

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

مورفولوجيا الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي

رسالة مقدمة :

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية

من قبل

محمد محيي عناد

بإشراف

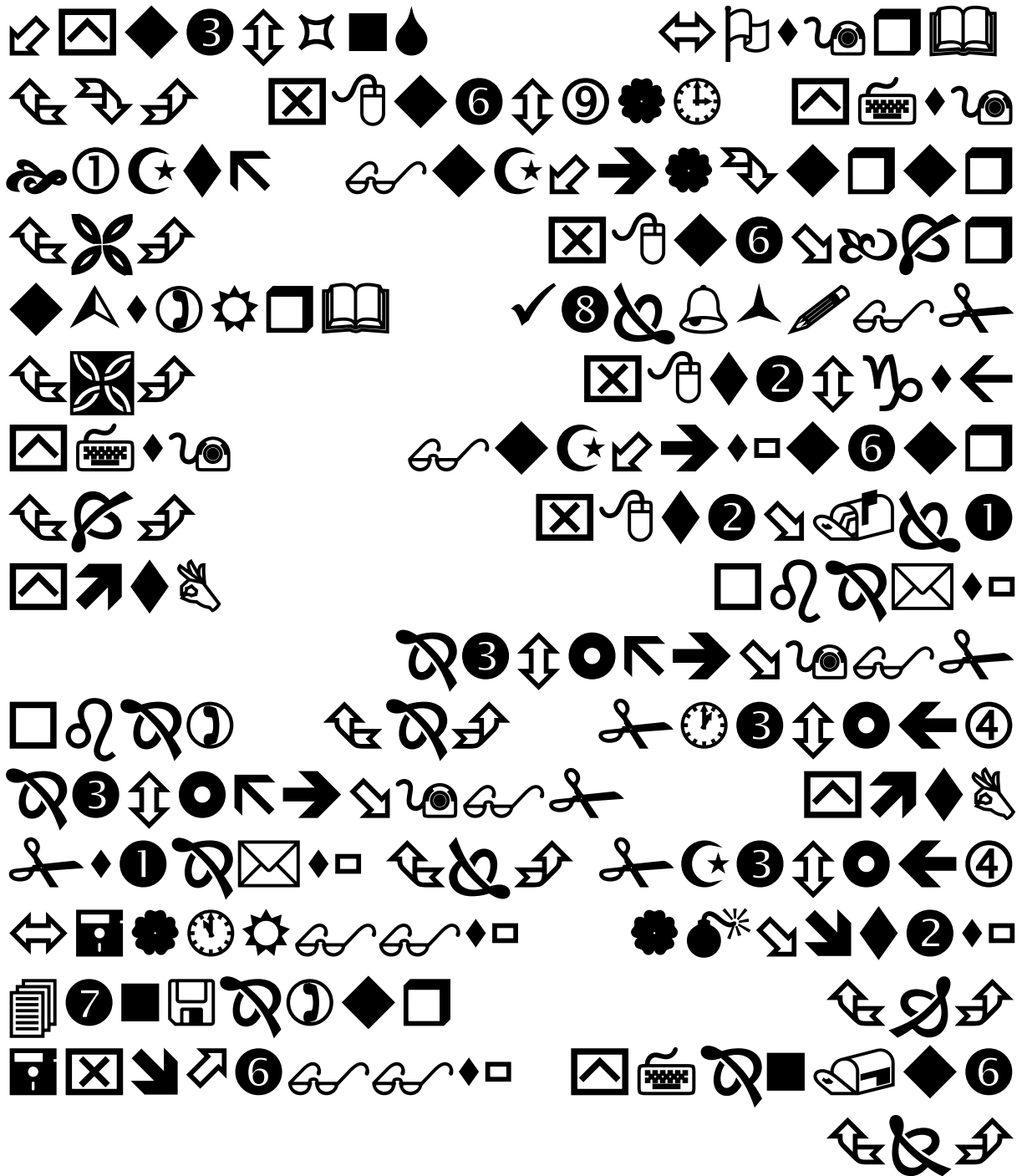
أ.م.د. محمد عبد الرضا أبو خضير

2009 م

بابل

1430 هـ

Her&



صدق الله العلي العظيم

(الآيات 1-8 ، سورة الشرح)

بسم الله الرحمن الرحيم

(إقرار المشرف)

اشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (**مورفولوجيا الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي**) والمقدمة من قبل طالب الماجستير (**محمد محي عناد**)، جرى تحت إشرافي في جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية ، وأنّ الرسالة قد استوفت خطتها استيفاء تاماً يؤهلها للمناقشة.

المشرف

الاسم : أ.م.د. محمد عبد الرضا أبو خضير
/ / 2009 م

بناء على التوصيات المتوفرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع

الاسم : أ.م.د. عباس محمد إبراهيم
رئيس قسم الفنون المسرحية
/ / 2009 م

قرار لجنة المناقشة

نشهد أننا أعضاء لجنة المناقشة إطلعنا على الرسالة الموسومة (مورفولوجيا الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي) حيث ناقشنا الطالب (محمد محيي عناد) في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها . ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية بتقدير (امتياز) .

التوقيع :

الاسم : سمير شاكر اللبان

الدرجة العلمية: أ . د

التاريخ : / / 2009م

عضوا

التوقيع :

الاسم : حميد علي حسون الزبيدي

الدرجة العلمية: أ . د

التاريخ : / / 2009م

رئيسا

التوقيع :

الاسم : باسم عبد الأمير الأعسم

الدرجة العلمية: أ . م . د

التاريخ : / / 2009م

عضوا

التوقيع :

الاسم : محمد عبد الرضا أبو خضير

الدرجة العلمية: أ . م . د

التاريخ : / / 2009م

مشرفاً

صدقت هذه الرسالة من مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل بتاريخ /
2009م

الاسم : أ.د. عباس جاسم

العميد

/ / 2009 م

الإهداء

أصدقائي.....

وأهلي.....

"يقولون إن الحكايات وُضِعَتْ لِتُنِيمَ النَّاسَ

أَمْ أَنَا فَأَقُولُ: إِنَّ الْحِكَايَاتِ وَضِعَتْ لِتُسَلِّطَ لَهُمْ"

إليكُم هذا القليل

محبّة

وامتناناً

الباحث

شكر وتقدير

بعدَ حمْدِ اللهِ جَلَّ جلالُه ، وشكرِه على ما أنعمَ وهَدَى :

يتقدَّمُ الباحثُ بجزيلِ شكرِه ووافرِ تقديرِه إلى :

- ❖ عمادة كلية الفنون الجميلة .
- ❖ رئاسة قسم الفنون المسرحية .
- ❖ الأستاذ المساعد الدكتور محمد عبد الرضا أبو خضير مشرف البحث . اشكره بلسان العجز والتقصير ، على كل ما قدم لي من توجيهات وملاحظات ومصادر أثرت البحث ، ووجهته نحو وجهته الصحيحة . واشكره ثانياً على صبره علي وحلمه عني ومنحه إياي الكثير من وقته وجهده .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى :-

- أساتذتي الذين فتحوا أمام البحث مكتباتهم . وأساتذتي الذين درست على أيديهم خلال السنة التحضيرية .
- السادة الخبراء الذين منحوني بعضاً من وقتهم في سبيل تقويم أداة التحليل للبحث الحالي .
- صديقيّ، الدكتور احمد رحيم والتدريسي حيدر غضبان .
- الأخوة والأخوات العاملين في مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
- أمين مكتبة كلية الآداب الأخ عياد عبد الحسين محمد . الذي ساعد الباحث في توفير مصادر بحثه بسخاء .
- الأخوة العاملين في مكتبة المحقق الحلي ، اسحق وحسين وفاضل .
- جميع من وقف معي مسانداً وداعياً ممَّن أغفلت ذكره .

الباحث

ملخص البحث

لا شك أنَّ الحكاية الخرافية كانت رافداً مُهمّاً من الروافد الحكائيّة التراثيّة التي استطاع كُتّابنا المسرحيون أن يفيدوا منها في تأليف وإعداد نصوصهم المسرحيّة خلال مراحل تطوّر المسرح العراقي. فقد ساهم هذا النوع من الحكايات في إثراء نصوصنا المسرحية شكلاً ومضموناً لما يزر به من قيم وأفكار – إضافة إلى ما يحمله من متعة وتسليه - كان لاستلهاها أثره الواضح في إعطاء مسرحنا العراقي طبيعته الخاصّة وهويته المُحدّدة. وقد جاءت هذه الدراسة لتدرس مورفولوجيا الحكاية الخرافية في نصوصنا المسرحيّة العراقيّة وقد قُسمت على فصول أربع.

ضمّ الفصل الأوّل منها (وهو الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي تلخّصت بالسؤال عن كَيْفِيّة اكتشاف الأفعال الوظيفية التي تطور عقدة الحكاية الخرافية في النصّ المسرحي العراقي. وأهميّة البحث والحاجة إليه التي انطلقت من كون البحث يُعدّ الأول من حيث تمثله للمنهج المورفولوجي في تحليل الحكاية الخرافية في النصّ المسرحي العراقي، وقد تلخّص هدف البحث في الكشف عن المتن الحكائيّ الخرافي في النصّ المسرحي العراقي في ضوء منهج (فلاديمير بروب) المورفولوجي. وقد حدّد الباحث في الفصل الأوّل مصطلح (المورفولوجيا) ومصطلح (الحكاية الخرافية) تحديداً إجرائياً بعد أن استعرض جملةً من التعريفات لكلّ واحد منهما.

ضمّ الفصل الثاني (وهو الإطار النظري) تمهيداً ومبحثين، درس الباحث في التمهيد عرّيّة الدراما، وسرديّة النصّ المسرحي، ومحاولات المُنظّرين غير العصور لضبط القواعد التي على وفقها تنشكّل بنية النصّ الدرامي، والتسلّل السردّي، الذي حضر في الدراما، ودرس في المبحث الأوّل الحكاية الخرافية ومناهج دراستها، والاعتراضات التي وجّهها (فلاديمير بروب) لهذه المناهج التي قاربت هذا النوع من الحكايات من الخارج، ممّا لجأه إلى أن يؤسّس منهجاً المورفولوجي لدراسة الحكايات الخرافية انطلاقاً من مقاربتّها داخلياً. في حين درس المبحث الثاني أركان المنهج المورفولوجي، فتناول الباحث فيه الوظائف والأدوار ودراسة الشخصيات والعناصر الأخرى في الحكاية والحركات التي تنشكّل منها بعض الحكايات الخرافية ليخلص الباحث بعد ذلك إلى أهمّ المؤشّرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

أمّا الفصل الثالث (وهو الفصل الإجرائي) ، فقد حدّد الباحث فيه مجتمع البحث بـ (11) نصّاً مسرحيّاً عراقياً وظفّ الحكاية الخرافية مُحدّدة بالمدّة الزمانيّة (1967-1987 م)، ثمّ انتقى الباحث عيّنةً للتحليل تمثّلت بثلاث مسرحيات تمّ تحديدها بصورة قصديّة. وهي كلّ من (مسرحية المفتاح \ يوسف العاني) و (مسرحية كان يا ما كان \ قاسم محمد) و (مسرحية المزمّار السحري \ طه سالم). وقد استند الباحث في تصميم أداة التحليل على ما استنبط من مؤشّرات الإطار النظري وما ورد في تضاعيف البحث فيما يخصّ المنهج المورفولوجي، الذي اعتمدّه الباحث في بحثه هذا بهدف الكشف عن المتن الحكائيّ الخرافي للنصوص المُختارة.

ودرس الباحث في الفصل الرابع نتائج تحليل العيّنة المُختارة ومناقشتها ليخلص إلى جملة من الاستنتاجات التي بُنيَتْ على ما ظهر من نتائج، وقد أوصى الباحث ببعض التوصيات وقمّ ببعض المُقترحات وجّدها مهمّة لاستكمال جوانب دراسة النصوص المسرحيّة التي وظفّ الحكاية الخرافية. وقد ضمّ البحث أيضاً فهرست مصادر البحث والملاحق مُلخّصاً باللغة الانجليزيّة.

والله وليّ التوفيق عليه توكلتُ واليه أنيب .

الباحث

ثبّت المُحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
العنوان	-
الآية القرآنية	-
إقرار المشرف	-
إقرار لجنة المناقشة	-
الإهداء	-
شكر وتقدير	-
ملخص البحث	أ-ب
الفصل الأول : الإطار المنهجي	9-1
مشكلة البحث	3-2
أهمية البحث والحاجة إليه	3
هدف البحث	3
حدود البحث	4
تحديد المصطلحات	9-4
الفصل الثاني : الإطار النظري وما أسفر عنه من مؤشرات	120-10
التمهيد : شعرية الدراما - سرديّة النص المسرحي	32-11
المبحث الأول : الحكاية الخرافية - مناهج دراستها	70-33
المبحث الثاني : المنهج المورفولوجي	118-71
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	120-119
الفصل الثالث : إجراءات البحث	195-121
مجتمع البحث	122
عينة البحث	122
منهج البحث	122
أداة البحث	123-122
تصميم الأداة	123
صدق الأداة	123

123	المعادلات الاحصائية
195-124	تحليل العينة :-
143-124	(1) تحليل مسرحية المفتاح – يوسف العاني.
169-144	(2) تحليل مسرحية كان يا ما كان – قاسم محمد.
195-170	(3) تحليل مسرحية المزمارة السحري – طه سالم.
200-196	الفصل الرابع
199-197	النتائج
200-199	الاستنتاجات
200	التوصيات
200	المقترحات
210-201	ثبت المراجع والمصادر
-	الملاحق
A-B	ملخص البحث باللغة الإنجليزية
-	منوان الرسالة باللغة الانجليزية

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث .
- أهمية البحث والحاجة إليه .
- هدف البحث .
- حدود البحث .
- تحديد المصطلحات .

مشكلة البحث

لما كان المسرح – بصفته وإفداً جديداً على الذائقة العربية – معيّناً بالإفادة من كلّ ما يمكن أن يكون متاحاً أمامه من إمكانيات، وباحثاً عن قيم معيّنة وأفكار مخصوصة، كان الموروث الشعبي – عموماً – الحاضنة الخصبة لها. شرع الكتّاب المسرحيون العرب بتطويع المصادر التراثية لخدمة أغراضهم وأفكارهم على تنوّعها، وعلى اختلاف مذهبهم. حتى أصبح التراث العربي مصدراً خصباً للإنتاج المسرحي. فطفقوا لا يكتفون بنقل أحداث القصص الشعبي فقط وإنما قاموا بقراءتها جيّداً واستلّوا منها مفاهيم تتصل بالإنسان والحياة والكون والوجود، وربطوا هذه المفاهيم بمفاهيم أخرى أخلاقية وفلسفية ليكون نفلهم للتراث إلى المسرح ليس نقلاً حرقياً باهتاً وإنما نقلاً خلاقاً مبدعاً⁽¹⁾.

أمّا ما يخص مسرحنا العراقي واستلهاه للتراث عموماً فقد سعى كتّابنا – ومنذ البداية – إلى تأصيل فن مسرحي عراقي يعتمد التراث والموروث الشعبي⁽²⁾، مستوياً موضوعات تمثيلية يأتهم من الحكايات والسير الشعبية، والأحداث الدينية، والتاريخية، والعادات والتقاليد، والموايد، والمقامات، والأغاني الشعبية، والمعتقدات المحلية، والأساطير العراقية القديمة، منذ مرحلة الخمسينيات من القرن العشرين⁽³⁾. وشيئاً فشيئاً، نضجت هذه التمثيليات لترتقي إلى أن تكون نصاً مسرحياً ناضجاً مع مسرحيات من عينة (مسرحية الطوفان – عادل كاظم) و (مسرحية المفتاح – يوسف العاني) وبعض المسرحيات التي أثمرت عنها جهود الكاتب المسرحي العراقي (قاسم محمد)⁽⁴⁾. هذه المسرحيات التي اعتمد فيها مؤلفوها عناصر ميثولوجية شعبية كعناصر أساس محرّكة ومكوّنة لشكل ومضمون مسرحي ذي ملامح عراقية أصيلة⁽⁵⁾، وليجعلوا من المسرح العراقي أحد المنابر التي تثقيف والتعليمية والنقدية الرفيعة التي تنفتح على المجتمع من خلال ما يُقدّمه هذا المسرح من ثقافة مُفعمة بالقيم والأفكار والفلسفات بصورة مُبسطة تضمن التشويق والمتعة فضلاً عن كون هذا المسرح مُضطلعاً بمهامه النقدية لكل ما هو سيء ومُنحرف سواء على الصعيد السياسي أم الاجتماعي. كلّ هذا عن طريق تحويله للحكايات التي يحفل بها تراثنا الثرّ إلى مادة درامية بحيث وظفت هذه الحكايات وحولتها إلى حكايات معاصرة تمتلك روح التغيير ومُمثلة لعظمة الإنسان ومُجدّة لإرادته⁽⁶⁾.

ولقد كان لهذا الحضور القوي والفاعل للحكايات في المسرح بصمات واضحة تُلجئ الباحثين إلى محاولة دراسة وبحث هذه الظاهرة وتحليلها وتحديد سماتها الخاصة ووظائفها ودلالاتها. وهذا ما حصل بالفعل حين انبرى جملة من الباحثين بالاضطلاع بهذه المهمة، فكانت النتيجة حصولنا على بحوث ودراسات استطاعت أن تسدّ قسماً وافراً من الثغرة التي تعانينا مكتبتنا المسرحية. إلا أنّ هذه الثغرة لا زال بعض جوانبها شاخساً أمام أعين الباحثين، مُطالبية أيّاهم بارتداد مساحة جديدة منها بأدواتهم البحثية لأجل سدّ هذه الجوانب التي لم تأخذ نصيبها بعد – ولا حظها من البحث والدراسة المُتكفّلين بحلّ بعض الأسئلة وإزالة ما يتعلّق بها من غموض. ولعلّ من أبرز هذه الأسئلة ومن أهمّها – والتي يراها الباحث مشكلة مُلحة – هي : كيفية اكتشاف الأفعال الوظيفية التي تطور عقدة الحكاية الخرافية في النصّ المسرحي العراقي.

أهمية البحث والحاجة إليه :

تنطلق أهمية البحث الحالي، والحاجة إليه، من كونه :

- (1) ينظر: د. إبراهيم السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: 1990 م) ص 77.
- (2) ينظر: ياسين النصير : بقعة ضوء بقعة ظل – مقالات في المسرح العراقي المعاصر (بغداد دار الشؤون الثقافية العامة : 1989 م) ص 48.
- (3) ينظر: صفاء الدين حسين جمعة التميمي : توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة : 1990 م) ص 159 .
- (4) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص ص (159-160) .
- (5) ينظر: شوكت عبد الكريم مهدي البياتي : التوظيف الميثولوجي في العرض المسرحي العراقي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بابل : كلية الفنون الجميلة : 2005 م) ص 14.
- (6) ينظر: صفاء الدين التميمي : توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر م.س.ذ ، ص ص (189 – 190) .

1. يُعد البحث الأول من حيث تمثُّله للمنهج المورفولوجي في تحليل الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي.
2. يُلقي الضوء على المنهج المورفولوجي وأهميته في الكشف عن المتن الحكائي الخرافي في النص المسرحي العراقي.
3. يُفيد الدارسين والباحثين في مجال توظيف الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن المتن الحكائي الخرافي في النص المسرحي العراقي في ضوء منهج (فلاديمير بروب) (*) المورفولوجي.

حدود البحث :

يتحدّد البحث الحالي بالحدود الآتية :

1. زمانياً : بالُمّة من 1967م وحتى 1987م.
2. مكانياً : بغداد.
3. موضوعياً : النص المسرحي العراقي (تأليفاً وإعداداً) الذي يُظهر بناءاً مورفولوجياً.

تحديد المصطلحات :

أولاً : المورفولوجيا :

وهي كلمة مُكوّنة من مقطعين. هما (morph) بمعنى " شكل " (1) و (logy) بمعنى " مذهب " أو " نظرية " أو " علم " (2) فيكون معناها (علم التشكل) (3)، أي " المورفولوجيا فرع من علم الأحياء يبحث في شكل الحيوانات والنباتات وبنيتها " (4)، وتُطلق أيضاً على " علم الصرف " (5). ولهذا المصطلح تعريفات عدّة، منها :

- عرّفها (جميل صليبا) على أنّها " العلم الذي يبحث في صور الأشياء أو أشكالها ، وتطلق في علم الحياة على دراسة الأنماط المميزة للأنواع الحيوانية والنباتية . وقد انتشر استعمال هذا اللفظ في العلم الحديث ، حتى عم علم الأرض ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس " (6). وقد نقل (محمد جواد مغنية) تعريف (صليبا) نفسه فيما يخصّ هذا المصطلح (7).
- وعرّفها (إبراهيم مذكور) : (8)
" 1. بوجه عام، دراسة أشكال الأشياء.

2. في علم الحياة، دراسة الصفات المميزة للأنواع الحيوانية والعائلات النباتية.

3. في علم الاجتماع ، دراسة نماذج المجتمعات من حيث حجمها وكثافتها . "

- أمّا (مجدي وهبة) و(كامل المهندس) فقد عرّفا هذا المصطلح بأنّه :

" العلم الذي يعالج الكلمات مستقلة عن علاقتها في الجملة ، فيمكن تقسيمها إلى ما يسمى بأجزاء الكلم (الاسم والفعل الخ ...) من ناحية، ومن ناحية أخرى يعالج التغييرات المختلفة

(*) فلاديمير بروب (1895-1972م): من أبرز دارسي الفولكلور الروسي، ومن الشكلايين المشهورين ، مؤسس المنهج المورفولوجي في دراسة الحكاية الخرافية ، له عدة كتب ومقالات في مجال الفولكلور منها(مورفولوجيا الحكاية الخرافية)و(الملحمة البطولية الشعبية الروسية)و(الاحتفالات الزراعية الروسية)و(قضايا الضحك والكوميديا)و(أصل الحكاية الخرافية)و(التحولات في الحكاية الخرافية)وعدد كثير آخر من البحوث الفولكلورية. وقد أفاد من منهجه وطوره الكثير من الباحثين والنقاد ، منهم (غريماس) و(بريموند) . فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ت : أبو بكر احمد باقادر و احمد عبد الرحيم نصر (النادي الأدبي الثقافي في جدة : 1989 م) ، ص ص (15-17) .

(1) منير البعلبكي : المورد الوسيط (قاموس انجليزي - عربي) ، (بيروت : دار العلم للملايين : 1996 م)ص386.

(2) المصدر السابق نفسه ، ص350.

(3) المصدر السابق نفسه ، ص386.

(4) المصدر السابق نفسه ، ص386.

(5) المصدر السابق نفسه ، ص386.

(6) د. جميل صليبا : المعجم الفلسفي (قم : منشورات ذوي القربى : 1385 هـ) ج 2 ، ص445.

(7) محمد جواد مغنية : مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات (بيروت : دار مكتبة الهلال و دار الجواد: دت)ص228.

(8) إبراهيم مذكور : المعجم الفلسفي (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية : 1983 م) ص196 .

التي تلحق هذه الكلمات حسب قواعد متعارف عليها خاصة بالتذكير والتأنيث والإفراد والتنثية والجمع، وتصريف كل من الأسماء والأفعال⁽¹⁾.

- في حين عرّفها (كمال أبو ديب) بأنّها " وصف للحكاية تبعا لأجزائها المكونة ولعلاقات هذه الأجزاء فيما بينها وعلاقاتها بالكل "⁽²⁾.

- وعرّفها (بروب) بمعناها الواسع بأنّها " دراسة الأشكال "⁽³⁾ (*). وأضاف إلى ذلك ما تعنيه في علم النبات، إذ تعني " دراسة الأجزاء المكونة للنبات وعلاقتها ببعضها البعض وبالكل، وبمعنى آخر، دراسة بنية النبات "⁽⁴⁾، وقد بسط القول فيما يقصد بـ(المورفولوجيا) في دراسته للحكاية الخرافية. إذ كان يقصد بها " وصفا للحكاية حسب أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكل "⁽⁵⁾.

- وعرّفها (عبد المنعم الحفني) بأنّها : " علم التشكل ، أو نظرية الأشكال ، ويبحث في صور الأشياء أو أشكالها ... وفي اللغة هو علم الصرف ... "⁽⁶⁾.

- وقد عرّفها (هتشنسون) بتعريفين. الأوّل على إنّها : " دراسة اللغة وتحليل شكل المفردات، وتقسيم اللغة إلى (مقاطع صغيرة) "⁽⁷⁾ أي علم الصرف.

والثاني على إنّها " فرع من علم الإحياء يبحث في شكل الحيوانات والنباتات وبنيتها وخصوصا أنسجتها. "⁽⁸⁾.

- وكان تعريف هذا المصطلح في موسوعة (لاند) الفلسفية هو : أنّ المورفولوجيا "نظرية الصور ، خصوصا في البيولوجيا ، حيث تقال مورفولوجيا على دراسة النماذج المميزة للأجناس الحيوانية والنباتية ، وفي اللسانيات ، حيث تدل هذه الكلمة على درس الأشكال اللفظية ، في مقابل درس الصرف والنحو ... "⁽⁹⁾.

التعريف الإجرائي :

ويعرف الباحث (المورفولوجيا) في إجراءات البحث الحالي. على أنها :

(1) مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط2(بيروت: مكتبة لبنان: 1984 م) ص256.

(2) كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤية) ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1986 م) ص16.

(3) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م.س.ذ ، ص48.

(*) تُرجم كتاب (فلاديمير بروب) الذي درس الحكاية الخرافية مورفولوجيا بترجماتٍ عَظْمَى ، هي : الترجمة الأولى :فلاديمير بروب:مورفولوجية الخرافة ، ت: إبراهيم الخطيب(الدار البيضاء:الشركة المغربية للناسرين المتحدين:1986م).

الترجمة الثانية : فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ت: أبو بكر احمد باقادر و احمد عبد الرحيم نصر (النادي الأدبي الثقافي في جدة: 1989م).

الترجمة الثالثة: فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة ، ت: عبد الكريم حسن و د. سميرة بن عمو (دمشق : شراع للدراسات والنشر والتوزيع : 1996م).

وسيعتمد الباحث الترجمة الثانية من بين الترجمات الثلاثة هذه، وذلك لأنه يعتقد أنها الترجمة الأفضل ، بلحاظ مراعاة الاعتراضات التي وجهها مترجما الترجمة الثانية للكتاب على مترجم الترجمة الأولى. وكذلك لكون بعض الدارسين إلى هذه الترجمة دون غيرها والذي وجد بعضهم أنها ترجمة تعكس جهدا متميزا وكثيرا . ينظر: د.شكري عزيز الماضي:من إشكاليات النقد العربي الجديد(بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر:1997م)ص111، وستجد في الملحق رقم (1) مقارنة بين الترجمات الثلاثة هذه .

(4) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م.س.ذ ، ص48.

(5) المصدر السابق نفسه ، ص 74.

(6) د. عبد المنعم الحفني : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط3 (القاهرة : مكتبة مدبولي: 2000 م) ص855.

(7) هتشنسون : معجم الأفكار والأعلام ، ت: خليل راشد الجبوسي ، مراجعة وتدقيق : رانيا نادر (بيروت : دار الفارابي : 2007 م) ص320.

(8) المصدر السابق نفسه : ص496.

(9) موسوعة لاند الفلسفية ، ت: خليل احمد خليل ، إشراف : احمد عويدات (بيروت : عويدات للنشر والطباعة : 2008 م) مجلد2 ، ص841.

وصفَ للمتن الحكائي الخرافي بحسب أجزائه المكونة له وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكل.

ثانيا : الحكاية الخرافية :

لغة :

1. الحكاية :

قال ابن منظور : " حكى . الحكاية : كقولك حكيت فلانا وحاكيت فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازه، وحكيت عنه الحديث حكاية ... وحكوت عنه حديثا في معنى حكيت .. يقال حكاه وحاكاه، وأكثر ما يستعمل في القبيح المحاكاة؛ والمحاكاة المشابهة، تقول: فلان يحكي الشمس حسنا ويحاكيها بمعنى (1).

وفي المعجم الوسيط : " (الحكاية) : ما يحكى ويقص ، وقع أو تخيل . و – اللهجة . تقول العرب : هذه حكايتنا . (2).

2. الخرافية :

في لسان العرب : " خرف . الخرف، بالتحريك : فساد العقل من الكبر. وقد خرف الرجل، بالكسر، يخرف خرفا، فهو خرف : فسد عقله من الكبر، والأنثى خرفة (3). " والخرافة : ما خرف من النخل (4). " والخرافة : الحديث المستملح من الكذب . وقالوا حديث خرافة، ... والراء فيه مخففة، ولا تدخله الألف لأنه معرفة إلا أن يريد به الخرافات الموضوع من حديث الليل، أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح، ويتعجب منه (5).

وفي المعجم الوسيط : " (خرف) – خرفا : فسد عقله من الكبر. فهو خرف، وهي خرفة ... (الخرافة) : ما يجتنى من الفواكه في الخريف. و – الحديث المستملح المكذوب (6).

الحكاية الخرافية اصطلاحا :

وقد عُرِّفت بأكثر من تعريف، منها :

- عرّفها (فردريش فون ديرلاين) على أنّها الحكاية التي " تتكون وفقا للقاعدة من مجموعة الموضوعات المختلفة يجتمع بعضها إلى بعض ... مكونا سلاسل صغيرة من الموضوعات. ويمكننا أن نطلق على هذه السلاسل لفظ الحوادث. ومن مجموعة الحوادث تتكون الحكاية الخرافية (7).
- وعرّفها (عبد الحميد يونس) بأنّها " نمط من أنماط الحكايات الشعبية تغلب عليه صفة الخوارق وتقوم بالأحداث فيه شخصيات خارقة أيضا (8).
- أمّا (الكراندر هجرتي كراب)، فيعرّفها بـ" أنها أحداث، متواترة بالرواية الشفاهية، منثورة، ولها قدر من القوام وإنها جادة في الغالب الأعم ... تتمركز حول بطل أو بطلة. ويكون البطل فقيرا أو وحيدا في بداية الأحداث وبعد سلسلة من المخاطر تلعب فيها

(1) ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق : عبد الله علي الكبير ومحمد احمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي (القاهرة : دار المعارف ، دت) ج2، ص954.

(2) إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط (استانبول : دار الدعوة :1989م) ص190.

(3) ابن منظور : لسان العرب ، م.س.ذ ، ج2، ص1138.

(4) المصدر السابق نفسه ، ج2، ص1139.

(5) المصدر السابق نفسه ، ج ، ص1140 .

(6) إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، م.س.ذ ، ص ص (228 – 229).

(7) فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، ت : د. نبيلة إبراهيم ، مر : د. عز الدين إسماعيل (بغداد : مكتبة النهضة ، د.ت) ص45.

(8) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة- آفاق عربية – كتاب الجيب د.ت) ص43.

الخوارق دوراً ملموساً، يستطيع البطل أن يصل إلى غرضه، فيعيش حياة سعيدة، إلى النهاية." (1).

- وتُعرّفها (نبيلة إبراهيم) بأنّها " الحكاية التي تستخدم الشخص السبعة، بحيث يقوم كل منها بحركة أساسية في حياة البطل من أجل الوصول إلى الفتاة التي يرغب في الزواج منها. (وكثيراً ما تكون هذه الفتاة بنت ملك أو سلطان)، أو من أجل الوصول إلى شيء يسعى للحصول عليه." (2).

- وقد عرّفها (محمد رجب النجار) على أنّها نمطٌ " يعكس أحلاماً تعويضية ، في عالم سحري مثالي يسوده العدل والمساواة والحب والسلام " (3)، وإن نهايتها من حيث الصيغة التي تنتهي بها تختلف عن نهاية الحكاية الشعبية (4).

- أمّا (سعيد علوش). فيعرّفها على أنّها " سرد بسيط، يتناول كائنات ما فوق طبيعية، ذات قوى خارقة " (5).

- ويُعرّفها (احمد زياد محبك) بأنّها " حكاية تتصل بالجن والعفاريت، وتقصّد إلى التسلية والإمتاع " (6).

- ويُعرّفها (فلاديمير بروب) بتعريفين. الأول، يُعرّفها من ناحية مورفولوجية على أنّها الحكاية التي " يمكن أن تطلق على أي تطور من فعل الشر (A) أو الفقدان (a) من خلال الوظائف الوسيطة إلى الزواج (w) أو إلى الوظائف الأخرى المستخدمة كحل لعقدة الحكاية. وقد تكون الوظائف النهائية أحياناً إما جائزة (F) أو كسباً، وبصفة عامة، القضاء على سوء الطالع (K) أو هروباً من مطاردة (RS) ... الخ ونسمي مثل هذا النوع من التطور حركة (MOVE). وينشأ من كل فعل شر أو فقدان حركة جديدة. وقد تشمل حكاية واحدة حركات مختلفة." (7).

- أمّا ثانياً فيُعرّفها (بروب) بأنّها : " الحكاية الخرافية قصة مبنية على التغير المناسب للوظائف ... في أشكال مختلفة بغياب بعضها عن كل حكاية وتكرار البعض الآخر " (8).

- ويُعرّفها (إبراهيم فتحي) بأنّها : " حكاية عن الجنيات ضئيلات الحجم أو عن التتئين الهائل أو الأشباح الصغيرة الخبيثة أو الغيلان البشعة أو المخلوقات السحرية الأخرى. وتصور هذه (الأرواح) الغيبية في العادة كما لو كانت سيئة الطوية، فائقة الحكمة والقوة، قادرة على تشكيل مصائر الإنسان على النحو الذي نختاره..." (9).

- ويقول (مالك المطلبي) في تعريفها : " نقصد بالحكاية الخرافية إنها تلك الحكاية التي تنبع من مصادر أسطورية، وتقيم علاقات ذات سببية أسطورية عبر نظامها السردي ... (ويكون منطقها نابعا) من ذاتها، ولهذا السبب فإن الجني لا يقوم بأعمال خارقة، إلا بالنسبة لمنطقنا نحن " (10).

(1) الكزاندر هجرتي كراب : علم الفولكلور، ت: رشدي صالح (القاهرة: دار الكتاب العربي: 1967م) ص28.

(2) دنبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (بيروت: دار العودة و طرابلس : دار الكتاب العربي 1974م) ص43.

(3) د. محمد رجب النجار : حكايات شعبية من فلسطين مجلة التراث الشعبي ، ع(9-10) ، س1984م ، (بغداد : دار الحرية للطباعة) ، ص15.

(4) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص15.

(5) د. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (بيروت: دار الكتاب اللبناني و الدار البيضاء : سوشيريس : 1985 م) ص ص (72-73) .

(6) د. احمد زياد محبك : الأسطورة : مجلة الموقف الأدبي (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، اب 1985م) ع172.

(7) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م.س.ذ ، ص180.

(8) المصدر السابق نفسه ، ص190.

(9) إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية (لبنان : المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين : 1999م)، ص ص(141-142).

(10) مالك المطلبي : ألف ليلة وليلة – رهافة السمع – القسم الأول ، مجلة التراث الشعبي ، ع2 ، س1992م ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة) ، ص71.

- وأخيراً يُعرّفها (هتشنسون) على أنّها " قصة سحرية عادة ما يكون أصلها فولكلوري، وفي حكايات الجن الأوربية يقوم البطل أو (البطلة) فقير، شجاع، واسع الحيلة بمغامرات واختبارات حتى يصل في النهاية إلى الحظ السعيد ..."(1).

التعريف الإجرائي :

يُعرّف الباحث (ا) لحكاية الخرافية في إجراءات بحثه الحالي على أنّها :
الحكاية التي تبدأ بحالة استهلاكية وأفعال بدئية، تنطلق فيها الأحداث من خلال فعل شرّ أو فقدان تتطور عقدها عنه لتمرّ بوظائف وسيطة حتى تصل إلى نهاية تحلّ هذه العقدة. وقد تتشكّل من حركة أو أكثر. وتُظهر كلاً أو بعضاً من الوظائف الإحدى والثلاثين التي ذكرها (فلاديمير بروب).

(1) هتشنسون : معجم الأفكار والإعلام ، م.س.ذ ، ص188.

الملاحق

التمهيد : شعرية الدراما - سردية النص المسرحي

الشعرية حقل منهجي يخص نظرية الأدب بصورة عامة وليس بوسعنا القول إنها من منجزات العصر الحديث الخالصة من ترسبات الماضي وغير الرافدة من محاولات القدماء في تقنين الأدب وضبط مقولاته العامة، بل هي كما يذهب إليه (جيرار جينيت) (*) "علم عجوز وحديث السن" (1)، بمعنى أن لها أصولاً وجذوراً تاريخية قديمة تمثل منبتها الأول التي انبثقت منه ، وحسيلة للتراكمات النظرية التي حاولها نقاد سابقون ، ولا بد من سبر أغوارها السحيقة ، لا سيما فيما يتصل بموضوعنا - أي شعرية الدراما - لنقف على الإلهامات الأولى لها والتي اقترب بعضها من تأسيس الحديث للشعرية. ولعل الانطلاقة الأولى فيما يخص ضبط القواعد الذي يخضع لتشكّل الشعر الدرامي لهيمنتها، كانت مع الفيلسوف اليوناني (أفلاطون) في جمهوريته، خصوصاً الكتاب العاشر منها المخصّص لاستجلاء حقيقة المحاكاة في الشعر والفن ، والذي يعدّ بعض اللرسين إن ما ورد فيه من آراء هو بداية النظرية النقدية عند اليونان (2)، وقد تأسست رؤية (أفلاطون) النقدية على فهمه وتصوّره للمحاكاة تلك الفعالية التي يمارسها الشاعر حال انجازه للمُنجز الشعري، ومن الضروري - قبل أن نكتنه مقصوده من المحاكاة - أن نحيط علماً بالتأسيس الفلسفي الذي انطلق منه في فهم المحاكاة "ومجمل هذا الأساس أن الوجود ينقسم في ثلاث دوائر، الأولى عالم المثل ، الثانية عالم الحس ، وهو صورة للعالم الأول ، والثالثة عالم الظلال والصور والأعمال الفنية" (3)، إن (أفلاطون) يرى أن المحاكاة لا يحاكي الحقيقة التي محلّها في العالم الأول من تلك العوالم الثلاث، وإيّا يحاكي صورتها الموجودة في العالم الثاني، وهو بهذا يبتعد عن الحقيقة بمرتين ليحتلّ المرتبة الثالثة بالقياس إلى الحقيقة (4)، ومن هنا تتضح حقيقة المحاكاة بحسب الرؤية الأفلاطونية لها وحقيقة الشعر والشاعرية لديه، إن الشاعر بحسب (أفلاطون) يحاكي صوراً فانية غير مُستقرّة ولا يحاكي الحقيقة نفسها لأنّه يتعامل مع العالم المادي فقط دون أن يترقّى إلى التعامل مع عالم الأفكار الثابتة الذي هو وحده عالم الحقيقة، إنّّه يتعامل مع الصور الجزئية وينأى عن المعنى الكلي الذي تُعده هذه الصور انعكاساً عنه، وما هذا إلاّ لأنّه يتوسّل بحواسه التي هي مُعرّضة للخطأ والتي تُمثّل الجزء السافل من الإنسان ليسقط فريسة لللاوعي فيتلقّى إلهامه من خارج ذاته ومن هنا فهو مجنون. وهو أيضاً كذاب مادام يحاكي أشياء دون أن يكون له معرفة بها، وجُلّ ما يستطيعه هو إثارة العواطف لتخرج عن سيطرة العقل فيسبّب التشويش والاضطراب في النفس (5). لذا ينصح (أفلاطون) ألا يركن أحد إلى ما يقوله الشاعر بل يجب التعامل معه بحذر شديد لأنّه بمحاكاته تلك يُهمل ويقصي الجوانب العقلانية والموضوعية بسبب انطلاقه من غرائزه ومُخيلته (6).

إنّ هذه الأحكام التي أطلقها (أفلاطون) على الشعر والشعراء تستند بالدرجة الأساس على رأيه الخاص ونظريته المعروفة والتي فرضت عليه آراء قبلية تسلّح بها قبل النظر إلى المشهد الشعري بل الفني عموماً. ومن هنا فهو لم ينطلق في أحكامه تلك من المادة الشعرية نفسها، ولم تكن تقنياته نابعة من استقراره لها كما هو الحال مع (أرسطو) الذي سيعيب على (أفلاطون) ذلك (7).

بقي أن نعرف أن وسائل المحاكاة لدى (أفلاطون) ثلاث. هي :- (8)

أولاً : الأسلوب السردى : وهو الأسلوب الذي يقع على عاتق الراوي فيه نقل أقوال الشخصيات مع محاكاتها بنقل انفعالاتها.

(*) جيرار جينيت (1930 -) : باحث وناقد فرنسي ، تعدّ إسهاماته السردية من أهم المنجزات التي طورت نظرية السرد في القرن العشرين . مفهومات في بنية النص : ت. د. وائل بركات (سوريا : دار معد : 1996م) ص ص (118-119).

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ت : عبد الرحمن أيوب (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة: د . ت) ص 80.

(2) ينظر: د. عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 2007م) ص 29

(3) د. إحسان عباس : فن الشعر (بيروت : دار صادر . وعمان : دار الشروق : 1996م) ص 17

(4) ينظر: أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، ترجمة و دراسة : د . فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1974م) ص ص (551 - 552) .

(5) ينظر: د. عيد الدحيات: النظرية النقدية والغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، م . س . د ، ص ص (74 - 78).

(6) ينظر : أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، م . س . د ، ص ص (566 - 567)

(7) ينظر : د. عيد الدحيات . مصدر سابق ص : 74 .

(8) ينظر : أفلاطون : مصدر سابق ، ص ص (273 - 274) .

ثانياً : الأسلوب السردي البسيط : وهو الأسلوب الذي يتكلم فيه الراوي عن مجريات الأحداث بإخبارنا بما يجري للشخصيات من أحداث داخل الحكاية.

ثالثاً : الأسلوب الدرامي : وهو الأسلوب الذي تتحدث فيه الشخصيات عن نفسها. وعلى أي حال. فإن (أفلاطون) يرى أن شعرية الأدب كانت في محاكاته الناقصة. وهذا " لا يفسر لنا ما امتاز به الشعر من الخصائص، وما اتصف به من القوة، سواء في النظم أو (كذا) في النثر، سواء كانت ملحمة أو (كذا) قصة " (1).

أمّا (أرسطو). فقد نحا نحواً آخر وسلك مسلكاً يختلف عن المسلك الذي سار فيه (أفلاطون). فعلى الرغم من اتفاقه مع أستاذه في أن الفنون قائمة على المحاكاة. إلا أنه اختلف معه في حقيقتها. فأول ما فعله (أرسطو) هو إنكار عالم المثل ليتبقى لديه عالمان فقط هما عالم الطبيعة (وهو موضوع المحاكاة). وعالم الفن الذي يتحرك فيه الفنان سواء أكان من الشعراء أم من غيرهم، ليجعل من الفنان على بعد مرتبة واحدة من الحقيقة وليس مرتبتين كما هو لدى (أفلاطون). ومن هنا لم يعد الشاعر لديه محاكاة للظلال والأوهام وإدما هو محاك للحقائق نفسها الموجودة في عالم الطبيعة وهذه الانعطافة المهمة في النظرة إلى المحاكاة من شأنها أن تخفف الحكم القاسي الذي صوّبه (أفلاطون) إلى الشعر والشعراء بل من شأنها أن تلغيه تماماً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى اقتضت المحاكاة لدى (أرسطو) على النشاط الشعري داخل الفن نفسه وأصبح (مصطلح المحاكاة) لديه يدل على المهارة الفنية التي يستطيع الشاعر بواسطتها أن يصل إلى التعبير عن إلهامه الخيالي بصورة يمكن توصيلها إلى الأذهان (2)، وهذا يقودنا إلى البحث عن شعرية الدراما عند (أرسطو) بدءاً من مفهوم المحاكاة الذي يُعد الركيزة الأساس في أدبية الدراما لديه. فإذا كانت الفنون جميعاً لديه قائمة على المحاكاة، التي تعني الخلق والإبداع سواء أكانت شعراً ملحماً أم درامياً أم غنائياً أم رسماً أم نحتاً أم غناءً أم غيرها (3). فلنا أن نتساءل من أين ينشأ الاختلاف فيما بينها حتى أتى بها إلى أن يستقل كل واحد منها بتسمية خاصة يمتاز بها عن الأخريات ؟.

يجيب أرسطو عن ذلك بأن الاختلاف بينها ينحصر في أنماط ثلاثة هي :.

1- أمّا باختلاف مادة المحاكاة.

2- أو موضوعها.

3- أو طرائقها.

فالدراما مثلاً تختلف عن الرسم لأن مادة المحاكاة في الدراما هي (الوزن والإيقاع والعروض) تختلف عن مادة المحاكاة في الرسم. وتختلف أيضاً من حيث الموضوع الذي تحاكيه الدراما وهو الإنسان في حالة فعل. وتختلف كذلك في طريقة المداكاة التي تقوم على عرض الشخصيات وهي تؤدي أفعالها أداءً درامياً (4). كما إنها تختلف عن الفنون الأخرى من حيث الهدف منها وهو التطهير النفسي من خلال إثارة انفعالي الخوف والشفقة (5). وعلى ما يبدو أن الأهم لدى (أرسطو) من بين هذه الأنماط فيما يخص التفريق السليم بين فن شعري وآخر هو الاختلاف في الطريقة لأن (أرسطو) يذكر احتمالية تحقيق الشاعر لمحاكياته باستخدام المادة نفسها والموضوع نفسه. إلا أن التفريق سيكون ناشئاً بالضبط من الطريقة التي يستخدمها الشاعر في هذا الصدد. وقد رصد (أرسطو) ثلاث طرق لتحقيق المحاكاة الشعرية هي : (6)

- 1- استعمال الشاعر للسرد في جزء من شعره. في حين يتفحص شخصية من شخصيات عمله الشعري ليروي الأحداث على لسانها. وهذا النوع هو الذي يُسمى بالشعر الملحمي.
- 2- يتكلم الشاعر بلسانه هو بصورة خالصة.
- 3- يعرض الشاعر الشخصيات وهي تؤدي أفعالها جميعاً بشكل درامي وهذا هو الشعر الدرامي.

(1) لاسل ابر كرومبي : قواعد النقد الأدبي ، ت.د. محمد عوض محمد، ط2، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986م) ص: 94.

(2) ينظر : لاسل ابر كرومبي : قواعد النقد الأدبي ، م. س. د. ، ص 97 .

(3) د. جميل نصيف النكريتي : قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (بغداد: دار الحرية للطباعة: 1985م) ص100.

(4) ينظر : أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. إبراهيم حماده (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية: 1982م) ص (55 - 72).

(5) ينظر: د. فؤاد الصالحي: علم المسرحية وفن كتابتها (الأردن، اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع 2001م) ص65.

(6) ينظر: أرسطو: مصدر سابق ، ص 72 .

ولمّا كان الإنسان وهو في حالة فعل هو موضوع المحاكاة في الدراما. وإنّه يتّصف إمّا بالفضيلة أو الرذيلة وتكون أفعاله مُنْصِفة بإحدى هاتين الصفتين تبعاً له، لذلك تتوّع الفعل الدرامي إلى نوعين هما (التراجيديا) التي يتّم خلالها تصوير الناس بصورة أسمى ممّا هم عليه في الواقع، و(الكوميديا) التي تُصوّر الناس في حالة أردء ممّا هم عليها في الواقع. ويقصد (أرسطو) بالرداءة في (الكوميديا) الشيء الذي يثير الضحك في نفس المُتلقّي لنقص فيه أو خطأ، دون أن يُسبّب لنا ألماً أو أذىً، بالضبط كما هو الحال في قناع المهرج⁽¹⁾.

لقد عرّف (أرسطو) (التراجيديا) على أنّها " محاكاة لفعل جاد ، تام في ذاته ، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية ، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي ، لا في شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين "⁽²⁾.

وللـ(التراجيديا) أجزاء كميّة فأجزاءها الكميّة فهي الحكمة والشخصيّة واللغة والفكر والمرثيات المسرحيّة والغناء ثمّ الحكمة والفكر موضوع المحاكاة و ثمّ اللغة والغناء مادتها. في حين ثمّ المرثيات المسرحيّة طريقته وتتدرّج أهميّة هذه الأجزاء فيما بينها. حيث الحكمة ثمّ أهم جزء من أجزاء (التراجيديا) لأنها هي الغاية منها. تليها في الأهميّة الشخصية التي لا يمكن تصوّر وجود مسرحيّة تخلو منها، أمّا الفكر الذي هو القدرة على قول ما يمكن قوله، فيأتي في المرتبة الثالثة من حيث الأهميّة. ثم تأتي رابعاً اللغة التي تعني التعبير عن أفكار الشخصيّة بتوسّط الكلمات. وكان الغناء هو الجزء الذي يحلّ خامساً وهو أكثر أنواع التزيينات إمتاعاً في (التراجيديا). أمّا المرثيات المسرحيّة فهي بحسب (أرسطو) قلّ الأجزاء من الناحية الفنيّة لبعدها عن الشعر وارتباطها بالعرض المسرحي⁽³⁾.

أمّا الأجزاء الكميّة للـ(التراجيديا) فهي :⁽⁴⁾

1. المُرَقَّة.
 2. المشهد التمثيلي.
 3. المخرج.
 4. غناء المجموعة، وهو على قسمين هما :
أ. المدخل.
 - ب. المَنَد.
 5. وبعض التراجيديات لها أناشيد للممثلين، ومناجيات.
- وبالعودة إلى الحكمة نجد أنّ (أرسطو) يرصد ضوابط عدّة للحكمة الجيدة هي :⁽⁵⁾
1. الكمال بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، فإنّ الشيء الكامل من كانت له هذه الأجزاء الثلاثة.
 2. الطول الملائم بحيث يُسمح للبطل أن ينتقل مع الأحداث الممكنة أو الحتمية من حالة الشقاء إلى السعادة أو بالعكس.
 3. وحدة الحكمة وتعني أن تعرض الحكمة فعلاً واحداً تاماً لا أكثر، ترتبط أجزاؤه بصلة وثيقة.
- إنّ (أرسطو) يُشدّد على أن تخضع الأحداث في حبكة (التراجيديا) لقانون الاحتمال أو الحتميّة، أي يكون الحدث في الحكمة إمّا نتيجة مُحتملة لما سبقه من أحداث أو نتيجة حتميّة، ففرق ما بين أن يتلو حدثاً حدثاً آخر، وبين أن يكون الحدث التالي نتيجة حتميّة أو مُحتملة عن الحدث السابق، ومن هنا صنّف (أرسطو) الحكمة (الأَبْسُودِيَّة)^(*) على أنّها حبكة رديئة لأنّ مشاهدتها تتابع دون الانصياع إلى الحتميّة أو

(1) ينظر : أرسطو : فن الشعر ، م.س.ذ ، ص ص (67 - 68) و ص ص (88 - 89).

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 95 .

(3) ينظر : المصدر السابق نفسه : ص ص (96 - 99)

(4) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص 127 .

(5) ينظر : د. عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، م.س.ذ ، ص ص 48-49 .

(*) الابسود : كلمة يونانية، يدل لفظها اليوناني على مشهد تمثيلي يُصوّر بالأحداث، ويقع بين أغنيتين من أغاني الجوقة. والمسرحية الابسودية في رأي (أرسطو) هي المسرحية التي تتكون من أحداث لا تتصل ببعضها على أساس الحتمية أو

الاحتمال، ومن الطبيعي جداً أن الشاعر يسعى لأن تكون أحداث المسرحية قادرة على إحداث التأثير، لذا عليه جعل الأحداث تقع فجأةً ومن دون توقُّع، كما أن عليه جعلها تتتابع بحيث يتوقَّف أحدها على سابقه. وقد قسَّم (أرسطو) الحكمة أيضاً إلى بسيطة ومعقدة، وقصد بالأولى الحكمة ذات الفعل الواحد المتواصل والذي يتَّحِلُّ خلاله التَّعْيِيرُ في حظ البطل دون حدوث تحول أو تعرف، أمَّا النائية فهي الحكمة التي تكون عكس ذلك تماماً بحيث يتَّعَرَّ حظ البطل إمَّا عن طريق التحوُّل أو التعرف أو عن طريق الاثنين معاً على أن يكون كلاً من التحوُّل والتعرف نابعاً من صميم الأحداث كنتيجة حتمية أو مُحتملة لما تقدَّم منها⁽¹⁾. ويقصد (أرسطو) بالتحوُّل الانعطاف التي تصيب خط البطل فتقلب مساره إلى الضَّمَام، ولكن ينبغي أن تُؤسَّس على وفق الحتمية أو الاحتمال، أمَّا التعرف فهو عبارة عن حصول حالة من العلم لدى البطل تنتقل به من جهل سابق فتؤدي به إلى المحبة أو إلى الكراهية تجاه أشخاص معينين. وأحصى (أرسطو) للتعرف أنواعاً عدة، هي:-⁽²⁾

1. التعرف بالعلامات وهو من أضعف أنواع التعرف.
2. التعرف المباشر الذي يُسبِّه الشاعر ويكون مُفتقداً إلى التبرير.
3. التعرف بالتذكُّر حين تُحفَّز ذاكرة البطل بفعل مُثَبِّه خارجي.
4. التعرف من خلال الاستنتاج حين يلجأ البطل إلى إجراء قياس عقلي للتوصل إلى حقيقة تكون هي سبب التعرف.
5. التعرف عن طريق الخطأ والذي ينتج عن اختلاط الرؤية وتشابك الأمور أمام البطل.
6. التعرف الدرامي وهو أجودها وينتج عن طريق تطوُّر الأحداث بصورة تدريجية حتى يصل البطل إلى التعرف.

ولم ينسَ (أرسطو) أن يُقارن بين (التراجيديا) و(الملحمة)، ليجد أن الملحمة تُقَمُّ الأحداث بطريقة سردية قائمة على الوصف والتعليق والاستطراد، أمَّا (التراجيديا) فتقَمُّ الأحداث بصورة تجسدية مرئية عن طريق الأداء التمثيلي، والملحمة تروي أحداثاً وقعت في الماضي، في حين أن (التراجيديا) تعرض أحداثاً تنتمي إلى الزمن الحاضر، كما أن أحداث الملحمة أحداث مسموعة عن طريق المؤلف للمتلقِّي، أمَّا الأحداث في (التراجيديا) فمرئية للمشاهد، أضف إلى ذلك أن الملحمة تُحقِّق هدفها في حيز فضاءٍ شاسع، أمَّا (التراجيديا) فتُحقِّق هدفها وتجرى أحداثها في حيز فضاءٍ محدود. وعلى الرغم من وجود هذه الاختلافات بين النوعين إلا أنَّهما يتَّوقَّان في عَمَّةٍ مشتركات بينهما، فكلاهما محاكاة لفعل نبيل، وكلُّ منهما تضمُّ الحكمة والشخصية والفكر واللغة⁽³⁾.

وتبَّه (أرسطو) أيضاً على خصائص الشخصية الدرامية وما ينبغي أن تكون عليه، حيث ينبغي أن تتَّصف بالصلاحية الدرامية من جهة كونها شخصاً يصلح بطبيعته ومؤثرته، وأن تكون ملائمة وصادقة النمط من خلال كون الأفعال المُسنَّدة إليها ملائمة لطبيعتها وغير مُستبعدة، كما أنه يجب أن تكون مشابهة للواقع سواء أكان هذا الواقع هو الحياة أم الانموذج الأسطوري التي أُخذت منه، وأن تتمتع أيضاً بالثبات لتبقى منذ اللحظة الأولى في المسرحية وحتى انتهائها سائرة في خط واحد من حيث الصفات التي تُظهرها في المسرحية⁽⁴⁾.

هذه هي أهمُّ الآراء النقدية لـ(أرسطو) فيما يخصُّ شعرية الدراما إلا أننا يجب أن نلتفت إلى أن (أرسطو) قد أولى قسطاً وافراً من اهتمامه لـ(التراجيديا) أكثر ممَّا أولى به الشقَّ الثاني من الدراما وهو (الكوميديا). وربما نبع ذلك من النظرة إلى (الكوميديا) على أنها فنُّ شعريُّ دراميُّ يُصوِّر الناس الأراذل. لكن مع ذلك يبقى من الواضح أن (أرسطو) بعمله (فن الشعر) كان قد أرسى المفاهيم الأساس للدراما

الاحتمال، ومن هنا يمكن تسميتها بالمسرحية حلقية المشاهد. ينظر: د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (دار الشعب: 1971م) ص 68.

(1) ينظر: أرسطو: فن الشعر، م.س.ذ، ص 115-120.

(2) ينظر: 1. المصدر السابق نفسه، ص 157-159.

2. د. عبد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، م.س.ذ، ص 50-51.

3. د. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2 (بيروت: دار العودة، 1975م) ص 38.

(3) ينظر: أرسطو: فن الشعر، م.س.ذ، ص 208-209.

(4) ينظر: 1. المصدر السابق نفسه، ص 149-150.

2. د. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م.س.ذ، ص 36-37.

والتي سيظلُّ الكتاب الذي قَدَّمها لنا (فن الشعر) المرجع الوحيد للدراما خلال قرون كثيرة خصوصاً ما يخصُّ (التراجيديات) التي كانت نظريته فيها " هي الأساس الذي توطد عليه بناء البحث الأدبي من بعد أرسطو إلى يومنا هذا "(1). بل إنَّ شعرته بصورة عامة " كانت اجتراحاً بكاراً تمثلتها الشعرية التي بنيت بعدها "(2). وليس في هذا إجحاف في حقِّ (أفلاطون) الذي ربَّما يدين له (أرسطو) في ارتكاز مشروعه التنظيري للفنِّ على المحاكاة. فهو الآخر كان له تأثيره الواضح في التنظيرات اللاحقة. وعموماً، لا يبدو بعيداً عن الصحة ما ذهب إليه (عز الدين المناصرة) من " أن الشعرية الإغريقية، هي جذر الشعرية الأوروبية، إنَّ لم تكن ، جذر شعرية العالم "(3). سواءً أكانت بوجهها الأفلاطوني أم بوجهها الأرسطي.

ويأتي بعد (أرسطو) في مجال الرؤية والتقنين للأدب والدراما (هوراس) (*) الذي كان له أثر كبير في النهضة الأدبية الكلاسيكية في العصور الوسطى في أوروبا، وإنَّ كان أسلوب (هوراس) في عمله (فن الشعر) بعيداً عن الدقَّة والتحليل والنظرة المنطقية الصارمة كما لمسناها بوضوح عند (أرسطو) (4)، ويبدو أنَّ الأعمَّ الأغلب من آرائه ما هي إلا ترديد لآراء (أرسطو) وإعادة عرض لها، إلا أنَّه مع ذلك استطاع أن يؤكِّد جملة من الأمور التي ساهمت في تطوُّر ونموِّ نظرية الأدب وبصورة عامَّة في أوروبا على مدى عصور عديدة، فمن الأفكار المهمة التي نادى (هوراس) بها هي وحدة العمل الفني وترابطه (5)، مؤكِّداً على أهميتها في الأدب. إلا أنَّه في أحيان كثيرة عندما يتناول أثر الأدب في المتلقِّي " يخلط بين تأثير الشعر وتأثير الخطابة ، فالذي يعنيه عندما يصر على أن يكون للقصاص تأثير ينفذ إلى قلوب الناس هو التأثير البلاغي الكلامي المتمثل بالإقناع والتأثير في السامعين كما يفعل أهل الخطابة البلاغية ، وهذا مغاير تماماً لما يعنيه أرسطو من إثارة المشاعر والعواطف من أجل التخلص منها من خلال التطهير المأساوي "(6).

ويمكننا تلخيص أهمِّ المبادئ التي أكَّدها (هوراس) في كتابه (فن الشعر) بالآتي :- (7)

أولاً : تفضيل استعمال شخصيات معروفة لدى المشاهدين لأنَّ ذلك سوف يُساعدهم على التنبُّؤ بالنهاية التي ستؤول إليها الأحداث.

ثانياً : يجب حجب المشاهد العنيفة والمُحزنة والمُخيفة من على خشبة المسرح، ويكتفى بالإخبار عنها بواسطة شخصية تقوم بروايتها.

ثالثاً : يجب أن يكون بناء المسرحية من خمسة فصول، ويُفضَّل عدم تدخُّل الآلهة في مجريات الأحداث إلا إذا استدعت الضرورة ذلك.

رابعاً : يجب ألا يزيد عدد الممثلين على ثلاثة.

خامساً : لابد أن يكون دور الجوقة مُتوافقاً مع دور الممثلين في المسرحية، وعلى الكورس الامتناع عن الغناء بين مشاهد المسرحية، إلا إذا كان الغناء لازماً لنموِّ الفعل الدرامي وتطوُّر الحبكة الفنية، وكذلك على الكورس تأييد ومساعدة الشخصيات الخيرة والتعاطف مع الشخصيات التي تنفر من عمل الشر، والإكثار من تبجيل واحترام العدالة.

(1) لاسل ابر كرومبي : قواعد النقد الأدبي ، م.س.ذ ، ص 136 .

(2) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم (بيروت : المركز الثقافي العربي: 1994م) ص 25.

(3) عز الدين المناصرة : علم الشعرية - قراءة مونتاجية في أدبية الأدب (عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع: 2007م) ص 48.

(*) هوراس (65-8 ق.م) شاعر لاتيني من أدباء العصر الذهبي له (فن الشعر) و (أهاجي) و (رسائل). لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، ط 23 (قم: منشورات ذوي القربى: 1386 هـ) ، ص 601.

(4) ينظر : د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م.س.ذ ، ص 55 .

(5) ينظر : د. عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، م.س.ذ ، ص 86 .

(6) المصدر السابق نفسه ، ص 92 .

(7) ينظر : 1. هوراس : فن الشعر ، تر. د. لويس عوض ، ط 2 (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970م) ص 122 .

2. دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات (المطبعة النموذجية ، د:ت) ص 11-13 .

3. د. عيد الدحيات : مصدر سابق ، ص 95-96 .

سادساً : على المؤلف المسرحي أن يبدأ أحداث مسرحيته من المنتصف.

هذه هي أهم نظرات (هوراس) في بنية الدراما، والملاحظ على جهد (هوراس) هذا أنه أعطى "الأهمية الأولى للجوانب العقلية والاجتماعية في الأدب"، ولم يُعر الجوانب العاطفية الاهتمام الذي تستحقه⁽¹⁾، إضافة إلى أن جهده النقدي يفتقر إلى استقراء ووصف بنية الشعر والدراما بالاعتماد على تركيبهما الداخلي كما شهدناه مع (أرسطو) من قبل، لكنه مع ذلك وإن كان لم يُضف شيئاً جديداً إلا أنه قد ركّز على جانب مهم لم يُوفه (أرسطو) حقّه هو جانب العبارة اللفظية التي لا ينبغي أن تكون - بحسب (هوراس) - جامدة ومُتَّفَقاً عليها، لأن وظيفة اللغة في الشعر هي أن تُعَبِّر وأن تُبَيِّن وتشرح ولأن ثوابك التَّعْبِير والتَّبْدُل في التجارب الإنسانية تنفتح على صيغ وألفاظ تتلاءم مع روح العصر الذي يكون فيه الشاعر، ومن هنا ينبغي إذن أن تُستحدث ألفاظ جديدة وتختفي ألفاظ قديمة⁽²⁾، وهذا ممّا يُحسب لصالحه، أضف إلى أن تمييزه لما هو لائق وما هو غير لائق لعرضه على المسرح قد رسخ في أذهان كتّاب المسرح قرون عديدة مما يُبَيِّن مدى تأثيره عليهم، وقدرة هذه الإضافة على التأثير في هؤلاء الكتاب⁽³⁾.

ويلي (لونجينيوس)^(*) (هوراس) من حيث الأهمية في الإضافة إلى نظرية الأدب والدراما في أوربا، ومن المؤسف أنه ليس بين أيدينا من إرثه سوى مقالته (في التمييز الأدبي) والتي تُترجم أحياناً (في السمو الأدبي) و(سمو البلاغة). وقد عانت هذه المقالة بدورها من الإهمال ما عانت مخطوطة (فن الشعر) لـ(أرسطو) من قبل أن تضيع شهرتها⁽⁴⁾.

ويرتكز طرح (لونجينيوس) على ثلاثة مبادئ هي :-⁽⁵⁾

1. المؤلف.
2. العمل الأدبي.
3. المُستمع.

ويحتل المؤلف - الأديب - حجر الزاوية في تنظير (لونجينيوس) الأدبي، أمّا الأدوات الفنية وتقنيات تماسك العمل الأدبي وسموّه فهي عنده "وسائل وأدوات تستمد رفعتها أو دونيتها من شخصية الأديب نفسه"⁽⁶⁾، فـ(لونجينيوس) يقول "الكلام السامي يصدر بشكل طبيعي عن اشرف النفوس"⁽⁷⁾. ومن جانب آخر فإنّ (لونجينيوس) في معالجته لهذه الأركان الثلاثة جعل من المستحيل بحث أيّ جنس من الأجناس الأدبية بمعزل عن غيره من الأجناس، فليست هنالك نظرية مُنفصلة لـ(التراجيديا)، أو (الكوميديا)، أو شعر الملاحم، أو البلاغة والخطابة، لأنّ هذه كلّها تستمد حيويّتها ورفعتها من شخصيّة الأديب نفسه⁽⁸⁾، وهذا يعني أنّ معالجته لهذه الأصناف الأدبية لم تكن مستقلة بلحاظ النظر إلى بنية الجنس الأدبي واستصفاء قوانينه وعناصر تشكّله، بل ربط ذلك كلّهُ بمرجعيات خارجيّة أبرزها المؤلف. وعلى ذلك فهو قد ألغى الاختلاف بين الأجناس الأدبية وحصر الأمر كله ضمن دائرة العلاقة بين المؤلف والعمل الأدبي والقارئ (أو السامع)، ويبدو أنّ الهدف الأوّل عند (لونجينيوس) كان البحث في الأساليب البلاغية التي تمكّن الخطباء من التأثير على الجماهير "ولكنه خلال بحثه ذهب من الخطابة إلى الشعر ليظهر ما بينهما من تشابه، وليصل إلى نتيجة مفادها أنّ هنالك فعلاً تشابهاً بين جميع الأجناس الأدبية والفنية كونها

(1) د. عيد الدحيات، النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، م.س.ذ، ص103.

(2) ينظر : لاسل ابر كرومبي : قواعد النقد الأدبي، م.س.ذ، صص147-148.

(3) ينظر : د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م.س.ذ، ص58.

(*) لونجينيوس (272م) : كاتب وفيلسوف ولد في حمص . مستشار الملكة زنوبيا . أعدمه الإمبراطور اورليانس. لويس معلوف : المنجد في الأعلام . م.س.ذ، ص500.

(4) ينظر : 1. مارك شوردي وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي : النقد - أسس النقد الأدبي الحديث ، ت. هيفاء هاشم ، مر. د. نجاح العطار ، ط2 (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ، 2005م) ، ص38 .

2. د. عيد الدحيات : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو ، م.س.ذ، ص105 .

(5) ينظر : د. عيد الدحيات: مصدر سابق ، ص132 .

(6) المصدر السابق نفسه ، ص132 .

(7) مارك شوردي وجوزفين مايلز وجوردن ماكنزي: مصدر سابق ، ص49 .

(8) ينظر : د. عيد الدحيات : مصدر سابق ، صص132-133 .

ترمي إلى خلق عالم جميل قوامه الخيال والعاطفة⁽¹⁾، ول هذا نجد أحيانا يتحَثَّ عن (التراجيديا) والشعراء التراجيديين ضمن حديثه عن الأساليب البلاغية بصورة عامة⁽²⁾.

بقي أمران، الأول إنَّ (لونجينيوس) يرى أنَّ الوحدة العضوية للعمل الأدبي لا تكمن في وحدة الجزئيات والعناصر كما رآها (أرسطو) من قبل، ولكنها تنبع من انصهار العاطفة بالخيال ضمن بنية نفسية إنسانية فريدة تُخلَق بالقارئ والمستمع في جوٍّ من النشوة الوجدانية العالية التي تُهيمن على نفس المُتلقي، أمَّا الأمر الثاني فهو إنَّ (لونجينيوس) يرى أنَّ تجاوب المُتلقي مع العمل الأدبي هو من أهم الأركان الرئيسة التي تُميز الأدب عن غيره من النشاطات الإنسانية الأخرى⁽³⁾.

أمَّا إذا انتقلنا إلى الاتجاه الرومانسي في شعرية الدراما، فسنجد أنه إذا كان المذهب الكلاسيكي في الدراما يتقيد بعدة تقييدات ويلتزم بأن تكون شخصيات مسرحياته من الطبقة الارستقراطية كالآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك أو الأمراء والقادة، كما يحرص على أن تكون لغته نظيفة عالية تليق بطبقة شخصياته، ولا تنبوء بألفاظهم ولا تحط من شأنهم ولا تنزل إلى الطبقات الدنيا أو الهابطة من المجتمع، كما أنه يعنى بالمجتمع ومشكلاته وقضاياهم ويهتم بالعقل والمنطق ويحتفي بهما كثيراً، إضافة إلى اتخاذه من القضاء والقدر محوراً تدور حوله أحداث مسرحياته⁽⁴⁾. فإنَّ الأمر على الضمَّام في الاتجاه الرومانسي الذي مثل مذهب العاطفة، والذي أعلن ثورته على جملة من التنظيرات التي عرفناها من قبل لدى (أرسطو)، واعرض عن الالتزام بنوع واحد من الشعر ورفض الالتزام بالأسلوب التقليدي الكلاسيكي الذي لا يسمح باستعمال الكلمات المُبتذلة أو الدارجة⁽⁵⁾. وهذا ما يُميز الذوق الرومانسي برُمَّته. بغضَّ النظر عن التعامل معه كونه اتجاهاً عاماً (لم يتحدَّ بمُتة معينة)، أو مذهباً جمالياً (تحدَّ بمُتة زمنية هي النصف الأول من القرن التاسع عشر). فالتوجه الرومانسي كان قد سجَّل "ظهوره في أزمان وبلدان متعددة، فهو لم يظهر في القرن التاسع عشر كما هو معروف ومتداول بل هناك إشارات إلى انه ظهرت بوادره، عند شكسبير وقبله بفترة"⁽⁶⁾. ولعلَّ ما يُؤيد هذا الرأي ويُعزِّزه هو ظهور صيحات - تشبه ما نادى به الرومانسيون في النصف الأول من القرن التاسع عشر - تُشجِّع على عدم الالتزام بالتقييدات الأرسطية فيما يخصُّ الدراما، حيث قُدَّ ص عدد فصول المسرحية إلى ثلاثة بدلاً من خمسة، وُخلط المأساوي بالملهاوي⁽⁷⁾. بل إننا نجد أنَّ هناك من طالب باغناء المشهد واستعمال النثر أو على الأقل بتنوُّع أكثر في النظم. ومنهم من أراد أن يُقاد إلى الشفقة بالرعب، وأن تُضاف مأساة المشهد إلى مأساة العاطفة، وأن يبقى الحبُّ هو العاطفة الأساسية التي تُقدها المأساة. ومنهم من حدَّد المسرحية كونها اقتراباً أكثر من الطبيعة ومثابرة أكثر للحياة، وأنَّ على أبطال المأساة أن يظهروا شبيهيين بنا بطباعهم، وعليهم أن ينتموا إلى هذه الإنسانية المتوسطة التي ينتمي إليها المشاهد، وعلى الأسلوب أن يتخلَّص من كلِّ بهرجة، وعلى الأبطال حتى في الحوادث الكبرى أن يجمعوا بين البساطة وبين النبل والقوَّة، وعلى الشعر أن يكون مُلائماً للأشخاص لا كلام شاعر يندفع وراء خياله ناسياً طباع أبطاله وأوضاعهم⁽⁸⁾. وهكذا نجد أن (شكسبير) مثلاً يلجأ إلى إضحاكنا أو يُضدك شخصيته في أ شماسيه قتامة من خلال مُهرج أو نكته أو روح شريرة، وهو يفعل ذلك من أجل كسر شدة اندماج المشاهد بالمأساة بالتفريح عنه⁽⁹⁾. وقد أكد المُنظر ون الرومانسُون على هذه النقطة وأعني مزج المأساة بالملهاة الذي فرضته المواضيع الجديدة المُتناولة درامياً، والتي سمحت بتسليط الضوء على جميع المظاهر سواء النبيلة أم غير النبيلة، فكانت

(1) المصدر السابق نفسه، ص 133.

(2) ينظر: مارك شور و جوزفين مايلز وجوردن ماكنزي: مصدر سابق، الصفحات (41، 60، 62، 63).

(3) ينظر: د. عيد الدحيات: النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، م.س.ذ، ص 135-136.

(4) ينظر: دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، م.س.ذ، ص 98.

(5) ينظر: د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، (نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003م)، ص 194.

(6) د. طارق العذاري: آفاق مسرحية (إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع: د.ت) ص 107.

(7) ينظر مثلاً الصيحات التي أطلقت من قبل لوب دي فيجا (1562-1635م) و ترسو دي مولينا (1583-1648م) وبيير كورني (1606-1684م). أوديت أصلان: موسوعة فن المسرح، ت.د. سامية أحمد اسعد (دار الطباعة الحديثة، د.ت)

ج 1، ص ص (182-194).

(8) فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ت: فريد انطونيوس، ط3 (بيروت - باريس: منشورات عويدات: 1983م) سلسلة (زدي علما) ص 143.

(9) ينظر: دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، م.س.ذ، ص 99.

هناك دعوة إلى مزج لهجة المأساة بلهجة الملهاة لدى (مدام دي ستال)^{(1)(*)}. و(فيكتور هوغو)^(**) الذي نادى بأن تكون الدراما ثالث أشكال الفن الذي يتضمن الشكلين المأساوي والملهاوي⁽²⁾. ومن هنا نتجت فكرة الجنس الذي يجمع الأضداد ويتحرر من التقاليد الدرامية⁽³⁾. مما يعني أن المذهب الرومانسي قد سعى إلى تخفيف حالة الاندماج بين المُتلقّي والأحداث.

أما الشخصيات المسرحية في هذا المذهب فهي تجمع بين السادة والسفلة وبقيّة طبقات المجتمع، وهي كثيراً ما تنحو نحو جعل السفلة يتحكمون بمصائر السادة⁽⁴⁾. " وإذا كان هذا هو شأن شخصيات المأساة الرومانسية فلا بأس أن يرتفع أسلوبها مرّةً ويهبط مرّات، ولا بأس أن تجمع بين الكلمة النظيفة النقية ينطلق بها اللسان العفّ والفم البريء، والكلمة القذرة التي يُرسلها السفلة في المشارب والحانات ... هذا جائز في المأساة الرومانسية " ⁽⁵⁾.

وينبغي أن نعرف أنه على الرغم من أن الرومانسية قد سجّلت حضوراً مهماً وسابقاً في بلدان أوروبية غير فرنسا، كألمانيا مثلاً التي تحدّد الافتتاح الرسمي للمسرح الرومانسي فيها بعرض مسرحية (جوته)^(*) (جوتفون بيرلشنجن) في العام 1773م⁽⁶⁾. إلا أنه " في فرنسا وحدها كانت الدراما أساسية في الحركة الرومانسية وسبب ذلك أن الرومانسية في فرنسا كانت تقوم إلى حد كبير على مناهضة الكلاسيكية الحديثة " ⁽⁷⁾. وقد مرّت الرومانسية في فرنسا بمرحلتين تجسّدت الأولى بآراء (مدام دي ستال) خلال المُدّة التي قبل عام 1820م ، في حين مثّل الثانية (فيكتور هوغو) من سنة 1820م وحتى سنة 1830م ، تلتها مرحلة يمكن عدّها ثلاثة تمتدّ للعام 1850م⁽⁸⁾. وقد شهد عام 1830م المعركة الفاصلة بين الرومانسية والكلاسيكية الحديثة في فرنسا والتي انتهت بانتصار الرومانسية بفضل مسرحية (هرناني) لـ(فيكتور هوغو)⁽⁹⁾. ويكمن الفرق بين المأساة الكلاسيكية والمأساة الرومانسية، في أن الأولى منهما حافظت جهدها على التفرقة بين المأساة والملهاة، في حين خلطت الثانية بينهما. كما أن الموضوع في الأولى اسدّ مدّغالباً من الأدب اللاتيني والإغريقي، في حين اسدّ مدّفي الثانية من التاريخ الحديث. إضافة إلى أن الأولى قلّت نسبياً من عدد شخصيات المُمثّلين في حين أكثرّت الثانية منها. أمّا ما يخصّ الأعمال العنيفة فقد كانت في الأولى مما يُمنع تقديمها على المسرح ليكتفى بالإخبار عنها، في حين وضعت الثانية هذه الأعمال أمام أعين المتفرّجين. وفيما يخصّ الدقّة التاريخية، نجد أن الأولى لم تحافظ عليها، في حين حاولت الثانية المحافظة عليها من خلال إعطاء اللون المحلي للملابس والمناظر والحوادث. أيضاً نجد في شخصيات الأولى ملوكاً

(1) ينظر : فيليب فان تيغيم : مصدر سابق ، ص ص(185-186).

(*) مدام دي ستال (1766-1817م): أديبة وروائية فرنسية ، جعلت من دارها ندوة للأدباء والشعراء ، لها (دلفين) و (كورين). لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، م.س.ذ. ، ص 296.

(**) فيكتور هوغو (1802-1885م): شاعر وكاتب فرنسي من أعلام الحركة الرومانسية ، من أعماله (الشرقيات) و(أوراق الخريف) و(أغاني الغسق) و(ملحمة الأجيال) و(سيدة باريس) و(البؤساء) و(مسرحية هرناني). لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، م.س.ذ. ، ص 602.

(2) أوديت أصلان: موسوعة فن المسرح ، م.س.ذ. ، ج 1، ص 98 وص 95 و(263-264).

(3) ينظر : ماري – كلود كانوفا : الكوميديا ، ت: علاء شطنان التميمي ، مر: د.مهند يونس بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة : 2006م) ص 167.

(4) ينظر : 1. دريني خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ، م.س.ذ. ، ص 99 .

2. د. محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، م.س.ذ. ، ص 198 .

(5) دريني خشبة : مصدر سابق ، ص 99 .

(*) يوهان فولفجانج فون جوته (1749-1832م): شاعر ألمانيا الأكبر وفيلسوفها، له (آلام فارتر) و(فاوست) و (ايجمونت). د. عبد المنعم الحفني: موسوعة الفلسفة والفلسفة ، ط2 (القاهرة : مكتبة مدبولي: 1999م) ج 1، ص 479.

(6) لويس فار جاس : لويس فار جاس : المرشد إلى فن المسرح – الدراما ، ت: أحمد سلامة محمد ، مر: د. مرسي سعد الدين (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة – افاق عربية ، والقاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب: د.ت) ص 157.

(7) ليليان ر . فرست : الرومانسية – موسوعة المصطلح النقدي ، ت: د. عبد الواحد لؤلؤة ، ط2 (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 1983م) مج 1 ، ص 245.

(8) ينظر : فيليب فان تيغيم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، م.س.ذ. ، ص 177.

وعمر الدسوقي: المسرحية – نشأتها وتاريخها وأصولها، ط4 (دار الفكر العربي: مطبعة الرسالة: د.ت) ص (234-235).

(9) فرانك م. هوايتنج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت: كامل يوسف وآخرون ، مر: حسن محمود وسعيد خطاب (القاهرة : دار المعرفة ، مطابع الأهرام التجارية : 1970م) ص 95.

وأمرء، في حين نجد في الثانية شخصيات مألوفة أمّا الغناء فلا نجد له أثراً في الأولى في حين نسمعه كثيراً في الثانية. وإذا كانت الأولى دائماً شعراً، فإنّ الثانية في الغالب نثرًا⁽¹⁾.

لقد كانت الرومانسية بحق تمرّداً وثورة عارمة على القواعد الكلاسيكية ولعلّ في قول (هوغو) (الفريد-كونت دي فيني)^(**) ما يقدم صورة مكثّفة لفلسفة الرومانسية. فـ(هوغو) يقول " لنعمل المطرقة في النظريات والنظم وفنون الشعر ؛ لنزل هذا الطلاء القديم الذي يحجب واجهة الفن. ليست هناك قواعد ولا نماذج، أو بالأحرى ليست هناك قواعد سوى القوانين العامة للطبيعة التي تخلق فوق الفن كله ، والقوانين الخاصة ، التي تنتج عن الظروف الخاصة بكل موضوع ، فيما يختص بكل عمل"⁽²⁾. ويقول (كونت دي فيني) : " ربما كان عبث النظريات الأدبية هو أكثر الأشياء عبثاً. ما زلت اندهش لوجود أناس استطاعوا أن يؤمنوا ، عن حسن نية. يوماً كاملاً ، بدوام القواعد التي كتبوها لا وجود لمعلم أو مدرسة في الشعر. المعلم الوحيد هو ذلك الذي يتنازل ويولد الانفعال الخصب في الإنسان ، ويخرج الأفكار من جباهنا التي تنكسر أحياناً من جراء ذلك "⁽³⁾.

وتتواصل سيروورة الحركة التنظيرية للأدب وفنّ الدراما، فـ(هيجل)^(*) الذي نظر إلى الفنّ على أنّه " إبداع أو إخضاع الإنسان للمادة وانتصاره عليها، فالإبداع هو إنزال فكرة أو مضمون في مادة أو صورة وتشكيلها على مثالها، وبقدر تفاوت مرونة ومطاوعة المادة تتعدد الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية. ويمكن أن تتدرج هذه الفنون تحت نوعية من الفنون، الفن الموضوعي، كالعمارة والنحت والتصوير، والفن الذاتي كالموسيقى والشعر "⁽⁴⁾. يرى أنّ الأدب الملحمي هو تصوير للعالم الموضوعي، أمّا الغنائي فهو يؤكّد على الذاتية المتفرّدة، والدرامي هو الأدب الذي يقوم على الجمع بين الموضوعي والذاتي، إذ كلّما كانت اللغة قريبة من تصوير الأشياء والوجود موضوعياً كان الفنّ ملحمياً، وعلى العكس من ذلك نجد أنّ الشعر الغنائي ينمو باتجاه انفصال الروح عن الموضوعية ويهبط الشعر الغنائي إلى داخل الذات⁽⁵⁾، ويسعى إلى " إشباع الحاجة التي تساوره إلى التعبير، لا عن واقع البشر، بل على الكيفية التي يؤثر بها على النفس الذاتية ، ويغني التجربة الشخصية ومضمون الحياة الداخلية ونشاطها"⁽⁶⁾.

وقد نظر (هيجل) إلى الشعر التمثيلي على أنّه يؤلّف بمضمونه وشكله الكلية الأكمل والأتم، وعدّه أسمى أطوار الشعر والفن، لأنّه يستخدم الكلام والقول واللغة التي يعدّها (هيجل) العنصر الوحيد الجدير بأنّ يُستخدم للتعبير عن الروح، إضافة إلى أنّ الشعر التمثيلي يتميّز على أنواع الفنّ القولية الأخرى كونه يجمع بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية " ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة وتمدنا "⁽⁸⁾.

وفي معرض تمييزه بين المأساة والملهاة يجد (هيجل) أنّه إذا كانت " المأساة تبرز للعيان الجوهري الأبدي وتظهره في دوره كعامل مصالحة – وهو يؤدي هذا الدور بتحريره الأفراد الذين يتصارعون مما فيهم من أحادية جانب خاطئة وبتقريبه بينهم من خلال ما هو إيجابي في إرادة كل واحدة – فان الذاتية هي التي تؤلّف بالمقابل ،...، العنصر الراجح الكفة في الملهاة.... ففي المأساة يتعين على الأفراد، حين لا يدمرون بعضهم بعضاً بفعل عناد إرادتهم وتصلب شخصيتهم، أن يوطنوا النفس على

(1) عمر الدسوقي : المسرحية – نشأتها وتاريخها وأصولها ، م.س.ذ ، ص(243-244).

(**)الفريد-كونت دي فيني(1797-1863م): شاعر وناقد ومسرحي فرنسي من شعراء الرومانسية ، له (ستيلو) و (شاترتون) و(موت الذئب) و(بيت الراعي) و(جبل الزيتون). لويس معلوف: المنجد في الأعلام ، م.س.ذ ، ص428.

(2) (أوديت أصلان : موسوعة فن المسرح ، م.س.ذ ، ج1، ص262.

(3) المصدر السابق نفسه ، ج1، ص269.

(*) هيجل (1770-1831م) فيلسوف ألماني من أعظم الفلاسفة تأثيراً في الفلسفة ، له (فينومينولوجيا الروح) و (علم المنطق) و (موجز موسوعة العلوم الفلسفية) و (مبادئ فلسفة الحق) و (حياة يسوع) و (وضعية الدين المسيحي) و (روح المسيحية ومصيرها). د. عبد المنعم الحفني : موسوعة الفلسفة والفلاسفة ، م.س.ذ ، ج2 ، ص1496.

(4) د.محمد عزيز نظمي سالم : نظريات الإبداع الفني (سلسلة قراءات في علم الجمال حول الاستطبيق النظرية والتطبيقية- ج5) (الإسكندرية:مؤسسة شباب الجامعة:1996م) ص16.

(5) ينظر : د. فؤاد الصالحي : علم المسرحية وفن كتابتها ، م.س.ذ ، ص22 .

(6) هيجل : فن الشعر ، تر. جورج طرابيشي ، (بيروت : دار الطليعة ، 1981م) ، ص230 .

(7) ينظر: هيجل : فن الشعر ، م.س.ذ ، ص288.

(8) د. محمد عزيز نظمي سالم : نظريات الإبداع الفني ، م.س.ذ ، ص17.

القول بما ينكرونه من وجهة النظر الجوهرية؛ أما في الملهاة، فبالضحك الذي يحل ويمتص كل شيء يضمن الفرد انتصار ذاتيته التي تبقى على الدوام، برغم من كل ما يمكن أن يقع لها، واثقة بنفسها" (1). وفلسفة (هيجل) قريبة من فلسفة (أفلاطون) كما أنه تابع (أرسطو) في أكثر آرائه في عناصر بناء الدراما (2). فهو يتابع (أفلاطون) مثلاً في اعتداده " بأن للفكرة وجوداً مستقلاً ، وقد تتحقق هذه الفكرة نظرياً في العلوم ، أو عن طريق مُحس في الفن ، أي في شكل جمالي ، والفن هو الدرجة الضرورية الأولى للمعرفة" (3) ، فالجمال عند (هيجل) ميدانه الأول الإدراك الحسي من غير أن يستلزم هذا الإدراك أقيسة عامة مُجرّدة، وقد قادته هذه النظرة إلى أن يرى أن كل شيء في الوجود في حالة حركة وتغير دائم (4). فوجد أن التناقض هو القوة التي تحرك الأشياء، وقد انعكست نظريته هذه على تصويره للدراما الذي يراه مُتجسداً في الصراع الدرامي الذي هو القوة المُحرّكة للحدث، إن (هيجل) يذهب إلى أن الحدث يتطور كنتيجة لمحاولة خلق توازن غير مُستقرّة بين إرادتين : إرادة الإنسان وإرادة البيئة المُتمثلة بإرادة الناس والمجتمع والطبيعة (5).

وقد ميّز (هيجل) بين التطور الذي يحصل في الملحمة عنه في الدراما، إذ يقول : " إن طبيعة التطور الدرامي تتميز عن خاصية تطور الملحمة إن شكل الموضوعية الملحمية على العموم يتطلب ... التباطؤ في الوصف هذا التباطؤ الذي يمكن أن يزداد ليصل حد المعوقات الحقيقية ... هذا بينما نجد المشاهد الاستطردادية التي لا تساعد على تطوير الحدث لا تعمل إلا على إعاقة جريانه ، وهي تسير بصورة متعارضة مع طبيعة الدراما " (6).

أما الفيلسوف الإيطالي (بندتو كروتشه) (*) الذي يُمدّل نزعة الصياغة التعبيرية في فلسفة الجمال، رأى أن الخلق الجمالي عن طريق التعبير مصدره الوحيد هو الفكر عن طريق الحدس، جاعلاً من تمامية الحدس ونقصانه معياراً للتفريق بين ما هو رديء من الفن وما هو جيّد (7)، إذ أنه يرى " أن الفن حدس خالص أو صور خالصة متجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم بل ومن الأخلاق واللذة ، وهي مستقلة عن أية غاية عملية أو نفعية ، فالفن خلق حر " (8)، ولا بُدّ للعمل الفني أن يكون كاملاً تاماً من خلال تحقيقه اتساقه ووحدته. وخالف (أرسطو) تماماً فيما يخص المحاكاة، إذ أنه يجد أن الفن ليس محاكاة للطبيعة بل هو خلق مستقل عنها، ومن أهم خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور الذاتي (9). وقد خالف (أرسطو) أيضاً عندما اعتقد أن ليس لنمو الفعل الدرامي ولا للخلق في المسرحية أية قيمة في تقويم العمل الفني، كما أنه أنكر الفرق بين كل من الشعر الغنائي والمسرحية والملاحم، فهو لا ينظر إلى هذه على أنها طرائق ثلاث مختلفة بل يجد أن كلاً منها يجب أن تُقرأ كمجموعة من نصوص غنائية مصوغة في بنية فنية خاصة في شكل حكاية وشخصيات وفعل درامي، لأنه يرى أن مظهر العاطفة في الشعر الغنائي أوضح ممّا هي في المسرحية والقصص والملاحم (10).

نعم. لقد أنكر (كروتشه) الفروق بين الأجناس الأدبية ورأى أن قيمتها تنحصر في صفاتها الغنائية (11) ، لذلك هاجم من يتورط بتقسيم الفنون إلى شعر ورسم وموسيقى أو يُقسّم الأدب إلى غنائي ودرامي وملحمي، وعَدَمَ يفعل ذلك مُجانِباً للصواب بمحاولته تحديد الفنون بحدود صارمة، لكن (كروتشه) – مع ذلك - لم يجد بأساً في دراسة هذه الأنواع الأدبية بصورة مُنفصلة من أجل الفائدة العلمية وحدها (12). ومع

(1) هيجل : مصدر سابق ، ص338.

(2) ينظر: د. عبد الرحمن بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيجل (القاهرة: دار الشروق: 1996م) ص (351-372).

(3) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ط7 (نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، 2007م) ص294.

(4) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص295 .

(5) ينظر : د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، م.س.ذ ، ص100 .

(6) عدد من الباحثين السوفييت: نظرية الأدب، تر: د. جميل نصيف التكريتي (دار الرشيد للنشر: 1980م) ص (575-576)

(*) بندتو كروتشه (1866-1952م) فيلسوف ومؤرخ وسياسي إيطالي. له (كتاب المثالية الجمالية) و (تاريخ فن الباروك الإيطالي) . لويس معلوف : المنجد في الإعلام ، م.س.ذ ، ص (461-462).

(7) ينظر : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، م.س.ذ ، ص297 .

(8) د. شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب (بيروت : دار الحداثة ، 1986م) ، ص74.

(9) ينظر : د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، م.س.ذ ، ص298-299 .

(10) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص299 .

(11) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص300 .

(12) ينظر : د. إحسان عباس : فن الشعر ، م.س.ذ ، ص31 .

إنكار (كروتشه) لأن يكون الفن محاكاة " لم تعد المحاكاة أصلاً مشتركاً بين الفنون" (1)، بل حلّ محلّها التعبير، وهو بهذا يلتقي مع الرومانسيين من جهة ويختلف عنهم من جهة أخرى، لأنّه يرى أنّ التجربة العاطفية في الفن تختلف عن التجربة العاطفية الواقعية في الحياة، لأنّ "الفن تعبير لا معاناة للعاطفة، مفرحة كانت أو مؤلمة، ولذلك فانه ينكر كل عمل أدبي يغرقنا في طوفان من العاطفة المجردة ويطلب إلى العاطفة حين دخولها في العمل الأدبي أن تصاب بالاستحالة بحيث تصبح تأملاً، ليتمكن التعبير عنها" (2).

