الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جـــــــــامعة ســـــــــــطيف 2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: الأدب الجزائري

إعداد الطالب: حـــــمزة بـــــــسو

عنوان المذكرة

آليات التحليل النقدي عند عبدالحميد بورايو

أ.د علي بولنوار	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
أ.د أمحمد عزوي	أستاذ	جامعة سطيف 2	مشرف ومقررا
د. عبد الرحيم عزاب	أستاذ محاضر-أ-	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا
د. هداية مرزق	أستاذ محاضر-أ-	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2013/2012

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جـــــــــامعة ســـــــــــطيف 2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: الأدب الجزائري

إعداد الطالب: حـــــمزة بـــــــسو

عنوان المذكرة

آليات التحليل النقدي عند عبدالحميد بورايو

أ.د علي بولنوار	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
أ.د أمحمد عزوي	أستاذ	جامعة سطيف 2	مشرف ومقررا
د. عبد الرحيم عزاب	أستاذ محاضر-أ-	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا
د. هداية مرزق	أستاذ محاضر-أ-	جامعة سطيف 2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2013/2012

الإهداء

إلى أمـي وأبي تعبيرا لهما عن حبي واعترافا لهما بفضلهما عليّ.

إلى أخي (صديق)إلي أخي (رابح)إلى أخواتي

إلى أستاذي العزيز (أمحمد عزوي)، إلى (عبد الحميد بورايو) إلى (اليامين بن تومي) و(نجاة عيبود)وإلى كل أساتذتي.

إلى زملائي في دفعة الماجستير {الأدب الجزائري}

إلى أصدقائي وكلّ من حجز لي مكانا في قلبه.

مقدّمة:

إنّ قيمة أيّ إبداع أدبي مرتهنة بالقراءة، والقراءة لا تكون دقيقة النتائج إلاّ في ظلّ دقّة وسلامة الإجراءات والآليات المنتهجة في تلك القراءة، ومن ثمّ ظهرت مناهج كثيرة تتفاوت من حيث زاوية النظر إلى النتاج الأدبي، فبعضها يحاول قراءة العمل الأدبي من منظور خارج نصي، وهو حال المناهج السياقية التي تُعدّ مناهج متهالكة تحمل بذور فنائها طالما تنأى عن الجوهر- أي خصوصيات النص- لتهتمّ بالقشور، وبعضها الآخر يحاول دراسة النصّ بما هو نصّ، بمعنى يحاول الكشف عن خصوصيات النص الأدبي ،أو لنقل عن أدبية الأدب على حدّ تعبير الشكلانيين الروس والكشف أيضا عن طبيعة العلاقات الرابطة بين مكونات النصوص؛ وهو حال المناهج النسقية، وهناك مناهج أخرى تحاول التوفيق بين المنظورين الداخل نصيّ والخارج نصيّ كالمنهج البنيوي التكويني القائم على مفهومي "الفهم والتفسير". وفي ظلّ هذا التعدد المنهجي والصراع الرؤيوي تتكشّف إشكالية المنهج ووسائله، أي إشكالية مواجهة النص الأدبي، وهي إشكالية أُثيرت في ساحة النقد عالميًا، ولم يكن النقد الجزائري بمعزل عن هذه الإشكالية، حيث شهد مناهج متعددة؛ كلاسيكية وحداثية ويعود الفضل في توطين النقد الجديد بالجزائر (ونقصد به البنيوية والسيميائية...) إلى بعض النقاد الجزائريين الذين أخذوا على عاتقهم مهمّة الرقيّ بالنقد الجزائري من خلال الانفتاح على مستجدّات النقد الغربيّ الذي عرف تطورا كبيرا بعدما استفاد من نتائج بعض العلوم؛ كعلم اللغة (اللسانيات).ومن هؤلاء النقّاد (عبد الحميد بورايو، عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك... وغيرهم)، ويُعدّ (عبد الحميد بورايو) أوّل من حاول أرضنة وتوطين البنيوية والسيميائية السردية، وكان ذلك في نهاية السبعينيات من القرن الماضي للتتوالى أعماله النقدية كاشفة عن مشروع نقدي قوامه التأسيس والتأصيل والممارسة وحتى الترجمة، وقد حاول (بورايو) أن يشتغل على نصوص متنوعة؛ تراثية ومعاصرة، رسمية وشعبية، فنظر إلى التراث بعين معاصرة ساهمت في إعادة فهم ذلك التراث السردي/الشعبي.

من هنا حاولتُ أن أشتغل على المنجز النقدي لدى (عبد الحميد بورايو)، وكان وراء اختياري هذا الموضوع جملة من **الأسباب**؛ منها ما هو ذاتيّ ومنها ما هو موضوعيّ، أمّا الذاتي فيتمثّل في اهتمامي بالنتاج السردي عموما والشعبيّ منه على وجه الخصوص بالإضافة إلى ولعي بالنقد الأدبي، ونقد النقد بشكل أخصّ، وأمّا السبب الموضوعيّ فيتمثّل في محاولة تجلية ملمح من ملامح التجربة النقدية الجزائرية، وبيان أنّ المنجز النقدي لـ (عبد الحميد بورايو) هو بمثابة لبنة في النقد الجزائري المعاصر، وهذا الأخير- أي النقد الجزائري- يشكّل لبنة ضمن صرح النقد العربي، ومن أسباب اختياري للموضوع أيضا: إيماني بأنّ نضج أيّ إبداع أو نقد مرهون باهتمام أهله به. ونتيجة لهذه الأسباب اخترت لبحثي العنوان الآتي: **" آليات التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو"**.

لقد حاول هذا البحث الإجابة عن مجموعة من التساؤلات التي تضافرت فيما بينها لتبلور **إشكالية البحث**، ومن تلك التساؤلات:

- ما هو موقع (عبد الحميد بورايو) من النقد الجزائري ؟
- إلام يطمح (بورايو) من خلال أعماله النقدية ؟

- ما هي مستويات الخطاب النقدي عند (بورايو)، وما هو المستوى الغالب أهو النظري أم التطبيقي ؟
- ما هي طبيعة المادة التي اشتغل عليها (بورايو) في ممارسته النقدية ؟
- كيف نظر (بورايو) إلى التراث السردي/الشعبي؟
-فيم يتمثّل الإطار المرجعي الذي اعتمده (بورايو) في تجربته النقدية ؟
- ما هي خصائص النقد عند (بورايو)؟
- ما هي الآليات النقدية التي كانت وسيلة (بورايو) في مقاربة النصوص ، وهل كان يراعي خصوصية تلك النصوص، أم كان يتعسّف في معالجتها ؟
- هل كان (بورايو)مجرّد ناقل ومقلّد، أم كان مبدعا ومجددا ؟

إنّ **أهمية** هذا البحث تكمن في كونه يحاول إلمام الوعي بضرورة التعريف بالنقد الجزائري وأعلامه ممن راكموا منجزات نقدية تحتاج إلى تخريجها من القوّة إلى البيان، فإذا كان الإبداع الأدبي يحتاج إلى تجلية خصوصياته وجمالياته ودلالاته نقديًا فإنّ النقد الأدبي بحاجة إلى تخريج مناهجه وإجراءاته مخرجا نقديا أيضا، فنكون إزاء نقد للنقد أو لنقل إزاء خطاب على خطاب نقديّ فوق خطاب أدبيّ، وهذا البحث يتصدّى لهذا المقصد، إذ يصبو إلى تسليط النظر على ناقد جزائري قدّم خدمات جليلة للنقد العربي/والجزائري بصفة خاصة.

يهدف هذا البحث إلى: إضافة لبنة قد تسهم في بناء صرح نقد النقد الجزائري الذي لا زال يعاني من التهميش من طرف بعض الباحثين الجزائريين الذين ظلوّا يُقبلون على دراسة منجزات النقد العربي والغربي، متجاهلين أدبهم ونقدهم. فأنا أتصوّر أنّ هذا البحث يشكّل إضافة لمكتبة النقد الجزائري ونقده. فالمشهد أو المشروع النقدي الجزائري لن تتضح ملامحه في ظلّ غياب بحوث تتناول منجزاته.

هناك **دراسة سبقت** هذا البحث في تناولت بعض أعمال (عبد الحميد بورايو) النقدية ولكنّ صاحبها اقتصر على أربعة كتب نقدية فقط لـ(بورايو)، وهذه الدراسة هي لـــ:

- إبراهيم زرقي: "تطبيقات البنيوية عند عبد الحميد بورايو"، مذكرة ماجستير ، المركز الجامعي خنشلة، 2010/2009.

لقد اعتمدت في هذا البحث على **المنهج** الوصفي الاستقرائي ، ذلك أنّ طبيعة البحث تقتضي استقراء المدونة النقدية التي اشتغلنا عليها، ووصف الآليات والإجراءات التي اتخذها الناقد وسيلة لمعالجة النصوص، وقد استعنا فضلا عن ذلك بالمقارنة كإجراء لا مناص منه في بيان مدى أصالة المقاربة النقدية عند (بورايو) أو ارتباطها ارتباطًا حرفيًا وآليا بالمقاربات الغربية.

قمت بتقسيم هذا البحث إلى أقسام ستة (مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة) أمّا **المدخل** فحاولت فيه رصد أهمّ المراحل أو المحطات التي مرّ بها الخطاب النقدي الجزائري بدءا بالنقد الصحفي ومرورا بالنقد السياقي وصولا إلى النقد النسقي، مع بيان موقع الناقد (بورايو) من هذه المحطات وإسهاماته في هذا المجال. ثم يأتي **الفصل الأوّل** ليحاول الكشف عن الإطار

المرجعي النقدي الذي استند عليه الناقد، والذي يتمثّل في ستّ مرجعيات أساسية يمكن حصرها في: التحليل الوظائفي لـ(فلادمير بروب) والتحليل البنيوي الأنثروبولوجي لـ(ليفي ستروس) والتحليل البنيوي التكويني لـ(لوسيان غولدمان) والسيميائية السردية لـ(غريماس) وشعرية (تودوروف) بالإضافة إلى مقترح (كلود بريمون). أمّا **الفصل الثاني** فيتناول بعض تحليلات (بورايو) التي حاول فيها الكشف عن دلالة بعض المسرودات الشعبية مع ربط العلاقات الرمزية الواصلة بين النصّ والجماعة الشعبية المحتضنة له. وأمّا **الفصل الثالث** فيتناول تحليلات (بورايو) المعتمدة على نظريات السرد الكبرى/الشمولية؛ والمنطلقة من نتائج التحليل الوظائفي، ومن تلك النظريات: السيميائية السردية والشعرية 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 كلّ من الفصلين الثاني والثالث حاولتُ المقارنة بين الآليات التي اعتمدها (بورايو) وبينفس الآليات عند النقاد الذين تأثّر بهم. وفي الأخير تأتي **الخاتمة** كصفوة المستخلص لأقدّم فيها أهمّ النتائج والملحوظات التي توصّل إليها البحث.

وفي الختام أحمد الله وأشكره على إعانتي وتوفيقي، ولا يسعني إلاّ أن أرفع أسمى عبارات التقدير والاحترام لأستاذي المشرف (أمحمد عزوي) الذي فتح لي باب قلبه قبل باب بيته ومكتبته، فلم يخذلني بالمعلومات القيمة التي كانت نبراسا لي في طريق البحث، ولم يحرمني من المراجع، فالشكر له كلّ الشكر، كما لا أنسى الناقد موضوع الدراسة (عبد الحميد بورايو) الذي زوّدني بالمراجع والمعلومات، وشكري موصول لكلّ من ساهم في اكتمال هذا البحث من قريب أو بعيد، ماديا أومعنويا، أساتذة وطلبة وعمال مكتبة القسم وعمّال المكتبة الوطنية للكتاب.

مـــــدخـــــــل

الخطاب النقدي الجزائري؛ البدايات والتطورات

أوّلا : إشكالية التمأسس؛ النقد الصحفي

ثانيا : عقدة التمشرق؛ النقد السياقي

ثالثا : أرضنة النقد النسقي/ النصاني وجزأرته

من العسير على أيّ باحث أن يقف عند تخوم الحركة النقدية الجزائرية في مُجملها والأعسر من ذلك تقسيم تلك الحركة النقدية إلى مراحل، ولكن هذا لا يمنعنا من محاولة بيان أهم المحطات والمراحل التي مرّ بها الخطاب النقدي الجزائري الحديث، وسنحاول قدر الإمكان ألاّ نقتصر على التطوّر التاريخي، وإنما سنأخذ بعين الاعتبار مستجدات المتن النقدي من حيث الرؤية والمنهج والآليات الإجرائية المعتمدة في مقاربة النصوص الأدبية.

ومن هذا المنطلق بدا لنا أن نُمرحِل الحركة النقدية الجزائرية الحديثة إلى ثلاث مراحل أو محطات على النحو التالي:

- النقد الصحفي.
- النقد السياقي.
- النقد النسقي (النصاني/ الألسني).

ونشير إلى أنّ هذا التقسيم يبقى نسبيا، ذلك أنّ مرحلة النقد الصحفي قد اشتملت على بعض الرؤى السياقية، كنقد النصّ بالنظر إلى التاريخ أو البعد الاجتماعي أو البعد النفساني للكاتب المبدع، كما أنّ النقد السياقي قد تداخل مع النقد النسقي ولازال مستمرا إلى يومنا هذا.

أوّلا
إشكالية التمأسس؛ النقد الصحفي

لقد عرف الخطاب النقدي الجزائري تأخرا ملحوظا مقارنة بالنقد الأدبي في البلدان العربية الأخرى وهذا راجع إلى طبيعة الفترة التي مرّت بها الجزائر، حيث ظلّ المشهد الثقافي يعاني من الركود والجمود منذ بداية الاحتلال الفرنسي للبلاد، فقد عمل هذا الأخير على طمس كل مقوّم من مقومات الهوية الوطنية إذ عمل على إحلال اللغة الفرنسية بدل اللغة العربية، والثقافة الفرنسية بدل الثقافة الجزائرية وهكذا...وإذا سلّمنا بأنّ العملية النقدية هي خطوة تالية للعملية الإبداعية فمن البديهي أن يتسم النقد في هذه الفترة بالضعف والنظرة الجزئية والقراءة التصحيحية / التصويبيّة مادام الأدب الجزائري نفسه يعاني من هشاشة وضعف المستويين الشكلي والمضموني، بالإضافة إلى قصور الرؤية والتركيز على الموضوع على حساب الأسلوب والبناء الفنّي.

لقد شهدت بداية العشرينيات من القرن الماضي عودة طلبة العلم ورجال الحركة الإصلاحية من البلدان العربية "فقد عاد من الحجاز الشيخان: العقبي (1960/1890) والإبراهيمي (1965/1889) ومن مصر: الشيخ العربي التبسي (1957/1895) ومن تونس أحمد توفيق المدني (1984/1899) والخرّيجين من الزيتونة بتونس في هذه الفترة: محمد مبارك الميلي (1945/1898) ومحمد العيد آل خليفة (1979/1904) ومحمد خير الدين (1902/ التسعينيات) وآخرون"[1]. وقد أخذ هؤلاء وغيرهم على عاتقهم مهمّة

[1] محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث (النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر – مؤثراتها – بدايتها – مراحلها) مطبعة الكاهنة، الجزائر، د ط، 2003، ص 15.

النهوض بالحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية والدينية والأدبية... إلخ منضوين بذلك تحت لواء المشروع النهضوي لـ (عبد الحميد بن باديس) (1940/1889) الذي عاد من رحلته العلمية بتونس وبعدها من فريضة الحجّ عام 1913. وقد عمل هؤلاء إلى جانب آخرين على تأسيس الجرائد والمجلات وإنشاء المطابع والمدارس الخاصة، فبدأت الحركة الأدبية والنقدية تنشط على صفحات وأعمدة الجرائد في تلك الفترة، ونذكر من تلك الجرائد والمجلات التي احتضنت الأعمال الأدبية والنقدية:

- **جريدة المنتقد:** لابن باديس، والتي ظهرت سنة 1925 وهي السنة التي انبثقت فيها النهضة الأدبية بالجزائر، يقول (ابن باديس): "الحقيقة التي يعلمها كل أحد أنّ هذه الحركة الأدبية ظهرت واضحة من يوم أن برزت جريدة المنتقد، فمن يوم ذلك عرفت الجزائر من أبنائها كتّابا وشعراء ما كانت تعرفهم من قبل"[1] بيد أنّ المستعمر سارع إلى مصادرتها بعد أشهر من صدورها، ليتوالى بعد ذلك صدور عديد الجرائد والمجلات التي احتفت بالكتابات الإبداعية والنقدية، ومنها كذلك:

- **مجلة الشهاب:** وهي خليفة "المنتقد" أسسها (ابن باديس) سنة 1925 واستمرّ عمرها أربع عشرة سنة إلى غاية 1939، وقد عرفت مقروئية واسعة تخطّت حدود الوطن وقد عرفت كتّابا مرموقين في مختلف الميادين؛ ومنها الأدب والنقد، حيث كانت هذه المجلة "منبرا إعلاميا وثقافيا مواكبا لما يحدث في المشرق العربي، فهي كثيرا ما كانت تعيد نشر وقائع المعارك الأدبية التي تثار من حين لآخر بين رواد النهضة الأدبية في المشرق العربي، وتنشر أخبار أدبية وثقافية عمّا يحدث في الوطن العربي، وتشجع الأدباء الشبان في الجزائر(...) من ذلك أنها نشرت عام 1927 مقالا مطولا للأديب الموهوب رمضان حمود بعنوان: حقيقة الشعر وفوائده"[2].

- **جريدة الإصلاح:** أسسها الطيب العقبي سنة 1927م.

- **جريدة البرق:** أسسها محمد السعيد الزاهري سنة 1927م.

- **جرائد (وادي ميزاب، المغرب، النور، الأمّة، البستان)** أسسها أبو اليقظان على فترات مختلفة.

- **البصائر:** ظهرت سنة 1935 وهي صحيفة كانت تصدر عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تأسست عام إحدى وثلاثين، وكانت لها اليد الطُولى في خدمة الحركة الأدبية والنقدية، وكان من أبرز كتّابها: البشير الإبراهيمي، مبارك الميلي، ابن باديس، الطيب العقبي، أحمد توفيق المدني، وكذا أحمد رضا حوحو الذي "كان ينشر في البصائر بعض أقاصيصه الجميلة المرحة، وقد نشر فيها حمار الحكيم وعلى أنّ كثيرا من مقالاته

---

[1] المرجع السابق، ص 88، نقلا عن الشهاب، الجزء الأوّل، المجلد الخامس، (1930/2/5).

[2] شريبط أحمد شريبط: النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية، مجلة الكتابة، سكيكدة، الجزائر، العدد 2، 1999، ص 34.

الأخرى كانت تتناول مواضيع نقدية بحتة"[1] ويرى (عبد الملك مرتاض) أنّ "الشهاب" و "البصائر" هما الأساس الحقيقي الذي أدى إلى قيام النهضة الأدبية، ومن ثم توافر المادّة الأولية للعملية النقدية. وهناك قائمة طويلة من الصحف والمجلات رحّبت بالكتابات الأدبية والنقدية، لا يسعنا المقام لذكرها جميعا.

وعموما يمكن أن نقول إنّ إرهاص الحركة النقدية الجزائرية قد كان مع تلك النصوص النقدية التي كانت تنشر على صفحات وأعمدة الجرائد السابقة الذكر، من طرف رجال الحركة الإصلاحية، ونشير إلى أنّ هؤلاء الكتاب كانوا أدباء ومصلحين. أمثال (محمد السعيد الزاهري، أحمد سحنون، محمد العابد الجيلالي، البشير الإبراهيمي، أحمد بن دياب وغيرهم ...) إذ كلُّ ما في الأمر هو أنّهم كانوا يكتبون كتابات نقدية تركز على "جوانب شكلية مثل الأخطاء اللغوية والتعبيرية ووظيفة الأجناس الأدبية خصوصا الشعر، وإسقاط الأحكام الذاتية على الأعمال الإبداعية بالإضافة إلى الاختلاف حول القيم الجمالية التي يجب أن تحكم بها وتنقد على ضوئها الأجناس الأدبية التي كانت رائجة آنذاك"[2]وقد كان نقّادنا إذ ذاك يتلقون بعض الكتابات الأدبية والنقدية، فيحاولون إبداء آرائهم حولها، ومن ذلك مهاجمة (محمد السعيد الزاهري) لـ (طه حسين) بعد أن أصدر كتابه "في الشعر الجاهلي"• ويرى الدارسون أنّ الزاهري لم ينتقد ما ورد في ذلك الكتاب من حيث اللغة أو المنهج وإنّما انتقد أفكار طه حسين التي لا تتلاءم مع أفكار رجال الإصلاح أمثال الزاهري.

إنّ النقد الجزائري في هذه المرحلة لم يعرف نُقّادا متخصصين جعلوا من النقد محور اهتمامهم بل كان الكّتاب أدباء ونقادا في الوقت نفسه، وتنقُل لنا الدراسات المتتبعة لمسار الحركة النقدية الجزائرية•• ما قام به (الزاهري) حين لاحظ فتور وركود النقد الأدبي وعدم مسايرته للأعمال الأدبية التي كانت تنشر على صفحات الجرائد، فعرض على القرّاء والدارسين والأدباء قصيدة وطلب منهم أن يعاينوا مواقع الجودة والرداءة فيها، يقول: " أعرض على أدبائنا وكتابنا الجزائريين هذه القصيدة القصيرة، وأرجو من كل أديب (قدر على نقدها) أن ينتقدها انتقادا أدبيا وأن يرينا أنموذجا من هذا الفنّ الجميل، فنّ النقد الذي هو ميز الخبيث من الطيب والخطأ من الصواب، والصحيح من الفاسد، فإننا قد عرفنا أنّ بالجزائر شعراء فحولا، وكُتبة مقتدمين، وعرفنا مقدرتهم في أغلب وجوه الكتابة إلاّ في النقد الأدبي، فإنّنا لم نعرف مبلغه ببلادنا الجزائر"[1].

إنّ هذا النصّ المقتطف من كلام (الزاهري) يكشف حقيقة عن إشكالية تمأسس الخطاب النقدي الجزائري آنذاك، إذ الأديب هو الذي يعرض عمله على الناقد، والناقد في

---

[1] عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1954/1925)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983، ص 112.

[2] شريبط أحمد شريبط: النصّ النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية، ص 35.

• أثار هذا الكتاب ضجّة كبيرة بين أوساط الدارسين في العالم العربي.

•• من تلك الدراسات: دراسة (أحمد شريبط): النصّ النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية، (محمد مصايف): النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، و(مخلوف عامر): متابعات في الثقافة والأدب.

[1] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 17، نقلا عن الشهاب (17 ديسمبر 1925).

الحقيقة ما هو إلاّ أديب، فالقصيدة موجهة إلى أدباء تلك الفترة (1925)، كما يكشف هذا المقتطف عن مفهوم النقد آنذاك، وهو مفهوم تقليدي عُرف منذ العصر الجاهلي.

من هنا فإنّ "ما يسمى نقدا قبل الاستقلال لا يعدو – في الحقيقة – أن يكون انطباعات نقدية احتضنتها الصحافة ضمن نشاطاتها المختلفة، ولكن هناك محاولات جديرة بالذكر والتمييز معا، وهي التي قدّمها رمضان حمود وبعده أحمد رضا حوحو"[2] إذ كلاهما اطّلع على الثقافة الغربية، ودعا كلّ منهما إلى التجديد في أسلوب الكتابة ومضامين الشعر، والتخلص من الأسجاع التي تثقل كاهل النصوص القصصية وحتى المقالات وقد كان (رمضان حمود) يعلّق على التجارب الشعرية التي تصله من المشرق العربي، كأشعار أحمد شوقي، ويقارنها بكتابات (هيجوHugo) و(لمرتين Lamartine) و(فولتيرVoltaire) ... وفضلا عن ذلك دعا (حمود) إلى ضرورة تخليص القصيدة الشعرية من الوزن والقافية مُعدا إيّاهما من قيود الشعر لا من العناصر الجمالية، وقد قال في هذا المعنى:

أتوا بكلام لا يحرّك ســـــــــامعا عجوز له شطر وشطر هو الصدر

وقد حشروا أجزاءه في خيمـــــــة كعظم رميم ناخر ضمّه القبـــــــــــــر

وزين بالوزن الذي صار مقتفى بقافية الشطر يقذفها البحـــــــــــــــــــر[3]

وقد استمرّ النقد الجزائري على حاله، أي على انطباعيته وجزئيته وبساطته وتصويبيّته إلى غاية بداية الستينيات، وهو ما سنتناوله فيما سيأتي.

[2] مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص 210.
[3] شريبط أحمد شريبط: النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية، ص 35.

ثانيا
عقدة التمشرق؛ النقد السياقي

لقد ظلّ النقد الجزائري الحديث متقوقعا ومنطويا على نفسه خلال فترة الاستعمار الفرنسي، نظرا للضغوطات والتضييقات التي كانت مفروضة على الميدان الثقافي بصفة عامة، ولكن ذلك لم يُثن عزيمة بعض الكتاب الجزائريين الذين قاموا برحلات علمية وتعلّمية نحو البلدان العربية الشقيقة، فاطلعوا على مستجدّات الأدب والنقد؛ هذا الأخير الذي عرف نضجا ومنهجيّة هنالك، فحاولوا نقله إلى الساحة الجزائرية نظريا وتطبيقيا، ولم تكن تلك الرحلات هيالعامل الوحيد لاطلاع نقّادنا على النقد المشرقي، بل كان للكتب والجرائد والمجلات والدوريات التي تصل خفية دور هام في ذلك، فكان من آلاء ذلك أن بدأ النقد الجزائري الحديث يستوي على سوقه، واتّجه نحو النضج تدريجيا معتمدا على شيء من الرؤية والمنهجية، وهذا ما يؤكده (عمار بن زايد) في دراسته للنقد الأدبي الجزائري الحديث خلال الفترة الممتدة ما بين العشرينيات إلى الاستقلال، حيث يقول:" ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن المناهج النقدية أن نلاحظ أنّ كلامنا عن مناهج النقد الأدبي الجزائري الحديث في الفترة التي تعنينا في هذا البحث، لا يعني أنّنا نقف على مناهج نقدية كاملة حسبما هو متعارف عليه في الأوساط النقدية شرقية كانت أو غربية، ولكننا في الحقيقة نجد أنفسنا أمام ملامح منهجية تتفاوت في بروزها ووضوحها من ناقد جزائري إلى آخر."[1]

وتعدّ سنة 1961 محطة تاريخية هامة في مسار الحركة النقدية الجزائرية، حيث كانت بداية تراجع النقد الصحفي والتوجّه نحو تأليف الكتب النقدية التي تبتعد عن النظرة الجزئية والإغراق في الذاتية، وتصبوا إلى تفسير العمل الأدبي بكلّ موضوعية – باستثناء النقد الانطباعي – من خلال النظر إلى الظروف المحيطة به (التاريخية والاجتماعية والنفسية) وفي هذا السياق يقول (يوسف وغليسي): "والآية على كلّ ذلك، أنّ ببليوغرافيا النقد الجزائري لا تدلنا على أيّ كتاب نقدي قبل سنة 1961 تاريخ صدور كتاب أبي القاسم سعد

[1] عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط) 1990، ص 124.

الله (محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري الحديث) وبعد هذا التاريخ جدّت مستجدّات حياتية شاملة كان من آلائها أن نهضت تجربتنا النقدية من جديد، وبدأت تباشر دراسة النص الأدبي بروح منهجية أخذت تتطوّر شيئا فشيئا"[1]

بعد استقلال الجزائر، كان لزاما على الجامعة الجزائرية أن تُكوّن أساتذتها في مختلف المجالات، فقامت بإرسال بعثات من الطلبة والأساتذة إلى دول المشرق العربي، ومن نقّادنا الذين درسوا في المشرق وحازوا على شهادات أكاديمية من هناك:(أبو القاسم سعد الله، محمد مصايف، عبد الله الركيبي، صالح خرفي، محمد ناصر،عبد الحميد بورايو...) حيث تتلمذ هؤلاء على أيدي نقاد المشرق أمثال (شوقي ضيف، محمد مندور، عمر الدسوقي، شكري فيصل، نبيلة إبراهيم، سهير القلماوي...). ومن هنا ارتبط النقد الجزائري بالنقد المشرقي قلبا وقالبا، فعمد نقّادنا إلى تفسير الأعمال الأدبية بالنظر إلى ما يحيط بها من ظروف تاريخية، وبيئة اجتماعية، وحالة نفسية تعتور الأديب فتوقظ خياله، وتطلق لسانه، وتهيّج مشاعره، فيكتب نصا مشفّرا لا يمكن فكّ رموزه إلاّ بإحالة تلك الرموز إلى الحالة النفسية لصاحب النصّ، فكان الاهتمام بالقشور على حساب اللبّ والجوهر، على حساب البنية اللغوية والأسلوبية والفنيّة والشعرية.

لقد بقي النقد الجزائري – قبل الاستقلال وبعده – والنقد المغاربي عموما على حاله مرتبطا بالمشرق "ولم يبق له اهتمام إذ ذاك إلاّ بالمشرق وبما يأتي من المشرق غثّ وسمين واتّجه اتجاها عظيما إلى منتجات المشرق بالعموم (ومصر قلب المشرق بالخصوص) فلا تجد إلاّ مترقبا لآخر كتاب جديد يأتي وآخر عدد من صحيفة أو مجلة يصل"[2].

لقد احتفى النقد السياقي الجزائري بمجموعة من المناهج أهمّها: **المنهج التاريخي** الذي عُرف مع النقّاد الأكاديميين، فقد أنجز(أبو القاسم سعد الله) رسالة ماجستير بجامعة القاهرة – ولم يناقشها لظروف – ثمّ نشرها في شكل كتاب تحت عنوان " محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث"، وقد اعتمد فيه على المنهج التاريخي الذي ينظر إلى النص الأدبي في علاقته بالوقائع والأحداث التاريخية التي نشأ في كنفها، بغرض الوصول إلى تفسير موضوعي لذلك العمل الأدبي. ومن نقادنا كذلك (محمد ناصر) الذي ألّف كتابا بعنوان "الشعر الجزائري الحديث"، استعان فيه بالمنهج التاريخي، وقد صدرت له قبل ذلك كتب تعتمد على هذا المنهج، ولـ (عبد الملك مرتاض) كتب في هذا المجال منها "نهضة الأدب العربي في الجزائر 1925-1954" وكذا "فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954" ومن النقاد الذين اعتمدوا على هذا المنهج كذلك نجد (عبد الله الركيبي) في كتابه "القصة الجزائرية القصيرة" و"الشعر الديني الجزائري الحديث"، وقد كتب (محمد بوشحيط) مجموعة من المقالات النقدية التي تنظر إلى الأدب في علاقته بفترته التاريخية، ومن ذلك دراسته حول "إشكالية تطور الشعر الجزائري الحديث" المتضمَّنة في كتابه "الكتابة لحظة وعي" حيث يقول " فدراسة هذه الأشعار لا تتأتى حسبما نعتقد، إلا في إطارها ومكانها التاريخيين داخل جدلية نقدية تستجلي روح الماضي وتستشرف

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى اللألسنية، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، (دط) 2002، ص9.

[2] محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 23.

المستقبل"[1] وهناك كثير من الأعمال النقدية التي استندت إلى هذا المنهج يضيق المجال لذكرها جميعا، وعلى كل حال فإنّ النقد التاريخي "وجد ضالّته في النصوص الأدبية التي كتبت أثناء الاحتلال الفرنسي وكانت خصوصيتها تستجيب لإجراءاته المنهجية من حيث ارتباطها ارتباطا (مرآويا) بالمرحلة التاريخية على العموم، فضلا عن السياق التاريخي الاستعماري الذي أحاط بها، والذي كان عاملا من عوامل انتقام النقاد التاريخيين – بعد الاستقلال – للنصوص المضطهدة المغمورة"[2].

ومن المناهج السياقية التي عرفت رواجا كبيرا في الفضاء النقدي الجزائري: **النقد التأثّري** أو **الانطباعية** impressionisme والذي عرف منذ العشرينيات من القرن الماضي على صفحات الجرائد، واستمرّ بعد الاستقلال ولازال رائجا إلى يومنا هذا، ولعلّ الحرية التي يمنحها هذا المنهج للناقد في التعبير عمّا ينطبع في نفسه بعد قراءة العمل الأدبي هو الذي جعل النقّاد يقبلون عليه؛ ومن النقاد الجزائريين الذين اعتمدوا هذا المنهج في قراءاتهم: (محمد بوشحيط) و(محمد مذّور) و(مخلوف عامر)... أمّا الأوّل فيقول في إحدى مقالاته التي بعنوان " قراءات انطباعية في الرواية الجزائرية الحديثة ": " وما نؤكده بهذا الصدد أنّ لدينا انطباعات عامّة عن هذا الإنتاج الروائي "[1]. وقد عُرف كذلك (مخلوف عامر) بقراءاته الانطباعية للنتاج الأدبي، حيث يقول مصرحا بمنهجه: "وأعترف لكم أنّي أجد فيها صعوبة – يقصد قضية الشكل والمضمون–كلّما نويت أن أسجّل انطباعاتي حول عمل أدبي ما"[2].

ومن المناهج السياقية كذلك: **المنهج الاجتماعي**، وهو منهج احتفى به معظم النقاد الجزائريين خلال فترة السبعينيات نظرا للإيديولوجيا الاشتراكية التي كانت سائدة آنذاك، وهذا ما يؤكده (عبد الحميد بورايو) في إحدى حواراته، يقول: " لقد كان وراء عنايتي بالنقد السوسيولوجي في بداية اهتماماتي البحثية قناعاتي الإيديولوجية ذات التوجّه اليساري، وكان المحيط الذي تكوّنا فيه خلال السبعينيات يعرف انتشارا لهذه القناعات (...) كما كنت شديد الإعجاب بتحليلات جورج لوكاتش للرواية الغربية الواقعية "[3].

لقد اتكأ المنهج النقدي الاجتماعي على الفلسفة الماديّة الجدلية التي تنظر إلى الأدب على أنّه انعكاس للمجتمع أو طبقة معيّنة منه، وهي علاقة جدليّة بين البنية الفوقية للمجتمع والبنية التحتية منه. ومن النقاد الجزائريين الذين مارسوا هذا النوع من النقد نجد: ((عبد الله الركيبي، محمد مصايف، عبد الحميد بورايو، واسيني الأعرج، محمد ساري...)) ونشير هنا إلى أنّ النقد الاجتماعي "طُبّق على النصوص السردية بحجم كبير يفوق بكثير حجم تطبيقه في النصوص الشعرية على أساس أنّ صلة الأولى بنظرية (الانعكاس) أوثق من

---

(1) محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط) 1984، ص 20.
(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 34.
(1) محمد بوشحيط : الكتابة لحظة وعي، ص 75.
(2) مخلوف عامر: متابعات في الثقافة والأدب ، ص 243.
(3) حوار مع عبد الحميد بورايو، توقيع اللقاء علي ملاحي: WWW. Almaktabah.net

صلة الثانية بها، وقد أخذت الروايات والقصص الجزائرية السبعينية أكبر نصيب منه "[4] وخاصّة أعمال الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة.

أمّا **المنهج النفساني**فلم يحظَ باهتمام النقاد الجزائريين، وما وُجد منه إنّما هو عبارة عن إشارات إلى الحالة النفسية للأديب وعلاقتها بالنتاج الأدبي، لا ترقى لأن تكون منهجا قائما بذاته، وذلك راجع – فيما يرى بعض الدارسين – إلى "قلّة رصيد نقّادنا من المفاهيم السيكولوجية وإلى أنّ الجامعة الجزائرية (المعقل الرئيس للممارسة النقدية) لم تعتمد مقياس علم النفس الأدبي إلاّ في وقت متأخّر، فضلا عن أنّه يوكل إلى أساتذة لا صلة لهم بعلم النفس عموما، إضافة إلى أنّ صلة نقّادنا بالنقد النفساني قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للساحة النقدية "[1].

من هنا يمكن أن نقول إنّ النقد السياقي في الجزائر قد عرف تأخرا نسبيا مقارنة بالنقد السياقي في المشرق، مما جعل نقّادنا يفدون إلى الجامعات المشرقية للتعلّم على أيدي النقاد المشرقيين (المصريين خصوصا) وما إن بدأ النقاد الجزائريون يتحكمون في إجراءات ومصطلحات تلك المناهج السياقية حتى اكتسحت المناهج النسقية (النصّانية/ الألسنية) الساحة النقدية العالمية ومنها ساحة النقد الجزائري، فتراجع النقد السياقي تاركا المجال للنقد الجديد.

ثالثا

[4] يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الألسنية، ص 59.
[1] المرجع السابق، ص 82.

أرضنة النقد النسقي / النصاني وجزأرته

إنّ علمنة الدراسة الأدبية التي دعا إليها الشكلانيون الروس، بالإضافة إلى المُنعرج اللساني الذي انفتحت عليه تلك الدراسات، كان لهما كبير الأثر في ظهور مناهج حداثية ذات رؤية نسقية محاثية أغرت كثيرا من النقاد العرب ولكن بشيء من التخوّف والتحفظ والاعتراض من طرف النقاد الكلاسكيين والانطباعيين خصوصا.

بُعيد ظهور المناهج النسقية في أوروبا، أخذ بعضُ النقاد الجزائريين ينهلون من التجربة الغربية بطريقة مباشرة بعدما تخلصوا من عقدة التمشرق -وإن كنّا نرى ذلك علامة صحية ساهمت في إثراء ونضج النقد الجزائري المعتمد على المناهج السياقية- التي كانت تحصيل حاصل آنذاك،فاطّلع نقادنا على مستجدات المناهج النقدية الغربية عن طريق وسيلتين هما:
- قراءة الكتب النقدية بلغتها الأصلية (الفرنسية).
- النهل من مظان النقد الغربي عن طريق البعثات أو المنح التي كانت تقدمها الجامعة الجزائرية لطلبتها وأساتذتها الذين تلقّوا الدرس النقدي على أيدي كبار النقاد الغربيين أمثال: (غريماس – جوليا كرستيفا – جوزيف كورتيس – تزفيتان تودوروف – جيرار جونيت – كلود بريمون ... وغيرهم) ومن هؤلاء الطلبة الجزائريين: (عبد الحميد بورايو – رشيد بن مالك – حسين خمري – السعيد بوطاجين) وغيرهم ممن يطلق عليهم اسم: "طلبة باريس".

وإذا ما تناولنا قضيّة الرّيادة في اعتماد هذه المناهج النسقية الغربية داخل الجزائر، فإننا نجد إجماعا على أن تلك المناهج أوّل ما طبُّقت؛ على نصوص من الأدب الشعبي، بيد أنّ الإشكال يكمن في من طبّقها أولا، وبعبارة أخراةٍ• من كان رائدا في اعتماد آليات تلك المناهج؟

بعد اطلاعنا على بعض الدراسات•• التي رصدت سيرورة الخطاب النقدي الجزائري – المكتوب بالعربية – ألفيناها تؤكد بأن الناقد الجزائري (عبد الملك مرتاض) هو أوّل من تمثّل ومارس تلك المناهج النصانية، ونخصّ بالذكر البنيوية Structuralisme إذ يذهب كل من (شريبط أحمد شريبط) في دراسته الموسومة بـ "النص النقدي الجزائري من الانطباعية إلى التفكيكية" وكذا "علي خفيف" إلى أنّ سنة 1983 هي السنة التي انفتح فيها الخطاب النقدي الجزائري على المناهج النسقية، وذلك بصدور كتاب "النصّ الأدبي من أين وإلى أين؟" لعبد الملك مرتاض، بيد أنّ (يوسف وغليسي) يخالفهما في هذا الرأي مشيرا إلى كتابين اعتمد فيهما مرتاض على البنيوية وهما: "الأمثال الشعبية الجزائرية" و"الألغاز الشعبية الجزائرية" وقصد صدرا سنة 1982 وللفصل في أيّهما أسبق، اعتمد على معيار تاريخ كتابة المقدمة "ذلك بأنّ الكتابين المشار إليهما وإن ظهرا في سنة واحدة (1982) فإنّ مقدمة الأوّل منهما مؤرخة في (21-05-1980) أمّا مقدمة ثانيهما فمؤرخة في (12 يونيو

• استعمل هذه اللفظة (أخراة) عبد الملك مرتاض، بعد أن بحث في المعاجم العربية، فوجد أنها لفظة فصيحة إلى جانب لفظة (أخرى).

•• من ذلك دراسة (أحمد شريبط): النصّ النقدي الجزائري ، (يوسف وغليسي): النقد الجزائري المعاصر ...

1979) وعلى هذا يكون كتاب الألغاز الشعبية الجزائرية فاتحة عهد مرتاض (ومعه الخطاب النقدي الجزائري عامّة) بالمناهج الجديدة"[1].

إنّ آراء الباحثين السابقين حول قضيّة الريادة – فيما أتصّور – جانبت الصواب بسبب عدم دقة المعيار الفاصل في هذه القضيّة، حيث اعتمد هؤلاء على معيار صدور الكتاب متجاهلين بذلك معيارين آخرين أساسيين هما:

- معيار تاريخ صدور الدراسات النقدية المنشورة في المجلات*

- معيار مناقشة الرسائل الأكاديمية (ماجستير/ دكتوراه).

فهذان المعياران كثيرا ما يعتمدهما الدارسون للفصل في قضيّة الريادة، ولا بأس أن نناقش ما ذهب إليه هؤلاء، إذ يرون أن خطوة الكتاب هي الأرجح والأقرب إلى الصواب بدعوى شموليته وعمقه وعمليته[2] فنقول حينئذ بأنّ الرسائل الأكاديمية (ماجستير/ دكتوراه) لا تقل عمقا وشمولية وعملية عن الكتاب، بل قد تكون أعمق وأشمل منه، هذا من جهة ومن جهة أخرى نقول إنّ معظم الكتب النقدية الجزائرية هي عبارة عن أعمال أكاديمية طُبعت ونُشرت تباعًا، وقد اعترف (يوسف وغليسي) نفسه ببراعة ودقة تمثل المناهج الغربية والمصطلحات لدى (عبد الحميد بورايو) في كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" الذي نُشر سنة 1986، وهو عبارة عن رسالة ماجستير ناقشها صاحبها في القاهرة سنة 1978 والتي اعتمد فيها آليات المناهج النسقية* - أو كما يسميها البعض بالمناهج الألسنية – لم يعهدها الخطاب النقدي الجزائري من قبل، ويصرّح (بورايو) بأنّه استعان "بالمنهج البنيوي، ويرجع اختيار الباحث لهذا المنهج ليكون أداته في تحليل النصوص إلى ما يوفّره من وسائل تفتح آفاقا عديدة في دراسة النص، وتكشف عن أبعاده المختلفة"[1] ويواصل كلامه فيقول: "وكان الباحث يدرك وهو يعالج المادة القصصيّة عن طريق أحد المناهج التي استنبطتها الأبحاث العلمية المعاصرة لمعالجة النصوص القصصيّة، أنّه مُقدِم على تجربة عسيرة غير مأمونة السبيل، فالدراسة البنائية للنص الأدبي مازالت تخطو خطواتها الأولى وعلى استحياء في الدراسات الأدبية العربية"[2] وبهذا العمل النقدي يكون (عبد الحميد بورايو) قد دشّن النقد النسقي الجزائري. ونشير في هذا السياق إلى دراسة أنجزها (بورايو)

---

[1] يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، دط، 2002، ص 48.

* لقد أشار كلّ من أحمد شريبط ويوسف وغليسي إلى دراستين نُشرتا سنة 1982 في مجلة آمال العدد 55 هما: (قراءة أولى في الأجساد المحمومة) لعبد الحميد بورايو، و(الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث) لمرتاض، والتي نشرت أول مرّة سنة 1981، ولكنّهما لم يعتدّا بهما.

[2] ينظر: يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنة، ص 122.

* اعتمد على المنهج الوظائفي لبروب، والبنيوية الأنثروبولوجية لستروس، والبنيوية التكوينية لغولدمان، وشعرية تودوروف، ومقترح كلود بريمون وكذلك بعض آليات السيميائية السردية لغريماس، وبذلك يكون أوّل عمل بنيوي وإرهاص للسيميائية في الجزائر.

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،(دط)، 2007، ص 6.

[2] المرجع نفسه، ص 6.

سنة 1979 اعتمد فيها على البنيوية الشعرية لتودوروف، وقد طبّقها على قصة الأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات، وضمّنها كتابه "منطق السرد"[3].

من هنا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الخطاب النقدي الجزائري قد عرف التعامل مع المناهج الحداثية النسقية، ونخص بالذكر المنهج البنيوي، منذ نهاية السبعينيات من القرن الماضي، وبالتحديد سنة 1978 على يد (عبد الحميد بورايو) لتتوالى دراساته ودراسات النقّاد الجزائريين التي تعتمد على المنهج البنيوي، ومن ذلك أعمال (عبد الملك مرتاض) المتمثلة في "الألغاز الشعبية الجزائرية" "الأمثال الشعبية الجزائرية" و"النصّ الدبي من أين وإلى أين؟"... بالإضافة إلى بعض أعمال (رشيد بن مالك) التي اعتمد فيها على البنيوية.

وإذا ما انتقلنا إلى المنهج السيميائي في النقد الجزائري المعاصر، فإنّنا نعثر على أعلام وأقلام سخّرت جهودها للدراسة السيميائية في مستوياتها الأربعة:

- المستوى النظري.

- المستوى التطبيقي.

- مستوى الترجمة.

- مستوى التأليف القاموسي.

ومن النقاد الجزائريين الذين اعتنوا بالدرس السيميائي نجد: عبد الحميد بورايو – عبد الملك مرتاض – عبد القادر فيدوح – رشيد بن مالك – حسين خمري – السعيد بوطاجين – أحمد يوسف ...، ولعلّ السبب الذي جعلنا نصدّر هذه القائمة بالناقد (بورايو) هو أنّه أوّل ناقد جزائري حاول تطبيق بعض آليات السيميائية السردية، كالمربع السيميائي والنموذج العاملي وغيرها في رسالة الماجستير "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" سنة 1978 وهي مرحلة مبكرة من عمر الخطاب النقدي الحداثي الجزائري، إذ لا يختلف اثنان في كون هذا الناقد يعد من الرواد المؤسسين للحركة السيميائية في الجزائر، وهذا ما يؤكده عديد الدارسين وعلى رأسهم (رشيد بن مالك)، وقد توالت الدراسات التي اعتمد فيها على السيميائية (تأثيلا وتطبيقا وترجمة) وهذا ما سنذكره تباعا.

ولـ (عبد الملك مرتاض) كتب في هذا المجال منها: "ألف ليلة وليلة" و"أ - ي" و"تحليل الخطاب السردي"، وقد اعتمد فيها على منهج مركّب من السيميائية والتفكيكية. ولـ (عبد القادر فيدوح) كتابان مهمّان في هذا السياق وهما "دلائلية النصّ الأدبي" و"الرؤيا والتأويل" غير أنه يستعمل مصطلحي الدلائلية والإشارية بدل السيميائية، حيث يقول في الكتاب الثاني: "وحتى يسهل علينا تفهم الحركة الإبداعية الشعرية عندنا ارتأينا أن ننظر إليها من خارج المرجعية المألوفة إلى استنطاق النصّ الوارد في مدلولاته الإشارية

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009، ص 81.

وإشراكه بخلق لاحق"[1]، وتعد تجربة (رشيد بن مالك) تجربة فريدة من نوعها إذ جعل من السيميائية شغله الشاغل (تأثيلا – تطبيقا – ترجمة – تأليفا قاموسيا) ومن كتبه: "مقدمة في السيميائية السردية" "البنية السردية في النظرية السيميائية" "السيميائية مدرسة باريس/ ترجمة عن جون كلود كوكي" "السيميائيات السردية" و"قاموس مصطلحات التحليل السيميائي" فضلا عن الدراسات المنشورة في عديد المجلاّت؛ كالدراسة التي نشرها في مجلة المُساءلة بعنوان "نوار اللوز، سيميائية النصّ الروائي"[1].

ومن السيميائيين كذلك: (السعيد بوطاجين) وله في هذا المجال كتاب "الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية" وعدد كبير من الدراسات المنشورة في المجلاّ ت والدوريات.

من هنا يمكن أن نقول: إنّ النقد الجزائري المعاصر قد عرف تطورا كبيرا بفضل الإفادة من مستجدات الدرس السيميائي الغربي، واستطاع أيضا أن يتخلص من انطوائه وتقوقعه وتخطى الحدود الوطنية ليصبح الدرس السيميائي الجزائري حلقة هامة في عقد الدراسات السيميائية العربية، ولا يمكن أن يُتحدث عن السيميائية في الوطن العربي دون ذكر أعمال السيميائيين الجزائريين.

لقد ساهمت وتضافرت عدّة عوامل في نضج التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، ومن تلك العوامل:

- الوعي النخبوي لدى بعض الطلبة والأساتذة الشباب بضرورة تجديد الخطاب النقدي الجزائري، وذلك بالانفتاح على النقد الحداثي الغربي ومحاولة التأسيس والتأصيل وتطبيق مناهجه وآلياته على نصوص عربية وجزائرية، ومن هؤلاء: عبد الحميد بورايو – عبد الملك مرتاض وغيرهما.

- توجّه النقاد الجزائريين إلى مظانّ النقد الحداثي للنهل المباشر من نظريات النقد على أيدي المنظرين الغربيين الكبار أمثال: أ.ج.غريماس، ج.كورتيس، جوليا كرستيفا، كلود بريمون، ت.تودوروف، جيرار جنيت... وهو ما أدى إلى تكوّن النقاد الجزائريين وتمكنهم من معالجة ومقاربة النصوص، وقد سعوا بعد عودتهم إلى أرضنة ذلك النقد أو لنقل جزأرته، ونخصّ بالذكر هنا طلبة باريس وهم: عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، السعيد بوطاجين، حسين خمري...

- تكتّل النقاد الجزائريين وتنسيق الجهود بينهم ومن مظاهر ذلك تأسيس "رابطة السيميائيين الجزائريين" وذلك في شهر ماي من سنة 1998 بجامعة سطيف. ناهيك عن إنشاء مختبرات علمية متخصصة في ميادين النقد وتحليل الخطاب، بالإضافة إلى إصدار مجلاّت ودوريات في هذا المجال.

---

[1] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 5.

[1] رشيد بن مالك: نوار اللوز، سيميائية النصّ الروائي، مجلة المساءلة،الجزائر، العدد الأول، 1991.

- صمود النقاد المجددين والحداثيين في وجه النقاد الكلاسكيين الذين كانوا متخوّفين من المناهج النسقية، وقد تحول ذلك التخوف إلى عداء، وهذا ما يؤكده جل النقاد الحداثيين في الجزائر.

بقي أن أشُير إلى أنّ النقد الجزائري النسقي (النصاني/الألسني) لم يُفد كثيرا من الأسلوبية ومن الإستراتيجية التفكيكية، وما وُجد منهما لا يكاد يخرج عن نطاق الرسائل الأكاديمية. كما أشُير إلى أنّ (عبد الملك مرتاض) هو أكثر النقاد الجزائريين تجريبا للنقد الألسني، فقد عايش البنيوية والسيميائية مقرونة بالتفكيكية بالإضافة إلى بعض الإشارات أو الملامح الأسلوبية.

ومع هذا فقد استفاد النقد الجزائري من الإجراءات والنظريات التي أفرزها النقد ما بعد الحداثي كالتناص ونظريات التلقي والهرمينوطيقا.

الفصل الأول

المرجعيّات النقدية لعبدالحميد بورايو

تمهيد : منطق السرد وخطاب التأسيس والتأصيل

أولا : فلادمير بروب والتحليل الوظائفي

ثانيا : كلود ليفي ستروس والتحليل البنيوي الأنثروبولوجي

ثالثا : لوسيان غولدمان والتحليل البنيوي التكويني

رابعا : ألجيرداس غريماس والسيميائية السردية

خامسا : تزفيتان تودوروف/ الشعرية ونحو المسرود

سادسا : كلود بريمون ومنطق الحكي

تمهيد

منطق السرد وخطاب التأسيس والتأصيل

يتعيّن علينا بادئ ذي بدء أن نقف عند ثلاثة مصطلحات مفتاحية للولوج إلى موضوعنا، وأوّلها مصطلح **"المنهج"** – في مجال النقد الأدبي - والذي يعني { مجموع الآليات والإجراءات المتبعة في معاينة نص أدبي، سواء أكان نثرا أم شعرا } وكذا مصطلح **"الآلية"**؛ وهي وسيلة من بين جملة الوسائل المنهجية التي يستعين بها الباحث في الكشف عن بنية النص السطحية أو العميقة. وتشتمل الآلية بدورها على جملة من الإواليات أي مجموعة من الوحدات المكونة للآلية. أمّا المصطلح الثالث فهو **"التحليل"**- النقدي - **ويُعنى**

بمعاينة بنية النص ورصد شبكة العلاقات القائمة بين مكوناته ومستوياته بغرض معرفة نظام اشتغاله والكشف عن طرق انبجاس وانبثاق دلالاته، ويتكون التحليل من ثلاثة عناصر أساسية متماسكة ومتكاملة وهي: المنهج + المصطلح + الممارسة.

فالتحليل السيميائي مثلا هو تحليل نقدي، يقوم على منهج إجرائي وهذا المنهج يتكون من آليات كالنموذج العاملي والمربع السيميائي، ويشتمل هذا التحليل على مصطلحات خاصة، وكذلك ممارسة أي الانتقال من الجانب النظري إلى التطبيقي.

لقد تراوح الخطاب النقدي عند (عبد الحميد بورايو) بين تجليات نظرية وأخرى تطبيقية ساهمت إلى حدّ كبير في تعزيز وإثراء المشهد النقدي العربي عمومًا والمغاربي خصوصًا والجزائري بصفة أخصّ، ناهيك عن الترجمات التي نقل من خلالها أهمّ النظريات النقدية الغربية المعاصرة. وسنحاول أن نقف هنا عند خطاب التأسيس والتأصيل عند الناقد.

ينهض الخطاب النقدي التأسيسي والتأصيلي بمهمّة " تأصيل النظرية من خلال ردّها إلى أصولها وروافدها العلميّة وعرض أسسها التي قامت عليها، هدفه في ذلك التعريف بها وتقريبها من أذهان القرّاء والمتعلمين وممارسي النقد على حدّ سواء، وتيسير سبل استيعابها لديهم عبر تحديد منطلقاتها وضبط أبعادها وأهدافها"[1]، وهذا ما نلحظه في القسم الأوّل من كتاب "منطق السرد" لـ (عبد الحميد بورايو). والذي حاول من خلاله التأسيس لمنهج نقدي لدراسة النصوص الأدبية معرجًا على مستجدات تحليل النصوص السردية في الغرب.

تناول (بورايو) في المدخل المنهجي لكتابه "منطق السرد" أربعة مباحث، كتبها في السنوات الأولى التي عرف فيها النقد الجزائري نقلة نوعية في التعامل مع النصوص الأدبية وذلك بفضل الإفادة المنهجية من النقد الحداثي الغربي الذي شهد مناهج نقدية تتّخذ من النصّ مادةً لها دون اللجوء إلى التفسير السياقي كـ(البنيوية، السيميائية السرديّة والشعرية، الأسلوبية والتفكيكية) حتى وإن عادت إلى التفسيرات الخارجية، فإنّها تكون تابعة ومكملة للتفسير الداخلي/ الجوّاني للنصّ، كالبنيوية التكوينية.

وتتمثل مباحث المدخل المنهجي في:

1- نحو منهج لدراسة النصّ الأدبي (1981)
2- الإبداع الأدبي والتراث (ماي 1982)
3- أزمة تدريس نصوص الأدب العربي (جوان 1991)
4- البنية التركيبية للقصّة.

