Journal of the College of Education for Humanities
Volume 14, Issue 3, 2024 ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة ذي قار
المجلد ١٤, العدد ٣ / الرقم المعياري ٢٧٠٧-٥٦٧٢

البنيويّة وتمثلاتها السرديّة موسوعة السرد العربي للدكتور عبد الله إبراهيم إنموذجًا

م. م علي موسى سعدون

Laltaby706@gmail.com

المديرية العامة للتربية في محافظة ذي قار / قسم تربية الرفاعي

الملخص

تأتي أهمية المناهج النقديّة الحديثة بمختلف تطبيقاتها؛ بوصفها الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النقدي وتقديمه للمتلقّي بوساطة إجراءات محددة, وعلى وفق طرائق خاصّة, على أساس أن المنهج هو الوسيلة القادرة على تحديد المنطلقات وتأطير الأفكار على نحوٍ جليّ وواضح, وطرح كل ما من شأنه أن يكون عرضيًا عديم الفائدة, والمناهج النقديّة باختلافها حضرت في موسوعة السرد العربي بمجلداتها الثمان؛ بغية تحليل السرديّة العربيّة قديمًا وحديثًا, وكان للمنهج البنيوي حضورًا تطبيقيًّا واضحًا في اشتغال الدكتور عبد الله إبراهيم على أنواع سرديّة كبرى ضمن السرد العربي القديم, إذ أفرد الجزء الثاني من موسوعة السرد العربي وبعدد ثلاث فصول لتحليل الحكاية الخرافيّة, والسيرة, والمقامة بنيويًّا, وهنا لابدَّ من الإشارة إلى أنَّ أهم ما ميّز اشتغال الكاتب ضمن هذا المنهج في تقديمه للمادة، هو عدم تصدير المنهج البنيوي على أساس أنّه منهج منفصل ومعزول عن الذات القارئة نتيجةً لما متعارف عليه في التحليل البنيوي من التركيز على اللغة والمفردات المعقّدة فيها، واستعمال الرسوم البيانية، بل كان عرضه للمادة المدروسة وبأنواعها الثلاثة متوزّعاً على أساس إيراد المثال كاملاً للنوع المدروس، بما فيه من تفاصيل وعلاقة بين الراوي والمروي، ونسيج البنية السردية، والوحدات الحكائية، وبنية الاستهلال السردي، وصولاً إلى النتيجة.

الكلمات المفتاحية الكلمات المفتاحية: البنيوية, السردية, البنية السردية, الحكاية الخرافية, السيرة الشعبية

Journal of the College of Education for Humanities
Volume 14, Issue 3, 2024 ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية – جامعة ذي قار
المجلد ١٤, العدد ٣ / الرقم المعياري ٢٧٠٧-٥٦٧٢

Structuralism and its narrative representations: The Encyclopedia of Arabic Narrative by Dr. Abdullah Ibrahim as a model

Ali Mosa Saadon
General Directorate of Education in Dhi Qar Governorate/ Al-Rifai Education Department

Abstract

The importance of modern critical approaches comes from their various applications. It is the means capable of organizing critical research and presenting it to the recipient through specific procedures, and according to special methods, on the basis that the method is the means capable of defining the starting points and framing ideas in a clear and clear manner, and putting forward everything that might be incidental and useless, and the different critical approaches are present. In the Encyclopedia of Arabic Narration with its eight volumes: In order to analyze the Arabic narrative, ancient and modern, the structural approach had a clear applied presence in Dr. Abdullah Ibrahim's work on major narrative types within the ancient Arabic narrative, as he devoted the second part of the Encyclopedia of Arabic Narrative, with three chapters, to analyzing the fairy tale, the biography, and the status, and his presentation of the material The studied study and its three types are distributed on the basis of presenting the complete example of the studied type, including the details and relationship between the narrator and the narrated, the fabric of the narrative structure, the narrative units, the structure of the narrative opening, all the way to the conclusion.

Keywords: structuralism, narrative, narrative structure, fairy tale, popular biography

مدخل:

ظهرت البنيوية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، بدايةً في علم اللغة، وبرزت عند (فرديناند دي سوسير) ((الذي يُعدّ الرائد الأول للبنيوّية اللغوية عندما طبّق المنهج البنيوي في دراسته للّغة، واكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع (بارت وتودوروف) وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب))[1], أمّا عن نظرية دي سوسير في علم اللغة، فهو يرى ((إنّ موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها وقد فرّق بين اللغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة، فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معيّن وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده، أمّا الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يُلزم أن تكون جميعها ممثّلة للّغة في كمالها ونقائها المثاليين))[2].

وعلى ذلك انطلقت البنيوية من حقل علم اللغة إلى حقل علم الأدب، وأصبح المنهج البنيوّي أقرب المناهج إلى الأدب، ((فسوسير في نظريته كان يفرّق بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاماً أو كتابةً، فإن البنيويين يفرقون كذلك في علم الأدب بين الأدب والأعمال الأدبية، أمّا عن فكرة النظام أو النسق الذي يتحكم بعناصر وأجزاء النص مجتمعة ... فهي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساساً من أُسس نظرية دي سوسير، والتي وضحها حين قال بأنّ اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات، بمعنى أن الكلمة لا يتحدد معناها إلا بعلاقتها مع عدد الكلمات، بما سبقها وما لحقها))[3], وعلى هذا الأساس يمكن دراسة كل وحدة أدبية ((بدءاً بالمفردة والإشارة والجملة وانتهاء بأبنية الخطاب الأشمل سواء كان العمل الفردي أو الثقافة والمجتمع دراسة بنيوية من خلال تتبّع ورصد علاقاتها بالنظام الذي يحكمها ويجعلها ذات دلالة ... وأيّة دراسة تعنى بالعلاقة بين أي من هذه الأنظمة هي بالضرورة دراسة بنيوية، فيستطيع البنيوي أو غيره أن يدرس الجملة على مستواها الصرفي والنحوي، ويتتبع العلاقات التي تربطها بما يجاورها، وبمرجعها السياقي الذي هو الإطار الذي تُحيل إليه، وقد يتشبع بالعلاقات بين الأدب والثقافة ككُل على أن الأدب بنية مؤسساتية تحكمه قوانينه التي تستمد مشروعيتها من إطاره العام))[4].

أمّا أهم أعلام المنهج البنيوي فهم: (فرديناند دي سوسير، رومان جاكبسون، فلاديمير بروب، وكلود ليفي شتراوس), وقُسّمت مستويات النقد البنيوي إلى عدة تقسيمات، وعلى النحو الآتي:

أولاً: المستوى الصوتي, ويُدرس فيه نبر وتنغيم وإيقاع الحروف ومعرفتها بوساطة الصوتيات.

ثانياً: المستوى الصرفي، وتُدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة.

