الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله
University of Algiers -2- Abul-Qasim Saadallah
كلية اللغة العربية واللغات الشرقية
Faculty of Arabic and Oriental Languages
قسم اللغة العربية وآدابـــــــها
Department of Arabic Language and Literature

تخصـــــص: الخـــــطاب السـردي المعاصـــر

Specialization: Contemporary Narrative Discourse

المنظور النقدي السردي في الجزائر
" عبـــد الحميـــد بورايـو" - أنموذجا –

The critical narrative perspective in Algeria
"Abdul Hamid Borayo" - a model -

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث ل .م . د

اعداد الطالبة:

*نسيمة تاحي

إشـــــــراف

*أ. د.علي ملاحـــي

أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة

أ.د مشـــري بـــن خليفـــة	رئيسا	جامعة الجزائر "2"
أ.د عـــلـي مـــــــلاحـــي	مشرفا ومقررا	جامعة الجزائر "2"
أ.د نبـيلـــة زويـــش	مناقشا	جامعة تيزي وزو
أ.د نـــاديـــــة نـــعـــاس	مناقشا	جامعة الجزائر "2"
أ.د حـــمـيـــد عـــــلاوي	مناقشا	جامعة الجزائر "2"
أ.د رابـــــــح فـــــارس	مناقشا	جامعة البليدة "2"

السنة الجامعية2021/2020

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Algiers -2- Abul-Qasim Saadallah
Faculty of Arabic and Oriental Languages
Department of Arabic Language and Literature

Specialization: Contemporary Narrative Discourse

The critical narrative perspective in Algeria "Abdul Hamid Borayo" - a model -

Memorandum submitted as part of the graduation requirements for obtaining a doctorate degree, the third phase of L.M.D

Student numbers:

-Nassima Tahi

Supervision

DR : Ali Mellahi

Members of the discussion committee

Dr : MECHERI BEN KHALIFA	president	University Algiers -2-
Dr : ALI MELLAHI	supervisor and rapporteur	University Algiers -2-
Dr : NABILA ZEWICH	discussing	University Tizi Ouzou
Dr : NADIA NEAAS	discussing	University Algiers -2-
Dr : HAMID ALAOUI	Discussing	University Algiers -2-
Dr : RABEH FARES	discussing	University Blida

University year 2020/2021

﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ ۖ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾

سورة ابراهيم الآية ﴿٤﴾

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب وإنجاز هذا العمل البحث راجين أن يكون خالصا لوجهه الكريم.

من باب رد الفضل لأهله لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان إلى أستاذي الفاضل" **الدكتور علـــي ملاحي** "، الذي تعهدني برعايته العلمية، وتفضل بالإشراف على مذكرة الدكتوراه، فلولا توجيهاته السديدة ونصائحه العلمية، وصبره وسعة صدره معي وما أعطاني إياه من وقته الثمين بعد الله عز وجل، لما اكتمل بنيان هذا العمل، وظهر على صورته الحالية، فجزاه الله عني وعن طلاب العلم خير جزاء في الدنيا والآخرة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لكل من مد لي يد العون والمساعدة من الأساتذة الكرام والزميلات وأسرتي الكريمة.

والدي ووالدتي حفظهما الله تعالى وأطالا في عمرهما، زوجي الغالي رفيق الدرب والحياة،

فلذة كبدي الذي أسأل الله تعالى أن يجعله ذخرا للإسلام والمسلمين" أنس"

إلى إخوتي وأخواتي وكل من يفكر ويبحث للارتقاء بالعلم في كل مكان.

المقدمة

مقدمة:

يعتبر السرد العربي من أهم القضايا والمواضيع التي أخذت تستقطب اهتمام الدارسين والباحثين العرب، وقد تجلى ذلك بصورة واضحة في السنوات الأخيرة من خلال دراسات وأبحاث فكرية وأكاديمية قدمت في هذا المجال، وكشف عن تحول واضح في الرؤية النقدية وفي التقنية الفنية. هذا التحول وبالرغم من أهميته فقد طرح العديد من الاشكاليات والتساؤلات التي لا تزال قيد البحث والدراسة وأثبت حقيقة مفادها أن ما قدم من جهود يبقى غير كاف لإقامة تصور دقيق وشامل عن الموروث السردي العربي وآليات مقاربته.

شهدت الساحة النقدية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين موجة قوية من الرجات والتحولات المعرفية نتيجة المثاقفة مع الآخر واختلاف السياقات الفكرية والحضارية معه، فعمل النقاد العرب على استيراد المناهج النقدية الغربية الحديثة بكل مالها من حمولة أيديولوجية وفكرية، ولعل ذلك راجع لكون بعض نقادنا العرب يرى أن المناهج التقليدية لم تعد قادرة على استنطاق النصوص الإبداعية المعاصرة وحتى القديمة، مما يستدعي تبني تيارات ومفاهيم جديدة تتناسب وطبيعة الخطاب الأدبي.

وبظهور الانفتاح على الاتجاهات النقدية الحديثة، أصبحت السرديات تشكل محورا هاما من محاور الجدل الثقافي في الوطن العربي بمشرقه ومغربه حيث انقسمت الدراسات بين منبهر ورافض، بين من يبالغ في تأكيد تأثير الغرب على نشأة الأشكال السردية العربية الحديثة وبين من يبالغ في إنكار هذا التأثير. وبتزايد الوعي النقدي العربي ظهر هناك من نقادنا من تبنى طريقا وسطا، يقوم على التفاعل الايجابي، يستأنس فيه بكل من الموروث العربي والفكر الغربي وذلك بإقامة علاقة بينهما على أساس الحوار العميق الرامي إلى التأصيل والابداع بعيدا عن العقد الثقافية والحضارية.

وتعتبر تجربة الناقد الجزائري "عبد الحميد بورايو" واحدة من أهم التجارب التي سعت لإثراء النقد الجزائري خاصة والعربي عامة تنظيرا وتطبيقا خاصة فيما يتعلق بالحقل السيميائي السردي، فلم أتردد في الوقوف عند تجربته الأدبية النقدية، وانطلاقا من ذلك ارتأينا أن تكون دراستنا موسومة بـــ:

المنظور النقدي السردي في الجزائرعبد الحميد بورايو-أنموذجا-

ولعل الظهور الأولي لفكرة هذه الدراسة كان نتيجة اهتمام شخصي بالدراسات السردية ومشورة أهل الاختصاص، وجدت نفسي أميل إلى المنجزات النقدية التي قدمها الناقد "عبد الحميد بورايو"، وفي حقيقة الأمر أن اهتمامي وانحيازي هذا لم يكن تلقائيا، وإنما تم بطريقة واعية ومقصودة لما لمست في هذا الناقد من خلال اطلاعي على العديد من مؤلفاته من تميز ووعي، أصبح العثور عليهما صعب المنال في زمن تعولمت فيه كل المفاهيم في كل المجالات.

بناء على هذا فإن هذه الدراسة تستمد دوافعها من ناحتين، الأولى محاولة دراسة واقع النقد السردي كما يمثله الناقد "عبد الحميد بورايو"، والثانية تلمس الطريق الملائم الذي يسمح بإقامة نظرية معرفية عربية، تستخدم في مقاربة الخطابات السردية العربية، تجمع بين التراث والمعاصرة عن طريق التفاعل الايجابي من المنجزات الغربية ووضع كل الاعتبار للقيم الحضارية للذات العربية.

ومن أهم أسباب اختيار الموضوع المكانة غير الكافية تماما التي يحظى بها نقادنا العرب، وكون النقد الجزائري لايزال يعاني من قلة الدراسات المختصة في النقد، وخاصة ما يتعلق بأعمال الناقد عبد الحميد بورايو، محاولة بذلك تقديم صورة عن المجهودات النقدية الجزائرية التي فيها ما يأهلها لأن تتصدر قوائم الأبحاث الكبيرة.

انطلاقا من قراءتنا لتجربة "عبد الحميد بورايو" النقدية تبلورت لدينا مجموعة من التساؤلات والاشكالات الآتية:

- ❖ هل يمكن لبورايو أن يمثل النقد السردي في الجزائر؟
- ❖ وماهي أهم الخلفيات والروافد الفكرية والنقدية التي استقى منها الناقد أفكاره؟
- ❖ وما هي الاجراءات التي استوعبها فعمل على ارسائها في نموذجه النقدي؟ وهل وفق الناقد في التوفيق بين المقولات النظرية والممارسة التطبيقية للنظرية السيميائية السردية؟ هذه التساؤلات وغيرها محور هذا البحث، والتي نزعم أنها تمثل هدفا استراتيجيا لدى الناقد.

إن أهمية هذا البحث تكمن في كونه يحاول إلمام الوعي بضرورة التعريف بالنقد الجزائري وأعلامه ممن راكموا منجزات نقدية تحتاج إلى تخريجها، فإذا كان الإبداع الأدبي يحتاج إلى تجلية خصوصياته وجمالياته ودلالاته نقديا فإن النقد الأدبي بحاجة إلى تخريج مناهجه وإجراءاته مخرجا نقديا، وهذا البحث

يتصدى لهذا المقصد إذ يصبوا إلى تسليط النظر على ناقد جزائري قدم خدمات جليلة للنقد العربي عامة والجزائري خاصة.

يهدف هذا البحث إلى إضافة لبنة قد تسهم في بناء صرح النقد الجزائري الذي لازال يعاني التهميش من طرف بعض الباحثين الذين ظلوا يقبلون على دراسة منجزات النقد العربي والغربي، كما يهدف إلى تقديم وصف لتجربة "عبد الحميد بورايو" النقدية من خلال قراءة مفتوحة على كتبه لتقديم خلاصة رؤيته النقدية السردية، فالمشروع النقدي الجزائري لن تتضح ملامحه في ظل غياب البحوث تتناول منجزاته، وتصف مقوماته.

للأهمية فإنه لابد من الإشارة إلى بعض الدراسات التي سبقت هذا البحث نذكر منها:

- ❖ تطبيقات البنيوية عند عبد الحميد بورايو لـ: ابراهيم زرقي مذكرة ماجستير (المركز الجامعي خنشلة).
- ❖ النقد السيميائي في الجزائر تجربة عبد الحميد بورايو –أنموذجا– ل: يحي بعوش (جامعة سعيدة).
- ❖ التحليل السيميائي للخطاب السردي عند عبد الحميد بورايو ل: فاطمة قمولي مذكرة ماجستير –جامعة ورقلة.

أما المنهج الذي اهتديت على هداه فهو المنهج الوصفي التحليلي النقدي الذي استعنت به في استقرائي للمدونة النقدية التي اشتغلت عليها، ووصف الآليات والإجراءات التي اتخذها الناقد وسيلة لمعالجة النصوص، وقد استعنت فضلا عن ذلك بالمقارنة كإجراء لا مناص منه في بيان مدى أصالة المقاربة النقدية عند عبد الحميد بورايو أو ارتباطها ارتباطا حرفيا بالمقاربات الغربية. وبغية الإلمام بمختلف جوانب الموضوع، من أجل المساعدة على تشكيل تصور شامل وواضح حوله، ارتأى البحث إقامة خطة على أربعة فصول ناهيك عن المدخل ومقدمة وخاتمة.

تبدأ الدراسة **بمقدمة** يليها **مدخل** بعنوان "**النقد السردي –الماهية والمفهوم–**"، حاولت فيه رصد أهم محطات النقد السردي بداية بتقديم أهم مفاهيم مصطلح السرد عند العديد من النقاد سواء من الغرب أو العرب، وتطرقت لقضية تداخل مصطلح السرد والحكي، إلى جانب اشكالية المصطلح بين كل من السرديات والسردية، بعد ذلك حاولت التفصيل أكثر عند مؤسسي النقد السردي أمثال: فلادمير بروب،

رولان بارت، جيرار جنيت... ومن النقاد العرب: عبد الله إبراهيم، صلاح فضل، أحمد يوسف، سعيد يقطين...

ثم يأتي **الفصل الأول** بعنوان: **الرؤية النقدية في السرد الجزائري**، حيث تم فيه التطرق لبعض الجهود التنظيرية التي قدمت من طرف النقاد الجزائريين في هذا المجال، مع التمثيل بنماذج أمثال: عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–" الذي حاولت من خلاله أن أستنتج رؤيته النقدية السردية باعتباره من أهم الكتب النقدية التي نظر فيها للرواية عموما وآليات السرد بصفة خاصة.

بعدها عرضت للرؤية النقدية السردية للناقد "السعيد بوطاجين" من خلال مؤلفه "الاشتغال العاملي"، كونه يعد دراسة رائدة في الخطاب النقدي الجزائري التي استدعت المنجز الغريماسي وتحديدا نظرية العامل لمقاربة متن الرواية الجزائرية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة ومحاولة الكشف عن كيفية اشتغال العوامل وشبكة العلاقات والأدوار العاملية التي تحكمها.

ثم انتقلت للتعريف بالتجربة النقدية للناقد "رشيد بن مالك" من خلال مؤلفه (مقدمة في السيميائية السردية) الذي جمع فيه بين القراءة النظرية والتحليل النقدي، حيث قدم في القسم النظري من الكتاب قراءة في مؤلف "آن إينو" الموسوم بتاريخ السيميائية ثم عرج إلى توضيح الأصول اللسانية التي انبنت عليها النظرية السيميائية السردية، أما القسم التطبيقي قام فيه بقراءة سيميائية في قصة "العروس" للروائي غسان الكنفاني.

بعدها عرجت أيضا للرؤية النقدية السردية للناقد "الطاهر رواينية" من خلال مؤلفه "سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد" الذي أدرج فيه تعامله مع المحكي، فعمد إلى توزيع دراسته على ثلاث فصول تطبيقية خصصت على التوالي لتحليل العناصر التالية: الشخصية والفضاء الروائي والزمن الروائي، وصدر كل فصل بتقديم نظري ركز فيه على رصد أهم التصورات الثاوية في حدود هذه المكونات وعلى التحولات والتطورات التي طرأت على جوانب معينة فيها.

أما **الفصل الثاني** الموسوم ب: **الرؤية النقدية السردية عند الناقد "عبد الحميد بورايو"**، حاولت فيه عرض أبرز المفاهيم النقدية التي اشتغل الناقد عليها، كما عملت على رصد أهم جزء مس المنهج النقدي وجانب المصطلح وكيف وظف الناقد ذلك؟ وهذا للتمكن من عرض أهم سمات المنهج النقدي عند "عبد الحميد بورايو" سواء كانت تأخذ منحا بنيويا تكوينيا أو سيميائيا سرديا، وذلك عن طريق تقديم قراءة في أهم مؤلفاته وهي: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، منطق السرد، المسار السردي وتنظيم المحتوى والتحليل السيميائي للخطاب السردي.

أما **الفصل الثالث** الحامل لعنوان: **مرجعية النقد السردي عند الناقد عبد الحميد بورايو**، فقد تم إماطة اللثام عن أهم المرجعيات المعرفية التي نهل منها الناقد، والتي بنى من خلالها رؤاه وأفكاره النقدية، والتي تمثلت في خمس مرجعيات أساسية يمكن حصرها في: التحليل الوظائفي ل(فلادمير بروب) والتحليل البنيوي الأنثروبولوجي ل(ليفي ستروس) والتحليل البنيوي التكويني ل(لوسيان غولدمان) والسيميائية السردية ل(أ.ج.غريماس) بالإضافة إلى مقترح (كلود بريمون).

أما بالنسبة **للفصل الرابع** والأخير المعنون ب: **آليات وتحليل الخطاب السردي عند الناقد عبد الحميد بورايو**، فيتناول تحليلات (بورايو) المعتمدة على نظريات السرد الشمولية، والمنطلقة من نتائج التحليل الوظائفي، ومن تلك النظريات: السيميائية السردية، ونظرية بريمون، ومن خلال هذه النظريات يعمد الناقد إلى الكشف عن التقنيات التي تحكم بعض النصوص السردية، وهي لا تركز على الكشف عن الدلالة بقدر ما تركز على تلك التقنيات والقواعد العامة التي تحكم السرد. وفي الأخير تأتي **الخاتمة** كصفوة المستخلص لأقدم فيها أهم النتائج والملحوظات التي توصل إليها البحث.

وكأي بحث تصادفه عقبات وعراقيل، فقد واجه هذا البحث عدة صعوبات أهمها المنهجية والتي فرضتها طبيعة الدراسة في حد ذاتها، بالإضافة إلى كون الدراسات السردية التي تعالج النص من منظور نسقي لاتزال حقلا معرفيا مفتوحا على الاجتهادات.

يبقى في الأخير أن أتقدم بأسمى آيات الشكر وأخلص عبارات الامتنان إلى أهل الفضل الذين لولاهم لما كان هذا البحث أن يرى النور، وعلى رأسهم أستاذي الدكتور "علي ملاحي" الذي لمست فيه مشرفا جادا صارما، فلم يخذلني بالمعلومات القيمة التي كانت نبراسا لي في طريق البحث، كما لا أنسى الناقد موضوع الدراسة (عبد الحميد بورايو) الذي زودني بالمراجع والمعلومات، وشكري موصول لكل من

ساهم في اكتمال هذا البحث من قريب أو بعيد والسادة الأساتذة الأفاضل الذين تكبدوا عناء القراءة وتحملوا تتبع ثغراته وعثراته حتى أتمكن من سد ما قد يرد فيه من فجوات، وفي الأخير أرجو أن يجد فيه قراؤنا الكرام نفعا وخيرا.

الطالـبة: نسيمــة تـــاحـــي.

مدخل

النقد السردي الماهية والمفهوم

تمهيد.

أ- السرد والسرديات

- السرد لغة واصطلاحا
- السرديات مفهومها وآفاقها وروافدها

ب- الجهود التنظيرية في السرديات

- أعلام النقد السردي عند الغرب.
- أعلام النقد السردي عند العرب.

تمهيد:

-يبدو أن الوعي بمفهوم الكتابة السردية يطرح جملة من الاسئلة المتضافرة، ماهو السرد؟ ماهي أجناس الأدب العربي؟ وما هو تاريخ الأشكال الأدبية العربية وإننا نضع مثل هذه الأسئلة في صلب انشغالاتنا النقدية، ولهذا يتعين علينا أن نجعل السرد العربي مكونا أساسيا من المكونات الضرورية والحيوية للأدب العربي ، بهذا يمكننا أن ندخل من بوابة السرد العربي لشموليته وخصوصيته، وأن نقتحم قضايا خاصة تتصل بالسرد العربي من حيث تكونه وتشكله وتطوره وآفاقه.

-إن مختلف القضايا المطروحة تستدعي أولا ضرورة البحث العلمي، ويبدو لنا أنه بدون هذا الوعي لا يمكننا أن نعيد التفكير في السرد العربي، ولا يمكن أن يُدرس السرد العربي كما دُرس الشعر العربي سواء على صعيد الرؤية أو التصور ولابد من إعداد عدة جديدة وتصور منهجي وهذا ما يؤيده الناقد سعيد يقطين : "يستجيب لهذا الأمر في تقديري يأتي لنا بوضوح من خلال السرديات كاختصاص علمي يهتم بالسرد، لا يعني ذلك أنني لا أرى ضرورة أو أهمية للنظريات السردية الأخرى في اقتحام مجال السرد العربي إنني على العكس أدعو إلى ممارسة الاختيار المنهجي وحرية الأخذ بما يتناسب وأسئلة الباحث أو الدارس"[1]، بهذا يتضح أن الناقد يؤكد على ضرورة وأسبقية الممارسة المنهجية المتوافقة والنص الأدبي خاصة وأن السرديات حديثة العهد في النقد العربي .

من هنا أصبح السرد العربي من أهم الموضوعات التي بدأت تستقطب اهتمام النقاد العرب خاصة، ومع ثمانينيات القرن العشرين تبنى الباحثون العرب "السرديات" باعتبارها منهجا نقديا يُستخدم في مقاربة النصوص ومقارنة مع تطبيقاتها في النقد الغربي فهي نظرية

[1]-نقلا عن سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1 ،2006، ص 87-88.

جديدة في النقد العربي لأن بدايتها كانت في خمسينيات القرن العشرين في الغرب، وربما يعود هذا التأخير إلى الظروف السياسية والثقافية التي كان يعيشها الوطن العربي، والتي أدت إلى ضعف الحركة العلمية والأدبية بصفة عامة وحركات الترجمة بصفة خاصة. لهذا لم يجد النقد العربي ضالته إلا في تلك المنجزات خاصة وأن تُراثه لا يمنحه أدوات نقدية وآليات اجرائية لمقاربة الأنواع السردية المتعددة، والتي ظلت مهمشة أمام سلطة الوزن والقافية، ولم تعرف السرديات كمنهج نقدي إلا بعد الترجمات المختلفة التي شهدها مؤلف (مورفولوجية الحكاية) "لفلادمير بروب"[1]، وتعتبر ترجمة " ابراهيم الخطيب" سنة 1986 أهمها، فهي تعد البداية الفعلية للاهتمام بالسرديات في الدرس النقدي العربي.

رغم ذلك لم يتهيأ للوطن العربي أن ينتج نظرية خاصة به في تحليل السرد، ولم يضف الدارسون العرب إلى النظريات العالمية جديدا، بل إن البيئة العربية كانت " بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السرديات"[2] بالرغم من كثرة الإنتاج السردي العربي، فنشأ النقد العربي على استقبال النظريات الغربية – خاصة الفرنسية– فانكب فريق كبير من النقاد العرب على نقل النظريات السردية الغربية وشرحها ومحاولة تطبيقها على السرديات العربية، بل وعلى التراث العربي أحيانا ، بالإضافة إلى افسادهم المصطلحات التي يستخدمونها في بيئة وإطار معرفي غير الذَي ولدت فيه.

لكن من الحقائق التي لا يمكن انكارها أن الدارسات الغربية قدمت أدوات تحليلية للسرد تُعد بمثابة الاكتشافات التي لا يمكن الاعراض عنها بحجة الحفاظ على الهوية القوميَة، لأنها منجزات حضارية والهوية القومية لا تتحقق عن طريق الانغلاق على النفس ولا عن طريق التبعية للغي، بل عن طريق التفاعل والقدرة على التطوير والإضافة، وهذا ما تنبه له الدكتور" **عبد القادر حسن القط في قوله:**" إن متابعة نظريات النقد الغربية والانتفاع

[1]- Vladimir propp- morphologie du conte, édition 1, seuil,1965,1970,parís.

[2]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992، ص 275.

بها أمر لابد منه، لكي ينتفع أدبنا بثمار العصر الحديث، فإن هذا الانتفاع ينبغي أن يتم في اطار الاختيار الواعي والقبول والرفض والجدل والاضافة".[1]

أي على الناقد العربي أن يستفيد من المناهج الغربية وذلك بالبحث عن المضامين من خلال تحليل التركيب السردي والتحليل الأسلوبي والبلاغي للخطاب السردي بأدوات عربية خالصة، لكننا لو تمكنا من رصد المنجز السردي العربي لوجدنا انتماءه للسرديات تطبيقا أو عنوانا أو توظيفا لمصطلحات سردية، لذلك نجد جل هذه الدراسات والأبحاث والمقالات غير قابلة لتطوير البحث السردي العربي بجعله مفتوحا على آفاق الاجتهاد والانتقال إلى المستوى المطلوب.

تروم هذه الدراسة إلى الوقوف على ما أنجزه الدارسون العرب عامة والجزائريون خاصة في رحلة تبنيهم لرؤية علمية منهجية تعنى بالبحث في طرائق السرد وبنيات المحكي وتشكلاتها وتقنياته وصياغة آليات تحليله وإرساء أسس إجرائية لمقاربته بنيويا، كما تحاول الوقوف على ما يجول بيننا وبين تطور السرديات في العالم العربي على مستوى العمق لتصبح اختصاصا له هويته وحدوده وآفاقه.

-تشهد السرديات اليوم تطورا ملحوظا ونجاحا هاما وهو ما عبر عنه" جان ميشال آدام بقوله:" لقد قدمت السرديات خدمات متعددة للمؤرخين والأنثروبولوجيين ولمفسري الإنجيل مثلما فعلت مع المهتمين بالشعريات والأسلوبيين واللسانيين، وعلماء النفس اللغوي، وإلى المختصين في السنيما والرسوم المتحركة"[2]، وهذا ما يجعلنا نتهيب ونتهيأ أكثر خاصة وأن الإلمام بها في العمق يتجاوز الجهد الفردي وذلك لكثرة تفريعاتها واختلاف منابعها، خاصة وأن معظم الدراسات الأدبية العربية كانت تسير في فلك ما كان ينجز في الكتابات النقدية الغربية التي كان العرب يتفاعلون معها حين شهد العالم العربي دخول البنيوية التي انتقلت

[1]– مجلة العربي، يوليو 1998، العدد 1، ص 88.

[2] -voir : Jean michel adam. le texte narratif . editions .f.nathan paris.1985.p3.

إلينا وتفاعلنا مع بعض منجزاتها على مستوى السطح، لكن العمق العلمي وكان هو الأهم لم نأخذ به لتحديد فهمنا ودراستنا وتحليلنا للأدب والسبب في ذلك هو أننا لم نتخلص من التصور التقليدي الذَي تبلور منذ عصر النهضة.[1]

-إن الخلل البنيوي الذَي اعترض السرديات في الاشتغال العربي، والذَي يمكن أن نُرجع إليه مختلف الانتقادات التي يمكن أن نوجهها إليها من داخلها لا من خارجها سواء تعلقت بالمفاهيم والمصطلحات وإجراءات التحليل وآلياته أو اتصلت بالانتقادات المسكوت عنها، وهنا يتبادر إلى أذهاننا طرح الإشكال الآتي: هل ما يقوم به نقادنا اليوم هو سرديات أم نقد سردي؟ وللوصول إلى جواب السؤال يجب على الباحث أن يعي جيدا نوع العمل الذي يقوم به ويعرف نشاطه الأساس إن كان هو سردي أم ناقد سردي؟ وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين:" إن تحديد هوية الباحث شرط أساسي في أي بحث، وبدون معرفة من أنا؟ وأنا بصدد القيام بعمل ما، لا يمكنني أن أنجز ذلك العمل وفق القواعد والضوابط والأسس التي تحددها نوعية العمل الذَي أقوم به وبذلك فإني لا أهيء نفسي للاضطلاع بعملي تبعا للشروط المطلوبة".[2]

-لا ضير في ذلك، فإن السرد العربي شهد في العقدين الماضيين طفرة نقدية نقلته إلى مناطق جديدة أعيد فيها التعامل معه من خلال تغيير طرق القراءة والاستعانة بالمناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى تفكيك بنية النص ثم تحاول إعادة بنائه وفق معطيات تقنية خاصة، ولا يغيب عن تلك المناهج تتبع الاشارات المضيئة داخلها في إطار توظيف المقدرات السيميائية التي رفعت مستوى التعامل مع السرديات التي حققت نجاحات ينبغي أن ترصد وأن يعترف بفاعليتها.

[1]- ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات- مرجع سابق، ص 110.

[2]- المرجع نفسه، ص 111.

أولا/السرد والسرديات:- بحث في الماهية والمفهوم -

أ-السرد:

-يهتم السرد بشؤون الحكي وكل ما يمد إليه بصلة (السارد، المسرود له التقنيات السردية وغيرها)، وقد ارتبط وجوده بوجود الانسان واستمر وتطور مع الحياة البشرية، واتسع مفهومه ليشمل مختلف الخطابات فهو موجود في الشفاهية والمكتوبة وحتى في التاريخ ولغة الاشارات، وبعبارة أخرى هو موجود في كل ما يقرؤه الإنسان أو يسمعه أو يشاهده أو يحكيه، من هنا جاء الاهتمام بمفهوم السرد ليكون دالا على مادة حكائية وبوصفه **(الطريقة التي يختارها الروائي والقاص أو حتى المبدع الشعبي الحاكي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي).**[1]

أ-1/السرد لغة:

لهذا المصطلح مفاهيم مختلفة تنطلق من أصله اللغوي حيث نجد في لسان العرب **(السرد في اللغة: تَقْدِيمةُ شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءاته في حذر منه..."**[2].

أما المنجد في اللغة العربية المعاصرة رصد كلمة "سرد" كما يلي:" **سَرَدَ سردا، نَسَجَ، سرد درعا، سرد الشيء: ثقبه، روى: سرد قصة، سرد أشعاراً: مدد سرد وقائع، سَرْدِي: الذَي فيه سرد وحكاية، وسرد: السرد هو التابع".**[3]

---

[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد- في النظرية والتطبيق- دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص 29.

[2]- الامام أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، المجلد 03، د ت، د ط، ص 211.

[3]- مجموعة مؤلفين(أنطوان نعمة وآخرون)، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق ، بيروت، ط2، 2001، ص 330.

فالسرد في اللغة هو التتابع، وفي الحديث هو إجادة السياق، أما إذا تتبعنا السرد وبداياته الأولى، نجد أنه مصطلح نقدي حديث جامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، ويعتبره (رولان بارت– Roland Barthes)، رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية والسرد عنده "حاضر في الأسطورة والخزافة، والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والكوميديا، وضمن هذه الأشكال اللامحدودة للسرد نجد هذا في جميع المجتمعات، إنه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبداً شعب دون سرد".[1]

لكن حقيقة أن السرد يمثل أكثر مما ذكره بارت الذَي كان تفكيره منصباً على الفنون السردية الغربية، ففي مظاهر السرد العربي مثلاً اشكالاً أخرى كالأحاديث والمقامات...إلخ.

أ–2/ السرد اصطلاحا:

يعني السرد بشكل عام قص الأحداث أو الأخبار سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت أو تلك التي نسجها الخيال، وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الراوي، فعلم السرد **(هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم انتاجه وتلقيه)**[2]، والملاحظ في هذا التعريف أنه شامل كونه يأخذ بأركان السرد الثلاثة (السرد، انتاجه– السارد– وتلقيه – المسرود له).

أما في قاموس السرديات: فيعرفه **(جيرالد برنس Gerald prince)** بأنه " **دراسة شكل ووظيفة السرد**" [3]، وهو يقصد وضع أسس لدراسة الخطاب السرد بما يتأسس عليه ذلك الخطاب من (سارد، مسرود، مسرود إليه) وصولا إلى سبر عوالمه الداخلية.[4]

---

[1]– سمير مرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، دط، دت، ص 77.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007، ص 103.

[3]– جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 2003، ص 133–134.

[4]– ينظر: عبد الله ابراهيم المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي: بيروت ، ط1، 1990، ص 104.

إلى جانب أن علم السرد لا ينحصر عند الخطابات الأدبية التي تتبني على ميزة القص. بل اتسع ليشمل فن الرواية، القصة القصيرة، الحكايات الشعبية، الأساطير، الأفلام والمسرحيات والموسيقى[1]، فكل منها تحكي قصصا بطريقة تميزها، ويقوم المختص بالسرد باستنباط تلك الحكايات ليستنتج ما تقوم عليه من عناصر وما يحكم تلك العناصر من أنظمة.[2]

-وفيما يخص تعريف علم السرد في البحث النقدي العربي المعاصر اكتفى النقاد بوصف مظاهره الخارجية، أي بوصف موضوعه دون إعطاء تعريف واضح له. لهذا لن نتطرق إلى تلك المحاولات الواصفة ربما لكونها لا تحدد دقة المصطلح، لكن سنقدم بعض الآراء والتعريفات التي عرفت هذا الحقل المنهجي الجديد **بأنه (علم يهتم بسردية الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعني بـ(أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام"**[3] . والمفهوم من خلال هذا التعريف أن موضوع علم السرد هو السردية أي ما يجعل من الخطاب السردي سردا.

-وفي تعريف آخر:" **هو الاختصاص الذَي يهتم بدراسة أشكال الخطاب السردي منطلقا من مقولة الصيغة ومكونات الخطاب التي يهتم علم السرد بدراستها في أي نص سردي هي: السارد، المسرود (والأحداث والزمن والشخصيات والمكان)، المسرود إليه".**[4]

إلى جانب تعريف آخر للسرد في النقد الأنجلو-امريكي بأن **(السرد جميعه بالمعنى الأعم خطاب... موجه إلى جمهور أو قارئ)**[5]. وهذا المفهوم أصدره ولاس مارتن، في

---

[1]- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي ، مرجع سابق، ص 105.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 106.

[3]- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 31.

[4]- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. "دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ط1. 1989، ص 105.

[5]- ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة. تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. القاهرة. ط1، 1998، ص 140.

البدايات والانطلاقة الأولية لعلم السرد. لكنه فيما بعد تبنى تعريفا آخر:" **السرد هو الكلمات المكتوبة التي تصور أحداث القصة التي تدعى (الخطاب السردي)**"[1].

في حين يتجه **(تيري ايغلتن)** اتجاها آخر ويُعرف السرد على أنه" **عملية رواية القصة**"[2] وهذا ما يدل على أنه يربطه بحضور السارد، فالسرد عنده لا يقوم إلا عبر منظور السارد.

وأمام هذا الزخم الهائل من التعاريف المتنوعة للسرد وصيغ الحكي المختلفة ارتأى الباحثون في هذا المجال إلى وضع أسس وقواعد تتحكم وتؤطر مختلف هذه الانجازات ولتحقيق هذا الطموح اتجهت الجهود إلى البحث في الأشكال السردية بغية العمل على تصنيف تلك الأعمال كي يتسنى فيما بعد دراسته أي نص سردي كيفما كان نوعه أو أصله.

وقبل ذلك، ينبغي أن نفهم أن مفهوم السرد ليكون المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود مادة حكائية تنطلق من مقولة الصيغة التي توظف في تقديم المادة الحكائية، وليست الصيغة هنا غير السرد الذَي يضطلع به الراوي، وذلك على اعتبار أن صيغة السرد هي المقولة المحددة لأي عمل سردي من جهة، ومن جهة ثانية لأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية ومن خلالها تتجسد وبها تختلف عن غيرها من الأجناس والأنواع، وتبعاً لهذه التحديدات يغدو السرد العربي هو الجنس الذَي توظف فيه صيغة السرد، وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب، ويحتل فيه الراوي موقعا هاما في تقديم المادة الحكائية.

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه. ص141.

[2]- ينظر: تبري ايغلتن مقدمة في النظرية الأدبية.تر: ابراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992، ص 116.

وأياً كان الشأن فإن ما أنجزه هؤلاء كان خليقا بالمدارسة بالنظر إلى الإفادة التي تحصل للمطلع عليه الذَي يقف بلا ريب على الآفاق الواسعة التي يمكن للسرديات أن تنفتح عليها (السرديات العامة)، ويدرك أن أي معرفة لا يمكن أن تتأسس إلا بتراكم المحاولات وتنسيقها، وتظافر الجهود وتوحيدها دون إلغاء للسابق منها وإنَما بالبناء عليه أو إقصاء المعاصر منها وإنما بالاستعانة به.

ب-السرديات- مفهومها روافدها وآفاقها-:

انطلقت الدراسات السردية الحديثة في مطلع القرن العشرين متكئة على أبحاث الشكلانيين الروس ونظرياتهم ومازالت المناهج النقدية الحديثة رغم توسعها واغتنائها بالمزيد من المعارف مع تطور العلوم، تتوكأ على أبحاث الشكلانيين الذَين أسسوا دراسات معمقة عن فن القص عموما وأنتجت منظومة من المقولات يعدها النقاد أبجدية الدراسات السردية، كما عدَ الدارسون(العدد الثامن من مجلة تواصل الذَي صدر سنة 1966 إيذانا بظهور السرديات تستلهم مبادئ البنيوية بوصفها علما قائما بذاته)[1] ، مما سمح له بأن يشكل ويؤسس العلامة الفارقة في تاريخ النقد عموماً والروائي خاصة والجدير بالذكر أن اسم هذا العلم لم يستو ويتحدد إلا مع الزمن، لقد ظل متعثرا في البداية ويخضع لاستعمالات متعددة قبل أن يستقر نهائيا فهناك من سماه: نظرية السرد، نقد الرواية ، بويطيقا السرد ...إلخ، إلى جانب أن لا أحد قبل تودوروف أقدم على نحت مصطلح تأخذ معه هذه المفاهيم والتصورات والدراسات صفة "علم السرد"-Narratologie- وقد ورد في المعجم الموسوعي الجديد لعلوم الكلام أن "هذا المصطلح كان قد اقترح سنة 1969 من طرف تودوروف ليشير به إلى علم لم يوجد بعد، علم المحكي"[2]، وقبل الغوص في قضية لم يقفل بابها إلى يومنا

[1]- ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر ، تونس، 2009، د ط، ص53.

[2]- سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، المرجع نفسه، ص147.

هذا نود أن نبحث في مفهوم السرديات وحدودها وآفاقها وصلتها بمجالات أخرى كالسيميائية السردية والشعرية.

تواجه السرديات اليوم الكثير من الجدل في ماهيتها: هل هي علم قائم بذاته؟ أم هي مقاربة نظرية تجعل من المسرودات موضوعا لها؟ والملاحظ أن جل الدراسات وأغلب مؤسسيها يتفادون الاقتراب من البحث في هذا الجانب لما يعتريه من لُبس أو إقحام ما لا يتجانس مع طبيعة السرد الأدبي وهذا ما نجده في تعريف "بول ريكورPaul Ricour " للسرديات بقوله: "إذا أردنا أن ندقق في كلامنا فينبغي علينا أن نعد السرديات علم البنيات السردية دون أن نضيع في التمييز بين المحكي التاريخي والمحكي التخييلي بيد أن السرديات وبحسب الاستعمال المعاصر للمصطلح، تركز على محكي التخييل، دون اقصاه الاقتحامات في مجال التاريخيات"[1].

ولعل بذلك يتبين لنا أن الركيزة الأساس التي يتبناها (ريكور) في تمييزه بين المحكي التخييلي والمحكي التاريخي" هو البنيات السردية"، وبهذا نجده يلتقي مع "غريماس" الذَي لا يجد حرجاً في إلحاق كل البنى السردية بالسرديات دون الاهتمام بالوسيلة الحاصلة لها وحجتهم في ذلك حضور عنصر السردية فيها.

بالإضافة إلى تعريف آخر أدرجة معجم السرديات بأنها (علم يتناول قوانين الأدب القصصي"[2] فهي المجال الذَي يهتم بدراسة الأجناس السردية (كأقصوصة، قصة، رواية، مقامة، أسطورة، خرافة...إلخ.

وكما سبق الذكر، يعد تزفيتان تودوروف أول من ابتكر هذا المصطلح (علم السرد) على أنه (العلم الذَي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة)[3].

---

[1] –voir. paul ricoeur.temps et récit 02. Edition du seuil/.paris.1984.p13.

[2]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1،2010، ص249.

[3]– المرجع نفسه، ص250.

لكن قبل ذلك ظهرت أعمال الشكلانيين الروس* (1915-1930) وخاصة "إيخنباوم" و" شكلوفسكي" وتوماس شيفسكي" و" بروب" حول أصناف السرد وأشكال التركيب القصصي، وعلاقة المتن الحكائي بالمبنى الحكائي والخصائص المميزة لهذا الجنس الأدبي ويبدو أن هذه الأعمال الشكلانية لم تؤثر بشكل مباشر في النظرية السردية والأدبية عامة، إلا بعد انفراط عقد الجماعة سنتين أو اكثر.[1]

وبهذا التراكم من البحث السردي تأسس البناء التصنيفي والنظري الذَي أنجزته البنيوية الفرنسية منذ الستينيات دون التخلي عن اللسانيات السوسيرية باعتبارها مركز أو نواة كل العلوم الحديثة، يضاف إلى هذا كله انفتاح واضح على الشعرية اليونانية والأرسطية تحديدا. ويجدر بنا أن نشير إلى الخصوصية التي امتاز بها تعامل كل من " جنيت" و"تودوروف" مع شعرية أرسطو إذ قصراه في الغالب على معارضة مقولاتها ونقد مبادئها مما يقلل من إمكان قيامها رافدا مسهما في تجديد النظرة إلى الأدب.

إن تحديد تاريخ ميلاد السرديات لا يعني أنه بلا جذور. ولكن المقصود به وصوله إلى مستوى من تحديد مختلف مكوناته التي تسمح له بالإعلان عن تشكله وقدرته على التطور الذاتي نحو المستقبل خاصة ما شهده من تذبذب في تسميته، فعديدة هي الدراسات التي كرست جهودها لهذا وكثيرة هي البحوث التي عنيت بتأسيسهم لنظرية أدبية عامة أرادت أن تثبت وجودها ضمن النظريات الحديثة.

[1]- ينظر، محمد قاضي، معجم السرديات ،المرجع نفسه، ص نفسها.

لقد كانت الدراسات السردية في المرحلة البنيوية متداخلة ومتقاربة وكل منها يبحث عن هوية وأفق لأنه كان من الصعب التمييز بين العلوم السردية في الستينيات التي كانت تسمى **(التحليل البنيوي للسرد)**[1]، فإن بداية السبعينيات شهدت ظهور كتاب "جيرار جينيت" خطاب الحكاية-1972- الميلاد الحقيقي للسرديات لأن هذه الدراسة التي كان عنوانها الفرعي **(بحث في المنهج)**[2] دالا على خصوصياتها من خلال جمع مختلف أطراف الموضوع وتحديد المكونات الأساسية التي اشتغلت بها.

فإن المبادئ والرؤى النقدية سواء كانت تنظيرية أم تطبيقية ركزت على المحكي بوجه خاص بغرض الوقوف على طبيعة القاعدة التأسيسية التي قدمها الشكلانيون في تحليلهم للمحكي وتوضيح تركيبته الداخلية البنيوية التي تميزه عن الأنواع الأدبية الأخرى خاصة أنهم رفضوا في مقارباتهم ورؤاهم أي اقتحام البنيات خارج المحكي ملغين بذلك كل المقاربات السياقية وحتى تلك التي تربط بين المحكي ومؤلفه، بهذا ندرك بلا ريب حجم الاستفادة التي قدمها الشكلانيون والتي أعطت للبنيويين في الستينات الفرصة في تحقيق النجاح في التعامل مع المحكي تنظيراً وتحليلاً، واستلهامهم مبادئ البنيوية بوصفها علما قائما بذاته نظرا لصدور العدد الثامن لمجلة التواصل في تحليل المحكي بنيويا، ولأجل جمع شتات هذا الاتجاه آنذاك في المدرسة الفرنسية التي مثلها كل من (رولان بارت، كلود بريمون، أ. ج غريماس، تودروروف، جيرار جنيت)، التي عرفت أعمالهم شهرة عالمية لدى الدارسين الغربيين والعرب على حد سواء.

---

[1]- ينظر: مقال طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: عبد الحميد عقار وحسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، العدد 8-9، 1988، ص85-86.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)- تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص19.

رغم ذلك ، مازالت السرديات تواجه تحديا منهجيا من حيث الموضوع المدروس ، بينما يعتبر بعض الباحثين أن مجال السرديات هو النص السردي وحده أي المتحقق بلغة من اللغات الطبيعية، يرى فريق آخر من الباحثين أن السرديات تتناول القصص بشكل عام سواء كان كتابي أو شفوي، وفي فنون أخرى كالمسرح والسينما والصور المتحركة، وصار بعض الباحثين في المسرح يعتبرون أن الخطاب المسرحي ليس إلا نوعاً من أنواع الخطاب القصصي أي "**أن القصة في المسرحية هي نظام خاص من الأنظمة السردية**"[1]، لكن عند الباحثين السيميائيين أمثال غريماس، فإن المجال أكثر اتساعا وتجريدا، باعتبار السردية طريقة في انتظام المعنى سابقة للتشكل في الخطاب[2].

أجمع كل المشتغلين بالسيميائية السردية على مسألة الانتقال من حالة إلى أخرى التي غددت الركيزة الأساس في تحليلاتهم للبنى العميقة للمحكي: فأي سيميولوجيا يمكن أن تعلل إما بوصفها نظاما (Système) أو قصية (Procès)، كما يمكن أن تحدد البنيات السردية بوصفها مكونات للمستوى العميق للقضية السيميولوجية.[3] وهذا ما نجده يتنافى مع ما طرحه "جنيت" في كتابه" صورFigure" حيث حاول الاستغناء عن أنواع التحليل ووجهة السرديات حين قال:" إذا يبدو أن هناك مجالا لضربين من السرديات: إحداهما موضوعاتية Thématique بالمعنى الواسع. وتعني تحليل القصة أو المضامين(المحتويات) السردية Contenus Narratifs والأخرى شكلية Formelle أو بالأحرى صيغية Modale وتعني تحليل المحكي بوصفة صيغة لتمثيل القصص في مقابل الصيغ غير السردية كالصيغة الدرامية."[4]

---

[1]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ، مرجع سابق، ص 253.

[2]– ينظر ،معجم السرديات، المرجع نفسه، ص 253– 254.

[3]– ينظر سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، مرجع سابق، ص 148.

[4]– جيرار جنيت، الخطاب الجديد للمحكي(صور 3)، ص 27.

الواضح أن "جنيت" يقر بوجود فرعين من السرديات، ساعياً أيضا إلى تثبيت المصطلح لصالح التحليل الصيغي للمحكي الذَي أسس له مؤكدا على المهتمين بسمياء السرد بامتلاك هذا المصطلح سببا أو حجة لإبعادهم أو بالأحرى اقصائهم من مجال السرديات، بقوله:"...ودون استثناء بعض الصيغ الأخرى الخارجة عن الأدب ولكن يحصل أن تحليل المضامين وأنواع النحو والمنطق والسيميائية السردية لم تدع حتى الآن على الأقل، مصطلح السرديات...وهكذا يبقى هذا المصطلح ملكية (مؤقتة) لمحللي الصيغة السردية وحدهم...ويبدو لي أن هذا الحصر مشروع إجمالا ذلك أن الخصوصية الوحيدة للنمط السردي تكمن في صيغته وليس في مضمونه".[1]

يتبين بهذا أن "جنيت" في نهاية المطاف يخلص ويقر بقناعته المتمثلة في أن السرد يكمن في صيغته لا فيما يحتويه، وهذا ما يدل على وجاهة غير خافية أن السرديات لا تنفتح إلا لما كان تحليلاً لدخائل تقنيات السرد وآلياته وأشكاله الصيغية التي تصنع خصوصيته وتفرده، أما محتوياته فيمكن أن تكون مشتركة أو متشابهة.

مقابلا لهذا التصور نجد بعض نقاد السرديات أمثال (جان ميشال آدمj.m.adam) ممن وضعوا علم السرد في أطر معرفية أوسع وفي هذا الصدد يقول:" **يمكن تحديد مصطلح السرديات بوصفها فرعا من علم العلامات العام. السيميولوجيا وهي بذلك تبذل قصارى جهدها في تحليل صيغة التنظيم الداخلي لنوع معين من النصوص، وهذا يربطها بمجال تحليل الخطاب مثلما يضعها في علاقة مع نحو النصوص**".[2]

[1]- المرجع نفسه، ص 27-28.

[2] – Voir.j.m adam.le récit.editions.PUF, Paris.1984.p4.

يظهر من خلال قول (جان ميشال آدم) أنه يكاد يقصي السرديات الصيغية التي أقرها "جنيت" لولا استعماله لعبارة تحليل الخطاب، مؤكدا أيضا أحقية سيمياء السرد في انتمائها لعلم العلامات (السيميولوجيا).

ليس هذا وفقط: بل انفتحت مجالات أخرى جعلت التوفيق بين هذه الرؤى أمر لابد منه كي تتمكن السرديات من ولوجها آفاق أرحب كالفضاءات غير أدبية، وفي هذا السياق تعبر (ماريال ابريو Marielle Abrioux) عن هذا الأشكال:" هل هناك إذا، تزاحم وخصومة بين اختصاصين لا يتصالحان، أم هو تكامل بين فرعين يدرسان مظهرين مختلفين في الاختصاص نفسه؟ إنها مزاحمة، بل إنه جهل متبادل، مادام كل جانب يدعي أحقيته في مصطلح السرديات ... وبالمقابل هو تكامل في المقالات المبرمجة المذكورة آنفا لـ "برات" و"تورودورف" وفي الأعمال التركيبية لكل من " سيمور شاتمان" و" جيرالد برنس".[1]

كما نجد أيضا الناقدة " مايك بال–Maeke Bal " تسير على نفس منوال(جنيت)، بجعلها السرديات تتجدد من خلال العلاقات بين النص السردي والمحكي والقصة، وعلى هذا الأساس تكون" السرديات علما يقوم على البحث عن تأسيس نظرية للعلاقات بين المستويات الثلاثة دون الاهتمام بأحدها"[2]، بالإضافة إلى أنها لا ترى مانعا في إلحاق صفة سرديات "عامة" بالسرديات الأدبية حيث تكون الأولى فرعا من علم النص العام Testologie ، بينما تنتمي الثانية إلى الادب العام (Théorie De La Littérature) وهذا ما تبناه (مايتو كولاس Mathieu.Colas) في كتابه " حدود المحكي "Les Frontières Du Récit " الذَي نوه إلى وجوب التفكير في التمييز بين سرديات عامة وسرديات أدبية يقول: " **في الحقيقة إنه في حال وجود محكيات كلامية غير أدبية فإن دراستها تتغذى بشكل واسع**

[1] –voir :MARIELLE abriouw.narratologie.in nouveau dictionnaire encyclopédique des science de langage.p123.

[2] – voir : Mieke bal.narratologie.H.E.S.publishers.utrecht.1984.p.5.

على دراسة المحكيات الأدبية، لان المستوى اللفظي الذَي تتموضع فيه تحليلاتها بدقة تسمح بتجاهل تحديد افتراضي للأدبية".[1]

وبكل هذه الاحتمالات اتسعت دائرة الثنائيات التي تتنافس لامتلاك السرديات من ثنائية الصيغة والمحتوى إلى ثنائية الأدبي وغير الأدبي لتصل "مع بداية التسعينيات إلى مسح ثنائية: التخييليle fictionnel واللاتخييلي le non– fictionel"[2].

ويحسن أن ننتبه إلى بعض الاقتراحات التي أدلى بها بعض الدارسين أمثال " مايك بال" في إمكان قيام دراسات سرديات مقارنة ضمن السرديات العامة تهتم بالمقارنة بين النظام الأدبي والنظام غير الأدبي كأن تكون بين الرواية والأفلام مثلا.

رغم كل هذه الاحتمالات فقد عزم جل الدارسين الإبقاء على السرديات في إطارها الذَي تأسست فيه نظرية المحكي كونها أثبتت كفاية علمية بمقاربتها الداخلية" التي تمتلك خاصيتين تتمثل الأولى في الاهتمام بالمحكيات بوصفها موضوعات لسانية منغلقة على ذاتها مستقلة عن انتاجها وتلقيها، وتكمن الثانية في عرض المحكيات بعيدا عن تنوعها الظاهر، أشكالاً قاعدية ومبادئ تركيبية مشتركة وتكون هذه المبادئ والأشكال موضوع البحث فيها"[3].

يمكن القول أن المدونة التي تعتمدها السرديات اليوم اتسعت كثيرا عما كانت عليه قبل قرن، حيث عكف الدارسون والنقاد على تبني مقولاتها استلهاما واشتغالا واستعابا وتحليلا، ومن الطبيعي أن تنتقل هذه النقاشات ذات البعد التصنيفي وأن تتفاوت الآراء فيها أيضا وتختلف

[1] –voir : Mathieu colas. frontières de la narratologie.poetique.65.edition du seuil.paris.1986.p93.

[2]– ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي ، مرجع سابق، ص 150.

[3]– جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989، ص95.

بين الحصر والتوسيع وبين التصرف في صياغتها بما يتناسب مع رؤية خاصة لها لتعيين وتحديد ماهيتها وحدودها إلى الاتفاق بأن" السرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، ولكل محكي موضوع إنه يجب أن يحكي عن شيء ما هذا الموضوع هو الحكاية. هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد والحكي مكونان ضروريان للمحكي"[1].

الجهود التنظيرية في السرديات:

يشتغل السردي وفق مبادئ وأسس البحث العلمي محاولا الوصول إلى درجة من الكلية والشمولية في الإحاطة بالظواهر التي يحللها كما أنه يعالج القضايا السردية بموضوعية لأنه مطالب بتحقيق المعرفة العلمية بخصوص كل ما يعالجه في حين نجد الناقد السردي يهتم بشكل خاص بالنصوص المتحققة فقط محاولا الإمساك بخصوصياتها الفنية أو الدلالية، كما يمكن أن يُدخل ذاتيته وفق المتطلبات التي تستدعيها شروط الكتابة النقدية وبناء على ما يقدمه له النص من مواد ومعطيات[2].

بهذا التمييز بين الممارستين العلمية والنقدية، يمكننا أن نتحدث عن علاقة تواصل وتكامل بينهما، باعتبار كل منهما يستدعي الآخر، غير أن حاجة النقد السردي للعلم السردي أقوى وأشد، لأنه يفتح له المجال ويضع له الأسس وينتج له المفاهيم، كما أنه الأكفأ على مواجهة القضايا السردية عندما تتعلق بنظرية الأنواع السردية وصياغة التاريخ السردي...إلخ.

[1]– ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، مرجع سابق، ص65.

[2]– المرجع نفسه، ص97.

يتضح أن النقد السردي يتأسس على قاعدة ما تمده به السرديات من إنجازات معرفية وثقافية، وبإمكانه أيضا الاستفادة من علوم أخرى للإلمام بالنص السردي من مختلف جوانبه.

ولتوضيح العلاقة القائمة بين السرديات والنقد السردي يُحسن بنا القول أن السردي وهو يشتغل بنصوص محددة يظل مشدودا إلى الأفق النظري الذَي يحدد رؤيته للأشياء السردية، أما الناقد السردي فإن عمله يكون تطبيقا بالأساس، كون التطبيق استثمار لمعارف خاصة بالقراءة وأسرارها.

لهذا نجد "أن النقد السردي يستفيد من المنجزات السردية وغيرها ويتمثلها جيدا وينصت إلى ما يقدمه له النص من خصوصيات ومميزات ويسعى إلى الإمساك به بهدف الإسهام بدوره في تطوير السرديات"[1].

يحسن بنا أن ننبه في هذا المقام إلى السرديات التطبيقية للتمييز بين السرديات ذات البعد النظري والنقد السردي ذي المرمى التطبيقي، لأن ذلك ربما سيدفع إلى الظن بأن النقد ليس له طبيعة خاصة وذو قيمة محددة في تطوير معرفتنا بالسرد وأنه مجرد تطبيق وسينظر إليه نظرة دونية، لأن تصورنا الأدبي السائد تقليدي محض كونه لا يزال يتعامل مع "التطبيق" باعتباره تمارين في حين نجد أن التطبيق يتطلب مهارات وملكات لا تتوفر للجميع[2]، وهذا ما يقودنا إلى طرح مجموعة من التساؤلات حول منجر النقد السردي العربي: هل فعلا يوجد سرديات في الوطن العربي؟ وإلى أين وصلت؟ ما هو واقع النقد السردي العربي؟

[1]– السرد العربي مفاهيم وتجليات، المرجع نفسه، ص68.

[2]– ينظر: مجلة نزوى، مقال سعيد يقطين، العدد 7، ص 84.

أولا/ أعلام النقد السردي عند الغرب:

1- سرديات فلادمير بروب:

يعد فلادمير بروب رائد الدراسات السردية بكتابه " مورفولوجية الحكاية"، الصادر سنة 1928 والذَي أراد من خلاله تحديد وحدة قياس ثابتة تسمح بمقارنة وتصنيف مختلف السرود، أي الوصول إلى عزل الظواهر الثابتة عن الظواهر الطارئة المتحولة، ثم اختبارها وتحليلها بطريقة استقرائية موضوعية وعرضها بعد ذلك، وقد ترجم كتابه هذا إلى اللغة الانجليزية سنة 1958، وفي سنة 1960 خصص له (كلود ليفي ستروس) مقالا تحت عنوان (البنية والشكل) وترجم إلى الفرنسية سنة 1970 ، كما نجد في اللغة العربية عدة ترجمات له مثل ترجمة أحمد عبد الرحيم نصر سنة 1989.

– تعتبر دراسة " بروب" دراسة شكلية هيكلية بحتة، وهذا ما يحيل عليه عنوان مؤلفه "مورفولوجية الحكاية الخرافية " معناه دراسة شكل الحكاية وقد حاول استنباط البنية الهيكلية المشتركة لنوع قصصي هو " الحكاية الخرافية أو العجيبة" وذلك بالاعتماد مئة حكاية خرافية روسية، ولكن قبل ذلك حاول تحديد أبسط عنصر يمكن الانطلاق منه ألا وهو " **الوظيفة"** باعتبارها الفعل الذَي تقدم به شخصية من شخصيات الحكاية والذَي يحدد من زاوية المعنى الذَي يكتسب في مسار الحبكة.

ومن أجل استنباط مجموعة من القواعد والأسس العامة المتحكمة في بنية الخرافة العامة وقبل تقديمه لوظائف القصة قدم مجموعة صياغات تلخص النتائج التي تسعى دراسته إليها وهي:

1/ الأطروحة الأولى:

يؤكد " بروب" أن العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات مهما كانت والطريقة التي تؤديها باعتبارها هي الأخرى – **الوظائف**– عبارة عن الأجزاء المكونة الأساسية للقصة، معبرا عن ذلك بقوله: " إن الأحداث الثابتة والدائمة هي وظائف الشخصيات مهما كانت تلك الشخصيات والطريقة التي تؤدي بها تلك الوظائف، إن الوظائف هي العناصر المكونة للخرافة"[1]، بهذا نجده يركز على أولوية الوظائف (Les Fonctions) على الفواعل أو الشخصيات. فالوظائف تحافظ على ثباتها وتماثلها مهما تغيرت الظروف المحيطة بها، وهي العامل الأساسي في خلق الشخصيات.

2/ الأطروحة الثانية:

عدد الوظائف التي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود[2]. وهو لا يتجاوز الواحد والثلاثين وظيفة، وبالمقابل نجد تنوعا يمس الشخصيات و الوسائل والصفات، غير أن مبدأ المحدودية هذا لا يستوجب تحقيقا كاملا لهذا العدد من الوظائف داخل كل حكاية.

3/ الأطروحة الثالثة:

إن تتابع الوظائف هو نفسه باستمرار[3]. أي كل الحكايات تسير وفق نمط ثابت حتى وإن كانت هذه الوظائف لا تتحقق باستمرار فإن هذا لا يغير من النظام العام الذَي يتحكم في تسلسلها، إضافة إلى أن غياب بعض الظواهر لا يغير بالضرورة من وضعية الوظائف الأخرى. علما أن هذا النظام التتابعي للوظائف لا يلغ بعضها بعضا، وإنما يخضعها لعملية تصنيف تجعل منها قصة واحدة متواصلة.

---

[1]– عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمد على الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998، ص12 نقلا عن : vladimir propp morphologie du conte .p31.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص.ن.

4/ الأطروحة الرابعة:

كل القصص العجيبة تنتمي من حيث بنيتها إلى نفس النمط[1]. أي كل الحكايات تنتمي إلى نفس النوع من حيث بنيتها وكأن المتلقي (القارئ) أمام حكاية واحدة ببنية واحدة. ومن خلال هذا التشابه بين الحكايات نستنتج أن هناك مجموعة من الظواهر النصية التي لا يمكن أن تفسر إلا من خلال ربط بعضها ببعض وهذا الربط يكشف لنا عن بنية شكلية موحدة، تشكل أساس كل الحكايات.

– بالرغم من أن بروب ركز على الوظائف بحد ذاتها في دراسته المورفولوجية بيدا أنه من الضروري النظر إلى مسألة مهمة وهي كيف تتوزع الوظائف بين الشخصيات؟ ويرى بعد ذلك أن معظم الوظائف تتجمع منطقيا ضمن حقول عمل أو دوائر فعل.

دوائر الفعل:

ويقصد بها تحديد تجمعات منطقية لمجموعة من الوظائف المتشابهة التي تقوم بها شخصية واحدة أو أكثر وعدد الدوائر يتناسب وعدد الشخصيات الفاعلة داخل الحكاية، ويحددها بروب بسبعة دوائر هي كالتالي[2]:

1– دائرة الفعل المتعدي **(الشرير)**: الاساءة / الصراع مع البطل/ المطاردة.

2– دائرة فعل الواهب: وضع الأداة السحرية بتصرف البطل.

3– **دائرة فعل المساعد:** مساعدة البطل على التنقل / إصلاح الاساءة/ النجدة /تنفيذ المهمات الصعبة/ تجلية البطل.

4– **دائرة فعل الأميرة وأبيها:** التكليف بمهمات صعبة / وسم العلامة وكشف البطل المزيف، التعرف على البطل الحقيقي/ الزواج.

5– **دائرة فعل الآمر:** إرسال البطل

6– **دائرة فعل البطل:** السفر بهدف البحث/ الاستجابة لمطالب الواهب/ الزواج.

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص13.

[2]– ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية القصة، المرجع نفسه، ص97.

7- **دائرة فعل البطل المزيف:** الخروج في مهمه البحث/ الاستجابة لمطالب الواهب/ الادعاءات الباطلة.

وعليه فإن الوظائف تتوزع في القصة على الشخوص السبعة السابقة، بينما هناك شخصيات ثانوية يتمثل دورها في الربط كالوشاة والنمامين. فهو يرى أن " كل نمط من الشخصيات يملك طريقة خاصة تستعملها الشخصية للتسرب إلى الحبكة"[1].

وخلاصة القول: إن دراسة (بروب) المتمثلة في مؤلفه " مورفولوجيا الحكاية" استطاعت جلب اهتمام معظم الباحثين في مجال الأدب عامة والدرس السردي بصفة خاصة، وهذا راجع لطبيعته الاستكشافية من خلال إدراج الأبحاث السردية إلى التحليل العلمي للظواهر الأدبية، وذلك عن طريق عزل الثابت عن المتغير، نتيجة استنباطه للبنية التجريبية الخاصة بعدد لا محدود من الخرافات العجيبة.

2/ سرديات تزيفيتان تودوروف T- Todorov :

-تأثر الناقد (تودوروف) بالشكلانيين الروس وهذا ما ظهر جليا خاصة عندما جمع وقدم وترجم نصوصهم في مؤلفه الموسوم" **بنظرية الأدب"** الذَي أراد من خلاله أن يبحث في أدبية الأثر الأدبي فوجده ينقسم إلى قسمين متلازمين هما: (القصة Histoire) و(الخطاب discours). في هذا يقول مارتن والاس: " يعد تودوروف، مترجم المقالات، أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية وتظهر كتاباته الخاصة عن السرد كيف يمكن دمج النظريات الروسية والفرنسية... وهو يدمج كذلك النظريات النافذة لدى النقاد الإنجليز والأمركيين مظهر علاقاتهم بالاهتمامات الأوروبية"[2].

- وأهم ما يشغلنا في هذا الموضع تحديداً هو الاسهام الذي قدمه تودوروف في مقاربة المحكي سواء ما تعلق بفك شفرات شعريته وتحليل بنيته، او ما ارتبط برصد ميكانيزماته

[1]- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003 ، ص14: نقلا عن Vladimir Propp Morphologie Du Conte .P102

[2]- مارتن والاس: نظريات السرد الحديث، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص30.

الحديثة وتفكيك أقسامه الخطابية، فقد حاز ما نشره من دراسات ومقالات ودراسات على رتبة النصوص التأسيسية وهذا ما دعا "جينت" إلى التصريح بأن:" تودوروف هو أول من اقترح مصطلح السرديات سنة 1969"[1].

– اتكأ " تودوروف" على أرضية قوامها الإرث الشكلاني ودأب على فهمه واستنطاقه من خلال الغوص في المنظومة المفهومية لماهية الأدب وزوايا النظر إليه، كما عمد في هذا الإطار إلى " اقتراح نظام من المفاهيم أو المبادئ التي تساعد على دراسة الخطاب الأدبي"[2]، وقد حدد مجال اهتمامه فقصره على الأعمال النثرية التي يشكل المحكي فيها مساحة كبرى كونه يشكل في الآن ذاته قصة وخطاب.

– يمثل المحكي قصة لما يوحي بحقيقة ما وبأحداث تكون قد جرت، وتنبئ بشخصيات تندمج ملامحها مع ملامح شخصيات الحياة الواقعية، فهذه القصة قد تكون محكي شفوي أو نص مكتوب أو حتى على شكل فيلم سينمائي مثلا، والأثر الأدبي في الوقت ذاته يمثل خطاب لوجود سارد يروي تلك القصة لمتلقين وفي هذا المستوى لا تؤخذ الأحداث أو الشخصيات بعين الاعتبار بقدر ما ترجع القيمة إلى طبيعة الأداء السردي أي الطريقة التي حبذها السارد في إدراك القصة من طرف هؤلاء.[3]

– يتضح أن مفهومي القصة والخطاب عند (تزفيتان تودوروف) أنهما وجهان لعملة واحدة هي الأثر الأدبي. وإن كان من الواجب فصل أحدهما عن الآخر، فذلك كي لا يتعذر على الباحث التمييز بينهما ولا تصعب عليه سبل الإمساك بوحدة ذلك الأثر (المحكي).

[1] -Voir : Gérard, genette, noveau discours du récit, éditions du seuil, Paris1983, p07.
[2] -Voir :T.Tdorov, les catégories du récit littéraire, incommunications collection points, éditions du seuil, paris, 1981,p66.
[3] - Voir :T.Tdorov, les catégories du récit littéraire, p 133.

– بهذا يكون الوجه المثالي للمحكي هو الذَي يبدأ بوضع مستقر ثم تتدخل قوة ما لتُخل بذلك فيحصل الاستقرار والثبات وترسل ضروبا ومجموعة من الاضطرابات كبديل له فيحصل تغييرا في مسار الأحداث ويختل التوازن، مما يؤدي إلى تبد فعل قوة مناهضة لتقاوم القوة الأولى ليعود السرد إلى توازنه من جديد لكن في صورة مختلفة، ذلك أن كل من التوازن الأول والثاني في الوضعية البدئية والختامية للمحكي متشابهان لكنهما غير متماثلين إطلاقا.

إذن ثمة نمطان من الحلقات في المحكي:

الأولى: ما اتصل بوصف الحالة من توازن أولا توازن.

الثانية: ما اتصل بالانتقال من حالة إلى أخرى (الديناميكي).

حيث يقوم النمط الأول بالثبات والسكون نظرا لاحتماله قعل التكرار في وصف الأفعال التي تتشابه من حيث المعطى ايجابا كان أم سلباً، في حين يقوم النمط الآخر بالحركية لأنه ينتج مرة واحدة على الأقل[1].

– تعمق " تودوروف" في دراسته للمحكي من خلال هذا التحليل الذَي يعتبره تصوير للحياة بل هو الحياة نفسها وأي غياب له يعني الموت أفلم تكن شهرزاد تحكي حكايات " ألف ليلة وليلة" لشهريار كي تحافظ على حياتها ولا يكون مصيرها الموت. وبهذا اكتسبت ثقة الملك وأنسته فكرة الانتقام بسبب واحد هو " الحكاية" بما فيها من استمتاع وتشويق وفي هذا المقام يقول تودوروف:" الإنسان نفسه عبارة عن محكي، ولما يكون ذلك المحكي غير مرغوب فيه فمآل هذا الإنسان الموت"[2].

ومثل لقوله هذا بقصة من القصص التي جسدت ثنائية (الحياة / الموت) المقابلة (للمحكي / اللامحكي) التي تتجلى بصورة واضحة في حكاية " الصياد والعفريت" التي تجسد لنا المعنى الحقيقي للمحكي – حسب تودوروف– الذَي ينبني على المتناقضات فيجمع بين

[1] - Voir :T.Tdorov, poetique de la prose, seuil,2em ed, paris,1978, p50.

[2] - Ibid : T.Tdorov, poétique de la prose, p 42. « l'homme n'est qu'un récit, disque le récrit n'est plus nécessaire, il peut mourir ».

الحضور والغياب بين الوجود والعدم وبين المعرفة والاعتقاد بوجود الحقيقة والخيال وبين الانا والآخر...

وبهذا أظهر تودوروف قدرة كبيرة في تصنيف المحكي وإظهار خصائصه المميزة حين حدد صنف الأفعال التي يتحقق بها، فيُيسر دون شك على أي دارس سبيل التحليل والبحث في تجلياته بشكل مسهب ودقيق في الآن ذاته.

4-سرديات جيرار جنيت (Gerard Gennette):

يشمل المحكي عند " جيرار جنيت" ثلاث مكونات وذلك عكس تودوروف وهي [1]:

أ-**القصة: (Histoire)** التي ينبني متنها أو مادتها الحكائية إلى تتابع في أحداث واقعية كانت أم متخيلة وهي موضوع الخطاب، الذَي تعبر عن محتواه، وبمفهوم " دي سوسير" يقصد بها المدلول(Signifie)

ب-**الخطاب (Discours):** ويشير إلى الملفوظ السردي من حيث هو شكل نظام لغوي خاص به يأتي مكتوبا أو شفويا أو قائما على الحركة أو الصورة ليعرف بمحتوى المادة القصصية فهو في طابعه دال(signifiant) لأنه يتولى الإخبار عن حدث أو مجموعة من الأحداث.

ج- **السرد (Narration):** هو العملية التي يعتمدها السارد لتقديم القصة أي فعل السرد الذَي يأخذ أبعادا متغيرة في الرواية بتغير الصوت والرؤية والصيغة... والسارد شخصية حقيقية تنتمي إلى عالمنا الواقعي، كما أنه قد يكون شخصية متخلية أسندت إليها مهمه الإخبار عن تلك الأحداث.

[1] -Voir : Gerard Genette, figure III, cérés Edition , 2 eme pwb tunis, 1993, p p 99- 101.

يؤكد " جنيت" أن فعل السرد يكتسب أهمية عظمة، لأنه يعرف بالقصة من خلال الخطاب المعطى، كما تزداد قيمة القصة بالخطاب الذَي يحظى بدرجة من التثمين لما يعرف بمحتوى القصة وبساردها.

بهذا يكشف لنا (ج. جنيت) مدى تداخل هذه المكونات وتواشجها فلا وجود للمحكي في معزل عن القصة والسرد وفي هذا الصدد يقول جنيت أن:" تحليل الخطاب السردي قائم أساسا على دراسة العلاقات ما بين المحكي والقصة وبين المحكي والسرد المسجل في خطاب المحكي وبين القصة والسرد"[1].

من هنا، يتضح أن العناصر التي قدمها (جنيت) تتبني في النهاية إلى عنصرين هما: "المتن الحكائي" و" المبنى الحكائي" أو القصة والخطاب أو المتخيل والسرد ليحصل التكامل والتطابق بين الخطاب والسرد مادام يحيلان على تصور واحد وكيفية طرح القصة في شكل أداء لفظي أو غير لفظي[2].

– بسط جنيت رؤيته من خلال كتابيه (صور I ، صور III ، Figure I, Figure III).
وعرض إسهامه في مجال التأسيس للسرديات وتطويرها لكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى مؤلفاته الأخرى نحو (الجديد في خطاب المحكي:nouveau discours du récit) الذَي عرض فيه لشرح ونقد ومراجعة ما قدمه في دراسته الأولى (حدود المحكي) الذَي عمد فيه إلى رصد التقابل القائم بين الوصف والسرد الذَي " يقتضي وجود تمثيلات للأفعال والأحداث

[1] - Voir : Gerard Genette, figure III, p 104.
« L'analyse du discours narratif sera donc pour nous essentiellement l'étude des relations entre récit et histoire entre récit et narration et entant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit (entre histoire et narration).

[2]– ينظر: مجموعة مؤلفين، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم، مقارن، تر: سمير مسعود، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1999، ص178.

مما يكون سردا في أحلى صوره، وكذلك وجود تمثيلات للأشياء والشخصيات الناتجة عن فعل الوصف"[1].

والجدير بالذكر في هذا السياق الإشارة إلى أن دراسات (جنيت) وإن استمدت جذورها من الشريعة الكلاسيكية اليونانية لكل من أفلاطون وأرسطو، فإن ما اتجه إليه – جنيت– قد أوضح عن جنوح إلى الصرامة في رسم معالم نهائية للسرد، فهو جعل الوصف دائما تابع للسرد ولا ينفصل عنه باعتباره يشكل مظهرا وعنصرا خطابيا في المحكي.

– وأشار أيضا في هذه الدراسة– حدود المحكي– للعلاقة الموجودة بين المحكي والخطاب كونهما يمثلان " قسما الأدب الهامان المتساويان وهنا يشير (جنيت) إلى التصنيف الشهير لبنفسيت(*) فيعرض أهم معالمه ليصل إلى أن كل الاختلافات بين المحكي والخطاب تقود إلى التقابل بين ذاتية الخطاب وموضوعية المحكي[2]، بمعنى أن الخطاب ذاتي لما نسجل حضور ضمير الأنا الذَي لا يتعرف إلا بكونه دالاً على الشخصية التي تضطلع به، أما الزمن الخاص بالصيغة الخطابية فهو الزمن الحاضر بامتياز إذ يعين حاضر اللحظة التي أنشئ فيها الخطاب، وأن المحكي موضوعي يتحدد بغياب لإحالة على السارد وتنقل الأحداث كما وقعت حال ظهور في أفق القصة.

– بهذا يصبح الخطاب بوجود من يتكلم فيه بوضعية فعل الكلام بؤرة الدلالات الأكثر أهمية، لكن الملاحظ أن السعي وراء ايجاد مفهوم لكل من المحكي والخطاب بوضعهما قسمي الأدب الهامين الأساسيين. لم يمنع " جنيت" من الإقرار باستحالة وجودها بهذا الطابع

[1] -Voir :T.Tdorov, frontières du récit, communications, 8, collection points, éditions du seuil, paris, 1981,p 161-162.

*– إيميل بينفينيست 27 ماي 1902– 03 أكتوبر 1976 هو لساني وسيميائي فرنسي.عرف بأعماله المنصبة على اللغات الهندوأوربية .

[2] - Voir:G.Genette, frontières du récit, p166, 167.

الخالص في أي نص من النصوص، ذلك أن تداخلها وارد فقد تتسرب أجزاء من المحكي إلى الخطاب، وقد تنفذ جرعة من الخطاب إلى المحكي لكن لابد من أن نشير إلى أن المحكي أكثر قابلية للحفاظ على نقائه من الخطاب الذَي لا يطرح هذا في جانبه مطلقا ذلك أنه صنيعة طبيعية للكلام[1].

– صفوة القول إن توجه " جنيت" لولوج عالم تحليل المحكي والتنظير له وفق رؤية خاصة حققت له مجدا نقديا. فما كانت الشهرة والحظوة لتحصلا له لولا دراسته الرائدة الموسومة بخطاب المحكي المنشورة في كتابه (صورة III،Figure III).

وهكذا فقد عمد " جنيت" إلى استثمار اللبس الذَي يحيط بمصطلح المحكي لوضع المعالم العامة لدراسته وهو لبس ناشئ من الاختلاف في إدراكه ومن ثم في استعماله بدلالات مختلفة حصرها في ثلاثة مبادئ متمايزة هي[2] :

1)المحكي بمعنى الملفوظ السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذَي يحمل على عاتقه إقامة العلاقة بين حدث أو مجموعة من الأحداث وهذا هو الأكثر شيوعا في العالم.

2)المحكي المتداول لدى منظري المحتوى السردي ومحلليه، ويعني به هنا تتابع الأحداث الواقعية أو المتخيلة بوصفها موضوع الخطاب ورصد العلاقات المختلفة بينها كالتسلسل والتقابل والتكرار إذ " تحليل المحكي يخص دراسة مجموع الأفعال والوضعيات في ذاتها بغض النظر عن الوسيلة الحاملة"[3].

3)المحكي بوصفة حدثا منظور إليه من زاوية أن هناك من يروي شيئا ما ويقصد به فعل السرد في ذاته.

---

[1]– ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، مرجع سابق، ص106.

[2]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، 37،39.

[3]– المرجع نفسه، ص39.

– يتضح أن استثمار (جنيت) كان ثلاثي الاقطاب جسد ثلاثة مظاهر لهذا الواقع السردي، فجعل مصطلح (القصة Histoire) للمدلول أي المحتوى السردي، أما مصطلح (المحكي –Récit) فخصصه للملفوظ أو النص السردي في ذاته بينما (السرد Narrative) فقصد به الفعل المنتج للمحكي.

إجمالا يذهب (جنيت) لدراسة الخطاب السردي باعتباره" الوحيد الذَي له قابلية الانفتاح على التحليل النصي. ذلك أنه يعُد هذا الأخير الأداة الدراسية الوحيدة في مجال المحكي الأدبي والمحكي التخييلي بوجه خاص"[1]، وهذا لكون القصة والسرد غير قادرين على الوجود بوساطة خطاب المحكي وفي المقابل لا وجود للمحكي مالم ينقل لنا قصة [2]، فتحليل الخطاب السردي يرتكز أساسا على دراسة العلاقات التي تنظم المحكي والقصة والمحكي والسرد والقصة والسرد وفي هذا المجال يصرح (جنيت)، بأنه جعل نقطة بدئه المقولات الثلاثة لتودوروف الواردة في مقاله (مقولات المحي الأدبي)، وأنه أعادة تشكيلها وصياغتها بإجراء تعديلات وتصميم تصنيفات جديدة.

4–سرديات ألجيرداس جوليان غريماس:

اهتم "أ.ج غريماس" بالبحث الألسني جميعه أي بكل ما له علاقة بمناهج نقد السرد خاصة المناهج النسقية فاستثمر ما جاء به " فلاديمير بروب" في الحكاية الخرافية وسوريو في المسرح وما استخلصه كلود ليفي ستراوس في الأسطورة[3]، من ذلك نجمع إسهامات "غريماس" السيميائية في أنموذجين هما البنية العاملية والمرجع السيميائي اللذين ربطهما بالمستويين السطحي والعميق للمعنى وأصبح يمثلان أداة فعالة في القراءات النقدية والسيميائية عامة والسيميائية السردية خاصة.

[1]– خطاب الحكاية، المرجع نفسه، ص 42.

[2]– ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، مرجع سابق، ص108.

[3]– ينظر: جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1993، ص312.

لفت "غريماس" النحو اللساني كثيرا فاتجه باحثاً عن نحو للنص السردي ضمن النحو اللساني فألزم نفسه بمبدأين[1](أولا الاستقراء الذَي يرقى إلى الإحاطة بالواقع الموصوف (المتن المدروس) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول، بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع، ثانيا: التحليل الذَي يقتضي الوفاء للمثال النموذجي المنسحب على مكونات المدونة)[2].

هذا ما يوضح تبني (غريماس) للمنهج، لأن هذين الشرطين موجودان في أبحاث (بروب) بشكل واضح وتام فاستوعب وظائفيته وطريقة توزيعها على مستويات فعل الشخصيات وكأنه قرأ نحوا للسرد في هذا النموذج الوظائفي[3].

سعى "غريماس" لتأسيس منهج أكثر دقة بواسطة تأمل ومعاينة لهذه الوظائف. فخرج ببنية عالمية تتدرج وفق ستة عوامل تنطوي تحت ثلاث علاقات تقترب من ماهية النص السردي العام . بمبدأ أن هذا النحو السردي هو سابق على التكون الحسي للملفوظات، وهذه العوامل هي:[4] **المرسل ، المرسل إليه، الفاعل ، الموضوع، المساعد، المعارض،** التي تتحد في ثلاث علاقات ثنائية:

- علاقة الرغبة تجمع المرسل والمرسل إليه.
- علاقة التواصل تجمع الفاعل والموضوع.
- علاقة الصراع تجمع بين المعارض والمساعد.

[1]– ينظر: محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص70.

[2]– محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربي للكتاب، تونس، د ط، 1993، ص29.

[3]– ينظر: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 70.

[4] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، دط.دت. ص36.33

كما حاول أن يخضع هذا المجرد إلى تجريد آخر مع الحرص على أن يكون النموذج المجرد أكثر شمولية في التطبيق على النصوص السردية ويقوم هذا النموذج على الخطاطة الأتية:[1]

من خلال هذه الخُطاطة يوضح "غريماس" أن الخطاب السردي يقدم في سطحه عددا من الكائنات الحية والكائنات غير الحية، وتسمى الكائنات الحية ب(العوامل) في حين الكائنات غير الحية تسمى ب(المسندات). وهذه المسندات تقوم على قسمين:

مسندات متحركة وتتحدد بالوظائف وأخرى ثابتة تحدد بالأوصاف، وتشتغل المسندات على امتداد الخطاب على إعطاء العوامل معناها فضلا عما يقدمه المحور التوزيعي لهذه الوحدات من بعد نهائي لدلالة تلك العوامل على مستوى النص[2].

-إن النموذج العاملي الذَي قدمه "غريماس" لا يستند لمعيار خارجي ولا لقاعدة تمنحه منطقية وجوده بل يكسب مشروعية وجوده من أمرين: الأول أنه ينبني على الاستقراء والتحليل، والثاني أنه يخضع لبنية في السرد باعتبارها هي التي تعمل على توجيه هذا النموذج وليس عاملا خارجيا[3] .

وهذا من خلال العوامل الستة التي أوردناها آنفا التي لخصها غريماس في ثلاث علاقات: الرغبة، التواصل، الصراع والملاحظ أنها لا تخضع لاختبار واحد يمكن أن يكون عاملا مشتركا بينهما نحو علاقة التضاد تصلح على علاقة دون أخرى وكذلك علاقة التناقض والتضمين ، وسأعرض لهذه العلاقات موضحة طريقة بناءها واتساقها مع بعضها.

---

[1]- الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق . ص72.

[2]- ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 37-38.

[3]- ينظر: الاتجاه السيمائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 75.

1-علاقة الرغبة: تمثل هذه العلاقة ركيزة النموذج العاملي لأنها تحوي أهم عاملين في النص إذ " تجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وبين ما هو مرغوب فيه (الموضوع) "[1].

باعتبارها فحوى النص وخامته، وتكون العلاقة بينهما علاقة وجودية فوجود الذات الفاعلة يفرض وجود موضوع والعكس صحيح أيضا فلا فاعل دون موضوع ولا موضوع دون فاعل علما أن العلاقة بينهما " على امتداد النص السردي لا تخرج عن شيئين: إما علاقة اتصال أو علاقة انفصال، فإذا كانت العلاقة بين الفاعل والموضوع تمشي وفق نمط دلالي واحد بحيث لا يتضرر بالنمط الدلالي الذَي يقوده المعارض وصولا إلى نهاية النص السردي ويكون الفاعل قد تمكن من تحقيق مبتغاه تسمى هذه العلاقة بعلاقة اتصال، وإذا ما حدث انقطاع بين الفاعل والموضوع وتفوق المحور الدلالي المعارض وإن أخفق الفاعل في تحقيق مبتغاه توصف العلاقة بأنها علاقة انفصال[2] .

2-علاقة التواصل: تضم هذه العلاقة كل من المرسل والمرسل إليه، وهذه العلاقة لا تتضح بصورة بارزة أمام الباحثين مقارنة بالعلاقة السابقة وسبب ذلك تراجع أهميتها في النص السردي الحديث، مما جعل تجلي هذه الثنائية الأكثر ضعف في مخطط "غريماس" على عكس وجودها الكبير في النصوص الخرافية، مما دفع (بروب) إلى اعتماده ضمن خطاطته المعروفة" [3] .

تناول "غريماس" هذين العنصرين قصد اضفاء طابع المعاصرة عليهما كي يتوافقا مع ماهية النص السردي الحديث، لذلك عرَف المرسل:" بأنه الموكل بالمحافظة على منظومة القيم وصيانتها وضمان استمرارها، وجعل للمرسل إليه دلالتين: الأولى الفاعل المرتبط بحكم العَقد

---

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 114.

[2]- ينظر: الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 74.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 75.

(طالب الحاجة) والأخرى المستفيد بالأمر مهما كانت هويته سواء كان المرسل أم الفاعل"[1] . والملاحظ أن هذه العلاقة تطبق على النصوص السردية القديمة كالأسطورة والخرافة، بينما لا يصح تطبيقها على النصوص السردية الحديثة، بسبب اختلاف أسلوب كل منهما.

3-علاقة الصراع: تقوم هذه العلاقة على تحقيق العلاقتين السابقتين أو منع حصولهما[2]" وهذه العلاقة هي الأكثر بروزا وتناسقا مع النص السردي سواء كان قديماً أو حديثاً." ولها علاقة مباشرة بالبؤرة الرئيسية التي يمثلها كل من الفاعل والموضوع فهذان العاملان يسعيان على اختلاف سعي كل منهما إلى ايصال الفاعل إلى نهاية الحدث السردي سواء ظفر الفاعل بالموضوع أم لم يظفر، وسواء تحقق الاتصال أم لم يتحقق"[3] .

بمعنى أن هذه الفاعلية هي فاعلية ثانوية مساندة ومضادة في آن واحد وقد تبلغ هذه الفاعلية أقصى مستوياتها عندما تتمكن من فصل الموضوع عن الفاعل، وبهذا تكون قد تفوقت على الفاعل الرئيس، ومن ثم تستحق أن ترتقي إلى مصاف الفاعل الرئيس في الحدث وهذا يتمثل في عمل المعارض، أما عمل المساعد فيكون فاعلا مساندا للفاعل الرئيس الذَي يحاول أن يصل إلى مبتغاه عن طريق فعله الحدثي المتمثل في سعيه الحثيث للوصول إلى نهاية النص.

عموما تكمن أهمية العامل في مدى بناءه لبنية النص، فإن عمل كل من المعارض والمساند يكون داخليا وموازيا لعمل الفاعل الرئيس، وإذا ما كان هدف كل منهما واحدا فإن أثر المساعد لا يتضح في حين يكون دور المعارض أكثر تجليا عندما يتمكن من التخلص

---

[1]- ينظر: في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 43-44-45.

[2]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، المرجع السابق، ص 116.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص.ن .

بالفاعل الرئيس والمساعد معا فيعمل على فصل الموضوع عن الفاعل فيأخذ المعارض أهمية أوسع من كونه فاعلاً ثانوياً[1] .

يتضح من خلال ما سبق أن علاقة الصراع ترتبط بعلاقة الرغبة، وليس لهما أي اقتران بعلاقة التواصل وذلك بسبب ارتباط كل من المساعد والمعارض بالفاعل والموضوع بصورة مباشرة، وهذا ما أكده الناقد "حميد لحمداني" أن وظيفة هذه العلاقة هي العمل على تحقيق علاقة التواصل أو منعها[2] .

إذن فتأثير علاقة الصراع ينصب على البؤرة العاملية فقط دون غيرها، لأن عوامل علاقة التواصل تكون بمنأى عن حالات تحقيق الرغبة والصراع من أجل تحقيق تلك الغاية.

-البنية العميقة والمربع السيميائي:

يؤكد "غريماس" على ضرورة التمييز بين مستويين من التحليل ظاهري سطحي ومحايث (عميق) باعتبار الأول تخضع فيه النصوص إلى المواد اللسانية الخاصة والثاني يشكل جذعا بنائيا تقوم عليه السارديةً" ومن ثم فالمستوى السيميائي يختلف عن المستوى اللساني ويكون سابقا له مهما كانـــت اللغة التـــي تحكي النص"[3]. وهذا مـــا افصـــح عنه " غريماس" في مقالته بحيث هناك مستوى ظاهرا يتمثل في المعنى السطحي المأخوذ من الملفوظ السردي الظاهر للعيان ومستوى آخر محجوب وراء هذا الملفوظ ألا وهو المستوى العميق الذَي يكون سابقا على النص ومضمرا فيه ويصلح أن يكون فعالا على كل النصوص بغض النظر عن اللغة التي يقال فيها[4] .

---

[1]- المرجع نفسه، ص 76- 77.

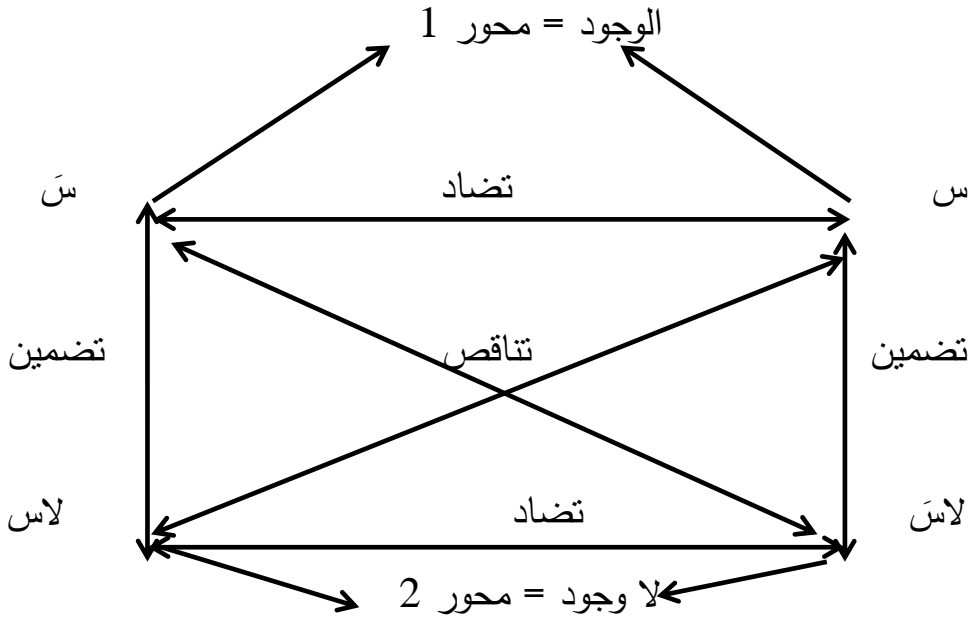
[2]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السرد، مرجع سابق، ص 36.

