

## فلاذمير بروب و مورفولوجيا الحكاية الخرافية بداية مسار السرديات الحديثة

الدكتور: لخميسي شرفي  
قسم اللغة والأدب العربي  
كلية الآداب واللغات  
جامعة - تبسة - (الجزائر)

### Résumé :

la narratologie est l'une des branches de la poétique qui s'intéresse à aborder l'œuvre littéraire indépendamment de tout contexte extérieur, c'est également l'aboutissement des évolutions qui vont de la théorie du roman à celle de la narration qui tend à analyser la forme littéraire comme véhiculant un sens.

L'évolution véridique de la narration émane de son entrelacement avec le vécu, ainsi, elle subit tous ses changements qui se répercutent en elle, car elle est un monde représentatif en parallèle avec le monde vécu. et comme le vécu quotidien n'a point de limites, la narration s'est également élargie pour comprendre toutes sortes de discours, littéraires ou non littéraires. Peut être ceci donnerait une explication au foisonnement de la production narrative.

Cet état a poussé les chercheurs à repenser avec rigueur les mécanismes qui gèrent l'opération de la narration, parmi ces nombreux chercheurs, paraît le Russe Vladimir Propp dans son livre Morphologie du Mythe.

### ملخص:

يُعدّ علم السرد أحد فروع الشعرية التي تقارب الأعمال الأدبية منقطعة عن السياقات الخارجية، كما يعتبر حصيلة التطور من نظرية الرواية إلى النظرية السردية التي تتجه إلى تحليل الشكل الأدبي بوصفه حاملاً للمعنى.

إن حقيقة التطور السريع و المستمر للسرد تنبع من كونه مرتبطاً بالحياة، تطراً عليه كل متغيراتها، وتنعكس فيه، لأنه عالم تخيلي يوازي عالم الواقع.

فكما أن واقع الحياة لا حدود له، فكذلك السرد الذي اتسع ليشمل مختلف الخطابات أدبية كانت أم غير أدبية، وذلك ما يفسر ثراء النتاج السردية ووفرتة. هذا الأمر دفع الباحثين إلى التفكير بجدية في الآليات التي تنظّم عملية السرد، فكان الشكلاني الروسي فلاذمير بروب رائداً في هذا المجال من خلال كتابه ( مورفولوجيا الحكاية الخرافية).

## 1- توطئة :

يعد مطلع القرن العشرين نقطة البداية لميلاد منظومات نقدية جديدة تأسست على أسس علمية موضوعية غايتها مقارنة النص الأدبي باعتباره بنية فنية كاملة وشاملة، مكثفة بذاتها بعيدا عن السياقات الخارجية، سواء أكان النص الأدبي المدروس نصا شعريا أم نثريا. ويرجع الفضل في ذلك إلى رائد الدرس اللساني الحديث "فيردينان دي سوسير" **Ferdinand de Saussure** الذي أحدث ثورة في الدراسات اللغوية أقل ما يقال عنها أنها ثورة كوبرنيكية (\*).

و يعد السرد أحد الفروع الأدبية التي استفادت من ظهور الباحثين الساعين إلى علمنة الدرس الأدبي. فما السرد؟ و من المؤسس الفعلي لهذا العلم؟ و ما هي المرتكزات و الأسس التي بنى عليها منهجه؟

## السرد:

هو مصطلح نقدي حديث يعني «الحديث أو الاخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو أكثر من الساردين، و ذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم»<sup>(1)</sup>. والسرد عبارة عن فعل أنجز سواء أكان ذلك الفعل واقعيا أم تخيليا، و ذلك ما أشار إليه "جيرار جينيت" حين ذهب إلى أنه يطلق على « الفعل السردي المنتج، و بالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث في ذلك الفعل»<sup>(2)</sup> السرد.

و باختصار شديد، فالسرد يعني «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»<sup>(3)</sup>، و هو قديم النشأة قدم نشأة الإنسان، و سيبقى مستمرا متواصلا و متطورا استمرار و تواصل و تطور الحياة الإنسانية، حيث يقول رولان بارت: «أن السرد يوجد في كل الأمكنة و في كل الأزمنة، يبدأ السرد مع التاريخ، فلكل الطبقات و التجمعات الإنسانية سرداتها، و قد يسعى أناس من ثقافات و بيئات مختلفة لتذوق هذه السردات»<sup>(4)</sup>.

و إن حقيقة هذا التطور المستمر للسرد تنبع من كونه مرتبطا بالحياة، تطرا عليه كل متغيراتها و تنعكس فيه، لأنه عالم تخيلي يوازي عالم الواقع، و ذلك ما أشار إليه رولان بارت بقوله: «إنه مثل الحياة عالم متطور من التاريخ و الثقافة»<sup>(5)</sup>. و كما أن الحياة لا حدود لها، فكذلك السرد، إنه «فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، بيدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان»<sup>(6)</sup>.

