الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Centre Universitaire de MILA

المركز الجامعي لميلة

المعهد: الآداب و اللغات
القسم: اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

البنية السردية في قصة " إبن صاحبة الظفيرتين و الناسك و اللص"
(الشخصية و الفضاء)

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة :أدب عربي **التخصص : أدب عربي قديم**

إعداد الطالب(ة):
بن سليمان مهدي

إشراف الأستاذ(ة):
خليل سليمة

السنة الجامعية : 2013/2012

بسم الله الرحمن الرحيم

" ..... وقل رب زدني علما..... "

صدق الله العظيم

دعاء

الحمد لله الذي هدانا لهذا و ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله.

اللهم بارك لي في عملي هذا و أرزقني الخير ما حييت،و أجعل خير عمري أواخره و خير عملي خواتمه،و خير أيامي يوم ألقاك.

اّللهم علّمنا بما ينفعنا و انفعنا بما علّمتنا و زدنا علما.

اّللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا و لا باليأس إذا أخفقنا، و ذكرنا أن الإخفاق هو التّجربة التي تسبق النّجاح.

اّللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا، و إذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

ربّنا تقبّل دعاءنا

شكر وتقدير

باسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين:

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعد في انجاز هذا البحث البسيط بدءا بـ :

- والدي الكريمين اللذان طالما أعانوني ووقفوا إلى جانبي و لم يبخلوا علي بشيء سواء من الجهة المادية أو المعنوية .
- أستاذتي الكريمة المشرفة علي" ***خليل سليمة***"التي ساعدتني و لم تبخل علي بنصائحها القيمة و توجيهها الجيد لي و التي كانت صارمة معي حتى النهاية ولولا تفيق الله تعالى لي و وقوفها إلى جانبي لما تمكنت من إخراج هذا البحث في مثل هذه الصورة.
- الأستاذ الفاضل :رئيس معهد الآداب و اللغات الدكتور:" ***رابح الأطرش*** " الذي لم يبخل علينا ولو بأبسط معلومة أو حتى نصيحة منذ ولوجنا المركز الجامعي.
- إلى جميع أساتذتي الكرام الذين صبروا علينا وسايرونا حسب عقولنا وساهموا في بناء شخصياتنا سواء من قريب أم من بعيد.

وفي الأخير نطلب منهم أن يسامحونا عن أي تصرف بدر منا طيلة مشوارنا الجامعي.

و قد صدق الشاعر إذ قال:

أهلاً وسهلاً بالحاضرين فإنكم ..... في حضرة العلم والحِـلم والآدابُ

ماذا أقول في مدح المعلم يا ترى ..... فهل بـَقـَى للمدح أحرفٍ وكتابُ

يا أيـها المعلم نجمك ساطعٌ ..... لولاك لكان للعلم طلسمٌ وحجابُ

أنا يا معلمي بكَ مـُعجبٌ ..... وكلـما سمعتك زاد بي الإعجابُ

هل لي بقلبٍ مثل قلبك زاخرٌ..... ... فرحاب قلبك رائعٌ خلاب

يا ربُّ هَـبْ لمعلمي منكَ رحمةً ..... إنك أنت الكريم الوهاب

مقدمة

عرف الأدب العربي فن القص أو القصة كغيره من الآداب العالمية، واشتهرت الأمة العربية بهذا الفن لإنه كان السبيل الوحيد للترفيه وكانت هناك فضاءات خاصة بالحكواتي يقص مآثر العرب وحروبهم، ويروي أساطير أجدادهم أحيانا بطريقة جدية، وأخرى هزلية، وباحتكاك العرب بالأمم الأخرى ظهرت قصص مترجمة؛ احتك العرب بأيام ازدهارهم بعديد الأمم وبخاصة الفرس الذين ترجموا عنهم كثير الكتب ولعل أبرزها كتاب " كليلة و دمنة" المشهور في الفن القصصي.

ومن خلال تصفحنا لأحد الكتب القصصية لفت انتباهي قصتين الأولى التراث السردي العربي وكان عنوانها " **إبن صاحبة الظفيرتين**" والأخرى المترجمة من كتاب كليلة ودمنة و كانت موسومة بـــ: " **الناسك و النص**" وقد حاول هذا البحث جاهدا تطبيق أحد المناهج الحداثية النسقية عليها بالرغم من أنها مندرجة ضمن الأدب العربي القديم، ورغبة منه معرفة مدى صلاحية هذه المناهج الحداثية على ما هو قديم، وأهم الآليات السردية الموظفة في النصوص القصصية التراثية.

ولم يكن اختيار الموضوع اعتباطا وإنما انبنى على أسباب منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي؛ أما الذاتية: فهو عنصر التشويق الحاصل في هذه القصص الذي كلما قرأت مطلعها تقت إلى النهاية ومعرفتها وكذا تميز هذا الفن بالتشويق، وحمله لحقائق وقيم إنسانية تؤثر في نفس الإنسان، وكذا رغبتنا في الانفتاح المعرفي على التراث العربي القديم لما يزخر به من قيم فنية.

أما الموضوعية فتتمثل في الرغبة على التعرف على الفن القصصي من وجهة نظر جديدة مخالفة تماما لما كان في القديم، وكذا التعرف عل أهم خطوات المنهج البنيوي الذي يولي أهمية كبيرة للدلالة على حساب السياقات الخارجية للنص،

ومدى صلاحيته وملائمته لما هو قديم باعتباره من المناهج الحداثية، وبما أن هذا العمل مؤلف من عدة أبنية مختلفة، وُضعت خطة قوامها ثلاثة فصول.

فكان الأول نظريا تمهيديا موسوما بـــ "مفهوم البنية السردية"، والثاني موسوما بـــ "بنية الشخصية" والثالث موسوم بـــ " بنية الفضاء" وهما نظريان وتطبيقيان في آن واحد تتصدرهما مقدمة و يتم الخلوص في الأخير بخاتمة وقائمة المصادر والمراجع، ثم فهرس للموضوعات.

ففي المقدمة عُمِدَ إلى طرح الإشكال في موضوع البحث، وفي الفصل النظري التمهيدي الأول تُطُرِّق إلى مجمل مصطلحات البحث من تعاريف لغوية وإصطلاحية وإلماما بما يقتضيه الموضوع باعتبارها كلمات مفتاحية كتعريف البنية والسرد عند الغرب والعرب. أما في الفصل الثاني فقد تُطُرِّق إلى بنية الشخصية محاولا الإحاطة بهذه المقولة من خلال ما عمد إليه المنظرون والدارسون لها من تعريف وشرح واستظهار لأنوعها ومكانتها داخل العمل السردي، وتلاه مباشرة الفصل التطبيقي الخاص بها. وفي الفصل الثالث والأخير تُطُرِّق إلى بنية الفضاء تعرفا وشرحا وتقسيما له حسب ما يقتضيه الأمر مع طرح إشكالية المصطلح وعلاقته بباقي مكونات السرد.

وفي الخاتمة تلخيص لأبرز النقاط التي استخلصت من خلال رحلتنا في هذا العمل البسيط؛ سواء من الجانب النظري أم التطبيقي. وقد قام البحث على عُدَّة مرجعية متنوعة فكان أهم المصادر والمراجع: السلسلة النادرة في القصص الآسرة للمؤلف حدباوي العلمي وخطاب الحكاية لجيرار جينت، مرفولوجية الخرافة لفلادمير بروب، وبنية النص السردي لحميد لحميداني، و بناء الرواية لسيزا قاسم، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي....

ولعل من الصعوبات التي واجهتنا كانت نفسية أكثر منها جسدية وتتمثل في القلق النفسي من عدم استكمال الموضوع في الآجال المحددة، وضيق الوقت وبعون الله ذُلِّلت هذه الصعاب والحمد لله على كل شيء.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أحمد الله عز و جل على توفيقه لي، أشكر كل من أسهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد و أخص بالذكر الأستاذة المشرفة: "**خليل سليمة**" التي أفادتني كثيرا بنصائحها وتوجيهها الجيد لي الذي يحتاجه كل باحث في هذه المرحلة.

الفصل الأول

البنية السردية

I-مفهـــوم البنية.

II-مفهوم السرد.

III- الشخصية.

IV- الفضاء.

I/ مفهوم البنية:

قبل التطرق إلى مفهوم البنية يجب أن نشير إلى مصدر المصطلح وهو البنيوية نسبة لاهتمامهم بالبنية في مقاربة النص الأدبي:

البنائية أو البنيوية **Structuralisme** ليست مدرسة فلسفية أو ميدانا خاصا للمعرفة، بل هي اتجاه فكري أصبح يغزو جميع الميادين، وما هو أساس في البنيوية يرجع إلى عالم اللسان "**فرديناد دي سوسير Ferdinand de soussure**" ولعل أهم مرتكزات هذا الاتجاه هي:

* النظر إلى المشكلات الفلسفية من زاوية المنطق العلمي ومن وجهة نظر علم اللسان.

* لقد رأى "**دي سوسير**" أن اللغة نسق يتألف من رموز وعلامات متداخلة وأنه يجب دراسة عناصر اللغة لا من حيث معناها ومحتواه فحسب بل؛ أيضا من حيث علاقات بعضها ببعض داخل النسق اللغوي.

* تفسِّر البنيوية اللغوية كل الظواهر الأخرى، فانطلاقا من النموذج الألسني يمكن دراسة الأنماط الاجتماعية والمؤلفات الأدبية والتقاليد، فالإنسان أصبح يدرس انطلاقا من كلامه ولغته.

ومما يعاب على البنيوية أنها "تفسر الأشياء تفسيرا نسقيا ينقص من أهميته التاريخ ثم إنها تؤكد على حقيقة اللاشعور، فالإنسان الذي يعيش ضمن تركيبة اجتماعية وثقافية ليس له وعي بما تمليه عليه الثقافة والمؤسسات من سلوك فكري وعلمي. وهذا وقد أثرت التيارات البنيوية في مدارس النقد الأدبي تأثيرا عميقا"[1].

[1] محمد بوزاوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، 2009، ص،79.

ولعل ما مهد لظهور البنيوية حركة الفن للفن والحركة الشكلانية في روسيا وحركة النقد **الأنجلو ساكسوني**. أما فيما يخص حركة الفن للفن فقد كانت مخالفة للتيارات التاريخية والواقعية والرومانسية وعلى رأسها "**تيوفيل غوتي Tiovel Ghothi** " الذي يعتبره "**ايمانويل كانط Imanuel Kant**" رائدها الأول والحركة الشكلانية أسهمت من خلال الجهود اللغوية اللسانية التي بذلت من خلال حلقة "براغ" ونلمسها في أعمال كل من "**رومان جاكوسبون Roman Jakoubsoun**" و"**فلاديمير بروب Fladmir Brobe**" و"**فكتور شاكلوفسكي Victor Chacklofesky**"، الذين ركزوا على أدبية الأدب.

لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب، فالنص كيان لغوي مستقل، فـ "**رولان بارط**" يعرف القصة بأنها "مجموعة من الجمل"[1].

إذا؛ فالبنيويون يرون النص الأدبي مجموعة أنساق متكاملة ذات دلالات نسقية نفهمهما من تمازج هاته الأنساق بعيدا عن كل ما هو سياقي سواء كان تاريخي أم اجتماعي أم حتى نفسي واهتموا بالبنية وحدةً لغويةً تكون النص.

1- البنية: لتحديد مفهوم البنية لا بد لنا من الرجوع إلى ما أوردته المعاجم اللغوية يجمعها "قراو رانسون (Graw Ranson–l)" في قوله: "إنَّ الأثر الأدبي يتألف من عنصرين، البنية أوالتركيب والنسج (texture) أو السبك، نعني بالأول المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ؛ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى عبر التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكورة أما النسيج فالمراد به: الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتبع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحي إلى العقل بالمدلولات للكلمات المستعملة"[2].

[1] المرجع السابق، ص 79.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت.1984 . ص 152.

و**البنية** في معجم اللسانيات هي: "تركيب ما يقابله دائما بالفرنسية Structure ونقول بنية عميقة (structure Profound) وبنية روائية (Structure Narrative) وبنية سطحية (Structure de surface)"[1].

ويعني مصطلح "**بنية**" في اللسانيات الحديثة: وحدات لغوية تربطها علاقات ودلالات معينة.

ويتشكل مفهوم البنية في قاموس مصطلحات التحليل السميائي من ثلاثة عناصر هي:

1-1- المعنى العام: "البنية كيان مستقل من العلاقات الداخلية المتكونة على أساس يعتبر التدرج"[2].

1-2- **البنية البدائية للدلالة:** وهنا يطرح مفهوم العلائقية عده إشكالات منها: التنظيمات البنائية الأولى، فإذا كانت البنية نظاما من العلاقات فإن الدلالة لا يمكن أن تنشأ إلا على أساس الفوارق، وما يمكن يجعل المعنى ممكنا هو ذلك الإدراك الحسي للفوارق، أي؛ يفهم العكس بالعكس.

1-3- **الأشكال البنائية:** ويقسم بدوره إلى عدة محاور منها:

أ- **البنيات العاملية والممثلية:** وهنا يمكن مفهوم الشخصية عند "فلاديمير بروب Fladmir Brobe" بحيث إنَّ العامل: "بوصفه وحدة تركيبية في النحو السردي الخاص بالسطح في تموضعه على المسار السردي، يتجزأ إلى مجموعة من الأدوار العاملية، وتجسيدا لممثل وحدة خطابية – على الأقل- دورا عامليا ودورا تيميا"[3].

---

[1] بسام بركة، معجم اللسانيات (فرنسي، عربي)، منشورات لاروس، طرابلس، لبنان، 1985، ص 193.

[2] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، فرنسي، انجليزي)، دار الحكمة، 2000، ص 197.

[3] المرجع نفسه، ص 198.

ومن هنا نستخلص أن الجهاز العاملي مجموعة من العوامل يتبناها النحو السردي الذي يتشكل فيه على المستوى الخطابي للنص.

ب- البنيات السردية الخطابية: وهنا يكمن الفرق بين البنيات السردية المتحكمة في توليد المعنى وتشتمل على الأشكال العامة لتنظيم الخطاب أي؛ إنها البنيات السميائية العميقة أو البنيات الخطابية التي تكون أكثر سطحية والتي تنطلق من هيئة التلفظ.

ج- البنيات العميقة والسطحية: وهذا ما نجده في التميز الذي أقامه" شومبسكي Chombesky":بحيث "إنَّ البنية العميقة ترتبط بالدلالة اللغوية في حين ترتبط الأبنية السطحية بالأصوات اللغوية المتتابعة ويحدد التفسير الصوتي للجمل"[1].

2- مفهوم السرد:

لقد شغل هذا المصطلح عديد النقاد، وأول ما ظهر هذا المصطلح عند العرب في شكل قصص وحكايات بسيطة، لكن سرعان ما اتخذ مفهوما علميا له قوانينه التي تحكمه ولعل من تطرق إلى هذا المفهوم بطريقة منهجية هم الغربيون وسنستعرض أهم ما جاء في هذا المصطلح:

2-1- السرد عند الشكلانين الروس:

لقد اهتم الشكلانيون الروس اهتماما بالغا بالسرد، فقد وضعوا أساسا لثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب واللغة، هادفين إلى خلق علم أدبي مستقل يغض النظر عن السياقات الخارجية سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم هي نفسية، مركزين على الأثر أو كما قيل دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها.

[1] المرجع السابق، ص198.

وقد وصل البحث في تحليل الخطاب السردي بفصل جهود الشكلانيين الروس الذين "حاولوا اكتشاف علم مستقل مادته الأدب باعتباره ظاهرة نوعية تتضمن أحداثا خاصة ومتميزة"[1].

وهذا ما يثبت ما قلناه سابق؛ أي البحث في خصائص الأدب بعيدا عن كل ما هو خارجي لأنهم يرون أن النص الأدبي مكتف ذاتيا ويستوفي كل الشروط اللازمة للبحث فيه أي متضمِّن لتلك الأحداث الخاصة والمتميزة.

ويشير "ايخنباوم" (Ikhnboum) إلى المآخذ التي سجلت على الشكلانيين الروس؛ أهمها الغموض الذي يلف آراءهم، وتجاهلهم لعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع، ويرجع ذلك إلى أن دراساتهم انصبت بشكل أساسي على تحليل النص[2].

أي؛ ما عابه على الشكلانيين إهمالهم السياقات الخارجية التي كانت هي الأخرى رافدًا من روافد هذا الإنتاج الأدبي.

وقد بدا تأثُّر "ايخنباوم" بالكاتب الألماني "لودغيج Lodgigue" (1813-1865) الذي اهتم بالدراسات الشكسبيرية- اهتم بأعمال وليام شكسبير- وهو يؤكد "أن هناك شكلين سرديين طبقا لوظيفة الحكي، الأول: هو عملية قص الحديث، والثاني: السرد المشهدي، حيث تأتي أهمية الحوار بين الشخصيات في أفعالها هذا النمط من السرد متأثرا بالمسرح لاعتماده على الحوار"[3].

---

[1] بوريس ايخنباوم، النظرية الشكلية في نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس،ت:إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية .بيروت.1982 ص ص31، 32.

[2] المرجع نفسه، ص 79.

[3] عبد الله إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1992، ص 13.

أي؛ إن الشكلين يتمثلان في عملية قص الحديث أي الرواية، رواية القصة والتي تعتمد أساسا على الراوي الذي ينقلها لنا أحداث القصة من الواقع إلى ما هو مكتوب أو مروي شفاهة. والسرد المشهدي أي مسرحة الأحداث من حيث الشخصيات والحوار الذي يقوم بينها وحتى الفضاء.

وكما كانت البداية مع الشكلانيين الروس، إلا أن هذه الدراسة قد توسعت بخاصة مع البنيويين والمهتمين بعلم الدلالة، وقد فتحت دراسة الحكاية الخرافية طريقا منهجيا جديدا واعتمدت هذه الدراسة على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة كشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينهما.

2-2- السرد في النقد الغربي الحديث:

ينسب بعض الدارسين الدراسات البنيوية للقصص لكتاب "الخرافات" « Les fables » للعالم الفرنسي "**جوزيف بيديي Joseph Pidier**" الذي نشر في القرن 19م ويعود الفضل له في" اكتشاف أن القصة ليست تجميعا غير مستقر لموضوعات غير ثابتة خاضعا للتأثيرات الجغرافية والتاريخية كما كان يعتقد معاصروه؛ وإنما هي كائن حي ينمو حول نواة ثابتة وكذا تحسه للطابع العضوي للنواة"[1].

والذي يمكن اعتباره إشارة للبناء الكامن خلف أشكال التعبير القصصي كما ذهب إلى ذلك "عبد الحميد بورايو".

كما نجد من البنيويين " **فلاديمير بروب Fladmir Brobe** " الذي أجرى بحثه على مئة قصة شعبية وهذه الدراسة اتخذها كثير من الباحثين أساسا ينطلقون منه في أبحاثهم، فنجد

[1] عبد الحميد بورايو، منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 18.

على سبيل المثال "**تدس Neds** " في دراسة لقصص هنود أمريكا الشمالية، كما ارتكز "**كلود ليفي ستراوس Klaude livis Strauss** " على دراسة "**بروب**" وذهب آخرون إلى تعميق المنهج البروبي وتعميق نتائجه كما فعل "**كلود بريمون Klaude Brimon**"

و"**غريماس Ghremasse** "، أمّا "**تودوروف Tordoreuve** " فقد حاول الاحتذاء حذو "بروب" لكنه لم يعتمد على نموذجه الوظائفي"[1]، أي؛ إنه يرجع الفضل إلى "**بروب**" الذي يعتبر أوّل من مَنْهجَ هذه الدراسة التي أنارت الطريق لمن أتى بعده من الدارسين والنقاد في هذا الاختصاص.

لقد اهتمّت دراسة "**بروب**" بتطورات المبنى الحكائي **(Sujet)** منذ البداية إلى النهاية مرورا بالوسط، وهو بذلك لم يضع نُصب عينيه المعنى الغرضي **Thématique** للمحكي؛ بل كانت مقاربة نظمية **Syntagmatique**[2].

مما سبق نستنتج أن "**بروب**" لم يهتم بموضوع القصة وما يدور فيها من أحداث وإنما اهتم بالتنظيم العام الذي يحكم القصة على حد قوله البداية والوسط والنهاية، وكيف يكون هذا التنظيم العلائقي جيد.

ويعتبر "**رولان بارط Relan Barth**" السرد فعلا ممتدا لا حدود له، فهو عملية تتسع لتشمل مختلف أنواع الخطاب، فنجده يقول: "أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي تمثِّل كل شيء وتنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة، شفوية كانت أم مكتوبة، أو الصورة ثابتة أو متغيرة ... وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات. فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته و لا يوجد أي شعب بدون سرد"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص ص23، 24.

[2] فلاديميربروب، مرفولوجيا الخرافة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشارين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 07.

[3] رولان بارط، التحليل البنيوي للسرد، ت: بشير غمري، حسن عمراوي، مجلة الأفاق (اتحاد كتاب المغرب)، الدار البيضاء، ج 8. 9/1988، ص 07.

فهنا، "بارط" يخرج السرد من النطاق النصي الضيق إلى نطاق أعم باعتباره أساس الحياة البشرية وخاصية إنسانية جُبل عليها الإنسان.

وقد أشار"**بارط**" الجهود النقدية واللسانية والأسلوبية التي تأثرت بنماذج العلوم التجريبية في البحث عن بنية السرد حيث تبنت المنهج الاستقرائي فكانت تبدأ بدراسة سرود جنس أدبي ما لفترة ما ولمجتمع ما، ثم نستنتج نموذجا عاما[1].

من خلال هذا القول يمكننا اعتبار العملية السردية عملية رياضية حسابية تنتظر نتيجة معينة من خلال السرد أي؛ قواعد مضبوطة تحكمه كما تحكم قواعد الرياضيات.

وعلى الرغم من إيحاءات تطبيق المنهج الاستقرائي، غير أنها لم تتوصل إلى النتائج المأمولة، لذلك غيرت توجهها وتبنت المنهج الاستنباطي ومنذئذ عرفت تطورا هائل وتوصلت إلى نتائج لم تكن قد اكتشفت بعد[2].

وهذا أمر طبيعي؛ أن يفشل المنهج التجريبي على الأدب، لأن المنهج التجريبي يصلح على ما هو مادي عقلي بحت ومما لا شك فيه أن الأدب في مجمله شعور ويستحيل على المناهج العقلية المجردة من مسك روح الأدب الماردة، فالنُّقاد لم يتوصلوا إلى نتائج شبه مُرضية إلا بعد استنادهم إلى المنهج الاستنباطي الذي يعيير الحواس اهتماما فهي أمور نفسية نسبية متغيرة لا يمكن إمساكها.

---

[1] المرجع السابق، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص08.

3- مفهوم السرد عند العرب:

لقد أجمع النقاد على أنّ الشعر ديوان العرب؛ غير أن هذا لا يعني أن العرب لم يعرفوا السرد بتاتا، لقد كانت هناك حكايات تروى يتسامرون بها، غير أن هذه الحكايات كانت شفاهة ولعل هذا ما أثر على التراث الأدبي العربي أنه قد ضاع من الكثير في مختلف الفنون الأدبية سواء كانت شعرية أم نثرية.