[3]- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص24.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص27.

بهذا ذهب " غريماس" إلى إقامة المربع السيميائي الذي أسسه في نهاية الستينيات. وهو إحدى التقنيات التحليلية التي تسعى إلى إظهار التقابلات ونقاط التقاطع بين النصوص[1]. ويتميز بأنه تجريد اختزالي وخطاطة هيكلية سابقة لكل ملفوظ سردي.

يمثل المربع السيمائي الأداة المستعلمة في المستوى المنطقي الدلالي[2] . ويقيم " غريمايس" هذا المربع على فرضية أن الأشياء والدلالات إنما تدرك عن طريق التضاد والتناقض، وتمثل علاقة التضاد أكثر العلاقات تأثيرا في صوغ هذا المربع على مستوى البناء الهيكلي[3]، ويحسن أن ننبه هنا إلى أن "ستروس" كان أكثر النقاد اعتمادا على علاقة التضاد في دراسته للأسطورة. وبهذا يمكننا رسم خطاطة المربع السيميائي اعتمادا على ما قدمه غريماس"[4].



[1]- ينظر: إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، دت، ص 186.

[2]- ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 91.

[3]- ينظر: محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 29.

[4]- ينظر: في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 93-96.

يتضح لنا أن هذه الخطاطة تبني على:

1. المحاور:

أ-**الأول:** محور الوجود ويضم دلالتي "س" و "سَ"

الثاني: محور اللاوجود ويضم دلالتي لاس" و "لاسَ".

2-العلاقات:

2-1-علاقة التضاد وتكون بين:

أ-محور الوجود، التضاد بين "س" و "سَ"

ب-محور اللاوجود، التضاد بين "لاس" و "لاسَ".

2-2-علاقة التناقض وتكون بين:

أ-(س) في محور الوجود و (لاس) في محور اللاوجود.

ب-(سَ) في محور الوجود و (لاسَ) في محور اللاوجود.

2-3-علاقة التضمين وتكون بين:

أ-(س) في محور الوجود و (لاسَ) في محور اللاوجود.

ب-(سَ) في محور الوجود و (لاس) في محور اللاوجود.

هذه العلاقات هي كل ما جاء به " غريماس" في مخطط المربع السيميائي وكان لعلاقة التضاد الهيمنة الواضحة على دلالية المربع السيميائي، حيث جعلت كل الدلالات التي ترد في النصوص هي دلالات متضادة ومتناقضة وكأنها في حالة صراع دائم[1] .

وإذا ما علمنا أن المربع السيميائي يصح تطبيقه على الوحدات السردية التامة فإنها تكمن أهميته في" تهيئة... اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمتحكمة في بنيته

[1]- ينظر: محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 81.

السطحية" [1]. وبهذا تكون دراسة البنية العميقة للنص ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها لكونها تمثل مفاتيح قراءة النص وفقا للملفوظ السردي المحسوس.

إن التحصيل المعرفي هو تحصيل تراكمي أكثر منه إبداعي، فإذا لم يكن " لغريماس" من فضل فإن فضله تمثل في محاولته قراءة الجهود السابقة وتوظيفها لبناء واستنباط نَحْو للسرد وتعميم هذا النحو على الدراسات النقدية التي تتناول السرد بمختلف أجناسه، ومما لا يخفى على أحد ما تحظى به هذه الخطاطة من اهتمام النقاد والمبدعين على حد سواء ومن مختلف التوجهات النقدية المعاصرة.

ثانيا/-أعلام النقد السردي عند العرب:

-وُجد السرد العربي منذ القدم، حيث مارسه الفرد بطرق وصور متعددة، إلا أنه كمفهوم جديد لم يشرع في دراسته والاهتمام به إلا في السنوات الأخيرة. باعتباره صار واحدا من أهم القضايا التي أخذت تستقطب اهتمام الباحثين العرب وذلك استجابة للتطورات والتغيرات التي شهدتها الساحة النقدية الأدبية العالمية.

وكأي رافد يدخل الساحة النقدية العربية، يكون التعامل معه ضمن اتجاهين اثنين: اتجاه التلقي العقيم الآلي، واتجاه إيجابي واعي وضمن كل منهما تم التفاعل والتعامل مع هذا المنهج عند العرب، باعتباره تجلى وتطور كمنهج يحلل النصوص في بيئة نقدية غربية تختلف كليا عن البيئة النقدية العربية.

-ظهر الاتجاه الأول-العقيم الآلي-في بدايات تلقي هذا النوع من الدراسات، حيث كان هناك انبهار شديد بكل ما يصل الساحة النقدية العربية من مفاهيم ونظريات مختصة به فكان

[1]- ينظر: محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 97.

التطبيق الحرفي لهذه الآليات الغربية وتوظيفها دون استيعاب محكم لمصطلحاتها. فكانت النتيجة كتابات وآراء غامضة بين المنهج والمصطلح، بين النظرية والتطبيق كتابات غير مضبوطة ولا محددة المعالم والمرجعيات ويرجع ذلك إلى أنها تبنت نموذجا لا يتواءم إطلاقا مع خصوصياتها ومرجعياتها الفكرية وهويتها العربية.

أما الاتجاه الثاني تجلت بوادره في مرحلة لاحقة، حيث وضع المنجز الغربي محل إشكال ومحاورة وتنقيب، وكانت هناك الكثير من المحاولات التي سعت إلى بناء أرضية مثمرة لتطويع تلك الأنماط السردية الغربية، وبما يتماشى وخصوصية الثقافة السردية العربية فكان اتباع الآخر اتباعا واعيا، يبتغي تطوير ذاته بأحدث التقنيات والآليات التي استحدثها وتوصل إليها الآخر فظهرت فكرة العودة إلى التراث والتأصيل له ومحاولة الانطلاق منه مع تغيير زاوية النظر في التعامل معه، فبدل تكديسه في رفوف المكتبات أصبح وجوبا استنطاقه بشتى الطرق وإثبات جدارته، لأن يكون مجالا خصبا لمختلف الأبحاث والدراسات الحديثة.
وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين:" بهذا التصور نريد اقتحام التراث العربي، ورغم وجود قراءات وتصورات عديدة لجوانب مختلفة من هذا التراث فإننا نعتبرها إجمالا عاجزة عن تحقيق المبتغى الذَي نرمي إليه، لأنها بكلمة وجيزة لم تأخذ بأسباب البحث العلمي التي ننطلق منها في معالجة الجوانب التراثية التي اهتمت بها، كما أنها لا تمكننا من تحديد النظر إلى ماضينا بالصورة التي تجعلنا نتقدم في فهم الذات العربية والذهنية العربية بما يخدم تطلعات العربي وآفاقه المستقبلية وتحقيق مثل هذه المبتغيات لا يتحقق إلا من خلال تغيير زاوية النظر".[1]

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق، ص 18.

وقد أدى هذا الوعي الجديد لدى النقاد العرب إلى بروز اتجاهين في دراسته السرد العربي، وكل اتجاه له مرجعية معرفية ومبادئ علمية ينطلق منها.

فبرز الاتجاه الأول بريادة " عبد الله إبراهيم " الذي عمل على الاهتمام بالعمل السردي من جانبه التركيبي، أي من حيث أنه خطاب معتمدا في ذلك على البنيوية الشعرية. أما الاتجاه الثاني اتجه إلى دراسة المضامين (المعنى) في العمل السردي انطلاقا من النظريات التي أرسى قواعدها " فلادمير بروب " وعدلها (أ.ج غريماس) فيما بعد. ويعتبر كل من السعيد بوطاجين، رشيد بن مالك، سعيد بنكراد، عبد الحميد بورايو من أبرز ممثلي هذا الاتجاه.

1- سردية عبد الله إبراهيم:

-يقول الناقد: " ليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها "[1]، من هذا القول تتضح لنا البوادر الأولى التي انطلق منها الناقد في معالجة قضية السردية العربية وإشكالية التأصيل ويُرجع الناقد أسبابها إلى اعتماد السرديات الغربية كمبدأ للقياس تخضع إليه السرديات العربية.

وذلك الوعي بمسار هذه السردية العربية من قبل النقاد والدارسين فحسب رأيه، أن جل بحوثهم اقتصرت على الطريقة التقليدية التي تتبع الحوادث وتؤرخ الوقائع دون استنطاق سياقاتها الثقافية والمعرفية ودون ربط النصوص بعضها ببعض واستكشاف حمولتها الدلالية ودون العناية بأصولها الشفوية وعلاقاتها بالأصول الدينية[2].

[1]-عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 05.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 06.

كما تعد " موسوعة السرد العربي " أهم ما صدر له في مجال الدراسات السردية حيث قام الناقد بتتبع مسار السرديات العربية من العصر الجاهلي إلى نهاية القرن العشرين متقصيا أبنيتها السردية والدلالية، وهي تحتوي على أربعة وعشرين فصلاً، يعالج فيها بداية العلاقة المتوترة بين المرويات السردية والدينية ثم يُضف بطريقة مفصلة الأنواع السردية القديمة. مع التطرق لكيفية ظهورها وانهيارها " وتحللها وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تتعايش على خصائصها العامة "[1].

أما الكتاب الثاني من الموسوعة تناول فيه الناقد تحليلا مغايرا لنشأة السرديات العربية، يختلف عن ذلك الذَي شاع لفترة طويلة من الزمن والذَي يربط نشأة الرواية العربية بالمأثورات الغربية مقدما معطيات ووثائق عن نشأة الرواية في منتصف القرن التاسع عشر.

ويعتبر الكتاب الثالث من الموسوعة تحليلا استقصائيا لعدد معتبر من الروايات العربية الصادرة في القرن العشرين، فالناقد قدم السردية العربية " بوصفها ظاهرة أدبية– ثقافية– من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة النماذج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذَي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية وفي مقدمة ذلك ضُعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع وتداخل النصوص وغياب الهويات النصية الثابتة، وتفكك الأنظمة السردية التقليدية، وانحسار دور الأنظمة الثقافية المطلقة التي كانت تدعم إلى الخصائص القارة للنصوص والأنواع والأجناس، وتعزز من ثبات موضوعاتها وأغراضها وأبنيتها وأساليبها "[2].

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، مرجع نفسه، ص 06.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، مرجع السابق، ص07.

بمعنى أن السردية عند " عبد الله إبراهيم " هي وليدة الدقة التحليلية للنصوص وإمكانيتها في توضيح مواطن أهمية تلك الدقة، ومن ثم إدراك ضرورتها واستحسان حضورها في البحث الأدبي.

2-سردية أحمد يوسف:

إن المتتبع إلى ما كتبه هذا الناقد يدرك أنه تنبه إلى أمر مهم في تأسيس مشروعه السيميائي وهو الاهتمام بالأصول الفلسفية للمناهج المعاصرة (النسقية) لأنها في نظره هي أساس الفهم الجيد لتلك المناهج الدرجة أنه "لا يمكن تجريد السيميائيات المعاصرة من أصولها الفلسفية القديمة)[1]" لما لها من أهمية في تبيين معالمها والكشف عن أسرارها منبها إلى أنه لا يمكن الحديث عن التنظير السيميائي دون الكشف عن الجهاز المفاهيمي الذي يقف وراءه خصوصا وأن المعروف عن السيميائيات أنها علم لكل العلوم، لأنها تستفيد من كل العلوم الرياضيات، الفلسفة، المنطق...) حتى تشعبت دراستها وظهرت تيارات وسعت من دائرتهما "(بدءا باللسان وانتهاء بكل مظاهر السلوك الإنساني اللغة، اللباس، العلاقات الاجتماعية الطقوس الأسطورية والدينية)[2].

منطلقا من ذلك فهو يؤمن جيدا أن السيميائيات هي جهاز مفاهيمي معرفي يمتد بجذوره في الإرث المعرفي الإنساني. "إن مفهوم العلامة ليس وقفا كما يعتقد إيكو على اللسانيات ولا حتى السيميائيات الخاصة، ولكنه يضرب في تاريخ التفكير الفلسفي بجميع مشاربه الثقافية[3]". وكان نتاج بحثه في هذا المجال (السيميائيات الواصفة) (المنطق السيميائي وحيز العلامات) و(الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، ناقش من خلالها المقولات الفلسفية التي تناولت العلامة وفلسفة اللغة قديما وحديثا من جهة والعمل على ربط

[1]- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005، ص 118.

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 07.

[3]- يوسف أحمد، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 2005، ص09.

السيميائيات الحديثة بأصولها الفلسفية والفكرية من جهة أخرى وخلص إلى أن (فهم المعنى من المنظور السيميائي لا ينبغي فصله عن النسق الفلسفي والعلمي العاملين، أي عن المعرفة الإنسانية التي جعلت "جون لوك" يهتدي إلى السيميائيات التي ترتبط بقية عناصر هذه المعرفة"). حيث لا يمكن تقديم تصور بماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى، هذه العلاقة التي شكلت هاجسا معرفيا للتفكير الفلسفي القديم رافضا بذلك الأحكام الانطباعية والمطلقة فهو يدرك أنها عملية ليست سهلة تحتاج منا إلى الصبر الجميل وتقبل لغة الطرح العلمي تقبلا حسنا مع التسليم باستحالة القراءة الحيادية والنتائج المطلقة. مطالب المنطق النقدي التسلح بالنسبية، حتى لا ينتهي به المطاف إلى الإفلاس والانسداد، ويستطيع أن يحقق المقاصد العامة للبحث العلمي المتوخاة في مثل هذه الأمور الجليلة والمسائل الفردية). لذلك وجدنا مشروعه السيميائي يتأسس على وعي نقدي جديد يقوم على أسس معرفية علمية متينة صارمة.

ومن هنا كان خطابه مؤسسا على تراكم معرفي إلى جانب ذلك يدرك أنه لا يمكن فصل المنطق السيميائي عن أصوله الفلسفية ابتداء من الفلسفة اليونانية وصولا إلى الفلسفة المعاصرة مؤكدا أن "(مقولات أرسطو كانت فاتحة للتفكير السيميائي لدى الإغريق وبخاصة أنه استوحي هذه المبادئ من خصائص اللغة اليونانية كما أشار إلى ذلك كل من بنفينست وأمبيرتو إيكو")).

وهنا يظهر لنا مدى استفادة العصر الحديث من الموروث الفلسفي الذي سبقهم لأنه هو الضمان الحقيقي للتطبيق السليم للنظرية، فكل نظرية فكرية إلا ولها أصول معرفية انبثقت عنها وهذا ما يسهل عملية مواجهة النصوص الإبداعية للتطبيق النقدي الجزائري وهذا فقد قدم الباحث عملا معرفيا ممنهجا سد به الثغرات التي عابت المشروع السيميائي في النقد الحداثي الجزائري، فأخرج الممارسة النقدية من إطارها الضيق وكان جهده موزعا على المجالات التالية:

مجموعة بحوث علمية تابع من خلالها أصول السيميائية في أربعة كتب: إصدار مجلة متخصصة السيميائيات (صدر العدد الأول خريف 2007): تأسيس مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب وأخيرا فإن الهدف المتوخى من وراء المشروع السيميائي واضح في النقد الجزائري وهو بلورة فكرة واضحة عن السيميائيات للوصول إلى إرساء دعائم منهج سيميائي

واضح التنظير وناجح التطبيق وهو ما يؤدي إلى تطوير الممارسة النقدية الجزائرية تساير تطور المناهج النقدية في العالم وتطور النص الإبداعي العربي.

فضلا عن دراسات أخرى "لحسين خمري" الذي كانت له دراسات عدة في الدوريات العربية والجزائرية بمنهج سيميائي "سوربوني" ومن بين ما قدم: (ما تبقى لكم) العنوان والدلالات (سيميائيات الخطاب الروائي) التي تعرض فيها لرواية "صوت الكهف" العبد الملك مرتاض) برؤية سيميائية إضافة إلى سرد الشخوص والأمكنة والأحداث في تدرجها على سلم (بروب) مستفيدا من طروحات غريماس وكورتيس وبريمون وبارت وغيرهم. كما لا نستثني دراسات أخرى أثرت المشروع السيميائي الجزائري كإسهامات المرحوم "بختي بن عودة وأمينة بلعلى وأحمد شربيط..."

4-سرديات سعيد يقطين:

يعد سعيد يقطين من أبرز الأعلام المغاربة المشتغلين على السرد حيث نشر أعمالا عديدة تصب في مجرى واحد، بداية الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) الذَي صدر في 1989 إلى انفتاح النص الروائي (النص، السياق) ومن الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) سنة 1992 إلى ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن) سنة 1994، ومن الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي) إلى قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) في سنة 1997.

ومن خلال المؤلفين الأخيرين سنحاول أن نقف عند حدود مفهوم السرديات لديه الذَي أصبح ذا نطاق واسع لكن " حضور السرد الكلي وتجليه اللساني يجعلها تطمح إلى السعي لأن تكون علما كليا" [1]. وتتمفصل السرديات عند (سعيد يقطين) إلى ثلاث مقولات حكائية وهي:

4-1 سرديات القصة: " تهتم بالمادة الحكائية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكائيتها وتميزها داخل الأعمال الحكائية المختلفة. إن المادة الحكائية تتصل " بالجنس" إذ من خلالها تلتقي كل الأنواع القابلة لأن تدخل ضمن جنس " السرد " أو الخبر " وتبعا لذلك نؤكد على

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق، ص 223.

غرار كل المشتغلين بالسرد أن أي عمل حكائي يتجسد من خلال المقولات التالية: الأفعال، الفواعل، الزمان والمكان (الفضاء) "[1].

تتعلق سرديات القصة إذن بالمادة الحكائية في حد ذاتها، حيث يأتي البحث في سراديبها بصورة مستقلة تعزز للباحث سبل التعمق في أغوارها، مما يسمح له بدراسة الخطاب ومنه النص، فتتبلور لديه تلك الصورة المميعة وتصفو له أكثر كلما اقترب من خاتمة بحثه.

2-4 سرديات الخطاب:

وتتمثل في الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية، "وعن طريق اختلاف طرائق التقديم، تختلف باختلاف الخطابات وأنواعها، وإذا كانت مقولات القصة هي: فعل وفاعل في زمان ومكان معينين فإن الخطاب يتحدد بدوره من خلال المقولات نفسها، لكنها تختلف باختلاف وسائط أو ترهينات تقديمها"[2] .

هذا يعني أن الفعل من حيث هو حدث في القصة يغدو في الخطاب سردا في حين يكون الفاعل الممثل في القصة كشخصية يقابله الراوي في الخطاب وبطبيعة الحال يتغير زمان القصة بتغير زمان الخطاب.

-وإزاء هذا التغير يكون الاختلاف في الصيغة بالأفعال الكلامية المحصلة من طرف الشخصيات والراوي، فإذا كان هذا الأخير يتحدد دوره بفعل (السرد) فإن العرض هو الفعل المنوط به من خلال أقوال الشخصيات، ويأتي التبئير ليبين موقع الراوي من عالم القصة وعلاقته بشخصياتها فهو-أي التبئير- يعني الفضاء في الخطاب وهو طبعا غير الفضاء في

[1]- المرجع نفسه، ص 223، 224.

[2]- الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي ، المرجع نفسه، ص 224.

القصة. وبهذا التعالق والتكامل بين سرديات القصة وسرديات الخطاب نصل إلى سرديات النص أو السرديات النصية.

3-4 السرديات النصية:

يقول (سعيد يقطين) بشأن تعريفها: " تهتم السرديات النصية على وجه الإجمال بالنص السردي باعتباره بنية مجردة أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدد، وهي تهتم به من جهة " نصيته " التي تحدد " وحدته " وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان، ويسمح لها هذا بالاهتمام بالنص السردي بوضعه في نطاق البنية النصية الكبرى التي تنتمي إليها، فتنظر فيه من خلال مختلف جوانبه وعلاقته بغيره من النصوص، واضعة إياه في نطاق مختلف المقولات التي يتمفصل إليها العمل الحكائي، فتعاين الفعل النصي من خلال الإنتاج والتلقي، وتربط كلا منهما بفاعل (الكاتب-المؤلف) و(القارئ-السامع) وتضعهما في زمان وفضاء معينين"[1].

بهذا تبقى السرديات النصية أكثر انفتاحا وتجاوزا للمستوى اللفظي للخطاب باقترابها من المستوى غير اللفظي ومن النص الأدبي إلى ما سواه من النص غير الأدبي ساعية بذلك إلى توسيع نطاقها وانفتاحها أكثر على العلوم المعرفية الأخرى.

-وأمام هذه التصنيفات لمقولات " السرديات " كان الطرح الجديد الذَي تمسك به سعيد يقطين وهو طرح متعلق أصلا بالدلالة الاصطلاحية لمفهومي الحكائية والسردية، حيث قدم في مؤلفه " قال الراوي "[2] مقاربات دقيقة للتمييز بينهما يقول في هذا الصدد:

" الحكائية موضوع السرديات الحكائية أو سرديات القصة، وهي تعنى بالبحث فيما يجعل من العمل الحكائي حكائيا، إنها تهتم بشكل خاص بالحكائية كما تتجلى من خلال الجنس

---

[1]- الكلام والخبر، المرجع نفسه، ص 226.

[2]-سعيد يقطين، قال الراوي بحث في البنيات الحكائية للسيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء. بيروت، 1997.

والسردية موضوع سرديات الخطاب وتهتم بمجمل الخصائص التي يتميز بها عمل سردي عن آخر، إن الأعمال السردية تلتقي جميعا في اتصالها من حيث الجنس لكنها تختلف من حيث هي أنواع، والسردية التي بواسطتها نميز نوعا سرديا عن غيره. أما السرديات النصية فهي أعظم من سرديات القصة وسرديات الخطاب وموضوعها النصية لأنها تلحق الحكي أو السرد بغيرهما من أجناس الكلام وأنواعه "[1]

إن هذا التحليل يقودنا إلى القول بأن الحكائية هي غير السردية، مادامت الأولى تهتم بالقصة أو المادة، والأخرى بالخطاب أو الطريقة التي تقدم بها القصة، لكن يبقى هذا التصور أحادي الجانب، يمثل زاوية رؤية باحث واحد، لم يقتنع بفكرته الدارسون والمشتغلون بالسرد لأن الحكائية أو السردية –حسبهم– هما مترادفان، متطابقان فلا فرق بين هذا وذاك من حيث المعنى أو الدلالة هو اختلاف شكلي في الاصطلاح لا يستدع الوقوف عنده بدقة وروية.

3– سرديات حسن بحراوي:

–يعد الناقد " حسن بحراوي" من أهم نقاد السرد في العالم العربي ولقد شد اهتمامنا كتابه الموسوم بـ: بنية الشكل الروائي، الزمن، الفضاء، الشخصية[2]. حيث اختار الباحث تحليل بنية الشكل في الرواية وليس بنية مضمونها تأسيسا على جملة من الدوافع والأسباب أهمها ما أعلن عنه في تقديمه لمشروعه يقول: " أما عن اختيارنا الزاوية الشكلية بالذات لمقاربة الرواية المغربية فذلك عائد إلى ما لاحظناه من هيمنة للدراسة المضمونية والسوسيولوجية على اتجاهات النقد الروائي ببلادنا الشيء الذَي كان يجعلها تقصر في الغالب على تحليل

[1]– المرجع نفسه، ص 315.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الزمن، الفضاء، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ، د ط، 1990.

الموضوعات والأغراض... وللحقيقة نقول بأن تلك الأبحاث لم تكن دائما تتصف بالموضوعية فقد كان يغلب عليها التحيز وأحيانا الذاتية "[1].

وإذا أمعنا النظر في قول الناقد يمكننا أن نستشف أمرين: أولهما سأم الباحث من الدراسات ذات الاتجاه الموضوعاتي السوسيولوجي المغرق في العناية بتفاصيل المتون الروائية ومضمرات النصوص إلى درجة الوقوع في الذاتية.

وثانيهما سأمه من إهمال الشكل وإقصائه في مثل هذه الدراسات اعتقادا من أصحابها بضالة الفائدة التي يمكن أن يقدمها تحليل الجوانب الشكلية، ونتيجة هذا ضياع الطريق إلى المضمون نفسه بوصفه مكونا من مكونات الرواية.

–ومن هنا أوجد الناقد لنفسه مسلكا آخر لعله يكون آمنا ومفضيا إلى قراءة منتجة وتحليل أشمل مؤكدا ذلك في قوله: " ولكننا فقط نعتقد بأن هناك طريق آخر غير طريق المضمون، يجب أن يرتاده البحث ليشرع أبوابا ظلت حتى الآن موصدة، وهذا الطريق لا بد أن يمر عبر دراسة الشكل الروائي والنظر إلى الأعمال الروائية في ذاتها ... أي بوصفها إنتاجا أدبيا صرفا، له وظيفة جمالية وغاية فنية "[2].

بهذا يؤكد الباحث على ضرورة وإلزامية تغيير الوجهة في البحث ورغبته في الخروج من الدائرة التي انغلق فيها النقد الروائي، ولا يمكن لمثل هذه الرغبة وتلك الحماسة إلا أن تضعنا في موضع التساؤل عن طبيعة التصورات والمفاهيم التي يجب على الباحث الاستناد عليها،

---

[1]–المرجع نفسه، ص 21.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد قال في هذا الشأن: " فقد اتخذنا البنيوية الشكلية إطارا عاما وتعاملنا معها بوصفها أسلوبا في العمل ومنهجا لبناء النماذج والتصورات وليس كمعتقد "[1].

ولعل هذا التصريح يقودنا إلى تصور الدعامة التي اتكأ عليها الناقد في تحليله للبنى السردية المختلفة، وتحديده مجال اشتغاله على الشكل وحصره في الفضاء والزمن والشخصية محاولا دراسة كل منها ضمن الرواية المغربية.

-من الواضح أن الناقد قد عاد إلى بعض ما أنجزه الدارسون في مقاربة المتن الروائي المغربي، واقتنع ببعض ما توصلوا إليه وأدرك أن تناول البنية الزمنية ليس بالأمر الهين فأقر بأن جهده لا يعدو إلا أن يكون " مساهمة في تصحيح الأحكام المبكرة والحدوس المسبقة التي تراودنا بشأنها. ولا يساورنا شك في أن الطابع غير المكتمل لهذا البحث قد حجب عنا الكثير من النقاط التي تنطوي عليها تلك البنية، ولكن يشفع لنا أن غايتنا هي الاستيعاب الشامل أو التحري الواسع لعناصر هذه البنية، وإنما فقط محاولة تقديم وصف أولي لها يقوم على الفحص والتفكيك وإعادة الترتيب"[2]. فالناقد يصرح بمدى تشعب وثقل المتن عليه وضخامة الجهد الذَي ألزم نفسه به.

وفي مقابل هذا التصور ثمة جهد لا سبيل لإنكاره خاصة ما نجده في تحليل الباحث لحركة المشهد لما انتبه إلى فعل استنطاق الحاضر بكثافة في الروايات المغربية، فقد استثمر الباحث الإمكانات النظرية الموضوعة في مجال الوصف وفعل العديد من الإجراءات المساهمة في تحقيق ديناميكية السرد.

-إجمالا نجد أن " حسن بحراوي " لجأ لتحليل بنية الشكل الروائي في النصوص المغربية، فاتكأ في تحليل الزمن على ما جاء به " " جيرار جنت" واستند في تحليل الشخصية على ما

[1]-بنية الشكل الروائي، المرجع نفسه، ص 22.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المرجع نفسه، ص 204.

وضعه " فيليب هامون " وهو من أسمى ما تم إنجازه. ولهذا بدت لنا الدراسة مفتوحة على أكثر من اتجاه ويعود السبب في ذلك إلى رحابه الإطار الذَي نزل فيه الناقد عمله كونه عالج المكان والزمن والشخصية من زاوية بنيوية شكلية ومقاربتها باعتماد المفاهيم التي تقدمها الشعرية، دون تحديد الأطر التي يتم التحرك ضمنها.

–وآخر ما توصلت إليه من خلال ولوجي هذه الدراسة وإلمامي ببعض جوانب التمثل فيه هو ظمأ المعرفة الحادي بالباحث إلى تقحم دروب المتن الروائي المغربي المتشعبة وخبايا مجاهل التحليل البنيوي الشكلي، وهي الرغبة في سبر الأغوار القصية لإضاءة بنية الرواية وشكلها بواسطة مفاهيم وتصورات غربية لا يزال الطريق إلى تمثله ووعيه شائكا وإجرائه على النص الواحد محفوفا بالعديد من المحاذير.

ثالثا/–إشكالية المصطلح: (مشكل الاصطلاح في النقد العربي)

–شهدت الستينيات من القرن الماضي ثورة لسانية نقدية عارمة ميزها الطابع العلمي للدراسات والأبحاث باعتبار اللسانيات هي الدراسة العلمية للغة، بالمقابل ظهرت العديد من الإشكاليات لا سيما في مجال وضع المصطلح النقدي وترجمته وتعريبه لدى اللسانيين والباحثين والنقاد العرب إذ بظهور العديد من المصطلحات غير المألوفة ضمن المعجم النقدي العربي وهنا وجب على النقاد والدارسين العمل على ضبط وترجمة لهذه المفاهيم، ومما تجدر الإشارة إليه هو التفاعل مع هذا المد الاصطلاحي العارم فقد واجه المترجمين والنقاد والمعاجم اللغوية وهيئات التعريب في الوطن العربي العديد من المشكلات المستعصية.

ومما لا شك فيه أن السرديات تزخر بكم هائل من المصطلحات مثل: السردية، نظرية القصة، علم السرد، السردانية، علم القص، علم الرواية، علم الحكي، علم السرديات، المسردية وغيرها.

وأمام هذا التشعب والاختلاف والفوضى بات البحث في المصطلح السردي العربي ضرورة ملحة ويرى " سعيد يقطين " أن هذه الضرورة تأتي من كوننا نصطلح على الاختلاف أكثر مما نتفق على الاصطلاح، إضافة إلى التراكمات في أبحاثنا فكلما أتى جيل بدأ من نقطة الصفر دون الاطلاع على المجهودات السابقة ويجمل لنا " سعيد يقطين" هذا الوضع في عاملين رئيسيين:

1-المصطلحات الأدبية الجديدة ليست من بيئة الناقد العربي وليس هو من أنتجها وبالتالي كل يتعامل معها بطريقة مخالفة لغيره انطلاقا من فهمه الخاص لها، وتبعا لذلك يقترح مقابلات ومعادلات تتماشى وتتناسب مع فهمه واستيعابه لها[1].

2-إن تلك المصطلحات المنتجة خارج المجال الثقافي العربي ليست واحدة، فهي بدورها تختلف وتتعارض وربما يناقض بعضها بعضا، فهي تختلف باختلاف اللغات الأوروبية من جهة، وبتعدد الاتجاهات والأطر النظرية من جهة أخرى، فالباحثون الغربيون أنفسهم يعترفون بصعوبة إنتاج المصطلحات أو الاتفاق بشأنها...، وتتأزم الأوضاع أكثر حين لا يرى الباحثون العرب في تلك المصطلحات سوى لغة أجنبية ويكفي أن تعرب أو تترجم إلى اللغة العربية انطلاقا من البعد المعجمي ليحل الإشكال[2].

---

[1]-ينظر http://www.yacine-said.com/ sallam.html حيث نشر سعيد يقطين مقال بعنوان المصطلح السردي العربي-قضايا واقتراحات.

[2]-ينظر المرجع نفسه (الموقع).

وقبالة هذه الأوضاع المتداخلة يكون النقد وراءه المتلقي هما الضحية الأولى نتيجة كثرة الاستعمالات والاختلافات فتصعب القراءة وتضيع الغاية الأكبر والمتمثلة في تجديد الفكر الأدبي والمعرفة النقدية وتطوريهما. لهذا يجب علينا تجاوز التبعية السلبية التي تراكمت منذ بداية تداول هذه المصطلحات وتوظيفها.

-طبيعة المصطلح السردي وطريقة الاشتغال به:

يبين " سعيد يقطين " أن المصطلح السردي يكتسي طبيعته الخاصة انطلاقا من المجال النظري الذَي ينتمي إليه كالسرديات والسيميائية السردية على وجه التحديد، فاستعمال هذا المصطلح ضمن اتجاهات متعددة فإن دلالته تختلف حتما باختلاف الإطار النظري الذَي ينتمي إليه النص. لإن طبيعة الاستعمال والتوظيف تختلف من حقل إلى آخر فمثلا يمكن يلتقي (المرسل) في السينمائية السردية مع الراوي في السرديات، لكن دلالة هذه المصطلحات لا تتحقق إلا ضمن سياقاتها النظرية التي تنتظم فيها. بالإضافة إلى أن المصطلح يؤسس بناء على الموقع الذَي يحتله في نسق الحقل الدلالي الذَي ينتمي إليه فلكل مصطلح موقع خاص يسهم من خلاله في بناء الإطار النظري باعتباره يتشكل ويتطور في فضاءات معرفية خاصة " وهي تنتقل انتقال الناس في أطراف هذه الدنيا ... إن الألفاظ تهاجر وتعود إلى أوطانها"[1].

وعندما تنتقل هذه المصطلحات إلى فضاء آخر فإنها لا تنتقل كلمات جامدة المعاني وإنما تنتقل محملة بحمولات تاريخية ومعرفية، الأمر الذَي يتطلب من الناقد العربي أن يكون على قدر كبير من الوعي واليقظة من أجل التعامل مع هذه المصطلحات وفق ما يتساير مع واقعنا وثقافتنا العربية.

[1]-إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، دار العلم للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1978، ص 164.

-يظن النقاد أن المشكل الحقيقي الذَي يواجه الباحث أثناء تعامله مع مصطلحات النقد السردي يكمن في عدم إلمامه الكافي بالمعرفة السردية في جوانبها المختلفة، فأحيانا نستعمل بعض المصطلحات دون تدقيق أو تفريق وذلك نتيجة شيوع استعمالها، وهنا يورد لنا " سعيد يقطين " بمثال على مصطلح Narrativité التي تترجم ب (السردية) من جذر (س. ر.د) في العربية و Narration في الفرنسية ليتوصل إلى كون هذا المصطلح يستعمل في إطار مجالين سرديين مختلفين وكل مجال يعطيه دلالة تتناسب مع فكرته الأساسية[1]. فيقترح للمصطلح مقابلين مختلفين ويوظف كل منهما حسب السياق الذَي يوجد فيه على النحو التالي:[2]

1-السردية: Narrative: عندما تكون في إطار "السرديات" ويتم ربطها بمختلف المصطلحات التي لا علاقة بها مثل: الصوت السردي، الرؤية السردية، صيغة السرد، البنية السردية.

2-الحكائية: Narrative: عندما تكون في مجال السيميوطيقا وتنعت بها كل الكلمات التي ترتبط بها مثل البرنامج الحكائي، المسار الحكائي، سيميوطيقا الحكي، البنية السردية.

وإن هذا التمييز بين مصطلحين (السردية والحكائية) كمقابل لمصطلح " Narrativité " لا يعني -حسب رأي سعيد يقطين- المفاضلة كلمة وأخرى، وإنما وضع مقابلات مناسبة انطلاقا من خلفية معرفية محددة ولا يتوقف ذلك عند المصطلح الواحد، وإنما يتعداه إلى الشبكة الاصطلاحية المتصلة به ويقصد بها المصطلحات التي تدور في فلك المصطلح المركز وإن التعامل وفق هذه القاعدة يبعدنا عن مشكل فوضى المصطلح.

---

[1]- ينظر : http://www.yactine-said.com/sallam.html ، مرجع سابق.

[2]-ينظر: المرجع نفسه.

– ليس هذا وفقط، فالسرديات أيضا من أبرز المصطلحات التي ظهر حولها جدل كبير من طرف المختصين بالمجال السردي، الذَي ترجع نشأته إلى البلغاري " تزفيتان تودوروف " الذَي اقترحه سنة 1969 لتسمية علم لم تتحدد بوادره وقتها هو (علم الحكي)[1]، وبازدهار وتطور الدراسات السردية ظهر مصطلح آخر لهذا العلم هو (السردية.Narrativité) وصار كل مصطلح يدل على اتجاه خاص في عملية " أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية) والآخر شكلي بل تنميطي (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط " تمثيل" للقصص في مقابل الأنماط غير السردية كالنمط المسرحي وبعض الأنماط الأخرى خارج الأدب على الأرجح"[2].

وقد اصطلح على تسمية الاتجاه الأول بالسيمائيات السردية، حيث يركز فيه على ما يتضمنه العمل السردي من مادة ويعد غريماس" أبرز ممثليه، أما الاتجاه الثاني " السرديات " أو سينمائيات الخطاب السردي والسرديات البنيوية وغيرها فيركز على الخطاب السردي أو بمعنى آخر يكون التركيز في التحليل على عملية السرد في حد ذاتها وأبرز ممثليه تودوروف و"جيرار جنت"[3].

–وقد تجلت العديد من الجهود للمزج بين هذين المصطلحين، إلا أن هذا المبدأ لم يلق استحسانا من قبل النقاد السرديين وفضل كل اتجاه العمل والسير وفق الأسس والمبادئ التي قام عليها في البداية، وإن كانت الإنجازات المحققة في نهاية الأمر كلها تسعى لدراسة وتحليل النص الأدبي.

[1]–ينظر: يوسف وغليسي، السردية والسرديات. قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، ع1، جانفي 2000، ص 17.

[2]–جيرار جنت، عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 17.

[3]– يوسف وغليسي: السردية والسرديات، مرجع سابق، ص 9–10.

ويحسن في هذا المقام أن ننوه إلى ذلك الخلط والالتباس بين هذين الاتجاهين في الدراسات العربية التي غالبا ما تستعين بالمفهومين في الدراسة الواحدة دون مراعاة الفروق الموجودة بينهما[1].

رغم ذلك فقد ظهرت هناك فئة من النقاد العرب الذَي رفضوا ذلك وأبدوا وعيا نقديا في التعامل مع هذين الاتجاهين فتجنبوا التوظيف العشوائي والعفوي لتلك المصطلحات أمثال: سعيد يقطين الذَي فضل مصطلح " السرديات " معتبرا إياها فرعا من علم كبير هو البويطيقا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام[2].

وعبد الله إبراهيم يرى أن مصطلح" Narratologie" يقابله " سردية " وحسب رأيه المصطلح الأدق إذ جعله عنوانا لكتابه السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ويعرف السردية بأنها " مصطلحا يحيل على مجموعة الصفات المتعلقة بالسرد والأحوال الخاصة به والتجليات التي تكون عليها مقولاته... في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذَي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعا له"[3]. فالسردية عند " عبد الله إبراهيم " هي وليدة الدقة التحليلية للنصوص وإمكانيتها في توضيح مواطن أهمية تلك الدقة ومن ثم إدراك ضروريتها واستحسان حضورها في البحث الأدبي.

–أما الناقد " عبد الحميد بورايو " استعمل في دراساته مصطلحي " علم السرد " "والسرديات " وأكد ميله إلى هذا الأخير " لأنه مبني على المبدأ الذَي اقترح استعماله أستاذنا اللساني المشهور " الحاج صالح" وهو اتخاذ صيغة الجمع لتسمية العلوم مثلما نقول "اللسانيات "[4] و" الرياضيات ". ويرى الناقد " بورايو " أن هناك فرق بين " السرديات " و"السردية " فهما ليسا

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

[2]– ينظر: الكلام والخبر، مرجع سابق، ص23.

[3]– ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المرجع السابق ، ص 08، 09.

[4]–محاورة مع الأستاذ الدكتور " عبد الحميد بورايو ". أنظر ملحق رقم: 02

مترادفين " تدل الأولى على العلم الذَي تتدرج فيه الدراسة بينما تدل الثانية على الظاهرة السردية أي موضوع العلم وليس العلم نفسه "[1].وبهذا الطرح يتماشى " عبد الحميد بورايو " وفق المفاهيم النقدية الغربية إلى حد ما.

كما استعمل المفهوم الأخير (السردية) وفق النظرية السيمائية، والتي تعني (التحولات التي تحدث أثناء جريان الفعل السردي أي في المستوى الخطابي للبنية السردية (المكون السردي خاصة)[2] كونه اشتغل على النص التراثي وهذا ما سنعرضه بشكل مفصل فيما سيأتي.

إجمالا وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع فلسفة النظرية السردية ومقولاتها سواء في مرجعياتها الشكلية أم امتداداتها البنيوية، فإن من العلمية أن نتمثل حقيقة المصطلح السردي ومرجعياته ثم نعي أدواته المنهجية في الإجراء النقدي بما يؤدي إلى تأكيد الإحساس بالسرديات كتخصص، ولا سيما في نقدنا العربي المعاصر لأن فهمنا لحدود السرديات قد يفيدنا في كشف المكونات الهيكلية للأجناس الثرية في تراثنا العربي، وبالتالي الكشف عن نقاط التداخل والاختلاف بين أبنيتها المختلفة، كما يمكن توظيف هذه المعرفة لتبيان مدى إسهام الأشكال الإبداعية النثرية التراثية في تطوير صيغ كتابية حديثة لا نزال مختلفين حول جذورها ومرجعياتها التاريخية.

[1]– محاورة مع الأستاذ الدكتور " عبد الحميد بورايو ". أنظر ملحق رقم:02

[2]–محاورة مع الأستاذ الدكتور " عبد الحميد بورايو ". أنظر ملحق رقم:02

الفصل الأول

الرؤية النقدية في السرد الجزائري

I. الرؤية:

تمهيد:

1**الرؤية النقدية السردية عند عبد الملك مرتاض.**

-قراءة نقدية في مؤلفه " في نظرية الرواية" -بحث في تقنيات السرد-

2-الرؤية النقدية السردية عند رشيد بن مالك

- قراءة نقدية في مؤلفه:" مقدمة في السيميائية السردية"

3- الرؤية النقدية السردية عند السعيد بوطاجين.

- قراءة نقدية في مؤلفه " الاشتغال العاملي – دراسة سيميائية لرواية غدا يوم جديد لابن هدوقة-.

4-الرؤية النقدية السردية عند الطاهر رواينية

- قراءة نقدية في مؤلفه " سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد.

II. أدوات النقد السردي وفرضياته عند الناقد الجزائري.

تمهيد

منذ بداية التسعينيات من القرن العشرين إلى اليوم عرف مسار النقد السردي في العالم العربي تحولات كثيرة ومتعددة، تختلف في منطلقاتها وفي مناهجها وفي رؤيتها وفي إجرائها النقدي، وإذا كانت ساحة النقد الروائي الجزائري اليوم تعرف توجهاً كبيراً لاعتماد المنهجيات الجديدة في مقاربة النصوص الإبداعية عموما والسردية على وجه الخصوص.

فإن هذا التحول يخلق تراكما في مستوى المعرفة والتجربة، كما أن التوجه للاطلاع على الخطاب النقدي الجديد في طبيعته الفرنسية بالخصوص كان أكبر رافد للاتجاهات الحداثية في النقد العربي المعاصر، وهنا تتبادر إلى أذهاننا مجموعة تساؤلات منهجية: ما واقع النقد السردي الجزائري؟ وما أهم عراقيل تطوره وازدهاره؟ وما هي التحديات التي تواجه نقاد السرد الجزائري؟

من المعلوم أن النقد الأدبي الجزائري المعاصر بدأ بدايات متعثرة كانت لها هفواتها. فيكاد يقع اجماع أن لا وجود لنقد ممنهج بالجزائر قبل سنة 1961م، والتي "كان يُدبجها" بعض الكتاب، أمثال "رمضان حمود" و"محمد السعيد الزاهري" و"محمد البشير الابراهيمي" "وابن باديس" وعبد الوهاب بن منصور" و"أحمد رضا حوحو"، وغيرهم من الأدباء والمشايخ الذَين لم نعرف واحدا منهم جعل النقد شغله الشاغل"[1].

ولعل النهضة النقدية بالجزائر بدأت مع كتاب " أبي القاسم سعد الله" والموسوم بـــ " محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث"، ومنذ ذلك الوقت باشرت الجزائر نهضتها النقدية ليصبح الجو الفكري العام مهتما بالنقد الأدبي كضرورة ملحة باعتباره الموجه والمرشد الذَي يساير الحركة الأدبية دافعاً عجلة السيرورة والتطور.

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، 2002، ص 09.

كما كان لهذه الفجوات والعثرات تأثيرها الإيجابي على تطور الخطاب النقدي فيما بعد،لأنه قبل الكثير من الهفوات التي طبعت المسار النقدي الجزائري المعاصر في مختلف مراحل تأسيسه نحو سوء الفهم وضيق مجال التمثل وعدم تبني منهج معين في كليته ومرجعياته الفلسفية والإبستيمولوجية، سوء استخدام وتوجه بعض المفاهيم الأساسية، غياب مراعاة خصوصية النص من جهة وخصوصية النظرية (المنهج) من جهة أخرى...، وغيرها من الملاحظات الأخرى التي لا تتوخى التقليل من أهمية ما حققه الخطاب النقدي الأدبي عندنا.

كما أنها لا تبتغ التأثير على السيرورة النقدية والأدبية الجزائرية بالخصوص، ولا تهدف أساساً إلى إظهار مكامن الخلل التي عانى ومازال يعاني منها الخطاب النقدي الأدبي بالجزائر إحدى أهم مراحله الأساسية.

غير أن هذه الوضعية لم تلبث أن عدلت من مسارها العام، وفي هذا المعنى يقول مرتاض:" آن لنا أن نراجع مناهجنا كما نراجع أنفسنا من أجل تطعيم رؤيتنا إلى النص الأدبي، كي نعامله معاملة حديثة"[1]، وذلك لمسايرة الحركة المستمرة لهذه المناهج التي تبحث عن ذاتها وعن طريقة مثلى لامتصاص النص الأدبي على حد قول السعيد بوطاجين[2]، إلى جانب ظهور نقاد استطاعوا العمل على الخطاب النقدي من أجل توسيع دائرة استعملاته وتشغيله.

[1]- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية " أين ليالي" لمحمد العيد آل الخليفة، الجزائر، دط، 1992، ص10.

[2]- ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2000، ص09.

إن المتأمل في نوعية وطبيعة التراكم النقدي السردي بالجزائر لابد وأن تتبادر أمامه بعض العراقيل التي يعيشها النقد السردي عموماً والروائي خاصة التي لم يتم العمل على تفكيكها وقراءة مولداتها في ضوء ما يتأسس داخل أقطار عربية أخرى من خطابات نقدية كالحركة النقدية النشيطة التي يعرفها المغرب الشقيق.

إذن ستكون البداية من مُسلمة مفادها أن كل الكتب التي تمثل نماذج معينة من النقد والتحليل الروائي الممارس بالجزائر أنها لا تراهن على فعل "الإقصاء، أو التصنيف أو نقد النقد"[1]، الشيء الذَي سوف يجنبنا حتما السقوط في القول مجددا بخطاب الأزمة الذَي تحدث عنه نقادنا[2]، في فترات سابقة. في حين تبقى نظرتنا نحن إلى مجموع هذه الكتابات نظرة كلية تؤمن بالدينامية والتطور كشرط أساسي لتبلور وعي نقدي ومشروع نظري ونقدي منتجين.

غير أن التراكمات الدلالية للقيم الثقافية المتعددة والمعقدة والظواهر الاجتماعية المتنامية تستدعي استعابها وفق سلسلة من أنساق البناء السردي، مما يجعل تحليل النصوص السردية المتحولة باستمرار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق النصوص المنتجة عبر البحث في البُنى السردية وتفصيلاتها الدلالية، وقد صاحب هذا الاهتمام الكثير من الاشكاليات والقضايا التي تطرح نفسها بقوة أمام الباحث الجزائري سواء تعلق الأمر بالماهية أو بالآليات الإجرائية للتعامل معه، فظهر مجموعة من النقاد اشتغلوا في هذا المجال وسعوا لإيجاد نظريات تتناسب وفق الرؤى العربية والخصوصيات الثقافية.

---

[1]- ينظر: مخلوف عامر: الراواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، د ط، 2000، ص08.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

وسأتوقف هنا –على سبيل التمثيل لا الحصر– عند مجموعة نقاد جزائريين ذاع صيتهم من خلال الجهود التنظيرية والتطبيقية التي قدموها للنقد العربي. وسأسلط الضوء على تلك التي قدمت في مجال السرديات بصفة عامة والسيميائية السردية بصفة خاصة وهم كالآتي: عبد المالك مرتاض، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين، الطاهر روابنية، وعبد الحميد بورايو وهذا الأخير هو موضوع بحثنا وسيتم التطرق إليه بإسهاب.

أولا/ الرؤية النقدية السردية عند عبد الملك مرتاض:

تتسم كتابات " عبد الملك مرتاض" بالتميز في طرح قضايا متنوعة ومختلفة في الأدب والنقد وبمسائلات منطقية تستمد أصولها من مراجعته الدقيقة لآثار النقد العربي المعاصر خاصة في مؤلفه "في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد–"[1]، الذَي سنعتمد عليه في هذا المقام للتعريف بسردياته –علم السرد لديه– التي أثراها برؤى جديدة وإضافة لا مثيل لها،وذلك ما يتضح من خلال العنوان الفرعي لهذا الكتاب – بحث في تقنيات السرد– فالناقد وكما يصرح في مقدمة كتابه يسعى إلى الكشف عن مختلف التقنيات وآليات السردية، انطلاقا من المادة النظرية الغزيرة التي تتوفر عليها المدونات والكتب الغربية(الفرنسية خاصة).

يقول في هذا المقام:" وقد اضطررنا إلى التعويل في كتابة مادة هذا الكتاب على جمهور من المؤلفين الغربيين مستقين مواد مقالاتنا من تلك الكتابات المطروحة في اللغة الفرنسية تأليفا أو ترجمة إليها من الإسبانية والروسية والألمانية والانجليزية والإيطالية"[2].

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، د ط ، 1998.

[2]– المرجع نفسه، ص08.

فالناقد قدم الكثير في مجال السرديات، حيث قام بدراسة التقنيات السردية حيث، ركز البحث على الشخصية التي عدها" كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يُكونه"[1]، كما تعرض إلى كل من الوصف والسرد وطبيعة العلاقة القائمة بينهما متكئا في ذلك على بعض آراء الغرب في هذا المجال يقول:" الوصف في السرد حتمية لا مناص منها له، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك "جنيت"[2]، بمعنى أن كلا من السرد والوصف بينهما علاقة تضافر.

1-قراءة نقدية في مؤلفه " في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-"

يحتوي الكتاب على تسعة مقالات كل واحدة منها تعالج جانبا وسأركز على المقالة السادسة المعنونة (بأشكال السرد ومستوياته) كونها تركز على المحور المراد دراسته (علم السرد).

1-1-طرائق السرد في التراث القصصي العربي:

يستهل الناقد مقالته بتوضيح الأشكال السردية السائدة في تراثنا القصصي والتي ارتكزت في أغلب مراحلها على ضمير الغائب ويمثل لذلك بكتاب " كليلة ودمنة" لابن المقفع باعتباره أول مؤلف استخدم عبارة " زعموا" التي تحمل دلالة سرد أشياء وقعت في زمن الماضي، وفي نفس الوقت يوجه " عبد الملك مرتاض" انتقادا للذين أقروا أن ابن المقفع قدم ترجمة حرفية لهذا الكتاب" ونحن نجيب على هذا الاعتراض الشعوبي بأنه لا يقبله منطق،وبأنه لا ينبغ له أن يقوم دليلاً على انعدام أهميته جهد ابن المقفع وجهد اللغة العربية وعبقريتها ذلك أن الذَي يترجم إنما يترجمها بتلائم مع روح اللغة المترجم لها، وإلا كانت

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدن، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1995، ص126.

[2]- المرجع نفسه، ص264.

ترجمته فجة خطيرة وعليلة عسيرة وهي سيرة من السوء لا تصادفنا في ترجمة ابن المقفع المزعومة"[1].

من خلال القول نجد أن الناقد وضع فرقا بين ما يؤديه المترجم وعمل الباحث فالأول هدفه الأسمى حل الإشكالية الاصطلاحية عن طريق شرح وتبسيط المفاهيم مستقيا بالمعاجم اللغوية الأصلية أو المترجمة ، بينما الباحث يسعى إلى أبعد من ذلك فهو يرجع الألفاظ إلى سياقاتها المعرفية باحثا عما تحمله في طياتها من دلالات لا يمكن الوصول إليها بالترجمة الحرفية، كما أنه يراعي خصوصيات اللغة المنقول إليها، أو بعبارة أخرى يجب على الباحث أن يتمتع بالكفاية اللغوية، أي اقتراح جملة من البدائل يحاورها ويناقشها ثم يصل إلى اختيار أنسب في نهاية المطاف.

ومن هنا يؤكد الناقد أن " عبد الله بن المقفع" باحثا ودارسا لا مترجما لأن الأسلوب الذَي قدمت به تلك الحكايات فيه الكثير من الابداع وأي ابداع أعظم من هضم منتوج الآخر وإعادة تشكيله بما يتناسب والخصوصيات المعرفية مع المحافظة في ذلك كله على روح اللغة الأم.

ويمكن رد استعمال المؤلف للفظة (زعموا) ربما راجع إلى رغبته في تمييزها عن النصوص الدينية والتاريخية التي شاعت في عصره والتي تميزت بالتوثيق الصارم فأراد أن يثبت بأن عمله يندرج ضمن باب النقل الأدبي الذَي ينبني على الخيال الواسع واللغة الايحائية وبقي هذا المصطلح (زعموا) يتصدر بدايات حكايات "كليلة ودمنة" كلازمة سردية في النص إذ تكررت حوالي ثلاثة وأربعين مرة على الأقل"[2]، مما جعلها بحق أم الأشكال السردية في التراث السردي العربي المكتوب.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 163-164.

[2]- في نظرية الرواية، المرجع نفسه، ص146.

يرى مرتاض أن لفظة " زعموا" لها مقابلا في النقد الغربي وهو ما يعرف بـ (الرؤية من خلف)[1]، وهذه التقنية هي التي تكسب الظاهرة الأدبية خيالاً وذلك من خلال استخدام ضمير الغائب، الذَي يضفي جمالاً ومتعة فنية للعمل الأدبي.

يعد ضمير الغائب إثبات قطعي على الطابع الخيالي للعمل الأدبي عامة والسردي خاصة باعتباره يحمل دلالة الماضي والتي تحيل بدورها إلى البعد الخيالي والإبداعي للأعمال الأدبية ويدلي الناقد أن هذه التقنيات انتشرت كثيرا عند الروائيين التقليديين الفرنسيين الذَين استعملوا في كتابتهم ما يسمى بالماضي البسيط.

1-2 المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض (فن المقامة):

أدى الشكل السردي السابق إلى ظهور شكل آخر من السرود سمي بالمقامات في نهاية القرن الرابع هجري على يد " بديع الزمان الهمذاني "، وقد لقي الشكل الجديد رواجا واسعا، حيث سار على خطى "الهمذاني" الكثير من الأدباء في عصره أمثال (أبا محمد القاسم الحريري) الذَي أبدع خمسين مقامة.

وتعرف المقامة بأنها (حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي، تحتوي على مغامرات يرويها راو يدعى "عيسى بن هشام " في مقامات بديع الزمان و"الحارث بن هشام" في مقامات الحريري هذا البطل قد يكون شجاعا وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا وقد يكون فقيها... ولكنه في كل الحالات تقريبا متسول ماكر ولوع بالملذات..."[2].

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دط، 1996، ص 126.

[2]- محمد رمضان الجريبي، الأدب المقارن، منشورات ELGA، د ط، 2002، ص26.

كان لهذه المقامات تأثير واسع في الآداب العربية والأوربية، حيث نُسج على منوالها العديد من المدونات التي كانت دائما تبتدئ بعبارة (حدثنا- حدثني)، وهي مفردات ذات مرجعية واقعية لأنها مستقاة من رواة الحديث النبوي الشريف، إلا أنها في النصوص السردية أخذت بعدا ابداعيا صرفا.

ويرى "عبد الملك مرتاض" أن عبارة "حدثني" ارتبطت بالسرد كونها تعبر عن خبايا الذات عن طريق أنسجة لغوية، ولكن نظرا لسطحية المواضيع التي تعالجها المقامات ومحدودية طموح المشتغلين بهذا المجال فقد أدى ذلك إلى عدم تطور مثل هذه الأدوات السردية وانحصارها في تقنيات محدودة، إضافة إلى ذلك عرض الناقد مصطلح سردي آخر شاع في حكايات (ألف ليلة وليلة والمتمثل في عبارة (بلغني)، التي توحي بانفتاح الخطاب السردي، كما تعطي الحرية للسارد لأجل سرد ما جرى من وقائع مشكلا بذلك نسيجا سرديا متميزا مكسبا إياه "شكلاً أو قواماً جديداً"[1].

أما المصطلح السردي في السيرة الشعبية فيوضحه الناقد من خلال نموذج واحد والمتمثل في (سيرة بني هلال) ، حيث يوظف السارد فيها عبارة (قال الراوي) وهي تمثل حسب مرتاض أشهر الأدوات السردية التي تدارسها المنظرون الغربيون، حيث فصلوا بين زمن الحكاية والحكي فالراوي هنا لا يعدو أن يكون "كائنا ورقيا"[2]، يستخدمه الراوي من أجل منح حكيه البعد الواقعي التاريخي ، وقد ارتبط بعبارة (قال الراوي) وعبارة (كان يا مكان) التي شاعت كثيرا في السرد العربي خاصة الشفاهي منه والتي استخدمت أساسا للتعبير عن التراث الشعبي للذاكرة العربية.

[1]- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1989، ص192.

[2]- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع سابق، ص 72.

ويقر عبد الملك مرتاض أن الرواية العربية لم تستطع الانفصال نهائيا عن هذه الأشكال السردية القديمة، لاسيما المصطلح السردي (كان يا مكان) والمعبر عن زمن الماضي على اعتبار السرد لا يتعلق إلا بمكان ومضى.

1-3/ أشكال السرد الروائي عند مرتاض:

يقدم الناقد في مؤلفه بعض التحديدات التي قدمها المنظرون الغربيون لأنواع السرد انطلاقا من علاقتها الحميمية بالشخصية ومن هذه التحديدات " أن تقدم الشخصية نفسها،أن تقدم الشخصية سؤالها عن الشخصيات الأخرى ، أن يقدم الشخصية سارد آخر، أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها والسارد والشخصيات الأخرى معا".[1]

ويعلق الناقد على هذه التحديدات لاسيما التحديد الأول الخاص بمعرفة الشخصية لذاتها وتقديمها للآخرين، فالناقد يرى أن الشخصية لا يمكنها أن تعمل منعزلة عن بقية العناصر السردية الأخرى (الوصف والسرد) بقوله:" إن الشخصية لا تستطيع ولو أرادات ذلك أن تقدم نفسها خارج إطار اللغة التي يتشكل منها الخطاب السردي، الذَي يشمل الوصف والسرد من جهة، والحوار الذَي يشمل التعامل أطراف أُخر من وجهة ثانية، وربما المُناجات "le monologue intérieur".

التي تعني التحاور مع جوانية الذات من وجهة أخرى"[2]، وبهذا يكون عبد الملك مرتاض لفت انتباهنا إلى مكون هام من مكونات الخطاب السردي والمتمثل في "الشخصية" والأبعاد المختلفة التي تأخذ في علاقتها مع باقي المكونات.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص176.

[2]- المرجع نفسه، ص177.

وفي آخر المقال يشير إلى الضمائر السردية الثلاثة (أنا، أنت، هو) واستعمالاتها مع تحليل كل استعمال على حدة ليخلص في النهاية إلى توضيح مزاياه وخصائصه، موضحا أن تلك الاستعمالات لا تؤثر في قيمة العمل الأدبي وفي هذا الصدد يقول:" فليستعمل ما يشاء منها ما شاء، متى شاء فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية. إذا كانت تلامس الاسفاف كما لن يستطيع الغض من تلك الكتابة..."[1]، فمسألة الضمائر عنده مسألة جمالية فنية ولا تمس جوهر العمل الأدبي.

وأمام هذا الزخم من التنوعات السردية اضطر الناقد إلى تحديد نظرية يتخذها كأداة وحيدة لمقاربة النصوص وذلك نتيجة تعددية الأعمال الأدبية وتنوعاتها التاريخية والجغرافية[2]،التي تخفي وراءها أبعادا ايديولوجية لا يمكن انكارها[3]، مما يتطلب وعيا نقديا قائما على إدراك الفوارق بين الأوضاع[4]، يأخذ في الاعتبار خصوصيات المورث الثقافي الحضاري لاسيما وأن القصة أو الرواية أو القصيدة في نظر" بارت" نسق لغوي يعكس نظام ثقافة المجتمع الذي أبدعتها حضارته.

[1]– المرج نفسه، ص197.

[2]– رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع سابق، ص 29.

[3]– عبد السلام شقور، أوليات النقد الأدبي بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بوجدة المغرب، ط1، 1986، ص25.

[4]– ادوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة الكرمل، ع9، 1982، ص 27.

1-4/ ظاهرة التكامل بين المناهج النقدية عند مرتاض:

تظل القراءة النقدية الواعية مفتاحا إجرائيا للولوج إلى المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وباعتبارها طريقة فنية تؤدي إلى تأسيس منهج نقدي عربي تكاملي أصيل غير معزول عن المناهج النقدية والأدبية، إذ تعمل على (افتتاح فضاء للخطاب النقدي يتسع للحوار، وبالحوار بين تيارات الخطاب العربي واتجاهاته وميوله"[1]، وبهذا يتضح انفتاح المناهج النقدية ليكمل بعضها الآخر خاصة في الفكر المنطقي والرؤية التحليلية.

ومن بين الذَين أبدو هذا الرأي نجد الناقد " عبد الملك مرتاض" في قوله:" "أنا ناقد ألسني والألسنية هي علم اللغة، وتحت مظلة علم اللغة تأتيك البنيوية وتأتيك السيميولوجية وتأتيك التشريحية، وتأتيك الأسلوبية، هناك أربع مناهج تحت مظلة النقد الألسني"[2]، يؤكد هذا القول أن الناقد يستعير من كل تيار (بنيوي، سيميائي، أسلوبي، تفكيكي) من التيارات الأربعة لأجل مقاربة النص الواحد.

ويرى أن أهمية التكامل بين المناهج النقدية تتأتى من كونها الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النقدي من خلال إجراءات محددة ووفق طرائق خاصة، ولا يسع الناقد الاستغناء عن هذه المناهج حاضرة أو غائبة فهي بحاجة ماسة إلى" منهج أو أكثر ليستهدي به إذا ما أراد أن يكون عمله حاداً تؤطره نظرية واضحة المعالم لتحدد له المسالك التي ينبغي له أن يسلكها وتجنبه المزالق والعثرات"[3]، النقدية وخاصة إذا كان العمل المقدم أكاديميا فإنه

---

[1]- مصطفى خضر: النقد والخطاب محاولة قراءة في مراجعة نقدية عربية معاصرة دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2001. -http://www.awvdam.org/book/99/study01/book/htm

[2]- عبد الملك مرتاض، حوار مع الدكتور عبد الله الغذامي، أجراه جهاد فاضل، عام 1989 ونشر ضمن أسئلة النقد، الدار العربية، د ت، ص 210.

[3]- مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، الموقع الإلكتروني السابق.

يستدعي أكثر من منهج نقدي ليؤسس ظاهرة التكامل المنهجي والمعرفي بين آلية التنظير والتطبيق على النص الأدبي.

ومن نتائج هذا التوسع الجمع بين مختلف توجهات علم السرديات والسيميائية السردية،والسيميائيات الشكلانية والسيميائيات التحليلية، وهي توجهات تشكل في مجملها مكونات الخطاب السيميائي في النقد الجزائري. فكل من عبد الملك مرتاض وأحمد يوسف يجمع بين هذه التوجهات في مقاربتهم النقدية توخيا للرؤية الشمولية في النقد.

يبدو أن هذه الدراسات والأبحاث في ساحاتنا النقدية خصوصا والعربية عموما، بدأت تشكل ملامح مشروع سيميائي متماسك نظريا قائم على مبدأ ضرورة إعادة قراءة النظرية السيميائية المعاصرة على ضوء علاقتها الوثيقة بالمنطق والفلسفة ونظرية المعرفة، وهذا ما يؤكده أحمد يوسف بقوله: " لا يمكن تقديم تصور لماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى... وأن فهم المعنى من المنظور السيميائي لا ينبغي فصله عن النسق الفلسفي والعلمي"[1].

وفي غياب هذا التصور يبقى الخطاب النقدي مهددا ليس بعوامل قطيعة التواصل المعرفي فحسب، بل بالتطور العشوائي للدراسات النقدية القاصرة التي تكرس هيمنة المنهج الواحد لمقاربة النصوص قصد استثمار آلياتها وإجراءاتها في الممارسة النقدية.

ونشير هنا إلى أن تنقل الناقد "عبد الملك مرتاض" بين المناهج والنظريات نتجت عنه قلة المصطلحات المستقرة، أمام كثرتها لدرجة اختلافها عند الناقد الواحد، مما قد يعوق انتشار النموذج السيميائي النقدي بالدرة المتوخاة في ساحتنا النقدية.

[1]– احمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، الثقافي العربي، مرجع سابق، ص19.

وعلى الرغم من صعوبة المسلك الجديد، ووعورة الدروب المتفرعة فيه، فقد حاول الناقد الإفادة من كل الآليات وإجراءاتها في الكشف عن ملامح مع النص السردي واستجلاء خصوصيته وتحديث النظر إلى بنيات النص التراثي وفكه من القيود المسيطرة عليه.

ولما كان الجهد رياديا وفريدا ومواكبا للسعي الدؤوب الذَي ميز رواد المناهج المعاصرة لإرساء معالم التخصص المعرفي الذَي وسم السرديات واستقر فيهما فيما بعد بفعل تراكم العديد من الدراسات المنطوية تحت هذه المظلة، فإننا نقر بجرأة الناقد " عبد الملك مرتاض" على ولوج هذه المجاهل وهذا ما يدل على امتلاكه الخبرة في تمثيل المعرفة وتطويعها، وفعلا فهو الحداثي المحافظ، الذَي جعل من مساره النقدي الحافل بالمجهودات المنهجية إسهامه في بناء مدرسة نقدية عربية منطلقها التراث ومنتهاها الحداثة، تتناول النص الأدبي بالقراءة من منظور حداثي إذ اتخذ بعض الأدوات المستجلبة من مناهج الغرب الحداثية.

فإنه يظل في الوقت نفسه، وفي أساسه عربي الذوق عربي الصقل عربي المظهر عربي الاشراقة"[1]، وهي نزعة تجعل منه ناقدا عربيا متفتحا لا يتنكر لتراثه.

ثانيا/ الرؤية النقدية السردية عند السعيد بوطاجين:

يعد الناقد الجزائري "السعيد بوطاجين" من أبرز النقاد الذَين أخلصوا للسيميائية السردية، ولعل أولى مؤلفاته في سيميائية السرد كتابه الموسوم بـ: الاشتغال العاملي – دراسة سيميائية لرواية غدا يوم جديد لابن هدوقة[2]، الذَي تناول فيه المنهج السيميائي وفق ما جاء به(أ .ج، غريماس) فعرض نظريته بشيء من التفصيل، فوقف عند البنية العاملية والمتمثلة

[1]– قادة عقاق: هاجس التأصيل النقدي لدى عبد الملك مرتاض بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة نزوى، سلطنة عمان، ع، 38، أبريل، 2004، ص273.

[2]– السعيد بوطاجينن الاشتغال العاملي– دراسة سيميائية لرواية غدا يوم جديد، لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

بالنحو السردي وعلاقتها بالبنية السطحية للنصوص الإبداعية، وكذلك عرض تقنية المربع السيميائي وكيفية توظيفه في كشف البنية العميقة.

ومن مؤلفاته أيضا" السرد ووهم المرجع، الذَي جمع فيه الناقد أهم المحاضرات التي قدمها في ملتقيات دولية ووطنية مصرحا فيه بأن" السرد الجزائري بدأ يستقل شيئا فشيئا عن المفاهيم الغيرية مكونا بذلك عالمه الخاص به... ثمة نصوص كثيرة شرفت أدبنا، وهناك كُتاب لهم من الوعي ما يكفي للتفكير جديا فيما يكتب حاليا"[1].

بهذا يتضح أن المتصفح للمنجز النقدي الجزائري يدرك أن ثمة تراكما نقديا لا سبيل لإنكاره يكشف لنا حيوية ونشاط الحركة النقدية المسيرة للمستجدات الغربية والعربية على حد سواء، خاصة ما يتعلق بالجانب الإجرائي التطبيقي. وفي هذا السياق نجد الناقد" السعيد بوطاجين" ومؤلفه" الاشتغال العاملي" الذَي يمثل جهدا نقديا جزائريا مكملا لشطر السيميائيات السردية، لاسيما التحكم في المنهج وضبط المصطلحات النقدية عن طريق ايجاد البدائل والمقابلات العربية لها مع محاولة تكييفها مع ما يتماشى وخصوصيتنا العربية.

فهو من القراءات الجادة والمتميزة التي استدعت المنجز النقدي الغريماسي وأول ما يلفت أنظارنا دقة العنوان وتحديد الناقد للنص الذَي أراد الاشتغال عليه ومقاربة رواية" غدا يوم جديد" لابن هدوقة، التي تتعدى صفحاتها الثلاثمئة، وهذا ما يؤكد لنا مدى استيعاب الناقد للمنهج وقدرته على تتبع البرامج السردية وتحديد شبكات العلاقات المعقدة التي تميز هذه النصوص السردية.

[1]– السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 05.

وبما أن للاشتغال العاملي صلة وطيدة بالسيميائيات، فإني ارتأيت أن تكون هذه المدونة ضمن هذه الدراسة الأكاديمية خصوصا بعد قراءتي لمقدمة هذا الكتاب التي أنار فيها الناقد الكثير من الأمور التي تساعد المتلقي على سبر أغوار النص من هذه الزاوية، إلى جانب تحديده للإطار المنهجي الذَي رسم من خلاله الخطوط العريضة التي يسير على منوالها في مقاربته للرواية، كما يتضمن الكتاب تمهيدا وستة فصول وخاتمة.

يوضح الناقد في المقدمة نظرة عامة حول العمل المقدم لفك جزئي للبنية الروائية محافظا في ذلك" مبدأ التجرد والحياد تفاديا للتقويمات الواحدية القائمة على تباين الأصوات المستقبلية أو على مرجعيات ذاتية".[1]

لهذا فالناقد لا يدعي أن دراسته قد مست جميع الأبنية، كما أنه لا يدعي أيضا الاختلاف والتفرد، بل يعتبر دراسته امتدادا للمحاولات المؤسسة السابقة التي بدأت تظهر بوادرها في المغرب العربي[2]، لكن الناقد يرمي إلى تأكيد ما يشهد به للروائي وبها يتميز به من درجة نوعية أسلوبيا ولفظيا وبنائيا[3]، وهذا ما يتجلى بوضوح في اعتراف الباحث بقوله " أن أديبا مثل عبد الحميد بن هدوقة لا يحتاج إلى أي كان كي يثبت قدراته على التنويعات البنائية والموضوعاتية من نص إلى آخر"[4].

عرض الناقد في مقدمته قضية مهمة، تخص الدراية العميقة بالمرجعيات التي تقوم عليها النظريات والمناهج النقدية الغربية، مما ألزمه إعادة النظر في أدواته الإجرائية وحرصه

---

[1]- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص07.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص07.

[3]- ينظر: حسان راشدي: تلقي السيميائية في النقد الأدبي بالجزائر، ضمن كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته المنعقد بالمركز الجامعي، خنشلة، يوم22-23 مارس 2004، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص149.

[4]- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص 08.

على إشكالية المنهج ذي الطبيعة غير الثابتة، وإشكالية المصطلحات المتبلورة من اختلاف وجهات نظر الغربيين أنفسهم في الجهاز الاصطلاحي الذَي يستعينون به من جهة، ومن جهة أخرى التشتت الحاصل في الترجمات العربية الذَي يصل إلى حد التناص أحيانا في ظل غياب أرضية ابستيمية يرتكز عليها في هذا الجانب[1]، "لاسيما فيما يتعلق بنظرية غريماس كونها مشروعا سيميائيا معرفيا يمارس النقد الذاتي باستمرار وهي نظرية قابلة للمراجعة النقدية والتاريخية[2]، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الناقد أعلن عن تخيره وانتقائه الترجمات التي رأى أنها " أقرب إلى الدقة ونذكر منها على سبيل المثال الأعمال الرائعة لـ عبد السلام المسدي، وجميل شاكر وسمير مرزوقي...وآخرين".[3]

وهذا يدل على أن بوطاجين يحدد لنا الرؤية التي يتبناها والمنبر الذَي يتكأ عليه ممثلا للسيميائية السردية (نظرية غريماس) على مجموعة مفاهيمية هائلة ومصطلحات غير منظمة، وربما يرجع ذلك إلى فوضى الترجمات المصطلحية العربية والاضطرابات التي تشهدها الساحة النقدية، نتيجة تباين وتلقي النظريات والمناهج النقدية الحديثة بين الباحثين والنقاد. ولتجاوز هذه المشكلة حاول السعيد بوطاجين انتقاء بعض الترجمات التي رآها أقرب من الدقة عن غيرها كما ذكرنا سابقا.

أما التمهيد، نجد الناقد أشد حرصا في تقديمه لأهم المعالم العامة لدراسته التي خصصها لحديثة عن إشكالية العامل كونها الموضوع المحوري في النظرية السيميائية عند غريماس مشيرا إلى منهجيته من خلال مؤلفيه" الدلالية البنيوية" و" قاموس السيمياء" الذَي ألفه مع" جوزيف كورتيس"، بعد ذلك عرض مرجعيته في التحليل وتحديدا في (إشكالية العامل) التي وجدها تتقاطع مع مفاهيم ومصطلحات أخرى كالشخصية (Persane)

[1]- ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، مرجع سابق، ص 356.

[2]- حسان راشدي: تلقي السيميائية في النقد الأدبي بالجزائر، مرجع سابق، ص149.

[3]- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص09.

والممثل(acteur) والوظيفة(Fonction)[1] ، مما أدى هذا التداخل إلى خلط في المفاهيم عند استعمالها من طرف الدراسين.

عموما نجد الناقد يصرح بالقول" سنعمد نظريات غريماس المتعلقة بالعامل لأنها جاءت مكملة لما اقترحه كل من فلادمير بروب وأ.سوريو كونهما سبقاه إلى التفكير في مسألة الأنظمة العاملية وكيفية اشتغالها نصيا"[2]. وعليه تتضح المرجعية المحددة والآليات التحليلية الدقيقة التي اعتمدتها في الكشف عن البنيات الكبرى المكونة لرواية (غدا يوم جديد) واغفل البنى الصغرى التي تحتاج جهدا وعملا موسوعيا.[3]

إلى جانب ذلك قدم الناقد تعريفا للبنية العاملية والعامل والذات، وأيضا قام بتقسيم الرواية إلى خمس مقاطع كي يضبط مجال اشتغاله التي تمثل قصصا منفردة لخصها في جمل تمحور حولها الخطاب السردي، وبناء على هذا التقسيم توصل بوطاجين إلى أن البرامج السردية تتحدد في خمسة ترسيمات عاملية كبرى تتبني على أساس علاقة الرغبة الموجودة بين الذات والموضوع.

والجدير بالذكر في هذا التمهيد النظري الموجز هو وقوف الناقد على الطابع التعليمي التوضيحي المبسط البعيد عن الغموض وتجنب التعمق واكتفائه بعرض بسيط من أجل تقريبه للدارسين المبتدئين.

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص13.

[2]- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، ص 18-19.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

من هنا بدأ الاشتغال على الترسيمات العاملية التي حدَدها. إذ تقوم المدينة والكتابة والزاوية والأرض والمدينة الثانية موضوعات تقيم علاقات مع ذوات هي على التوالي: مسعودة، لحبيب، عزوز، العمة حليمة.

بهذا التقطيع الذَي تحكمه مجموعة من الضوابط والمعايير من شأنه أن تمنحه خصوصية ما وتبرز تلم الاستقلالية المفروضة، وتجعل المقطع تتعالق مع بعضها البعض وفق مجموعة من المحددات الخطابية(الزمن- المكان...) وأنواع الروابط التركيبة والنحوية التي تؤسس العلاقات و الاتصال داخل الخطاب السردي[1]، غير أن بوطاجين اعتمد" في تقطيعه وبشكل كبير على المقطوعات السردية التي تقدمها الرواية. فبقي إلى حد ما حبيس المعطى الجاهز"[2].

استهل الناقد مقاربته بالترسيمة الأولى الممثلة **(بالمدينة والموضوع)** والكشف عن طبيعة العلاقة القائمة بين الذات ممثلة في شخصية مسعودة وموضوع القيمة، ممثلا في المدينة، وقد توصل إلى أن هناك علاقة فصلية بين الذات وموضوع القيمة، لكن كان من الأحسن قبل بدءه في التحليل بشكل مباشر لما سيتعرض له. كان من اللائق أن يشير إلى أنه بصدد تحديد الوحدة الأولية الإجرائية للتركيب السردي والمتمثلة في البرنامج السردي بوصفها تقوم على وجود عامل ذات في علاقته بالموضوع.

وكان أحسن به أن يحيط المتلقي بأهم العلاقات التي تؤدي العوامل وتنتظم بها والتي تحدد المسار السردي الذَي يتم فيه الانتقال من الوضعية البدئية إلى الوضعية الختامية

---

[1]- ينظر: مصطفى منصوري، الصيغة السردية في النقد العربي الحديث ضمن كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دط، دت، ص 124.

[2]- سحنين علي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي في النقد الجزائري (كتاب الإشتغال العاملي للناقد سعيد بوطاجين أنموذجا، مجلة مقاليد ، العدد 04، جوان 2013، ص 119.

المتمثلة في (الرغبة الكفاءة، الانجاز، الجزاء) فالباحث قدم هذه الآليات إجرائيا فقط ولم يعرج لها بتعريف نظري.

وفيما يخص المستوى الإجرائي فقد سار الناقد وفق ما تمليه طبيعة دراسته فبسط وحلل مراعيا الترتيب والتوضيح خاصة عندما فسر عدم حصول وتحقيق الرغبة كونه بين أسباب عدم تحققها أي (سفر مسعودة مع قدور زوجها إلى العاصمة)، مما أدى إلى تردي حاله " لا توازن" والعودة إلى الوضعية الافتتاحية (وهي الرجوع إلى الدشرة).

بهذا ينته البرنامج الأول بحالة انفصال بين الذات وموضوع القيمة وذلك بسبب التعقيد الذَي يميز شبكة العلاقات المكونة للبنية العاملية، بحيث تتداخل الذوات وتتعارض الرغبات والأهداف وتخفى النوايا وتتعدد الوظائف والبرامج السردية لهذا فإن " المعرفة بالشبكة المعقدة للبنية العاملية تتطلب قراءة خاصة وادوات إجرائية قادرة على استعاب كل الاستبدالات الممكنة والتغيرات التي تحدث مع تطور فعل القص، ومعه القناعات الفردية وأشكال الوعي والإدراك للموضوعات"[1].

عمد الناقد إلى تقديم قراءة دقيقة ومفصلة للترسيمة العاملية معتمدا العلاقات الثلاث الرغبة، التواصل، الصراع) المكونة من المرسل – المرسل إليه – الذات – الموضوع – المساعد – المعارض، فتوصل إلى إقامة جدول توضحي بين فيه الوضعيات التي تحتلها العوامل وكيفية اشتغالها من منظور النحو السردي واللافت للانتباه أيضا تعليقه على الجدول رغبة منه في الابتعاد عن أي شك بقوله: "**تشير إلى أن الخانة الثالثة مشكلة من عناصر**

[1]– السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، المرجع السابق، ص40.

ضمنية، لأن الدشرة ، الحافز ليست مجرد تجمعات سكنية، إنها علاقات وقيم تجلت في ألفاظ مثل: الرتابة ، ضرة الأم، العذاب..."[1].

وهذا بحق ما يجب الإشادة به للناقد كون مثل هذه التحليلات والتوضيحات قليلة نسبيا في مثل هذه الدراسات التي تنتهج البعد الأكاديمي الصارم خاصة فيما ينجز داخل الجامعات من بحوث حول المناهج النقدية المعاصرة.

أما الترسيمة الثانية **(الكتابة– الموضوع)** حاول الناقد القيام بوساطة فعل الكتابة الذَي تنوي الذات (مسعودة) فعله وإنجازه وهو رغبتها في تدوين قصة حياتها، كما أبدت أيضا رغبتها في موضوع ثاني هو الذهاب إلى الحج، ويتضح في هذه الترسيمة أن الناقد خرج عما صرح به في البداية واغفاله للبنى الصغرى و هو هنا نجده ابدى اهتماماً بها وربما يعود ذلك إلى وجود ما يطلق عليه تسمية (الانزلاقات العاملية)، التي تقع" لحظة تجلي الاستبدالات السردية وقيام السارد مقام الآخر"[2]، أي عندما يتناوب الراوي السرد مع إحدى الشخصيات، كما حدث في رواية (غدا يوم جديد) فالناقد ركز جهده على الاستبدالات الممكنة الحاصلة على مستوى الوظائف التي تؤدي العوامل.

يتضح من خلال سلسلة العمليات الاستبدالية التي أقامها الباحث بين العوامل ووظائفها أنه يحاول من جهة تفعيل إحدى الآليات الأساسية المكونة للنظرية السيميائية (مبدأ الاستبدال) التي يغدو معه النص منفتحا على تأويلات غير متجلية، ومن جهة ثانية يحاول تغيير بعض الأدوار العاملية وإعطائها وظائف أخرى، مما جعله يسهم في تأسيس نص جديد بعوامل ووظائف جديدة.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 37.

[2]– المرجع نفسه، ص65–66.

وعلى نفس المنوال تناول الناقد بقية الترسيمات بالتحليل والدراسة ولكنه كان في كل مرة يوضح ويتوسع، وهذا ما وجدناه في الترسيمة الثالثة (الزاوية – الموضوع) التي تتلخص من خلاله المقطوعة الثالثة، فبدأ بتقديم الأدوار العاملية دون اعطائنا قراءة لمزدوجاتها، كما فعل في الترسيمتين الأولى والثانية، لكنه قدم لنا تصورا متكاملاً عن الأدوات التحليلية.

وما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو ما قاله في نهاية هذه المرحلة قائلا:" في هذه المرحلة من الحكي يمتلئ الموضوع دلاليا، ويتضح، عكس ما ورد في البدايات الأولى، أن التلقي جماعي يشمل الذات والقرية معا. حتى الموضوع نفسه لا يصبح مجرد قيمة، وإنما قيمة نوعية مرتبطة بتموقع الذات ورؤيتها للرغبة من منظور لا يخلو من الخصوصية والتفرد"[1]. وكان هذا المسار الذَي اشتغل عليه في إيضاحه للبنى العاملية.

بعدها اتجه الناقد إلى الترسيمة الرابعة **(الأرض– الموضوع)** التي توصل فيها إلى أنها تشمل عدد من البرامج السردية الاستعمالية التي حافظ الناقد على تسلسلها، كما وردت داخل البناء العام للأحداث السردية كونها تساهم في تشكيل كفاءة الذات الفاعلة وتحقيق أهدافها ورغباتها الخفية على مستوى الخطاب الصريح، أي أن جل أفعالها وحركاتها تأخذ أبعادا دلالية مضمرة ومختلفة من سياق كلامي إلى آخر.

وهذا ما يؤكد الصعوبة التي واجهها الناقد عند تحديده للعوامل وضبطها خاصة على مستوى البنى الصغرى نتيجة تشابك البرامج السردية وتداخلها، وكذا " تراكم الأدوار العاملية واختفاء دور وراء آخر"[2].

[1]– السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، المرجع نفسه، ص76.

[2]– المرجع نفسه، ص83.

بمعنى آخر هناك صعوبة في التعامل مع العلامة اللفظية على المستوى النحوي فقط لأن الخروج من العلامة والدلالة من الصورة إلى أبعادها سيكشف عن عوامل خفية لا يمكننا تحديدها بدقة متناهية. أي أن مضمون الأفعال في تغير مستمر، كما هو الشأن بالنسبة للممثلين، شيء واحد يظل ثابتا: **النص**، أما مسألة تحويل الممثلين إلى عوامل فيمكن أن تؤدي بالتحليل الوظيفي إلى التعامل مع المستوى لإدراك كيفية تشكلها ومن ثم التوفيق بين العوامل النحوية والعوامل الدلالية في وضعياتها المتحركة وبناها المركبة"[1].

وفي الترسيمة الأخيرة (**المدينة – الموضوع**) قام الباحث باستقراء مجموع العوامل المكونة لها بإعطائنا قراءة لمزدوجاتها، كما فعل في الترسيمتين الأولى والثانية، مبينا الدافع الأساسي الذَي جعل العمة حليمة تزوج قدور بخديجة. عموماً فإن الأفعال والبرامج السردية في هذه الترسيمة كلها تدخل حيز التنفيذ دون أن تكون هناك ردود أفعال أو رغبات نقيضة.

أما في القسم الثاني من الكتاب المعنون بـ" **المثلثات العاملية"**، اتجه إلى تأطير المثلثات العاملية ضمن سياقات ايديولوجية ونفسية ووصفها، كما اشتغل على بنية العوامل في نماذج ثلاثية بدل الترسيمات العاملية. وبهذا يؤكد اشتغاله على " **المثلث العاملي"** باعتماده على ما توصلت إليه " آن أيبرسفلد Anne Ubersfeld" *، التي كان رافضا اقتراحها في تعديل النموذج العاملي الذَي أسسه غريماس، بعدها وجدناه متكأ على رأيها في الفائدة التي يمكن أن تحصل من استخدام المثلث العاملي دون أي تعقيب وفي هذا الصدد يقول: " تكمن فائدة المثلث العاملي في التمييز المزدوج الإيديولوجي والنفساني لعلاقة الذات بالموضوع، كما يفيد في التحليل تبيان كيفية تداخل الإيديولوجي مع النفساني، أو بصورة

[1]– ينظر :الاشتغال العاملي، المرجع نفسه، ص86.

*- Anne Ubersfeld est une historienne française du théâtre, née le 4 juin 1918 à Besançon et décédée le 28 octobre 2010 à Paris.

أدق كيف أن التمييز النفساني للعلاقة بين الذات والموضوع له ارتباط مباشر بالايديولوجي>>[1] .

أمام ذلك نجد أنفسنا في واجهة اختيار إجرائي يعتمده الدارس مع إعطائه المبرر الداعم لصنيعه هذا، لكنه حين حدد هدفه من هذه المقاربة وجدنا أنه غير من وجهته بعض الشيء واقتنع برأي الباحثة " آن" وهذا ما يفقد العملية التحليلية توزانها ويسقطها في التطبيق الآلي المفرغ أو الخال من الأهداف.

لكن عمل نقدي جاد كهذا وتحليل مؤسس على وعي دقيق للأسس النظرية وآلياتها الإجرائية يُنصف الناقد من الوقوع في معظلة الخلط وعدم تبني رأي ثابت. ولنا فيما أقره ما يُنصف هذا الطرح وهو ما تناوله لشخصية " ابن القائد" الذَي بين في تأسيسه للمثلث العملي، مما يصوغ الحوار والسرد في موضوع الرواية. ومن وجود ذات تقع في علاقة بهذا الموضوع إلى جانب القراءة السياقية التي تعطيه فرصا لضبط العلاقات بين العوامل في هذه المثلثات ورصد عملية توزيعها وتفسير كيفيات انتظامها وأسباب تعقديها وتشابكها[2] .

