

رقم التسجيل: 165/DS/2019.  
الرقم التسلسلي: 18/AR/2019.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1  
كلية الآداب واللغات  
قسم الآداب واللغة العربية

## شعرية السرد في كتاب كلية ودمنة -لابن المقفع-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب القديم

إشراف الأستاذ الدكتور:

دياب قديد

إعداد الطالبة:

آمال خوالدية

### أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
أ. د/ محمد بن زاوي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1	رئيسا
أ. د/ دياب قديد	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1	مشرفا ومقررا
أ. د/ رابح دوب	جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة	عضوا ممتحنا
أ. د/ أحمد كامش	جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة	عضوا ممتحنا
د/ منصف شلي	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1	عضوا ممتحنا
د/ فريدة بن عاشور	جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة	عضوا ممتحنا

نوقشت: 06/11/2019

السنة الجامعية : 1439 هـ / 1440 هـ الموافق لـ 2018م / 2019م

مقدمه

---

## مقدمة:

السرد هو نتاج حيوي من تراثنا المعرفي، فهو خزان الذاكرة الجماعية بكل آلامها وآمالها ومتخيلاتها، إنه قديم قدم الإنسان العربي وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، وقد مارس العرب السرد شأنه في ذلك شأن أيّ إنسان في أيّ مكان بأشكال وصور متعددة، فهو متصل به، قريب منه، يخاطب فيه الرّوح، والمشاعر ويهتم بقضاياها الكبرى، وبعوالمه العاطفية، والجمالية، وغيرها.

ويعد الإبداع الأدبي عملية ذهنية واعية، تعتمد على مجموعة من البنى اللغوية والفنية، يتم فيها السعي إلى توليد الجديد، ويعد النصّ الروائي أو القصصي من النصوص النثرية التي شكلت حركة معرفية قائمة بذاتها، ومن الملاحظ أن جميع الدراسات المبذولة حول هذا الفن، قد تضافرت لتجتمع في مسار واحد ليكون جنسا قائما بذاته من جهة، والتركيز على حضور السرد في النصّ الروائي من جهة أخرى.

وحتى يسهل فهم الإبداع الأدبي وتفسير مضامينه وتدارك أبعاده الفنية، والجمالية، أنتج النقد مجموعة من الآليات توطر هذا الإبداع عبر محطات تاريخية، انتقل فيها النقد الأدبي من مرحلة لأخرى، والغاية من كل ذلك التّحكم في آليات إنتاج النّصوص الإبداعية والكشف عن جماليتها.

ولأنّ الأدب إبداع تركيبى والنقد إبداع تحليلي، فإن الغاية من النّقد منذ القدم ولا زالت هي تحديد عناصر الهوية الجمالية التي تميز الخطاب الأدبي عما سواه، وهذا ما يعبر عنه مفهوم الشعرية عند "أرسطو" إلى عصرنا هذا، فالشعرية من المصطلحات النّقدية التي أسالت الكثير من الحبر فهي تعني في عمومها "قوانين

الخطاب الأدبي"، وقد أحدث هذا المصطلح تضاربا في الآراء بين النقاد سواء على مستوى الترجمة أو على مستوى موضوعه الذي انحصر في بداية الأمر على فنون الشعر، لِيُعَمَّم في الأخير على سائر الفنون كالسّينما، والرّسم، باعتباره أحد المفاهيم النّقدية التي دارت حولها الدراسات الغربية المعاصرة.

وعد كتاب "كليلة ودمنة" خطابا سرديا جديدا في مسار الثقافة العربية من حيث جدته من جهة، وبنيته السردية في تشكيل هذا المنجز السردى من جهة أخرى، فقصص "كليلة ودمنة" حافلة بمختلف الصّيغ السّردية التي اتبعتها "ابن المقفع" في تقديم نموذج السردى، حيث لاقت تجاوبا مدهشا مع القارئ العربي وغير العربي في طريقة نسج قصصه على أسنة الحيوانات، وكان هذا النمط القصصي جديدا على القارئ العربي الذي وجد فيه وعيا معرفيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا، من حيث العلاقات المتناقضة بين الحاكم والمحكوم، وكل هذا جاء في قالب خرافي من خلال الحيوانات.

انطلاقا من هذا تمثل حكايات "كليلة ودمنة" فتحا سرديا في الفكر العربي والغربي على حد سواء، ذلك أن هذا النمط أصبح طريقا لكثير من السرود العربية التي رأت في طريقة الحكى آلية من آليات الخطاب الحكائي الجديد، والذي يمكن أن يسهم في جعله نموذجا للقصة على أسنة البهائم، فقد نالت قصص "كليلة ودمنة" مكانة مرموقة لم تتلها الكتب الأخرى، واحتلّت درجة رفيعة بين الكتب التي ألفت على أسنة البهائم، فهو يتحدث بشكل كبير عن الخرافات المتعلقة بالحيوان، فكل جزء من الكتاب يحتوي على خرافة طويلة متداخلة مع بعض الخرافات القصيرة، وأكثر ما يميز هذا الكتاب بأن الأبواب التي يتضمنها مرتبة بطريقة منتظمة وبشكل متسلسل للأحداث، حيث تسلم فيه القصة إلى قصة أخرى، وربما

إلى الثالثة ورابعة، وكل قصة تتبعها قصة، هكذا تأتي شخصيات مختلفة في معرض القصة، كما أنه من الكتب الهادفة التي تسعى إلى تحقيق أهداف معينة، فهو لا يقتصر على القصص الخرافية للحيوان، بل يحتوي على العديد من النصائح التي تؤدي إلى تحسين الأخلاق، والطرق الصحيحة لتحقيق الإصلاح الاجتماعي والسياسي.

ومن هنا وقع اختياري على هذه المدونة القصصية لتكون موضوع البحث والدراسة، متوسمة بالشعرية التي مثلت قطب الرّحى في العديد من الدراسات النقدية، أسلوبا للبحث عن جماليات هذا النص القصصي، لذا جاءت الدراسة موسومة بـ: "شعرية السرد في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع"، وهذه الدراسة تميل في عمومها إلى تحديد جمالية السرد في قصص كليلة ودمنة.

وكانت هناك جملة من العوامل جعلتني أختار هذا الموضوع أذكر منها:

المكانة التي حظي بها كتاب كليلة ودمنة ضمن قصص الأدب العربي، إذ ترجم لبراعة نسج الحكايات إلى أكثر من ستين لغة إضافة إلى الجانب الجمالي والفني في هذه النصوص، وما زاد من تحمسي لهذا الموضوع هو تشجيعي من طرف الأستاذ الفاضل "دياب قديد"، وهو المؤطر، للبحث في مستوى سردي متميز وثري في مختلف مستوياته أبرزها طريقة تشكيل المادة الحكائية ولغة السرد، فأقبلت باحثة أسعى كغيري من الدارسين والمهتمين بهذا الحقل السردي، لكشف القيمة الإبداعية في قصص "كليلة ودمنة"، مستعينة في ذلك بآليات الممارسة النقدية وطرق تحليل ودراسة تلك النصوص.

إن القراءة التفاعلية للمتن السردي في "كليلة ودمنة" يضع القارئ أمام جملة من الأسئلة المركزية التي ينبغي الإجابة عليها، ولعل أهمها الآتي:



- ما هي تداعيات شعرية السرد في "كليلة ودمنة" من خلال بنيته السردية؟  
- ما هي جماليات الخطاب السردى في "كليلة ودمنة"؟  
- ما هي الكيفية التي قدمها "ابن المقفع" في حكاياه في تشكيل صيغ السردية؟

- هل يشكل المنجز السردى عند "ابن المقفع" في "كليلة ودمنة" منعطفًا جديدًا، أي تجربة سردية حديثة في طريقة السرد والمعالجة الفنية؟  
كل هذه الأسئلة وغيرها تشكل بؤرة اهتمام هذه الدراسة قصد الوصول إلى الوقوف على مختلف الآليات السردية التي اشتغل عليها "ابن المقفع" في قصص "كليلة ودمنة".

وتكمن أهمية دراسة البنية القصصية في أنها تجعلنا نقف على مفاصل العمل وعناصره المكونة، وكيف استخدم الكاتب أدواته في رسمها، فهذا النوع من الدراسة هو الأقدر على إظهار إمكانات الكاتب الفنية، نظرا لتنوع التقنيات الفنية بتنوع العناصر البنائية المكونة من: حدث، وشخصية، وزمان، ومكان.

وتتناول دراسة "شعرية السرد في كتاب كليلة ودمنة" الإبداع القصصي للكاتب ابن المقفع، هادفة إلى الوقوف على كيفية بناء الكاتب للنص السردى، وذلك بتحليل العناصر البنائية المكونة له، والتقنيات الفنية التي اعتمدها في بناء هذه القصص.

ولتحقيق الهدف من وراء كان لابد من الاستعانة من بعض المناهج النقدية في التحليل والتفسير منها: المنهج الوصفي والمنهج السيميائي، في معرفة بعض القضايا المتعلقة بفهم الشعرية والسردية ومختلف التضاربات بين الباحثين والدارسين على مستوى المصطلح النقدي.

ولا يخفى على الباحث أن كل دراسة علمية أكاديمية، لابد أن تستفيد من بعض البحوث والدراسات السابقة عليها، فكان من بين أهم المراجع:

- سعيد يقطين:

-تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير).

-قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية.

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.

واقترضت هذه الدراسة أن أجعلها في ثلاثة فصول تسبقها مقدمة وتفورها

خاتمة.

اختص الفصل الأول بدراسة مفاهيم نقدية تمثلت في الشعرية والسردية وشعرية السرد، لذا قسمته إلى ثلاثة محاور رئيسية، المحور الأول تناولت فيه مفهوم الشعرية عند العرب بالبحث عنها عند القدماء من مثل: الجاحظ، وابن طباطبا، والجرجاني، وحازم القرطاجني، ثم عند المحدثين من العرب أمثال أدونيس، وكمال أبودييب، ثم انتقلت للبحث عن مفهوم الشعرية عند الغرب بدءا بتدوروف، ثم جاكوبسون، وفي الأخير جون كوهين.

ويأتي المحور الثاني من هذا الفصل للحديث عن مفاهيم السرديات والذي يتضمن إشكالية مصطلح السرد عند الغرب والعرب، ثم سرديات القصة والخطاب، حيث ميزنا-هنا-بين بعض المصطلحات المتعلقة بالسرد، منها الحكوي، والحكاية، والقصة.

وأنهيت هذا الفصل بالحديث عن شعرية السرد كمفهوم نقدي يهتم بجماليات

العناصر السردية.



أما الفصل الثاني والذي وسمته بآليات الخطاب في حكايات كلية ودمنة،  
تناولته في ثلاثة محاور:

المحور الأول: درست فيه أنماط السرد التي يقوم عليها الخطاب القصصي،  
والتي تمحورت حول الخطاب المنقول، والخطاب المسرود، والخطاب المعروض.  
وفي المحور الثاني: تطرقت إلى الأشكال السردية من خلال ضمائر السارد  
الذي يتعدد داخل السرد ويتوزع على ثلاثة ضمائر ساهمت في تطوير الفعل  
السردية، وهذه الضمائر هي: ضمير الغائب، وضمير المتكلم، وضمير المخاطب.  
أما المحور الثالث: فدرست فيه وضعية السارد باعتباره أهم صوت في أي  
خطاب سردي، والذي يتخذ وضعيات عدة لإنجاز العملية السردية، التي حصرتها  
في ثلاث وضعيات من خلال علاقته بالحكاية، وهي: خارج حكايا- متباين  
حكايا، داخل حكايا- متباين حكايا، سارد تحت حكايا.

أما الفصل الثالث والأخير فقد جاء بعنوان "البنية السردية في حكايات كلية  
ودمنة"، وقسمته إلى ثلاثة محاور:

المحور الأول: تناولت فيه البنية الشخصية التي تعد أحد الركائز الأساسية  
في بناء السرد، والتي درستها من خلال صفات الشخصيات داخل المتن الحكائي  
وأنواعها، وصنفتها حسب صفاتها إلى: الشخصيات المرجعية، الشخصيات  
التخييلية، الشخصيات العجائبية، أما حسب أنواعها فقسمتها من حيث البناء الفني  
لها إلى الشخصية المستديرة والمسطحة، ومن حيث الدور إلى الرئيسية  
والثانوية.



وفي المحور الثاني: درست فيه الزمن الحكائي الذي يشكل أهمية كبيرة في سيرورة الأحداث وعرضها، وذلك من خلال التعرّيج على النظام الزمني، والمدة الزمنية.

وأخيرا المحور الثالث: تطرقت إلى الفضاء الحكائي الذي لا يعيش بعيدا عن عناصر السرد، فأينما وجدنا حدثا وجدنا مكانا، وقد عالجت من خلال دراسة الفضاء النصي، والفضاء الجغرافي، وأبعاد المكان. وأنهيت بحثي بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراسة لشعرية السرد في كتاب كلية ودمنة.

ولا يفوتني في الأخير إلا أن أشير بالثناء والإمتنان إلى المشرف الأستاذ الدكتور "دياب قديد" على اهتمامه بهذا البحث وتوجيهاته الدقيقة، ومتابعته الحثيثة، منذ أن كان فكرة تتردد في صدر الباحثة إلى أن استوى بين دفتي هذه الأطروحة، كما أقدم شكري إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشوا عناء القراءة والمناقشة والسفر وأعدهم مسبقا بالأخذ بجميع ملاحظاتهم وتوجيهاتهم، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى كلية الآداب عامة وقسم اللغة العربية خاصة، وإلى أسرتي التي شجعتني وأنارت طريقي بشحن عزيمة والدعاء لي، وإلى كل أصدقائي ممن غرسوا في نفسي بذرة الأمل ورفعوا معنوياتي بالكلمة الطيبة، إلى كل هؤلاء أقول شكرا لكم جميعا وجزاكم الله عني كل خير.

\*والحمد لله رب العالمين\*



# الفصل الأول

## الشعرية والسردية

1/ الشعرية

2/ السردية (السرديات)

3/ السردية والشعرية

تعد الشعرية من أهم المواضيع التي اهتم بها الدارسون في الفكر العربي والغربي قديماً وحديثاً ومن مختلف الزوايا، إذ يعد مصطلح "الشعرية" من المصطلحات التي عرفت تغييراً واختلافاً في تعريفها لدى النقاد، ويعود ذلك إلى أن كلا منهم تطرق إليها حسب تصوره الخاص، فخلق لها تسميات عدة فمنهم من سماها الإنشائية أو الأدبية، ومنهم من سماها الشعرية، وهناك من أطلق عليها مصطلح الشاعرية<sup>(1)</sup>.

وفي الدراسات الحديثة، تعتبر "الشعرية" من "أهم مرتكزات المناهج النقدية، التي تسعى إلى اكتشاف مكونات النص الأدبي، وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية، أي إنها تعني بشكل عام قوانين الإبداع الفني، وتتمحور انشغالاتها منذ القديم إلى الآن في استقصاء القوانين التي استطاع المبدع أن يتحكم في إنتاج نصه، والسيطرة في إبراز هويته الجمالية، ومنحه الفرادة الأدبية"<sup>(2)</sup>، وبالتالي فإن الشعرية هي التي تحدد المقومات الجمالية للنص الأدبي، وكيفية التأثير في القارئ.

والشعرية « Poetics » كلمة يونانية أصلاً، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية، مرتبطة بفنّ العمل الشعري وجمالياته، فهي تبحث في مكوناته الصوتية والدلالية واللغوية والجمالية<sup>(3)</sup>.

(1) أشارا حسن ناظم إلى مختلف المصطلحات التي تدل على "الشعرية" في كتابه مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1994، ص1، من الصفحة 11 إلى الصفحة 18.

(2) جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً دراسة، دار دنيوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (دط)، 2010، ص13.

(3) محمود درابسة، مفاهيم الشعرية - دراسات في النقد العربي القديم - دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2010، ص15.

كما تعرف الشعرية بعلم الشعر (science de la poesie)<sup>(1)</sup> ، وهو مصطلح يدل على أن الشعرية تهتم بالخصائص الفنية والجمالية للشعر .

### 1/الشعرية

يبقى البحث في مفهوم الشعرية من القضايا النقدية، التي سالت فيها أقلام كثيرة لتحديد لها والبحث عن جذورها وموضوعها وأنواعها، لذلك قال "حسن ناظم": ويبقى البحث في مفهوم الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا (...). سيبقى دائما مجالا لتصورات ونظريات مختلفة"<sup>(2)</sup>.

ونحاول-هنا-استقصاء مفهوم الشعرية للكشف عن مدى حدائته وتطور دلالاته بدءا عند العرب مع العلم أن النقاد العرب القدماء لم يطرحوا الشعرية باعتبارها مصطلحا محددًا، بل تعددت المفاهيم الخاصة بالشعرية، ثم ننتقل إلى تطور هذا المصطلح عند الغرب.

### 1/الشعرية عند العرب:

وردت "الشعرية" بمجموعة من المصطلحات، فمنها ما سمي: بصناعة الشعر، أو نظم الكلام أو عمود الشعر، وسميت أيضا بالأقويل الشعرية، وقد تطرق إليها العديد من النقاد والدارسين منهم: الجاحظ، وابن طباطبا، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، ومن المحدثين كمال أبو ديب، وأدونيس.

(1) رايح بوحوش، الشعرية والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قسدي رايح، ورقلة، 2003، ص63.

(2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص10.

وسنبدأ في هذه الدراسة بتحديد مفهوم الشعرية عند العرب القدامى ثم نحددها عند العرب المحدثين.

### أ- الشعرية عند العرب القدامى:

إذا حاولنا البحث عن ملامح الشعرية في كتب النقد للعرب القدامى، فإننا نجدها قد انحصرت في مجال "الشعر" في محاولة منهم لوضع أسس وقواعد للشعر، فقد أولى النقاد القدامى اهتماما كبيرا لتحديد ماهية الشعر، فبحثوا في مكوناته، وفي الجزئيات التي يتركب منها، ومن أبرزهم:

#### 1- الجاحظ:

يبين "الجاحظ" (ت255هـ) مفهوم الشعر محددًا المبادئ التي يراها ضرورية له في قوله: "وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"<sup>(1)</sup>.

فهذه العبارة تحمل العناصر الأساسية للشعر التي تجعل منه عملا أدبيا محققا جمالا فنيا، وهذه العناصر هي:

#### أ- الوزن:

تعدّ الموسيقى أحد المقومات الأساسية للشعر، إذ إنّها مظهر تميّزه من سائر فنون القول، وهي منبع لسحره، وسرّ لجماله، فهي "أول ما يُطرق الأسماع، فتشدها وتتسلل إلى القلوب فتأسرّها زمنا طويلا، وقد قيل (...). لا شيء أسبق إلى

(1) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح/عبد السلام هارون، مصطفى الباي الحلبي، مصر، ط1965، ج2، ص3، ج3، ص131،

الأسماع، وأوقع في القلوب وأبقى على الليالي والأيام من مثل سائر، وشعر نادر<sup>(1)</sup>، لأنها أشدّ تغلغلاً في النفس الإنسانية، وأصدق تعبيراً عن المشاعر والأحاسيس.

وتتطوي الموسيقى على قيمة فنيّة وتعبيريّة خاصّة، حيث تمنح الشعر قدرة على التأثير، بل هي وسيلة فعالة من وسائل التبليغ، من خلالها يتمكن الشاعر من التواصل مع المتلقي بإثارة انفعاله وتحريك مكنوناته.

ولاحظ القدماء تلك الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى فقال "الجاحظ" (255هـ): "والعرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون"<sup>(2)</sup>.

ومن بين هذه العناصر الموسيقية والتي أشار إليها الجاحظ (ت255هـ) هو "الوزن"، والذي لا يعد عنصراً هامشياً عنده أو لا أثر له على المعنى، بل على العكس من ذلك فإن الوزن يقوي المعنى، ويجعل له قوة في التأثير ويضمن له النفاذ إلى قلوب سامعيه، ومنشديه، ويؤازر ما في لغة الشعر من الإيحاء.

وممّا لاشك فيه أنّ الوزن في القصيدة يقع على جميع اللفظ الدال على المعنى، فاللفظ والمعنى والوزن عناصر يمتزج بعضها ببعض الآخر فيحدث من ائتلاف بعضها إلى البعض معانٍ يتكلم فيها<sup>(3)</sup>.

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الشعر والكتابة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص92.

(2) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص285.

(3) محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص52.

**ب- تخير اللفظ:**

فمن المسلم به أن للشعر لغته الخاصة التي تقوم على الاختيار، وعموما فإن الألفاظ هي مادة الشاعر الأولى، ولا يكون من الشاعرية وضع الألفاظ حسبما اتفق، فكل لفظ دلالاته الخاصة، ولكل لفظ مع غيره دلالة كما أن اللفظ يتكون من حروف لها مخارجها، وأصوات، ولا بد أن تكون حروف اللفظ غير متنافرة أو ثقيلة في النطق، أو غير مؤتلفة في الأصوات، وعلى الجملة لا بد أن تكون حسنة الجرس غير ثقيلة أو معيبة بوجه من الوجوه.

**ج- جودة السبك:**

وهي نظم الكلام ووضعها في علاقات بحيث تتأزر معانيه ودلالاته، ويتولد منها دلالات جديدة تؤدي إلى الغرض، إذ يقول: "وأجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إ فراغا واحدا، وسبك وسبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"<sup>(1)</sup>.

**د- صحة الطبع:**

وهي الاستعداد الفطري الذي يكون عند الشاعر، ويعد الطبع "من أهم الأسس التي أكثر الجاحظ(ت255هـ) الحديث عنه وعده من الأسس المعتمدة في تمييز شاعر عن شاعر وتفضيله، فضلا عن علاقة المطبوع بالمتلقي، ف طالما كان الشاعر مطبوعا بعيدا عن التكلف وصل إلى متلقيه"<sup>(2)</sup>، والطبع الصحيح يوقف الشاعر على اللفظ المعبر، ويهديه إلى المكان الملائم الذي يتطلبه، ويتناغم معه،

(1) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص67.

(2) مريم محمد المجمع، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار المجدلاوي، الأردن، ط2010، ص185.

ويرشده إلى الصورة المؤثرة الآسرة، ويقوده إلى التركيب اللغوي الذي يثير معاني ودلالات توصل إلى الغرض.

### هـ-سهولة المخرج:

ويعني "الجاحظ"(ت255هـ) بذلك أن يطابق الشاعر بين الألفاظ الحلوة والمعاني اللطيفة، والتركيب المناسب، والصورة الدالة مع الاقتدار في القول دون معاناة، ومن ثم يكون أشد تأثيراً على المتلقي.

ولا يكفي أن تتوافر هذه المفردات فقط-حسب رأي الجاحظ-للحصول على جمالية الشعر، وإنما يضيف قوله: " فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"<sup>(1)</sup>، فهذه العبارة تشير إلى أن الشعر لا يكون شعراً بمجرد وجود هذه المفردات كلها أو بعضها، بل لابد أن تكون متناسبة مع بعضها البعض ومترابطة بحيث تشكل لحمة واحدة لا تتفك وفي قالب موزون.

ثم إن الشعر جنس من التصوير بمعنى أن على الشاعر الفحل أن يبرز معانيه ويضعها في صورة رائعة بما يضيفي عليها من خيال جذاب بحيث يؤثر شعره في النفوس، "فالجاحظ" يعتمد اعتماداً كبيراً على الخيال الذي يبدع الصور الخلابة من مثل الاستعارة والتشبيه وما إليه.

ونستنتج مما سبق أن الشعرية عند "الجاحظ"(ت255هـ) تقوم على جودة اختيار اللفظ ثم البراعة في الصياغة، فهما بالنسبة له المعيار الأساسي في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي.

(1) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ج3، ص132.



2/ ابن طباطبا:

تبرز خصائص الشعرية العربية عند "ابن طباطبا" (ت322هـ) في سياق حديثه عن صناعة الشعر وتحديد أدواته الفنية، وهذا في قوله: " وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها: التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها، ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها وتعرضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها وإطالتها وإيجازها (...)، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفاف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة، حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتلذذ السمع بمونق لفظه وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه (...)، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له غير مستكرهة ولا متعبة، لطيفة الموالمج، سهلة المخارج"<sup>(1)</sup>

"فابن طباطبا" (ت322هـ) يذكر لنا في قوله مكونات صناعة الشعر والتي

تمثل الشعرية العربية، والتي يمكن أن نوجزها في العناصر الآتية:

(1) أبو الحسن بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح/عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، ص10.

أ- اللفظ والمعنى:

ويشترط في اللفظ والمعنى التناصب، "فابن طباطبا" (ت322هـ) يرى أن الألفاظ هي أوعية للمعاني (ونستشف هذا من قوله الذي ذكرناه سابقاً)، ولأن الشعر لا يولد إلاً باجتماعهما معا فعلى الشاعر أن يحترز في اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني حتى يستساغ شعره ويحكم له بالجودة، بل إن التوفيق في إلباس المعاني ما يشاكلها من الألفاظ "ينتج أشعاراً محكمة متقنة المستوفاة المعاني الحسنة الوصف السلسلة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها فيها"<sup>(1)</sup>، فكلما كان الشعر فصيح الألفاظ جيد المعاني تقبلها المتلقي وحكم عليها بالشعرية، واعترف لصاحبها بالشاعرية.

ب- القافية:

إن نظم الشعر يحتم على صاحبه التركيز على القافية، لأنها من أهمّ الأسس في بناء الموسيقى الشعرية، لذلك عدّها القدماء " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"<sup>(2)</sup>، وكلما كانت متمكنة ومؤتلفة مع المعنى، وصالحة له، زادت جمالا وشعرية، وأدت به إلى جودة الشعر، فالشاعر يجب أن تكون "قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها، ولا تكون مسوقة إليه،

(1) أبو الحسن بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص54.

(2) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار

الجيل، لبنان، ط5، 1981، ج1، ص151

فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها"<sup>(1)</sup>، فحتى تكون القافية مناسبة للمعنى ومنسجمة، يشترط أن يكون (المعنى) خاضعا لها في سلاسة، أما إذا كانت القافية مسوقة للمعنى، فتصبح مفروضة عليه، وبذلك فسد المعنى واضطرب، وهذا ما يجعل "الصلة بين القافية والمعنى صلة منطقية"<sup>(2)</sup>، فكلما كانت جيدة مواتية ساهمت في جودة الشعر وزادت من جماله وشعريته، وكلما كانت قلقة مضطربة، تسببت في فساد المعنى ورداءة الشعر.

ونرى أن "ابن طباطبا" (ت322هـ) ذكر أهمية القافية للشعر في غير موضع من كتابه "عيار الشعر"، حاثا الشاعر على دقة اختياره لها، ومبيناً له طريقة المفاضلة بينها وبين المعنى حتي تأتي منسجمة مع كل أبيات القصيدة ومواتية لمعانيه، وذلك لما لها من دور في تحديد جودة الشعر، ونتبين هذا في قوله: "والشاعر إذا اتفقت له القافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله"<sup>(3)</sup>، فعلى الشاعر أن يعطي الأولوية للقافية أثناء صياغته للشعر، فإذا كانت القافية مناسبة لأحد المعاني نقلها إليه وضحى بالبيت الذي وُجِدَتْ فيه أول مرة.

(1) أبو الحسن بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص10.

(2) جابر عصفور مفهوم الشعر دراسات في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1991، ص61.

(3) أبو الحسن بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص11.

## ج- التصوير:

يعد التصوير من الخصائص التي تميز القول فيحكم له بالأدبية حسب قول "توفيق الزيدي": "يعد توغلا دلاليا على أساس المقارنة كل تحول تكون فيه الطاقة التصريحية أغلب، فلا يكون فيه توغل في خفاء المعاني، فهو يسير التناول عند الباطن والمتقبل، ويوجد الأول صعوبة في بنائه، ولا تستدعي من الثاني جهدا في تقبله، ولعل التشبيه أحسن أساليب الكلام في هذا الصدد (...)", لقد اهتم به النقاد، فلم تخل مؤلفاتهم منه، واعتمده مقياسا لتبين أدبية النص<sup>(1)</sup>، فلأهمية التي يلعبها التصوير في إظهار المعنى وتوضيحه دون تلميح أو غموض، فقد عده النقاد القدامى معيارا من معايير الشعرية العربية، لأن التوجه إلى مخيلة المتلقي يمثل هذا التصوير الحسي للمعنى يحقق إثارة عميقة له، كما أنه كان من الأسس التي بنى عليها "ابن طباطبا" (ت322هـ) شعريته، وقد ورد هذا في اهتمامه بالتشبيه وذلك في قوله: "فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به"<sup>(2)</sup>، فكلما شبه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومعنى وحركة ولونا زادت جمالية الشعر وشعريته، كما دعا "ابن طباطبا" (ت322هـ) إلى الابتعاد عن التشبيهات الكاذبة التي تفسد المعنى في قوله: "واجتناب ما يشينه من سفاف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة"<sup>(3)</sup>، فإذا كانت تصويرات الشاعر وعباراته بعيدة عن الحقيقة ألحق

(1) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سراس للنشر، تونس، ط1985، ص1، ص119.

(2) أبو الحسن بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص23.

(3) المصدر نفسه، ص10.

الرداءة بشعره.

### د-التلذذ(إثارة المتلقي):

يقوم منهج التلقي لدى "ابن طباطبا"(ت322هـ) على لذة النص، أي المتعة الجمالية التي تنشأ من وقع العمل الأدبي لدى القارئ، فالغاية من النص هي المتعة الجمالية المتأتية من استقباله ومقدار جمال النص يمكن أن نقيسه من خلال الأثر الذي يحدثه النص على المتلقي.

إن النص الجميل هو الذي يقبله القارئ ويتمتع بهذا القبول: "فيلتذ الفهم بحسن معانيه كتلذاذ السمع بمونق لفظه"<sup>(1)</sup>، فالسامع للشعر مهياً للتأثر والتلذذ به من خلال المعاني والألفاظ.

لذا فالمتلقي-عند ابن طباطبا (ت322هـ)- يمثل أحد أقطاب العملية الإبداعية، فمن دونه لا تتم صياغة النص ولا تكتمل إذ يقترب هذا المتلقي من درجة المبدع فيما له وما عليه وهذا ما يؤكد أهمية حضور المتلقي في المنظومة الشعرية.

وخلاصة القول أن شعرية قصيدة عند "ابن طباطبا"(ت322هـ) تكمن في انسجام بنائها وبلاغة جملها، وتناغم حروفها وقوافيها مما يجعلها مؤثرة على المتلقي.

### 3/عبد القاهر الجرجاني:

يعتبر "الجرجاني"(ت471هـ) من أبرز النقاد القدامى الذين لامسوا مفهوم الشعرية وأسسوا لها من خلال ما قدمه في "نظرية النظم"، وهي نظرية ماثلة بالشعرية الحديثة مع اختلاف شكلي فقط.

(1)أبو الحسن بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص10.

وكان أساس "الجرجاني" (ت471هـ) في هذه النظرية هو البحث في إعجاز القرآن الكريم، إلا أنه توقف طويلاً للبحث في الكلام الأدبي وخصائصه، جاعلاً منه سبيلاً للوصول إلى معرفة إعجاز القرآن الكريم، فأقام بذلك نظرية شعرية تميز الكلام الشعري عما عداه.

وهنا نحاول أن نبحث عن ملامح الشعرية في نظرية النظم للجرجاني. تعد نظرية النظم التي وصل بها "عبد القاهر الجرجاني" (ت471هـ) إلى قمة النضج والاكتمال والشمول وجعل منها "حركة واعية داخل الصياغة الأدبية"<sup>(1)</sup>، معياراً تمكن من خلاله إلى الوصول إلى كشوفات رائعة في النظرة الجمالية للشعر وتقويم التجربة الشعرية.