ثالثاً: المستوى المعجمي، وتُدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسّية والتجريدية والحيوية والمستوى الإسلوبي لها، أي البحث في دلالة الكلمة اللغوية.

رابعاً: المستوى النَحوي، وتُدرس فيه تأليف وتركيب الجمل وطُرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية، أي البحث في بناء الجملة سواء كانت فعلية أو إسمية أو شبه جملة.

خامساً: مستوى القول، وذلك لتحليل تراكيب الجُمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

سادساً: المستوى الدلالي، وذلك يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصورة المتّصلة بالأنظمة الخارجية عند حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

سابعاً: المستوى الرمزي، وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبياً جديداً يقود بدوره على المعنى الثاني أو ما يسمى اللغة داخل اللغة ( ).

وهنا المحلل البنيوي يقوم بدراسة جميع هذه المستويات ((في نفسها أولاً، وعلاقاتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعي الحر فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وثانياً هو ما يحدد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة))( ).

وعلى مستوى النقد الأدبي العربي يمكن عد بدايات السبعينيات فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية, إذ اضطلع رواد تلك المدّة بتعريب النقد الجديد وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت مسميات مختلفة كـ (النقد الموضوعي, المنهج الفني, النقد الجمالي, النقد التحليلي), ومن بين هؤلاء النقّاد العرب: (رشاد رشدي, مصطفى ناصف, محمد عناني, كمال أبو ديب إبراهيم زكريا, صلاح فضل, محمد بنيس) وغيرهم كثيرون( ), فضلاً عن الدكتور عبد الله إبراهيم الذي يقول في هذا السياق إنّه: ((لا يجوز نفي الأثر البنيوي في مؤلفاتي الأولى، غير إني جعلته ملهماً لي في المعاينة الدقيقة للأبنية السردية، وليس قالباً جامداً لاحتواء النصوص الأدبية))( ).

وتأسيساً لما تقدّم ولشمولية التحليل النقدي المنهجي في موسوعة السرد العربي وطبيعة الظاهرة السردية العربية، وفي سياق اشتغال الكاتب في تتبع وتحليل هذه الظاهرة التي لم يغفل فيها العمل على منهجية الاتجاه النسقي ورصد التحوّلات البنيوية، والإسلوبية، والدلالية بين عصر وعصر، وكيفية تشكيل الأنواع السردية الكبرى، وأسباب أُفولها، وظهور أنواع تشكّل جديدة، ولتحقيق ذلك يصبح الناقد محتاجاً إلى الإفادة من هذا المنهج الذي تمثّل في استنباط عناصر البنية السردية للأنواع الرئيسة: كالحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة, ورصد التحوّلات البنيويّة فيها, فكان عرض المادّة العلمية في هذا البحث ابتداءً من التنظير للمنهج البنيوي ثمَّ عرض تمثلاته على هذه الأنواع وبمحاورٍ ثلاث ووفق تسلسلها المرسوم في موسوعة السرد العربي.

المحور الأوّل/ البنية السرديّة للحكاية الخرافيّة:

فيما يتعلّق بالحكاية الخرافيّة وتحليل بنيتها السردية، كان اشتغال الكاتب على حكايات (ألف ليلة وليلة) التي عُدّت ((أنموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية، فهي الحكاية الكبرى التي تندرج فيها حكايات أخرى متعاقبة))( )، حيث دارت أحداثها حول ملكين شقيقين، هما: (شهريار) و(شاه زمان)، ورُويت كل أحداثها على لسان (شهرزاد) التي بدأ الكتاب بها وانتهى*.

إذ يبيّن الدكتور عبد الله إبراهيم، ما يسميه برخاوة الأفعال السردية في الحكاية، إذ ((أظهر الوصف الذي خُصت به الحكاية الإطارية، أنّها بسيطة التركيب، قليلة الشخصيات، ومختزلة الأحداث، ومجموع تلك الخواص جعلتها قادرة على قبول حكايات صغرى تخترق سياقها، فوجود (أجزاء رخوة) في الفعل السردي العام يسمح بإدراج أفعال ثانوية تتوالد باستمرار، كلما ظهرت شخصية جديدة ... ومن هذه الناحية، فالحكاية الإطارية (حكاية أُم) تحتضن حكايات صغرى تكتسب شرعية وجودها، ووظيفتها، من ارتباطها بالحكاية الأم، ويتيح النوع الخرافي ظهور

عدد غير محدود من الشخصيات التي تلتصق بسياق الحكاية الكبرى، وهي تحمل معها حكاياتها الخاصة بها))[ ], وفي هذا السياق يؤكد أنَّ الحكاية الإطارية، ممثلة بخرافة شهرزاد، امتازت ((بتعدد مستويات الرواية في داخلها، فجاء ترتيبها على طبقات غُلّفت كل واحدة منها الأخرى، وهذا جعل الفعل السردي عرضة للخرم، والتمزّق، والإرجاء، بإزاء أي حدث سردي ثانوي، تهيمن الحكايات التي ترويها شهرزاد على الحكاية الإطارية، وتنتزع منها الأهمية، بل تمزق نسيجها، وتطيل منها، فتجعلها رخوة، وهشّة، ويعود ذلك إلى تزاحم الحكايات الباحثة عن مكان في سياق الحكاية الكبرى، فاستأثرت بالاهتمام أكثر من الحكاية الإطارية نفسها))[ ].

ومن ناحية البنية الدلالية لحكاية (الف ليلة وليلة)، يقول الدكتور عبد الله إبراهيم: ((الهدف الاعتباري الرئيس فيه تشخيص حالة شبه مستعصية جرى علاجها بصبر طويل، ليس الكتاب، بأي شكل من الأشكال، كتاب علاج، إنّما يؤدي وظيفة علاجية بالتمثيل السردي لأحوال ملك مرّ بتجربة غدر مريعة مع زوجته، فجعل من تلك التجربة مثالاً مطلقاً للهلع من غدر النساء عامة، فاستبق ذلك بقتلهن، وكان الشفاء ممتعاً لكنه طويل وصعب، فأن يمضي الملك ألف وليلة يقضاً بانتظار نهاية لا يتوقعها يوازي الجهد المبذول في دس علاج سرّي في ثنايا حكايات لا يظهر منها إلّا التسلية والترويح عن نفس مستبد انغلق على نفسه وعالمه))[ ].