يعرف الدكتور"رشيد بن مالك" السردية بقوله: "يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية"[1].

أي؛ إنّ السردية هي مجموع الخصائص التي تكون في النص المروي، التي تميزه عن النصوص الأخرى غير السردية.

وقد أظهرت السرديات في مقارباتها المختلفة وجود تنظيمات مجردة وعميقة محتواة على معنى ضمني منظم لإنتاجي هذا النموذج من الخطاب، وعملت السردية بالتدرج قاعدة لتنظيم كل خطاب سردي وخطاب غير سردي باعتباره يمثل مكانتين:

* إما أن يكون الخطاب تسلسلا منطقيا بسيطا للجمل، وبالتالي فإن المعنى لا يكون إلا نتيجة الاطراد يتجاوز إطار اللسانيات أو السميائيات.

* إما أن يكون الخطاب الأدبي فعلا لغويا واعيا و محتويا على تنظيمه الخاص[2].

[1] رشيد بن مالك، مرجع سابق، ص 121.

[2] المرجع نفسه، ص 122.

والسرد هو فعل الحكي المنتج للمحكي، وهو ذلك النص السردي وهذا الأخير لا يتكون فقط من الخطاب السردي وإنما يتكون أيضا من الكلام الذي يلفظه الممثلون، فالمحكي يتكون من تتابع وتناوب خطابي السارد والممثلين، فللسرد بداية ونهاية وبينما يتم الفعل القصصي أو الحكي من جانب الراوي.

* **والرواية** هي "سرد للأحداث والشخصيات وعلاقات معنية تحكمها مجموعة من الروابط السردية وبالتالي لا يمكن الدخول إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد ويشترط في هذه الرموز أن تكون خاضعة لنظام يكشف عن إيديولوجية النص، وكيفية تواصله مع الواقع، فيصبح السرد عبارة عن نظام التواصل وليس مجرد عرض للأحداث"[1].

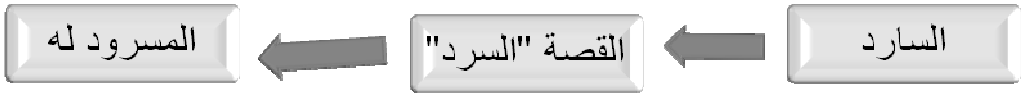
ما نفهمه هنا، هو أنّ البنيوية الروائية لا بد أن تشتمل على بنيات تحكمها كالأحداث والشخصيات وحتى الفضاء والشخصيات بدورها تربطها روابط سردية أي؛ لا يمكن فهم الرواية إلا بالكشف عن الرموز المتضمنة فيها والكشف حتى عن العلاقة الرابطة بين هذه الرموز، ومدى تواصل هذا النص مع الواقع حتى يؤدي وظيفة تواصله لا مجرد عرض للأحداث ولكل مقصود مركزان أساسان حسب "**حميد لحميداني**" إذ يقول: "فأولهما أحداث القصة أو الرواية، وهو احتواء النص الأدبي على قصة تضم أحداثا معينة، وثانيهما: الطريقة التي تُحكي بها القصة، وتُدعى هذه الطريقة سردا، لأن كل قصة يمكن أن تحكى بطرق كثيرة، وكذلك يعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[2].

---

[1] بسام قطوس، شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي، مجلة أبحاث جامعة اليرموك، الأردن، ع/2، 1996، ص 122.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص45.

أي؛ إنّ كل سرد لا بد له أن يكون هناك تفاعل الأحداث داخل القصة. ونقلها من الحقيقة إلى الحكاية التي تروى بطرق عدة حسب الراوي أو السارد وحسب وجهة نظره وإيديولوجيته في الحياة. ولعل المكونات الأساسية للسرد، وجود شخصية يحكي وآخر يُحكى له، ولا تسمى العملية سردا إلا بتوفرهما، ويدعى الطرف الأول **ساردا**



Narrateur والطرف الثاني **مسرودا له Narrataire** و**السرد Narrataire** وهو الكيفية التي تروى بها الأحداث و يمكن تشكيل قناة السرد كما يلي:

أما عند "**سعيد يقطين**" فإنه يعتبر السرد واحدا من أهم القضايا التي أثارت اهتمام الباحثين العرب ويرى: "أنّ العرب مارسوا السرد والحكي شأنهم شأن الأمم الأخرى في أي مكان، وبأشكال وصور متعددة لكن السرد كمفهوم جديدا لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا"[1].

وهنا يشير "**سعيد يقطين**" إلى أن هناك سردا عربيا قديما غير أنّ الدراسات القديمة لم ترْقَ إلى ما عرفه هذا التخصص من الدراسة في العصر الحديث. وقد كانت تمثل إرهاصات سردية لم تنضج فنيا بالمستوى الحديث.

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، قضايا و إشكالات، مجلة علامات، ج 29، مجلد 8، سبتمبر 1998، ص 122.

وقد استخلص "**يقطين**" مفهومه للسرد من خلال قراءاته للدراسات الغربية فيراه " نقلا للفعل القابل للحكي، من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخيليا وسوءا تم التداول شفاهة أم كتابة"[1].

أي؛ إنّ السرد هو كل عملية ابلاغية يقوم بها الراوي، أما فيما يخص علاقة الغياب و الحضور فهو؛ حكاية غائبة عن الوعي والإدراك تماما ينقلها لنا السارد ويحكيها فتصبح حاضرة في أذهان السامعين، وهنا يمكن حصر الحضور والغياب في عملية الإبداع أي؛ أنّ المبدع يختلق لنا سردا؛ قد يكون متوقعا وقد يكون غير متوقع.

وذلك النقل من الغياب إلى الحضور قد يكون أيضا نقلا للواقع بحذافيره وكل ما جرى للأحداث كما جرت حقيقة، وقد يكون تخييليا أي؛ إنّ المبدع يستعمل خياله في القصة وقد يحورها عن حقيقتها في الواقع وقد تكون القصة غير واقعية حتى يبدعها من نسج خياله وأكيد أن لها دوافع نفسية أو اجتماعية...

وقد تتراوح القصة بين الشفاهة والكتابة، فالشفاهة كانت قديما غير أن الكتابة أصبح حسب الرائد في العصر الحديث لانشغال الناس بأمور أخرى ربما قد أثر على الذاكرة. ويحصر "**سعيد يقطين**" تخيلات السرديات في:

1- سرديات القصة: وتهتم بالبنية الحكاية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكايتها ويميزها عن غيرها من الأنواع السردية ولا يتجسد أي عمل حكائي إلا إذا توفرت فيه: الأفعال، الفواعل والزمكانية[2]، فالأفعال هي الأحداث التي تدور داخل القصة ويقوم بهذه الأفعال فواعل وهي الشخصيات وتدور تلك الأحداث في إطار زماني ومكاني معين.

[1] المرجع السابق ، ص122.

[2] المرجع نفسه ، ص 122.

2- سرديات الخطاب: وترتكز على ما يميز بنية حكائية عن أخرى من حيث الطريقة التي تقوم بها كل مادة حكائية[1]. وهنا يقصد المبنى الحكائي؛ فمبنى القصة يختلف عن مبنى الرواية وهو الآخر يختلف بدوره عن مبنى المسرح. فكل فن له طريقة خاصة ومعينة يقدم بها حسب النوع السردي.

3- الرؤية Vision: وهذا الموقع الذي يحتله السارد في علاقاته بالشخصيات وبعالم القصة بوجه عام[2]، ويعتبر المفهوم الذي عوض وجهة النظر أو المنظور والتبئير عند جيرار جينيت.

4- السرديات النصية: وتهتم بالنص السردي باعتباره بنية مجردة أو متحققا من خلال الجنس الأدبي ما أو بعبارة أخرى تُعني بالنَّصية كما أنها تعاين الفعل النصي من خلال الإنتاج أو التلقي[3]. وهنا تُعنى بدراسة أدبية السرد أي ما يجعل السرد سردا وهي تهتم أساسا بالنص أي إنتاج هذا النص وإلقائه لسامع؛ أي العلاقة بين المنتج والمستهلك والرسالة بينها.

3- مكونات السرد:

حتى يمكننا اعتبار النص نصا قصصيا وجب توفر فيه مكونات سردية تعتبر أساسا في القصة أو الرواية ولا يمكن اعتباره نصا سرديا إلا بها ويتلاقى في هذا النسيج من المكونات حتى يتسنى لنا فهم أدبية النص، كما أنّ الحكي يفرض بالضرورة وجود شخص يحكي و شخص يحكى له و نص محكي.

3-1/ زاوية النظر (أشكال التبئير):

[1] المرجع السابق، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 123.

[3] المرجع نفسه،ص 123.

وهنا يبرز دور الراوي وأيّ موقعٍ يحتله داخل العمل القصصي، فالراوي هو العمود الأساس في العملية السردية لأنه مقدم القصة ومؤديها على ذاكرة قوية تدهش من يعتمدون على القراءة والكتابة[1].

وقد تتفوق شخصية الراوي حتى على الشخصيات الأساسة للقصة، فنجد هذا في نماذج سردية تقليدية كعيسى ابن هشام في حديثه والهمداني في مقاماته... و غيرهم من الرواة.

كما نلمس الحرية في أسلوب تقديم العمل، فيقدم ويؤخر وينوِّع في استخدام الضمائر حسب الموقف المناسب الذي يراه الراوي مناسبا.

كما يختلف موقع الراوي حسب روايته للأحداث، فنجد في معظم الأحيان ثلاث تقسيمات لزاوية رؤية الراوي وهي: الرؤية من خلف، الرؤية مع، الرؤية من الأمام.

* **التبئير:** مصطلح من المصطلحات الحديثة في الجنس الروائي الحديث وهو" مأخوذ من الفن التشكيلي وفنون التصوير وهو يعني؛ تركيز بؤرة الضوء على نقطة محددة"[2].
أو هو"عبارة عن رسم يبين أكثر من واجهة لأي شكل معماري يبين الرسم في صورة تجسيم، أي يوضح طول الحيز وارتفاعه ونلاحظ في المنظور أن جميع الخطوط المتوازية تُرسم متقاطعة في نقطة واحدة وتسمى نقطة الهروب"[3]، ووجه المقاربة بين المعنى الحقيقي لمصطلح التبئير وانزياحه للرواية يكمن في أن السارد يوجه تركيز القارئ نحو شخصية أو زمان أو مكان معين في نقطة محددة.

ويختلف موقع الراوي في العمل السردي حسب التصور العام للشكل الفني للرواية وتجربته في الحياة، فنجد " **بيرسي لوبوك Persi Lepouek**" يقول: "إن الطريقة المباشرة

---

[1] أحمد مرسي، مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة للنشر1975. نقلا عن عزة عبد اللطيف عامر،الراوي و تقنيات الفن القصصي،الهيئة المصرية العامة للكتاب.2010 . ص ص 158، 167.

[2] عزة عبد اللطيف عامر،الراوي و تقنيات الفن القصصي،الهيئة المصرية العامة للكتاب.2010. ص 95.

[3] فادي فاروق الليثي،المنظور المعماري. دار ممفيث للطباعة والنشر.1998. ص 4.

لتقديم هذه التجربة تكون بالنسبة للرواية سواء أكان المؤلف أم الشخصية المختارة هي أن ينظر إلى الماضي بتأمل أحداثه ثم يعالجها يستذكر الأحداث ويمعن الفكر ثم يلخصها، تلك هي عملية تكوين الصورة في شكلها الطبيعي وباستخدام أسلوبها الخاص"[1].

وهنا "**لوبوك**" يرى أنّ عملية تكوين الصورة في الرواية لا تأتي إلا بتأمل الفترة التي يريد الراوي أن يقص أحداثها. يقصها بأسلوبه الخاص.وقد تناول كثير من النقاد "**التبئير**" أو تركيز الرواية، حتى صارت لصيقة بجنس الرواية، حيث أكد "**هنري جيمس Henry James**" على أهمية وجهة النظر ومن هنا ظهر مفهوم زاوية النظر أو وجهة النظر أو المنظور أو التبئير.

وقد ظهر تيار يدعوا لإتاحة عرض الأحداث الروائية بدلا من سردها، فيرى أنّ الراوي مازال يفرض وجوده، وظلّت العلاقة بين الراوي والشخصية أوالمتلقي من أكثر العناصر التي تميز الرواية.

4/ الزمن(تقنيات المفارقة السردية):

وهو التلاعب الزمني، يقول "**جيرار جينت**" :" إنّ مفارقةً ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المجال لتلك المفارقة، إننا نسمي مدى المفارقة بهذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تغطى هي نفسها مدة معينة من القصة فتطول أو تقتصر، وهذه المدة ما نسميه: اتساع المفارقة"[2].

أ- **الاسترجاع:** وهو عملية سردية تتمثل في إيراد السارد حدثا سابقا على النقطة الزمنية التي بلغها السرد، ويعني ذلك أن يترك الراوي مستوى القص في الزمن الحاضر ويروي بعض الأحداث القديمة ثم يعود للحاضر من جديد وينقسم الاسترجاع بدوره إلى قسمين:

[1] بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد.1981. ص ص 228،229.

[2] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص 73.

أ$_1$- استرجاع خارجي: ويعود فيه الراوي إلى ما قبل الرواية، وهذا الاسترجاع لا يوشك في أي لحظة وأن يتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك[1].

أي؛ هذا الاسترجاع يكون في خضم الأحداث الخارجية للرواية ويستعمل عادة لإفهام القارئ وإعطائه فكرة عامة عما سيصادفه في العمل السردي.

أ$_2$- استرجاع داخلي: وهنا يعود إلى ماضي لاحق لبداية الحكاية وقد تأخر تقدمه في النص.

" إنّ تقنية الاسترجاع ملحّة على مستوى إضاءة النص الأدبي، ولاسيما في النصوص السردية وهي تقوم على الراوي المهيمن والعالم بكل شيء والمتحكم في بناء النص. فلا يغفل جانبا من جوانبه العامة"[2]. وقراءة الحاضر بعين الماضي أو إضاءة محطات غائبة في النص، أي؛ إنّ الاسترجاع بصفة عامة هو تنوير الطريق للقارئ عن طريق السارد فيضع القارئ في خضم الرواية ولا يكون بعيدا عنها.

ب- الإستباق: وهو عملية سردية تقوم على التوقع، إذ تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا؛ أي تقديم أحداث لاحقة قبل زمن وقوعها وتأتي من خلال تكلم الراوي بضمير المتكلم فهو يستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة أو عن طريق توقعات الشخصية كما يقع في المستقبل، إذا "فالإستباق" يأتي على شكل حلم مُنبئ أو افتراضات صحيحة بصدد المستقبل"[3].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وآخرون.ط1.المغرب، 1996، ص 61.

[2] ضياء غنى لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، ط1، 2000. ص 93.

[3] بوريس ايخنباوم، مرجع سابق، ص 189.

فالإستباق هو كل توقع بصدد المستقبل فالراوي باعتباره خالق الرواية أو القصة، فمن الأكيد لديه مخططا للأحداث من البداية وحتى النهاية فيشير إلى بعض الأحداث اللاحقة من خلال تلميحات داخل النص السردي.

ج- الاستغراق الزمن:

إن الزمن في الخطاب أو النص قد يختلف عن الزمن الحقيقي للأحداث وهذا الاختلاف يتصرف فيه الراوي. بصفته المتحكم في العمل السردي وقد يقدم ويؤخر الأحداث حسب رؤيته وحسب أهمية الحدث وقد يكرره في هذه أزمان داخل العمل السردي، وفي بعض الأحيان قد لا تتطابق الأحداث "ليس من الضرورة أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما...، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بد أن ترتب على البناء الروائي تتابعيا، لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك. ما دام الروائي لا يستطيع أبدا أن يرى عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فإن التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة على شرط أن تتكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة، وهكذا فبإمكاننا دائما أن نميز بين زمنيين في كل رواية زمن الخطاب وزمن القصة[1].

أي؛ إن الأحداث ليست بالضرورة أن تُنقل كما حدثت واقعيا لأنه يستحيل تصوير الواقع بحذافيره ونقل أحداثه كما هي فالراوي يتحكم في زمن الأحداث حسب أهميتها وحسب ما تفرضه طبيعة العمل وكما تجلى لنا سابقا هناك أحداث تقع في نفس الوقت في الحقيقة لا يمكن للراوي وضعها في الخطاب كما هي وهنا يفرض التلاعب الزمني على الراوي فرضا.

[1] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 73.

وإذا أردنا أن نعرف الفرق بين الزمنين فنجد أن" زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتميز زمن السرد بهذا التتابع المنطقي[1]، وهذا ما يؤكد ما قيل سابقا أي؛ إنّ الزمن متحكم به حسب ما تقتضيه الظروف الروائية كما يراها الراوي.

وبإمكان السارد أن يتلاعب كيفما شاء بالنظام الزمني، فإذا أراد أن يسبق الأحداث بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل حدوثها وهنا المفارقة تكون استرجاعا للأحداث الماضية وتسمى **« Rétrospection** " وتكون استباقا لأحداث لاحقة و تسمى "**Anticipation**".

أما عن الاستغراق الزمني أو المدة أو الديمومة **La dureé** فقد اقترح جيرار جنيت أن يُدرس من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة "sommaire"، الاستراحة "PAUSE"، القطع "ELEPSE" والمشهد " scène".

أ-**<u>الخلاصة "sommaire":</u>** وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[2]. إي اختزال الأحداث دون الإخلال بها.

ب- <u>الاستراحة " PAUSE ":</u> أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية للأحداث ويعطل حركتها ، ودائما ما يكون متعلقا بالوصف.

ج- <u>القطع " **ELEPSE**":</u> وهنا يلجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: " ومرت

[1] المرجع السابق، ص73 .

[2] المرجع نفسه، ص 76.

سنتان" أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"[1]، لأنّ سرد كل الأحداث بالضرورة سوف يحدث هناك ملل من المتلقي فينقص من قيمة العمل السردي.

د- <u>المشهد "scène":</u> وهو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الراويات في تضاعيف السرد، إن المشاهد بشكل عام تمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق، وقد نبه "جيرار جينت" إلى أنه ينبغي دائما ألا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام[2]، إذا هذه هي التقنيات في مجملها حسب منظور الرواية.

II-الشخصية

تعتبر الشخصية من العناصر الأساسة في العمل الروائي وذلك حسب موقعها في العمل السردي فهي تمثل " العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الأحداث الزمنية والمكانية الضرورية"[3].

وهذا ما جعل بعض النقاد يؤيدون فكرة القصة في الشخصية وتعرَّف الشخصية ضمن مجال النقد بأنها: "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[4].

وترتبط الشخصية بعناصر العمل السردي، فهي ترتبط بالزمان إذ أنه يدل على بناء الشخصية. كما ترتبط بالمكان الذي تؤدي فيه الأحداث..

---

[1] المرجع السابق، ص 77.

[2] المرجع نفسه، ص 78.

[3] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، 1996، ص17.

[4] مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان.1979. ص 208.

III- الفضاء:

أ- **لغة:** " فضا، الفضاء: المكان الواسع من الأرض، والفعل فض يفضوا فضوا فهو فاضٍ، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه وأوصله أنه صار في فرصته وفضائه وحيزه، قال ثعلب ابن عبيد يصف محلا:

شَتَتَ كَثَةَ الأَوبَار لا القَر تَتقي ولا الذِّئْبُ يْخَشَى وهِيَ بالبَلدِ المُفْضِي

أي العراء لا شيء فيه (..) والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض، يقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء (...).

الفضاء: ما استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء (...)، ومكان فاض ومفض أي؛ واسع[1].

ب- **الفضاء اصطلاحا:** يعتبر من المكونات الأساسة للسرد وهو ما يعطي للرواية أشكالا متنوعة من الفهم و التأويل.

يعتبر مصطلح الفضاء من أهم المصطلحات الحديثة في مجال الدراسات النقدية وقد جعله البعض شغلا شاغلا له، وقد جرت دراسات كثيرة غير أنها " لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة عن الفضاء الحكائي"[2]، فقد بقيت في مجملها اجتهادات متفرقة.

وقد عُرِّف الفضاء بعدة مصطلحات أهمها: المكان وهو" ما يرتكز فيه مكان وقوع الحدث"[3] أما الحيز: " ليس فقط الفراغ ولكنه يشمل الامتدادات والخطوط والأحجام والأوزان والظلال والاتجاهات التي تقع في حركة الأسفار"[1].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صبح إديسوفت،لبنان.الدار البيضاء. ط1، 2006، ج 10، ص 269.

[2] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 53.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، دارسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر. 2004، ص 205.

إضافة إلى أنّ الفراغ المتسع التي تتكشَّف فيه أحداث الرواية[2]. ويعود هذا الاختلاف عند النقاد العرب والغرب على حد سواء، فنجد "عبد المالك مرتاض" يفضل مصطلح الحيز فيقول:" إذا كانت الجغرافيا بالحيز الواقعي فإن الحيز لدينا، هو ما ليس جغرافيا، ولكنه عالم صنعته الكتابة الأدبية، وكذلك فالحيز عن منظورنا لا يلتمس فقط في الأعمال السردية، وهو ما يفقه غيرنا عليه وحدها... ولكن يلتمس في جميع الكتابات الأدبية[3].

أما "سيزا قاسم" فقد فضلت مصطلح المكان وقد خصصت فصلا كاملا موسوما ببناء **المكان الروائي**[4]. أما "حميد لحميداني" فقد أكد على ضرورة التميز بين المكان والفضاء فيقول:" ومجموع هذه الأمكنة هو يبدو منطقيا أن تطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء (...)"[5].

من خلال هذا القول نفهم أن حميد لحميداني يفصل مصطلح الفضاء لكونه حسبه أعم من المكان، واعتبار المكان جزءا من الفضاء.

وقد فصَّل هذا الأخير الفضاء بالحديث عن مختلف التصورات الموجودة عن الفضاء المكاني[6] وقد قسمه إلى:

أ- **الفضاء الجغرافي (L'espace Géographique):** وهو مقابل لمفهوم المكان، وقد ذهبت إلى ذلك أيضا "جوليا كريسيفا"، كما يقصد بالمكان الذي تصوره قصتها المتخيلة.

---

[1] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار العرب للنشر و التوزيع.ط4. 2007. ص 134.

[2] سيزا قاسم، المرجع السابق، ص،205.

[3] عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص،134.

[4] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص،250.

[5] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص،63.

[6] المرجع نفسه، ص ص،53-61.

ب- الفضاء النصي (L'espace textule): ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها على مساحة الورق ويشمل طريقة تصميم الغلاف وتنظيم الفصول.

ج- الفضاء الدلالي(L'espace Sémantique): فهو يرتبط بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي.

د- الفضاء منظورا أو رؤيةً: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالم الحكاية بما فيها من أبطال يتحركون على واجهة الخشبة في المسرح.

ومن خلال ما سبق تبرز لنا أهمية هذا المكون الرئيس في عملية السرد، فالراوي لا يمكن له بناء السرد في رحاب هذا الفضاء حتى يضع القارئ نحو رؤية معينة يحددها الراوي.[1]

[1] المرجع السابق، ص 53-60.

الفصل الثاني
بنية الشخصية

1- مفهوم الشخصية

2- أهمية الشخصية في الرواية

3- الشخصية عند النقاد الغربيون.