وإذا كانت هذه هي رؤية (كروتشه) للفن بصورة عامّة، فإننا لا نلبيث أن نصادف تطوّراً مهمّاً في النظرة إلى الدراما تجلّت في المسرح الملحمي، إذ بلغ التجديد ذروته في الثورة على النظريّات الدراميّة التي ظلّت ضمن الإطار الأرسطي بفضل آراء ورؤى الألماني (برتولد بريخت) مؤسس المسرح الملحمي، والذي " رفض النظرية الأرسطية وسعى إلى بلورة نظرية بديلة تعارض في أرضيتها الفلسفية ووسائلها الفنية النظرية الأرسطية التي كرسها الغرب على مدى عشرين قرناً ... لقد أحدث بريخت ثورة حقيقية في نظرية الدراما، واتي بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماماً" (3). إذ نجد في هذا المسرح عدم الاهتمام بوحدة الحدث الأرسطيّة " التي يستغرق فيها المتفرج في الحدث المسرحي، حيث يستهلك الحدث قدرته على العمل" (4). إنّ المسرح الملحمي الذي دعا إليه (بريخت) هو مسرح " يتوفر على (رواية الأحداث) بصورة تجعل من المتفرج راصداً متقبلاً متسائلاً لا متفرجاً مندمجاً فيما يجري على المسرح، فتوقظ فيه حيويته وفعاليته، بدلاً من استنفاد هذه الحيوية والفعالية في المشاركة الوجدانية التي تشد المتفرج شداً إلى خشبة المسرح، ... " (5). فمسرّحت (بريخت) تتحوّل فيها المشاعر إلى وقائع، يُواجهها المُتلقّي ليدرسها. إنّ المسرح الملحمي يُطالب المُتفرّج أن يركن إلى مواقف حاسمة ومصيريّة، وهو يضع المُتفرّج إزاء الأشياء، لا يعهّد شيئاً منها، إنّهُ يعمل على الاستعاضة عن الإيحاء والوهم والتأثير السلبيّ بِنُظم الحجج العقلية لتفسير الأحداث وتعليلها وحمل المُتفرّج على الوقوف تجاهها لا معاناتها والتأثر بها، ومن هنا فهو يعدّ الإنسان موضوعاً للدرس والبحث والاستقصاء، واثبات قدرته على التغيير والتغيّر (6). وقد لجأ (بريخت) إلى اعتماد التعريب الذي يعني لديه " أن نفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي، ومألوف، وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها" (7). وقد كانت الصيغة التي اعتمدها (بريخت) في مسرحه الملحمي صيغة " سردية تروي قصة باستخدام مشاهد توضيحية، المجموعات الكورسية والمعلقين، الأغاني والرقصات، عناوين وملخصات معروضة على الشاشة، مستفيداً من الكثير من الأجهزة الآلية ... " (8). على أنّ أهمّ تجديد في سُنّة الدراما جاء به (بريخت) هو إهماله وحدة الحكاية، بحيث يمكن تقطيع العمل الملحمي إلى أجزاء ومع ذلك فإنّ كلّ جزء يحافظ على قدرته الحيائية (9)، فلحظات التوتّر في المسرح الملحمي " لا ينبغي، بحال من الأحوال، أن تكون متعلقة بالخاتمة المسرحية، بل لا بد لها أن تلازم الأحداث ملازمة الظل، على حين ينبغي للمشاهد أن تكون منفصلة كل عن الأخرى وقائمة بذاتها، كما ينبغي التعويض عن النمو الداخلي بالتركيب الانتقائي (المونتاژ) وجعل مجرى الأحداث مجرى منحنياً، والاستناد إلى الطفرات بدلاً عن جبريّة التطور، ذلك بأنّ الإنسان عملية تحويليّة مستمرة، وليس ذاتاً ساكنة، ووجوده الاجتماعي هو الذي يُخطّط مسير فكره" (10).

(1) المصدر السابق نفسه، ص 31.

(2) د. إحسان عباس: فن الشعر، م.س.ذ، ص 32.

(3) د. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة (مكتبة المسرح، منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري: 2001م) صص (165-166).

(4) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، م.س.ذ، ص 554-555.

(5) يوسف عبد المسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث - دراسات استطلاعية في المسرح الحديث (بيروت: المكتبة العصرية: د.ت) ص 87.

(6) المصدر السابق نفسه، ص ص (87-88).

(7) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر. د. جميل نصيف (بيروت: عالم المعرفة، د.ت) ص 124.

(8) ج.ل.ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ت: محمد جمول (دمشق: مطابع وزارة الثقافة: 1995م) (سلسلة دراسات نقدية عالمية- 28)، ص ص (574-575).

(9) ينظر: برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، م.س.ذ، ص 87.

(10) يوسف عبد المسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث، م.س.ذ، ص 88.

نخلص ممّا تقمّ إلى أنّ مراحل تطوّر الرؤية للفنّ والأدب ولاسيّما الدراما مرّت بظروف عملت على تهيئة الجوّ لتطوّر مفهوم الشعرية بدءاً من (أفلاطون) و(أرسطو) وانتهاءً بالعصر الحديث، خصوصاً أنّ مدار اهتمام الشعرية هو استجلاء الخصائص النوعية المتفردة للأدب من أجل ضبط قوانين بنيته الداخلية، ورأينا أنّ بعض النظرات إلى الدراما كانت تقترب إلى حدّ ما من ذلك ولاسيّما لدى (أرسطو)⁽¹⁾، وأحياناً تبتعد كما هي عند الرومانسيين أو عند (هيجل) و(كروتشه)، وما يهمّنا هو تحديد علاقة السردية أو علم السرد بالشعرية ثم علاقة السردية والشعرية بالدراما ولاسيّما سردية النصّ المسرحي.

فأمّا علم السرد (Narratology) فهو " فرع من أصل كبير هو : الشعرية (Poetics) التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها "(2). فالسردية لا تعني بالموت، وإنّما بكيفية ظهور المكونات السردية " أي بالممارسة التي اتخذتها مكوّنات السرد ضمن البنية السردية "(3).

إذن فالشعرية هي المجال أو الحاضن الأكبر لعلم السرد إذ أنّ موضوعها هو " ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً ؟ "(4). حيث أنّ جُلّ اهتمامها ينصبّ على استنباط خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، لتعني - حصراً - بالخصائص تلك والتي يرجع إليها الفضل في صنع فرادة الحدث الأدبي أو ما يُسمّى بـ (أدبية الأدب)⁽⁵⁾. إنّ الشعرية تهتمّ بالبنية اللسانية للأدب تماماً مثل اهتمام الرسم بالبنية الرسومية⁽⁶⁾، فموضوع الشعرية هو الوظيفة الشعرية المهيمنة في خطاب ما. فضلاً عن هذا، فإنّ الشعرية تتجاوز حدود الأجناس الأدبية⁽⁷⁾، فالنظرة إلى الجنس الأدبي تنبع من هيمنة الوظائف اللسانية التي تحضر فيه وتسكنه. لقد حدّد (جاكوبسون) (*) أدبية الأدب أو شعرية من خلال هيكلته للحدث الاتصالي الذي يتكوّن من عناصر ستة (مُرسل ومُستقبل ورسالة وسياق ووسيلة يتمّ عبرها تمرير الرسالة، وكذلك نظام مرجعيّ أو شفرة تجعل الرسالة قابلة للفهم والإدراك) وانطلاقاً من تركيز الرسالة على وادّأ أكثر من أركان الحدث الاتصالي هذه، سيمكن لوظيفة من بين وظائف (جاكوبسون) الستة (الانفعالية، الدّواصليّة، المرجعية، الاختباريّة، الشّعريّة، الماورائيّة) أن تكون هي المهيمنة⁽⁸⁾. فبحسب حضور وظائف (رومان جاكوبسون) في الرسالة يُمكن تحديد قوانين تشكّل الرسالة وطرائق انتظامها الداخليّة، كما يُمكن فرز الأجناس بلحاظ الدراسة اللسانية للأدب. يقول (جاكوبسون) بشأن ذلك " لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع، إنّ الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية وشعر ضمير المخاطب يتسم

(1) ينظر : د. حاتم الصكر : مرايا نرسييس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1999م) ، ص 55 .

(2) د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية- بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي(لبنان: المركز الثقافي العربي 1992م) ، ص 9 .

(3) المصدر السابق نفسه ، ص 7 .

(4) رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ت. محمد الولي و مبارك حنون(الدار البيضاء:دار توبقال للنشر: 1988م) ص24

(5) ينظر:تزفيتان طودوروف:الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة (الدار البيضاء:دار توبقال للنشر: 1990م) ص23.

(6) ينظر : رومان ياكوبسن : قضايا الشعرية ، م.س.ذ ، ص 24 .

(7) ينظر : يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة - الأصول والمقولات ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سلسلة رسائل جامعية ، 2004م) ، ص 45.

(*) رومان جاكوبسون(1896-1982)عالم لغويات روسي، انشأ حلقة لغوية في موسكو، عمل في الولايات المتحدة، من اكبر مؤيدي التوجه البنيوي في اللغة له(ملاحظات حول تطور علم الأصوات الكلامية في الروسية المقارنة مع لغات سلافية أخرى)(لغة الطفل وفقدان القدرة على الكلام والكلية الخاصة بعلم الأصوات الكلامية)وغيرها من الدراسات الألسنية والشعرية . جون ليتشه : خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة ، ت: د. فائق البستاني(بيروت: المنظمة العربية للترجمة :2008م) ص ص (138-140). و مفهومات في بنية النص : ت: د. وائل بركات ، م.س.ذ ، ص 120.

(8) ينظر : د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً، ط3(الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي : 2002م) ص ص (73-74) .

بالوظيفة الأفهامية" (1). إذن فخصائص الأجناس الأدبية لا تنبثق من دراسة مرجعياتها الخارجية، بل من قوانين نسيجها الموضوعي الداخلي.

والسردية امتداد طبيعي للشعرية، فهي الدراسة المنهجية التي تبحث عن مكونات البنية السردية للخطاب من حيث وجود (راوي) و (مروي) و (مروي له)، ويمكن تعريفها بأنها " العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردية، أسلوبا وبناء ودلالة" (2)، بمعزل عن المؤثرات الخارجية. ولما كان النص المسرحي خطاباً لسانياً أدبياً قوامه اللغة (3)، فينبغي أن نسأل إلى أي درجة ينصاع النص المسرحي ومقوماته لنظرية السرد، من أجل استجلاء قوانينه المجردة التي تُكوّن بنيته السردية المتفرّدة؟. وهذا يقودنا بصورة تلقائية إلى تحديد مفهوم السرد لنرى مدى توافره في النص المسرحي ومن ثمّ تحديد صلاحية اشتغال السردية فيه.

إنّ السرد كما يُعرّفه (جيرار جينت) هو " عرض لحدث أو متواليّة من الأحداث حقيقية أو خيالية – عرض بواسطة اللغة" (4).

ولما كان حضور الحدث هو ما يُشكّل نسيج النص المسرحي ولحمته، فلا نصّ – أي نصّ – سواء أكان مسرحياً أم غير مسرحي يخلو من الحدث، فمن الممكن للدراسة السردية إذن أن تحضر بقوة مناهجها في دراسة النص المسرحي لأنّ " السرد يخترق النص المسرحي بوصفه آلية حكي تنقل للمتلقى مادة حكاية - قصصية، وبوصفه صيغة حكاية إلى حوار العرض – وتقنياً فإن المسرحية كمثيالاتها من الأجناس الأدبية المجاورة تحتوي القصة وراويها لهذه القصة" (5)، فلا نعدم – والحال هكذا – حضور مكونات البنية السردية في أي نصّ أو خطاب مسرحي من (راوي) و (مروي) و (مروي له).

ولا يفوتنا أن نذكر أنّ التطوّر الذي لحق مفهوم الدراما ومحاولة التجديد والإضافة لبنيتها قرّب كثيراً ميدان السردية منها، ولاسيما في المسرح الملحمي البريختي، فعماد مسرح (بريخت) الملحمي يعتمد على السرد، ومن هنا وُجدَ فيه ساردٌ يباشر فعل السرد (6)، " فالشخصية ما هي إلا راوٍ يسرد أفعال شخص آخر في زمن ما من الماضي، فهي تعيد على القارئ، أو المتفرج رواية الأحداث" (7).

نخلص إلى القول، أنّ شعرية الدراما – في بحثنا هذا – تنبثق من البحث عن سردية المتن الحكائي في النص المسرحي العراقي، لذا علينا أن نُميّز بين (المتن الحكائي) و (المبنى الحكائي) اللذين هما من مصطلحات الشكلانيين الروس، لاسيما (توماشفسكي) (*) صاحب (نظرية الأغراض) أو (الحافز) في القصة، ثمّ بعد ذلك علينا أن نقف عند اتجاهات علم السرد المعاصر.

أمّا فيما يخصّ (المتن الحكائي) فهو : " مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل" (8)، وبمراعاة النظام الزمني والسببي للأحداث بغضّ النظر عن الطريقة التي يتّم من خلالها عرض الأحداث أي روايتها أو حضور الراوي فيها – أو طريقة إدخالها في العمل القصصي (9).

أمّا (المبنى الحكائي) فهو يتألّف من الأحداث نفسها " بيد أنه يُراعي نظام ظهورها في العمل، كما يُراعي ما يتبعها من معلومات تُعْطِيها لنا" (10)، أي مع متابعة طريقة عرض المحكي.

أمّا فيما يخصّ اتجاهات علم السرد: فإنّ الدراسات السردية لم تكتسب علميتها إلا بعد سلسلة من الدراسات المنهجية الجادة كانت على يد عدد من المُفكّدين (رولان بارت) (**) و (تودوروف) (***) و (جنيت

(1) رومان ياكوبسون : مصدر سابق ، ص 32 .

(2) د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية . م.س.ذ ، ص: 9.

(3) د. بيداء محي الدين الدوسكي: سردية النص المسرحي العربي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006م) ص 11.

(4) نقلاً عن : المصدر السابق نفسه ، ص 19 .

(5) المصدر السابق نفسه ، ص 23 .

(6) ينظر: برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، م.س.ذ ، ص 88 .

(7) د. بيداء محي الدين الدوسكي : مصدر سابق ، ص 27 .

(*) بوريس توماشفسكي (1890-1957م) : عالم لغوي روسي من رواد المدرسة الشكلانية الروسية ، له (عن النظم) و (النظم الروسي) و (نظرية الأدب) و (الكاتب والكتاب) وكتب أخرى غيرها . جمع تودوروف : نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس ، تر. إبراهيم الخطيب ، (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للنشر والتوزيع ، 1982م) ص 8.

(8) تودوروف : نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس ، م.س.ذ ، ص 180.

(9) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص 180 .

(10) المصدر السابق نفسه ، ص 180 .

(و(ستنزال). فر(تودوروف) هو أول ناقد أطلق مُصطلح (Narratology) في عام 1969م⁽¹⁾ – أي علم السرد –، وهو يُمثّل الاتجاه البنيوي في دراسة السرد أو البنية السردية، وهذا لا يعني عدم وجود محاولات منهجية سبقت هذا الاتجاه، فدراسة الباحث الروسي (فلاديمير بروب) (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) في عام 1928م هي أسبق من دراسات الاتجاه البنيوي⁽²⁾، وقد تبع منهج (بروب) في دراسة الحكاية – مع التعديل والتغيير والابتكار عليه – (بريموند) و(غريماس)^(*). واحتمل الباحث (محمد عزّام) أن يكون الناقد الفرنسي (إيتين سوريو)^(**) هو الآخر من أتباع (بروب) وممن أفاد من منهجه المورفولوجي على ما يظهر من كتابه (مائتا ألف موقف مسرحي) الذي أحصى فيه الوظائف الستة التي تقوم بها شخصيات المسرحية كما فعل (بروب) مع الحكاية الخرافية من قبل⁽³⁾. وهذا ما يوحي به أيضا كلام (تودوروف) من أن (سوريو) هو أحد متابعي (بروب) حيث انطلق هذا الباحث الفرنسي من المسرح في تأسيس وظائفه الدرامية الستة⁽⁴⁾.

نعم. إنَّ الاتجاه الذي سار به (بريموند) و(غريماس) و(بروب) من قبلهما هو ما يُسمّى بالاتجاه السيميائي في دراسة السرد أو السيميائية السردية وهو يختلف عن الاتجاه البنيوي من حيث عنايته بدلالة الخطاب أكثر من عنايته بمكوناته وطرائق تشكّله⁽⁵⁾، وقد خُصّص له المصطلح (Narrativite)⁽⁶⁾. فالالاتجاه الأول – وهو البنيوي – في دراسة السرد يُعنى بتحليل مكونات السرد في الخطاب وهي (السارد) و(المسرود) و(المسرود له) وآلياته، وهو يجيب عن الأسئلة: مَنْ يسرد؟ وماذا يسرد؟ وكيف يسرد؟⁽⁷⁾، إذن فهو: "يدرس العمل السرد من حيث كونه خطاباً أو شكلاً تعبيرياً"⁽⁸⁾، بينما الاتجاه الثاني – السيميائية السردية – يدرس العمل السرد من حيث كونه حكاية أي "مجموعة من المضامين السردية الشاملة"⁽⁹⁾، من خلال التركيز على المدلول بالإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكاية⁽¹⁰⁾، لأن أصحاب هذا الاتجاه معنيون أساساً بالمعنى أو الدلالة " وهذا العنصر الثابت أو العام الذي يقابله مفهوم (الحكي) لا يبرز إلا من خلال المحتوى، والمنطق الذي يحكم تعاقب أفعال السرد"⁽¹¹⁾ وحوادثه،

(**) رولان بارت (1915-1980م): ناقد وباحث ومنظر فرنسي. من أشهر النقاد في مرحلة البنيوية وما بعدها. له (الكتابة بدرجة الصفر) و (الأساطير) و (رولان بارت بقلم رولان بارت) و (كاميرا لوديسا). مفهومات في بنية النص: م.س.ذ.، ص116، وهتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، م.س.ذ.، ص70.

(***) تزيفتان تودوروف (1939-): باحث وناقد فرنسي، روسي الأصل وبلغاري المولد، له أعمال مهمة ساهمت في تطور نظرية الأدب منها (الأدب والدلالة) و (الشعرية) (مدخل إلى الأدب العجائبي) و (نقد النقد). مفهومات في بنية النص، م.س.ذ.، ص126.

(1) ينظر: 1. د. يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م)، ص279.

2. اوزوالد ديكر و جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر. د. منذر عياشي، ط2 (المغرب: الدار البيضاء، المركز القومي العربي، 2007م)، ص206-207.

3. د. عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي (القاهرة: مكتبة الأدب، 2004م) صص (82-83).

(2) ينظر: د. يوسف وغيلسي: مصدر سابق، ص279.

(*) الجيراردس جوليان غريماس (1917 – 1992م): عالم ليتواني الأصل، عاش في فرنسا عمل على تطوير منهج بروب لينتقل من الاشتغال على التراث الشعبي إلى الحكاية الأدبية، له (علم المعاني البنيوي) و(قاموس اللغة الفرنسية القديمة). جون ليتش: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، م.س.ذ.، صص (270-273).

(**) إيتين سوريو (1892-): أستاذ الفلسفة وعلم الجمال في السوربون، فرنسي له عدة مؤلفات منها (التجريد العاطفي) و (مستقبل علم الجمال) و (توافق الفنون) و (المعمار وفن الخلق المسرحي) وأهم أعماله هو مؤلفه الشهير (المائتي ألف موقف مسرحي). أوديت أصلان: موسوعة فن المسرح، م.س.ذ.، ج2، ص768.

(3) ينظر: محمد عزّام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة (دمشق: اتحاد الكتاب العرب: 2003م) صص 48-49.

(4) تزيفتان تودوروف: مفاهيم سردية، ت: عبد الرحمن مزيان (منشورات الاختلاف: 2005م) ص77.

(5) ينظر: د. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، م.س.ذ.، ص10.

(6) ينظر: د. يوسف وغيلسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، م.س.ذ.، ص280.

(7) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص280.

(8) المصدر السابق نفسه، ص280.

(9) د. يوسف وغيلسي: مصدر سابق، ص280.

(10) ينظر: د. حاتم الصكر: مرايا نرسي، م.س.ذ.، ص60.

(11) المصدر السابق نفسه، صص 60-61.

ورائد هذا الاتجاه هو (فلاديمير بروب) الذي هدفت دراسته-مورفولوجيا الحكاية الخرافية- إلى " دراسة الأشكال والقوانين التي تُوجّه بنية الحكاية الخرافية مُحْتَدِيًا حذو الدراسات العلمية التي اختصّت بدراسة التشكلات العضوية للنباتات، مما يشير إلى أن جذور السردية، تتصل على نحو أو آخر بكشوفات المناهج العلمية" (1)، وأصبح منهج (بروب) قبلة للدارسين الذين أتوا بعده، وقد أطلق (روبرت شولز) على من احتذى طريقة (بروب) في تحليل الحكاية مُصْطَلَح (ذُرِّيَّة بروب) من مثل (كلود بريموند) و(غريماس) و(تودوروف)، إذ عملوا على توسيع أفقه لتضمّ مظاهر الخطاب السردية بأجمعها (2)، " وقد اتجهت بحوثهم في اتجاهين ، أولهما يمكن الاصطلاح عليه بـ(السردية الحصرية) وتهدف إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة، بغية إقامة أنظمة دقيقة، تضبط اتجاهات الأفعال السردية، وثانيهما(السردية التوسيعية) وتهدف إلى إنتاج هياكل عامة، توجه عمل مكونات البنية السردية، وتنطوي على قدرة توليد نماذج شبه متماثلة على غرار نماذج التوليد اللغوي في اللسانيات" (3).

وثمة اتجاه ثالث في الدراسة السردية هو اتجاه توفيفي يجمع ما بين السردية البنيوية والسردية السيميائية، ويمثله (جيرالد برنس) (*) و(سيمور شاتمان)، إذ توجّه هذان الاثنان إلى دراسة الخطاب السردية بمظهره اللساني والدلالي من غير عزل لأيٍّ منهما عن الآخر (4).
بقي أن نُذِيبه على أن مشروع دراستنا يركّز على اتّخاذ مسار الاتجاه الثاني أي السردية السيميائية منهجاً له في الكشف عن شعريّة المتن الحكائي في النصّ المسرحي العراقي، ولاسيما إن رائد هذا الاتجاه هو - كما قلنا - (فلاديمير بروب) صاحب المنهج المورفولوجي في دراسة الحكاية الخرافية.

(1) د. عبد الله إبراهيم : السردية العربية ، م.س.ذ ، ص 10 .

(2) ينظر: روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ت: حنا عيود (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب: 1984م) ص 108.

(3) د. عبد الله إبراهيم : مصدر سابق، ص 11.

(*) جيرالد برنس : أستاذ اللغات الرومانية بجامعة بنسلفانيا ، له (المصطلح السردية - معجم مصطلحات)، ترجم إلى العربية بترجمتين أحدهما لعابد خزندار ، والأخرى للسيد إمام بعنوان (قاموس السرديات) . جيرالد برنس : المصطلح السردية ، ت: عابد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بريري (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة : 2003م) ص 249.

(4) ينظر : د. عبد الله إبراهيم : مصدر سابق ، ص 10.

المبحث الأول : الحكاية الخرافية – مناهج دراستها

تنوعت المناهج وتعددت النظريات والمحاولات التي بذلها علماء فولكلوريون وغيرهم اتخذوا من الحكاية الخرافية – لوحدها أو بمعية غيرها من أنواع الأدب الشعبي الأخرى – موضوعا لدراساتهم. مما أثار ميدان دراسة هذه الحكايات بما يكفل تغطية الأعم الأغلب من جوانبها . فاستطاعت – إلى حد ما – أن تضيء لنا مسائل عدة وطرحت جملة من التساؤلات حاولت جاهدة تقديم إجابات نهائية عنها ، فيما يخص كل من مفهوم الحكاية الخرافية وتحديداتها وسماتها وأصولها والكيفية التي تتخذها وهي تنتشر وتهاجر على السنة الرواة من مواطن نشوئها إلى غيرها من المواطن الأخرى. وما يصيبها من تغييرات جراء هذا الانتشار. كما أن هذه الدراسات لم تغفل علاقة هذا النوع من الحكايات بالأسطورة وباقي أنواع الأدب الشعبي الأخرى. وما تتميز به عن تلك التي تتشارك فيها معها من ملامح وموضوعات وقالب شكلي. وكان أيضا لشخصيات الحكاية وموضوعاتها وجزئياتها قسط وافر من هذه الدراسات ، حتى أن تنميط هذه الحكاية وتمييزها عن غيرها من الحكايات الأخرى تم في بعض الأحيان على أساس الشخصيات أو الموضوعات أو الجزئيات التي تحفل بها هذه الحكاية.

وعلى الرغم من أن هذا النوع من أنواع القصص الشعبي لم يكن وليد العصور الحديثة ، بل كان قديما جدا ، حتى إننا " نملك حكايات خرافية لبابل ومصر يرجع تاريخها إلى ما قبل ثلاثة آلاف سنة قبل المسيح ، كما إن أقدم حكايات الهند والصين نشأت في الألفي سنة ق.م . ثم تبع ذلك ظهور بوادر للحكايات الخرافية عند اليهود وفي بلاد الإغريق ."(1) إلا أن الاهتمام العلمي بهذه الحكايات قد تأخر زمنيا قياسا بأزمان نشأتها المبكرة لدى الشعوب المختلفة ليشكل هذا الاهتمام الوليد ظاهرة حديثة تدب بوجودها للحركة الرومانسية والتي كان من جملة اهتماماتها الاعتناء بهذا النوع الحكائي المميز من الأنواع الحكائية الشعبية ، والذي تزامنت دراسته المنهجية مع مطلع القرن التاسع عشر الميلادي. فمع تنامي الاهتمام بالفولكلور الذي أنتجته الشعوب في بلدان كثيرة ، وفي خضم المحاولات التي بدأت بدراسة هذا الفولكلور خلال ذلك القرن في أكثر من بلد أوروبي ، استطاعت الحكاية الخرافية أن تكون أول نوع فولكلوري يجذب إليه انتباه الباحثين(2). وقد حدد (فردريش فون ديرلاين) أول اهتمام جاد فعلا بدراسة وبحث هذا النوع من الحكايات حينما اهتم الأخوان (جيرم) (*) الألمان بجمع هذه الحكايات والتعليق عليها والبحث في أصولها ضمن المجموعة الحكائية التي أصدرها بعنوان (حكايات الأطفال والبيوت)(3). ويجد الباحث أن هذا الاهتمام العلمي الجاد يكمن في الحقيقة في تعليقات (الأخوين جيرم) على مجموعتهما ، وفي بحثهما عن أصول الحكاية الخرافية وما حصلا عليه من نتائج في هذا الخصوص. ولا يكمن في مجرد صدور الحكايات الخرافية في مجموعتهما. إذ أنها جزما لم تكن هي المجموعة الأولى من حيث الصدور تاريخيا التي ضمت حكايات خرافية مدونة. بل سبقتها مجموعات عدة بالظهور في بلدان أخرى. حيث يسجل (الكساندر هجرتي كراب) الظهور الأول للحكايات الخرافية المجموعة في أوروبا ، حين ظهر كتاب (الليالي المسلية) الذي ضم عدداً من الحكايات الخرافية. والذي يرجع تاريخ صدوره إلى منتصف القرن السادس عشر الميلادي ، ليليه في الظهور كتاب (الخمسون حكاية) في القرن السابع عشر تقريبا. والذي كانت حكاياته الخمسون جميعها خرافية. ومن ثم تتالت بعد هذين الكتابين ظهور مجموعات أخرى من الحكايات الخرافية المجموعة في كتاب في كل من فرنسا وإيطاليا. ككتاب حكايات أمي الإوزة (لشارل بيرو)(4) (*).

(1) فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، م.س.ذ. ، ص ص (10-11) .

(2) ينظر : الكزاندر هجرتي كراب : علم الفولكلور ، م.س.ذ. ، ص ص (32-33) و ص 28.

(*) الإخوان جيرم : هما كل من يعقوب جيرم (1785-1863م) وأخيه ولیم جيرم (1786-1859م) من ألمانيا . كانا عالمين لغويين اصدرا (المعجم الألماني) وجمعا الحكايات الخرافية في مجموعتهما (حكايات الأطفال والبيوت).حكايات الأخوين غريم، ت: عبد الرحيم صالح الرحيم و لمعان عبد العزيز السعدون (بغداد: دار الثقافة والأطفال، شركة المنصور للطباعة : 1987م) ص ص (195-196).

(3) ينظر: فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، م.س.ذ. ، ص 19 .

(4) ينظر: الكزاندر هجرتي كراب : علم الفولكلور ، م.س.ذ. ، ص ص (32-33).

(*) شارل بيرو (1628-1703) : شاعر فرنسي وجامع حكايات خرافية مشهور . اشتهر بمجموعته (حكايات أمي الإوزة) . الكساندر هجرتي كراب : علم الفولكلور ، م.س.ذ. ، ص 538 . و هتشنسون : معجم الأفكار والأعلام ، م.س.ذ. ، ص 102 .

ولا ينبغي أن يغيب عن الأذهان أن هذا السبق الزماني لظهور هذه المجموعات مختص بالبلدان الأوروبية فقط . ولا يعني - إطلاقاً - أن مجموعات أخرى لم تكن قد دونت بعد ، قبل هذه التواريخ المشار إليها خارج القارة الأوروبية . فكتاب (البنجاتنثرا) أو (الأسفار الخمسة) الهندي - مثلاً - والذي ضم الكثير من الحكايات الخرافية الهندية ، قد حُرِّد وضعه ما بين مئة قبل الميلاد وخمسمائة قبل الميلاد⁽¹⁾. حتى أن (ديورانت)^(**) يشير إلى أن هذا الكتاب الهندي قد كان مصدراً لكثير من الحكايات الخرافية الأوروبية والآسيوية⁽²⁾. كما أن (ألف ليلة وليلة) كمجموعة من الحكايات ضمت عدداً مهماً من الحكايات الخرافية^(***). قد ظهرت ككتاب مجموع قبل ظهور المجموعات الأوروبية المشار إليها سابقاً بزمان ليس بالقليل " وقد استطاعت الباحثة العراقية نبيهة عبود ، أن تعثر على أقدم قطعة من الكتاب ، عرفت حتى اليوم ، بين أوراق البردي العربية في المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو سنة 1947م ، وترقى هذه القطعة إلى القرن التاسع للميلاد⁽³⁾ أضف إلى ذلك " أن هناك ما يدعم أن الليالي كانت كتاباً معروفاً في أيام المسعودي^(*) أي منتصف القرن الرابع الهجري⁽⁴⁾ وهذا ما يظهر أيضاً من كلام (ابن النديم)^(**) في (الفهرست) عند حديثه عن الكتاب الذي أشار إليه بعنوان (هزار افسان) ومعناه (ألف خرافة) والذي يظهر من قصة وضعه وشخصيات هذه القصة أنه (ألف ليلة وليلة) ، كما أن (ابن النديم) يؤكد أنه رآه بتمامه دفعات ، أيضاً فقد أشار (ابن النديم) إلى كتب أخرى من تأليف العرب وغيرهم من الأمم الأخرى تشبه في حكاياتها وموادها ما ضمه ذلك الكتاب⁽⁵⁾.

وعلى أية حال ، عرفنا أن أول اهتمام جاد بدراسة الحكاية الخرافية قد بدأ عالمياً مع مجموعة الأخوين (جيرم). اللذين نظرا إلى الحكاية الخرافية بصورة عامة على أنها بقايا حكايات بالغة القدم تتحدث عن قدماء الآلهة والأبطال وترجع أصولها إلى العهد الهندو جرمانى ، لذا فهي تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندو جرمانية. وقد استطاعت هذه الحكايات أن تهاجر في بعض الأحيان من شعب إلى آخر ، متطورة على مراحل عدة بطريقة متماثلة لدى الشعوب⁽⁶⁾. لقد أثارت آراء الأخوين الخاصة بالحكاية الخرافية فيما بعد عاصفة من الجدل منذ أن أطلقاها في موسوعتهما " الاجرومية الألمانية " عام 1842م⁽⁷⁾. لتمدت بعدهما متعرضة لهزات عديدة كان من أعنفها ما أعلنه (تيودور بنفي)^(***) من آراء. مقدماً من خلالها معلومات مهمة عن أصل حكايات كتاب (البنجاتنثرا) ومصيرها. حيث وجد أن الموطن

-
- (1) ينظر: صفوت كمال : الحكايات الشعبية الكويتية - دراسة مقارنة (الكويت : مطبعة حكومة الكويت : 1985م) ص 86.
 (***) ول ديورانت (1885 -) عالم أمريكي من أصل كندي ، له (قصة الفلسفة) و (قصة الحضارة) و (وتفسيرات للحياة) د. عبد المنعم الحفني : موسوعة الفلسفة والفلاسفة ، م.س.ذ. ، ج 1 ، ص 613.
 (2) ينظر: ول ديورانت : قصة الحضارة ، ت: د.زكي نجيب محمود ، ط 3 ، مج 2، ج 3 (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والتوزيع والنشر : 1986م) ، ص ص (320-321).
 (***) أكد الكثير من الباحثين على أن (ألف ليلة وليلة) قد ضم الكثير من الحكايات الخرافية ، منهم :-
 1. فردريش فون دير لاين: مصدر سابق ، ص 138 و 214 و ص (223-224).
 2. شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية (القاهرة : مكتبة مدبولي: د.ت) ص 21.
 3. كاظم سعد الدين: تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية (أبحاث في التراث الشعبي - كتاب التراث الشعبي-2) (بغداد : دار الحرية للطباعة: 1986م) ص 135.
 (3) محسن ناصر الكنانى : دفاعاً عن ألف ليلة وليلة - ألف ليلة وليلة الكتاب الأم لجميع قصص العالم ، مجلة التراث الشعبي، ع 4، س (36) 2005م (بغداد : مطابع دار الشؤون الثقافية العامة) ، ص 38.
 (*) المسعودي (ت 346 هجرية/ 957م) : أبو الحسن علي ، مؤرخ ورحالة من أهل بغداد ، له (مروج الذهب ومعادن الجوهر) و (والتنبيه والأشراف) . لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، م.س.ذ. ، ص 532.
 (4) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة (مصر : دار المعارف : 1966م) ص 26.
 (***) ابن النديم (محمد) (ت بعد 1000م) : أديب من أهل بغداد كان كتيباً وعرف بالوراق ، اشتهر بكتابه الفهرست . لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، م.س.ذ. ، ص 15.
 (5) ينظر: ابن النديم : الفهرست ، تحقيق: محمد احمد محمد (المكتبة التوفيقية ، د.ت) ص ص (411-413).
 (6) ينظر: فردريش فون دير لاين : الحكاية الخرافية ، م.س.ذ. ، ص 34.
 (7) ينظر: شوقي عبد الحكيم : مصدر سابق ، ص 361.
 (***) تيودور بنفي (1809 -) : عالم لغويات ألماني ، مؤسس المدرسة الهندية في دراسة الفولكلور ، قام بترجمة كتاب البنجاتنثرا الهندي . الكساندر هجرتي كراب ، م.س.ذ. ، ص 541.

الأصلي للحكايات جميعها – عدا الفابيولا(*) – هو بلاد الهند⁽¹⁾. وليس من المستغرب أن يصل (بنفي) إلى هكذا اعتقاد خصوصا أن من المشهور أنَّ " الأدب الهندي خصيب بالحكايات الخرافية بصفة خاصة ؛ والأرجح أن تكون الهند مصدرا لمعظم الحكايات الخرافية التي عبرت الحدود بين أقطار العالم " ⁽²⁾.

لقد رأى هذا العالم أن الحكايات هذه قد انتشرت في شكل روايات مدونة في أوربا أمّا بواسطة العرب عن طريق البيزنطيين ، وأمّا بشكل روايات شفوية مباشرة عن طريق المغول وشعوب شرق أوربا لتتخذ – كما لم يستبعد بنفي احتمال حصوله – في قصص (بوكاشيو) ^(**) وبعض مجموعات الحكاية الخرافية مستقرا لها. وقد بحث (بنفي) الحكايات في صورتها الأصلية ثم في صورها التي انتشرت بها. ولم يفرق هو ولا أتباعه بين الحكاية الخرافية وموضوعها فكان الأصل الهندي للحكايات يثبت للحكاية الخرافية لمجرد احتوائها على موضوع هندي واحد. وتكمن قيمة جهود هذا العالم في أن آراءه قد أرشدت الباحثين بعده إلى أن بلاد الهند بلاد غنية بحكاياتها الخرافية ، كما أرشدتهم إلى طريقة البحث في ظاهرة انتشار هذا النوع من الحكايات وقيمة كل من الرواية الشفوية لها والمكتوبة⁽³⁾. أيضا فإنه استطاع أن يفرق بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية على أساس الوظيفة التي تؤديها الحكاية من هذا النوع أو من ذلك. فالحكاية الخرافية تهدف إلى التسلية ، في حين أن الحكاية الشعبية تهدف إلى التنقيف⁽⁴⁾.

ولم يسلم هذا العالم من الانتقاد هو الآخر، حتى من أتباعه. حيث انتقد (ايمانويل كوسكان) ^(***) إسراف (بنفي) في تقدير الدور الذي نهض به المسلمون والمغول في العصور الوسطى من نقل الحكايات إلى أوربا والذي عدها (بنفي) ظاهره خالصة من ظواهر تلك العصور. إذ أثبت (كوسكان) : إن ثمة شواهد متزايدة تؤكد أن مسألة هجرة الحكايات الخرافية لا تختص بمرحلة العصور الوسطى حصرا بل لا تقف عند مرحلة تاريخية بعينها فهي ظاهرة حدثت في الماضي وهي تحدث في كل مكان. وقد وجهت اعتراضات أخرى إلى نظرية (بنفي) من قبل علماء آخرين ، منها انه لم يميز – من حيث الجوهر – بين الحكاية الخرافية والحكاية المرحية ، بحيث أن نظريته الهندية تنطبق عليهما سوية. ومنها أيضا أن (بنفي) لم يخضع حكاياته للتحليل الدقيق مكثفيا بالاعتماد على حدسه أكثر من اعتماده على الأدلة العلمية القاطعة. وقد عزا بعض الباحثين ضعف منهجه إلى قلة المواد التي كانت بين يديه⁽⁵⁾.

إن ما حسب على نظرية (بنفي) الهندية من نقاط ضعف، عرضته في الحقيقة فيما بعد إلى جملة من الانتقادات ، كان بعضها شديدا ، خصوصا ما كان من (جوزيف بيديه) ^(*) و(بروب) ، كما سنعرفه.

وقد تعاصرت مع جهود (بنفي) في دراسة الحكاية الخرافية محاولة أخرى قام بها (ماكس مولر) ^(**) وآخرون ، أفادت من آراء (الأخوين جيرم) ورأت أن الحكايات الخرافية بوصفها ميراثا من العصر الهندوجرمانى تعد رموزا للظواهر الطبيعية. إلا أن وجهة النظر هذه لم تستمر طويلا⁽¹⁾.

(*) الفابيولا (fable): أو الحكاية الرمزية التي هي سرد خيالي أو قصة أسطورية لأحداث خارقة ، وهي حكاية خيالية ترمي إلى إبراز مغزى خلقي يُذكر في أول الحكاية أو آخرها وخاصة ما يمثل فيها الحيوان دور الإنسان في الكلام والعمل مثلما نجده في حكايات كليله ودمنة. ينظر: مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، م.س.د، ص152.

(1) ينظر: فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، م.س.د ، ص ص(35-36).

(2) ول ديورانت : قصة الحضارة ، م.س.د ، ص320.

(**) جيوفاني بوكاشيو (1313-1375م) : مؤلف قصصي ايطالي مشهور ، له المجموعة القصصية المشهورة (الديكامرون) . لويس معلوف : المنجد في الاعلام ، ص 149 .

(3) ينظر: فردريش فون ديرلاين: : مصدر سابق ، ص ص(35-37) و ص46.

(3) ينظر: د. عز الدين إسماعيل : القصص الشعبي في السودان (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة : د.ت) ص168.

(***) ايمانويل كوسكان (1841-1921) : من أتباع تيودور بنفي ، وإن كان اختلف مع بنفي في بعض الآراء ، له عدة دراسات فولكلورية منها (دراسات فولكلورية) و (الحكايات الهندية والغربية) . الكساندر هجرتي كراب : علم الفولكلور ، م.س.د ، ص ص(534-535) .

(5) ينظر: الكساندر هجرتي كراب: علم الفولكلور، م.س.د، الصفحات (36, 39, 43, 93).

(*) جوزيف بيديه (1864-1938) : استاذ فرنسي مختص في اللغة الرومانية القديمة، عمل أستاذا في (الكوليج دي فرانس) ، له عدة دراسات في مجال الفولكلور ، منها (الخرافات الملحمية) و (تاريخ الأدب الفرنسي). كلود ليفي شتراوس وفلايمير بروب : مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، ت: محمد معتصم (الدار البيضاء : عيون المقالات ودار قرطبة للطباعة والنشر : 1988م) ص 108 .

أما (بيديه) فقد وقف من مسألة أصل الحكايات الخرافية موقفاً مضاداً تماماً لموقف (بنفي) الذي عرفناه. فقد ذهب هذا العالم إلى أن من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية في شكل متماثل في جميع أنحاء العالم فيما إذا قدر لها أن تنشأ في حواضن متشابهة من حيث الظروف وهذا ما جعله يعتقد بتعدد أصول الحكاية الخرافية، كما أنه حاول الوصول إلى الشكل الأصلي لها عن طريق مقارنة جميع روايات الحكاية الواحدة مستخلصاً من مجموعها الملامح التي تتشارك فيها هذه الروايات بما يكون الصورة العامة للحكاية الخرافية. أيضاً فإنه رأى أن الحكاية ترتبط دائماً بالقاص الذي يكون موضوع الحكاية المحدد⁽²⁾. " وتكمن قيمة منهجية بيديه في أنه كان أول من لاحظ وجود علاقة في الحكاية بين ثوابتها ومتغيراتها وحاول أن يعبر عنها بصورة تخطيطية فأعطى الثوابت وهي الوحدات الأساسية التي يسميها عناصر الرمز أوميقا (Ω) ورمز للمتغيرات بأحرف لاتينية⁽³⁾.

وبخصوص استخلاص شكل متكامل يمثل الحكاية الخرافية بصورة عامة نجد محاولة أخرى قام بها (فردريك بانسر) الذي حاول أن يجمع الروايات المختلفة لحكاية واحدة حتى يستخلص منها شكلاً متكاملاً يتضمن جميع الموضوعات المهمة التي وردت في مختلف الروايات تلك. وقد وجد هذا العالم : أن الروايات المتأخرة زمنياً تكون صوراً هزيلة عن الصورة الأولى للأصل القديم وارتكز (بانسر) في محاولته هذه على استبعاد ما بدا له دخيلاً على الأصل ، وإثبات ما تبقى متفقاً – بعد المقارنة – في جميع روايات الحكاية الواحدة ، وأن هذا الأخير هو محل بحث الباحث بوصفه أصلاً للحكاية الخرافية⁽⁴⁾.

وكانت من أبرز المحاولات وأهمها وأوسعها انتشاراً في ميدان دراسة القصص الشعبي بصورة عامة والحكاية الخرافية على وجه الخصوص ما قامت به المدرسة الجغرافية –التاريخية والتي تسمى عادة بـ(المدرسة الفنلندية). لقد كان اكتمال منهج هذه المدرسة واستقامته على يدي (انتي ارني)^(*) في الدليل الذي وضعه عن أنماط الحكايات الخرافية وأنواع الحكايات الشعبية ، والذي اكتمل في مجلدات عدة عن جزئيات الحكاية الشعبية في فولكلور العالم والذي عرف " بفهرست الموتيفات الأساسية للحكاية الشعبية والأساطير والبالاد^(**) وخرافات وقصص ومأثورات القرون الوسطى بالإضافة إلى الحكايات الطوطمية والهزلية والمحلية. " ⁽⁵⁾. وقد كان وضعه لهذا الفهرست عام 1910م⁽⁶⁾.

لقد نبّه (ارني) إلى أن على الفولكلور أن يرسي عقله المستقل المحدد وليس عليه أن يصبح عاملاً مساعداً أو تابعاً لدراسة علم آخر خارج مجاله كالأساطير مثلاً. كذلك فإنه أول من نبه إلى أهمية البحث في جذور ومنابع الحكايات النمطية ، وأوضحت دراسته أن لكل حكاية مفردة تصميمها الخاص وموضوعها المحدد. وفي معرض انتقاده لنظرية (بنفي) أثبت أن الكثير من الحكايات تنتمي إلى مختلف المجتمعات الأوروبية وغيرها ، كذلك فإن (ارني) قد ألقى الضوء على هجرة وتبادلات وتزاوجات أجزاء الحكايات من الشرق إلى الغرب ، واستطاع أن يُجَدِّد الأشكال واللامح والخصائص المحلية للكثير من الحكايات النمطية ، وأن يُحرِّك زمن مولد بعض الحكايات الشعبية من أقدم مصادرها ونصوصها الأثرية إلى أزمانها التاريخية المؤكدة⁽⁷⁾. كما أن ما يُحسب لهذا العالم وبالتالي لمدرسته أنه أول من قام بإدخال التصنيفات الفرعية التي لم تكن معروفة قبله ، وقسم الحكايات الخرافية إلى المجموعات الآتية :-⁽⁸⁾

(**) ماكس مولر (1823-1900) مستشرق ألماني عالم لغويات مقارنة . الكساندر هجرتي كراب : علم الفولكلور ، م.س.ذ ، ص 548.

(1) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م.س.ذ، ص ص (37 – 38).

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص (39 ، 49).

(3) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م.س.ذ، ص 67.

(4) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية ، م.س.ذ، ص (49 – 50).

(*) انتي ارني : باحث فنلندي له مصنفات شهيرة في ميدان الفولكلور، من رواد المدرسة الفنلندية . كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب : مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، م.س.ذ، ص 107 .

(**) البالاد (ballad) ، أو القصة الشعرية القصيرة : هي حكاية شعرية قصصية تتكون من مقاطع شعرية قصيرة ، يتكون كل مقطع فيها من عدد من الأبيات المقفاة . يقصد منها الغناء أو الإلقاء الشفاهي . وعادة ما تتناول حدثاً مثيراً أو درامياً.

ينظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، م.س.ذ، ص 275.

(5) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، م.س.ذ، ص 7.

(6) ينظر: صفوت كمال: الحكايات الشعبية الكويتية، م.س.ذ، ص 32.

(7) ينظر: شوقي عبد الحكيم: مصدر سابق ، ص 246.

(8) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م.س.ذ، ص 63.

1. عدو خارق.
2. عريس "عروس" خارق.
3. مهمة خارقة.
4. مساعد خارق.
5. شيء سحري.
6. قوة أو معرفة خارقة.
7. أشياء خارقة أخرى.

ويمكننا تلخيص آلية اشتغال المدرسة الفنلندية فيما يخص دراسة الحكاية الخرافية وغيرها من الحكايات الأخرى بما يأتي :-⁽¹⁾

1. اختيار المادة الفولكلورية المدروسة. كاختيار حكاية خرافية معينة مثلاً كموضوع للبحث والتي هي واحدة من مئات الروايات الموجودة من هذه الحكاية.
2. القيام بجمع نصوص وروايات هذه الحكاية (المادة المدروسة) من مصادر متنوعة كالتجمعات المطبوعة وأرشيفات الفولكلور والكتب المختلفة.
3. القيام بتحليل حبكة هذه الحكاية الأساس إلى وحدات أو عناصر أساس.
4. القيام بإعداد جداول النسب المئوية لعدد مرات ظهور كل عنصر على حدة في منطقة معينة.
5. القيام بإعداد الخرائط التي تبين التوزيع الجغرافي لهذه العناصر.
6. القيام بتقييم التسجيلات الأدبية المبكرة وتحديد أقدم عناصر القصة.
7. الاستهداء ببعض مبادئ التنوع في عملية النقل الشفاهي مثل التركيز والإبدال.
8. تقديم النتائج الموثقة التي هي الطراز المنشئ الذي انبثقت عنه في صورته الأصلية كل روايات الحكاية ، ونقطة البدء الجغرافية لها ، ودروب ارتحالتها التاريخية.

وقد كان من اتباع هذه المدرسة العالم (طومسون) الذي طور منهجية (ارني) في دراسة الحكاية وقدم نظامه ،" الذي نشره في قاموسه- الفهرست - (طرز الحكاية الشعبية) وقسم فيه الحكاية حسب موضوعاتها إلى خمسة أبواب و32 (كذا) مدخلا. ذلك مع الأخذ في الاعتبار الجزئيات أو العبارات أو التضمينات المتناثرة لكل حكاية " ⁽²⁾. وقد أتاح هذا النظام الذي طوره (طومسون) عن (ارني) ترتيب أنماط الحكايات الممثلة لأوروبا على وفق منهج محدد ، مقدماً بعمله هذا دليلاً لموضوعات الحكايات الخرافية. رُتبت فيه الموضوعات على وفق الأغراض التي أمكن الوصول إليها بعد فحص مادة من الحكايات الخرافية والأساطير وحكايات الآلهة والفابولات. وكان ثمرة جهود كل من (ارني) و (طومسون) تسهيل العمل المقارن التطبيقي في الحكايات الخرافية. وقد نجح تطبيق منهجهما فيما بعد في بلدان أوربية أخرى ، إلا أنه مع ذلك تبين عدم صلاحية هذا النظام التدويني فيما يخص البحث الدقيق عن موضوعات الحكاية الخرافية⁽³⁾.

بقي أن نعرف أن التصنيف الذي اعتمدته المدرسة الفنلندية في تصنيف الحكايات قائم على النظر إليها من جهة المحتوى لا من جهة الشكل⁽⁴⁾. وهذا ما سينتقده (بروب).

وثمة محاولة تصنيفية أخرى للحكايات نجدها عند الباحث الألماني (وليم فوندت) (*) في بحثه الموسوعي (سيكولوجية الشعوب). إذ قام هذا الباحث بالتوسع في التصنيف النوعي للحكايات ، مقسماً القصص الشعبي إلى :-⁽⁵⁾

(1) ينظر: د. دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، تر: الأستاذ الدكتور حسن الشامي والأستاذ الدكتور محمد

الجوهري، (مكتبة الملك فهد الوطنية: 2007م)، ص (45 – 46).

(2) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، م. س. د، ص 242.

(3) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م. س. د، ص 51.

(4) ينظر: د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. د ، ص 11.

(*) وليم فوندت (1832-1920م): عالم نفس وفيلسوف ألماني ، له (مبادئ علم النفس الفسيولوجي) و (علم النفس الشعبي أو علم نفس الشعوب) و (في الوطنية والفلسفة) . د. عبد المنعم الحفني : موسوعة الفلسفة والفلاسة ، م. س. د ، ج 2 ، ص (1046-1047).

(5) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. د، ص 57

و د. نبيلة إبراهيم: مصدر سابق ، ص (15 – 16).

1. الفابيولا الميثولوجية.
2. حكايات السحر الصرفة.
3. الخرافات والفابيولات البيولوجية.
4. فابيولات الحيوان الصرفة.
5. حكايات أصول القبائل والشعوب.
6. حكايات هزلية خرافية وفابيولات هزلية.
7. فابيولات أخلاقية.

لدينا أيضا محاولة تصنيفية قام بها (فولكوف)(**) في كتابه عن الحكاية عام 1924م. والذي صنف فيه الحكاية الخرافية حسب ما تشتمل عليه من مواضيع وجد أنها خمسة عشر موضوعا ، منها:-⁽¹⁾

1. حول من اضطهدوا ظلما.
2. حول البطل الأبله.
3. حول ثلاثة أخوة.
4. حول مقاتلي التنين.
5. حول الحصول على عرائس.
6. حول العذراء العاقلة.
7. حول من وقعت عليهم لعنة أو سُحروا.
8. حول صاحب طلسم.
9. حول من لديه أشياء مسحورة.
10. حول زوجات خائنات.

إلى آخره من الموضوعات والأصناف التي لم يذكر (بروب) منها سوى العشرة هذه. وقد ذهب (فولكوف) إلى أن الحكايات يمكن تجزئتها إلى (موتيفات) متنوعة كـ(خصال الأبطال) و(الأشياء) و(عددهم) و(أفعالهم). كذلك فإنه أعطى لكل (موتيف) علامة متعارف عليها ، مع التمييز بين الموتيفات (الجزئيات) المتشابهة⁽²⁾.

وعودة إلى مسألة هجرة الحكايات الخرافية وانتشارها. أهملت المدرسة الانثروبولوجية - خلافا للمدرسة الفنلندية - هذه المسألة ، فذهب (اندرو لانج)^(*) إلى أن الحكايات الخرافية كلها أو بعضها ذات أصول متعددة ، ونظرت مدرسته إلى هذه الحكايات على أنها حكايات تنقسم بطابع معين من البدائية والتوحش يجعل تاريخها ممعنا في القدم.⁽³⁾ وقد دعم موقف هذه المدرسة فيما يخص اعتقادها بالأصول المتعددة للحكايات الخرافية ما توصل إليه (تيلور)^(**) من خلال دراسته لأصول الحضارة واللغة والعادات والعقيدة في العالم في أن هناك تشابهاً بين التصورات الدينية القديمة عند سكان القارات القدماء الذين لا يمكن أن يكونوا قد أثر بعضهم ببعض. وأرجع (تيلور) معتقداتهم تلك إلى التصورات البدائية القديمة والتي ما تزال تعيش بكل تفصيلاتها في العقيدة الشعبية المعاصرة وفي الوسوس والتقاليد⁽⁴⁾.

(**) فولكوف : باحث روسي ، له بالروسية (الحكاية : بحوث في تكوين المدار في الحكاية الشعبية) . كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب : مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ص113.

(1) ينظر: فلاديمير بروب: مصدر سابق ، ص 59.

(2) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص 69.

(*) اندرو لانج (1844-1921) : عالم فولكلور ومفكر اسكتلندي وصحفي ورجل دين . له (العادة والأسطورة) و (حكايات بيرو الشعبية) و (السحر والدين) ، الكساندر هجرتي كراب : علم الفولكلور ، م.س.ذ ، ص534. و ديدورسون : نظريات الفولكلور المعاصرة ، م.س.ذ ، ص61.

(3) ينظر: الكساندر هجرتي كراب: علم الفولكلور، م. س. ذ، ص 40.

(**) ادوارد تيلور (1832-1917م) : عالم بريطاني في أصل الأجناس البشرية ، من أنصار مذهب النشوء والارتقاء، اهتم بالأساطير الميثولوجية المقارنة ودرس عرقيات عدة شعوب مكسيكية. له (اناهوك والمكسيك والمكسيكيين) و (الثقافة البدائية). لويس معلوف : المنجد في الاعلام ، م.س.ذ، ص167 . و هتشنسون : معجم الأفكار والأعلام ، م.س.ذ ، ص110 .

(4) ينظر : فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، م.س.ذ ، ص ص(38-39).

وواصل الألماني (هانز ناومن) (***) السير بالاتجاه نفسه مستفيداً من ومعتمداً على أبحاث كل من (تيلور) و(فوننت) و(بيديه). فوجد أن من الممكن أن تهجر الآداب الشعبية ، ويمكن لها أن تستقل أيضاً. وأن الأفكار الدينية لا تظهر في الطقوس فحسب بل في الحكايات الخرافية والشعبية أيضاً. وأن الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية إذا تضمنتا موضوعاً دينياً فستسمى حينئذ بـ(أساطير الآلهة). وأن كلاً من هاتين الحكائيتين إضافة إلى الحكاية البطولية تتداخل فيما بينها ، وأن هذه الثلاثة وإن لم تكن بالغة في القدم إلا أنها تمثل نتاجاً من حكايات الإنسان المغرق في البداية. وأن ما يميز بعضها عن بعض هو أسلوب تحديد كل واحدة منها للزمان والمكان ، والشخصيات الإنسانية ، أو التاريخية وطريقة ذلك التحديد أيضاً. ولم يجد (ناومن) أن هناك ضرورة تلجئ إلى الاعتقاد بأن الحكاية الخرافية ممثلة لعصر قديم ، بل يكفي أن تكون موضوعاتها قديمة. فمن الممكن أن يتسرب موضوع قديم إلى حكاية خرافية في عصر متأخر نسبياً. كذلك اعتقد (ناومن) أن الحكاية الخرافية تستمد تصوراتها دائماً من البدائية ، أي المجال الفكري الذي لا يعني عنده مرحلة زمنية قابلة للتحديد الزمني وليست هي كذلك خاصية لهذه الحضارة أو تلك، بل يمكن أن نفهمها بوصفها حالة عقلية أو روحية تتمثل في صورة ما في كل مكان وزمان⁽¹⁾.

أما فيما يتعلق بشكل الحكاية الخرافية، فقد حاول بعض الباحثين أن يدرسوا هذا النوع من الحكايات من وجهة نظر التاريخ الأدبي ، فوجدوا أنها تخضع لقوانين خاصة في انتشارها وترجع أصولها إلى تصورات دينية قديمة إضافة إلى كونها عملاً فنياً له شكله المحدد ، وبالتالي فإن من الممكن لمناهج البحث في نظرية الأدب أن تدرس هذه القوانين الشكلية . وبالفعل اشتغلت دراسة العالم (اندرية يولس) على الشكل الأدبي للحكاية الخرافية ، ليجد أنها تشترك مع القصة في أمور عدة ، لكن تفتقر القصة عن الحكاية الخرافية في أنها تُمثل جانباً من جوانب الحياة ، في حين لا تعيش حوادث الحكاية الخرافية إلا في إطارها وعالمها الخاص. وقد استطاع هذا العالم أن يعرض الحكاية الخرافية في خصائصها الشكلية ووجد أيضاً أنها مضمون ساذج توضح الأمور كما يجب أن تكون في الحياة وتصور كل ما هو عجيب لا بوصفه كذلك ولكن بوصفه أمراً طبيعياً. كما إنها لا تعتمد من وجهة نظره في شكلها الخالص على التاريخ ، كما وجد : أن لشخصها وجوداً غير محدود⁽²⁾.

إضافة إلى دراسة الحكاية من حيث الشكل ، جاءت دراسة (اكسل اولريك) لتدرسها من حيث المضمون أيضاً فضلاً عن دراستها من حيث الشكل. لقد وجد هذا الباحث أن قواعد بناء هذه الحكايات تتلخص في كونها لا تبتدئ فجأة بالحركة ولا تنتهي فجأة ، وإذا ما حدث أن انتهت فجأة في بعض الأحيان فإنها لن تترك إخبارنا عما ستؤول إليه مصير شخصياتها الرئيسية. كما أن هذه الحكاية تكرر الحادث إذا أرادت إبرازه ، وفيها يتجلى قانون التثليث ذي الطابع الملحمي. ولا يظهر في الموقف الواحد فيها أكثر من شخصية واحدة في وقت واحد ، إذ ليس من الممكن أن يؤدي فيها ثلاثة أشخاص أو أكثر دوراً مشتركاً كما هو الحال في الدراما. ووجد أيضاً أن كل كائن فيها له سلوكه الخاص ووظيفته المحدودة في الموضوع. وأن هذه الحكاية تصور النقيضين دائماً. وفيما يتعلق بمضمونها وجد (اولريك) أن الحوادث فيها تتسلسل بخط مستقيم وبصورة متصلة ، ولا بد لها من مقدمة يأخذ الموضوع بعدها مجراه عن طريق الحوار ، وأن البطل فيها هو الذي يمثل حدث الحكاية لا ما يفعله أو يجربه أو يقوم به من مغامرات ، إذ أن هذه ليس لها أهمية في ذاتها وإنما تكمن أهميتها في أنها تقود البطل إلى هدفه. لذلك فإننا نعيش حوادث الحكاية من وجهة نظر بطلها. ووجد أيضاً أن الحوادث الكثيرة في الحكاية الخرافية يرتبط بعضها ببعض لكي تلقي على شخصية البطل مزيداً من الأضواء. وأن هذا التركيز على شخصية البطل هو أهم قانون ملحمي فيها. كذلك فإن هذه الحكاية تشتمل على شخصية رئيسية صورية وأخرى حقيقية⁽³⁾.

وكان لدور القصاصين والرواة في نقل الحكاية الخرافية وروايتها حظاً الوافر في الدراسات العالمية. إذ جاءت بعض الدراسات هذه مركزة على هذه المسألة. لأن القصاصين والرواة يلعبون دوراً أساسياً في الحفاظ على الرواية الأصلية للحكاية الخرافية أو تشويهها. ومن هذه الدراسات دراسة (ألبرت فلسكي)

(***) هانز ناومن (1886-1951) : عالم فولكلور ألماني بارز له (ثقافة المجتمع البدائية) و (خصائص الفولكلور عند
الألمانية) . د. دورسون : مصدر سابق ، ص 64.

(1) ينظر : فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ص (39 - 40) .

(2) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص (64 - 65) .

(3) ينظر : فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ص (146 - 148) .

الذي اعتنى بالقصاصين في كتابه (محاولة لوضع نظرية في الحكاية الخرافية). وكان هذا العالم " قد أكد الدور الرئيسي الذي تلعبه النصوص الأدبية المؤثرة، والرواة الأفراد البارزون في نشر الرواية التقليدية "(1)، وملخص ما جاء به هذا العالم من آراء حول الحكاية الخرافية هو إنَّ الحكاية الخرافية القصيرة البسيطة أو الأخبار التي تروى عن الأفعال البسيطة هي بداية الحكاية الخرافية التي تتشكّل من موضوع اجتماعي بسيط ينضمُّ إلى موضوع خيالي. وبما أنَّ الشعب كان يعمل مضطراً على هدم الحكاية الخرافية باستمرار، لذا تطلبت روايتها الكاملة التكوين راوياً لها يعنى بها. وإنَّ كان (فيلسكي) يرى أنَّ الرواة قادرون على رواية الحكاية مرة واحدة فقط، وإلاَّ فإنَّهم يحورونها إلى حكاية جديدة لمجرد روايتها مرة ثانية. كذلك وجد هذا العالم أنَّ من الضروري أنَّ تستهلك الحكاية الخرافية وأنَّ تفقد محتواها وتموت. وإنَّ أهم ما يحدث لها هو انتشارها عن طريق النص المكتوب مخطوطاً كان أم مطبوعاً. ثم لا تلبث أن تُمسح فهي تتأثر دائماً بالنماذج المكتوبة وتُشكّلها بشكل جديد. (2) لقد أكد هذا العالم " بإصرار أن الصياغات الأدبية لقصة من القصص قد أثرت تأثيراً شديداً على تداول هذه القصة لدرجة تجعل أي محاولة لنتتبع انتشارها الشفاهي أمراً عقيماً لا جدوى منه " (3).

أمّا مسألة تفسير الحكاية الخرافية ومعرفة ما تعنيه وما تدل عليه. فقد تكفلت المدرسة النفسية بهذا الشيء. وقد انطلق رُواد هذه المدرسة من مقولة أنَّ هناك عقداً نفسية مختلفة تنشط في سن الطفولة، لينبوا تحليلاتهم واستنتاجاتهم على هذه المقولة (4). وقد حاولوا تفسير الحكايات من وجهة نظر التحليل النفسي واعتقدوا أنَّ الحكايات تُفسّر من خلال التجارب الجنسية وحدها. فهي تعكس - مثلاً - الفزع من الحيض، أو من فض البكارة، وتعكس في بعض الحكايات عقدة (أوديب)، وتجارب فترة الحلم. وما الحكاية الخرافية إلاَّ أداة لإخفاء تجارب سن المراهقة وخبراته، وعلى هذا الأساس قاموا بتحليلها (5). كما حللت مثلاً حكاية (القلنسوة الحمراء) (6) حسب آراء (فرويد) (*). إذ تُصوّر هذه الحكاية موضوعاً للصراع يختلف عن شكل الصراع الأبوي الموجود في (أوديب). فهي تُصوّر انتصار النساء على الرجال. النساء اللاتي تُصوّرهن وترمز إليهن هذه الحكاية بالفتاة ذات القبعة الحمراء. كما أنَّها تُصوّر الرجال بالذئب (7). إنَّ ما تقدمه هذه الحكاية من وجهة نظر هكذا تحليل، عذراء يرمز غطاؤها الأحمر إلى الطمث، تنجح عن طريق الفضيلة فتقع فريسة لغواية ذئب ترمز به الحكاية للرجل بما يظهره تجاه المرأة من حسد لأنَّها تستطيع ما لا يستطيع هو من الإنجاب. وهكذا فهو يملأ جوفه (رحمه) بالفتاة وجثتها، إلاَّ أنَّه يلقى بعد ذلك عقاباً يستحقه عندما تملأ الفتاة جوفه بالحصى الذي هو رمز للعقم. فيكون ملخص هذه الحكاية على ذلك عبارة عن قصة امرأة تكره الرجال والجنس (8).

تقدم (كارل يونج) (**) خطوة إلى الأمام في دراسة الحكاية الخرافية من وجهة نظر نفسية متجاوزاً آراء (فرويد) ومُهمّتها بالأساطير والحكايات الخرافية على حدٍ سواء ولم يفصل بين هذين الصنفين. لقد رأى هذا العالم أنَّ الصور القديمة أو ما سماه بالأنماط الأساسية والتي يقصد بها صور الأمراض النفسية التي تظهر في اللاشعور وفي الأحلام والخيالات أيضاً، تبدو كأنَّها تقابل الأساطير القديمة. كما أنَّه رأى أنَّ التكوين الأسطوري في الأساطير والحكايات الخرافية شأنه شأن الصور التي تظهر في الأحلام، إذ ينشأ

(1) د. دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، م. س. ذ، ص 50.

(2) ينظر: فردريش فون ديرلاين: مصدر سابق، ص (155 - 156).

(3) د. دورسون: مصدر سابق، ص 46.

(4) ينظر: الكساندر هجرتي كراب: علم الفولكلور، م. س. ذ، ص 49.

(5) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص 58.

(6) ينظر: حكايات الأخوين غريم: م. س. ذ، ص ص (99-102).

(*) سيجموند فرويد (1865-1939م): عالم نفس نمساوي رائد دراسة العقل اللاواعي، طور طرق تفسير الأحلام والترابط الحر للأفكار كأسس للتحليل النفسي. له (تفسير الأحلام) و (الطوطم والتابو) و (الحضارة وسخطها). هثنسون: معجم الأفكار والأعلام، م. س. ذ، ص 349.

(7) ينظر: أريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، تر: د. صلاح حاتم (سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1990م) ص (176 - 180)

(8) ينظر: د. دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، م. س. ذ، ص 96.

(**) كارل جوستاف يونج (1875-1961): مؤسس علم النفس التحليلي. سويسري من أتباع فرويد. له (محاولة لعرض نظرية علم النفس التحليلي) و (الأنماط السيكلوجية) و (العلاقات بين الأنا واللاشعور) و (علم النفس والدين). د. عبد المنعم الحفني: موسوعة الفلسفة والفلاسفة، م. س. ذ، ج 2، ص ص (1570-1571).

كل منهما من المستوى الروحي نفسه أي اللاشعور الجمعي. وقد أصبحت آراؤه تلك فيما بعد المرتكز الذي اعتمدت عليه الباحثة (هدفج فون بايت) صاحبة كتاب (رمزية الحكاية الخرافية) والتي رأت أن الصورة أو الموضوع قد يُفسّر تفسيراً صحيحاً عندما يمتدّ التفسير إلى كل أجزاء الحكاية الخرافية، وعليه فإنّ الحكاية برمتها رمزية وليس الموضوع وحده⁽¹⁾.

ولم تسلم نظرية (يونج) هي الأخرى من الانتقادات التي وجهها بعض العلماء الذين قابلوا نظريته بالرفض لأنهم عدّوا الطرز المنشئة عند (يونج) ما هي إلا تجريدات عن السياق الثقافي⁽²⁾.

دراسة الحكاية الخرافية عربياً :

قبل أن نأتي على دراسة الحكاية الخرافية عربياً ومحلياً، لابد أن نعرف أن الترجمات العربية لم تستقر على مصطلح موحد يكون مقابلاً عربياً للمصطلح الأجنبي الذي يدل على الحكايات التي قام (بروب) بدراستها. إذ إن المترجمين العرب قد ترددوا بين مصطلحات عدة ، كـ (حكاية خرافية، حكاية جان، حكاية شعبية، حكاية عجيبة، حكاية جنّيات، حكاية حوريات، وقصة خرافية،.... الخ). إلا أن المصطلحين الأكثر استخداماً وبالتالي الأكثر مألوفية واستقراراً في دراستنا العربية هما مصطلح (حكاية خرافية) ومصطلح (حكاية جان).

أمّا مصطلح (حكاية خرافية) فقد ترجمه بعض بهذا اللفظ ، منهم (علية عزت عياد) عن المصطلح الانجليزي (fairy tale) والذي يقابل المصطلح الألماني (marchen)⁽³⁾. واختارته أيضاً الترجمة الثانية لكتاب (بروب) (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) عن المصطلح الانجليزي المتقدم نفسه⁽⁴⁾. كذلك (مجدي وهبة وكامل المهندس) في معجمهما⁽⁵⁾. إلا أن (محمد الجوهري وحسن الشامي) يترجمان هذا المصطلح الانجليزي بـ (الحكاية الشعبية)⁽⁶⁾. وأن (احمد زياد محبك) يترجم المصطلح (marchen) بـ (القصة الخرافية)⁽⁷⁾. كذلك فإنّ (إبراهيم فتحي) يجعل من اللفظ العربي (الحكاية الخرافية) مقابلاً للمصطلح الانجليزي (legend)⁽⁸⁾. في حين يجده (كاظم سعد الدين) مقابلاً للمصطلح (fabuloustale)⁽⁹⁾. أمّا (مجدي وهبة وكامل المهندس) فيجعلانه مقابلاً للمصطلح (fantastictale)⁽¹⁰⁾.

وأمّا مصطلح (حكاية جان) ، فقد ترجمه آخرون بهذا اللفظ عن المصطلح الانجليزي (fairy tale) أيضاً⁽¹¹⁾. ويبدو أن هذا اللفظ يدل على المعنى القاموسي أيضاً⁽¹²⁾. ويترجمه (سعيد علوش) بهذا اللفظ عن المصطلح الفرنسي (cont de fee)⁽¹³⁾.

لقد تشارك – في الحقيقة – عدم استقرار الترجمات العربية على مصطلح عربي موحد لهذا النوع من الحكايات، مع أسباب عدة – سنمرّ على ذكرها – في إرباك المتتبع للمسار الذي سارت فيه دراستنا العربية والمحلية للحكاية الخرافية. فضلاً عن الحكاية الشعبية برُمّتها على الرغم من كثرة هذه الدراسات وجودتها. وبما أن دراسة الحكاية الخرافية – عربياً ومحلياً – لم تتم خارج إطار دراسة قصصنا الشعبي بصورة عامة – إلا ما ندر - كونها إحدى أصناف ذلك القصص. حتى أن ما يلاحظ بكثرة وافرة أن الدارسين العرب والعراقيين كثيراً ما يتحدّثون عن هذا الصنف الحكائي ضمن حديثهم عن القصص

(1) ينظر: فردريش فون ديرلاين: مصدر سابق ، ص (59 – 63).

(2) ينظر: د. دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، م. س. ذ، ص 105.

(3) ينظر: د. عليّة عزت عياد: د. عليّة عزت عياد : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية (ألماني – انجليزي – عربي) - مع كشافين بالانجليزية والعربية (الرياض : دار المريخ : 1984 م) ص 94.

(4) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص 9.

(5) ينظر : مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، م. س. ذ ، ص 152.

(6) ينظر: د. دورسون: مصدر سابق، ص 37.

(7) ينظر: احمد زياد محبك: الأسطورة: مجلة الموقف الأدبي ، م. س. ذ.

(8) ينظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، م. س. ذ، ص 142.

(9) ينظر: كاظم سعد الدين: تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية ، م. س. ذ ، ص 135.

(10) ينظر : مجدي وهبة وكامل المهندس : مصدر سابق ، ص 152.

(11) ينظر: إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، م. س. ذ، ص 141.

وهتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، م. س. ذ، ص 181.

(12) ينظر: منير البعلبكي: المورد الوسيط (قاموس انكليزي – عربي) ، م. س. ذ ، ص 216.

(13) ينظر: د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، م. س. ذ، ص (242، 273).

الشعبي ، فلا يفصلون الحديث عن الحكاية الخرافية عند الحديث عنه. كما نجده لدى (صفوت كمال)⁽¹⁾ و(فوزات رزق)⁽²⁾ و(كاظم سعد الدين)⁽³⁾ وغيرهم كثير. لذا يجد الباحث نفسه مضطراً إلى توسيع نطاق الحديث ليشمل الميدان الأوسع من ميدان دراسة الحكاية الخرافية. وأعني به ميدان دراسة قصصنا الشعبي بصورة عامة. وما يستهدفه الباحث من هذا التوسع من غاية يتجلى في الكشف عن بعض الملابس في دراسة قصصنا الشعبي – عربياً ومحلياً – والتي تركت آثارها واضحة على دراستنا للحكاية الخرافية. ويجمع الباحث المشكلة الأساس التي دارت في فلكها هذه الملابس في أن دراستنا العربية والمحلية تلك شهدت ارتباكاً واضحاً في مسائل ثلاث ، هي :-

الأولى : تخص تصنيف قصصنا الشعبي من جهة الأساس الذي على وفقه صُنِّفَ هذه القصص وما يتفرع عن ذلك من عدد الأصناف . وجدوى القيام بتصنيف لهذا اللون من ألوان الإبداع الشعبي. والثانية : تخص المصطلح الخاص بصنف من الأصناف الحكائية، من جهات ثلاث. من جهة صوغ المصطلح لفظياً، ومن جهة المفهوم منه، ومن جهة انطباقه على أفراد حكاية معينة. والثالثة : تخص الأفراد الحكائية نفسها، من جهة إطلاق أكثر من مصطلح عليها، ومن جهة تصنيفها في أكثر من صنف.

وفي الحقيقة إنَّ هذه المسائل الثلاث تتداخل فيما بينها ويلزم من الحديث عن إحداها الحديث عن الأخرى. وسنطلق من مسألة تصنيف قصصنا الشعبي عربياً ومحلياً، لاستجلاء ما أشرنا إليه في هذه المسائل.

إنَّ أول ما نلاحظه، هو كثرة التصنيفات واختلافها من أكثر من جهة. فهي تختلف فيما بينها في الأساس الذي أقيمت على وفقه، وإلاَّ لكانت موحدة والأصناف المذكورة واحدة. ولما اختلف أيضاً عدد الأصناف بحيث إننا نجد أنَّ بعض الأصناف قد اختلفت من بعضها ووجدت في الأخرى. وتختلف كذلك في المصطلحات الدالة على الأصناف، كما سنشهد في المصطلح الذي تختاره بعض التصنيفات هذه للدلالة على صنف الحكاية الخرافية في حين تختار الأخرى غيره. سنكتفي بذكر بعض التصنيفات لإيضاح المقصود مما قلناه.

والتصنيف الأول الذي سنختاره هو التصنيف الذي أشار إليه (عبد الحميد يونس) من أنَّ قصصنا الشعبي يضمُّ أصنافاً حكايةً مثل "الأسطورة والسيرة أو الملحمة وحكاية الحيوان وحكايات الجان والخورق، وحكايات الألغاز والمسائل والنوادر والقصص الفكاهي"⁽⁴⁾.

في حين نجد أصنافاً أخرى في تصنيف ثانٍ لقصصنا الشعبي يذكرها (احمد زياد محبك) "كالحكايات الدينية، وحكايات الجن والعفاريت، وحكايات السحر والخورق، وحكايات الانتقاد الاجتماعي، وحكايات الحيوان، وحكايات العظة والاعتبار، وحكايات الفكاهة والتندر، كالحكايات الطويلة، والحكايات القصيرة، والحكايات القصيرة جداً، كالحكايات ذات القصة الواحدة، وهي كثيرة، والحكايات ذات القصتين، أو الأكثر من ذلك، متداخلة، أو متفرعة أو متلاحقة، كالحكايات الخاصة بالأطفال، وحكايات الكبار"⁽⁵⁾.

أمَّا عراقياً، فيُصنَّف (شاكر هادي غضب) حكاياتنا العراقية على أساس تغاير موضوعاتها إلى الحكاية الأسطورية والحكايات السحرية والحكايات التعليلية وحكايات الحيوانات والحكايات البطولية وحكايات الأمثال الشعبية والحكايات التاريخية وحكايات القراءان والحكايات العشائرية وحكايات الحب والحكايات الشعرية وحكايات السعالى والغيلان والملح والنوادر⁽⁶⁾.

(1) ينظر: صفوت كمال: الحكايات الشعبية الكويتية، م. س. ذ، ص (51 – 55).

(2) ينظر: فوزات رزق: في قديم الزمان – دراسة في بنية الحكاية الشعبية (دمشق: مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي – 4 ، مطابع وزارة الثقافة : 2006م) الصفحات (41، 52، 89، 178).

(3) ينظر: كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية – دراسة ونصوص (العراق: دار الرشيد للنشر، السلسلة الفولكلورية – 14: 1979م)، الصفحات (14، 27).

(4) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية ، م. س. ذ ، ص 13.

(5) د. احمد زياد محبك: حكايات شعبية (منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق: 1999م) ص 26.

(6) ينظر: شاكر هادي غضب: مدخل في تصنيف موضوع الحكاية الشعبية، مجلة التراث الشعبي، ع (10)، س 1972م (بغداد: مطابع دار الجمهورية) ص (48 – 59).

في حين قدّم (كاظم سعد الدين) تصنيفات عدة متباينة فيما بينها^(*)، منها تصنيفه الحكاية الشعبية العراقية إلى حكايات الجان والخوارق وحكاية الحيوان (FABLE)، والحكاية الخرافية (FABULOUS TALE)، والحكاية المرحية (MARRY TALES) (النكتة (JOKE)، الطرفة النادرة (ANECDOTE)، الحكاية الهزلية، الحكاية الساخرة، الحكاية الماجنة، العبر، المقلب)) والحكاية الاجتماعية والحكاية البدوية وحكايات اللصوص والشطار والعيارين وسواهم، وحكايات أو قصص الأنبياء والأئمة والأولياء والأتقياء، وحكايات الكرامات والمعجزات (MERACLE TALES)، وحكايات الأبطال (HERO TALES)، والحكاية الرمزية وحكاية الألغاز والمسائل وحكاية الأمثال، والسير والأنساب، والحكايات الشعرية⁽¹⁾.

وقام باحث عراقي آخر هو (صفاء الدين التميمي) بتصنيف القصص الشعبي إلى الحكاية الأسطورية، والحكاية السحرية، والحكاية التعليقية، وحكايات الحيوانات، والحكاية البطولية، والحكايات الدينية، وحكايات الأمثال الشعبية، والحكايات التاريخية، وحكايات القراءان، والحكايات العشائرية، وحكايات الحب، والحكايات الشعرية، وحكايات السعالى والغيلان، وحكايات الملح والنوادر – الشطار – اللصوص، والحكايات المرحية، والحكايات الاجتماعية، وحكايات الألغاز، والحكاية الخرافية⁽²⁾.

ويظهر من كلام بعض الباحثين العرب والعراقيين – ممن قاموا بتصنيف قصصنا الشعبي أو لم يقوموا بذلك – عدم جدوى القيام بتصنيف لهذا القصص لجملة من الأسباب كانوا قد أشاروا إليها.

ف(عبد الحميد يونس) مثلاً، يشير إلى وجود تشابه يطبع حكاياتنا. وأن الحياة الأدبية قد عرفت عدة مصطلحات للتفريق بين الأصناف الحكائية، إلا أنه يجد أن هذا التفريق غير قاطع على تنوع هذا النمط من الإبداع الشعبي، ويبدو أنه يعزو ذلك لسببين:-

1. إن حكاياتنا تختلف من قطر لآخر. ومن مرحلة لأخرى.
2. إن رواة الحكايات وقصاصيها البدائيين لا يلتفتون إلى الفروق التي نقيمها بين الأصناف، بل لا يستطيعون حتى التمييز بينها.

إضافة إلى أنه قد أشار إلى (تشبث) دارسي هذه الحكايات بهذه المصطلحات وما يدل عليه ذلك من أنهم يستعملونها بشيء من التحديد، بينما الذي يحاول أن يميز بين الأصناف الحكائية يجد عناء في دلالات المصطلحات الخاصة بها، لذلك فهو (يجاري) المصنفين في إطلاق مصطلح معين على صنف معين من أصنافنا الحكائية أشار إلى سماته⁽³⁾.

أمّا (محبك) فعلى الرغم من إشارته إلى إمكانية التمييز بين الأصناف الحكائية على وفق أسس معينة ومختلفة، إلا أنه يرى أن الأصناف الناتجة تتداخل فيما بينها، وأنه يمكن تصنيف حكاية واحدة في أكثر من صنف. لذا فالتصنيف من وجهة نظره لا يخلو من تعسف⁽⁴⁾.

أمّا (شاكر هادي غضب) فيرجع عدم وصول دراستنا إلى قرار نهائي يحسم موضوع تصنيف الحكاية حسماً مطلقاً إلى تنوع الأبطال في الحكاية الواحدة وتساوي أهميتهم في الحدث⁽⁵⁾. وعلى الرغم من أن بعض الباحثين العراقيين يؤكد أننا "بحاجة إلى التفريق بين أصناف الحكاية الشعبية"⁽⁶⁾. يرى بعض آخر منهم أن الحكاية الشعبية العراقية "حكاية جامعة لمراحل متعددة، وحاملة لشعيرات الحكاية الخرافية والشعبية وفروعها الحكاية السحرية وحكاية الشطار وحكاية الحيوان، وعموماً فبنية الحكاية الشعبية

(*) - انظر الملحق رقم (2) في الملاحق.

(1) ينظر: كاظم سعد الدين: معالم مضيئة من التراث الشعبي (بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة: 2008م) ج 1، ص (35-38).

وكاظم سعد الدين: تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية، م.س.ذ، ص (135-137).

(2) ينظر: صفاء الدين حسين جمعة التميمي: توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر، م.س.ذ، ص (85-104).

(3) ينظر: د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، م.س.ذ، ص (13، 43).

(4) ينظر: د. احمد زياد محبك: حكايات شعبية، م.س.ذ، ص (26-27).

(5) ينظر: شاكر هادي غضب: مدخل في تصنيف موضوع الحكاية الشعبية، م.س.ذ، ص 48.

(6) صبري مسلم: الحكاية الشعبية العراقية وجهود الباحثين فيها، مجلة التراث الشعبي، ع (6-7)، س 1981م (بغداد: دار الجاحظ)، ص 30.

العراقية يتسع لكل الموتيفات دون أن ينحاز كلياً إلا في القليل منها لواحدة من الأنواع المتعينة نقدياً⁽¹⁾. ولعل هذا هو السبب الذي جعل من (داود سلمان الشويلي) لا يرغب بأن يفصل بين الحكاية الخرافية وبين ما اسماء بالحكاية الشعبية الواقعية، ذلك لأنه يعد " أن جميع ما وصلنا من حكايات إن كانت خرافية أو شعبية فإنها – بالنهاية – تندرج تحت موضوع القصص الشعبي بصورة عامة "⁽²⁾. إلا أنه – مع ذلك – قام بتصنيف بعض الحكايات على أنها خرافية، وبعضها الآخر على أنها شعبية ، وثالثة على أنها واقعية، ورابعة على أنها واقعية قصيرة.⁽³⁾ كما أن (الشويلي) في دراسة له أخرى جعل من اللحمة الأساس التي انبنت عليها أحداث بعض الحكايات سبباً لوصفها بأنها حكايات ألغاز.⁽⁴⁾ ويبدو أن الباحث (داود سلوم) أيضاً لا يرغب في أن يفصل ما بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية، لذلك فقد جمعها في تسمية واحدة عدها أحد أصناف الأدب الشعبي الشفوي من دون أن يشير إلى الأصناف الحكائية المتنوعة التي تنضوي تحت هذه التسمية، ومن دون أن يَرَوِّدنا بمائز بين الأصناف تلك، خصوصاً بين ما هو خرافي وما هو شعبي منها⁽⁵⁾.

وقد جاوزت هذه النظرة إلى تصنيف القصص الشعبي، ما كان عراقياً منه إلى ما كان عربياً لدى بعض الباحثين العراقيين. فالباحث (مالك المطلبي) مثلاً. في دراسته لـ(ألف ليلة وليلة). يتساءل عن وجود شكل مستقل لكل صنف أو نوع من الأنواع الحكائية التي ضمّتها هذه المجموعة من الحكايات بوصفها متنناً مختلطاً ضمّ أنواع الحكايات. لذا فهو يُنَوِّه بعد ذلك إلى عدم وجود أنواع حكاية نقية تماماً، وعدم وجود حكاية خرافية خالصة. الأمر الذي يُلجئ إلى التعامل مع الأنواع الحكائية من زاوية العناصر السائدة فيها⁽⁶⁾.

يضاف إلى ما تقدم، الغموض في المصطلح الحكائي وما لازم ذلك من جهة صوغه لفظياً وحدود المفهوم منه وانطباقه على أفراد الحكائية التي كثيراً ما يطلق الباحثون عليها أكثر من مصطلح ويصنفونها في أكثر من صنف. بحيث – وبالضبط كما قال يونس – إن من يحاول التمييز بين الأنواع الحكائية يجد عناء في دلالات المصطلحات الخاصة بهذه الأنواع. وهذا ما نلاحظه لدى بعض الباحثين الذين كثيراً ما يستعملون مصطلحات متباينة في صدد تصنيفهم لحكاية ما. إلى درجة لا يتضح عندها حدود المفهوم من المصطلحات التي يطلقونها ويصنفون بها هذه الحكاية معها. (شوقي عبد الحكيم) – مثلاً. يطلق على حكاية (سعد الدين) والتي وصفها بأنها حكاية جان إنموذجية، مصطلحات عدة مثل (خرافة، خارقة جان، حكاية خرافية، خرافية طوطمية، خارقة)⁽⁷⁾. على الرغم من أنه قد فرق بين مصطلح (حكاية جان) ومصطلح (حكاية خرافية) على أنهما مصطلحان يدلّان على صنفين متباينين من أصناف الحكائية.⁽⁸⁾ ولا يعني الخلط بين مصطلحين متباينين في هذه الحالة إلا أن حدود المفهوم من المصطلح المُستعمل لدى (شوقي عبد الحكيم) غير واضحة وغير محددة. ويعني أيضاً أن حكاية واحدة قد صُنِّفت في صنفين من الأصناف الحكائية على الأقل.

وفي هذا الصدد أيضاً. يكفي أن نطلّع على (موسوعة الأساطير والقصص) لـ(سعيد غريب) لنذنب فيما إذا كنّا قادرين على تحديد مفاهيم المصطلحات التي استعملها (غريب) في موسوعته هذه. أم لا ؟، على الرغم من كون أغلبها مألوفة لدينا، إلا أنه يستعملها مترادفة – بعض الأحيان – وفي أحيان أخرى يفترض لها معاني مختلفة، كما في مصطلح (خرافة) مثلاً. ويبدو أن مفهوم مصطلح (أسطورة) يتوسع معناه لديه

(1) ياسين النصير: البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية، مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي (3)، س 1986م (بغداد: دار الحرية للطباعة)، ص 106.

(2) داود سلمان الشويلي: القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الصغيرة – 29: 1986م)، ص (30 – 31).

(3) ينظر: المصدر السابق نفسه، الصفحات (37، 54، 72، 85، 90، 131).

(4) ينظر: داود سلمان الشويلي: البطل في قصصنا الشعبي – القسم الثاني، مجلة التراث الشعبي، ع(5)، س 1980م، (بغداد: دار الجاحظ للنشر)، ص 99.

(5) ينظر: د. داود سلوم: في وحدات الجمع الميداني في التراث الشعبي، أبحاث في التراث الشعبي (كتاب التراث الشعبي – (بغداد: دار الحرية: 1986م) ص 43.

(6) ينظر: د. مالك يوسف المطلبى: ألف ليلة وليلة – رهافة السمع – القسم الأول، م.س.ذ، ص ص (56، 71).

(7) ينظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والاساطير العربية، م.س.ذ، ص ص (361 – 363).

(8) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص (242 – 243).

ليشمل أنواعاً حكاية مختلفة، كالحكايات الشعبية والحكايات الخرافية والملاحم وحكايات الحيوان⁽¹⁾. ولعلَّ عدم القدرة على تحديد المفهوم من بعض المصطلحات الحكائية للغموض الذي يكتنفها جرَّاء استعمال بعض الباحثين لها، هو الذي ألجأ (فوزات رزق) على أن يعرض عن اختيار أيِّ من المصطلحات الشائعة. ليجترح مصطلحاً جديداً لتسمية نوع من الحكايات التي قلَّما تخلو من شخصية مانحة، اعتماداً منه على صفة غالبية في شخصية من شخصياتها هي قدرتها العجيبة على التحول من حالة إلى أخرى⁽²⁾. أمَّا فيما يخص هذا الأمر عراقياً. فنجد أنَّ الباحث (قيس كاظم الجنابي). يُصنِّف حكاية (العنقاء) على أنَّها حكاية خرافية، وكان قد أشار إلى أنَّها قد ذُكرت ضمن الحكايات التي جمعها (داود سلوم) في كتابه عن قصص الحيوان العربية⁽³⁾. مما يعني أنَّها حكاية حيوان. وهذا يعني أنَّ حكاية واحدة وهي (حكاية العنقاء) قد صُنِّفت في صنفين مختلفين.

ومثال آخر على غموض حدود المفهوم من المصطلح الحكائي لدى بعض الباحثين العراقيين نجد إنَّ الباحث (عبد الله إبراهيم) يطلق على مجموعة حكايات (ألف ليلة وليلة) مصطلح (حكاية خرافية) الذي يرادف (إبراهيم) بينه وبين مصطلح (خرافة) إذ أنَّه يستعملهما في المعنى نفسه. ويظهر أنَّ هذين المصطلحين ينطبقان لديه كذلك على مجموع حكايات (كليلة ودمنة)⁽⁴⁾. ولا ينبغي أن ننسى أنَّ (ألف ليلة وليلة) متن مختلط ضمَّ أكثر من نوع من الأنواع الحكائية كما عرفناه من كلام (المطلبي) الذي تقدم. وكما يشير إلى ذلك بعض الدارسين⁽⁵⁾.

ولنأخذ مثلاً آخر على ما وقع في دراساتنا العراقية من ارتباك في التصنيف والمصطلح. تصنيفات (كاظم سعد الدين) المرفقة في الملحق رقم (2) مُعلِّقين عليها بعض التعليقات ومُسنِّلين عليها بعض الملاحظات. منها:-

أولاً: عدم استقرار سعد الدين على تصنيف واحد لحكاياتنا.

ثانياً: تفريقه بين حكاية الجان والخوارق والحكاية الخرافية في التصنيفين الثالث والخامس من تصنيفاته، وعدم ذكره لـ (الحكاية الخرافية) في التصنيفات الأولى والثاني والرابع.

إنَّ ما يعنيه هذا أنَّ حكاية الجان تختلف عن الحكاية الخرافية. ويبدو أنَّه يقصد بالحكاية الخرافية حكاية الحيوان الخرافية التي يعود أصلها إلى كتاب (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة)^(*). ويقصد بـ (حكاية الجان) النمط الذي نقصده في بحثنا هذا. إلا أنَّه على ما سلاحظ يصنف حكاية واحدة على أنَّها حكاية خرافية تارة وأخرى على إنها حكاية جان. ممَّا يعني أحد أمرين هما : إمَّا أنَّ هذين المصطلحين يدلَّان على صنف واحد . أو أنَّ حكاية واحدة قد صنفت في صنفين.

ثالثاً: ارتباك المصطلح لديه، بحيث لم يستقر على مصطلح موحد لبعض الأصناف. فمثلاً:-

(1) ينظر: سعيد غريب: موسوعة الأساطير والقصص (عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع: 2000م). يظهر من جميع ما جاء في كتابه أن مصطلح (أسطورة) يشمل أنواعاً حكاية مختلفة، راجع مثلاً (147, 150, 153, 163, 165, 176, 171, 183, 181, 186, 188, 193, 195, 198, 201) وغيرها كثير، أما بخصوص افتراض معنيين لمصطلح معين، فنجد أنه عنده في مصطلح (خرافة) الذي جعله مرادفاً لمصطلح حكاية خرافية (ص: 11) في حين قصد منه معنى آخر هو المعتقد أو الاعتقاد أو النظام من المعتقدات مشيراً إلى أن (بنفي) درس (الخرافة) بهذا المعنى! (ص: 16).

(2) ينظر: فوزات رزق: في قديم الزمان، م. س. د، ص 112.

(3) ينظر: د. قيس كاظم الجنابي: الحكاية التراثية - تنوع الأفكار ووحدة التأثير (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الموسوعة الثقافية - 27: 2006م) ص ص (28 ، 37).

(4) ينظر: د. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: 2005م) ص ص (123 - 156).

(5) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م. س. د، ص 214.

(*) يبدو أن كاظم سعد الدين يطلق مصطلح (الحكاية الخرافية) باطلاقين. فتارة يدل به على حكاية الحيوان الخرافية كما تقدم في المتن. وكما يظهر من دلالة هذا المصطلح لديه في كلامه عن حكايات (ايسوب) الخرافية (ينظر: كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العربية وأثرها في الحكاية الأجنبية، مجلة التراث الشعبي، ع 9، س 1980 (بغداد: دار الجاحظ للنشر) ص 63. وتارة يدل به على الحكاية الخرافية موضوع البحث. وهذا ما يظهر من تصنيفه لحكاية الفأس الذهبية مرة على إنها (حكاية جان) ومرة على أنها (حكاية خرافية). إلا أن يكون قد صنف هذه الحكاية في صنفين مختلفين كما نجده لديه كثيراً.

1. فصل (حكاية الجان) عن (حكاية الخوارق) في التصنيف الرابع في حين أنه دمج بينهما معاً ليدلاً على صنف واحد في التصنيفين الثالث والخامس. ولم يذكر (حكاية الخوارق) في التصنيف الثاني. بل ذكر حكاية الجن ممزوجة مع الأسطورة كونهما صنفاً واحداً.