وقد عرف "الجرجاني" (ت471هـ) النظم بقوله: "واعلم أنّ ليس النّظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها، وتعرف الرسوم التي رسمت فلا تخلّ بشيء منها"<sup>(2)</sup>، والظاهر في هذا القول أن "عبد القاهر" يولي في النظم اهتماماً كبيراً للتركيب النحوية من أجل إنتاج عبارة صحيحة من حيث المعنى، ناهيك عن أن النّظم جامع للفظ والمعنى، وبتوخي الصياغة للتركيب النحوية ينتج لا محالة عبارة صحيحة من حيث المعنى.

(1) محمد عبد المطلب قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مكتبة

ناشرون، مصر، لبنان، ط1995، 1، ص90.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2004، 5، ص64.

وباعتبار أن النظم يعتمد أولاً على اختيار الألفاظ المناسبة للمقام ومن ثم ربط هذه الألفاظ فيما بينها باعتبار قواعد النحو حتى يتحقق المعنى المراد، فإننا يمكن أن نلتمس أسس الشعرية عند "عبد القاهر" من خلال هذه العناصر التي تعد قوام نظرية النظم، والتي يمكن أن نحصرها في الآتي:

### أ/التأليف بين المعنى واللفظ:

أكد "الجرجاني" (ت471هـ) في عدة مواضع في كتابه "دلائل الإعجاز" على ضرورة التأليف بين المعنى واللفظ، فاللفظة لا قيمة لها بمفردها، وإنما حين تنتظم مع جارتها في جمل أو عبارات من ثم يتلاءم معناها مع معاني الألفاظ التي تنتظم معها، لأن "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك"<sup>(1)</sup> ، "وهذا لا يعني ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق"<sup>(2)</sup> ، وإنما يعني ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النفس<sup>(3)</sup> ، بحيث تتناسب دلالاتها وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل ، وبهذا لا ينظر في النظم إلى اللفظ بذاته ، فالألفاظ "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفرد، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، (...) ومما يشهد لذلك أنك ترى كلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"<sup>(4)</sup>، كذلك لا ينظر في النظم إلى المعنى في ذاته ، إذ لامزية له من حيث

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص55.

(2) المصدر نفسه، ص49.

(3) المصدر نفسه، ص49.

(4) المصدر نفسه، ص46.

هو معنى قائم بنفسه، فسبيل المعاني " هو سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنت ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها وترتيبه إياها"<sup>(1)</sup>، فلا بد من تخير المعنى المناسب للمقام بحيث لا يزيد عنه ولا ينقص فيصيب الهدف مباشرة من غير إضفاء عليه دلالات أخرى قد تشين بالمقصود، ومن هنا فالمعنى شبيه بالأصباغ التي تستعمل في النقوش والصور، فإذا كانت دقيقة الاستعمال أخرجت صورة جميلة، وإذا عالت عن المكيال أفسدت النقش، "فالجرجاني" من خلال هذه الصورة المثالية يؤكد على أهمية انتقاء المعنى الدقيق لتحقيق الجودة الجمالية في الكلام. والألفاظ عند "الجرجاني" (ت471هـ) تكون مرتبة على المعاني المرتبة في النفس وليس كما جاءت وانتقت بل يراعى فيه حال المنظوم لأن المعنى هو الذي فيه الأديب أما الألفاظ فهي تبع له تأتي تبعا بعد ترتيبها في النفس، فالفكرة إذا وصلت إلى نهايتها تعلقت بفكرتها وبعد ذلك يتم التعبير عنها، يقول "الجرجاني" (ت471هـ): "ولاسيما ما ذكرت من أنه لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ"<sup>(2)</sup>، فمن أجل إخراج كلام متلاحم ينبغي التأليف بين المعنى واللفظ وتوحيد بينهما كالنسيج المرصوص، وحتى يتحقق ذلك يبين لنا "الجرجاني" المنهج الناجع، إذ يقول: "واعلم أن ما ترى

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص88، 87.

(2) المصدر نفسه، ص53، 54.



أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق<sup>(1)</sup>.

ومن هنا فإن التفاضل في الأقوال لا يكون بمجرد اللفظ، لأن "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب"<sup>(2)</sup>، "الجرجاني" (ت471هـ) يرى أن حسن الكلام سواء كان شعراً أو نثراً يرجع إلى "ترتيب الكلم على طريقة معلومة وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة وهذا الحكم أعني الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس"<sup>(3)</sup>.

وفي هذا تركيز على أهمية مراعاة العلاقات بين اللفظة وجارتها داخل كل تركيب، فاللفظة لا يفهم معناها إلا من خلال التركيب الذي وردت فيه كما أن معناها يختلف باختلاف السياق الذي وجدت فيه.

وفي موضع آخر يؤكد "الجرجاني" (ت471هـ) على دقة النظم فيقول: "أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحداً، وأن يكون حالك فيها

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص52.

(2) الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني، القاهرة، جدة، ط1، ص4

(3) المصدر نفسه، ص5

حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك<sup>(1)</sup> ، فدقة النظم تكمن في التلاحم بين أجزاء الكلم من مفردات التي ينبغي أن تكون ملائمة للمعنى، والمرتبة وفق المراد المتكلم.

ويجعل "الجرجاني" (ت471هـ) من القول الذي يراعى فيه دقة النظم الأعلى في الجودة، إذ يقول معرفاً دقة النظم: "وهو ما تتحد أجزاءه حتى يوضع وضعاً واحداً فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم"<sup>(2)</sup>.

### ب/ السياق النحوي:

النص كيان له بناؤه ولا بد من وجود الروابط والعلاقات التأثيرية بين وحداته المكونة له صحة أو اضطراباً، يقول "الجرجاني" (ت471هـ): "وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُخلّ بشيءٍ منها"<sup>(3)</sup>، ويقول أيضاً: "فلستُ بواجِدٍ شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً وخطؤه إن كان خطأً إلى النظم، ويدخلُ تحت هذا الاسم، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أُصيب به موضعه ووضعه في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وُصف بصحة نظم أو فساده أو وُصف بمزية وفضلٍ فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو

(1)الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص93.

(2)المصدر نفسه،ص95.

(3)المصدر نفسه،ص82.

وأحكامه<sup>(1)</sup>، فالنحو هو معيار يقاس به صحة النظم من فساد، ولهذا فهو مهم لمراقبة جودة الكلام.

ويوضح "الجرجاني" (ت471هـ) أهمية النحو قائلاً: "كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها"<sup>(2)</sup>، فبالإضافة إلى وظيفة النحو في بيان سلامة القول، فإنه يبين أيضاً فائدة الكلام و يساهم في توصيل المعنى مباشرة.

ويبين "الجرجاني" (ت471هـ) أن النحو ليس تغيرات في أواخر الكلام بل هو قوانين منتظمة تعمل على الإبانة والإيضاح، يقول: "ومن العجب أنا إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالاً لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر، وإنما الذي يتصور أن يكون ههنا كلامان قد وقع في إعرابهما خلل، ثم كان أحدهما أكثر صواباً من الآخر"<sup>(3)</sup>، فالنحو عنده "ميزان الكلام ومعياره ولا يستقيم المعنى في الكلام ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه"<sup>(4)</sup>، فالنحو عامل مهم في بيان مقصود الكلام للسامع، وهنا تكمن شعريته كأحد مقومات نظرية النظم.

إن إدراك المعاني النحوية والتنسيق بينها وبين المعاني النفيسة في حيك

الكلام وتركيبه يتم وفق مراعاة اللفظ والمعنى والسياق، فقد اشترط

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83، 82.

(2) المصدر نفسه، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص399.

(4) أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973، ص58.

"الجرجاني" (ت471هـ) لصحة النظم صحة معاني النحو وتناسق الدلالة وتلاقي المعاني على الوجه الذي اقتضاه العقل<sup>(1)</sup>.

وبهذا يمكننا القول أن أسس الشعرية عند "الجرجاني" باعتبارها آلية فارزة لجمالية النص الأدبي وحاضنة لقوانين الإبداع الفني، وترتكز -عنده- على أسسین هما: النظم والتناسب النحوي.

#### 4/حازم القرطاجني:

يعتبر "حازم القرطاجني" (ت684هـ) من أحد أبرز النقاد القدماء الذين تعرضوا لمفهوم الشعرية من خلال ما يطرحه من قوانين تضبط صياغة الصناعة الشعرية، ويبدو ذلك في تحديده لمفهوم الشعر إذ يقول: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يوجب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"<sup>(2)</sup>، فقد أشار "حازم" في تعريفه للشعر إلى قوانين الصناعة الشعرية والتي يتحقق بواسطتها -إذا توافرت في العمل الأدبي- جمالية النص الأدبي، وهذه العناصر تتمثل في:

(1)الجرجاني،دلائل الإعجاز،ص50،49.

(2)أبو الحسن حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح/ محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب، الإسلامي،بيروت،ط1986،3،ص71.

## أ/المحاكاة:

يرى "الحازم" أن المحاكاة معيار تقاس به شعرية الأقاويل، إذ يقول: "فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخيل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً"<sup>(1)</sup>، فهو يميز الأقاويل الشعرية عن غيرها من خلال اشتغالها على عنصر المحاكاة، يقول: "فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات"<sup>(2)</sup>.

والمحاكاة عند "حازم" (ت684هـ) هي نشاط تخيلي، ولا يمكن أن تتم دون فاعلية القوى المتخيلة عند المبدع وعند المتلقي على حد سواء، إذ هي تقوم على الجانب التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع، وجانب تخيلي المرتبط بآثارها على المتلقي"<sup>(3)</sup>، فحتى تقوم المحاكاة ينبغي أن يكون هناك تفاعل بين ما يبدعه المبدع من نسيج خياله المحاكي للواقع وبين استجابة المتلقي له.

فالمبدع يقوم بنقل العالم الخارجي (الموجودات) في شكل صورة منقولة في الأقاويل الشعرية بواسطة المحاكاة، حيث يهدف الشعر إلى "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً"<sup>(4)</sup>، فهي التصوير الذي يعطي الشاعر وظيفة التأليف وحسن المحاكاة، وقد تكون المحاكاة لما في الأعيان طريقة مباشرة أو غير مباشرة فتكون "محاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة"<sup>(5)</sup>.

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص67.

(2) المصدر نفسه، ص67.

(3) محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، الانتشار العربي، بيروت، ط2006، ص1، ص375.

(4) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص120.

(5) المصدر نفسه، ص95.

للمحاكاة دور مهم في الشعرية، فحيثما كانت المحاكاة والتخييل كانت الشعرية، وكلما جادت المحاكاة قربت الشعرية من أوجها وأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وأردأه ما قبحت محاكاته "أفضل الشعر ما حسنت محاكاته (...)"، وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة"<sup>(1)</sup>، وأفضل محاكاة-حسب رأي القرطاجني-التي تملك القدرة على تحريك النفوس شرط أن تكون على درجة كبيرة من الإجادة، وأن يكون المتلقي مهياً لأن يتأثر بالمعنى الشعري، إذ يقول: "وليس المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها"<sup>(2)</sup>، ويقول أيضاً: "ويشترط في المحاكاة التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه"<sup>(3)</sup>، فالمحاكاة لها دور كبير في التأثير على المتلقي وتحريك رغبته تجاه الشيء، لأن "النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها للأمر فضل الموقع، والدليل على فرحهم بالمحاكاة، أنهم يسرّون بتأمل الصور المنقوشة (...)"، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت"<sup>(4)</sup>.

ولجأ "حازم" لبيان دور المحاكاة في العملية الشعرية إلى الطبيعة، فراح يمثّل المحاكاة بأشعة الكواكب والمياه والخلجان عندما قال: "إن أحسن ما يرى من ذلك

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص72، 71.

(2) المصدر نفسه، ص121.

(3) المصدر نفسه، ص113.

(4) المصدر نفسه، ص117.

تصور أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموج من الخلجان والأودية والمذانب والأنهار، وكذلك نمثل أفانين شجر الدوح بما ضم من ثمر وزهر في صفحات الماء الصفو إذا كان الدوح مطلا عليه (...) ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقترن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له مما هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية<sup>(1)</sup>.

إن الدور الذي تتولاه عملية المحاكاة هو إضفاء الصفات على الأشياء، فتصوير القبيح جميلا والقبيح مقبولا، فهي أفضل من الصورة الحقيقية. وخالصة القول إن المحاكاة - عند القرطاجني - هي معيار أساسي للوقوف على مدى جمالية الإبداع الفني.

### ب- التخييل والتخييل:

الملاحظ على هذين المصطلحين أنهما يتدخلان مع المحاكاة ولكن "الحازم" أعطى لكل منها مفهومه الخاص، فحينما يتحدث عن المبدع والعالم يوظف مفهوم المحاكاة كما يقول: "وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح الشبه وظهور نبل الشاعر وحذقه منصرفا إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب"<sup>(2)</sup>، أما إن تحدث عن المبدع وطريقة إبداعه فقد يقارب هذا بمفهوم التخييل مثل قوله: " أن يتخييل في الموضوع الذي تقتصر فيه عبارة المعنى..."<sup>(3)</sup>، أما في توصيفه للمتلقى وتلقيه للعمل الشعري فيستعين بمفهوم التخييل كما يقول: "(...)",

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 127، 128.

(2) المصدر نفسه، ص 112.

(3) المصدر نفسه، ص 110.

يجب فيه تخييل أجزاء الشيء عند تخييله حتى تتشكل جملته بتشكيل الأجزاء<sup>(1)</sup>، وبهذا يكون حازم قد أعطى لكل مصطلح دلالة تعادل دلالة المصطلح الآخر، موزعا إياها على أركان العمل الشعري قاطبة من مبدع وملتقٍ وعالم خارجي.

إن التخييل عملية تقترن بالشعر وبإبداعه "فالقرطاجني" (ت684هـ) لا يشترط في الشعر مقدمات كاذبة أو صادقة، بل إن التخييل عنده فعل مرتبط بقدرة الكاتب على إدراك المحسوس ونقله في المعاني، يقول "حازم": "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له في وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أرادك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعا من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه"<sup>(2)</sup>، فالشاعر إذا ما أحكم عملية الإدراك للعالم تحكم في الألفاظ واستطاع أن ينشأ معنى في أفهام وأذهان السامعين، ومن ثمة يجوز للشاعر أن يبني كلامه على تخيل الأشياء من الموجودات ليبسط النفوس أو يقبضها، لأن المعاني الذهنية تتركز على الحقائق الموجودة في عالم المحسوسات ولها وجود أيضا من جهة دلالة الألفاظ الخط عليها.

(1) ألو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص119.

(2) المصدر نفسه، ص18، 19.



ويبقى التخيل في نظر "حازم" (ت684هـ) من أهم قوانين صناعة الشعرية في اقتباس المعاني واستثارتها، فيقول: "أن لاقتباس المعاني واستثارتها طريقان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر"<sup>(1)</sup>، ويبدو أن هناك طريقتين في اقتباس المعاني بفعل التخيل، أحدهما عن طريق التصور الذي ينشأ عنه صور ذهنية معادلة لصور الموجودات، والآخرى عن طريق الاقتباس والتضمين من شعر أو نثر أو تاريخ أو غير ذلك، وكذا بزيادة المعنى أو توليده.

أما "التخييل" فقد عرّفه "حازم" (ت684هـ) بقوله: "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"<sup>(2)</sup>، بمعنى أن الكلام المنطوق ينشئ صورة أو صورا في خيال السامع، ثم يحدث الانفعال لتلك الصور بالانبساط أو الانقباض، فالتخييل-إذن مربوط بالمتلقي وردة فعله تجاه الصورة .

ويكون التخيل موجود في الشعر من جهة أربعة أنحاء، هي المعنى، والأسلوب، واللفظ، والنظم والوزن، وفق درجات متفاوتة أعلاها وأهمها هو الأسلوب-حسب رأي القرطاجني- " فالتخايل الضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخايل اللفظ في نفسه وتخايل الأسلوب وتخايل الأوزان والنظم، وأكد ذلك تخييل الأسلوب"<sup>(3)</sup>.

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص89.

(3) المصدر نفسه، ص89.

والتخييل هو الركن الذي يمنح الشعرية للنصوص بغض النظر عن كونها صادقة أم كاذبة فما كان من الأقاويل مبنيا على التخييل وفيه محاكاة كان قولاً شعرياً، فحتى كان القول واقع في أحد طرفي نقيض (صدق وكذب) وكان تخييلياً عد من الصناعة الشعرية، "إذ ما تقوم به الصناعة الشعرية-وهو التخييل-غير مناقض لواحد من الطرفين (...)", وليس يعد شعراً من حيث هو صدق أو من حيث هو كذب بل من حيث كلام مخيل"<sup>(1)</sup>.

إن هدف التخييل عند-حازم(ت684هـ)- هو إقامة انفعالات في نفس المتلقي ومن ثم التأثير النفسي للقول الشعري في المقول له، لذا فالتخييل هو جوهر العملية الإبداعية في صناعة الشعر.

### ج-التعجب والإغراب:

ربط "حازم" التعجب والإغراب ببقية العناصر الشعرية لكون "كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها"<sup>(2)</sup>، ذلك أن حديث "حازم القرطاجني"(ت684هـ) عن التعجب والاستغراب إنما القصد منه تحقيق البعد الجمالي داخل المنظومة الشعرية، ما يدفع النفوس للتفاعل مع القول الشعري بوصفه مادة تحتوي على عناصر جمالية من شأنها استنقاز المتلقي، وكل ذلك يأتي بفعل التخييل والمحاكاة، وقدرة القاص على جلب تلك المنفعة.

ويعرف "حازم" التعجب والإغراب بقوله: "والتعجب يكون باستيداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلل التهدي إلى مثلها، فورودها مستندراً مستطرفاً

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص63.

(2) المصدر نفسه، ص71.

لذلك، كالتهدى إلى ما لم يقل إليه من سبب للشيء تخفى سببته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة، قد انتسب به أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها<sup>(1)</sup>، فالتعجب هو أن يورد الشاعر مُستدر القول ومُستطربه، أو أي شيء تستغرب منه النفس، فهو استخدام النادر من التراكيب والمعاني، والبعيد عن ما تنتظره أذهان المتلقي، والإتيان بما هو مستطرف غريب.

لقد سعى "حازم" (ت684هـ) إلى أن يربط عناصره الشعرية بالاستغراب والتعجب، لما لهذا العنصر ولسائر المتصورات من قيم جمالية تضيفها على العمل الإبداعي، وكذا إحداث نشوة يستشعرها المتلقي، فيقف مشدوها أمام الصور التي يستكشفها الشاعر في ظل عملية التخيل أو المحاكاة. وخالصة القول أن مفهوم الشعرية بكونها فن جمالي للنص الأدبي يظهر جليا عند "حازم القرطاجني" (ت684هـ) من خلال تحديده للعناصر المكونة لجوهر العملية الإبداعية.

## 2/ الشعرية عند العرب المحدثين:

تختلف الشعرية العربية الحديثة عن الشعرية القديمة من حيث اتساع مفهوم مصطلح الشعرية، ومن حيث ارتباطها بشعرية الغرب من جهة أخرى، فالشعرية الحديثة مغايرة للقديمة كونها وسعت مجال دراستها ليشمل أنواع الخطاب الأدبي في حين انحصرت الشعرية العربية القديمة بدراسة الشعر وقوانينه.

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص90.

في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي انبهر الأدباء بالمناهج العلمية التي شهدتها مختلف العلوم والتخصصات، فحاولوا تطبيقها في ميدان الأدب فنتج عنها نظريات وعلوم كاللسانيات وغيرها، فتأثرت الشعرية الغربية الحديثة بهذا العلم وانعكس ذلك على الشعرية العربية، فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشعرية وقوانينها ومختلف المراحل التي مرت بها.

وحتى نتمكن من تحديد ملامح الشعرية العربية الحديثة سنحاول الوقوف على نظرة بعض النقاد العرب للشعرية، وكذا اختلاف منهج وكيفية الدراسة لهذا الموضوع فيما بينهم.

### 1/ شعرية أدونيس:

يعد "أدونيس" من أبرز النقاد العرب المحدثين الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوض في هذا الموضوع، من أشهرها كتابه "الشعرية العربية" و"الثابت والمتحول".

وانطلق "أدونيس" في تحديد ميزات الشعرية العربية من خلال دراسته لثلاثة محاور كبرى هي: الشعرية الشفوية، الشعرية والفضاء القرآني، والشعرية والفكر، والشعرية والحدائث.

ونحن في دراستنا نركز اهتمامنا على الخصائص الشعرية العربية-عنده-

من خلال ما قدمه في الشعرية الشفوية، وما تابعها من تطورات وذلك

لقوله: " أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري"<sup>(1)</sup>، فالشعرية العربية – حسب رأي أدونيس – تأسست من النص الشعري الشفوي.

### أ/الشعرية الشفوية:

ويقصد "أدونيس" بالشفوية أن "الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في الكتاب الجاهلي، بل وصل مدونا في الذاكرة عبر الرواية"<sup>(2)</sup>، على أن الهدف من ذلك يضيف "أدونيس" هو فحص "خصائص الشفوية الجاهلية ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية في العصور اللاحقة وبخاصة على جماليتها"<sup>(3)</sup>، بمعنى أن هذه الشفوية لها خصائصها في الإبداع أي قوانين ستؤثر على الدراسات اللاحقة من حيث تحديد جودة إبداعها.

ولقد لخص "أدونيس" هذه الخصائص في العناصر الآتية:

### 1-الإعراب:

ذكر "أدونيس" في كتابه "الشعرية العربية" مراحل وضع قواعد اللغة على يد "أبي أسود الدؤلي"، مبينا سبب ذلك قائلا: " وضعت قواعد اللغة خوفا من أن يتسرب اللحن أو التحريف إلى القرآن والحديث"<sup>(4)</sup>، فبعد الفتوحات الإسلامية واختلاط العرب بغيرهم من الأعاجم بدأ اللحن يتسرب إلى اللغة العربية وبدأت

(1) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1985، ص1، ص51.

(2) المرجع نفسه، ص5.

(3) المرجع نفسه، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص15.

السنة العرب تفسد، فأصبح الإرث الأدبي والقرآن والحديث النبوي مهددا بالتحريف والزوال، فقام علماء تلك الفترة بوضع القواعد الخاصة للعربية والتي تختلف عن باقي لغات الأمم الأخرى، وكان من بين ما حفز الشعر العربي الذي له "خصوصية بيانية وموسيقية، تميزه عن شعر الأمم الأخرى"<sup>(1)</sup>، والإعراب ساهم في صيانة هذه الخصوصية وممارستها في الصناعة الشعرية.

## 2-الوزن:

يرى "أدونيس" أن الوزن هو بمثابة آلة أو قاعدة (طريقة تقابل الآلات الموسيقية)<sup>(2)</sup>، فهو أحد أهم المصادر الموسيقية في الخطاب الشعري، وله تأثير مباشر على شعور المخاطب لفهم المقصود، ويضيف "أدونيس" قوله: "الموسيقى تختص بمزاحفة أجزاء الكلام الموزون، وإرساله أصواتا على نسب مؤتلفة، بالكمية والكيفية في طرائق تتحكم بأسلوب التلحين في علاقة الموسيقى بالشعر، فإن علاقة الموسيقى بالشعر ليست مجرد علاقة بالكلام، وإنما هي علاقة مخصصة (...). حين يتناسب الكلام تناسبا آخر بأن يطول زمن إرسال الحروف المصوتة في الكلمة، وتختلف مقاطعها على تمديدات من الحدّة والنقل، فتسمع مرسله على نحو يلذ في الأسماع، فإنها بذلك تكون أشد تنبيها للمخاطب وأكثر تأثيرا عليه"<sup>(3)</sup>.

فالوزن يكسي الحروف ألحانا تمد في زمن إرسالها على نحو تليق به الأسماع، ومن هنا لم تكن علاقة الوزن بالكلام مجرد علاقة بل هي تربط بين

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص18، 19.

المرسل إليه ورسالة من حيث التنبيه والتأثير، وهذه العلاقة بين الشعر والموسيقى هي طبيعية، يقول "أدونيس": "إن اقتران الشعر بالموسيقى، إنما هو اقتران طبيعي، غناء وموسيقى، فالألحان الكاملة بتعبير آخر هي الألحان التابعة للأقوال الشعرية والتي ألقت لتقيد النفس إلى جانب اللذة، الانفعال، والتخيل والتصوير"<sup>(1)</sup>. فالوزن-إذن- عامل فعال في إثارة خيال المتلقي ومن ثمة الاستجابة للخاطب، لذا يمكن القول إن الوزن أحد العناصر التي تضي الشعرية على النص.

واعترف "أدونيس" بمجهودات "الخليل" الوزنية فقال: "لاشك أن استبط الخليل للأوزان الشعرية وتقعيدها عمل إبداعي يكشف عن حسه الموسيقي الأصيل وحسب، وإنما يكشف كذلك عما يمتلكه من قدرة تحليلية باهرة"<sup>(2)</sup>. والموسيقى في النص الشعري لا تتشكل من الوزن فقط بل لابد من أن تشترك معه القافية، "القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر، إذ لا يسمى شعرا إلا إذا كان بوزن وقافية معا"<sup>(3)</sup>.

ويشترط "أدونيس" على القافية أن تكون مناسبة للمعنى والوزن فتشكل معهما عضوا واحدا، يقول: "القافية في القصيد هي المقام الأول، خاصية إنشادية، موسيقية، فمن شروطها ألا توضع لذاتها، وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت تتفق مع وزنه ومعناه، وهي إذن جوهرية وليست زيادة أو ملء فراغ"<sup>(4)</sup>، فإذا كانت القافية مواتية لمعنى القصيدة ووزنها تصبح جوهرية في بنائها،

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 17، 18.

(3) المرجع نفسه، ص 26.

(4) المرجع نفسه، ص 13.

فهي لا توضع لذاتها وإنما هي جزء عضوي في القصيدة ككل، كما أن القافية تعطي "للبيت، ومن ثم للقصيدة كلها، بعدا من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"<sup>(1)</sup>، فتكرار القافية في الأبيات يجعلها عاملا مهما في التنظيم الموسيقي لكلمات القصيدة، فتأتي متناسقة ومتماثلة في كل الأبيات وهذا يريح نفس المستمع.

ومن هنا كان الإيقاع دورا في بناء الشعرية الشفوية، يقول "أدونيس": "تفترض الشفوية السماع، فالصوت يستدعي الأذن، أولا ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبر عنه بل في طريقة التعبير (...)"، وأن فرادة الشاعر لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أن حظه من التفرد وبالتالي من إعجاب السامع"<sup>(2)</sup>.

### 3- الشعرية الشفوية والسماع (المتلقي):

أولت الشفوية المستمع أهمية كبيرة في الحكم على جمالية الكلام الشعري، فأصبح معيارا يقيس شاعرية الشاعر، فما استساغه وتأثر به حكم عليه بالجودة والجمالية، وما رفضه فهو رديء، لذلك "لم يكن الشاعر الجاهلي ينشئ الشعر لنفسه، بل لغيره، لمن يسمعه، لكي يتأثر به، ومنه كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع، وهذا مما جعل الشاعر مسكونا بهاجس أساسي هو أن يكون ما يقوله مطابقا لما في نفس السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري"<sup>(3)</sup>، فإذا تمكن الشاعر من إيصال كلامه إلى

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 6.

(3) المرجع نفسه، ص 22.



المتلقي وأثر في نفسه يكون قد أبدع وحقق الجودة، "فالشاعرية الجاهلية تكمن في المقام الأول وأسلوب التعبير وليس في مضمونه (...)"، وإن الابتكارات أو الانجازات التي يقوم بها الشاعر تكمن أساسا في أسلوبه الخاص المتميز في أداء هذه المضامين أو المحتويات أو الرؤى، أي من جهة في طريقة الإفصاح أو التعبير، ومن جهة أخرى في كيفية التي يشد بها المتلقي أو القارئ<sup>(1)</sup>، وعلى هذا الأساس لعب المتلقي دورا أساسيا في تحديد جمالية النص الشعري.

وحتى تتحقق الجمالية في كلام الشاعر كان عليه أن يراعي في نظمه أمران، أحدهما يتعلق بالمعنى والآخر يتعلق بالشكل، فأما على مستوى المعنى "أن يتجنب الشاعر الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيماء المشكك وأن يعتمد ما خالف ذلك (...)"، ومن حيث الشكل قد تقتضي هذه الجمالية ألفاظا موسيقية عذبة، ولا تتبع إلا من كلام سهل واضح، لين، سلس، تكثر فيه الحروف المصوتة، أي المتحركة، وهي الحروف التي تساوق النغم وتقترن بها، وتبين تبياننا غير مستكره، تحس حسا غير مستبشع"<sup>(2)</sup>.

فالمتلقي -حسب رأي أدونيس- من المعايير الأساسية في بناء الشعرية الشفوية، فقد "نظر إلى الشعر نقديا عبر معيار التأثير المطرب، وبنيت الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب"<sup>(3)</sup>، لأن "الشعر الجاهلي له خصوصية بيانية وموسيقية، يلعب فيها الإنشاد دورا في إبداع النص ومعناه"<sup>(4)</sup>.

(1) حسين مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط2010، ص1، ص83، 84.

(2) أدونيس، الشعرية العربية، ص24، 25.

(3) المصدر نفسه، ص23.

(4) مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية: دراسة وزارة الثقافة، الجزائر، ط2007، ص320.

ويحدد "أدونيس" المبادئ الجمالية الجديدة فيقول: "أتحدث الآن عن المبادئ الجمالية والنقدية التي..... وأسست لحركة الانتقال من شعرية الشفوية الجاهلية إلى شعرية الكتابة"<sup>(1)</sup>، وأهم هذه الخصائص هي:<sup>(2)</sup>

1- مبدأ الكتابة دون الاحتذاء نموذج مسبق: ويعني ضرورة اكتشاف آفاق غير معهودة في طرق التعبير، والغوص في أعماق النفس، ومقاربة الأشياء والعالم.  
2- اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد(التأكيد على المعرفة والخبرة والمراس).

3- النظر في كل من النص الشعري القديم المحدث، وفي معزل عن السبق الزمني أو التأخر وتقويم كل منها بحسب جودته الفنية في ذاته.

ويجمل كل هذه الخصائص في معيار واحد هو "المعنى"، يقول: "الشعرية هي في طريقة إثبات المعنى"<sup>(3)</sup>، "فأدونيس"- هنا- يولي الاهتمام بالمبدع وقدرته على إيصال المعنى.

و"أدونيس" في شعرية الكتابة لا يخرج عن طريقة النقاد القدامى في التأسيس لشعرية النص من خلال اهتمامهم بالمتلقي وطريقة التأثير المعنى.

(1) أدونيس، الشعرية العربية، ص52

(2) المرجع نفسه، ص53، 54

(3) المرجع نفسه، ص46

**2/شعرية كمال أبو ديب:**

يعد "أبو ديب" من أهم النقاد المحدثين الذين وقفوا عند الشعرية باعتبارها أحد التقنيات التي أسست لجمالية النص الأدبي، ونحاول-هنا-أن نبين أهم خصائصها ومستوياتها التي حددها.

**أ/خصائص الشعرية:**

تتبع شعرية "أبو ديب" من مفهوميين أساسيين، يتمثل المفهوم الأول في العلائقية، والمفهوم الثاني في الكلية، ذلك أن الشعرية-حسب رأيه- لا يمكن أن توصف "إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية، فالشعرية، خصيصة علائقية"<sup>(1)</sup>، فالسمة الأساسية للشعرية هي العلائقية، التي يؤكد على أنها ميزة جوهرية لخلق الفنية في النص من خلال اعتماده على آراء النقاد القدماء على وجههم "عبد القاهر الجرجاني"، إذ يقول: "تكون السمة العلائقية مميزا رئيسيا للغة نفسها أصلا، وللمكونات اللغوية الجزئية، وقد أدرك ذلك نقاد قدماء، مثل "عبد القاهر الجرجاني" الذي أصر على أن اللفظة المفردة، أو الظاهرة التركيبية...، لا يمكن أن توصف بالشعرية أو اللاشعرية، بالجودة أو الرداءة، وعلى أنها يمكن أن تقع في سياق تكون فيه شعرية جيدة وفي سياق آخر تكون فيه لا شعرية رديئة"<sup>(2)</sup>، فالظواهر اللغوية المعزولة لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة إلا إذا انتظمت في علاقات داخل سياق جيد، أي أنها "تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1987، ص1، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص17.

هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها<sup>(1)</sup>، فالعلاقة بين الكلمات التي تشكل بنية كلية داخل سياق محدد ومتميز، لأن الكلمات هي عبارة عن مادة أولية تحتاج إلى من يشكلها، وتشكلها هو الذي يخلق الشعرية.

ويصف "أبو ديب" الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري، فالشعرية تحدد بوصفها بنية كلية، ويتضح ذلك في قوله: 'كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات...، هكذا لا يكون ثمة من كبير الجدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية، أو الإيقاع الداخلي...، إذ إن أيًا من هذه العناصر في وجوده النظرى المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها"<sup>(2)</sup>، فالشعرية موجودة داخل نسق من العلاقات المكونة لنظام النص، فلا جدوى للبحث عن الشعرية داخل عناصر اللغة المفردة الجزئية، لأنها تكون مجردة ولا تظهر ميزات الفنية إلا إذا ترتبنت في شبكة من العلاقات مشكلة بنية كلية فتخلق مسحة جمالية.

إن البحث في الشعرية-حسب "أبو ديب"- هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية، ويرسم

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص14

(2) المرجع نفسه، ص13.

لنا طريقة التفاعل بين هذه الظواهر الفنية لتعطي شعرية للنص، ويبدو ذلك في قوله: "اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية على محوري المنسقي والتراسفي ومتحركة لا حركة خطية فقط، بل حركة شاقولية أيضا تتبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتمهد الطريق في النهاية لدخول عالم البعد الخفي للنص"<sup>(1)</sup>، فهي حركة استقطابية يمكن اكتناهاها والتقصي عنها داخل بنية من مستويات اللغة الإيقاعية والصوتية والدلالية، وبذلك فهي تبرز الجانب المكبوت للنص.

وتخضع العلائقية-حسب رأيه- إلى ثنائية (الحضور، الغياب)، لأن النص "هو في آن واحد تجسيد لغوي لكائن، وانفتاح على كينونة في الغياب"<sup>(2)</sup>، ويقصد بالحضور "علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلا في تجسيدها اللغوي لأنها لا تفصح وتتكشف إلا عبر هذا التجسيد"<sup>(3)</sup>، أي الاعتماد على التحليل من أجل الوصول إلى البنى العميقة للنص، أما الغياب فإنه ينتمي إلى البعد الخفي إلى علاقات النص بآخر خارج النص"<sup>(4)</sup>، أي التداخل النصي.

ويرى "أبو ديب" أن العلاقة بين هاتين الثنائيتين، أي الحضور والغياب هي علاقة "جدلية، لا علاقة نفي ونقض، أو إقصاء أو حصر، أي إن دراسة بنية النص الداخلية لا تنفي أهمية دراسة النص في علاقاته الخارجية"<sup>(5)</sup>، فكلتا الدراستين أي الداخلية والخارجية للنص تكملان بعضهما البعض، لأن الغاية منها

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 19، 18.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

(3) المرجع نفسه، ص 19.

(4) المرجع نفسه، ص 19.

(5) المرجع نفسه، ص 20.

هي إبراز الخصائص الفنية للنص، التي تكمن في البنية الداخلية والخارجية له. ف"كمال أبوديبي" ينظر إلى النص على أنه يقوم على بنيات ثنائية تضادية والتي تحقق فرادته، وهذا ما يسميه بالفجوة أو المسافة التوتر، وهنا يخرج "كمال" بتصور خاص للشعرية بأنها: "وظيفة من وظائف الفجوة، أو المسافة التوتر"<sup>(1)</sup>، الذي يراه عنصر أساسي في التجربة الإنسانية "فهو شرط ضروري للتجربة الفنية"<sup>(2)</sup>. ويعرف "أبوديبي" الفجوة:مسافة التوتر: "بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود...، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين"<sup>(3)</sup>. و"تحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة: تصويرية ودلالية وصوتية، وتركيبية وإيقاعية وتشكيلية"<sup>(4)</sup>، وهو لا يكتفي بخلق الشعرية في المستويات اللغوية فقط، بل يضيف لها عناصر غير لغوية لها علاقة بالفنان ذاته، إذ يقول: "ولئن بدا للوهلة الأولى أن هذا التحديد يشير إلى بنية لغوية صرف،...، إن بإمكان تطويره ليخرج من إطار اللغة إلى إطار التصور، والرؤيا، والانفعال واللهجة"<sup>(5)</sup>، فالشعرية تتواجد في اللغة وغير اللغة، ولكن هناك شرط أساسي ينبغي توافره حتى تتحقق الشعرية في النص الأدبي، وهو "الخروج بالكلمات عن طبيعتها إلى طبيعة جديدة"<sup>(6)</sup>، و"الجمع بين المتناقضات"<sup>(7)</sup>، لأن مولد الشعرية -حسب رأيه-: "في الصورة، وفي

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص20.

(3) المرجع نفسه، ص21.

(4) المرجع نفسه، ص22.

(5) المرجع نفسه، ص22.

(6) المرجع نفسه، ص38.

(7) المرجع نفسه، ص125.

اللغة، هو التضاد لا المشابهة"<sup>(1)</sup>، ويقصد بلغة التضاد: "جميع الأشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود،...، وأنا إذا أحسنا اكتناه التضاد أحسنا تحديد مختلف أنماطه، ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في نهاية المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها"<sup>(2)</sup>.

وعلى هذا الأساس حدد "أبو ديب" الشعرية في قوله: "الشعرية بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاتانسجام واللاتشابه واللاتقارب هو ما يميز الشعرية ويطبعا بطابع خاص"<sup>(3)</sup>. ونستنتج مما سبق أن الشعرية عند "كمال أبو ديب" تقوم على التضاد حيث هو الخالق لها ومنتجها.

### ب/مستويات الشعرية:

تتمثل مستويات الشعرية عند "كمال أبو ديب" في:

#### 1/شعرية التصورات:

تنشأ الفجوة على المستوى التصوري في لغة الشعر "بإقحام مفهوميين أو أكثر أو تصورين أو موقفين لا متجانسين، أو متضادين في بنية واحدة يمثل كل منهما مكوناً أساسياً، وتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية"<sup>(4)</sup>، فالتضاد في عملية التصوير يقوم بتحويل التباين

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 45.

(3) المرجع نفسه، ص 28.

(4) المرجع نفسه، ص 41.

والتنافر والتضاد إلى انسجام وتلاقي، أو الجمع بين المتناقضات والمتضادات بعلاقة جامعة لإنتاج دلالة جديدة، أو تحويل التراكيب المتضادة إلى تراكيب منسجمة ومتواشجة ومتلائمة، وبالتالي تنشأ صورة واحدة من أكثر من أسلوب فني تضادي أو بياني آخر كالتشبيه أو الاستعارة أو المجاز وغيرها، فالتضاد- إذن- هو مولد الشعرية في المجال التصويري، وذلك من أجل تحقيق الدهشة لدى المتلقي من خلال كسر توقعاته.

## 2/ شعرية الرؤى:

على صعيد الرؤى، يرى "أبو ديب" أن الشعرية لا تتحقق بفعل الانزياحات اللغوية فقط، بل بفعل الرؤية العقائدية الذاتية الراضية لمتناقضات العالم، ويجعلها شرطاً لذلك، أي هي عنصر أساسي في خلق الشعرية، ويبدو ذلك في قوله: "أن الفجوة تنتمي بين رؤيين للشرط الإنساني: هما رؤيا الإنسان لنفسه ورؤيا الشاعر له"<sup>(1)</sup>، فالتضاد- هنا- لا يكون على مستوى اللغة، بل على مستوى رؤيا الإنسان بين ما تميل إليه ذاته وما يرفضه العالم الخارجي له، فالتناقض هنا يكون بين الذات والآخر.

## 3/ المواقف الفكرية:

أما على صعيد الموقف الفكري يقول "أبو ديب": "وصفت الشعرية بأنها تتجلى في إطار الفجوة: مسافة التوتر التي لا تنشأ على صعيد المكونات اللغوية الجزئية فقط، بل على صعيد المواقف الفكرية،...، مؤسسة الفجوة: مسافة توتر

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص44.



حادة بين موقفين من الوجود الإنساني، موقفين يمثلان ثنائية ضدية يبدو معها الإنسان عالقا في شبكة لا يستطيع الإفلات منها تصنعها المفارقة بين واقعه، بين حتمية مصيره، وبين سلوكه اليومي"<sup>(1)</sup>، والذي نلحظه في قول "أبوديب"، أن التضاد يكون قائما بين العرف السائد في الرؤي أو المواقف وبين ذات المبدع المترممة على واقعه، فهو يكون على نقيض لذات الآخر في قيمه وخلقه مثلا، ومن هنا تحدث فجوة في الموقف الفكري التي تولد لمسة شعرية تبعا للمبدأ الذي قد يتبناه الشاعر في منتوجه، (أي الخروج عن المؤلف فيما هو متعارف عليه).

#### 4/شعرية الإيقاع:

يمثل الإيقاع الموسيقي عنصر أساسيا في بناء النص الشعري، ويعرفه "أبو ديب" بقوله: "ينشأ الإيقاع من تكرار ظاهرة صوتية على مسافة معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متميزين"<sup>(2)</sup>.

وحتى تتحقق شعرية الإيقاع-حسب رأيه-لابد من حدوث فجوة:مسافة التوتر على مستواه، إذ يقول: "وشرط الإيقاع الجوهرى هو عدم الانتظام، أي وجود فجوة:مسافة التوتر بين المكونات الإيقاعية"<sup>(3)</sup>، فاختلال الوزن الشعري وعدوله عن تفعيلاته، بأن يخرج عن القافية والوزن المقيد للنص الشعري، إلى شعرية النص بعيدا عن القوالب التي تحدد حركة الألفاظ أو تكبتها، بمعنى الخروج عن الأنساق الوزنية الذي يحدثه الكسر والزحاف من أجل الحفاظ على إيقاع منتظم،

(1)كمال أبو ديب،في الشعرية،ص44،43.

(2)المرجع نفسه،ص52.

(3)المرجع نفسه،ص52.

وهنا يتحقق التضاد بين المألوف (الوزن المنتظم) وغير المألوف (كسر الوزن المنتظم) ، وتتولد حينئذ الشعرية.

وخلاصة القول إن الشعرية عند "كمال أبو ديب" تقوم على عنصر الفجوة: مسافة التوتر التي تتحقق من عدة مستويات، هي التصويرية، والدلالية، والموقفية، والإيقاعية، فإذا استطاعت تلك المكونات تحقيق الفجوة لدى القارئ من خلال خلق خلخلة واضطراب لدى المتلقي الناجم عن التضاد، وتفعيل عنصر المفاجأة لديه مما يحدث مفارقة بين ما يألّف وما يجد في النص، وجدت الشعرية.

2/ الشعرية عند الغرب:

ترجع محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلايين الروس الذين سعوا إلى إقامة "علم الأدب"، بمعنى مبادئ وضوابط مستمدة من الأدب نفسه دون الرجوع إلى الطرح الخارجي مع استبعاد الاتجاهات الفلسفية والنفسية والاجتماعية، باعتبارها غير صالحة لاستنباط خصائص الأدب، واعتبروا الأدب حقلا للبحث العلمي يجري البحث فيه عن خصائص الخطاب الأدبي وفق مبادئ تفرضها نظامية الأدب، كما رفض الشكلايون أن يكون الأدب منقولا عن نسق آخر مثل سيرة المؤلف أو مجتمعه أو خلفيات دينية أو إيديولوجية، فأصروا على إقامة علم للأدب يوازي العلوم الأخرى، ومن رواد هذا المشروع:

1- تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov):

يعتبر "تودوروف" (Todorov) من طليعة النقاد الذين عنوا بالتّظهير والتّأصيل للشعرية في النقد الحديث، إذ لا تجد مؤلفا من مؤلفاته إلا ووظّف فيه مصطلح الشعرية، كما هو الشأن في كتابه المترجم إلى العربية والموسوم بـ"الشعرية"، وفي كتابه "شعرية النثر".

يبدأ "تودوروف" في تعريف الشعرية بتمييزه لموقفين اختلفت نظرتهما للنص الأدبي، فالأول يرى "النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة"<sup>(1)</sup>، واصطاح عليه بـ"التأويل"<sup>(2)</sup>، واعتبر أن هدفه هو "وصف الأثر المفرد وتعيين معناه"<sup>(3)</sup>، أما الموقف الثاني الذي أدرجه

(1) تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، دط، 1987، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص20.

(3) المرجع نفسه، ص21.

في الإطار العام للعلم، فيرى أن هدفه هو " وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجا لها" (1).

والظاهر على هذين الموقفين أنهما مختلفان، ولكنهما في الحقيقة متكاملان كل يكمل الآخر في الدراسة النص الأدبي، ومن هنا جاءت الشعرية "لتضع حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" (2)، فالشعرية -إذن- تجمع بين المنهجين وتصبح الوجه الواحد الممثل لهما، لكن على اعتبار أنها تهتم بالقوانين التي تحكم النص، فهي "تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية-إذن- مقارنة للأدب 'مجردة' و'باطنية' في الآن نفسه" (3).

فالشعرية-حسب رأي تدوروف- دراسة منهجية للأدب تقوم على عاملين متقابلين يعملان بطريقة متناغمة يكشف الواحد منهما عن جمالية الآخر، وهما: عامل التجريد والعامل الباطني، ولذا كان موضوع الشعرية " ليس العمل الأدبي هو في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنتقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك

(1) تزفيطان تدوروف، الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3) المرجع نفسه، ص 23.

الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية<sup>(1)</sup> ،  
 فالشعرية لاتعني تناول العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنتاج  
 خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب  
 إلا ممكنا من إمكاناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في  
 الممكنات الأخرى<sup>(2)</sup> ، أي في الأدبية، هذه الأدبية تتولد مما يقع في نظام اللغة  
 من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق  
 بموجبها الأدبية، وبالتالي تخرج الأدبية عن نطاقها السطحي إلى خطاب يتميز  
 بنفسه، له استقلاليته الخاصة<sup>(3)</sup> .

وإن انحصر مفهوم الشعرية في جودة الشعر عند العرب القدامى، فهي عند  
 "تدوروف": "اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن  
 واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من  
 القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"<sup>(4)</sup>، فهو يخرج الشعرية من دائرة  
 الشعر ويعممها على كل النصوص الإبداعية سواء كانت شعرا أم لا، ويؤكد ذلك  
 في قوله: "وستعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم  
 لا"<sup>(5)</sup> ، فهي تهتم بكل أنواع الأدب منثور ومنظومه.

(1) تزفيطان تدوروف، الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص23.

(2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص17.

(3) باشير تاويريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية-دراسة في الأصول  
 والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2010، ص1، ص294.

(4) تزفيطان تدوروف، الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص24، ص23.

(5) المرجع نفسه، ص24.

ويمكن القول أن "تدوروف" لا يميز في الشعرية بين النصوص الشعرية والنثرية، وإنما يركز على فرادة هذه النصوص على اختلاف أنواعها، أي ما يجعل النص الأدبي أدبا، لذلك يرى أن موضوع الشعرية ينحصر في "المظاهر الأشد أدبية في الأدب"<sup>(1)</sup>.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الشعرية-عند تدوروف- تهدف إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب، تسعى إلى تحليل أساليب النصوص، وكذا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

## 2- رومان جاكوبسون "Roman Jakobson":

تعرض "رومان جاكوبسون" (Roman Jakobson) إلى الشعرية في حديثه عن الوظيفة الشعرية في الشعر التي يكتسبها من خلال: "اسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف، وتنتج عن ذلك بنية تسمى التوازي (...). التي تشمل أدوات شعرية تكرارية منها القافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتفاعيل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز ويمكن للتوازي أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأكملها"<sup>(2)</sup>.

ويرى "جاكوبسون" أن هذه الوظيفة تتحقق "في الشعر على وجه الخصوص باعتماد الاستعارة أساسا، وذلك مقابل النثر القصصي الذي يعتمد أساسا على الكناية أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقال من شيء

(1) ترفيطان تدوروف، الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص 84.

(2) رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، تر/ محمد ولي ومبارك كنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1988، ص 1، ص 7.

إلى شيء آخر شبيه به كما هو الحال في الشعر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مجاور"<sup>(1)</sup>.

ويؤكد "جاكسون" على أهمية الوظيفة الشعرية، إذ يقول: "إن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية *poéticité*، هي كما ذلك الشكلايون عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريفه والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال"<sup>(2)</sup>

ويعرف "جاكسون" الشاعرية: "هي مجرد مكون من بنية حركية، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع"<sup>(3)</sup>، وتتجلى الشاعرية "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن شيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها دورها الخاص وقيمتها الخاصة"<sup>(4)</sup>، فالشاعرية تكمن بما تتميز الكلمة به من أهمية وميزة في ذاتها بعيدا عن أي سياق، "فهي توفر لنفسها قانونها الخاص"<sup>(5)</sup>.

ويحدد "جاكسون" وظيفتها بقوله: "تنظم الوظيفة الشعرية الأثر الشعري وتحكمه دون أن تكون بالضرورة بارزة (...)"، فإن الأثر الشعري لا

(1) رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، تر/محمد ولي ومبارك كنون، ص8.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص19.

(5) المرجع نفسه، ص19.

يهيمن ضمن مجموع القيم، ولا يكون له الحظوة على باقي القيم، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسي للإيديولوجية الموجه دوما نحو غايته"<sup>(1)</sup> ، وبعد أن عرف "جاكسون" بالوظيفة الشعرية وميزاتها يجعلها المدار الذي تدور حوله الشعرية، يقول: "يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية-بالمعنى الواسع للكلمة-بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"<sup>(2)</sup>، فالشعرية هي-حسب رأيه-جزء من اللسانيات، وهي تهتم بالوظيفة الشعرية باعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى للغة والمتمثلة في الوظيفة المرجعية، والانفعالية، الإفهامية، التنبؤية، الانعكاسية.

ويعرفها أيضا بإيجاز: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما في الشعر على الوجه الخصوص"<sup>(3)</sup> ، وهذا ما يثبت ارتباط الشعرية باللسانيات.

وبين "جاكسون" أهمية الوظيفة الشعرية في قوله: "وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة"<sup>(4)</sup> ، فهي الوظيفة المهيمنة لكل فعل لفظي، إذ تتعلق البنية اللفظية

(1) رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، تر/محمد ولي ومبارك كنون، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص78.

(4) المرجع نفسه، ص31.



لرسالة ما، قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة" (1)، فهيمنة الوظيفة الشعرية على باقي الوظائف اللغوية الأخرى في الرسالة هو ما يطبعها بالشعرية (الجمالية). لقد أضفى "جاكوبسون" على دراسة الشعرية، الطابع العلمي من خلال توظيفه لمبادئ اللسانيات، وقد أسقط دراسته على الوظيفة الشعرية، باعتبارها الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى في الرسالة.

### 3/ "جون كوهين" (Jean Cohen):

يرى "كوهين" (Cohen) أن الشعرية علم موضوعه الشعر، وهذه الكلمة الأخيرة تعني عنده "التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة، ومن هنا أصبح شائعاً أن نتحدث عن المشاعر أو الانفعالات الشعرية" (2)، فالشعرية - عنده - هي كل ما يثير مشاعر المتلقي و يؤثر فيه، ثم يطور من مفهومه فيقول: "أصبحت كلمة الشعر تعني كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر" (3)، فالشعرية أصبحت تقنية تبحث عن ما يثير انفعالات المتلقي. والشعرية توجد في كل ما يثير انفعالات سواء كان في الموضوعات الفنية أو غيرها، يقول: " لايعتقد أن الظاهرة الشعرية مقصورة داخل حدود الأدب وأنه من غير الجائز البحث عن مسبباتها في مظاهر المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية" (4)، فالشعرية تتواجد في كل ما له أثر نفسي على المتلقي سواء كان داخل الأدب أو خارجه.

(1) رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، تر/محمد ولي ومبارك كنون، ص28.

(2) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص29.

(3) المرجع نفسه، ص29.

(4) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، ص31.

ويحدد "كوهين" الهدف من الدراسة الشعرية في قوله: "هدف الدراسة الشعرية يمكن أن يصاغ في عبارات بسيطة: معرفة الأسس التي يعتمد عليها تصنيف نص ما"<sup>(1)</sup> ، أي المعايير التي تحدد جمالية النص بوصفه أثر ينعكس على المتلقي.

ويركز "كوهين" في تصنيفه للنص على اللغة الشعرية التي يعتبرها ظاهرة أسلوبية تميز بين النصوص، يقول: "سوف نعتبر -إذن- اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، والقاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وأن لغته غير عادية، وأن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى الشعارية، وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"<sup>(2)</sup>، فخرج اللغة العادية عن المؤلف يحقق ما يسمى بالشاعرية، وهذا العنصر يعتمد بالدرجة الأولى على القدرة الذهنية للشاعر.

فالشاعر حسب رأي "كوهين" يعتمد في أسلوب كلامه على لغة غير عادية، هذا الأسلوب يقوم على المجاوزات "إنّ الأسلوب حقيقة يعتبر غالبا مجاوزة فردية، وطريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد"<sup>(3)</sup>، ويؤكد قوله: "والظاهرة الشعرية (...)" مجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية"<sup>(4)</sup>، وهذه

(1) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، ص34.

(2) المرجع نفسه، ص36.

(3) المرجع نفسه، ص36.

(4) المرجع نفسه، ص37.

المجاوزات تكون على المستوى الصوتي والمعنوي إذا قيست مع اللغة العادية، فعلى المستوى الصوتي يكون التجاوز في الوزن " وهل الوزن في الواقع إلا مجاوزة مقننة بالقياس إلى المستوى العادي الصوتي للغة المستعملة"<sup>(1)</sup> ، فالجانب الصوتي يمس موسيقى النص سواء كان شعرا (الوزن والفاقية)، أم كان نثرا (مثل التجنيس).

وعلى المستوى المعنوي يقول " يوجد أيضا بنفس الطريقة قانون التحول مواز لقانون الوزن، إذ لم يكن هذا التحول قد قنن بنفس الدقة، فإن ذلك لا يعني أن وجوده أقل، منبثا في المضامين المختلفة"<sup>(2)</sup>، فالمستوى المعنوي يشمل كلا من المستوى الدلالي والتركيبى، لأن على مستوييهما يمكن أن يكون هناك خرق معنوى.

وهكذا يمكن القول أن الشعرية عند "جون كوهين" هي شعرية أسلوبية تقوم على خرق ما هو مألوف في اللغة العادية، وهذا الخرق يمس الجانب الصوتي، والدلالي وتركيبى.

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص36.

2/السردية(السرديات):

إن المتتبعين لنظرية السرد يعدون مصطلح علم السرد أو السردية "narratology" من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية و التطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته.

بدأ علم السرد بالشكلايين الروس وبالتحديد مع "فلاديمير بروب" (Propp Vladimir) في عمله الموسوم "مورفولوجيا الخرافة" الذي حلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، والوظيفة عنده عمل الشخصية وقد حصر الوظائف في 31 وظيفة في جميع القصص، كما صاغ "تدوروف" مصطلح علم السرد لأول مرة عام 1969م في كتابه "قواعد الديكامرون" وعرفه بعلم القصة<sup>(1)</sup>.  
والسرديات هي: "فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، لكل محكي موضوع إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، هذا الموضوع هو الحكاية، هذه الأخيرة يجب أن تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد"<sup>(2)</sup> ، إذن السرديات هي العلم الذي يبحث في بنية النص المحكي، لاستخراج مكوناته ووظيفتها البنائية.

ويرى "جينيت" (Genette) أن هناك اتجاهين للسرديات، الأول، المسمى

السميائيات السردية، يمثله بروب، بريمون (Prymon)

(1)يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر/أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، سوريا، ط1، 2001، ص7.

(2)جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر/ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1998، 1، ص97.

غريماس (Greimas)، وغيرهم، ويهتم بسردية الحكاية دون اهتمام بالوسيلة الحاملة لها، رواية، فيلماً أو رسوماً، مادام نفس الحدث يمكن ترجمته بوسائل مختلفة، إنه يدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية.

والتصور الثاني للسرديات ليس موضوعه الحكاية، ولكن المحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل، إنه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاثة: المحكي، الحكاية، والسرد، ويجب عن الأسئلة: من يحكي ماذا؟ إلى أي حد؟ وحسب أي صيغ "modalités"؟<sup>(1)</sup> ، فالسرديات نوعان منها ما يهتم بالقصة والآخر يهتم بالخطاب.

ونحن نولي اهتمامنا في دراستنا على النوع الثاني من تقسيم "جينيت" للسرديات، حيث سنركز على شكل السرد ووظيفته، أي سردية الخطاب باعتبار "أن سرديات الخطاب هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية، وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم ، وجعله مقتصرًا على الخطاب في ذاته، وفي هذه الحقبة تأسست الأصول وتم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السردية التي تميزت بها عن غيرها من الاختصاصات التي تبحث في السردية مثل السيميوطيقا السردية مثلاً"<sup>(2)</sup> ، ويضيف سعيد يقطين: " جعلنا الخطاب أساس السرديات، لأنها تبلورت بناء على اشتغالها به، وبحثها فيه"<sup>(3)</sup> .

(1) جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، تر/ناجي مصطفى، ص 97.

(2) سعيد يقطين، الكلام والخير مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1997، ص 1،

ص 24.

(3) المرجع نفسه، ص 24.

وقد لاحظ المعنيون بالدراسات السردية أن أهم المقترحات الترجمية المقدمة لمصطلح "Narratology" هي: علم السرد، السرديات، السردية، نظرية القصة، نظرية السرد، القصصية<sup>(1)</sup>، ومن بين أشهر المصطلحات استعمالاً هو "علم السرد"<sup>(2)</sup>.

وعلم السرد "لا يهتم كثيراً بالتاريخ الخاص للروايات أو الحكايات أو بمعانيها أو بقيمتها الجمالية، ولكن يهتم عوضاً عن ذلك بسماتها التي تميز السرد عن الأنظمة الدلالية الأخرى، وتهتم بأوجه تلك السمات"<sup>(3)</sup>.

وحددت الوظيفة الرئيسية لعلم السرد فهي: "دراسة الأدوات التي تقود إلى وصف واضح للأعمال السردية وإدراك وظائفها"<sup>(4)</sup>، ويضيف "جينيت" عن وظيفة السردية "إن السرديات باعتبارها علماً سردياً يسعى إلى الإحاطة بمختلف جوانب السرد من حيث هو خطاب له خصوصيته وبنياته التي تميزه عن غيره من مكونات العمل الحكائي"<sup>(5)</sup>، على اعتبار أن السردية "تلتحم بالصيغة (الشكل) التحاماً تتخلق فيه وبه جمالية الخطاب في تمييزه وخصوصيته، ومن ثم شعرية"<sup>(6)</sup>، فالسردية تهتم بخصوصية الخطاب السردية وجمالياته.

(1) مجموعة من المؤلفين، ملتقى السرد، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، رابطة كتاب الأردنيين، الأردن، ط1، 2011، ص52.

(2) جيرالدبرنس، علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، تر/باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1971، ص10.

(3) المرجع نفسه، ص11.

(4) جيرالدبرنس، علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، تر/باسم صالح، ص11.

(5) جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص(د).

(6) سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، دط، 2009، ص152.

لذا يمكن القول إن علم السرد "هو علم يسعى في الأساس إلى استخلاص القوانين العامة التي تصدق على الظاهرة السردية أيا كانت لغتها، بعبارة أخرى فإن هذا العلم يحاول إمطة اللثام عن القواعد العامة الكامنة خلف أي عملية سردية"<sup>(1)</sup> ، فعلم السرد ما هو إلا محاولة للعثور على مجموعة القواعد المفسرة لظواهر الحكيم<sup>(2)</sup> .

وحتى تتحقق سردية الخطاب لابد أن تتوفر عناصر، "فسردية الخطاب تتأكد بواسطة اشتمال الخطاب على قصة ما، مع ما يرادفها من اصطلاحات من قبيل حبكة أو متن حكائي، إنها تتأكد كذلك بوجود أحداث مستعادة يتم إدماجها في إطار النص، وبوجود شخوص بها تتعلق في هذه الشخصية، وأخيرا بوجود ذات للتلفظ، بدونها لن يكون هناك خطاب سردي"<sup>(3)</sup>، وهذه العناصر الواجب توافرها هي أن تكون هناك قصة وما تشتمل عليه من حبكة و متن حكائي، وكذا وجود أحداث وشخصيات، وراوٍ، ومن دون هذه العناصر لن يكون لدينا خطاب سردي.

### 1- إشكالية مصطلح السرد:

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالسرد اهتماما كبيرا، إذ تشكل دراسته مدخلا مناسباً يمكن بواسطته الوصول إلى جوهر العملية الإبداعية الأدبية، وقد عانت تلك الدراسات من اضطراب مفهوم السرد، وتعددت المناهج

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر/عابد خزاندان، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط3، 2003، ص1، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص8.

(3) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط2، 1992، ص1، ص6.

والاختصاصات التي تبحث فيه نظريا وتطبيقيا، فقد اهتمت علوم المنطق واللسانيات والسيميوطيقا والجمال بالسرد، وتعددت مناهج الدراسات الخاصة به واختلفت مفاهيمها حسب تأثرها بهذه العلوم<sup>(1)</sup>، وقبل أن نتطرق إلى إشكالية المصطلح السردى، نعرض أولا إلى مفهوم السرد.

هناك مفاهيم عدّة للسرد يخضع تحديدها إلى طبيعة اشتغال كل ناقد استنادا إلى الرؤية التي ينطلق منها وعلى وفق المنهج الذي يشتغل عليه، وأصبحت النظرة إل مفهوم السرد تقوم على أسس وتحديات مختلفة منها" أنّ السرد يمثل الطريقة التي تحكى بها القصة، وتعيين تلك الطريقة، إذ إن القصة الواحدة تحكى بطرق متعددة"<sup>(2)</sup>، ومنها أيضا يفهم السرد على أنه" أداة من أدوات التعبير الإنساني"<sup>(3)</sup>، وهنا يمكن القول أنّ السرد هو الحكى، وبالتالي فمفهوم السرد هو التمييز بين حكي وآخر، وفي هذا تمييز بين ما رويت عليه القصة في تعدد أنماط سردها أو حكيها، إذ هو في هذا السياق "الكيفية التي تروى بها القصة"<sup>(4)</sup>.

فالسرد يعنى بشكل عام قص أخبار أو أحداث، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلا، أو بتلك التي ابتكرها الخيال، ويقابل مصطلح السرد العربي "narration" بالفرنسية، فهو "العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ(أي الخطاب) القصصي

(1) عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2006، 1، ص8،9.

(2) حميد حميداني، بنية النص السردى، ص45.

(3) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة،، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2005، 5، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص46.



والحكاية (أي الملفوظ) القصصي"<sup>(1)</sup>، والسرد على هذا الأساس "يخرج من كونه مظهرا تعبيريا، يُفعل الكلمة، ويسخر الجملة من أجل تواصل تبليغي على الصعيد الشفهية والكتابية"<sup>(2)</sup>، ويمثل هذا مفهوم للسرد كغيره من التعريفات خطوة فاعلة في نقل وقائع السرد من صورة إلى أخرى، أي من صورة الكلمة إلى صورة الكلمة الراسمة لذلك الواقع داخل الفضاء الفني، على "اعتبار أن العمل السردى عمل حكاى الغاية منه دراسة ترابط الأفعال في ذلك العمل، فضلا عن دراسة الدوافع التي تسيطر على العلاقات بين الشخصيات، وآخر دراسة العلاقة بين الشخصيات ذاتها"<sup>(3)</sup>.