4- تحديد الشخصية عند فيليب هامون

5- دراسة بنية الشخصية

1- مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية من المكونات الأساسية في السرد؛ وذلك لما تحتل مكانتها من قيمة، فهي التي تحرك الأحداث والمعبرة عن رؤى السارد وذلك من خلال حركاتها داخل العمل.

وقد تناولتها مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة، وقد تطور مفهومها تبعا لتطور المناهج الحديثة وتطور جنس الرواية.

أ- الشخصية لغة:

وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:" وَاقْتَرَبَ الوَعْدُ الحَقّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الذِينَ كَفَرُوا"[1]. والرجل الشخيص أي الرجل العظيم. ومفهومها في المعجم اللغوي يشير إلى دلالته لفظة "الشخصية من خلال مادة (ش. خ. ص) والتي تعني سواد الأسنان.

والشخص هو كل جسم له ارتفاع وجمعه أشخاص، وشخاص وشخص تعني ارتفع. والشخوص ضد الهبوط، وشخص ببصرٍ أي؛ رفعه فلم يطرق عند الموت[2].

هذا ما ورد عن كلمة "شخص" أما كلمة " الشخصية" فإنها لم ترد إلا في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية في الأصل التي استخدمت فيها كلمة شخص **(Personne)**؛ في القرن الثاني عشر الميلادي وهي مشتقة من

[1] سورة الأنبياء، آية رقم 96.

[2] ابن منظور، مرجع سابق، م 7، ص 44.

الأصل اللاتيني(**Personnel**) وهذا الأصل يدل في البداية على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء الدور المسند إليه. ثم صار بعد ذلك يدل على الدور نفسه[1]

ولتعدد مجالات الشخصية وكثرة تعريفها كل في مجاله، كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة كان من الصعب على الباحثين تحديد مفهوم ثابت لها.

ب- اصطلاحا:

تناول النقاد هذا الموضوع من بابه الواسع وذلك لعدم وجود نظرية محددة لها. وبالتالي لم يكن هناك نتائج مقنعة كافية في هذا المجال وذلك لمرونة موضوع الشخصية.

فنجد "عبد المالك مرتاض" يُعرِّفها بأنها " كائن حي ينهض بالعمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه"[2] ويقصد بذلك أن الشخصية في العمل السردي تتجسد كائنا حيا يتحرك، فيكاد أن يطابق الحقيقة، لكنه يبقى صورة عن الحقيقة.

ويروي" صلاح صالح": أن " الشخصية قبل كل شيء هي مقولة من المقولات القيمة وهي تحقيق لغايته وجودته، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية وهي أيضا رمز من التكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة إذ تستوعب الروح و لنفس والجسم معا"[3].

[1] محمد التنوخي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية. بيروت. 1993، ج 2، ص 546، 547.

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية.الجزائر.1995. ص 126.

[3] صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2003، ط 1، ص 55.

فالشخصية هي مركب إنساني اجتماعي يحكمه نظام من القيم، فهي نظام حركي داخلي في ذات الفرد.

أما عند "لوتمان Lotmane" فهو يرى أنها:" مفهوم معطى مع البنية الدلالية المجردة في لحظة التفكير في الحياة، من خلال حدود قيمته تمثل أمام الإنسان على شكل ثنائية تقابلية تبرز الشخصية عبر الفعل، كحد بين التجريد وبين إمكانية إسقاط سلسلة من الوضعيات الإنسانية التي تمثل في جميع الحالات. حالة خاصة تتطلب معالجة خاصة، فالشخصية عند "لوتمان" تتمثل في جميع الحالات حالة خاصة، مما يجعلها تقتضي معالجة خاصة وكل الصفات تستند إلى هذه الشخصية. من أسماء علم أو مميزات لا تتعدى أن تكون تخصصا لحالة"[1].

وقد اهتمت المناهج النصانية فيه بالشخصية من خلال وظيفتها وقد وُصفت الشخصية بأنها جزء لا يتجزأ من العملية السردية وتقع هذه النظريات في ثلاث مجموعات،اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث أو بوصفه خطابا نتيجة سارد، أو بوصفه نتاجا اصطناعيا فينظمه قراؤه ويمنحونه معنى[2].

أي؛ إن للشخصية علاقة مهمة داخل العمل السردي لما لها من أهمية مع باقي مكونات السرد و بخاصة الحدث الذي يتجسد بها.

[1] سعيد بن كراد، سيميولوجيا الشخصيات السردية، الأردن، 2003، ط 1، ص 85.

[2] ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ت: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية المجلس الأعلى للثقافة.1997، ص 106.

ولعل من أهم من نظَّر لهذا الموضوع؛ نجد كل من" فلاديمير بروب Feldimir Bbrobe" و "ايتان سوريو Etiene Souriou " و"غريماس AJ.GHreims " و"فليب هامون Filipe Homone" وقد اعتبرت هذه المجموعة الشخصية بمثابة دليل **Signe** له وجهان أحدهما دال **Signifiant** والآخر مدلول **Signifi.**

2- أهمية الشخصية في الرواية:

2-1- أهميتها في الرواية التقليدية:

عندما نتحدث عن القديم فلا شك أننا يجب أن نعرج على الفيلسوف "أرسطو" الذي كان له رأي في هذا الموضوع. فالشخصية عنده كانت تمثل انعكاس للأحداث. فالمؤلف عنده يهتم بالأحداث ثم الشخصيات.

فأرسطو يؤمن بمبدأ المحاكاة فالشخصية يجب عليها أن تجاري الدور سواء شكلا أم فكرا، ويذكر الناقد " رشاد رشدي" في هذا السياق أن أرسطو في صدد تفصيله الحديث عن الشخصيات أن العبرة ليست بما يتصف بها الإنسان من أخلاق بل بما يفعله[1].

فالنظريات الكلاسكية رأت أن الأعمال(الوظائف) هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية و لكن محاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشخصية[2].

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة بيروت، ط 2، 1975، ص، ص 17، 18.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الشخصية الفضاء الزمن)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. 1990 ، ص 208.

أي؛ إنّ القدماء لم يهتموا بالفاعل أكثر من اهتمام بالدور أو الموضوع فالممثل لا يهتم ولا يؤثر بقدر تأثير الموضوع في الجمهور.

وقد لقيت الشخصية في القرن 19 م والقرن 20م اهتماما كبيرا حيث عوملت في هذه الفترة على أساس كائن حي له وجوده الفيزيائي؛ فتوصف ملامحها وحيويتها و انفعالاتها ... ذلك أن للشخصية دور فعالا في أي عمل روائي[1].

فالشخصية في القرن 19م و القرن 20م أصبح لها مكان مهم في الرواية وتتجلى هذه القيمة في وصفها بأدق تفاصيلها الفيزيولوجية وحضورها في المجتمع.

يقول "محمد غنيمي هلال":" الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة... الأشخاص كذلك مصدرهم الواقع"[2].

أي؛ إنّ الشخصية الروائية هي وعاء الأفكار والآراء العامة أي؛ إنها لسان حال الواقع فتعبر عن كل ما هو في المجتمع، ولا شك فالشخصية غير بعيدة عن المجتمع لأنها من الواقع ذاته.

كما نجد الروائي الفرنسي "هنري بلزاك" قد اهتم بالشخصية اهتماما كبيرا حيث؛ كتب حوالي تسعين رواية، أقحم في نصوصها أكثر من ألفي شخصية"[3] لأنه رأى أن الشخصية تعبر عن المجتمع وأفكاره و جل آرائه.

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد) سلسلة عالم المعرفة، ع 240، ديسمبر 1998، الكويت، ص 86.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982، ص 571.

[3] عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 104 .

إذا ففي هذا الفرق اعتبرت الشخصية أساس النشر الجيد وصارت ذات وجود فعلي وأصبحت الشخصية مهمة من خلال الدور المعطى لها ومدى قدرتها على أداء ذلك الدور.

2-2- أهميتها في الرواية الحداثية:

لقد عرفت بنية الشخصية و بخاصة في القرن 20م تضاربا في الآراء من حيث قيمتها الفنية، فنجدها في هذا الوقت بالذات قد أهملت ولم تعد ترق إلى المستوى الذي احتلته خلال القرن 19م، فهي" مجرد عنصر شكلي، وتقني للغة الروائية مثلها مثل الوصف والسرد والحوار"[1] أي؛ إن الزعامة التي تزعمها في القرن 19م قد نُزعت منها لاعتبار النقاد والروائيين في هذا القرن الشخصية هي مكون عادي مثله مثل باقي مكونات السرد، وذلك لخلفيات وعوامل متباينة، نابعة من تطور المجتمع وتغير القيم الإنسانية، وبخاصة بعد ظهور المجتمع الصناعي في أوروبا.

3- الشخصية عند النقاد الغربيون:

قد عرف موضوع الشخصية كثيرا من التضارب بين مؤيد ومعارض في مكانتها وداخل السرد، فنجد" توما شوفسكي" يعلن صراحة أنه يمكن الاستغناء عن الشخصية في الخبر يقول:" إن البطل ليس ضروريا للخبر، فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن نستغني عن البطل وعن الصفات التي يتصف بها"[2].

[1] المرجع السابق، ص 104.

[2] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر. سلسلة مفاتيح، 2000، ص 96.

فهنا "توما شوفسكي" يلغي تماما الشخصية إلا ما كان في بعض المواقف أو كما سماه هو البطل.

ونجد أيضا الناقد "أندري جيد" الذي دعا إلى الحد من سلطة الشخصية ووافقته الرأي "فيرجينيا وولف" فنجدها تقول:" إن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل، حيث يَعْسُر إيجاد نوع موحد للشخصية"[1] أي؛ إن هذا التعقيد الحاصل في المجتمعات في القرن 20م من تعقد اجتماعي وتغيير في التركيبات البشرية، والاختلاف في مواضيع الحياة، وكذا اشتغال الناس بهموم لم تكن قبل هذا القرن جعل من الصعب إيجاد شخصية نموذجية يمكن الاحتذاء حذوها على عكس المجتمعات التقليدية من العهد الأرسطي فقد كانت بسيطة جدا، وتقلص دور الفرد داخل المجتمع وحل محله الآلة أدى إلى تشيء الإنسان فانعكس هذا على الشخصية في الرواية.

أي؛ إنّ الشخصية ليست بالضرورة أن تعكس واقعا ما، فقد تكون تمثل دورا لا يمت بالواقع بصلة. كما كانت الشخصية في الرواية تساير دائما تطور المجتمع.

كما نجد "فلاديمير بروب"؛ في كتابه "بنية الحكاية العجيبة" لم يهتم بالشخصيات في ذاتها، وإنما نظر إليها من زاوية الوظائف، بينما تأتي الشخصيات لخدمتها[2] أي؛ إنّ بروب يولي أهمية كبيرة للوظيفة على حساب الشخصية فهذه الأخيرة في مرتبة ثانية من أجل تأدية وظيفة أو دور ما.

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية. مرجع سابق، ص 91،

[2] الصادق قسومة، مرجع سابق، ص 96.

كما نجد "كافكا Kafka" الذي قلص دور الشخصية في روايته " المحاكمة" وقد أطلق عليها مجرد رقم وأطلق فيما سبقها الحرف " K" في رواية " القصر"[1].

هذا استعراض لأهم الآراء والتي تبدو متشددة نوعا من اتجاه موضوع الشخصية. وممن أنصفوها ووفوها حقها نجد" تزفيطان تودوروف Tizvitan Toudoureuve" الذي يرى أنّ دورها أساسي في الرواية فنجده يقول:" إن الشخصية تشغل في الرواية بوصفها حكاية دورا حاسما، وأساسيا بحكم أنها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية"[2]. فهنا نجد تودوروف قد جعل للشخصية مركزا وهي العمود الأساس في البناء فهي التي تنظم باقي أجزاء البناء السردي.

كما نجد "كلود بريمون Klaude Brimon" هو الآخر اهتم بالشخصية، فهو ضد إقصاء الشخصية من بنية القص، فيقول: " إن الوظيفة ليست فقط ترجمة الحدث(إبان معركة انتصار) دون عون، ولا ضحية معنية. وكأنه ليس من الأهمية بمكان أن نعرف القائم بالإساءة ، سيصبح ذلك واحدا من المتصارعين ثم غالبا أو مغلوبا في المعركة، فهو يعزز من مكانة الشخصية التي يعود إليها الفضل – حسب رأيه– في التعريف بالوظيفة من زاوية مصالح أو مبادرات الشخصيات التي تكون ضحيتها أو فاعلتها وقد انتقد ترسيمة بروب الوظائفية التي تنكر على الشخصية قيمتها[3].

[1] المرجع نفسه، ص 96.

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 97 .

[3] عبد الوهاب الرقيق، في السرد – درسات تطبيقية–، دار محمد على الحامي، تونس، 1988، ص 114.

فهنا للشخصية دورا أساسيا داخل العمل فهي التي تنظم باقي العمل.

ورأي " إيتان سوريو" يقترب كثيرا من "كلود بريمون" حيث إنه اعتمد على ما قدمه "بروب" من وظائف.

وموقف"غريماس" لا يبتعد كثيرا عمن سبقوه غير أنه أدخل العوامل التي اعتبرت حداثة في هذا الضرب من الدراسات. إن غريماس انطلق من العوامل لا من الأحداث[1]، أي؛ إن العامل هو الذي يقوم بالدور أي هو المؤدي للفعل أو ما يسمى بالحدث.

أما "رولان بارط Rolan Barth" فله موقف وسطي. فهو يؤنسن الشخصية فيقول:" الخطاب ينتج الشخصيات فكان هناك شيئا عن التخاطر الحميم بين الخطاب والشخصيات التي تضطرب عبره علاقة معقدة تقوم على التمثيل الجمالي العاطفي للأحياء والأشياء، فكأن الشخصيات عينات من الخطاب وكأن الخطاب يصبح عبر هذه العلاقة المعقدة مجرد شخصية[2].

فعلى حد قوله إن الشخصيات جزء من الخطاب أي أنها الشخصية علامة من العلامات اللسانية.

ومن خلال الآراء السابقة نستنتج لنا أن موضوع الشخصية واسع ومتشعب وقد أدلى كل بدلوه حسب اتجاهه و رأيه، ولكن ومن خلال ما تقدم نجد أن فليب هامون هو من استطاع أن يجمع مفاهيم شاملة حول الشخصية الروائية وقدم أنماطا يمكن اعتمادها في الدراسات. وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من

[1] المرجع السابق، ص 151.

[2] المرجع نفسه، ص 151.

حيث إنها ليست جاهزة سلفا ولكنها تحول إلى دليل. فقط ساعة بنائها في النص، في حين أن الدليل اللغوي له وجود حاضر من قبل استثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصح كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي[1]، ومما هو ملاحظ أن القول متأثر باللسانيات.

فهو لا ينظر إلى الشخصية الآن من خلال موقعها داخل العمل السردي أي؛ علاقتها بباقي الأجزاء وقد تعاملت البنيوية من هذه الزاوية في خلال نظرتها إلى الشخصية " من مبدأ البحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة"[2]، أي وظائف وأدوار الشخصية داخل العمل أي؛ البحث عن العلاقات ومدى ارتباط الشخصيات بهذه العلاقات التي تُنتج لنا في الأخير كلاً متكاملا نفهم به السياق العام للعمل.

وكما قلنا سابقا لعل أبرز وأهم الدراسات التي أقيمت في هذا المجال دراسات: بروب و سوريو و غريماس و هامون.

أ- الشخصية عند فلاديمير بروب:

يعدُّ بروب من أعمدة النقاد الذين تمحورت دراساتهم حول الشخصية الحكائية، لأن بروب يعتبر أهم رواد الشكلانية الروسية ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية، وقدم بحثا موسوما بـــ "**مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية**" وهنا قدم تصوره لهذا الموضوع. وقد اعتبر هذا البحث انتصارا علميا

[1] فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية،ت: سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليلطو، دار السلام الرياض، 1990، ص،ص، 15-16.

[2] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص51.

للدراسات الحديثة والنسقية حيث اهتم "بروب" بالجانب المورفولوجي للشخصية الحكائية مع تنظيم أفعالها ومختلف الوظائف الصادرة عنها ويعد هذا البحث ثورة منهجية حقيقية أوّلت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون. وعُرف بالتحليل الوظائفي نسبة إلى الوظيفة؛ لأن هذه الأخيرة وهي:" فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل"[1]. ويعتبرها الكثير ركيزة هذا التحليل وقد ميز بروب بين قيمتين أساسيتين هما: الأول أطلق عليها اسم "الوظيفة" وأخرى متغيرة وتتضمن أسماء الشخصيات وصفاتها وأسماء الأماكن التي تنتقل إليها وقد حصر دراسته في إحدى وثلاثين (31) وظيفة، كما توصل إلى ما يعرف بدوائر الأفعال الخاصة بالشخصية وقد قسمها إلى سبعة (7):

1- دائرة فعل البطل.

2- دائرة فعل الشرير.

3- دائرة فعل المرسل.

4- دائرة فعل المساعد.

5- دائرة فعل الشخصية المرغوبة.

6- دائرة فعل البطل المزيف.

7- دائرة فعل الفاتح.

وكل دائرة من الدوائر السبع تقابلها مجموعة من الأدوار يمكن أن تقوم بها شخصية من الشخصيات السبع.

[1] الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية (دراسات تحليلية ابستيمولوجية) دار القصبة الجزائر، ط 2001، ص 100.

ولعل هذا التقديم المقتضب لمنهج بروب في التحليل الحكائي أعطى إشارات واضحة في فهم الشخصية باعتبارها بنية فاعلة في العمل السردي.

ب- الشخصية عند ايتيان سوريو:

ويعد أول من وضع توبولوجية خاصة بالشخصية المسرحية شبيهة بتلك التي أعدها "بروب" عن الحكاية الشعبية، فانطلاقا من الدراما أعطى سوريو نموذج عن العلاقات بين الشخصيات.

ويتكون نموذج "سوريو" من ست وحدات وهي: البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المستفيد، والمساعد. وقد أطلق على هذه الوحدات اسم الوظائف الدرامية، "وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها، فهناك البطل، وهو متزعم اللغة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقة الدينامية التي يسميها سوريو بالقوة التيماتيقية إلى جانب البطل هناك البطل المضاد وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقيق القوة التيماتيقية، أما الموضوع فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور وأن يجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع ويكون هناك دائما مستفيدا من الحدث وهو المرسل إليه. وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على المساعدة من القوة السادسة سماه "سوريو" ب المساعد"[1].

[1] فلاديمير بروب، مصدر سابق، ص 77.

لقد استفاد "سوريو" كثيرا من النموذج البروبي ويظهر ذلك في الدوائر الست التي يعتبرها بعض النقاد تعديلا لدوائر فعل الشخصية، كما تظهر استفادته من خلال استعادته مصطلح "وظيفة" التي ارتبطت عنده بالمسرح على عكس "بروب" الذي ارتبطت بالحكاية العجائبية.

ونلحظ أيضا أن "سوريو" قد ركز على الموضوع أو ما سماه بالدور التيمي للشخصية من خلال علاقاتها مع بقية الشخصيات.

ج- الشخصية عند غريماس:

يعد "غريماس" أيضا من رواد هذا الاتجاه الذي اهتم بالشخصية اهتماما كبيرا، وقد تجاوز غريماس الوضع الداخلي للشخصية أي؛ إنه لم يعتبر الشخصية وحدة معجمية، فقد اعتمد على دلالة الشخصية أي؛ المدلول الذي تحمله شخصية من الشخصيات وقد اعتمد غريماس على مصطلحين هما: العامل Actant والممثل Acteur، فالعامل هو:" نوع من الوحدات التركيبية ذات ميزة شكلية خالصة، يمكن أن تكون العوامل كائنات بشرية أو أشياء لها عنوان مهما كانت طريقة بنائه حتى ولو كانت هذه العناوين بسيطة فهي ذات فعالية تؤهلها للمشاركة في القصة"[1] وقد اختار غريماس مصطلح عامل من يفتح المجال أمام كل الكائينات المشتركة داخل العمل لأنها قد تخرج من دائرة الأنسنة إلى دائرة التشيئ وحتى لا تنحصر الرؤية سوى في شخص الإنسان.

[1] Algirdas jilien Grimas et Josephlonrter : Seniotique dictionare raison de le théosie du languge, haghette livre, Paris, France, 1993, p03.

وقد ميز غريماس داخل الخطاب المتلفظ بين نوعين من العوامل هي عوامل التواصل و عوامل السرد[1]

ج-1- عوامل التواصل: وهي خاصة بالكلام المتلفظ به، وهي: الراوي والمروي له والمتكلم والمخاطب.

ج-2- عوامل السرد: وهي الفاعل، الموضوع، المرسل، والمرسل إليه .

وأما على مستوى السميائيات السردية فقد يكون العامل إما فردا أو ثنائيا أو جمعيا وكل عامل من هذه العوامل قابل للتمفصل على الأقل إلى أربع وضعيات عاملية: negantactant- actan- antactan- negactan وعندما نمفصله يسمى ب protatoactan ويتحول إلى مجموعة عاملية، والملاحظ على العامل أنه قابل بأن ينهض بعدد من الأدوار العاملية تعرف هذه الأدوار بموضعها في السلسلة المنطقية للسرد بمساهمتها الطبيعية[2].

وأما فيما يخص المصطلح الثاني فهو الممثل، وهو: "وحدة تركيبية من النوع الإسمي مضمنة في الخطاب وقابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستمارات الخاصة بالتركيب السردي ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور لمعنى تفردي"[3].

فالممثل كالعامل هو الآخر قابل لأن يؤدي مجموعة من الأدوار الغرضية المختلفة وهو قابل أيضا للتشخيص من خلال السمة التركيبية للملفوظ والدلالية ليصبح مفهوم الشخصية دالا على فرد فاعل يؤدي دورا ما في التلفظ؛ إذًا فغريماس استبدل الشخصية بمصطلح "العامل" و"الممثل" ومنه تتحقق العملية

1 المصدر السابق ، ص4 .

[2] المصدر نفسه،ص4.

[3] المصدر نفسه4-3 pp .

التواصلية بطرق متعددة، ولسلسلة الإرساليات عدة عناصر هي: الذات، الموضوع، المرسل،

المرسل إليه كما يكون هناك من يساعد و آخر يعارض، وكل هذه العناصر يمكن وصفها في المربع السيميائي الذي يقوم على النفي والإثبات ونحصل على عدد المقلات وقد استخلص غريماس ثلاثة أزواج من العوامل على أساس العناصر السابقة وبينها كمايلي[1]:

ع1 محور الرغبة ⟵ ذات الموضوع.

ع2 محور الإبلاغ ⟵ مرسل إليه.

ع3 محور الصراع ⟵ معين/ مساعد.

إذا هذه هي العوامل الستة التي استخلصها غريماس من خلال دراسته لموضوع السرد وهذه هي المجهودات التي بذلها لتحديد مفهوم الشخصية وفق هذا المخطط للعوامل.

