم به الراوي الذي ينتج قصة، فهو "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقيّة أو خياليّة، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"(جنيت، 1992م، ص71) إذن فهو- أي السّرد- فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب الذي هو "عملية إنتاج يمثّل فيه الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"(زيتوني، 2002م، ص105).

إذن تتشكل البنية السّرديّة للخطاب من ثلاثة مكونات هي: الراوي، المروي، المروي له. فإذا نظرنا إلى العلاقات التي تربط بين هذه المكونات الثلاثة وجدنا أنّ "كلَّ مكوّن لا تتحدد أهميته بذاته، إنّما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأنّ كلّ مكوّن سيفتقر إلى أي دور في البنية السرديّة إنْ لم يندرج في علاقة عضويّة وحيويّة معها، كما أنّ غياب مكوّن ما، أو ضموره لا يُخلّ بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي حسب، بل يقوّض البنية السرديّة للخطاب؛ لذلك فالتضافر بين تلك المكونات ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي"(إبراهيم، 2000م، ص22)؛ لذلك ذهب والاس مارتن إلى أنّ من يقدّر السرد- على أتمّ وجه- هو أحسن القرّاء الممكن وجودهم، ويطلق عليه صفة القارئ الأعلى، أو القارئ المُعَلَّم(مارتن، 1998م، ص212).

هذا يقتضي الحديث عن صيغ الحكايات وتنوعها أي:الكيفيّة التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث:

تعني الصيغة لغة: الهيئة، فإذا قلنا صيغة الأمر كذا وكذا: أي هيئة التي بُني عليها(ابن منظور، مادة صيغ). ويشير معناها الاصطلاحي في النقد الحديث إلى: النمط ،أو الطريقة، أو الكيفيّة التي نقل بها الكلام.

تناول تودوروف مفهوم الصيغة أثناء حديثة عن مقولات السرد الأدبي وتعني عنده: "الكيفيّة التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدّمها لنا بها، وعلى هذه الأنماط نحيل عندما نقول : إنّ كاتباً يبيّن لنا الأشياء بينما لا يفعل كاتب سوى أنه يقولها"(تودوروف، 1992م، ص 61)

أمّا جنيت فقد تحدّث عن صيغة الفعل ورأى أنّ هذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو، وبصفة خاصة نحو الأفعال، وتعرّف نحويّاً بأنّها "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود والعمل"(جنيت، 1997م، ص177)أي إلى الحياة والحدث. ويعوّل جنيت على أهميّة هذا التعريف واتصاله ببحثه في الرواية، فالمرء يمكنه أنّ يحكي الشيء نفسه أكثرأو أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة النظر هذه أو تلك. وتزوّد الحكاية القارئ بما جلّ أو قلّ من التفاصيل، وبطريقة مباشرة أوغير مباشرة، وأنْ يبدو السارد– مع ذلك- على مسافة بعيدة أو قريبة مما يرويه، وبالتالي فالصيغة هي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد(جنيت، 1997م، ص177- 178).

يقوم الحكي عامّة على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضمّ أحداثاً معينة. ثانيهما: أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة وتسمّى هذه الطريقة سرداً.

فالقصة يمكن أن تحكى بطرق متعددة- كما ذهب جنيت- ولهذا السبب يعُتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والقصة لا

تتحدد فقط بمضـــمونها ،ولكن بالشـــكل أو الطريقة التي يُقدّم بها ذلك المضمون(لحمداني، 1991م، ص 45-46).

وتقدّم القصـة – المادة الحكائيّة- للقارئ من خلال صيغتين رئيسـيتين هما : السـرد ، والعرض. فالسـرد يمكن أنْ يقوم به الراوي أو إحدى الشـخصـيات، والعرض كذلك. ويفترض تودروف أنّ لهاتين الصـيغتين أو النمطين – التمثيل أو العرض، والحكي أو السـرد- في السـرد المعاصـر مصـدرين مختلفين: القصـة التأريخيّة : وهي حكي خالص يكون فيه المؤلف مجرد شـاهد ينقل وقائع ويخبر عنها ، والشـخصـيّة الروائيّة هنا لا تتكلّم،وعلى العكس من ذلك القصـــــة في الدراما لا تنقل خبراً ، بل تجري أمام أعيننا ، فليس هناك سرد ، ولكن يوجد السرد متضمناً في ردود الشخصيات الروائيّة بعضها على بعض(تودوروف، 1992م، ص 61).

