الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشادلي بن جديد – الطارف

كلية الاداب و اللغات قسم اللغة و الأدب لعربي

مذكرة الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية من منظور نظرية السرد

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة و الأدب العربي

الميدان : اللغة و الأدب العربي

الشعبة : الدراسات الأدبية

التخصص : أدب شعبي

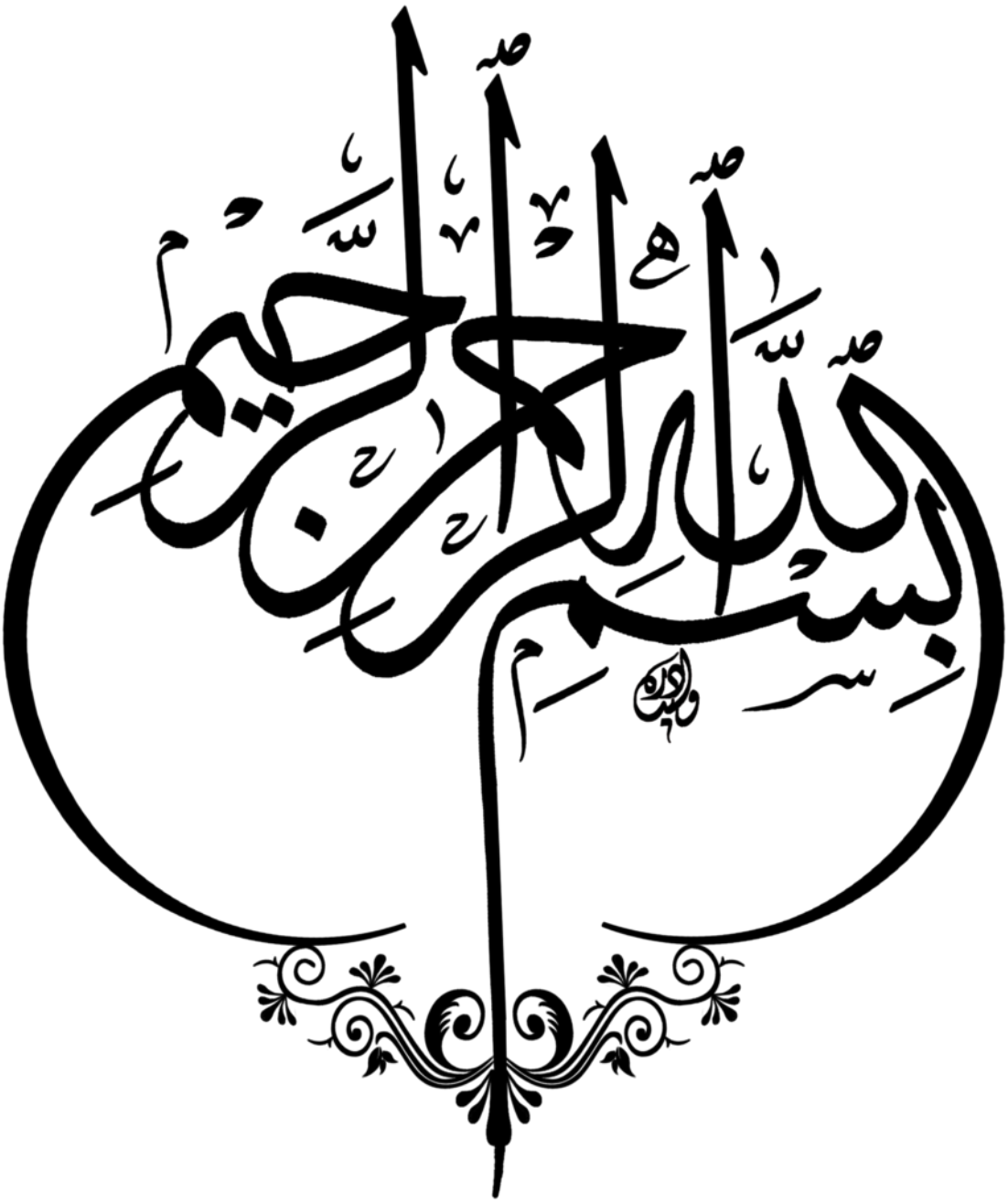
إعداد الطالبتين : **إشراف الأستاذ**

-بوشويشة ربيعة **الدكتور : صالح جديد**

-شارف ريم

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
مولدي بشاينية	أستاذ التعليم العالي	الشاذلي بن جديد	رئيسا
صالح جديد	أستاذ التعليم العالي	الشاذلي بن جديد	مشرفا و مقررا
فاطمة نصر	أستاذ التعليم العالي	الشاذلي بن جديد	مناقشا

السنة الجامعية 2023.2024


بسم الله الرحمن الرحيم

أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور صالح جديد على كل المجهودات والتوجيهات القيمة طيلة إشرافه على المذكرة لإخراج هذا العمل العلمي، كما أتوجه بالشكر إلى كافة الأساتذة في قسم اللغة العربية وأدابها على نصائحهم القيمة و تعاونهم وتوفير المعلومات الضرورية لإتمام هذه المذكرة.

الاهداء

أهدي هذا العمل الى امي سندي الدائم و رفيقة دربي الى روح قلبي ريتاج و نديم الى أخواتي شيراز و مروة ، خولة ، الى المديرة صنية سالم التي كانت دعما لي و كل من ساندني و لو بكلمة الطيبة .

ريم -

" قال تعالى : "و آخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين

ساعات و سنين واياام سهرنا لنكون يوما اشخاص نريد الفخر لانفسنا و للجميع

. هي قصة ازهو بها في رفعة و فخار ,ولها اضأت على المدى اقماري

لحظة لطالما انتظرتها و حلمت بها ,في حكاية اكتملت فصولها, وخيوط انتهى التألق من غزلها.لبست وشاح التخرج و رفعت قبعتي بكل فخر و اعلنت للعالم باني خريجة, وها انا على مشارف حلم انتظرته .

إلى من سر وجودي كيانها ,هي هبة من الرحمن و تحت قدميها الجنان ,بسمة ثغري ,فرحة عيني , وباقة زهري و سيدة شعري.باي عبارات اهاديك اركع لك حبا و أقبل يديك عشقا و اطلب رضاك دوما و اصلي لأجلك عمرا.

أمي تهنى الدنيا و تبقي انتي شمس و منها الحب يفوح , فانتي مائمني و انتمائي و وطني و ارتمائي . ياجمل لحن و اعذب نغمة. فداكي روحي يا منتهى طموحي انت الامان . حقا و بلسم الجروحي , حبيبة الخفّاق وحلوة العناق , يزول كل حب و حبك باقي

أمي يا من اوصى بك الله ما أوصت بك الصحف, كل الامتنان و الشكر لك

.و زوجي و قرتي عيني و اولادي .

ربيعة

قائمة المحتويات

مقدمة.....8

الفصل الأول :الراوي في منظور نظرية السرد (جرار جنيت، ورولان بارث) 2

المبحث الأول: أنواع الحكاية الشعبية، خصائصها، مكوناتها.....8

أنواع الحكاية الشعبية:.....8

خصائص الحكاية الأصلية 9

بنية الحكاية: 9

عناصر الحكاية الشعبية:.....9

خصائص البناء الفني للحكاية: 10

الراوي من منظور نظرية السرد: 11

خصائص، ومميزات الحكاية الشعبية:..... 13

الراوي في نظر جرار جنيت: 17

النظرية السردية من وجهة نظر بارث: 44

الفصل الثاني الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية 49

أشكال الرواة وأنواعهم:..... 51

أماكن الرواية ومناسبتهم (المقاهي):..... 53

المبحث الثاني: الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية 55

رواة القصص: 56

غاية الراوي من سرد حكاية بقرة اليتامى: 64

صورة الطفل اليتيم في المجتمع الجزائري من خلال بقرة اليتامى: 64

صورة الشخصيات المكملة للحكاية:..... 66

البيئة المكانية:..... 66
المنهج المتبع في الحكاية لحكاية "بقرة ليتامى:..... 69
الخاتمة.....69

مقدمة

استعار العرب حديثا مفهوم مصطلح الأدب الشعبي من الكلمة الغربية فولكلور (Folklore) في فترة الخمسينيات، ومن الذين بادروا إلى ذلك، ومحاولة إدخاله إلى الأدب العربي نذكر منهم أحمد رشدي صالح، وفاروق خورشيد، وفوزي العنتيل، ونبيلة إبراهيم، وحسين النصار في مصر، كما لا يفوتنا التذكير بقصص عبد العزيز العروي في تونس، والقص الشعبي في مدينة بسكرة، وغيرها من المدن.

ورغم مثل تلك المحاولات الجادة في هذا المضمار يواجه الباحثون العرب صعوبة في تحديد مفهوم دقيق لمصطلح الأدب الشعبي، وضع مقاييسه الخاصة، نظرا لوفود معظم قوانينه، ومجمل تحديداته، إن لم نقل كلها من المفاهيم الغربية التي استقى منها الباحث العربي عناصره، ونقل مرجعيات معرفية معينة من بيئتها الفلسفية التي ولدت فيها ليس بالأمر الهين، بل يحتاج إلى كثير من الدقة لتكييفه مع البيئة الجديدة ، ويمكننا بشكل عام أن نعتبر أن مفهوم الأدب الشعبي هو ذلك الذي يرد بلسان عاميتها ، مشافهة،كما هم مجهول المؤلف،متوارث جيلا بعد جيل.

إن هذا المصطلح الذي شاع بين الأوساط العلمية إنما كان متأثرا بمقولات البنيوية، وما بعد البنيوية، فهو تعبير للدلالة على مجموعة من الأشكال التقليدية (الأساطير – الحكايات الخرافية – القصص – الأمثال – الأغاني– السير...) وسواء أكانت هذه الأنواع التقليدية شفوية أم أعيدت كتابتها، وانتقلت فيما بعد من جيل إلى جيل. غير أن حصرها في العراقة يعني بالضرورة إعادة إنتاج إبداعات الأدباء السابقين. مع أن التقليد مناقض للتطور والأدب الشعبي ظاهرة اجتماعية تعبر باستمرار عن حاجات جديدة.

تؤدي عراقة الأدب الشعبي دورا هاما في دراسة الحياة الروحية خاصة لأسلافنا الأقدمين، وضبط مدخلاته الاجتماعية لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشري، وقد ترتب على عراقة

وتجدر الإشارة إلى أن هناك تداخل بين الأدب الشعبي، والمعتقدات الدينية القديمة، ومخيلة الشعوب، فهو لا يتم إلا بالغناء، والرقص والتمثيل، فالشعر والأغاني هي من الفنون التي تطورت مع الرقص والموسيقى، وارتبطت بالعقائد والطقوس والسحر، وقد ارتبط في اللغة العربية بقول الشعر الملحون المرتبط بالإلهام، حيث قيل لكل شاعر مجالاته، وتظهر وظيفة الشعر المقفى أو المغنى في تأثيره السحري أكثر من تأثيره الجمالي.

لا يرتبط ظهور الأدب الشعبي بتاريخ معين، وقد ظل مقرونا بالإنسان الأول الذي برز فوق سطح الأرض، وهو الذي أطلق عليه علماء الأنتروبولوجيا، والأنثولوجيا اسم الإنسان البدائي صاحب المستوى الحضاري البسيط، الذي مارس صراعا مع الطبيعة، وقواها فشكلت هذه الممارسات رصيده الثقافي، والأدبي فتوارثها أبناؤه عبر العصور، ويتمثل هذا الأدب البدائي في الملاحم، والأساطير، والحكايات الخرافية، وحكايات الحيوانات، وقد احتوت هذه الأنواع العناصر السحرية والدينية كالصراع مع الآلهة، كما تضمنت التاريخ الاجتماعي.

إن غياب الكتابة وانعدام التدوين قد أضاع جزءا كبيرا من هذا الأدب، ويرى أحمد رشدي صالح أن أدب الملاحم الشعبية سابق على الدين. وأن قصص الجان القصيرة، أو القصص الإخبارية، وأغاني العمل قد سبقت الملاحم بدورها بفترة طويلة، وبهذا فإن الأدب الشعبي مرتبط شكلا، ومضمونا بقضايا الشعب، والخروج عن المألوف ما هو إلا قراءة بطريقة خاصة للواقع. و العجز عن تحقيق الرغبات والانشغالات يؤدي بالمبدع إلى اللجوء إلى الخيال، فالرموز والسحر، والخيال والغرابة تعبير عن حرمان اجتماعي يهدف إلى إعادة النظام إلى أصله والتوازن إلى نفسية الإنسان.

إن شرط جهل المؤلف غير وارد في تعريف الأدب الشعبي ذلك أن عددا كبيرا من المؤلفين يذكرون اسماءهم في آخر القصيدة وتاريخ نظمها أحيانا، وقد دلت الأبحاث منذ نهاية القرن

19 وبداية القرن 20 عن خطأ افتراض مؤلفات أنتجها الإبداع الشعبي اللاشخصي ،وكشفت الأبحاث المنظمة عن حياة الرواة، وأعمالهم ممن يسمون "حملة التراث الشعبي" عن الدور الهام الذي تؤديه كل جوانب النشاط الفردي المختلفة كالمهارة والتدريب والموهبة والذاكرة والخيال، و كل مؤد للأعمال الشفاهية إنما هو مبدعها في آن واحد،و وسيلة حفظها ذاكرة الشعب فقط.

غير أن الحال لم يكن كذلك في كل مكان دائما، إذ أن عددا من الأغاني المؤلفة قديما والحديثة نسبيا تحتفظ بأسماء مؤلفيها وترد هذه الأسماء عادة في آخر الأغنية داخل صياغات صوتية (الوزن، القافية، التجانس)، وقد أصبحت هذه الحيلة التي لجأ إليها الشعراء للاحتفاظ بأسمائهم في النصوص معروفة الآن على نطاق واسع، إن أسماء كثير من مؤلفي الأغاني ستظل مجهولة لأنهم لم يسجلوا أسماءهم حين ألقوا هذه الأغاني وإنما نشروها عن طريق الرواية، ،وهذا لا يعني أن النتاج الشفوي غير شخصي أو ينقصه المؤلف.

ولأن هذه الأشعار الشعبية لها أهمية كبيرة بين الشعوب، فقد وُليّت باهتمام كبير بين السكان وطلاب المدارس، وأصبح أقدم الفنون الشعبية، وأكثرها ترحالا وأشدها تأثيرا على الذاعرة الشعبية خالدة، ودائمة، الأمر الذي أدى إلى ظهور دراسات مختلفة أهمها حول إشكالية التصنيف.

إشكالية الدراسة:

تتلخص الإشكالية المطروحة للدراسة في سؤال محوري مفاده: لمذا الاهتمام بالراوي في الحكاية الشعبية؟ ثم ما الدور الحضاري، والثقافي الذي يلعبه في أحداث الحكاية، مادامت الحرب اليوم هي حرب ثقافية؟

فيم تتمثل صور حضور الراوي في الحكاية الشعبية؟ مكانته، أنواعه؟ ماهي الوظيفة الفنية والأيديولوجية للراوي في الحكاية الشعبية؟

أسباب اختيار الموضوع:

إن اختياري لهذا الموضوع تكمن وراءه عدة أسباب نجملها في أسباب موضوعية أهمها أن الحكاية الشعبية عامة مازالت تحتاج إلى قراءات استثنائية، وجادة تطمح إلى استخراج ما فيها من كنوز معرفية، فما بالك لو كان المقصود الحكاية الشعبية الجزائرية، وأيضا لا أخفي الدافع الشخصي المتمثل في ولعي بكل ما جادت به قريحة الراوي الشعبي الجزائري.

المنهج المتبع:

اعتمدت على المنهج الوصفي، ويتضح ذلك من خلال توصيف الظاهرة المتمثلة في تتبع ظهور الحكاية الشعبية كعلم يدْرس، ويدرّس أكادميا، ثم ركزت على خطوة التحليل والتفكيك، القراءة المتمعنة في ظاهرة الراوي للقصص الشعبي، كما اعتمدت بعض الشيء على المنهج التاريخي بتتبع أحوال االراوي في الحكاية الشعبية، ومجالاتها، والتعريف ببأنواعها، والوقوف على أكثرها تأثيرا على الذاكرة الشعبية، وهو منهج صالح لاستعادة ما مضى.

وللإجابة عن هذه الأسئلة، وغيرها ارتأيت أن أقدم بحثي هذا في ثلاث فصول يسبقها مقدمة، ومذيلة بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي رصدتها من خلال التحليلات، والقراءات التي ذكرتها سابقا، ويضم الفصلين النقاط التالية:

_ الفصل الأول كمدخل: ويضم العناصر التالية:

_الراوي في منظور نظرية السرد (جرار جنيت، ورولان بارث):

المبحث الأول: أنواع الحكاية الشعبية، خصائيصها، مكوناتها.

المبحث الثاني: الراوي في منظور نظرية السرد بين رار جنيت، ورولان بارث.

الفصل الثاني، ويشمل: الراوي في الحكاية الشعبية.

الفصل الثالث تطبيقي: اعتمدت فيه على حكاية بقرة اليتامى.

_ خاتمة.

_ قائمة المصادر، والمراجع.

المراجع المعتمدة:

لإخراج البحث في ثوبه العلمي، والأكاديمي اعتمدت طبعا على ثلة من المراجع سأذكر بعضها، والبعض الآخر يأتي في ثنايا البحث، وهي: علي خليلي، البطل الفلسطيني، في الحكاية الشعبية، عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في مدينة بسكرة، دراسة ميدانية، و جيرار جينيت" :عودة إلى خطاب الحكاية"، وغيرها.

الصعوبات، والعوائق:

ولإنجاز هذا البحث اعترضتني جملة من الصعوبات لعل أهمها: ضيق الوقت، وقلة الحصول على المراجع الورقية، فاعتمدت في معظمها على النسخ الإلكترونية (PDF)، كم أن المادة المطروحة مرتبطة بمجالات معرفية واسعة كالأنثروبلوجي، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، وبعض من الفلفسة، والأدب مما يتطلب قدرة معرفية، وجرأة للخوض في غمار الحكاية الشعبية.

