الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة-

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

البنية العاملية في رواية "ليلة المليار" لـ"غادة السمـــــــن" - أنموذجـــا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتان:
*- رقيـــة زوالة
*- حيـــاة عفاقي

إشراف الأستاذ:
بن صخري زوبير

السنة الجامعية: **2015/2014**

مقدمة:

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين أما بعد:

تعتبر دراسة الرواية من الدراسات المستحدثة لكون الرواية حكاية تعتمد السرد لما فيه من وصف وحوار وصراع بين الشخصيات، وما ينطوي عليه ذلك تأزم وجدل وتغذية الأجداث، كما تصف شخصيات خيالية وأحداث على شكل قصة متسلسلة، وهي من أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وهنا تبرز لنا الرواية الحربية والتي نحن بصدد دراستها، وهي من روايات التضحية لأجل الوطن والبحث عن الحرية في براثن الاستعمار الذي يمثل الظلم، كما يمثل الأحداث في الرواية بطل واحد الذي يقدم نضال شعب بأكمله من خلاله، وسنحاول من خلال هذه الدراسة طرح مجموعة من التساؤلات: كيف ساهمت نظرية غريماس في فك الغموض الذي يسيطر على مجرى أحداث الرواية؟، هل يتمكن خليل الدرع من النجاة بنفسه من براثن الاستعمار؟، أم أن للاستعمار كلمته الأخيرة؟، هل بإمكان الإنسان أن يحافظ على قيمه وأخلاقه الحميدة التي جبل عليها أم أن بريق الألماس والسلطة هما أساس حياته؟، هل إقامته في ديار الغربة بإمكانها أن تعوضه قليلا من الحب الذي حرم منه أم مصيره مرهون ببلاده؟، كل هذه التساؤلات والإشكاليات وإن كانت محدودة سنحاول الإجابة عليها في بحثنا الموسوم بـ "البنية العاملية في رواية ليلة المليار لغادة السمان"، وقد كان لدراسة هذه الرواية مجموعة من الدوافع أهمها:

أولا: إعجابنا بالأسلوب الروائي والمتعة والتشويق الذي شعرنا به أثناء تناولنا لهذه الرواية التي عكست لنا روح اللبناني المناضل الممزقة ووصف روح اللبناني المغترب خارج الوطن.

ثانيا: محاولة الابتعاد عن الروتين الذي عهدناه في دراسة النصوص وذلك من خلال ذهابنا لموضوع جدّ دقيق وشائك وهو رواية "ليلة المليار".

بالإضافة إلى رغبتنا في التحدي والإصرار والعزم على الغوص في بحر التجربة الروائية.

الرغبة في الإثراء والإضافة ولو بالشيء القليل.

وإذ عدنا إلى بحثنا (الرواية) فإن هناك العديد من الدارسين والباحثين في حقل الدراسات الروائية الذين أولوا اهتماما كبيرا بهذا الفن الروائي، وقدموا الكثير من الآراء والبحوث.

ومن الدراسات التي استفدنا منها كثيرا، نذكر أهم المجهوذات : "جوزيف كورتيس" في كتابه "السيميائية أصولها وقواعدها"، وكذلك" غادة السمان" في روايتها "ليلة المليار" بالإضافة إلى كل من "فلاديمير بروب" في كتابه "مورفولوجيا الخرافة" و"حميد لحميداني" في كتابه بنية النص السردي وآخرون.

أما المنهج الذي اعتمدنا عليه في بحثنا هذا، هو المنهج البنيوي فقد أجرينا مقاربة بنيوية على رواية "ليلة المليار" خاصة فيما يتعلق بنظريات غريماس وخاصة العوامل.

ومحاولة منا للإجابة على التساؤلات المذكورة ارتأينا وضع خطة تنقسم إلى فصلين نظري وتطبيقي تناولنا في الأول أي الفصل التمهيدي عدة نقاط متمثلة في الحديث عن الدراسة السردية بصفة عامة في الرواية، ثم أرتأينا تعريف العامل في السرد عند كل من الشكلانيين الروس ثم تعريف العامل في السرد عند بروب، وفي الأخير تعريف العامل عند غريماس، أما في المبحث الثاني من الفصل الأول فقد تناولنا شكلنة البنية العاملية من خلال تفكيك علاقتها الثلاثة علاقة الرغبة فعلاقة التواصل وفي الأخير علاقة الصراع، وبهذا نطوي الجانب النظري.

أما الفصل الثاني: الجانب التطبيقي فتناولنا فيه بصفة خاصة ومحددة البنى العاملية الرئيسية في رواية "ليلة المليار" حيث طبقنا النموذج العاملي على أهم

البرامج السردية في الرواية،ونختم بحثنا المتواضع بتطبيق أطوار الرسم السردي على الرواية بعناصره الأربعة.

وكل بحث عند إنجازه تقف في طريقه مجموعة من الصعوبات والمعوقات، وإن كانت هي التي تنميه وتزيد من جديته وحيويته وهي:

- ضيق الوقت الذي شكل عائقا كبيرا أمامنا.
- صعوبة الحصول على الكتب والمراجع المتخصصة وندرتها خاصة في مكتبة المركز الجامعي بميلة، بالإضافة إلى طول الرواية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله على توفيقه وإن نتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ المشرف الذي ساهم في تغذية هذا البحث المتواضع منذ أن كان مجرد فكرة إلى أن أصبح على ما هو عليه الآن فهو بمثابة المعين الذي لا يكل ولا يمل فوفقه الله وسدد خطاه.

وفي الختام نأمل أن نكون قد وفقنا لما فيه خير ونحمد الله على توفيقه..

تعد المنهاج السياقية من المناهج النقدية القديمة التي اعتمدها النقاد في دراسة الأثر الأدبي، إذ تنحصر في خمسة مناهج نقدية هي كالآتي: المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الانطباعي، المنهج الاجتماعي، المنهج التكاملي إذ نستعرض أهمها:

والبداية تكون مع المنهج التاريخي الذي اتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي أمة ما ومجموع الآراء التي قبله في أديب ما أو في فن من الفنون.

فهو إذن يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بمجتمع انطلاقا من قاعدة الإنسان ابن بيئته "والتاريخ الأدبية نوع من النقد الخارجي لأنه يشرح العمل الأدبي بواسطة وثائق خارجية، وهو تخصص غير متجانس وغير محدد، ولكنه يتطور شأنه في ذلك شأن أنماط النقد جميعها. ويسجل المؤلفون على سبيل المثال العودة القوية إلى الاهتمام بالسير وإلى شخص المؤلف بمقدار الاهتمام بالعمل الأدبي" [1]، ويتكأ المنهج على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية فالنص ثمرة لصاحبه والأديب صورة لثقافته إفراز للبيئة والبيئة جزء من التاريخ وعلى هذا فهو مفيد في دراسة تطور أدبي ما لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة، فالمنهج التاريخي يضل واحدا من أكثر المناهج في ميدان البحث الأدبي لأنه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراته، ومن أهم إبراز ممثلي هذا المنهج " **لانسون**" الذي أعلن عن هويته المنهجية سنة 1909 في محاضرة بجامعة بروكسل حول الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب وقد لقي منهج لانسون رواجا كبيرا وتأثرا واضحا عند العديد من الأدباء«إذ يفتتح "روجي فايول" كتابه "تاريخ الأدب اليوم" بوضع "خلاصة لدراسة لانسون"، أما أنطوان كومبايون فيخص "لانسون" بدراسة طويلة في "جمهورية الآداب الثالثة"، قد أعادت الاعتبار لهذا الباحث والأستاذ الفذ، ويقدر الفصل "لانسون والكتابة" من كتاب "ميشيل شارل" الشجرة والأصل"، تقديرا دقيق تأثير "لنصون" في تدريس الأدب مند بداية

[1] إليزابيت غافو غالو: منهاج النقد الأدبي،ترجمة: يونس لشهب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2013، ص 101.

القرن وهي نهاية تدريس البلاغة التي لن تستعيد مكانتها إلا مع البنيوية، وعلى الأخص مع الشعرية»[1]، ومما تقدم يمكننا استنتاج جملة من خصائص هذا المنهج والتي منها:

أ. الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي واعتبار الأول وثيقة للثاني.

ب.الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي وتحويل الكثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

ج.التركيز على المضمون وسياقاته التاريخية الخارجية.

وبهذا فإنه المنهج الوحيد الذي يمكننا من دراسة المسار الأدبي لأي أمة من الأمم ويمكننا من التعرف على ما يتميز به أدبها من خصائص هذا بالنسبة للمنهج التاريخي، أما بالنسبة للمنهج النفسي فهو منهج يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها "سيغموند فريد" في مطلع القرن العشرين فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي وخلاصة هذا التصور أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك إذ يعرف فرويد المؤلف على أنه «يحمل ميولا ليست سوى ميول بريئة تعدِلُ عن المعيار، على حد قوله من دون معرفة الذات، المعرفة التي تنبغي لها، لأن تلك الميول لا شعورية، وتحول الذات هذه الميول المتغلغلة في الأصل اللاوعي وتلبسها تعبيرا فنيا خير من أن تكبحها»[2]، وبهذا يصبح الفن تصعيدا وتعويضا لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية والتي قد تكون رغبات جنسية بحسب "فرويد"، وبهذا فإن النقد النفسي ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ منها:

أ. ربط النص بلاشعور صاحبه.

ب.افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجدرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص ولا معنى لهذا النص دون استحضار تلك البنية الباطنية.

---

[1] إليزابيت غافو غالو: **المرجع السابق**، ص 65.

[2] **المرجع** نفسه، ص 129.

ج.النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا[1].

وبهذا فقد ارتبط المنهج النفسي باسم فرويد صاحب نظرية التحليل النفسي الذي ذهب إلى أن الجهاز النفسي يتكون من ثلاثة جوانب: الهوا والأنا والأنا الأعلى.