السرد:

يشرك الراوي –أحياناً – شخصيات الرواية في السرد ، فيضع على ألسنتهم أجزاءً من الخطاب – مثلاً شـــهادة، أو رســـالة ، أو حكاية فرعيّة – وقد يحصـر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشـخصـيّة،أو يوسّع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود في الرواية أو القصـــــة(زيتوني، 2002م، ص 105). وعند تناول أنواع السـرد بحسـب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث يلاحظ أنّها جاءت على أربعة أنواع هي:

الأوّل: السرد اللاحق للحدث، وهو زمن السرد الشّائع في القصة، فالأحداث لا تروى إلاّ بعد أنّ تقع، كأن يقال: كان ،حدث،وقع ...

الثاني : السـرد السـابق للحدث: وهو زمن الحكايات التنبئيّة التي تعتمد عموماً صـيغة المسـتقبل، وأحياناً صـيغة الحاضـر، واسـتخدام هذا الزمن في

القصـــة يقتصـــر غالباً على مقاطع أو أجزاء محددة من النّص تروي الأحلام ،والتنبؤات ،وتستبق الأحداث.

الثالث: السـرد المتزامن مع الحدث (الفعل): هو الزمن الحيّ الذي يتطابق فيه كلام الراوي وجريان الحدث، ويكون في التقرير أو تدوين اليوميات.

الرابع: السّرد المتداخل : هو السرد المتقطّع الذي تتداخل فيه المقاطع السرديّة المنتمية إلى أزمنة مختلفة: الحاضر، والماضي، والمستقبل، فالسرد لا يتزامن مع الحدث بل يلحق الواحد الآخر بالتناوب، ويتمّثل هذا في الروايات التراسليّة، أو التي تتخذ شكل المذكرات.

بيّن تودوروف- في أثناء حديثة عن الترتيب الزمني في التأليف القصصي- أنّ القصص تترابط فيما بينها بطرق مختلفة، وقد عرفت الحكايات الشعبيّة، والمجموعات القصصيّة القصيرة صورتين من صور الترابط هما: التسلسل والتضمين. فالتسلسل هو رصف مختلف القصص ومجاورتها، بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشـابه في بناء كلّ قصـة(تودروف، 1992م، ص 56) وهو ما أُطلق عليه "تركيب بواسطة التّضيد" ويعني " تتابع قصص قصيرة، مستقلّة كلّ واحدة عن الأخرى، ولكن تصـل فيما بينها شـخصـيّة مشـتركة"(شلوفسكي، 1982م، ص 146) ويعدُّ السفر محفزاً لوجود هذه القصص، وهو الأكثر وروداً في نسق التّضيد، خصوصاً السّفر بحثاً عن عمل، حيث تكثر المغامرات التي تطارد البطل(شلوفسكي، 1982م، ص 146).

أمّا التضـمين فهو إدخال قصـة في قصـة أخرى، وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة تُوجد مضـمنّة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد(تودروف، 1992م، ص56).

ويذكر تودروف نوعاً ثالثاً من أنواع التأليف القصصي هو: التناوب الذي "يقوم في حكاية قصتين في أن واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طوراً والأخرى طوراً آخر"(تودروف، 1992م، ص57)، وهذا اللون من القصص يحتاج إلى متابعة، وربط محكمين من قبل القارئ ؛ لأن عدم قدرته على الربط بين أحداث القصة الأولى، بعد أنْ يدخل في القصة الثانية، يجعله يخلط بين أحداث القصص.

تعني دراسة الترتيب الزمني للحكاية مقارنة نظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها في القصة. وتجدر الإشارة – هنا- إلى أنّ الحكاية الشعبيّة اعتادت أن تتقيّد في تمفصلاتها الكبرى – على الأقل – بالترتيب الزّمني، ويعود السبب في ذلك إلى أن أهمّ الخواص المميّزة للأدب الشعبي هو " تسلسل الحوادث فيه تسلسلاً متصلاً، ويحاول أدبنا الفنيّ الحديث أن يجعل الموضوع متشابكاً، وألا يترك الحديث ينساب في خطّ مستقيم، وإنّما هو يربط مصير عدة شخوص أو مجرى عدّة حوادث بعضها بالبعض الآخر. أما الحكايات الشعبيّة فتميل إلى تسلسل الموضوع في خط مستقيم، ذلك لأن الذي يمثّل حدث الحكاية الخرافية إنّما هو بطلها، وكلّ ما مرّ به من أحداث، وكل أفعاله، ومغامراته ليس لها أهميّة في ذاتها، وإنّما تنحصر مهمتها في أنّها تقود البطل إلى هدفه. وهكذا فنحن نعيش حوادث الحكاية الخرافية كذلك من وجهة نظر بطلها فحسب، أما الحوادث الفرعيّة فلا تستخدم إلا إذا كانت لها علاقة مباشرة بالبطل..."(فون ديرلاين، 1973م، ص147).