وفي الأخير مبتغانا هو إضافة لبنة في مجال الصرح العلمي ، والله الموفق.

الفصل الأول :الراوي في منظور نظرية السرد (جرار جنيت، ورولان بارث)

_ الفصل الأول كمدخل: ويضم العناصر التالية:

_الراوي في منظور نظرية السرد (جرار جنيت، ورولان بارث):

المبحث الأول: أنواع الحكاية الشعبية، خصائيصها، مكوناتها.

المبحث الثاني: الراوي في منظور نظرية السرد بين رار جنيت، ورولان بارث

المبحث الأول: أنواع الحكاية الشعبية، خصائصها، مكوناتها.

أنواع الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية مجموعة من الأحداث محكمة الترتيب، تقدم للمتلقي بواسطة أداة فنية ضرورية، وهي الراوي، ولم يغفل العربي قديما هذه الأداة بل جعلها في مقدمة حكيه بقوله: قال الراوي يا سادة، يا كرام، فينتبه الجميع، ويصغي بتدبر، وق**د** تنوعت الحكايات الشعبية طبقًا لطبيعتها ووظيفتها في المجتمع، ومقدار الواقعية والخيالية فى الحكاية، فقد قسمها" علي خليلي " إلى ثلاثة أنماط من الحكايات[1].

أ- الحكايات الأسطورية: وهي التي تدور حول الآلهة والأحداث الخارقة.

ب- الخرافة: حكاية تقصد أي مغزى أخلاقي أو اجتماعي من خلال أشخاص وغالبًا ما يكون وحوش أو جمادات.

ج . الحكاية الشعبية :حكاية تتمحور حول الإنسان الشعبي، وتستخدم فى محاورها ما يفيدها من عناصر أسطورية وخرافية، ثم تتطور هذه الحكاية حديثا، وحاصة عند اتصال العرب بالغرب، واطلاعهم على ما وصلوا إليه في هذا المجال، فنبذوا كل ما له صلة بالأساطير والخرافات، لتتجذرحكاياتهم حديثا حول هموم الإنسان مباشرة. ويوردها عبد الحميد بورايو كما يلي :الحكاية الشعبية.- حكاية الحيوان. – الحكاية الخرافية .

ويعلن بورايو هذا الاختصار" برده إلى ما قد تؤدي إليه كثرة التفريعات من الابتعاد عن

[1] انظر علي خليلي، البطل الفلسطيني، في الحكاية الشعبية، القدس مؤسسة ابن رشد للنشر ط1، ص19.

خصائص الحكاية الأصلية[1]

من خلال هذا الطرح المختلف لعدد من التصنيفات التي تختلف من باحث إلى آخر، إ نما يعود سببه إلى ماعكسه اهتمام كل باحث بالحكاية الشعبية فيختلف باختلاف الاهتمام، وثراء الحكاية، وتنوعها، وأيضا الكم الذي تجمعه من قيم إنسانية بحاجة إلى غرسها في إنسان هذا العصر، وهناك من قسمها إلى حكايات هزلية، وحكايات طرفة وحكايات أولياء، وتعدد الباحثون فى تقسيمها كل على حسب رؤيته.

بنية الحكاية:

أوضح الدكتور" عبد اللطيف برغوثي "أن بنية الحكاية واحدة حتى مع اختلاف نوعية الحكاية، وحلل هذا النسق إلى مكونات ثلاثة هي :البداية – العرض – النهاية –[2] البداية : يلجأ فيها القاص لما يراه مناسبًا لخدمة أغراضه القصصية.

العرض :هو مجمل الأحداث، والعُقَد والمشاكل التي تصادف البطل ويجتازها بنجاح.
الخاتمة :وعادة ما تكون خاتمة تقليدية، في غالب الأحيان يوردها القاص مفرحة ليثلج صدور المستمعين، وهو المطلوب.

عناصر الحكاية الشعبية:

البطل :وهو عصب الحكاية الشعبية، إذ إنه هو الذي يُقرر امتداد الأحداث، فالحدث تابع

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في مدينة بسكرة، دراسة ميدانية، دار السويدي للنشر، والتوزيع، 1978، ص 118.
[2] عبد اللطيف برغوثي، حكايات جان من بني زيد، جامعة بير زيت، ط 10، 1979، ص 50.

(للبطل، فموضوع الحكاية البطل أولاً وأخيرًا[1]) .

الزمان :كثيرًا ما تبدأ الحكاية بعبارة: كان ياما كان فى قديم الزمان، وهي عبارة مُبهَمة، ولا تُعبر عن زمان مُحدد، ولكن هناك حكايات تُفصِح عن انتمائها لعصور معينة.

المكان :من الممكن أن يكون مُبهَمًا أيضا لا ذِكْر له في الحكاية،" وقد يُذكَر بشكل مُسطح،' " لا يُذكَر مكان بداية الحكاية، ولكن تذكر أمكنة أخرى، مر بها البطل."[2]

الحدث :وهو ما يقوم به البطل، وما يتوجب عليه القيام به، وهذا العنصر مهم في أنه يعكس "صورة البطل في الحكاية، والحدث يخضع لنظام السلب والإيجاب"[3]، فهناك أحداث إيجابية تكون في صالح البطل، وهناك أحداث سلبية تكون نتيجتها ضد البطل.

خصائص البناء الفني للحكاية:

يتسم البناء الفني للحكاية بعدة خصائص، تُميزه عن غيره من فروع الأدب الشعبي ومن هذه الخصائص:

- عدم الولوج فى التفصيلات، فالحكاية عمومًا تميل للاختصار فى كل عناصرها وتذكر ما هو ضروري فقط، فتأخذ خاصية الدقة، والشمولية.

اعتماد نظام السلب والإيجاب، أي أن هناك أحداثًا تكون نتيجتها في صالح البطل، وأخرى عكس ذلك.

- المرونة، والتجدد: فالحكاية الشعبية فى تنقلها بين الرواة تتسم بالمرونة والتجدد، الأمر الذي يضمن لها الخلود، والاستمرارية.

[1] انظر الحسن غسان، الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن، دار الجليل دمشق، ط 1، ص 24

[2] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3] الحسن غسان، مرجع سابق، ص 250.

- المصادفات المقصودة :تلعب الصدفة عاملاً مهمًا من عوامل الإثارة والتشويق، فبدون هذا العنصر تفقد الحكاية مكانتها عند المتلق، وبالتالي تموت .
- الاعتبار الأخير :إذا قام عدة أشخاص بعمل ما فإن الذي ينجح فيهم هو البطل.

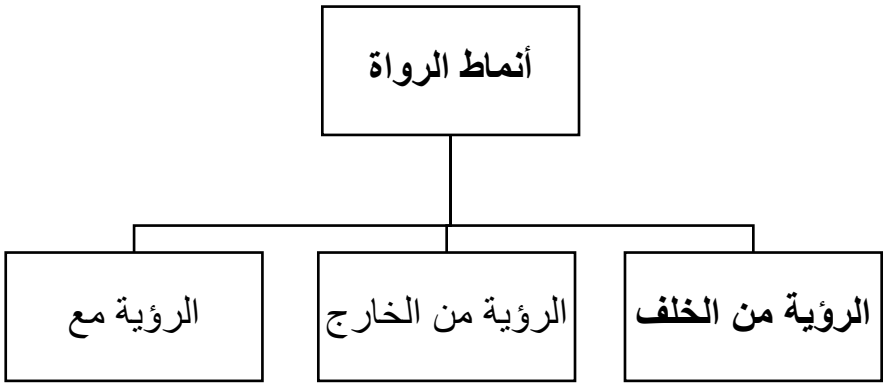
وختامًا يمكن القول بأن الحكاية الشعبية سواء طالت أو قصرت تُعد لونًا أدبيًا وعنصرًا له أصالته من بين ألوان الأدب الأخرى، إنها رغم اختلاف الثقافات تُعتبَر صورة أدبية وفنية متكاملة، فبتفاعلها مع أحداث المجتمع وجدناها وعاء لكثير من أحداث التاريخ، ومصدرا مهما وموثوقا في التأريخ لكثير من الوقائع التاريخية، لأنها تفلت من رقابة السلطة.

وكان من الواجب على كل مؤرخ إذا أراد أن يقدم صورة حية لروح الشعب الذي يُؤرخ حياته أن يجعل الحكاية من المصادر التي يعتمد عليها، ولا يمكن أن يغفل دور الحكاية الكبير في الحياة الأدبية لجميع الأمم والشعوب، فهي مادة تراثية خصبة، ونتاج معتقدات، وعادات وعواطف الناس منذ أزمنة قديمة، تعود جذورها إلى خبرات طويلة للشعوب.

الراوي من منظور نظرية السرد:

الراوي محورا أساسيا تتمركز حوله الإشكاليات المتعلقة بالسرد الروائي، إذ بطبيعته وموقعه تتحدد طبيعة النص، ولا تتحدد وضعيته بمستوى السرد فقط، وإنما تتحدد كذلك بالقصة التي يرويها، ولهذا له دور في طريقة عرض القصة وفي تقديم الشخصيات، ووسائل اتصاله بالمروى له، لأن السارد والمسرود له مكونان أساسيان، لأنه لا يكون للسرد وجود من دونهما في القناة السردية، وبالتالي دوره محوري في الحكاية الشعبية يجعلنا نطرح السؤال التالي: إلى أي مدي يكون الراوي محايدا عند نقله للأحداث؟

الراوي، أو الحكائي تتنوع طبيعته أثناء رواية الحكاية، فقد يكون يعلم أكثر، أو مساو للشخصيات، أو أقل منهم وهنا تقسم رؤيته إلى ثلاث أنماط هي:



الرؤية من الخلف:**la vision par** قل لنا الأحداث " ليس بصيغة هو يقول، أو هو يفعل وإنما بصيغة هو يفكر في " نجد الراوي عارف بكل حيثيات الأحداث أكثر من شخصياته.[1]

الرؤية من الخارج: **La Vision Par De Hors** يكتفي الراوي هنا برواية ما يسمعه، فينقله دون التدخل فيه.

الرؤية مع:**La Vision Ave** وهنا يتساوى الراوي، والشخصية في المعرفة، وتقل الأحداث.

قد يكون من بين أهم المقومات التي تستند عليها الحكاية الشعبية هي عمل الحكواتي، أو الراوي الذي استوعب الحياة، وفهمها من خلال استخدامه للتلك في بعدها الإبداعي، واستغلالهم لمواهبهم القصصية مدعومة بخصائص الحكاية، وميزاتها في تأخاذها للبعد التوجيهي والتعليمي للكبار والصغار عن طريق التلقين، ولأن الأدب بحمل لرسالة ذات هدف، ومعنا، وهو أدب وفن جعل العالم يقف مبهورا أمام مقدرة هذا الحكواتي الذي تمكن من تقديم عصارة

[1] Rousse, Paris 1967 P : 82.

تجاربه في الحياة، والإفصاح عن أخلاقيات، وعن معتقدات، ومواصفات عالية المقاصد، و القيم في شكل أدبي راق، ومع توافرها – أي الحكاية الشعبية – على كل مقومات النص الحديث ، من استهلال ، ومتن وخاتمة، إلى أحداث، وتعقيد وشخوص، كلها تنصهر في بوتقة الخصوصية الشفهية العفوية؛ التي تلبس الحكاية الشعبية خواص المجتمع الشعبي، سواء تعلق الأمر بالأخلاق ، االدين، أو العادات و التقاليد، ومن هنا ترافق تغيراته النفسية والاجتماعية، وتؤثر فيها، هذا ما جعلها محط اهتمام الباحثين في علم النفس، وعلم الاجتماع ،و الأدب الشعبي والأنثروبولوجيا لذلك يعرفها " محمد سعيدي" على أنها: "محاولة استرجاع الأحداث بطريقة خاصة ممزوجة بعناصر كالخيال و الخوارق، و العجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا واجتماعيا و ثقافيا.

خصائص، ومميزات الحكاية الشعبية:

هناك فروقات واضحة بين الأجناس الأدبية الفنية سواء في الأدب الفصيح – أي الرسمي – أو بين أنواعه في الأدب الشعبي ، غير أن أهم فارق بينهما كون الأدب الشعبي لا يفرق بين القصة الشعبية كجنس أدبي، أو الحكاية الشعبية عكس الطرح الذي يقدمه الأدب الفصيح : " فالحكاية تشمل كل من القصة، والقصص بل هي تحويهما، والقصة عموما حكاية، والحكاية خصوصا: أن يروي إنسان للآخرين ما رأى أو سمع أو تصور، ولهذا فهي سرد قصصي، لذلك فالمصطلح في حد ذاته يغطي جزء واسعا من المواد والأجناس، والأنواع فقد نطلقها على قصص الجان والعفاريت أيضا،كما يمكن أن تطلق على بعض الأساطير، أو حتى على قصص ألف ليلة وليلة، وهي مجموعة ذائعة الشهرة حكايات شعبية ؛ وبالتالي الأمر لا يختلف هنا على اعتبار أن الحكاية يمكن إطلاقها على القصة أيضا وهذا في الأدب الشعبي فحسب وهي من أبرز ميزاته وخصائصه، وهذا ما أكده معجم "لونغمان" وهو من المعاجم الإنجليزية

الحديثة، حيث يعرف الحكاية بأنها: "قصة قصيرة تقليدية تعلم درسا أخلاقيا ، وخاصة عن الحيوانات.فالحكاية الشعبية لأنها ترتبط بمخيال الشعب إبداعا وخلقا وسردا؛ فإنها تتسم أيضا بكونها تعبر عن مميزات البيئة التي تنتمي إليها إما على المستوى اللغوي " اللهجة"، أو على مستويات فنية، و أدبية أخرى :

- جهل المبدع الحقيقي:

لا تعطي الحكاية الشعبية الأهمية لمبدعها أو منتجها ، ذلك أن القيمة الحقيقية التي تلبستها عبر العصور ، كون هذا الإبداع أصبح ملكا حقيقيا للذاكرة الشعبية، حيث تناسى المجتمع صاحبها الأول واعتبر الجماعة الشعبية ، والفكر الشعبي هما الرائد الأول لهذا الفن، رغم أن الإنبثاقة الأولى ترد لشخم معين ألف الحكاية من وحي خياله، أو واقعه، إلا أن: المبدع الشعبي منسلخ عن ذاتيته الفردية هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن جماعية الأدب الشعبي تتمثل في مشاركة كل واحد في الإنتاج حيث لا يبقى هذا الإنتاج على صورته الأولى فبمجرد أن ينتهي المبدع من عمله تحتضنه الجماعة بالزيادة أو النقصان، ولعل التحليل النفسي فصل في هذه القضية بحيث يعتبر انتقال الرواية – أي سرد أحداث الحكاية – من فم إلى فم يؤدي حتما إلى إنتاج نص جديد مخالف للنص الأصلي.

تتنوع الروايات المختلفة للنص الأصلي الأول، وهذا أيضا ما ينجم عنه صعوبة في معرفة أصل العمل أي مكانه وصاحبه أو حتى زمانه، وهي خاصية من خصائصه، وهي مسألة الارتقاء فوق عاملي الزمان والمكان، ولعلنا ندرك تمام الإدراك أن الحكاية الشعبية سجل لثقافة المجتمع، ولأنماط التفكير فيه "كالعادات والتقاليد والمعتقدات والمفاهيم، وما يحبونه الناس وما يكرهون وما يتمنون"[1] وهي أداة معرفية حمّلها الإنسان القديم فكرَه، وعبر من خلالها عن وعيه

[1] سعد الدين كاظم: الحكاية الشعبية العراقية_ دراسة، ونصوص_ وزارة الثقافة،والفنون، دار الرشيد للنشر،العراق، 1979، ص 20.

بنفسه ومجتمعه، والحياة من حوله، فالراوي يقول ملفوظا " حيا ينبثق بدلالة، في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محددتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية، المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي الإيديولوجي، القائم حول موضوع ذلك الملفوظ. "[1] وبالتالي فهو يشكل مصدر المخيال، ومرتع نمو الحكاية المتداولُ بين الأفراد، والجماعات والانتقال الرأسي عبر الأجيال، حيث يضاف إليها ويحذف منها، وتهذب وعليه، فالحكاية الشعبية هي إرث شعبي جمعي لا يحق لأي شخص أن ينسبه لنفسه.

-العراقة والقدم:

عراقة الحكاية الشعبية، وإيغالها في الزمن التليد يجعلها تراثية، قديمة غير مبتكرة، ولا مستحدثة، ولا هي فن طارئ مفبرك على السريع، بل هي عمل عتيق، وفن سّميق قديم قدم تواجد الإنسان نفسه على هذه المعمورة، ولا يمكن أن نحدد لها زمنا، أو وقتا معينا سوى أنها انبثقت قديما من الذاكرة الشعبية، حيث تكونت لديها الرغبة في رواية المغامرات، والأحداث التي كانت ترافق الإنسان في حياته اليومية، وأثناء رحلته في البحث المتواصل على حاجياته ومتطلباته، من مأكل وملبس، وغيرها، إلى أن أصبح مجددا مبدعا، متفننا فيها.

تعد الحكاية الشعبية باختصار شديد، من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على الهجرة عبر الزمن، والارتقاء عبر الزمان والمكان لتلاقي جمهورها ومحبيها بالشغف نفسه وبالإقبال نفسه الذي تلقاها فيه الإنسان الأول، لذلك فهي تتماهى في الزمن وفي التاريخ، وعبر تعاقب الحضارات، والأمم. فهي أداة يسر لفهم هذا العالم وديمومته، وترجع بنا الحكاية إلى: عصور تسبق كل تاريخ مدون، كما أنها ترجع بنا إلى بداية الفن الشعري، وإلى عالم آخر من الفكر والاعتقاد والحق والدين.

[1] ميخائيل، باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، الرباط، دار الأمان، ط2،1987 ، ص44.