2. فصل (حكاية العبر) عن (حكاية المقالب) في الأصناف الفرعية من الحكايات المرححة في التصنيف الثالث. في حين أنه جمع بينهما ليدلاً على صنف واحد من الأصناف الفرعية للحكاية المرححة في التصنيف الخامس.

رابعا: غياب بعض الأصناف من تصنيف ووجودها في تصنيف آخر. من ذلك:

1. غياب (الأسطورة) من التصنيفين الثالث والخامس. ودمجها مع حكايات الجن في التصنيف الثاني، ليدلاً على صنف واحد.

2. غياب (السيرة) من التصنيف الثاني، وذكرها في باقي التصنيفات، مقترنة بـ(الملحمة) كما في التصنيفين الأول والرابع، أو بـ(الأنساب) كما في التصنيفين الثالث والخامس.

3. غياب الأصناف الفرعية (الثانوية) الثلاث لحكاية الحيوان من التصنيفات الأول والثالث والخامس، في حين إنها لم تغب عن التصنيفين الثاني والرابع.

4. غياب الأصناف الثانوية (الفرعية) للحكاية المرححة من التصنيفات الأول والثاني والرابع، في حين إنها ذكرت في التصنيفين الثالث والخامس على اختلاف بينها يسير.

5. غياب (الحكاية الرمزية) من التصنيفين الأول والرابع، ووجودها في التصنيفات الثاني والثالث والخامس، على أنها قد أدمجت مع (حكاية الألغاز) في التصنيف الثاني ليدلاً على صنف واحد.

6. غياب (حكاية الألغاز) من التصنيف الأول، ووجودها في التصنيف الثاني مدمجة بـ(الحكاية الرمزية)، ومدمجة مع (المسائل) في التصنيفات الثالث والرابع والخامس كصنف واحد.

أضف إلى ذلك ، أن (كاظم سعد الدين) قد صنّف في الدراسات التي ضمّت هذه التصنيفات وغيرها من الدراسات الأخرى، عدة حكايات كل واحدة منها على حدة في أكثر من صنف، مثل حكاية (ست الحسن أو سندريلا) مرة على أنها حكاية خرافية، ومرة على أنها حكاية حيوان⁽¹⁾. وحكاية (الفأس الذهبية) مرة على أنها حكاية خرافية ومرة أخرى على أنها حكاية جان⁽²⁾. مع العلم أنه قد فرق بين الصنفين كما عرفنا سابقاً. وحكاية (جرادة وعصفور)، مرة على أنها حكاية اجتماعية. وأخرى على أنها حكاية أمثال⁽³⁾. وحكاية (ولاية وبطيخ) مرة على أنها حكاية اللصوص والسطار والشقاوات. ومرة على أنها حكاية أمثال⁽⁴⁾. وحكاية (الطير الأخضر) مرة على أنها حكاية حيوان ومرة على أنها حكاية أطفال⁽⁵⁾. وحكاية (الهر – القط وبنت الشواك) مرة على أنها حكاية جان، وأخرى على أنها حكاية حيوان⁽⁶⁾. وحكايات (البهلول) مرة على أنها حكايات مرححة وأخرى على أنها حكايات رمزية⁽⁷⁾. إلى غيرها من الحكايات التي تردّد (سعد الدين) في تصنيفها بين أصناف متباينة. والظاهر أنه قد صنّف كذلك بعض الحكايات على أساس الشخصية الحكائية. كما فعله مع (سندريلا) حين صنّفها على أنها حكاية حيوان من الصنف الفرعي الثالث لكونها تضمّ بين شخصياتها شخصية حيوانية تخالط البشر وتعيّنه وتكلمه وترشده هي شخصية

(1) ينظر: كاظم سعد الدين: تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية، م. س. ذ، ص 135.

- كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية – دراسة ونصوص، م. س. ذ، ص 33.

- كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، مجلة التراث الشعبي، العدد (1)، س 2005م (بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة) ص 95.

(2) ينظر: كاظم سعد الدين: تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية، م. س. ذ، ص 135

وكاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، مجلة التراث الشعبي، م. س. ذ، ص 95.

(3) ينظر: كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، مجلة التراث الشعبي، م. س. ذ، ص ص (95 – 96).

(4) ينظر: المصدر السابق، ص ص (95 – 96).

وكاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية – دراسة ونصوص، م. س. ذ، ص 43.

(5) ينظر: كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، مجلة التراث الشعبي، م. س. ذ، ص 95 وص (96 – 97).

(6) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 95.

(7) ينظر: كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية، مجلة التراث الشعبي، م. س. ذ، ص 96.

و كاظم سعد الدين: تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية، م. س. ذ، ص 137.

(الحمامة)⁽¹⁾. مع العلم أنَّ (بثينة الناصري) قد صنّفت هذه الحكاية بحسب بنيتها إلى (حكاية جان) أي (حكاية خرافية)⁽²⁾. وكثيرون جداً هم الذين يُصنّفون هذه الحكاية على أنَّها (حكاية خرافية) كما سنشير إليه خلال الحديث عن عدد روايات هذه الحكاية العالمية^(*).

كذلك فإنَّ (سعد الدين) قد صنّف - وعلى أساس الشخصية - حكاية (الفلاح والجني) أو الفلاح وإبليس - حسب التسمية العراقية للحكاية - على أنَّها حكاية جان، لأنَّ أحد الشخصيات الرئيسة فيها هو الجني أو إبليس (الذي هو الآخر من الجن). والسؤال الذي يمكن أن يُوجّه إلى (كاظم سعد الدين) هو ماذا سيُصنّف حكاية الفلاح والدب - بحسب التسمية الروسية للحكاية نفسها - والتي أشار (سعد الدين) إلى كونها حكاية (الفلاح وإبليس) العراقية نفسها. وعلّق على عناصر هاتين الروايتين بأنَّ عناصرها المشتركة هي " جني أو (دب) وفلاح يتفان على الزراعة بالتعاون ، يتقاسم الاثنان حاصل المزرع، تكون الغلبة لكلا الحالتين للإنسان "⁽³⁾. هل ستبقى هذه الحكاية بروايتها الروسية حكاية جان كمثيلتها العراقية مع خلّوها من شخصية الجان؟ أم أنَّها ستكون حكاية حيوان بسبب كون الطرف الثاني الذي يتقاسم المحصول مع الفلاح حيوانا (دبا)؟.

إنَّ هذا يكشف عن أنَّ بعض تصنيفاتنا المحلية - بل والعربية أيضاً - تتسم بطابع محلي أو إقليمي أو قومي لا عالمي. وإنَّ بعضاً من مصطلحاتنا الحكائية تتسم بهذا الطابع أيضاً. كما نشهده في مصطلحات مثل (حكايات القرآن) و (حكايات السعالى والغيلان) في كل من تصنيفي (شاكر هادي غضب) و(صفاء الدين التميمي).

وممّا تقدّم تبدو الأسباب الكامنة وراء هذا الإرباك واضحة، وسنتقدّم أكثر في توضيحها من خلال مناقشة (عبد الحميد يونس) و (احمد زياد محبك) فيما قالاه حول الأسباب التي تصورها كلُّ منهما إنَّها تقف وراء ما أصاب دراساتنا الحكائية من إرباك. إذ يرى الباحث أنَّ غياب الأساس أو عدم دقته والتّردّد بين أكثر من أساس للتصنيف، هو الذي جعل التفريق بين الأصناف الحكائية غير قاطع وليس ما قدمه (يونس) من أسباب. وهو الذي - أيضاً - جعل الباحثين يُصنّفون حكاية واحدة في أكثر من صنف. وهذه الأخيرة هي أيضاً نتيجة لغياب الأساس أو عدم دقته أو التّردّد بينه وبين غيره ، وليس سبباً مانعاً عن القيام بالتصنيف كما بدا لـ(محبك).

ولنأخذ تصنيف (محبك) مثلاً يوضح ما قلناه. حيث إنَّ الأساس الذي أقيم عليه هذا التصنيف لم يُشر إليه (محبك) ، وإنَّ كان قد أشار إلى إمكانية القيام بتصنيف قصصنا الشعبي على أساس الموضوع أو الطول أو البناء أو الغاية⁽⁴⁾. ويبدو أنَّ تصنيفه قد تردّد بين الأسس الأربعة تلك إضافة إلى أساس خامس هو (الشخصية الحكائية) كما سيتضح.

فعلى أساس موضوع الحكاية ظهرت لنا في هذا التصنيف (الحكايات الدينية، حكايات السحر والخوارق، الحكايات الخاصة بالأطفال، حكايات الكبار).

وعلى أساس الطول ظهرت (الحكايات الطويلة، الحكايات القصيرة، الحكايات القصيرة جداً). وعلى أساس البناء ظهرت (الحكايات ذات القصة الواحدة، الحكايات ذات القصتين، الحكايات ذات الأكثر من قصة، متداخلة، أو متفرقة، أو متلاصقة).

وعلى أساس الغاية ظهرت (حكايات الانتقاد الاجتماعي، حكايات العظة والاعتبار، حكايات الفكاهة والتندر). ويمكن أن تكون هذه قد ظهرت على أساس الموضوع أيضاً.

أما (حكايات الجن والعفاريت) فيبدو أنَّها ظهرت على أساس الشخصيات الفاعلة في هذه الحكايات. إنَّ التردّد الذي بيّناه لا يختص بتصنيف (محبك) فقط بل يشمل أغلب التصنيفات الأخرى كما في تصنيف (شاكر هادي غضب) وتصنيفات (كاظم سعد الدين) وتصنيف (صفاء الدين التميمي).

(1) أورد كاظم سعد الدين نص الحكاية هذه في كتابه (الحكاية الشعبية العراقية - دراسة ونصوص) م.س.ذ ، ص (107-109).

(2) ينظر: بثينة الناصري: النموذج والجزئية في حكاية الجان العراقية، مجلة التراث الشعبي، العدد (10)، س 1972م (بغداد: مطابع دار الجمهورية) النموذج رقم (15)، ص 35.

(*) ينظر : ص ص (56-57) من البحث الحالي.

(3) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية المقارنة، مجلة التراث الشعبي، العدد (4)، س 2006م (بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة) ص 67.

(4) ينظر: احمد زياد محبك: حكايات شعبية، م. س. ذ، ص 26.

والأمر الغريب اللافت للنظر حقاً. إن هذه التصنيفات المذكورة لا تتفق فيما بينها على نحو المجموع على صنف من الأصناف إلا في صنف حكاية الحيوان، وإن كانت تختلف أيضاً في المصطلح الخاص به. وسنكتفي الآن بملاحظة المصطلحات الدالة على صنف الحكاية الخرافية في هذه التصنيفات.

أمّا (عبد الحميد يونس) فإنّه قد اصطلح على هذا الصنف من الحكايات بمصطلح (حكايات الجان والخوارق) على ما يبدو من كلامه إذ يقول " ونحن نجاري الباحثين والمترجمين العرب في استعمال حكايات الجان لنمط من أنماط الحكايات الشعبية تغلب عليه صفة الخوارق وتقوم بالإحداث فيه شخصيات خارقة"(1).

أمّا (محبك) فيبدو أنّه اصطلح على هذه الحكايات مصطلح (حكايات الجن والعفاريت) والذي يختلف عن صنف آخر ذكره في التصنيف نفسه هو صنف (حكايات السحر والخوارق). ونفهم أنّه اختار (حكايات الجن والعفاريت) لصنف (الحكاية الخرافية) من كلام له في دراسة أخرى تحدث فيه عن قصده بـ(القصة الخرافية "marchen") كما أسماها هناك. والتي هي حكاية تتصل بالجن والعفاريت(2).

أمّا (شاكر هادي غضب) ، فلا نستطيع أن نعرف هل أنّه دلّ على صنف (الحكاية الخرافية) بأحد الأصناف التي ذكرها في تصنيفه ، أم لا ؟ وهل قصد بها (الحكايات السحرية) أم (حكايات السعال والغيلان)(3).

أمّا (كاظم سعد الدين) فقد ذكر في تصنيفاته مصطلحين يدل كلاهما في المشهور على صنف الحكاية الخرافية ، هما (الحكاية الخرافية) و(حكاية الجان) . وقد تقدّم الكلام حول غموض المقصود من هذين المصطلحين لدى (سعد الدين) كونه يُرادف بينهما عندما يُصنّف بهما حكاية واحدة تارة ، في حين يفرق بينهما تارة أخرى كما عرفناه سابقاً.

أمّا الباحث (التميمي) فإنّه يورد في تصنيفه مصطلحين هما (حكايات السعال والغيلان) و(الحكاية الخرافية) وكلاهما على ما يبدو من كلامه عنهما يدلّان على صنف (الحكاية الخرافية)، إذ إنّ (التميمي) يضرب مثلاً على الأول منهما حكاية (سندريلا) كونها (حكاية جان) مستشهداً بكلام لـ(سعد الدين) نسبته إلى (لطف الخوري) عن (حكايات الجان)(4). ويؤكد الباحث أنّ (لطف الخوري) قد تابع (الكراندر هجرتي كراب) في مصطلحاته وكلامه عن الحكايات وإنّ (كراب) يسمي (الحكاية الخرافية) بـ(حكاية الجان)، حسب ترجمة (رشدي صالح) لكتابه (علم الفولكلور)(5). وهذا يؤكد أنّ (التميمي) يقصد من مصطلح (حكايات السعال والغيلان) صنف (الحكاية الخرافية) ، أمّا قصده بمصطلح (الحكاية الخرافية)(6) فواضح الدلالة على كونه إنّما يعني به (الحكاية الخرافية) صدد البحث.

وهذا يعني أنّ الباحث (التميمي) قد تكلم عن صنف واحد منحه مصطلحين مختلفين من حيث الصياغة اللفظية وتكلم عنه على أساس أنّه صنفان من أصناف الحكايات !.

ومن هنا يؤكد الباحث (صبري مسلم) على ضرورة الاستقرار على مصطلح عربي موحد فيما يخص أصناف الحكايات الشعبية ، حتى لا ينصرف الذهن إلى مفاهيم شتى للمصطلح الواحد ، ولأنّ هذا خطوة من أولى ضرورات البحث العلمي الدقيق(7).

نعود مرة أخرى لمناقشة السبب الأول الذي قدمه (عبد الحميد يونس)، لنقول أنّ دراسات عدة عالمية وعربية وعراقية. قد أكّدت على وجود تشابه ما بين حكايات العالم بصورة عامة. فبخصوص الحكايات

(1) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، م. س. ذ، ص 43.

(2) ينظر: د. احمد زياد محبك: الأسطورة، م. س. ذ، ص

(3) ينظر: شاكر هادي غضب: مدخل في تصنيف موضوع الحكاية، م. س. ذ، ص (48 – 49) و ص 57.

(4) ينظر: صفاء الدين التميمي: توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر، م. س. ذ، ص (94 – 95). وتجد الكلام المنسوب إلى (لطف الخوري) لدى كاظم سعد الدين في كتابه (الحكاية الشعبية العراقية) – دراسة ونصوص ، م. س. ذ، ص (16-17). ويرى الباحث أن التوهم في النقل نشأ من خطأ في الطبع كما هو المظنون في مثل هذه الحالات .

(5) ينظر: الكراند هجرتي كراب: علم الفولكلور، م. س. ذ، ص (26-89).

و لطف الخوري: في علم التراث الشعبي (بغداد: دار الحرية للطباعة: 1979م) الموسوعة الصغيرة – 40، ص ص (29 – 36).

(6) ينظر: صفاء الدين التميمي: توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، م. س. ذ، ص ص (102-104).

(7) ينظر: صبري مسلم : الحكاية العراقية وجهود الباحثين فيها ، م. س. ذ، ص 30.

الشعبية برمتها يؤكد (ديرلاين) إننا " كثيرا ما نجد الحكايات الشعبية المتشابهة تعيش في أماكن مختلفة تماما وترتبط بشخص مختلف " (1). وهو ما يؤكده أيضا باحث عربي، حيث أشار (فوزات رزق) إلى أنه على الرغم من أن الشخصيات تتغير من حكاية لدى شعب إلى حكاية أخرى لدى شعب آخر. إلا أن الحكاية مع ذلك تبقى نفسها وأن روايتها فقط هي التي تتغير (2). أما عراقيا فيؤكد (كاظم سعد الدين) أننا كثيرا ما نعثر على " نماذج من الحكايات في طول الأرض وعرضها متشابهة مع اختلاف بالجزئيات حسب ما يتطلبه الظرف الاجتماعي أو الثقافي أو الديني أو غيره للمنطقة " (3).

أما فيما يخص الحكايات الخرافية فإن التشابه بين حكايات العالم الخرافية أشد وأظهر، وقد أكدت العديد من الدراسات وجود هذا التشابه الكبير. حتى إن حكايات معينة من هذه الحكايات قد وجدت لها روايات مختلفة لدى أكثر من شعب. مثلا حكاية (وعاء الرماد) أو (سندريلا) والتي يوصل بعض الباحثين عدد رواياتها إلى أكثر من ثلاثمائة رواية (4). في حين يؤكد آخر على أنها "منتشرة لدى أغلب شعوب الأرض وقد دونت في أوربا [وحدها] في ثلاثمائة وخمسة وأربعين نصا مختلفا في رقعة تمتد من أيرلندا إلى روسيا وبأسماء متعددة مختلفة ... وقد وجدت نصوص لحكاية سندريلا بين هنود أمريكا الجنوبية وبولينسيا " (5). وثالث قد أوصل عدد رواياتها إلى سبعمائة رواية مختلفة في عموم الأرض (6). وربما يكون الموجود من روايات هذه الحكاية يفوق ما ذكر، وستكشف الأيام التالية عن بحوث ترفدنا بالمزيد فيما يخص عدد رواياتها.

لقد أشار (جيمس فريزر) (*) إلى أن هناك حكايات شبيهة جداً بحكاية (شمشون ودليلة) الموجودة في العهد القديم منتشرة في بقاع متفرقة لدى شعوب العالم، وكان (فريزر) قد أشار إلى أن كل ما يبدو في (الحكاية الخرافية) من خيال منطلق، إنما هو مرآة تنعكس عليها المعتقدات الحقيقية التي كان يعتقدونها الناس الذين نشأت بينهم هذه الحكايات (7).

وقد أظهرت حكاياتنا الخرافية العربية المنتشرة في الأقطار العربية بنية متشابهة كما أشارت (نبيلة إبراهيم) من خلال التنبيه على تشابه الحكايات الخرافية العربية التي قامت بتحليلها مورفولوجيا. مع بعض النصوص العراقية والعربية الأخرى (8) حتى أن (فوزات رزق) يؤكد " انه من المجازفة في دقة المصطلح أن نقول بحكاية سورية وأخرى مصرية أو يمانية، لأن الأصل واحد في الغالب الأعم وبخاصة في الحكايات التي صنفها نبيلة إبراهيم بين الحكايات الخرافية " (9). وقد أشارت (الليدي دراور) إلى تشابه هذا الصنف من الحكايات العربية مع مثيلاتها من الحكايات العالمية فأكدت إنها "سمعت مرات عديدة حكايات لا بد أنها ذات أصل هندي أو بوذي وأحيانا حكايات ليست فقط قريبة من تلك الحكايات التي جمعها الإخوان كريم. وغيرهما من الفلاحين الألمان في القرن التاسع عشر، إنما هي مشابهة لها في الشكل والأسلوب، وانه لمن المذهل حقا أن تجد شبيها في ترانيم الأطفال العربية من الأم وزه " (10). وقد أشار (كاظم سعد الدين) إلى عشرين حكاية منوعة من حكاياتنا - كان بعضها خرافيا - وما يشابهها من الحكايات العالمية. مسلطاً الضوء على العناصر المشتركة بين هذه الحكايات (11). إن هذا جميعه يؤكد "

(1) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص 139.

(2) ينظر: فوزات رزق: في قديم الزمان، م. س. ذ، ص ص (118 - 119).

(3) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية - دراسة ونصوص، م. س. ذ، ص 48.

(4) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص 46.

(5) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية - دراسة ونصوص، م. س. ذ، ص (15-16).

(6) ينظر: هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، م. س. ذ، ص 263.

(*) جيمس جورج فريزر (1854-1941) : انثروبولوجي اسكتلندي ، مؤلف الكتاب الشهير (الغصن الذهبي) . هتشنسون : معجم الأفكار والأعلام ، م. س. ذ ، ص 351.

(7) ينظر: جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم ، ت: د. نبيلة إبراهيم، مراجعة: د. حسين ظاظا (الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1974م) ج2، ص ص (16 - 30).

(8) ينظر: د.نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، م. س. ذ، الصفحات (51، 56، 65، 76) مثلا.

(9) فوزات رزق: في قديم الزمان، م. س. ذ، ص ص 8.

(10) كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية العراقية - دراسة ونصوص، م. س. ذ، ص ص (88 - 89).

(11) ينظر: كاظم سعد الدين: الحكاية الشعبية المقارنة، م. س. ذ، ص ص (66 - 78).

وجود تشابه دقيق بين الحكايات الخرافية في العالم رغم ما يفصل بعضها عن بعض من مسافات زمنية ومكانية بعيدة (1).

أين يكمن إذاً هذا التشابه بين الحكايات الخرافية المتناثرة لدى شعوب الأرض إذا كانت الشخوص والجزئيات متغيرة من حكاية إلى أخرى؟

يجيب (بروب) - كما سنعرف لاحقاً - عن هذا السؤال. بأن التشابه يكمن في السمات البنائية تحديداً. فالحكاية الخرافية وحسب (ديرلاين) "تتبع قواعد في البناء محددة" (2). وتخضع لقوانين تختص بها يتضح من خلالها شكلها الخارجي الذي يتمثل في استعمال هذه الحكايات الصيغ بعينها أو ما يشابهها لذلك فإن الحكاية الخرافية التي نستمع إليها للمرة الأولى تبدو لنا معروفة إلى درجة أننا نحزر من قبل أن يصل الراوي إلى نهايتها الخط الذي يسير فيه موضوعها ، والسبب في ذلك يرجع إلى أن بناءها محدد. ولهذا فإن ما تبدو عليه قوانينها الشكلية من صلابة وما يبدو عليه إطارها من ضيق هو سرُّ قُوَّتِها (3).

إن هذا يعطي نتيجة واحدة هي أن هذا اللون من القصص الشعبي يتخذ طابعاً عالمياً من حيث البنية التي على وفقها تتشكل الأحداث الحكائية. وإن كانت هذه البنية تصاب بتغييرات طفيفة لجملة من الأسباب كالهجرة وتدخل الرواة في إعادة صياغتها، وتغير شخصياتها بحسب المجتمعات التي تتداول بهذه الحكايات. إن هذه النتيجة تُشجّع على تمييز هذه الحكايات عن غيرها من الحكايات الأخرى. وتجعل أمر تصنيفها كحكايات لها نمطها الخاص أمراً ضرورياً لدراستها. كما إنها تكشف عن أهمية السمات البنائية في تمييز الحكايات بعضها عن بعض. وضرورة أن يُصار إلى الارتكاز على هذه السمات التي يظهرها كل صنف من الأصناف الحكائية كأساس لتصنيف الحكايات. حتى نضمن عدم اختلاط الأصناف بعضها ببعض، وبالتالي نضمن عدم تصنيف حكاية واحدة في أكثر من صنف. وهذا ما بُه عليه (بروب) واشتغل على وفقه في دراسته للحكاية الخرافية وتمييزها وفصلها عن بقية الأصناف الأخرى، ومن ثم تصنيفها - هي الأخرى - إلى أصناف ثانوية كما سنعرف.

وقد بُهت بعض الدراسات العربية إلى هذه النقطة المهمة، كدراسة (عز الدين إسماعيل) التي سلّطت الضوء على أهمية أن يعتمد الباحثون في خصوص تصنيف قصصنا الشعبي إلى المنهج الذي يتكفل بتحليل معمار الحكاية والتعرف على مكوناتها وعلى هيكلها البنائي الذي يضم هذه المكونات، وعلى المنهج أو النظام الأساس الذي يحكم عملية البناء لأن ذلك يساعدنا فعلاً في تصنيف قصصنا الشعبي وإدراج الحكايات تحت الصنف الذي تنتمي إليه. وإن كان هذا المنهج منهجاً يُكلّف الكثير من العناء إلا أنه أساس صالح للدراسات العلمية (4).

ومن هنا أيضاً يتضح أن التفريق بين (الحكاية الخرافية) وباقي الأصناف الحكائية الأخرى على أساس غير السمات البنائية كالموضوع أو الوظيفة أو الشخصيات أو الغاية أو غيرها. غير مُجدٍ وغير مانع من اختلاط الأصناف بعضها ببعض. ف فيما يخص الموضوع، يشير (ديرلاين) إلى أن التفريق بين (الحكاية الخرافية) و (الحكاية الشعبية) و (أسطورة الآلهة) و (حكاية البطولة) على أساس الموضوع هو تفريق غير صحيح، لأن الأصناف المذكورة هذه تتألف من الموضوعات نفسها وهذا ما يجعلها متشابهة من هذه الجهة. والنتيجة التي يراها (ديرلاين) في هذا الصدد : هي " إن الفرق بين الأنواع المختلفة للرواية الشعبية لا يتمثل في الموضوع ذاته، فلا يحق لنا أن نتحدث عن موضوعات الحكاية الشعبية وموضوعات الحكاية الخرافية وهكذا، وإنما يجب أن تقوم التفرقة على أسس أخرى" (5).

والكلام نفسه يُقال فيما يخص التفريق بين الأصناف على أساس الوظيفة. وقد وصف (عز الدين إسماعيل) تفريق (بنفي) بين (الحكاية الخرافية) و (الحكاية الشعبية) على هذا الأساس لأن الأولى تهدف إلى الإمتاع والتسلية وأن الثانية تهدف إلى التنقيف، بأنه أساس غير سليم وغير دقيق ومن ثم لم يكن مقنعاً لأن الحكايتين تؤدي الوظيفتين معاً (6).

(1) طلال سالم الحديثي: الأساطير: عرض لـ (دراسة حضارية مقارنة) لـ ((احمد كمال زكي))، مجلة التراث الشعبي، العدد (5)، س 1979م، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة) ص 188.

(2) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م. س. د، ص 145.

(3) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص (148 - 149).

(4) ينظر: د. عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان ، م. س. د، ص 123.

(5) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م. س. د، ص ص 139.

(6) ينظر: د. عز الدين إسماعيل: مصدر سابق، ص ص (168 - 169).

كذلك فإنَّ التفريق على أساس الغاية هو تفريق غير سليم أيضاً. إذ لا يمنع هو الآخر من اختلاط الأصناف فيما بينها. فقد نجد مثلاً أنَّ (حكاية حيوان) تتحدث عن غاية وعظية أو انتقادية أو ما شابه ذلك. كما نجده في كثير من حكايات الحيوان العربية مثل حكاية (الثعلب والطير)⁽¹⁾. ويبدو أنَّه قد أصبح واضحاً تماماً من مراجعة بعض الذي ذكرناه سابقاً أنَّ التصنيف والتفريق على أساس الشخصيات الحكائية هو الآخر تصنيف غير سليم ، لتغير شخصيات الحكاية من شعب إلى آخر مع بقاء الحكاية نفسها(*) .

إلى هنا يتبين بوضوح أنَّ السبب الأول الذي ذكره (يونس) لا يمنع من القيام بتصنيف قصصنا الشعبي، بل على العكس – من وجهة نظر الباحث – إنه يدفعنا وبشدة إلى القيام بتصنيف ذلك القصص ولكن على أساس سليم هذه المرة.

أمَّا إذا كان (يونس) قد قصد بكلامه خطأ ترحيل تصنيفات عالمية وإسقاطها على قصصنا الشعبي المنوع لخصوصية فيه. فهذا السبب أيضاً – من وجهة نظر الباحث – لا يمنع من القيام بالتصنيف. ولا ضير في أن يكون تصنيفنا نابعاً من طبيعة قصصنا الشعبي وبعض خصوصياته.

وفيما يخصُّ السبب الثاني المتعلِّق بالرواة والقصاصين من أنَّهم لا يشغلون بالهم بالفروق بين الأصناف الحكائية ولا يُميزون أساساً بينها. فإنَّ هذا أيضاً ليس مسوغاً لترك القيام بالتصنيف. لأنَّ مهمة الرواة والقصاصين تقتصر على رواية الحكايات فقط، وإلى هذا الحد تنتهي مهمتهم لتبدأ مهمة الباحثين في دراسة ما يروى من الحكايات، وإجراء التصنيفات اللازمة. وقد يكفي من هؤلاء الرواة والقصاصين مجرد الالتفات إلى أنَّهم إنما يروون حكاية ما. كما كان العربي قديماً – سواء أكان شاعراً أم راوياً للشعر – ملتفتاً إلى كونه إنما يروي شعراً لا نثراً. وما كان جهله بعلمي العروض والقافية وتنوُّع بحور الشعر العربية وما فيها من ضوابط وتجويزات مانعاً من القيام بتصنيف ما كان يرويهِ أو ينشده. ولما كان (الخليل الفراهيدي) وغيره من العلماء فضل في استنباط البحور الشعرية العربية وتصنيف ما يُقال شعراً بحسب البحر الذي ينتمي إليه. بل لأصبح علماً العروض والقافية عبثاً وليس هناك داع لهما أصلاً.

نكتفي بهذا القدر فيما يخصُّ الملاحظات المشار إليها. لننتقل إلى دراستين توافرتا على دراسة الحكاية الخرافية إحداها عربية للباحثة (نبيلة إبراهيم) والأخرى عراقية للباحثة (بثينة الناصري). أما (نبيلة إبراهيم) . فقد أفاضت في دراسة حكاياتنا الخرافية العربية، مبرزة البنية التي ينتظم على وفقها شكل حكاياتنا هذه. ومظهرة لصفات الأبطال فيها، وعالم هذه الحكايات من خلال الاهتمام بمسألة إبراز الفروق بينها وبين حكاياتنا الشعبية.

أمَّا من حيث البنية، فقد وجدت الباحثة وبحسب دراسة النماذج السبعة التي اختارتها من بين حكاياتنا الخرافية إنَّ بناء هذه الحكايات ينتظم على وفق الشكل الآتي:-

الخروج ← مقابلة البطل للشخصية المانحة ← أداء المهمة في نجاح ← مقابلة الشخص الشريرة ← الانتصار عليها ← الزواج.

لتجد أنَّ معنى هذا أنَّ حكاياتنا الخرافية العربية في العموم تفترض ظهور القوة المانحة قبل ظهور القوة الشريرة⁽²⁾.

وأمَّا ما يخصُّ سمات عالم الحكاية الخرافية وبطلها، فوجدت أنَّه عالم قريب جداً من العالم المعلوم، ينتقل إليه البطل بخفة ورشاقة غير خائف منه وغير فزع من الشخص الغريبة فيه، بل يساومها من أجل الحصول على حاجته منها، وأنَّ البطل يرحل إلى العالم المجهول لتأدية مهمة نبيلة وليس بدافع الاكتشاف ولا المعرفة، ولا يقف البطل من هذا العالم موقف المتسائل كما أنَّه لا يسأل عن ماهية الأداة السحرية فور تسلُّمها. لأنَّ ما يهيمُّ منها هو الاستعانة بها في اللحظة الحرجة. إن الشخصيات في هذه الحكايات لا تحفل لا بالبعد الزماني ولا بالبعد المكاني، بل تتحرك بحرية دون عائق. ومن أبرز صفات عالم هذه الحكايات انعزاليتها وعزلة الشخص فيه عن عالمهم الواقعي. كما أنَّ هذه الحكايات تتحدث عن كهول وكبار وصغار وأنَّ الشاب فيها لا تؤثر فيه السنون. وقد وجدت (نبيلة إبراهيم) أنَّ شخصية البطل في عالم هذه

(1) ينظر: د. داود سلوم: كتاب قصص الحيوان في الأدب العربي القديم (بغداد: دار الحرية للطباعة: 1979م)، ص 65 – 67.

(*) مثلما شهدناه لدى كاظم سعد الدين عند تصنيفه لحكاية (الفلاح وإبليس) التي هي نفس حكاية (الفلاح والدب) الروسية.

(2) ينظر: د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، م. س. ذ، ص ص (79 – 80).

الحكاية تنمو من الخارج، وهو متحرر من العلاقات الطبيعية من حيث انه يرتبط فيها مع الأشياء الأخرى في علاقات غير مألوفة تنتهي بمجرد انتهاء مغامراته. وهذا البطل ينتصر في هذه الحكايات على الشر دون انفعال أو تغير في مزاجه. ولا تصور هذه الحكايات صراعه الداخلي ولا مجرى تفكيره مع تطور الأحداث فيها. وهو يسير إلى غايته أو ما ينتظره لأنه مقدر له ذلك. كما أن حركته الخفيفة والمتحررة في هذه الحكايات تكون بغير بصيرة ليكون نمطاً مسطحاً غير حامل لملاحم محددة. إن نجاحه لا يتوقف على خصاله بل على ظهور القوة المانحة أو المساعدة له وبدونها لا يستطيع أن يحقق أي فعل. كما إن بطل هذه الحكايات لا يثير في نفوسنا الإحساس بالألم لما يحس به من الم وذلك لعلمنا بمساعدة القوة السحرية له وإعانتها إياه⁽¹⁾.

وقد تحدثت نبيلة إبراهيم أيضاً عن الفروق التي وجدتها بين (الحكاية الخرافية) و(الحكاية الشعبية). والذي يهمنا هنا هو ما ذهبت إليه من احتواء القصص الشعبي العربي على أنماط من الحكايات تحتفظ إلى حد كبير بالوظائف الرئيسة للحكايات الخرافية. لا نستطيع إدراجها ضمن الحكايات الخرافية، منها (حكايات المعتقدات) وبصفة خاصة (حكايات الأولياء). وتجد نبيلة إبراهيم إن (الحكاية الخرافية) قد تُروى بشيء من التحوير لتحويلها إلى النمط الواقعي، وإذ يحدث لها هذا فإنها ستخرج عندئذ من صنف الحكايات الخرافية كما حدث مع حكاية (الخياط الفقير) التي تروىها وكيف تغيرت بمجرد دخول فقرة صغيرة في نهاية الحكاية جعلت منها حكاية شعبية. إن (نبيلة إبراهيم) تجد أن السبب في تحول بعض الحكايات الخرافية إلى حكايات واقعية هو استخدام تلك الحكايات بعد التحوير لأسلوب أقرب إلى الواقع وحكايتها عن مشكلة من مشكلات الحياة اليومية كالمشكلات الأخلاقية. وتعزو هذا التحوير بعض الأحيان إلى رواة الحكايات الذين يُغيرون بغير عمد الحكايات الخرافية مع الاحتفاظ بوظائفها الأساسية حتى تتلاءم مع عالمنا الواقعي الذي أصبح الرواة يعيشونه في عمق⁽²⁾.

وقد عثت (نبيلة إبراهيم) منح الشخصية المانحة في بعض الحكايات للبطل الحكمة دليلاً على كونها حكاية شعبية وليست خرافية. فهي تؤكد أن لو كانت هذه الحكاية خرافية لكان الذي منحه للبطل هو وسيلة سحرية. إضافة إلى ذلك فإن استعانة البطل في حكاية أخرى بعقله وحكمته دليل على كونها شعبية وليست خرافية وإلا لكان استعان بوسيلة سحرية فيها⁽³⁾.

ومن هنا تعد (نبيلة إبراهيم) أن الحكاية الخرافية تعبير رومانسي عن آمال الشعب في حين إن الحكاية الشعبية تعبير واقعي⁽⁴⁾.

إلا أن (الكساندر هجرتي كراب) يعد محاولة تفسير العنصر العجائبي في الحكاية الخرافية تفسيراً عقلياً يرمي إلى جعله شيئاً منطقياً على أنه محاولة أضافها قصاصون مثقفون⁽⁵⁾.

كذلك فإن (فردريش فون ديرلاين) يرى أن الحكاية الخرافية حتى تتلاءم مع ذوق العصر فلا بد من أن تحتوي على مغزى وبصبح فيها اللامعقول معقولاً⁽⁶⁾.

كذلك نجد أن (محمد الجوهري وحسن الشامي) يبنهان على أن كلمة (fairy tale) بمعنى القصة التي تحتوي على العجائب تنطوي على شيء من التجاوز. إذ لا ينبغي بالضرورة أن تحتوي على جنيات أو كائنات مشابهة، كما أن القصص التي تحتوي على أمثال تلك الكائنات ليست جميعها بالضرورة (fairy tales)⁽⁷⁾.

ولا يرى (عز الدين إسماعيل) فرقاً بين استخدام البطل لأداة سحرية وبين استخدامه لذكائه. بين وسيلة غيبية أو سحرية، وبين فعل إنساني فيما يخص الوصول إلى نهاية سعيدة في الحكاية الخرافية⁽⁸⁾.

ومن هنا ظل الباحث (محمد رجب النجار) مَصِراً على وصف حكاية (ملك الكرك الخرافية) التي قام بتحليلها مورفولجيا على أنها (حكاية خرافية) على الرغم من كون العنصر السحري باهتاً فيها. وعزا

(1) ينظر: د.نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، م.س.ذ، ص ص (121 – 124).

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص (97 – 105).

(3) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص (سبع وأربعون - ثمان وأربعون).

(4) ينظر: د.نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، م.س.ذ، ص: 6.

(5) ينظر: الكزاندر هجرتي كراب: علم الفولكلور، م.س.ذ، ص: 56.

(6) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، م.س.ذ، ص: 20.

(7) ينظر: د.دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، م.س.ذ، ص: 38.

(8) ينظر: د.عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، م.س.ذ، ص ص (22-23).

الانعطافة والتغير الذي طرأ على الحكاية هذه من خلال تجاهل الراوي لعالم الحكاية الخرافية الغرائبي إلى عمد الراوي إلى ذلك لجعل منها أكثر واقعية والتصاقاً بمشكلات الحياة اليومية⁽¹⁾. وعَدَّ (شوقي عبد الحكيم) حكاية (قادر يعجز ، عاجز يقدر) الشبيهة جداً بحكاية (الخياط الفقير) والمنتهية بالفقرة نفسها التي من أجلها صنّفت (نبيلة إبراهيم) حكاية (الخياط الفقير) على أنها (حكاية شعبية) ، لقد عدَّ (شوقي عبد الحكيم) حكايته (حكاية خرافية) ولم تُخرج الفقرة التي تنتهي بها الحكاية تلك الحكاية من كونها خرافية إلى كونها شعبية⁽²⁾.

وسنعرف لاحقاً أنَّ (بروب) يؤكد أنَّ ما يهمُّ في معرفة كون الحكاية (حكاية خرافية) هو إظهارها للمثال الوظيفي، فأَيُّ حكاية تظهر المثال الوظيفي فهي (حكاية خرافية) لا محالة، وأَيُّ حكاية لا تظهره فهي حكاية غير خرافية. وبهذا يلتزم الباحث في معرفة وفصل الحكايات الخرافية عن غيرها. ولن يركن أيضاً إلى التمييزات الأخرى التي أشار إليها جملة من الباحثين العرب. كـ(عز الدين إسماعيل) الذي ميز بين (الحكاية الخرافية) و (الحكاية الشعبية) من جهة النهاية التي تنتهي بها كل واحدة من النوعين. إذ وجد أنَّ النهاية السعيدة تكون لازمة دائماً في (الحكاية الخرافية) في حين أنَّها لا تكون لازمة في (الحكاية الشعبية). وأنَّ (الحكاية الخرافية) تحاول دائماً أن تصنع بديلاً للواقع المؤلم لذلك فهي تنتهي بالفقر مثلاً إلى الغنى وبالضعف إلى القوة وبالانحطاط إلى المجد والرفعة وبالحظ العاثر إلى السعادة ، وأنَّ نهايتها السعيدة تتحقق من خلال إحدى وسيلتين (غيبية أو إنسانية)⁽³⁾.

كما نجد أنَّ (عز الدين إسماعيل) يذهب إلى أنَّ النهاية السعيدة في (الحكاية الخرافية) هي التي تُميزها عن بقية أنواع الحكايات كـ(الوعظية والتعليلية والعقيدية) ويرى أنَّ السبب في هذا يرجع إلى أنَّ الهدف الروحي لهذه الأصناف يختلف كل الاختلاف عن هدف الحكاية الخرافية⁽⁴⁾.

ولا يلتزم الباحث أيضاً بتمييز (النجار) بين النوعين الشعبي والخرافي من الحكايات معتمداً على الصيغة اللفظية التي تنتهي بها (الحكاية الشعبية)⁽⁵⁾. ذلك لأنَّ الباحث اعتمد على المنهج المورفولوجي القائم على تمييز الأصناف على وفق ما تظهره من سمات بنائيه فقط.

أمَّا فيما يخصُّ دراسة الحكاية الخرافية عراقياً، فقد حاولت (بثينة الناصري) أن تُعيّن نماذج عراقية من هذا الصنف من الحكايات معتمدة على ما يقرب من مائتي (حكاية خرافية) مُدَوَّنة في أرشيف المركز الفولكلوري العراقي. واستطاعت أن تحصي ثمانية وثلاثين نموذجاً من نماذج هذه الحكايات ، كما أنَّها أوردت أيضاً تسع وعشرين جزئية من جزئيات الحكاية الخرافية العراقية. وتقصد (الناصرية) بالانموذج تلك الحكاية المتكاملة في ذاتها بصرف النظر عن طولها أو قصرها، بساطتها أو تعقيدها. وترى أنَّ الانموذج يتكون من مجموعة معينة من الجزئيات تُؤلف فيما بينها نسيج الحكاية الخرافية العراقية التي نادراً ما نجد فيها نموذجاً خالصاً. إذ غالباً ما تختلط النماذج في الحكاية الواحدة⁽⁶⁾.

دراسة (بروب) للحكاية الخرافية :

اختطَّ (بروب) منهجاً جديداً لدراسة الحكاية الخرافية عُرف بالمنهج المورفولوجي الذي يعتني بدراسة هذا النوع من الحكايات من جهة شكلها الخاص بها والتميز لها عن غيرها من الحكايات الأخرى. ليتميّز منهجه عن بقية المناهج التي سبقته والتي انصبَّ اهتمامها على دراسة الحكاية الخرافية من جهة المحتوى.

ولم يقدم (بروب) على ابتكار هذا المنهج إلا بعد أن وجد بين يديه من المبررات ما يكفي لأن يقوم بذلك.

ويمكن أن تُلخّص هذه المبررات بما يلي:- (7)

المبرر الأول :

(1) ينظر: د.محمد رجب النجار:حكايات شعبية من فلسطين (نصوص ودراسة)، م.س.ذ ، ص:36.

(2) ينظر: شوقي عبد الحكيم:موسوعة الفولكلور والأساطير العربية،م.س.ذ،صص(544-545).

(3) ينظر: د. عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان،م.س.ذ ، ص ص (18 – 19).

(4) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 23.

(5) ينظر: د. محمد رجب النجار: حكايات شعبية من فلسطين(نصوص ودراسة) ، م.س. ذ، ص 15.

(6) ينظر: بثينة الناصري: النموذج والجزئية في حكاية الجان العراقية، م.س. ذ، ص ص (33 – 46).

(7) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م.س. ذ، ص ص (52 – 76).

قلّة الدراسات التي لم تستطع المنشورة منها تقديم التحليلات والملاحظات المطلوبة من دراسة الحكاية الخرافية. بما يضمن الكشف عن العديد من التساؤلات والإجابات المتعلقة بها. ويرى (بروب) إنّ السبب الكامن وراء هذا الأمر ليس ما ادعاه بعض الباحثين من قلّة المادة العلمية الأخذة بالازدياد شيئاً فشيئاً. وإنّما هو سبب آخر تقف وراءه وتتحمّل مسؤوليته :

المبرر الثاني :

مناهج البحث المستخدمة في تحليل الحكايات ودارسوها أيضا. إذ لم يكن دارسو الحكايات -حسب (بروب) - يمتلكون تصنيفات مُنظمة ولا مصطلحات مُوحدة قد اتّفق عليها في مؤتمرات خاصة ولا مناهج يتكفل اللاحقون بتطويرها عن سابقهم - كما جرت العادة في علوم أخرى - في الوقت الذي نجد فيه أنّ هناك حاجة مُلحة لوجود الأشياء المفقّدة الثلاثة هذه والتي يفرضها التنوّع والاختلاط في الحكايات مما يستدعي تنظيمًا دقيقاً وحلاً للمشاكل المصاحبة ، وقد لا يبدو مجدياً رد هذا الاعتراض على (بروب) بحجة أنّ هنالك من المدارس - كالفنلندية مثلاً كما عرفنا - ما استطاعت أن تقدم تصنيفات خاصة بالحكاية الخرافية فضلاً عن غيرها من الحكايات الأخرى. وأن تُعَدّ منهجاً بحثياً لدراسة القصص الشعبي بصورة عامة والحكاية الخرافية على وجه الخصوص آخذاً بالتطوّر من جيل لآخر من الباحثين. لأنّ (بروب) كان قد سجّل على هكذا تصنيفات وهكذا مناهج نقطة ضعف تتلخّص في :

المبرر الثالث :

غياب الأساس الصحيح الذي على وفقه صُنّفت الحكايات والذي سيُلقِي بظلاله - قطعاً - على دراسة الحكاية الخرافية ووضعها لدى مُتبَيّي هذه التصنيفات. وقد وجّه (بروب) اعتراضه لكلّ من التصنيفات الآتية :

1. تصنيف الحكاية بحسب محتواها كما هو الحال مع (أفناسيف) (*) و(ميلر).
2. تصنيف الحكاية بحسب فئاتها كما فعل (فوندت).
3. تصنيف الحكاية بحسب موضوعاتها كما نجده لدى (فولكوف).
4. التردّد بين تصنيف الحكاية بحسب طُرزها تارة وبين تصنيفها حسب جزئياتها القصصية تارة أخرى، كما نلاحظه لدى (ارني).

إنّ الاعتراض الرئيس الموجه إلى هذه التصنيفات من وجهة نظر (بروب) هو ما قلناه في بداية المبرر الثالث . والذي أدّى إلى إمكانية تسجيل حكاية واحدة في أكثر من صنف.

وقد ناقش (بروب) بعضاً من جوانب هذه التصنيفات فأعترض مثلاً على غموض المقصود من مصطلح (فابولا) لدى (فوندت) ومصطلح (النادرة) لدى (ارني) واعتراض أيضاً على غياب الدراسات المقارنة لمواضيع الحكاية لدى المدرسة الفنلندية جاعلاً هذه الدراسات المقارنة ضرورية لمعرفة وتحديد موضوع الحكاية وأشكال ذلك الموضوع وتنوّعاته وهذا قد أدّى بهذه المدرسة إلى عدم امتلاكها لمعايير موضوعية للفصل بين موضوع وآخر من مواضيع الحكايات. و أدّى أيضاً إلى اختلاف دارسي هذه المدرسة في ما بينهم في مسألة إدراج موضوع مُعيّن تحت عنوان من العناوين. كما أنّ (بروب) قد عاب على أبرز رُوّاد هذه المدرسة وهو (ارني) انتقاله غير المتوقّع من التصنيف حسب المواضيع إلى التصنيف حسب الجزئيات. أمّا (فولكوف) فهو من وجهة نظر (بروب) لم يُوضّح في تصنيفه الأساس الذي تمّ على وفقه فصل وتحديد الأصناف الخمسة عشر في تصنيفه ولم يوصلنا إلا إلى نتيجة ليست بالجديدة وهي : إنّ الحكايات المتشابهة تُشابه بعضها بعضاً.

أمّا ما يخصّ وصف الحكاية فلم يكن حال الدراسات تلك بأفضل من حال التصنيفات التي قامت تلك الدراسات عليها، فعدم الاهتمام بالتصنيف لدى (فسلوفسكي) مثلاً أضعف لديه وصفه للحكاية ، وإنّ اعتقاده بالوحدة المنطقية للجزئي القصصي بحيث لا يمكن تجزئته سيوصلنا إلى أنّ كل جملة في الحكاية ستقدم جزئياً قصصياً.

أمّا (فوندت) فلم يُقدّم تصنيف دراسته للحكاية إلا إلى دراسة بعض جوانبها وليس دراسة الحكاية بالتفصيل.

(*) أفناسيف (1826-1871م): فولكلوري روسي اعتمد (بروب) على الحكايات الخرافية التي أوردها (أفناسيف) في كتابه (الحكايات الروسية). كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، م.س.ذ ، ص107.

في حين قاد عدم توضيح (فولكوف) لأساس اختياره وتحديد له للجزئي القصصي إلى فتح الباب أمام طرح تساؤل عن عدد الجزئيات المتصورة التي يمكن للحكايات أن تُقدمها لنا إذا ما اتبعنا طريقته. أضف إلى ذلك أن (بروب) يجد أن بعض الدراسات التي قامت بوصف الحكاية تمت ضمن تصنيف مسبق غير مستخرج من المادة الحكائية المدروسة نفسها بل فرض عليها من خارجها. وأن بعض الدراسات قامت على طريقة ملاحظة وجود علاقة بين ثوابت الحكاية ومُتغيراتها كدراسة (بيديه) وهذا صحيح في نفسه، إلا أنها لم تُفلح في إعطائنا معنى (الثابت) الذي حدّدته. كذلك فكل الدراسات التي وصفت الحكايات اعتماداً على إرجاع قصتها إلى واقعها التاريخي قد أغفلت خصوصية تلك الحكايات في الاعتبار.

ومن هنا لا بُدّ إذن من وجود أساس سليم يكون دقيقاً يمكن الارتكاز عليه في تصنيف ودراسة الحكاية الخرافية. وهو ما وضع (بروب) يده عليه وانطلق منه مؤسساً منهجه المورفولوجي، وهذا الأساس لم يكن سوى :

المبرر الرابع :

ثبات شكل الحكاية الخرافية وتغير محتواها.

ولا يعني هذا الثبات أكثر من وجود عدد معين من الوظائف التي تتتابع في شكل خاص في جميع الحكايات الخرافية، تقوم بها شخصيات مختلفة من حكاية لأخرى.

مما يعني أن دراسة (بروب) قائمة بالدرجة الأساس على الاهتمام بفعل الفاعل لا الفاعل نفسه. ومما يُشجّع على الانطلاق في دراسة الحكاية الخرافية على هذا الارتكاز نجاح الفكرة نفسها لدى مؤرخي الأديان الذين لاحظوا تكرار الوظائف نفسها بين شخصيات مختلفة في الأساطير والمعتقدات، وليس هناك مانع يمنع من استعارة التجربة نفسها مادامت الحكاية الخرافية حاملة للفكرة نفسها.

لقد اشتغل (بروب) في دراسته للحكاية الخرافية على وفق الدراسة الاستنتاجية حيث بدأ من المادة الحكائية ليصل إلى نتائج التي بنى على أساسها منهجه المورفولوجي⁽¹⁾. وقد نشأ تحليله لهذا النوع من الحكايات من ملاحظة أن شخصيات مختلفة فيها تُؤتي الوظائف نفسها⁽²⁾. فحاول أن يكشف الترتيب الذي يُرتّب به رواة الحكايات الخرافية هذه الوظائف فيها ليُتضح له أن الترتيب ثابت وموحد في جميع الحكايات تلك⁽³⁾. وأن ترتيب الوظائف يُشكّل نظاماً أو نسقاً تركيبياً واحداً برهن على قوة ثباته وانتشاره لدى شعوب الأرض جميعاً⁽⁴⁾. ودُعمت سلسلة الوظائف هذه وحدة قياسية للحكايات الخرافية الفردية بقياسها بها لنعرفها مثلما نقيس قماشاً بالياردة لنقرر طوله. وأن تطبيق المخطط الوظيفي على حكايات مختلفة يمكن أن يُعرّف علاقات الحكايات بعضها ببعض، كما أن (بروب) تنبأ بأن مشكلة قرابة الحكايات ومشكلة المواضيع واختلافها يمكن أن تجد حلاً جديداً لها بفضل المخطط الوظيفي⁽⁵⁾.

ولم يغفل (بروب) أن يعطي حلاً مبدئياً على معرفة المخططات الوظيفية فيما يخص التشابه بين الحكايات الخرافية للكيفية التي ينبغي أن يُدرس من خلالها هذا التشابه والكيفية التي من خلالها نستطيع أن نميز بين الأشكال الأساسية الأولية والأشكال الثانوية الفرعية (المستمدة) من خلال تأسيسه لبعض القواعد. ولم ينس (بروب) أيضاً أن يرشد إلى الطريقة التي من خلالها نستطيع أن نقارن بين ما نجده في الحكايات الخرافية من أشكال وما نجده في الديانات (القديمة أو الحديثة الميتة أو الحية) من جهة وما نجده في الحياة اليومية من جهة أخرى. لنميز أياً من الأشكال الموجودة في هذه جميعاً هي الأقدم وأياً منها هي الأحدث. أيضاً ناقش مسألة انتقال الأشكال ما بين الدين والحياة اليومية والحكايات الخرافية. كذلك تطرّق لمسألة مقارنة الحكاية الخرافية بالأنواع الحكائية الأخرى كالقصص القصيرة والنوادر وغيرها. وقد أشار إلى الكيفيات التي يحصل من خلالها تغيير في الحكايات الخرافية تحويلاً وتديلاً وتمثلاً. كل هذا قد درسه (بروب) في دراسة له أخرى اعتنت بدراسة التحولات في الحكاية الخرافية⁽⁶⁾.

(1) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص ص 79.

(2) : كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب : مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، م.س.ذ ، ص 73.

(3) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص ص (76 – 77).

(4) ينظر: فلاديمير بروب: مصدر سابق ، ص ص 265

(5) ينظر: المصدر السابق نفسه ص 136.

(6) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص ص (264 – 299).

وقد أثنى الكثير على منهج (بروب) المورفولوجي وعلى النتائج التي توصل إليها من خلال دراسته الحكاية الخرافية مورفولوجيا " وقد تكتشفت نتائجه عن فائدتها لكثير ممن درسوا الأدب الشفهي "(1). وترى (نبيلة إبراهيم) أن (بروب) " قد خطا خطوة واسعة في سبيل الوصول إلى هيكل بنائي للحكاية الخرافية يمكن الاستفادة منه في دراسة الأنماط الأخرى من القصص الشعبي "(2). بل يجد بعض الباحثين أن الأسلوب البنيوي اخذ يمد جذوره بعد العام (1958م) وهو العام الذي تُرجم فيه كتاب (بروب) المورفولوجيا إلى الإنجليزية(3). ممّا يكشف عن تأثير دراسته المورفولوجية في المشهد النقدي الأدبي العام. وقد عدّ (شكري عزيز الماضي) كتاب (بروب) هذا " حجر الزاوية في تجارب علم الأدب الجديد في الغرب، فقد حاول الكثيرون استلهامه والاستفادة منه وتطوير مقولاته..."(4). كما عرفنا سابقا من أن كل من (بريموند) و (غريماس) و (تودوروف) قد أفاد من منهج (بروب) وطوّره.

أمّا ما يخصّ مسألة إفادة (كلود ليفي شتراوس)(*) من منهج (بروب) وتطويره له أو عدم ذلك، فإنّ الباحثة العراقية (ناهضة ستار) تتبنى - على ما يبدو - رأي (كمال أبو ديب) فيما يخصّ أنّ أهمية مُنجز (بروب) المنهجي تكمن في كونه طوّر منهج (ليفى شتراوس)(5)، مع العلم إنّها قد أشارت إلى أنّ (شتراوس) قد اختطّ خطأ قريبا من منهج (بروب) وإنّ لم يكن قد اطلع عليه(6). كذلك أشار (صلاح فضل) إلى أنّ بعض الدارسين يرى أنّ (شتراوس) قد تأثر بطريقة (بروب)(7). وهذا ما نجده بالضبط لدى (شكري عزيز الماضي)(8)، و(إبراهيم خليل)(9) مثلاً، أمّا (عبد العزيز حمودة) فيشير فقط إلى أنّ دراسة (بروب) تسبق دراسة شتراوس للأسطورة دون أن يشير إلى مسألة تأثر (شتراوس) بمنهج (بروب) أو عدم تأثره(10). وهكذا كان الحال مع جامع المساجلة التي جرت بين (بروب) و(شتراوس) الذي لم يستطع الجزم فيما إذا كان (شتراوس) قد اطلع على منهج (بروب) أم لا قبل دراسته للأسطورة(11).

ولم يسلم (بروب) هو الآخر من انتقادات وُجّهت إليه. فعلى الرغم من أهمية نتائجه التي توصل إليها. إلا أنّ بعض الباحثين يجد " أن مناقشاته في النظرية والمنهج أثمن من النتائج التي أحرزها، إذ أضحت هذه المناقشات نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته "(12). كذلك فإنّ نتائجه التي توصل إليها وإن كانت ذات فائدة إلا أنّها " تغدو موضع شك حين تطبق على المسرودات المكتوبة "(13).

وينقل مترجما الترجمة الثانية نقد بعضهم لـ(بروب) وأخذ عليه تعريفه الدائري للحكاية الخرافية إذ يقول " لقد انتقد بروب تصنيف ارن في الفصل الأول من الكتاب . ثم عاد واستعمله في بداية الفصل الثاني ، حيث يقول (وبالحكاية الخرافية نعني تلك الحكايات التي صنفها ارن تحت الأرقام 300 – 749 وهذا التعريف اصطناعي ولكن سنتيح لنا المناسبة فيما بعد أن نعطي على أساس النتائج تعريفا أكثر دقة).

(1) والاس مارتين: نظريات السرد الحديثة ، ت: د. حياة جاسم محمد(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة : 1998م) ص 133.

(2) ينظر: د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية ، م.س.ذ ، ص 29.

(3) ينظر : وليم . أو . هندريك : مقالات في علم اللغة السيميائي والأدب المروي ، ت: د. نوزاد حسن احمد و د. يوبيل يوسف عزيز (اربيل : مطبعة حاج هاشم : د.ت) ص 62.

(4) د. شكري عزيز الماضي : من إشكاليات النقد العربي الجديد ، م.س.ذ ، ص 110.

(*) كلود ليفي شتراوس (1908 -) عالم فرنسي من علماء الأجناس البشرية المشهورين ومن رواد البنيوية في شرح الأجناس البشرية وتعليل الأساطير . له (البنى الأساسية للقراءة) (مدارات حزينة) (الفكر الهيجي) (النيئ والمطبوخ) (علم الإنسان البنيوي) . لويس معلوف : المنجد في الأعلام ، م.س.ذ ، ص ص (504-505) .

(5) ينظر: د. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي - المكونات والوظائف والتقنيات - دراسة (دمشق: اتحاد الكتاب العرب : 2003م) ص 151.

(6) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 66.

(7) ينظر: د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية : 1980م) ص 100

(8) د. شكري عزيز الماضي : من إشكاليات النقد العربي الجديد ، م.س.ذ ، ص 110.

(9) ينظر: د. إبراهيم خليل : في النقد والنقد الألسني ، م.س.ذ ، ص 80.

(10) ينظر: د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك، (سلسلة عالم المعرفة: 232) الكويت: 1998م. الصفحات (228، 229، 231).

(11) ينظر: كلود ليفي شتراوس و فلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، ص 14.

(12) والاس مارتين: نظريات السرد المعاصرة م.س.ذ ، ص 118.

(13) المصدر السابق نفسه، ص 133.

وبعد أن وصف هذه الحكايات من مجموعة افناسيف ووقف على مورفولوجيتها واكتشف أنها جميعاً لها نفس الطراز البنيوي، قال إن هذه الحكايات هي فعلاً حكايات خرافية. ولكننا، ودون معرفة المورفولوجيا نستطيع أن نتعرف على الحكايات الخرافية بمفاهيم بسيطة مثل السحر والتحويلات (transformation) التي استطاع بها أرن عمل تصنيفه. ولعل بروب قد أكد باكتشافه هذا العلمي منهج أرن في التصنيف والذي قال عنه بروب في مرات عدة أنه، رغم ضعفه، صحيح بالبداية. إن بروب لم يعطنا تعريفاً جديداً للحكاية الخرافية وإنما أعاد التعريف ⁽¹⁾.

ويرى الباحث أن من الضروري التعليق على هذا الاعتراض بما يصلح لتوضيح مقصود (بروب) فيما يخص اعتراضه على منهج (أرن) وغيره بخصوص تصنيف الحكايات.

يقول (بروب) كلاماً يُوضّح ما كان يقصده في اعتراضه على التصنيفات الخاصة بـ(افناسيف) وغيره هو: "ومن الواضح جداً أن حتى افناسيف كان مخطئاً في تصنيف قصة السمكة الذهبية لكننا توصلنا إلى ذلك ليس بسبب أن الحيوانات تلعب دوراً في القصص ولكن لأن القصص الخرافية لها بنية مختلفة كلياً يمكن أن نشعر بها حالاً وهي تقرر فئتها (category) حتى وإن لم نكن ندرك كنهها. وكل باحث يدعي أنه يصنف حسب النظام المذكور (...) هو في الواقع يصنف بطريقة مختلفة. وعلى كل حال فهو بمناقضته لنفسه يتقدم فعلاً بصورة صحيحة. ولكن إذا كان الأمر كذلك أي إذا كان أساس التصنيف يتضمن بصورة غير واعية بنية الحكاية، التي لما تدرس أو حتى توصف، فإنه من الضروري عندئذ وضع تصنيف القصص برمته على مسار جديد، ويجب أن يتحول التصنيف إلى مميزات شكلية (Formal) بنائية. وللقيام بذلك ينبغي أن تدرس هذه المميزات ⁽²⁾.

إن كلام (بروب) في الاقتباس واضح الدلالة في أن الأصناف الصحيحة الموجودة في بعض التصنيفات أتت من خلال أن بنيتها هي التي ألجأت المصنفين إلى تصنيفها بصورة صحيحة. وإن كان هؤلاء المصنفون يُعَمِّنون أنهم يُصنِّفون على وفق أساس – يعده (بروب) خاطئاً – إلا أنهم في الحقيقة ودون أن يشعروا يُصنِّفون على أساس البنية. وإثم بمناقضتهم لأنفسهم هذه فإنهم يفعلون الصحيح – الذي يشجع عليه (بروب) – دون وعي منهم.

أمّا بخصوص (أرن) فيوضح (بروب) أن (أرن) "يقترح مفاهيم غير صحيحة أساساً. فلا يوجد تقسيم واضح ومحدد بل غالباً ما يكون ذلك خيالياً. وإذا وجدت طرز (types) فإنها موجودة على مستوى السمات البنائية للحكايات المتشابهة ... وليس على المستوى الذي يشير إليه أرن ⁽³⁾. لذلك فإن (بروب) يؤكد أن انتقال (أرن) غير المتوقع وغير المنتظم في بعض الأحيان من التصنيف بحسب المواضيع إلى التصنيف بحسب الجزئيات هو تخطئ وانتقال صحيح وموفق بالبداية. لماذا؟ لأن (أرن) يقوم عندئذ بتصنيف ودراسة الحكاية على أساس أجزاء صغيرة والتي هي وحدها الطريقة الوحيدة الصحيحة للبحث من وجهة نظر (بروب). وإن كان (بروب) يختلف مع (أرن) في ماهية هذه الأجزاء والتي يرى أنها الوظائف في حين يرى (أرن) أنها الجزئيات ⁽⁴⁾.

والشيء نفسه بالضبط فعله (بروب) مع (بيديه) فهو يتفق معه في ضرورة تصنيف الحكايات انطلاقاً من تعيين العناصر الثابتة في الحكاية. إلا أنه يختلف معه في خصوص ماهية هذه العناصر ⁽⁵⁾. على أن (بروب) مع ذلك قد أعطى تعريفين للحكاية الخرافية ذكرناهما في تحديد المصطلحات. ولم يلجأ إلى تعريف (أرن) لها إلا لأنه كان في بداية شرحه لفكرته وطريقة منهجه ولم تكن تلك الفكرة وهذه الطريقة واضحة حتى يمكنه أن يُعرّف الحكاية في بداية كتابه.

ويختم الباحث كلامه بالتنويه بأن (بروب) قد توافر على دراسة نوع مُعيّن من الحكايات هي الحكايات الخرافية فقط. كما يُنبّه عليه (بروب) في مساجلته مع (شترأوس)، مُستذكراً ما ارتكبه الناشر الروسي الأول لكتاب (بروب) من تغيير عنوان كتابه ليشمل الحكاية الشعبية برمتها ⁽⁶⁾. وهذا ما يُوضّح الالتباس الذي وقعت فيه (نبيلة إبراهيم) التي ذهبت إلى أن كتاب (بروب) قد طبع باللغة الروسية طبعة أولى عام

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص ص (38 – 39).

(2) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص ص (56 – 57).

(3) المصدر السابق نفسه، ص ص 64.

(4) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص (64 – 65).

(5) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص 67.

(6) ينظر: كلود ليفي شترأوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، م. س. ذ، ص ص (66، 67).

1929م بعنوان (مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية) إلا أن (بروب) لما وجد أن تحليله ينطبق على أكبر قدر من القصص الشعبي العالمي أصبح عنوان الكتاب (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) لأن اصطلاح (Folk Tale) في اللغة الانكليزية أكثر عمومية من اصطلاح الحكاية الخرافية⁽¹⁾. مع العلم إنها تؤكد أن " هذا التحليل البنائي [وتقصد به المورفولوجي] يختص بنوع موز من القصص الشعبي، هو ما اصطلاح الباحثون على تسميته بالحكايات الخرافية "⁽²⁾. كذلك فإن (دورسون) يؤكد أن (بروب) قد حلل في كتابه الأنف الذكر الحكايات الخرافية تحديداً من مجموعة (افناسيف)⁽³⁾. مع ذلك نجد أن الكثير من الباحثين يظنون أن (بروب) قد درس الحكاية الشعبية برمتها. وربما نشأ هذا الظن من اعتمادهم على قول (نبيلة إبراهيم) المذكور⁽⁴⁾. أو من الارتباك بترجمة المصطلح إلى العربية. ومن هؤلاء الباحثين. سعيد علوش⁽⁵⁾. وصفوت كمال⁽⁶⁾. ومحمد عزام⁽⁷⁾. وياسين النصير⁽⁸⁾. وغيرهم.

وقد التبس الأمر أيضا على الباحثة (ناهضة ستار) فيما يخص قولها بـ " ضرورة قيام الدراسة المورفولوجية على أساس دراسة تاريخية "⁽⁹⁾. مع العلم أن (بروب) قد صرح أكثر من مرة في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) بأن الدراسة المورفولوجية أسبق من الدراسة التاريخية ، وأن الثانية قائمة على الأولى ولا يمكن أن تتفهم عليها⁽¹⁰⁾.

(1) ينظر: د.نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، م. س. ذ، ص 25.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 43.

(3) ينظر: د.دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة ، م. س. ذ، ص (113-114).

(4) وهذا ما ينوه به مترجما الترجمة الثانية لكتاب (بروب) خلال تمهيدهما لترجمة الكتاب. ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ ، ص 29.

(5) ينظر: د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، م. س. ذ، ص 73.

(6) ينظر: صفوت كمال: الحكايات الشعبية الكويتية (دراسة مقارنة) ، م. س. ذ، ص 33.

(7) ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، م. س. ذ، الصفحات (29, 44, 47, 49).

(8) ينظر: ياسين النصير: البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية، م. س. ذ، ص 104.

(9) ينظر: د. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي ، م. س. ذ، ص 159

(10) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ، الصفحات (70-71) وص 80 ، وص 177 ، وص 356 ، وص 343 .

المبحث الثاني : المنهج المورفولوجي في تحليل الحكاية الخرافية

وظائف الشخصيات الدراماتيكية

مفهوم الوظيفة لدى (بروب)

لا شك أن لكل منهج علمي مجموعة من المصطلحات ، يكون فهمه متوقفاً على معرفة ما تعنيه هذه المصطلحات. إذ لا يمكن فهم منهج – أي منهج – دون فهم مصطلحاته. ولا بد أن يكون هذا الفهم، فهماً دقيقاً ليمنع من الوقوع في اللبس الذي قد يحصل ، وليؤصد الباب أمام الآراء المسبقة التي قد تستصحب وتُسقط أو يُتبرّع بها بدلاً عما أراده واضعو تلك المناهج من آراء . وهذا بالضبط هو مُراد (بروب) من جميع مَنْ أراد أن يُفيد من منهجه الوظائف الذي جاء مشتملاً على مصطلحاته الخاصة ، فضلاً عما يجد أن عليه أن يتوجّه إليه بالنقد والتطوير. وأي محاولة افتراض معنى مسبق لمصطلح من مصطلحاته لم يقصده هو ، سيكون – بحسب رأيه – سوء فهم لمنجزه لا ينبغي أن يتحمّله (بروب) عوضاً عما وقع فيه. كما وقع فيه (كلود ليفي شتراوس) الذي لم يكن مُلمّاً بصورة كافية بمقاصد (بروب)⁽¹⁾. ومن هنا ، نجد أن (بروب) يُشدد على تحديد المعنى المقصود من مصطلح وظيفة ، كونه مصطلحاً أساساً في منهجه الوظيفي. والذي يختلف عما كان هذا المصطلح يدل عليه في علوم أخرى، وإن كان قريباً منها إلى حد ما. ولذا فهو يقول " إن لكلمة (وظيفة) معاني عديدة في ألسن العالم كلها ، وأنها تستعمل في الرياضيات والإوالة والطب والفلسفة. إن الذين لا يعرفون هذه المعاني كلها يفهمونني بسهولة كبيرة "⁽²⁾. لأنه كان يقصد بكلمة (وظيفة) معنى آخر ، كان قد أعطى له تعريفاً في (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) ، حدده بأنه : " فعل شخصية ، تعرّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل "⁽³⁾. وقام بتعريفه ثانية في مساجلته مع (شتراوس) على أنه : " عمل الشخصية المُحدّد من وجهة نظر دلالاته بواسطة سياق المحكي "⁽⁴⁾. وإذا كان (بروب) قد يجد نفسه ملوماً لمساهمته في إيقاع الآخرين بهذا اللبس ، لأنه لم يُشر إلى اختلاف معنى (وظيفة) لديه عن معناها في العلوم المُشار إليها، فإنه لا يمكن أن يقع عليه اللوم بعد أن كان قد عرّف الوظيفة مُعطياً إلیها المعنى الذي قصده دون المعاني السابقة الأخرى. وبالتالي في هذين التعريفين لمصطلح (وظيفة) نجد أن (بروب) يُعطينا ضابطين مهمّين لتحديد الوظيفة كعنصر أساس في الحكاية ، ومن ثمّ تمييزها عن كلّ من :

1. الأفعال الأخرى التي لا يمكن أن تُعدّ وظائف.

2. الوظائف الأخرى في الحكاية.

فليس كلّ فعل تقوم به الشخصية في الحكاية يمكن أن يُشكّل وظيفة ، فالفعل الذي يؤدي إلى تطوّر الحكاية هو وحده الذي يُشكّل وظيفة. لذا نجد أن بروب يُفرّق بين فعل البطل كـ (وظيفة) ، وبين الفعل الذي يقوم به ، ولا يكون أكثر من عمل خاص له⁽⁵⁾. إن الفرق بين الفعلين يكمن في أن الأول منهما يعمل على تطوير الحكاية ويأتي كنتيجة منطقية لأفعال سبقته تؤيّد إليه بالضرورة ، في حين لا يكون الثاني كذلك. وهذا هو الضابط الأول ، الذي يتكفّل بتحقيق النقطة الأولى أعلاه.

ويُعطينا التعريفان أيضاً الضابط الآخر ، والذي من خلاله سنتمكّن من تمييز وظيفة ما عن غيرها من الوظائف الأخرى، من خلال تحديد موقع الوظيفة في سياق المحكي الكاشف عن دلالتها. وهذا ما سيفيدنا في تمييز الوظائف المتشابهة بعضها عن بعض في الحالات التي تصادف خلالها تمثّل شكل لشكل آخر – كما سنعرّفه فيما بعد – والذي سيحتّم علينا أن نعرف الوظيفة بحسب نتائجها فمثلاً "إذا كان استلام الوسيط السحري يتبعه حل المهمة ، فهذه حالة اختبار الشخصية المانحة للبطل (D¹). وإذا كان استلام العروس يتبعه زواج ، يكون لدينا إذن مثال على مهمة صعبة (M) "⁽⁶⁾. فشتان ما بين الاستلام الأول والاستلام الثاني، لأنّ النتيجة التي ستؤدي إليها إحداها تختلف عن النتيجة التي تؤدي إليها الأخرى، هذه

(1) ينظر : كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب : مساجلة بصدد علم تشكّل الحكاية ، م.س.ذ. ، ص ص(74-75) .

(2) المصدر السابق نفسه ، ص: 74 .

(3) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م.س.ذ. ، ص: 77 .

(4) كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب : مصدر سابق ، ص: 74 .

(5) ينظر : فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م.س.ذ. ، ص: 119 .

(6) المصدر السابق نفسه ، ص: 139 .

النتيجة لا يكشفها سوى سياق المحكي الذي يُعطي لعلاقة الوظيفة بما بعدها مدخلية حاسمة في تمييز الوظيفة عن غيرها من الوظائف المشابهة لها في الحكاية.

وعلى الرغم من ورود كلمة (الشخصية) في كلا التعريفين، إلا أنه ليس للشخصية أي أثر في تحديد الوظيفة، والسبب في ذلك يكمن – حسب (بروب) – في أن الحكاية الخرافية تشتمل على "متغيرات وثوابت، تتغير أسماء الشخصيات الدراماتيكية (...)" (وكذلك صفات كل واحد منها)، لكن أفعالها ووظائفها لا تتغير. ويمكننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالباً ما تعزو أفعالاً واحدة لشخصيات مختلفة ... ومن الممكن أن نقرّ بأن شخصيات حكاية ما، بغض النظر عن مدى اختلافها، غالباً ما تؤتي الأفعال نفسها. ويمكن أن تتوزع الوسائل الفعلية لتحقيق الوظائف وبذلك فهي متغيرة ... لكن الوظيفة ثابتة ... وهكذا فإن وظائف الشخصية الدراماتيكية تُعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية، ويجب علينا استخلاصها أولاً وقبل كل شيء. ولاستخلاص الوظائف ينبغي أن نعرفها. ويجب ألا يعتمد التعريف على الشخصية التي تقوم بالوظيفة ...⁽¹⁾، بل على فعل الشخصية فقط داخل سياق المحكي. ومن هنا فإن جملة مثل " (جون قتل بيتر) يمكن أن تُشكل جريمة في قصة، وانتصاراً للبطل في قصة أخرى"⁽²⁾، حسب موقع هذه الجملة في سياق المحكي الذي سيحدث عندها نوع الوظيفة سواء أكانت شراً أم انتصاراً على شرير؟. كما يمكن أن تنوب ما لا نهاية من الشخصيات بدلاً عن كل من (جون) و (بيتر) كشخصيات مختلفة تؤتي الوظائف نفسها^(*).

ويخلص الباحث إلى حقيقة أن تحديد الوظيفة وتمييزها بحسب منهج (بروب) – بعد تجاوز الشخصية الحكائية – يمكن أن يتمرحل في مرحلتين، أو يكفي بالأولى منهما فقط. فمع وظيفتي (الوظيفة الأولى للمناج) و (المهمة الصعبة) مثلاً، نحتاج – حتى نحدد كل واحدة منهما – إلى : أولاً : رصد دور الوظيفة في تطور عقدة الحكاية، وذلك لتمييزها عن الأفعال الأخرى التي هي ليست وظائف.

ثانياً : رصد ارتباط الوظيفة بما بعدها، لتمييزها عن الوظائف المشابهة لها في الحكاية، بالإفادة من الكشف الذي تمارسه الوظيفة اللاحقة كـ (نتيجة) للوظيفة السابقة كـ (مقدمة). أمّا مع وظائف أخرى مثل الوظائف (المغادرة، الاستخبار، الإخبار، ...) الخ فتكفي المرحلة الأولى فقط.

لقد رصد (بروب) في الحكاية الخرافية خمسة عناصر، لا تُعرّف بنية الحكاية فحسب، بل الحكاية ككل، مُتدرّجة أهميتها من عنصر لآخر، هي⁽³⁾ :

1. وظائف الشخصيات الدراماتيكية.
2. العناصر الموصلة.
3. الدوافع.
4. صيغ ظهور الشخصيات، وهو عنصر يحتل مكانة خاصة.
5. عناصر الصفات والإكسسوارات.

والذي يهتمنا من بينها، هو العنصر الأول (وظائف الشخصيات الدراماتيكية)، التي هي أجزاء أساس في الحكاية الخرافية – كما عرفناه سابقاً – لكونها العناصر التي ينبني عليها سير الأحداث. وعلى الرغم من أن عدد هذه الوظائف – كما وجده (بروب) – محدود بإحدى وثلاثين وظيفة فقط^(**)، إلا أن

(1) المصدر السابق نفسه، ص ص (75 – 76) .

(2) جيرالد برنس : المصطلح السردي – معجم مصطلحات، م.س.ذ، ص 97 .

(*) على الرغم من أن الوظائف تعرف بصورة مستقلة عن الشخصيات التي تنفذها، إلا أننا سنجد أن بعض الوظائف تقوم بتمييز بعض الشخصيات عن بعضها الآخر، كما تفعله وظيفة بداية الفعل المضاد من تمييز للبطل الباحث عن البطل الضحية. يُنظر : فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م.س.ذ، ص 99 و ص 159

(3) ينظر : فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م.س.ذ، ص ص (185 – 186) .

(**) التيس الأمر على بعض الباحثين في عدد الوظائف، حيث أوصلها (سعيد علوش) إلى (33) وظيفة، و(عز الدين المناصرة) إلى (34) وظيفة جاعلاً من الحالة الاستهلاكية إحداها. في حين حذف (شكري عزيز الماضي) وظيفة (الحل) وجعل (الفقدان) هو الوظيفة التاسعة. للمزيد ينظر:-

1. د.سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، م.س.ذ، ص 73.

2. عز الدين المناصرة : علم الشعريات – قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، م.س.ذ، ص ص (284-286).

تطوّر " أحداث كل الحكايات ... [يتم] داخل حدود هذه الوظائف ... إضافةً إلى ذلك ، إذا قرأنا كل الوظائف الواحدة تلو الأخرى نلاحظ أنّ كلّ وظيفة تؤدّي إلى التي تليها بالضرورة المنطقية والفدائية. وكذلك نرى أنّه لا توجد وظيفة تستبعد الأخرى، وأنّها تقوم كلّها على محور واحد "(1). وتتابع الوظائف يكون بالترتيب نفسه في جميع الحكايات الخرافية، على الرغم من أنّ هذا التتابع لا يكون دائماً في ترادف مباشر، بمعنى أنّه قد تغيب بعض الوظائف من الحكاية لتنتقل الحكاية بنا إلى الوظائف التي تلي الغائبة. فمثلاً لو غابت الوظائف (12 ، 13 ، 14) فإنّ الحكاية إذّاك ستنتقل مباشرةً من الوظيفة (11) إلى الوظيفة (15) التي لا يمكن أن تتقدّم على الوظيفة (11). لذا فإنّ هذا الترتيب للوظائف صارم، وإن كانت هناك حالات مُعَيّة يكون فيها الترتيب معكوساً، كما أنّ بعض الوظائف قادرة على تغيير مكانها. وبالجملّة إنّ هذا التتابع المعهود في جميع الحكايات الخرافية هو الذي يُشكّل بنية هذه الحكايات . في حين لا يعدّ (بروب) الانحرافات التي قد تحصل في هذا التتابع مصادرةً لثبات المثال الوظيفي(2).

وهنا لا بُدّ أن نذكر أنّ (بروب) يرفض بشدّة فصل الوظائف عن تتابعها الزمني، " لأن الوظيفة ... يتم إنجازها في الزمن ، ولا يمكن عزلها ... لأن فصل الوظائف عن تتابعها الزمني بعنف يهكّم النسيج الواهي للمحكي الذي يتقوّل بمجرّد ما نلمسه ... إنه سبب إضافي لترتيب الوظائف في الزمن ، كما يقتضيه المحكي ذاته ، وليس في سلسلات لا زمنية (بنى لا زمنية) "(3). ولذلك فإنّ " (بروب) يدافع بشكل قطعي عن أصالة النظام الزمني . إن (الزمان) في نظره هو الواقع ، ولذلك يجب في نظره ، أن تتنقّس القصة في الزمان ... "(4).

ويشير (بروب) إلى " أن عدداً كبيراً من الوظائف منظمة في أزواج (المنع – المخالفة، الاستكشاف – التسليم ، الصراع – الانتصار ، المطاردة – التسليم ، ... الخ). ويمكن أن ترتب الوظائف الأخرى في مجموعات ، فمثلاً ، يتكوّن تعقيد الحكاية من وظيفة الشر والإرسال وقرار رد الفعل ومغادرة الوطن (A B C ↑) . وتُشكّل العناصر (D E F) كلّاً أيضاً . وبجانب ذلك هناك وظائف فردية على غرار هذه التشكيلات (الغياب ، العقاب ، الزواج ، الخ) "(5).

ولا بُدّ أن نعرف أنّ (بروب) قد رفض تقليص ودمج الوظائف الثنائية (المزدوجة) في تسمية واحدة، كما رغب به (شترأوس) ، وكما قام به فعلاً (غريماس)(*) فيما بعد ، وعلّل رفضه لهذا الدمج بالأسباب الآتية :- (6)

1. لأنّ الوظائف المزدوجة ينجزها أشخاص متباينون في الحكاية نفسها.
 2. لأنّه يمكن للنصف الثاني من الوظيفة المزدوجة أن يكون إيجابياً أو سلبياً.
 3. لأنّ ثمة وظائف وسيطة تدخل بين الوظائف المزدوجة فتفصل بينها.
- ويمكن أن يضيف الباحث سبباً رابعاً لهذه الأسباب الثلاثة ألمح إليه (بروب) في مساجلته مع (شترأوس) إذ يقول : " لهذا قد لا يساعدنا – في دراسة النضد [أي بنية الحكاية]، أي دراسة تتابع الوظائف – اختزال العناصر المزدوجة إلى عنصر واحد، على فهم القوانين التي تُنظّم سياق الأحداث وتطور المدار [أي عقدة الحكاية] "(7). فيرى الباحث أنّ عدم دمج الوظائف الثنائية في تسمية واحدة تكمن فائدتها في الكشف عن القوانين التي تحكم تطوّر عقدة الحكاية خلال دراسة بنيتها، والتي لا يمكن أن تتحقّق في حالة دمج هذه الوظائف في تسمية واحدة، ومن ثمّ يمكن عدّ توجّي حصول هذه الفائدة سبباً رابعاً لرفض دمج الوظائف المزدوجة نزولاً عند رغبة (بروب) نفسه.

3. د.شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، م.س.ذ. ، ص ص(117-119).

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية م. س. ذ. ، ص ص (135 – 136).

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه ، الصفحات (30 ، 146 ، 201 ، 202 ، 349).

(3) كلود ليفي شترأوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، م. س. ذ. ، ص 78 .

(4) عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق – دراسة (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب: 1989م) ص 61

(5) فلاديمير بروب : مصدر سابق ، ص: 136.

(*) جوزيف كورتيس : السيميائية من بروب إلى غريماس المكتسبات والمشاريع ، ت : د. جمال الحضري ، مجلة الآداب الأجنبية – مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 131 ، صيف 2007 ، ص (302).

(6) كلود ليفي شترأوس وفلاديمير بروب : مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، م.س.ذ. ، ص: 76 .

(7) المصدر السابق نفسه ، ص: 76 .

بقي أن نعرف أن "وظائف مختلفة يمكن أن تحقق بنفس الطريقة بالضبط ... ويمكن أن تُسمى هذه الظاهرة بتمثل وسائل تحقيق الوظائف" (1). "وهناك ظاهرة أخرى تُشبه التمثيل وهي المعنى المورفولوجي المزدوج لوظيفة واحدة" (2). "وبالتالي فإننا نرى أن السبل التي تُنفذ بها الوظائف تؤثر على بعضها البعض ، وأن الأشكال المتماثلة تؤقلم نفسها بوظائف مختلفة . ويتحول شكل مُعَيَّن إلى موقف مختلف ، حاصلة على معنى جديد أو مُبقية في الوقت نفسه على معنى قديم" (3).

وقبل أن نقوم باستعراض الوظائف وتمظهراتها، نُشير إلى أن هنالك اختلافاً كبيراً في الكتب التي استعرضت وظائف (بروب) فيما يخص تسمية الوظائف ، الذي ربما يكون ناشئاً من اختلاف الترجمات أو اختلاف الأصلين الروسي والفرنسي، أو كلا الأمرين معاً. وقد جاءت هذه التسميات على وفق صيغ شتى ، تراوحت بين عرض الوظائف بجمل اسمية أو فعلية ، أو بصيغة المصدر أو المزوجة بين اثنين منها أو جميعها. كما أن بعض المترجمين قام بذكر الوظائف جميعها، في حين اكتفى بعضهم الآخر بذكر بعضها. كذلك اعتمدت بعض الكتب على ترجمات أخرى عن الأصلين الأجبيين (4).

وليس في استطاعة الباحث تأكيد أي من هذه الترجمات هي الأدق، ومن ثم لا يمكنه أن يعرف أو يختار الأدق من هذه التسميات فيما يتعلق بالوظائف. وبما أن البحث قد التزم بترجمة معينة من هذه الترجمات فإنه سيقوم بعرض الوظائف كما وردت تسمياتها في هذه الترجمة، على أنه يقترح سبلاً يمكن الأخذ بها – بعد إغماض العين عن الاعتماد على الترجمة – لتحديد الأقرب من هذه التسميات لرغبة (بروب).

فيمكن أن نختار من الترجمات ما أعطى تسمية للوظيفة بصيغة المصدر، ونستبعد الأخرى، لأن (بروب) – وكما يرى الباحث – كانت رغبته كذلك، وهذا ما يبدو واضحاً من كلامه الذي يُن فيهِ أن "

(1) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. د. ، ص 138.

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 142.

(3) المصدر السابق نفسه ، ص 143 .

(4) ينظر مثلاً :-

1. فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. د. ، ص ص (83 – 134) .
2. فلاديمير بروب : مورفولوجية الخرافة : م. س. د. ، ص ص (39 – 68) .
3. فلاديمير بروب : مورفولوجيا القصة ، م. س. د. ، ص ص (43 - 81) .
4. دليلة مرسلتي وأخريات : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص (بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع : 1985 م) ، ص ص (51 – 56) .
5. د. مورييس أبو ناضر : الألسنية والنقد الأدبي - في النظرية والممارسة (بيروت: دار النهار للنشر: 1979 م)، ص ص (29 – 44) .
6. عبد الهادي أحمد الفرطوسي : المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية – قراءة الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة : 2006 م) ، ص ص (42 – 43) .
7. د. عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي – مقارنة نظرية (دمشق : مطبعة الأمنية : 1999 م)، ص ص (85 – 87) .
8. د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، م. س. د. ، ص 92 .
9. جيرالد برنس : قاموس السرديات ، ت : السيد إمام (القاهرة : ميريت للنشر والمعلومات : 2003 م) ، ص ص (79 – 81) .
- و جيرالد برنس : المصطلح السردية ، م. س. د. ، ص ص (97 – 98) .
10. د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ، م. س. د. ، ص ص (19 – 24) .
11. عدنان بن ذريل : النقد والأسلوبية ، م. س. د. ، الصفحات (63 ، 103 ، 115) .
12. د. ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي – ، م. س. د. ، ص ص (162 – 174) .
13. داود سلمان الشويلي : القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي ، م. س. د. ، ص ص (16 – 27) .
14. د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، م. س. د. ، ص ص (31 – 36) و ص 28.
15. رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي: 1996م) ص 91.
16. والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، م. س. د. ، ص 115 .
17. روبرت شولز : البنيوية في الأدب ، م. س. د. ، ص ص (79 – 81) .
18. سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً – (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية و الدار التونسية للنشر : 1986 م) ، ص ص (21 – 51) .
19. كاظم سعد الدين: معالم مضيئة من التراث الشعبي ، م. س. د. ، ج 1 ، ص ص (283-284) .

تعريف الوظيفة سيكون غالباً في صيغة اسم يُعبّر عن فعل (تحذير، استجواب، قتال، الخ) ... " (1)، إلا أن نقطة الضعف في هذه الطريقة تتجلى في كونها لا تحل مشكلة تحديد الترجمة الأدق من بين الترجمات التي التزمت بتعريف الوظيفة بصيغة المصدر، وجلّ ما نُقِّه لنا هو تقليل الاختلاف وتقليصه.

كما يمكن لنا أن نُحدّ تسمية الوظيفة من خلال الرجوع إلى تمظهرات الوظيفة جميعها. واختيار اللفظ الذي يُعبّر بصورة أوفى عن هذه التمظهرات أو الأعم الأغلب منها من بين الترجمات المختلفة، فمثلاً يمكننا – من خلال هذه الطريقة – اختيار أيّ من الألفاظ (الغياب، النأي، التعيّيب، الابتعاد، الرحيل، ... الخ)، هي الأكثر انطباقاً على تمظهرات هذه الوظيفة. ويبدو أن هذه الطريقة أفضل من سابقتها، لأن التسمية ستكون كما لو أنها مفهوم أو مشترك معنوي ينطبق على مصاديقه التي هي ليست هنا سوى التمظهرات. ويمكننا أيضاً الجمع بين كلا الطريقتين في تحديد تسمية أدق للوظيفة المعنية.

ترتيب وظائف الشخصيات الدراماتيكية

وجد (بروب) أن لوظائف الشخصيات الدراماتيكية في الحكاية الخرافية ترتيباً خاصاً ومحدّداً، تنتظم على وفقه هذه الوظائف، لتقدّم لنا الأساس لمورفولوجي لهذه الحكايات عموماً. وأوّل ما تُفاتحنا به هذه الحكايات – عادةً – حالة من الاستهلال، يتم خلالها :

1. ذكر عدد أفراد أسرة ما.

2. أو تقديم البطل، من خلال :

أ. ذكر اسمه.

ب. أو الإشارة إلى مكانته.

وعلى الرغم من أن الاستهلال ليس وظيفة من الوظائف الإحدى والثلاثين، إلا أنه يُعدّ عنصراً مورفولوجياً هاماً⁽²⁾. مهمة هذا العنصر في الحكاية الخرافية تكمن في تصويره حالة من التوازن والسعادة⁽³⁾، ترى الباحثة (ناهضة ستار) أنه "يُهيئ ذهنية المتلقّي للوظائف الأساسية التي سينهض بمهامها البطل في الحكايات"⁽⁴⁾، وقد سمى (بروب) هذا العنصر بـ (الحالة الاستهلالية)، مُعطياً إياه الرمز (∞) ⁽⁵⁾.

بعد هذه الحالة الاستهلالية، تفتتح الحكاية الخرافية على الوظائف الإحدى والثلاثين، والتي ستتتابع حسب التسلسل الآتي :-⁽⁶⁾

1. وظيفة الغياب (β) :

يتم خلال هذه الوظيفة غياب أحد أفراد الأسرة من البيت. وصور هذا الغياب تتحقّق من خلال:

أ. تعييب شخص من الجيل الأكبر عمراً، وباعت هذا التعييب هو :

- الذهاب إلى العمل أو إلى التجارة.

- الذهاب إلى الغابة.

- الذهاب إلى الحرب.

ب. موت الوالدين، ويُعدّ هذا غياباً مكثّفاً.

ج. غياب بعض أعضاء الجيل من الشباب أحياناً، عن طريق :

- الذهاب للزيارة.

- الذهاب لمزاولة عمل، كصيد السمك أو جمع الثوت.

- الذهاب للمشّي، لغرض النزهة مثلاً.

إنّ غياب الكبار في الحكاية، يُمهدّ لحدوث مصيبة، ستقدمها الحكاية لنا بصورة مفاجئة، بعد أن تُصوّر الحكاية خلال الحالة الاستهلالية حالة من الرخاء، تخدم كخلفية معاكسة للمصائب التي ستتبعها، فيكون هناك ثمة إعداء وتمهيد لما سيقع من مصائب في الحكاية، سيتغيّر – بموجبه – الخط الذي تسير فيه الأحداث. ومن خلال ذلك تبرز الوظيفة الثانية (التحذير) التي قد لا ترتبط بالغياب.

(1) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص 76 .

(2) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص: 83 .

(3) ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. ذ. ، ص: 21 .

(4) د. ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي، م. س. ذ. ، ص ص (157-158) .

(5) ينظر: فلاديمير بروب : مصدر سابق ، ص: 83 .

(6) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص ص: (83 – 135).

2. وظيفة التحذير (γ) :

يتم من خلالها تحذير شخص ما (البطل)، ورصد بروب صيغتين لها، هما :
أ. الصيغة الطبيعية، وتتحقق من خلال :

1. صيغ مباشرة، بواسطة :

- النهي مجرداً عن أمر آخر، أو مصاحباً له.

- النهي المصاحب للإقناع.

2. صيغ غير مباشرة، بواسطة :

- وضع الأطفال في مكان آمن.

- رجاء أو نصيحة أو استدراج.