د- الشخصية عند فليب هامون:

لعل ما ميز هذا عن سابقيه أنه أولى عناية كبيرة لهذا الموضوع حيث أنه خصص مقالا خاصا وشاملا حيث استفاد ممن سبقوه ومن آرائهم التي حفت هذا الموضوع بهالة من الاهتمام. وقد عنون مقاله بـــ "**من أجل قانون سيميولوجي للشخصية**" وقد تأثر بخاصة بعالم اللغة السويسري "دي سوسير فرديناند Firdinand

[1] المصدر السابق،ص ص،6،7.

DESOSSER "من خلال كتابة الموسوم بـــ "**دروس في اللسانيات العامة**" و"**موضوع السيميولوجية**" تزفيتان تودوروف في "**الشعرية**" وغريماس في "**التحليل السيميائي للخطاب القانوني**" و" **النموذج العاملي**"، وكلود بريمون في "**منطق السرد**" فلاديمير بروب في" **بنية الحكاية العجيبة**"...[1] وغيرهم كثير. لذلك نجد الدارس في مؤلفات هامون كثيرا من التقاطع مع من سبقه، كما أن هامون كان تحديده للشخصية أقرب إلى اللسانيات من فرع تحليلي آخر، فهو يحدده بأنه يلتقي بمفهوم العلاقة اللغوية، حيث ينظر إليه كمورفيم فارغ في البداية يكون داخله معنى كلما تعمقنا في القراءة.

ونظر إلى الشخصية الروائية على أنها علامة من يقوم ببناء الموضوع، وذلك من خلال دمجه في الإرساليات المحددة، هي الأخرى كإبلاغ مكونه من علامات لسانية[2].

أي؛ إنّ النص هو جدع النسق العلاماتي مكونا مع بعض البعض، معنى عاما وإجماليا، فمفهوم الشخصية عنده ليست مقولة أدبية محضة، إنما هي مرتبطة أساسا بالوظيفة اللغوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية، كما أن الشخصية ليست مؤنسنة بشكل خالص، فقد تكون بعض المفاهيم المعنوية كالفكر في عمل هيجل، كما أن الشخصية قد يعيد بناءها القارئ كما يقوم النص بدوره ببنائها[3]. أي؛ إن الشخصية لا تفهم إلا ضمن النص الأدبي أي وظيفة الشخصية اللغوية ومدى

---

[1] سعيد بن كراد، سميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنامينا نموذجا، دار مجدلاوي)، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 92.

[2] فليب هامون، مرجع سابق، ص 168.

[3] المرجع نفسه، ص ص ، 18،19.

ارتباطها بالمقاييس الثقافية والجمالية، كما أن الشخصية ليست شرطا أن تكون إنسانا وإنما قد تتعدى ذلك، وكما كان المثال فالشخصية يمكن أن تكون فكرا كما هو الحال عند "هيجل".

إذا ومما سبق؛ نستنتج أن فليب هامون قد بنى نظريته على قاعدة لسانية مثله مثل من سبقوه، والتي ظهرت بعد انتشار الفكر الديسوسيري الذي يُعتبر أول من وقع دراسات لسانية.

4- تحديد الشخصيات الروائية عند فليب هامون:

لقد اقترح فليب هامون مبادئ عامة، لدراسات الشخصيات الروائية والذي ألغى بدوره الطرق التقليدية التي تعتمد على تحليل النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي.

4-1- تصنيف العلامات و الشخصيات:

4-1-1- تصنيف العلامات:

لقد اهتم هامون بموضوع العلامة حيث أنه ميز بين ثلاثة (03) أنواع من العلامات:

* العلامات التي تحل محل ملفوظ ؛ وهي علامات لا يتحدد معناها الأمني خلال وضعية ملموسة للخطاب.

* العلامات التي تحيل على العالم الخارجي وقد أطلق عليها اسم العلامات المرجعية.

* العلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن الملفوظ نفسه، ووظيفة هذه العلامات وظيفة ربطية واقتصادية و يمكن أن يطلق عليها علامات استذكارية[1].

4-1-2- تصنيف الشخصيات:

وقد صنفها هي الأخرى على ثلاث فئات و هي كالأتي:

أ- فئة الشخصيات المرجعية: و قسمها إلى الأصناف الآتية:

- الشخصيات التاريخية.
- الشخصيات الاجتماعية: كالفارس و العامل و المحتال.
- الشخصيات الأسطورية: (فينوس، زوس).
- الشخصيات المجازية: كالحب والكراهية.

ب- الشخصيات الواصلة: وتكون علامات على حضور المؤلف، أو القارئ أومن ينوب عنها في النص، شخصيات ناطقة باسم المؤلف(الوسائط) وهم لسان المؤلف؛ تنقل أفكاره وإيديولوجيته.

ج- **الشخصيات المتكررة (التكرارية):** هي عموما قيل إلى النظام الخاص بالعمل الأدبي فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات....وبإمكان أية شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث[2].

[1] المرجع السابق، ص ص، 22-23.

[2] المرجع نفسه، ص ص، 24-25.

فهذه هي أنواع الشخصيات التي توصل إليها هامون من خلال دراسته للرواية. كما أنه بعد هذا التقسيم انتقل إلى ثلاثة محاور رئيسة هي: مدلول الشخصية، مستويات وصف الشخصية ودال الشخصية.

وقد حدد هذه المحاور على ضوء مقولة:" إن تحليل الشخصية الروائية وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف. حيث هي دال، مدلول وليس كمعطي قبلي وثابت"[1].

فهي على حد قوله وحدة دلالية ذات معنى قابلة للتحليل مثلها مثل أي وحدة لغوية أي، تحلل وتوصف.و أردف القول بأنها دال و مدلول أي؛ علامة ومعنًى محتوًى فيها.

5- مدلول الشخصية:

أما في هذا المحور فقد قدم مجموعة من الآراء حول مفهوم الشخصية، وقد دعَّم آراءه بأقوال بعض النقاد السيميائيين مثل"لوري لوتمان" الذي يرى مفهوم الشخصية تجميعا لصفات اختلافيه بينما "كلود ليفي ستراوس" يرى أن الشخصية ليست معطاة على شكل عنصر معتم يستوجب على التحليل البنيوي أن يتوقف عنده، وقد قال هامون "إن الشخصية تختلف من المورفيم اللساني الذي يتعرف عليه بسرعة، بينما السمة الدلالية للشخصية متحركة ويتم بناؤها عبر زمن القراءة. فهي دائما وليدة الأثر السياقي"[2]، أي؛ إن المورفيم متضمن لمعنى معروف مسبقا لا يتحول على عكس الشخصية التي تتحول وتتغير وذلك راجع لحركتها وكذا فالقراءة هي الأخرى تسهم في هذا التغيير للشخصية.

[1] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 213.

[2] فليب هامون، مرجع سابق، ص 28.

وقد أورد مجموعة من الآراء تنص عموما أن مدلول الشخصية ينبني بفعل التكرار والتراكم والتحول، ويقصد بالتكرار: إيراد مواصفة ما أو وظيفة عدة مرات، أما التراكم يعني أن الشخصية عينة بمواصفات ووظائف مختلفة من خلال النص الروائي، بينما يقصد بالتحول مقدرة الشخصية على التغير بفعل التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية"[1]، أي؛ إن ما يتحكم في مدلول الشخصية هو التراكم والتحول والتكرار فكل هذه المواصفات هي ما تجعل من الشخصية حاملة لدلالات مختلفة سواء من حيث التراكم الذي يقصد به وغنى الشخصية بوظائف مختلفة والتكرار حسب أهمية الحدث والتحول الذي يؤثر فيه الحدث بصفة خاصة.

وقد صنَّف هامون الشخصيات دلاليا حسب مقياسين هما:

أ- **المقياس الكمي:** ينظر إلى كمية المعلومات المتوافرة المعطاة صراحة حول الشخصية.

ب- المقياس النوعي: مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تصدر في الشخصيات الأخرى أو من قبل المؤلف[2].

فهذان المقياسان اللذان تُصنف حسبهما مدلول الشخصية، فالأول – المقياس الكمي- ينظر إلى كل ما هو محيط بالشخصية من معلومات والثاني – المقياس النوعي- ينظر إلى مصدر تلك المعلومات سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة

[1] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 138.
[2] فيليب هامون،مرجع سابق، 138.

وقد تتعدى الشخصية نفسها حتى تصل في بعض الأحيان إلى المؤلف باعتباره هو أعلم الناس بالشخصيات في عمله الأدبي.

6- العناصر التي تحدد الشخصية:

وقد ختم محور" مستويات وصف الشخصية" يتحدد العناصر التي يمكن أن تحدد من خلالها الشخصية فجعلها كالآتي:

- نمط علاقتها مع الوظيفة (الوظائف المحتملة التي تقوم بها).

- خصوصية اندماجها (تشابه، تأليف ضعيف) في أقسام الشخصيات النمطية أو العامل.

- كونها عاملا فإن الشخصية تحدد بنمط علاقتها مع العوامل الأخرى، إن الذات مثلا يحدد بعلاقتها مع موضوع داخل مقطع البحث، المرسل مع المرسل إليه داخل مقطع التعاقد.

- تحدد الشخصية بعلاقتها من الصيغ (الرغبة، المعرفة، القدرة....الخ)، المكتسبة الفطرية أو غير المكتسبة وبنظام الحصول عليه.

- شبكة الموصفات والأدوار التيمية إلى تعد سندا لها[1].

7- ظهور دال الشخصية بطرق مختلفة:

إن ظهور الشخصية مختلفٌ حسب موقعها داخل النص وحسبما يريده المؤلف وقد حدد هامون ظهورها بطرق مختلفة:

[1] المرجع السابق، ص 138.

أ- **بصرية:** وذلك حسب القدرات الطباعية للغة المكتوبة، مثلا في اللغة الغربية أن حرف "0" يمنح لشخصية ضخمة، أما الحرف « i» فيمنح لشخصية نحيفة.

ب- سمعية: باعتبار الأصوات المحاكية لحصر المعنى، قد تكون تباعا للترخيم، والإيقاع في السمة الدلالية.

ج- تمفصلية(عقلية) : يتم الحصول على جدا الكلمات من خلال حركة تمفصلية، خاصة للأعضاء الكلامية وشكل ذلك حقلا مورفودلاليا منسجما غالبا ما يكوِّن دور التقابلات: ترخيم ≠ نشاز، مفتوح ≠ مغلق... فهو تدعيم التقابلات السردية الوظيفية لتحديد شخصيات رئيسية و شخصيات ثانوية[1].

د- صرفية: في هذه الحالة يتم بناء أسماء العلم وفق القواعد الثقافية عادية، بحيث يتمكن القارئ من التعرف على العناصر القابلة للتعيين... ويقوم بدراسة المورفيمات بطريقة استرجاعية وذلك حسب مدلول الشخصية[2]. لعل هذه إضاءة طفيفة لما قدمه فيليب هامون حول مقولة الشخصية.

II- دراسة بنية الشخصية:

أولا: بنية الشخصية في قصة ابن صاحبة الظفيرتين.

1-دلالة العنوان:

يعد العنوان هو مفتاح النص ومن أراد ولوج النص وجب عليه فهم ما يرمي إليه العنوان، فالعنوان من وجهة نظر أغلب المناهج الحداثية هو مفتاح إجرائي يساعد المتلقي على فك رموز النص،وهو أول عتبة نصية يلجها.

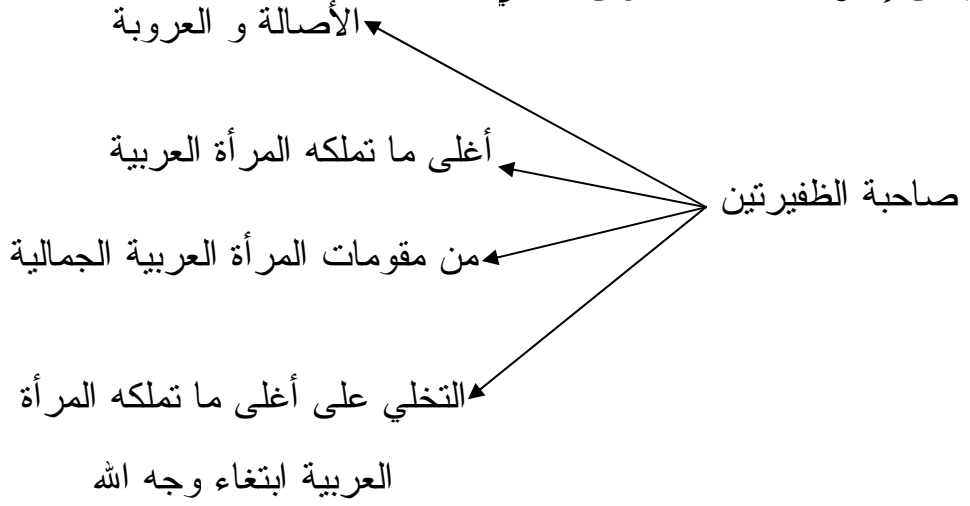
[1] المرجع السابق، ص، ص 136-142.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

وما لعنوان قصتنا " **ابن صاحبة الظفيرتين**" من دلالات كثيرة فالراوي لم يذكر لنا اسم المرأة و ذلك باعتبارها غريبة عليه؛ غير أنه وصفها بوصف خارق حين وسمها "بصاحبة الظفيرتين" لما لهاتين الظفيرتين من دلالات عند العرب خاصة. فهي من مقومات الأنوثة، فالظفيرة من أغلى ما تملك المرأة العربية الحرة، فقد كانت تقاس منزلتها بشعرها ورمز عروبة المرأة العربية هي الظفيرة؛ ولعل وصف الراوي لهاته المرأة بذات الظفيرتين هي أنها قد باعت وتخلت على أغلى شيء تملكه المرأة العربية آنذاك في سبيل الله وذلك لعلمها بأن ما ينفق في سبيل الله سيعوضه لها. وكل هذا من ثقتها بالله العلي، الذي وعد عباده بالغيب بأن كل ما ينفق في سبيله سيعوضه بأضعاف مضاعفة

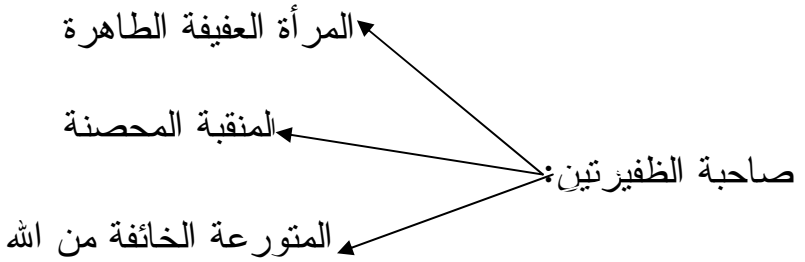
ودليل هذا أن أغلى ما تملك قولها "...إنك دعوتنا مجاهدا ولا قدرة لي على ذلك فقطعت أحسن ما في وهما ظفيرتاي وأنفذتها إليك لتجعلها قيد فرسك، لعل الله يرى شعري قيد فرسك في سبيله فيغفر لي..."[1].

ويمكن إختزال دلالات العنوان كالأتي



[1] العلمي حدباوي،السلسلة النادرة في القصص الآسرة، ابن صاحبة الظفيرتين.مركز البصيرة للبحوث والاستشارات و الخدمات التعليمية.تعاونية الرشد،القبة القديمة.الجزائر.2009، ص 50.

كما قد جاء فيما بعد بصفة من صفات هذه المرأة وهو "...امرأة متحصنة قد تلحفت بجلبابها..."[1]، وهذه صفات أخرى تدل على أصالة هذه المرأة ومدى تدينها وخوفها من الله غير أن الراوي فضل صفة صاحبة الظفيرتين على المتدينة أو الخائفة من الله ...، وذلك لما لصفة الظفيرتين من خلفية دلالية كالأصالة والعروبة وأغلى ما تملكه المرأة العربية، ويمكن وضع احتمالات للعنوان كالآتي:



2- دلالة الشخصيات:

لقد اهتمت الدراسات الحداثية بالشخصية على أساس أنها أحد البنيات المكونة للخطاب السردي، فاعتبروها "نسقا من المعادلات المترجمة في أفق ضمان مقروئية النص"[2]؛ وقد نظر" فليب هامون" إلى الشخصية على أنها علامة تقوم ببناء الموضوع وذلك من خلال دمج هذا الموضوع في الإشارات المكونة من علامة لسانية ثم وضع نقاط دراسة الشخصية وهي كالآتي: الشخصيات وعلاقاتها ودال الشخصية و مدلولها.

[1] المصدرالسابق، ص49.

[2] فليب هامون، مرجع سابق، ص 125.

I-الشخصيات الرئيسة:

1- دلالة الإسم:

* **أبو قدامة:** لعل المعنى اللغوي لهذا الإسم القديم وهو خلاف الحديث وأصلها قدام وزيدت التاء للمبالغة. ويقال: الجرئ ويقال مقدام والمتقدم أي،السابق الماضي في الأمر والأول في الصف.

لعلنا نجد هناك علاقة بين الدال المدلول من خلال الاسم فهو اسم على مسمى فهذه الشخصية رئيسية في القصة. فهو دائما في أوائل من يخرج للقتال في وجه الصليبيين.

-**وصف الشخصية** (وصف خارجي): تعد شخصية أبو قدامة شخصية قوية لما لها من مركز داخل القصة، فالراوي قد وصفها وصفا خارجيا، حيث قال "كان أبو قدامة الشامي رجلا قد حبب إليه الجهاد والغزو في سبيل الله فلا يجمع بغزوة في سبيل الله، ولا يقاتل بين المسلمين إلا وسارع وقاتل مع المسلمين فيه.

فهنا الراوي وصف لنا شخصية أبا قدامة وصفا خارجيا وذلك لأن الراوي أكبر منزلة من الشخصية وقد وصفه حسب علمه به وعلمه بتاريخه بأنه رجل يجيد القتال في سبيل الله وأنه لم يتخلف عن غزوة سمع بها.

2- **دال الشخصيات:** يقول فليب هامون عن الشخصية " تحدد في مسرح النص من قبل دال منقطع و مجموعة من العلامات يمكن أن نسميها البطاقة ويحدد الكاتب الميزات العامة لهذه البطاقة لإختيارات جمالية"[1] وهنا تصبح الشخصية

[1] المرجع السابق، ص 142.

وعاء يحوي مجموعة من الإيحاءات يستخرجها المتلقي ويؤول خصوصيتها وحتى تفهم إيحاءات القصة ثم تقسيمها كالآتي:

أ- **التفاصلات الضميرية:** يقول هامون " تقدم الضمائر أشكالا مختلفة تتوزع داخل الجملة بشكل مختلف"[1]

أما الضمائر في القصة هي كالآتي:

- الضمير" **أنا**": قد ظهر هذا الضمير كثيرا مضمرا و ذلك لأن الراوي هو طرفا مشاركا في أحداث القصة و هذا باد في قوله: " خرجت مدة مع أصحاب لي، ... مررت بطريقي، ...إشتريت منها جملا..."[2]

وقد تكرر ضمير " أنا" حوالي 30 مرة بين ضميرا ظاهرا وتارة أخرى مضمرا في الأفعال، وهنا الراوي قد اتخذ دورين في القصة فهو تارة ساردا وتارة أخرى ممثلا داخل القصة، سارد/ داخل حكائي.

كما نجد أن هذا الضمير هو المسيطر على القصة من البداية إلى النهاية لأن هذه "الأنا" تعبر عن شخصية أبي قدامه والذي يعد عمود القصة فهو الراوي والممثل في آن واحد.

* "**أنا**" **الغلام:** وقد تكرر ضمير أنا المتعلق بالغلام فقد تكرر حوالي 35 مرة وهذا دليل على أن شخصية رئيسة في القصة، فهو الذي أقام الحوار مع أبو قدامة فهذه "الأنا" قد خدمت النص ومن هنا تبين لنا مدى تغلب الغلام على ذاته و مدى

[1] المرجع السابق، ص 119.

[2] العلمي حدباوي، ابن صاحبة الظفيرتين، مصدرسابق، ص 49.

حرصه على الموت في سبيل الله. كما أنها هيمنت على القصة بخاصة في ذروة أحداثها.

- **الضمير"أنت"**: لقد ورد هذا الضمير أيضا وتجلى في الخطاب سواء مع الراوي الأول الذي باشر الحديث مع أبى قدامة والذي يعتبر سارد خارج حكائي لأنه لم يظهر بتاتا داخل القصة فهو من قدم لنا شخصية أبا قدامة وبمجرد ما بدأ أبو قدامة الحديث خرج من النص وقد قدمه في قوله "...يا أبا قدامة أنت رجل قد نسب إليك الجهاد..."[1].

كما ظهر هذا الضمير أيضا في خطاب أبي قدامة مع المرأة وقد اتخذ صفة أخرى هي التوكيد لأن المرأة أعادته في خطابها كما ظهر في خطاب الغلام مع أبى قدامة.

ولعل ما يُلحظ على الضمائر التفاضلية بخاصة " الأنا" المتعلقة بأبي قدامة فهي لم تكن "الأنا" المتعالية وإنما على العكس فقد كانت"أنا" متواضعة.

ب- الغلام: ولعل هذا الاصطلاح دليل على فتوة وصغر الشخصية فكلمة غلام ذات دلالة لينة ودليل الضعف وربما تحمل بعض التناقض في ذاتها.

كما أن وصف الشخصيات لم يخرج عن معنى الغلام وهذا ما نجده في ثنايا القصة بعد لقاء الغلام بأبي قدامة فنجده في قوله "فكشف اللثام على وجهه فإذا بوجهه كالقمر وإذا هو غلام عمره سبع عشرة سنة"[2].

وقد قدمه لنا الراوي على أساس أنه فارس في البداية لأنه كان ملثم الوجه.

[1] المصدر السابق، ص 49.

[2] المصدر نفسه،ص 51.

II- الشخصيات الثانوية:

قد ظهرت شخصيات أخرى داخل العمل أسهمت في البناء العام للقصة وقد كانت لها علاقة ببعضها البعض.

1- **السائل:** وهذه الشخصية لم تظهر داخل القصة بتاتا وإنما كانت هي الطريق إلى القصة في حد ذاتها، فهو قد سأل ليس إلا، وبالرغم من عدم ظهوره داخل القصة إلا أن له دور مهم، فهو يعتبر الحافز الذي نبه لنا الراوي حتى يفرز لنا هذه القصة.

2- أصحاب أبا قدامة: كما أن هذه الشخصيات لم تظهر كثيرا داخل القصة لأن؛ ذكرها هو دليل على وجود أشخاص كانوا معه يجاهدون في سبيل الله كما أن هنا يبين موقعه بأنه القائد حتى وإن ذكرهم بصفة الأصحاب، لأنه كان هناك احتمال بذكر مصطلح أخر كالجنود والمحاربين أو المجاهدين ....غير أنه قال أصحاب لي، حتى يزيل ذلك الحاجز بين الإمام و المأموم والقائد وتابعييه وهذا دليل أخر على شخصية أبى قدامة، إنه لم يكن مبكرا وإنما العلاقة التي تربطه مع جنوده علاقة صداقة ولم يكن هناك حاجزا بينهم. الذي يكون عادة بين القائد والجنود، وهو ما يظهر في قوله "خرجت مدة مع أصحاب لي"[1] وقوله ..فلما أصبحنا خرجت أنا و أصحابي من الرقة"[2]

[1] المصدر السابق، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 50

3- المرأة المحصنة: قد ظهرت هذه المرأة داخل القصة في إطار الشخصية الإسلامية المتدينة وذلك من خلال وصف الراوي، بخاصة الوصف الخارجي فنجده يقول: "...فإذا بإمرأة متحصنة قد تلحفت بجلبابها..."[1].

