نمط الخطاب في الحكايات الشعبيّة

إعداد الدكتور:

موفق رياض نواف مقدادي

أستاذ مشارك جامعة العلوم الإسلامية العالمية

قسم اللغة العربيّة ـ كلية الآداب والعلوم

طبربور ـ عمان

البريد الإلكتروني: MowafaqNawaf@hotmail.com

الملخص

يتناول هذا البحث نمط الخطاب في الحكايات الشعبيّة، حيث يبيّن القضايا الأساسيّة، التي تتعلّق بالبنى الحكائيّة وأهميتها، والكيفيّة التي يَعرض لنا بها السّارد القصة ويقدّمها لنا، حيث إن هذه الكيفيّة هي التي تجعل كاتباً يتميّز على كاتب آخر، فالذي يبيّن الأشياء يختلف عمن ينقلها فقط، وعوامل نجاح الكاتب تظهر من خلال قدرته على حُسن توظيف: السرد، والعرض، والوصف، فالقصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن بالشكل أو الطريقة التي يُقدّم بها هذا المضمون.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، النمط، الحكاية، البينة، السرد.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

Patterns of Discourse in Folktales

By: Mowafaq Riad Nawaf Mekdadi
Associate Professor of Arabic Language
Department of Arabic
Faculty of Arts and Sciences
The World Islamic Sciences University
Tabarbour_ Amman – Jordan
E-Mail: MowafaqNawaf@hotmail.com

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

Abstract

This research handles the patterns of folktales in order to highlight the basic issues related to the narrative structure, its importance, and the way the narrator displays and introduces his story. To a large extent, the way the author selects for his narrator makes him a distinguished writer rather than other writers since the one who conveys things and gives explanations is different from the one who just conveys them. Critical success factors of a writer can be observed through his ingenuity to employ narration, exposition and description. To conclude, the story can hardly be valued by its content rather than its form and the way such form is introduced.

Key words: discourse, style, story, evidence, narration.

مقدمة

تناول هذا البحث نمط الخطاب في الحكاية الشعبيّة، وفق المنهجين الوصفي (الاستقرائي)، والتحليلي؛ لأجل بيان صيغ الحكايات الشعبيّة، وأنماطها المختلفة، والتدليل على ذلك من خلال الأمثلة التي أشير إليها في مواقع مختلفة من البحث.

وقد قسّم البحث إلى: مقدمة، وثلاثة مباحث، وخاتمة. تناول المبحث الأوّل: التأسيس للمفاهيم لغة واصطلاحا، مفهوم الحكاية، والصيغة، والخطاب، وأنواع الحكاية، وأبنيتها المختلفة.

كما تناول المبحث الثاني: نمط الخطاب في الحكاية، وصيغ الخطاب، من خلال الحديث عن: السرد وأنواعه، والعرض وطرقه.

أمّا المبحث الثالث فتناول الوصف ووظائفه المتعددة، وجاءت الخاتمة لتبيّن النتائج التي توصّل إليها البحث، والتوصيات المتعلّقة بتوجيه أنظار الدارسين نحو الحكايات الشعبيّة عند العرب.

أمّا الدراسات السابقة منها : دراسة سعيد يقطين : قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، ودراسة فوزي العنتيل : عالم الحكايات الشعبيّة ، فإنّهما تركزان على السيرة الشعبيّة وعالم الحكايات ، دون التركيز على نمط الخطاب في الحكاية الشعبيّة ، ولكنّ البحث أفاد منهما في قضايا المصطلحات ، كما أنّ البحث أفاد من دراسات في السرد الحديث ، ودراسات حول العرض والحوار والوصف مثل : دراسات جنيت في خطاب الحكاية ، وعبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، ومراد مبروك : في بناء الزمن ، ووالاس مارتن : نظرية السّرد الحديثة ، وتودروف في السرد وقضاياه ،فهذه الدّراسات تتناول الروايات الحديثة وليس الحكايات الشعبية ،و قد أفاد البحث منها من خلال نقل الفنيّات من تلك الدراسات إلى مجال الحكايات الشعبيّة وتطبيقها على نمط الخطاب وصيغه المختلفة في الحكايات الشعبيّة

المبحث الأول

مفهوم الحكاية، وأنواعها، وأبنيتها

تنتقل الحكايات الشعبيّة من جيل إلى جيل، سواء أكانت مدونة – من مؤلف إلى آخر– أم اعتمدت على الرواية الشفويّة، وهي ليست عمل فرد بذاته، بل هي إنتاج جماعي شارك فيه الكثيرون. وتظلّ تعبّر عن شخصيّة الجماعة لا شخصيّة الفرد، وهذا ما يجعل نسبتها إلى مؤلف معيّن أمراً صعبـًا(١).

وتعني الحكاية: الأحداث التي يرويها راو وفق ترتيب زمني وترابط سببي بصورة مشوقة، وتتطوّر نحو ذروة (العقدة) ثمّ يتسلسل الراوي/ السّارد في حلّها، وتحتوي على العظة والعبرة لكي يستفيد القارئ منها، بالإضافة إلى التسلية والإقناع التي تحويها هذه الحكاية، وتحوي في طياتها –غالبـًا– البطولات والقدرات الخارقة، وشؤون الحياة الاجتماعية من حياة وموت وزواج وطلاق، وغنى وفقر، وسعادة، وشقاء وتحوي بعض السّحر والسّحرة والجن والجنيات .... كحكايات ألف ليلة وليلة، والسندباد، والجنيات.....

وللحكاية الشعبية أنواع منها:

– حكاية الجنيّات، على الرغم من أنّ الغالبية العظمى من هذه الحكايات ليس فيها جنيّات، ولكن مصطلح الجنيّات استقرّ وحظي بقبول واسع عند الدارسين، ومن أهم مميّزات هذه الحكايات أنّ الشخوص غير محددين، أسماؤهم مجهولة على الغالب، ويعرفون بألقابهم مثل الملك أو الملكة، أو الأميرة، أو البنت الصغرى. والشخصيّات قليلة العدد وتنتهي الحكاية بنهاية سعيدة(٢). ومنها الحكايات الخرافيّة، والحكايات التاريخيّة، وقصص الحيوان أي الرمزيّة، التي تشير للإنسان بطريقة غير مباشرة، ومنها القصص الفكاهيّة ....

---

(١) انظر: عبد التواب يوسف: الطفل العربي والأدب الشعبي، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، ص١١.

(٢) انظر: فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبيّة، دار المريخ، الرياض، ط١، ١٩٨٣، ص١٩–٢١.

- الحكاية الرومانسيّة وهي قصص قصيرة، تدور أحداثها في عالم الواقع، في زمان ومكان محددين، مثل مغامرات السندباد البحري، وحكاية علي بابا والأربعين حرامي، وعلى الرغم من أنّ العجائب والأحداث الخارقة تظهر فيها، إلاّ أنّه يقصد بها أنْ تستدعي تصديق السامعين.