أمّا وظائف الراوي والمروي له وأدوارهم في الحكاية الخرافية، فقد وصفها الدكتور عبد الله إبراهيم، إنّ الحكاية عرضت ((أشكالاً متنوعة للراوي المفارق لمروية ... فالحكاية الخرافية ما هي إلّا المروي الذي يرويه راوٍ مفارق لمروي له مماثل له في الرتبة، دون أن تتأسس صلة مباشرة بين المرويات من جهة، وبين رواتها والمروي لهم من جهة ثانية، فتلك الحكايات محمولة من رواة مجهولين أو شبه مجهولين، يوصلونها إلى رواة مفارقين يختصون بروايتها))[ ], وفي الوقت ذاته ((لا تقل أهمية المروي له في الحكاية الخرافية عن أهمية الراوي، فهما متلازمان ويشكّلان ركيزتي المناقلة التي تضبط عملية تداول تلك المرويات، فنموذج (شهريار) و(دارم) يسلطان الضوء على أهمية المروي له، فلولاهما، ولولا استعدادهما المنقطع النظير للاستماع إلى شهرزاد، ما كان ممكناً، من الناحية السردية، تصوّر وجود ذخيرتين كبيرتين من الخرافات، بالشكل الذي بنيتا عليه، أو وصلتا إلينا فيه))[ ].

ويؤكد الكاتب في تحليله البنيوي لثلاثية: الراوي, المروي, المروي له، في (ألف ليلة وليلة)، أن هناك ثلاثة مظاهر أنتجت تعدد الحكايات داخل الحكاية الإطارية ككُل، وهي:

١. تعدد الرواة مع بقاء المروي له مفرداً: فحضور شهرزاد بوصفها راوية، وحضور شهريار أو دارم بوصفهما مروياً لهما، أمر محتم، إنّما يقع التعدد في مستوى دون المستوى الذي يكونان فيه، ففي خرافة (التاجر والعفريت) يلاحظ أنّ رواية شهرزاد ما هي إلا إطار ينتظم حكايات الشيوخ الثلاثة، وأن المروي له ما هو إلّا إطار من خلاله يتشكل مروي له آخر هو (العفريت)، وبين تعدد الرواة وبقاء المروي له مفرداً تتوالد حكايات كثيرة، إذ يتبين أن حكايات الشيوخ تمر من خلال رواية شهرزاد، وتتجه إلى العفريت، ثمّ إلى شهريار، والعلاقة بين هاتين الفئتين علاقة أُفقية؛ لكونهما يمثلان ثنائية النطق والاستماع بينما العلاقة بين الرواة تتابعية[ ].

٢. الراوي المفرد، وتعدد المروي له: ((ومن أمثلة ذلك (حكاية السندباد البحري)، ففي الوقت الذي تروي فيه شهرزاد لشهريار حكاية السندباد البحري، يقوم هو بنفسه برواية حكاياته السبع إلى السندباد البحري، ولا يكتفي بذلك، بل إنّ

السندباد يروي لعدد كبير من المروي لهم، حكاياته، حيثما وقعت، ويكشف ذلك تعدداً في مستويات المروي له، وثباتاً في مستوى الراوي))( ).

٣. تعدد الرواة والمروي والمروي له: ومن الأمثلة التي ساقها الكاتب ضمن هذا المظهر هي حكاية (حاسب كريم الدين)، إذ تتضمّن سبعة رواة دون مستوى رواية شهرزاد، وهم: ((حاسب كريم الدين، وملكة الحيّات يمليخا، وبلوقيا، وجانشاه، والطير الأسود، والجنيّة شمسة، وأخيراً شهلان ... وهؤلاء جميعاً يقومون بإرسال إحدى وعشرين حكاية إلى واحد وعشرين مروياً له ... وتكشف الحكاية أيضاً، إنَّ فئة المروي تورد أربعة مستويات من السرد، أولهما: خاص برواية حاسب كريم الدين وملكة الحيّات، وفيه أربع حكايات، وثانيهما: خاص برواية بلوقيا وجانشاه، وفيه أربعة عشرة حكاية، وثالثهما: خاص برواية الطير الأسود والجنيّة شمسة وفيه حكايتان، ورابعهما: خاص برواية الملك شهلان وفيه حكاية واحدة، وكل ذلك ضمن حكاية حاسب كريم الدين التي ترويها شهرزاد لشهريار))( ).

وأمّا بنية الحكاية الخرافية، فقد بيّن الكاتب أن ما يميّز البنية السردية للحكاية الخرافية هو إنّها تتكون من رواية أفعال، أكثر ممّا تتكون من الأفعال نفسها، فالفعل مُعّرض للخرق كُلّما ظهرت شخصية جديدة، بل هو قابل للخرق، والقطع، والإرجاء، بصورة مستمرة، وذلك أفضى إلى التكرار المطرّد، أي تكرار رواية الفعل وليس الفعل نفسه، وهذا يندرج ضمن ضروب التواتر السردي التي حدد (جيرار جينيت) أربعة منها، حسب تعبير الدكتور عبد الله إبراهيم، وهي:

- أن يروى مرّة ما حدث مرّة.
- أن يروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة.
- أن يروى أكثر من مرّة ما حدث مرّة.
- أن يروى مرّة ما حدث أكثر من مرّة.

ويصطلح على صيغة تكرار رواية الفعل بـ (الإضمار)، إذ يُضمر الفعل الحكائي، وبه تستدل جملة واحدة تجنباً لروايته بالتفصيل الذي حدث فيه، وللجملة الإضمارية وظيفة أساسية في البنية السردية، لأنّها تنجز مهمة إخبارية كاملة في حال كون المروي له التقى بالشخصية صاحبة الفعل أول مرة( )، ويضيف الدكتور عبد الله إبراهيم، أنّه إلى جانب (التكرار) الذي تميّزت به الحكاية الخرافية، مظهر آخر هو (الاستباق)، فعبّر عنه على أنّه ((الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ثم يقع تحققه بوصفه جزءاً من الحكاية ... ويرد (الاستباق) في سياق الأحلام، والوصايا، والنبوءة، ومن أمثلة (الاستباق) البارزة في الحكاية الخرافية، ما ورد في حكاية (جودر بين التاجر عمر وأخويه)، فبعد أن يفلح الساحر المغربي عبد الصمد في السيطرة على جودر، ويستغله لاستخراج كنز الشمردل، يصف له ما سوف يلاقيه في طريقه للوصول إلى الكنز، من فك الطلاسم التي تعترضه، ومواجهة الأخطار التي تهدده ... الخ))( )، وغير ذلك كثير من مظاهر (الاستباق) الذي تكرر في الحكايات الموجودة داخل الحكاية الإطارية بشكل عام، مثل: ((حكاية زواج الملك بدر باسم من شهرمان بنت الملك السمندل، وحكاية حسن الصائغ البصري ... وحكاية عروس العرايس، وحكاية الوزير وولده) وغيرها من الحكايات ... يزرع (الاستباق) أفق توقع، ويرصد ما

سيحدث لاحقاً، وبذا فإنّ دوره في تركيب الحكاية ذو تأثير خاص ... يتحول لاحقاً إلى واقعة تندرج في الحكاية، وربما يبذر الاستباق حكاية جديدة))( ).