هذه الحقيقة جعلت مفهوم السرد يمتد ليشمل مختلف الخطابات و المجالات، حيث نجده في كل ما يقرأه الإنسان أو يسمعه أو يشاهده أو يحكيه، و ذلك ما بسط فيه رولان بارت حديثه لما قال: «و يمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، و يمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة و الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، إنها لحاضرة في

الأسطورة و الخرافة و حكايا الحيوان و الحكاية و القصة القصيرة و الملحة و التاريخ و التراجيديا و المأساة و الكوميديا و المسرح الإيمائي و الصورة الملونة» (7).

يستفاد من كلام بارت أن السرد علم شامل و واسع، يتضمن ما هو أدبي و ما هو غير أدبي، و لعل ذلك ما يفسر ثراء النتائج السردية و وفرته، فهذا الكم الهائل الذي لم يتأثر بضياح جزء كبير منه نتيجة عملية المشاهدة، دفع الباحثين إلى التفكير بجدية لإيجاد الآليات الإجرائية المناسبة التي تنظم عملية السرد، و تساعد على مقارنة النصوص السردية على اختلاف أشكالها و تباين مضامينها، علما أن بداية البحث كانت مع الشكلانيين الروس الذين أرسوا قواعده بوضع اللبنة الأولى في مجال البحث السردية و يبرز فلاديمير بروب "Vladimir Propp" (8) رائدا في هذا المجال، إذ يُعد من أبرز منظري الأدب خاصة في مجال بحثه (الحكاية الخرافية)، و قد ارتبط اسمه بمؤلفه الشهير "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" الذي نشره ب(لينينغراد) سنة 1928، درس فيه مائة حكاية روسية عجيبة وفق مقارنة منهجية شكلانية مورفولوجية. فما هي المضامين التي اشتمل عليها الكتاب ؟ و لإم هدف بروب من خلاله؟ و كيف تجلت أسس منهجه السردية فيه ؟

سعى بروب من خلال دراسته لمورفولوجيا الحكاية الشعبية إلى إيجاد وحدة قياس ثابتة يمكن من خلالها تصنيف مختلف الأنماط السردية و مقارنتها بحثا عما يربطها من علاقات، إذ يقول في هذا الصدد « إننا سنعمل على مقارنة الأبنية الحكائية لهذه الخرافات فيما بينها وفق أجزائها المكونة، و ستكون نتيجة هذا العمل مورفولوجيا أي وصف للخرافات حسب أجزائها المكونة و العلاقات فيما بينها و فيما بين المجموع» (9)، بمعنى أنه يهدف إلى اكتشاف الأنظمة البنوية التي تتحكم في تلك الحكايات الشعبية مع استنباط مكوناتها التي تسمح بالمقارنة بين مختلف الحكايات.

بدأ بروب كتابه مركزا على مسألتين : تمثلت الأولى في إشارته لقصور الدراسات السابقة في مقارنة الحكاية الخرافية، و أما الثانية فتتمثلت في عزمه على اكتشاف مبدأ منظم و قانون مفسر للتعدد الهائل في موضوعات الحكاية الخرافية و شخصياتها. إنه يسعى بذلك إلى علمنة البحث السردية الخاص بالحكاية الشعبية حيث تظهر محاولة هذه العلمنة في بحثه « ابتداء من كلمة مورفولوجيا الواردة في العنوان» (10)، ثم توضيح هذه الكلمة في الفقرة الأولى من الكتاب، و في ذلك يقول : « تعني كلمة مورفولوجيا دراسة الأشكال، و تعني في علم النبات دراسة الأجزاء المكونة للنبات و علاقتها ببعضها البعض و بالكل، بمعنى آخر : دراسة بنية النبات. و لكن ماذا عن مورفولوجيا الحكاية الشعبية ؟ لم يكد يفكر أحد في إمكانية مفهوم كهذا، و مع هذا فمن الممكن فحص أشكال الحكاية التي ستكون مطابقة تماما لمورفولوجيا التكوينات العضوية. و إذا كان من المستحيل إثبات ذلك للحكاية بمعناها الواسع ( في دراسة تطبيقية )، فإنه يمكن إثباته بالنسبة لما يسمى الحكايات الخرافية، و هذا العمل مكرس لتلك الحكايات» (11).

يتضح جليا أن غاية بروب من هذه المقارنة بين منهج علم النبات و منهجه العلمي في مقارنة الحكاية الشعبية هي البحث عن القوانين المنظمة للظاهرة الأدبية المدروسة أو البنية المنطقية للحكاية كما صرح هو بذلك، و قد وجد هذه البنية المنطقية في قانون الوظائف الدرامية، فمن خلال دراسته الوصفية الاستقرائية أكتشف أن وراء هذا التنوع الهائل للتفاصيل المقدمة في الحكاية الخرافية و المتعلقة بالشخصيات و الأحداث و الأزمنة و الأماكن، يوجد عنصر ينظم هذا التنوع، و يرجعه إلى قانون بسيط يظهر في عدد محدد من الثوابت التي تشكل الوظائف الدرامية.