حاول الناقد في المبحث الأوّل مناقشة مسألة التعامل مع النصّ الأدبي، معتبرا إيّاها أهمّ مشكلة طُرحت في العصر الحديث انطلاقًا من الشكلانيين الروس، كما أنّ هذه المسألة تُعد "ألف باء الأزمة النقدية المطروحة حاليًا بالنسبة للدراسات الأدبية العربية"[1] ذلك لأنّنا لا

[1] قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجًا)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004، ص 303.
[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 9.

نكاد نجد ناقدًا عربيًا يؤلف كتابًا نقديًا دون أن يُصدّره بمدخل أو تمهيد منهجي يطرح فيه أسئلة المنهج وآليات التعامل مع النصوص، وهذا ما ألفيناه في كتب (بورايو)؛ ومنها كتاب (منطق السرد) الذي يطرح فيه الناقد السؤالين التاليين: كيف تتم مواجهة النصوص الأدبية؟ وما هي الوسائل الكفيلة بمعالجة صائبة لنصّ أدبي معيّن؟ وهي الأسئلة نفسها التي طُرحت في كتب (عبد الملك مرتاض) حيث طرح الأسئلة التالية في فاتحة كتاب (عناصر التراث الشعبي في اللاز): "أفلم يأن لنا أن ننبذ هذه المناهج (السياقية)الرثّة التي قصارها العناية بصاحب النصّ والتسلط عليه بأسواط من اللوائم وطلب الطوائل؟ ومتى نعدل عن ذلك نهائيًا فنصرف الهمّ إلى التعامل مع النصّ وحده، فنسائله برؤية جديدة، فيدر علينا وهو المعطاء، ويغدق علينا بالقيم والعناصر والجواهر وهو الواسع السخاء؟"[1] كما نجده في كتابه (أ – ي) يبدأ بتمهيد عنوانه «النصّ الأدبي .... بأيّ منهج؟» طابعًا إيّاه بسيل من الأسئلة نذكر منها: "هل يجب أن نظل عميانًا صُمّانًا عمّا يجري في النوادي الأدبية العالمية من تطوّر في الرؤية والمنهج لدى تناول نصّ أدبي ما؟ وهل المنهج التراثي من حيث هو تقنية عتيقة يظل صالحًا أمام تقنيات العصر المذهلة والتي تتطوّر داخل نفسها باستمرار وسرعة معًا؟"[2] والأمر نفسه في كتابه (تحليل الخطاب السردي) حيث صدّره بمدخل عنوانه «التحليل الروائي .... بأيّ منهج؟» يطرح فيه جملة من الأسئلة حول المنهج ثم يتبعها بقوله "وإنّا إذ نطرح هذه الأسئلة الحيرى؛ فإنّما لكي نبدي شيئًا مما يتأوبنا من هذا القلق المنهجي الذي يساورنا كلّما جئنا إلى عمل سردي ندارسه ونخامره ونستنطقه استنطاقًا"[3].

إنّ عمق هذه الطروحات المنهجية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر لدليل على مدى وعي النقاد الجزائريين بضرورة إعادة النظر في المناهج الكلاسيكية «السياقية» وبضرورة الإفادة من المناهج النقدية التي تستند إلى معطيات داخل نصيّة.

يقف (بورايو) عند مفهوم المنهج معتبرًا إيّاه تلك "الوسائل والإجراءات التي تمكن من السيطرة على مادة معينة، وفحصها فحصًا دقيقًا، ومعرفة حقيقتها والكشف عنها"[4] ولعلّ المادة التي يقصدها هنا هي "النصّ الأدبي"، وهذا ما قاده إلى الحديث عن موضوع الدراسة الأدبية يقول: " إنّ ما يمكن أنّ يميّز الدراسة الأدبية عن مختلف أنواع الدراسات الأخرى ويكفل لها استقلاليتها هو كونها تتخذ من أدبية الأدب موضوعًا لها، وهو ما نبّه إليه الشكلانيون الروس، وأصبح من المُسلّمات التي تنطلق منها البحوث الأدبية"[1].

من هنا يدعو الباحث إلى إعادة النظر في تلك الدراسات التي تستمد مناهجها وطرائق بحثها من معطيات خارج نصية أي من العلوم الإنسانية كعلمي النفس والاجتماع والتاريخ.

---

[1] عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1987، ص 6.

[2] عبد المالك مرتاض: أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر،(دط)، 1992، ص 9.

[3] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995، ص 3.

[4] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 9.

[1] المرجع السابق، ص 10.

هكذا يعلن (بورايو) عن عمق الدراسة النسقيّة وعن عقم الدراسة السياقية التي سلبت النصّ حقّه، وأولت عنايتها بكل ما يحيط بالنصّ "وهي إذ تقوم بتكريس هذه النظرة، فإنّها بذلك تلغي المعطيات الجوهرية التي تشكل الإبداع الأدبي، وهو ما تّم تداركه فيما بعد من قبل المناهج المرتكزة على النقد النصّي Critique Textuelle بتنوعاته المتعددة"[2] كالبنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية.

وفي المبحث الثاني تطرق الباحث لقضيتين أساسيتين في الدرس الأدبي هما: مسألة خصوصية النصّ الأدبي والتي تميّزه عن غيره من النصوص، والقضية الثانية هي علاقة الإبداع الأدبي بالتراث أي اشتراك النصّ الأدبي مع مجموعة النصوص الأخرى التي تشكل التراث الأدبي لأمّة من الأمم وقد اعتمد في ذلك على استقراء كلام (ابن خلدون) عن قضية الأسلوب، حيث يُميّز هذا الأخير بين العلوم القياسية المتصفة بقوانينها الثابتة، وبين الأسلوب* الذي هو حصيلة الممارسة الأدبية، يُعرّفه (ابن خلدون) بقوله: هو " المنوال الذي تُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه (...) صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليّة باعتبار انطباقها على تركيب خاصّ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويُصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال"[3] فالعملية الإبداعية صناعة يتم استنباط قوانينها ثم تصير عملية عكسية، ذلك أنّ المبدع ينتج إبداعه على ضوء تلك القوانين – كما يقول بورايو- فالعلاقة إذن جدلية بين المادة الأدبية وبين أشكالها المجرّدة.

يرى (بورايو) أن (ابن خلدون) في حديثه عن الأسلوب وعن التقاليد الأدبية في صورتها المجرّدة أو النموذجية وفي تشبيهه إيّاها بالقالب أو المنوال يقترب من المفهوم الذي يسميه النقد الحديث "النموذج البنائي" الذي تنتج المادة الأدبية في حدوده[1].

إنّ حديث (بورايو) المسهب عن الأسلوب في التراث العربي، هدفه التمهيد لرؤية منهجية تستكنه أغوار النصّ وتستخرج عناصره وبناه، لذلك يرى الباحث أنّه من المهام الأساسية المنوطة بالنقد الأدبي في تعامله مع النصوص الأدبية، الكشف عن تلك النماذج أو الصور الذهنية الكامنة خلف عناصر النصوص الأدبية المتحققة وتمييز ما هو موروث منها عمّا هو مبتكر، وهو ما يمكننا من معرفة الجانب العام والجانب الخاص في الإنتاج الإبداعي، أي معرفة طرفي المعادلة القائمة بين الثابت والمتغيّر بتعبير (عبد الله الغذامي)[2]، فالباحث إذن يشيدُ بالمقاربة الداخلية للنصوص ويدعو إلى التخلّص من تلك

---

[2] المصطفى عمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجًا عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 14.

*إنّ الأسلوب الذي يقصده ابن خلدون هو الأسلوب العام الذي يسم الأدب في صورته التجريدية، ولا يقصد بالأسلوب ما هو متعارف عليه اليوم في الدراسات الأسلوبية؛ أي الطريقة الخاصة بكاتب معيّن في كتاباته.

[3] ابن خلدون عبد الرحمن: مقدمة ابن خلدون، تحقيق أحمد جاد، دار قصر البخاري، الجزائر، د ط، 2012، ص 569.

[1] منطق السرد، ص 15.

[2] ينظر عبد الله الغذامي: تشريح النصّ، مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص 10.

الرؤى السياقية التي "بقدر ما أفادتنا في فهم بعض الجوانب، أبعدتنا بنفس القدر عن الغرض الذي يجب أن تسعى إليه دراسة النصّ الأدبي"[3].

من خلال هذا الخطاب النقدي النظري "يطمح عبد الحميد بورايو 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 عدّة من النصّ الأدبي وهو ما يتضح في ممارساته التطبيقية"[4] والتي تراعي خصوصية النصّ المدروس من خلال العودة إلى الأبعاد السوسيو ثقافية والتداولية كخطوة تالية للدراسة البنيوية أو السيميائية الشكلانية لذلك النصّ.

في المبحث الثالث، تناول الباحث أزمة تدريس نصوص الأدب العربي في الجزائر، حيث أشار إلى جملة الاتهامات التي يتعرض لها المدّرس الجزائري من انخفاض شديد لمستوى المعلمين والمتعلمين وغياب تربية الذوق الأدبي منذ التعليم الأساسي، وعدم تمثيل النصوص المعتمد عليها في الدراسة للثقافة العربية وارتباطها بنمط من التفكير الظلامي المتعصب وغير المتسامح والرافض للاختلاف ... وغيرها، ومن ثم يرى أنّ هذه الاتهامات مرتبطة أو ناتجة عن[1]:

أ- المؤسسة التعليمية والسياسية: وذلك بسبب دمقرطة الأدب بعد الاستقلال وأدلجته.

ب- الاقتصاد والإيديولوجيا: حيث عرف سوق العمل تمييزا واضحًا بين المتخرجين من التخصصات العلمية وبين المتخرجين من التخصصات الأدبية والاجتماعية، وهذا ما جعل الأدب واللغة العربية على هامش الحياة العامة.

ج- التاريخ الأدبي ودراسة النصوص: (وهو بيت القصيد) فقد ظل تدريس الأدب منذ الاستقلال خاضعًا للتقسيمات التاريخية المتعسفة التي نادت بها مناهج التاريخ، وظل الأدب يعتبر هيكلاً أجوف يتم ملؤه من طرف المؤلفين الذين يُحمّلونه قضاياهم وهمومهم ومشاعرهم، ويأتي فيما بعد دور القارئ لكي يعتصر هذه الإسفنجة، ويعيد استخراج العناصر التي انتفخت بها ليعيها ويكتشفها من خلال الربط بينها وبين ما عرفه عصر المؤلف وسيرته الذاتية، وهي صورة مشوهة -كما يرى بورايو- لذلك وصل إلى نتيجة مفادها أنّ "أزمة تدريس الأدب العربي تكمن أساسًا في انقطاع المنظومة التربوية عن متابعة التطورات التي عرفتها الدراسات الإنسانية أو الاجتماعية بصفة عامة والدراسات اللغوية والأدبية بصفة خاصة"[2].

يعود (عبد الحميد بورايو) من جديد إلى خطاب التأسيس والتأصيل فيقول: "لقد عرفت جميع الثقافات بمختلف اللغات توجهًا نحو علمنة الدراسة الأدبية استنادًا للمنجزات العلمية للفروع اللسانية (...) وقد عرفت الفترة الحالية من تاريخ الدراسات الأدبية نمو

---

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 10.
[4] قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجًا)، ص 337.
[1] ينظر منطق السرد، ص21،22،23.
[2] المرجع نفسه، ص 23.

مباحث جديرة بالإطلاع تتميّز بالثراء، تندرج ضمن ما يسمى بالسيميائيات، وهي مشروع بحث يعتمد في دراسته للنصوص الأدبية على نتائج اللسانيات والإناسة الثقافية والابستمولوجيا"[3].

أمّا المبحث الرابع وهو الأهمّ، فيعرض فيه الباحث للدراسات البنيوية لتركيبة القصص بدءًا من تحليل (جوزيف بيديي Joseph Bedier) للقصص في كتابه "الخرافات" ثم (فلاديمير بروب V.Propp) الذي خطا بتحليل القصص شوطا كبيرًا في كتابه "مورفولوجية الخرافة Morphologie du conte merveilleux".

وإذا كان بروب قد وجّه نقده لثلاثة باحثين سبقوه إلى محاولة وصف الحكاية الشعبية وهم (بيديي) (فسلوفسكي) (فولكوف) فإنّه قد تعرّض هو الآخر لانتقادات من طرف مجموعة من الباحثين الذين حاولوا تجاوز ميراثه في تحليل القصص، غير أنهّم اتخذوا منهج (بروب) كأساس لأبحاثهم حيث حاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقية معينة مع إجراء بعض التعديلات وتبنيّ اصطلاحات أخرى مثلما فعل (ألان دندس) في تحليله لقصص هنود أمريكا الشمالية، وانطلق بعضهم من منطلقات مخالفة لمنطلقات بروب عبر منهج مواز لمنهج (بروب) كما هو الحال مع العالم الأنثروبولوجي (كلود ليفي ستروس C.Levi Strauss) الذي ركز في تحليلاته على البحث عن بنية التفكير الكامنة في لا شعور الجماعات البشرية، وحاول بعضهم الآخر تأسيس نموذج عام يحكم جميع أشكال السرد استنادًا على منهج (بروب)؛ مثلما فعل (أ.ج غريماس A.J Greimas) في نماذجه السيميائية و(كلود بريمون Claude Brémond) في كتابه "منطق القصة" Logique du récit وكذلك (تودوروفTodorov) لكن على مستوى النماذج النحوية[1].

لقد حاول (عبد الحميد بورايو) تحليل مجموعة من نصوص القصص الشعبي وبعض الروايات الجزائرية بالإضافة إلى حكايات "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" مستعينا في ذلك بمجموعة من آليات التحليل، استمدها من تحليلات الباحثين الغربيين أمثال:(فلادمير بروب)، (كلود ليفي ستروس)،(تيزفيتان تودوروف)،(جورج لوكاتش)،(لوسيان غولدمان)،(أج غريماس)،(كلود بريمون). سنحاول أن نقف عند هذه الآليات مع أصحابها، ثم نبيّن كيف تمثل الناقد – موضوع الدراسة - تلك الآليات وكيف طبّقها على النصوص السردية لنكشف عن صلاحية هذه الآليات لتطبيقها على النصوص العربية وخاصة الشعبية وطواعية هذه النصوص للآليات الغربية، أو إخفاق هذه الآليات في الكشف عن بنية تلك النصوص وفي انبثاق معانيها.

أوّلا
فلادمير بروب* والتحليل الوظائفي

---

[3] المرجع نفسه ص 25.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 33.

*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) و(الأعياد الزراعية الروسية) و(أوديب في ضوء الفولكلور). ينتمي إلى المدرسة الشكلانية الروسية التي نادت بعلمنة الأدب، ودراسة النص دراسة محايثة، والبحث عن أدبية الأدب.

لقد أولى (عبد الحميد بورايو) عنايته الفائقة بالتحليل الوظائفي البروبي إلى درجة أنّه أصبح قناعة في معظم تحليلاته، كيف لا وقد شكل هذا المنهج أرضيّة صلبة لجلّ الدراسات والنظريات التي خرجت من عباءة التحليل الوظائفي؛ كالبنيوية والسيميائية السردية ، ولعلّ السبب وراء هذا الاهتمام يكمن أساسًا في طبيعة المادة التي يتعامل معها الناقد، وهي "التراث الأدبي الشعبي"، وخاصة القصص الشعبي/الخرافي الذي يتواءم والنموذج الذي اقترحه (فلادمير بروب).

لقد تبنّى (عبد الحميد بورايو) في بداية حياته النقدية النقد الاجتماعي socio-critique ولكنّه بعدما وجّه عنايته للأدب الشعبي، تعيّن عليه إيجاد آليات تحليل نقدية بديلة للنقد السوسيولوجي الذي يتعثّر معه الوصول إلى معلومات كافية عن النصوص الشعبية الضاربة في الزمن، فزمنها مجهول، ومكانها الذي وجدت فيه لأوّل مرة مجهول كذلك، وهذا ما يؤكده (بورايو) في إحدى الحوارات التي أجريت معه؛ يقول: " لقد تمّ إبداع هذا الإنتاج في عصور موغلة في القدم، وظلّ متداولا يُعاد إنتاجه من جديد في كلّ حقبة تاريخية، ومن الصعوبة بمكان تفسيره بالوسائل المنهجية التي يتيحها المنهج السوسيولوجي (...) وذلك بسبب صعوبة الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة في إنتاجه ،بسبب علاقته بحقب تاريخية مُوغلة في القدم لا تتوفّر عنها حاليا أيّ معلومات سوسيولوجية"[1] وهذا ما اضطرّه إلى التعامل مع النصوص معاملة نسقية تسمح بانبثاق الدلالة من داخل النص لا من خارجه، فكان أن وجد ضالته في النموذج الوظائفي لـ(فلادمير بروب) والذي نجده في جل دراساتهكخطوة أولية تمثّل التحليل الخطّي المتتبع للمسار/التسلسل السردي، لذلك عادة ما يُصدّر به تحليلاته ثمّ يقرنه بتحليلات أخرى كالتحليل السيميائي السردي، والتحليل البنيوي التكويني أو البنيوي الأنثروبولوجي، وهذا ما يؤكده بقوله:" ننطلق في المقاربة المنهجية للحكاية الشعبية من المفهوم الذي يرى فيها حاملا لدلالة ما يجب أن يهدف البحث إلى الكشف عنها. ولكي يصبح هذا الهدف ممكنا لا بدّ من اعتماد قراءة مزدوجة لخطاب الحكاية؛ الأولى خطيّة، تراعي التسلسل السردي ،تضع في اعتبارها العلاقات السياقية، والثانية تعمل على استخراج علاقات التضاد الكامنة (...) تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى، أي العبور من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية"[1]. فالتحليل الوظائفي عبارة عن دراسة شكلية، ويعد بالنسبة لـ (بورايو) خطوةً أوّلية هامة لامناص منها في الكشف عند دلالة النص المدروس.

غير أنّ السؤال الذي ينبغي طرحه هنا، هو: كيف تعامل (عبد الحميد بورايو) مع المنهج الوظائفي؟ وهل التزم بحرفية إجراءاته أم أنّه تعامل مع النصوص وفق ما تمليه خصوصية تلك النصوص ووفق ما يتطلبه الانسجام المنهجي؟

[1] حوار مع (عبد الحميد بورايو) ، توقيع : علي ملاحي. www.almaktabah.net. ينظر: الملحق 2 من البحث.

[1] عبد الحميد بورايو: (البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري)، دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1998،ص 90.

هذا ما سنعرفه في الجانب التطبيقي من البحث، حين نعاين نموذجًا من النماذج التي طبق عليها الباحث هذا النوع من التحليل، أمّا الآن فنحاول الوقوف عند خطوات التحليل الوظائفي عند (بروب).

لقد اكتست محاولة (فلادمير بروب) في تحليل القصة أهمية بالغة، ذلك لأنّ التحليل الوظائفي يُعد الركيزة الصلبة التي اتكأ عليها كثير من الدارسين اللاحقين في أبحاثهم ونظرياتهم النقدية فشكل هذا التحليل إرهاصًا لنظرية هامة في الدراسات الأدبية المعاصرة ألا وهي "نظرية السرد".

انطلق (بروب) في كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية" من معطيات داخل نصيّة أي من بنية تلك القصص، مبتعدًا بذلك – كلّ البعد – عن التحليلات السياقية التي تنظر إلى النصّ على أنّه هامش وتنظر إلى ما هو خارج عن النصّ على أنّه أساس لدراسة النص. وللتفصيل أكثر في التحليل الوظائفي، نحاول الوقوف عند آلياته وأهم القضايا التي شكلت النموذج البروبي:

1- عزل الثوابت عن المتغيرات:

يَفترض (بروب) في كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية" أنّ كلّ قصة تشتمل على عناصر ثابتة وأخرى متغيرة؛ هذه العناصر الثابتة ليست كما حدّدها (فسلوفسكي) أي ليست حوافز (موتيفات)* وإنّما هي عناصر أبسط، لأنّ تلك الحوافز قابلة للتجزئة، ويضرب لنا بروب الأمثلة التالية:

1- " الملك يعطي أحد الشجعان نسرا. يحمل النسرُ الشجاعَ إلى مملكة أخرى.
2- الجدّ يعطي سوتشينكو حصانًا. يحمل الحصانُ سوتشينكو إلى مملكة أخرى.
3- أحد السحرة يعطي إيفان زورقًا. يحمل الزورقُ إيفان إلى مملكة أخرى.
4- الملكة تعطي إيفان خاتمًا. يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون إيفان إلى مملكة أخرى."[1].

يرى (بروب) أنّ الحالات المعروضة تشتمل على قيم ثابتة وأخرى متغيرة، فالمتغيرات هي أسماء الشخصيات وصفاتها في الوقت عينه (طويل، قصير/ شجاع، جبان/ ذكرن أنثى/ قوي، ضعيف...) وما لا يتغير هو أفعالها Actions أو وظائفها Fonctions. ويستخلص من ذلك أنّه غالبًا ما تسند القصة نفس الأفعال إلى شخصيات مختلفة. وهذا ما يسمح بدراسة القصص انطلاقا من وظائف الشخصيات[2].

* الحافز أو الموتيف من مصطلحات الشكلانيين الروس، ويعني عملية إسنادية قائمة على مسند ومسند إليه ولوازمهما ويمثل أصغر وحدة قصصية، ويحمل مفهوم الجملة النحوية البسيطة (ينظر منطق السرد ص 77) كما أنّ الحافز يقبل العزل دون النظر إلى وظيفته في النصّ.

[1] فلادمير بروب: مورفولوجية القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، شراع للدراسات، دمشق، ط1، 1996، ص 36 – 37.

[2] ينظر المرجع نفسه ص 38.

وللتأكيد على أنّ أبسط وحدة من وحدات المقصوص هي "الوظيفة"يقوم بروب بِفكّ الحافز/ الحَرك التالي إلى وحدات أبسط: «التنين يختطف ابنة الملك» فيرى أنّه يتجزّأ إلى أربعة عناصر، كلّ منها يستطيع أن يتغير على انفراد وتحلّ محلّه عناصر أخرى كالتالي:

التنين ← كوشتشي أو الريح أو الشيطان...

الاختطاف ← مختلف الأفعال التي ينجم عنها الضياع...

الابنة ← الأخت، الخطيبة، الزوجة، الأم...

الملك ← ابنه، الفلاح، القس...

بيد أنّ ما يؤاخذ عليه بروب، هو عدم تحديده لهذه العناصر أو الأجزاء الصغرى "فضلاً عن عدم تسميتها، فإنّه ليس لها وجود منطقي مستقل"[1] داخل الحرك ذاته لذلك - حسب رأينا – الوظيفة عند (بروب) هي وجه آخر للحافز أو الحرك 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 الشخصيّة من فعل محدّد، من منظور دلالته في سير الحبكة"[2] أي ضمن مسار أحداث القصة، وهذه الشروط متوافرة في الحافز السابق، إذا افترضنا أنّ ذلك الحافز هو عنصر من عناصر قصة ما ذات حبكة متسقة، فكل وظيفة إذن تشتمل على مسند ومسند إليه، كما أنّ كلّ حافز يشتمل أيضًا على مسند ومسند إليه، حيث إنّ المسند هنا هو "الاختطاف" والمسند إليه هو "المعتدي".

2 – الوظائف:

تُعد دراسة (فلادمير بروب) دراسة شكلية هيكلية بحتة، وهذا ما يُحيل عليه عنوان مؤلّفه "مورفولوجية الحكاية الخرافية" أي 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 أنّه يتمثل في "الوظيفة" كما سبق الإشارة إلى تعريفها.

قبل شروع (بروب) في تبيان وظائف القصة، قدم صياغة فرضية تلخّص النتائج التي تطمح دراسته الوصول إليها وهي:

1- إنّ العناصر الثابتة الدائمة في القصة هي وظائف الشخصيات أيًّا كانت هذه الشخصيات وأيًّا كانت الطريقة التي تؤدي بها، فالوظائف هي الأجزاء المكونة الأساسية للقصة.
2- إنّ عدد الوظائف الذي تحتوي عليه القصة العجيبة محدود.
3- إنّ تتالي الوظائف هو نفسه على الدوام.

---

[1] قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المعاصر، ص 83.
[2] مورفولوجية القصة، ص 38.

4- كل القصص العجيب ينتمي من حيث بنيته إلى نفس النمط[1].

عادة ما تفتتح القصص بوضعية افتتاحية أو حالة بدئية موسومة بالاستقرار – أو على الأقل استقرار نسبي – تعرض للمكان الرئيسي الذي يسكنه البطل أو غيره من شخصيات القصة، كما تُقدِّم وصفًا أو تعريفًا بالبطل، وبعدها مباشرة يتم عرض حالة الافتقار التي تؤدي إلى سلسلة من الاضطرابات والتحولات والحلول؛ هذه السلسلة تمثل متن القصة أو ما يسميه دارسو السرد بالوسط أو الوساطة "التي تتحقق في كلّ قصة أو في كل مجموعة من الوظائف، والتي تسمح بالانتقال من الوضعية الافتتاحية إلى الوضعية الختامية للقصة"[2] والموسومة بالاستقرار مثل الحالة البدئية، وقد أحصى (بروب) إحدى وثلاثين وظيفة تشكل الهيكل العام للحكاية الخرافية، والتي تكون – كما أشرنا – بعد الوضعية الافتتاحية، وتتمثل تلك الوظائف في[3]:

1- الابتعاد (النأي/ الرحيل): يغادر أحد أفراد العائلة منزله، وقد تكون المغادرة إمّا طوعيّة 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 ويتم 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 وتتقبل أقواله.

8- الإساءة: يُلحق المعتدي الضرر بأحد أفراد الأسرة، وهذا الضرر يكون متنوع الأشكال، فقد يكون اختطافا أو سرقة أو إتلافًا لأغراض الضحية.

ويرى (بروب) أنّ هذه الوظيفة غاية في الأهمية، لأنّها تمنح القصة حركيتها. ولهذا يمكن اعتبار الوظائف السبع السابقة توطئة لأحداث القصة التي تتعقّد انطلاقًا من حدوث الإساءة.

8- أ- الحاجة (الافتقار): يفتقد أحد أفراد الأسرة لشيء ما ويرغب في اقتنائه. نلاحظ أنّ هذه الوظيفة قد رمز إليها بـ "أ" لأنّ القصص لا تبدأ دائمًا بالإساءة (الوظيفة 8) وإنّما قد تنطلق من حالة العوز والافتقار التي تعقبها حالة البحث المماثلة لحالة البحث التي تعقب الإساءة.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 38– 39– 40.

[2] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات)، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (دط)، 2007، ص 18.

[3] ينظر: فلادمير بروب: مورفولوجية القصة، ص 43 إلى 81.

9- الوساطة (لحظة التحوّل): ينتشر خبر الإساءة أو الحاجة، فيتم التوجه إلى البطل بأمر أو طلب ويسمح له بالذهاب، وهنا تبدأ مهمة البطل وتُسلط الأضواء عليه، والبطل حسب بروب نوعان بطل باحث (ملحمي) وبطل ضحية[1].

10- بداية الفعل المعاكس: يوافق البطل الباحث على التحرك أو المغادرة والقيام بمهمة البحث.

11- الرحيل: يغادر البطل مسكنه.

12- أولى وظائف المانح: يُستنطق البطل ويخضع للاختبار والاستجواب أو حتى الهجوم، وهذا ما يعِدّه ويهيؤه لتلقي أداة سحرية.

13- ردة فعل البطل: يردّ البطل على أفعال الواهب سواء بالإيجاب وبالسلب.

14- استلام الأداة السحرية: توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل، وقد تكون تلك الأداة حيوانًا أو أشياء ذات خواص سحريّة كالخاتم والعصا أو يتلقى القوة الجسدية مباشرة.

15- التنقل في المكان بين مملكتين: (سفر بصحبة دليل): ينقل أو يقاد أو يصطحب إلى المكان الذي توجد فيه ضالته.

16- الصراع (المعركة): يتعارك البطل مع المعتدي.

17- العلامة (السمة): يوسم البطل بعلامة خاصة.

18- الانتصار: يحقق البطل نصرًا على المعتدي.

19- إصلاح الإساءة: يعوض البطل النقص، ويسد حاجته، وتمثل هذه الوظيفة مع الوظيفة الثامنة زوجًا وظيفيًا.

20- العودة: يعود البطل إلى مكان إقامته.

21- المطاردة: يُطارد البطل من أجل الانتقام منه.

22- النجدة: يُغاث البطل وينجو من مطارديه.

23- الوصول متنكرًا: يصل البطل متنكرًا 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 البطل من خلال علامة كان قد وُسِمَ بها أو من خلال الأداة السحرية التي يمتلكها.

28- الاكتشاف: ينكشف أمر البطل المزيف أو المعتدي الشرير.

---

[1] 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، د.ط، 1998.

29- التجلي (تغيّر الهيئة): يكتسب البطل مظهرًا جديدًا.
30- العقاب: يعاقب البطل المزيف أو المعتدي بعدما انكشف أمره وظهر البطل الحقيقي.
31- الزواج: يتزوج البطل ويرتقي سدّة العرش.

وبمكافأة البطل تُعرض الوضعية الختامية المستقرة ثم تختم القصة، وبهذا يصل (بروب) إلى جملة من النتائج العامة والخاصة يلخّصها فيما يلي:

أ- نتائج عامة:

- ✓ في وسعنا أن نتبين حقًا أنّ عدد الوظائف محدود جدًا، فلا يمكن عزل أكثر من إحدى وثلاثين وظيفة.
- ✓ إنّ كافة القصص المدروسة وحتى القصص التي تنتمي إلى الأمم الأكثر تنوعًا ومن نفس النوع القصصي (العجيبة أو الخرافية) تجري في إطار هذه الوظائف.
- ✓ إذّنا إذ نقرأ كافة الوظائف بالتتالي نتبين الضرورة المنطقية والجمالية التي تعيد كل وظيفة إلى الوظيفة التي تسبقها.
- ✓ ما من وظيفة تنفي الأخرى، فكل الوظائف تنتمي إلى محور واحد، لا محاور عدّة[1].

ب- نتائج خاصة:

- ✓ إنّ 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 وإرسال البطل وطلب النجدة وقرار إصلاح الإساءة والرحيل... كلّها تشكل عقدة الحبكة، وأمّا اختبار المانح للبطل، وردّ فعل هذا الأخير ومكافأته تشكل بدورها مجموعة معينة[2].

من هنا نلاحظ أنّ (بروب) قد "قام بربط الظاهر الوظائفي (أي الوظائف حسب ورودها في الخطاب القصصي) بمستوى خفي اعتبره البنية الضمنية لكلّ الحكايات الشعبية، ومن ميزات هذه البنية الخفية شكلها البسيط وعناصرها القارة والمحدودة العدد"[3].

وإذا كان (بروب) قد تناول الوظائف في معزل عن أصحابها أي عن الشخوص القائمة بالفعل، فإن (**عبد الحميد بورايو**) قد تناول تلك الوظائف في علاقتها بشخوص القصة أو الحكاية مثلما فعل (كلود بريمون) متفاديا بذلك ما وقع فيه (بروب) من عزل للوظائف عن أصحابها، فـ (بورايو) يقوم باستخراج الوظائف بالنظر إلى المسار السردي لكلّ شخصية مساهمة في أحداث القصة أو مسايرة لمسار البطل، فهناك وظائف مسندة للبطل وأخرى مسندة لغيره، لذلك وجب ربط كل وظيفة بمن قام بها.

---

(1) ينظر: فلادمير بروب، مورفولوجية القصة، ص 81 – 82.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 82.
(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، (دت)، ص 65 – 66.

3- دوائر الفعل:

على الرغم من أنّ (بروب) ركز جهده في دراسته المورفولوجية على الوظائف بحدّ ذاتها، إلاّ أنّه يرى من الضروري تفحّص مسألة مهمة، وهي كيف تتوزع الوظائف بين الشخصيات؟ ويرى بعد ذلك أنّ العديد من الوظائف يتجمّع منطقيًا 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:** وتضمّ مساعدة البطل على التنقل وإصلاح الإساءة أو سدّ 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 طبعًا التعرف على البطل الحقيقي، بالإضافة إلى معاقبة المزيّف ومكافأة البطل الحقيقي عن طريق تزويجه.
5- **دائرة فعل الآمر (الطالب):** وتقتصر هذه الدائرة على إرسال البطل لا غير.
6- **دائرة فعل البطل:** وتحتوي على خروج البطل في مهمة البحث، وردّ فعله على مطالب الواهب، بالإضافة إلى زواجه بالأميرة.
7- **دائرة فعل البطل المزيف:** وتحتوي بدورها على الخروج في مهمة البحث، غير أنّ ردة فعل البطل المزيف سلبية دومًا تجاه مطالب المانح، ناهيك عن المزاعم والإدعاءات الباطلة.

فالوظائف إذن توزع في القصة على الشخوص السبعة السابقة، بينما هناك شخصيات ثانوية يتمثل دورها في الربط كالوشاة والشكائين والنمامين.

إذا كان (بروب) قد أولى اهتمامًا بالغًا بالوحدات الصغرى المشكلة للقصة، فإنّ نظرته الشمولية للقصة "تتجاوز الوظائف أحيانًا، وتتعامل مع الحكاية كوحدة كلية(...) كتطوّر ينطلق أساسًا من الإساءة أو من الشعور بالنقص، إلى الزواج، أو أي وظيفة تعمل على حلّ العقدة مرورًا بالوظائف الأخرى التي تتوسط بين هاتين الوظيفتين، وهذا التطوّر يطلق عليه بروب مصطلح متتالية"[1] أو متوالية Séquence فكل متوالية تضمّ مجموعة من الوظائف، لكونها "تمثل أحد مكونات مسار متنام، وتمثل المتوالية أصغر حلقة مكتملة وممثلة للقصة، إنّها تحققات منطقية لقصة صغرى تمثل تتابع اللحظات: الماقبل/ الأثناء/

---

[1] ينظر: مورفولوجية القصة، ص 97.

[1] حميد لحمداني: بنية النصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 25 – 26.

المابعد"[2]، وقد استثمر (كلود بريمون) هذه المتواليات في إقامة مقترحه الذي ينطلق من الوحدات الوظيفية إلى المتواليات البسيطة فالمركبة.

ثانيا
كلود ليفي ستروس* والبنيوية الأنثروبولوجية

لقد تأثّر (عبد الحميد بورايو) بتحليلات (ليفي ستروس) البنيوية المطبقة على الأنثروبولوجيا ووجد ضالته فيها، ذلك لأنّها تعتمد على آليات تحليل تستجيب لمتطلبات دراسة الثقافة الشعبية بما تحويه من معتقدات وعادات وتقاليد وطقوس وآداب وتراث وتفكير، فميدان الثقافة الشعبية، هو الميدان الذي يشتغل عليه (بورايو) منذ سبعينات القرن الماضي، وكانت له فيه جملة من المساهمات والمشاريع لعلّ أهمّها إنشاء مخبر أطلس الثقافة الشعبية، وتمثيله للجزائر في مشروع أرشفة التراث العربي.

حاول (**بورايو**) تمثّل تحليلات (ليفي ستروس) لكن ليس على مستوى الواقع الاجتماعي، إنّما على مستوى النصّ الحكائي، ومن مظاهر ذلك، دراسته لبنية القرابة ضمن سوسيولوجيا نصّ الحكاية الخرافية، وهذا ما ألفيناه 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)

---

[2] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 17.

* كلود ليفي ستروس (Lévi-Strauss, Claude) (مواليد 1908): هو عالم أنثروبولوجيا فرنسي، ولد ببلجيكا، أتمّ دراسته بجامعة السربون حين تحصل على شهادة الكفاءة التعليمية في الفلسفة مع بداية الثلاثينيات، وفي 1934 نصّب أستاذا للأنثروبولوجيا بجامعة ساوباولو (البرازيل)، بعدها عاد إلى فرنسا والتحق بالخدمة العسكرية، واضطرّه الاضطهاد إلى السفر مجددا نحو الولايات المتحدة ليدرّس في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي بنيويورك لمدّة أربع سنوات (1941 – 1945) وفي عام 1941 التقى برومان ياكوبسن الذي كان له أثر تكويني في المجال اللغوي والبنيوي لأنثروبولوجيا ستروس في فترة ما بعد الحرب.
اعتبر ليفي ستروس – على نحو واسع المنظر البنيوي الأساسي، فبالإضافة إلى تأثره بياكوبسن ومدرسة براغ الوظائفية يستند أيضا إلى أفاهيم سوسير: كالدال والمدلول، واللغة والكلام، المحورين التركيبي والاستبدالي. خلف وراءه مجموعة من الكتب نذكر منها: (البنى الأولية للقرابة) 1949، (المدارات الحزينة) 1955، (الأنثروبولوجيا البنيوية 1 و 2) 1958/ 1973، (الطوطمية) و(الفكر البري) 1962، (مقدمة لعلم الأساطير) بأجزائه الأربعة 1964/1971.
- ينظر: جون ليشته: خمسون مفكرًا أساسيا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص 156.
- وينظر: دانيال تشاندلز: أسس السيميائية، ت طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص 383.

،هذا الكتاب الأخير تضمّن دراسة بعنوان "الحكاية الخرافية الجزائرية والنسق القرابي"[••] وفيها ينطلق الناقد من المبدأ الذي يرى في النشاط الفني تحقّقًا لمنظومة من الأفكار والرؤى الإيديولوجية التي لها ما يبرّرها في الواقع الاجتماعي للمجتمع الذي أنتج ذلك النشاط. وفي هذه الدراسة يعالج أربع حكايات من خلال علاقات القرابة الودّية والتسلطية ناهيك عن نقطة تشكل الوعي بالزواج الاغترابي وهي: الامتناع عن الزواج بالمحارم.

بالإضافة إلى ما سبق، فقد حاول (**بورايو**) تحليل الحكاية الخرافية مستثمرا في ذلك آليات تحليل الأسطورة كما اقترحها (ليفي ستروس)؛ كاعتماد محوري التزمّن والتزامن، ومبدأ الوساطة بين نقيضين، واعتماد إجراء المقارنة بين النصوص للكشف عن العناصر المسقطة من نصّ ما ولكنّها تكون حاضرة في نصوص أخرى، ومن ثمّ سدّ ثغرات محتوى النصوص وتفسير بعضها ببعض.

غير أنّ السؤال المطروح هو: هل تمكّن (**بورايو**) من دراسة القضايا الأنثروبولوجية ضمن الفضاء الحكائي، وهل وُفق في تطبيق آليات تحليل الأسطورة على جنس آخر هو الحكاية الخرافية؟ وهل أدى ذلك إلى انبثاق معنى الحكاية؟ وما مدى مطابقة القيم الرمزية المُبثّـة في أغوار الحكاية للقيم الواقعية والاجتماعية؟ سنجيب عن هذه الأسئلة وغيرها في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة.

قبل الخوض في الحديث عن المنهج البنيوي الأنثروبولوجي، نحاول الوقوف عند مفهوم البنيوية والبنية، وكذا الأنثروبولوجيا.

تستند البنيوية إلى الفلسفة الوضعية لـ أوغست كونت (Auguste Comte) (1798 – 1857) المناهضةللاّ هويتة والميتافيزيقية، والداعية إلى الخبرة الحسيّة والعلوم الوضعية بديلاً لهما[1] ولعلّ الاهتمام بالبنيوية يعود إلى العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (F.de Saussure) (1857 – 1913) الذي ركز اهتمامه على الدراسة الآنية (السينكرونية) للغة ،وهذا ما مكنه من استجلاء العلاقات التي تحكم مكونات اللغة.

فالبنيوية إذن تتكئ على مفهوم البنية المتمثل في "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكلّ وبين كل مكون على حده والكلّ. فإذا عرّفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب مثلاً كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب، القصة والسرد"[1] وقد حصر (جان بياجيه) خصائص البنية في كتابه "البنيوية" فيما يلي:

أ- الكلية أو الشمولية:حيث تخضع مكونات البنية لقوانين تجعل منها كلاً مكتفيًا بذاته.

ب- التحويلات: تمتاز مكونات البنية بنشاط داخلي يجعل من كل مكون بانيًا لغيره ومبنيًا في آن

[••] نشرت هذه الدراسة بمجلة "المساءلة" الصادرة عن اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 4 – 5 ، الجزائر، 1993 وكانت موضوع مقاربة قدّمت في الملتقى الدولي حول النقد البنيوي المنعقد تحت رعاية معهد اللغة والأدب العربي، جامعة قسنطينة، سنة 1988.

[1] ينظر: يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسوينة إلى الألسنية، ص 116.

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص 191.

ج- التنظيم الذاتي: تمكن هذه الخاصية البنية من تنظيم مكوناتها بنفسها داخل حيّزها المغلق.[2]

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، وتعد هذه الأخيرة الميدان الرئيسي الذي استعان به العالم الأنثروبولوجي (كلود ليفي ستروس) في إقامة مشروعه "الأنثروبولوجيا البنيوية" مستفيدا في ذلك من النتائج التي توصل إليها علماء اللغة وخاصة البنيويون، وحاول الوصول إلى نتائج مشابهة في ميدان الأنثروبولوجيا أو كما يسمى أيضا بعلم الإناسة، والذي يهتم بدراسة أصل الأجناس البشرية وأعراقها وعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها.

وللتفصيل أكثر في "الأنثروبولوجيا البنيوية" نحاول الوقوف عند أهمّ القضايا التي شكلت إطارها العام.

1- إسقاط قواعد اللغة على مواضيع الأنثروبولوجيا:

تسعى الأنثروبولوجيا البنيوية إلى فهم الأبنية اللاشعورية لدى الإنسان، وذلك بالاعتماد على المظاهر والمحسوسات والسلوكات، ولعل الهدف من ذلك هو إثبات أنّ "البنى العميقة أو المستترة على المستوى العقلي اللاشعوري، تعتبر واحدة بين كل البشر، وهي بذلك تعتبر مسؤولة عن هذه الممارسات أو الفعل الاجتماعي"[3] ويُعد هذا التوجّه الفكري ثمرة الاطلاع على مستجدات الدراسات اللغوية البنيوية على يد كل من (فرديناند دي سوسير) و(رومان ياكوبسن) وهذا ما دفع بـ (ليفي ستروس) إلى التساؤل التالي، يقول:" نحن نودّ أن نعرف سرّ نجاح علماء اللغة. أفلا نستطيع نحن أيضا أن نطبق على مجال دراساتنا المعقد- القرابة، والتنظيم الاجتماعي، والدين والفولكلور، والفن- المناهج الدقيقة التي يثبت علم اللغة فعاليتها كل يوم"[1] وبالفعل، فقد شرع (ستروس) في إسقاط القوانين والقواعد التي توصل إليها علماء اللغة والمتميز بالدقة والوضوح على مواضيع الأنثروبولوجيا الشديدة التعقيد، وقد حاول (جون ستروك) حصر ارتباط (ليفي ستروس) باللغويات السوسيرية في ثلاث مبادئ أساسية، ساهمت في تطوير أفكار(ستروس)؛ أولها أن اللغة نفسها يجب أن تُدرس، قبل أن تدرس علاقاتها بالنُظم الأخرى- سواء منها التاريخية أو الاجتماعية والنفسية- أي أن البنية الداخلية لها الأولوية على الوظائف الخارجية. وثانيها أن الكلام وهو الشكل المسموع من اللغة يجب أن يحلل إلى عدد محدود من العناصر البسيطة كالفونيمات على المستوى الفونولوجي. وثالث هذه المبادئ هو أن عناصر اللغة تحدد على أساس علاقاتها المتبادلة

---

[2] ينظر: جان بياجيه: البنوية، ت:عارف منيمنة وبشير أوبري. منشورات عويدات، بيروت، ط4،1985، ص 9 – 13.

[3] عبد الله عبد الرحمن يتيم: كلود ليفي ستروس (قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر) إصدارات بيت القرآن، البحرين، ط1، 1998، ص 117.

[1] كلود ليفي ستروس: الأنثروبولوجيا البنيوية (الجزء الأوّل)، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 91.

،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"Mytheme" وذلك قياسًا على ما قام به (ياكوبسن) حين اعتبر أن أصغر عنصر في اللغة هو الفونيم Phoneme، والفونيمات هي تلك العناصر المميزة الخالصة والمجرّدة 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.

فالرسالة كما هو معروف تقوم على البعدين الأفقي والعمودي مثلما حدّد ذلك(سوسير) " لكن ياكوبسن أحال هذين البعدين إلى نظرية البلاغة التقليدية، مقرّرًا أنّ البعدين السوسيريين يتواءمان مع التمييز البلاغي بين المجاز أو الاستعارة من جهة، والكناية من جهة أخرى، الأولى تقوم على الإبدال والإزاحة اعتمادًا على المشابهة والمشاكلة والقياس، والثانية تزيح وتبدل اعتمادًا على المجاورة والتداعي"[1].

غير أن ما أعيب على(ستروس) هو محاولة تعميم قواعد اللغة بحرفيتها على الأنظمة الأنثروبولوجية كأنظمة القرابة والأسطورة والطوطمية– كما ذهب إلى ذلك جل من تعرّض لنقده – ومن أمثلة تلك المجازات ما رصده (جون ستروك) كإحلال المجرّد محلّ المجسّد، 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 الذي فيها بكلمة "المحتوى"، والحذاء الجلدي عنده "شيء ثقافي" وهو "ضدّ الأرض" والعشب "شيء طبيعي"، ويشير إلى العظم بتعبير "نقيض الطعام" وإلى شجيرة الشوك بتعبير "الطبيعة المعادية للإنسان"[2] وغيرها.

2- 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 أنّ تلك المجتمعات تشترك في جملة من المبادئ التي تحكم نظام القرابة، وأهم تلك المبادئ، مبدأ "تحريم سفاح المحارم"، وهذا لا يقتصر على المجتمعات التي درسها وزارها فقط

---

[2] ينظر: جون ستروك: البنيوية وما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا) ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996، ص 58.

[3] ينظر: رومان ياكوبسن: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ت، على حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص 115.

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديا معاصرًا) المركز الثقافي العربي، ط2، 2002، ص 73.

[2] ينظر: جون ستروك: البنيوية وما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا) ت: محمد عصفور،ص 29.

والتي ضمّنها كتابه "مداريات حزينة"[3] بل لاحظ أنّ هذا المبدأ ينطبق على كافة الشعوب، وهذا ما يؤكد ثبات البنية العقلية الضمنية واللاشعورية للإنسان، والمتحكمة في سلوكه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينمّ هذا المبدأ عن سلوك ثقافي متّسم بالعمومية، ولا يندرج ضمن قوانين الطبيعة.

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 بأنّ النساء هنّ الرسائل أو الكلمات، وهذا قياسًا على نظرية التواصل عند (ياكوبسن) والقائمة على عناصر أساسية هي: المرسل والرسالة والمرسل إليه، وهذا يعني أن (ستروس) يشبه الأسرة المتكونة من أفراد، بالجملة المتكونة من كلمات.

حاول (ستروس) في كتابه "البنى الأولية للقرابة" وغيره من كتبه أن يحدّد البنية الأولية للقرابة أو ذرّة القرابة فوجدها تتكون من: زوج وزوجة وولد وممثل جماعة الزوجة، ويخضع هذا التأليف لعلاقتين إمّا إيجابية وإمّا سلبية، فالعلاقة بين الزوج والزوجة إيجابية (محللة) في حين تكون العلاقة بين الأخ والأخت سلبية (محرمة)[1].

يركز (ليفي ستروس) على شخصية الخال أو كما يسميه البنية الخالية، ذلك لأنّ قانون التبادل أو الهبة، يولّد علاقات جديدة بين أسرتين، فما دامت الأخت تُحرم على أخيها، فإنّه إمّا أن يزوجها لآخر، ويتزوج هو بأخت ذلك الرجل، وهذا يسمى بـ "التبادل" ،وإمّا 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 وابنه) وتتسم بانعدام الصرامة والثانية بين (الخال وابن أخته) وتتسم بالصرامة، وهذا في أغلب المجتمعات وليس كلّها، ولندع (ستروس) يؤكد ذلك، يقول: "وخلافًا لما يجري في سينيانغ، للرجل ملء الحرية عمليًا في إطاعة أبيه أو عصيانه، ولكن أوامر خاله تتمتع بقوة القانون. فإذا قال لابن أخته: «لنذهب إلى الحرب» فإنّه يتبعه ولو عارض أباه ذلك"[2].

هكذا نلاحظ أنّ (ستروس) يسعى لكشف البنى التحتية العميقة لعقل الإنسان، فهي بنية ضمنية ولا شعورية متحكمة في نظام القرابة والزواج، وهذا ما حاول تأكيده في مؤلفاته اللاحقة ونخص بالذكر كتاب " الطوطمية "* وكتاب " الفكر البري "[3] حين عالج مواضيع أنثروبولوجيا بالغة التعقيد كالتصنيفات الطوطمية وأنساق التحولات والزمن والتاريخ والآلهة... وغيرها.

---

[3] كلود ليفي ستروس: مداريات حزينة، ترجمة/ محمد صبح، دار كنعان، دمشق، ط1، 2000 – 2003.

[1] ينظر: كلود ليفي ستروس: الأنثروبولوجيا البنيوية (الجزء الأوّل)، ص 73.

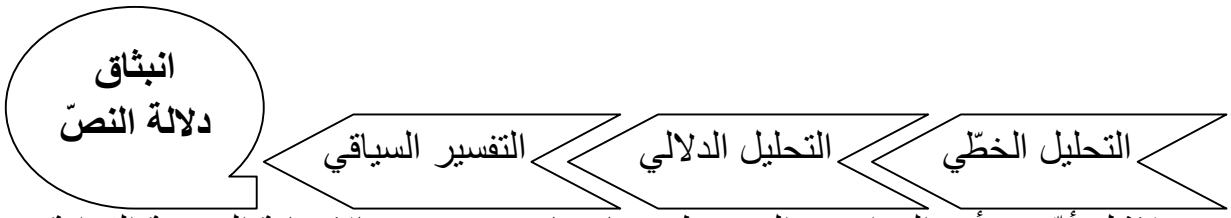
[2] كلود ليفي ستروس: الأنثروبولوجيا (الجزء الثاني) ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1983، ص 130.

* الطوطمية: وهو ارتباط عقائدي لجماعة أو مجتمع بالطوطم؛ وهو تمثال أو حيوان أو نبات... مع وجود محرمات تحكم ذلك الارتباط.

[3] ينظر: كلود ليفي ستروس: الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، مؤسسة مجد، بيروت، ط3، 2007.

لقد حاول (**عبد الحميد بورايو**)تمثّل طروحات (ستروس) حول البنى القرابية السائدة في المجتمعات على مستوى الحكايات الخرافية المتداول في منطقة المغرب العربي، فحاول تصنيف العلاقات الرابطة بين الزوج وزوجته، وبين الأبوين والأبناء، وبين الزوجة وأخيها، وبين الأخوال وأبناء أختهم، من حيث المودّة والمحبة، ومن حيث التسلط والتشدد، فضلا عن دراسة الأنظمة السائدة في المجتمعات والأسر التي تتناولها الحكايات الخرافية، ونقصد النظام الأبوي والنظام الأمومي، وهذا ما يكشف عن أصالة التحليل عند (عبد الحميد بورايو) الذي استفاد من نتائج أبحث (ليفي ستروس) الأنثروبولوجية وطبّقها على حكايات خرافية، وبعد الانتهاء من التحليل النصي، يلجأ (بورايو) إلى ربط الدلالة المنبثقة من النصّ بالمجتمع أو الجماعة الشعبية المحتضنة لذلك النص، فيفسّر تواجد تلك الأنظمة القرابية داخل النص بتواجد أنظمة قرابية مشابهة في المجتمعات المتداولة لتلك الحكايات.

عادة ما يأتي التحليل البنيوي الأنثروبولوجي في مقاربات (بورايو) كمرحلة تالية لمرحلة التحليل الخطي، لأن تحليلات (بورايو) غالبا ما تتّبع خطوات ثلاث هي: **خطوة التحليل الخطي** (وعادة ما يكون من خلال التحليل الوظائفي) ، **خطوة التحليل الدلالي** (كأن يكون من خالا التحليل البنيوي الأنثروبولوجي، لأنّه يكشف عن بعض دلالة النص المدروس) ثمّ **خطوة التفسير السياقي** (وهي إرجاع دلالة النصّ إلى الجماعة المحتضنة له) ويمكن أن نمثّل لذلك بالشكل التالي:



ولاشك أنّ من أهم المواضيع التي حظيت باهتمام (ستروس) بالإضافة إلى بنية القرابة: موضوع "ا

الخطوات المنهجية في التحليل النقدي عند عبد الحميد بورايو

3- بنية الأسطورة وآليات تحليلها:

كتب (ليفي ستروس) مقالاً بعنوان "البنية والشكل، ملاحظات على كتاب فلادمير بروب" يذهب فيه إلى أنّ الشكلية مذهب مستقل عن البنيوية على الرغم مما تدين به هذه الأخيرة للشكلية فجوهر الاختلاف بينهما هو موقفهما من المشخص، ويبيّن (ليفي ستروس) هذا الاختلاف بقوله: "فالبنيوية بعكس الشكلية، ترفض أن تقابل المشخّص بالمجرّد، وأن تعترف للثاني بقيمة ممتاز. فالشكل يتحدّد عن طريق مقابلته بمادّة غريبة عنه؛ ولكن البنية ليس لها محتوى متميّز، فهي المحتوى ذاته مدركًا في تنظيم منطقي متصوّر على أنّه خاصة من خصائص الواقع"[1] ثم يتخذ (ستروس) من كتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" مطيّة

[1] البنيوية الأنثروبولوجية (الجزء الثاني)، ص 167.

لإثبات هذه المقارنة، فيعرض لمنهج (بروب) ثم يتعرض لهذا المنهج بالمناقشة مؤكدًا أنّ هذه المناقشة لا تقلل شيئًا من فضل (بروب) أو تجادل في حقّ اكتشافاته بالأسبقية.

ويرى (ستروس)مبدئيًا أنّه ما من داع لفصل الحكايات عن الأساطير لأنّهما يشتركان في كثير من المكونات، كالشخصيات 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 أنّها أقل من الأسطورة خضوعًا للترابط المنطقي والاستقامة الدينية والضغط الاجتماعي[2] وهناك فارق أساسي بينهما يتمثّل في كون وظيفة الأسطورة تفسيرية بالأساس – أي تفسير الظواهر الطبيعية – بينما وظيفة الحكاية الخرافية تربوية.

وعمومًا فإنّ مناقشة (ستروس) لبروب هي مناقشة بنيوي لشكلاني كما يعتقد ذلك (ستروس)نفسه ولكنّه في النهاية يؤكد أنّ كتاب (بروب) لن يعتريه الفناء لكونه أوّل كتاب في مجاله، "ونستنتج من هذا أنّ ليفي ستروس، وهو يقترح منهجًا في تحليل الأسطورة يطمح إلى أن يشمل هذا المنهج الحكاية الخرافية، وذلك لأنّهما من نفس الطبيعة"[3].

لاحظ (ليفي ستروس) من خلال الأساطير التي درسها، والتي فاق عددها 528 أسطورة أنّ عناصر الأسطورة متشابهة على الرغم من انتشارها في مناطق مختلفة من العالم، وهذا ما دفعه إلى محاولة البحث عن طريقة لتحليل الأسطورة تكشف عن بنيتها وعن شبكة العلاقات التي تحكم تلك البنية، لكن قبل ذلك وكالعادة يلجأ (ستروس) إلى ثنائيات[•] دي سوسير (اللغة والكلام) والبعد التزامني (Diachronique) والتزمّني (Synchronique) فالأسطورة لها مظهران، مظهر متجلّ ومظهر كامن "يحمل الأوّل خصائص الكلام من حيث هو وجود حيّ 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 سردًا تاريخيًا لأحداث في الماضي، فهي تزمنية، وتشكل أيضًا وسيلة لتفسير الحاضر والمستقبل فهي تزامنية، غير أنّ 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 تعلقا خاصًا بالأسطورة «الوحدات المؤلفة الكبيرة» والتي تقع على مستوى الجملة المشتملة على موضوع ومحمول لكنّه يفترض أنّ الوحدات المؤلفة للأسطورة ليست هي العلاقات المنعزلة التي تجمع تلك الوحدات، بل رُزم العلاقات، فالوحدات المؤلفة إذن لا تكتسب وظيفة دالة إلاّ بشكل تركيبات هذه الرزم وعلاقاتها مع بعضها البعض، ومن ثمّ ينتج لنا بعدان في تحليل الأسطورة، بعد أفقي يُيسّر قراءة الأسطورة، وبعد عمودي يسهل علينا فهم الأسطورة والوصول إلى معناها

---

[2] المرجع نفسه، ص 184.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 38 – 39.