أبنية الحكاية

وللحكاية الشعبيّة أبنيتها وأنماطها، وسيعرض هذا البحث لبنية الحكاية، وأنماطها المختلفة: وردت لفظة البنية ومشتقاتها في المعاجم العربية وفق ما يأتي:

البِنْيَة والبُنْيَة ما بَنَيْتَه، وهو البِنى والبُنى، والبنيةُ: الهيئة التي بُني عليها، ويقال: بُنيةٌ وبُنًى، وبِنية وبِنىً[١]. والبنية: ما يبُني وجمعها بِنىً أيْ هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة أيْ صيغتها[٢].

يعرّف (جان موكاروفسكي) الأثر الفنّي بأنّه "بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيّاً، والموضوعة في تراتبيّة معقّدة تجمع بينها سيادة عنصر معيّن على بقيّة العناصر"[٣]. ويرى إدريس بلمليح أنّ البنية هي "مجموعة عناصر محكومة بنظام معيّن يجعل علاقاتها المتبادلة أهم من استقلالها الذاتي"[٤]. ويوضّح هذا التعريف بقوله: "ألا ترى أنّ القصيدة الشعريّة مثلاً تتكون من وحدات إيقاعيّة وأخرى معجميّة، وثالثة تركيبيّة تصبُّ كلّها في مصبّ الأبعاد الدلالية التي تعبّر عنها هذه القصيدة، وأنّ كلّ هذه العناصر تؤدي وظائفها بعلاقاتها المتبادلة والمستمدة

(١) انظر: ابن منظور: جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، مادة بنى.

(٢) انظر: إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة، إستانبول- تركيا، مادة بنى.

(٣) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص٣٧.

(٤) إدريس بلمليح، البنية الحكائية في رواية المعلم علي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٥م، ص١٢.

من النظام الذي يتحكم فيها؟"[١].

ويشير النقاد إلى مفهومين للبنية الأدبية أو الفنية "الأول تقليدي: يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث: ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها "[٢].

أما مستويات البنية فإنها متعددة منها: البنى اللغوية وهي التي تدرسها اللسانية، وبنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد في العمل القصصي لكشف العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية، وبين الخطاب والسرد، وبين السرد والحكاية، وبنية النوع التي تدرسها الشعرية للكشف عن مجموع العناصر المطّردة في نوع أدب معين وعلاقاتها ووظائفها، كمقارنة الرواية مع الأقصوصة أو مع المذكرات، ومقارنة الرواية البوليسية مع الرواية العاطفية أو رواية الفروسية أو رواية المغامرات[٣].

وإذا كان السّرد " يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون: شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب، والقصة والسرد، والخطاب والسرد"[٤].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الحكائية تتحقق في الخطاب من خلال العناصر التالية:

١. فعل أو حدث قابل للحكي.

٢. فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.

٣. زمان الفعل.

---

(١) ـ المرجع نفسه، ص١٣-١٤.

(٢)- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٣٧.

(٣) - انظر: المرجع نفسه، ص ٣٧ .

(٤) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٢٤.

٤. مكانه أو فضاؤه. (١)

ومن المعلوم بالضرورة أن الفعل القابل للحكي "لا يتحقق دون فاعل أو مجموعة من الفواعل القابلة لأن تتعدد أدوارها وتختلف باختلاف علاقاتها مع الفعل أو الأفعال المتعددة المتوالدة عن الفعل المركزي (أساس الحكي) ولهذا السبب جعلنا الفاعل يحتل المكانة الثانية في الترتيب، ولما كانت أفعال الفاعلين تجري في الزمان والمكان، وما يطرأ عليهما من تحولات وتبدلات وفق مجريات الأفعال جعلناها في المرتبة الثالثة والرابعة"(٢)

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ويذهب تودوروف إلى أنّ للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهرين: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه "والشكلانيون الروس هم أوّل من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي ما وقع فعلاً، والموضوع أو المبنى الحكائي الكيفيّة التي بها يتعرّف القارئ على ما وقع"(٣). فالعمل الأدبي قصة لأنّه "يثير في الذهن واقعًا ما وأحداثًا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية"(٤).

ويعدّ العمل الأدبي خطابًا نظرا لوجود "سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتمّ نقلها هي التي تهمّ، وإنّما الكيفيّة التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث"(٥) وهذا ما سينصبّ عليه اهتمام الدراسة.

إنّ صعوبات السّرديات تعود إلى التباس مفهوم الحكاية عند الدارسين؛ لذلك يعمل على محاولة

---

(١) سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م، ص١٩

(٢) المرجع نفسه ، ص١٩

(٣) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، (طرائق تحليل السرد الأدبي)، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرّباط، ط١، ١٩٩٢م، ص٤١.

(٤) المرجع نفسه، ص٤١.

(٥) المرجع نفسه، ص٤١.

فضّل هذا الالتباس من خلال تقديم ثلاثة معان للحكاية هي[١] :

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

الثّاني: وهو أقل انتشاراً، ولكنّه شائع في الوقت الحاضر، تدلّ فيه الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقيّة أو التخييلية التي تشكل الموضوع- موضوع حكاية عوليس (Julice)[٢] مثلاً- ومختلف علاقاتها، من تسلسل وتعارض وتكرار الخ، وفي هذه الحالة يعني تحليل الحكاية: دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حدِّ ذاتها.

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

يرى الناقد ميشال بوتور أنّ الكلمة الفرنسيّة "حكاية (Histoire) تدلّ في الوقت نفسه على

(١) انظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة- المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ص٣٧-٣٨.

(٢) رواية عوليس للكاتب الروائي جيمس أوكستين جويس، (١٨٨٢-١٩٤١م) وهو أديب إيرلندي، ولد في دبلن، ولعلَّ أهم الإنجازات التي تكشف عنها رواية عوليس- هو ما لم تصنعه أيّة رواية من قبل- كثافة حياة الفرد العقلية، والتتابع السريع للأفكار المعقدة في حركتها وتزاحمها. ويعدّ جويس أبرز من مثّل الرواية النفسيّة، وتقوم الرواية على قصة البطل الإغريقي الشهير الذي كتب عنه (هوميروس) الأوديسة مصوّراً ما صادفه البطل من مشاق وأهوال في أثناء عودته من حرب طروادة. ولقد برزت أهميّة هذه الرواية؛ لأنّ جويس هجر فيها الشكل المألوف في كتابة القصة، وأظهر فيها براعة لغويّة فائقة، كما تميّزت الرواية باستعارة (جويس) من اللغات الأخرى، وتنوّع الأسلوب حسب حالة الأشخاص، إذ استخدم (جويس) طريقة تيّار الشعور المتدفق، والمونولوج الداخلي، كما استخدم الرموز الدينيّة، والأسطوريّة، والمجازيّة، وقد تأثّر به كتّاب القرن العشرين، ولمزيد من المعلومات انظر: ديفيد نوريس وكارل فلنت: أقدّم لك جويس، ترجمة حمدي الجابري، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

الكذب والحقيقة، وعلى معرفتنا للعالم المتحرك، وعلى التاريخ العام وعلى حذرنا، وعلى القصص التي نؤلّفها لنحمل الأطفال على النوم، ولننيّم هذا الطفل الكامن في نفوسنا، الذي يتأخّر دائمًا في الاستسلام للرقاد"[1].