كما أنّ " شخصيات الحكاية تؤدي نفس الأفعال كلّما تقدمنا في سرد الحكاية، ولا يهم إن كانت هذه الشخصيات تختلف في الشكل أو العمر، أوالجنس، أوالمهنة، أوالمظهر الخارجي،أوالصفات الثابتة الأخرى ، وهذا ما

يقرر العلاقة بين العناصر الثابتة والمتغيّرة فوظائف الشخصيات ثابتة، وكل شيء آخر متغيّر"(بروب، 1989م، ص265) فالإرسال والمغادرة للبحث ثابتان- أمّا الشخصيات المرسلة والمغادرة للبحث، والدوافع وراء الإرسال فمتغيّرة غير ثابتة في القصص الشعبيّة والخرافيّة.

ولعل من أهم الصيغ التي تتعلق بالترتيب الزمني صيغتي الاسترجاع، والاستباق، فالاسترجاع يدل على كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة ،ويزودنا الاسترجاع بمعلومات ماضية: حول الشخصيّة،أو الحدث،أو خط القصة(جنيت، 1997م، ص51).

أمّا الاستباق أو الاستشراف فهو رواية حدث لاحق، أي تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته، والحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أيّ حكاية أخرى(جنيت، 1997م، ص67).

ويكون الاستباق على شكل حلم كاشف للغيب ، أو يأخذ شكل تنبؤ، أو افتراضات بشأن المستقبل .

والاستباق أقل تردداً من الاسترجاع؛ لأنّ الاستباق يحل محلّ التشويق المشتق من سؤال: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ ومن سؤال كيف سيحدث؟ والاستباق بالمعنى الصارم يقول المستقبل قبل وقته(ريمون، 1995م، ص 76).

من الضروري الإشارة إلى ملاحظة جنيت - حول الاسترجاع والاستباق- والتي تبيّن أنّ كثرة الاسترجاع والاستباقات في النص وتشابكهما، تؤدي إلى توتّر القارئ، بل وحتى المحلل.

بقي الإشارة - في صيغة السرد- إلى: سرد وحيد الصوت(زيتوني، 2002م، ص 107) وهو سرد يتميّز بوحدة المتكلم أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب، وآراؤه وأحكامه، ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصوّر، وينطبق وحدة الصوت على الشعر، لأنّ الشعر لا

يتوكّأ على أقوال الآخريـــن ، وكذلك ينطبق على الخـــطاب الذي يوجهه المـتكلم إلى نفســه، أي الحوار الداخلي الذي يطلعنا على ما يجري في ذهن الشخصيّة .

وينطبق ســرد وحيد الصــوت كذلك على الخطاب الذي يوجهه الســارد إلى ســـواه، دون طلب جواب- خطاب الأمر- ، وعلى النصـــوص التي لا تحاور قارئها: الكتب العلميّة، والمنشـــورات الدينيّة ، والروايات الســـياســـيّة...، فالحبكة توجّه مجرى الأحداث بمنطق الحتميّة، هذا الســبب يؤدي إلى تلك النتيجة، والشـــخصـــيات كلّها تتكلمّ بمنطق واحد وروح واحدة، هي روح الكاتب(زيتوني، 2002م، ص107) فالحكاية الخرافيّة تتميز بحضـــور الراوي صـــراحة فيها، وبتوجهه مباشـــرة للقارئ، وقد حافظت - الحكاية الخرافية -على صـــــيغة واحدة للبداية: كان يا مكان، في قديم الزمان- وللنهاية: وعاشـــا في ســـبات ونبات وولدا صـــبياناً وبنات.... والحوادث فيها مرتبطة بالبطل.