ومن هنا استعمل النقاد المحدثون مفهوم السرد على أنه "المفهوم الجامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الروائى أو الحكائى، وتأتى أهميته باعتباره مصطلحا وجنسا يستدعى أن تكون له أنواع، كما يستدعى أن يكون له تاريخ"<sup>(4)</sup>.  
فالسرد لم يعد مصطلحا قصصيا فحسب، وإنما أضحى في التصور النقدي الحديث جنسا أدبيا مستقلا، انضوت تحت لوائه سائر الأنواع القصصية، وقد قامت عليه الدراسات النقدية وجعلت منه علما من العلوم الأدبية، اهتم النقاد بدراسة نصوصه، والوقوف على كيفية تشكلها، وأسس إبداعها وفنية صياغتها.

(1) سمير المرزوقي، جميل شاكرا، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، دط، ص74، 73.

(2) شارف مزارى، مستويات السرد الإجازى في القصة القرآن الكريم دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص19.

2001، ص19.

(3) فليح السامرائى، مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط2016، ص1، ص22.

(4) حسن عليان، تقنيات السرد وبنية الفكر العربى في الرواية العربية، الآن ناشرون وموزعون، ط2015، ص1، ص10.

## أ/ إشكالية مصطلح السرد عند الغرب:

المصطلح السردى إحدى المصطلحات النقدية التي اختلف الدارسون والنقاد في تحديد مفهومها وموضوعها، بل أصبح لكل ناقد تعريف خاص يختلف عن غيره، ونحاول بيان ذلك عند أبرز أعلام علم السرد الغربيين وهم: جيرار جينيت، تدوروف، ورولان بارت (Roland Barthes).

فالسرد عند "جينيت" هو الآتي:

أ- "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة لغة مكتوبة"<sup>(1)</sup>.

ب- السرد هو "المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية، وكذلك لوقائع لفظية"<sup>(2)</sup>.

ج- السرد يتضمن عروضاً لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص<sup>(3)</sup>،

ونجد السرد عند "جينيت" -أيضا- بمصطلح "الحكاية"، في كتابيه (خطاب

الحكاية) و(عودة إلى خطاب الحكاية)، إذ يقول:

1- السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب ( أي الحكاية باعتبارها خطاب شفهي أو مكتوب)، أي واقعة روايتها بذات<sup>(4)</sup>، والسرد من حيث هو حكاية، هذا المعنى هو الأكثر بدها ومركزية حالياً في الاستعمال الشائع،

(1) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي لمجموعة، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص75.

(3) المرجع نفسه، ص75.

(4) جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، ص13.

وهو يدل على المنطوق السردى، أي الخطاب الشفهي أو المكتوب، والذي يضطلع برواية حدث أو بسلسلة من الأحداث<sup>(1)</sup>.

2-السرد: أي الفعل السردى للمؤرخ<sup>(2)</sup>، والسرد من حيث هو فعل وهذا المعنى هو الأكثر قدما، إذ يدل على الحدث، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما إنّه فعل السرد متناولا في حد ذاته<sup>(3)</sup>.

أمّا السرد عند "تدوروف" فهو ينحى منحيين:

أ/ المنحى الأول: السرد من حيث هو قصة، إذ "لاينبغي الاعتقاد أن القصة تعني ترتيبا زمنيا مثاليا، فيكفي أن يوجد أكثر من شخص واحد حتى يصبح هذا الترتيب أبعد ما يكون عن القصة (...). ذلك أن القصة نادرا ما تكون بسيطة، فهي غالبا ما تضم عدة خيوط، ولا تلتقي هذه الخيوط إلا في لحظة واحدة، والترتيب الزمني المثالي هو بالأحرى طريقة في العرض (...). فمفهوم القصة يعني عرضا تداوليا لما وقع، فالقصة إذن مواضعة، وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها (...). فالقصة تجريد إذ أنها تدرك وتحكى دائما من طرف أحد ما"<sup>(4)</sup>.

فالسرد/القصة-إذن-وفق هذا المفهوم هي تناوب سردى من شخص إلى آخر، أو من مرسل إلى مرسل إليه أثناء العملية الكلامية والإنتاج اللفظي وهو ما يعرف

(1) جبرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى الثقافة، ط1997، 2، ص37.

(2) جبرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص14.

(3) جبرار جنيت، خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى، ص37.

(4) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص42.

بالحكي والمقولة الحكائية التي احتوت على عناصرها المتمثلة في (الشخصية، الزمان، المكان، الفعل، الحدث)، فإننا نكون إزاء قصة.

ب/ المنحى الثاني: السرد من حيث هو خطاب، "من حيث هو كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ"<sup>(1)</sup>.

فالسرد/الخطاب-هنا-عبارة عن فعل سردي الذي يتحقق بين السارد والمتلقي. وبالتالي فالسرد عند "تدوروف" هو طريقة نقل الحدث وآلياته بين الراوي والقارئ.

ويرادف "بارت" بين مفهومي الخطاب والسرد، فهو يعدّ الخطاب نظاماً من الجمل المترابطة، والسرد جملة كبيرة، وهو طريقة ما مثل كل جملة تقريرية، وبالتالي فإنّ السرد هو عبارة عن مقولات الأساسية للفعل، نعثر على الأزمنة والمظاهر، والصيغ والضمائر، إذا فالسرد مجموعة متدرجة ومنسقة من الجمل<sup>(2)</sup>. ويقول "بارت": "والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، وفي النقش على الزجاج، والمحادثة"<sup>(3)</sup>.

ومن خلال هذا الوصف لأشكال السرد، يمكن القول أن معنى السرد هو معنى "القصة" نفسها، أو أنه ينقل إلينا قصة أو مغزى أو فكرة ما، عبر هذه الفنون، "فهو تصوير لقصة ونقل لأحداثها عبر أشكاله المختلفة"<sup>(4)</sup>.

(1) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص55.

(2) المرجع نفسه، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص9.

(4) أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السرد في النقد-الأدبي العربي الحديث-دار صفاء للنشر، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، العراق، 2012، ط2، ص39.

فالسرد عند "بارت" هو الفعل الذي يحتوي على الزمان والمكان والشخصيات، أو تصوير لقصة عبر أشكال مختلفة. وخالصة القول أن المصطلح السردى عند الغرب يأتي مرادفاً لمعنى القصة، وقد يأتي مرادفاً لمعنى الخطاب السردى الذي يشتمل على: سارد ومسروود ومسروود إليه.

### ب/ إشكالية مصطلح السرد عند العرب:

شكل موضوع اضطراب المصطلح السردى تضارياً في الآراء في النقد الأدبى العربى الحديث، فهناك من قال أن سبب ذلك يعود الى تعدد المفاهيم لمصطلح واحد<sup>(1)</sup>، وهناك من يقول بتعدد المفاهيم و المصطلحات مثل تعددية مفهوم السرد، و تحل مكانه مصطلحات مثل القص و الحكى و الرواية والأخبار والصيغة، وهناك من أرجعه الى سوء فهم المصطلحات السردية، مثل مصطلح السردية "Narrativité" الذى ترجم الى (الساردية)، وزيادة على ذلك أنه من المرجح أن يكون سبب اضطراب المصطلح السردى هو تطور الفنون السردية و تداخلها و تشابكها مع بعضها البعض ما أدى الى تأزم و تقاوم هذه المشكلة و الزخم الهائل فى إنتاج المصطلحات السردية<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> عبد الرحيم الكردى، السرد فى الرواية المعاصرة، الرجل الذى فقد ظله نموذجاً، دار الثقافة، القاهرة، 1992، ص91.

<sup>(2)</sup> إبراهيم حسن عبد الهادى الفيومى إشكالية المصطلح النقدى فى مواجهة النص الروائى، مجلة جامعة دمشق، العلوم الإنسانية، جانفى، 1990، ص19.

ومن أبرز النقاد والباحثين العرب المختصين في هذا المجال (السرد) نجد "سعيد يقطين" و"عبد الملك مرتاض"، و"حميد لحميداني" وسنحاول إبراز مصطلح السرد عند كل منهم.

يرى "سعيد يقطين" بأن السرد "فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية بيدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان" (1).

ونجده يتبنى مصطلح (الحكي) بديلا لفظيا لـ : (السرد) في قوله: " إن المصطلح المناسب الذي نضعه هنا بسبب طابعه الثابت هو "الحكي" وليس "السرد"، إن الحكي عام، والسرد خاص، فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح (Recit) و (Narrative)، وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخيلية (...)، أما السرد فلا يتحقق إلا في الأعمال اللفظية" (2).

كما نجده قد فرق بين السرد والحكي، إذ جعل عنصر الحكي مستوعبا للسرد يقول: "في الرواية والمسرحية نجد حكيا.... لكن الحكاية في الرواية يقدم لنا من خلال السرد "Narration"، أما في المسرحية، فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل "Représentation" (3)، نستخلص من هذا القول أن

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص19.

(2) سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1997، ص15.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص47، 46.

الحكي سمة تميز الرواية و المسرحية، إلا أن الحكي في الرواية يكون غير مباشر، أما في المسرح فيكون مباشراً.

ويحصر "سعيد يقطين" تجليات السرد في:

سرديات الخطاب: من خلال البحث في الراوي والخطاب والمروى له.

سرديات القصة: الأفعال والفواعل.

سرديات النص: الكاتب والنص والقارئ<sup>(1)</sup>

وتبين لنا أنّ هذا المصطلح (سرد) يستعمله "سعيد يقطين" في مجالات

سردية مختلفة، وكلّ مجال يعطيه دلالة تنسجم وأطروحته الأساسية.

ويعطي عبد المالك مرتاض تعريفين للسرد هما:

\*الأول "هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثاً خيالية في زمن معين،

وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي"<sup>(2)</sup>.

\*الثاني "والسرد، إن شئت أيضاً، هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة

وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حيزية، ولا علينا أن

يكون هذا العمل السردى خيالياً أم حقيقياً"<sup>(3)</sup>.

والواضح في تعريف "عبد ملك مرتاض" للسرد أنه يركز على الطريقة

والكيفية التي تنجز بواسطتها القصة.

أما "حميد لحميداني" فيرى أن السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة عن

طريق قناة "الراوي والمروي له" وما تخصص له من مؤثرات، بعضها متعلق

(1) محمد الداوي، سرديات يقطين، نقلاً عن الموقع الإلكتروني: <http://www.saidyaktine.net/?p=245>.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998، ص 219.

(3) المرجع نفسه، ص 219.

بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة<sup>(1)</sup>، فحسب رأيه أن القصة "لا تحدد بمضمونها فحسب ولكن بالشكل والطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون"<sup>(2)</sup>، وهذه الطريقة هي السرد، بحيث يتكفل السارد بانتقاء واختيار الوسائل التي يقدم للقارئ المادة المحكية.

فالسرد- عند حميد لحميداني- يتعلق بطريقة وكيفية تقديم القصة.

والملاحظ أنّ المصطلح السردى قد تعددت مفاهيمه ومصطلحاته بين النقاد العرب، لأنه يندرج ضمن المفاهيم المستحدثة في الساحة النقدية العربية، واستعمل ليكون المفهوم الجامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الروائى أو الحكائى، وتأتى أهميته باعتباره مصطلحا وجنسا يستدعي أن تكون له أنواع، كما يستدعي أن يكون له تاريخ، وأي تفكير في أنواعه وتاريخه لا يمكن أن يلعب دورا هاما في ترسيخ الوعي به واتخاذ موضوعاً للبحث الدائم.

وأثار "عبد المالك مرتاض" مفاهيم نقدية من شأنها أن تضيف نقلة جديدة إلى الدراسة السردية المعاصرة، ومن بين هذه المصطلحات: "ترجم مصطلح السرد عن اللفظ Narration، والسردية عن Narrativité، والسردانية

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص45

(2) المرجع نفسه، ص45.



عن Narratologie<sup>(1)</sup>.

والمصطلح الأخير هو "يقوم مقام مصطلح (علم السرد) الذي لا يصطنعه إلا قليلاً حيث أشار أن "السردانية" أو علم (السرد) هي الأدوات العلمية التي يستعملها الباحث من أجل الكشف عن سرّ العمل السردية"<sup>(2)</sup>.

## 2- سرديات القصة و الخطاب:

أشرنا سابقاً أن السرديات تنقسم إلى اتجاهين، وهما في نظرنا مكملين لبعضهما البعض، لأن سرديات القصة هو اتجاه يعنى بدراسة المضامين السردية من خلال الوقوف على البنيات العميقة والكليات المعروفة والتي تتجاوز الجماعات اللسانية، ومن ممثلي هذا الاتجاه بريمون وغريماس<sup>(3)</sup>، فهذا اتجاه يعنى بدراسة النصوص على مستوى مكونات البنية الداخلية من خلال المادة الحكائية.

أما سرديات الخطاب التي تبدو أنها مقابلة لسرديات القصة، فهي تعنى بدراسة طرائق نقل القصة من مستوى الفعل والحدث إلى مستوى الخطاب، فتبحث في حدود السرد وأنواعه وتقنياته، كتجلي لفظي أو كتابي، دون الاهتمام بمحتويات الحكاية ومضامينها وحالات وقوع الأحداث وتسلسلها وتحولاتها حقيقة أو افتراضاً، وبالتالي يكون تركيزها على طريقة السرد وخصائصها، أو بعبارة أدق "ما يميز

(1) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية،

الجزائر، 1993، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص83.

(3) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص6.

بنية حكاية عن أخرى من حيث الطريقة التي تقدم بها كل مادة حكاية<sup>(1)</sup>، وذلك وفق مبادئ معينة ومباحث محددة.

ويعود ذلك إلى أن المنشغلين بهذا الاتجاه وعلى رأسهم "جيرار جينيت" يعتبرون أن البحث في هذا النوع من الدراسات له مكانته وأهميته البالغة في مجال السرديات التي "لا تنفتح إلا لما كان تحليلاً لدخائل تقنيات السرد وآلياته وأشكاله الصيغية التي تصنع خصوصيته وتفردته"<sup>(2)</sup>، أي أن هذه الواجهة قد اتخذت من مكونات السرد وصيغته الخطابية عناصر أساسية للتحليل والدراسة، وهي تقوم على ضرورة وجود فاعل يسرد المحكي ويقوم بتكييف المادة الحكائية بوسائط لسانية تخضع لمجموعة من التقنيات الخاصة والمميزة.

وبعد الإشارة إلى مجالات اهتمام كل من سرديات القصة والخطاب، ينبغي علينا الوقوف على بعض المصطلحات التي تدخل في دائرة المجالين السابقين.

### أ/ السرد والحكي:

كثيراً ما نرى تقارباً بين مفهومي السرد والحكي، "وربما هناك من يوافق بينهما، فيستخدم الحكي قاصداً السرد، وذلك مرده أن الجامع بينهما هو تحليهما في العمل الأدبي كتابةً وشفاهية"<sup>(3)</sup>، ولتوخي الدقة في استخدام المصطلحات في ميدان البحث، نسعى للوقوف على أهم الفروق بين المصطلحين، لأن ذلك كفيل

(1) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص149.

(2) سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار السحر للنشر، تونس، (دط)، 2009، ص149.

(3) أميساء إبراهيم البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (دط)، 2011، ص15.

بتحديد المعنى الدقيق الذي يستخدم فيه المصطلح، فالسرد هو محط اهتمامنا في هذه الدراسة.

والسرد مصطلح أدبي فني هو القص المباشر الذي يؤديه الكاتب أو الشخصية في النتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات، بينما يقوم الحكيم "على دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة، والثانية أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تحكى بعدة طرق، ولهذا السبب نجد أن السرد هو الذي يعتمد عليه في التمييز بين أنماط الحكيم بشكل أساسي"<sup>(1)</sup>.

والملاحظ هنا أن السرد يشكل مظهراً من مظاهر الحكيم، فهو الذي يحدد الطريقة التي يقدم بها الحكيم، أما الحكيم فهو مادة حكاية تبرز في شكل التعبير.

**ب/السرد والحكاية:**

الحكاية هي عبارة عن مجموعة من الأحداث، أو من الأفعال السردية تتوق إلى نهاية أي أنها موجهة نحو غاية، هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار (سلاسل) تكثر أو تقل حسب طول الحكاية أو قصرها كل سلسلة يشد فعالها رباط زمني منطقي<sup>(2)</sup>، فالحكاية هي عبارة عن مجموعة من الأحداث المتسلسلة المقيدة بالزمن.

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص 45.

(2) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات، دراسة، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2003، ص 8.

أما السرد من منظوره النقدي "هو المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث والشخص والزمكان<sup>(1)</sup>، فالسرد مشتمل للحكاية. ويمكن عد الحكاية عصب السرد فهي ثابتة وأساسية وعليها مدار السرد، وبانتقائها ينتهي السرد<sup>(2)</sup>، فالسرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج الحكاية<sup>(3)</sup>.

ويتحدث "جينيت" عن دلالة كلمة حكاية ويصنفها في ثلاثة اتجاهات بحسب استخدامها على النحو الآتي<sup>(4)</sup>:

أولها: الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يظلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

والثاني: أقل انتشارا تشير إلى سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية بغض النظر عن الوسيط اللساني.

والثالث: يدل على حدث إلا أن ليس حدثا يروي، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا، إنه فعل السرد متناولا بوصفه غاية.

فالحكاية بمفهومها الأخير تدل على الخطاب المنطوق من الجهة التركيبية والدلالية، فهي الأحداث التي تروي من خلال السرد الذي أنتجها، وهذا يجعل الحكاية لاحقة بالسرد.

(1) مجموعة من المؤلفين، الفن القصصي في النثر العربي، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديدة، الأبحاث،

الهيئة لقصور الثقافة، القاهرة، ط2008، 1، الدورة23ص313

(2) سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص219.

(3) جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، ص13.

(4) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى، 37.

ويعقد "جينيت" مقارن بين الحكاية والسرد، فيرى "أن الحكاية تدل على الخطاب المنطوق به (...)"، ويدل السرد على الوضع الذي ينطق به فيه"<sup>(1)</sup>، فالسرد هو الذي ينقل لنا الحكاية.

### ج/السرد والقصة:

تعرف القصة بأنها "هي سرد حوادث مرتبة حسب التسلسل الزمني"<sup>(2)</sup>، فالقصة هي الحدث الذي ينقله السرد في شكل زمني متتابع، وهذا ما يؤكد "يان مانفريد" (Jan Manfred) في قوله: "دعونا نقول أن كل سرد يعرض لنا قصة، وأن القصة هي تتابع أحداث تستلزم شخصيات لذا فإن السرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات"<sup>(3)</sup>.

ويوحي مصطلح السرد إلى عملية تواصل تتضمن قص كالرسالة مرسل من مرسل إلى متلق وإلى الطبيعة اللفظية للأداة المستعملة لنقل الرسالة"<sup>(4)</sup>، فالسرد هو الفعل أو عملية الانتاج"<sup>(5)</sup>.

أما القصة " فتشير إلى الأحداث المحكية المجردة من تنظيمها داخل النص وإعادة بنائها في القول في نظام كرنولوجي بمعية المشاركين في الأحداث"<sup>(6)</sup>، فالقصة هي المحكي من طرف شخصيات والمرتبطة بالزمن والذي ينقل إلى المتلقي، فهي تعرف بأنها: "المدلول أو المضمون السردية، ويقصد بها العالم

(1) جيرار جينيت عودة إلى خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، ص15.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص15

(3) يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر/أمانى أبو رحمة، ص12.

(4) شليموت ريمون كنعان، التخيل القصصي الشعرية المعاصرة، تر/لحسن لحمامة، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2010، ص1، 10، 11.

(5) المرجع نفسه، ص13.

(6) شليموت ريمون كنعان، التخيل القصصي، تر/لحسن لحمامة، ص12.

الخيالي الذي يبتغي القاص نقله إلى القارئ، عن طريق اللغة، ويمكن نقله بوسائل أخرى، مثل السينما أو الصور المتحركة أو اللوحات، أو غير ذلك، لكن العنصر الجوهرى فيها هو التتابع الزمني المطرد لمجرى الأحداث<sup>(1)</sup>، فمن مقومات القصة الزمن، والحدث.

ويشترك السرد والقصة في تشكيل النص "فالسرد والقصة يمكن رؤيتهما ككنايتين للنص، يكون استحضار الأولى عبر مضمونها القصصي والثانية عبر إنتاجها"<sup>(2)</sup>.

### 3/ السردية والشعرية:

السردية (علم السرد) هي فرع معرفي ثانوي لدراسة الأدب، وهو كذلك وثيق الصلة بالشعرية وبنظرية الأجناس وبسميائية أو سيميولوجيا الأدب<sup>(3)</sup>. ويشترك علم السرد بعدة سمات مع الشعرية لأنه يحل مميزات النصوص الأدبية (السردية) ووظائفها الجمالية السردية<sup>(4)</sup>، ويمكن التمثيل لذلك بهذا المخطط<sup>(5)</sup>:

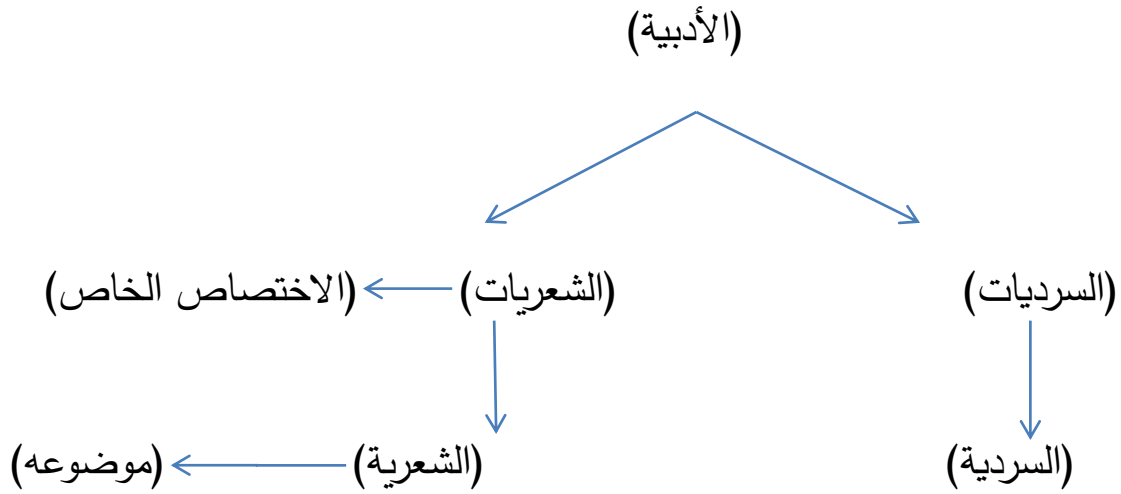
(1) عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة الرجل الذي فقد ظله نموذجاً ، ص 59.

(2) شليموت ريمون كنعان، التخيل القصصي، تر/لحسن لحمامة ، ص 13

(3) مونیکا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر/باسم صالح حميد، مرامي صالح أبو خلودن دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 1971، ص 28.

(4) المرجع نفسه، ص 28.

(5) سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 23.



إن كلا من الاختصاصين يشتركان في البحث عن المبادئ العامة للنصوص الأدبية، والمتمثلة في مقوماتها الأساسية التي تميزها عن غيرها من النصوص الأخرى والتي تحقق لها ميزتها الجمالية.

على أننا قمنا بالفصل بين الشعرية والسردية، لأمر تقتضيه الدراسة التفصيلية فقط.

### 1/ شعرية السرد (خاصة بالمدونة موضوع الدراسة):

بما أن شعرية السرد هي المقولات المخصصة بنظرية السرد، وقد قلنا سابقا أن الشعرية تعنى بقوانين الإبداع الفني، لتحديد المسوغات التي تجعل من العمل عملا فنيا، فدرست الفنون السردية إلى جانب الشعر، وعليه فإن شعرية السرد هي اختصاص جزئي بالنسبة إلى الشعرية العامة، ثم تطورت بعد ذلك فأصبحت اختصاصا كلياً، يندرج تحتها اختصاصات متعددة، بسبب تطور مفهوم السرد وتوسعه، فأصبح هناك شعرية السرد<sup>(1)</sup>.

(1) مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ت/ محمد القاضي، دار العين للنشر، ط1، 2010، ص202.

وما دامت الشعرية تعنى بتحديد مسوغات أدبية العمل الفني، فإن شعرية السرد تعنى بدراسة السرد لاستنباط المسوغات التي جعلت منه عملا فنيا. فعلم السرد عموما نظرية البنائيات السردية المستوحاة من البنيوية، لفحص بناء سردي، "فهو يرى نفسه كنظرية تحليل ماهية القص وكيفيته"<sup>(1)</sup>، بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها، ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات فيما بينها، فشعرية السرد تقوم على استنباط العناصر التي يقوم عليها السرد، أو النظام التي تنتظم به هذه العناصر، ومن بين هذه العناصر السارد، والشخصيات والزمان والمكان وغير ذلك ما يميز جمالية الخطاب السردية. وبما أن مدونتنا موضوع الدراسة هي "كتاب كليلة ودمنة" وهو كتاب يحمل بين طياته حكايات تشتمل على أمثال وحكم تروى على أسنة الحيوانات، وقد استخدمت فيها التقنيات السردية وفق ما يناسب المادة المسرودة، مما يجعل السرد يتصف بالشعرية، لأن "الروائي الذي يكتب سردا، يُشعرِن هذا السرد متوسلا في ذلك بمميزات اللغة الشعرية"<sup>(2)</sup>، ويكون ذلك على مستويات عدة تبرز من خلالها جمالية النص السردية، ونذكر من هذه التقنيات:

### أ/ شعرية الشخصيات:

إن عنصر الشخصيات يعد مبحثا سرديا بالأساس ذلك أن الدراسات في الشعرية اهتمت بما يجعل نسا ما أدبيا، ولم تغفل عن هذا المكون في تحقيق ذلك، والشخصيات في كتاب كليلة ودمنة جاءت رمزية، لأن معظم شخصيات

(1) مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر/باسم صالح حميد، مرامي صالح أبو خلود، ص29.

(2) أيوسف وغيلسي، الشعرية والسردية قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، (دط)، 2007، ص129.



هذه القصص من الطيور والحيوانات، وهي بذلك تنتمي إلى عالم مجهول من الإنسان، ولكنه مشوق له على الدوام والاستمرار، فهو يستثير خيال القارئ بالإضافة إلى استثارة عقله، حيث يجد نفسه مطالبًا بإرجاع كل شخصية من الطيور والحيوانات إلى ما يشبهها في عالم البشر، فمثلاً الأسد رمز للملك، والنمر رمز للوزير، والثعلب للشخص الماكر، والحمامة للإنسان الطيب، وهكذا، كما كان ذلك في قصة الثور والأسد.

وهذه الشخصيات حيوانية ترمز إلى -في أغلب الأحيان- إلى طبقة اجتماعية حاكمة ورعاياها وتروي ما يحيط في بلاطهم من نزعات وخصومات من أجل تسيير أمور الدولة وشؤون المجتمع بطبقاته المختلفة وما يشتمل عليه من أخلاق أفراده، لذلك فهي لا تدل على شخص محدد بعينه، وإنما تدل على كل شخصية اجتمعت فيها سمات محددة فالشخصيات في "كليلة ودمنة" هي شخصيات رمزية. ولما كان همنا في هذه الدراسة تبين مظاهر شعرية السرد في كتاب كليلة ودمنة، فإننا سنتناول هذا العنصر في فصل لاحق، قصد تبين سماته الشعرية.

### ب/ شعرية الزمان:

يعتبر الزمن مقوم من مقومات السرد، فما من حكاية إلا وهي أحداث متعاقبة في الزمن، هذا ما يجعل البناء الزمني عادة في القصص بناء متماسكا يخضع لتراتبية أو السببية، أما في حكايات كليلة ودمنة فيقوم على التداعي وتوارد المواقف، إذ أن كتاب "ابن المقفع" يحمل بين دفتي كتابه قصصا خاضعة لنظام تدريجي متفرع، حيث قصة الإطار، وقصة ضمنية، وقصة فرعية، ولكل منها زمنها الخاص والخاضع لسياق، وهذا ما يجعل البناء الزمني فيه موسوما بالتفتت

والخرق مما يضيف عليه شاعرية، وسنفصل أكثر في عناصر الزمن في فصل لاحق.

### ج/شعرية المكان:

يتحدد المكان في القصة باعتباره مكانا واقعيا مرجعيا وذلك للإيهام بواقعية الأحداث، وعادة ما يكون وصف المكان مرتبطا بوظيفته في الحكاية إذ يحدد إطارها ويوثق ارتباطها بمرجعها، وهذا ما نجده في حكايات كليلة ودمنة، هي حكايات تسرد أسنة الحيوانات فكان مرجعها الغابة وما تشتمل عليه من بحيرات وجبال وسهول، فكانت أماكن محتضنة للأحداث، ونفصل القول فيما تبقى من البحث.

وتجتمع هذه العناصر وغيرها متأزرة في لغة إبداعية جمالية، فنتقل لنا الكلام السردى في شكل إحياء وتصوير "معتمدة على اللفظة الخاطفة والتكثيف غير المسهب والإحياء الرامز، إنها لغة إشارية تتجاوز احترام منطقية التركيب إلى الخضوع إلى منطقية الإبداع، وهي حين تفعل ذلك تؤسس عالمها الشعري والصوفي، إنها لا تضحى بالسردى لصالح ما هو شعري، وإنما تستند إلى ما هو شعري من أجل تكثيف دلالة وإحياء السردى"<sup>(1)</sup>، فجمالية العناصر السردية متضافرة هي التي تعطي للسرد إحياءات ودلالات.

(1) يوسف وغليسي، الشعرية والسردية قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص130.

# الفصل الثاني

---

بنية الخطاب السردى في حكايات كليلة ودمنة

1/ صيغ السرد

أ/ أنماط الصيغ في حكايات كليلة ودمنة

3/ الأشكال السردية

4/ وضعية السارد

يعد مصطلح السرد أهم مكون من مكونات النص الروائي، فهو من أولى الأدوات التي يستخدمها الروائي لتحميل النصوص بالمضامين والدلالات، معتمداً على جملة من العناصر التي تشكل البنية العامة لموضوعها وجماليتها، ومن بين هذه العناصر: صيغ السرد، وأشكال السرد، ووضعية السارد، والتي تشكل دعامة أساسية في بناء النص السردي، لذا نحاول في هذا الفصل الكشف عن خصائصها في حكايات "كليلة ودمنة" وطريقة اشتغالها.

### 1/ صيغ السرد:

تعد صيغة السرد من أهم آليات الخطاب السردي، وإحدى أهم عناصره التي يقوم عليها والتي تكسبه بعده الخطابية، وتكمن أهميتها في ارتباطها بأشكال الخطابات وأنماطها المتباينة التي تشكل المتن الحكائي، وهي محل نقاشات عديدة تتعلق بنشأتها وكيفية استعمالها، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة هذا المفهوم المتشعب في مجالات عدّة، ومن بين ما جاء في تعريفها: "أنّها تعني الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، ويقدمها لنا بها"<sup>(1)</sup>، بمعنى أنّها ترصد الكيفية التي يروي بها الراوي ما يرى، أو سرد ما يراه من خلال وجهة نظره. وعرفت أيضاً: "أنّها بحث يتعلق بالتساؤل الآتي: كيف يروي الراوي ما يرى، أو ما يعرف من أخبار ووقائع"<sup>(2)</sup>، فهي تركز على الطريقة التي ينقل بها الراوي الوقائع والأحداث إلى المتلقي.

واشتقت كلمة (صيغة) من (mode) التي يدل معناها النحوي على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر

(1) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 61.

(2) يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1990، ص 162.