وتتفاوت هذه الصيغ فيما بينها من حيث القوة، إذ إن بعضها قوي والآخر ضعيف.

ب. الصيغة المعكوسة، وتتفرّع إلى الأشكال الآتية :

1. على شكل أمر بالخروج من البيت والذهاب إلى مكان آخر.

2. على شكل اقتراح بالخروج إلى مكان آخر.

ويُشير (بروب) إلى أنّ حثّ الأطفال على الخروج يُعطي النتيجة نفسها التي تتحقّق دائماً في الحكايات الخرافية، وهي وقوع الشر عليهم. وفي هذه الحالة ستغيب المخالفة لعدم وجود تحذير سابق.

إنّ فائدة التحذير في الحكاية هو " للحرص على إبقاء الحالة السعيدة التي تصوّرّها الوضعية البدئية "(1).

3. وظيفة المخالفة (δ) :

أي مخالفة (التحذير) الذي تُشكّل مع وظيفة التحذير عنصراً ثنائياً. وإن كان من الممكن أن توجد المخالفة دون وجود تحذير سابق. وتوازي أشكال المخالفة أشكال التحذير. وخلال هذه الوظيفة تدخل الحكاية شخصية جديدة هي (الشرير) فرداً أو مجموعة. والذي يأتي مُتسلياً كطائر أو على رجليه، ليقوم بزعة سلام أسرة سعيدة مسبباً لها مصيبة ما، ليلوذ بعدها بالفرار. ويمكن لهذه الوظيفة أن تتحقّق من خلال تمظهرين، هما :

أ. الإذعان للشرير عن طريق مخالفة التحذير السابق.

ب. الإذعان للشرير دون مخالفة تحذير سابق.

ويرى (سمير المرزوقي وجميل شاكر) أنّ " من الممكن اعتبار هذه الوظيفة تبريراً لدخول الشرير في سياق الحكاية بطرق ملتوية كالسرقة أو التلصص "(2).

4. وظيفة الاستطلاع (ε) :

حيث يقوم الشرير بعملية استطلاع. وتتحقّق من خلال تمظهرين أساسيين، هما:

أ. استطلاع، يكون الشرير فيه أحد الطرفين. وصوره :

1. استطلاع الشرير للضحية لمعرفة :

- موقع الأطفال.

- أشياء ثمينة.

2. استطلاع الضحية للشرير. وهذه حالة معكوسة.

ب. استطلاع لا يكون الشرير فيه أحد الطرفين. بل يتمّ استطلاع الضحية من قبل شخصيات أخرى

غير الشرير مكلفة بالقيام بهذا الاستطلاع.

وهنا نجد أنّ الضحية دائماً تكون أحد طرفي عملية الاستطلاع، كذلك الأمر مع الشرير، إذا فهمنا من أنّ استطلاع شخصيات أخرى للضحية هو استطلاع من قبل الشرير، ولكن بطريقة غير مباشرة. وهذا ما يجعل الباحث يتساءل عن المقصود من كلام (بروب) فيما يخص أنّ تحديد الوظيفة غير مرتبط بـ (الشخصية)، إذ أنّ الارتباط المنفّي يمكن أن يُتصوّر بنحوين ، هما :

الأول : عدم الارتباط بالشخصية النوعية، أي الشخصية من حيث تسمية الأفراد الحكائيّة (زيد ، ليلي، بيتر، ... الخ).

(1) عبد الهادي أحمد الفرطوسي : المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، م. س. ذ.، ص ص (45 – 46) .

(2) سميّر المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. ذ. ، ص 24 .

الثاني : عدم الارتباط بالشخصية النمطية، أي الشخصيات التي يتركز حولها فعل الوظيفة في سياق المحكي (البطل، البطل المزيف، الواهب، المانح، الأميرة، الشرير، المرسل).

أما عدم الارتباط بالنحو الأول من الشخصيات فبالغ الوضوح، لكن يبقى الكلام فيما يخص النحو الثاني – أي ارتباط الوظيفة بالشخصية النمطية-، الذي يرى الباحث أن تحديد الوظيفة مرتبط به بصورة أكيدة حتى مع الأشكال المعكوسة التي هي طرائق غير مباشرة لتحقيق الوظائف. وهذا ما يمكن أن تنهض بآثاره بعض صيغ وظيفة الاستطلاع السالفة. فسواء باشر الشرير عملية الاستطلاع بنفسه أم قامت به شخصيات أخرى مُكَلَّفة من قبل الشرير، ففي الحالتين يكون الشرير هو المُستطلع. ولا يمكن أن يُعترض بأن الشرير قد يكون هو المُستطلع من قبل الضحية، لأنّه مع ذلك أحد طرفي الاستطلاع التي لا يمكن أن يتحقق من دونهما. لذا فإنّ الوظيفة كفعل مرتبطة بهذا النوع من الشخصيات سواء أكانت هي التي تقوم بهذا الفعل أم أنّ الفعل يقع عليها؟ (*).

5. وظيفة الحصول (ج) :

وخلال هذه الوظيفة يتم الحصول على معلومات تُفيد الشرير أو تُفيد الضحية. وهذه الوظيفة والتي سبقتها " تكونان كذلك عنصرين متزاوجين يردان في شكل سؤال وجواب " (1) غالباً. إنّ طرق الحصول تتمُّ بأحد طريقتين، هما :

أ. طريق مباشر، من خلال :

1. إجابة مقصودة ومُلتفت إليها والى السؤال الذي يطرحه الشرير على الضحية.
2. إجابة غير مباشرة وغير مقصودة وغير مُلتفت إليها تتمُّ عن طريق الحوار.
3. إجابة مباشرة دون سؤال مطروح، من خلال :
 - مناداة شخص باسمه فيُعرّف مكانه.
 - استلام شيء عجيب.
 - كشف سرّ شيء عجيب من خلال استخدام شيء آخر دون قصد أو تحسُّب.

ب. طريق غير مباشر، من خلال :

1. شيء يكشف سرّ موته.
2. الجواد السريع يكشف عن سرّه.

6. وظيفة الخداع (د) :

وهنا يحاول الشرير إخضاع ضحيّته لاختطافها أو لتجريدتها من ممتلكاتها وغالباً ما يُلزم هذه الوظيفة عنصر التحقّي، وتتحقق عن طريق :

أ. الإقناع والاقتراح.

ب. استخدام وسائل سحرية بصورة مباشرة.

ج. استخدام وسائل مختلفة من ضمنها الخداع والإكراه.

وينبغي أن نعرف أنّ الاقتراح الخادع يستتبع موافقة إجبارية من قبل الضحية.

7. وظيفة الاستسلام (هـ) :

اذ يتمُّ استسلام الضحية لخداع الشرير، كما أنّها تساعد دون قصد منها لتحقيق ما يبتغيه. وتتحقق هذه الوظيفة بإحدى صورتين :

أ. موافقة الضحية على كل إقناعات الشرير واقتراحاته المخادعة، التي هي دائماً تُقبَل، كما أنّ المحاذير دائماً تُرتكب.

ب. تفاعل الضحية تلقائياً مع استخدام الشرير للسحر أو لوسائل أخرى.

والوظيفتان " (6) ، (7) على هذا النحو مرتبطتان " (2)، إلا أنّه يمكن أن يوجد الاستسلام بصورة منفردة من دون وجود أحد يتسبب في استسلام الضحية إذ قد يحصل بصورة فجائية ليُسَهِّل مهمة الشرير في الحكاية. كذلك فإن الشرير قد يستغلّ بعض ظروف الضحية الصعبة، وأحياناً يكون هو من يتسبّب

(*) ينبغي ألا ننسى أن (بروب) قد رفض – كما عرفنا- دمج الوظائف الثنائية لأن شخصيات متباينة تقوم بها . وهذا يعني أن للشخصية النمطية أثر في تحديد الوظيفة. ينظر ص75 من البحث الحالي، النقطة رقم(1) في أعلى الصفحة.

(1) د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. د. ، ص32 .

(2) د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. د. ، ص32 .

بنفسه عن قصد في إيجادها. " ومن الممكن أن نعرّف هذا العنصر من الحكاية بالإساءة السابقة (...) أي أنها تتقّم الإساءة اللاحقة في الوظيفة الثامنة⁽¹⁾.

8. وظيفة الشر (A) :

- وخلالها يُسبب الشرير أذىً أو ضرراً لأحد أفراد عائلة وصورها هي :
- أ. اختطاف الشرير لشخص.
 - ب. أخذ الشرير أو انتزاعه شيئاً سحرياً.
 - ج. إفساد الشرير لمحصول أو القيام بنهبه.
 - د. قبض الشرير على ضوء النهار .
 - هـ. حصول الشرير عن طريق السلب على ما لم يحصل عليه في أشكال أخرى.
 - و. تسبب الشرير جروحاً جسدية للضحية.
 - ز. تسبب الشرير اختفاءً مفاجئاً.
 - ح. طلب الشرير ضحيته غالباً عن طريق إتفاق خادع، أو إغوائها.
 - ط. طرد الشرير شخصاً ما.
 - ي. أمرٌ يصدر من الشرير لإلقاء شخص ما في عرض البحر أو في هاوية^(*).
 - ك. إلقاء الشرير لعنة سحرية على شخص أو شيء ما.
 - ل. قيام الشرير بعملية استبدال.
 - م. أمرٌ يصدر من الشرير بارتكاب جريمة قتل.
 - ن. قيام الشرير بارتكاب جريمة قتل.
 - س. سجن الشرير شخصاً أو اعتقاله.
 - ع. يُهدّد الشرير بزواج يُفرض بالقوة.
 - ف. يُهدّد الشرير بأكل لحم إنسان قريب أو غريب.
 - ص. تعذيب الشرير لضحيته.
 - ق. إعلان الشرير بأكل لحم إنسان قريب أو غريب.
 - ر. تعذيب الشرير لضحيته.
 - ش. إعلان الشرير لحرب.

إنّ الحركة الفعلية لنموّ الحكاية الخرافية وتعمّدها تنشأ من هذه الوظيفة، بعد أن قامت الوظائف السبع المتقدمة عليها بالتمهيد لها أو خلق احتمال حدوثها أو تسهيله ليبتدئ التعقيد بفعل الشرير. وثُ قدّم بعض الحكايات حالة نقص أو فقدان لا تكون مُسببة عن فعل شر، وعند ذاك تنطلق الحكاية نحو التعقيد من حالة فقدان تتطلّب بحثاً مجانساً للبحث الذي يتبع فعل الشر في الحكايات الأخرى⁽²⁾. وفي مثل هذه الحالة سوف نرى الحكاية، عندما تحذف عنصر الشر، تبدأ بفقدان. تتوزّع أشكال تحقّقه في الحكايات الخرافية بحسب الأشياء المفقودة. وسواء ابتدأت الحكاية بفعل شر أم فقدان، فإنّ في كلا الحالتين يكون لكلّ الحكايات التطوّر الوظائف نفسها، رغم اختلاف البدايات⁽³⁾. ومن هنا نجد أنّ (بروب) يُخصّص للفقدان حيزاً خاصاً في مثاله الوظائف⁽⁴⁾، ويورد أشكال تمظهراته على النحو الآتي:

- أ. افتقاد عروس.
- ب. نشوء حاجة لأداة سحرية.
- ج. فقدان أشياء عجيبة لكن ليس لها قوة سحرية.
- د. فقدان بيضة سحرية، وهذا شكل خاص.
- هـ. فقدان أشياء، وهذا الفقدان مُعقّل كفقدان نقود بصورة واقعية، فتتطور الحكاية بصورة خيالية.

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. ذ. ، ص:26.

(*) فهم الباحث أن الإلقاء قد يكون في هاوية من كلام (بروب) حول الدوافع، ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص:152.

(2) ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. ذ. ، ص:28 .

(3) ينظر: المصدر السابق نفسه. ، ص:28 .

(4) ينظر: د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنّعة ، م. س. ذ. ، ص:21 .

وقد يكون فقدان فقدان أشياء أخرى غير ما ذكر أعلاه. وبصورة عامة توجد حاجة لعنصري الشر أو فقدان في كل حكاية خرافية.

9. وظيفة التوسط أو الحادثة الموصلة (B) :

"تمثل هذه الوظيفة فترة انتقالية، لكنها بالغة الأهمية إذ يترتب عنها إدراج البطل في السياق القصصي" (1). وتعلن هذه الوظيفة سوء الطالع أو فقدان الذي يُطلب خلاله من البطل أو يُؤمر أو يُسمح له بالذهاب. وهنا يدخل البطل – الباحث أو الضحية – إلى صلب الحكاية التي تتطور عن طريق ما يفعله. وعلى الرغم من أنه لا توجد في المادة التي درسها (بروب) حكاية تضم أبطالاً باحثين وضحايا في الوقت نفسه. إلا أن (بروب) يؤكد أن الحكاية تتطور عن طريق ما يفعله البطل الباحث في الحكايات الخرافية التي تحتوي على كلا الصنفين من الأبطال (الباحثين والضحايا)، ولا تتطور الحكاية في هكذا حكايات عن طريق البطل الضحية. وهذا يوحي بأن (بروب) لم يتقيد بالحكايات المائة في استنتاج بعض آرائه. ولا يمكن الجزم في هل أن (بروب) تقيد فيما يخص الوظائف تحديداً بالحكايات المائة أم لا ؟ لأنه يقول تارة إنه وجد " أن مائة حكاية تشمل أكثر مما نحتاج إليه من مادة علمية. وإذا اكتشف الباحث المورفولوجي أنه لا توجد وظائف جديدة ، يمكنه أن يوقف عمله " (2). ويقول تارة أخرى إن " الوظائف أسست من خلال المقارنة والتعرف على مئات بل آلاف الحالات " (3)، فكثيراً ما كان يخرج عن حكايات عينته المائة إلى غيرها من الحكايات، ليورد تمظهراً آخر لا يوجد في مادته تلك (4).

إن الأشكال المرتبطة بخروج البطل الباحث، هي :

أ. عن طريق طلب النجدة من حاكم مـ صـحـوب بوعود يوّبي إلى إرسال البطل.

ب. عن طريق إرسال البطل مباشرة، من خلال :

1. أمر مصحوب بتهديد أحياناً.

2. طلب مصحوب بوعود أحياناً.

3. أمر مصحوب بتهديد يرافقه طلب مصحوب بوعود.

ج. عن طريق مبادرة البطل بطلب السماح له بالمغادرة التي يخفي هدفه الحقيقي منها (وهو الصراع).

د. مغادرة البطل طوعاً بعد سماعه سوء طالع يُعلن من قبل :

1. أم تُخبر ابنها.

2. عجوز أو أشخاص آخرون عن طريق الصدفة.

أما الأشكال المرتبطة بالبطل الضحية ، فهي :

أ. رحيل البطل الضحية عن الوطن بسبب طرده.

ب. رحيل البطل المحكوم عليه بالقتل سراً بعد إطلاق سراحه.

ج. عن طريق نواح قريب على قريبه المقتول أو المسحور أو المطرود أو الذي تعرّض لخيانة.

وهذا النواح هو الذي يجعل من سوء الطالع معروفاً لئثير فعلاً مضالاً، كما سيأتي في الوظيفة

اللاحقة. وهكذا تكون أشكال إعلان سوء الطالع المبدئي المرتبطة بالبطل الباحث تختلف عن الأشكال

المرتبطة بالبطل الضحية. وهذا ما يُعطي الحكايات الخرافية تنوعاً مُعقّلاً من جهة الأشكال.

10. وظيفة بداية الفعل المضاد (C) :

وهنا يوافق البطل الباحث أو يُقرّر القيام بفعل مضاد قراراً باختياره يسبق عملية البحث، من خلال

طلب البطل الباحث السماح له بالبحث، إلا أن الحكاية الخرافية :

أ. إما أن تذكر هذا الطلب وتُجَو عنه بالكلمات.

ب. أو لا تذكره أحياناً ولا تُجَو عنه.

ولا يمكن أن توجد هذه الوظيفة إلا في الحكايات التي يكون فيها البطل باحثاً فقط. أمّا الحكايات التي

تضم أبطالاً ضحايا فلا توجد هذه الوظيفة، لأن البطل الضحية لا يمكن أن يُبدي أيّ رغبة بالتححرر.

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مصدر سابق ، ص:30.

(2) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية م. س. د. ، ص:80 .

(3) المصدر السابق نفسه ، ص:348 .

(4) راجع مثلاً: التمثيل السادس لوظيفة التوسط. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. د. ، ص:99 .

11. وظيفة المغادرة (↑) :

حيث يغادر البطل – باحثاً أو ضحية – وطنه . ويختلف التَّغَيُّب في هذه الوظيفة عن التَّغَيُّب في وظيفة (الغياب) - الوظيفة الأولى في المثال الوظائفى - " فالتَّغَيُّب الأول يكون من أجل هدف واضح ، كان يتَّغَيَّب الأب للتجارة أو أن يخرج الابن للصيد . أما التَّغَيُّب الثاني فيكون من أجل مغامرة غير واضحة المعالم "(1). كما أنَّ مغادرة البطل الباحث تكون بهدف البحث، ولذا فهي تختلف عن مغادرة البطل الضحية المجردة عن قصد البحث على الرغم مما يتعرَّض له هذا البطل من مغامرات. ويُلازم التحوُّل المكاني هذه الوظيفة، إلاَّ أنَّه قد لا يتحوَّل البطل من مكان إلى آخر في بعض الحكايات، لتدور أحداث الحكاية في مكان واحد. وعلى العموم فإنَّ هناك طريقتين للمغادرة ، هما :

أ. بصورة طبيعية، من خلال :

1. إمَّا مغادرة البطل الباحث بقصد البحث.

2. أو مغادرة البطل الضحية دون بحث.

ب. بصورة مكثفة عن طريق الهروب.

و تُعدُّ " هذه الوظيفة هامة ، لأن تقويم الافتقار ينجر عن الانطلاق بعكس الرحيل (...) الذي يُمكن الشرير من الإساءة "(2). كما إنَّها تُشكِّل مع الوظائف (الشر، التوسُّط، بداية الفعل المضاد) التي سبقتها، التعقيد الذي سيتطوَّر بعده مجرى الأحداث لتدخل شخصية المانح التي غالباً ما تقابل صدفة لتمنح البطل – باحثاً أو ضحية – أداة تكون في الغالب سحرية المفعول ، لتعمل على مساعدته بالتخلُّص من سوء الطالع. ولا يحصل البطل على هذه الأداة إلاَّ بعد أن يتعرَّض للاختبار الذي يؤدِّي إلى حصوله على تلك الأداة.

12. وظيفة الوظيفة الأولى للمانح (D) :

وتختصُّ هذه الوظيفة بالواهب الذي يقوم باختبار البطل والتحقيق معه والهجوم عليه، ممَّا يُمهِّد لحصول البطل على الأداة السحرية أو المساعد السحري. ومن هنا وجد (غريماس) " أن هذه الوظيفة تفتح سلسلة وظائفية تمثِّل الاختبار الترشيجي (...) الذي يتمحور حول إكساب البطل الكفاءة التي يفنقر إليها ، وهي ترد في شكلين : كفاءة تكمن في الطاقة البدنية أو في استعمال أدوات (قنديل – خاتم) أي ... القدرة المادية على الإنجاز (...) ، وكفاءة تتمثِّل في إكساب البطل بعض الخفايا ، وهي المعرفة التي تمكِّنه من التخلُّص من كل العقبات "(3).

وتتحقق هذه الوظيفة من خلال :

أ. اختبار الشخصية المانحة للبطل عن طريق تكليفه بعمل ما.

ب. اختبار غير مباشر عن طريق إلقاء المانح التحية على البطل واستجوابه.

ج. طلب شخص مُحْتَضِر (هو المانح نفسه) تأدية خدمة من البطل.

د. توسُّل الشخصية المانحة المسجونة بالبطل طالبة تحريرها.

هـ. طلب الشخصية المانحة الرحمة من البطل.

و. طلب متنازعين من البطل أن يوزَّع شيئاً بينهم. وقد يبادر البطل إلى ذلك دون طلب.

ز. استجابة البطل لطلبات المانح التي هي اختبار له دون أن يشعر بأنها كذلك.

ح. محاولة مخلوق عدائي القضاء على البطل.

ط. انخراط مخلوق عدائي في معركة مع البطل على شكل شجار ، أو شغب يكون في غابة.

ي. عرض المانح أداة سحرية على البطل بهدف المقايضة.

ونجد أنَّ بعض هذه التَّمْظَهَرَات تُشكِّل اختبارات مباشرة وواضحة للبطل ، أمَّا بعضها الآخر فنُتَجَزَّ بطرائق غير مباشرة ، ولذا لا يلتفت إليها البطل.

13 . وظيفة رَّة فعل البطل (E) :

يتفاعل البطل- خلال هذه الوظيفة- مع أفعال المانح إيجاباً أو سلباً، من خلال الأشكال الآتية :

أ. تحمُّل البطل أو عدم تحمُّله الاختبار.

ب. ردَّال بطل على تحية المانح أو عدم ردِّه.

(1) د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. د. ، ص 33 .

(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. د. ، ص 33 .

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. د. ، ص ص (34 – 35) .

- ج. تقديم البطل خدمة لشخص ميت كان قد طلبها من البطل، أو عدم تقديمها.
- د. تحرير البطل للمانح من الأسر.
- هـ. إظهار البطل شعوراً بالرحمة للمانح المتوسل.
- و. إصلاح البطل بين المتنازعين، من خلال :
1. إذا طلبوا منه القسمة، قسّم بينهم.
 2. إذا لم يطلبوا ذلك وتخاصموا أمامه، يقوم بخديعتهم والاستيلاء على الشيء المُتنازع عليه.
 - ز. تأدية البطل لخدمات إما قد طُلبت منه ، أو يؤتيها مدفوعاً بطيبته دون رجاء سابق.
 - ح. إنقاذ البطل لنفسه من محاولة القضاء عليه باستخدام الأسلوب نفسه الذي يستخدمه أعداؤه.
 - ط. انتصار البطل على عدوّه، أو عدم انتصاره عليه.
 - ي. موافقة البطل على مقايضة، لكنّه يستخدم في الحال القوة السحرية للشيء المُقايض ضد من يقايضه.
14. وظيفة الحصول على وسيط سحري (F) :
- وفيها يحصل البطل على وسيط سحري يكون أحد الأشياء الآتية :
- أ. حيوان.
 - ب. أشياء تظهر منها مساعدات سحرية.
 - ج. أشياء ذات خصائص سحرية.
 - د. خصائص يستعملها البطل مباشرة.
- أما أشكال انتقال الوسيط السحري من المانح إلى البطل ، فهي :
- أ. انتقال الوسيط مباشرة.
 - ب. تخصيص وتحديد المانح مكان الحصول على وسيط سحري.
 - ج. إعداد المانح وتجهيزه للوسيط السحري في الحال.
 - د. الحصول على الوسيط السحري بواسطة :
- عملية بيع وشراء.
 - صنع الوسيط بعد طلب من قبل البطل.
 - هـ. وقوع الوسيط بيد البطل صدفة.
 - و. ظهور الوسيط تلقائياً بصورة فجائية.
 - ز. الحصول على الوسيط عن طريق الأكل والشرب.
 - ح. الحصول على الوسيط عن طريق إلقاء القبض عليه أو سرقة.
 - ط. الحصول على الوسيط حين تضع شخصيات مختلفة نفسها تحت تصرّف البطل.
- ويرى (سمير المرزوقي وجميل شاكر) أنّ سرقة الأداة السحرية تقترب عادة بمحاولات القضاء على البطل أو خداعه لخصومه. فالعلاقة ما بين البطل وخصومه هي علاقة عدائية لا تكتسب فيها الكفاءة إلاً غصباً وبدون رغبة الخصوم. أمّا أشكال المنح الأخرى فترتبط بالأشكال الترشيحية التي تجمع البطل مع مانحين ودودين تتعلّق همّتهم بمساعدة البطل ومؤازرته. وقد فرّقنا بين أصناف ثلاثة من المانحين، هي:-
1. مانح عدائي تُنترّع منه الأداة.
 2. مانح ودود يُزوّد البطل بالأداة بمحض إرادته.
 3. مانح مخادع يُزوّد البطل بالأداة رغم أنفه.
- وعلى الرغم من أنّ البطل - حال حصوله على الأداة - يفقد فعّاليته لصالح فعّالية الأداة ، إلاّ أنّه يُحافظ على قيمته الوظيفية كاملة لسيطرته على تفعيل الأداة أو شلّ حركتها⁽¹⁾.
15. وظيفة التوجيه المكاني أو التحوّل المكاني بين مملكتين (G) :
- وهنا يتم تحويل أو إيصال أو قود البطل إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه. وأشكال تحقّق هذه الوظيفة تتم من خلال :
- أ. طيران البطل في الهواء.
 - ب. سفر البطل على الأرض أو على الماء.

(1) سميّر المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. ذ. ، ص ص (38-39) .

- ج. يُقاد البطل من قبل شيء آخر (حيوان أو جماد).
- د. يُوضَّح الطريق للبطل من قبل شيء آخر (حيوان مثلاً).
- هـ. استخدام البطل وسائل غير متحركة.
- و. اتباع البطل آثار دم هاربٍ منه.

وغالباً ما يكون موضوع البحث واقعاً في مملكة أخرى أو مختلفة ، تكون بعيدة على المستوى الأفقي، وعالية جداً أو منخفضة جداً على المستوى العمودي. ويتم الطيران إمّا بوسائل عجيبة أو في هيئة طائر. و " تعتبر هذه الوظيفة مدخلاً للاختبار الرئيسي حسب مصطلح غريماس (...) فالفعل الحاسم المُصلح للافتقار يقع في هذا المكان بالذات "(1).

16. وظيفة الصراع (H) :

- وخلالها يتقابل البطل والشرير في مواجهة، وأشكال هذه الوظيفة، هي :
- أ. يتقاتلان في ميدان مفتوح سواء أكان الشرير تينياً أم فارساً أم جيشاً.
- ب. يدخلان في منافسة دون قتال بل عن طريق خصومة ومن ثم نقاش.
- ج. عن طريق لعب الورق.

د. يتصارعان عن طريق اقتراح منافسة تُعرض على البطل من قبل الشرير.

ويتميز الصراع هنا عن الصراع الذي يكون قبله مع مانح عدائي عن طريق نتائج كل منهما، فإذا حصل البطل على الوسيط عن طريق مواجهة عدائية، لغرض القيام بالمزيد من البحث، كان لدينا عندها العنصر (D - الوظيفة الأولى للمانح). وإذا حصل البطل على الشيء الذي يطلبه من خلال صراع، يكون عندنا العنصر H - الصراع ، لأن الصراع الأول مع المانح يُمكن البطل من الحصول على أداة أو على صفة تُمكنه من تقويم فقدان، في حين يُفضي الصراع الثاني مع الشرير - في حالة انتصار البطل عليه - إلى نتيجة أخرى هي إصلاح الضرر الحاصل، ومن ثم تحقيق الغاية المنشودة(2).

ويرى الباحث أن هذا الموضع هو أحد مصاديق الضابط الثاني الذي يعطيه لنا تعريف (الوظيفة) والذي يفيدنا في معرفة الوظيفة وتمييزها عن غيرها من الوظائف بالاعتماد على ما أدت إليه من نتيجة.

17. وظيفة الوسم (J) :

- وهنا يتم وسم البطل من خلال :
- أ. جرحه أو تقيله.

ب. وسمه من خلال استلامه خاتماً أو فوطة.

ج. من خلال اجتماع الشكلىين السابقين في شكل واحد، فيتّم جرح البطل وربط الجرح بمنديل.

وستفيد الحكاية من هذه الوظيفة مع الوظيفة السابعة والعشرين (التعرّف) كما سيأتي.

18. وظيفة النصر (I) :

ويتّم خلالها هزم الشرير، وأشكالها هي :

أ. ضرب الشرير في معركة مفتوحة.

ب. هزم الشرير في منافسة.

ج. خسارة الشرير في لعبة ورق.

د. خسارة الشرير في لعبة وزن.

هـ. قتل الشرير دون قتال أولي أثناء نومه أو أثناء اختفائه في جوف شجرة.

و. نفي الشرير مباشرة وإبعاده باستخدام حرزٍ أو إيقونة.

ز. هزيمة أحد بطليين وانتصار الآخر الغير مُتوقَّع انتصاره. وهذه صورة سلبية للبطولة.

ونجد هنا أن هذه الوظيفة تتناغم في الأعم الأغلب من تمظهراتها مع وظيفة الصراع. وهي بهذا تُشكِّل معها زوجاً. ويمكن لنا أن نقابل تمظهرات إحدى الوظيفتين المزدوجتين بتمظهرات الأخرى لفهم تمظهرات كل واحدة منهما بصورة أدق. ويعطي (بروب) احتمالات ثلاثة فيما يخص ارتباط اختلافات وظيفة واحدة بالاختلافات الموازية لوظيفة أخرى، هي: (3)

(1) المصدر السابق نفسه ، ص 39 .

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص 41 .

(3) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص ص (204 - 206) .

1. هناك عناصر (وظائف) ترتبط دائماً -على وفق ضرورة منطقية أو فنية من دون استثناء- بأنواع مختلفة موازية مع بعضها.
2. هناك أزواج يمكن أن يرتبط فيها أحد الزوجين مع بعض الاختلافات الموازية للزوج الآخر وليس معها كلها.
3. العناصر الباقية التي تشمل أزواجاً فعلية يمكن أن ترتبط بحرية دون معارضة للمنطق أو القيم الفنية.

19. وظيفة انتهاء سوء الطالع المبدئي (K) :

وتُشكّل هذه الوظيفة مع وظيفة الشر زوجاً. ويُشير (كمال أبو ديب) إلى أنّ (بروب) قد لاحظ "أن عدداً كبيراً من الوظائف تُشكّل مزدوجات أو ثنائيات ضدية، أي أن لكل وظيفة تقريباً نقيضاً يمثل تجاوزاً أو حلاً لها ، فالتحريم [التحذير] يقابله الانتهاك [المخالفة]، وحس النقص يقابله إشباع النقص [انتهاء سوء الطالع المبدئي] وهكذا، أي أن الحكاية تنتظم على صعيد بنيتها، انتظاماً ثنائياً ضدياً" (1). أي أنّ الحكاية الخرافية تضمّ نوعين من الوظائف يُسمّي الباحث (إبراهيم خليل) النوع الأول منها بالوظائف المحفزة (المساعدة)، ويُسمّي النوع الآخر بالوظائف المعاكسة . حيث يؤيّي النوع الأول منها إلى دفع السرد باتجاه الخاتمة، في حين يعمل النوع الثاني على إبطاء السرد (2).

وتبلغ الحكاية الخرافية قمتها عندما تصل إلى هذه الوظيفة، وأشكال تحقّقها ، هي :

- أ. القبض على موضوع البحث باستخدام القوة أو البراعة.
- ب. الحصول على الشيء المبحوث عنه عن طريق تبادل سريّ لأفعال عنة أشخاص مرة واحدة.
- ج. الحصول على الشيء المبحوث عنه بمساعدة الإغراء.
- د. الحصول على الشيء المطلوب كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة.
- هـ. الحصول في الحال على الشيء المبحوث عنه عن طريق استخدام وسيط سحري.
- و. استخدام وسيط سحري للتغلب على الفقر.
- ز. القبض على الشيء المبد وئ عنه والذي كان يُببب أضراراً.
- ح. إبطال مفعول لعنة كانت على شخص ما.
- ط. نجاة شخص مذبح من خلال إزالة شيء منه أو رشّه بماء.
- ي. تحرير أسير عن طريق القيام بعمل للشرير.
- ك. تحرير أسير بتلقّي مساعدة من شيء ما.
- ل. الحصول على الشيء المبحوث عنه بنفس صيغ استلام الوسيط السحري، أي :

- يُهدى.
- يُشار إليه أو يُدلّ عليه.
- يُشتري ضمن عملية بيع وشراء.

20. وظيفة العودة (↓) :

ويعود خلالها البطل بأشكال مختلفة، وعادةً ما تكون عودته بأشكال وصوله السابقة نفسها، وأحياناً تتخذ العودة صورة الهروب، أي أنّ هذه الوظيفة تتحقّق :

- أ. بأشكال الوصول نفسها عادةً، على أنّ العودة هذه تتّم في الحال.
- ب. العودة على شكل هروب أحياناً.

" ونلاحظ هنا أن للحكاية هيكلًا دائرياً إذ يعود البطل إلى نقطة الانطلاق في آخر الحكاية " (3).

21. وظيفة المطاردة (Pr) :

يُطارَد البطل خلال هذه الوظيفة. وتتحقّق من خلال الأشكال الآتية :

- أ. طيران المُطارَد خلف البطل.

(1) د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ، م. س. ذ. ، ص 26 .

(2) د. إبراهيم خليل : في النقد والنقد اللساني ، م. س. ذ. ، ص 78 .

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. ذ. ، ص 43 .

- ب. طلب المُطارِد للبطل من خلال إرسال شيء طائر خلفه.
- ج. مطاردة المُطارِد للبطل، بعد تحويل نفسه إلى حيوانات مختلفة.
- د. تحوُّل المُطارِد إلى أشياء خَفِيَّة مغرية تضع نفسها في طريق البطل.
- هـ. محاولة المُطارِد التهام البطل.
- و. محاولة المُطارِد قتل البطل.
- ز. محاولة المُطارِد قرص شجرة يحتمي بها البطل.
- ونجد أنَّ بعض هذه الصيغ يُلَازِمها التَخَفِّي.

22. وظيفة الإنقاذ (Rs) :

- ويتم خلالها إنقاذ البطل من المُطارِد، وأشكالها هي :
- أ. حمل البطل في الهواء.
- ب. هروب البطل ووضع العراقل في طريق مَنْ يطارده.
- ج. تَعَوُّد البطل – بينما هو هارب – إلى أشياء أخرى بحيث لا يمكن التعرف عليه.
- د. يُخَيِّئ البطل نفسه أثناء هروبه.
- هـ. يُخَيِّئُ أناس (حَلَدُون) البطل.
- و. إنقاذ البطل أثناء هروبه بأن يتحوَّل سريعاً إلى حيوانات، حجارة، ... الخ.
- ز. تجنُّب البطل إغراءات أنثى شرير متحوِّلة.
- ح. لا يسمح البطل بأن يُلتَهَم.
- ط. إنقاذ البطل من محاولة قتله.
- ي. قفز البطل إلى شجرة.

وتنتهي كثير من الحكايات الخرافية بهذه الوظيفة، إلاَّ أنَّه يمكن أن يكون للحكاية سوء طالع جديد يقابل البطل ليظهر شرير آخر ويتكوَّن شرٌّ جديد، إمَّا بالأشكال السابقة نفسها، أو بأشكال جديدة، لتبدأ حركة جديدة، إلاَّ أنَّ الأشكال الجديدة – إنَّ وُجدت – تر تبط بأشوار مَعَيَّنِينَ (أخوة البطل). " وتدل هذه الظاهرة أن حكايات عديدة تشتمل على سلسلتين من الوظائف ، نستطيع أن نسميها مقاطع (...) إذ تنتج عن كل إساءة أو حصول افتقار مقطوعة جديدة ، أي مسار وظائف يفضي إلى تقويم الافتقار. وهذا التحليل يُبرِّر ما يُمكن تسميته بالترار الوظائف (1).

ويفهم الباحث أنَّ (بروب) يقصد بالأشكال الجديدة للشرِّ الثاني ليست أشكالاً خارج التظاهرات – التي ذكرت – الخاصة بوظيفة الشر ، وإنَّما يقصد أشكالاً هي غير الأشكال التي وُجدت مع وظيفة الشر الأولى في الحكاية الواحدة ذات السلسلتين. لكنَّها مع ذلك من ضمن الأشكال التي ذكرها (بروب) لوظيفة الشر.

23. وظيفة الوصول دون انكشاف الأمر (O) :

وهنا يصل البطل إلى وطنه أو أي بلد آخر من دون انكشاف أمره. ويتحقَّق هذا الوصول في ثلاثة أشكال، هي :

- أ. وصول البطل إلى وطنه ليعمل كصبي مُبتدئ عند صاحب حرفة ما.
- ب. وصول البطل إلى بلاط ملك ليعمل كطاهٍ أو سائس خيل، أي بالصفة نفسها التي وصل بها.
- ج. الاكتفاء بذكر وصول البطل فقط.

24. وظيفة الادعاءات الكاذبة (L) :

- وهنا يَئِعي بطل مُ زَفِي ادعاءات لا أساس لها من الصحة. وفيها شكلان، هما :
- أ. في حال وصول البطل إلى وطنه يُقَدِّمُ أخوته إدعاءات كاذبة للحصول على الجائزة.
- ب. في حال وصول البطل إلى مملكة أخرى يُقَدِّمُ الادعاءات الكاذبة قائد حربي أو حامل لواء.

25. وظيفة المهمة الصعبة (M) :

وهنا يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل. وهذه الوظيفة من الوظائف المُفَضِّلَة في الحكاية الخرافية عادة، وتظاهراتها كثيرة جداً يذكر (بروب) منها التظاهرات الآتية :

- أ. اختبار البطل من خلال الطلب منه أن يلتهم طعاماً كثيراً أو شراباً.

(1) المصدر السابق نفسه ، ص 45 .

- ب. اختبار البطل من خلال استحمامه بحديد مصهور أو ماء مغلي.
 - ج. اختبار البطل من خلال إلقاء الألغاز عليه أو ما شابه.
 - د. اختبار البطل من خلال جعله يختار شيئاً ضمن مجموعة.
 - هـ. اختبار البطل من خلال اختباء شخص بحيث يصعب اكتشافه.
 - و. اختبار البطل من خلال الطلب منه تقبيل أميرة في نافذة.
 - ز. اختبار البطل من خلال طلب القفز منه.
 - ح. اختبار قوته وحذقه وثباته.
 - ط. اختبار تحمُّله.
 - ي. اختباره من خلال الطلب منه جلب شيء نادر أو صنعه.
 - ك. اختباره من خلال الطلب منه صنع شيء.
 - ل. اختباره من خلال اختبارات أخرى.
- ويظهر أنَّ هذه الوظيفة تُشكِّل مع الوظيفة اللاحقة زوجاً.

26. وظيفة الحل (N) :

وتنتهي خلال هذه الوظيفة المهمة الصعبة، وتوازي أشكال الحلول أشكال المهام بدقّة، وتنتهي بعض المهام قبل أن تبدأ، أو قبل الوقت المطلوب من قبل الشخص الذي خصَّص المهمة. ولم يذكر (بروب) تمظهرات هذه الوظيفة، إلا أننا يمكننا أن نعتمد في ما يخص ذكر تمظهرات الوظيفة هذه على توازي أشكالها مع أشكال الوظيفة السابقة، فتكون هذه التمظهرات كالآتي :

- أ. نجاح البطل في التهام الطعام الكثير أو الشراب.
- ب. نجاح البطل في الاستحمام بحديد مصهور أو بماء مغلي.
- ج. نجاح البطل في حل الألغاز أو ما يشبهها.
- د. نجاح البطل في اختيار شيء من بين مجموعة.
- هـ. نجاح البطل في اكتشاف شخص مختبئ يصعب اكتشافه.
- و. نجاح البطل في تقبيل أميرة في نافذة.
- ز. نجاح البطل في القفز.
- ح. نجاح البطل من خلال إثباته لقوّته وحذقه وثباته.
- ط. نجاح البطل في تحمُّله.
- ي. نجاح البطل في جلب شيء نادر، أو صنعه لشيء نادر.
- ك. نجاح البطل في صنع شيء.
- ل. نجاح البطل في اختبارات أخرى.

27. وظيفة التعرّف (Q) :

وهنا يتم التعرّف على البطل ، وأشكالها هي :

- أ. التعرّف على البطل عن طريق علامة معينة.
 - ب. التعرّف على البطل عن طريق شيء يُعطى له سابقاً.
 - ج. التعرّف على البطل عن طريق إنجاز المهام الصعبة بعد قدومه غير المعروف.
 - د. التعرّف على البطل بعد مّة طويلة من الفراق. ويختص هذا التعرّف بأفراد العائلة الواحدة.
- ونعرف أنَّ المنديل أو الخاتم هو الشيء الذي يُعطى للبطل سابقاً بدلالة مقابلة التمظهر الثاني من هذه الوظيفة بالتمظهر الثاني من الوظيفة السابعة عشر (الوسم) التي تُشكِّل زوجاً معها⁽¹⁾.
- إنَّ أهمّية هذا العنصر – من وجهة نظر بعض الباحثين – تكمن في ضرورة التعرّف على البطل الحقيقي لمكافأته ، فصراعه مع البطل المزيف في ختام الحكاية ليس سوى ظرف يُبرز طاقة البطل وقدرته على الإنجاز والفعل في مكان ما يكون عادةً مكان حصول الكارثة نفسه في بداية الحكاية، أي المكان الاجتماعي الواقعي. وتتنفّس هذه القدرة والكفاءة بسبب تكليف البطل بمهمة صعبة في اختبار ثانٍ بعد اختبار المانح له أولاً. وإذا كان الهدف من الاختبار الأول هو تقويم الإساءة بالقضاء على قوى الشر في

(1) راجع تمظهرات وظيفة (الوسم) في البحث الحالي ، ص 88 .

مكان لا يخضع لأي منطق أو لأي تحديد جغرافي، فإنَّ الأمر هنا – مع الاختبار الثاني – يختلف تماماً من حيث الغاية والمكان كما قدمناه. إنَّ عودة البطل إلى مكانه يُصاحبه تغيير جذري في مكانته، لتنتهي الحكايات عادةً بتمجيد البطل وتكريمه. ومن هنا سمَّى (غريماس) الاختبار الأخير بالتمجيد. ولما كانت الغاية من وراء كلِّ الاختبارات والتنفُّلات المكانية هي تحسين مكانة البطل وتمجيده، لذلك كان الاختبار الأخير في شكل مشهد يحضره الملوك إلى جانب عموم الناس⁽¹⁾.

28. وظيفة كشف الانعاء (Ex) :

يتمُّ كشف أمر البطل المزيف أو الشرير خلالها وأشكال تحقُّقها في الحكايات هو :

- أ. كشف الشرير نتيجة عدم إنجازه لمهمة ما.
 - ب. كشف الشرير عن طريق قصة تُروى داخل الحكاية.
 - ج. كشف الشرير عن طريق ما يبدو عليه من خلال تعابير وجهه المعترضة على أحداث حكاية تحكي الأحداث من البداية.
 - د. عن طريق أغنية تقصُّ ما حدث وتكشف الشرير.
 - هـ. عن طريق أنواع أخرى توفِّي للكشف عن الشرير.
29. وظيفة الظهور الجديد (T) :

- وهنا يظهر البطل في شكل جديد، عن طريق :
- أ. ظهوره الجديد بواسطة العمل السحري لمساعد.
 - ب. بناء البطل لقصر فخم.
 - ج. لبس البطل ملابس جديدة.
 - د. بالاعتماد على صيغ منطقية وهزلية، كالخداع الذي يقوم به البطل من خلال لبسه لملابس يستعيرها تدلُّ على الوجهة.
30. وظيفة العقاب (U) :

- ويتمُّ هنا معاقبة الشرير التي تختلف في الحركة الأولى عنها في الحركة الثانية ، إذ إنَّ الشرير يُعاقب في الحركة الأولى من الحكاية من خلال :
- أ. قتله في معركة أو خلال مطاردته، فيما لو كانت هناك معركة معه.
 - ب. تعذيبه فقط في حالة عدم وجود معركة معه.
 - أ. عقاب إيجابي من خلال قتل الشرير بالرصاص أو نفيه أو ربطه بذيل حصان أو عن طريق انتحاره.
 - ب. عقاب سلبي من خلال العفو عنه المبني على شهامة.

31. وظيفة الزفاف (W) :

ويتزوج خلالها البطل ويعتلي العرش. وتختلف أشكال تحقق هذه الوظيفة بحسب تكوُّن الحكاية من حركة أو حركتين، فإنَّ كانت الحكاية متكوَّنة من حركة واحدة، فإنَّ أشكال تحقُّق هذه الوظيفة ستكون :

- أ. من خلال منح البطل عروساً ومملكة في الحال، أو تسليمه نصف المملكة أولاً، وكل المملكة عند وفاة الوالدين.

- ب. من خلال زواج البطل أحياناً من دون اعتلائه العرش لعدم كون عروسه أميرة.
 - ج. من خلال ذكر اعتلاء العرش فقط في بعض الأحيان.
 - د. من خلال استعادة البطل لزوجته التي كانت قد فُقدت، ويُستعاد الزواج نتيجة للطلب.
 - هـ. من خلال استلام البطل هدية مالية أو تعويضاً بدلاً عن الزواج بالأميرة في بعض الأحيان.
- أما في حالة وجود حركتين في الحكاية (من خلال نشوء حركة جديدة بسبب تدخُّل فعل شر جديد قبل الزفاف) فإنَّ الحركة الأولى تنتهي بخطوبة أو وعد بالزواج.
- وبانتهاء هذه الوظيفة تصل الحكاية إلى نهايتها. لكنَّ (بروب) يؤكِّد " أنَّ ثمة أفعالاً يؤيِّها أبطال في بعض الحكايات لا تتطابق مع الوظائف هنا لكنها نادرة جداً ، وهي تحتاج إلى دراسة مقارنة، وقد

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، م. س. ذ. ، ص ص (48 – 49) .

تكون أصلاً عناصر نُقلت من حكايات من طبقات (...) مُغايرة للحكاية الخرافية (الخرافات ، الأخبار ، .. الخ)، وهو يصف هذه الأفعال بأنها عناصر مُبهمة، ويُعطيها العلامة (X) ⁽¹⁾.

الأدوار السبعة(*)

ترتبط العديد من الوظائف بعضها ببعض في دوائر معينة على وفق كيفية تتوزع هذه الوظائف من خلالها بين الشخصيات الدراماتيكية للحكاية الخرافية . وتوازي هذه الدوائر – التي هي دوائر فعل – الشخصيات التي تؤديها⁽²⁾. فيكون لدينا دوائر سبع تُمثل مجال عمل شخصيات سبع في الحكاية الخرافية " لا تتحدّ بوظائفها والعناصر المساعدة فحسب ، بل إنها تتحدّ ، فضلاً عن ذلك بشخصها "⁽³⁾ الرئيسية. وقد عمل (بروب) خلال دراسته للحكاية الخرافية الروسية على وضع "نموذجين بنائين لتحليل الحكاية، أحدهما نموذج تفصيلي يعتمد على تتابع الأحداث الزمني من خلال الوظائف؛ والآخر : موجز يعتمد على الأدوار، وإن كان توزيع الأدوار على الشخصيات يجعل النموذج الثاني متنوعاً عن الأول "⁽⁴⁾ وبصورة عامة، فإنّ الوظائف في الحكاية تتوزع على الأدوار السبعة الآتية⁽⁵⁾ :

1. دائرة فعل الشرير، وتشمل :

أ. الشر (A) .

ب. قتال (H) أو صورة أخرى للصراع.

ج. المطاردة (Pr) .

2. دائرة فعل المانح (المزوّد)، وتشمل :

أ. الإعداد لانّقال وسيط سحري إلى البطل (D) .

ب. تزويد البطل بوسيط سحري (F) .

3. دائرة فعل المساعد، وتشمل :

أ. التّعزُّو المكاني للبطل (G) .

ب. القضاء على سوء الطالع أو الفقدان (K) .

ج. النجاة من المطاردة (Rs) .

د. حل مهمات صعبة (N) .

هـ. تغيير مظهر البطل (T) .

وتجدر الإشارة إلى أنّ (بروب) يُبيّز بين ثلاثة أنواع من المساعدين، هي :

1. مساعدون شائعون يحقّقون جميع وظائف المساعدين الخمسة، مثل المهر والحصان الطائر.

2. مساعدون جزئيون يحقّقون العديد من الوظائف الخمسة وإنّ لم تكن جميعها، مثل الحيوانات – عدا الحصان – والأشباح التي تخرج من الخواتم السحرية.

3. مساعدون معينون ينقّذون وظيفة واحدة منها فقط، وتنتمي الجمادات إلى هذا النوع من المساعدين.

كذلك يُبيّز (بروب) بين المساعدين السحري والوسيط السحري ويجد أنّ من المُستحسن تسمية الأشياء الحية بـ(مساعدين سحريين). أما الأشياء كـ(الجمادات)، والخصائص كـ(القابلية على التحوّل) فيُسمّيها بـ(وسائط سحرية)، وإنّ كان كلاً من هذين النوعين يقوم بالعمل نفسه تماماً، وهو مساعدة البطل، فالجمادات في الحكايات الخرافية تعمل بالطريقة نفسها التي تعمل بها الأحياء، كما أنّ خاصيّة التحوّل التي يمتلكها أبطال الحكايات الخرافية تعمل هي الأخرى كشيء حي، على أنّ الحكاية قد لا تحتاج إلى وجود مساعد فيها، وحينئذ يقوم البطل – غالباً – بمساعدة نفسه بنفسه ليأخذ وظائف المساعد، بل حتّى صفاته

(1) د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ، م. س. ذ. ، ص 24

(*) ثمة العديد من المصطلحات التي تدل على مستوى التحليل في الأدوار السبعة عند (بروب) في مجال الاشتغال النقدي العربي سنشير إليها في نهاية الحديث عن الأدوار. واثّر الباحث مصطلح الأدوار من بينها نظراً لكثرة تداوله واعتماداً على ترجمته بهذا اللفظ في أغلب ترجمات مورفولوجيا الحكاية الخرافية إلى العربية .

(2) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص 158 .

(3) د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. ذ. ، ص 41 .

(4) د. صلاح فضل : نظرية البنائية ، م. س. ذ. ، ص 94 .

(5) ينظر: فلاديمير بروب : مصدر سابق ، ص ص (158 – 163) .

والتي من أهمها حكمته التنبؤية ويمكن أيضاً في بعض الحكايات الخرافية أن يقوم المساعد بالوظائف الخاصة بالبطل.

4. دائرة فعل الأميرة (أو شخص مطلوب) ووالدها، وتشمل :

- أ. تعيين مهام صعبة (M).
- ب. وضع الوسم (J).
- ج. الافتضاح (Ex).
- د. التعرف (Q).
- هـ. عذاب شرير ثانٍ (U).
- و. الزواج (W).

5. دائرة فعل المرسل، وتشمل الوظيفة التالية فقط :

- أ. الإرسال (الحادثة الرابطة) (B).
6. دائرة فعل البطل، وتشمل :-

- أ. بداية الفعل المضاد والمغادرة من أجل البحث (C ↑).
- ب. رة فعل البطل لمطالب المانح (E).
- ج. حفل زواج (W).
7. دائرة فعل البطل المزيف، وتشمل :

- أ. بداية الفعل المضاد والمغادرة من أجل البحث (C ↑).
- ب. رة فعل البطل المُزَيَّف لمطالب المانح (E).
- ج. إتهامات كاذبة للبطل المزيف (L).

ونلاحظ هنا أن كلاً من البطل والبطل المزيف يشتركان في كلٍّ من وظيفتي بداية الفعل المضاد والمغادرة من أجل البحث (C ↑) ورة فعل كلٍّ منهما لمطالب المانح واختباره (E)، إلا أن رة فعل البطل المزيف تكون دائماً سلبية عكس ما يحصل مع البطل غالباً، أيضاً نجد أن البطل يشترك مع الأميرة بوظيفة الزواج (W).

وتتوزع وظائف الجزء الإعدادي هي الأخرى بين هذه الشخصيات السبعة، ولكن بشكل غير متساوٍ، ممّا يجعل تعريف هذه الشخصيات بهذه الوظائف مستحيلاً بحسب ما يجده (بروب)⁽¹⁾. إضافة إلى هذه الشخصيات الدراماتيكية السبع، فإن الحكاية الخرافية لا تعدم وجود شخصيات أخرى، منها⁽²⁾ :

1. شخصيات خاصة للروابط :

- أ. الشاكون.
- ب. المخبرون.
- ج. الشتامون.

2. شخصيات وأشية من نوع خاص :

- أ. مرأة.
- ب. إزميل.
- ج. مكنسة.

3. شخصيات أخرى :

- أ. العين الواحدة.
- ب. العينان الاثنتان.
- ج. العيون الثلاثة.

إن بعضاً من هذه الشخصيات – كما يرى الباحث – هي التي تمنح الحكاية الخرافية صفة الغرابة وتشحن فضاء الحكاية بأجواء سحرية وعجائبية، لتكون أكثر إمتاعاً وإثارة.

(1) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص 159 .

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه : ص 159 .

وجد (بروب) أنَّ لدينا ثلاثة احتمالات فيما يخص الكيفية التي يمكن أن تتوزع من خلالها هذه الدوائر السبع على الشخصيات الدراماتيكية في الحكاية الخرافية. وهذه الاحتمالات هي: (1) **الاحتمال الأول** : توازي دائرة الفعل الشخصية تماماً، فجميع الوظائف التي تضمها دائرة فعل المانح – مثلاً – تؤديها شخصية مانحة صرفة، وجميع وظائف المساعد الخمس – مثلاً – تؤديها شخصية مساعدة صرفة.

الاحتمال الثاني : تشترك شخصية واحدة في أكثر من دائرة فعل واحدة .
الاحتمال الثالث : تتوزع دائرة فعل واحد بين شخصيات عديدة، وهذا الاحتمال مقابل للاحتمال السابق. فمثلاً قد تقوم شخصية مُعينة باختبار البطل، في حين تَقْدَم شخصية أخرى لتكافئه مصادفة. وقد تتوزع وظائف الأميرة بينها وبين والدها.

هذه هي الأدوار السبعة التي تضم كل واحدة منها مجموعة من الوظائف تقوم بها شخصيات سبع ينظر إليهم (بروب) " بوصفهم فاعلين للأفعال الجارية في الخرافة. أما العناصر الأساسية فيها، فهي تتمثل في الوظائف التي يتألف منها الحدث، وعلى هذا الأساس يُصنّف الشخصيات الأساسية على سبعة أصناف في ضوء الوظائف التي تُنجزها، وهكذا تتجمّع الوظائف بحسب مستويات مطابقة الشخصيات التي تنجز تلك الوظائف، فنحصل على سبعة مستويات " (2)، أو أدوار أو مجالات (3)، أو شخوص رئيسة (4)، أو نطاقات أحداث (5)، أو أنماط (6)، أو أشكال من الفعل (7)، أو فاعلين نوعيين أو شخصيات نموذجية (8)، أو شخصيات السرد الرئيسة (9) (*) (**).

صفات الشخصيات الدراماتيكية

إنَّ ثبات شكل الحكايات الخرافية وتغير محتواها هو الذي حدا (بروب) إلى التفريق بين ثوابت هذه الحكايات وبين مُتغيّراتها، أي بين الأفعال التي تنجزها الشخصيات الدراماتيكية، والتي هي الوظائف، وبين الشخصيات هذه نفسها. وقد انطلق في عمله المورفولوجي معتمداً على العناصر الثابتة تلك، مولياً أياها القسط الأكبر من اهتمامه لكن هذا لا يعني أنَّ (بروب) لم يهتم ولم يعتنِ بالعناصر الأخرى التي هي عناصر متغيرة كالشخصيات وصفاتها – مثلاً – فعلى الرغم من كون الأخيرة مُتغيرة في الحكاية، إلا أنَّ (بروب) يعدُّ أنَّ دراسة صفات الشخصيات الدراماتيكية، مهمة جداً (10). ويؤكد أنَّ لدراسة الشخصيات وصفاتها بصورة عامة نتائج مهمة جداً لاستكمال دراسة الحكايات الخرافية، خصوصاً تلك الدراسات التاريخية التي يجدها أنَّها دراسات مكملية وضرورية، ستعتمد على دراسة الحكاية مورفولوجياً، إضافة إلى دراسة الشخصيات وصفاتها والتغييرات والتحوّلات التي ستصيب الحكايات تلك (11)، إذ أنَّ مثل هذه

(1) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ.، ص ص (159 – 161).

(2) عبد الهادي احمد الفرطوسي: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، م. س. ذ.، ص ص (204 – 205).

(3) ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، م. س. ذ.، ص 209.

(4) ينظر: د. نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، م. س. ذ.، ص 41.

(5) ينظر: جيرالد برنس: المصطلح السرد، م. س. ذ.، ص 217.

(6) ينظر: د. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، م. س. ذ.، ص 146.

(7) ينظر: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، م. س. ذ.، ص 92.

(8) ينظر: عدنان بن ذريل: النقد الأسلوبية، م. س. ذ.، ص 102.

(9) د. نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب – دراسة معجمية، (عمان: جدارا للكتاب العالمي، واربند: عالم الكتب الحديث: 2009م) ص 146.

(*) لأهمية هذه الأدوار السبعة نجد بروب يُشير إلى إمكانية تسمية الحكايات الخرافية بـ "حكايات تخضع لمخطط سبع شخصيات"، إلا أنه وعلى الرغم من إيمانه بدقّة هذه التسمية، يرى أنها – مع ذلك – تسمية خرقاء وغير مناسبة.

يُنظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ.، ص 190.

(**) التيس الأمر على الدارس محمد عزام فيما يخص عدد الأدوار. فقد نسب إلى (بروب) انه قد حددها بستة مجالات لحركة الشخصيات (ستة ادوار). ألا انه بعد ذلك يصرح بكونها سبعة. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة م. س. ذ.، الصفحات (209، 232)

(10) فلاديمير بروب: مصدر سابق، ص 177.

(11) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص 177.

وكلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، م. س. ذ.، ص ص (69-71).

الدراسات ستتمّ للدراسة التاريخية اللاحقة لها جملة من التساؤلات والمشاكل سنُشكّل موضوعات لهذه الدراسات.

إنّ دراسة صفات الشخصيات تبنّي على التغيّر في الخصائص الخارجية لشخصيات الحكاية الخرافية (عمرها، جنسها، مكانتها، مظهرها الخارجي، خصائص هذا المظهر، ... الخ). هذا التغيّر هو الذي يعمل على إكساب الحكايات الخرافية سحرها وجمالها وإبداعها. بالضبط كما تحقّقه أيضاً مسألة الشخصيات التي تُستبدل من حكاية إلى أخرى وفق قوانين خاصة تعمل على خلق تشكيلات حكاية متعدّدة وقبل أن نعرف ما الذي اقترحه (بروب) لتذليل هذه الصعوبة ولجعل التحليل ممكناً، يجدر بنا أولاً أن نحيط علماً بالأسباب المُعقّدة لحصول مثل هذه الاستبدالات في شخصيات الحكاية الخرافية، والتي منها حسب (بروب) :-⁽¹⁾

1. ما تخلقه الحياة الواقعية من صور جديدة لتعويض شخصيات الحكاية الخرافية.
2. ما تفرضه كل من ملاحم الأمم المجاورة والأدب المكتوب والدين، سواء أكان عالمياً أم معتقدات محلية، من تأثير على شخصيات الحكاية الخرافية ؟
3. ما تحتفظ به الحكايات الخرافية في جوهرها من بقايا وثنيات قديمة جداً وعادات وطقوس بالغة القدم. يقترح (بروب) لجعل التحليل ممكناً نظاماً يسمح بتقديم العناصر المتغيّرة من خلال جمعها حول العناصر الأساس (الوظائف) بإقامة جداول معيّنة تدرس صفات الشخصيات الدراماتيكية واحدة واحدة بالاعتماد على عناوين رئيسة ثلاثة، هي :-⁽²⁾

1. المظهر الخارجي.
2. الأسماء وخصوصيات التقديم في السرد القصصي.
3. مكان السكن.

"ويُضاف إلى هذه سلسلة أخرى أقل أهمية أو عناصر مساعدة ... وإذا ما عُرّفت شخصية من وجهة نظر وظيفتها، مثلاً، مانحة أو مساعدة ... الخ، واشتمل عنوان الجدول على كل شيء مذكور عنها، فإننا نحصل على صورة جد (كذا) شائقة. ويمكن أن تفحص كل المواد التي تندرج تحت عنوان واحد بصورة مستقلة عن بقية مواد الحكاية"⁽³⁾.

إنّ الاشتغال على وفق ما اقترحه بروب وعمل هكذا جدول سيفيد مجال دراسة الحكاية الخرافية فوائدها عدّة منها :-⁽⁴⁾

الفائدة الأولى : سنعرف من خلال تحديد الأشكال الأكثر تكراراً في الجدول، النمط القانوني الخاص بالحكاية الخرافية، فيما يتعلّق بشخصياتها وصفاتها، على أنّه يجب أن لا نغفل مسألة التفريق بين الأشكال الأساس للحكاية عن تلك المشتقة عنها، لأنّ هناك أشكال عدة :

1. أشكال دولية (كونية، إنسانية).
2. أشكال وطنية (هندية، عربية، روسية، ألمانية، ... الخ).
3. أشكال محلية (شمالية، جنوبية، ... الخ).
4. أشكال يمكن وضعها في مجموعات حسب بعض الأشكال الاجتماعية (جندي، عامل، فلاح، نصف حضري، ... الخ).

وهذه الفائدة ستثمر فائدة أخرى، هي :

الفائدة الثانية : معرفة الأشكال الأساس للحكاية الخرافية من خلال استبعاد الأشكال المحلية والثانوية، ومن ثمّ التوصل إلى الشكل الأساس عموماً.

ويُلفت الباحث النظر إلى أنّ مقصود (بروب) من الأشكال الرئيسية هي الأشكال التي تنضوي تحتها حكايات متعددة مختلفة، كالحكايات التي تنضوي تحت عنوان (الربيبية المضطهدة)⁽⁵⁾، والحكايات

(1) ينظر : فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، م. س. ذ، ص 172.

(2) ينظر : المصدر السابق نفسه، ص 173.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 173.

(4) ينظر : المصدر السابق نفسه، ص ص (174 - 177) .

(5) يُنظر: كلود ليفي شتراوس وفلاديمير بروب: مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية، م. س. ذ، ص (65 - 66) و ص 73.

التي تتحدث عن (اختطاف تنين لأميرة)⁽¹⁾، أي الحكايات التي لها وظيفة مركزية مهيمنة تحدد مجال اشتغالها وحصرها في نموذج دلالي موحد.

الفائدة الثالثة : معرفة الآلية والمناهج التي على وفقها تحدث تعبيرات في الحكاية الخرافية ومن ثم رصد جميع أنواع التحويلات التي تصيب الأشكال الأساسية لتنتج أشكالاً فرعية أخرى.

ويظهر – من كلام (بروب) – أن أحد أسباب هذه التحويلات هو تبديل عنصر ما مكانه، فبعد اندراجه تحت عنوان مُعْن في حكاية ما، نجده يندرج تحت آخر مختلف تماماً في حكاية أخرى، كالتنين الذي يكون شريراً في حكاية، ومانحاً في أخرى (*). كما أن التشكيلات الجديدة عن التحويلات ستأخذ مواضع جديدة، وإن كانت مُشتقة عن المواضع القديمة.

الفائدة الرابعة : معرفة الأشكال المُجرّدة لمهام الشخصيات الدراماتيكية التي تكمن في جوهر الحكاية الخرافية، والتي ستساعد – بعد مقارنة الواحدة منها بالأخرى – في فهم التطور الذي يحصل لشكل لُبنج شكلاً آخر غيره.

هذا، وستسمح دراسة صفات الشخصيات بتفسير علمي للحكاية الخرافية، إذا لم يقف الدارس عند حدود المنهج المورفولوجي وتعدّاه إلى إلحاق الدراسات التاريخية بالمنهج المورفولوجي، كما يؤكّده (بروب).

طرائق تقديم الشخصيات الدراماتيكية في الحكاية الخرافية

تختلف طرائق ظهور وتقديم شخصيات الحكاية الخرافية من شخصية لأخرى. فلكل شخصية من هذه الشخصيات طريقتها الخاصة بالظهور، وتتحدّد هذه الشخصيات بهذه الطرائق، ممّا يُشكّل قانوناً لظهورها في الحكاية الخرافية، وإن كانت هناك انحرافات مُعينة تخرق ثبات هذا القانون. وفيما سيأتي سنعرض هذا القانون والانحرافات التي قد تصيبه في بعض الحكايات الخرافية.

فأمّا القانون العام لظهور وتقديم هذه الشخصيات، فإنّ رواة الحكاية الخرافية عادة ما يُقرّهون شخصيات حكاياتهم كالآتي :-⁽²⁾

1. شخصية الشرير : يظهر الشرير في سياق الأحداث مرتين، هما :
 - أ. يظهر أولاً فجأة من الخارج :
 - (1) طائراً.
 - (2) أو متلصصاً.
 - ب. يظهر ثانية كشخص مُتعبّ.
2. شخصية المانح: وتقدم في الحكاية الخرافية عندما يقابلها البطل عرضاً (صدفة)، وفي الغالب تُقابل:
 - أ. في غابة (كوخ مثلاً).
 - ب. في حقل.
 - ج. على قارعة الطريق.
 - د. في الشارع.
3. شخصية المساعد السحري : وتظهر في الحكاية الخرافية من خلال تقديمها كهدية للبطل.
4. شخصية المرسل : وتُقدّم هذه الشخصية في الحالة الاستهلاكية.
5. شخصية البطل : وتُقدّم هي الأخرى خلال الحالة الاستهلاكية.
6. شخصية البطل المزيف : ويكون ظهور هذه الشخصية خاضعاً لأحد احتمالين :
 - أ. إمّا أن تُقدّم في الحالة الاستهلاكية.
 - ب. أو لا تُقدّم في الحالة الاستهلاكية، وإنّما يُعلم بوجود الشرير أخيراً في البلاط أو المنزل مثلاً.
7. شخصية الأميرة : وتُقدّم هذه الشخصية مرتين :
 - أ. تُقدّم أولاً في الحالة الاستهلاكية.

(1) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص 211 .

(*) تجدر الإشارة إلى أن (بروب) يرى أن الشخصيات تتكرر كما أن الوظائف تتكرر في الحكايات عموماً. ومن هنا نرى قانوناً خاصاً يتطور. فالتنين مثلاً هو الشرير الانمذجي . والساحرة هي المانح الاعتيادي. و(ايفان) هو الباحث الاعتيادي. واهلم جراً. ينظر: فلاديمير بروب : مصدر سابق ، ص 209 .

(2) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص 166 .

ب. تُقَمَّ ثَانِيَةً كَشَخْصِيَّةٍ مُتَعَقِّبَةٍ. وفي هذه الحالة :

(1) إما يراها الباحث أولاً ثم الشرير ثانياً.

(2) أو يراها الشرير أولاً ثم الباحث ثانياً.

هذا هو القانون العام الذي يخضع له ظهور الشخصيات الدراماتيكية في الحكاية الخرافية بصورة عامة.

ويُسَجَّل (بروب) هنا بعض الملاحظات التي تُعَدُّ بعضٌ منها انحرافات عن هذا القانون. نلاحظها بالنقاط الآتية :-⁽¹⁾

1. إذا غابت الشخصية المانحة من الحكاية، فإنَّ أشكال ظهورها تتحوَّل إلى الشخصية التالية في الترتيب، أي المساعد. وبنمُّ كلام (بروب) عن أنَّ هذا الترحيل خاص بغياب الشخصية المانحة فقط.
2. إذا عملت شخصية في أكثر من دائرة فعل، فإنَّها تُقَمَّ في تلك الأشكال التي تبدأ فيها أولاً بالفعل.
3. جميع شخصيات الحكاية يمكن أن تُقَمَّ عن طريق الحالة الاستهلاكية وليس المرسل والأبطال والأميرة فقط.
4. لا بُدَّ أنْ تضمَّ الحالة الاستهلاكية أفراد أسرة واحدة، وأشكالها هي :
 - أ. حالة استهلاكية تشمل الباحث مع أسرته.
 - ب. حالة استهلاكية تشمل ضحية الشرير مع أسرته.
 - ج. حالة استهلاكية مُكوَّنة من الحالتين السابقتين.والشكل الأخير نجده في الحكايات التي تضمُّ كلاً من الباحث وضحية الشرير اللذين هما من أسرة واحدة، ليكون لدينا احتمالان للعلاقة فيما بينهما :
 - أ. الباحث هو الأخ بالنسبة للمبحوث عنه التي هي الأخت.
 - ب. الباحث هم الأبناء بالنسبة للمبحوث عنه التي هي الأم.
5. الحكاية التي تبدأ بفقدان تحتاج إلى باحث ومُرسل أحياناً أو كليهما معاً.
6. في الحالات التي تُقَمَّ أسرة واحدة من ضمنها الشرير (أخ أو أخت للبطل)، لن يُظهر الشرير صفات شريرة واضحة، ولن يُظهر أكثر من كونه أحد أفراد هذه الأسرة.
7. في بعض الحالات الاستهلاكية يكون تقديم البطل عن طريق ولادة إعجازية يصاحبها عادة تنبؤ به بمصيره، ويُظهر البطل قبل أنْ تبدأ عقدة الحكاية :
 - أ. إمَّا صفات إيجابية (بطل مستقبلي مُنفوَّق على إخوانه).
 - ب. أو صفات سلبية (كالحق مثلاً).
8. في الحالة الاستهلاكية التي تُقَمَّ صورة رداء غير عادي مُهتَمِّ به ليعلم كخَلْقِيَّة مناقضة لما سيحدث لاحقاً. تُقَمَّ الحكاية شخصيات (المانح) و(المساعد) و(الشرير).
9. في الحكايات التي تضمُّ أكثر من حركة أو التي تتكرَّر فيها الحركات، فإنَّنا سنحصل على (شرير + باحث + شيء مبحوث عنه في المستقبل).
- وفي مثل هذه الحكايات تعمل شخصيات الحركة الأولى في الحركات التالية لها، فلا يكون هنالك داع لدخول شخصيات موازية، إلَّا في بعض الحالات التي ينسى فيها القاص. وقد يُوَيِّ شخص دوراً في الحركة الأولى، ودوراً آخر في الحركة الأخرى.
10. إذا كان الشرير هو زوج الأب، فهذا احتمالان، هما :
 - أ. إمَّا تُقَمَّ منذ بداية الحكاية.
 - ب. أو تُقَمَّ عن طريق حكاية تحكي عن زواج ثانٍ بعد موت الزوجة الأولى، وستلد الزوجة الثانية بنات شريرات أو أبطال مزيفون.

العناصر الأخرى في الحكاية الخرافية

عرفنا سابقاً أنَّ الوظائف ليست هي العناصر المُهمَّة الوحيدة في الحكاية الخرافية، وإنَّما توجد عناصر مُهمَّة أخرى فيها. وإنَّ لم تكن هذه العناصر بالأهمِّية نفسها التي منحناها الحكاية الخرافية

(1) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص ص (167 – 169) .

للوظائف، لكنّها مع ذلك تضطلع بمهام أخرى تُمكن الحكاية من أن تكون أكثر إقناعاً من خلال ما تُمارسه هذه العناصر من ربط بين الوظائف أو تحفيز أفعال الشخصيات في الحكاية. أو إضفاء المزيد من التبريرات إليها.

وستنحّذ الآن عن العناصر الثلاثة التي ذكرها (بروب)، وهي :

أولاً : عناصر الربط⁽¹⁾:

تتّضح أهميّة هذه العناصر من حقيقة دورها الذي تمارسه فيما يخصّ الربط بين وظائف الشخصيات الدراماتيكية. وهذا ما يجعل من " أهميتها كبيرة في السرد "⁽²⁾. ففي بعض الحالات ، وتحديدًا تلك التي نجد فيها أن الوظائف لا تتبع بعضها بعضاً في ترادف مباشر، وأنّ شخصيات مختلفة – وليست شخصية واحدة – هي التي قامت بتأدية هذه الوظائف، يتحقّق عند ذاك أنّ الشخصية الثانية يجب أن تعرف كل ما جرى حتى ذلك الوقت. ومن هنا تلجأ الحكاية الخرافية إلى استعمال عنصر يقوم بمهمّة الربط بين أفعال الشخصيات هذه ضمن نظام لتوصيل المعلومات، يرى (بروب) أنّه قد طوّر في الحكاية الخرافية وفي أشكال فنيّة أخّاذة.

ولكن قد تغيب هذه العناصر من الحكاية، وعندها ستمثل الشخصيات بصورة ميكانيكية ومُفحّمة، أو ستأخذ هذه الشخصيات طابع كلّية المعرفة.

إنّ إمكانيّة غياب هذه العناصر يعني أنّ مهمّتها تنحصر فيما قلناه قبل قليل أولاً ، وثانياً عن أن لا دور لها في تطوّر الحكاية، وإلاّ لكان غيابها سبباً في تخلخل بناء الحكاية، وهذا ما لا يحدث بأي حالٍ من الأحوال.

ويُشير (بروب) إلى أنّ تحقّق الربط بين الوظائف يتمّ من خلال :

1. اكتشاف شخصية لشيء عن طريق تذكير شخصية أخرى لها. والتذكير نوعان، هما :

أ. مباشر، يتمّ عن طريق :

(1) راوٍ يروي الأحداث، وهذا أبسط الحالات.

(2) دلالة أداة.

(3) إخبار شخص عن نفسه.

(4) اكتشاف شيء ما بواسطة تصنّت شخصية على شخصية أخرى.

ب. غير مباشر، يتمّ عن طريق :

(1) إرسال رسول برسالة معينة.

(2) شتم البطل من قبل أعدائه أو حُسّاده.

(3) مفاخرة البطل بقوّته.

(4) شكوى تُوجّه ضد البطل.

(5) حوار يتمّ من خلاله التعرّف على البطل.

ويبدو للباحث أنّ الحوار لا ينحصر بين البطل من جهة، والمانح أو المساعد السحري من جهة أخرى، كما هو موجود في الأمثلة، لأنّ الباحث يرى أنّ (بروب) لم يكن بصدد حصر هذا الحوار بهذه الشخصيات فقط، وإنّما كان بصدد التمثيل للحوار فقط.

وعموماً، مهما كانت هذه الأشكال الخاصة بالتذكير مختلفة ومُتباينة، إلّا أنّها تشترك جميعها في صفة مشتركة. ففي جميع هذه الحالات تكتشف شخصية معيّنة شيئاً من الأخرى وبذلك ترتبط وظيفة سابقة بالتي تليها.

2. من خلال دلالة أفعال سابقة للشخصيات ، وتُكتشف هذه الأفعال من خلال :

أ. رؤيتها :

(1) بصورة طبيعية.

(2) بصورة خارقة.

ب. سماعها بصورة خارقة.

3. من خلال تحقيق حضور ما، مثلاً :

(1) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص ص (146 – 150) .

(2) د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. ذ. ، ص 37 .

- أ. إحضار شيء - إنسان أو غيره - ذي سمة :
 (1) طبيعية.
 (2) خارقة.

ب. وصول شخص ما إلى مكان معين.

4. من خلال الإعداد لإظهار شخص ما (البطل) وتمييزه عن الآخرين.
 بقي أن نعرف أن الربط قد يُستخدم بين وظائف مختلفة جداً (شديدة التباين)، وأنه قد يقوم بربط وظيفة بالحالة الاستهلاكية. هذا وأن صور الربط المختلفة يكون بعضها أكثر حيوية من بعضها الآخر، كما في شكل وصول شخص ما إلى مكان مُعَيَّن. ورمز (بروب) وهكذا عناصر بالرمز (§).
ثانياً : عناصر مساعدة تتكرر ثلاث مرات⁽¹⁾:

لا بُدَّ أن نُذِكر إلى أن (بروب) وحال حديثه عن عناصر التثليث في الحكايات الخرافية، يتكلم في أكثر من جهة تخص هذه الظاهرة التي تكثر في هكذا حكايات. فهو يتحدث عنها :
 1. من جهة الأسباب أو المسوّغات التي تلجئ الحكاية إلى استثمار هذه الظاهرة.
 2. من جهة المواضيع أو الأماكن في الحكاية التي تكون قابلة لظاهرة التكرار.
 3. من جهة الكيفية التي يتم من خلالها التكرار الثلاثي.
 4. من جهة أشكال تحقق التكرار الثلاثي.
 ولم يفصل (بروب) بين الجهة الأولى والجهة الرابعة، وجمع بينهما في كلام واحد، إلا أنه قد أفرد للجهة الثانية والجهة الثالثة - كلّ منهما على حدة - كلاماً خاصاً بها. ونحن سنفصل هذه الجهات بعضها عن بعض خلال الحديث عن كلّ واحدة منها.
 فأما الجهة الأولى، فإنّ (بروب) يجد أن أسباب أو مسوّغات هذه الظاهرة في الحكايات الخرافية هي :

1. لإيقاف التطوّرات الإضافية لفعل ما في الحكاية.
 2. لغرض تحقيق تكرار ثلاثي لصيغة مُعَيَّنة من الصيغ، كصيغة المانح مثلاً.
 3. لغرض الربط بين فعل واحد يتكرر ثلاث مرات.
- أما فيما يتعلق بَق بالمواضع أو المحال التي تقبل التكرار، فوجد (بروب) أن هذه الظاهرة نصادفها :-

1. في ما بين تفاصيل فردية ذات طبيعة وصفية.
 2. في ما بين وظائف فردية.
 3. في ما بين وظائف زوجية.
 4. في ما بين مجموعات وظائف.
 5. في ما بين حركات كلّية.
- وفيما يخص الكيفية التي يكون فيها التكرار، فإنّ (بروب) قد رصد صيغاً ثلاثاً، هي :
1. التكرار كتوزيع متساوٍ.
 2. التكرار كترام.
 3. التكرار الذي يضمّ نتيجتين سلبيتين قبل نتيجة ثالثة إيجابية.
- أما الجهة الرابعة المتعلقة بأشكال تحقق التكرار، فإننا نجد أن التكرار يتحقق من خلال الأشكال الآتية :

1. التجريب المتكرر لأداة ما ثلاث مرات.
2. تكرار صيغة المانح من خلال استثمار الحكاية لدور أداة ما وأثرها في الدلالة على شخص ما (المانح مثلاً).
3. تكرار مطاردة الشرير للبطل ثلاث مرات من خلال إلغاء العوائق التي يضعها البطل في طريق الشرير.
4. قتال يتكرر ثلاث مرات يُربط الأوّل بالثاني والثالث بواسطة عودة البطل لمزاولة عمله.

(1) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص ص (150 - 152) .

ويظهر من كلام (بروب) أنَّ هذه الأشكال ليست هي الأشكال الوحيدة في الحكايات الخرافية، غاية الأمر أنَّ (بروب) لم يذكر أمثلة أخرى عدا الأمثلة الخاصة بهذه الأشكال.

وترى (نبيلة إبراهيم) أنَّ " تكرار الفعل ثلاث مرات يُكسب الحكايات الخرافية سرّاً ... والحكاية الخرافية ... لا تشعر بكمال التجربة إذا ما جُرِّبت مرتين ، بل لا بُدَّ من أن تُجرب ثلاث مرات ، والمرة الثالثة هي الحاسمة "(1). وتذهب إلى أنَّ السرَّ يكمن في العدد ثلاثة الذي يُعطي الحكاية سحره واكتماله، لتُصبح بالتالي مُكتملة وساحرة.

ويُشير (جيرالد برنس) إلى أنَّ هذه الظاهرة شائعة في الأدب الشعبي(2). ويرمز بروب إلى ظاهرة التكرار الثلاثي بالرمز (:).

ثالثاً : الدوافع (3) :

على الرغم من أنَّ (بروب) يرى أنَّ هذه العناصر أكثر العناصر في الحكاية الخرافية تَعَوُّاً وعدم استقرار، فضلاً عن كونها أقل دقة وتحديداً من الوظائف أو الروابط ، إلاَّ أنَّه – مع ذلك – يعدها من العناصر المُهمّة في الحكاية الخرافية.

ويقصد (بروب) بالدوافع أسباب وأهداف الشخصيات الحكائية التي تجعلها تقوم بأفعال مختلفة. بمعنى أنَّ الدوافع تعني كُلاً من الأسباب التي توجي بالشخصيات إلى القيام بوظائفها في الحكاية الخرافية، والأهداف التي تكمن وراء القيام بهذه الوظائف. كما أنَّها لا تختصُ بنمط مُعَيّن من الشخصيات دون الأخرى. فكما أنَّ لشخصية الشرير دوافع معينة تدفعها للقيام بأعمالها الشريرة، كذلك يكون لأفعال الشخصيات الأخرى دوافعها أيضاً.

إنَّ معظم أفعال شخصيات الحكاية مدفوعة بسير الأحداث في منتصف الحكاية، عدا فعل الشر الذي يقوم به الشرير، والذي هو أوَّل وظيفة أساسية في الحكاية يحتاج إلى دافع مُكَمَّل. وسنعرف – لاحقاً – أنَّ دوافع فعل الشر قد تكون مرتبطة بنفسية الشخصية الشريرة تارةً. وتارةً أخرى تكون مرتبطة بشخصية ليست شريرة بالطبع، إلاَّ أنَّها تقوم بأفعال خاطئة تُمهّد لوقوع الشر عليها، الذي سيُتخذ معها صورة من صور العدل. ومع غياب عنصر الشر من الحكاية ينوب الفقدان بدلاً عنه، والذي هو الآخر يكون له دوافعه أيضاً. فقد " يكون الدافع الإحساس بنقص في شيء ما. وهنا نجد أن أفراد الأسرة يعيشون في استقرار حتى يكتشفوا أو يكتشف أحدهم نقصاً في شيء ما. وهنا تبدأ وظيفة الخروج ومعها تبدأ حركة الحكاية "(4). ولكلٍّ من دوافع الشر ودوافع الفقدان أشكالها الخاصة والعديدة. ويرى (بروب) أنَّ هناك سبباً وغاية تكمنان وراء هذه الكثرة من الأشكال. فأما السبب الذي يقف وراء اختلاف هذه الأشكال، فهو أنَّ الأفعال المتماثلة أو الشبيهة ببعضها مدفوعة بأكثر الطرق اختلافاً. وأما الغاية منها، فهي إضافة لون مُمَرِّز للحكاية الخرافية. يرى الباحث أنَّ المقصود منه هو إكساب الحكايات الخرافية مزيداً من التنوع والإقناع والتبرير. وترى (نبيلة إبراهيم) أنَّ " هذه الدوافع ، فضلاً عن أنها تُكسب الحكايات نوعاً من التلون الحي ، فإنها كثيراً ما تقرب الحكايات إلى واقع الحياة اليومية"(5). من خلال جعل أفعال الشخصيات أكثر معقولة وقبولاً، إلاَّ أننا نوكد أنَّ الإغراق بالخيالية التي هي سمة مُهمّة من سمات الحكايات الخرافية، قد تكون هي السبب الكامن وراء اختفاء الدوافع من بعض الحكايات الخرافية، إذ كلّ ما زاد الإغراق بالخيالية قلَّت الحاجة إلى وجود دوافع لأفعال شخصيات الحكاية الخرافية التي عادة ما تستغني عن ذكر هذه الدوافع. وهذا المعنى يُفهم من خلال فهم المعنى الملازم لكلام (الاس مارتن) الذي يقول عن أهميّة الحوافز (الدوافع) للسرد الواقعي " إن (توفير الحوافز) مقوم أساسي في أي سرد واقعي... ونجد الكتاب ، في دفاتر ملاحظاتهم ، يناضلون من أجل توفير الحوافز. والسؤال دوماً هو: كيف أستطيع جعل الأمر معقولاً؟"(6). والأمر الواضح لدينا هو أنَّ هاجس جعل السرد معقولاً والذي ينتاب الكتاب الواقعيين لا يمكن أن يكون موجوداً بالقوّة نفسها لدى راوي الحكاية الخرافية الذي ينشغل بأمور أخرى غير هذا

(1) د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. د. ، ص ص (39 – 40) .

(2) ينظر: جيرالد برنس : المصطلح السردى ، م. س. د. ، ص 240 .

(3) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. د. ، ص ص (152 – 156) .

(4) د. نبيلة إبراهيم : مصدر سابق ، ص ص (40 – 41) .

(5) ينظر: د. نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، م. س. د. ، ص 40 .

(6) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، م. س. د. ، ص 83 .

الهاجس كإبداع حكمة ما خلال الحكاية، أو إيصال فكرة معينة، أو تسليط الضوء على نوع من أنواع الصراع الذي يتم في الحياة، إلى آخر ما يمكن تصوّره في هذا الصدد. لكن يبقى صريحاً أنّ عملية التحفيز في الحكايات بصورة عامة ليست أكثر من " مجموعة الظروف والأسباب والأهداف والحوافز التي تتحكم في أفعال الشخصية (وتجعلها مقبولة أو معقولة)" (1).

• أشكال دوافع الشر في الحكاية :

ينبغي أن نلتفت بدءاً إلى أنّ (بروب) يذكر الدوافع المتصورة لتحقيق تمظهرين فقط من تمظهرات وظيفة الشر، هما :

1. التمظهر التاسع : طرد الشرير لشخص ما.
 2. التمظهر العاشر : أمر يصدر من الشرير لإلقاء شخص ما في عرض البحر أو في هاوية.
- إن الطرد أو الإلقاء في هاوية يكون مدفوعاً بدوافع تتعلّق ب :
1. طبيعة الشخصية الشريرة الخبيثة الحاسدة الشائكة، فبعض من رذائل هذه الطبيعة تدفع بالشرير إلى القيام بفعل الشر في الحكاية. فالشر عادةً ما يكون مدفوعاً ب :

أ. الكراهية.

ب. القتال.

ج. الحسد.

د. الخوف من منافسة.

هـ. الزواج غير المتكافئ.

و. الخيانة الزوجية.

ز. النبوءة عن إهانة ولد في حضور والديه.

ويجد الباحث أنّ بعض هذه الدوافع تكشف لنا عن الأسباب الدافعة لارتكاب فعل الشر، في حين تكشف الأخرى عن النتائج أو الأهداف التي لا يريد الشرير أن تتحقّق، لذلك يباشر فعله الشرير، كما أنّ هذه النتائج أو الأهداف تخفي أو تُضمر أسباباً لها بطبيعة الحال، فيمكن أن يكون الطمع مثلاً هو الرذيلة التي تقف وراء الانخراط في قتال يُسببه الشرير في (ب) ويمكن أن تكون رذيلة الخوف هي التي تقف وراء تجنّب المنافسة في (د)، وأنّ التكوّن هو الرذيلة التي يمكن أن تقف وراء رفض الزواج غير المتكافئ في (هـ). كما أنّ الخوف من المجهول هو ما يمكن أن يقف وراء النبوءة عن إهانة ولد في حضور والديه في (ز).

2. الأفعال الخاطئة لشخصية لا تكون شريرة بالطبع. وهنا يأخذ الطرد مثلاً صورة من صور العدل. وهذه الأفعال الخاطئة هي :

أ. تسبیب ابن أو حفيد متاعب مُعينة.

ب. جعل الابن أو الحفيد من نفسه غيبلاً.

ومن الواضح جداً أنّ هذين الشكلين الأخيرين يتعلّقان بشخصية هي الشخصية التي سيقع عليها فعل الطرد أو الإلقاء. في حين أنّ أشكال النقطة الأولى تتعلّق بشخصية تقوم بفعل الطرد أو الإلقاء.

• أشكال دوافع فقدان في الحكاية الخرافية :

وقبل الحديث عن هذه الأشكال ينبغي أن نعرف أنّ (بروب) يتحدّث هنا عن لحظة مُهمّة في الحكاية، هي التي تمنح الشخصية الحكائية الوعي بوجود فقدان ما أو نقص لديها. ومن هنا تكون لحظة تحفيز تحقّق الشخصيات إلى القيام بوظيفة البحث.

إنّ الشخصيات – ومن خلال لحظة التحفيز – تعي وجود النقص أو فقدان من خلال الدوافع الآتية :-

1. من خلال إخبار الشيء المفقود عن نفسه، عن طريق :

أ. ظهوره للحظة وتركه لآثار واضحة بعده تدلّ عليه.

ب. ظهوره في تجلّيات (صور) مُختلفة.

(1) جيرالد برنس : المصطلح السردي ، م. س. ذ. ، ص 139 .

2. من خلال رؤية شخص - قيصر أو أميرة مثلاً - للشيء المفقود (والذي سيتم البحث عنه) عن طريق حلم يراه هذا الشخص.
 3. من خلال رؤية مباشرة لشيء يمر أمام البطل، يُحرّك لدى البطل الرغبة في طلبه.
 4. من خلال استراق النظر من قبل البطل على الشيء الذي سيُطلب لاحقاً.
 5. من خلال تنبيه شخصيات وسيطة للبطل :
 - أ. والدان يُبهان ابنهما (البطل) بافتقاده عروساً.
 - ب. نساء جميلات يُخبرن البطل بوجود فتاة أجمل منهن في مكان بعيد.
 6. من خلال الإيهام بوجود فقدان مزعوم ، ويتحقق عن طريق :
 - أ. الإيهام بحاجة مزعومة تدفع إلى شر مباشر للتخلص من البطل أو من قوّته، فيتم :
 - (1) إرسال (أخت - سيد شرير - ملك شرير - تاجر) للبطل.
 - (2) إرسال أخوات شريرات للبطل بسبب غزل تنين لهن.
- وفي هذه الأحوال تحدث المغادرة مورفولوجياً. في حين أنّ في الحالة التالية تحدث المغادرة بصورة آلية وليست مورفولوجية.
- ب. الإيهام بمرض خيالي تختلقه أخت للبطل شريرة بأمر من الشرير.
 7. من خلال ما تُسببه ردائل، مثل :-
 - أ. الحسد.
 - ب. الفقر.
 8. من خلال ما تُسببه شجاعة وقوة البطل.
 9. من خلال الرغبة في الحصول على أطفال.
- ويعُدّ (بروب) الأشكال الثلاثة الأخيرة أشكالاً مطلقية (مُعقّلة).
- بقي أن نعرف أنّ غياب الدافع من الحكاية الخرافية لا يعني ولا يلزم منه غياب الوظيفة التي من المفترض أن يكون لها هذا الدافع.
- ### الحكاية الخرافية كـ (كي)
- يُعرّف (بروب) الحكاية الخرافية من ناحية مورفولوجية بأنها كل تطوّر من فعل الشر أو الفقدان - مروراً بوظائف وسيطة - إلى وظيفة الزواج أو أي وظيفة أخرى تصلح لأن تكون حلاً لعقدة الحكاية. ويُشكّل كل تطوّر من هذا النوع ما سمّاه (بروب) بـ(حركة)، وتتكوّن الحكاية الخرافية من حركة واحدة أو أكثر. وقد تكون كل حركة عبارة عن حكاية خرافية مستقلة. وقبل تحليل أي نص ينبغي أن تُحدّد الحركات داخل ذلك النص، إلّا أنّه يجب الالتفات إلى أنّ تعدّد الحركات في حكاية خرافية واحدة لا يعني بالضرورة وجود أكثر من حكاية خرافية في نص واحد⁽¹⁾. وليس لدينا ضابطة تُمكننا من معرفة هل أن النصوص التي تضمّ أكثر من حركة واحدة تُعدّ حكايات مفردة أم غير مفردة، ولكن يمكن وبشكل تقريبي أن نركن إلى الأنواع الثمانية من الحالات التي تكون فيها الحكاية الخرافية مفردة، وهذه الحالات هي :-⁽²⁾
1. في حالة الحكاية التي تتكوّن من حركة واحدة.
 2. في حالة الحكاية التي تتكوّن من حركتين تنتهي إحداها إيجابياً، بينما تنتهي الأخرى سلبياً.
 3. في حالة تكرار الحركات كلّها ثلاث مرات. مثلاً يتكرّر بحث ثلاث مرات، الأوّلان سلبيان، في حين يكون الثالث إيجابياً.
 4. في حالة الحصول على وسيط سحري في الحركة الأولى، ولا يُستخدم إلّا في الحركة الثانية. وهنا سنجد أنّ وظيفة مُعيّة سُدّ جَو مكانها قبل التعقيد الرئيس لثمّهد لنشوء حركة ثانية.
 5. في حالة الشعور المفاجئ بنقص ما أو فقدان أو شر قبل تصفية سوء الطالع في الحركة الأولى -التي تتوقّف مؤقتاً - ممّا يقود إلى إثارة حركة جديدة.
 6. في حالة وجود فعل شرّ معاً في العقدة.
 7. في حالة وجود حركتين تتضمّن الأولى منهما قتالاً، وتبدأ الثانية بسرقة. ويجد (بروب) أنّ هذه الحالة تُزوّدنا بشكل كامل للحكاية الخرافية.

(1) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص ص (180 - 181) .

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص ص (183 - 185) .

8. في حالة وجود حكاية يفترق فيها الأبطال، إلا أنه يمكن أن تُستثنى هذه من الحكايات المفردة، فيمكن أن يُشكّل مصير كلّ واحد من الأبطال حكاية مُستقلة.

ويمكن للباحث أن يُضيف حالة تاسعة بالاعتماد على كلام (بروب) فيما يخص الحكايات التي تتكوّن من حركتين، الأولى منهما قصيرة ومَ دُخْلِيّة كذلك الحركات التي تتضمّن إتلاف محصول أو إعلان حرب. وتنحصر مُهمّة هذه الحركات بتقديم شخصيات ستلعب دوراً أكبر في الحركة اللاحقة. وبالرجوع إلى تعريف (بروب) للحكاية أعلاه، سنجد أن الحكاية الخرافية تضم ثلاث مجموعات من الوظائف :

1. وظائف نستطيع أن نُسمّيها – بدئية – تبتدأ بها الحكاية الخرافية، وتكون مقرّرة لانطلاقة الفعل الحقيقي فيها.