إن لجوء الناقد إلى المثلثات العاملية، دون الترسيمات العملية ربما كان من أجل تبرير هذه الدراسة وتأكيد تحليلاته التي اقتصرت على البنى الكبرى، واستعان بها أيضا لإبراز بعض الأدوار العاملية التي تفتقر إلى عنصر الصراع (**المساعدة- المعوق)** أي أن المقطوعات السردية المجسدة لهذه الترسميات العملية المكونة من الذات والموضوع والمتلقي مما " يعني تضييق الحقول الدلالية للموضوعات بغض النظر عن أي موقف تقييمي "[3].

---

[1]- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، المرجع السابق، ص 112.

[2]- ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، مرجع سابق، ص362.

[3]- السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، مرجع سابق، ص145.

وهكذا كان الاشتغال الذَي بنى عليه الناقد عمله، فتارة نجده يحلل ويؤول وتارة أخرى يبسط ويعلل ويوضح محاولاً التأسيس لنظرية نقدية لا تزال حبيسة الجدران الجامعية. فعلى الرغم من صعوبة الجهاز النظري الذَي اعتمده ووفرة مصطلحاته وتعقد مفاهيمه وتداخل البنى العاملية للرواية وتشابكها، إلا أنه استطاع أن يضع بين أيدينا خطابا نقديا متفردا يبتعد عن الغموض المنهجي الذي طغا على الخطاب المعاصر في الأوساط العربية، بالإضافة إلى أن عملية تطبيق النموذج العاملي لم تكن مفروضة على النص الروائي بطريقة آلية وميكانيكية بل وجدناه يتعامل مع أدوات وآليات التحليل بمرونة وذكاء.

بهذا تكون تجربة مثل التي نهض بها" السعيد بوطاجين" من بين أهم الدراسات النقدية التطبيقية في مجال السيميائيات السرديـــة، ولا شك أن مقاربة مثـــل التـــي نهـــض بها " بوطاجين" استثمرت النظري ووظفته إجرائيا جديرة بأن تكون من الجهود المؤسسة لبناء صرح نقدي جزائري.

ثالثا/ الرؤية النقدية السردية عند رشيد بن مالك:

يعتبر " رشيد بن مالك " من النقاد العرب الذَين تبنوا السيميائية السردية وتتبعوا مسار توسعها وتطورها فيما يستجد من دراسات في فروعها المختلفة النظرية والتطبيقية. لذلك ارتأيت أن أدرجه ضمن مدونتي من أجل عرض سيرته العلمية والعملية، لما لها من تأثير في بلورة أفكاره وتحديد ملامح توجهاته السيميائية السردية وما يميز " رشيد بن مالك" عن غيره من النقاد الجزائريين تركيزه في منجزاته على السيميائية من حيث هي أداة صالحة لمعالجة العوالم الدلالية ومنها النصوص الأدبية[1].

[1]– ينظر، محمد مكاكي، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، جليس الزمان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص178.

ثم التعرض لأهم مصنفاته في ميدان السيميائية السردية من خلال محاولات التلقي والترجمة في مجموعة مؤلفاته ونخص بالذكر مؤلفه الموسوم بـ: "مقدمة في السيميائية السردية"[1] .الذَي يُعد من ضمن المؤلفات العربية التي جاءت بدراسة جديدة لأهم الأصول الشكلانية لمدرسة باريس الفرنسية، وهذا ما صرح به الناقد في مقدمة كتابه: " سنسعى في هذا البحث إلى دراسة الاصول اللسانية والشكلانية التي انبنت عليها النظرية السيميائية (مدرسة باريس) واستمدت منها مصطلحاتها العلمية مع اجراء تعديلات على مفاهيمها"[2].

فالمقدمة جاءت شارحة للدراسة التي تبناها الناقد ذات الطابع النظري والإجرائي، فقد حرص على رسم المعالم العامة لعمله، فأفصح بدقة عن مرجعيته ومدونته بقوله: " وقد ضبطنا ... من هذا البحث التوجه الشكلاني الروسي...واخترنا كنموذج لهذا التيار مورفولوجية الحكاية لفلادمير بروب... ورصد المنحدرات التاريخية للممارسة السيميائية الراهنة ... مع آن إينو..."[3].

وآخرون أمثال "ميشال أريفيه" و"جان كلود كوكي" و"جوزيف كورتيس"[4]، فتصدى لجل ما كتبه هؤلاء النقاد ونقله للعربية متوخياً الدقة والضبط في نقل هذه الجهود السيميائية ليكون الدارس العربي على وعي بهذا المنهج الحداثي.

-وعلى الرغم من ايحاء العنوان باتجاه الدراسة صوب التعريف بالسيميائية السردية،فإن قراءة مقدمة الكتاب تكشف لنا ميل الدارس إلى ربط النظري بالتطبيقي والمفهومي بالتحليلي عارضا جل الجهود التي أسهمت في تطوير هذه النظرية.

---

[1]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، دت، 2000.

[2]- المرجع نفسه، ص 04.

[3]- المرجع نفسه، ص 04-05.

[4]- ينظر: مجموعة مؤلفين، السيميائية ، الأصول ، القواعد والتاريخ، تر : رشيد بن مالك ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 18.

ووفقا لهذا التصور عهد الناقد إلى تقسيم دراسته إلى قسمين : وسم الأول بالنظري تناول فيه العديد من القضايا الموصولة بالبحث السيميائي الغربي والعربي على حد سواء، بداية عرض قراءة في مؤلف آن اينو " تاريخ السيميائية" ثم عرج إلى توضيح الأصول اللسانية النظرية كخلفية معرفية للمنهج المتبع في دراسته، ثم عمد إلى تحديد موقع المسألة الدلالية من البحوث السيميائية، تمهيداً لدراسته القائمة على تناول المصطلحات اللسانية الأساسية التي كان لها عميق الأثر في بناء الصعيد السردي للنظرية السيميائية، وختم الناقد هذا القسم باستعراض أهم الأصول الشكلانية للنظرية السيميائية ودورها في بلورة الوجود السيميائي كأحد المناهج المعتمدة في مقاربة النصوص.

كما وضع الناقد في نهاية هذا القسم ثبتا للمصطلحات التي تطرق إليها في عمله، وما يدور حولها من اشتقاقات ورتبها وفق الأبجدية العربية، لينهي هذا القسم بترتيب المراجع ترتيباً رقمياً، استهله بالمراجع الفرنسية ثم العربية متخللا قائمة الإحالات بملاحظات للرجوع إليها لشرح موقفه وأراءه الواردة سابقا.

-ولم يكتف الباحث بهذا، بل مضى إلى الإحالة في الهامش إلى أعمال آن إينو وكورتيس، التي اتكأ عليها في عمله مستندا إلى الدراسات التي شرحت النظرية ونقدتها وفق منظور ابستمولوجي أو وسعتها أو التي اتخذتها إطارا نظريا وأنجزت في ظلها بحوثا تطبيقية تحليلية.

ولئن كان الباحث دقيقا في اختياره المنهجي، محترزا من الوقوع في الانتقائية، حريصا على تحديد مرجعيته فلأنه يهدف استثمار هذه النظرية التي نجحت في تحليل الحكايات الشعبية والأساطير في نسق دال له خصوصيته وهو الرواية بمعنى آخر، يريد الباحث اختبار السيميائية السردية لإثبات مدى فعاليتها الإجرائية في مقاربة الخطابات الروائية، وحتى يتسنى لنا ملاحظة طريقة استثمار لمفاهيم السيميائية في النقد الأدبي نحاول أن نعرج للقسم الثاني من المؤلف.

أما القسم الثاني من المؤلف فاستهله الناقد بقراءة سيميائية في "قصة العروس" للروائي الفلسطيني غسان الكنفاني*، لكنه قبل ذلك ذيَل هذه القراءة بمقدمة منهجية التي بين فيها أسباب اختياره لهذه القصة وحديثه عن الإشكالات الحديثة لعلم النص الأدبي وتحليلها بالتعرض التدرجي للإطار العام، الذَي تندرج فيه دراسته، وفي هذا المقام يقول:" ... يندرج ضمن مشروع نقدي يهدف ... من خلاله إلى فحص القصة القصيرة وفق إجراءات التحليل السيميائي، والنظر في فعاليات هذه الاجراءات وإمكانية وضعها كقاعدة علمية تبنى عليها محاورة النصوص ومساءلتها..."[1].

بمعنى أن الناقد يروم إلى تجريب الأدوات السيميائية على النصوص الأدبية وذلك بسبب " جمود الفكر وحصرته في أطر لا تتجاوز الأحكام المعيارية"[2].

في الوقت الذَي جاءت فيه هذه القراءة السيميائية تحاول "... إكتناه التمفصلات الأساسية للنص استنادا إلى الهيئة التلفظية المؤسسة للفاعل والقنوات التي يمر عبرها مضامينه..."[3].

ولهذا قام بتقسيم القصة إلى رسالتين عمل على تحليلها بالاشتغال على المصطلح السيميائي السردي بالعودة إلى القصة أحيانا وأخذ مقتطفات دون مراعاة الترتيب المنطقي

---

*- محاضرة القاها الناقد في ملتقى علم النص، التحليل الأدبي واللغوي للنصوص المنعقد بمعهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر أيام 27-28 أفريل 1997.

[1]-رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية ، مرجع سابق، ص49.

[2]- المرجع نفسه، ص 49

[3]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، المرجع نفسه، ص 50.

والتسلسلي وإلقاء الضوء على مفاصل النظرية الغريماسية وتجلياتها في زوايا ومكامن النص أحيانا أخرى، معتمدا في نهاية التحليل مجموعة إحالات تبرر مراجعه ومستنداته.

وتطرق الناقد بعد ذلك إلى التحليل السيميائي لقصة "عائشة" التي اختارها بالدراسة من مجموعة " أحمد رضا حوحو" القصصية " غادة أم القرى" وقصص أخرى، حيث استهل دراسته بمقدمة منهجية تناول فيها مكانة البحوث السيميائية من الدراسات النقدية العربية المعاصرة، وبين فيها الحلول التي يقترحها لتجاوز الفوضى المصطلحية في ترجمة الخطاب النقدي المنجز "<< **في إطار السيميائية وتحديدا من المنظور الغريماسي**"[1]، وقبل التحليل تعرض الناقد إلى مجموعة اعتبارات نظرية من ضمنها تحديده للمفاهيم المصطلحية التي اعتمدها في بحثه وعمله التحليلي فضلا عن تعرضه إلى تعريف المقطوعة وإجراءات تقطيع النص، حيث قسم الناقد القصة إلى مقطوعتين*:

الأولى: كشف فيها عن الخطاب الموضوعي **والثانية:** تعرض فيها إلى تحليل الخطاب السردي مستعينا على مقاربته بالرسوم الإيضاحية والترسيمات التي لا تخلو منها جميع أعماله في الميدان، ليخلص إلى خاتمة بمثابة تقاطع الخطابين الموضوعي والسردي في طيات النص الرامز (الدلالي)، ليعرج بعدها قائمة من الإحالات المرجعية استهلها بتعريف النص الذَي اشتغل عليه في عملية التحليل، وبهذا تكون هذه القراءة تعليمية لمبادئ وأسس السيميائية وإجراءاتها أكثر منها نقدية موجهة أساسا إلى الأساتذة الباحثين والطلبة بهدف رفع الرصيد المعرفي عبر أسلوب منهجي يتميز بالدقة والموضوعية.

وسنؤكد هذه النظرة بتقديم قراءة أخرى للناقد عرضها في نهاية الفصل التطبيقي الموسومة بـ: سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب للروائي عبد الحميد بن هدوقة. حيث

[1]- المرجع نفسه، ص70.

*- المقطوعة جزء من القصة قابل للاشتغال كقصة مستقلة.

استهلها بمقدمة منهجية انطلق فيها من فرضية " أن الفضاء نظام دال يُمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام، أي ما يدل عليه المضمون هو من غير طبيعة ما يدل به (التعبير)...ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله"[1].

وفق ذلك بدأ الناقد في مقاربته للرواية بتقسيم فضاءها إلى فضاءين رئيسيين هما الريف والمدينة[2]، بعدها قام بمقابلة أساسية بينهما قائمة على اختلافات جوهرية متجانسة مع طبيعة العلاقة الاجتماعية الموجودة بين الرجل والمرأة[3]، فالبرامج السردية التي تجري في الفضاء تعطيه دلالة تشكل قيمته في العملية الابداعية لذلك تقصى الباحث هذه البرامج السردية، عبر الفضاءين المركزيين ليكشف عن التصادم القائم بينها، من حيث هي متعلقة بمجموعة فواعل يسعى كل منهم إلى تنفيذ برنامجه متكئا على عناصر الكفاءة التي تحقق موقعه منم الرواية[4].

فالناقد ينطلق من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق في شكلي التعبير والمضمون وننظر إليه على أنه مركب كالكلام، أي ما يدل عليه المضمون هو من غير طبيعة ما يدل به التعبير ويرتهن في وجوده على الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله[5].

---

[1]- المرجع نفسه، ص97.

[2]- ينظر :مقدمة في السيميائية السردية، المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- ينظر : المرجع نفسه، ص99.

[4]- ينظر : محمد مكاكي، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص183.

[5]- ينظر : مقدمة في السيميائية السردية، مرجع سابق، ص97.

لهذا نجد الناقد يقف عند دلالة بعض المقاطع من الرواية التي توحي بذلك التميز الحاد القائم بين الرجل والمرأة وهيمنة المجتمع الذكوري على الأنثوي، وهذا التميز في الفضاء ينتج عنه حسب الناقد إعادة توزيع مجموعة القيم الحاصلة في المجتمع، إذ "كل تغيير في الفضاء يرافقه تغيير في القيم، وينبغي أن نفهم انتقال البطلة من المدينة إلى القرية بأنه انتقال من نظام إلى نظام مغاير"[1] وعلى النقيض من هذا الفضاء المفتوح المغلق دلالياً ينهض فضاء المدينة بإبراز جملة القيم المتاحة والتي تتعاكس دلالة ومعنى مع الفضاء السابق، إذ تؤسس المدينة لجملة من المظاهر المفتوحة على قدر كبير من الحرية والانفتاح.

يعكس فضاء المدينة بالنسبة للشخصية البطلة الإلحاح على التخلص من أَسر وقيد تلك العادات والتقاليد الصارمة البائدة في نظرها، لأن المدينة " تستجيب لرغبتها في التمتع بجماله وعناصر ديكوره التي تدخل في تشكيله وتفتقده البادية. يمثل فضاء المدينة حياتها وحدود عاملها"[2].

انتقل بعدها الناقد إلى عرض بعض دلالات كلا من الفضائين في الرواية وكيفية استثمارها لقيم موضوعية تنهض باستجلاء المضامين الدلالية التي يكتنزها كل فضاء على حدا، وذلك بوقوفه عند جملة من الملفوظات السردية التي تثبت ذلك الوضع المتأزم الذي تعيشه الشخصية البطلة جراء قرار والدها بتزويجها، الذي قابلته بالرفض والعصيان للسطلة البطريركية الذكورية وفرارها من القرية، ومن هذه الأوامر التعسفية التي يمثلها الوالد بكل عنف لتتصارع قيم البطلة مع قيم الوالد متمثلة في تبني مشروع سردي آخر وهو تحرير المرأة التي تسعى لأجله الشخصية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص99.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

وعلى الرغم من عملية الفرار إلى فضاء المدينة إلا أن البطلة اكتشفت ذلك التصدع الاجتماعي المؤسف الناتج عن عملية التحضر التي اجتاحت مدينة الجزائر المستقلة، لينتهي بها المطاف إلى العودة إلى فضاء القرية وفضاء العائلة باعتباره الأنسب لها[1].

وفي الأخير يصل الناقد إلى أن رواية "**ريح الجنوب**" مبنية أساساً على فضاءين مركزيين يعبران عبر تضادهما مجموعة من القيم تكشف عن التناقضات التي سادت في المجتمع الجزائري إبان انتقاله من عالم الإستعمار إلى عالم الاستقلال.

إجمالا ما يمكن ملاحظته انطلاقا من هاتين المقاربتين أن الناقد يستثمر آليات المنهج السيميائي في تحليل السرد بطريقة يحاول فيها تقريبها من القارئ قصد دفع تلك التطبيقات الآلية الجبرية لآليات، فالناقد تمكن من توظيف هذه المصطلحات والإجراءات نظرا لتمثله لها رغم الصرامة المنهجية التي يتمتع بها المنهج، الأمر الذَي جعل من ممارسته له تختلف عن الكثير من النقاد والباحثين العرب الذَين ربما يزيدون من عجمة وعتمة النص المقارب.

لقد حاول "رشيد بن مالك" انطلاقا من ممارسته المنهج السيميائي في تحليل الخطاب الروائي أن يقف عند الدلالة الأولى، متنقلا إلى الدلالة الثانية التي يختزنها الخطاب الروائي من جهة، ومن جهة أخرى احتكم إلى تطويع المنهج في مقاربة النص الروائي الجزائري وحافظ على خصوصيته المعرفية والإبداعية[2].

فكانت ممارسته عبارة عن إضاءة كاملة للنص وتقريب إجرائي ومنهجي له بالنسبة للقارئ العربي عامة والجزائري خاصة، كما أنه لم يستعمل هذه الإجراءات بمعزل عن السياق

[1]- ينظر: المرجع نفسه ص102-103.

[2]- ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، المرجع نفسه، ص104.

العام للنص الروائي بل استثمر ذلك وفق ما تمليه خصوصية الرواية الجزائرية المعاصرة،الأمر الذَي جعله يتخلص من تلك الأحكام الانطباعية وتعويضها بتلك المقاربة المنهجية التي تمثلت في توظيف إجراءات محددة تأخذ بيد القارئ نحو تحسس وتلمس الإجراء السيميائي السردي كما وضعه غريماس عن قرب.

يبقى أن نشير في الأخير إلى أن تجربة نقدية مثل التي نهض بها الناقد" رشيد بن مالك" استثمرت النظري ونجحت في توظيفه إجرائيا بأن تتبوأ مكانتها ضمن الجهود النقدية العربية الجادة والمتميزة، التي تعمل بلا شك على إشاعة السيميائيات السردية في الأوساط النقدية العربية والتأسيس لخطاب نقدي سيميائي يُمكن من ولوج عوالمها التخييلية.

رابعا/-الرؤية النقدية السردية عند الطاهر روابنية:

يُعد الكاتب والباحث الجامعي" الطاهر روابنية" من الأسماء النقدية المهمة والجادة في المشهد النقدي السردي الجزائري والمغاربي، حيث امتد حضوره في الساحة العربية من خلال الاسهام في كثير من الملتقيات العلمية المهتمة بالدرس السردي وتقربه من المناهج النقدية الغربية وبحثه في مرجعياتها الفلسفية وفي آلياتها التطبيقية. فماهي مرجعياته المعرفية؟ وماهي الآليات التي اعتمدها لاستنطاق السردية الجزائرية؟

-قدم الناقد " روابنية" العديد من المقالات والكتب النقدية، وسنحاول في هذه الدراسة أن نتصفح بعض المجلات الجامعية والثقافية الجزائرية التي نشرت اسهاماته ودراساته النقدية منذ تسعينات القرن العشرين، ونكتشف الوسائل والأدوات النقدية التي درس بها الخطاب

السردي الجزائري والعربي وسنركز أكثر على مدونته الموسومة بـ: " سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد"[1]، التي يصرح فيها عن طريقة تعامله مع المحكي.

قبل ولوج المدونة النقدية نعرج على مقال نشره عن الفضاء الروائي في " الجازية والدراويش" لابن هدوقة" التي بحث فيها عن الفضاء النصي بما فيه العنوان ومعمار النص، كما اتجه في دراسته النقدية نحو الفضاء الداخلي بدراسة المكان والزمان ودلالتهما في الرواية مستعينا بأفكار الناقد " يوري لوتمان".

بعدها اقترح دراسة أخرى موسومة بـ: قراءة في التحليل السردي للخطاب " التي عالج فيها التحليل السردي من منظور النقاد الغربيين المختصين في الشعرية أمثال:" تودوروف،جنيت" ولخص اتجاه البحث السردي في اتجاه السيميائيات السردية، وركز أيضا على أراء الشكلانيين الروس ودراستهم للمبنى الحكائي وأبحاث فلادمير بروب، وكذلك مواقف" ليفي ستروس" والناقد "أ .ج غريماس" في الدراسة السيميائية وقدم تلخيصا لمستويات التحليل السردي في دراسة البنية السطحية بتحليل البرنامج السردي ودراسة البنية العميقة لمعرفة المنطق الداخلي الذَي يحكم العلاقات داخل النص وأخيرا دراسة السنن التي تنصب داخل النص مشكلة نقاط إشعاع وإنارة للمتلقي .

1-سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد:

نذكر في البدء أن هذا العمل ينفرد عن بقية المدونات التي أدرجناها، لأن الناقد أعلن في العنوان عن وجهته وما يريد الاشتغال عليه، فقد تفادى أصحاب الدراسات التي تناولناها

[1]- الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 1999-2000.

الإفصاح عن اتكائهم على السرديات بوصفها " **علماً للسرد"**، يقدم آليات ومفاهيم وأدوات إجرائية لتحليل المحكي، والكشف عن العلاقات التي تنظم هذه البنيات.

لكن تصريح الناقد المباشر الذَي ورد في العنوان يبدو نوعاً ما محفوفاً باللبس الذَي لا يتبدد إلا من خلال قراءتنا لمقدمة الدراسة التي أوضح فيها الناقد عن الطريقة التي تحدد مسلكه في البحث قائلا: "**وقد اعتمدت في دراستها منهجا يستند على نظرية المحكي، وما أنجزته السرديات في هذا المجال بدءا بتراث الشكلانيين الروس، ولكني آثرت الجمع بين توجهين يزاوجان بين المقاربة الشكلانية والتأويلية ممثلين في دراسة مايك بال –M.Bal للدراسة السردية في الرواية، وفي الدراسة السيميائية التعاقبية للرواية الحديثة لكريزنسكي Krysinski"**[1].

يبرز لنا هذا القول عن المجال الذَي حاول الناقد الاشتغال فيه، وهو السرديات من منظور مايك بال وكذا منظور كريزنسكي وسيميائيته التعاقبية وكلا التوجهين يندرجان ضمن ما تواضع عليه النقاد بأنه توسيع مدارات السرديات.

ولكنه من جانب آخر يكشف لنا كيفية اعتماده في الفصل الرابع على ما قدمه "جيرار جنيت" فيما يتعلق بتحليل الزمن الروائي، فيخبرنا عن رفضه التموقع والانحصار في الحدود الشكلية للسرديات التي حصر فيها "جنيت رؤيته فيها، كما عبر عن ميله لاستثمار بعض ما حققه التحليل النصي في تحليل النصوص من نتائج مؤكدا على اسهامات " بارت".

[1]– المرجع نفسه، ص د. "مقدمة المؤلف".

يتضح من هذا أن الناقد لجأ في تحليلاته إلى مرجعيات متعددة دون الارتهان إلى مرجعية محددة في السرديات، فزاوج بين الاتجاه البنيوي الشكلي، وكذا الاتجاه السيميائي المركز على المحتويات والدلالات، ولا شك أن الناقد يعي تماما أن بلورة هذه التصورات ستستجيب لمقتضيات التحليل، لكن بعد معاناة لأن بينها تباينات كون كل اتجاه له منطلقاته وغاياته. فمثلا نجد التحليل النصاني يتجاوز التحليل البنيوي، بالإضافة إلى ما تحويه المحصلة التحليلية النظرية والاجرائية الغربية الحديثة في مجال دراسة النصوص السردية. ومن هنا نصوغ الإشكال التالي: ما الذَي حدا بالباحث إلى سلوك هذا الدرب المعقد المتشعب ودفعه إلى إجلاء هذه الاغوار القصية؟

سنحاول البحث عن إجابة لهذا السؤال في ثنايا المدونة، فهو من جانب آنس في نفسه ميولا اتجاه النصوص الروائية المغاربية، ومن جانب آخر تأثر بالدراسات الفرنسية خاصة في مجال تحليل المحكي وفي هذا الصدد يقول : "كما كان لاطلاعي على نصوص الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية، بما في ذلك مورفولوجية الحكاية لبروب، وعلى أعمال النقاد الفرنسيين: تودوروف، بارت وجنيت وكلودبريمون، غريماس، وفليب هامون، وجوليا كريستيفا، ومايك بال، وامبرتو إيكو، وكل ما يتصل بنظرية الرواية ونقدها...وكل ما أنجز في مجال السرديات في النقد المغاربي كبير الأثر في تشجيعي وتحفيزي من أجل الإقدام على موضوع سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد..."[1].

وهكذا يكون الناقد حدد لنا مجال بحثه، وبين لنا في الفصل الأول من دراسته الاتجاه النظري الذَي بنى به فصوله الإجرائية، فقد قدم فيه أهم الأعمال التي أسست للسرديات وكذا الجهود المتفرقة التي عملت على توسيع نطاقها وتطوير إجراءاتها وفتح مجالاتها لضم جميع

[1]– المرجع السابق، ص ج ن مقدمة المؤلف.

التخصصات المعرفية، وبالرغم من التفاوت الملاحظ في الإلمام بالتفاصيل، فإن ماعالجه الناقد كفيل بإسعافه منهجيا واجرائيا.

قسم الناقد دراسته على ثلاثة فصول إجرائية خصصها لتحليل العناصر التالية: الشخصية، الفضاء الروائي، الزمن الروائي، وثمن كل فصل بتقديم نظري ركز فيه على أهم التصورات القابعة في حدود هذه المكونات ولغلبة وكثرة الآليات الإجرائية التي اعتمدها الناقد، ارتأيت أن أركز على الكيفية التي تمثلها الناقد لجملة المفاهيم والآليات وتطبيقها على ما انتقاه وما اعتمده من مرجعيات من خلال اشتغاله على الخطابات الروائية المغاربية الجديدة، ومن هذا المبدأ فضلت أن أركز على الجانب الإجرائي، مع العودة إلى التقديم النظري كلما استعصى عليا الأمر.

خصص الناقد الفصل الثاني من الدراسة لمقاربة الشخصية وتحولات المحكي الروائي الجديد، وهنا أفرد جزءا هاماً عنونه بـ:" الشخصية في منظور النقد الروائي المعاصر" تناول فيه أبرز الآراء التي أبداها نقاد الرواية المعاصرون عن الشخصية، فوقف عند آراء كل من بارت، تودوروف، وهامون ، وغريماس، ولكن ما لحظته في مقاربته لرواية **" نصيبي من الأفق"** أنه انطلق من الآليات التي وضعها غريماس في ضبط العلاقة بين الشخصيات انطلاقا من البنية المركزية التي تحركها حاصرا اياها في الرغبة والتواصل والمواجهة التي تتماشى العوامل المكونة " وفق بنية سياقية كبرى تقوم على عدد من التمفصلات السردية الكبرى"[1] ، وعلى منوال منطق سردي يمثل شبكة العلاقات التي تربط بين الشخصيات.

[1]–الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مرجع سابق، ص122.

ليس هذا وفقط، فالناقد قام بتوظيف رؤية "غريماس" مدعما إياها برؤية "باختين" فانتقل من الشخصية العامل إلى الشخصية الرؤية، وبعدها عبر إلى الشخصية الإشكالية فكان انشغاله منحصرا في تحليل شخصيات الرواية نحو رواية " التفكك" لبوجدرة ورواية "الفريق" لعبد الله العروي. حتى إننا لا نكاد نمسك برؤية محددة فعمله تجاوز حدود السرديات إلى كل منجز النقد الروائي المعاصر[1].

ولهذا نظن أن مصطلح السرديات لم يوظف للدلالة على علم السرد بوصفه علم قائم بذاته، وإنما عُني بتحليل المحكي ومقاربة بنياته الشكلية من وجهات نظر مختلفة، وإنما وظفه للدلالة على كل ما يجعل من المحكيات الروائية نصوصاً سردية أو غير سردية، فتركيزه كان على ما يحقق تفرد هذه النصوص وتحقيق خصوصيتها الجمالية والموضوعاتية عن طريق استنطاق بنياتها النصية.

بهذا يتبلور في ذهننا أن الناقد يعمل جادا لصهر هذه الرؤى من أجل مقاربة النصوص من ناحية، وتشكيل دراسة متكاملة يتواءم فيها الشكلي مع السيميائي مع التأويلي من ناحية أخرى لكن السؤال المطروح: هل يمكن أن نتجاوز هذه الرؤى دون أن نخلق نوعا من الخلط والتشويش في ذهن المتلقي؟ وهل يمكن لمثل هذه التكاملية أن توصلنا إلى بلورة تصور واضح ودقيق من أجل صياغة وبناء نظرية خاصة بالمحكي؟

الإجابة على سؤال كهذا ليس بالأمر الهين خاصة بعد استنتاجنا لملاحظة أخرى اعتمدها الناقد، المتمثلة في جنوح الباحث إلى التحليل النصاني البارتي – نسبة إلى بارت– الذَي أعلن فيه عن رفضه لاختزال النصوص في بنية واحدة ويعلل رفضه بأنَ في هذا تكسير للخصوصية الثاوية في النصوص[2].

---

[1]–ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، مرجع سابق، ص309.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 310.

وهكذا يكون اشتغال الناقد على النصانية البارتية سببا آخر من الأسباب التي تزيد من الطابع الزئبقي الذَي يملأ المسلك المتبع من طرف الناقد في استنطاق النصوص وتفجير دلالاتها، وقد أبرز هذا الطابع عن اهتمام كثيف بالكتابات البارتية واستثمار مقولاتها والرجوع إلى أهم اقتراحاتها، فهذا يدل على أن الناقد عمل على غلبة هذا الاتجاه النصاني على غيره وكان هدفه واضحا. وهو إثبات الصلة الموجودة بين التحليل السرديا‌تي للمحكي، كما تواضع عليه رواده، وبين التحليل النصاني المفتوح على القراءة التكاملية –متعددة الأوجه –التي دعا إليها بارت وآخرون وهذا ما ساعدنا على استنتاج الإطار المنهجي الذَي كان الناقد يتحرك فيه.

اللافت للانتباه في الفصل الثاني من الكتاب نهايته التي خصصها الناقد لدراسة الشخصية المعنون بـ: " شكلية السرد الروائي وتحولات الشخصية " وأول ما عالجه هو الشخصيات الروائية في رواية " حدث أبو هريرة قال": وقد كشف هذا التناول عن طموح يريد الباحث بلوغه. فاختار الأخذ في مواضع الشخصيات الرواة، واعتمد في ذلك على التصنيف السيميائي الذَي أورده " فيليب هامون " في كتابه " pour un statut sémiologique du personnage"[1] من جهة ومنفتحا على تصورات "جنيت" من جهة أخرى، وقد قال في ذلك: " وقد ارتأينا أنه لا يمكن التوغل في الأدغال السردية لهذه الرواية دون الاستنارة بمقولتي " الصيغة والصوت" اللتين وضعهما ج. جنيت من أجل تحديد العلاقات المتغيرة والمختلفة جداً، التي تتبني داخل مسار السرد بين الراوي ومختلف تمظهرات المسافة والمنظور"[2].

[1]-Philipe hamon, pour un statut sémiologique du personnage , inpoétique du récit, editions , seuil, 1977.

[2]– الطاهر الروابنية، سرديات الخطاب المغاربي، مرجع سابق، ص190.

وأعتقد أن اعتماد الناقد سيأخذ أشكالا متعددة ومختلفة كالتي تعودنا الوقوف عليها من رصد أنواع المحكي ومستويات التبئير لكننا وجدنا طريقة مختلفة في التعامل وربما يعود ذلك لخصوصية النص، فتناول الناقد مستوى الصيغة في " حدث أبو هريرة " قال للمسعدي.

وانتهى إلى وسمها بالصيغة الإسنادية المتعددة، وبحث في موقع الراوي البطل والمواقع المتعددة لسائر الرواة والأصوات المختلفة التي ظهرت على مستوى الإسناد وكان في ذلك حريصا على تفجير طاقات النص الدلالية، منشغلا بتحديد المقامات بين المؤلف الواقعي والراوي البطل جاهدا إلى تنسيق ذلك في كل منهجي منسجم يوضح وظيفة تلك الصيغة الإسنادية التي يتعالق فيها الجمالي بالإيديولوجي ويتواشج فيها الراهن بالتراثي.

أدرج الكثير من المشتغلين بالسرديات وتحليل الخطاب على إقحام المصاحبات النصية بوصفها وجها من وجوه التعامل مع النصوص، وأن لها بالسرديات صلات لا سبيل إلى إنكارها، وقد اعتبرها سعيد يقطين شكلا من أشكال الانفتاح التي تعبر بها السرديات من الخطابات إلى النصوص، غير أن ما وجدناه لدى الناقد لم ينتهج ذلك المنهج فقد عمل إلى تسريب جملة المفاهيم والإجراءات في ثنايا التحليل بشكل تغدو فيه مسايرة لأوضاع المقام مستجيبة لمقتضيات منهجية في غاية الدقة.

وما يؤكد ذلك قوله:" ...إن القارئ المحلل لرواية " الموت والبحر والجرذ" يجد أن فرج الحوار قد أولى لهذه العلاقة عناية خاصة، يظهر ذلك جليـــا من خلال معمارية النص الروائـــي، إذ يمكـــن لنظام المناصصة (la para textualité) أن يشكل إطارا ملائما يمهد لجريان السرد في مسارات شتى تشكل شبكة عريضة من العلاقات عبر النصية ينفتح

من خلالها النص على محيطه ليؤسس كلا متكاملا، يقوم فيه أربعة رواة بإنجاز المشروع السردي للرواية بحسب التدرج والتناوب..."[1].

إن المتأمل في هذا القول لا يعتريه أدنى شك في حاجة التحليل إلى مثل هذا التأطير المنهجي، وتنبني هذه القناعة من جهة إلى الموقف الذَي ساقه الباحث المتمثل في بناء نظام المُناصصة لإطار ملائم يمهد لجريان السرد في مسارات شتى تشكل شبكة عريضة من العلاقات عبر النصية ينفتح من خلالها النص على محيطه ليؤسس كلا متكاملا.

لكن على الرغم مما وصلنا إليه فإننا لا نعفي الباحث من تبعة توزيع تصورنا على اتجاهات متباعدة ومتقاربة، فبمجرد ثبوتنا على اتجاه تبناه حتى نجده يتجاوز إلى غيره، فقد دعانا لدخول عالم المناصصة **(المصاحبات النصية)** ولكنه سرعان ما عرج ثانية صوب " بارت" وهكذا كانت سمته في التنويع على أكثر من وتر على امتداد مؤلفه. وهذا ما وجدته في الفصل الثالث الذَي خصصه لتحليل آلية اشتغال الزمن في الخطاب الروائي المغاربي الجديد.

إذ استعرض أبرز وجوه التعامل مع تقنية الزمن عموما والروائي خصوصا بقوله:"ونحن إذ نقارب مقولة الزمن في الخطاب الروائي المغاربي الجديد، فإننا ننطلق في ذلك من المفاهيم التي رسختها السرديات الروائية من خلال بحوث كل جيرار جنيت ومايك بال، محاولين تجاوز ثنائية زمن الخطاب وزمن القصة والانفتاح على السيميائيات الدياكرونية وجماليات التلقي من دراسة أزمنة النص المحايثة لإنتاجه وتلقيه وقراءته"[2].

[1]– الطاهر الروابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مرجع سابق، ص 198.

[2]–سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مرجع السابق، ص370.

وعلى هذا المسار يبدو الناقد في ظاهر الأمر رافضا الانغلاق على تصور أحادي مشجعا التوفيق، لكن بعد تمعن وتفحص وجدته لم يتجسد بانفتاح واضح الملامح بين المعالم على اتجاه بعينه، فهذا التوفيق لم يتجل إلا من خلال ومضات وإشارات مقتضبة التي يتم ايرادها في تضاعيف وتجاويف التحليل لاستكمال حديث او تمهيد لجزئية يروم إدراجها للاشتغال عليها.

ارتأى الناقد في دراسته للزمن أن يتخذ من رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" متناً رئيسياً فعمل على تبسيط وتفصيل تقنية الزمن باعتماده على مقترح "جنيت" والتعاطي مع رؤيته في تحليل بنية الزمن دون أن يتخلى عن الوصف المسهب والتأويل المفتوح والتعليق المكثف، وهو أمر يدل عن رغبة ملحة في تجميع أحكام وآراء تبدي حاجة إلى تفصيل وتوضيح من أجل الإمساك بخيوط اللعبة السردية ولأجل ذلك جمع بين آراء كل من كريزنسكي وريكاردو ومحمد بنيس لتعزيز موقفه ودعم مسلكه.

يظهر أن الناقد قد اتكأ على مرجعية سيميائية تعاقبية ممثلة في عمل " كريزنسكي" لكنه في الآن لم يستطع التخلص من الحضور الطاغي لعمل جنيت فعمد إلى التأليف بين ما هو سيميائي تعاقبي وبين ما هو سردياتي يثير التساؤل من جهة عن مساحات للتقاطع والاشتراك بين ماله صلة بالخطاب المروي (الزمن) وما له صلة بالخطاب (الراوي) وما ينتظمه من علاقات بين الراوي والمؤلف والراوي والشخصيات وما سوى ذلك من القضايا الموصولة بالترهينات السردية.

وما توصلنا إليه في هذا المقام أن ثمة كفاية منهجية أقنعت الناقد على أن يصرح بقوله هذا: " وستبنى تسمية فلادمير كيرزنسكي له بالراوي السيميائي، أي المنظم المركزي لكل

صيغ السرد والمحدد لتموقعات الرواة"[1]، فهو لم يتبن الاصطلاح إلا بعد أن وعى كفايته المفهومية وأدرك إمكاناته الإجرائية في الإحاطة بمسألة الراوي والصلات التي يقيمها مع المؤلف ومع الرواة الشخصيات بمهمة السرد.

وكان من الطبيعي أن يعتمد الناقد في الجزء الذَي أفرده لدراسة المفارقات الزمنية إلى مرجعية " جنيت" التي حظيت بالحظ الوفير في مجال تحليل البنية الزمنية للمحكي بما منحته من إمكانات مقولة، الخاصة فيما يتعلق برصد العلاقة بين "زمن القصة" و"زمن الخطاب" وما هو موصول بمتابعة ايقاع السرد في علاقته بوتيرة الأحداث وما ينتج عن ذلك من تسريع أو تبطئ لهذه الوتيرة، وكذا قياس تواتره من خلال البحث في علاقة التكرار بين المحكي والقصة.

وفي هذا المقام ننبه إلى أن الناقد لم يدع لنا مجالا للتساؤل فقد رصد أهم الإشكاليات التي اعترضت توظيف الزمن في الخطاب الروائي الجديد الغربي والعربي على حد سواء.

ونستنتج مما سبق ذكره إلى أن هذه الآليات والمفاهيم المستعارة متى أحسنا التعامل بها وابتعدنا عن تطبيقها الأجوف الآلي من جهة، وتصبح مجرد تمرين جاهز ومقولب من جهة أخرى فإنها ستؤتي نتائجها بلا شك ويغدو استثمارها مكسبا نقديا هاما وفعالا في دفه حركة النقد.

وعلى هذا المسار المنهجي راح الناقد يبني أساس قراءته، متكئا على مرجعية جنييه – نسبة إلى جنيت– أحسن استعمالها حين وضعها على المحك وصقلها بإدراكه ودقة رؤيته فكان تعامله معها واعيا وتلقيه لها متميزا ومختلفا حين كسر الرتابة التي مست معظم الدراسات التي وقفت عن حدود التقني.

[1]– المرجع نفسه، ص391.

وتجدر الإشارة هنا إلى مسألة جد مهمة وقف عندها الناقد ألا وهي مسألة المصطلح وكيفية التعامل به، فكان حريصا على مقابلة المصطلحات التي وظفها بنظيراتها الأجنبية كما جعل في خاتمة الدراسة ملحقا مطولا جمع فيه أكثر المصطلحات الأجنبية حضورا في البحث مشيرا إلى مقابلاتها بالعربية غير أن ثمة جانبا أراه مهما ألا وهو ملائمة المصطلحات التي قدمها الباحث أو تبناها للسياق الذَي وظفت فيه، وهذا ما أقر به في مقدمة في بحثه حين قال: "... وإذا كان لا بد من الإشارة الى اشكالات البحث وصعوباته فإنني أحصرها في ترجمة المصطلح الأدبي والنقدي وما يقتضيه استثمار وتوظيف مقولات المناهج الحديثة في دراسة الخطاب الروائي الجديد من الوعي والمرونة، التي قد تصل بنا في بعض الأحيان إلى خرق هذه المقولات وتجاوزها أو تعديلها"[1].

لهذا السبب لم يدخر الناقد جهدا في التقريب بين الآراء التي اقترحت في هذا المجال. إذ سعى إلى توظيف أغلب ما تواضع الدارسون عليه، ربما ذلك ما يفسر عدم عنايته بتعليل توظيف مصطلح ما أو تبرير اختياره لترجمة دون أخرى.

خلاصة: نقر أن مثل هذه الدراسات الأكاديمية الجادة بدقتها والثرية بمادتها والهادفة إلى ايجاد صيغة توفيقية تنصهر فيها الرؤى التي تكونت ضمن اختصاص واحد، وتجتمع فيها وجهات النظر التي تشكلت وفق توجه خاص وتأخذ في الوقت ذاته بما يجعلها منفتحة قابلة للاستثمار والإثراء، وهذا ما يؤكده قلمه على القيم المعرفية والمنهجية التي يقدمها والتي تتميز أيضا بالعمق والجودة والانفتاح على الممارسة النقدية الغربية بكل مشاربها الفلسفية والثقافية.

[1]– الطاهر الروابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مرجع سابق، ص 391.

ب/ أدوات النقد السردي وفرضياته عند الناقد الجزائري:

يُعد النقد السردي في الجزائر تجربة حديثة العهد تشهد حركية فعالة من قبل الباحثين والدراسين، والمتتبع للمنتج الأدبي الحاصل على مستوى الساحة الجزائرية وما تعج به من دراسات نقدية وتحليلات نصية من مختلف الأشكال والأجناس الأدبية، يتضح أن هناك خطوات تتماشى وفقا للتطور الإبداعي، سواء تعلق ذلك بالعملية الإبداعية أو العملية النقدية ذاتها أو تعلق الأمر بآلياتها الإجرائية وتوظيفها، ولعل هذه الأخيرة هي القضية الجوهرية والإشكالية النقدية التي تعتريها الانزلاقات الفكرية التي تحكم سواء بوعي أو بغير وعي المنهج البحثي في الممارسة النقدية.

والسؤال الذَي يتبادر إلى الأذهان هو هل تمكن نقادنا من إعادة قراءة تلك المقولات والإجراءات الغربية في سياق مشكلتنا الثقافية وواقعنا النقدي؟ وهل استطاعوا تأصيلها في خطاب متميز برؤية تاريخية تقوم على دراسة معمقة للتراث. أم أنهم اكتفوا بنقلها وتكرارها دون إعادة إنتاجها؟

-تعرضنا آنفا للرؤى النقدية السردية لأهم النقاد الجزائريين بوقوفنا عند تجربة كل واحد منهم على حدا، من خلال أكثر المؤلفات اعتماداً في الدراسات السردية التي سنحاول بفضلها استنتاج أدوات النقد السردي التي اعتمدها الناقد الجزائري، والكشف أيضا عن طبيعة الممارسة النقدية وتبين المناهج البارزة في الساحة النقدية الجزائرية، ومدى مشاركة النقاد في دفع الحركة الأدبية نحو التطور والتجديد.

يلاحظ الدراس والمتتبع لحركة النقد السردي في الجزائر كثرة وتنوع المناهج النقدية التي يعتمدها الناقد في سبر أغوار النصوص الأدبية، وهذا التنوع قد يؤدي في شموليته إلى الخلط أو التداخل فيما بينها خلال العملية النقدية كالمنهج البنيوي، الأسلوبي، السيميائي التفكيكي، وغيرها من المناهج المتصارعة فيما بينها.

وأمام هذا التنوع نرى أن الحسم في مسألة اختيار المنهج المناسب لنقد أي أثر إبداعي يقتضي العودة إلى ما يشتمل عليه هذا الأثر من خطاب، وذلك لضبط أهم مرتكزاته وهذه المراجعة من شأنها أن تساعد الناقد على تحديد دعائم المنهج النقدي الملائم الذَي بإمكانه أن يفي بممارسة نقدية علمية مستوحاة أصلا من طبيعة العمل الأدبي نفسه، وذلك لمسايرة الحركة المستمرة لهذه المناهج.

إن الخصاص المعرفي الذَي يستشعره الناقد الجزائري في الممارسة النقدية استدعى ضرورة الانفتاح على الخطاب الغربي المعاصر للإفادة من منجزاته العلمية الرائدة في مجال السرديات، وقد شكل التراث السردي البروبي خاصة بعدا من أبعاد هذا الخطاب فانصب اهتمام الدارسين على الرواية، لما تتميز به من مظاهر الجدة والتجاوز والتفرد[1]، وأن هذه المفاهيم النقدية الحداثية والمعاصرة تجعل تحليل النصوص السردية المتحولة باستمرار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق النصوص المنتجة لضروب كثيرة من التفاعل والتواصل، "فكانت عندئذ نظرية غريماس أحد إفرازات هذه الرؤية، حيث حاولت استيعاب الانموذج التحليلي البروبي، ضمن تصور نظري جديد للسرد يمنح عناصره الغنى والتنوع"[2]، أفادت النقد السردي بما صاغته من أدوات منهجية ومفاهيم علمية قصد الكشف عن أبعاد النص الدلالية وتشكلاتها.

[1]- ينظر، هامل بن عيسى واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، مقاربة نقدية ، منشورات مؤسسة الحياة، ط1، 2007، ص08.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص09.

حاولت السرديات استلهام هذه النظرية لتحليل المظاهر الضمنية الداخلية في النسق السردي عبر البحث في البنى السردية وتمفصلاتها الدلالية في القصة والرواية وحتى في الأدب الشعبي والأدب العربي القديم، وربما يرجع اهتمام نقادنا بهذه النظرية هو تأثرهم بالمدرسة الباريسية بزعامة " غريماس" التي ألقت بظلالها الكثيف على واقعنا النقدي لاعتبارات متعددة كالإرث الحضاري والثقافي للغة الفرنسية التي ساهمت في تكوين المباشر على يد غريماس نفسه، كما هو الحال بالنسبة لـ: رشيد بن مالك وعبد الحميد بورايو والسعيد بوطاجين وغيرهم ممن أخذ عن قرب من مشارب النظرية السردية وتمثلوا أدواتها الاجرائية في قراءتهم السيميائية[1]، إما بشكل غير مباشر عن طريق الترجمة التي شكلت سندا للبحوث السردية.

فالترجمة هي الأخرى استأثرت باهتمام الكثير من الباحثين الجزائريين لتميزها بالدقة والموضوعية وينطوي في هذا الاطار المعجم المعقلن لـ غريماس وكورتيس الذَي ترجمة رشيد بن مالك، وترجمة أخرى السيميائية ومدرسة باريس لـ : جان كلود كوكي، كما نجد عبد المالك مرتاض أيضا في ترجمته لمؤلف نظرية المربع السيميائي لغريماس.[2]

ويحسن أن ننبه أن الناقد الجزائري لم يقتصر اشتغاله على النظرية السيميائية فحسب بل أفاد من حقول معرفية أخرى على سبيل الإلمام بمكونات الخطاب المدروس، وبهذا غدت الدراسات السردية في النقد الجزائري مجالا رحبا لمزج اختصاصات معرفية ومتنوعة المشارب، تجسدت في اصطناع مناهج مركبة تستعير آليات بعضها البعض وهذا ما وجدناه عند الطاهر الروابنية وعبد المالك مرتاض في تصريحه قائلا: "... أن ننساق نحو مدرسة منهجية واحدة نتعصب لها ونتعصب على المدارس الأخرى لننغلق من بعد ذلك على أنفسنا

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص10

[2]-ينظر: ألجيرداس جوليان غريماس، نظرية المربع السيميائي، تر: عبد المالك مرتاض، مجلة علامات، ج38، ديسمبر 2000.

داخل ايديولوجية مهما كانت قادرة ومتطورة، فهي في رأينا ساذجة مغالطة بحكم طبيعتها مكابرة بحكم هدفها مدعية بحكم وظيفتها، متعصبة بحكم رؤيتها الأحادية إلى الأشياء والأحياء"[1].

فهو يقر بضرورة المنهج التكاملي باعتباره يمثل أداة تستقي قوتها من ممارسة نقدية مركبة شرط الارتكاز على رؤية شمولية واحدة. والأخذ بكل أداة منهجية صغرى تستجيب لهذه الرؤية وهذا الخيار يسمح للناقد بممارسة وتوظيف قراءة نقدية عميقة دون إغفال لأي مكون من مكونات النص.

لكننا نرى أن هكذا تصور يزيد من تأزم إشكالية المنهج والنظرية على حد سواء لأن تركيب منهج على نحو ما جاء به مرتاض يحتاج هو الآخر إلى تركيب نظرية تتميز بالتفرد والأصالة وتمنحه مصطلحاتها الأولى وأولى مبادئها[2]، على حد تعبير " رولان بارت" الذَي هو بالأصل من بلور فكرة تركيب المناهج.

ومن هذا المنطلق استمد نقادنا كثيرا من المبادئ والأصول النظرية والابستيمولوجية لمقاربة وإضاءة النص الأدبي، حيث شكلت مقاربتهم النقدية حضورا مكثفا لآراء بارت واجراءات غريماس وتودوروف وكلود بريمون وجوليا كريستيفا وآخرين إلى درجة يلمس فيها الباحث هيمنة النموذج الغربي في مشهدنا النقدي.

[1]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص08-09.

[2]- ينظر : رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مرجع سابق، ص29.

ولعل المقدمات الطوال التي تتصدر كثيرا المقاربات النقدية في محاولة لتحديد الإطار النظري والإبستمولوجي والتطبيقي في أصله الغربي، تعكس مدى اهتمام نقادنا بتمثل هذا النموذج ، "وذلك لتحقيق أكبر قدر ممكن من الالتزام إلى درجة يشعر بها القارئ بتشبع هذا الناقد أو ذاك لمدرسة على حساب أخرى"[1] ، وهذا ما تَمَثله رشيد بن مالك في تبنيه للمدرسة الباريسية سواء على المستوى النظري الذَي يظهر من خلال ترجماته لهذه المدرسة، أو على المستوى التطبيقي في ممارساته النقدية.

و ربما الأمر الذَي يرجع الدراسات المقارنة على المقاربات المقدمة في مجال النقد الأدبي، كمنهجية نقدية لرصد أوجه التشابه والاختلاف بين النماذج العربية وأصولها الغربية على المستويين النظري والتطبيقي. قصد ضبط درجات تمثل الناقد الأدبي للنموذج الغربي، مما قد يصادر أحقية الذات في التمايز والاجتهاد والاختلاف، كما هو الحال عند رشيد بن مالك في تتبعه لمسار السرديات وتطورها عبر مراحلها المختلفة وذلك بارتكازه على أبحاث ودراسات " **غريماس"** في مقارباته من أجل سد الفراغ الموجود في ساحتنا النقدية.

لكن الملاحظ أن الناقد لم يكن الوحيد الذَي انتهج هذا المنهج، حيث نجد السعيد بوطاجين هو الآخر يسلك مسلك النظرية السيميائية الغريماسية التي تشكل الإطار النظري الذَي تتيسر فيه جل مقارباته النقدية.

[1]- هامل بن عيسى، واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، مرجع سابق، ص13.

وخلاصة هذا التوسع الجمع بين مختلف توجهات علم السرديات والسيميائيات السردية والسيمائيات الشكلانية والسيميائيات التحليلية، وهي توجهات تشكل في مجملها مكونات الخطاب السميائي في النقد الجزائري.

ويبدو أن هذه الدراسات في واقعنا النقدي خاصة والعربي عامة، بدأت تشكل ملامح مشروع سيميائي سردي متماسك نظرياً يقوم على مبدأ ضرورة إعادة قراءة النظرية السيميائية المعاصرة، في ضوء علاقتها المتينة بالمنطق والفلسفة والإبستمولجيا، وفي هذا يقول أحمد يوسف:" لا يمكن تقديم تصور لماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى... وأن فهم المعنى من المنظور السيميائي لا ينبغي فصله عن النسق الفلسفي والعلمي"[1].

فيجب أن نولي عناية كبيرة بالمرجعيات والخلفيات التي يقوم عليها أي منهج كي لا يشوب الدراسات النقدية المعاصرة أي نقص ولا قطيعة التواصل المعرفي.

ومهما يكن من أمر فإن البعد المعاصر على المستوى الإبستمولوجي في السيمائيات السردية في المنظور النقدي الجزائري بدا واضحا من خلال النماذج التي تعرضت لها سابقا والتي أغنت قلتها عن كثرتها. سواء سلك الناقد طريق التخصص كما هو الحال بالنسبة لـ: رشيد بن مالك والسعيد بوطاجين والطاهر رواينية وعبد الحميد بورايو أو تتبع مسار النظرية وتحولاتها ومقولاتها النقدية بالنسبة لـ: عبد المالك مرتاض وأحمد يوسف.

فإن هذا البعد أصبح يشكل دعامة وركيزة أساسية لخطاب أصبح أقرب إلى الأصالة والتفرد في ظل تطور الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية ضمن هذا التوجه أو ذاك.

[1]-أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مرجع سابق، ص19.

الفصل الثاني

الرؤية النقدية السرية عند الناقد " عبد الحميد بورايو"

تمهيد.

أ- تمثيلات الخطاب السردي النقدي عند " عبد الحميد بورايو" من خلال:

أولا: كتاب القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية-

ثانيا: كتاب منطق السرد –دراسات في القصة الجزائرية الحديثة-

ثالثا: كتاب المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة-.

رابعا: كتاب التحليل السيميائي للخطاب السردي – دراسة في حكاية ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة-

ب-المصطلح السيميائي السردي عند عبد الحميد بورايو.

تمهيد:

انطلقت الدراسات السردية الحديثة في مطلع القرن العشرين معتمدة على أبحاث الشكلانيين الروس ونظرياتهم، ومازالت المناهج النقدية الحديثة رغم توسعها واعتنائها بالكثير من المعارف والعلوم تستند على أبحاث الشكلانيين التي أَسست دراسات معمقة عن فن القص عموما وأنتجت منظومة من المقولات يعدها النقاد أبجدية الدراسات السردية.

هذا ما جعلنا نستدعي بعض التساؤلات لرصد الواقع الحالي واستشراف مستقبل النظرة إلى القيم التقليدية والثوابت المتوارثة الراسخة في بيئتها والإيمان بفاعليتها وجدواها في توجيه الحياة وفق المنظور الجديد الذي له اتجاهاته وأفكاره وتصوراته ومفاهيمه ورؤاه الخاصة التي يجب الالتزام بها ونبذ كل ما عداها.

من هنا كانت الحاجة في الاحتكاك بالآخر نتيجة لتعدد الثقافات والتحولات الكبرى التي يشهدها عصرنا، مما يقر بالضرورة المعرفية لهاته الأنماط الثقافية التي تحتاج للطرح والمراجعة الفكرية والذاتية وإعادة النظر في القواعد المنهجية والمقاربات النقدية الوافدة إلينا.

ولمواجهة هذه التراكمات النقدية، تفرض الحاجة إلى التأمل فيها والتنقل معها من محطة إلى أخرى في مرحلة متفاوتة المظاهر والقدرة على استيعاب المكونات الفكرية لها لإعطاء أبعاد التجربة إمكانية التواصل والاستمرارية.

وتجدر الإشارة هنا إلى المجهودات التي قدمها الناقد " عبد الحميد بورايو" في استلهام المفاهيم والتصورات الغربية ونقل النظريات اللسانية إلى الساحة النقدية العربية بوعي معرفي كبير، حاول من خلاله الاستفادة ما استطاع مع التميز في الطرح، ذلك ما يتضح جليا في التوجهات الكبرى التي انتهجها في النقد وبالأخص في حقل السرديات.

والدراس لأعمال عبد الحميد بورايو السردية، يجده أكثر اهتماما بالتراث -الأدب الشعبي- إلى جانب الحداثة وإفادته من مختلف مدارسها الفكرية والملاحظ أنه لم يتشرب من اتجاه واحد وإنما تعددت مشاربه ومناهله، شأنه في ذلك شأن الكثير من النقاد العرب ولعل ذلك راجع إلى الدرس النقدي الغربي في حد ذاته فقد كان الناقد الواحد بنيويا وأسلوبيا وسيميائيا وتفكيكيا.

أ-تمثلات الخطاب السردي النقدي عند عبد الحميد بورايو:

يُعد مبدأ التبادل المعرفي في مختلف مظاهر الحياة سنة كونية وضرورة حتمية، تفرضها مجموعة من العوامل والظروف لكن لكل بيئة معطيات معينة تبدي نوعا خاصا من التأثير والتأثر فالتاريخ يثبت أن الأمم والشعوب لم تستطع أن تحافظ على صبغة واحدة ولا على شكل ثابت مدى الحياة، لأنها لم تستطع أن تمنع ذلك التيار القوي الذي يفرض عليها ضرورة الأخذ والعطاء مع الغير ، حيث "يشكل انتقال المعرفة بصفة عامة من مجتمع لآخر ظاهرة من ظواهر التاريخ الإنساني القديم والحديث ولعله من البديهي التذكير بأن الحياة الفكرية لدى مختلف الأمم تتغذى من هذا الانتقال الذي يكون شرطا، كثيرا ما يؤدي توفره إلى القيام بنشاط فكري متميز"[1]، فالتلاقي بين المفاهيم والتصورات ينمي الأفكار ويبعث فيها روحا جديدة تكسبها قدرة على التطور والتفاعل مع الحياة.

والأدب حاله حال أي ظاهرة إنسانية يخضع لهذا القانون الكوني يقترض من مختلف التيارات الأدبية والنقدية ويتفاعل معها. لهذا لا يمكن دراسة أو فهم أي مبدع أو ناقد ما لم نطلع على مصادره وخلفياته المعرفية والفلسفية.

[1]- فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك الدار البيضاء، دط، 1989، ص 189.

وعلى قنوات انتقال تلك المعرفة لأنه" لا يمكن الادعاء بأن هذا الانتقال يخضع لحركة عشوائية، بل إنه يرتبط بشروط ... يتقبل الفكرة أو النظرية في موطنها الجديد، ثم بطريقة استعمالها، حيث أنها قد تكتسب طابعا جديدا في مكان وزمان جديدين. وفي إطار عملية المثاقفة التي غدت تخضع لها كل الأمم، بما فيها تلك التي تتوفر على السبق في جميع المجالات"[1].

من خلال ذلك لابد من وجود حالة استقبال مناسبة حتى يتم التجاوب والانسجام بين التأثر والمؤثر، فيحسب المتأثر بوجود مساحة فكرية مشتركة بينه وبين المتأثر به. وهذه المساحات يحدث فيها التقاء الأفكار والمعاني بعضها ببعض، مما يؤدي إلى الحركية الدائمة والتطور المستمر. ليس هذا وفقط بل يجب توفر مبدع أو ناقد واعٍ " يكون على حظ كبير من العقل والذوق ورهافة الحس بالإضافة إلى ثقافة منوعة واطلاع واسع على الآداب"[2].

حتى يستفيد من الآخر بآراء ومذاهب جيدة يأخذ منها ما يناسب أدبه من أجل إغنائه بعناصر التطور والقوة وإلا يبقى منعزلا عن العالم متقوقعا على نفسه فالعودة إلى التجارب القومية وغير القومية:" أمر لا شك في جدواه إذا كانت هذه العودة لغرض الإضافة والتجاوز لا لغرض الاجترار والتكرير"[3].

والناقد المتميز هو الذي يدرس ميراث أمته ويرسم حدودا لذلك التأثير حتى لا تنمحي شخصيته وتضيع هويته الفكرية، كما يجب عليه أن يستوعب جيدا ميراث الآخر بمختلف أبعاده حتى تسهل عليه عملية الانتقاء والغربلة من أجل تطوير أدبه القومي ليؤدي رسالة في

[1]- المرجع نفسه، ص 189-190.

[2]- عبد القادر هني: نظرية الابداع في النقد العربي القديم ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999، ص 32.

[3]- عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت، ص 08.

بناء المجتمع، معبراً في ذلك عن آمال وطموحات شعوبه وتقاليده الموروثة وخصائصه الفكرية والاجتماعية، باعتبار الأصالة ليست نقطة محددة أو موقعا ثابتا في المضي لا نقدر أن نثبت هويتنا إلا بالرجوع إليه. وإنما هي بالأحرى الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع معرفيا فيما سيشرف مستقبلا أفضل[1].

فالأصالة لا تعني الجمود والركود وقطع الصلة بالأخر، وإنما هي المحافظة على التراث الأصيل للأمة مع الاستفادة والانتفاع، بما يبتكره الآخر، شرط أن يكون المتأثر مشاركا فعالا وبهذا يكون التأثر سمة من سمات النبوغ ومظهرا من مظاهر الرقي والتطور.

ومما لا شك فيه أنه ينتهج هذه المهمة الصعبة إلا النخبة من النقاد الذين درسوا اللغات والآداب واستوعبوها وأدركوا خصائصها لينتقوا الجيد من الآراء والتيارات والصور ثم يفيدوا به أدبهم فيزداد نموا وجمالا وابداعا و" دون هذا الوعي لن يزداد العقل العربي إلا بؤسا ولن تزداد الثقافة العربية إلا انهيارا"[2].

والمتأمل للواقع النقدي العربي يجده يستمد معارفه ومفاهيمه وأنساقه المعرفية من بيئة مغايرة ذات تقاليد خاصة، هذه البيئة هي الساحة النقدية الغربية لاسيما إذا خصصنا المجال السردي بالدراسة على خلاف التراث النقدي العربي الذي شهد هيمنة كبيرة للشعر خلال عصور طويلة.

[1]- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص98.

[2]- أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص 335.

هذا الانتقال من مجال إلى مجال مغاير من شأنه أن يطرح صعوبات جمة، خاصة إذا تعلق الأمر بانتقال مفاهيم وتصورات ورؤى قد لا تتجسد في شكل مصطلحات وعبارات،وإنما تبقى مجرد أدوات نظرية يصعب ضبطها أو قياسها، فهي تتغير باستمرار آخذة دلالات متجددة من عصر لآخر ومن ناقد لآخر.

وسيتم الكشف عن المصادر السردية عند " عبد الحميد بورايو" من خلال البحث في الجذور الفكرية التي شكلت رؤاه وتصوراته، وذلك من خلال محاولة الإحاطة بمختلف العوامل الذاتية والموضوعية التي أثرت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تشكيل مرجعياته المعرفية،حيث يكون التركيز في هذه الدراسة على المصادر الأساسية التي اعتمدها الناقد في أعماله ومدوناته.

يشتغل " عبد الحميد بورايو" في مختلف مدوناته على نصوص عربية، أنتجت في بيئة عربية لها تاريخها ومميزاتها الخاصة، مما طبع تلك النصوص بسمات تلك البيئة وجعلها تزخر بحمولة فكرية وثقافية كبيرة، تعبر بوضوح عن الامتداد العميق للتراث في نفوس أبنائه وهذا الامتداد عبر عنه في كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"[1]. فالتراث متواجد بقوة وبتجليات مختلفة، وأي نوع من أنواع القطيعة معه يؤدي إلى قطيعة مع الذات باعتباره جزء من الفكر الإنساني ومن تاريخ الشعوب.

والمتأمل لطريقة معالجة بورايو للتراث، يمكن له أن يتوصل إلى قناعة مفادها أن الإشكالية المطروحة هنا لا تتوقف عند حدود التأكيد على الامتداد أو التواصل المستمر لهذا التراث في الموطن الفكري للإنسان العربي.

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

وإنما تتعداه وتتخطاه إلى مقاصد أخرى تتضح في الأبعاد التي يرسمها الناقد من خلال مؤلفاته ودراساته حيث يقول:" إن أي نشاط يفشل أية عملية تتصدى للنص الأدبي ... مسألة خصوصية الإبداع من ناحية وعلاقته بالتراث من ناحية أخرى، من أولويات المسائل التي يتحتم أن يجيب عنها أيٌ مفهوم نظري متكامل..."[1].

يبدو " بورايو" من خلال هذا القول ساعيا لإقامة مشروع جاد وجامع مع التراث، يوضح فيه نوعية العلاقة التي تربط النصوص الحديثة مع النصوص التراثية مع تبين أبعاد هذه العلاقة، الأمر الذي من شأنه أن يهيئ أرضية خصبة للبحث فيها هو أعم ومبتغاه من ذلك إيراد العلاقة القائمة بين الإنسان العربي وتراثه.

ينطلق بورايو في تأسيسه لمشروعه النقدي من طرح مجموعة إشكاليات حول التراث وكيفية الاستفادة منه وإعادة بعثه من جديد. كونه مُتشبعا من اتجاهات كثيرة، ومن شأنه أن يمس جوانب عديدة محاولا إيجاد سبيل لهذه الإشكالات.

من هذا المنبر يبدأ الناقد دراسته للحكاية الخرافية والقصص الشعبية مستفيدا من الأطروحات المتعلقة بهذا النوع السردي كالمادة الحكائية، المكونات السردية وغيرها مستخدما في ذلك أدوات وآليات إجرائية حديثة، وهذا ما وجدناه في مؤلفاته: المسار السردي وتنظيم

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، ص05.

المحتوى[1]، منطق السرد، القصص الشعبي في منطقة بسكرة والبعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري[2].

يمسك الناقد منذ بداية أعماله بخيط رفيع يربط بين الإبداع السردي العربي الحديث وماضيه المتمثل في التراث القديم، ويقيم بينهما علاقة تفاعل منتجة مستعينا بأهم الطرق والتقنيات التي توصلت إليها الدراسات الحديثة، مؤكدا على ضرورة الاستفادة من الانجازات الغربية الرائدة في هذا المجال، مع وضع كل الاعتبار للقيم الضاربة في الأعماق الخاصة بالأمة العربية والتي تجنبه الذوبان في الآخر.

ولا يجد حرجا من التصريح بذلك في مقدمات مؤلفاته إلى أسبقية الدراسات الغربية إلى مثل هذه الأبحاث بقوله:" **إن تطوير دراسة الأدب مرهون بالقدرة على تجاوز مجموع العوائق ... وبالعمل على اللحاق برُكب المعرفة الإنسانية عن طريق الإحاطة بما جدَ في مجال التعامل مع النصوص الأدبية... لأنه لا يمكن تدريس النصوص الأدبية وتجاهل تطور نظريات تحليلها...**"[3].

يرى بورايو أن البحث في التراث والغوص في أعماقه ليس بالأمر الهين لاسيما إذا كان الباحث يفتقد للعدة المفاهيمية والإجرائية اللازمة لخوض تجربة كهذه، ويرجع هذا الافتقار والنقص حسب الناقد إلى تأخر الاهتمام بهذا النوع من الدراسات لدى العرب من جهة، وصعوبة الإلمام بالمادة الحكائية المبعثرة والمتشبعة في شتى المجالات، والمنتشرة في

[1]- " عبد الحميد بورايو"، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008.

[2]-" عبد الحميد بورايو"، البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، دط، 2008.

[3]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 15.

مختلف المصنفات من جهة أخرى، لكن رغم هذه الإشكاليات هناك مساهمات عربية جادة وجزئية اهتمت بتراثنا السردي العربي.

لقد دعا "عبد الحميد بورايو" إلى ضرورة إعادة قراءة التراث العربي بأدوات جديدة وبأسئلة جديدة وبوعي جديد كون أن الفترة الحالية من تاريخ الدراسات الأدبية والنقدية عرفت نمو مباحث جديرة بالاطلاع تتميز بالثراء[1].وذلك عن طريق تفعيله تفعيلا إيجابيا مع مختلف المستجدات، فقضية التراث عند الناقد قضية بالغة الأهمية والخطورة باعتبارها تتعلق بالذات والهوية والمستقبل العربي، وتبرز لنا هذه الأهمية في المؤلفات العديدة التي خصصها الناقد لمعالجة هذا الموضوع.

وأهمها القصص الشعبي في منطقة بسكرة ومنطق السرد والمسار السردي وتنظيم المحتوى والتحليل السيميائي للخطاب السردي.

أولا: القصص الشعبي في منطقة بسكرة

تُعد الأعمال النقدية التحليلية التي أسهم بها " عبد الحميد بورايو" في تنشيط حركة النقد وتجديده ضمن سياق الدراسات الحداثية التي يُممت في مقاربتها للنصوص السردية التراثية الشعبية.

سنحاول رصد تعامل الناقد مع النص التراثي الشعبي العربي، من خلال الوقوف على مؤلف تناول فيه النص التراثي الشعبي بالنقد والتحليل ألا وهو القصص الشعبي في منطقة بسكرة، كون القصة الشعبية تمثل صورة للعقلية الجماعية وإبداع يعتبر جزءا مهما من الشخصية الشعبية التراثية ويميز كيان شعب امتد تاريخه وتراثه على فترات زمنية طويلة،فهو

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص15.

مخزون وجداني متعلق بطبيعة البيئة أو المنطقة التي تدرسها ضمن مجموعة من القصص تسرد واقع وحياة الإنسان وعلاقته بمحيطه.

وجدنا في هذا الكتاب أن النص التراثي الشعبي العربي يفرض على الناقد تعاملا خاصا، تعاملا يختلف عن تعامل سابقيه أمثال " عبد الملك مرتاض" مع النص التراثي الشعبي. إذ حاول عبد الحميد بورايو استعادة السياقات التي حاول النقاد الآخرين تهميشها في كثير من دراستهم لهذا النوع من النصوص، إلا أن النص التراثي تمنع من ذلك، لهذا خطى الناقد تجربته مع هذا النص، منطلقا فيها من منهج وسمه في كتابه " القصص الشعبي في منطقة بسكرة:" بأنه تناول النص الذاتي الشعبي برؤية حداثية متشابكة مع الرؤية التقليدية، حيث يقول: "قام الدارس بتحليل نماذج هذه النصوص، فكشف عن البنية التركيبية لنموذج من كل نمط قصصي، وبين علاقة هذه البنية الأم التي تولدت عنها، وهي البنية الاجتماعية مستعينا في ذلك بالمنهج البنيوي"[1].

عمد الناقد الى ربط النص التراثي بالسياق الذي قيل فيه خاصة أن طبيعة هذا النص تجعل من ايحاءاته السياقية مدخلا للوقوف على الملابسات الاجتماعية والتاريخية التي أحاطت بهذا النص أو عبر عنها، لذلك يؤكد بأن رؤيته المنهجية في تناول النص التراثي الشعبي تستند إلى طبيعة هذا النص، اذ يقر بأنه يتكأ إلى " المفهوم الذي يرى في النشاط الفني تحقق لإمكانيات كامنة، تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير، وبالتالي يرى في النص الأدبي مظهرا لبنية كاملة".[2]

1- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص06.

2- المصدر نفسه، ص137.

وربما لهذا السبب أدرج الناقد في دراسته المشاركة في الحياة الاجتماعية والتجمعات الشعبية ومحاورتهم بطريقة مباشرة ونقلها بصورة حقيقية وتجسيدها ضمن موضوع يخضع لمناهج وضوابط وقواعد.

يهدف الناقد من دراسته للنص التراثي الشعبي تقويم قصور المناهج الحداثية، فهو يحاول دائما استعادة ما تم اغفاله في الرؤى الحداثية وفي هذا الصدد يقول: " إن ما عرف في النقد التقليدي بالجوانب النفسية والاجتماعية للظاهرة الأدبية، وحاولت الدراسات البنيوية والشكلانية والتحليلات النصية للنقد الجديد أن تقصيها أو تدفع بها إلى المواقع المتأخرة عادت من جديد، لتدخل في نطاق مفهوم الخطاب الأدبي، لكن من خلال فعاليتها وأدوارها المتحركة، وفي مستوياتها المختلفة، لا من خلال ثبات المفاهيم المتعلقة بها"[1].

لهذا نجده في مقارباته لنماذج من القصص الشعبية لمنطقة بسكرة مستعينا بعدة مناهج منها البنيوي، الوظائفي عند بروب والمنهج السيميائي عند غريماس، وممارسته المنهج الوظيفي في تحليله لثلاث من القصص الشعبية لمنطقة بسكرة وهي، غزوة الخندق ولد المحقورة والإخوة الثلاثة، كما قام الناقد بتقسيمها حسب نوعها فمثل للقصص البطولية بقصة (غزوة الخندق) والحكاية الخرافية مثل لها بحكاية (ولد المحقورة) أما الحكاية الشعبية مثل لها بحكاية (الإخوة الثلاثة).

مع تحديده للمنهج المعتمد بقوله: " سيكون سبيلنا في ذلك اتباع منهج تحليلي وتركيبي في الوقت نفسه، فنرد القصة إلى وحداتها الأساسية التي تتألف منها وتقوم باستقراء علاقتها على مختلف المستويات التركيبية والدلالية معتمدين على مبدأ التوافق والتخالف بين

1- عبد الحميد بورايو، تحليل خطاب الحكاية الشعبية مقارنة منهجية، مجلة السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها جامعة عنابة باجي مختار، أيام 12-17ماي1995، ص82-83.

العناصر، مما يمكننا من استنباط النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها وستكون الوحدة الوظيفية هي الوحدة القياسية التي ترد إليها الوحدات الروائية".[1]

فالناقد هنا ربط بين جميع المستويات، لأنها متداخلة فيما بينها فلا يمكننا الفصل بين مستوى وأخر أثناء تحليلنا ودراستنا للنص، لكنه استخدم تقنية الفصل مؤقتا فقط لأنه يساعده في تحليل ومقاربة العمل القصصي.

فمثلا في مقاربته لحكاية" ولد المحقورة" اعتمد على المنهج الوظيفي فقسمها الى خمسة أقسام: الاستهلال، البداية، المتن، النهاية، الخاتمة.

وبهذا التقسيم اكتشف العلاقات المتداخلة بين كل من البطل والملك وكذلك العفريت والحكماء ولابن الثالث، كما استعان في توزيع الأدوار من خلال النموذج العاملي لغريماس الذي يميزه من العقد – الاختبار- الانفصال: فنجده يأخذ وظيفة العقد ليرصد العمليات التعاقدية للحكاية.

أما بالنسبة للاتصال والانفصال فهي تحدد حالة رحيل أو فراق على مستوى الشخصيات، وكذلك ممتلكاتها بالإضافة إلى الالتقاء بين الشخصيات واستعادة ممتلكاتها، ثم ربط بين ظاهر النص الباطن أو البحث عن البنية العميقة من خلال البنية السطحية، إذ رد القصة إلى نواتها أو جذورها الأصلية والدلالية التي تمثل مجموعة من الثنائيات المتضادة والاستعانة بتقنية " المربع السيميائي"، الذي ينشأ على ثلاث علاقات – تضاد، تناقص – تضمين- وهي علاقات تتبني بين شخصيات الحكاية.

1- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص50.

من خلال ذلك وصل إلى أن علاقة التضاد في حكاية " ولد المحقورة" إما أن تكون علاقات تضاد أساسية أو فرعية والتي تشكل الشخصية في القصة بناء على قيم المخالفة التي تتضح من خلال علاقتها بغيرها، ونجده أيضا مستعينا بالوحدات الدلالية التي تعمل على تنظيم الوحدات الحكائية داخل القصة واعتماده على الإطار الزماني والمكاني للقصة،باعتبار العلاقات الزمنية في القصة تقوم على الحصر والتتابع والاقتران، ثم اتجه لربط العلاقات البنيوية في الحكاية بالبنية الاجتماعية مستعينا بنمطين من علاقات القرابة،تعبر الأولى عن نظام الأمومة، أما الثانية فهي تعبر عن نظام الأبوة.

يظهر النظام الأول باعتباره النظام السائد بينما يظهر النظام الآخر في طوره الجنيني ولا يأخذ وصفه الطبيعي في النظام الاجتماعي، ثم بعد ذلك انقلب الموقف القصصي إلى انتصار نظام الأبوة، من هنا نجد أن القصة عبرت عن التحول الذي عرفته المجتمعات البشرية من نظام الأمومة إلى نظام الأبوة.

من هنا ينتج أن بنية الحكاية تتولد عن بنية اجتماعية متولدة عن بنية اقتصادية معينة، ولعل هذا ما يفسر سر تداول الحكاية في المجتمع البسكري، وذلك لاستمرار نظام الأبوة في التواجد في هذا المجتمع، وبذلك تلعب حكاية ولد المحقورة دورا وظيفيا في تثبيت نظام الأبوة في المجتمع، لكن يجب ألا نغفل وظائف أخرى تؤديها الحكاية مثل الانتصار للقيم الخُلقية الإنسانية ووظيفة التسلية بحكم أنها شكلا فنيا.

فالناقد انطلق من منهج واضح وبناء مفهومي وإجرائي محدد يستند للتحليل الشكلي والدلالي للخطاب ويقوم على اسقاطات إرادية للمنهج المتبع على النص المدروس، وهذا ما يعكس وعيه للمنهج البنيوي حيث يقول :" برهن تطبيق المنهج البنيوي في دراسة نماذج

النصوص عن جدواه في فهم هذه النصوص، مما يجعله مؤهلا، لأن يلعب دورا في تجديد فهم تراثنا القصصي وإعادة تقييم أشكاله التعبيرية"[1].

رغم أن تطبيقه لم يكن خالصا في ذاته وإنما استعان بالمنهج الاجتماعي، كونه ربط الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية متشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيونا فيه، وهذا دفعنا للكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها الخطاب.

يتضح أن الناقد من خلال مقاربته لقصة " ولد المحقورة" أنه يوظف وعيه النقدي ويُكيفهُ وفق المنهج وما تقتضيه طبيعة النص المعالج، وهذا ما يثبت كفاءة وأصالة تحليلاته النقدية المطبقة على نصوص سردية تراثية.

فالناقد وُفق إلى حد بعيد باختباره للنص المدروس عن طريق ربطه بالسياق وتركيزه على الدلالة البنيوية والغوص في ثنايا العمل الأدبي من خلال التحليل والتفسير واستخراج واستنباط أهم الأفكار والعوامل الخادمة للنص السردي، ونقل القصص من الواقع الضيق الخاص بالمنطقة إلى واقع أوسع الذي وصل إلى حد الفضاء الخارجي الذي درسه انطلاقا من أشياء بسيطة ومعتقدات محصورة بواقع محدد إلى واقع ذو آفاق واسعة.

وهو ما جعل الناقد يركز في دراسته للنص التراثي الشعبي على الرؤية التي يحملها هذا النص وهي رؤية العالم إذ بحسب ما اتجه إليه إن كل نص تراثي شعبي يحمل رؤية للعالم، حيث يقول:" نعني بشرح النص إدماج البنية الدالة في بنية أكبر منها"[2].

---

[1]- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 259.

[2]- المصدر نفسه، ص 197.

وهذا في حديثه عن مستويات الدراسة التي اعتمدها لدراسة النص التراثي، خاصة في الفهم والتفسير، وهو الشرح، كما وقف عليه كل ذلك بغية الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه[1].

ينتج أن الناقد يكيف المناهج مع طبيعة النص التراثي الشعبي لأجل سبر مكامنه،وذلك بابتعاده عن التطبيق الميكانيكي الآلي للرؤية الحداثية إلا إذا تماشت مع طبيعة النص التراثي الشعبي، حيث يؤكد بأن تناوله للنص الشعبي " يسعى إلى تجسيد ثراء طرق تحليل الخطاب الأدبي الشعبي، عن طريق تقديم معالجة متنوعة الغرض منها توضيح المفاهيم وتأصيلها وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي،من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية" [2].

فهو يحاول سبر أغوار سراديب النص التراثي الشعبي، ولكن من خلال مواءمة ما جاءت به الحداثة مع طبيعة النص التراثي، ليسهم في نهضة مشروع يحمل على عاتقه التجديد في دراسة هذا النص، لكن مع تأصيل كل جديد.

فيذهب عبد الحميد بورايو إلى "استبعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، إذ يؤكد بأنه عمل على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي لا تعتمد على أدنى جهد تأصيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم درءاً – كما يقال– للمزالق التي تقع فيها عادة التناولات

[1]–ينظر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 197.

[2]– المصدر نفسه، ص 197–198.

النقدية الضحلة، المستكينة لراحة السهولة والكسل، المعتمدة على اجترار المفاهيم السطحية المستهلكة"[1].

يعمد بورايو في تبنيه للمنهج السيميائي الغريماسي في ولوج فضاء النص التراثي الشعبي الفسيح مع ما ذهب إليه بعض النقاد، إلاَ أنه يتمثل معالم المنهج الحداثي، وهو ما لم نلمسه في تناول النقاد الآخرين وفق الرؤية الحداثية، إذ أن الناقد يعتمد المنهج البنيوي التكويني، وهو منهج يلامس في كثير من تجلياته طبيعة النص التراثي الشعبي وخصوصيته، وهي دلالة على تمكن الناقد من الأصول والمرجعيات المعرفية لهذا المنهج، وتمكنه الكبير لآلياته.

فهو في كثير من الأحيان يتبع مراحل محددة في تناوله للنص التراثي الشعبي،بحيث إنه يبدأ برد القصة إلى وحداتها الأساسية واستقراء طبيعة علاقاتها على مختلف المستويات المورفولوجية والتركيبية والدلالية باعتماده على مبدأي التوافق والتخالف بين العناصر.

فينتج عن ذلك استنباط النماذج التي تخضع لها البنية القصصية في مختلف مستوياتها، ثم ينتقل إلى رصد علاقات وحدات القصة مرتكزا في ذلك على المستوى التركيبي والمستوى الاستبدالي، ثم يستعين بالرسوم التوضيحية لتسجيل النماذج البنائية للوحدات القصصية، ثم يقوم بإرجاع النص إلى أقسامه السياقية الأساسية للوحدات كالاستهلال البداية، المتن، النهاية، الخاتمة، ليعرج بعد ذلك على تلخيص أحداث القصة لكي يحصر وحداتها الوظيفية، ليدخل القصة في بنيتها الكبرى[2].

[1]- تحليل خطاب الحكاية الشعبية مقاربة منهجية –مجلة السيميائية والنص الأدبي، مصدر سابق، ص 83.

[2]- ينظر: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 137-139.

إجمالا، نقول أن عبد الحميد بورايو في دراسته للنص التراثي الشعبي لم يجنح إلى إلغاء السياق، حيث نجده دائما يشير إلى أن مفهوم الخطاب الأدبي" يهدف إلى تجاوز الإشكالية التي طرحها مفهوم النص من خلال التحليلات التي حبست نفسها في نطاق العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبي"[1].

فهو يؤكد على وجوب الأخذ بعين الاعتبار الملابسات المحيطة بالنص، لذلك لا نجده صارما في تطبيق المنهج الحداثي على النص التراثي الشعبي بل نجده أكثر مرونة معه، نظرا لطبيعته التي تفرض تعاملا خاصا، فهو يميل إلى مساءلة المنهج قبل أن يسائل النص بالكم الهائل من الإجراءات الحداثية.

إن بورايو يعمد إلى سبر أغوار النص التراثي الشعبي معتمدا على المزاوجة بين المعطيات السابقة والمعطيات النصانية، فهو يبدأ برؤية بنيوية شكلانية للمكونات السردية القصصية، ثم يلجأ إلى استجلاء دلالاتها الاجتماعية والنفسية، مستندا في ذلك إلى معطيات التحليل النقدي النفسي والتحليل النقدي الاجتماعي.

يؤكد الناقد بأن النص التراثي الشعبي نص ذو خصوصية، تجعله لا يستسلم للمنهج الحداثي، بل لا يستسلم لأي منهج لا يستوفي جميع جوانبه، فالناقد على الرغم من أنه يعتمد المفاهيم النقدية انطلاقا من أعمال "فلادمير بورب" و"أ.ج غريماس". كالمتواليات،الوظائف، الوساطة، تصنيف الوظائف، نظام الشخوص، إلا أنه لا يغفل السياقات الاجتماعية، النفسية، وحتى الإدراكية كل ذلك بغية كشف العلاقة الوطيدة بين النص التراثي الشعبي و" الثقافة السائدة بين أفراد المجتمع والمستهلك لهذا الخطاب"[2].

---

[1]- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، دط، 1998، ص 87-88.

[2]- المصدر نفسه، ص 94.

ثانيا: منطق السرد -دراسات في القصة الجزائرية الحديثة-

يُعد كتاب " منطق السرد" من أهم مؤلفات عبد الحميد بورايو التي حاول أن يرسم لنا من خلالها مسار طرق البحث الأدبي، حيث قام بجمع كل المقالات والمداخلات التي ساهم بها في حركة دراسة الأدب العربي الحديث في الجزائر، والتي اهتم فيها بظاهرة السرد القصصي ومحاولة البحث عن الآليات والإجراءات المساعدة على تحليله وسبر أغواره، فقام بتقسيمه إلى ثلاث أقسام: ذيله بمدخل منهجي لدراسة النص الأدبي عوض مقدمة، حاول من خلاله أن يعرض لنا أهم مشكلة طرحت في العصر الحديث في مجال الدراسات الأدبية ألا وهي:" **مسألة التعامل مع النص الأدبي... التي طرحها الشكلانيون الروس منذ بداية هذا القرن...**" [1].

وقبل الولوج أكثر في خضم هذا المؤلف لا ضير أن نقف عند ثلاثة مفاهيم إجرائية والمتمثلة فيما يلي:

1.مفهوم المنهج. باعتباره مجموع الآليات والإجراءات في معاينة النص الأدبي سواء كان نثرا أم شعرا.

2. مفهوم الآلية: باعتبارها وسيلة من بين جملة الوسائل المنهجية التي يستعين بها الباحث في الكشف عن بنية النص السطحية أو العميقة.

3.**مفهوم التحليل النقدي:** ويعنى بمعاينة بنية النص ورصد شبكة العلاقات القائمة بين مكوناته ومستوياته بهدف معرفة نظام اشتغاله والكشف عن طرق انبثاق دلالاته وعليه

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص02.

التحليل يتكون من ثلاثة عناصر أساسية متماسكة ومتكاملة وهي:[1] المنهج، المصطلح، الممارسة.

مثلا التحليل السيميائي باعتباره تحليل نقدي يرتكز على منهج اجرائي يتكون من آليات كالنموذج العاملي والمربع السيميائي ويحتوي على مصطلحات خاصة، وكذلك انتقال من الجانب النظري إلى التطبيقي، من هنا تراوح الخطاب النقدي عند عبد الحميد بورايو.

بين ممارسات نظرية وأخرى تطبيقية كان لها دور كبير في تنمية المشهد النقدي السردي في الساحة العربية عموما والمغاربية خصوصا والجزائرية بصفة أخص. كما ننبه أيضا إلى الترجمات التي نقل من خلالها أهم النظريات النقدية الغربية المعاصرة التي كانت بمثابة بوابة لخطاب التأسيس والتأصيل عند الناقد.

يقوم الخطاب النقدي التأسيسي والتأصيلي بمعية تأصيل النظرية. من خلال ردها الى أصولها وروافدها العلمية وعرض أسسها التي قامت عليها، وذلك لأجل التعريف بها وتقريبها من أذهان القراء والدارسين وممارسي النقد على حد سواء. وتيسير سبل استيعابها لديهم عبر تحديد منطلقاتها وضبط أبعادها وأهدافها[2].

وهذا ما هو ملاحظ في القسم الأول من مؤلف "منطق السرد" الذي حاول الناقد من خلاله التأسيس لمنهج نقدي لدراسة النصوص الأدبية متطرقا لمستجدات تحليل النصوص السردية في الغرب.

---

[1]- قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، مخطوط جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس ، د ط، 2001، ص303.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 303-306.

تناول " بورايو" في المدخل المنهجي لكتابة " منطق السرد" أربعة مباحث، كتبها في السنوات الأولى التي عرف فيها النقد الجزائري نقلة نوعية، الذي شهد مناهج نقدية تتخذ من النص مادة لها دون اللجوء إلى التفسير السياقي (كالبنيوية السيميائية السردية الأسلوبية...) حتى وإن عادت إلى التفسيرات الخارجية. فإنها تكون تابعة ومكملة للتفسير الداخلي الجواني للنص كالبنيوية التكوينية.

وتتمثل مباحث المدخل المنهجي في:

1)نحو منهج لدراسة النص الأدبي (1981)

2)الابداع الأدبي والتراث (ماي 1982)

3)أزمة تدريس نصوص الأدب العربي (جوانَ1991)

4)البنية التركيبية للقصة.

تطرق الناقد في المبحث الأول إلى مناقشة مسألة التعامل مع النص الأدبي معتبرا إياها أهم مشكلة طرحت في العصر الحديث انطلاقا من الشكلانيين الروس. كما أن هذه المسألة تعتبر " **ألف باء الأزمة النقدية المطروحة حاليا بالنسبة للدراسات الأدبية العربية"**[1].