لقد وسع بروب المقارنة الشكلانية من خلال اهتمامه بالأنظمة البنيوية للحكاية الشعبية، و استخلاص الوحدات الدلالية و الاهتمام بالمبنى الحكائي من خلال التركيز على الوظائف و أفعال الشخصيات و عدم الاهتمام بمضامين الحكاية و متغيراتها السردية، فقد كان قريبا من التحليل البنيوي السردى على الرغم من اهتمامه بالمبنى الحكائي و أشكاله السردية.

و كان غرضه من دراسته وضع تصنيف للبنيات السردية الأساسية للحكاية الشعبية بدراسة ما هو ثابت و إبعاد ما هو ثانوي متغير كالأوصاف و البيئة المكانيّة و الزمانية و القصص الجانبية محتفظا بالوظائف فقط التي يقصد بها الفعل الذي تقوم به الشخصية في مسار الحكاية السردية، و يكون حاملا لدلالة معينة<sup>(12)</sup>، و انطلاقا من ذلك قام باستخراج مجموعة من القواعد و القوانين العامة المتحركة في بنية الحكاية الخرافية قدمها على النحو الآتي :

**1- القانون الأول :** تقدم وظائف الشخصيات عناصر ثابتة باقية في الحكاية على الرغم من الكيفية التي تمت بها أو بواسطة من تم تحقيقها و تشكل هذه الوظائف أجزاء أساسية للحكاية<sup>(13)</sup>، عبارة أخرى فإن الأحداث الثابتة هي وظائف الشخصيات مهما كانت تلك الشخصيات و الطريقة التي تؤدي بها تلك الوظائف، « إن الوظائف هي العناصر المكونة للخرافة »<sup>(14)</sup>، و بذلك يؤكد بروب على أولوية الوظائف على الشخصيات، فالوظائف تحافظ على ثباتها مهما تغيرت الظروف المحيطة بها، و هي العامل الأساسي في خلق الشخصيات التي تعد مجرد أدوات لتحقيق تلك الوظائف.

**2- القانون الثاني :** « إن عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود »<sup>(15)</sup>، فهو لا يتجاوز إحدى و ثلاثين وظيفة، و في مقابل ذلك تتعدد المتغيرات و تتباين (الشخصيات، الصفات، البيئة...) مع الإشارة إلى أن عدد الوظائف المحدود لا يتحقق تحقيقا كاملا داخل كل حكاية حيث تقل في بعض الأحيان عن العدد المحدود.

**3- القانون الثالث :** ترتيب الوظائف و تسلسلها دائما واحد<sup>(16)</sup>، فهي تتوزع وفق نمط ثابت في كل الوظائف، و إن لم تتحقق بالعدد نفسه في كل الحكايات، أو غابت بعض الوظائف، فإن ذلك لا يغير نظام تسلسلها العام و لا من وضعية الوظائف الأخرى.

**4- القانون الرابع :** تعتبر الحكاية الخرافية طرازاً واحداً من ناحية بنيتها « فكل الخرافات العجيبة تنتمي إلى نفس النمط البنيوي »<sup>(17)</sup>، فهي من هذه الناحية تتشابه حتى يبدو للقارئ أنه أمام حكاية واحدة ببنية واحدة.

### وظائف الشخصيات الدرامية :

يرى بروب أن «عدد الوظائف غاية في القلة، في حين لا حصر لعدد الشخصيات. وهذا ما يفسر الوجه المزدوج للقصة العجيبة. فمن جهة هناك تنوعها المدهش وريثتها الحافلة بالألوان، ومن جهة أخرى هناك رتبتها ووحدة شكلها التي لا تقل إدهاشاً عن سابقتها»<sup>(18)</sup>

ففي الفصل الثالث من ( مورفولوجيا الحكاية الخرافية ) الذي يمثل لب الكتاب و أطول فصوله، عرض بروب الوظائف الدرامية للشخصيات، موزعة على إحدى و ثلاثين وظيفة، حيث تبدأ الحكاية بنوع من الاستهلال و هو نص تمهيدي يعطينا لمحة عن عدد أفراد الأسرة أو يقدم البطل باسمه، أو بالإشارة إلى مكانته أو ذكر المكان أو المدينة التي ستقع فيها الأحداث أو ستنتقل منها. و يتم خلال الاستهلال التركيز على تعداد أوصاف الشخصية التي ستتمص فيما بعد دور البطل، علماً أن الحالة البدئية (الاستهلال) «لا تعدّ وظيفة إلا أنها تمثل عنصراً مورفولوجياً مهماً»<sup>(19)</sup> تنطلق منه القصة.