يذهب جنيت إلى ما ذهب إليه تودوروف عندما أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي، واسم الحكاية على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السرّدي نفسه. فالقصة والسّرد لا يوجدان إلاّ بوساطة الحكاية، والحكاية- أي الخطاب السردي- لا يمكنها أن تكون حكاية؛ إلاّ لأنّها تروي قصة، وإلاّ لما كانت سرديّة؛ ولأنّها ينطق بها شخص ما؛ وإلاّ لما كانت في حدِّ ذاتها خطابا. إنّها تعيش بصفتها خطاباً من علاقتها بالسّرد الذي ينطق بها[2].

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

تبحث السّرديّة (Narratology) أو علم السرد، في "مكونات البنية السّرديّة للخطاب من راوٍ ومروي له أو (عليه)، ولمّا كانت بنية الخطاب السّردي نسيجًا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد أنّ السّرديّة هي: العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السّردي أسلوباً وبناء ودلالة"[3].

أدى الاهتمام بأوجه الخطاب السّردي إلى "العناية بالسّرديّة الدلالية التي تدرس مضمون الأفعال السّرديّة، ولا تهتم بالسّرد الذي يكوّنها، ويمثّل هذا: بروب، وبريمون، وغريماس.

وكذلك العناية: بالسّرديّة اللّسانية التي تهتم بالمظاهر اللغويّة للخطاب، وما ينضوي تحته: الرواة، والأساليب السرديّة، والرؤى، والعلاقات التي ترابط الراوي بالمروي، ويمثّل هذا

(١) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، دار منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٧١م، ص٩٥.

(٢) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص٣٨-٤٠.

(٣) عبد الله إبراهيم: السردية العربيّة، بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٠م، ص١٧.

التيار: بارت، وتودوروف، وجنيت.

وهنا لا بدّ من تعريف السـرد (Narrative) الذي هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج قصـة، فهو "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقيّة أو خياليّة، عرض بواسـطة اللغة، وبصـفة خاصـة بواسـطة لغة مكتوبة"[١] إذن فهو- أي السّـرد- فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، وتتكوّن البنية السّرديّة للخطاب من ثلاثة مكونات هي: الراوي، المروي، المروي له. فإذا نظرنا إلى العلاقات التي تربط بين هذه المكونات الثلاثة، فإنّه لا يمكن الفصـل بين هذه المكونات ، بسبب العلاقة الوثيقة بينها ؛ ولأنّها لا تقوم إلا مجتمعة مع بعضها .

(١) جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة، بن عيسى بو حمالة، (طرائق تحليل السرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط- المغرب، ط١، ١٩٩٢م. ص٧١.

المبحث الثاني

نمط الخطاب في الحكاية

يستدعي الحديث عن البنية الحديث عن صيغة الحكاية، أي كيف أطلعنا السّرد على تلك الأحداث التي قصها علينا في الحكاية التي يقدّمها.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

الصيغة لغة: الهيئة، فإذا قلنا صيغة الأمر كذا وكذا: أي هيئته التي بُني عليها [١]. ويشير معناها الاصطلاحي في النقد الحديث إلى: النمط، أو الطريقة، أو الكيفيّة التي نقل بها الكلام.

أشار تودوروف لمفهوم الصيغة أثناء حديثة عن مقولات السرد الأدبي، والتي تعني عنده: "الكيفيّة التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدّمها لنا بها، وعلى هذه الأنماط نحيل عندما نقول: إنّ كاتبًا يبيّن لنا الأشياء بينما لا يفعل كاتب سوى أنه يقولها"[٢] .

تحدّث جنيت عن صيغة الفعل ورأى أنّ هذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو، وبصفة خاصة نحو الأفعال، وتعرّف نحويًا بأنّها "اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود والعمل"[٣] أي إلى الحياة والحدث. ويعوّل جنيت على أهميّة هذا التعريف واتصاله ببحثه في الرواية، فالمرء يمكنه أنّ يحكي الشيء نفسه أكثر أو أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة النظر هذه أو تلك. وتزوّد الحكاية القارئ بما جلّ أو قلّ من التفاصيل، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وأنْ يبدو السارد – مع ذلك – على مسافة بعيدة أو قريبة مما يرويه، وبالتالي فالصيغة هي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد[٤].

كما أنّ الحكي يقوم عامّة على دعامتين أساسيتين بشكل عام : أوّلهما: أن يحتوي على

---

(١) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة صيغ.

(٢) انظر: تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص ٦١.

(٣) جنيت: خطاب الحكاية، ص١٧٧.

(٤)المرجع نفسه، ص ١٧٧ – ١٧٨.

قصة ما، تضمّ أحداثًا معينة. ثانيهما: أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة وتسمّى هذه الطريقة سرداً.

يذهب جنيت إلى أنّ القصة تحكى بطرق متعددة ؛ ولهذا السبب يعُتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والقصة لا تتحدد فقط بمضمونها ،ولكن بالشكل أو الطريقة التي يُقدّم بها ذلك المضمون [١].

وتقدّم المادة الحكائيّة للقارئ من خلال صيغتين رئيستين هما: السرد، والعرض. فالسرد يمكن أنْ يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات، والعرض كذلك، ويفترض تودروف أنّ لهاتين الصيغتين أو النمطين – التمثيل أو العرض، والحكي أو السرد- في السرد المعاصر مصدرين مختلفين: القصة التأريخّية: وهي حكي خالص يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل وقائع ويخبر عنها، والشخصيّة الروائيّة هنا لا تتكلّم،وعلى العكس من ذلك القصة في الدراما لا تنقل خبراً، بل تجري أمام أعيننا، فليس هناك سرد، ولكن يوجد السرد متضمنًا في ردود الشخصيات الروائيّة بعضها على بعض [٢] .

السرد:

تشترك شخصيات الرواية في السرد- أحيانًا – فيضع الراوي على ألسنتهم أجزاءً من الخطاب مثلاً شهادة، أو رسالة، أو حكاية فرعيّة، وقد يحصر معرفته بالأحداث بما تعرفه الشخصيّة، أو يوسّع هذه المعرفة لتصبح بلا حدود في الرواية أو القصة [٣] . وعند تناول أنواع السرد بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث يلاحظ أنّها جاءت على أربعة أنواع هي[٤]:

(١) انظر: لحمداني: بنية النص السردي، ص ٤٥-٤٦.

(٢) انظر: تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص ٦١.

(٣) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوية، ص ١٠٥.

(٤) انظر: جنيت: خطاب الحكاية ص٥١ وما بعدها، وزيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوية، ص ١٠٥- ١٠٦.