بحيث أننا لا نجد ناقدا عربيا يؤلف كتابا نقديا دون أن يفتتحه بمدخل أو تمهيد منهجي يطرح فيه أسئلة المنهج وآليات التعامل مع النصوص وهذا ما لحظناه في مؤلفات " عبد الحميد بورايو" ومنها مؤلف " منطق السرد" الذي يطرح فيه الناقد السؤالين التاليين:

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 9.

- كيف تتم مواجهة النصوص الأدبية؟
- ماهي الوسائل الكفيلة بمعالجة صائبة لنص أدبي معين؟

وهي الأسئلة نفسها التي طرحت في مؤلفات " عبد الملك مرتاض" بحيث أنه طرح الأسئلة الآتية في صدر كتاب " عناصر التراث الشعبي في اللاز.

- أفلم يإن لنا نشد هذه المناهج السياقية الرثة التي قصارها العناية بصاحب النص والتسلط عليه بأسواط من اللوائم وطلب الطوائل؟
- ومتى نعدل عن ذلك نهائيا فنصرف الهم إلى التعامل مع النص وحده، فنسائله برؤية جديدة فيدر علينا وهو المعطاء، ويغدق علينا بالقيم والعناصر والجواهر وهو الواسع السخاء؟[1].

والأمر نفسه في فاتحة كتابه " تحليل الخطاب السردي" تحت عنوان " التحليل الروائي... بأي منهج؟ " يطرح فيه مجموعة من الأسئلة حول المنهج ثم يتبعها بقوله: " وإنا إذ نطرح هذه الأسئلة الحيرى، فإنما لكي نبدي شيئا مما يتأوبنا من هذا القلق المنهجي الذي يساورنا كلما جئنا إلى عمل سردي ندارسه ونخامره ونستنطقه استنطاقا"[2].

إن عمق هذه الأطروحات المنهجية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر لدليل على مدى وعي النقاد الجزائريين بضرورة إعادة النظر في المناهج السياقية وبضرورة الإفادة من المناهج النقدية التي تستند إلى معطيات داخل نصية.

[1]- عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، دط، 1987، ص6.

[2]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، مرجع سابق، ص3.

وعليه يتجلى مفهوم المنهج عند بورايو " بالوسائل والإجراءات التي تمكن من السيطرة على مادة معينة وفحصها فحصا دقيقا ومعرفة حقيقتها والكشف عنها"[1].

ولعل المادة التي يقصدها هنا هي " النص الأدبي" وهذا ما جعله يتحدث عن موضوع الدراسة الأدبية بقوله: " إن ما يمكن أن يميز الدراسة الأدبية عن مختلف أنواع الدراسات الأخرى ويكفل لها استقلاليتها هو كونها تتخذ من أدبية الأدب موضوعا لها، وهو ما نبه إليه الشكلانيون الروس وأصبح من المسلمات التي تنطلق منها البحوث الأدبية"[2].

من هنا يحث " بورايو" الباحث بتوجيه نظره لتلك الدراسات التي تأخذ مناهجها وطرائق بحثها من معطيات خارج نصية من العلوم الإنسانية كعلمي " النفس والاجتماع والتاريخ".

ومنه يقر الناقد عن عمق الدراسة النسقية وعن عقم الدراسة السياقية التي لم تعط النص حقه وعنيت بكل ما يحيط بالنص " وهو ما تم تداركه فيما بعد من قبل المناهج المرتكزة على النقد النصي بتنوعاته المتعددة"[3].

أما في المبحث الثاني تنبه الناقد لقضيتين مهمتين في الدرس الأدبي هما:

1- مسألة خصوصية النص الأدبي والتي تميزه عن غيره من النصوص، والقضية الثانية متعلقة بعلاقة الإبداع الأدبي بالتراث ومعناه: تعالق النص الأدبي مع مجموعة النصوص الأخرى التي تمثل التراث الأدبي لأمة وغيرها من الأمم.

وقد ارتكز في ذلك على حديث " ابن خلدون" عن قضية الأسلوب بقوله: " هو المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه (...) صورة ذهنية للتراكيب

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 09.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

[3]-المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم كتب الحديث، ط1، 2011، ص14.

المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصورها في الخيال كالقالب أو المنوال"[1].

إذ يرى " بورايو" أن " ابن خلدون" في حديثه عن الأسلوب والتقاليد الأدبية في صورتها المجردة أو النموذجية وفي تشبيهه إياها بالقالب أو المنوال يقترب من المفهوم الذي يسميه النقد الحديث " النموذج البنائي" الذي ينتج المادة الأدبية في حدوده[2].

إن حديث الناقد المسهب عن الأسلوب في التراث العربي مبتغاه فتح رؤية منهجية تدخله أعماق النص وتستخرج عناصره وبناه، ومنه يرى الناقد أنه من المهام الأساسية المتعلقة بالنقد الأدبي في تعامله مع النصوص الأدبية بهدف الكشف عن تلك النماذج أوالصور الذهنية الكامنة وراء عناصر النصوص الأدبية المتحققة وتمييز ما هو الموروث ومبتكر منها. وهذا ما يقودنا من معرفة الجانب العام والجانب الخاص المتعلق بالنص الإبداعي أي معرفة طرفي المعادلة القائمة بين الثابت والمتغير بتعبير " عبد الله الغذامي"[3].

وعليه، الناقد يشيد بالمقاربة الداخلية للنصوص ويحث على التخلص من تلك الرؤى السياقية التي " بقدر ما أفادتنا في فهم بعض الجوانب أبعدتنا بنفس القدر عن الغرض الذي يجب أن تسعى إليه دراسة النص الأدبي"[4]

[1]- عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تح، أحمد جاد، دار قصر البخاري، دط، 2012، ص569.

[2]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص15.

[3]- ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص10.

[4]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 10.

يتضح من هذا الخطاب النقدي النظري أن " عبد الحميد بورايو" يطمح إلى التأسيس لرؤية عربية متميزة لا تغفل – في فهمها للظاهرة الأدبية- عن واقعها ولا تنقطع في ذلك عن تراثها فيما هي لا تغلق الباب في وجه ما ينتجه الآخر من وسائل وإجراءات يمكن أن تفيدنا في الكشف عن جوانب عدة من النص الأدبي وهو ما يتضح في ممارساته التطبيقية"[1].

يتجلى لنا من خلال هذا الخطاب النقدي النظري خصوصية النص المراد دراسته وذلك من خلال الرجوع إلى الأبعاد السوسيوثقافية والتداولية كخطوة تالية للدراسة البنيوية أوالسيميائية الشكلانية لذلك النص.

أما في المبحث الثالث تطرق الناقد إلى أزمة تدريس نصوص الأدب العربي في الجزائر، حيث نبَه إلى جملة الاتهامات التي تواجه المدرس الجزائري، بسبب انخفاض شديد لمستوى المعلمين والمتعلمين، وغياب تربية الذوق الأدبي منذ التعليم الأساسي وعدم تطابق النصوص المعتمدة عيها في الدراسة للثقافة العربية.

وعليه يرى الناقد أن هذه الاتهامات مرتبطة أو ناتجة عن[2]:

أ-**المؤسسة التعليمية والسياسة:** وذلك بسبب دمقرطة التعليم في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال أدت إلى انفتاح التعليم أمام الجميع.

ب-**الاقتصاد والايدولوجيا:** حيث عرف سوق العمل تمييزا واضحا بين المتخرجين من التخصصات العلمية والمتخرجين من التخصصات الأدبية والاجتماعية، هذا ما جعل الأدب واللغة العربية على هامش الحياة العامة.

[1]- قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماسية نموذجا)، مرجع سابق، ص ص 337.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 21-22-23.

ج- التاريخ الأدبي ودراسة النصوص: (وهو بيت القصيد) فقد ظلَ تدريس الأدب منذ الاستقلال خاضعا للتقسيمات التاريخية المتعسفة التي نادت بها نادت بها مناهج التاريخ،حيث أصبح الأدب هيكلا أجوف يتم ملؤه من طرف المؤلفين الذين يُحملونه قضاياهم وهمومهم ومشارعهم ويأتي فيما بعد دور القارئ ليستخرج الجوهرة، ويعيد استنباط العناصر الكامنة فيها ليكتشفها من خلال الربط بينها وبين سيرة المؤلف، وهي صورة مشوهة " كما يرى " بورايو" مردها أن " أزمة تدريس الأدب العربي تكمن أساسا في انقطاع المنظومة التربوية عن متابعة التطورات التي عرفتها الدراسات الإنسانية أو الاجتماعية بصفة عامة والدراسات اللغوية والأدبية بصفة خاصة"[1].

يرجع بعدها الناقد من جديد إلى مشروعه التأسيسي والتأصيلي فيقول:" لقد عرفت جميع الثقافات بمختلف اللغات توجهات نحو علمنة الدراسة الأدبية استنادا للمنجزات العلمية للفروع اللسانية (...) وقد عرفت الفترة الحالية من تاريخ الدراسات الأدبية نمو مباحث جديرة بالاطلاع تتميز بالثراء تندرج ضمن ما يسمى بالسيميائيات، وهي مشروع بحث يعتمد في دراسته للنصوص الأدبية على نتائج اللسانيات، والإناسة الثقافية والابستومولوجيا"[2].

أما بالنسبة للمبحث الرابع وهو الأهم:" حيث تناول فيه الناقد الدراسات البنيوية لتركيبة القصص بداية من تحليل " جوزيف بيديي للقصص في كتابه (الخرافات) ثم (فلاديمير بروب) الذي أعطى بتحليل القصص شوطا كبير في كتابه (مورفولوجية الخرافة).

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص23.

[2]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص25.

وإذا كان (بروب) قد وجه نقده لثلاثة باحثين سبقوه إلى محاولة وصف الحكاية الشعبية وهم: (بيديي)، (فسلوفسكي) ، (فولكوف) وهو بدوره تعرض لانتقادات من طرف مجموعة من الباحثين الذين حاولوا تجاوز ميراثه في تحليل القصص، غير أنهم اتخذوا منهج (بروب) كدعامة لأبحاثهم، حيث حاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقية معنية مع إجراء بعض التعديلات. وانطلق بعضهم من منطلقات مخالفة لمنطلق (بروب) عبر منهج موازي لمنهج (بروب) مثلما هو الحال مع العالم الأنثروبولوجي (كلود لفي ستراوس) الذي ركز في تحليلاته على البحث عن بنية التفكير الكامنة في اللاشعور الجماعات البشرية.

وحاول بعضهم الآخر تأسيس نموذج عام يحكم جميع أشكال السرد اعتمادا على منهج (بروب) مثلما فعل (أ.ج. غريماس) في نماذجه السيميائية و(كلود بريمون) في كتابه منطق القصة وكذلك " تودوروف" لكن على مستوى النماذج النحوية[1].

أما القسم الثاني والثالث من الكتاب فقام الناقد بتقديم مقاربات حول القصة القصيرة الجزائرية ومقاربات حول الرواية الجزائرية التي عالج من خلالهما بعض النماذج كقصة " الأجسام المحمومة" الجنين العملاق" (لإسماعيل غموقات) ومجرد لعبة (لأحمد منور) وقصة آدم وحواء وتفاحة (لبوعلي كحال).

انطلق الناقد في مقاربته لقصة " الأجسام المحمومة" " من مبدأ نقدي حيث يقول:" تنطلق الملاحظات التي سأقدمها حول القصة الطويلة (...) من المبدأ النقدي الذي يرى في

[1]- ينظر: المصدر نفسه، ص33.

العمل الأدبي تحققا لمجموعة من الإمكانيات الكامنة، تعبر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير الأدبي"[1].

بدأ الناقد عمله بتقسيمه إلى وحدات أساسية كبرى التي تمثل بنيات دلالية متكاملة مترابطة المجسدة للقصة الإطار – الأم – " التي تتجمع فيها بينها " لتكون الحدث الرئيسي في القصة"[2].

يرى الناقد في هذه القصة أن مجموع هذه الحُبكات أو الوحدات الأساسية الكبرى لها هو أنماط العلاقات التي تنتظم على أساسها[3]، أي أن كل قصة تنتظم فيما بينها حسب علاقات متعددة تنطوي ضمنها علاقات مسيطرة، وهي التي غالبا ما يعمل الباحث للكشف عنها، وقد تكون هناك أحيانا علاقات أخرى حاضرة في القصة لكن يكون دورها ضعيفا في النص، وفي هذا الصدد يقول " بورايو" عن علاقة قصة الأجسام المحمومة:" وتنظيم علاقة قصة الأجسام المحمومة في مستواها الدلالي حسب نمطين من العلاقات: علاقات منطقية وعلاقات زمنية ونعني بالعلاقة المنطقية تلك العلاقة السببية، حيث يكون وراء وجود كل وحدة في القصة وجود وحدة أخرى...أما العلاقة الزمنية فنعني بها مبدأ التتابع الزمني، وهو نمط من أنماط التتابع"[4].

من هنا رأى الناقد أن القصة تربطها ثلاثة أنواع من العلاقات الزمنية[5].

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 70.

[2]- المصدر نفسه، ص 71-72.

[3]- ينظر: عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 71.

[4]- المصدر نفسه، ص 71-72.

[5]- المصدر نفسه، ص 72.

1.التوازي (الاقتران)

2.التقاطع.

3.التضمين.

فالتوازي يكون في قصتين بطلهما مشترك وأحداثهما مشتركة أي تمشيان في خطين متوازيين مثل ما ورد في الأجسام المحمومة عندما ذكر لنا الراوي قصة حب البطل لوردة المدرسة ولابنة خالته في نفس الوقت، أما التقاطع تجسد في القصة من خلال ارتباط بين قصة حب البطل للمُدرَسة وقصة حب الراوي لنفس المرأة وزوجته، وأخيرا تأتي علاقة التضمين التي تجلت من خلال تداخل قصة حب البطل للمدرَسة اختلقها الكاتب من نسج خياله.

انتقل بعدها الناقد لدراسة البناء الزمني للقصة فوجد أنه ينقسم إلى نوعين هما: " زمن الإبلاغ وهو الزمن الذي تجري في مستواه رواية الأحداث وزمن البلاغ وهو الزمن الذي تجري في مستواه الأحداث"[1]، وقد انبنت قصة الأجسام المحمومة" على هذين الزمنيين وتداخلت فيما بينها لتؤسس لنا زمن وقوع أحداثها فيأخذ أحدهما فريقه وينقطع ليفسح المجال لظهور الثاني.

ثم تطرق لوجهات النظر الموجودة على مستوى القصة وفق ما جاء به" جيرار جنيت" لمفهوم الرؤية السردية كون نموذجه النظري يتميز بالوضوح والتكثيف، ولأنه أيضا يُقيم حدودا تميزية واضحة بين أشكالها بخلاف الأصوات الأخرى التي تتميز بالتشعب[2]، وعلى الرغم من صعوبة المسلك الجديد ووعورة الدروب المتفرعة فيه، فقد حاول الناقد الإفادة من بعض آليات البنيوية وإجراءاتها في الكشف عن ملامح النص السردي التراثي، واستجلاء

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المصدر نفسه، ص73.

[2]-ينظر محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم ، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط ، دط، دت، ص80.

مكامن خصوصيته، وتحديث النظر إلى بنياته الشكلية، وإطلاق سراحه من ربقة صاحبه أوهيمنة تأويله بمفاهيم رحلت إليه من علوم وتخصصات معرفية دخيلة.

وقبل أن نطوي حديثنا عن هذا المؤلف يحسن بناء أن نعرج على القسم الثالث منه الذي خصصه للمقاربات حول الرواية الجزائرية وإدراجه لعنصر مهم ألا وهو توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية إذ يقول: "كان التراث ولا يزال مصدرا ثريا يَغرف منه الكتاب والشعراء وخاصة منهم أولئك الذين يمثل هذا التراث جزءا هاما من ثقافتهم"[1].

باعتباره يساهم في تكوين خياله ويوسع مجال فكره بأدواته الفنية في إبداعاتهم، فالتراث ليس ماضيا وحسب، بل يمتلك ميزة أخرى تمكنه من الاستمرارية في الحاضر والقدرة على الحياة مدة أطول فهو عند " حسين مروة" ": كائن حي متحرك بصيرورة دائمة هي صيرورة الحياة الواقعية التي تنبثق منها ويحيا فيها ومعها، وهي بدوره تَحيا فيه ومعه ولكن بشكل آخر ربما كان شكلها أرقى وربما كان شكلها الرافض لها، وربما كان تعبيرا عن صراعها مع نفسها".[2]

وهذا ما يجعل المبدع أو الكاتب بحاجة إلى التواصل مع تراث أمته قصد الاستفادة منه. فالتراث" بكل أبعاده ومساراته يشكل قضية أساسية لا يمكن تجاهلها وبناء ضخم لا يمكن تجاوزه عند دراسته أي قضية أو ظاهرة اجتماعية".[3]

وهذا يوحي إلى أن التراث يدرس كل العلاقات القائمة بين الأفراد، فهو يعيش فينا ويسري في عروقنا ونحن نتعامل به يوميا في شتى مجالات الحياة، واستخدامه في الرواية

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص101.

[2]-حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، د ط، د ت، ص464.

[3]- حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية، دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1981، ص101.

يكون بكيفية تتماشى والموضوعات المطروحة والقضايا المعالجة مع الأخذ بعين الاعتبار الجانب الفني في التقديم لهذا الموروث،" وقد يكون تأثر الأديب بالتراث الشعبي تأثرا عفويا، لأن هذا التراث يمثل مكونا من مكونات ثقافته ولابد أن يظهر أثره في إبداعه، وقد يكون تأثرا مقصودا سعى إليه الأديب بإصرار.."[1].

ولا يقتصر استثمار هذا الموروث على ما سبق ذكره بل قد تختلف أساليب تعامل الروائي معه وذلك تبعا لاختلاف ظروف التأثر به، ويتفاوت هذا الاستيحاء وهذه الاستفادة من كاتب لآخر من ناحية الكم والكيف وحسب الانتماء الطبقي لهذا المبدع ونوعية علاقاته بها.[2]

ويصل حجم التأثر بالتراث الشعبي قمته في الروايات العربية من حيث الشكل والمضمون، فما الشخصيات والأحداث في الرواية إلا صور عاكسة لشخصيات وأحداث شكلت التراث، وقد كان لهذا التراث امتداده في الأدب المغربي عامة وفي الأدب الجزائري خاصة باعتبار أن للتراث الشعبي بعدا ثقافيا. فقد عمد الروائيون الجزائريون إلى توظيفه بمختلف أصنافه.

هذا ما أدى بالناقد إلى أخذ عينة من الرواية الجزائرية وقام بمقاربتها وحاول أن يستنبط مدى استفادة الأدباء الجزائريين من التراث الشعبي الجزائري، وقبل شروعه في التحليل طرح سؤالين مهمين هما:

1- ماهي طبيعة العلاقة بين التراث الشعبي الجزائري وأعمال الأدباء الجزائريين؟

2- إلى أي مدى استفادة الأدباء الجزائريون من التراث الشعبي الجزائري وأعمال الأدباء الجزائريين؟

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص101.

[2]-ينظر: المصدر نفسه، ص101.

وقد اختار نموذجين من الأعمال الروائية هما " ريح الجنوب" (لعبد الحميد بن هدوقة)، و" اللاز"(للطاهر وطار)، باعتبارهما من أهم الروايات الجزائرية اللتان شهدتا وبشكل كبير التناص مع التراث، كما أكد أن هذه الخاصة ملازمة لأغلب الكتاب والروائيين الجزائريين[1].

فمعظم رواياتهم كانت ناجحة باعتمادها على توظيف التراث، لأنها جعلت من نفسها همزة وصل بين الحاضر والماضي، فكان من شأنها خلق التواصل بين الأجيال وبالرغم من أن الرواية الجزائرية حديثة العهد في الظهور إلا أنها اقتحمت الساحة الأدبية وفرضت نفسها بشكل قوي فالنشأة الجادة لرواية فنية ناضجة ارتبطت برواية ريح الجنوب التي ألفت في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي وهي فترة الثورة الزراعية[2].

فإلى جانب أسلوب الرواية التاريخية عمد الروائي في الرواية الجزائرية إلى تقديم معلومات تاريخية غلب فيها الجانب المرجعي على جانب المتخيل فكانت مأخوذة من التراث لغرض التذكير، وهذا ما ذكره بن هدوقة في روايته قائلا:" وكان البون هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية وعملية تقسيط بيع المواد الغذائية على السكان امتدت من حوالي 1941 – 1949 ..."[3]

فلم تكن معاناة الشعب الجزائري محدودة فقط في وجود الاستعمار الفرنسي على أرضه واستغلاله اللامتناهي لخيراتها، بل تعدت إلى دفع الجزائريين عن غيرهم ثمنا باهضا لتغطية تكلفة حربين عالميتين أقحموا فيها عُنوة، ذلك ما زاد من ألم ومعاناة الشعب عامة

---

[1]– ينظر عبد الحميد بورايوا، اكادميون وأدباء يسبرون تجربة التناص مع الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الهدهد صحيفة إلكترونية الموقع:http://www.hddhod.com/htm/.

[2]– ينظر: عمر بن قينة في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا واعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، د ط، 1995، ص198.

[3]–عبد الحميد بن هدوقة، رواية ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1971، ص25.

وسكان القرى والمداشر بشكل خاص، فزيادة إلى معاناتهم في بعدهم عن المدينة وعيشهم في غرله، معاناتهم أيضا من قساوة الطبيعة التي يعيشون فيها.

أصبح كل هذا مادة خام استغلها الروائي في كتاباته الروائية بذكر الأحداث والتوزيع بكل تفاصيلها والبيئة القروية بكل جوانبها، بيئة قروية لازال للتراث فيها مكانة معتبرة في ثقافة الناس ودورا أساسيا في حياتهم، لهذا اتخذ عبد الحميد بن هدوقة من القرية مسرحا لأحداث روايته وقطاعات من حياة القرية موضوعا لعمله الروائي مستعينا بالتكنيك الواقعي إطار يقدم من خلاله مادته الروائية، يكون قد أفسح المجال أمام التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث، ويكون أساسا هاما يقوم عليه تطور البناء الفني في الرواية.[1]

وآخر ما عالجه الناقد في مقاربته هاته، هو الانتباه إلى الموقف المستنير الذي اتخذه " بن هدوقة" في هذا التراث إذ فرق بين العنصر الإيجابي فيه والعنصر السلبي بقوله:"... فتعاطف مع الأول وجعل له دور هاما في بناء الرواية وتناول الثاني برؤيا نقدية فكشف عن زيغه وترك القارئ يحس أنه ظاهرة مرضية"[2].

انتقل بعدها الناقد لمقاربة رواية " اللاز[3]" (للطاهر وطار) التي استقطبت السرد التراثي الشعبي بأشكاله المختلفة وألوانه المتباينة عن انحيازه إلى الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي يقوم على شعبية الأدب ، وقد برز هذا الانتماء في أغلب أعماله الروائية التي تشكل علامة شامخة أضاءت مختلف دروب المسيرة الروائية الجزائرية، وبذلك فإن رحلته الإبداعية يمكن أن تشكل لوحدها بوصلة تؤشر على كل معطيات الرواية الجزائرية في بحثها عن

[1]-ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 103.

[2]- المصدر نفسه، ص163-104.

[3]-الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

خصوصيتها الايديولوجية والجمالية بشكل عام، بدءا من أول أعماله رواية " اللاز" التي تشيد بناءها ارتكاز على المثل الشعبي .

إلا أنَ " عبد الحميد بورايو" يرى عكس ذلك مقارنة برواية ريح الجنوب يقول:" لا يجد القارئ في رواية" اللاز" ذلك الكم الهائل من المأثورات الشعبية الذّي يجده في ريح الجنوب غير أن الشيء القليل من التراث الشعبي الذي وظف في هذه الرواية لم يتوقف الكاتب عند مجرد إيراده كمادة روائية ملازمة للأجواء الشعبية التي تناولها، بل ذهب في توظيفها إلى حد ابعد من ذلك فجعله جزءا هاما يدخل في نسيج البناء الفني الروائي"[1].

فالروائي وظف التراث الشعبي ليس لإيراد المعاني والدلالات التي تعودنها في حياتنا اليومية بل يتجاوزها لإيراد معاني جديدة تتجسد في معنى خاص، الذي يبتغي الروائي إيصاله للقارئ. وقد تنامى التحفيز القصصي داخل الأمثال الشعبية الواردة في الرواية من خلال استمرارية تردد المثل عبر تصاعد الأحداث في السرد متخذا في ذلك مدلولات متنوعة ومعاني متجددة تتفاعل مع مجريات الأحداث فتتنامى بتناميها وتصاعدها، حيث" قامت بدورها في تطوير الحدث الروائي، وفي الكشف عن ذهنيات الشخصيات، وفي إغناء التجربة الحياتية لأفراد الرواية، وفي الدلالة على البيئة المحلية. وذلك بمعانيها المكثفة في أقصر عبارة"[2].

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، المصدر نفسه، ص 110.

[2]- المصدر نفسه، ص111.

لذا كان عنصرا فعالا ومؤثرا في الخطاب السردي للمثل وموجها له، فبوصفه عصارة تجربة الأسلاف تردد عبر الألسنة واصفا كل ظروف الحياة الاجتماعية، وقد أختار الكاتب من بين هذه الأمثال:" ما يبقى في الوادي غير احجاره" ليؤدي معنى أساسيا وخاصا أراد أن يوصله للمتلقي عن طريق فنه الروائي".

إن المبدع لم يقف عند المادة التي تقدمها الخرافة أو المثل الشعبي أو القصة الشعبية وقوف المسترجع المحاكي، إنه وهو يقدم لنا نصا يتأسس على قاعدة التفاعل أو التعلق ينتج لنا نصا جديدا، فقد مثل التراث الشعبي السردي خصوبة قصصية خلدت الماضي واستطاعت أن تبعث ما في الواقع من معطيات قد تجلي تلاقح الأزمنة الماضية والحاضرة.

بالإضافة إلى استخدام المؤلف في أعماله الأدب الشعبي ولاسيما الأساطير غير أن استلهامه من الرصيد الشعبي لم يقم كثيرا على النظر في رموزه ضمن ما يتطلبه الحس العميق بالتاريخ[1].

يتضح من خلال هذه الدراسة أن الرواية الجزائرية لم تستغن عن التراث الشعبي في سرد أحداثها بالرغم من وجود اختلاف بين الكتاب من حيث الاستيعاب والرؤية والتعبير والكيف، فبفضل وعيهم استطاعوا أن يقهروا خوفهم واكتسبوا جرأة مكنتهم من تصوير واقع مجتمعهم وما يعيشه من ظلم وقهر، كما استخدموا في بعض الأحيان العناصر التراثية كوسيلة إثبات للهوية والانتماء، وكقناع يخفون من ورائه وجهات نظرهم، ويبدون من خلالها مواقفهم دفاعا عن ما يعترض أفراد المجتمع من ظروف قاسية.

لذا قامت رواية "اللاز" للطاهر وطار" بطرح مختلف المفارقات في تاريخ الثورة الجزائرية، وارتبط تأثر المؤلف بالتراث الشعبي لطرح افكاره ورسم شخصياته لاسيما شخصية

[1]- ينظر، المصدر نفسه، ص113.

"اللاز" الذي يمثل الطبقة الكادحة، وبهذا أعلن "الطاهر وطار" عن ظهور الواقعية الاشتراكية التي ارتبطت بالأشكال التراثية واعتبرتها جانبا حضاريا إنسانيا يقوم على مبدأ الاختيار بين الإيجابي والسلبي منه.

عموما فالغرض من توظيف التراث الشعبي هو تحميله دلالات جديدة ومعاصرة وبالرجوع إلى مختلف التجارب التي عملت في هذا الإطار نجد أنها نجحت في ذلك وأثبتتها قابليته لإنتاج إضافات دلالية، ومما لا شك فيه أن التراث بهذه الصفة قد حقق للروائي الكثير حين أغنى مضامينه ببعض من المضامين الشعبية التي تمتد بدورها إلى أعماق تاريخ الانسان من جهة، وحين استمد أدواته وعناصره من التراث ليعبر بها من جهة أخرى ويصبح بذلك قد حقق انجازات تطور فنه الروائي.

وآخر ما نخلص إليه من هذه الإلمامة الموجزة بهذا البحث المتميز في ثنايا مؤلف "منطق السرد" الذي يشف عن إنفاق جهد كبير، إذ تمثل المدونة المعتمدة جزء غير هين من تراثنا الأدبي، والأدوات المنهجية المنتقاة لتحليل تلك المدونة متنوعة وقد وقفنا عند إحداها وهي التي تتصل بتوظيف التراث الشعبي السردي في الرواية الجزائرية. فتوصل إلى استخلاص نتائج تجاوز بها السائد وأثار قضايا من أعقد ما يثار في هذا المجال وأوقفنا على ضروب من التمثل للسرديات متنوعة وعلى صنوف من الوعي بالسياقات المختلفة.

ثالثا: المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف وليلة-

مؤلف المسار السردي وتنظيم المحتوى للناقد عبد الحميد بورايو" كتاب يتكون من 359 صفحة نشر في دار السبيل قسمه إلى مدخل وست فصول وخاتمة، ساهم به في تنشيط الحركة النقدية وبالتحديد ضمن سياق الدراسات الحداثية التي يممت شطر السرديات في مقاربتها للنصوص السردية التراثية الشعبية.

وإن كانت الدراسات السابقة له قد جمعت بين أكثر من توجه وتبنت أكثر من رؤية على نحو يصعب إدراجها تحت مظلة السرديات فإنه أعلن في مدخل هذه الدراسة الأكاديمية وبشكل دقيق ومحدد عن الإطار المنهجي الذي يسير وفقه إذ يقول:" ...**نستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفسه المدرسة السيميائية والتي يمكن أن نطلق عليها المدرسة الغريماسية ذات التوجه الشكلاني، والتي كان لها اليد الطولي في تطوير السرديات أو (علم السرد) منذ الستينات حتى اليوم وكان امتدادها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب**"[1].

بهذا يصرح الناقد عن المنهج الذي تبناه في دراسته هذه، كما أنه لم يكتف بالإعلان عن توجهه منذ البدء بتبنيه للاتجاه السيميائي السردي، بل إننا نجده يُنوه بالدور الذي أدته المدرسة الغريماسية كما سماها في تطوير السرديات، مما يدل على أن الباحث ممن يصنفون السيميائية السردية ضمن اختصاص السرديات. وفي هذا إقرار بعدم فصله بين الاتجاه الصيغي أو الشكلي في السرديات وبين الاتجاه الدلالي السيميائي السردي.

[1]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، مصدر سابق، ص 05.

كما قدم عرض شامل للهدف من وراء هذه الدراسة حيث يقول:" **تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السرد في قسم من كتاب الليالي**"[1]، أي أنه درس هذه المدونة وفق المنهج السيميائي، حيث حاول استجلاء المعنى وكيفية تشكيله في مجموعة من الحكايات المدروسة وذلك على المستويين السطحي والعميق.

وقام أيضا بتحديد المدونة والإشكالية وهنا يبدو مقتنعا بمقولته الشهيرة" لا طاعة لمنهج في معصية النص" فهو يبتدأ به لاختيار المدونة وهذا التزام منهجي لابد من اتباعه وحصر المدونة التي يريد الاشتغال عليها بقوله:" **تندرج دراستنا لنماذج من مؤلف " ألف ليلة وليلة ضمن الجهود الرامية إلى اختيار النظرية السردية في تحليل نصوص الليالي**"[2].

حاول الناقد قدر المستطاع المحافظة على خصوصية المدونة ذات الأصول العربية حيث" **يراعي المنهج المتبع في التحليل الطبيعة الرمزية لمؤلف الليالي، فيتعامل معه باعتباره صياغة للسلوك الإنساني الذي تحكمه رؤية معينة للحياة وللكون وموقف ايديولوجي من العلاقات ما بين البشر**".[3] بمعنى أن الكتاب حامل لرؤية معينة تعكس السلوك الإنساني والإيديولوجي لابد من المحافظة عليه وتجنب تغيب المعنى بفرض المنهج على النص.

قسم الناقد هذه الدراسة التطبيقية على ستة فصول تحليلية بعدد الحكايات الستة التي اختارها من (ألف ليلة وليلة) ويتصدر هذه الفصول مدخل وسمه بـ:" تحديد المدونة والإشكالية والمنهج ، وأدرج ضمنه جزئيين موجزين آخرين عنون الأول بـ: (تحليل الملفوظ السردي)، والثاني كان بعنوان (تحليل البنية العميقة)، وفيه بسط الناقد رؤيته ورصد لنا أهم

[1]- المصدر نفسه، ص 03

[2]- المصدر نفسه، ص05.

[3]- المصدر نفسه، ص04.

الخطوات التي اتبعها في تحليله للنصوص المدروسة وتشترك هذه الخطوات فضلا عن طابعها المنهجي في تركيزها على ايجاد بنية عامة وشمولية إذ جعل آخر خطوة هي إقامة ترسيمات شاملة تجسد البرنامج السردي لجميع الحكايات وهو بالضبط ما تروم السيميائية السردية الغريماسية تحقيقه في مستوى أولي.

وكأن الناقد قد توقع حيرة القارئ وتساؤله عن الغاية التي يراد بلوغها بعد انجاز هذه الخطوة. فأوضح عما يعترم سلوكه بعد التحليل، وهو استنطاق تلك البنى وتأويل العلاقات التي تنتظم وترتب البرنامج السردي القائم بها وهنا يشيد " بورايو" مؤكدا على اعتماده الموضوعية والمنطق فيما يقدم به من تأويلات إذ يقول: "**سوف نسعى لأن يكون التأويل موضوعيا ومبررا معتمدا على القرائن الكافية (...) مستفيدا مما توصلت إليه بعض الدراسات السابقة التي تتعارض منهجيتها مع الاتجاه العام للمنهج المتبع**"[1]

هنا يتضح لنا كيف ضبط الناقد حدود منهجه، فهي حتى وإن اتجهت اتجاها تأويليا فإنها محكومة بالتبرير والتفسير والموضوعية والقرائن الكافية، وهي وإن استندت على ما سبق من الدراسات فإنها تنتقي لتفيد من تلك التي تتوائم مع اتجاهها العام للمحافظة على خصوصيته.

من خلال ما سبق لا نجزم التزام الباحث بهذه المنهجية فيما يلي من إجراءاته، وإنما نثبت موقفه المبدئي والمرتكزات المنهجية التي أعلن عن سعيه إلى توخيها لئلا يقع في التشعب، ويخرج عن منحى التوفيق المُفضي في الغالب إلى التلفيق والتشتت.

[1]- المصدر نفسه، ص09.

وتوجد ملاحظة أخرى يجدر بنا تسجيلها نظراً للأهمية التي تكتسيها وهي غياب الفصول النظرية التي عادة ما ترد في مثل هذه الدراسات الإجرائية التحليلية وتمثل بساطا نظريا فيها.

ويبدو أن عدم عناية" بورايو" بالجانب النظري وعدم إغرائه في البسط والتفصيل يرتد من جهة إلى اهتمامه بالخصائص البنيوية المميزة لنصوص "الليالي" وإلى حرصه على تحليلها تحليلا يتناسب مع تفرد بنائها وخصوصية السياق الثقافي الذي ظهرت فيه.

ومن جانب آخر، نظن أن ما ورد في الدراسات التي أنجزها من مسائل نظرية ممهدة وشارحة وهذا ما جعله يستغني عن تكراره في هذا الموضع الذي غدت فيه فكرة اختيار النظرية السردية السيميائية في تحليل نصوص "الليالي" من أهم ما اهتم به الناقد.

وقد أدرك الناقد تعامله مع هذا الاتجاه وبحكم اشتغاله بالآليات المقترحة في إطار الصعوبات التي يمكن أن تعترض الدارس سواء أكان إجراءه ميكانيكيا آليا فيه تطبيق حرفي والتزام أمين بالمقولات، أو كان ممن يفيدون من تلك المقولات ويستثمرون قدرتها على التوسيع أو التضييق ومن قابليتها للإثراء والتشكيل، لذلك نجده يشدد في تحليله على ضرورة التزام الصرامة المنهجية وعلى المرونة في التفاعل والتعامل مع النصوص في آن.

وقد يكون سبب الصعوبة في رأيه عائدا إلى طبيعة النصوص في حد ذاتها، إذ يمكن أن تشكل بتعالقها وتعقيدها عقبة أمام الباحث الذي يجد نفسه في " مواجهة نصوص ذات كثافة عالية، تركيبها شديد التعقيد، بحيث تصبح عملية اختزالها إلى ترسيمات خطية قابلة

للتحليل والتعليق أمرا صعب المنال يحتاج إلى حذاقة خاصة، وإلى عناء وحسن تقدير وحذر شديد من الوقوع في التعسف والميكانيكية والابتعاد عن روح النصوص"[1].

يتضح لنا في هذا المقام إدراك الناقد خطر الوقوع في التطبيق الآلي الميكانيكي والابتعاد عن روح النصوص، مما يدل على رفضه التحليل والتطبيق الإجرائي بشكل تعسفي خال من المرونة التي تكسب البحث خصوصية وتفتح أمامه مساحات لتأويل بنياته وتحرير دلالته.

ونبقى دائما في الجزء المخصص لتحديد المدونة والإشكالية والمنهج لنستوفي أهم خصوصيته وقف الناقد عندها وتتمثل في انتساب السرد في ألف ليلة فعلا ضمن الأفعال القصصية، مما تفرض هذه الخصوصية تعاملا خاصا يتم من خلال مقاربته بعض المرونة والتطويع إلى المنهج. كي يسهل استكناه البنى السطحية والعميقة على حد سواء وقد عبر "بورايو" عن هذه الخصوصية بشكل يجعلنا نفهم تشديده وإلزام الدارس على ضرورة تسلحه بالفطنة والذكاء وحسن التقدير والحذر حيث يقول:" يمكن القول أن السرد في الليالي يصبح فعلا مندرجا في نسق الأفعال القصصية مما يؤكد صعوبة عزل مستوى السرد عن مستوى القصة في الحكايات المدروسة"[2]، ويمكن أن تكون هذه الخصوصية السبب الأهم الذي جعل الناقد يُعمم استخدام مصطلح (الملفوف السردي) ليدل على القصة وعلى المحكي فبالنسبة له أن "لكل قصة معنى من حيث هي أولا منتجة لقضية تتطور وتؤدي من خلال وحدات توزيعية، سنسميها وظائفا وثانيا من حيث كونها تمثل استثمارا لعدد من الدلالات المنتمية لنسق مرجعي ومتجسد عن طريق الحوافز"[3].

---

[1]-عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، المصدر نفسه، ص07.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

[3]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص15.

وعليه نفهم أن الناقد يجعل الملفوظ السردي منتظما على محورين نظمي وإيحائي، وبهذا يكون الناقد مخالفا لما جاء به غريماس الذي قيَد مصطلح الملفوظ على ما ينطوي ضمن (مقولات الحالة) ومقولات الفعل ليدل بذلك على ما اعتبره " بروب" (وظيفة).

فيوسع هذا المفهوم ليشمل الوظائف في سيرورتها النظمية والتي من خلالها يتشكل المسار السردي للقصة وتتحدد بنيته العميقة وتنبثق دلالته.

إلى جانب تحديده لمصطلحي (الوظيفة)و(الحافز) الذين ينبني تحليله عليهما، فهو عُني بتوضيح معنى مصطلح (المقطع) الذي يتكون عنده من " مجموعة الوظائف المرتبطة فيما بينها حسب علاقة منطقية".[1]

والملاحظ كذلك من أنه يستعير أدواته المنهجية الأولية من النموذج البروبي قبل تحويره، ويشير أيضا في الهامش إلى استفادته من نموذج (كلود كازالي بيرارد)، الذي طبقه على قصص الديكاميرون التي تستعير من ألف ليلة وليلة طريقتها السردية[2] ولأجل ذلك عين المراحل التي تنتظم (الأزمنة الثلاثة): ما قبل – أثناء – ما بعد – وجعلها خمسة وهي:

1- الوضعية الافتتاحية /2-الاضطراب/3- تحول /4- حلَ / 5- وضعية نهائية.

ثم شرح القول وما يحدث داخل هذا التطور الخطي الذي ينبثق من مجموع علاقات تتمتع باستقرار نسبي، لتصل بعد الاضطراب والتحول والحل إلى مجموع علاقات جديدة مستقرة وثابتة، وهو ما يشكل وينتج المقطع السردي النمطي الواحد الذي يمكن أن يجسد

[1]-المصدر نفسه، ص.ن.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.

قصة دنيا أو" يكون عنصرا مكونا لسلسلة من المقاطع بحيث يلحق بها ويندمج فيها على مستوى الحل"[1].

وبناء على وجود هذا " المقطع السردي النمطي" عمد الناقد إلى تفصيل القول في الاحتمالات والحالات المتوقعة التي يمكن أن تتفتح عليها القصة، وطريقة التعامل معها بالاستفادة من المقطع السردي النمطي بمرونة وحسن تقدير.

مما سبق نستنتج أن الناقد قد اتخذ لنفسه **(نموذجا منطقيا)** يساعده على توضيح وبيان نَحْو للقصة تحكم معاييره الخاصة قواعد السرد في مدونة معطاة، فالترسيمة النموذجية الشاملة تشكل في حد ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا، والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصة وقصة ضمن مجموعة مشكلة للمدونة مثلما هو الحال في الليالي[2].

لإجراء اي مقارنة متكاملة يجب أن يكون المستوى السطحي موصولا بتحليل المستوى العميق، لذلك خصص الناقد جزءا موجزا وسمه بـ: تحليل البنية العميقة" ، وما يحسن أن ننبه له في هذا الجزء هو كثرة وتعدد إحالات الناقد على أعمال رواد هذا الاتجاه وهي إشارات هدفت وسعت إلى تحديد موقعه منها في أثناء تحليلها حيث يقول:" لجأنا من اجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى استخدام نموذج البنية الأولية المسمى عند السيميائيين بـ" المربع السيميائي(...) فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية انتاجها عبرها يسمى بالتركيب الأساسي أو القاعدي للمعنى"[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص16.

[2]- ينظر: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

إجمالا إن ما أورده "بورايو" في مدخل المؤلف وما يريد إثباته من خلال تحليلاته أنه يستمد عُدته الإجرائية في المقام الأول من (أ.ج. غريماس)، وسعيه الدؤوب بشيء من المرونة في التطبيق لتفجير خطاب "الليالي" واستكناه دلالته بواسطة تفكيك مقاطع بنياته السطحية، والعلاقات التي ترتب نسيج النص الخارجي أولا ثم تقطيع وتجزئة البنى العميقة المنتجة والمولدة للبنى السطحية إلى وحدات دلالية صغرى عن طريق نمذجة العلاقات التي يفرزها المربع السيميائي والتي تتجسد في مقولات ثلاث: التناقض –التقابل– التلازم –.

استعانة بما سبق، ولأن الناقد أدرج في مدونته ست قصص من (ألف ليلة وليلة) ليتخذها عينات يجري عليها ما أجراه رواد السيميائية السردية على النصوص السردية بهدف رصد الخصائص المشتركة المميزة لهذه النصوص أولا. ثم الوقوف على الكيفية التي تشكلت بها المعاني الأولى وصولا إلى تجسيدها في تجل وظهور خطابي سردي ثانيا.

لذا ارتأينا أن نركز قراءتنا على فصل واحد وقصة واحدة لتتبع مسلك طريقة اشتغال الباحث إلى جانب مراعاة طبيعة العلاقة التي تربط بين الفصول. وأن يتنبه إلى الغاية المتوخاة لتحليل القصص الست فلا يضرب بينها حاجزا سميكا يحول دون حصول الفائدة.

لهذا اتخذنا من الفصل الأول الموسوم بـ: الحكاية الإطار الأم (قصة الملك شهريار) مركز اهتمامنا للبحث في كيفية تعامل "بورايو" مع النصوص السردية –الليالي– إجرائيا وأول ما نعاينه في الفهرس المفصل لمادة هذا الفصل هو انطلاق الناقد من اعتبار قصة الملك شهريار قصة متضمنة لأربع قصص وسم الأولى منها بالقصة الافتتاحية، وكأنه يؤسس عمله بناء على الخاصية العامة القاعدية، التي تميز النص التالي وهي (التضمن) لتكون علامة فارقة تميز التحليل وترتب العديد من الخصوصيات.

عمد الناقد في تعامله مع القصص الست إلى توضيح المسار السردي خاصة لقصتي شهريار والمرأة العفريت، فأشار إلى وجود حالة توازن في الوضعية الافتتاحية للحكاية الإطار الأم، وأبرز جلَ مظاهر التوازن ليرصد بعدها بداية انقلاب حالة التوازن إلى التأزم ثم الاختلال يفعل وجود عناصر دفعت إلى ذلك، وتمثلت في حاجات لدى الشخصيات، وبعدها تتلاحق المشاهد لتصل التحولات السردية إلى مرحلة الاضطراب الرئيسي وتنتهي مرحلة الافتتاح.

وهنا وقبل الولوج إلى المرحلة الثانية يتوقف الباحث ليلقي نظرة فاتحة في هذه القصة الافتتاحية ليصل منها إلى نتائج أولية تساعده على مواصلة تحليله على خطى واضحة وثابتة. ونبتغي الآن استجلاء رؤيته النقدية السردية من خلال بعض هذه النتائج لتتضح لنا طبيعة ما يهدف إليه " **فمن هذه النتائج**"[1]:

تتبني القصة الافتتاحية من لحظتين سرديتين مركزيتين متعارضتين (امتلاء أخلاقي – تدني القيم) ووجود شخصيتين رئيسيتين حملتا القصة التي قابلت في جانب آخر بين نوعين من الشخوص يقفان على طرفي نقيض من حيث السمات المميزة لهما ايجابية عند النوع الأول، وسلبية عند النوع الثاني، وتنتهي قصة "شهريار وشاه زمان" بقصة المرأة العفريت" وهي القصة المتضمنة الثانية التي" تأتي لتعمق الإحساس بالتأزم ولتدفع بالأحداث نحو الحد الأقصى من الاضطراب (...) ولتستكمل بقية الوظائف اللازمة للمجموعة الأولى من المثال الوظائفي البربوي الممهد للاختبارات الثلاثة: التأهيلي والأساسي والتمجيدي)[2].

وبعد عرض سلسلة من الملاحظات الموصولة بالتأويل والمقارنة وإنتاج الدلالات يصل الناقد إلى وضع جدول تفصيلي للمقاطع الأربعة المشكلة لمتن القصة الافتتاحية

[1]- المصدر نفسه، ص22.

[2]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص24.

مضمنا كل مقطع الأصناف التي تؤطر الوظائف التي تتبع ترتيبها القصة، وكذلك موجزا للجمل السردية التي مثلتها. وقد توصل من ذلك إلى أن تتابع المقاطع في المسار السردي تم " وفقا لقاعدة الاستبدال المشار إليها في المدخل المنهجي، بحيث استبدل الصنف الوظائفي " حل" في المقاطع الثلاثة الأولى على التتابع بصنف "اضطراب"[1]، وإن كان تحفظ المسار السردي لمتن القصة الافتتاحية للحكاية الإطار قد أفضى إلى هذه النتيجة فإن البحث في تنظيم المحتوى الغرضي في القصتين المُتضمَنة والمُتضمِنة قد سمح للناقد بأن يقف على المقولتين الدلاليتين اللتين تؤسسان الدلالة القاعدية للقصتين ليقوم بتوضيحها في المربع السيميائي ومن ثم يقترح قراءته الخاصة له.

يتجه بعد ذلك الناقد إلى بيان المسار السردي للوضعية الختامية في القصة الإطار الأم التي تتبني على لحظتين سرديتين" الخطة المواجهة بين الملك شهريار وشهرزاد إثر انقضاء الليالي، ولحظة إعلان الاستقرار النهائي. واستعادة التوازن في حياة أسرة الملك"[2].

وهنا يرصد الناقد تطابقا بين ما انتهت به الليالي والوظيفة الختامية في سلسلة الوظائف المشكلة للنموذج البروبي، ويؤكد نتيجة كان قد أدلى بها في بداية تحليله، وهي أن شخصية (شاه زمان) لم ترد إلا لدعم الشخصية الرئيسية، وتعضيد موقفها في بداية الحكاية واختفت في نهايتها لعدم الحاجة إليها.

أما فيما يخص البنية العميقة للحكاية الإطار والتي استعان فيها الناقد بالمربع السيميائي وعملية التفتيش عن الأدوار الغرضية في حكاية شهريار فقد أسلم الناقد إلى

[1]- المصدر نفسه، ص 28.

[2]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص29.

استخلاص نتيجة مفادها قيام الدلالة في القصتين على مستويين دلاليين هما: الزواج والسلطة، واتجه يبسط القول في ذلك ويبني تحليله وفق ما اجتمع لديه من قرائن.

ذكر بعدها في تحليله مفهوما لم يلجأ له من قبل وهو (الوساطة) وجعل مجال اشتغاله فيه الحكاية "الإطار الأم"، فانتهى إلى أن قصة شهرزاد هي القصة الوسطية وأنها تتألف من مقطعين سرديين تعرض الناقد لهما بالتحليل على نفس وتيرة ما فعل مع القصة الافتتاحية للحكاية الإطار خاصة وأنها – القصة الوسيطة- تتضمن قصة أخرى، تبدأ هذه عندما تنتهي تلك، وهي قصة الحيوان "المتضمنة هي الأخرى قصتين تشكلان معا الوضعيتين الافتتاحية والختامية المقاطع الأربعة للحكاية الإطار قصة الحيوان"[1].

وقد دلت هذه المعطيات الناقد إلى الكشف عما ينطوي عليه المسار السردي لهذه الحكاية الإطار من برامج سردية، من جانب وإلى رصد البنيات الفاعلية التي تترتب هذه القصة لينتهي إلى مرحلة تنظيم المحتوى بوصفها الإجراءات المفضي إلى مستوى ما سماه (الدلالة العميقة للقصة)، وهنا وجدنا الناقد ينعطف إلى ما اقترحه صاحب "المعجم المعقلن" ويوضح في الهامش قائلا:" **نقصد ما سماه أ .ج غريماس و ج كورتيس Sémantique Fondamentale** "[2] ، وفي هذا ما يلفت الانتباه، وهذا ما سنفضي إليه فيما سيأتي.

بعد ذلك تأتي خاتمة وضعها الناقد في شكل استنتاجات ساقها لنا معضدَة بتأويلات تأخذ تارة من العلاقات التي تنسجها البنيات المتنوعة للنص، وتارة أخرى مما يصوغه الناقد نفسه عليها مما يَحُف النص من معطيات تاريخية واجتماعية.

[1]- المصدر نفسه، ص43.

[2]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، المصدر نفسه، ص45.

وهكذا يغدو تحليل قصة (شهريار) تحليلا سيميائيا سرديا منضويا تحت إطار السرديات نموذجا لما أجراه الناقد على سائر القصص، وقد يسأل سائل: هل من فائدة تجنى من وراء تحليل ست قصص من الليالي متشابهات بالأدوات ذاتها إلا التكرار؟ ونقول إن علينا أن ننطلق في آن من مسلمة هي تفرد نص (الليالي) وخصوصيته الموصولة بأكثر من مجال وأكثر من معطى لا ينبغي لنا أن نتجاهله، وهو الكم الوافر من الدراسات الغربية والعربية التي عكفت على نص الليالي وأثارت حوله ما لا يحصى من القضايا المرتبطة بجانبيه الشكلي والدلالي على حد سواء.

والأمر اليقيني الذي تثبته إحالات البحث وقائمة المراجع، أن الناقد قد اطلع على جل الدراسات الحديثية واستضاء ببعض نتائجها، وهنا ينتصب السؤال المنهجي المعرفي الصارم: إلى أي مدى أسعفت الأدوات المنهجية الناقد في اقتحام وسبر أغوار هذه النصوص التراثية؟ أو بصورة أخرى ما طبيعة الإضافة التي جلبتها الاستعانة بإجراءات السيميائية السردية عن طريق إعمالها في نص سردي قديم بدا اليوم مع تطور البحوث السردية وتوسع دوائر اشتغالها نادا عن المحاصرة عصيا على التصنيف؟

وللإنصاف نقول لم تكن غاية انتحاء الناقد هذا النحو المنهجي التحليلي هو إجراء ما ينبغي أن يجري على النصوص السردية المشابهة لنص الليالي، أو القيام بتمرين مدرسي يهدف إلى تبسيط وتعميم الطريقة في التحليل، وإنما كانت غاية الناقد هي الكشف عن خصوصيات نص (الليالي) من خلال الاشتغال على عينات ونماذج متنوعة، إذ جعل من عملية تفكيك عناصر القصص الست واستنطاق بنياتها السطحية والعميقة سبيلا إلى توضيح ملامح تميز سردية نصوص (الليالي) ومظاهر تشكلها وثراء دلالتها.

ووجدنا فيما ذكره من تصريحات في أكثر من موضع ما يعزز ويؤيد ما ذهبنا إليه، ولعل أقواها ما أورده في الصفحة الثانية من المدخل إذ قال:" لقد دفعنا هذا الثراء إلى البحث عن تحديد منهج يسمح باستخراج مبادئ تنظيم وقواعد مجموع الحكايات الخاصة للتحليل، وذلك تيسير لمحاولة تقديم تأويل يعتمد على المعطيات البِنوية للمدونة المدروسة"[1].

وهكذا فقد أفضى البحث في الرؤية النقدية السردية للناقد إلى جملة من النتائج التي نوه بأهميتها بالقياس إلى ما تم التوصل إليه في دراسة نص الليالي، ولتأكيد ذلك نسوق مثالا لخاصية طالما شغلت الباحثين الأجانب بشكل خاص وهي (التضمن)، والتي تعني توالد القصص وتناسلها، إذ أنَ كل قصة تحوي داخلها قصة أو قصصا أخرى، واثبت الناقد أن هؤلاء الباحثين تعاملوا معها بوصفها شكلية.

أما بحثه فقد اثبت أنها خاصية دلالية أيضا "بحيث تم توظيف القصص المضمنة لكي تعكس الدلالية التي جاءت القصص الإطار وتؤكدها وتتممها"[2].

إلى جانب انتهاء الناقد إلى رصد العديد من الملامح الشكلية والدلالية التي تسم نص(الليالي) وتجعله إما منسجما مع التصانيف المقترحة مسبقا للحكايات الشعبية في العالم، وإما خارقا لمعايير النماذج المتواضع عليها في الحكايات الخرافية التقليدية.

أما فيما هو موصول بالتأويل فقد خلُص الناقد إلى نفي فكرة سادت في بعض الأوساط الثقافية والأدبية، وتفيد بأن نصوص (ألف ليلة وليلة) منافية للأخلاق الكريمة، خارجه عن الآداب العامة، فهي في رأيه كانت فعلا في تعرضها لعلاقة" المرأة بالرجل خرقت

[1]- المصدر نفسه، ص06.

[2]- المصدر نفسه، ص226.

التابوهات وعرت مثل هذه العلاقات لكنها في الحقيقة ظلت منحازة للمثل الاجتماعية التي آمنت بها قطاعات عريضة من المجتمع التي ظلت تحتضنها..."[1].

ويبدو أن لدى الناقد تطلعا واسعا باديا لتحقيق غايات وأهداف منهجية تتجاوز المدونة التي اختارها، ويرتبط الأمر من جانب بقناعته في فاعلية مثل هذه الأدوات الإجرائية" وجدواها في فهم النص السردي وخلقها لإمكانية تجديد فهم التراث القصصي العربي الذي تزخر الثقافة الشعبية العربية بمواد منه لازالت بكرا في حاجة إلى البحث"[2].

ومن جانب آخر نثبت الماحة الناقد إلى ضرورة الإفادة من هذه الطرائق بشكل عملي عن وعي عميق بتأخرنا في التعاطي والتعامل معها، وعن رغبة أكيدة في تجاوز هذا التعثر، ولأجل ذلك دعا إلى تعميمها وتبسيطها حتى تصبح أدواتها طيعة في أيدي الناشئة من طلاب الجامعات يطبقونها على النصوص، ويكشفون بها معانيها القابعة في ثناياها. فيمتلكون الأدوات والآليات من ثم يسهل عليهم امتلاك المعرفة وتمثل المنهج بشكل دقيق واحتواء مفاهيمه.

ولعلها المرة الأولى التي نعثر فيها على إشارة كهذه في مثل هذه الدراسات التي لا تروم تحليل النصوص لذاتها، ولا تبتغي تفكيك بنياتها لأجل تحصيل نتائج بعينها، تسودها رؤية محددة ومحدودة لا تتعدى نطاق الإجراء الشكلي والتمرين الآلي.

خلاصة نقول أن مؤلف" المسار السردي وتنظيم المحتوى" دراسة تحليلية إجرائية اخترقت التراث من الزاوية التي لم يطل منها أحد ووطئت موطئا لم يسبقها إليه أحد على

[1]- عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، المصدر نفسه، ص227.

[2]- المصدر نفسه، ص، ن.

كثرة المتوافدين عليه وسعت إلى تجديد الرؤية، وتجاوز المستهلك المكرور لتنشيط الحركة النقدية عندنا والحد من احتكارها من قبل دوائر معينة، وهذا ما يثبت اعتناءه الشديد بالنص وتفضيله على المنهج ملتزما بآليات عرَفها واقتنع بها في ترجمته. ووُفَق في اختيار المدونة الحاملة للدلالات إذ تعامل معها بتحفظ، واستطاع أن يقارب نصاً تراثياً وفق منهج معاصر ظل مهملا من طرف النقاد.

فكانت ترجماته وأعماله التطبيقية اجتهادا واضحا يتوج المسار النقدي للرجل مسار حافل بالبحث في ميدان الأدب الشعبي فعلاً استطاعت تجربته أن تتبوأ الصدارة وأن تمثل النقد السردي في الجزائر بامتياز.

رابعا: التحليل السيميائي للخطاب السردي:

-يعد هذا المؤلف من أهم الكتب النقدية التي ساهم بها "عبد الحميد بورايو" في إثراء المنجز النقدي الجزائري، حيث اعتبره "رشيد بن مالك" حدثا نقديا في الجزائر استطاع أن يستثمر الانجازات البروبية من منطلقات سيميائية"[1]، صدر هذا الكتاب سنة 2003 عن دار الغرب.

- قسم الناقد مؤلفه إلى قسمين تناول في القسم الأول بعض الاشكاليات المنهجية في التحليل، وفي هذا الصدد يقول:" تقوم الطريقة المنهجية التي يقترحها التحليل السيميائي السردي على إقامة نماذج منطقية تحكم البناء الشكلي للمسار السردي وانبثاق الدلالة"[2].واعتمد الناقد في ذلك على أربعة نماذج هي:

1-نموذج المسار السردي/2- نموذج الفاعلين/3- نموذج المسار الغرضي/4- نموذج البنية الدلالية العميقة.

---

[1]-رشيد بن مالك، سيميائيات سردية، دار المجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص35.

[2]- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة من حكاية ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 5.

وانطلاقا من البنية السطحية نصل إلى البنية العميقة، لهذا ينطلق الناقد من المستوى التركيبي للقول السردي، ويرى أنه يتجسد في أشكال وأنواع مختلفة ومتعددة من بينها تدخلات السارد وتعليقاته.

كما تعرض إلى المستوى المنطقي الذي يساعد في بناء نحو للقصة، والذي تحكم معاييره الخاصة قواعد السرد في المدونة المعطاة، فالترسيمة النموذجية الشاملة تشكل في حد ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصة وقصة ضمن شكل سردي معين مثلما هو الحال في الحكايات الخرافية[1].

استعان الناقد نموذج قاعدي وحيد بغية تقطيع الخطابات إلى مقاطع وذلك بهدف الوصول إلى تحليل مقارن متجانس، مما يوصلنا في الأخير إلى نموذج يكشف لنا عن تنوعات واختلافات شكلية تساعدنا على إبراز الخصوصيات البنيوية، أما في حديثه عن الملفوظ السردي فرأى أنه ينتظم حسب محورين هما الاستبدالي والنظمي.

وقد يجسد المقطع السردي قصة أولية، وقد يكون تتابعا لسلسلة من المقاطع يندمج معها على مستوى "الحل"، وبالتالي تصبح هناك صيغة تتابعية تراكمية، وعند الانتقال من الجمل الخطابية إلى الجمل السردية، يتم ذلك عن طريق الاختزال مع مراعاة قواعد الانتقال والتعميم والبناء[2]، كما وضح أن تحليل الملفوظ السردي يسمح بالانتقال إلى الكشف عن البنيات الفاعلية والمسار الغرضي ثم البنية العميقة.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، مصدر سابق، ص9.

هذا فيما يخص النموذج المعتمد في مقارباته لنصوص "الليالي" أما فيما يتعلق بحكايات "كليلة ودمنة"، فاستهل الناقد الكتاب بتوطئة وضح فيها منهجه في تحليل هذه النماذج. فانطلق الناقد من الهدف المنشود من هذه الدراسة إذ يقول:" سوف تكون السردية هدفنا في التحليل، غير أن السردية لا يمكن القبض عليها وعلى مكوناتها، كما يتعذر الإمساك بمظاهرها إلا من خلال الخطاب"[1].

ولبلوغ هذا الهدف انطلق من دراسة البنيات الخطابية الآتية:[2]

1-الحقل المعجمي/ 2- المقطوعات الخطابية/ 3- التجسيدات الخطابية.

وفي دراسته للحقول المعجمية استخدم الناقد "الجداول"، فبعد تفحص النص وقراءته عدة مرات يقوم باستخراج المفردات الأساسية في الدلالة ويوزعها في الجدول وفق مبدأين:

التشابه والتخالف، ومبتغاه من ذلك الفصل بين الأغراض من جهة والتجسيدات التصويرية من جهة أخرى، إلى جانب أنها تسمح بمعالجة أولية للمعنى من خلال المظهر اللفظي للخطاب، وبإدراك التشاكل الدلالي في النص وكذا مختلف الأداءات المشكلة للبرنامج السردي [3].

ومن خلال ما سبق يمكننا رصد التطور المنهجي عند" عبد الحميد بورايو" على النحو التالي:

كتاب القصص الشعبي في منطقة بسكرة اعتمد فيه اجراءات سيميائية تمثلت في: "الوظائف- النموذج العالمي- المربع السيميائي" وتجسدت التيارات المعتمدة في البنيوية الشكلية والسيميائية والبنيوية التكوينية، وكانت طبيعة الاعتماد "جزئية" متكئا فيها على منهج "مركب".

---

[1]- المصدر نفسه، ص 69.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، مصدر سابق، ص70.

[3]- ينظر: المصدر نفسيه، ص. ن.

أما مؤلف "منطق السرد" فاعتمد فيه أيضا اجراءات سيميائية هي: " الملفوظ السردي – الزمان- المكان" ركز على تيارات متنوعة "البنيوية الشكلية والسيميائية والبنيوية التكوينية" وكانت طبيعة الاعتماد أيضا "جزئية" معتمدا فيها على منهج "مركب".

أما فيما يخص مؤلف "المسار السردي وتنظيم المحتوى" اتكأ فيه هو الآخر على إجراءات سيميائية تنوعت بين "النموذج الفاعلي والمربع السيميائي"، معتمدا على تيارات مختلفة هي "البنيوية الشكلية و السيميائية" وتخلى عن اعتماده للبنيوية التكوينية، وكما عهدناه في معظم مقارباته رافضا للتطبيق الآلي الميكانيكي فكان تبنيه لهذه التيارات "جزئي".

وبالنسبة لكتاب "التحليل السيميائي للخطاب السردي" فاتكأ فيه هو الآخر على اجراءات وآليات سيميائية تجلت في "الحقل المعجمي- المربع السيميائي- وظائف" وسار على نفس المنوال السابق في تأليفه لمؤلف "المسار السردي وتنظيم المحتوى".

ب-المصطلح السيميائي السردي عند " عبد الحميد بورايو":

يجمع العلماء أن المصطلح النقدي هو رمز لغوي (مفرد أو مركب) منزاح نسبيا عن دلالته المعجمية الأولى، يعبر عن مفهوم نقدي محدد وواضح بين أهل الحقل المعرفي أو يرجى منه ذلك"[1] ويعد تأثير المصطلح النقدي على الجوانب الفكرية في المنظومة المعرفية. فالمصطلحات ليست مفاتيح العلوم فقط بل هي خلاصة البحث فيها في كل عصر، لأن ببدايتها يبدأ الوجود العلني للعلم. [2]وهي جسور تمتد بين الأقوام وحضاراتهم لهذا أصبحت المصطلحات العلمية سفراء الألسنة.

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (الأسلوب والأسلوبية، ج1)، دط، 1997، ص 87

[2]- شاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين، دار العلم للنشر والتوزيع، ط2، 1995، ص13.

لذلك صار يشكل حيزا كبيرا في الحركة النقدية المعاصرة، فمن خلال تشريح آليات المصطلح النقدي والضوابط المتحكمة في طرق صياغته يتعين إجراء معرفة تلامس جذور القواعد الفكرية في أدق حيثياتها، ذلك أن الوعي بالمفاهيم في مجال النقد الأدبي كثيرا ما يتخطى عتبة الوعي بمدلولها. [1]

وباعتبار السيميائية السردية أحد العلوم اللسانية الحديثة، فإن لها مصطلحاتها الخاصة بها التي تترجم الجهاز المفهومي لهذا الحقل (السردية، البنية السطحية، البنية العميقة، النموذج العالمي، المربع السيميائي، العامل) وهي مصطلحات عرفها النقد العربي سواء عن طريق الترجمة أو التعريب، ومن هنا وجب علينا استقراءها، وتصنيفها كونها تمثل كلمات مفاتيح تساعدنا على تحليل النصوص الأدبية وفك شفراتها.

وبما أنها تشغل حيزا كبيرا في نقدنا العربي، ارتأينا أن نشتغل في هذه الدراسة على مقاربة بعض هذه المصطلحات السائدة في كتابات "عبد الحميد بورايو"، وسنركز هنا على بعض النماذج التي نعتقد أنها الأكثر شيوعا بين نقادنا العرب والأكثر تعبيرا عن وضعية المصطلح السيميائي السردي في النقد العربي.

1 - مصطلح السيميائية:

عرف هذا المصطلح ارتباكا في استعماله سواء في البيئة التي ولد فيها أو البيئات التي انتقل إليها، ومن بين مصطلحاتها المتقاربة والمتغايرة لهذا المفهوم في الساحة النقدية الغربية.

[1]- عبد السلام المسدي، الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، المجلة العربية للثقافة، (نصف سنوية)، تونس، عدد مارس، 1993، ص23.

وانعكست إشكالية التعددية هذه في (Sémiologie, Sémasiologie, Sémiologie , Sémitique تحديد المصطلح المناسب على النقد العربي، فقد أحصى "يوسف وغليسي" حوالي ستة وثلاثين مصطلحا عربيا في مواجهة مصطلحين أجنبيين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحان نسبيا و من بين هذه الترجمات (السيميائيات، السيميائية، السيمائية، السيماتية، السيمياء، علم السيمياء، السيميولوجيا، السيميوطيقا، علم الدلالة، علم الدلائل، علم العلامات، علم الإشارات...) [1].

من بين هذه المصطلحات المتعددة والمتصارعة في الساحة النقدية العربية وجدنا أن "عبد الحميد بورايو" فضل في بداية مسيرته النقدية استخدام مصطلح "علم الدلائل والسيميولوجيا"[2] كترجمة للمصطلح الأجنبي (sémiotique) ثم عدل عن هذين المصطلحان إلى مصطلح "السيميائيات" في مؤلفه "منطق السرد"، ليقف في الأخير عند مصطلح "السيميائية" في كتابه "المسار السردي وتنظيم المحتوى" والتحليل السيميائي للخطاب السردي".

وربما يرجع سبب اختيار هذا المصطلح لانسجامه الصوتي مع المصطلح الأجنبي من جهة ولعلاقته الدلالية مع ما ورد في التراث العربي من جهة أخرى.

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص27.

[2]- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى السيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، بن عكنون، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت، ص11.

2- **البنية السطحية:**

2. 1- المكون السردي: تركز السيميائية السردية على موضوع "علم السرد" أو "السرديات"هذه المصطلحات المعتمدة للمصطلح الأجنبي narrative، فنجد "بورايو" يستعمل في البداية مصطلح "علم السرديات" وهذا ما ورد في كتابه "المسار السردي وتنظيم المحتوى" إلى جانب تأكيده لنا ذلك في حوارنا معه [1].

أما " الملفوظ السردي" ترجمه الناقد ب" Enonce narratif" لأنه ورد في القرآن الكريم لقوله تعالى: "مَا يَلفِظُ من قَولٍ إِلاَ لَدَيهِ رَقيبٌ عَتِيدُ"[2] وقد عارض الناقد "غريماس" الذي قصر مصطلح "الملفوظ السردي" على ما ينتظم من مقولات الحالة ومقولات الفعل، ليدل بذلك على ما اعتبره بروب "وظيفة" ووسع هذا الملفوظ ليشمل الوظائف في سيرورتها، والتي من خلالها يتشكل المسار السردي للقصة وتحدد دلالته، حيث يقول:" ينتظم الملفوظ السردي حسب محورين اثنين نظمي وإيحائي، فكل قصة معنى من حيث هي أولا منتجة لقضية تتطور وتؤدى من خلال وحدات توزيعية سنسميها وظائف، وثانيا من حيث كونها استثمارا لعدد من الدلالات المنتمية لنسق مرجعي ومتجسد عن طريق الحوافز"[3].

ووظف هذا المظهر الاصطلاحي في تحليله لقصص ألف ليلة وليلة في كتابه المسار السردي وتنظيم المحتوى، ويضيف قائلا:" يسمح تحليل الملفوظ السردي بالانتقال إلى الكشف عن البنيات الفاعلية والمسار الغرضي ثم البنية العميقة"[4].

---

[1]- ينظر: الملحق رقم 02

[2]- سورة " ق" الآية 18.

[3]-عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، مصدر سابق، ص 23.

[4]- المصدر نفسه، ص 05.

أما بالنسبة "للمقطوعة السردية" فيقابلها الناقد بالمصطلح الأجنبي (Séquence) ويستعمل هذا المصطلح للدلالة على "مجموعة من المتتاليات، والتي تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، وتمثل المقطوعة بنية متكاملة، بالإضافة إلى ذلك تتمتع المقطوعة السردية بالحرية نسبيا في ارتباطها بغيرها من المقطوعات إذا ما قيست بغيرها من الوحدات"[1].

وفي النقد العربي الحديث فنجد نفس المصطلح "مقطوعة" عند كل من "رشيد بن مالك"، "السعيد بنكراد"،"حميد لحميداني" و "صلاح فضل" فيفضلوا مصطلح "متتالية" عوض "مقطوعة".[2]

ونجده يترجم "البنية الفاعلية" بالمصطلح الفرنسي (actant) الذي يقابله بالعربي "الفاعل" إلا أنه يفضل مصطلح "الشخصية" وإن كان قد استعمل في بداياته مصطلح "الدور" والذي يمثل وحدة الرواية القصصية باعتباره بنية كامنة ويختلف –الدور– عن الشخصية، في كون أن الشخصية قد تقوم بتحقيق أكثر من دور كما أن الدور قد لا يتحقق في شكل شخصية، ويظل دورا ضمنيا داخل النص.

في حين نجد أغلب الدراسات العربية قد استخدمت مصطلح "عامل" أمثال: رشيد بن مالك، لحميداني وآخرون، ولقد أدخل هذا المصطلح إلى السرد بواسطة "أ.ج.غريماس" الذي استخدمه للإشارة إلى وحدة تركيبية أسماها "البنية الفاعلية" حسب ترجمة عبد الحميد بورايو والتي تتكون من ستة عناصر هي: الذات/ الموضوع/ المرسل/ المرسل إليه/ المساعد/

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص140.

[2]– ينظر: كمال جدي، المصطلحات السيميائية السردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، 2012/2011، ص178.

المعارض. أما في حديثه يقترح الناقد مصطلح "البرنامج السردي"(programme narratif) الذي أورده في تحليله لحكايات كليلة ودمنة، وفي هذا السياق يقول: "تسمح عملية إقامة جداول الحقول الدلالية بمصلحة أولية للمعنى من خلال المظهر اللفظي للخطاب وبإدراك مراتب التشاكل الدلالي في النص وكذلك اكتشاف بنيات القيم والأدوار الغرضية وموضوعات القيمة ومختلف الأداءات المشكلة للبرامج السردية".[1]

إذن فالبرنامج السردية هي تتابع للحالات والتحولات للذات الفاعلة من وضعية الانفصال مع موضوعها إلى حالة اتصال به، فهو عبارة عن سلسلة من الملفوظات السردية (ملفوظات الحالة، ملفوظات الفعل)، وكون أن هذه البرامج السردية تساهم في حركية الذات في علاقتها بموضوعها، ولابد لهذه الذات أن تكون مجهزة بإمكانيات وطاقات تمكنها من إنجاز برنامجها السردي، ويقوم هذا الأخير على رسم وتمثيل سردي schéma narratif يعمل على تنظيم الملفوظات في أربعة مراحل وهي: التحريك"Manipulation"،الكفاءة "compétence"،الأداء "performance"، التقويم"sanction" .

2.2- المكون التصويري:

يتمثل في الحقل المعجمي الذي يترجمه الناقد ب champs sémantique " وهو مجموعة من المفردات الأساسية في إبراز الدلالة، والتي تصنف وفق مقولات دلالية معممة إلى أقصى حد ممكن ودقيقة بقدر الإمكان في تعيينها للمعنى الإجمالي المستفاد من النص وتصنيف الكلمات في الحقل المعجمي وفق دلالتها في سياق النص. [2]

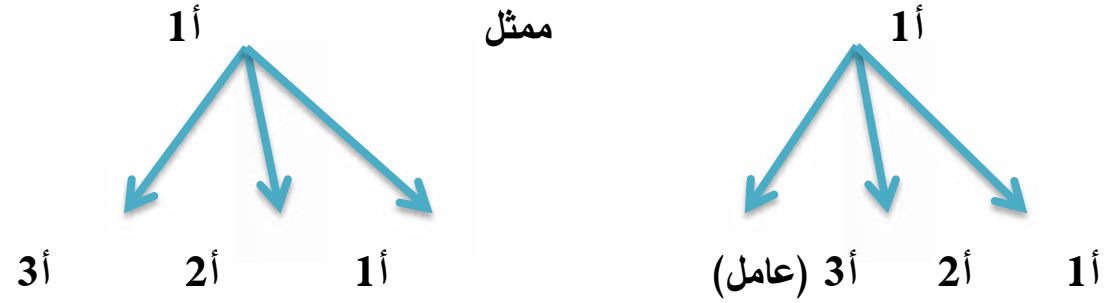
[1]- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، مصدر سابق، ص 06.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، المصدر سابق، ص69.

ويورد "بورايو" أن مفهوم الحقل المعجمي يقترب في النظرية السيميائية لغريماس وكورتيس، من "التشاكل" وتقوم الحقول الدلالية على تجريد الغرضي من التصويري كما تسمح ببناء القيم والأدوار الغرضية والقضايا دلاليا والتي تستند عليها الموضوعات والعاملون والأداءات في البرامج السردية[1].

أما الناقد "رشيد بن مالك" فيقترح مصطلح "الحقل الدلالي" للتعبير على هذا المفهوم، ويرى أنه مجموعة الوحدات المعجمية التي تطرح كفرضية عمل تحتوي على تنظيم بنائي مضمر ويساعد الحقل المعجمي على تشكيل متن معجمي يتحدد بواسطة التحليل السيمي.[2]

أما مصطلح "الممثل" استعمله الناقد في ترجمته لمقال "الفواعل- الممثلون- القائمون بالفعل لغريماس، والذي رأى أن العلاقة القائمة بين الفاعل-Actant- و الممثل- acteur - هي ليست فقط مجرد علاقة مزدوجة بحيث يمكن أن يتجلى الفاعل الواحد في الخطاب عن طريق عدة ممثلين، كما يمكن للممثل أن يجسد عدة فواعل على النحو التالي:[3]



[1]- ينظر: جورج موراند، الغراب والثعلب، مقاربة سردية خطابية، تر، عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي (السرديات التطبيقية)، دار السبيل الجزائر، ط1، 2009، ص83.

[2]- ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2000، ص38.

[3]- ينظر: أ.ج غريماس، الفواعل - الممثلون- الصور، تر: عبد الحميد بورايو ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، ص24-25.

ورغم ترجمة "بورايو" مصطلحي" ACTEUR،"ACTANT ب"القائم بالفعل" و"الممثل"، ثم يستغني عنهما ويعتمد مفهوم الشخصية لأنهما لا يستطيعان أن يحلا محلهما كما يزعم، والواقع أن غريماس قد جاء بهذين المصطلحين لدقتهما وتجاوزهما الدلالة النفسية لمصطلح الشخصية، إذ أوجد "غريماس مصطلح "القائم بالفعل" لتعيين الدور الغرضي والدور العاملي مجتمعين خاصة.

3- البنية العميقة:

يرى "عبد الحميد بورايو" أن البنيات العميقةStrcture profonde تحدد الطريقة التي يكون عليها الوجود الأساسي للفرد أو المجتمع أو بالأحرى شروط وجود الموضوعات السيميائية، فللمكونات الأولية للبنيات العميقة وضع منطقي قابل للتحديد[1]، ويرى أنه لرصد المعنى الأساسي أو العميق للحكاية سيستعين الباحث بالمربع السيميائي.

فالناقد اعتمد المربع السيميائي للكشف عن دلالة النصوص التراثية، والذي يقابله المصطلح الأجنبي carre sémiotique وفي هذا الصدد يقول:" لجأنا من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى استخدام نموذج البنية الأولية المسمى عند السيميائيين ب" المربع السيميائي"[2]، ويكمن الفرق بين هذين المصطلحين في كون "المربع السيميائي" هو الذي يشكل التمثيل لهذه البنية الأولية، وهذا حسب تعريفه هو نفسه المربع السيميائي.

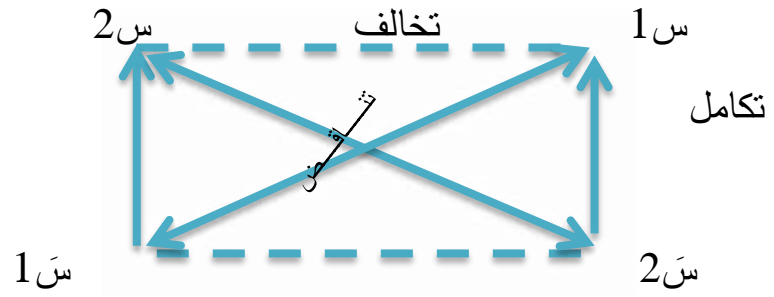
يقول الناقد:" هو صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية أو(التأسيسية) للدلالة القاعدية والتي تتلخص في مقولات: التناقض والتقابل والتلازم، فهو نموذج توليدي

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، مصدر سابق، ص28.

[2]- المصدر نفسه، ص. ن.

ينظم الدلالة ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي أو القاعدي للمعنى... إنه أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى...وحتى دلالته التركيبية المختلفة المبدئية أولا في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التجليات الصيغية والفاعلية والوظائفية "[1].

ويمثل "بورايو" المربع السيميائي على الشكل التالي: [2]



ولقد اتكأ "بورايو" في تعريفه للمربع السيميائي برأي غريماس الذي يرى أن " المعنى يقدم على أساس الاختلاف، وبالتالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة"[3].

ونجد الناقد اعتمد في تعريف المربع السيميائي على مجموعة من التعاريف لباحثين سيميائيين غربيين من بينها: تعريف المعجم المعلقن لنظرية الكلام لكل من غريماس وكورتيس والذي يرى أن المربع السيميائي هو: " التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما"[4] وكذلك تعريف كورتيس بأنه: "تجسيد مرئي لتمفصل مقولة دلالية، كما يمكن

---

[1]- المصدر نفسه، ص.ن.

[2]- أ.ج غريماس، وجوزيف كورتيس، تعريفات اصطلاحية، تر: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، ص16.

[3]- فيصل الأمر، قاموس السرديات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 229.

[4] Graimas et courtes : dictionnaire raisiné la theorie du long / hachete, paris, 1997.p29: نقلا عن عبد الحميد بورايو المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 29.

استخراجها على سبيل المثال من عالم خطاب معطى، مقولة تمثل اللب المستوى الأكثر عمقا"[1].

نتيجة، نستطيع القول بأن اهتمام "عبد الحميد بورايو" بالمصطلح النقدي وجذوره وخلفياته الفكرية والأيديولوجية مع مراعاة خاصية الامتلاء الذي أنتجته الثقافة التي ولد فيها المصطلح، بسبب خطورة هذا الموضوع الذي غزى ثقافتنا العربية.

ويتبين لنا من خلال الجهاز المصطلحي للناقد تأثره الشديد بكل من "غريماس وبروب"، فأغلب مصطلحاته السيميائية السردية مستقاة من المدرسة الفرنسية، أما بالنسبة للطريقة التي تعامل بها الناقد مع هذه المصطلحات الأجنبية فقد اعتمد آلية الترجمة التي تعتبر إبدال للمصطلح موجود في نص ينتمي إلى لغة ما بمصطلح آخر معادل من لغة أخرى، أما في الثقافة العربية فإنها تعني نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه، فيختار المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي.[2] إلا أنه وبأي حال من الأحوال تبقى هذه الدراسة المصطلحية تعاني من فوضى سواء على مستوى الجهاز المصطلحي للناقد نفسه، أو فيما يتعلق بعلاقة الجهاز المصطلحي للناقد مع غيره من النقاد العرب.

والأمر الذي ميز هذه الدراسة، ترجمة الناقد لبعض المصطلحات الأجنبية بمفردات عربية، ثم يستعيض عنها بمصطلحات أخرى غير مناسبة للموضع الذي وضعت فيه، من ذلك ترجمة مصطلح "actant"بالفاعل ومصطلح "Acteur "بالممثل، ثم يعدل عن هذين

---

[1]- joseph courtes, analyse, semiotique du discours, hachete paris 1991 ; p 152 , نقلا عن عبد الحميد بورايو المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 29.

[2]- ينظر: فريد أمعظشو، آليات الوضع المصطلحي في اللغة العربية، بتاريخ 2014/03/20

المصطلحين بمصطلح "الشخصية" مع أن"غريماس" نفسه استبدل مصطلح الشخصية بالمصطلحين السابقين.

كما اعتمد الناقد في مواضع أخرى من دراساته آلية التعريب في استعماله لبعض المصطلحاته، مثل المصطلح isotopie "الذي وضع له المقابل العربي "إزوتوبيا" إلا أن "بورايو" قد قرن هذا مصطلح "بالمصطلح المترجم "التشاكل" ولا نعرف علة ذلك وربما يعود ذلك إلى عدم ثقة الناقد في المصطلح المترجم أو أنه قصد من خلال توضيح المصطلح أكثر إلى جانب اعتماده على آلية الاشتقاق في مواقع أخرى من هذه الدراسة من ذلك مصطلح "السيميائية" الذي ظهر بعدة صيغ "السيميائية، السيميولوجيا، السيميائيات...".

عموما ما يمكن قوله في هذا السياق أن غياب الحوار في النقد العربي يتوقف على أزمة المنهج ولغة الحوار نفسها، والتي هي لغة الاصطلاح نفسها فالمصطلح تعبير عن فكر وهوية صاحبه فوعي الناقد بالمصطلح وخلفياته هو وعي بالذات والهوية[1]، ولما كان المصطلح في النقد العربي يتخبط في فوضى منهجية لاحصر لها كان من الطبيعي أن يعاني المصطلح عامة والمصطلح السيميائي السردي خاصة من قطيعة ابستمولوجية مع الثقافة العربية وعدم القدرة على التعبير الواعي عن اللغة والثقافة العربية وملابساتها المختلفة.

[1]- ينظر: ميلود أمنقور، إشكالية المصطلح السيميائي، مجلة التراث العربي، العدد 104، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006، ص 42.

الفصل الثالث

مرجعيات النقد السردي عند الناقد – عبد الحميد بورايو–

تمهيد

I – الاتجاه الشكلي:

1. التحليل الوظائفي لفلادمير بروب.
2. منطق الحكي لكلود بريمون.

II –الاتجاه البنيوي:

1. البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان.
2. البنيوية الأنثروبولوجيا لكلود ليفي ستروس.

III– الاتجاه السيميائي:

1. السيميائية السردية لألجيرداس جوليان غريماس.

تمهيد:

تناولت في الفصل السابق الدعامة الأساسية الأولى التي أسس عليها "عبد الحميد بورايو" مشروعه السردي ألا وهي " التراث العربي"، أما هذا الفصل فخصصته للدعامة الثانية التي بنى وفقها مشروعه النقدي وهي " الدراسات الغربية".

لقد كان للثورة اللغوية التي أحدثتها اللسانيات صدى كبيرا من خلال نظرياتها المختلفة التي تسعى إلى " تأسيس المعرفة الإنسانية والتأصيل للمناهج المحدثة واخصاب النظريات البلاغية القديمة وجعلها تتماشى مع العصر، تعتمد اللغة كعنصر قار في العلم والمعرفة "[1]. ولم يكن نقدنا العربي ولا نقادنا بمنأى عن هذه التحولات الكبرى، محاولين في ذلك تطوير نظرياته العربية وآلياتهم الإجرائية، من أجل مقاربة النصوص العربية في ضوء الخصوصية الثقافية والفكرية التي تزخر بها هذه النصوص.

يتضح لنا هذا التأثر جليا في اتجاه هؤلاء النقاد إلى تبني أبجديات وأدبيات تلك الثورة مفهوما وإجراء، وكل حسب انتمائه وفكره ومجال بحثه، وتعددت الأصوات في الساحة النقدية العربية وكثرت الاتجاهات وبدأت تلوح في الأفق بوادر أزمة نقدية كبيرة، نمت وتضخمت لتبلغ ذروتها في السنوات الأخيرة، الأمر الذَي استدعى معاودة النظر في مختلف المفاهيم والآليات السائدة والاجتهاد من أجل إقامة رؤية جديدة تتناسب والخصوصية العربية هذه المستجدات أدت إلى " ميلاد حركات أدبية جديدة ودعوات تتقلد هذه الترعة وتتفتح على النقد اللسانياتي"[2].

[1]– عبد السلام المسدي، قراءات مع الشباني والمتنبي وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 1984، ص 162.

[2]– مولاي علي بوخاتم، الدرس السيمائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذج عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2005، ص 65.

ويحسن أن ننبه هنا، إلى المجهودات الكبيرة التي قدمها الناقد " عبد الحميد بورايو" في استلهام المفاهيم والتصورات الغربية ونقل النظريات اللسانية إلى الساحة النقدية العربية بوعي معرفي كبير، حاول من خلاله الاستفادة ما استطاع مع التميز في الطرح، ذلك ما يتضح لنا جليا في التوجهات الكبرى التي انتهجها في النقد، وبالأخص في حقل السيميائية السردية ويسعى البحث إلى الكشف عن أهم المنطلقات والمرجعيات الفكرية والتيارات المعاصرة التي استمد منها الناقد أفكاره ونظرياته السردية.

والدارس لأعمال " عبد الحميد بورايو" السردية يجده مهتما بالحداثة إلى جانب إفادته من مختلف مدارسها الفكرية، والملاحظ أيضا أنه لم يتشرب من اتجاه واحد وإنما تعددت مشاربه ومناهله، شأنه في ذلك شأن الكثير من النقاد العرب، ولعل ذلك راجع إلى الدرس النقدي الغربي في حدَ ذاته فقد كان الناقد الواحد بنيويا وأسلوبيا وسيميائيا وتفكيكيا.

I-الاتجاه الشكلي:

يعتبر من أهم الاتجاهات النقدية التي كانت موجهة ومحددة للكثير من الرؤى والتصورات، وقد مثلته المدرسة الروسية انطلق هذا الاتجاه من مفاهيم فلسفية ترجع في جذورها إلى التراث الأوروبي بصفة عامة وفلسفة هيجل بصفة خاصة، حيث ارتبط عنده الشكل بفلسفة الجمال وبالصيغ التجريدية لتحققه ، فأصبح الشكل عندهم هو المعبر عن الفلسفة الإنسانية والمنظم لأنساقها، وكون الشكل ارتبط بفلسفة جمالية فقد كان يُعلي من قيمة المادة الطبيعية ويعتبرها المحفز الحقيقي للمعرفة الحسية ، لهذا حظي الشكل باهتمام بالغ من قبل الشكلانيين، وكانت هذه الخلفية الفلسفية بمثابة تمهيد لتكريس هيمنة العقل التجريبي وقدرته على التحكم في مختلف الأنساق المعرفية بما تحويه من ظواهر إنسانية وأدبية.