المختلفة، التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل الأدبي (1) ، فهي تعني-القدرة على رواية ما يرى وطرق ممارسته من وجهة نظر معينة، وهي عند "جينيت" تعني "شكل الخبر السردى" (2) .

ويحيل البحث في مفهوم الصيغة السردية على جملة من الإشكاليات المعقدة، كان أبرزها التباسها مع مقولتين أخريتين هما "المنظور السردى" والمسافة، نظرا لارتباطهما وتداخلهما الكبير لدرجة يصبح الفصل بينهما عسيرا، وقد حاول "تودروف" تجلية الفرق بينهما، وبيان الحدود الفاصلة بين المقولتين، إذ يرى " أن الرؤى السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أما صيغ السرد فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية وتقديمها" (3) .

إن وجود حد فاصل بين المقولتين لا يعني انفصالهما تماما، بل العكس من ذلك "فالمقولتان تتقاطعان في المسافة، التي تنهض بين الراوي وما يروي، أي أن كيف يرى الراوي ما يروي، ليست مستقلة تماما عن: كيف يروي الراوي ما يرى ويسمع" (4)، الشيء الذي يبرز الارتباط الوثيق بين المقولتين وتكاملها، فالراوي عندما يروي فهو يصدر عن موقع وبناء على المسافة التي تفصله عن ما يروي تتحدد صيغ الخطاب.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "تودروف" (Todorov) هو أول من أوضح مفهوم

(1) جبرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى، ص177.

(2) المصدر نفسه، ص177

(3) ترفتان تودروف، الأدب والدلالة، تر/محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضري، سوريا، ط1996، ص1، ص81.

(4) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص163.

الصيغة بشكله الدقيق عام 1966م<sup>(1)</sup>، وقد انطلق في تحديده لنمطها (الحكي) و(العرض) من تقسيم النقد الأنكلو-أمريكي لأساليب البانورامي والأسلوب المشهدي، "على افتراض أن هذين-أي الحكي والعرض- تعود أصولهما إلى التاريخ والدراما، فالأول صيغته سردية محضة، ويكون فيها الكاتب مجرد شاهد ينقل الأحداث ويخبر عنها دون أن يترك الشخصيات تتكلم، أما في الدراما فهي لا تنقل أحداث القصة سرداً وإنما يتم تقديمها بواسطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون أمام أعين الجمهور، ويكون السرد مضمناً في الحوار مع بعضهم البعض"<sup>(2)</sup>.

غير أن "جينيت"(Genet) يبين أن هذين النمطين قد أشار إليهما "أفلاطون" عندما ميز في حديثه عن ملحمة "هوميروس" بين السرد والمحاكاة، ثم تلاه بعد ذلك "أرسطو" الذي ذهب إلى أن المحاكاة الشعرية تقوم على صغتين هما: الصيغة السردية التي يتكفل بهل الراوي، وصيغة العرض المباشر للأحداث<sup>(3)</sup>.

ويرى "جينيت"(Genet) أنّ فكرة "العرض (أو التمثيل) المستقاة من المسرح هي فكرة وهمية في الخطاب الحكائي، لأنه لا يمكن أن يتم عرض أو تقليد قصة ما إلا إذا رويت بجميع تفاصيلها، فتعطي بذلك إيهاً بمحاكاتها السردية على أساس أن السرد (شفوياً كان أو مكتوباً) هو حدث لغوي، واللغة تدل دون أن تقلد"<sup>(4)</sup>، ولهذا فقد اقترح تقسيماً يتكون من محورين هما: "حكي الأحداث" و"حكي الأقوال"، رابطاً إياهما بالمسافة والمنظور، ففي حكي الأحداث تتعلق المحاكاة

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص190.

(2) نغلة حسن عزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني - قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص124.

(3) جبرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى، ص178.

(4) المرجع نفسه، ص179.

بكمية الخبر السردى ودرجة حضور الراوي، أما في حكي الأقوال فإن ثمة ثلاثة أنماط، هي (1) :

1-الخطاب المنقول.

2-الخطاب المسرود.

3-الخطاب المعروض

وقد اهتم النقاد العرب بالخطاب الروائي وتناولوا بالدراسة الأنماط التي يقوم عليها واعتبروها أساسية في عملية التحليل السردى، كما حاولوا تبسيط وتوضيح تلك الأنماط حتى يسهل إدراكها وتوظيفها في تحليل ودراسة النصوص الروائية. ويعد الناقد "سعيد يقطين" من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بتلك الأنماط لأنه تناولها بطريقة متفردة ومغايرة عن بقية الدارسين، حيث اعتمد في دراسته على مفهومي: "السرد" و"العرض"، وتوصل إلى صيغ كانت أكثر تفصيلاً وهي (2) :

1-صيغة الخطاب المسرود

2-صيغة المسرود الذاتي

3-صيغة الخطاب المعروض

4-صيغة المعروض الذاتي

5-صيغة المعروض غير المباشر

6-صيغة المعروض الذاتي

(1) جبرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى

ص185-187

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص198، 197.

وسنحاول في تحليلنا لحكايات "كليلة ودمنة" أن نظهر الصيغ السردية وفق تصنيف "جيرار جينيت" مزوجينها مع تقسيم "سعيد يقطين" للتوضيح.

### أ- أنماط الصيغ في حكايات كليلة ودمنة:

إذا تمعنا في قصص "كليلة ودمنة" وجدناها عبارة عن حكاية أقوال لا أحداث، وذلك بهيمنة الجانب القولي على السردى، فالراوي لا يحدثنا عما تقوم به شخصياته أو ما يقع لها، إنما يتيح المجال-في غالب الأحيان- لها للتحدث بأصواتها وتتجاوز فيما بينها، وهذا ما يقوي العنصر الدرامى داخل هذه الحكايات، فيعطي حيوية مشاهدة الأحداث مباشرة.

ونتناول في الآتي الأنماط الثلاثة لهذا التعدد الصيغى، مرتبة حسب سيادة كل صيغة سردية وغلبتها على الأخرى:

#### 1/ الخطاب المنقول:

ويرد هذا النوع ضمن طريقتين لأن المتكلم لا يقوم "بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنه أيضا يقوم بنقل كلام غيره سردا أو عرضا"<sup>(1)</sup>، ولذا فهو ينقسم إلى نوعين:

#### أ- الخطاب المنقول المباشر:

وقوام هذا الخطاب أنه ينقله "متكلم غير المتكلم الأصلي، وهو ينقله كما هو"<sup>(2)</sup>. ويعرف أيضا أنه "نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كونتها"<sup>(3)</sup>.

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، ص 198.

(2) المرجع نفسه، ص 190.

(3) جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر/عابد خزاندان، ص 61.



ويستأثر هذا النوع، أي أن تعبير الشخصيات عن ذاتها من خلال الحوار، بالجانب الأوفر في حكايات "كليلة ودمنة"، إذ يعمل فيها الراوي على المزوجة بين الحوارات المستفيضة والمقتضبة إضافة إلى تنوع أصوات شخوصه وضبط مقاييس الحوار حسب كل مقام، مثل هذا المقطع الذي يظهر أكثر من شخصية: "فقال أحدهم قول المخبر الناصح: إنه لا بد لنا أن نخبر الملك بما يضره...، قال الآخر: ما أراه يفعل هذا، ولكن انظروا...، فقال آخر: لعمرى ما تلبث السرائر أن تعرف.."<sup>(1)</sup>، وهنا نلمس تعدد أصوات الشخصية التي شكلت شعيرة الخطاب المباشر والذي "يعد محرك حي للأحداث"<sup>(2)</sup>، فضلا عن دخوله في البناء السردى، وذلك بالتركيز على الشخصيات، والكشف عن حالاتها النفسية، فهو معيار "لفهم الشخصية ودوافع حركتها ونتائج أفعالها،(..) ففي أحاديث الناس تتجلى سماتهم وطبائعهم وأفكارهم ويكشفون أحيانا عن جزء من نواياهم"<sup>(3)</sup>، فالحوارات لها خاصية دفع الحدث إلى الأمام حتى بلوغ النهاية، ضف إلى ذلك أن أكثر ما ورد كان كشفا ووصفا وتحليلا للوقائع، ويتجلى ذلك في الأمثال التي كان "بيدبا" يضربها للملك "دبلشم"، والتي لم تكن مجرد أمثلة يسردها ليمتع بها المستمع ويسليه كما يبدو في قوله: "فحدثني، إن رأيت عن إخوان الصفاء، كيف يبتدئ تواصلهم"<sup>(4)</sup>، أو في قوله: "فاضرب لي مثل الرجل العجلان في أمره"<sup>(5)</sup>، بل كانت قصصا رمزية تحمل في ثناياها دعوة إصلاحية في البحث والنقد اللاذع للسلاسة بحيث تسترّ فيها الفيلسوف وراء شخصيات حيوانية درءاً من

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، مصطفى لطفى المنفلوطي، دار الكتاب العربي، لبنان، دط، 2011، ص 137.

(2) فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1

(3) المرجع نفسه، ص 25-30.

(4) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 97.

(5) المصدر نفسه، ص 125.

غضب الحاكم، وكان الحوار السردى الوسيلة الناجعة التي وظفها السارد في بناء حكاياته، لأن الحوار لا يكشف عن بناء الشخصية فقط بل "يصف الظواهر والسلوك ويصور ما هو ذهني وروحي في إطار تداخله مع ما هو محسوس"<sup>(1)</sup>، فالحوار السردى الفعال هو الذي يرفع الحجب عن عواطف الشخصية، وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الداخلي تجاه الأحداث والشخصيات بطريقة تخلو من الافتعال.

ومن ثمّ جاءت الفرصة مواتية للراوي ليسرد قصصا متعدّدة ومتنوعة ليكشف بها عن أسرار ومكائد المحتال الظالم التي تفضح في الأخير وتبوء بالفشل، والغاية من كل ذلك هو إقناع الملك بتغيير وجهة نظره في الحكم.

لذا نجد الراوي ينقل أفكارا مختلفة هادفة وناقدة وموجهة للمجتمع بكافة طبقاته، يحاول نفثها، و له رغبة جامحة في تطبيقها، فاتخذ من الحوار الذي جاء على لسان الشخصيات الحيوانية- تقريبا- سبيلا يبين به فضائل البشر ووزائلهم، ويغوص من خلاله إلى عوالمهم ويكشف به عن أفكارهم.

ولقد عرضت الحوارات-كما أشرنا سابقا- وفق طريقتين:

**\*أولهما:** الحوارات المسهبة التي أخذت حيزا معتبرا من القصص، وما تختص به عن كشف الملامح الفكرية للشخصية القصصية، عن طريق "تحديد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل، والحركة والنطق"<sup>(2)</sup>، فنتوقف اللقطة عند فعل الشخصية وحوارها، وتقدم الشخصية نفسها للموضوع، معبرة بصدق عن أفكارها، ومشاعرها، ومواقفها من دون تدخل السارد.

(1) فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقناته وعلاقاته السردية، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص44.

وكمثال توضيحي المحاورة المطولة التي جمعت بين "كليلة" و"دمنة" في الباب الخامس المعنون ب: "الأسد والثور"<sup>(1)</sup>، وهو أكثر الأبواب التي اشتملت على الحكايات الفرعية حيث بلغت ست عشرة حكاية، إذ عمل "دمنة" عمل الواشي الماهر المحتال الذي يريد أن يفسد بالنميمة المودّة بين الملك "الأسد" والثور "شترية"، وكان في كل مرّة يسرد حيله على "كليلة" الذي بادله طرف الكلام منبها إياه إلى المخاطر التي قد يقع فيها (دمنة)، مثل ما ورد في هذا المقطع الحوارى:

" قال دمنة: أريد أن أتعرض للأسد عند هذه الفرصة لأنّه قد ظهر لي أنّه ضعيف الرأى قد التبس عليه أمره وعلى جنده أيضا، ولعلي على هذه الحال أدنو منه فأصيب عنده منزلة ومكانة فيبتدرني بالكلام فأجيبه، بما تقدحه القديحة لعلها تنتج بيننا نتيجة تؤدي إلى إظهار أمر مكتوم.

قال كليلة: وما يدريك أنّ الأسد قد التبس عليه أمره؟

قال دمنة: بالحس والرأى أعلم ذلك منه، فإنّ الرّجل ذا الرأى يعرف حال صاحبه وباطن أمره بما يظهر له من دليّة وشكله.

قال كليلة: فكيف ترجو المنزلة عند الأسد ولست بصاحب السلطان، ولا لك علم بخدمة السلاطين وآدابهم وآداب مجالسهم؟"<sup>(2)</sup>.

ويطول هذا الحوار بين "دمنة" و"كليلة" ليأخذ مساحة قرابة "أربع صفحات"، وتنشأ عنه محاكاة التي تقدم الصفات المميزة لكل شخصية، فالخطاب المباشر

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 61.

هو استشهاد بحوار فردي أو حوار ثنائي وهذا يخلق الإيهام بالمحاكاة  
الـصرف<sup>(1)</sup>.

ويتواصل هذا الحوار المباشر-كما أشرنا- بين شخصيتين محاولة كلا منها  
إبداء رأيها وإقناع الآخر، كما يبدو في هذا المقطع:

"قال دمنة: الرجل الشديد القوي لاينوء به الحِمل الثقيل وإن لم تكن عادته  
الحِمل، والرجل الضعيف لايستقل به وإن كان ذلك من صناعته.

قال كليلة: فإن السلطان لا يتوخى بكرامته فضلاء من بحضرته، ولكنه يؤثر  
الأدنى ومن قرب منه.

قال دمنة: يقال إن مثل السلطان في إثارة الأفضل دون الأدنى مثل شجر الكرم  
الذي لا يعلق إلا بأكرم الشجر.

قال كليلة: وكيف ترجو المنزلة عند الأسد ولم تكن دنوت منه من قبل؟

قال دمنة: قد فهمت كلامك جميعه وتدبرت ما قلت وأنت صادق<sup>(2)</sup>.

فالحوار هنا يبرز الدلالات النفسية "فيمتلئ بحقيقتين مفتوقيتين مجتمعتين  
يحسن تصويرهما معا، حقيقة النفس من ناحية، وحقائق الكلام التي تقوله من  
ناحية أخرى، وتدرج هذا الحوار وقدرته على تصوير حركات النفس وتحول  
أساليبها في الختل والروغان، وإيجاز ودقته وسهولته وقربه من لغة التخاطب،  
وهكذا يؤدي الحوار الحي دوره في تطوير المواقف القصصية، يحملها ويدفع بها  
في وقت واحد<sup>(3)</sup> ، فالحوار يدفع الحدث إلى الأمام من خلال إبراز عوالم

(1) شليموت ريمون كنعان، التخيل القصصي-الشعرية المعاصرة- تر/لحسن لحمامة، ص162.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص61.

(3) عبد الكريم الأشتر، نصوص مختارة من الأدب العباسي، المكتبة الحديثة، دط، 1969، ص338.

الشخصيات، فكما أعلنت الشخصية عن مكنوناتها، انتقل الحدث من موقف إلى آخر وبذلك يتطور.

وفي هذا المقطع الحوارى بين "كليلة" و"دمنة" نلمس خاصية جمالية أخرى لهذه التقنية(الحوار):

"قال كليلة: ما أرى على الأسد في رأيه في الثور ومكانه منه ومنزلته عنده شيئاً ولا شراً.

قال دمنة: إنما يؤتى السلطان ويفسد أمره من قبل ستة أشياء: الحرمان والفتنة والهوى والفضاضة والزمان والخُرق" (1)، ويبدأ "كليلة" في الإسهاب في القول شراحاً ومفصلاً ومحسناً لخطورة ما سيقدم عليه "دمنة"، ثم يواصل منذراً إياه قائلاً: "وكيف تُطبق الثور وهو أشد منك وأكرم على الأسد منك وأكثر أعواناً.

قال دمنة: لا تنظر إلى صغرى وضعفى، فإنّ الأمور ليست بالضعف ولا القوّة ولا الصغر ولا الكبر في الجُتّة، فربّ صغير ضعيف قد بلغ بحيلته ودهائه ورأيه ما يعجز عنه كثيرٌ من الأقوياء" (2).

فمن طريق الحوار أبدى "كليلة" خوفه على ما يفكر به "دمنة" وجعله يشكل معه مشهداً حوارياً أوقف السرد لوهلة وكأنه يخلق فجوات مكانية داخل النص يملؤها بجمل حوارية صوتية(تمثل الزمن)، تظهر فيها معلومات غير مباشرة، عن طريق الحوار المباشر.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص68، 67.

(2) المصدر نفسه، ص67.

لذا يمكن القول أن من جماليات الحوار السردى أنه يمكن الشخصية من البوح بعواطفها ومشاعرها، كما يربط شخصيات القصة بخيط واحد مما يساعد على تكثيفها وإبرازها كوحدة فنية.

كما يبدو لنا الحوار الذي هو الدعامة الأساسية في الخطاب المباشر يكون دالا على الشخصية دلالة صادقة على حقيقتها، وأنه يكسب السرد طابع الحيوية ويجرده من الرتابة من خلال تبادل الشخصيات للآراء فيما بينهم، كما يساعد الحوار المتلقي في التعمق واستنباط أعماق الشخصية القصصية، ويكشف عن أدق حركاتها النفسية، وهنا تتجلى بوضوح شاعرية الخطاب المباشر.

وأما في باقي الأبواب نجد حوارات بأصوات جديدة ومختلفة موزعة على أبواب الحكايات، منها حوار "الأسد وبابن آوى الناسك"<sup>(1)</sup>، وحوار الحية والقرد والبير"<sup>(2)</sup>، وغيرها كثير، فقد لجأ الراوي إلى توظيف أصوات متعدّدة ومتنوعة ساعدت على ترابط وتسلسل الأحداث وتطورها، مما يُشعر القارئ أو المستمع بواقعية ما يحكى.

وإذا تقفينا فحوى هذه الحوارات لاحظنا أن منها ما جاء حاملا للإخبار، والذي له أهمية بالغة في قصص "كليلة ودمنة"، إذ يعمل على كشف خوالج الشخصيات والغوص في أعماقها، لمعرفة أفكارها ورؤاها وتوجهاتها الخاصة، وهذا ما وضحناه في الأمثلة السابقة.

وجاءت مقاطع حوارية أخرى حاملة للوصف، الذي يجعل الكلام مشخصا في صور تجعل الأحداث مشخصة وكأنها حقيقية، إذ ترسم في مخيلة القارئ أو السامع عالما خاصا بالقصة، كما أن الوصف هنا جاء ليشير إلى علاقة

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص135.

(2) المصدر نفسه، ص155.

اجتماعية ومواقف أخلاقية بطريقة مقصودة وهي حصر الموضوع الأخلاقي السياسي التهديبي دون الموضوعات الأخرى، فترتبت الأفكار في هذا السياق ترتيباً أساسه العقل دون الحس، ونمثل بهذا المقطع التوضيحي:

" زعموا أنه كان في بعض المدن طبيب له رفق وعلم، وكان ذا فطنة فيما يجري على يده من المعالجات، فكبر ذلك الطبيب وضعف بصره"<sup>(1)</sup>، فالوصف- هنا- يلعب دور الوظيفة الإخبارية التي لها دور مهم في العمل الروائي والذي يتمثل في تقديم معارف ومعلومات فهي لازم لمتابعة السرد"<sup>(2)</sup>.

وفي مقطع آخر نجد وظيفة جمالية للوصف تهدف إلى "خلق أثر نفسي عند المستقبل، فإلى جانب كونه يصور مشهداً واقعياً، فإنه يهدف كذلك إلى إحداث أثر شاعري لدى القارئ"<sup>(3)</sup>، مثل هذا القول: "قال الغراب: كانت سيرته سيرة بطر وأشر وخيلاء وعجز وفخر مع ما فيه من صفات الذميمة، وكل أصحابه ووزرائه شبيه به إلا الوزير الذي كان يشير عليه بقتلي، فإنه كان حكيماً أريباً فيلسوفاً حازماً قلماً يرى مثله في علو الهمة وكمال العقل وجودة الرأي،... ولم يكن كلامه كلام عنف وقسوة ولكنه كلام رفق ولين حتى إنّه ربما أخبره ببعض عيوبه ولا يصرح بحقيقة الحال"<sup>(4)</sup>.

إن هذا الوصف الدقيق لهذه الشخصية رسم الصورة في ذهن القارئ بينت هياتها بكل أبعادها الظاهرية والباطنية، فأعطاها ذلك بعداً جمالياً.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 90.

(2) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار جنوب للنشر، تونس، ط 2000، ص 207.

(3) المرجع نفسه، ص 207.

(4) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 120، 119.

والملاحظ على هذه الأوصاف أنها جاءت متعلقة بالشخص، منها ما كان مادياً ومنها ما كان معنوياً، وقد ساهم هذا المزج في جعل الشخصية مألوفة وحتى مرئية للمتلقي.

ويدعو الوصف في هذه القصص إلى التأويل، لأن نظام الكاتب ثنائي مركز على المفارقة بين الظاهر والباطن، والتأويل ضرورة في تجاوز الظاهر للوصول إلى الباطن، ومقاصد الكاتب في باطنه، مندسة في بنية النص وشكله، والمقاصد مخفية وراء الوصف، "فبيدبا" لم يأخذ الملك بالنصح مباشرة وأظهر له عيوبه في سوء تصرفه واتخاذ القرارات، بل عمد إلى سرد قصص رمزية أخفى بين طياتها حكماً وعبراً، لذا فالإخفاء كان مقصوداً لنقل أفكار، وهدفها الدعوة إلى تغير أوضاع، والوقوف على بعض التصرفات الخاطئة، وهنا نلمس بوضوح شاعرية السرد في حكايات "كليلة" و"دمنة".

**ثانيهما:** إلى جانب الحوارات المستفيضة نعثر على العديد من نماذج المحاورات القصيرة التي تتوسطها خطابات مسرودة غالباً تأتي في مواقف معينة لا تستدعي الإطناب، ونقدم لذلك هذا الحوار الخاطف الذي جاء في "مثل التاجر والضارب بالصنج كمثل توضيحي:

**"قال التاجر: دونك الصنج بأسمنا ضربك به.**

**فأخذ الرجل الصنج ولم يزل يسمع التاجر الضرب الصحيح، والصوت الرخيم، والتاجر يشير بيده ورأسه طرباً.**

**قال الرجل للتاجر: مر لي بالأجرة.**

**فقال التاجر: وهل عملت شيئاً تستحق به الأجرة؟" (1)**

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص53.



فالحوار عنصر من عناصر السرد، فإنه يعطي للقصة حركة، ويخدم الحدث بشكل أو بآخر مما يساعد على تطويره ونموه، فما يصاغ الحوار بطريقة أو بأخرى إلاّ ليساعد على تطوير الحدث وتتابع الأفعال، وإكسابه جمالية سردية من خلال طابع الظهور والارتقاء الفني.

### ب/ الخطاب المنقول غير المباشر:

هو عبارة عن ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية، لكنها لا تخرج عن نطاق لغة الراوي الخاصة به، فالخطاب فيها يكون منقولاً من طرف سارد غير المتكلم الأصلي، "فهو مثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصلي"<sup>(1)</sup>.

والخطاب-هنا- يكون في مستواه التلفظي اللغوي خاضعاً لذاتية الراوي الذي يمكنه أن يتصرف في الخطاب المنقول، سواء بتقديمه متماهياً مع خطابه، أم بالتقديم له أو التعليق عليه، أي أنه يقوم بنقل أفكار الشخصيات بأسلوبه الخاص، عن طريق تكثيفها وإدماجها في خطابه، وبالتالي يخضع السرد لذاتيته. ويعرف أيضاً أنه "نوع من الخطاب يتم فيه إدماج ما تتلفظ به شخصية أو تفكر فيه في ذلك الذي تتلفظ به أو تفكر فيه شخصية أخرى، من خلال الانتقال الخفي للأزمنة، وهذه الأفكار يتم الإخبار عنها بشكل أقل أو أكثر من التقيد التام بالحرفية"<sup>(2)</sup>.

وغالباً ما يأتي الخطاب غير المباشر مبعوثاً بين أقوال الشخصيات في الخطاب المباشر، إثر تدخلات الراوي أثناء السرد أو خلاله أو بعده، وهذا هو الغالب على قصص "كليلة ودمنة"، مثل الذي جاء في قصة "مثل القرد والنّجار"

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 198

(2) جيرالد برنس، المصطلح السردية، ص 112

في هذا المقطع: " ثم إنّ دمنة انطلق حتى دخل على الأسد فغفر وجهه بين يديه وسلم عليه، فقال الأسد لبعض جلسائه: من هذا؟ فقال: هذا دمنة ابن سليط، قال: كنت أعرف أباه، ثم سأله أين تكون؟ قال لم أزل مرابطاً باب الملك داعياً له النصر وودام البقاء رجاء أن يحضر أمر فأعين الملك فيه بنفسه ورأيي....، فلما سمع الأسد قول دمنة أعجبه وطمع أن يكون عنده نصيحة ورأي.... فلما عرف دمنة أن الأسد قد عجب منه وحسن عنده كلامه، قال: أيها الملك، إنّ رعيّة الملك تحضر بابيه رجاء أن يعرف ما عندها من علم وافر،... وأحب دمنة أن يرى القوم أن ما ناله من كرامة الملك إنما هو لرأيه ومروءته وعقله لأنهم عرفوا قبل ذلك أنّ ذلك لمعرفته أباه... فبينما هما في هذا الحديث إذ خار شترية خورا شديداً، فهيج الأسد وكره أن يخبر دمنة بما ناله، وعلم دمنة أن ذلك الصوت قد أدخل على الأسد ريبة وهيبة" (1).

جاء الحوار هنا متبادلاً بين شخصيتي "الأسد" و"دمنة"، وقد بدت شخصيات الخطاب غير المباشر واضحة من خلال الطول النسبي للحوار الذي تخلل عرضه تعليقات الراوي ووصفه لموقف الأسد الملك من كلام دمنة الذي يريد أن ينال مكانة لديه، إذ تأثر به وأبدى إعجابه، بالإضافة إلى كثرة الأفعال الدالة على الأداء أو الحركة، ولهذا نجد أن الحوار قد جاء مجزأً يفصل الراوي كل جزء عن الآخر بكلامه (هو) للإشارة إلى حضوره وتدخله في سياق الخطاب.

وتتخلل حوارات أخرى تعليقات الراوي كما في قصة "مثل البطتين والسلحفاة" التي تحمل عبرة عن أخذ الحيطة والحذر من الخصم سواء كان قويا أم ضعيفاً، وتعتبر هذه القصة امتداداً لقصة "مثل الموكل بالبحر مع الطيطوي" التي تحمل

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 62، 63.

عناد طائر الطيطوي مع زوجته في حماية أفرأخهما من "وكيل البحر"، وأخذ يبرز لها قدرته في التغلب عليه والانتقام منه بعد أن طلب مساعدة جماعة الطير "فقلت جماعة الطير: إن العنقاء بنت الريح هي سيدتنا وملكتنا فإذهب بنا إليها...، ثم إنهن ذهبن إليها مع الطيطوي فاستغثنا وصحن بها فترأت لهن، فأخبرنها بقصتهن وسألنها أن تطير معهن إلى محاربة وكيل البحر، فأجابتهن إلى ذلك، فلما علم وكيل البحر أن العنقاء قد قصده في جماعة الطير، خاف من محاربة ملك لا طاقة له به، فردّ فراخ الطيطوي وصالحه فرجعت العنقاء عنه"<sup>(1)</sup>.

وكما هو واضح أن هذا المقطع متضمن للحوار الذي دار بين "الطيطوي"، و"جماعة الطير"، و"العنقاء"، ولكنه كان تحت تصرف الراوي وهيمنته، فعرض الأقوال لم يتم بصيغة مباشرة، بل رافقها أفعال القول وما شابهه مثل: "فقلت، فأخبرنها، سألنها، فأجابتهن".

وهذا مثال توضيحي آخر يتضمن حواراً غير مباشراً أخذناه من قصة "الناسك واللص"، وهو حوار دار بين امرأة الحجام وامرأة السكاف، حين طلبت منها الأخيرة مساعدتها بأن تحل مكانها إلى أن تعود، "فأجابتها امرأة الحجام إلى ذلك وحلتها وانطلقت إلى الرجل وأوثقت هي نفسها مكانها فاستقيظ الإسكاف قبل أن تعود زوجته، فنادها باسمها فلم تجب امرأة الحجام وخافت من الفضيحة أن ينكر صوتها ثم دعاها فلم تجب، فامتلاً غيضا وحقنا.." <sup>(2)</sup>.

فقد جاء هذا الحوار للشخصيات القصصية على لسان السارد فطبع بأسلوبه الذاتي، بل نلاحظه يتدخل بتعليقاته في العبارة: (فلم تجب امرأة الحجام وخافت

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 80.

(2) المصدر نفسه، ص 66.

من الفضيحة أن ينكر صوتها)، وبالتالي فهو يخضع الحكي تحت تصرفه الخاص.

وإن تقديم الحكي بصيغة الخطاب غير المباشر فيه اختصار لزمن السرد ، وإيحاء للمتلقي برجعية الأحداث إلى زمن مضى، فيدفعه إلى أعمال مخيلته لتصور الوقائع أثناء حدوثها، وبذلك يكون المتلقي لصيق بالفعل السردى ، وهنا تبرز شاعرية هذا النوع من الخطاب.

## 2- الخطاب المسرود (المروي):

يتميز هذا النوع من الخطاب عن غيره "باتساع المسافة بين الكلام كما قالتها الشخصية وما نقله الراوي عنها نقلا ينحرف به تماما عن أصله حتى أن القول يتحول إلى مجرد حدث يُسرد، فما كان في الأصل كلاما، يصبح حدثا يُروى"<sup>(1)</sup>، وبصيغة أخرى- كما عرفه جينيت (Genet)- هو "الخطاب أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا عموما"<sup>(2)</sup>، ويتجلى حضوره في نمطين:

### أ/ صيغة الخطاب المسرود الذاتي:

وتظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم عن ذاته عن أشياء تمت في الماضي"<sup>(3)</sup>، وهذا النمط لم يتواتر بكثرة في أبواب "كليلة ودمنة"، ومما عثرنا عليه كمثال للتوضيح ما ورد في مثل "الناسك واللص والشيطان" " حين أراد كل من اللص والشيطان أخذ غرضهما من الناسك، ويبدأ كل منهما مخاطبا الآخر، قائلاً:

(1) مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، ص 189.

(2) جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى، ص 185.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

أنا اللص أريد ان أسرق هذه البقرة من الناسك" (1) .

فضمير "المتكلم" البارز في هذا المقطع والمتمثل في ضمير "أنا"، يبيد موقف هذه الشخصية تجاه مأربه، والتي تريد سرقة بقرة "الناسك"، فتبدأ بالتعريف عن ذاتها بالضمير "أنا"، الذي مثل مصدر قوة يقدم الشخص به.

ونلاحظ حديثا يجول داخل خاطر الشخصية في هذا المقطع السردى من باب "الأسد والثور"، حين بدأ الأسد يلوم نفسه على وضع ثقته في "دمنة"، الذي جاء كآتي: " فكر الأسد في أمره وندم على إرسال دمنة حيث أرسله وقال في نفسه: ما أصبت في ائتماني دمنة وإطلاعه على سري وقد كان ببابي مطروحا، فإن الرجل الذي يحضر باب الملك، إذا كان قد أطيلت جفوته من غير جرم كان منه، أو كان مبعيا عليه عند سلطانه، أو كان عنده معروفا بالشره والحرص، أو كان قد أصابه ضر وضيق فلم ينعشه، أو كان قد اجترم فهو يخاف العقوبة منه، أو كان يرجو شيئا يضر الملك وله منه نفع، أو يخاف العقوبة منه...، ولعله يصادف صاحب الصوت أقوى سلطانا مني فيرغب به عني ويميل معه علي، ولقد كان الواجب أن أهجم على صاحب الصوت بنفسي" (2) .