و مع أن الاستهلال ليس وظيفة، فإنه عنصر مكون مهم، يسميه بروب بالحالة الاستهلالية، أما الوظائف الإحدى و الثلاثين التي ترد مباشرة بعد الاستهلال فهي :

- 1- الغياب : حيث يغيب أحد أفراد الأسرة من البيت. والأشكال المألوفة للغيب هي السفر إلى عمل، أو التجارة، أو الحرب، أو الذهاب إلى الغابة، أو الاهتمام بشؤونه الخاصة.
- 2- التحذير : هو «إبلاغ البطل بالمحذور»<sup>(20)</sup> يتم تحذير البطل من القيام بفعل معين كأن يقال له: عليك ألا تنظر إلى ما في هذه الغرفة، أو ابق مع إخوتك ولا تخرج من البيت. وقد يرد الحظر أو المنع محققاً كأن تثني الأم ابنها بالرجاء بأن لا يذهب لصيد السمك لأنه مازال صغيراً.
- 3- المخالفة : يتجاهل البطل التحذير فيقع في المحذور.
- 4- الاستطلاع : يقوم الشرير بمحاولة استطلاعية للحصول على المعلومات لمعرفة المكان الذي يسكن فيه الأطفال أو مكان الأشياء النفيسة.

5- الحصول : يحصل الشرير على معلومات عن الضحية، وغالباً ما يتم ذلك عن طريق الحوار أو بطرق مختلفة أخرى، فمثلاً عندما تصرخ الأم داعية ابنها للدخول إلى البيت فهي بذلك تكشف عن وجوده للساحرة.

6- الخداع : يحاول الشرير أن يخدع ضحيته ليستحوذ عليها أو على ممتلكاتها، حيث يغير هيئته، فالتنين يتحول إلى شاب وسيم، والساحرة إلى عجوز طيبة، والسارقة تتظاهر بأنها متسولة. وقد يقوم

المعتدي باستعمال الأدوات السحرية مباشرة كأن تعطي زوجة الأب ربيها فطائر مسمومة أو تغرز في ثيابه دبوسا سحريا<sup>(21)</sup>.

7- الاستسلام: تقع الضحية في شرك الشرير دون قصد حيث تنطلي عليه الخديعة وتستسلم لها فتساعد عدوها رغما عنها.

8- الشر: يتسبب الشرير في أذى يلحق أحد أفراد العائلة. و«هذه الوظيفة غاية في الأهمية لأنها هي التي تمنح القصة حركتها، فالابتعاد وتجاوز الخطر والإخبار والخديعة الناجمة كلها تهيئ لهذه الوظيفة، تجعلها ممكنة أو تسهل من وقوعها. ولذا نستطيع أن نعدّ الوظائف السبع الأولى الجزء التحضيري للقصة في حين نتعدّد الحبكة لحظة الإساءة»<sup>(22)</sup>. وتأخذ الإساءة أشكالاً عديدة أحصى منها بروب ما يفوق العشرين حالة. كأن يقوم المعتدي باختطاف أحد أفراد العائلة أو سرقة أداة سحرية أو يسحر فردا من العائلة أو يسجن شخصا ما أو يجبر شخصا على الزواج منه، وغيرها من أشكال الإساءة التي تلحق الأذى بأفراد العائلة.

9- التوسط (الإرسال): إعلان سوء الحظ أو فقدان، يطلب من البطل أو يؤمر بالذهاب، و يسمح له أو لرسوله بالذهاب. وتسمح هذه الوظيفة للبطل بالظهور على مسرح القصة، وقد يكون هذا البطل هو الباحث عن المفقود، أو يكون مطرودا (البطل الضحية)، وقد يكون خروج البطل تلبية لنداء نجدة، أو يخرج من تلقاء ذاته.

10- بداية الفعل المضاد: يوافق الباحث (البطل) أو يقرر القيام بفعل مضاد، حيث يوافق البطل على المغادرة والرحيل أو يقرر ذلك من تلقاء نفسه.

11- المغادرة: يغادر البطل الوطن. ويختلف رحيل البطل الباحث عن رحيل البطل الضحية، فهدف الأول هو البحث، وأما الثاني فتنتظره كل أنواع المغامرات، لأنه مبعد أو مختطف. «وسواء كان البطل باحثاً أو ضحية، فإنه يتلقى من الماخذ وسيلة (سحرية على العموم) ستسمح له برفع الضرر الذي لحق به»<sup>(23)</sup>.

12- وظيفة الإعداد: يتم اختيار البطل و التحقيق معه، بل و الهجوم عليه من قبل الماخذ، ما يهدد السبيل لحصوله على أداة سحرية مساعدة، كأن يطلب منه العمل دون أجر، أو الاستماع للموسيقى دون أن ينام، أو أن يرفع حجرا ثقيلاً، أو يطلب منه أحد السجناء أ، يطلق سراحه، أو يحاول مخلوق عدواني القضاء عليه.

13- ردة فعل البطل: استجابات البطل مع اختبارات من سيكون الماخذ. وتكون هذه الاستجابة إيجابية أو سلبية.