هذا البعد المعرفي والثقافي يوضح عدم الاتفاق الموجود بين المدرسة الشكلية والمدرسة الرمزية، باعتبار هذه الأخيرة تعلي من قيمة (الخيال) على حساب الشكل وترى أن الاستعارة والرمز " يرتفعان فوق مرتبة اللغة العادية والإدراك الحسي"[1]، وهذا مالا يتفق ومبادئ الشكلانيين. إن البعد المذكور آنفا يغدو استحضاره مهما وضروريا أثناء التعامل مع تاريخ الأشكال أو أثناء توظيف هذه النظريات في مقاربة النصوص العربية.

وقد كان للباحث الفرنسي تودوروف السبق في ترجمة أهم الأعمال التي صدرت عن الشكلانيين الروس مثل " نظرية الأدب" " نصوص الشكلانيين"، معرفا بذلك العالم الغربي بأهم النظريات والآليات الإجرائية التي أتى بها هذا الاتجاه. أما ظهوره في الساحة النقدية العربية فقد كان متأخرا مقارنة بالعالم الغربي ويرجع ذلك إلى تأخر الاهتمام بهذا النوع من الدراسات في البلدان العربية لا سيما المغربية، أما الانتقال فقد كان نتيجة الاتصال بالترجمات العديدة والمتوالية لأهم كتابات الشكلانيين.

وبذلك انتقلت خلاصات المنهج الشكلي إلى النقد الروائي المغاربي وكانت الرغبة كبيرة في استبدال الأشكال القديمة التي كانت تفتقد إلى تحديد نوع الجنس الأدبي الذَي تنتمي إليه بأشكال جديدة ، وقد وجدت هذه الرغبة ضالتها في الأشكال الغربية الحديثة أكثر من غيرها وهكذا وجدت المدرسة الشكلية لنفسها مكانا في النقد الروائي المغاربي، ويتجلى ذلك من خلال التوجهات الكبرى التي ظهرت عبر أشكال تفاوتت وتباينت من ناقد إلى آخر، ولو أنها تتفق أغلبها في محاولة السيطرة على الآليات والأجهزة المفاهيمية، وذلك بهدف الانطلاق من قاعدة نظرية صلبة تجيد التعامل مع النصوص وقد لوحظ حضور معتبر لرواد هذه المدرسة في الأعمال العربية على المستوى التنظيري والتطبيقي أمثال: جاكبسون باختين، ايخباوم، بروب...إلخ.

[1]– بينيولوبي ميري، العبقرية، تر: محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة الكويت، د ط، 1996، ص199.

ولم يكن الناقد الجزائري" عبد الحميد بورايو" بمنأى عن دائرة التأثر هاته شأنه في ذلك شأن الكثير من النقاد العرب، وإن أبدى تميزا في طريقة الطرح والمعالجة لتوضيح بعض ملامح وأشكال هذا التأثر بالنظريات والدراسات الغربية.

اعتمد الناقد في تحليله لمجموعة من نصوص القصص الشعبي وبعض الروايات الجزائرية بالإضافة إلى حكايات " ألف ليلة وليلة" و" كليلة ودمنة" على مجموعة من آليات التحليل المستمدة من تحليلات الباحثين الغربيين أمثال: (فلادمير بروب)، (كلود ليفي ستروس) (أ–ج. غريماس)، (لوسيان غولدمان)، (كلود بريمون). لهذا سأحاول أن أتطرق لهذه الآليات مع أصحابها ثم نبين كيف مثل الناقد " موضوع الدراسة"، تلك الآليات وكيف طبقها على النصوص السردية لنكشف مدى صلاحية هذه الآليات لتطبيقها على النصوص العربية وخاصة الشعبية وإمكانية تمثيل الآليات الغربية على النصوص وكشف من ناحية أخرى فشل تلك الآليات عن بنية النصوص وكيفية انبثاق معانيها.

1–التحليل الوظائفي لفلادمير بروب (*):

يُعد التحليل الوظائفي البروبي منطلقاً لـ (عبد الحميد بورايو) في معظم تحليلاته كيف لا وقد شكل هذا المنهج أرضية متينة لجل الدراسات والنظريات التَي خرجت من كينونة التحليل الوظائفي كالبنيوية والسيميائية السردية، و لعلّ السبب وراء هذا الاهتمام يكمن أساساً في طبيعة المادة التَي يتعامل معها الناقد، ألا وهي " التراث الأدبي الشعبي " وخاصة " القصص الشعبي /الخرافي " الذَي يتماشى والنموذج الذَي اقترحه (فلادمير بروب).

* – **فلادمير بروب** (Propp vladimir 1895–1970) – باحث فولكلوري ومنظر سرد روسي، اشتهر بكتابه الواسع التأثير " مورفولوجية الحكاية الخرافية" 1928م ثم أتبعه بكتاب " الجذور التاريخية للحكاية الخرافية" 1946م ثم أصدر بعده مجموعة من الكتب هي " الشعر الملحمي الروسي" والأعياد الزراعية الروسية" و" أوديب في ضوء الفولكلور"، ينتمي إلى المدرسة الشكلانية الروسية التي نادت بعلمنة الأدب، ودراسة النص دراسة محايثة، والبحث عن أدبية الأدب.

أولى (عبد الحميد بورايو) حياته النقدية بالنقد الاجتماعي وبعد تبنيه نقد الأدب الشعبي ألزمه ايجاد آليات التحليل النقدي لتكون بديلة للنقد السوسيولوجي الذَي لا يوصلنا إلى معلومات دقيقة عن النصوص الشعبية وهذا ما يؤكده (بورايو) في احدى الحوارات التَي أجريت معه يقول :" لقد تمَ ابداع هذا الإنتاج في عصور موغلة في القدم وظل متداولاً يعاد انتاجه من جديد في كل حقبة تاريخية ومن الصعوبة بمكان تفسيره بالوسائل المنهجية التَي يتيحها المنهج السوسيولوجي (...) وذلك بسبب صعوبة الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة في انتاجه ، بسبب علاقته بحقب تاريخية موغلة في القدم لا تتوفر عنها حالياً أي معلومات سوسيولوجية "[1] .

وعليه يُعتبر التحليل الوظائفي دراسة شكلية، وهي بالنسبة " لبورايو" خطوة أولية هامة لها دورها في الكشف عن دلالة النص المراد دراسته.

بيدا أنَ السؤال الذَي ينبغي طرحه في هذا الصدد هو: " كيف تعامل (عبد الحميد بورايو)، مع المنهج الوظائفي؟ وما مدى إلزامه بإجراءاته؟ وهل تعامل مع النصوص حسب خصوصيتها أم وفق ما يتطلبه الانسجام المنهجي؟

هذا ما سيتبين لنا في الجانب التطبيقي من البحث، حيث نُعاين بعض النماذج التَي طبق عليها الناقد هذا النوع من التحليل، في حين سنحاول أن نسلط الضوء على خطوات التحليل الوظائفي عند "بروب".

[1]– حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو توقيع اللقاء الدكتور علي ملاحي، مجلة التبيين، الجزائر، (دط)، العدد 33 ،2009 ص 144.

لقد اكتسبت محاولة، (فلادمير بروب) في تحليله للقصة أهمية كبيرة، ذلك لأنَ تحليله الوظائفي يُعدَ الركيزة الصلبة التَي ارتكز عليها معظم الدارسين اللاحقين في أبحاثهم ونظرياتهم النقدية، حيث اعتبر هذا التحليل ارهاصا لنظرية لها أهميتها في الدراسات الأدبية المعاصرة، وهي كما تُعرف " نظرية السرد. انطلق "بروب" في كتابه" مورفولوجية الحكاية الخرافية" من معطيات داخل نصية معناه من بنية تلك القصص دون الأخذ بعين الاعتبار التحليلات السياقية التَي تنظر إلى النص على أنه هامش وإلى ما هو خارج عن النص باعتبار الأساس لدراسة النص.

وللتفصيل أكثر في التحليل الوظائفي، نحاول الوقوف عند آلياته، وأهم القضايا التَي شكلت النموذج البروبي.

أ: عزل الثوابت عن المتغيرات:

يفترض "بروب" في كتابه" مورفولوجية الحكاية الخرافية": أنَ كل قصة تشمل على عناصر ثابتة وأخرى متغيرة، هذه العناصر الثابتة ليست كما حدَدها " فسلو فسكي" أي ليست حوافز "موتيفات"[*]، وإنَما هي عناصر بسيطة لأنَها – الحوافز –قابلة للتجزئة، ويضرب لنا "بروب" الأمثلة التالية:

1- "الملك يعطي أحد الشجعان نسراً، يحمل النسر الشجاع إلى مملكة أخرى".

2- الجد يعطي سوتشينكو حصاناً، يحمل الحصان سوتشينكو إلى مملكة أخرى.

3- أحد السحرة يعطي إيفان زورقاً، يحمل الزورق ايفان إلى مملكة أخرى.

4- المملكة تعطي إيفان خاتماً، يخرج من الخاتم رجال أشداد يحملون إيفان إلى مملكة أخرى[1].

---

[*]-الحافز أو الموتيف من مصطلحات الشكلانين الروس، ويعني عملية اسنادية قائمة على مسند ومسند إليه ولوازمهما ويمثل أصغر وحدة قصصية ويحمل مفهوم الجملة النحوية ينظر: عبد الحميد بورايو- منطق السرد، مصدر سابق، ص، 77، كما أنَ الحافز يقبل العزل دون النظر إلى وظيفته في النص.

[1]- فلا ديمير بروب- موروفولوجية القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات، دمشق، ط1، 1996، ص 36-37.

يرى "بروب" أنَ الحالات المعروضة تشتمل على قيم ثابتة وأخرى متغيرة، فالمتغيرات هي أسماء الشخصيات وصفاتها في الوقت عينه، (طويل قصير/ شجاع جبان/ ذكر أنثى/ قوي ضعيف) وما لا يتغير هو أفعالها أو وظائفها، ويستخلص من ذلك أنَه غالباً ما تسند القصة نفس الأفعال إلى شخصيات مختلفة وهذا ما يسمح بدراسة القصص انطلاقاً من وظائف الشخصيات[1].

وللتأكيد على أن أبسط وحدة من وحدات النصوص هي" الوظيفة" يقوم "بروب" بفك الحافز/الحرَك التالي إلى وحدات أبسط " التنين يختطف ابنة الملك" فيرى أنَه يتجزأ إلى أربعة عناصر، كل منها يستطيع أن يتغير على انفراد وتحل محله عناصر أخرى كالتالي:

التنين ←ـــــــــــ كوشتشي أو الريح أو الشيطان...

الاختطاف ←ـــــــــــ مختلف الأفعال التَي ينجم عنها الضياع...

الابنة ←ـــــــــــ الأخت، الخطيبة، الزوجة، الأم...

الملك ←ـــــــــــ ابنه، الفلاح، القس...

غير أنَ ما يؤاخذ عليه " بروب"، هو عدم تحديده لهذه العناصر أو الأجزاء الصغرى، وفضلاً عن عدم تسميتها.

فإنَه ليس لها وجود منطقي مستقل[2]، داخل الحرَك ذاته لذلك "حسب رأينا" الوظيفة عند "بروب" هي وجه آخر للحافز أو الحرَك عند " فسلوفسكي" فالحافز التالي مثلاً" التنين المعتدي يختطف ابنة الملك" هو عبارة عن وظيفة، هذه الوظيفة تسمى" اختطاف" والدليل على ذلك هو تعريف بروب نفسه للوظيفة بقوله" ونعني بالوظيفة ما تقوم به الشخصية من فعل محدد، من منظور دلالته في سير الحبكة"[3].

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

[2]– قادة عقاق– السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 83.

[3]– فلاديمير بروب– مورفولوجية القصة، مرجع سابق، ص38.

معناه ضمن مسار أحداث القصة، وهذه الشروط موجودة في الحافز السابق، إذا افترضنا أنَ ذلك الحافز هو عنصر من عناصر قصة ما، ذات حبكة متسقة، فكل وظيفة إذن تشتمل على مسند ومسند إليه، كما أن كل حافز يشتمل أيضاً على مسند ومسند إليه حيث إنَ المسند هنا هو " الاختطاف" والمسند إليه هو " المعتدي"

ب: الوظائف:

تُعد دراسة "فلادمير بروب" دراسة شكلية هيكلية بحتة، وهذا ما يحيل عليه عنوان مؤلفه" مورفولوجية الحكاية الخرافية" معناه دراسة شكل الحكاية، وقد حاول " بروب" استنباط البنية الهيكلية المشتركة لنوع قصصي هو" الحكاية الخرافية أو العجيبة" وذلك بالاعتماد على مائة حكاية خرافية روسية، ولكن قبل ذلك حاول تحديد أبسط عنصر يمكن الانطلاق منه فلاحظ أنه يتمثل في " الوظيفة" كما سبق تعريفها.

قبل تقديم " بروب" وظائف القصة، قدم صياغة فرضية تلخص النتائج التَي تسعى دراسته الوصول إليها وهي:

1- إنَ العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات مهما كانت والطريقة التَي تُؤديها باعتبارها هي الأخرى –الوظائف– عبارة عن الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.

2-إنَ عدد الوظائف الذَي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود.

3-إنَ تتابع الوظائف هو نفسه باستمرار.

4-كل القصص العجيبة تنتمي من حيث بنيتها إلى نفس النمط[1].

[1]- ينظر: فلاديمير بروب- مورفولوجية القصة، المرجع نفسه، ص 40.39.38.

كما هو ملاحظ على القصص في أغلب الأحيان تفتتح بوضعية افتتاحية موسومة بالاستقرار أو على الأقل استقرار نسبي من خلال عرضها للمكان الرئيسي الذَي يسكنه البطل أو غيره من شخصيات القصة، كما تقدم وصفاً أو تعريفاً بالبطل، وبعدها مباشرة يتم عرض حالة الافتقار التَي تؤدي إلى سلسلة من الاضطرابات والتحولات والحلول، هذه السلسلة تمثل متن القصة أو يسميه دارسو السرد "بالوسط أو الوساطة" التَي تتحقق في كل قصة أو في كل مجموعة من الوظائف، والتَي تسمح بالانتقال من الوضعية الافتتاحية إلى الوضعية الختامية للقصة"[1]، والموسومة باستقرار مثل الحالة البدئية، وقد أحصى " بروب" احدى وثلاثين وظيفة تشكل الهيكل العام للحكاية الخرافية والتَي تكون – كما أشرنا– بعد الوضعية الافتتاحية وتتمثل تلك الوظائف في[2]:

1– **الابتعاد** "**النأي/ الرحيل**": يغادر أحد أفراد العائلة منزله، وقد تكون المغادرة إما طوعية كالخروج إلى الغابة أو التجارة أو الحرب... وقد تكون المغادرة قسرية كأن يتوفى أحد الوالدين أو كلاهما.

2– الحظر: يمنع البطل من القيام بشيء ما يتم تحذيره.

3– خرق الحظر: يتم تجاوز الوظيفة السابقة " الحظر".

4– الاستخبار: يسعى المعتدي للحصول على معلومات أو إرشادات تمكنه من الوصول إلى مبتغاه.

5– الإخبار: يتمكن المعتدي من تلقي معلومات عن ضحيته.

6– الخداع: يحاول المعتدي خداع ضحيته وإخضاعها بغرض الاستحواذ عليها أو الاستلاء على ممتلكاتها.

7– التواطؤ: ترضخ الضحية لخدعة المعتدي، فتساعده وتتواطأ معه وتنقبل أقواله.

---

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،(دط)، 2007، ص 18.

[2]– ينظر: فلادمير بروب– مورفولوجية القصة، مرجع سابق، ص 43 – 81.

8- الإساءة: يلحق المعتدي الضرر بأحد أفراد الأسرة، وهذا الضرر يكون متنوع الأشكال فقد يكون اختطافاً أو سرقة أو إتلافاً لأغراض الضحية.

ويرى " بروب" أنَ هذه الوظيفة ذات أهمية، لأنَ من خلالها تعطي القصة حركيتها،ولهذا يمكن اعتبار الوظائف السبع السابقة توطئة لأحداث القصة التَي تتعقد انطلاق من حدوث الإساءة.

8-أ-الحاجة (الافتقار): يفتقد أحد أفراد الأسرة لشيء ما ويرغب في اقتنائه، ما هو ملاحظ على هذه الوظيفة أنَه رمز إليها " أ" بسبب أن القصص لا تبدأ دائما بالإساءة الوظيفة "8" وإنَما قد تنطلق من حالة العوز والافتقار التَي تعقبها حالة البحث المماثلة لحالة التَي تعقب الإساءة[1].

9-الوساطة (لحظة التحول): ينتشر خبر الإساءة أو الحاجة، فيتم التوجه إلى البطل بأمر أوطلب ويسمح له بالذهاب، وهنا تبدأ مهمة البطل وتسلط الأضواء عليه، والبطل حسب "بروب" نوعان بطل (ملحمي) وبطل ضحية[2].

11-الرحيل: يغادر البطل مسكنه.

12-أولى وظائف المانح: يُستنطق البطل ويخضع للاختبار والاستجواب أو حتى الهجوم،وهذا ما يعدَه ويهيئه لتلقي أداة سحرية.

13-ردة فعل البطل: يُردَ البطل على أفعال الواهب سواء بالإيحاء وبالسلب.

14-استلام الأداة السحرية: تُوضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل، وقد تكون تلك الأداة حيواناً أو أشياء ذات خواص سحريَة كالخاتم والعصا أو يتلقى القوة الجسدية مباشرة.

---

[1]- ينظر: فلادمير بروب- مورفولوجية القصة، المرجع نفسه، ص 43 - 81.

[2]- لمزيد من المعلومات عن البطلين، عد إلى كتاب: عبد الحميد بورايو- (البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري)، دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998، ص 44.

15-التنقل في المكان بين مملكتين: (سفر بصحبة دليل): ينقل أو يقاد أو يصطحب إلى المكان الذَي توجد فيه ضالته.

16-الصراع (المعركة): يتعارك البطل مع المعتدي.

17-العلامة (السمة): يوسم البطل بعلامة خاصة.

18-الانتصار: يحقق البطل نصراً على المعتدي.

19-صلاح الإساءة: يعوض البطل النقص، ويسد حاجته، وتمثل هذه الوظيفة مع الوظيفة الثامنة زوجاً وظيفياً.

20-العودة: يعود البطل إلى مكان إقامته.

21-المطاردة: يُطارد البطل من أجل الانتقام منه.

22-النجدة: يُغاث البطل وينجو من مطارديه.

23-الوصول متنكراً: يصل البطل متنكراً إلى منزله أو مكان آخر يجاوره.

24- دعاوى باطلة: يظهر بطل مزيف، ويدعي لنفسه مزاعم كاذبة.

25-مهمة صعبة: تقترح على البطل مهمة صعبة، وهذه الوظيفة تضفي على القصة عنصر التشويق.

26-مهمة منجزة: يقوم البطل بإنجاز المهمة على أكمل وجه.

27- التعرف: يتم التعرف على بطل من خلال علامة كان قد وُسِم بها أو من خلال الأداة السحرية التَي يمتلكها.

28-الاكتشاف: ينكشف أمر البطل المزيف أو المعتدي الشرير.

29-التجلي (تغيَر الهيئة): يكتسب البطل مظهراً جديداً.

30-العقاب: يعاقب البطل المزيف أو المعتدي بعدما انكشف أمره وظهر البطل الحقيقي.

31-الزواج: يتزوج البطل ويرتقي سدَة العرش.

وبمكافأة البطل تُعرض الوضعية الختامية المستقرة ثم تختم القصة، وبهذا يصل (بروب) إلى جملة من النتائج العامة والخاصة يلخَصها فيما يلي:

أ-نتائج عامة:

❖ في وسعنا أن نكشف فعلاً أنَ عدد الوظائف محدود جداً، فلا يمكن عزل أكثر من إحدى وثلاثين وظيفة.

❖ إنَ كافة القصص المدروسة وحتى القصص التَي تنتمي إلى الأمم الأكثر تنوعاً ومن نفس النوع القصصي (العجيبة أو الخرافية) تجري في إطار هذه الوظائف.

❖ إنَنا إذ نقرأ كافة الوظائف بالتتابع نتبين الضرورة المنطقية والجمالية التَي تعيد كل وظيفة إلى الوظيفة التَي تسبقها.

❖ ما من وظيفة تنفي الأخرى، فكل الوظائف تنتمي إلى محور واحد، لا محاور عدَة[1].

ب: نتائج خاصة:

❖ إنَ الكثير من الوظائف تلتقي في أزواج كـ (الحظر والتجاوز)،(الاستخبار والإخبار)و(المعركة والانتصار) و(المطاردة والنجدة)...

❖ يمكن لوظائف أخرى أن تلتقي في مجموعات، فالإساءة وارسال البطل وطلب النجدة وقرار إصلاح الإساءة والرحيل... كلها تشكل عقدة الحبكة، وأما اختبار المانح للبطل، وردَ فعل هذا الأخير ومكافأته تشكل بدورها مجموعة معينة[2].

وعليه نلاحظ أنَ (بروب) "قد قام بربط الظاهر الوظائفي (أي الوظائف حسب ورودها في الخطاب القصصي) بمستوى خفي اعتبره البنية الضمنية لكلَ الحكايات الشعبية، ومن ميزات هذه البنية الخفية شكلها البسيط وعناصرها والقارة والمحدودة العدد"[3].

---

[1]- ينظر: فلادمير بروب- مورفولوجية القصة، مرجع سابق، ص 81.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 81- 82.

[3]- سمير المرزوقي وجميل شاكر- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط) ، (دت) ، ص 65، 66.

وإذا كان(بروب) قد تناول الوظائف بمعزل عن أصحابها أي عن الشخوص القائمة بالفعل، فإنَ (عبد الحميد بورايو) أخذ تلك الوظائف في علاقتها بشخوص القصة أو الحكاية مثلما فعل (كلود بريمون) مبتعداً بذلك ما وقع فيه (بروب) من عزل للوظائف عن أصحابها،ومنه (بورايو) يستخرج الوظائف بالنظر إلى المسار السردي لكلَ شخصية مساهمة في أحداث القصة أو مسايرة لمسار البطل، لأنَه هناك وظائف مسندة للبطل وأخرى مسندة لغيره،لذلك لزم ربط كل وظيفة بمن قام بها.

3–دوائــر الفعل:

بالرغم من أنَ (بروب) ركز على الوظائف بحدَ ذاتها في دراسته المورفولوجية بيدا أنَه يرى من الضروري النظر إلى مسألة مهمة، وهي كيف تتوزع الوظائف بين الشخصيات؟ ويرى بعد ذلك أنَ معظم الوظائف تتجمع منطقياً ضمن حقول عمل أو دوائر فعل هي:[1].

1. **دائرة فعل المعتدي (الشرير):** وتضم وظيفة الإساءة والمعركة وأنواع الصراع الأخرى والمطاردة.
2. **دائرة فعل المانح (الواهب):** وتحتوي على إخضاع البطل للتجربة أو الاختبار، ثم وضع الأداة السحرية بتصرف البطل.
3. **دائرة فعل المساعد:** وتضمَ مساعدة البطل على التنقل وإصلاح الإساءة أو سدَ الحاجة،كذلك إغاثة البطل أثناء المطاردة، وتنفيذ المهمات الصعبة، وتجلية البطل.
4. **دائرة فعل الأميرة وأبيها:** وتحتوي هذه الدائرة على التكليف بمهمات صعبة، والوسم بعلامة وكشف البطل المزيف، وهذا يقتضي طبعاً التعرف على البطل الحقيقي، بالإضافة إلى معاقبة المزيَف ومكافأة البطل الحقيق عن طريق تزويجه.
5. **دائرة فعل الآمر (الطالب):** وتقتصر هذه الدائرة على إرسال البطل لا غير.

[1]– ينظر: فلاديمير بروب– مورفولوجية القصة، مرجع سابق، ص 97.

6. دائرة فعل البطل: وتحتوي على خروج البطل في مهمة البحث، وردَ فعله على مطالب الواهب، بالإضافة إلى زواجه بالأميرة.

7. دائرة فعل البطل المزيف: وتحتوي بدورها على الخروج في مهمة البحث، غير أنَ ردة فعل البطل المزيف سلبية دوماً تجاه مطالب المانح، ناهيك عن المزاعم والادعاءات الباطلة.

وعليه الوظائف تتوزع في القصة على الشخوص السبعة السابقة، بينما هناك شخصيات ثانوية يتمثل دورها في الربط كالوشاة والنمامين.

فإذا كان (بروب) قد أعطى الأهمية البالغة بالوحدات الصغرى التَي تشكل للقصة،فإنَ نظرته الشمولية للقصة –تتجاوز الوظائف أحياناً، وتتعامل مع الحكاية كوحدة كلية (...) كتطوَر ينطلق أساساً من الإساءة أو من الشعور بالنقص، إلى الزواج أو أي وظيفة تعمل على حلَ العقدة مروراً بالوظائف الأخرى التَي تتوسط بين هاتين الوظيفتين وهذا التطوَر يطلق عليه "بروب" مصطلح متتالية"[1].

أو متواليةSEQUENCE فكل متوالية تضمَ مجموعة من الوظائف، لكونها: "تمثل أحد مكونات مسار متنام"، وتمثل المتوالية أصغر حلقة متكملة وممثلة للقصة، إنَها تحققات منطقية لقصة صغرى تمثل تتابع اللحظات: ما قبل/ الأثناء/ ما بعد"[2].

وقد استغل "كلودريمون"، هذه المتواليات في بناء مقترحه الأدبي الذَي ينطلق من الوحدات الوظيفية إلى المتواليات البسيطة المركبة.

[1]– حميد لحمداني– بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 25– 26.

[2]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص 17.

2- منطق الحكي لكلود بريمون*:

اعتمد (عبد الحميد بورايو) على تحليلات (كلود بريمون) كونه درس عنده لمدة سنتين بمدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس في اطار الحلقات الدراسية المتعلقة بعلم السرد وخاصة دراسات حكايات ألف ليلة وليلة، وربّما أبرز ما أخذه (بورايو) عن (بريمون) هو تحليل الحكايات انطلاقا من تفرّعات المسار السردي، كما اهتم أيضاً بأدوار الشخصيات والسياقات الحديثة المسندة لها بخلاف (بروب) الذَي ركز على الوظائف بعزلها عن أصحابها.

تأثّر (بورايو) إلى حد ما بأنماط المتواليات المركبة في تحليل بعض النصوص،حيث يكشف عن تسلسل المتواليات البسيطة وتتابعها أو تظافرها، إضافة إلى ذلك فقد استعار (بورايو) عنوان كتابه " منطق السرد" من كتاب (بريمون) " منطق القصة" .

يعتبر (كلود بريمون) من الذَين تأثّروا بتحليل (فلادمير بروب) للحكاية الخرافية،ويظهر ذلك في بنائه لنموذجه المنطقي الذَي اعتمد فيه على كتاب (مورفولوجية الحكاية الخرافية) . وإذا كان بروب عمل من أجل توضيح البنية الهيكلية المشتركة في نوع قصصي هو الحكاية العجيبة أو الخرافية، فإن سعي (بريمون) يبدو أوسع من ذلك، فتفسيراته وجهت نحو كافة أنواع الحكي، معتمدًا على قوانين المنطق. كما سنرى ذلك.

1- دراسة بريمون للنموذج البروبي:

لقد أفاد (بريمون) من مقولات (بروب) في كتابه " منطق القصة" مما جعله يخصّص القسم الأول من الكتاب لمناقشة ما جاء به (بروب)، مؤكدًا على أنّه وُفّق في تحديد الوحدة الصغرى المؤسسة للحكاية وهي الوظيفة ، إلّا أنّه نقده في فصله في الوظيفة عن الشخصية

* – **كلود بريمون(CLAUDE BREMOND)**عالم سرد فرنسي، ومدير دراسات وأستاذ كرسي سيميولوجيا التقاليد السردية في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية، وهو صاحب الكتاب المشهور" منطق القصة" 1973.

التَي كانت سبباً في حصول تلك الوظيفة[1]، مشيراً إلى رتابة المسار السردي وخطية الوظائف، وقد يكون هذا راجعًا إلى طبيعة المادة المدروسة من قبل (بروب) ، ولهذا يرى (بريمون) أنّ (بروب) قيّد حرية الراوي في اختيار طريقة سرد أحداث القصة ، فقد يستعين ببعض تقنيات السرد كالاستباق والاسترجاع.

كما حدد (بريمون) جزءً من مؤلفه لدراسة الأدوار السردية الرئيسية " معتبرًا هذه الأدوار بمثابة حبكة الأحداث في الحكي والجانب المنطقي في دراسة (بريمون) يكمن في هذا القسم على الخصوص، لأنّه حاول أن يجيب فيه عن سؤال شديد الأهمية، وهو: هل هناك إمكانية لوصف الشّبكة التامة للاختيارات المنطقية المتاحة لراو ما عند أي نقطة من نقط حكيه لكي يُتمم القصة المبدوءة؟"[2].

لكن قبل أن نوضّح كيف أجاب (بريمون) عن السّؤال، سنعرض تعريفه للدّور، على أنّه " اسناد لسياق حدثي – في مراحله الثّلاث: الإمكانية والتحقق والانتهاء – إلى شخص – مسنداً إليه . ويتحدد هذا الدور مع المنحى التطوري الذَي تأخذه هذه المراحل الثّلاث"[3].

نلاحظ أن هذا التعريف يقترب من تعريف (بروب) للوظيفة، غير أنّ الاختلاف يكمن في كون (بروب) يركز على فعل الشخصية فقط، بينما يركز (بريمون) على فعل الشخصية وعلاقتها بالفعل والسياق الحدثي في مراحله الثلاث: الما قبل والأثناء والما بعد.

يجيب (بريمون) عن السؤال السابق انطلاقاً من النمطية التَي وسمت سيرورة أحداث الحكاية الخرافية، وبمقارنة مسارها السردي مع غيرها من الأنواع القصصية، لاحظ أنّ

---

[1]– ينظر: حميد لحمداني – بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 38.

[2]– المرجع نفسه، ص 38.

[3]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 72.

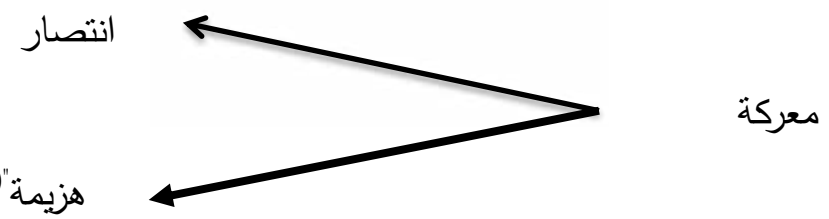
أحداث تلك الأنواع القصصية لا تسلك مساراً خطياً قاراً، وإنّما تنفتح على عدة اتجاهات يوجهها الراوي للأحداث تلك القصة، وهذا أمر منطقي، لذلك حاول (بريمون) استخلاص منطق الاحتمالات السردية استناداً إلى الملحوظات السابقة.

2- منطق الاحتمالات السردية:

إنّ تسلسل الوظائف في النموذج البروبي يخضع لنوع من التعسف والحتمية، فوجود وظيفة ما يستدعي بالضرورة وظيفة أخرى، وهذا شيء منطقي وطبيعي، لهذا يرى (بريمون) أن الصّواب يكمن في عكس ما ذهب إليه (بروب)، فحصول النتيجة مشروط وتابع للوظيفة السابقة لها [1]، وحتى نكون عمليين أكثر نستعين بالمثال التالي: لدينا متوالية أحداث بسيطة: (وقوع إساءة، تدخل البطل، نجاح). فوقوع الإساءة حسب (بروب) سيستدعي تدخل البطل، وهذا الأخير يؤدي إلى نتيجة حتمية هي النجاح.

أما (بريمون) يرى أنّ الوظيفة الأخيرة من هذه الأحداث تنفتح على احتمالين، إما النجاح وإما الفشل، ومن ثمّ فإنّ النتيجة تكون مشروطة بالوظيفة السابقة وليس العكس فالنجاح أو الفشل مشروط بتدخل البطل.

إذن " يتخذ بريموند (هكذا) موقعاً مخالفاً، من حيث المنظور المنطقي الكلي للقصة بقطع النظر عن هذه المدونة المعنية أو تلك، من الواضح إذن أنّه من المنطقي أن يكون هناك احتمالات يتلوان المعركة:



[1]- ينظر جيرالد برنس – المصطلح السردي: ترجمة: عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 239.

[2] – عبد الحميد بورايو – مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة)، (نصوص مترجمة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1995، ص47.

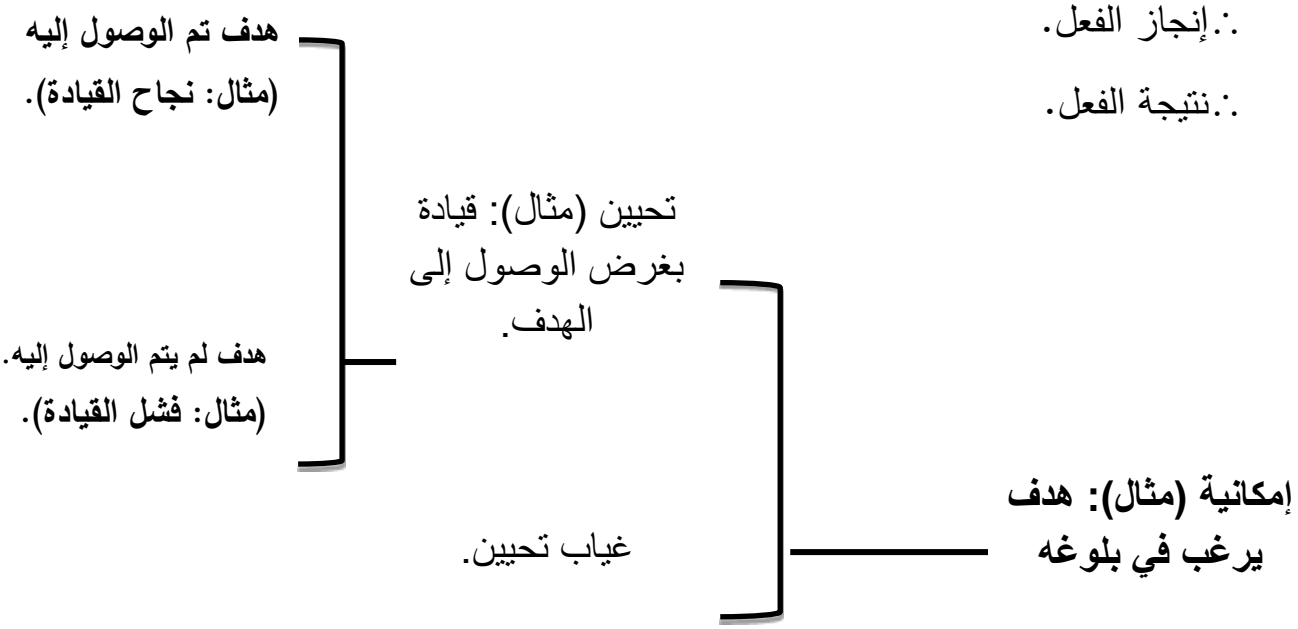
إنّ انفتاح القصة على مبدأ الاحتمالات يمنح القصة حيويتها ويضفي عليها عنصر التشويق بعكس الحبكة الثّابتة التَي تجعل نتيجة الصّراع واحدة على الدوام، ونهاية القصة معروفة منذ بدايتها.

تتكون المتوالية البسيطة حسب (بريمون) من تركيب ثلاثي:

∴.رغبة في الفعل.

∴.إنجاز الفعل.

∴.نتيجة الفعل.



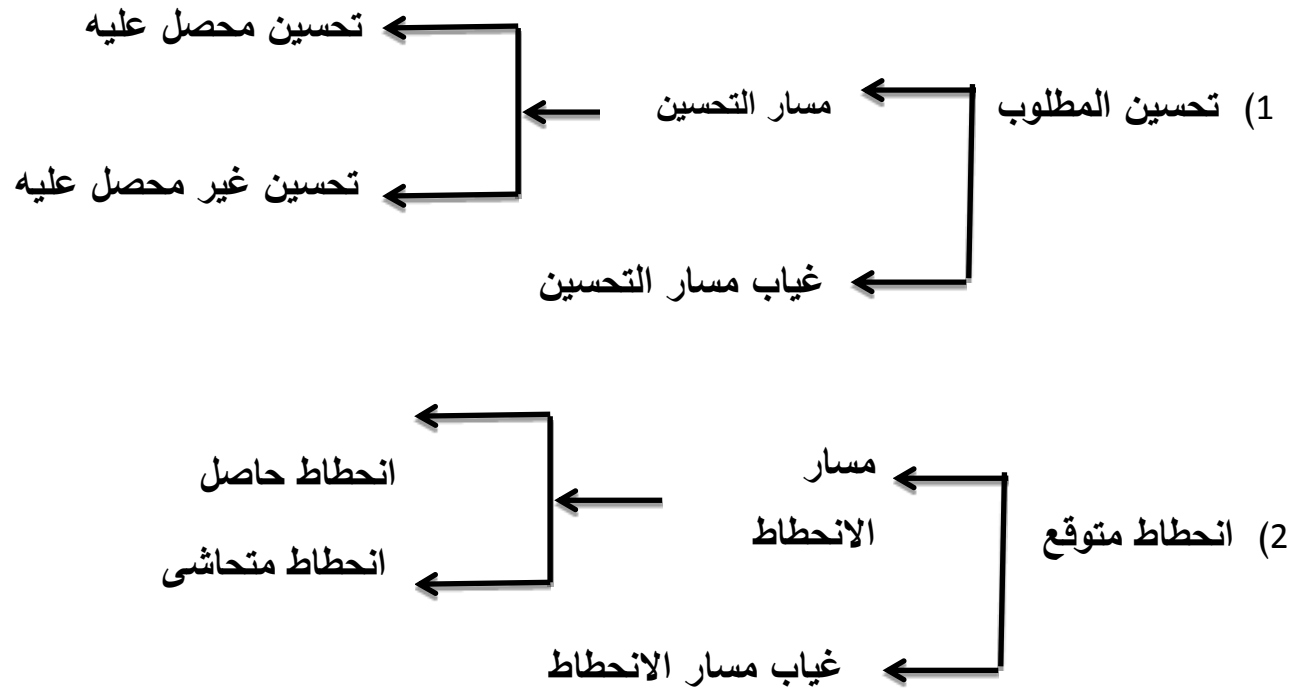
وتم تلخيص الاحتمالات السردية في الشكل السابق[1]:

وعموما فإنّ الاحتمالات في سيرورة أحداث الحكي محدودة جدًا، ولا تخرج عن نمطين اثنين هما:

- **نمط التحسين عن.**
- **نمط الانحطاط.**

[1]– برنار فاليت – الرواية (مدخل إلى المنهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي) ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2002، ص83 .

ويمكن توضيح ذلك في الشكل التالي[1]:



وبهذا يكون (بريمون) قد حصر الاحتمالات المتاحة في كل مسار سردي، وفي كل أنواع الحكي، وهي احتمالات تحتكم إلى المنطق الامبريقي في مجملها.

إن تحليل (بريمون) لا يقتصر على دراسة الأدوار والاحتمالات المنطوية تحت نطاق المتوالية البسيطة فقط، وإنّما قام بدراسة المتواليات المركبة من متواليات بسيطة كما في الآتي:

3-أنماط المتواليات المركبة:

رأى (بريمون) أنّ الوظائف تنسجم فيما بينها فتشكل متوالية بسيطة هي عبارة عن وحدة مكتملة مشكلة للقصة، وتتوالف المتواليات البسيطة فتشكل متواليات مركبة تتآلف على الأقل من متواليتين بسيطتين. وأكثر الصيغ التَي تأخذ المتوالية المركبة[2]:

أ – التتابع / التسلسل.

[1]– حميد لحميداني– بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 41.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو– منطق السرد، مصدر سابق، ص 70.

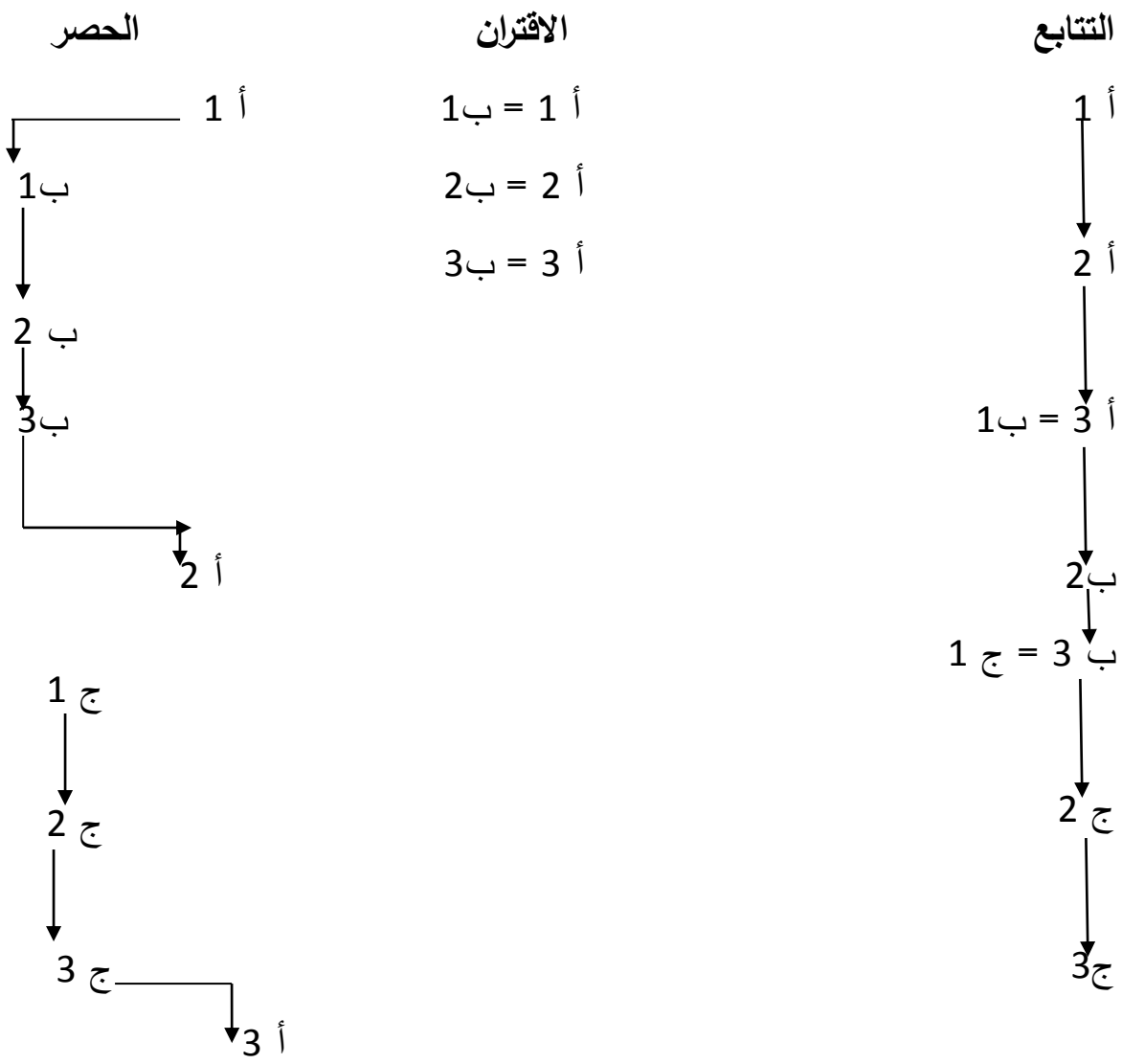
ب –الاقتران/ اللصق.

ج – الحصر/ التضمّن.

فالتتابع يكون من خلال تسلسل أو توالي متواليتين بسيطتين ، ومثال ذلك المتوالية (أ) (رغبة في الاعتداء – تنفيذ– نجاح أو فشل) وتكون نهاية هذه المتوالية موصولة بالمتوالية (ب) (رغبة في الانتقام– تنفيذ– نجاح أو فشل) ، " فالتسلسل الإجمالي للتتابعات ينتج العقدة في داخل النص، ويطبق هذا المفهوم غالبًا وحصرًا على النّصوص التَي يهيمن عليها النّظام السّببي"[1]، في حين الاقتران يكون من خلال تماشي متواليتين في الزمن نفسه، ومثال ذلك: المتوالية (أ) (خروج – عودة) والتَي تقع وظائفها وتمتد زمنياً في الوقت نفسه الذَي تستغرقه المتوالية(ب) (حصول أذى– القضاء على الأذى)، بينما الحصر يتم من خلال تضمن الموالية (أ) (نقص القضاء على النقص) وظيفة أو أكثر من وظائف المتوالية (ب) (منع– خرق المنع).

[1] –منذر عيّاشي– العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4،2001، ص115.

ويمكن تمثيل أنماط المتواليات المركبة وفق الشكل التالي[1]:



أ: رمز للمتوالية البسيطة الأولى.

ب: رمز للمتوالية البسيطة الثانية.

ج: رمز للمتوالية البسيطة الثالثة.

1،2،3: وظائف كل متوالية.

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 71.

إنّ ما ذكرناه سابقاً يفيد المبدع في اختيار تقنية الحكي المناسبة لعمله الإبداعي وبهذا يكون علم السرد قد استفاد من " عطاءات (بريمون) الأكثر منطقية، إذا اقتضى له أن يعيد بناء نحو التصّرفات الانسانية التَي يبرزها السّرد".[1]

وبهذا يكون (بريمون) قد حدد التوليفات والعلاقات بين الوحدات المكونة للنص، بدءً من الوظائف التَي تتوالف فيما بينها لتعطينا متوالية بسيطة، وتتوالف هذه الأخيرة مع غيرها لتنتج متوالية مركبة وتركب هذه الأخيرة مع غيرها لتشكل النّص السردي.

خلاصة القول إنَ ما قدمه (كلود بريمون) لا يخرج عن كونه تأملات وتعديلات للنموذج الوظائفي الذَي أقرّه (بروب) إضافة لذلك فإنّ أهمية تحليل (بريمون) تكمن في الطابع الشمولي الذَي يضع كل أنواع الحكي ولا يقتصر على نوع سردي دون آخر، بعكس (بروب)الذَي بنى أفكاره على دراسة مورفولوجية الحكاية الخرافية فقط.

1- الاتجاه البنيوي:

ساهمت البنيوية كثيرا في ايجاد أدوات إجرائية لدراسة السرد، ونجد الناقد " بورايو" منذ الكلمات الأولى لتقديم كتابه " منطق السرد" يصرح بالمنهج البنيوي، الذَي سيسلكه أثناء بحثه، حيث تكمن أهمية هذا المؤلف في المادة العلمية التي رصدها الناقد في " المدخل المنهجي"، كونه خصص جزء منه للحديث عن " البنية التركيبية للقصة" من منظور المدرسة الشكلانية وما سبقها من جهود وما تلاها من دراسات قدمت[2]. "إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى مورفولوجيتها أولا ثم التعرف على البنية

[1]- رولان بارت- النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، (دط)،1988، ص115.

[2]-ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص،اتحاد كتاب العرب، دمشق،دط،2006، ص 96.

الاجتماعية التي أنتجتها)[1]، ثم إن اختياره للمنهجين البنائي والسيميائي جعلا دراسة النصوص داخلية، ويمكن تغيير انتقاله من الشكلانية فالبنيوية ثم السيميائية بتطور معارفه المنهجية ونظراً لارتباطه بسيميائيات المدرسة الباريسية فهو يقف عند حدود الأصول اللسانية والشكلانية دون غيرهما.

و" عبد الحميد بورايو" كغيره من النقاد العرب يجد نفسه وجها لوجه مع مناهج ونظريات غريبة نمت وأثمرت في تربة مغايرة عن تلك التي يشتغل عليها فتكون، الإضافة النوعية التي يقدمها أي باحث للدرس العربي هي العملية التركيبية التي يمارسها مع مختلف الرؤى والتصورات فهو " لا يستطيع أن يؤكد ذاته إلا من خلال منظور تركيبي جديد يراه ضروريا لتطويع النقد الغربي، من أجل دراسة الأعمال العربية الإبداعية. إن التمثل والتركيب هما قدر الناقد العربي– على الأقل في الوقت الراهن– وعليه أن يظهر من خلالهما إسهام العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)"[2].

إلا أن " بورايو" لا يتوقف عند حدود التتبع والعرض وإنما يسعى إلى تشكيل تصور خاص به، انطلاقا من محاور مختلف تلك الأطروحات، فهو يتفق مع بعضها ويختلف مع البعض الآخر، بناء على بعض الخصوصيات التي ينطلق منها وغالبا ما يكون تصوره جمع بين رأيين أو أكثر أو ترجيح لرأي دون آخر، وأحيانا يقدم تصورا مغايرا. وسأعرض لكل من البنيوية التكوينية لـ: لوسيان غولدمان والبنيوية الأنثروبولوجية لـ: كلود ليفي ستروس وكيف استفاد منهما ووظفهما في قراءة النصوص السردية.

[1]– منتدى جريدة شروق الاعلامي الأدبي (حوار مع عبد الحميد بورايو)، الدمام

[2]– حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي، ط1، 1991، ص47.

- البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان:

اتكأ (عبد الحميد بورايو) على البنيوية التكوينية في بعض تحليلاته، ويتضح ذلك جليا في مؤلفه " القصص الشعبي في منطقة بسكرة– دراسة ميدانية ".

يصرح بأنه اعتمد على المنهج البنيوي ولم يذكر البنيوية التكوينية، ولكن بعد تفحص هذا المؤلف وجدناه يعالج النصوص معتمدا على إجراءات شتى تصب في مجملها داخل إطار البنيوية، فضلاً عن اعتماده آليات ومقولات البنيوية التكوينية بمصطلحاتها، وهذا ما أكده " يوسف وغليسي" بقوله: " وأما الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو فيبدو أكثر صراحة في التعامل مع الجهاز الاصطلاحي للبنيوية التكوينية رغم أنه يكتفي بالبنيوية وصفا لمنهجه في دراسة القصص الشعبي إلا أنه سرعان ما يفصح عن هذا الانتماء (التكويني) من خلال تعاطيه لمصطلحات غولدمانية من نوع (الشرح، البنية الدالة، البنية الاجتماعية رؤية العالم، البنية الأكبر...) في وقت مبكر من عمر الخطاب النقدي الجديد (الجزائري على الأقل)"[1].

حيث عمل على دراسة مجموعة من النصوص الشعبية المتداولة بمنطقة بسكرة معتمدا في المرحلة الأولى على التحليل البنيوي لقصة معينة من خلال تقسيمها إلى أجزاء ثم إلى وحدات أصغر مع بيان العلاقة بين تلك الأجزاء، وفي المرحلة الموالية يقوم بشرح البنية التركيبية والدلالية للنص ضمن بنية أشمل هي المجتمع الذَي وجدت في كنفه.

[1]– يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 152.

وهذا هو مسار (عبد الحميد بورايو) في جل تحليلاته*، إذا يترك التفسير السياقي إلى مرحلة تالية للتحليل الباطني للنص، وهذا ما تسمح به بعض المناهج كالبنيوية التكوينية والأنثروبولوجية ...إلخ.

لقد بلورت مرجعية (غولدمان) الماركسية والفلسفية في خلق منهج جديد لدراسة العمل الأدبي يعتمد على ازدواجية النظرة " البنيوية" و " الاجتماعية" معتمدا في ذلك على النتائج العلمية التي توصل إليها (جورج لوكاتش) خاصة يرتبط بمفهوم رؤية العالم والوعي الطبقي وكذلك (جان بياجيه) في مجال الفلسفة وعلم النفس وعلم اجتماع المعرفة، وبهذا تمكن من تكوين منهج جديد لدراسة النصوص الأدبية بعدما حمل المنهج الاجتماعي الصرف بذور فنائه، لأنه يتجاوز الإبداع ليهتم بالظروف الاجتماعية التي وجد في كنفها.

ومن ثمة كان من الضروري أن يظهر منهج لدراسة النص بما هو نص وبالفعل تجلى ذلك فيها يسمى بالبنيوية الشكلانية التي بالغت في دراسة مكونات النص والعلاقات الرابطة بين عناصره، لذلك بادر (غولدمان)، بالجمع بين المنهجين الاجتماعي والبنيوي) باعتبار الأول براني والثاني جواني " فالفضل في تأسيس هذه النزعة المُهجَنة أصلا من نزعتين كبيرتين هما البنيوية والاجتماعية يعود إلى ثلاثة من كبار المفكرين الغربيين المعاصرين: لوكاتش وغولدمان وروني جيرار والبنيوية التكوينية هي محاولة لإنقاذ البنيوية والاجتماعية جميعا بالإفادة من أفضل ما فيهما من مبادئ (التأصيل المضموني في الثانية والتأصيل الشكلي في الأولى) ثم تأسيس نظرية نقدية على انقاض من ذلك "[1].

*– ابتدأ عبد الحميد بورايو، مشواره النقدي معتمدا على النقد الاجتماعي، ثم انفتح على النقد البنيوي الشكلاني، ولكنه ظل يردف هذا النقد بمقاربة تكميلية، تسمح بتقديم تفسير سياقي للنص، إما اجتماعي وإما ثقافي وإما سوسيو ثقافي وإما تداولي...

[1]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص 08.

تبين لـ (غولدمان) بأن الدراسة السيكولوجية عاجزة عن تقديم بيان عن أعمال باسكال وراسين المسرحية وخاصة مآسيه بالذات، وفي مقابل ذلك يرى بأن التفسير السوسيولوجي أجي استخلاص الروابط الضرورية بين المبدعات الثقافية الكبرى والمرجعيات الاجتماعية ولكن السؤال المطروح: ماهي العلاقة الرابطة بين المبدع والجماعة، والمبدع وابداعه؟.

ترجع الإجابة عن هذا السؤال إلى مفهوم الوعي ورؤية العالم الكامنة في أذهان الجماعة التي ينتمي إليها المبدع. فالمبدع إذن بمثابة مرآة عاكسة لحال الطبقة الاجتماعية ف" الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آت من أن بنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي علاقة واضحة معها"[1] .

–تتكئ البنيوية التكوينية على جملة من المفاهيم يمكن أن نختزلها في مفهومين أساسيين هما:

– رؤية العالم : (Vision Du Monde)

–الفهم والتفسير / الشرح: La Compréhension et L'explication

1– رؤية العالم:

من المفاهيم الأثيرة عند (غولدمان) مفهوم " رؤية العالم" هذا المفهوم الذَي استعاره عن أستاذه (ج.لوكاتش) يحيل على بنية فكرية أو مقولات عقلية توجد في الجماعة على شكل نزعات إيديولوجية، والمبدع الكبير حسب (غولدمان) هو القادر على تصوير عالم خيالي متماسك بدقة تطابق البنية التي ينزع إليها مجموع الجماعة .

إن رؤية العالم عند (غولدمان) هي الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين. أو هي النسق الفكري الذَي يسبق عملية تحقق النتائج، وهي رؤية اجتماعية تنتمي إلى

[1]– لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، ط1، 1993، ص 233.

مجموعة أو طبقة لا إلى فرد بعينه[1]، ومن ثم تدفع هذه الرؤية أفراد الجماعة إلى مخالفة الجماعات الأخرى التي تحمل رؤية مغايرة لرؤيتهم.

ينطوي ضمن مفهوم رؤية العالم مفهومان آخران هما: **" القيمة" و" الوعي"**. أما مفهوم **القيمة** فيتمثل في كون قيمة الإبداع تكمن في درجة تمثيلية للرؤية الجماعية على مستوى البنى الدلالية لذلك الإبداع، وأما **الوعي** فينقسم إلى نوعين هما: **الوعي الواقع:** وهو الوعي الذَي تعيشه جماعة معينة بحيث يضبط رؤيتها للعالم، فهو وعي موجود بالفعل وهناك **وعي** آخر يسمى الوعي الممكن: ويتمثل في التصورات والطموحات التي تصبو إليها الجماعة [2].

"يختلف الوعي من إنسان إلى آخر وهو اختلاف في الدرجة لا يصل حده الأقصى إلا لدى بعض الأفراد الاستثنائيين أو لدى معظم أفراد الفئة في حالات ملائمة كالحرب بالنسبة للشعور الوطني، والثورة بالنسبة للشعور الطبقي مما ينتج عنه أن الأفراد الاستثنائيين يعبرون بشكل أفضل وأكثر دقة من غيرهم عن الشعور الجماعي"[3] ، ومفهوم **الوعي** أخذه (غولدمان) عن (ج. لوكاتش) الذَي عادة ما يقرنه بالطبقات الاجتماعية فيسميه **" الوعي الطبقي"** وقد ألف كتابا بعنوان: التاريخ والوعي الطبقي[4].

---

[1]– ينظر: بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر: محمد سبيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986، ص48.

[2]– ينظر: حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجية، مرجع سابق، ص 62.

[3]–محمد نديم خشفة: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط1 1997، ص 45، 46.

[4]–جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، دار الأندلس، ط2، 1983.

إن رؤية العالم مفهوم تبتكره الجماعة باعتبار تلك الرؤية تشكل جزءا من هويتها الفكرية التي تميزها عن غيرها من الجماعات الحاملة لرؤى مغايرة، ومن ثم تدفعها هذه الرؤية إلى الدفاع عنها مادامت تمثل كيانا لهويتها أو شخصيتها الجمعية ومادامت هذه الرؤية جماعية، فإنه يتعين على الفرد أن يتبنى هذه الرؤية، لأن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه كما يقول (ابن خلدون).

يعبر الأفراد عن رؤيتهم الكونية بوعي أو بغير وعي. كل حسب مجاله فالأديب يعبر عنها بأدبه، والكاتب بمؤلفاته، والرسام بلوحاته، والسياسي بأفكاره وآرائه." إن أعمالهم على هذا النحو تنطوي على تلاحم داخلي ينبع من التلاحم الخارجي في رؤية العالم، ويقوى منه وبقدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعة التوليدية للأبنية الداخلية لهذه الأعمال، فإنه يؤكد استحالة فهمها دون ربطها بالبنية الشاملة التي تولدت منها"[1]، فالرجوع إلى الرؤية المرجعية لأعمال هؤلاء هي المؤدية إلى انبثاق المعنى.

إجمالا يمكن تلخيص المبادئ الرئيسية التي اعتمدها (غولدمان) في بناء نظرية الرواية فيما ذهب إليه (حميد لحميداني) فيما يلي:[2]

- إن الرواية تعبير عن رؤية العالم، وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى.
- إن دور المبدع هو ابراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها أي أنه يعبر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبَر عن أفكارها،

[1]– جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص116.

[2]– ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا، مرجع سابق، ص 66، 67.

وهذا يعني أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي ولكنَه مبرزها وموضحها فقط.

- إن الدور الفردي يتجلى أساسا في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي وليس في بناء الرؤية العامة التي تنتظم هذه الصياغة، لهذا يضفي على الإيديولوجيا إهابا تمويهيا يحولها إلى فن.
- إن النص الروائي لا يطابق الواقع ولكنه يماثل أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع.
- إن موضوع رؤية العالم يساهم في تفسير أو شرح البنية الدلالية للنصوص وهذا ما قام به (غولدمان) في كتابه (الإله الخفي) حين درس مسرح باسكال وراسين، حيث قام بتفسير بنية تلك النصوص بالاعتماد على بنية أشمل هي البنية الاجتماعية، كما سنرى ذلك فيما سيأتي.

2- الفهم والتفسير (الشرح):

تمثل هذه الثنائية المركز الأساس التي ينبني حولها المنهج البنيوي التكويني، والفهم والتفسير هما عمليتان متكاملتان، الأولى تساعد على فهم النص داخليا والثانية تعين في تفسير النص وفق معطيات خارجية، وفي هذا الصدد يقول (غولدمان) عن منهجه :" يقدم هذا المنهج بين ما يقدمه امتيازا مزدوجا في تصور الوقائع الإنسانية أولا بطريقة موحدة، ومن ثم في أنه فهمي وتفسيري في آن واحد لأن إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية الفهم في حين أن دمجها في بنية أوسع من الأولى عملية تفسير"[1]، وقد طبق (غولدمان) هذا المنهج على أعمال باسكال وراسين المسرحية معتبرا أن إلقاء الضوء على البنية المأساوية المندسَة في ثنايا النص هي خطوة فهم، أما دمجها في الجانسنية* المتطرفة من خلال

[1]- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، مرجع سابق، ص238.

* الجانسنية: نسبة إلى جانسيونوس (1585- 1638) لاهوتي من أصل هولندي، عاش في فرنسا ثم بلجيكا، يقوم مذهبه على مذهب القديس أوغسطيس وأفكاره عن النعمة والقدر، يعكس من يرى بحرية الاختيار وجدارات الإنسان. ينظر: لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، مرجع سابق، ص238.

استخلاص البنية الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة تفسير بالنسبة لمسرحية باسكال وراسين المتصفة برؤية مأساوية للعالم، وهي رؤية نابعة من الجماعة التي ينتسبان إليها.

إن العمل الأدبي بنية تتولد عن بنية أشمل توجهه وتمنحه وظيفة معينة، وذلك على نحو يؤكد أن وظيفته هي التي تصنع بنيته وتكسبه دلالته التي لا تفهم خارج إطار هذه البنية الأشمل، ويعني ذلك أن البنيوية التكوينية منهج يتحرك على مستويين مترابطين يمثلان مقاربة داخلية وخارجية لدراسة العمل الأدبي، مقاربة تقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه، حيث المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج وبعد العودة إلى المرجعية الاجتماعية، لابد من الرجوع مرة أخرى إلى بنية العمل الأدبي وهكذا دواليك إلى أن يتعمق المنهج فهم العمل وشرحه من حيث هو بنية متعددة المستويات والإشارات[1].

لقد تمكن (غولدمان) أن يقدم منهجا جديدا لدراسة الأعمال الأدبية دراسة معتدلة لا تغالي في استكناه بنية النص بحيث تكون دراسة محايثة، ولا تبالغ في التفسير السياقي الاجتماعي وتهمل النص الأدبي، وهذا ما جعل أهم النقاد يعترفون ويقرون بمهارته.

لكن نلفت الانتباه هنا إلى أن البنيوية التكوينية قد تساعدنا على فهم النصوص داخليا ولكنَها قد تعجز في تفسير بعض النصوص المجرَدة من أية ايديولوجيا كالنصوص الغزلية مثلا والنصوص التي يكون مؤلفها مجهولا.

عرفت البنيوية التكوينية انتشارا واسع النطاق على الساحة النقدية العربية حيث سار على خطاها العديد من النقاد أمثال: يمنى العيد، محمد برادة، محمد بنيس، حميد لحميداني...إلخ، واستعانوا بمقولاتها عند تحليل النصوص وذلك كونها – **البنيوية التكوينية**– منهج يجمع بين كل من التوجه الشكلاني والتوجه الماركسي على نحو يرضي الرغبة في

[1]– ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، مرجع سابق، ص 122، 123.

الإخلاص للنواحي الشكلية في دراسة الأدب مع عدم التخلي عن القيم والالتزامات الواقعية اليسارية غالبا[1]، ولم يكن النقد الجزائري بمعزل عن هذا التوجه البنيوي التكويني– وإن لم يكن واضح المعالم– وخاصة في فترة السبعينيات والثمانينيات التي عرفت انتشارا واسعا للأفكار الماركسية مثلما هو الحال في مؤلف القصص الشعبي في منطقة بسكرة لـ: عبد الحميد بورايو.

2/البنيوية الأنثروبولوجية لكلود ليفي ستروس:

تحليلات "ليفي ستروس" البنيوية المطبقة على الأنثروبولوجيا تأثر بها "عبد الحميد بورايو"، ووجد ضالته فيها باعتبارها تعتمد على آليات تحليل تستجيب لضروريات دراسة الثقافة الشعبية نظراً لما تحتويه بين معتقدات وعادات وتقاليد وطقوس وآداب وتراث وتفكير، لأنَ ميدان الثقافة الشعبية هو نفسه الميدان الذَي يعمل عليه " بورايو" منذ سبعينات القرن الماضي، وكانت له فيه جملة من الاسهامات والمشاريع لعل أهمها انشاء مخبر أطلس الثقافة الشعبية، وتمثيله للجزائر في مشروع أرشفة التراث العربي.

أراد " بورايو" تمثيل تحليلات "ليفي ستروس" على مستوى النص الحكائي دون مستوى الواقع الاجتماعي، ومن مظاهر ذلك دراسته لبنية القرابة ضمن سوسيولوجيا نص الحكاية الخرافية، وهذا ما وجدناه في كتبه –خاصة– (القصص الشعبي في منطقة بسكرة)، (الحكايات الخرافية للمغرب العربي) و(البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري) و(البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري).

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 125.

هذا الكتاب الأخير تضمَن دراسة بعنوان" الحكاية الخرافية الجزائرية والنسق القرابي"*

وفيها ينطلق الناقد من المبدأ الذَي يرى في النشاط الفني تحقَقاً لمنظومة من الأفكار والرؤى الإيديولوجية التَي لها ما يبررَها في الواقع الاجتماعي للمجتمع الذَي أنتج ذلك النشاط.

وفي هذه الدراسة يُعالج أربع حكايات من خلال علاقات القرابة الودَية والتسلطية ناهيك عن نقطة تشكل الوعي بالزواج الاغترابي وهي: الامتناع عن الزواج بالمحارم.

ومما سبق، فقد حاول " بورايو" تحليل الحكاية الخرافية باستثماره آليات تحليل الأسطورة كما اقترحها " ليفي ستروس"، كالاعتماد على محوري التزمَن والتزامَن، ومبدأ الوساطة بين نقيضين، واعتماد اجراء المقارنة بين النصوص للكشف عن العناصر المسقطة من نصَ ما ولكنَها تكون حاضرة في نصوص أخرى، ومن ثمَ سدَ ثغرات محتوى النصوص وتفسير بعضها ببعض.

إلا أنَ السؤال المطروح هو: هل استطاع " بورايو" من دراسة القضايا الأنثروبولوجية ضمن الفضاء الحكائي؟، وما مدى نجاح تطبيق آليات تحليل الأسطورة على جنس آخر هو الحكاية الخرافية؟ وهل تمكن من الوصول إلى المعنى الحكاية؟ سنجيب عن هذه الأسئلة وغيرها في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة.

قبل الغوص في الحديث عن المنهج البنيوي الأنثروبولوجي، نحاول الوقوف عند مفهوم البنيوية والبنية، وكذا الأنثروبولوجيا.

*– نشرت هذه الدراسة بمجلة " المساءلة" الصادرة عن اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 4–5 الجزائ، (دط)، 1993، وكانت موضوع مقاربة قُدَمت في الملتقى الدولي حول النقد البنيوي المنعقد تحت رعاية معهد اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، سنة 1988.

تستند البنيوية إلى الفلسفة الوضعية لـ: "أوغست كونت" AUGUSTE COMTE 1798 –1857المناهضة للاَهوتيه والميتافيزيقية، والداعية إلى الخبرة الحسيَة والعلوم الوضعية بديلاً لهما[1].

ولعلَ الاهتمام بالبنيوية يعود إلى العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" F.DE SAUSSURE(1857–1913) الذَي ركز اهتمامه على الدراسة الآنية (السينكورونية) للغة،وهذا ما مكنه من استجلاء العلاقات التَي تحكم مكونات اللغة.

ومنه البنيوية تتركز على مفهوم البنية المتمثل في " شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكلَ وبين كل مكون على حده والكلَ، فإذا عرَفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب مثلاً كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب، القصة والسرد[2].

وقد حصر " جان بياجيه" خصائص البنية في كتابه " البنيوية" فيما يلي:

أ- **الكلية أو الشمولية:** التَي تحيل على التماسك الداخلي للعناصر التَي ينظمها النسق.

ب-**التحويلات:** التَي تفيد أنَ البنية نظام من التحولات لا يعرف الثبات، فهي دائمة التحول والتغير وليست شكلاً جامداً.

ج-**التنظيم الذاتي:** الذَي يتكفل بوقاية البنية وحفظها حفظاً ذاتياً ينطلق من داخل البنية نفسها، لا من خارج حدودها[3].

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي- النقد الجزائري من اللاَنسونية إلى الألسنية، مرجع سابق، ص 116.

[2]- جيرالد برنس- قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص 191.

[3]-ينظر: جان بياجيه- البنيوية: ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري. منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص9-13 .

لقد كانت البنيوية منذ أواخر القرن التاسع عشر بمثابة موضة العصر في مختلف المجالات حيث اقتحمت مجال اللسانيات والإبستيمولوجيا والثقافة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وتعتبر هذه الأخيرة، الفضاء الرئيسي الذَي اعتمد عليه العالم الأنثروبولوجي (كلود ليفي ستروس) في اقامة مشروعه" الأنثروبولوجيا البنيوية" مستفيداً في ذلك من النتائج التَي توصل إليها علماء اللغة وخاصة البنيويون، وحاول الوصول إلى نتائج مشابهة في ميدان الأنثروبولوجيا أو كما يسمى أيضاً بعلم الإناسة، والذَي يهتم بدراسة أصل الأجناس البشرية وأعراقها وعاداتها وتقاليدها ومعتقدتها.

وللتفصيل أكثر في " الأنثروبولوجيا البنيوية" نعرض أهمَ القضايا التَي مثلت اطارها العام.

أ- اسقاط قواعد اللغة على مواضيع الأنثروبولوجيا:

ترمي الأنثروبولوجيا البنيوية إلى فهم الأبنية اللاشعورية لدى الإنسان، من خلال الاعتماد على المظاهر والمحسوسات والسلوكات، ولعل الهدف من ذلك هو اثبات أنَ "البنى العميقة أو المستترة على المستوى العقلي اللاشعوري، تعتبر واحدة بين كل البشر، وهي بذلك تعتبر مسؤولة عن هذه الممارسات أو الفعل الاجتماعي"[1]، ويمثل هذا التوجَه الفكري ثمرة الاطلاع على مستجدات الدراسات اللغوية البنيوية على يد كل من " فرديناندي سوسير" و"رومان ياكوبسن" مما جعل " ليفي ستروس" يطرح التساؤل التالي، بقوله" نحن نودَ أن نعرف سرَ نجاح علماء اللغة، أفلا نستطيع نحن أيضاً أن نطلق على مجال دراستنا المعقد- القرابة، والتنظيم الاجتماعي، والدين والفولكلور، والفن- المناهج الدقيقة التَي يثبت علم اللغة

[1]- عبد الله عبد الرحمن يتيم، كلود ليفي ستروس- قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، اصدارات بيت القرآن، البحرين، ط1، 1998، ص 117.

فعاليتها كل يوم"[1] وبالفعل، فقد بدأ " ستروس" في اسقاط القوانين والقواعد التَي توصل إليها علماء اللغة والمتميزة بالدقة والوضوح على مواضيع الأنثروبولوجيا الشديدة التعقيد، في حين ذلك حاول " جون ستروك" حصر ارتباط " ليفي ستروس" باللغويات السوسيرية في ثلاثة مبادئ أساسية ،ساهمت في تطوير أفكار " ستروس" ، أولها أنَ اللغة نفسها يجب أن تُدرس،قبل أنَ تدرس علاقتها بالنُظم الأخرى– سواء منها التاريخية أو الاجتماعية والنفسية– معنى أنَ البنية الداخلية لها الأولوية على الوظائف الخارجية، وثانيهما أنَ الكلام وهو الشكل المسموع من اللغة يجب أن يحلل إلى عدد محدود من العناصر البسيطة كالفونيمات على المستوى الفونولوجي، وثالث هذه المبادئ هو أنَ عناصر اللغة تحدد على أساس علاقاتها المتبادلة، وهذه العلاقات نوعان: علاقات جدولية وأخرى ارتباطية، وقد حول "ليفي ستروس" هذه المبادئ الثلاثة لتتلازم مع أغراضه الأنثروبولوجية[2].

وفي السياق نفسه، أفاد "ليفي ستروس" من أعمال (رومان ياكوبسن) اللغوية، ومن ذلك –على سبيل المثال لا الحصر– تحديد أصغر عنصر في الأسطورة، وهو الميثام MYTHEMEوذلك قياساً على ما قام به " ياكوبسن" حين اعتبر أنَ أصغر عنصر في اللغة هو الفونيم PHONEME، والفونيمات هي تلك العناصر المميزة الخالصة والمجرَدة من معنى يخصها، ولكنها تستخدم لبناء وحدات ذات معنى، وهي المورفيمات والكلمات[3] وبالإضافة إلى هذا فقد استوحى بعض المفاهيم الياكوبسونية، مثل التقابلات، والاتصال، والرسائل، والمجاز والكناية.

---

[1]– كلود ليفي ستروس– الأنثروبولوجيا البنيوية (ج1)، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (دط) ،1977، ص 91.

[2]– ينظر: جون ستروك– البنيوية وما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا)، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،(دط)، 1996، ص 58.

[3]– ينظر: رومان ياكوبسن– الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص 115.

فالرسالة كما هو معروف تقوم على البعدين الأفقي والعمودي مثلما حدَد ذلك " سوسير" لكن "ياكوبسن" أحال هذين البعدين إلى نظرية البلاغة التقليدية، مقرَراً أن البعدين السوسيريين يتواءمان مع التمييز البلاغي بين المجاز أو الاستعارة من جهة، والكناية من جهة أخرى، الأولى تقوم على الإبدال والإزاحة اعتماداً على المشابهة والمشاكلة والقياس، والثانية تزيح وتبدل اعتماداً على المجاورة والتداعي"[1].

غير أنَ ما أعيب على " ستروس" هو محاولة تعميم قواعد اللغة بحرفيتها على الأنظمة الأنثروبولوجية كأنظمة القرابة، والأسطورة، والطوطمية، –كما ذهب إلى ذلك جل من تعرَض لنقده–، ومن أمثلة تلك المجازات ما رصده " جون ستروك" كإحلال المجرَد محلَ المجسَد، وهو مجاز أميل إلى الندرة، وفيه تستعمل صفة من الصفات معادلاً للشخص أو الشيء المتصف بها: كأن يشير إلى ثمرة القرع بكلمة " الحاوية" وإلى المشروب الذَي فيها بكلمة " المحتوى"، والحذاء الجلدي عنده " شيء ثقافي" وهو" ضدَ الأرض" والعشب " شيء طبيعي"، ويشير إلى العظم بتعبير " نقيض الطعام" وإلى شجيرة الشوك بتعبير" الطبيعة المعادية للإنسان"[2] وغيرها.

ب: بنية القرابة:

لقد تمكن " ليفي ستروس" من خلال جملة رحلاته إلى دول أمريكا الجنوبية وخاصة المجتمعات الهندية، وكذا إلى أمريكا الشمالية أن يصوغ نظريته حول القرابة، حيث لاحظ أنَ تلك المجتمعات تشترك في جملة من المبادئ التَي تحكم نظام القرابة، وأهم تلك المبادئ، مبدأ " تحريم سفاح المحارم"، وهذا لا يقتصر على المجتمعات التَي درسها وزارها فقط والتَي

[1]–ميجان الرويلي وسعد البازعي– دليل الناقد الأدبي الثقافي العربي، مرجع سابق، ص 73.

[2]– ينظر: جون ستروك– البنيوية وما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا) ترجمة: محمد عصفور، المرجع نفسه(سابق) ، ص 29.

ضمَنها كتابه" مدارات حزينة"[1]، بل لاحظ أنَ هذا المبدأ ينطبق على كافة الشعوب، وهذا ما يؤكد ثبات البنية العقلية الضمنية واللاشعورية للإنسان، والمتحكمة في سلوكه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُنمَ هذا المبدأ عن سلوك ثقافي مُتَسم بالعمومية، ولا يندرج ضمن قوانين الطبيعية.

من هنا فتحريم سفاح المحارم يستوجب الاتصال بالآخر أي زواج طرفين ينتميان إلى عائلتين مختلفتين، وهذا شبيه بعملية التواصل عن طريق اللغة، فـ" ستروس" يرى بأنَ النساء هُنَ الرسائل أو الكلمات، وهذا قياساً على نظرية التواصل عند " ياكوبسن" والقائمة على عناصر أساسية هي: المرسل والرسالة والمرسل إليه، وهذا يعني أنَ " ستروس" يشبه الأسرة المتكونة من أفراد، بالجملة المتكونة من كلمات.

حاول " ستروس" في كتابة " البنى الأولية للقرابة" وغيره من كتبه أن يحدَد البنية الأولية للقرابة أو ذرَة القرابة فوجدها تتكون من: زوج وزوجة وولد وممثل جماعة الزوجة، ويخضع هذا التأليف لعلاقتين إمَا إيجابية وإمَا سلبية، فالعلاقة بين الزوج والزوجة إيجابية " محللة" في حين تكون العلاقة بين الأخ والأخت سلبية " محرمة"[2].

يركز "ليفي ستروس" على شخصية الخال أو كما يسميه البنية الخالية، ذلك لأنَ قانون التبادل أو الهبة، يُولَد علاقات جديدة بين أسرتين، فما دامت الأخت تُحرم على أخيها، فإنه إما أن يزوجها لآخر، ويتزوج هو بأخت ذلك الرجل، وهذا يسمى بـ: " التبادل" ، وإمَا أن يهب أخته لذلك الرجل دون أن يتزوج هو بأخت ذلك الرجل، ومن هنا تبرز مكانة الخال الواهب، ويشير " ستروس" إلى علاقتين بين ذكور البنية الأولية للقرابة، الأولى بين (الأب

[1]– كلود ليفي ستروس– مدارات حزينة، ترجمة: محمد صبح، دار كنعان، دمشق، ط1، 2000–2003، ص 68.

[2]– ينظر: كلود ليفي ستروس– الأنثروبولوجيا البنيوية، (ج1)، مرجع سابق، ص 73.

وابنه) وتتسم بانعدام الصرامة والثانية بين (الخال وابن أخته) وتتسم بالصرامة، وهذا في أغلب المجتمعات وليس كلَها، ولندع " ستروس" يؤكد ذلك، بقوله: " وخلافاً لما يجري في شنيانغ، للرجل ملء الحرية عملياً في إطاعة أبيه أو عصيانه، ولكن أوامر خاله تتمتع بقوة القانون، فإذا قال لابن أخته:" لنذهب إلى الحرب" فإنَه يتبعه ولو عارض أباه ذلك"[1].

وما هو ملاحظ أنَ " ستروس" يطمح لكشف البنى التحتيه العميقة لعقل الإنسان، فهي بنية ضمنية ولا شعورية متحكمة في نظام القرابة والزواج، وهذا ما أراد تأكيده في مؤلفاته اللاحقة ونخص بالذكر كتاب" الطوطمية" وكتاب "الفكر البري"[2]، إثر معالجته مواضيع أنثروبولوجيا بالغة التعقيد كالتصنيفات الطوطمية وأنساق التحولات والزمن والتاريخ والآلهة ... وغيرها.

وعليه لقد حاول " عبد الحميد بورايو" تمثيل طروحات " ستروس" حول البنى القرابية السائدة في المجتمعات على مستوى الحكايات الخرافية المتداولة في منطقة المغرب العربي، من خلال محاولته تصنيف العلاقات الرابطة بين الزوج وزوجته، وبين الأبوين والأبناء، وبين الزوجة وأخيها، وبين الأخوال وأبناء أختهم، من حيث المودَة والمحبة، ومن حيث التسلط والتشدد على غرار دراسة الأنظمة السائدة في المجتمعات والأسر التَي تتناولها الحكايات الخرافية، ونقصد النظام الأبوي والنظام الأمومي، وهذا ما يظهر أصالة التحليل عند " عبد الحميد بورايو" الذَي استفاد من نتائج أبحاث " ليفي ستروس" الأنثروبولوجية وطبقها على حكايات خرافية، وبعد الانتهاء من التحليل النصي، يلجأ " بورايو" إلى ربط الدلالة المنبثقة من النص بالمجتمع أو الجماعة الشعبية المحتضنة لذلك النص، فيعلل تواجد تلك الأنظمة القرابية داخل النص بتواجد أنظمة قرابية مشابهة في المجتمعات المتداولة لتلك الحكايات.

[1]–كلود ليفي ستروس– الأنثروبولوجيا، ج2، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (دط)، 1983، ص 130.

[2]– ينظر: كلود ليفي ستروس– الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، مؤسسة مجد، بيروت، ط3، 2007، ص112.

في كثير من الأحيان يأتي التحليل البنيوي الأنثروبولوجي في مقاربات " بورايو" كمرحلة تالية لمرحلة التحليل الخطي، لأن تحليلات " بورايو" عادةً ما تتَبع خطوات ثلاث هي: **خطوة التحليل الخطي** " وعادة ما يكون من خلال التحليل الوظائفي"، **خطوة التحليل الدلالي** " كأن يكون من خلال التحليل البنيوي الأنثروبولوجي، لأنه يكشف عن بعض دلالة النص المدروس" ثم **خطوة التفسير السياقي** " وهي إرجاع دلالة النص الجماعة المحتضنة له" ويمكن أن نمثل لذلك بالشكل التالي[1]:

ولا شك أن من أهم المواضيع التَي حظيت باهتمام " ستروس" بالإضافة إلى بنية القرابة.

ج: بنية الأسطورة وآليات تحليلها:

كتب " ليفي ستروس" مقالاً بعنوان " البنية والشكل، ملاحظات على كتاب فلادمير بروب" يذهب فيه إلى أنَ الشكلية مذهب مستقل عن البنيوية على الرغم مما تدين به هذه الأخيرة للشكلية فجوهر الاختلاف بينهما هو موقفهما من المشخص، ويُبيَن " ليفي ستروس" هذا الاختلاف بقوله: "فالبنيوية بعكس الشكلية، ترفض أن تقابل المشخَص بالمجرَد، وأن تعترف للثاني بقيمة ممتاز، فالشكل يتحدَد عن طريق مقابلته بمادَة غريبة عنه، ولكن البنية

[1]– ينظر: كلود ليفي ستروس– الفكر البري، المرجع نفسه، ص 167.

ليس لها محتوى متميَز، فهي المحتوى ذاته مدركا في تنظيم منطقي متصوَر على أنَه خاصة من خصائص الواقع"[1] ثم يتخذ " ستروس" من كتاب " مورفولوجيا الحكاية الخرافية" مطيَة لإثبات هذه المقارنة، فيعرض لمنهج " بروب" ثم يتعرض لهذا المنهج بالمناقشة مؤكداً أنَ هذه المناقشة لا تقلل شيئاً من فضل " بروب" أو تجادل في حقَ اكتشافاته بالأسبقية.

مبدئيا يرى " ستروس" أنَه ما من داع لفصل الحكايات عن الأساطير لأنَهما يشتركان في كثير من المكونات، فالشخصيات والأماكن... فما هو أسطورة في بعض المجتمعات هو حكاية عند مجتمعات أخرى والعكس بالعكس.

لكن هناك مجموعة من الاختلافات بينهما، فالحكايات مبنية على تقابلات أضعف من تلك الموجودة في الأسطورة، كما أنها أقل من الأسطورة خضوعاً للترابط المنطقي والاستقامة الدينية والضغط الاجتماعي[2]، إلا أنَه هناك فارق أساسي بينهما يتمثل في كون وظيفة الأسطورة تفسيرية بالأساس–أي تفسير الظواهر الطبيعية– بينما وظيفة الحكاية الخرافية تربوية.

وعلى العموم فإن مناقشة " ستروس" لبروب هي مناقشة بنيوي لشكلاني كما يعتقد ذلك " ستروس" نفسه ولكنَه في النهاية يؤكد أنَ كتاب " بروب" لن يعتريه الفناء لكونه أوَل كتاب في مجاله، "ونستنتج من هذا أنَ ليفي ستروس، وهو يقترح منهجاً في تحليل الأسطورة يطمح إلى أن يشمل هذا المنهج الحكاية الخرافية، وذلك لأنَهما من نفس الطبيعة"[3].

---

[1]– كلود ليفي ستروس– البنيوية الأنثرولوجية، (ج2)، مرجع سابق، ص 167.

[2]– المرجع نفسه، ص 184.

[3]– عبد الحميد بورايو– منطق السرد، مصدر سابق، ص 38–39.

" ليفي ستروس" لاحظ من خلال الأساطير المدروسة والتَي فاق عددها 528 أسطورة أنَ عناصر الأسطورة متشابهة على الرغم من انتشارها في مناطق مختلفة من العالم، مما دفعه إلى إيجاد طريقة لتحليل الأسطورة تكشف عن بنيتها وعن شبكة العلاقات التَي تحكم تلك البنية، وقبل ذلك وكما هو معهود يلجأ " ستروس" إلى ثنائيات*دي سوسير (اللغة والكلام) والزمانية DIACHRONIQUE والآنيةSYNCHRONIQUE فالأسطورة لها مظهران، مظهر متجلَ ومظهر كامَن، "يحمل الأوَل خصائص الكلام من حيث هو وجود حيَ مباشر، واستخدام فردي للغة، ينتظم عن طريق التتابع، ويحمل الثاني خصائص اللغة من حيث هي نظام اجتماعي له وجود حقيقي في العقل"[1].

كما تشكل الأسطورة سرداً تاريخياً لأحداث في الماضي، فهي تزامنية، وتشكل أيضاً وسيلة لتفسير الحاضر والمستقبل فهي تزامنية، غير أنَ وحدات الأسطورة تختلف عن وحدات اللغة" الصوتية والصرفية" بدرجة أعلى من التعقيد، فهي تقع على مستوى أرفع من ذلك، ولهذا اقترح " ستروس" أن يسمي تلك العناصر المتعلقة تعلقاً خاصاً بالأسطورة " الوحدات المؤلفة الكبيرة" والتَي تقع على مستوى الجملة المشتملة على موضوع ومحمول، لكنَه يفترض أنَ الوحدات المؤلفة للأسطورة ليست هي العلاقات المنعزلة التَي تجمع تلك الوحدات، بل رُزم العلاقات، فالوحدات المؤلفة إذن لا تكتسب وظيفة دالة إلاَ بشكل تركيبات هذه الرُزم وعلاقتها مع بعضها البعض، ومن ثُمَ ينتج لنا بعدان في تحليل الأسطورة، بعد أفقي ييسَر قراءة الأسطورة، وبعد عمودي يسهل علينا فهم الأسطورة والوصول إلى معناها

*– للتفصل أكثر في هذه الثنائيات، ينظر: فرديناند دي سوسوير– علم اللغة العام، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز، دار آفاق العربية، بغداد، (دط)، 1985، ص77.

[1]– عبد الحميد بورايو– منطق السرد، مصدر سابق، ص 40.

المتخفي تحت بنيتها – ففي الأسطورة يكون عنصر المعنى هو صاحب السيادة –[1] وللإضاحة سنقف عند أهمَ الخطوات والآليات التَي اتبعها (ستروس) في تحليل الأسطورة .

يبدأ (ليفي ستروس) في تحليل كل أسطورة على حدة وأوَل خطوة يقوم بها هي التعرَض لجملة الروايات التَي جمعها عن الأسطورة الواحدة، بحيث كل مرة يجد أحداثاً أو أجزاء مفقودة من أسطورة ما –غير أنَه يعثر على تلك الأجزاء المفقودة في الروايات الأخرى للأسطورة ذاتها.

ولتبسيط كيفية التعرَض لمجموع الروايات يضرب لنا العالم الانثروبولوجي الانجليزي (ايدموند ليتش EDMUND LEACH) المثال التالي ، يقول : لنتصوَر شخصاً (أ) يحاول أن يبعث برسالة إلى شخص آخر (ب) يكاد يبعد عن مدى وصول الصوت لنفترض أيضاً أنَ المكالمة قد تأثرت بعوامل أخرى مثل صوت الريح أو مرور السيارات ، وهذا ما يجعل الشخص (أ) يحرص على التحدث بأعلى صوته عدَة مرات مستعملاً في كل مرَة عبارات مختلفة أمَا الشخص (ب) فهناك احتمال أن تصل إليه هذه الرسائل الصوتية مشوهة ، غير أنَه يجمعها ، وبمقارنة ما بها من تشابه أو تناقض سيتمكن من توضيح معنى الرسالة[2].

[1]– كلود ليفي ستروس – الأسطورة والمعنى، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، العراق ، ط 1 ، 1986 ، ص7.

[2]– ينظر: عبد الوهاب جعفر – البنيوية في الأثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، (دط) ، 1980 ، ص84.