ولعل دلالة الجلباب كافية أي، دليل على التستر، والوقار وإخفاء المحاسن كما أنه قد أكد أيضا على أنها محصنة ، من خلال لباسها نستنتج أنها متقية الله وبعد أن تأكدت من أنه الشخص المطلوب بلغت له رسالتها وقد كانت رقعة وطرفه مشدودة وكانت إجابة لدعائه للجهاد وباعتبارها امرأة لا قدرة لها على الجهاد فقد قدمت أعلى ما تملك المرأة العربية وهو شعرها فداءا لله عز وجل ابتغاء مغفرته. وهذا ما أثار دهشة أبا قدامة من حرصها على الجنة والمغفرة ولعل هذا دليل على إصابة أبي قدامة في الحكم الأولي على هذه المرأة.

كما أنها لم تفرط فقط في شعرها فقط؛ بل إنها قد دفعت ما هو أغلى من شعرها وهو فلذة كبدها وهوايتها ذو السبع عشرة عاما فداءا الجنة و لعل هذا مازاد من حيرة أبي قدامة.

فالمرأة هنا متمثلة لقوله تعالى: "...لَا تَحْسَبَنَ الذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ الله أَمْوَاتً بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِهِمْ يُرْزَقُونْ..."[2]. فهنا هذا الدفع بالغلام له وجهان أما الأول؛ فهو الآخذ بالثأر لمقتل الأب والأخوال وإشفاءٌ لغليل الأم من حرقة الفراق وأما الثاني؛ فهو ديني محض الأول ابتغاء الشهادة والجنة.

4- الوالد: لقد كان ذكره عرضا، إذ ورد في ثنايا القصة وذلك من أجل استكمال رغبة الأم في الدفع بشعرها وابنها للقتال وهذا في قوله: "...فقلت له: يا

[1] المصدر السابق، ص49.

[2] سورة آل عمران،الآية 169.

بني...عندك والد. قال: أبي قد قتله الصليبيون وأنا خارج أقاتل الذين قاتلوا أبي..."[1] وهنا ظهر أن للقتال احتمالان أي؛ الثأر والانتقام وهذا ما يؤكد ما قلناه سابقا. ذلك لأن الثأر سمة تميز بها العرب قديما ولطالما قامت حروبا لسنين طويلة سببها الثأر،أو الاستشهاد في سبيل الله.

5- شخصية الأخوال: والأمر سيان بالنسبة للأخوال، فقد كان ذكرهم عرضيا، وذلك لعدم أهميتهم داخل القصة فهم كذلك حافز للقتال حالهم حال موت الأب.

ولعل فقدان هذه المرأة لزوجها وأخوتها، هذا ما يبين لنا إيمان المرأة القوي والثقة في الله، لأن فقدان الزوج والإخوة ليس بالأمر السهل بخاصة على نفسية المرأة والتي من المتفق عليه أن لزوجها خاصة وإخوتها مكانة عظيمة في قلبها وليس من السهل التفريط في أحد منهم مهما كان الثمن.

والغريب في الأمر أنها هي ذاتها قد فرطت في آخر ما ملكت ووهبته لله تعالى فداءا وهذا ما ظهر في قول الراوي:" يا بني...إذا لقيت الكفار فلا قولهم الدبر، وهب نفسك لله. واطلب مجاورة الله، ومساكنة أبيك وأخوالك في الجنة، فإذا رزقك الله الشهادة فأشفع في. ثم ضمتني إلى صدرها ورفعت بصرها إلى السماء وقالت: إلهي وسيدي ومولاي، هذا ولدي وريحانة قلبي، وثمرة فؤادي، سلمته إليك فقربه من أبيه و أخواله..."[2]

وهنا نجد التناقض في ذات المرأة أي؛ أن المرأة هنا خرقت لنا أفق التوقع فهي في الأصل كانت لتمسك ابنها معها حتى يؤنسها ويقوم بأشغال ربما كانت من

[1] العلمي حدباوي،ابن صاحبة الظفيرتين،مصدر سابق، ص 51.

[2] المصدرنفسه، ص،ص51-52.

نصيب الأب والأخوال ويحمل مسؤوليات غير إنها فرطت وألحت على لحاقه بالركب وذلك لعلمها بأنها موعودة بالجنة بإذن الله متمثلة لكتاب الله عز وجل.

6- شخصيات الجواري: وهنا ينقلنا السارد إلى عالم مختلف تماما من عالم الإنس وهو عالم الآخرة ،وفي الجنة بالضبط، وقد وصفها بأحسن ما يكون، ناقلا لنا رحلته الخيالية وخلال هذه الرحلة صادف الغلام: الفارس وجارية، قد وصفها فقال " ...عليه جارية وجهها كأنه شمس.... و بهاء الجارية"[1].

من خلال وصفه للجنة و الجواري نجد أنه لم يخرج من الإطار الإسلامي أي؛ إن الغلام هو بدوره متشبع بالثقافة الإسلامية ولعل هذا أيضا كان حاجزا له في الذهاب والقتال دون تردد.

ومما لا شك فيه أن تلك الكائنات؛ الجواري من نور لم تخلق فيها شهوة الإنسان الترابية، لأن الغلام أغرته نفسه، و اتبع شهوته الدنيوية لولا عفة الجارية وهذا ما نلمسه من قولها: "...يا خليلي... يا حبيب – أبعد الله عنك الخنا..."[2].

غير أنها جاءت بصفة مبشرة للغلام وهنا لا يمكن لها التواصل وذلك بإعتبار الغلام مازال من أبناء الأرض- الدنيا- فهنا من جنسين مختلفين، وقد كانت البشرى بأنه سيستشهد في الغد بعد صلاة الظهر وينعم بالجنة وما فيها من جوار و زينة.

7- شخصية الأخت: وقد ظهرت لنا في صورتها الجاهزة حيث بادر الراوي بوصفها وصفا خارجيا في قوله "وقفت عند منزل تقف على بابه فتاة صغيرة"[3].

---

[1] المصدر السابق ، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه ، ص 57.

وقد كان حالها يرثى لها؛ وعلامات الخوف والقلق بادية على وجهها وسمة الإنتظار بادية عليها أي؛ إنها تنتظر أخيها أو خبره وكيف هو، أهو ميت أم حي؟ ولما يئست من المارة والراجعين من الحرب ولم يأت أجهشت بالبكاء، لأنها إقتنعت بأن أخاها قد إستشهد في الغزوة، ولما تأكد أبو قدامة منها بأنها أخت الغلام حاورها وسألها عن أمها؛ في قول الراوي: "...وقفت عند منزل تقف على بابه فتاة صغيرة...فلما رأيت حالها أقبلت عليها، فَرأَتْ عَلَيَ أثر السفر، فقالت: يا عم من أين أتيت. فقلت من الجهاد. فقالت معكم أخي، فقلت أين هي أمك، قالت في الداخل..."[1].

غير أنها هي الأخرى لم تتحمل خبر وفاة أخيها فسقطت مغشي عليها. وهنا نلحظ قوة الأم التي تمالكت أعصابها وقت فزعها على ابنتها وذهبت لإحضار لها الماء. ولعل دليل قوة الأم باد في وصف أبى قدامة – الراوي– لما سمعها تقول لها "...اللهم أني قدمت زوجي وأخوتي وولديَ في سبيلك، اللهم أسألك أن ترضى عني وتجمعني وإياهم في جنبك..."[2]

وهنا تعود شخصية الأم للظهور بتلك الصفة غير الطبيعية بصبرها وثقتها في الله و بيعها أولادها و زوجها بأغلى ثمن آلا وهو الجنة.

*** الشخصيات المهيمنة:**

بعد الإطلاع على الشخصيات داخل القصة نستنتج أن أكثر شخصية مهيمنة على النص هي شخصية؛ "أبو قدامة" وقد أَسْند إلى نفسه مهمتين هما الرواية

[1] المصدر السابق، ص 58.

[2] المصدر نفسه ، ص 59.

والبطولة، فقد كان ظهوره بارزا على مدار القصة ولقد برزت هيمنة هذه الشخصية من خلال ثلاث مستويات.

- **المستوى السردي:** فهو الذي قام بسرد مختلف المحاور التي يبنى عليه العمل السردي مثل: حديثه مع أصحابه ومع الغلام ومع المرأة وكذلك تنقّله عبر أماكن القصة كمدينة الرقة و الثغور....

- **المستوى الكلامي:** وهذا يظهر من خلال نقله كلام على ألسنة الغير كنقله لوصية الغلام ووصفه لكل ما حدث له منذ البداية وحتى النهاية.

- **المستوى الفعلي:** وهنا قد تم إنشاء معظم المهام التي شخصها أبا قدامة من قيادة الجيش وتنفيذ وصية الأم والقتال: أما عن باقي الشخصيات فقد كان معظمها عرضيا.

ويمكننا توزيع الشخصيات داخل العمل السردي في الجدول الأتي:

الشخصيات	الظهور في بداية النص فقط	الظهور في بداية و نهاية النص	ظهور متكرر	ظهور وحيد	ظهور عرضي
الراوي أبا قدامة		+	+		
المرأة المحصنة		+	+		
الغلام		+		+	
الأصحاب	+				
الوالد					+
الأخوال					+
الجواري				+	

الأخت				+	

من خلال هذا الجدول يتضح لنا هيمنة أبا قدامة على القصة و ذلك لحضوره منذ البداية إلى النهاية كما تكرر ظهوره عدة مرات، كما تكرر ظهور المرأة بالرغم من خفوت ظهورها في وسط القصة وذلك لإحتلال الغلام مكانها في الحوار مع أبي قدامة كما نلحظ ظهور الوالد والأخوال ظهورا عرضيا.

2- مدلول الشخصية:

لا شك أن لكل دال مدلول يقول فليب هامون في هذا المجال: "كونها كلمة متقطعة، فالشخصية هي وحدة المعنى، ونعتقد أن هذا المدلول قابل للتحليل"[1].

احتوت القصة على مجموعة من الشخصيات ذات سمات متنوعة ومتفردة نستبينها في الجدول الآتي:

الصفة / الشخصية	إنسان	حيوان	رجل	إمرأة	الملائكة
أبا قدمة	+		+		
المرأة المحصنة	+			+	
الغلام	+		+		
الأصحاب	+		+		
الوالد	+		+		
الأخوال	+		+		

[1] فليب هامون، مرجع سابق، ص 125.

الجواري				+	+
الأخت	+			+	
الجمل		+			

نلحظ حسب هذا التوزيع الدلالي أن معظم الصفات على شخصيات القصة هي صفات إنسانية.

من خلال ما سبق نستنتج النقاط التالية:

- هيمنة الرواي أبو قدامة على المقاطع السردية من البداية حتى النهاية.

- الترابط الوثيق بين شخصيات القصة؛ بفضل الراوي الذي أحسن التنسيق بينها.

- هيمنة العنصر الذكوري على الأنثوي داخل القصة.

ثانيا: بنية الشخصية في قصة الناسك و اللص

1- دلالة العنوان:

يعتبر العنوان مفتاحا من المفاتيح التي تفتح مغاليق النص؛ فالعنوان دلالة على ما يوجد داخل النص، وبصورة مضمونة بصفة عامة كما للعنوان إيحاءات تضع المتلقي نصب ما يريده النص.

ومن خلال عنوان هذه القصة والموسومة بـــ " **الناسك و اللص**"[1] يتجلى لنا في الصورة الأولى العلاقة بين الناسك واللص أي؛ إن الراوي جمع بين متضادين لا يلتقيان أبدا، ولعل لكل شخصية منهم مهمة داخل النص وهذا التناقض هو ما يخلف حيرة في ذهن المتلقي أو ما يعرف بخرق أفق التوقع.

[1] الناسك و اللص: هي إحدى قصص كتاب"كليلة و دمنة؛ من تأليف بيدبا الفيلسوف الهندي، ترجمة عبد الله ابن المقفع.

*** دلالة الاسم:**

وإذا ما أتينا إلى تحليل العنوان؛ فالناسك شخصية رئيسة داخل القصة غير أنه لم يُسَمّى باسمه وإنما ظهر بصفة من صفاته و لم يذكر له اسم على مدار القصة، كما لدلالة الناسك مُهِمة في القصة ودلالات الناسك كثيرة فهي أصلها من النسك أي؛ العبادة والتقوى والعفة والطهارة قال تعالى:"...إِنَ صَلَاتِي وَ نُسُكِي وَ مَحْيَايَ وَ مَمَاتِي لله رَبِ العَالَمِينْ..."[1] وهنا ارتبط النسك بالصلاة. أي بالعبادة والزهد.

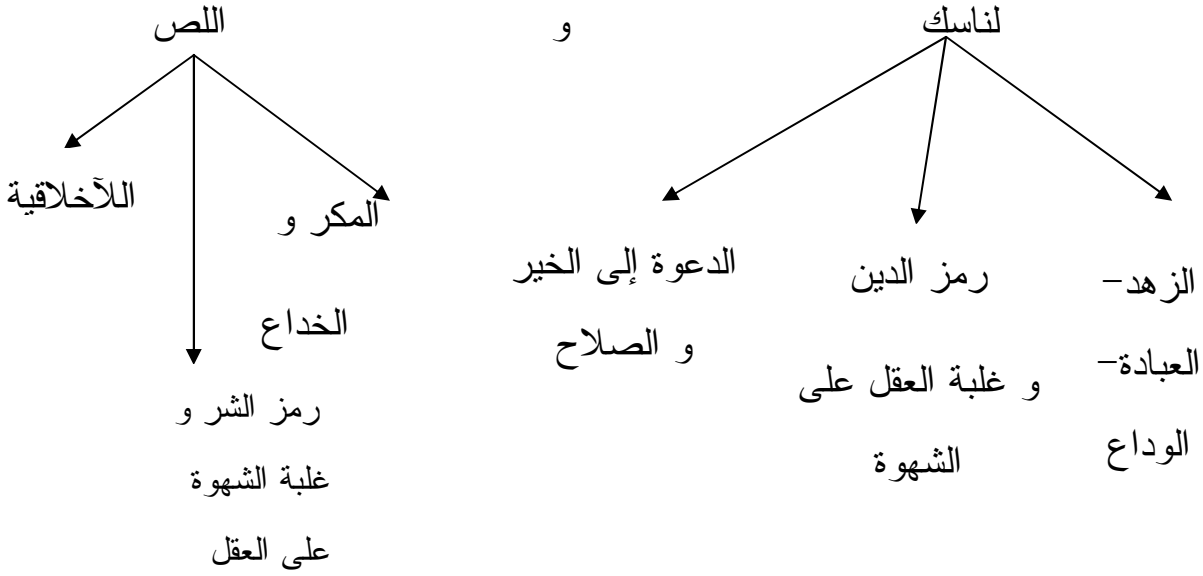
على نقيض هذا المتبوع نجد التابع ألا وهو اللص والذي جاء على عكس الأول تماما، فهذا المصطلح يشتمل على دلالات غير أخلاقية في مجملها. وما يلفت انتباهنا هنا هو العلاقة الموجودة بين التابع و المتبوع أي بين الناسك و اللص، وهل كان اختيار هذا العنوان اعتباطي أم عن قصد.

وعلى حسب القصة نفهم أن العنوان كان عن قصد لأن؛ الناسك عارف بأن الذي معه لص ومن المتوقع مند أن يقوم بسرقته، غير أنه قد سايره لحاجة في نفسه وبغية تأكيد فكرة ما وقد تكون هذه الفكرة فلسفية نوعا ما أي؛ إن قرار الإنسان الذي يتخذه هل هو سيده أم أخر مقدر، وهل الحوادث التي جرت داخل القصة اعتباطية أم هناك من يقدمها على ذلك الأساس، لأن الراوي كلما انتقل بنا من حادثة إلى أخرى خرق لنا الأُفُق المُتوَقَع سواء من حيث رحلة اللص معه لأن؛ المُتَوقع أن اللص يتوب ويعود إلى رشده غير أنه أَلِفَ السرقة، ولم يتركها بالرغم من رحلته مع الناسك وحتى المرأة التي أرادت أن تقتل الرجل فإنقلب عليها مكرها و كذا امرأة الحجام....إلخ القصة.

[1] سورة الأنعام ،الآية 162.

إذا؛ فالتناقض الذي جمع بين الناسك واللص ظهر في ثنايا القصة من خلال الأحداث التي جرت فيها.

ويمكن حصر دلالات العنوان في الترسيمة التالية:



ثانيا: دلالة الشخصية:

لقد اتسمت هذه القصة كالأخرى بتعدد شخصياتها غير أن ما ميزها هو عدم استقرارها أي؛ إنه باعتبار الشخصية الرئيسة الأولى –الناسك– هي شخصية رحالة فقد مر بأمكنة عديدة وكل مرة تنقل فيها يصادف شخصيات جديدة ويمكن تقسيم الشخصيات هنا إلى شخصيات رئيسية وشخصيات متوالدة.

1–الشخصيات الرئيسية:

1–أ– دلالة شخصية الناسك:

ويمكن حصر الشخصيات الرئيسة هنا في شخصية واحدة وهي الناسك لأن الناسك يعد عمود القصة، ذلك من خلال المركز الذي أوكله إليه الراوي، فقد كان ظهور الراوي من بداية القصة إلى نهايتها وكذا من خلال الأحداث التي جرت داخل

القصة، فلم يَخْلُ حدث من حضور الناسك الذي كان شاهدا عليها كلها وهذا ما نجده في قول الراوي "...وكل هذا بعين الناسك وسمعه..."[1] وهي صفات وآليات تثبت الشهادة أي؛ إن الإنسان يشهد بما يسمع و يرى.

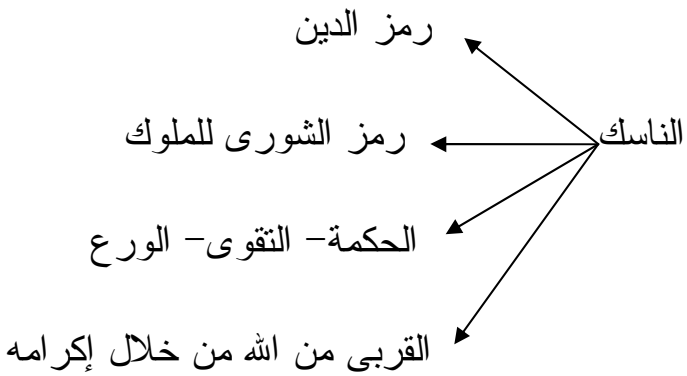
كما تظهر شخصية الناسك شخصية متفقة مع صفة النساك وذلك من خلال الهِبَة التي مُنِحتْ له فلطالما كان رجل الدين قِبْلَةً للناس للمشاورة في أمور دنياهم وآخرتهم، وللناسك مكانة مميزة عند جميع الأمم منذ القِدَم، فكان محل بركة وخير وقُرْبى لله، وما زال هذا الفكر شائعا حتى الوقت الحالي من خلال أضرحة الصالحين، ولعل هذا ما تجلى في هذا المقطع السردي الأول، إذ نجد أن الناسك قد وُهِب له من الملابس الفاخرة؛ ولعل هذا ما يدل على مكانة رجل الدين في ذلك الوقت وهذا ما نلمسه في بداية القصة في قوله:"زعموا أن ناسكا أصاب من بعض ملوك كسرة فاخرة"[2]

ومن هنا نستنتج علاقة الحاكم برجل الدين؛ أي إن الحاكم في ذلك الوقت كان يُبَجِّل ويقدِّس رجل الدين وذلك من خلال فتواه ومشاوراته في أمور الرعية، كما أن الملوك لم يتخلوا عليه فقد أهدوه من أجود ما يملكون من ملابس وما هو مشهور عن الملوك كسوتهم فاخرة.

ويمكن استخلاص دلالات الناسك في الترسيمة التالية:

[1] العلمي حدباوي، الناسك و اللص،المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص18.



غير أنه حدث تخييب لأفق التوقع داخل القصة خلال مدار الأحداث منذ بداية القصة، فالناسك كان من الواجب عدم صحبته للص ولكنه وافق على صحبته مع علمه بأنه غير أخلاقي، وكتم شهادته في بادئ الأمر سواء فيما تعلق بالمرأة التي أرادت أن تقتل زوجها بالسم أم امرأة الإسكافي أو الحجام وغيرها مما جرى من أحداث ثم عاد في الأخير وأوضح كل شيء و شهد بكل ما رأى.

وما يُلحظ أيضا أنه حدث تخييب أخر في النهاية، لأن الراوي أوهمها بشخصية الناسك في الأول بصمته وعدم إبدائه أي رأي في كل ما جرى لكن في الأخير خرج عن صمته و أدلى بشهادته أما م القاضي وهنا يرجع بنا الناسك إلى قصة التسيير أو التخيير أي ما هو مقدر هل الإنسان الذي يحدده أم أنه مكتوب وهذا ما جاء في آخر القصة في قوله: "لا يشتبه عليك الأمر فإن اللص ليس هو الذي سرقني وإن الثعلب ليس الوعلان قتلا وإن المرأة ليس السم قتلها وإن امرأة الحجام ليس زوجها جدع أنفها، وإنما نحن فعلنا ذلك بأنفسنا"[1].

2- الشخصيات الثانوية – المتوالدة-:

[1] المصدر السابق، ص 22.

لقد ظهرت في ثنايا القصة شخصيات لا يمكن القول أنها ثانوية، بقدر ما يمكن قوله عنها أنها شخصيات متوالدة؛ لأن الشخصية الرئيسة يمكن اعتبارها شخصية رحالة نامية متنقلة غير مستقرة.

وقد جاءت الشخصيات في القصة كالتالي:

2-أ- شخصية السارق:

لقد ظهرت شخصية السارق في بداية العملية السردية؛ إذ يُعتبر الحافز في ظهور المقاطع السردية التالية: فلولا وجوده ما كانت رحلة الناسك، لأنه خرج في رحلة البحث عن اللص الذي أخذ ثيابه وقد ظهرت هذه الشخصية في ثوب الفتى المتعلم الذي يريد أن يأخذ بعلم الدين، غير أنه بيت نيةً خبيثةً لم يدْرِها الناسك، وقد ظهرت في قول الراوي:" فبصُرَ به سارق وعمل على سرقتها، فأتى الناسك وقال له: إني أريد أن أصحبك، فأتعلم منك وآخذ عنك"[1].

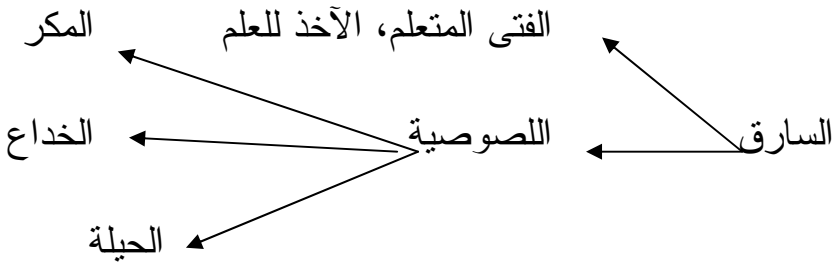
إذا؛ فالسارق تنكر في ثوب المتعلم وكل هذا من أجل أن يظفر بتلك الملابس الفاخرة.