أما بالنسبة للمنهج الأخير فهو المنهج الاجتماعي أو النقد السوسيولوجي الأدبي الذي يعد فرعا من الفروع العلمية التي تهتم بالأدب، وتنظر إليه على أنه مؤسسة اجتماعية من خلق المجتمع، وتعود جذوره إلى المرحلة اليونانية حيث كانت الثقافة الأفلطونية والأريسطية تنظر للأدب على أنه تقليد ومحاكاة للواقع والطبيعة، كما أنه يعد في نظر الثقافة اليونانية وسيلة لتطهير عواطف القارئ بالخوف والشفقة وبدأت تتشكل نظرة أخرى للأدب حيث أصبح المجتمع جزءا لا يتجزأ منه، إذ يقوم المنهج الاجتماعي «بمحص مضمون العمل الأدبي في ضوء مناهج ومفاهيم من علم الاجتماع، من خلال توافقات مباشرة وشمولية (...)، أو من خلال توافقات جزئية (...) وكان السؤال دائما هو إيجاد الوسائل من أجل الربط بين النصوص الأدبية وبين الوقائع الاجتماعية» [2]، وبهذا فإن المنهج الاجتماعي ينظر إلى الأثر الأدبي نظرة كلية شاملة إذ يعتمد في تحليله للأثر على ربطه بالوقائع الاجتماعية السائدة.

عرضنا حتى الآن ثلاثة من مناهج النقد الأدبي هي: المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي، ولكن لا يزال هناك منهج رابع هو المنهج التكاملي وهو منهج لا يتقيد بمنهج واحد خلال العملية النقدية بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي وتختلف تسمية هذا المنهج من ناقد إلى آخر فهناك المنهج التكاملي، المتكامل، التركيبي أو المركب، أو المتعدد أو منهج اللامنهج« والمنهج التكاملي(...) هو منهج مرن لا يقف عند حدود معينة وإنما يأخذ من كل منهج ما يراه معينا

[1] إليزابيت غافو غالو: المرجع نفسه، ص 65.
[2] ينظر:المرجع نفسه، ص 129.

على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها»[1]، أي انه منهج لا يركض إلى منهج واحد وإنما يغمس قلمه في كل المناهج ليأخذ ما يفيد ويغني النص «ومن هنا تبدوا قيمة المنهج التكاملي(...) فهو يتناول الأعمال الأدبية من كل نواحيها ويتناول أصحابها كذلك ويستمد من أصول المناهج الأخرى ويتناول أصحابها كذلك، ويستمد من أصول المناهج الأخرى وعناصرها وكل ما يراه مناسبا وضروريا»[2]،

وبهذا نخلص إلى أن مناهج النقد الأدبي هو حوصلة لتجارب النقاد وممارستهم للعملية النقدية خلال أزمنة طويلة ولاستخدام هذه المناهج جانب ايجابي مفيد يكمن في إلقاء أضواء كاشفة بواسطة النقد، أما الجانب السلبي لها فيكمن إذا نظروا إليها على أساس أنها قواعد وقوانين واجبة الإتباع، فيكون ضررها أكثر من نفعها على الناقد والنقد[3].

وعلى الرغم من ايجابيات هذه المناهج السياقية إلا أنها لا تخلوا من العديد من النقائض والسلبيات أهمها:

أ. الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي واعتبار الأول وثيقة للثاني.

ب.الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي.

ج.دراسة شخصية المبدع بمعنى البحث في دلالة العمل الإبداعي على نفسية صاحبه.

د. الربط بين النص ونفسية صاحبه مع الاهتمام المبالغ فيه بمنطقة اللاوعي[4].

هذه السلبيات وغيرها مهدت لظهور مناج نقدية جديدة استغنت عن أساليب وطرق المناهج القديمة ودعت إلى دراسة الأثر الأدبي بالاعتماد على أساليب نسقية نصية تهدف إلى دراسة بنية النص بعيدا عن السياق والمؤثرات الخارجية، ولعل أهم هذه المناهج "المنهج البنيوي" الذي تعود نشأته إلى منتصف الستينات من القرن العشرين في فرنسا، عندما ترجم "**تودروف**" أعمال الشكلانين الروس إلى الفرنسية وأصبحت أحد أهم مصادر البنيوية.

---

[1] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت ،لبنان، ط1، دت، ص208.

[2] المرجع نفسه، ص208.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص 209.

[4] ينظر: إليزابيت غالو غالو: المرجع السابق، ص 66.

وقد ظهرت الشكلانية الروسية في روسيا عام 1915 ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي حيث « ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي لأنهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى (...) وخاصة علم الاجتماع وعلم النفس»[1]، أي انها استبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلاسفة والمجتمع، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية بالنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظام لغوي، وتهدف الشكلانية إلى البحث في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل «ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد أسموه الأدبية، وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقاتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب (...)، اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقاد للأدب، فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع»[2]،أي أنها نظرت للأدب على أنه مستقل بذاته وعزلوا هذا الشكل عن السياق.

وبهذا فإن البنيوية في النقد الأدبي هي ثمرة من ثمار التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة، وهي ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة، بحيث تعد طريقة بحث في العلاقات محاولة اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في استخدام أدبي للغة.

وبهذا تعد نتائج بحوث الشكلانين والبنائيين «عطاء شديد الأهمية في مجال فهم بنية النص الأدبي وإدراك طبيعة تركيبه الداخلي»[3]، ويقوم التحليل البنيوي على مجموعة من العمليات تنصب على النص الأدبي إذ تقوم بتجزيء البنية إلى وحدات كبرى من خلالها تتعرف على خصائص البنى الصغرى ثم نتعرف على نوع العلاقات التي تربط بينهما.

ولعل أهم الآراء والأفكار التي قامت عليها البنيوية هو إيمانها بفلسفة موت الإله ومنه موت الإنسان أي موت المؤلف «إذ تسحب البنيوية كل امتياز من المؤلف، فإنها تخالي

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط1،1991م،ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 11
[3] المرجع نفسه، ص 12.

أيضا بتغييبه تماما ليصبح النص بعد إماتة مؤلفه لقيطا مجهول الأصل، عثر عليه فجأة تام الخلقة واضح المعالم»[1].

وعلى الرغم من إيجابيات المنهج البنيوي إلا أنها لا تخلوا كغيرها من المناهج النقدية من سلبيات وعيوب وجهت لها من طرف النقاد إلا أنها لا تفرق بين نص مبدع متمرس ونص كاتب ناشئ في الكتابة، كما أن النقاد البنيوي يتجاهل أيضا تطور المؤلف من نص إلى آخر من نصوصه، ومن هنا عرفت البنيوية بنزعتها غير الإنسانية إذ دعت إلى إلغاء الذات المبدعة وتتويج اللغة[2].

[1] فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمان 2010م،ط1، ص42.
[2] يظر: المرجع نفسه، ص 42.

❖ **مفهوم العامل:**

يعد مفهوم العامل مصطلح شائع وواسع ومتفرع إذ يختلف مفهومه حسب استخدامه ووظيفته.

لغة:"العامل هو الذي يتولى أمور الرجل في ماله وملكه وعمله ومنه قيل الذي يستخرج الزكاة عامل والعَمَل، المهنة والفعل والجمع أعمال" [1].فالعامل هو الساعي في عمله، والذي يعمل على الدوام وإن قل عمله فهو عامل، فالعامل اسم فاعل من عمل يعمل عملا، وعمل في الشيء أحدث فيه أثرا، ..."والعمل المهنة والفعل، والجمع أعمال، وأعمله واستعمله غيره، واعتمل: عمل بنفسه، واعمل رأيه وآلته، واستعمله: عمل له"[2].

أما بالنسبة للتعريف الاصطلاحي فقد اختلف تعريفه من باحث لآخر، ونعرج في بحثنا هذا على ثلاثة تعاريف للعامل عند كل من الشكلانيين الروس، فلاديمير بروب، غريماس.

1. تعريف العامل عند الشكلانين الروس:

تعد نظرية الحوافز من أهم إنتاجات الشكلانيين الروس ويعتبر "توماس شيفسكي" المؤسس الفعلي لهذا المنهج الجديد في مقاربة النصوص السردسة، الذي ظهر سنة 1927م ضمن كتاب "نصوص الشكلانيين الروس" الذي يعد المصدر الأساسي لهذه النظرية.

وقد أسس توماس شيفسكي نظريته السردية انطلاقا من النوع الأول من الموضوعات ذات المبنى التي تخضع لمبدأ السببية والتركيب الزمني حيث رأى أنها كبناء تتمفصل إلى وحدات تسمى المقطع السردي وبدورها تتمفصل إلى وحدة أصغر هي الجملة بحيث تتضمن بداخلها الحافز والذي عرفه توماس شيفسكي بأنه "العامل

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرمابن منظور: **لسان العرب**، تحقيق:خالد رشيد القاضي، دار صبح، **واد** يسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ج14، **مادة (ع م ل)**.

[2] **مجد الدين** محمد بن يعقوب الفيروز أبادي:تحقيق: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، **لبنان ط8**، 2005، **مادة (ع م ل)**.

والدافع والمغير لوضعية الحكاية من وضع إلى آخر، ولو ما كان لسرديته حركية فإن هذا الحافز لن يكون إلا الفعل"[1].

1-1. **تصنيف الحوافز:**

يصنف توماس شيفسكي الحوافز إلى صنفين:الهدف الأول: باعتبار مكانته بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي أما الهدف الثاني باعتبار مسؤوليته في تغيير أوضاع الحكي من عدمه.

أ) **الهدف الأول:**يميز فيه بين نوعين من الحوافز:

✓ الحوافز المشتركة: "وهو الذي يكون جزءا من القصة وإذ سقط اختلت القصة نفسها التي تمثل المبنى الحكائي"[2] أي أنها حوافز أساسية في المتن. وفي المبنى لا يستطيع السارد أن يسقط بعضها أثناء السرد، لأنه بذلك يختل نظام الحكاية.

✓ الحوافز الحرة: "هو الذي يؤثر في انسجام القصة لكنه مهم بالنسبة للمتن الحكائي المتعلق بالصياغة الفنية"[3].وبهذا فهي حوافز من صلاحيات السارد إقحامها أو تركها، ولهذا سميت بالحوافز الحرة وهي تعمل على خلق المتعة الفنية للخطاب السردي.