فالراوي هنا يسرد أفكار الشخصية لا أقوالها، فقد راودت "الأسد" بعض الشكوك حول خيانة "دمنة" له بعد أن ذهب إلى محادثة "شترية"، إذ ظن أنه يحمل له الضغينة، وأخذ يلوم نفسه في تركه (دمنة) لمقابلة " الثور" وهو يعلم أنه داهية.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص115.

(2) المصدر نفسه، ص64.

والملاحظ أن هذا الخطاب المسرود ورد بمصاحبة الخطاب غير المباشر الذي جاء في بداية المقطع، فالراوي يمزج في سرده بين الخطابات ليشكل بنية مترابطة وتأتي الأحداث متسلسلة، فهي مكملة لبعضها البعض<sup>(1)</sup>. وفي هذا المقطع-أيضا- يجلو لنا تضافر ضمير الغائب "هو" الذي ورد بصيغة الغائب، و ضمير المتكلم "أنا" في تشكيل الحوار الضمني الذي يكشف عن أفكار الشخصية.

وهذا مقطع سردي توضيحي آخر من قصة "مثل المكاء الطائر": "فقال في نفسه: إذا لقي الرجل عدوه في المواطن التي يعلم أنه فيها هالك سواء قاتل أم لم يقاتل"<sup>(2)</sup>.

وهنا يبرز ضمير الغائب المستتر الذي جعل من الشخصية القصصية راوٍ وشخصية في الوقت نفسه.

والواضح أن المؤلف اتكأ في بناء هذا النوع من الخطاب السردى على ضمير "هو" الذي جاء مستترا ولم يرد وحده بل تضافر مع ضمير المتكلم "أنا" الذي يعود على النفس، ليشكل لنا هذا المقطع السردى الذي تجلت جمالياته في سرد ذاتي، أي بين الشخصية وذاتها.

### ب/ صيغة الخطاب المسرود:

ويعرف بأنه "مجموعة المواقف والوقائع المروية في سرد ما"<sup>(3)</sup>، ويكثر فيه ضمير الغائب في سرد الأحداث والوقائع، مع وجوب الإشارة أن غلبة هذا الضمير لا تقصي بالضرورة بقية الضمائر، كالمخاطب مثلا، ولكنها تسيطر

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 69

(2) المصدر نفسه، ص 124.

(3) جيرالد برنس، المصطلح السردى، ص 142

"انطلاقاً من أن "الهو" في اللغة العربية مرتبط بالفعل السردي العربي "كان" الذي يحيل على زمن سابق عن زمن الكتابة"<sup>(1)</sup>.

ولتوضيح هذا النوع من الخطابات نرد هذا المقطع من "مثل التاجر وامرأته واللس": "زعموا أنه كان تاجر كثير المال والمتاع، وكان بينه وبين امرأته وحشة، وإن سارقاً تسور بيت التاجر فدخل فوجده نائماً ووجد امرأته مستيقظة، فذعرت من السارق ووثبت إلى التاجر فالتزمته وأيقظته، ولم يكن يجري بينهما كلام، فاستيقظ التاجر وتكالما وانحلت الوحشة من بينهما"<sup>(2)</sup>.

والملاحظ أن ضمير الغائب "الهو" الذي جاء مستترا ارتبط بنقل مشاهد تصويرية التي تعتمد على السرد المتداخل مع الوصف.

وفي هذا المقطع من "مثل الحية والقرد والبير": "إنك لا تبرأ حتى يرقبك هذا الرجل الذي عاقبتموه ظلماً (...)", هذا الذي كنت نهيتك عنه من اصطناع المعروف إلى هذا الإنسان ولم تطعني، (...)، إذا جاؤوا بك لترقي ابن الملك فاسقه من ماء هذا الورق فإنه يبرأ"<sup>(3)</sup>.

وظف السارد-هنا-ضمير المخاطب "أنت" ليؤسس للخطاب المسرود الذي يبين حيلة التي لجأت إليها "الحية" من أجل إنقاذ الرجل المسجون.

فتنوع الضمائر في الخطاب المسرود بين ضمير الغائب والمخاطب، يعطي شاعرية للمقطع السردي، إذ يكسر الرتابة ويجعل المتلقي على تواصل بالمحكي حتى يصل إلى الغاية المرجوة من النص.

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص178.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص114.

(3) المصدر نفسه، ص156.

### 3/صيغة الخطاب المعروض:

يتخذ السارد من المحاورّة سبيلا يبين به ما تعتمل به نفسه، ويشكل هذا النوع من الخطاب الأقلّ حضوة مقارنة بالخطابات الأخرى، والذي تتحاور فيه الشخصية مع ذاتها، مبرزة مكموناتها.

ولعل نجد في هذا المقطع ما يوضح ذلك "وأقول لها: يا نفس أما تعرفين نفعك من ضرك: ألا تنتهين عن طلب ما لا يناله أحد إلاّ قلّ انتفاعه به، وكثر عناؤه فيه، واشتدّت المؤونة عليه، وعظمت المشقة لديه بعد فراقه؟ يا نفس، أما تذكرين ما بعد هذه الدار فينسيك ما تشرهين إليه منها...."(1).

ويستمر هذا المونولوج الداخلي من الصفحة "75" إلى الصفحة "77"، والذي اشتمل على نصائح و مواعظ لكل نفس لا تقنع بحالها وتطمع فيما ليس لها، وهو عبارة عن مونولوج ذاتي مباشر والذي يسميه "سعيد يقطين" بالخطاب المعروض الذاتي، وفيه "يتحدث السارد عن نفسه وإليها عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام"(2)، كون الراوي (المتكلم) هنا قد وجه كلامه إلى ذاته محاورا إياها بواسطة (ضمير المخاطب أنت) الذي "يتيح للشخصية أن تتعامل مع ذاتها وتستبطن أعماقه، وهي بالتالي تخبرنا بما يجول في داخلها من أفكار ومشاعر"(3).

ويلحظ بروز ضمير المخاطب في المقطع السردى الممتزج بقلة حضور ضمائر الغائب "هو، وهي" المستتر.

(1) ابن المقفع،كليلة ودمنة،ص50.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص197.

(3) عبد العزيز شبيب،الفن الروائي عند غادة السمان،دار المعارف للطباعة والنشر، تونس،ط1987،ص1،ص169.



ولكن هذا النوع في ثنايا قصص "كليلة ودمنة"، كان أقل تواترا مقارنة بما سبق، ولعل ذلك راجع أن الراوي يريد أن يجعل من الأحداث أكثر واقعية من خلال نقل الخطاب بصغتيه المباشر وغير المباشر.

وخلاصة القول إن السارد نقل حكاياته عبر صيغ سردية متعددة أضفت على النص السردى طابع الجمال من خلالها تنوعها من مقطع إلى آخر، وهي سمة ضرورية للسرد لأنه "يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ تكون بالنسبة إلى الحكاية كالإطار بالنسبة للوحة"<sup>(1)</sup>.

<sup>(1)</sup> عبد الفتاح كليلطو، الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص34.

## 2/ الأشكال السردية:

ميّز النقاد بين الأشكال السردية من خلال ضمائر السارد الذي يتعدد داخل السرد، ومن الأشكال السردية التي خلص إليها بعض النقاد ما تضمنته العبارات الآتية من ضمائر (حدثني، زعموا أن، أخبرنا، حدثنا)، وهي: المتكلم، والمخاطب، والغائب.

وتتوزع هذه الضمائر في قصص "كليلة ودمنة" بنسب متفاوتة، لذا ندرسها وفق النسبة الأكثر فالأقل:

### أ/ ضمير الغائب:

وهو من أكثر الضمائر استعمالاً في جميع الأشكال السردية، سواء الشفوية منها أم المكتوبة، فهو سيد الضمائر الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السارد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء<sup>(1)</sup>، كما أنه "يسمح للقارئ في كثير من الأحيان أن يلج عالم النص، ليقدم صورة مغايرة لرؤية الآخرين، فهو ضمير يعبر عن اللاشخصية"<sup>(2)</sup>، إنه الضمير المجهول الذي من خلاله تستطيع أن تروي عن غيرك.

ويُرجع "عبد الملك مرتاض" شيوع هذا الضمير في الروايات العربية إلى جملة من الأسباب أهمها: "أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد، ويمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخاً ولا مباشراً، فالسارد يغتدي أجنبياً عن العمل السردى، وكأنه مجرد راوٍ له"<sup>(3)</sup>، والذي يجعل البعض يتوهم بأن العرض سيرة ذاتية لا غير مع الاعتقاد أن

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.

(2) المرجع نفسه، ص178.

(3) المرجع نفسه، ص153.

ما يحكيه السارد وقد وقع فعلا، وهذا إجراء للخدعة السردية التي أداتها اللغة، وتمثلها الشخصيات، ولذا فإن استبعادنا وجود قاص أمر وارد، أو أن هذا القاص موجود لكنه مجرد وسيط بين المتلقي والأحداث المحكية<sup>(1)</sup>.

ولعلّ "رولان بارت" (Roland Bart) من أبرز النقاد الغربيين حديثا عن ضمير الغائب "هو"، الذي يعتبره "الرواية نفسها، بل كأنه زمنها نفسه، فهو المنشط للسرد، وهو الدافع له وهو الدال عليه وهو المجسد لمكوناته، إذ يمثل الشخصية وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو التأثير، بالعطاء أو التعاطي"<sup>(2)</sup>.

يضاف إلى كل هذا، أن الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها "أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي أولا، لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة على ما هو ضد الشخصية كما يؤكد "بنفيسست" (Benfest) فضمير الغائب ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية، لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي"<sup>(3)</sup>، "قالهو" -إذن- يجعل النص مفتوحا أمام القارئ غير مقيد بمدلول واحد، وهذا يعني أنه مناسب للقصاص الرمزية.

وأول ما يحيل على هذا الضمير "الهو" في نص "كليلة ودمنة" عبارة "زعموا" هو اللازمة السردية الغالبة عليه حيث تكررت هذه العبارة فيه أزيد من أربعين مرة، ولا نجد سواها في مطلع حكايات هذا النص السردى، وهي عبارة تحيل على رواة في زمن سابق على زمن الكتابة، وهذا السبق في زمن يمنحهم

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153، 154.

(2) المرجع نفسه، ص156.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردى، ص50.

مزية عظيمة ثم هم حكماء، حكوا ما حكوا قصد إفادة من سيأتي بعدهم ويطلع على أقوالهم.

أمّا إذا بحثنا في متنها فنجد السارد يوظف في سرد الكثير من المقاطع ضمير الغائب، ونضرب أمثلة لبعض ما ورد منها، على نحو ما جاء في "الباب السابع" في "مثل الحمامة والجرذ والظبي والغراب": "وكان في ذلك المكان شجرة كثيرة الأغصان ملتفة الورق فيها وكر غراب، فبينما هو ذات يوم ساقط في وكره إذ بصر بصياد قبيح المنظر، سيء الخلق، وقبح منظره يدل على سوء مخبره، على عاتقه شبكة وفي يده عصا مقبلا نحو الشجرة فدعر منه... ثم إن الصياد نصب شبكته ونثر عليها الحب وكمن قريبا منها، فلم يلبث إلا قليلا حتى مرت به حمامة يقال لها المطوقة وكانت سيدة الحمام ومعها حمام كثير، فعميت هي وصاحباتها عن الشرك فوقعن على الحب يلتقطنه فعلقن في الشبكة كلهن وأقبل الصياد فرحا مسرورا"<sup>(1)</sup>.

لاشك أن الراوي اعتمد على ضمير الغائب ليوحي لمتلقيه بموثوقية حكيه ومصداقية روايته، علاوة على حرصه على تحاشي محاكمة المتلقي له على الكذب وعدم الدقة والتدخل في العمل الحكائي، إذا كان في قصته شئ من الزيادة أو النقصان أو الغرابة وعدم المنطقية.

ولعل السارد في اعتماده على "الهو" يسعى لإقحام القارئ في جو الحكاية، مثل قوله: "وكان هذا الطائر وفرخه ينطقان بأحسن منطق، وكان الملك بهما معجبا فأمر بهما أن يجعلا عند امرأته وأمرها بالمحافظة عليهما، واتفق أن امرأة الملك كانت حاملا فولدت غلاما فألف الفرخ الغلام وكلاهما طفلان يلعبان

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 97.

جميعان وكان في نزهة يذهب كل يوم إلى الحبل فيأتي بفاكهة لاتعرف فيطعم ابن الملك شطرها ويطعم فرخه شطرها، فأسرع ذلك في نشأتها وشبابهما وبان عليهما أثره عند الملك فازداد لفنزة إكراما وتعظيما ومحبة<sup>(1)</sup>.

وتعود الرغبة القوية في إقناع المتلقي بصدق المروي، مرة أخرى، حتى لو كان هذا المروي شيء يناقض الحقيقة أو يتفق مع الأوهام والخيال، حتى لا يعزى إليه كذب فيه، وبخاصة أن المروي في هذا الموقع هو حكاية خرافية من حكايات الحيوان، وهي حكاية "الملك والطير فنزة"، فالقاص يود أن يحفز المتلقي على فهم ما في الحكاية من مغزى وعظة ولكن وراء الحجاب، وهذا يمنح شاعرية للمقطع السردى.

إن الأفعال المستعملة في المقطع السردى السابق (ينطقان، أمر، يجعلان، اتفق، ولدت، ألف، يلعبان، يذهب، يأتي، لا تعرف، فيطعم، يطعم، فاسرع، بان)، هذا الاستعمال الكثيف له ما يبرره، فرغم أن معظم الأفعال لزمن الحاضر إلا أن توظيفها ذو علاقة بالغائب، فالسارد يحكي الأحداث بأمانة دونما تدخل منه، إنما يفعل ذلك لأسر القارئ، ودفعه لمعايشة الأحداث وتخيلها.

وثمة فقرات تعج "بالهو" من ذلك قول الراوي: "زعموا أنه كان ملك يدعى بلاذ، وكان له وزير يدعى إيلاذ، وكان متعبدا ناسكا، وإن الملك نام ذات ليلة فرأى في منامه ثمانية أحلام أفزعته، فاستيقظ مرعوبا، فدعا بالبراهمة، وهم النساك ليعبروا رؤياه، فلما حضروا بين يديه قص عليهم ما رأى"<sup>(2)</sup>.

فالسارد-هنا- يبدو كمجرد حاكٍ أو ناقل، بل مجرد وسيط بين المادة المحكية والمتلقي، ليوقر في ذهن المتلقي مادته الحكائية صدق روايته "وهذا

(1) ابن المقفع، خليعة ودمنة، ص131.

(2) المرجع نفسه، ص143.

أسلوب يوارثه كتاب الأزمان الماضية عن عناية جامعي نصوص الحديث النبوي بها، وتوثيقها بصرامة، وهو أسلوب اتبع أيضا في رواية اللغة العربية، وضبط قواعدها<sup>(1)</sup>.

والملاحظ أن الأفعال التي ينجزها السارد تتحدد من خلال الزمن الماضي مما يدل على علاقة الضمير الغائب بالأفعال ( كان، نام، أفزعته، دعا، حضروا)، وهذا ما نلمسه في الأسماء كذلك ( منامه، يديه)، كل هذه الأسماء ومن قبلها الأفعال تؤكد مسعى السارد المتواري خلف هذا الضمير وما علمه المتلقي، ووضعه مباشرة أمام نصيحة يحفظ بها الملك ملكه ويثبت بها سلطانه.

فالسرد المباشر بضمير الغائب -وهو الأكثر ورودا وحضورا في هذه الحكايات- يسمح للراوي بعرض الأحداث في تتابع ويقدم شخصياته أو يفسر تصرفاتهم ويحلل أفعالها ويسير بالأحداث سيرا حثيثا نحو نهايتها الطبيعية، كما أنه يمنح "العمل الأدبي جمالا ومنتعة فنية، وأن ضمير الغائب المائل فيها، هو إثبات قطعي على الطابع الخيالي للعمل الأدبي والسردي منه بصف خاصة، ذلك أن ضمير الغائب يحمل دلالة الماضي، والتي تحيل بدورها إلى البعد الخيالي، والإبداعى للأعمال الأدبية"<sup>(2)</sup>.

### ب/ ضمير المتكلم:

يأتي ضمير المتكلم، وهو ثاني الضمائر من حيث الأهمية السردية، بعد ضمير الغائب وتكمن أهميته لدى المتلقي في أنه أقرب إليه من الضمير الأول ويدخله شعور بالتصديق بأن الكاتب هو البطل في القصة المروية " فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي يحس، أو لا يكاد يحس

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص145.

(2) عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، تر/عبد الكبير الشرقاوي، ص35.

بوجوده"<sup>(1)</sup>، فضمير المتكلم في هذه الحالة يجعل المتلقي ملتصقا بالعمل السردي ومتعلقا به أكثر، متوهما أن المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الحكاية.

ويمتلك ضمير المتكلم سلطان التحكم في مجاهل النفس وغيابات الروح "فهو ضمير للسرد المناجاتي"<sup>(2)</sup>، وهذه الخاصية تختفي عند ضمير الغائب فهي خاصة لازمة بـ"الأنا"، فيستطيع هذا الضمير إذن أن يسبر أغوار النفس، ويكشف عن أعمال النفس البشرية فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون، مما يجعله بها أشد تعلقا، واليها أبعد تشوقا.

ولئن ضمير المتكلم في المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب من حيث الأهمية، إلا أن الكاتب استطاع أن يمزج بين هذين الضميرين بنسب متقاربة، ونوضح ذلك بهذا المقطع السردي المأخوذ من قصة "مثل السائح" الذي رفق بالطائرين وكان قدره أن يكافئ بالكنز: "فأبى الصياد أن يبيعهما إلاّ بدينارين فاجتهدت أن يبيعهما بدينار واحد فأبى، فقلتُ في نفسي: أشتري أحدهما وأترك الآخر، ثم قلتُ: لعلهما يكونان زوجين ذكرا وأنثى فأفرق بينهما، فأدركني لهما الرحمة فتوكلتُ على الله وابتعثتهما بدينارين، وشفقتُ إن أرسلتهما في أرض عامرة أن يصادا ولا يستطيعا أن يطيرا مما لقيتا من الجوع والهزال، ولم آمن عليهما الآفات، فانطلقتُ بهما إلى مكان كثير المرعى والأشجار، بعيد عن الناس والعمران، فأرسلتهما فطارا ووقعا على شجرة مثمرة، فلما صارا في أعلاها شكرا لي وسمعت أحدهما يقول للآخر: لقد خلصنا هذا السائح من البلاء الذي كنا

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 159.

(2) المرجع نفسه، ص 159.

فيه، واستنقذنا من الهلكة، وأنا لخليقان أن نكافئه بفعله، وإن في أصل هذه الشجرة جرة مملوءة دنانير، أفلا ندله عليها فيأخذها؟"<sup>(1)</sup>.

فالسرد بضمير المتكلم يوهم بتطابق أو بتماهي صوت الراوي في النص مع صوت المؤلف الحقيقي في الواقع، كما يوهم بواقعية التجربة وحقيقية الشخصيات، وفي هذه الصيغة لا يكون الراوي خارج العالم الحكائي كما هو الشأن بالنسبة إلى ضمير الغائب، بل شخصية مركزية فيه، أو شخصية مشاركة في صنع أحداثه، وهذا ما يسمح بتأويل خطابه بوصفه خطاباً للمؤلف، وتحديد وجهة نظره بوصفها وجهة نظر المؤلف نفسه، فهو يتمتع بسهولة مدهشة في التآرجح بين وجهة نظره-اللاذقية-كسارد والعالم الذي يحكي عنه.

وفي هذا المقطع يتوالى السرد عبر ضمير المتكلم على لسان الشخصية "السائح"، الذي لا يكتفي بنقل الأحداث وتصويرها، بل يشارك في صنعها كطرف رئيس فيها، وبذلك يقف معها لا وراءها، وتتجلى شعرية هذه الصيغة أنها أتاحت للشخصية إمكانية البوح الذاتي في استحضار ماضيها وعلاقتها بالحاضر وما رافق ذلك من تداعيات وذكريات وتعليقات تستوقف القارئ وتحفزه على تأمل الأحداث والسير في ركبها ويتفاعل معها، وهنا يصبح المتلقي كطرف مشارك في العمل القصصي.

وقد ورد ضمير المتكلم في هذا المقطع السردى أكثر من عشر مرات، منه ما جاء مستترا ومنه ما جاء متصلاً، ولعل الكثرة تجعل منه مجسداً، أي أن كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردى يغتدي متصاحباً مع "الأنا/السارد"، فهو "الأكفأ في التوغل إلى أعماق الذات لتفجر مكامنها، وتعرية

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 160.



مخابئها، عبر نسوج لغوية تمثل العالم الخارجي فتحليه إلى لوحات موقورة بمعاني الحياة، متوهجة بالإشراق، طافحة بالجمال والنور"<sup>(1)</sup>.

وفي مقطع سردي ثان أخذناه من قصة " إيلاذ وشادرم وإيراخت"، حين بدأ الملك يحدث نفسه، تبين لنا أن ضمير المتكلم يصلح للمناجاة الداخلية، وهذا مثال توضحي على ذلك: "وجعل يقول في نفسه: ما أدري أي الأمرين أعظم في نفسي الهلكة أم قتل أحبائي؟ ولن أنال الفرح ما عشتُ وليس ملكي بباقي عليّ إلى الأبد، ولستُ بالمصيب سؤلي في ملكي، وإني لزاهد في الحياة إذا لم أر إيراخت وجوير، وكيف أقدر على القيام بملكي إذا هلك وزيرني إيلاذ، وكيف أضبط أمري إذا هلك فيلي الأبيض وفرسي الجواد، وكيف أدعى ملكا وقد قتلتُ من أشار البراهمة بقتله وما أصنع بالدنيا بعدهم"<sup>(2)</sup>.

فجماليته تكمن في استعماله في مواقف مختلفة سواء كان سردا ذاتيا أو خارجيا" فالراوي في سرده لقصة بصيغة ضمير المتكلم يقص ما يعرفه عن نفسه وما يعرف عنها فقط، أما في الحوار الداخلي فذلك يتقلص بازدياد إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات"<sup>(3)</sup>، وهذا يدفع رغبة المتلقي إلى معرفة المزيد عن الشخصية الساردة، ويجعله يلتصق بالفعل السردية ويتعلق به أكثر.

ولعل أبرز المقاطع وأكثرها تكررا من حيث استعمال صيغة المتكلم، تلك اللازمة التي نجدها في نهاية كل حكاية(مثل)، ونأخذ هذا المقطع كنموذج

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص147.

(2) ابن المقفع، كليلية ودمنة، ص145، 144.

(3) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر/فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1986،

توضيحي: "وإنما ضربتُ لك هذا المثل لما أرجو أن نصيب من حاجتنا بالرفق والحيلة، وإني أريد من الملك أن ينقرني على رؤوس الأشهاد وينتف ريشي وذنبي ثم يطرحني في أصل هذه الشجرة ويرتحل الملك وجنوده إلى مكان كذا، فإني أرجو أني أصبر وأطلع على أحوالهم ومواضع تحصينهم وأبوابهم فأخادعهم وآتي إليكم لنهجم عليهم وننال منهم غرضنا إن شاء الله تعالى" (1).

والملاحظ أن الراوي مازج بين "الهو" و"الأنا" في بناء سرده، فلا يمكن الفصل بين الضمائر في أي عمل سردي، والغاية من ذلك هو تمكين المتلقي من الولوج إلى عالم النص ليكون مشاركا في أحداثه من خلال تأثره بوقائعه.

ولعلنا من خلال كل المقاطع السابقة الطافحة بضمير "الأنا"، إنها صور جاءت في مواقف مختلفة ولكنها كلها تصبو إلى غاية واحدة وهي أخذ العبرة والنصح من خلال قصص ضربت بها الأمثلة للمتلقي، نستطيع من خلالها أن نقف على مدى تلاحم النص السردي مع الذات السردية، مما يتيح للمتلقي تجاوز الكاتب، وهذا من شأنه تضيق الفجوة بين ما هو زمني سردي، وبين ما يدخل في نطاق علاقات وتداخل الشخصية بالسرد والزمن في آن واحد.

وبالتالي تتحقق مقولة "موت المؤلف"، لأن "ضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردي شكلا دالا على نوبان السارد في المسرود، ونوبان الزمن في الزمن ونوبان الشخصية في الشخصية، ثم يأتي أخيرا نوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يبعد هذا عن ذلك" (2).

(1) ابن المقفع، خليعة ودمنة، ص 113

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 159.

وصفوة القول أن جمالية ضمير المتكلم في سائر حكايات "كليلة ودمنة" تتجلى في مقدرته على إذابة الفوارق الزمنية بين السارد والشخصية، فهو ينطلق من الحاضر نحو الوراء، ويجعل من الحدث واقعا بالفعل، ولا يكتفي بتصويره، وإنما يشارك في صنعه.

### ج/ ضمير المخاطب:

يأتي هذا الضمير في المرتبة الأخيرة من حيث الاستعمال في الكتابات السردية على حد تعبير "عبد الملك مرتاض": "وإنما جعلنا هذا الضمير ثالثا في التصنيف بالقياس إلى صنويه، لأننا نعتقد أنه الأقل ورودا أولا، والأحدث نشأة آخر، في الكتابات السردية"<sup>(1)</sup>.

ويتصف هذا الضمير بالتعقيد والطولية إلى حد بعيد، فهو متشعب يتجه تارة نحو الماضي القريب، وأخرى نحو المستقبل القريب، أي يتقدم ويلتفت إلى الوراء، لذا تتجاذبه جميع الأزمنة<sup>(2)</sup>.

ولعلّ ميزته السردية تتمثل في أنّه "يجعل السارد مرتبنا أشد ارتباطا بالشخصية الروائية، ملازما لها، ملتصقا بها، فلا يذر لها أي حيز من حرية الحركة وحرية التصرف"<sup>(3)</sup>.

وإذا تقفينا ضمير المخاطب في مدونتنا فإننا نعثر عليه بأقل عددا مقارنة بتوظيف الضميرين السابقين، ولعل هذا راجع إلى ميزاته التي ذكرناها أنفا والتي تقيد من حرية حركة الشخصية فتبقى قابضة تحت تصرف الراوي، ولكن هذا لايعني خلوه من الجمالية في السرد، خاصة أنه يعد "وسيطا بين ضمير الغائب

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص163.

(2) المرجع نفسه، ص188، 189.

(3) المرجع نفسه، ص167.

والمتكلم، فيتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم"<sup>(1)</sup>.

ونحاول في هذا المقطع السردى إبراز جمالية هذا الضمير: "يا نفس انظري في أمرك وانصرفي عن هذا السفه، وأقبلي بقوتك وسعيك على تقديم الخير وإياك والتسوية، وانكري أن هذا الجسد موجود لآفات، وأنه مملوء أخلاطا فاسدة...، يا نفس، لا تغري بصحبة أحبائك وخلانك، ولا تحرصي على ذلك كل الحرص...، يا نفس لا يحملنك أهلك وأقاربك على جمع ما تهلكين فيه إرادة صلتهم، فإذا أنت كالدخنة الأرجة التي تحترق ويذهب آخرون بريحتها.

يا نفس لا تركني إلى هذه الدار الفانية، ولا تغري بها طمعا في البقاء والمنزلة...، يا نفس لا تملي من عيادة المرضى ومداوتهم، واعتبري كيف يجهد الرجل أن يفرج عن مضيم واحد كربة...، يا نفس لا يبعد عليك أمر الآخرة فتميلي إلى العاجلة..."<sup>(2)</sup>.

إن توظيف الراوي لضمير "الأنت" بهذه الكيفية الكثيفة فيه احتقائية بالمتلقي قصد الزج به في متن النص، وجعله يقيم علاقة مع السارد لينتج عن ذلك تفاعل وتفعيل للأحداث، وتبدو "الأنت" في المقطع المنتقى حائرة فيما تريد، فتحاول أن تضع لنفسها معالم محددة تضبط بها ذاتها وتقع بحالها، إن "الأنت" هنا يصف وضع شخصية ويغوص في داخلها ليكشف مكنوناتها ويقدمها للقارئ في شكل صورة واضحة لا غموض عليها، وهذا يجعل الحدث يندفع جملة واحدة في العمل السردى فيتجنب انقطاع الوعي.

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 189.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 50.

ولما جئنا نحصي ضمير المخاطب في المقطع السابق ألفيناه تكرر أكثر من عشرين مرة، ناهيك عن وروده ضميرا مفصلا ومتصلا بالأسماء ومستترا. ومن خلال ما سبق يمكن القول: أنّ الضمير "الأنث" توزع بسلاسة في جميع صفحات قصص "كليلة ودمنة"، ليس لأنه اضطلع بدور الوسيط بين ضميري الغائب والمتكلم، بل لأنه يؤدي وظيفة سردية، ووظيفة تبليغية وجمالية، ولعلّ الغرض الأبرز لاستخدام السارد لضمير المخاطب هو فتح باب الألفة أمام المتلقي بغية تفاعله مع المسرود، ولا مناص إذن من " أن الضمائر المستعملة في الروايات هي دائما متراكبة، فضمير المتكلم ينقلب إلى الضمير الغائب والمخاطب يقر تقمصه القارئ أو المستعمل"<sup>(1)</sup>.

إنّ السارد يتلاعب بالضمائر إلى حدّ أنه يصوغ مقاطع بأكملها ويستعمل فيها الضمائر الثلاثة، من ذلك المقطع السردى الذي أخذ من قصة "الملك والطير فنزة" وهو الآتي: "قال فنزة: الأحقاد مخوفة حيث كانت وأخوافها وأشدّها ما كان في أنفس الملوك، فإن الملوك يدينون بالانتقام ويرون الدرك والطلب بالوتر مكرمة وفخرا، وأن العاقل لا يغتر بسكون الحقد إذا سكن...، ولكني أنا أضعف من أن أقدر على شيء يذهب به ما في نفسك، وبعد فلو كانت نفسك لي على ما تقول ما كان ذلك عني مغنيا أيضا، ولا أزال في خوف ووحشة وسوء ظن ما اصطحبنا.

قال الملك: لقد علمت أنّه لا يستطيع أحد لأحد ضرا ولا نفعاً، وأنّه لا شيء من الأشياء صغيراً ولا كبيراً يصيب أحداً إلاّ بقضاء وقدر معلوم، وكما أنّ الخلق ما يخلق وولادة ما يولد وبقاء ما يبقى ليس للخلائق منه شيء كذلك فناء ما

(1) علي عبّيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي، تونس، دط، 2003، ص 63.

يفنى وهلاك ما يهلك، وليس لك في الذي فعلت بابني ذنب ولا لابني فيما صنع بابنك ذنبا إنما كان ذلك كله قدرا مقدورا وكلانا له علة وسبب، فلا تؤاخذ بما أتانا به القدر"<sup>(1)</sup> .

وعليه فقد استطاع الراوي في هذا المقطع أن يجعل الماضي والحاضر يندمجان في خط زمني متقارب ضمن موقف واحد من الحكى لتحقيق غاية جمالية وأدبية بواسطة لغة حوارية تصور موقف الملك "والفنزة" من بعضهما بعد أن كانا أصدقاء ثم أبت الضغينة إلا أن تتزع الثقة بينها، فهذه القصة تحمل مثل ذوي الأحقاد الذين لا ينبغي لبعضهم أن يثق ببعض.

ولعلّ لجؤ المؤلف إلى السرد المتناوب عبر الضمائر الثلاثة غاية كسر النمطية السردية، ونقل المتلقي من عتبة الاسترخاء في أحضان الراوي إلى الفاعلية الذهنية والتخييلية، وبالتالي يظل المتلقي حاضرا في العمل الروائي متشوقا لمعرفة خبايا السارد بوصفه مشاركا له في عمليتي استنتاج النص واستهلاكه، ضف إلى ذلك أنّ المراوحة بين الضمائر الثلاثة في العمل السردى هو "مسألة جمالية لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية"<sup>(2)</sup> .