2. وظائف وسيطة تكمن مُهمّتها في الربط بين انطلاقة الفعل الأوّل وحلّ العقدة.

3. وظائف نهائية تصلح لأن تكون حلاً لعقدة الحكاية.

و تحتاج الحكاية إلى وجود هذه الأصناف الثلاثة لتكتمل بنيته الخرافية. وإن كان بعضهم يرى: أن الحكاية يمكن لها أن تتشكّل من وظيفتين فقط⁽¹⁾. في حين يرى الباحث: أن وظيفتين فقط غير كافية لتشكيل حكاية، لوضوح أن التعقيد يتوقّف على ما يُمهّد حصوله في الحكاية من وظائف بدئية تُهيئ له. أضف إلى أن التعقيد مُهم للحكاية، وبانتفاؤه تنتفي الحاجة لوجود وظائف حالة لبداية توقف الحل على عقدة تسبقه. ولا يخفى أن هذه الأصناف الثلاثة شبيهة إلى جَمَا بالتصور الأرسطي للحبكة القائم على ثلاثة محاور أيضاً، هي (البداية ، الوسط ، النهاية).

إنّ النصّ الذي يضمّ أكثر من حركة يمكن لحركاته تلك أن تتداخل فيما بينها، وأن تتبع بعضها بعضاً على وفق احتمالات عدة، منها :-(2)

الاحتمال الأول : تتبع حركة حركة أخرى بصورة مباشرة :

• انتهاء _____ ابتداء 1

انتهاء _____ ابتداء 2

ويرى الباحث : أن هذا المخطط يمكن أن يستمرّ ليضمّ حركة ثالثة ورابعة، وهكذا، بحيث تبتدئ حركة لاحقة فور انتهاء السابقة.

الاحتمال الثاني : تنقطع الحركة الأولى (الأساسية) بحركة ثانية (اعتراضية)، وحال انتهاء سير الأخيرة، تستأنف الحركة الأولى سيرها حتى تصل إلى نهايتها، وبالتالي نهاية الحكاية :

انتهاء _____ أساسية استئناف توقف مؤقت _____ أساسية ابتداء 2

اعتراضية

انتهاء _____ ابتداء 1

الاحتمال الثالث : تنقطع الحركة الأولى (الأساسية) بحركة ثانية تنقطع بدورها على وفق احتمالين، هما :

1. تنقطع بحركة ثالثة، وهنا يمكن تصوّر مخططين لسير الحركات الثلاث في الحكاية :

أ. المخطّط الأول : انتهاء الثالثة لتستمر الأولى (الأساسية) عقبها مباشرة حتى تصل إلى نهايتها، ومن ثمّ تستأنف الثانية السير وصولاً إلى النهاية.

انتهاء _____ استئناف توقف مؤقت _____ ابتداء 1

انتهاء _____ استئناف توقف مؤقت _____ ابتداء 2

ب. المخطّط الثاني : انتهاء الثالثة لتستمر الثانية وصولاً إلى نهايتها، ومن ثمّ تستأنف الأولى سيرها حتى تصل النهاية :

• انتهاء _____ استئناف توقف مؤقت _____ ابتداء 1

انتهاء _____ استئناف توقف مؤقت _____ ابتداء 2

انتهاء _____ ابتداء 3

(1) ينظر: د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة ، م. س. ذ. ، ص 18 .

(2) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص ص (181 – 182) .

2. تنقطع بالحركة الأولى التي تستأنف سيرها لتنتهي ولتبدأ عقبها الحركة الثانية حتى تصل إلى نهايتها :

انتهاء _____ استئناف توقف مؤقت _____ ابتداء 1 .

انتهاء _____ استئناف توقف مؤقت _____ ابتداء 2

الاحتمال الرابع : تبدأ الحكاية بفعلي شر في الوقت نفسه ليُشكّل حركتين تنتهي إحداها قبل الأخرى :

انتهاء _____ ابتداء 1

الاحتمال الخامس : انتهاء _____ ابتداء 2 . - - - - - تضم الحكاية حركتين تنتهيان بنهاية واحدة : .

انتهاء _____ ابتداء 1

الاحتمال السادس : انتهاء _____ ابتداء 2 تشتمل الحكاية على باحثين يفترقان في منتصف الحركة الأولى ويغادران من أجل البحث :

استمرار ح 1

انتهاء _____ ابتداء

انتهاء _____ ابتداء ويلاحظ الباحث - من خلال هذه الاحتمالات - أن الحكاية الخرافية واستمرار كل الحركات فيها تتكوّن :

1. إمّا من بنية كبرى تتضمّن بنية صغرى واحدة أو عّة بنيات صغرى، يمكن أن تُسمّى الأولى أساس أو رئيسة أو مُضمّنة أو مُوطّرة، والأخرى ثانوية أو اعتراضية أو مُضمّنة أو مُوطّرة، كما هو الأمر في الاحتمالين الثاني والثالث (ب).
2. أو من بنية كبرى تتشكّل من بنيتين أو أكثر، لا تتضمّن أيّ منها الأخرى، وإنّما تتعالق فيما بينها بعلاقة تتابعية تكميلية. كما هو الأمر في الاحتمال الأول.
3. أو من بنية كبرى تتكوّن من بنيتين لا تتضمّن إحداها الأخرى، لكنّهما تتساوقان سوية لتصلا إلى نهاية واحدة كما في الاحتمال الخامس، أو تنتهيان كل على حدة بعد أن تبتداء سوية كما في الاحتمال السادس.

والى كانت الاحتمالات المتصورة، فإنّ جميع هذه التشكيلات تُساهم في إثراء البنية الكلية للحكاية الخرافية على وفق نمط منطقي ذات سمات جمالية.

وقبل أن نتكلّم عن المخطّطات التي تُظهرها الحكايات الخرافية، ينبغي أن نعرف أن (بروب) اعتمد السمات البنائية للحكاية الخرافية فيما يخصّ تمييز أصناف طبقة هذه الحكاية عن بقية الطبقات أولاً. وتصنيف هذه الطبقة نفسها إلى أصناف فرعية متعدّدة ثانياً. ولم يعتمد - كما فعله غيره - السمات الخارجية التي تتسم بالتغيّر والتبدّل ليجد أنّ التعريف الدقيق للحكاية الخرافية يتلخّص في كونها قصة مبنية على التغيّر المناسب للوظائف في أشكال مختلفة بغياب بعضها عن كل حكاية، وتكرار بعضها الآخر. وعلى الرغم من أنّ (بروب) قد أشار إلى عدم صلاحية مصطلح خرافي لنعت هذه الطبقة من الحكايات لوضوح أنّ كثيراً من الحكايات الأخرى كالشعبية وبعض الأساطير وعدداً من الحكايات البطولية قد أظهرت المثال الوظائف، إلاّ أنّه ومع ذلك اعتمد في تمييز طبقة الحكاية الخرافية عن هذه الطبقات على السمات البنائية الثابتة للحكاية الخرافية والتي تُظهر المثال الوظائف على نحو رائع في جميع الحكايات تلك، مُعلّلاً ظهور هذا المثال في بعض حكايات الطبقات الأخرى بتأثيرها ببنية الحكاية الخرافية. وهكذا أخرج بروب الحكاية (53) من مجموعة (أفاناسيف) (حكاية الماعز والأطفال) من طبقة حكايات الحيوان ليُدخلها في طبقة الحكايات الخرافية، لكونها قد أظهرت المثال الوظائف. وعدّ هذا

الارتكاز (أي استخدام السمات البنائية في إخراج مجموعة من مجموعة أخرى) صورة صحيحة وموضوعية مُطلقة⁽¹⁾ (*).

أمّا فيما يخصّ التمييز بين أصناف الحكايات الخرافية نفسها، فقد اقترح (بروب) أن يتمّ التمييز (التصنيف) حسب :-⁽²⁾

1. صور مختلفة (تمظهرات) لعلامة واحدة ، أي عنصر أو (وظيفة) واحدة.

2. غياب أو وجود علامة (عنصر – وظيفة) أو أخرى.

3. علامات غير كاملة التبادل (وظائف تستثني بعضها بعضاً).

وجد (بروب) أنّ دعوى استحالة التصنيف بالاعتماد على الوظائف التي تستثني بعضها بعضاً لعدم وجود هكذا وظائف في الحكاية الخرافية، هي دعوى ليست صحيحة على إطلاقها، لأنّ هناك زوجان من الوظائف هما (الصراع مع الشرير – الانتصار عليه " H – I ") (المهمة الصعبة – حلّها " M – N ") تستثني بعضها بعضاً. وإن كانت بعض الحكايات – بصورة نادرة – تضمّ كلا الزوجين. وهكذا ستكون القاعدة العامة هي استثناء هذين الزوجين لأحدهما الآخر. في حين سيكون استثناء هذه القاعدة هو عدم استثناء أيٍّ من هذين الزوجين للآخر. وقد كان نتيجة تطبيق هذه القاعدة مع استثناءها على عينة (بروب) المائة، هو الآتي :-⁽³⁾

1. لدينا طبقة ضمّت زوج (الصراع مع الشرير – الانتصار عليه " H – I ") من خلال إحدى وأربعين حكاية من مجموع الحكايات المائة، وكان المخطط الذي أظهرته هو :

A	B	C	↑	D	E	F	G	H	J	I	K	↓	Pr	Rs	O ^(*)	L	Q	Ex	T	U	W
↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
شر	توسّط ، حادثة موصلة	بداية الفعل المضاد	مغادرة	الوظيفة الأولى للمناح	ردة فعل البطل	الحصول على وسيط سحري	التحوّل المكاني	الصراع	التوسم	النصر	انتهاء (القضاء) على سوء الطالع	عودة البطل	مطاردة البطل	إنقاذ البطل	وصول البطل متخفياً	ادعاءات كاذبة	التعرّف على البطل	كشف الادعاءات الكاذبة	ظهور جديد للبطل	عقاب	زفاف

(1) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص ص (189 – 192) .

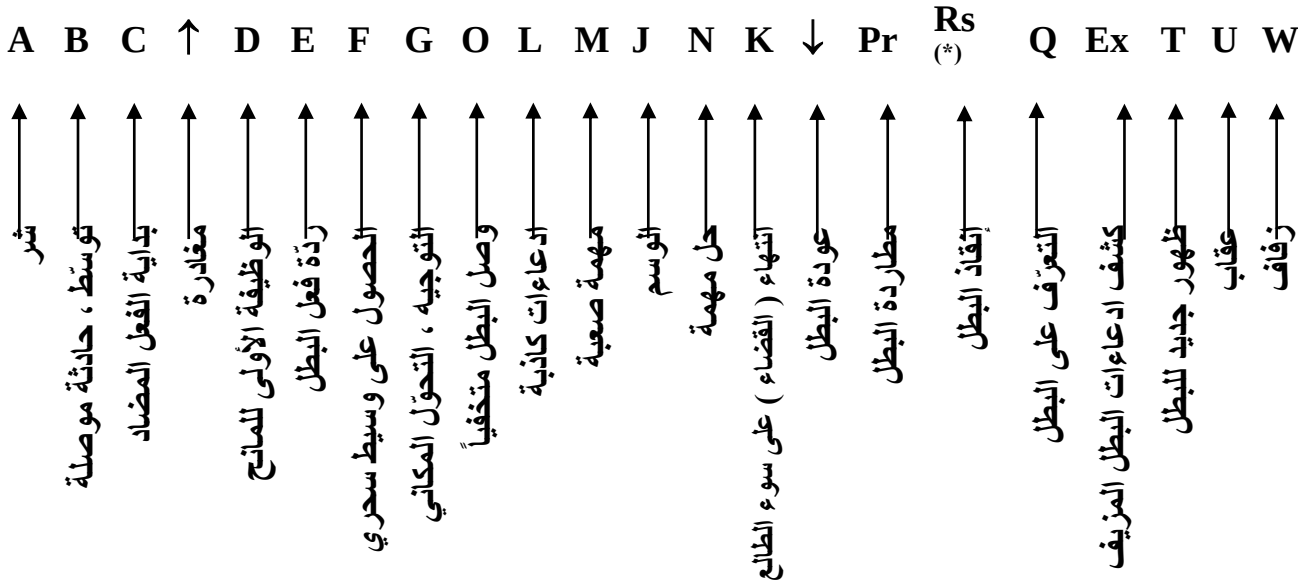
(*) هنالك اختلاف بين الترجمة الثانية لكتاب (بروب) (ص:192) من جهة وكل من الترجمة الأولى (ص:103) والترجمة الثالثة (ص 122) من جهة أخرى، فيما يخص إخراج هذه الحكاية من حكايات الحيوان وإدخالها ضمن الحكايات الخرافية، ويعتمد الباحث ما ورد في الترجمة الثانية المعتمدة في البحث الحالي، خصوصاً وأن الترجمات الثلاثة تتفق بينها (في موضع آخر) على أن (بروب) يركز في تصنيفه للحكايات على السمات البنائية للحكايات (الترجمة الثانية: ص 56 – 57) (الترجمة الأولى ص 22) (الترجمة الثالثة ص 22).

(2) ينظر: فلاديمير بروب : مصدر سابق ، ص 192 .

(3) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص ص (192 – 198) .

(*) أغفلت الترجمة الثانية المعتمدة هذه الوظيفة في هذا المخطط ، والذي يليه ، وذكرتها في الشرح ، يُنظر : فلاديمير بروب : م. س. ذ. ، ص 196 . في حين ذكرتها الترجمتان الأخريان ، (الترجمة الأولى : ص 106) و (الترجمة الثالثة : ص 126).

لدينا طبقة ضمّت زوج (المهمة الصعبة – حلّها " M – N ") ظهرت من خلال ثلاث وثلاثين حكاية، وكان المخطط الذي أظهرته هو :



ونُسجّل هنا جملة من الملاحظات :

أ. تشترك هذه الحكايات مع الحكايات التي تضمّ الزوج (الصراع مع الشرير – والانتصار عليه " H – I ") بجميع الوظائف عدا الوظائف التي تُؤمّن كل واحدة منها عن الأخرى، والتي تستثني بعضها بعضاً.

ب. يتبادل الزوجان (H – I) و (M – N) الموقع نفسه في السلسلتين.

ج. الوظيفتان (وصول البطل مخفياً – ادعاءات البطل المزيف " O – L ") تُعبران مكانهما، حيث :

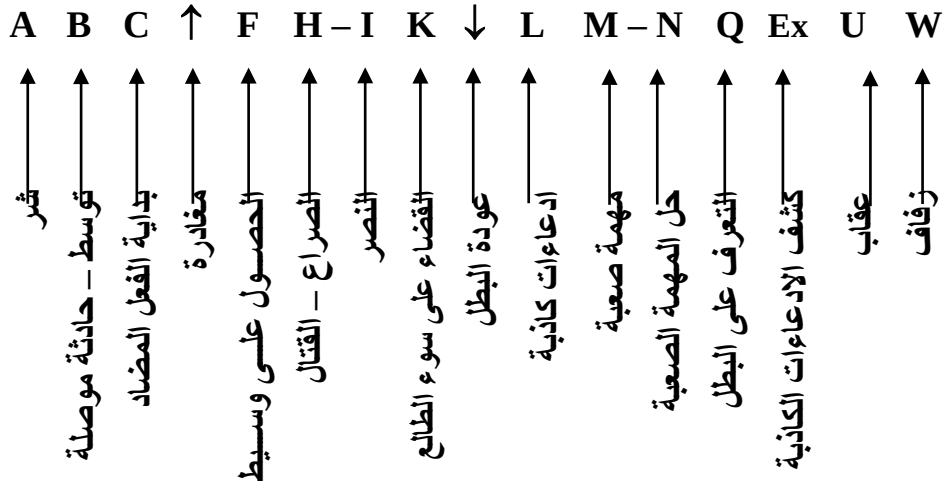
– يأتيان بعد القتال في الحكايات (H – I) .

– يأتيان قبل المهمة الصعبة في الحكايات (M–N).

– لدينا طبقة ضمّت الزوجين (الصراع مع الشرير – والانتصار عليه " H – I ") (المهمة الصعبة

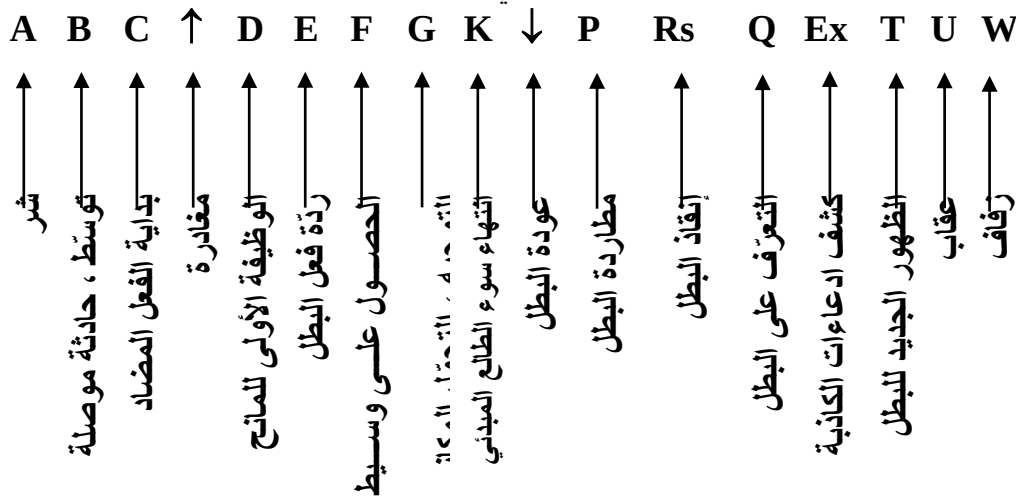
– حلّها " M – N ") معاً. ظهرت من خلال ثلاث حكايات فقط.

وكان المخطط الذي أظهرته هو :

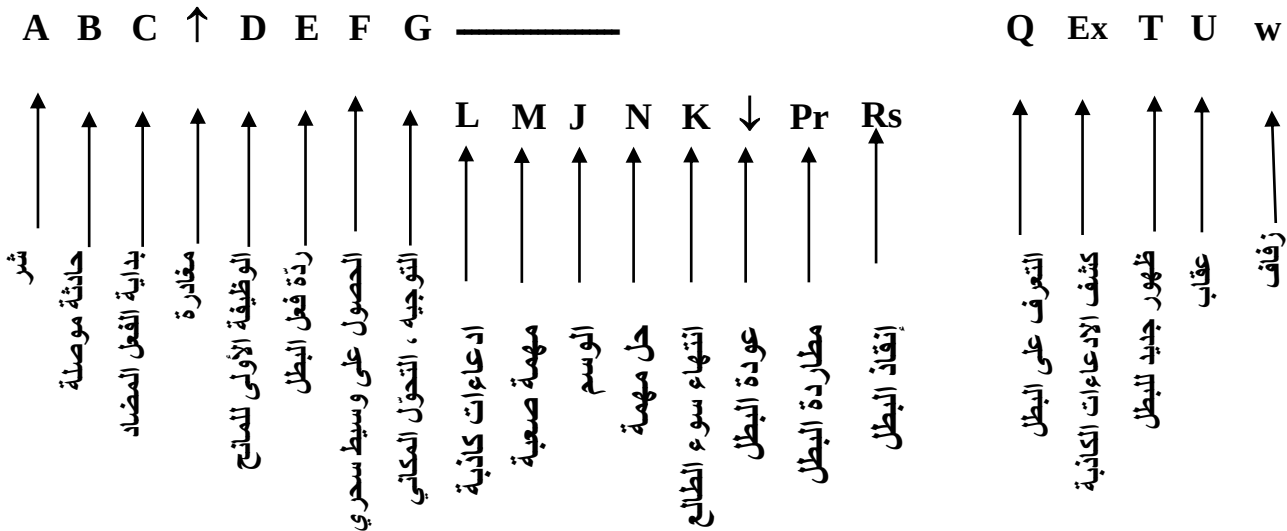
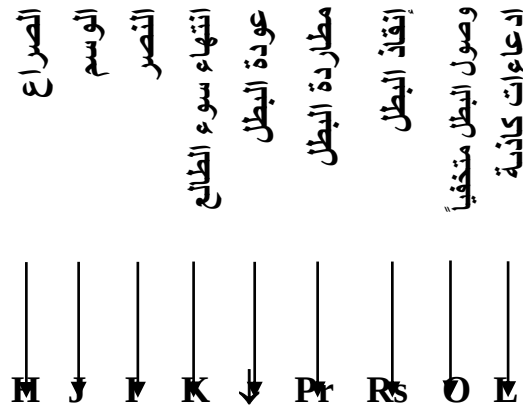


(*) أغفلت الترجمة الثانية المعتمدة هذه الوظيفية ولم تذكرها في المخطط هذا (ص 196) ، في حين ذكرتها الترجمتان الأخريان (الترجمة الأولى : ص 106) و (الترجمة الثالثة : ص 126) .

2. لدينا طبقة خلت من الزوجين (H - I) (M - N) ، ويظهر أنها تستوعب الحكايات الثلاث والعشرين المتبقية . وقد أظهرت المخطط الآتي :



ومن مقارنة المخططات الأربعة بعضها ببعض، نصل إلى مخطط جامع يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية على وفقه من خلال سيرها على أربعة أنماط :



إن الحركات (H - I) تتطور بحسب الجزء الأعلى. أما الحركات (M - N) فتتطور بحسب الجزء الأسفل. والحركات ("M - N" "H - I") تتطور متباعدة الجزء الأعلى، ومن دون الوصول إلى النهاية تتبع الجزء الأسفل ثم إلى النهاية. وأما الحركات الخالية من ("M - N" "H - I") فتتطور بتجنب العناصر الموجودة في الجزأين الأعلى والأسفل.

وإذا اشتملت حكاية على الزوجين (H – I) (M – N) معاً، فإنَّ الحركة التي تضمُّ الزوج (H – I) عادة حركة أولى نموذجية، في حين تكون الحركة التي تضمُّ الزوج (M – N) حركة ثانية أو مكررة. ويمكن أن تكون كلُّ حركة من هاتين الحركتين مفردتين، كما يمكن أن ينعكس الترتيب. وقد لاحظ (بروب) أنَّ سلسلة الوظائف ليست دائماً السلسلة نفسها التي أظهرها مخططه العام، لأنَّ هناك انحرافات قد تحدث، منها :-(1)

1. ظهور تسلسلات معكوسة، منها :

أ. كما في العناصر (D E F) التي تجيء قبل (A).

ب. استلام المساعدة قبل سوء الطالع (*).

ج. خروج من المنزل دون هدف، وحين يكون البطل في الطريق يعلم بسوء الطالع.

2. تغيير بعض الوظائف لأماكنها، منها :

أ. القتال مع الشرير يقع بعد المطاردة.

ب. تبادل وظائف الاعتراف والافتضاح والزواج والعقاب الأماكن فيما بينها.

ج. حدوث تحوُّل في الوسيط السحري أحياناً قبل مغادرة البطل لمنزله.

د. الوظيفة (T) الظهور الجديد للبطل من الوظائف الأكثر تغييراً لمكانها، فقد تجيء قبل عقاب البطل المزيف أو بعده، وقد تجيء قبل الخطوبة.

3. نقصان بعض الوظائف من الحكاية الخرافية، منها :

أ. حذف بعض الوظائف مع محافظة الأخرى على أماكنها.

ب. عدم احتواء الجزء التمهيدي على جميع الوظائف السبعة في حكاية واحدة.

بقي أن نعرف أنَّ التصنيف الذي يرغب به (بروب) هو التصنيف القائم على اختيار عنصر واجب للحكايات جميعاً، ويكون التصنيف بحسب اختلافات صوره من حكاية لأخرى، ولا يوجد عنصر من هذا النوع عدا عنصر الشر (A) والفقدان (a). وهذا ما سيجعلنا نحدِّد ونُحصى أصناف الحكاية الخرافية بحسب احتواء الحكاية على أحد هذين العنصرين، وبالطريقة الآتية :-(2)

1. عنصر الشر (A) : أ. حكايات تدور حول اختطاف شخص ما.

ب. حكايات تدور حول سرقة الطلسم.

..... الخ.

2. عنصر الفقدان (a) : أ. حكايات تدور حول البحث عن عروس.

ب. حكايات تدور حول البحث عن طلسم.

..... الخ.

وهكذا يمكننا تصنيف الحكاية الخرافية بحسب وجود أو عدم وجود عنصر مُحدَّد فيها. أي حسب البنية الوظيفية المهيمنة فيها.

أمَّا بخصوص الحكايات التي تضمُّ أفعال شرِّ عديدة يتطوَّر كلُّ واحد منها بصورة مُنفصلة ، فليس أمامنا سوى وصف كل حركة على حدة(3).

(1) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص ص (201 – 203) .

(*) الانحراف هذا يشبه النتيجة التي توصلت إليها الباحثة (د.نبيلة إبراهيم) من أن حكاياتنا الخرافية العربية تقتض ظهور القوة المانحة قبل ظهور القوة الشريرة فيها. ينظر :ص60 من البحث الحالي.

(2) ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص194 .

(3) ينظر: فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، م. س. ذ. ، ص195 .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. اقتربت نظرة (أرسطو) إلى الفن كثيراً من الشعريّات المعاصرة. نظراً إلى أنها اهتمت بمضمون وبنية الأدب نفسه ، فحاول من خلال ذلك ضبط حدود الأنظمة الداخلية للفن ولا سيما (التراجيديا).
2. لم يستطع (هوراس) مجاوزة مُنجز أرسطو النقدي. فجاءت إضافاته خالية من دقة الاستقراء والتحليل المنطقي وصرامة المحاكمة في استنباط أسس شعريّة الفن بصورة عامة. إلا أن ما يُحسب له هو تأكيده على حيويّة اللغة وجنّتها أولاً ، وثانياً تمييزه بين ما هو لائق وغير لائق للعرض على المسرح.
3. ارتكز طرح (لونجينيوس) على ثلاثية تُجسّد نظريته إلى الفن وهي (المؤلف) و (العمل) و (المتلقّي). وقد رأى أن لا فرق بين الأجناس الأدبية فهي مترابطة وتُحقّق سُمّوها ورفعتها من خلال ارتباطها بالمؤلف نفسه. كما أنه أكّد على أن وحدة العمل الأدبي العضويّة لا تكون في جزئياته وإنما في انصهار العاطفة في الخيال عند تجاوب المتلقّي معها.
4. يشتمل النصّ المسرحي على السرد، ومن هنا يُمكن للمناهج السردية الحديثة أن تحضر بقوة فيما يخصّ الكشف عن بنية النصّ المسرحي.
5. تنوّعت اتجاهات دراسة الحكاية الخرافية من أجل إرساء حقل منهجي علمي في النظر إليها. فتوزّعت مقاربات دراستها إلى مقاربات خارجيّة تجسّدت من خلال مقاربات المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والانثروبولوجية الخ. ومقاربات داخلية حاولت إقصاء كلّ ما لا يمتُّ بصلة لدراسة الحكاية الخرافية من خلال الاهتمام ببنية الأدب نفسه.
6. إن الالتزام بتوحيد المصطلحات التي تدلّ على الأصناف الحكائيّة، وقيام التصنيف على أساس علمي واضح ومحدد، يُجيب دراسة الموروث القصصي الفولكلوري الكثير من الأخطاء والسقطات التي تعرّضت لها دراساتنا وأبحاثنا العربية والمحليّة.
7. إن الركون إلى تصنيف قصصنا الشعبي على أساس السمات البنائية التي تُظهرها أصنافنا الحكائيّة هو السبيل الوحيد لضمان عدم اختلاط الأصناف ببعضها ببعض، والحيلولة دون تصنيف حكاية واحدة في أكثر من صنف منها. على أن تُراعى الخصوصيات التي تُظهرها هذه الأصناف.
8. يُعدّ منهج (فلاديمير بروب) المورفولوجي من مناهج المقاربات الداخلية التي لا تعتنى بما هو تاريخي أو اجتماعي أو نفسي. بل مدار نظر (بروب) تركّز على عناصر تشكّل الحكاية الداخلية، أي على بنية الحكاية الخرافية.
9. لوظائف منهج (بروب) دور مهم في الكشف عن بنية النص الحكائي الخرافي من حيث ملاحقة الحدث في داخل منظومة تسلسله ونموّه وتعلّقه.
10. إذا كانت الوظائف الركيزة الأساس في الكشف عن بنية المتن الحكائي لنص الحكاية الخرافية. فإنّ دراسة الأدوار السبعة لا تقلّ شأنًا في حصر أنموذج الوظائف الإحدى والثلاثين في سبع دوائر رئيسة من شأنها هيكلية الحكاية الخرافية والقبض على بُورة تشكّلها.
11. دراسة الوظائف والأدوار كانت مرتبطة - إلى حدّ ما - لدى (فلاديمير بروب) بدراسة الشخصيات الحكائيّة ومحاولة ضبط حدود نمطيّتها وتفرّدها من خلال إرساء أنموذج تصنيفي في تقسيم الشخصيات إلى أنواع من خلال الوقوف على صفاتها العامة والخاصة.
12. لم يكتفِ (بروب) بتحديد الصفات العامة والخاصة للشخصيات في الحكاية الخرافية، بل تجاوزته إلى تحديد طرائق تقديم الشخصية فيها، ودلالة هذا التقديم.
13. أضاف (بروب) إلى دراسة الحكاية الخرافية من حيث تشكّل الوظائف والأدوار الرئيسية وطرائق تقديم الشخصيات فيها دراسة عناصر الربط بين الوظائف والعناصر المساعدة التي تتكرّر في الحكاية ثلاث مرات ودوافع الشخصيات الشريرة التي تُحفّز أفعالهم وطرائق تركيب الحكاية من حركة أو اثنتين أو ثلاث ودلالات التركيب المزدوج أو المُتعدّد، كجزء مكملٍ لمنهجه المورفولوجي الذي تُشكّل دراسة الوظائف والأدوار المحور الأساس فيه.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث .

- عينة البحث .

- منهج البحث .

- أداة البحث .

- تصميم الأداة .

- صدق الأداة .

- تحليل العينة :-

1. مسرحية المفتاح – يوسف العاني .
2. مسرحية كان يا ما كان – قاسم محمد .
3. مسرحية المزمارة السحري – طه سالم .

إجراءات البحث

يتناول الباحث في هذا الفصل الإجراءات التي سار على وفقها في صدد الإجابة عن التساؤل الذي ورد في مشكلة البحث، ولتحقيق هدف البحث ومن ثمّ التوصل – بعد ذلك - إلى النتائج التي تكشف عنها الإجراءات. وضّمّ الآتي :-

أولاً \ مجتمع البحث :-

يتألف مجتمع البحث من (11) نصّاً مسرحيّاً عراقياً (تأليفاً وإعداداً) (*) ، تحدّثت بالمُدّة (1967 - 1987م) لقوّة حضور الحكاية الخرافية خلال هذه المرحلة في النصوص المسرحيّة العراقيّة و نضوج التعامل والإفادة من التراث الحكائي من قبل كُتّابنا المسرحيّين لا سيّما المُبرّزين منهم.

ثانياً \ عيّنة البحث :

شملت عيّنة البحث (3) نصوص مسرحيّة عراقيّة انتقاؤها بصورة قصديّة من مجتمع البحث. ولجأ الباحث إلى الاختيار القصدي كون المجتمع مجتمعاً متجانساً. إنّ هذه العيّنة المُختارة تُمثّل مجتمع البحث، إضافة إلى كونها مُمثلة أصلاً للمشكلة صدد البحث، كما أنّ تحليلها على وفق المنهج المورفولوجي يساعد الباحث على تحقيق هدف البحث، فضلاً عن أنّ نصوصها مُتوافرة بين يدي الباحث. وهذه النصوص هي :

جدول رقم (1)

عيّنة البحث

ت	المسرحية	اسم المؤلف أو المعد	السنة
1	المفتاح	يوسف العاني	1967
2	كان يا ما كان	قاسم محمد	1976
3	المزمار السحري	طه سالم	1984

ثالثاً \ منهج البحث :

ارتأى الباحث اعتماد المنهج المورفولوجي في البحث الحالي لغرض التوصل إلى الإجابة عن سؤال المشكلة وتحقيق هدف البحث للتوصل إلى نتائج علميّة دقيقة. وقد فرضت آلية البحث ومشكلته وهدفه اختيار هذا المنهج.

رابعاً \ أداة البحث :

انطلاقاً من طبيعة البحث الحالي الخاصّة وخصائصه وآلياته، يرى الباحث استخدام أداة استمارة الملاحظة الميدانيّة كأداة لتحليل عيّنة البحث. ومن هنا أعدّ الباحث هذه الاستمارة (**). المُتعلّقة برصد وظائف الشخصيّات الدراماتيكيّة والأدوار الرئيسيّة ودراسة الشخصيّات ودراسة الحركات وظاهرة التكرار الثلاثي وعناصر الربط ودوافع أفعال الشرّ والفقدان في حكايات نصوص العيّنة المُختارة.

- تصميم الأداة :

ضمّت استمارة الأداة المُعتمدة في البحث الحالي سبع قوائم اختصّت الأولى منها بالوظائف التي تُؤدّيها الشخصيّات الدراماتيكيّة كما حدّدتها وتظهراتها منهج (بروب) المورفولوجي (الملحق 4-أ). واختصّت الثانية بالأدوار السبعة (الملحق 4-ب). وكانت الثالثة مُختصّة بدراسة الشخصيّات وطرائق تقديمها (الملحق 4-ج). أما الرابعة فقد اختصّت باحتمالات تشكّل الحركات في النصّ الحكائي (الملحق 4-د). في حين كانت الخامسة مُختصّة بأدوات الربط بين الوظائف (الملحق 4-هـ). وكانت القائمة السادسة معنيّة بالكشف عن ظاهرة التكرار الثلاثي (الملحق 4-و). وأخيراً جاءت القائمة السابعة من الأداة لتتوافر على دراسة دوافع أفعال الشرّ (الملحق 4-ز). إنّ هذه الأداة استنبطت من منهج (بروب) المورفولوجي بحسب قراءة الباحث له.

(*) الملحق (3) من الملاحق .

(**) الملحق (4) من الملاحق .

- صدق الأداة :

بعد استكمال فقرات استمارة الأداة بصورتها الأولية ومناقشتها مع الأستاذ المشرف على البحث، حلّ الباحث بواسطتها مسرحيّة كعينة مؤلّية^{*}. ليرى مدى صدّة فقراتها وصلاحية اشتغالها على المسرحيّة التي وظّفت الحكاية الخرافية. وبعد الخروج بالنتائج الأولية للتحليل، توصّل الباحث إلى أنّ صياغة اغلب فقرات استمارة الأداة صحيحة وصالحة للاشتغال. وقام الباحث - بعد إجراء بعض التعديلات عليها - بتوزيعها وعرضها على مجموعة من الأساتذة والمختصّين في مجالي (النقد الأدبي، والمسرح) ليكونوا لجنة خبراء^(**) لغرض التأكد من صدّة فقرات الاستمارة وصلاحية اشتغالها. أخذاً بنظر الاعتبار آراء الخبراء العلميّة وملاحظاتهم ومناقشتهم فيما يخصّ الأداة فأجرى بعض التعديلات ليصل إلى صلاحية استمارة الأداة وبنسبة (98,58%).

- المعادلات الإحصائية :

1. معادلة (كوبر) لحساب صدق الأداة :

عدد مرات الاتّفاق * 100

نسبة الاتّفاق = ... / عدد مرات الاتّفاق + عدد مرات عدم الاتّفاق

وقد طبّق الباحث أداة بحثه على عينة البحث الحالي بتاريخ 2009\1\20م حيث تمّ تحليل العينة حسب المنهج المورفولوجي للحصول على نتائج علميّة سليمة وسيعرض الباحث ما توصّل إليه من نتائج في الفصل الرابع من البحث.

خامساً \ تحليل العينة :

(1) تحليل: مسرحيّة (المفتاح) - تأليف : يوسف العاني.

ملخص المسرحيّة :

تحدّث هذه المسرحيّة عن رحلة لعائلة (زوج وزوجة)، كان وراؤها إحساس الزوجة بافتقاد العائلة لطفل. هذا الافتقاد الذي يقف وراءه مُمادّة الزوج لوجود أيّ طفل ضمن العائلة لغياب الضمانات بسبب الفقر. وعندما يتجذّب الزوجان الامتثال لنصيحة أخ الزوج والتي كانت واقعيّة جداً يسلكان طريقاً موهوماً مُسترشدين بإرشاد حكاية مُغناة لتتنقل بهم الأحداث من فقدان إلى آخر. كلّ فقدان منها يُلجأهم إلى الاستمرار برحلتهم.

وبعد أن يحصل الزوجان على الأشياء التي تُعوّض الفقدانات تلك يكتشفان أنّ رحلتهم كانت عديمة الجدوى وعندها يرضخون لنصيحة أخ الزوج في الاستمرار بالحركة الدائبة والتي هي الطريق الوحيد للحلّ الصحيح.

وعلى الرغم من عدم الحصول على الضمانات فإنّ الزوجة ستحمل بطفلٍ يُعلن عنه في نهاية المسرحيّة لتنتهي المسرحيّة بتعويض الفقدان الأوّل الذي انطلقت منه الأحداث. ضمّت هذه المسرحيّة شخصيّات عبّوت وتنفّل فيها البطلان في أكثر من مكان وسارت أحداثها في أجواء دُمّاج بين الواقعيّة والخياليّة (السحريّة) حيث خلعت على شخصيّات مثل (البستان، البئر) صفات إنسانيّة وأكسبت بعض الأشياء فيها مثل (الثوب، والكعكة، المفتاح) قدرات غير واقعيّة ووقّرت مناخاً مُتذبّباً بين الخيال والواقع : استطاع أن يخدم الأحداث كخلفيّة وإطارٍ لها.

❖ الوظائف في المسرحيّة : (حسب الأداة 4- أ)

الحالة الاستهلاكيّة:

تبدأ المسرحيّة بحالة استهلاكيّة قدّ م خلالها شخصيّات عدّة هي (الراويونّوار، حيرة، حيران) نعرف خلالها أنّ (حيرة) و(حيران) زوجان وأنّ (نوّار) هو أخّ لـ(حيران)، وتُغنّى فيها - من قِبَل أطفال - حكاية على شكل أغنية ستتشكّل أحداث المسرحيّة على وفقها وتضمّ مهداً خالياً يرمز إلى نوع الفقدان الرئيس في المسرحيّة (فقدان طفل).

* المسرحيّة التي حلّلت كعينة أوّلية هي مسرحيّة (طير السعد) للمؤلّف والمخرج العراقي قاسم محمد .

** المُلاحق رقم (5) في ملاحق البحث .

1 \ **الفقدان (a)** (رقم 8 لدى بروب). حيث نعرف من خلال حوار الزوجين وجود فقدان. يكون مُكوّناً - في الحقيقة - من جزأين هما:
أ. فقدان طفل.

ب. فقدان ضمانات العيش الرغيد للطفل.
يُسبب الأول منهما الثاني. إذ يمتنع الزوج عن التسبب بإنجاب زوجته طفلاً لعدم توفر الضمانات. إنَّ البحث عن الضمانات هو الذي سيعمل على تطوير أحداث المسرحية. كما أنَّ الفقدانات الأخرى التي سنصادفها في المسرحية ترتبط بهذا الجزء من الفقدان وتمتدُّ خلاله. وينبغي أن نلاحظ:-
أ. أنَّ الإحساس بالجزء الأول من الفقدان (فقدان الطفل) يرتبط بالزوجة أكثر من ارتباطه بالزوج بمعنى أنَّ إحساسها به أشدُّ وأقوى من إحساس الزوج به. على العكس تماماً مع الجزء الثاني من الفقدان هذا (فقدان الضمانات). لذلك سنجد أنَّ الإعلان عن هذين الجزأين من الفقدان سيُقدِّم من قبل الشخصَّتين، كلَّ شخصيَّة تُقدِّم الجزء الذي تحسُّ به وترتبط به أكثر من الأخرى.
ب. سيقوم نوار (أخ الزوج) بإفلات نظر الزوجين إلى الحلِّ الواقعي والطريق الذي يمكن من خلاله تعويض فقدان الضمانات. إلَّا أنَّ الزوجين سيختاران حلاً وهميًّا مُؤسَّساً على الانصياع إلى إرشاد حكاية يُغنيها أطفال.

وستعي الزوجة وتتنبَّه إلى هذا الحلِّ الوهميِّ خلال التفاتها فجأة إلى الحكاية المُغناة.
ويبدو أنَّ الذي يتحقَّق هنا هو التمثُّه (5) من تمظهرات هذه الوظيفة حسب أداة التحليل. حيث إنَّ فقدان (الطفل - الضمانات) هو فقدان أشياء غير خيالية سيُؤيِّ البحث عن تعويضها إلى تطوُّر الحكاية بشكل خيالي.

2 \ **الحادثة المُوصلة - الإعلان عن الفقدان (B)** (رقم 9 لدى بروب). عندما يُعلن الزوجان تباعاً عن جزئيَّي الفقدان، حيث تُعلن الزوجة عن افتقاد عائلتها لطفل. ويُعلن الزوج عن فقدان ضمانات العيش الرغيد. وهنا نلاحظ أنَّ الزوجين اللذين هما بطلا المسرحيَّة هما اللذان يُعلنان عن الفقدان أمام الجمهور، ولعلَّ هذا هو السبب الكامن وراء عدم ظهور هذه الوظيفة بأيِّ تمظهر من التمظهرات المذكورة في الأداة.

3 \ **بداية الفعل المُضاد (C)** (رقم 10 لدى بروب). وتبدو واضحة من خلال القرار الذي تتَّخذه العائلة فيما يخصُّ السفر إلى (عكا) حيث الأجداد للحصول على الضمانات.
"حيرة: هيا لنذهب..

حيران: إلى أين نذهب ؟

حيرة: إلى جدودنا ونطلب مساعدتهم. ما رأيك ؟ لا تتردد حيران.

حيران: (بعد فترة قصيرة) كما تريد. نذهب.

حيرة: نوار.. أنت أيضاً تعال معنا.

نوار: أنا لا اصدق الحكاية ولا أجد فائدة منها فلماذا اذهب معكما ؟

حيران: إكراماً لي. تساعدنا في الطريق. تعاوننا.

نوار: لكن بشرط واحد. أن أظل على رأيي.

حيرة: كما تريد. " (1)

نلاحظ أنَّ قناعة الزوجة (حيرة) بالقرار أشدُّ من قناعة زوجها (حيران)، والتي هي أشدُّ بدورها من قناعة (نوار). ومن هنا يتَّضح أنَّ (نوار) سيُرافق الزوجين كمُساعد لهما دون قناعة منه بجِدوى الرحلة المُرتقبة. أمَّا ما يتعلَّق بالطلب، فيوجد لدينا في الحقيقة طلبان هما:

أ. طلب الزوجة من الزوج السماح بالمغادرة سوِّيَّة إلى (عكا).

ب. طلب الزوجين من (نوار) مرافقتهم في رحلتهم إلى (عكا) كمُساعد لهما.

وعلى الرغم من أنَّ لدينا هنا (طلب السماح بالمغادرة) و(طلب مصحوب بوعد) إلَّا أنَّنا لم نجد أيَّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة حسب الأداة التحليليَّة. وقد يكون السبب أنَّ الفقدان هنا يرتبط بصورة مباشرة بالزوجين - البطليْن اللذين سيقومان بالمغادرة. إلَّا أنَّنا يُمكن أن نعدَّ أنَّ ما حصل هنا هو تحقُّق

(1) يوسف العاني: مسرحيَّة المفتاح ، 10 مسرحيَّات من يوسف العاني (بيروت : المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر : 1981م) ، ص: 33 ، وسُيُشير الباحث لاحقاً إلى أرقام الصفحات في المتن، عقب الاقتباس مباشرة.

للمظهر (1) المُشار إليه في هذه الوظيفة، إذا لاحظنا أنَّ ثَمَّة طلب بالسماح بالمغادرة من أجل البحث عن الضمانات قد توجَّه من الزوجة إلى الزوج الذي أعلن عن هذا الجزء من الفقدان.

4. \المُغادرة (↑). (الوظيفة رقم 11 لدى بروب). من خلال مغادرة الثلاثة (الزوجين ونَوَّار) بيتهم (وطنهم) ذهاباً إلى أجدادهم في (عكا) وهُنا - على ما يبدو - تحقُّق للتمظهر (1 - أ) من تمظهرات هذه الوظيفة حيث ينطلق الزوجان البطلان كباحثين عن الضمانات إلى (عكا) .

ولا يميل الباحث إلى عَمَّا حصل من (تحوُّل مكاني) - حيث ينتقل الزوجان من مكان إلى آخر - وظيفة (التوجه المكاني)، على الرغم من أنَّ التحوُّل مُتَحَقِّقٌ بتمظهر يُمازج بين التمثهريين (3,4) من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب الأداة، حيث يُقاد الزوجان من خلال إرشاد الحكاية المُغَنَّاة إلى (عكا) ويُوضَّح لهما الطريق إليها. والسبب كما يراه الباحث يكمن في:

أ. إنَّ وظيفة التحوُّل المكاني تحصل - على وفق الترتيب البروبي للوظائف - عقب وظيفتي (الوظيفة الأولى للمناح - D) و(الحصول على وسيط سحري - F). وهذا ما لم يحصل في هذا الجزء من المسرحية.

ب. إنَّ (بروب) لا يستفرد هكذا تحوُّل مكاني. مُلحقاً إِيَّاه بالمغادرة كامتداد طبيعي لها في حالة عدم حصول البطل على وسيط سحري من مانح، وهذا بالضبط هو الحاصل لدينا هنا.

5. \الوظيفة الأولى للمناح (D). (رقم 12 لدى بروب). وتظهر من خلال فعل الاشتراط الذي يقوم به الأجداد كمانحين في المسرحية، حيث يشترطون على الزوجين وضع (الثوب والكعكة) في صندوق يقفلونه جيداً ولا يقومون بفتحه إلا بعد أن يُرزقا بطفل. ولم يظهر أيُّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة، بل الذي ظهر هو تمظهر جديد تجسَّد بفعل الاشتراط المذكور. نعم يقوم الأجداد بتكليف البطلين بالقيام بعمل معين (تخبئة الثوب والكعكة) ولكن ليس بهدف الاختبار. كما في التمثهري (1). كما أنهم يعرضون الأداة - التي لها جنبتها السحرية - ولكن لا بهدف المُفَايضة كما في التمثهري (10).

6 \ ردَّة فعل البطل لمطالب المانح (E) (رقم 13 لدى بروب). من خلال موافقة الزوجين على تنفيذ شرط الأجداد (المانحين). ولا يظهر أيُّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب الأداة.

7 \ الحصول على وسيط سحري (F) (رقم 14 لدى بروب). إذ يحصل الزوجان على (الثوب والكعكة) من الأجداد. ويبدو أن الوسيط هذا (الثوب والكعكة) ليس سحرياً صرفاً، إلا أنه يقترب من ذلك لما يظهره من صفات خارقة كما يبدو من كلام الأجداد:

"الجد الرابع: والكعكة ستكفيكم جيلاً بعد جيل.

الجد الخامس: والثوب يبقى عندكم ابد الأبدین. " ص:338.

نعم لا يشبه هذا الوسيط أياً من الأنواع الثلاثة للوسيط السحري التي ذكرها (بروب). إلا أنَّ انتقاله من المانحين (الأجداد) إلى البطلين (الزوجين) قد تَمَّ بالشكل الأوَّل نفسه من الأشكال التي ذكرها (بروب) (انتقال الوسيط السحري مباشرة) كما هو مذكور في أداة التحليل.

عقب هذه الوظيفة . تستغني المسرحية عن الوظائف التي تلبيها حسب التسلسل البروبي (التوجُّه المكاني - G، الصراع H، الوسم J، النصر I، انتهاء سوء الطالع المبدئي K). لتنتقل مباشرة إلى وظيفة العودة (↓).

8 \ العودة (↓). (رقم 20 لدى بروب). وتحقَّقت من خلال عودة الزوجين إلى بيتهم. وقد تَمَّت هذه العودة بصورة طبيعية أيضاً. ممَّا يعني تحقُّقاً للتمظهر (1) من تمظهرات هذه الوظيفة حيث لا تتَّخذ العودة هنا صيغة الهروب. ومن هنا سنتستغني المسرحية أيضاً عن وظيفتي (المُطاردة Pr، والإنقاذ Rs) لتنتقل بنا مباشرة إلى وظيفة الوصول.

9. \ الوصول (O) (رقم 23 لدى بروب). عندما يصل الزوجان إلى بيتهم، والمُلاحظ أنَّ الوصول هُنا لا يُلازم التحقُّق كما نجده في الحكايات الخرافية غالباً. وتكتفي المسرحية بذكر هذا الوصول:

" حيرة وحيران ونوار في بلدٍهم مرة أخرى. " ص:339.

وهذا يعني ظهور للتمظهر (3) من تمظهرات هذه الوظيفة حسب الأداة (الاكتفاء بذكر وصول البطلين).

وعند وصول الزوجين إلى بيتهم. يُحاولان تنفيذ شرط الأجداد بوضع (الثوب والكعكة) في صندوق ليكتشفا افتقادهما إلى مفتاح لقفل الصندوق.

ومن هنا ستبدأ رحلة جديدة للزوجين بحثاً عن تعويض الفقدان الثاني (فقدان المفتاح) والذي سيجرُّ الزوجين إلى سلسلة من الفقدانات الأخرى. تتكرَّر خلالها الوظائف التي ذُكرت سابقاً. وسنذكر هذه الوظائف في مجموعات ترتبط كلُّ واحدة منها بمجال مُعَيَّن وفقدان مُعَيَّن. وكالاتي:

أولاً: مجال فقدان المفتاح. ويضمُّ الوظائف المُكرَّرة الآتية:

أ. **الفقدان (a)**. حيث يعي الزوجان فقدان المفتاح. وهنا ظهور للتمظهر (5) من تمظهرات هذه الوظيفة إذ أنَّ فقدان المفتاح هو فقدانٌ لشيءٍ واقعي، سيُؤيِّ البحث عن تعويضه إلى تطوُّر الأحداث بشكل خيالي.

ب. **الحادثة المُوصلة- الإعلان عن الفقدان (B)**. عندما تُعلن الزوجة عن فقدان (المفتاح) أمام زوجها وأخيه. والزوجة هي الشخصية التي تعي أولاً هذا الفقدان وتقوم ثانياً بإعلانه وتنبيه الزوج وأخيه على وجوده. ولا يظهر أيُّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة.

ج. **بداية الفعل المضاد (C)**. من خلال قرار الزوجين ونوَّار بالمغادرة والذهاب إلى الحَلْد ليحصل منه على المفتاح. ومرة أخرى تكون رغبة الزوجة بالمغادرة أقوى وأشدَّ من رغبة زوجها وأخيه. إنَّ طلب السماح بالمغادرة يتوجَّه هنا أيضاً من الزوجة إلى زوجها.

"حيرة: لنذهب إلى الحداد .. " ص: 339.

وهنا ظهور لتمظهر يشبه التمظهر (2) من تمظهرات هذه الوظيفة.

د. **المغادرة (↑)**. وتظهر من خلال مغادرة الثلاثة (الزوجين ونوَّار) وذهابهم إلى الحداد:

"الجميع: (في طريقهم إلى الحداد يغنون) ... " ص: 340.

ويبدو إنَّ المغادرة هنا تتَّمت بصورة طبيعية كما في التمظهر (1-أ) من تمظهرات هذه الوظيفة.

ثانياً: مجال فقدان الفلوس. ويضمُّ الوظائف المُكرَّرة الآتية:

أ. **الفقدان (a)**. فالزوجان يكتشفان وجود فقدان ثالث هو فقدان (الفلوس). وهنا كذلك ظهور للتمظهر (5) المُشار إليه في الفقدانين السابقين.

ب. **الوظيفة الأولى للمانح (D)**. وتتمُّ هنا أيضاً من خلال فعل الاشتراط الذي يقوم به المانح (الحَلْد) عندما يشترط على الزوجين جلب (الفلوس من العروس) ليعطيها المفتاح. وهذا تحقُّق للتمظهر (10) من تمظهرات هذه الوظيفة. إذ يشترط المانح (الحَلْد) مُقايضة شيء (المفتاح) بشيء آخر (الفلوس) على الزوجين (البطلين).

ولهذا الفعل دلالة مورفولوجية أخرى. حيث يُمكن عدُّ حادثة مُوصلة) وإعلان عن الفقدان المُشار إليه. ويشبه ما ظهر لدينا هنا التمظهر (1 - ب، الفرع الثاني: طلب مصحوب بوعود) بحسب الأداة. ما خلا إنَّ الذي يُعلن عن الفقدان هنا هو المانح (الحَلْد) وليس حاكم أو ملك كما هو مذكور في الأداة. ومن هنا يكون لفعل المانح (الحَلْد) دلالة مورفولوجية مزدوجة.

ج. **ردَّة فعل البطل لمطالب المانح (E)**. ونفهم ذلك من خلال المُوافقة الصِّمائية من قبل الثلاثة على شرط المُقايضة الذي أعلنه المانح (الحَلْد). ولو لم يكونوا قد وافقوا فعلاً على شرط (الحَلْد) بالمُقايضة لما سأله كيف يُمكن لهم أن يصلوا إلى العروس ليحصلوا منها على (الفلوس). ولما قاموا أصلاً بالذهاب إلى العروس كما نُخبرنا الأحداث اللَّاحقة في المسرحية. وهذا ما يبدو واضحاً في الحوار الآتي:

"حيران: وكيف نصل إليها [أي العروس في القلعة] ...؟

الحداد: تمشون من هنا - إلى الأمام ... تسيرون على خط مستقيم بلا التواء عدل... عدل.

نوَّار: عدل.

الحداد: عدل.

حيران: عدل.

الحداد: عدل.

نوَّار: عدل.

(يذوب الصوت والضوء لتتعالى أغنية موكب العروس). " ص ص (342 - 343)

وإذا كان الأمر كما قلناه، فهذا يعني موافقة الزوجين على إجراء المُقايضة، ممَّا يعني - بدوره - تحقُّق للتمظهر (10) من تمظهرات هذه الوظيفة حسب الأداة.

يُمكن أيضاً. عدُّ هذا الفعل وظيفاً لبداية الفعل المضاد - C) حيث نفهم منه قرار الزوجين بالمغادرة إلى القلعة ليجلبا من العروس ما اشترطه المانح (الحَلْد) عليهما. ونلاحظ هنا أنَّ الطَّلَب الذي توجَّه به

الزوج إلى المانح (الحلّد) لم يكن طلباً بالسماح بالمغادرة من أجل البحث. وإنما هو طلب الدلالة على الطريق. ومن هنا لا يمكن عَه ظهوراً للتمظهر (1) من تمظهرات هذه الوظيفة إلا إذا تأوّلنا هذا الطلب بلحاظ النتيجة الذي سيُؤدّي إليها، وهي المغادرة من أجل البحث.

ولا ينبغي أن نغفل أن ثمة تحوّل مكاني يحصل هنا بتمظهر يُمازج بين التمظهرين (2,4) المذكورين في تمظهرات هذه الوظيفة حسب أداة التحليل. حيث يُسافر الزوجان البطلان على الأرض – كما يبدو – ويُوضّح لهما الطريق إلى القلعة (حيث العروس) من قبل المانح (الحلّد). لكننا لن نستفرد هذا التحوّل المكاني لأنّه - حسب رغبة بروب – يُعدّامتداداً لوظيفة المغادرة (↑) المذكورة سابقاً. وسيتكرّر التوجّه (التحوّل) المكاني لاحقاً لأكثر من مرّة بالكيفية نفسها المُشار إليها هنا.

ثالثاً: مجال فقدان القنديل. ويضمّ بدوره الوظائف المُكرّرة الآتية:

أ. **الفقدان (a)**. حيث تُشير المسرحيّة إلى وجود فقدان رابع هو فقدان (القنديل). ويتحقّق هذا الفقدان بالتمظهر (5) نفسه المُشار إليه سابقاً.

ب. **الحادثة المُوصلة – الإعلان عن الفقدان (B)**: عندما تُعلن الوصيفة عن فقدان القنديل: " الوصيفة: الحمام يريد قنديلاً. " ص: 348.

ج. **الوظيفة الأولى للمانح (D)**: وتتحقّق أيضاً بصيغة الاشتراط. عندما تشترط الوصيفة على الزوجين جلب القنديل ليتسنى لهما الحصول على (الفوس) .

" إذا لم تأتوا بالقنديل فالعروس لن تعطيكم الفوس. "

حيران: (يجلس على الأرض) ننتظرها حتى تخرج من الحمام.

الوصيفة: لا ينفعكم غير القنديل ...

حيرة: نمر عليها غدا ...

.....

الوصيفة: (وهي منسجمة بتأملها لنوار) والقنديل واقع في بئر. فإذا كنتم شاطرين اطلبوا القنديل من البئر، وتعالوا ... " ص ص (348-349).

ولا يظهر أيّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة أيضاً.

د. **ردّة فعل البطل لمطالب المانح (E)**: حيث نفهم أن الزوجين قد وافقا على شرط الوصيفة من خلال قرارهما بالذهاب إلى البئر لجلب القنديل منه:

" حيرة: هيا نروح للبئر ...

حيران: (ينهض) يا الله ...

حيرة: (تسير وراءه) يا رب يسر ولا تعسر.

نوار: (يهم بالخروج). " ص: 349.

ويحدث (تحوّل مكاني) هنا أيضاً. وكلّ ما قلناه عن (التحوّل المكاني) السابق يجري هنا بالضبط.

رابعاً: مجال فقدان الحبل. وتحقّقت خلاله الوظائف المُكرّرة الآتية:

أ. **الفقدان (a)**: وهو الفقدان الخامس الذي يلتفت إليه الزوجان-البطلان. حيث يفتقدان إلى الحبل. ويتحقّق هنا التمظهر (5) المُشار إليه سابقاً.

ب. **الحادثة المُوصلة-الإعلان عن الفقدان (B)**: حيث يُعلن البئر عن هذا الفقدان:

" البئر: ألم تجلبوا معكم حبلاً؟ " ص: 353.

ولا يظهر أيّ تمظهر من التمظهرات التي أشار إليها (بروب) في هذه الوظيفة.

ويحمل فعل البئر هنا دلالة أخرى هي (الوظيفة الأولى للمانح – D) والتي تظهر أيضاً بصيغة الاشتراط، عندما يشترط البئر على الزوجين الإتيان بحبل ليحصل منه على القنديل:

" البئر: (يردد) القنديل واكم بالبئر

والبئر يريد الحبل.

والحبل بقرون الثور.

اذهبوا واجلبوا الحبل من قرون الثور تأخذوا القنديل ... " ص: 353.

نلاحظ هنا أن المسرحية تضمّر الوظيفتين اللتين تُشكّل كلّ واحدة منها زوجاً مع الوظيفتين السابقتين أعلاه. ونقصد وظيفة بداية الفعل المضاد (C) ووظيفة ردّة فعل البطل لمطالب المانح (E). ويبدو من وصول الزوجين – البطلين إلى الراعي إنهما قد قرّرا فعلاً المغادرة لأجل البحث.

وإنَّهما وافقا على اشتراط البئر عليهما بجلب الحبل ليحصل على القنديل منه.
أيضاً، فإنَّ (التحوُّل المكاني) الذي حصل هُنا يشبه التحوُّلات المكانية السابقة، لذا سنتعامل معه كما تعاملنا مع السابقة، فلن نستقرده هو الآخر.

خامساً: مجال فقدان الحشيش. والذي ضمَّ الوظائف المكرَّرة الآتية:

أ. **الفقدان (a):** حيث دُ قَمَّ المسرحية فقداناً سادساً هو فقدان الحشيش وهنا تحقُّق للتمظهر (5) أيضاً.

ب. **الحادثة الموصلة – الإعلان عن الفقدان (B):** عندما يُعلن الراعي هذا الفقدان:

" الراعي: وأنا لا أستطيع أن اخذ الحبل من قرون الثور إلا إذا قدمت له الحشيش... " ص: 355.
ولا يظهر أيُّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة.

ج. **بداية الفعل المضاد (C):** ونفهمه من خلال السؤال الذي توجَّه به أخُ الزوج (نوار) إلى البئر:

" نوار: يعني إذا قدمنا له الحشيش نستطيع اخذ الحبل؟ " ص: 355.

فلو لم يكن الثلاثة قد قرَّروا الحصول على الحشيش لما كان هناك داعٍ لطرح مثل هذا السؤال.
وسبَّوْكَد ذهابهم إلى البستان لاحقاً قرار المغادرة الذي اتَّخذه الزوجان ونوار. ولا يظهر أيُّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة.

د. **الوظيفة الأولى للمانح (D):** وتحقَّقت هُنا أيضاً من خلال الاشتراط من قبل الراعي على الزوجين بجلب الحشيش ليتسنى لهم الحصول منه على الحبل.

" الراعي: طبعاً تستطيعون فاذهبوا واجلبوا الحشيش من البستان أعطيك الحبل... " ص: 355.

وهذا يشبه التمظهر (10) حيث تُستَطرَق المُقايضة على الزوجين.

هـ. **ردَّة فعل البطل لمطالب المانح (E):** وتظهر من خلال ذهاب الثلاثة إلى البستان لجلب الحشيش. وهذا يعني أنَّهم وافقوا على إجراء المُقايضة مع الراعي. لذا نجد هُنا تحقُّق للتمظهر (10) من تمظهرات هذه الوظيفة.

والكلام نفسه الذي قلناه عن التَّحوُّل لـين المكانيين السَّابِقين يقال هُنا.

سادساً: مجال فقدان المطر. ويضمُّ الوظائف المكرَّرة الآتية:

أ. **الفقدان (a):** وهُنا دُ قَمَّ المسرحية الفقدان السابع (فقدان المطر). ويتحقَّق التمظهر (5) المُشار إليه سابقاً.

ب. **الحادثة الموصلة – الإعلان عن الفقدان (B):** عندما يُعلن البستان عن هذا الفقدان:

" الصدى: الحشيش ينبت إذا نزل المطر ... إذا نزل المطر ... المطر. " ص: 358.

ولا يظهر هُنا أيُّ تمظهر من التمظهرات المذكورة في الأداة لهذه الوظيفة.

ج. **بداية الفعل المضاد (C):** عندما يُقرَّر الثلاثة المكث وانتظار نزول المطر والاكتفاء بالغناء لاستنزاه:

" حيران: والآن؟ ماذا نصنع؟

حيرة: ننتظر المطر ...

حيران: (يسكت).

حيرة: ما تقول، حيران؟

حيران: كما تريد، ننتظر المطر.

نوار: صح. ننتظر المطر. " ص: 358.

ولا يظهر أيُّ تمظهر هُنا. كما أن ردَّة الفعل هذه سلبية.

10 \ **انتهاء سوء الطالع المبدي – القضاء على الفقدان (K)** (رقم 19 لدى بروب). وتتحقَّق من خلال

نزول المطر على البستان. ومن خلاله يتمُّ تعويض الفقدان السابع في المسرحية (فقدان المطر):

" حيرة وحيران: (يصرخان) مطر. نزل المطر ...

نوار: نزل المطر. " ص: 361.

ويبدو أنَّ الذي يحدث هُنا هو تحقُّق للتمظهر (4) حيث يتمُّ الحصول على الشيء المطلوب كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة.

وتتكرَّر هذه الوظيفة أيضاً من خلال القضاء على الفقدان السادس في المسرحية (فقدان الحشيش)

حيث ينمو الحشيش عقب نزول المطر فيحصل الثلاثة عليه:

" الحشيش ينمو بسرعة خلال فرحهم واستبشارهم. " ص: 361.

" خارج الستارة ... نوار وحيران وحيرة بيدهم الحشيش يرقصون ويغنون " ص: 363.

وتظهر هذه الوظيفة بالتمظهر نفسه الذي ذكرناه قبل قليل.

ومن اللحظة التي يحصل فيها الزوجان - البطلان على (الحشيش) تبدأ عودتهم، والتي تُضمّرها المسرحيّة، ولكن نفهمها من خلال وصول الثلاثة إلى مكان الراعي. وعند وصولهم إلى الراعي، تُعلن المسرحيّة على لسانه عن وقوع شر خلال غيابهم لم نعدّ وظيفة لأدّه. لا يُؤثّر في تطوّر الأحداث وإن كانت المسرحيّة تُشير إلى تحقّق:

أ. وقوع شر (نهب وسلب).

ب. الإعلان عن سوء الطالع (الإعلان عن الشر) (إعلان الراعي ذلك).

ج. بداية الفعل المضاد (قرار الراعي بالعمل في أرضه والبدء من جديد).

إلا إنّ هذه الأفعال لم تعمل على تطوّر المسرحيّة، لذلك لم نعدّها وظائف.

- **وظيفة مُكرّرة: القضاء على الفقدان (K).** حيث يُقضى على الفقدان الخامس في المسرحيّة (فقدان الحبل) من خلال حصول الثلاثة على (الحبل) من الراعي. وهُنّا تحقّق للمظهر (4) أيضاً.

ولهذا الفعل دلالة مورفولوجيّة أخرى هي الحصول على الوسيط عن طريق إجراء عمليّة مُقايضة. ولا يظهر أيّ مظهر من مظهرات هذه الوظيفة حسب الأداة التحليليّة إلا أنّ الذي يظهر هو الحصول على الوسيط عن طريق المقايضة.

- **وظيفة مُكرّرة: القضاء على الفقدان (K).** من خلال القضاء على الفقدان الرابع (فقدان القنديل) إذ يحصل الزوجان على القنديل من البئر (تحقّق للمظهر - 4).

ولهذا الفعل أيضاً دلالة مورفولوجيّة مُزدوجة. إذ يحصل الزوجان على الوسيط (القنديل) من البئر. ولا يتحقّق هُنّا أيّ مظهر من مظهرات (الحصول على وسيط) المذكورة في الأداة.

وعند وصول الثلاثة إلى القلعة بعد جلبهم القنديل تمتنع الوصيّة عن إعطائهم (الفلوس) كما وعدتهم سابقاً. وعند هذا الفعل (أي امتناع الوصيّة عن منحهم ما وعدتهم به سابقاً) وما سيتلوّه من أحداث عند الحداد، ستفترق - جُزئيّاً - أحداث المسرحيّة عن الاسترشاد بالحكاية المُغنّاة.

- **وظيفة مُكرّرة: القضاء على الفقدان (K).** عندما يحصل الزوجان على (المفتاح) ممّا يعني تعويض الفقدان الثالث في المسرحيّة. ويظهر هُنّا التّمظهر (4) المُشار إليه.

ولهذا الفعل أيضاً دلالتة المورفولوجيّة الأخرى. حيث يُمكن عهّ وظيفة الحصول على الوسيط. لكنّ لا يظهر هُنّا أيّ مظهر من مظهرات هذه الوظيفة بحسب أداة التحليل.

- **وظيفة مُكرّرة: الوصول (O):** إذ يصل الثلاثة إلى بيتهم - وطنهم بعد أن حصلوا على المفتاح. ولا يُلزم التخيّل هذا الوصول. وتكتفي المسرحيّة بذكر هذا الوصول، ممّا يعني تحقّق للمظهر (3).

- **وظيفة مُكرّرة: القضاء على الفقدان (K):** إذ تصبح الزوجة حاملاً بجنين. والمُلفت للنظر أنّ المسرحيّة تتطوّر عن طريق الجزء الثاني من الفقدان الرئيس فيها (أي فقدان الضمانات)، لكنّ القضاء على الفقدان في نهايتها يختصّ بالقضاء على الجزء الأوّل منه (فقدان الطفل).

ولا يظهر أيّ مظهر من مظهرات هذه الوظيفة المذكورة في أداة التحليل.

وبالوظيفة الأخيرة تنتهي المسرحيّة عند هذا الحد.

نلاحظ أنّ الرحلة كانت مُركّزة في الأساس على تعويض فقدان الضمانات. ومع وصول الزوجين إلى البستان شاهدا أنّ رة فعلهما إزاء الوعي بفقدان كلّ من (الحشيش والمطر) هي ردّة فعل سلبيّة تضمّنّت المكث والانتظار ممّا يعني (قطع الحركة). ولعلّ لهذا التوقّف دلالتة الواضحة على عدم جدوى القيام برحلة على أساس موهوم (الاسترشاد بأغنية للأطفال).

كما نلاحظ أنّ الحمل قد تسبّب - بطريق أو بآخر - عن الحركة الدائبة والتنقّل المُستمر للزوجين من عالم إلى آخر ومن مكان إلى غيره. وهذا بالضبط هو العلاج (الحركة الدائبة) الذي نصّح به (نوار) كلا الزوجين في نهاية المسرحيّة وهو الذي شكّل الحلّ والنتيجة النهائيّة في المسرحيّة.

❖ الأدوار السبعة : (حسب الأداة 4 - ب)

أولاً \ دائرة فعل الشرير: وقد عرفنا أنّ المسرحيّة لم تُقْم شريراً.

ثانياً \ دائرة فعل المانع: وقد ضمّت الوظائف الآتية:

أ. الإعداد لانتقال الوسيط السحري: حيث تحقّقت من خلال ما قام به كلّ من (الأجداد والحداد والبئر والراعي) كما عرفنا سابقاً.

ب. تزويد البطل بوسيط سحري: وقد عرفنا أنَّ الوسائط التي استلمها الزوجان – البطلان لم تكن سحرية صرفاً – كما بيناه – كال(ثوب والكعكة من الأجداد) و(المفتاح من الحداد) و(القنديل من البئر) و(الحشيش من البستان) و(الحبل من الراعي).

أما المانح في المسرحية فقد كان من النوع الثاني من المانحين الذين تقدمهم لنا عادة الحكايات الخرافية. أي من نوع المانح الودود الذي يُزوّد البطل بالأداة بمحض إرادته، إلا مع (الوصيفة) التي أظهرت صفة العدائية مع الزوجين – البطلين ولم تزودهما بـ(الفلوس) كما وعدتهم.

ثالثاً \ دائرة فعل المساعد: وضمت الوظائف الآتية:

أ. التغير المكاني للبطل (G): حيث ينتقل الزوجان – البطلان من عالم (الحداد) إلى عالم (القلعة) ومنه إلى عالم (البئر) ثم إلى عالم (الراعي) وأخيراً إلى عالم (البستان). وقد عرفنا أنَّ هذه الوظيفة قد اتخذت سمة الاستمرارية لوظيفة المغادرة (↑). ونلاحظ أنَّ المانح في المسرحية هو الذي يقوم بدور المساعد فيها. عدا (نوار) الذي يقدم خلال الحكاية على أنه مساعد فقط.

ب. القضاء على الفقدان (K): إذ يُقضى على الفقدانات المذكورة في المسرحية عدا (فقدان الفلوس) و (فقدان الضمانات).

أما نوع المساعدين في هذه المسرحية. فإنَّ كلاً من (الأجداد والحداد والوصيفة والراعي ونوار) هم مساعدون جزئيون (النوع الثاني لدى بروب). أما (البئر) فهو من نوع المساعدين المعينين.

رابعاً \ دائرة فعل الأميرة: قد عرفنا غياب شخصية الأميرة من هذه المسرحية، ومن هنا لم نجد الوظائف التي يذكرها (بروب) ضمن دائرة فعلها.

خامساً \ دائرة فعل المرسل: على الرغم من خلق المسرحية من شخصي المرسل. إلا أنَّ وظيفة الحادثة الموصلة قد تحققت أكثر من مرة خلال المسرحية.

سادساً \ دائرة فعل البطل: وقد ضمت الوظائف الآتية:

أ. المغادرة من أجل البحث (C ↑): والتي تحققت من خلال مغادرة الزوجين – البطلين بيتهم مرتين. مرة إلى أجدادهم في (عكا). ومرة أخرى في رحلتهم بحثاً عن (المفتاح والفلوس والقنديل والحبل والحشيش).

ب. ردة فعل البطل لمطالب المانح (E): من خلال ردة فعل الزوجين – البطلين تجاه اشتراط كلٍّ من (الأجداد والحداد والوصيفة والبئر والراعي) عليهم .

وقد غابت عن هذه الدائرة وظيفة الزواج (W). إذ لم تتحقق في المسرحية.

أما نوع الأبطال الذين قد متهم هذه المسرحية فهو نوع الأبطال الباحثين فقط مُتجسدين في الزوج (حيران) وزوجته (حيرة).

سابعاً \ دائرة فعل البطل المزيف: لم تُقدّم المسرحية بلاطاً زفياً، لذلك لم نجد الوظائف المرتبطة بهذه الدائرة.

❖ دراسة الشخصيات الدراماتيكية: (حسب الأداة 4 – ج)

أولاً: الشرير:

لا يوجد شرير في هذه المسرحية.

ثانياً: المانح:

حفلت المسرحية بأكثر من مانح، هم حسب ظهورهم في المسرحية:

• **الأجداد:** حيث المانح ليس فرداً وإنما مجموعة من الأجداد.

أ. طريقة تقديمهم: يُقَمَّون خلال المنظر الثاني من الجزء الأول من المسرحية ولا يتكرَّر ظهورهم بعدها أبداً.

ب. صفاتهم: ولهم من الصفات الآتية:

1. مظهرهم الخارجي: رجال كبار في السن يرتدون ملابس بيضاء وبأيديهم عصيهم ،

سابعهم يحمل لوحة تدلُّ على كونه الجد السابع.

2. مكانتهم الاجتماعية: يظهرون على أنهم أموات.

3. أسماؤهم وخصوصيات التقديم: ألقاب: الجد الأول، الجد الثاني، ... الخ.

4. مسكنهم أو محل إقامتهم: يسكنون في عكا (مدينة). ويظهرون من فوق رابية عالية.

5. جنسهم: إنسان- ذكر.

6. عمرهم: لم تذكره المسرحية. لكنهم كبار في السن كما يبدو.

● **الحداد** : وهو الرجل قَمَ المفتاح للزوجين.

أ. طريقة تقديمه: يظهر مرّتين خلال المسرحية:

1. يُقَمَّ أوْلاً خلال المنظر الرابع من الجزء الأوّل كصاحب مهنة (حَلْد).

2. يُقَمَّ ثانياً خلال المنظر الرابع الجزء الثاني مُتَخَفِياً وهارباً من السلطة والدائنين.

ب. صفاته: وكان له من الصفات الآتي:

1. مظهره الخارجي: لا تذكر المسرحية شيئاً عن مظهره الخارجي حال ظهوره

الأوّل في المسرحية. إلا أنها تصف مظهره هذا خلال تخفيه كشخص يلتفتُ بعباءة عريضة سوداء.

2. مكانته الاجتماعية: فقير (من عامّة الشعب) ، حِرَفِي.

3. اسمه وخصوصيات التقديم: اسم: خلف بن عبود الحَلْد.

مهنة: حدّاد.

4. سكنه أو محلّ إقامته: تُشير المسرحية إلى أنّه يسكن بيتاً (في مدينة) لا تذكر أيّ

تفاصيل عنه. كما تذكر أنّ له دكاناً يُزاول به عمل الحدادة.

5. جنسه: إنسان- ذكر.

6. عمره: لم يُذكر في المسرحية.

● **الوصيفة** : وهي الشخصية التي استعاضت بها المسرحية عن العروس.

أ. طريقة تقديمها: قرّدت في المسرحيتين:

1. خلال المنظر الخامس من الجزء الأوّل من المسرحية.

2. خلال المنظر الثالث من الجزء الثاني من المسرحية.

ب. صفاتها: ولها من الصفات الآتي:

1. مظهرها الخارجي: لم يُذكر في المسرحية.

2. مكانتها الاجتماعية: وصيفة للعروس (من عامّة الشعب).

3. اسمها وخصوصيات التقديم: مهنة: وصيفة للعروس.

حالات نفسية: يصفها نوار بأنّها (حقيرة)،

إنسانة وصولية، لا تتورّع ع السرقة والعمل

لمصلحة نفسها.

4. سكنها أو محلّ إقامتها: تعيش في قلعة حيث تسكن العروس.

5. جنسها: إنسان- أنثى.

6. عمرها: لم تذكره المسرحية. ويبدو أنّها شابة.

● **البئر** : وهو الشخصية التي قَمت القنديل للزوجين.

أ. طريقة تقديمه: يُقَمَّ مرّتين:

1. خلال المنظر السادس من الجزء الأوّل في المسرحية.

2. ويتكرّر ظهوره خلال المنظر الثاني من الجزء الثاني منها.

ب. صفاته: وله من الصفات الآتي:

1. مظهره الخارجي: يظهر بلون ازرق مُرتسما على حائط على المسرح بأمواج، وفي قعره

عقارب وأفاعي وعظام أموات ، إضافة إلى وجوه حلوة وماء صافٍ وله صوت مدوّ يملأ المسرح.

2. مكانته الاجتماعية: ليس له مكانة اجتماعية كونه بئراً.

3. اسمه وخصوصيات التقديم: اسم: بئر.

صفة: عميق، أمين، لا يخون احد، يكتُم الأسرار.

4. سكنه أو محلّ إقامته: لا يُشار إلى المكان الذي يقع فيه.

5. جنسه: جماد.

6. عمره: تذكر المسرحية أنّ عمره (مجموعة من الأرقام لا يُمكن حسابها).

• **الراعي :** وهو الشخصية التي تقوم بمنح الزوجين (الحبل).

أ. طريقة تقديمه: يُقدّم مرتين في المسرحية:

1. خلال المنظر السابع من الجزء الأول من المسرحية.

2. ثم يظهر ثانية خلال المنظر الأول من الجزء الثاني منها.

ب. صفاته: قدّم الصفات الآتية:

1. مظهره الخارجي: لا تصف المسرحية مظهره خلال ظهوره الأول. إلا أنها تصفه خلال

ظهوره الثاني شخصاً هائجاً بيده عصاً غليظة وقد لفّ نصف وجهه، وآثار الحروق بادية وواضحة عليه.

2. مكانته الاجتماعية: راعي ثيران وفلاح (من عامة الشعب).

3. اسمه وخصوصيات التقديم: مهنة: راعي ثيران، فلاح.

4. سكنه أو محلّ إقامته: تُشير المسرحية خلال ظهوره الثاني - إلى مكانه (مكان خرب،

محروق)، ويبدو أنه يعيش في مزرعته.

5. جنسه: إنسان - ذكر.

6. عمره: لم تذكره المسرحية. ويبدو أنه شخص كبير في السن.

• **البستان:** وهو المكان الذي يحصل فيه الزوجان على (الحشيش).

أ. طريقة تقديمه: يُقدّم مرّة واحدة خلال المنظر الثامن من الجزء الأول من المسرحية.

ب. صفاته: وتظهر المسرحية له الصفات الآتية:

1. مظهره الخارجي: بستان مهجور بلا ناس ولا حياة. تتعق فيه الغربان وتعبث فيه

الوحوش، أرضه جرداء قاحلة، هذا وصفه قبل نزول المطر. أمّا بعد نزول المطر فيبدو

أن (الحشيش) يملؤه. وحال ظهور البستان وتحته تظهر فيه مجموعة أغصان وزهور.

2. مكانته الاجتماعية: ليس له مكانة اجتماعية كونه بستاناً.

3. اسمه وخصوصيات التقديم: اسم: بستان.

4. سكنه أو محلّ إقامته: لا تُشير المسرحية إلى المكان الذي يقع فيه البستان.

5. جنسه: شيء يتكوّن من النبات (أشجار وحشائش) والجماد (الأرض).

6. عمره: لم يُذكر في المسرحية.

ثالثاً: المساعد السحري:

إنّ بعض المُساعدات هُنا ليست شخصيات كما إنّها ليست سحرية في الحقيقة، لكن يتوفّر بعضها

على صفة خيالية. في حين ينتج بعضها الآخر نتيجة لظروف غير واقعية. ف(الثوب والكعكة) مثلاً تختلف

عن مثيلاتها في الواقع. إذ إنّها تكفي الزوجين (جياً بعد جيل إلى أبد الأبدان). والفتاح الذي يمنحه الحداد

لهما (يستطيع أن يكون مفتاحاً لجميع الصناديق). أمّا القنديل فهو الآخر منحة من البئر الذي (يتكلّم ويتّصف

بصفات إنسية). والحشيش (ينمو بسرعة على غير العادة المألوفة) فور هطول المطر على البستان. وينبغي

أن نلاحظ أنّ جميع العوالم التي مرّ بها الزوجان تختلف بعض الشيء عن العالم الواقعي وتنتج بأجواء

المسرحية نحو الخيالية والسحرية إلى حدّ ما. فعالم الأجداد عالم يظهر فيه الأموات (للأجداد) ويتكلّمون مع

الأحياء كما يتكلّم الأحياء مع الأحياء، ويمنحون الزوجين الأشياء التي (لا تفنى ولا تبلى) مع الزمن.

وعالم (الحداد) عالم يُصدّق فيه المفتاح الذي يتحدّى على جميع مفاتيح العالم الواقعي بأنّه (قادر على فتح وغلق

جميع الصناديق). وعالم (العروس) هو الآخر عالم لا يخلو من الغرابة حيث (لا تسمع فيه طرقات الأبواب

وليس لوقوع الحجارة المُرماة أيّ صوت يُذكر). وعالم (البئر) عالم يمنح الجمادات (البئر) القدرة

على (الكلام وحفظ الأسرار والالتصاف بالصفات الإنسانية). أما عالم (البستان) فعالم يكون فيه (صوت

للبنستان). وينمو فيه النبات (الحشيش) فور نزول المطر. نعم لا يبدو أنّ عالم (الراعي) يتّصف بصفات غير

واقعية كما في العوالم التي ذكرناها. لكن مع ذلك ظلّت المسرحية تسير في عوالم وفرت جواً من الخيالية

والسحرية تنقل في كنفه الزوجان في رحلتهم الخيالية بحثاً عن تعويض وهمي للفقْدان الأول في

المسرحية. إلا أنّه مع ذلك، كان لدينا ثمّة مُساعدٍ يقف في الضّمّام من المُساعدات المذكورة، واقعياً

وعقلاً في تصرّفاته ونصائحه التي قدّمها للزوجين، مُتجلباً في شخصية (نوّار) أخ الزوج (حيران).

أ. طريقة تقديمه: يُقَمَّ أَوَّلًا في مُقَمَّة الجزء الأوَّل من المسرحية بصحبة كلِّ من الراوية والزوجين. ولم يُقَمَّ هُنا كأخ لحيران لكننا سنعرف ذلك مع المنظر الأوَّل من الجزء الأول من المسرحية من خلال حوار الزوجة معه:

"حيرة: لماذا لا يرضى أخوك إلا إذا توفرت له الضمانات. " ص: 327.
ثم يتوالى ظهوره خلال مناظر المسرحية جميعها كمساعد للزوجين البطلين.
ب. صفاته: وقد كان له من الصفات الآتية:

1. مظهره الخارجي: لم يُذكر في المسرحية.
 2. مكانته الاجتماعية: فقير (من عامة الشعب).
 3. اسمه وخصوصيات التقديم: اسم: نَوَّار.
 4. سكنه أو محلُّ إقامته: الظاهر أنَّه يسكن في البيت نفسه الذي يسكن فيه الزوجان.
 5. جنسه: إنسان - ذكر.
 6. عمره: لم تُحدَّ المسرحية عمره بالضبط، لكنَّها تُشير إلى أنَّه أصغرُ سنًّا من أخيه (حيران) الذي يبلغ من العمر أربعين سنة.
- "نوار: كيف اعرفه وأخي الأكبر لم يره ولا يعرفه ؟ " ص: 331.

رابعاً: المُرسِل:

لا يمكن عدَّكلاً من (الحداد، الوصيفة، البئر، الراعي) مُرسِلين في المسرحية، وإنَّ كان هؤلاء جميعهم قد تسبَّبوا - وإنَّ بصورة غير مباشرة - في استمرار مغادرة الزوجين (البطلين) بحثاً عن تعويض الأشياء المُفْتَقَدَة. وقد عرفنا سابقاً أنَّ المسرحية تخلو من دائرة فعل المُرسِل.

خامساً: البطل:

ضمَّت هذه المسرحية بطلين من صنف الأبطال الباحثين، هما الزوجان (حيرة وحيران).

• حيرة: وهي الزوجة.

أ. طريقة تقديمها: تُقَمَّ أَوَّلًا في مُقَمَّة الجزء الأوَّل من المسرحية بصحبة كلِّ من الراوية وزوجها وأخيه. ولا نعرف خلالها إنَّها زوجة لحيران. حتى ظهورها في المنظر الأوَّل من الجزء الأوَّل من المسرحية حيث تُعلن عن فقدان ، وسيتوالى ظهورها في جميع مناظر المسرحية.
ب. صفاتها: قدَّمت لنا المسرحية لها الصفات الآتية:

- (1) مظهرها الخارجي: لم يُذكر في المسرحية.
- (2) مكانتها الاجتماعية: فقيرة (من عامة الناس)، ربة بيت (زوجة).
- (3) اسمها وخصوصيات التقديم: اسم: حيرة.
- (4) سكنها أو محلُّ إقامتها: بيت. أمامه طريق طويل بيضوي الشكل مُغلق.
- (5) جنسها: إنسان - أنثى.
- (6) عمرها: 27 سنة.

• حيران: وهو الزوج.

أ. طريقة تقديمه: يُقَمَّ أَوَّلًا بصحبة الراوية وزوجته (حيرة) وأخيه (نَوَّار) ولا نعلم بكونه زوجاً لـ (حيرة) إلا مع المنظر الأوَّل من الجزء الأوَّل من المسرحية. ثم يتوالى ظهوره خلال مناظر المسرحية جميعها هو وزوجته وأخيه.

ب. صفاته: له من الصفات الآتية:

- (1) مظهره الخارجي: لم يُذكر في المسرحية.
- (2) مكانته الاجتماعية: فقير (من عامة الشعب).
- (3) اسمه وخصوصيات التقديم: اسم: حيران.
- (4) سكنه أو محلُّ إقامته: البيت نفسه الذي وصفناه سابقاً عند ذكرنا لدراسة شخصية الزوجة (حيرة).
- (5) جنسه: إنسان - ذكر.
- (6) عمره: 40 سنة.

سادساً: البطل المزيف:

تخلو المسرحية من وجود هذه الشخصية.

سابعاً: الأميرة:

تخلو المسرحية من هذه الشخصية. وولّا حُفّت إلى شخصية (العروس) التي تسكن القلعة، والتي نابت عنها في المسرحية شخصية (الوصيفة).

❖ الحركات في المسرحية : (حسب الأداة 4-د)

تألّفت هذه المسرحية من حركة واحدة فقط. امتدّت خلالها وظائف غتكررت لينبني عليها سير الأحداث. حسب المخطط الوظيفي الآتي:

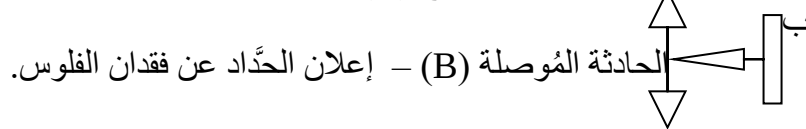
1. وظيفة الفقدان (a) – فقدان (الطفل – الضمانات).
2. وظيفة الحادثة الموصلة (B) – الإعلان عن الفقدان الأول.
3. وظيفة بداية الفعل المضاد (C) – قرار الزوجين بالمغادرة.
4. وظيفة المغادرة (↑) – عندما يغادر الثلاثة بيتهم.
5. وظيفة التحول المكاني (G) – امتداد للمغادرة
6. وظيفة ردّة فعل البطل لمطالب المانح (D) – موافقة الزوجين على شرط الأجداد.
7. وظيفة الحصول على وسيط سحري (F) – حصول الزوجين على (الثوب والكعكة).
8. وظيفة العودة (↓) – عودة الزوجين من (عكا).
9. وظيفة الوصول (O) – وصول الزوجين إلى (بيتهم – وطنهم).

- مجال فقدان المفتاح :

- أ. الفقدان (a) – فقدان المفتاح.
- ب. الحادثة الموصلة (B) – الإعلان عن فقدان المفتاح.
- ج. بداية الفعل المضاد (C) – قرار الزوجين بالذهاب إلى الحدّاد.
- د. المغادرة (↑) – مغادرة الزوجين إلى الحدّاد.

- مجال فقدان الفلوس :

- أ. الفقدان (a) – فقدان الفلوس.
- الوظيفة الأولى للمانح (D) – فعل الاشتراط من قبل الحدّاد.



ردّة فعل البطل لمطالب المانح (E) – الموافقة على شرط الحدّاد.

- ج. ردّة فعل البطل لمطالب المانح (E) – الموافقة على شرط الحدّاد.
- بداية الفعل المضاد (C) – قرار المغادرة إلى (القلعة – العروس).
- التحول المكاني (G) – امتداد لوظيفة المغادرة ↑ (ج).

- مجال فقدان القنديل :

- أ. الفقدان (a) – فقدان القنديل.
- ب. الحادثة الموصلة (B) – الإعلان عن فقدان القنديل من قبل الوصيفة.
- ج. الوظيفة الأولى للمانح (D) – فعل الاشتراط من قبل الوصيفة.
- د. ردّة فعل البطل لمطالب المانح (E) – موافقة الزوجين على شرط الوصيفة.
- التحول المكاني (G) – امتداد لوظيفة المغادرة ↑ (ج).

- مجال فقدان الحبل :

- أ. الفقدان (a) – فقدان الحبل.
- الحادثة الموصلة (B) – إعلان البئر عن فقدان الحبل.
- ب. الوظيفة الأولى للمانح (D) – فعل الاشتراط من قبل البئر.
- بداية الفعل المضاد (C) – قرار الزوجين بالمغادرة لجلب الحبل.
- (وظيفتان مضمّرتان)....
- ج. ردّة فعل البطل لمطالب المانح (E) – موافقة الزوجين على شرط البئر.

- التحوّل المكاني (G) – امتداد لوظيفة المغادرة (↑).

- **مجال فقدان الحشيش :**

- أ. فقدان (a) – فقدان الحشيش.
- ب. الحادثة الموصلة (B) – الإعلان عن فقدان الحشيش من قبل الراعي.
- ج. بداية الفعل المضاد (C) – قرار المغادرة لجلب الحشيش.
- د. الوظيفة الأولى للمانح (D) – فعل الاشتراط من قبل الراعي.
- هـ. ردّة فعل البطل لمطالب المانح (E) – موافقة الزوجين على شرط الراعي.
- التحوّل المكاني (G) – امتداد لوظيفة المغادرة ↑.

- **مجال فقدان المطر :**

- أ. فقدان (a) – فقدان المطر.
- ب. الحادثة الموصلة (B) – الإعلان عن فقدان المطر من قبل البستان.
- ج. بداية الفعل المضاد (C) – قرار الزوجين بالمكث انتظاراً لنزول المطر.
- 10. وظيفة القضاء على فقدان (K) – القضاء على فقدان المطر.
- القضاء على فقدان (K) – القضاء على فقدان الحشيش.
- العودة (↓) – مُصمّرة في المسرحيّة.

القضاء على فقدان (K) – القضاء على فقدان الحبل

الحصول على الوسيط (F) – الحصول على الحبل.
القضاء على فقدان (K) – القضاء على فقدان القنديل.

الحصول على الوسيط (F) – الحصول على القنديل.
القضاء على فقدان (K) – القضاء على فقدان المفتاح.

الحصول على الوسيط (F) – الحصول على المفتاح.

- الوصول (O) – وصول الزوجين إلى بيتهم.
- القضاء على فقدان (K) – القضاء على فقدان الطفل.

❖ **أدوات الربط في المسرحيّة : (حسب الأداة 4 – هـ)**

1. تحقّق الربط أولاً من خلال إخبار الزوجة (حيرة) والزوج (حيران) للأجداد بافتقادهما لطفل وامتناع زوجها عن التّسبّب بالإنجاب لعدم توفّر الضمانات. وهنا تحقّق للكيفيّة (1 – ج) حسب الأداة (بصورة مباشرة عن طريق إخبار شخص عن نفسه).
2. تحقّق الربط ثانياً من خلال إخبار الزوجة للأجداد عن الهدية التي قّمها لهم الأجداد: " حيرة: متوسط الحجم (أي الصندوق) نضع فيه هدية قدمها لنا أجدادنا وستكفيها جيلاً بعد جيل. " ص: 341.
- وهنا تحقّق للكيفيّة السابقة نفسها (1 – ج).
3. تحقّق الربط ثالثاً من خلال إخبار الزوجة للوصيفة بما جرى للزوجين مع الحلّد و أنّه أرسلهما إلى العروس:
- "حيرة: (تبتسم وتتقدم إليها) خانم كنا عند الحداد وطلبنا منه مفتاحاً لصندوقنا لنضع فيه الثوب والكعكة. فأرسلنا عليكم. " ص: 345.
- كذلك يتحقّق الربط هنا بالكيفيّة المذكورة سابقاً (1 – ج).
4. يتحقّق الربط رابعاً عندما تُخبر الوصيفة بأنّ العروس قد مرّت على زوجها سبعة أليم:
- " الوصيفة: يعني أن سبعة أيام قد مرت على زوجها فيجب أن تحتفل ونحتفل معها ... " ص: 346.
- وتشبه هذه الكيفيّة (1 – أ) حسب الأداة (التذكير بصورة مباشرة عن طريق راوي الأحداث).