إنّ المســـافة والمنظور(جنيت، 1997م، ص 178-200. وزيتوني، 2002م، ص 151-152، وص 160- 161) هما الشـكلان الأسـاسـيان للصـيغة، والحديث عنهما يســتدعي الحديث عن: علاقة صـــوت الراوي بأصـــوات الشخصيات، وطريقة نقل مادة الراوية وعلاقتها بالراوي. وتجدر الإشارة إلى أنّ علاقة صـوت الراوي بأصـوات الشـخصـيات، تندرج تحت ثلاثة أنماط أسلوبيّة هي(العيد، 1990م، ص 108):

النمط الأول:

الذي يتصـف بالمباشـرة ويطلق جنيت عليه النمط المسـرحي؛ لأن السـارد يتظاهر فيه بإعطاء الكلمة حرفياً للشـخصـيّة(جنيت، 1997م ص187). حيث يترك الراوي – وفي سـياق سـرده بصـوته- الكلام للشـخصـيّة أو

لصـــوتها ، ويضـــع الكلام عادة بين مزدوجين(جنيت، 1997م ص187)، وقد يحذف فعل القول ويستعاض عنه بخط قصير في بداية السطر.كما أن لهذا الكلام من حيث هو نطق شفوي المؤشرات التالية:

أولاً: الحوار:

الشخصيّة تبادر إلى النطق، لأنها تخاطب، أو تحاور آخر، لذلك يقطع الراوي سرده ليتقدّم صوت الشخصيّة بالنطق المباشر محاوراً المخاطب، ويتيح الحوار بصورة خاصة تقديم معرفة مباشرة عن الشخصيّة، وليس هذا فحسب، فالحوار في القصص يتيح للشخصيات أن تعبر طوعاً أو كراهيّة عمّا لا يتاح الكشف عنه أو استشفافه بأيّة تقنيّة روائيّة أخرى، ذلك أنّه بخلاف التضايق أو الخجل الذي يمنع من قول ما يمكن كتابته في رسالة ما، فإن تبادل الكلام شفوياً يولّد بصفته الانبعاثيّة التي لا يمكن توقعها عواطف متنوعة ويثير أفكاراً حول المنظور الباطني، وفضلاً عن ذلك فإنه الحوار يكشف بواطن الشخصيات وظواهرها(بورنوف و اوئيلية، 1991م، ص168- 169).

ويجري الحوار بين شخصيّة وشخصيّة، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي والقصصي، ولكنّ " الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضباً ومكثفا، حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السّارد والسرد جميعاً عبر هذه الشخصيات المتجاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جماليّة اللغة واللعب بها"(مرتاض، 1998م، ص 134).

إذن من الضروري عدم الإكثار من الحوار في الأعمال الروائيّة والقصصيّة؛ لأنّه يحوّلها إلى مسرحيات، ومن ثمّ يفسد فنيّة الرواية والقصة، فالإكثار من الحوار في الأعمال الروائيّة والقصصيّة " يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعاً: إمّا إلى أنّ الكاتب يتملّص من موقف صعب في التحليل والوصف

والكشف، فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأيّ كلام... ويعني بعض هذا أنّه يسلك هذا السلوك عن وعي، وأكاد أقول: عن غش، ومخادعة للمتلقي، وإمّا إلى أنّه مبتدئ محروم، فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فنّي كبير فيصول فيها ويجول، ولكنّه- لدى نهاية الأمر- يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتطغو لغة الحوار على لغة السرد، فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثّل على الخشبة، أم نقرأ رواية ليقرأها القراء حيث هم ..."(مرتاض، 1998م، ص135).

ثانياً: استعمال ضمير (الأنا) المتكلّم:

عندما تتكلم الشخصيّة عن نفسها تصبح ضمائر التكلّم، والخطاب، وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لها.

ثالثاً: استعمال صيغة الفعل المضارع:

وهي صيغة يقتضيها الحوار؛ لأنّه كلام في زمن حاضر، واستعمال صيغة الفعل المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي الذي يخصّ السرد بعامّة.

النّمط الثّاني :

غير المباشر: "في هذا الخطاب يعاد إنتاج ما قالته الشخصيّة دون أنْ ينشغل القاص بتسجيل العناصر الخطابيّة الملفوظة للشخصيّة"(إيفانكوس، 1991م، ص279). أيْ لا ينقل كلام الشخصيّة بلفظه بل بمعناه لا يقدّمه مباشرة بصورته، بل ينقله الراوي بصوته محوّلاً أسلوب الصياغة من المباشر إلى اللامباشرة .