وقد قدمه لنا الراوي مباشرة بصفة عامة، من صفات هذه الشخصية السرقة، الشيء غير المتوقع هنا هو قبول الناسك صحبته بالرغم من أن حِكْمَة الناسك قد تعطيه فرصة التعرف عليه بأنه سارق غير مخلص، غير أنه صَحِبه ربما أن الناسك وضع احتمال أن يؤثر وفيه ويغيره ويرجعه إلى طريق الصواب والهداية، غير أن حد الطبع يغلبه حد التطبع فبمجرد ما سنحت الفرصة للسارق

[1] المصدر السابق، ص 18.

بأن ينفذ مراده قام بسرقة الناسك واستغلال ملابسه، وكانت هذه نهاية ظهوره في القصة ولم يأت ذكره حتى شهادة الناسك أمام القاضي.

ويمكن تلخيص شخصية السارق في القصة من خلال الترسيمة التالية:



2-ب- شخصية المرأة:

لم تظهر شخصية هذه المرأة إلا بعد انطلاق الناسك في رحلة بحثه عن السارق، ولم تكن هناك تسمية أو حتى صفة فيزيولوجية لهاته الشخصية سوى أنها ذكرت بأنها امرأة.

وقد ظهرت غيرتها من الجارية التي كانت تؤاجرها من الرجل الذي أحبته فمباشرة قدمها لنا الراوي بصفة الذكية المتحايلة وذلك من خلال الخطة التي أحكمتها للتخلص من الرجل. وقد تجلت خطتها في قول الراوي"...ثم إن الرجل وافى فسقته من الخمر حتى سكر ونام، فلما استغرق في النوم. ونام من في البيت، عمدت لسُمٍ كانت قد أعدته في قصبة لتنفخه في أنف الرجل..."[1].

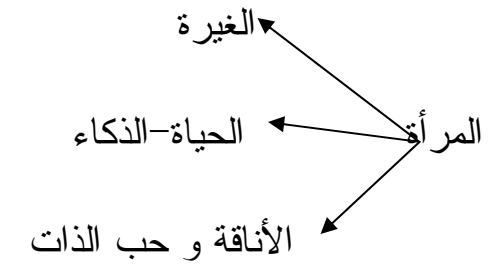
فالمرأة أرادت أن تقذف السم في أنف الرجل وحسب المسار السردي ما يمكن توقعه هو نجاح الخطة، فالرجل نائم ثم سكران، غير أن القَدَر تدخل؛ وانقلب السحر على الساحر وحدث خرق لأفق التوقع وحدث ما لم يكن في الحسبان،

[1] المصدر السابق، ص 19.

فعطس الرجل عطسة وانقلبت الخدعة ووقعت المرأة في شر أعمالها. وهذا ما ظهر في قوله الراوي " ... لما أرادت ذلك بدرت من أنف عطسه فعكست السم في حلق المرأة فوقعت ميتة..."[1]

وهنا نستنتج حكمة وهي أنه من أراد مكرا أو سوءا بشخص آخر انقلب عليه مكره وخداعه في شر أعماله، فمن حفر حفرة لأخيه وقع فيها.

وقد ظهرت شخصية المرأة في الدلالات التالية:



ويمكن إسناد دور المعارض لشخصية المرأة للرغبة في الزواج:

الرغبة(زواج الجارية) ⟵ المعارض(المرأة)

2–ج– شخصية الجارية و شخصية الرجل (العشيق):

ولقد ظهرت هاتين الشخصيتين في المقطع السردي الثاني مع المرأة وقد كان ظهورهما عرضيا فلم يكلف الراوي نفسه عناء وصفهما حتى، فهما ليس لهما دورا فعالا في العمل السردي بصفة عامة وفي هذا المقطع السردي تعتبر المرأة هي الشخصية الرئيسية لأنها من أُسند إليها الدور الرئيسي وكان لها حوادث مختلفة انتهت بمحاولة اغتيال الرجل.

[1] المصدر السابق، ص 19.

وقد ظهرت في هذا المقطع قيمة إنسانية وهي الحب؛ إذ إن الجارية والرجل قد علقا ببعضهما وأرادا الزواج وظهر هذا في قول الراوي "...و كانت الجارية قد علقت رجلا تريد أن تتخذه بعلا لها..."[1].

ويمكن تأويل محاولة قتل المرأة للرجل خوفها من بقائها وحدها لأنه لو حدث احتمال زواج الجارية من هذا الرجل من سيقوم بخدمتها؟.

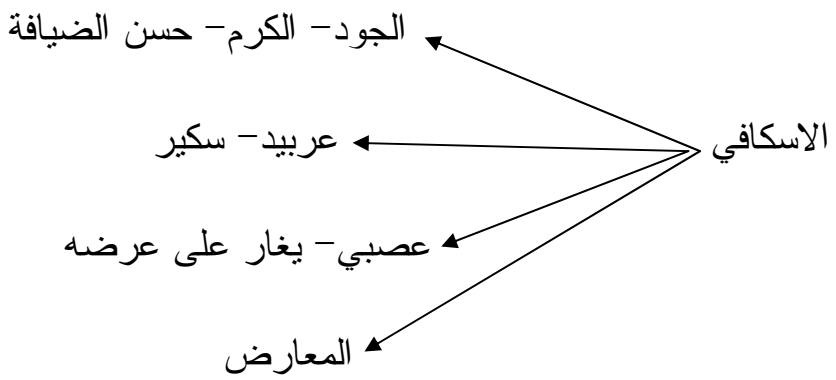
2-د- شخصية الاسكافي:

لقد جمعت شخصية الاسكافي بين عدة متناقضات فقد عُرف في بادئ الأمر بجوده وكرمه وتجلى هذا في قول الراوي"...أنظري إلى هذا الناسك وأكرمي مثواه وقومي بخدمته..."[2]، وسرعان ما تكشفت صفة متناقضة تماما لمثل هذه الخلال ألا وهي صفة شرب الخمر، فهو سكير عربيد يعاقر الخمر.

غير أنه في هذا الوقت قد فاجأ زوجته بالمجيء مبكرا وهذا ما أحدث خلخلة في نظام القصة الموجب إتباعه لأن المدار الحقيقي للقصة كان ذهاب الاسكافي للشرب مع أصدقائه ومقابلة ابنته عشيقها بمساعدة أمها وإمرأة الحجام غير أنه حدث خرق لأفق التوقع وخلخلة نظام السرد، وذلك لعودة الاسكافي قبل الأوان وموافقته مجيء الرجل – العشيق- وحدث ما لا يُحمَدُ عقباه. ويمكن إسناد دور المعارض لهذه الشخصية من خلال معارضته لزواج ابنته. وقد جاءت دلالات شخصية الاسكافي كالآتي:

[1] المصدر السابق، ص،19.

[2] المصدر نفسه، ص 19.



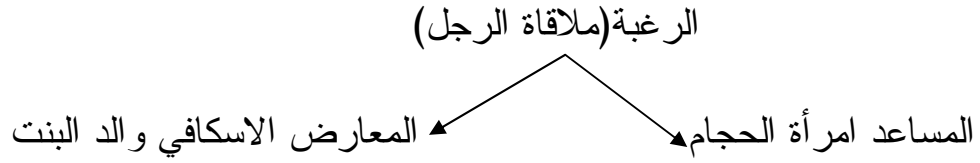
2-ه-شخصية زوجة الاسكافي:

لقد ظهرت هذه الشخصية بدور المساعد في تحقيق رغبة ابنتها للملاقاة بالرجل وذلك بتواطئها مع امرأة الحجام أي الوسيط مع الرجل كما كان للزوجة رغبة في تزويج ابنتها وهذا ما تجلى في قول الراوي "...وكان للمرأة ابنة تريد أن تزوجها لرجل..."[1]، ولم تتم هذه الرغبة إلا بمساعدة امرأة الحجام.

وقد تلقت هذه الشخصية صعوبات في تحقيق رغباتها خوفا من زوجها الذي يمكن إسناد إليه دور المعارض لأنه لم يكن يريد هذا الرجل زوجا لابنته.

وفي الأخير لم تتحقق هذه الرغبة؛ وذلك لخرق الاسكافي أفق توقع زوجته ومساعدتها والرجل وذلك بموافقة مجيء الأب مع هذا الرجل فحدث الصدام وكانت العقوبة.

ويمكن وضع ترسيمة لهذه الحادثة بمايلي:



[1] المصدر السابق، ص20.

وهنا الرغبة لم تتحقق؛ لأن المعارض ظهر في وقت حاسم وأفسد خطة المساعد وخرق المتوقع وجاءت النتيجة عكسية.

2-و- شخصية زوجة الحجام:

لقد أوكلت لهذه الشخصية دور الوساطة بين ابنة الاسكافي والرجل الذي يريد مقابلتها وهنا يمكن اعتبار هذا الدور بمثابة "المساعد" وفي هذا المقطع السردي توجد رغبة وهي رغبة ملاقاة الرجل مع الابنة وهذا ما يتطلب مساعد وكانت الأم وامرأة الحجام هما المساعدتان على تحقيق هذه الرغبة وكل هذا دون علم الاسكافي.

وقد تجلى دور المساعد في قول الراوي "...و كان للمرأة ابنة تريد أن تزوجها لرجل لم يكن زوجُها يريده فكان الرجل يختلف إلى البيت في غياب زوجها والوسيط بينهما امرأة الحجام..."[1] فهذه الشخصية كانت من المؤيدين لفكرة التقاء الرجل بالابنة، فقامت بكل ما يلزم حتى تحدث الرغبة.

وقد تجلى أيضا دور المساعدة مع شخصية الأم – امرأة الاسكافي- بعدما تعرضت لضرب مبرح ورُبِطت لعمود البيت، فبعد رغبة الملاقاة ظهرت رغبة الأم في الاعتذار من الرجل، فتمت المساعدة و ظهرت هذه الرغبة والمساعدة في قول الراوي"....فإن شئت أحسنت إلى وحللتني وربطتُك مكاني حتى أنطلق فأعتذر إليه وأعجل العودة، فأجابتها امرأة الحجام إلى ذلك وحلتها وانطلقت إلى

[1] المصدر السابق، ص 20.

الداخل..."[1] ، فهنا بالمساعدة حدث تحقيق الرغبة المنشودة أي مجيء الرجل، غير أن هذا النجاح لم يدم طويلا بمجرد عودة المعارض وهو الأب.

2-و- شخصية الحجام:

وظهرت هذه الشخصية في آخر القصة تقريبا وما دلنا على أنه حجام – حلاق- هي أدواته وظهر في قول الراوي"...هاتي أدواتي كلها فإني أريد المضي إلى بعض الأشراف، فأتته بالموسى..."[2]

والموس هو أداة حلاقة، وقد كان ظهوره عرضيا في آخر القصة، إذ أنه يذكر سوى بصفة من صفاته وقد كان ضحية زوجته التي بدورها كانت ضحية الاسكافي الذي جدع أنفها.

2-ن- شخصية القاضي:

أما بالنسبة لشخصية القاضي فلم يكن لها حضور داخل القصة إلا في النهاية، ولم تكن له صفة حتى ولا اسم. فقد كان ظهورها خاتمة للقصة وتبيانا لما حصل من أول القصة إلى آخرها وهنا ظهر الناسك من جديد بشهادته التي تبين من خلالها ما جرى منذ بداية رحلته مع اللص وحتى خَلُصَ إلى دار القضاء.

ويمكن تلخيص ظهور الشخصيات في القصة من خلال الجدول التالي:

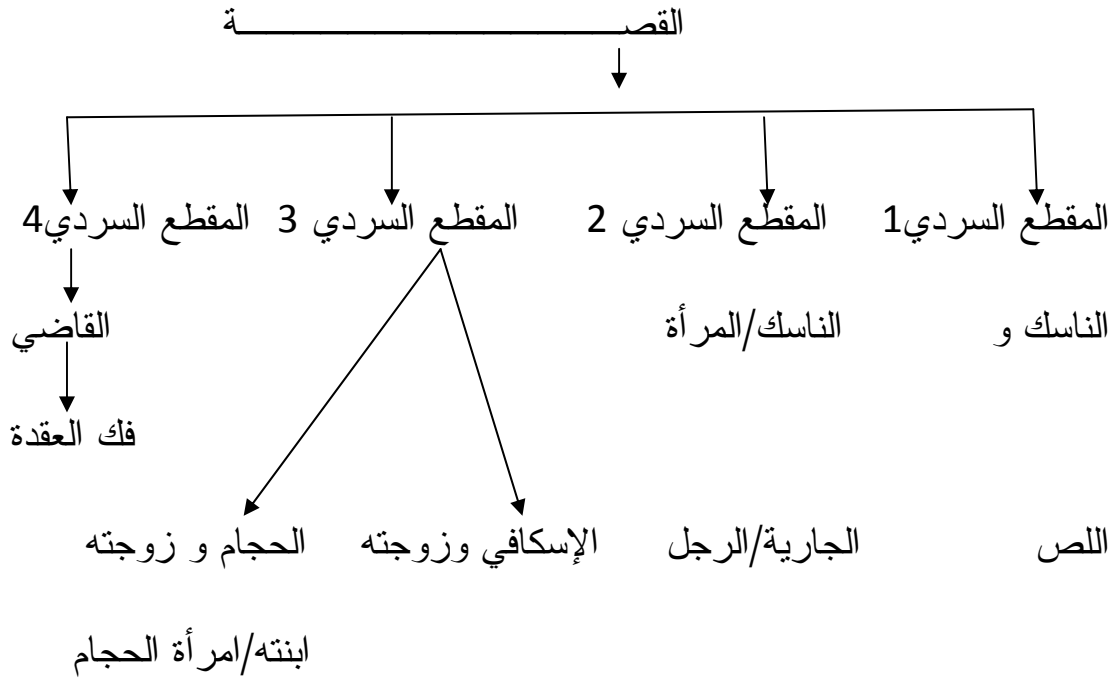
[1] المصدر السابق، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

الظهور / الشخصية	في البداية	في الوسط	في النهاية
الناسك	+	+	+
السارق	+		+
المرأة		+	+
الجارية		+	
الرجل		+	
الاسكافي		+	
زوجة الاسكافي		+	
زوجة الحجام		+	+
الحجام		+	+
القاضي			+

من خلال هذا الجدول نستنتج أن الشخصية المهيمنة على هذا العمل السردي هي شخصية " الناسك" الذي ظهر في البداية والوسط والنهاية كما كان شاهدا على كل الأحداث التي جرت خلال رحلته ومشاركته الفعالة فيها.

كما يمكن تقطيع القصة إلى أربعة مقاطع سردية في الترسيمة التالية:



إذا فالقصة فيها أربعة (04) مقاطع سردية تبدأ مع الناسك واللص ثم تنتقل إلى الناسك والمرأة والجارية والرجل، ثم الناسك والاسكافي وزوجته وابنته وامرأة الحجام، ثم الحجام وزوجته وفي النهاية و بعد تأزم الحبكة وجب حلها؛و كان حلها بشهادة الناسك أمام القاضي.

الفصل الثالث:

بنية الفضاء

I- مفهوم الفضاء.

1- مفهوم الفضاء

2- أنواع الفضاء.

3- علاقة الفضاء الروائي بالفضاء الواقعي.

4- وظيفة الفضاء في الرواية.

5- الوصف و علاقته بالفضاء.

II-دراسة الفضاء

ما تزال دراسة الفضاء في العمل السردي نادرة في النقد العربي، وهذا ما نلمسه في المؤلفات التي صدرت في هذا السياق؛ لأنها ما تزال قليلة النزر. ولعل من اهتم بهذا الشق اهتماما كبيرا نجد دراسات: **سيزا قاسم** و**حسن بحراوي** و**حميد لحميداني**.

1- مفهوم الفضاء:

أ- لغة: إن للمكان أوالفضاء مفاهيم كثير فنجد في لسان العرب: "فضا، الفضاء: المكان الواسع من الأرض و الفعل فضا يفضوا فضوا فهو فاض يقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء (...)

الفضاء: ما استوي من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء ومكان فاض ومفض أي واسع"[1].

من خلال هذا التعريف اللغوي لمصطلح الفضاء، نجد أن هناك تقارب كبير بين مصطلحات الفضاء والمكان والحيز.

ب- مفهوم الفضاء اصطلاحا:

يعد الفضاء من أهم المصطلحات النقدية السردية الخاصة بتحليل الخطاب، وقد برزت دراسات كثيرة في بادئ الأمر؛ حيث أنها لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة هي الفضاء الحكائي[2] فقد بدت مجرد محاولات متفرقة هنا وهناك.ومن التعاريف نجد أنه ما "يرتكز فيه مكان وقوع الحدث"[3].

[1] ابن منظور،لسان العرب، مرجع سابق، ج10، ص 269.
[2] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 53.
[3] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 105.

ونجد هناك من يفرق بين الفضاء والحيز، وقد عُرِّف هذا الأخير بأنه " ليس هو فقط الفراغ، ولكنه يشمل الامتدادات والخطوط والأحجام والأوزان والظلال والاتجاهات التي تقع في حركة الأسفار"[1]، أي؛ إن الحيز يشمل كل شيء له بُعدٌ داخل الرواية من امتدادات وخطوط وأحجام...وكل هذا داخل حركة التنقل داخل الرواية أو القصة.

كما عُرِّف الفراغ أيضا على أنه "المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"[2]؛ أي؛ إن الفراغ هو الحلبة أو الركح أو المجال الذي يقوم فيه الممثلون بأداء الأدوار.

وتمثيل الأحداث وقد قابلها هذه المصطلحات مرادفات عربية(الجووالموقع والميدان).

ولعل من الأسباب الرئيسة لهذا الخلط في التعريف بمصطلح الفضاء؛ لا شك أنه عائد إلى الترجمات المختلفة كما لحداثة الموضوع دور في هذا الخلط وكذا غياب المنهج الواضح في عمليات التطبيق.

ولقد اختلف النقاد في اختيار المصطلح وذهب كل حسب رأيه فنجد مثلا عبد المالك مرتاض فضل مصطلح **الحيز** في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة" وقد بَرَّرَ اختياره لهذا المصطلح بقوله: "إذا كانت الجغرافيا خاصة بالحيز الواقعي، فإن الحيز لدينا هو ما ليس جغرافيا ولكنه عالم صنعته الكتابة الأدبية، ولذلك فالحيز من منظورنا لا يلتمس فقط في الأعمال السردية وهو ما يصفه غيرنا عليها

[1] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، مرجع سابق، ص 134.

[2] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص،105.

وجدها .... ولكن يلتمس في جميع الكتابات الأدبية"[1]، وهنا؛ فالناقد يريد أن يُخرِج الحيز من المعنى الحقيقي الجغرافي إلى المعنى المجازي أي الحيز الروائي وهو ما صنعته الرواية على حد قوله أي؛ كل فضاء داخل الكتابات الأدبية فهو حيز.

وكذلك نجد "عمر بنيس" هو الأخر قد ميز بين المصطلحين فنجده يقول: "أسبق الأولويات هو تمييز الحدوديين هذين المصطلحيين، بتسامح عفوي هما "الفضاء" و"المكان" لاعتقادنا أن ضبط حدود بين هذين المصطلحين سيسمح باستثمار طبقات أرضي ما تزال معتمة في القراءة النصية[2].

وهنا قد ميز هو الأخر بين الفضاء والمكان فهو يعتبر المكان هو مكون للفضاء.

كما نجد "سيزا قاسم" قد آثرت مصطلح المكان في كتابها "بناء الرواية" وقد أفردت له فصلا كاملا موسوم بـــ " بناء المكان الروائي"

كما ميز "حميد الحميداني" في كتابة "بنية النص الروائي" بين الفضاء والمكان لأنه اعتبر المكان مجموعة الأشياء المحيطة

فنجده يقول: "ومجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء... إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة،مرجع سابق، ص 134.

[2] حسن نجمي،شعرية الفضاء،المتخيل والهوية في لرواية العربية. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب.2000. ص،42.

[3] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص63.

فالمكان عنده قد يكون بيتا أو مقهى أو شارع وحتى ساحة عامة. فهو ينسب صفة الشمولية على الفضاء ويجعل المكان جزءا من الكل.

كما أسهمت كتابات "هنري متران Henry Meteran" في تقريب الأسس الجمالية للمصطلح الفضاء؛ فهو يُعتبر مصطلح نقدي حديث وحقل خليق بالدراسة.

وقد عدّ "يوري لوتمان Youry Lotman" فضاء النص هو ذلك الكل المتكامل من الحالات والوظائف، فقد جاء في كتابه " بناء النص الفني"، بأن الإنسان يُخضع العلاقات الإنسانية والنُظم لإحداثيات المكان، ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومة الذهنية"[1].

فالناقد هنا جعل من المكان أساسا في بناء الرواية ومدار الأحداث، فهنا يمكننا القول بأن المكان هو الوعاء الذي يحوي اللغة والعلاقات الإنسانية داخله وكل المكونات السردية..

2-أنواع الفضاء:

بالرغم من هذه الدراسات القليلة في موضوع الفضاء فهو يعتبر تقزيما له لعل من حاول الإلمام بمفاهيمه نجد "سيزا قاسم"؛ لأنها اعتبرته مكانا ميزتُه الخيال، له أبعاد ومقومات تميزه عن باقي عناصر النص الأخرى[2]،كما نجد تقسيمات "حميد لحميداني" وقد فصّل حديثه عن" مختلف التصورات الموجودة عن الفضاء الحكائي"[3] وقد قسم الفضاء إلى:

[1] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 104.

[2] حسن نجمي، مرجع سابق،ص 53.

[3] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 53.

أ- الفضاء الجغرافي L'espace géographique:

وهو مقابل لمفهوم المكان أو معادل له، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي كما ذهبت إلى ذلك "جوليا كريستيفا Julia Kristive"،حيث لم يجعله منفصلا عن دلالته الحضارية. فهو يتشكل من خلال العالم القصصي بما فيه شخصيات وأبطال حاملا معه جميع الدلالات الملازمة له.

ب- الفضاء النصي L'espace Textuel:

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها على مساحة الورق ويشمل طريقة تصميم الغلاف وتنظيم الفصول.

أي؛ إنه لا يمكن اعتبار المكان فضله في كل حال من الأحوال لأنه في بعض الأحيان قد يكون عُمدةً أصلا في العمل السردي.

ج-الفضاء الدلالي l'espace sémantique :فهو يرتبط بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي.

د-الفضاء منظورا أو رؤيةً: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالم الحكاية؛بما فيها من أبطال يتحركون على الخشبة في المسرح[1].

3- علاقة الفضاء السردي بالواقعي:

كثيرٌ من النقاد من فرق بين المكان الروائي والواقعي الخارجي، حتى وإن أشاروا إليه الرواية أو حتى قد يسمونه أحيانا بالمكان الروائي فهو عنصر من

[1] المرجع السابق،ص ص،53-60.

العناصر الفنية المكملة لها. فالمكان في الرواية هو المكان اللفظي المتخيل أي؛ المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته[1].فهنا يتضح الفرق جلي بين المكانين، فالمكان الروائي له صلة أساسا باللغة والخيال.