-المشافهة والانتقال:

تنتقل الحكاية الشعبية مشافهة بحكم طابعها الذي يميزها عن الأدب الرسمي، أو الفصيح الذي ينبغي له التدوين، وهي ذات الطابع الشفاهي، من شخص لآخر، هذا الذي من شأنه أن يولد لدينا خاصية جديدة ألا وهي:

-المرونة والتغيير:

تنتقل الحكاية من فم لفم، ومن شخص لآخر، وهذا ما يجعلها مرنة تتغير بفعل الزيادة والنقصان، أو حتى التغيير في مضمون الحكايات، وهذا ما يجعلها تتطور، وتخضع لتغيير يمنحها صفة الرقي والنمو، كما يضفي عليها نوعا من اجمالية الأدبية، يعطيها صبغة التأثير لأنها تعد مطلبا نفسيا بغض النظر عن اتجاهاتها، هي تخضع لجدلية الزمن في تغييره، ولأنها تهاجر وتسافر ولا تبقى محصورة في مكان واحد ولا في زمن معين فهي مرنة متغيرة، فمهما ظلت هذه الحكاية واحدة في عمومها، فإن كل شعب يحكيها – رغم ذلك بطريقة مختلفة.

ولأن الطبيعة الموضوع تفرض علينا الإشارة إلى أولى الدراسات الحديثة التي نبهت لأهمية الموضوع الشعبي في تثبيت الهوية، والمساهمة في عملية المثاقفة مما يساهم في الاستفادة من الآداب العالمية، والعمل على اتخاذ أدوتها وسيلة لتقدم أسلوب الحكي الشعبي، والجدير بالذكر أن أقدم الدراسات الحديثة في هذا المجال ما جمعه الأخوان "جريم" بألمانيا ومكسيم جوركي في روسيا من حكايات شعبية، إلى جانب بعض المحاولات الأخرى في مختلف أرجاء العالم أهمها: دراسة "الفولكلور: قضاياه خرائطه" للباحث الروسي يوري سوكولوف،[1] الذي يعدّ من الأوائل في العالم الذين لا نبهوا لأهمية الثقافة الشعبية، كما أدوا إلى قضايا مثيرة عديدة أهمها التنويه

[1] إبراهيم، نبيلة: مصطلحات التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة ،1981، ص 117.

بترتيب الحكايات الأكثر شهرة،وتأثيرا،والتأكيد على أقصى الحدود الاجتماعية وأهميتها العلمية، والأمر نفسه في دراسة فلاديمير بروب "مورفولوجية الحكاية الذي تناولت فيه دراسة حوالي مائة حكاية خرافية روسية، وهو من أهم الباحثين في هذا المجال لقدرته على فهم الشعوب المختلفة فهما دقيقا، ما أكده العديد من الدارسين أمثال لفي ستروس في بحوثه حول الأساطير".[1] بتهمة في العالم العربي، "فقد حضرت فيه أيضا مجموعة من الباحثين على رأسها ما توصلت إليه نبيلة إبراهيم حين تعرفت على إمكانية الحكاية لحضارة الشعب ووصف بيئته ومجتمعه في كتابها الدراسات الشعبية بين الدائمة والتطبيق وأشكال التعبير في الأدب الشعبي"،[2] هذا إلى جانب دراسة شير القلماوي، كاظم سعد الدين، أروى. عثمان...الخ، بما في المغرب وتونس "فلم يقّل الاهتمام عن باقي الدول بما في ذلك أولاه تنفيذ من أهميّة هذا الجنس، وقد تعدّدت المتعددة والدراسات منها دراسة الشاذلي ومصطفى يعلا وبوحديبة عبد الوهاب بتونس"[3].

فالتراكم الموجود في المعرفة حول الحكاية نوعي ومتعدّد الرؤى: أدبية، سوسيولوجية أنثروبولوجية، نفسية... استطاعت أن تفرز مؤشرًا لتفسيرية، مما يؤيد هذه الدراسات وأخرى لم نذكرها، فتْحا لورشات اشتغال على الحكاية في بنيتها.

الراوي في نظر جرار جنيت:

قبل التطرق إل صلب الموضوع المتعلق بقضية الراوي، نتوقف قليلا عند المفكر جرار جنيت فمن هو ياترى؟

[1] بوهديبة، (1994)، *الخيال المغربي، دراسة ديكس كونتيس للأطفال* ، آفاق مغاربية، تونس، أد .سيري ، ص 6

[2] إبراهيم، نبيلة (1981)، مصطلحات التعبير في الأدب الشعبي ، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة.،ص 6.

[3] بوهديبة، أ. (1994)، *الخيال المغربي، دراسة ديكس كونتيس للأطفال* مرجع سابق، ص15

وُلد جيرار جينيت في باريس عام 1930م. كان أحد أهم المساهمين في التحليل البنيوي و(نظرية الأشكال الأدبية). عمل أستاذًا للأدب الفرنسي في جامعة السوربون في باريس. وكان يلقَّب بألقاب عدة، منها: نصير بروست، جرَّاح الكتب، البنيوي المحتال، والمصنِّف.

درس جينيت في السوربون، ثم في مدرسة الأساتذة العليا بباريس. ومن زملائه على مقاعد الدراسة جاك دريدا وبيير بورديو (عالم الاجتماع الشهير). لم يكن قريبًا من جاك دريدا في تلك الفترة، ولكنه بعد زمن طويل قام بنصح دريدا بأن يترك هراءه الفلسفي؛ «لأنه كان يشكل خطرًا كبيرًا على وضعه الوظيفي آنذاك»، ويهتم بوضع الاختبارات وتصحيح أوراق الطلبة، كي يتمكن من إتمام عمله؛ ويحتفظ بوظيفته. وكما هو متوقع، لم يستمع دريدا إلى نصيحة جينيت، ولكنه حصل بعدها على فرصة للعمل في السوربون، وتمكن من النجاة.

قام جينيت بنشر مفهوم السردية وتفكيك الأدب الفرنسي في جامعة السوربون. عمل مديرًا لمدرسة الدراسات المتقدمة في العلوم الاجتماعية، وقام بالتدريس في جامعة جونز هوبكنز وجامعة يال في الولايات المتحدة الأمريكية. أشرف جينيت على دورية Poetics الصادرة عن دار سيويل للنشر، تلك الدار التي أسسها مع هيلين سيكسوس وتزيتان تودوروف. كانت هذه الدورية أشبه بالكأس المقدسة لكل ما يتعلق بالبنيوية وما بعدها.

كان جينيت وتودوروف شغوفَيْن بالسرد، وكانا يعشقان البناء السردي في القصة الذي يتمكن من أخذهما في رحلة عبر نهر متخيَّل. كانا يتسامران طويلًا؛ ليبحرا في النصوص للبحث عن بناء الحبكة والتركيز على تفاصيل التعاقب، والارتجاع الفني، وعدد من العناصر الأخرى للزمن والسرد. ولطالما شهد جينيت أن تودورو? هو مَن جاء بمصطلح «السرديات.«Narratology–

وإن كنَّا في معرض الحديث عن الأسماء الأدبية التي تأثر بها جينيت، فإن مارسيل بروست يأتي على رأس القائمة «البحث عن الزمن الضائع» –الماراثون الفرنسي الشهير –سيكون حتمًا أحد الكتب التي سيختارها جينيت لأخذها معه إلى جزيرة نائية. استهلك جينيت الكثير من الحبر النقدي في تحليل هذه القطعة الأدبية الفريدة. وبما أن جينيت مولع جدًا بتحليل الزمن والقصة، وبما أن البحث عن الزمن الضائع مليء بالزمن والقصص؛ فقد جعلها هذا خيارًا مثاليًا لأدوات جينيت النقدية. كان جينيت معجبًا بطريقة بروست الفريدة في تقديم الحكاية عندما يقول الراوي: «شاهدت جورج يمد يده لحقيبته بحثًا عن شيء ما، وهو يفكر إن كان سيتناول بعض اللحم على العشاء في تلك الليلة»، هذه الجملة ستجعلك تتوقف وتفكر «يا إلهي، الراوي يفكر في شخص رآه ويخبرنا بأفكار ذلك الشخص، وهذه الأفكار متعلقة بحدث محتمل». هنالك الكثير من الطبقات المعقدة في السرد هنا.

تأثر جينيت أيضًا برولان بارت، وقال عنه «إنه معلمي رغمًا عنه». لطالما نظر جينيت إلى بارت على أنه أنموذج أخلاقي لرجل كشف لنا عن الحقيقة التي تختبئ وراء الأساطير والأكاذيب التي يخبرنا بها التاريخ. ويحتفظ جينيت لرولان بارت باحترام كبير؛ لأنه لم يكن بنيويًا أنثروبولوجيًا؛ بل كان بنيويًا أدبيًا، ولأنه كان يحب الكتَّاب الفرنسيين تمامًا مثل جينيت. ومن الأسباب التي جعلت جينيت يعجب –أيضًا –برولان بارت هو أنه إضافة إلى كل ما قام به في الحقل النقدي كان يحب الحديث عن الموضة، والجبنة الفرنسية، وعن مقدار حبِّه لوالدته.

كان جينيت مؤمنًا بأن النصوص ما هي إلا علامات تدل على النظم الكونية، وأنها تسهم في تكوين هذا العالم العظيم من الرموز؛ ولهذا فإنه معجب جدًا بفكرة الراوي في السرد، ذلك

الشخص الذي يرى الأشياء من ارتفاع بعيد، ويعرف الكثير عن الشخصيات في النص، ربما أكثر مما تعرفه هي عن أنفسها!

ركَّزت أعمال جينيت على فهم طريقة اشتغال الأعمال الأدبية، وعن الحدود الفاصلة بينها وبين الأعمال غير الأدبية. كان منهجه متوافقًا مع ليي شتراوس؛ إذ كان يبحث في الطرق التي تتفاعل فيها الأجزاء المختلفة من النص الأدبي، وقام بتكريس جهده لتحديد هذه الأجزاء وتحليلها. ونجد أهم منجزات جينيت في مجموعة من المقالات التي نشرها في: أشكال (I 1966)، أشكال(1969 (II ، أشكال .1972 (III) وقد تُرجمت هذه المجلدات إلى اللغة الإنجليزية تحت اسم «أشكال الخطاب الأدبي». قال عنها جيرالد برنس إنها «سبعة مقالات تطرح مقدمة في الشعرية البنيوية، ومشكلاتها الكبرى وطموحاتها، وأسسها ومناهجها، ومصادرها أيضًا. تقدم هذه المقالات لنا أصالة جينيت، ودقته السهلة الممتنعة، وتعبِّر هذه المقالات عن أعلى مستويات التعبير البنيوي.«

كان معروفًا عن جينيت إيمانه الشديد بالشيوعية، وملاحقته لكل من يعرفه ليوقّع على عرائض الاحتجاج، ومحاولته لإقناع الآخرين بالانضمام إلى اجتماعاته السياسية. كان معروفًا بلقب المناضل الشيوعي. وعندما أدار ظهره أخيرًا لهوسه بستالين انضم إلى جماعة سياسية اسمها (اشتراكية أو بربرية). كانت تلك الجماعة تحارب البيروقراطية وشرور الرأسمالية، وتحاول دعم العمَّال للفوز بمعاركهم الخيِّرة.

أما بالنسبة إلى الدين في حياة جينيت فلم يكن يؤمن بالدين المنظم، وكان يؤمن بمقولة ماركس: الدين أفيون الشعوب".[1]

شكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له.

فـ (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيّلة. ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يتقنّع بضمير ما، أو يُرمزله بحرف، وهو من يقوم بمهمة السرد على اعتبار أنه " تلفُظاً من نمط خاص، تلفُظاً سردياً يميّزه مقام تلفُظ مخصوص تماماً واستخدام لنظام من الإكراهات القدرات يتحرك داخله الراوي الأدبي"[2]، فالسرد إذن هو تلفظ يقوم به المرسل داخل الحكاية، فينتقل الخطاب إلةى مقولات التلفظ، في تفعيل لمقولة التبئير لجنيت،" فالمكون المعرفي يهيمن في الآثار التي تريد أن تكون موضوعية مثل الروايات الواقعية،و المكون التقديري يهيمن في القصص التي تهدف إلى التأثير في وجدان القارئ ومثالها المميز الثمامة لألفونس دوديه،ويمكن أن نفكّر أيضاً في تصنيف آخر قد يُعارِض الآثار المعبر فيها بكثرة Alphonse Daudet . دوديه عن وجهة نظر الشخصية و، بالتالي الآثار حيث أقوال الشخصية، أو أفكارُها منقولة نقلً واسعا ومن جهة أخرى القصص حيث يحافظ الراوي ذو النمط المتنافر على الكلام، فيترك على هذا النحو ممثلي الحكاية الشعبية

[1] باحثون، ما لا نعرفه عن جرار جنيت؟ أطلع عليه2024/5/12 https://al-jazirah.com/2018/20180519/cm7.htm

[2] رينيه ريفارا :لغة القصّة؛ مدخل إلى السرديات التلفُظية"، ترجمة :محمد نجيب العمامي، جامعة القصيم (السعودية) ، د .ط، 2015، ص10

على مسافة منه"[1]

و(المروي): هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان.
وأما (المروي له) فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.

و(الروائي) لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راوياً) تخييلياً، يتوجه إلى قارئ تخييلي، وهذا (الراوي) هو (الأنا الثانية) للروائي. وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. والمهم هو التمييز بين (الروائي) و(الراوي) فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخييلي، وهو الذي يختار (الراوي)، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ الروائي.

وأما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفّى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي.

قد أدّى التغيير الذي طرأ على طبيعة (الراوي) إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة.

ومن نقاط التحوّل الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء (الروائي) نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته. وقد كان فولتير أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: " يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون: حاضر غائب."

[1] جيرار جينيت" : عودة إلى خطاب الحكاية"، ترجمة :محمّد معتصم، تقديم :سعيد يقطين، المركز الثّقافي العربي، 2000، ط1 بيروت، الدّار البيضاء، ص97.

ولقد حظي (الراوي) باهتمام زائد بين النقاد والمبدعين على السواء، وذلك لأهميته، في الخطاب الروائي، فبموقعه يتحدد شكل الرواية.

ومنذ مطلع القرن الماضي سعى (هنري جيمس) إلى إخفاء (الروائي) وإظهار (الراوي) على أساس أنه المعبّر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي.

وقد يتداخل (الراوي) بـ (العاكس Reflector (المنقول من تقنيات السينما. ويعني نقل الصور نقلاً (فوتوغرافياً) محايداً، ومع ذلك فإنه يختلف عن (الراوي)، فقد يكون (العاكس) حيواناً أو جماداً: فتولستوي يعرض أحداث إحدى قصصه من خلال نفسية حصان وتشيكوف يتحدث عن وعي كلبة عاكساً عالمها الخيالي في إحدى قصصه، وحافظ إبراهيم يعرض عالماً خيالياً من خلال وعي الجنيّ سطيح في كتابه (ليالي سطيح). وهكذا يمكن أن يكون الراوي عاكساً، وليس العكس.

وأما (المروي لـه) Narrataire فهو الآخر. وبما أن الراوي كائن من ورق، فإنه يفترض وجود مروي لـه، انطلاقاً من أن أي خطاب لابد لـه من مخاطَب.

ولكن هناك فرقاً بين (المروي لـه) و(القارئ): فإذا كان القارئ قد أصبح جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد قارئاً سلبياً، بعد أن أوجدت (نظريات التلقّي) جماليات خاصة بالقراءة، فإن (المروي لـه) لم يحظ باهتمامٍ نقدي حتى اليوم، ذلك لأن اهتمام النقاد والروائيين قد انصبّ على الراوي والروائي، حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام بالمروي لـه مع (جيرالد برينس)، على الرغم من أن تراثنا القصصي قد أوجد هذه الشخصية: فشهريار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي لـه، وشهرزاد هي الراوية التي لا تنتهي حكاياتها.

وأحياناً يأخذ الروائي دور الراوي، على الرغم من أن الروائي يصف، ويصوّر الأبطال، والأحداث بضمير الغائب (هو)، فإنه غالباً ما يحلّ محلّ الراوي، كما تصوره العديد من الرواياتمثل رواية الحوات، والبحر، والزلزال للطاهر وطار، ورواية الأمير لواسيني الأعرج، ناهيك عن الروايات النسوية كروايات أحلام مستغانمي.

كما قد يأتي الروائي بَمَثَل يدخله في السياق، كما في قوله: "يأتي المرء إلى هذه الدنيا وقد فُرض عليه كل شيء: أهله، شكله، غناه، فقره، طباعه، ميوله،وليس عليه بعد ذللك إلا أن يسير على سكّة الحديد التي يجد نفسه عليهاوهذا ليس كلام إحدى الشخصيات ولا كلام الراوي وإنما هو كلام الروائي/ الكاتب الذي تخفّى خلف الراوي وجاء بكلامٍ يستدعيه السياق والمناسبة ويترجم رولان بارث القضية يقول ال نّاقد الفرنسي رولان بارت بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإنّنا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصا وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبيّة، في النّص لا نتعرف على شكل الرّواية أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة ال نّقديّة.... لأنّ الكتابة عندنا خلخلة، أو الخلخلة، لا تتعدى ذاتها"[1] وإذا كان (العرض) هو كلام الشخصيات الروائية، فإن (السرد) هو كلام (الراوي) المحيط بالأحداث، والعالِم بها. وهو حريص على تقديمها للمروي له، كما أنه على معرفة بحاضر الشخصيات وبماضيها، وبسلوكها الخارجي وأفكارها الداخلية، كما أن من وظائفه التعليق والشرح، وهكذا يتسع منظور الراوي فيشمل الجوانب الذاتية والاجتماعية والوطنية والقومية.

ورؤية الراوي إما أن تكون (خارجية) تصف ما تراه، وتقدّم الأحداث والشخصيات بوصف حيادي، والراوي فيها عليم بكل شيء، يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السرّية لأبطاله، ويُقرن بالمؤلف. وقد عُرف هذا الراوي في فن الملاحم، وفي روايات القرنين الثامن

[1] رولان بارت) 1986 (، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، **ص48،49**

عشر والتاسع عشر، أو أن تكون رؤية الراوي (داخلية) تَضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الشخصيات والأحداث.