النّمط الثالث:

هو الأسلوب اللامباشر الحرّ، هذا النّمط يداخل بين صوت الراوي، وصوت نطق الشخصيّة، فيبدو الكلام ملتبساً، فهو بين أن يكون منقولاً بصوت

الراوي، وبين أن يكون منطوقاً بصوت الشخصيّة مباشرة، ولعل هذا النمط هو الأكثر اعتماداً في السرد الروائي الحديث، وفي هذا النّمط خلط بين الخطاب المصرّح به، والخطاب الداخلي(جنيت، 1997م، ص186).

وممّا يتعلّق بالمسافة والمنظور أيضاً: قضيّة نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي، فقد قدّم (نورمان فريدمان) تصنيفاً يتكون من ثمانية أطراف، رتّب فيها طرق نقل الرواية على مقدار المسافة بين الرواي ومادة الرواية، وقد وضع تصوّره على أساس التمييز بين العرض والسرد، بناء على درجة موضوعيّة إرسال القصة(سمعان، 1987م، ص 109-110) : فالراوي العارف بكلّ شيء إمّا أن يكون مقتحماً للقصة، يقدّم وجهة نظره الذاتيّة، ويتدخل في أحداث القصة، فهو كليّ المعرفة، . وإمّا أن يكون الراوي عارفاً بكل شيء، محايداً، يتكلمّ بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمناً، ويقدّم الأحداث كما يراها هو لا كما تراها الشخصيّة، أمّا السرد بضمير المتكلم فجاء على نمطين:

شاهد العيان "أنا " يروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات القصة، وفي هذه القصص يختلف الراوي عن الشخصيات، ويلاحظ هذا في روايات ضمير المتكّلم. و(أنا) الشخصيّة الرئيسية، وهو عادة بطل يروي قصته، كقصص المغامرات.

وهناك نمطان من السرد العليم الانتقائي وهما: العارف بكل شيء المتعدد المنتقي، الذي يعتمد على وعي عدد من الشخصيات لنقل وجهة النظر، . والعارف بكل شيء المحدد، حيث يركزّ الراوي على شخصيّة مركزيّة ثابتة ،يتمّ رؤية القصة من خلالها.

أمّا آخر نمطين فيتعلّقان بالسّرد الموضوعي وهما: الشّكل المسرحي " الحواري"، فالحوار المسرحي ينقل مشاهد متوالية مترابطة. والكاميرا: التي

هي تسجيل مطلق دون انتقاء ولا تنظيم، أي دون تدخل من المؤلف، كأنها عدسة الكاميرا، تنقل شريحة عن حياة الشخصيّة، دون اختيار أو تنظيم.

العرض:

لا يكتفي الكاتب بصيغة واحدة لنقل مادته القصصيّة، بل ينوّع في هذه الصيغ، فيستعمل السرد- كما مرّ آنفا- والعرض الذي يؤدي عدة وظائف في النص القصصي.

يبدأ القارئ بقراءة النّص وليس لديه فكرة عمّا سوف يجري في القصة، كما أنه لا يعرف شيئا عن الشخصيات، لذلك يجب تزويد القارئ بالمعلومات الضروريّة إذا أريد له أن يفهم شيئا من القصة. وإعلامه بوقت الفعل، ومكانه، ومظهر أحد الأشخاص، و خصاله، وعاداته أو سلوكه، والصلات فيما بين الأشخاص، هذه المعلومات الاستعراضيّة يُلزم الكاتب بتوصيلها إلى القارئ بطريقة أو بأخرى.(نبرغ، 1981م، ص 39-40).

وفي بعض القصص يبيّن العرض مكان الفعل (الحدث) ومظهر الشخصية، وصلاتها بالشخصيّات الأخرى.

يشير الكاتب إلى نهاية العرض- التقديم- عندما يبدأ زمن القصة فيقول مثلاً: ركب الجميع القطار المتجه إلى الصعيد، أو أن يقول: في صباح هذا اليوم ذهب الجميع إلى المدينة...