[•] للتفصيل أكثر في هذه الثنائيات، ينظر: فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز دار آفاق العربية، بغداد، دط، 1985.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 40.

المندفن تحت بنيتها "ففي الأسطورة يكون عنصر المعنى هو صاحب السيادة"[2] وللتوضيح سنحاول الوقوف عند أهمّ الخطوات والآليات التي اتبعها (ستروس) في تحليل الأسطورة.

ينطلق (ليفي ستروس) في تحليل كل أسطورة على حده، وأوّل خطوة يقوم بها هي التعرّض لجملة الروايات التي جمعها عن الأسطورة الواحدة، ففي كل مرّة يجد أحداثا أو أجزاء مفقودة من أسطورة ماولكنّه يعثر على تلك الأجزاء المفقودة في الروايات الأخرى للأسطورة ذاتها.

وتبسيطًا لكيفية التعرّض لمجموع الروايات يضرب لنا العالم الأنثروبولوجي الإنجليزي (إيدموند ليتشEdmund Leach) المثال التالي، يقول: لنتصوّر شخصًا (أ) يحاول أن يبعث برسالة إلى شخص آخر (ب) يكاد يبعد عن مدى وصول الصوت لنفترض أيضًا أنّ المكالمة قد تأثرت بعوامل أخرى مثل صوت الريح أو مرور السيارات، وهذا ما يجعل الشخص (أ) يحرص على التحدث بأعلى صوته عدّة مرات مستعملاً في كل مرّة عبارات مختلفة أمّا الشخص (ب) فهناك احتمال أن تصل إليه هذه الرسائل الصوتية مشوهة، غير أنّه يجمعها، وبمقارنة ما بها من تشابه أو تناقض سيتمكن من توضيح معنى الرسالة[1] هكذا قام (ستروس) بتحليل الأسطورة الواحدة من خلال مجموع رواياتها، فإذا افترضنا أنّ الأسطورة وردت بمجموعة روايات كل رواية تشتمل على مجموعة من الوحدات التكوينية الكبيرة * والتي يرمز لها برقم معيّن، هكذا سيكون ترتيب ذلك على النحو التالي[2]:

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 أنّ 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،ه)، 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[3]:

كادموس يبحث			

[2] كلود ليفي ستروس: الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 7.

[1] ينظر: عبد الوهاب جعفر: البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، 1980، ص 84.

* الوحدات الأسطورية الصغرى Mythémes هي وحدات تكوينية كبيرة Des Grande Unités Constitives يجب البحث عنها على مستوى الجملة، ينظر: ملحق كتاب مورفولوجيا القصة، لفلاديمير بروب، ص 215.

[2] الأنثروبولوجيا البنيوية (الجزء الأوّل)، ص 252.

[3] المرجع نفسه، ص 253.

عن أخته أوروبا التي خطفها زيوس	السبارتوي يبيدون بعضهم بعضًا	كادموس يقتل التنين	لابداكوس (والد لايوس) = أعرج. لايوس (والد أوديب) = أيسر/أجنف
أوديب يتزوج أمّه جوكاست	أوديب يقتل والده لايوس	أوديب يدمر السفنكس	أوديب = قدمه متورمة.
أنتغون تدفن أخاها بولينيس	ايتييوكل يقتل أخاه بولينيس		

نلاحظ أنّ كل عمود من الأعمدة الأربعة يشكل حزمة أو رزمة من الميثامات التي تجمعها علاقة دلالية معينة، ويسمى هذا في علم الدلالة بنظرية الحقول الدلالية:

العمود الأوّل ⟵ المبالغة في تقدير علاقات القرابة.

العمود الثاني ⟵ النقص في تقدير علاقات القرابة.

العمود الثالث ⟵ إنكار آدمية الإنسان.

العمود الرابع ⟵ التوتر الناتج عن التناقض

نلاحظ أنّ الباقة الدلالية في العمود الأوّل تتعارض مع الباقة الدلالية في العمود الثاني والأمر نفسه بالنسبة للعمودين الثالث والرابع، فالتقابل أو التضادّ إذن موجود على ثلاثة مستويات؛ أولاً على مستوى بنية الأسطورة، ثانيا على مستوى البنية العقلية أو التفكيرية للإنسان، وثالثا على مستوى البنية الواقعية والاجتماعية.

لقد حاول (**عبد الحميد بورايو**) تطبيق 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، فإنّ (**بورايو**) قد حاول حصر جميع عناصر الحكاية الخرافية الواحدة من خلال مقارنتها بغيرها من الحكايات الخرافية ولعلّ الذي ساعده على ذلك هو استثمار آلية سدّ الفراغات – مثلما فعل ستروس – وتعويض العناصر المُسقطة الغائبة عن الحكاية بعناصر أخرى حاضرة في حكاية أخرى لأنّ الحكايات الخرافية تملك بناء سرديا ومضمونيا شبه ثابت.

إنّ التحليل البنيوي للأسطورة يعتمد على تحديد شبكة العلاقات بين مكونات بنية الأسطورة وهذا ما قام به (ليفي ستروس)الذي يرى أنّ انبثاق معنى الأسطورة لا يتأتّي إلاّ بمعرفة العلاقات الرابطة بين عناصر الأسطورة على المستويين الأفقي والعمودي، فالاعتماد على المحور الأفقي يساعدنا على قراءة الأسطورة وفق تسلسل الأحداث الواردة في جملة رواياتها، أمّا المحور العمودي فيقود إلى فهم الأسطورة. وحتى يكون الفهم متكاملاً وجب مقارنة محتوى الأسطورة مع محتوى باقي الأساطير.

يرى (ليفي ستروس) أنّ الفكر الأسطوري ينتج عن إدراك بعض التقابلات ويميل إلى توسطها التدريجي، وذلك بفضل عملية الاستعاضة، فإذا كان لدينا حدّان يبدو الانتقال بينهما متعذرًا، فإنّه يتم الاستعاضة عنهما بحدين معادلين يقبلان حدًا متوسطًا، ثم يُستعاض عن أحد الحدين القطبيين والحدّ المتوسط بثالوث جديد، وهلم جرّا... فهكذا نحصل على بنية توسط كما في الجدول التالي[1]:

الثنائي الافتتاحي	الثالوث الأوّل	الثالوث الثاني
حياة ↕ موت	زراعة ↕ صيد ↕ حرب	آكلا العشب ↕ آكلات الجيفة ↕ الحيوانات القانصة

نلاحظ أنّ الثنائي (حياة/موت) لا يقبل حدًا وسيطا، ولذلك جرى استبداله بثنائي جديد (زراعة/حرب)يقبل حدًا وسيطًا وهو (الصيد) الذي يقترب من الزراعة سبب في الغذاء، ويقترب من الحرب كونه يتسبب في القتل "وآكلات الجيفة في الاستبدال الثاني تتوسط بين آكلات العشب والحشرات القانصة، لأنّها لا تقتل مثل الأولى، ولكنّها تستهلك الغذاء الحيواني مثل الثانية"[2] وبهذا نكون أمام ثلاثة قوانين أو مبادئ هي: (التقابل أو التضاد) (الوساطة) و(الاستبدال أو الاستعاضة).

لقد استثمر (**عبد الحميد بورايو**) هذه الآلية – أي نموذج الوساطة بين طرفين متناقضين – في تحديد النظام الذي يحكم البنيات السردية في القصص الشعبية، وبالتحديد استجلاء تحولات مكونات القصة أو وحداتها السردية؛ سواء على مستوى الوحدة السردية الكبرى (النص السردي ككل) أم على مستوى الوحدات السردية الصغرى (الوظائف)، فكلّ وظيفة

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 44.
[2] المرجع نفسه، ص 44.

– حسب بورايو- تتأسس على محور دلالي يربط ما بين دورين غرضيّين متضادّين وتستند الوساطة بين الطرفين المتضادّين على وجود سمات مميّزة: تشابه واختلاف؛ تسمح بدخول عنصر وسيط بين الطرفين؛ يضع الوسيط حدًّا للتضاد ولكنّه يفتح في الوقت نفسه مجالا لظهور تضادّ جديد يتطلّب وسيطا آخر، وهكذا حتى نهاية الحكاية[3].وبهذا يتّضح لنا عدم ارتباط (**بورايو**)بما يتلقّاه من آليات تحليل -من النقد الغربي- ارتباطا ساذجا، بل يسعى غالبا إلى استثمارها وبلورتها وفق ما تقتضيه المادة الخاضعة للدراسة.

ثالثـا
لوسيان غولدمان* والبنيوية التكوينية

اعتمد (**عبد الحميد بورايو**) على البنيوية التكوينية في بعض تحليلاته، ويظهر ذلك خاصة في رسالة الماجيستر التي قدّمها بجامعة القاهرة، والمعنونة بـــ (القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية) في أكتوبر 1978 والتي نشرها سنة 1986، وفي هذا البحث يصرّح بأنّه اعتمد على المنهج البنيوي، ولم يذكر البنيوية التكوينية، ولكن بعد الإطلاع على هذه الدراسة نجده يعالج النصوص معتمدا على إجراءات شتى تصبّ في مجملها داخل إطار البنيوية، فضلا عن اعتماده آليات ومقولات البنيوية التكوينية بمصطلحاتها، وهذا ما يؤكده (يوسف وغليسي) الذي يقول: "وأمّا الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو فيبدو أكثر صراحة في التعامل مع الجهاز الاصطلاحي للبنيوية التكوينية رغم أنّه يكتفي بالبنيوية وصفا لمنهجه في دراسة القصص الشعبي إلاّ أنّه سرعان ما يُفصح 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 قام بدراسة مجموعة من النصوص الشعبية المتداولة بمنطقة بسكرة معتمدا في المرحلة الأولى على التحليل البنيوي لقصة معينة من خلال تقطيعها إلى مقاطع ثم إلى وحدات أصغر مع بيان العلاقة بين تلك الأجزاء، وفي المرحلة التالية يقوم بشرح البنية التركيبية والدلالية للنص ضمن بنية أشمل هي المجتمع الذي وُجدت في كنفه، وهذا هو ديدن (**عبد الحميد بورايو**) في جل تحليلاته••،

---

[3] ينظر: عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 40.

* لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) (1913 – 1970) ولد ببوخارست وبها تحصّل على إجازة في الحقوق انتقل سنة 1933 إلى فيينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاتش (الروح والأشكال) و(نظرية الرواية) و(التاريخ والوعي الطبقي) انتقل سنة 1934 إلى باريس حيث هيأ رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي وإجازة في اللغة الألمانية وأخرى في الفلسفة، وفي سنة 1943 التقى بجان بياجيه الذي كان سندا له في تهيئ رسالة دكتوراه في الفلسفة، وبعدها هيأ رسالة دكتوراه في الأدب بعنوان (الإله الخفي، دراسة في الرؤية المأساوية في أفكار باسكال ومسرح راسين) وهي دراسة تحليلية ماركسية للأدب، نشرت سنة 1959 ثم نشر كتابه الشهير (من أجل سوسيولوجيا الرواية) 1964 وغيرها من الكتب.

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 152.

•• ابتدأ عبد الحميد بورايو مشواره النقدي معتمدا على النقد الاجتماعي، ثمّ انفتح على النقد البنيوي الشكلاني، ولكنّه ظل يردف هذا النقد بمقاربة تكميلية، تسمح بتقديم تفسير سياقي للنصّ، إمّا اجتماعي، وإمّا ثقافي، وإمّا سوسيوثقافي، وإمّا تداولي ...

حيث يرجئ التفسير السياقي إلى مرحلة تالية للتحليل الداخلي للنصّ، وهذا ما تسمح به بعض المناهج كالبنيوية التكوينية والأنثروبولوجية وسيمياء الثقافة ...إلخ.

لقد ساهمت مرجعية (غولدمان) الماركسية والفلسفية في خلق منهج جديد لدراسة العمل الأدبي يعتمد على ازدواجية النظرة "البنيوية" و"الاجتماعية" متكئا في ذلك على النتائج العلمية التي توصّل إليها أستاذه (جورج لوكاتش) خاصة فيما يتعلق بمفهوم رؤية العالم والوعي الطبقي، وكذلك (جان بياجيه Jean Piaget) في مجال الفلسفة وعلم النفس وعلم اجتماع المعرفة، وبهذا استطاع أن يبلور منهجًا جديدا لدراسة النصوص الأدبية بعدما حمل المنهج الاجتماعي الصرف بذور فنائه، لأنّه يتجاوز الإبداع ليهتمّ بالظروف الاجتماعية التي وجد في كنفها، ومن ثم كان من الضروري أن يظهر منهج لدراسة النصّ بما هو نصّ، وبالفعل تجلى ذلك فيما يسمى بالبنيوية الشكلانية التي غالت وبالغت في دراسة مكونات النصّ والعلاقات الرابطة بين عناصره، ولهذا حاول (غولدمان) المزج بين المنهجين السابقين (البرّاني والجوّاني) "فالفضل في تأسيس هذه النزعة المُهجّنة أصلا من نزعتين كبيرتين هما البنيوية والاجتماعية يعود إلى ثلاثة من كبار المفكرين الغربيين المعاصرين: لوكاتش وقولدمان 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 أنقاض من ذلك"[1].

تبيّن لــ (غولدمان) بأنّ الدراسة السيكولوجية عاجزة عن تقديم بيان عن أعمال راسين المسرحية وخاصة مآسيه بالذات، وفي مقابل ذلك يرى بأن التفسير السوسيولوجي أجدى في استخلاص الروابط الضرورية بين المبدعات الثقافية الكبرى والمرجعيات الاجتماعية، ولكن السؤال المطروح: ما هي العلاقة الرابطة بين المبدع والجماعة، والمبدع وإبداعه؟

تعود الإجابة عن هذا السؤال إلى مفهوم الوعي ورؤية العالم – كما سنرى فيما بعد- الكامنة في أذهان الجماعة التي ينتمي إليها المبدع؛ فالمبدع إذن بمثابة لسان حال الطبقة الاجتماعية أو الجماعة التي ينضوي تحت لوائها والتي يتفق معها في رؤية معينة فـ"الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آتٍ من أنّ بُنى عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها"[1] هكذا نلاحظ أنّ (غولدمان) يقترب من (ليفي ستروس) فيما يتعلق بربط الإبداع بالبنى العقلية، ولكنّ الفرق بينهما هو أنّ " شتراوس {هكذا} يبحث عن بناء كلي ثابت غير مرتبط بإنسان بعينه أو بتاريخ، أمّا جولدمان فيبحث عن بناء مرتبط بإنسان يعيش في زمان ومكان محدّدين"[2] أي في مجتمع معيّن.

تتكئ البنيوية التكوينية على جملة من المفاهيم يمكن أن نختزلها في مفهومين أساسيين هما: - رؤية العالم: (Vision du Monde).

---

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 8.

[1] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، ط1، 1993، ص 233.

[2] نبيلة إبراهيم: فنّ القص في النظرية والتطبيق، ص 49.

- الفهم والتفسير / الشرح: (la Compréhension et L'explication).

1- رؤية العالم:

من المفاهيم الأثيرة عند (غولدمان) مفهوم "رؤية العالم"، هذا المفهوم الذي استعاره عن أستاذه (لوكاتش) يحيل على بنية فكرية أو مقولات عقلية توجد في الجماعة على شكل نزعات إيديولوجية – إن صحّ التعبير – والمبدع الكبير حسب (غولدمان) هو القادر على تصوير عالم خيالي متماسك بدقة تطابق البنية التي ينزع إليها مجموع الجماعة.

إنّ رؤية العالم عند (غولدمان) هي الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معيّن، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتائج، وهي رؤية اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة لا إلى فرد بعينه[3] ومن ثم تدفع هذه الرؤية أفراد الجماعة إلى مخالفة الجماعات الأخرى التي تحمل رؤية مغايرة لرؤيتهم.

يندرج ضمن مفهوم رؤية العالم مفهومان آخران هما: "القيمة" و"الوعي"، أمّا مفهوم القيمة فيتمثل في كون قيمة الإبداع تكمن في درجة تمثيله للرؤية الجماعية على مستوى البنى الدلالية لذلك الإبداع وأمّا مفهوم الوعي فينقسم إلى نوعين هما: الوعي الواقع: وهو الوعي الذي 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[1].

"يختلف الوعي من إنسان إلى آخر (وهو اختلاف في الدرجة)لا يصل حدّه الأقصى إلاّ لدى بعض الأفراد الاستثنائيين أو لدى معظم أفراد الفئة في حالات ملائمة كالحرب بالنسبة للشعور الوطني، والثورة بالنسبة للشعور الطبقي مما ينتج عنه أنّ الأفراد الاستثنائيين يعبرون بشكل أفضل وأكثر دقة من غيرهم عن الشعور الجماعي"[2] ومفهوم الوعي أخذه (غولدمان) عن (لوكاتش) الذي عادة ما يقرنه بالطبقات الاجتماعية، فيسميه "الوعي الطبقي" وقد ألف كتابا بعنوان (التاريخ والوعي الطبقي)[3].

إنّ رؤية العالم مفهوم تخلقه الجماعة باعتبار تلك الرؤية تشكل جزءا من هويتها الفكرية التي تميّزها عن غيرها من الجماعات الحاملة لرؤى مغايرة، ومن ثم تدفعها هذه الرؤية إلى الدفاع عنها ما دامت تمثل كيانا لهويتها أو شخصيّتها الجمعيّة، وما دامت هذه الرؤية جماعية، فإنّه يتعيّن على الفرد أن يتبنى هذه الرؤية، لأنّ الإنسان كائن اجتماعي بطبعه كما يقول (ابن خلدون)، وإذا كانت تلك الرؤية متعلقة بالمجتمع فإنّها متعلقة أيضا بالاقتصاد

---

[3] ينظر: بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ت: محمد سبيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986، ص 48.

[1] ينظر: حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النصّ الروائي) المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 62.

[2] محمد نديم خشفة: تأصيل النصّ (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان) مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997، ص 45 – 46.

[3] ينظر: جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: حنّا الشاعر، دار الأندلس، ط 2، 1983.

وأنظمته، وهذا ما يؤدي إلى نوع من الصراع، ومن أمثلة ذلك الصراع بين النظام الرأسمالي والنظام الاشتراكي الذي تحوّل إلى صراع سياسي.

يعبّر الأفراد عن رؤيتهم الكونية (الجماعية) بوعي أو بغير وعي، كلّ حسب اختصاصه أو مجاله، فالأديب يعبّر عنها بأدبه، والرسام بلوحاته، والكاتب بمؤلفاته، والسياسي بأفكاره وآرائه، "إنّ أعمالهم على هذا النحو تنطوي على تلاحم داخلي ينبع من التلاحم الخارجي في رؤية العالم، ويقوّى منه وبقدر ما يؤكد هذا الفهم الطبيعة التوليدية للأبنية الداخلية لهذه الأعمال فإنّه يؤكد استحالة فهمها دون ربطها بالبنية الشاملة التي تولدت منها"[4]، فالعودة إلى الرؤية المرجعية لأعمال هؤلاء هي المؤدية إلى انبثاق المعنى.

هكذا يتضح الفرق بين سوسيولوجيا المضامين والسوسيولوجيا البنيوية على حدّ تعبير (غولدمان) فالأولى ترى في الإبداع انعكاسا للوعي الجمعي، أمّا الثانية فترى فيه على العكس أحد العناصر المقومة الأهم في هذا الوعي.

وعموما يمكن تلخيص المنطلقات الرئيسية التي اعتمدها (غولدمان) في بناء وتطوير نظرية الرواية فيما ذهب إليه (حميد الحمداني) فيما يلي[1]:

- إنّ الرواية تعبير عن رؤية العالم، وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع وصراعها مع الجماعات الأخرى.
- إنّ دور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها، أي أنّه يعبّر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبّر عن أفكارها، وهذا يعني أنّ المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي ولكنّه مبرزها وموضحها فقط.
- إنّ الدور الفردي يتجلى أساسا في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي وليس في بناء الرؤية العامة التي تنتظم هذه الصياغة لهذا يضفي على الإيديولوجيا إهابًا تمويهيا يحولها إلى فنّ.
- إنّ النصّ الروائي لا يطابق الواقع ولكنّه يماثل أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع.

إنّ موضوع رؤية العالم يساهم في تفسير أو شرح البنية الدلالية للنصوص، وهذا ما قام به (غولدمان) في كتابه (الإله الخفي) حين درس أفكار باسكال ومسرح راسين، حيث قام بتفسير بنية تلك النصوص بالاعتماد على بنية أشمل هي البنية الاجتماعية، كما سنرى ذلك فيما سيأتي.

2- الفهم والتفسير (الشرح):

[4] جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1998، ص 116.
[1] ينظر: حميد لحمداني: النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النصّ الروائي) ، ص 66 – 67.

تمثل هذه الثنائية قطب الرحى التي يدور حولها المنهج البنيوي التكويني (التوليدي) والفهم والتفسير هما عمليتان متكاملتان، الأولى تعين على فهم النصّ داخليا، والثانية تساهم في تفسير النصّ وفق معطيات خارجية أو ضمن بنية المجتمع، يقول (غولدمان) عن منهجه " يقدم هذا المنهج بين ما يقدمه امتيازا مزدوجا في تصوّر الوقائع الإنسانية أولا بطريقة موحدة، ومن ثم في أنّه فهمّي وتفسيري في آن واحد لأنّ إلقاء الضوء على بنية دلالية يؤلف عملية فهم في حين أن دمجها في بنية أوسع من الأولى عملية تفسير"[1] وقد طبّق (غولدمان) هذا المنهج على أفكار باسكال الفلسفية، وأعمال راسين المسرحيّة معتبرا أنّ إلقاء الضوء على البنية المأساوية المندسّة في شتيت النصّ هي خطوة فهم، أمّا دمجها في الجانسنية* المتطرفة، من خلال استخلاص البنية الدلالية لهذه الأخيرة فهي خطوة تفسير بالنسبة لكتابات باسكال وراسين المتصفة برؤية مأساوية للعالم، وهي رؤية نابعة من الجماعة التي ينتسبان إليها.

إنّ العمل الأدبي بنية تتولد عن بنية أشمل توجهه وتمنحه وظيفة معينة، وذلك على نحو يؤكد أنّ وظيفته هي التي تصنع بنيته وتكسبه دلالته التي لا تفهم خارج إطار هذه البنية الأشمل، ويعني ذلك أنّ البنيوية التكوينية منهج يتحرك على مستويين مترابطين يمثلان مقاربة داخلية وخارجية لدراسة العمل الأدبي، مقاربة تقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج، وبعد اللجوء إلى المرجعية الاجتماعية، لا بد من العودة مرة أخرى إلى بنية العمل الأدبي وهكذا دواليك إلى أن يتعمق المنهج فهم العمل وشرحه من حيث هو بنية متعدّدة المستويات والإشارات[2].

لقد استطاع (غولدمان) أن يقدم منهجا جديدا لدراسة الأعمال الأدبية دراسة معتدلة لا تغالي في استكناه بنية النصّ بحيث تكون دراسة محايثة، ولا تبالغ في التفسير السياقي الاجتماعي وتُهمل النصّ الأدبي، وهذا ما جعل النقاد الكبار أمثال رولان بارت يعترفون بمهارته.

لكن تجدر الإشارة إلى أنّ البنيوية التكوينية قد تساعدنا على فهم النصوص داخلياولكنّها قد تعجز في تفسير بعض النصوص المجرّدة من أية إيديولوجيا كالنصوص الغزلية مثلا، والنصوص التي يكون مؤلفها مجهولا وزمنها كذلك.

لقد عرفت البنيوية التكوينية انتشارا واسع النطاق على الساحة النقدية العربية، حيث تبنّاها العديد من النقاد العرب* مشارقة ومغاربة، واستعان البعض بمقولاتها عند تحليل النصوص دون أن يتبنّاها. "وحين نتساءل عن السبب في انتشار هذا الفرع من البنيوية وإقبال النقاد عليه، على ما بينهم من تفاوت في القدرات والحماسة، فسنجد من بين الاحتمالات البارزة

---

[1] مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص 238.

* الجانسنية: نسبة إلى جانسينوس (1585 – 1638) لاهوتي من أصل هولندي، عاش في فرنسا ثم بلجيكا، يقوم مذهبه على مذهب القديس أوغسطين وأفكاره عن النعمة والقدر، بعكس من يرى بحرية الاختيار وجدارات الإنسان. ينظر: لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص 238.

[2] ينظر: جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص 122 – 123.

* من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر: محمد رشيد ثابت، يمنى العيد، محمد بنيس، محمد برادة، حميد لحمداني، جمال شحيد وغيرهم.

أنّ البنيوية التكوينية منهج يجمع الشتيتين، التوجه الشكلاني والتوجه الماركسي على نحو يرضي الرغبة في الإخلاص للنواحي الشكلية في دراسة الأدب مع عدم التخلي عن القيم والالتزامات الواقعية اليسارية غالبا"[1]. ولم يكن النقد الجزائري بمنأى 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 دارسة (**عبد الحميد بورايو**) "القصص الشعبي في منطقة بسكرة"، المنجزة في السبعينيات من القرن الماضي.

رابعا
ألجيرداس غريماس* والسيميائية السردية

لقدتأثّر (عبد الحميد بورايو) بنظرية (غريماس) "السيميائية السردية" التي تستند إلى اللسانيات والمنطق الرياضي، وبأعمال (كورتيس Courtes) المكملة لمشروع أستاذه (غريماس). وبما أنّ آليات التحليل السيميائي تصلح لأن تطبق على كافة الأنواع السردية، فقد وجد (بورايو) ضالته في هذا المنهج، وقام باستثماره في مجال السرد الشعبي الذي يحتاج لمثل هذا المنهج الذي يقف عند كنه النصوص مستجليا بنيتها وكاشفا لمعانيها العميقة.

وقد توج تأثّر (**عبد الحميد بورايو**) بهذا المنهج – السيميائي البنيوي – بمراكمة مجموعة من الدراسات السيميائية وترجمة عدد من المقالات والدراسات المتعلقة بهذا المنهج، مما أهّله ذلك لأن يكون أحد أقطاب النقد السيميائي في الجزائر والعالم العربي عموما. ومن أعماله في هذا المجال: كتاب (التحليل السيميائي للخطاب السردي – دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و "كليلة ودمنة") ويعتبره السيميائي الجزائري (رشيد بن مالك) "حدثا نقديا في الجزائري، استطاع أن يستثمر الإنجازات البروبية من منطلقات سيميائية (...) إنّ أهم ما تتميّز به هذه الدراسة هو أنّ الباحث التزم حدود النصّ وأدرك

---

[1] سعد البازعي: استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث) المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ص 204.

* ألجيرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas): سيميائي فرنسي من أصول ليتوانية، ولد سنة 1917 بليتوانيا ، جاء لأوّل مرة إلى فرنسا عام 1936 وبها تحصل على شهادة الليسانس في الآداب عام 1939، ناقش أطروحة الدكتوراه عن الأزياء والموضة. أسس مدرسة باريس السيميائية في بداية الستينات وفي عام 1966 أسس مجلة اللغات بالتعاون مع بارت وج. دوبوا وآخرين، وفي السنة نفسها نشر كتابه الشهير (علم الدلالة البنوي) Structural Semantics. توفي بباريس سنة 1992، من أهم أعماله بالإضافة إلى الكتاب السابق، (في المعنى 1 و2) عام 1970 – 1983 و(قاموس السيميائيات) 1979 بالاشتراك مع تلميذه كورتيس.

مستوياته واستطاع من خلال اشتغاله على اللغة صناعة خطاب نقدي يوفّ ق فيه بين القيود التي يفرضها الجهاز السيميائي وتطلّ عات القارئ العربي إلى نصّ نقدي يُيسّر له سبل الاتصال بالمناهج الحداثية"[1].

وعادة ما يعتمد (بورايو) في تحليلاته السيميائية على الآليات النموذجية التالية:

- ❖ نموذج المسار السردي.
- ❖ نموذج الفاعلين.
- ❖ نموذج المسار الغرضي.
- ❖ نموذج البنية الدلالية العميقة.

و" لكل 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 بنية الفاعلين والبنية الدلالية العميقة"[1].
ومن أعماله أيضاً، كتاب (المسار السردي وتنظيم المحتوى- دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة) وهو الكتاب الذي 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 ألقيت على طلبة جامعة الجزائر.
وله أيضاً كتاب(الكشف عن المعني في النص السردي- النظرية السيميائية السردية) ويتكون من ثلاثة أجزاء، وهو عبارة عن مقالات ودراسات لباحثين غربيين هم: غريماس، كورتيس، باط.

ترتكز نظرية (أج. 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، وكذلك أعمال (إتيان سوريو) في مجال المسرح، وكذا (تنيير) في النحو البنيوي، بالإضافة إلى بعض مقولات (يالمسليف).

يميّز (غريماس) في تحليله للنصوص بين مستويين أو نوعين من البنى؛ البنية السطحية، وتتمثل في الوحدات اللغوية المتجلية والقابلة للملاحظة، أمّا البنية العميقة فتتمثل في المستوى التجريدي للنصّ الذي يكون معناه الإجمالي مخزّن في هذه البنية.

---

[1] رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي الأردن، عمان، ط1، 2006، ص 35.
[1] عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)، دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط، 2003، ص 5.

لقد سخّر (غريماس) كل جهده لدراسة الدلالة وتشكلاتها وطرق انتظامها وشبكة العلاقات المؤدية إلى انبثاق المعنى، وقد تكلل جهده بكتاب (علم الدلالة البنيوي) وكتاب (في المعنى 1 و2) "وجامع القول أنّ نظرية قريماس{هكذا} تستمد أصولها المعرفية من الدلالية التي تهتم في المقام الأوّل 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 التي قام بها (غريماس) انطلاقا من منهج (بروب)، وسنقوم بشرح أهمّ آليتين تحليليتين في السيميائية السردية وهما: النموذج العاملي والنموذج التأسيسي (المربع السيميائي).

1- اختزالات وتأملات في المنهج الوظائفي:

يعتبر التحليل الوظائفي بمثابة المادة الأولية الخام التي قام (غريماس) برسكلتها 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 دلاليا وشكلا من أشكال التواصل، ساعيا إلى الإسهام في بناء نظرية عامة للسيمياء"[2] بخلاف (بروب) الذي كان همّه الأكبر هو الكشف عن البنية المورفولوجية للحكاية الخرافية.

لذلك قام (غريماس) باختزال بعض الجوانب من النموذج الوظائفي واستبدال البعض الآخر، وهناك ثلاث موضوعات رئيسية تعدّ اختزالا للوحدات الوظيفية عند بروب، وهي الموضوع التعاقدي الذي يشمل حركة القصّ التي تعبّر عن عقد يتم بين البطل ونفسه أو بينه وبين مجتمعه، وأما الموضوع الثاني فهو الموضوع الأدائي والمتمثل في الاختبارات التي يجتازها البطل في سبيل وضع هذا العقد موضوع التنفيذ وأمّا الموضوع الثالث فهو الانفصال والاتصال اللذان يمرّ بهما البطل خلال مسار القص [1] وسنحاول أن نشرح هذه المواضيع الثلاثة فيما يلي:

- العقد (Contrat):

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 تمّ بين المرسل (محمد – صلى الله عليه وسلم) والمرسَل أو المبلَّغ (الصحابي) ولم يتم بين الرسول والنجاشي.

مرسِل	مرسَل (مبلغ)	مرسل إليه
العقد		

(1) الخطاب السردي (نـ ية للكتاب، تونس
(2) لسرد، ص 47.
(1) ينظر: نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظريّة والتطبيق، مكتبة غريب، (دط) (دت)، ص 43.

من هنا فالأصحّ أن نقول إنّ العقد عند (غريماس) يتم بين المرسل والذات، وليس بين المرسل والمرسل إليه كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين(•)، لأنّ غريماس يميّز في نموذجه العاملي بين أربعة عوامل أساسية هي: الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه، ومن ثم فالعقد "في النموذج الجريماسي هو الاتفاقية بين المرسل والذات، وهي تزود الأخير (أي الذات) ببرنامج يحققه، وبالتالي يمكن أن يقال عنه إنّه الرافد الأساسي (المجمع عليه) للسرد، والذات يمكن أن تنفّ البرنامج أو تفشل في تحقيقه، ونتيجةً لذلك تكافأ أو تعاقب"[2].
ويميّز (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 Fiduciaire): حيث يقنع الطرف (أ) الطرف (ب)، فيقتنع هذا الطرف الأخير، وينفذ ما أمره الأوّل[1].

إنّ دراسة العمليات التعاقدية "تمكن الباحث من التعرف على النمط التعاقدي الشائع في آثار مؤلف ما أو في مجموعة من النصوص، قاسمها المشترك الظرف التاريخي أو نمط الكتابة"[2]. ونشير هنا إلى أنّ (**عبد الحميد بورايو**) قد استعان في تحليلاته برصد التعاقدات الواقعة بين شخوص القصّ معتبرا إيّاها معادلا رمزيا لتعاقدات اجتماعية (العقد الاجتماعي) كامنة في وعي الجماعة الشعبية المتداولة لتلك الحكايات الشعبية.

- **الاختبارات:** لاحظ (غريماس) أنّ البطل في النموذج الوظائفي يمرّ بثلاثة اختبارات متعاقبة، بيّنها في الترسيمة السردية التي اقترحها.وتتمثّل في:(الاختبار التأهيلي،الرئيسي،التمجيدي)[3].

- **الاختبار التأهيلي (épreuve qualifiante):** ويسمى أيضا بالاختبار الترشيحي ؛وهو اختبار يُجريه البطل من أجل إثبات كفاءته وقدرته على إنجاز المهمة، مما يؤهّله ذلك إلى اجتياز الاختبار الموالي في إطار البرنامج السردي.
- **الاختبار الرئيسي / الحاسم (épreuve Principale):** وفيه تقوم الذات (البطل) بمواجهة المُعارض أو العدو من أجل القضاء على النقص، ومن ثم الاتصال بموضوع القيمة، وتقتضي هذه المرحلة اختبارا يليها.

(•) من هؤلاء سمير المرزوقي وجميل شاكر، في كتابهما: مدخل إلى نظرية القصة. ينظر ص 70.
(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 54.
(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 70.
(2) المرجع نفسه، ص 71.
(3) أج. غريماس: السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ت: سعيد بنكراد، ضمن كتاب: "طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص 187.

- **الاختبار التمجيدي (épreuve glorifiante):** ويؤدي هذا الاختبار إلى التعرف على البطل الحقيقي واكتشاف البطل المزيف، ومن ثم يُكافأ الأوّل ويعاقب الثاني.

يرى (غريماس) أنّه ما من ضرورة منطقية لكي تكون التجربة التأهيلية متبوعة بالتجربة الأساسية ولا أن تكون هذه الأخيرة واقعة تحت وطأة الجزاء، فكم من ذات مؤهلة لا تمرّ أبدا إلى الفعل، وكم من أفعال تستحق الثناء ولا يعترف لها بذلك، ويرى إضافة إلى ذلك أنّ القراءة العكسية لتلك الاختبارات ستقيم نظاما منطقيا للافتراضات، فالاعتراف ببطولة البطل يفترض مسبقا فعلا بطوليا، كما أنّ هذا الفعل البطولي يفترض تأهيلا كافيا للبطل [1] وهذه صورة مبسطة لقراءات (غريماس) المنطقية.

لقد تتبع (**عبد الحميد بورايو**) في بعض تحليلاته مسار البطل من خلال الاختبارات التي حدّدها (غريماس) ولكنّه 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 إيجابي أوّل، اختبار رئيسي إيجابي، اختبار إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي» ولعلّ هذا ناتج عن كون (بورايو) ينصت إلى معطيات النص لا إلى معطيات المنهج، متفاديا بذلك التعسّف في إسقاط المنهج على النصّ إسقاطا آليا و حَرفيا.

- **الاتصال والانفصال:**

يتشكل السرد من سلسلة من التحولات ومن ثمّ سلسلة من الانفصالات والاتصالات بين الذات وموضوع القيمة، وتبرز هذه السلسلة بشكل واضح في النموذج الوظائفي البروبي، حيث يشكل القسم الأوّل من الحكاية الخرافية عمليات استلاب وانفصال، بينما يشكل القسم الأخير من الحكاية عمليات استرجاع واتصال.

و" بفضل استعمال هذه الأدوات المجرّدة، أمكن لغريماس شكلنة التحليل الوظائفي والارتقاء به من التحليل التجريبي للحكايات الشعبية إلى نظرية علامية لها مقولاتها ومسلماتها ومناهجها الخاصة"[2] ولا تقتصر قراءة (غريماس) لمنهج (بروب) على ما سبق وإنّما هناك العديد من الاختزالات والبدائل[•] التي قامت نظريته على أساسها، كالنموذج العاملي مثلا.

2- النموذج العاملي:

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 188.

[2] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 76.

[•] للتفصيل أكثر في الاختزالات والبدائل التي اقترحها غريماس على منهج بروب، عد إلى:

- سعيد بنكراد: السيميائيات السردية (مدخل نظري) منشورات الزمن، الرباط، د ط، 2001، ص 33.
- ينظر: تقديم غريماس لكتاب جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ت: جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.
- ينظر: قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، ص 70.

لقد استخدم (تنيير) مصطلح "العامل Actant" استخداما نحويا يُحيل على الشخصيات والأشياء المشاركة في الفعل أو الحدث، وقد استعاره (غريماس) منه، وأدخله إلى مجال السرد انطلاقا من تأمله لنموذج (بروب) و(سوريو)، فـ(بروب) يرى – كما سبق – أنّ الحكاية تضمّ إحدى وثلاثين وظيفة موزعة على سبع شخصيات هي: (المعتدي – المساعد – الواهب – البطل – البطل المزيف – الأميرة – الآمر) دون أن يبرز العلاقات القائمة بين تلك الشخصيات، وهذا ما جعل (غريماس) يقوم بتعديل وضبط دوائر الفعل لدى (بروب) وذلك من خلال النموذج العاملي Modèle actantiel الذي يعد آلية من آليات التحليل السيميائي للسرد.

ينظر (غريماس) إلى نموذجه العاملي على اعتبار أنّه نسق من العلاقات التي تحكم العوامل من جهة وعلى اعتباره إجراء وصيرورة من التحولات من جهة أخرى، ويتسم النموذج العاملي بالشمولية لأنّه قادر على تلخيص دلالة السرد، فبالإمكان أن ننظر إليه على أنّه "النموذج المصغر للعالم الدلالي، لا يمكن أن يتحدّد كعالم أي ككل دلالي إلاّ في الحدود التي يبرز فيها أمامنا كمشهد بسيط، وكبنية فعلية، يتمثل أطرافها في مَن قام بالفعل ومَن وقع عليه الفعل"[1].

يتكون النموذج العاملي من ستة عوامل[•] هي:

- **الذات:** التي تسعى إلى امتلاك أو تحقيق موضوع القيمة، أي إنّها تتطلع إلى الوصول إلى هدفها وغايتها.

- **الموضوع:** وهو الشيء المستهدف من قبل الذات.

- **المرسل:** وهو الحافز الذي يدفع الذات في مطلبها، أي الوصول إلى موضوع القيمة.

- **المرسل إليه:** وهو الطرف المستفيد من الانجاز الذي قامت به الذات في مسعاها.

- **المساعد:** وهو الطرف المعين للذات.

- **المعارض:** وهو الطرف المعيق للذات.

تتقابل العوامل السابقة في ثلاث ثنائيات على النحو التالي:

- ✓ الذات (مقابل) الموضوع.
- ✓ المرسل (مقابل) المرسل إليه.
- ✓ المساعد (مقابل) المعارض.

يؤدي كل عامل دورا ما في القصة، ويساهم في تحولاتها من خلال التغييرات الناجمة عن تفاعل عامل مع آخر، فنكون إزاء برنامج سردي Programme Narratif قوامه

---

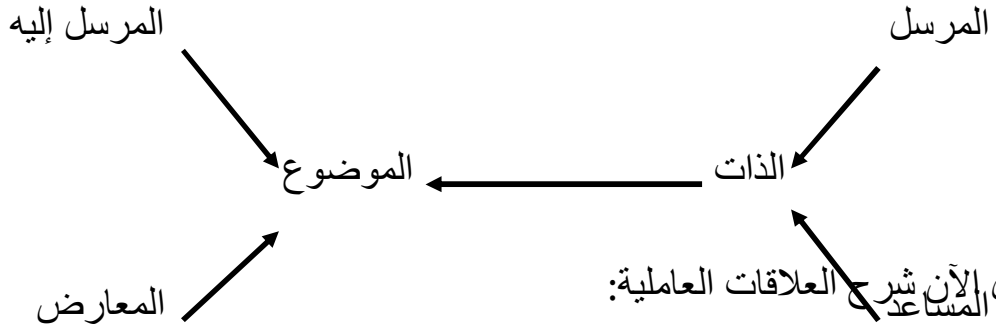
[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 49.

[•] ننبّه هنا إلى أنّ العامل قد يكون فردا وقد يكون جماعة.

الاتصال والانفصال "فكل برنامج سردي يتشكل من خلال العوامل التي تنتج الفعل الذي يمارسه المرسل على الفاعل (الذات) لتحقيق عمله من خلال جملة من العناصر التي تحاول إنجاح أو إفشال البرنامج، تبعا للعلاقات التي تتجلى من خلالها الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النصّ 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.

ويصوغ (غريماس) النموذج العاملي وفق الشكل التالي[2]:



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 في امتلاك موضوع معين (مرغوب فيه) "وداخل هذه العلاقة لا تتحدّد الذات إلاّ من خلال دخولها في علاقة مع موضوع ما، ففي غياب غاية ما (محتملة أو مُحيّنة) لا يمكن الحديث عن ذات فاعلة، كما أنّ الموضوع لا يمكن أن يتحدّد إلاّ في علاقته بالذات، فخارج عنصر الرغبة المحددة في جوهرها لحدين: راغب ومرغوب فيه، لا يمكن أن يكون عنصرا داخل علاقة"[1].

ويميّز (غريماس) بين نوعين من الملفوظات؛ ملفوظات الحالة Enoncés d'état والتي يعبّر بها في هذه العلاقة عن ذات الحالة التي تكون في حالة اتصال أو في حالة انفصال عن الموضوع، وملفوظات الإنجاز Enoncés de faire والتي يعبّر بواسطتها عن التحوّل من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال أو العكس، وذلك بواسطة ذات الإنجاز. "وهكذا نرى أنّ علاقة الرغبة بين الذات والموضوع تمرّ بالضرورة عبر ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال أو الانفصال، كما تمرّ بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذي يجسّد تحولا

---

[1] أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب، (د ط)، 2002، ص 24.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيّد إمام، ص 10.

[1] سعيد بنكراد: السيميائية السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الرباط، (دط)، 2001، ص 78.

اتصاليا أو انفصاليا"[2] والغالب في القصص أنّها تبدأ بحالة انفصال الذات عن الموضوع لتتجه نحو الاتصال، لذلك فالقصة قائمة على مفهوم الانفصال الذي يضمن حركية السرد.

- **علاقة التواصل (Relation de communication):** تجمع هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، أي بين المحرك (الحافز) والمستفيد من الإنجاز أو الحركة، ولكن العلاقة بينهما مفصولة بعلاقة أخرى هي علاقة الرغبة الرابطة بين الذات والموضوع، لأنّ 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[3]:

المرسل المرسل إليه

الذات الموضوع

- **علاقة الصراع (Relation de lutte):** وتكون هذه العلاقة بين المساعد الذي يعين الذات على الوصول إلى مطلبها وبين المعارض الذي يتسبب في عرقلة الذات بغية 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 قد اكتمل.

بقي أن نشير إلى أنّ النموذج العاملي يتحرك ويتطوّر وفق تحولات السرد في سيرورته وهذا التحول هو الذي يكفل للسرد ديناميكيته وحيويته، فالسرد إذن يتشكل من حالات وتحولات.

ينظر(**عبد الحميد بورايو**) إلى النموذج العاملي على أنّه نموذج منطقيّ يختزن شكل المحتوى – بتعبير يالمسليف – أي يختزن كيفية تمظهر الدلالة، وقد استعان به بشكل لافت للنظر في كتابه "المسار السردي وتنظيم المحتوى" عندما قام بتحليل بعض حكايات الليالي، وهو ما ساعده على استنباط البنية الهيكلية والدلالية المشتركة في تلك الحكايات وبيّن كيف قال النصّ مقاله.

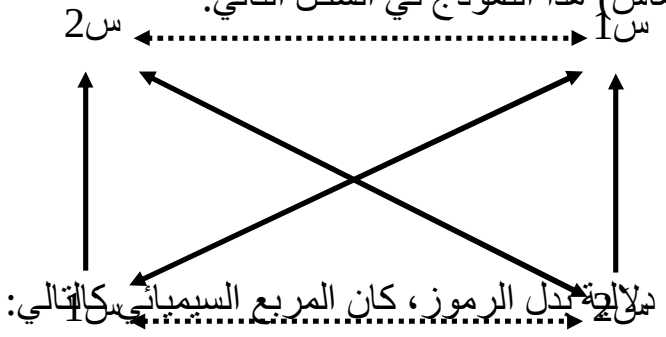
3- المربع السيميائي:

ويُسميه البعض بالنموذج التأسيسي، يتكئ على مبدأ التقابل الضدّي، وفي هذه النقطة بالتحديد يبرز تأثر (غريماس) بـــ(ليفي ستروس) الذي 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 النور، والعلوي لا يتّضح إلاّ من خلال مقابلته بالسفلي، وهو في

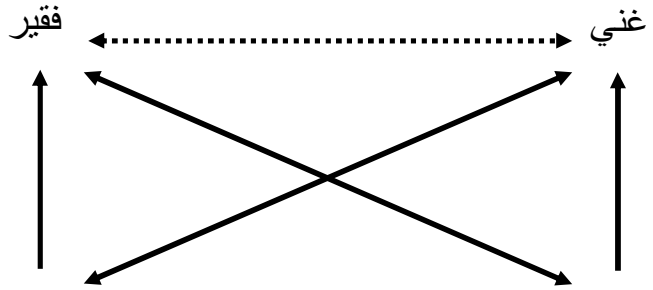
[2] حميد لحمداني: بنية النصّ السردي، ص 35.
[3] المرجع نفسه، ص 36.

هذا يُساير منهج ليفي ستروس البنيوي الذي يسميه اصطلاحا (المنطق الاجتماعي الإنساني) ويسميه جريماس{هكذا} (البنية الأولية للمعنى) وعليه ترتكز نظرياته في علم الدلالة"[1].

يندرج المربع السيميائي 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 للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما"[1] ويمكن صياغة المربع السيميائي انطلاقا من عنصرين متضادين (س1 – س2) 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:

- **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 فقيرا، ومن هو غير فقير ليس بالضرورة غنيا، ولذلك سميت هذه العلاقة تناقضا لا تضادا.

- **علاقة التكامل (التضمين):** وتكون بين (غير فقير، وغني) وكذلك بين (غير غني، وفقير) وهي عملية انتقال من النفي إلى الإثبات.

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القصّ، ص 42.

[1] غريماس، كورتيس، باط، الكشف عن المعنى في النص السردي، ت: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، د ط، 2008، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

من هنا فـ "ليس المهم – كما يقول جريماس{هكذا}– أن أكتشف العلاقة الضدية بين الظلام والنور لأنّها واضحة، بل المهم أن أكتشف العلاقة غير المحدودة بين اللاظلام واللانور"[1].

أمّا إذا نظرنا إلى المربع السيميائي من منظور العمليات، فإننا نلاحظ أنّه يقوم على عملية النفي والإثبات؛ فبنفي (الغنى) ننتقل إلى العنصر النقيض (لا غنى) هذا في علاقة التناقض، وهناك عملية انتقال أخرى تكون في علاقة التكامل، فبالانتقال من (اللاغنى) إلى (الفقر) نكون قد أثبتنا هذا العنصر الأخير.

"إنّ النصّ المتعدد الآثار الدلالية ليس تمفصلا للعلاقات الثابتة فحسب وليس ترتيبا لقيم المعنى فحسب، ولكنّه يتقدم أيضا كانتقال من قيمة إلى أخرى وكشبكة من العمليات التي تتحوّل بموجبها قيم المعنى. تناسب كلّ علاقة للنموذج التصنيفي العملية، ويعتبر المربع السيميائي نموذجا تركيبيا يضبط تنظيم العمليات"[2] الانتقالية القائمة بين الوحدات الدلالية.

وبهذا يكون (غريماس) قد صاغ مجموعة من الآليات والنماذج المنطقية، والتي تصلح لتحليل السرد على اختلاف أجناسه وأشكاله.

لقد استثمر (**عبد الحميد بورايو**) هذا النموذج التأسيسي (المربع السيميائي) في مقارباته، فكان يلتزم بحرفيته أحيانا، ويحيد عنها أحيانا أخرى، كأن يُقيم المربع السيميائي على علاقة واحدة، هي علاقة التضاد فقط، في حين تغيب علاقة التناقض والتكامل، وبهذا يتّضح لنا محاولة (بورايو)الخروج عن التوصيفات التي يتلقّاها عن الآليات الغربية، مما يسهم ذلك في تجلي بصمته في معظم التحليلات، وطبعها بطابع التجديد.

خامسا
تزفيتان تودوروف* / الشعرية ونحو المسرود

لقد أفاد (**عبد الحميد بورايو**) من آليات التحليل التي اعتمدها (تودوروف) في تحليل النصوص السردية، واستثمر بعض التقنيات التي تساعد على كشف القوانين الداخلية للسرد، كالعلاقات التي تربط بين الجمل السردية (العلاقات المنطقية والزمنية) وأنماط الرؤية السردية، وزمني القصة والخطاب، غير أن تأثر (بورايو) بتودوروف يبقى محدودا مقارنة بتأثره بكل من (فلادمير بروب) و(ليفي ستروس) و(غريماس).

---

[1] نبيلة إبراهيم: فن القصّ، ص 42.

[2] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د ط، 2000، ص 26.

* تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) ولد ببلغاريا سنة 1939 وفيها نال إجازته الجامعية الأولى (الليسانس) توجّه إلى باريس عام 1963م ليكمل دراسته العليا في مجال نظرية الأدب، غير أنّ جامعة السربون لم يكن فيها هذا التخصص، فظل يُطالع في مكتبة السربون، ومن خلال أحد موظفي المكتبة، اتصّل بـ (جيرار جونيت) الذي اقترح عليه بأن يحضر محاضرات رولان بارت في الحلقات الدراسية، حيث مكّنه هذا الأخير من نشر أعماله في المجلّة الأكاديمية الشهيرة والمعروفة باسم (تواصلات Communication). واستمرّ به الحال إلى أن صار من كبار المنظرين في مجال الأدب، ويعود له الفضل في ترجمة أعمال الشكلانيين الروس.
له العديد من الأعمال من أبرزها: (الشعرية) (شعرية النثر) (نحو الديكاميرون) وغيرها من الأعمال في شتى المجالات.

حاول (تودوروف) من خلال دراساته للأعمال السردية أن يكشف عن القواعد المشكلة لنسيج النص السردي والمتحكمة في نظامه، ويظهر ذلك جليا في كتبه "شعرية النثر"و"نحو الديكامرون" و"الشعرية" Poétique.

"ويشارك تودوروف جريماس{هكذا} وكلاهما بنيوي، في أنّ هناك على المستوى العميق، قواعد عالمية للقصّ، وأنّ هذه القواعد العالمية مشتركة في كل الأبنية الإنسانية العالمية بصفة عامة"[1] لكن قبل أن نتعرف على هذه القواعد، نحاول أن نقف عند مفهوم الشعرية ونحو المسرود.

لقد قام (دافيد لودج) بتصنيف المعالجات التي انتهت إليها الدراسات السردية إلى ثلاث مجموعات هناك أولاً "نحو المسرود أو علم قواعد المسرود"، وهو النشاط المتجه للكشف عن نظام لغة المسرود – اللغة بالمعنى السوسيري– وهناك ثانيا "البويطيقا أو الشعرية" ويدخل تحتها كل المحاولات التي تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصي وتصنيفها، وهناك أخيرًا "التحليل البلاغي" ويقصد به تحليل البنية السطحية للنصوص القصصيّة لبيان كيف يحدّد التعبير اللغوي الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها[1].

وهناك من الدارسين من يرى بأنّ الشعرية أعمّ ما دامت تبحث عن القوانين العامة للأعمال السردية، والكشف عن نظام اللغة السردية يدخل في تلك القوانين العامة، يُعرّف (تودوروف) الشعرية بقوله: "وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...إلخ تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"[2]، والدليل أيضًا على أنّ الشعرية أعمّ من نحو المسرود هو تضمين (تودوروف) لمقال حول نحو الديكامرون Grammaire du Décaméron في كتابه (شعرية النثر) Poétique de la prose وسنحاول فيما يلي التفصيل أكثر في أهم القواعد والتقنيات السردية التي بيّنها (تودوروف) في كتبه السابقة الذكر.

1- نحوُ المسرود:

يرى (تودوروف) أنّه من غير الواجب أن نقصر النحو على اللغات، فهناك مجال آخر تنشط في خضمّه اللغة، وهو (السرد) حيث ستسهم نظرية في المسرود في معرفة القواعد النحوية للنصّ السردي، وذلك من خلال الاستعانة بالجهاز المفهومي لدراسات اللغة، دون الانصياع الأعمى لنظريات اللغة[3]. تمثل الجملة السردية أو القضية/ الموضوعة (Proposition) الوحدة الدنيا بالنسبة

---

[1] نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، ص 44.

[1] ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء، القاهرة، (د ط)، 1998، ص 95 – 96.

[2] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

[3] تزفيتان تودوروف: شعرية النثر (مختارات) ترجمة: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د ط)، 2011، ص 52.

لــ(تودوروف)، وتقوم بين الجمل السردية مجموعة من العلاقات كما سنرى ذلك، وتتضمن الجملة نوعين من المكونات هما "الفاعلون والمفعولون" و"المسانيد" أمّا الفاعلون والمفعولون فهم عبارة عن شخصيات "والشخصيات يمكن اعتبارها أسماءً، وخواص الشخصيات أو صفاتها نعوتا، والأحداث التي تقع لها أفعالاً، وباقتران الاسم بالنعت أو بالفعل تنهض الجملة الإخبارية أو القضيّة"[1] وينقسم النعت إلى ثلاثة أقسام:

- ✓ **الحالات:** وتتميّز بكونها متغيّرة وتؤول إجمالاً إلى التضاد (شقي – سعيد).
- ✓ **الخصائص:** وتتمتع بصفة الاستمرار النسبي وتعود إجمالاً إلى الفضائل والرذائل ... (طبائع الأشخاص).
- ✓ **المظاهر:** وتتعلق بنوع الجنس والديانة والمركز الاجتماعي... والغالب عليها الاستمرار[2].