وفيما يتعلّق في المكان الذي وقعت به الأحداث السردية فيبينها الدكتور عبد الله إبراهيم، كالآتي: ((إنّ جُلّ الحكايات الخرافية في بغداد، والبصرة، وفارس، ودمشق، والهند، والصين، والأندلس، ومصر، في أزمان مختلفة، لكنها تروى في مكان وزمان محددين هما أمّا بلاط شهريار أو بلاط دارم، زمن حكمهما، وهما الملكان اللذان كانا من صنيع الخرافة لا التاريخ، ووِجدا لغاية فنية تهدف إلى تحديد إطار سردي لثنائية الراوي والمروي التي لا يتحقق أي سرد بدونها))( ).

وفيما يخص شخصية (البطل الخرافي) داخل الحكاية، فقد وضّح الدكتور عبد الله إبراهيم، عدّة أمور في هذا الجانب، أهمها:

١. ينحدر البطل الخرافي من أُصول نبيلة، وقد تفضي به أفعاله البطولية الخارقة إلى بلوغ مرتبة النبالة، سواء أفصح عن نبالته، وأصله الشريف أو إنّه انتزعها بنفسه، وحازها بقوّته، فلا بد من اختيار يكشف ذلك الأصل المخفي، أو يوصله بمرتبة الشرف والنبل، ويظهر ذلك في حكايات: (الملك والغزالة، والجبل المطلسم، والأربعين جارية، وفرس الأبنوس، والوالي في حكاية عبد الله بن فاضل والي البصرة، وبدر باسم في حكاية جلّنار البحرية، وسيف الملوك في حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال)( ).

٢. خضوع البطل الخرافي لمنطق مجهول يسيّره ويختار له أفعاله، ويوفر له النجاح في مهمته.

٣. طبعت صفات البطل الخرافي الفعل المسند إليه، فهو فهل لا يتطوّر نتيجة لأسباب موضوعية تجعله يتنامى، إنّما هو فعل خاضع للمصادفات التي تسيّره، ولهذا لا يفعل شيئاً غير رواية (ما جرى له).

٤. تتكوّن حياة البطل الخرافي من دائرة مغلقة، تبدأ بالولادة، ثم الرحلة أو الضياع، فالتعرض لمخاطر، فظهور مساعد يقدّم له العون، ثم نيل المبتغى، والعودة إلى الوطن، ثم الموت، وتكون الحكاية وصفاً لحياة البطل، فهي حكاية مغلقة تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت( ).

بالنتيجة نخلص لما رآه الدكتور عبد الله إبراهيم، في إجماله للخصائص المميزة لأبنية الأنواع السردية العربية، من ضمنها الحكاية الخرافية، إذ يقول: ((بنية الحكاية الخرافية شديدة التعقيد؛ لأنّ الفعل الذي يُكوّن لب الحكاية يُخرق كلما ظهرت شخصية جديدة في سياق الأحداث، ويأتي مظهر التعقيد من تكاثر حالات الإلحاق، والاستباق، واندراج حكاية دخيلة في سياق الحكاية الأصلية، إلى ذلك فإنّ تعدد الرواة يفرض تعدداً في الحكايات، وتوالداً مستمراً فيها، وذلك حال دون خضوعها لنسق التتابع، فالتداخل

سمة مميّزة لها، ويعود ذلك إلى إنّ الحكاية الخرافية لصيقة، أكثر من غيرها، بنظام الإسناد، وتميزّها البنية الإطارية المفتوحة الناظمة للحكايات الصغرى فيها))( ), أي إن التداخل وتعدّد الرواة داخل الحكاية التي هي داخل الحكاية الإطارية، وهذا التوالد الحاصل، كان نتيجة تأثير نظام الإسناد المنبثق من عمق الثقافة العربية، لتكون النتيجة ((أن لا تربط الراوي المفارق في الحكاية الخرافية صلة مباشرة بما يروى، إنّما تفصله عنه سلسلة من الرواة، فهو سليل تقاليد الإسناد الشفوي حيث وقع الفصل الكامل بين المادة المروية وراويها، وبذلك أفتقر الراوي إلى (الدوافع الذاتية)

التي تجعله يتفاعل مع ما يروى، فالاهتمام انصب على رواية ما حدث، أكثر ممّا ينصب على ما حدث، وذلك أبرز الأهمية الفائقة للمروي له الذي يتلقى الحكاية بوصفها سمراً لطيفاً يمكن قضاء الليل في الاستماع إليه، كما هو الأمر في حالة شهريار ودارم))( ).

المحور الثاني/ البنية السرديّة للسيرة الشعبيّة:

بالانتقال لموضوع (السيرة)، كان تحليل الدكتور عبد الله إبراهيم للبنية السردية للسيرة الشعبية دون غيرها من الأنواع؛ ((كونها أكثر أشكال فن السيرة تمثيلاً لمكونات البنية السردية في هذا النوع السردي))( ), وفي سٰياق تحليله بيّن الكاتب أنّ السيّر الشعبية تُكثِر من ذكر مصطلح (الراوي)، ((دلالة على من سمع خبراً وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه، وتورد أيضاً مصطلحات رديفة، مثل (المؤلف) و(المصنّف) و (الناقل) و (الراوي المؤلف)، واستعمال المصطلح بغير دلالته أمر شائع في السيّر الشعبية))( ), ما يهٰمنا من ذلكٰ هو أنّ الدكتور عبد اللهٰ إبراهيم، في قراءته وتحليله للسيَر الشعبية العربية البارزة كـ (سيرة عنترة بن شداد، وسيرة الأميرة ذات الهمّة، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة أبو زيد الهلالي)، وجد أن الرواة في السيَر الشعبية ينتظمون في نمطين، هما: ((راوٍ مفارق لمروية يتدخل فيما يروي، وراوٍ يترك للمادة السردية أن تروى دونما تدخل منه))( ). ولهٰمٰ دور رئيسٰ في المرويات السيريّة، ووظائف متعددة.

تمثّلت وظائف الراوي المفارق لمروية بعدّة وظائف, كالوظيفة الإعتبارية, التي يقوم فيها الراوي ((بتحديد الأهمية الاعتبارية للسيرة، بإضفاء صفات عالية الشأن على الأبطال، وتقريظ أفعالهم، ويُلمَس في فواتح السيّر الشعبية عامّة، وما يتخللها من عِبَر وأحداث))( ), والوظيفة التمجيدية,التي يحرصٰ الراوي فيها ((على إضفاءٰ كل ما يمجّد السيرة التي يرويها، لإثارة حماس المتلقي ... ومن أمثلة ذلك ما ورد في سيرة الأميرة ذات الهمّة، قوله: يا لها من سيرة ما أعجبها، وفي الأحاديث ما أغربها))( ), فضلاً عن وظائف بٰنائية, أُخرى حددها الدكتٰور عبد الله إبراهيم, بما يأتي:

١. وظيفة التنسيق: إذ ينسّق المرويات، ويجعلها متماسكة حول شخصية البطل؛ فالراوي في سيرة الأميرة ذات الهمة يصرح بوظيفته ((أحببت أن أجمع سيرة تكون نزهة السامعين لما فيها من الانتفاع لكل المطالعين، وأنا أسأل الله الأمانة على ترتيب هذا الكلام العظيم))( ).