14- الحصول على وسيط سحري: ينجح البطل في الاختبار، و يزود بأداة سحرية من قبل الماخذ. ويمكن أن تكون هذه الأداة حيواناً أو أشياء مادية يخرج منها مساعدون سحريون(خاتم) أو أشياء

ذات خواص سحرية (سيف، آلة موسيقية...) أو صفات يتلقاها البطل مباشرة كالقوة أو القدرة على التحول وغيرها.

15- التحول المكاني بين مملكتين، التوجيه: يحول البطل أو ينقل إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه، والذي توجد فيه ضالته، ويوجد موضوع البحث في مملكة أخرى تكون بعيدة على المستوى الأفقي، أو مرتفعة أو منخفضة على المستوى العمودي. وينتقل البطل على بساط طائر أو في زورق أو على ظهر حصان أو طائر.

16- الصراع: يتقابل البطل و الشرير في معركة مباشرة.

17- الوسم: يوسم البطل ليتم التعرف عليه لاحقا. وإما أن تكون السمة مطبوعة على جسد البطل كأن يجرح أثناء المعركة، أو توقظه الأميرة قبل القتال تاركة بسكينها أثرا على خده، وإما أن يتلقى البطل منديلا أو خاتما.

18- النصر: يهزم الشرير. وأشكال الهزيمة كثيرة، فإما أن يهزم المعتدي في منافسة أو لعبة ورق أو يقتل أو يُطرد.

19- القضاء على سوء الطالع: ينتهي سوء الطالع المبدئي بإعادة المبحوث عنه. فإما أن يُخطف المبحوث عنه عنوة أو بالحيلة أو باستعمال الأداة السحرية أو باستعادة الشخصية المسحورة وضعها السابق.

20- العودة: يعود البطل، حيث تتم عملية العودة بنفس طريقة المغادرة.

21- المطاردة: يطارد الشرير البطل مرة أخرى. ومن أشكال المطاردة أن تطير الساحرة لمطاردة الصبي، أو يتحول المطارد إلى حيوان مفترس أو إلى شيء جميل يعترض طريق البطل محاولة لإغرائه.

22- الإنقاذ: يتم إنقاذ البطل من المطاردة. فإما أن يُحمل في الأجواء، وإما أن يضع الحواجز في طريق مطارديه، أو يتحول إلى أشياء فيصعب التعرف عليه، وإما يختبئ عن الأنظار.

23- الوصول دون انكشاف الأمر: يصل البطل دون أن ينكشف أمره إلى الوطن أو بلد آخر. حيث يصل البطل متنكرا إلى بلده، وهناك يعمل عند أحد الحرفيين حذاء أو خياطا أو صائغا. وإما ينتهي عند أحد الملوك في بلد غريب، فيعمل عنده طباحا أو سائسا لحيوله.

24- ادعاءات كاذبة: يدعي بطل مزيف ادعاءات لا أساس لها من الصحة. فيعد عودة البطل يقوم إخوته بإطلاق هذه المزاعم، فيدعون أنهم هم من ظفر بما يحملون. وإن عاد إلى بلدة غريبة يقوم القائد بإطلاق هذه المزاعم حين يدعي أنه هو من هزم التنين.

25- مهمة صعبة: يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل، كاختبار الأكل واختبار الاستحمام في حوض حديدي ساخن حتى يجمر، أو حل أحجية صعبة، أو أن يتعرف على موضوع البحث (الفتاة أو الفتى).

26- الحل: إنجاز المهمة الصعبة. وعادة ما ينتهي بنجاح البطل في الاختبار.

27- التعرف : يتم التعرف على البطل الحقيقي بفضل علامة أو سمة تميز البطل كجرح أو نجمة في جسده، أو بفضل الأداة السحرية التي أعطيت له سابقا، أو بإنجاز مهمة صعبة.  
 28- كشف الادعاء : يكشف أمر البطل المزيف أو الشرير حين يفشل في الاختبار.  
 29- الظهور الجديد : ظهور البطل في شكل جديد، كأن يرتدي ثيابا جديدة أو يبني قصرا ضخما ويستقر فيه.

30- العقاب : يتم معاقبة الشرير بقتله أو طرده أو يسحل مربوطا بذنب حصان أو ينتحر..

31- زفاف : يتزوج البطل و يعتلي العرش. وهنا تنتهي القصة.<sup>(24)</sup>

لاحظ بروب أن تتابع الوظائف في الحكاية الخرافية تخضع لنظام واحد، فإذا جمعنا هذه الوظائف المحدودة العدد على التوالي « أدركنا مدى ما يحكمها من ضرورات منطقية و جبالية تربط كل وظيفة بنا يسبقها و يلحقها »<sup>(25)</sup>. وهي غير متغيرة و إن تغير عددها، و إنما الذي يتغير هو الأسماء و الشخصيات على النحو الآتي :

1- الملك يهب نسرا لرجل شجاع، النسر يحمل الرجل إلى مملكة أخرى.