هكذا قام (ستروس) بتحليل الأسطورة الواحدة من خلال مجموع رواياتها ، فإذا افترضنا أنَ الأسطورة وردت بمجموعة روايات كل رواية تشتمل على مجموعة من الوحدات التكوينية الكبيرة [*]والتَي يرمز لها برقم معيَن ،هكذا سيكون ترتيب على النحو التالي[1]:

أ – 1	2	.	4	.	.	7	8
ب– .	2	3	4	.	6	.	8
ج –1	.	.	4	5	.	7	8
د– 1	2	.	.	5	.	7	.
هـ– .	.	3	4	5	6	.	8

فنلاحظ أنَ الرواية الأولى (أ) تحتوي على بعض العناصر أو الوحدات (1 ، 2، 4 ،7 8) وتغيب عنها عناصر أخرى هي موجودة في الرواية (ب ، ج ، د، هـ) والعكس بالعكس .فالمقارنة بين الروايات تسمح بحصر جميع وحدات الأسطورة الواحدة .

ولمزيد من التوضيح حاول (ليفي ستروس) تطبيق هذا الشكل على أسطورة " أوديب " الشهيرة، فكانت النتيجة كما يلي [2] :

---

[*]–الوحدات الأسطورية الصغرى MYTHEMES وهي وحدات تكوينية كبيرة des grande unites constitives يجب البحث عنها على مستوى الجملة ، ينظر : ملحق كتاب لفلاديمير بروب– مورفولوجيا القصة ، مرجع سابق،ص 215.

[1] – كلود ليفي ستروس– الأنثروبولوجيا البنيوية (ج1) ، مرجع سابق، ص 252 .

[2] – المرجع نفسه، ص254.

كادموس يبحث عن أخته أوروبا التَي خطفها زيوس.		كادموس يقتل التنين	
	السبارتوي يبيدون بعضهم بعضاً.		لابداكوس (والد لايوس) = أعرج. لايوس (والد أوديب) =أيسر / أجنف
أوديب يتزوج أمَه جوكاست .	أوديب يقتل والده لايوس	أوديب يدمر السفنكس .	
أنتغون تدفن أخاها بولينيس	ايتيبوكل يقتل أخاه بولينيس .		أوديب = قدمه متورمة.

نلاحظ أن كل عمود من الأعمدة الأربعة يشكل حزمة أو رزمة من الميثامات التَي تجمعها علاقة دلالية معينة ، ويسمى هذا في علم الدلالة بنظرية الحقول الدلالية[1] :

العمود الأول ⟵ المبالغة في تقدير علاقات القرابة.

العمود الثاني ⟵ النقص في تقدير علاقات القرابة.

العمود الثالث ⟵ انكار آدمية الإنسان.

العمود الرابع ⟵ اثبات آدمية الإنسان.

[1]– كلود ليفي ستروس– الأنثروبولوجيا البنيوية (ج1) ، مرجع سابق، ص 254 .

ومع هذا نلاحظ أنَ الباقة الدلالية في العمود الأول تناقض الباقة الدلالية في العمود الثاني والأمر نفسه بالنسبة للعمودين الثالث والرابع ، فالتقابل أو التضادَ إذَن موجود على ثلاثة مستويات، أولاً على مستوى بنية الأسطورة ،ثانياً على مستوى البنية العقلية أو التفكيرية للإنسان ، وثالثاً على مستوى البنية الواقعية والاجتماعية[1] .

لقد أراد (عبد الحميد بورايو) أن يُطبق هذا الإجراء على الحكايات الخرافية بدل الأسطورة فإذا كان (ستروس) قد حاول حصر جميع عناصر الأسطورة الواحدة من خلال عملية المقارنة بين الروايات المتعددة للأسطورة الواحدة، فإنَ (بورايو) قد حاول حصر جميع عناصر الحكاية الخرافية الواحدة من خلال مقارنتها بغيرها من الحكايات الخرافية والسبب الذَي ساعده في ذلك هو استثمار آلية سدَ الفراغات – مثلما فعل ستروس – وتعويض العناصر المسقطة الغائبة عن الحكايات بعناصر أخرى حاضرة في حكاية أخرى باعتبار أن الحكايات الخرافية تقوم على بناء سردياً ومضمونياً شبه ثابت .

يعتمد التحليل البنيوي للأسطورة على تحديد شبكة العلاقات بين مكونات بنية الأسطورة وهذا ما قام به (ليفي ستروس) الذَي يرى أنَ انبثاق معنى الأسطورة لا يتأتَى إلاَ بمعرفة العلاقات الرابطة بين عناصر الأسطورة على المستويين الأفقي والعمودي فالاعتماد على المحور الافقي يساعدنا على قراءة الاسطورة وفق تسلسل الأحداث الواردة في جملة رواياتها، أما المحور العمودي فيقود إلى فهم الأسطورة، وحتى يكون الفهم متكاملاً وجب مقارنة محتوى الأسطورة مع محتوى باقي الأساطير.

[1] – كلود ليفي ستروس – الأنثروبولوجيا البنيوية (ج1)، المرجع نفسه ، ص ، 254.

يرى (ليفي ستروس) أنَ الفكر الأسطوري يُنتج عن إدراك بعض التقابلات ويميل إلى توسطها التدرجي، وذلك بفضل عملية الاستعاضة، فإذا كان لدينا حدَان يبدو الانتقال بينهما متعذرا فإنَه يتم الاستعاضة عنهما بحدين معادلين يقبلان حداً متوسطاً ، ثُمَ يُستعاض عن أحد الحدين القطبيين والحدَ المتوسط بثالوث جديد ، وهكذا دواليك... فهكذا نحصل على بنية توسط كما في الجدول التالي[1] :

الثنائي الافتتاحي	الثالوث الأول	الثالوث الثاني
حياة ↕ موت	زراعة صيد حرب	آكلا العشب آكلا الجيفة الحيوانات القانصة

نلاحظ أنَ الثنائي (حياة / موت) لا يقبل حداً وسيطاً ، ولذلك جرى استبداله بثنائي جديد (زراعة / حرب) يقبل حداً وسيطاً ،وهو (الصيد) الذَي يقترب من الزراعة سبب في الغذاء ،ويقترب من الحرب كونه يتسبب في القتل " وآكلات الجيفة في الاستبدال الثاني تتوسط بين آكلات العشب والحشرات القانصة ، لأنَها لا تقتل مثل الأوَلى ،ولكنَها تستهلك الغذاء الحيواني مثل الثانية "[2].وبهذا نكون أمام ثلاثة قوانين أو مبادئ هي : (التقابل أو التضاد) (الوساطة) و (الاستبدال أو الاستعاضة) .

استثمر (عبد الحميد بورايو) هذه الآلية – أي نموذج الوساطة بين طرفين متناقضين – في تحديد النظام الذَي يحكم البنيات السردية في القصص الشعبية ، وبالتحديد استجلاء تحولات مكونات القصة أو وحداتها السردية ، سواء على مستوى الوحدة السردية

[1]– عبد الحميد بورايو – منطق السرد، مصدر سابق، ص، 44 .

[2] – المصدر نفسه، ص.ن.

الكبرى (النص السردي ككل) أم على مستوى الوحدات السردية الصغرى (الوظائف) فكلَ وظيفة في نظر بورايو – تتأسس على محور دلالي يربط ما بين دورين غرضيَين متضادَين وتستند الوساطة بين الطرفين المتضادَين على وجود سمات مميَزة : تشابه واختلاف تسمح بدخول عنصر وسيط بين الطرفين .

يضع الوسيط حدَاً للتضاد ولكنَه يفتح في الوقت نفسه مجالاً لظهور تضَاد جديد يتطلب وسيطاً آخراً، وهكذا حتى نهاية الحكاية[1]،وعليه يتبين لنا عدم ارتباط (بورايو) بما يتلقَاه من آليات تحليل – من النقد الغربي – ارتباطاً ساذجاً بل يسعى غالباً إلى استثمارها وبلورتها وفق ما تقتضيه المادة الخاضعة للدراسة.

III/ الاتجاه السيميائي:

أصبح إعمال النظريات النقدية الغربية الحديثة في الوسط النقدي العربي المعاصر ضرورة حتمية وملحة أملتها ظروف معينة وحساسيات جديدة، حتمت على النقد أن يغير منطلقاته القديمة ويتجاوز تلك النظرة الماضويَة في قراءة الأعمال الأدبية وتحليلها، ولقد أثبتت الدراسات السيميائية جدارتها وَتفوقها في استنطاق النصوص الأدبية والكشف عن خباياها ومكنوناتها وإضاءة الكثير من جوانبها الغامضة.

وقبل الدلوف في ثنايا هذا الاتجاه النقدي، تجدر الإشارة إلى أن " السيميائية" مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذَي أرسى دعائمه العالم السويسري (فرديناند دوسوسير) منذ القطيعة الإبستمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات اللسانية، إن جاز التعبير مع الفيلولوجيا وفقه اللغة واللسانية التاريخية وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذَي تستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية.

[1]– ينظر : عبد الحميد بورايو – الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، مصدر سابق، ص 40 .

والسيميائية باعتبارها علما حديث النشأة اقتدت هي الأخرى في بناء صرحها النظري بالمبحث اللساني البنيوي واستقت منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية تُعد بمثابة مرتكزات أساسية يقوم عليها المبحث السيميائي الحديث.

دخلت السيميائية مجال الممارسة النقدية الأدبية على يد نخبة من النقاد الفرنسيين كـ: " رولان بارت" و" جوليان كرستيفا" و" أ.ج غريماس" هذا الأخير أرسى وأسس معالم السيميائية الأدبية، وقعد لها في قاموس ضخم ألفه بمعية " جوزيف كورتيس" سنة 1979 وأصبحت نظريته في السيميائية السردية نظرية عامة نسقت محاولات الشكلانيين الروس في دراستهم للحكاية العجيبة، حيث وضع مقاربة حلت محل مقاربة " بروب"، وانطلق فيها " غريماس" من مفهوم واسع للبنية السردية مكنه من اكتشاف بنى سردية في كل مكان تقريبا ويعتبر نموذجه العاملي ومربعه السيميائي وتشكلاته أبرز آليات السيميائية السردية.

إذ كانت السيميائيات الحديثة قد بلغت درجة من النضج وتعددت اتجاهاتها فإنها في المشهد النقدي الجزائري أُعلن عنها في بداية الثمانينات من القرن العشرين، حيث اعتبرت من بين طرق التحديث والعصرنة التي سلكها الناقد الجزائري في بلورة خطابه النقدي الجديد واتكائه عليها وبالأخص النظرية السيميائية الفرنسية ذات التوجه الغريماسي، حيث أفاد من مقولات غريماس السيميائية ونظرياته المتعلقة بتحليل النصوص والخطابات السردية.

في هذا الإطار تتنزل أعمال ودراسات الناقد " عبد الحميد بورايو" ضمن الجهود النقدية الجزائرية المتوجهة نحو السيميائيات السردية (اتجاه مدرسة باريس) بكثير من الإقتدار العلمي والمنهجي لا سيما تحكمه في المنهج ووضوح رؤيته النقدية، ولاشك أن هذه الأخيرة هي ما يميز تجربته النقدية ويشجع على قراءة مشروعه السيميائي، فهو منذ دراساته الأولى

أفصح بدقة عن مرجعيته وعن ولائه المنهجي الكامل للجهود السيميائية الفرنسية والغريماسية تحديدا*. فلم يترك لنا – بخصوص ذلك– أي مجال للتساؤل أو التأويل أو الترجيح.

ولئن كان الناقد صريحا في أكثر من موضع وحريصا على دقته في اختيار المنهج تجنبا للوقوع في فخ الانتقائية. فلأنه كان يُروم استثمار مقولات النظرية السيميائية وإجراءاتها التحليلية من أجل التأسيس لمشروع نقدي ضخم ونظرية سيميائية عربية لتحليل الخطابات السردية وسبر أغوارها.

3: السيميائية السردية لألجيرداس غريماس*:

تأثر(عبد الحميد بورايو) بنظرية "غريماس" السيميائية السردية" التَي ترتكز وتستند إلى اللسانيات والمنطق الرياضي وبأعمال ، كورتيس Courtes) المتممة لمشروع أستاذه (غريماس) . وبما أنَ آليات التحليل السيميائي يصلح تطبيقها على كافة الأنواع السردية. فقد وجد (بورايو) ضالته في هذا المنهج، حيث استثمره في مجال السرد الشعبي الذَي يحتاج لمثل هذا المنهج الذَي يقف عند ماهية النصوص كاشفا بنيتها ومعاينتها العميقة.

* – نلمس ذلك جليا من خلال أطرحته لنيل شهادة الدكتوراه الموسومة بـ: المسار السردي وتنظيم المحتوى– دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة.

*– ألجيرداس غريماس: (**ALGIRDAS JULIEN GREIMAS**)سيميائي فرنسي من أصول ليتوانية، ولد سنة 1917 بليتوانيا، جاء لأول مرة إلى فرنسا عام 1936 وبها تحصل على شهادة الليسانس في الأدب عام 1939 ناقش أطروحة الدكتوراه عن الأزياء والموضة، أسس مدرسة باريس السيميائية في بداية الستينيات وفي عام 1966 أسس مجلة اللغات بالتعاون مع بارت، وج دوبوا وآخرين، وفي السنة نفسها نشر كتابه الشهير " علم الدلالة البنيوي" STRUCTURAL SEMANTICS. توفي بباريس سنة 1992، من أهم أعماله بالإضافة إلى كتاب السابق" في المعنى 1 و2" عام 1970–1983 "وقاموس السيميائيات"، 1979 بالاشتراك مع تلميذه كورتيس.

وكانت نتيجة تأثر (عبد الحميد بورايو) بهذا المنهج السيميائي البنيوي، بمراكمة مجموعة من الدراسات السيميائية وترجمة عدد من المقالات والدراسات المتعلقة بهذا المنهج هذا ما جعله أن يكون أحد أقطاب النقد السيميائي في الجزائر والعالم العربي عموماً، ومن أعماله في هذا المجال كتاب "التحليل السيميائي للخطاب السردي– دراسة لحكايات من " ألف ليلة" و" كليلة ودمنة" ويعتبره السيميائي الجزائري (رشيد بن مالك) حدثاً نقدياً في الجزائر استطاع أن يستثمر الإنجازات البروبية من منطلقات سيميائية (...) إنَ أهم ما تتميز به هذه الدراسة هو أنَ الباحث التزم حدود النص وأدرك مستوياته واستطاع من خلال اشتغاله على اللغة صناعة خطاب نقدي يوفق فيه بين القيود التَي يفرضها الجهاز السيميائي وتطلعات القارئ العربي إلى نصَ نقدي يُيسر له سبل الاتصال بالمناهج الحداثية.[1]

وفي العادة ما يعتمد" بورايو" في تحليلاته السيميائية على الآليات النموذجية التالية:

- ❖ نموذج المسار السردي.
- ❖ نموذج الفاعلين.
- ❖ نموذج المسار الغرضي.
- ❖ نموذج البنية الدلالية العميقة.

ولكل نسق من هذه الأنساق النموذجية قواعد عمله وانسجامه منها ما يتعلق بمظهر الخطاب وبعناصره الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب القصة مثل المسارين السردي والغرضي ومنها ما هو ضمني ومحايث، يتم استنباطه وفق آليات تحليل يسمح بها النموذج المستنبط مثل بينة الفاعلين والبنية الدلالية العميقة[2].

[1]– رشيد بن مالك– السيميائيات السردية، دار مجدلاوي،الأردن، عمان.ط1. 2006.ص35.

[2]– عبد الحميد بورايو – التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) ، ص 05 .

ومن أعماله أيضاً، كتاب (المسار السردي وتنظيم المحتوى ، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة) وهو الكتاب الذَي سنعرض لإجراءاته المنهجية في القسم التطبيقي من البحث .

أما في مجال الترجمة فله كتاب (مدخل إلى السميولوجيا نص، صورة) وهو عبارة عن نصوص مترجمة لمجموعة من الأساتذة وهي دروس أُلقيت على طلبة جامعة الجزائر .

وله أيضاً كتاب " الكشف عن المعنى في النص السردي النظرية السيميائية السردية" ويتكون من ثلاثة أجزاء وهو عبارة عن مقالات ودراسات لباحثين غربيين هم: (غريماس، كورتيس، بارت).

وتستند نظرية (أ.ج غريماس) في السيميائية السردية على أعمال كل من (فلادمير بروب) حول التحليل الوظائفي و(ليفي ستروس) في تحليله البنيوي للأسطورة وبخاصة فيما يتعلق بقضية التقابل / التضاد ، وكذا أعمال (إتيان سوريو) في مجال المسرح ، وكذا (تنيير) في النحو البنيوي ، بالإضافة إلى بعض مقولات " يلمسلاف" .

يميز (غريماس) في تحليله للنصوص بين مستويين أو نوعين من البُنى، البنية السطحية وتتمثل في الوحدات اللغوية المتجلية والقابلة للملاحظة ، أما البنية العميقة فتتمثل في المستوى التجريدي للنص الذَي يكون معناه الإجمالي مخزَن في هذه البنية .

لقد سخر (غريماس) كل جهده لدراسة الدلالة وتشكلاتها وطرق انتظامها وشبكة العلاقات المؤدية إلى انبثاق المعنى، وقد توج جهده بكتاب" علم الدلالة البنيوي" وكتاب" المعنى1 و2) "وجامع القول أنَ نظرية غريماس {هكذا} تستمد أصولها المعرفية من الدلالية التَي تهتم في المقام الأوَل باستقراء الدلالة انطلاقا من الظروف الحافة بإنتاجها

ووسيلتها في ذلك تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له ثم إعادة بنائها وفق جهاز نظري متسق التأليف "[1].

وسنحاول فيما يلي الوقوف عند بعض التأملات والاختزالات والبدائل التَي قام بها (غريماس) انطلاقاً من منهج (بروب) ، وسنقوم بشرح أهمَ آليتين في السيمائية السردية وهما : النموذج العاملي والنموذج التأسيسي (المربع السيميائي) .

1. اختزالات وتأملات في المنهج الوظائفي:

يعتبر التحليل الوظائفي بمثابة المادة الأولية الخام التَي قام (غريماس) بملاحظتها وإعادة صياغتها في شكل نماذج منطقية تعمل على كشف المعنى المندفن تحت ركام البنية السطحية للنصوص، هدفه في ذلك " إقامة نموذج عام يقنن التأليف القصصي باعتباره نظاما دلالياً وشكلاً من أشكال التواصل، ساعيا إلى الإسهام في بناء نظرية عامة للسيمياء[2]. بخلاف (بروب) الذَي كان شاغله الأكبر هو الكشف عن البنية المورفولوجية للحكاية الخرافية.

لذلك قام (غريماس) باختزال بعض الجوانب من النموذج الوظائفي واستبدال البعض الآخر وهناك ثلاث موضوعات رئيسية تعدَ اختزالا للوحدات الوظيفية عند "بروب" ، وهي الموضوع التعاقدي الذَي يشمل حركة القصَ التَي تعبَر عن عقد يتم بين البطل ونفسه أو بينه وبين مجتمعه ، وأما الموضوع الثاني فهو الموضوع الأدائي والمتمثل في الاختبارات التَي يجتازها البطل في سبيل وضع هذا العقد موضوع التنفيذ وأمَا الموضوع الثالث فهو

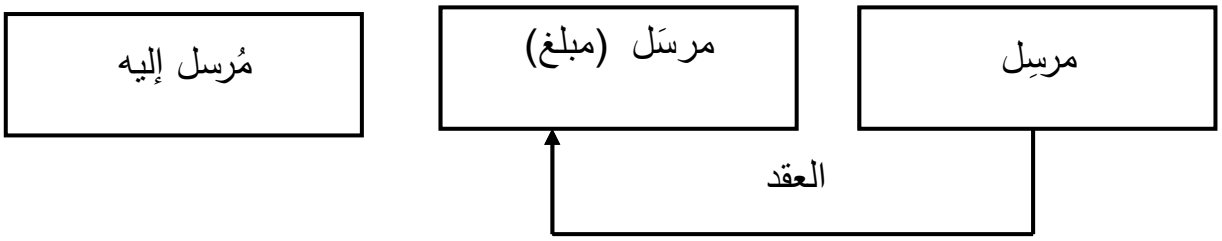
[1]– ينظر: رشيد بن مالك– السيميائية السردية، مرجع سابق، ص40.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

الانفصال والاتصال اللذان يمرَ بهما البطل خلال مسار القص[1]، وسنحاول أن نشرح هذه المواضيع الثلاثة فيما يلي :

-العقد(CONTRA):

وهو عبارة عن تفاهم أو اتفاق يكون بين طرفين، وهنا نشير إلى ملحوظة هامة نصوغها في شكل سؤال: بين من يتم التعاقد حسب "غريماس"؟ وللإجابة نقدم الملفوظ التالي: (طلب الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – من أحد الصحابة أن يبلغ رسالة إلى النجاشي) فالعقد أو الاتفاق في هذا المثال تمَ بين المرسل (محمد – صلى الله عليه وسلم) والمرسل أو المبلَغ (الصحابي) ولم يتم بين الرسول والنجاشي .



وعليه فالأجدر أن نقول إنَ العقد عند (غريماس) يتم بين المرسل والذات، وليس بين المرسل والمرسل إليه كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين * ، لأنَ "غريماس" يميز في نموذجه العالمي بين أربعة عوامل أساسية هي: الذات والموضوع والمرسل إليه ومن ثم فالعقد " في النموذج الجريماسي هو الاتفاقية بين المرسل والذات، وهي تزويد الأخير (أي الذات) ببرنامج يحققه، وبالتالي يمكن أن يقال عنه إنَه الرافد الأساسي (المجمع عليه) للسرد والذات يمكن أنَ تنفذ البرنامج أو تفشل في تحقيقه ونتيجة لذلك تكافأ أو تعاقب "[2] .

---

[1]– المرجع نفسه، ص 41.

* – من هؤلاء سمير المرزوقي وجميل شاكر في كتابهما– مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 70.

[2]– جيرالد برنس – المصطلح السردي مرجع سابق، ص 54.

ويميَز (غريماس) بين ثلاثة أصناف من العقود هي :

- **العقد الإجباري (CONTRAT INJONCTIF)** : ويتم بين طرفين (أ) و(ب) ، حيث يكون الطرف (ب) مرغما على تلبية طلب الطرف (أ) .

- **العقد الترخيصي (CONTRAT PERMISSIF)** : حيث يستسمح الطرف (ب) الطرف (أ) بإرادته القيام بفعل فيوافق الطرف (أ) .

- **العقد الائتماني (CONTRAT FIDUCIARE)** : حيث يقنع الطرف (أ) الطرف (ب)، فيقنع هذا الطرف الأخير وينفذ ما أمره الأوَل[1].

إنَ دراسة العمليات التعاقدية " تمكن الباحث من التعرف على النمط التعاقدي الشائع في آثار مؤلف ما أو في مجموعة من النصوص، فقاسمها المشترك الظرف التاريخي أو نمط الكتابة "[2]، ونشير هنا إلى أنَ (عبد الحميد بورايو) قد استعان في تحليلاته برصد التعاقدات الواقعة بين شخوص القصَ معتبراً إيَاها معادلاً رمزياً لتعاقدات اجتماعية (العقد الاجتماعي) كامنة في وعي الجماعة الشعبية المتداولة لتلك الحكايات الشعبية .

- **الاختبـــارات:** لاحـظ (غريمـاس) أنَ البطـل فـي النمـوذج الوظـائفي يمَـر بثلاثـة اختبـارات متعاقبـة بيَنهـا فـي الترسـيمة السـردية التَـي اقترحهـا، وتتمثَـل فـي : (الاختبـار التأهيلي، الرئيسي، التمجيدي)[3].

- **الاختبار التأهيلي (EPREUVE QUALIFIANTE)** : ويسمى أيضاً بالاختبار الترشيحي، وهو اختبار يُجريه البطل من أجل إثبات كفاءته وقدرته على إنجاز المهمة مما يؤهَله ذلك إلى اجتياز الاختبار الموالي في إطار البرنامج السردي .

---

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر – مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص 70.

[2]– سمير المرزوقي وجميل شاكر – مدخل إلى نظرية القصة، المرجع نفسه، ص 71.

[3]– أ. ج غريماس – السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ترجمة: سعيد بنكراد ، ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات" ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط 1 ، 1992 ، ص 187.

– **الاختبار الرئيسي:** / الحاسم (EPREUVE PRINCIPALE) : وفيه تقوم الذات (البطل) بمواجهة المُعارض أو العدو من أجل القضاء على النقص ، ومن ثمة الاتصال بموضوع القيمة ، وتقتضي هذه المرحلة اختبارا يليها .

– **الاختبار التمجيدي** (Epreuve Glorfiante) : ويؤدي هذا الاختبار إلى التعرف على البطل الحقيقي واكتشاف البطل المزيف ومن ثم يُكافأ الأوَل ويعاقب الثاني .

يلاحظ (غريماس) من الضرورة المنطقية أن تكون التجربة الأساسية ولا أن تكون هذه الأخيرة واقعة تحت وطأة الجزاء فكم من ذات مؤهلة لا تمرَ أبداً إلى الفعل، وكم من أفعال تستحق الثناء ولا يعترف لها بذلك وبالإضافة إلى ذلك أنَ القراءة العكسية لتلك الاختبارات ستقيم نظاماً منطقياً للافتراضات فالاعتراف ببطولة البطل يفترض مسبقا فعلا بطوليا، كما أنَ هذا الفعل البطولي يفترض تأهيلا كافياً للبطل[1]، وهذه صورة مبسطة لقراءات (غريماس) المنطقية .

في بعض تحليلات (بورايو) تتبع مسار البطل من خلال الاختبارات التَي حدَدها (غريماس) إلا أنَه لم يكتف بالاختبارات الثلاثة السابقة ، بل كان يستخرج في بعض الحالات خمسة اختبارات ، مثلما فعل في حكاية " ولد المتروكة " فقد أحصى الاختبارات التالية : "اختبار تمهيدي فاشل، اختبار ايجابي أوَل، اختبار رئيسي إيجابي، اختبار إضافي سلبي،اختبار إضافي ايجابي"، ولعَل هذا ناتج عن كون (بورايو) ينصت إلى معطيات النص لا إلى معطيات المنهج، متفادياً بذلك التعسَف في إسقاط المنهج على النصَ إسقاطاً آليا وحَرفياً.

[1]– ينظر: رشيد بن مالك– السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ، مرجع سابق ، ص 188 .

الاتصال والانفصال:

السرد يتشكل عبر سلسلة من التحولات ومن ثمَ سلسلة من الانفصالات والاتصالات بين الذات وموضوع القيمة، وتظهر هذه السلسلة بشكل جليَ في النموذج الوظائفي البروبي حيث يشكل القسم الأوَل من الحكاية الخرافية عمليات استلاب وانفصال، بينما يشكل القسم الأخير من الحكاية عمليات استرجاع واتصال.

و"بفضل استعمال هذه الأدوات المجرَدة، أمكن لغريماس شكلنة التحليل الوظائفي والارتقاء به من التحليل التجريبي للحكايات الشعبية إلى نظرية عالمية لها مقولاتها ومسلماتها ومناهجها الخاصة "[1]، ولا تقتصر قراءة (غريماس) لمنهج (بروب) على ما سبق وإنمَا هناك العديد من الاختزالات والبدائل*التَي قامت نظريته على أساسها ، كالنموذج العملي مثلاً .

ب: النموذج العاملي:

مصطلح العامل (ACTANT) استعمله(تانيير) استعمالاً نحوياً يُحيل على الشخصيات والأشياء المشاركة في الفعل أو الحدث، وقد استعاره (غريماس) منه ، وأدخله إلى مجال السرد انطلاقاً من تأمله لنموذج (بورب) و(سوريون) ،فـ (بروب) يرى – كما سبق– أنَ الحكاية تضمَ إحدى وثلاثين وظيفة موزعة على سبع شخصيات هي: (المعتدي – المساعد – الواهب – البطل – البطل المزيف – الأميرة – الآمر) دون أن يبرز

[1]– سمير المرزوقي وجميل شاكر – مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص76.

*– للتفصيل أكثر في الاختزالات والبدائل التي على منهج بروب، عد إلى :

– سعيد بنكراد – السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الرباط، – ط3، 2001، ص 33.

– ينظر: تقديم غريماس لكتاب جوزيف كورتيس – مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة، جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص89.

– ينظر: قادة عقاق – السيميائيات وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجاً)، مرجع سابق ،ص 70.

العلاقات القائمة بين تلك الشخصيات، وهذا ما جعل (غريماس) يقوم بتعديل وضبط دوائر الفعل لدى (بروب) وذلك من خلال النموذج العاملي Modèle Actantiel الذَي يعد آلية من آليات التحليل السيميائي للسرد .

يشير (غريماس) إلى نموذجه العاملي باعتبار أنَه نسق من العلاقات التَي تحكم العوامل من جهة وعلى اعتباره إجراء وسلسلة من التحولات من جهة أخرى ، ويتميز النموذج العاملي بالشمولية لأنَه يستطيع على تلخيص دلالة السرد ، فيمكن أن ننظر إليه على أنَه" النموذج المصغر للعالم الدلالي لا يمكن أن يتحدَد كعالم أيَ ككل دلالي إلاَ في الحدود التَي يبرز فيها أمامنا كمشهد بسيط وكبنية فعلية، يتمثل أطرافها في من قام ومن وقع عليه الفعل"[1] .

يتكون النموذج العاملي من ستة عوامل *هي:

- **الذات:** التَي تسعى إلى امتلاك أو تحقيق موضوع القيمة، أيَ إنَها تتطلع إلى الوصول إلى هدفها وغايتها.
- **الموضوع:** وهو الشيء المستهدف من قبل الذات.
- **المرسـل:** وهو الحافز الذَي يدفع الذات في مطلبها، أي الوصول إلى موضوع القيمة.
- **المرسل إليه:** وهو الطرف المستفيد من الانجاز الذَي قامت به الذات في مسعاها.
- **المساعد:** وهو الطرف المعين للذات.
- **المعارض:** وهو الطرف المعيق للذات.

[1]– عبد الحميد بورايو – منطلق السرد، مصدر سابق، ص 49.

* ننبّه هنا إلى أنَ العامل قد يكون فرداً وقد يكون جماعةً.

تتقابل العوامل السابقة في ثلاث ثنائيات على النحو التالي:

- ✓الذات (مقابل) الموضوع.
- ✓المرسل (مقابل) المرسل إليه.
- ✓المساعد (مقابل) المعارض.

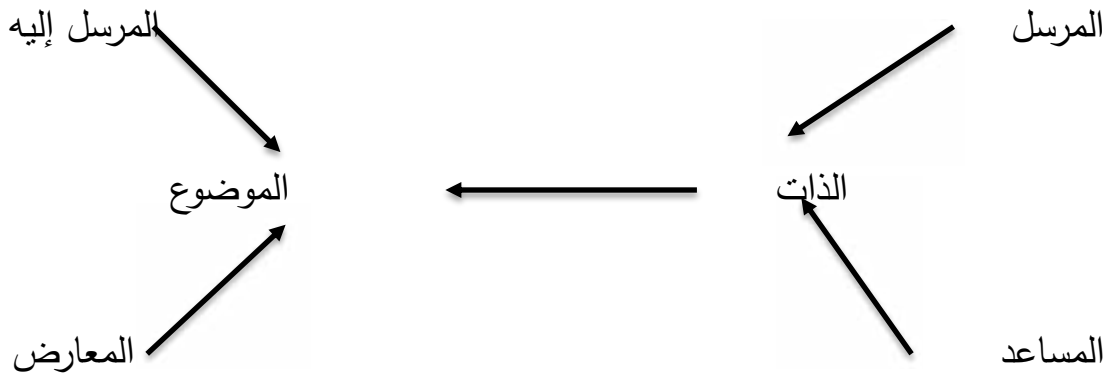
يؤدي كل عامل دوراً ما في القصة ويساهم في تحولاتها من خلال التغييرات الناجمة عن تفاعل عامل مع آخر، فنكون إزاء برنامج سردي Programme Narratif قوامه الاتصال والانفصال " فكل برنامج سردي يتشكل من خلال العوامل التَي تنتج الفعل الذَي يمارسه المرسل على الفاعل (الذات) لتحقيق عمله من خلال جملة من العناصر التَي تحاول إنجاح أو إفشال البرنامج ، تبعاً للعلاقات التَي تتجلى من خلالها الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النصَ القصصي "[1].

وتقوم بين الثنائيات العاملية السابقة ثلاث علاقات هي:

- ✓**علاقة الرغبة:** وتربط بين الذات والموضوع.
- ✓**علاقة التواصل:** وتكون بين المرسل والمرسل إليه.
- ✓**علاقة الصراع:** وتجمع بين المساعد والمعارض.

[1]– أحمد طالب – الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية) ، دار الغرب ، (د ط) ،2002، ص 24 .

ويصوغ (غريماس) النموذج العاملي وفق الشكل التالي[1] :



ونحاول الآن شرح العلاقات العاملية:

–علاقة الرغبة (RELATION DE DÉSIR) تقوم هذه العلاقة العاملية بين الذات والموضوع وهي علاقة محورية في النموذج العاملي ، قائمة على موضوع الرغبة ، فالذات ترغب امتلاك موضوع معين (مرغوب فيه) و" داخل هذه العلاقة لا يتحدَد الذات إلاَ من خلال دخولها في علاقة مع موضوع ما، ففي غياب غاية ما (محتملة) لا يمكن الحديث عن ذات فاعلة ، كما أنَ الموضوع لا يمكن أن يتحدَد إلاَ في علاقته بالذات ،فخارج عنصر الرغبة المحدَدة في جوهرها لحدين : راغب ومرغوب فيه ، لا يمكن أن يكون عنصراً داخل علاقة "[2].

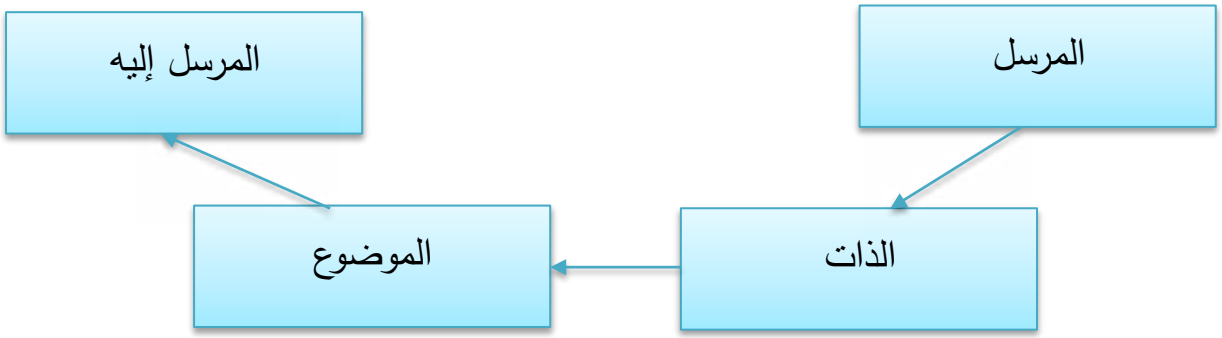
(غريماس) يميز بين نوعين من الملفوظات، ملفوظات الحالة Enoncés D'état والتَي يعبَر بها في هذه العلاقة عن ذات الحالة التَي تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع ، وملفوظات الانجاز Enoncés De Faire والتَي يعبَر بواسطتها عن التحول من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال أو العكس ، وذلك بواسطة ذات الإنجاز.

[1]– جيرالد برنس – قاموس السرديات، ترجمة: السيَد إمام، مرجع سابق، ص 10.

[2]– سعيد بنكراد – السيميائية السردية (مدخل نظري) ، منشورات الزمن ، الرباط ،(د ط) ، 2001 ، ص 78 .

"وهكذا نرى أنَ علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمرَ بالضرورة عبر ملفوظ الحالة الذَي يجسد الاتصال أو الانفصال، كما تمرَ بعد ذلك عبر ملفوظ الانجاز الذَي يجسَد تحولاً اتصالياً أو انفصالياً "[1]، وفي القصص غالباً ما تبدأ بحالة انفصال الذات عن الموضوع لتتجه نحو الاتصال، لهذا فالقصة قائمة على مفهوم الانفصال الذَي يضمن حركية السرد.

-علاقة التواصل (RELATION DE COMMUNICATION) : تجمع هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه ، أي بين المحرك (الحافز) والمستفيد من الانجاز أو الحركة ولكن العلاقة بينهما مفصولة بعلاقة أخرى هي علاقة الرغبة الرابطة بين الذات والموضوع لأنَ المرسل يدفع الذات إلى القيام بعمل ما لتحقيق مطلبها أو موضوعها ليستفيد المرسل إليه بعد ذلك من إنجاز الذات ، ويمكن أن نبين ذلك في الشكل التالي [2]:



-**علاقة الصراع (Relation de lutte)** : وتكون هذه العلاقة بين المساعد الذَي يساعد الذات للوصول إلى مبتغاها وبين المعارض الذَي يتسبب في عرقلة الذات بهدف حصوله على موضوع القيمة ، فيتنافسان (الذات والمعارض) على الموضوع نفسه، ليتحصل أحدهما في الأخير على ذلك الموضوع ويحرم الآخر منه ، وامتلاك الموضوع مقتصر على الكفاءة (compétence) وعلى الأداء (performance) وبحصول الذات على موضوعها يكون البرنامج السردي مكتمل [3] .

[1]- حميد لحمداني – بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 35.

[2]- المرجع نفسه، ص36.

[3]- حميد لحمداني – بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 36.

وعليه نشير إلى أنّ النموذج العاملي يتحرك ويتطوّر وفق تحولات السرد في سيرورته وهذا التحول هو الذَي يكفل للسرد ديناميكيته وحيويته ومنه السرد يتشكل من حالات وتحولات.

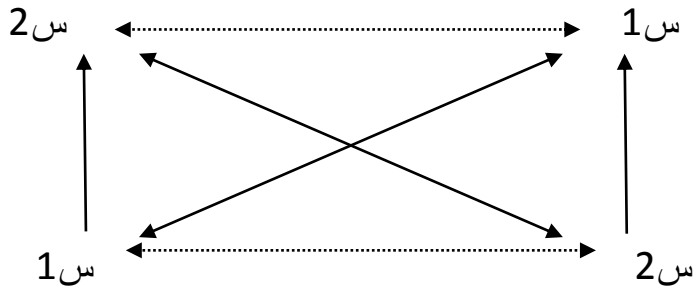
في نظر (عبد الحميد بورايو) النموذج العاملي هو نموذج منطقيّ يختزن شكل المحتوى – بتعبير يالمسليف – بمعنى يختزن كيفية تمظهر الدلالة، وقد استعان به بشكل ملحوظ في كتابه " المسار السردي وتنظيم المحتوى " عندما قام بتحليل بعض حكايات الليالي هذا ما جعله يستنبط البنية الهيكلية والدلالية المشتركة في تلك الحكايات وبيّن كيف قال النصّ مقاله.

ج: المربع السيميائي:

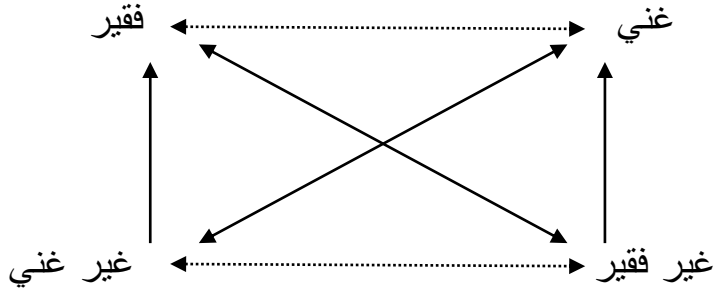
ويُسميه البعض بالنموذج التأسيسي، يرتكز على مبدأ التقابل الضدّي، وفي النقطة بالتحديد يكشف تأثّر (غريماس) بـ (ليفي ستروس) الذَي قام بتحليل بنية الأسطورة على أساس الوعي بالتضاد المتجسد في مضامين الأساطير " والمعنى عند جريماس { هكذا } وهو متأثر في ذلك باللغويين ، لا يتّضح إلاّ من خلال تعارضه مع الضدّ ، فالظلام لا يتّضح إلاّ من خلال تعارضه مع النّور، والعلوي لا يتّضح إلّا من خلال مقابلته بالسفلي وهو في هذا يُساير منهج ليفي ستروس البنيوي الذَي يسميه اصطلاحا (المنطق الاجتماعي الإنساني) ويسميه غريماس { هكذا }(البنية الأولية للمعنى) وعليه ترتكز نظرياته في علم الدلالة "[1].

[1]– نبيلة إبراهيم – فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، (دط)، (دت)، ص 42.

المربع السيميائي يندرج ضمن البنية العميقة، وهو عبارة عن صياغة ذات أربعة أطراف، يساهم في توليد المعنى من جهة، وتوليد البنى السطحية من جهة أخرى، ويُعرّف (غريماس) المربع السيميائي على أنّه "التمثيل البصري للتمَفصل المنطقي لمقولة دلالية ما "[1]، ويمكن صياغة المربع السيميائي انطلاقا من عنصرين متضادين (س1 – س 2) يتمفصل عنهما عنصران آخران (سَ1 – سَ2) وتجمع بين العناصر الأربعة مجموعة من العلاقات ، ويقدم (غريماس) هذا النموذج في الشكل التالي[2]:



وإذا شئنا تقديم وحدات دلالية بدل الرموز، كان المربع السيميائي كالتالي:



إنّ شرح المربع السيميائي يقتضي منّا الوقوف عند العلاقات والعمليات الرابطة بين الوحدات الأربع ، أمّا العلاقات فتتمثل في :

[1]– غريماس ،كورتيس ، باط– الكشف عن المعنى في النص السردي ، ترجمة ، عبد الحميد بورايو ، دار السبيل ، الجزائر، (دط) ، 2008 ، ص13.

[2]– المرجع نفسه ، ص 16.

- **علاقة التضاد:** وتربط بين الطرفين العلويين من المربع وفي مثالنا بين (غني وفقير).

- **علاقة التناقض:** وتربط بين (غني وغير غني) وكذلك بين (فقير وغير فقير) لأنّ من هو غير غني ليس بالضرورة فقيراً، ومن هو غير فقير ليس بالضرورة غنيا، ولذلك سميت العلاقة تناقضاً لا تضاداً.

-**علاقة التكامل (التضمين):** وتكون بين (غير فقير، وغني) وكذلك بين (غير غني وفقير) وهي عملية انتقال من النفي إلى الاثبات.

وعلى هذا الأساس ليس المهم- كما يقول غريماس { هكذا }- أن أكتشف العلاقة الضدية بين الظلام والنور لأنّها واضحة بل المهم أن أكتشف العلاقة غير المحدودة بين الإَظلام واللانور[1].

ومن خلال نظرنا إلى المربع السيميائي من منظور العمليات فإننا نلاحظ أنّه يقوم على عملية النفي والإثبات فبنفي (الغنى) ننتقل إلى العنصر النقيض (لا غنى) هذا ما يتعلق بعلاقة التناقض، وهناك عملية انتقال أخرى تكون في علاقة التكامل، فبمجرد الانتقال من (اللاّغنى) إلى الفقر نكون قد أكدنا هذا العنصر الأخير. (إنّ النص المتعدد الآثار الدلالية ليس تمفصلا للعلاقات الثابتة فحسب وليس ترتيبا لقيم المعنى فحسب ولكنّه يتقدم أيضاً كانتقال من قيمة إلى أخرى وكشبكة من العمليات التَي تتحول بموجبها قيم المعنى تناسب كل علاقة للنموذج التصنيفي للعملية ، ويعتبر المربع السيميائي نموذجا تركيبيا يضبط تنظيم العمليات)[2] ، الانتقالية القائمة بين الوحدات الدلالية ومنه يكون غريماس قد صاغ مجموعة من الآليات والنماذج المنطقية والتَي تصلح لتحليل السرد على اختلاف أجناسه وأشكاله (عبد الحميد بورايو) استثمر النموذج التأسيسي (المربع السيميائي) في مقارباته وأحيانا كان يلتزم بحرفيته وأحيانا أخرى يحيد عنها كأن يُقيّم المربع السيميائي على

[1]- نبيلة إبراهيم – فن القص، مرجع سابق ، ص 42 .

[2]- رشيد بن مالك – قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، (دط)، 2000، ص26.

علاقة واحدة ألا وهي علاقة التضاد فقط، في الوقت نفسه تغيب التناقض والتكامل وعلى هذا الأساس يتضح لنا محاولة (بورايو) الخروج عن التوصيفات التَي يتلقاها عن الآليات الغربية مما يساعد ذلك في إظهار بصمته في معظم التحليلات وطبعها بطابع التجديد .

من خلال ما سبق ذكره نكون قد وقفنا عند أهم أسئلة النقد السيميائي التَي شغلت فكر الناقد الجزائري (عبد الحميد بورايو) في تحليله للنصوص السردية باختلاف أنواعها (حكايات شعبية، روايات ، قصص، أساطير...) حيث استلهم واستثمر من تلك المرجعيات الغربية والآليات والتّقنيات التَي تسمح بسبر أغوار النّصوص ورصد شبكة العلاقات بين الوحدات السردية.

وقد استعمل (عبد الحميد بورايو) في تحليلاته البساطة والوضوح والدقة والتّأصيل، لأنَه وجّه جلّ أعماله للأساتذة والطلبة على حد سواء، وهذا ما يؤكده الناقد في حواراته ومقدمات كتبه.

إنَ مبتغى (بورايو) الأسمى ومبلغه الأقصى يتمثل في مراكمة أعمال نقدية تطبيقية ومنهجية تصبو إلى " تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشّعبية العربية،باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثّقافة العربية"[1] ، وتطوير الدراسة الأدبية العربية المعاصر عامة وتراثنا العربي خاصة.

[1]– عبد الحميد بورايو – البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الآداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1998 ، ص 89.

الفصل الرابع

آليات تحليل الخطاب السردي عند الناقد عبد الحميد بورايو

(قراءة معرفية في نماذج من مقارباته)

I-آليات التحليل النقدي السردي عند "عبد الحميد بورايو":

1- التحليل الوظائفي لحكاية " ولد المتروكة" وحكاية " نصيف عبيد " نص إنسان الطائر العجيب والمرأة قناصة الرجال

2- تحليل حكاية " أعمر الآتان " وفق كلود بريمون

3- التحليل البنيوي التكويني "لغزو الخندق"

4- التحليل البنيوي الأنثروبولوجي لحكاية "ولد المتروكة"

II- خصائص التحليل النقدي السردي عند عبد الحميد بورايو:

1- تحليل خطاب الحكاية الشعبية مقاربة منهجية لحكاية "المتكسي والعريان" (صاحب الثياب الفاخرة وصاحب الثياب البالية " وحكاية محذوق ومحروش مع الغولة " (العلامات التي تحدد المصائر).

2- تحليل خطاب الحكاية الخرافية مقاربة منهجية للقصة المُتضمنَة (قصة الملك شهريار) وقصة (المرأة والعفريت).

تمهيد:

تستند المقاربة المنهجية للحكاية الشَعبية على المفهوم الذَي يحمل الدلالة باختلافها بهدف الكشف عنَها، وذلك عن طريق اعتماد قراءة مزدوجة لخطاب الحكاية الأولى خطية، تراعي التسلسل السَردي، تضع في اعتبارها العلاقات السياقية، والثانية تعمل على استخراج علاقات التضاد الكامنة ذات الطبيعة الاستبدالية، لهذا تتيح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى، معناه العبور من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية.

وعليه نلجأ إلى تحليل كل نموذج عن طريق تقطيعه إلى متواليات، كل متوالية يتم تقطيعها إلى وظائف تتم دراسة الشخوص في علاقتها ببعضها، مما يسمح لنا ببيان النظام الذَي تنبثق حسبه الأدوار الغرضية والعلامات المتبادلة بين المشخصين عن طريق خُطاطات من أجل تيسير الاطلاع السريع وفهم مجمل الحكاية: الأفعال والشخوص، من خلال نظرة واحدة وشاملة.

لهذا تندرج معالجتنا للحكاية الشَعبية الجزائرية ضمن منظومة المفاهيم المتعلقة بتحليل الخطاب الأدبي باعتبارها جهازاً تنظيرياً، انبثق عن نشاطات معرفية مختلفة، ووسائل منهجية تتعامل مع المادة الأدبية من وجهات نظر متعددة المصادر والأهداف وهي تندرج بدورها ضمن سياق تطور العلوم الإنسانية في عصرنا الحديث.

أ- التحليل الوظائفي لحكاية " ولد المتروكة"*

1- تقديم الحكاية:

كان هناك ملك، شعر بالقلق وهو في قصره فخرج يتجول في الغابة، فاعترض طريقه عفريت، وأخذ منه عهداً بأن لا يذكر للحكماء الذَين يقتفون أثره بأنَه قد رآه، ثَم اختفى في مغارة، التقى الملك بالحكيمين الساحرين، وعندما سألاه عن مكمن العفريت، أنكر رؤيته له لكنَهما اكتشفا ادعاءه عن طريق الكاهنة، فطلبا منه أن يختار بين ارشادهما إلى المخبأ أوقتله، وأخذا يضربانه إلى أن أذعن، ودلهما على المغارة التَي يختفي فيها العفريت.

أقام الساحران عند باب المغارة طقوساً، فأوقدا البخور، وقرآ التعاويذ فخرج العفريت وقد تحول إلى ثعبان صغير منهوك القوى، فأدخلاه في قصبة ثم سجناه في صندوق وأكملا طريقهما بصحبه الملك، عندما تعبوا من السير جلسوا ونام الساحران، وظل الملك يقضاً وقد أحس بالندم على العهد الذَي أعطا للعفريت، ففك أسره عن طريق فتح الصندوق ونزع سدادة القصبة، فتسرب دخان كثيف منها وتصاعد في السماء ليشكل صورة عفريت ضخم الجثة، قام بقتل الساحرين وعاقب الملك على مخالفته العهد فنفخ على وجهه وأحال لونه من البياض إلى السواد الفاحم ، لكنَه اعترف له بجميل تحريره من القمقم الذَي كان مسجوناً فيه، دله على دواء يعيد لونه الطبيعي، وهو " ورق بسط الثعابين" ، وطلب منه أن يرسل أبناءه بغرض استجلابه من أرض بعيدة عند ما عاد الملك إلى قصره أنكره أهله ، فذكر لهم علامات مميزة فتعرفوا عليه، وشرح لهم ما حدث له وذكر لهم الدواء الذَي وصفه له العفريت، وقوله بأنَ أبناءه بإمكانهم استجلابه من البلاد البعيدة[1].

---

*- قام " بورايو" بتسجبل هذَه الحكاية – بالعربية الدارجة- في منطقة الحدود التونسية الجزائرية وهي غير منشورة تندرج ضمن تصنيف آنتي آرن وطومسون، " أنماط الحكايات العالمية ضمن تنوعات طراز 551"، ينظر: عبد الحميد بورايو- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007،ص21.

[1]- ينظر: عبد الحميد بورايو- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر نفسه(سابق)، ص 21.

كان للملك زوجتان، احداهما له منها ولدان، تلقى هي وولداها منه عناية كبيرة، بينما تتعرض الزوجة الثانية التَي لها ولد واحد إلى الإهمال والترك فسميت "المتروكة"، وسمي ولدها بابن "المتروكة" وكان الملك لا يعتني بهما ولا يسأل عنَهما.

عندما شاع خبر الأذى الذَي أصاب الملك بتحول لونه إلى السواد، أرادت زوجته الأولى " المعتنى بها" الاستئثار بخدمة زوجها فكلفت ولديها بمهمة البحث عن الدواء الشافي، والرحيل إلى البلاد البعيدة من أجل الحصول عليه، أما الزوجة الثانية فقد بقيت حزينة لأنَ ابنها كان طائشاً سيء السمعة بسبب ما يتعرض له من اهمال من طرف والده.

عندما عاد ابنها في ساعة متأخرة من الليل، حادثته في الأمر وشكت له ما تعانيه من شعور بالغبن الناتج عن وضعيتها في أسرة الملك.

قرر الولد أن يلتحق بأخويه، ويرحل لطلب الدواء الموصوف، ذلك لكي يبرهن لأبيه عن جدارته، وهكذا خرج في إثر أخويه، وقد لحقهما عند أخوالهما الذَين نصحوهما بعدم الإقدام على المغامرة نظراً للمخاطر التَي تحف بالطريق، وصعوبة الوصول إلى البلاد الموصوفة، أذعن الشقيقان ولد المرأة الأولى بينما قرر ابن " المرتوكة" مواصلة الطريق لوحده... [1].

يجد " ولد المتركة" في طريقه الغولة وقد تربعت على الأرض قاذفة بثدييها الكبيرين من على كتفيها، فنزل على أعلى ظهرها، جاء "ابن المتروكة" من الخلف وارتمى عليها وقام بوضعهما وأنقذ نفسه بذلك، لأنَها اعتبرته كأبنائها، امتنعت عن التهامه بل قامت بمساعدته ودلته على الطريق، ووصفت له الطريقة التي يجتاز بها جميع الموانع في طريقه إلى العالم الآخر، توقف عند جبلين يرتطمان ، فألقى لهما بالتميمة التَي أعطتها له الغولة، فسمح له

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص 23.

بالمرور، وبعد ذلك وجد أمامه ثورين ينتطحان، أحدهما أبيض والثاني أسود، فقذف بنفسه فوق ظهر الثور الأبيض مثلما دلته الغولة، فحمله إلى بلاد الجن، حيث يوجد الدواء، عند باب قصر الجن وجد أمامه صورة أسد يظهر وكأنَه يستعد لالتهام كل من يريد دخول القصر، فتقدم منه وقلع أسنانه التَي تمثل مفتاح الباب وذلك حسب تعليمات الغولة –دائماً– ،وهكذا نجح في ولوج عتبة القصر، توجه بعد ذلك إلى الشجرة التَي يبحث عنَها، وقطف منها الورق المطلوب، وبينما هو يتسلقها أطل من إحدى النوافذ القصر المحاذية لأغصان الشجرة، فرأى أميرة الجن ووصيفاتها الأربعين نائمات، فصاحبة القصر ووصيفاتها ينمن أربعين يوماً، ويستيقظن مثلها، وكان على من يريد يقطف أوراق" بسط الثعابين" أن يأتي في الأيام الأولى، وقد فعل " ابن المتروكة" ذلك تطبيقاً لنصائح الغولة دخل غرفة الأميرة،واستبدل خاتمه بخاتمها، وغير وضع المخدة فنقلها ووضعها تحت أقدامها.

في طريق عودته مرَ " ابن المتروكة" بأخويه وأخذهما معه لكنهما خدعاه وأخذ منه الأوراق، وربطاه في شجرة ليأكله الأسد، مرت قافلة فسمعت زئير الأسد فاقترح عليهم شيخ حكيم كان من بينهم أن يقوم باستبعاد الأسد عن ضحيته، ويقوم الآخرين بفك وثاق " ولد المتروكة"،وهكذا تم تخليصه من أسره، فعاد متخفياً إلى بلدته وأصبح يعمل خادماً في محل صائغ.

وكان أخواه قد عاد إلى قصر أبيهما وادعيا أنَهما هما اللذان حصلا على الأوراق،استيقظت أميرة الجن ووصيفاتها وخرجن يبحثن عمن دخل حديقة قصرهن وقطف أوراق الشجرة، حتى تصل إلى الملك أبي الاخوة الثلاثة فتختبر الشقيقين فتكشف ادعاءهما،وتطلب من الملك أن يستدعي جميع سكان المدينة لكي تختبرهم، لعلهما تتعرف من بينهم على من دخل غرفتهما واستبدل خاتمها، في نهاية القصة يؤتى بالشاب الذَي رفض العودة إلى قصر أبيه خوفاً على أخويه من العقاب، وتم استنطاقه والتعرف عليه ثم

زوجه أبوه من أميرة الجن، وزوج وصيفتها من أربعين من خيرة شباب المدينة، وجعله مستخلفاً له في شؤون الحكم.

بعد عرض الحكاية سنعرج إلى مجموعة الوحدات الوظيفية التَي استخرجها الناقد[1]،والتَي سنقدمها في الجدول التالي، مع الإشارة إلى أن الأحرف العادية هي رمز الوظائف المنسوبة لمسار البطل " ولد المتروكة" أما الأحرف التَي فوقها فتحة فترمز إلى مسار الشقيقين من الزوجة الأولى الملك أو المسار والمشترك بين الاخوة.

رمز الوظيفة	الوظيفة	شرح الوظيفة
أ	الموقف الافتتاحي	كان للملك زوجتان الأولى أم لولدين، كان يعتني بها وبولديهما، أما الثانية التَي كان لها ولد واحد فقد كانت هي وولدها لا يلقون رعاية كافية.
بَ	تكليف بمهمة	تأمر الزوجة ولديها بالرحيل من أجل البحث عن الدواء
ب	قرار البطل	تخبر الزوجة الثانية ولدها بما أصاب أباه، وتعلمه بما فعلته ضرتها عندما بادرت إلى ارسال ولديها، وتبدى له أسفها على عدم قدرتها أن تفعل الشيء نفسه لأنَها لا تستطيع أن تعول عليه. يقرر الولد بمحض إرادته الالتحاق بأخويه، ويطلب من أمه أن تحضر له الزاد والمركب ويرحل.
جَ	اقناع	يصل ولد الزوجة الأولى إلى مدينة يقطنها أخوالهما فينزلان عليهم ضيفين، فينصح الأخوال ولدي أختهم بالعدول عن قرار أهمهما والبقاء بينهم، فينصعان لرغبة

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص 28.

		أخولهما
ج	الاختبار التأهيلي	ينجح " ولد المتروكة" في مواجهة الغولة ويستفيد من مساعدتها.
د	هبة	يتلقى ولد الزوجة المتروكة هبة سحرية "مساعدة" من الغولة على شكل تميمة.
هـ	الاختبار الرئيسي	تعترض طريق البطل في البداية جبال ترتبط ببعضها يستعين بالتميمة فتنفصل لتسمح له بالعبور، ثمَ يجد ثورين أحدهما أسود والآخر أبيض، وينجح في امتطاء ظهر الأبيض عملا بتوجيهات الغولة، فيحمله إلى باب قصر الجن، حيث توجد الشجرة المطلوبة، ويتمكن من اختلاع أسنان الأسد حارس باب القصر، فينفتح الباب ويدخل القصر ويقطف الأوراق من الشجرة.
و	علامة	يدخل غرفة أميرة الجن فيجدها نائمة مع وصيفاتها الأربعين ينبهر بجمالها، فيقوم باستبدال خاتمه بخاتمها ويغير موضع وسادتها ويضعها تحت قدميها ويفعل عائداً
ز	خدعة	يقوم أخوا البطل بتدبير خدعة فيشدون وثاق ابن المتروكة ويربطانه في شجرة في غابة تكثر فيها السباع ويسرقان منَه الدواء ويعودان إلى أبيهم.
ح	تهديد	يقصد أسد الشجرة التَي شدَ إليها ابن المتروكة، ويظل يحوم حولها يريد افتراسه.
ط	انقاذ	تمر قافلة يصحبها شيخ متدرب على محاربة السابع فيقوم باستبعاد الأسد وينجح رفاقه في فك ولد المتروكة وانقاذه.

ي	الوصول خفية	يعود البطل إلى مدينته ويمتنع على الذهاب إلى قصر أبيه ويدعي أنَه غريب يبحث عن عمل ويستخدمه صائغ كنافخ على النار.
يَ	ادَعاء	يدعي ولدا الزوجة الأولى أنَهما حصلا على الدواء.
سَ	اكتشاف البطل المزيف	تخرج أميرة الجن باحثة عمن دخل غرفتها وعندما تصل إلى المدينة تجري اختباراً لولدي الزوجة الأولى وتكشف ادعاءهما.
س	اكتشاف البطل الحقيقي	يتم استقدام جميع شباب المدينة ومن بينهم ابن المتروكة ويتعرض الجميع إلى الاختبار، ويتم اكتشاف البطل الحقيقي الذَي تمكن من جلب الدواء.
ع	اعتراف	يتعرف الملك بمزايا ابنه من الزوجة الثانية ويعيد له الاعتبار.
وَ	الوضعية الختامية الزواج	يتزوج البطل بأميرة الجن وتتزوج الوصيفات أربعين من شباب المدينة ويعتلي ولد المتروكة العرش.

نلاحظ "عبد الحميد بورايو" يميز بين الوظائف المتصلة بمسار البطل الحقيقي وهو "ولد المتروكة" وبين الوظائف المتصلة بمسار الشقيقين من الزوجة الأولى متفادياً بذلك الوقوع في الخطأ الذَي وقع فيه "بروب" والمتمثل في رصد الوظائف المتعلقة بمسار البطل وحده.

وتحديد الناقد للوظائف هو تحديد واعٍ يضع النص فوق كل اعتبار ثَم يستنبط منه ما تيسر من وظائف حسب ورودها فيه، ومن غير أن يتعسف في اخضاعها آلياً لسلم "بروب" ذي الدرجات الاحدى والثلاثين المرتبة ترتيباً مقدساً وهي من المآخذ التَي أخذت على منهجه

التَي لا يراعي كثيراً الخصوصية البنيوية والحضارية للحكاية الشعبية (غير الروسية) وقد سلم "بورايو" من السقوط فيها وهذا دليل على أصالة منهجه[1].

2-التحليل الوظائفي لحكاية" نصيف عبيد" " نصف انسان" الطائر العجيب والمرأة قناصة الرَجال:

حكاية " نصيف عبيد"[2] في محتواها الأساسي عبارة عن متتالية لحكاية" ولد المتروكة"، باعتبارها تقدم نفس الإشكالية التَي قدمتها حكاية" ولد المتروكة" والمتمثلة في الموضوع الرئيسي ألا وهو: التمييز في المعاملة بين زوجتي الرجل نفسه، وكذلك ما بين أبناء كل منهما، بيَدا أنَ الوساطة الرئيسية ما بين الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية ترتكز على حوافز (موتيفات أخرى) مختلفة عن تلك التَي ترتكز عليها القصة الرئيسية في حكاية " ولد المتروكة"، وربما يعود السبب في الخصائص المشتركة بين الحكايتين، سواء تعلق الأمر من جانب البنية أو الدلالة، في حين ذلك هناك أيضاً اختلافات بالغة الأهمية، متعلقة بالتجسيديات التصويرية، هذا ما جعلنا نستبعد اعتبار حكاية" نضيف عبيد" مجرد رواية لحكاية " ولد المتروكة" وفحص المكونات التركيبية لهذه الحكاية، لهذا ستكون المقاربة المنهجية مشابهة لما قمنا به بالنسبة للحكاية السالفة وبالأصح ستكون بداية انطلاق من أجل فحص المضمون للحكايتين، قبل أن نتطرق إلى التحليل الوظائفي لابد أن نسلط الضوء على العناصر التالية[3]:

- **تقديم الحكاية.**
- **النظام العام للحكاية.**

---

[1]- يوسف وغليسي- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، مرجع سابق، ص 126.

[2]- تم تسجيل رواية، نصيف عبيد في نفس المنطقة التي جمعت منها رواية الحكاية السابقة وهي أيضاً غير منشورة، وتندرج في نصفين أني آرني ضمن تنوعات طراز 301 تروى بالعربية الدارجة، ينظر: عبد الحميد بورايو-الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص40.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص47.

1- تقديم الحكاية:

تتكون حكاية" نصيف عبيد" من قصتين مستقلتين نسبياً تمثل الأولى مدخلاً، وتحكي قصة فلاح متزوج من امرأتين الأولى أنجبت ستة أولاد، وخلفت الثانية ولداً واحداً، كان ولد الزَوجة الثانية صغير القامة فسمي " نصيف عبيد" كان الأب يفضل الزوجة الأولى وأولادها يهتم بهم، بينما تلقى الزوجة الثانية وولدها الإهمال والازدراء.

كان للفلاح بستان، وقد ابتلى بطائر يأتي مرة في السنة ليلاً، كلما نضجت ثمار أشجار البستان وحان قطافها فيفسدها جميعاً ويختفي.

كلف الأب أولاد زَوجته الأولى واحداً فواحداً بحراسة البستان ففشلوا جميعا لأنَهم كانوا ينامون في اللحظة التَي يصل فيها الطائر، ولم يبق في النهاية سوى ولد الزَوجة الثانية " نصيف عبيد" الذَي قرر في نفسه أن يقوم بالمهمة، وقد نجح في ذلك وتمكن من اصابة الطائر، الذَي فرَ وخلف ريشه من ريشه سقطت في البستان، فالتقطها الولد وأخذها لوالده عندما رآها هذا الأخير تعرفَ عليها وقال له: إنَها ريشة عجيبة، من ريش عصفور شهير باسم، الطير لي يغنَي ورَيشهُ يرَد عليه"[1]، وهو فريد من نوعه يسكن بلاداً دونَها الأهوال، وكم تمنى المغامرون الحصول عليه، ولكنهم منيوا بالفشل الذريع في مساعيهم.

تنفتح القصة الافتتاحية على قصة رئيسية تتحدث عن تكليف الأب لأبنائه المفضلين " أبناء الزوجة الأولى" بالرحيل من أجل البحث عن الطائر السحري" ونصحهم بامتناع عن النوم عند ضفاف الوديان، وفي المباني الخربة، وعلى قمم المرتفعات والجبال، قرَر " نصيف عبيد" من نفسه الرحيل مع اخوته، رغم معارضتهم واستهزائهم به.

[1]- أي، الطائر المغنَي الذَي يرجع ريشه غناءه، ينظر: المصدر نفسه، ص47.

خالف الأبناء نصيحة أبيهم وباتوا في الليلة الأولى عند ضفة النهر، ففاض وكاد يحملهم، لولا تفطن " نصيف عبيد" الذَي نقلهم إلى مكان آمن، في الليلة الثانية ناموا في بيت مهجور، وما كادوا ينامون حتى أقبل " الثعبان ذو الرؤوس السبعة" ،فقضى عليه " نصيف عبيد" ،وفي الليلة الثالثة نام الاخوة في قمة هضبة وما كاد يأخذهم النعاس حتى أقبل غول في هيئة حصان يحمحم، ولولا حيلة" نصيف عبيد" الذَي اعترضه بمخلة مليئة بالعلف لالتهمهم جميعاً، واعترافاً بجميله قرر الغول مساعدته فكتب رسالة لأخته الغولة لكي تساعده على الوصول إلى مكان الطائر العجيب، وحملها معه " نصيف عبيد"، ظل الاخوة الستة على غيهم فلم يعَترفوا بقدرات أخيهم الأصغر، بل كان يستهزئون به عندما يذكر لهم بأنه أنقذهم ثلاث مرات أثناء نومهم، في اليوم الرابع وصلوا عند مفترق الطرق فاتفق الاخوة على أن يأخذ أبناء الزوجة الأولى طريق ويأخذ " نصيف عبيد" " ابن الزَوجة الثانية" الطريق الثاني.

وهكذا افترقوا وكانوا قد زرعوا عند نقطة فراقهم شجرة الحياة التَي تظل يانعة كلما كان الجميع بخير، وتذبل وتموت إذا ما تعرض أحد الطرفين المفترقين إلى ضرر أو ألمَ به خطر كبير.

عندما بلغ الاخوة الستة مدينة حيث اعترضت طريقهم امرأة حسنة الهيئة أغرتهم بالنزول ضيوفا في بيتها على أن يتعرضوا لاختبار، إن نجحوا فيه زوجتهم من بناتها الست الجميلات، قبل الاخوة وتهيئوا للاختبار الذَي يتمثل في تقدم واحد منهم كل ليلة لمسامرة احدى بنات المرأة ومن يتعب أولَاً من المتسامرين ويغلبه النعاس يخسر الاختبار. وبالتالي يتخلى عن كل أملاكه لغالبه، كانت البنات يلتجئن إلى حيلة تتمثل في تناوبهن على مسامرة الرجل الممتحن لأنَهن يتشابهن بحيث لا يفطن الرجل عندما تأخذ إحداهن مكان الأخرى كل

ليلة، وهكذا خسر جميع الاخوة المسابقة وتنازلوا للمرأة عن جميع ممتلكاتهم، بما في ذلك خيلهم وأمتعتهم وملابسهم[1].

وصل " نصيف عبيد" إلى أرض الغولة" عوجاء العنق" فدلته على طريق وزودته بالنصائح، ومنحته رسالة يحملها معه تسمح له بالدخول إلى العالم الذَي يحتوي على العصفور العجيب ، في الطريق اعترض سبيل ابن الزوجة الثانية" نصيف عبيد" جبلان يرتطمان ببعضهما كل لحظة وكأنَهما في عراك دائم ولمَا رمى لهما الرسالة التَي يحملها من طرف الغولة، أفسح الجبلان له السبيل لكي يمرَ سالماً إلى الأرض التَي يوجد فيها الطائر المغنَي الذَي ترجع ألحانه ريشاته، قبض على الطائر، وفي طريق عودته، لما وصل عند مفترق الطرق، لاحظ أنَ أوراق شجرة الحياة قد تساقطت، فتأكد بأنَ أخواته يعانون من خطر ألمَ بهم.

عندما وصل إلى المدينة، وعلم بما أصاب اخوته، قصد المرأة وعرض عليها أن تختبره مثلما فعلت مع اخوته، ثم قصد السوق واشترى كل ما تحتاجه امرأة في بيتها، وحمل القفة ودخل الغرفة التَي وجد فيها الفتاة التَي ستقضي معه الليلة بكاملها، بحيث لا ينام وإلاَ فإنَ مصيره سيكون مثل اخوته، كانت الفتاة كلما تعللت بأمر تريد الخروج من أجله يمنعها ويوفر لها كل ما تطلبه. وهكذا لم تستطع أخواتها أن يدخلن الغرفة ليتناوبن عليه مثلما فعلن مع اخوته فنجح في الاختبار واسترد أمتعة اخوته، وعاد بهم إلى بيت أبيهم، ردَ هذا الأخير الاعتبار لنصيف عبيد وكافأه.

[1]– المصدر نفسه، ص48.

2-النظام العام للحكاية:

الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية:

إنَ الوضعية الافتتاحية في هذه الحكاية تشبه الوضعية الافتتاحية في القصة الرئيسية في حكاية " ولد المتروكة" فالنقص المعبر عنَه يظهر جلياً في التفريق في المعاملة بين زوجتين للرَجل نفسه، ويتعرض الأبناء للمصير نفسه نتيجة هذه الوضعية ثنائية المفضَلون/المستبعدون وفي الوضعية الختامية في الحكاية تعلن أنَ الرجل أعاد الاعتبار لزوجته الثانية، وفي عملية تظهر بصفة أكثر وضوحاً في نهاية حكاية" ولد المتروكة"، كما تتشابه الدلالات فيما بين الحكايتين.

الوساطة الرئيسية:

تقوم الوساطة بين الوضعيتين الافتتاحية والختامية عن طريق متواليتين: تمثل الأولى القصة –المدخل، وتمثل الأخرى القصة الرئيسية، بحيث تسند الوظائف في القصتين إلى نفس الأشخاص الرئيسيين، بيدا أنَهما تختلفان من حيث نوعية الاختبار الذَي تتعرض له هذه الشخوص إذ يكون في الأولى تأهيلياً، بينما يكون في الثانية رئيسياً ويمكن رصد تلك الوظائف في مسرح أحداث القصة، المدخل من خلال الخطاطة التالية[1]:

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في " معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، المصدر نفسه، ص 49–50.

الوظائف	**أ**		**ب**		**ج**	
الأغراض	**تهديد**		**تكليف بمهمة**		**اختبار تأهيلي**	
الأدوار الغرضية	**العالم الآخر** "**الطائر**" **العالم البشري** " **الفلاح**"	**الطائر** **المهمة** **الفلاح**	الفلاح الأبناء	الفلاح الخضوع الأبناء	الطائر الأبناء	الطائر فشل الأشقاء نجاح نصيف جميع الأبناء
العلاقات	تضاد	وساطة	استبدال التضاد	وساطة	استبدال التضاد	الوساطة

تتألف القصة –المدخل– من ثلاث وظائف كما هو مبين في الجدول، وهي: [1]

أ– **تهديد:** يفسد الطائر العجيب بستان الفلاح.

ب–**تكليف بمهمة:** يكلف الأب أولاده بمهمة حراسة البستان.

ج– **اختبار تأهيلي:** يفشل الاخوة الستة " أبناء الزَوجة الأولى" وينجح " نصيف عبيد" في اصابته وفي الحصول على احدى ريشاته.

تكشف وظيفة " تهديد" على الصراع الحادث بين الطائر العجيب، القادم من العالم الآخر من ناحية، والفلاح من ناحية أخرى، هذا التضاد يشبه التضاد الذَي رأيناه في الوضعية الافتتاحية للقصة المدخل في حكاية "ولد المتروكة" فهو يكشف عن علاقة تعارض

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص47.

بين العالمين، الآخر والبشري، تمثل هذه العلاقة العامل الرئيسي الذَي تنبثق عنَه مجموع العلاقات في حكاية" نصيف عبيد" وهي تضمن تجانسها[1].

تضع الوضعية الأولى قطبي علاقة التضاد في علاقة من نوع مُهدَدْ/مُهدَد يقوم بدور الوساطة بين الطرفين التعاقد الذَي قام بين الأب وأولاده، والذَي كلف به هؤلاء بالقبض على الطائر.

يخلق التعاقد تضاداً جديداً يتم التعبير عنَه من خلال الوظيفة " تكليف بمهمة" تأسست هذه الأخيرة على فعل الاتصال القائم على الطرفين التاليين باثَ/متلق يقضي خضوع الأولاد لأمر والدهم على هذا التضاد، ويسمح باستبداله بتضاد جديد ما بين الأولاد الستة والطائر العجيب يضع الطرفين في علاقة عداء وتصادم، تقوم وظيفة "اختبار تأهيلي" على ازدواج في علاقة التضاد: هناك التصادم الحادث بين الاخوة الستة أبناء الزَوجة الأولى من ناحية والطائر المعتدي من ناحية أخرى، وكذلك بين هذا الأخير "ونصيف عبيد" ينتهي الاختبار الأول بالفشل، ويكلَل الثاني بالنجاح الجزئي.

لأنَ البطل لم يقض نهائياً على المعتدي وقد ظهرت نتيجة ذلك وضعية جديدة أفرزتها علاقة خلافية أخرى تضع العالم الآخر مقابل العالم البشري من خلال تولد معنى جديد يتمثل في رغبة الفلاح في الحصول على الطائر العجيب، ستكون هذه الرغبة هي العامل الداعي لوجود القصة الرئيسية، كما هي موضحة في الخطاطة التالية للقصة الرئيسية.

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في " معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات،المصدر نفسه، ص 50–51.

1- الخطاطة: [1]

وظائف	أ	ب	ج	د	هـ	و	ز
الأغراض	نقص	تكليف بمهمة	تحريم	قرار البطل	خرق التحريم	تهديد	انقاذ
الأدوار الغرضية	الطائر ↕ الفلاح الطائر ↕ الأبناء الفلاح ↕ الطائر	الأب ↕ الأبناء الأب ↕ المهمة الأبناء ↕ الأب	الأب ↕ الأبناء الأب ↕ الأمر الأبناء ↕ الأب	البطل ↕ البطل البطل ↕ المهمة البطل ↕ البطل	الأبناء ↕ العالم الأبناء ↕ عصيان الأمر العالم ↕ الآخر	العالم ↕ الأبناء العالم ↕ نصيف عبيد الآخر ↕ الأبناء	نصيف ↕ الأشقاء نصيف ↕ الفطنة عبيد ↕ الأشقاء

[1]- المصدر نفسه، ص58.

2-الخطاطة:[1]

ح	ط	ط'	ى	س	ع	ف	ك	ل	م
ادعاء	اخـتبار رئيســـي		أذى	الحصول على هبة	الحصول على الطائر	تحذير	اختبار نهائي	انقاد	قضاء على النقص
مظهر الأشقاء ⇕ سرية البطل ⇕ حقيقة الأشقاء	الأشقاء ⇕ الخضوع ⇕ المرأة أم البنات	نصيف عبيد ⇕ معرفته ⇕ حراس العالم الآخر	المرأة ⇕ الخدعة ⇕ الأشقاء	البطل ⇕ الهبة ⇕ الغولة	البطل ⇕ المعرفة ⇕ الطائر	الشجرة ⇕ الذبول ⇕ البطل	المرأة أم البنات ⇕ المعرفة ⇕ البطل	البطل ⇕ المعرفة ⇕ الأشقاء	الأب ⇕ البطل ⇕ الطائر
تضاد /وساطة /استبدال التضاد.....									

[1]- المصدر نفسه، ص58.

من خلال الجدول تجمع القصة الرئيسية بين خمس عشرة (15) وظيفة وهي كالآتي:

أ-الوضعية الافتتاحية: نقص: يرغب الفلاح في الحصول على الطائر العجيب الذَي يقطن العالم الآخر.

ب-تكليف بمهمة: يطلب الفلاح من أولاده القيام بمهمة البحث عن الطائر العجيب والإتيان به إليه[1].

ج-تحريم: نصحهم بأن لا يناموا على ضفاف الأنهر، ولا في الخرائب، و لا على قمم المرتفعات.

د- قرار البطل: يقرر "نصيف عبيد" أن يشارك اخوته في مغامرة البحث عن الطائر العجيب.

هـ-خرق التحريم: قضى الاخوة الثلاثة الليالي الأولى في الأماكن التَي حذرهم أبوهم من المبيت فيها: ضفة النهر، بيت خرب، قمة جبل.

و-تهديد: تعرض الاخوة خلال الليالي الثلاث إلى تهديد: الأفعى، النهر الفائض، الغول.

ز-إنقاذ: انقذ "نصيف عبيد" اخوته من الأخطار التَي تهددهم خلال الليالي الثلاث.

ح-ادعاء: يدعي الاخوة الستة في كل ليلة بأنهم هم الذَين أنقذوا أخاهم الأصغر من الخطر.

ط-اختبار رئيسي: يصل الاخوة الستة إلى مدينة حيث توقعهم امرأة وبناتها في شرك نُصب لهم، ويجردون من ممتلكاتهم، وينجح نصيف عبيد قبل ذلك في التغلب على جميع الأخطار، كما يكتسب مودة عالم الأغوال فيساعدونه في بحثه.

ي-أذى: تعرض الاخوة الستة أبناء الزوجة الأولى لأذى عندما جردوا من ممتلكاتهم.

س-الحصول على هبة سحرية: حصل البطل من الغول ثم أخته الغولة على رسالتَين مكنتاه من اجتياز جميع العقبات في طريقه إلى العالم الآخر.

---

[1]- عبد الحميد بورايو- الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في " معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات،مصدر سابق ، ص 51- 58.

غ–الحصول على الطائر العجيب: يقبض البطل "نصيف عبيد "على العصفور العجيب ويقفل عائداً.

ف–تحذير: لاحظ" نصيف عبيد" بأنَ شجرة الحياة عند مفترق الطرق أصابها الذبول، فعرف أنَ خطر يتهدد اخوته.

ك–اختبار نهائي: يتغلب البطل على بنات المرأة قناصة الرجال ويفلت من شراكها، ويسترجع ممتلكات اخوته ويقفل الجميع عائدين إلى بيت أبيهم.

ل–انقاذ: يتم انقاذ الاخوة الستة مرة أخرى من الوضعية السيئة التَي كانوا عليها في مدينة المرأة قنَاصة الرَجال.

م–الوضعية الختامية: القضاء على النقص: يتعرف الأب بمواهب ابنه من الزوجة الثانية فيعيد لهما الاعتبار ويحتفل بنجاح "نصيف عبيد" في خوض المغامرة [1].

لقد فتح التحليل الوظائفي امكانية الكشف عن بعض جوانب البنية السطحية لحكاية "ولد المتروكة"، وهو ما يسمح بعد هذا بسبر أغوار البنية الدلالية العميقة الكامنة، لأنَ التحليل الوظائفي لمفرده يبقى قاصراً ولا يفيد القارئ في شيء لذلك نجد التحليل الوظائفي عند " بورايو" مقروناً –دائماً وأبداً– بمقاربات تكميلية تسهم في انبثاق دلالة النص الداخلية ومن تلك المقاربات التكميلية (البنيوية الأنثروبولوجية) وهذا ما سنتناوله فيما سيأتي، بقي أن نشير إلى أنَ النصوص القصصية الشعبية على اختلاف أنواعها (قصص البطولة، الحكاية الخرافية، الحكاية الشعبية) تستجيب لآليات التحليل الوظائفي لأنَها تملك بنية هيكلية متقاربة.

[1]– المصدر نفسه، ص 51– 52–53.

4– تحليل حكاية "آعمر الأتان" وفق" كلود بريمون":

أ–نص الحكاية[1]:

كان يعيش في احدى القرى رجل فقير الحال، قليل الأهل والعيال، وكان يشتغل هو وزوجته أجيرين عند أعيان القرية، فلحقهما من أجل ذلك ظلم كبير، وتمنيا على الله أن يرزقهما بولد يعتزان به ويكون لهما خير وبركة، وقد استجاب الله لهما فوضعت المرأة طفلاً بهي الطلعة، سمياه (آعمر) وعاشت الأسرة الصغيرة لحظات هنية مليئة بالسرور والسعادة، لكن الأقدار كانت تترصد طريق الطفل وهو لا يزال في المهد إذ ماتت أمه الرحيمة فجأة ولم يجد أبوه المسكين ما يكفي حاجة ولده من الحليب وخشي الأب من الجوع الذَي يهدد ابنه الأوحد بالموت، وعندئذ فكر في الأتان التَي يمتلكها... نعم... لماذا لا يقدم لابنه حليب الأتان؟ وهو غذاء جيد وهكذا أخذ الأب يقدم لابنه حليب الأتان خفية عن أعين أهل القرية وحدث نتيجة ذلك الغذاء تحولات هامة في جسم الطفل فقد ازداد وزنه في اطَراد وتصلبت عضلاته وقويت عظامه لدرجة أصبح معها آعمر طفلاً مشاغباً ميّالاً إلى العنف، يبحث عن العراك لأدنى سبب ويعشق مصارعة الفتيان من أقرانه، وكان خطره يزداد على الأطفال والشبان كلما زاد نمو جسمه الهائل، فلا يكاد أحدهم يختلف معه في أمر من الأمور، حتى يعالجه آعمر بلكمة قوية في بطنه، أو بركلة عنيفة إلى مؤخرته، فيهوي الخصم على اثرها طريحاً على الأرض وتعاظم شره في أوساط الفتيان ولاسيما أبناء الأغنياء وتسامع به أبناء القرى الجاورة وأصبحوا يتوجسون منه خفية.

[1]– روتها السيدة حشلاف، ونقلها الأستاذ عثمان حشلاف من اللهجة المحلية لمنطقة بجاية (اللغة الأمازيغية) ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص107.

وذات مرة شكوه إلى أبيه مهددين ايَاه بطرده من القرية نهائياً إن هو لم يوقف عنَهم شر ابنه وتكرر ذلك عدة مرات حتى ضاق الرجل من كثرة الشاكين، وقال: " ما الحيلة يا قوم"؟... إنَكم تعرفون قوة ولدي، آعمر وسطوته، فو الله ما ادخرت جهداً في نصحه وارشاده، ولكن إذا كنتم كلكم عاجزين عن رده وايقافه عند حده وأنتم جمع كثر، فأولى بكم أن تدركوا مبلغ عجزي عن ذلك بمفردي)) قال دهاة القوم (نرسل به إلى وحش اللحيان).

جرت العادة في تلك القرى النائية أن يقدم القربان إلى وحش اللحيان في موسم الدرس والذر وكان وحش اللحيان يقبع في الفجّ يسده بلحيته العظيمة ويمنع المزارعين العون* فلا يسمح بمرور (البحري) ** حتى يتناول فريسته من البنات والفتيان، ووقعت النوبة على قرية "آعمر الأتان"، وكان من أمره كما كان... ثم إنَ "آعمر الأتان" أخذ مذراة عظيمة وقصد جبل (العون) حيث وحش اللحيان، ولمّا تهيأ الوحش لابتلاعه وفتح فمه الكبير،غرس "آعمر الأتان" مذراته في حلق الوحش وضغط عليها بكلّ قواه حتى خرّ الوحش صريعا فتدفق العون والبحري سريعاً، ثم إنَ بعد فوات الثناء وفرحة اللقاء، رجع "آعمر الأتان" إلى سالف العادة حتى ضجّت القرية بظلمه واغتمّ الأب من كثرة لومه، وتشاور القوم، واستقر الرأي على أن يرسلوه إلى أخواله ويبعدونه عن قريتهما ابتداء من اليوم.

ولما وصل "آعمر الأتان" إلى قرية أخواله وهو جوعان، قدم له الطعام، فكان حفنة من حبوب التَين والزيتون، يأكله الضيفان، ووجد أهل تلك القرية يقضمون حبوب القمح والشعير كما يقضم الحيوان، فتعجب "آعمر الأتان" من تلك العادة، وسأل عنَها أكابر القوم والسادة، فقبل له: حدث ذات زمان أكبر فيضان، غمر الرحى وغمر الوديان فلمّا انحسر

* – ريح تعين المزارعين على تذرية الحبوب.

** – الريح الآتية من جهة البحر (أي الشمال)، المصدر نفسه، ص107.

الماء عن الرحى، وجدوا في مسرب الماء الذَي يديرها وحشا يدعي (بوفخذان) يربض في المسرب، ويمنع الماء من الجريان حتى يقدم له القربان– عزم آعمر الأتان على مواجهته، وتسلح بسيف جديد، وأعد حفنة من لحم وقدّيد ، ثم حمل الحبوب على ظهر حمار، وقصد تلك الدار، فلما برز له الوحش ومشى نحوه يريد ابتلاعه، وجّه إليه ذراعه حاملاً فيه حفنة من اللحم ووضعها على مسافة بدهاء، ولما خرج الوحش من مسرب الماء هوى عليه "آعمر الأتان" بسيفه الحاد فقسمه نصفين وفصل جسمه عن فخذيه العظيمتين فتدفق الماء، ودارت الرّحى بالطحين، وعاد يحمل معه دقيقاً إلى أخواله، فهللوا له وجزوه أحسن جزاء، ثم أهدى له أهل القرية أكياساً من الدقيق ليأخذها إلى منزل والده، قضى آعمر الأتان في قريته مدة من الزمان، لا يتعرض له القوم بالسوء، ولا يسئ إلى انسان. لكن أبناء الأغنياء عادوا إلى ما كانوا عليه في سالف الأعوان، يعيرونه بابن الأتان، فعاد هو إلى مصارعة الأقران حتى لم يترك منهم أحدا في أمان، فشكوه مرة أخرى إلى والده المسكين، ولمّا عجزوا عن إخماده عادوا إلى إبعاده وقرروا أن يرسلوه إلى غابة الأسود وبذلك يتخلصون منه ولا يعود.

طلب الأب من الشاب أن يقوم بعمل الحطاب، و أرسله إلى غاية الأسود ليجلب الأخشاب، وهناك انكبّ آعمر الأتان على جمع الحطب والعيدان حتى فاجأه ملك الحيوان، وقال له: ((يأيها المغرور بنفسه، ألا تخشى من الأسد وبأسه، أنا مالك هذه الغابة وسلطان المهابة، فإني أدعوك إلى النزال كنت سيد الرجال) قال آعمر في طمأنينة و أمان:

((أمهلني يا ذا الرجولة حتى أخلع فأسي من جذع الشجرة المجدولة فهلا وضعت خفّيك في الشق حتى يسهل نزع الفأس بالرفق))[1].

[1]– المصدر نفسه، ص107.

ثم إنَ الأسد جمع خاصرتيه و أدخلهما في شق الجذع، فلمّا خلع "آعمر" فأسه، انسدّ عليه الشق وعاد الجذع كما كان، وعبثاً حاول المغرور أن يتلخص من الشرور، فقد هوى عليه آعمر الأتان بمقبض الفأس ضرباً وجلداً. حتى أقرّ الأسد بعجزه، فطلب منه آعمر أن يحمل الخشب والعيدان إلى القرية دون أن يؤذي أحداً...، وعندئذ فقط غرس "آعمر" فأسه مرّة أخرى في جذع الشجرة، فانفتح الشّق من جديد وتخلص الأسد من قيده الشديد.

فلما رأى أهل القرية أسداً يحمل الأخشاب، فزعوا إلى منازلهم، فسدّوا الأبواب وهم يرتعدون من الخوف حتى طمأنهم آعمر الأتان، ونالوا منه الأمان ثم أهدوا للأسد كبشاً جزاء الإحسان، وزوّجوا فتاهم أجمل الحسان، وعاشت قصته أحدوثة الزمان[1].