٢. وظيفة استباق: ((وفيها يقوم بالإعلان عن أحداث ستقع، ولم يكن سياق السرد قد منحها تحققاً بعد))( ).

٣. وظيفة إلحاق: ((وفيها يقوم الراوي المفارق بإلحاق جزء من الحكاية، أو محور من محاور الأحداث فيها، بجزء كان رواه من قبل))( ).

٤. وظيفة توزيع: ((وفيها يقوم الراوي بتوزيع محاور الوحدة الحكائية حسب وقوعها في الزمان، أو حسب علاقتها بالشخصيات، ثم ينظّم تتابع الوقائع في كل محور، بما يجعل وقوعها متوازياً، وكأنّها تحدث في زمن واحد))( ).

٥. وظيفة إبلاغيه: ((وفيها يقوم الراوي المفارق بنقل حديث الراوي المتماهي بمرويه، بوصفه شاهداً إفتراضياً على الوقائع المروية، وتأتي الصياغة الإبلاغية، باستخدام إسلوب السرد المباشر))( ).

٦. وظيفة تأويلية: ((وفيها يقوم الراوي المفارق بإيجاد علاقة بين ما يروى والبنية الثقافية للمرجع، من أجل تغذية الخطاب بدلالته المطلوبة في زمن روايته، وإنّ أمرين اثنين يوفران للراوي أسباب وظيفته التأويلية أولهما: عدم وجود مؤلف ترجع إليه ملكية السيرة، وثانيهما: التداول الشفوي المتواتر للمرويات السيريّة))( ).

أمّا وظائف الراوي المتماهي بمروية فتعددت أيضاً ما بين الوظيفة الوصفية: التي يقوم فيها الراوي ((بتقديم مشاهدات وصفية للمنازلات وأعمال الفروسية دون أن يعلن عن حضوره، إنّما يبقى متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه، ولا حضور له))( ).

الوظيفة التوثيقية: ((وفيها يقوم الراوي بتوثيق بعض مروياته رابطاً، إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام المتلقي أنّه يروي تاريخاً موثقاً، ومثال ذلك ما يرد في متون السيَر عامّة، من التأكيد المستمر، بأنّ هذه السيَر تنتمي إلى رواة مشهورين كالأصمعي، ووهب بن منبه، وأبي عبيدة، وجهينة اليمني وغيرهم))( ).

الوظيفة التأصيلية: ((وفيها يقوم الراوي، بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية، ويجعل منها أسفاراً للصراع القومي والديني، ويربطها أحياناً بالمأثر العربية المعروفة في الانتصار على الخصوم، مثل معارك الفتوح الإسلامية، والمواجهات العربية الرومية، والحروب الصليبية))( ).

أمّا بالنسبة للوحدات الحكائية في السيَر الشعبية، فقد انتخب الكاتب عدد من الوحدات من السيَر الشعبية المعروفة كـ (سيرة الأميرة ذات الهمة، وأبي زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وعنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن)، من أجل ((كشف المنطق السردي الداخلي الذي يحكم بنية (الوحدة الحكائية) ودورها في تكوين البنية السردية العامّة للمرويات السيرية))( ), وفي نفس السياق عرّف الكاتب الوَحدة الحكائية، على إنّها: ((مجموعة الأفعال السردية المتتابعة التي يقوم بها بطل السيرة لإشباع حاجة، أو سد نقص، أو تعديل خطأ، أو رفع ضيم وقع عليه أو على قومه، ويقتضي ذلك مغادرة المكان الذي يعيش فيه إلى المكان الذي سيتحقق فيه الهدف، ثم العودة ظافراً إلى المكان الأول، وقد أنجز المهمة التي دفعته للرحيل، وقد ينجز البطل المهمة وحده، أو بمعونة أحد أتباعه، أو جماعة منهم))( ).

وللتوضيح والاختصار ولسعة المادة سنذكر إحدى تحليلات الدكتور عبد الله إبراهيم، للوحدة الحكائية في سيرة الأميرة ذات الهمّة: فبعد أن فتحت الأميرة مدينة ملطية، كان القائد الرومي (كوشناوش) قد مضى إلى بغداد والبصرة في أثر جيوش المأمون الفارّة أمامه من المعركة، وقد خلّف وراءه أبناء الأميرة وجماعة من أتباعها أسرى في قلعة (الشيطبان)، تنتهز الأميرة ذات الهمّة فرصة ابتعاد (كوشناوش) عن المدينة، فتقرر تحرير أتباعها من الأسر، الخ ... فمكوّنات الوحدة الحكائية حسب تحليل الكاتب، هي: تقرر الأميرة تحرير ولدها وأحفادها من الأسر، ثم يتم الرحيل عن (البؤرة المكانية) بتصميم من البطل، فتغادر الأميرة (ملطية)، فيتجه البطل إلى مكان محدد، إلى (قلعة الشيطبان)، ثم يحدد بطل السيرة خصمه فيكون (كوشناوش وصلبيا)، يستعين البطل بمعاونين يسهّلون له مهمته، وهم على فئتين: المساعدون الأساسيون, المرافقون للبطل طوال أحداث السيرة، كأبي محمد البطّال في سيرة الأميرة

ذات الهمّة, والمساعدون الثانويون، وعددهم غير ثابت، وظهورهم خاطف، يلتقيهم البطل في رحلاته الكثيرة، ويقدّمون له المساعدة أو النصح، مثل شخصية (مليكة) في سيرة الأميرة.