2- الجد يعطي جوادا لحفيده، الجواد يحمل الحفيد إلى مملكة أخرى.

3- الساحر يعطي زورقا لإيفان، الزورق ينقل إيفان إلى مملكة أخرى.

4- الملكة تمنح خاتما لإيفان، يخرج من الخاتم بالسحر رجال أشداء يحملون إيفان إلى مملكة أخرى.<sup>(26)</sup>

يتضح من خلال المثال أنه إذا كان عدد الشخصيات لا حصر له، يتعدد بتعدد الحكايات نفسها، فإن عدد الوظائف منحصر و هو ما يدلنا على الطابع المزدوج لهذه الحكايات، فهي من ناحية شديدة التنوع، و من ناحية أخرى فهي متشابهة و رتيبة.

و بعد انتهاء بروب من عرض الوظائف مرتبة من الوظيفة الأولى إلى الوظيفة الحادية و الثلاثين، قام بتقديم نتائج هذا النظام الوظيفي الذي يمثل وحدة قياس لكل الحكايات، فكانت تلك النتائج عبارة عن قوانين عامة هي :

1- كل وظيفة تؤدي إلى الوظيفة التي تليها بالضرورة المنطقية و الفنية.

2- لا تستبعد وظيفة وظيفية أخرى، و إنما تقوم كل الوظائف على محور واحد.

3- تأتي نسبة كبيرة من الوظائف في أزواج مثل ما يظهر في الوظائف التالية (المنع / المخالفة / الاستكشاف / الاستسلام / الصراع / النصر / المطاردة / التسليم). و تأتي بعض الوظائف في مجموعات متعلقة مثل : (الشر و الإرسال و مغادرة الوطن)، و أخيرا تأتي وظائف أخرى في شكل فردي مثل وظيفة الغياب و العقاب و الزواج.<sup>(27)</sup>

## دوائر الأفعال :

بعد حديثه المفصل عن الوظائف استخراجا و ترتيبا، وصل بروب في الفصل السادس من كتابه، إلى نقطة لا تقل أهمية عن سابقتها، ألا وهي كيفية توزيع الوظائف بين الشخصيات الفاعلة في الحكاية. و قد انطلق في تحليله لهذا العنصر من ملاحظة مفادها « أن العديد من الوظائف ترتبط ببعضها في دوائر معينة»<sup>(28)</sup>، أطلق عليها اسم دوائر الفعل، و كان يقصد بذلك أن وظائف محددة يتم إسنادها إلى شخصية بعينها من الشخصيات الفاعلة في الحكاية، ثم قام بتوزيعها على سبع دوائر على النحو الآتي :

- 1- دائرة فعل الشرير / المعتدي "**Agresseur / méchant**"، و تشمل وظائف الشر و الإساءة / الصراع مع البطل / المطاردة.
- 2- دائرة فعل المانح / الواهب "**Donateur**" و تشمل الوظيفة الأولى، أي تزويد البطل بوسيط سحري، بمعنى وضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل.
- 3- دائرة فعل المساعد "**Auxiliaire**"، و تشمل التغيير المكاني للبطل بسفره إلى مكان آخر و إصلاح الإساءة، أي القضاء على سوء الطالع.
- 4- دائرة فعل الأميرة أو الشخصية موضوع البحث **Princesse / Person recherchée**، و تشمل طلب القيام بالأعمال الصعبة و الوسم أو وضع العلامة قسرا، أو انكشاف البطل المزيف (كشف الادعاء)، و الاعتراف بالبطل الحقيقي و الزواج.
- 5- دائرة فعل المرسل / الموكل **Mandateur**، و تشمل إرسال البطل و التوسط.
- 6- دائرة فعل البطل **Héros**، و تشمل السفر بهدف البحث، الاستجابة لمطالب المساعد، الزواج، و بداية الفعل المضاد.

7- دائرة فعل البطل المزيف **Faux Héros**، و تشمل الادعاءات الزائفة.<sup>(29)</sup>

ليستنتج بعد هذا العرض أن الحكاية تتضمن سبع شخصيات دراماتيكية، و يوازي عددها عدد الدوائر التي تشكلها، معتبرا هذا النموذج الخاص بالشخصيات نموذجا عاما، كون المضمون المحدد لكل دائرة سيظل ثابتا مهما تغيرت أسماء الشخصيات أو تظهت الأفعال.

و بعد انتهائه من تحليل دوائر الأفعال وضع بروب ثلاث احتمالات للكيفية التي تتوزع بها هذه الدوائر بين شخصيات الحكاية الواحدة و هي كآآي :

1- في الاحتمال الأول « توازي دائرة الفعل الشخصية تماما »<sup>(30)</sup>، أي لا تنفتح دائرة الفعل المخصصة لشخصية ما لشخصية أخرى قد تشاركها في الفعل المخصص لها أصلا، فعلى سبيل المثال عندما تظهر الساحرة التي تختبر البطل ثم تكافؤه، فإنها تظهر بوصفها شخصية مانحة خالصة.