وبما أن الراوي في كثير من الأحيان هو أحد شخصيات الرواية، فإنه يُقدم ما يشاهد من أحداث. وتُسمّى رؤيته هذه (ذاتية). ويُسمّى الراوي هنا (الراوي المصاحب أو المشارك). وهو يستعين هنا بضمير المتكلم (أنا)، بينما يستعين الراوي في الرؤية الخارجية بضمير الغائب (هو) في تقديمه لعالَم الرواية، ويرى جنيت "أنّ الراوي ما هو إلّا شيء تخيّليّ، وأنّ الخلط بينه والمؤلّف صنيعه، ربّما هو خلط مشروع في نمط القصص الواقعيّ، كالسيرة الذاتيّة أو القصّة التاريخيّة، ولكن هذا الخلط يفقد مشروعيّته ومصداقيّته عندما يتعلّق الأمر برواية متخيّلة"[1]، كما اصطلح على تسمية أسلوب السرد المعتمد على الرؤية الخارجية بـ (السرد الموضوعي)، وعلى الأسلوب السردي الذي يعتمد الرؤية الداخلية، والراوي المشارك بـ (السرد الذاتي)، وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائي. وقد تتظافرت الرؤيتان: الخارجية، والداخلية في تقديم مادة الرواية فتكون (الرواية ثنائية) تتداخل فيها الرؤيتان، أو تتكاملان.

وأما (وظيفة الراوي) فقد رآها (جينيت) في خمس وظائف، هي: الوظيفة السردية، والوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السردي، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية إنه حسب رأي جيرار جينيت "الشاعر نفسه هو المتكلم ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره"، وهذا ما يسميه أفلاطون" حكاية خالصة"، أو لكون الشاعر على العكس

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية –بحث في المنهج، ترجمة محمّد معتصم (الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، 2000)، الفصل التاسع عشر، ص89

يبذل الجهد ليحملنا، على الاعتقاد بأنه ليس هو المتكلم بل شخصية ما، إذا تعلق الأمر بأقوال منطوقة بها وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليدا أو محاكاة"[1].

ولا يُفترض وجود هذه الوظائف جميعاً، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردي لحكاية ما. ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النصّ السردي إلى مستوى النصّ المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة.

كما أنه يمكن جعل وظائف الراوي حسب جيرار جنيت في ثلاث وظائف، هي:

1. الوظيفة الوصفية، التي يقوم فيها (الراوي) بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

2. الوظيفة التأصيلية، وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم، مثل المواجهة العربية التركية، والثورات الوطنية ضد المحتلين الفرنسيين والإنكليز... وقد قام الراوي هنا بهذه المهمة.

3. الوظيفة التوثيقية، وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً. وقد جمع الروائي هنا في ثلاثيته (الطريق إلى الشمس) بين التوثيق التاريخي والتخييل الروائي.

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، تر: محمد معتصم وعبدد الجليل الأزد ي وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 القاهرة،1997 ، ص178 ،

وإذا كانت القصص القديمة: الشفوية أو المكتوبة، تبدأ بعبارة: (قال الراوي)، كما في ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن.. فإن الحكاية هي الغاية التي يصرّح الراوي بأنه ينبغي نقلها إلى السامعين، بأمانة وصدق ومن غير تدخل منه، وهو غير مسؤول عما يدور فيها من أحداث. و(الراوي) في (ألف ليلة وليلة) هو شهرزاد ولكنها عندما تروي حكاياتها لا تحدد الراوي بل تقول: "بلغني أيها الملك السعيد"، فهي تروي عن راوٍ آخر. وقد تُسند حديثها إلى سلسلة من الرواة، وقد لا تفعل. وهكذا يشترك أكثر من راوٍ واحد في السرد: الراوي المجهول، والراوي المشارك في الأحداث، والراوي المسمّى والمعروف، والراوي المشاهد للأحداث، والراوي الذي لم يشاهد هو الأحداث ولكنه سمع عنها فهو يروي ما سمع.

4_الوظيفة الانجازية للسرد: ويحدد جنيت مهمتها، بحيث أنها "تهتم بأحداث المتعة واستقطاب الأذهان، وخلق جو في عالم الحكاية، ومحاولة إدماجه في العملية الإبداعية،" إننا نادرا ما نحكي لأجل متعة الحكي ولكن كي نؤثرتغري، وتستقطب"[1]

5_ الوظيفة الانطباعية أو الانفعالية:

"ونقصد هنا تبوء السارد المكانة المركزية في النص، وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية"[2]

إن (هيئة القصّ) تبيّن (الراوي) وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم. وهو بحث يتجاوز موقفاً كان يرى أن القصة التي يكتبها الكاتب هي تعبير عنه، وبذلك كانت تتحوّل دراسة القصة إلى دراسة كاتبها، فيُهمل البحث في الشخصيات، من حيث استقلالها وتمايزها، ولكن مع تطور

[1] جنيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص106

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكتابة الروائية، والنظرية النقدية ظهر ميل إلى وضع الكاتب/ الروائي خارج نصّه، وبالتالي عدم المماثلة بين الكاتب/ الروائي وشخصياته الروائية.

فالقصّ ليس بالضرورة قصّاً عن الذات، أو تعبيراً عن الكاتب. وعلى هذا فإن الروائي/ الكاتب لا يمثّل أياً من أشخاص قصته، أو على الأقل لا يمثل تماماً أياً من أشخاص روايته.

ومع (جويس) و(سارتر) أصبح الراوي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية. وهكذا برز مفهوم (الراوي/ الشاهد) الذي يعتبر (آلان روب غرييه) من أبرز الروائيين الممارسين له. واليوم تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب.

فـ (الراوي) وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصّه، أو ليبثّ القصة التي يروي. و(الكاتب) يختبئ خلف الراوي، ويحيّد نفسه، فيتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي وعلى هذا تسقط مسؤولية الأديب، وتنتقل الكتابة إلى موقع اللامسؤولية، فتحدّد في كونها (شهادة) على زمنها وواقعها فحسب[1].

لكن الكتّاب تفننوا في استخدام مفهوم (الراوي)، وارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم لما يروون. ولجأوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد، وفق ما يقتضيه سياق السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) مكانه، في مفصل من مفاصل الرواية، للراوي (الشاهد) الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط.

والرواة عند (جان بويون) ثلاثة:

1. الراوي العالم بكل شيء في عالم الرواية. وهو يحول بين القراء والعالَم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه. أما الشخصيات فتقوم بفعل

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، المرجع نفسه

الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط. فهي مخلوقات محدودة العِلْم والخبرة.

وأما (الراوي) فهو القوة الخارقة التي تُكشف أمامها الحجب. وقد ربط بعض النقاد بين (الديكتاتورية) وظهور (الراوي) الخبير العليم بكل شيء، كما رآه آخرون نتيجة التأثر بالكتب المقدسة التي تعتمد على هذا النوع من الرؤية العليمة بالبواطن والظواهر والمصائر وتظهر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعب وتفسد، وهي تدنو من قَدَرها الذي لا تعلم[1]

2. الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات، أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية. فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة، فإن الراوي يُقدم فعلها أو صفتها.

ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين: الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها. والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث.

3. الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات، سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به.

أنواع الرواة عند جيرار جنيت:

1. راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان : بطل يروي قصته بضمير (الأنا) فهو راوٍ حاضر. وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كلّي المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، المرجع نفسه

2. راوٍ يراقب الأحداث من خارج. وهو أيضاً نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل. وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

أما (تودوروف) فقد ميّز ثلاثة أنواع من الرواة، هي:

1. راوٍ يعلم أكثر من الشخصية (الرؤية من خلف.)
2. راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية (الرؤية مع) .
3. راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج) .

ويمكن التفصيل في هؤلاء الرواة على النحو التالي[1]:

1. الراوي بضمير المتكلم: وهو عادةً بطل يروي قصته، لكنه ليس تماماً البطل، ذلك أن الراوي هو مَنْ يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي، وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان الراوي هو البطل فإن ثمة مسافة زمنية بين ما كانه وما أصبحه، أي بين البطل الشخصية في الزمن الماضي والراوي في الزمن الحاضر.

وعليه لا يعود الراوي هو (البطل) وليست الرواية (سيرة ذاتية) بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور.

ومثاله من رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث يقول: "عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت أتعلم في أوربا، تعلّمت الكثير وغاب عني الكثير".

وفي هذه البداية يقيم الراوي الذي يروي بضمير (الأنا) المسافة الزمنية التي تخوّله الرواية على نفسه. هذه المسافة هي مسافة التحوّل والانتقال لشخصه، وهي مسافة محددة بمدة من الزمن

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، المرجع نفسه

وبأحداث جرت، ولولا ذلك لما كان من سبب يدفع لأن يروي عن نفسه. وهكذا تحكي الشخصية عن نفسها، وتصير راوية، وهي ترى معاناة التحوّل.

2. الكاتب : الذي يعرف كل شيء، فيظهر الراوي هنا بأنه هو الروائي فيروي بضمير الغائب (هو). وهذا يعني أنه راو غير حاضر. لكن الروائي يتدخل في سرده، عن طريق الشخصيات الأخرى لئلا ينكشف تدخله المباشر.

وهذه المسافة بين الكاتب وشخصياته تعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية قادرة على النطق بصوتها لا بصوت الكاتب. وبغياب الراوي الظل الفني للكاتب، وبتقدم الكاتب بضمير (الهو) أعزل من تقنيات السرد وفنيته، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدها الفن حتى في واقعيته.

3. الراوي الشاهد : وهو راوٍ حاضر، لكنه لا يتدخل. إنه يروي من خارج، على مسافة بينه وبين مَنْ يروي عنه. إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع، إنه تقنية آلية تقوم بعملية (المونتاج) أو تركيب الصور، ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي، لأنه غائب في بنية الشكل، كالمخرج الذي لا نراه إلا في أثره. وهذا يتطلب مهارة عالية من الروائي وإلا سقط في شكلية سطحية.

4. الكاتب الذي يروي من خارج، فهو غير حاضر، ولا كلّي المعرفة. ولهذا نراه يبحث عن وسائل تخوّله رواية ما يروي، ودون تدخل منه. والروائي هنا يروي على مسافة بما يروي فيبقى خارج ما يروي، إذ أن ما يرويه من أحداث لم يقع في حضوره، فهو ليس شاهداً على ما يروي وإنما يروي ما يرويه الآخرون وما سمعه منهم، وهو يتحاشى تحليل ظاهرات التعبير النفسية

التي تبديها بعض الشخصيات، أو التي ترتسم على الوجوه، أو تظهر في السلوك، فلا يدّعي النفاذ إلى دواخل النفوس.

2. المنظور، أو وجهة النظرPOINT OF VIEW :

عرف مصطلح (المنظور) السردي حضوراً مكثفاً داخل نظرية علم السرد، منذ نهاية القرن التاسع عشر، لأن وظيفته الأساسية هي تشخيص الحدث الروائي، وتقديم القصة لا يتم إلا عبر منظور سردي يعالج علاقات السارد مع الآخرين، ومع العالَم، ثم يفرض على الراوي وجهة نظر ما.

ومنذ ذلك الحين عَرَف (المنظور) تطورات عديدة مع الرواية الحديثة، حيث تصدّع فيها مفهوم المنظور الواحد المخصص للحقيقة الواحدة، وأصبح منظورات متعددة، بينما كان المنظور الواحد يتحكم في توجيه قارئه من خلال منظور إيديولوجي واحد يخنق كل المنظورات الأخرى[1].

كيف يروي الراوي ما يرى؟ وكيف يسرد من خلال وجهة نظره، فلا ينقل نقلاً فوتوغرافياً الحدث المحكي؟

في (هيئة السرد) تختفي العلاقة بين الروائي والراوي، فيختفي الروائي خلف الراوي، لينطقه بلسانه، فيصبح (الراوي) تقنية سردية يوظفها الروائي من خلال وجهة نظره. وعلى هذا فإن (هيئة السرد) هي إحدى المقولات الهامة في علم السرد الحديث، لأنها تكشف عن طرائق السرد، وتميز بين الروائي والراوي، وتكشف البعد الذاتي في سرد الأحداث، ذلك أن الروائي لا يمكن أن يكون موضوعياً، لأن العمل الذي يسرده إنما يصل إلى المتلقي من خلاله هو، فلابد

1

أن يكون العمل مطبوعاً بوعيه وبثقافته وبمواقفه تجاه القضايا والأشخاص. فالموضوعية" الصرفة لا وجود لها في العمل الأدبي إذا كانت تعني التجرّد التام واعتبار الأدب شهادة لغوية. لهذا كان لمصطلح (المنظور) أهمية خاصة في بحث هيئة السرد، لأنه يكشف اختلاف وجهات النظر، ويسهم في توثيق العلاقة بين الروائي والقارئ، ولعل الحديث عن الراوي، ووظيفته وأنواعه جعل من عملية تتبعه. " أكبر محاولة لدينا لتعرّف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها.

"ويبرز في الصيغة السردية مصطلحات، مثل : المسافة والمنظور.Distance Perspective أما المسافة فتُعنى بتحديد البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد.

وهذه المسافة هي التي يستند إليها منظور الراوي في وجهة نظره التي يروي المروي في ضوئها... وأما المنظور فيكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات، والرواة يختلفون أمام الحدث الواحد، إذ كلٌّ ينقل كما شاهده هو، لا كما هو في الواقع، أو هو ينقل المقدار الذي استوعبه،[1] وإذا كان (المنظور) مصطلحاً مستمداً من الفنون التشكيلية، فإنه نُقل إلى المجال الروائي ليوظّف نقدياً، ويعبّر عن (رؤية) النفس المدركة للأشياء، إنه (وجهة النظر) التي تحكم وضع الراوي في القصة، فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد، فإن (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها، أو هي (وجهة نظره).

ومن هنا تلازم هذين المصطلحين، وتداخلهما: فلا راوٍ دون رؤية، ولا رؤية دون راوٍ، وقد عرفت (الرؤية) تسميات كثيرة، فبعضهم يسمّيها (وجهة النظر) (1)، وآخرون يسمّونها (زاوية

[1] إنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987، ص 90.

الرؤية) (2)، وغيرهم (بؤرة السرد) (3)، والتحفيز (4)، و(حصر المجال) (5)، و(التبئير) (6)، و(الرؤية السردية) (7).

ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً، وعلى الخصوص في الدراسات الأنجلو أمريكية التي تركّز على (الراوي) الذي من خلاله تتحد (رؤيته) إلى العالّم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه.

ولقد مرّت الدراسات حول (الرؤية) بمرحلتين: بدأت الأولى مع النقد الأنجلو . أمريكي في بدايات القرن العشرين، واستمرت حتى أواخر الستينيات، وخلالها احتلت (الرؤية) مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي. وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينيات مع التطور الذي تُوّج بظهور (السرديات).

وقد صُنّفت (الرؤية) في ثلاثة أنواع، وهي:

1. الرؤية الخارجية، وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.

2. الرؤية الداخلية، وتتمثّل في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية.

3. الرؤية المتعددة، وتتمثّل في الروايات التي تصوّر الصراع الفكري والحياتي.

ودستويفسكي هو مبدع الرواية المتعددة الأصوات، أو ذات الرؤى المتعددة.

ولعل الناقد الشكلاني الروسي (توماشفسكي) (1890 . 1957) هو أول مَنْ ميّز بين نمطين من السرد: الموضوعي، والذاتي، ففي نظام (السرد الموضوعي) يكون الكاتب مطّلعاً على كل شيء، حتى على الأفكار السرية للأبطال، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسّر الأحداث، وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها من أذهان

الأبطال، ولذلك يسمى هذا السرد موضوعياً لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكىله ويؤوله، ويجسّد هذا النموذج الروايات الواقعية.

وأما نظام (السرد الذاتيّ) ففيه نتبع الحكي من خلال عيني الراوي، ولا تُقدم الأحداث فيه إلا من زاوية نظر الراوي، فهو الذي يُخبر بها، وهو الذي يعطيها تأويلاً معيّناً يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الاعتقاد به. ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية والروايات ذات البطل الإشكالي.

ولقد بلور (هنري جيمس) هذا المصطلح في مطلع القرن الماضي، ثم جاء الناقد الفرنسي (جان بويون) Pouillonففصّل القول فيه في كتابه (الزمن والرواية) 1945، وصنّف (زاوية الرؤية) في ثلاث، هي:

1. الرؤية مع : وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي.
2. الرؤية من الخلف : ويكون الراوي فيها عليماً بكل شيء، محيطاً بالأحداث.
3. الرؤية من الخارج : ويكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية.

وعلى هذا فإن (وجهة النظر) تُعَدّ من اكتشاف النقد الأنجلوسكسوني في مجال السرديات. وقد أكّد على ضرورة إقصاء الراوي العليم، وتحويل الخطاب الروائي إلى (وجهة النظر) ... وفي كتابه (صنعة الرواية) 1950 (8):[1]

وضع (بيرسي لوبوك) حجر زاوية (الرؤية)، وميّز بين (العرض)، و(السرد) فأكّد أنه في (العرض) يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها دون وسيط. بينما في (السرد) راوٍ عالم بكل شيء

[1] بيرسي لوبوكك صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد. مكتبة العقد الفريد، بغداد 1981، ص 111.

يقدم الحكاية، ثم حدّد وجهات النظر في ثلاث، هي[1]:

1. التقديم البانورامي، حيث نجد (الراوي) مطلق المعرفة.

2. التقديم المشهدي، حيث نجد (الراوي) غائباً، والأحداث تُقدّم مباشرة للمتلقي.

3. اللوحات، حيث تتركز الأحداث على ذهن (الراوي) أو على إحدى الشخصيات.

ومن خلال قراءته لرواية فلوبير (مدام بوفاري) وجد تقديمين للأحداث: الأول: مشهدي ذو بُعد درامي، يبدو فيه الراوي غائباً عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي. والثاني: بانورامي ذو طبيعة تصويرية تفترض وجود الراوي العالِم بكل شيء.