ويميّز (تودوروف) في النحو السردي بين الفئات الأولية التي تسمح بتعريف أجزاء الخطاب والفئات الثانوية وهي ميزات تلك الأجزاء[3]، كالصيغة والصوت والمظهر...إلخ، وتنقسم كل فئة ثانوية بدورها إلى أنواع، فالصيغ التي تأخذها القضية السردية مثلا هي: الصيغة الخبرية والاختيارية والشرطية والتنبؤية والإلزامية. وتقوم بين القضايا ثلاث علاقات هي[4]:

- ❖ **العلاقة الزمنية:** وتتم بتعاقب الأحداث في النصّ وتتاليها وهي أبسط العلاقات.
- ❖ **العلاقة المنطقية (السببيّة):** وتقوم أساسا على الأسباب ونتائجها.

ولعلّ هناك نوع من التداخل بين العلاقتين السابقتين ولكنّ الفرق بينهما كما حدّده (فورستر) يتمثل في كون العلاقة السببية تكوّن الحبكة أمّا الزمنية فتكوّن القصة فـ (مات الملك ثم ماتت الملكة) قصة، و (مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه) حبكة[5].

- ❖ **العلاقة المكانية:** وتكون ضمن فضاء النصّ، حيث تأخذ وحدات النصّ ترتيبا معينا ومطّردًا، ويتضح ذلك خاصة في النصّ الشعري.

يرى (تودوروف) بأنّ بنية المسرود أو الحبكة الكاملة تقوم على الانتقال من توازن إلى آخر، فـ "المسرود المثالي يبدأ بموقف مستقرّ ثمّ تأتي قوة لتّقلقه، وينتج عن ذلك حالة من عدم الاستقرار، وبفعل قوة متجهة في الاتجاه المعاكس يعود التوازن، التوازن الثاني شبيه بالأوّل ولكنّ التوازنين ليسا متطابقين أبدًا[1].

يُقيم (تودوروف) وحدة نحوية أعلى من القضية؛ وهي المقطوعة أو المساق Séquence وتتكون من مجموعة من القضايا، واتّحاد المقطوعات يعطينا النصّ السردي

---

(1) السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 43.
(2) ينظر: عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 66.
(3) ينظر: تزفيتان تودوروف: شعرية النثر (مختارات) ترجمة: عدنان محمود محمد، ص 57.
(4) المرجع نفسه، ص 61.
(5) ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 59.
(1) تزفيتان تودوروف: شعرية النثر (مختارات) ترجمة: عدنان محمود محمد، ص 54.

ككلّ، وعمومًا فإن (تودوروف) يميّز بين ثلاثة مظاهر في السرد هي:**المظهر الدلالي**؛ويتعلق بمضمون النصّ.و**المظهر التركيبي**؛ ويتمثل في شبكة العلاقات بين مكونات النصّ.وكذلك **المظهر الأسلوبي**؛ أي الطريقة التي تقدم بها القصة.

ومن خلال ما سبق، يتّضح أنّ (تودوروف) يُعنى بالتحليل على المستوى التركيبي على حساب المعنى والمحتوى. فهو يولي اهتماما بالجانب النظمي على حساب البنية الدلالية وهذا ما أكدته (نبيلة إبراهيم) وغيرها من الدارسين.

2- زمن السرد:

يكتسي عنصر الزمن في السرد أهمية كبرى، ذلك لأنّ السرد يقوم بوصف سير الأحداث كفعل في الزمن، وإذا كان من الممكن الاستغناء عن توصيف وتحديد المكان في القصة، فإنّه من المستحيل أن نتجاوز عنصر الزمن بأي حال من الأحوال، ويمتاز الزمن في السرد بالتنوع، ويتوقف ذلك على التقنيات التي يستخدمها الراوي في سرد الأحداث.

ويميّز (تودوروف) على غرار دارسي السرديات، ونخصّ بالذكر (جيرار جنيت) في كتابه (خطاب الحكاية)[2] بين زمنين: "**زمن القصة**" و "**زمن الخطاب**"، ويطلق (**عبد الحميد بورايو**) على الزمن الأوّل: "زمن البلاغ" بينما يطلق على الزمن الثاني: "زمن الإبلاغ".

أمّا زمن القصة: فهو زمن خطيّ يخضع للتراتب المنطقي للأحداث في الواقع، لأنّ الزمن الواقعي أو الطبيعي لا يخضع للارتداد ولا للتسريع، ويطلق على هذا النوع من الزمن بالزمن الحقيقي[•]؛ وفي هذا الزمن يمكن أن يقع حدثان في الوقت نفسه، لكن إذا أردنا أن ننقل الحدثين خطابيًا، فإنّه يتعثّر علينا أن ننقلهما معًا في الوقت عينه، ما يجعلنا ننقل الحدثين الواحد تلو الآخر.

وأمّا زمن الخطاب: فلا يخضع لضرورة نقل الأحداث متسلسلة وإنّما يخضع للتقنية التي يختارها السارد، كأن يخالف سير زمن السرد من خلال عملية الاستباق؛ والاستباق هو "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة، تفارق الحاضر إلى المستقبل؛ (أو هو) إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقّف للقصّ الزمني ليفسح مكانًا للاستباق"[1] فهو إذًا نظرة مستقبلية لأحداث لمّا تقع بعد.

وقد يلجأ السارد إلى الاسترجاع لكسر نظام الزمن التسلسلي، وذلك بالرجوع إلى وقائع ماضية بالنسبة للحظة الراهنة، فهو بعكس الاستباق.

---

[2] ينظر: جيرار جونيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حليّ المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص: من 45 إلى 93.

[•] تستعمل هذه التسمية تجوّزا، لأنّ المسرود قد يتضمّن أحداثا خيالية لم تجر ولم تقع على أرض الواقع.

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 186.

تنتظم أحداث السرد حسب (تودوروف) وفق صيغ ثلاث هي: -

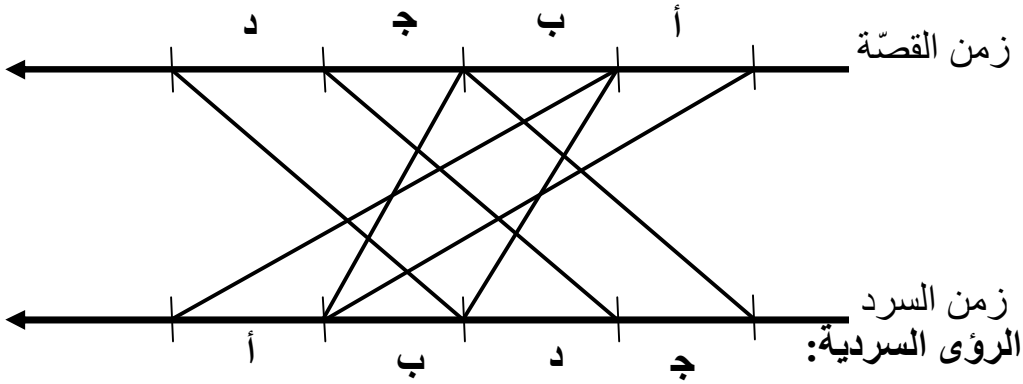
التسلسل: وهو عبارة عن رصف لمجموعة من القصص الصغرى داخل قصة كبرى فبمجرّد الانتهاء من الأولى يتمّ الشروع في القصة الثانية وهكذا.

- **التضمين:** وهو إقحام قصّة في قصة أخرى، ويظهر التضمين بشكل واضح في حكايات ألف ليلة وليلة، فكل حكاياتها مضمّنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد.

- **التناوب:** ويتم من خلال حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورًا والأخرى طورًا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى[2].

وخلاصة القول هي أنّ زمن القصة يمكن أن نطلق عليه زمن المدلول، بينما زمن الخطاب يمكن أنّ نطلق عليه زمن الدال أي الملفوظ، وهذا الأخير يفارق الأوّل كما بيّنّا ذلك، فوقائع زمن القصة متسلسلة لا تقبل الاستباق ولا الاسترجاع، بينما يمكن للسارد أن يتصرّف في سرد الأحداث؛ تقديما وتأخيرا.

ويمكن توضيح هذه المفارقة في الرسم البياني التالي[1]:



3- الرؤى السردية:

تُعدّ الرؤية أو وجهة النظر تقنية سردية لا تقلّ أهمية عن عنصر الزمن في السرد، فقد استأثرت باهتمام الدارسين في العصر الحديث وتعددت الدراسات الشعرية حولها[•] نظرًا للصيغ التي تشغلها. وتقوم الرؤية السردية على العلاقات القائمة بين السارد والعملية السردية والمسرود له، فالوقائع التي يتألّ ف منها العالم التخيلي – حسب تودوروف - لا تقدَّم لنا في ذاتها بل من منظور معيّن أي من وجهة نظر معيّنة.

---

[2] ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي: ترجمة: الحسن سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: "طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)"، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 56 – 57.

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 74.

[•] للتفصيل أكثر ينظر كتاب: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (تأليف جماعي) ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989. وينظر كتاب: شعرية المسرود (تأليف جماعي) ت: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2010.

يعتمد (تودوروف) في تحديد أنماط الرؤى السردية على التصنيف الذي جاء به (جون بيون) في كتابه "الزمن والرواية" ولكن مع بعض التعديلات الطفيفة، واستخدام رموز الرياضيات في شكل معادلة كما سنرى وتتمثل تلك الأنماط فيما يلي:

أ- الراوي > الشخصية (الرؤية الخلفية): وفي هذه الحالة يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيّة وليس من المهمّ أن يفسّر لنا كيفية حصوله على المعلومات، فهو كما يقول (تودوروف) يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته[2] فالراوي يعرف عن الشخصيّة ما قد لا تعرفه هي عن نفسها، وغالبًا ما تستخدم هذه الصيغة في السرد الكلاسيكي، حيث يكون الراوي مدركًا لكل ما يدور في عالم القصة.

ب- الراوي = الشخصيّة (الرؤية المحايثة): وهنا تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصيّة، ولا يمكنه معرفة الأحداث والوقائع قبل وقوعها، وفي هذه الحالة يمكن استعمال ضمير المتكلم وكذلك ضمير الغائب ولكن طبقا للرؤية التي تنظر بها الشخصيات نفسها إلى الأحداث[1] ويكثر استخدام هذا النوع من الرؤية في أدب العصر الحديث وخاصة في السرد الرومانسي.

ج- الراوي < الشخصية (الرؤية الخارجية): وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية، ولا يمكن له أن يصف لنا سوى ما يراه أو يسمعه، بمعنى لا يعرف عن الشخصيّة سوى المظاهر الخارجية، لذلك فإنّ هذا النوع من السرد يكون غامضًا وغير مفهوم، لأنّه لا يقدم تفسيرات للسلوكات مثلاً، وهذا النوع أندر من النوعين السابقين[2]ولم يستخدم بشكل منظم إلاّ في القرن العشرين.

ويمكن أن نبين أنماط الرؤى بتسمياتها المختلفة عند بعض الذين درسوا وجهات النظر السردية في الجدول التالي:

	تودوروف Todorov	بويون Pouillon	جيرار جنيت Genette	لنتفلت Lintvelt
النمط (1)	السارد>الشخصية	الرؤية الخلفية (من الخلف)	التبئير الصفر (رؤية الإله)	النمط المؤلفي (سلطوي)
النمط (2)	السارد=الشخصية	الرؤية مع	التبئير الداخلي	لنمط الممثّـلي (الفاعلي)
النمط (3)	السارد<الشخصية	تقنية المدرسة السلوكية	التبئير الخارجي	النمط المحايد

[2] ينظر: تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (د ط)، 1996، ص 78.
[1] ينظر: المرجع السابق، ص 78.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 79.

سادسا
كلود بريمون* ومنطق الحكي

من الطبيعي أنّ يتأثر (عبد الحميد بورايو) بتحليلات (كلود بريمون) المنطقية – أو ببعض أفكاره على الأقل –ذلك لأنّه درس عنده لمدّة سنتين بمدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية بباريس في إطار الحلقات الدراسية المتعلقة بعلم السرد Narratologie وخاصة دراسة حكايات ألف ليلة وليلة. ولعل من أبرز ما أخذه (بورايو) عن (بريمون) هو تحليل الحكايات انطلاقا من تفريعات المسار السردي لا خطيّته المتعلقة بوجهة نظر البطل فقط، بالإضافة إلى اهتمامه بأدوار الشخصيات والسياقات الحدثية المسندة لها بخلاف (بروب) الذي ركز على الوظائف مفصولة عن أصحابها.

استعان (**بورايو**) كذلك بأنماط المتواليات المركبة في تحليل بعض النصوص، حيث يكشف عن تسلسل المتواليات البسيطة وتتابعها أو اقترانها أو تضمّن وحداتها داخل بعضها البعض. وفضلا عن ذلك فقد استعار (بورايو) عنوان كتابه "منطق السرد" من كتاب بريمون "منطق القصة".

يعد (كلود بريمون Claude Brémond) واحدًا من الذين تأثروا بتحليل (فلادمير بروب) للحكاية الخرافية، حيث بنى نموذجه المنطقي على أساس الطروحات التي تضمّنت كتاب "مورفولوجية الحكاية الخرافية". وإذا كان بروب قد سعى إلى استجلاء البنية الهيكلية المشتركة في نوع قصصي هو الحكاية العجيبة أو الخرافية، فإنّ طموح (بريمون) يبدو أوسع من ذلك، فتحليله يصبو لأن يعانق كافة أنواع الحكي، محتكمًا في ذلك إلى قواعد المنطق كما سنلاحظ ذلك.

1- مناقشة بريمون للنموذج البروبي:

لقد أبدى (بريمون) تأثره بمقولات (بروب) في كتابه "منطق القصة" Logique du récite، حيث خصص القسم الأوّل من الكتاب لمناقشة ما ورد في كتاب (بروب)، مشيرًا إلى أنّه قد وفّق في تحديد الوحدة الدنيا (الصغرى) المشكلة للحكاية وهي الوظيفة، غير أنّه أعاب عليه فصل الوظيفة عن الشخصيّة التي كانت سببا في حصول تلك الوظيفة[1]، وقد أشار في نفس السياق إلى رتابة المسار السردي وخطيّة الوظائف، وهذا قد يكون راجعًا إلى طبيعة المادّة المدروسة من قبل (بروب)، ومع هذا فإنّ (بريمون) يرى بأنّ (بروب) حجّر حرّية الراوي في اختيار طريقة سرد أحداث القصة، فقد يلجأ إلى استباق أحداث واسترجاع أخرى أو تضمين القصة الرئيسية قصة أخرى، وغيرها من تقنيات السرد.

لقد خصّص (بريمون) قسمًا من كتابه لدراسة الأدوار السردية الرئيسية، "معتبرًا هذه الأدوار بمثابة حبكة الأحداث في الحكي. والجانب المنطقي في دراسة (بريمون) يكمن في

* كلود بريمون (Claude Brémond): عالم سرد فرنسي، ومدير دراسات وأستاذ كرسي سيميولوجيا التقاليد السردية في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية، وهو صاحب الكتاب المشهور "منطق القصة" 1973.

(1) ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 38.

هذا القسم على الخصوص، لأنّه حاول أن يجيب فيه عن سؤال شديد الأهمية، وهو: هل هناك إمكانية لوصف الشبكة التامّة للاختيارات المنطقية المتاحة لراوٍ ما عند أي نقطة من نقط حكيه لكي يُتمّم القصة المبدوءة؟"[2]

لكن قبل أن نبيّن كيف أجاب بريمون عن هذا السؤال، نحاول تقديم تعريفه للدور، لأنّه ينطلق من أجل استخراج نسق الأدوار الرئيسية من تعريفه للدور على أنّه: "اسناد لسياق حدثي – في مراحله الثلاث: الإمكانية والتحقق والانتهاء – إلى شخص مسند إليه، ويتحدّد هذا الدور مع المنحى التطوري الذي تأخذه هذه المراحل الثلاث"[3].

نلاحظ أنّ هذا التعريف يقترب من تعريف (بروب) للوظيفة، غير أنّ الاختلاف يكمن في كون (بروب) يركز على فعل الشخصيّة فقط، بينما يركز (بريمون) على فعل الشخصية وعلاقة هذا الفعل بالشخصيّة والسياق الحدثي في مراحله الثلاث: الماقبل والأثناء والمابعد.

يجيب (بريمون) عن السؤال السابق لطلاقًا من النمطيّة التي وسمت سيرورة أحداث الحكاية الخرافية، وبمقارنة مسارها السردي مع غيرها من الأنواع القصصّية، لاحظ أنّ أحداث تلك الأنواع القصصية لا تسلك مسارًا خطيًا قارًا، وإنّما تنفتح على عدّة مسارات يوجهها الراوي لأحداث تلك القصة، وهذا أمر منطقي. لذلك حاول (بريمون) استخلاص منطق الاحتمالات السردية استنادًا إلى الملحوظات السابقة.

2 - منطق الاحتمالات السردية:

إنّ تتابع الوظائف في النموذج البروبي يخضع لنوع من التعسف والحتمية، فوجود وظيفة ما يستدعي بالضرورة وظيفة أخرى، وبعبارة أخرى، وقع حدث ما، لا بد أن تستتبعه نتيجة معلومة مسبقًا، وهذا ما لا يقبله المنطق، لذلك يرى (بريمون) أنّ الصواب يكمن في عكس ما ذهب إليه (بروب)؛ فحصول النتيجة مشروط بالوظيفة السابقة لها[1]، وحتى نكون عمليين أكثر، نضرب المثال التالي: لدينا المتوالية البسيطة التالية: (وقوع إساءة، تدخّل البطل، نجاح)، فوقوع الإساءة حسب (بروب) يستدعي تدخّل البطل، وتدخل البطل يؤدي إلى نتيجة حتمية هي النجاح.

بينما يرى (بريمون) أنّ الوظيفة الأخيرة من هذه المتوالية تنفتح على احتمالين، إمّا النجاح وإمّا الفشل، ومن ثم فإنّ النتيجة تكون مشروطة بالوظيفة السابقة وليس العكس فالنجاح أو الفشل مشروط بتدخّل البطل.

إذن "يتخذ بريموند{هكذا} موقعًا مخالفًا من حيث المنظور المنطقي الكلي للقصة بقطع النظر عن هذه المدونة المعينة أو تلك، من الواضح إذن أنّه من المنطقي أن يكون هناك احتمالان يتلوان المعركة:

انتصار

---

(2) المرجع نفسه، ص 38.

(3) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 72.

(1) ينظر:جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، ص 239.

معركة

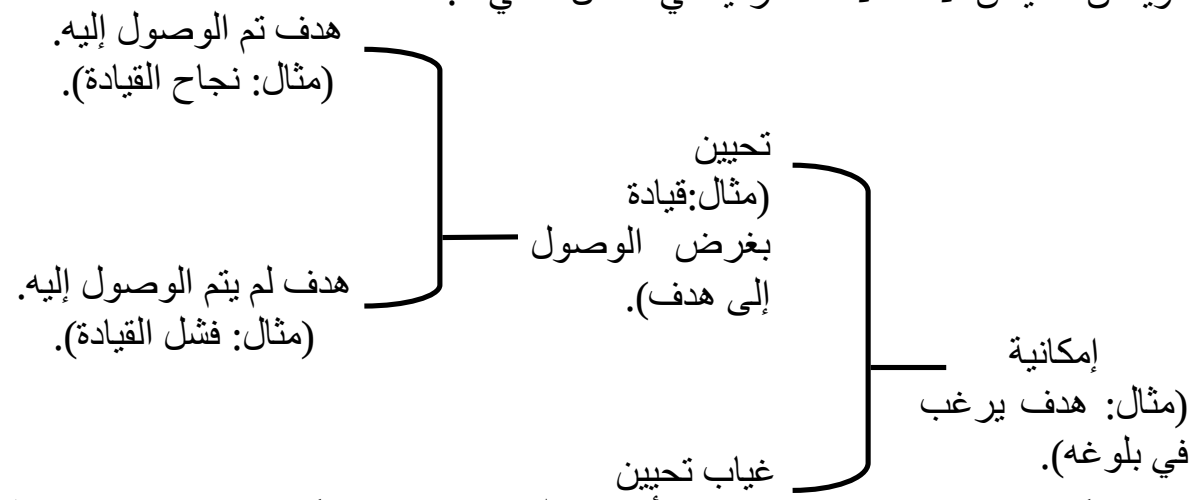
هزيمة"[2]

إنّ انفتاح القصة على مبدأ الاحتمالات يمنح القصة حيويتها ويضفي عليها عنصر التشويق بعكس الحبكة القارّة الثابتة التي تجعل نتيجة الصراع واحدة على الدوام، ونهاية القصة معلومة منذ بداية القصة.

تتكون المتوالية البسيطة حسب (بريمون) من تركيب ثلاثي:

- ✓ رغبة في الفعل.
- ✓ إنجاز الفعل.
- ✓ نتيجة الفعل.

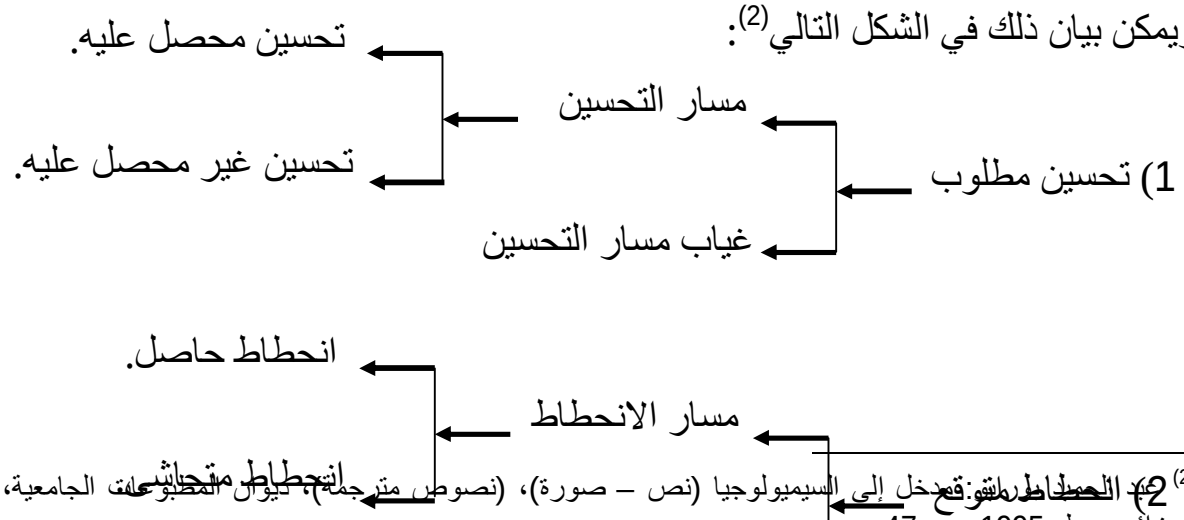
ويمكن تلخيص الاحتمالات السردية في الشكل التالي[1]:



وعمومًا فإنّ الاحتمالات في سيرورة أحداث الحكي محدودة جدًا، ولا تخرج عن نمطين اثنين وهما: - نمط التحسين (Amélioration)

- نمط الانحطاط (Dégradation)

ويمكن بيان ذلك في الشكل التالي[2]:



(2) عبد الحميد بورايو: مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة)، (نصوص مترجمة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995، ص 47.

(1) برنار فاليت: الرواية (مدخل إلى المناهج والنظريات المعاصرة للتحليل الأدبي) ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص 83.

(2) حميد لحمداني: بنية النصّ السردي، ص 41.

وبهذا يكون (بريمون) قد حصر الاحتمالات المتاحة في كل مسار سردي، وفي كل أنواع الحكي، وهي احتمالات تحتكم إلى المنطق الإمبريقي في مجملها.

إنّ تحليل (بريمون) لا يقتصر على دراسة الأدوار والاحتمالات المنضوية تحت نطاق المتوالية البسيطة فقط، وإنّما قام بدراسة المتواليات المركبة من متواليات بسيطة كما في الآتي.

ج- أنماط المتواليات المركبة:

لاحظ (بريمون) أنّ الوظائف تتوالف فيما بينها فتشكل متوالية بسيطة هي عبارة عن وحدة مكتملة مشكلة للقصة، وتتوالف المتواليات البسيطة فتشكل متواليات مركبة تتألّف على الأقل من متواليتين بسيطتين. وأكثر الصيغ التي تأخذ المتوالية المركبة[1]:

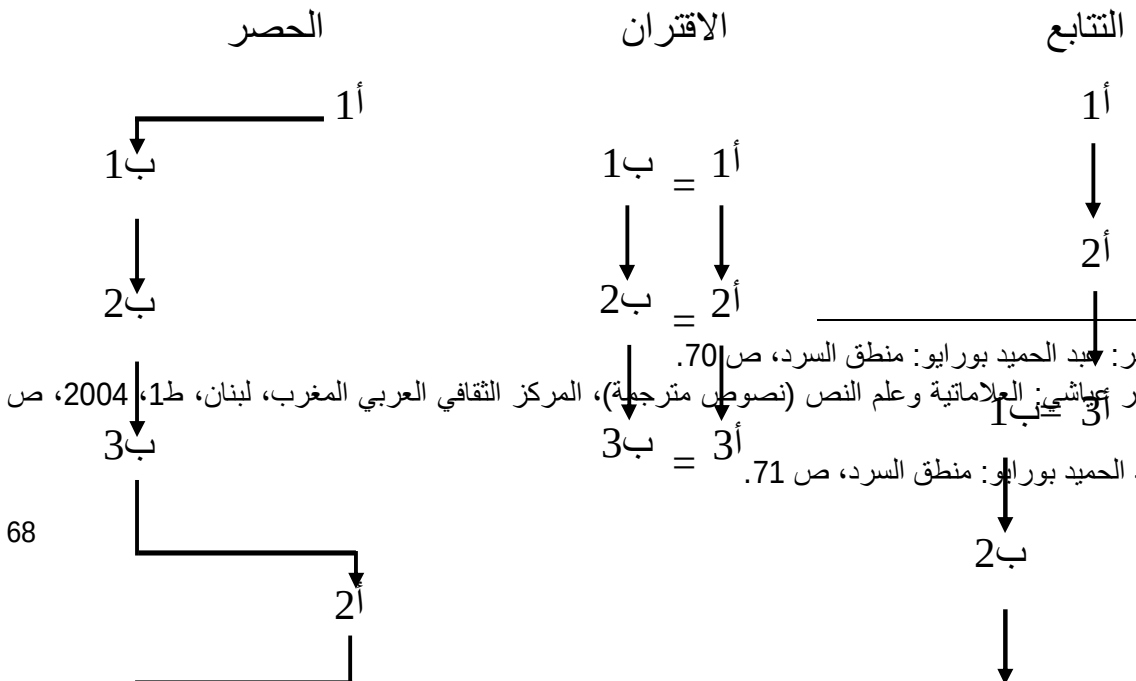
أ- التتابع / التسلسل.

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 النصّ، ويطبق هذا المفهوم غالبًا وحصرًا على النصوص التي يهيمن عليها النظام السببي"[2]، أمّا الاقتران فيتم من خلال تماشي متواليتين في الزمن نفسه، ومثال ذلك: المتوالية (أ) (خروج – عودة) والتي تقع وظائفها وتمتد زمنيا في الوقت نفسه الذي تستغرقه المتوالية (ب) (حصول أذى – القضاء على الأذى) أمّا الحصر، فيكون من خلال تضمّن المتوالية (أ) (نقص – القضاء على النقص) وظيفة أو أكثر من وظائف المتوالية (ب) (منع – خرق المنع).

ويمكن تشكيل أنماط المتواليات المركبة وفق الشكل التالي[1]



[1] ينظر: عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص70.

[2] منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، المركز الثقافي العربي المغرب، لبنان، ط1، 2004، ص 115.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 71.

أ: رمز للمتوالية البسيطة الأولى.
ب: رمز للمتوالية البسيطة الثانية.
ج: رمز للمتوالية البسيطة الثالثة.
1، 2، 3: وظائف كل متوالية.

إنّ معرفة التراكيب السابقة يفيد المبدع في اختيار تقنية الحكي المناسبة لعمله الإبداعي وبهذا يكون علم السرد قد استفاد من "عطاءات (بريمون) الأكثر منطقية، إذ اقتضى له أن يعيد بناء نحو للتصرفات الإنسانية التي يبرزها السرد، وأن يختط من جديد مسيرة الاختيارات"[1] المشكلة لخريطة مسار السرد.

هكذا يكون (بريمون) قد حدّد التوليفات والعلاقات بين الوحدات المكوّنة للنصّ، بدءًا من الوظائف التي تتوالف فيما بينها لتعطينا متوالية بسيطة، وتتوالف هذه الأخيرة مع غيرها لتعطينا متوالية مركبة وتتوالف هذه الأخيرة مع غيرها لتشكل النصّ السردي.

من خلال ما سبق يتضح لنا أنّ ما قام به (كلود بريمون) لا يعدُ عن كونه تأملات وتعديلات للنموذج الوظائفي الذي اقترحه (بروب) ولكنّ أهمية تحليل (بريمون) تكمن في الطابع الشمولي الذي يمسّ جملة أنواع الحكي ولا يقتصر على نوع سردي دون آخر ، بعكس (بروب) الذي ركز قصارى جهده على دراسة مورفولوجية الحكاية الخرافية لا غير.

هكذا نكون قد وقفنا عند أهمّ المرجعيات النقدية التي كانت معينا للناقد الجزائري (**عبد الحميد بورايو**) في تحليله للنصوص السردية على اختلاف أنواعها (حكايات شعبية ،روايات، قصص، مغازي وحتى الأساطير...) حيث استلهم من تلك المرجعيات الغربية الأدوات والآليات التي تسمح بسبر أغوار النصوص واستكناه بنياتها و رصد شبكة العلاقات بين العناصر أو الوحدات السردية.

[1] رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص 115.

وقد توخى (**عبد الحميد بورايو**) في تحليلاته البساطة والوضوح والدقة والتأصيل، لأنّ هذه الدراسات موجّهة للأساتذة والطلبة على حدّ سواء، وهذا ما يؤكده الناقد في حواراته ومقدمات كتبه.

إنّ هدف (**بورايو**) الأسمى ومبلغه الأقصى يتمثل في مراكمة أعمال نقدية تطبيقية ومنهجية تصبوا إلى "تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية، باعتبارها حلقة هامّة من حلقات الثقافة العربيّة"[2]، ونفض الغبار عن تراثنا الأدبي وتطوير الدراسة الأدبية العربية المعاصرة.

[2] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 89.

الفصل الثاني

الكشف عن دلالة القصص الشعبي في تحليلات بورايو

توطئة :

أولا : التحليل الوظائفي لحكاية ولد المتروكة

ثانيا : التحليل البنيوي الأنثروبولوجي لحكاية ولد المتروكة

ثالثا : التحليل البنيوي التكويني لغزوة الخندق

توطئة:

لقد استأثرت النصوص السردية على اختلاف أنواعها وأشكالها وأزمنتها والطريقة التي وصلت بها أي مكتوبة أو عن طريق المشافهة، بلغة فصحى أو عامية باهتمامات (عبد الحميد بورايو) النقدية، حيث قام بدراسة نصوص سردية حديثة كالقصّة والرواية ونصوص سردية ضاربة في القدم كحكايات "ألف ليلة وليلة" و"حكايات كليلة ودمنة" بالإضافة إلى المسرودات الشعبية المتنوعة كالحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والمغازي ... ويحسن بنا قبل عرض تحليلات (بورايو) لتلك النصوص السردية أن نقف عند حدود تلك الأجناس الأدبية.

أمّا **القصّة** فهي عمل أدبي متماسك من حيث البناء الزمني والمنطقي، تصوّر حدثا أو مجموعة من الأحداث يتعرّض لها شخص أو مجموعة من الشخوص، تعتمد على الخيال دون النأي عن الواقع أو الحياة اليومي، ولكلّ قصّة هدف أو مغزى معيّن، أمّا عناصرها الفنية فإنّها تشتمل على: الموضوع، الفكرة، الحدث، الحبكة، السرد، اللغة ،المكان، الزمان، الشخوص، الحوار، الصراع، العقدة، الحل. ونشير إلى أنّ كلمة قصّة قد تطلق على السرد عموما.

وأمّا **الرواية** فهي أكبر من أن تحاط بتعريف نظرا لتشعّبها وتعدّدها البنيوي والزماني والمكاني والأصوات والهوياتي... لذلك يعتبرها البعض بالنسبة للقصّة كالملحمة من الشعر بالنسبة للقصيدة، فالرواية إذن عبارة عن قصّة مطوّلة ومكبّرة ومكثّفة من حيث العناصر الفنية السابقة الذكر.

لقد تحوّل اهتمام (بورايو) من المسرودات المكتوبة باللغة العربية الفصحى كالقصة والرواية إلى المسرودات الشعبية التي تمتاز بلغة خاصّة تتباين حسب مناطق تداولها. وأصل المسرودات الشعبية هو المشافهة، ولذلك عادة ما تبتدئ بعبارات استهلالية وختامية مشهورة، كقول الراوي في بداية الإلقاء « كان يا مكان في قديم الزمان..» وفي نهاية الإلقاء « قصّتنا تمّت وعيونكم ذبلت» أو « وعاشا في سبات ونبات وأنجبا صبيانا وبنات ».

ومن تلك المسرودات الشعبية **الحكاية الشعبية** وهي " قصّة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهمّ وأنّ هذه القصّة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنّه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية "[1] ويرى بعض الدارسين أنّ الحكاية الشعبية تحاول أن تعبّر عن أحاسيس ومشاعر الطبقات الشعبية المعذّبة بالطريقة التي اختارها القصاص الشعبي. ويمكن القول بأنّ منطلقات القصّة الشعبية منطلقات نفسية أكثر منها واقعية أو خيالية وبعبارة أخرى فإنّ منطلقاتها منطلقات إنسانية عامّة تتجاوز إطار القومية والإقليمية معا[2] والدليل على ذلك هو عدم تحديد الإطار الزمكاني في الحكاية.

وهناك جنس أدبي آخر يقترب من الحكاية الشعبية وهو **الحكاية الخرافية** وهي "حكاية سردية قصيرة تنتمي صراحة إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية والقبول بما يخالف الطبيعة (الخوارق) وتصوير العالم غير الواقعي، والتقيّد بالتصوّرات الموروثة (...) زمنها هو الماضي غير المحدد (في قديم الزمان) مكانها من نسج الخيال شخصياتها بشرية أو خرافية"[3].

ومن المسرودات الشعبية كذلك **المغازي** وهي "شكل قصصي يؤديّه الرواة المحترفون أداء دراميا (...) وهو يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية، ويتغنى فيه الرواة ببطولات الفاتحين ويأتي في طليعة هؤلاء الإمام علي بن أبي طالب بالنسبة لفتوحات

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، (دط)(دت)، ص 92.

[2] ينظر التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1990 ص 7.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار،بيروت،لبنان، 2002 ص 78.

الشام واليمن وعبد الله بن جعفر لفتوحات إفريقية"[4] والمغازي قصص لا تخلو من الخوارق والغرائب المنسوبة إلى أبطالها، وذلك " لكونها تنقل بواسطة الرواية الشفهية، وبالتالي للراوي دور أساسي في إشباعها بالمؤثرات الجديدة وبمقدار المستوى الذي تأثّر هو به (...) لأنّ تصرفات البطل في يد الراوي، ويحرّكه بدرجة قناعته هو"[1]. من هنا أمكننا الوقوف عند تحليلات (بورايو) فيما يلي.

أوّلا
التحليل الوظائفي لحكاية ولد المتروكة

[4] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصبة، الجزائر(دط) 2011،ص 97.

[1] أمحمد عزوي:القصّة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر، ط1، 2006،ص 100.

1- تقديم الحكاية(•):

كان هناك ملك، شعر بالقلق وهو في قصره، فخرج يتجول في الغابة، فاعترض طريقه عفريت، وأخذ منه عهدا بأن لا يذكر للحكماء الذين يقتفون أثره بأنه قد رآه، ثم اختفى في مغارة. التقى الملك بالحكيمين الساحرين، وعندما سألاه عن مكمن العفريت ،أنكر رؤيته له، لكنهما اكتشفا ادعاءه عن طريق الكهانة، فطلبا منه أن يختار بين إرشادهما إلى المخبأ أو قتله، وأخذا يضربانه إلى أن أذعن، ودلهما على المغارة التي يختفي فيها العفريت.

أقام الساحران عند باب المغارة طقوسا، فأوقدا البخور، وقرآ التعاويذ، فخرج العفريت وقد تحول إلى ثعبان صغير منهوك القوى، فأدخلاه في قصبة ثم سجناه في صندوق وأكملا طريقهما بصحبة الملك. عندما تعبوا من السير، جلسوا ونام الساحران، وظل الملك يقظا وقد أحس بالندم على نقضه العهد الذي أعطاه للعفريت، ففك أسره 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، لكنه اعترافا له بجميل تحريره من القمقم الذي كان مسجونا فيه، دله على دواء يعيد لونه الطبيعي، وهو "ورق بسط الثعابين"، وطلب منه أن يرسل أبناءه بغرض استجلابه من أرض بعيدة. عندما عاد الملك إلى قصره أنكره أهله، فذكر لهم علامات مميزة، فتعرفوا عليه، وشرح لهم ما حدث له وذكر لهم الدواء الذي وصفه له العفريت، وقوله بأن أبناءه بإمكانهم استجلابه من البلاد البعيدة.

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

عندما شاع خبر الأذى الذي 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 لأن ابنها كان طائشا سيء السمعة بسبب ما يتعرض له من إهمال من طرف والده. عندما عاد ابنها في ساعة متأخرة من الليل، حادثته في الأمر وشكت له ما تعانيه من شعور بالغبن الناتج عن وضعيتهما في أسرة الملك.

قرر الولد أن يلتحق بأخويه، ويرحل لطلب الدواء الموصوف، وذلك لكي يبرهن لأبيه عن جدارته، وهكذا خرج في إثر أخويه. وقد لحقهما عند أخوالهما، الذين نصحوهما بعدم الإقدام على المغامرة نظرا للمخاطر التي تحف بالطريق وصعوبة الوصول إلى البلاد الموصوفة. أذعن الشقيقان ولدا المرأة الأولى بينما قرر ابن "المتروكة" مواصلة الطريق لوحده ...

(•) قام (بورايو) بتسجيل هذه الحكاية - بالعربية الدارجة - في منطقة الحدود الجنوبية التونسية-الجزائرية، وهي غير منشورة، تندرج ضمن تصنيف آنتي آرني وطومسون "أنماط الحكايات العالمية" ضمن تنوعات طراز: 551.
ينظر: عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 21.

يجد "ولد المتروكة" في طريقه الغولة وقد تربعت على الأرض قاذفة بثدييها الكبيرين من على كتفيها، فنزلا على أعلى ظهرها. جاء ابن المتروكة من الخلف وارتمى عليها وقام برضعهما، وأنقذ نفسه بذلك، لأنها اعتبرته كأبنائها، وامتنعت عن التهامه، بل قامت بمساعدته ودلته على الطريق ووصف له الطريقة التي يجتاز بها جميع الموانع في طريقه إلى العالم الآخر.

في طريقه إلى العالم الآخر توقف عند جبلين يرتطمان، فألقى لهما بالتميمة التي أعطتها له الغولة، فسمحا 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 وكأنه يستعد لالتهام كل من يريد دخول القصر، فتقدم منه وقلع أسنانه التي تمثل مفتاح الباب، وذلك حسب تعليمات الغولة – دائما -، وهكذا نجح في ولوج عتبة القصر. توجه بعد ذلك إلى الشجرة التي يبحث عنها، وقطف منها الورق المطلوب، وبينما هو يتسلقها أطل من إحدى نوافذ القصر المحاذية لأغصان الشجرة، فرأى أميرة الجن ووصيفاتها الأربعين نائمات. فصاحبة القصر ووصيفاتها ينمن أربعين يوما ويستيقظن مثلها، وكان على من يريد قطف أوراق "بسط الثعابين" أن يأتي في الأيام الأولى، وقد فعل "ابن المتروكة" ذلك، تطبيقا لنصائح الغولة. دخل غرفة الأميرة، واستبدل خاتمه بخاتمها، وغير وضع المخدة فنقلها ووضعها تحت أقدامها.

في طريق عودته مر "ابن المتروكة" بأخويه، وأخذهما معه، لكنهما خدعاه، وأخذا منه الأوراق، وربطاه إلى شجرة ليأكله الأسد. مرت قافلة، فسمعت زئير الأسد، فاقترح عليهم شيخ حكيم كان من بينهم أن يقوم باستبعاد الأسد عن ضحيته، ويقوم الآخرون بفك وثاق "ولد المتروكة"، وهكذا تم تخليصه من إساره، فعاد متخفيا إلى بلدته، وأصبح يعمل خادما في محل صائغ. وكان أخواه قد عادا إلى قصر أبيهما وادعيا أنهما هما اللذان حصلا على الأوراق.

استيقظت أميرة الجن ووصيفاتها، وخرجن يبحثن عمن دخل حديقة قصرهن، وقطف أوراق الشجرة، حتى تصل إلى الملك أبي الأخوة الثلاثة، فتختبر الشقيقين فتكتشف ادعاءهما، وتطلب من الملك أن يستدعي جميع سكان المدينة لكي تختبرهم، لعلها تتعرف من بينهم على من دخل غرفتها واستبدل خاتمها. في نهاية القصة يؤتى بالشاب، الذي رفض العودة إلى قصر أبيه خوفا على أخويه من العقاب، وتم استنطاقه والتعرف عليه ثم زوّجه أبوه من أميرة الجن، وزوّج وصيفاتها من أربعين من خيرة شباب المدينة، وجعله مستخلفا له في شؤون الحكم.

2- السُلّم الوظائفي والتعاقدات:

يعتمد (عبد الحميد بورايو) في تحليله لحكاية "ولد المتروكة" على النموذج الوظائفي الذي اقترحه (بروب) وذلك لكون هذه الحكاية تنتمي إلى النوع الحكائي الذي درسه (بروب) وهو الحكاية الخرافية، وتأخذ هذه الأخيرة بنية متسقة وثابتة في أغلب الأحيان ،تنطلق من النقص الذي يصيب أحد شخوص الحكاية، وتتجه تدريجيا نحو القضاء على ذلك النقص بفضل البطل. لتتم مكافأته وتزويجه، ولكنّ (بورايو) لم يلتزم بحرفية النموذج

الوظائفي البروبي ولم يتقيّد بالوظائف التي حدّدها (بروب) بل حلل الحكاية وفق معطياتها، ذلك لأنّه يعمل بمقولة «لا طاعة لمنهج غربي في معصية النصّ العربي»[1].

ويحسُن بنا أن نشير إلى أن (بورايو) في تحليله الوظائفي يأخذ بعين الاعتبار ما وُجّه إلى (بروب) من انتقادات، خاصة من قبل (كلود بريمون) و (أج.غريماس) كما ننبّه إلى أن الناقد درس حكاية "ولد المتروكة" في موضعين من كتبه، أولا في كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" وثانيا في كتابه "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" وتختلف الدراسة الأولى عن الثانية في بعض القضايا، ما سيجعلنا نعتمد الدراستين معا لرصد طريقة التحليل المنتهجة من قبل الناقد.

يسلك الناقد طريقين في هذه الحكاية؛ يتمثل الطريق الأول في دراسة تطور أحداث القصة من خلال تتبع الوحدات الوظيفية مثلما فعل (بروب) ولكن مع بعض التغيير يقول: "لقد استعنا بالترسيمة الخطية البروبوية، لكننا تعاملنا معها بحرية، بحيث راعينا في توزيع وحداتها عدم الاكتفاء بمراعاة ما يتعلق بوجهة نظر البطل وحده مثلما فعل بروب ،بل وضعنا في اعتبارنا وجهات النظر المتعلقة بالشخوص الأخرى المشاركة في الحدث"[2] وذلك لأن الوظيفة مرتبطة بفاعلها، فـ (بورايو) إذن ينظر إلى الوظيفة في علاقتها بالشخصية أي في علاقة الثوابت بالمتغيرات (الشخصيات) وهي وجهة نظر (بريمون)، بخلاف (بروب) الذي يعزل الوظيفة عن فاعلها. أما الطريق الثاني الذي يسلكه الناقد فيتمثل في بيان ما يقوم بين عناصر القصة من علاقات دلالية حاضرة في النص وأخرى غائبة عنه، وهو ما سنبيّنه تباعاً.

يقسّم (عبد الحميد بورايو) حكاية "ولد المتروكة" إلى قسمين أساسيين، ولكنه يضطرب في تسميتهما، ففي كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" يُطلق على كل قسم مصطلح «مقطوعة» ولكنه في كتاب "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" يطلق عليهما مصطلح«متوالية» ولسنا نعلم سبب هذا الخلط بين المصطلحين مع أنه يفرّق بينهما تفريقا واضحا، حيث يُعرّف المتوالية على أنها وحدة تجمع بين عدد من الوحدات الوظيفية في سياق واحد (علاقة زمنية) تقوم فيما بينها علاقة منطقية، أما المقطوعة فهي عبارة عن بنية متكاملة تضم مجموعة من المتواليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، وهي تعدّ الوحدة الحقيقية لمحتوى القصة على المستوى الدلالي[1] فالأصح إذن أن يطلق على كل قسم مصطلح مقطوعة وليس متوالية لذلك سنعتمد في عرض تحليله على مصطلح "مقطوعة".

تدور أحداث المقطوعة الأولى حول قصة الملك الذي خرج متفسحا بعد شعوره بقلق واضطراب، ليلتقي بعفريت فارّ من ساحرين يتعقبانه، فيطلب منه أن يُنكر رؤيته عندما يسأله الساحران، ولكن بعدما ضغط عليه الساحران، اضطر للاعتراف، لكنه يعمل فيما

---

[1] في ظلال النصوص (تأمّلات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، المحمديّة-الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص 318.

[2] عبد الحميد بورايو:الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص، 17.

[1] ينظر القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص، 138.

بعد على إنقاذ العفريت من قبضة الساحرين، فيعاقبه ويسلط عليه مرضا غريبا. أما المقطوعة الثانية فتروي قصة بحث أبناء الملك عن الدواء الشافي لمرض أبيهم. ولعل سبب هذا التقسيم يعود إلى كون كل من المقطوعتين تشكل قصة مكتملة نسبيا من جهة ومن جهة أخرى تسند أفعال وأحداث المقطوعة الأولى إلى الملك أساسا بينما تسند أفعال وأحداث المقطوعة الثانية إلى أبناء الملك من زوجتيه.

أ/ **المقطوعة الأولى:** تضم هذه المقطوعة والتي يمكن أن نسميها "القصة المدخل" جملة من الوظائف حددها (بورايو) فيما يلي:[2]

أ- الوضعية الافتتاحية: نقص (كان هناك ملك يعيش في قصره، وذات يوم انتابه قلق) **قضاء على النقص** (خرج ليتجول في الغابة فنسى قلقه).

ب- تعاقد: (اعترض طريقه عفريت كان يتعقبه ساحران يريدان القبض عليه. عاهد الملك العفريت على أن يكتم خبر رؤيته له وأن لا يدلهما على مكمنه).

ج- تهديد: (ضرب الساحران الملك واضطراه إلى أن يدلهما على مخبأ العفريت).

د- خضوع: (أخرج الساحران العفريت وحولاه إلى ثعبان صغير، وأدخلاه في قصبة وأقفلاها عليه).

ه- إنقاذ: (عندما نام الساحران، قام الملك بإطلاق سراح العفريت).

و- الوضعية الختامية: ثأر (قام العفريت بقتل الساحرين) **عقاب** (قام العفريت بمعاقبة الملك فسوّد وجهه).

نلاحظ أن الناقد جعل للوضعية الافتتاحية وظيفتين يمكن اختزالهما في وظيفة واحدة هي «**خروج**» لأن الخروج ناجم عن نقص، والنقص ليس وظيفة وإنما هو حالة، كما يمكن اختزال الوضعية الختامية في وظيفة واحدة هي «**إساءة**» والإساءة هي التي تؤدي إلى انبثاق القصة الرئيسية، كما يمكن أن نسجل غياب وظيفة«**إخبار**» الناتجة عن وظيفة (**استخبار**) والتي سماها الناقد تهديدا.

وفضلا عن رصد وظائف هذه المقطوعة، قام (بورايو) برصد التعاقدات القائمة بين الملك وبين العفريت والساحرين، حيث لاحظ أن هذه المقطوعة تحتوي على ثلاثة تعاقدات قامت بين الملك – وهو بطل هذه المقطوعة – وبين العفريت أولا ثم الحكمين ثانيا، ليعقد تعاقدا ثالثا بينه وبين العفريت مرة أخرى "حيث تعهد الملك في البداية للعفريت أن لا يدل عليه، لكنه نقض هذا التعاقد عن طريق إقامة تعاقد ثان مع الحكماء وعاد لتنفيذ تعاقده الأول، وقد نال عقابا على مخالفته الأولى، نتج عنه أذى، فأقام تعاقدا ثالثا مكنه من إزالة هذا الأذى"[1] وذلك من خلال إرشاده إلى الدواء الشافي الذي يعيد إليه لون بشرته الطبيعي.

---

[2] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص، 25.

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 202.

ويرمز (بورايو) إلى هذه التعاقدات برموز ومعادلات رياضية، حيث يطلق على التعاقد في حالة التنفيذ اسم"التعاقد الموجب" ويطلق على التعاقد في حالة النقض اسم "التعاقد السالب" فالتعاقد الأول جاء في مظهره الموجب ليتحول إلى مظهر سالب ثم يعود إلى مظهره الموجب، أما التعاقدان الثاني والثالث فقد جاءا في مظهر موجب ويمثّـل لما سبق بما يلي:

تعاقد (أ) في حالة تنفيذ + تعاقد (ب) في حالة تنفيذ + تعاقد (أ) في حالة نقض + تعاقد (أ) في حالة تنفيذ + تعاقد (ج) في حالة تنفيذ.

أي: ع1 > ع2 > ع1 > ع1 > ع3 [1]

لكن الناقد سرعان ما يُدخل القارئ في دوامة فلسفية، حيث يعتبر أن (ع3) جاء بسبب (ع2) أي كبديل له، لأن ما أصاب الملك كان نتيجة التعاقد (ب) (ع2) فإن ثمن هذا التعاقد تمثل في إرسال أولاده لاستحضار ما يتداوى به، أي إنه ارتبط بتعاقد جديد هو (ج) (ع3) ومعنى ذلك أن: ع2= ع3.

ثم يقول: "وإذا ما استبدلنا ع3 في التتالي بـ ع2 حصلنا على المعادلة التالية.

ع1 > ع2 = ع1 > ع2"[2]

وحسب رأيي؛ فإنّ هذا الاستبدال لا يصح لأن (ع2) هو تعاقد بين الملك والحكيمين، بينما (ع3) هو تعاقد بين الملك والعفريت، ومن جهة أخرى (ع2) هو تعاقد سببي أي تعاقد تسبب في نتيجةٍ هي ظهور تعاقد ثالث (ع3) ومن ثم تستحيل التسوية بين السبب والنتيجة.

وعموما ينظر(بورايو) إلى هذه التعاقدات من منظور اجتماعي عبّرت عنه القصة المدخل، ونعني بذلك قضية "الالتزام الاجتماعي" فالتعاقد الأول عبر عن خرق للنظام الاجتماعي، أدى إلى تعرض الملك إلى تبكية ضميره، وخاف من عقوبة القوى الإلهية بسبب عدم الالتزام بالتعهد الأول، ثم عبرت نهاية القصة المدخل عن الجزاء الذي تلقاه مخالف النظام وإعادة إقامة النظام من جديد، فمخالفة النظام الاجتماعي ناتجة عن الحرية الفردية، التي تأبى الانصياع للالتزام الاجتماعي الذي يفرض نسقا من العلاقات بين أفراد المجتمع ومن يتعداها يتعرض للعقاب[3]. فالحكاية الشعبية/الخرافية إذن تحمل معادِلات موضوعية لقضايا تعيشها الفئة الشعبية المحتضنة والمتداولة لتلك الحكاية، لأنّ كل حكِية هي عملة ذات وجهين؛ تُمتّع القارئ وتسليه من جهة، وتبلّغه رسالة من جهة أخرى.

ب/ المقطوعة الثانية:

---

[1] المرجع السابق، ص 202.
[2] المرجع نفسه، ص 202.
[3] المرجع نفسه، ص 204.

لقد تضمنت المقطوعة الثانية من حكاية ولد المتروكة – والتي تمثل القصة الرئيسية – دخول شخوص جديدة في مسرح الأحداث، ونخص بالذكر (الزوجة الأولى وإخوتها وولديها) و(الزوجة الثانية وولدها)، ومشاركة تلك الشخوص في أحداث القصّة يعني أنّ لها أدوار إلى جانب دور البطل، وهذا ما دفع بـ (بورايو) إلى استخراج الوحدات الوظيفية بالنظر إلى الشخوص المشتركة في الحدث الواحد، ويظهر هذا الاشتراك في النص من خلال المسار البحثي الذي يسلكه أبناء الملك من أجل جلب الدواء الشافي لوالدهم.

وفيما يلي مجموع الوحدات الوظيفية التي استخرجها الناقد[1] والتي سنقدمها في الجدول التالي، مع الإشارة إلى أن الأحرف العادية هي رمز الوظائف المنسوبة لمسار البطل "ولد المتروكة" أما الأحرف التي فوقها فتحة فترمز إلى مسار الشقيقين من الزوجة الأولى للملك أو المسار المشترك بين الإخوة.

رمز الوظيفة	الوظيفة	شرح الوظيفة
أ	الموقف الافتتاحي	كان للملك زوجتان؛ الأولى أم لولدين، كان يعتني بها وبولديها، أما الثانية التي 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 إرسال ولديها، وتبدي له أسفها على عدم قدرتها أن تفعل الشيء نفسه لأنها لا تستطيع أن تعول عليه. يقرر الولد بمحض إرادته الالتحاق بأخويه، ويطلب من أمه أن تحضر له الزاد والمركب ويرحل.
جَ	إقناع	يصل ولدا الزوجة الأولى إلى مدينة يقطنها أخوالهما، فينزلان عليهم ضيفين، فينصح الأخوال ولدي أختهم بالعدول عن قرار أمهما والبقاء بينهم، فينصاعان لرغبة أخوالهما.
ج	الاختبار ألتأهيلي	ينجح ولد الزوجة المتروكة في مواجهة الغولة ويستفيد من مساعدتها.
د	هبة	يتلقى ولد الزوجة المتروكة هبة سحرية(مساعدة) من الغولة على شكل تميمة.
ه	الاختبار الرئيسي	تعترض طريق البطل في البداية جبال ترتبط ببعضها، يستعين بالتميمة فتنفصل عن بعضها لتسمح له بالعبور،

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 28.