الأوّل: السرد اللاحق للحدث، وهو زمن السرد الشّائع في القصة، فالأحداث لا تروى إلاّ بعد أنْ تقع، من ذلك مثلا " كان في قديم الزمان طفل في السابعة من العمر، جاء إلى جدّه يقول: اليوم تشاجرت مع ابن الخازن..... " [1] ومنه أيضاً: "استفاقت زهرة بنفسج ذات صباح ربيعي، وأخرجتْ رأسها من وراء صخرة جبليّة، وراحت تتفحص الطبيعة..."[2]

الثاني : السرد السابق للحدث: وهو زمن الحكايات التنبئيّة التي تعتمد عموماً صيغة المستقبل، وأحياناً صيغة الحاضر، واستخدام هذا الزمن في القصة يقتصر غالباً على مقاطع أو أجزاء محددة من النّص تروي الأحلام ،والتنبؤات ،وتستبق الأحداث، ومن ذلك الحلم، كما في قصة الملك عجيب: " ثمّ غلبه الضعف والتعب فنام للحال، ورأى في منامه شيخاً مهيب الطلعة يقول له: قم – يا عجيب- من نومك واحفر تحت قدميك قليلاً تجد قوساً من النحاس وثلاث نبال من الرصاص، عليها طلاسم منقوشة، فاضرب فارس البحر بتلك النبال،فإنه يسقط في البحر، ويبطلُ سحرهُ، وبذلك يستريح الناس من شرّه وأذاه، ومتى تمّ ذلك لك فادفن هذه القوس فإنّ البحر يعلو حتى يساوي الجبل فيخرج لك من البحر زورق فيه تمثال مسحور من النحاس يوصلك إلى بلدك بعد عشرة أيام ... فاستيقظ من نومه وهو فرحان بهذا الحلم"[3].

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

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

(١) سلام اليماني: وطن الفقراء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص١ .

(٢)إسكندر لوقا: رحلة قطرة ماء، مجموعة المعجزة في قلب الصحراء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط٢، ١٩٨٥، ص٤٩.

(٣) كامل كيلاني: الملك عجيب، ص ٨-١٠.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

من السّرد لايوجد في القصص ذات البناء الكلاسيكي الذي تتسلسل فيه الحوادث، ويكون بناء الزمن تصاعديا.

وقد بيّن تودوروف- في أثناء حديثة عن الترتيب الزمني في التأليف القصصي- أنّ القصص تترابط فيما بينها بطرق مختلفة، وقد عرفت الحكايات الشعبيّة، والمجموعات القصصيّة القصيرة صورتين من صور الترابط هما: التسلسل والتضمين. فالتسلسل هو رصف مختلف القصص ومجاورتها، بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كلّ قصة.(١) وهو ما أُطلق عليه : تركيب بواسطة التّنضيد ، حيث تتابع القصص ، مع وجود شخصيّة مشتركة تربط بينها ، ويعدُّ السفر محفزاً لوجود هذه القصص، وهو الأكثر وروداً في نسق التّنضيد، خصوصاً السّفر بحثًا عن عمل، حيث تكثر المغامرات التي تطارد البطل(٢) كما في قصة الملك عجيب لكامل كيلاني، حيث احتوت على مجموعة من القصص القصيرة: هبوب العاصفة، وجبل المغنطيس، وفي الجزيرة، وقصة الفتى، وقصر الجزيرة، وعاقبة الفضول، فهذه القصص القصيرة مستقلّة كلّ واحدة عن الأخرى، ولكن ما يضمن الاتصال فيما بينها هو الشخصية المشتركة- عجيب- الذي تدور حوله ومعه هذه القصص، ويعدّ السفر- الملك عجيب يقوم برحلة- محفزاً وباعثًا لوجود هذه القصص القصيرة، ومثال ذلك أيضًا مغامرات السندباد، وما يشابهها من القصص.

ويعني التضمين إدخال قصة في قصة أخرى، وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة تُوجد مضمنّة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد(٣). فقد تمّ تضمين قصتي: "أبي تولب" و"الغزالة والأسد" في القصة الأصلية "قالت شهرزاد بنت الوزير" لكامل كيلاني؛ لأنهما تدوران حول شخصيّة شهرزاد في أثناء حوارها مع أبيها.

(١)انظر: تودروف: مقولات السرد، ص ٥٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١٤٦.

(٣) انظر: تودوروف: مقولات السرد، ص ٥٦.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ويسمّى النّوع الثالث من أنواع التأليف القصصي: التناوب الذي "يقوم في حكاية قصتين في آنٍ واحد بالتناوب، أي بإيقاف إحداهما طوراً والأخرى طوراً آخر"(١) ، وهذا اللون من القصص غير موجود في أدب الأطفال العربي، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنّ هذا النوع من التأليف يحتاج إلى متابعة، وربط محكمين من قبل القارئ- الطفل- وقد يؤدي إلى عدم القدرة على الربط بين أحداث القصة الأولى، وذلك بعد أنْ يدخل في القصة الثانية، الأمر الذي يجعله يخلط بين أحداث القصص.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

أمّا دراسة الترتيب الزمني للحكاية فإنّها تعني مقارنة نظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها في القصة. وتجدر الإشارة -هنا- إلى أنّ الحكاية الشعبيّة اعتادت أن تتقيّد في تمفصلاتها الكبرى – على الأقل – بالترتيب الزّمني، ويعود السبب في ذلك إلى أن أهمّ الخواص المميّزة للأدب الشعبي هو " تسلسل الحوادث فيه تسلسلاً متصلاً، ويحاول أدبنا الفنيّ الحديث أن يجعل الموضوع متشابكًا، وألا يترك الحديث ينساب في خطّ مستقيم، وإنّما هو يربط مصير عدة شخوص أو مجرى عدّة حوادث بعضها بالبعض الآخر. أما الحكايات الشعبيّة فتميل إلى تسلسل الموضوع في خط مستقيم، ذلك لأن الذي يمثّل حدث الحكاية الخرافية إنّما هو بطلها، وكلّ ما مرّ به من أحداث، وكل أفعاله، ومغامراته ليس لها أهميّة في ذاتها، وإنّما تنحصر مهمتها في أنّها تقود البطل إلى هدفه. وهكذا فنحن نعيش حوادث الحكاية الخرافية كذلك من وجهة نظر بطلها فحسب، أما الحوادث الفرعيّة فلا تستخدم إلا إذا كانت لها علاقة مباشرة بالبطل..."(٢).

تؤدي الشخصيات في الحكاية الأفعال نفسها " ولا يهم إن كانت هذه الشخصيات تختلف في الشكل أو العمر، أو الجنس، أو المهنة، أو المظهر الخارجي، أو الصفات الثابتة

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٧.

(٢) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافيّة، ترجمة، نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، ط ١، ١٩٧٣م، ص ١٤٧.

الأخرى، وهذا ما يقرر العلاقة بين العناصر الثابتة والمتغيّرة فوظائف الشخصيات ثابتة، وكل شيء آخر متغيّر "[١] أمّا الشخصيات المرسلة والمغادرة للبحث، والدوافع وراء الإرسال فمتغيّرة غير ثابتة في القصص الشعبيّة والخرافيّة.