وكذلك "فالنص الروائي يَخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة"[2]. وهنا تشاطر "سيزا قاسم" الرأي مع الناقد السابق حيال الفضاء؛ فالفضاء الروائي هو مكان مُتخَيّل يُخلق عن طريق اللغة أو الكلمات، وهو قائم أيضا على خيال المتلقي وذلك من خلال إيحاءات اللغة. حتى وإن كانت الانطلاقة من الواقع فليس بالضرورة العودة إلى الواقع فالرواية هدفها خلق عالم مستقل عن الواقع.

4- وظيفة الفضاء في الرواية:

يعد المكان بخاصه في الرواية التقليدية مجرد خلفية تتحرك فيها الشخصيات أو تقع فيها الأحداث، ولم يكن المؤلف يهتم بها فهو يعتبر مكانا هندسيا ليس إلا، أما في الرواية الرومانتيكية فالمكان يعبر عن نفسية الشخصيات، وكذا معادلا موضوعيا لرؤيتها للعالم.

وقد يكون في بعض الأحيان حاملا لأفكار ما. وهنا "يبدو المكان كما لو كان خزّانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة

[1] سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 251.

[2] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 74.

متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الأخر[1]، وهذا ما يثبت المقولة السابقة؛ بأن المكان وعاء للشخصيات في أفكارها.

"إن الوضع المكاني في الرواية يمكنه أي يصبح مجددا أساسا للمادة الحكائية لتلاحق الأحداث والحوافز؛ أي إنه يتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهوم ديكورا"[2]، أي؛ إن المكان ليس مجرد وجود هندسي وشكلي تتحرك فيه الأحداث أو الشخصيات، أو ما يعرف حديثا بالديكور أي؛ جمادات، على العكس فله إيحاءات ودلالات يسهم بدوره في البناء الحكائي للرواية.

وهنا يُنقَل من صفته كمكان إلى فضاء لأن "الفضاء الروائي أكثر شمولا واتساعا من المكان"[3] فهنا يُعرَّفُ الفضاء بأنه:" أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات"[4]. أي؛ إن الفضاء أهم من المكان، لأن الفضاء له علاقة أساسا بالشخصيات والأحداث وهنا يتجاوز المكان وظيفة الأولية المحددة، بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء يتسع لبنية الرواية مؤثرا فيها من خلال زاوية نظر الشخصية.

وهذا ما يعرف بالمكان الهندسي الذي لا يمتلك قيمة فنية وهنا يمكن اختلاف المكان الروائي والواقعي؛ لأن المكان الروائي يعرف من خلال زاوية الراوي وتفاعل عناصر الرواية من شخصيات وأحداث...

---

[1] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] سمر روحي الفيصل، مرجع سابق،ص 256.

[4] هلسا غالب، المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني، دمشق، 1989، ص8،9.

وقد ميز غالب هلسا بين ثلاثة (03) أنواع للمكان و ذلك حسب علاقة الرواية به وهي:

1- المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والأحداث.

2- المكان الهندسي: وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته وتنقل جزئياته من غير أن تعيش فيه.

كما أن الوصف أي؛ وصف المكان لا يساعد على خلق الفضاء الروائي، ولعل ما يخلقه هو ذلك التفاعل معه والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، لأن المكان في الرواية من غير ذلك التفاعل ما هو إلا زينة أو زخرفة أو كما عرفه النقاد مجرد ديكور.

5- الوصف و علاقته بالفضاء:

يعتبر الوصف وسيلة أساسية في تصوير المكان وهو" محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجردا، ولكنه واقعا مشكلا تشكيلا فنيا، " إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر من وصف واقع موضوعي"[1].

أي؛ إن الوصف يرسم الأشياء بواسطة اللغة وهو موجود من أجل صنع المكان الروائي وأحيانا خلق فضاء روائي ليس تصويرا موضوعيا إنما تصويرا فنيا...

[1] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 110.

يقول "حميد لحميداني" عن الوصف: " بأن ضوابط المكان في الرواية متصلة عادة بلحظات الوصف وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار ثم إنّ تَغيُر الأحداث وتَطوُّرها يفرض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة الرواية"[1] أي؛ إن الأحداث وتغيّرها من حال إلى حال هي التي تُحتِّم على الراوي تطوير المكان حسب ما يقتضيه الحدث وحالة الشخصية.

أما فيليب هامون فيعرِّفه بـــ" إن الوصف ليس دائما وصفا للواقع بل هو في الأساس ممارسة نصية"[2] أي؛ يعتمد على الخيال لأن؛ عالم الرواية عالم مُتخَيَّل ليس بالضرورة إسقاط الواقع فيه بالرغم من أن الانطلاقة تكون من الواقع.

و قد ميز هامون بين أربعة (4) أنواع من الوصف:

- وصف كرونولوجي: وصف الزمان
- وصف طوبوغرافي: الأمكنة و المشاهد.
- وصف بروزوغرافي: المظهر الخارجي للشخصيات.
- وصف ايطوبيا: وصف كائنات متخيلة مجازية[3].

وللوصف وظائف متعددة منها التصوير الفني الجميل للمكان وتمجيد الشخصية والوظيفة الثالثة تتجلى عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة وهي وظيفة إيهامية؛ إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله في عالم الرواية التخييلي، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع[4].

---

[1] حميد حميداني، مرجع سابق، ص92 .

[2] حسن نجمي، مرجع سابق، ص 72.

[3] المرجع نفسه، ص 70.

[4] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص 110.

وهنا الروائي يدخل عناصر دقيقة من الواقع كما يكون دور المتلقي في هذه الوظيفة كبير. والوصف عند "سيزا قاسم" يقوم على مبدأين متناقضين هما؛ " الإستقصاء و الإنتقاء، وقد قامت الخلافات بين النقاد على أيهما أكثر واقعية وأيهما أكثر تعبيرا؟، أما "بلزاك" فقد كان من أنصار الاستقصاء و لم يترك تفصيلا من تفاصيل المشهد إلا ذكره، ويرى "ستاندال" أن: "الوصف القائم على التفصيل يحد خيال القارئ، فكان يفصل الخطوط العريضة"[1].

كما أن للوصف علاقة وطيدة بمنظور الروائي ووجهة نظره بالمكان و الأحداث والشخصيات..."وهي مرتبطة بمنظور الروائي أي؛ وجهة نظره في علاقة المكان بالأحداث والشخصيات ومرتبطة بقدرة الراوي التعبيرية وبالأهداف التي يريد تحقيقها"[2].

إذاً الوصف وسيلة لخلق الفضاء الروائي كما يحقق هذا الفضاء ومن خلال حركة الشخصيات وتفاعلها مع باقي مكونات السرد.

مما سبق نستنتج أن الفضاء أو المكان في الأعمال السردية ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نحترفه يوميا، ولكنه يتشكل عنصرا من بين العناصر المكونة للحدث الروائي.وسواء أجاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث[3]. نقصد أن الفضاء الروائي كما جاء سابقا هو مكان متخيل ليس بالضرورة حقيقي

[1] المرجع السابق، ص 88.

[2] سمر روحي الفيصل، مرجع سابق، ص 296.

[3] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 30.

II- دراسة بنية الفضاء:

أولا: دلالة الفضاء في قصة إبن صاحبة الظفيرتين.

يعد الفضاء أحد البِنْيات الهامة في السرد، لأن هندسته تتحدد وتفرض سلوكات ملائمة للشخصيات، كما تسهم في نمو الأحداث وتماسكها وتظهر لنا مكانة الفضاء في العمل السردي من خلال تنظيمه لأركان هذا العمل وترابطه الوثيق مع الشخصيات وهذا ما يؤكده "حميد لحميداني" في قوله: "إن ظهور الشخصيات ونمو الشخصيات التي تسهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له ...وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال"[1].

إذا؛ فدلالات الفضاء تظهر من خلال تفاعله مع باقي مكونات السرد ويتحدد حسب الشخصيات، كما يخضع الفضاء للكاتب الذي يسهم في إبراز الشخصية.

وقد يحدث اختلال في المكان، فالتلاعب بصورة المكان في السرد يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود في اسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يؤطر الأحداث. إنه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي يقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف"[2].

فالتّلاعب بالأمكنة لا حدود له، وهذا ما يخلق الإثارة كما يحمل القوة والتماسك، وللمكان دور كبير في خلق تلك الواقعية التي تؤثر على الملتقى ليعيش الحدث وتصديق الوهم الذي يَفرِض ذاته علينا ويظهر التوظيف الدلالي للمكان من خلال ثلاث اتجاهات:

---

[1] حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص،65.

- الربط بين وحدات النص.
- التركيز على عنصر الإثارة.
- تفسير رؤية الكاتب للكون بصفة عامة و بنيته بصفة خاصة فيخلق للعملية السردية شيئا من الواقعية.

فالمكان يمثل أحد العناصر المكونة للخطاب السردي، وله صلة وثيقة بباقي المكونات السردية من شخصيات وزمان، ومنه فلا يمكن لنا الفصل بين هذه الأقطاب الثلاثة لأن كل منها يكمل الآخر.

وقد تعددت الأفضية داخل القصة فمنها المفتوح و منها المغلق و ذلك حسب الواقع وكذلك الحالة النفسية للراوي أو حتى الشخصيات وقد جاءت الأفضية كالآتي:

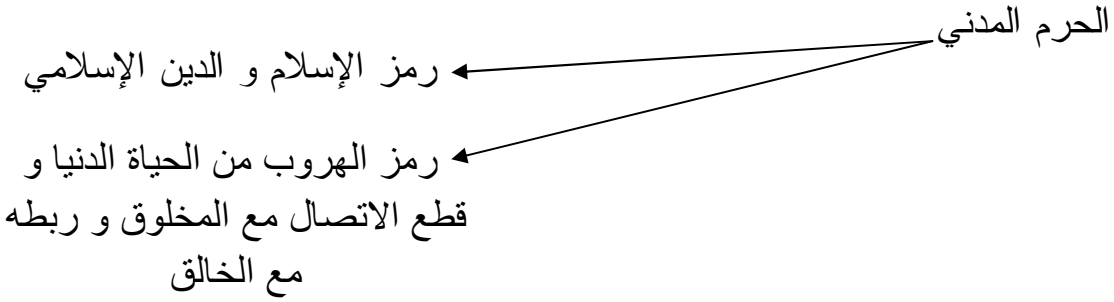
1-الفضاء المفتوح:

أ- **الحرم المدني:** وقد ظهر هذا المكان في بداية القصة ومما لا شك فيه أن دلالة هذا المكان هو ديني بحت، لأنه مكان العبادة لا غير. وللحرم المدني مكانة عظيمة في نفوس العرب والمسلمين لأنه؛ أيقونة إسلامية يُعتز بها، وقد تم توظيفه في البداية حتى يضعنا الراوي نصب مسار معين يريده . ولعل هذا أيضا له مدلول على علاقة المكان بالراوي- أبي قدامة- وهذا مدلول على شخصيته، لأن الجلوس في الحرم المدني هو دليل التقوى والورع، وهذا ما ظهر في شخصية أبى قدامة كما أن جلوسه في الحرم المدني وسؤال السائل دليل على أنه في حلقة علم أو رواية القصص والناس مجتمعون حوله، ودليل هؤلاء الناس في قوله "...إني محدثكم..."[1].

[1] حدباوي العلمي، ابن صاحبة الظفيرتين، مصدر سابق،ص 49.

ويعتبر الحرم المدني فضاء مفتوحا سواء من الناحية الواقعية أم حتى النفسية، لأن في هندسته مفتوحة وواسع والناحية النفسية فالإنسان بمجرد دخوله الحرم يحس براحة نفسية تجتاح صدره لأنه في أعظم مكان على وجه البسيطة. ولقد ظهر هذا الفضاء في قول الراوي " ...فجلس مدة في الحرم المدني فسأله سائل...."[1].

و يمكننا تبيان دلالة الحرم المدني في الترسيمة التالية:



ب- مدينة الرقة[2] (فضاء انتقالي): وقد ذكر هذا الفضاء اكثر من مرة، وكانت هذه المدينة مهد بداية الأحداث، وقد كان مكانا غير مستقر بالنسبة للراوي لأنه كان من صفاته الترحال الكثير من بلاد إلى بلاد، وقد لحق هذا الفضاء أفضية أخرى تمثلت في:

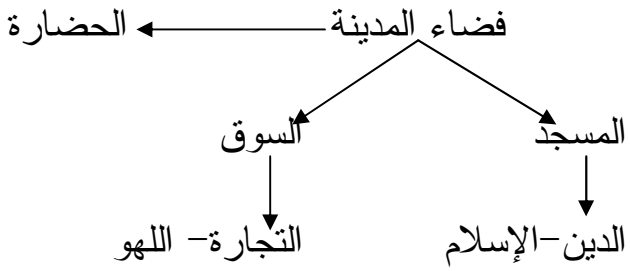
2-أ- المسجد: يعتبر المسجد مكانا مغلقا هندسيا لكنه مفتوحا نفسيا وذلك لانشراح النفس فيه ولجوء الإنسان إليه وقت ضيق النفس والقلق.

2-ب- السوق: يعتبر فضاءا مفتوحا وذلك لعدم وجود حواجز هندسية تحدده ويمكن إختزال دلالة المدينة في الترسيمة التالية[3]:

[1] المصدر السابق،ص49.

[2] الرقة: مدينة في العراق على ضفة نهر الفرات.

[3] المصدر السابق، ص 49.



ولم يُذكر هذا الفضاء بأي مصطلح وإنما كانت هناك قرائن دلت عليه فقط، وذلك لعدم أهميته داخل العمل السردي، وقد ظهر في قول الراوي:"...اشتريت منها جملا أحمل عليه سلاحي..."[1]؛ وهنا الشراء دليل السوق.

3– فضاء الجنة: وقد ظهر هذا الفضاء وسط القصة في قول الراوي " ... فإن الجنة تحت قدمها..."[2]؛ أي بعد عدة أحداث جرت. ولم يظهر حقيقة وإنما متخيَّلا في حلم الفتى غير أن مواصفات الجنة جاءت مستند على واقع ومبنية من أحاديث الرسول– صلى الله عليه و سلم–وما جاء في القرآن الكريم، وقد ظهر فضاءا مخصصا داخل الفضاء العام وهو الجنة وهذا الفضاء هو القصر وتعد الجنة فضاءا مفتوحا.

3–أ– فضاء القصر: يعتبر القصر فضاء مغلق، لأن له أبواب موصدة ويستحيل على كل الناس دخوله وقد تم وصفه خارجيا و هذا ما يظهر في قول الفتى "...إذ رأيت قصرا يتلألأ أنوارا لبنة من ذهب و لبنة من فضة و إذا شرفاته من الدرر والياقوت والجوهر وأبوبه من ذهب وإذا بستور مرخية على شرفاته..."[3]

ولعل هذا دليل على أن شخصية الفتى هي الأخرى متشبعة بالثقافة الإسلامية والإيمان التي خلفها الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، لأن وصفه للجنة

[1] المصدر السابق،ص 53.

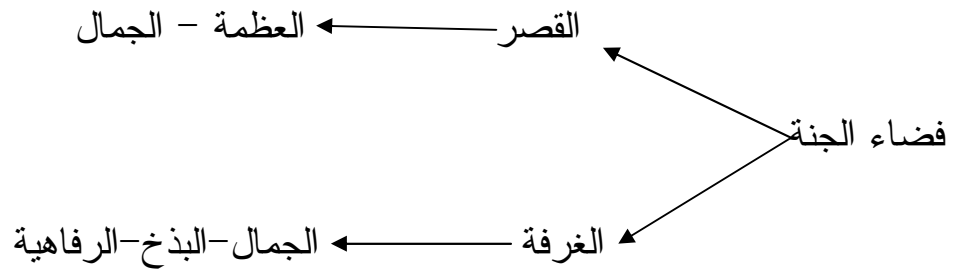
[2] المصدر نفسه، ص 53.

[3] المصدر نفسه،ص 53 .

والقصر لم يخرج عما جاء به القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم- وقد جاء وصف القصر مخالفا للواقع وذلك من خلال مواد بنائه لأن الجنة مكونة من أشياء مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا عقل وعى وكل هذا دليل قدرة الخالق عز وجل.

3-ب- فضاء الغرفة: لم يكتف الغلام بسرد أوصاف الجنة فقط لأن؛ الجنة لم تكن منتهاه، وإنما خص حديثه عن الغرفة بعد ملاقاته لجارية من الجواري وقد وصفها هي الأخرى وصفا دقيقا لم يخرج عن الإطار الإسلامي فكان وصفه كالآتي: "... فإذا في أعلى القصر غرفة من الذهب الأحمر، عليها سرير من الزبرجد الأخضر...و ذهب عقلي من حسن الغرفة"[1]، فوصف الغرفة من كل نواحيها وتفاصيلها.

ويمكن تلخيص دلالات فضاء الجنة من خلال الترسيمة التالية:



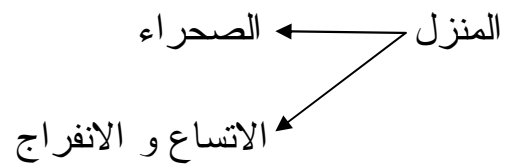
وقد اشتمل فضاء الجنة على صفات خيالية إن صح التعبير، ولكن ما يصدقها هو أقوال النبي صلى الله عليه و سلم وما ورد في القرآن الكريم.

4- فضاء المنزل: وهنا لا يقصد به مرادف البيت وإنما على وزن "مَفْعَلْ" أي؛ مكان الترحال وقد يكون صحراء أو غابة، لأن دليل ذلك يظهر في قول أبا قدامة: " فنزلا منزلا... فإذا الغلام أشعل النار بالحطب...و وضع رأسه على حجر ثم

[1] المصدر السابق، ص 54.

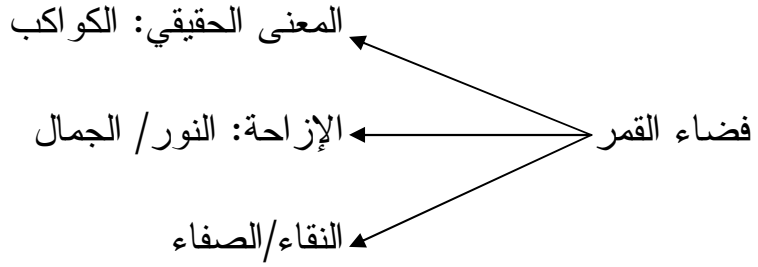
نام..."[1]. وهذه دلائل على أن المنزل فضاءا مفتوحا ولا يقصد به البيت أو المنزل في المعنى المتعارف عليه –مكان الإقامة–.

وقد مر الراوي عليه مرور الكرام ولم يذكر أي وصف يتعلق بدلالته مكان عرضي لا طائل منه. وهذه دلالات المنزل حسب القصة:



4– فضاء القمر: وقد ذكر القمر هنا؛ غير أنه أزيح عن معناه الحقيقي أي؛ من المعنى الذي يحمل الفضاء أو المكان داخل المجرة إلى صفة من صفاته وهي النور، هنا قد أزاح الراوي شخصية الغلام من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي واكتفى بذكر صفة من صفاته.

يمكن اختزال دلالات القمر في الترسيمة التالية:



وقد أسقط الفتى هذه الصفة النورانية للقمر على الملائكة و لعل من عجيب الأمر لأنه لا علاقة بشيء في الأرض بأمور في الجنة ولكن الفتى أراد المبالغة في

[1] المصدر السابق، ص 52.

الوصف ولعل أسما تشبيهٍ عرفه العرب في النور والجمال هو القمر وقد ظهر القمر في قول الراوي "... فإذا بوجه مثل القمر..."[1].

5- **فضاء المدفن:** ولم يذكر هذا الفضاء هو الأخر بلفظة وإنما ذكر بقرائن لغوية وهذا في قول أبي قدامة " ...فأخذت يعطى ثيابه، فلما دفناه..."[2].

وهذا الفضاء هو مفتوح من الناحية الهندسية فالمقبرة متسعة وواسعة وليس لها حدود غير أنها فضاء مغلق نفسيا لأن؛ الإنسان مجبول على الخوف من المجهول وخاصة الآخرة لأن؛ المقبرة أولى محطات الدار الآخرة، فهو مغلق دلاليا يحمل معنى الموت و نهاية الإنسان.

أما عن دلالات المدفن فهي كالآتي:

فضاء المدفن

- مفتوح: اتساع المساحة و كبرها رمز من رموز الفناء.
- مغلق: القبر رمز من رموز الحشر أول محطة يمر بها الإنسان إلى الدارة الآخرة

وهنا نلمح تناقض آخر من رغبة الفتى في هذا الفضاء وذلك من خلال رغبته في الموت الشديدة فلم يخف بتاتا من هذا الفضاء بل على العكس قد رمى نفسه في

[1] المصدر السابق، ص 51.

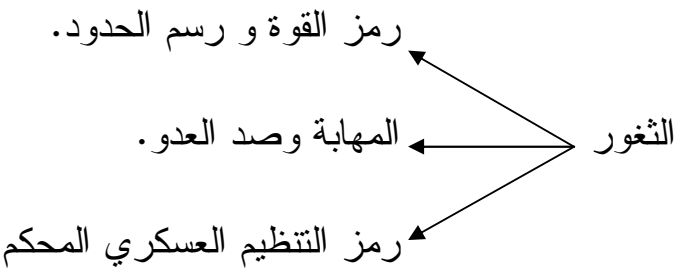
[2] المصدر نفسه،ص 57.

اللاوعي للاستشهاد، وذلك لتشبعه بالثقافة الإسلامية لأنه على دراية بأنه في طريق الاستشهاد ومن استشهد فهو حي عند ربه يرزق.

2- الفضاء المغلق:

- **الثغور**[1]: ويعتبر هذا الفضاء من الأفضية المغلقة لما هو مشهور عن المراكز العسكرية بالسر والكتمان، فلا شك: أن المراكز العسكرية تهتم بأمن الرعية، لذلك وجب عليها أن تكون مغلقة.

وكما هو معروف على المراكز العسكرية بأسوارها العالية ومراكز الحراسة وهذا مشروط؛ وذلك خوفا من مباغتة العدو. ويمكن حصر دلالات الثغور في الترسيمة التالية:

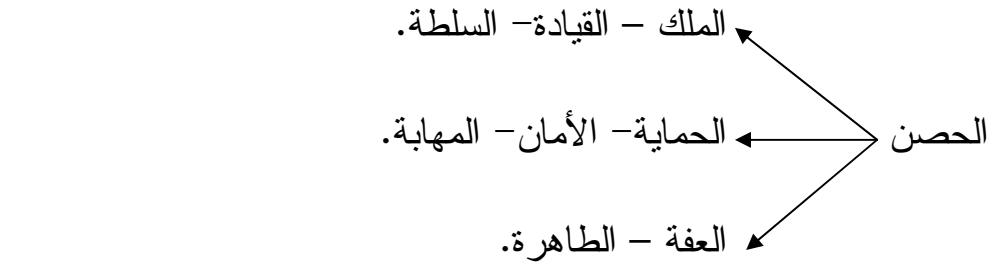


ب- حصن مسلمة بن عبد الملك: ودليل على أن هذا الفضاء مغلق هو كلمة "حصن" ولا يخفي علينا دلالة الحصن أنها من الحصانة وقد يقصد بها القصر.