5. يتحقق الربط خامساً من خلال إخبار الزوجين للبئر عمّا جرى قبل وصولهم إليه. والغاية من مجيئهم وما يرغبون في الحصول عليه. وهنا تحقق للكيفية (1 - ج) المذكورة.
6. يتحقق الربط سادساً من خلال إخبار (حيران) للراعي عن الأحداث التي قادتهم إليه. وهنا تحقق للكيفية (1 - ج) نفسها أيضاً.
7. يتحقق الربط سابعاً عندما يُخبر الراعي الثلاثة عمّا حصل به وبقطيعه خلال رحلتهم إلى البستان. وهنا تحقق للكيفية (1 - ج) نفسها.
8. يتحقق الربط أيضاً عن طريق إخبار (حيران) للبئر عمّا حلّ بالراعي. وهنا تحقق للكيفية (1 - أ) المذكورة سابقاً.
9. يتحقق الربط أيضاً من خلال إخبار البئر للثلاثة عمّا حلّ به جرّاء الزوبعة خلال غيابهم. وهنا تحقق للكيفية (1 - ج) المذكورة.
10. يتحقق الربط أيضاً من خلال إخبار الوصيصة للثلاثة عن أنّ العروس قد أصبحت حاملاً في غيابهم. وهنا تحقق للكيفية (1 - أ) المشار إليها سابقاً.
11. يتحقق الربط أيضاً من خلال الراوي الذي روى ما جرى على الحلد في غيابهم وهنا تحقق للكيفية (1 - أ) المذكورة.
12. يتحقق الربط عن طريق إخبار الحلد للثلاثة عمّا جرى عليه خلال غيابهم وهنا تحقق للكيفية (1 - ج) المذكورة.
13. يتحقق الربط من خلال إخبار الزوجين للحلد بأنّه قد تمّ طردهم من القلعة دون الحصول على الفلوس من العروس. وهنا تحقق لكيفية ثَمَازج بين الكيفيتين (1 - أ) و (1 - ج).
14. يتحقق الربط أخيراً عن طريق إخبار الزوجة (حيرة) للزوج (حيران) وأخيه (نوّار) بأنّها حملت بالطفل منذ أن كانوا في البستان. وهنا تحقق لكيفية ثَمَازج بين الكيفيتين (1 - أ) و (1 - ج).

❖ ظاهرة التكرار الثلاثي : (حسب الأداة 4- و)

لم تُظهر المسرحية أيّ تكرار ثلاثي إلاّ إنّنا نجد تكرارات ثنائيتين باعياً وداسياً وسد باعياً فيها. فالذُنائية حصلت مع الوظائف (المغادرة ↑، والعودة ↓، والوصول O). والرُّ باعياً كانت مع وظيفة الحصول على (وسيط سحري F). والدُ ماسياً حصلت مع الوظائف (التحول المكاني G، الوظيفة الأولى للمانح D، رّة فعل البطل لمطالب المانح E).

والسد داسياً مع وظيفتي (بداية الفعل المضاد C) و (القضاء على الفقدان K).

أمّا السد باعياً فكانت مع وظيفتي (الفقدان a) و (الحادثة الموصلة B).

ونلاحظ أنّ ليس لدينا وظيفة في المسرحية إلاّ وقد تكرّرت حسب إحدى هذه التكرارات التي أشرنا إليها.

❖ الدوافع : (حسب الأداة 4- ز)

عرفنا أنّ المسرحية تتأسس أحداثها على حركة الزوجين لتعويض الفقدان الأوّل الذي يتركز على جزأين هما (فقدان الطفل) و (فقدان الضمانات). وقد عرفنا أيضاً أنّ المسرحية قد قمت بفقدانات سنّة أخرى (المفتاح، الفلوس، القنديل، الحبل، الحشيش، المطر) تندكّ فعلئها ضمن الحركة الأساس لسير الأحداث نحو تعويض الفقدان الأوّل الأساس في المسرحية. ويمكن أنّ نعدّ رغبة الزوجين في الحصول على أطفال هي التي تقف وراء وعيهما بهذه الفقدانات السبعة (الدافع 9 - حسب أداة التحليل). لكن يمكن أيضاً أنّ نستكشف دوافع كلّ فقدان منها على حدة.

أمّا ما يخصّ الفقدان الأوّل. فنجد أنّ رغبة الزوجين في الحصول على طفل هي التي تكمن وراء وعي الزوجين بفقدان العائلة لطفل. لكن الذي يقف وراء وعي الشخصيات هذه بفقدان الضمانات هو الفقر الذي يكتنف العائلة (الدافع 7 - حسب الأداة).

أمّا (فقدان المفتاح) فيتنبّه له الزوجان نتيجة لحرصهما على تنفيذ شرط الأجداد (أي إقفال الصندوق).

نعم للحكاية المغنّاة أثر في التنبيه على هذا الفقدان وغيره من الفقدانات الأخرى في المسرحية.

أمّا مع الفقدانات الأخرى فإنّ شخصيات مُختلفة تقوم بتنبيه الزوجين عليها. فالحلد يُنبّه الزوجين على فقدان الفلوس. والوصيفة تُنبّههما على فقدان القنديل. والبئر يُنبّه على فقدان الحبل. والراعي من جهته على فقدان الحشيش. وأخيراً يُنبّه البستان الزوجين على فقدان المطر. وتشبه التنبيهات الخمسة هذه ما هو مذكور في أداة التحليل (الدافع 5) من تنبيه شخصيات وسيطة للبطل على وجود هذه الفقدانات. إلاّ أنّ ما

ظهر هنا في هذه التنبيهات لا ينطبق على ما ذكر في التمثهين لهذا الدافع (الدافع - 5). غاية الأمر أن شخصيات مختلفة دُتبه الزوجين بالتتابع على هذه الفقدانات.

(2) تحليل مسرحية كان يا ما كان - تأليف قاسم محمد. ملخص المسرحية

تتلخص قصّة هذه المسرحية بالحديث عن عائلة فقيرة مُكوّنة من أرملة فقيرة وأبنها الكسول (حسن). الذي ينطلق إلى مدينة بغداد بعد أن يرث من أمّه مبلغاً من المال كانت قد أوصته أن يعمل به ويحافظ على نفسه. يتعرّض (حسن) عند وصوله إلى بغداد لعدّة مكائد فيخسر ماله ويشتهر في المدينة بكونه أكسل رجل فيها، ويُطلق عليه سگانها ألقاباً عتّة تدلّ على بلادته وضعف عقله (حسن بدندر، تميل أبو رطبة، أگال كشور الباكلة). وقد كان لملك هذه المدينة بنات ثلاث يعشن حياة رتيبة. تنتبه الصغرى منهنّ لضرورة العمل وتحصيل العلم عن طريق إرشاد مرآة لها أوّلاً ونصائح بستانيّ القصر ثانياً. فتتقن مهنة الحياكة وتُصبح ذات عقل راجح. وعندما تجيب الأميرة الصغرى (بدور) على سؤال كان الملك قد طرحه على بناته الثلاث بإجابة صحيحة. يُقرّر الملك تزويجها من (أكسل) رجل في المدينة وتجريدها من استحقاقاتها كأميرة ومن ثمّ طردها من القصر لمتة سنة. ذلك لأنّه التمس في إجابة (بدور) الجرأة والواقحة وتصور أن الإجابة كانت خاطئة. ويتمّ التزويج ويكون الزوج (حسن) كونه هو الشخص الأكسل في المدينة. وبفضل حكمة الأميرة (بدور) يبدأ (حسن) بالتغيّر نحو الأفضل بالتدريج إلا أن الأميرة (بدور) تتعرّض لحادثة اختطاف من قبل صاحب المكان (الخرابة) التي يعيش فيها الزوجان. فينطلق (حسن) في رحلة بحثاً عن عقله ليتسنى له الاستعانة به لتخليص زوجته الأميرة من قبضة مُختطفها. في حين تعمد الأميرة إلى خدعة كانت قد سمعتها خلال الحكاية التي رواها البستاني عن الأمير الذي تزوّج ابنة الحائك. فتحوك بساطاً تلغزه بكلمات إذا رُتيت بطريقة مُعينة ستقود إلى الكشف عن المكان الذي حُبست فيه. وتُغري خاطفها ببيع البساط الذي حاكته للملك في سوق العجائب، وتتطلي الخدعة على (أبو الملك) ويصادف وجود (حسن) خلال عرض (أبو الملك) البساط على الملك فيهندي (حسن) إلى حلّ اللغز وبالتالي تحرير (بدور) من الحبس. لتنتهي المسرحية بكشف الشرير وتحرير الأميرة المُختطفة من قبضته.

لقد تنقّلت المسرحية بين حركتين بخفة ورشاقة لتشكّل بنيتها العامة. ولتُقدّم نصّاً مسرحيّاً استطاع أن يفيد فيه المؤلف (قاسم محمد) من التراث وأن يصهر حكايات مُتنوّعة في قالب مسرحيّ ناضج. كما أنها تنقّلت بنا من مكان لآخر ومن زمن لغيره لتتسلسل الأحداث فيها على وفق سببيّة منطقية جعلت من الأحداث - بصورة عامّة - مُتسمة بطابع الإقناع والإمتاع. فضلاً عن كون المسرحية ذات بناء مورفولوجيّ واضح. كان لها نصيب وافر جداً من الملامح الخرافية التي أضفت على المسرحية الطابع الغرائبي. فعلى الرغم من سير مؤلّفها - قاسم محمد - بها سيراً واقعياً بادياً بوضوح. إلا أن الملامح الخرافية فيها لا تلبث - بين أونة وأخرى - أن تظهر على سطح الأحداث كالمرآة التي تكلمت مع (بدور) ونهتها إلى ضرورة وأهميّة التفكير واستخدام العقل والعمل الجاد. وكالببليل الذي يتحدّث ويُغنّي بلغات سبع أو اثنتي عشرة لغة. والعبد القادر على معرفة وعمل وتلبية كلّ شيء يُطلب منه. والبطيخات الثلاث التي لها طعوم ثلاثة إلى غيرها من الملامح الخرافية الأخرى.

وقد حفلت المسرحية بشخصيات عتوّ أحداث كثيرة وتفاصيل متنوّعة. وسنقوم فيما يلي من الصفحات بتحليلها في ضوء المنهج المورفولوجيّ للكشف عن الكيفية التي تحقّقت بها الوظائف ومجالات توزّعها على الحركتين، وسنستجلي أيضاً الدوافع التي وقفت وراء أفعال الشرّ فيها إضافة إلى دراسة شخصياتها وتحديد مواضع وكيفيات تحقّق ظاهرة التكرار الثلاثي فيها وعناصر الربط خلالها. والحركات التي تشكّلت منها المسرحية.

❖ الوظائف في المسرحية : (حسب الأداة 4- أ)

وظفت مسرحية - كان يا ما كان - حكايات خرافية وغير خرافية عتد تشكّلت على وفق بناء تحرك ضمن حركتين، هما :

- 1- الحركة الأولى : حركة (حسن أگال كشور الباكلة).
- 2- الحركة الثانية : حركة (الأميرة بدور أو الملك وبناته الثلاث).

إنَّ هاتين الحركتين ستندمج وتتوحد في مسار واحد حتى تصل بنا إلى نهاية المسرحية. كما أنَّ الحركة الثانية ستتضمن حكاية هي حكاية (ابن الملك أو الأمير وابنة الحائك) كتضمين سردي يُمارس دور الإرساد المُنبي بالنهاية التي ستنتهي بها أحداث المسرحية وعلى الرغم من كون الحكاية المُضمنة في الحركة الثانية هي حكاية ذات بناءٍ خرافيٍّ وسنقوم بتحليلها على هذا الأساس – إلا أنَّنا لم نعدّها حركة مستقلة كحركةٍ ثالثةٍ لأنَّها في الحقيقة لا تُشكِّل حركة لوحدها، وإنَّما هي حكاية عرضية تُشكِّل جزءاً من أحداث الحركة الثانية المُضمنة لها، الهدف منها هو ما قلناه، وسننتبِع ظهور الوظائف بحسب توزُّعها – تبعاً – في الحركتين، مُشيرين إلى انقطاع واستئناف الحركة لسيرها وتداخل الحركتين فيما بينهما خلال تطوُّر الأحداث.

إنَّ المسرحية تبتدئ بصيغة معيَّنة تبتدئ بها الحكايات الشعبيَّة عموماً وخاصة الحكايات الخرافية ومُنذ بداية المسرحية نعرف أنَّها ستتسكَّل من حكايات عدَّة.

" القاريء : (يروى) كان يا ما كان .. يا عاشقين النبي صلوا عليه وسلم ... " (1)

بعدها يُهمِّ القاريء الفكرة الأساس للحركة الأولى وهي أنَّ الإنسان إنسانٌ ما طلب العلم والعرفان فإنَّ ظلَّ جاهلاً، فقد ظلَّ حيواناً.

- الحركة الأولى : - حكاية حسن أكَّال كشور الباكَّة -

تبدأ هذه الحركة من خلال تقديم حالة استهلاكية تُصوِّر الوضع الذي تعيش في كنفه عائلة فقيرة مُكوَّنة من أرملة (أم حسن) تُوفِّي عنها زوجها في حادثة احتراق مخبزه. لها ابن كسول جُلَّ ولا يتمدَّع بأية نياهة تُذكر، اسمه (حسن). وليس موت ربِّ الأسرة هنا وظيفة (الغياب) التي تكلم عنها (بروب). لأنَّ الموت هذا لا أثر له في تطوُّر الأحداث كما هو واضح.

إنَّ الحركة الأولى تكتفي بذكر الحالة الاستهلاكية في هذا الجزء من المسرحية دون أن تتفتح على الوظائف التي تُشكِّلها. ولنتوقَّف عند هذا الحدِّ لتبتدئ الحركة الثانية سيرها.

- الحركة الثانية : حكاية الأميرة (بدور) أو الملك وبناته الثلاث.

وتبدأ أيضاً بحالة من الاستهلال تتحدَّث عن ملك له بنات ثلاث كسولات اعتدن الجلوس أمام المرأة دون أن يُفْعَلنَّ أيَّ شيءٍ آخر سوى اللَّبس والأكل والنوم والتزيُّن (التبرُّج).

1- ح 2 / الفقدان (a) – (رقم 8- لدى بروب). حيث تفتقد الأميرة الصُّغرى (بدور) للاستقرار النفسي بسبب حياتها الخاملة، والشيء الذي يقوم بتنبية الأميرة (بدور) إلى هذا الفقدان هي مرآتها التي تكلمت معها لئلاَّ يُهْمَّها على أنَّ حياتها حياة خاملة وغير فاضلة. وحثَّتها على ضرورة التفكير بعمل شيء مفيد لرفع الملل الذي تحسُّ به. إنَّ إحساس الأميرة بهذا الفقدان هو الذي سيجعلها تخرج إلى حديقة القصر دون علم أهلها بذلك مُحاولَةً منها لتعويض هذا الفقدان. والفقدان هذا يندرج ضمن التمظهر (6) من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب ما هو مذكور في أداة التحليل.

2- ح 2 / الغياب (B) – (رقم 1- لدى بروب). تظهر من خلال خروج الأميرة (بدور) من القصر إلى حدائق القصر دون علم أحد لغرض التنزه والترويح عن نفسها وهنا تحقِّق للتمظهر (3- الفرع الثالث) حسب الأداة.

3- ح 2 / تلقِّي مساعدة. وهي وظيفة جديدة ليست من بين وظائف (بروب) الإحدى والثلاثين وسنرمز لها بالرمز (S). وتظهر من خلال لقاء الأميرة (بدور) بالبستاني الذي يعمل كفلاح في حدائق القصر والذي يقوم بنصيحة الأميرة (بدور) وتنبيهها على أهميَّة العلم والعمل، وستطرح المسرحية هنا الفكرة الأساس لهذه الحركة والتي تتمحور حول أهميَّة العمل القائم على أساس العلم للإنسان.

" البستاني : الشغل والعلم صديق ... للما عنده صديق. أخ للغريب بغربته ... الشغل والعلم سلاح بيد الإنسان ضدَّ عدوه .. الشغل حرية البشر وخيرهم .. وضوه بظلمتهم ... " ص 10

وهذه الفكرة تمهيدٌ لما سيحدث وكيف ستكون هذه الفكرة سلاحاً بيد البطل في المسرحية لينتصر به على عدوه.

(1) قاسم محمد : مسرحية كان يا ما كان ، نصٌّ مطبوع غير منشور ، ص 6. وسيشير الباحث لاحقاً إلى أرقام الصفحات في المتن، عقب الاقتباس مباشرة .

وهنا. يروي البستاني حكاية (الأمير وابنة الحائك) للأميرة (بدور)، وقد أظهرت هذه الحكاية الوظائف الآتية :

حكاية ابن الملك (الأمير) وابنة الحائك : تبدأ هذه الحكاية أيضاً بحالة استهلاكية تُصوّر لنا حياة ابن ملك مُدلل لا يعمل، كان قد أحسّ بملل يصيب حياته اليومية لُغرقها في الرتبة، ممّا دفع به إلى الخروج إلى السوق ترفيهاً عن نفسه. وتُقدم هذه الحكاية الوظائف الآتية :

(1) الغياب (B) – (رقم – 1 لدى بروب). تحقّقت من خلال خروج الأمير إلى السوق لغرض النزهة. وهنا ظهور للتمظهر (3- الفرع الثالث) حسب الأداة.

(2) الفقدان (a) – (8 لدى بروب). حيث يفتقد الأمير إلى زوجة ، يكشف عن فقدانه هذا تردّي صحّته، فيتحقّق هنا التمظهر (1) حسب الأداة.

(3) الحادثة المُوصلة (B) – (9 لدى بروب). إذ يُعلن الحكماء والأطباء هذا الفقدان أمام الملك (والد الأمير) ويُخبروه بضرورة تزويج الأمير ممّن يُحبّ ولا يظهر أيّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة – حسب الأداة – ولعلّ السرّ يكمن في أنّ الشخصية التي تُعلن عن الفقدان هنا هي شخصية أخرى غير شخصية الملك والذي كان بدوره الشخصية التي تسمع بإعلان الفقدان.

(4) بداية الفعل المضاد (C) – (10 لدى بروب). وتظهر من خلال قرار الملك وعزمه على تزويج ابنه من الفتاة (ابنة الحائك) التي يُحبّها الأمير :

" صفن الملك جر حسرة وكال : ما يخالف ما دام هاي البنية دوا لعة ابني أمشي عليها .. " ص : 12.

نلاحظ هنا أنّ الملك هو الذي يقوم بوظيفة الفعل المضاد ومن هنا لم نجد أيّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة حسب الأداة.

(5) المُغادرة (↑) – (11 لدى بروب). عندما يذهب الملك برفقة الوجهاء لغرض خطبة (ابنة الحائك) لابنه الأمير. وتكون مُغادرته بصورة طبيعيّة وهذا ما يشبه إلى حدّ ما التمظهر (1) حسب الأداة، ما خلا أنّ الملك وليس (البطل) هو الذي يقوم بالمُغادرة من أجل خطبة (ابنة الحائك).

(6) المُهمّة الصعبة (M) – (25 لدى بروب). حيث تطلب ابنة الحائك مهراً لها كي تتزوّج من ابن الملك أن يتعلّم مهنة ما وتقوم باختباره لتتبيّن مدى إتقانه لها.

" كالتله : أي مهري مو المال ولا الحلال، مهري الصنعة والشغل كاللها الملك : زين ... إذا علمناه صنعه ؟ كالت : علموه ... وأنّي أمتحنه وأمتحن شغله .. وشوكت ما شوفه إتعلم زين .. ذاك الوقت أتزوجه ... " ص : 14.

نلاحظ هنا أنّ الشخصية التي تُقرّر المُهمّة الصعبة هي شخصية (ابنة الحائك) وليس الملك كما أنّ شرطها المُشار إليه يتضمّن الاختبار. ولا يظهر هنا أيّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب الأداة، نعم الذي يظهر هنا هو الإشعار بالقيام باختبار ما. كما في التمظهرات المذكورة في الأداة.

(7) الحل (N) – (26 لدى بروب). نجاح الأمير بالاختبار بعد أن تمكّن من إتقان مهنة الحياكة بمهارة. ولا يشترك ما يظهر هنا من فعل الأمير مع ما هو موجود في تمظهرات هذه الوظيفة – بحسب الأداة – إلّا في نجاح الأمير في المُهمّة التي أوكلت إليه وهي تعلم مهنة ما. علماً أنّ هذا الأمير سيكون هو البطل الضحية في الحكاية هذه.

(8) الزواج (W) – (31 - لدى بروب). حيث تتزوّج (ابنة الحائك) من الأمير.

" إلى أن صار.. الأمير .. ابن الملك أحسن حاج . ذاك الوقت قبلت بيه .. وتزوجوا " ص 5 ويتحقّق خلال هذه الوظيفة التمظهر (2) – حسب الاداة – والذي هو زواج الأمير دون اعتلائه العرش لكون عروسه ليست أميرة.

(9) الشر (A) – (8 لدى بروب). إذ يختطف اللصوص الأمير من بيته (فراشه) ويحبسونه في قبو (سرداب) بحيث لا يعلّم بمكانه أحد غيرهم. ويظهر لدينا هنا كلّ من التمظهرين (1) و (5) حسب الأداة المُتضمّنين لاختطاف الشرير لشخص وسجنه. ونلاحظ هنا أنّ الشرير مُتعدّد وليس فرداً (مجموعة لصوص). وتستعيض الحكاية هذه عن وظيفة (الحادثة المُوصلة) بوظائف يقوم بها الشرير بحسب ما هو معروف في الحكايات الخرافية عادةً لكن هنا في هذه الحكاية، نلاحظ أنّ الذي يُياشرها هو البطل

الضحية (الأمير المختطف). وهذه الوظائف هي (الاستطلاع، الحصول، الخداع) والتي سُنشِكل همزة الوصل الضرورية لـ (القضاء على سوء الطالع) و (فعل الشر) في هذه الحكاية، وكما سيُتضح لاحقاً. (10) الاستطلاع (ع) – (4- لدى بروب). وتبدو واضحة من خلال استطلاع الأمير المختطف للشرير عن المكان الذي هو فيه :

" كعد الأمير شاف نفسه مجتف وكباله شيخ الحرامية. سأل : وين آني . " ص: 16

وهنا يتحقق التمظهر المعكوس الذي ذكره (بروب) في هذه الوظيفة وهو التمظهر (1- ب).

(11) الحصول (ع) – (5 لدى بروب). إذ يحصل الأمير المختطف على إجابة لسؤاله من اللصوص عن مكان حبسه. وتضمّر المسرحية المعلومات الدقيقة عن هذا المكان والتي يبدو أنّ الأمير قد حصل عليها من اللصوص ليستعين بها لاحقاً في مسألة إنقاذه من الاختطاف والحبس. ويشبه ما ظهر هنا التمظهر (3- أ) حسب الأداة. الفارق الوحيد هو أنّ الإجابة كانت هنا من قبل الشرير تجاه البطل وليس العكس كما هو في الأداة.

(12) الخداع (γ) – (6 - لدى بروب). حيث يقوم الأمير المختطف بخداع اللصوص من خلال إغرائهم بالذهاب إلى زوجته ببساط سيحوكه لهم ليبيعوه لها. ووجه الخداع هنا أنّ الأمير سيُودع في البساط معلومات مُلغزة تدلّ على مكان حبسه. وهنا تحقق للتمظهر (1) حسب الأداة (أي الخداع عن طريق الإقناع والاقتراح).

ويمكن لنا أن نعدّما حصل من فعل الأمير المختطف هنا وظيفة (بداية الفعل المضاد)، على أن نلتفت إلى أنّ الفعل المضاد قد صدر هنا من البطل الضحية. وهذا ما لم يحتل (بروب) حصوله في الحكايات الخرافية التي يكون فيها بداية الفعل المضاد مرتبطاً بالبطل الباحث فقط. ونلاحظ أنّ بداية الفعل المضاد – إذا كان الأمر كما قلناه – قد تمّت بصورة منطقية إذ أنّ الحكاية هذه تتطوّر الأحداث فيها على وفق ما يحصل للبطل الضحية. لهذا سيكون لهذا الفعل دلالة مورفولوجية مزدوجة هي :

أ) الخداع.

ب) بداية الفعل المضاد.

(13) القضاء على سوء الطالع (K) – (19 لدى بروب). وتحقيق من خلال تحرير الأمير المختطف من قبضة اللصوص. وهنا ظهور للتمظهر (11) حسب الأداة. حيث يكون تحرير الأسير (الأمير المختطف) بتلقّي مُساعدة من شيء ما هو البساط الذي حاكه الأمير بنفسه. كما أنّ ما ظهر هنا يأخذ من كيفيات تحقق هذه الوظيفة حسب تمظهرين. التمظهر (10) فتحرير الأسير قد تمّ نتيجة لقيام الزوجة (ابنة الحائك) بشراء البساط من اللصوص (أي القيام بعمل للشرير). والتمظهر (12) إذ يتمّ التحرير من خلال الدلالة على مكان الأمير المختطف.

(14) العقاب (u) – (30 لدى بروب). حيث يأمر الملك السيّف بقطع رؤوس اللصوص. ولا يظهر أيّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة حسب الأداة.

وبالوظيفة الأخيرة تنتهي الحكاية هذه. لتستمر الحركة الثانية في سيرها.

- استمرار الحركة الثانية في سيرها :

وتتكرّر زيارة الأميرة (بدور) للبستاني، لتتعلم منه الحكمة، ولتتقن مهنة الحياكة. ودّ قَدَم هذه الحركة خلال هذا الجزء من المسرحية الوظيفية الآتية :

4-ح2 / القضاء على فقدان (K) – (19 لدى بروب). حيث تُتقن الأميرة (بدور) مهنة الحياكة وتتعلم الحكمة وحُب العلم والعمل والعقل ممّا يُساعدها في القضاء على اضطرابها النفسي وإبدال الملل الذي كانت تحسّ به بالسعادة. ولا يظهر أيّ تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة حسب الأداة.

وهنا تنقطع هذه الحركة بالحركة الأولى التي تستأنف سيرها من جديد.

- إستئناف الحركة الأولى سيرها من جديد :

وقبل أن تبدأ الوظائف في الظهور نلاحظ أفعالاً عَفّة شبيهة بالوظائف ضمن مقطع حدثي، الظاهر أنّ الهدف منه هو تسليط الضوء على بلادة (حسن) وسذاجته ليكون المُتلقي على اطلاع بصفات هذه الشخصية والتي سُنشِجِد بطل المسرحية الباحث. إنّ هذا المقطع الحدثي ضمّ الأفعال الشبيهة بالوظائف الآتية :

(1) فقدان : حيث تفقد (أم حسن) لصحتها. (ضمن التمظهر – 6 بحسب الأداة).

(2) الحادثة الموصلة : إذ تُعلن (أم حسن) أمام ابنها (حسن) عن افتقادها لصحتها. (التمظهر 1- د - الاحتمال الأول بحسب الأداة).

(3) التحذير : إذ أنَّ الأمر الذي صدر من (أم حسن) لابنها (حسن) بضرورة المُواظبة على ترديد كلمة (ماش) لئلا ينسى ما ذهب لجلبه من السوق. هو تحذير واضح. (التمظهر 2- أ بحسب الأداة).

(4) المغادرة : حيث يُغادر (حسن) إلى السوق لجلب (الماش) لأمّه كي تستردّصحتها. (التمظهر 1- أ بحسب الأداة).

(5) الوصول : حيث يصل (حسن) إلى بيتهم بعد أن جلب معه من السوق (الماش). ولا يُلزم التخفي هذا الوصول - كما لدى بروب - وتكتفي المسرحية بذكر هذا الوصول فقط. (التمظهر 3- حسب الأداة).

وعند اللحظة التي يصل فيها (حسن) لبيته، تبدأ هذه الحركة بوظائفها الفاعلة، وحسب الآتي :

1- ح1 / الغياب (B) - (1 لدى بروب). مُتجسّدة بموت (أم حسن)، (غياب مكثف) أي تحقّق التمظهر (2) بحسب أداة التحليل.

2- ح1 / التحذير (y) - (2 لدى بروب). حيث أنَّ وصيّة (أم حسن) لابنها (حسن) بأن يجد له عملاً من خلال (الليرات الخمس) التي أورتته أيّامها ووصّتها بضرورة المُواظبة على نفسه هو فعل تحذير له منها: " ووصتني وكالت : هذا جد العمر .. وتعب السهر .. هذا الورث الحسن. وخلي حسن يأخذها هاي الخمس ليرات .. ويروح يشغل بيها .. ويدير باله على نفسه .. " ص : 30.

وهنا تحقّق للتمظهر (ب- الفرع الثاني - النصيحة) بحسب الأداة.

3 - ح1 / المُخالفة (&) (3 لدى بروب). إذ أنَّ سذاجة (حسن) - كما يدلُّ عليه تصرّفه - وصياحه مُنادياً مَنْ يدلّه على (بغداد) تدلُّ على مُخالفته لنصيحة (تحذير) أمّه. ومن السهولة جداً التعرّف على سذاجته من خلال سؤاله الآتي :

" حسن : منو يدلّني على بغداد ؟ رحم الله والديه الإيليني على بغداد ... ؟ " ص : 31.

وهنا تحقّق للتمظهر (1) بحسب الأداة.

4- ح1 / الاستطلاع (ع) - (4 لدى بروب). وتبدو واضحة من خلال سؤال الشرير (الحَيال) لـ (حسن) عن غايته وما يملكه من مال وهنا تحقّق للتمظهر (1- أ - الاحتمال الثاني) بحسب الأداة.

5- ح1 / الحصول (ع) - (5 - لدى بروب). عن طريق الجواب الذي تلقّاه الشرير (الحَيال) من (حسن) على سؤاله له. وهنا تحقّق للتمظهر (3- أ) بحسب أداة التحليل.

6- ح1 / الخداع (ع) - (6 - لدى بروب). من خلال خداع الشرير (الحَيال) لـ (حسن) عندما يقنعه بأنّه (أي الشرير) هو بغداد. أيضاً عندما يخدع (الحَيال) (حسن) فيما يخصّ (السطل) وهنا تحقّق للتمظهر (1) بحسب الأداة.

7- ح1 / الاستسلام (o) - (7 لدى بروب). إذ تنطلي خديعة (الحَيال) على (حسن) دون أدنى التفات من (حسن) لذلك. وهنا تحقّق للتمظهر (1) بحسب الأداة.

8- ح1 / الشرّ (A) - (8 لدى بروب). من خلال المُقايضة المُجفّة التي تمّت بين (الحَيال) و (حسن). إذ أخذ (الحَيال) بموجبها من (حسن) (الليرات الخمس) التي لا يملك غيرها ليعطيه (سطلاً) لا قيمة له. وما يظهر هنا يشبه ما هو موجود في التمظهر (12) بحسب أداة التحليل.

إنّ الوظائف الخمس الأخيرة (الاستطلاع، الحصول، الخداع، الاستسلام، الشر) تتكرّر تباعاً مرة أخرى وبالأسلوب نفسه تقريباً ويكون الطرف الضحية هو (حسن) أيضاً. أمّا الشرير فهي (زوجة الحَيال). لكن نُسجّل الفرقين التاليين في كيفية تحقّق هذه الوظائف :

الفرق الأول / إنّ الهدف من وراء استطلاع (زوجة الحَيال) لـ (حسن) في الحقيقة هو التمهيد لخديعته وكسب ثقته لأنّها تعرف ما أصابه قبلاً ولا حاجة لها بمعرفة إجابة على سؤالها إياه.

الفرق الثاني / إنّ الشرّ الذي تسببت به (زوجة الحَيال) يتجلى في استغلالها سذاجة (حسن) وتوريطه في عملية احتيال دون علمه.

ولا تظهر أيّ من التمظهرات المذكورة في الأداة لهذه الوظيفة.

وينبغي أن نلتفت إلى أنّ فعل الشرّ في الحالتين لا يعمل على تعقيد الأحداث. نعم سيعمل فعل الشرّ المُتجسّد بتجريد (حسن) من أمواله وتوريطه بالمتاعب على تهيئة الظروف المناسبة ليعيش حياة اليأس والكسل ممّا سيُمهّد لأختياره - لاحقاً - للزواج من الأميرة (بدور) كونه أكسل شخص في المدينة.

وإلى هذا الحَتَوَفَّ الحركة الأولى قليلاً لتفسح المجال أمام الحركة الثانية بالتطوُّر.

- استئناف الحركة الثانية لسيرها :

حيث تنتقل أحداث المسرحية بنا إلى قصر الملك وبناته الثلاث، لتتعرَّف على الحدث المُهم الذي سيكون البداية لتعقيد المسرحية، والذي هو :

5- ح2 / المهمة الصعبة (M) – (25 لدى بروب). إذ أنَّ السؤال الذي يُلقيه الملك على بناته الثلاث عمَّن هو الأجدد في إدارة البيت، الرجل أم المرأة، هو نوع من الاختبار تخضع له الأميرة (بدور) وأختاها (شموس ونجوم)، لهذا فإنَّ ما يظهر هُنا هو أحد مصاديق التمثُّل (12) بحسب أداة التحليل.

6 – ح2 / الحل (N) – (26 لدى بروب). عندما يتلقَّى الملك من ابنته الأميرة (بدور) الإجابة التي هي صحيحة في نفسها، وإنَّ اعتقد الملك أنَّها إجابة خاطئة. وهُنا تحقُّق لأحد مصاديق التمثُّل (12) بحسب الأداة.

وينبغي أن نلتفت إلى أنَّ الاعتقاد الخاطئ بكون الإجابة غير صحيحة سيقود الملك إلى أن يقرَّر قراراً سيكون له الفضل في دمج وتوحيد الحركتين (الأولى والثانية) في مسارٍ حدثيٍّ واحدٍ حتى نهاية المسرحية. وابتداءً من قراره هذا لن يكون لدينا سوى خطِّ سيرٍ مُوحَّدٍ للأحداث دون أن يكون لدينا حركة أولى أو حركة ثانية. لذا سنبدأ بالتقديم بالنسبة للوظائف من جديد مع الإشارة إلى المسار المُوحَّد بالرمز (س).

- المسار المُوحَّد للأحداث:

1- س / فقدان – () (8 لدى بروب). إذ تمسُّ الحاجة للحصول على رجل كسول جتاً لغرض تزويجه من الأميرة (بدور) وهُنا تحقُّق للصورة المعاكسة للتمثُّل (1) بحسب الأداة

2- س / القضاء على فقدان (K) – (19 لدى بروب). عندما يتمُّ العثور على (حسن) الكسلان في السوق من خلال اقتراح (بائع الباقلاء) على (الدلال) أن يأخذ (حسن) كونه أكسل رجل في المملكة. وهُنا تحقُّق للتمثُّل (12 – ب) بحسب أداة التحليل.

3 – س / الزواج (W) – (31 لدى بروب). حيث يتمُّ تزويج (حسن) الكسلان بالأميرة (بدور) وهذا تحقُّق جزئي للتمثُّل (2) حيث يُزوَّج (حسن) من الأميرة (بدور) دون اعتلائه العرش. والسبب هو أنَّ هذا الزواج يتَّخذ صفة العقوبة لـ (بدور) جرَّاء جُرأتها في الإجابة على سؤال والدها الملك – من وجهة نظر الملك.

كما أنَّ لفعل التزويج هُنا دلالاته المورفولوجية الأخرى. حيث يُمكن عَه فعل شرٍّ خصوصاً أنَّه يشبه ما ورد في التمثُّل (9) بحسب الأداة من تمظهرات وظيفة الشرِّ. والتمثُّل (16) أيضاً. وهذا ما تعضده الصفات الشريرة التي يُظهرها الملك اتِّجاه ابنته الأميرة (بدور) بقسوة شديدة لا مبرر لها وليست مُعتادة ضمن علاقة الأب بابنته، والملك برعيته.

4 – س / المُغادرة (↑) – (11 لدى بروب). وتتمُّ بصورة طبيعية من خلال مغادرة الأميرة (بدور) وزوجها قصر أبيها الملك دون قصد البحث (التمثُّل 1 – ب). علماً أنَّ الأميرة (بدور) ستكون هي البطل الضحية فيما بعد.

5 – س / الاستطلاع (ع) – (4 لدى بروب). حيث يستطلع (أبو الملك) الزوجين فور وصولهما إلى (الخرابة). ويشبه ما يظهر هُنا التمثُّل (1 – أ). لكن الهدف من استطلاع الشرير هُنا معرفة نوع العلاقة التي تربط ما بين (حسن وبدور).

6 – س / الحصول (ع) – (5 لدى بروب). حيث يحصل (أبو الملك) على معلومة هي أنَّ (حسن وبدور) زوجان، وأنَّ (بدور) تحوَّك بُسطاً في مُنتهى الإتيان والروعة.

إنَّ المسرحية تذكر رحيل (حسن) إلى السوق لغرض شراء بعض الحوائج لكنَّنا لم نعدَّ هذا الفعل كـ (وظيفة غياب) لأنَّ الهدف منه – كما يبدو – هو الكشف عن كون (حسن) قد بدأ بالتأدُّر بشخصية زوجته كما بدأ بالتعلُّم والتغيير نحو الأحسن شيئاً فشيئاً. أضف إلى ذلك أنَّ هذا الغياب لا يعمل على تطوير الأحداث وإنشاء الوظائف اللاحقة عليه. عكس الغياب اللاحق.

7 – س / الغياب (B) – (1 لدى بروب). حيث يذهب (حسن) مرَّة أخرى إلى السوق لغرض بيع البساط الذي حاكته زوجته الأميرة (بدور) وابتياح بعض الحاجيات بثمنه. وسيمهَّد غيابُه هُنا إلى دخول الشرير (أبو الملك) مرَّة أخرى ليحاول خداع الأميرة (بدور). إنَّ التمثُّل الذي يظهر هُنا هو التمثُّل (3 – الإحتمال الثاني) بحسب ما هو مذكور في الأداة، ما خلا أنَّ الذهاب هُنا هو لأجل التجارة (البيع والشراء).

8- س/ الخداع(٧) – (6 لدى بروب). وهُنا يُحاول(أبو الملك) خديعة الأميرة(بدور) عن طريق الإقناع والاقتراح والأغراء. إذ يتحقق التمثُّه(1) بحسب الأداة، لكن الذي يحصل هُنا أنَّ الأميرة(بدور) لا تتخدع بكلام الشرير(أبو الملك).

9 – س / الشرّ (A) – (8 لدى بروب). وتتحقَّق من خلال اختطاف الشرير(أبو الملك) للأميرة(بدور) وحبسها لها في غرفة مظلمة لا يهتدي إلى طريقها أحد غيره. وهنا تحقَّق لكلا التمثُّهين(1، 15) بحسب الأداة.

10 – س / الحادثة المُوصلة(B) – (9 لدى بروب). عندما تُعلن الأميرة(صوت الأميرة) أمام زوجها (حسن) عن اختطاف الشرير (أبو الملك) لها وسجنه أيهاها، وتطلب من زوجها أن يبحث عن عقله ليتسنى له تخليصها من قبضة خاطفها، ولا يظهر أيُّ تمظهر من التمثُّهات المذكورة في الأداة لهذه الوظيفة.

11 – س / بداية الفعل المُضاد(C) – (10 لدى بروب). وفي الحقيقة لدينا إعلان مُضادّان هما :
أ. بداية الفعل المُضاد المُتعلِّق بالزوج(حسن)، ويتجلّى من خلال قراره بالبحث عن عقله ليصل من خلاله إلى تخليص وتحرير زوجته(الأميرة بدور) من قبضة خاطفها.
ب. بداية الفعل المُضاد المُتعلِّق بالزوجة(بدور)، ويظهر من خلال قرارها بالإيقاع بـ(أبو الملك) عن طريق حياكة بساط تُلغّزه بكلمات تدلُّ على مكان حبسها والشخص الذي اختطفها.
إنَّ بداية الفعل المُضاد الأول مُرتبط بالبطل الباحث (حسن) في المسرحية أمّا الثاني فيرتبط بالبطل الضحية.

وينبغي أن نلاحظ أنَّ كلا القرارين تذكرهما المسرحية. إلّا أنَّها لا تذكر أنَّ ثمة طلب يتوجّه من أحد البطلين تجاه من أعلن سوء الطالع، ومن هُنا لا يبدو أنَّ ما ظهر في هذه الوظيفة يشبه أيّاً من التمثُّهين المذكورين في أداة التحليل.

كما أنَّ لفعل الأميرة المُختطفة (بدور) دلالة مورفولوجية مُزدوجة. إذ يدلُّ فعلها هُنا على وظيفة الخداع أيضاً. عدا أنَّه يتوجّه من البطل الضحية نحو الشرير فيتحقَّق لدينا التمثُّه(1) من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب أداة التحليل. وستكشف المسرحية عن استسلام الشرير لهذه الخديعة إذ يوافق على اقتراح الأميرة(بدور) ويرضخ لإقناعها ممّا يُحقِّق التمثُّه(1) من وظيفة(الاستسلام) المذكورة في الأداة ولكن بصورة معكوسة تماماً(فالموافقة على الاقتراح الخادع يكون من قبل الشرير كما بيَّاه).

12 – س / المغادرة(↑) – (11 لدى بروب). من خلال مُغادرة الزوج (حسن) والذي هو بطل المسرحية الباحث، لغرض البحث عن عقله ليستخدمه – بالتالي – في تحرير زوجته المُختطفة(الأميرة بدور) من حبسها. وهُنا يتحقَّق التمثُّه(1 – أ) حسب الأداة التحليلية.

13- س/ الوظيفة الأولى للمانح(D) – (12 لدى بروب). والمانح هُنا هو(أبو العقل) الذي يقوم باختبار(حسن) – دون علم الأخير – والتحقَّق من جدِّية رغبته في الحصول على العقل منه وإذا جعلنا أنَّ العقل هُنا يُمثِّل الأداة السحرية فإنَّ ما يظهر هُنا هو تحقَّق للتمثُّه(10) بحسب الأداة. حيث يعرض المانح(أبو العقل) هذه الأداة(العقل) على البطل(حسن) لغرض المُقايضة بالنفود التي في حوزة (حسن). لكن يبقى أنَّ هذا التمثُّه يرتبط – حسب بروب – بالمانح العدائي في حين يرتبط هُنا بمانح غير عدائي كما أنَّ الحصول على العقل لاحقاً لن يتمَّ عن طريق المُقايضة وإنَّما سيكون هبة دُقم للبطل جزاءً عن نجاحه في الاختبار المُشار إليه هنا.

14 – س/ ردّة فعل البطل لمطالب المانح(E) – (13 لدى بروب). حيث ينجح البطل(حسن) بالاختبار حين يُحسن الاختيار بتفضيله الحصول على العقل دون الأكل والشرب، على الرغم من تصوير(أبو العقل) أنَّ الحصول على العقل مُتعب جداً. كما يبدو من الحوار التالي :

" حسن : (يخطو خطوات ... ثم يعود) لا ما أريد ... ما أريد أكل .. أريد عقل ... هاك هاي كل فلوسي وأنطيني عقل.

أبو العقل : زين أستريح إنت تستاهل. راح أنطيك عقل يسوه ملايين ببلاش". ص ص (118-119)
ويبدو أنَّ ما ظهر من تمظهر هُنا يقع ضمن التمثُّه(1) المذكور في هذه الوظيفة بحسب أداة التحليل حيث ينجح البطل من خلال تحمُّله اختبار المانح.

15 – س / الحصول على الوسيط(F) – (14 لدى بروب). وتبدو واضحة من خلال تسلُّم البطل (حسن) كلمات الكتاب الذي قام(أبو العقل) بقراءتها على مسمع من(حسن) والتي رمز بها المؤلّف إلى العقل :
" أبو العقل : يفتح كتاباً، يقرأ فيه، ويدل حسناً على سطورهِ وكلماتهِ.

حسن ينظر بتركيز ... ويسمع ... " ص : 19.

إنَّ الوسيط الذي حصل عليه البطل هنا - وهو العقل - يشبه إلى حدٍّ ما النوع الثالث من الوسائط المذكورة في الأداة (خصائص يستلمها البطل مباشرة) أمَّا الشكل الذي تمَّ به انتقال الوسيط إلى البطل فهو الشكل الأول (انتقال الوسيط مباشرة) وينبغي أن نلتفت إلى أنَّ المسرحية تذكر هنا عَرَضاً حكاية من حكايات المواعظ هي حكاية (الفأس والأشجار) وليس هناك مُوجبا لتحليلها مورفولوجياً لعدم كونها حكاية خرافية.

و ربَّما نفهم أنَّ الغاية من حصول البطل على (عصا) من (أبو العقل) التأكيد على أنَّ البطل قد قام باستلام وسيط ما (هو العقل) من المانح. حيث أنَّ استلام الأشياء المادية (كالعصا مثلاً) أكثر دلالة وأوضح على انتقال شيء من شيء إلى آخر. وهنا يتمَّ التعويض عن الانتقال غير المُدرَك بالحواس الظاهرة للعقل من المانح إلى البطل، بالانتقال المادي المُدرَك بحاسة البصر والسمع واللمس الذي تضمَّنه انتقال العصا من المانح إلى البطل.

كما ينبغي أن نلاحظ أنَّ ثمة تحوُّل مكاني بين مكانين (المكان الذي هو الوطن بالنسبة للبطل) و (المكان الآخر حيث مدن غير مدينة بغداد التي تجري فيها الأحداث). لكن لا داعي لأن نستفرد هذا الفعل (التحوُّل المكاني - G) كوظيفة مُستقلة لوضوح كونها امتداداً طبيعياً لوظيفة المغادرة (↑) واستمراراً لها. على أنَّ التمثيل الذي يظهر هنا هو التمثيل (2) بحسب أداة التحليل المُتضمِّن سفر البطل على الأرض.

16 - س / العودة (↓) - (20 لدى بروب). حيث يعود البطل الباحث (حسن) من رحلته بحثاً عن العقل بعد أن اكتمل النضوج العقلي لديه بحيث أصبح مانحاً ومُعَلِّماً للغير. ويتحقَّق هنا التمثيل (1) بحسب الأداة. وقبل أن ننتقل للوظائف اللاحقة. ينبغي أن نعرف أنَّ رحلة (حسن) المُتجدِّدة بعد لقائه بـ (أبو العقل) كان الغرض منها - كما يبدو من المسرحية - التمكن من التفكير العقلي السليم. أي لصقل ملكة العقل لديه وجعلها راسخة لديه من خلال المرور بتجارب عتَّة خلال رحلته والتعلُّم المُستمر من كلّ شيء يُصادفه. وهذا ما جعل قوَّة العقل تشنَّد لدى (حسن) حتى جعلت منه مؤهلاً بجدارة لأن يُصبح مُعَلِّماً للغير.

17 - س / الوصول دون انكشاف الأمر (o) - (23 لدى بروب). إذ يصل حسن (البطل الباحث) إلى وطنه (مدينته) التي انطلق منها، كمُعَلِّم وبائع للعقل وهنا تحقَّق - مُعلَّ قليلاً - للتمثيل (1) بحسب الأداة.

18 - س / الإهراءات الكاذبة (I) - (4 لدى بروب). ولا تبدو هذه الوظيفة بصورة صريحة. وإنَّما بصورة مُضمرة حيث يمكن عدِّ حضور (أبو الملك) إلى سوق العجائب كبائع لبساط عجيب هو الإدعاءات الكاذبة التي صدرت منه، وهذا ما يبدو ظاهراً من كيفية دخوله إلى سوق العجائب (بهيئة بائع بسط)، مع أنَّه في الحقيقة شرير قام باختطاف ابنة الملك وزوجة (حسن) الأميرة (بدور). كما إنَّ اتِّهامه حسن بأنَّه (دجال ... حرامي) ص: 143-144. هو نحو من الإهراءات الكاذبة. ولا نجد أيَّ تمثيل من تمثيري هذه الوظيفة المذكورة في الأداة التحليلية.

19 - س / المُهمَّة الصعبة (M) - (25 لدى بروب). وتبدو واضحة من خلال جعل البطل الباحث (حسن) إزاء مُهمَّة حلِّ الأحجية المُودعة في البساط والتي حلُّها يكشف عن أمرين، هُما :

أ) إنَّ معنى الكلمات المكتوبة في البساط هو العقل وهذا ما يدلُّ دلالة خفية على أنَّ الشخص الذي حاك البساط هو الأميرة المُختطفة (بدور).

ب) عن طريق النجاح في تجميع بعض الكلمات من أسطر الأحجية، يمكن التوصل - جَزمًا - والاهتداء إلى المكان الذي حبست فيه الأميرة المُختطفة (بدور) كما يُمكن معرفة الشخص الذي قام باختطافها.

وسيتأكَّد أنَّ البطل كان إزاء هذه المُهمَّة الصعبة من خلال طلب الملك منه أن يحلَّ الأحجية المُودعة في البساط. إلَّا أنَّ البطل كان واعياً إلى هذه المُهمَّة قبل تكليف الملك إياه بها. وإلَّا لما زجَّ بنفسه خلال المُحاورة التي دارت بين بائع البساط (أبو الملك) من جهة والملك وحاشيته من جهة أخرى. ولما قام بتعريض نفسه لخطر الحبس أو الوقوف ذلاً للملك في مسألة شراء البساط كما تُصوِّره لنا المسرحية خلال هذا الجزء منها. إنَّ تصرفه هذا يدلُّ دلالة واضحة على أنَّه كان واعياً لمسألة كونه في خضمِّ مُهمَّة صعبة يقدر على إنجازها بنجاح.

والتمثيل الذي تظهره هذه الوظيفة هنا هو التمثيل (3) المذكور في (أداة التحليل).

20 - س / الحل (N) - (26 لدى بروب). وتتحقَّق من خلال نجاح البطل الباحث (حسن) في حلِّ الأحجية من خلال معرفة :

أ) أنَّ المعنى الذي تدلُّ عليه الأحجية ظاهراً هو (العقل)، وهو المعنى الوحيد لها.

(ب) أَنَّ الأُحجية تدلُّ بوضوح – لِمَنْ يستطيع أَنْ يقرأها بصورة صحيحة وواعية – على أَنَّ بائع البساط هو الشخص الذي اختطف الأميرة (بدور). وتدلُّ أيضاً على المكان التي خُبِست فيه الأميرة. وهُنا تحقُّق للتمظهر (3) من التمظهرات المذكورة لهذه الوظيفة في أداة التحليل. إِنَّ المسرحية تروي هُنا حكاية تراثية مشهورة هي حكاية (ال خليفة عمر بن عبد العزيز والوفد) ولن يقوم الباحث بتحليلها لعدم كونها حكاية خرافية.

21 – س / التعرُّف (Q) – (27 لدى بروب). حيث ينتم التعرُّف على البطل الباحث (حسن). ويظهر هنا التمظهر (3) من تمظهرات هذه الوظيفة المذكورة في أداة التحليل.

22 – س / كشف الإدعاءات الكاذبة (E) – (28 لدى بروب). حيث يكشف البطل الباحث عن الإدعاءات الكاذبة للبطل المزيَّف والشرير (أبو الملك) ويبدو أَنَّ التمظهر الذي يظهر هُنا هو تمظهر يُمازج بين تمظهرات عدَّة لهذه الوظيفة مذكورة في أداة التحليل كالتمظهر (1) كما يبدو من كلام الشرير : أبو الملك " (يصرخ) لا ... لا ... لا إشلون أني ما كدرت أفنهم هاي الحيلة ... " ص (145 – 146).

والتمظهر (2) حيث يروي البطل الباحث قصة تتكفل بكشف (أبو الملك).
والتمظهر (5) حيث يُساعد البساط في كشف حقيقة (أبو الملك).

إِنَّ المسرحية تُضمّر وظيفة (القضاء على سوء الطالع المبدئي) ولكن يدلُّ كلام الملك أدناه على تحقُّقها :

" الحمد لله .. ألي هسه أنتي خلصتي من هذا الطماع أبو الملك ... ورجعتي للبيت ... " ص : 147.
كما أَنَّ كلامه هذا يدلُّ على تحقُّق التمظهر (11) حيث تُحرّر الأميرة المُختطفة (بدور) بتلقّي مُساعدة من الأُحجية المُودعة في البساط.

كذلك لا نجد المسرحية تذكر وظيفة العقاب الذي يستحقُّه (أبو الملك).
تنتهي المسرحية عند هذا الحَبْصوير حالة الفرح الغامر الذي أصاب الملك جرَّاء رؤيته تغيّر زوج ابنته (حسن) من كونه في غاية الكسل إلى كونه رجلاً عاملاً حكيماً واعترافه بكون الإجابة التي أجابت بها الأميرة (بدور) من قبل، كانت إجابةً صحيحة .

❖ الأدوار السبعة : (حسب الأداة 4 – ب)

أولاً : دائرة فعل الشرير : وقد ضمّت وظيفة الشر (A) فقط، من خلال ما قام به (الحيل) و(زوجة الحيل) في الحركة الأولى. وفعل الطرد الذي قام به الملك في الحركة الثانية، واختطاف الأمير من قبل اللصوص في حكاية (الأمير وابنة الحائك)، واختطاف الأميرة (بدور) من قبل (أبو الملك) في المسار المُوحّد. ولم تظهر ضمن هذه الدائرة في المسرحية كلٌّ من وظيفتي (الصراع – H) و(المطاردة – pr).

ثانياً : دائرة فعل المانح : وقد ضمّت الوظيفتين الآتيتين :

1- وظيفة المانح الأولى (D) من خلال فعل الاختبار الذي قام به (أبو العقل).

2- الحصول على الوسيط السحري (F) من خلال استلام (البطل) من (أبو العقل) العقل. وكان

المانح (أبو العقل) في المسرحية ينتمي إلى النوع الثاني من المانحين – بحسب الأداة – إذ أنَّه

مانح ودود قام بتزويد البطل بـ (العقل) بمحض إرادته.

ثالثاً : دائرة فعل المساعد : ولدينا نوعان من المُساعد، هما :

(1) العقل كوسيط سحري. وقد ساهم في تحقيق وظيفة واحدة فقط هي وظيفة (الحل – N).

أمّا كلٌّ من وظيفة (التحوّل المكاني – G، والقضاء على سوء الطالع – K) فقد تحققتا من غير

الاستعانة بهذا المساعد. كما أَنَّ كلاً من وظيفة (الإنقاذ – Rs) ووظيفة (الظهور الجديد للبطل – T) لم

تحقّقاً أصلاً في المسرحية.

(2) البستاني كمساعد طبيعي وقد ساهم في تحقيق كل من وظيفة (القضاء على فقدان – K)، ووظيفة

(تلقّي المساعدة – s) في الحركة الثانية.

ولا ينتمي كلا المُساعدين هذين إلى الأنواع الثلاثة المذكورة في الأداة. حيث ينتمي الأوّل

منهما (العقل) إلى نوع القوّة والقُدرة، في حين ينتمي الثاني (البستاني) إلى نوع الإنسان.

وقد تحققت هُنا وظيفة جديدة هي وظيفة (تلقّي المساعدة) كما عرفنا سابقاً.

رابعاً : دائرة فعل الأميرة (أو شخص مطلوب) ووالدها : وقد ضمّت هذه الدائرة الوظائف الآتية :

1. المُهمّة الصعبة (M). من خلال الاختبار الذي قام به الملك لبناته الثلاث في الحركة الثانية أولاً،

وثانياً الاختبار التي قامت به ابنة الحائك للأمير (وشخصية ابنة الحائك ليست شخصية الأميرة)

- في الحكاية التي تضمنتها الحركة الثانية. والأحجية المسطورة في بساط حاكتة الأميرة (بدور) في المسار المؤدّد من المسرحيّة ثالثاً.
2. وظيفة كشف الإهراءات الكاذبة (Ex) حيث تسبّت فيها الأميرة (بدور). وجرت أمام أنظار والدها الملك.
3. التعرف (Q) عندما تمّ تعرّف (الملك) على (حسن) زوج ابنته الأميرة (بدور).
4. وظيفة العقاب (V) من خلال الأمر الذي صدر من الملك إلى (السيف) بقطع رؤوس اللصوص في حكاية (الأمير وابنة الحائك).
5. الزواج (W) حيث تحقّق في حكاية (الأمير وابنة الحائك) من خلال زواج الأمير بـ (ابنة الحائك). وفي المسار المؤدّد من خلال زواج (حسن) بالأميرة (بدور).
- خامساً : دائرة فعل المرسل : وقد ضمّت وظيفة (الحادثة الموصلة – B) والتي تكرّرت في المسرحيّة مرّتين، وكالاتي :

- 1) عند الإعلان عن فقدان زوجة في حكاية (الأمير وابنة الحائك).
- 2) في المسار المؤدّد عندما يُعلن عن فقدان زوج للأميرة (بدور).
- سادساً : دائرة فعل البطل : وقد ضمّت الوظائف الآتية :

- 1- المغادرة من أجل البحث (↑) وقد تحقّقت من خلال :
- أ. مغادرة الملك من أجل خطبة (ابنة الحائك) لابنه الأمير في حكاية (الأمير وابنة الحائك).
- ب. مغادرة كلّ من (حسن) وزوجته الأميرة (بدور) قصر الملك بسبب طرد الملك لهما. وهذه المغادرة ليست من أجل البحث.
- ج. مغادرة (حسن) - كبطل باحث - بحثاً عن عقله في المسار المؤدّد من المسرحيّة.
- 2- رة فعل البطل لمطالب المانح (E). حيث ينجح (حسن) في اختبار المانح (أبو العقل) خلال المسار المؤدّد من المسرحيّة.
- 3- الزواج (w) من خلال زواج الأمير من (ابنة الحائك) في حكاية (الأمير وابنة الحائك). ومن خلال زواج (حسن) بالأميرة (بدور) في المسار المؤدّد.
- أمّا نوع الأبطال الذين قدّ متهم المسرحيّة. فهو كلا النوعين المذكورين في الأداة :
- (1) البطل الباحث : متجسّداً بشخصيّة (حسن) .
- (2) البطل الضحية : الأمير المختطف في حكاية (الأمير وابنة الحائك)، والأميرة (بدور) في المسار المؤدّد.

سابعاً : دائرة فعل البطل المزيف : وقد ضمّت وظيفة (الإهراءات الكاذبة للبطل المزيف) فقط. حيث يُقدّم (أبو الملك) إهراءاته الكاذبة في سوق العجائب أمام الملك. ولم تتحقّق الوظيفتان الأخريان المذكورتان في أداة التحليل بحسب نموذج الأدوار (ردة فعل البطل المزيف لمطالب المانح – E) (الإهراءات الكاذبة للبطل المزيف – L).

❖ دراسة الشخصيات الدراماتيكية : (حسب الأداة 4- ج)

أولاً : الشّيرير : ضمّت هذه المسرحيّة أشراراً عكّ هم حسب ظهورهم في المسرحية (اللصوص، الحّيال، زوجة الحّيال، أبي الملك).

- اللصوص : وفي الحقيقة قد تمّ التركيز على رئيسهم في المسرحيّة (شيخ الحرامية) لذلك اخترنا دراسته من بينهم.

(أ) طريقة تقديمه : قدّم خلال أحداث حكاية (الأمير وابنة الحائك).

(ب) صفاته : له من الصفات الآتي :

1. مظهره الخارجي : لم يُذكر.
2. مكانته الاجتماعية : رئيس لطبقة معيّنة من المجتمع منبوذة هم اللصوص.
3. أسمه وخصوصيّات التقديم : لقب : شيخ الحرامية.
4. سكنه أو محلّ إقامته : بيت في مدينة. ويملك قبواً (سرداب) يحبس ويخفي فيه ضحاياه.
5. جنسه : إنسان - ذكر.
6. عمره : لم يُذكر.

● **الحَيَال** : وهو الشخصية التي قامت بخداع (حسن) وسرقة (ليراته الخمس).
 (أ) طريقة تقديمه : يُقَمَّ خلال أحداث الحركة الأولى مُتَلَصِّصاً في السوق علّه يظفر بمُغَلٍّ لسرقته.
 (ب) صفاته : ظهر له من الصفات الآتي :

1. مظهره الخارجي : لم يُذكر.
2. مكانته الاجتماعية : أحد مواطني مدينة بغداد (من عامة الشعب).
3. اسمه وخصوصيات التقديم : لقب : الحَلِّي كُنيته : أبو لوتي.
4. سكنه أو محلُّ إقامته : تذكر المسرحية أنّه يسكن في بيت في مدينة (بغداد).
5. جنسه : إنسان – ذكر.
6. عمره : لم يُذكر.

● **زوجة الحَيَال** : وهي الشخصية التي ستقوم بخديعة (حسن) وتوريطه مع تاجر الأقمشة.
 (أ) طريقة تقديمها : تُقَمَّ خلال أحداث الحركة الأولى، لتُساعد الشَّرِير (زوجها الحَيَال) في خديعة (حسن) وتجريده من ماله، ومن ثمَّ لتقوم بنفسها بخديعته مرّة أخرى.

- (ب) صفاتها : قدَّمت لنا المسرحية الصفات التالية فيما يخصُّ هذه الشخصية :
1. مظهرها الخارجي : لا تذكر المسرحية شيئاً من مظهرها الخارجي سوى أنّها ترتدي عباءة.
 2. مكانتها الاجتماعية : زوجة (من عامة الشعب) تسكن في مدينة (بغداد).
 3. أسمها وخصوصيات التقديم : لقب : زوجة الحَلِّي، كُنية : (أم لوتي).
 4. سكنها أو محلُّ إقامتها : منزل في مدينة (بغداد).
 5. جنسها : إنسان – أنثى.
 6. عمرها : لم يُذكر.

● **أبو الملك** : وهو الشخص الذي يختطف الأميرة (بدور) ويقوم بحبسها.
 (أ) طريقة تقديمه : يُقَمَّ مرتين خلال المسار المُوحَّد، في الأولى منهما يظهر مُتَلَصِّصاً ومُظهرّاً صفات شريرة يستطلع فيها الزوجين (حسن وبدور) ثم يقوم باختطاف الزوجة، وفي المرّة الثانية يظهر كأحد بائعي سوق العجائب، حيث يعرض البساط الذي حاكته (بدور) للبيع .

- (ب) صفاته : وكانت له من الصفات الآتية :
1. مظهره الخارجي : لا تكشف المسرحية عن شيء من مظهره الخارجي من لبس وغيره. إلا أنّها تُشير إلى كونه ثريّاً على كلّ حال.
 2. مكانته الاجتماعية : أحد أثرياء المدينة والمُسيطر على الحرقيين فيها – ويظهر ثانياً على أنّه بائع بُسُط.
 3. اسمه وخصوصيات التقديم : لقب أو كُنية : أبو الملك.
 4. سكنه أو محلُّ إقامته : تُشير المسرحية إلى امتلاكه الكثير من البيوت المُظلمة ذات الشبّابيك (الشنّاشيل) والقضبان الكثيرة.
 5. جنسه : إنسان – ذكر.
 6. عمره : لم يُذكر . ويبدو أنّه كبير في السنّ وليس شابّاً.

ثانياً : **المانح** : وقد جسّد (أبو العقل) هذه الشخصية وليس لدينا – في المسرحية – مانح غيره.

(أ) طريقة تقديمه : يُقَمَّ خلال أحداث المسار المُوحَّد ، ليُلاقيه البطل (حسن) في فضاء .
 (ب) صفاته : وتبدو عليه الصفات الآتية :

1. مظهره الخارجي : رجل يقتني عدداً من الكتب وفي يده عصا، ممّا يُوحى ويُشير إلى كونه مُعلِّماً.
2. مكانته الاجتماعية : مُعلِّم يُعلِّم الناس.
3. اسمه وخصوصيات التقديم : لقب أو كُنية : (أبو العقل).
4. سكنه أو محلُّ إقامته : لم يُذكر.
5. جنسه : إنسان – ذكر.
6. عمره : لم يُذكر.

ثالثاً : **المُساعد** : وقد عرفنا أنّ لدينا في هذه المسرحية مُساعدَين (العقل، والبستاني) أمّا العقل، فمن الواضح أنّه قوّة وفُدرّة غير ظاهرة للحسّ، وأنّ ما يظهر منها هو آثارها. لذلك سنقتصر على دراسة شخصية المُساعد الآخر (البستاني) فقط.

(أ) طريقة تقديمه : يُقَمَّ خلال أحداث الحركة الثانية منذ البداية على أنّه فلاح يعمل في قصر الملك.

(ب) صفاته : وقد أظهر لنا الصفات الآتية :

1. مظهره الخارجي : رجل كبير السن، شعره ابيض، وجهه نوراني، يبدو كأنه فلاح في القصر.
2. مكانته الاجتماعية : فلاح (من عامة الناس).
3. أسمه وخصوصيات التقديم : مهنة : فلاح – البستاني، حالات نفسية : رجل حامل للحكمة والعقل.
4. سكنه أو محل إقامته : لم يذكر، إلا أن المسرحية تُخبرنا عن مكان عمله وهو حدائق القصر.
5. جنسه : إنسان – ذكر.
6. عمره : كبير السن.

رابعاً : المُرسل : ويُجسد هذه الشخصية الملك (والد الأميرة بدور).

(أ) طريقة تقديمه : يُقَدَّم أولاً في الحالة الاستهلالية من الحركة الثانية على أنه ملك له ثلاث بنات، ثم يتوالى ظهوره في المسرحية أكثر من مرة.

(ب) صفاته : وله من الصفات الآتية :

1. مظهره الخارجي : لا تذكر المسرحية شيئاً عن مظهره الخارجي، إلا أنه ولكونه ملكاً فمن المؤكد أن مظهره هو مظهر الملوك.
2. مكانته الاجتماعية : ملك.
3. أسمه وخصوصيات التقديم : لقب : الملك، الأب (بالنسبة للأميرات الثلاث).
4. سكنه أو محل إقامته : قصر.
5. جنسه : إنسان – ذكر.
6. عمره : لم يذكر. ويبدو أنه كبير السن وليس شاكلاً لوضوح كون بناته الأميرات من جيل الشباب.

ولا يُمكننا عدّ (أم حسن) شخصاً مُرسلاً لأننا لم نعدّ إرسالها لـ (حسن) إلى السوق لجلب (الماش) وظيفه . مع ذلك فإن دراسة شخصيتها أظهرت الآتي :

(أ) طريقة تقديمها : قُدِّمت خلال الحالة الاستهلالية كأحد أفراد أسرة واحدٍ للشخصية التي ستصبح بطلاً باحثاً).

(ب) صفاتها : لها من الصفات التالية :

1. مظهرها الخارجي : امرأة فقيرة، تبدو عليها علامات المرض واضحة، وتدلُّ هيأتها على أنها في غاية التعب.
2. مكانتها الاجتماعية : أرملة فقيرة (من عامة الشعب).
3. أسمها وخصوصيات التقديم : لقب : الفقيرة الأرملة (حرمة فقيرة)، كنية : أم حسن.
4. سكنها أو محل إقامتها : تعيش مع ابنها في منزل في مدينة.
5. جنسها : إنسان – أنثى.
6. عمرها : يبدو أنها كبيرة السن.

خامساً : البطل : قُدِّمت المسرحية أربعة أبطال هم حسب الظهور في المسرحية (حسن، بدور، الأمير، ابنة الحائك).

● حسن : وهو أهم شخصية في المسرحية.

(أ) طريقة تقديمه : يُقَدَّم خلال الحالة الاستهلالية للحركة الأولى كأحد أفراد أسرة واحدة، مُظهراً صفات الحمق والبلادة، ثم يتوالى ظهوره خلال المسرحية ويُظهر بالتدريج صفات مُغايرة لتلك كالذكاء والحكمة والهمة.

(ب) صفاته : وكانت له الصفات التالية :

1. مظهره الخارجي : فقير، تبدو عليه صفات الكسل والبلادة بوضوح. وتُصوّر المسرحية مظهره الخارجي عندما تخدعه زوجة (الحيل) وتُظهره لابساً معطفاً (سترة) وغطاء الرأس (طربوش) فيبدو شكله كما لو أنه أحد أفراد الشرطة (الجنדרمة).
2. مكانته الاجتماعية : فقير (من عامة الشعب) وسيبقى من عامة الشعب حتى بعد أن يتزوج الأميرة بدور طيلة الأحداث التي تلت الزواج.
3. أسمه وخصوصيات التقديم : اسم : حسن.

لقب : تمبل أبو رطبة، أكال كشور الباكلة، بدنذر.

4. سكنه أو محلُّ إقامته : يسكن في بداية المسرحية مع أمِّه في بيت في المدينة. ويسكن بعد أن يتزوج الأميرة بدور خربة(خرابة) في مدينة الملك ليس له فيها من الأثاث والفراش سوى(كونية) يستعملها كفرّاش له ينام فيه.

5. جنسه : إنسان – ذكر.

6. عمره : يبدو أنّه شاب.

● الأميرة بدور : ابنة الملك وزوجة حسن.

أ) طريقة تقديمها : تُقدّم في الحالة الاستهلالية للحركة الثانية كأحد أفراد أسرة واحدة تتكوّن من أبٍ (ملك) وبنات ثلاث(أميرات) ثمّ يتوالى ظهورها في المسرحية.

ب) صفاتها : اظهرت الصفات الآتية :

1. مظهرها الخارجي : تظهر في بداية المسرحية بمظهر الكسولة التي تلبس ملابس الأميرات المُتبرّجات، ويبدو عليها السأم. إلّا أنّها بعد لقائها بالبستاني تبدو بمظهر الفتاة النشيطة الحكيمة. وحتى بعد أن تعيش مع زوجها لا يبدو أنّ مظهرها مظهر الفتاة الفقيرة حسب ما يحدثه من حالها (أبو الملك).
2. مكانتها الاجتماعية : أمير(ابنة ملك) لكنّها ستظهر بعد زواجها من(حسن) على أنّها من عامّة الشعب وجرّفيّة(حائكة).

3. اسمها وخصوصيّات التقديم : اسم : بدور، لقب : الأميرة.

4. سكنها أو محلُّ إقامتها : تُقيم أولاً في قصر أبيها(الملك)، وثانياً في خربة(خرابة) مع زوجها، وثالثاً في غرفة مُظلمة أو قبو(سرداب) في إحدى قصور(أبو الملك).

5. جنسها : إنسان – أنثى.

6. عمرها : يبدو أنّها شابة.

● الأمير : وهو ابن الملك الذي قَمّته حكاية(الأمير وابنة الحائك).

أ) طريقة تقديمه : يُقدّم في الحالة الاستهلالية لحكاية(الأمير وابنة الحائك)، أحد أفراد أسرة واحدة، (ابن الملك).

ب) صفاته : وكان له من الصفات الآتية :

1. مظهره الخارجي : تصفه المسرحية أولاً على أنّه أمير مُدلل يحسُّ بالسأم، وتصفه ثانياً حال مرضه بأنّه مريض جداً وضعيف البدن بصورة واضحة.
2. مكانته الاجتماعية : أمير(ابن ملك)، ثمّ يُصبح - إضافة لكونه أميراً - حائكاً(جرّفيّاً)
3. سمه وخصوصيّات التقديم : لقب : الأمير.
4. سكنه أو محلُّ إقامته : في البداية يسكن في قصر أبيه الملك، ثم يسكن مع زوجته في بيت في المدينة، ثم يسكن في قبو(سرداب) عند اختطافه من قِبَل اللصوص.
5. جنسه : إنسان – ذكر.
6. عمره : يبدو أنّه شاب.

● ابنة الحائك : الشخصية التي ستكون زوجة الأمير في حكاية(الأمير وابنة الحائك).

أ) طريقة تقديمها : تُقدّم خلال الحالة الاستهلالية من حكاية(الأمير وابنة الحائك) على أنّها حائكة بُسُط فقيرة.

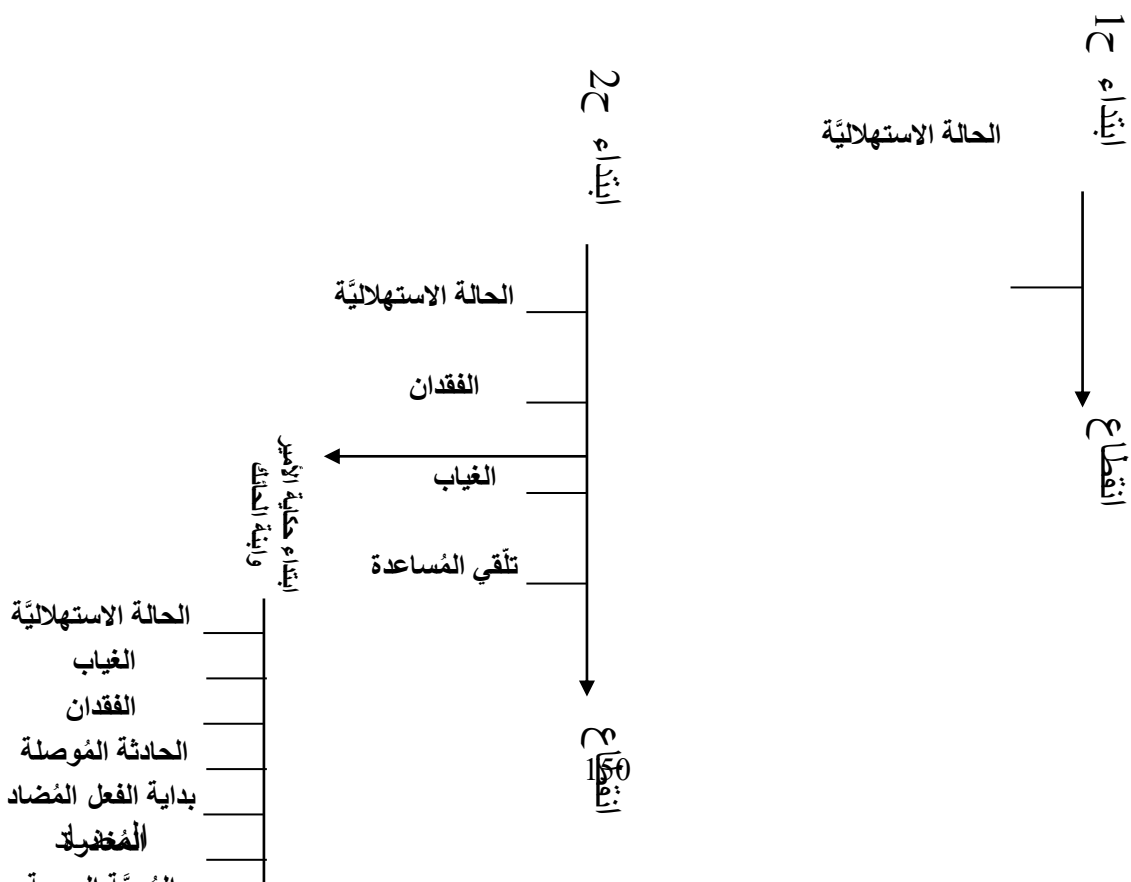
ب) صفاتها : لها من الصفات الآتية :

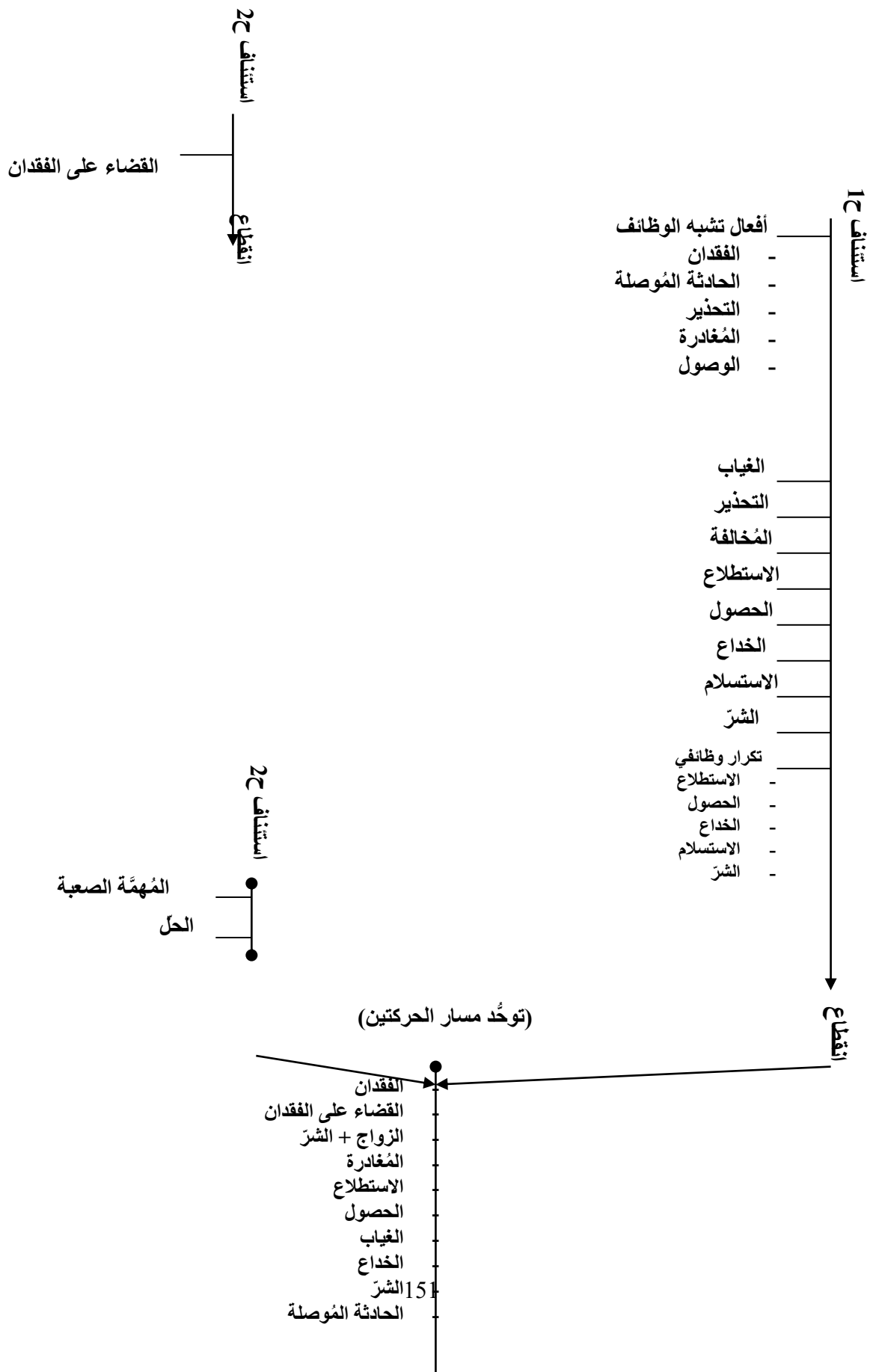
1. مظهرها الخارجي : تصفها المسرحية بأنّها في غاية الجمال والأخلاق والحكمة.
 2. مكانتها الاجتماعية : فقيرة(من عامة الشعب) وجرّفيّة(حائكة)، ثمّ زوجة للأمير.
 3. اسمها وخصوصيّات التقديم : لقب : ابنة الحائك، البنت الفقيرة.
 4. سكنها أو محلُّ إقامتها : تسكن في بيت أبيها الحائك، ثم في بيت زوجها الأمير بعد زواجها منه أي تسكن في(بيت في المدينة).
 5. جنسها : إنسان – أنثى.
 6. عمرها : يبدو أنّها شابة.
- سادساً : **البطل المزيف** : وقد عرفنا أنّ البطل المُزَيَّف في المسرحية هذه هو(أبو الملك) ، وقد تقدّمت دراسة هذه الشخصية في دراستنا لشخصيّة الشرير (الفقرة – 4 منها).

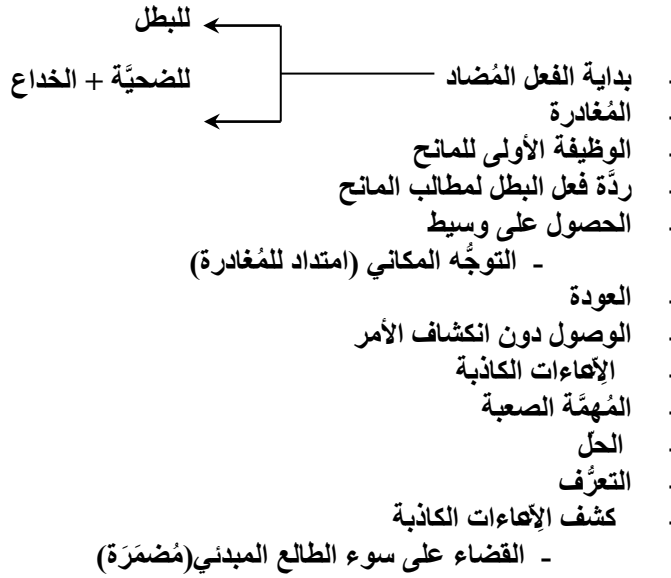
سابعاً : الأميرة : وهي الأميرة (بدور)، وهذه الشخصية أيضاً قد فُمنّا بدراستها خلال دراسة الشخصية البطلة (الفقرة -2 منها).

❖ الحركات في المسرحية : (حسب الأداة 4-د)

عرفنا سابقاً أنّ المسرحية هذه تشكّلت من حركتين ، وقد كانت الكيفية التي تشكّلت بها هاتان الحركتان في بناء المسرحية كيفية مازجت بين كلّ من الكيفية (2-3) والكيفية (5) المذكورتين في أداة التحليل (الملحق 4-د)، والمُخطّط التالي يُبيّن هذه الكيفية:







أدوات الربط في المسرحية : (حسب الأداة 1-4 هـ) **بهاية المسرحية**

تحقق الربط في هذه المسرحية في أكثر من موضع منها، وبكيفية مختلفة وحسب ما سنشير إليه أدناه:

أولاً : من خلال فعل الإخبار الذي قامت به المرأة جارة (أم حسن)، حيث يعلم (حسن) من خلال هذه المرأة على :

(1) موت أمّه.

(2) الإرث الذي تركته له أمّه.

(3) نصيحة أمّه له، ورغبتها في أن يعمل، مُستثمراً (الليرات الخمس) التي سُدّ ورثه إليها. وأن يُحافظ على نفسه جيداً. وتتحقق هنا الكيفية المذكورة في أداة التحليل الخاصة بالربط (1-1-أ).

ثانياً : من خلال إرسال الملك في طلب بناته الثلاث للمثول بين يديه لطرح سؤاله (أي من الرجل أو المرأة هو الأجدر لإدارة البيت) عليهن، وهذا ما سيُمهد لجعل الأميرة (بدور) شخصية محورية في الأحداث. نأ الكيفية التي تتحقق هُنا هي الكيفية (13) حسب أداة التحليل.

ثالثاً : من خلال الحوار الذي دار بين (حسن) و (التعبان) والذي سيمهد لمعرفة (حسن) بخبر انعقاد سوق العجائب وحضور الملك فيه. والذي سيمهد بدوره لتواجد حسن هناك فيما بعد. ويشبه ما حصل هنا الكيفية (1-4) من الأداة ولكن بتعديلٍ طفيفٍ لما ورد في الفقرة (د) منها.

رابعاً : من خلال وصول (حسن) إلى سوق العجائب والذي سيمهد إلى ظهور ما تليه من وظائف. وتظهر لنا هنا الكيفية (2-3) المذكورة في الأداة ((أي وصول شخص (حسن) إلى مكانٍ مُعَيَّن (سوق العجائب)).

ويُمكن عدّ وصول الأميرة (بدور) وزوجها (حسن) إلى (الخرابة) تحقّق لهذه الكيفية من الربط.

❖ ظاهرة التكرار الثلاثي : (حسب الأداة 4-و)

ازدحمت هذه المسرحية بهذه الظاهرة كثيراً، وسُرد أدناه الموارد والكيفيات التي حصل فيها تكرارٌ ثلاثي :

1. التثليث في الوظائف، كما نجده مع وظائف (الفقدان، بداية الفعل المضاد، المغادرة، المهمة الصعبة، والحل). إضافة إلى أنّ المسرحية قُمت ثلاث حالات استهلاكية. ويتحقّق هنا التمثّل (2) من تمظهرات موضع التكرار فيما يخصّ وظائف (الفقدان، بداية الفعل المضاد، المغادرة) ، والتمظهر (3) فيما يخصّ وظيفتي (المهمة الصعبة والحل). أمّا التمثّل الذي ظهرت كيفة هذا التكرار به في المسرحية فهو التمثّل (1) (أي التكرار كتوزيع متساو).

ولم تخل المسرحية من تكرارات أخرى، فنجد فيها أيضاً تكراراً ثنائياً مع وظائف (الحادثة الموصلة، الزواج، القضاء على سوء الطالع، القضاء على الفقدان، والاستسلام)، وتكراراً رباعياً مع وظائف (الغياب، الاستطلاع، الحصول، الخداع)، وتكراراً خماسياً مع وظيفة (الشر).

2. التثليث في بنات الملك (الأميرات الثلاث : شمس ونجوم وبدور). ولا يظهر أيّ تمظهر من التمثيلات الخاصة بموضع التكرار الثلاثي المذكورة في الأداة. ولا أيّ تمظهر من التمثيلات الخاصة بالكيفية التي يُمكن أن يتحقّق من خلالها التكرار هذا.

3. التثليث فيما يخصّ توجيه الملك سؤاله إلى بناته الثلاث. ولا يظهر أيّ تمظهر من التمثيلات المذكورة في الأداة فيما يخصّ موضع هذا التثليث. لكن يتحقّق التمثّل (1) من تمظهرات الكيفية التي يتمّ بها التثليث (أي التكرار كتوزيع متساو).

4. تثليث الأوامر الملكية الخاصة بمعاقبة الأميرة (بدور) (تزويجها بأكسل رجل في المملكة، حَجَر الأميرة في حُجرتها لحين إحضار الزوج، تجريدها من مالها وملبسها وحاجياتها ومن ثمّ طردها). ولا يظهر أيّ تمظهر من التمثيلات الخاصة بموضع التكرار المذكور في أداة التحليل. إلا أنّ الكيفية التي يتمّ فيها التثليث هذا، هي الكيفية التي يُشير إليها التمثّل (1) (التكرار كتوزيع متساو).

5. التثليث فيما يخصّ عدد الأيام التي قضاها (الدلال) في البحث عن أكسل رجل في المملكة. ولا يتحقّق أيّ تمظهر من تمظهرات الموضع الذي يُمكن أن يتحقّق فيه التكرار. لكن يتحقّق التمثّل (2) من تمظهرات الكيفية التي يتحقّق من خلالها التكرار الثلاثي (أي التكرار كتراكم).

6. التثليث فيما يخصّ الأسماء التي يُطلقها الناس على (حسن) وهي (تمبل أبو رطبة، حسن بدنر، أكال كشور الباكلة) وهنا تحقّق للتمظهر (1) من تمظهرات الموضع الذي يُمكن أن يتحقّق فيه التكرار. وكذلك تحقّق للتمظهر (1) من تمظهرات الكيفية التي يتحقّق من خلالها التكرار.

7. التثليث فيما يخصّ أصحاب المهن الذين كُلفوا بتعهّد طعام وشراب الأميرة (بدور) عند حبسها من قبل (أبو الملك) حيث نجد ثلاثة هم (الخباز، البقال، ساقى الماء). ولا يظهر أيّ تمظهر من تمظهرات الموضع الذي يحدث فيه التثليث، إلا أنّ الكيفية التي يتمّ فيها التثليث، هي الكيفية المذكورة في التمثّل (1) (التكرار كتوزيع متساو).

ونلاحظ هنا تثليث وقت الإعطاء (صباحاً، ظهراً، عشاءً). وتثليث عدد أرغفة الخبز، وتثليث شرب الماء.

8. التثليث فيما يخصّ السلعة التي عرضها (بائع البطيخ) على الملك في سوق العجائب. (ثلاث مرّات يُفكّر، ثلاث مرّات يزرع، ثلاث مرّات يحصد، ثلاث طعومٍ مُختلفة، ثلاث بطيخات). إنّ التمثّل الذي يظهر هنا هو التمثّل (1) من تمظهرات الموضع الذي يُمكن أن يتمّ فيه التكرار. والتمظهر (2) من تمظهرات الكيفية التي يُمكن للتثليث أن يتحقّق من خلاله.

❖ الدوافع : (حسب الأداة 4-ز)

شهدت هذه المسرحية أفعال شريرة عديدة، وفقدانات عديدة بسبب أدناه الدوافع المتعلقة بها، كل واحدة منها على حدة، وكما مبيّن أدناه :
أولاً : أفعال الشر :

1. اختطاف الأمير (زوج ابنة الحائك) في حكاية (الأمير وابنة الحائك)، وكان هذا الشر مرتبطاً بطبيعة الشخصية الشريرة الخبيثة (الصوص) ومدفوعاً بدافع الطمع. وهنا تحقق للتمظهر (1) من تمظهرات الشر بحسب أداة التحليل.
 2. سرقة أموال (حسن) من قبل (الحيل).
 3. توريط (حسن) مع بائع الأقمشة من قبل زوجة (الحيل).
 - والفرعان الأخيران (2 و 3) مرتبطان أيضاً بالطبيعة الخبيثة للشخصية الشريرة. ومدفوعان كذلك بالطمع، التمظهر (1)
 4. اختطاف (أبو الملك) للأميرة (بدور) يرتبط أيضاً بطبيعة الشخصية الشريرة الخبيثة. ومدفوعاً بالطمع، التمظهر (1).
- ثانياً : فقدان :

1. فقدان الاستقرار النفسي، وتعي الأميرة (بدور) هذا فقدان من خلال تنبيه المرأة لها. وهذا يشبه الدافع المشار إليه في التمظهر (5) بحسب أداة التحليل (من خلال تنبيه شخصيات وسيطة للبطل).
2. فقدان زوجة الأمير في حكاية (الأمير وابنة الحائك). ويعي الأمير هذا فقدان من خلال رؤية (ابنة الحائك). ويتحقق هنا التمظهر (3) بحسب الأداة.
3. فقدان زوج للأميرة (بدور) من خلال ما يُسببه ذكاء الأميرة (بدور) وشجاعتها في الإجابة على سؤال أبيها الملك. ويشبه ما ورد هنا التمظهر (8) بحسب الأداة (من خلال ما يُسببه شجاعة وقوة البطل).

(3) تحليل مسرحية المزمار السحري – تأليف : طه سالم ملخص المسرحية :

تتحدث مسرحية (المزمار السحري) عن سلطان له ابنة (الأميرة بدور)، أحسّ بوجود حاجة إلى تعيين من هو الأفضل والأجدر – من بين ولدي أخيه (بدرا وسرحان) – للزواج بابنته ووراثته عرشه. وقد دفعه إلى ذلك تربيته حالته الصحية بعد أن فقد زوجته. وكان لهذا السلطان تابعان أحدهما خازن أمواله الوزير (دُعمان) وهو شخصية شريرة، والثاني حارسه المخلص (غسان).

تقع أحداث عتّة في بداية المسرحية تلجئ السلطان إلى أن يلقي لغزاً على الأخوين ليكافئ من أتى منهما بالحلّ الصحيح بتزويجه من ابنته الأميرة وجعله الوريث الشرعي لعرشه. فينطلق البطل (بدرا) في رحلة طويلة يتنقل خلالها في أماكن متفرقة ليصل أخيراً إلى الظفر بالحلّ الصحيح للغز عمه السلطان. ويُطارده في رحلته تلك كل من أخوه الشرير (سرحان) والوزير الشرير (دُعمان)، يُحاول الأخير منهما خداعه خلال رحلته فيقله مساعدة غير مقصودة تكون إحدى المساعدات التي يلتقّاها في طريق عثوره

على الحلّ الصحيح للغز. وعند عودته إلى قصر السلطان يُعلن عن حلّه هذا ليُعلن السلطان بدوره عن كون الحلّ حلاً صحيحاً. ويكون الإعلان هذا بعد إعلان أخيه الشرير (سرحان) عن حلّه الخاطئ ومحاولته قتل السلطان.

دارت أحداث المسرحيّة في أماكن عِدَّة (حديقة، غابة، قصر السلطان، الصحراء، سوق شعبي، غابة في جبل، أعلى قمّة جبل). وضُمّت شخصيّات عدّة، بشريّة وحيوانيّة. ولم تُشرّ المسرحيّة إلى مكان بعينه ولا إلى زمان مُحدّد، فالمكان والزمان فيها اتّسما بالإطلاق ليُصحّ انطباقهما على أيّ مكان وزمان. كذلك فإنّ المسرحيّة حفلت بأجواء غرائبيّة، حيث الحيوانات تتكلّم مع البطل وتُدرّك وتُساعد وتُعاقب وتنفعل لعزف المزمار وتبكي، إلى غير ذلك من الأفعال الإنسانيّة الطابع. كما إنّ المسرحيّة تتوزّع أحداثها بين عالمين بصورة عامّة، عالم واقعي وعالم خيالي (مجهول) وإن كان الأوّل منهما يحظى بامتداد زمنيّ وحديثيّ أكثر من الثاني.

تنوّعت المسرحيّة بانتصار الخير المُتمثّل بـ (البطل بدران) على الشرّ الذي جسّده فيها كلّ من (الشرير نعمان) و (الشرير سرحان).