2- في الاحتمال الثاني « تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة»<sup>(31)</sup>، أي أنه في أثناء توزيع

الوظائف بين الشخصوس الفاعلة في الحكاية، يحتمل أن تتجاوز شخصية من الشخصيات السبع دائرة فعلها إلى دوائر فعل أخرى، كأن يشترك الشرير مع المرسل و البطل المزيف في أفعالهم فيكون شريرا و مرسلا و بطلا مزيفا، و كذلك فإن الأب الذي يرسل ابنه و قد أعطاه عصا سحرية، سيكون مرسلا و مانحا في الوقت نفسه.

3- و في الاحتمال الثالث : « توزع دائرة فعل واحد بين شخصيات عديدة »<sup>(32)</sup> ، و ذلك كأن توزع الوظائف التي تشتمل عليها دائرة فعل الأميرة على شخصيات عديدة كوالدها و أمها و أختها، أو مثلا يمكن نقل البطل من مكان إلى مكان آخر عبر بساط سحري أو حصان طائر أو عبر طائر الرخ، فهذه الشخصيات المختلفة تؤدي فعلا واحدا.

لم يكتب بروب في دراسته لمورفولوجيا الحكاية الخرافية بفصل الثوابت (الوظائف) عن المتغيرات (الشخصيات) فحسب، بل أخذ يبحث عن القوانين التي تتحكم في ظهور تلك المتغيرات، فرأى أن « لكل نوع من الشخصيات طريقته في الظهور »<sup>(33)</sup> على مسرح الأحداث، فلكل نوع من هذه الشخصيات أساليب خاصة تلجأ إليها للدخول في الحكاية ساقها بروبي على النحو الآتي :

1- **شخصية الشرير (المعتدي):** يظهر مرتين في سياق الأحداث، فهو يظهر في المرة الأولى كمتلصص أو دخيل ثم يختفي، أما ظهوره الثاني فيكون كشخص متعقب للبطل بعد أن يغير هذا الأخير مكانه.  
2- **شخصية المانح :** تتم مقابلة الشخصية المانحة من قبل البطل في الحكاية صدفة، و في أماكن معينة خارج المكان الذي ابتدأت منه الحكاية، كأن يلتقي به في كوخ صغير أو في أحد الحقول أو في أحد الطرقات أو الشوارع.

3- **شخصية المساعد السحري:** يكون ظهوره في شكل هدية فهو « يقوم بمساعدة البطل كهدية »<sup>(34)</sup> ، حيث يخرج من خاتم أو من شكل آخر سحري

4- **المرسل :** يقدم في الحالة الاستهلاكية للحكاية.

5- **البطل :** يقدم هو كذلك في الحالة الاستهلاكية.

6- **الأميرة :** تظهر مرتين في الحكاية، إذ تظهر أولا في الحالة الاستهلاكية ثم تظهر كمتعقبة.

7- **البطل المزيف :** قد يظهر أولا في الحالة الاستهلاكية، لكنه يقدم في الأخير.

فالمرسل والبطل و البطل المزيف والأميرة ينتمون جميعا إلى الحالة الاستهلاكية. وقد اعتبر بروب هذا التوزيع كقانون منظم للحكاية<sup>(35)</sup> ، إلا أنه أقر بحدوث بعض الانحرافات له في التقديم، و هذه الانحرافات هي :

1- يؤدي غياب الشخصية المانحة إلى تحول أشكال ظهورها إلى الشخصية المساعدة باعتبارها الشخصية التي تليها في الترتيب.

2- « إذا عملت شخصية في دائرتي وظيفتين، فإنها تقدم في تلك الأشكال التي تبدأ فيها أولاً بالفعل  
(36) »

3- يعد تقديم كل الشخصيات في الحالة الاستهلاكية انحرافاً.

و نشير في ختام هذا العرض الذي كان يصبو إلى التعرف على ملامح منهج بروب في دراسة الحكاية الشعبية، إلى أن النقاد قد لاحظوا أن أهم عملية جعلت بروب يصل إلى هذا التحليل البنيوي و لا يقف عند مجرد الدراسة التجزئية، هي أنه اعتمد على تتابع الوظائف بشكل مكث من اختصار أية حكاية في جمل قصيرة على نحو: يرحل الأبوان إلى الغابة، يجرمان على أولادهما الخروج من البيت، تخالف البنت التعليمية و تخرج من البيت، يختطف التنين البنت.