لذلك فإنّ الحكايات الشعبيّة بمختلف أنواعها[٢] من أنسب القصص للأطفال – في مراحل حياتهم المختلفة فهي تحافظ على تسلسل الحوادث والزمن، الأمر الذي يساعدهم على فهمها والتواصل مع مجرياتها.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

ترتبط صيغ الاسترجاع والاستباق بالترتيب الزمني وقد جعل مراد مبروك: (السوابق الزمنية)،كمرادف للاسترجاعات يقول: " السوابق الزمنية : تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد ، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر ، أو في اللحظة الآنية ، وغالبًا ما يستخدم فيها الراوي الصفة الماضية ، لكونه يسرد أحداثًا ماضية ، على أن هذه الصيغ تتغير وفقًا لطريقة السرد، فإذا كان السارد حاضرا في الأحداث زادت الصيغ المضارعة –الدالة على الحاضر والمستقبل– على الصيغ الماضية ، وإذا كان السارد شاهداً وراصداً للأحداث دون أن

(١) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافيّة، ترجمة: أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدّة –السعوديّة، ط١٩٨٩،١م، ص٢٦٥.

(٢) من الضروري الإشارة إلى ما يسمّى حكايات الصيغ، وهي: حكايات شعبيّة تتبع نموذجًا تراثيًا معينًا، ويكون الموضوع فيها ثانويًا، وينضوي تحت هذا الجنس من الحكايات مجموعة من الأنواع، وهدف هذه الحكايات التسلية، وينصبّ تركيزها على الشكل لا على الموضوع، ومن الحكايات التي تنضوي تحت هذا الجنس من القصص: الحكاية المتراكمة وهي نمط من الحكايات الشعبيّة، يكون البناء فيها بسيطًا، فهناك سلسلة من الأحداث يربطها ضبط واحد. وحكاية السلسلة: التي تعتمد على سلسلة معينة من الأرقام مثل الحكاية التي تتعلق بنشأة الشطرنج، والحكاية التي لا تنتهي، حيث تتكرر فيها حادثة معينة أو مجموعة من الحوادث حتى تصبح مملّة للسامع. والحكاية الدائريّة وهي حكاية لا نهاية لها تصل بالسامع إلى نقطة ما، ثمّ بطريقة أو بأخرى تتكرر روايتها... للمزيد حول هذا الموضوع انظر: عالم الحكايات الشعبية، ص ٤١ – ٤٦.

يتدخل في سياقها حينئذٍ تزيد الصيغ الماضية على المضارعة "[١] ومنه ما جاء في قصة سر الاختفاء العجيب " وفجأة تذكرّ أنه منذ عشرة أيام كان يطارد هو وسعيد ثعلبًا لكنّ الثعلب اختفى في جحر له مدخل واسع يشبه مدخل المغارة، وقد حاولا تتبع ذلك الثعلب، لكن الظلمة داخل المغارة منعتمها من ذلك، واعتزم أن يعود مع صديقه بعد إحضار مشعل (بطاريّة) يضيء المكان، لكن الأيام مضت، وشغلهما الأهل عن العودة"[٢] فالاسترجاع يؤدي وظيفة تفسيريّة، تخدم خط القصة وحوادثها- في النّص السابق- لأنّ تذكرّ المغارة جاء بعد أن وجد البطل نفسه مرّة أخرى أمامها، وخاف من دخولها، فحاول بيان السبب، أي تقديم التفسير .

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

يطلق الاستباق أو الاستشراف على رواية حدث لاحق، ويكون الاستباق على شكل حلم كاشف للغيب كحلم الملك عجيب، أو يأخذ شكل تنبؤ، أو افتراضات بشأن المستقبل والاستباق أقل ترددًا- في أدب الكبار- من الاسترجاع؛ لأنّ الاستباق يحل محلّ التشويق المشتق من سؤال: ماذا سيحدث بعد ذلك؟ ومن سؤال كيف سيحدث؟ والاستباق بالمعنى الصارم يقول المستقبل قبل وقته[٣] .

تجدر الإشارة إلى ملاحظة جنيت حول الاسترجاع والاستباق خصوصا في الحكايات الشعبيّة ، والتي تبيّن أنّ كثرة الاسترجاعات والاستباقات في النص وتشابكهما، تؤدي إلى توتّر القارئ، بل وحتى المحلل، فكيف إذا كان النص موجّهًا للأطفال، فانّه عند ذلك سيؤدي إلى تشويش الطفل، وعدم قدرته على ربط الحوادث، مما يدفعه للابتعاد عن القصص، والنفور منها، فالاسترجاع والاستباق يفترضان وعيًا زمنيًّا واضحًا تمام الوضوح، وعلاقات بين الحاضر والماضي والمستقبل، لا لبس فيها، وإنّ تواتر الإقحامات للاستباق والاسترجاع

(١) مراد عبدالرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٨، ص ٢٤ .

(٢) يعقوب الشاروني: سر الاختفاء العجيب، دار الشروق، القاهرة، ص١٨ .

(٣) انظر: كنعان: التخييل القصصي، ص ٧٦.

وتشابكهما المتبادل يشوشان الأمور عادة بكيفيّة تظلّ أحيانًا بلا حلّ في نظر القارئ البسيط، بل في نظر المحلل الأكثر عزمًا أيضا [١]. في القصص الشعبيّة التي تعتمد على البناء التسلسلي للزمن (البناء الكلاسيكي).

أمّا بالنسبة للصيغة الأخيرة من صيغ السرد فإنّها تتعلّق ب: سرد وحيد الصوت[٢] وهو سرد يتميّز بوحدة المتكلم أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب، وآراؤه وأحكامه، ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصوّر، وينطبق وحدة الصوت على الشعر، لأنّ الشعر لا يتوكّأ على أقوال الآخرين ، وكذلك ينطبق على الخطاب الذي يوجهه المتكلم إلى نفسه، أي الحوار الداخلي الذي يطلعنا على ما يجري في ذهن الشخصيّة

كما تتميّز الحكاية الخرافيّة بحضور الراوي صراحة فيها، وبتوجهه مباشرة للقارئ، وقد حافظت – الحكاية الخرافية –على صيغة واحدة للبداية: كان يا مكان، في قديم الزمان، وللنهاية: وعاشا في سبات ونبات وولدا صبيانًا وبنات.... والحوادث فيها مرتبطة بالبطل كما ذكر سابقًا.

يستدعي الحديث عن المسافة والمنظور [٣] اللذان هما الشكلان الأساسيان للصيغة، والحديث عنهما يستدعي الحديث عن: علاقة صوت الراوي بأصوات الشخصيات، وطريقة نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي. وتجدر الإشارة إلى أنّ علاقة صوت الراوي بأصوات

(١) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص ٨٦.

(٢) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الراوية، ص ١٠٧.

(٣) مصطلح المسافة: يطلق على التخطيط الذي يبديه السرد تجاه الحكاية وهي الصيغة الأولى لتنظيم الخبر، أيْ: كل قصة تقيم مسافة – فاصلاً- بينها وبين ما ترويه. أمّا المنظور فهو الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، ويجيب المنظور عن سؤال: من يرى في الرواية؟، ويختلف المنظور الروائي عن السرد، لأنّ السرد يجيب عن سؤال من يتكلم؟ لمزيد من المعلومات حول هذا انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٧٨-٢٠٠. وانظر زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٥١-١٥٢، وص ١٦٠- ١٦١.