ونخلص في الأخير إلى أن الضمائر علامات دالة على حضور الراوي في النص، كما أنها أدوات تعبير عن الذات كنوع من المعارف يعد الكلام من دونها فاقدا لمرجعياته في الواقع، وعليه فتبادل الضمائر غالبا ما يكون لتعويض نقص في الشكل، وهذا من شأنه أن يحمل المتلقي على متابعة السرد، واستمالاته نحو قراءة النص وتأويله بالكيفية التي تسمح له بالإجابة على ما يحمله في ثناياه من إشكالات وأسئلة.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص133، 132.

(2) عبد ملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص169.

## 3-وضعية السارد:

يعتبر السارد أهم صوت في أي خطاب سردي، كونه الوسيط الذي يعتمد عليه المؤلف في تقديمه لأحداث وشخصيات عمله الأدبي، وكأن "شخصية السارد...، تقع وسطا بين المؤلف والشخصية الفاعلة في العمل السردى" (1)، فالسارد هو ناقل محتوى العمل الأدبي إلى متلقيه، إنه ذلك الصوت "الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها" (2).

ويعرف السارد أنه "شخصية من ورق، أي تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته، ويستتر خلفها ليعبر من خلالها عن مواقفه الفكرية والإيديولوجية والجمالية" (3).

فالمؤلف يستخدم السارد ويستعين به ليتولى مهمة سرد أحداث الرواية، وبهذا "كان للسارد إمكانية تفوق إمكانيات الإنسان (العادي)، إنه حاضر في كل الأزمنة الحاضرة والماضية والمستقبلية منها، وهو عليم بكل ما حدث ويحدث، عليم كذلك بالشخصيات وأحاسيسها، وما قالته وما تقوله، إنه بشكل عام محيط بكل حدث وما يحدث" (4).

(1) عبد ملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص206.

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية-دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1984، ص158.

(3) بعبطيش يحي، خصائص الفعل السردى في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد

خضير بسكرة، ع8، جانفي 2011، ص12.

(4) نجاة وسواس، السارد في السرديات الحديثة، مجلة المجز، سيدي بلعباس، الجزائر، ع2012، ص8، ص99.

فالسارد يقتضي به معرفة كل حركة من أحداث القصة، وكل تفاصيل شخصية من شخصياتها فهو بذلك يكون عليماً بكل محتوى القصة، ويعطي المؤلف لهذا السارد القوة المعرفية التامة التي تمكنه من سرد الأحداث. ويتخذ السارد وضعيات(\*) مختلفة لإنجاز العملية السردية، وهذه الوضعيات مرتبطة بـ:

أ/ علاقة السارد بالحكاية: حيث حددها "جينيت"(Genet) بنوعين:(1)

1-السارد المتباين حكاياً «hétérodiégétique» :يكون السارد خارجاً عن عالم الحكاية، ويكون السرد بضمير الغائب.

2-السارد المتماثل حكاياً «homodiégétique» :يكون السارد شخصية من الشخصيات الحكائية الموجودة داخل الحكاية، ويكون السرد بضمير المتكلم، وهنا ميز بين نوعين من حضور السارد هما:

\*السارد يمثل شخصية البطل في الحكاية.

\*السارد مجرد شاهد «témoin» يتتبع مسار الأحداث دون أن يشارك فيها.

ب/ علاقة السارد بالمستوى السردى: وهنا يجعل "جينيت" (Genet) علاقة

الساردين في:(2)

1-سارد خارج حكاياً «nrrateur extra diégétique»:عندما يكون السرد خارج حكاياً.

(\*) إن دراسة وضعيات السارد تعني رصد صوت السارد في الحكى، والإجابة عن السؤال من يتكلم في الحكى؟بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلم السارد ويروي القصة، ومن خلاله تتحدد علاقة السارد بالقصة التي يرويها، محمد بوعزة، تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم،الدار العربية للعلوم الناشر، منشورات الاختلاف، بيروت،الجزائر،ط2010،ص1،85.

(1)جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير،تر/ناجي مصطفى،ص102.

(2)المرجع نفسه،ص103.



2-سارد داخل حكائي « nrrateur intra diégétique »:عندما يكون السرد داخل حكائي.

وهذا يعني أن فعل السرد من الدرجة الأولى لحكاية ما، يتموقع في مستوى خارج حكائي « niveaux extra diégétique » ، وبالمقابل أحداث الحكاية المسرودة هي في مستوى داخل الحكاية « niveaux extra diégétique »، وفي حالة وجود شخصية مشاركة في أحداث هذه الحكاية، تقوم بسرد حكاية ثانية (متضمنة)، ففعل السرد للحكاية الثانية هو في مستوى داخل حكائي، بينما الأحداث المسرودة لهذه الحكاية الثانية هي في مستوى قصصية تالية « métadiégétique ».

ومن خلال الجمع بين وضع السارد بمستواه السردى وعلاقته بالحكاية، يمكننا أن نحدد أربعة أنواع أساسية لوضعية السارد: (1)

أ/خارج حكائيا، متباين حكائيا « extradiégétique ، hétérodiégétique »:  
السارد غائب عن الحكاية، ويسردها من مستوى سردي ابتدائي.

ب/خارج حكائيا،متماثل حكائيا « extradiégétique ، homodiégétique »:  
السارد من الدرجة الاولى، ومشارك في الحكاية الأولى.

ج/داخل حكائيا،متباين حكائيا « intradiégétique hétérodiégétique »:  
السارد غائب عن الحكاية، ويسردها من مستوى سردي ثانوي.

د/داخل حكائيا، متماثل حكائيا « intradiégétique ، homodiégétique »:  
سارد من الدرجة الثانية، ومشارك في الحكاية الاولى.

(1) جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر/ناجي مصطفى، ص104.

إن وجود الكثير من الحكايات داخل قصص "كليلة ودمنة"، يضعنا أمام عدد كبير من الساردين والمسروود لهم، لذا يمكن أن نقسمهم وفق الحكاية الإطارية والمحورية والفرعية إلى سارد خارج حكائي متباين القصة، وسارد داخل حكائي متباين القصة، وسارد تحت حكائي.

### أ/سارد خارج حكائي متباين القصة:

تمثل حكاية الإطار "حكاية بيدبا ودبشليم" هذا النوع من السارد "سارد خارج حكائي متباين القصة" والذي نجده في بداية كل حكاية محورية من خلال عبارة: "قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف"<sup>(1)</sup>.

وجاء السارد خارج حكائي متباين بحكم أنه سارد غير معروف يكتفي بالإخبار والتوثيق، فلا توجد أية إشارة تدل عليه أنه شخصية سردية شاركت في بناء الفعل، فهو مرتبط فقط بالحضور في النص القصصي، عالما بحديثيات الأحداث، متيحاً المجال داخل النص للشخصيات الحكائية لتتولى سرد الحكايات. يمكن أن نمثل لهذا السارد أنه راوي الرواية، فهو يظهر لنا في كل حكاية محورية ثم ننتهي معه بنهاية الحكاية الإطار معلنا نهاية السرد كله، فلو سردت لنا هذه الحكايات شفاهاً لما سمعنا غير صوت هذا السارد الذي سيجمع كل الأصوات تحته، وبالتالي نكون أمام حكاية واحدة هي حكاية "بيدبا ودبشليم" والتي تتضمن جميع الحكايات الأخرى فتسرد كجزء لا يتجزأ من بنية الحكاية الإطار.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 58.

**ب/سارد داخل حكاى متباين القصة:**

يمثل الفيلسوف "بيدبا" الذي يتولى سرد الحكايات المحورية هذا الشكل من الساردين فهو يمثل إحدى الشخصيات الحكائية داخل الحكاية الإطار التي تظهر بعضاً من صفاته، وهو في نفس الوقت لا علاقة له بأي حكاية من الحكايات التي يسردها فهو يمثل شخصية في الحكاية الإطارية فقط، وراو من بعيد للحكايات المحورية، التي تنشأ حين يتحول "بيدبا" إلى سارد والملك "دبشليم" إلى مسرود له، وبعد أن يدفعه هذا الأخير إلى السرد من خلال قوله-كنودج توضيحي-: "قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف: قد سمعت هذا المثل فاضرب لي مثلاً في الأشياء التي يجب على الملك أن يلزم بها نفسه"<sup>(1)</sup> وهذا يؤطره السارد الأول، ليأتي دور "بيدبا" كسارد داخل حكاى متباين من خلال عبارة "زعموا أن" التي تصبح ملازمة له عند بداية كل سرد، محاولاً نسب الكلام لغيره وتوجيهه بطريقة غير مباشرة، ونوضح بهذا المثال: "قال الفيلسوف: زعموا أن ناسكا من النساك كان بأرض..."<sup>(2)</sup>

**ج/سارد تحت حكاى:**

لاحظنا أن وضعيات الساردين في هذا النوع توزعت على هذه الأربعة الإمكانيات، والتي يكون فيها السارد "بيدبا" دائماً خارج حكاى متباين حكاى، ونوضح ذلك من خلال دراسة وضعية السارد في حكاية "الفحص عن أمر دمنة" ارتبطت وضعية السارد "خارج حكاى، متباين حكاى" بـ "الفيلسوف بيدبا" الذي قدم الأحداث بضمير الغائب، رغم تنظيمه للأحداث ومنتبع لكل الوقائع، ويمكن إسناد له هذه الوضعية مع كل أبواب القصص، وقد ارتبط سرده بالزمن

(1) ابن المقفع، خليعة ودمنة، ص143.

(2) المصدر نفسه، ص125.

الماضي، كما ارتبط بالزمن الحاضر، بالإضافة إلى سرد ما يدور في أذهان الشخصيات بصوته، والتعليق على بعض الأحداث، ونمثل لهذه الوضعة بهذه الأمثلة:

"إني وجدت في حديث دمنة أن الأسد حين قتل شترية ندم على قتله وذكر قديم صحبته وجسيم خدمته، وإنه كان أكرم أصحابه عليه وأخصهم منزلة لديه وأقربهم وأدناهم إليه، وكان يواصل المشورة دون خواصه، وكان من أخص أصحابه عنده بعد الثور النمر، فاتفق أنه أمسى النمر ذات ليلة عند الأسد فخرج من عنده في جوف الليل يريد منزله، فاجتاز على منزل كليلة ودمنة، فلما انتهى إلى الباب سمع كليلة يعاتب دمنة على ما كان منه ويلومه في النميمة واستعمالها مع الكذب والبهتان في حق الخاصة وعرف النمر عصيان دمنة وترك القبول منه فوقف يستمع ما يجري بينهما"<sup>(1)</sup>

من خلال هذا المقطع السردى، نلاحظ أن السارد غائب عن الأحداث التي يسردها من المستوى الأول.

وكذا في هذا المقطع:

"فلما سمع النمر هذا من كلامهما قفل راجعا، فدخل على أم الأسد فأخذ عليها العهود والمواثيق أنها لا تبوح بما يسر إليها فعاهدته على ذلك، فأخبرها بما سمع من كلام كليلة ودمنة، فلما أصبحت دخلت على الأسد فوجدته كئيبا حزينا مهموما لما ورد عليه من قتل شترية"<sup>(2)</sup>.

يقدم لنا السارد شخصية "النمر" بعد أن استمع إلى كلام "دمنة" و "كليلة" وذهب إلى أم الأسد ليخبرها بما علم، ثم يصف حال "الأسد" من قتل الثور

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص85.

(2) المصدر نفسه، ص85، 86.

"شترية"، فالسارد عالم بكل حركات الشخصيات وأحاسيسها، ولكن صوته خارج الحكائي، لأنه غائب عن الأحداث التي تنقلها القصة، وشاهد على ما تقوم به الشخصية.

وهذه القدرة التي يملكها السارد- في أنه عليم بحركات الشخصيات- تتكرر في كثير من مقاطع حكايات "كليلة ودمنة"، فمثلا عندما تتحاور الشخصيات، نجده ينقل الأحداث والتصرفات وردود الأفعال، وهي عملية تنظيم وتنسيق من لدنه لهذا المشهد، إضافة إلى طريقة الحديث، ونمثل لذلك بهذا المقطع:

"فلما قصّت أم الأسد هذا الكلام صحّ عند الأسد ما فعل دمنة، فاستدعى أصحابه وجنده فأدخلوا عليه، ثم أمر أن يؤتى بدمنة، فلما حضر دمنة نكس الأسد رأسه إلى الأرض ملياً، فالتفتت دمنة إلى بعض الحاضرين، فقال: ما الذي حدث؟ وعلام اجتمعتم؟ وما الذي أحزن الملك؟ فالتفتت أم الأسد وقالت له: أحزن الملك؟ فالتفتت أم الأسد إليه وقالت له: أحزن الملك بقاؤك ولو طرفة عين ولن يدعك بعد اليوم حياً"<sup>(1)</sup>.

في هذا الحوار الذي دار بين "أم الأسد" و"دمنة" يصف السارد حركات الشخصيات دون أن يتدخل في أحداث القصة، مثل: نكس الأسد رأسه، التفتت دمنة إلى الحاضرين، التفتت أم الأسد، وكل هذه الإشارات توحى بواقعية المشاهد. فالملاحظ، إذن، في جميع القصص السابقة أنّ السارد يروي قصص غيره، ولا نسمع له صوتاً خاصاً في السرد، فكأنما هو مجرد ناقل للأحداث.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 86.

أمّا الوضعية الثانية "داخل حكايا، متباين حكايا"، فقد تعلق في هذه الحكاية بشخصية "أم الأسد" التي كانت ساردا من المستوى الأول وأحد شخصيات هذه القصة، ويبدو ذلك من خلال هذه المقاطع:

"فلما قصت أم الأسد هذا الكلام...."(1)

وفي هذا:

"إنّ أشدّ ما شهد امرؤ على نفسه، وهذا خطأ عظيم كيف أقدمت على قتل الثور بلا علم ولا يقين، ولولا ما قالت العلماء من إذاعة الأسرار وما فيها من الإثم والشنار، لذكرت لك وأخبرتكم بما علمت، فإنّ العلماء قد قالوا: إنّ أحمد النّاس عاقبة في الدنيا والآخرة أكتهم للسر"(2).

"فأمّ الأسد" في هذه المقاطع تسرد حكايات خارجة عن الحكاية المحورية، وهي أحد الشخصيات داخل الحكاية، وهذا ما يتوضح لنا كذلك في هذا المقطع:

"إني لم أجهل قول العلماء في تعظيم العقوبة وتشديدها، وما يدخل على الرجل من العار في إذاعة الأسرار، ولكنني أحببت أن أخبرك بما فيه المصلحة لك، فقد قالت العلماء: إنّ فساد عامة الأشياء يكون من حالتين: إحداهما إفشاء السر والأخرى ترك عقوبة من يستوجب العقوبة، وإفشاء السر خير من أن يبقى هذا الخائن دمنة"(3).

وفي وضعية "داخل حكايا متماثل حكايا" تعلق بشخصية "الأسد" ويبدو ذلك من خلال هذا المقطع:

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص 86.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص 86.

"فلما أصبحت دخلت على الأسد فوجدته كئيبا حزينا مهموما لما ورد عليه من قتل شترية،...، قال: يحزنني قتل شترية إذا تذكرت صحبته ومواضبه معي، وما كنت أسمع من مؤمراته وأسكن إليه في مشاورته وأقبل من مناصحته...، إني قد بحثت في نفسي كما تقولين فلم أجد فيها إلا ما يدل على براءة شترية وقتله ظلما وبغيا مكذوبا عليه من الأشرار"<sup>(1)</sup>.

يمنح السارد الكلمة للشخصيات، فتصبح هي الساردة وفي الوقت نفسه مشاركة في الأحداث والسرد الذي يكون بصوت الشخصيات يتم بضمير المتكلم، لذلك فهي متماثلة حكايا، وتسرد من المستوي الثاني، كما في حكي "الملك الأسد" عندما تكلم عن حزنه لقتل صديقه "شترية"، حيث تنازل السارد الخارج حكايا، المتباين حكايا لشخصية "الأسد" ليقوم بالسرد بصوته الخاص ما وقع في نفسه من قتل "الثور"، يولد علاقة بين المستويين، وهي علاقة تكميلية وإيضاحية، الغرض منها حمل القارئ على رؤية الأحداث بواقعية.

وقد يحدث أن تتحاور شخصيتان في زمن سردي متزامن حول موضوع معين، مثل:

"قال الأسد: وإنّ الذي أطلعك على هذا السر العظيم لم يطلعك عليه إلا لتعلميني به، فأطلعيني على ما أسرّ إليك من ذلك وأخبريني به ولا تطويه عني، فأخبرته بجميع ما ألقاه إليها التمر من غير أن تخبره باسمه وقالت: إني لم أجهل قول العلماء في تعظيم العقوبة وتشديدها، وما يدخل على الرجل من العار في إذاعة الأسرار، ولكنني أحببت أن أخبرك بما فيه المصلحة لك"<sup>(2)</sup>.

(1) ابن المقفع، خليعة ودمنة، ص 86.

(2) المصدر نفسه، ص 86.

فالملاحظ على هذا المقطع السردى أن موضع السارد "الداخل حكائياً، المتماثل حكائياً" يتخلله السارد "الخارج الحكائى، المتباين الحكائى" الذي يُوَطر الحكى، فهو شاهد ينظم الأحداث، ويترك حرية الكلام للشخصيات، سواء أثناء تفكيرها أو تحاورها.

وارتبطت وضعية السارد في هذه الحكاية "داخل حكائى، متباين حكائى" بشخص "دمنة"، باعتباره شخصية حاضرة في الحكاية كساردة فقط من الدرجة الثانية وغائبة عن القصص التي يرويها، بمعنى أنها شخصية في مقام سرد أحداث ليست حاضرة فيها، فهي غير مشاركة في الأحداث، حيث قام "دمنة" بنقل حكايات فرعية لعبت دوراً بارزاً في تغيير مستوى السرد، من ذلك حكاية "مثل المرأة والمصور والعبد" التي ضرب بها مثلاً للأسد، وفيه عبرة بعدم الاستعجال في اتخاذ قرار في أمره، ويبدو ذلك في قوله: "وإنما ضربت لك هذا المثل إرادة ألا يجعل الملك في أمري بشبهة، ولست أقول هذا كراهة للموت"<sup>(1)</sup>، كذا حكاية "مثل المتطبب الكاذب" التي قام بسردها للجماعة التي حضرت محاكمته وبيراً نفسه من أقوالهم وينذرهم بعاقبة أقوالهم، ودليل ذلك قوله: "وإنما ضربت لكم هذا المثل لتعلموا ما يدخل على القائل والعمل من الزلة بالشبهة في الخروج عن الحد، فمن خرج منكم عن حدّه أصابه ما أصاب ذلك الجاهل ونفسه الملوّمة"<sup>(2)</sup>. وفي حكاية "مثل الرجل والمرأتين" ضرب بها "دمنة" مثلاً لسيد "الخانزير" عندما أخذ الأخير يعيره بالعيوب الموجودة في جسده فخاطبه "دمنة" قائلاً: "فقد

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 87.

(2) المصدر نفسه، ص 90.



بان لمن حضر قلة عقلك، وما مثلك في ذلك إلا مثل رجل قال لامرأته انظري إلى عُريك وبعد ذلك انظري إلى عُري غيرك<sup>(1)</sup>.

والملاحظ على هذه الحكايات الفرعية التي جعل "دمنة" منها وسيلة ليبرئ بها نفسه، إذ يقول: "ففي ذلك براءة لي وعذر مما عملته"<sup>(2)</sup>، وهي تحمل أيضا عبرا وحكما للمتلقي، أنها جعلت العلاقة بين المستوى الأول والمستوى الثاني علاقة تفسيرية تعلل وضع دمنة في إدانته بالخيانة وارتكاب الجرم في حق "الملك الأسد" و"الثور شترية".

ويمكن تلخيص وضعية السارد بالحكاية في الجدول الآتي:

المستوى العلاقة	خارج الحكائيا	داخل الحكائيا
متباين الحكائيا	بيدبا	دمنة
متماثل الحكائيا	أم الأسد	الأسد

فهذه الشبكة ترصد لنا المستويات السردية في حكاية "الفحص عن أمر دمنة"، التي تظهر التنويع في وضعية السارد مما يضفي شعرية جمالية على النسيج السردى للحكاية.

(1) ابن المقفع، خليعة ودمنة، ص 91.

(2) المصدر نفسه، ص 91.

والملاحظ أن شكل "خارج حكائي، متباين حكائي" هو الأبرز في الحكايات ذلك أن معظم الساردين يسرودون حكايات غريبة عنهم لا يلعبون بها أدورا رئيسية أو ثانوية، "فبيدبا" إحدى الشخصيات الحكائية المحورية الأولى في قصة "الأسد والثور"، حيث يلعب "بيدبا" دور السارد المعلق في أكثر من حكاية فرعية من الحكايات التي تظهر داخل حكاية "الأسد والثور"، فكلما استدعت الحاجة تدخل "بيدبا" بالسرد والتعليق على مآرب الأشخاص الحكائين وتوضيح أهدافها الخاصة، دون أن يسرد أية حكاية يلعب بها دورا رئيسا أو ثانويا، وعلى سبيل المثال هذا المقطع السردى الذي يوضح فيه رأي "شترية" في "دمنة"، يقول: "فلما سمع شترية كلام دمنة، وتذكر ما كان دمنة جعل له من العهد والميثاق، وفكر في أمر الأسد، ظن أن دمنة قد صدقه ونصح له"<sup>(1)</sup>.

"فبيدبا" شخصية خارج حكائيا، متباين حكائيا بالنسبة لهذه القصة، وهو أكثر الشخصيات حضورا مقارنة بالشخصيات الأخرى، وقد ورد بهذه الوضعية، وهنا نلمس جمالية في وضعية السارد، إذ تمكن المؤلف أن يجسد في شخصية "بيدبا" الرعية الراضة لسلطة الحاكم والخارجة عن مدار اهتمامه، فالسلطة والرعية في وضعية متباينة.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص75.

# الفصل الثالث

---

البنية السردية في حكايات كلية ودمنة

---

1/ الشخصية الحكائية

2/ الزمن الحكائي

3/ الفضاء الحكائي

1/ الشخصية الحكائية:

تعد الشخصية الحكائية من المواضيع الأساسية التي تركز عليها الدراسات الأدبية، لأنها "بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها"<sup>(1)</sup>، فهي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردية، وهي العمود الفقري الذي تركز عليه، فلا يمكن تصور قصة بدونها مما يؤهلها لأن تحتل المكانة الأولى التي توجه الحدث وتحرك بنيته، فهي محور الأعمال مثلما يرى "هنري جيمس" (Henry James) الذي يقول: "ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير الشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن محور وصف طباع الشخصية؟"<sup>(2)</sup>، بل هي "موضوع القضية السردية"<sup>(3)</sup>، وعلى أساسها تبنى الأحداث، لذلك عدت "محور منطق القصة"<sup>(4)</sup>.

والبحث عن الشخصية في البناء القصصي لا يأتي من أنها مجرد عنصر في هذا البناء فحسب، بل تتأتى أيضا من قيمتها في التعبير الجمالي في علاقتها بالفضاء الخارجي (الواقع) أو الفضاء الداخلي (النفسي)، من خلال رؤى وأفكار يتخفى وراءها القاص أو يقوم بتحريك الأحداث من منظور الفاعل المهيمن أو هو

(1) صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 2003، ص101.

(2) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص96.

(3) تيزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر/عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2005، ص1، ص73.

(4) بول ريكور، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ج2، ص117.

البطل ذاته ممررا رسالته عبرها إلى القارئ، لأن الشخصيات القصصية "ترتبط بمجموعات من الوظائف التي تشكل ميادين الفعل"<sup>(1)</sup>، وهكذا تتنوع وتنتقل الشخصية بين الخيال والواقع من خلال جملة من خصائص التي يلبسها القاص لشخصياته، ويبني الخطاب القصصي شخصياته بطريقة مميزة، حيث يجعلها تنبض بالحياة بمختلف مظاهرها، فهي "تحمل الأفكار والمشاعر والخطاب"<sup>(2)</sup>.

ومثلت الشخصية المنزلة الرفيعة في مجال السرديات، فهي "كل شيء بحيث لا يمكن أن لا نتصور رواية دون شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها،...، فكثير من الروائيين يركزون عبقرتهم وذكاءهم على ملامح رسم الشخصية"<sup>(3)</sup>.

وأضحت دراسة الشخصية أحد المهام التي لامدوح منها لكل المشتغلين في حقل الدراسات السردية، وهذا اعتمادا على أسس نظرية ومنهجية مختلفة تنبعث من خلفيات فكرية وإيديولوجية محددة، والشخصية ما هي إلا نتاج متخيل يبدعه المبدع بناء على اختيارات جمالية خاصة.

وإن تعددت الدراسات وتنوعت البحوث النظرية والتطبيقية في دراسة الشخصية الروائية فعاليتها وبنيتها، فإن أهم ما كتب في هذا المجال البحوث التي أنجزها كل من "غريماس (Grimas)"، "فلاديمير بروب" (Vladimir Propp) و"فليب هامون" (Flip Hamon) هذا الأخير الذي يري "أن الشخصية إحدى المقولات الأشد غموضا في الشعرية"<sup>(4)</sup>.

(1) بول ريكور، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، ج2، ص73.

(2) المرجع نفسه، ج2، ص167.

(3) عبد ملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص76.

(4) فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر/سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، ط2، 1990، ص29.

وهذا ما يجعل البحث عن قيمتها الجمالية وأبعادها الدلالية تقوم على تتبع السمات الدالة عليها في النص، ولأن دراسة الشخصية "من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة (عالم النص) عبر مستويين: الأول فني جمالي يعطي (القص) قيمته الفكرية الجمالية،... والثاني فكري معرفي (على اعتبار أن الشخصية) نافذة للإطالة على البنى المتجاورة في القطاع الإنساني"<sup>(1)</sup>، فقد أسهمت الدراسات النقدية في بلورة تقسيمات الشخصية حسب أنواعها وتصنيفاتها، مركزة على مبادئ نظرية وأسس منهجية محددة، وذلك من خلال إقامة معايير تصنيفية للشخصية لا يخرج مضمونها في مجمله عن طريقة بناء الشخصية داخل العمل السردية.

وباعتبار أن الشخصية "في الحكيم هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص (...). لهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ"<sup>(2)</sup>، فإن الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم، وبالتالي فإن النص الحكائي يفتح على مجموعة من التأويلات.

وبما أن قصص "كليلة ودمنة" على الصعيد المادة الحكائية تقوم على الإطناب الذي يتولد من خلاله بنيات ووحدات حكاية جديدة، كان من اللازم أن تبرز شخصيات جديدة باستمرار تتصل بتلك البنيات أو الوحدات، وبذلك تظهر شخصيات كثيرة لا حصر لها قد تشترك في بعض المقومات أو الصفات، لكنها تظل تحتفظ بقسماتها وميزاتها الخاصة.

(1) صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص 103، 102.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردية، ص 50، 51.

وإذا أردنا أن نصنف هذه الشخصيات من حيث صفاتها وأنواعها، نجد أن هناك شخصيات مرجعية التي تحيل إلى بعض الحقب التاريخية "وهذا النوع قابل للإدراك، وإعادة التشكيل من خلال المقارنة مع ما تقدمه لنا المصنفات التاريخية المختلفة"<sup>(1)</sup>، وهناك من جهة ثانية العديد من الشخصيات التخيلية التي ساهم الراوي في تشكيلها وإضفاء طابع الحياة عليها حين جعل الحيوانات تأخذ مظهرا إنسانيا في التصرفات والأفكار، فيكفي للقارئ أن يتصور إنسانا موضع الحيوانات لتبدو القصة أكثر واقعية، "وإذا كان هذا النوع له الكثير من الملامح الواقعية التي تجعله قابلا للتصوير"<sup>(2)</sup>، فهناك نوع ثالث من الشخصيات يختلف كليا عن السابقين إنها الشخصيات العجائبية ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور "وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثيل أو التوهم"<sup>(3)</sup>، وهذا من حيث الصفة.

أما من حيث النوع، فتختلف الشخصيات بحسب دورها في الحدث السردية، فنجد شخصيات رئيسية وثنائية، وأخرى نامية ومسطحة.

ومن هذا المبدأ، تنبني قراءتنا للشخصية الحكائية في قصص "كليلة ودمنة" على محورين، الأول يشتمل على صفات الشخصيات، وهي: شخصيات مرجعية، وشخصيات تخيلية، وشخصيات العجائبية"<sup>(4)</sup>، والثاني يتعلق بأنواعها وفق درجة

(1) سعيد يقطين، قال الراوي، ص92.

(2) المرجع نفسه، ص92.

(3) المرجع نفسه، ص93.

(4) المرجع نفسه، ص92.

حضورها في السرد، واللذان نلمس من خلالهما جمالية السرد باعتبار الشخصية أحد المكونات الأساسية في السرد القصصي.

### أ/صفات الشخصيات:

ونعني بصفات الشخصيات "الوسط الذي انبثقت منه الشخصية في عالمها الطبيعي وتجاربها الحياتية، فإذا ما تم كشف هذه البنيات أمكن تحديد علاقتها فيما بينها"<sup>(1)</sup>، وهي تتمثل في ثلاثة أنماط من الشخصيات:

#### 1-الشخصيات المرجعية:

وهو ذلك النمط من الشخصيات التي تقف على مرجعية خاصة بها وبأسمائها وماهيتها التاريخية، أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في مظان التاريخ الخاص بالأمة التي ينتمي إليها، ويكون توظيف هذا النمط من الشخصيات بشكل احترازي يحافظ فيه الراوي على الملامح العامة للشخصية المرجعية"<sup>(2)</sup>.

أكثر الشخصيات المرجعية التي وردت في حكايات "كليلة ودمنة"، تمحورت حول ملوك الهند والفرس وحكامهم وتمثلت في: "كسرى أنوشروان" ملك الفرس، "علي بن الشاه الفارسي"، "الاسكندر ذو القرنين"، "الملك فور الهندي"، "برزويه"، "بزرجمهر"، "البراهمة"، و كلها شخصيات تاريخية سواء كانت حقيقية أو تعرضت لبعض التحوير، على أن القصص لا تتناول أحوالهم وتاريخ حياتهم، إنما تتجوهر الحكاية حول حدث مهم وهو رواية كيفية وضع "كتاب كليلة ودمنة"، وانتقاله من بلد إلى آخر حتى وصوله إلى ملك الهند.

(1) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص181.

(2) المرجع نفسه، ص181.



وهذه الأسماء نصادفها باستمرار في الباب الأول والثاني من الكتاب وهي شخصيات مستقاة من التاريخ.

وتبدأ رواية الحكاية في الباب الأول على لسان "علي بن الشاه الفارسي" بتوظيف صيغة القول "قال" التي وردت كثيرا في سياق الحكاية، وفي خضم الأحداث تظهر الشخصيات المرجعية الأنف ذكرها سواء كانت مركزية أو ثانوية، وقد يتم وصفها في بعض الأحيان، ويمكن أن نتخذ لهذا النوع من الشخصيات، شخصية ذو القرنين-كمثال توضيحي- وهي شخصية مركزية في هذا المقطع: "وكان ذو القرنين رجلا ذا حيل ومكايد، مع حسن تدبير وتجربة"<sup>(1)</sup>، ناهيك عن مواقف هذا الرجل فيما يخص المعارك التي خاضها كما يبدو في هذا المقطع: "فلم يزل يحارب من نازعه ويواقع من واقعه"<sup>(2)</sup>.

ومادام الحكي يتناول شخصية مرجعية معهودة هذا يعني وجود تدعيم تاريخي آخر إلى جانب الشخصية المركزية، وهو بيئة الشخصية وأمكنة وجودها بشكل يتطابق مع الواقع الفعلي الذي يحدثنا به التاريخ، وقد ذكر السارد أن "ذا القرنين" جاب المغرب إلى المشرق، يقول: "فلما فرغ من أمر الملوك الذين كانوا بناحية المغرب سار يريد ملوك المشرق من الفرس وغيرهم"<sup>(3)</sup>، فضلا عن الشخصيات الثانوية التي تساهم في تطوير الحدث، مثل شخصية "تلميذ بيدبا" الذي عكف على تثبيت ما يسرده عليه أستاذه، ويبدو هذا في المقطع السردى

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص16، 15.