ب) **الهدف الثاني:** يميز فيه "توماس شيفسكي" بين نوعين آخرين من الحوافز.

✓ الحوافز الدينامية: "هي حوافز تتغير معها أحداث القصة وتشمل أفعال الشخصية، أو وصف تحركات البطل" [4]، أي أنها المسؤولة عن تغيير أوضاع الحكي، كفعل القتل مثلا الذي يؤدي إلى تعقيد الحكاية وانبعاثها من جديد.

✓ الحوافز القارة: "يقتصر دورها على التمهيد للحدث كوصف البنية والحالة والشخصيات"[5]، وبالتالي فهي لا تقع عليها مسؤولية تغيير أوضاع الحكي وإنما يقتصر

---

[1] توماس شيفسكي: نظرية **الأعراض**، *ترجمة*: إبراهيم الخطيب، بيروت،**مؤسسة الأبحاث** العربية، 1982، ص202.

[2] **رامان سلدان**: النظرية الأدبية **المعاصرة**، *ترجمة*: سعيد العالمي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996،ص25.

[3] المرجع نفسه،ص25.

[4] **المرجع** نفسه ص ن.

[5] المرجع نفسه ص ن.

دورها على التمهيد لتغيير الوضعية مثل: ظهور مسدس في القصة، فهذا المسدس لا يتغير بذاته وضع حكايته وإنما يستعمل لجريمة مثلا.

ثم إن "توماس شيفسكي" يرى أن هناك عنصر متصل بالصياغة الفنية للقصة، وهو التحفيز: أي إدراج حوافز جديدة في المبنى الحكائي ويشرط "توماس شيفسكي" في عمله التحفيز أن تكون مبررة ومقبولة بالنسبة للإطار العامي للقصة ويذكر ثلاث أنواع منها:

أ) **التحفيز التأليفي:** أي أن كل إشارة أو حافز لابد أن يكون له وظيفة يقوم بها ر"ومبدؤه أن كل حافز أو إشارة في القصة لا ينبغي أن يرد بشكل اعتباطي فلابد أن تكون لهما وظيفة أو علاقة بما يأتي من القصة"[1].

ب) **التحفيز الواقعي:** أي كل عنصر أو اشارة فهي مرتبطة بواقعية الحدث دون أن تكون الحدث نفسه "جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي"[2].

ج) **التحفيز الجمالي:** أي أن جميع الحوافز الموظفة لخلق نطاق الواقع والمحتمل لابد لها أن تراعي في الوقت نفسه مقتضيات البناء الجمالي في الحكي وهذا ما قصده<توماس شيفسكي> عندما قال: إن إدخال الحوافز إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي، ومتطلبات البناء الجمالي"[3].

2. مفهوم العامل عند غريماس:

استفاد غريماس ككل باحث من مجهوذات متنوعة كانت بمثابة الأساس الذي بنى عليه نظريته منها ما هو قديم ومنها ما هو حديث وتتمثل هذه الأصول في **الفلسفة الآرسطية** وخاصة في الجانب المنطقي منها وبالضبط ما يسمى بالمربع الآرسطي ثم

---

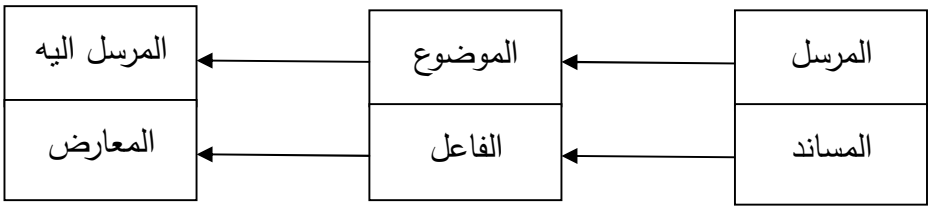
[1] حميد لحمداني: **المرجع السابق**، ص22.
[2] **المرجع** نفسه ،ص25.
[3] نظرية المنهج **الشكلي**: نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1983،ص200.

اعتماده على **علم الميثولوجيا (علم الآساطير)**، كذلك نجده متأثر بنظرية العامل كما جاء في علم التراكيب، وأخيرا فتوحات اللسانيات الحديثة عند **سوسير وتشوماسكي** صاحب النظرية الموسومة بالنحو التوليدي التحويلي و"**لويس يَلْمِسْلاف**" متزعم المدرسة اللسانية الدانماركية المعروفة ب المدرسة **الغلوسيماتيكية**.

ويتموقع العامل في نظرية غريماس في البنية السطحية حيث ينجز مجموعة من الأفعال والتحولات بالضبط على المستوى السردي التركيبي، ويرد في ذلك شكل حالات متنوعة في علاقة بموضوع الرغبة اتصالا وانفصالا وهنا يتم الحديث عن العامل، "ويستخدم مصطلح العامل عند غريماس بدل من مصطلح الشخصية مصطلحين متكاملين هما انطلاقا من ستة ادوار ثابتة ممكنة (العوامل)، فقد تمثل الشخصية دورين أو أكثر، وقد يمثل الدور الواحد أكثر من شخصية واحدة"[1].

وقد اعتمد غريماس ف تحليله للقضية على ما قدمه بروب في التحليل الموفولوجي للحكاية الشعبية معتمدا ومكملا نظرية بروب.

"أما النموذج البنيوي للشخصيات، هذا النموذج الذي شيده غريماس معتمدا على المواجهة بين تصويرات "بروب" و"سوريو" فيأخذ الشكل التالي:



ففي المرسل (destinateur) نتعرف عند "بروب" على الطالب (mondateur) وولد الأميرة.

وفي المساند (adjurant) نتعرف على المساعد (auxiliare) السحري والمانح فالمرسل إليه (destinateur) في القصة يبدو كأنه قد دمج مع البطل الذي ما نلبث أن نتبين أنه الفاعل أيضا، زاما الموضوع فهو الأميرة، وفضلا عن ذلك فإن غريماس يعتبر

[1] لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية، ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ص115.

المساعد المعارض شخصيتين ثانويتين ترتبطان بالظروف، وأنهما مجرد إسقاط الإرادة الفعل عند الفاعل نفسه، وفي رأي غريماس فان التقابل بين المرسل والمرسل إليه في حين يتناسب التقابل بين المساند والمعارض مع صيغة القدرة، وأخيرا فان صيغة الإرادة تتناسب مع التقابل بين الفاعل والموضوع وتتحقق رغبة البطل في بلوغ الموضوع على مستوى الوظائف في مقولة البحث"[1].

وبهذا يكون النموذج العاملي عند غريماس من ستة عوامل متوزعة على ثلاثة أزواج يتحدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي كل زوج وطبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي كل زوج وطبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثلاثة بحيث يرتكز النموذج العاملي على ثلاثة علاقات تجمع بين ست عوامل هي المرسل والمرسل إليه، الفاعل، والموضوع، المساعد والمعارض بحيث نعرفها كالأتي:

2-1. الفاعل والموضوع:

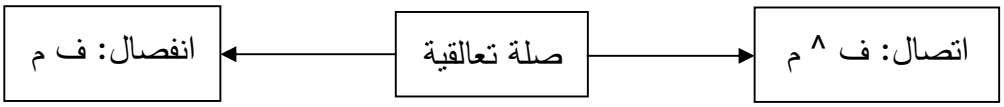
تعد العلاقة بين الفاعل والموضوع المركز أو الأساس الذي ينطلق منها النموذج العاملي وذلك لأنها العمود الفقري الذي يبنى عليه المشهد في الملفوظ السردي البسيط، ويطلق غريماس ملفوظ الحالة ليحدد وضع كل من العاملين بالنسبة إلى الأخر إذ أن الصلة بينهما تتابعيه تكاملية فوجود كل طرف منهما يقتضي وجود الأخر ويشرح ذلك في مقولته: "الصلة بين العاملين تعالقية وهذا من شانه إزاحة النظر إليها من حيث احدهما موجود دلاليا للأخر وبه" فليس من الضروري أن يكون الفاعل كائنا إنسانيا كما لا يستلزم أن يكون الموضوع شيئا جامدا[2].

وتتقبل هذه العلاقة احتمالين، فإما أن تقوم على الاتصال ويرمز له بالعلامة **^**، وإما على علاقة الانفصال التييرمز لها ب**v**.

---

[1] فلاديمير بروب: مورفولوجيا **الخرافة**،**ترجمة**:ابراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدثين،الرباط،المغرب،ط1،1986م، ص224.

[2] **انظر**: محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس من،دار العربية للكتاب، تونس، 1991م، ص40.



2-2. المرسل والمرسل إليه:

ويقتضي حضور هاذين العاملين وجود عالم مبني على منظومة من القيم يحكم من خلالها على الأفعال سلبا أو إيجابا فتضف في مرتبة المحرم أو المباح أو الواجب، والوظيفة الموكولة إلى المرسل إليه هي الحفاظ على هذه القيم وضمان تبليغها إلى المرسل إليه[1].

"ويضبط غريماس محل المؤتى إليه من نموذجه العاملي ووظيفته فيقول: عندما حاولت توضيح أحكام انتقال الموضوعات بين الفواعل في عالم مؤسس على قيم ثابتة ومعترفبها ألفينا أنفسنا مضطرين إلى إغلاقه بواسطة حواجز أسندنها إلى المؤتيين الذين يتولون مهمة صيانة هذه القيم من التلف وضمان انتقالها في عالم منغلق....." [2].

المؤتى ← المؤتى إليه(I)

المهمة الموكولة إلى المؤتى إليه الفاعل ↓ تبليغ عملي للموضوع القيم المتحصل عليه إلى المؤتى إليه(II) أو الفعل الحالي.

2-3. المساعد والمعارض:

المساعد: وهو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق الموضوع.

المعارض: هو الذي يقف عائقا بين الذات والموضوع ويحاول وضع عراقيل أمام الذات ليحول حولها والموضوع.

---

[1] محمد ناصر العجيمي: **المرجع السابق**، ص40.
[2] المرجع نفسه، ص46.

"تنتظم هاتين الوحدتين العاملتين في سياق العلاقة بين الفاعل والموضوع، تتحدد وظيفته في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على الطلبة، فيما يقوم المعارض حائلا دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقا في طريقه، ولما كانت هاتان الوظيفتان موصولتين بمكيفات الملفوظ السردي والكفاءة"[1].