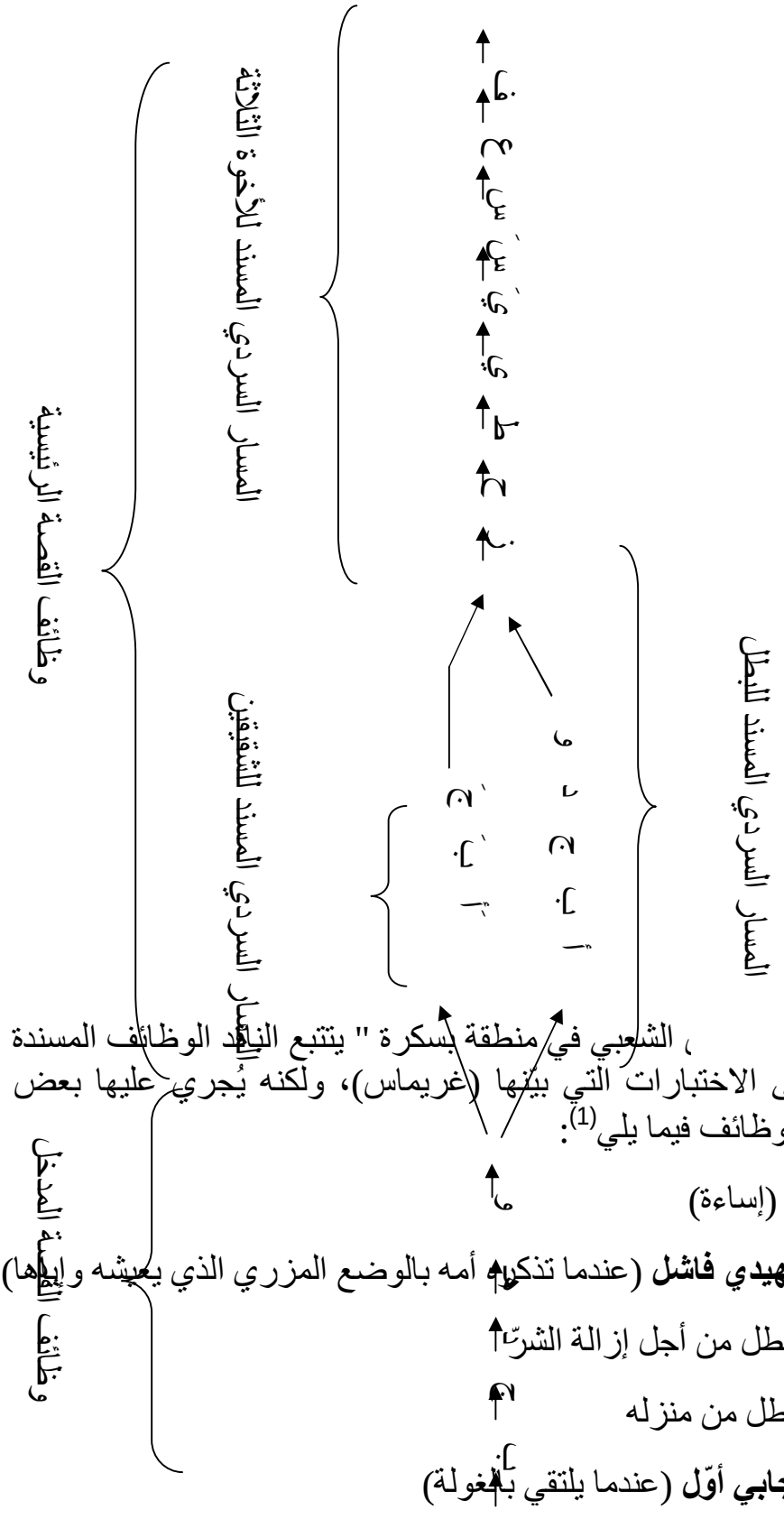
		ثم يجد ثورين أحدهما أسود والآخر أبيض، وينجح في امتطاء ظهر الأبيض عملا بتوجيهات الغولة فيحمله إلى باب قصر الجن، حيث توجد الشجرة المطلوبة، ويتمكن من اقتلاع أسنان الأسد حارس باب القصر، فينفتح الباب ويدخل القصر ويقتطف الأوراق من الشجرة.
و	علامة	يدخل غرفة أميرة الجنّ فيجدها نائمة مع وصيفاتها الأربعين ينبهر بجمالها، فيقوم باستبدال خاتمه بخاتمها ويغير موضوع وسادتها ويضعها تحت قدميها ويقفل عائدا.
ز	خدعة	يقوم أخوا البطل بتدبير خدعة، فيشدون وثاق ابن المتروكة ويربطانه إلى شجرة في غابة تكثر فيها السباع ويسرقان منه الدواء ويعودان إلى أبيهم.
ح	تهديد	يقصد أسد الشجرة التي شدّ إليها ابن المتروكة، ويظلّ يحوم حولها يريد افتراسه.
ط	إنقاذ	تمرّ قافلة يصحبها شيخ متدرّب على محاربة السباع فيقوم باستبعاد الأسد وينجح رفاقه في فكّ ولد المتروكة وإنقاذه.
ي	الوصول خفية	يعود البطل إلى مدينته ويمتنع عن الذهاب إلى قصر أبيه ويدعي أنه غريب يبحث عن عمل، ويستخدمه صائغ كنافخ على النار.
يَ	إدّعاء	يدّعي ولدا الزوجة الأولى أنهما حصلا على الدواء.
سَ	اكتشاف البطل المزيف	تخرج أميرة الجنّ باحثة عمن دخل غرفتها وعندما تصل إلى المدينة تجري اختبارا لولدي الزوجة الأولى وتكشف ادعاءهما.
س	اكتشاف البطل الحقيقي	يتم استقدام جميع شباب المدينة ومن بينهم ابن المتروكة، ويتعرض الجميع إلى اختبار، ويتم اكتشاف البطل الحقيقي الذي تمكن من جلب الدواء.
ع	اعتراف	يعترف الملك بمزايا ابنه من الزوجة الثانية ويعيد له الاعتبار.
ف	الوضعية الختامية زواج	يتزوج البطل بأميرة الجنّ وتتزوج الوصيفات أربعين من شباب المدينة ويعتلي ولد المتروكة العرش.

فنلاحظ أنّ (عبد الحميد بورايو) يُميز بين الوظائف المتصلة بمسار البطل الحقيقي وهو ولد المتروكة وبين الوظائف المتصلة بمسار الشقيقين من الزوجة الأولى متفاديا بذلك الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه (بروب) والمتمثل في رصد الوظائف المتعلقة بمسار البطل وحده. "وتحديد الناقد للوظائف هو تحديد واع يضع النص فوق كل اعتبار ثم يستنبط منه ما تيسر من وظائف حسب ورودها فيه، ومن غير أن يتعسف في إخضاعها

آليا لسلّم (بروب) ذي الدرجات الإحدىوالثلاثين المرتّبة ترتيبا مقدسا، وهي من المآخذ التي أخذت على منهجه الذي لا يراعي كثيرا الخصوصية البنيوية والحضارية للحكاية الشعبية(غير الروسيّة) وقد سَلِم بورايو من السقوط فيها وهذا دليل على أصالة منهجه"[1].

وزيادة للتوضيح يقدم لنا الناقد ترسيمة للتسلسل السردي في حكاية "ولد المتروكة" تبين المسارات المسندة إلى كل من الملك - في القصة المدخل – والبطل والشقيقين – في القصة الرئيسية – مع التنبيه إلى أن الحروف العادية تشير إلى وظائف القصة الافتتاحية، وتشير الحروف المغلّظة إلى وظائف القصة الرئيسية، وتدل الأسهم على التتابع الزمني، وتعني الفتحة المائلة الموضوعة فوق الحرف أن الوظيفة نفسها مسندة إلى عاملين مختلفين، وذلك كما في الشكل التالي[2]:

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللاسنونية إلى الألسنية، ص 126.
[2] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 37.



وفي كتاب " ، الشعبي في منطقة بسكرة " يتتبع الناقد الوظائف المسندة إلى البطل بالاعتماد على الاختبارات التي بيّنها (غريماس)، ولكنه يُجري عليها بعض التعديلات وتتمثل تلك الوظائف فيما يلي[1]:

1- وقوع شر (إساءة)

2- **اختبار تمهيدي فاشل** (عندما تذكره أمه بالوضع المزري الذي يعيشه وإياها)

3- وساطة البطل من أجل إزالة الشرّ

4- خروج البطل من منزله

5- **اختبار إيجابي أوّل** (عندما يلتقي بالغولة)

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 212.

6- وصوله إلى العالم الآخر

7- **الاختبار الرئيسي الإيجابي** (مجموع المواجهات التي ينتصر فيها، في طريقه، في الحديقة.

8- خروجه من العالم الآخر

9- **اختبار إضافي سلبي** (عندما يفتك منه أخواه العشب ويتركانه يواجه السبع)

10- ظهور البطل المزيف

11- عودة البطل إلى بلده في هيئة متنكرة

12- زوال الشرّ

13- انكشاف أمر البطل

14- **اختبار إضافي إيجابي** (عندما يتم التعرف عليه وزواجه من الأميرة).

فنلاحظ أنّ (بورايو) لم يكتف بالاختبارات الثلاثة وإنما قام باستخراج خمسة اختبارات «اختبار تمهيدي فاشل، اختبار إيجابي أوّل، اختبار رئيسي إيجابي، اختبار إضافي سلبي، اختبار إضافي إيجابي» ولكنها في الأصل – حسب يوسف وغليسي – لا تخرج عن الاختبارات الثلاثة السابقة.

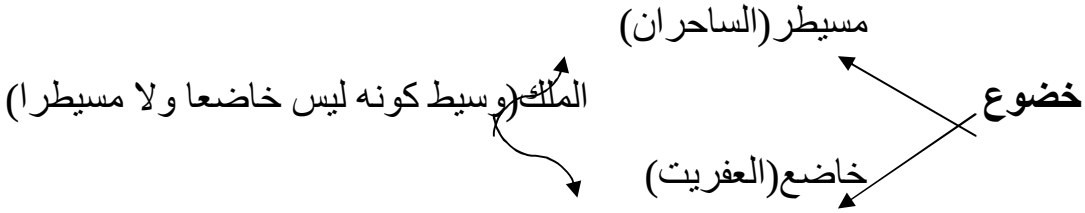
بعد تحديد وظائف المقطوعة، ينتقل الناقد من جديد إلى رصد التعاقدات القائمة بين الشخوص، فيرى أنها تتوالى على النحو التالي:
"تعاقد (أ) في حالة تنفيذ + تعاقد (ب) في حالة تنفيذ + تعاقد (أ) في حالة نقض + تعاقد (ج) في حالة تنفيذ. أي: ع$_1$ > ع$_2$ > عَ$_1$ > ع$_3$"[1].

فالقصة الرئيسية تصور تعاقد الشقيقين مع أمهما، وهو تعاقد في حالة تنفيذ، والأمر نفسه بالنسبة لتعاقد ابن المتروكة مع أمه، لكن الشقيقين ينقضان ذلك التعاقد بفعل الحظر الذي تلقّياه من طرف خالهما، ليظهر في نهاية القصة تعاقد البطل مع الأميرة من خلال زواجهما، ويرى الناقد أن المجموعة الوظيفية (عَ$_1$ > ع$_2$) تعبّر عن الموقف الافتتاحي للقصة، بينما تعبّر المجموعة (عَ$_1$ > ع$_3$) عن الموقف الختامي، ولإظهار التعادل بين المجموعتين يقوم الناقد باستبدال (ع$_3$) بـ (عَ$_2$) فزواج البطل بالأميرة جاء كبديل للوضع الذي عاشه البطل قبل مجيء الأميرة، وهو الوضع الذي أفسح المجال للاعتقاد بأنه نقض تعاقده مع أمه (عَ$_2$) (التعاقد (ب)) ومن ثم فإن ع$_3$ = عَ$_2$ وبهذا يخلص الناقد إلى المعادلة التالية: ع$_1$ > ع$_2$ = عَ$_1$ > عَ$_2$

[1] المرجع السابق، ص 214.

وهذا التناسب يدل – وفق تصوّر الناقد – على أن الالتزام الاجتماعي يقابل الحرية الفردية، فالتعاقدان في صيغتهما الموجبة يعبّران عن الالتزام الاجتماعي، وفي مقابل ذلك تعبّر صيغتهما السالبة عن الحرية الفردية التي قد تنقض الالتزام الاجتماعي.

وفي كل الوحدات الوظيفية يقوم النقاد باستخراج التضادات المنبثقة عن الأدوار الغرضية ضمن كلّ وظيفة، وتدخّل الحد الوسيط الذي يؤدي إلى استبدال أحد الطرفين المتضادين، ممّا يؤدي ظهور وظيفة أخرى تحمل طرفين متضادين ليتدخل حدّ وسيط ... وهكذا، ولا بأس أن نوضّح ذلك بمثال من الحكاية، حيث تبرز وظيفة (خضوع) من خلال التضاد القائم بين العفريت والساحرين وهي علاقة (مسيطر / خاضع) وتسمح صفات الملك باعتباره غير خاضع وغير مسيطر في الوقت نفسه بقيامه بدور الوسيط، فيقوم بإطلاق سراح العفريت بعد أن أدّبه ضميره، وهو ما يؤدي إلى ظهور وظيفة (إنقاذ) القائمة على التضاد بين (محرّر / محرّر) ويدخل حدّ وسيط وهكذا.



لتظهر بعد هذا وظيفة **إنقاذ** التي طرفاها (الملك – العفريت) ثم يتدخل حدّ وسيط، وهلمّ جرا.

وبهذا نكون قد وقفنا عند التحليل الوظائفي عند (عبد الحميد بورايو) وهو تحليل يتّسم بالأصالة لعدّة اعتبارات:

1- لم يتقيد الناقد بالتسلسل والتدرّج الوظائفي الذي حصره (بروب) في إحدى وثلاثين وظيفة وإنما قام باستخراج الوظائف وفق ما تمليه سلطة النصّ.

2- لم يقم الناقد بعزل الوظيفة عن أصحابها أي شخوص الحكاية، وهو في ذلك يعمل بانتقاد (كلود بريمون) لـ (بروب) فالأول يرفض فصل الوظيفة عن الشخصية بخلاف الثاني الذي يعزل الوظيفة عن الشخصية، ومن هذا المنطلق قام (بورايو) برصد الوظائف من خلال تتبع مسار الشخوص، حيث نجد في الحكاية التي حللها ثلاثة مسارات: "مسار الملك" و"مسار الشقيقين" و"مسار البطل الحقيقي".

3- حاول الناقد الاستفادة من تأملات (غريماس) للنموذج الوظائفي والبدائل التي اقترحها، ومن ذلك استثمار التعاقدات والاختبارات في عملية التحليل، وكالعادة يحاول (بورايو) عدم التقيّد بآليات التحليل المستقاة من النقاد الغربيين، ومثال ذلك ما رأيناه فيما يخصّ عدد الاختبارات.

4- قام الناقد باستثمار بعض مقولات العالم الأنثروبولوجي (كلود ليفي ستروس) في تحليله للأسطورة ومن ذلك مبدأ: التضاد والوساطة والاستبدال، وهو المبدأ الذي استفادت منه السيميائية السردية فيما بعد.

لقد فتح التحليل الوظائفي إمكانية الكشف عن بعض جوانب البنية السطحية لـ "حكاية ولد المتروكة" وهو ما يسمح بعد هذا بسبر أغوار البنية الدلالية العميقة الكامنة، لأنّ التحليل الوظائفي لمفرده يبقى قاصرا ولا يفيد القارئ في شيء، لذلك نجد التحليل الوظائفي عند (بورايو) مقرونا – دائما وأبدا – بمقاربات تكميلية تسهم في انبثاق دلالة النصّ الداخلية ومن تلك المقاربات التكميلية (البنيوية الأنثروبولوجية)، وهذا ما سنتناوله فيما سيأتي.

بقي أن نشير إلى أن النصوص القصصية الشعبية على اختلاف أنواعها (قصص البطولة، الحكاية الخرافية، الحكاية الشعبية) تستجيب لآليات التحليل الوظائفي، لأنها تملك بنية هيكلية متقاربة.

ثانيا
التحليل البنيوي الأنثروبولوجي لحكاية ولد المتروكة

قد يبدو غريبا أن يطبَّق المنهج البنيوي الأنثروبولوجي – والذي يمس الظواهر المحيطة بالإنسان والمؤثرة في وعيه وفكره ومعتقداته وعاداته وتقاليده – على جنس أدبي معين، ولعل الاعتماد على هذا المنهج عند (عبد الحميد بورايو) يؤكد أصالة المقاربة النقدية وحداثتها لدى هذه القامة النقدية، ذلك لأن (بورايو) لا يركن إلى السهل الممتنع في تحليلاته، كما نجده ينأى كل النأي عن كل ممارسة ميكانيكية وعن كل ارتباط حرفي بآليات المناهج الغربية، بل نجده يسعى إلى ابتكار طرق خاصة في التعامل مع النصوص، وهذا ناتج عن وعي نقدي يتخذ من المناهج الغربية حجر الأساس ليبني صرحا نقديا ذا

بصمة "بورايوية" – نسبة إلى بورايو – وهو في كل ذلك لا ينشغل بالتحليل المستوياتي للنصوص وفقط، أي لا يقتصر تحليله على دراسة المستوى المعجمي والتركيبي والدلالي فقط، وإنما نجده يضع نصب عينيه العلاقة الرمزية الواصلة بين بنى النص وبين البنى العقلية للجماعة المحتضنة لتلك النصوص التي تعبر عن منطقها ورؤيتها.

إن الهدف من عرض تحليل (بورايو) لهذه الحكاية (ولد المتروكة) من خلال التحليل الوظائفي في المبحث الأول ثم التحليل البنيوي الأنثروبولوجي في هذا المبحث هو إثبات أمرين هما:

- إن (عبد الحميد بورايو) في تعامله مع النصوص السردية ينصت إلى ما يمليه النص وما يتطلبه من انسجام منهجي، ولا ينصت إلى ما يمليه المنهج، فالسلطة حسب هذا الناقد تعود إلى النص لا إلى المنهج وإجراءاته. وهذا بخلاف عديد النقاد الذين يتعسفون في مقاربة النصوص لأنهم يجعلون المنهج فوق اعتبار النص، ويطبقون المناهج على أي نص يعترض سبيلهم.

- يعد (بورايو) من النقاد الذين يميلون إلى تحليل النص الواحد بواسطة مناهج متعددة شريطة أن تكون منسجمة مع معطيات النص المدروس، ومثال ذلك تحليله لحكاية (ولد المتروكة) ضمن كتاب "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" من منظورات متعددة: تحليل وظائفي، تحليل بنيوي أنثروبولوجي، تحليل بنيوي تكويني، تحليل سيميائي، تحليل وفق شعرية تودوروف وتحليل وفق مقترح كلود بريمون.

1- النظام العام للحكاية:

لكل عمل أدبي نظام معين يحكمه من البداية إلى النهاية، أي من الوضعية الافتتاحية إلى الوضعية الختامية، ولحكاية ولد المتروكة طبعًا الحكم نفسه، إذ يحكم وحداتها السردية نظامٌ قار انطلاقا من الاضطراب الذي أصاب الملك إلى زواج البطل وتولّيه شؤون الحكم. وقد سمح التحليل الوظائفي للحكاية والذي قام به (بورايو) في المرحلة الأولى باستنتاج أن المعنى في كل وحدة سردية محكوم بثلاثة مبادئ هي:

1- التضاد.
2- الوساطة.
3- الاستبدال.

وتشكل هذه المبادئ الثلاثة نموذجا من النماذج التي اعتمدها (ليفي ستروس) في تحليله للأسطورة حيث رأى أن الفكر الأسطوري قائم على مبدأ التضاد ثم الوساطة فالاستعاضة أو الاستبدال.

غير أن (بورايو) استغل 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 النقضين أو إلغاء أحدهما من رصد تحولات مكونات القصة الخرافية، وكذلك المنطق الذي يحكمها"[1].

وتتأسس كل وظيفة – حسب الناقد – على محور دلالي يربط بين دورين غرضيين متضادين ليبرُز حدٌ وسيط بين الطرفين المتضادين، ومن سمات هذا الحد الوسيط أنه قائم على ثنائية التشابه والاختلاف مثلما بيّنا ذلك سابقا، وبهذا يبرز طرف جديد يتضاد مع أحد الطرفين الأوليين تحت محور دلالي جديد... وهلم جرا، وهذا النموذج الثلاثي لا يتمظهر في الوحدات الوظيفية فقط، أي لا يتمظهر في الوحدات المعنوية الصغرى فقط ،بل يتجاوز ذلك ليمسّ الوحدات المعنوية الكبرى (المقاطع)، فحكاية "ولد المتروكة" قائمة على علاقتين عاطفيتين هما: علاقة المودّة وعلاقة الاحتقار، حيث تقوم العلاقة الأولى بين الملك وزوجته الأولى، وكذلك بينه وبين ولديه من هذه الزوجة، وهي علاقة المحب بالمحبوب، بينما تقوم العلاقة الثانية بين الملك والزوجة الثانية وابنها وهي علاقة المحتقِر بالمحتقَر، ثم تبرز بطولة البطل كحد وسيط يؤدي إلى قلب موازين الحكاية في النهاية، ولهذا التحول تفسير خاص بالناقد، سنقف عنده تباعا. "هكذا إذن تظهر الحكاية كمجموعة من الاستبدالات لأنوية دلالية أو لموضوعات ولأدوار غرضية، والتي تتتابع على شكل ثنائيات حسب الأشكال التوضيحية السابقة التي ترسم التطور السردي لحكاية ولد المتروكة"[1] وتمنحها نظامها العام من البداية إلى النهاية.

2- النسق القرابي (البنية القرابية) في الحكاية:

لقد حاول (عبد الحميد بورايو)تمثّل مقولات (كلود ليفي ستروس) حول البُنى أو الأنساق القرابية، وإذا كان هذا الأخير قد درس الأنظمة القرابية ضمن عدة مجتمعات وشعوب معتمدا في ذلك على المقارنة كإجراء منهجي، فإن (بورايو) قد سلك الطريق نفسه ولكنّه درس الأنظمة القرابية ضمن نصوص حكائية خرافية، بمعنى درس موضوع القرابة ضمن سوسيولوجيا النص، معتمدا في ذلك – مثل ستروس – على مبدأ المقاربة، حيث نجده يقارن بين مجموعة من نصوص الحكاية الخرافية مثل حكاية "ولد المتروكة" وحكاية "نصيف عبيد" وحكاية "لونجة" ليكشف عن النظام القرابي العام لتلك الحكايات، وهذا ما يؤكد مرة أخرى أصالة المقاربة النقدية الواعية لدى (بورايو).

يرى الناقد أن حكاية "ولد المتروكة" شهدت العديد من التحولات: تحولات وظيفية للشخوص، وتحولات لأدوارها، وتحولات دلالية في القصتين المدخل والرئيسية، كما أن للتحول البنيوي في الحكاية ما يعادله من تحول في بنية القرابة، والتي تحيل بدورها على نظام اجتماعي شهد تطورا منذ حقب زمنية من تاريخ الجماعة البشرية، ولرصد هذا التحول 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 التي توصل إليها أبو الأنثروبولوجيا الحديثة (ليفي ستروس)

---

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008، ص 30.

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 40.

بخصوص وضع علاقات الزواج والأبوة والأمومة والخؤولة في أبنية القرابة، فهي العلاقات التي تبرز إلى سطح بنية الحكاية الخرافية التي بين أيدينا وتلعب دورا وظيفيا فيها"[1].

يستخرج الناقد من نص الحكاية نوعين من العلاقات الأسرية أو القرابية؛ علاقات ودّية قائمة على الحب والاحترام المتبادل بين زوجته وولديه منها، وعلاقات تسلطية قائمة على سيطرة طرف على الآخر، أي تسلّ ط 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).

بَ- الأب/ الابن (ولده من الزوجة المتروكة).

جَ- الأم/ ولداها (الزوجة الأولى وولداها).

دَ- الأخوال/ أبناء أختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة).

هـَ- الأخوة/ أختهم المتزوجة (الزوجة المفضلة).

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 الأخوة بأختهم في العلاقات الودية وهذا ما دفع (بورايو) إلى إجراء مقاربة تكميلية تسمح بالانتقال من عناصر حاضرة إلى عناصر أخرى غائبة، حيث يلجأ الناقد إلى حكايات خرافية أخرى كحكاية "نصيف عبيد" و"حكاية لونجة" وفيهما تبرز تلك العلاقات الغائبة عن حكاية "ولد المتروكة" ويعني بذلك غياب علاقة (الأخوال/ أبناء الأخت) وكذا علاقة (الأخوة/ 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.

---

[1] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 219.

[2] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 41.

وهنا يقترب (عبد الحميد بورايو) من (ليفي ستروس) الذي 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، وقد بينا سابقا هذه العملية ولا بأس أن نكرر الشكل الذي وضحه (ستروس) في منهجه التحليلي للأسطورة من أجل بيان وجه الشبه أو نقطة أخرى من نقاط تأثر وتقاطع (بورايو) مع (ليفي ستروس).

الرواية الأولى للأسطورة ⟵ 1 2 ؟ 4 ؟ ؟ 7 8

الرواية الثانية للأسطورة ⟵ ؟ 2 3 4 ؟ 6 ؟ 8

الرواية الثالثة للأسطورة ⟵ 1 ؟ ؟ 4 5 ؟ 7 8

الرواية الرابعة للأسطورة ⟵ 1 2 ؟ ؟ 5 ؟ 7 ؟

ويمكن أن نمثل لما قام به (بورايو) في تحليله للحكايات الخرافية بالشكل التالي:

حكاية ولد المتروكة ⟵ أ ب ج ؟ ؟ أَ بَ جَ دَ هَ

حكاية نصيف عبيد ⟵ أ ب ج د هأَ بَ جَ ؟ ؟

حكاية لـــــــــــونجة ⟵ أ ب ج ؟ ؟ أَ بَ جَ ؟ ؟

وبفضل هذا الإجراء 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- إخوة / أختهم المتزوجة (الزوجة المتروكة).

هكذا يتضح لنا مدى وعي الناقد في استثمار آليات تحليل غربية وإخضاعها إلى نصوص شعبية عربية، وفضلا عن ذلك استثمار تلك الآليات التي 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 لأنها سليلة الأسطورة، ومن ناحية أخرى تمثل الوسيط الثقافي الذي سمح بانتقال المكونات الأسطورية من الخطاب العقائدي إلى الخطاب الثقافي ذي الوسائط الجمالية والطبيعية الفنية الهادف إلى الإمتاع إلى جانب تمثيله الرمزي لمنطق الجماعة ورؤيتها للكون"[1].

من خلال استكمال العلاقات الودية بالصلتين السابقتين (د) و (هـ) تتكافأ العلاقات الودية والعلاقات التسلطية كما في الشكل التالي[2]:

---

[1] المرجع السابق، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

وانطلاقا من هذا التضاد بين العلاقات الودية (الموجبة) والعلاقات التسلطية (السالبة) يميز (بورايو) بين نظامين متوازيين من المواقف كما في الشكل التالي[3]:

حيث يمثل النظام الأول (1) العلاقات القائمة بين {الملك وزوجته الأولى (المفضلة)} وبين {الملك وولديه من الزوجة الأولى} وبين {الزوجة الأولى وولديها} وبين {الأخوال وولدي أختهم (الزوجة الأولى)} وبين {الأخوة وأختهم المتزوجة (الزوجة الأولى)}.

في حين يمثل النظام الثاني (2) العلاقات القائمة بين {الملك وزوجته الثانية} وبين {الملك وابنه من الزوجة الثانية} وبين {الأم (المتروكة) وولدها} وبين {الأخوال وولد أختهم (المتروكة)} وبين {الإخوة وأختهم (المتروكة)}. ونشير إلى أن العلاقتين الأخيرتين مفترضتان أي هي المواقف المفترضة التي يُحتمل أن تصدر عن الأخوال تجاه أختهم وولدها وهذا ما يؤكده الأنثروبولوجي (رد كليف – براون) في دراسته حول أخ الأم في جنوب إفريقيا حيث يقول: إن "المجوعات التي تكون فيها علاقة الأب والابن علاقة إلفة ومودة تكون علاقة الخال وابن الأخت متشددة وصارمة. أما في المجموعات التي يكون فيها الأب متشددا وممثلا لسلطة العائلة، فإن الخال هو الذي يعامل بإلفة وارتياح"[1].

يطلق (بورايو) على النظام الأول اسم «النظام الأموسي»[2] Matriarcale ويطلق على النظام الثاني اسم «النظام البطريركي»[3] Patriarcale ومن ثم يرى أن الحكاية تجسد نقلة اجتماعية من النظام الأمومي إلى النظام الأبوي، حيث يظهر النظام الأول في بداية القصة بينما يظهر النظام الثاني في نهاية القصة.

أ/ النظام الأموسي (Matriarcale):

تسجل الحكاية في بدايتها سيادة النظام الأمُومي مجسدا في جملة المواقف القائمة بين شخوص الحكاية، ومن ذلك موقف الملك من زوجته الأولى وولديها وهو موقف متصف بالمودة والحب والاحترام، ومن جهة أخرى تملك الزوجة الأولى نوعا من السلطة على

---

[3] المرجع نفسه، ص 42.

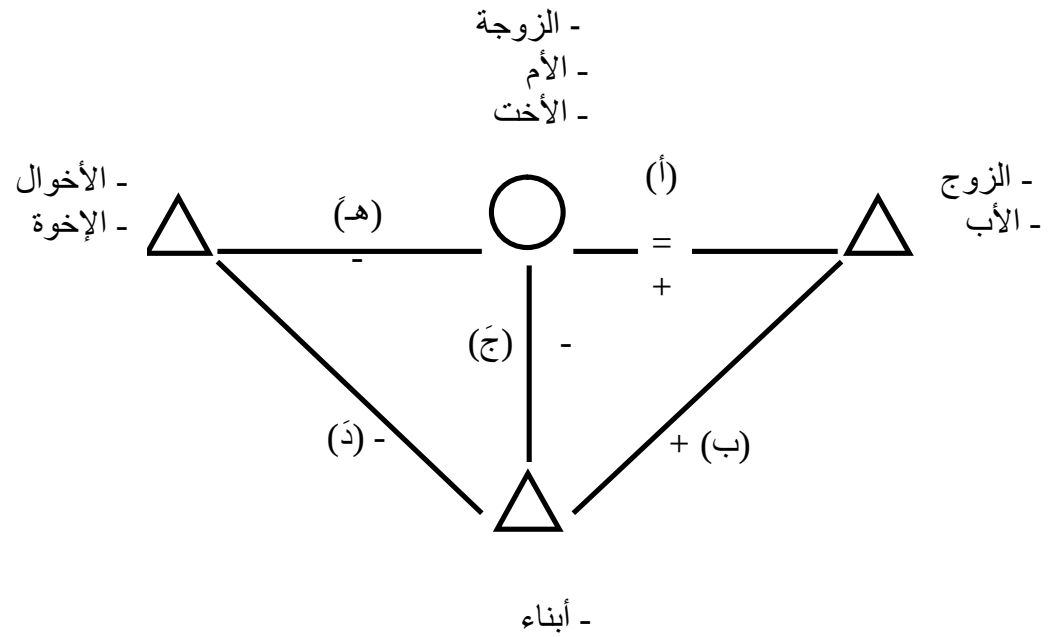
[1] كلود ليفي ستروس: الإناسة البنيانية، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995، ص 55.

[2] النظام الأموسي Matriarcale : ويطلق عليه أيضا النظام الأمومي أو الأميسي، ويقصد به تلك الأسر أو المجتمعات أو القبائل التي تكون فيها السلطة مسندة للمرأة أو يكون لها دور موازٍ لدور الرجل على الأقل في المجال السياسي والاقتصادي...إلخ.

[3] النظام البطريركي Patriarcale: تعود مفردة البطريركية إلى مفردتين يونانيتين تعنيان مجتمعتين (حكم الأب) ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية.
ينظر ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 62.

ولديها حين أمرتهما بالبحث عن الدواء الشافي، كما يملك الأخوال نوعا من السلطة على أختهم وولديها ويظهر ذلك في منع الولدين عن مواصلة رحلة البحث ومن ثم اعتراضهم على رغبة أختهم ولعل سلطة الأخوال ناتجة عن العلاقة الودية بين الأب (الملك) وأبنائه كما يذهب إلى ذلك (ردكليف – برون) والعكس بالعكس.

يستعين (بورايو) لتوضيح هذا النظام بترسيمة عهدناها عند (ليفي ستروس) وتحتوى هذه الترسيمة على مجموعة من الرموز كما في الشكل التالي[1]:



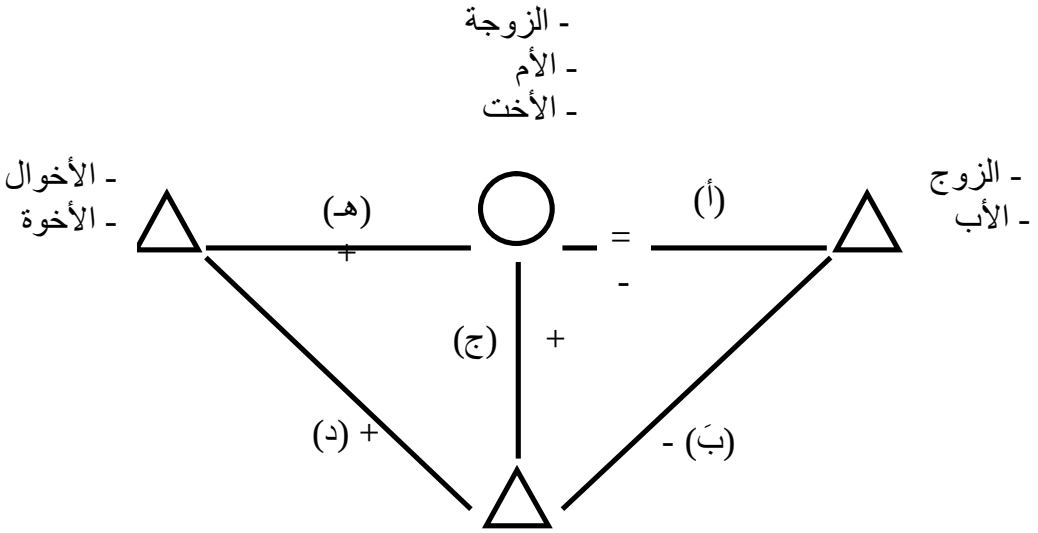
يرمز المثلث إلى الذكور من أفراد العائلة-وترمز الدائرة إلى الزوجة وهي مركز العلاقات الأسرية ويشير الخط الواصل بين طرفين إلى العلاقات الأسرية، أما العلاقة (+) أو (-) فتشير إلى نوعية العلاقة (ودية أو تسلطية) ويشير الرمز (=) إلى علاقة الزواج. كل هذه الرموز استعملها (ليفي ستروس) في تحليله للأنساق القرابية للمجتمعات التي درسها، وقد استثمرها (بورايو) في تحليل الأنظمة القرابية داخل الحكاية الخرافية.

ب/ النظام البطريركي Patriarcale:

يبرز النظام الأبوي التسلطي في علاقة الملك بزوجته الثانية وولدها، حيث يمارس عليهما نوعا من الهيمنة والتسلط، ومن مظاهر هذا النظام أن الزوجة المتروكة هي التي تقوم بأعمال المنزل وليس الخدم، حيث تشير الحكاية إلى أن هذه الزوجة (الأم) تقوم بتحضير العشاء لولدها وهي من قامت بتحضير الزاد لابنها عندما قرر الرحيل أو الخروج إلى البحث عن الدواء الشافي وفي نهاية الحكاية يخضع الابن لسلطة أبيه حين قرر تزويجه بأميرة الجن ثم توليه شؤون العرش على الرغم من أن أميرة الجن كانت

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 43.

تملك سلطة على وصيفاتها، وهذا التحول الذي شهدته الحكاية من النظام الأموسي في البداية إلى النظام البطريركي الذي يبرُز بوضوح في نهاية القصة، ويقترح (بورايو) لهذا النظام – حسب تجليه في الحكاية – الترسيمة التالية[1]:



3- المدلول السوسيولوجي للحكاية:

يرى (عبد الحميد بورايو) أن التحول الذي سجلته حكاية "ولد المتروكة" في البنية الدلالية يرى بأنه معادل موضوعي لتحول تاريخي في الأرومة الاجتماعية للمغرب العربي، وهو في ذلك ينتقل من المعطيات الدلالية للنص ليصل إلى الدلالة الاجتماعية الخارجة عن النص، ولكنه يعترف بصعوبة هذه المهمة إذ يقول: "إنها لمهمة محفوفة بعدد من المزالق تلك التي يتوخى فيها دارس النص الأدبي الانتقال من مستوى لآخر بغرض الوصول إلى المنطلق العقلي والموقف الاجتماعي الذي يختفي وراء شبكة من العلاقات غير المحدودة التي تحكم ترابط عناصر العمل الفني"[1] وهذه المهمة التي يتصدى لها (بورايو) شبيهة بالمهمة التي قام بها (ليفي ستروس) حين حاول الكشف عن بنية الفكر اللاشعوري والأسطوري بالاعتماد على الأسطورة.

ينظر (بورايو) إلى حكاية "ولد المتروكة" على أنها نتاج لنظام اجتماعي معين، وذلك من خلال "تصويرها لانقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بها وتبشيرها بضرورة إحلال نظام جديد على أنقاض النظام السابق، وهو ما يدل على أن نشأتها تعود إلى مراحل تغيير جذري في العلاقات الاجتماعية، عرفها المجتمع المغاربي القديم"[2] غير أن ما يثير حفيظتنا في هذه النتيجة التي توصل إليها الناقد، هو تعميم هذه النتيجة على منطقة المغرب العربي بأسرها، وكأن كل المجتمعات المغاربية شهدت سيادة النظام الأموسي (الأمومي) ثم عرفت بعد ذلك تحولا جذريا إلى النظام البطريركي (الأبوي)

---

[1] المرجع السابق، ص 44.
[1] البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 75.
[2] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 122.

،ولكننا بعد التنقيب في الكتب والدراسات التاريخية لم نعثر سوى على بعض العينات التي قامت بحق على النظام الأموسي ومن ذلك: مجتمع الطوارق والدور البارز للملكة (تينهنان) التي تربّعت على عرش مملكة الخيام المتنقلة في القرن الرابع الميلادي، والتي حافظت على "النمط الأسروي الأميسي La famille Matriarcale حيث يعتد بنسب الأم (...) وكذلك الملكة الكاهنة أو الدهيّة في القرن السابع الميلادي وما قامت به من مقاومة شديدة دفاعا عن الأرض والثروات بعد موت كُسيلة (...) كما تذكر لنا كتب التاريخ زنوبة في دولة مغراوة التي كانت تعرف بالحكيمة الأصيلة وشيمسي بمنطقة القبائل التي اشتهرت بالسياسة"[3]، ثمّ إنّ بعض المجتمعات لازالت تحافظ على النظام الأموسي إلى يومنا هذا؛ كمجتمع "الطوارق" مثلا، فهو مجتمع لم يعرف تلك النقلة التي تحدّث عنها (بورايو)، فنحن هنا لا نعترض على النتيجة التي توصلها الناقد وإنما نعترض على تعميم هذه النتيجة على المجتمعات المغاربية[•]، فإذا كانت (إديث كريزويل) ترى بأن "ليفي ستروس كثيرا ما يُحول الأفكار المتأملة إلى حقائق، ويحول التأملات إلى فرضيات متدفّقة"[1] فإن الأمر نفسه يكاد ينطبق على (بورايو) الذي عادة ما يستعمل أسلوب القفز الطويل من تحليل النصوص إلى النتيجة أو الاستنتاج تاركا وراءه مسافة التبرير الواقعي، وعلى كل حال فإن هذه الملحوظة لا تقلل من قيمة النتائج التي يتوصل إليها الناقد، كما لا تنقص من أصالة تحليلاته التي تفيد من الآخر (الغرب) دون التقيد الأعمى والتقليد الآلي والحرفي.

ونشير إلى أن (عبد الحميد بورايو) وبعد تحليله حكاية "ولد المتروكة" ومقارنتها بحكايات خرافية أخرى؛مثل "حكاية نصيف عبيد" و"حكاية لونجة"، توصّل إلى معيار تصنيفي جديد للتمييز بين الحكاية الخرافية وغيرها من الأشكال القصصية الشعبية وهو {{ التعبير عن نقلة وتحوّل في العلاقات الاجتماعية والقيم التي تحكم هذه العلاقات من النظام الأموسي إلى النظام البطريركي، مع توصيف النظام الأوّل بالسلبية، وتوصيف الثاني بالإيجابية، وهو ما يدعو إل الاحتفاء 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: "إنّ هذا الاتفاق بين النماذج المدروسة في تمثيل هذا المسار لمصير الإنسان، يؤكد انتماءها إلى الشكل القصصي الشعبي المغاربي، للتمييز بين الحكاية الخرافية

---

[3] صالح بلعيد: المازيغيات، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، تيزي وزو (دط) 2012، ص 132 – 133.

[•] حاورت (عبد الحميد بورايو) حول هذا الشأن، أي تعميم حكم التحوّل من النظام الأموسي إلى النظام البطرياركي في المجتمع المغاربي - انطلاقا من الحكاية الخرافية- فتبيّن لي أنّ دار النشر هي التي أجبرته على تغيير عنوان الكتاب وتعميمه على منطقة المغرب العربي، لأنّ عنوان الكتاب في البداية كان حول الحكايات الخرافية في الجزائر، - وإن كانت هذه الحكايات الخرافية متداولة في منطقة المغرب العربي – ولهذا وقع الناقد في تعميم هذه النتيجة على المجتمعات المغاربية.

[1] إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص 37.

وغيرها من الأشكال القصصية الشعبية، ألا وهو تصويرها لانقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بها، وتبشيرها بضرورة إحلال نظام جديد على أنقض النظام السابق"[2].

من هنا تبرز جدارة ونجاعة التحليل البنيوي الأنثروبولوجي للنصوص، فهو تحليل معطاء، يمدّ الدارس بإجراءات وأدوات تقرّبه من الدلالة الكامنة والمتوارية خلف البنية السطحية للنصوص، كما يمنحه بعض المعطيات التي تُبين عن طبيعة التفكير السائد للمجتمع المحتضن للنص المدروس.

ثالثا
التحليل البنيوي التكويني لغزوة الخندق

1_ تقديم عام للنصّ والدراسة:

[2] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 122.

تدور أحداث هذه القصة البطولية حول طغيان أحد رجال قريش، وهو(عمرو بن ود العمري)[•] الذي كان حاكما لمكة، وكان لا يكف عن مضايقة المسلمين وإيذائهم إلى أن قامت غزوة الأحزاب الشهيرة والمعروفة بغزوة الخندق، وفيها قُـتل(عمرو بن ود العمري) على يد(عليّ) رضي الله عنه، وانهزم جيشه في هذه المعركة.

يعالج (عبد الحميد بورايو) غزوة الخندق من منظورين متكاملين يسهمان في الكشف عن المعنى المتوارى خلف خطاب القصة؛ يتمثل المنظور الأول في دراسة النص داخليا ؛أي دراسة مكونات النص والعلاقات القائمة بينها، وهي المهمة التي تنهض بها البنيوية الشكلانية باعتبارها منهجا مُحايثا، وتسمّى هذه الخطوة في المقاربة البنيوية التكوينية خطوة "الفهم"، ويتمثل المنظور الثاني في: دراسة النص أو بنية النص ضمن بنية أكبر وهي المجتمع الذي يحتضن ذلك النص، وتسمى هذه الخطوة في المقاربة الغولدمانية خطوة الشرح أو التفسير، وهي خطوة مكملة للخطوة الأولى وتسهمان مجتمعين في الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية المحتضنة لذلك النص، ونقصد بالرؤية هذه رؤية العالم.

وكما سبق وأن أشرت، فإن (بورايو) لا يصرح بأنه اعتمد على المنهج البنيوي التكويني الغولدماني، ولكن بعد الإطلاع على تحليله لغزوة الخندق يتضح لنا أنه يلتزم بخطوتي البنيوية التكوينية (الفهم والتفسير) من جهة، ويتبدى لنا اعتماده على جهازها المصطلحي المفاهيمي من جهة ثانية.

عادة ما يلجأ (بورايو) بعد معالجته للنصوص بنيويًـــا 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"[1] وهذا ما سنتعرض له في التحليل الذي أجراه الناقد لغزوة الخندق.

2- فهم النص (الدراسة البنيوية المحايثة):

لقد قام الناقد بإرجاع النص إلى أقسامه السياقية الكبرى والمتمثلة في: الاستهلال ثم البداية ثم المتن وبعده النهاية وتليه الخاتمة، ويبرّر فصله بين الاستهلال والبداية وكذلك بين النهاية والخاتمة، وذلك لكون هذه القصة (الغزوة) نص شعبي يتداوله الناس فيما بينهم أو يلقيه رواة السير والمغازي، وعادة ما يفتتحون جلساتهم أو حلقهم بكلام مأثور يؤثر في النفوس ويدخل المستمعين في جو القصة، والأمر نفسه عند اختتام الجلسة أو الحلقة، غير أن وظيفة الكلام الختامي تختلف نوعا ما عن وظيفة الكلام الاستهلالي طبعا.

[•] اسمه الحقيقي: (عمرو بن عبد ود) ينظر: صفي الرحمن المباركفوري: الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام) دار المستقبل، السعودية، ط 1، 2005، ص 240.

[1] البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 76.

أما عن "**الاستهلال**" الذي تضمنته رواية هذه الغزوة، فيتمثل – حسب الناقد – في قطعتين صغيرتين تتناولان مقابلة بين القيم الفاضلة الإيجابية، والتي عادة ما تنسب إلى المؤمنين، وبين القيم المنحطة السلبية، والتي تنسب إلى الكفار، ولهذه المقابلة دور هام في تهيئة الجو القصصي لأن أحداث المغازي تدور حول الصراع القائم بين طرفين ؛المؤمنين والكفار، وعادة ما تقترن الإشادة بمناقب المسلمين بمدح الرسول محمد- صلى الله عليه وسلم- ومن تلك المقابلة التي ذكرناها قول الراوي:

المؤمن صابة وسبول والكافر مثل الهيشر[2]

فالراوي يشبّه المؤمن بالزرع الناعم والسنابل الوفيرة، وهو تشبيه بليغ بين طرفين نافعين وفي مقابل ذلك يشبه الكافر بالهيشر وهو: الأعشاب والحشائش اليابسة الملتصقة بالأرض ويؤدي هذا الاستهلال – حسب الناقد – دورا في تشكيل خلفية أحداث القصة وتهيئة المتلقين من الناحية النفسية.

بعد الاستهلال تأتي **بداية القصة** لتعطي لمحة موجزة عن الوضع الذي يعيشه المجتمع المكي حيث" تذكر القصة منذ البداية أن عمر بن ود العمري، حاكم مدينة مكة رجل طاغية، فتقرر بذلك قيمة سلبية هي الظلم، وبعبارة أخرى تقرر استلابا يعيشه المجمع المكي(وجود شر) وبالتالي تمثل القصة وظيفة الشر الرئيسي الذي يأتي بعد ذلك في متن القصة ونهايتها من أجل إزالته"[1]

ثم يأتي **متن القصة** وهو المضمون الرئيسي لغزوة الخندق، وفي هذا القسم يقوم (بورايو) بمفصلة المتن إلى مقطوعات ثم مفصلة المقطوعات إلى متواليات والمتواليات إلى وظائف وهي أبسط وحدات القصة، وتجنبا للتكرار من جهة وطول التحليل من جهة أخرى، سنقتصر على ذكر مضمون كل مقطوعة على حده، لأن الناقد يقوم بتحليل كل مقطوعة تحليلا وظائفيا ويقوم برصد التعاقدات القائمة بين شخوص الغزوة ثم ينتقل إلى تطبيق بعض آليات السيميائية السردية على القصة كالمربع السيميائي والنموذج العالمي بالإضافة إلى بعض مقولات(ستروس) و(تودوروف) فضلا عن تقديم مجموعة من الرسوم والجداول، وهو ما سنقف عنده في التحليلات الموالية لهذا التحليل.

تدور أحداث **المقطوعة الأولى** حول خروج عمرو في رحلة، فيلتقي بأعرابي فيستدين منه مالا و يتعهّد له بأن يرده له لكنه عندما عاد إلى بيته، أبى الخروج من بيته وكان قد تعهد بقتل كل من يقف عند باب بيته، فلم يجد الأعرابي من سبيل إلا أن ذهب إلى الرسول وشكى له ذلك فاشترط عليه الرسول لكي يساعده في استرداد ماله أن يدخل الإسلام فوافق. بعد ذلك ذهبا إلى بيت عمرو فخرج وهو حامل سيفه معتزما قتل من يجده عند الباب ولكنه يفاجأ وهو يفتح الباب برأس جمل يريد التهامه، فيأخذه الرعب ويُذعن لأمر الرسول في رد مال الأعرابي[2]. ثم يشرع (بورايو) في تناول التعاقدات القائمة بين

---

[2] ينظر:عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 141.
[1] المرجع السابق، ص 141.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 142.

الشخوص، وكذلك استخراج المتواليات والوظائف، لينتقل إلى تجسيد القيم الدلالية الأوّلية في مربع سيميائي، حَدَّاه المتضادين هما: "عمرو" باعتباره (مغتصِبًا)، و "الأعرابي" باعتباره (مغتصَبًا)، ويتناقض "عمرو" مع "الرسول" باعتباره (ليس مغتصِبا)، ويتناقض كذلك "الأعرابي" مع "الرسول" باعتباره (ليس مغتصَبا)، فالرسول إذن هو الوسيط بين الحدّين المتضادين، بتعبير(ستروس) في نموذجه الثلاثي، ثمّ ينتقل (بورايو) إلى تلخيص أدوار الشخوص في النموذج العاملي(•).

وتدور وقائع **المقطوعة الثانية** حول ردة فعل رجال قريش من موقف عمرو واستفسارهم عن السبب الذي جعله يخضع لمحمد – صلى الله عليه وسلم – وبعدما ذكر لهم 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 الذي أعطاه للأعرابي وإن غلب الرسول يتخلى عن مطلبه فوافق رسول الله وقضى ليلته يصلي، بينما استعان عمرو بإبر مقوية.... وبعد تصارعهما ينتصر الرسول على عمرو[1]. ويقوم (بورايو) في هذه المقطوعة بمثل ما قام به في المقطوعة الأولى،أي تجزئتها إلى متواليات، والمتواليات إلى وظائف، ثمّ يقوم برصد التعاقدات ...

أما **المقطوعة الثالثة** فتتضمن ما جرى لعمرو بعد هزيمته، حيث أوحى جبريل بخبر 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 مُقابل أن لا يعترض سبيله مرة أخرى، فيدعو الرسول ربه فينسي الناس تلك الهزيمة، وذات يوم يقصد (عليّ بن أبي طالب) معبد الأصنام في مكة فيجد ابن عمرو يزينها، فيطلب منه علي أن يفتح الباب. لكنه يرفض، فيضع يده على الباب ويقرأ البسملة فينفتح الباب، لكن ابن عمرو يحاول صد علي وضربه، فيرد عليّ الضربة فيؤذي الولد. وبعد أن علم والده، وعده بالانتقام فحمل حديدة وتوجَّه نحو عليّ، 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 عليًّا بنزع تلك الحديدة فيستجيب لرجائه، ولكنّ عليّا يشترط منه أن يتخلى عن كرسيّ الحكم ويغادر البلاد[1]. ويلتزم (بورايو) في هذه المقطوعة بالخطوات التي سار عليها في دراسة المقطوعتين السابقتين ،أي المقطوعة الأولى والثانية.

تتضمن **المقطوعة الرابعة** هجرة النبي وصحابته من مكة إلى المدينة، فيستغل عمرو الفرصة ويرجع إلى مكة كي يبعد خلفه من الحكم ويستعيد منصبه، ولما علم خليفة عمرو في الحكم بذلك، لجأ إلى حيلة تتمثل في طلبه من ابنته لتُغري عمرو، فأبدى هذا الأخير رغبته في الزواج منها، فاشترطت عليه البنت أن يقتل جماعة من الصحابة ويقدم أعضاءهم مهرا لها، فوافق. قصد عمرو المدينة بجيش عرمرم لينفذ أمر البنت، فأوحى

(•) استخدم (بورايو) النموذج العاملي Modèle actantiel في تحليل مقطوعات غزوة الخندق، ولكنّه لم يطلق عليه هذا المصطلح، بل في كلّ مرة يقول: (تتوزع الأدوار في الشكل التالي)، ويقدّم لنا النموذج العاملي الغريماسي.

(1) ينظر: عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 156.

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 163.

جبريل إلى الرسول خبر قدوم جيش عمرو وينقل له أمرا من الله يقضي بحفر خندق حول المدينة، وبعد أن أنهى المسلمون حفر الخندق نزلت الملائكة فأطلقت فيه المياه، فوقعت المعركة وانهزم جيش الكفار، والتقى عمرو وعلي بن أبي طالب في مبارزة، فبتر عليّ رجل عمرو، ثم طلب منه أن يأخذه إلى الرسول ليجبر رجله لكن عمرو يرفض ذلك فتستمر المبارزة إلى أن يقتله الإمام عليّ ويزول الأذى والشر عن المسلمين[2]. وبهذه المقطوعة ينتهي متن القصة.

بعد هذا المتن تأتي **نهاية الغزوة** لتصور لنا مقتل عمرو بن ود العمري وزوال الأذى، ويمثل متن القصة مجموعة كبيرة من الوساطات التي قامت كمحاولات لإزالة هذا الشر إلى أن تمت إزالته نهائيا 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[3] فالمتن إذن عبارة عن وساطة بين الوضعية البدئية والوضعية النهائية.

وآخر أقسام هذه الغزوة **الخاتمة** وفيها يستغفر الراوي لكافة الحضور ويترحّم على مؤلّف القصة مع التنويه بفضائل الإسلام والمسلمين، ويختم جلسته بالصلاة على محمد رسول الله – صلى الله عليه وسلم -.

يقوم الناقد بعدما أرجع النص إلى أقسامه السياقية الكبرى برصد العلاقات المهيمنة التي تنتظم على أساسها وحدات الغزوة، فيرى أن تلك الوحدات تنتظم في جميع مستوياتها حسب نوعين من العلاقات وهما: علاقات منطقية، ويقصد بها العلاقات السببية بين وحدات القصة، فكل وحدة في القصة تمثل سببا أو نتيجة لوحدة أخرى، وأما النوع الثاني فيتمثل في العلاقات الزمنية التي تربط تلك الوحدات التي تتتالى وفق نظام زمني معين. فبالنسبة للمتواليات، يرى الناقد أنها ارتبطت فيما بينها حسب العلاقات الزمنية التالية:

" 1- التتابع Bout à Bout

2- الحصر أو التضمن Enclave

3- الاقتران أو التوازي Accolement

4- التقاطع Croisement "[1]

أما القصص التي تؤلف الغزوة، فتخضع في ترابطها للعلاقات الثلاث التالية:

"1- التسلسل Enchainement

2- التضمين Enchaissement

---

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 168.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 180.
[1] المرجع السابق، ص 183.

3- التأجيل Retardement "[2]

وسنفصل في هذه الأنماط من العلاقات المنطقية والزمنية عند عرض التحليل الذي قام به بورايو) وفق شعرية (تودوروف) ووفق مقترح (كلود بريمون)، والأمر نفسه بالنسبة للآليات التي اعتمدها الناقد في هذا التحليل، كالوقوف عند البناء الزمني وموقع النظر في المستوى التقييمي ومظهر النص، مع الإشارة إلى أنّ هذا النص تطغى فيه الرؤية من الخلف.

وفضلا عن ذلك، قام الناقد بدراسة التحوّلات 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 تنطلق من الاستقرار ثم تأتي قوة تفقد ذلك الثبات أو التوازن ليعود الاستقرار من جديد بعد تدخّل حد وسيط، فالتحول الذي عبّرت عنه تلك القصص الجزئية ينطبق على التحول الذي ذكره (تودوروف) في كتابه "شعرية النثر".

يعتبر (بورايو) أن الاختبارات تُعد الراسب التطوري الذي يمثل الوسيط في عملية التحول الذي يصيب البنية القصصية، وتأخذ تلك الاختبارات صورة المعركة أو 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 البدئية إلى الوضعية النهائية. وعموما فإن الناقد يرى أن بناء الغزوة يمتاز بالتماسك الناتج عن مقدرة الراوي وصنعته الفنية.

3- الشرح السوسيولوجي ورؤية العالم:

بعد أن قام (عبد الحميد بورايو) بدراسة بنية الغزوة، وهو الشيء الذي ساهم في فهم النص تركيبيًا ودلاليًا، انتقل إلى مرحلة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، وهي شرح النص بالنظر إلى بنية أشمل وهي المجتمع الجزائري وبالتحديد المجتمع البسكري• الذي جمع منه الناقد مجموعة من النصوص الشعبية، ومنها النص موضوع الدراسة، ويقصد بشرح النص" إدماج بنيته الدالة في بنية أكبر منها تُلقي الضوء على كيفية تولّد هذه البنية الدالة. ويُعنى هذا الشرح بالواقع الخارجي متجاوزا بذلك النص الخاضع للتحليل عن طريق البحث عن أبنية مشابهة تتواجد في وعي جمهور القص بالواقع الخارجي الذي يحيون فيه، وهو ما سيمكننا من الكشف عن رؤية الجماعة الشعبية التي صدر عنها النص للعالم الذي تعيش فيه"[2] فنص الغزوة صادرٌ عن راوٍ، ومستقبَلٌ من طرف متلقين ويشترك الطرفان في رؤية معيّنة للعالم، سنحاول معرفتها مع الناقد فيما سيأتي.