يتحصّن الخصم في مكان منيع، إذ يحرس القلعة أربعة ألاف من البطارقة، وقد خبّئ الأسرى العرب في زنزانات حُفِرت تحتها، ثم يزوّد المعاونون البطل بصفات الخصم، فمثلاً صلبيا يكون كافراً، وقبيح الصورة، وسريع الغضب، لكنّه شجاع في النزال، ويكشف المعاونون للبطل الجوانب الضعيفة للخصم التي يمكن الإفادة منها، لنجد مليكة تكره زوجها وتحب (ميخائيل)، يستثمر المعاونون طبيعة علاقتهم بالخصم لصالح بطل السيرة، إذ ترسل مليكة زوجها إلى الصيد، لتلتقي هي بالأسرى العرب، ثم يحدد نوع المساعدة التي يقدمها المعاونون إلى البطل، فترسل مليكة الأكل إلى الأسرى، وتفك قيودهم، وتزودهم بالسلاح، ويضيف الكاتب أنّه على الرغم من الاهمية الفائقة لدور المعاونين في مساعدة البطل، فإنّ ظروفاً جانبية أُخرى تسهم في إنجاز مهمته، مثل وجود فتحة تفضي إلى القلعة، ثم بعد ذلك يتحقق هدف البطل والأميرة تحرر الأسرى، يعاقب الخصم بالموت غالباً، فالأميرة وأتباعها يقتلون صلبيا، ثمّ يكافأ المعاونون على دورهم في إنجاز المهمة، إذ تتزوج مليكة ميخائيل، ثم بعد ذلك تُعاق عودة البطل إلى المكان الذي انطلق منه بعد انتصاره، إذ يظهر كوشناوش، ولكن عبد الوهاب يقتله، ثم يقع تغيير حاسم في طبيعة العلاقات التي تحكم الأحداث والشخصيات، فالإنتصار على جيوش كوشناوش يفضي إلى تقوية جبهة الثغور العربية مع الروم، ثم تُغلق الوحدة الحكائية بعودة البطل إلى المكان الذي انطلق منه، وتعود الأميرة إلى ملطية، ثم تنهى الوحدة الحكائية بظهور استقرار وتوازن يظل قائماً إلى أن تظهر بواعث جديدة، تتطلب استجابة أُخرى من البطل وجماعته( ).

بناءً على ذلك، كشف الاستقراء الخاص لبنية الوحدة الحكائية ((أنها محكومة بمنطق داخلي صارم يوجه بناءها إبتداء من ظهور الحافز وصولاً إلى إشباع الحاجة التي ينتدب البطل نفسه لها، ويمثل الإنجاز الذي يقوم به البطل لبّ الوحدة الحكائية، ومحورها الداخلي))( ).

أمّا بالنسبة للبطولة الجماعية في السيَر الشعبية، فقد بيّن الدكتور عبد الله إبراهيم، إنّ الوحدات الحكائية في استمراريتها الصاعدة ((تؤلّف خطاً سيريّاً لحياة البطل من كونه فرداً مجهولاً، أو عضواً في أُسرة، أو مجموع قبلي، وصولاً إلى بلوغ رتبة الرمز القومي أو الديني، وذلك المسار ينقل الشخصية من مستوى المجهولية إلى مستوى المعلومية، وكل ذلك يلزم الوقوف على موضوعين مترابطين, أولهما:

بنية الشخصية السيرية، وثانيهما: التطوّر الدلالي لمتن السيرة، لكونه نتاجاً للأفعال التي يقوم بها البطل))( ), وتتبّع شخصية بطل السيرة من البداية إلى النهاية يكشف تواتراً في عدد من الثوابت، وهي: (النبوءة, الأُصول النبيلة, الانتساب, الخوارق, الاختبار, الاعتراف بالبطل, التكليف الأوّلي, المعارضة الضيّقة, التكليف القومي الديني, المعارضة العامّة, المعاضدة, الخوارق والسحر, الانتصار, العزلة والموت, التوريث)( ).

بالنتيجة يخلص الكاتب إلى أنّ بنية السيرة الشعبية تتكون من سلسلة طويلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة، وهي تنتظم في نمطين: ((بسيطة التركيب، تخضع لبناء متتابع في ورود أحداثها، ووحدات مركّبة تطوي في داخلها عدد من الوحدات الصغيرة، وتتسم المركّبة منها بتداخل مكوناتها، وتعقّد أحداثها، ممّا جعلها ذات بناء متداخل كسمة

غالبة، ويفيد البناء المتعاقب للوحدات الحكائية في إثراء التطور الدلالي العام للسيرة الشعبية، فكل وحدة حكائية تمثّل مرحلة تكوينية من مراحل سيرة البطل، ومجموعها يمثّل المادة الملحمية للسيرة))( ).

المحور الثالث/ البنية السرديّة للمقامة العربيّة:

وبالانتقال للبنية السرديّة (للمقامة العربية)، وفي سياق التحليل البنيوي للدكتور عبد الله إبراهيم، نجده يصفها بالكتابة المهيبة ((فحينما يشرع قارئ معاصر في الاطلاع على المقامات، فأوّل ما يلفت انتباهه الشبكة اللغوية المعقدة، والصناعة اللفظية المركبة، والصيغ السجعيّة الجاهزة، والأساليب الملتوية، والألفاظ الغريبة، والكلمات المتروكة، وسيلحظ، لامحالة، إنّ الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الإسلوب ووعورته، وبالكاد ترتسم في مخيلته صورة العالم السردي لتلك المقامات))( ).

ابتدأ الكاتب في تحليل (بنية الاستهلال السردي) للمقامات، بتعريفها أولاً, ثمّ التمثيل لها, فيقول في ذلك:((جملة الاستهلال هي مفتاح النص, وبوابة الدخول إلى العالم الافتراضي للمقامة, وهي صيغة إسنادية مثّلت باستمرار سمة ثابتة ومميّزة, بها مُهرت المقامات, وعُرفت, وهي تذكّر بالأصول الشفوية للمقامات))( ), وساقَ لذلك عدّة أمثلة, مثل (قال عيسى بن هشام) وهي جملة استهلال مفتتحة لمقامة واحدة عند الهمذاني، وكذلك جملة (حدّثني عيسى بن هشام) مفتتحة لمقامتين، وتوزعت جُمل الاستهلال في مقامات الحريري، بالصورة الآتية: (حدّث الحارث بن همّام، حكى الحارث بن همّام، روى الحارث بن همّام، أخبر الحارث بن همّام)، وتوزعت مقامات ابن الصيقل الجزري بالتساوي على الصيغ الأربع الأتية: (حكى القاسم بن جريال, حدّث القاسم بن جريال, أخبر القاسم بن جريال, روى القاسم بن جريال)( ), وعن طريق هذه الأمثلة يوضح الكاتب النتيجة الآتية: ((صيغ الاستهلال سواء أكانت بصيغة المفرد أم الجمع، المتكلم أم الغائب، أُسندت إلى رواة نجهل عنهم كل شيء، وفي مقدمة ذلك الجهل بأسمائهم، وما صيغ الاستهلال التي ذكرناها إلا أقنعة يطلّون على المروي له من ورائها، ثمّ سرعان ما يختفون، بعد أن يتيقنوا أن الرواة المعروفين سيقومون بمهمتهم على خير ما يرام، إذ يمكن عد جمل الاستهلال إيذاناً للرواة في البدء بالرواية))( ), ويضيف أيضاً أنّ جملة الاستهلال تستدعي كل شيء من الماضي، ((الصيغة ماضية، والجملة الأولى على لسان الراوي المعروف تأتي بصيغة ماضية، والواقعة المستحضرة تأتي من الماضي وهذا يكشف ثلاثة مستويات زمنية في بنية السرد، إذ تندرج كل رواية في سياق أخرى، فتتعدد درجاتها بداية من مستوى الراوي المجهول، مروراً بالراوي المعلوم، وانتهاء بفعل الشخصية))( ).