وبهذا فان غريماس قدم مفهوم العامل في السرد بناءا على جانبين احدهما وظيفي والأخر وصفي ويشمل الجانب الوظيفي الأفعال التي تقوم بها الشخصية في حيث يشمل الجانب الوصفي الألقاب والأسماء المتعددة التي تعين صفات الشخصية، ومع أن غريماس يعد التحليل الوصفي والوظيفي متكاملين إلا انه يميل إلى اعتبار التحليل الوظيفي مرجعا أساسيا عند إجراء التحليل الدلالي.

3. تعريف العامل عند بروب:

يعد فلاديمير بروب من أهم منظري الأدب خاصة في مجال الحكاية الشعبية، ويعتبر أيضا من أهم الدارسين الروس في الأدب الشعبي (الفولكلور)، إذ اهتم بالحكاية والقصيدة الغنائية والقصيدة الملحمية، وقد قام بروب بدراسة مدونة مكونة من مائة خرافة روسية وارتئ إلى أن هذه النصوص المختلفة تقوم على ثوابت هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات" وليس كل عامل من أعمالها يعتبر وظيفة وإنما الوظيفة هي عمل الشخصية منظورا إليه من حيث دلالته في مسار الحبكة"[2]، وقد وسع المقترب الشكلاني من اهتمامه بالحكاية الشعبية من خلال تركيزه على وظائف وأفعال الشخصية، دون الاهتمام بمضامين الحكاية، أي أن بروب "كان قريبا من التحليل اليدوي السردي والسيميائي، على الرغم من اهتمامه بالمبنى الحكائي وأشكاله السردية"[3].

---

[1] محمد الناصر العجيمي: **المرجع** نفسه، ص46.
[2] فلاديمير بروب: **المرجع السابق**، ص94.
[3] **محمد القاضي وآخرون**: معجم السرديات، ط1، دار تالة، الجزائر،2010، ص270.

وقد انطلق بروب في دراسة الحكاية اعتمادا على بناءه الداخلي وقد لاحظ أن الحكاية تحتوي على عناصر متغيرة "وهي التي تتعلق بأسماء الشخصيات وأوصافها، وأما العناصر الثابتة فهي التي تقوم الشخصية من عمل في صرف النظر عمن فعل الفعل وكيف فعله"[1].

وقد وجد بروب أن مجموعة من الوظائف تتكرر في جميع الحكايات بحيث يكون عددها دائما محدود مما يدل على أن جميع الحكايات تنتمي إلى نمط واحد، وحصر الوظائف التي تقوم بها الشخصيات بإحدى وثلاثين وظيفة "ووضع لكل وظيفة مصطلح خاص بها كما جعل لكل وظيفة أشكالا مختلفة متفرعة عنها ثم وزع الوظائف على الشخصيات الأساسية في الحكاية"[2].

ونظرا لتركيز بروب على الوظائف فقد أصبحت الحكاية عنده سلسلة من الوظائف والتي تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص وتنتهي بالزواج، أو بأي وظيفة يكون فيها حل للعقدة وتتألف قائمة الوظائف من إحدى وثلاثين وظيفة على النحو التالي:

- الابتعاد.
- التحري مقابل الأخبار.
- الخداع مقابل الخضوع.
- النقص مقابل تعويض النقص.
- الإساءة مقابل تعويض الإساءة.
- التكليف مقابل تصميم البطل.
- الذهاب مقابل العودة.
- الخضوع مقابل مجابهة التجربة.
- الحصول على المساعدة مقابل نقص المساعدة.

---

[1] فلاديمير بروب: **المرجع السابق**، ص77.
[2] المرجع نفسه، ص77.

-الانتقال مقابل الوصول المقنع.

-الصراع مقابل الانتصار.

-الاضطهاد مقابل العون.

-إدعاء المسيء مقابل التعرف على المسيء.

-تقنع البطل مقابل التعرف على البطل.

-الخضوع لمهمة صعبة مقابل النجاح في المهمة الصعبة.

- القصاص مقابل الزواج[1].

وبالإضافة إلى هذه الوظائف التي نظرها بروب والتي يعتمد عليها في دراسة الحكاية أشار أيضا إلى أن بعض هذه الوظائف تتلاءم وتتطابق مع الشخصيات لتكون لنا دوائر رتبها في سبع وهي كالأتي:

1) **دائرة المعتدي:**وتضم مجموعة من الوظائف تقوم بها شخصية المعتدي كالإساءة والصراع والمطاردة.

2) **دائرة الواهب:** وتتضمن وظيفة وضع الإدارة السحرية ذمة البطل.

3) **دائرة المساعدة:** وتتضمن وظيفة انتقال البطل، وإصلاح الإساءة والافتقار والنجدة والاضطلاع بالمهام الشاقة.

4) **دائرة الأمير:** أو الشخص الذي يبحث عنه، وتضم وظائف كمعاقبة المعتدي واكتشاف البطل الزائف والزواج.

5) **دائرة المرسل:** وتتضمن إرسال البطل لمواجهة إحدى المشاق.

6) **دائرة البطل:** وتضم الرحيل والاستجابة لمطلب الواهب والزواج.

7) **دائرة البطل الزائف:**تضم الرحيل والاستجابة لمطلب الواهب وكذلك الادعاءات الكاذبة. [2]

---

[1] **انظر**: فلاديمير بروب، **المرجع السابق**، ص77.

[2] **انظر**: **محمد القاضي وآخرون**: **المرجع السابق**، ص19-21.

وبهذا يرى بروب أن الحكايات العجيبة على اختلافها وتنوعها فإن أحداثها تدور في فلك هذه الوظائف، ويمكن لهذه الوظائف أن لا توجد برمتها في الحكاية مع ذلك تتابع على نحو يلوح فيه بعضها ناجح عن بعض، بل أن تولدها ذلك تملية ضرورتان إحداهما منطقية و الأخرى جمالية.

❖ **شكلنة البنية العاملية:**

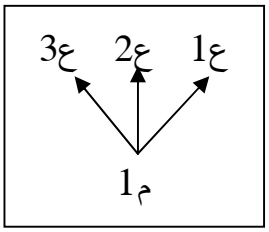
على غرار نموذج جاكبسون الذي أستلهمه من نظرية الإخبار، فإن النموذج العاملي يتكون من ست عناصر أو مكونات أطلق عليها غريماس اسم العوامل"هي تجريدات تنطبق على الأدوار النموذجية التي يقوم بها كل عامل من العوامل الست في النموذج العاملي حيث يقوم كل عامل بوظيفة أو بدور"[1]. وقد استلهم فكرة العامل من نظرية النحو البنيوي، ومن وظائف الحكايات العجيبة لشكلاني الروسي "فلاديمير بروب" «فقد رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه،وخاصة وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية،وهي التي اعتبرها غريماس بمثابة عوامل»[2]. بالإضافة إلى ذالك فقد استلهم نظريته من العوامل في المسرح التي تحدث عنه " سوريو" حيث طور بها نموذجه التي يشكل البنية المجردة الأساسية.

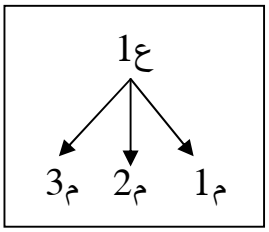
وقد ميز غريماس بين نوعين من العوامل الأولى تقوم بست أدوار كبرى من جهة،ومن جهة أخرى الممثلين الذين تستند لعم هذه الأدوار ويحملون أسماء وصفات وطبائع معينة [3].

---

[1] غريماس وكورتس: **القاموس المعلل** للنظرية اللغوية لغريماس، باريس ،1979م، ص369.
[2] حميد لحمداني: **المرجع السابق**، ص33.
[3] **ينظر**: رشيد بن مالك: مقدمة في السينمائية السردية، دار القصبة **للنشر، الجزائر**، 2000م، ص33.

<<وبناءا على ذلك يمكن لعامل واحد أن بكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكث،كما أن ممثلا واحدا يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة كما يوضحه الشكلان المواليان>>[1].





يتضح من خلال الشكلين أن العلاقة بين العامل والممثل علاقة مزدوجة فلو افترضنا أن تجليات العامل (ع1)تتحقق في النص عبر ممثلين (م1، م2، م3)فإن العكس ممكن أيضا فقد يتفرع مثل واحد (م1) إلى عوامل مميزة (ع، ع2، ع3).

ولكن ينبهنا غريماس إلى عدم النظر إلى هذه العوامل نظرة جزئية ضيقة بل لابد أن تكون نظرتنا إليها نظرة شاملة متكاملة في إطار مقولة العلاقة أي كبنية كاملة متكاملة وذلك فوق ثلاث علاقات هي:

أ. **علاقة الرغبة:** وهي علاقة تجمع بين الذات الراغبة والموضوع المرغوب فيه، وتمثل هذه العلاقة المحور الأساس لأنها العمود الفقري الذي يبنى عليه المشهد في الملفوظ السردي البسيط، فإذا كانت الذات أي ذات الحالة على مستوى ملفوظ الحالة في حالة اتصال مع موضوع رغبتها، فإنها ترغب في الانفصال عنه، أما إذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الاتصال"هذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال ^، أو في حالة انفصال عن الموضوع"[2].

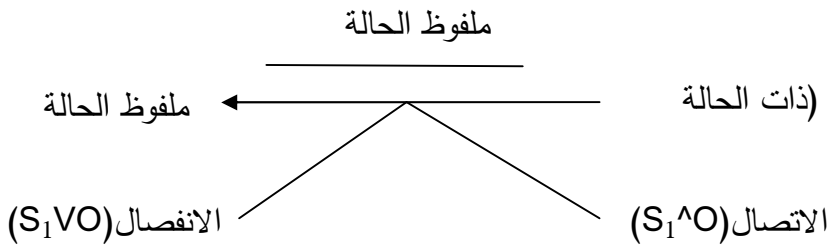
---

[1] رشيد بن مالكّ: **المرجع السابق**، ص34.
[2] حميد لحمداني: **المرجع السابق**، ص32-33.