يعود الناقد إلى مرحلة فهم النص ليسقطها على الواقع، فيرى أن تماسك بنية النص (الغزوة) له ما يبرره أو يعادله ضمن البيئة الاجتماعية التي تحتضن ذلك النص، إذ يعكس

---

[2] المرجع نفسه، ص 184.

[1] المرجع السابق، ص 185.

• نسبة إلى بسكرة، وهي ولاية تقع في الشمال الشرقي، وتعد من بوابات الصحراء الكبرى في الجزائر.

[2] القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 197.

ذلك التماسك بناءا اجتماعيا متماسكا أيضا، وهو مجتمع بسكرة الذي ظل محافظا على ثقافته التقليدية وعلى انغلاقه ونظامه الاجتماعي الريفي منذ الفتح الإسلامي للمنطقة، ولعل السبب الذي أبقى هذا المجتمع منعزلا عن كل تأثير أجنبي – فضلا عن موقعها الجغرافي – هو سياسة الاستعمار الفرنسي والمتمثلة في عزل الجنوب الجزائري عن الشمال.

يُرجّح (عبد الحميد بورايو) أن رواية المغازي وتداولها بين أفراد المجتمع الجزائري تعود إلى فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، وهو محقّ فيما ذهب إليه، لأنّ الواقع يشهد بأن الفرد العربي كلما تعرض للسيطرة والقهر من طرف الأجانب، اتخذ من التراث العربي ومن الأمجاد التي حققها الأجداد العرب مُؤنسًا له، وذلك بغرض تجنّب عقدة النقص الظرفية من جهة، وشحذ الهمم من جهة أخرى، ومن ذلك نجد أبياتا للشاعر(سميح القاسم) يشيد فيها ببطولة المجاهد الجزائري (زيغود يوسف) مشبها إيّاه بالأبطال العرب الفاتحين أمثال: "موسى بن نصير" و"عقبة بن نافع" و"طارق بن زياد"، يقول[1]:

يا سفح يوسف يا خضيب كمينه يا روعة الأجداد في الأحفاد

يا إرث موسى في النسور وعقبة والبحر حولك زورق ابن زياد

يا شمخة التاريخ في أوراســـــــــــنا يا نبع ملحمتي بثغر الحادي

فبالنسبة لفن 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 يتّبع المسلمون ملتهم مِصداقا للآية الكريمة:{وَلَنْ تَرْضَى عَنْكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَى حَتَّى تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ...}[2] ومن ثمّ وجب محاربتهم والدفاع عن القيم المستمدة من دين الإسلام، ومن هنا تتحدّد رؤية المجتمع الجزائري والمجتمع البسكري بصفة خاصة للعالم، وتتمثل حسب (بورايو) في مجموعة من القيم يأتي في مقدمتها الوعي بثنائية العالم، ومنها[1]:

- **الثنائي (مؤمن/ كافر):** حيث تنظر الجماعة الشعبية إلى أن الكائنات تنقسم إلى كائنات مؤمنة بالله ورسوله، وأخرى غير مؤمنة بهما، سواء أكانت تلك الكائنات بشرا أم جِنّــا أم حيوانا.

- **(الإلهي/ البشري):** حيث إنّ الكون قائم على وجود بشر في الأرض وإله في السماء يرعاهم ويرقب أعمالهم.

---

[1] عبد الله الركيبي: الأوراس في الشعر العربي (ودراسات أخرى) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط) 1982، ص 23.

[2] سورة البقرة، الآية 120.

[1] ينظر القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 198.

- **(دنيا/ آخرة):** حيث تدرك الجماعة الشعبية وجود عالمين، عالم يحيون فيه، وعالم يرحلون إليه بعد وفاتهم.

- **(الظلم/ العدل):** فالناس في تعاملهم فيما بينهم قد يتعاملون على أساس الإنصاف، فيأخذ كل حقه، أو على أساس الظلم فيتعرض أحد الطرفين المتعاملين للقهر والأذى.

- **(العلم/ الجهل):** فالإنسان يولد جاهلا، لكن إيمانه ومعرفته لأصول الدين وما جاء في القرآن تجعله يعلم الحقيقة، ومن ثم يدافع عنها.

- **(الخير/ الشر):** ويتم تقييم الثنائيات السابقة على أساس هذين القيمتين، فالإيمان وما هو إلهي والآخرة والعدل والعلم جميعا هي خير، أما الشر فيتمثل فيما هو بشري وما هو دنيوي والظالم والجهل. غير أن الحكم الذي أعطاه (بورايو) فيما يخص هذه الثنائية يبقى نسبيا، لأن الدنيا قد تكون خيرا وقد تكون عكس 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 تُنسب القيم الإيجابية 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 طموحها ورؤيتها للمستقبل الموقف الختامي في هذه القصص، فهي تعيش استلابا ووضعا معكوسا لطبيعة ما يجب أن يكون (...) ويسعى الضمير الجمعي الذي تعبر عنه غزوة الخندق إلى تغيير هذا الوضع ليأخذ صورته الطبيعية عندما يتحرّر المجتمع من السيطرة الأجنبية ويزول الاستلاب، وهكذا تعكس بنية الغزوة وضع الجماعة الشعبية السياسي وتطلعاتها في نفس الوقت"[1] فالغزوة إذن تعبّر عن شعور جمعي ورؤية مشتركة للعالم ويعود ذلك – حسب الناقد – إلى الفترة التاريخية التي مرّت بها الجزائر، حيث سُخّرت 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 مستوحاة من التاريخ ومن الأساطير والسير القديمة ومن الديانات، ويُلبسون لها لباسًا رمزيا ثوريا"[2] ولهذا لم يظهر الصراع الطبقي في بنية القصة (الغزوة) بل كان رواة المغازي يصوّرون الكفار(كفار قريش) كما لو أنهم فرنسيون، حيث يجعلونهم يلبسون نفس لباس الأوروبيين في الجزائر، ويتحدثون لغتهم، ويحملون أسماءهم، وقد جاء مثل هذا التقديم لشخصية الكافر في غزوة الخندق، حيث جعل الراوي ابنة الحاكم الجديد لمكة تستقبل عمرو الذي استدرجه أبوها لبيته بعبارات ترحيب باللغة الفرنسية، كما أن موقف المسلمين وهم مستضعفون في مكة من طرف

---

[1] المرجع السابق، ص 199.

[2] 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، ص 284.

أصحاب السلطة من كفار قريش يستثير في أذهان المتلقين للرواية الموقف المماثل للمسلمين الجزائريين اتجاه المستعمرين الفرنسيين[3] لذلك فالراوي وهو يُلقي روايته تتداعى الأفكار في أذهان المستمعين، حيث يستمعون إلى تلك القصة البطولية والتي وقعت منذ قرون، ولكنهم يستحضرون لحظة إلقاء الرواية ما يعيشونه من أحداث مشابهة للتي يتلقّونها، ويستأنسون بانتصارات المجاهدين المشابهة لانتصارات الثوار الجزائريين ضدّ الاستعمار الفرنسي الغاشم، خاصة وأن منطقة بسكرة شهدت قيام بعض الثورات، كثورة "الزعاطشة" سنة 1849 بقيادة (أبي زيان) وغيرها.

من خلال هذا التحليل تتضح لنا نجاعة هذا المنهج (البنيوية التكوينية) في مقاربة النصوص، حيث تكشف عن بنية النص أولا مما يؤدي ذلك إلى فهم تركيبته ودلالته ثم شرح هذا النص في ضوء المعطيات الاجتماعية ثانيا، أي عدم إهمال خصوصية النص بخلاف البنيوية الشكلانية التي سوت بين جميع النصوص دون أن تتعدى المعطيات النصية، وقد أشاد البنيويون أنفسهم بهذا المنهج أمثال (رولان بارت) وغيره.

كما نسجل من خلال هذا التحليل براعة الناقد (بورايو) في استقراء هذه الغزوة وفهمه الدقيق لآليات هذا المنهج، فضلا عن استيعابه للجهاز المصطلحي المفاهيمي للبنيوية التكوينية على الرغم من أن هذا التحليل يفتقد لمراجع (لوسيان غولدمان).

وأشير في هذا السياق إلى أنّه إذا كان ديدن (عبد الحميد بورايو)يتمثّل في تفسير القصص الشعبية تفسيرا اجتماعية في نهاية جلّ تحليل من تحليلاته النقدية، أي بعد الوقوف عند دقائق بنية النص السردي، فإنّ هذا لا يعني أنّ كلّ تحليلاته تندرج ضمن إطار البنيوية التكوينية، لأنّ هذه الأخيرة تقوم على جهاز مصطلحي مفاهيمي خاص بها ،مثل " الفهم والتفسير أو الشرح، والبنية الدالة، والبنية الكبرى، والوعي، ورؤية العالم" وغيرها. وللتفريق بين أنواع المقاربات والتحليلات ينبغي الاحتكام إلى مكونات التحليل ذاته، فكلّ تحليل نقدي يتكوّن من ثلاثة مكونات أساسية هي: المنهج + المصطلح + الممارسة/التطبيق.

[3] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 200.

الفصل الثالث

الكشف عن التقنيات والقواعد العامة للسرد في تحليلات بورايو
(التحليل وفق نظريات السرد الشمولية)

توطئة:

أوّلا: التحليل السيميائي في كتاب المسار السردي وتنظيم المحتوى.

ثانيا: تحليل قصة الأجساد المحمومة وفق شعرية تودوروف.

ثالثا: تحليل حكاية آعمر الأتان وفق مقترح كلود بريمون.

.

توطئة

يُجمع الدارسون على أنّ أوّل محاولة جادة لدراسة العناصر المشتركة لنوع من أنواع القصّ تعود إلى الباحث الروسي (فلادمير بروب) حين حاول رصد البنية الهيكلية المشتركة بين الحكايات الخرافية، وقد اتكأ مجموعة من الدارسين – أمثال كلود بريمون و غريماس وتودوروف - على الموروث البروبي لإقامة نظرية عامة للسرد تتجاوز الحكاية الخرافية لتحتضن كافة أنواع السرد، فتشكلت تيارات سردية كالشعرية السردية والسيميائية السردية، مما أدى إلى ظهور مصطلح "السردية" أو "علم السرد" Narratologie الذي ينسبه الباحثون إلى (تودوروف).

وقد اعتمد (عبد الحميد بورايو) على تلك النظريات السردية التي تقوم على استنباط الأسس والقوانين العامة التي تحكم السرد، وطبّق آلياتها على نصوص حديثة؛ كالرواية والقصّة، وأخرى تراثية ضاربة في القدم؛ كالقصص الشعبية على اختلاف أنواعها، و حكايات "ألف ليلة وليلة" و" كليلة ودمنة "، وفي كل ذلك نجد الناقد حريصا على الوضوح والبساطة والدقة.

لقد راكم (عبد الحميد بورايو) مجموعة من الدراسات السردية، على اختلاف مستوياتها: نظرية وتطبيقية وترجمة، نذكر منها كتاب "منطق السرد" و" التحليل السيميائي للخطاب السردي " و كتاب "المسار السردي وتنظيم المحتوى " بالإضافة إلى عدد من المقالات والدراسات المترجمة.

وفي هذه الكتب يتبين لنـــا أنّ الناقد لا يتمثل الخطابات النظريـــــة " ثم يمارس وحسب بل تتداخل في عمله النقدي النظرية والممارسة، وكأنّ الخطاب النظري لن يقنع إلاّ إذا واكبه الخطاب التطبيقي الذي ينتزعه من تجريديته، ويخرج من حيز التعميم إلى حيز التخصيص، وفي تقاطع الخطابين تغدو الممارسة وكأنها منبثقة عـــــن النظرية والعكس"[1] وهذا ما يعوز كثيرا من الدراسات السردية العربية، والتي عادةً ما تقتصر على الجانب النظري دون الممارسة التطبيقية، ومن ثمّ تغدو تلك الدراسات عبارة عن ترجمات لما ورد في النظريات السردية الغربية.

إنّ "كتابات وأبحاث الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو تعد إنجازا مُهمًا في مجال تحليل الخطابات السردية بفضل إفادتها المنهجية ودقة ووضوح آلياتها الإجرائية، والمقدَّمة في خطاب نقدي واضح العبارة، وبيّن المقاصد ومنهجه (...) في جل كتاباته واضح المعالم، يرتكز على منطلقات البنيوية "[2].

ومن هذا المنطلق، حاولت في هذا الفصل عرض تحليلات (بورايو) المستندة إلى بعض النظريات السردية المتصفة بالشمولية، بمعنى تصلح لأن تُطبّق على مختلف أنواع السرد، ومن ذلك "السيميائية السردية" و"الشعرية" و"منهج كلود بريمون" حول منطق الحكي.

---

[1] إبراهيم زرقي: تطبيقات البنيوية عند عبد الحميد بورايو، مذكرة ماجستير ، المركز الجامعي خنشلة، 2010/2009 ص 114 .

[2] عبد القادر نويوة: قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيليطو، دار الروافد، بيروت، ط1 ، 2012، ص 59 .

أوّلا
التحليل السيميائي في كتاب المسار السردي وتنظيم المحتوى

1- تقديم عام لمنهج الدراسة:

تأتي الدراسة التي قام بها (عبد الحميد بورايو) لحكايات من "ألف ليلة وليلة"، لتكسر النمطية المعهودة في تناول هذا النوع من السرد، فإذا كانت الدراسات السابقة(•) التي تناولت حكايات الليالي، سعت إلى تسليط الضوء على الأبعاد الثقافية والسوسيولوجية والسياسية والإيديولوجية والأخلاقية التي عبّرت عنها الليالي، فإنّ التحليل الذي اعتمده (عبد الحميد بورايو) يختلف عن التوجّهات السابقة، ذلك أنّه حاول الكشف عن شكل المحتوى، أو إن شئت فقل كيفية تجلّي وتمظهر المعنى، فهذه الدراسة إذن سعت "إلى استكشاف عملية تشكيل المعنى في الحكايات المدروسة انطلاقا من البنيات السطحية ووصولا إلى البنيات العميقة، بمراعاة أنّ المعنى ليس كيانا جاهزا ولا معطى بديهيا يمكن إدراكه بدون وسائط، بل باعتباره سيرورة خاضعة لمجموعة من الشروط، تسعى السيميائيات السردية ذات التوجّه الشكلاني إلى معرفة قواعدها."[1] بمعنى معرفة كيف قال النصّ مقاله.

من هنا تتضح ملامح الجدّة في هذه الدراسة التي تأخذ بعين الاعتبار علاقة البنى النصية بانبثاق المعنى، خاصةً وأنّ حكايات الليالي تملك بنيات سطحية وبنيات عميقة مشتركة في الغالب، وذلك لأنّها قائمة على فاعلية سردية توليدية تضمن للسرد حركيّته وتتمثّل فيما يسمى بـ "التضمّن"، فالناظر إلى حكايات الليالي يجدها تتكون من حكايات كبرى يسميها (بورايو) بالحكايات الإطار أو المُؤطِّرة، وأخرى صغرى ومتضمَّنة في الأولى ويسميها بالحكايات المؤطَّرة.

حاول (عبد الحميد بورايو) من خلال هذه الدراسة تحليل نماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة" تحليلا سيميائيا، وهي ست حكايات إطار:

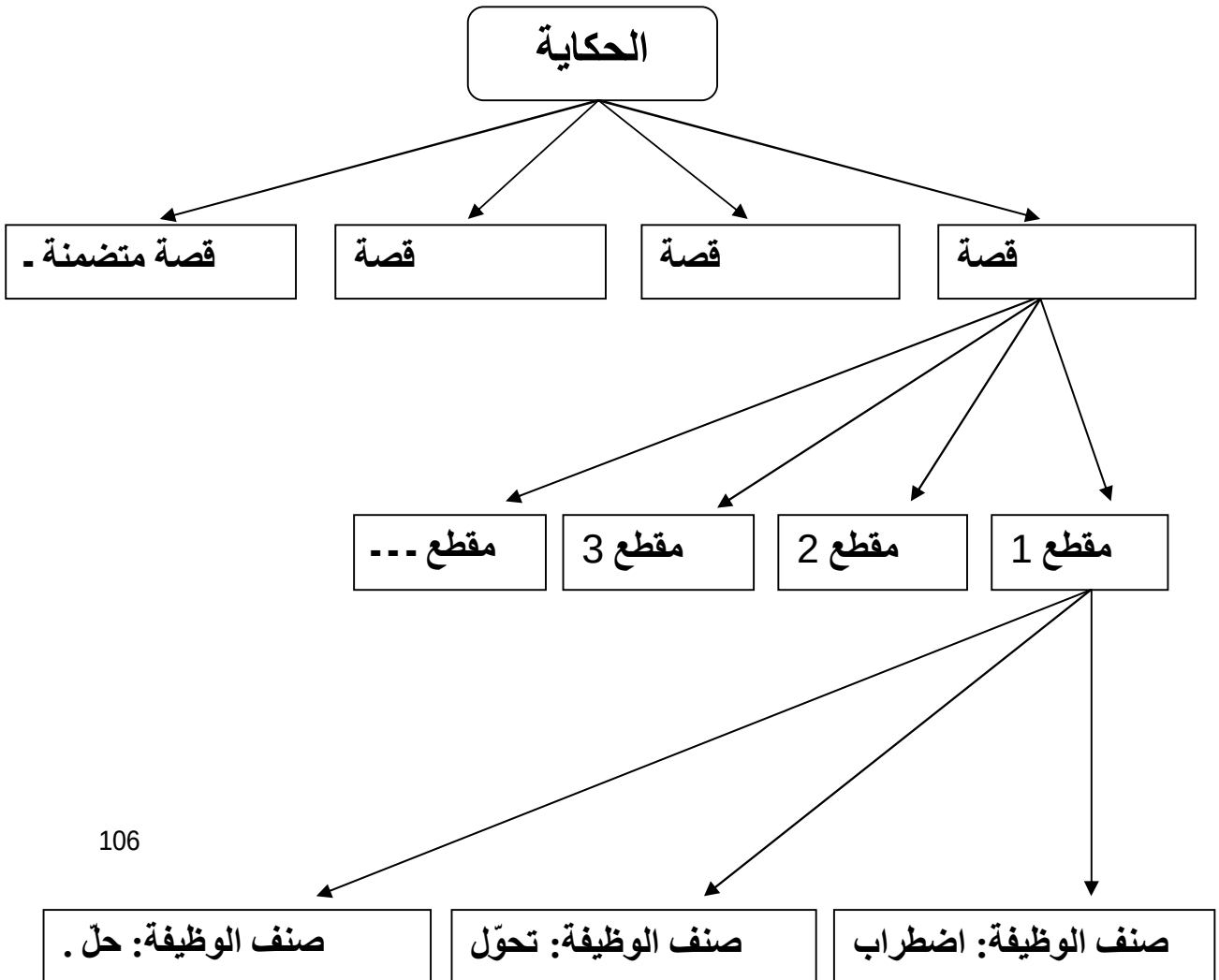
- قصة الملك شهريار
- قصة التاجر والعفريت
- قصة الصياد والعفريت

(•) من الدراسات السردية التي تناولت الليالي قبل هذه الدراسة:
- عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي).
- سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة.
- أحمد محمد الشحاذ: الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة.
- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)..
- بالإضافة إلى بعض الدراسات المغربية، كدراسات (عبد الفتاح كيليطو) و(سعيد يقطين)...إلخ.

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)، دار السبيل، الجزائر، (دط)، 2009، ص 3.

- قصة الحمال والبنات
- قصة هارون الرشيد
- قصة الخياط الأحدب.

ولعل سبب اختياره لحكايات الليالي، هو طبيعة هذه الحكايات التي تمتاز بالثراء والحركية والتوالد والتداخل، فالحكاية الإطار تتولد عنها مجموعة من القصص الثانوية أو المتضمنَة، والتي تنقسم بدورها إلى مجموعة من المقاطع أو الوحدات الكبرى، وكل مقطع يشتمل على أصناف الوظائف، وكل صنف يحتوي على مجموعة من الوظائف، كما هو مبين في الشكل التالي:



خطاطة توضيحية للبنية الهيكليّة في حكايات ألف ليلة وليلة

تحديد المعنى الكلي للحكاية من جهة ثانية فالدراسة المقارنة للحكايات من النوع السردي نفسه مثل حكايات ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة، تتطلب " استخراج الصورة القابلة لأن توفّر عنصرا دلاليا من جميع الخطابات التي تتمّ مقارنة بعضها ببعض بشكل منهجي. سوف يعتمد التحليل المقارن على فرضية مفادها أنّه لا يمكن أن يعطي أيُّ خطاب معزول معناه الكلي، وبالتالي تصبح المواجهة المنهجية بين الخطابات المتوفرة هي وحدها القادرة على مدّنا بجميع الدلالات التي تحملها كلّ حكاية "[1] فعملية المقارنة إذن " تشكل إجراءا منهجيًا مُهمًا في الدراسة النقدية من شأنه أن يضيء بعض الجوانب المظلمة في النص ولاسيما تقاطعاته مع النصوص الأخرى"[2] ولعل هذا ما حمل الناقد على التمسك بهذا الإجراء واستثماره في جل دراساته.

يصرح (عبد الحميد بورايو) بمنهجه في هذه الدراسة قائلا: "وقد حرصنا مراعاةً للانسجام المنهجي على أن نستمدّ أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السيميائية، والتي يمكننا أن نطلق عليها اسم (المدرسة الغريماصية) ذات التوجه الشكلاني، والتي كان لها اليد الطولى في تطوير السرديات أو (علم السرد) منذ الستينيات حتى اليوم، وكان لها امتدادُها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب"[3].

لقد عمد (بورايو) إلى آليات المنهج السيميائي الشكلاني سعيًا وراء ترسيم المسار السردي وتجلية الدلالة العميقة لحكايات الليالي، وتبيان الصلة الدلالية بين الحكايات المؤطِرة والحكايات المؤطَرة، وهو الهدف الأسمى الذي توخاه في تحليله لهذه الحكايات ؛يقول : " تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السرد في قسم من كتاب الليالي، بحيث تم تحويل التعبير القصصي المتميز بالتعددية والتداخل إلى نماذج وبنيات عامة تمثل القانون الضروري ذي الطبيعة التجريدية، والذي من خلاله يردّ

(1) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 20 .
(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ص 94 .
(3) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى ،ص 5 .

المتعدد من حيث التعبير إلى الوحدة من حيث الدلالة"[1] فالكشف عن الدلالة وما يتصل بها من طرق إنتاجها و تمظهراتها و أنساقها، والعلاقة بين جزئياتها وأشكال تداولها، كل هذا هو من مهام السيمياء كما يقول (أمبرتو إيكو): " إنّ السيميائيات ليست علما للعلامات كما شاع ذلك وانتشر وكما تصور ذلك سوسير أيضا، إنّ العلامة المعزولة والمفصولة عن أي سياق لا يمكن أن تكون منطلقا صلبا لفهم المعاني التي ينتجها الإنسان عبر لغته وسلوكه وجسده وأشيائه . إنّ السيميائيات على العكس من ذلك، هي ذلك العلم الذي يهتم بتمفصل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها"[2] لذلك اتخذ (بورايو) من آليات السيميائية الشكلانية وسيلة لسبر أغوار حكايات الليالي الأصلية[•] الشبه مغلقة والمتميزة بهيكل عام متجانس مشترك بينها.

2- خطوات التحليل المنهجية:

قبل الشروع في عملية التحليل، قام الناقد بعزل العناصر اللاسردية عن عناصر السرد حتى يتمكن من إخضاع هذه الأخيرة لمعايير ومقاييس مطّردة، فحكايات الليالي عبارة عن نص سردي تتخلله عناصر غير سردية كالأشعار المستشهد بها، والتي يعتبرها معظم دارسي الليالي على أنها مضافة عن طريق الرواة، فهي ليست أصلا في هذه الحكايات.

بعد هذا ينتقل (بورايو) إلى معالجة الصعيدين الظاهر والباطن أو ما يسمى في الدراسات السردية بالبنية السطحية/الملفوظ السردي، والبنية العميقة التي تكشف عن الدلالة المنغرسة في البنية السطحية.

أ/ البنية السطحية/ الملفوظ السردي:

بعد التعرف على التضمين الحاصل في الحكايات الإطار، أي الحكايات المقحمة في الحكاية الإطار - و حكاية شهرزاد تتضمن كل الحكايات الأخرى – يقوم الناقد بتقطيع النص في مستواه النظمي إلى مجموعة من المقطوعات النصية وتسمى هذه العملية بـ " التقطيع " " فكل برنامج سردي سواء أكان بسيطا أم مركبا يمكن تقسيمه - في إطار التحليل السردي - إلى وحدات دنيا تشكل مراحل سيرورة الحدث السردي من بداية إلى

---

[1] المرجع السابق، ص 3 .

[2] أمبرتو إيكو : العلامة (تحليل المفهوم و تاريخه) : ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، أبوظبي ، الطبعة الأولى ، 2007 ، ص 12 .

[•] هناك عدد من الباحثين قاموا بتصنيف الحكايات المكونة لليالي انطلاقا من الأجواء الحضارية والثقافية التي انبثقت عنها خلال مسار تشكلها. ومن بين هؤلاء (نيكيتا إليساف) التي ميزت فيها أربعة أصناف كبرى :

- الحكايات الأصلية لليالي .
- الحكايات البغدادية (التي أضيفت في المرحلة البغدادية).
- الحكايات المصرية (التي أضيفت في المرحلة المصرية).
- الحكايات الطويلة التي ألحقت بالليالي فيما بعد، ولم تكن من مكونات نواتها الأصلية .

ينظر : عبد الحميد بورايو : المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 9 .

نهاية يسميها غريماس بـــ الترسيمة السردية"[1] ويتشكل المقطع من: مجموعة من الحوافز[•] والوظائف التي تمثل مكونات لقضية نامية ومتطورة في ذلك المقطع .

إنّ إدراك المقطوعة مرتهن بحضور الفواصل المحدِدة للتخوم، حيث تُفتح المقطوعة عندما لا يكون لأحد عناصرها سابق تضامني، وتغلق عندما لا يكون لعنصر آخر من عناصرها لاحق - مثلا (طلب مشروبا، تسلّمَه، دفع الثمن) تُشكّل هذه الوظائف المختلفة مقطوعة مغلقة إذ يستحيل أن يتقدّم الطلب أو يلحق دفع الثمن دون أن نخرج من المجموعة المتجانسة { الاستهلاك }.وكذلك تجزيء المقطوعة إلى وحدات نصية صغرى أو قِطع تكشف عن وجود تنظيم داخلي، إنّ الهدف من هذا التقطيع هو إدراك الوحدات الخطابية التي تُناسب أبعادُها بالضرورة التقطيعَ إلى جمل أو فقرات ولكنّها تساعد على إبراز الملفوظات أو التراكيب السردية التحتية، فالمقطوعة إنّا عبارة عن تتابع منطقي للنويّات المرتبطة فيما بينها ارتباطًا تضامنيًا[2] من هنا فالحكاية إذن هي سلسلة من المقاطع، والمقاطع سلسلة من الملفوظات السردية (حوافز ووظائف مترابطة).

يمكن تحديد كل مقطع على أنّه " تطور منطقي خطيّ بين ثلاثة أزمنة وخمس مراحل هي:

أ _ ما قبل - وضعية افتتاحية

ب _ أثناء - اضطراب

- تحوّل

- حلّ

ج _ ما بعد - وضعية نهائية."[1]

وقد استفاد (عبد الحميد بورايو) في بناء هذا النموذج من النموذج الذي استخدمته (كلود كزالي بيرارد) في دراستها لقصص "الديكاميرون" التي تستعير من ألف ليلة وليلة طريقتها السردية.

---

[1] قادة عقاق: السيميائيات السردية وتجليلتها في النقد العربي المغاربي المعاصر(نظرية غريماس)، ص 122-123.

[•] الحافز: هو كل عنصر من عناصر الأثر الأدبي قابل للعزل، وقد ربط غريماس الحوافز الحرة بحالات العوامل، والحوافز المقيدة بأفعال العوامل،واستعارها بارت فأطلق على الحوافز الحرة اسم "الأدلة" واعتبرها من الوحدات التكاملية المرتبطة بالحال (الوصف) وأطلق على الحوافز المقيدة اسم الوظائف، واعتبرها من الوحدات التوزيعية الشبيهة بوحدات بروب وبريمون، المرتبطة إجمالا بالحدث .

ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر،مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ، 2002، ص 69-70-71 .

[2] ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ، ص 189- 190 .

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 24 .

نحاول الآن التعرف على هذه الأقسام بشيء من الشرح كما يلي :

أ-1 الوضعية الافتتاحية:

وهي الحالة الأولية للحكاية تمثّل " مجموعة علاقات تتمتع باستقرار نسبي"[2] مستنتج من ظاهر العلاقات والقيم المعلن عنها في مقدمة القصة، وهذا الاستقرار يكاد يكون مطردًا في كلّ الحكايات، وعنها تتفرع الأحداث والتحولات، متجهة صوب هدف معين يَبرز في الوضعية الاختتامية/النهائية.

عادة ما تتضمن الوضعية الافتتاحية حدثا يساهم في عملية التغيير في حبكة القصة، وهذا الحدث لا يتبع غيره بالضرورة وإنّما يلزم أن تتبعه أحداث أخرى. لقد أكد دارسو السرد على أنّ البداية التي تنتقل من الجزء الساكن من النص أو حالة التوافق والانسجام إلى حالة الإثارة والتنافر والنزاع، تقدّم للسرد قصدًا ذا نظرة مستقبلية. إنّها تثير عدّة إمكانيات، فقراءة السرد تعني ضمن أشياء أخرى التساؤل عمّا سوف يتحقق أو عمّا سوف لا يتحقق[1] بتعبير (كلود بريمون)، فالوضعية الافتتاحية إذًا عبارة عن تفريشة لمجموعة من الأحداث والوضعية الختامية.

أ-2الاضطراب: وهو
حسب (بورايو) تغيير يصيب إحدى العلاقات المستقرة والقيم المعلن عنها في الوضعية الافتتاحية، مما يخلق حالة من التنافر والنزاع واللااستقرار وفقدان التوازن، ولعل الاضطراب ناتج عن الانفصال بين الفاعل و موضوع القيمة .

أ-3 التحوّل:

وهو الانقلاب من حالة إلى ضدّها، وتكمن التحويلات - على الصعيد السردي - في عمليات التملك والحرمان بين الفاعل الدال على الحال - والمساهم في أحداث الوضعية الافتتاحية – وبين موضوع الرغبة، وإذا اعتبرنا السرد بمثابة برنامج سردي ينقل الوضع من حال أولية أو افتتاحية إلى حال نهائية، فإنّ الخطاب يصبح عندئذ سلسلة من التحويلات. لا يتحوّل أيّ وضع إلى إلا إذا وقع حدث ما أدى إلى تحويل واحد على الأقل أو سلسلة من التحويلات، ففي حكايات الليالي كان الملك شهريار يعيش عيشة هادئة إلى أن زاره أخوه ونبّهه إلى سلوك زوجته مع العبد، فهذا الحادث المحرّك أدى إلى سلسلة من التحويلات وفق ترسيمة سردية اكتملت ببلوغ الاستقرار، أي زواج شهريار من شهرزاد وهي الحال النهائية[2] فالتحويل قائم بين وحدات الوصلة والفصلة وبين مواضيع الرغبة .

أ-4 الحلّ:

---

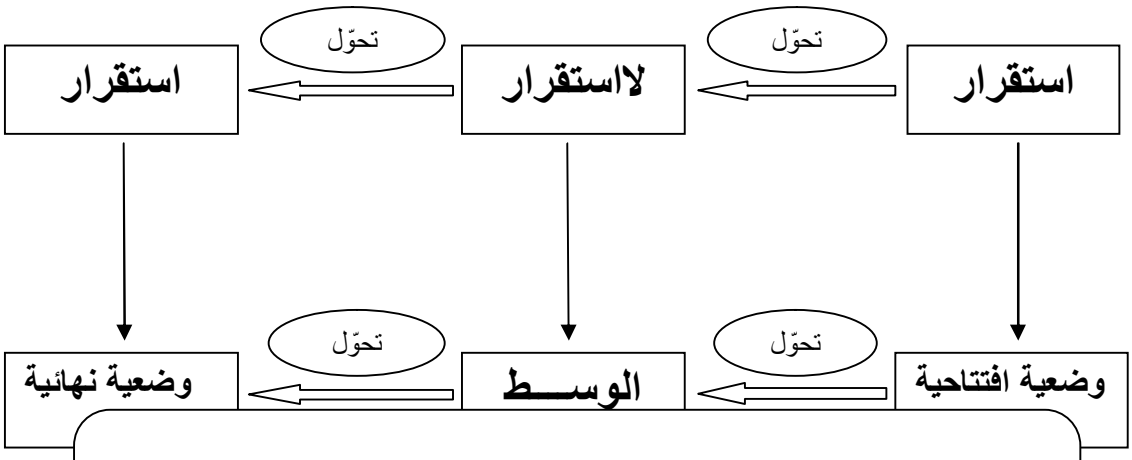
[2] المرجع نفسه، ص 24.
[1] ينظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 26 .
[2] ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 47 .

"بالنسبة لأرسطو هو ذلك الجزء من الحبكة الذي يمتد من نقطة التحوّل في المصير حتّى النهاية، وبهذا المعنى لا ينبغي الخلط بين الحلّ والجزء الأخير الذي ينتهي عنده الحدث، أي الوضعية الختامية"[1] ويمثل كل من (الاضطراب والتحوّل والحلّ) وسطًا بين البداية والنهاية " إنّ الوسط يتبع مجموعة من الأحداث ويكون متبوعًا بأحداث أخرى ،ولقد أوضح دارسو السرديات بأنّ الوسط يتوجّه على نحو مزدوج (مستقبليا من البداية إلى النهاية، وإرجاعيًا من النهاية إلى البداية) إنّه يتقدّم على نحو متناقض صوب النهاية"[2].

أ-5 الوضعية النهائية:

وتسمى أيضا بالنهاية، وهي الحالة الأخيرة المتميزة بالاستقرار، وتكون تالية لمجموعة من الأحداث ولا تكون متبوعة بأحداث، لأنّ القصة تسعى للوصول إلى نتيجة أو غاية ؛هذه النتيجة أو الغاية كامنة في الوضعية الختامية/ النهائية.

ويمكن أن نمثل لتطوّر حبكة القصة عموما بالشكل التالي:



خطاطة توضيحية لتطور حبكة القصص من الاستقرار إلى الاستقرار

ويمكن أن نقول أن مُكوّنا لسلسلة من المقاطع الوسطية - لأنها تقع على مستوى الوسط أما الوضعيتين الافتتاحية والنهائية فتكونان عند انفتاح المسار القصصي وانغلاقه في قصّة منتهية أي تامة – وتوضح ذلك الترسيمة التالية:

" **وف** }ض{ت}ح + (ض)}ت}ح + (ض)}ت}ح.....} **ون** .

[وضعيّة افتتاحية تُتبع باضطراب ثم يليها تحوّل يأتي بعده حلّ، وينضاف اضطراب ثان يُتبع بتحوّل يتلوه حلّ، وينضاف اضطراب ثالث يتلوه تحوّل إلخ ... وتأتي في النهاية

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 168 .
[2] المرجع نفسه، ص 111 .

الوضعية النهائية]"[1] وتكثر هذه السلسلة في القصص ذات الكثافة التشخيصية العالية حيث تكثر الاضطرابات ويشتدّ الصراع، ثمّ يُعقب بتحوّلات تليها حلول إلى غاية الوضعية النهائية المشكلة لقصة تامّة منتهية .

من هنا فتحليل الملفوظ السردي إلى مقاطع ثمّ أصناف الوظائف ثم الوظائف في حدّ ذاتها، حسب تسلسلها الزمني والمنطقي يؤدي إلى بيان كيفية انتظام المضمون أو المحتوى، فـــ " الاستعانة بالنموذج المنطقي يساعد على بيان " نحو " للقصّة تحكم معاييره الخاصة قواعد السرد في مدوّنة معطاة، فالترسيمة النموذجية الشاملة تشكّل في حدّ ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصة وقصة ضمن مجموعات مشكلة للمدوّنة، مثلما هو الحال في الليالي (...) تكشف هذه النمذجة عن التنوعات الشكلية الفرعيّة، وتساعد على المقارنة بينها وعلى إبراز الخصوصيات البنوية."[2]والمؤدية بدورها إلى الكشف عن المعنى بعد تحليل البنية العميقة، مادام معنى القصة الواحدة لا يتحدد بمعزل عن باقي القصص التي تنتمي إلى النوع السردي ذاته .

إنّ نحوا سرديا مثل هذا ما إن يأخذ صفته النهائية حتى يكون له شكل استنباطي وتحليلي في آن، حيث يسطر مجموعة مسارات لتجلية المعنى انطلاقا من عمليات أولية للنحو الأساسي متّخذة صيرورات تحيين الدلالة من خلال توليفات المقاطع الجزئية أو التواليات النظمية للنحو السطحي، يتمّ استثمار المحتويات في الملفوظات السردية المنتظمة في مقاطع خطية لملفوظات قانونية مرتبطة فيما بينها كحلقات في نفس السلسلة بمجموعة من التلازمات المنطقية. لمـــّا يتم امتلاك مثل هذه المقاطع من ملفوظات سردية، يمكن تخيّل- بمساعدة بلاغة، أسلوبية، وأيضا نحو لساني- للدلالة الممسرد[1] فتحليل الملفوظ السردي يساعد على تحديد معالم الدلالة ولا يكشف عن الدلالة النهائية للقصة، كما أنّ هذا التحليل يبقى قاصرا إن لم يكن متبوعا ومقرونا بتحليل البنية العميقة لتلك القصة.

ب/ تحليل البنية العميقة:

إذا كان تحليل الملفوظ السردي يقع على مستوى المحور النظمي، فإنّ تحليل الدلاليات يكون على مستوى البنية العميقة " هذه البنية هي ضمنية وتتمثل في ذهن المتكلم والمستمع، فهي حقيقة عقلية قائمة، يعكسها التتابع الكلامي المنطوق الذي يكون في البنية السطحية، من هنا ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية، أي أنها تحدد التفسير الدلالي للجمل، في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة وتحدد التفسير الصوتي للجمل."[2]

---

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 25 .

[2] المرجع نفسه، ص 27 .

[1] ينظر:غريماص، كورتيس، باط: الكشف عن المعنى في النص السردي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ص 144.

[2] رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 205- 206.

تتكون البنيات العميقة من مكونات أوليّة ذات بعد منطقي تسمى "البنيات الأوليّة". إنّ مفهوم بنية أولية لا يمكن أن يصبح عمليًا إلا إذا ما خضعت هذه البنية لتأويل وصياغة منطقيتين.

إنّه تصنيف العلاقات الأولية (التناقض، التقابل، التكامل) التي تفتح السبيل لتوليدات جديدة من الحدود التي تتحدد فيما بينها، والتي تسمح بمنح تمثيل للبنية الأولية تحت شكل "مربع سيميائي" .
من هنا تعتبر البنية الأولية نموذجا تأسيسيًا ذا بعدين مزدوجين، البعد الأوّل تنظيم للدلالة (إنّه منحاها المورفولوجي أو التقسيمي) والبعد الثاني إنتاجي (منحاها التركيبي) هذا بوصفها بنية عميقة تؤسس مستوى التركيب الأساسي[3] .

لقد لجأ (عبد الحميد بورايو) من أجل رصد انبثاق المعنى في الحكايات المدروسة إلى الاستعانة بنموذج البنية الأولية والمسماة عند السيميائيين بـــ "المربع السيميائي " الذي يمثل " أداة منهجية تسمح برصد انبثاق المعنى منذ حالاته الأولية - أو شبه الخام إن صح التعبير – وحتى حالاته التركيبية المختلفة، المتبدية أولا في الدلالة التأسيسية ثم في مختلف التجليات: الصيغية والفاعلية والوظائفية والخلافية والفضائية إلخ"[1] . من خلال ما سبق حاول (بورايو) استشفاف تطبيق الخطوات المنهجية السابقة على حكايات الليالي كما سنرى ذلك في نموذج من تحليلاته التطبيقية فيما يلي.

3- نموذج تحليلي:

"قصة الصبية المقتولة ظلما":

بعد التطرق للجانب النظري، نحاول الوقوف عند الممارسة التطبيقية لـ(عبد الحميد بورايو) على عيّنة من الحكايات المدروسة وهي (قصة الصَبيّة المقتولة ظلمًا) وهي عبارة عن قصة متضمَّنة - إلى جانب قصّة المقدمة الذريعة وقصة الوزيرين شمس الدين ونور الدين- في الحكاية الإطار ((قصّة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود)).

قصّة هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي والعبد الأسود:
1- قصة المقدمة الذريعة.
2- قصة الصبيّة المقتولة ظلما.
3- قصة الوزيرين شمس الدين ونورالدين.

---

[3] ينظر: غريماص، كورتيس، باط: الكشف عن المعنى في النص السردي، ت بورايو، ص 10- 11 .
[1] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 28 .

أ/ المسار السردي لقصة الفتاة المقتولة ظلما:

أ-1 الوضعيتان الافتتاحية والختامية:

تروي القصة في بدايتها حياة زوجين كانا يعيشان استقرارا، مستمتعين بشبابهما وحبّهما المتبادل. وفجأة وقعت تحولات في متن القصة لما ظهرت علامة مزيّفة، حيث ثارت الغيرة في نفس الزوج، وقتل زوجته، ورمى بها في البحر وبعدما عرف الزوج الحقيقة ظلّ الندم يلاحقه.

يترجم (بورايو) الوضعيتين السابقتين باصطلحات سيميائية كالتالي: في البداية كانت ذات الحالة موصولة بموضوع القيمة (الزوج بالزوجة) وبعد ذلك حصل انفصال نهائي بينهما[1].

أ-2 متن قصّة الصبية المقتولة ظلمًا:

يلخّص (بورايو) الوحدات المشكلة لمتن القصّة في الجدول التالي[2]:

المقطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
(1)	1 اضطراب	-حصول افتقار	مرضت الزوجة، واشتهت تفاحا قبل أوانه.
		-خروج	خرج الزوج يبحث عن التفاح الذي ترغب فيه، في غير أوانه.
	2 تحول	- تلقي مساعدة	تمكن الزوج من الحصول على التفاح من بستان الملك وجلبه لزوجته.
	3 حلّ	- قضاء على الافتقار	حصلت الزوجة على ما ترغب فيه .

[1] المرجع السابق، ص 235.
[2] المرجع نفسه، ص 235 .

(2)	1 اضطراب	- علامة مزيفة	شاهد الزوج عبدا أسودا من قصر الملك يحمل في يده تفاحا مثل الذي جلبه، فشك في كونه قد تسلمه من زوجته.
	2 تحوّل	- ادّعاءات كاذبة - تواطؤ	ادعى العبد بأنه عشيق الزوجة، وأنّها سلّمته التفاح هدّية .
		- مواجهة	صدّق الزوج الادّعاء من فرط غيرته، ولم يتحقق من الخبر.
	3 حلّ	- عقاب	واجه الزوج زوجته، واتهمها بالخيانة الزوجيّة. عاقبها على غير وجه حقّ، فقتلها.
(3)	1 اضطراب	- ندم	- لما عرف حقيقة ما حدث، ندم على ما فعل.
	2 تحول	- مواجهة	- سعى الشاب بنفسه إلى وزير الخليفة ليعترف بجريمته.
		- تكليف بمهمة	- طلب منه أن يروي قصّته أمام الخليفة.
		- انجاز المهمة	- روى ما حدث للخليفة هارون الرشيد .
	3 الحلّ	- نجاة	- عفا عنه الخليفة مقدرا الظرف الذي دفعه إلى ارتكاب الجريمة، معتبرا العبد الأسود هو المجرم الحقيقي.

وقد اتبعتْ أصناف الوظائف المسار الخطي التالي:

- وف }

1- .....ض }ت }ح {

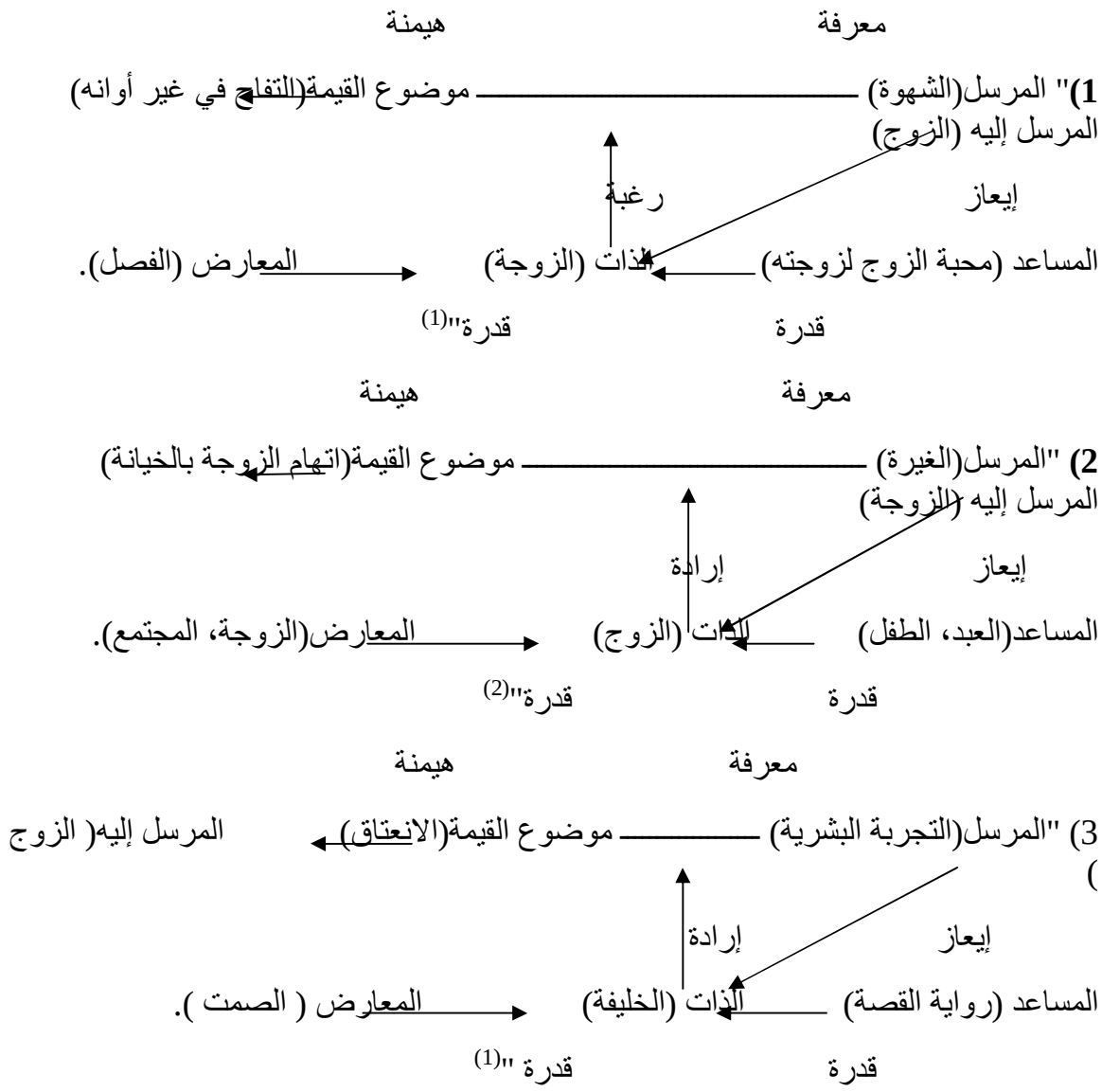
2- .....ض }ت }ح {

3- ..... ض} ت} ح{

- .....ون.

ب/ البنية الفاعلية:

قامت القصة على ثلاث بنيات فاعلية، تمثل كل بنية فاعلية مقطعا من مقاطع القصة كما هو مبين في الأشكال التالية:



ج/ نظام المحتوى:

(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 237 .
(2) المرجع نفسه، ص 238 .
(1) المرجع السابق، ص 238.

ج-1 المسار الغرضي:

صوّرت قصة (الصبيّة المقتولة ظلمًا) مسارات غرضية متخالفة حسب دخول الشخوص في مسرح الأحداث كالتالي[2]:

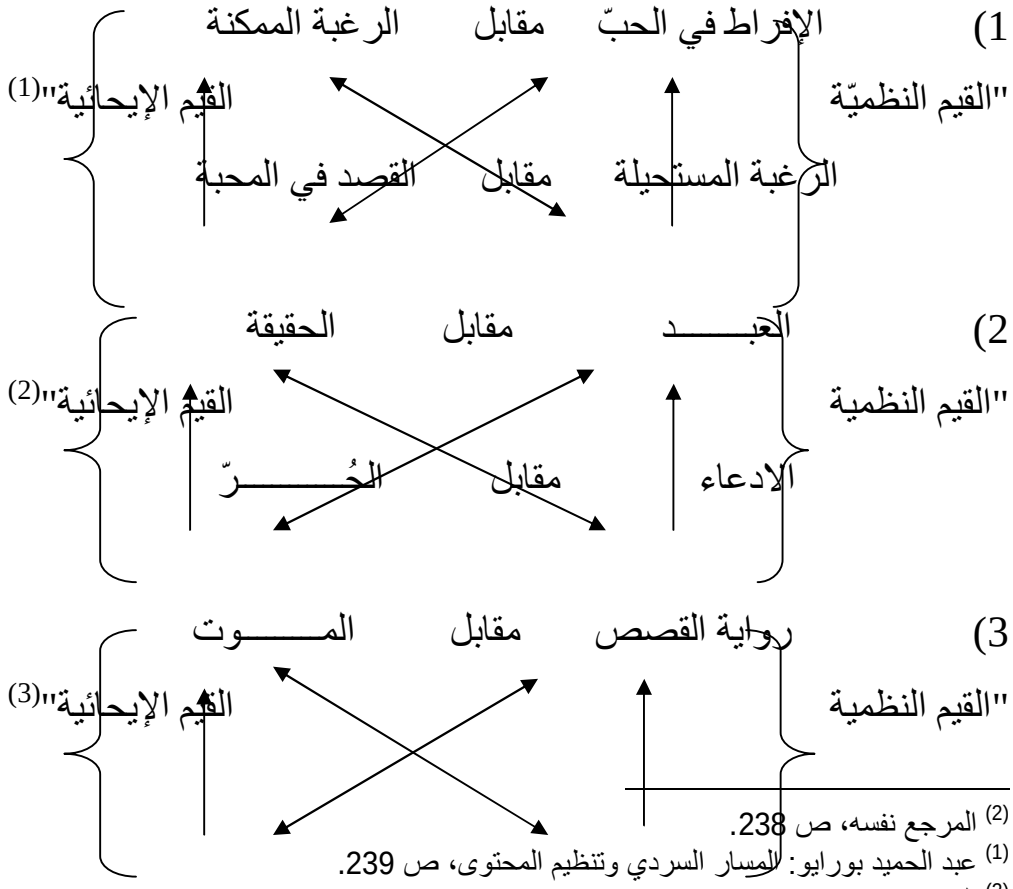
- استفادت زوجةٌ شريفةٌ من محبة مبالغ فيها من طرف زوجها الغيور، غير أنّ هذه المبالغة كانت نقمة عليها فيما بعد، حيث دفعت الغيرة الزوج إلى قتلها بمجرّد الشك في وفائها له.

- عبد أسود لا أخلاق له يفتكّ تفاحة من طفل صغير، يَتّهم زوجة شريفة في عرضها، يحكم عليه الخليفة بالإعدام، لكنّه يُنقذ في النهاية عندما يفتديه سيده بحكاية يرويها للخليفة.

-شيخ عطوف يحزن لمقتل ابنته خطأً ويعمل على إنقاذ زوجها من الهلاك، لكي لا تتضاعف المصيبة.

ج-2 البنية الدلالية العميقة:

قام (بورايو) بتجسيد المسار الغرضيّ للقصة ضمن مربعات سيميائية من شأنها أن تستوعب ذلك المسار في المقاطع الثلاثة السابقة.



(2) المرجع نفسه، ص 238.
(1) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 239.
(2) المرجع نفسه، ص 239.
(3) المرجع نفسه، ص 239.

الحياة مقابل الصمت

من خلال هذه المربعات السيميائية يتضح لنا أنّ (بورايو) لا يلتزم بالتوصيف الذي اقترحه (أج. غريماس) للمربع السيميائي، فإذا كان هذا الأخير يقيم علاقة التضاد بين الحدين العلويين من المربع، فإن (بورايو) يقيم هذه العلاقة في المربعات الثلاثة السابقة بين القيم النظمية الحاضرة في النص وبين القيم الإيحائية الغائبة عن النص، فقصة "الصبية المقتولة ظلما" من بين ما تشتمل عليه من قيم دلالية تلك الموجودة على يمين المربعات، ويجعل لها الناقد قيما دلالية ضديدة غائبة عن النص وهي الموجودة على يسار المربعات.

فالمربعات الثلاثة إذن تقوم على علاقة واحدة فقط وهي " علاقة التضاد " في حين تغيب العلاقتان المعهودتان في المربع الغريماسي، ونقصد "علاقة التناقض" و"علاقة التكامل"، وهذا مظهر من مظاهر أصالة التحليل عند (بورايو) الذي عادة ما يراعي طبيعة المادة المدروسة ويراعي كذلك تحقيق الانسجام المنهجي.

يرى الناقد أنّ هذه المربعات السيميائية ترّدنا إلى علاقات وقيم دلالية في قصص أخرى من قصص الليالي، ومثال ذلك " القيم السلبية " التي تنسب إلى "العبد/الخادم" والذي دائما يكون سببا في تدهور مصائر الشخوص، وهذا ما يؤكدّ على تواجد بنى دلالية مشتركة بين حكايات ألف ليلة وليلة، وهذا ما حاول الباحث تأكيده.

إنّ تجسيد المسار الغرضي للقصة عبر المربع السيميائي يسمح بالكشف عن البنية الدلالية العميقة فضلا عن إضفاء بعد منطقي على الدراسة التحليلية للقصة، ما يسدّ ثغرات وقصور التحليل الشكلي والتقطيعي للملفوظ السردي.

من خلال ما سبق يتضح لنا أنّ "الكشف عن نظام المحتوى" كان الشغل الشاغل عند (بورايو) سواء من حيث تجليه في البنية السطحية - عبر المسار السردي- أم البنية العميقة المتمثلة في التركيب الدلالي.

لقد توصل الباحث في نهاية الدراسة إلى مجموعة من النتائج :

1) لقد أدّت هذه الدراسة إلى الكشف عن مدى غنى النتائج المحققة عن طريق الوسائل المنهجيّة المستمَّدة من الأبحاث السيميائية الحديثة، والتي سمحت بتفكيك عناصر النماذج المدروسة، وإعادة تركيبها من جديد **بلُغة منطقيّة** ترمي إلى محاصرة الظاهرة المدروسة والقبض على جوهرها وبيان القواعد الأساسية التي تحكم انبجاسها وتوالدها، وأهمّ تلك الوسائل المنهجية:

- نموذج المسار السردي.

- نموذج الفاعلين.

- نموذج المسار الغرضي (أي المسار المتعلق بالأغراض).

- نموذج البنية الدلالية العميقة .