❖ الوظائف في المسرحيّة : (حسب الأداة 4- أ)

الحالة الاستهلاليّة :

تبدأ المسرحيّة بحالة استهلاليّة فُرمّت خلالها معلومات مهمّة. ساهمت في تعقيد الأحداث. وقد امتدّت على طول المشاهد الثلاثة الأولى منها. ويُمكن حصر ما اشتملت عليه بالآتي :-

أولاً: فُرمّت خلالها بعض الشخصيّات والتي هي الأهمّ من بين شخصيّات المسرحيّة. أمّا بالإخبار عنها كما كان مع شخصيّة السلطان. أو من خلال دخولها الفعلي في مجرى الأحداث كما حصل مع الأميرة (بدور) والبطل (بدران) وأخيه (سرحان) والخازن (نعمان). إضافة لبعض الرجال الذين كانوا برفقة (سرحان ونعمان). وبعض الفتيات المُرافقات للأميرة (بدور) والتي ذكرت المسرحيّة أسماء ثلاث منهنّ (نور، رشا، كميلة). وقد تمّ ذكر اسم البطل والإشارة إلى مكانته وكونه أحد أفراد أسرة واحدة تتكوّن من سلطان وابنته وولديّ أخيه. إنّ الوصف الذي زوّدتنا به هذه الحالة فيما يخصّ الشخصيّات ذات ثراء عالٍ. يُمكن من رصد الجانب الأخلاقيّ لها، ويكشف عن وجهات نظرها المُتباينة وأنماط تفكيرها المُختلفة بوضوح. بحيث نستطيع - وبسهولة - التعرّف من خلال هذا الجزء من المسرحيّة على أيّ من هذه الشخصيات تُمثّل جانب الخير في المسرحيّة. وأيّ منها تُمثّل جانب الشرّ.

ثانياً : كشفت عن المحور الذي يدور حوله الصراع الأساس في المسرحيّة. والذي هو (مسألة الزواج بالأميرة بدور ووراثه عرش أبيها السلطان). ولم تغفل الحالة الاستهلاليّة أن تُعرّفنا بموقف الأميرة من القوّتين اللتين تُمثّلان قطبي الصراع، ووجهة نظرها تجاه كلّ واحدةٍ منهما. إضافة إلى بيان موقف كلّ شخصيّة على حدة.

ثالثاً : صوّرت لنا حالة من الاستقرار النسبي المشوب ببعض الشيء بهاليّة من القلق جرّاء تربيّة صِحّة السلطان. ويبدو أنّ حادثة قتل الطير من قبل (سرحان) وما أتت إليه من زعزعة استقرار كلّ من الفتيات والحيوانات، هي للتأكيد على كون (سرحان) هو الشخصيّة الشرّيرة التي تعمل على زعزعة استقرار الأسرة. وإن لم يكن هو الشخصيّة الشرّيرة الوحيدة في المسرحيّة. إذ أنّ الخازن (نعمان) أيضاً هو الشرير الآخر الذي تضمّنته هذه المسرحيّة. فضلاً عن كون رجال سرحان أشراراً أيضاً كما يبدو من الأفعال التي قاموا بها خلال الأحداث.

رابعا : اشتملت على وظيفتين، هما :-

1 \ وظيفة الغياب (β) (1 لدى بروب) . فقد قُمت الحالة الاستهلاليّة معلومة مهمة جداً هي (موت زوج السلطان - والدة الأميرة بدور). وسيكون لهذه الوظيفة أثرها الواضح في تطوير أحداث المسرحيّة فيما بعد.

إنّ الموت المُشار إليه هنا، هو نحو من الغياب يصفه (بروب) بـ (المُكَنَّف) وقد رُوِيَ على لسان إحدى الشخصيّات (الأميرة بدور) على أنّه حدث وقع في الماضي في زمن هو غير الزمن الذي تبدأ به المسرحيّة. ومن هنا نستطيع أن نعتّنها (وظيفة مرويّة) إزاء ما كانت (حدثيّة) من الوظائف الأخرى في المسرحيّة.

2 \ وظيفة الفقدان (α) (8 لدى بروب). حيث أن وعي السلطان بضرورة تعيين من هو الأفضل للزواج بالأميرة (بدور) ووراثته عرشه هو وعي بوجود فقدان. فيكون لدينا ظهور لهذه الوظيفة خلال الحالة الاستهلاكية. وينبغي الالتفات إلى :

1. أن الوعي بوجود فقدان يرتبط في المسرحية بالسلطان ولا يرتبط بالبطل. وإن كان البطل يُمثّل احد طرفي الخيار المُتاح لِسَـهْذا الفقدان أو تعويضه.
2. ظهور هذه الوظيفة كوظيفة مَرَوِيّة أيضاً على لسان الأميرة (بدور) وليس كإعلان عن وجود فقدان على لسان من أحسّ به وهو السلطان.

3. إن الوعي بوجود فقدان من قِبَل السلطان كشف عنه في المسرحية تَرَيّ وضعه النفسي بسبب تفكيره بِسَـهْذا النقص وتعويض الفقدان. ولكن الذي قاد إلى وعي السلطان بوجود الفقدان هذا هو تَرَيّ صِدْقته والذي تسبّب به موت زوجته. فنلمس هنا ارتباطاً لوظيفة الـ غياب بوظيفة الفقدان، إذ أت الأولى منهما إلى الثانية بصورة منطقية. إن الحوار التالي يكشف عمّا قلناه :-

" بدور : منذ أن توفت والدتي رحمها الله ، صحة والدي اعتلت وأخذت تتدهور يوماً بعد يوم ، حتى أزمة الليلة الأخيرة .. فلولا وجود الأطباء وسهرهم عليه لكان ..

كميلة : لا تقولي ذلك يا مولاتي .. عمر مديد وعهد سعيد لسيدنا العادل ..
بدور : الذي يؤرق والدي بالرغم من وضعه الصحي المتردي وضعه النفسي ..

رشا : وضعه النفسي ؟ أي شيء يشغل نفسه الكبيرة يا سيدتي ؟
بدور : انه مريض الآن انه يفكر بي ، بثروته ولمن سيتركها الملك العادل . " (1).

ومع المشهد الرابع تنفتح المسرحية على الوظائف الأخرى فيها .

3 \ الشر (A) (8 لدى بروب). وقد ظهرت من خلال ما وقع على الشيخ الفلاح وابنته من شرّ. وفي الحقيقة إن المسرحية تُخبرنا بأربعة تمظهرات- بحسب أداة التحليل- لهذه الوظيفة يرتبط وقوعها بهاتين الشخصيتين. هي :

1. التمظهر الأول : اختطاف (سرحان) ورجاله لابنة الشيخ الفلاح (تمظهر 1 بحسب الأداة).

1. التمظهر الثاني : سرقة سرحان ورجاله بقرات ونعاج الشيخ الفلاح واخراهم بيته الريفي (تمظهر 3 بحسب الأداة).

2. التمظهر الثالث: سجن الشرير (نعمان) للشيخ الفلاح (تمظهر 15 بحسب الأداة).

3. التمظهر الرابع : تعذيب الشرير (نعمان) للشيخ الفلاح (تمظهر 18 بحسب الأداة).

فهل إن هذه التمظهرات الأربعة، تمظهرات لوظيفة شرّ واحدة ؟ أم لوظيفتي شرّ اثنتين ؟

هنا فرضان يُمكن لنا أن نتصوّرهما، هما :

الأوّل : إذا لاحظنا جانب الشخصية التي باشرت فعل الشرّ في المسرحية (أي الشرير). فسيكون لدينا هنا وظيفتا شرّ مُتفرّقتين وليس وظيفة شرّ واحدة لأنّه لدينا شرّ يران يُسببان شرّين مُنفصلين في وقتين مُختلفين. كان دافع الشرّ لدى الأوّل منهما مُختلفاً عن دافع الشرّ لدى الثاني.

الثاني : أمّا إذا كان إحاطنا مُتوجّهاً إلى أنّ الشرّ قد حاق بجهة واحدة. فيُمكن أن نعدّ هذه التمظهرات الأربعة تمظهرات لوظيفة شرّ واحدة. وإذا كان هذا الفرض هو المُختار والمُرجّح ، فستكون هذه الوظيفة وظيفة مُتشظية في سياق الأحداث تحتضن وتتساوق مع وظائف أخرى تتخلّلها.

إلا أنّ الباحث يميل إلى علّـن ما وقع من شرّ خلال هذه التمظهرات الأربعة عبارة عن شرّين مُنفصلين. وأنّنا هنا بإزاء وظيفتي شرّ اثنتين لا وظيفة شرّ واحدة. تقع الأولى منهما على الشيخ الفلاح وابنته. في حين تقع الثانية على الشيخ الفلاح وحده. وتظهر الأولى منهما من خلال التمظهرين الأوّلين. في حين تظهر الثانية من خلال التمظهرين الأخيرين. ونعلم بالأولى منهما في هذا الجزء من المسرحية. في حين سنعلم بوقوع الثانية خلال الأحداث التي ستقع في قصر السلطان لاحقاً . ويُسبب الأولى منهما الشرير الأوّل في المسرحية (سرحان). في حين ترتبط الثانية بالشرير الثاني (نعمان). نعم، إنّ الشخصية التي تُعلن عن الشرّين هي شخصيّة واحدة (الشيخ الفلاح). كما أنّ الشرّ الثاني يتأسّس على الشرّ الأوّل بما يُمكن عمّه وتكمّله وتنمّته له.

(1) طه سالم : مسرحية المزمّار السحري ، نص مطبوع غير منشور ، ص2 . وسيشير الباحث لاحقاً إلى أرقام الصفحات في المتن، عقب الاقتباس مباشرة .

4 \ : **وظيفة الحادثة الموصلة (B) (9 لدى بروب).** وقد تحققت من خلال إعلان الشيخ الفلاح عن الشر الذي حاق به وبابنته وبممتلكاته أمام البطل (بدران). ولم نعر على أي تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب الأداة. بل نجد تمظهراً جديداً يُمَارِج بين ما ورد في التمظهر (1- د : الاحتمال الثاني) حيث يسمع البطل بسوء طالع من شيخ فلاح يلتقيه صدفة في غابة. وما ورد في التمظهر (2-ج) حيث ينوح (الشيخ الفلاح) على ابنته المختطفة.

وينبغي أن نلتفت إلى أمرين، هما :-

الأول : إن الذي يُعلن سوء الطالع هنا هو (الشيخ الفلاح) وليس سلطان أو ملك كما نجده عادة في الحكايات الخرافية بحسب ما يُشير إليه (بروب).

الثاني : إن (الشيخ الفلاح) لا يُعلن عن اسم الشرير الذي تسبب بالشر. بل نجد أن البطل (بدران) هو الذي يَدَّعِي أن هذا الشرير هو أخوه (سرحان). ممّا يعني أن مثال الشر في نظر البطل هو أخوه (سرحان). وهذا يكشف عن كون البطل مُدركاً لحقيقة أخيه الشريرة.

5 \ : **وظيفة بداية الفعل المضاد (c) (10 لدى بروب).** تظهر في المسرحية من خلال القرار الذي يبدو أن البطل قد اتَّخذه فيما يخص إصلاح الضرر الذي حاق بالفلاح وابنته. وتُفصح عن هذا القرار تصرفات عاكة قام بها البطل، هي :-

1. طلب البطل من الشيخ الفلاح أن يُخبره بالفاعل وجواب الشيخ الفلاح له :

" بدران : قل من هو الفاعل ؟ .

الشيخ : أنت يا ولدي رجل ضعيف فقير مثلي وضعفك لا يسمح لك بمصارعة الطغاة " ص:10.

ولولا أن الشيخ قد فهم من كلام البطل أنه كان قد عزم على إصلاح الضرر وقرّر ذلك، لما تقوّه بهذه الإجابة على سؤاله.

2. استنكار البطل – وبشّة – ما فعله (سرحان) ورجاله. ومطالبته آياه صراحة أن يرجع ما سلبه من الشيخ وأن يُطلق سراح ابنته :

" بدران : ألهذا الدرك قد وصلت شيم الرجال تعتدي على الفقراء وتسلب وسائل عيشهم وتهتك أعراضهم ..

.....

بدران : أريد أن ترجع للشيخ ماله وابنته .. " ص (10).

ويُمكن عَدُّ طلب (بدران) من الحارس (غسان) تحرير الفتاة المختطفة. ودفاع (بدران) عن الشيخ الفلاح في قصر السلطان لاحقاً، على أنهما فعلاً يُؤكِّدان اتّخاذ البطل لقرار إصلاح الضرر.

بقي أن نعرف أن البطل لم يَقُمْ بطلب السماح له بالمغادرة من الشيخ الفلاح من أجل إصلاح الضرر كما نجده في الحكايات الخرافية بحسب (بروب). وربما يكون ذلك ناشئاً من كون البطل أعلى رتبة (كأمير) من الشخص الذي يُعلن سوء الطالع (كفلاح فقير).

6 \ : **وظيفة الصراع (H) (16 لدى بروب).** إذ ظهرت من خلال الصراع الذي اخذ شكل القتال والذي دار بين الأخوين (البطل بدران والشرير سرحان) مُتَطَوِّراً عن مُشَاهَدَةٍ كَلَامِيَّةٍ بين الاثنين بسبب ما لحق الشيخ الفلاح وابنته من ضرر. وبرزت هذه الوظيفة هنا بالتمظهر (1 بحسب الأداة) حيث يتقاتل البطل مع الشرير في ميدان مفتوح. وتجدر الإشارة إلى أن الحوار الذي دار بين الأخوين هُنا يُؤكِّد لنا السبب الكامن وراء كُره الشرير للبطل، حيث أن الأخوين وإن كان أبوهما واحداً إلا أن أم البطل هي غير أم الشرير. كما ويكشف عن صفات (سرحان) الشريرة والكيفية التي يتعامل بها مع الناس.

7 \ : **وظيفة التأجيل :** وهي وظيفة جديدة ليست من بين الوظائف الإحدى والثلاثين التي يذكرها بروب، وسنُعطيها الرمز (P). وقد ظهرت من خلال الفعل الذي قامت به الأميرة (بدور)، والدور الذي لعبته في إيقاف القتال الذي دار بين الأخوين. وقد عَدَّ الباحث هذا الفعل وظيفاً لأنّه وقف حائلاً دون توقّف المسرحية عند هذا الحدّ وعمل على دفع الأحداث باتجاه التطوُّر. فالملاحظ أن القتال هذا لم يكن مُتكافئاً. ولم يكن طرفاه يحظيان بفرص التفوّق نفسها. إذ نشاهد أن الشرير (سرحان) كان بصحبة رجاله ومزوَّداً بسيفه. إضافة إلى كونه ممّن يحترف حياة الإجرام كما تُخبرنا به المسرحية. لهذا فهو لن يتردّد عن قتل أخيه حال تمكّنه من ذلك، خصوصاً وهو مُعَبِّأ بالحد والكرهية تجاهه. ومن هنا فإن رغبته في قتل أخيه كانت جادة. أمّا الطرف الثاني وهو البطل (بدران) فكان لوحده ولا يحمل أيّ سلاح للقتال. ولا يهرع

لالتقاط الهراوة من على الأرض إلا للدفاع بها عن نفسه، وليتق بها ضربة سرحان. إضافة لكونه إنساناً طياً أثر حياة البساطة ولا شأن له بالقتال كما تُصوّرهُ المسرحية. لهذا كله فإن مسألة قتل البطل على يد أخيه (سرحان)، وفي ظلّ هكذا ظروف ستكون نتيجةً حتميةً ولازمةً للقتال الذي دار بينهما. الأمر الذي إن حدث فعلاً في المسرحية فإنه سيعني توفّر المسرحية وانتهائها بموت بطلها، ولما كان لها الاستمرار بعد ذلك.

إنّ الفعل الذي قامت به الأميرة (بدور) (فعل التأجيل) فعل له دلالاته المورفولوجية في تطوّر مجرى الأحداث بصورة منطقية. ومن هنا فهو وظيفة بحسب الاشتراط البروبي للوظيفة. كما إنّ وعيد (سرحان) للبطل بعد تدخّل الأميرة (بدور) يكشف عمّا يضمّره من شرّ تجاه البطل وعن وجود لحظة أخرى في المسرحية سيتقابلان خلالها في صراع جديد.

8 ١ : وظيفة الاستطلاع (ج) (4 لدى بروب). وتجسّدت من خلال تلصّص الشرير (نعمان) على البطل (بدران) والأميرة (بدور) عقب الصراع الذي دار بين الأخوين، ولم يتحقّق أيّ تمظهر من التمظهرات المذكورة في الأداة لهذه الوظيفة. وبدخول الشرير (نعمان) هنا، يتأكّد عنصر الشرّ فيه. ويفضح هذا الدخول عمّا يضمّر من شرّ، ومن استغلال الفرص السانحة لتحقيق مآربه وحبه لذاته وعمله لمصلحة نفسه فقط.

9 ١ : وظيفة الحصول (ج) (5 لدى بروب). ويكشف عن تحقّقها هنا كلام الشرير (نعمان)، إذ يقول:

" نعمان : آه ... وضع السر الآن .. " ص 12.

ويبدو أنّ المعلومات التي حصل عليها الشرير (نعمان) هنا، هي :

1. إنّ ثمة قتال قد حصل بين الأخوين.

2. نوع العلاقة التي تربط البطل بالأميرة (بدور). والتي تظهر بوضوح على أنّها علاقة حميمة جداً. ولأنّ الشرير (نعمان) يطمح بالزواج من الأميرة ووراثه عرش أبيها السلطان، ستكون لهذه المعلومات أهمّيّتها لديه وفائدتها فيما يخصّ مسألة التخلص من كلا منافسيه.

- **وظيفة مكررة : وظيفة الشرّ:** إذ يحدث فعل شرّ آخر في المسرحية يرتبط هذه المرّة بالشرير الثاني في المسرحية (نعمان). ويقع على شخص آخر هو البطل (بدران)، حيث يقوم (نعمان) بمحاولة قتل البطل. والتمظهر الذي يظهر هنا هو التمظهر (6) بحسب الأداة. فالشرير يُربّب جرحاً جسدياً للبطل (جرح ذراع البطل) :

" يضع نعمان سهماً في قوسه ويصوبه نحو بدران . ينطلق السهم فيصيب ذراع بدران . " ص 12

لقد كان هدف الشرير (نعمان) من وراء فعله هذا هو قتل البطل (بدران) من جهة، واتّهام أخيه (سرحان) بذلك من جهة أخرى. إلا أنّ المسرحية ستكشف عن لقاء كلا الشريرين ببعضهم ليكتشف (نعمان) أنّ البطل لم يمُت وإثماً جرح فقط. وستكون لهذه المعلومة أهمّيّتها لديه في تعديل خطّته وتغيير هدفه من السعي لاتّهام (سرحان) بمحاولة الاغتيال إلى تبرئته من ذلك، لأنّ (نعمان) قد أدرك كون البطل هو الأقوى من بين منافسيه والأشدّ حكمة والأكثر ذكاء وحظوة لدى الأميرة والسلطان. وليس من مصلحة (نعمان) أن يُتّهم (سرحان) بمحاولة اغتيال البطل. لأنّه سيعني مُعاقبة (سرحان) وبالتالي خلوّ الجو أمام فوز البطل بالأميرة وبالعرش، فكان من مصلحته العمل جاهداً على تبرئة (سرحان) لتبقى المنافسة بين الأخوين، وليستمرّ الصراع بينهما حتى يتمكّن (نعمان) من السيطرة على المنافس الأضعف والأقلّ حكمة وذكاء (سرحان) وبالتالي جعله ألعوبة بيده يُوجّهها للنيل من البطل والتخلّص منه أولاً، ثم التخلص من (سرحان) ثانياً.

10 ١ : وظيفة الوسم (J) (لدى بروب). وقد ظهرت من خلال جرح ذراع البطل بالسهم الذي أطلقه عليه الشرير (نعمان)، وستكشف المسرحية عن لفّ البطل جرحه بمنديل، وهنا يظهر التمظهر (1) بحسب الأداة، إذا لم نعد أنّ البطل قد لفّ جرحه بمنديل استلمه من الأميرة (بدور). وإلا سيكون عندها ظهور للتمظهر (3) بحسب الأداة. على أنّ المسرحية لن تستفيد من هذا الوسم في مسألة التعرّف على البطل. لذا فهي وظيفة أقلّ فعالية من بقية الوظائف. نعم سيفيد الوسم (الجرح) في مسألة إثبات أنّ ثمة محاولة اغتيال قد تعرّض لها البطل عندما يمثل الجميع أمام السلطان في المشهد السابع.

11 ١ : وظيفة طلب المساعدة. وهي وظيفة جديدة أيضاً، ليست من بين الوظائف الإحدى والثلاثين التي ذكرها (بروب). وسنعطيه الرمز (R). وقد تحقّقت من خلال طلب البطل (بدران) المساعدة من

الحارس(غسان) فيما يخص تحرير الفتاة الرقيقة المختطفة من قبضة خاطفيها كما يظهر من الحوار التالي :

" بدران: اجل سنذهب .. ولكن عندي طلب . وأظنك لا تردني الحارس : ما هو ؟ قل يا سيدي.

بدران : فتاة رقيقة سرقها الأوباش رجال أخي سرحان .. وأبوها الشيخ ظل ينوح ويبكي ووعدته بإعادتها إليه وأنت اعلم بعهدي ووعدني " ص15.

وتكتفي المسرحية هنا بذكر موافقة المساعد على طلب البطل. وقد عد الباحث هذا الطلب وظيفة لأنه سيعمل على تطوير الأحداث، فعليه وعلى وظيفة تلقي المساعدة التي ستشكل مع الوظيفة الحالية زوجاً سيتوقف إصلاح الضرر المتعلق بالشيخ الفلاح. وذُخبرنا المسرحية هنا أن الشرير (نعمان) كان يتلصص على البطل (بدران) والحارس (غسان) ممّا يعني أنه سمع بالحوار الذي دار بين الاثنين وعرف قصة الشيخ الفلاح وابنته المختطفة. وهذا ما سيبرّر استخدام الشرير (نعمان) للشيخ الفلاح لاحقاً كورقة لتبرئة الشرير (سرحان).

- **وظيفة مكررة : وظيفة الشر:** حيث يقوم الشرير (نعمان) بسجن الشيخ الفلاح وتعذيبه وإتهامه بمحاولة قتل البطل (بدران). ويظهر لدينا هنا التماثل (15، 18) من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب الأداة كما أشرنا إليه من قبل. ويبدو أن الشر هنا قد حصل عقب تلصص الشرير (نعمان) على البطل و(غسان). كما أن الشر هنا قد وقع على الشيخ الفلاح وحده. وبهذا يكون الشرير (نعمان) قد باشر فعلياً شرّ اثنين في هذه المسرحية.

12 \ : وظيفة تلقي المساعدة. وهي وظيفة جديدة ليست من بين الوظائف البروتية. وسنعطيها الرمز (S). وقد تحققت من خلال قيام الحارس (غسان) بتحرير الفتاة المختطفة من قبضة خاطفيها.

وعلى الرغم من أن المسرحية قد أعلنت عن الوظيفتين الأخيرتين في قصر السلطان إلا أن وقت تحققهما قد سبق وقت الإعلان. وما نلاحظه هنا بخصوص وظيفة تلقي المساعدة هو أن (غسان) يُخبر أمام السلطان بأنه قام بتحرير الفتاة المختطفة من قبضة خاطفيها في الليلة التي تسبق يوم الإعلان عن ذلك. في حين أنه لم يسمع بخبر الفتاة المختطفة إلا قبيل حضوره إلى قصر السلطان بوقت قليل كما يبدو من المسرحية. حيث يُخبره (بدران) بذلك طالباً مساعدته. ولو أن حادثة تحرير الفتاة كانت قبل حوار البطل و(غسان) بليلة لكان من المُقنع أن يقوم الحارس (غسان) بإخبار البطل عن تحرير الفتاة الرقيقة فور تلقيه طلب المساعدة منه. وهذا يترك علامة استفهام على منطقية الأحداث. بقي أن نعرف أن هذه الوظيفة تشكل زوجاً مع وظيفة طلب المساعدة لكن قد فصلت بينهما وظيفة الشر الأخيرة.

- **وظيفة مكررة : وظيفة إعلان سوء الطالع.** وتحققت هنا للمرة الثانية من خلال الإخبار الذي قام به الشيخ الفلاح في قصر السلطان. بخصوص ما وقع عليه من شر من قبل الشرير (نعمان).

- **وظيفة مكررة : وظيفة بداية الفعل المضاد.** إذ يقوم البطل بالدفاع عن الشيخ الفلاح محاولاً تبرئته من التهمة التي ألصقها به (نعمان). مُذكراً بما جرى على الشيخ وابنته من شر من قبل الشرير (سرحان) ولا تُظهر هذه الوظيفة - كسابقتها - أي طلب من البطل بالسماح له بالمغادرة.

13 \ : وظيفة القضاء على سوء الطالع (K) (19 لدى بروب). وتحققت من خلال :

- تحرير الفتاة الرقيقة من قبضة مُخطفِها بتلقي مساعدة من الحارس (غسان) (التمظهر 11 بحسب الأداة).

- إطلاق سراح الشيخ الفلاح وتبرئته وإرجاع ابنته إليه (تمظهر جديد يُشابه التماثل 11 بحسب الأداة).

ونُسجل الملاحظات التالية بخصوص هذه الوظيفة :-

1. إن إصلاح الضرر هنا هو إصلاح لكل من الشر الأول في المسرحية والشر الثاني اللذين وقعا على الشيخ الفلاح وابنته.

2. إن الإصلاح هنا كان إصلاحاً لتمظهرين فقط من التماثلات الأربعة السالفة الذكر وهما

(1) اختطاف الفتاة الرقيقة (3- سجن الشيخ الفلاح وتعذيبه). في حين لم يُصلح التماثلان (3-4).

إذ لم يتم تعويض الشيخ الفلاح عن ماله وممتلكاته التي سلبها الشرير (سرحان) منه، ولا غوض

عمّا لحقه جرّاء سجنه وتعذيبه. على الرغم من أنّ البطل كان قد وعد الشيخ الفلاح أنّه سيُرجع له ماله المُستَلَب إضافة إلى ابنته :

" بدران : اطمئن أيها الشيخ .. سيعود لك مالك وابنتك " ص11.

3. إنّ إصلاح الضرر هنا قد تمّ على يد مُساعِدٍ دوليس على يد البطل، وإنّ كان البطل قد تسبّب به. إلّا أنّ فعل المُساعد هو الأقوى، وهو الذي ارتكز الإصلاح إليه.

4. كان لهذه الوظيفة أهمّيّتها في توحيد النظرة إلى الشرّيرين على أنّهما قوّة شرّيرة واحدة تعمل سوّيّة ضدّ البطل بعد أن كان عمل كلّ واحد منهما على حدة. وهذا لا يعني عدم وجود صراعٍ هَيّ بين الشرّيرين سيتطوّر حتى يتخلّص أحدهما من الآخر.

14 \ : **وظيفة المُهمّة الصعبة (M) (25 لدى بروب).** وتحقّقت من خلال طرح السلطان اللُّغز على الأخوين من أجل معرفة من هو الأجدر منهما للزواج بابنته الأميرة ووراثته العرش :

" العم : حسما لكل ما كان وما سيكون ستكونان أمام امتحان فمن عثر على رموزه وحلها حلا صحيحا يصبح زوج ابنتي ووريث مالي. " ص20 .

ويظهر لدينا هنا التّمظهر (3) بحسب الأداة . ونسجّل هنا ملاحظتين :-

1. إنّ الطلب لم يقتصر توجيهه إلى البطل فقط، وإنّما امتدّ ليشمل الشرّير (سرحان) أيضاً. وقد كانت رّة فعل الاثنين تجاه سماع اللُّغز مُختلفتين تماماً. إذ تكشف لدى (سرحان) عن تهوُّره وسذاجته وقلة حكمته وإعجابه بنفسه. في حين تكشف رّة فعل البطل عن حكمته وتدبُّره وذكاؤه ومعرفته بحدود نفسه وتواضعه.

2. إنّ لفعل السلطان هنا (أي طلب حلّ اللُّغز) أو (إلقاء اللُّغز) دلالة مورفولوجيّة مُتعلّقة. فإضافة إلى كونه مُهمّة صعبة فهو يدلّ دلالتين أخريين هما :

أ . وظيفة مكرّرة : وظيفة الحادثة الرابطة. لوضوح أنّ المُغادرة لاحقاً ستتأسّس عليها. كما أنّ طلب حلّ اللُّغز صاحبٌ مُوعد بالزواج بالأميرة ووراثته العرش، وهذا التّمظهر يشبه ما ورد في التّمظهر (1-ب الفرع الثاني بحسب الأداة) (أي طلب مصحوب بوعود).

ب. وظيفة مكرّرة : وظيفة التّأجيل. حيث يدلّ هذا الفعل على هذه الوظيفة. إذ أنّ تدخّله هنا قد قاد إلى تأجيل إنزال العقوبة بالشرّيرين (نُعمان وسرحان) بعد افتضاحهما أمام الجميع كما يظهر من كلام السلطان إذ يقول :

" العم : لقد توضّح الأمر الآن.. وانتهت اللعبة.. أليس كذلك أيها الخازن المخلص نعمان.. " ص19.

ويخدم هذا التّأجيل في منح الم سرحيّة فُسحة من الزمن لفسح المجال أمام تطوُّرها وتناميها. مع العلم أنّ السلطان كان قادراً - جزماً - على إنزال العقوبة بالشرّيرين بعد افتضاحهما.

وإذا كان لهذا الفعل هذه الدلالة المورفولوجيّة المُتعلّقة كما بيّنا، سيكون لدينا عندئذٍ تكرار للوظيفتين أعلاه.

- **وظيفة مكرّرة : وظيفة الاستطلاع.** وتحقّقت من خلال تلصُّص كلا الشريرين على البطل والأميرة لمعرفة قرار البطل فيما يخصّ مسألة حلّ اللُّغز :

" سرحان ونعمان يقبلان بوجهيهما متلصصين من خلف كثافة أغصان الأشجار .. " ص22.

ومرّة أخرى لا نعثر على أيّ تمّظهر من التّمظهرات المذكورة في الأداة. بل نجد أنّ الشريرين يتلصّصان على البطل والأميرة. إنّ تلصُّصهما هنا يدلّ دلالة واضحة على اعترافهما بتفوّق (بدران) عليهما وكونه أكثر حكمة منهما في التعامل مع الأمور الصعبة والمُهمّة. كذلك فهو يعني عجزهما عن حلّ اللُّغز. كما أنّه يكشف عن انصياع (سرحان) لنصائح (نُعمان) الشريرة ويبرزه على أنّه ألعوبة سهلة بيد (نُعمان).

- **وظيفة مكرّرة : وظيفة بداية الفعل المُضاد.** وتحقّقت من خلال قرار (بدران) بالمُغادرة من أجل الحصول على حلّ اللُّغز.

" بدور : قررت .. ماذا قررت..

بدران : .. الامتحان صعب .. والركود موت .. فالعكس هو الصحيح .. والماء الراكد يأسن عكس الماء الجاري.

بدور : إذن ..

بدران : قررت السفر . " ص ص (22-23).

وتذكر المسرحية قرار المغادرة. وهذا يعني تحقق التمثيل (1) بحسب الأداة.

- **وظيفة مكررة : وظيفة الحصول :** إذ تحققت من خلال حصول الشريرين على قرار البطل بالمغادرة. ولم يظهر أي تمظهر من تمظهرات هذه الوظيفة بحسب أداة التحليل. لكن الذي حصل هو تمظهر يُمازج بين تمظهرات ع (مذكورة في الأداة) بصورة انتقائية. إذ يتلصص الشريران على حوار يكون البطل احد طرفيه فيعلمان من خلاله معلومات مهمة ستفيدهما لاحقاً في محاولة التخلص منه.

15 \ : وظيفة المغادرة (↑) (11 لدى بروب). وتحققت من خلال مغادرة البطل وسفره بحثاً عن حلّ اللغز. ونجد هنا التمثيل (1 - أ) بحسب الأداة (أي مغادرة البطل الباحث لغرض البحث).

16 \ : وظيفة المطاردة (Pr) (21 لدى بروب). وظهرت من خلال مطاردة الشريرين سوياً للبطل. وتظهر هذه الوظيفة هنا بتمظهر يُمازج بين تمظهرات ع (مذكورة في الأداة، حيث إنّ أحد الشريرين (نعمان) يتنكر مُتخفياً. ويتلصص. ويُحاول قتل البطل من خلال اقتراح خادع. وتجدر الإشارة إلى أمرين هما :-

1. على الرغم من أنّ (نعمان) كان قد اقترح على (سرحان) أن يُطارد البطل، إلا أنّ ما حصل فعلاً هو قيام كلا الشريرين بالمطاردة. على أنّ المسرحية تُركّز على مطاردة (نعمان) للبطل بصورة أكثر من تركيزها على مطاردة (سرحان) له.

2. إنّ المطاردة تمتّ هنا بحركة عكسية مُعاكسة لما أشار إليه (بروب). حيث إنّها وقعت خلال مغادرة البطل لوطنه وليس أثناء عودته إليه. وإنّها تنتهي في مكان بعيد.

3. إنّ هذه الوظيفة وظيفة امتدادية. بمعنى أنّها تمتدّ خلال مُدة زمنية تستوعب تحقق وظائف أخرى خلالها دون حصول (انقطاع - استئناف) فيها.

17 \ : وظيفة الخداع (γ) (6 لدى بروب). حيث يقوم الشرير (نعمان) بخداع البطل من خلال إغرائه بضرورة صعود الجبل. ووجه الخداع هنا أنّ الممرّ الذي يُؤتّى إلى أعلى قمة الجبل حيث الشيخ الحكيم عبارة عن غابة مسكونة بحيوانات مُفترسة تحرس الغابة من الغرباء وتحوّل دون وصولهم إلى قمة الجبل. ويظهر لدينا هنا التمثيل (1) بحسب الأداة. ويبدو أنّ (نعمان) يعلم أنّ من يُحاول المرور بهذه الغابة فإنّ الحيوانات ستفتك به لا محالة :

" نعمان : اذهب أيها الغر الصغير .. اذهب إلى حتفك .. " ص 27.

إلا أنّه مع ذلك - يستمرّ في مطاردة البطل سالكاً الطريق نفسه. وكان يمكن أن يكون الأمر أكثر إقناعاً لو أنّه انتظر في مكانه ريثما يتأكّد إمّا من نجاح البطل في هدفه وعودته سالماً. أو من فشله وقتله على يد الحيوانات.

ونلاحظ أنّ الاقتراح الخادع الذي قّمه (نعمان) إلى البطل قد عمل على مُساعدة البطل فعلاً من خلال إرشاده إلى الشيخ الحكيم. غاية الأمر أنّ (نعمان) لم يكن قاصداً مُساعدة البطل. ومن هنا يمكن أن يكون لفعل (نعمان) هنا دالة مورفولوجية أخرى (تلقّي المُساعدة) من مُساعد غير قاصد.

18 \ : وظيفة الاستسلام (θ) (7 لدى بروب). وتحققت من خلال استسلام البطل للاقتراح الخادع للشرير واقتناعه بضرورة الذهاب إلى الشيخ الحكيم في أعلى قمة الجبل :

" بدران : هذا الذي ابحت عنه أيها الشيخ سأصعد الجبل وامططي القمة .. " ص 27.

وقد تحقّق هنا التمثيل (1) بحسب الأداة.

19 \ : وظيفة التوجّه المكاني (G) (15 لدى بروب). ونجدها من خلال انتقال البطل من الصحراء إلى عالم الجبل. من العالم المعلوم في المسرحية إلى عالمها المجهول. من عالمها الواقعي إلى عالمها الخياليّ السحريّ حيث الحيوانات تتكلّم وتُدرك وتُساعد وتُعاقب. وتظهر هذه الوظيفة بتمظهر يُمازج بين تمظهرين من التمثيلات المذكورة في الأداة. حيث يُسافر البطل على الأرض (تمظهر 2) فضلاً عن أنّ الطريق يُوضّح له من قبل شخص ما في المسرحية (نعمان في العالم الواقعيّ - الحيوانات في العالم الخياليّ).

- **وظيفة مكررة : وظيفة طلب المُساعدة** حيث يقوم البطل بطلب المُساعدة من الحيوانات حارسة الغابة من أجل إيصاله حيث الشيخ الحكيم :

" بدران : .. إذن .. أرجو أن تساعدوني لأنني قد تعبت .. " ص 30.

- **وظيفة مكررة : وظيفة تلقّي المُساعدة** وقد تحققت من خلال تلقّي البطل المُساعدة من الحيوانات حارسة الغابة التي قامت بإيصاله إلى الشيخ الحكيم في أعلى قمة الجبل. وستتضمّن هذه الوظيفة ليتحقّق الجزء الثاني منها بعد الوظيفتين المكررتين اللاحقتين.

- **وظيفة مكررة : وظيفة طلب المساعدة :** عندما يطلب البطل من الشيخ الحكيم أن يرشده إلى الحقيقة ليتسنى له حلّ اللغز :

" بدران : جئتك أيها الحكيم الجليل انشد حقيقة طالما أرقنتني واستعصت علي ... " ص32.

- **وظيفة مكررة : وظيفة تلقّي المساعدة :** إذ يرشد الشيخ الحكيم البطل إلى المكان الذي يمكن له أن يجد فيه الحلّ :

" الحكيم : أريدك أن تعثر عليه أنت بنفسك لتمتلكه، وتعود إليك ثقتك .. انزل يا ولدي من هذه الصومعة الفقيرة الغنى الروحي والفكري بين الناس عش بينهم ناقش أفكارهم .. وستجد الجواب الصائب .. " ص33.

والغريب حقاً ، أن الشيخ الحكيم يقترح على البطل طريقة في البحث عن الحقيقة تقف في الضدّ تماماً من الطريقة التي انتهجها الحكيم نفسه !!!.

نلاحظ هنا خلال الوظائف الأربع الأخيرة مدى تأثير عزف مزارم البطل على الحيوانات والشيخ الحكيم. حيث يُزيل عزفه الهمّ والتوحيش من نفوس الحيوانات هذه لتتحول من كائنات مُعادية ومُتوحّشة إلى كائنات صديقة وطّية. ويجعل من الشيخ الحكيم في غاية الإعجاب بالبطل لأنّه استطاع إحداث هذا التغيير المُدهش في الحيوانات.

20 \ : **وظيفة العقاب (U) (30 لدى بروب).** وتحققت من خلال فقأ الغراب عني الشرير (نعمان) :
" (الغراب يطير - ينزل كالصاعقة فوق نعمان، نعمان يهرب - ويضربه عدة ضربات على رأسه ، نعمان يصرخ).

نعمان : عينا.. لقد فقأ هذا الغراب اللعين عينا (كذا).. أنا نعمان وزير الزمان.. عينا.. " ص33.
ولهذا الفعل دلالاته المورفولوجية الأخرى. إذ هو إنقاذ للبطل من المُطاردة ولا يظهر أيّ تمظهر من التمظهرات المذكورة في الأداة، لكن الذي يحصل أن الحيوانات تقوم بمُعاينة الشرير (نعمان) وإنقاذ البطل دون علم الأخير ودون طلبه ذلك منها.

يكون لدينا إذن وظيفة ذات دلالة مورفولوجية مُزدوجة (العقاب، الإنقاذ).

21 \ : **وظيفة العودة (↓) (20 لدى بروب).** وتحققت من خلال عودة البطل والتي ستمتد على مرحلتين، هما :-

1. عودة البطل من العالم الخياليّ في المسرحيّة إلى العالم الواقعيّ (المرحلة الأولى).

2. عودة البطل إلى وطنه لاحقاً (المرحلة الثانية).

والذي يفصل هاتين المرحلتين من العودة، هي اللحظة التي سيُوع فيها البطل الحيوانات حارسه الغابة. إلّا أن بحثه سينتهي عند اللحظة التي سيعثر فيها على حلّ اللغز. ونلاحظ أن هذه الوظيفة وظيفة امتدادية، حيث تمتد لتخلّلها وظائف أخرى. الأمر نفسه الذي حصل مع وظيفة المُطاردة كما قلنا.

22 \ : **وظيفة توهم البطل المُزيّف.** وهي وظيفة جديدة ليست من بين الوظائف الإحدى والثلاثين التي ذكرها (بروب). وسنُعطيها الرمز (V). وتحققت في المسرحيّة من خلال عثور (سرحان) على حلّ خاطئ للغز. وعنها الباحث وظيفة لأنّ معها يبدأ (سرحان) بالعودة إلى وطنه. ولأنّها تُمهّد هي والوظيفة التي تليها لمسألة الكشف عن كون (سرحان) بطلاً مُزيّفاً.

23 \ : **وظيفة عودة البطل المُزيّف.** وهذه وظيفة جديدة أيضاً ليست من بين وظائف (بروب) الإحدى والثلاثين. وإن كان (بروب) قد نَوّه عنها. وسنُعطيها الرمز (X). وتحققت من خلال عودة (سرحان) إلى وطنه.

وينبغي أن نلتفت إلى أن (سرحان) انتهى عمله كمُطارِد للبطل منذ اللحظة التي تركه فيها الشرير (نعمان). ليظهر تائهاً في الصحراء. ويبدو أن (نعمان) كان مُتقصداً لجعل (سرحان) يتيه في الصحراء للتخلص منه. وهذا ما أدركه (سرحان). إذ يقول :

" سرحان : (ينادي) نعمان .. نعمان .. لقد فقدت الأثر، أين ذهب هذا الثعلب الماكر .. نعمان .. نعمان .. " ص35.

وانتهاء عمل (سرحان) كمُطارِد لا يعني أنّه تحوّل إلى باحث. فيبدو أن عثوره على الحلّ الخاطئ للغز كان مُصادفة وبدون تفكيره في مدى صِدْقَةِ وَقْعَةِ الحلّ. أيضاً. فإنّ (سرحان) سيلتقي بالشرير (نعمان) حال عودته إلى وطنه. ويبدو أن غرض المسرحيّة من ذلك هو أن يتعرّف أحد الشريرين (سرحان) على ما حلّ بالشرير الآخر (نعمان). وليتخلص أحدهما من الآخر. والغريب أن

الشرير الأقل ذكاءً ومكرًا هو الذي يتخلص من الشرير الأكثر ذكاءً ومكرًا . وربما يكون هذا متائبًا من أن المسرحية حاولت أن تُقلل من احتمال إصابة البطل بشرٍّ على يد الشرير (نعمان) كونه الأكثر مكرًا (سرحان). فإن الأمر كان ليختلف لو أن (نعمان) هو الذي ظفر بالبطل نائمًا قرب الواحة، ولما ترك أمر الفتك به للحيوانات المفترسة كما نجده لدى (سرحان) الذي كان من السهل عليه جدًا الفتك بالبطل وهو نائم.

- **وظيفة مكررة : وظيفة تلقي المساعدة.** إذ يتلقى البطل من صاحب الدكان مساعدة غير مقصودة من خلال إيقاد الأخير شمعة تُسبب تنبه البطل إلى الحل الصحيح للغز السلطان :

" (صاحب الدكان يوقد شمعة فتبدد الظلام وتضيء المكان . بدران يفيق من تأملاته .. يقفز فرحا) بدران : وجدتتها .. وجدتتها " ص36.

وكما قلنا أن المساعدة هنا كانت غير مقصودة ولا مُلتمت إليها من قبل المُساعد (صاحب الدكان). كما أن تلقيها لم يكن مُسببًا عن طلب لها من قبل البطل. وعند هذه اللحظة تبدأ مرحلة عودة البطل إلى وطنه.

24 \ : وظيفة وصول البطل المُزيّف. وهي وظيفة جديدة ليست من بين الوظائف الإحدى والثلاثين البروتية. وسنرمز لها بالرمز (Z). وتحققت من خلال وصول البطل المُزيّف (سرحان) إلى قصر السلطان حاملاً ما توهم أنه الحل الصحيح للغز.

25 \ : وظيفة الإدعاءات الكاذبة (I) (24 لدى بروب). وقد ظهرت من خلال إلقاءين قَمَهما (سرحان) أمام السلطان، هما :

1. إلقاءه الحصول على الحل الصحيح للغز :

" سرحان : السلام على عمي العزيز . لقد جئت بالجواب الصحيح .. " ص38.

2. إلقاءه موت البطل (بدران) :

" سرحان : ولكن خاب فآلكم .. إن بدران لن يعود .

.....

سرحان : بدران ربما افترسته الوحوش ..

.....

سرحان: بدران أصبح في خبر كان ... بدران لن يعود أبدا ... " ص39.

ويظهر لدينا هنا التمثه (1) بحسب الأداة، حيث يُقَمّ الإلقاءات الكاذبة أُلح للبطل. إلا أن الفرق الوحيد عما هو موجود في الأداة هو أن البطل لم يكن قد وصل إلى قصر السلطان بعد، عندما قَم أخوه إلقاءاته الكاذبة. وهذه الوظيفة مُتشجّدة، إذ سيكون الإلقاء الكاذب الثاني عقب انكشاف الإلقاء الكاذب الأول. ممّا يعني أن الوظيفة اللاحقة ستشطر هذه الوظيفة إلى قسمين.

26 \ : وظيفة كشف الإدعاءات الكاذبة (EX) (28 لدى بروب). وقد تحققت من خلال أمرين، هما:-

1. الكشف عن كون الحل الذي أتى به (سرحان) حلاً خاطئاً :

" العم: ليس هذا هو الجواب الصحيح .. " ص39.

2. وصول البطل بدران الذي كشف عن كذب الإلقاء الثاني لـ (سرحان) :

" بدور : مزمار بدران .. بدران حي يرزق .. " ص40.

إلا أن الانكشاف الأخير حصل عقب الوظيفة اللاحقة ممّا يعني أن وظيفة كشف الإلقاءات الكاذبة هي الأخرى وظيفة مُتشجّدة. وقد تحققت التمثه (1) بحسب الأداة.

- **وظيفة مكررة : وظيفة العقاب.** وتحققت هنا من خلال إلقاء القبض على (سرحان) ورجاله. أيضا فإن لهذا الفعل دلالة مورفولوجية أخرى هي القضاء على سوء الطالع. حيث يُقضى على الشرير المنافس للبطل ليبقى الأخير هو الشخص الوحيد المُرشح لتعويض الفقدان المُشار إليه في بداية المسرحية من خلال الزواج بالأميرة (بدور) ووراثه عرش أبيها السلطان. ونلاحظ هنا أن الذي حقّز السلطان على إنزال العقاب بـ (سرحان) هو ما حاوله هو ورجاله في هذا الجزء من الأحداث من قتل السلطان والاستيلاء على عرشه.

27 \ : وظيفة الوصول (O) (23 لدى بروب). وقد ظهرت من خلال وصول البطل إلى وطنه - قصر السلطان، ونلاحظ أن هذا الوصول لم يكن مُصاحباً لتخفي البطل. لذا فهو تمظهر جديد ليس من بين التمثهات المذكورة في أداة التحليل.

28 \ : **وظيفة التعرف (Q) (27 لدى بروب).** وتحققت من خلال تعرّف الأميرة (بدور) على البطل (بدران) من خلال سماعها لعزف مزماره. إنَّ ما حصل هنا يُشابه التمثيل (4 بحسب الأداة) إذ أنَّ التعرف قد حصل مُختصاً بأفراد أسرة واحدة. إلاَّ أنَّه ارتكز بصورة أساس إلى صوت العزف المُميز لمزمار البطل. ومن هنا فإنَّ المسرحية لم تُقدِّم من الوسم الذي حصل سابقاً فيما يخصُّ مسألة التعرف على البطل.

29 \ : **وظيفة الحل (N) (26 لدى بروب).** وقد ظهرت من خلال إعلان البطل عن حله للُغز أمام السلطان ليُعلن الأخير بدوره عن كون الحلّ حلاً صحيحاً :

" (بدران وهو يدخل المكان .. المزمار في فمه والشمعة المشتعلة في يده .. ضوء الشمعة يعم المكان فينيره ..).

العم : هذا هو الجواب الصحيح للامتحان .. الضياء .. لا هو ماء .. ولا هواء .. ولا صخرة صماء .". ص40.

وعلى الرغم من أنَّ الزواج بالأميرة (بدور) هو مسألة مُتوقّفة على الحلّ الصحيح للُغز ونتيجة حتمية له، إلاَّ أنَّ المسرحية لا تشهد تحقّقاً لوظيفة الزواج. ومن هنا ستكوّن هذه الوظيفة وظيفة مُضمرة خلال الأحداث.

❖ **الأدوار السبعة : (حسب الأداة 4- ب)**

أولاً : **دائرة فعل الشرير** : وقد ضمّت الوظائف الآتية :-

1. الشر (A). مُتجسّدة بما وقع على الشيخ الفلاح وابنته من قِبَل الشريرين (سرحان ورجاله، ونُعمان). وكذلك ما وقع على البطل (بدران) من قِبَل الشرير (نُعمان).
 2. الصراع (H) الذي أخذ صورة القتال الذي دار بين الأخوين.
 3. المُطاردة (Pr) حيث طارد الشريران البطل (بدران).
- ثانياً : دائرة فعل المائح** : وقد عرفنا أنَّ المسرحية لم تُقدِّم شخصية مانحة خلال أحداثها.
- ثالثاً : دائرة فعل المُساعد** : وضمّت الوظائف الآتية :-

1. التعلُّو المكاني للبطل (G) حيث يُوضّح الطريق إلى البطل من قِبَل مُساعدين قاصدين (الحيوانات) وغير قاصدين (الشرير نُعمان).
 2. القضاء على سوء الطالع (K) إذ يقضي البطل على سوء الطالع الذي لحق بالشيخ الفلاح وبابنته من خلال تلقّيه المُساعدة من الحارس (غسان).
 3. النجاة من المُطاردة (الإنقاذ) (RS) من خلال إنقاذ البطل من مُطاردة الشرير (نُعمان) له عن طريق مُساعدة الحيوانات له (الغراب).
 4. حلُّ مُهمّات صعبة (N) إذ يتلقّى البطل مُساعدات عتّة من أكثر من مُساعد (الشرير نُعمان، الحيوانات، الشيخ الحكيم، صاحب الدكان) ليصل إلى الحلّ الصحيح للُغز. إضافة إلى وظائف أخرى (طلب المُساعدة، تلقّي المُساعدة، العقاب، الإنقاذ).
- وقد قُسمت المسرحية مُساعدين عتّة، هم :-

- (1) الحارس (غسان) الذي ساعد البطل فيما يخصُّ إصلاح الضرر الذي لحق بالشيخ الفلاح وابنته.
- (2) الشرير (نُعمان) الذي قام بإرشاد البطل إلى مكان الشيخ الحكيم دون قصد المُساعدة.
- (3) الحيوانات حارسة الغابة التي قامت بإيصال البطل إلى الشيخ الحكيم ومُعاينة الشرير (نُعمان) (مُطارد البطل).

- (4) الشيخ الحكيم الذي أرشد البطل إلى مكان وجود الحلّ.
 - (5) صاحب الدكان الذي زوّد البطل بالحلّ الصحيح للُغز دون أن يكون قاصداً لذلك.
- إنَّ الحيوانات (الدب، الذئب، الأفعى، الغراب) هي مُساعدات من النوع الذي سمّاه (بروب) بـ (المُساعدين الجُزئيين) الذين يقومون ببعض الوظائف الواقعة ضمن دائرة فعل المُساعد. أمّا المزمار فكان من نوع (المُساعدين المعيّنين) والتي تنتمي الجمادات إليها - بحسب الأداة - وقد كان له تأثيره الواضح والفعل في دعم مواقف البطل خلال الأحداث.

رابعا : دائرة فعل الأميرة (أو شخص مطلوب) ووالدها : وضمّت الوظائف الآتية :-

- تعيين مهام صعبة (M) من خلال اللُغز الذي ألّقه السلطان على الأخوين.
- الوسم (J) فيما لو كان المنديل الذي لفّ به البطل جُرحه كان قد استلمه من الأميرة (بدور).

- الافتضاح (كشف الإهساءات الكاذبة) (EX). إذ يفصح السلطان والد الأميرة (بدور) الشرير (سرحان) عندما يُعلن عن أنَّ حَلَّهُ لم يكن صحيحاً. وعندما تُعلن الأميرة عن أنَّ البطل (بدران) لم يَمُتْ.

- التعرف (Q) إذ تتعرّف الأميرة (بدور) على البطل من خلال تمييز عزفه.
- عذاب شرير ثاني (U) من خلال إلقاء القبض على (سرحان) ورجاله من قِبَل حُرَّاس السلطان.
إضافة إلى الوظيفة الجديدة وهي وظيفة (التأجيل) التي تسببت بها الأميرة (بدور). أمّا (الزواج) فمُضمّن في المسرحية كما قلنا سابقاً.

خامساً: دائرة فعل المرسل : ويمكن عدّ شخصية السلطان هنا على أنَّها الشخصية المُرسلة. حيث تسبب إلقاؤه اللغز على الأخوين في مُغادرة البطل بحثاً عن الحل. وقد ضمت هذه الدائرة وظيفة الإرسال (الحادثة المُوصلة B).

سادساً: دائرة فعل البطل : وقد ضمت وظيفتي (بداية الفعل المضاد) و(المُغادرة من أجل البحث) (C↑) حيث يُمثّل القرار بالمُغادرة بداية الفعل المضاد من قبل البطل إزاء طرح اللغز ومن ثمّ المُغادرة بحثاً عن حلّ اللغز. في حين غابت وظيفة (رّة الفعل لمطالب المانح E) لخلو المسرحية من شخصية المانح كما قلنا. كذلك أضمرت المسرحية وظيفة الزواج (الزفاف).

سابعاً: دائرة فعل البطل المُزيّف : وقد ضمت وظيفة (الإهساءات الكاذبة L) حيث قَمَّ البطل المُزيّف (سرحان) إتهاماته الكاذبة فور وصوله إلى قصر السلطان. ولم تتحقّق وظيفة (المُغادرة من أجل البحث) لأنّه كان مُطارداً للبطل في الحقيقة وإن كان قد عثر على حِلّه الخاطي للغز عند مُطاردته البطل. كذلك غابت وظيفة (رّة فعل البطل المُزيّف لمطالب المانح) لخلو المسرحية من شخصية المانح كما أسلفنا. لكن تحقّقت ضمن هذه الدائرة الوظائف الجديدة التي ارتبطت بشخصية البطل المُزيّف (توهم البطل المُزيّف - V، عودة البطل المُزيّف - X، وصول البطل المُزيّف - Z).

❖ دراسة الشخصيات الدراماتيكية : (حسب الأداة 4 - ج)

أولاً: الشرير : قَمّت المسرحية شريرين هما حسب الأسبقية في الظهور (نُعمان، سرحان)، إضافة إلى أشرار آخرين كانوا من رجال (سرحان)، ويبدو من المسرحية أنَّ (رشا) الفتاة المُرافقة للأميرة (بدور) كانت من ضمن الأشخاص الذين يعملون لصالح الشرير (سرحان).

● الشرير (نُعمان) : خازن أموال السلطان، وأحد وزرائه.
طريقة تقديمه : قُدِّمَ أولاً خلال الحالة الاستهلالية حيث يظهر فجأة ليلتقي البطل (بدران) مُظهراً صفات شريرة، ثم يتوالى ظهوره في المسرحية تسع مرّات أخرى، مرّة مُتلصّصاً ومرّة غير مُتلصّص.
صفاته : وتكشف المسرحية عن صفاته الآتية :-

مظهره الخارجي : لا تصف المسرحية شكله ولا ملبسه إلاّ أنّها تصفه حسب حوارهِ مع البطل على أنّه ذو فخامة وأبهة ممّا يعني أنّه يظهر بمظهر الأغنياء كما يليق بخازن أموال السلطان. وتصفه المسرحية حال تخفيّه على أنّه شيخ كبير السن يرتدي ملابس راع بدوي فقير.
مكانته الاجتماعية : وزير السلطان وخازن أمواله.

اسمه وخصوصيات التقديم : (اسم : نعمان)، (مهنة : وزير السلطان وخازن أمواله)، (حالات نفسية : مُخدع، مُنافق، شرير، كاذب)، (لقب : ثعلب مكر، أفعى الزمان).
سكنه ومحلّ إقامته : لم يُذكر.

جنسه : إنسان - ذكر.

عمره : لم يُذكر. ويبدو أنّه كبير السن.

● الشرير (سرحان) : أخ البطل وابن أخ السلطان وابن عمّ الأميرة (بدور).
طريقة تقديمه : يُقَمّ المرّة الأولى في المسرحية خلال الحالة الاستهلالية فيُظهر فجأة ليُزعزع الاستقرار النسبي للأميرة (بدور) والفتيات المُرافقات لها ومُظهراً صفات شريرة بوضوح. ثمّ يتوالى ظهوره خلال الأحداث عشر مرّات أخرى.

صفاته : أظهرت المسرحية الصفات التالية له :-

مظهره الخارجي : رجل غصّ التقاطيع، حُلّها، يرتدي ملابس الصيد، ذات ضحكة وحشية، مُحاط بأتباعه، مُتقلداً سيفه.

مكانته الاجتماعية : تاجرٌ، على ما يبدو من حوار الشيخ الفلاح مع البطل. إضافة إلى كونه ابن أخ السلطان، وهذا يعني أنه (أمير)، لذا يُخاطبه الوزير الشرير (نعمان) بـ(يا سيدي).
اسم مه وخصوصيات التقديم : (اسم : سرحان)، (مهنة : تاجر)، (حالات نفسية : غادر جبان، سفاك وهاتك أعراض، مُتهوّر، غير حكيم، مُتغطرس، ساذج) إلا أن (رشا) والوزير الشرير (نعمان) يصوّرانه على أنه (فارس شجاع) .

سكنه أو محل إقامته : تتحدّث المسرحيّة عن وصف غرفته فقط حيث تبدو رؤوس الحيوانات مُعلّقة على جدرانها، كذلك بعض السيوف والدروع مما ينم عن طبيعته المتوحّشة.
جنسه : إنسان - ذكر.

عمره : لم يُذكر. ويبدو أنه شاب.

ثانيا : المُساعد : وقد علمنا أن البطل قد حصل على مُساعدات عنة من مُساعدين مُختلفين، إضافة لما لعبه المزار كاداة عملت على مُساعدة البطل كثيراً، مُدّلة العقبات التي وقفت في طريقه. فبفضل تأثيره الساحر - وربما سُميت المسرحيّة بـ(المزار السحري) لهذا السبب - على قلوب الإنس والجن والحيوانات استطاع البطل أن يتفهم نحو هدفه باطمئنان.

إن الشخصيات التي قامت بمُساعدة البطل هي بحسب ظهورها في المسرحيّة :-

● الحارس غسان : الذي قام بمُساعدة البطل في إصلاح الضرر الذي حاق بالشيخ الفلاح وابنته.

ظهوره : ظهر ثلاث مرّات في المسرحيّة :-

مرّة أولى ليطلب منه البطل المُساعدة في تحرير الفتاة المُختطفة.

مرّة ثانية في قصر السلطان ليسانة البطل ويُساعد في كشف الشريرين.

مرّة ثالثة في قصر السلطان أيضا لينقذ السلطان من قبضة الشرير (سرحان) ويلقي القبض على الأخير ورجاله.

صفاته : كان له من الصفات الآتية :

مظهره الخارجي : لم يُذكر.

مكانته الاجتماعية : احد رجال الدولة (حارس السلطان).

اسمه وخصوصيات التقديم : (اسم : غسان)، (مهنة : حارس السلطان)، (حالات نفسية : الحارس المُخلص، الحارس الغيور).

سكنه أو محل إقامته : لم يُذكر.

جنسه : إنسان - ذكر.

عمره : لم يُذكر.

● الحيوانات حارسة الغابة : التي ساعدت البطل بإيصاله إلى الشيخ الحكيم وإنقاذه من مُطاردة الشرير (نعمان) له.

طريقة تقديمها : ظهرت في مشاهد أربعة من مشاهد المسرحيّة (10، 11، 12، 14)

كشخصيات مُساعدة للبطل.

صفاتها : كانت لها الصفات الآتية :-

مظهرها الخارجي : تكتفي المسرحيّة بالإشارة إلى كونها حيوانات، لتذكرها باسم نوعها المُعنى (دب، ذئب، أفعى، غراب).

مكانتها الاجتماعية : حارسة الغابة المُؤنّبة إلى الشيخ الحكيم.

اسمها وخصوصيات التقديم : (اسم : سُميت بأسماء نوعها)، (مهنتها : حارسة الغابة).

سكنها أو محل إقامتها : غابة في جبل.

جنسها : حيوانات بعضها لبون مُفترس (الدب والذئب)، وبعضها زاحف (الأفعى)، وبعضها طائر جارح (الغراب). وكلها من الذكور عدا الأفعى من الإناث.

عمرها : لم يُذكر.

● الشيخ الحكيم : الذي يُرشد البطل إلى المكان الذي يُمكن للبطل أن يجد فيه الحلّ.

طريقة تقديمه : يظهر في المشهد (11) ليُرشد البطل إلى مكان الحلّ. ويظهر ثانية في

المشهد (13) مُؤمّا للبطل.

صفاته : زوّدتنا المسرحيّة بالصفات الآتية :-

مظهره الخارجي : شيخ، ذو لحية بيضاء، بين يديه مغزل.

مكانته الاجتماعية : وليّ من أولياء الله الصالحين.

اسمه وخصوصيّات التقديم : (لقب : شيخ حكيم، وليّ من أولياء الله الصالحين، عارف).

سكنه أو محلّ إقامته : كوخ صغير مبنيّ من الحجر (صومعة) في أعلى قمّة جبل.

جنسه : إنسان – ذكر.

عمره : شيخ كبير في السن.

● صاحب الدكان : الذي ساعد البطل بإرشاده إلى الحلّ الصحيح للأغز دون قصّيدته.

طريقة تقديمه : يظهر خلال المشهد (17) في دكانه – في سوق – ليلاً.

صفاته : وله من الصفات الآتية :

مظهره الخارجي : لم يُذكر.

مكانته الاجتماعية : لم يُذكر، إلاّ أنّه بصفته صاحب دكان في سوق شعبيّ فقير يكون من عامّة

الشعب.

اسمه وخصوصيّات التقديم : (مهنة : صاحب دكان).

سكنه أو محلّ إقامته : لم يُذكر. لكن المسرحيّة تذكر محلّ عمله (دكان في سوق).

جنسه : إنسان- ذكر.

عمره : لم يُذكر.

ثالثاً : المرسل : يمكن عدّ شخصيّة السلطان هي الشخصيّة المرسلّة – كما قلنا سابقاً – لأنّه الشخصيّة التي تسبّت بانطلاق البطل في رحلته بحثاً عن حلّ اللغز.

ظهوره : يظهر مرّتين في سياق الأحداث. إلاّ أنّه يُقَمّ خلال الحالة الاستهلاكيّة على لسان

ابنته الأميرة (بدور) كأحد أفراد أسرة واحدة. والمرّتان اللتان يُقَمّ خلالهما هما:-

يظهر في المشهد السابع حيث يقوم بإلقاء اللغز على الأخوين.

يظهر في المشهد العشرين حيث يحكم بين الأخوين المتنافسين فيما يخصّ حلّ اللغز.

صفاته : كشفت المسرحيّة عن الصفات التالية له :

مظهره الخارجي : شيخ ضعيف العود، هزيل الوجه شاحب، آثار المرض والإجهاد بادية عليه.

مكانته الاجتماعية : سلطان.

اسمه وخصوصيّات التقديم : (لقب : العم)، (مهنة : سلطان، ملك)، (حالات نفسيّة : سيد عادل، مولى

عادل، صاحب قلب عطوف رقيق، حكيم عليم).

سكنه أو محلّ إقامته : تُشير المسرحيّة فقط إلى غرفة الحكم والتي من المناسب أن تكون في قصر

لوضوح كون هذه الشخصيّة هي شخصيّة السلطان.

جنسه : إنسان- ذكر.

عمره : شيخ – كبير السن.

رابعاً : البطل : (بدران) أخ الشرير (سرحان)، وابن أخ السلطان، وابن عمّ الأميرة (بدور).

طريقة تقديمه : تمّ تقديمه خلال الحالة الاستهلاكيّة كونه أحد أفراد أسرة واحدة. ثمّ توالى

ظهوره خلال الأحداث خمس عشرة مرّة.

صفاته : أمّا صفاته فكانت :-

مظهره الخارجي : شاب نحيف العود، دقيق الملامح، شكله يدلّ على الذكاء والهدوء والثقة بالنفس.

مكانته الاجتماعية : على الرغم من كونه ابن أخ للسلطان (أمير). إلاّ أنّه يبدو كفرد من عامّة

الشعب (فلاح).

اسمه وخصوصيّات التقديم : (اسم : بدران)، (مهنة : فلاح)، (حالات نفسيّة : حبيب الفقراء، فلاح

بسيط ذو عقل كبير، عازف ماهر، فنان عظيم بارع، شاب رقيق جدّاب، حكيم وذكي). إلاّ أن

(سرحان) يصفه بأنّه مُتخاليّ جبان، ويصفه (نعمان) بأنّه غرّ صغير.

سكنه أو محلّ إقامته : كوخ متواضع في غابة تحت الأشجار، يقع على كتف نهر، تنتشر حوله

حيوانات داجنة.

جنسه : إنسان- ذكر.

عمره : شاب.

خامسا : البطل المزيف : والبطل المُرَّيف في هذه المسرحية هو (سرحان) – كما عرفنا - . وقد تفقّمت دراسة شخصيته.

سادسا : الأميرة : الأميرة (بدور) ابنة السلطان وابنة عمّ كلّ من البطل (بدران) والشرير (سرحان). طريقة تقديمها : فُهِتْ أَوَّلًا في الحالة الاستهلاكية كأحد أفراد أسرة واحدة. ثمّ توالى ظهورها أربع مرّات أخرى خلال الأحداث.

صفاتها : ظهرت خلال المسرحية بالصفات الآتية :-

مظهرها الخارجي : فتاة رائعة الجمال.

مكانتها الاجتماعية : أميرة (ابنة سلطان).

اسمها وخصوصيّة التقديم : (اسم : بدور)، (لقب : أميرة ابنة السلطان)، (حالات نفسيّة : كبيرة النفس رفيقة الحاشية، جميلة، غالية، كالزهور تسبقها رائحتها، أشجع النساء) إلّا أنّ (سرحان) يصفها على أنّها (مفتونة).

سكنها أو محلّ إقامتها : لم يُذكر. إلّا أنّه من الطبيعي والمناسب جداً أنّها تسكن في قصر أبيها السلطان.

جنسها : إنسانة – أنثى.

عمرها : فتاة شابة.

وقد خلت المسرحية من شخصيّة المانح. لكذّها حفلت بشخصيّتين مهمّتين كان لهما وقع عليهما من شرّ اثر كبير في تطوّر المسرحية، هُ ما شخصيّة (الشيخ الفلاح وابنته). وسنقوم بدراسة هاتين الشخصيتين :

● الشيخ الفلاح : الشخصيّة التي تعرّضت للشرّ من قبل (سرحان) و (نعمان).

طريقة تقديمه : ظهر مرّتين في المسرحية :-

- ظهر في المشهد الرابع ليُعلن أمام البطل عن الضرر الذي حاق به وبابنته.

- ظهر في المشهد السابع مُتّهماً بمحاولة اغتيال البطل، وليُعلن عن الشرّ الآخر الذي ألحقه به الشرير (نعمان) ، ولتتمّ تبرئته وإرجاع ابنته إليه وإطلاق سراحه.

صفاته : ذكرت المسرحية له الصفات الآتية :-

مظهره الخارجي : يبدو من كلام (بدران) عنه أمام الحارس (غسان) أنّه شيخ فقير.

مكانته الاجتماعية : من عامّة الشعب لكونه فلاحاً فقيراً.

اسمه وخصوصيّة التقديم : (مهنة : فلاح).

سكنه أو محلّ إقامته : بيتٌ ريفيٌّ بسيط.

جنسه : إنسان – ذكر.

عمره : شيخ – كبير السن.

● الفتاة الريفية : ابنة الشيخ الفلاح التي اختطفها (سرحان) ورجاله.

طريقة تقديمها : فُهِتْ ثلاث مرّات :-

- في المشهد الرابع حيث يتمّ الإخبار عن اختطافها.

- في المشهد السادس حيث يُخبر البطل الحارس (غسان) عن اختطافها.

- في المشهد السابع حيث يتمّ إرجاعها إلى أبيها.

صفاتها : ذكرت المسرحية صفاتها الآتية :-

مظهرها الخارجي : فتاة جميلة صغيرة.

مكانتها الاجتماعية : من عامّة الشعب (ابنة فلاح فقير).

اسمها وخصوصيّة التقديم : (اسم : نسمة).

سكنها أو محلّ إقامتها : بيتٌ ريفيٌّ بسيط (سكن أبيها نفسه).

جنسها : إنسانة – أنثى.

عمرها : فتاة صغيرة.

❖ **الحركات في المسرحية : (حسب الأداة 4-د)**

تشكّلت هذه المسرحية من حركة واحدة. ابتدأت بوظيفة الغياب (β) وانتهت بوظيفة الحل (N) . حسب الترتيب التالي :-

- الغيباب β . (موت والده بدور – غياب مُكثَّف).
- الفقدان α . (الحاجة لتعيين الأفضل من بين الأخوين للزواج بالأميرة بدور ووراثة العرش).
- الشر A (الأوّل: ما وقع على الشيخ الفلاح وابنته).
- الحادثة الموصلة (الأوّل: الإعلان عن الشرّ الذي حاق بالشيخ الفلاح وابنته).
- بداية الفعل المضاد C (الأوّل: قرار البطل بإصلاح الضرر).
- الصراع H . (القتال الذي دار بين البطل والشرّير سرحان).
- التأجيل P (الأوّل: التأجيل الذي سبّته الأميرة بدور).
- الاستطلاع γ (الأوّل: تلصُّص الشرّير نُعمان على البطل والأميرة عقب الصراع).
- الحصول ϵ . (الأوّل: حصول الشرّير نُعمان على معلومات).
- الشرّ A . (الثاني: مُحاولَة الشرّير نُعمان قتل البطل)
- الوسم J . (جرح ذراع البطل، ولفّ الجرح بمنديل).
- طلب المُساعدة R . (الأوّل: البطل يطلب من الحارس غسّان المُساعدة).
- الشرّ A (الثالث: الشرّير نُعمان يسجن الشيخ الفلاح ويُعذِّبه ويَنهَمه بمُحاولة اغتيال البطل).
12. تلقّي المُساعدة S . (الأوّل: الحارس غسّان يُحرّر الفتاة الرقيقة المُختطفَة).
- الحادثة الموصلة B . (الثانية: إعلان الشيخ الفلاح عن الشرّ الثاني الذي حاق به).
- بداية الفعل المضاد C . (الثاني: دفاع البطل عن الشيخ الفلاح أمام السلطان).
13. القضاء على سوء الطالع K . (الأوّل: إصلاح الضرر الذي وقع على الشيخ الفلاح وابنته).
14. المُهمّة الصعبة M (إلقاء اللُغز على الأخوين) + الحادثة الموصلة (الثالثة) + التأجيل (الثاني) .
- الاستطلاع γ . (الثاني: تلصُّص كلا الشرّيرين على البطل لمعرفة قراره)
- بداية الفعل المضاد C . (الثالث: قرار البطل بالمُغادرة بحثاً عن حلّ اللُغز).
- الحصول ϵ . (الثاني: حصول الشرّيرين على قرار البطل).
15. المُغادرة $\uparrow$. (مُغادرة البطل بحثاً عن حلّ اللُغز).
16. المُطاردة Pr . (مُطاردة الشرّيرين للبطل).
17. الخداع γ (الاقتراح الخادع بضرورة صعود الجبل) + تلقّي المُساعدة S (الثاني) .
18. الاستسلام θ (قبول البطل باقتراح الشرّير نُعمان).
19. التوجّه المكاني G (الانتقال إلى عالم الشيخ الحكيم والحيوانات).
- طلب المُساعدة R (الثاني: طلب البطل المُساعدة من الحيوانات).
- تلقّي المُساعدة S (الثالث: تلقّي البطل المُساعدة من الحيوانات).
- طلب المُساعدة R (الثالث: طلب البطل المُساعدة من الشيخ الحكيم).
- تلقّي المُساعدة S (الرابع: تلقّي البطل المُساعدة من الشيخ الحكيم).
20. العقاب U (الأوّل: مُعاقبة الحيوانات للشرّير نُعمان) + الإنقاذ Rs (إنقاذ البطل من المُطاردة).
21. العودة $\downarrow$ (عودة البطل من عالم الشيخ الحكيم والحيوانات).
22. توهم البطل المُزَيَّف v (عثور الشرّير سرحان على الحلّ الخاطي للُغز).
23. عودة البطل المُزَيَّف x (عودة الشرّير سرحان إلى وطنه).
- تلقّي المُساعدة S (الخامس: تلقّي البطل مُساعدة غير مقصودة من صاحب الدكان).
24. وصول البطل المُزَيَّف Z (وصول الشرّير سرحان إلى قصر السلطان).
25. الإهراءات الكاذبة L . (الإهراءات الكاذبة التي قَمَّها الشرّير سرحان فور وصوله).
26. كشف الإهراءات الكاذبة Ex (افتضاح أمر الشرّير سرحان وبيان كذب ما أَعاه).
- العقاب U (الثاني: إلقاء القبض على الشرّير سرحان ورجاله) + القضاء على سوء الطالع
- K (الثاني: التخلُّص من المُنافسة من خلال التخلُّص من أحد المُتنافسين).
27. الوصول O (وصول البطل إلى وطنه – قصر السلطان).
28. التعرف Q (تعرفُّ الأميرة بدور على البطل من خلال صوت المزمار).
29. الحلّ N (نجاح البطل في حلّ اللُغز).
- الزواج W (مُضمَّرة).

ولا ينبغي أن نُعامل حادثة الشيخ الفلاح وابنته على أنها حركة لوحدها. لأنها وقعت ضمن أحداث مترابطة ولم تستقل بشخصيات مُستقلة عن الشخصيات الأخرى المسرحية.

❖ أدوات الربط في المسرحية : (حسب الأداة 4- هـ)

1. تحقّق الربط في المسرحية أولاً من خلال عملية الروي التي قامت بها الأميرة (بدور) حينما ذُكرت الفتيات المُرافقات لها بموت والدتها (زوج السلطان) لتكشف عن وجود فقدانٍ ما وعن سبب هذا الفقدان. إنَّ الذي حصل هنا هو عملية ربط بين وظيفتين (الغياب، الفقدان) عن طريق تذكير شخصية لأخرى وتعرُّف شخصية على معلوماتٍ من شخصية أخرى تروي حدثاً وقع في الماضي. وهذا يشبه الكيفية (1-1 - أ بحسب الأداة).
2. تحقّق الربط أيضاً من خلال حادثة قتل الطير وإفزاز الفتيات والتحرُّش بهنَّ من قبل (سرحان) ورجاله. والذي كان الهدف منها هو التأكيد على كلام الأميرة (بدور) الذي توجّهت به إلى مرافقتها (رشا) ورأيها بخصوص (سرحان) ورجاله :
" بدور : وغير هذا ، سرحان .. الم يك سفاك .. هاتك أعراض يهدد البسطاء بحرسه المدجج بالسلاح ويسلب منهم مالهم ولقمة عيشهم وينفقها على مبادئه وولائمه .. " ص 6.
ويبدو أنَّ هذا الحوار أيضاً استباقٌ ورصدٌ لما سيقع على الشيخ الفلاح وابنته من قبل الشرير (سرحان) ورجاله.
3. إنَّ هذه الحادثة هي عنصرٌ ربط من خلال تقديم أفعال شخصية تُكتشف من خلال رؤيتها بصورة طبيعية. ويشبه ما حصل هنا الكيفية (1-2 - أ) المذكورة في أداة التحليل.
4. تحقّق الربط مرّة ثالثة من خلال حادثة التلصُّص الذي قام به الشرير (نعمان) على الحوار الذي دار بين البطل (بدران) والحارس (غسان)، والذي تمَّ خلاله تعرُّف شخصية وهو الشرير (نعمان) على معلومة حادثة الشيخ الفلاح) من خلال حوارٍ يدور بين شخصين (البطل والحارس غسان). ولعلَّ ما حصل هنا يشبه إلى حدِّ ما الكيفية (1-2 - هـ) بحسب الأداة، إلا أنَّ الفرق هو أنَّ التعرُّف هنا ليس على البطل، وإنَّما على معلومةٍ تتعلّق بما قلناه.
5. يتحقّق الربط رابعاً من خلال تعرُّف الشرير (نعمان) على نجاة البطل من محاولة اغتياله عن طريق الحوار الذي دار بينه وبين الشرير الآخر (سرحان)، ليخدم عنصر الربط هذا لاحقاً في تعديل خطّة (نعمان) وهدفه، وليبرّر مسألة دفاعه عن الشرير (سرحان) في قصر السلطان. وهنا يتمُّ تعرُّف شخصية على معلومةٍ من شخصية أخرى عن طريق حوارٍ يدور بين الشخصيتين بما يشبه الكيفية (1-2 - هـ) بحسب الأداة. غاية الأمر أنَّ الكيفية المذكورة في الأداة تذكر أنَّ التعرُّف هو تعرُّف على البطل. لكن الذي يظهر هنا هو تعرُّف على معلومةٍ تتعلّق بالبطل.
6. تحقّق الربط من خلال الحوار الذي دار بين (سرحان) والبطل ليتعرّف الشيخ الفلاح من خلاله على أنَّ أحد المُتحوّرين هو البطل (بدران). وهذا هو الكيفية (1-2 - هـ) بحسب الأداة.
7. تحقّق الربط من خلال الحوار الذي دار بين (سرحان) والبطل في قصر السلطان حيث يتعرّف السلطان على الصراع الذي دار بين الأخوين. وسيكون لتعرُّفه هذا اثر واضح في إلقاء اللُّغز على كلا الأخوين. ويشبه ما حصل هنا الكيفية (1-1 - هـ) بحسب الأداة، مع التعديل نفسه الذي أشرنا إليه سابقاً.
8. تحقّق الربط من خلال تدخل الشرير (نعمان) لتبرئة الشرير (سرحان) أمام السلطان حيث تُذكر المسرحية بما حصل للشيخ الفلاح وابنته، ولتُكشف عن لحوق شرٍّ ثانٍ به. ويشبه ما حصل هنا الكيفية (1-1 - أ) مع قليلٍ من التعديل. كذلك يُمكن عدّ حادثة إحصار الشيخ الفلاح وإحصار ابنته عنصري ربط، الهدف منهما هو التذكير بما جرى عليهما من شرٍّ. بما يشبه الكيفية (1-3) بحسب الأداة.
9. تحقّق الربط من خلال دخول الأميرة (بدور) على البطل (بدران) عقب تلقيه اللُّغز، لتُكشف الأميرة قرارَ البطل بالمُغادرة. ويشبه هذا الكيفية (1-1 - هـ) بحسب الأداة، بالتعديل المذكور نفسه.
10. تحقّق الربط من خلال تعرُّف البطل على ما أصاب الشرير (نعمان) من عقابٍ من خلال حوارهِ مع الحيوانات حارس الغابة. ويشبه ما حصل هنا الكيفية (1-1 - أ) بحسب الأداة.

11. تحقّق الربط أيضا من خلال تعرّف (سرحان) على ما أصاب الشرير (نعمان) من عقابٍ خلال لقائه إليه في الصحراء. وهذا يشبه الكيفية (1-1 ج) بحسب الأداة.

❖ ظاهرة التكرار الثلاثي : (حسب الأداة 4-و)

تحقّقت هذه الظاهرة في المسرحية أكثر من مرة. حيث نجد تكراراً ثلاثياً لكلٍّ من الوظائف الآتية :-

(1) وظيفة الشرّ (A) التي حدثت في المسرحية ثلاث مرّات، هي:

- من خلال ما حصل مع الشيخ الفلاح وابنته من قبل (سرحان) ورجاله.

- من خلال ما حصل للبطل (بدران) من قبل الشرير (نعمان).

- من خلال ما حصل للشيخ الفلاح من قبل الشرير (نعمان).

(2) وظيفة الحادثة الموصلة (B) التي ظهرت في المسرحية من خلال :

- إعلان الشيخ الفلاح عمّا حاق به وابنته من شرٍّ أولاً.

- إعلان الشيخ الفلاح عمّا حاق به من شرٍّ ثانياً.

- إلقاء السلطان اللّغز على الأخوين.

(3) وظيفة بداية الفعل المضاد (C) إذ تحقّقت من خلال :-

- قرار (بدران) بإصلاح الضرر الذي حاق بالشيخ الفلاح وابنته من قبل (سرحان) ورجاله.

- دفاع (بدران) عن الشيخ الفلاح وتبرئته أمام السلطان.

- قرار (بدران) بالمغادرة من أجل البحث عن حلٍّ للّغز.

(4) وظيفة طلب المساعدة . من خلال :-

- طلب البطل المساعدة من الحارس (غسان) فيما يخصّ الشيخ الفلاح وابنته.

- طلب البطل المساعدة من الحيوانات حارسة الغابة.

- طلب البطل المساعدة من الشيخ الحكيم فيما يخصّ معرفة حلّ اللّغز.

وقد شهدت المسرحية تكرارات أخرى غير ثلاثية. بعضها تكرار ثنائي (وظيفة التأجيل، وظيفة

الاستطلاع، وظيفة الحصول، وظيفة القضاء على سوء الطالع، وظيفة العقاب)، وبعضها الآخر تكرار

خماسي (وظيفة تلقي لمساعدة).

ونلاحظ أنّ بعض التكرارات حصلت بين وظائف زوجية، كما كان الأمر مع وظائف (الاستطلاع -

الحصول) (طلب المساعدة - تلقي المساعدة). وإنّ بعضها كان مع مجموعة وظائف مثل (الشرّ - الحادثة

الموصلة - بداية الفعل المضاد - القضاء على سوء الطالع). في حين كان بعضها فردياً كما حصل مع

وظيفة (العقاب).

ويظهر أنّ الكيفية التي اتخذها التكرار في بعض أنواعه المتحقّقة في هذه المسرحية هي كيفية التكرار

كترام. حيث أنّ الشرور الثلاثة كانت تراكمية. وتلقّي المساعدة أيضاً كان بصيغة تراكمية حتى وصل

البطل إلى حلّ اللّغز.

❖ الدوافع : (حسب الأداة 4-ز)

لقد كانت أفعال الشرّ، والوعي بوجود فقدان خلال هذه المسرحية مدفوعة بدوافع مختلفة. أمّا دوافع

أفعال الشرّ الثلاثة في المسرحية فهي :-

- رذيلة الطمع والجشع لدى الشرير (سرحان) ورجاله هي الدافع الذي كان وراء فعل الشرّ الذي وقع

على الشيخ الفلاح وابنته. إضافة إلى رذائل أخرى كالطغيان والاستهتار.

- الخوف من منافسة : هو الدافع الذي كان وراء فعل الشرّ اللذين سبّهما الشرير (نعمان)، فمحاولة

قتله للبطل (بدران) كانت مدفوعة بخوفه من البطل كمنافس له في الحصول على الأميرة (بدور)

ووراثه عرش أبيها السلطان. وسجنه للشيخ الفلاح واتهامه بمحاولة اغتيال البطل (بدران) كان هو

الآخر مدفوعاً بالخوف من منافسة البطل له في مسألة الزواج بالأميرة ووراثه عرش السلطان.

لكن يُمكن أن تكون محاولة قتل البطل التي قام بها الشرير (نعمان) مدفوعة بسبب آخر، هو

كراهيته للبطل (بدران).

هذا ما يخصّ دوافع أفعال الشرّ الثلاثة في المسرحية.

أمّا ما يخصّ الدافع الذي كان وراء وعي السلطان بوجود فقدان تجسّد بالحاجة الماسّة لتعيين من

هو الأجدر والأكفأ من بين الأخوين (البطل بدران والشرير سرحان) للزواج بالأميرة (بدور) ووراثه

العرش، فهو الترتيبي الصحيح الذي عانى منه السلطان كما عرفناه في تحليل الوظائف. ولا يظهر هنا أي من دوافع وعي الشخصيات بوجود فقدان المذكورة في أداة التحليل.

الفصل الرابع

- النتائج .
- الاستنتاجات .
- التوصيات .
- المقترحات .

النتائج :-

أولاً : نتائج تحليل مسرحية (المفتاح) :-

1. كشف لنا مستوى دراسة الوظائف لمسرحية (المفتاح) في ضوء المنهج المورفولوجي لـ (فلاديمير بروب) أن بنية هذه المسرحية تعتمد على وظيفة مركزية هي (الفقدان). وقد خلت المسرحية من وظيفة (الشر) التي تُعقّد البنية الوظيفية للنص الحكائي وتدفعه نحو التأزم والنمو بحسب ما يراه (بروب)، فكان محور (الفقدان) هو الذي عمل على تشكّل سيرورة الحدث الدرامي .
2. غابت بعض الأدوار السبعة المورفولوجية عن بنية مسرحية (المفتاح). إذ لم نر دائرة (فعل الشرير) ودائرة (فعل الأميرة) ودائرة (فعل البطل المُزيف)، إلا أن هذا لم يؤثر على بنيتها المورفولوجية العامة التي ظلت واضحة من خلال تشكّل الأحداث.
3. انعكس غياب بعض الأدوار السبعة في بنية مسرحية (المفتاح) على تنوّع شخصياتها، بِإِذْنِ ذلك عوّض من خلال سلسلة حلقات الفقدان، الذي جسّدت حركاته مجموعة من الشخصيات أضفت على بنية المسرحية تعقّداً تسلسلياً يعتمد على إرجاء الحلّ في كلّ فقدان لأنّه مُتعلّق بفقدان آخر، وهكذا دواليك.
4. تكوّنّت مسرحية (المفتاح) من حركة مورفولوجية واحدة بحسب منهج (بروب)، جسّدت لنا هذه الحركة في عكس رؤية الذات للموضوع وهو - الفقدان - وقد سمّينا هذه الحركة بـ (الفقدان).
5. كان من أبرز صور الربط المورفولوجي في مسرحية (المفتاح) من حيث الهيمنة في الحضور في المسرحية هو (الإخبار).
6. كانت ظاهرة التكرار لبعض الوظائف طاغية في بنية مسرحية (المفتاح). فبعض الوظائف تكررت أكثر من ثلاث مرّات بآليات (السيما) (الفقدان)، و (رّة فعل البطل) و (القضاء على الفقدان) و (الحادثة الموصلة)، وغيرها . وقد غابت عن بنية المسرحية مظاهر التثليث المورفولوجي. لتتحقّق فيها تكرارات أخرى كان بعضها تُنادي، أو رباعيّاً، أو خماسيّاً، أو سداسيّاً، أو سباعيّاً.
7. إنّ الدافع المورفولوجي الأبرز والذي هيكل بنية مسرحية (المفتاح) هو دافع (الفقدان). فالفقدان، هو ثيمة حركة الصراع والبحث المورفولوجي في هذه المسرحية.

ثانياً : نتائج تحليل مسرحية (كان يا ما كان) :-

1. كشف لنا مستوى دراسة الوظائف عند (بروب) عن بنية المتن الحكائي لمسرحية (كان يا ما كان). فهي تمتلك بنية فريدة من حيث تنوّع وظائفها الذي تجلّى في استثمارها لوظائف برويية عدّة. إضافة إلى وظيفة جديدة هي وظيفة (تلقّي المساعدة). وقد كان تسلسل الوظائف في المسرحية هذه مختلفاً عمّا نجده عند (بروب). إلا أنّه لم يؤثر على بنيتها المورفولوجية.
2. كان لحضور الأدوار السبعة في مسرحية (كان يا ما كان) أثر فاعل في بنيتها المورفولوجية العامة. إذ تنوّعت وتعدّدت مظاهر الأدوار السبعة ولم تقتصر على أنموذج مُعَيّن بسبب البنية المتنوّعة للمتن الحكائي لمسرحية (كان يا ما كان)، والذي تشكّل من حركتين مورفولوجيتين.
3. أمّا دراسة الشخصيات فقد أظهرت بعض خصائص التقديم الحكائي في نص (كان يا ما كان)، وإن كانت بعض معلومات حياة الشخصيات ومرجعياتها وعمرها قد أغفل ذكرها في المسرحية، إلا أنّ ذلك لم يمنع من فاعلية حركة الشخصيات في تأدية أدوارها النصّية الوظيفية.
4. استطاع منهج (بروب) المورفولوجي أن يكشف عن بنية مسرحية (كان يا ما كان) من حيث حركات بنيتها السردية، التي تكوّنّت من حركتين رئيسيتين كانتا محور صراع الثيمة العامة للمسرحية.
5. لم تُهيمن صيغة محدّدة من صيغ الربط على مظاهر الربط المورفولوجي في مسرحية (كان يا ما كان)، فقد تنوّعت الصيغ في هذه المسرحية وتوزّعت بين (الإخبار) و (الإرسال) و (الحوار) و (تحقّق الحضور).
6. كانت بنية التثليث المورفولوجي جليّة في مسرحية (كان يا ما كان)، إذ حضرت بقوة في الوظائف وبناء الشخصيات وأدوارها، بل تعدّى ذلك إلى مستوى أسماء الشخصيات وأصحاب المهّن وغير ذلك، وإن كانت المسرحية لم تُعَدِّم صيغاً للتكرار غير ثلاثية التكرار الوظيفي الثنائي والرباعي.

7. لعلّ من أبرز الدوافع المورفولوجيّة التي عقّدت حبكة مسرحيّة (كان يا ما كان) هما دافعا (الشرّ)- وهذا تجسّد من خلال خصلّة الطمع في الشخصيّة الشريرة-، و(الفقدان)- وحضر هذا اللون من الدوافع من خلال فقدان الاستقرار النفسيّ إلى غير ذلك من المظاهر.

ثالثاً : نتائج تحليل مسرحيّة(المزمار السحري) :-

1. إنبنت مسرحيّة(المزمار السحري) من تسع وعشرين وظيفة مورفولوجيّة، وقد كشف لنا مستوى دراسة الوظائف بحسب منهج(بروب) أنّ بنية هذه المسرحيّة كانت مُتنوّعة. إذ ظهر الترتيب المورفولوجي للوظائف مُختلفاً عمّا ذكره(بروب)، كما حضرت بعضُ العناصر الفاعلة التي اصطلاحنا على تسميتها بوظائف جديدة كان لها دورٌ مهمٌّ وكبيرٌ في نموّ حبكة مسرحيّة(المزمار السحري) مثلّ وظيفة(التأجيل) ووظيفة(طلب المساعدة) ووظيفة(تلقي المساعدة) ووظيفة(توهم البطل المُزَيّف).
2. سجّلت الأدوار بحسب منهج(بروب) المورفولوجي حضوراً فاعلاً في مسرحيّة(المزمار السحري)، وقد خلت بنية المسرحيّة من حضور دائرة(فعل المانع).
3. أظهرت دراسة الشخصيات في مسرحيّة(المزمار السحري) دُوصيات التقديم الحكائي للشخصيات في ضوء منهج(بروب). فقد كانت شخصياتها مُتنوّعة وتكشف عن طبيعة المضامين الفكرية المهيمنة في ثيمة المسرحيّة.
4. تشكّلت مسرحيّة(المزمار السحري) من حركة مورفولوجيّة واحدة بحسب منهج(بروب). كان مدار حركتها ونمو أحداثها يدور حول فكرة الصّراع بين الخير والشرّ.
5. كان من أبرز مظاهر الرّبط المورفولوجي المهيمنة في بنية مسرحيّة(المزمار السحري) هو ظاهرة (الرواية)، أي رواية بعض وظائف الشخصيات على لسان (سارد عليم). و(الحوار). ويلى هذين اللونين من ألوان الرّبط بعض الحوادث التي كانت وظيفتها عقّد صِلّة بين ما هو سابق بما هو لاحق من الأحداث، ثمّ(الإرسال) و(التعرّف) وغير ذلك.
6. على الرغم من تحقّق ظاهرة التكرار الثلاثي المورفولوجي في مسرحيّة(المزمار السحري)، من خلال التكرار الوظيفي في وظائف(الشرّ)، والحادثة المُوصلة، وبداية الفعل المُضاد، وطلب المساعدة). إلّا أنّ المسرحيّة شهدت بعض التكرارات الوظيفيّة غير الدلّائية، كالتكرار الوظيفي الثنائي في وظائف(التأجيل، الاستطلاع، الحُصول، القضاء على سوء الطالع، العقاب). أو التكرار الوظيفي الخماسي في وظيفة(تلقي المساعدة).
7. شكّل دافعا(الشرّ) و(الفقدان) محور البنية المورفولوجيّة لمسرحيّة(المزمار السحري). وقد ارتبط فعل الشرّ في المسرحيّة بالدفسيّة الشريرة الطامعة، في حين ارتبط الإحساس بالفقدان بالذّرّي الصّحي الكاشف عن حاجة ماسّة لضمّان المُستقبل.