وينتج عن ملفوظات الحالة هذه تطور حتمي اسماه غريماس بملفوظات الانجاز "هذا الانجاز يصفه غريماس بأنه الفعل المحول الذي يرمز له بالرمز(F.T)"[1]. وان هذا الفعل المحول يعمل أيضا على تطوير الحكي إلى خلق ذات أخرى اسماه غريماس بذات الانجاز(S.F)"وقد تكون ذات الانجاز هي نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، وقد يكون الأمر متعلقا بشخصية أخرى"[2].

وفي هذه الحالة يصبح عامل الذات ممثل في الحكي بشخصيتين يسميها غريماس "ممثلين والتطور الحاصل بسبب تدخل ذات الانجاز يسميه غريماس: البرنامج السردي (P.N)، ولهذا يميز دائما بين تناوبين: تناوب على مستوى ملفوظ الانجاز وتناوب على مستوى ملفوظ الحالة"[3].

أ. تناوب على مستوى ملفوظ الحالة:



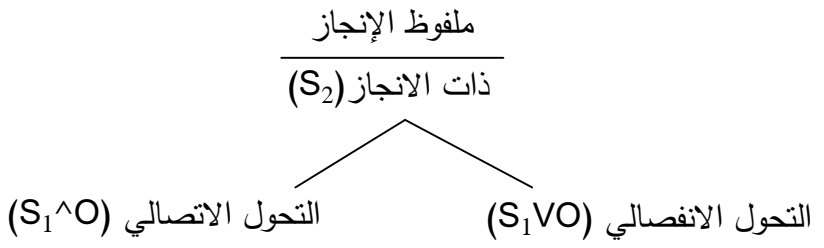
ويقرأ هذا التناوب كما يلي:

إن ملفوظ الحالة يعبر عن وضعية ابتدائية تكون فيها ذات الحالة S_1 في علاقتها بموضوعها في حالة اتصال وهو ما يعبر عنه بصيغة الرياضية S_1^O أو تكون منفصلة عن موضوعها وهو ما يعبر عنه الرياضية S_1VO [4].

---

[1] حميد لحمداني، **المرجع السابق**، ص 32-33.
[2]، المرجع نفسه، ص32-33.
[3] المرجع نفسه، ص32-33.
[4] **المرجع** نفسه، ص35.

ب. التناوب على مستوى ملفوظ الانجاز: كما يبينه الشكل:



ويقرأ هذا التناوب كما يلي:

إن ملفوظ الانجاز (EF) لابد أن يحتوي على ذات الانجاز التي تعمل على تحقيق تحول الاتصالي أو الانفصالي بحسب الوضعية الابتدائية الموجودة على مستوى ملفوظ الحالة، فإذا كانت الحالة متصلة بموضوع ما فان ذات الانجاز تعمل على تحقيق التحول الانفصالي وهذا ما يجسده البرنامج السردي الأتي[1]:

$$[P.N]=FT(SF)\Rightarrow[(S_1\wedge_0)\Rightarrow(S_1\vee_0)]$$

وبهذا يمكننا القول أن علاقة الرغبة تقوم بالضرورة على ملفوظ الحالة الذي يجسد الاتصال والانفصال، كما يقوم أيضا على ملفوظ الانجاز الذي يقوم بتجسيد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

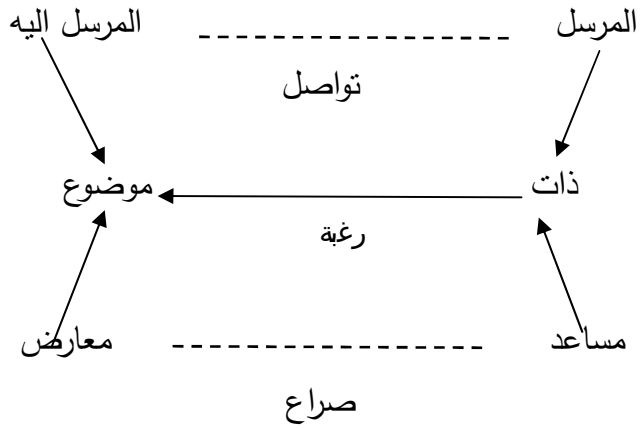
ب. علاقة التواصل: وهي علاقة غير مباشرة تربط بين المرسل والمرسل إليه وهذه العلاقة تمر حتما أو تنشأ عبر علاقة الرغبة التي تربط الذات بالموضوع "إن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى المرسل إليه"[2].

[1] حميد لحمداني: **المرجع السابق**، ص35.
[2] **المرجع** نفسه، ص36.

فالمرسل هو ذلك العامل الذي يدفع الذات بان تتجه نحو موضوعها لتحقيق الرغبة كيفما كانت فسيظهر عامل آخر يستفيد من هذا المنجز سلبا أو إيجابا يسمى المرسل اليه.

ج. علاقة الصراع: وهي علاقة غير مباشرة تنشأ حتما عبر محور الرغبة فالعامل الذي يساعد الذات ويعمل على تحقيق موضوع رغبتها يسمى "مساعدا"، والعامل الذي يحاول عرقلة الذات عن تحقيق موضوع رغبتها يسمى "معارضا" "وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين، وإما العمل على تحقيقها"[1].

وبهذا نحصل من خلال العلاقات الثلاثة السابقة على الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس.



مخطط النموذج العاملي

وهو نموذج يتكون من ست عوامل رئيسية هي المكونة للبنية المجردة الأساسية في كل الخطابات.

[1] حميد لحمداني: **المرجع السابق**، ص36.

❖ **العوامل عند غريماس:**

يعد العامل مبدأ رئيسيا بنى على أساسه غريماس نظرية العوامل فقد يكون العامل في الرواية شخصية أو حيوان أو جمادى أو فكرة إذ أنه يعادل مفهوم الوظيفة ولقد إعتمد غريماس في تحليله للقضية على ما قدمه " بروب " في التحليل المرفولوجي للحكاية الشعبية معتمدا ومكملا نظريته بما وصل إليه " ليفي ستروس" في الأسطورة « وأما النموذج البنيوي للشخصيات، هذا النموذج الذي يشده "غريماس" معتمدا على المواجهة بين تصويرات "بروب" و "سوريو" فيأخذ الشكل التالي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه
المساند ← الفاعل ← المعارض»

(1).

وبهذا يكون النموذج العاملي عند غريماس من ستة عوامل موزعة على ثلاثة أجزاء يتحدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثلاثة وهي:

أ.الذات والموضوع:

فالذات هي التي تقوم بالفعل والتي تسعى إلى تحقيق الموضوع إذ اختلفت الذوات في رواية " ليلة المليار" وتعددت ويمكن حصرها على سبيل المثال في رغيد، خليل، كفى، أمير النيلي، ومع تعدد الذوات تتعدد المواضيع والرغبات التي تسعى لها الذات في الرواية نذكر أهمها: الحرية، المال، التسلط.

ب. **المرسل والمرسل إليه:**

إذ يجعل المرسل الذات ترغب في موضوعها ويدفعها إليه وقد اختلف المرسل على مستوى الرواية حسب موضوع الذات فنجده حرب تارة وفقر واحتياج تارة أخرى، أما المرسل إليه فهو المستفيد من الفعل فيظهر أحيانا في صورة الوطن أو شخصية ما ويختفي أحيانا أخرى.

(1) فلاديمير بروب: **المرجع السابق**، ص 224.

ج. **المساعد والمعارض:**

فالمساعد هو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوعها، أما المعارض فهو الذي يقف عائقا بين الذات والموضوع ويحاول وضع العراقيل أمام الذات ليحول دونها والموضوع، إذ تتبادل الأدوار بين المساعد والمعارض في رواية " ليلة المليار" فيصبح دور المساعد معارض، ودور المعارض مساعد كشخصية نديم الذي كان معارض لغاية خليل من جهة ومساعد لموضوع رغيد من جهة أخرى.

جدول الشخصيات:

أ.الشخصيات الرئيسية:

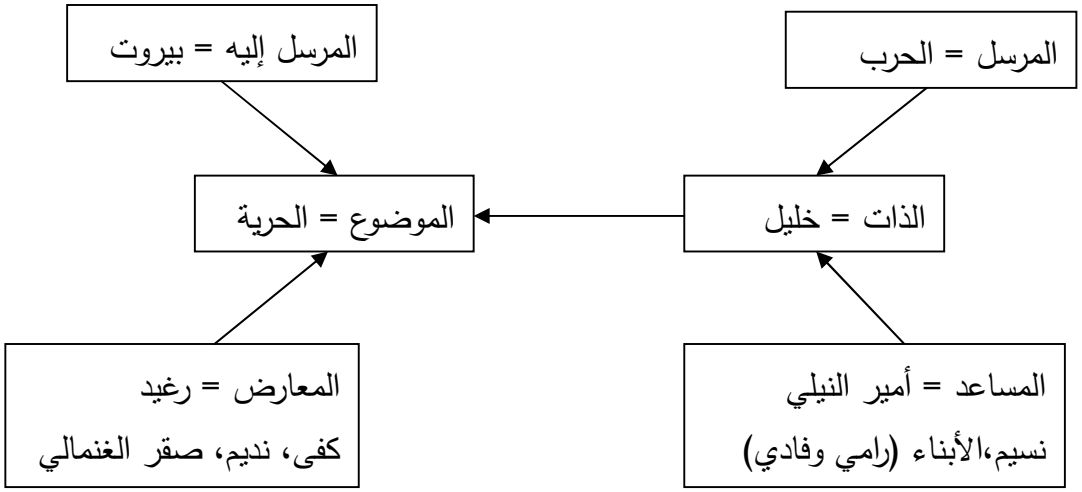
الشخصيات	المواصفات الجسمية (المادية)	المواصفات الحسية (المعنوية)
خليل الدرع	جذاب، طويل القامة، في العقد الثالث من العمر	رجل لبناني أصيل، فقير، جامعي، محب لوطنه
رغيد الزهران	رجل في الستين من العمر، قصير وممتلئ القامة، عيناه خضروتين	رجل ثري، متسلط، مغرور، أناني، تاجر أسلحة حرب
كفى البيتموني	جميلة، جذاب، ياسمينة البياض، ذات عيون زرقاء	ابنة أسرة ثرية سويسرية،مدللة، مادية، أنانية
أمير النيلي	رجل في العقد الرابع من العمر، وسيم، قوي البنية، مبتسم، وجهه مضيء	كاتب، مناضل في سبيل الحرية، وطني، حنين