ب– تحليل الحكاية:

أ/ تقسيم النص إلى وحدات:

قسم (عبد الحميد بورايو) نص الحكاية إلى وحدات كبرى و أخرى صغرى، تمثلت الوحدات الكبرى في المقاطع التَي يتألف منها النص، والتَي تشكل قصصاً مكتملة، وهي ستة مقاطع:

– **الموقف الافتتاحي:** قصة ولادة البطل.

– قصة النمو غير العادي للبطل واصطدامه مع أهل القرية.

– قصة مواجهة البطل لوحش (اللحيان).

– قصة مواجهة البطل للوحش (بوفخذان).

– قصة مواجهة البطل لوحش الغابة (الأسد).

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص108.

– الموقف الختامي: مكافأة البطل وتزويجه:

وقد اعتمد الناقد في تقسيمه للنص على المقاييس التالية " اكتمال الأحداث" حيث كل وحدة من هذه الوحدات تتكون من مجموعة من الوظائف التَي تتكامل فيما بينها لتعطينا قصة شبه مكتملة، وتغير التَي تتعامل مع الشخصية الرئيسية (البطل) في كل وحدة، ثم تغير المكان الذَي تقع فيه الأحداث"[1]، وهو تقسيم منطقي يستند إلى الاكتمال، وإلى المتغيرات (الشخوص والأماكن) التَي تحيط بالشخصية الثابتة (البطل) في المقاطع كلها، فوجه كبرى الصلة بين المقاطع الستة هو حضور البطل في كل منها، وبعد تقسيم النص إلى وحدات كبرى يلجأ الناقد إلى تقسيم تلك الوحدات الكبرى إلى وحدات صغرى وتتمثل في " الوظائف" أي أفعال الشخصيات ضمن حبكة الحكاية، وهو المفهوم الذَي اقترحه (بروب) واعتمده (بريمون) في تحليلاته، وسنحاول فيما يلي صياغة الوحدات التركيبية للنص –كما حددها بورايو– في الجدول التالي، وهذا من أجل أن تسهل ملاحظة المتواليات البسيطة والمتواليات الركّبة التَي استخرجها (بورايو) من النص معتمدا على مقولات (بريمون).

المقطع	عنوان القصة	الوظائف	شرح الوظيفة
(1)	**قصته ولادة البطل**	نقص وساطة القضاء على النقص	**أسرة محرومة من الولد.** **ترزق الأسرة بطفل.** **ولادة الطفل.**
(2)	**قصة النمو غير العادي للبطل**	نقص خطر مخالفة الخطر	حرم الطفل من أمه ولم يجد مصدراً للغذاء. امتنع أهل القرية عن مد الطفل بالحليب. لجأ الأب إلى الأتان خفية واستخدام حليبها لتغذية ولده.

[1]– المصدر نفسه، ص110.

		وساطة القضاء على النقص تحوّل وقوع أذى وساطة استبعاد الأذى	غذّى حليب الأتان الطفل الرضي. وجد الطفل مصدراً دائما للغذاء. نما الطفل نمواً غير عادي، و أصبح يتمتّع بقوّة حارقة للعادة. أهل القرية يتضررون من قوة الطفل غير العادية. أهل القرية يشكون الطفل لأبيه. يُرسل الشاب لوحشه اللحيان.
(03)	قصة مواجهة البطل لوحش اللحيان.	وقوع أذى. خروج. وساطة تلقي مساعدة. معركة. انتصار قضاء على الأذى عودة	أهل القرية مهددون بوجود وحش يمنع عنَهم الرياح التَي تساعدهم في أعمالهم الزراعية. يتم ارسال البطل للوحش كقربان من أجل التخلص منه. يتهيأ البطل للقضاء على الوحش وتخليص أهل القرية منه. يستعين البطل في مواجهته للوحش بمذراة. يقاتل البطل الوحش. يتغلب "آعمر الأتان" على الوحش ويقضي عليه. تتخلص القرية من الوحش. يعود البطل إلى القرية.
		وقوع أذى خروج وساطة	يهدد القرية وحش يمنع عنَها الماء. يقصد البطل منبع الماء.

(04)	**قصة مواجهة البطل للوحش بوفخذان**	تلقي المساعدة معركة انتصار قضاء على الأذى عودة	يتطوع آعمر من أجل تخليص القرية من الوحش. يستخدم البطل اللحم المقدد من أجل إغراء الوحش ليقترب منه. يقاتل البطل الوحش. ينتصر البطل على الوحش. يخلّص البطل أهل القرية من الوحش. رجوع البطل.
(5)	**قصة مواجهة البطل لوحش الغابة**	تكليف بمهمة خروج خطر تلقي مساعدة مواجهة انتصار استبعاد الخطر تحوّل تلقي مساعدة تنفيذ المهمة	كلف الأب ابنه بمهمة جلب الحطب من غابة الأسود. يقصد آعمر الغابة. وجود الأسد في الغابة يهدد حياة البطل. يستعين البطل بذكائه وحيلته وينصب فخاَ للأسد. يواجه البطل الوحش. تنجح حيلة البطل. يستبعد البطل الخطر نهائيا. يرضخ الأسد لشروط البطل، ويتخلى عن طبيعته المتوحشة. يستعين البطل بالأسد، فيحمل عليه الحطب للقرية. يوصل البطل الحطب إلى أهل القرية.
(6)	**الموقف الختامي**	مكافأة زواج	تتم مكافأة البطل. يتم تزويج البطل.

فالحكاية إذن تتكون من موقفين افتتاحي وختامي، ووساطة من أربع قصص شكل متن الحكاية الإطار.

يرى (بورايو) أنَ المجموعات الوظائفية المشكلة لمتن الحكاية في تعبيرها مجموعة من الوساطات، تمثل بدورها مجموعة من الاختيارات الرئيسية الناجحة. ولكن الأصح–حسب رأينا– هو أنَ البطل تعرض لثلاثة اختبارات رئيسية وكللت بالنجاح حين واجه الوحوش وليس كما يرى الناقد بأنَ الحكايات الأربع تمثل اختبارات رئيسية، فقصة " النمو غير العادي للبطل" لم يتعرض فيها البطل لاختبار رئيسي، وسنتعرض فيما بعد لبعض الملاحظات حول هذا التحليل[1].

ب– المتواليات البسيطة والمركبة في الحكاية:

تنتظم وظيفتان أو مجموعة وظائف انتظاماً منطقياً، مشكلة بذلك متوالية وبسيطة ينفتح حدّها الأخير إمّا بالنجاح وإمّا الفشل، ويظهر هذا الانفتاح الاحتمالي حسب (بورايو) في الاختبارات الرئيسية الناجحة، والتَي تؤكد تفوق قدرات" آعمر الأتان"، وتحقق الفعل البطولي وهذا ما ألفناه في المجموعات الوظائفية التَي تعرّض فيها البطل لمواجهات، والتَي تخضع للنموذج البنائي نفسه تقريباً: وجود نقص في حياة الجماعة، توسط البطل للقضاء على هذا النقص عن طريق اختبار يتعرض له وينجح فيه دائما[2].

بعد ذلك ينتقل الناقد إلى استخراج أنماط المتواليات المركبة من متواليات بسيطة ثنائية أو ثلاثية الحدود، وهي في هذا النص تتمثل في(التضمن، التتابع، والتقاطع)[3]:

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص112.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر نفسه، ص112.

[3]– المصدر نفسه، ص113.

❖ **التضمن:** هنا يتم تضمين احدى المتواليات داخل متوالية أخرى، ويمثل الناقد ذلك من النص بالمتوالية (خطر/ مخالفة الخطر) الموجودة بين طرفي متوالية أخرى هي (نقص/ على النقص) في وحدة قصة النمو غير العادي للبطل.

❖ **التتابع:** وفي هذه العلاقة تتسلسل متواليتين أو أكثر، بحيث تتلاصق أطراف المتواليات رأساً لرأس، ويستخرج الناقد من الحكاية علاقة التتابع الرابطة بين المتوالية (نقص / القضاء على النقص) وبين المتوالية (وقوع أذى/ استبعاد الأذى) الواردة في قصة النمو غير العادي للبطل.

❖ **التقاطع:** أما هذه العلاقة " فإنَ جزءاً من المتتالية الواحدة يدخل بين حدود متتالية أخرى، بينما يصل جزؤها الآخر خارجها، فهي عبارة عن حالة حصر جزئي"[1] .

وهي في حكاية "آعمر الأتان" تظهر واضحة– حسب بورايو– في طبيعة الارتباط بين متواليتيات (وقوع أذى/ القضاء عليه) و (خروج/ عودة) ضمن وحدة قصة مواجهة البطل لوحش اللحيان، هناك مجموعة من الملحوظات التَي نسجلها على هذا التحليل وهي:

لقد وقع الناقد في تناقض حين اعتبر " التحول" وظيفة في هذه الحكاية واعتبره صنف وظائفياً* في مواضع أخرى من تحليلاته.

نلاحظ أنَ وظيفة " مخالفة الخطر" في وحدة قصة النمو غير العادي للبطل مقحّمة، فأهل القرية امتنعوا عن تقديم الحليب للأب لكي يغذي ابنه، ولكنهم لم يمنعوا الوالد من تغذية ولده مطلقاً، فسعي الوالد للبحث عن الحليب لا يمثل مخالفة، ومادامت هذه الوظيفة مقحّمة في نظرنا، فإنَ تحديد الناقد للمتوالية البسيطة غير دقيق، ومن ثم عدم دقة المتوالية المركبة

[1]– عبد الحميد بورايو– القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص184.

*– الأصناف الوظائفية حسب بورايو ثلاثة: وهي الاضطراب: التحول، الحل فهناك وظائف تحيل على الاضطراب ، وأخرى تدل على التحول ، وأخرى على الحل.

(علاقة تضمّن)، فسلامة تحديد هذه الأخيرة مرهون بسلامة ودقّة تحديد الوحدات الوظيفية الواردة في النص.

نلاحظ أنَ وظيفة" خطر" كما حدَدها (بورايو) هي في الواقع ليست وظيفة لأنَ (بروب) يعرف الوظيفة على أنَها " فعل الشخصية منظور إليه من خلال دلالته في سير الحُبكة" والخطر ليس فعل للشخصية، وإنّما هو حالة. وربما التسمية الملائمة لتلك الوظيفة– في نظرنا– هي وظيفة تهديد".

ج–الدلالة الاجتماعية للحكاية[1]:

يرى (بورايو) أن حكاية "آعمر الأتان" تعبر عن المراحل الأولى للإنتاج الثقافي في عندما اكتشفت إمكانية الاستفادة من مصادر الطاقة من طرف الإنسان: الريح، الماء، وكذلك قيامه بتدجين الحيوان من أجل تسخيره في عملية تحويل الطبيعة، إلى جانب استخدام الأدوات في عملية التحويل هذه"[2]،ويمكننا القول أنَ الحكاية تعبر عن انتقال الإنسان من حالة الطبيعة إلى حالة أخرى هي حالة الثقافة بتعبير (كلود ليفي ستروس).

ينظر الناقد لرواية هذه الحكاية في مجتمع المناطق الجبلية في المغرب العربي وخاصة منطقة القبائل بالجزائر ما يفسره من طبيعة حياة أفراد هذه الجماعات التَي تسكنه مثل هذه المناطق، كالزراعة الجبلية التَي تتطلب الاستعانة بالحيوانات القوية في الحراثة،وما إلى ذلك ولهذا يأتي التركيز في هذه الحكاية على (الأتان) بالذات، نظراً للدور المميز

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص121.

[2]– المصدر نفسه، ص121.

الذَي يلعبه الحمار في مثل هذه المناطق"[1] وبهذا يكون الناقد قد وقف عند دقائق النص البنيوية و أهم حمولاته الدلالية الاجتماعية.

لقد استجاب النص الآليات التحليل التَي اقترحها (كلود بريمون) كوجود احتمالات في نهاية كل متوالية تنفتح على امكانية النجاح أو الفشل في تحقيق الفعل، وكذلك وجود متواليات مركبة من متواليتين بسيطتين على الأقل، تجمعها علاقات التضمن أو التتابع أوالتقاطع، ولعل سبب صلاحية تلك الآليات في تطبيقها على هذا النص هو كونها صالحة لأن تطبق على كافة أنواع القصص، لأنَ (بريمون) كان يسعى إلى حصر الاحتمالات التَي يختارها السارد في اطار خريطة السرد، وكذلك حصر طرق انتظام الوحدات الخطابية (الصغرى والكبرى) عن طريق تحديد أنماط المتواليات، وهذا ما جعل (بورايو) يتأثر بهذا التحليل الشمولي والمنطقي في آن واحد.

[1]– المصدر نفسه، ص121.

2–التحليل البنيوي التكويني لغزوة الخندق:

1– تقديم الحكاية:

تسرد هذه القصة البطولية طغيان رجال قريش وهو (عمر بن ود العامري)*، الَذي كان حاكما لمكة، وكان لا يكف عن مضايقة المسلمين وإيذائهم إلى أن قامت غزوة الأحزاب الشهيرة والمعروفة بغزوة الخندق، وفيها قتل (عمر بن ود العامري) على يد (علي) رضي الله عنه، وانهزام جيشه في هذه المعركة.

تناول (عبد الحميد بورايو) غزوة الخندق من منظورين متكاملين يسهمان في الكشف عن المعنى المتخفي خلف خطاب القصة. يتجسد المنظور الأول في دراسة النص داخليا، أي دراسة العلاقة القائمة بين مكونات النص، وهي المهمة التي تنهض بها البنيوية الشكلانية باعتبارها منهجا محايثا، ويطلق هذه الخطوة في التحليل البنيوي التكويني خطوة " الفهم"، ويتمثل المنظور الثاني في دراسة النص أو بنية النص ضمن بنية أكبر وهي المجتمع الَذي أنتج ذلك النص، وتسمى هذه المرحلة في المقاربة الغولدمانية خطوة الشرح (التفسير) وهي مرحلة مكملة للمرحلة الأولى تعملان مجتمعتين على الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية المحتضنة لذلك النص.

وكما سبق الذكر فإن الناقد لا يصرح بأنه اعتمد على المنهج البنيوي التكويني، ولكن بعد دراسة وتفحص مقاربته لغزوة الخندق تبين لنا أنه يلتزم بخطوتي البنيوية التكوينية الغولدمانية (الفهم والشرح) من جهة ، ويظهر لنا تبنيه الجهاز المصطلحي المفاهيمي من جهة ثانية، حيث يقول:" أعطينا البناء الداخلي للنص باعتباره بنية دالة حقه في التحليل

*– اسمه الحقيقي: (عمر بن عبدود) ينظر: صفي الرحمان المبار كفوري: الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام)، دار المستقبل ، السعودية ، ط1، 2005، ص240.

وكشفنا عن وحدته التركيبية، وبالتالي اجتزنا مرحلة الفهم، يحق بنا أن ننتقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة يتمثل في مرحلة شرح النص عن طريق بيان علاقته ببنية بالبناء الاجتماعي"[1]، ويتضح هنا اعتماد (بورايو) على مفهومي الفهم والتفسير (الشرح) "للوسيان غولدمان"، فالأول يهتم بعزل البنية المدروسة ويكون العزل مؤقتا، أما الثاني فيقوم بربط البنية بالبنية الأم، وهي البنية الاجتماعية.

ويعتبر الناقد النص نظاما لغويا ذا طبيعة اجتماعية ناتج عن وعي جمعي، موجه لطرفين يشتركان في البنية الاجتماعية (المكان والزمان)[2]، ويتوافق مفهوم النص مع ما أتى به (غولدمان) في مقولته "رؤية العالم" ، وعادة ما يلجأ بعد معالجته للنصوص بنيويا إلى مرحلة التفسير الاجتماعي وكأنه اقتنع بأن الدلالة التي يفرزها النص تبقى قاصرة ما لم تستند إلى السياق الاجتماعي، إذ يقول :" ويولي شرحنا للنصوص عنايته بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص وهو يستمع للرواية، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤيا الجماعات الشعبية التي صدر عنها النص للعلاقات التي تحكم النظام الاجتماعي"[3]، وهذا ما سنعرض له في التحليل الَذي أجراه الناقد لغزوة الخندق.

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص196.

[2]– المصدر نفسه، ص05.

[3]– عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، دراسة حول خطاب المرويات الشفوية ، ص76.

2– الدراسة البنيوية المحايثة (فهم النص):

عمل الناقد على إرجاع النص إلى أقسامه السياقية الكبرى والمتمثلة في الاستهلال ثم البداية وبعده النهاية وتليه الخاتمة، ويفسر فصله بين الاستهلال والبداية وكذلك بين النهاية والخاتمة، وذلك لكون هذه القصة نص شعبي ينتقل بين الناس أو يسرده رواة السيَر، وغالبا ما يفتتحون جلساتهم بكلام مأثور يؤثر في النفوس ويدخل المتلقين في جو القصة، والأمر نفسه عند اختتام الجلسة، غير أن وظيفة الكلام الختامي تختلف نوعا ما عن وظيفة الكلام الاستهلالي طبعا.

أما فيما يخص" **الاستهلال**" الَذي تضمنه رواية هذه الغزوة، فيتمثل في رأي الناقد في قطعتين صغيرتين تتناولان مقابلة بين القيم الفاضلة والتي عادة ما تنسب إلى المؤمنين، وبين القيم الرذيلة والتي تنسب للكفار، ولهذا التقابل دور هام في تهيئة وتنظيم الجو القصصي، لأن أحداث المغازي والسيَر تدور حول الصراع القائم بين طرفي المؤمنين والكفار وغالبا ما ترتبط الإشادة بخصال المسلمين بمدح الرسول – صلى الله عليه وسلم– ومن تلك المقابلة التي ذكرناها قول الراوي:

المؤمن من صابة وسيول والكافر مثل الهيشر[1].

وهو تشبيه بليغ فالراوي يشبه المؤمن بالزرع الناعم والسنابل الوفيرة، بينما يشبه الكافر بالأعشاب اليابسة الملتصقة بالأرض ويؤدي هذا الاستهلال دورا في تشكيل خلفية أحدث القصة وتهيئة المستمعين من الناحية النفسية.

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص141.

بعد الاستهلال تأتي بداية القصة لتعطي لمحة موجزة عن الوضع الَذي يعيشه المجتمع المكي، حيث" تذكر القصة منذ البداية أن عمر بن ود العامري، حاكم مدينة مكة رجل طاغية، فتقرر بذلك قيمة سلبية هي الظلم، وبعبارة أخرى تقرر استلابا يعيشه المجتمع المكي (وجود شر)، وبالتالي تمثل القصة وظيفة الشر الرئيسي الَذي يأتي بعد ذلك في متن القصة ونهايتها من أجل إزالته"[1].

ثم يأتي بعدها "**متن القصة** وهو المضمون الرئيسي لغزوة الخندق، وفي هذا الجزء قام الناقد بتجزئة المتن إلى مقطوعات، ثم تجزئة المقطوعات إلى متواليات والمتواليات إلى وظائف وهي أبسط وحدات القصة، وتفاديا للتكرار من جهة وطول التحليل من جهة أخرى، سنقتصر على ذكر مضمون كل مقطوعة على حده، لأن الناقد يقوم بتحليل كل كمقطوعة تحليلا وظائفيا ويقوم برصد التعاقدات القائمة بين شخوص الغزوة، ثم ينتقل إلى تطبيق بعض آليات السيميائية السردية على القصة كالمربع السيميائي والنموذج العاملي، بالإضافة إلى بعض مقولات (ستروس) و(تودروروف) فضلاً عن تقديم مجموعة من الرسوم والجداول، وهو ما سنقف عنده في المقاربات الموالية لهذا التحليل.

تدور أحداث المقطوعة الأولى حول خروج عمرو في رحلة، فيلتقي بأعرابي فيتسلف منه مالا ويتعهد له بأن يرده له لكنه عندما عاد إلى بيته رفض الخروج من بيته، وكان قد تعهد بقتل كل من يقف أو يدق باب بيته، فلم يجد الأعرابي من سبيل، إلا أن يستعين بالرسول – صلى الله عليه وسلم– ويشتكي له أمره فاشترط عليه الرسول لكي يساعده في استرداد ماله أن يدخل الإسلام فوافق. بعد ذلك اتجه إلى بيت عمرو فخرج وهو حامل سيفه

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المصدر نفسه، ص141.

معتزما قتل من يجده عند الباب، ولكنه يفاجأ وهو يفتح الباب برأس جمل يريد التهامه، فيأخذه الرعب ويُدعن لأمر الرسول في رد مال الأعربي[1].

بعدها يبدأ (بورايو) في تناول التعاقدات القائمة بين شخوص وكذلك استخراج المتواليات والوظائف، لينتقل إلى تجسيد القيم الدلالية الأولية في مربع سيميائي، حداه المتضادين هما :"عمرو" باعتباره (مغتصِباً)، والأعرابي بإعتباره (مختصَباً) ويناقض "عمرو" مع الرسول باعتباره (ليس مغتصِبا)، ويتناقض كذلك "الأعرابي" مع "الرسول" باعتباره (ليس مغتصَبا)، فالرسول، إذن هو الوسيط بين الحدين المتضادتين بتعبير (ستروس) في نموذجه الثلاثي، ثم ينتقل الناقد إلى تلخيص أدوار الشخوص في النموذج العاملي*.

وتدور وقائع المقطوعة الثانية حول ردة فعل رجال قريش من موقف عمرو واستفسارهم عن السبب الَذي جعله يخضع لمحمد – صلى الله عليه وسلم – وبعدها ذكرهم ما رأى بخصوص رأس الجمل طلبوا منه أن يتصارع مع الرسول، لأنه أقوى منه جسما وما رأى هو عبارة عن سحر فقط ، فذهب إلى الرسول وعرض عليه رهانا، إن غلب هو يسترد ماله الَذي أعطاه للأعرابي، وإن غلب الرسول يتخلى عن مطلبه فوافق رسول الله وقضى ليلته يصلي: بينما استعان عمرو بإبرة مقوية ... وبعد تصارعهما ينتصر الرسول على عمرو[2]، ويقوم (بورايو) في هذه المقطوعة بمثل ما قام به في المقطوعة الأولى، أي تجزئتها إلى متواليات والمتواليات إلى وظائف ، ثم يقوم برصد التعاقدات...

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر نفسه، ص142.

*– استخدم "بورايو" النموذج العاملي في تحليل مقطوعات غزوة الخندق، ولكنه لم يطلق عليه هذا المصطلح . بل في كل مرة يقول تتفرع الأدوار في الشكل التالي) ويقدم لنا النموذج العاملي الغريماسي.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص156.

أما المقطوعة الثالثة فتتضمن ما حدث لعمر بعد هزيمته، حيث أوحى جبريل يخبر هزيمة عمرو لجميع الناس في مكة ، فاضطر عمرو إلى اللجوء إلى الرسول وطلب منه أن يتوجه إلى ربه ويطلب منه أن يُنسي الناس ما حدث مقابل أن لا يعترض طريقه مرة أخرى، فيدعو الرسول ربه فينسي الناس تلك الهزيمة، وذات يوم يقصد (علي بن أبي طالب) معبد الأصنام في مكة فيجد ابن عمرو يزينها، فيطلب منه عليَ –رضي الله عنه– أن يفتح الباب لكنه يرفض فيضع يده على الباب ويقرأ البسملة، لكن ابن عمرو يحاول صد علي وضربه، فيرد علي الضربة فيؤذي الولد ، وبعد أن علم والده وعده بالانتقام فحمل حديدة وتوجه نحو عليَ ، لكن هذا الأخير يتلقى الضربة بضربة أقوى منها، فأحاطت الحديدة بعنق صاحبها ،فيحاول نزعها ولكن دون جدوى، ويفشل رجال قريش كذلك في نزعها، ولكنه يلجأ إلى الرسول ويسترضيه لكي يأمر (عليًا) بنزع تلك الحديدة فيستجيب لرجائه، ولكن (علياً) يشترط منه أن يتخلى عن كرسيَ الحُكم ويغادر البلاد[1]، ويلتزم الناقد في هذه المقطوعة بنفس الخطوات التي انتهجها في دراسة المقطوعتين السابقتين– الأولى والثانية.

تحتوي المقطوعة الرابعة هجرة النبي والصحابة من مكة إلى المدنية، فيستغل عمرو الفرصة ويعود إلى مكة كي يستعيد منصبه، ولما علم خليفة عمرو في الحكم بذلك، لجأ إلى حيلة تتمثل في طلبه من ابنته لتغري عمرو، فأبدى هذا الأخير رغبته في الزواج منها، فاشترطت عليه البنت أن يقتل جماعة من الصحابة ويقدم أعضاءهم مهراً لها فوافق.

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص163.

اتجه عمرو إلى المدينة بجيش غفير لينفذ أمر البنت، فأوحى جبريل إلى الرسول –صلى الله عليه وسلم– خبر قدوم جيش عمرو وينقل له أمراً من الله يقضي بحفر خندق حول المدينة، وبعد أن انهى المسلمون حفر الخندق نزلت الملائكة فأطلقت فيه المياه، فوقعت المعركة وانهزم جيش الكفار، والتقى عمرو وعلي بن أبي طالب في مبارزة، فبتر عليَ رجل عمرو ثم طلب منه أن يأخذه إلى الرسول ليجبر رجله، لكن عمرو يرفض ذلك فتستمر المبارزة إلى أن يقتله الإمام عليَ ويزول الأذى والشر عن المسلمين[1]، وبهذه المقطوعة ينتهي متن القصة.

بعد هذا المتن تأتي **نهاية الغزوة** لتصور لنا مقتل عمرو بن ود العامري وزوال الأذى، ويمثل متن القصة مجموعة كبيرة من الوساطات التي قامت كمحاولات لإزالة هذا الشر إلى أن تتم إزالته نهائياً في نهاية الغزوة.

وتتمتع الغزوة رغم اشتمالها على عدد من القصص بوحدة عضوية، بحيث يمكن اعتبارها قصة تتألف من متتالية واحدة هي: وقوع الشر/ وساطة /إزالة الشر[2]. فالمتن إذن عبارة عن وساطة بين الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية.

وآخر أقسام هذه الغزوة **الخاتمة** وفيها يستغفر الراوي لكافة الحضور ويترحَم علَى مؤلف القصة مع التنويه بفضائل الإسلام والمسلمين ويختم جلسته بالصلاة على محمد رسول الله– صلى الله عليه وسلم–

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المصدر نفسه، ص163.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص180.

يقوم الناقد بعدما أرجع النص إلى أقسامه السياقية الكبرى برصد العلاقات المسيطرة التي تترتب على أساسها وحدات الغزوة، فيرى أن تلك الوحدات تترتب في جميع مستوياتها حسب نوعين من العلاقات وهما: علاقات منطقية، ويقصد بها العلاقات السببية بين وحدات القصة، فكل وحدة في القصة تمثل سبباً أو نتيجة لوحدة أخرى، وأما النوع الثاني فيتمثل في العلاقات الزمنية التي تربط تلك الوحدات التي تتتالى وفق نظام زمني معين، فبالنسبة للمتواليات، يرى" بورايو" أنها ارتبطت فيها بينها حسب العلاقات الزمنية التالية:

1– التتابعBout A Bout

2– الحصر والتضمن Enclave

3– الاقتران أو التوازيAccolement

4– التقاطعCroisement[1]

أما القصص التي تؤلف الغزوة، فتخضع في ترابطها للعلاقات الثلاث التالية:

1– التسلسل Enchainement

2– التضمينEnchâssement

3– التأجيلRetardement [2].

قام الناقد بدراسة التحولات البنيوية في غزوة الخندق على مستوى بنية كل قصة من القصص المؤلفة للغزوة، وكذا على مستوى بنية الغزوة ككل، فرأى أن كل قصة من قصص الغزوة تبدأ بالاستقرار ثم تأتي قوة تفقد ذلك الثبات أو التوازن ليعود الاستقرار من جديد بعد تدخل حد وسيط.

[1]– المصدر نفسه، ص183.

[2]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص184.

يعتبر "بورايو" أن الاختبارات تُعد الراسب التطوري الَذي يمثل الوسيط في عملية التحول الَذي يصيب البنية القصصية، وتأخذ تلك الاختبارات صورة المواجهة أو الإغراء أو المعجزة[1]، أما على مستوى بنية الغزوة ككل فيرى أن كل تحول وظيفي فيها يقابله تحول في الشخوص والأدوار من الوضعية الافتتاحية إلى الوضعية الختامية، وعموما فإن الناقد يرى أن بناء الغزة يمتاز بالتماسك والترابط الناتج عن مقدرة الراوي وصنعته الفنية.

3–التفسير السوسيولوجي ورؤية العالم:

بعد أن قدم الناقد دراسة حول بنية الغزوة، وهو الشيء الَذي ساهم في فهم النص دلالياً وتركيبيا، انتقل إلى مرحلة أخرى لا تقل أهميته عن سابقتها وهي شرح النص بالنظر إلى بنية أشمل وهي المجتمع الجزائري عامة ومجتمع منطقة بسكرة خاصة، الَذي أخذ منه الناقد مجموعة من النصوص الشعبية، ومنها النص موضوع الدراسة ، ويقصد بشرح النص" إدماج بنيته الدالة في بنية أكبر منها تلقي الضوء على كيفية تولد هذه البنية الدالة، ويُعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور النص بالواقع الخارجي الَذي يَحْيَون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الَذي تعيش فيه"[2]. فنص الغزوة صادر عن راوٍ ومستقبلٌ من طرف متلقين ويشترك الطرفان في رؤية معينة للعالم، سنحاول معرفتنا مع الناقد فيما سيأتي.

[1]– المصدر نفسه، ص185.

[2]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص197.

يرجع "عبد الحميد بورايو" إلى مرحلة فهم النص ليسقطها على الواقع فيرى أن تماسك وترابط بنية نص الغزوة له ما يبرره أو يعادله ضمن البيئة الاجتماعية التي تحتضن ذلك النص، حيث يعكس ذلك التماسك بناء اجتماعيا مترابطا أيضا، وهو مجتمع بسكرة الّذي بقي محافظا ومتمسكا بثقافته التقليدية وعلى انغلاقه ونظامه الاجتماعي الريفي منذ الفتح الإسلامي للمنطقة، ولعل السبب الّذي أبقى هذا المجتمع منعزلا عن كل تأثير خارجي – أجنبي– وهو سياسة الاستعمار الفرنسي والمتمثلة في عزل الجنوب الجزائري عن شماله.

يرجع "عبد الحميد بورايو " أن رواية المغازي وتداولها بين أفراد المجتمع الجزائري تعود إلى فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهو محق فيما ذهب إليه، لأن الواقع يشهد ويثبت بأن الفرد العربي كلما تعرض للسيطرة من طرف الأجانب، لجأ إلى التراث العربي والأمجاد والانتصارات التي حققها الأجداد العرب، وذلك بهدف تفادي عقدة النقص الظرفية من جهة، وشحن الهمم من جهة أخرى، ومن ذلك نجد بياتا للشاعر (سميح القاسم) يتغنى فيها ببطولة المجاهد والشهيد الجزائري (زيغود يوسف) مشبها إياه بالأبطال العربي الفاتحين أمثال: طارق بن زياد" عقبة بن نافع" "موسى بن نصير" يقول[1]:

يا سفح يوسف يا خضيب كمينه يا روعة الأجداد في الأحفاد

يا إرث موسى في النسور وعقبة والبحر حولك زورق ابن زيّاد

يا شمخة التاريخ في أوراسنا يا نبع ملحمة بثغر الحادي

[1] عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي(ودراسات أخرى) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982، ص23.

أما فيما يخص فن المغازي يتغنى الرواة بمآثر الصحابة وبطولاتهم بقيادة خير البشر محمد – صلى الله عليه وسلم– ضد الكفار، ولرواية المغازي في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر ما يبررها إذ من شأنها أن تقوم بدور توعوي مفاده المطابقة بين كفار قريش والمستعمرين الفرنسيين في كونهم لن يرضوا عن المسلمين حتى يتبع المسلمون ملتهم مصداقا للآية الكريمة: "وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ..."[1].

ومن ثم وجب محاربتهم والدفاع عن القيم المستمدة من دين الإسلام، ومن هنا تتحدَد رؤية المجتمع الجزائري والمجتمع البسكري بصفة خاصة للعالم، وتتجسد حسب الناقد في مجموعة من المبادئ والقيم يأتي في مقدمتها الوعي بثنائية العالم ومنها[2]:

الثنائي (مؤمن /كافر): حيث ترى الجماعة الشعبية أن الكائنات تنقسم إلى كائنات مؤمنة بالله ورسوله وأخرى غير مؤمنة بهما سواء أكانت تلك الكائنات بشرا أم حيوانا.

(الإلهي/البشري): حيث إن الكون قائم على وجود بشر في الأرض وإله في السماء يرعاهم ويراقب أعمالهم.

(دنيا/آخرة): حيث تدرك الجماعة البشرية وجود عالمين.

(الظلم/ العدل): إذ يتعامل الناس فيما بينهم على أساس الإنصاف أو على اساس الإنصاف أو على أساس الظلم.

(العلم/ الجهل): فالإنسان يولد جاهلا لكن ايمانه ومعرفته لأصول الدين وما جاء في القرآن تجعله يعلم الحقيقة، ومن ثم يدافع عنها.

[1]– سورة البقرة، الآية، 120.

[2]–ينظر: عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص198.

(الخير/ الشر): ويتم تقييم الثنائيات السابقة على أساس هذين القيمتين، فالإيمان بالآخرة والعدل والعلم جميعا هي خير، أما الشر فيتمثل فيما هو بشري وما هو دنيوي والظالم والجهل، غير أن الحكم الَذي أعطاه "بورايو" فيم يخص هذه الثنائية يبقي نسبيا، لأن الدنيا كما قد تكون خيرا وقد تكون عكسه ذلك كما أن الآخرة قد تكون خيرا للبعض، ولا تكون كذلك على البعض الآخر.

وقد لاحظ الناقد أن هذه التقابلات الثنائية كما هي موجودة في نص غزوة الخندق، فإنها موجودة أيضا على مستوى الواقع الاجتماعي للجماعة الشعبية، حيث تنسب القيم الايجابية للمسلمين الجزائريين كالخير والعلم والعدل والإيمان، بينما تنسب القيم السلبية للفرنسيين الكفرة كالظلم والجهل والشر، حيث" يمثل موقف الجماعة الشعبية في مثل هذا الواقع المعادل الموضوعي للموقف الافتتاحي في كل قصة من قصص الغزوة ويمثل طموحا ورؤيتها للمستقبل الموقف الختامي في هذه القصص فهي تعيش استلابا ووضعا معكوسا لطبيعة ما يجب أن يكون... ويسعى الضمير الجمعي الَذي تعبر عنه غزوة الخندق إلى تغيير هذا الوضع ليأخذ صورته الطبيعية عندما يتحرر المجتمع من السيطرة الأجنبية ويزول الاستيلاب ، وهكذا انعكس بنية الغزوة وضع الجماعة الشعبية السياسي وتطلعاتها في نفس الوقت"[1].

إذن فالغزوة تعبر عن شعور جمعي ورؤية مشتركة للعالم ويرجع ذلك – حسب الناقد– إلى الفترة التاريخية التي مرت بها الجزائر، حيث سُخرت فنون القول الشعبية للتعبير عن وحدة المجتمع الجزائري فقد " قام الرواة والقصاصون والقوالون بدور مهم أيام الثورة التحريرية، حيث كانوا يجوبون الأسواق والتجمعات الشعبية يروون قصصا وحكايات رمزية

[1]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المصدر نفسه، ص199.

مستوحاة من التاريخ ومن الأساطير والسيَر القديمة ومن الديانات، ويلبسون لها لباسا رمزيا ثوريا"[1].

ولهذا لم يظهر الصراع الطبقي في بنية القصة (الغزوة) بل كان رواة المغازي يصورون كفار قريش كما لو أنهم فرنسيون ، حيث يجعلونهم يلبسون نفس لباس الأوربيين في الجزائر، ويتحدثون لغتهم ويحملون أسماءهم، وقد جاء مثل هذا التقديم لشخصية الكافر في غزوة الخندق، إذ جعل الراوي ابنة الحاكم الجديد لمكة تستقبل عمرو الَذي استدرجه أبوها لبيته بعبارات ترحيب باللغة الفرنسية، كما أن موقف المسلمين وهم مستضعفون في مكة من طرف أصحاب السلطة من كفار قريش يستثير في أذهان المتلقين للرواية الموقف المشابه للمسلمين الجزائريين اتجاه المستعمرين الفرنسيين[2].

لذلك فالراوي وهو يلقي روايته تتداعى الأفكار في أذهان المتلقين، حيث يستمتعون غلى تلك القصة البطولية والتي وقعت منذ قرون، ولكنهم يستحضرون لحظة إلقاء الرواية ما يعيشونه من أحداث مماثلة التي يتلقونها ويستأنسون بانتصارات المجاهدين المشابهة لانتصارات الثوار الجزائريين ضد الاستعمار الفرنسي الغاشم، وخاصة وأن منطقة بسكرة شهدت قيام بعض الثورات كثورة" الزعاطشة" سنة 1849 بقيادة (أجبي زيان) وغيرها.

من خلال ما سبق تتضح لنا نجاعة المنهج البنيوي التكويني في مقاربة النصوص، حيث تكشف عن بنية النص أولا مما يؤدي ذلك إلى فهم تركيبته ودلالته ثم شرح وتفسير هذا النص في ضوء المعطيات الاجتماعية ثانية، إلى جانب عدم إهمال خصوصية النص

[1]– محمد سعيدي: أشكال التعبير الشعبي والوعي الوطنين ضمن كتاب (مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية) أعمال الملتقى الوطني المنعقد بتيارت 13–14 أكتوبر 2002ن منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2006، ص284.

[2]– عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص208.

بخلاف البنيوية الشكلانية التي جمعت بين جميع النصوص دون أن تتعدى المعطيات النصية وقد أشاد البنيويون، أنفسهم بهذا المنهج أمثال (رولان بارت) وغيره.

كما يتضح لنا من خلال هذا التحليل براعة وتمكن الناقد في استقراء هذه الغزوة وفهمه الدقيق لأدوات هذا المنهج فضلا عن استيعابه للجهاز المصطلحي المفاهيمي للبنيوية التكوينية على الرغم من أن هذا التحليل يفتقد لمراجع (لوسيان غولمان).

وننبه في هذا المقام إلى أنه إذ كان مسار "عبد الحميد بورايو" يتمثل في تفسير القصص الشعبية تفسيراً اجتماعيا في نهاية معظم تحليل من تحليلاته النقدية، أي بعد الوقوف عند تفاصيل بنية النص السردي، فإن هذا لا يعني أن كل تحليلاته تندرج ضمن البنيوية التكوينية لان هذه الأخيرة تتبني على جهاز مصطلحي مفاهيمي خاص بها مثل " الفهم والتفسير أو الشرح والبنية الكبرى والبنية الدالة والوعي ورؤية العالم وغيرها"، وللتفريق بين أنواع المقاربات ينبغي الاحتكام إلى مكونات التحليل ذاته ،فكل تحليل نقدي يتكون من ثلاثة مكونات أساسية هي المنهج + المصطلح + الممارسة.

وخلاصة نقول أن " عبد الحميد بورايو" يعمد إلى التركيب بين المناهج، فنجده تارة يحلل النص التراثي الشعبي بمنهج بنيوي تكويني، ثم نجده في دراسات أخرى يتناول النص بمنهج سيميائي، لكن دون الاستسلام لصرامة المنهج استوحاه من طبيعة النص التراثي إذ يستدعي هذا النص إجراءات سيميائية تارة أخرى، وفي خضم هذا أو ذاك تحضر الجوانب السياقية الاجتماعية والنفسية فطبيعة النص التراثي الشعبي فرضت على الناقد مراعاة خصوصية هذا النص بل فرضت عليه مساءلته المنهج قبل مساءلته النص التراثي الشعبي، أي الاحتكام إلى النص قبل الاحتكام إلى المنهج.

3–التحليل البنيوي الأنثروبولوجي لحكاية "ولد المتروكة"[1]:

يبدو غريباً أن يطبق المنهج البنيوي الأنثروبولوجي الذَي يُعنى بالظواهر المحيطة بالإنسان والمؤثرة في وعيه وفكره ومعتقداته وعاداته –على نوع أدبي معين، ولعل اعتماد "عبد الحميد بورايو" على هذا المنهج يؤكد أصالة ومعاصرة المقاربة النقدية لدى هذه القامة النقدية، لأنَ " بورايو" لا يركن إلى السهل الممتنع في تحليلاته. كما نجده يبتعد عن كل ممارسة ميكانيكية وعن كل ارتباط حرفي بآليات المناهج الغربية، بل نجده مجدداً يسعى استحضار طرق خاصة جديدة في التعامل مع النصوص، وذلك ناتج عن وعي نقدي يتخذ من المناهج الغربية حجر الأساس ليبني صرحاً نقدياً ذا بصمة " بورايوية" –نسبة إلى بورايو– وهو في كل ذلك لا يقتصر تحليله على دراسة المستوى المعجمي والتركبي والدلالي فقط، وإنَما نجده معتمداً على العلاقة الرمزية الواصلة بين بنى النص وبين البنى العقلية للجماعة المحتضنة لتلك النصوص التَي تعبر عن منطقها ورؤيتها.

إنَ الهدف الأسمى من عرض تحليل " بورايو" لحكاية " ولد المتروكة" من خلال التحليل الوظائفي في المبحث الأوَل ثم التحليل البنيوي الأنثروبولوجي في هذا المبحث هو تأكيد أمرين هما:

❖ إن " عبد الحميد بورايو" يركز في تعامله مع النصوص السردية إلى ما يمليه النص وما يتطلبه من انسجام منهجي، فهو لا يركز على ما يقوله المنهج، فالسلطة في نظره تعود إلى النص لا إلى المنهج وإجراءاته، وهذا بخلاف كثير من النقاد الذَين يتعسفون في مقاربة النصوص لأنهم يضعون المنهج فوق اعتبار النص، ويطبقون المناهج على أي نص كان.

❖ يعتبر " **بورايو**" من النقاد الذَين يتبنون مناهج متعددة في تحليل النص الواحد شريطة أن تكون منسجمة مع معطيات النص المدروس، ومثال ذلك تحليله لحكاية " ولد المتروكة"

[1]– عبد الحميد بورايو– القصص الشعبي في منطقة بسكرة " دراسة ميدانية"، ص200.

ضمن كتاب " القصص الشعبي في منطقة بسكرة" من منظورات متعددة: تحليل وظائفي، تحليل بنيوي أنثروبولوجي، تحليل بنيوي تكويني ...الخ.

أ–النظام العام للحكاية:

لكل عمل أدبي نظام معين يحكمه من البداية إلى النهاية، أي من الوضعية الافتتاحية إلى الوضعية الختامية، وطبعاً لحكاية "ولد المتروكة" نفس الحكم إذ يحكم وحدتها السردية نظام قار بداية من الاضطراب الذَي أصاب الملك إلى زواج البطل وتوليه شؤون الحكم، وقد أفاد التحليل الوظائفي للحكاية في بادئ الأمر باستنتاج " بورايو" أن المعنى في كل وحدة سردية محكوم بثلاثة أسس هي:

1. التضاد.

2. الوساطة.

3. الاستبدال.

وتمثل هذه الأسس الثلاثة نموذجاً من النماذج التَي اعتمدها (ليفي ستروس) في تحليله للأسطورة حيث وجد أنَ الفكر الأسطوري قائم على مبدأ التضاد ثم الوساطة فالاستبدال.

– لكن (بورايو) استثمر هذا النموذج الثلاثي في تحديد الوحدات الوظيفية ورصد التحولات البنيوية للحكاية، يقول: " مكنني النموذج الثلاثي المتمثل في مبدأ الوساطة بين قطبين متناقضين من أجل تجاوز التناقض وخلق تناقض جديد بهدف الوصول إلى التوحيد بين النقيضين أو الغاء أحدهما من رصد تحولات مكونات القصة الخرافية، وكذلك المنطق الذَي يحكمها"[1].

[1]– عبد الحميد بورايو– البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008، ص30.

– وتتبني كل وظيفة – حسب الناقد– على محور دلالي يربط بين دورين غرضيين متضادين – ليبرز حد وسيط بين الطرفين المتضادين، ومن سمات هذا الحد الوسيط أنه قائم على ثنائية التشابه والاختلاف مثلما بينا ذلك سابقاً، وبهذا يبرز طرف جديد يتضاد مع أحد الطرفين الأوليين تحت محور دلالي جديد... وهكذا، وهذا النموذج الثلاثي لا يتمظهر في الوحدات الوظيفية فحسب، أي لا يتمظهر في الوحدات المعنوية الصغرى فقط، بل يعتدى ذلك ليمس الوحدات المعنوية الكبرى، فحكاية (ولد المتروكة) قائمة على علاقتين عاطفيتين هما: علاقة المودَة وعلاقة الاحتقار ، حيث تقوم العلاقة الأوَلى بين الملك وزوجته الأولى وبين ولديه من هذه الزوجة، وهي علاقة المحب بالمحبوب، بينما تقوم العلاقة الثانية بين الملك والزوجة الثانية وابنها وهي علاقة المحتقر بالمحتقر، ثم تبرز بطولة البطل كحد وسيط يؤدي إلى قلب موازين الحكاية في النهاية، ولهذا التحول تفسير خاص بالناقد، سنقف عنده تباعاً" هكذا إذن تظهر الحكاية كمجموعة من الاستبدالات لأنوية دلالية أو لموضوعات ولأداور غرضية، والتَي تتابع على شكل ثنائيات حسب الأشكال التوضيحية السابقة التَي ترسم التطور السردي لحكاية ولد المتروكة" [1]وتمنحها نظامها العام من البداية إلى النهاية.

ب–البنية القرابية للحكاية:

حاول (عبد الحميد بورايو) تمثيل مقولات (كلود ليفي ستروس) حول البنى أوالأنساق القرابة، و إذا كان (ستروس) درس الأنظمة القرابية ضمن عدة مجتمعات وشعوب معتمداً في ذلك على المقارنة كاجراء منهجي، فإنَ (بورايو) أيضاً سار على نفس الدرب لكنَه درس الأنظمة القرابية ضمن نصوص الحكاية الخرافية مثل حكاية (ولد المتروكة) وحكاية (نصيف عبيد) وحكاية (لونجة) ليكشف عن النظام القرابي الكلي لتلك الحكايات، وهذا ما يثبت جدارة و أصالة المقاربة النقدية الواعية عند (بورايو).

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العرب، مصدر سابق، ص40.

وجد الناقد أن حكاية (ولد المتروكة) انبنت على العديد من التحولات: تحولات وظيفية للشخوص، تحولات لأدوارها، وتحولات دلالية في القصتين المدخل والرئيسية، كما أن للتحول البنيوي في الحكاية ما يعادله من تحول في بنية القرابة، والتَي تشير بدورها على نظام اجتماعي شهد تطور منذ حقب زمنية من تاريخ الجماعة البشرية، ولرصد التحول هذا اعتمد (بورايو) مقولات (ستروس) في هذا المجال. حيث يقول: " وحتى نتمكن من رصد هذا التحول لابد لنا أن نتعرض – ولو بإيجاز شديد– إلى طبيعة النظام القرابي معتمدين على النتائج التَي توصل إليها أبو الأنثروبولوجيا الحديثة (ليفي ستروس) بخصوص وضع علاقات الزواج، والأبوة، والأمومة والخؤولة، في أبنية القرابة، فهي العلاقات التَي تبرز إلى سطح بنية الحكاية الخرافية التَي بين أيدينا وتلعب دوراً وظيفيا فيها"[1].

يستخرج الناقد من نص الحكاية نوعين من العلاقات الأسرية (القرابية)، علاقات ودَية قائمة على الحب والاحترام المتبادل بين زوجته وولديه منها، وعلاقات تسلطية قائمة على سيطرة طرف على الآخر، أي تسلط الوالدين على أبنائهما، والأخوال على أبناء أختهم وكذا الأخ على أخته المتزوجة ويرصد الناقد تلك العلاقات على النحو التالي[2]:

1) العلاقات الودية:

أ– الزوج/ الزوجة الأولى (المفضلة).

ب– الأب / ولداه من الزوجة الأولى.

ج– الأم/ ولدها (الزوجة المتروكة وولدها).

2/ العلاقات التسلطية:

أَ–الزوج/ زوجته الثانية (المتروكة).

[1]– عبد الحميد بورايو– القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص219.

[2]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي ، مصدر سابق، ص41.

بَ–الأب/ الابن (ولده من الزوجة المتروكة).

جَ– الأم/ ولداها (الزوجة الأولى وولدها).

دَ– الأخوال/ ابناء أختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة).

هَ– الاخوة/ أختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة).[1]

نلاحظ أن العلاقات الودية الثلاث تقابل العلاقات التسلطية الثلاث الأولى، أي / أ– ب– ج/ مقابل / أَ–بَ–جَ.

كما نلاحظ غياب علاقة الأخوال بأبناء الأخت وعلاقة الاخوة بأختهم في العلاقات الودية وهذا ما دفع (بورايو) إلى اجراء مقاربة تكميلية تسمح بالانتقال من عناصر حاضرة إلى عناصر أخرى غائبة، حيث يلجأ الناقد إلى حكايات خرافية أخرى كحكاية (نصيف العبيد) و (حكاية لونجة) وفيهما تتضح تلك العلاقات الغائبة عن حكاية (ولد المتروكة) أي غياب علاقة (الأخوال/ أبناء الأخت) وكذلك علاقة (الاخوة/ الأخت المتزوجة) فيما يخص العلاقات الودية، وهي العلاقات الحاضرة في حكاية (نصيف عبيد) وفي مقابل ذلك هناك علاقات حاضرة في حكاية (ولد المتروكة) وغائبة في حكايات أخرى.

وهنا يقترب (بورايو) من (ستروس) الذَي قام بجمع الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة بهدف استجلاء كل عناصر النص، أي وحداته، لأن بعض العناصر تكون حاضرة في رواية ما وتغيب في روايات أخرى، وهذا ما ذكرناه سابقاً من خلال الشكل الذَي اعتمده (ستروس) في منهجه التحليلي للأسطورة الذَي يوضح لنا نقاط وتقاطع (بورايو) مع (ليفي ستروس)[(2)].

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر نفسه، ص41.

[2] – ينظر: عبد الحميد بورايو–القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، 219.

الرواية الأولى للأسطورة ⟵ 21 ؟ 4؟ ؟ 87.

الرواية الثانية للأسطورة ⟵ ؟ 2 3 4 ؟ 6 ؟ 8.

الرواية الثالثة للأسطورة ⟵ 1 ؟ ؟ 54 ؟ 87.

الرواية الرابعة للأسطورة ⟵ 1 2 ؟ ؟ 5 ؟ 7 ؟.

ويمكن أن نمثل لما قام به (بورايو) في تحليله للحكاية الخرافية بالشكل التالي:

حكاية ولد المتروكة ⟵ أ ب ج ؟ ؟ أَ بَ جَ دَ هَ

حكاية نصيف عبيد ⟵ أ ب ج د هـ أَ بَ جَ ؟ ؟

حكاية لونجة ⟵ أ ب ج ؟ ؟ أَ بَ جَ ؟ ؟.

وبفضل هذا الاجراء التكميلي، أي ملء الفراغ بالاعتماد على المقارنة بين النصوص تمكن "بورايو" من افتراض علاقتين في حكاية (ولد المتروكة) وبالتحديد ضمن العلاقات الودية وهما:

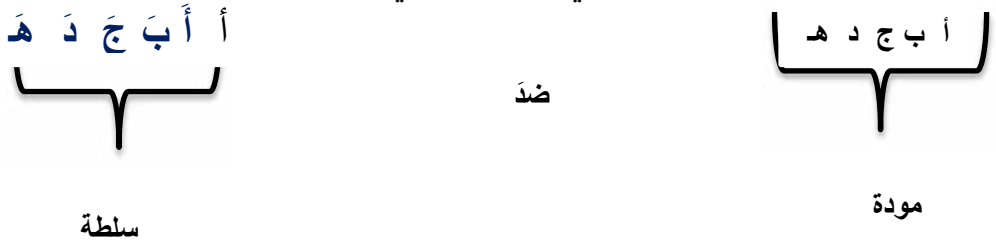
د– أخوال/ ولد الأخت (ابن الزوجة المتروكة).

هـ– اخوة / أختهم المتزوجة (الزوجة المتروكة).

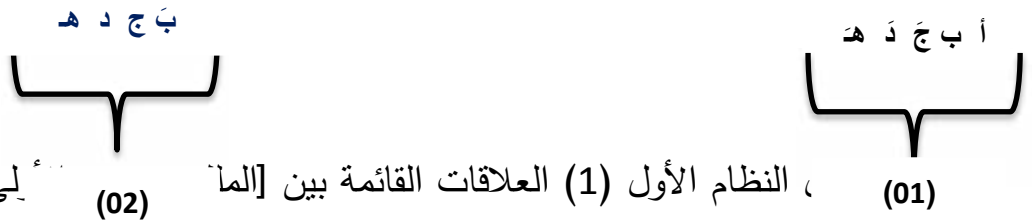
بهذا يتضح لنا مدى وعي الناقد في استثمار آليات تحليل غربية و إخضاعها إلى نصوص شعبية عربية، وفضلاً عن ذلك استثمار تلك الآليات التَي طبقت على الأسطورة في تحليل جنس أدبي آخر هو الحكاية الخرافية" ويكمن مبرر هذه الاستفادة في موقع الحكاية الخرافية ما بين الأسطورة والأدب، فهي ترتبط من ناحية بالفكر الميثولوجي لأنَها سليلة الأسطورة ، ومن ناحية أخرى تمثل الوسيط الثقافي الذَي سمح بانتقال المكونات الأسطورية من الخطاب العقائدي إلى خطاب الثقافي ذي الوسائط الجمالية والطبيعية الفنية الهادف إلى الإمتاع إلى جانب تمثيله الرمزي لمنطق الجماعة ورؤيتها للكون"[1].

[1]– عبد الحميد بورايو– القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مصدر سابق، ص 123.

من خلال استكمال العلاقات الودية بالصلتين السابقتين (د) و (هـ) تتكافأ العلاقات الودية والعلاقات التسلطية كما في الشكل التالي[1]:



وانطلاقاً من هذا التضاد بين العلاقات الودية(الموجبة) والعلاقات التسلطية (السالبة) يميز" بورايو" بين نظامين متوازيين من المواقف كما في الشكل التالي[(2)]:



، النظام الأول (1) العلاقات القائمة بين [الما لى (المفضلة)] وبين [الملك وولديه من الزوجة الأولى] وبين [الزوجة الأولى وولديها] وبين [الأخوال وولدي أختهم (الزوجة الأولى)] وبين [الاخوة و أختهم المتزوجة (الزوجة الأولى].

في حين يمثل النظام الثاني(2) العلاقات القائمة بين [الملك وزوجته الثانية] وبين [الملك وابنه من الزوجة الثانية] وبين [الأم الثانية المتروكة وولدها] وبين الأخوال وولد أختهم (المتروكة)] وبين[الاخوة و أختهم (المتروكة)]. وتجدر الإشارة إلى أن العلاقتين الأخيرتين مفترضتان أي هي المواقف المفترضة التَي يُحتمل أن تصدر على الأخوال تجاه أختهم وولدها وهذا ما يؤكده الأنثروبولوجي (رد كليف براون) في دراسته حول "أخ الأم" في جنوب إفريقيا حيث يقول : "إنَ المجموعات التَي تكون فيها علاقة الأب والابن علاقة الفة

[1]– المصدر نفسه، ص42.

[2]– المصدر نفسه، ص42.

ومودة تكون علاقة الخال و ابن الأخت متشددة وصارمة، أما في المجموعات التَي يكون فيها الأب متشدداً وممثلا لسلطة العائلة. فإنَ الخال هو الذَي يعامل بإلفة وارتياح"[1].

يطلق (بورايو) على النظام الأوَل اسم " النظام الأمومي"Matriarcale* ويطلق على النظام الثاني اسم " النظام البطريركيPatriarcale* ومن ثم يرى أنَ الحكاية تجسد نقله اجتماعية من النظام الأمومي إلى النظام الأبوي، حيث يظهر النظام الأوَل في بداية القصة بينما يتجلى النظام الثاني في نهاية القصة.

أ/ النظام الأمومي (MATRIARCALE):

تسجل الحكاية في بدايتها سيادة النظام الأمومي مجسداً في جملة المواقف القائمة بين شخوض الحكاية، ومن ذلك موقف الملك من زوجته الأولى وولديها، وهو موقف متصف بالمودة، والحب، والاحترام، ومن جهة أخرى تملك الزوجة الأولى نوعاً من السلطة على ولديها حين أمرتهما بالبحث عن الدواء الشافي، كما يملك الأخوال نوعاً من السلطة عن أختهم وولديها، ويظهر ذلك في منع الولدين عن مواصلة رحلة البحث، ولعل سلطة الاخوال ناتجة عن العلاقة الودية بين الأب (الملك) وأبنائه.

يستعين (بورايو) لتوضيح هذا النظام بترسيمة عهدها عند (ستروس) وتحتوي هذه الترسيمة على مجموعة من الرموز كما في الشكل التالي[2]:

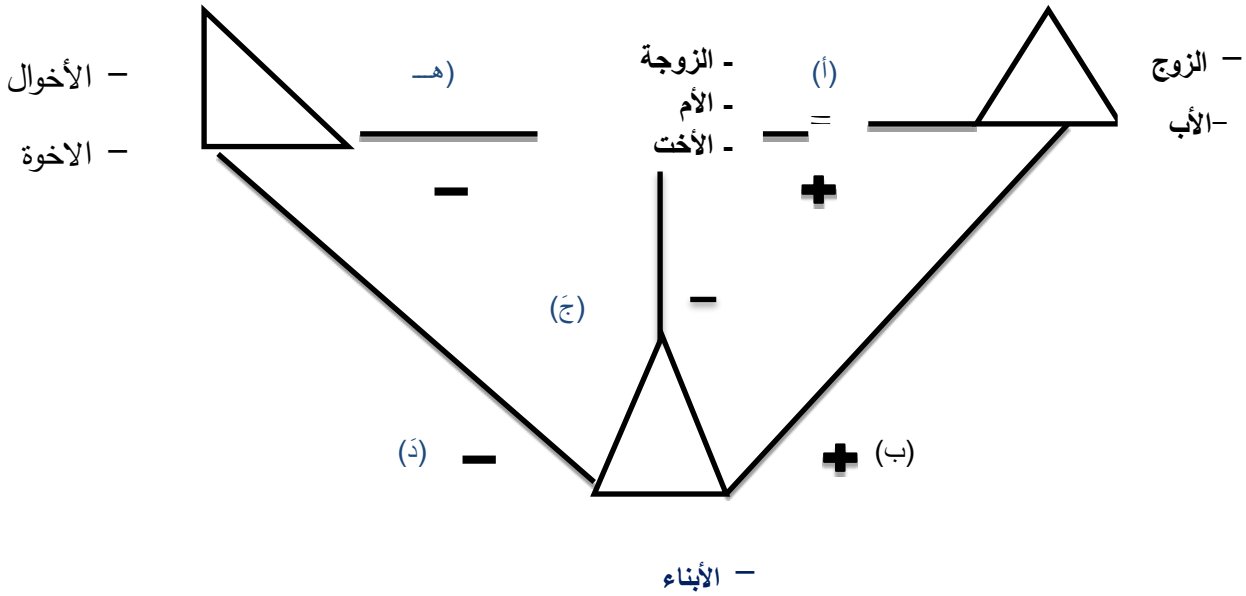
---

[1]– كلود ليفي ستروس– الإناسة البنيانية ، ترجمة: حسن قبيسي. المركز الثقافي العربي، ط1، 1995، ص55.

* – النظام الأموسيMatriarcal : يطلق عليه أيضاً الأمومي، ويقصد به تلك الأسر أو المجتمعات أو القبائل التي تكون فيها السلطة مسندة للمرأة أو يكون لها دور موازي لدور الرَجل على الأقل في المجال السياسي والاقتصاد...إلخ.

** – النظام البطريركي Patriarcale: تعود مفردة البطريركية إلى مفردتين يونانيتين تعنيان مجتمعين (حكم الأب) ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما الأنثروبولوجيا والدراسة البنيوية. ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازغي– دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص62.

[2]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص43.



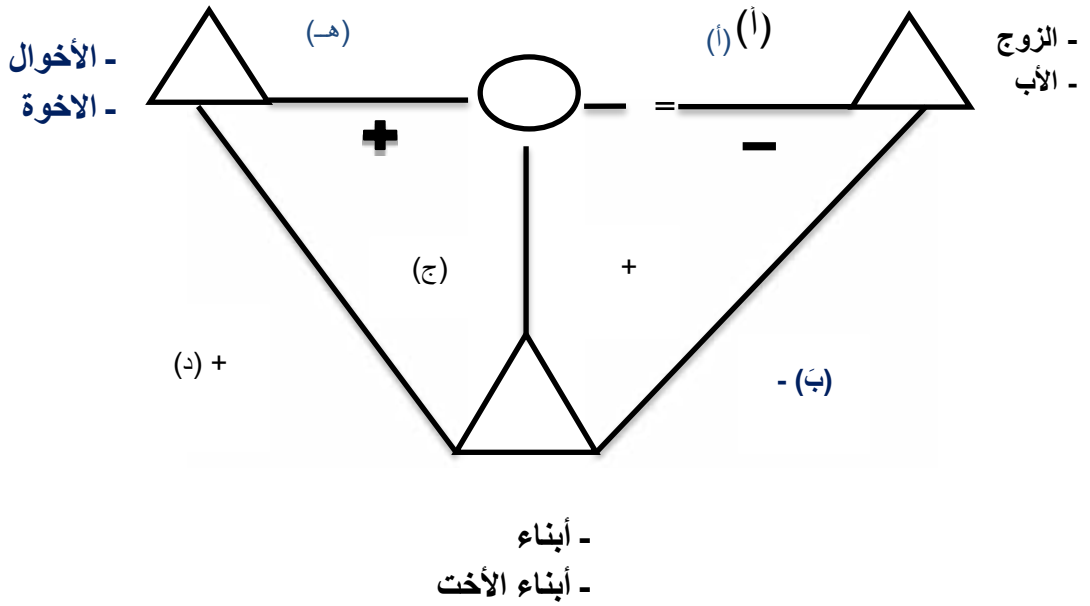
يرمز المثلث إلى الذكور – أبناء الأخت الدائرة إلى الزوجة، وهي مركز العلاقات الأسرية ويشير الخط الواصل بين طرفين إلى العلاقات الأسرية، أما العلامة (+) أو (–) فتشير إلى نوعية العلاقة (ودية أو تسلطية) ويشير الرمز (=) إلى علاقة الزواج – كل هذه الرموز استعملها (ستروس) في تحليله للأنساق القرابية للمجتمعات التَي درسها،وقد استثمرها (بورايو) في تحليل الأنظمة القرابية داخل الحكاية الخرافية[1].

ب/ النظام البطريركيPATRIARCALE:

يبرز النظام الأبوي التسلطي في علاقة الملك بزوجته الثانية وولدها، حيث يمارس عليها نوعاً من الهيمنة، ومن مظاهر هذا النظام أن الزوجة المتروكة هي التَي تقوم بأعمال المنزل وليس الخدم ، كما تشير الحكاية إلى أنَ هذه الزوجة (الأم) تقوم بتحضير الزاد لابنها عندما قرر الرحيل والبحث عن الدواء الشافي وفي نهاية الحكاية يخضع الابن لسلطة أبيه حين قرر تزويجه بأميرة الجن ثم توليه شؤون العرش، وهذا التحول الذَي شهدته الحكاية من

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص 43–44.

النظام الأموسي في البداية إلى النظام البطريركي، الذَي يبرز بوضوح في نهاية القصة ويقترح (بورايو) لهذا النظام الترسيمة التالية:[1]



ج–المدلول السوسيولوجي للحكاية:

وجد (عبد الحميد بورايو) أنَ التحول الذَي سجلته حكاية (ولد المتروكة) في البَنية الدلالية أنَه معادل موضوعي لتحول تاريخي في الأزمنة الاجتماعية للمغرب العربي، وهو في ذلك ينتقل من المعطيات الدلالية للنص، ليصل إلى الدلالة الاجتماعية الخارجة عن النص، معترفاً بصعوبة هذه المهمة إذ يقول : " إنَها لمهمة محفوفة بعدد من المزالق تلك التَي يتوخى دارس النص الأدبي الانتقال من مستوى لآخر بغرض الوصول إلى المنطلق العقلي والموقف الاجتماعي الذَي يختفي وراء شبكة من العلاقات غير المحدودة التَي تحكم ترابط عناصر العمل الفني"[2].

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية في المغرب العرب المصدر نفسه. ص44.

[2]– عبد الحميد بورايو– البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، مصدر سابق، ص75.

ينظر (بورايو) إلى حكاية (ولد المتروكة)على أنَها نتاج لنظام اجتماعي معين وهذا من خلال " تصويرها لانقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بها وتبشريها بضرورة إحلال نظام جديد على أنقاض النظام السابق، وهو ما يدل على أنَ نشأتها تعود إلى مراحل تغيير جذري في العلاقات الاجتماعية، عرفها المجتمع المغاربي القديم"[1]، غير أن ما يلفت النظر في هذه النتيجة التَي توصل إليها الناقد هو تعميمها على منطقة المغرب العربي بأسرها، وكأنَ كل المجتمعات المغاربية شهدت سيادة النظام الأموسي (الأمومي) ثم عرفت بعد ذلك تحولاً جذرياً إلى النظام البطريركي (الأبوي).

وتجدر الإشارة إلى أن (بورايو) بعد تحليله حكاية (ولد المتروكة) ومقارنتها بحكايات خرافية أخرى: مثل" حكاية نصيف عبيد" و" حكاية لونجة"، توصل إلى معيار تصنيف جديد للتمييز بين الحكاية الخرافية وغيرها من الأشكال القصصية الشعبية وهو التعبير عن نقله وتحول في العلاقات الاجتماعية والقيم التَي تحكمها من النظام الأموسي إلى النظام البطريركي، مع توصيف النظام الأوَل بالسلبية. وتوصيف الثاني بالإيجابية، وهو ما هو ما يدعو إلى الاختفاء والإشادة به، وهذا المعيار التصنيفي إن لم ينطبق على الحكايات الخرافية العالمية فعلى الأقل ينطبق على الحكايات الخرافية المغاربية، وهذا ما يؤكده (بورايو) في خاتمة كتابه " الحكايات الخرافية للمغرب العربي"، حيث يقول: "إنَ الاتفاق بين النماذج المدروسة في تمثيل هذا المسار لمصير الإنسان، يؤكد انتماءها إلى الشكل القصصي الشعبي المغاربي، للتمييز بين الحكاية الخرافية وغيرها من الأشكال القصصية الشعبية، ألا وهو تصويرها انقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بها، وتبشيرها بضرورة إحلال نظام جديد على أنقض النظام السابق"[2].

[1]– عبد الجميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي، مصدر سابق، ص122.

[2]– المصدر نفسه، ص122.

من هنا تبرز جدارة ونجاعة التحليل البنيوي الأنثروبولوجي للنصوص، فهو تحليل معطاء، يمدَ الدارس بإجراءات وأدوات تقرَبه من الدلالة الكامنة خلف البنية السطحية للنصوص، كما يمنحه بعض المعطيات التَي تبين طبيعة التفكير السائد للمجتمع المحتضن للنص المدروس.

II– خصائص التحليل النقدي السردي عند " عبد الحميد بورايو"

تعتبر الحكاية الشعبية أثرة قصصية ينتقل مشافهة أساسا ، يكون نثرية يروي أحداث خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، تنسب عادة لبشر، وحيوانات، و كائنات خارقة، تهدف إلى التسلية، وتمضية الوقت، وأخذ العبرة منها، لهذا الحكاية الشعبية بهذا المعنى، تمثل النوع القصصي الذي يختلف عن الحكاية الخرافية، وعن قصص البطولة، ومنه تتخذ مادتها من عناصر مستمدة من الواقع المعاش الذي يحياه الناس والذي يتداولونها، فتصور موقفا من مواقف هذا الواقع، من خلالها نتبين طموح الإنسان إلى مراقبة واقعه، واخضاعه للملاحظة، ومحاولة توجيهه وايجاد حلول للمعضلات التي يطرحها، والسعي إلى الإجابة على مجموع الأسئلة التي يثيرها.

وعليه ارتأينا أن نعالج بعض الأشكال الفرعية للحكاية الشعبية وهي، الأكثر تداولا في المجتمع الجزائري من بينها: حكايات الواقع الاجتماعي واخترنا نموذج: المتكسي والعريان "صاحب الثياب الفاخرة"، و"صاحب الثياب البالية") وحكاية " محذوق ومحروش مع الغولة " "العلامات التي تحدد المصائر".

أ– تحليل خطاب الحكاية الشعبية: مقاربة منهجية لحكاية" المتكسي والعريان" وحكاية " محذوق ومحروش مع الغولة"[1]

ب–النموذج الأول: " المتكسي والعريان" (صاحب الثياب الفاخرة وصاحب الثياب البالية):

تقديم الحكاية:

كان هناك رفيقان أحدهما يرتدي ثيابا فاخرة، والثاني يلبس ثيابا بالية، سافرة معا، في طريقهما أصابهما العطش، وبينما هما كذلك إذ بهما يعثران على بئر، نظر كل واحد منهما للآخر، وقال صاحب الثياب الجديدة لرفيقه: أنزل في الجب واسقنا ماء.

قال الثاني: أنا لا أستطيع ... خواف ... لو تنزل أنت. وافق صاحب الثياب الفاخرة، نزعها وتركها على حاشية البئر، ثم هبط، وجد دلوا فملأه ماء، وربطه باللحفة *التي تدل به، جذب صاحب الثياب الرثة الدلو، وبعد أن روى عطشه، دلى اللحفة ليصعد رفيقه وما أن شرع في جذبه من جديد حتى وردت على ذهنه خاطرة، فقطع اللحفة، ليسقط رفيقه في قاع الجب، قام بنزع ثيابه الرثة، وارتدى الثياب الأنيقة، بما فيها من لوازم وأموال وترك رفيقه في قاع الجب يصيح ويستغيث. أظلم الليل، ... وهبط في البئر جنيان، أحدهما على يمينه، والآخر على يساره، ودون أن يشعرا به شرعا يتحوران، **قال الأول:** " فلان... أرأيت ما يحدث من ظلم في دنيا البشر؟! سلطان المملكة الفلانية مرضت ابنته، فنادى المنادي بين الناس: يا من تبرئ ابنتي ... أعطيك نصف مملكتي ... و أزوجك ابنتي.... وكل من فشل في المهمة تقطع رأسه وتعلق عند مدخل السراية...* " سأل الجتي الثاني " ما هو دواؤها؟.."

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو – الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة، الجزائر، (دط)، 2011، ص187.

*– اللحفة: قماش أبيض يحزم به الرجل نفسه، من قطع اللباس في المجتمع المغاربي التقليدي، ينظر: المصدر نفسه ، ص 187.

*– السراية: بناية شاهقة وفاخرة، يتخذها الملوك مسكنا.

قال الأول " دواؤها شعرات تنزع مني تبخر بها تبرأ! سارع الرجل إلى نزع شعرات من الجني دون أن ينتبه إليه، نطق الجني الثاني قائلا" أرى أمرا مهما يمكن أن يحصل في جنينة السلطان" قال الأول: " ما هو؟ " قال الثاني تحت شجرة الرمان هناك بيت مال كبيرة، تحتوي على ثروة ضخمة يصعب احصاء محتواها ..." قال الجني الأول: " وكيف يمكن استخراج هذه الثروة العظيمة؟!...) **قال الثاني:** عن طريق نزع شعرات مني... ويتم تجميع قواقع الحلزون الملتصقة بجذع الشجرة والمتساقطة عند منبتها، تحرق الشعرات والقواقع، ويتم ذبح تيس أسود، يوضع في قدر عندئذ ستخرج العقيلة [1] لتلحس الدم المراق، حينئذ ينفتح بيت المال، يمكن عند ذلك حمل كل المال المتوفر... سارع الرجل فقطف شعرات من جسد الجني الثاني دون أن يشعر به، وأخفاها.

بعد يومين مرت قافلة بالبئر، فتوقفت عنده، ودلى رجالها دلاءهم في البئر طلبة للسقاية، فتعلق بها، وخرج الرجل من قاع البئر شكرهم على صنيعهم، قصد المملكة التي تحاور الجنيان بشأنها، فوجد الرؤوس معلقة عند باب السراية. استأذن في الدخول ، غير أن رجال الملك وحراس السراية نبهوه إلى المصير الذي ينتظره إن فشل في المهمة، أصر على الدخول واثقا في نفسه ففسحوا له السبيل نحو بيت بنت الملك، قام بتبخيرها بالشعرات التي انتزعها من الجني الأول، انتعشت و أفاقت مسترجعة وعيها، وسرعان ما برئت من مرضها ذلك حصل على نصف المملكة وتزوج بنت الملك ، ثم قصد الجنينة وحاذي شجرة الزمان الكبيرة المترامية الأغصان والوارفة الظلال، جمع قواقع الحلزون المتناثرة عند منبت جذعها وأضاف إليها الشعرات التي أنتزعها خفية من الجن الثاني، ثم أشعل النار فيها، وقام بذبح تيس أسود عند جذع الشجرة، خرجت العقيلة تعلق الدماء المهرقة على منبت الشجرة، انفتحت الأرض وهبط الرجل، فجمع الأموال المخزونة قبل أن تنتهي العقيلة من علق الدماء،

[1]– العقيلة: هي الجنية الحارسة للكنز المدفون تحت الأرض .

ونادي الحراس ليحملوا الثروة كلها إلى بيته، وهكذا أصبح صهرا للملك ، وغنيا عاش في نعيم، وتغيرت حالته إلى ما لم يكن يحلم به.[1]

ذات يوم، شاهد من نافذة قصره رفيق السوء الذي احتال عليه، وسرق منه ثيابه الفاخرة، تعرف عليه، نادي الحراس وطلب منهم أن يحملوه له، سأل من أنت؟ "ذكر اسمه، ثم ذكره بما فعله مع رفيق الطريق، اعترف بخيانته دون أن يعلم بحقيقة أمر سائله ،وبخه على ما فعله أبدى الرجل ندمه قائلا" : ها أنت ترى نتيجة فعلتي تلك ... لم أرى خيرة وأصبحت أفقر مما كنت عليه....، عند ذلك قدم له نفسه فتعرف عليه، وتعانقا قربه إليه وعينه وزيرا أولا على رأس حاشيته، ثم قال له" لا زلت أذكر اتقانك لمهنة الحلاقة... ومنذ أن تفارقنا لم أجد شخصا يحلق رأسي ولحيتي بالطريقة التي تفعلها أنت.... ما رأيك لو تقوم في الحال فتحلق لي؟.... وافق الرجل وطلب موسى وقعد السلطان بين يديه وأسلم له رأسه، شرع في الحلاقة، ولما كان يحلق الوجه، ووصل عند الرقبة من الأمام، في مستوى الحلقوم، توقف مهددا السلطان بالذبح إن لم يعترف له كيف حصل على السلطة والمال.... حاول السلطان أن يهدئ من روعه فأغراه بتمليكه جزءا من ثروته، وبمنحه ما يريد من أملاكه، غير أن الرجل الخائن ظل يهددون قائلا" : تعيي وتنبي [2] "من أين جئت بالمال؟! ما الذي أوصلك إلى هذه المكانة؟ ولما رآه مصرا على موقفه طلب السلطان الأمان واستحلفه بأن لا يحلق به ضررا واعدا اياه بأن يد له على الطريقة التي حصل بها على المال. أكمل الرجل حلاقة رأس رفيق دربه السابق ثم استمع إلى ما جرى له، وما فعله، قبل أن يصبح على الحالة التي هو عليها الآن، ما أن أكمل السلطان حكايته حتى اختفى الرجل من العصر، وجرى قاصدا البئر التي وقعت فيها الحادثة نظر حوالي البئر ثم رمى بنفسه فيه، سقط في قاعه، فأصيب

[1]– المصدر نفسه، ص188–189.

[2]– تنبي وتنبي: عبارة نمطية تعني الالحاح على المخاطب بأن يقول الحقيقة، ينظر: عبد الحميد بورايو – الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، مصدر سابق، ص 189.

جسمه بكسور ورضوض، تحامل على نفسه وانتظر بعض الوقت، و إذا بالجنيان يهبطان عليه، ويتخذان موقعهما على جنيات البئر، قال الجني الأول: يا رفيق أرأيت ما حدث؟ "....!قال الجني الثاني " ما الذي جرى؟! قال صاحبه " لقد برئت بنت السلطان، وعادت إليها الحياة أما الكنز المدفون تحت جذع الشجرة الرمانة فقد تم استخراجه من مكمنه؟ تساءل الثاني مندهشا "كيف حدث ذلك؟ "! قال الآخر" لاشك أن بشرا كان بيننا يوم أن تحادثنا في الأمر، فنزع منا الشعرات وفاز ببنت الملك والسلطنة والثروة "!....في هذه اللحظة صباح الرفيق الخائن " ها أنا هنا بينكما ألا ترشداني للثروة والسلطنة كما فعلتم مع رفيقي؟ "! انتبه الجنيان إليه، وتملكهما الغضب فقاما بتهديم البئر وقلب سافله على عاليه، وهلك الرجل.

في صبيحة اليوم الموالي بعث السلطان بحرسه لينظروا في البئر، ولما عادوا إليه وصفوا له ما شاهدوه فقال حينذاك " : صاحب الشر طايح ديما على دماغه.[1]"

هذا ما سمعنا ... هذا ما قلنا[2] .

بعد عرض المحتوى القصة، نقوم بتحليلها وفق العناصر التالية:

1– المسار السردي.

2– المسار الغرضي.

3– البنية العميقة.

4– البعد الأنثروبولوجي للحكاية. تحليل الحكاية

[1]– تعني هذه العبارة أن الإنسان الذي يفعل الشر مصيره الهلاك في النهاية.

[2]– العبارة الختامية نمطية تعني الأمانة في نقل الرواية روي الحكاية بالعربية الدارجة أحمد جهرة المدعو الحميدي، فلاح بسيدي خالد، ولاية بسكرة، سجلت سنة 1976. جمعها وصاعها بالعربية الفصحى عبد الحميد بورايو ، ينظر: عبد الحميد بورايو – الأدب الشعبي الجزائري دراسة الأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر ، مصدر سابق، ص 191.

1 المسار السردي: يمكن تقسيم خطاب الحكاية إلى ثلاثة أقسام:

- الموقف الافتتاحي.
- المتن.
- الموقف الختامي

وضح الموقف الافتتاحي وضعية مستقرة نسبية تتمثل في علاقة رفقة بين شخصين يبدو مظهرهما مختلفا احدهما يرتد في كسوة فاخرة، والثاني لباس رثة، و بالأصح عبر الخطاب الأصلي للرواية المسجلة عن هذا الناقض لما سمى الشخص الأول "المتكسي "أي الكاسي"، وسمي الثاني " العريان "(أي العاري)، بحيث سرعان ما تتعرض علاقة الاتصال بين الطرفي (المرافقة) إلى الانفصال سبب طمع وجشع الطرف الثاني وسلوكه السيئ[1].

ومنه يتعرض الموقف هنا للتغيير، أما متن القصة فيسرد علينا مجموعة من التحولات، تؤدي في النهاية إلى موقف ختامي مستقر، استقرار نهائية. وهو استقرار نتج عنه القضاء على الطرف صاحب السلوك لا أخلاقي والخائن للعهد وللعشرة، وتحسن مصير الطرف المقابل الموسوم بالتسامح والامتلاء الأخلاقي، وعليه تمظهرت نهاية الحكاية في عبرة قدمها الراوي في شكل عبارة قصيرة لكنها دالة، مبتغاها أن " الخير ينتصر دائما على الشر." نلاحظ أن متن خطاب الحكاية يتشكل من ست متواليات والمتجسدة فيما يلي:

المتوالية الأولى: تروي حدث خروج الرفيقين ثم عطشها، وعثورهما على البئر.

المتوالية الثانية: تروي قصة مصير الرجل الأول الذي خانه رفيقه، وتاركه وحيدا في قاع البئر، وكيف حصل على معرفة سوف تسمح له بتحسين مصيره.

المتوالية الثالثة: عرض لموقف الرجل المتضرر، وعملية انقاذه من الجب.

[1]– ينظر : عبد الحميد بورايو – الأدب الشعبي الجزائري دراسة الأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، مصدر سابق، ص 191.

المتوالية الرابعة: ستتعرض وضعية الرجل المخدوع، الذي حصل على الثروة، وتزوج بنت الملك، وأصبح سلطانة.

المتوالية الخامسة: تروي قصة لقاء الرفيقين، وعفو الرجل، المخدوع على رفيقه الخائن، وتقديمه يد المساعدة له، وكيف أن هذا الأخير رد الجميل بالنكران، فعرض حياته للخطر مرة أخرى[1] .

المتوالية السادسة: تعرض مصير الخائن الذي استبد به الطمع فأوصله إلى الهلاك. ومنه يمكن أن نظهر تطور المسار السردي لمتن الحكاية من خلال الجدول التالي:[2]

المتوالية	أصناف الوظائف	الوظائف	الجمل السردية ملخَصة
I	اضطراب	خروج	خرج الرجلان مترافقين يسيران في الأرض.
		نقص	أحس بالعطش
	تحول	وساطة	نزع الرجل الأول كسوته الفاخرة ونزل في البئر.
	حل	قضاء على البعض	سقا الرجل رفيقه.[3]
II	اضطراب	نقص	وجد الرجل نفسه وحيدا في قاع البئر.
			أظلم الليل، وهبط جنيان إلى قاع البئر.
	تحول	تهديد	تحدث الجنيان في أمر شفاء بنت الملك وللثروة المخزونة.
		وساطة	تحايل الرجل على الجنيين ونزع منهما

[1]– المصدر نفسه، ص 191.

[2]– المصدر نفسه، ص 191–192.

[3]–المصدر نفسه، ص 192.

	حل	تسلم الأداة السحرية قضاء على النقص	شعرات. استطاع الرجل أن ينجوا من التهديد وأن يحصل على معرفة سوف تنفعه في الحصول على السلطة والثروة.
III	اضطراب تحول حل	اساءة خدعة انخداع وساطة قضاء على الإساءة	امتنع الرجل الثاني عن اخراج رفيقه من الجبَ. احتيال صاحب اللباس البالي على صاحب الكسوة الأنيقة. انخداع الرجل الأول وفقد كسوته وماله. قام رجال قافلة بإنقاذ الرجل خرج الرجل من البئر سالما.
IV	اضطراب تحول حل	خروج وساطة تلقي مساعدة مكافأة	راح الرجل يبحث عن المملكة التي أشار إليها الجنيان. شفيت بنت الملك المريضة بفعل الوصفة التي طبقها الرجل. تم استخراج الثروة وفقاً لتعليمات الجني. تزوج بنت الملك وأصبح سلطانا.
V	اضطراب تحول	خروج مواجهة تلقي مساعدة تكليف بمهمة خدعة	خرج الرجل الثاني، واقترب من قصر السلطان وتعرف عليه هذا الأخير. أمر السلطان بإحضاره. عينه وزيرا أولا وقربه إليه. طلب منه أن يحلق له. لما بلغ حد الرقبة هدده بالذبح.

		انخداع	انخداع السلطان بما أبداه من ندم ووثق فيه.
		تهديد	هدد الرجل الثاني السلطان.
	حل	تعاقد	اتفقا على أن يروي السلطان قصة حصوله على الملك والثروة.
		تنفيذ التعاقد	وَفي كل منهما بوعده.
		قضاء على التهديد	ذهب الرجل ، وأنقذ السلطان نفسه من الهلاك[1].
VI	اضطراب	خروج	خرج الرجل الثاني من بيت السلطان، باحثنا عن البئر.
	تحول	اساءة	لما وصل رمى بنفسه في البئر، فأصيب بكسور ورضوض.
		تهديد	نزل الجنيان إلى قاع البحر.
		اخبار	تبادل الجنيان خبر شفاء بنت الملك والكشف عن الثروة المدفونة أسفل الرمانة ، كما أخبر الرجل الجنيين عن وجوده.
	حل	عقاب	تلقا الرجل عقابه فهلك[2].

من خلال هذا التقطيع نلاحظ أن هناك بعض التداخل بين المتوالية الثانية و الثالثة بحيث جاءتا متداخلتين فيما بينهما، فوظائف المتوالية الثانية جاءت متضمنة ما بين وظائف المتتالية الثالثة، فقد أنجزت وظائف المتواليتين في نفس الوقت، كما قامت بعض الأحداث

[1]–المصدر نفسه، ص 193.

[2]– ينظر : عبد الحميد بورايو – الأدب الشعبي الجزائري دراسة الأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، مصدر سابق ، ص192–194.

بوظائف مختلفة في كل من المتواليتين أما بقية المتواليات فقد جاءت متتالية، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة الزمنية عن طريق الخطاطة التالية، حيث تشير الحروف ،" ض، ت، ح"، إلى حدود الصنف الوظائفي على التوالي، اضطراب، تحول، حل"، وتشير الأرقام إلى ترتب الحدود كل متوالية فيما بينها، ويشير السهم إلى علاقة الاستبدال الحادثة بين حدود الصنف الوظائفي أما الاشارة < فترمز للتوالي الزمني بين الحدود.

1. ض1 < ت1 > ح1
2. ض2 < ت2 > ح2
3. ض3 < ت3 > ح3
4. ض4 < ت4 > ح4
5. ض 5 < ت5 > ح5
6. ض6 < ت6 > ح6

يسمح هذا الترتيب بإظهار الاستبدالات وعلاقات التضمن، والتابع التي عرفتها أصناف الوظائف في كل متوالية من المتواليات الست بحيث استبدل الحل في نهاية المتوالية الأولى اضطراب بسبب حصول الخديعة، كما أن المتوالية الثالثة تضمنت بين حدودها المتوالية الثانية، فجاءت بعض وظائفهما متوازية وبعضها الآخر متداخل فيما بينها، تم استبدال حل متوازية الثالثة باضطراب جديد، توالت بعد ذلك أصناف كل من المتوالية الرابعة والخامسة والسادسة، فجاءت متسلسلة[1].

[1]– عبد الحميد بورايو – الأدب الشعبي الجزائري دراسة الأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، مصدر سابق، ص 194.

وعليه يظهر التأزم المحدث في المتواليات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة، بفعل وجود الثنائي الوظائفي: **خدعة / انخداع** : ويمثل المحور الرابط بين هذين القطبين عامل تأزيم المواقف المختلفة التي عبرت عنها القصة.

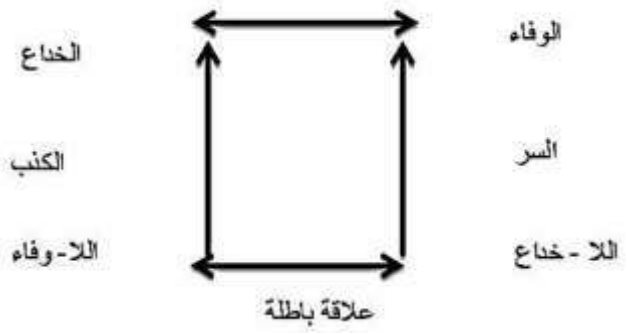
2– المسار الغرضي:

القصة عرفت مسارين غرضيين متقابلين: تكفلت بالمسار الأول شخصية صاحب الثياب البالية (العريان)، والذي ظهر بمظهر الرفيق الوفي، في مستهل كل متوالية، لكنه سرعان ما يستبد به الطمع، فلا يتورع عن خداع رفيقه الذي كان دائما أحسن حالا منه، فينكث كل مرة عهد الوفاء بينهما ويسعى للحصول على أملاكه، وقد أدى به سلوكه هذا إلى تدهور مصيره باستمرار إلى أن هلك في نهاية الحكاية.

أما المسار الغرضي الثاني: فقد اضطلعت به شخصية الرجل ذي الكسوة الفاخرة المتكسي)، والذي تميز باحترام علاقة الرفقة وبالامتلاء الأخلاقي، كما سلف الذكر، بحيث وقف دائما إلى جانب رفيقه بكل وفاء، ويسامحه على ما فعله في حقه، وقد تحسن مصيره في النهاية.[1]

3–البنية العميقة:

تأسست مضامين الحكاية على العلاقة الآتية التي يوضحها المربع السيميائي:



[1]– عبد الحميد بورايو – الأدب الشعبي الجزائري دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، مصدر سابق، ص 194–195.