الاستنتاجات :-

1. إنّ غياب بعض الوظائف المُهمّة من النصّ المسرحي العراقيّ الذي وظّف الحكاية الخرافيّة واختلاف التسلسل الوظيفي فيه عن الترتيب الذي ذكره(بروب)، وغياب بعض دوائر الفعل السبعة، لم يكن مانعاً من بقاء بناء المتن الحكائي بناءً خرافيّ.
2. إنّ النصّ المسرحي العراقيّ الذي يُظهر بناءً خرافيّ، يركّز بالدرجة الأساس على وظيفة مُهميّة تُكوّن المحور الذي على وفقه تتشكّل الوظائف الأخرى في المسرحيّة.
3. استثمر بعض النصوص المسرحيّة العراقيّة التي أظهرت بناءً خرافيّ لوظائف غير بروبيّة. كانت لها أهميّة في تطوّر الحدث الدرامي في هذه النصوص.
4. إنّ السبب الذي يقف وراء تقديم النصّ المسرحي العراقيّ الذي أظهر بناءً خرافيّاً أكثر من شخصيّة في بعض دوائر الفعل السبع، كان ناشئاً : إمّا من التعويض الذي يُمارسه النصّ لسدّ ثغرة غياب بعض هذه الأدوار منه. أو من تشكّل الفعل المسرحي من أكثر من حركة.
5. إنّ كَيْفِيّاتُ عَيْنة الرّبط قد هيمنت على عمليّة الرّبط الحكائي بين الأحداث في النصوص المسرحيّة العراقيّة التي أظهرت بناءً خرافيّ.
6. إنّ ظاهرة التكرار الثلاثي قد حضرت بقوة في النصّ المسرحي العراقيّ ذي البناء الخرافي. وإنّ كانت النصوص قد استثمرت صيغاً أخرى من التكرار غير دلّائية.

7. إنَّ النصوصَ المسرحيَّةَ العراقيَّةَ التي أظهرت بناءً خُرافيًّا لم تغفل مسألة تزويد المتلقِّي بالدوافع التي وقفت وراء أفعال الشرِّ والفقدان في تلك النصوص، لثُغفي مزيداً من الإقناع والتبرير على منطقيَّة الأحداث وتلقائيَّة تعقُّد الحبكة.

التوصيات

يُوصي الباحثُ بالتوصيات الآتية :-

1. ضرورة اطلاع الباحثين المسرحيين العراقيين على منهج (بروب) المورفولوجي ليتسنى لهم اكتشاف بنية المتن الحكائي في النصوص المسرحيَّة.
2. رفد مكتبة الكلية بالمصادر العربيَّة والأجنبيَّة التي تتناول الدراسات الفولكلورية والمجاميع الحكائيَّة الشعبيَّة. والاطِّلاع على الدراسات والبحوث الفولكلوريَّة الحديثة من خلال التواصل الدؤوب مع المركز الفولكلوريَّ العراقيَّ وغيره من المراكز الفولكلوريَّة الأخرى. وملاحقة الإصدارات الأخيرة للمجاميع الحكائيَّة الشعبيَّة عراقيًّا وعربيًّا وعالميًّا.
3. التأكيد - من خلال تدريس ماث تاريخ المسرح - على إبراز قيمة التراث الحكائيِّ وأهميَّة حضوره في النصوص المسرحيَّة لما يحمله من مضامين فكريَّة تصلح بالخاصة بالحاضر وتستشرف المستقبل.
4. تأسيس مهرجان سنوي للنصوص المسرحيَّة العراقيَّة التي تستلهم حكاياتنا الفولكلوريَّة، وتشجيع كتابنا المسرحيين على استثمار موروثة الحكائيَّة الشعبيَّة الثرَّة، وبما يتلاءم مع مُتطلَّبات ومستوى المرحلة الراهنة. لإغناء التجربة المسرحيَّة العراقيَّة.

المقترحات :

1. يقترحُ الباحثُ دراسةً تُعنى بالكشف عن توظيف الحكائيَّة الخرافيَّة في النصِّ المسرحيِّ - عالميًّا - عربيًّا - عراقيًّا.
2. يقترحُ الباحثُ دراسةً الحُضور السردِيَّ في النصِّ المسرحيِّ العراقيِّ في ضوء المناهج السردِيَّة الحديثة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- القراءان الكريم.

أولاً : المعاجم والقواميس :-

1. : موسوعة لالاند الفلسفية ، ت: خليل احمد خليل ، إشراف : احمد عويدات (بيروت : عويدات للنشر والطباعة : 2008م) مجلد2.
2. ابن منظور : لسان العرب ، تحقيق : عبد الله علي الكبير ومحمد احمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي (القاهرة : دار المعارف : د.ت) ج2.
3. برنس ، جيرالد : المصطلح السردى - معجم مصطلحات ، ت: عابد خزندار ، مراجعة وتقديم : محمد بريري (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة : 2003 م).
4. : قاموس السرديات ، ت: السيد إمام (القاهرة : ميريت للنشر : 2003م).
5. البعلبكي ، منير : المورد الوسيط (قاموس انجليزي - عربى) (بيروت : دار العلم للملايين : 1996م).
6. الحفني (د) عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط3 (القاهرة: مكتبة مدبولي: 2000م).
7. : موسوعة الفلسفة والفلسفة ، ط2 (القاهرة : مكتبة مدبولي: 1999م) ج1، ج2.
8. حمادة ، (د) ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (دار الشعب : 1972م).
9. ديكر ، اوزالد و جان ماري سشافيز : القاموس الموسوعي الجديد لعلم اللسان ، ت: د. منذر عياشي ، ط2 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي : 2007م).
10. صليبا، د. جميل: المعجم الفلسفي (قم : منشورات ذوي القربى : 1385 هجرية) ج2.
11. علوش ، د. سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (بيروت : دار الكتاب اللبناني و الدار البيضاء : سوشبريس : 1985م).
12. عياد ، د. عليّة عزت : معجم المصطلحات اللغوية والأدبية (ألماني - انجليزي - عربى) مع كشافين بالانجليزية والعربية (الرياض : دار المريخ للنشر : 1984م).
13. فتحي ، إبراهيم : معجم المصطلحات الأدبية (لبنان : المؤسسة العربية للناشرين المتحددين : 1999م).
14. مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية : 1983 م).
15. مصطفى ، إبراهيم وآخرون : المعجم الوسيط (استانبول : دار الدعوة : 1989م).
16. معلوف ، لويس: المنجد في الأعلام ، ط23 (قم: منشورات ذوي القربى: 1386 هـ).
17. هتشنسون : معجم الأفكار والأعلام ، ت: خليل راشد الجيوسي ، مراجعة وتدقيق : رانية نادر (بيروت : دار الفارابي : 2007م).
18. وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط2 (بيروت : مكتبة لبنان : 1984م). وهبة ، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط2 (بيروت : مكتبة لبنان : 1984م).

ثانياً : الكتب :-

19. : حكايات الأخوين غريم ، ت: عبد الرحيم صالح الرحيم و لمعان عبد العزيز السعدون (بغداد : دار ثقافة الأطفال، شركة المنصور للطباعة : 1987م).
20. : مفاهيم في بنية النص : ت. د. وائل بركات (سوريا: دار معد: 1996م).
21. إبراهيم ، (د) عبد الله : السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، (لبنان: المركز الثقافي العربي : 1992م).
22. : موسوعة السرد العربي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 2005م).
23. إبراهيم ، د. نبيلة : قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (بيروت : دار العودة . وطرابلس : دار الكتاب العربي : 1974م).

24. ابن النديم : الفهرست ، تحقيق : محمد احمد محمد (المكتبة التوفيقية : د.ت).
25. أبو ديب ، كمال: الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (البنية والرؤيا) (الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1986م).
26. أبو ناضر ، د. مورييس: الألسنية والنقد الأدبي – في النظرية والممارسة (بيروت : دار النهار للنشر : 1979 م).
27. ارسطو : فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. ابراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية : 1982م).
28. اسكندر ، يوسف : اتجاهات الشعرية الحديثة – الأصول والمقولات (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – سلسلة رسائل جامعية : 2004 م).
29. إسماعيل، (د) عز الدين: القصص الشعبي في السودان (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: د.ت).
30. أصلان ، أوديت : موسوعة فن المسرح ، ت: د. سامية احمد اسعد (دار الطباعة الحديثة، د.ت) ج 1.
31. أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، ترجمة ودراسة : د. فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1974م).
32. بدوي ، د. عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل (القاهرة : دار الشروق: 1996م).
33. بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت: د. جميل نصيف (بيروت : عالم المعرفة : د.ت).
34. بروب ، فلاديمير : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ت: أبو بكر احمد باقادر و احمد عبد الرحيم نصر (النادي الأدبي الثقافي في جدة : 1989م).
35. : مورفولوجيا القصة ، ت: عبد الكريم حسن و د. سميرة بن عمو (دمشق : شرع للدراسات والنشر والتوزيع : 1996م).
36. : مورفولوجية الخرافة ، ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب (الدار البيضاء : الشركة المغربية للناسرين المتحدين : 1986م).
37. بن ذريل ، عدنان: النقد والاسلوبية بين النظرية والتطبيق – دراسة (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب : 1989 م).
38. بو طيب ، د. عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي – مقارنة نظرية (دمشق : مطبعة الأمنية : 1999م).
39. بوقرة . (د) نعمان : المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب – دراسة معجمية (عمان: جدارا للكتاب العالمي ، و اربد: عالم الكتب الحديث : 2009م).
40. التكريتي د. جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (بغداد : دار الحرية للطباعة : 1985م).
41. تودوروف : تزييفان: مفاهيم سردية ، ت: عبد الرحمن مزيان (منشورات الاختلاف: 2005م).
42. : الشعرية ، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر : 1990م).
43. تودوروف : نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلايين الروس ، ت: إبراهيم الخطيب (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية و الشركة المغربية للناسرين المتحدين : 1982م).
44. ثروت . يوسف عبد المسيح : معالم الدراما في العصر الوسيط – دراسات استطلاعية في المسرح الحديث (بيروت: المكتبة العصرية ، د.ت).
45. الجنابي ، د. قيس كاظم : الحكاية التراثية – تنوع الأفكار ووحدة التأثير (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – الموسوعة الثقافية - 27 : 2006م).
46. جينيت ، جيرار : مدخل لجامع النص ، ت: عبد الرحمن ايوب (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية و دار توبقال للنشر : د.ت).
47. حمودة ، د. عبد العزيز : المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : 1988م) سلسلة عالم المعرفة : 232 .

48. خشبة ، دريني : أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات (المطبعة النموذجية : د.ت).
49. خليل د. ابراهيم: في النقد والنقد الاسني (عمان : دار الكندي للنشر والتوزيع : 2002م).
50. الخوري ، لطفي : في علم التراث الشعبي (بغداد : دار الحرية للطباعة : الموسوعة الصغيرة 40 : 1979م).
51. الدحيات ، د. عيد : النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 2007م).
52. الدسوقي . عمر : المسرحية – نشاتها وتاريخها واصولها (القاهرة : دار الفكر العربي ، مطبعة الرسالة : د.ت).
53. د.دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة ، ت: د.حسن الشامي و د.محمد الجوهري (مكتبة الملك فهد الوطنية : 2007 م).
54. الدوسكي ، د. بيداء محيي الدين : سردية النص المسرحي العربي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة : 2006 م).
55. ديرلاين ، فردريش فون: الحكاية الخرافية ، ت: د.نبيلة ابراهيم ، مر : د. عز الدين اسماعيل (بغداد : مكتبة النهضة : د.ت) .
56. ديورانت ، ول : قصة الحضارة ، ت: د. زكي نجيب محمود ، ط3 (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر : 1968م) مجلد2، ج3.
57. رشدي ، د.رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ط2 (بيروت: دار العودة: 1975 م).
58. رزق . فوزات : في قديم الزمان – دراسة في بنية الحكاية الشعبية (دمشق : مشروع جمع وحفظ التراث الشعبي -4 : 2006م).
59. الرويلي . د. ميجان و د. سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً ، ط3 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي : 2002م).
60. سالم . د. محمد عزيز نظمي : نظريات الابداع الفني – قراءات في علم الجمال : حول الاستطيقا النظرية والتطبيقية- ج5 (الاسكندرية: مؤسسة شباب الجامعة : 1996م).
61. ستار ، د. ناهضة : بنية السرد في القصص الصوفي – المكونات ، والوظائف ، والتقنيات – دراسة (دمشق : اتحاد الكتاب العرب : 2003م).
62. ستیان . ج . ل. : الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ت: محمد جمول (دمشق: مطابع وزارة الثقافة: 1995م) (سلسلة دراسات نقدية عالمية-28)
63. السعافين ، د. إبراهيم : المسرحية العربية الحديثة والتراث (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة : 1990م).
64. سعد الدين ، كاظم: الحكاية الشعبية العراقية دراسة ونصوص (العراق : دار الرشيد للنشر ، السلسلة الفولكلورية -14 ، 1979م).
65. : تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية (أبحاث في التراث الشعبي – كتاب التراث الشعبي -2) (بغداد : دار الحرية للطباعة : 1986م).
66. : معالم مضيئة من التراث الشعبي (بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة : 2008م) ج1.
67. سلدن ، رامن: النظرية الأدبية المعاصرة ، ت: سعيد الغانمي، (بيروت : المركز الثقافي العربي : 1996م).
68. سلوم ، د. داود : كتاب قصص الحيوان في الأدب العربي القديم (العراق : دار الرشيد للنشر ، سلسلة دراسات -183 ، دار الحرية للطباعة : 1979م).
69. : في وحدات الجمع الميداني في التراث الشعبي – أبحاث في التراث الشعبي (كتاب التراث الشعبي -2) (بغداد: دار الحرية للطباعة: 1986م).
70. شتراوس ، كلود ليفي و فلاديمير بروب : مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية ، ت: محمد معتصم (الدار البيضاء : عيون المقالات ، طباعة : دار قرطبة للطباعة والنشر : 1988م).

71. شوردي ، مارك وجوزفين مايلز و جوردين ماكزري : النقد (أسس النقد الأدبي الحديث) ت: هيفاء هاشم ، مر : د. نجاح العطار ، ط2 (دمشق : منشورات وزارة الثقافة : 2005 م).
72. شولز ، روبرت: البنوية في الأدب ، ت: حنا عبود (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب: 1984م).
73. الشويلي ، داود سلمان: القصص الشعبي العراقي في ضوء المنهج المورفولوجي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، الموسوعة الصغيرة -219 : 1986 م).
74. الصالحي ، د. فؤاد : علم المسرحية وفن كتابتها (اربدي : دار الكندي : 2001م).
75. الصكر ، د. حاتم : مرايا نرسييس – الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : 1999م).
76. صليحة . (د) نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة (مكتبة المسرح ، منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري : 2001م) صص (165-166).
77. عباس ، د. إحسان: فن الشعر (بيروت: دار صادر و عمان : دار الشروق: 1996م).
78. عبد الحكيم ، شوقي: موسوعة الفولكلور والاساطير العربية (القاهرة : مكتبة مديولي ، دت).
79. عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي : نظرية الأدب ، ت: د. جميل نصيف التكريتي (العراق : دار الرشيد للنشر : 1980 م).
80. العذاري . (د) طارق : آفاق مسرحية (اربدي: دار الكندي للنشر والتوزيع، دت).
81. عزام . محمد : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، دراسة في نقد النقد (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، 2003م).
82. غريب ، سعيد: موسوعة الأساطير والقصص (عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع: 2000م).
83. فارجاس . لويس : المرشد إلى فن المسرح – الدراما ، ت: احمد سلامة محمد ، مر : د. مرسى سعد الدين (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة –افاق عربية و القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب : دت).
84. فان تيغيم ، فيليب: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ت: فريد انطونيوس ، ط3 (بيروت – باريس : منشورات عويدات ، سلسلة زدني علما : 1983م).
85. الفرطوسي ، عبد الهادي احمد : المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية – قراءة الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة : 2006م).
86. فرست . ليليان . ر : الرومانسية – موسوعة المصطلح النقدي ، ت: د. عبد الواحد لؤلؤة ، ط2 (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 1983م) مج1
87. فضل ، د. صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي (القاهرة : مكتبة الانجلو مصرية : 1980م).
88. فروم ، أريش : الحكايات والأساطير والأحلام ، ت: د. صلاح حاتم (سورية : دار الحوار للنشر والتوزيع : 1990 م).
89. فريزر ، جيمس: الفولكلور في العهد القديم ، ت: د. نبيلة إبراهيم ، مر : د. حسن ظاظا (الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1974م) ج2
90. القلماوي ، سهير : ألف ليلة وليلة (مصر : دار المعارف : 1966م).
91. كانوفا . ماري –كلود : الكوميديا ، ت: علاء شطنان التميمي ، مر: د. مهدي يونس (بغداد : مطابع دار الشؤون الثقافية العامة : 2006م).
92. كراب ، الكساندر هجرتي: علم الفولكلور ، ت: رشدي صالح (القاهرة : دار الكتاب العربي : 1967م).
93. الكردي ، د. عبد الرحيم : السرد ومناهج النقد الأدبي (القاهرة : مكتبة الآداب : 2004م).
94. كرومبي ، لاسل ابر: قواعد النقد الأدبي ، ت: د. محمد عوض محمد ، ط2 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية : 1986م).
95. كمال ، صفوت: الحكايات الشعبية الكويتية – دراسة مقارنة (الكويت : مطبعة حكومة الكويت: 1985م).
96. ليتشه . جون : خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنية إلى ما بعد الحداثة ، ت: د. فاتن البستاني (بيروت : المنظمة العربية للترجمة : 2008م).

97. مارتن . والاس : نظريات السرد الحديثة ، ت: د. حياة جاسم محمد (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة : 1998م).
98. الماضي ، د. شكري عزيز : في نظرية الأدب (بيروت : دار الحداثة : 1986 م).
99. : من اشكاليات النقد العربي الجديد (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 197م).
100. محبك ، د. زياد : حكايات شعبية (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب : 1999م).
101. المرزوقي ، سمير ، و جميل شاكر : مدخل الى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية ، والدار التونسية للنشر : 1986م).
102. مرسللي ، دليلة وأخريات : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص (بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع : 1985م).
103. مغنية، محمد جواد: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات (بيروت: دار الهلال ودار الجواد: د.ت).
104. المناصرة . عز الدين : علم الشعريات – قراءة مونتاجية في أدبية الأدب (عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع : 2007م).
105. ناظم ، حسن : مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم (بيروت : المركز الثقافي العربي : 1994م).
106. النصير ، ياسين : بقعة ضوء بقعة ظل – مقالات في المسرح العراقي المعاصر (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة : 1989م).
107. هلال ، د. محمد غنيمي : الرومانتيكية (نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: 2003م).
108. : النقد الأدبي الحديث ، ط7 (نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: 2007م).
109. هندريك . وليم . أو : مقالات في علم اللغة السيميائي والأدب المروي ، ت: د. نوزاد حسن احمد و د. يوثيل يوسف عزيز (اربيل : مطبعة حاج هاشم : د.ت).
110. هوايتنج . فرانك م : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ت: كامل يوسف وآخرون (القاهرة : دار المعرفة : مطابع الأهرام الثقافية : 1970م).
111. هوراس : فن الشعر ، ت: د. لويس عوض ، ط2 (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر : 1970م).
112. هيغل : فن الشعر ، ت: جورج : طرابيشي (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر: 1980م).
113. و غليسي ، د. يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد (بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون : 2008م).
114. ياكوبسن ، رومان : قضايا الشعرية ، ت: محمد الولي و مبارك حنون (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر : 1988م).
115. يونس، د. عبد الحميد: الحكاية الشعبية (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة – آفاق عربية: د.ت).

ثالثاً : المجالات :-

116. : الأساطير – عرض لـ "دراسة حضارية مقارنة" لـ "احمد كمال زكي" ، مجلة التراث الشعبي ، ع(5) ، س1979م (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة).
117. سعد الدين . كاظم : الحكاية الشعبية العراقية ، مجلة التراث الشعبي ، ع(1) ، س2005م (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة).
118. سعد الدين . كاظم : الحكاية الشعبية العراقية المقارنة ، مجلة التراث الشعبي ، ع(4) ، س2006م (بغداد : مطابع دار الشؤون الثقافية العامة).

119. سعد الدين . كاظم : الحكاية الشعبية العربية واثرها في الحكاية الاجنبية ، مجلة التراث الشعبي ، ع(9) ، س1980م (بغداد : دار الجاحظ للنشر).
120. سعد الدين . كاظم : معالم الثقافة الشفوية في العراق ، مجلة التراث الشعبي ، ع(2) ، س2005م (بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة).
121. الشويلي ، داود سلمان : البطل في قصصنا الشعبي – القسم الثاني ، مجلة التراث الشعبي ، ع(5) ، س1980م ، (بغداد : دار الجاحظ).
122. غضب . شاكر هادي : مدخل في تصنيف الحكاية الشعبية ، مجلة التراث الشعبي ، ع(10) ، س1972م (بغداد: مطابع دار الجمهورية).
123. الكناني . محسن ناصر : دفاعا عن الف ليلة وليلة – ألف ليلة وليلة الكتاب الأم لجميع قصص العالم (مجلة التراث الشعبي ، ع(4) ، س2005م) (بغداد: مطابع دار الشؤون الثقافية العامة).
124. كورتيس . جوزيف : السيمائية من بروب إلى غريماس – المكتسبات والمشاريع ، ت: د. جمال الحضري (مجلة تالاداب الاجنبية – ع131 ، صيف 2007 م ، اتحاد الكتاب العرب: دمشق).
125. محبك . د. احمد زياد : الأسطورة ، مجلة الموقف الادبي (دمشق : اتحاد الكتاب العرب : 1985م) ع172.
126. مسلم. صبري : الحكاية الشعبية العراقية وجهود الباحثين فيها ، مجلة التراث الشعبي ، ع(6-7) ، س1981م (بغداد: دار الجاحظ).
127. المطليبي . مالك : الف ليلة وليلة – رهافة السمع \ القسم الاول ، مجلة التراث الشعبي ، ع(2) ، س1992م.
128. الناصري . بثينة : النموذج والجزئية في حكاية الجان العراقية ، مجلة التراث الشعبي ، ع(10) ، س1972م (بغداد: مطابع دار الجمهورية).
129. النجار ، د. محمد رجب : حكايات شعبية من فلسطين – نصوص ودراسة ، مجلة التراث الشعبي ، ع(9-10) ، س1984م (بغداد: دار الحرية للطباعة).
130. النصير . ياسين : البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية ، مجلة التراث الشعبي ، العدد الفصلي (3) ، السنة 1986م (بغداد: دار الحرية للطباعة).
- رابعاً : الرسائل والاطاريح الجامعية :**
131. البياتي . شوكت عبد الكريم مهدي : التوظيف الميثولوجي في العرض المسرحي العراقي – أطروحة دكتوراه غير منشورة (جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة : 2005م).
132. التميمي . صفاء الدين حسين جمعة : توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر – رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة : 1990م).
- خامساً : المسرحيات :-**
133. سالم ، طه: المزمار السحري ، نص مطبوع غير منشور، 1984 .
134. العاني، يوسف: المفتاح ، 10 مسرحيات من يوسف العاني (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر : 1981م).
135. محمد، قاسم: كان يا ما كان ، نص مطبوع غير منشور ، 1976 .

الملحق رقم (1) الاختلاف بين الترجمات الثلاثة

(1- أ) الوظائف

ت	الترجمة الأولى			الترجمة الثانية			الترجمة الثالثة		
	اسم الوظيفة	رمز	صفحة	اسم الوظيفة	رمز	صفحة	اسم الوظيفة	رمز	صفحة
0	وضعية بدنية		39	الحالة الاستهلاكية	α	83	حالة بدنية		43
1	ناي	β	39	الغياب	β	83	الابتعاد	β	43
2	منع	γ	40	التحذير	γ	83	الحظر	γ	43
3	إنتهاك		41	المخالفة		85	التجاوز		44
4	استنطاق	ζ	41	استطلاع	ζ	85	الاستخبار	ζ	45
5	إخبار	ξ	41	الحصول	ξ	86	الإخبار	ξ	45
6	خدعة	η	42	الخداع	η	87	الخدعة	η	46
7	تواطؤ	θ	42	الاستلام	θ	88	التواطؤ	θ	47
8	إساءة	A	43	الشر	A	89	الإساءة	A	47
	- نقص	α	46	- فقدان	α	95	- حاجة	α	52
9	لحظة إنتقال	B	47	التوسط، الحادثة الموصلة	B	96	لحظة التحول	B	53
10	إستهلال الفعل المعاكس	C	49	بداية الفعل المضاد	C	99	الفعل المعاكس	C	55
11	إنطلاق	↑	49	المغادرة	↑	99	الرحيل	↑	55
12	وظيفة الواهب الأولى	D	49	الوظيفة الأولى	D	100	أولى وظائف المانح	D	56
13	رد فعل البطل	E	51	ردة فعل البطل	E	104	رد فعل البطل	E	59
14	إستلام الادارة السحرية	F	52	الحصول على وسيط سحري	F	105	تلقي الاداة السحرية	F	60
15	تنقل في المكان بين مملكتين ، سفر بصحبة دليل	G	58	التحول المكاني بين مملكتين ، التوجيه	G	114	تنقل في المكان بين مملكتين ، سفر بصحبة دليل	G	67
16	معركة	H	59	الصراع	H	115	المعركة	H	68
17	علامة	I	59	الوسم	J	116	سمة	I	68
18	إنتصار	J	59	النصر	I	117	إنتصار	J	69
19	إصلاح	K	60	ينتهي سوء الطالع المبدئي	K	118	إصلاح	K	70
20	عودة	↓	62	العودة	↓	122	العودة	↓	72
21	مطاردة	Pr	62	المطاردة	Pr	122	المطاردة	Pr	73
22	نجدة	RS	63	الانقاذ	RS	124	النجدة	RS	74
23	الوصول متكرراً	O	65	الوصول دون إنكشاف الامر	O	128	الوصول متكرراً	O	76-77
24	دعاوى كاذبة	L	65	إدعاءات كاذبة	L	128	المزاعم الباطلة	L	77

ت	الترجمة الأولى			الترجمة الثانية			الترجمة الثالثة		
	اسم الوظيفة	رمز	صفحة	اسم الوظيفة	رمز	صفحة	اسم الوظيفة	رمز	صفحة
25	مهمة صعبة	M	65	مهمة صعبة	M	129	مهمة صعبة	M	77
26	مهمة ناجزة	N	66	الحل	N	131	المهمة المنجزة	N	79
27	تعرف	Q	66	التعرف	Q	132	التعرف	Q	79
28	إكتشاف	Ex	67	كشف الادعاء	Ex	132	الاكتشاف	Ex	79
29	تغير الهيئة	T	67	الظهور الجديد	T	133	التجلي	T	80
30	عقاب	U	68	العقاب	U	134	عقاب	U	80
31	زواج	W	68	زفاف	W	134	زواج	W	81

الملحق (1- ب) الأدوار السبعة

الترجمة الأولى		الترجمة الثانية		الترجمة الثالثة		ت
اسم الدائرة	صفحة	اسم الدائرة	صفحة	اسم الدائرة	صفحة	
مستوى فعل المعتدي	83	دائرة فعل الشرير	158	حقل عمل المعتدي	97	1
مستوى فعل الواهب (أو الماتح)	83	دائرة فعل الماتح (المزود)	158	حقل عمل الماتح (أو المزود)	97	2
مستوى فعل المساعد	83	دائرة فعل المساعد	158	حقل عمل المساعد	97	3
مستوى فعل الاميرة (الشخص موضوع البحث) وأبيها	83	دائرة فعل أميرة (أو شخص مطلوب) ووالدها .	158	حقل عمل الاميرة (أو الشخصية موضوع البحث) وأبيها .	97	4
مستوى فعل المرسل	83	دائرة فعل المرسل	159	حقل عمل الطالب	98	5
مستوى فعل البطل	84	دائرة فعل البطل	159	حقل عمل البطل	98	6
مستوى فعل البطل المزيف	84	دائرة فعل البطل المزيف	159	حقل عمل البطل المزيف	98	7

الملحق (1 - ج) مقارنة بين عبارات الترجمات الثلاث

ت	الترجمة الأولى	الترجمة الثانية	الترجمة الثالثة	الملاحظات
1	" وهو ما كان سيضع الاسس لدراسة تاريخية للخرافة " ص18	_____ ص49	" مما يرسى اسس الدراسة التاريخية للقصة " ص16	
2	" ... أو متن أفناسيف الذي يحتوي على ما يقرب من ستمائة نص ... " ص20	" ... أو الاربعمائة نص في مجموعة أفناسيف... " ص53	" ... أو مجموعة أفناسيف التي تحتوي على ما يقرب من ستمائة نص ... " ص19	
3	_____ ص20	" فقد سجلت لجنة الحكايات الشعبية للجمعية الجغرافية في الكتاب الذي نشرته بعنوان البحث المسحي لعام 1926 واحدة وثلاثين وخمسمائة حكاية شعبية متاحة لاءضاء الجمعية للاطلاع ولقد أورد المسح الذي تبعه حوالي حوالي ثلاثة أضعاف ذلك العدد. " ص53	_____ ص19	
4	_____ ص20	" دعنا نفحص الطريقة التي درست بها القصص والصعوبات التي تواجهها . " ص54	_____ ص20	
5	" سوف لن نتحدث بعد عن الدراسة التاريخية " . ص 20-21	" سنتحدث عن الدراسة التاريخية للحكايات هنا " . ص54	" ونحن لسنا بعد بصدد الحديث عن الدراسة التاريخية للقصص " ص20	
6	تذكر هذه الترجمة تقسيم الحكايات المشهور الى ثلاثة أقسام ، وتذكر هذه الأقسام. ص 21	تذكر هذه الترجمة تقسيم الحكايات المشهور الى أقسام ثلاث ، وتذكر هذه القسم ص55	تذكر هذه الترجمة قسمين فقط من اقسام التقسيم المشهور للحكايات في المتن ، لكنها تذكر الاقسام الثلاث في الهامش . ص21	
7	_____ ص22	" ... ودراستها لا تزال في بداياتها " ص57	_____ ص23	

ت	الترجمة الأولى	الترجمة الثانية	الترجمة الثالثة	الملاحظات
8	" إن الوحدة الاولية التي لا تقبل التفكيك ليست كلا منطقياً أو جمالياً . " ص 28	"... وأن الوحدة النهائية التي يمكن تجزئتها لا تمثل كلا منطقياً . " ص 67	" ان الوحدة الابتدائية التي لا تتفكك ليست كلا منطقياً او جمالياً . " ص 31	
9	" إن دراسة مجموع ملامح الخرافة دراسة بنيوية هي الشروط الضروري لدراستها دراسة تاريخية ذلك ان دراسة الشرعيات الشكلية ، يعين مسبقا دراسة	_____ ص69	" ان الدراسة البنيوية لكل وجوه القصة هي الشرط الضروري لدراستها التاريخية . كما ان دراسة القانونية الشكلية هي التي تحدد – مسبقا - كل انواع	

	القانونية التاريخية . والدراسة الوحيدة القادرة على الاستجابة لهذه الشروط هي التي تكتشف قوانين البنية ، لا تلك التي تقدم تبويبا "catalogue" سطحياً للأساليب الشكلية لفن القصة . " ص 33		الشرعيات التاريخية . غير أن الدراسة الوحيدة التي تستطيع تلبية هذه الشروط هي تلك التي تكتشف قوانين البنية ، وليس تلك التي تقدم قائمة سطحية بالانساق الشكلية لفن الخرافة . " ص 33	
	_____ ص 52	" نقر كليا أن المصطلحات " فقدان lack وعدم اكفاءة insufficiency ليسا مناسبين إطلاقاً . ولكن لا توجد كلمات في اللغة الروسية يمكن أن يعبر بها عن هذا المفهوم بصورة دقيقة وكاملة . وتبدو كلمة " نقصان shortage " أفضل لكن هذه الكلمة لها معنى خاص غير مناسب لهذا المفهوم . " ص 94 – 95	_____ ص 46	10

ت	الترجمة الأولى	الترجمة الثانية	الترجمة الثالثة	الملاحظات
11	" ويمكن أن نلاحظ بأن إختطاف الاميرة ، في هذه الخرافات ، يكون مسبق التاريخ . إذ ينطلق إيفان باحثاً عن أمه التي أختطفها كوتشاي ، فيعثر على بنت الملك ، التي أختطفها بدورها من قبل . " ص 88	_____ ص 167	وفي وسعنا ان نلاحظ ان اختطاف الاميرة في هذه القصص مسبق التاريخ ف "إيفان " يمضي للبحث عن امه التي اختطفها كوشيتشي ويعثر على ابنة الملك التي اختطفها بدورها " . ص 103	
12	" إن دراسة الاشكال هي دراسة التحولات . " ص 91	_____ ص 171	" ان دراسة الاشكال هي دراسة التحولات " . ص 106	
13	" الا ان الانتقال ليس النمط الوحيد للتحويل " . ص 92	_____ ص 174	" والنقل ليس النمط الوحيد من أنماط التحول " . ص 108	
14	" ... شبيه برحيل الخرافتين رقم 129 و 125 ... " . ص 98 – 99	" فهو يشبه الفلاح النحاسي في الحكاية رقم 123 ، 125 ... " . ص 185	" ... وهذا الرجل شبيه بالرجل الصغير في القصتين 129 – 125 ... " . ص 115	
15	تحليل حكاية " الاوزات البجع " في المتن بجانب فقرات الحكاية " . ص 99 – 101	تحليل حكاية " بجعة الاوز " في الهامش . ص 186 – 188	تحليل حكاية " الاوزات البجع " في المتن () بجانب فقرات الحكاية (. ص 116 – 120	

16	ص103	" لذلك فان هذه الحكاية ينبغي ان تستثنى من طبقة حكايات الحيوانات . " ص 192	ص122
----	------	---	------

ت	الترجمة الأولى	الترجمة الثانية	الترجمة الثالثة	الملاحظات
17	" فلو تخيلنا كل جدول من هذه الجداول ، موضوعا على صفحة من ورق ، فستكون العناوين أفقية و المعطيات التي تتلوها عمودية . وتحذو وظائف الشخصيات حذو النظام الذي حدد لها من قبل في الفصل 3 (راجع فصل وظائف الشخصيات ") بينما يسمح نظام العناصر الأخرى ببعض التنويعات التي لا تغير الجدول العام مع ذلك. ان دراسة كل عنصر من العناصر التي قمنا بعزلها ، أو دراسة بعض مجموعات العناصر ، لتفتح أفقا واسعة لدراسة الخرافة في مجموعها دراسة معمقة ، تعهد الطريق لإجراء دراسة تاريخية تتناول تخلفها وتطورها . " ص 119 .	" واذا تخيلنا الحكاية أدناه موضوعة على ورقة واحدة . فأن القراءة العابرة لن تقدم لنا دائما التسلسل الموجود في الحكاية . وسيكون هذا ممكنا فقط بالنسبة للوظائف ككل . ومع ذلك فانه لا حاجة للقيام بذلك وبكتابة كل نص بالتفصيل تحت عنوان ، فان كل عنوان (حينما نقرأ المادة عموديا) يقدم صورة بيانية الى ابعد حد ويمكن ان يدرس كليا بصورة مستقلة . ويمكن ان توزع النصوص بحيث تركز على الصيغ النموذجية . ويمكننا مقارنة المادة تحت كل عنوان من دراسة التحولات الجذرية والتنقلات في كل عنصر . ويمكن ان تتم هذه الدراسة بصورة موسعة واكثر دقة اذا أضفنا لكل عنصر رمزا لوصفه الحالي وأيضا لزمان ومكان التسجيل . " . ص216 .	" ولو تصورنا كلا من هذه الجداول موضوعا على صفحة من الورق ، فإن العناوين تكون أفقية في حين تكون المعطيات التي تليها عمودية ، هذا وتتبع وظائف الشخصيات الترتيب المحدد سابقا في الفصل الثالث (انظر الصفحة "42" وما يليها " . ويسمح ترتيب العناصر التي قمنا بعزلها بالتغييرات التي لا تعدل - مع ذلك - من الجدول العام . كما تفتح دراسة كل من العناصر التي قمنا بعزلها ، او بعض مجموعات العناصر ، أفقا واسعة لدراسة معمقة للقصة في مجملها مهينة بذلك الى الدراسة التاريخية لقضية تكوينها وتطورها . " . ص 143 .	
18	" وحسب ذلك ، فكل خرافة أمكن تسجيلها في ذلك الجدول تعتبر خرافة عجيبة ، وكل الخرافات التي لا يمكن تسجيلها هناك أعتبرت من طبقة أخرى من الخرافات ؟ " ص 148 .	" بل إن أية حكاية تناسب جدولا كهذا ستكون حكاية خرافية وأية حكاية لا تنسب اليه ستكون من فئة أخرى . وسيكون كل عنوان عنصرا من الحكاية الخرافية . " . ص266	" فاذا استخرجنا تسميات العناصر المائة والخمسين للقصة العجيبة وفق الترتيب الذي تفرضه القصة نفسها ، كان في وسعنا ان ندرج في هذا الجدول كافة القصص العجيبة . وعلى العكس من ذلك ، فان كل قصة يمكن ادراجها في هذا الجدول تنتمي الى مرتبة أخرى من مراتب القصة . " . ص 178 - 179 .	

الملحق (1 - د) المقارنة بين مصطلحات الترجمات الثلاث

ت	الترجمة الأولى			الترجمة الثانية			الترجمة الثالثة		
	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة
1	المقولة	Categorie (F)	22 171	فئة	Category(E)	56	الفئة - مقولة (ذكره في معجم مصطلحاته)	Categorie (F)	22 272
2	مبنى حكائي	Sujet (F)	22	الموضوع	Theme (E)	58	الموضوع (يترجمه في معجم مصطلحاته) 1. موضوع 2. مسند اليه	Sujet (F)	23 280 277
3	قانون قابلية الاستبدال	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	23	قانون النقل	Transference (E)	58	قانون التبادلية	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	23
4	الحبكة	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	24	التعقيد	-----	59	العقدة	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	25
5	تشخيص	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	25	تشخيص	Personaification(E)	61	تجسيد	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	27
6	نمط	Type (ذكره في معجم مصطلحاته)	25 172	طراز	Type	62	نمط	Type (ذكره في معجم مصطلحاته)	27 289
7	المبنى الحكائي		26	الحبكة	Polt(E)	64	الموضوع	-----	28
8	حافز	Motif (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	26 172	موتيف (جزئي قصصي)	Motif(E)	64	الحرك	Les motif(F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	29 287
9	غرض	Theme (ذكره في معجم مصطلحاته)	27 172	مبتدأ	Subject(E)	65	تيم - موضوع	Theme (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	30 289

ت	الترجمة الأولى			الترجمة الثانية			الترجمة الثالثة		
	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة
10	قيم قارة- عناصر	Elements(F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	28 171	ثوابت	-----	67	القيم الثابتة	Valeures constants (F) (لم ذكره في معجم مصطلحاته)	31
11	قيم متغيرة	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	28	متغيرات	-----	67	القيم المتغيرة	Valeures constants (F) (لم يذكره في معجم مصطلحاته)	31
12	فابل	Fable (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	28 171	الفابولا	Fable(E)	67 68	المثل	Fable (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	32 275

32	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	الأود	68	Ode(E)	الانشودة	28	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	الاود	13
22	Schema (F) (لم يذكره في معجم مصطلحاته)	تصويره	56 69	Scheme(E)	نظام – مخطط	22 172	Schema (F) ِ (ذكره في معجم مصطلحاته)	خطاطة	14
36	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	القصص	74	Fairy tales(E)	الحكايات الخرافية	33	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	الخرافات العجيبة	15
36 272	Categorie (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	فئة	74	Class(E)	طبقة	33 171	Categorie (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	مقولة	16
36	Une morphologie (F) (لم يذكره في معجم مصطلحاته)	دراسة في الشكل	74	-----	مورفولوجيا	33	(لا ذكره في معجم مصطلحاته)	مورفولوجيا	17
37	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	الشخصيات	75	Dramatis personal(E)	الشخصيات الدراماتيكية(الشخصيات)	34	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	الشخصيات	18
42 281	Espce (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	نوع	82	Specie (E)	نوع	39	Espce (F) (لم يذكره في معجم مصطلحاته)	صنف	19

ت	الترجمة الأولى			الترجمة الثانية			الترجمة الثالثة		
	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة
20	نوع	Gener (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	39 171	أصل	Genus (E)	82	جنس	Genre (E) (نذكره في معجم مصطلحاته)	42 266
21	تشكيلات	Varietes (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	39 172	تنوعات	Varieties (E)	82	أصناف	Varietes (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	42 270
22	تصنيف	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	39	عملية تنظيم	Systemization	82	تنظيم الاشكال	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	42
23	التمهيد لنقل الادارة	-----	55	استعداد للتحويل	-----	109	الاعداد لعملية الانتقال	-----	62
24	النقل	-----	55	التحول ذاته	-----	109	عملية الانتقال	-----	62
25	احداثيات	Anecdote (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	68 171	نواذر	Anecdotes	135	احداثيات	Anecdote (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	81 261
26	أخبار	Legendes (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	68 172	أشكال	Legens (E)	135	سير (مفرد سيرة)	Legende (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	81 269
27	تماثل	Assimilation (F) (نذكره في معجم مصطلحاته)	71 171	تمثيل – تمثل	-----	138	إدغام	-----	83
28	الدلالة المورفولوجية المزدوجة	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	73	المعنى المورفولوجية المزدوج	-----	142	الدلالة المورفولوجية المزدوجة	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	86
29	عناصر مساعدة تصلح لربط بين الوظائف	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	75	عناصر مساعدة لربط الوظائف	-----	146	عناصر مساعدة تعمل كروابط بين الوظائف 88	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	88
30	مقحم وغير متوقع	Exmechina (F) (لم يذكره في معجم مصطلحاته)	75	ميكانيكي	exmachina	146	إقحام	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	88

ت	الترجمة الأولى			الترجمة الثانية			الترجمة الثالثة	
	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	صفحة
31	عمليات اخبار مباشرة	-----	76	تذكير مباشر	-----	147	معلومات مباشرة	89
32	إخبار	-----	75	تذكير	-----	146	نظام اعلامي (معلومات)	88
33	حوار	-----	76	حوار	-----	148	حوار	90
34	تثليث	Triplement (F)	77 172	تكرار ثلاثي	-----	0-15	تثليث	91 289
35	تحفيزات	(لم يذكره في معجم مصطلحاته)	79	دوافع	-----	152	دوافع	93 267
36	المشتكين	-----	84	الشاكون	-----	159	الشكاون	98
37	الوشاة	-----	84	المخبرون	-----	159	الوشاة	98
38	المخربين	-----	84	الشتامون	-----	159	النمامين	98
39	مفرد العين	-----	84	العين الواحدة	-----	159	ذِي العين الواحدة	98
40	مثلي العين	-----	86	العينان الاثنتان	-----	159	ذِي العينين الاثنتين	98
41	مثلث العين	-----	86	العيون الثلاثة	-----	159	ذِي العيون الثلاثة	98
42	مساعدون كليون	-----	84	مساعدون شائعون	-----	162	مساعدون كونيون	(ذكره في معجم مصطلحاته)
43	مساعدون جزئيون	-----	86	مساعدون جزئيون	-----	163	مساعدون جزئيون	101
44	مساعدون متميزون	-----		مساعدون معيّنون	-----	163	مساعدون نوعيون	101

ت	الترجمة الأولى			الترجمة الثانية			الترجمة الثالثة	
	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	المصطلح الاجنبي	صفحة	المصطلح العربي	صفحة
45	الهيئة و المدونة	-----	92	المظهر الخارجي ، الاسماء	-----	173	المظهر و الاصطلاح الاسمي	107
46	خصوصيات الدخول الى مسرح الاحداث	-----	92	خصوصيات التقديم في السردالقصصي	-----	173	خصوصيات الظهور على المسرح	107
47	السكن	-----	92	مكان السكن	-----	173	السكنى	107

108 283	Combinaison(F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	التأليف – توليف	175	Composition (E)	الانشاء	93 171	Combiniason(F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	التركيب – تركيبية	48
108 288	Proto-forme(F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	الشكل الاولى	175	-----	نماذج	93	Proto-forme(F) (لم يذكره في معجم مصطلحاته)	شكل أصلي	49
112 280	Seguence (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	نسق	180	Move (E)	حركة	91 172	Sequence (F) (ذكره في معجم مصطلحاته)	مقطع	50

الملحق رقم (2)
المقارنة بين تصنيفات كاظم سعد الدين للحكاية الشعبية

ت	التصنيف الأول	ت	التصنيف الثاني	ت	التصنيف الثالث	ت	التصنيف الرابع	ت	التصنيف الخامس
	الحكاية الشعبية العراقية – دراسة ونصوص – (الكتاب) ص9		الحكاية الشعبية العراقية – دراسة ونصوص – (الكتاب) ص ص(21-44)		تحديد أجناس الأدب الشعبي في الخليج والجزيرة العربية (كتاب التراث الشعبي-2) ص ص(135-137)		الحكاية الشعبية العراقية مجلة التراث الشعبي، 1ع، س2005م ص ص(94-96)		معالم الثقافة الشفوية في العراق مجلة التراث الشعبي، 2ع، س2005م ص9
1	الأسطورة	1	الأسطورة وحكايات الجن	1	حكاية الجن والخوارق	1	الأساطير	1	حكاية الجن والخوارق
2	السيرة أو الملحمة	2	حكاية الحيوان : - حكاية حيوانات تتصرف من غير أن تتكلم. - حكاية حيوانات تتكلم فيما بينها وتتصرف كالإنسان. - حكايات حيوانات تخالط البشر وتتفاعل معه.	2	حكاية الحيوان	2	الملحمة أو السيرة	2	الحكاية الخرافية
3	حكاية الحيوان	3	حكايات الفلاحين والبدو	3	الحكاية الخرافية	3	الحكاية الدينية	3	حكاية الحيوان
4	حكاية الجن والخوارق	4	الحكاية الاجتماعية	4	الحكاية المرحية: - النكتة - الحكاية الهزلية - الحكاية الساخرة - الحكاية المأجنة - العبر - المقالب	4	حكايات الجن	4	الحكاية المرحية: - النكتة - الطرفة والنادرة - الحكاية الهزلية - الحكاية الساخرة - الحكاية المأجنة - العبر (المقالب)
5	الحكاية الاجتماعية	5	الحكاية المرحية	5	الحكاية الاجتماعية	5	حكاية الخوارق	5	الحكاية الاجتماعية
6	الحكاية المرحية	6	الحكاية الرمزية وحكاية الألفاظ	6	الحكاية البدوية	6	حكاية السحر	6	الحكاية البدوية
7	المسائل	7	حكاية الأمثال	7	حكايات اللصوص والسطار والعيارين	7	حكاية الحيوان: - حيوانات تتصرف من غير أن تتكلم - حيوانات تتكلم فيما بينها وتتصرف كالإنسان - حيوانات تخالط البشر	7	حكايات اللصوص والسطار

8	النوادر			8	حكايات الأنبياء والأئمة والأولياء	8	الحكاية الاجتماعية	8	حكايات أو قصص الأنبياء
				9	حكايات الكرامات والمعجزات	9	حكاية اللصوص والسطار	9	حكايات الأبطال
				10	حكايات الأبطال	10	الحكاية التراثية	10	الحكاية الرمزية
				11	الحكاية الرمزية	11	النوادر والطرف	11	حكاية الألغاز والمسائل
				12	حكاية الألغاز والمسائل	12	الحكاية المرحية	12	حكاية الأمثال
				13	حكاية الأمثال	13	حكاية الألغاز والمسائل	13	حكاية السير والأنساب
				14	السير والأنساب	14	الحكاية التعليلية		
				15	الحكايات الشعرية	15	حكاية الأمثال		
							حكاية الأطفال	16	

الملحق رقم (3)

مجتمع البحث

ت	المسرحية	اسم المؤلف أو المُعد	السنة
1	المفتاح	يوسف العاني	1967
2	طير السعد	قاسم محمد	1970
3	الصبي الخشبي	قاسم محمد	1972
4	زهرة الأقحوان	سعدون العبيدي	1975
5	كان يا ما كان	قاسم محمد	1976
6	ابنة الحائك	سليم الجزائري – كامل الشرقي	1977
7	سر الكنز	قاسم محمد	1979
8	رحلة الصغير في سفرة المصير	قاسم محمد	1981
9	المزمار السحري	طه سالم	1984
10	قنديل علاء	سليم الجزائري	1986
11	الأميرة والنرجس	فاضل جبار	1987

الملحق رقم (5)
السادة الخبراء

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية	الاختصاص الدقيق
1	حميد علي حسون الزبيدي	أ.د.	فلسفة تاريخ وأدب مسرح
2	ضياء شمسي	أ.د.	تمثيل
3	عبد العظيم رهيف خورشيد السلطاني	أ.م.د.	النقد الأدبي الحديث
4	قيس حمزة فالح الخفاجي	أ.م.د.	الأدب والنقد الحديث
5	عباس رشيد وهاب الدده	أ.م.د.	النقد الأدبي والبلاغة
6	ناهضة ستار	أ.م.د.	النقد الأدبي الحديث
7	علي محمد إبراهيم	أ.م.د.	أدب – رواية
8	محمد حسين حبيب	أ.م.د.	إخراج مسرحي
9	علي محمد هادي الربيعي	أ.م.د.	فنون مسرحية -إخراج

Abstract

There is no doubt that the fairy tale is considered as a significant source of the fairy tale legacy , which inspired the plays writers to used it in developing and write their plays texts during the development phases of the Iraqi theater . Such kind of fairy tales had participated in enriching our plays text in both from and content abounding in values and thoughts in addition to the fact it has amusement and pleasure. The clear impact of the inspiration of fairy tale can be easily seen in giving our Iraqi theater its special nature and its specific identity.

This study, which has been divided into 4 chapters, is examining the morphology of fairy tale in our Iraqi plays texts.

The first chapter which is the (methodical field) involves the subject matter, which is summed up through the question “How the functional actions which develop the complex of the fairy tale in the Iraqi plays are discovered?” And the importance of the study and the need for it, which springs from the fact that this the first study on applying the morphology methodology in analyzing the fairy tale in the Iraqi plays.

The study aim is summed up in discovering the fairy tale text in the Iraqi plays text , in the light of Vladimir Brob morphology method .

In the first chapter the researcher has defined the “ Morphology” term and (fairy tale) as an adjective identification after examining a number of definitions for each.

The second chapter (the theoretical field) involves an introduction and 2 studies , in the introduction the researcher had examined the poetics drama , the narration of the plays text , the try of the theorizer over the ages to control the rules through which the dramatic structure is formed and the narrative sequence which appear in the drama. In the first chapter , the fairy tale and its studying methods and the objections raised by Vladimir Brob towards those methods on the basis of their outside approach , therefore he resorted to establish his own morphology method to study the fairy tales on the basis of their inside approach . While the second study examined the elements of the morphology methods , so the researcher addressed the functions , roles , studying the personalities and other elements in the tale and the motions which form some fairy tales , and at the last the researcher arrived at the most important indicators which are resulted from the theoretical field .

In the third chapter (the adjective chapter) , the researcher has defined the study collection by (11) Iraqi plays texts , employing the fairy tale with limited period from 1967 to 1987 , then he selected a sample for the analysis represented by three plays ,which were deliberately chosen ,these plays are “The key play “ by Yousif Al-Ani , Kan Yama Kan play Qasim Mohammed and Al-Mizmar Al-Sihri “ magician flute” by Taha Salim) .In designing the analysis tool ,the researcher has depended on what he had deduced from the indicators of the theoretical field . What have been included within the study contents which is repeated more one time , in respect the morphology method , which has been adopted by the researcher ,in order to discover the fairy tale text of the selected texts .

In Chapter 4, the researcher studied and discussed the results of the selected sample and came out with a set of conclusions based on these results. The researcher made some recommendations and suggestions deemed important to supplement the aspects of studying Iraqi plays texts which have employed fairy tales. The Study also consists of an index, appendixes, English and Arabic summaries, and references.

And God is the only guardian of prosperity whom I depend and refer

The Researcher

Ministry of Higher Education & Scientific Research
Babylon University
College of Fine Arts

Morphology of fairy Tale in the Dramatist Iraqi Text

A thesis submitted to :
Board of College of Fine Arts/ Babylon University
And it is a part of demands required to gain master's degree in dramatist arts.

DONE BY
Mohammed Mohey Enad

UNDER SUPERVISION OF
Assistant professor Dr.
(Mohammed Abd Al-Ridha Abu Khudhair)

1430 A.H.

Babylon

2009 A.D.

الملحق رقم (4)
نموذج استمارة الخبراء

تحية طيبة

نظرا لما تتمتع به ذواتكم من خبرة في مجالي النقد الأدبي والعمل المسرحي , ارتأى الباحث عرض أدواته المرفقة طيا لغرض تقويمها وإبداء آراءكم ومقترحاتكم وتعديلاتكم بشأنها لأجل معرفة مدى إمكانية وقابلية اعتمادها أداة للتحليل في البحث الموسوم ((مورفولوجيا الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي)) . والمقدم إلى ((جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة)) كجزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية .

شكرا لإعانتكم لنا

اسم الخبير :

الدرجة العلمية :

الاختصاص الدقيق :

التوقيع
/ / 2008م

مشكلة البحث :

تتلخص مشكلة البحث بالسؤال حول كيفية اكتشاف الأفعال الوظيفية التي تطور عقدة الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي.

أهمية البحث والحاجة إليه :

تنطلق أهمية البحث والحاجة إليه من كونه :-

1. يُعد البحث الأول من حيث تمثله للمنهج المورفولوجي في تحليل الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي.
2. يُلقي الضوء على المنهج المورفولوجي وأهميته في الكشف عن المتن الحكائي الخرافي في النص المسرحي العراقي.
3. يُفيد الدارسين والباحثين في مجال توظيف الحكاية الخرافية في النص المسرحي العراقي.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن المتن الحكائي الخرافي في النص المسرحي العراقي في ضوء منهج (فلاديمير بروب) المورفولوجي .

الباحث

طالب الماجستير / فنون مسرحية

محمد محيي عناد

الملحق (4 - أ) مظهرات وظائف الشخصيات الدراماتيكية في الحكاية الخرافية

الوظيفة	اسم الوظيفة	التمظهرات الحكاية للوظيفة		تصحيح الجيب	التصحيح المصريح
		تصلح	لا تصلح		
1	الغياب	يتحقق من خلال :- 1. تغيب شخص من الجيل الأكبر عمرا :- - لغرض العمل أو التجارة . - الذهاب للغابة . - الذهاب للحرب . 2. موت الوالدين (غياب مكثف) . 3. غياب بعض أعضاء الجيل من الشباب أحيانا :- - الذهاب للزيارة . - الذهاب لمزاولة عمل كصيد السمك . - الذهاب للمشي (التنزه مثلا) .			
2	التحذير	يتم تحذير البطل من خلال الصيغ التالية :- 1. الصيغ الطبيعية :- أ. مباشرة :- - بواسطة النهي مجردا عن أمر أو مصاحبا له . - النهي المصاحب للإقناع . ب. غير مباشرة :- - بواسطة وضع الأطفال في مكان امن . - بواسطة رجاء أو نصيحة أو استدراج . 2. الصيغ المعكوسة :- أ. على شكل أمر بالخروج من البيت والذهاب إلى مكان آخر . ب. على شكل اقتراح بالخروج إلى مكان امن .			
3	المخالفة	تتحقق عن طريق :- 1. الإذعان للشرير عن طريق مخالفة تحذير سابق . 2. الإذعان للشرير دون مخالفة تحذير سابق .			
4	الاستطلاع	يتم في صور , هي :- 1. استطلاع يكون فيه الشرير احد الطرفين :- أ. استطلاع الشرير للضحية :- - لمعرفة موقع الأطفال . - لمعرفة أشياء ثمينة . ب. استطلاع الضحية للشرير (حالة معكوسة) . 2. استطلاع لا يكون الشرير فيه احد الطرفين بل تستطلع البطل شخصيات أخرى مكافئة بالاستطلاع .			
5	الحصول	يتم الحصول على معلومات عن :- 3. طريق مباشر :- أ. من خلال إجابة مقصودة وملتفت إليها والى السؤال الذي يطرحه الشرير على			

			الضحية . ب. من خلال إجابة غير مباشرة وغير مقصودة وغير ملتفت إليها تتم عن طريق الحوار . ج. من خلال إجابة مباشرة دون سؤال مطروح عن طريق :- - مناداة شخص باسمه فيعرف مكانه . - استلام شيء عجيب - كشف سر شيء عجيب من خلال استخدام شيء دون قصد . 2 . طريق غير مباشر :- أ. من خلال شيء يكشف سر موته . ب. من خلال كشف شيء لسره (جواد سريع يكشف سره) .		
6	الخداع		يتحقق الخداع :- 1. عن طريق الإقناع والاقتراح . 2. عن طريق استخدام وسائل سحرية بصورة مباشرة . 3. عن طريق استخدام وسائل مختلفة من ضمنها الخداع والإكراه .		
7	الاستسلام		وصورها هي :- 1. موافقة الضحية على كل اقناعات الشرير واقتراحاته الخادعة . 2. تفاعل الضحية بصورة ميكانيكية مع استخدام الشرير للسحر أو وسائل أخرى .		
8	الشر – الفقدان		أما (الشر) فمن أشكال تحققه :- 1. اختطاف الشرير لشخص . 2. اخذ الشرير أو انتزاعه شيئا سحريا . 3. إفساد الشرير لمحصول أو القيام بنهبه . 4. قبض الشرير على ضوء النهار . 5. حصول الشرير عن طريق السلب ما لم يحصل عليه بطرق أخرى . 6. تسبب الشرير جروحا جسدية للضحية . 7. تسبب الشرير اختفاء مفاجئا . 8. طلب الشرير ضحيته _ غالبا _ عن طريق اتفاق خادع أو إغواؤها . 9. طرد الشرير شخصا ما . 10. أمر يصدر من الشرير بإلقاء شخص في عرض البحر أو في هاوية . 11. إلقاء الشرير لعنة سحرية على شخص أو شيء ما . 12. قيام الشرير بعملية استبدال شيء بشيء آخر . 13. أمر يصدر من الشرير بارتكاب جريمة قتل . 14. قيام الشرير بارتكاب جريمة قتل . 15. سجن الشرير لشخص ما . 16. يهدد الشرير شخصا بزواج يفرض بالقوة . 17. يهدد الشرير بأكل لحم إنسان قريب أو بعيد .		

			18. تعذيب الشرير لضحيته . 19. إعلان الشرير الحرب . أما ال (الفقدان) فمن تمظهراته :- 1. افتقاد عروس . 2. نشوء حاجة لأداة سحرية . 3. فقدان أشياء عجيبة لكن ليس لها قوة سحرية . 4. فقدان بيضة سحرية (شكل خاص) . 5. فقدان أشياء بصورة معقنة لكن يؤدي البحث عنها إلى تطور الحكاية بشكل خيالي . 6. افتقاد أشياء أخرى غير ما ذكر .		
9	التوسط (الحادثة الرابطه) (إعلان سوء الطالع).		يطلب من البطل أو يؤمر أو يسمح له بالذهاب لأجل البحث . 1. الأشكال المرتبطة بخروج البطل الباحث , هي :- أ. عن طريق طلب حاكم النجدة من البطل مصحوب بوعود ومن ثم إرساله . ب. عن طريق إرسال البطل مباشرة من خلال :- - أمر مصحوب بتهديد أحيانا . - طلب مصحوب بوعود أحيانا . - أمر مصحوب بتهديد يرافقه طلب مصحوب بوعود . ج. عن طريق مبادرة البطل بنفسه بطلب السماح له بالمغادرة مخفيا هدفه الحقيقي منها وهو الصراع . د. مغادرة البطل طوعا بعد سماعه سوء طالع يعلن من قبل :- - أم تخبر ابنها . - عجوز أو أشخاص آخرين عن طريق الصدفة . 3. الأشكال المرتبطة بالبطل الضحية , أو المغدور :- أ. رحيل البطل الضحية عن الوطن بسبب طرده . ب. رحيل البطل المحكوم عليه بالقتل سرا بعد إطلاق سراحه . ج. عن طريق نباح قريب على قريبه المقتول أو المسحور أو المطرود الذي تعرض لخيانة.		
10	بداية الفعل المضاد		يوافق البطل الباحث أو يقرر القيام بالفعل المضاد قرارا باختياره يسبق عملية البحث من خلال طلبه السماح له بالبحث . إلا أن الحكاية الخرافية :- 1. إما أن تذكر هذا الطلب وتعبّر عنه بالكلمات . 2. أو لا تذكر هذا الطلب أحيانا ولا تعبّر عنه بالكلمات .		
11	المغادرة		هناك طريقتان للمغادرة هما :- 1. بصورة طبيعية من خلال :- أ. مغادرة البطل الباحث لغرض البحث . ب. مغادرة البطل الضحية دون قصد البحث . 2. بصورة مكثفة عن طريق الهروب .		

12	الوظيفة الأولى	يقوم بها المانح من خلال :- 1. اختبار الشخصية المانحة للبطل عن طريق تكليفه بالقيام بعمل معين. 2. اختبار غير مباشر عن طريق إلقاء المانح التحية على البطل واستجوابه . 3. طلب شخص محتضر (هو المانح) تأدية خدمة من البطل . 4. توسل الشخصية المانحة المسجونة إلى البطل طالبة تحريرها . 5. طلب الشخصية المانحة الرحمة من البطل . 6. طلب متنازعين من البطل توزيع شيء بينهم (قد يبادر البطل إلى ذلك دون طلب من احد). 7. استجابة البطل لطلبات المانح دون أن يشعر بذلك . 8. محاولة مخلوق عدائي القضاء على البطل . 9. انخراط مخلوق عدائي مع البطل في معركة على شكل شجار أو شغب في غابة . 10. عرض المانح أداة سحرية على البطل بهدف المقايضة .		
13	ردة فعل البطل	يتفاعل البطل مع أفعال المانح إيجابيا أو سلبا :- 1. تحمل البطل ، أو عدم تحميله الاختبار . 2. رد البطل التحية على المانح ، أو عدم ردها . 3. تقديم البطل خدمة لشخص ميت كان قد طلبها من البطل ، أو عدم تقديمها . 4. تحرير البطل للمانح من الأسر . 5. إظهار البطل شعورا بالرحمة للمانح المتوسل . 6. إصلاح البطل بين المتنازعين من خلال :- أ. إذا طلبوا منه القسمة قسم بينهم . ب. إذا لم يطلبوا منه ذلك وتخاصموا أمامه يقوم بخديعتهم والاستيلاء على الشيء المتنازع عليه . 7. تأدية البطل لخدمات إما تطلب منه ، أو يؤديها مدفوعا بطيبته دون رجاء سابق . 8. إنقاذ البطل لنفسه من محاولة القضاء عليه باستخدام نفس الأسلوب الذي يستخدمه أعداؤه . 9. انتصار البطل على عدوه ، أو عدم انتصاره عليه . 10. موافقة البطل على مقايضة ، لكنه يستخدم في الحال القوة السحرية للشيء المقايض ضد من يقايضه .		
14	الحصول على وسيط سحري	يحصل البطل على وسيط سحري يكون عبارة عن احد الأشياء الآتية :- 1. حيوان . 2. أشياء تظهر منها مساعدات سحرية . 3. خصائص يستلمها البطل مباشرة . أما أشكال انتقال الوسيط السحري من المانح إلى البطل فهي :- 1. انتقال الوسيط السحري مباشرة . 2. تخصيص وتحديد المانح مكان الحصول على وسيط سحري . 3. إعداد المانح وتجهيزه للوسيط السحري في الحال		

			4. الحصول على الوسيط السحري بواسطة :- أ. عملية بيع وشراء . ب. صنع الوسيط السحري بعد طلب ذلك من قبل البطل . 5. وقوع الوسيط بيد البطل صدفة . 6. ظهور الوسيط تلقائيا بصورة فجائية . 7. الحصول على الوسيط عن طريق الأكل والشرب . 8. الحصول على الوسيط عن طريق إلقاء القبض عليه ، أو سرقة . 9. الحصول على الوسيط حين تضع شخصيات مختلفة نفسها تحت تصرف البطل .		
15	التوجه المكاني (التحول المكاني بين مملكتين).		ويتم من خلال :- 1. طيران البطل في الهواء . 2. سفر البطل على الأرض ، أو على الماء . 3. يقاد البطل من قبل شيء آخر (حيوان أو جماد). 4. يوضح الطريق للبطل من قبل شيء آخر (حيوان مثلا). 5. استخدام البطل لوسائل غير متحركة . 6. إتباع البطل آثار هارب منه .		
16	الصراع		يتم من خلال :- 1. يتقاتل البطل مع الشرير في ميدان مفتوح سواء أكان الشرير تنينا أم فارسا أم جيشا . 2. يدخل البطل والشرير في منافسة من دون قتال بل عن طريق خصومة ومن ثم نقاش . 3. يتباريان عن طريق لعب الورق . 4. يتصارعان عن طريق اقتراح الشرير على البطل منافسة .		
17	الوسم		يوسم البطل :- 1. من خلال جرحه أو تقييله . 2. من خلال استلامه خاتما أو فوطة (منديل) . 3. من خلال كلا الأمرين السابقين فيتم جرح البطل وربط الجرح بمنديل .		
18	النصر		ويتم خلالها هزم البطل للشرير وأشكالها :- 1. ضرب الشرير في معركة مفتوحة . 2. هزم الشرير في منافسة . 3. خسارة الشرير في لعبة ورق . 4. خسارة الشرير في لعبة وزن . 5. قتل الشرير دون قتال أولي أثناء نومه ، أو أثناء اختفائه في جوف شجرة . 6. نفي الشرير مباشرة وإبعاده باستخدام حرز مثلا . 7. هزيمة احد البطلين وانتصار الآخر الغير متوقع انتصاره (صورة سلبية للبطولة).		
19	انتهاء سوء الطالع المبدئي		ويتم من خلال :- 1. القبض على موضوع البحث باستخدام القوة أو البراعة . 2. الحصول على الشيء المبحوث عنه عن طريق تبادل سريع لأفعال أشخاص عدة مرة واحدة .		

			3. الحصول على الشيء المبحوث عنه بمساعدة الإغراء . 4. الحصول على الشيء المطلوب كنتيجة مباشرة لأفعال سابقة . 5. الحصول على الشيء المبحوث عنه عن طريق استخدام وسيط سحري . 6. استخدام وسيط سحري للتغلب على الفقر . 7. القبض على الشيء المبحوث عنه والذي كان يسبب أضرارا . 8. إبطال مفعول لعنة كانت على شخص ما . 9. نجاة شخص مذبح من خلال إزالة شيء عنه أو رشه بماء . 10. تحرير أسير عن طريق القيام بعمل للشرير . 11. تحرير أسير بتلقي مساعدة من شيء ما . 12. الحصول على الشيء المبحوث عنه بنفس صيغ استلام الوسيط السحري :- أ. من خلال الإهداء . ب. من خلال الإشارة إليه أو الدلالة عليه. ج. من خلال شرائه خلال عملية بيع وشراء .		
			وتتحقق من خلال :- 1. العودة بنفس أشكال الوصول عادة في الحال . 2. العودة على شكل هروب أحيانا .	العودة	20
			يطارد البطل من خلال :- 1. طيران المطارذ خلف البطل . 2. طلب المطارذ للبطل من خلال إرسال شيئا طائرا خلفه . 3. مطارذ المطارذ للبطل بعد تحويله لنفسه إلى حيوانات مختلفة . 4. تحول المطارذ إلى أشياء خفية مغرية تضع نفسها في طريق البطل . 5. محاولة المطارذ التهام البطل . 6. محاولة المطارذ قتل البطل . 7. محاولة المطارذ قرض شجرة يحتمي بها البطل.	المطارذ	21
			يتم إنقاذ البطل من خلال :- 1. حمل البطل في الهواء . 2. هروب البطل ووضعه للعراقيل في طريق من يطارده . 3. تغير مظهر البطل بينما هو هارب إلى أشياء أخرى بحيث لا يمكن التعرف عليه . 4. يخبيء البطل نفسه أثناء هروبه . 5. يخبيء أناس (حدادون مثلا) البطل . 6. انقاذ البطل أثناء هروبه بان يتحول سريعا إلى أشياء أخرى (حيوانات , حجارة , ... الخ). 7. تجنب البطل إغراءات أنثى شرير متحولة . 8. لا يسمح البطل بأن يلتهم . 9. إنقاذ البطل من محاولة قتله . 10. قفز البطل على شجرة .	الإنقاذ	22
			يصل البطل إلى وطنه أو إلى بلد آخر دون انكشاف أمره وأشكال ذكر هذا الوصول في الحكايات الخرافية هي :-	الوصول دون انكشاف الأمر	23

			1. وصول البطل إلى وطنه ليعمل كصبي مبتديء عند صاحب حرفة ما . 2. وصول البطل إلى بلاط ملك ليعمل كطاه أو سائس خيل (نفس الصفة التي وصل بها). 3. الاكتفاء بذكر وصول البطل فقط .		
24	الادعاءات الكاذبة		يدعي بطل مزيف ادعاءات كاذبة وهنا أشكالان :- 1. في حالة وصول البطل إلى وطنه يقدم أخوته ادعاءات كاذبة للحصول على الجائزة . 2. في حالة وصول البطل إلى مملكة أخرى يقدم الادعاءات الكاذبة قائد حربي أو حامل لواء .		
25	المهمة الصعبة		يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل من خلال :- 1. اختبار البطل من خلال الطلب منه أن يلتهم طعاما كثيرا ، أو شربا كثيرا . 2. اختبار البطل من خلال استحمامه في حديد مصهور ، أو ماء مغلي . 3. اختبار البطل من خلال طرح الغاز عليه ، أو ما شابه . 4. اختبار البطل من خلال جعله يختار شيئا معيناً في ضمن مجموعة أشياء . 5. اختبار البطل من خلال طلب الكشف منه عن شخص مختبئ يصعب اكتشافه . 6. اختبار البطل من خلال الطلب منه تقبيل أميرة في نافذة . 7. اختبار البطل من خلال طلب القفز منه . 8. اختبار قوة البطل وحذقه وثباته . 9. اختبار قوة تحمل البطل . 10. اختبار البطل من خلال الطلب منه جلب شيء نادر ، أو صنعه . 11. اختبار البطل من خلال الطلب منه صنع شيء . 12. اختبار البطل باختبارات أخرى غير ما ذكر .		
26	الحل		يتم الحل من خلال :- 1. نجاح البطل في التهام الطعام الكثير ، أو الشراب الكثير . 2. نجاح البطل في الاستحمام بحديد مصهور ، أو ماء مغلي . 3. نجاح البطل في حل الألغاز ، أو ما شابه . 4. نجاح البطل في اختيار الشيء المعين من بين مجموعة أشياء . 5. نجاح البطل فغي اكتشاف الشخص المختبئ الذي يصعب اكتشاف مكان اختبائه . 6. نجاح البطل في تقبيل أميرة في نافذة . 7. نجاح البطل في القفز . 8. نجاح البطل من خلال إثباته لقوته وحذقه وثباته . 9. نجاح البطل من خلال إظهاره لقوة تحمله . 10. نجاح البطل في جلب شيء نادر ، أو صنعه . 11. نجاح البطل في صنع شيء . 12. نجاح البطل في اختبارات أخرى .		
27	التعرف		يتم التعرف على البطل من خلال :- 1. عن طريق علامة ، أو وسم . 2. عن طريق شيء يعطى إليه سابقا .		

			3. عن طريق إنجاز المهام الصعبة بعد قدومه غير المعروف . 4. التعرف عليه بعد فترة طويلة من الفراق (يختص بأفراد العائلة الواحدة).		
28	كشف الادعاءات الكاذبة		يتم كشف الادعاءات الكاذبة عن طريق :- 1. كشف الشرير نتيجة عدم إنجاز له مهمة . 2. كشف الشرير عن طريق قصة تروى داخل الحكاية تتكفل كشفه . 3. كشف الشرير عن طريق ما يبدو عليه من خلال تعابير وجهه المعترضة على أحداث حكاية تحكي الأحداث من البداية . 4. أغنية تقص ما حدث وتكشف الشرير . 5. عن طريق أنواع أخرى تؤدي إلى الكشف عن الشرير .		
29	الظهور الجديد للبطل		يتم الظهور الجديد للبطل عن طريق :- 1. الظهور الجديد للبطل بواسطة العمل السحري لمساعد . 2. بناء البطل لقصر فخم . 3. لبس البطل ملابس فاخرة . 4. بالاعتماد على صيغ منطقية وهزلية كالخداع الذي يقوم به البطل من خلال لبسه لملابس استعارها تدل على الوجاهة .		
30	العقاب		يعاقب الشرير . وتختلف المعاقبة في الحركة الأولى عنها في الحركة الثانية . ففي الحركة الأولى تتم معاقبته عن طريق :- 1. قتله في معركة أو خلال مطاردته فيما لو كانت هناك معركة معه . 2. تعذيبه فقط في حالة عدم وجود معركة معه . أما في الحركة الثانية فتتم معاقبته عن طريق :- 1. قتل الشرير بالرصاص أو نفيه أو ربطه بذيول حصان أو عن طريق انتحاره (صورة ايجابية للعقاب). 2. العفو عنه المبني على شهامة (صورة سلبية للعقاب).		
31	الزفاف		يتزوج البطل ويعتلي العرش . وتختلف هذه الوظيفة بحسب تكون الحكاية من حركة أو حركتين . فأشكال تحقق هذه الوظيفة في الحكايات التي تضم حركة واحدة فقط هي :- 1. من خلال منح البطل عروسا ومملكة في الحال ، أو تسليمه نصف المملكة أولا ، وكل المملكة بعد وفاة والد الأميرة . 2. من خلال زواج البطل أحيانا دون اعتقاله العرش لعدم كون عروسه أميرة . 3. من خلال ذكر اعتقال العرش فقط أحيانا . 4. من خلال استعادة البطل لزوجته التي كانت قد فقدت ، ويستعاد الزواج نتيجة الطلب . 5. من خلال استلام البطل هدية مالية ، أو تعويضا بدلا من الزواج بالأميرة في بعض الأحيان . أما في حالة وجود حركتين في الحكاية ، من خلال نشوء حركة جديدة بسبب تدخل فعل شر جديد قبل الزفاف ،		

			فان الحركة الأولى ستنتهي :- 1. بخطوبة . 2. بوعد بالزواج .		
--	--	--	---	--	--

الملحق (4 - ب) الأدوار السبعة للشخصيات الدراماتيكية في الحكاية الخرافية

ت	اسم الدائرة	توزيعها	تقييم الخبير		التعديل المقترح
			تصلح	لا تصلح	
1	دائرة فعل الشرير	تضم الوظائف الآتية :- 1. الشر (A) . 2. القتال (H) أو صورة أخرى للصراع 3. المطاردة (Pr) .			
2	دائرة فعل المائح	تضم الوظائف الآتية :- 1. الإعداد لانتقال وسيط سحري إلى البطل (D) . 2. تزويد البطل بوسيط سحري (F) . وأنواع المائح في الحكايات الخرافية هي :- 1. مائح عدائي تنتزع منه الأداة انتزاعاً . 2. مائح ودود يزود البطل بالأداة بمحض إرادته . 3. مائح مخادع يزود البطل بالأداة رغم انفاه .			
3	دائرة فعل المساعد	تضم الوظائف الآتية :- 1. التغير المكاني للبطل (G) . 2. القضاء على سوء الطالع أو فقدان (K) . 3. النجاة من المطاردة (Rs) . 4. حل مهمات صعبة (N) . 5. تغير مظهر البطل (T) . وأنواع الماسعين ثلاثة هي :- 1. مساعدين شائعين يحققون جميع وظائف الماسعد الخمسة (مثل المهر والحصان الطائر). 2. مساعدين جزئيين يحققون العديد من الوظائف الخمسة وإن لم تكن جميعها (مثل الحيوانات - عدا الحصان - والأشباح التي تخرج من الخواتم السحرية). 3. مساعدين معينين ينفذون وظيفة واحدة فقط من الوظائف الخمسة (تنتمي الجمادات لهذا النوع).			
4	دائرة فعل الأميرة (أو شخص)	تضم الوظائف التالية :- 1. تعيين مهام صعبة (M) .			

			2. وضع وسم (J) . 3. الافتضاح (Ex) . 4. التعرف (Q) . 5. عذاب شرير ثان (U) . 6. الزواج (W) .	مطلوب ووالدها	
			تضم وظيفة الإرسال (الحادثة الرابطة) فقط (B).	دائرة فعل المرسل	5
			تضم الوظائف التالية :- 1. المغادرة من أجل البحث (C ↑) . 2. ردة فعل البطل لمطالب المانح (E) . 3. حفل زفاف (W) . ولدينا نوعان من الأبطال :- 1. أبطال باحثون . 2. أبطال ضحايا .	دائرة فعل البطل	6
			تضم الوظائف التالية :- 1. المغادرة من أجل البحث (C ↑) . 2. ردة فعل البطل المزيف لمطالب المانح (E) . 3. الادعاءات الكاذبة للبطل المزيف (L) .	دائرة فعل البطل المزيف	7

الملحق (4 - ج) دراسة الشخصيات الدراماتيكية في الحكاية الخرافية

ت	الشخصية	طريقة التقديم	صفات الشخصية		تقييم الخبير		التعديل المقترح
			الصفة	تمظهراتها الحكائية	تصلح	لا تصلح	
1	الشرير	1. القانون العام لظهوره هو ظهوره في سياق الحكاية مرتين هما :- أ. يظهر أولاً فجأة من الخارج :- • طائراً. • متلصصاً . ب. يظهر ثانية كشخص متعقب . 2. استثناءات ظهوره هي :- أ. يقدم في الحالة الاستهلالية :- • مظهراً صفات شريرة . • لا يظهر صفات شريرة بل يظهر كأحد أفراد أسرة واحدة .	1. مظهرها الخارجي 2. مكانتها الاجتماعية. 3. اسمه وخصوصيات التقديم . 4. سكنها أو محل إقامتها . 5. جنسها . 6. عمرها .	فقير , غني , متوسط الحال , رث الثياب , نظيف الثياب , ... الخ ملك , ملكة , أمير , أميرة , وزير , فلاح , عامل , حرفي , ... الخ . أسماء , ألقاب , كنى , مهن , حالات نفسية , ... الخ . قصر , منزل في مدينة , منزل ريفي . كوخ , خان , ... الخ . ذكر , أنثى , خنثى , إنسان , حيوان , جن , كائن خرافي , جماد , ... الخ . كبير السن , صغير السن , شاب , ... الخ .			
2	المانح	1. القانون العام لظهوره هو تقديمه في الحكاية حين يقابله البطل صدفة :- أ. في غابة (كوخ مثلاً) . ب. في حقل . ج. على قارعة الطريق . د. في الشارع . 2. استثناءات ظهوره هي :- أ. يقدم في الحالة الاستهلالية . ب. قد يغيب من الحكاية الخرافية ليقوم المساعد بدوره .	1. مظهرها الخارجي 2. مكانتها الاجتماعية. 3. اسمه وخصوصيات التقديم . 4. سكنها أو محل إقامتها . 5. جنسها .	فقير , غني , متوسط الحال , رث الثياب , نظيف الثياب , ... الخ ملك , ملكة , أمير , أميرة , وزير , فلاح , عامل , حرفي , ... الخ . أسماء , ألقاب , كنى , مهن , حالات نفسية , ... الخ . قصر , منزل في			

			مدينة , منزل ريفي . كوخ , خان , ... الخ .	6. عمرها			
			ذكر , أنثى , خنثى , إنسان , حيوان , جن , كائن خرافي , جماد , ... الخ . كبير السن , صغير السن , شاب , ... الخ .				
3	المساعد السحري	1. القانون العام لظهوره هو تقديمه في الحكاية عندما يقدم كهدية للبطل . 2. استثناءات ظهوره في الحكاية الخرافية هي :- أ. يظهر في الحالة الاستهلاكية ب. يظهر ليقابله البطل صدفة في حالة غياب المانح من الحكاية بنفس الصور السابقة :- - في غابة (كوخ مثلا) . - في حقل . - على قارعة الطريق . - في الشارع .	1. مظهرها الخارجي 2. مكانتها الاجتماعية. 3. اسمه وخصائص التقديم . 4. سكنها أو محل إقامتها . 5. جنسها . 6. عمرها	فقير , غني , متوسط الحال , رث الثياب , نظيف الثياب , ... الخ ملك , ملكة , أمير , أميرة , وزير , فلاح , عامل , حرفي , ... الخ . أسماء , ألقاب , كنى , مهن , حالات نفسية , ... الخ . قصر , منزل في مدينة , منزل ريفي . كوخ , خان , ... الخ . ذكر , أنثى , خنثى , إنسان , حيوان , جن , كائن خرافي , جماد , ... الخ . كبير السن , صغير السن , شاب , ... الخ .			
4	المرسل	يقدم في الحالة الاستهلاكية .	1. مظهرها الخارجي 2. مكانتها الاجتماعية. 3. اسمه وخصائص التقديم .	فقير , غني , متوسط الحال , رث الثياب , نظيف الثياب , ... الخ ملك , ملكة , أمير , أميرة , وزير , فلاح , عامل , حرفي , ... الخ . أسماء , ألقاب ,			

			كنى , مهن , حالات نفسية , ... الخ . قصر , منزل في مدينة , منزل ريفي . كوخ , خان , ... الخ . ذكر , أنثى , خنثى , إنسان , حيوان , جن , كائن خرافي , جماد , ... الخ . كبير السن , صغير السن , شاب , ... الخ .	4. سكنها أو محل إقامتها . 5. جنسها . 6. عمرها		
5	البطل	يقدم خلال الحالة الاستهلالية :- أ. فرد من أفراد أسرة بصفته :- - أخ المبحوث عنها . - أبناء المبحوث عنها . ب. عن طريق ولادة اعجازية مصحوبة بحكمته التنبؤية ويظهر قبل عقدة الحكاية :- - صفات ايجابية (صفات بطل مستقبلي) . - صفات سلبية (الحمق مثلا) . -	1. مظهرها الخارجي 2. مكانتها الاجتماعية. 3. اسمه وخصائص التقديم . 4. سكنها أو محل إقامتها . 5. جنسها . 6. عمرها	فقير , غني , متوسط الحال , رث الثياب , نظيف الثياب , ... الخ ملك , ملكة , أمير , أميرة , وزير , فلاح , عامل , حرفي , ... الخ . أسماء , ألقاب , كنى , مهن , حالات نفسية , ... الخ . قصر , منزل في مدينة , منزل ريفي . كوخ , خان , ... الخ . ذكر , أنثى , خنثى , إنسان , حيوان , جن , كائن خرافي , جماد , ... الخ . كبير السن , صغير السن , شاب , ... الخ .		
6	البطل المزيف .	يظهر بإحدى صورتين :- أ. يقدم في الحالة الاستهلالية .	1. مظهرها الخارجي	فقير , غني , متوسط الحال , رث الثياب , نظيف		

			الثياب , ... الخ 2. مكانتها الاجتماعية. 3. اسمه وخصوصيات التقديم . 4. سكنها أو محل إقامتها . 5. جنسها . 6. عمرها	ب. لا يقدم في الحالة الاستهلاكية ويعلم بوجوده أخيرا في البلاط أو المنزل .	
			قصر , منزل في مدينة , منزل ريفي . كوخ , خان , ... الخ . ذكر , أنثى , خنثى , إنسان , حيوان , جن , كائن خرافي , جماد , ... الخ . كبير السن , صغير السن , شاب , ... الخ .		
7	الأميرة	تقدم في الحكاية مرتين هما :- أ في الحالة الاستهلاكية أولا . ب. كشخصية متعقبة ثانية , وهنا :- - أما يراها الباحث أولا ثم الشرير ثانيا . - أو يراها الشرير أولا ثم الباحث ثانيا .	1. مظهرها الخارجي 2. مكانتها الاجتماعية. 3. اسمه وخصوصيات التقديم . 4. سكنها أو محل إقامتها . 5. جنسها . 6. عمرها	فقير , غني , متوسط الحال , رث الثياب , نظيف الثياب , ... الخ ملك , ملكة , أمير , أميرة , وزير , فلاح , عامل , حرفي , ... الخ . أسماء , ألقاب , كنى , مهن , حالات نفسية , ... الخ . قصر , منزل في مدينة , منزل ريفي . كوخ , خان , ... الخ . ذكر , أنثى , خنثى , إنسان , حيوان , جن , كائن خرافي , جماد , ... الخ .	

			كبير السن , صغير السن , شاب , ... الخ .				
--	--	--	---	--	--	--	--

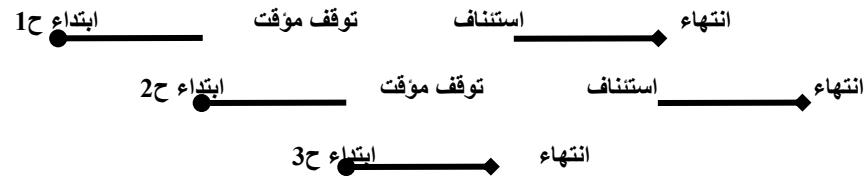
الملحق (4 - د) احتمالات تشكل الحركات في الحكاية الخرافية

ت	كيفية تشكل الحركات في الحكايات الخرافية		تقييم الخبير		التعديل المقترح
	شرح الحركة	مخطط الحركة	تصلح	لا تصلح	
1	تتبع حركة حركة أخرى				
2	تنقطع الحركة الأولى (الأساسية) بحركة ثانية (اعتراضية) وحال انتهاء سير الأخيرة تستأنف الحركة الأولى سيرها حتى تصل إلى نهايتها وبالتالي نهاية الحكاية .				
3	تنقطع الحركة الأولى (الأساسية) بحركة ثانية (اعتراضية) تنقطع بدورها , وهنا احتمالان هما:- 1. تنقطع بحركة ثالثة , عندها يمكن تصور مخططين لسير الحركات الثلاثة :- أ. انتهاء الثالثة لتستمر الأولى (الأساسية) عقبها مباشرة لتصل إلى نهايتها ومن ثم				

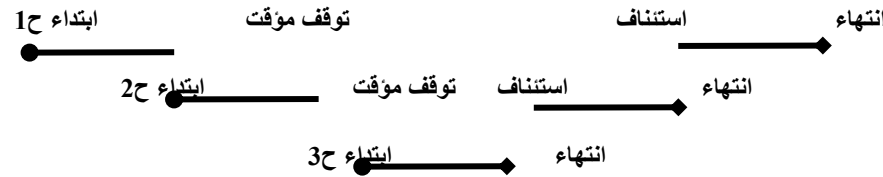
تستأنف الثانية السير
وصولاً إلى نهايتها.

ب. انتهاء الثالثة لتستمر
الثانية وصولاً إلى نهايتها
ومن ثم تستأنف الأولى سيرها
لتصل إلى نهايتها .

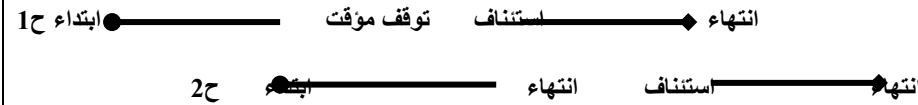
2. تنقطع بالحركة الأولى التي
تستأنف سيرها لتنتهي ولتبدأ
عقبها الحركة الثانية حتى
تصل إلى نهايتها .



اتجاه سير الحركات



اتجاه سير الحركات



اتجاه سير الحركات

			4 تبدأ الحكاية بفعلي شر في نفس الوقت ليشكلا حركتين تنتهي إحداها قبل الأخرى .	
			5 تضم حكاية واحدة حركتين تنتهيان بنهاية واحدة .	
			6 تشتمل الحكاية على باحثين يفترقان في منتصف الحركة الأولى ويغادران من اجل البحث .	

الملحق (4 - هـ) أدوات الربط في الحكاية الخرافية

ت	كيفية تحقق الربط		تقييم الخبير		التعديل المقترح
			تصلح	لا	
1	يتحقق الربط من خلال اكتشاف شخصية لشيء بواسطة تذكير شخصية أخرى لها , ويتم التذكير :- 1. بصورة مباشرة عن طريق :- أ. راو يروي الأحداث (ابسط حالات التذكير). ب. دلالة أداة . ج. إخبار شخص عن نفسه . د. اكتشاف شيء ما بواسطة تنصت شخصية على شخصية أخرى . 2. بصورة غير مباشرة ، عن طريق :- أ. إرسال رسول برسالة معينة . ب. شتم البطل من قبل أعدائه ، أو حساده . ج. مفاخرة البطل بقوته . د. شكوى توجه ضد البطل . هـ. حوار يتم من خلاله التعرف على البطل .				
2	يتحقق الربط من خلال دلالة أفعال سابقة للشخصيات . وتكتشف هذه الأفعال من خلال :- 1. رؤيتها :- أ. بصورة طبيعية . ب. بصورة خارقة . 2. سماعها بصورة خارقة .				
3	يتحقق الربط من خلال تحقيق حضور ما . وتمظهرات هذه الحالة هي :- 1. إحضار شيء - إنسان أو غيره - ذي سمة طبيعية أو خارقة . 2. وصول شخص ما إلى مكان معين .				
4	من خلال الإعداد لإظهار شخص معين (البطل) وتمييزه عن الآخرين .				

الملحق (4 - و) ظاهرة التكرار الثلاثي في الحكاية الخرافية

ت	تحقق ظاهرة التكرار الثلاثي		تقييم الخبير		التعديل المقترح
	تحققها من جهة	التمظهرات	تصلح	لا تصلح	
1	من جهة الموضوع الذي يتحقق فيه التكرار	1. فيما بين تفاصيل فردية ذات طبيعة وصفية . 2. فيما بين وظائف فردية . 3. فيما بين وظائف زوجية . 4. فيما بين مجموعات وظائف . 5. فيما بين حركات كلية .			
2	من جهة الكيفية التي يتم بها التكرار .	1. التكرار كتوزيع متساو . 2. التكرار كتراكم . 3. التكرار الذي يضم نتيجتين سلبيتين قبل نتيجة ثالثة ايجابية .			
4	من جهة الأشكال التي تظهر في الحكاية الخرافية	1. التجريب المتكرر لأداة ثلاث مرات . 2. تكرار صيغة المانع من خلال استثمار الحكاية لدور أداة ما وأثرها في الدلالة على شخصية المانع . 3. تكرار مطاردة الشرير للبطل ثلاث مرات من خلال إلغاء العوائق الذي يضعها البطل في طريق الشرير . 4. قتال يتكرر ثلاث مرات يربط الأول بالثاني والثالث بواسطة عودة البطل لمزاولة عمله .			

الملحق (4 - ز) مظهرات الدوافع في الحكاية الخرافية

ت	مظهرات الدوافع في الحكاية الخرافية		تقييم الخبير		التعديل المقترح
	الوظيفة	التمظهرات	تصلح	لا تصلح	
1	الشر	تتنوع الدوافع حسب ارتباطها :- 1. بطبيعة الشخصية الشريرة الخبيثة الشاكة . ليكون الشر مدفوعا :- أ. بالكراهية . ب. بالقتال . ت. بالحسد . ث. بالخوف من منافسة . ج. بتجنب الزواج غير المتكافي . ح. بالخيانة الزوجية . خ. بتجنب حدوث ما تنبأت به نبوءة عن إهانة ابن في حضور والديه . 2. بالأفعال الخاطئة لشخصية غير شريرة . ليأخذ الطرد هنا صورة من صور العدل ويكون الطرد (الشر) مدفوعا :- أ. بتسبيب ابن أو حفيد متاعب للغير . ب. بسبب جعل الابن أو الحفيد من نفسه غيبا .			
2	الفقدان	إن دوافع وعي الشخصيات بوجود فقدان هي :- 1. من خلال إخبار الشيء المفقود عن نفسه عن طريق :- أ. ظهوره للحظة وتركه لآثار واضحة تدل عليه . ب. ظهوره في تجليات صور مختلفة . 2. من خلال رؤية شخص - قيصر أو أميرة مثلا - للشيء المفقود (الذي سيتم البحث عنه لاحقا) عن طريق حلم . 3. من خلال رؤية مباشرة لشيء يمر أمام البطل ليترك لديه الرغبة في طلبه . 4. من خلال استراق النظر من قبل البطل على الشيء الذي سيطلبه لاحقا . 5. من خلال تنبيه شخصيات وسيطة للبطل :- أ. والدان ينبهان ابنهما (البطل) بافتقاده عروسا . ب. نساء جميلات يخبرن البطل بوجود فتاة أجمل منهن تستحق الطلب في مكان بعيد . 6. من خلال الإيهام بوجود فقدان مزعوم وهذا شكل خيالي للفقدان . ويتحقق عن طريق :- أ. الإيهام بحاجة مزعومة تدفع إلى شر مباشر للتخلص من البطل أو من قوته فيتم :- • إرسال البطل من قبل (أخت , سيد شرير , تاجر) . • إرسال أخوات البطل الشريرات له			

			بسبب غزل تنين لهن . ب. الإيهام بوجود مرض خيالي تختلقه أخت البطل الشريرة بأمر من الشرير . 7. من خلال ما يسببه الحسد أو الفقر . 8. من خلال ما تسببه شجاعة وقوة البطل . 9. من خلال الرغبة في الحصول على أطفال .		
--	--	--	---	--	--