ب.الشخصيات الثانوية:

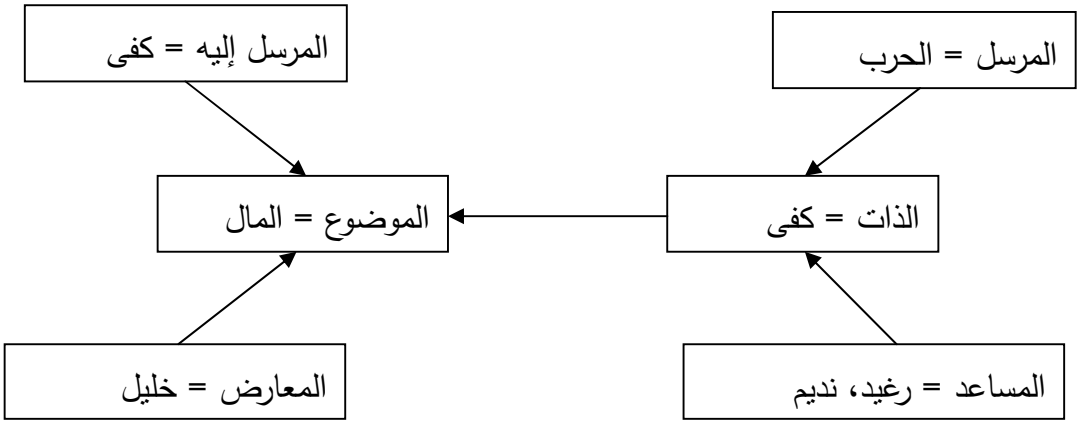
الشخصيات	المواصفات الجسمية	المواصفات الحسية
نديم الغفير	رجل أنيق جميل	ثري،مادي،خادم لرغيد
ليلى السباك	إمرأة في العقد الرابع من العمر، نحيلة، رشيقة، ذات شعر كثيف السواد	إمرأة مسترجلة
الشيخ وطفان	شاب صغير السن، نحيل، عيناه أحدهما بنية والأخرى خضراء	ساحر، هارب من حرب لبنان
بحرية الزهران	فتاة صغيرة، خارقة الجمال، شعرها طويل، فاحم، جسدها جريح	فقيرة، مهجرة، مصدومة
دنيا	إمرأة بيضاء سمينة، ممتلئ جسدها بالترهلات	رسامة سابقا، مدمنة شراب، حائرة، خائفة، خائبة
نسيم	شاب صغير السن	فقير، طالب جامعي، مرح ، وطني
فادي ورامي الدرع	أولاد صغار، يحملان ملامح البراءة	حنونين
صخر الغنمالي	رجل طويل القامة، وسيم، شعره أسود فاحم	مرح، صريح، مباشر، بشري، كريم، زير نساء
هلال الغنمالي	نفس مواصفات أخوه التوأم	رجل أصيل، متمسك بعروبته، كلمته محترمة
صقر الغنمالي	شاب في العشرين من العمر	مدمن مخدرات، متسلط، أناني، تافه، مغرور.
سري الدين مختار	شاب صغير	طالب عربي بسويسرا، فقير
بسام دمعة	رجل بدين	مفكر، كاتب، طيب القلب، طالب دكتوراه، سكير

❖ **البنى العاملية لرواية ليلة المليار:**

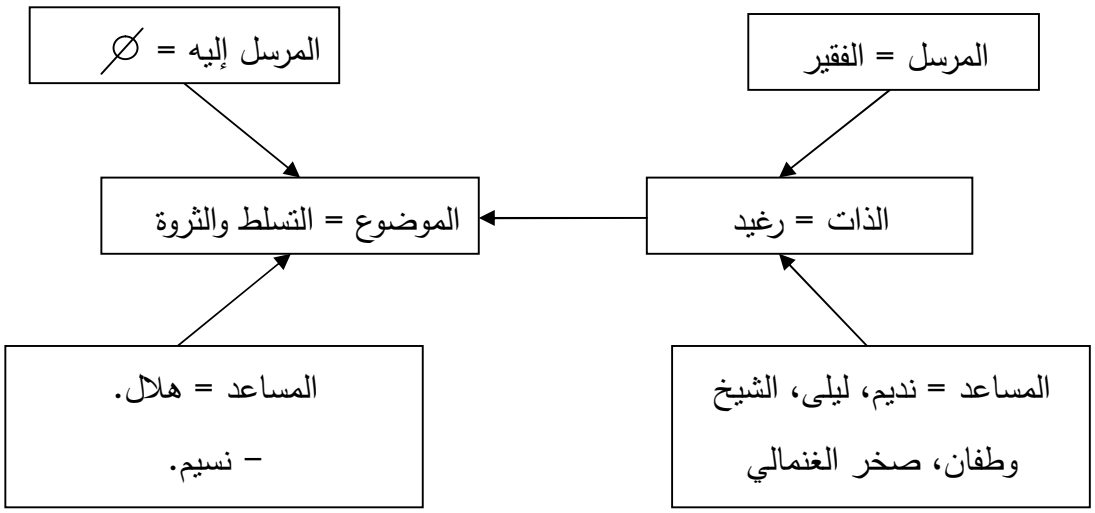
1. البنية الرئيسية:



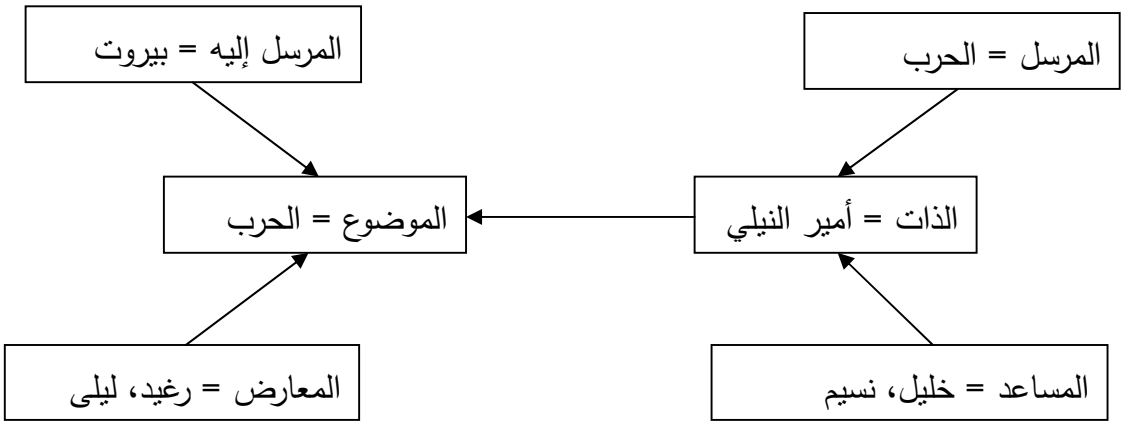
2. البنية العاملية الثانية:



3. البنية العاملية الثالثة:



4. البنية العاملية الرابعة:



❖ **البنية الرئيسية لرواية "ليلة المليار":**

أ.المرسل: وهو المتمثل في الحرب التي أثارت رغبة الحرية لدى خليل، إذ كانت الحرب هي الدافع والمحرك لرغبة خليل في بحثه عن الحرية فكان سفره إلى سويسرا بدافع البحث عن حرية التعبير والحرية الإنسانية إلا انه اصطدم بجملة من العوائق حالت دون حريته، كعائق العنصرية والتهميش والظلم والاستبداد الذي لقيه فأرتئ العودة إلى وطنه واسترجاع حريته والعيش في بلده.

ب.الذات: وهي شخصية خليل الدرع الرجل الوطني اللبناني الأصيل الذي سعى جاهدا لتحقيق رغبته وهي البحث عن الحرية بطرق سلمية بغض النظر عن الأهوال والمخاطر التي اعترضته.

ج.الموضوع: البحث عن الحرية وتحرير بيروت من يد المستوطنين.

د. المرسل إليه: وهو الوطن أو بيروت التي كان خليل يهذف لتحريرها.

هـ.المساعد: ويتمثل في شخصيات حاولت مساعدة خليل لتحقيق حريته وحمايته من دخول عالم الفساد عن طريق نصحه وإرشاده.

1) **أمير النيلي:** والذي دعى خليل إلى مكتبه وحاول إيجاد حل لعمله مع صقر الغنمالي بالإضافة إلى دعوته لخليل لحضور الوقفة الاحتجاجية، هذا وقد كانت مساعدة أمير لخليل مساعدة معنوية أكثر من أن تكون مادية.

2) **نسيم:** وهو الشاب الذي نبّه خليل لمخاطر العمل مع رغيد وحاول دائما دعم خليل معنويا..

3) **فادي ورامي:** وهما أبناء خليل اللذان كانا سندا ودافعا معنويا قويا لخليل في تحقيق غايته إذ كان حنونين على أبوهما متعلقان بوطنهما وهذا جلي من خلال طلبهما العودة إلى لبنان دون الاكتراث لمظاهر الحياة المادية في سويسرا.

و. المعارض: ويتمثل في عدة شخصيات كان لها أثر في عرقلة وصول خليل إلى غايته وتحقيق حريته.

1) **زوجته كفى:** والتي كانت عائقا أمام تحقيق رغبة خليل من خلال تحقيرها لمسعى خليل والاستهزاء والقرف من كل أفكاره الوطنية إذ عملت جاهدة على محاولة تغيير خليل من رجل وطني إلى رجل مادي دون الاكتراث بمطالب زوجها.

2) **رغيد الزهران:** الذي حاول عرقلة رغبة خليل من خلال دعواته المتكررة لحضور حفلاته وولائمه من أجل تعريف خليل بقيمة الثراء وتصغيره وتحفيزه.