الشخصيات، تندرج تحت ثلاثة أنماط أسلوبيّة هي[١] :

النمط الأول:

يتصف هذا النمط بالمباشرة ويطلق جنيت عليه النمط المسرحي؛ لأن السارد يتظاهر فيه بإعطاء الكلمة حرفيًا للشخصيّة [٢] . حيث يترك الراوي – وفي سياق سرده بصوته- الكلام للشخصيّة أو لصوتها،كما أن لهذا الكلام من حيث هو نطق شفوي المؤشرات التالية:

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

أولاً: الحوار:

تبادر الشخصيّة إلى النطق، لأنها تخاطب، أو تحاور آخر، لذلك يقطع الراوي سرده ليتقدّم صوت الشخصيّة بالنطق المباشر محاوراً المخاطب

يقدّم الحوار معرفة مباشرة عن الشخصيّة، وليس هذا فحسب، فالحوار في القصص يتيح للشخصيات أن تعبر طوعًا أو كراهيّة عمّا لا يتاح الكشف عنه أو استشفافه بأيّة تقنيّة روائيّة أخرى، ذلك أنّه بخلاف التضايق أو الخجل الذي يمنع من قول ما يمكن كتابته في رسالة ما، فإنّ تبادل الكلام شفويًا يولّد بصفته الانبعاثيّة التي لا يمكن توقعها عواطف متنوعة ويثير أفكاراً حول المنظور الباطني، وفضلاً عن ذلك فإنه الحوار يكشف بواطن الشخصيات وظواهرها[٣]،

تتعدد أشكال الحوار: بين شخصيّة وشخصيّة، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي والقصصي، ولكنّ " الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبًا ومكثفا، حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السّارد والسرد جميعًا عبر هذه الشخصيات المتجاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جماليّة اللغة واللعب بها"[٤].

---

(١) انظر: العيد: تقنيات السّرد الروائي، ص ١٠٨ .

(٢) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص ١٨٧ .

(٣) انظر: رولان بورنوف وريال اوئيلية: عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ط١، ١٩٩١م، ص١٦٨- ١٦٩ .

(٤) مرتاض: في نظرية الراوية، ص ١٣٤ .

وتجدر الإشـــارة إلى أنّه من الضـــروري عدم الإكثار من الحوار في الأعمال الروائيّة والقصصيّة؛ لأنّه يحوّلها إلى مسرحيات، ومن ثمّ يفسد فنيّة الرواية والقصة، فالإكثار من الحوار في الأعمال الروائيّة والقصـصـيّة يؤشـر على أنّ الكاتب " يسـلك هذا السـلوك عن وعي، وأكاد أقول: عن غش، ومخـادعـة للمتلقي، وإمّـا إلى أنّـه مبتـدئ محروم، فيعمـد إلى كتـابـة هـذه المحاورات دون وعي فنّي كبير فيصـــول فيها ويجول، ولكنّه- لدى نهاية الأمر- يفســـد على الشـــكل اللغوي الأســـاســـي أمره، فتطغو لغة الحوار على لغة الســـرد، فإذا نحن لا ندري أنقرأ مســـرحية كتبت لتمثّل على الخشـــبة، أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم ..."[١] لذلك وجب عدم الإكثار من الحوار في الحكايات الشعبيّة ؛ لأنّ متعة القراءة تحدث للقارئ من خلال السرد الممتع .

ثانياً: استعمال ضمير (الأنا) المتكلمّ:

يستعمل هذا الضمير عندما تتكلم الشخصيّة عن نفسها حيث تصبح ضمائر التكلّم، والخطاب، وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لها:

ثالثاً: استعمال صيغة الفعل المضارع:

يقتضي الحوار استعمال هذه الصيغة؛ لأنّه كلام في زمن حاضر، واستعمال صيغة الفعل المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي الذي يخصّ السرد بعامّة: " فنظر إليه أبو قير شاكيا: " أترى يا جار سوء حظي؟! اللصوص يداومون يوميًا على سرقة حوائج زبائني، واليوم يمنعني القانون من مزاولة مهنتي. لقد حان الوقت لأنْ أنشد رزقي في مكان آخر..."[٢] . فالراوي يحكي عن شخصيّة أبي قير ثمّ يتوقّف صوته ليفسح مجالاً لكلام الشخصيّة المباشر. روى بصيغة الماضي "نظر" ثم أتي نطق الشخصيّة بصيغة المضارع " أترى، يداومون، يمنعني، أنشد "، وبما أنّ أبا قير يخاطب أبا صير فإنّ هذا يستوجب صيغة المضارع المندرج في صيغة الفعل

(١) المرجع نفسه، ص ١٣٥.

(٢) عبد الله أبو مدحت: أبو صير وأبو قير، مكتبة لبنان- بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٥.

الماضي.

النّمط الثّاني:

في هذا النمط غير المباشر: " يعاد إنتاج ما قالته الشخصيّة دون أنْ ينشغل القاص بتسجيل العناصر الخطابيّة الملفوظة للشخصيّة"[1] . أيْ لا ينقل كلام الشخصيّة بلفظه بل بمعناه: الكلام للشخصيّة –خالد–، ولكنّه لا يقدّمه مباشرة بصورته، بل ينقله الراوي بصوته محوّلاً أسلوب الصياغة من المباشر: "ومضت في رأسي فكرة، أستطيع أن أستفيد" إلى اللامباشرة "ومضت في رأسه فكرة، ألا يستطيع... ألا تساعده".

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

النّمط الثالث:

يسمّى هذا الأسلوب: اللامباشر الحرّ، هذا النّمط يداخل بين صوت الراوي، وصوت نطق الشخصيّة، فيبدو الكلام ملتبسًا، فهو بين أن يكون منقولاً بصوت الراوي، وبين أن يكون منطوقًا بصوت الشخصيّة مباشرة، ولعل هذا النمط هو الأكثر اعتماداً في السرد الروائي الحديث، وفي هذا النّمط خلط بين الخطاب المصرّح به، والخطاب الداخلي[2] يبدو الكلام: "هل هناك ...العام" متداخلاً بين صوت الراوي، وصوت نطق الشخصية، والذي يساعد على هذا الالتباس حذف المزدوجين والصيغة الأسلوبيّة للتعبير: كان في رأسها أشياء كثيرة تفكرّ فيها... هل هناك أجمل منها...

ويعدّ نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي من الأمور المتعلّقة بالمسافة والمنظور ، فقد قدّم (نورمان فريدمان) تصنيفًا يتكون من ثمانية أطراف، رتّب فيها طرق نقل الرواية على مقدار المسافة بين الرواي ومادة الرواية، وقد وضع تصوّره على أساس التمييز بين العرض والسرد،

(١) انظر: إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبيّة، ٢٧٩.

(٢) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص١٨٦.