إن المنهج الذي اعتمده بروب "المنهج المورفولوجي" يجسد رؤية البنيوية الشكلانية لفكرة النص على أنه هيكل منسجم العناصر و الأجزاء، بحيث أن اعتماده يجنب الدارس القراءة الذاتية التدوقية و الرؤى المسبقة التي تعتبر النص انعكاساً مباشراً للواقع. و بذلك يصلح التحليل المورفولوجي للحكاية كما بينه بروب، أن يشكل انطلاقة أساسية لأي تحليل سردي. فبفضل هذا المنهج أصبح كتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" لبروب مرجعاً أساسياً في تحليل الحكايات الشعبية و أصبح كذلك، مصدراً للتحليل البنيوي السردي و أساس الدراسات السيميائية في مجال الحكاية و السرد. صف إلى ذلك، فقد كان هذا الكتاب لبنة أساسية لعلم السرد عند الغربيين حيث استفاد كل من "غريماز" و "جوزيف كورتيس" من منهجية فلاذيمير بروب في دراساتها السيميائية.

## الهوامش:

- \*- نسبة إلى العالم الفلكي البولندي نيكولاي كوبرنيك المولود سنة 1473، و الذي قال بدوران الأرض حول الشمس بعكس ما كان سائدا من أن الأرض هي مركز الكون، والشمس تدور حولها.
- 1- علي المانعي : القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط2010، 1، ص36.
- 2- جيارر جينيت : خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتمد و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1997، 2، ص39.
- 3- آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1997، 1، ص28.
- 4- علي المانعي : القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ص. 36.
- 5- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د.ت، ص13.
- 6- سعيد يقطين: الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1997، 1، ص19.
- 7- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، صص. 25، 26.
- 8- فلاديمير بروب : أجد أعلام المدرسة الشكلانية الروسية، و من أهم الباحثين في علم السرد إلى جانب اهتمامه بالأدب الشعبي (الفلكلور)، ولد في "سان بيتر سبورغ" في 29 أبريل 1895، توفي في المدينة نفسها في 22 أوت 1970، اشتغل بالتدريس في جامعة لينينغراد منذ سنة 1938، حيث كان يدرس إلى جانب اللغة الروسية، الألمانية و الفلكلور و الحكاية الشعبية. لم يشتر ذكره إلا بعد ترجمة كتابه "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" إلى الإنجليزية سنة 1958 ثم إلى الفرنسية سنة 1965. و قد ترجم هذا الكتاب إلى العربية ترجمتين : الأولى ظهرت في المغرب سنة 1986، أنجزها إبراهيم الخطيب، و الثانية ظهرت بجدة سنة 1989، و قام بها أبو بكر بلقادر وأحمد عبد الرحيم نصر. من كتب بروب كذلك كتاب "الجذور التاريخية للحكاية الشعبية" سنة 1946 و "القصيدة الملحمية الروسية" سنة 1955، و "القصائد الشعبية الغنائية" سنة 1961 و "الحفلات الفلاحية الروسية" سنة 1963.
- 9- فلاديمير بروب : مورفولوجيا الخرافة، تر : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتعددين، الرباط، المغرب، ط1986، 1، ص33.

- 10-مرسل فالح العجبي: تيارات نقدية معاصرة، مكتبة آفاق للنشر و التوزيع، الكويت، ط2010،1،ص28.
- 11- Steiner : Russuin Formalism ,1984,cornèll university press , pp Peter. 104-105
- 12-فلاذيمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تز: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1989، ص 77.
- 13-المرجع نفسه، ص 88.
- 14-عبد الوهاب الرقيق : في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1988،1،ص 12.
- 15- فلاذيمير بروب: مرفولوجيا القصة، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 38.
- 16-المرجع نفسه، ص 39.
- 17- عبد الوهاب الرقيق : في السرد، دراسات تطبيقية، ص 31.
- 18- فلاذيمير بروب : مورفولوجيا القصة، ص 38.
- 19- فلاذيمير بروب : مورفولوجيا القصة، ص 43.
- 20- ينظر مرسل فالح العجبي، تيارات نقدية معاصرة، ص 43.
- 21- فلاذيمير بروب : مورفولوجيا القصة، ص 47.
- 22- فلاذيمير بروب : مورفولوجيا القصة، ص 48.
- 23- فلاذيمير بروب : مورفولوجيا القصة، ص 48.
- 24- ينظر مرسل فالح العجبي، تيارات نقدية معاصرة، ص 43.
- 25- عبد القادر علي باعيسى : في مناهج القراءة النقدية الحديثة، دفاتر أدبية، دار حضرموت للدراسات و النشر، اليمن، ط2004،1،ص28.
- 26- فلاذيمير بروب: مرفولوجيا القصة، ص ص 36، 37.
- 27- مرسل فاتح العجبي: تيارات نقدية معاصرة، ص 32.
- 28- فلاذيمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 58.
- 29- مرسل فاتح العجبي : تيارات نقدية معاصرة، ص ص 32،33.
- 30- فلاذيمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ص 159.
- 31-المرجع نفسه، ص 160.
- 32-المرجع نفسه، ص 161.

- 33- المرجع نفسه، ص 160.  
34- المرجع نفسه، ص 166.  
35- المرجع نفسه، ص 166.  
36- المرجع نفسه، ص 167.