ثم جاء (نورمان فريدمان) فاستوعب آراء سابقيه، واقترح تصوّره في كتابه (وجهة النظر في الرواية، تطّور المفهوم النقدي) لوجهات النظر في الأشكال التالية:

1. المعرفة المطلقة للراوي، حيث وجهة نظر المؤلف غير محدودة.

2. المعرفة المحايدة للراوي، حيث يتكلم الراوي بضمير الغائب، ولا يتدخل، ولكن الأحداث لا تُقدّم إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.

3. المعرفة المتعددة، حيث يوجد أكثر من راوٍ واحد، والقصة تُقدّم كما تحياها الشخصيات.

4. المعرفة الأحادية، حيث يوجد راوٍ واحد، ولكنه يركز على شخصية مركزية نرى القصة من خلالها.

5. النمط الدرامي، حيث لا تُقدّم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها.

[1] بيرسي لوبوكك صنعة الرواية ، مرجع نفسه

6. الأنا الشاهد، في روايات ضمير المتكلم. حيث الراوي مختلف عن الشخص، وتصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي.

7. الأنا المشارك، حيث الراوي المتكلم هو شخصية محورية.

أما تودوروف فقد ميّز بين الحكي، كقصة وكخطاب، وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن، والصيغة، والجهة، كمقولات للحكي، انطلاقاً من استيحاء اللسانيات، واعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بوساطتها تُدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالمتلقي، واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي.

وقد استعاد تصنيف (بويون) للرؤيات، مع بعض التعديلات الطفيفة، في:

1. الراوي > الشخصية، حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية. (الرؤية من خلف).

2. الراوي = الشخصية، حيث يعرف الراوي ما تعرفه الشخصيات. (الرؤية المصاحبة).

3. الراوي< الشخصية، حيث تتضاءل معرفة الراوي. (الرؤية من الخارج).

وفي مطلع السبعينات طرح الباحث السوفيتي (أوسبنسكي).[1]

(وجهة النظر) بطرق جديدة، من خلال ما سمّاه (بويطيقا التوليف)، ساعياً إلى معاينة المواقع التي يحتلّها المؤلف، من خلال أربعة منظورات هي:

1. المنظور الإيديولوجي؛

2. المنظور التعبيري؛

[1] محمد عزام: نظرية الصياغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1970، سوريا، ص122

3. المنظور النفسي؛

4. المنظور الزمكاني.

1. (المنظور الإيديولوجي): هو منظومة القيم العامة لرؤية العالَم ذهنياً، فهو يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي، وقد كان (الكورس) في الدراما اليونانية يلتزم بهذه المنظومة، فيعلّق على الأحداث والشخصيات، ويقيّمها وفق الإيديولوجية الحاكمة، وقد قام (الراوي) بنفس الدور في الرواية الكلاسيكية والواقعية، فكان يعلّق على الأحداث، ويقيّمها. وعندما خفت صوت الراوي ودعا الروائيون المجدّدون إلى انتفاء شخصية الكاتب ولم تعد هذه الإيديولوجية تظهر بشكل مباشر، لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة. في حين امتنع بعض الأدباء عن اتخاذ موقف عام، وتركوا القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ لتتفاعل حرة مع بعضها بعضاً، وترتب على ذلك أن أصبح المنظور الإيديولوجي الذي يحكم العمل الأدبي أبعد ما يكون عن التحدي. وتحديده يعتمد على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويل.

وعندما يطغى منظور إيديولوجي واحد في العمل الأدبي، تصبح كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهر منظور مخالف على لسان شخصية من الشخصيات مثلاً أُخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة، ويسمّي الناقد الروسي (باختين)

هذا (الصوت المنفرد). فإذا كان في الرواية أكثر من منظور واحد يحكم العمل الأدبي فإن باختين يسمّيه: الرواية متعددة الأصوات (أو البوليفونية)، حيث توجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل. [1]

[1] محمد عزام: نظرية الصياغة، المرجع نفسه

وقد اتجهت الرواية الحديثة نحو (البوليفونية)، وابتعدت عن موقف الصوت المنفرد، وقد جمعت (ثلاثية الطريق إلى الشمس) بين (الصوت المنفرد) و(البوليفونية) ففي بعض مقاطع نسمع الصوت الواحد / صوت الراوي وهو يقيّم ويحكم ويروي، وفي بعضها الآخر نسمع متحاورين يتجادلان، كما في جدل عزيز مع الكابيتان جيرار، والقومندان رينو من بعده، عن الفرق بين الشرق والغرب، والحضارة والتخلف، وعن (فِرية) المستعمر في أنه يرغب في (تمدين) الدول المتخلفة، فحتى في هذا الحوار يبدو الصوت الواحد هو المهيمن الصوت الوطني، صوت عزيز الذي يقف في موقف الدفاع عن القيم العربية والوطن المحتل.

ويؤكد اوسبنسكي على أنه يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه وأنه يجب أن يُنسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى مؤلفه، سواء وافقه في الواقع أو خالفه، فقد يختار الكاتب صوتاً يخالف صوته، وقد يغيّر منظوره الإيديولوجي في عمل واحد أكثر من مرة[1].

ولدى تطبيق (المنظور الإيديولوجي) وجدنا (ثلاثية الطريق إلى الشمس) عملاً متعدّد الأصوات. وأوضح السمات التي تُظهر هذا التعدد هو كثرة المقاطع التي يصدر الراوي فيها الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الإيديولوجي، تلك الأحكام التي تشبه الحِكَم وتقف مستقلة عن النصّ، محتفظة بدلالة مطلقة كما هي الحال في روايات الواقعيين الغربيين، حيث نستطيع أن نستخرج كتيباً مليئاً بالحِكَم، والأمثال التي ترد على لسان إحدى الشخصيات أو لا ترد على لسان أي من الشخصيات، ولكنها ترد على لسان (الراوي)، دون أن تدخل في نسيج النصّ، حيث ينقطع خط القصّ ويعلو صوت الراوي، مثل (الكورس) اليوناني، معلناً المنظور الإيديولوجي الذي يحكم الرواية بطريقة مباشرة، وحيث يمكن استخراج هذه الفقرات من

[1] محمد عزام: نظرية الصياغة، المرجع نفسه

سياق الرواية دون إخلال ببنائها، كما في قوله "منذ اللحظة التي رأى فيها خالد آغا في بيته، تشاءم عزيز، فالرجل ثقيل الظل عليه، لم يقع يوماً موقعاً حسناً في نفسه ".

هو إقطاعي سليل إقطاع، يملك القرى الكثيرة، والنفوذ الواسع، مبذّر، متلاف، علاقاته متشعبة، يده طائلة، يفعل في حماة وقراها ما يشاء، قوي، شرير، يحب الأذى ولا يتورع عن فعل أي شيء دون رادع أو وازع، فكيف يواجهه عزيز؟ كان قد ناقش الأمر كثيراً مع شمس وكانت شمس ترى أن يبقوا الجسور معه وأن يداروه، ألم تقل العرب قديماً، داروا سفهاءكم؟" [1]

مثال آخر: "تهديدات هتلر، تصريحاته اللاهبة، خطبه النارية، كلها كانت تنقلها الإذاعات الغربية، والإذاعة العربية من برلين توصلها طازجة إلى أسماع العرب في شرقي الوطن وغربيه فيتحمس بعضهم لهتلر مراهناً أنه سيكون خلاصهم من بريطانيا وفرنسا، ويتخوف بعضهم بحجة أن (النعل أخت النعل) وأن المستعمر هو المستعمر سواء كان بريطانياً أو ألمانياً فرنسياً أم إيطالياً، وهذا بخلاف الحوار الذي يقوم بين اثنين، فيعرض كل منهما وجهة نظره، ويستشهد بمثَل أو حكمة، تأكيداً لما يذهب إليه، كما في قوله:

"تعلم؟ بودي أن تقوم الحرب اليوم، قال عزيز باندفاع مفاجئ (فينشب ناب كلب بجلد خنزير) ونرتاح من هؤلاء المستعمرين جميعاً.

ومن سمات (الصوت المنفرد) في الثلاثية أن (الروائي) تميّز بنشر قيم الحق والعدل والمساواة، فصوّر النضال القومي ضد الأتراك، وجعله ينتصر كما هو تاريخياً، وصور النضال الوطني ضد الفرنسيين وجعله أيضاً ينتصر كما هو تاريخياً، فكافأ بذلك–الأخيار بانتصارهم، وعاقب الأشرار بخذلانهم وانكسارهم: (العصملي) الذي جرجر أذيال الاندحار و(بوشعيب) الذي

[1] محمد عزام: نظرية الصياغة المرجع نفسه

قُتل برصاص العرب، والإقطاعي (خالد آغا) الذي كانت نهايته على يد أحد فلاحيه، والخائن (التيناوي) الذي لقي جزاءه، والقومندان (رينو) الذي اعتُقل بسبب كونه ديغولياً.

كما لم تكن (إيديولوجية) الثلاثية تجاه الزمن محايدة، فقد صوّر الروائي حياة شخصيات الجيل الأول تصويراً دقيقاً، ورسم ملامحهم الخارجية، ونفسياتهم، وأعمالهم.

بخلاف تصويره لشخصيات الجيل الثاني (الأبناء) الذين رسمهم بسرعة، واكتفى بصور خاطفة من حياتهم السهلة المريحة التي لم يعانوا ما عاناه الآباء من شظف العيش، ومرارة الظلم والعسف، من قبل الأتراك والفرنسيين والإقطاعيين، فلقد ولد الجيل التالي، فوجد كل شيء ميسوراً له: (الأخضر) الابن الأكبر لعزيز وشمس، يدرس الطب في باريس، ويمارس الجنس بحرية مطلقة مع زميلاته في الجامعة الباريسية، وقد عاد إلى دمشق طبيباً مشهوراً تتكاثر في عيادته الفتيات الراغبات بالزواج منه.

و(نواف) الابن الثاني لعزيز وشمس، يتزوج (دملجة) ابنة عمه، فتلد ابنة يسميانها (شمساً) على مصطلحجدتها المشهورة (شمس)، و(مناف) الابن الثالث لعزيز، ينجح في العمل التجاري، فيحلّ مكان أبيه في المحل، ويتزوج (خيرية) بنت أم روضة، و(بدور) الفتاة الوحيدة لعزيز وشمس، تصبح معلمة، وتتزوج (عوّاد) الذي أصبح بدوره محامياً، ولهذا لم يأخذ (جيل الأبناء) من الرواية ذات الأجزاء الثلاثة أكثر من الصفحات الأخيرة من الجزء الثالث[1].

وهكذا كان التطور الزمني للصالح العام: الوطن والمواطنين، لصالح الأسرة التي تكاثرت واغتنت، وتناسلت كما هي سنّة الحياة.

2. (المنظور النفسي) : عند (اوسبنسكي) نوعان : منظور موضوعي، ومنظور ذاتي فالمنظور الموضوعي تكون الأحداث والشخصيات فيه مروية من منظور (الراوي) والمنظور الذاتي يقدّم

[1] محمد عزام: نظرية الصياغة، المرجع نفسه

الأحداث والشخصيات من منظور ذاتي، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث.

وكل من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجياً وداخلياً. كما يمكن أن يتداخل المنظوران، فيتحوّل المنظور الموضوعي إلى ذاتي، والذاتي إلى موضوعي. وقد استخدم ناصيف في ثلاثيته المنظور الموضوعي الخارجي الذي يقدّم ويقيّم الأحداث والشخصيات من منظور (الراوي).[1]

3. (المنظور التعبيري): إذا كان (المنظور الإيديولوجي) هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالَم المحيط بها، و(المنظور النفسي) هو الزاوية التي تقدم من خلالها العالَم التخييلي، فإن (المنظور التعبيري) هو الأسلوب الذي تعبّر الشخصية من خلاله عن نفسها.

وبما أن القصّ يقوم على (راوٍ) يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، فإن علاقة دينامية توجد بين كلام (الشخصية) المنقول وكلام (الراوي) الناقل. وهذه العلاقة معقدة ومتداخلة حيث قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره. وقد يصبغه بصبغته الخاصة.

ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري. وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبتعد عنه، فـ (الحوار) مثلاً يُعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. و(السرد) يُعتبر أبعد الصيغ عنه، فالحوار يُقدّم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبّر عن نفسه بطريقة مباشرة.

[1] عائشة بنت المعمورة رابح خدوسي. اتحاد الكتاب العرب - دمشق، سوريا. 2001.

أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القصّ وتولّى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين. ويصبح الصوت مزدوجاً، ويفرق القانون الروائي التقليدي بين أسلوبين في نقل كلام الغير، هما: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر. فإذا نقل الراوي كلام غيره كما هو كان أسلوبه مباشراً، وإذا أدخله في سياق كلامه كان أسلوبه غير مباشر.

وقد استخدم ناصيف الأسلوبين، فنقل الراوي كلام غيره كما هو بأسلوبه المباشر في بعض مقاطع الثلاثية، كما أدخل أحياناً كلام غيره في سياق كلامه بأسلوب غير مباشر، فجاء قصّه التقليدي على توالي هذين الأسلوبين.

4. (المنظور الزمكاني): يعاين موقع الراوي زمانياً ومكانياً من القصة وشخصياتها، ويحدّده بناءً على تقسيمه أيضاً إلى داخلي وخارجي.

ومع (خطاب الحكي) 1972 لـ (جيرار جينيت) نجدنا أمام تقديم عملي لنظرية متكاملة للسرد. فهو ينطلق من قراءة كل التصورات السابقة، ومن خلال نقده إياها يقدم مشروعاً منسجماً مع ما سبق، مستوحياً التصورات اللسانية البنيوية فيما يتصل بـ (الرؤية أو وجهة النظر). لكنه استبقى هاتين السمتين، واستبدلهما بمصطلح (التبئير) الذي هو أكثر تجريداً وقسّمه إلى ثلاثة أنواع، هي[1]:

1. التبئير الصفر، أو اللاتبئير، ونجده في السرد التقليدي.

2. التبئير الداخلي، سواء كان ثابتاً، أو متحولاً، أو متعدداً.

3. التبئير الخارجي، الذي لا يمكن فيه التعرّف على دواخل الشخصيات.

[1] عائشة بنت المعمورة ، المرجع نفسه

لكن (ميك بال) نقدته وقالت إن مصطلحي (التبئير الصفر، والتبئير الداخلي) قال بهما (جورج بلان) من قبل في مصطلحه (حصر المجال)، مما جعل (جينيت) يعيد النظر في مصطلحه عام 1983، ويحدد في كتابه اللاحق (خطاب الحكي الجديد) أن (المبئر) هو الراوي و(المبأر) هو الحكي ذاته، و(التبئير) هو حصر المجال.

ويمكن جدولة جهود الباحثين في (المنظور) في الخطاطة التالية:

النظرية السردية من وجهة نظر بارث:

مستوى السرد:

يعد السرد "العمود الفقري في النّصوص السرد يّة، وجب أن تكون اللّغة العامل المشترك مع السرد، ليتحقق التّطوّر اللّغوي، والانشداد إلى الحادثة؟، من خلال الوعي بلغة حداثية تساير النّصوص الإبداعية لتصبح بذلك اللّغة ليست وسيلة فحسب، وإنّ هي رؤية جمالية تحتمها طبيعة النّص أولا وثانيا طبيعة تنامي الوعي باللّغة 22 ".

ففي القديم كان يعتقد أن وظيفة اللّغة هي التّواصل فقط أي نقل رسالة من مبدع إلى متلق لكن الدّراسة الحداثية حول الإبداع الأدبي تجاوزت هذه الوظيفة إلى وظائف أخرى ومتنوعة منها تحقيق الجمالية في الإبداع ومدى التّجاوب مع الوعي باللّغة.

قد يصوّر السرد "جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان، محاولا بذلك استقطاب اهتمام القارئ إلى بؤرة حديثة يمكن من خلالها بث خفايا الشّخصية أو ملمح من الملامح الخارجيّة للشخصيات، أو يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الدّاخلي وما يدور فيه من خواطر نفسيّة أو حديث خاص بالذات[1]23 ".

[1] عائشة بنت المعمورة ، المرجع نفسه

فالسرد له علاقة بالزمان والمكان من خلال تفاعلهما في القصة ومحاولة التّأثير في نفسية المتلقي واستدراجه بالمعنى من الخارج، بتوظيف الشخصيات ثم يتدرج تدريجيا إلى الأعماق التي تخص الإبداع الأدبي وعلاقته بالذات واللاذات.

الراوي، وموت المؤلف:

كان لموت المؤلف في مقالة رولان بارث (1968)، ومقالة ميشيل فوكو (1969) شهرة كبيرة جدا، إلى درجة أنهما صارتا متداولتين كثيرا في مختلف الدراسات والأبحاث، خلال الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. فهمت قول بارث في الكتابات العربية، وبعض الكتابات المناوئة للبنيوية الفرنسية، على أنها إلغاء للمؤلف، وإعلان عن موت الإنسان وموت التاريخ، وهلم جرا. وكانت ثمة مواقف ضد البنيوية[1].

بنى بارث قولته هذه على أساس موقفه الرافض للنقد، الذي كان سائدا في الدراسات الأدبية الغربية، والذي ظل في فرنسا أسير الرؤية التقليدية، التي كان كل من سانت بيف، وغوستاف لانسون عموديها الأساسيين.

في رأي هذين الناقدين لفهم الأعمال الأدبية، والحكم عليها لا بد من إعطاء الأهمية الكبرى للمؤلف، ومن ثمة كان التركيز على جمع البيانات المختلفة المتصلة بحياة المؤلف والانطلاق منها في قراءة النص الأدبي، هذا التصور وليد التأثر الكبير في العلوم الاجتماعية، الذي سنجد له امتدادا في الدراسات الاجتماعية والنفسية للأدب خلال النصف الأول من القرن العشرين.