بناء على درجة موضوعيّة إرسال القصة[١] : فالراوي العارف بكلّ شيء إمّا أن يكون مقتحمًا للقصة، يقدّم وجهة نظره الذاتيّة، ويتدخل في أحداث القصة، فهو كليّ المعرفة، وعلى هذا النّمط جاءت أغلب قصص الأطفال – وقد ذكر هذا سابقًا في أثناء الحديث عن موقع الراوي– وإمّا أن يكون الراوي عارفًا بكل شيء، محايداً، يتكلمّ بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنًا، ويقدّم الأحداث كما يراها هو لا كما تراها الشخصيّة، أمّا السرد بضمير المتكلم فجاء على نمطين:

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

أمّا بالنسبة لنمط العارف بكل شيء المتعدد المنتقي، الذي يعتمد على وعي عدد من الشخصيات لنقل وجهة النظر، فقصة عفاريت اللصوص لكامل كيلاني قريبة من هذا النمط. ونمط والعارف بكل شيء المحدد، حيث يركزّ الراوي على شخصيّة مركزيّة ثابتة، يتمّ رؤية القصة من خلالها، فهما من السرد العليم الانتقائي.

ويتعلّق آخر نمطين بالسّرد الموضوعي وهما: الشّكل المسرحي " الحواري"، فالحوار المسرحي ينقل مشاهد متوالية مترابطة. والكاميرا: التي هي تسجيل مطلق دون انتقاء ولا تنظيم، أي دون تدخل من المؤلف، كأنها عدسة الكاميرا، تنقل شريحة عن حياة الشخصيّة، دون اختيار أو تنظيم، ومن الصعب تقديم مثل هذا النمط للأطفال؛ لأنه قلما يوجد نصٌّ يقدم لهم دون أن يتدخل المؤلف فيه.

---

(١) انظر: Norman Fried Man : Point of view in Fiction نقلا عن: إنجيل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص ١٠٩-١١٠

العرض:

ينوّع القاص صيغه التي ينقل من خلالها مادته القصصيّة، فيستعمل السرد- كما مرّ آنفا- والعرض الذي يؤدي عدة وظائف في النص القصصي.

يأتي العرض لتقديم وظيفة مهمّة للقارئ الذي يقرأ النّص وليس لديه فكرة عمّا سوف يجري في القصة، كما أنه لا يعرف شيئا عن الشخصيات، لذلك يجب تزويد القارئ بالمعلومات الضروريّة إذا أريد له أن يفهم شيئا من القصة. وإعلامه بوقت الفعل، ومكانه، ومظهر أحد الأشخاص، و خصاله، وعاداته أو سلوكه، والصلات فيما بين الأشخاص، هذه المعلومات الاستعراضيّة يُلزم الكاتب بتوصيلها إلى القارئ بطريقة أو بأخرى.[١]. يبيّن العرض مكان الفعل (الحدث) ومظهر الشخصية، وصلاتها بالشخصيّات الأخرى:

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

يبتعد الكاتب – أحيانا- عن استهلال عمله بالعرض التمهيدي، ويبدأ مباشرة بسرد أحداث القصة، ولكنّه يرجع للمادة الاستعراضية، ويوقف سرد الأحداث، كما يركّز على مظهر الشخصيّة وسجاياها.

تنقل بعض القصص مواد العرض الضروّية إلى القارئ بطريقة تختلف جذريّا، أي بحياكتها ضمن العمل ذاته، فقد يحلو للمؤلف-مثلاً – أن يقطّع ما في الحكاية من مقطع استعراضي مستمرّ إلى عدد من الوحدات الصغيرة، والوحدات الاستعراضيّة- داخل الحكاية- المتقطعة تقع في المشاهد الاعتياديّة دون إقحام[٢]. أي يجعل الكاتب هذا الاستعراض ضمن

---

(١) انظر: مير ستر نبرغ: ما هو العرض، (نظرية الراوية)، جون هالبرين، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨١م، ص ٣٩-٤٠.

(٢) انظر: ستر نبرغ، ما هو العرض، ص ٩٣.

العمل وليس في بدايته، وهذا الاستعراض لا يوقف تدّفق الحاضر القصصي ولو لحظة واحدة، بل يخدم المقطع الاستعراضي أحداث القصة في ثناياها الداخلية.

كما يقدّم استعراضاً لشخصيّة أخرى- في ثنايا القصة- يقع ضمن المشاهد الاعتياديّة، دون إقحام: "وبدأت تفكر بطريقة أخرى... إنّها تعرف أنّ طارقا يتصرّف دائماً بشكل أكبر من سنّه، فلو أنّه الآن في السبعين من عمره، فلا بد أن يتصّرف كأنه في الثمانين وربّما ذهب ليلتقي بأعضاء المجمع اللغوي..."[١] فهذا الاستعراض يقدم للقارئ تقديماً غير مباشر.

(١) المصدر نفسه، ص٥٣.

المبحث الثالث

الوصف ووظائفه

يقدّم الكاتب مادته عن طريق الوصف، الذي يطلق على ما يتضمنه السرد من تمثيل للأشياء، والشخوص في وجودها المكاني لا الزماني.(١)

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

لا تخلو رواية –أو قصة– من الوصف؛ لأنّ "الوصف أكثر لزومًا للنص من السرد ذلك لأنّه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف؛ ربّما لأنّ الأشياء يمكنها أن توجد دون حركة على عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون دون أشياء "(٢). و يكون الوصف خديمًا لازمًا للسرد؛ لأنّه لا يجوز أن نتصورّ الوصف مستقّلاً عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبداً في حالة مستّقلة(٣).

يؤدي الوصف في القصة إلى بُطء الحركة، وأحيانا إلى التوقف، وهذا ما يدفع للسؤال، هل الوصف يكون مجانيًّا في القصة أو الرواية؟ لا يمكن أن يكون الوصف مجانيًا– زائداً– في القصة، لأنّ الأصل أن يكون الوصف مرتبطًا بالقصة، أو على الأقل يستخدم كإطار لها(٤).

يؤدي الوصف وظائف مهمّة في القصة(٥)، منها : وظيفة واقعيّة عندما يُلزم القارئ النظر إلى الواقع حوله، حيث يقدّم له رسمًا للشخصيّة يساعده على فهمها أو يصف لنا المكان.

يستخدم الوصف كذلك في خلق إيقاع السرد عندما يُلفت– – النظر إلى الوسط المحيط، فيُحدث استرخاء وترويحاً عن النفس بعد مرور الحدث، أو يثير توتراً عندما يقطع السرد في لحظة حرجة، مما يولّد القلق والتشويق لدى القارئ. ويؤدي الوصف – أحيانا– وظيفة

---

(١) انظر: جنيت: حدود السرد، ص ٧٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٦.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٧٦.

(٤) انظر: بورنوف: عالم الرواية، ص ١٠٣.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص١٠٧– ١١٤.

تصويريّة، حيث يظهر الأشياء ويريها، وذلك عندما يسعى الوصف إلى رسم لوحة. فالروائي أو القاص كالرّسام أو المصوّر يختار قطعة من المكان، يؤطرها ويضع نفسه على مسافة منها. مع الإشارة إلى أنّ اللوحة تُعرض أمام المُشاهد دفعة واحدة، أما الوصف فيأتي متتاليًا في القصة، وليس من الضروري أن يرسم الكاتب دائمًا لوحات دقيقة لا تدع شيئًا يفلت منها.