3) **صقر الغنمالي:** وهو معارض رابع لخليل في تحقيق رغبته إذ حاول إهانة خليل والتحكم فيه وإدخاله دوامة إدمان المخدرات وصرف نظره عن حريته وتضليله.

❖ **أطوار الرسم السردي في رواية "ليلة المليار":**

يقوم الرسم السردي بترتيب تسلسل الملفوظات السردية ترتيبا مبنيا على أربعة أطوار مرتبطة فيما بينها ارتباطا منطقيا هذه الأطوار هي كالآتي: التحريك، الكفاءة، الأداء، التقييم « تقوم داخل هذه الأطوار علاقات بين الأدوار بين العوامل المحققين للحالات والتحويلات تشعل هذه العوامل أدوار عاملية تبعا لوضعيتها ضمن تلاحق الأطوار الأربعة وبصدر تحديدها وتطويرها عن هذه الوضعية نفسها" [1].

1. **التحريك:** يعد الطور الأولي للرسم السردي إذ يتعلق الأمر في هذا المساق بإبراز فعل الفعل "يفعل العامل فعلا محدثا لفعل عامل أخر، ويناسب هذا في النص تأسيس فاعل

[1] جوزيف كورتيس وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، الجزائر ، ص 114.

لتحقيق برنامج يطلق المرسل على الدور العاملي الخاص بمنشئ فعل عامل آخر"[1]؛ إذ أحدث عامل الحرب فعلا محدثا لفعل آخر وهو الهرب والفزع وطلب الحرية [وضح القصف، وضح شمس السابع من حزيران 1982، وضح الدعر والهرب ... والموت العري يحوم بين البحر والشهقة، في مسافة بين السماء والدعاء، الموت المعدني الشرس يروح ويجيء دونما قفزات ولا أقنعة ولا أردية شجية ولا تهاويم مصاصي دماء الخيالات أو الواقع] [مذعور ...لا يدري، هل ستقتله قذيفة العدو أو رصاصة (الصديق) ... مذعور حتى النسيان التخذيري] ، ويتهم هذا الفعل من خلال عدة أساليب وصور كالإقناع ، التهديد الإغراء، الوعد، الترهيب "إن الصور أو الأشكال المدركة في الخطاب بواسطة التحريك متنوعة إلى أبعد حد، ويطلق الفاعل المنفذ على الذي يقوم بالفعل بدافع الإرادة أو الواجب"[2]، إذ يظهر هذا الطور في مطلع الرواية في صور جلية بأسلوب التهديد والترهيب في عدة مقاطع نذكر أهمها [يعرف أنهم يطاردونه ...الطائرات الإسرائلية تحوم وهم مازالوا يطاردونه... مذعور] [يعرف أنهم يطاردونه وإن كن لم يلمحهم بعد ... كهارب تحذير غامضة تسري في جسده كلما اقتربوا من كيانه المسور بالذعر يعود ليحدق في مرآة السيارة ومستطيلها الفضي المغبر يتحول إلى نافذة سحرية يرى عبرها جلاده ومصيره] [يعرف أنهم يطاردونه ... يحدس حضورهم الذي يزداد اقترابا]، [يعرف أنهم يطاردونه ... منذ اكتشفوا أنه يمت في المقبرة تلك الليلة وهم مصممون على إعادته إليها].

2. **الكفاءة:** ويعد الطور الثاني من أطوار الرسم السردي بعد طور التحريك، إذ يهدف هذا الأخير إلى أبراز كينونة الفعل لأن قيادة النشاط مربوطة بتحقيق شروط يجب توفرها في البطل « تتشكل كفاءة الفاعل المنفذ بامتلاكه لشروط بدون ما يتجمد النشاط المقيد في بداية التحريك»[3]، إذ امتلك البطل خليل في هذه الرواية كفاءة وشروط أهلته للقيام بنشاطه وتحقيقه [شيء واحد لم استطع أن أتوقف عنه ... قول الحق كما أراه ... الشهية إلى

---

(1) جوزيف كورتيس وآخرون: **المرجع السابق، ص** 114.
(2) **غادة السمان**: ليلة المليار، منشورات غادة سمان، بيروت، لبنان، ط1، 1976م، ص 09-10.
(3) جوزيف كورتيس وآخرون: **المرجع السابق، ص** 115.

الحوار بعيد عن أعقاب (الكلاشن) ...؛ أجل! لم أتوقف عن ذلك، بل ازددت جنونا ... أدمنت تنفيذ وصية أبي: "لا تقل إلا الحق" حتى نسيت أن بوسعي أن أصمت أحيانا .. كنت لا أصمت، لا أختار التوقيت لا أختار الذي أهمس فيها دواخلي. أقول الشيء ذاته للجميع وأصادق من أراده جديرا بصداقتي حتى لو كان في دربه إلى المشقة، أو واقفا يدخن سيجارته الأخيرة أمام الجلاد]، [لم أكن يوما موهوبا في الكتابة لكنني "مبدع قراءة" ... أرفض بيع كتاب أو منشور لا يحترم إنسانتي مهما كان سوقه رائجا وموجته عالية]، [صرخات كثيرة لم يبق منها في حنجرتي غير عبارة واحدة: الحرية ... الحرية] [1]، كما أن هذا الطور يستلزم وجود علاقة بين الفاعل المنفذ مع القدرة على القيام بالفعل وتحقيقه "يعني ممتلكا للوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل (ويمكن أن تأخذ هذه الوسائل أشكالا متنوعة تنوعا كبيرا بدءا من المواضيع العجيبة في الحكايات إلى قواعد تعلم علم التربية"[2]، بحيث أن هناك رابطة وعلاقة بين خليل ورغبته من خلال امتلاكه لمؤهلات مكنته من القيام بالفعل والسعي إلى الحرية [يوم تتنفس فيه رائحة الحرية ويستيقظ في قلبك شوقك لكل ما تلوكه من شعارات تحرم عليك ممارستها]، [تتجمع الدموع في حنجرة خليل وهو يرى إسرائيل تقصف والشوارع التي يعرف ويحب تتحول إلى حرائق و خرائب ... يرى جانبا من المدينة الرياضية أهذا برج البراجنة أم مخيم شاتيلا؟، هذه طريق بئر حسن، أوترستراد خلدة والناعمة يعرف أنها تغير أيضا على سيارات المدنين في الشوارع ... يعرف طعم ذلك]، [قلت للمسلحين: لا أريد أن أعرف اسم المنشور الذي تطالبانني بثمنه سلفا كالخوة، وتطلبان مني بيعه ... وأنا قد أؤمن بكل حرف فيه، ولكنني لا أؤمن بهذا الأسلوب في أقسار الناس على اقتنائه ...وأرفض دفع الخوة لأصدقائي قبل أعدائي ... وأرفض أن أسرق حرية حليفي قبل خصمي، وأرفض هذه الحروب التي تجروننا إليها] [3].

---

(1) **غادة السمان**: رواية ليلة المليار، ص 54-55-56.
(2) جوزيف كورتيس وآخرون: **المرجع السابق، ص** 115.
(3) **غادة السمان**: رواية ليلة المليار، ص 54-55-104.

3. **الأداء:** يعد الطور الثالث من أطوار الرسم السردي، إذ يعمل هذا الطور على تجليته وتوضيح فعل الكينونة «يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل الحالة ويرتبط فعل الفاعل على هذا الأساس بكينونة الوضعية»[1].

بحيث يفضي الفاعل المنفذ خليل إلى تحويل الحالة والبحث عن الحرية هذا على أساس قدرة الفاعل في تحقيق موضوعه [يوم تتنفس فيه رائحة الحرية، ويستيقظ في قلبك شوقك لكل ما تلوكه من شعارات تحرم عليك ممارستها ... دخل مسلحان إلى مكتبي (...) لقد طردتها ! حاولا إرغامي على بيع منشور، بعد أن أدفع لها سلفا ثمن النسخ فرفضت وطردتها حتى قبل أن أقرأ اسم المنشور والجهة التي طبعته والأفكار التي تحمله ... لم يكن في مقدوري أن أرضى يوما بأساليب القمع للترويج حتى للحرية نفسها ... لم يكن في مقدوري أن أرضى بالأساليب الفاشية وسيلة لنشر أفكاري أو أفكار حلفائي أو الذين أؤمن بهم ... وتصادف أن كان المنشور يخص (أصحابي)، كنت لا أعرف كيف أعبر لغويا عن ذلك الشعور بالمهانة حتى المرض العضوي حين ينتهك شخص ما حريتي]، [قلت للمسلحين: لا أريد أن أعرف اسم المنشور الذي تطالبانني بثمنه سلفا كالخوة، وتطلبان مني بيعه] [2]. وفي هذا الطور يدخل البطل في علاقة تحويل بين فاعل حالة وموضوع قيمة « يدخل الفاعل المنفذ في علاقة مع تحويل يستند بدوره إلى علاقة بين فاعل حالة وموضوع معتبر هنا كموضوع قيمة يسمى موضوع قيمة لأن امتلاكه أو فقدانه يمثل رهانا يتأسس عليه برنامج أساسي يشتغل داخل النص»[3]. إذ يستند للبطل خليل دور تحويل حالة الموضوع من حالة حرب إلى حالة حرية [هكذا صرخت بعد الضربة الأولى فتزايدت الضربات ...قلت لهم العدو هناك ...وهرولت نحو خارطة أحتفظ بها على جداري ...إنهم هناك ...أدلكم عليه ...يبدو أنكم نسيتم ... وتابعوا ضربي حتى حينما قررت أن أدلهم عليه ونحن على الرصيف أمام باب الدكان كمن يرشد سائحا ضيع دربه ... وانهرت على الرصيف] [كنت لا أصمت لا

(1) جوزيف كورتيس وآخرون:**المرجع السابق**، ص 115.
(2) **غادة السمان**: رواية ليلة المليار، ص 54.
(3) **المرجع السابق**، ص 115.