إن الموقف من المؤلف خلال المرحلة البنيوية تولد لضرورات نظرية وإجرائية ومنهجية لتجديد الدراسة الأدبية، بعد أن بدا أن قراءة النص الأدبي انطلاقا من المؤلف، لم يؤد إلى نتائج

[1] عائشة بنت المعمورة ، المرجع نفسه

مقبولة، وقد انتهى إلى الطريق المسدود، لذلك تم تحريف مجال السؤال من: لماذا يكتب المؤلف؟ إلى ماذا يكتب؟ إن الأجوبة المقدمة عن السؤال الأول تؤدي إلى كونه تعبيرا عن حالات نفسية، يفرغها أو يُصعِّدها المؤلف من خلال علمية التأليف، أو تعبيرا عن موقف فكري ينافح عنه المؤلف، وهو ينخرط في المجتمع، منحازا إلى طرف من أطراف الصراع.

وما شابه هذا من الأجوبة التي تربط التأليف الأدبي بسياق تاريخي محدد، وتقيد دلالة النص بذلك، مغلقة بذلك إمكانية قراءة النص قراءات مختلفة، في عصور لا علاقة لها بالزمن الذي ظهرت فيه، ومن بين الأسئلة المهمة التي طرحها بارث في خصوص كيفية فهمنا لمقاصد المؤلف من وراء تأليفه، يجيب بأن ذلك صعب جدا.

والأجوبة التي قدمها النقد التقليدي باتت غير مقنعة، لذلك كان الانتقال إلى سؤال: ماذا يكتب المؤلف؟ مدخلا جديدا للانتقال من المؤلف إلى النص الأدبي في ذاته، وكان هذا مشروع البنيوية في علاقتها بالإبداع الأدبي. وصار مصطلح الراوي مركزيا في الدراسات السردية المختلفة، خلال المرحلة البنيوية. وكان للسرديات دور كبير في أجرأة هذا المصطلح، وتعميق النظر فيه، وتقديم مختلف صوره وأشكاله.

وفي كتاب جيرار جنيت حول الخطاب السردي (1972) نجد نظرية متكاملة كان لها تأثير كبير في مختلف التحليلات السردية، سواء تبنتها، أو عملت على مناقشتها وتطويرها، لكن النقاش المركزي الذي كان يتعلق بمصطلح الراوي، إلى جانب علاقاته بالشخصيات وبالمستويات السردية، تَركَّز، بصورة خاصة حول ثنائية السرد بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب.

وبرز من ثمة اتجاهان تكرسا في الحقبة التي صارت تعرف في تاريخ السرديات بـ» السرديات ما بعد الكلاسيكية»، حيث نجد أولهما، وهو الذي يسير وفق ما رسمته السرديات

الكلاسيكية، ومن يسير على نهجها من الباحثين الجدد في السرديات، يؤكد أنه متى وجد عمل سردي فهناك راو، كيفما كان موقعه من السرد، أو الصورة التي يتخذها، وبغض النظر عن كون السرد جاء بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، وهذا هو رأي أغلبية المشتغلين في السرديات الكلاسيكية، وما بعدها.

أما الاتجاه الثاني، فيؤكد أن الراوي لا يوجد إلا في السرد بضمير المتكلم، أما في السرد بضمير الغائب فلا وجود له.

وإذا كانت بذور هذا التصور عند آن بنفيلد (1982)، فإن سيلفي باترون التي تبنت هذا التصور، وباتت تدافع عنه باستماتة في مختلف كتاباتها، بدءا من كتابيها عن الراوي، سواء في: «الراوي : مدخل إلى النظرية السردية» (2009)، أو إعادة طبعه بعنوان جديد: «الراوي: قضية النظرية السردية» (2016)، مع إضافة فصل جديد، أو في كتابها الذي أعطته عنوان: «موت الراوي ومقالات أخرى» (2015) تسعى إلى الهجوم على السرديات الكلاسيكية (خاصة جيرار جنيت) هجوما عنيفا، وفي الوقت نفسه، الدفاع عن تصور سردي مختلف عن السرديات، وإن كانت تدرجه في نطاق السرديات ما بعد الكلاسيكية، ولعل الحديث عن الراوي ووظيفته، وأنواعه جعل من عملية تتبعه . " أكبر محاولة لدينا لتعرّف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها"[1]

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، تصدير جوناثاف كالر، ص8 .

الفصل الثاني الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية

- الراوي في الحكاية الشعبية
- أشكال الرواة وأنواعهم
- أماكن الرواية ومناسبتهم (المقاهي
- المبحث الثاني: الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية
- رواة القصص
- غاية الراوي من سرد حكاية بقرة اليتامى

يمكن تعريف مصطلح «الراوي الشعبي» بأنه شخص يتمتع بمهارات خاصة في أداء المأثورات الشعبية الشفاهية للمتلقين، ويتميز بذاكرة قوية تستوعب النصوص، وتعيد صياغتها وتتمتع بخبرة ومعرفة بالتراث، وقدرة على تنويع المادة، وإعادة تشكيلها، وتعديلها حسب المواقف من حيث مضمونها وشكلها والأداء أيضا.

الراوي إذن هو من تخصص فى رواية القصص الشعبي، خاصة الغنائي منه، ويطلق على فئة منهم في مصر، وهم الشعراء الذين كانوا يغشون مقاهي القاهرة، وغيرها من المدن والقرى، في المواسم والأعياد يسامرون الناس بما توافروا عليه من القصص والسير، وكان منهم (الهلالية) رواة السيرة الهلالية، و(العناترة) رواة سير عنترة بن شداد، و(الظاهرية) رواة سيرة الظاهر بيبرس. ومنهم أيضا «الصيِّيتة» الذين يحفظون القصص الديني المنظوم وينشدونه في المولد النبوي، وموالد الأولياء، وغيرها من المناسبات الدينية.

وهذا النوع الأخير يتوافر على عدد كبير من القصص الديني مثل «الإسراء والمعراج وفضلون العابدوانشقاق القمر، وميمونة» وغيرها، فيجعلون الناس تنتظرهم ليليا لسماع مغامرات علي الزيبق، وأبو زيد الهلالي، وعشقيات الزير سالم، وهي في جلها مسرحا لصراع الخير، والشر وموطنا لتحقيق العدل خياليا لأنه مفقود واقعيا.والأداء لديهم جميعا فعل إبداعي، يقوم على استلهام تراث السيرة الشعبية عبر تواصله الشفاهي، بواسطة التفاعل الحي بين مشاركيه، لتقوية إحساسهم وهويتهم ووحدتهم.

وهناك قديما، وخاصة بعد سقوط العباسيين، وتولي العثمانيين سدة الحكم، وبروز عصر المماليك لجأ العربي إى منفذ آخر للترويح عن نفسه، حيث يتخذ من الدكة الخشبية أو الكرسي أو المقطورة، مكانا للراوي مسرحاً، والفترة بين العشاء والفجر عادة هي أنسب الأوقات للأداء لدى رواة السير المحترفين، وما قيل حول طبيعة المكان وتحديد الزمان في أداء السيرة الشعبية

يمثل جانباً مهما من القص. وعندما نتحدث عن أداء الراوي أو المؤدى أو القاص فإننا نقصد شكلين من الأداء، قد يتفقان في بعض الخصائص، لكنهما . بالطبع . يختلفان من حيث طبيعة الراوي، وطريقة الأداءوالأدوات، ووظيفة النص المروى، ودور الجمهور المتلقي، وهما «الراوي الهاوي» و«الراوي المحترف»، والفرق الرئيسي بينهما هو المقابل الذي يتقاضاه الثاني لذا سمى محترفاً.

أشكال الرواة وأنواعهم:

الرواة الهواة:

الراوي الهاوي هو شخص عادي من الناس يشتهر بقدرته على حفظ، وأداء السير الشعبية، وإلقاءها على جمهوره، حيث يتابع السير الشعبية في مصادرها المختلفة من المصادر الشفاهية، والنسخ المدونة. ويعمل على بتعلم القصص الجديدة التي تصل إلى مسامعه، ويحفظها بشكل كامل، أو جزئي، ومن ثم يؤديها في مناسبات خاصة بدون استخدام آلات موسيقية، يعتمد في ذلك على قدراته الأدائية الخاصة به، لعل أهمها صوته الجهوري، "ودون ما سخرية، أو تهكم من صورة هؤلاء الرواة المتماهين والمحمولين على صورة تقديسية في الخيال الشعبي...ربما كان الإيمان بقداسة السيرة عند هؤلاءالرواة امتدادا للموروث الديني في السيرة النبويةللمتخيل الشعبي في كرامات الأولياء الصوفيين"[1]

الراوي الهاوي يقوم بهذا العمل بدافع شغفه ومحبته لعالم السيرة والحكايات الشعبية، دون أن يتقاضى أي مقابل مادي من المجتمع. يتمتع بقدرة على جذب الجماهير وإثارة إعجابهم من خلال أدائه المميز للحكي، وما يحصل عليه هو الشعور باللذة عندما يسعد مستمعيه.

[1] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم _ الأنساق الثقافية، وإشكالات التأويل _المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ن 2005، ص285.

من الملاحظ أن انتماءات الرواة القبلية، والأيديولوجية لا تؤثر في دورهم. فالرواة يسعون لاختيار القصص التي تؤكد فخرهم بقبيلتهم، أو ترفع شأنها بين القبائل، فيزدادون إصرارا على إمتاع من يقابلونه، وهذا ما يجعل دورهم دور إنساني بلا منازع.

إن الراوي الهاوي هو فرد من الناس العاديين الذي أغوته السير الشعبية، وأصبح متخصصًا في حفظها وأدائها. يعتمد في ذلك على مصادر متنوعة، ويؤديها في مناسبات خاصة وعامة، ويعتمد في ذلك على قدراته الأدائية الشخصية، بدون الحاجة إلى استخدام آلات موسيقية. خيث يعتبر الراوي الهاوي شخصًا فريدًا يحمل موروثًا ثقافيًا هامًا، ويساهم في المحافظة على التراث الشعبي وإحيائه. ويستخدم لغة الجمهور، ويتمتع بقدرة فريدة على جذب وإمتاع العامة من خلال أدائه الشفاف والشيق. إن تفانيه في حفظ وإحياء السيرة التي تعكس التضحية والعشق الذي يكنه لهذا النوع من القيم التي يزخر بها التراث الثقافي.بشكل عام، يعتبر الراوي الهاوي شخصًا مميزًا يحمل موروثًا ثقافيًا هامًا ويساهم في نقل التراث الشعبي والثقافي إلى الأجيال القادمة. ويستخدم لغة الجمهور ويقوم بتوصيل القصص والمعاني بطريقة تلقائية وشيقة، مستندًا في صوغ كلامه إلى الشعر الذي استمع إليه في وقت سابق.

والجدير بالذكر أن العديد من الرواة الهاويين قد تعرضوا للضرب في سبيل تعلمهم وحفظهم للسيرة، وهذا يعكس التضحية والتفاني الذي يبذلونه في حفظ وإحياء هذا النوع القيم من التراث الثقافي.

الرواة المحترفون (الشعراء)

الراوي المحترف: هو ذلك الشخص الذي يصنفه المجتمع في فئة الغجر أو المساليب أو الحلب، أو التتر، كما أنه مصنف . مهنياً . في طبقة «الشعراء». وهو يمتهن غناء الهلالية وروايتها، ويتكسب منها، ويُعرف بأنه شاعر السيرة الهلالية، وهو ما نلمحه في العبارات الدعائية التي يقدم بها مثلا مطرب الفرقة، الشاعر، كشخصية الحاج الضوي الذي " سمع ربابا

معلقا فوق رأسه على الجدار يعزف وحده في الهزيع الأخير من الليل عدة مرات، فكان هذا نداء له بتعلم الرباب، وحمل الرسالة"[1]، من نشيد، وأشعار في الذين تركوا بصماتهم على صفحات التاريخ كبني هلال.

ويستخدم الرواة المحترفون الآلات موسيقية كالربابة، والراوي يتقاضى مقابلاً مادياً نظير إنشاده، ويختلف المقابل المادي باختلاف السياق الذي ينشد فيه، وباختلاف المكانة أو الشهرة الاجتماعية التي يحظى بها.

أماكن الرواية ومناسبتهم (المقاهي):

تمثل المقاهي قديما بالنسبة للرجال أحد الأماكن الاحترافية ،وأهمها على الإطلاق، التي كانت تؤدى فيها السيرة الهلالية،، فهي مصدرا مكانيا في حفظ الحكايات الشعبية بين الأجيال، وحافظت أيضا علىمكانة النص بين الجماهير، وكان الشاعر في هذه المقاهي بديلا لوسائل الإعلام الحديثة، فهو يمتلك مهارات أدائية ،وتمثيلية تربط الجمهور به، كما يعتبر هؤلاء الشعرا الرواة من الأسباب الرئيسية زيادة في زيادة مدخول تلك الأماكن، ولهذا فهو يقدم الهلالية على حلقات يومية متسلسلة، متعمداً التوقف عند مشهد مُشوِّق، يزيد ارتباط الجمهور به، ويتابعها في اليوم التالي بشغف للتعرف على نتيجة المشهد الذي توقف عنده الشاعر، ويحرص الجمهور ألا تفوته حلقة من السيرة أو الحكاية. وبالمقابل يدفع مبلغاً زهيداً من المال، ربما يكون مقابل مشروب يتناوله، لكن هذه الطلايق التي يعتمدها تضمن له قوت يومه، وعليه "الحكاية الشعبية بأنّها شكل قصص ي تتّخذ مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب، وقد دفع

[1] عبد الرحمن الأبنودي: السيرة الهلالية، أخبار اليوم، دون تاريخ، ص13.

تنوع موضوعاتها الباحثين إلى استخراج عدة أنواع منها حكايات الواقع الاجتماعي، والحكايات اليومية، وحكايات الحيوان، الحكايات الهزلية[1].

2. المُحدِّثُون: ويبدو أن المُحدِّث يضع أمامه الكتاب ليوهم المتلقين أنه يرجع إلى مصادر موثوقة فينعكس ذلك عليهم، ويصيخون السمع إليه إذا كان يمتلك أسلوباً في الأداء والتمثيل يجذبهم به، وغالباً ما تكون هذه القصص من التراث القديم الشعبي الذي يمتد تأثيره إلى أي عصر تالٍ، لأنه يحمل قيماً إنسانية لا تموت بمرور الزمن، ولعل هذا المحدث يدرك أن" الأشكال الأدبية يختلف بعضها عن البعض الآخر اختلافا جوهريا وان كانت صفة الشعبية تجمع بينها ويرجع سبب الاختلاف أن كلا منها ينبع من مجال محدد من مجالات الاهتمام الروحي الشعبي وهذا المجال هو الذي يحدد شكل كل نوع، ووسيلة التعبير فيه) "[2]

3. الشعراء أو (الشعراء): والشعراء مصطلح يطلق على رواة السير الشعبية، وليس الشعراء أصحاب القصائد، ومن ثم فالشاعر هنا يعزف على الآلة الشعبية (الربابة)، ويحكى السيرة الشعبية التي يريدها الجمهور، ويمكن أن يكون العزف فواصل بين فقرات الحكي، أو مصحوبا بالحكي. وهؤلاء الشعراء أشهر رواة القصص الشعبية على الإطلاق، وقد يعرف بـ «أبي زيديَّة» لروايته «سيرة أبى زيد».

4. العناترة : و«العناترة» هم رواة «سيرة عنترة»، و يعتمدون على قراءة كتاب السيرة عند روايتها، ويغنون الشعر المكتوب بلا ربابة. ومعظم الأشخاص الذين يستمعون إلى رواية السيرة

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية.الجزائر :المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص188.
[2] نبيلة ابراهيم، مرجع سابق/1981 ، صفحة.4.

يتمتعون بشيء من الثقافة، فالشعر الوارد فيها لا تفهمه العامة جيد[1]، وسيرة عنترة من أهم وأشهر السير الشعبية في الأدب العربي، وتتركز حول شخصية البطل والشاعر الجاهلي «عنترة بن شداد العبسي»، وهو من أصحاب المعلقات، ومن الفرسان المشهورين في أيام العرب الجاهلية، وعنترة من الشخصيات القليلة التي انتخبها الوجدان الشعبي من العصر الجاهلي،الأمر الذي جعل المخيلة الشعبية تبنى له عالما مقدسا يستهوي الرواة، ويجلب السامعين.

المبحث الثاني: الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية

ينتقل الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية عبر الأحداث كما قال عنه جرار جنيت في الرواية من الخارج، أو الخلف، حيث يقدم حكيه عادة في مناسبة اجتماعية يجتمع فيها أكبر قدر ممكن من الأفراد: فهو العالم بكل تفاصيل الحكاية، يسرد الموضوع في أسلوب مشوق يجمع حوله الجميع، ويبدأ الحكاية بما يثير المستمع بمقدمة مناسبة في غالب الأحيان تكون مسجوعة.

يعمل الراوي الذي هو العمود الأساس في الجلسة يمسك بحبائل السرد يقدمه في قصة تبدأ بأحداث عادية، ثم تلتهب الأحداث في العقدة في جو حماسي يشتد الأمر على البطل حتى يظن الجميع أن لا خلاص، فيفاجئهم الراوي بحل غير متوقع أين تنفرج نفسية الحضور، ويفرحون لباتصار الخير على الشر، وتتبع طبيعة الراوي في العديد من الحكايات الشعبية، ويختلف القص من حكاية إلى أخرى.

[1] أ.د. أماني الجندي: رواة الحكي في التراث الشعبي، 14 ماي 2016، أطلع عليه 31 ماي 2024، على الساعة الثالثة، والنصف صباح، ينظر https://gate.ahram.org.eg/daily/

استعان الرواة الشعبيون الجزائريون في فترة مضت بحكايات استعاروها من الشرق مثل حكايات الجازية الهلالية التي أخرجت "الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة .أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية ...كانت غريبة الأطوار، لا تستقر على حال، عيونها تعد وتتوعد ! بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد من السد .لكنها كالنور قربها محرق"[1]

رواة القصص:

تعتمد الحكاية الشعبية على عنصرين بارزين لا تصلح إلا بوجودها، وهما:

الراوي :هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية، أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يتراوى خلف صوت، أو ضميريصوغ بواسطة المروي لما فيه من أحداث ووقائع، وهذا التخفي قد يكون له أسباب عديدة منها خوف الراوي على حياته.