ويحجم الكاتب – أحيانا- عن استهلال عمله بالعرض التمهيدي، ويبيّن للقارئ- ومنذ البداية- النقطة التي يبدأ عندها، ويؤخّر لبعض الوقت إيصال المواد الاستعراضيّة التي ينبغي لها أن تشرح ما يجري في اللحظة الرّاهنة، ولماذا تجري؟ أي يفتتح قصته مباشرة، غير أن التدفق الحاضر للقصة يُوقف بعد الابتداء(نبرغ، 1981م، ص92).. ثم يوقف هذا التدفق القصصي، ويأتي الاستعراض؛ ليبيّن مظهر الشخصيّة وسجاياها.

كما تنغمس القصة- أحيانا- بالحاضر القصصي رأساً- من البداية – وتفضل أن تنقل مواد العرض الضرورّية إلى القارئ بطريقة تختلف جذريّاً، أي بحياكتها ضمن العمل ذاته، فقد يحلو للمؤلف- مثلاً – أن يقطّع ما في الحكاية من مقطع استعراضي مستمرّ إلى عدد من الوحدات الصغيرة، والوحدات الاستعراضيّة- داخل الحكاية- المتقطعة تقع في المشاهد الاعتياديّة دون إقحام(نبرغ، 1981م، ص93). فيجعل الكاتب هذا الاستعراض ضمن العمل وليس في بدايته، وهذا الاستعراض لا يوقف تدّفق الحاضر القصصي ولو لحظة واحدة.

الوصف:

ويمكن للكاتب أنْ يقدّم مادته عن طريق الوصف، الذي يطلق على ما يتضمنه السرد من تمثيل للأشياء، والشخوص في وجودها المكاني لا الزماني.(جنيت، 1997م، ص 75).

لا توجد رواية – أو قصة- تخلو من الوصف؛ لأنّ "الوصف أكثر لزوماً للنص من السرد ذلك لأنّه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف؛ ربّما لأنّ الأشياء يمكنها أن توجد دون حركة على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون دون أشياء "(جنيت، 1997م، ص76).

تقوم العلاقة بين الوصف والسرد على أساس أنّ الوصف يكون خديماً لازماً للسرد؛ لأنّه لا يجوز أن نتصورّ الوصف مستقّلاً عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبداً في حالة مستّقلة(جنيت، 1997م، ص76).

يؤدي الوصف في القصة إلى ُبطء الحركة، وأحيانا إلى التوقف ،وهذا ما يدفع للسؤال، هل الوصف يكون مجانيّاً في القصة أو الرواية؟ لا يمكن أن يكون الوصف مجانياً- زائداً- في القصة؛ لأنّ الأصل أن يكون الوصف

مرتبطاً بالقصة، أو على الأقل يستخدم كإطار لها(بورنوف، 1991م، ص 103).

ويقود هذا للحديث عن وظائف الوصف في القصة(بورنوف، 1991م، ص 103)، فالوصف يؤدي وظيفة واقعيّة عندما يُلزم القارئ النظر إلى الواقع حوله، حيث يقدّم له رسماً للشخصيّة يساعده على فهمها، أو يصف لنا المكان .

كما يمكن للوصف أن يستخدم لخلق إيقاع السرد عندما يُلفت- الوصف- النظر إلى الوسط المحيط، فيُحدث استرخاء وترويحاُ عن النفس بعد مرور الحدث، أو يثير توتراً عندما يقطع السرد في لحظة حرجة، مما يولّد القلق والتشويق لدى القارئ. ويؤدي الوصف – أحيانا– وظيفة تصويريّة، حيث يظهر الأشياء ويريها، وذلك عندما يسعى الوصف إلى رسم لوحة. فالروائي أو القاص كالرّسام أو المصوّر يختار قطعة من المكان، يؤطرها ويضع نفسه على مسافة منها. مع الإشارة إلى أنّ اللوحة تُعرض أمام المُشاهد دفعة واحدة، أما الوصف فيأتي متتالياً في القصة . وليس من الضروري أن يرسم الكاتب دائماً لوحات دقيقة لا تدع شيئاً يفلت منها.

ويؤدي الوصف – أيضاً – وظيفة معرفيّة، من خلال تقديمه لمعلومات تاريخية أو علميَّة، أو تقديم معلومات جغرافيّة .ولكن إذا بالغ الكاتب في تقديم المعلومات العلميّة،والتاريخيّة ،والجغرافيّة في القصص الأدبية فانّه قد يحوّل النّص الأدبي إلى نصّ وثائقي أو تعليمي(زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية، 2002م، ص 172).