قابلت القصة بين قيمة الوفاء المعبرة عن الامتلاء الأخلاقي ورمزت لها بالكسوة الفاخرة التي يتزين بها الانسان، بينها عبرت عن الخيانة الناتجة عن الخواء الأخلاقي عن طريق الثياب البالية أو" العري"، لهذا القصة تطرح مسألة أخلاقية تتعلق بالعلاقة بين أفراد المجتمع، وتنتهي بمغزى أخلاقي تسوقه بقصد التربية والإرشاد إلى السلوك القويم الذي تتطلبه حياة الجماعة البشرية.[1]

4– البعد الأنثروبولوجي للحكاية:

الحكاية جمعت بين السلطة والمال، و أظهرت طبيعة الحكم المطلق، كما اهتمت بدور السحر في تحويل المصير البشري، بحيث نسبت مصدر المعرفة السحرية للجن المنتمين للعالم الآخر، والذين عادة ما يسكنون الأماكن المائية (البئر)، يتمتعون بقوة قاهرة، يمكن أن يستغل الانسان علاقته بهم، فيستفيد من معرفهم ذات الطبيعة السرية فلا يكشف عن اطلاعه عليها، ويظل حافظا لها، ويسلك معهم مسلكة مناسبة، ويمكن أن يصبحوا قوة مدمرة تهلك الإنسان إذا ما جهل كيفية التعامل معهم، وصرح بمعرفته لسهم.

الحكاية ثمنت قيمة اعتناء الانسان بمظهره، بهندامه وبحلاقة شعره، و أشادت بمن يتقن مهنة الحلاقة، كما أشارت إلى قطعة من قطع الثياب التي كان الانسان المغاربي يلبسها وهي (اللحفة) (يحزم بها رأسه)، وجاء ذكر مظاهر الثقافة مرتبطة بالتطور الايجابي المصير البطل (السراية، السلطة، الحلاقة...) وجاء الحديث عن الطبيعة وعناصرها متدهور بتدهور مصير الشخصيتين (الأرض، البئر، الماء، الجن... الخ) والحكاية تكون بذلك قد قابلت بينهما، والحكاية كذلك ثمنت عملية الحصول على المعرفة – ولو أنها جعلت مصدرها هو العام الآخر ، ولابد أن يكون تلاقيها في الوقت المناسب، وبالطريقة المناسبة، فيتم استغلالها في صالح تطوير حياة الانسان ورفاهية وربطت بين الحصول عليها بكيفية

[1]– المصدر نفسه، ص 195– 196.

غير مناسبة وسوء استخدامها من ناحية والمصير السيء الذي لاقته احدى شخصيات الحكاية، من ناحية أخرى[1].

ب/ النموذج الثاني" :محذوق ومحروش مع الغولة "(العلامات التي تحدد المصائر):

تهدف هذه المقاربة التحليلية إلى دراسة النص الأدبي الشعبي، باعتباره بنية دالة في ذاته، لهذا ارتأيناه دعامة في التحليل من خلال الارتكاز على عناصره المكونة، دون أخذ الاعتبار لخارجه، معناه أنه لا يمكننا أن نحيد نظرنا لدور الدراسة الأثنولوجية وما يمكن أن تقدمه من فائدة، كما لا يعني أننا نغض الطرف عن علاقة الحكاية بالسياق الثقافي الذي أنتجها، كون اختيارنا ناتج من كون النص الأدبي يتمتع باستقلال ذاتي نسبي، يمكننا في كثير من الأحيان بتحليله من الداخل والكشف عن مضمونة ، ومقارنته بنصوص أخرى، ومكانته داخل النظام الثقافي الذي يندرج فيه، وتبقى المقاربات الأخرى بمثابة تكملة التحليل الذي نقوم به، إذا ما توفرت المواد الضرورية لمثل هذا العمل.

لهذا سنعمد إلى دراسة البنية السردية للحكاية، من أجل الكشف عن العناصر الأكثر تواترا في النص، والتي تمثل سمة أو علامة مميزة للحكاية المراد دراستها، ومن ثم نقوم بحصر أهم الدلالات التي يكشف عنها النظام السردي. (البعد الزمني التابعي للحكاية)، ثم نقوم بفحص مجموع الصور التي تجسدها الحكاية (البعد التزامني أو الآني) بغية معرفة طبيعة علاقتها بالدلالات، وفي النهاية نرصد الأدوار والقائمين بالفعل (الشخوص) باعتبارها عناصر مكونة للنص، وتمثل الأطراف المشاركة في الفعل، والتي تنبثق عنها القيم التي عقدت الحكاية على تجسيدها[2].

---

[1]– المصدر نفسه ، ص 196.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو – الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى، لمجموعة من الحكايات، مصدر سابق، ص 99–100.

وعليه عمدنا إلى تحديدات منهجية، بغية كشف المقاربة التحليلية لدراسة هذا النص الأدبي الشعبي، المرسوم ب " :محذوق ومحروش مع الغولة[1] وفق عناصر منهجية كانت كالتالي:

- تقديم الحكاية.
- المسار السردي.
- العالم الدلالي للحكاية.
- دلالة الصور في الحكاية.
- نظام الشخوص.

قبل التطرق للعرض المنهجي، لابد أن نقف على محتوى نص الحكاية والذي تمثل فيما يلي:

"كان لأحد الرجال زوجتان ، احداهن حاذقة والأخرى غافلة، قالت الحاذقة ذات يوم لزوجها:" هلا زرعت لنا شيئا من الفول نأكله في الربيع القادم وألحت عليه في ذلك فقال: إذن رطبي بضع حفنات من الفول اليابس في الماء ليكون سريع النمو، ووافر المحصول"، فعلت المرأة ذلك ، ثم إن الزوج قد حمل معه الفول والفأس، وخرج فلما اشتد به الجوع في بعض الطريق أخذ يقضم حبات الفول حتى أتى عليها، ثم غمس فأسه في الطين ولطخه بالوحل وعاد إلى البيت.

عندما أقبل الربيع قالت زوجته الحاذقة لزوجها: " أرنا أين زرعت الفول... لعلي أخرج وضرتي لأجناء بعض المقفول"[2] أجاب الزوج: " إذا خرجتما من هنا اليقيا بالغربال... وحيثما استقر به الترحال فتلك الضيعة لنا .

[1]– هذه الحكاية روتها السيدة حشلاف باللغة الأمازيغية، لهجة القبائل الصغرى، ترجمها إلى العربي، عثمان حشلاف ينظر: المصدر نفسه، ص95.

[2]– جني الفول في مناسبة ذات طابع احتفالي، المصدر نفسه، ص 96.

ارتابت لذلك القول المرأة العاقلة و اطمأنت إليه الزوجة الغافلة، ثم أن المرأتين فعلتا ذلك في الحين، فاستقر الغربال في ضيعة الأغوال، و أخذت تجتنيان الفول، حتى فاجأتهما أنثى الغول قالت الغولة" : ما الذي جاء بكما إلى ضيعتي ؟ فأجابتها المرأة الغافلة:" إيه... هذه ضيعتنا... وزوجي غرسها لنا" لكن العاقلة أو جست خيفة و قالت: سامحينا ... لقد أخطانا إذن هيا لنذهب" وهمت بالانصراف، فقالت الغولة بخبث وسوء نية: " أكملا... عملكما هاها .... أمزح معكما فقط" ثم انصرفت عنهما وقصدت حمارهما فأكلت أقدامه ونصف أحشائه، ثم عادت إليهما تقول" أهذا الحمار لكما؟!" انظر إليه باركة لا يرعى العشب" ثم رجعت إليه فأكلت نصفه الباقي وغرست أذنيه في الطين ثم عادت لتقول: " انظرا إلى حماركما، لقد غرق إلى أذنيه!" التفتت إليه الحاذقة ولمحته جيفة ممزقة فادركها الصمت، أما الغاظة فقالت بحدة: " ايه – لماذا غرق إلى أذنيه؟ " ثم إن الغولة قد هاج بها جوعها مرة أخرى، فحملت على المرأتين الحاملين فبقرتهما واستخرجت طفيليهما، ثم افترست الأولى فالثانية ثم عادت تحمل الطفلين إلى جحرها.

وشاء القدر أن يعيش الطفلان حتى شبا وكبرا، فكان ابن الحاذقة يدعى "محذوقا [1] "وابن الغافلة يسمى " محروشا [2]"وكان " محذوق "و " محروش "أخوين يرعيان أغنام الغولة معا، وكانت الغولة تشفق عليهما من افتراسهما وهما صغيران، وكانت تقول لنفسها " :أنهما الآن لا يشبعان حاجتي إلى الأكل ولا يكفيان لغذائي أو لعشائي، فلو تركتهما حتى يكبرا ويسمنا، ربما شبعت عندئذ من أكل أحدهما في الغذاء. والآخر في العشاء: ذات يوم كان محذوق في المرعى قد أخذه النوم، ولما أفاق وجد أخاه قد أخذته فورة الغضب، وهو يقتل النعاج، فلم ينج منها غير واحدة شردت عن القطيع قال" محذوق "شادة بخنق أخيه " :ماذا فعلت؟ ويلك قتلتنا "قال محروش "هذه النعاج قليلة الأدب! سرقت مني علكي! وكلما طلبت من احداها أن

[1]– حاذق أبي لبيب.

[2]– مغقل.

تعيده إلي أدخلته في حلقها وبلعته في اطمئنان حتى كان ما كان "! قال محذوق " : هيا أسرع ، نحمل هذه النعاج الميتة إلى حظيرتها قبل أن تعود الغولة من سفرتهما "كان "محروش "القوي الجسم يحمل على ظهره في كل مرة نعجتين بينما كان يحمل محذوق نعجة واحدة، ثم جاء المساء وعادت الغولة من الخلاء فاحضر" محذوق "النعجة الوحيدة الباقية، فحلبتها الغولة، ثم ردها إلى الزريبة، وأعادها ثم ردها كالعادة " قالت الغولة " هذا النعاج اليوم ليس فيها حليب كالعادة؟ ! قال محذوق " : نعم يبس العشب يا ماما جيَدة[1] ثم قدمت الغولة للولدين العشاء وهو عبارة عن قطعتين من اللحم الطري، يقضما نها كالأشبال البريئة، ولما كانت شريحة اللحم التي حصل عليها" محذوق "اكبر هذه المرة، فقد نظر إليه" محروش " وكاد أن يصيح بلهجة شاكية مرة " :أيواه أنا وأخي محذوق يحمل واحدة بواحدة...! قاطعه محذوق قائلا" : خذ شريحتي هيا أسكت"...

بعد العشاء قال" محذوق " نحن أبناؤك يا ماما جيدة، وهذا بيتنا جميعا، ولكنك لم تخبيرنا ولا مرة واحدة ماذا يوجد في تلك الأواني والقنينات؟ " ! قالت " ايه يا ولدي ماذا تتوقعان يوجد عند ماما جيدة؟ تلك القنينة فيها السمن، وتلك فيها القديد وهايتك للشمة[2] .

والأخرى للرماد، أما هذه القنينة الصغيرة هيا للعسل... هيه يا ولدي عرفتما الآن؟ " وتنبهت الغولة إلى شرود ذهني أصاب" محذوق"، فقالت " مالك "انتبه قائلا " : آه لا شيء يا ماما جيدة ، هية... عرفنا... شكرا "كان" محذوق "قد رسم خطة للهرب، فأراد أن يعرف متى تنام الغولة نومها العميق، فقال لها " ولكن يا ماما جيدة أنت تعرفين كيف ننام طوال الليل، يعني أنا و أخي ولا نستيقظ إلا عند الصباح عند صياح الديك، ولكن أنت كيف يكون نومك العميق؟ العميق جدا يا ماما جيدة؟ "قالت " ايه يا ولدي، ليس نوم الأغوال كنوم

[1]– ماما جيدة: جدتى، المصدر نفسه، ص97.

[2]– مسحوق يوضع في الفم، يستخلص من نبات " الدخان" ويلعب نفس دور السجائر، المصدر نفسه، ص 98.

البشر، أنا مثلا يكون نومي مرحلة بعد مرحلة، في الأول يسمع في الدار نقيق الضفادع ونهيق حمار، وخوار وبكاء الأطفال الصغار، وتتصايح الوحوش في بطني و أمعائي ثم يرتفع غطيطي شيئا فشيا حتى يدوي ثلاث مرات، فيهتز سقف البيت، وترتفع الحرارة، فيحمر الجو كأنه لهيب النار، وينبت العشب على حافة الكانون، عندئذ أكون مسترسلة في نوم عميق جدا حتى الصباح "قال محذوق " : إنه نوم غريب حقا يا ماما جيدة، أحلام لذيذة وتصبحين على خير."

ثم تمدد الأخوان في مكانيهما كالنائمين، ومضت الغولة في رقادها التدريجي، حتى سمع" محذوق "الضفادع تنقنق في انتظام و أطفالا صغار يكون وحوش تزمجر، و أصوات أخرى غريبة، وشاهدوا جوا البيت يتغير لونه من الظلام إلى لون أحمر حتى صار كالجمر، وصعدت منه حرارة شديدة ورأي عند الكانون العشب الأخضر ينمو شيئا فشيئا فعرف أن الغولة في نوم عميق، فانسل خفية من مكانه وجمع الأواني التي وجدها في الدار ، فوضعها في كيس واحد، وأخذ قارورة عسل واقترب من أخيه" محروش "وهزه، فانزعج وكاد يصرخ، غير أن" محذوق "ملا فمه بالعسل، فسر" محروش "وفطن، وقال " :إيه، حلو زدني يا أخي وهكذا خرج الأخوان وقال" إيه حلو زدني يا أخي ، وهكذا خرج الاخوان قبل فوات الأوان. وهما يحملان ما جمعاه من القواوير والأواني، فكانا كلما قطعا عطفة في الطريق، خلفا فيها آنية وأكملا مسيرهما، وهكذا حتى وصلا إلى نهر عظيم يفيض بالرغوة والزبد، فوقف "محذوق "أمامه وخاطبه قائلا " :يا نهر العسل والسمن دعنا نعبرك في أمان "فتناقص الماء فيه حتى ظهرت الحيتان، وعبر الأخوان. عندما أفاقت الغولة خرجت مع كلبتها تبحث عن "محذوق ومحروش"، وهي تغلي من الغيظ، وتتوعدهما بالموت، وكانت تجد في طريقها أوانيها، فتأخذها الواحدة تلو الأخرى وتعيدها إلى بيتها، ثم تستأنف سيرها من جديد، حتى وصلت إلى النهر، فراعها زبده، فقالت لكلبتها :"هيا اشربي ماءه حتى ينفذ "فشربت الكلبة

حتى امتلأ بطنها، وماتت وقفت الغولة على الضفة تنظر، ولما رأت الأخوين على الضفة الأخرى نادتهما متسائلة " : ماذا قلتما للنهر قبل أن تعبراه؟ " قال محذوق " : قولي له يا نهر الهم والأوساخ والفضلات، فض ما في طريقك "كررت الغولة هذه الغولة هذه العبارة، ثم دخلت النهر فغرقت فيه. بعد عرض نص الحكاية، سنقوم بالتحليل المنهجي وفق العناصر التي سبق الحديث عنها وهي:[1]

1–المسار السردي:

يمثل الموقف الافتتاحي لحكاية " :محذوق ومحروش مع الغولة "حالة مستقرة نسبية، تتمثل في وجود رجل متزوج من امرأتين احداهما فطنة والثانية مغفلة، ومثله يأتي التقابل الحاصل بين الطرفين (الفطنة/ المغفلة) وجود الحكمة والغفلة كقيمتين، احداهما إيجابية والأخرى سلبية، وتتعايش القيمتان جنبا إلى جنب، ومن ثم تحدث فيما بعد مجموعة من التحولات ناتجة عن مجموعة من السلوكات وردود الفعل وهي:

في البداية تصدر عن الغفلة في غياب فاعلية الفعل، نتائج سلبية تتسبب بها، وتؤدي إلى تدهور وضعية المصائر البشرية التي تصورها الحكاية. من هنا يقع بعد ذلك انقلاب.

وتصبح السلوكات وردود الفعل صادرة عن الحكمة ويسجل العقل حضوره الفعال، ويتم انقاذ المصائر البشرية وتحسين وضعيتها، وذلك في الموقف الختامي للحكاية.

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربي الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى، لمجموعة من الحكايات، مصدر سابق، ص 99–100.

ما بين الموقفين الافتتاحي والختامي هناك مجموعة من الوظائف المسندة لشخوص الحكاية، يمكن حصرها في الجدول التالي، حيث يمثل كل عمود مقطعا من مقاطع الحكاية، وقد تم تقطيع النص حسب تغير أطراف الفعل القصصي" الفاعل والجامد.[1]

ما هو ملاحظ أنه هناك ثلاث متواليات مجموعات وظائفية ثنائية الحدود، تظهر في المقاطع الثلاثة وتمثل معاَ النواة التي تتراكب حولها بقية الوظائف المشكلة لمتن الحكاية وهي:

أ–مهمة تنفيذها أو فشلها.

ب–مساءلة الحصول على معلومات.

ت–بث علامة زائفة/ تلقي العلامة/ تصديقها واكتشاف حقيقتها.

المتوالية الأولى: تجسد ارادة الشخصيات في " الفعل "وهي الإرادة التي تعطي للقصة طابعها الحركي، لأنها تعتبر سيرورة المجموعة من السلوكات، ترمي إلى تغيير الواقع بوصفه أشياء ومصائر بشرية.

أما المتوالية الثانية: تصور الرغبة في الحصول على المعرفة "وهي التي تتصرف الشخصيات بناء عليها.

والمتوالية الثالثة: (تعبر عن تدقيق إرادة الوجود لدى الشخصيات، أي الكينونة) وذلك عن طريق اقناع بعضهم البعض برسالة ما.

وعليه يتوقف على رد فعلهم وجودهم كالأطراف مسيرة من طرف باث الرسالة، ومندمجة في إرادته أو كأطراف ترفض الخضوع لهذه الإرادة وتحقق استقلالها ووجودها الخاص بها[2] تمثل

[1]– المصدر نفسه، ص101 . 100 .

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو – الحكايات الخرافية للمغرب العربى، دراسة تحليلية في معنى المعنى، لمجموعة من الحكايات ، مصدر سابق، ص 102.

المتواليتين الأولى والثانية بنيتين سرديتين، يمكن أن نجدهما في مختلف أشكال الحكي، وأهم ما يميز حكاية " محذوق ومحروش مع الغولة "فنجده ونلمحه في الشكل الذي تجسدت فيه المتوالية الثالثة التي تجعل من هذه الحكاية " لعبة علامات."

ومنه نستخرج وظائف حكاية " محذوق ومحروش مع الغولة "كما سبق ذكرها في الجدول التالي:[1]

المقطع الأول	المقطع الثاني	المقطع الثالث
الزوج / الزوجتان	**الزوجتان/ الغولة**	**الغولة / الولدان**
• مهمَة • مساعدة • خروج • فشل المهمة • علامة مزيفة • عودة • تصديق العلامة • المزيفة • مسائلة • علامة مزيفة • تصديق وشك • مهمة • تنفيذ المهمة • خروج	• وصول • مساءلة • علامة مزيفة • مهمة • تنفيذ المهمة • إعتداء (1) • علامة مزيفة • تصديق وشك • إعتداء (2) • اختطاف	• مهمة. • خروج. • فشل المهمة. • عودة. • علامة مزيفة. • تصديق العلامة المزيفة. • مساءلة. • علامات صحيحة. • شروع في تقديم. • علامات صحيحة. • امتناع عن تقديم علامات صحيحة. • هروب. • متابعة. • مساعدة. • علامة مزيفة. • تصديق العلامة المزيفة. • عقاب. • خلاص (انتصار).

[1]– المصدر نفسه، ص 103.

2– العالم الدلالي الحكاية:

"عالم العلامات " يعتبر الموضوع الأساسي للحكاية التي بين أيدينا بحيث إن الطرف المستخدم للعلامة المزيفة ، أو الباث لها هو دائما القادر على الفعل والحركة وتحقيق إرادته في توجيه فعل الآخرين لصالحه، بينما الطرف الذي توجه إليه هذه العلامة يقع ضحية تصديقها والعمل على أساسها.

في بداية الحكاية، كانت الزوجتان تمثلان المتلقي في عملية بت العلامات المزيفة، وكان رد الفعل المسيطر هو الصادر عن الزوجة المغفلة، التي كانت تصدق دائما هذه العلامات، مما نتج عنه وقوع المرأتان تحت السيطرة المطلقة للباث (الزوج في البداية، ثم الغولة فيما بعد)، ثم سقوطهما ضحية له، ولا شك أن ارتياب الزوجة الفطنة يمثل السمة المميزة لهذه الشخصية غير أن هذا الارتياب يظل دائما دون فاعلية بسبب هيمنة رد الفعل السلبي الصادر عن المرأة المغفلة، وتكمن قيمة الشك هنا في كونه يمثل رد فعل جنينية مبشرة بفاعلية سوف تظهر في نهاية الحكاية عندما تصبح ردود فعل الطفل " محذوق" وارث الفطنة عن أمه، وكذلك تصرفاته، تلعب دورا فاعلا في سيرورة الأحداث.[1]

في نهاية المقطع الثاني من الحكاية حاولت المرأة الفاطنة أن تنتج بدورها علامة مزيفة لتثبتها لخصمها (الغولة) غير أن هذه الأخيرة لم تستجب لها، مما أجهض هذه المحاولة، وأجل انقلاب الموقف إلى المقطع الثالث، وذلك لما يقوم " محذوق "بترجمة شك أمه إلى فعل

[1]– المصدر نفسه، ص 103.

فيعيد محاولتها في حلق علامة مزيفة يوجهها إلى الخصم، وينجح هذه المرة في تحويل الموقف لصالحه وينتقم لأمه.[1]

لقد تحققت بطولة " محذوق "عندما استطاع أن يسيطر على " عالم العلامات "فأصبح يتلقى العلامات الصحيحة (الصادقة) ويوظفها ، ويلجأ إلى بث العلامات الزائفة من أجل القضاء على الغولة، وهو في الوقت نفسه يتحكم في امكانية مرور العلامات الصحيحة إلى خصمه فيمنع نقلها إليه، مثلما فعل مع أخيه " محروش "عندما منعه من افشاء سر قتل النعاج لهذا أصبحت المبادرة في يده، مما سمح له أن يكون بطلا، فيعاقب الشخصية الشريرة أو المعتدي، وينجو بجلده وينقذ أخاه من الهلاك.

3– دلالة الصور في الحكاية:

إن مفهوم " العلامة "الذي تتأسس عليه حكاية" : محذوق ومحروش مع الغولة "يقوم على العلامة الثنائية: محتوى / محتوي أي على وجود مادة / صورة ، فإذا ما حدث تطابق بين الطرفين سميت العلامة " صادقة "و إذا ما لم يحدث هذا التطابق كانت العلامة " زائفة " لهذا لم تكتف الحكاية بتقديم هذه العلاقة من خلال بث " الرسائل "وتلقيها، بل عمدت إلى تجسيدها من خلال مجموعة من الصور المادية يمكن حصرها في الجدول التالي:[2]

[1]– عبد الحميد بورايو– الحكايات الخرافية للمغرب العربى، دراسة تحليلية في معنى المعنى، لمجموعة من الحكايات، مصدر سابق، ص 103.

[2]– المصدر نفسه، ص103–104.

العناصر المحتوية	العناصر المحتواة	السمة	القيمة
الماء	بذور الفول.....	طبيعة	ايجابية (+)
بطن الزوج	بذور الفول.....	X	سلبية (–)
الأرض.....	أذنا الحمار.....	X	سلبية (–)
بطن الزوجتين.....	الطفلان.....	طبيعة.....	ايجابية (+)
بطن الغولة.....	الحيوانات والبشر الأحياء.....	X	سلبية (–)
الأواني.....	الأغذية المحفوظة	ثقافة.....	ايجابية(+)

ما هو ملاحظ في الجدول أعلاه وجود ثلاث علاقات ذات قيمة إيجابية سواء كانت حادثة في الطبيعة، أو في الثقافة عن طريق تدخل الانسان وإجرائه لعملية تحويل على عناصر الطبيعة، وتتمثل هذه العلاقات في: احتواء الماء على البذور النباتي (طبيعة). احتواء بطن كل من المرأتين على جنين (طبيعة).

احتواء الأواني المصنوعة من مواد طبيعية على مواد غذائية مستخلصة من الحيوان أو من الحشرات أو من الطبيعة مباشرة (ثقافة).

أما العلامات الثلاث الأخرى ذات القيمة السلبية، والتي لا سمة لها، وقد أشرنا إلى غياب السمة بالعلامة(x) ، فهي علاقات منافية للطبيعة وللثقافة، ومنه هي علاقات زائفة، ولا يخفى ما في وجود النوعين من العلاقات بين عناصر الطبيعة والثقافة من دلالة على قيام الحكاية على حضور علامات صادقة (صحيحة) وما في وجود علاقات طبيعية وغير ثقافية من دليل على حضور علامات زائفة.

وهكذا نشترك جميع عناصر النص من وظائف، ومتواليات، وشخصيات، وصور في ابراز موضوع الحكاية الأساسي، المتمثل في المقابلة بين الصدق والكذب، بين الحقيقة والزيف، بين الواقع والوهم، بين الذكاء والغباء، بين الفطنة والغلة[1].

4–نظام الشخوص:

من السهل ملاحظة ارتكاز بنية الشخوص في مختلف مقاطع النص على التواجد الثلاثي للقائمين بالفعل، وهم أطراف الفعل القصصي كما يتجلى في مظهر النص وهو تواجد قائم على حصول تقابل بين " باث "الرسالة و " متلق "لها من ناحية، ووجود تقابل ثان بين نوعين من التلقي/ أحدهما سلبي، والآخر ايجابي يضع الأول المتلقي تحت سيطرة تامة للباث: بينما يجعله الثاني يتحرر ويحقق وجوده المتميز[2].

نستنتج مما سبق عمدنا في الجزء الأول من أنماط التحليل السيميائي عند الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو "إلى الكشف عن الآليات النموذجية التي يعتمد عليها " بورايو " في تحليلاته السيميائية، وخصصنا ذلك في تحليل خطاب الحكاية الشعبية، واخترنا نموذجين التحليل هما " :المتكسي والعريان "و " ومحذوق ومحروش مع الغولة "وفق : نموذج المسار السردي " ونموذج المسار الغرضي "ونموذج البنية الدلالية العميقة.

[1]– المصدر نفسه، ص 105.

[2]– عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص105.

وعليه جعلنا الجزء الثاني يخص التحليل خطاب الحكاية الخرافية من كتاب "المسار السردي وتنظيم المحتوى – دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة."

واخترنا نموذجين من القصة المتضمنة وهما: قصة " الملك شهريار "وقصة " المرأة والعفريت:"

من أجل المقارنة المنهجية وفق النص الأدبي من خلال: المسار السردي لقصتي " شهريار "المرأة والعفريت ."

المسار السردي لقصتي "شهريار "و " المرأة والعفريت "

القصة الافتتاحية: تقديم عام

البنية السردية تتأسس للوضعية الافتتاحية للحكاية الإطار الأم " :قصة الملك شهريار "على حالة متوازنة نستنتجها من ظاهر العلاقات والقيم المعلن عنها في مقدمة القصة، والتي تتمثل في ملك ساساني يحكم جزائر" الهند "و " الصين"، وكان يتمتع بالقوة والجاه، وله ولدان فارسان وبطلان، تبدأ أن الأكبر" شهريار "كان أفرس و أظهر، لهذا تخلى الملك الأب عن الحكم لهذا الأخير، وملك الأصغر شاه زمان بلاد " سمرقند "وظل الولدان يحكمان بلديهما بالعدل لمدة عشرين سنة.

نلاحظ على الوضعية الافتتاحية للحكاية استقرار نسبي، وفي نهاية هذا التقديم يظهر عنصر جديد يوحي ببداية انقلاب الوضع من التوازن والعيش الهانئ في اتجاه التحول

والتأزم، وهذا يظهر جليا في شعور الأخ الأكبر بضرورة رؤية أخيه الأصغر، وهنا يصبح هذا العنصر دافع لانقلاب سوف يحصل فيما بعد.[1]

يطلب" شهريار "أخاه، وعندما يكون هذا الأخير في طريقه إليه، يتذكر عند منتصف الليل حاجة نسيها في القصر، وهذه الحاجة تمثل العنصر الثاني الذي يدفع بالموقف نحو التأزم أكثر، مما يدفع بوضعية التوازن الموصوفة نحو الاختلال، وعليه يعود " شاه زمان " أدراجه ويدخل قصره، فيجد زوجته تخونه مع عبد أسود في فراشه فيقتلها.

يتكرر الموقف، ويتأكد لما يلتحق " شاه زمان "بأخيه وهو كاظم لغيضه، لأنه أصابه جرح داخلي، فنحل جسمه واصفر لونه، هذا ما جعل الأخ الأكبر يشعر بحاجة لمعرفة ما أصاب أخاه، فيمتنع هذا الأخير عن البوح، ومنه يحاول" شهريار "عندئذ استبدال هذه الحاجة بأخرى يسهل تلبيتها، وهي الخروج إلى الصيد للاستمتاع والترفيه عن النفس، غير أن " شاه زمان "يمتنع عن الخروج ويظل في غرفته، فيشاهد زوجة أخيه بدورها تخونه مع عبد أسود ، عندئذ يخف ألمه لأنه وجد مصابه هين أمام مصاب أخيه، فيتغير حاله وتعود إليه صحته، ويلحظ" شهريار "ذلك فتشد حاجته إلى معرفة سر تحولات أخيه، فيخبره هذا الأخير بحقيقة الأمر يتكرر مشهد الخيانة للمرة الثالثة ، أمام عيني الأخ الأكبر، فيعظم عند ذلك الضر، مما يدفع بالتحولات السردية قدما لتتجاوز مرحلة الافتتاح، فيحدث الاضطراب الرئيسي لهذا يمكن أن نقول أن القصة الافتتاحية تتشكل من لحظيتين سرديتين مركزيتين ، تصور الأولى سطوة العائلة المالكة المكونة من الملك الشيخ وولديه، وعيشهما في كنف استقرار مؤقت في العلاقات وفي القيم المناسبة، والمتطابقة، مع مكانتها الاجتماعية،[2]

[1]– ينظر عبد الحميد بورايو – المسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيميائية النماذج من حكايات " ألف ليلة وليلة"، دار الغرب ، وهران، الجزائر، (دط)، 2003، ص30.

[2]– المصدر نفسه، ص 31–33.

والسياسية، أما الثانية تصور مشهد الخيانة الزوجية، وهما لخطتان متعارضتان، فبقدر ما تدل اللحظة الأولى على السمو والامتلاء الأخلاقي تكشف الثانية عن الوضاعة وتدني القيم. القصة الافتتاحية أسندت محمولاتها لشخصيتين رئيسيتين هما" :شهريار "و " شاه زمان "لهذا جعلت من الثاني ظلا للأول، وأسندت لكل منهما معاناة التأزم بداية من الأخ الأصغر الأقل شأنا– وذلك مراعاة السنة التدرج في الإعلان عن الأذى الذي أصاب العائلة المالكة، والدفع به نحو التضخم التدريجي، كما لجأت إلى حيلة تكرار المشهد المثير المشاعر التأزم ثلاث مرات، عبر عيني الأخ الأصغر مرتين، ومرة ثالثة من خلال عني الأخ الأكبر.

القصة الافتتاحية قابلت بين نوعين من الشخوص، الأخوين الملكين، من جهة، والزوجة الخائنة والعبد الأسود، من جهة أخرى، لهذا نلاحظ أن الطرف الأول يحمل سمات ايجابية والمتمثلة في: السلطة العدل / السمو الأخلاقي. تكون حافزا لفعل الرغبات النبيلة مثل: ربط أواصر الأخوة ومعرفة الحقيقة، وطرد القلق والترويح عن النفس بالوسائل البريئة، أما الطرف الثاني فوسم بكونه خاضع للسلطة معتد على القيم السائدة/ منحط الأخلاق، تحفزه على الفعل رغبات غريزية همجية، متمردة على القيم السائدة ومتسببة في الأذى والدمار.

2–قصة المرأة والعفريت:

هذه القصة تندرج ضمن الموقف الأخير من القصة الافتتاحية لكونها جاءت لتعمق الشعور بالتأزم، مما تدفع بالأحداث نحو الحد الأقصى من الاضطراب، ولتوجه التحولات التي ستصيب الشخصية الرئيسة" شهريار "ولتستكمل بقية الوظائف اللازمة للمجموعة الأولى من المثال الوظائفي البروبي الممهد للاختبارات الثلاثة:

التأهيلي، والأساسي، والتمجيدي، والمتمثلة في مقولة " حصول افتقار ."إنها تقوم بالدور نفسه الذي أدته قصة " شاه زمان "المشار إليها سابقا، هذا ما يسمح بالرفع من درجة التردد للمشاهد، والصور، والأغراض الدالة لتعمق الشعور بالمأساة الحاصلة، والتي سوف تعمل المرحلة الموالية من الحكاية الإطار على بيان نتائجها، والتوسط من أجل تجاوزها.

وعليه قرر "شهريار "بعد أن عاين معصية زوجته التخلي عن السلطة، ومغادرة عين ماء، شاهدة وشارك في مشهد قصصي عجيب أدى فيه العفريت ذو البأس والبطش دور " الزوج "الغافل والمخدوع، وقامت أسيرته الجميلة بدور " الزوجة "القادرة على الخداع مهما كانت القيود التي تحكمها، وهكذا وصل السلطان" شهريار "من خلال معايشته للمشهد إلى قناعه مفادها:

"أن كل امرأة خائنة بطبعها "فعاد إلى قصره لممارسة سلطته لكن هذه الممارسة لن تكون مثل الممارسة السابقة على العدل واحترام العقود مثل" عقد الزواج وعقد السلطة[1] "بل قرر الانتقام من زوجته وعبيده، وجواريه العصاة فقتلهم جميعا، وراح يقتل كل بنت يتزوجها في نفس ليلة دخوله عليها، ومنه تكون هذه القصة إذن قد استكملت الصنف الوظائفي الأول الذي تقوم عليه الحكاية –حسب ترسيمة بروب– وهو " حصول افتقار"، وذلك عن طريق تحقيق حدود المتوالية: استخبار، اطلاع، خدعة، تواطؤ، اساءة، حصول، افتقار.

فالقصة حملت معلومات اطلع عليها الملك" شهريار "و أخوه بثتها لهما المرأة أسيرة العفريت و أقنعتهما بأن الخداع من شيم كل امرأة –وقد أيد ذلك المقطع الشعري المستشهد به في سياق القصة–، وأثبتت لهما بنفسها ذلك، فخدعت حارسها ومالكها أمام أعينهما، وقد

[1]– المصدر نفسه، ص 33–34.

حدث تواطؤ عفوي، وانخداع سواء من العفريت أو من الأخوين عندما صدقاها وخضعا لها. وهكذا حدثت الاساءة، وحصل الافتقار لما تحول السلطان إلى" معتد "يقتل بنات رعاياه، مما أفرغ أهل المملكة، وتسبب في هجرة جماعية، و أصبحت السلطة تتعرض لتهديد في وجودها نفسه باعتبارها تعاقد بين حاكم ومحكوم، فغابت العدالة والسهر على شؤون الرعية وهو موضوع الافتقار الحاصل، والذي سيسعى متن الحكاية الاطار إلى اصلاحه عن طريق وساطة " شهرزاد."

نلاحظ أن قصة العفريت وأسيرته أعادت من جديد و للمرة الرابعة تجسيد القضية المطروحة في الحكاية الاطار، وهي قضية ارتكاب المعصية، عن طريق اسنادها إلى كائنات تنتمي إلى العالم الآخر مثل: العفريت وبالتالي وسمها بالطابع المطلق[1].

وعليه سنعرض " المسار السردي "لمتن القصة الافتتاحية للحكاية الاطار الذي يتكون من أربعة مقاطع وحدات كبرى كالتالي[2]:

المقطع	اصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
(01)	1–اضطراب	خروج	خرج شاه زمان من قصره تلبية للدعوة
		عودة	عاد إلى القصر لحمل متاع نسيه.
	2–تحول	مواجهة	وجد زوجته بمعية عبد أسود على فراشه
		خيانة	تبينت له خيانة زوجته له.
	3–حل	عقاب	قاه شاه زمان بقتل زوجته وعبده الأسود.
(02)	1–اضطراب	وصول	وصول شاه إلى قصر أخيه شهريار
		تكتم	كتم شاه زمان سره.
	2–تحول	تهديد	بدأ جسمه ينحل ولون وجهه يصفر.

[1]– عبد الحميد بورايو – المسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيميائية من حكايات" ألف ليلة وليلة، المصدر نفسه (سابق)، ص 34–35.

[2]– المصدر نفسه، ص36–37.

		مواجهة خيانة كشف السر	شاهد زوجة أخيه ووصيفتها تلتقين بالعبيد. أدرك أن زوجة أخيه بدورها خائنة. باح شاه زمان بسره لأخيه.
	3–حل		
(03)	1–اضطراب	خروج عودة	تظاهر الملك شهريار بالخروج إلى الصيد. عاد متخفيا لرصد قصره.
	2–تحول	مواجهة	شاهد بعينه خيانة زوجته وعبيده له.
	3–تحول	انتقال	قرر الملك شهريار الانتقال إلى مملكة أخرى.
(04)	1–اضطراب	خروج	خرج الملكان يبحثان عن التأسي.
	2–تحول	تهديد مواجهة خضوع عودة	خرج عليهما عفريت من البحر. اكتشفت امرأة أسيرة العفريت وجودهما. هددتهما فرضخا لمشيئة المرأة وضاجعاها عادا إلى المملكة.
	3–حل	عقاب	قتل شهريار زوجته وجواريه، وأصبح يعدم كل فتاة يتزوجها .

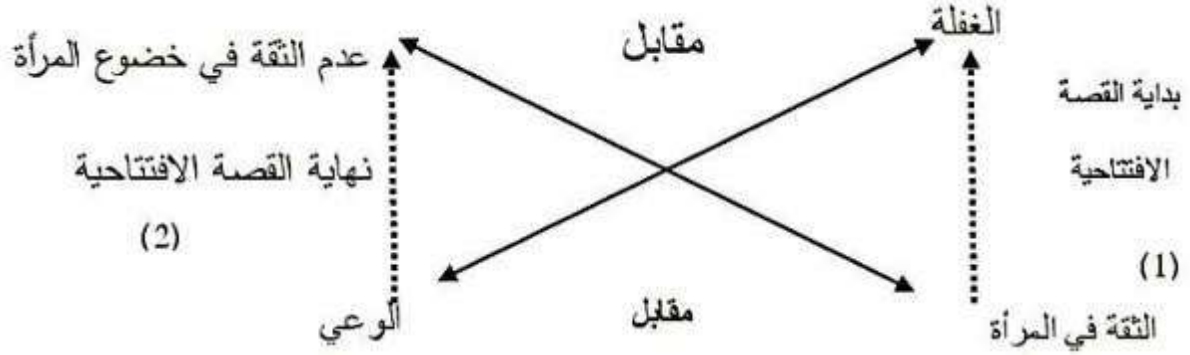
ومنه وازت القصتان الافتتاحية والمتضمنة (قصة المرأة والعفريت بين دورين) هما: السلطة الغافلة والثانية الخاضعة لهذه السلطة على الوجه التالي:

أ. السلطان الغافل عن زوجته التي تخونه/ العفريت النائم والذي لا يعلم بأن أسيرته تخونه.
ب.المرأة أسيرة العفريت المرتكبة للمعاصي رغم وجودها في علبة داخل صندوق مختوم بسبعة أقفال وملقي في قاع البحر المتلاطم/ زوجة السلطان العاصية رغم وجودها تحت سيطرة حاكم ذي بأس وقوة وبموجب عقد زواج وعقد خضوع لهذا قامت كل من القص الاطار والقصة المؤطرة على مقولتين دلاليتين هما:[1]

[1]– المصدر نفسه، ص 38–39.

الغفلة: عكس الوعي.

الثقة في خضوع المرأة: عكس عدم الثقة في خضوعها. وللتوضيح الأكثر نرجع للمربع السيميائي التالي:



انبجس عن التركيب القاعدي لمعنى القصتين والموضح من خلال المربع السيميائي، المسار الغرضي التالي:

انتفى خضوع المرأة للعفريت لما أخذه النعاس وغاب عن الوعي فارتكبت المعصية رغم عن إرادته، ولم تعد خاضعة لمشيئته مما أدى" شهريار"، و" أخيه "شاه زمان المراقبين بوعي الموقف إلى أن تنتفي عندهما الثقة في امكان اخضاع كل امرأة لسلطتها كحاكمين وكزوجين.

انتفى خضوع السلطانتين للملكين لأنهما كانا غافلين عما يجري في قصر كل منهما فارتكبا المعصية بمساعدة العبيد والجواري، ولما وعى الملكان الموقف انتفت لديهما الثقة في جميع النساء بدون استثناء. من هنا تدخل الوساطة في الحكاية الاطار الأم، ويقصد بالوساطة مجموعة الوظائف المتحققة في متن الحكاية ما بين القصة الافتتاحية والوضعية الختامية، والمتعلقة أساسا بالقصة الأم ،قصة " شهريار وشهرزاد."

لهذا تهدف الوساطة إلى القضاء على الاضطراب الحاصل في حياة السلطان والمملكة عن طريق التحولات المنجزة والتي تؤثر على مجرى الأحداث، وتوجه مصير الشخوص.[1]

لهذا سنعرض المسار السردي للقصة الوسيطة والمتمثلة في قصة" شهرزاد "من خلال مستهل التحولات التي تلي " النص "المشار إليه في تحليل نهاية القصة الافتتاحية من خلال الإشارة إلى الحكاية الإطار التي تشير إلى أن الملك أوكل مهمة البحث عن زوجته الوزيرة، ولما لم يجد هذا اختار فتاة عذراء، عاد إلى بيته مهموما وكان يعيش مع ابنتين له، كبراهما في سن الزواج ، وهي" شهرزاد "والصغرى اسمها " دنيا زاد "لم تبلغ بعد سن الرشد، ولما حدث الأب ابنته الكبرى في الموضوع، اقترحت عليه أن تكون هي زوجة السلطان المنتظرة و أبدت عزمها على التصدي للتوجه التدميري الذي تملكه قائلة له " :بالله يا أبتي زوجني الملك "فإما أن أعيش و إما أن أكون فداء البنات المسلمين و سببا لخلاصهن من بين يديه :" حاول أبوها أن يثنيها عن عزمها خوفا على مصيرها فسرد على مسمعها قصة من قصص الحيوان، والتي كان مفادها ثلاثة عبر وهي:

1– أن الساعي لتفريج كربة الآخرين قد يقع هو نفسه ضحية لها، إذا ما نجا منها هؤلاء بفعل تدخله.

2– أن الإفراط في حب الزوجة إلى حد الخضوع لنزواتها قد يؤدي إلى الهلاك، وأن الوضع المثالي للزواج يتمثل في خضوع المرأة لمشيئة زوجها.

3–أن المرأة التي تبالغ في الرغبة في معرفة ما يعرفه زوجها قد تسبب في الأذى أو تتعرض لعقاب شديد[2].

[1]– ينظر: المصدر نفسه، ص 40–46.

[2]– ينظر: عبد الحميد بورايو – المسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيميائية لنماذج من حكايات " ألف ليلة وليلة"، المصدر نفسه (سابق)، ص47–50

لقد بينت العبر الثلاثة التي ساقها الأب من خلال حكاية " الحيوان "أنه يثني ابنته عن خوض المغامرة التي تنتظرها، إلا أنها بنيت كيف أن دلالتها على تجربة الزواج وما يجب على الزوجة أن تراعيه اتجاه زوجها أقوى من دلالتها على ما يمكن أن يجعل" شهرزاد " تتراجع عن موقفهما، كما يزعم ظاهر النص، ومنه نستطيع أن نرجح أن الدور الوظيفي الذي قام به الأب، حتى و إن ظهر لنا و كأنه وجهه نظر سردية مستندة على المعالجة السيميائية هو " :منع للفعل/Faire ne pas faire/ ، فإنه في حقيقة الأمر يندرج في نطاق تشكيل الكفاءة المعرفية أو معرفة الفعل، أما رد فعل البطلة، فقد تمثل في الحكاية المدروسة بمختلف مكوناتها في استيعابها للدرس المستخلص من عبر الحكاية، وعملها بما فيها بعد، وهذا سوف يتضح من خلال تصميمها على خوض التجربة حتى النهاية، وهذا ما هو معروف من خلال قصة " ألف ليلة وليلة."

لهذا ارتأينا أن نسلط الضوء على كيفية توزيع الوحدات المكونة للقصة الوسيطة، لا على محتوى أو متن الحكاية وكانت كالتالي:[1]

[1]– المصدر نفسه، ص 48–49.

المقطع	اصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
(01)	اضطراب	خروج	خروج وزير الملك شهريار ليبحث عن عذراء.
	تحول	تهديد	لم يجد ما يبحث عنه، فخشي الملك.
	حل	وساطة	قدمت ابنة الوزير نفسها لتكون زوجة الملك.
(02)	اضطراب	انتقال	انتقال شهرزاد إلى قصر الملك شهريار
	تحول	تهديد	أصبحت معرضة لأن تلقى نفس المصير الذي تعرضت له الفتيات اللواتي سبقتها إلى القصر.
		مواجهة	واجهت شهرزاد السلطان ولجأت إلى حيلة رواية الحكايات غير المكتملة لكي بقى على حيلتهم لليوم التالي.
	حل	القضاء على الافتقار	نجحت شهرزاد في شفاء السلطان من توجهه التدميري، وانقذت نبات جنسها من فتيات المملكة وحققتها، كان يسعى له الملك الذرية الذكور والعفة،
		زواج مجدَد	بدأ الملك شهريار الاحتفالات وأكرم حاشيته واهل المملكة جميعا.

كل ما سبق ذكره يمثل سمة مميزة للحكاية الاطار عن الحكايات الخرافية المشكلة للمدونة التي اعتمدها " فلاديمير بروب "في استخراجه لقائمة الوظائف التي اعتمدناها مرجعية في دراسة النص موضوع التحليل.

بناء على ما سبق ذكره، تعتبر النظرة السيميائية كرؤية نقدية جزئية وهادفة اقتحمت النقد العربي الضارب بجذوره في التراث، ومست فروعها المختلفة قرائح النقاد العرب المعاصرين فتفاعلوا معها مستقرئين عبرها محمولات النصوص العربية المتعددة الأغراض ومتباينة الأنواع من شعر ونثر.

لهذا تعد السيميائية السردية من فروع السيميولوجيا الحديثة التي يمثلها النقد العربي بعد أن ظلت السردية العربية فترة طويلة من الزمن حبيسة نظرة ضيقة، تحيل على الإغراب اللفظي، والزخارف البلاغية، و ثقافته ويتناسب مع خصائصه الحضارية، ومن الباحثين العرب في حقل السيمياء السردية" عبد الحميد بورايو "الذي أوقف جهده العلمي والعملي على الأبحاث، حتى غدا نموذجا عربيا لتطبيق المنهج السيميائي على حسب قول أحد الباحثين، ويؤكد ذلك ما طرح من دراسات سيميائية تبرز توجهاته، والتحولات المنهجية لكتاباته وهذا ما أردنا أن نعرضه سواء تعلق الأمر بالحكاية الشعبية أو بالحكاية الخرافية، وكذلك التجربة والممارسة التحليلية، حتى أضحى من الباحثين الجادين الذين أغنوا المكتبة العربية والجزائرية والذين يجدر بالمرء أن يقف عن محطات حياتهم، وما قدموه في مجال بحثهم من جهود يستعين بها الباحث على كشف خفايا النصوص السردية ومحاوراتها بطريقة علمية ممنهجة وهذا ما عمدنا إليه في هذا الفصل.

خاتمة

نحاول في هذه الخاتمة أن نعيد قراءة العملية التحليلية واقفين عند كل ما أفضت إليه عملية البحث من نتائج أو بتعبير أصح تقييم المسار الذي قطعته هذه الدراسة، وذلك انطلاقا من الأفكار النظرية التي تمت صياغتها، ووقوفا عند أهم الفواصل التي ميزت الدرس السيميائي السردي عند عبد الحميد بورايو، وفي هذا الإطار يمكن إيجاز أهم الملاحظات والنتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث الموسوم ب: **المنظور النقدي السردي في الجزائر –عبد الحميد بورايو– أنموذجا**. وهي:

1– يعتبر "عبد الحميد بورايو" من أوائل النقاد العرب والنقاد الجزائريين خاصة الذين تبنوا المناهج الحداثية الغربية وطبقوها على نصوص الأدب الشعبي، وذلك منذ بدايات الثمانينات مع كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة".

2– أظهرت تحليلات "عبد الحميد بورايو" مدى تحكمه في اجراءات وآليات المناهج النقدية الغربية من خلال الاعتماد عليها بغية الكشف عن بنى النصوص السردية، وتحديد مستوياتها ومكوناتها بهدف الالمام بدلالتها وإظهار كيفية تشكلها.

3– تعد أعمال كل من عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين، عبد المالك مرتاض، أحمد يوسف الرائدة في الممارسة السيميائية في النقد الجزائري لأنها ردت الاعتبار للنقد الجزائري بعدما تخلف وكاد ينسحب من الساحة النقدية.

4– مقاربات الناقد "عبد الحميد بورايو" لا تقف عند حدود النص فقط، بل تتعداه إلى تفسيرات سياقية تعزز الاقتراب من المعنى الكامل في ثنايا النص المدروس، وأن أغلب النصوص التي يقوم بمعالجتها تنتمي إلى الأدب الشعبي القائم على سياقات تداولية تسهم في انبثاق معاني تلك النصوص، وهذا ما وجدناه في معظم تحليلاته في تلك المقاربات النقدية لهذا يمكن أن نحصرها في ثلاثة مراحل أساسية هي:

*التحليل الخطي لخطاب المسرود بمراعاة التسلسل.

– تحليل المحتوى والدلالة

– التفسير السياقي للمسرود من خلال رده إلى سياقه الاجتماعي أو الثقافي أو التداولي.

5- تميزت الدراسة السيميائية السردية عند الناقد "عبد الحميد بورايو" بالتركيز على أكثر من مصدر سيميائي في صياغته لأفكاره التي اعتمد عليها في مقاربة النصوص التراثية العربية، وربما يعود هذا التنوع في المصادر إلى رغبة الباحث لتكريس أكثر من مدرسة نقدية، وكذا تعريف الباحث العربي بأفكار مختلف المدارس النقدية الغربية.

6- مقاربات "عبد الحميد بورايو" تتسم بالجدة والأصالة، حيث يتركز فيها على إجراءات وآليات منهجية غربية، غير أنه لا يرتبط بها ارتباطا حرفيا أو آليا، بل يتعامل معها بشيء من الحرية وفق ما تمليه معطيات وطبيعة النص المعالج، لهذا نلحظ بصمته حاضرة في معظم مقارباته.

7- اتسمت مقاربات "عبد الحميد بورايو" لنصوص الأدب الشعبي بتكريس أكثر من منهج واحد في معالجة للظاهرة الأدبية (منهج مركب)، حيث كان في أغلب دراساته يمزج بين المنهج البنوي الشكلي والمنهج السيمسيائي السردي عند غريماس والبنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان .

8- أعمال "بورايو" النقدية تهدف إلى تقديم مقاربات جديدة تمكننا من إعادة فهم التراث بعين معاصرة، فقد عمد الناقد إلى قراءته قراءة حداثية تختلف إختلافا كليا عن القراءات التقليدية، وهذا ما ساعد الدارس العربي على التعرف على تجليات القراءة الجديدة التي تمكنه من اكتشاف التراث العربي.

9- إن مؤلفات "عبد الحميد بورايو" تتميز بعدم تكريس الجانب التنظيري، وتركيز جل اهتمامه على المقاربات التطبيقية، والاكتفاء بمقدمات أو مداخل قصيرة يشير فيها للمنهج المتبع في الدراسة والاشارة إلى بعض المصطلحات المعتمدة.

10- إن الدراسات المتميزة بالزخم المعرفي والمنهجي، والضبط الاصطلاحي الذي جاء بها "عبد الحميد بورايو" لازالت تحتاج إلى عناية خاصة من طرف الباحثين، والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية باعتبارها أنها جمعت مواد اللغة بطريقة تشجعهم على معرفة العربية واتقائها، والوقوف على أسرارها الجمالية، وسد الفجوة القائمة بين التنظير والتطبيق التي عانى و مزال يعاني منها النقد الجزائري.

ومن هنا حاولنا تعريف بالمنظور النقدي السردي الجزائري الحديث عامة وبالرؤية النقدية السردية للناقد "عبد الحميد بورايو" خاصة، والوقوف على ما أنجزه من دراسات من خلال الكتابات النقدية التي ساهم بها من أجل تأسيس مدرسة نقدية قائمة بذاتها تسعى إلى ترويض هذا العلم المستعصي على الفهم في لغتنا العربية ليكون أداة للدارسين في الوطن العربي بأكمله.

ولن تكون هذه النتائج إلا نتائج أولية تدفع بهذا الزخم من الأفكار نحو الدراسة قصد الانفتاح أكثر على هذا المجال وإعطاء نقدنا الجزائري مكانته اللائقة به.

في الأخير يبقى هذا العمل مجرد جهد لا يرقى إلى الكمال ولا يحيط بالموضوع من جميع الجوانب، يحتاج إلى التصويب والتدقيق، وكل ما نرجوه أن يكون ذخرا لنا ولكل من أسهم في ذلك من قريب أو بعيد.

-سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم-

الملاحق

ملحق رقم 01

ملحق التعريف (لعبد الحميد بورايو):

عبد الحميد بورايو باحث وناقد ولد في 1950/09/06م ب " سليانة" (تونس)، تحصل على شهادة الليسانس من معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر سنة 1973، وبعدها التحق بجامعة القاهرة أين أنجز رسالة ماجيستير تحت اشراف الدكتورة نبيلة ابراهيم وكانت بعنوان ((**القصص الشعبي في منطقة بسكرة- دراسة ميدانية**)) و أثناء فترة البحث اطَلع على مستجدات النقد الغربي كالبنيوية و السيميائية السردية، فحاول تطبيقها على تلك النصوص التَي جمعها من منطقة بسكرة، فكان هذا البحث فاتحة النقد البنيوي في الجزائر، وذلك سنة1978م وهو تاريخ مناقشة رسالته وكانت بتقدير ممتاز، ثم عاد إلى الجزائر ليلتحق بالتدريس الجامعي، فكان يدرس مع المشارقة آنذاك بعد أن كان أول الحائزين على شهادة الماجيستير في مجال اللغة والأدب العربي- من الذين درسوا بالخارج.

بعدها سافر إلى جامعة باريس (فرنسا) ليتلقى دروس(كلود بريمون) الذي كان يشتغل كثيرا على نصوص ألف ليلة وليلة، وبعد عودته إلى الجزائر أنجز أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ:((**المسار السردي وتنظيم المحتوى- دراسة سيميائية لنماذج من ألف ليلة و ليلة**)) وقد ناقشها سنة 1996.

درس عبد الحميد بورايو بجامعات " تيزي وزو" و " تلمسان" ، تيبازة، شغل عديد المناصب العلمية و البحثية منها : مدير مخبز أطلس الثقافة الشعبية الجزائرية بجامعة الجزائر (2)، باحث متعاون في مركز البحث ما قبل التاريخ وعلم الانسان و التاريخ، رئيس تحرير مجلة السيميائيات الصادرة عن مركز البحث العلمي و التقني لتطوير اللغة العربية، عضو الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية الصادرة في البحرين، فضلاً عن تمثيله للجزائر في مشروع أرشفة التراث العربي.

مؤلفاته:

لقد تنوعت (عبد الحميد بورايو) بين الاعمال الابداعية والدراسات الأدبية والترجمات.

الأعمال الابداعية:

عيون الجازية (مجموعة قصصية)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1985.

الدراسات:

- ✓القصص الشعبية في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.
- ✓الحكايات الخرافية للمغرب العربي لدراسة تحليلية في معنى المعنى، دار الطليعة، بيروت 1992.
- ✓منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.
- ✓البطل الملحمي و البطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الاداء، الشكل، الدلالة) ، الجزائر، 1998.
- ✓التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة الحكايات من الف ليلة و ليلة و كليلة ودمنة) الجزائر 2003.
- ✓الأدب الشعبي الجزائري (دراسة الأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر الجزائر، 2003.
- ✓البعد الإجتماعي و النفسي في الأدب الشعبي الجزائري، الجزائر، 2008.
- ✓المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة و ليلة) الجزائر، 2009.

ملحق رقم 02:

2017/02/19

محاورة مع الأستاذ الدكتور " عبد الحميد بورايو"

إشراف: أ/ د علي ملاحي

1- عرف علم السرد أزمة مصطلحات عديدة كالسرديات، السردية... ما هو المصطلح الذي تجدونه الأنسب للتعبير عن هذا العلم؟ وموقفكم من هذا التنوع في هذا المصطلح السرديّ؟

ج- استعملت في دراساتي مصطلحي "علم السرد" و"السرديات"؛ وأميل إلى هذا الأخير لأنه مبني على المبدأ الذي اقترح استعماله أستاذنا اللساني المشهور الحاج صالح وهو اتخاذ صيغة الجمع لتسمية العلوم مثلما نقول "اللسانيات" و"الرياضيات" الخ.. هناك فرق بين "السرديات" و"السرديّة"، فهما ليسا مترادفين، تدلّ الأولى على العلم الذي تندرج فيه الدراسة بينما تدلّ الثانية على الظاهرة السردية، أي موضوع العلم وليس العلم نفسه. أستعمل المفهوم الأخير (السردية) وفق النظرية السيميائية الغريماسية، وتعني التحولات التي تحدث أثناء جريان الفعل السردي، أي في المستوى الخطابي للبنية السردية (المكوّن السردي خاصة). هناك تعدد في الاستعمالات الاصطلاحية بفعل غياب مرجعية موحدة تصنعها عادة المؤسسة (مجمع اللغة العربية، والهيئات التي تؤدي نفس الدور)، وهو عجز واضح تعاني منه الثقافة العربية، إذ أن سُبُلَ توحيد المصطلح تكاد تكون منعدمة بفعل حالة تشتت الفعل الثقافي والعلمي المتعلق باللغة العربية، والعجز المؤسسي الذي تعيشه الثقافة العربية.

2- في نظر الناقد السردي والأكاديمي الأستاذ عبد الحميد بورايو، ماهو موقع المصطلح السردي العربي بين هذا الكم الهائل في المصطلحات السردية؟ وهل هناك إمكانية لتوسيع دائرة توظيف المصطلح السردي العربي؟

ج- يمثل المصطلح الأداة الضرورية لتحديد المفاهيم في أي علم أو فرع دراسي. هناك ضرورة قصوى لتوحيد المصطلح السردي في البلاد العربية، ولا يمكن أن يحدث ذلك بدون التواصل عن طريق الهيئات المعنية والتي أشرت إليها في الإجابة السابقة. يمكن الاستناد في عملية التوحيد هذه إلى التراث السردي العربي القديم وما كُتِبَ حوله في الدراسات النقدية وكتب التأريخ الأدبي، مع الاستفادة من المصطلحات الأجنبية التي حققت تقدما واضحا في هذا المجال خاصة في التراث النقدي البنويّ.

3- التصور النقدي السرديّ الذي طبقه الناقد عبد الحميد بورايو مفتوح على مرجعيات ومفاهيم متعددة... هل يمكن أن ندرج اسم الناقد السردي عبد الحميد بورايو في مشروع أو نزعة نقدية سردية محددة؟

ج- تنتمي دراساتي كلها للسرديات، وقد اخترت منهجا يقوم على مرتكزين؛ الدراسة المورفولوجية للنص السردي، والتي تتجسد في معالجة البنية السردية السطحية بالمفهوم السيميائي الغريماصي، ومنطق القصة عند كلود بريموند وجمال الدين بن الشيخ، وهي الخطوة التي توضح تكوين النص السردي وتجعلنا نعايشه ونقترب أكثر من عناصر المسار السردي الذي تقوم عليه، ثم أنتقل إلى دراسة الدلالة؛ أستفيد في هذه المرحلة من طريقة دراسة البنية العميقة عند غريماص وكورتيس، كما أوسع الدائرة إلى مفاهيم منهجية مستمدة من الأنثروبولوجيا البنائية خاصة عند ليفي ستروس، حيث يتم الربط بين النص السردي والمجتمع الذي أنتجه وتداوله، وطبيعة التفكير البشري.

4- كيف تصفون الواقع النقدي السردي الراهن في الجزائر عموما؟

ج- الحركة النقدية في الجزائر تعاني من الضعف والهزال بسبب غياب المجلة المتخصصة وقلة المنابر التي تُنَشِّطُ الحركة الأدبية. ما هو موجود في الساحة هو المجهود الأكاديمي الذي تقوم به المؤسسات الجامعية، ويتمثل في المذكرات والرسائل الجامعية، ومعظمه يبقى في الأدراج ولا يطّلع عليه إلا القلة من الطلبة والأساتذة، وما يُطْبَعُ منه محدود جدا. بالنسبة لتحليل النص السردي من منظورات منهجية بنوية وسيميائية وتداولية أو بمراعاة نظرية

القراءة ونظرية التناص والدراسات الثقافية هناك تطور ملحوظ وإنجازات لا يُستهان بها تجعلنا نواكب الحركة النقدية في المغرب وتونس والمشرق العربي، وقد استفادت هذه الجهود من الدراسات السردية الغربية، وتفاوتت فيما بينها من حيث التمثل والمقدرة على التطبيق. هذه الدراسات هي نتيجة لعمل مجموعة من الأساتذة الجادين والموهوبين الذين كرسوا المعالجة العلمية المستفيدة من الدراسات اللسانية خاصة، وقد بدأت هذه الحركة في الجامعة الجزائرية، وخاصة الجامعات الكبرى: الجزائر ووهران وقسنطينة وعنابة منذ الثمانينيات من القرن الماضي.

5- ما هي التحديات التي تواجه النقد السردي في الجزائر؟ وهل يمكن إثبات وجود نقد سردي فعلي جاد في فضاء النقد الجزائري؟

ج- تمثل البحوث الأكاديمية شكلا من أشكال النقد، غير أنها تظل ذات قيمة تعليمية، ولا يمكنها أن تغني عن الممارسة النقدية عبر المجلة والمنبر الثقافي والكتاب، وهو النقص الكبير الذي نعاني منه في الجزائر حاليا. نحن في حاجة ماسة إلى متابعة الإنتاج الأدبي السردي، خاصة وأن الإنتاج الروائي حاليا يعرف تراكما هاما، في حاجة ماسة إلى المتابعة النقدية من منظور السرديات.

6- هل يميل الناقد عبد الحميد بورايو -وظيفيا ومنهجيا- إلى مفاهيم سردية معينة في ممارسته النقدية؟ وما هي مبرراته في ذلك نظريا وتطبيقيا؟

ج- ولجتُ ميدان النقد الأدبي في السبعينيات من القرن الماضي، وكان يسود وقتئذ النقد الانطباعي، سواء عندنا أو في البلاد العربية الأخرى، وتَمَكَّنَ جيلي من استنبات الممارسة العلمية في مجال البحث الأدبي في نطاق الجامعة، ونجحنا نجاحا أعتبره باهرا في علمنة الدرس الأدبي مستفيدين من المناهج الغربية ومن النقد العربي القديم في عصر تراكمه وازدهاره ومن البحث اللساني خاصة. اعتمدت في بداية دراساتي على التحليل الشكلاني والبنويّ وعلم النص، ونظرا لاهتمامي بالأدب الشعبي تمكنتُ من الاستفادة من الأنثروبولوجيا ومن الدراسات الثقافية، في تحليل النص السردي، وهو ما يميز دراساتي السردية في الأدب

الشعبي، كما جرّبت التحليل السيميائي وفق منهجية غريماس ومدرسته. وهذه التوجهات المنهجية ليست متناقضة وإنما تكمل بعضها بعضا. باعتبارها تراكما منهجيا متناميا تجمعه وتوحده الممارسة النصية التي تراعي طبيعة النص المدروس والنظر إليه من مختلف الزوايا.

7- ما هي أهم المصادر والمراجع النقدية التي شكلت وبلورت وجهة النظر النقدية عموما والسردية خصوصا عند الناقد الأستاذ عبد الحميد بورايو؟

ج- تتمثل المصادر النقدية التي أفدت منها في بعض أمهات الكتب التراثية مثل مقدمة ابن خلدون في معالجتها للظاهرة الأسلوبية، وكتاب عبد القاهر الجرجاني في نظريته حول أهمية السياق والمجاز في كنابه عن الإعجاز، والمدرسة البنوية الفرنسية وعلى رأسها تودوروف وجيرار جينيت والمدرسة السردية المتفرعة عن البنوية الفرنسية ويمثلها كل من كلود بريموند وجمال الدين بن الشيخ. وكذلك دراسات كلود ليفي ستروس المتعلقة بالأساطير، وقد طبقت نفس النظرية على الحكايات الخرافية بكل نجاعة. هناك بعض الخلفيات الأخرى التي تمتد جذورها في النقد البنوي التوليدي ذي التوجه الاجتماعي عند غولدمان، في مرحلة السبعينيات والثمانينيات. وتأتي المدرسة السيميائية الفرنسية كرافد أساسي للتحليلات التي قدمتها للنصوص السردية الشعبية منذ بداية التسعينيات.

8- حققت نظريات السرد تطورا هائلا منذ الشكلانيين الروس إلى الآن، وتعددت المقاربات والاتجاهات تنظيرا أو تطبيقا، في رأيكم ما هو الموقف الذي يجب اتخاذه ونحن نحاول الاستفادة منها؟

ج- تكون الاستفادة من حركة النقد الأدبي العالمية بتمثلها والاطلاع على خلفياتها المعرفية والفكرية، ومراعاة خصوصية المدونة الأدبية المدروسة.

9- أدّى الوعي بالتراث واستنطاقه إلى بروز اتجاهين كبيرين في دراسة السرد العربي، وكان لكل اتجاه خلفية معرفية ومبادئ ينطلق منها، الأول اهتم بالجانب التركيبي للعمل السردي والثاني انصبّ تركيزه على دراسة مضمون الحكاية. أي اتجاه تبناه الناقد عبد الحميد بورايو ووجد ضالته فيه من أجل دراسة محكمة للتراث وفق تطلّعات غربية؟

ج- أعتقد أنه لا مناص من النظرة التكاملية للنص الأدبي، ومعالجة البعد التركيبي من أجل معرفة مورفولجية النص والاقتراب منه من منظور بروب وغريماص وكورتيس)، ثم الانتقال إلى تأويل الدلالة (المحتوى) من منطلق منهجي منظم يستعين بمفهوم البنية العميقة عند السيميائيين ومفهوم بنية المحتوى عند الأنثروبولوجيين (وخاصة ليفي ستروس) والمدرسة ل[نثروبولوجية الرمزية عند غيرتز.

10-لكم تصور نقدي خاصّ تختزله تجربتكم النقدية الطويلة، ماهي المعايير التي يراها الناقد عبد الحميد بورايو مناسبة لتأسيس رؤية نقدية سردية معاصرة؟

ج- تصوري منفتح على التجربة النقدية العالمية التي أسهمت فيها جميع الثقافات، المنتمية لمختلف اللغات وشارك في تطورها ونموها نقاد وباحثون في الأدب من أوروبا الشرقية وأوروبا الغربية وأمريكا والبلاد المغاربية ولها جذورها في النقد العربي القديم. وهي ممارسة غير منغلقة منفتحة على الفكر وعلى مختلف الدراسات العلمية في مجالات علم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا. تراعي طبيعة النصوص المدروسة وتستنير بالدرس اللغوي خاصة، باعتبار الأدب ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى.

11- قيل أن المسار النقدي السردي في الجزائر عرف العديد من الهفوات في مختلف مراحل تشكله كسوء الفهم، وضيق مجال التمثيل، عدم تبني منهج معين في كليته وفي مرجعيته الفلسفية والابستمولوجية، ارتباط النقد الأدبي بالجامعة، غياب مراعاة خصوصية النص من ناحية وخصوصية النظرية أو المنهج، غياب الحوار الفعال بين الرواية والنقد، غياب القراءة المنتجة، ما رأيكم في ذلك؟

ج- إن اجتهادات النقاد العرب متفاوته القيمة، ويلاحظ إسهام نوعي في النقد العربي اضطلع به نقاد البلاد المغاربية (الجزائر وتونس والمغرب)، وقد عرف النقد السردي في الجزائر مشاكل تتعلق في كثير من الأحيان بعدم هضم الخلفيات الابستمولوجية للنقد المعاصر، وباضطراب المصطلح المستخدم وبالانقطاع أحيانا عن التراث النقدي العربي القديم وبفقدان المجلات المتخصصة والمنابر الثقافية التي تسمح بالاحتكاك والتحاور، وبصعوبات النشر.

غير أن هذه المصاعب شكلت تحديات خاضها النقد السردي الجزائري، والمهم أنه استطاع أن يحقق حضوره في الساحة العربية والمغاربية، وأن يوسع حقل العملية التعليمية ويجعلها تواكب تطور الدرس الأدبي في العالم. هناك نقص واضح في المتابعة النقدية للإنتاج السردي الجديد بفعل غياب الصحف المتخصصة وضعف العناية بالنقد في الصحف اليومية ومنابر النشاط الثقافي، وسيطرة النزعة التعليمية المدرسية التي تعجز عن مواكبة الراهن وتجاوز النمطية والبعد التقني للتحليل النصي، وضعف مواكبة الفكر الفلسفي، وإهمال البعد الاجتماعي والسياسي الراهن في تأثيره في الإنتاج الأدبي والفني.

12- إن الحركة النقدية السردية في الجزائر وبالرغم من التطوّر الحاصل نجدها قد بقيت تعاني من عيوب في التأصيل النقدي، في نظركم ما هي الإجراءات اللازمة لتخطي هذه الأزمة كونه لم يعد أداة سهلة في الساحة النقدية العربية عامة والجزائرية خاصة؟

ج- لا أدري ما المقصود هنا بالتأصيل؟ فإذا ما كان المقصود منه خلق نقد جزائري له خصوصيته من الناحيتين النظرية والمنهجية، فهو أمر بعيد عن الواقع لأن للنقد في الجزائر علاقته الوطيدة بالنقد الأدبي المغاربي والعربي والعالمي ولا يمكنه أن ينبتّ وينغلق على نفسه. كما أن الدعوة إلى خصوصية عربية (أو إسلامية) مجافية لطبيعة الثقافة والفكر ذي النزوع الإنساني والعالمي، وهي دعوة مثالية وضيقة محكومة بفكر شوفيني، وغير مؤسسة. حركة النقد الأدبي الجزائرية هي رافد من روافد النقد العربي؛ عليها أن تتحصن بالمعرفة وأن تهتم بتأريخ الحركة الأدبية في الجزائر وبمتابعة النص الجزائري، وسيكون تميزها في الاهتمام بمدونة الأدب الجزائري التي عانت من الإهمال والتهميش في المناهج المدرسية والجامعية لعهد طويل، ليس فقط في البلاد العربية الأخرى بل في الجزائر نفسها.

حاورته تاحي نسيمة

tahinassima@gmail.com

قائمة المصادر و المراجع

القران الكريم

أولا/ المصادر:

1. عبد الحميد بورايو – التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)، دار الغرب وهران الجزائر، (د ط)، 2003.

2. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، دط، 1998.

3. عبد الحميد بورايو– البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2008.

4. عبد الحميد بورايو– القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دت.

5. عبد الحميد بورايو – المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات" ألف ليلة وليلة"، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008.

6. عبد الحميد بورايو – منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، دط ، 2009 .

ثانيا/ المراجع:

-أ-المراجع العربية:

1. إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، دار العلم للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1978.

2. أحمد طالب – الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب، (د ط) ،2002.

3. أحمد يوسف – السيميائيات الواصفة المنطق السيميائي وجبر العلامات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2005م.

4. أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002.

5. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

6. آمنة يوسف: تقنيات السرد- في النظرية والتطبيق- دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

7. جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998.

8. حسان راشدي: تلقي السيميائية في النقد الأدبي بالجزائر، ضمن كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة، يوم 22-23 مارس 2004، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.

9. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الزمن، الفضاء، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، دط، 1990.

10. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات، الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

11. حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، دت.

12. حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية، دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1981.

13. حميد لحمداني- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

14. رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار مجدلاوي، الأردن، عمان، ط1، 2006.

15. رشيد بن مالك - قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، دط، 2000.

16. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، دت، 2000.

17. سعيد بنكراد - السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الرباط، - ط3، 2001.

18. السعيد بوطاجين الاشتغال العاملي- دراسة سيميائية لرواية غدا يوم جديد- لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

19. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

20. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1997.

21. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2006.

22. سعيد يقطين، قال الراوي بحث في البنيات الحكائية للسيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1997.

23. سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، دط.

24. سمير المرزوقي وجميل شاكر- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، (دت).

25. شاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين، دار العلم للنشر والتوزيع، ط2، 1995.

26. صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992.

27. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق- بيروت، ط1، 2003.

28. الطاهر الروابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 1999-2000.

29. الطاهر وطار، اللآز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

30. عبد الحميد بن هدوقة، رواية ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ،دط، 1971.

31. عبد الرحمن ابن خلدون – مقدمة ابن خلدون تحقيق أحمد جاد، دار قصر البخاري ،الجزائر،(د ط)، 2012.

32. عبد السلام المسدي، الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، المجلة العربية للثقافة، (نصف سنوية)، تونس، عدد مارس، 1993.

33. عبد السلام المسدي، قراءات مع الشباني والمتنبي وابن اخلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 1984.

34. عبد السلام شقور، أوليات النقد الأدبي بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بوجدة المغرب، ط1، 1986.

35. عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.

36. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2006.

37. عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999.

38. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

39. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

40. عبد الله الغذامي – تشريح النص، مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة،دار الطليعة ،بيروت ، ط1 1987.

41. عبد الله عبد الرحمن يتيم، كلود ليفي ستروس– قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، اصدارات بيت القرآن، البحرين، ط1، 1998.

42. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، (د ط)، 1995.

43. عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ط1، 1989.

44. عبد المالك مرتاض، حوار مع الدكتور عبد الله الغذامي، أجراه جهاد فاضل، عام1989 ونشر ضمن أسئلة النقد، الدار العربية، دت.

45. عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية.ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، (د ط)،1987.

46. عبد الوهاب الرقيق في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمد على الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 1998.

47. عبد الوهاب جعفر – البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، (دط) ، 1980.

48. عمر بن قينة في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا واعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، دط، 1995.

49. فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية، نشر الفنك، الدار البيضاء، دط، 1989.

50. فريد أمعظشو، آليات الوضع المصطلحي في اللغة العربية، دار المعارف، دط، 2014.

51. فيصل الأمر، قاموس السرديات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

52. قادة عقاق، هاجس التأصيل النقدي لدى عبد الملك مرتاض بين وعي التراث وطموح الحداثة، مجلة نزوى، سلطنة عمان، 2004.

53. مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السد الادبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

54. محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربي للكتاب، تونس، دط، 1993.

55. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، دط، دت.

56. محمد رمضان الجريبي، الأدب المقارن، منشورات ELGA، دط، 2002.

57. محمد مكاكي – التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، جليس الزمان، للنشر والتوزيع، عمان، ط1، سنة 2014.

58. محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1997.

59. مصطفى خضر، النقد والخطاب محاولة قراءة في مراجع نقدية عربية معاصرة دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

60. المصطفى عمراني– مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجاً، عالم الكتب الحديث،ط1 ،2011 .

61. مصطفى منصوري، الصيغة السردية في النقد العربي الحديث ضمن كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دط، دت.

62. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1989.

63. مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذج عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2005.

64. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط5، 2007.

65. نبيلة ابراهيم– فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، (دط)، (دت).

66. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، (الأسلوب و الأسلوبية، ج1)، دط، 1997.

67. هامل بن عيسى واقع الخطاب السيميائي في النقد الأدبي الجزائري، مقاربة نقدية، منشورات مؤسسة الحياة، ط1، 2007.

68. يوسف أحمد، الدلالات المفتوحة، المقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.

69. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

-ب-المراجع المترجمة:

1.لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بد الدين عروكي، دار الحوار، ط1، 1993.

2.أ.ج غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) تر: سعيد بنكراد، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

3.أ.ج غريماس، الفواعل- الممثلون- الصور تر: عبد الحميد بورايو ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي.

4.أ.ج غريماس، وجوزيف كورتيس، تعريفات اصطلاحية، تر: عبد الحميد بورايو، ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي.

5.ألجيرداس جوليان غريماس، نظرية المربع السيميائي، تر:عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، ج38، ديسمبر 2000.

6.إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،دت.

7.بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر: محمد سبيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986.

8. بينيولوبي ميري، العبقرية، تر: محمد عبد الواحة محمد، سلسلة عالم المعرفة الكويت، دط، 1996.

9.تبري ايغلتتن مقدمة في النظرية الأدبية، تر: إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.

10. تقديم غريماس لكتاب جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

11. جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1993.

12. جان بياجيه- البنيوية: ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري. منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985.

13. جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر دار الأندلس، ط2، 1983.

14. جون ستروك- البنيوية وما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا)، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1996.

15. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد في وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، 1989.

16. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

17. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دط، 1996.

18. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الإختلاف، ط3، 2003.

19. جيرالد برنس - المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: ط1، 2003.

20. جيرالد برنس- قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

21. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1993.

22. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات بيروت، باريس، دط، 1988.

23. رومان ياكوبسن- الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002.

24. شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995.

25. غريماس، كورتيس، باط- الكشف عن المعنى في النص السردي، ترجمة، عبد الحميد بورايو ، دار السبيل ، الجزائر: (دط) ، 2008.

26. كلود ليفي ستروس – الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط1، 1986.

27. كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995.

28. كلود ليفي ستروس- الأنثروبولوجيا البنيوية (ج1)، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط،1977.

29. كلود ليفي ستروس- الأنثروبولوجيا، ج2، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1983.

30. كلود ليفي ستروس- الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، مؤسسة مجد، بيروت، ط3، 2007.

31. كلود ليفي ستروس- مدارات حزينة، ترجمة: محمد صبح، دار كنعان، دمشق، ط1، 2000-2003.

32. مارتن والاس،نظريات السرد الحديث، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، 1998.

33. مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى السيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، بن عكنون ،الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت.

34. مجموعة من المؤلفين السيميائية، الأصول، القواعد والتاريخ، تر: رشيد بن مالك،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

35. مجموعة مؤلفين، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم، مقارن، تر: سمير مسعود، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1999.

36. مقال طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: عبد الحميد عقار وحسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، العدد 8-9، 1988.

37. ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ط1، 1998.

-ج-المراجع الأجنبية:

1. Gérard Genette, nouveau discours du récit, éditions du seuil, Paris 1983.
2. T.Tdorov, les catégories du récit littéraire, incommunications collection points, éditions du seuil, paris, 1981.
3. T.Tdorov, poétique de la prose, seuil, 2em Ed, paris, 1978.
4. Vladimir Propp- morphologie du conte, édition1, seuil, 1965,1970 ,paris .
5. Jean Michel Adam, le texte narratif, éditions, f, nathan paris, 1985.
6. Gerard Genette, figure III, Cérès édition, 2eme pwb tunis, 1993.
7. Paul Ricoeur, temps et récit 02, édition du seuil, paris, 1984.
8. J.M Adam, le récit, édition PUF, paris, 1984.
9. Marielle ab Riouw narratologie in nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences de langage.
10. Mieke Bal, narratologie HES, Publishers, utrecht,1984.

11. Mathieu colas, frontières de la narratologie poetique,65, édition du seuil, paris, 1986.
12. T.Tdorov, frontières du récit, communication 8, collection points, éditions du seuil, paris, 1981.
13. Philipe Hamon, pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, édition, seuil, 1997.
14. Grimas et courtes, dictionnaire raisiné la théorie du long hachette ,paris,1997.

د- المعاجم والقواميس:

1. الإمام أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب ،دار صادر بيروت، المجلد03، دت، دط.
2. مجموعة مؤلفين (أنطوان نعمة وآخرون)، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق ،بيروت، ط2، 2001.
3. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.

هـ- المجلات والدوريات:

1. حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو توقيع اللقاء الدكتور علي ملاحي، مجلة التبيين ،الجزائر، دط، العدد33، 2009.
2. مجلة العربي، يوليو 1998، العدد1.دت
3. مجلة نزوى، مقال سعيد يقطين، العدد7.دت
4. ادوارد سعيد، انتقال النظريات، مجلة الكرمل، ع9، 1982.
5. ميلود أمنقور، إشكالية المصطلح السيميائي، مجلة التراث العربي، العدد 104، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006.
6. سحنين علي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي في النقد الجزائري (كتاب الاشتغال العاملي للناقد سعيد بوطاجين أنموذجا، مجلد مقاليد، العدد04، جوان 2013.

و- الملتقيات:

1. محمد سعيدي: أشكال التعبير الشعبي والوعي الوطني ضمن كتاب (مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية) أعمال الملتقى الوطني المنعقد بتيارت 13-14 أكتوبر 2002 منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2006.
2. عبد الحميد بورايو: تحليل خطاب الحكاية الشعبية مقارنة منهجية، مجلة السيمائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها جامعة عنابة باجي مختار، أيام 12-17ماي 1995.

-ز- الرسائل والأطروحات:

قادة عقاق، السيمائية السردية و تجلياتها في النقد المغاربي المعاصر(نظرية غريماس نموذجا)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، مخطوط جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، دط، 2001.

-ح- الموقع الالكتروني:

1. www.yacine-said.com
2. www.international.org/formus/showthread
3. www.awvdam.org/book/99/study01/book/htm
4. www.hddhod.com

ملخص الأطروحة

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على المنظور النقدي السردي في الجزائر وبالتحديد حول التجربة النقدية لواحد من أكبر النقاد في المسرح الأدب العربي الناقد "عبد الحميد بورايو" على المستويين التنظيري والتطبيقي، وبيان مختلف الأسس التي قام عليها والتي مكنته من تكوين رؤية ونزعة نقدية خاصة به التي أراد من خلالها بعث التراث.

خاصة وأنه مارس النقد البنيوي والسيميائي السردي في مرحلة مبكرة من عمر الخطاب النقدي النسقي الجزائري، حيث تبنى في تجربته طريقا وسطا يقوم على التفاعل بين كل من الموروث العربي والفكر الغربي بإقامة علاقة بينهما على أساس الحوار العميق الرامي إلى التأصيل والإبداع .

وتجلى ذلك من خلال قراءة مفتوحة على نماذج من مقاربته والتي حاولت إبراز مدى تمثل الناقد للتوجهات السردية الغربية وتوضيح مستوى الإبدال للمصطلح السيميائي السردي عنده إذ ابتغى دائما إيجاد نظرية معرفية لمقاربة النصوص السردية عامة والتراثية خاصة.

الكلمات المفتاحية: السيميائية السردية، النقد، المنظور، الأدب الشعبي، السرد.

Summary :

This study seeks to shed light on the narrative critical perspective in Algeria, specifically about the critical experience of one of the greatest critics in the critical Arabic literature theater "Abdul Hamid Bourayo" at the theoretical and applied levels, and to show the various foundations on which it was based, which enabled him to form a vision and a critical tendency of his own. Through which he wanted to resurrect the heritage.

Especially since he practiced structural criticism and semiotic narrative at an early stage in the life of the Algerian systemic critical discourse, where he adopted in his experience a middle path based on the interaction between both the Arab heritage and Western thought by establishing a relationship between them on the basis of a deep dialogue aimed at rooting and creativity.

This was demonstrated through an open reading of examples of his approach, which tried to highlight the extent to which the critic represents Western narrative tendencies and to clarify the level of substitution of the semiotic narrative term with him, as he always wanted to find a cognitive theory to approach narrative texts in general and heritage in particular.

Keywords: narrative semiotics, criticism, perspective, popular literature, narration.

فهرس الموضوعات

العنوان	الرقم
المقدمة	06
مدخل: النقد السردي الماهية و المفهوم	
تمهيد	13
السرد والسرديات بحث في الماهية والمفهوم	17
السرد لغة واصطلاحا	17
السرديات لغة واصطلاحا	18
الجهود التنظيرية في السرديات	29
أعلام النقد السردي عند الغرب	31
سرديات فلاديمير بروب	31
سرديات تزفيتان تودوروف	34
سرديات جيرار جنيت	37
سرديات ألجيرداس جوليان غريماس	41
أعلام النقد السردي عند العرب	49
سردية عبد الله إبراهيم	51
سردية أحمد يوسف	53
سردية سعيد يقطين	55
سرديات حسن بحراوي	58
إشكالية المصطلح في النقد العربي	61
الفصل الأول: الرؤية النقدية في السرد الجزائري	
تمهيد	69
الرؤية النقدية السردية عند عبد الملك مرتاض	72
قراءة نقدية في مؤلفه في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد–	73
الرؤية النقدية السردية عند السعيد بوطاجين	81
الرؤية النقدية السردية عند رشيد بن مالك	92

الرؤية النقدية السردية عند الطاهر روابنية	100
سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد	101
أدوات النقد السردي وفرضياته عند الناقد الجزائري	112
الفصل الثاني: الرؤية النقدية السردية عند الناقد عبد الحميد بورايو	
تمهيد	119
تمثيلات الخطاب السردي النقدي عند عبد الحميد بورايو	120
القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية–	126
منطق السرد – دراسات في القصة الجزائرية الحديثة–	135
المسار السردي و تنظيم المحتوى –دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة و ليلة –	153
التحليل السيميائي للخطاب السردي	167
المصطلح السيميائي السردي عند عبد الحميد بورايو	170
الفصل الثالث: مرجعيات النقد السردي عند الناقد عبد الحميد بورايو	
تمهيد	182
الاتجاه الشكلي:	183
التحليل الوظائفي لفلاديمير بروب	185
عزل الثوابت عن المتغيرات	187
الوظائف	189
دوائر الفعل	194
منطق الحكي لكلورد بريمون	196
دراسة بريمون لنموذج البروبي	196
منطق الاحتمالات السردية	198
أنماط المتواليات المركبة	200
الاتجاه البنيوي	203
البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان	205

رؤية العالم	207
الفهم و التفسير (الشرح)	210
البنيوية الانثروبولوجية لكلودليفي ستراوس	212
إسقاط قواعد اللغة على مواضيع الانثروبولوجيا	215
بينية القرابة	217
بنية الأسطورة وآليات تحليلها	220
الاتجاه السيميائي	228
السيميائية السردية لألجيرداس جوليان غريماس	230
اختزالات و تأملات في المنهج الوظائفي	233
النموذج العاملي	237
المربع السيميائي	242
الفصل الرابع: آليات تحليل الخطاب السردي عند الناقد عبد الحميد بورايو (قراءة معرفية في نماذج من مقارباته)	
تمهيد	247
التحليل الوظائفي لحكاية ولد المتروكة	248
التحليل الوظائفي لحكاية نصيف عبيد	254
النظام العام للحكاية	258
الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية	258
تحليل حكاية أعمر الأتان وفق كلود بريمون	265
التحليل البنيوي التكويني لغزوة الخندق	276
تقديم الحكاية	276
الدراسة البنيوية المحايثة	278
التفسير السوسيولوجي و رؤية العالم	284
التحليل البنيوي الانثرو بولوجي لحكاية ولد المتروكة	290

نظام العام للحكاية	291
البنية القرابية للحكاية	292
أ–النظام الأمومي	297
ب– النظام البطريركي	298
المدلول السوسيولوجي للحكاية	299
خصائص التحليل النقدي السردي عند عبد الحميد بورايو	301
تحليل خطاب الحكاية الشعبية مقاربة منهجية لحكاية " المتكسي و العريان" وحكاية "محذزق ومحروش مع الغولة"	302
تقديم الحكاية	302
المسار السردي	306
المسار الغرضي	311
ب– النموذج الثاني : محذوق و محروش مع الغولة	313
المسار السردي	318
العالم الدلالي للحكاية	321
المسار السردي لقصتي " شهريار والمرأة العفريت	325
القصة الإفتاحية – تقديم عام–	325
قصة المرأة العفريت	327
الخاتمة	337

الملاحق	341
قائمة المصادر والمراجع	350
الملخص	363
الفهرس	366