وعلى هذا الأساس تنتظم آلية عمل الراوي في المقامة وتداخله مع بنية الاستهلال بثلاثة مظاهر، هي:

١. الراوي المجهول: عن طريق الأفعال (حدّث، روى، حكى، أخبر) فهي تُحيل جميعها على الماضي، وتحمل في طياتها صوت راوٍ ينبعث منه موجّهاً روايته إلى مروي له غائب لا يعرف أمره، وهذا يؤكد أنّ الاستهلال إطار لا

غنى عنه ينظم عملية الرواية والتلقي معاً، وهو في الوقت الذي يحيل فيه على راوٍ مجهول، يُلمّح أيضاً إلى مروي له مجهول يقع في نفس مستواه في البنية السردية( ).

٢. الراوي المعلوم: يقول فيه الدكتور عبد الله إبراهيم: ((يُدشّن لظهور المعروف بأحد الأفعال: (قال) أو(حدّث) أو (حكى) أو (أخبر)، وحالما يظهر ذلك الراوي حتى يتكفل بمهمة ترتيب مكونات العالم السردي الافتراضي للمقامة، فيستعيد واقعة شهدها جاعلاً من الشخصية المركزية فيها محوراً للوقائع، ولا يكثّف الراوي أمر الشخصية إلّا بعد الانتهاء من المهمة التي يقوم بها، وذلك في لحظة (التعرّف)، وهذا هو الإطار العام الذي يحكم دور الراوي، وضمنه تترتب وظائفه الأخرى في نسيج بنية المقامة بما يجعله المهيمن الأول في كل ما تنطوي عليه البنية السردية لها))( ).

٣- الراوي البطل: البطل المركزي في المقامة ((هو الذي ينهض بمهمة الرواية إلى جانب بطولته للحكاية، تمرّ هذه الرواية عبر وسيطين هما الراوي المعلوم أولاً، ثم المجهول ثانياً ... فالبطل يروي ما جرى له إلى راوٍ معلوم يقوم برواية ذلك إلى راوٍ مجهول، فيقوم الأخير بروايتها إلى مروي له مجهول، وعبر هذه السلسلة المترابطة يصل صوت الشخصية المركزية إلى المتلقّي))( ).

وللتوضيح أكثر نورد مثال (البطل الراوي) في صياغة عالم المقامة، ما جاء في المقامة (الجرجانية) للهمذاني، وبما يأتي: ((حدّثنا عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجُرجان، في مجمع لنا نتحدّث وما فينا إلّا منّا، إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدد، ولا القصير المتردد، كثّ العثنون، يتلوه صغار في إطمار، فأفتتح الكلام بالسلام وتحية الإسلام، فولّانا جميلاً، وأوليناه جزيلاً، فقال: يا قوم إنّي امرؤ من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية، نهتني سليم، ورحبّت بيّ عبس، جبتُ الآفاق، وتقصيت العراق، وجُلت البدو والحضر، وداري ربيعة ومضر))( ), الخ الكلام.

يبين الدكتور عبد الله إبراهيم من خلال هذا المثال، أنَّ المعطيات تكشف الدور الذي ينهض به البطل بوصفه راوياً، فإلى جانب بطولته للحكاية، ((يقوم بوصف حاله، والظروف التي أجبرته على الوصول إلى هذه المدينة أو تلك، أو ممارسة هذه الحرفة أو تلك ... في هذه الحال غالباً ما يختلق حكاية غريبة، أو يورد طرفة عجيبة، أو يتعمّق في وصف حال الضيق والفقر التي هو عليها, ليخلق تعاطفاً وجدانياً مع المروي له، هادفاً من وراء ذلك إلى زيادة الكسب, وثمن المكافأة, بوساطة تضليل المروي له، بأن ما يقوله حقيقة كاملة))( ).

بالنتيجة يخلص الدكتور عبد الله إبراهيم إلى أنَّ ما امتازت به المقامة بأبنيتها السردية، كنوع من الأنواع السردية العربية القديمة، أنّها امتثلت لنسق التتابع، وهو نظام ضارب في تاريخ السرد العربي القديم، وقد هيمن في السير الشعبية، والأخبار، والمرويات التاريخية، واستأثر بالمكانة الأولى في المقامات، والحكايات الشعبية، والخرافية، وما يتميّز به هو ترتيب الوقائع في الزمان على نحو متوالٍ بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية من جزء إلى آخر، دونما ارتداد، أو التواء، أو انقطاع في الزمان، وما يميزه أيضاً، هو تأطير المادة الحكائية المقترنة بالشخصيات، وتحديد الخلفية الزمانية، والمكانية للأحداث والشخصيات، فتخضع الأحداث في هذا النظام لمنطق السببيّة إذ يكون السابق سبباً لّلاحق، وكل حدث ينتج عن آخر سبقه، ويدشّن لحدث آخر يعقبه( ).

الخلاصة:

بعد رحلة علمية مع البنيويّة وتمثلاتها السرديّة في موسوعة السرد العربي, يصل البحث إلى عرض أهم النتائج التي توصّل إليها, وهي:

. لم يقدّم الدكتورعبد الله إبراهيم في اشتغاله على الأنواع السرديّة المنهج البنيوي على أساس أنّه منهجاً منفصلاً ومعزولاً عن الذات القارئة نتيجةً لما متعارف عليه في التحليل البنيوي من التركيز على اللغة والمفردات المعقّدة فيها، واستعمال الرسوم البيانية، بل كان عرضه للمادة المدروسة وبأنواعها الثلاثة متوزّعاً على أساس إيراد المثال كاملاً للنوع المدروس، بما فيه من تفاصيل وعلاقة بين الراوي والمروي، ونسيج البنية السردية، والوحدات الحكائية، وبنية الاستهلال السردي، وصولاً إلى النتيجة.

. أثبت إنّ للحكاية الخرافية علاقة تأثير وتأثّر بنظام الإسناد، ذلك النظام المنبثق من عمق الثقافة العربية، لتكون النتيجة أن لا تربط الراوي المفارق في الحكاية الخرافية صلة مباشرة بما يروى، إنّما تفصله عنه سلسلة من الرواة، بوصفه سليل تقاليد الإسناد الشفوي الموروث.

. يفيد البناء المتعاقب للوحدات الحكائية في السيّر الشعبيّة من إثراء التطور الدلالي العام للسيرة الشعبية، فكل وحدة حكائية تمثّل مرحلة تكوينية من مراحل سيرة البطل، ومجموعها يمثّل المادة الملحمية للسيرة.