من الضروري الإشارة إلى أنّ بعض القصص لها صيغ شكليّة تتميّز بها، فالقصة الخرافية- مثلا- تختص بشكل خارجي يتمثّل في استخدامها لصيغ بعينها أو ما يشابهها، ولكنّ صيغ الحكاية وقوانينها لا تصّح بالنسبة

للحكاية الخرافيّة فحسب، وإنّما تصحّ كذلك بالنسبة لحكاية البطولة والأساطير والقصة القصيرة، والأغنية الشعبيّة القصصيّة، كما أنّها تنطبق جزئياً على الحكاية الشعبيّة...(دير لاين، 1973م، ص 148-149). وإذا استمع القارئ إلى حكاية خرافيّة للمرّة الأولى، تبدو معروفة له، إلى درجة أنّه – على الأغلب- يعرف من قبل الخط الذي سيسير فيه الموضوع، ويرجع السبب في هذا إلى بناء الحكاية الخرافيّة المحدد : فهي لا تبدأ فجأة بالحركة، لها قانون للبداية، وقانون للنهاية، ونادراً ما تنتهي فجأة بخطبة أو زواج، أو تبيّن مصير الشخوص غير الرئيسيّة، و تخبر بأنّ البطل وأميرته عاشا سعيدين حتى نهاية حياتهما.

جاءت هذه الدراسة لمحاولة بيان أهمية البنية وصيغها المتنوعة ،حتى يتجلى لنا أنّ هناك فرقا بين من يبيّن لنا الأشياء،ومن يكتفي بمجرد نقلها.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم، عبد الله(2000م.)، **السردية العربيّة، بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2،
2. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
3. إيفانكوس، خوسيه ماريّا(1991م.)، **نظريّة اللغة الأدبيّة**، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة، ط1،
4. برنس، جيرالد(2003)، **المصطلح السردي**، ترجمة، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1،.
5. بروب، فلاديمير(1989، 1م)، **مورفولوجيا الحكاية الخرافيّة**، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدّة –السعوديّة، ط1.
6. بلمليح، إدريس(1985م.) **البنية الحكائية في رواية المعلم علي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1،
7. بوتور، ميشال(1971م.)، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، دار منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط1،

8. بورنوف، رولان و اوئيلية، ريال،(1991م.) **عالم الرواية**، ترجمة، نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط1،

9. تودوروف، تزفيطان، **مقولات السـرد الأدبي، (طرائق تحليل السـرد الأدبي)**، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرّباط، ط1،

10. جنيت، جيرار، **حدود**(1992م.) **السـرد**، ترجمة، بن عيسـى بو حمالة، (طرائق تحليل السرد الأدبي).

11. جنيت، جيرار(1997.)، **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصـم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة- المغرب، ط2،

12. ديرلاين، فروريش فون،(1973م.) **الحكـايـة الخرافيـّة**، ترجمـة نبيلـة إبراهيم، دار القلم، بيروت، ط 1،

13. زيتوني، لطيف(2002.)، **معجم مصـطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشـرون، بيروت- لبنان، ط1،

14. سترنبرغ، مير(1981م.) **ما هو العرض، (نظرية الراوية)، جون هالبرين**، ترجمة : محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط1،

15. سمعان، إنجيل بطرس(1987م.)، **دراسـات في الرواية العربية** ، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1،

16. شـلوفسـكي، ف(1982م . **بناء القصـة القصـيرة كتاب، نظرية المنهج الشـكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت- لبنان، ط1،

17. العيد، يمنى،(1990م.) **تقنيات السرد الروائي**، دار الفارابي، بيروت، ط1،

18. كنعان، شـلوميت ريمون(1995م): **التخييل القصـصـي**، ترجمة لحسـن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1،

19. لحمداني، حميد(1991م.) ، **بنية النص السـردي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء- المغرب، ط1،

20. مارتن، والاس(1998م.)، **نظريات السـرد الحديثة**، ترجمة حياة جاسـم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة- المغرب، ط1،

21. مرتاض، عبد الملك(1998م.)، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السـرد**، مطابع الرسالة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، كانون الأوّل،

22. مصطفى، إبراهيم، وآخرون: **المعجم الوسيط**، المكتبة الإسلاميّة، استانبول- تركيا.

23. نوريس، ديفيد(2002م.)، و فلنت، كارل، **أقدّم لك جويس**، ترجمة حمدي الجابري، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1،

24. يقطين، سعيد(1997م.)، **قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،
25.