و"لكلّ نسق من هذه الأنساق النموذجيّة قواعد عمله وانسجامه؛ منها ما يتعلّق بمظهر الخطاب وبعناصره الحاضرة في السياق والمتجاورة في خطاب القصّة؛ مثل كل من المسارين السردي والغرضي، ومنها ما هو ضمني ومحايث؛ يتمّ استنباطه وفق آليات تحليل يسمح به النموذج المستنبط، مثل بنية الفاعلين، والبنية الدلالية العميقة."[1]

2) تمكّن الباحث من تلمس خصوصيات "الليالي"عبر عدد من نماذجها المتمثّلة والمعبّرة عن نسقها العام، من حيث علاقات (التضمّن) التي تمثّل أهمّ سمة مميزة ومفيدة، استثارت اهتمام مختلف دارسي الليالي، وخاصّة الأجانب منهم، فتبيّن أنّ التأطير الذي تخضع له مختلف القصص لا يمثّل فقط سمة شكلية ومبررا لتوالد القصص وتكاثرها، بل هو مبرر أيضا في مستوى البنية العميقة بحيث تمّ توظيف القصص المضمَّنة بغرض توكيد دلالات القصص الإطار[2] فالتضمين إذن سمة بارزة في الحكايات المتميزة بالكثافة مثل قصص ألف ليلة وليلة و حكايات كليلة ودمنة، وهو ما يسمح بتطبيق الآليات النقدية بشكل دقيق، كما هو الحال في هذه الدراسة.

3) "تختلف حكايات الليالي في بنائها وفي طريقة تشكيلها للدلالات عن الحكايات الخرافية التقليدية، خاصّة في اعتمادها على التضمين كفاعلية وظيفية تلعب دورها في عدة مستويات، مما يؤهّلها لأن تمثّل صنفاً من القصص لا يقبل الاندماج بسهولة في غيره من الأصناف القصصية، المحدّدة طرزُها بصفة مسبّقة عن طريق التصانيف العالمية للحكاية الشعبية"[3].

4) إنّ دلالات الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية/النهائية في القصة تتحدد بالدور الوظيفي الذي تشغله القصّة من حيث موقعها في حركية التضمين؛ وهذا ما يميّزها عن الحكايات الخرافية التقليدية المُتّفق على نموذجها وخصائصها في الفهارس والأبحاث السابقة، والتي تتميّز باستقرار نسبي لطبيعة العلاقة بين الوضعيتين الافتتاحية والنهائية[1].

5) لقد برهنت منظومة الوسائل الإجرائية والاصطلاحية السيميائية على فاعليتها في دراسة النماذج القصصية للمدوَّنة موضوع البحث، وهذا ما يؤكد جدواها في فهم النصّ السردي، وخلقها لإمكانية تجديد فهم التراث القصصي العربي الذي تزخر الثقافة الشعبية العربية بموادّ منه لازالت بحاجة للبحث[2]. وقد تصدّى بعض الدارسين العرب لهذه المهمة، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: عبد الفتاح كيليطو الذي حاول مساءلة

---

[1] عبد الحميد بورايو : التحليل السيميائي للخطاب السردي ، دراسة لحكايات من " ألف ليلة وليلة" و " كليلة ودمنة " (الملك شهريار الصياد والعفريت ، الحمامة المطوقة ، الحمامة والثعلب ومالك الحزين) ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران- الجزائر، د ط ، 2003 ، ص 5.

[2] ينظر: عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص357 .

[3] المرجع نفسه، ص 358 .

[1] المرجع السابق، ص 358.

[2] المرجع نفسه، ص 358.

التراث السردي العربي وفهمه برؤية معاصرة فراكم مجموعة من الدراسات(•) الهامة في هذا المجال.

6) يقترح (بورايو) أن يُستفاد من مثل هذه الدراسات واتخاذها نموذجا تعليميا للنصوص التراثية السردية في مختلف المراحل الدراسية، نظرا لدقة المنهج المتبع قيد الدراسة.

7) أثبت بورايو من خلال هذا البحث أنّ القيم الثقافية والأخلاقية الواردة في حكايات "الليالي" لا تشذّ عن المُثل والأخلاقيات الإنسانية العامة والتي أنتجتها ثقافات الحضارات العظيمة، وهذا ما يدحض تلك الأصوات والدعاوي التي ترى في "الليالي" تمرّدا عن القيم الأخلاقية وخروجا عن الآداب العامة، يقول (بورايو):"صحيح أنّ الليالي في تعرّضها لعلاقة المرأة بالرجل خرقت التابوهات وعرّت مثل هذه العلاقات، لكنّها في الحقيقة ظلّت أيضا منحازة للمُثُل الاجتماعية التي آمنت بها قطاعات عريضة من فئات المجتمع التي ظلّت تحتضنها وتعيد إنتاجها باستمرار في العالم العربي إلى يومنا هذا"[3].

هكذا نكون قد أمطنا اللثام عن ملمح من ملامح الممارسة التطبيقية لـ(عبد الحميد بورايو) والتي اتخذت من التراث السردي العربي مادة لها ومن الآليات النقدية الحداثية أداة كشف عن تركيبة تلك النصوص والهيكل العام المشترك بينها من جهة، والكشف عن النسق الدلالي الذي يحكمها من جهة أخرى، وهو ما يبرهن على طواعية السرد العربي للتعامل معه بإجراءات وأدوات تحليل غربيّة المنشأ.

وهذا ما يحفّز على فتح آفاق لنفض الغبار عن التراث الشعبي المحليّ والتراث الشعبي العربي/القومي، ليس فقط كما يزعم البعض بأن آليات التحليل الغربية تكون مطواعة للنصوص العربية الحديثة فقط نظرا لتأثر هذه الأخيرة بالسرد الغربي، وهذا ما نلفيه مثلا عند (جعفر يايوش) في "كتابه الأدب الجزائري الجديد- التجربة والمآل" بعدما قام بتحليل مجموعة قصصية لـ (عزالدين جلاوجي) تحت عنوان:{ لمن تهتف الحناجر} حيث يقول: "وبهذا نكون قد أتينا على ملمح هام ميّز النص السردي الجزائري، وهو أنّه تلاءم بكيفية ما مع معطيات التحليل السيميائي وفق الرؤى ووفق النظريات والقواعد السردية التي عرّجنا على التعريف بها في مقدّمة هذا الفصل، وإن كان لنا ما نسجّله هو طواعية وقدرة النص السردي الجزائري من خلال المخيال الثقافي للأديب الجزائري أنّه استطاع استلهام روح العصر وثقافته **وليس ببعيد عن مؤثرات الثقافة الغربية، وإلاّ كيف أمكن تطبيق أدوات التحليل السيميائي والوقوف على مستويات عُليا من نجاعة مثل هذه المقاربات النقدية..."**[1] فنرد عليه بقولنا: إنّ أدوات التحليل السيميائي السردي أوجدت لغرض أساسي وهو استجلاء بنيات النصوص السردية - على اختلاف أنواعها - السطحية والعميقة، فالمنظّر السيميائي (غريماس) كان يهدف إلى تقنين السرد وإقامة

(•) ينظر على سبيل المثال:(الحكاية والتأويل- دراسات في السرد العربي) (العين والإبرة – دراسة في ألف ليلة وليلة) (الغائب – دراسة في مقامة الحريري) (المقامات – السرد والأنساق الثقافية) إلخ.

(3) عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص 359 .

(1) جعفر يايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،وهران- الجزائر، 2007، ص 212.

نموذج سيميائي شمولي، وما المقاربات التي قام بها عبد الحميد بورايو وغيره من النقاد العرب لنصوص التراث العربي إلا دليل قاطع على ما ذهبنا إليه.

من هنا يتّضح لنا أنّ مقاربات (بورايو) قد أبانت في كثير من نماذجها، عن منظورات تحليلية عميقة في فهم العوالم التخييلية للنصوص القصصية بمختلف أشكالها، كما أبانت في الآن نفسه عن اقتراب موفّق في تشخيص أشكالها التعبيرية والكشف عن أبرز تقنياتها السردية. ليس من خلال استثماره لمقولات النظريات الجديدة ومواكبة تطوراتها بوعي فحسب، بل وأيضا من خلال احترام خصوصية النص المعالج والإنصات إلى ما يقوله[1]، وهي الطريقة المتبعة في جميع دراساته؛ حيث يحاول التعرف على بنية النصوص الشكلية والدلالية، ثمّ يحاول بعد ذلك التعرف على ظروف إنتاجها (النصوص) الاجتماعية والنفسية والثقافية... "وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنوية وسيميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها."[2] وكذا البنية الثقافية التي نشأت في كنفها.

ثانيا

تحليل قصة الأجساد المحمومة وفق شعرية تودوروف

[1] ينظر: قادة عقاق : السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد العربي المغاربي، ص 359 .

[2] حوار مع (عبد الحميد بورايو) ، توقيع : علي ملاحي. http://www.almaktabah.net.

لنُشر في البداية إلى أنّ (عبد الحميد بورايو) يعتبر هذه القصة – لصاحبها اسماعيل غموقات الذي سمّاها رواية -قصّةً طويلةً، نُشرت سنة 1978 وقام الناقد بدراستها سنة 1979 معتمدا على القواعد والتقنيات التي استنبطها (تودوروف) من خلال دراساته السردية.

تتكون قصة "الأجساد المحمومة" من مجموعة قصص تتضافر فيما بينها لتشكل القصة ككل، فهناك قصّة الشخصية التي قامت بدور الراوي، وقصة حب البطل (السجين الغامض رفيق الراوي في الزنزانة) لوردة المُدرسة، وقصة حبّه لابنة خالته، ثم القصة التي اختلقها حول مضاجعته للأولى، وهي جميعا عبارة عن حبكات متكاملة ترفد الحبكة الرئيسية، وبعبارة أخرى هي مجموعة من القصص تصبّ في شرايين القصة الأم[1]. وينطلق (بورايو) في تحليله للقصة من المبدأ النقدي الذي يرى في العمل الأدبي تحققا لمجموعة من الإمكانيات الكامنة والتي تعبّر عن نفسها من خلال مختلف أشكال التعبير، وهو المبدأ النقدي نفسه في تحليلات (تودوروف).

1- العلاقات المهيمنة بين وحدات القصة:

ينبّه (بورايو) إلى أنّ وحدات أيّ قصة تنتظم فيما بينها حسب علاقات شتى، غير أنّ هناك علاقات معينة تكون هي المسيطرة، وهي التي يسعى الدارس إلى الكشف عنها في النص، وتسمى علاقات مهيمنة، وهي في قصّة "الأجساد المحمومة" تتمثل في نوعين من العلاقات هي:

أ/ العلاقة المنطقية:

وهي علاقة تركيبية تقوم بين وحدات أو أحداث القصة، وتسمى كذلك بالعلاقة السببية ،حيث تشتمل القصة على حدث أو أحداث تكون سببا في وجود حدث آخر أو مجموعة أحداث، وإذا كان الدارسون يميّزون بين أنواع مختلفة من العلاقات السببية، فإنّ "السببية الحدثية" – حسب بورايو- هي المهيمنة في قصة "الأجساد المحمومة" وتتمثل هذه العلاقة في صدور الحدث القصصي كنتيجة للحدث الذي يسبقه، وهكذا نجد منذ بداية القصّة أنّ الكاتب يقدّم حادث وجود الراوي وشخص آخر غامض في زنزانته بالسجن، ثم ينتقل ليعرض الأحداث التي كانت سببا في وجود الشخصين في السجن. ومن خلال هذا العرض يقدم لنا مجموعة من الوحدات القصصية الأساسية التي ترتبط فيما بينها ارتباطا سببيًا حدثيًا لتكون كل وحدة سببا في ظهور الوحدة التي تليها[1] ويكتفي الناقد بتقديم هذه الملاحظات دون تدعيمها بأمثلة من القصة، لينتقل بعد ذلك إلى العلاقة الثانية.

ب/ العلاقة الزمنية:

سبق وأن أشرت إلى أنّ العلاقتين المنطقية والزمنية متداخلتان، وبيّنتُ الفرق بينهما من خلال مثال (فورستر) ولا بأس أن نعيد ذكره هنا بغرض التوضيح فـ (مات الملك ثم

---

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 82.

[1] ينظر المرجع السابق، ص 82.

ماتت الملكة) عبارة عن قصة، أمّا قولنا (مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه) حينئذ نكون أمام حبكة سببية، فموت الملك كان سببا في وفاة الملكة، بمعنى موت الملكة كان نتيجة موت الملك، "إنّ التتابع المنطقي هو في نظر القارئ علاقة أمتن بكثير من التتابع الزمني، وإذا تلازما فهو لا يرى منهما إلاّ الأوّل"[2].

يميز (بورايو) في قصة " الأجساد المحمومة " بين ثلاثة أنواع من العلاقات الزمنية ،وهذا بالنظر إلى الترابط الذي تخضع له أحداث القصة، وتتمثل تلك الأنواع فيما يلي:

- التوازي/ الاقتران

- التقاطع

- التضمين.

أمّا العلاقة الأولى فتتمثل في ترابط قصة حبّ البطل للمُدرّسة (وردة) وقصة حبه لابنة خالته (نعمة) **بعلاقة توازي**، حيث تقع أحداثهما في الوقت ذاته وتسيران في خطين متوازيين، غير أنّ نقل أحداثهما خطابيا يتطلب من الراوي أن ينقل أحداث القصة الأولى ثم الثانية، وله خيار آخر يتمثل في المراوحة بين بعض أحداث القصة الأولى وبعض أحداث القصة الثانية، والراوي في هذه القصة اختار الطريقة الثانية أي طريقة المداولة.

وتتجلى العلاقة الثانية – على حدّ تعبير الناقد – في **التقاطع** بين قصة حب البطل لوردة وقصة حب الراوي (الذي هو صديق البطل السجين) لنفس المرأة، ففي خاتمة القصة يتبين أنّ وردة محبوبة البطل، كانت قبل ذلك حبيبة الراوي وزوجته، فهناك تقاطع بين قصتي حب الرجلين لوردة.

وأماّ العلاقة الثالثة والأخيرة فتتمثل في **تضمين** الكاتب لقصة حبّ البطل لوردة قصةً أخرى مختلَقة رواها لأصحابه، وهي تدور حول مضاجعته لهذه المرأة، وذلك بدافع الانتقام منها لمّا صدّته ورفضته.

يرصد (بورايو) في هذه القصة ثلاثة طرق اتبعها الكاتب في سرد الأحداث وهي:
- **الارتداد:** حيث يعرض الكاتب لنهايات القصص، ليرتدّ بعد ذلك ويقدم لنا مقدماتها. – **التوقف والتأجيل:** ويتمثل ذلك في التوقف عن رواية نهاية قصة حبّ البطل لوردة وتأجيلها إلى نهاية القصة الأم.

- **المداولة:** بين روايته لقصة حب البطل لوردة، وروايته لقصة حبه لابنة خالته[1].

بعد رصد العلاقات المهيمنة بين وحدات قصة "الأجساد المحمومة" ينتقل الناقد إلى قضية البناء الزمني فيها.

2- البناء الزمني للقصة:

---

[2] تودوروف: الشعرية، ص 60.
[1] ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 84 .

سبق وأن أشرتُ إلى أنّ (تودوروف) يميز بين زمنين أساسيين في الأعمال السردية وهما: زمن القصة، وزمن الخطاب؛ وهما الزمنان اللذان قام (بورايو) باستخراجهما في القصة موضوع الدراسة، بَيـد أنّه استعمل مصطلحين مغايرين هما:

"- زمن الإبلاغ: وهو الزمن الذي تجرى في مستواه رواية الأحداث.

- زمن البلاغ: وهو الزمن الذي تجرى في مستواه الأحداث."[1]

فزمن الإبلاغ هو زمن الخطاب، أمّا زمن البلاغ فهو زمن القصة.

يرى الناقد أنّ قصة "الأجساد المحمومة" قامت على علاقات مركبة بين خمسة أزمنة متداخلة؛ ثلاثة للإبلاغ وزمنان للبلاغ، أمّا أزمنة الإبلاغ فتتمثل في زمن الرواية كما أتت على لسان الراوي المفترض، والذي يعتبره الناقد – تجاوزا - أنّه الكاتب، وكذلك زمن الرواية كما أتت على لسان راوي القصة (السجين)، وزمن الرواية كما أتت على لسان البطل السجين الغامض وهو يقصّ قصص غرامياته.

أمّا زمنا البلاغ فيتمثلان في زمن جريان أحداث القصة الأمّ، وزمن جريان القصص التي تضمنتها القصة الإطار.

وينتقل الناقد إلى موضوع آخر لا يقل أهمية عن البناء الزمني، وهو "الرواية ووجهات النظر".

3- الرواية ووجهات النظر/الرؤى:

يتعين على الباحث بالإضافة إلى معرفة وجهات النظر في أيّ عمل أدبي أن يعرف مستويات الرواية، لذلك لجأ (بورايو) قبل تحديد وجهات النظر أو الرؤى السردية في قصة "الأجساد المحمومة" إلى تحديد مستوياتها الروائية، وهي ثلاثة مستويات[2]:

- مستوى رواية الخطاب اللغوي: وتنسب إلى راوٍ مفترض، سمّاه الناقد –تجاوزا- الكاتب ولكنه يبدي تحفظه واحترازه من المطابقة بينهما، لكون الراوي يظل محتفظا باستقلاله اتجاه الكاتب، وتظل هناك مسافة فاصلة بينهما مهما توهمنا اتحادهما، فالراوي المفترض كائن من ورق بينما الكاتب كائن ماديّ.

- مستوى رواية القصة الرئيسية: والتي جاءت على لسان السجين الأوّل.

- مستوى رواية القصص الفرعية: والتي جاءت على لسان السجين الثاني، أي بطل القصة.

---

[1] المرجع السابق، ص 84.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 85.

وبهذا أمكن لـ(بورايو) تحديد الرؤى السردية في القصة من خلال "المستوى التقييمي" ؛ويقصد به درجة انحياز الراوي إلى سلوك الشخصيات، وكذلك من خلال " مظهر النص" الذي يقصد به علاقة الراوي (الكاتب المفترض) بالشخصيات التي يقدمها ورؤيته لها. أمّا المستوى التقييمي في قصة "الأجساد المحمومة" فيتبين من خلال موقفين؛ موقف الكاتب (الراوي المفترض) الذي كان حياديًا، حيث لا ينحاز لأيّ نمط من أنماط سلوك شخصياته، ويترك تقييمها للقارئ، بينما نجد موقف الراويين السجينين منحازا، حيث ينحاز كلّ منهما إلى سلوكه فكلاهما يلعب دورا رئيسيا في القصة التي يرويها، ويأتي تقييم السلوكات النابعة من الشخصيات من وجهة نظره الخاصة، وهي وجهة نظر تبريرية – حسب بورايو- تسعى إلى تبرير المسلك الأخلاقي للشخصيات، ويتجلى هذا الموقف في وجهة نظر الراويين السجينين من سلوك وردة عندما اطلعا على حقيقة موقفها في نهاية القصة، حيث كان البطل مرتاحا لمسلكها ومُقدّرا لها بينما رأى فيه الراوي الثاني لحرافًـــا[1].

وأمّا الرؤية السردية في هذه القصة والمتجسدة من خلال مظهر النصّ فهي حسب الناقد " رؤية مع " على حدّ تعبير (جون بيون) الذي استعار منه (تودوروف) هذا المفهوم وصاغه في شكل معادلة رياضية: **الـــراوي = الشخصية**، وفيها تتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات القصصية .

من خلال هذا التحليل نلاحظ أنّ النص القصصي " الأجساد المحمومة" قد استجاب لآليات التحليل التي اقترحها (تودوروف) بدءا من العلاقات المهيمنة بين وحدات القصة ؛أي العلاقات المنطقية والزمنية، ثم البناء الزمني، وأخيرا الرواية ووجهات النظر/ الرؤية السردية. ولعل السبب في هذه الاستجابة والطواعية يكمن في طبيعة الآليات المعتمدة والتي تصلح لأن تطبق على كافة أنواع السرد، فـ(تودوروف) كان يسعى إلى تقنيين السرد من خلال حصر العلاقات بين وحدات النصوص السردية، وكذلك محاولة تحديد أزمنة السرد، والتقنيات التي يختارها السارد في سرد الأحداث، وعرض الشخوص.

وقد تعامل (عبد الحميد بورايو) مع هذه الآليات بشيء من الصرامة، بمعنى أنه لم يُجر عليها أيّ تغيير والتزم بحرفيتها بخلاف ما عهدناه في التحليلات الأخرى: كالتحليل الوظائفي، والتحليل البنيوي الأنثروبولوجي، والتحليل السيميائي، ولعلّ ذلك راجع إلى صرامة التحليل عند(تودوروف) نفسه، لأنّ إيجاد قواعد أو قوانين عامة تحكم كافة أنواع السرد تفرض هذه الصرامة في التحليل.

[1] ينظر المرجع السابق، ص 86.

ثالثا
تحليل حكاية آعمر الأتان وفق مقترح كلود بريمون

1- نص الحكاية[1]:

كان يعيش في إحدى القرى رجل فقير الحال، قليل الأهل والعيال، وكان يشتغل هو وزوجته أجيرين عند أعيان القرية، فلحقهما من أجل ذلك ظلم كبير وهوان، وتمنّيا على الله أن يرزقهما بولد يعتزان به ويكون لهما طالع خير وبركة. وقد استجاب الله لهما فوضعت المرأة طفلا بهي الطّلعة، مكتملا، سمّياه على بركة الله (آعمر) وعاشت الأسرة الصغيرة لحظات هنيّة مليئة بالسرور والسعادة، لكنّ الأقدار كانت تترصّد طريق الطفل وهو لا يزال في المهد،إذ ماتت أمّه الرحيمة فجأة ولم يجد أبوه المسكين ما يكفي حاجة ولده من الحليب. وخشي الأب من الجوع الذي يهدد ابنه الأوحد بالموت. وعندئذ فكر في الأتان التي يمتلكها.. نعم .. لماذا لا يقدّم لابنه حليب الأتان؟ وهو غذاء جيد. وهكذا أخذ الأب يقدم لابنه حليب الأتان خفية عن أعين أهل القرية. وحدث نتيجة ذلك الغذاء تحوّلات هامة في جسم الطفل،فقد ازداد وزنه في اطّراد وتصلّبت عضلاته وقويت عظامه واستوى جسمه لدرجة أصبح معها آعمر طفلا مشاغبا ميّالا إلى العنف، يبحث عن العراك لأدنى سبب، ويعشق مصارعة الفتيان من أقرانه.وكان خطره يزداد على الأطفال والشبّان كلّما زاد نمو جسمه الهائل، فلا يكاد أحدهم يختلف معه في أمر من الأمور حتى يعالجه آعمر بلكمة قوية في بطنه، أو بضربة رأس خاطفة على أنفه، أو بركلة عنيفة إلى مؤخرته، فيهوي الخصم على إثرها طريحا على الأرض. وتعاظم شرّه في أوساط الفتيان ولا سيما

[1] روتها السيدة حشلاف، ونقلها الأستاذ عثمان حشلاف من اللهجة المحلية لمنطقة بجاية (اللغة الأمازيغية) ينظر: عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 107.

أبناء الأغنياء، وتسامع به أبناء القرى المجاورة، وأصبحوا يتوجسون منه خيفة. وذات مرّة شكوه إلى أبيه مهددين إيّاه بطرده من القرية نهائيًا إن هو لم يوقف عنهم شر ابنه. وتكرر ذلك عدّة مرات حتى ضاق الرجل من كثرة الشاكين، وقال: ((ما الحيلة يا قوم؟ .. إنكم تعرفون قوة ولدي، آعمر وسطوته وشدّة بأسه، فوالله ما ادّخرت جهدا في نصحه وتهذيبه وإرشاده، ولكن إذا كنتم كلّكم عاجزين عن رده وإيقافه عند حدّه وأنتم جمع كثر، فأولى بكم أن تدركوا مبلغ عجزي عن ذلك بمفردي)) قال دُهاة القوم (نرسل به إلى وحش اللحيان) .

جرت العادة في تلك القرى النائية أن يقدّم القربان إلى وحش اللحيان في موسم الدّرس والذرّ. وكان وحش اللحيان يقبع في الفجّ يسدّه بلحيته العظيمة، ويمنع المزارعين العون[1] فلا يسمح بمرور (البحري)[2] حتى يتناول فريسته من البنات والفتيان. ووقعت النوبة على قرية آعمر الأتان، وكان من أمره ما كان .. ثم إنّ 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 سريعا، ثم إنّ آعمر الأتان عاد إلى قريته بعد أن طهّر الجبل المقدس من وحش اللحيان.

بعد فوات الثناء وفرحة اللقاء، رجع آعمر الأتان إلى سالف العادة حتى ضجّت القرية بظلمه واغتمّ الأب من كثرة لومه، وتشاور القوم، واستقرّ الرأي على أن يرسلوه إلى أخواله ويبعدوه عن قريتهم ابتداء من اليوم.

ولمّا وصل آعمر الأتان إلى قرية أخواله وهو جوعان، قدّم له الطعام، فكان حفنة من حبوب التين والزيتون، يأكله الضيفان. ووجد أهل تلك القرية يقضمون حبوب القمح والشعير كما يقضم الحيوان. فتعجب آعمر الأتان من تلك العادة، وسأل عنها أكابر القوم والسادة، فقيل له: حدث ذات زمان أكبر فيضان، غمر الرحى وغمر الوديان. فلمّا انحسر الماء عن الرحى، وجدوا في مسرب الماء الذي يديرها وحشا يدعى (بوفخذان) يربض في المسرب، ويمنع الماء من الجريان حتى يقدّم له القربان. عزم آعمر الأتان على مواجهة بوفخذان، وتسلح بسيف جديد، وأعدّ حفنة من لحم وقدّيد، ثمّ حمل الحبوب على ظهر حمار، وقصد تلك الدار، فلما برز له الوحش ومشى نحوه يريد ابتلاعه، وجّه إليه ذراعه حاملا فيه حفنة من اللحم، ووضعها على مسافة بِـ دهاء، 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 دقيقا إلى أخواله، فهللوا له وجزوه أحسن جزاء، ثم أهدى له أهل القرية أكياسا من الدقيق ليأخذها إلى منزل والده. قضى آعمر الأتان في قريته مدّة من الزمان، لا يتعرض له القوم بالسوء، ولا يسيئ إلى إنسان. لكنّ أبناء الأغنياء ومن تبعهم من الأغبياء عادوا إلى ما كانوا عليه في سالف الأوان، يعيّرونه بابن الأتان، فعاد هو إلى مصارعة الأقران حتى لم يترك منهم أحدا في

[1] ريح تعين المزارعين على تذرية الحبوب.
[2] الريح الآتية من جهة البحر (أي الشمال).

أمان، فشكوه مرّة 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، وأرسله إلى غابة الأسود ليجلب الأخشاب. وهناك انكبّ آعمر الأتان على جمع الحطب والعيدان حتى فاجأه ملك الحيوان، وقال له: ((يا أيّها المغرور بنفسه، ألا تخشى من الأسد وبأسه، أنا مالك هذه الغابة وسلطان المهابة، فإني أدعوك إلى النزال ن كنت سيّد الرجال)) قال آعمر في طمأنينة وأمان: ((أمهلني يا ذا الرجولة، حتى أخلع فأسي من جذع هذه الشجرة المجدولة فهلاّ وضعت خفّيك في الشق حتى يسهل نزع الفأس بالرفق)). ثم إن الأسد جمع خاصرتيه وأدخلهما في شق الجذع، فلمّا خلع آعمر الأتان فأسه، انسدّ عليه الشق وعاد الجذع كما كان. وعبثا حاول المغرور أن يتخلّص من الشرور، فقد هوى عليه آعمر الأتان بمقبض الفأس ضربا وجَلدا، حتى أقرّ الأسد بعجزه، فطلب منه آعمر الأتان أن يحمل الخشب والعيدان إلى القرية دون أن يؤذي أحدا، فوعده الأسد بذلك، وعندئذ فقط غرس آعمر الأتان فأسه مرةّ أخرى في جذع الشجرة، فانفتح الشق من جديد، وتخلّص الأسد من قيده الشديد.

فلمّا رأى أهل القرية أسدا يحمل الأخشاب، فزعوا إلى منازلهم، فسدّوا الأبواب وهم يرتعدون من الخوف، حتى طمأنهم آعمر الأتان، ونالوا منه الأمان، ثمّ أهدوا للأسد كبشا جزاء الإحسان، وزوّجوا فتاهم أجمل الحسان، وعاشت قصّته أحدوثة الزمان.

2- تحليل الحكاية:

أ/ تقسيم النص إلى وحدات:

قسّم (عبد الحميد بورايو) نص الحكاية إلى وحدات كبرى وأخرى صغرى، أمّا الكبرى فتتمثل في المقاطع التي يتألف منها النص، والتي تشكل قصصا مكتملة ، وهي ستة مقاطع:

- الموقف الافتتاحي: قصّة ولادة البطل.
- قصّة النمو غير العادي للبطل واصطدامه مع أهل القرية.
- قصّة مواجهة البطل لوحش (اللحيان).
- قصّة مواجهة البطل للوحش (بوفخذان).
- قصّة مواجهة البطل لوحش الغابة (الأسد).
- الموقف الختامي: مكافأة البطل وتزويجه.

وقد اعتمد الناقد في تقسيمه للنصّ على المقاييس التالية: " **اكتمال الأحداث**، حيث كل وحدة من هذه الوحدات تتألف من مجموعة من الوظائف التي تتكامل فيما بينها لتعطينا قصة شبه مكتملة، **وتغير الشخصيات** التي تتعامل مع الشخصية الرئيسية (البطل) في كلّ وحدة، ثمّ **تغير المكان** الذي تقع فيه الأحداث "[1] وهو تقسيم منطقي يستند إلى الاكتمال، وإلى المتغيرات (الشخوص والأماكن) التي تحيط بالشخصية الثابتة (البطل) في المقاطع كلّها ، فوجه الصلة والارتباط بين المقاطع الستة هو حضور البطل في تلك المقاطع. 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 الذي اقترحه (فلادمير بروب) واعتمده (كلود بريمون) في تحليلاته أيضا. وسنحاول فيما يلي صياغة الوحدات التركيبية للنص – كما حدّدها بورايو - في الجدول التالي، وهذا من أجل أن تسهل ملاحظة المتواليات البسيطة والمتواليات المركبة التي استخرجها (بورايو) من النص معتمدا على مقولات (بريمون).

المقطع	عنوان القصة	الوظائف	شرح الوظيفة
(1)	قصة ولادة البطل	- نقص - وساطة - القضاء على النقص	أسرة محرومة من الولد. ترزق الأسرة بطفل. ولادة الطفل.
(2)	قصة النمو غير العادي للبطل	- نقص - حظر - مخالفة الحظر - وساطة - القضاء على النقص - تحوّل - وقوع أذى - وساطة - استبعاد الأذى	حرم الطفل من أمّه ولم يجد مصدرا للغذاء امتنع أهل القرية عن مدّ الطفل بالحليب. لجأ الأب إلى الأتان خفية، واستخدم حليبها لتغذية ولده. غذّى حليب الأتان الفل الرضيع. وجد الطفل مصدرا دائما للغذاء. نما الطفل نموا غير عادي، وأصبح يتمتع بقوة خارقة للعادة. أهل القرية يتضرّرون من قوة الطفل غير العادية. أهل القرية يشكون الطفل لأبيه. يُرسَل الشاب لوحش اللحيان.
		- وقوع أذى - خروج	أهل القرية مهدّدون بوجود وحش يمنع عنهم الرياح التي تساعدهم في أعمالهم الزراعية، وكان يتلقى منهم القرابين لكي يسمح بمرور بعض الريح. يتم إرسال البطل للوحش كقربان من أجل

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 110.

(3)	قصة مواجهة البطل لوحش اللحيان	- وساطة - تلقي مساعدة - معركة - انتصار - قضاء على الأذى - عودة	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.
(4)	قصة مواجهة البطل للوحش بوفخذان	- وقوع أذى - خروج - وساطة - تلقي مساعدة - معركة - انتصار - قضاء على الأذى - عودة	يهدد القرية وحش يمنع عنها الماء. يقصد البطل منبع الماء. يتطوّع 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 بمهمّة - خروج - خطر - تلقي مساعدة - مواجهة - انتصار - استبعاد الخطر - تحوّل - تلقي مساعدة - تنفيذ المهمة	كلّف الأب ابنه بمهمّة جلب الحطب من غابة الأسود. يقصد آعمر الغابة. وجود الأسد في الغابة يهدد حياة البطل. يستعين البطل بذكائه وحيلته وينصب فخًا للأسد. يواجه البطل الوحش. تنجح حيلة البطل. يستبعد البطل الخطر نهائيًا. يرضخ الأسد لشروط البطل، ويتخلى عن طبيعته المتوحشة، ويصبح حيوانا مدجّنًا. 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 و ختامي، ووساطة من أربع قصص تشكل متن الحكاية الإطار.

يرى (بورايو) أنّ المجموعات الوظائفية المشكلة لمتن الحكاية في تعبيرها عن مجموعة من الوساطات، تمثّل بدورها مجموعة من الاختبارات الرئيسية الناجحة. ولكن الأصح – حسب رأيي - هو أن البطل تعرض لثلاثة اختبارات رئيسية كللت بالنجاح حين واجه الوحوش،وليس كما يرى الناقد بأنّ الحكايات الأربع تمثّل اختبارات رئيسية، فقصة "النمو غير العادي للبطل" لم يتعرض فيها البطل لاختبار رئيسي. وسنتعرض فيما بعد لبعض الملحوظات والمآخذ حول هذا التحليل.

ب/ المتواليات البسيطة والمركبة في الحكاية:

تنتظم وظيفتان أو مجموعة وظائف انتظاما منطقيا،مشكلةً بذلك متوالية بسيطة ينفتح حدّها الأخير - في الغالب - على احتمالين إمّا النجاح و إمّا الفشل. ويظهر هذا الانفتاح الاحتمالي حسب (بورايو) في الاختبارات الرئيسية الناجحة، والتي تؤكد تفوق قدرات آعمر الأتان، وتحقق الفعل البطولي، وهذا ما ألفيناه في المجموعات الوظائفية التي تعرّضَ فيها البطل لمواجهات، والتي تخضع للنموذج البنائي نفسه تقريبا: وجود نقص في حياة الجماعة، توسط البطل من أجل القضاء على هذا النقص عن طريق اختبار يتعرض له وينجح فيه دائما [1] ويمكن أن نمثل لذلك بالشكل التالي:

1) مواجهة البطل لوحش اللحيان — فشل / **انتصار**

2) مواجهة البطل للوحش فوفخذان — فشل / **انتصار**

3) مواجهة البطل لوحش الغابة — فشل / **انتصار**

[1] ينظر: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 112.

ينتقل الناقد بعد ذلك إلى استخراج أنماط المتواليات المركبة من متواليات بسيطة ثنائية أو ثلاثية الحدود، وهي في هذا النص تتمثل في { التضمّن، والتتابع، والتقاطع }[2]:

- **التضمّن:** وفيه يتم تضمين إحدى المتواليات داخل متوالية أخرى، ويمثّل الناقد لهذه العلاقة من النص بالمتوالية (حظر / مخالفة الحظر) الموجودة بين حدّي متوالية أخرى هي (نقص / القضاء على النقص) في وحدة قصّة النمو غير العادي للبطل، وإن كنّا نسجل ملحوظة حول هذا التحديد، سنذكرها تباعا.

- **التتابع:** وفي هذه العلاقة تتسلسل أو تتتالى متواليتين أو أكثر، بحيث تتلاصق أطراف المتواليات رأسا 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:** أمّا هذه العلاقة " فإنّ جزءًا من المتتالية الواحدة يدخل بين حدود متتالية أخرى، بينما يصل جزؤها الآخر خارجها، فهي عبارة عن حالة حصر جزئيّ "[1] وهي في حكاية "آعمر الأتان" تظهر واضحة – حسب بورايو - في طبيعة الارتباط بين متواليتي (وقوع أذى / القضاء عليه) و (خروج / عودة) ضمن وحدة قصة مواجهة البطل لوحش اللحيان.

هناك مجموعة من الملحوظات والمآخذ التي نسجلها على هذا التحليل وهي:

- لقد وقع (بورايو) في تناقض حين اعتبر "التحوّل" وظيفةً في هذه الحكاية واعتبره صنفاً وظائفيا[•] في مواضع أخرى من تحليلاته.

- نلاحظ أنّ وظيفة "مخالفة الحظر" في وحدة قصة النمو غير العادي للبطل مقحمةٌ، فأهل القرية امتنعوا عن تقديم الحليب للأب الذي أراد أن يُغذّي ابنه ،ولكنهم لم يمنعوا الوالد من تغذية ولده مُطلقا، فسعي الوالد في البحث عن الحليب لا يمثّل مخالفةً أو تجاوزًا، وما دامت هذه الوظيفة مقحمة في نظري، فإنّ تحديد الناقد للمتوالية البسيطة غير دقيق، ومن ثمّ عدم دقة المتوالية المركبة (علاقة تضمّن). فسلامة تحديد المتواليات المركبةمرهون بسلامة ودقّة تحديد المتواليات البسيطة، وسلامة تحديد هذه الأخيرة مرهون بسلامة ودقّة تحديد الوحدات الوظيفية الواردة في النصّ.

- نلاحظ أنّ وظيفة "خطر" كما حددها (بورايو) هي في الواقع ليست وظيفة، لأنّ (بروب)يعرّف الوظيفة على أنّها " فعل الشخصية منظور إليه من خلال دلالته في

---

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 184.

[•] الأصناف الوظائفية حسب بورايو ثلاثة، وهي: الاضطراب، التحوّل، الحلّ. فهناك وظائف تحيل على الاضطراب، وأخرى تدلّ على التحوّل، وأخرى على الحلّ.

سير الحبكة "والخطر ليس فعلا للشخصية، وإنّما هو حالة. ولعل التسمية الملائمة لتلك الوظيفة – في نظري – هي وظيفة " تهديد ".

3- الدلالة الاجتماعية للحكاية:

كالعادة يلجأ (عبد الحميد بورايو) إلى التفسير السياقي بعد الوقوف عند دقائق بنية النص المدروس، حيث يرى أنّ حكاية " آعمر الأتان " "تعبّر عن المراحل الأولى للإنتاج الثقافي 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 "[1]، ويمكن أن نقول أنّ الحكاية تعبر عن انتقال الإنسان من حالة الطبيعة إلى حالة أخرى هي حالة الثقافة بتعبير (كلود ليفي ستروس).

ويرى الناقد أن لرواية هذه الحكاية في مجتمع المناطق الجبلية في المغرب العربي وخاصة منطقة القبائل بالجزائر ما يبرره من طبيعة حياة أفراد هذه الجماعات التي تسكن مثل هذه المناطق، كالزراعة الجبلية التي تتطلب الاستعانة بالحيوانات القوية في الحراثة و نقل المحاصيل الزراعية وجلب المياه، ولهذا يأتي التركيز في هذه الحكاية على (الأتان) بالذات، نظرا للدور المميز الذي يلعبه الحمار في مثل هذه المناطق[2]. وبهذا يكون الناقد قد وقف عند دقائق النص البنيوية وغوائله وحمولاته الدلالية الاجتماعية.

لقد استجاب النص لآليات التحليل التي اقترحها (كلود بريمون) كوجود احتمالات في نهاية كل متوالية تنفتح على إمكانية النجاح في تحقيق الفعل أو الفشل في تحقيقه، وكذلك وجود متواليات مركبة من متواليتين بسيطتين على الأقل، تجمعها علاقات التضمن أو التتابع أو التقاطع أو الاقتران، ولعل سبب صلاحية تلك الآليات في تطبيقها على هذا النصّ هو كونها صالحة لأن تطبّق على كافة أنواع القصص، لأنّ (كلود بريمون) كان يسعى إلى حصر الاحتمالات التي يختارها السارد في إطار خريطة السرد، بالإضافة إلى محاولته حصر طرق انتظام الوحدات الخطابية (الصغرى والكبرى) عن طريق تحديد أنماط المتواليات. وهذا ما جعل (بورايو)يتأثّر بهذا التحليل الشمولي والمنطقي في آن.

لقد أبانت تحليلا (عبد الحميد بورايو) عن مدى تحكمه في إجراءات وآليات المناهج النقدية الغربية، والتي سعى بالاعتماد عليها إلى الكشف عن بنى النصوص السردية وتحديد مستوياتها ومكوّناتها، وذلك بغرض القبض على دلالاتها، وبيان كيفية تشكل تلك الدلالات، ولا تقف مقاربات (بورايو) عند حدود النصّ فقط، بل تتعدّاه وتتجاوزه إلى تفسيرات سياقية تعزّز الاقتراب من المعنى الكامن في ثنايا النص المدروس، خاصّة وأنّ أغلب النصوص التي يقوم بمعالجتها تنتمي إلى الأدب الشعبي؛ القائم على سياقات تداولية تسهم في انبثاق معاني تلك النصوص، وهذا هو ديدنه في جلّ تحليلاته، فإذا شئنا تقديم

---

[1] الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 121.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 121.

صورة عامة للمنهجية المعتمدة في مقاربات (بورايو) النقدية، فإننا يمكن أن نحصرها في ثلاثة مراحل أساسية هي:

أوّلا: التحليل الخطي لخطاب المسرود، بمراعاة التسلسل السردي.

ثانيا: تحليل المحتوى والدلالة.

ثالثها: التفسير السياقي للمسرود، من خلال ردّه إلى سياقه الاجتماعي أو الثقافي أو التداولي.

وإذا ما تأمّلنا مقاربات (عبد الحميد بورايو)فإننا نجدها تتسم بالجدةّ والأصالة، حيث يتكئ فيها على إجراءات وآليات منهجية غربية، ولكنّه لا يرتبط بها ارتباطا حرفيًا أو آليًا، بل نجده يتعامل معها بشئ من الحرية، ووفق ما تمليه معطيات وطبيعة النص المعالَج، لذلك نجد بصمت (بورايو) متبدية ومتجلية في معظم مقارباته.

هكذا إذن يتبين لنا أنّ (عبد الحميد بوايو) يستند إلى البنيوية والسيميائية السردية باعتبارهما من المناهج النسقية المحايثة، وقد يلجأ إلى البنيوية التكوينية باعتبارها منهجا يجمع بين النسق والسياق، وهذا بعدما تأكد من عقم المناهج السياقية (كالمنهج الاجتماعي والنفساني، والتاريخي) وعدم جدواها في الوصول إلى كنه وجوهر النصوص ،وقد انزلق (بورايو) إلى المناهج النسقية بعدما صرف اهتمامه إلى دراسة الأدب الشعبي فوجد أنّ المناهج السياقية تقف عاجزة أمام غياب أيّة معلومات عن صاحب النصّ الأدبي الشعبي ، وتاريخ ظهوره، والمكان الذي نشأت فيه، وخاصّة الموروث القصصي الشعبي ،والدليل على ذلك، هو أنّ روّاة القصص الشعبي دائما يفتتحون جلساتهم وحلقاتهم بعبارات تثبت وقائع القصّة دون تحديد مكانها أو زمانها، ومن ذلك قولهم: {{ كَان يَا مَكَان، فِي قَدِيم الزَّمَان }}، ومن هنا رأى (بورايو) أنّه من الأجدى الانطلاق من المعطيات النصية إلى التفسير السياقي، لا العكس.

يتضح لنا من خلال أعمال (عبد الحميد بورايو) النقدية أنّه كان حريصا على تحقيق جملة من الأهداف تتمثّل – حسب تصوّري – في:

- تقديم مقاربات جديدة، تُمكننا من إعادة فهم التراث بعين معاصرة.
- التأسيس والتأصيل للنظريات السردية الغربية، وتعزيزها بممارسات تطبيقية تثبت مدى قدرتها على فهم النصوص السردية.
- تحقيق الطابع التعليمي، وذلك من خلال الوضوح والبساطة والشرح، لأنّ تحليلاته موجّهة للطلبة والأساتذة على حدّ سواء.
- محاولة التأسيس لرؤية في مجال النقد تفيد من الآخر دون الارتباط به ارتباطا ساذجا وحرفيا، أي لا بدّ من مراعاة طبيعة وخصوصية النصّ المعالَج.

- مراكمة مجموعة من الأعمال النقدية، بغية تحقيق مشروع نقديّ ومعرفي قد يسهم في التأسيس لمدرسة نقدية جزائرية أو مغاربية أو عربية/ قومية.

خـــــــاتمة

عمومًا [illegible] من حيث التأسيس والتأصيل والتعريف، أم من حيث الممارسة والتطبيق، وحتى في مجال الترجمة إلى العربية.

وقد سمح لي هذا البحث المتواضع الذي تناول أعمال (بورايو) النقدية بالوصف والتحليل والاستقراء، أن أتوصّل إلى مجموعة من النتائج والملحوظات أهمّها:

1- تعود إرهاصات النقد الجزائري الحديث إلى منتصف العشرينيات من القرن الماضي وكان ذلك مع ظهور الجرائد والمجلاّت التي أسسها رجال الحركة الإصلاحية الذين كانوا ينشرون على صفحاتها بعض الكتابات النقدية المتّسمة بالسطحية والبساطة والجزئية والتصحيحية وغياب الرؤية والمنهج. وقد بدأ النقد الجزائري يستوي على سوقه بفضل اطلاع بعض نقّادنا على النقد المشرقي الذي كان يعرف نضجا من حيث مناهجه التي انفتحت على بعض العلوم التي أكسبت ذلك النقد شيئا من الموضوعية كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ ولكنّها نأت بالنقد عن النص الأدبي وخصوصياته لتعتني بما يحيط به بغرض تفسيره، وقد تراجع النقد السياقي في ظلّ موجة النقد النسقي الذي يحاول دراسة النصّ بما هو نص، وكان ذلك في نهاية السبعينيات من القرن الماضي.

2- لقد دشّن (عبد الحميد بورايو) الخطاب النقدي النسقي الجزائري سنة 1978 وذلك من خلال رسالته (الماجستير) التي ناقشها بمصر، والموسومة بـ "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" وقد اعتمد فيها على المنهج البنيوي الشكلاني والتكويني وبعض آليات السيميائية السردية كالمربع السيميائي والنموذج العاملي... وبهذا يكون (بورايو) أوّل من مارس البنيوية والسيميائية السردية في الجزائر.

3- استند (عبد الحميد بورايو) على إطار مرجعي نقديّ غربيّ يتمثّل أساسًا في: التحليل الوظائفي لـ(فلاديمير بروب) والتحليل البنيوي الأنثروبولوجي لـ(كلود ليفي ستروس) والتحليل البنيوي التكويني لـ(لوسيان غولدمان) والسيميائية السردية لـ(غريماس) و شعرية (تودوروف) بالإضافة إلى مقترح (كلود بريمون)...

4- تميّزت مقاربات (بورايو) بالدقة والوضوح وذلك بفعل الطابع التعليمي والتعريفي الذي كان يتوخاه في دراساته، كما تميّزت بالتنويع في آليات مقاربة النصوص السردية المستمدة من المناهج الغربية، وفي ذلك كلّه لم يُغفل خصوصية النص السردي المدروس، بل كان بعد الفراغ من تحليل البنية الشكلية والدلالية، ينتقل إلى ظروف إنتاج ذلك النص وظروف تداوله ضمن السياق السوسيوثقافي الذي تولّد عنه، وهذا ما يسهم في انبثاق معاني النصوص.

5- تتسم المقاربات النقدية عند (بورايو) بالأصالة، ذلك أنّه ينأى كلّ النأي عن كلّ ممارسة ميكانيكية وعن كلّ ارتباط حرفي بآليات المناهج الغربية، بل نجده يسعى إلى ابتكار طرق خاصّة في التعامل مع النصوص بعد أن تَمثّل تلك المناهج واستوعب مفاهيمها وتحكّم في مصطلحاتها، وهذا ناتج عن وعي نقدي يتخذ من المناهج الغربية حجر الأساس ليبني صرحا نقديا ذا بصمة "بورايوية".

6- تجيب تحليلات (بورايو) عن سؤالين رئيسين هما:
ماذا أراد النص أن يقول ؟ أي ما هي الدلالة التي ينبغي على القارئ الكشف عنها، على اعتبار أنّ كلَّ نص حاملٌ لدلالة ما.

و كيف قال النصّ مقاله ؟ أي لا بدّ من الكشف عن كيفية انتظام المحتوى والدلالة ضمن خطاب المسرود.

7- إنّ (عبد الحميد بورايو) في تعامله مع النصوص السردية يُنصت إلى ما يمليه النص وما يتطلبه من انسجام منهجي، ولا يُنصت إلى ما يمليه المنهج ،فالسلطة حسب هذا الناقد تعود إلى النص لا إلى المنهج وإجراءاته. وهذا بخلاف عديد النقاد الذين يتعسفون في مقاربة النصوص لأنهم يجعلون المنهج فوق اعتبار النص، ويطبقون المناهج على أي نص يعترض سبيلهم.

8- يُعد (بورايو) من النقاد الذين يميلون إلى تحليل النص الواحد بواسطة مناهج متعددة شريطة أن تكون منسجمة مع معطيات النص المدروس، ومثال ذلك تحليله لحكاية (ولد المتروكة) ضمن كتاب "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" من منظورات متعددة: تحليل وظائفي، تحليل بنيوي أنثروبولوجي، تحليل بنيوي تكويني، تحليل سيميائي، تحليل وفق شعرية تودوروف وتحليل وفق مقترح كلود بريمون.

9- لقد توصّل (عبد الحميد بورايو) بعد تحليله لمجموعة من الحكايات الخرافية ومقارنتها بعضها ببعض إلى معيار تصنيفي جديد للتمييز بين الحكاية الخرافية وغيرها من الأشكال القصصية الشعبية وهو: تصويرها لانقلاب العلاقات الاجتماعية والقيم المرتبطة بها بالإضافة إلى تبشيرها وإشادتها بالنظام البطريركي، وهذا المعيار التصنيفي إن لم ينطبق على الحكايات الخرافية العالمية، فعلى الأقل ينطبق على الحكايات الخرافية في المغرب العربي.

10- لقد راكم (بورايو) مجموعة من الكتب النقدية التي تتّخذ من الأدب الشعبي مادّتها الأوّلية، هدفه في ذلك هو تحقيق مشروع نقديّ وأفق معرفيّ يسهم في قراءة التراث السردي بعين حداثية.

11- لقد أثبتت مقاربات (بورايو) إمكانية تطبيق آليات التحليل الغربية على النصوص السردية العربية على اختلاف أزمنتها، وعلى اختلاف أشكالها أيضا.. فمقاربات (بورايو) لم تقتصر على معالجة النصوص الحديثة فقط كالرواية مثلا وإنّما تعدّت ذلك إلى نصوص ضاربة في القِدم كحكايات " ألف ليلة وليلة " و " كليلة ودمنة "، كما لم تقتصر مقارباته على نصوص عربية فصيحة ومحبوكة حبكا فنيّا، بل تجاوز ذلك إلى نصوص شعبية نابعة من عمق الثقافة الشعبوية، ليدحض بذلك آراء القائلين بعدم جدوى تطبيق آليات التحليل النقدي الغربية على النصوص التراثية العربية /الشعبية.

إنّ الدراسات التي راكمها (عبد الحميد بورايو) والمتميّزة بالزخم المعرفي والمنهجي والضبط الاصطلاحي لازالت تحتاج إلى عناية خاصّة من طرف الباحثين والمشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية، خاصة وأنّها سدّت الفجوة القائمة بين التنظير والممارسة التطبيقية التي عانى منها النقد العربي والجزائري ردحًا من الزمن. وأنا أتصوّر أنّ هذا البحث الذي أقدّمه بين يدي القرّاء يشكّل لبنة في نقد النقد الجزائري الذي لا يزال ينتظر من الباحثين نفض الغبار عنه وكشف غوائله وسبر أغواره، كون هذا النقد الجزائري لمّا تتضح ملامحه بعد.

وحسبي أنني اجتهدتُ قدر المستطاع في هذا البحث المتواضع، ولكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان، فاللهَ سألُه أن يعلّمنا ما جهلنا وأن ينفعنا بما علّمنا وأن يزيدنا علما، ولله الحمد والشكر.

ثبت المصادر والمراجع

1/ -

1- **ابن خلدون عبد الرحمن**: مقدمة ابن خلدون، تحقيق أحمد جاد، دار قصر البخاري، الجزائر، (د ط)، 2012.

2/ المراجع العربية:

1- **أحمد طالب**: الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب، (د ط)، 2002.

2- **أمحمد عزوي**:القصّة الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس، الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر، ط1، 2006.

3- **التلي بن الشيخ**: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1990.

4- **جابر عصفور**: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1998.

5- **جعفر يايوش**: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،وهران- الجزائر، 2007.

6- **حميد لحمداني**: بنية النصّ السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

7- ـــــــــــ: النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النصّ الروائي) المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

8- **رشيد بن مالك**: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي الأردن، عمان، ط1، 2006.

9- ـــــــــــ**:** قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، د ط، 2000.

10- **سعد البازعي**: استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث) المركز الثقافي العربي، ط1، 2004.

11- **سعيد بنكراد**: السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الرباط، د ط، 2001.

12- **سمير المرزوقي وجميل شاكر**: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، (دت).

13- **السيد إبراهيم**: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء، القاهرة، د ط، 1998.

14- **صالح بلعيد**: المازيغيات، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، تيزي وزو (دط) 2012.

15- **صفي الرحمن المباركفوري:** الرحيق المختوم (بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام) دار المستقبل، السعودية، ط 1، 2005.

16- **عبد الحميد بورايو:** الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصبة، الجزائر(دط) 2011.

17- ـــــــــــ: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، (دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998.

18- ـــــــــــ: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008.

19- ـــــــــــ: التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)، دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط، 2003.

20- ـــــــــــــــ: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007.

21- ـــــــــــــــ: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،(دط)، 2007.

22- ـــــــــــــــ: المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)، دار السبيل، الجزائر، (دط)، 2009.

23- ـــــــــــــــ: مدخل إلى السيميولوجيا (نص – صورة) (نصوص مترجمة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995.

24- ـــــــــــــــ: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، منشورات السهل، الجزائر، (دط)، 2009.

25- **عبد القادر فيدوح:** الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، (دط)، (دت).

26- **عبد القادر نويوة**: قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيليطو، دار الروافد، بيروت، ط1 ، 2012.

27- **عبد الله الركيبي**: الأوراس في الشعر العربي (ودراسات أخرى) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط) 1982.

28- **عبد الله الغذامي**: تشريح النصّ، مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.

29- **عبد الله عبد الرحمن يتيم**: كلود ليفي ستروس (قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر) إصدارات بيت القرآن، البحرين، ط1، 1998.

30- **عبد المالك مرتاض**: أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر،(دط)، 1992.

31- ـــــــــــــــ: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1995.

32- ـــــــــــــــ: عناصر التراث الشعبي في اللاز، دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1987.

33- ـــــــــــــــ: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1954/1925)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983.

34- **عبد الوهاب جعفر**: البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، دط ، 1980.

35- **عمار بن زايد**: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط) 1990.

36- **لطيف زيتوني**: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر،مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ، 2002.

37- **محمد الناصر العجيمي**: في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1991.

38- **محمد بن سمينة**: في الأدب الجزائري الحديث (النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر – مؤثراتها – بدايتها – مراحلها) مطبعة الكاهنة، الجزائر، د ط، 2003.

39- **محمد بوشحيط**: الكتابة لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط) 1984.
40- **محمد مصايف**: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.
41- **محمد نديم خشفة**: تأصيل النصّ (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان) مركز الأنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997.
42- **مخلوف عامر**: متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
43- **المصطفى عمراني**: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجًا عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
44- **منذر عياشي**: العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، المركز الثقافي العربي المغرب، لبنان، ط1، 2004.
45- **ميجان الرويلي وسعد البارغي**: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديا معاصرًا) المركز الثقافي العربي، ط2، 2002.
46- **نبيلة إبراهيم**: أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، (دط)(دت).
47- ـــــــــــ: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د ط، د ت.
48- **يوسف وغليسي**: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.
49- ـــــــــــ: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (بحث في المنهج وإشكالياته)، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، (دط)، 2002.
50- ـــــــــــ**:** في ظلال النصوص (تأمّلات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، المحمديّة-الجزائر، الطبعة الأولى، 2009.
51- ـــــــــــ: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى اللألسنية، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، (دط) 2002.