. انمازت البنية السرديّة للمقامة العربيّة بالشبكة اللغويّة المعقّدة, والصناعة اللفظيّة المركّبة, والصيغ السجعيّة الجاهزة, فضلًا عن كثافة الاسلوب ووعورته, بالإضافة إلى امتثالها لنسق التتابع وهو نظامًا ضاربًا في تاريخ السرد العربي القديم, إذ استأثر بالمكانة الأولى في المقامات؛ فكانت النتيجة أن أُطِّرت المادة الحكائيّة في المقامة والمقترنة بالشخصيات, وخضعت الأحداث فيها لمنطق السببيّة لتتعدد وليكون الحدث السابق سببًا للحدث اللاحق الذي يليه.

الهوامش:

. مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية: ١٢٥ . ١٢٦ .

[١] . في نظرية الأدب: د. شكري عزيز الماضي: ١٨٣ .

[١] . مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية: ١٢٧ .

[١] . دليل الناقد الأدبي: ٧٢ . ٧٣ .

[١] . ينظر: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية: ١٥٠ . ١٥١ .

[١] . المصدر نفسه: ١٥١ . ١٥٢ .

[١] . ينظر: مناهج النقد الأدبي: ٧٢ . ٧٣ .

[١] . السرد والموسوعة: ١٨ .

[١] . موسوعة السرد العربي: ٢/ ٧٨ .

* لغزارة الموضوع وتشعّبه نُحيل للاطلاع عليه في موسوعة السرد العربي: ٢/ ٧٩ . ٨٤ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٨٤ . ٨٥ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٨٦ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٧ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٧ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٨ .

[١] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ٩٨ . ٩٩ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٩ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٠٠ . ١٠١ .

[١] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١٠٦ . ١٠٧ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١١٢ . ١١٣ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١١٤ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١١٥ .

[١] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١١٥ . ١١٦ .

[١] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١١٩ . ١٢٠ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٠ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٢٢ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٢٦ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٣ . ١٨٤ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٣ . ١٨٤ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٤ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٥, نقلاً عن: سيرة الأميرة ذات الهمّة: ١٥/ ٩ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٥, نقلاً عن: سيرة الأميرة ذات الهمّة: ١/ ٣ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٦ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٨ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٩ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٠ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩١ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٣ .

[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٣ . ١٩٤ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٤ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٤ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٤ .
[١] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١٩٥ . ٢٠٢ . ٢٠٣ . ٢٠٤ . ٢٠٥ . ٢٠٦ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٦ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٨ . ٢٠٩ .
[١] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٩ . ٢١١ . ٢١٢ . ٢١٣ . ٢١٤ . ٢١٥ . ٢١٦ . ٢١٧ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ١٠ . ١١ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٥٥ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٧٨ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٧٩ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٧٩ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٨٠ .
[١] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ٢٨٢ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٨٦ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٩٦ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٩٦, نقلاً عن: شرح مقامات الهمذاني: ١٢٣ . ١٢٤ .
[١] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٩٨ .
[١] . ينظر: المصدر نفسه: ١/ ١٦ .

قائمة المصادر والمراجع:

1- البازعي, سعد, الرويلي, ميجان, (٢٠٠٢), دليل الناقد الأدبي, ط٣, المركز الثقافي العربي.
2- الحيرش, محمد, (٢٠٢١), السرد والموسوعة, ط١, منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية, تطوان . المغرب.
3- الماضي, شكري عزيز, (١٩٩٣), في نظرية الأدب, ط١, دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت . لبنان.
4- حمد, عبد الله خضر, (د ت), مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية, ط١, دار القلم للطباعة والنشر, بيروت . لبنان.
5- إبراهيم, عبد الله, (٢٠١٦), موسوعة السرد العربي, ط١, مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم, دبي . الإمارات العربية المتحدة.

[i] . مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية: ١٢٥ . ١٢٦ .

[i] . في نظرية الأدب: د. شكري عزيز الماضي: ١٨٣ .

[i] . مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية: ١٢٧ .

[v] . دليل الناقد الأدبي: ٧٢ . ٧٣ .

[v] . ينظر: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية: ١٥٠ . ١٥١ .

[v] . المصدر نفسه: ١٥١ . ١٥٢ .

[v] . ينظر: مناهج النقد الأدبي: ٧٢ . ٧٣ .

[v] . السرد والموسوعة: ١٨ .

[x] . موسوعة السرد العربي: ٢/ ٧٨ .

* لغزارة الموضوع وتشعّبه نُحيل للاطلاع عليه في موسوعة السرد العربي: ٢/ ٧٩ . ٨٤ .

[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٨٤ . ٨٥ .

[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٨٦ .

[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٧ .

[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٧ .

[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٨ .

[x] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ٩٨ . ٩٩ .

[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٩٩ .

[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٠٠ . ١٠١ .

[x] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١٠٦ . ١٠٧ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١١٢ . ١١٣ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١١٤ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١١٥ .
[x] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١١٥ . ١١٦ .
[x] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١١٩ . ١٢٠ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٠ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٢٢ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٢٦ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٣ . ١٨٤ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٣ . ١٨٤ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٤ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٥, نقلاً عن: سيرة الأميرة ذات الهمّة: ١٥/ ٩ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٥, نقلاً عن: سيرة الأميرة ذات الهمّة: ١/ ٣ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٦ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٨ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٨٩ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٠ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩١ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٣ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٣ . ١٩٤ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٤ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٤ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٩٤ .
[x] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ١٩٥ . ٢٠٢ . ٢٠٣ . ٢٠٤ . ٢٠٥ . ٢٠٦ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٦ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٨ . ٢٠٩ .
[x] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ٢٠٩ . ٢١١ . ٢١٢ . ٢١٣ . ٢١٤ . ٢١٥ . ٢١٦ . ٢١٧ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ١٠ . ١١ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٥٥ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٧٨ .
[x] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٧٩ .
[i] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٧٩ .
[i] . المصدر نفسه: ٢/ ٢٨٠ .
[i] . ينظر: المصدر نفسه: ٢/ ٢٨٢ .

i [1]. المصدر نفسه: ٢/ ٢٨٦ .

i [1]. المصدر نفسه: ٢/ ٢٩٦ .

v [1]. المصدر نفسه: ٢/ ٢٩٦, نقلاً عن: شرح مقامات الهمذاني: ١٢٣ . ١٢٤ .

v [1]. المصدر نفسه: ٢/ ٢٩٨ .

v [1]. ينظر: المصدر نفسه: ١/ ١٦ .

قائمة المصادر والمراجع:

1- البازعي, سعد, الرويلي, ميجان, (٢٠٠٢), دليل الناقد الأدبي, ط٣, المركز الثقافي العربي.
2- الحيرش, محمد, (٢٠٢١), السرد والموسوعة, ط١, منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية, تطوان . المغرب.
3- الماضي, شكري عزيز, (١٩٩٣), في نظرية الأدب, ط١, دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت . لبنان.
4- حمد, عبد الله خضر, (د ت), مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية, ط١, دار القلم للطباعة والنشر, بيروت . لبنان.
5- إبراهيم, عبد الله, (٢٠١٦), موسوعة السرد العربي, ط١, مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم, دبي . الإمارات العربية المتحدة.