المروي: "المروي أو المسرود يكون دائما ضمن وعي مسبق لدى المؤلف، ثم يختار السارد الأسلوب الأمثل بعرضه رسالة لغوية"[2]

المروي له :قد يكون المروي له كما يقول الدكتور عبد الله إبراهيم في كتابه السردية اسما معينا ضمن البنية السردية وقد يكون كذلك الأمر شخصية من ورق كالراوي وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيلا)[3]

وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن أركان عملية القص، أو السرد، وهي كالآتي:

– الراوي المروي المروي له

[1] عبد الحميد بن بدوقة الجازية والدراويش، ط2، دار الآداب، بيروت، لبنان1991 ، ص24

[2] سحر شكيبن، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية . مجلة دراسات في اللغة العربية، 2013، ص12

[3] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص15.

- السارد المسرود المسرود له
- المرسل الرسالة المرسل إليه) [1]

يبدأ الراوي في الموروث الشعبي عموما حكايته بجملة استهلال، "وتقف موضوعة الاستهلال في القصة عنصرا له تأثيره الذي يتوزع على مدارين:

الأول نفسي استقبالي، على اعتبار القص رسالة (مرويا)، صادرة عن مرسل (راو)، قاصدة مستقبلا (مرويا له). وهذه هي أركان الرسالة الأدبية من منظور الاتصال، "ويتحتم النظر إلى أدبية القص أو شعريته، من خلال أركان الرسالة، وبين كل من المرسل والمستقبل سياق مشترك تقع الرسالة على مسافة منه. المسافة تشغل آليات تحويلية من السياق إلى المرسلة فيما يخص المرسل إبداعيا، ومن المرسلة إلى القص عبر السياق فيما يخص المستقبل تأويليا[2]."

يكتسب إذن النص السردي سلطته ليس لكونه نصا ملتهبا، ولكن عن طريق بعض الثوابت السردية التي تكرسها الثقافة، والممارسات المتعددة، واستعمالاتها المتواترة، والتي تجعل القارئ أو المستمع منذ البداية في قبضة الحكاية وأسر القصة. "كان يا ماكان"، "قال الراوي يا سادة يا كرام"، "بسم الله بديت وعلى النبي صليت"... إنها البوابات العديدة للولوج إلى العالم السحري للسرد، وبلغة علم السرد تسمى "عتبة النص القصصي، وتسمى أيضا بلغة التحليل الشكلي الثوابت السردية التي نجدها تتكرر في بداية كل حكاية، وتؤطر سلطتها، وتميز ما بينها وبين

[1] سحر شكيب، مرجع سابق، ص3.

[2] اهضنة، ستار، السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف .العنوان الرابط–http://www.awu : dam.org/book/03/study03/25–N–S/ind–book03–sd001.ht

الخبر الذي يفيد الإعلام والإخبار[1]"، والتركيز على هذا النوع من الأدب لأنه جزء من تاريخ الشعوب يحفظ كيانها، وثقافتها، ويقوي هويتها، ويحصنها من الذوبان في الآخر.

[1] حسين، خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، .2002 ص25

الفصل الثالث

نموذج تطبيقي

صورة الطفل اليتيم في المجتمع الجزائري من خلال بقرة اليتامى

صورة الشخصيات المكملة للحكاية

البيئة المكانية

المنهج المتبع في الحكاية لحكاية "بقرة ليتامى

الخاتمة

كانا وحيدين في هذا العالم بعد أن توفيت أمهما وعاود والدهما الزواج ثانية، فاطمة وحسين يفتقدان والدتهما كثيراً، هما يدركان أنها في عالم آخر، لكنها تشعر بهما، ولا تزال تحبهما كما كانت دائما، والدهما أيضا يحبهما في الماضي، لكنه الآن يؤثر عليهما أختهما الصغرى عائشة، رغم أنها ليست يتيمة مثلهما.

في البيت بقرة مُسنة هادئة شهدت ولادة الصغار ورأتهم يكبرون، كانت فرداً من العائلة، ولم يكن ينقصها غير النطق، فقد كانت تفهم كل ما يدور حولها، حضرت آخر لحظات الأم في هذه الحياة، رأت في نظراتها الأخيرة الحزن العميق لأم تُنتزع من فلذات أكبادها، رأت كل الأسى وتمزق القلب الذي يأبى أن يتوقف عن الحب، كل المعاناة الإنسانية التي قبل أن تختفي ترفض أن تُخلِّف وراءها معاناة أخرى، رأت البقرة كل هذه الآلام في وجه الأم المحتضرة، لكنها لا تستطيع أن تخبر الصغار أو أي أحد آخر، كان هذا سرها.

كان الصغيران يُخرجان البقرة كل صباح ويسيران بها إلى الحقل، في الحقيقة كانا يتبعانها فقد كانت تعرف كل الدروب والمسالك، كانت تُشعر الطفلين أنها بطريقة ما عوض لهما عن أمهما الراحلة، وكانا في المقابل يشعران بذلك، فقلب الطفل دليله إلى من يحبه.

عندما ينتصف النهار يكون فاطمة وحسين قد بلغا نبع الماء، فيجلسان عنده ليقتسما قرصاً من خبز الشعير صُنع من النُّخالة والقليل من الطحين، هناك تقترب البقرة منهما وبنظرة ذكية منها يفهم الولدان ما تريد، فيشطر حسين القرص وتضعه عائشة على طرف ثوبها وهي تدعو البقرة إلى الغداء.

منذ أن قاسم الولدان البقرة طعامهما، أصبح ضرعها لهما فكانا يرضعان حتى الشبع ولم يكن يهمهما بعدها أن يجدا الكسكس الرديء، الذي تحضره زوجة الأب على العشاء، وعندما تطلب

عائشة الحليب وتقصد أمها البقرة لتحلبها يجف الضرع ولا ينزل منه سوى السم، أن قاسم الولدان البقرة طعامهما، أصبح ضرعها لهما فكانا يرضعان حتى الشبع ولم يكن يهمهما بعدها أن يجدا الكسكس الرديء، الذي تحضره زوجة الأب على العشاء، وعندما تطلب عائشة الحليب وتقصد أمها البقرة لتحلبها يجف الضرع ولا ينزل منه سوى قطرات لا تملأ كأساً.

لم تكن زوجة الأب راضية بهذا الحال، فهي تكره البقرة التي تذكرها بمنافستها! ولا تلبث أن تكرر على مسمع زوجها قولها:

"بقرتك لا تساوي شيئاً، لقد أكل عليها الدهر وشرب، يجب بيعها."

يرد الزوج: "مستحيل يا امرأة، لقد قطعت وعداً للمرحومة بأن أحتفظ بها للصغار، إنه قسم مقدس أقسمته."

كان هذا جواب الزوج في كل مرة، ولم تكن امرأته تُلح في الطلب، بل كانت تكتم غيظها وتصمت، غير أن غيظها أخذ يشتعل أكثر فأكثر وهي ترى الصبيين يزدادان صحة وإشراقاً رغم منع الطعام عنهما، بينما ابنتها عائشة تزداد نحولاً وشحوباً كل يوم، فقررت أن تكتشف السر قالت "عائشة يا ابنتي، رافقي أخاك وأختك ولا تفارقيهما واحرصي على أن تفعلي ما يفعلان."

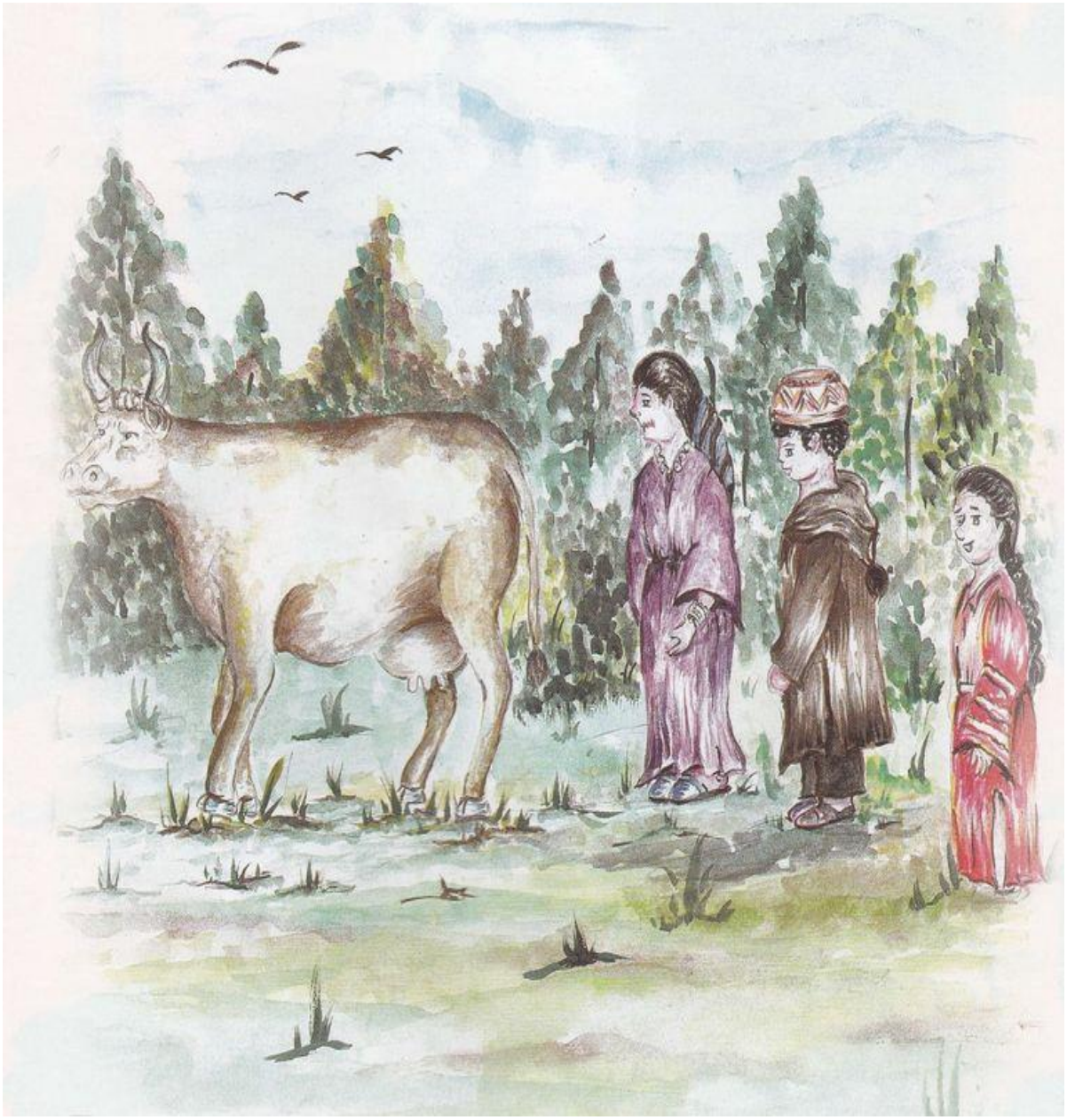
عندما وصل الصبية إلى النبع، أخرج حسين وفاطمة قرص الشعير كعادتهما، وأخرجت عائشة قرص خبز مصنوعا من القمح أخذت تلتهمه وحدها، ثم حاولت تقليد أختها وقدمت قطعة للبقرة، إلا أنها أشاحت برأسها عنها فاعتبرت عائشة ذلك غباءً منها.

ولما أخذ حسين وفاطمة يرضعان وشاهدت عائشة ذلك صرخت فيهما:

اتركا لي مكاناً بينكما."

"حسناً"، أجاب الأخوان "تقدمي سنترك لك المكان."

تقدمت الصغيرة دون خوف وما إن اقتربت كثيراً من الضرع حتى وجهت البقرة إلى وجهها ضربة بحافرها أصابتها بعينها، صرخت عائشة بشدة وسقطت مغمى عليها، أسرع إليها أخواها وأخذا يرشانها بالماء فاستفاقت وأخذت تبكي وتبكي من الألم، فحملاها في عجلة إلى البيت والبقرة تتبعهما بخطى متروية في غير تأثر



أصيبت الفتاة اللئيمة في عينها، وعند عودتها قصت على أمها ما رأت، وقد ازداد قبحها فأمرت زوجها ببيعها دون رحمة، لكنها لم يقبل عليها شار، بسبب ذلك الهتاف، ولكن الشريرة مصرة على القضاء على البقرة، فأحضرت لها جزارا قضى عليها، وذبحها، وفر الولدان هائمين على وجههما، ثم عادا إلى الحقل، أين وجدا بقايا البقرة التي تحولت إلى ضرع يرعاهما

وتحسنت حالتهما، والشريرة تراقب وضعهما، ثم عرفت سرهما، فأحرقت الضرع وسقطت ميتة بعد ما فعلته، وهكذا تخلصا الولدان من شرها، وشر ابنتها.

التقزز، ثم تعود مريضة إلى أمها التي تحلف بأن الكلمة الأخيرة ستعود إليها[1].

إن المتتبع لحكاية بقرة اليتامى يلاحظ الكثير من التغيير في أحداثها، وجريان عملية السرد فيها بسبب تغير رواتها في الزمان، والمكان، مما جعلتها عرضة للتغيير، والحذف، والزيادة حسب ما يحلو لرواتها، وما يتطلبه جمهورهم.

غاية الراوي من سرد حكاية بقرة اليتامى:

كل حكاية شعبية حفظتها الذاكرة الجماعية مشافهة، إلا وتحمل معها أنساقا، ومضمرات، ومسكوتات تهم الإنسان في ذاك الزمان، وما بعده، لعل من ذلك المسكوت عنه الذي ضمنه الراوي في كثير من تعابيره مايلي:

صورة الطفل اليتيم في المجتمع الجزائري من خلال بقرة اليتامى:

يبدو أن الراوي قد قدم لنا صورتين متناقضتين عن الطفل في الحكاية الأولى تخص صورة الطفلة عائشة نموذجا لتربية سيئة، تظهر بمظهر القبيحة في نفسيتها أولا، ثم في خلقتها، مما جعلها غيورة حسودة، بلا عطف، ولا رحمة، جسوسة بلا ثقة، نظرا لنموها. وتربيتها في جو اجتماعي فاسد، وهي تبدو من جهة أخرى ضحية لأمها، والنموذج الثاني أراده الراوي أن يجلب له جمهورا كبيرا، ويؤثر بواسطته عليهم، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير، ومازال ما رواه يؤثر على مشاعر المتلقية، وهذا النموذج هو الطفلان اليتيمان، ضحية زوجة الأب الشريرة، واللذان

[1] يونس بورنان: بقرة اليتامى، العين الإخبارية، 8 جوان، 2018، أطلع عليه 2 https://al-ain.com/article/bakarat-elyatama-algeria جوان 2024، على الساعة الواحدة ظهرا بتصرف.

هما موجودان في الذاكرة الشعبية الجماعية بصورة الضعيف، والمحروم من مصدر حنان الأم خاصة، وهي صورة يتفاعل معها الجزائري بقوة، وتتجرف معها عواطفه، ومشاعره، ويعمق الراوي من معاناة المستمع عندما يتصرف في الوضع الاقتصادي، والاجتماعي لليتيم، ويجعا من هذا الواقع عاما مأساويا ، فيضفي عليه من عوالمه الخرافية,وما تحمله من عادات، وتقاليد، ومعتقدات تظهر من خلال تصرفات الشخصية الرئيسية التي جسدت في حكاية : بقرة اليتامى في الطفلين اليتيمين، فالشخصية عنصر أساس في بناء الحكاية، وشرط أساسي من شروط نجاحها، والتي تحمل الكثير من التنوع " إنها مجموعة الصفات الاجتماعية، والخلقية، والمزاجية، والعقلية، والجسمية، التي يتميز بها الشخص، والتي تبدو بصورة واضحة متميزة في علاقتها مع الناس" [1]

[1] د. هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، سلسلة عالم المعرفة، العدد 123، المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب، الكويت، 1988، ص157.

صورة الشخصيات المكملة للحكاية:

البيئة المكانية:

يظهرها الراوي بصورة الفضاء المكاني غير الصالح للعيش، فهو فضاء مأزوم تسيره زوجة الأب حسب أهواءها مما يجعل وتيرة سرد الأحداث تلتهب، ويجعل الراوي من:

زوجة الأب غير محببة في الأوساط الشعبية، لأنها شريرة، وحسودة، وقلبها مجرد من الرحمة، فأينما يأتي ذكر لفظة زوجة الأب تتداعى إلى الأذهان جملة من المعاني السيئة التي ينفعل معها المتلقي سلبا، لأننا " نتعامل مع حكاية شعبية، لكنها تتقاطع مع الأسطورة من جهة ما نرومه من استثمار للمفاهيم بعيدا عن الإسقاط والقولبة، وذلك بالنظر للسياق المعرفي لهذه الحكاية عندنا، فهي أسطورة خارج المحددات الغربية للمصطلح وخصوصية المنظومة الفكرية التأسيسية، وأن "أصل الحكايات في الأساطير"[1] التي تحولت مع مرور الزمن وبفعل اختلاط الثقافات إلى مجال السرد، فصار ذلك "تاريخا يحكى، وأصبحت الآلهة وأنصاف الآلهة أبطالا للحكاية الشعبية"[2]، كما يغيب في كليهما المؤلف، لأنهما نتاج خيال جمعي، ويحمل كلاهما قيم الجماعة وتصوراتها وثقافتها، و"لا يمنع هذا الطابع الجمعي أن يقوم الأفراد بإعادة صياغة الحكايات الأسطورية وفق صنعة أدبية تتماشى وروح عصرهم"[3] كما تحفل حكاية "بقرة اليتامى" برموز الأسطورة، كالانبعاث والمخلوقات الخارق".

صورة الأب: يظهره الراوي بشخصية ضعيفة غير قادر على تحقيق الأمن لطفليه اليتيمن / مما يسمح له بتحويله بعد ذلك إلى مجنون

صورة البقرة: جعلها تحل محل الإنسان، أين تشفق على اليتيمين، وتطعمهما، بل وتدافع عنهما في جو خرافي أسطوري.