3/ المراجع المترجمة:

1- **إديث كريزويل:** عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
2- **أمبرتو إيكو** : العلامة ، تحليل المفهوم و تاريخه : ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، أبوظبي ، الطبعة الأولى ، 2007.
3- **برنار فاليت**: الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي) ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
4- **تزفيتان تودوروف**: الأدب والدلالة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د ط، 1996.
5- ـــــــــــ: الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
6- ـــــــــــ: شعرية النثر (مختارات) ترجمة: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011.

7- **جان بياجيه**: البنوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري. منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985.
8- **جورج لوكاتش**: التاريخ والوعي الطبقي، ت: حنّا الشاعر، دار الأندلس، ط2، 1983.
9- **جوزيف كورتيس**: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ت: جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.
10- **جون ستروك**: البنيوية وما بعدها (من ليفي ستروس إلى دريدا) ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1996.
11- **جون ليشته**: خمسون مفكرًا أساسيا معاصرًا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
12- **جيرار جونيت**: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حليّ المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.
13- **جيرالد برنس**: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
14- ـــــــــــــ: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة ط1 ، 2003.
15- **دانيال تشاندلز**: أسس السيميائية، ت طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.
16- **رولان بارت**: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988.
17- **رومان ياكوبسن**: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ت، على حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002.
18- **غريماص، كورتيس، باط**، الكشف عن المعنى في النص السردي، ت: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، د ط، 2008.
19- **فردينان دي سوسور**: علم اللغة العام، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز دار آفاق العربية، بغداد، (دط)، 1985.
20- **فلادمير بروب**: مورفولوجية القصة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، شراع للدراسات، دمشق، ط1، 1996.
21- **كلود ليفي ستروس**: الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986.
22- ـــــــــــــ**:** الإناسة البنيانية، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995.
23- ـــــــــــــ: الأنثروبولوجيا البنيوية (الجزء الأوّل) ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (دط)، 1983.
24- ـــــــــــــ: الأنثروبولوجيا البنيوية (الجزء الثاني)، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
25- ـــــــــــــ: الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، مؤسسة مجد، بيروت، ط3، 2007.
26- ـــــــــــــ: مداريات حزينة، ترجمة/ محمد صبح، دار كنعان، دمشق، ط1، 2000 – 2003.

27- **لوسيان غولدمان**: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، ط1، 1993.
28- **مجموعة مؤلفين**: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986.
29- **مجموعة مؤلفين**: شعرية المسرود ، ت: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2010.
30- **مجموعة مؤلفين**: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات"، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
31- **مجموعة مؤلفين**: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.
32- **ولاس مارتن:** نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، (دط) 1998.

4/ الرسائل والمذكّرات الجامعية:

ـ **إبراهيم زرقي**: تطبيقات البنيوية عند عبد الحميد بورايو، مذكرة ماجستير ، المركز الجامعي خنشلة، 2010/2009.

- **قادة عقاق**: السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية عزيماس نموذجًا)، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي (مخطوط)، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2004.

5/ المجلاّت والدوريات وأعمال الملتقيات:

- **أعمال الملتقى الوطني** الموسوم بـ (مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية) المنعقد بتيارت 13 – 14 أكتوبر 2002، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2006.

- **مجلة الكتابة**، سكيكدة، الجزائر، العدد 2، 1999.

- **مجلة المساءلة**،الجزائر، العدد الأول، 1991.

6/ الإنترنيت:

حوار مع (عبد الحميد بورايو) ، توقيع : علي ملاحي. http://www.almaktabah.net

ملحق1 (التعريف بعبد الحميد بورايو):

عبد الحميد بورايو باحث وناقد جزائريّ ولد في 06/سبتمبر/1950 بـــ "سليانة" (تونس)، تحصّل على شهادة الليسانس من معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر سنة 1973 وبعدها التحق بجامعة القاهرة أين أنجز رسالة الماجستير تحت إشراف الدكتورة نبيلة إبراهيم وكانت بعنوان ((القصص الشعبي في منطقة بسكرة – دراسة ميدانية))وأثناء فترة البحث اطّلع على مستجدّات النقد الغربي كالبنيوية والسيميائية السردية، فحاول تطبيقها على تلك النصوص التي جمعها من منطقة بسكرة، فكان هذا البحث فاتحة النقد البنيوي في الجزائر، وذلك سنة 1978 وهو تاريخ مناقشة رسالته، وكانت بتقدير ممتاز، ثمّ عاد إلى الجزائر ليلتحق بالتدريس الجامعي، فكان يُدرّس مع المشارقة آنذاك بعد أن كان أوّل الحائزين على شهادة الماجستير في مجال اللغة والأدب العربي- من الذين درسوا بالخارج-.

بعدها سافر إلى جامعة باريس (فرنسا) ليتلقى دروسا في تحليل النصوص الأدبية على أيدي كبار النقّاد الغربيين، ولكنّه كان يفضّل حضور 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 وليلة)) وقد ناقشها سنة 1996.

درّس عبد الحميد بورايو بجامعات تيزي وزو، تلمسان، الجزائر، تيبازة، شغل عديد المناصب العلمية والبحثيّة، منها: مدير مخبر أطلس الثقافة الشعبية الجزائرية بجامعة الجزائر2، باحث متعاون في مركز البحث في ماقبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ. رئيس تحرير مجلة السيميائيات الصادرة عن مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية. عضو الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية الصادرة في البحرين، فضلا عن تمثيله للجزائر في مشروع أرشفة التراث العربي.

مؤلّفاته:

لقد تنوّعت مؤلفات (عبد الحميد بورايو) بين الأعمال الإبداعية، والدراسات الأدبية والترجمات.

الأعمال الإبداعية:

- عيون الجازية (مجموعة قصصية)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1985.

الدراسات:

- القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

- الحكايات الخرافية للمغرب العربي (دراسة تحليلية في معنى المعنى)، دار الطليعة، بيروت، 1992.

- منطق السرد، (دراسات في القصّة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسة حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998.
- التحليل السيميائي للخطاب السردي (دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة)، دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط، 2003.
- الأدب الشعبي الجزائري (دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر)، دار القصبة، الجزائر(دط) 2007.
- البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008.
- المسار السردي وتنظيم المحتوى (دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة)، دار السبيل، الجزائر(دط) 2009.
- الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا).

الترجمات:

- مدخل إلى السيميولوجيا (نصّ / صورة)، تأليف جماعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- الرّواية (تأليف: برنار فاليت)، مدخل إلى المناهج والتّقنيات المعاصرة للتحليل الأدبيّ، دار الحكمة، الجزائر، 2002.
- Les contes populaires algériens d’expression arabe. O.P.U. Alger 1995.

- قصور قورارا وأولياؤها الصالحون في المأثور الشعبي"لرشيد بليل".

- رواية "النهر المحول" لرشيد ميموني.

- الكشف عن المعنى في النص السردي (غريماس، كورتيس، باط)، دار السبيل، الجزائر، (دط)، 2008. (ثلاثة أجزاء).

- مدخل إلى نظرية التناص، لـ نتالي بييقي غروس.

ملحق 2 (حوار مع عبد الحميد بورايو):

حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو

توقيع اللقاء: د/علي ملاّحي.

الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو. تجربته الإبداعية ورؤيته النقدية السيميائية على وجه الخصوص. إلى جانب انشغالاته الفكرية وقراءاته الخاصة للأدب عموما وللأدب الشعبي خصوصا. اشكالية المصطلح النقدي عنده .ومفاتيح القراءة التي تشغله بوصفه أحد عمالقة الكتابة النقدية الجادة في النقد الجزائري خصوصا والنقد العربي عموما. أستاذ التعليم العالي ومدرس مادتي السيميائيات وتحليل الخطاب بجامعة الجزائر ناهيك عن دوره الريادي في متابعة البحث والتحليل والتوجيه في الأدب الشعبي داخل الجامعة وفي الملتقيات العلمية داخل الجزائر وخارجها. معه يجري هذا اللقاء .وإلى القراء يرجع القول :

س1: طبيعة اللغة في "عيون الجازية" تنحو كثيرا نحو الشاعرية. ماهي مبررات هذه النزعة الإبداعية؟.

ج1:يمثّل شكل القصة القصيرة المحدود من حيث الفضاء النصي مجالا لتجريب الكتابة الشاعرية، وقد خضت هذه التجربة للتعبير عن مواقف فكرية وحالات شعورية، كان ذلك في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، وكان هذا اللون من الكتابة يلقى صدى واسعا عند كتاب القصة القصيرة في العالم العربي، وأعتقد أن مثل هذه الكتابة مازالت سارية، ولها قيمتها من حيث قدرتها على التكثيف والتعبير عن المواقف الوجودية من الحياة ومن المجتمع.

س2: في تصوركم ما هي الحدود الفاصلة ما بين الواقعي والخيالي في توظيف الأسطورة والتراث الشعبي في الأعمال الإبداعية عموما(انطلاقا من تجربتكم القصصية)؟

ج2 :الأسطورة إبداع خيالي نابع من واقع معين ويعبر عن موقف من الحياة ورؤية للكون، وقد استعمل الفلاسفة والمفكرون والأدباء الأسطورة منذ القديم للتعبير عن مواقفهم وآرائهم الفلسفية في مختلف الحقب التاريخية. أصبحت الأسطورة اليوم في معناها الخاص جزءا من التراث الشعبي، الذي يمكن أن يستحضر في الأعمال الإبداعية وأن يوظف للتعبير عن رؤية ما، وستظلّ الأسطورة بمعناها العام تمثل رؤية للكون والحياة والإنسان وشكل فني يتمتع بإمكانيات تعبيرية كبيرة قابلة للتوظيف في الأعمال الفنية. لكل أسطورة منشأها التاريخي وبعدها الواقعي، فهي إنتاج أبدعته المخيلة البشرية، غير أن هذا الإنتاج يستند على رؤية للكون وموقف من الحياة ومن المجتمع، وبالتالي فهو غير منقطع عن الواقع.

استعنت في بعض قصصي بقصص سيرة بني هلال ذات الطبيعة الخيالية والتي تمثل حقبة من حقب تاريخ المجتمع الجزائري، حدث فيها انصهار للجماعات البدوية، التي تعيش حياة الترحال بحكم طبيعتي المعاش والبيئة، في المجتمع الزراعيّ المستقر (البربري)، وقد عبرت هذه القصص عن موقف الجماعات البدوية الهلالية من هذه التحولات، ووجدت في هذا التعبير إمكانيات جمالية تسمح بطرح رؤية حول مسألة الهوية كما تطرح الآن في مجتمعنا الراهن، بحيث استعنت بالأقوال السائرة الصادرة عن بعض الشخصيات الملحمية مثل الجازية الهلالية وذياب الهلالي، وكذلك بعض مواقفهم. قمت بتحويل معاني هذه الأقوال التي أصبحت أمثالا شعبية لتعبر عن السياقات الراهنة.

س3: تبنّى الدكتور بورايو النقد السوسيولوجي مرحلة لابأس بها ثم انتقل إلى منهج مفارق لهذا المنهج وهو الشكلاني بما فيه السيميائية والبنوية. هل هناك مبررات لهذه النقلة النقدية.

ج3: لقد كان وراء عنايتي بالنقد السوسيولوجي في بداية اهتماماتي البحثية قناعاتي الإيديولوجية ذات التوجه اليساري، وكان المحيط الذي تكونا فيه خلال السبعينيات يعرف انتشارا لهذه القناعات لأسباب متعددة يطول شرحها. كتبت بعض الدراسات التي تعالج النص الأدبي من رؤية نابعة من بعض تيارات النقد السوسيولوجي وخاصة منه البنوية التوليدية (لوسيان غولدمان)، التي ترى بأن طبيعة شكل الإنتاج الأدبي خاضع لرؤية العالم المشكلة من طرف فئة اجتماعية لها انتماء طبقي ما، كما كنت شديد الإعجاب بتحليلات جورج لوكاتش للرواية الغربية الواقعية. في مرحلة إنجازي لبحوثي الأكاديمية (الماجستير والدكتوراه)، لفت انتباهي المنهج الشكلاني الروسي، ورائده فلاديمير بروب، وكذلك البنوية الأنثروبولوجية عند ليفي ستروس. كان وراء هذا الاهتمام طبيعة الإنتاج الثقافي الذي وجهت له عنايتي وأصبح يمثل المادة الأساسية لاهتماماتي البحثية، وهو التراث الشعبي العربي عامة والجزائري خاصة. لقد تم إبداع هذا الإنتاج في عصور موغلة في القدم، وظل متداولا يعاد إنتاجه من جديد في كل حقبة تاريخية، ومن الصعوبة بمكان تفسيره بالوسائل المنهجية التي يتيحها المنهج السوسيولوجي الذي أشرت إليه قبل قليل، وذلك بسبب صعوبة الحصول على المعطيات السوسيولوجية المتحكمة في إنتاجه، بسبب علاقته بحقب تاريخية موغلة في القدم لا تتوفر عنها حاليا أي معلومات سوسيولوجية. في مثل هذا الوضع وجدت نفسي في حاجة ماسة إلى العودة إلى الدراسات الميثولوجية والأنثروبولوجية، والشكلانية التي قدمت نتائج هامة في محاولة الاقتراب من الأشكال السردية التراثية، وهي مناهج لا أرى أنها مخالفة تماما للمنهج السوسيولوجي، بل أجد فيها عناية كبيرة بالظروف الاجتماعية التي أنتجت المادة الثقافية، غير أنها ترجئ عادة التفسير الاجتماعي إلى مرحلة تالية للمرحلة الأولى المتعلقة برصد الخصائص الشكلية والطبيعة الفنية للعمل المدروس .ولهذا راعيت في أبحاثي أن أبدأ تحليل النص بالتعرف على بنيته ذات الطبيعة الشكلية ثم أنتقل إلى محاولة معرفة ظروف إنتاجه الاجتماعية والنفسية، وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنوية وسيميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها.

يمكن تفسير انتقالي للشكلانية والبنوية ثم السيميائية بتطور معارفي المنهجية، التي استندت إلى تراكم معرفي شهده القرن العشرين، بفعل الاشتغال على قسم هام من الإنتاج الثقافي والفني البشري المتمثل في المأثورات الشعبية والتي ظلت مهمشة ومستبعدة من طرف البحث الأكاديمي لفترة طويلة من الزمن، وهي تمثل جزءا هاما من ثقافة مجتمعنا. إلى جانب ذلك يمثل هاجس علمنة الدراسة الأدبية عاملا أساسيا في اختياراتي المنهجية، إذ دفعتني قناعاتي الأولى نحو سوسيولوجية الأدب التي كانت تستند على الفلسفة المادية ذات الطبيعة الجدلية والتي طبقت بصفة أساسية على النوع الروائي الذي كنت مهتما به في بداية حياتي العلمية، ثم لما اتضحت لي صعوبة تطبيق نفس الآليات المنهجية على فن الحكاية الشعبية احتضنت آليات منهجية نبعت بدورها من فكرة علمنة البحث الأدبي، والاستفادة من الدراسات العلمية المتطورة في مجالات علوم الحياة (نظرية فلاديمير بروب) والاقتصاد والجيولوجيا (ليفي ستراوس) واللسانيات والمنطق الرياضي (غريماص). لا أرى شخصيا أن هناك قطيعة بين المرحلتين في حياتي الشخصية بل أرى تكاملا بين المرحلتين أنضجته التجربة وتحوّلا سببته طبيعة الاهتمامات ومدونات البحث .

س4: عرف القراء بورايو مبدعا جادا في "عيون الجازية" لكنه انخرط بعدها في الأعمال النقدية والأكاديمية بشكل واسع. هل يعني ذلك انسحاب بورايو من مقام الإبداع إلى مقام النقد .في العمق هل يعني ذلك إحساس بورايو بعدم أهمية الإبداع أم ثمة شعور آخر؟

ج4 :مثل هذه الحالات معروفة في تاريخ الأدب العربي الحديث، قد تغري الكتابة الأدبية في البداية هواة الأدب، ولما يتخصصون في دراسته يتخلون على الإبداع ليتجهوا إلى البحث .ومن أمثلة ذلك الدكتورة سهير القلماوي والدكتور عبدالله ركيبي. بالنسبة لي ساهمت عدة عوامل في هجر الكتابة الإبداعية والاتجاه نحو البحث الأدبي، من بينها عدم توفر قنوات النشر في الجزائر بصفة مناسبة، ومحدودية المقروئية الأدبية باللغة العربية في الجزائر، والمسافة الشاسعة الفاصلة بين لغة الحياة اليومية ولغة الكتابة الأدبية، إذ أنّ الهدف من الكتابة السردية –القصصية مثلا- تناول الحياة اليومية للناس، ونجد أنفسنا نستعمل لغة بعيدة عن هذه الحياة مما يثير في نفسي إحساسا بصعوبة الغوص في الحياة العادية بلغة غير عادية (العربية الفصحى). مازلت في أعماقي أحنّ للكتابة الأدبية، وأتمنى أن أكتب رواية. غير أن الانشغال بالبحث والتدريس والنشاط الثقافي يستهلك وقتي، وأشعر أن مرحلة الإبداع الأدبي بالنسبة لي ولت، ولعل عزائي أني أساعد الآخرين على مثل هذه الممارسة الأدبية عن طريق البحث والنقد والتدريس والمساهمة في لجان التحكيم والتقييم، وتوفير الفرصة للمبدعين للاطلاع على المأثور الشعبي الذي يمثل أحد المصادر الهامة للإلهام في ثقافتنا الراهنة.

س5: ثقافة الدكتور بورايو متعددة، وتشهد كل المنابر النقدية والعلمية في الجزائر على كفاءتكم النقدية العالية. وتمتد خبرتكم من النقد الماركسي، إلى النقد البنوي

الاجتماعي التكويني، إلى النقد البنوي الأنثروبولوجي إلى النقد السيميائي الذي اضطلعتم بالكتابة فيه وأنتم أحد أقطابه في الجزائر الآن. خلاصة شخصيتكم النقدية هذه مكنتكم من تقديم دراسات تطبيقية في الصميم، تحليل الخطاب السردي مثلا. أو منطق السرد. لكن هذه الدراسات لم تحض بالرعاية الكافية ولم تصل بشكل جاد إلى المهتمين. هل يرجع السبب في اعتقادكم إلى كون هذه التطبيقات اقترنت بنصوص الأدب الشعبي (المحلي).

ج5 :لقد منحت الأهمية القصوى في حياتي لمهنة التدريس (التكوين) نظرا للفراغ الثقافي الكبير الذي عرفته الجزائر في مجال البحث الأدبي، وضعف وسائط النشر، وعدم انتظام النشاط الثقافي العام، لذا كان اهتمامي منصبا في اتجاه تحديث الدرس الأدبي ونقل تجارب الآخرين في معالجة الظاهرة الأدبية، وذلك بهدف اللحاق بركب تطور الدرس الأدبي كما يتجلى في العالمين العربي والغربي. وجهت عنايتي بصفة خاصة إلى حضور الملتقيات الوطنية والدولية والمساهمة في تأسيسها وفي انتظامها. إلى جانب تدريس النقد الأدبي ومناهجه وكذلك نظرية الأدب وسوسيولوجية الأدب والأدب الشعبي، والإشراف منذ التسعينيات على إنجاز المذكرات والرسائل العلمية التي تعالج الظاهرة الأدبية في كل من جامعات الجزائر وتيزي وزو وتلمسان. تجاربي التطبيقية في التحليل الأدبي إلى جانب نشاطي في ميدان الترجمة وجهتها جميعا للطلبة من خلال الدروس أو الملتقيات أو تكوين طلبة الدراسات العليا. وقمت بنشر بعض ما قدمته للطلبة أو مداخلاتي في مثل هذه الملتقيات. لم أول عناية كبيرة بمسألة نشر أعمالي، نظرا لما أعرفه من بطء عملية النشر في الجزائر وما يعتريها من ضعف بسبب انعدام المهنية في صناعة الكتاب، وسوء توزيعه..، وانخفاض قيمة الحق الممنوح مقابل التأليف إذا ما قيس بالجهد المبذول في عملية التأليف، وتهميش الكتاب الثقافي والبحوث الأدبية في مجال النشر. أما تعاملي مع المجلات والجرائد فقد كان في السبعينيات جيدا وبدأ يتناقص في الثمانينيات وكاد ينعدم منذ التسعينيات إلى اليوم. ويعود ذلك إلى عدم وجود مناخ مناسب واحترافي لمثل هذا التعامل، إلى جانب غياب المنابر الثقافية المنتظمة والجادة، وهو أمر يدعوني إلى متابعة توجيه جهدي الأساسي في الإشراف على الطلبة ومناقشة المذكرات وإقامة الملتقيات والمساهمة في لجان التحكيم المتعلقة بتقييم الإبداع الأدبي. أغلب أعمالي المنشورة عالجت ظاهرة الأدب الشعبي، وهي موجهة أساسا للطلبة والباحثين في مجال الثقافة الشعبية، لذلك لا نجد لها صدى في الإعلام الثقافي وفي المنابر الأدبية. أضف إلى ذلك أن هذا المجال الذي ساهمت في التأسيس لبحثه والعناية به مازال يعاني من التهميش ومن قلة الاهتمام من طرف أفراد النخبة المتعلمة في الجزائر، وخاصة منها المعرّبة، لأسباب يضيق المقام عن ذكرها. وأذكر على سبيل المثال أن جمعية اختلاف طلبت مني أن تقوم بنشر رسالتي للدكتوراه، وهي معالجة سيميائية لنماذج من حكايات" ألف ليلة وليلة"، ولما أعطيتهم النسخة دفنوها في أدراج مكتب الجمعية، ولم أبلغ حتى بمصيرها إلى اليوم..، رغم مرور سنوات طويلة على تسليمها لهم. على الصعيد العربي لي تجربة وحيدة تتعلق بنشر كتاب "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" وهو محاولة منهجية في تحليل نوع قصصي موروث يعود إلى عصور غابرة في القدم. قام بنشره صاحب دار

الطليعة المرحوم البشير دعوق، بعد شيء من التردد لكونه يتناول تراثا محليا، وقد شفعت القيمة المنهجية للكتاب لكي يظهر ويلقى صدى عند الدارسين المتخصصين. كنت قبلها قد أرسلت بحثي حول القصص الشعبي في منطقة بسكرة إلى سوريا مع الصديق أمين الزاوي، غير أنه أعاده لي بدعوى أنه يتناول تراثا محليا لم تقبل دور النشر السورية نشره، وتم نشره في الجزائر بعد ذلك. لذلك أعتبر المجال الجزائري هو مجالي الطبيعي في نطاق النشر، رغم ما يعانيه من ضعف، ولا يعنيني كثيرا أن أنشر خارجه.. سبب آخر يمكن أن يضاف بخصوص ما أشرتم إليه من قلة العناية بإنتاجي البحثي في المحيط الثقافي هو طبعي الشخصي المتمثل في عدم إلحاحي على من أشتم منهم رائحة عدم قبول مثل هذه العناية من الناشرين أو المروجين للإنتاجات الثقافية.

س6: الاهتمام بالتطبيقات السيميائية على الأدب الشعبي السردي خاصة هل هو اهتمام عفوي. أم أنه ينطلق من رؤية مشروعة مبنية على إستراتيجية معرفية معينة؟. بمعنى آخر هل ثمة وجهة نظر معينة في الأمر أم أن هناك قناعة ثقافية إيديولوجية، فلسفية، علمية..الخ؟

ج6: أولت التطبيقات الأولى للسيميائيات الشكلانية عناية خاصة بالقصص الشعبي، خاصة وأن التحليلات السردية الغريماصية انبنت على جهود الشكلاني الروسي "فلاديمير بروب"، وقدم رفيق "غريماص" وأقرب الباحثين إليه من حيث الوفاء لمنهجه "جوزيف كورتيس "تحليلات ضافية للحكايات الشعبية والممارسات الثقافية الجمعية. لقد مهد هؤلاء الطريق لهذه العناية. أضف إلى ذلك أن السيميائيات الشكلانية التي اعتمدت تحليلاتها على ميراث الدراسات البنوية في مجالي علم الدلالة والأنثروبولوجيا استندت بصفة أساسية على مفهوم الأنساق في دراسة العلامات والرموز، وهو معطى يتيسر اكتشافه في التراث الشعبي القصصي باعتباره تمثيلا لفكر ونظرة للعالم ورؤية كونية مكتملة تم تحديدها في الدراسات الحضارية والأنثروبولوجية، مما يسهل الكشف عن البنية العميقة للأثر المدروس باعتبارها بنية فكرية حكمت مختلف الإنتاجات الثقافية التي عالجتها الأبحاث التاريخية والأنثروبولوجية والحضارية. إن تراكم الأبحاث التي اعتنت بخصائص المراحل الحضارية المختلفة التي عاشتها الجماعات البشرية يمثل سندا قويا لفهم القصص الشعبي والانتقال من دراسة خصائصه الشكلية إلى الكشف عن البنية العقلية التي صدر عنها .يمكن القول أن الممارسة المنهجية السيميائية تتلاءم أكثر مع التمثيل الثقافي للمراحل الحضارية المكتملة، وهي صفة تتجسد في ما هو جمعي وما هو ماضي، وهي الخصائص التي تسم القصص الشعبي خاصة. أضف إلى ذلك أن منطقية التحليلات السيميائية تجعلها أقرب إلى طبيعة الدرس التعليمي الذي نروم توصيله لطلبة الأدب.

س7: في اعتقاد الدكتور بورايو هل يمكن الذهاب مع المتن الأدبي الشعبي بعيدا من الوجهة النقدية المعاصرة؟. هنا لابدّ من الملاحظة أن الحضور الثقافي للأدب الشعبي أدبيا يبدو حضورا خجولا.حتى داخل الجامعات العربية. وحتى في الجامعات

الجزائرية، هذا رغم الحضور النوعي للأدب الشعبي في المحافل الدولية العلمية والثقافية. ولعلّ اهتمام الخليجيين بما سموه الشعر النبطي يدخل ضمن هذه الاحتفاليات القوية بالأدب الشعبي.. مع ذلك ..نلمس نوعا من الخجل في التعامل مع الأدب الشعبي داخل الفضاء الجامعي الجزائري؟.

ج7: مازال الوسط النخبوي في البلاد العربية رافضا لحضور الأدب الشعبي، وما يبدو من انفتاح بعض الأوساط لا يخلو من انتقائية لأن الشعر النبطي في الخليج المحتفى به هو شعر نخبوي بالعامية لا يختلف عن الشعر العامي المصري مثلا والذي يجد اهتماما من طرف الناشرين والقراء والنخبة الثقافية عموما وهو ينتمي للثقافة النخبوية أكثر مما ينتمي للثقافة الشعبية، تجمعه بها استعمال اللهجة العامية فقط. أما الإنتاج الشعبي الحقيقي فهو لا يزال مهمشا إلى درجة كبيرة. وقد تم إدراج دراسته في عدد محدود جدا من البلدان العربية مثل مصر والجزائر، وقد يعتنى به إلى حدما في بعض البلدان العربية في أقسام علم الاجتماع أو الحضارة. ولكنه لازال مستبعدا من البحث الأكاديمي في العديد من البلدان العربية. فالمسألة سياسية إذ أن الشعوب ظلت مستبعدة عن ممارسة السلطة في مختلف البلاد العربية، وبالتالي سيظل الاهتمام بالإنتاج الثقافي النخبوي هو السائد، ويعتبر غيره من سقط المتاع، فاقدا للقيمة الفنية والأدبية ! في الجزائر نجد أن ما سمي بالشعر الملحون فرض نفسه منذ قرون في الوسط الثقافي الشعبي، وعدد من شعرائه كانوا ينتمون للنخب الثقافية التقليدية غير أنهم التحموا بالثقافة الشعبية لأسباب تاريخية. ظلت هذه الممارسة قائمة بقوة في المجتمع الجزائري إلى غاية منتصف القرن العشرين. اعتراها بعد ذلك بعض الضعف بسبب سيطرة الأدب النخبوي بالفرنسية والعربية على المجال الإعلامي والثقافي والتعليمي. أما الحركة الشعرية بالعامية عندنا فهي ضعيفة ولم ترق بعد لمستوى الشعر النبطي في الخليج أو الشعر العامي المصري، من حيث الكمية ومن حيث التنوع الشكلي .هناك بعض المحاولات الاستثنائية ذات القيمة الفنية مثل أشعار مأمون حمداوي وفوزية لارادي.

س8: كأني خرجت بهذه الفكرة: الدكتور بورايو يفضل الكتابة بهدوء وبوعي، لذلك لا يمارس حضوره الإعلامي إلا نادرا –نعرف لك حوارا وحيدا مع جريدة صوت الأحرار- رغم الحضور الدائم في المحافل العلمية والثقافية والأدبية داخل الجزائر وخارجها.

ج8: ليس لي إجابة على هذا السؤال لأنه يفترض بالنسبة لأيّ نشاط فنّي أو ثقافي أن يتنبه إليه الإعلام، وأنا شخصيا لست ممن يسعى بنفسه لمثل هذه الحوارات. كما أعرف أن الصحافة الجزائرية تتصف بضعف المتابعات الثقافية والأدبية، بسبب عدم حرصها على توظيف أو بالأحرى تكوين صحفيين أكفاء في هذا المجال. ولعلّ الأمر يعود أيضا إلى أنّ نشاطي موجه بالدرجة الأولى لطلبة اللغة العربية وآدابها .بينما تهتم الصحافة أكثر بما هو موجه للقارئ العام.

س9: المنهج السيميائي عند بورايو مسلمة ـيبدو هكذاـ منهجية يطبقها حاليا ويضيء من خلالها النص الأدبي عموما والنص الشعبي خصوصا. هل يعني ذلك أن السيميائية هي قناعة منهجية لا يبرحها إلى مناهج أخرى؟

ج9: لقد اعتنيت منذ بداية نشاطي الأدبي بالشكلانية والبنوية والسيميائية، وهي جميعا تيارات منهجية تترابط فيما بينها لتكون رؤية للنص تراعي بصفة أساسية طبيعة بناء قيمه الرمزية وتنحو نحو علمنة الدراسة الأدبية وجعلها ممارسة مقعّدة ومنطقية، وتولي أهمية كبيرة للبعد اللغوي في الظاهرة الأدبية. ومماحفّزني على مثل هذه العناية تطور الدراسات السردية في هذا المجال خلال النصف الثاني من القرن الماضي، وكنت قد تخصصت منذ السبعينيات من القرن العشرين في تحليل النص السردي الشعبي أو بعض الكتابات القصصية والروائية. توفر هذه التيارات المنهجية بالنسبة لي أدوات منهجية أعمل على تبليغها للطلبة لكي يستفيدوا منها في إنجاز أبحاثهم، كما تساعدني على تحليل النص الأدبي الشعبي وتتعامل معه تعاملا مميزا يسمح بتثمينه والتعرف على قيمه الرمزية.هذا لم يمنعني من العناية ببعض التيارات المنهجية الأخرى التي حاولت أن أستثمرها مثل الدرس الأنثروبولوجي والتحليل النفسي والتداولية. أعتبرها جميعا مداخل وأدوات منهجية لتحليل النصوص السردية بمراعاة القيمة التي تبرزها أكثر، أو نريد أن نركز عليها ونكشف عن أهميتها.

س10: ما الذي قدمته الممارسة السيميائية من نتائج وأعمال في الجزائر. بمعنى آخر هل استطاعت الدراسات السيميائية في الجزائر أن تؤسس مشروعا نقديا راسخا. وهل استطاع الناقد السيميائي أن يصوغ وجهات نظر عملية جادة في هذا الاتجاه. وهل الدكتور بورايو راض على ما يقدمه من دراسات وأبحاث ومقالات سيميائية.

ج10: ولجت السيميائيات الدرس الأدبي في نهاية القرن الماضي (في التسعينيات) عن طريق إدراجها في البرامج الدراسية في أقسام اللغة العربية وآدابها، وسجل الطلبة منذئذ أبحاثا يطبقون فيها منهجيتها في التحليل، وظهرت بعض الأعمال مثل دراسات رشيد بن مالك وسعيد بوطاجين وأحمد يوسف التي كان لها أثر في نشرها والعناية بها، وأصبحت الآن أمرا ثابتا في النشاط الدراسي الأدبي، فأقيمت لها ملتقيات في عنابة وسطيف وبسكرة والعاصمة خلال العقدين الأخيرين. حاولت مع زملائي ترسيخها في البحث الأدبي للحاق بركب الدرس الأدبي في المغرب وتونس على الأقل، وقد نجحنا إلى حدّ ما في هذا المسعى، رغم تجاوز طموحاتنا الحد الذي بلغته حاليا في الوسط الأدبي. كانت هناك مقاومة شديدة خاضها ضدنا المحافظون الذين يعتمدون في درسهم الأدبي على الانطباع ومعالجة المضامين بطريقة غير منهجية، فشككوا في قيمتها واعتبروها أدوات مستوردة لا تصلح لمعالجة النص الأدبي العربي، غير أن الإصرار والعمل الجاد مكن من تجاوز مرحلة التشكيك الأولى، وأصبحت السيميائيات تلقى العناية في مختلف أقسام الدراسة الأدبية في الجامعة الجزائرية سواء من طرف الأساتذة أو الطلبة. وما نعيه حاليا بخصوص المرحلة التي بلغتها هذه العناية أنها ظلت عند عتبة السيميائيات منشغلة

بالمداخل مكرسة للمرحلة الأولى من تطور البحث السيميائي، متوقفة عند بعض تياراتها دون الأخرى، في الوقت الذي نجدها قد عرفت تطورا كبيرا في البلاد الأخرى من حيث المفاهيم ومعالجة القضايا الأدبية. لقد اكتفينا بنقل مبادئ السيميائيات وحاولنا تقديم بعض التطبيقات غير أن مساعينا تظل ذات أهداف تعريفية وتعليمية بحتة، تنقصها الروح الإبداعية، وتحتاج السيميائيات إلى تمثّل أكثر ومعرفة أوسع بأسسها الفكرية وخلفياتها المعرفية ومختلف تياراتها المطبقة في العالم، وتطورها عندنا مرهون بتطور البحث العلمي والدرس الأدبي، هذا الأخير الذي توسع من حيث الكم ويحتاج عناية أكثر من حيث الحرص على النوعية. هناك تيارات بحثية أدبية أخرى تحتاج بدورها إلى العناية مثل التداولية ولسانيات الخطاب والأسلوبية والنقد الثقافي الخ.

س11: هناك أسماء كثيرة تخوض الآن غمار النقد السيميائي. هل استطاع الناقد السيميائي في الجزائر أن يقدم رؤية خاصة ضمن حركية النقد السيميائي في الوطن العربي. وهل هناك تجارب معينة يراها بورايو تحمل نضجا وكفاءة ورؤية منهجية قادرة على إرساء حركة النقد السيميائي في الجزائر ثم في الوطن العربي. مع علمي الكبير بأن وجودكم في المنابر العربية دائما وجود ذكي وقوي ودقيق؟

ج11: لعل أهم تيار ترسخ في دوائر البحث الأدبي عندنا تمثل في تيار السيميائيات الشكلانية ويمثله بامتياز رشيد بن مالك وسعيد بوطاجين في الجزائر وسعيد بن كراد في المغرب. أما التيارات الأخرى فهي حديثة المنشأ ويمكن الحديث عن سيميائيات بورس التي اجتهد في تقديمها والتعريف بها أحمد يوسف وأمينة بلعلى، وتيار السيميائيات التأويلية التي اعتنى بها أيضا كل من أحمد يوسف والسعيد بوطاجين. هناك أسماء أخرى ومن بينها مجموعة من الشباب الدارسين يضيق المجال عن ذكرهم جميعا هنا. مثل هذه الجهود يمكن أن تكون قاعدة لتطور السيميائيات في الجزائر، والتي يجب ألا تعزل عن الجهود الأخرى الجارية في العالم العربي عموما وفي البلدان المغاربية على الخصوص.

س12: السيميائية بوصفها منهجا هل تقف –من النص- عند حدود معينة، وهل تتداخل على نحو من التكامل أو التفاعل مع المناهج الأخرى؟

ج12: تقوم السيميائيات بتعيين شكل المحتوى، أي تعالج طريقة انتظام المعنى أو تشكله عبر قنوات تواصلية محددة في مختلف مستويات النص. وتستند السيميائيات الشكلانية في تحديدها للمعنى على الدلاليات البنوية. ولها علاقة وطيدة بالجهود التي بذلت في الدرس الشكلاني للأدب وهو درس تمخضت عنه التطورات الحديثة للدرس اللساني في النصف الأول من القرن العشرين. وقد استندت السيميائيات البورسية على المنطق الرياضي وحاولت رسم خطاطة التدليل عبر تحولات العلاقة مدلول/دال. يجمع بين مختلف التيارات السيميائية العناية بالقيم الرمزية في الثقافة والأدب واللغة.

س13: جرت العادة أن يجتمع السيميائيون الجزائريون في عنابة من خلال عبد المجيد حنون والطاهر روابنية وأحمد شريبط.. وغيرهم، لكنكم اجتمعتم ضمن ملتقى

بالعاصمة بالشراقة هذه السنة تحت إشراف الدكتور رشيد بن مالك. هل حقق الملتقى ثمرة معينة وهل كنتم راضين على الأداء العلمي والثقافي للملتقى؟

ج13: لقد اجتمعنا أول مرة في عنابة ثم في سطيف وفي ملتقيات بسكرة، كما التقينا هذه السنة بالشراقة في الملتقى الذي نظمه مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية (الموجود ببوزريعة). صدرت أعداد خاصة لهذه الملتقيات وقد ظلت معتمدة من طرف الطلبة والباحثين، وخاصة العدد الأول من مجلة السيميائية التي أصدرها الأستاذ عبد المجيد حنون، والتي مثلت بداية توسع الممارسة السيميائية في الدرس الأدبي. كان الغرض من هذه اللقاءات تطوير البحث السيميائي ومعرفة منجزاته، وكانت محاولة تأسيس رابطة في سطيف، لم تنجح لأسباب إدارية (لم نتمكن من الحصول على رخصة من وزارة الداخلية .(أصدر الأستاذ أحد يوسف مجلة السيميائيات الناطقة باسم مخبر السيميائيات بجامعة وهران، وهناك الآن محاولة يتم التحضير لها في بنغازي بليبيا من طرف مختبر السيميائيات لتحقيق رابطة عربية للسيميائيات. وسوف يلتقي عدد من السيميائيين في ملتقى علمي وسيعلن فيه عن قيام رابطة للسيميائيين العرب. بالنسبة لملتقى الشراقة اجتمع فيه عدد كبير من الباحثين من الجزائر وفرنسا والمغرب وتونس. كان فرصة هامة لمعرفة الوضعية الحالية للدراسات السيميائية والتعرف على الفاعلين في المجال، وكانت بالنسبة لي فرصة ذهبية للتعرف خاصة على الباحث سعيد بن كراد الذي وجدته يقاسمني كثيرا من الأفكار التقييمية المتعلقة بوضعية البحث السيميائي في البلدان العربية وآفاقه.

س14: أين يتجه البحث/النقد السيميائي حاليا. هل مازال غريماص يغري بورايو.
ج14: الدراسات السيميائية أقرب إلى مفهوم البحث الأدبي منها إلى النقد. لقد انفتح الوسط الأكاديمي على هذه المنهجية، غير أن النتائج محدودة، وعدد المهتمين بالمنهج محدود نظرا لصعوبة تمثله بسبب استناده على معطيات لها صلة بالمنطق الرياضي واللسانيات وعلم الدلالة وهي علوم ليس من السهل الاستفادة منها، لهذا نجد أحيانا مقاومة شرسة من طرف عدد من المعنيين بدراسة الأدب الذين يرومون السهولة والمعالجة المبنية على الذوق والانطباع .

لأعمال غريماص قيمتها من حيث كونها رائدة لتيار مدرسة باريس الشكلانية، على صعيدي التنظير والتطبيق، ولا زال بريق أعماله مسيطرا على الدراسات السيميائية، غير أن هناك آخرين تجاوزوا منطلقاته وارتادوا ميادين لم يكن من المتيسر ارتيادها من طرف غريماص مثل"سيمياء العواطف". وسيمياء الصورة الخ... أما بالنسبة لي يمثل غريماص نموذجا للباحث العلماني الذي كرس حياته لوضع آليات التحليل السيميائي الشكلاني، ونبه إلى الطبيعة البينية التي تشغلها السيميائيات في علاقتها بمختلف العلوم الاجتماعية.

س15 :كثيرا ما يرتبك النقاد في التعامل مع المصطلحين سيميائية وسيميولوجيا؟ إلى ماذا يرجع ذلك؟

ج15: استخدمت الدراسات السيميائية المصطلحين معا، ويميل الباحثون إلى استعمال مصطلح السيميولوجيا للدلالة على تاريخ العلم ومبادئه النظرية وروافده في العلوم الأخرى. أما السيميائيات أو السيمياء فتستعمل للدلالة على الحقول التطبيقية.

س16: طالما فكرتم رفقة عدد من السيميائيين في الجزائر في استحداث رابطة تجمع السيميائيين في مشروع نقدي واحد. هل حصل ذلك. وما هي الخطوط الأساسية المستقبلية لهذا المشروع.

ج16: المحاولات السابقة لم تصل إلى نتيجة ملموسة .هناك اجتماع في مدينة بنغازي في نهاية شهر جوان ويحضر الآن لمشروع جمعية مغاربية أو عربية للسيميائيين.

س17: اسم الدكتور عبد الحميد بورايو شائع أكثر من كتاباته.هل يرجع ذلك إلى حضوركم المكثف المتواصل في المنابر النقدية الأكاديمية الثقافية.إلى ماذا يرجع ذلك؟
ج17: ظروف عملنا في الجامعة الجزائرية الحديثة النشأة في فترة التأسيس للمراكز الجامعية ولأقسام الأدب تركتنا نهتم أكثر بالجانب العملي المتمثل في التدريس وتكوين الطلبة والتوجيه، ولم تسمح لنا كثيرا بالتأليف وممارسة الكتابة، وهو ما يذكرنا بأسلافنا مؤسسي حركة النهضة المتمثلة في جمعية العلماء المسلمين الذين أثروا بحضور شخصيتهم وبمواقفهم وعملهم التكويني والتوجيهي، ولم يخلفوا كثيرا من الكتابات من أمثال عبد الحميد بن باديس.

س18: في المرحلة الأخيرة تجلت الدراسات السيميائية المغاربية وكأنها نبتة مغربية تونسية .ماهي ملاحظاتكم في هذا الشأن؟

ج18: اهتم الجزائريون بالتدريس والتكوين وحضور الملتقيات أكثر مما اعتنوا بالكتابة بسبب انعدام وجود المجلات المتخصصة وفقدان وسائط النشر، مما جعل إنتاجهم يبدو محدودا بالقياس لما أنتجه زملاؤهم المغاربة والتونسيون.

س19: ارتباط الدكتور بورايو بالناقد السيميائي الجزائري رشيد بن مالك بارز على أكثر من صعيد وهو ارتباط يتجاوز العلاقات العلمية والنقدية والأدبية، إلى العلاقات الحميمية. هل تساهم هذه العلاقة في تشكيل رؤية ما تشغل بال الناقدين الكبيرين؟
ج19: كانت بداية علاقتي برشيد بن مالك في بداية الثمانينيات لما درّسته في جامعة تلمسان وأشركته معي في لجنة النشاط الثقافي التي أنشأناها وقتئذ في نفس الجامعة. وقد اشتدت أواصر هذه العلاقة لما عملنا معا في معهد الثقافة الشعبية بنفس الجامعة خلال النصف الأول من التسعينيات، وحاولنا بأن نقوم ببعض الترجمات المشتركة، وكنا نتباحث في مسائل المصطلحات. وقد جاء إلى العاصمة ليدير مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، فكانت مناسبة لنواصل تعاوننا، وأنا حاليا عضو المجلس العلمي للمركز ورئيس مجلة بحوث سيميائية التي يصدرها المركز ومخبر العادات

والتقاليد الشعبية بجامعة تلمسان، والتي يصدرها تحت مسؤوليته باعتباره مدير المركز والمخبر.

س20: في الحقيقة يمثل بورايو عبد الحميد ذلك المستوى العالي المؤسس في الساحة النقدية وهو أحد أقطاب النقد البارزين في الجزائر إلى جانب عبدالمالك مرتاض، رشيد بن مالك، الطاهر روابنية، أحمد يوسف، سعيد بوطاجين، عبد المجيد حنون ...هل استطاع بورايو الوصول إلى خلاصة نقدية في الحقل السيميائي ضمن هذا النشاط السيميائي الكبير –على ما فيه من أسئلة معقدة، وغير واقعية أحيانا.

ج20 : بالنسبة لقيمة ما تمكنت من تقديمه في الساحة الثقافية والنقدية أترك الحكم عليه للآخرين، فمن الصعوبة بمكان أن أحكم على ذاتي. أعرف جيدا أن ما بذلته من نشاط وجهته بصفة أساسية للوسط الجامعي من خلال الدروس والترجمات والملتقيات والمناقشات والإشراف. أما الأداء النقدي فلست براض عن نفسي، بسبب ما اعترى المحيط الأدبي عندنا من فقدان للوسائط الثقافية المنتظمة وانعدام وجود تقاليد تعامل مناسبة بين الوسط الثقافي والكتاب، خاصة في مجال النشر والندوات الخ.. لقد بذل جميع من ذكرتهم جهدا كبيرا في تحقيق نقلة نوعية للدراسة العلمية للأدب وربط قنوات التواصل مع البلاد المغاربية والعربية وتحسين مستوى الدرس الأدبي، ولعله جيل مؤسس بذل جهدا كبيرا في تكوين الطلبة وفي نقل المعارف الأدبية الحديثة والانخراط فيها، غير أنه لم يتمكن من تحقيق تراكم في الأفكار، ولم يجد الوقت للتفرغ للكتابة والنشر بصفة منتظمة وغزيرة مثلما هو الحال بالنسبة لبعض البلاد العربية الأخرى.

س21: طابور النقاد السيميائيين صار طويلا. لكن الحصيلة العلمية لا تزال خجولة. وغير قادرة على فرض ثقافة منهجية سيميائية إلى درجة أن الحديث عند البعض مثل الحديث عن أفكار غير واقعية (خرافية، رياضيات، ميتافيزيقية) ... الخ.

ج21: لقد أصبح المنهج السيميائي جزءا من مشهد الدرس الأدبي في الوسط الجامعي بالجزائر، واستغرق التعريف به وتجريب طرقه في التحليل السردي –خاصة- وقتا طويلا، وآن الأوان للمراجعة ومتابعة التطورات الحاصلة فيه في مختلف بلاد العالم، وتطبيقه على مختلف الإنتاجات الثقافية بشيء من الإبداع والتحرّر من القوالب الجاهزة، ومحاولة التقرب من مختلف تياراته، والتعمق في معرفة أبعاده الفكرية وخلفياته المعرفية، وترجمة منجزاته إلى اللغة العربية. أما قضية صعوبته أو إيغاله في استعمال المنطق والعلاقات الرياضية والتجريدات، أعتقد أن الأمر يتعلق بمرتكزاته المنهجية التي لابد من معرفتها والاقتراب منها وهي متعلقة أساسا بعلوم اللسان الحديثة وبالمنطق الرياضي، ولا يمكن أن يجرّد منها، وكل من يريد أن يرتاد مجالا علميا عليه بالتسلح بأدواته. أما الركون إلى السهولة والحديث عن مضامين الأعمال الأدبية بطريقة غير منهجية بالاعتماد على الانطباعات والتأملات الذاتية غير المرتكزة على ثقافة مناسبة أصبح الآن لا يقنع أحدا ويجب تجاوزه .

س22: سعيد بن كراد، ورشيد بن مالك يشتركان معكم في معالجة الخطاب السردي سيميائيا. هل يفكر بورايو في إنجاز موسوعة للمصطلحات السيميائية المرتبطة بالأدب الشعبي؟ والأدب بشكل عام..

ج22: فكرة جيدة، تحتاج إلى عمل جماعي ووقت كاف وتفرغ جزئي، وهي من بين المشاريع التي إذا ما لم نستطع نحن تحقيقها تبقى موكولة لطلبتنا للقيام بها.

س23: السيميائية صارت سيميائيات. هل يضعنا الدكتور بورايو عند نقطة/ وجهة نظر محددة؟

ج23: لعل السيميائيات الشكلانية أو الغريماصية (مدرسة باريس)، هي التيار الذي تجذرت ممارسته في البلدان المغاربية، ويأتي كل من سعيد بن كراد ورشيد بن مالك على رأس المتخصصين فيه. أما بقية التيارات فتجد بدورها صدى عند كثير من الأساتذة من أمثال سعيد بوطاجين وأحمد يوسف والطاهر روابنية وأمينة بلعلى، وغيرهم، وأقصد هنا سيميائيات بورس وفانتاني وأمبرتو إيكو، ولاشك أن نمو مثل هذه التيارات سوف يغني المعالجات السيميائية.

المرجع:

http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=32501

تاريخ الزيارة : 2012/10/1

الفـــــهرس

الإهداء .....
مقدمة .....أ ب ج د
مدخل: الخطاب النقدي الجزائري؛ البدايات والتطوّرات.....9

أولا: إشكالية التمأسس؛ النقد الصحفي.....10.
ثانيا: عقدة التمشرق؛ النقد السياقي .....15.
ثالثا: أرضنة النقد النسقي / النصاني وجزأرته .....20.

الفصل الأوّل: المرجعيات النقدية لعبد الحميد بورايو.....26.

تمهيد: منطق السرد وخطاب التأسيس والتأصيل.....27.
أولا: فلادمير بروب والتحليل الوظائفي 34
1 عزل الثوابت عن المتغيرات.....36
2 الوظائف.....37
3 دوائر الفعل.....42.
ثانيا: كلود ليفي ستروس والتحليل البنيوي الأنثروبولوجي 44
1 إسقاط قواعد اللغة على مواضيع الأنثروبولوجيا.....46
2 بنية القرابة.....48
3 بنية الأسطورة وآليات تحليلها.....51.
ثالثا: لوسيان غولدمان والتحليل البنيوي التكويني 57
1 رؤية العالم.....59
2 الفهم والتفسير(الشرح).....62.
رابعا: ألجيرداس غريماس والسيميائية السردية 64
1 اختزالات وتأمّلات في المنهج الوظائفي.....66.
- العقد.....67.
- الاختبارات.....68.
- الاتصال والانفصال.....69.
2 النموذج العاملي.....70
3 المربع السيميائي.....73.
خامسا: تزفيتان تودوروف/ الشعرية ونحو المسرود.....76
1 نحو المسرود.....77
2 زمن السرد.....79
3 الرؤى السردية.....81.

سادسا: كلود بريمون ومنطق الحكي 83
1 مناقشة بريمون للنموذج البروبي.....83
2 منطق الاحتمالات السردية.....85
3 أنماط المتواليات المركبة.....87.

الفصل الثاني: الكشف عن دلالة القصص الشعبي في تحليلات بورايو.....90.

توطئة .....91.
أولا: التحليل الوظائفي لحكاية ولد المتروكة .....94.
1 تقديم الحكاية.....94
2السُلّم الوظائفي والتعاقدات.....96.
أ/ المقطوعة الأولى.....98.
ب/المقطوعة الثانية.....101.
ثانيا: التحليل البنيوي الأنثروبولوجي لحكاية ولد المتروكة 110
1 النظام العام للحكاية.....111.
2 النسق القرابي (البنية القرابية) في الحكاية.....112.
أ/ النظام الأموسي (Matriarcale).....116.
ب/ النظام البطريركي(Patriarcale).....118
3 المدلول السوسيولوجي للحكاية.....118.
ثالثا: التحليل البنيوي التكويني لغزوة الخندق .....122.
1 تقديم عام للنصّ والدراسة.....122
2 فهم النص (الدراسة البنيوية المحايثة).....123
3 الشرح السوسيولوجي ورؤية العالم.....128.

الفصل الثالث: الكشف عن التقنيات والقواعد العامة للسرد في تحليلات بورايو (التحليل وفق نظريات السرد الشمولية) .....133.

توطئة .....134.
أولا: التحليل السيميائي في كتاب المسار السردي وتنظيم المحتوى.....136
1 تقديم عام لمنهج الدراسة.....136
2 خطوات التحليل المنهجية.....140.
أ/ البنية السطحية/ الملفوظ السردي.....141.
أ-1 الوضعية الافتتاحية.....142.
أ-2:الاضطراب.....143.
أ-3 التحوّل.....143.
أ-4 الحلّ.....143.
أ-5 الوضعية النهائية.....144.
ب/ تحليل البنية العميقة.....146

3 نموذج تحليلي: (قصة الصبية المقتولة ظلما).....147.
أ/ المسار السردي لقصة الفتاة المقتولة ظلما.....148.
أ-1 الوضعيتان الافتتاحية والختامية.....148.
أ-2 متن قصّة الصبية المقتولة ظلمًا.....148.
ب/ البنية الفاعلية.....150.
ج/ نظام المحتوى.....151.
ج-1 المسار الغرضي.....151.
ج-2 البنية الدلالية العميقة.....151.
ثانيا: تحليل قصة الأجساد المحمومة وفق شعرية تودوروف.....158.
1 العلاقات المهيمنة بين وحدات القصة.....158.
أ/ العلاقة المنطقية.....158.
ب/ العلاقة الزمنية.....159.
2 البناء الزمني للقصة.....160.
3 الرواية ووجهات النظر/الرؤى.....161.
ثالثا: تحليل حكاية آعمر الأتان وفق مقترح كلود بريمون 164
1 نص الحكاية.....164
2 تحليل الحكاية.....167.
أ/ تقسيم النص إلى وحدات.....167.
ب/ المتواليات البسيطة والمركبة في الحكاية.....171.
3 الدلالة الاجتماعية للحكاية.....173.

خاتمة .....176.

ثبت المصادر والمراجع .....181.

ملحق1 (التعريف بعبد الحميد بورايو) .....188.

ملحق 2 (حوار مع عبد الحميد بورايو/توقيع اللقاء د.علي ملاحي).....191.

الفهرس .....208.

الملخص:

لا يزال نقدنا الجزائري يحتاج إلى تخريج كثير من حداثياته الخطابية من القوة إلى البيان ولعلّ المشروع النقدي في طور الإنجاز يحتاج منّا إلى أن نخرّج أسماءه مخرجا نقديا، ويعدّ (عبد الحميد بورايو) واحدا من القامات النقدية التي لم تحظ بحقّها من الدراسة بعد؛ خاصّة وأنّه مارس النقد البنيوي والسيمائي السردي في مرحلة مبكرة من عمر الخطاب النقدي النسقي الجزائري ، لذلك أردتُ في هذا البحث أن أقف عند ممارسة هذا الناقد وصفا وتحليلا مبيّنا أهمّ الآليات التي احتكم إليها في تحليلاته للنصوص السردية، مع الحفر في المرجعيات النقدية التي اتكأ عليها في دراساته.

Résumé :

De nos jours la critique littéraire algérienne a besoin de faire émerger beaucoup de textes et des discours de la puissance à l'expressivité. Le projet critique en cours de maturation a besoin d'affleurir ses noms, parmi les pionniers de cette discipline on cite Abdelhamid Bourayou, or on ne trouve pas d'études suffisantes sur cette référence, c'est pour ces motivations, on a voulu étudier cette personnalité de critique algérienne par une approche descriptive et analytique tout en fouillant ses références critiques qu'il a exploité dans ses études.