أختار التوقيت، لا أختار الأذن التي أهمس فيها دواخلي، أقول الشيء ذاته للجميع وأصادق من أراه جديرا بصداقتي حتى لو كان دربه إلى المشنقة أو واقفا يدخن سيجارته الأخيرة أمام الجلاد، وهكذا كسبت أصدقاء لا أحبهم وأعداء لا أكرههم، ووجدتني محسوبا على فئات لا أحترمها، مرفوضا من جهات تربطني بهاق نعات فكرية وتغرقنا أساليب الممارسة ... وهكذا انتقلت من سجن لآخر وأنا في أغلب الأحيان لا أعرف من سجاني، وأحاول أن أستشق ماهية ورطتي من لهجة جلادي ...لكن الجلادين جميعا ينطقون لغة مرتزقة واحدة ...وصعب أن تميز بين جلاد (جماعتك) وجلاد الجماعة الأخرى وبين سجن وآخر، وشجار وآخر، وقصف وآخر، ونقاش وآخر كنت ألتقي زوجتي كمن يتفقد صديقا نصف منسي وأقبل أولادي قبلات اللقاء والوداع مرة واحدة ،وأرمم مكتبتي المنسوفة وأبيع كتب أمير النيلي ربما يؤتي أحد أولئك الرجال المتشابهين كأنهم رجل واحد، ويقول لي أتبعني فأتبعه وتتكرر الأسطوانة ذاتها في الأقبية المختلفة ...من يمولك؟ ممن تقبض؟ ما نشاطك؟ ما جماعتك؟ تخريب متفجرات؟ سرقات؟ وعبثا أقول لهم أني لا أفعل شيئا بعد استحق عليه العقاب أو الثناء ...لم يتركوا لي وقتا لأفعل شيئا] [1].

4. **التقييم:** يعد الطور الأخير من أطوار الرسم السردي إذ يبرز فيه ترابط كينونة الكينونة مع الطور الأول للرسم السردي التحريك المؤسس للبرنامج المستهدف «يقدم معالجة للبرنامج المحقق في سبيل تقويم ما تم تحويله والنظر في الفاعل المتبني للتحويل، ونهتدي في النهاية إلى المرسل والفاعل والمحقق»[2] ، ويظهر هذا الطور بخاصة في نهاية الرواية كتقويم لما تحويله إذ يظهر هذا التحويل بشكل خاص على الفاعل المتبني للتحويل وهو البطل خليل بحيث يطرأ هذا التحويل في جملة الاستنتاجات والأفكار التي خلص لها خليل في نهاية رحلته بحيث أيقن أن لا بديل يغنيه عن وطنه [رامي يصرخ فرحا وهو مازال يشير صوب بيروت بذلك السهم الأبيض الحي ...نبض قلب خليل بدفء عميق استعاد حسه بالكرامة ...لن يكون لاجئا ...مشردا ...لن يتوسل بعد اليوم عملا وبطاقة إقامة وتأشيرة

(1) **غادة السمان**: رواية ليلة المليار، ص 55-56.
(2) جوزيف كورتيس وآخرون: **المرجع السابق، ص** 115

دخول ...لن ...ولن ...وإذ وجد بيته مدمرا فسيقيم في خيمة فوق أرضه ريثما يعيد بناءه ...هنا البداية، لا فوق مقعد في مقهى رصيف عاصمة أوروبية، ولا في مستنقع رغيد، أو أمثاله ...ظل ممتلئا حماسا وفرحا والباخرة تقترب ترسو، دهر من الانتظار، زخام، هبوط دموع، زحام] [سأبقى هنا ...وليكن ما يكون ...إذ رحنا جميعا، من يقص الخيط؟][1]. ويختص هذا الطور بشكل أساسي عمليات التقييم أو ما يعرف بمظهر الجزاء «يكون الجزاء إيجابا أو سلبيا تبعا للتقييم الإيجابي أو السلبي»[2]. ويعد الجزاء في رواية "ليلة المليار" جزاءا سلبيا حيث لا يتمكن "خليل الدرع" من تحقيق مطلبه وغايته وهي تحرير وطنه وإنما ظل حبيس الاستعمار [أين المفر؟ هربت مرة مثلهم وانتهى الأمر، ركبت ذلك الاتجاه وهرولت صوب الشاطئ الآخر للدنيا، وما أغادر حلقة الكوابيس ...كنت كمن تأرجح في المسافة بين كابوس وآخر...] [كاد لا يصدق أن ذلك يحدث له حقا، للمرة الأولى في حياته يتوقف أمام حاجز إسرائيلي وقد احتل مكان الجميع قبله كان ثمة حاجز محلي فأخر... وبعد كل اقتتال يتبدل رجال الحاجز وشعاراته وصور الزعماء المتشابهة التي تتوج براميله، والآن ذهب الجميع والحاجز الإسرائيلي ينتصب كأنه الخاتمة لتلك الدراما كلها الخاتمة] [الكل صامت في التاكسي، رامي وفادي حبسا أنفاسهما ...لقد اقتربوا من البيت ...العيون تحقق من النوافذ ... يرون الحصار، وأثار الحريق والانهيارات وبقايا المتاريس للشوارع المذبوحة على الهوية الدينية وسواها طوال سبعة أعوام من هستيريا الحرب ...(الأهلية) ...أهذا ما يفعله الأهل حقا بعضهم بعض؟][3].

(1) **غادة السمان**: رواية ليلة المليار، ص 489.
(2) جوزيف كورتيس وآخرون، المرجع **السابق**، ص 115.
(3) **غادة السمان**: رواية ليلة المليار، ص 489-490.

خاتمة:

لقد كان هذا العمل معبرا بسيطا في عناصره وضبط مفاهيمه، فالخاتمة ليس نهاية حاسمة لفكرة البحث بل هي حوصلة وخلاصة لفكرة درست وحالة، وهي أيضا بلورة لأفكار ومفاهيم وأهم ما خلصنا إليه في موضوعنا هذا:

- أن فكرة العامل جاءت بمعاني عديدة متغيرة حسب كل نظرية ومفاهيمها.
- الرواية من أهم الأنواع الأدبية وأقدمها.
- الرواية هي انعكاس للواقع بكل جوانبه وخلفياته.
- الرواية الحربية الوطنية هي إحدى أهم أنواع الرواية.
- أهم الركائز التي تقوم عليها الرواية هو مبدأ الحدث.
- إهتمام العرب الأدباء بالشعر على حساب النثر.
- العنوان يمثل أيقونة دالة حيث ربط أحداث الرواية بعضها ببعض ونسق بينها.
- النموذج العاملي هو المحرك الأساسي الذي تبنى عليه نظرية غريماس.
- لنظرية غريماس دورا فعالا في تحديد شخصيات الرواية ووظائفها.

ملحق:

نبذة من حياة "غادة السمان":

غادة أحمد السمان هي كاتبة وأديبة سورية ولدت في دمشق عام 1942 لأسرة شامية عريقة وقد كانت متأثرة بوالدها الذي كان محبّا للعلم والأدب العالمي ومولعا بالتراث العربي في الوقت نفسه وهذا ما منح شخصيته الأدبية والإنسانية أبعادا متعددة ومتنوعة، كما درست غادة وتخرجت من الجامعة السورية دمشق عام 1963، حصلت على شهادة الماجستير في مسرح اللامعقول في الجامعة الأمريكية في بيروت وبرزت وصارت واحدة من نجمات الصحافة، تزوجت غادة السمان في أواخر الستينات، من الدكتور بشير الداعوق، صاحب دار الطليعة وأنجبت ابنها الوحيد كما تجمع غادة في أسلوبها الأدبي بين تيار الوعي في الكتابة ومقاطع الفيديوتيب مع نبض شعري مميز خاص بها

صدرت عنها عدة كتب نقدية وبعدّة لغات كما ترجمت بعض أعمالها إلى سبع عشر لغة حية، وبعضها انتشر على صعيد تجاري واسع، كما أصدرت غادة مجموعتها القصصية الأولى: عيناك قدري عام 1962 والمجموعة القصصية الثانية: لا بحر في بيروت عام 1965، والمجموعة القصصية الثالثة: ليل الغرباء والمجموعة القصصية الرابعة: رحيل المدافئ القديمة، بالإضافة إلى عدد من رواية "كوابيس بيروت" عام 1977 وكذلك رواية "ليلة المليار" عام 1986.

قائمة المصادر والمراجع:

1) إليزابيت غافو غالو: منهاج النقد الأدبي، ترجمة: يونس لشهب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن 2003.

2) توماس شيفسكي: نظرية الأعراض، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982.

3) جمال الدين محمد بن مكرمابن منظور: لسان العرب، تحقيق: خالد رشيد القاضي، دار صبح، واد يسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ج14.

4) جوزيف كورتيس وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، الجزائر.

5) حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1991،1م.

6) رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد العالمي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1996.

7) رشيد بن مالك: مقدمة في السينمائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م.

8) عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، (د.ت).

9) غادة السمان: ليلة المليار، منشورات غادة سمان، بيروت، لبنان، ط1، 1976م.

10) غريماس وكورتس: القاموس المعلقن للنظرية اللغوية لغريماس، باريس 1919م.

11) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، الرباط، المغرب، ط1، 1986م.

12) فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمان 2010م، ط1.

13) لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية، ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان.

14)مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

15)محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط1، دار تالة، الجزائر،2010.

16) محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.

17)نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1983.

فهـرس الموضوعـــــــات

الأقسام	الموضوعات	الصفحة
مقدمة	**مقدمـــــــة**	أ
المدخل	أهمية الدراسة السردية في الرواية	5
الفصل الأول	❖ **مفاهيم سردية.**	
	• مفهوم العامل.	12
	• مفهوم العامل عند الشكلانيين الروس	12
	• مفهوم العامل عند غريماس.	14
	• مفهوم العامل عند بروب.	18
	• شكلنة البنية العاملية.	21
	أ. علاقة الرغبة.	22
	ب. علاقة التواصل.	24
	ج. علاقة الصراع.	25
الفصل الثاني	❖ **بين النظرية والتطبيق**	
	• العوامل عند غريماس	27
	• جدول الشخصيات.	28
	• البنى العاملية لرواية ليلة المليار.	30
	• البنية العاملية الرئيسية.	31
	• أطوار الرسم السردي.	32
	أ. التحريك.	32
	ب. الكفاءة.	33
	ج. الأداء.	35
	د. التقييم.	36
خاتمة	**خاتمـــــــة**	39
قائمة المصادر والمراجع		