الزمان: يبدأها الراوي بأحد العبارات المشهورة كقوله: قال الراوي يا سادة يا كرام، ولعل مثل هذه الحكايات العجائبية بمثل هذه الطريقة لم تعد تشد اهتمام السامع بمن فيهم الأطفال لتمامهم بالصور المتحركة المنشئة البذكاء الاصطناعي.

---

[1] سعد الدين كاظم، الحكاية الشعبية العراقية دراسات ونصوص. العراق: دار الرشيد للنشر، 1979، ص21

[2] سعد الدين كاظم، 1979، مرجع سابق، ص. 26

[3] السواح، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، 1997 دار علاء الدين، ط1، ص. 58

المنهج المتبع في الحكاية لحكاية "بقرة ليتامى:

حكاية "بقرة ليتامى" تعكس عدة مفاهيم ورسائل تتعلق بالأسرة والمجتمع. تبرز الحكاية أهمية ودور الأم في الحياة الأسرية، حيث تعد الركيزة الأساسية للحنان والراحة النفسية. يستعرض الحكاية تأثير غياب الأم على الأطفال اليتامى، حيث يجدون أنفسهم في ظروف صعبة بعد وفاة الوالدين.

المعتقدات: توجد بعض الأبعاد الدينية في الحكاية. تشير الحكاية إلى دور الدين الإسلامي في تعزيز القيم الإنسانية والمعاملة الحسنة للأيتام. تؤكد الحكاية على أهمية رعاية الأيتام وعدم إيذائهم، وذلك من خلال الاستشهاد بآية من القرآن الكريم.

وتتوفر أيضا على البعد الإنساني الذي يفرض على الإنسان فيكل زمان، ومكان أن يتحلى بالعطف، والحنان اتجاه اليتامى.

الخاتمة

خاتمة:

الراوي الشعبي في غالب الحكايات الشعبية مجهول الهوية، يقف خلف الشخصية، لكنه يدير عناصر السرد، ويحرك الشخصيات في الاتجاه الذي يريد.

تنتقل الحكاية الشعبية مشافهة بحكم طابعها الذي يعتمد على نقل الأحداث مشافهة، مما يعطي للرواة اللاحقين فرصة الزيادة، والنقصان فيها، في ليست ثابتة، لكنها بمرونتها تضمن لنفسها الخلود.

نظرا لخاصية المرونة التي تمتاز بها، فإنها تحكى بطرق مختلفة.

تعالج الحكاية الشعبية موضوعات كثيرة، وفي الوقت نفسه مختلفة فمنها الاجتماعي، والاقتصادي، والإنساني، والمعتقدي بأسلوب خرافي مسل.

رافق القص الإنسان منذ القدم؛ حتى أنه كثيرا ما عبر عن يومه الذي يعيشه ، وعن أمسه الذي عايشه، وعن غدّه الذي يتمنى أن يعيشه؛ سايرته وسايرها حتى أنها أبقت على الحياة في بعض الحضارات ، وعند بعض الأمم فمن مناّ لا يعرف سحر "شهرزاد" في "ألف ليلة وليلة " حيث كانت تستعمل الحكاية للإبقاء على حياتها في قصصها للملك شهريا بل اعتمدتها طريقة في العلاج النفسي و العصبي، ولعل القبائل العربية القديمة أيضا كان لها راوية للقصص يجمع من خلاله كل أفراد القبيلة ويسرد عليهم حكاياته مسلّيا حينا ، و واعضّا مرشدا أحايين كثيرة.

الحكاية الشعبية وسيلة تعليمية تثقيفية تصقل مشاعر الإنسان لا غنا عنا حتى في عصر

الذكاء الاصطناعي، لكنها بحاجة إلى تعديل في طريقة عرضها، وتناولها.

الحكاية الشعبية إذا تعمل على التوعية والتربية والتعليم، ومن جهة ثانية تدفع للتغيير والإصلاح حتى تنتصر للمبادئ السمحة، التي من شأنها أن تنبذ الفوارق الاجتماعية والطبقية، وتعالج

المشاكل العالقة إن على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي والثقافي. فهي وظيفة نقدية تعمل على تقديم رسائل واضحة ومشفرة لمجتمع القص؛ لتحسسه بخطورة الوضع أو لتعرفه بكل ما يدور حوله من باب الإعلام والتوعية والإصلاح وتقدير الأوضاع المحيطة والمتصلة به عن قريب أو بعيد؛ كما أن الحكاية الموجهة للكبار تعمل على وضع الأمور في نصابها الحقيقي اعتمادا على وسائل توضيحية مباشرة أو بالإشارة.

المتتبع للحكاية الشعبية يلاحظ عدم وضوح بدقة عناصر السرد تتداخل فيما بينها حتى تشكل كلا متكاملا.

تحقق للمستمع وظيفة التسلية، والمرح، وتخرجه من حلقة الشعور بالضيق إلى فضاءات أرحب تشعره بالحرية، وتخفف من إحساسهم بالقيد والشرط.فحياته اليومية بكثرة أعمالها وتراكمها، تؤدي حتما إلى التعب والملل والضجر.

تمثل الحكاية الشعبية الضمير الجمعي للمجتمع، وقيمه الأخلاقية والدينية والإنسانية والعادات والتقاليد، إضافة إلى خليط من الرواسب التراثية التي دخلت في تكوين المجتمع وشكلت بنيته عبر الزمن.

إن الدارس للحكاية الشعبية الجزائرية، ومنها بقرة اليتامى يلحظ أثر الإسلام فيها بوضوح دون أن يعني ذلك خلوها الأسطورة، والخرافة، وبقايا المعتقدات، سواء ما كان قبل الإسلام وعاش في الوجدان الثقافي الشعبي أو من ديانات أخرى بفعل التعايش والاحتكاك بين الشعوب، من خلال الهجرة والاحتلال والمصاهرة المؤدية إلى اختلاط الثقافات وتفاعلها.

الحكاية إنتاج جمالي ووظيفي، ومن ثم فإنها تتضمن عددا من العناصر ذات الخصائص العالمية، التي تنتمي إلى التراث المشترك بين البشر، لكنها أيضا تحمل فيما بعد الرموز الاثنوجرافية الأولية–علامة المجموعة الاجتماعية حيث تمارس وظيفتها.

خلاصة القول: إن حكاية بقرة اليتامى ببساطتها فهي تبدو أنها استطاعت تقديم تفاصيل الحياة بمراحلها وتعدد مواضيعها، عناصر سردها، حيث عرت بعض الممارسات الأسرية داخل الأسرة الجزائرية (زوجة الأب)، وحاولت إيقاظ ضمير من سولت له نفسه، ونددت بالظلم الاجتماعي هكذا سردها لنا الرواة في فترات زمنية ليست بالقليلة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- بقرة اليتامى

مؤلف: عائشة بنت المعمورة

الكتب

1. إبراهيم، نبيلة (1981(، مصطلحات التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، دار المعارف الطبعة الثالثة
2. إبراهيم، نبيلة: مصطلحات التعبير في الأدب الشعبي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثالثة 1981
3. إنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1987
4. بوهديبة، (1994، الخيال المغربي، دراسة ديكس كونتيس للأطفال، آفاق مغاربية، تونس أد. سيري
5. بيرسي لوبوكك صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد . مكتبة العقد الفريد، بغداد 1981
6. جيرار جنيت، خطاب الحكاية –بحث في المنهج، ترجمة محمّد معتصم (الدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ، 2000)، الفصل التاسع عشر
7. جيرار جينيت: " عودة إلى خطاب الحكاية"، ترجمة: محمّد معتصم، تقديم: سعيد يقطين المركز الثّقافي العربي، 2000، ط1، بيروت، الدّار البيضاء
8. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، تر: محمد معتصم وعبدد الجليل الأزدي وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة،ط 2القاهرة،1997

9. الحسن غسان، الحكاية الخرافية في ضفتي الأردن، دار الجليل دمشق، ط 1
10. حسين، خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
11. د. هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، سلسلة عالم المعرفة، العدد 123، المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب، الكويت، 1988.
12. رولان بارت 1986، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال الدّار البيضاء، المغرب
13. سحر شكيبن، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية. مجلة دراسات في اللغة العربية، 2013
14. سعد الدين كاظم: الحكاية الشعبية العراقية_ دراسة، ونصوص_ وزارة الثقافة، والفنون، دار الرشيد للنشر، العراق، 1979
15. سعد الدين كاظم، الحكاية الشعبية العراقية دراسات ونصوص. العراق: دار الرشيد للنشر، 1979.
16. السواح، الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، 1997 دار علاء الدين، ط1.
17. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم _ الأنساق الثقافية، وإشكالات التأويل _المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ن 2005
18. عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في مدينة بسكرة، دراسة ميدانية، دار السويدي للنشر، والتوزيع، 1978
19. عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية.الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986

20. عبد الرحمن الأبنودي: السيرة الهلالية، أخبار اليوم، دون تاريخ
21. عبد اللطيف برغوثي، حكايات جان من بني زيد، جامعة بير زيت، ط 10، 1979
22. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، دار القصبة للنشر، الجزائر
23. علي خليلي، البطل الفلسطيني، في الحكاية الشعبية، القدس مؤسسة ابن رشد للنشر ط1،
24. عبد الحميد بن بدوقة الجازية والدراويش، ط2، دار الآداب، بيروت
25. محمد عزام: نظرية الصياغة، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1970، سوريا،
26. ميخائيل، باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، الرباط، دار الأمان ط2،
27. ينيه ريفارا: لغة القصّة؛ مدخل إلى السرديات التلفُظية"، ترجمة: محمد نجيب العمامي جامعة القصيم) السعودية (، د. ط، 2015

المواقع

باحثون، ما لا نعرفه عن جرار جنيت أطلع عليه.

https://al-jazirah.com/2018/20180519/cm7.htm2024 /5/12

1. أ.د. أماني الجندي: رواة الحكي في التراث الشعبي، 14 ماي 2016، أطلع عليه 31 ماي 2024، ينظر https://gate.ahram.org.eg/daily/
2. اهضة، ستار، السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف .العنوان الرابط : http://www.awu-dam.org

3. يونس بورنان: بقرة اليتامى، العين الإخبارية، 8 جوان، 2018، أطلع عليه
https://al-ain.com/article/bakarat-elyatama-algeria
جوان 2024، على الساعة الواحدة ظهرا بتصرف.

ملخص مذكرة " الراوي في الحكاية الشعبية الجزائرية من منظور النظرية السردية"

تطرقنا في مقدمة بحثنا المتواضع إلى الحديث عن الأدب الشعبي، عراقته، أصله الذي استمده من الغرب، واختلاف الباحثين في وضع مفهوم دقيق له، و كيفية ارتباطه بالرقص و الغناء و الشعر الملحون، وكذا الحياة الروحية للإنسان .

حيث اقترن ظهوره حسب الباحثين بالإنسان البدائي كما يطلق عليه علماء الأنتروبولوجيا و الأثنولوجيا، كما سلطنا الضوء على الأسباب التي أضاعت جزءا كبيرا من هذا الأدب أبرزها غياب الكتابة انعدام التدوين.

كما تحدثنا عن دور الرواة، أو ممن يطلق عليهم "حملة التراث الشعبي"، ودورهم في حفظ ذاكرة الشعوب.

ثم انتقلنا إلى إشكالية الدراسة و هي دور الراوي أو بالأحرى الدور الحضاري و الثقافي الذي يلعبه هذا الأخير في أحداث الحكاية ما دامت الحرب اليوم هي حرب ثقافية، و صور حضوره في الحكاية الشعبية الجزائرية.

أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع نجملها في عدة أسباب موضوعية أهمها أن الحكاية الشعبية مازالت تحتاج إلى عدة قراءات جادة و استثنائية، فما بالك لو كان المغزى الحكاية الشعبية الجزائرية، كما لا نخفي ولعنا بكل ما جادت به قريحة الراوي الشعبي الجزائري.

اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي من خلال توصيف الظاهرة و تتبع ظهور الحكاية، و تحليله و تفكيكه لظاهرة الراوي في القصص الشعبي، إضافة إلى المنهج التاريخي وذلك بتتبع أحوال الراوي في الحكاية الشعبية و مجالاتها و التعريف بأنواعها ، و الوقوف على أكثرها تأثيرا على الذاكرة الشعبية ، وهو منهج صالح لاستعادة ما مضى.

و للإجابة عن كل هذه الإشكالات ارتأينا أن نقدم بحثنا في ثلاثة فصول:

أما الفصل الأول فيضم مبحثين:

المبحث الأول تناولنا فيه مفهوم الحكاية الشعبية التي تعتبر مجموعة من الأحداث محكمة الترتيب تقدم للمتلقي بواسطة أداة فنية لا يمكن الاستغناء عنها ألا و هي الذي يعتبر عمود

الحكاية و أساسها ، و قد تنوعت هذه الأخيرة طبقا لطبيعتها و واقعيتها في المجتمع، كما أن لها خصائص تميزها عن غيرها من أشكال التعبير.

أما المبحث الثاني فكان لنا فيه حديث عن الراوي من منظور النظرية السردية بين جيرار جينيت و رولان بارت، وتقسيمهم لأنواع الرواة، هذا الأخير الذي يعتبر محورا أساسيا في عملية السرد.

ثم أتبعناه بفصل ثان ويشمل دور الراوي في الحكاية الشعبية بصفة عامة و الجزائرية بصفة خاصة ، وذكرنا الأماكن التي تروى فيها هذه الحكايات، وأكثر الرواة لهذه الأخيرة.

وأعقبناه بفصل تطبيقي اخترنا فيه حكاية " بقرة ليتامى" نموذجا نظرا لما تتضمنه هذه الأخيرة من أبعاد أخلاقية و دينية و تربوية كان لها الأثر الواضح و العميق في نفسية المجتمع من خلال ما نقله الرواة من أحداث خاصة أنها تعالج ظاهرة إنسانية و اجتماعية و أخلاقية فضحت ممارسات زوجة الأب التي تحمل عنها الذاكرة الشعبية الجزائرية صورة سيئة مجردة من الرحمة.

ثم أتممناه بخاتمة كانت ملمة بما تحدثنا سابقا و كيف أن للحكاية دور كبير و فعال في تعديل سلوكات الفرد، و التي اعتمدت كطريقة للعلاج النفسي و الاجتماعي كما حدث في قصة "ألف ليلة و ليلة"، و عن دور الراوي الذي كان له الأثر الكبير في نقل الأحداث بدقة، وتطور و سيرورة الحكاية و تعاقبها عبر الأزمنة.

و لانجاز هذا البحث اعترضتنا جملة من الصعوبات أهمها:

*ضيق الوقت.

قلة الحصول على المراجع الورقية فاعتمدنا في معظمها على النسخ الالكترونية كما أن المادة المطروحة مرتبطة بمجالات معرفية و واسعة كالأنتروبولوجيا والأثنولوجيا، وعلم الاجتماع و علم النفس و البعض من الفلسفة و الأدب، مما يتطلب قدرة معرفية واسعة وجرأة للخوض في غمار الحكاية الشعبية.

Summary of the Memoir: "The Narrator in Algerian Folk Tales from the Perspective of Narrative Theory"

In the introduction to our modest research, we discussed folk literature, its antiquity, its origins derived from the West, and the differing opinions among researchers regarding a precise definition. We also explored how it is connected to dance, singing, and melhoun poetry, as well as the spiritual life of humans.

Researchers believe that folk literature appeared with primitive humans, as referred to by anthropologists and ethnologists. We highlighted the reasons why much of this literature has been lost, primarily due to the absence of writing and documentation.

We also discussed the role of narrators, or what are known as "keepers of folk heritage," and their role in preserving the memory of peoples. We then moved on to the central issue of our study: the role of the narrator, or rather the civilizational and cultural role played by the narrator in the events of the story, especially since today's wars are cultural wars, and the depiction of the narrator's presence in Algerian folk tales.

The reasons for choosing this topic are several, the most significant being that folk tales still require serious and exceptional readings, especially when it comes to Algerian folk tales. Additionally, we have a passion for everything produced by the ingenuity of the Algerian folk narrator.

In our study, we relied on the descriptive method by describing the phenomenon, tracing the emergence of the tale, analyzing, and deconstructing the phenomenon of the narrator in folk stories. We also used the historical method by tracking the conditions of the narrator in folk tales, their fields, defining their types, and identifying the most influential ones on popular memory. This method is suitable for recalling past events.

To answer all these questions, we decided to present our research in three chapters:

The first chapter includes two sections:

The first section covers the concept of the folk tale, which is a set of well-ordered events presented to the audience through an artistic tool that cannot be dispensed with, namely the narrator, who is the pillar and foundation of the tale. These tales vary according to their nature and realism in society, and they have characteristics that distinguish them from other forms of expression.

The second section discusses the narrator from the perspective of narrative theory between Gérard Genette and Roland Barthes, and their classification of types of narrators, with the narrator being a fundamental element in the narrative process.

The second chapter includes the role of the narrator in folk tales in general and Algerian folk tales in particular, mentioning the places where these tales are told and the most frequent narrators.

The third chapter is an applied section where we chose the tale of "The Orphans' Cow" as a model, given its ethical, religious, and educational dimensions that had a clear and profound impact on society through the events narrated by the storytellers. It addresses a human, social, and ethical issue, exposing the practices of the stepmother, who is remembered unfavorably in Algerian popular memory.

We concluded with a summary that encapsulates our previous discussions, highlighting the significant and effective role of folk tales in modifying individual behaviors, which have been used as a method of psychological and social therapy, as seen in "One Thousand and One Nights." We also emphasized the narrator's significant impact on accurately conveying events and the development and continuity of the tale over time.

During the preparation of this research, we faced several difficulties, the most important being:

Time constraints.

The scarcity of printed references, leading us to rely mostly on electronic versions.

The subject matter spans broad and diverse fields such as anthropology, ethnology, sociology, psychology, some philosophy, and literature, requiring extensive knowledge and boldness to delve into the realm of folk tales.