والحصن دليل أيضا على الملك العظيم. وهو دليل على العزة والكرامة والعفة، وهو دليل أيضا على التنظيم العسكري لأن كل المراكز العسكرية تحت أمر هذا الحصن ألا و هو حصن " **مسلمة بن عبد الملك**".

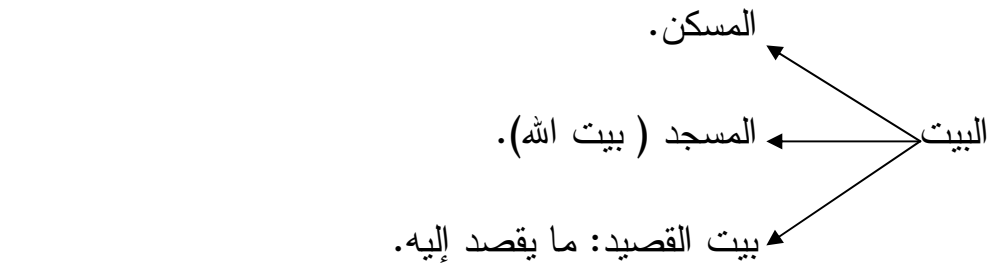
ويمكن حصر دلالات الحصن في الترسيمة التالية:

[1] الثغور: هي مراكز عسكرية تجعل على حدود البلاد الإسلامية لصد الكفار عنها.

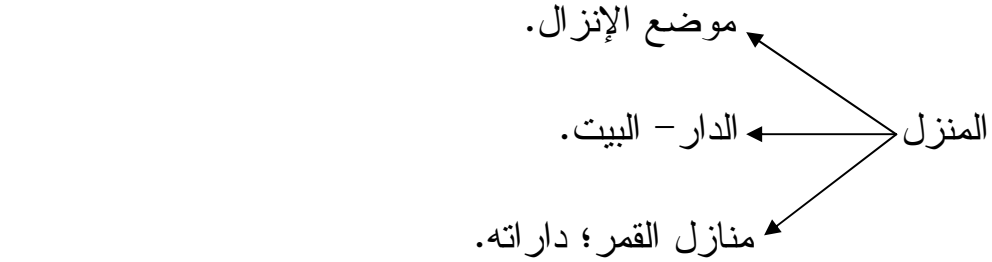


وظهر الحصن في قوله: "...فلما بلغنا حصن مسلمة بن عبدالملك..."[1].

ج– البيت: يعتبر البيت أيضا من الأفضية الهندسية غير أنها في بعض الأحيان قد تكون مفتوحة وذلك حسب نفسية الشخصية وقد ذكر البيت في القصة مرتين ثارة بلفظ "البيت" و الثانية بلفظ "المنزل" و للبيت دلالات كثيرة منها:



أما دلالات المنزل فيها كالآتي:



ولعل في القصة لم يخرج دلالات البيت دلالات المنزل فالراوي يقصد الأول بالثاني وكل يصب في مدلول المسكن.

[1] المصدر السابق، ص 50.

هذا تقديم للأفضة التي طغت على القصة، ويمكن تلخيص هذا الأفضية في الجدول الآتي:

الفضاء	مفتوح	مغلق	مفتوح / مغلق	عالم الدنيا	عالم الآخرة
الحرم المدني	+			+	
مدينة الرقة	+			+	
المسجد	+		+	+	
السوق	+			+	
الجنة	+				+
القصر			+		+
الغرفة		+			+
المنزل	+			+	
القمر	+			+	
المدفن				+	
الثغور		+		+	
حسن مسلمة بن عبد الملك		+		+	
البيت		+	+	+	

من خلال هذا الجدول الإحصائي نستنتج أن فضاء الدنيا غلب على فضاء الآخرة المتخيل كما تجلى الإنفتاح في معظم الأفضية المذكورة في القصة كما تجلى أيضا بعض التناقض في الأفضية وذلك لاحتمالها أن تكون مغلقة و مفتوحة في آن واحد.

ثانيا: دلالة الفضاء في قصة الناسك و اللص.

لقد تجلى من خلال القصة عدة فضاءات تحتك، وقد تراوحت بين فضاء مفتوح وآخر مغلق، وقد انحصر الفضاء المفتوح في فضاء المدينة وفضاء الريف. أما المغلق فقد تجسد في بيت المرأة مولاة الجارية وبيت الاسكافي ومنزل الحجام ودار الفضاء.

1- الفضاء المفتوح:

1-أ- فضاء المدينة:

قد ظهر هذا الفضاء عرضيا؛ إذ لم تكن هناك دلالات على المدينة سوى ذكرها باسمها وهذا ما يحكى في قوله "... حتى دخل إحدى المدن..."[1].

هنا الراوي لم يهمه الفضاء بقدر ما يهمه الأحداث والشخصيات التي تفاعلت معها لذلك لم يكلف نفسه عناء وصف المدينة.

وقد أحالنا فضاء المدينة إلى فضاء لم يذكر وإنما لُمِّح إليه فقط. وهو فضاء طريق الرحلة.

1- ب- فضاء طريق الرحلة(فضاء إنتقالي):

قد يكون ريف أو صحراء أو غابة ولعل دليل ذلك قول الراوي "...فتوجه في طلبه، ثم في طريقه بوعلين يتناطحان حتى سالت دماؤها، فجاء ثعلب يلغي تلك الدماء..."[2].

[1] المصدر السابق،الناسك و اللص،ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 19.

وهذا الفضاء لم يذكر بتاتا، وإنما أُوِّل من خلال القرائن اللغوية التي دلت عليه، وهي الحيوانات كالوعلان والثعلب لأن مثل هذه الحيوانات لا تكون إلا في الغابات

2- الفضاء المغلق:

وهنا يتضح لنا الفضاء من خلال بيت المرأة ومنزل الإسكافي ومنزل الحجام. كما ظهر في آخر القصة فضاء آخر لكنه لم يذكر بلفظة، وإنما دلت عليه قرائن وقد ظهرت هذه الأفضية تباعا حسب تنقل الناسك أي حسب مروره بالمقاطع السردية المختلفة.

2-أ-فضاء بيت المرأة:

يعد أول فضاء قار- مستقر- توقف فيه البطل – الناسك- وهو أول فضاء مغلق ظهر لأن البطل خلال رحلته مر على الفيافي والصحاري وقد كان اختيار البطل لهذا الفضاء اعتباطيا ولم يكن مبنيا على أي مقدمات غير أن البطل- الناسك- دهش لما رأى من خلال الأحداث التي جرت داخل البيت.

غير أن الراوي قصد موافقة، البطل لهذا البيت بالذات حتى يضعه وسط الأحداث التي سيشهد عليها في آخر القصة؛ فالراوي هو محرك القصة، وأراد جعل البطل عليما بالأحداث فجعله يحضر ويشهد على كل ما سيجري.

وقد ظهر هذا الفضاء في قول الراوي "...ومضى حتى دخل إحدى المدن فلم يجد بها قرى إلا بيت امرأة فنزل بها واستضافها..."[1]

[1] المصدر السابق ، ص 19.

كما لهذا البيت أيضا دلالة الجود والكرم وحسن الضيافة وذلك ما تجلى في قول الراوي: "...فنزل بها واستضافها..."[1]. إي؛ طلب منها الضيافة فقبلته بالرغم من أنه غريب، وقد حضرها الراوي على هذا الأساس حتى يصنع البطل في خضم الأحداث.

2-ب- بيت الإسكافي:

وقد ظهر هذا الفضاء في المقطع السردي الثالث بعد إنتقال البطل – الناسك- من بيت المرأة وقد اتسم هذا الفضاء أيضا بالجود والكرم وظهر هذا في قول الراوي "...وأكرمي مثواه و قومي بخدمته..."[2].

كما كان هذا الفضاء مكانا لملاقاة الرجل بابنة هذا الإسكافي وذلك خلال غيابه عن المنزل من خلال تواطؤ أم البنت مع إمرأة الحجام التي تعتبر وسيطا بين الأم والرجل.

2-ج- بيت الحجام

وتميز أيضا هذا الفضاء بأحداث جديدة مختلفة كليا على الفضاء السابق، فالراوي من خلال هذا التوالد السردي لزمه عدة أفضية وذلك ليحصر الأحداث في كل فضاء، ولم يظهر أيضا هذا الفضاء سوي في لفظة "...وأما امرأة الحجام فلما وصلت إلى منزلها..."[3]

[1] المصدر السابق، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه ، ص 21.

فالراوي لم يهتم هنا أيضا بالفضاء بقدر اهتمامه بشخصية امرأة الحجام والدور الذي لعبته من خلال مكرها و تفكيرها في كذبتها التي ستطلقها على زوجها حيال جدع أنفها.

2-3- فضاء دار القضاء: لم يذكر هذا الفضاء مطلقا بلفظة وإنما أُوِّل من خلال قرائن لغوية دلت عليه وهذا ما نلمسه في قول الراوي "...فأخذوا الحجام انطلقوا به إلى القاضي..."[1].

وهنا نفهم بأنَّ القِصَاص لا يكون إلا في دار الفضاء ومقر حكمه، وربما أضمر هذا الفضاء للتخفيف من القصة.

وكان هذا الفضاء حل إجابةٍ لكل الأسئلة، التي طرحت من أول القصة، وتفسيرا لكل ما حدث من أول القصة إلى آخرها، وهنا برز البطل-الناسك- من جديد ليفصح عما صادف خلال رحلته. وما يلاحظ أيضا هو ضمور البطل في وسط القصة، وخَفَتَ حضوره لأنه أصبح مراقبا فقط وليس فاعلا داخل القصة حتى جاء إلى القاضي فظهر من جديد دوره وكشف للقاضي كل الحقائق التي جرت خلال رحلته.

ويمكن تلخيص ظهور الأفضية في القصة: حسب المقاطع السردية التي ظهرت فيها وهي كالأتي:

[1] المصدر نفسه ، ص 21.

متى ظهر / الفضاء	م س 01	م س 02	م س 03	م س 04
ف– بيت المرأة		+		
ف– بيت الاسكافي			+	
ف– بيت الحجام			+	
ف– القضاء				+

مما يلاحظ من خلال الجدول ظهور الأفضية حسب التتابع الزمني الكرونولوجي التعاقبي. فلم يكن في القصة تقديم أو تأخير أو ما يعرف بالتلاعب الزمني الذي يصاحب عادة الفضاء؛ فرحلة البطل عادية لأنه تنقل من مكان لآخر بصفة عادية إنطلاقا من مكان إقامته حتى مروره بالصحاري والفيافي مرورا بيت المرأة فبيت الاسكافي وبيت الحجام وصولا إلى دار القاضي، فالرحلة خطية أفقية وهذا ما تجلى من خلال ملاقاة البطل – الناسك– للشخصيات وحتى تجليها داخل الإطار الذي يعرف بالفضاء أي الوعاء الذي حوى كل الأحداث التي دارت داخل القصة.

خاتمة

بعد تعرفنا على القصتين؛ ثم مقاربتهما مقاربة بنيوية من خلال دراسة الشخصية والفضاء في النص السردي، وإن كانت محاولتنا جد بسيطة، في تطبيق أحد المناهج الحداثية الغربية على التراث السردي العربي وربما تفتح الباب لمن يأتي بعدنا للتركيز على التراث السردي العربي من وجهة نظر حديثة، ومن خلال هذه المقاربة يمكن تسجيل النتائج التالية:

***على المستوى النظري:**

- يعتبر المنهج البنيوي من المناهج النصانية الجديدة الذي أثار جدلا بين النقاد، كما يعد أول المناهج الذي يركز على العلاقات اللسانية اللغوية داخل النص، ودراسة النص الأدبي دراسة علمية تخلصه من الدراسات النقدية السياقية وذلك بالتركيز على أدبية الأدب.

- تعدد المفاهيم التي دارت في مقولة الشخصية، سواء من الجانب اللغوي في المعاجم أم من الجانب الاصطلاحي الذي يوصلنا إلى آراء مختلفة، من اتجاه أدبي لآخر وهذا ما أوصلنا إلى نتيجة مفادها أنه من الصعب حصر مقولة الشخصية في تعريف محدد أو وضعها في قالب علمي محض.

- بلوغ مقولة الشخصية الذروة في القرن 19م وتراجعها في القرن 20م.

- إخراج الشخصية في بعض الأحيان من الطابع الإنساني إلى رموز وأحيانا جعلها فكرا....

- تقسيم الشخصية إلى عدة أنواع وذلك حسب حضورها في النص، وثم الدور الذي تلعبه.

- الدراسات العربية التي إهتمت بالشخصية لم تكن إلا إمتدادا للمدرسة الغربية ونجد على رأس الدارسين لها: حسن بحراوي، سعيد بن كراد، حميد لحميداني.

- تأثر الشخصية بكل ما يدور حولها من أحداث.

- إسهام الفضاء في بناء الشخصية وأصل العمل السردي.

- تعد الشخصية مكونا رئيسيا في كل عمل سردي.

- الإرتباط الوثيق الذي نلمسه بين الشخصية والفضاء، والذي يعتبر الوعاء الذي يحوي الأحداث.

- إكتساب الفضاء أهمية كبيرة في الدراسات الحداثية، لأنه يعتبر أحد أهم العناصر الفنية المكونة للنص.

- عدم إمتلاك الفضاء الهندسي قيمة فنية على غرار الفضاء الروائي.

- العلاقة الوطيدة التي نلمسها بين الوصف وخلق الفضاء.

- قيام جدل واسع حول مصطلح الفضاء.

- وضع كل ناقد و دارس مصطلح خاص بتوجهه النقدي.

*** على المستوى التطبيقي:**

- هيمنة الشخصيات الرئيسية في القصتين وذلك لإعتماد الراوي على شخصية حكائية بطلة، تبنى حولها الأحداث كما ألتفت حولها الشخصيات الأخرى.

- تميزت القصتان بالخطية الأفقية في تتابع الأحداث ولم يكن هناك أي فرق للزمن من داخل القصتين.

-عدم إعتماد التعقيد في النثر الفني العربي القديم وذلك لإعتبار مثل هذه الحكايات للتسلية فقط.

- ترواح الفضاء بين مفتوح ومغلق و مدى نسبة هذا الإنفتاح والإنغلاق وعلاقته بالحالة النفسية سواء تعلق الأمر بالراوي أو بالشخصية

وفي الأخير إن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا **و ما توفيقي إلا بالله**

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

*القرآن الكريم.

المصادر:

1- ابن منظور،لسان العرب، دار صبح و اديسوفت.بيروت،لبنان.ج1. ط 1. 2006.

2- بسام بركة،معجم اللسانيات(فرنسي/عربي).منشورات لاروس.طرابلس.لبنان1985.

3- حدباوي العلمي،السلسلة النادرة،مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعليمية.تعاونية الرشد،القبة القديمة.الجزائر.2009.

4- رشيد بن مالك،قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي،فرنسي،انجليزي).دار الحكمة.2000.

5- فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة،ت،ت:ابراهيم الخطيب.الشركة المغربية للناشرين المتحدين.دار البيضاء المغرب.1986.

6- مجدي وهبة،كامل المهندس،معجم المصطلحات العربية.مكتبة لبنان.بيروت.....

7- محمد التنوخي،المعجم المفصل في الأدب.دار الكتب العلمية.بيروت.لبنان.1993.

8- محمد بوزاوي،معجم مصطلحات الأدب.الدار الوطنية للكتاب.2009.

المراجع:

9- أحمد مرسي،مقدمة في الفولكلور،دار الثقافة للطباعة و النشر.1975.

10- الصادق قسومة،طرائق تحليل القصة.دار الجنوب للنشر و التوزيع.سلسلة مفاتيح.2000.

11- الطيب دبة،مبادئ اللسانيات البنيوية(دراسة تحليلية ابستيمولوجية). دار القصبة.الجزائر.دط.2001.

12- بسام قطوس،شعرية الخطاب و انفتاح النص السردي في رواية إميل حبيبي.الأردن.1996.

13- بوريس ايخنباوم،النظرية الشكلية في المنهج الشكلي،نصوص الشكلانيين الروس.ت:إبراهيم الخطيب.مؤسسة الأبحاث العربية.بيروت.1982.

14- بيرسي لوبوك،صنعة الرواية.ت:عبد الستار جواد.دار الرشيد.بغداد.1981.

15- جيرار جينيت ،خطاب الحكاية،ت:محمد معتصم و آخرون.ط1. المغرب.

16- حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي:الفضاء،الزمن،الشخصية.المركز الثقافي العربي.الدر البيضاء.ط1. 1990.

17- حسن نجمي،شعرية الفضاء،المتخيل و الهوية في الرواية العربية. المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء.المغرب.2000.

18- حميد لحميدني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1. 1991.

19- رشاد رشدي،نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن .دار العودة،بيروت.ط2. 1975.

20- رولان بارط،التحليل البنيوي للسرد،ت:بشير غمري و حسن عمراوي.مجلة الآفاق.الدار البيضاء.المغرب.1988.

21- سعيد بن كراد،سيميولوجيا الشخصيات السردية.الأردن.ط1. 2003.

22- سعيد يقطين،السرد العربي قضايا و إشكالات.مجلة علامات.1998.

23- سمر روحي الفيصل.بناء الرواية العربية السورية. اتحاد الكتاب العرب.دمشق.1995

24- سيزا قاسم،بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ.مطابع الهيئة العامة للكتاب.القاهرة،مصر.2004.

25- صلاح صالح،سرد الآخر(الأنا و الأخر عبر اللغة السردية)،المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء،المغرب.ط1. 2003.

26- ضياء غني لفتة،البنية السردية في شعر الصعاليك.ط1. 2000.

27- عبد الحميد بورايو،منطق السرد،دراسات في القصة الجزائرية،ديوان المطبوعات الجامعية.الجزائر.1994.

28- عبد الرحيم الكردي: 1 - الراوي و النص القصصي.دار النشر للجامعات.1996. 2- السرد في الرواية المعاصرة.دار الثقافة للطباعة و النشر. القاهرة.1992.

29- عبد الله إبراهيم و آخرون،معرفة الآخر،مدخل الى المناهج النقدية الحديثة.المركز الثقافي العربي.بيروت،لبنان.1992.

30- عبد المالك مرتاض:1- القصة الجزائرية المعاصرة.دار العرب للنشر والتوزيع.ط4. 2007.

2 - نظرية الرواية(بحث في تقنية السرد)،سلسلة عالم المعرفة.ع:240. الكويت.ديسمبر.1998.

3 - تحليل الخطاب السردي.ديوان المطبوعات الجامعية.الجزئر.1995.

31- عبد الوهاب الرقيق،في السرد،دراسات تطبيقية.دار محمد علي الحامي.تونس.1998.

32- عزة عبد اللطيف عامر،الراوي و تقنيات الفن القصصي.دراسة تطبيقيةعلى نماذج من الرواية المصرية.الهيئة العامة للكتاب.القاهرة.2010.

33- فادي فاروق الليثي،المنظور المعماري.دار ممفيث للطباعة و النشر.1998.

34- فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية،ت:سعيد بن كراد،تقديم:عبد الفتاح كليليطو.دار الكلام.الرباط.1990.

35- محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث.دار العودة.بيروت.ط1. 1990.

36- هلسا غالب،المكان في الرواية العربية،دار ابتن هانئ.دمشق.1989.

37- والاس مارتن،نظريات السرد الحديثة،ت:حياة جاسم محمد.الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،المجلس الأعلى للثقافة.1997 .

الكتب باللغة الأجنبية:

38- ALGIRDAS JULIEN ET JOSEPH COURTS:semiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language;paris,France,1993.

فهرس المحتويات

العنصر	رقم الصفحة
المقدمة	أ.ب.ج
الفصل الأول:مفهوم البنية السردية	10-30
1-البنية	10
2- السرد	13
3- مكونات السرد	22
4- النظام الزمني	24
II- الشخصية	28
III- الفضاء	29
الفصل الثاني:مفهوم الشخصية	31-79
1-مفهوم الشخصية	32
2-أهمية الشخصية في الرواية	35
3-مفهوم الشخصية عند النقاد الغربيون	37
4- تحديد الشخصيات الروائية عند فليب هامون	48
II- دراسة بنية الشخصية	53
أولا: بنية الشخصية في قصة "ابن صاحبة الظفيرتين"	53
1-دلالة العنوان	53
2-دلالة الشخصيات	55
ثانيا: بنية الشخصية في قصة " الناسك و اللص"	66
1- دلالة العنوان	66
2- دلالة الشخصيات	68
الفصل الثالث: بنية الفضاء	81-106
1- مفهوم الفضاء	81
2- أنواع الفضاء	84

3- علاقة الفضاء السردي بالفضاء الواقعي	85
4- وظيفة الفضاء في الرواية	86
5- الوصف و علاقته بالفضاء	88
IIدراسة بنية الفضاء	91
اولا :دلالة الفضاء في قصة ابن صاحبة الظفيرتين	91
ثانيا:دلالة الفضاء في قصة الناسك و اللص	101
الخاتمة	107

الملخص باللغة العربية

تناول هذا البحث الموسوم بـ "البنية السردية في قصة ابن صاحبة الظفيرتين والناسك واللص" ؛مقاربة بنيوية لمكونات السرد؛بخاصة بنية الشخصية و بنية الفضاء.وقد اشتمل البحث على ثلاثة محاور؛مقدمة وفصول وخاتمة؛أما المقدمة فقد اشتملت على توضيح أهمية الموضوع وذكر أهداف الدراسة،ثم التطرق إلى الإشكال المطروح مع بيان أسباب اختيار الموضوع و المنهج المتبع في الدراسة ؛في حين كانت الفصول ثلاثا؛حيث عُنْون الفصل الأول بـ "مفهوم البنية السردية" وتمت الإشارة فيه أهم التعاريف المتعلقة بالبنية والسرد.بينما عُنْون الفصل الثاني بـ "بنية الشخصية" و تمت الإشارة فيه إلى الشخصية الروائية ،و كيف تناولها النقاد والدارسون، وأهم التقسيمات الخاصة بها.

وأخيرا الفصل الثالث وكان موسوما بـ "بنية الفضاء"و تم من خلاله طرح إشكال المصطلح والفرق بين الفضاء الروائي والفضاء الواقعي ...

أما الخاتمة فقد اشتملت على مجمل النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث

Résumé :

cette recherche est marqué par « la structure narrative dans l'histoire de fils de la femme avec deux tresses, le solitaire et le voleur « en appliquant une approche structurelle de composants narratifs surtout au niveau de structure personnelle et de structure de l'espace.

La recherche se composait de trois thèmes : Introduction et chapitres et une conclusion.

L'introduction a travaillé à clarifier l'importance du sujet et mentionné les objectifs de l'étude ensuite poser la confusion avec un exposé des raisons pour choisir le thème et l'Approche suivie en étude , tendis qu'on a trois chapitres ; Le titre du premier chapitre est « Le concept de la structure narrative » auquel on a fait référence aux définitions liées à l'infrastructure les plus importants et narratifs ; le titre du deuxième chapitre est « la Structure personnels » auquel on a fait référence au personnalité nouvelliste et comment les critiques et les universitaires la traité, et ses divisions les plus importantes.

Et finalement , le dernier chapitre qu' est marqué par «la structure de l'espace » et a travers de lui poser la problématique du terme et la différence entre l'espace romancier et l'autre réel .

La conclusion comprend les résultats globaux obtenus grâce à cette recherche.