ومن وظائف الوصف أيضا الوظيفة المعرفيّة، التي من خلالها تقديم معلومات تاريخية أو علميَّة، فعندما وجد سعيد قشور الأسماك في قصة سر الاختفاء العجيب قال المدرّس: "إنّها بقايا متحجرة لحيوانات بحرية عاشت من ملايين السنين عندما كانت مياه البحر تغمر تلك المنطقة"[١]، ولكن إذا بالغ الكاتب في تقديم المعلومات العلميّة، والتاريخيّة، والجغرافيّة في القصص الأدبية فانّه قد يحوّل النّص الأدبي إلى نصّ وثائقي أو تعليمي [٢].

تتميّز بعض القصص بصيغ شكليّة، فالقصة الخرافية- مثلا- تختص بشكل خارجي يتمثّل في استخدامها لصيغ بعينها أو ما يشابهها، ولكنّ صيغ الحكاية وقوانينها لا تصّح بالنسبة للحكاية الخرافيّة فحسب، وإنّما تصحّ كذلك بالنسبة لحكاية البطولة والأساطير والقصة القصيرة، والأغنية الشعبيّة القصصيّة، كما أنّها تنطبق جزئيًا على الحكاية الشعبيّة...[٣]. وإذا استمع القارئ إلى حكاية خرافيّة للمرّة الأولى، تبدو معروفة له، إلى درجة أنّه – على الأغلب- يعرف من قبل الخط الذي سيسير فيه الموضوع، ويرجع السبب في هذا إلى بناء الحكاية الخرافيّة المحدد : فهي لا تبدأ فجأة بالحركة، لها قانون للبداية، وقانون للنهاية، ونادراً ما تنتهي فجأة بخطبة أو زواج؛ لأنها إمّا أن تتبع هذا بصيغة ختاميّة: كافأه الملك أحسن مكافأة ، وصار من الأغنياء، و قضى حياته كلها على أحسن حال وأهنأ بال... ، أو تبيّن مصير الشخوص غير الرئيسيّة، أو تخبر بأنّ البطل وأميرته عاشا سعيدين حتى نهاية حياتهما.

(١) يعقوب الشاروني: سر الاختفاء العجيب، ص ١٦ .

(٢) انظر: زيتوني، معجم مصطلحات نقد الراوية، ص ١٧٢ .

(٣) انظر: دير لاين: الحكاية الخرافيّة، ص ١٤٨-١٤٩ .

الخاتمـــة

وهكذا نجد أنّ نمط الحكايات الشعبيّة بشتى أنواعها، لها بنى مختلفة، وصيغ متعددة، وتنبع أهميتها من الكيفيّة التي يعرض بها القاص/ السّارد الأحداث، حيث تمثّل البنية شبكة العلاقات التي تتولّد بين القصة والخطاب، والقصة والسّرد، والخطاب والسّرد، كما أن الكيفيّة التي ينقل لنا بها الكاتب القصـصي الأحداث من خلال السّـرد والعرض والوصـف هي التي تجعلنا نميّز بين كاتب يبيّن لنا الأشياء، وبين كاتب آخر يكتفي بمجرد نقلها.

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

إنّ دراسة الحكايات، وما يتعلّق ببنيتها، وصيغها، وأنماط كتابتها وتقديمها للقارئ أمر مهم للغاية في أدبنا العربيّ القديم والحديث، ورغم الدراســات التي قدّمت في هذا المجال إلا أننا مازلنا بحاجة للدراســات النقديّة الجادة والهادفة في هذا الحقل؛ ولذلك تخلص الدراســة إلى الآتي:

أوّلا: يجب توجيه الاهتمام لطلبة الدراســات العليا لتناول الحكايات بالدراســة النقديّة، والتطبيقية.

ثانيا: تصــفية هذه الحكايات، من حيث تصــنيفها لما يصــلح لثقافتنا العربيّة والإســلاميّة، ولا يتعارض مع ثوابتنا العربيّة.

ثالثا: تقديم الحكايات الشـعبيّة التي تناسـب أطفالنا من حيث: مراعاتها لكل مرحلة من مراحل حياتهم هذا من جانب، وتربي فيهم القيم والأخلاق الحميدة من جانب آخر.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم، عبد الله: السـردية العربيّة، بحث في البنية السـرديّة للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط٢، ٢٠٠٠م.
- برنس، جيرالد: المصـطلح السـردي، ترجمة، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- بروب، فلاديمير: مورفولوجيا الحكاية الخرافيّة، ترجمة: أبو بكر باقادر وأحمد نصـر، النادي الأدبي الثقافي، جدّة –السعوديّة، ط١٩٨٩،١م.
- بطرس سمعان، إنجيل: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م .
- بلمليح ، إدريس ، البنية الحكائية في رواية المعلم علي، إفريقيا الشـرق، الدار البيضـاء- المغرب، ط١، ١٩٨٥م،
- بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، دار منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٧١م.
- بورنوف ، رولان وريال اوئيلية: عالم الرواية، ترجمة، نهاد التكريتي، دار الشـؤون الثقافيّة، بغداد، ط١، ١٩٩١م.
- تودوروف ، تزفيطان: مقولات السرد الأدبي، (طرائق تحليل السرد الأدبي)، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرّباط، ط١، ١٩٩٢م .
- جنيت، جيرار: حدود السـرد، ترجمة، بن عيسـى بو حمالة، (طرائق تحليل السـرد الأدبي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط- المغرب، ط١، ١٩٩٢م.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصـم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميريّة- المغرب، ط٢، ١٩٩٧م
- ديرلاين، فردريش فون: الحكاية الخرافيّة، ترجمة، نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، ط ١،

١٩٧٣م،

- زيتوني ، لطيف ، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٢.
- ستر نبرغ ، مير: ما هو العرض، (نظرية الراوية)، جون هالبرين، ترجمة : محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٨١م .
- الشاروني ، يعقوب: سر الاختفاء العجيب، دار الشروق، القاهرة.
- العنتيل ، فوزي ، عالم الحكايات الشعبيّة، دار المريخ، الرياض، ط١، ١٩٨٣ .
- العيد ، يمنى : تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م.
- كنعان ، شلوميت ريمون : التخييل القصصي ،ترجمة لحسن أحمامة ، دار الثقافة ، الدار البضاء ، ط١، ١٩٩٥م.
- كيلاني، كامل: الملك عجيب، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، د. ت
- لحمداني، حميد : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، ١٩٩١م.
- لوقا، إسكندر: رحلة قطرة ماء، مجموعة المعجزة في قلب الصحراء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط٢، ١٩٨٥ .
- مارتن ، والاس : نظرية السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩٨م.
- مبروك، مراد عبدالرحمن: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٨ ٠
- أبو مدحت، عبد الله: أبو صير وأبو قير، مكتبة لبنان- بيروت، ط١، ١٩٩١،.
- مرتاض ، عبد الملك : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، مطابع الرسالة ، الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٩٨م.

- مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة، إستانبول- تركيا.
- ابن منظور: جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، مادة بنى.
- نوريس وكارل فلنت ، ديفيد: أقدّم لك جويس، ترجمة حمدي الجابري، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م
- يقطين ، سعيد: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م
- اليماني، سلام: وطن الفقراء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣ ،ص١
- يوسف ، عبد التواب: الطفل العربي والأدب الشعبي، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.