(3) المرجع نفسه، ص15.

الآتي: "وأمر تلميذه أن يكتب على لسان بيدبا...، فلم يزل هو وتلميذه يعملان الفكر" (1).

إن بدأ قصص "كليلة ودمنة" بذكر شخصيات تاريخية، يضيف على الأحداث واقعية الفعل، لأنها تضعنا بشكل مباشر أمام عوالم تاريخية محددة الملامح، سواء تم تجسيد تلك الملامح مع الحفاظ على روح المواد التاريخية أخرجت عما هو متعارف عليه، وهذا يولد عنصر التشويق لدى المتلقي لمعرفة المزيد من الأحداث، فيبقى متواصلا مع الفعل السردى لبلوغ النهاية ومعرفة حقائق أكثر، وهذه ميزة جمالية في أسلوب سرد هذه القصص.

## 2- الشخصيات التخيلية:

ويقصد بها "الشخصيات التي لا وجود تاريخي لها كالشخصيات المرجعية، لكن ذلك لا يمنع اشتغالها على مواصفات واقعة، وقد يلجأ الراوي إلى خلق هذه الشخصيات ليعزز موقف الشخصية المركزية ولغايات حكائية متنوعة، أو أن ينسب فعلا إنسانيا وتفكيراً إنسانياً إلى حيوان أو طير ثم يصطنع أحداثاً وحواراً وتطوراً في الوظائف والسرد يتم على لسان الحيوان" (2).

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 28.

(2) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 183.

ويقول "سعيد يقطين": "لكن وسمناها بالتخييلية كون الراوي اختلقها لغايات حكائية محضة، يكمن بعضها في كونها تقوم بتأثير العالم الحكائي وملء العديد من الفجوات والثغرات التي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكى، إن عملية التأثير هاته تسترعي خلق العديد من الشخصيات المتميزة الصفات والملاح، وذلك لتتلاءم مع الأدوار المنوطة بها في صنع الأحداث وتطورها"<sup>(1)</sup>، لذلك فالشخصيات التخيلية تتعدد وتتنوع بين الرئيسية والثانوية في بناء العالم الحكائي ولا تقتصر على نوع واحد منها.

والشخصيات التخيلية هي الشخصيات التي ارتكز عليها "ابن المقفع" في بناء سرده ويذكر ذلك في الباب الثالث من كتابه، إذ يقول: "ويبتغون إخراج ما عندهم من علل ، في إظهار ما لديهم من العلوم والحكم حتى كان من تلك العلل وضع هذا الكتاب على أفواه البهائم والطيور"<sup>(2)</sup>، إذ جاءت جل حكاياته على أسنة الحيوانات التي تأخذ بعدا رمزيا خالصا "فكل ما يفعله الحيوان في الحقيقة يمثل هموم الإنسان ومشاكله الوجودية والأخلاقية"<sup>(3)</sup> ، فهذا النوع من الشخصيات "يقوم بدور أساسي لكونها تمثل بعض القيم المتعددة التي يسعى الراوي إلى تجسيدها"<sup>(4)</sup>.

ونقل القصص على أسنة الحيوانات وسيلة قصصية لتحاكي التهمة بأن القاص يقذف الملك، وهو يرمي إلى نقد انحرافات الحاكم السياسية، وإبداء نصائح

(1) سعيد يقطين، قال الراوي، ص93.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص41

(3) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص184

(4) سعيد يقطين، قال الراوي، ص93.

حتى يصير حكمه ناجح، فضلا عن أنه يعد "لمحا فنيا حكايا يعرض الفكر المجرد في لغة حوارية تجري أحداثها بين الحيوانات" (1).

عمد "بيدبا" إلى وضع الكتاب "لدبشليم" مديرا حكاياته حول الحيوانات متخذا منها رموزا لأنماط من البشر ممثلا الظلم والجهل والحسد والبخل والعدل والإخلاص والمودة وكل ما يتميز به الإنسان من فضائل ورتائل في سياق طريف من الحكايات، و تقوم بإحصاء أبرز هذه الشخصيات الحيوانية:

### 1-كليلة:

مثل الشخصية الإيجابية من خلال النصائح التي كان يقدمها لشقيقه "دمنة"، لكن عدم الاستجابة الحقيقية له يقلل من شأن هذا التأثير الإيجابي، أي أن "كليلة" يظهر بطلا مساعدا كي يؤثر في "دمنة" حتى لا يقوم بمغامرة الفتنة، إذ قال له مخاطبا: "فإني أخاف عليك من السلطان" (2).

2-دمنة: هو الذي يسير الأحداث في الباب الخامس، يمثل صفات الخبيث إلى أقصى درجة، تمكن بحيله الإيقاع بين الأسد والثور، "فهو خبيث جامع للخب والفجور" (3)، هذه هي صورة دمنة التي أعطاها بيدبا للملك.

### 3-الأسد:

ترمز شخصيته إلى الأسد الضعيف، ضعف حكمه لسوء اختيار الأعوان، والعلاقة بين نوعية الحكم والأعوان وطيدة ومغزى الكتاب أن يتكل الحاكم على أعوان مخلصين.

(1) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص184

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص62

(3) المصدر نفسه، ص91.

إن الرعية تبقى قريبة من الواقع لقساوة حياتها بينما تعيش الحاشية في جو مصطنع يبعدها عن الحقائق، فالأسد بعيد عن الواقع لانعزاله وجهله لما يدور حوله: "وكان هذا الأسد منفردا برأيه دون أخذ برأي أحد من أصحابه"<sup>(1)</sup>.

#### 4-الثور:

دور الثور في السرد مجاله ضيق لأنه لا يفتعل الأزمة إلا بإرادة "دمنة" الذي ألف بين "الأسد" و"الثور" ثم فرق بينهما ونستدل على ذلك بهذا المقطع: "فلما رأى دمنة أن الثور قد اختص بالأسد دونه ودون أصحابه، وأنه قد صار صاحب رأيه وخلوته ولهوته، حسده حسدا عظيما وبلغ منه غيظه كل مبلغ"<sup>(2)</sup>، ويمثل الثور الإنسان البسيط القانع بعيشه لا يطمع إلى المال، فهو مخلص لصديقه لا يمكنه أن يرتكب شرا.

#### 5-النمر:

له دور كبير في تغيير مجرى السرد بما أن "الأسد" كان يجهل طبيعة دمنة، فقد أوصل له خبر حسده، بعد أن سمع "كليلة" يعاتب "دمنة" ويلومه على سوء رأيه ويبدو ذلك في هذا المقطع: "فاجتاز على منزل كليلة ودمنة، فلما انتهى إلى باب سمع كليلة يعاتب دمنة على ما كان منه ويلومه في النميمة واستعمالها مع الكذب والبهتان في حق الخاصة، وعرف النمر عصيان دمنة وترك القبول منه فوقف يستمع ما يجري بينهما"<sup>(3)</sup>، فالنمر يمثل شخصية الأمين الصدوق، إذ

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص60.

(2) المصدر نفسه، ص65.

(3) المصدر نفسه، ص85.

قال عنه القاضي: "يا دمنة، قد أنبأني عن خبرك الأمين الصادق"<sup>(1)</sup>، فهو يساند القاضي عند تحكيم دمنة.

### 6- أم الأسد:

تظهر بمظهر شريف جدا، لها مركز عظيم في قصتي "الأسد" و"الثور" وباب الفحص عن أمر "دمنة"، ودورها فيهما كبير وإيجابي لأنها تقدم تقدم نصائح وتصوب سلوك ابنها، وهذا مثال على ذلك: "فلما قصت أم الأسد هذا الكلام استدعى الأسد أصحابه"<sup>(2)</sup>.

لها شخصية قوية تقابل شخصية تقابل دمنة بالقوة والدراية، إذ تقول له: "أيها الغادر الكذوب، أتظن أنك ناج من عاقبة كذبك؟ وأن محالك هذا ينفعك مع عظم جرمك؟"<sup>(3)</sup>.

### 7- القرد:

وتظهر هذه الشخصية الحيوانية في أكثر من حكاية، أبرزها حكاية "القرد والغليم"، فكان شخصية ضرب بها مثل "طلب الرجل الحاجة، حتى إذا ظفر بها أضعاعها"، لكن الراوي جعل لشخصية "القرد" اسما على خلاف العادة يكنى بـ"باهر"، وهو اسم يعكس شخصيته إذ أنه مثل واقع الإنسان الذكي المخلص والحذر، ويبدو ذلك في هذا القول: "ولكنك احتلت علي وخذعتني فخذعتك بمثل

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص93.

(2) المصدر نفسه، ص86.

(3) المصدر نفسه، ص88.

خديعتك واستدركت فارط أمري"<sup>(1)</sup>، لقد كان "القرد" صديقا مخلصا فرغم الشك الذي امتلك قلبه تجاه صديقه إلا أنه كان دائما يخفف من ألمه وحزنه وفي الوقت ذاته كان حذرا منه.

### 8-الغراب:

تكررت هذه الشخصية في حكايات "كليلة ودمنة" كثيرا، وكانت في أغلب الأحيان تؤدي دور الحكيم الذي بفطنته يجد الحلول للمشكلة سواء كانت خيرة أو شريرة، ونوضح ذلك من خلال مثل قصة "البوم والغراب" التي تحمل مثلاً يضرب به في وعدم الاغترار بالعدو مهما أبدى من نوايا وإن كان ظاهرها جميلاً، إذ يقول الراوي: "وكان في الغراب خمسة معترف لهن بحسن الرأي يسند إليهن في الأمور وتلقى إليهن مقاليد الأحوال وكان الملك كثيرا ما يشاورهن في الأمور ويأخذ في الحوادث والنوازل"<sup>(2)</sup>.

وغير هذه الشخصيات الحيوانية كثير، وكأن الحيوانات أساس أمثال الكتاب غير أن هم الكاتب الوحيد هو الإنسان، وهنا تبدو مهارة القاص مكنونة في مزج الواقع بالخيال، حتى صار الإنسان حيوانا، ولما أسند الكتاب دورا بشريا للحيوان وسع حدود الحرية التعبيرية وفتح مجال الخيال، يقول "كيليطو": "إن الحكمة في الخرافة توضع على أسنة الحيوان، الخرافة تحاكي القيمة الرمزية التي يجسدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات، وكل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقاً للموقع الذي يمثله هذا الأخير في مجمع الحيوان والدور الذي يلعبه فيه، يختلف دور الأسد عن دور ابن آوى، والثعلب والتمساح، وتستهدف المحاكاة الطريقة التي

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص124.

(2) المصدر نفسه، ص107.

يجب أن يتصرف بها ويعبر بها -كل حيوان- والنتيجة هي استنتاج نمط قد حددت سماته بصورة نهائية<sup>(1)</sup>، حيث أن مغزى الرمزية الحيوانية يكمن في تمثيل الشخصيات الحيوانية للموقف والصفات الإنسانية، كما أن هناك معنى مباشر وآخر مجازي يعملان على إكساب النص جوهره التخيلي من خلال الاستبدال والتخفي في تمثيل السلوك الإنساني.

### 3- الشخصيات العجائبية:

وهي "كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكى، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وتكمن عجائبيتها في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"<sup>(2)</sup>.

وهذا النمط من الشخصيات هو "غير منبث عن الشخصية المرجعية، إنما هو نوع من تحولاتها الغرائبية حين تأتي بأفعال تخرج من كينونتها المألوفة إلى كينونة غيبية"<sup>(3)</sup>.

وقد وظف الكاتب هذا النوع من الشخصيات في القصص ليلبس الأمور ويثير الخيال، ولكن كان استعمالها قليل، ويمكننا تقديم هذه الشخصيات العجائبية في النقاط الآتية:

نجد في قصة "الناسك والفأرة المحولة جارية" الشخصيات العجائبية الآتية:

(1) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشراوي، الدار البيضاء، دار تويقال، دط، 1993، ص 133، 134.

(2) سعيد يقطين، قال الراوي، ص 93

(3) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 185



## أ/ الفأرة:

وهي شخصية حيوانية تتحول إلى فتاة جميلة في مثل "الناسك والفأرة المحولة جارية"، إذ يقول الراوي: "زعموا أنه كان ناسك مستجاب الدعوة فبينما هو ذات يوم جالس على ساحل البحر إذ مرت حدأة في رجلها فأرة فوقعت منها عند الناسك وأدركته لها رحمة فأخذها ولفها في ورقة وذهب بها إلى منزله، ثم خاف أن تشق على أهله تربتها فدعا ربه أن يحولها جارية فتحولت جارية حسناء"<sup>(1)</sup>، فاختار الراوي لهذه الشخصية التي مثلت نزعة عدم القنوع بالأصل، ليأتي عامل التحول بفعل دعاء الناسك لتلك الفأرة للتحول إلى جارية جميلة، وتبدأ بعد ذلك رحلة البحث عن الزوج الذي يليق بها، ولكن لا تجد ما يناسبها، وفي الأخير تدرك حقيقة أن كل كائن لا بد أن يعود إلى أصله ويقنع بها حتى يشعر بالراحة ويجد ما يناسبه.

فالراوي وظف هذا النمط من الشخصية، لأنها قادرة على تمثيل خبايا التي تقبع في العالم الغيبي وتجسده كأنه حقيقي، فالشخصية العجائبية لها أساس مرجعي أو قادرة على الإتيان بالفعل الغرائبي الفائق للعادة، وهي بهذا تحقق جمالية في السرد الحكائي، حيث تمكن المبدع من التعبير عن الواقع الاجتماعي بما هو فوق الطبيعي وفوق الواقع، ليجعل منه ذريعة للتعبير عن تلك الحقائق الاجتماعية، وبالتالي هي وسيلة كشف لا غاية.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 116.

**ب/الريح:**

الذي ظهر كشخصية ثانوية فاعلة، وتظهر عجائبيته في السمع والتكلم، حين أبدى رفضه للزواج من الجارية التي تبحث عن أقوى الأشياء، كما يبدو في هذا المقطع: "وأنا أدلك على من هو أقوى مني"<sup>(1)</sup>.

**ج/السحاب:**

يأتي دوره مثل موقف الريح، حين يجيب الناسك: "وأنا أدلك على من هو أقوى مني"<sup>(2)</sup>.

**د/الشمس**

وهي لا تخرج عن دور الريح والسحاب، فتقول: "أنا أدلك على من هو أقوى مني"<sup>(3)</sup>.

فهذه الشخصيات العجائبية تجعل المتلقي يعمل فكره للبحث عن حقيقة التي ترمي إليها، لأنها تقوم "بإرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخصيات عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي أن القارئ يشكك في صحة الخبر عن العالم ولكنه في نفس الوقت يظل غير قادر على تفسيره"<sup>(4)</sup>، فهي تخلق مشهدا يثير الدهشة ويستدعي من القارئ أن يتوقف ويتأمل الحدث ليبحث عن الحقيقة.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص116.

(2) المصدر نفسه، ص116.

(3) المصدر نفسه، ص116.

(4) فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، ع2، م14،

آذار 2007، ص121.

## ه/الجن:

ذكر الكاتب شخصية "الجن" مرة واحدة في قوله: "ثم مضت الحية إلى أخت لها من الجن فأخبرتها بما صنع السائح إليها من المعروف وما وقع فيه، فرقت له وانطلقت إلى ابن الملك وتراءت له"<sup>(1)</sup>، فذكر كلمة "الجن" يدخلنا إلى عوالم لا مرئية ومستترة لا يمكن كشفها، "فالجن" عالم خيالي يمنح للمخيلة تصورات ورؤى عجيبة وأشكالا غريبة، فبمجرد ذكره يبعث الخوف والرعب في نفس المتلقي، لتصوره للقوى الخارقة التي يمتلكها "الجن"، سواء كانت في الفعل الخير أو الشر، فيسبح القارئ بخياله في عوالم الغيب متخيلا أشكالا وألوانا لهذا الكائن الغيبي، ولكن يبدو في هذا المقطع السردى أن شخصية "الجن" شخصية خيرية مساعدة، لأنها رقت لحال السائح وهبت لمساعدته للخروج من ورطته.

والعجيب في هذه الشخصية أنها تراءت للعيان بعد أن تحولت إلى كائن مرئي، وهنا نلمس الدور الغرائبي الذي يبعث الدهشة في نفس المتلقي لمثل هذا النوع من الشخصيات.

## ج/الشيطان:

تظهر شخصية "الشيطان" في هذا المقطع السردى: "فقال الشيطان للصوص من أنت؟ قال أنا اللص أريد أن أسرق هذه البقرة من الناسك إذا نام، فمن أنت؟ قال: أنا الشيطان أريد اختطافه إذا نام"<sup>(2)</sup>، فالشيطان كائن خارق للعادة لأنه يخرج عن سنن الطبيعة البشرية، ويمثل قوة الشر والغواية وكل ما ينطوي تحته

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص156.

(2) المصدر نفسه، ص115.

من أفعال وأفكار في حرب مقدسة أو كونية مع قوى الخير، والذي يهزم في الأخير بفعل الخير، وهذا ما نجده في أحداث هذه القصة حين أخفق الشيطان في اختطاف "الناسك" لسوء نيته رغم اتفاقه مع شخصية شريرة أخرى وهي "شخصية اللص"، فكلاهما يمثل الجانب السلبي في الإنسان أحدهما ظاهري (اللص)، والآخر باطني (الشيطان)، ولكن هذا الإنسان إذا أخلص نيته وتمسك بالعروة الوثقى ينجو لا محالة من مكائد هواه.

وتثير شخصية "الشيطان" الحيرة والدهشة في نفس المتلقي، لأنه غير مألوف لديه، فتثير انتباهه وتحاول أن تجذبه إليه، لأنها ذات طابع كشفي يحاول المتلقي الحلول فيه وذلك بتوحده اللامتناهي مع معاني رؤى الكاتب.

فهذه الشخصيات غرائبية عجيبة تخرق قواها وقدراتها قوانين الوجود للإنسان ومنطق الأشياء، وهي تدل على قدرة الراوي على اختلاق وإبتداع شخصياته، وتكمن جمالية الشخصيات العجائبية بنقل اللاواقع إلى الواقع، ونقل المستوى الفوق الطبيعي إلى الطبيعي، فالعجائبي يقاس تأثيره وجماله بجمعه بين المتناقضات، التي من شأنها أن تستفز المتلقي وتترك فيه أثرا " وتحقيق العجائبي في النص يترك أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولا أو مجرد حب استطلاع، الشيء الذي لا تستطيع الأجناس الأخرى توليده"<sup>(1)</sup>.

(1) سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 2002، 1970، نادي

الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، دط، 2007، ص 27.

وعن طريق بنيات سردية عجائبية، ومكونات حكائية أساسها المزج بين الواقع الطبيعي والسحري العجائبي، مستندة على شخصيات تخيلية ومرجعية تمكن المبدع من نقد السلطة والمجتمع، وتمير رسائل ذات طابع ساخر.

### ب/أنواع الشخصيات:

تتنوع الشخصيات وتختلف بحسب وظيفتها داخل السرد، ومن تلك التحديدات "خاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية...، ودينامية، كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلها تبعا لذلك إما شخصية رئيسية أو محورية، وإما شخصية ثانوية"<sup>(1)</sup>.

وقد ميز "فورستر" (Forester) في كتابه "أركان القصة" بين أنواع الشخصيات من حيث البناء الفني أو موقف الشخصية إلى مسطحة أو مستديرة، والشخصية المسطحة في أدق أشكالها تدور حول فكرة أو صفة وهي تبدأ في الاتجاه نحو النوع المتطور...، والشخصية المستديرة...، شخصية نامية تمثل اتساع الحياة داخل صفحات الكتاب"<sup>(2)</sup>، فهي تستقر على حال، ولا يمكن التنبؤ بمصيرها، وتفاجئ القارئ بما لم يتوقعه منها.

نستشف من خلال ذلك أن بناء الشخصية يعتمد بالدرجة الأولى على خاصية الثبات والتغير، فهناك شخصيات سكونية لا تتبدل أحوالها إلا بشكل جزئي، مقابل شخصيات دينامية تتغير بشكل مفاجئ من خلال امتزاجها ومعايشتها لبنية السرد.

(1) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 215.

(2) فورستر، أركان القصة، تر/كمال عياد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، دط، 1960، ص 83-95.

ومن خلال متابعتنا لحركة الشخصيات في حكايات "كليلة ودمنة"، نجدها تتدرج ضمن أنواع مختلفة، نحاول دراستها من حيث البناء الفني، ثم من حيث الدور والمساحة، ونختار لذلك نماذج من القصص للتوضيح.

### 1/ الشخصيات من حيث البناء الفني:

#### أ/ الشخصية النامية (المتطورة):

وقد تسمى "المستديرة"، وهي التي تتكشف تدريجياً خلال القصة وتطور بتطور حوادثها، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، ويميزها "فورستر" بسمتي الإدهاش والإمتاع، "فهي قادرة على إثارة الدهشة فينا بطريقة مقنعة، فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة"<sup>(1)</sup>.

وفي قصة "الأسد وابن آوى الناسك" - كنموذج توضيحي - يتجسد هذا النوع من الشخصيات في (ابن آوى) وهي شخصية عرفت بتمسكها بالزهد والورع رغم ما كان يتعرض من ضغوطات من قبل "بنات آوى" و"الذئاب" و"الثعالب" وثبت ابن آوى على حاله تلك واشتهر بالنسك والترهد<sup>(2)</sup>، وذاع صيته في تلك الناحية حتى اختاره الملك كأحد أعوانه فرض عرضه خوفاً من العواقب التي ستلحقه جراء ذلك، قائلاً: "إن كان الملك يريد الإحسان إلي فليدعني في هذه البرية أعيش آمناً قليل الهم، راضياً بعيشتي من الماء والعشب، فإني علمت أن صاحب السلطان يصل إليه من الأذى والخوف في ساعة واحدة ما لا يصل إلى غيره في طول عمره"<sup>(3)</sup>، وقد قبل العرض بعد أن أمن لنفسه عدم الوقوع في مكائد

(1) فورستر، أركان القصة، تر/كمال عياد، ص 95.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 136.

(3) المصدر نفسه، ص 137، 136.

البلاط، قائلاً: "إذا وثقت منه بذلك أعنته بنفسه فيما يجب<sup>(1)</sup>، ولكنه ما لبث أن وقع في فخ معارضيته، ونجا بمساعدة أم الملك التي سعت في البحث عن الحقيقة وأثبتت براءته، ورجع (ابن آوى) في نهاية القصة مذكراً الملك بسبب رفضه في البدء ملقياً لومه "إن شر الأخلاء من التمس منفعة نفسه بضر أخيه ومن كان"<sup>(2)</sup>، وعاد في الأخير إلى منصبه "فعاد ابن آوى إلى ولاية ما كان يلي"<sup>(3)</sup>.

وهناك شخصية ثانية نامية تمثلت في شخص الملك "الأسد" الذي أعجب بأخلاق "الناسك" وأراد تقريبه منه "فرغب فيه لما بلغه عنه من العفاف والنزاهة والأمانة"<sup>(4)</sup>، وتمكن من ذلك بعد أن قبل بشرطه "قال الأسد: لك علي ذلك وزيادة"<sup>(5)</sup>، ولكن "الأسد" انخدع ووقع في مكيده نزعت ثقته من "ابن آوى" وأمر بقتله "فغضب الأسد من ذلك وأمر بابن آوى أن يقتل"<sup>(6)</sup>، وبعد أن تكشفت له الحقيقة تراجع عن أمره في نهاية القصة، وأعاد ثقته "بابن آوى" "وقد عدنا إلى الثقة بك"<sup>(7)</sup>.

أما في قصة "الجرذ والسنور"، فالشخصيات النامية تمثلت في شخصية "السنور" المسمى "بالرومي" الذي سقط في شباك الصياد، كما يبدو في هذا

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 137.

(2) المصدر نفسه، ص 139.

(3) المصدر نفسه، ص 140.

(4) المصدر نفسه، ص 136.

(5) المصدر نفسه، ص 137.

(6) المصدر نفسه، ص 138.

(7) المصدر نفسه، ص 140.

المقطع: "فنزل ذات يوم صياد فنصب حبالته قريبا من موضع الرومي، فلم يلبث أن وقع فيها"<sup>(1)</sup>، ولم يتمكن من النجاة إلا بعد مساعدة "الجرذ" له الذي اتفق معه على التمس الخلاص من أعداء، فقال له "السنور": "وأنا أيضا راغب فيما أرجو لك ولنفسي به الخلاص"<sup>(2)</sup>.

أما الشخصية النامية الثانية في هذه القصة، فتمثلت في "السنور" الذي رجا خلاصه وأمنه من أعدائه المتربصون به بمصالحة عدو آخر له ومساعدته، إذ قال: "ولست أرجو لنفسي خلاصا إلا بالذي أرجو لك فيه الخلاص وكلامي هذا ليس فيه كذب ولا خديعة"<sup>(3)</sup>.

وفي قصة "الأسوار واللبوة والشعهر"، نعثر على شخصية نامية واحدة تتجسد في شخص اللبوة التي تطورت في الأحداث عبر المواقف التي واجهتها، فبعد أن كانت تنعي ابنها، كما يبدو في هذا المقطع: "فلما رأت ما حل بهما من الأمر الفظيع اضطربت ظهرا لبطن وصاحت وضجت"<sup>(4)</sup>، التزمت الصبر وغيرت طريقة معيشتها تكفيرا عن ذنوبها التي أدت بحياة ابنها، وهذا ما يوضحه المقطع السردى: "عرفت أن ذلك مما جنت على نفسها، وأن عملها كان جورا وظلما، فتركت الصيد وانصرفت عن أكل اللحم إلى أكل الثمار والنسك والعبادة"<sup>(5)</sup>، فتوبة "اللبوة" بتغيير نمط حياتها يبرز وجها آخر لهذه الشخصية التي اتعظ مما فات وتحاول التغيير إلى ما يريح ذاتها ولا يؤدي غيرها، ويتكرر هذا الموقف ويبلغ

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 127.

(2) المصدر نفسه، ص 128.

(3) المصدر نفسه، ص 128.

(4) المصدر نفسه، ص 141.

(5) المصدر نفسه، ص 142.



أشده عندما تتعرض هذه الشخصية إلى اللوم مرة أخرى بعد أن جعلت من أكل الثمار قوتا لها، وبذلك تكون قد تعرضت لقوت غيرها وأذته، كما يوضح هذا المقطع: "فلما سمعت اللبوة ذلك من كلام الورشان تركت أكل الثمار وأقبلت على أكل العشب والعبادة"<sup>(1)</sup>، فتغير "اللبوة" نمط معيشتها مرة أخرى، وتبتعد عن أكل الثمار إلى أكل العشب حتى لا تصيب غيرها بمضرة، وهذا يمثل تطور في جوانب هذه الشخصية.

فهذه الشخصيات تميزت بحضورها الطاعي والمهيمن على البنية السردية في تلك الحكايات، فهي شخصيات محورة جسدت دور البطولة، وتغيرت من موقف إلى آخر.

### ب/ الشخصية المسطحة (الثابتة):

هي الشخصية التي تلزم في القصة حالة تكاد تكون ثابتة، فلا تلاحظ في مواقفها تبديلاً ولا في سلوكها تغيراً أو تطوراً، فهي تبقى على حالها من بداية القصة إلى نهايتها، فهي "الأنموذج الذي لا يكاد يتغير ولا يتبدل سماته طوال النص، فيظل محافظاً على ثباته دون أن يتأثر بالمتغيرات، وفي الوقت نفسه ليس له أثر يذكر مهما تغيرت الظروف المحيطة به"<sup>(2)</sup>.

ويرى "فورستر" (Forester) أن هذه الشخصية "لا تحتاج إلى رعاية للتطور، وهي تخلق جوها بنفسها،... وهي شخصية ثابتة"<sup>(3)</sup>.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 142.

(2) ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي

الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2009، ص 1، ص 63.

(3) فورستر، أركان القصة، تر/كمال عياد، ص 85.

ويقدم السرد في قصة "الأسد وابن آوى الناسك" شخصية والدة الأسد مرتين فقط، الأولى حين طلبت من ابنها أن يراجع قراره بشأن الناسك ويثبت في الأمر، قائلة: "يا بني عجلت، وإنما يسلم العاقل من الندامة بترك العجلة وبالتثبت"<sup>(1)</sup>، وبعد أن يتبن "الأسد" الحقيقة تظهر شخصية "أم الأسد" مرة ثانية مطالبة بجزاء المذنب الذي كاد يؤدي بفتنه إلى قتل الناسك، ويكون عبرة لغيره، تقول: "إن الملك، بعد أن اطلع على براءة ابن آوى، حقيق ألا يرخص لمن سعى به لئلا يتجرأوا على ما هو أعظم من ذلك"<sup>(2)</sup>، فهي شخصية فاعلة مساعدة للبطل.

وتظهر شخصية أخرى مسطحة ذات موقف سلبي ثابت، والتي تجسدت في "أصحاب الأسد" الذين سعوا في الإيقاع بين "الأسد" و"ابن آوى"، ويبدو ذلك في هذا المقطع: "فلما رأى أصحاب الأسد ذلك غاضهم وساءهم فأجمعوا كيدهم، واتفقوا كلهم على أن يحملوا عليه الأسد"<sup>(3)</sup>.

أما في قصة "الجرذ والسنور"، فالشخصيات المسطحة فهي ثلاث، الأولى جسدها "الصيد" وهي شخصية فاعلة في تغيير مجرى السرد، "صيد فنصب حبالته"<sup>(4)</sup>، حيث وقوع إن "السنور" في شباكه يمثل الحبكة الأولى والأساسية في القصة، إذ جعلت "السنور" يصلح "الجرذ" للخلاص، ومن هنا بدأت الأحداث تتطور.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص138.

(2) المصدر نفسه، ص139.

(3) المصدر نفسه، ص137.

(4) المصدر نفسه، ص127.

والشخصية الثانية والثالثة هي "البوم" و"ابن عرس"، كما يظهر هذا المقطع:  
 "فراى خلفه ابن عرس يريد أخذه، وفي الشجرة بوما..."<sup>(1)</sup>، وهما شخصيتان  
 هامشيتان غير فاعلة في تحريك الأحداث.

وفي قصة "الأسوار واللبوة والشعر"، نجد ثلاث شخصيات سطحية، الأولى  
 فاعلة ومساعدة وتجسد في شخص "الشعر" الذي لفت انتباه "اللبوة" إلى أفعالها  
 وساعدها على الخروج من حزنها، كما يوضح هذا المقطع: "قال لها الشعر: لا  
 تضجي وأنصفي من نفسك"<sup>(2)</sup>.

والشخصية الثانية تمثلت في "الأسوار" وهي فاعلة هامشية، إذ لم تذكر إلا  
 مرة واحدة، وكان سبب بدأ معاناة "اللبوة"، كما يبدو في هذا المقطع: "فمر بهما  
 إسوار فحمل عليهما فقتلها..."<sup>(3)</sup>.

والثالثة هي شخصية "ورشان"، وهي فاعلة هامشية، ذكرت مرة واحدة في  
 هذا المقطع: "فلما رأى ذلك الورشان، كان صاحب تلك الغيضة وكان عيشه من  
 الثمار، قال لها.."<sup>(4)</sup>.

فكل هذه الشخصيات المسطحة مثلت "الشخصية البسيطة في صراعها، غير  
 المعقدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سائدة من بداية القصة حتى

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص127.

(2) المصدر نفسه، ص141، 142.

(3) المصدر نفسه، ص141.

(4) المصدر نفسه، ص142.

نهايتها"<sup>(1)</sup>، فهي شخصيات بسيطة وسطحية لا تتطور داخل القصة بسبب افتقارها لعنصر المفاجأة والإدهاش.

والملاحظ على البناء الفني للشخصيات في حكاية "الأسد وابن آوى الناسك"، أن الشخصيات المسطحة جاءت مساعدة للشخصيات النامية في تطوير مواقفها والكشف عن آرائها، كما يلحظ أيضا أن الكاتب قد ساوى بين هذين النوعين من الشخصيات من حيث الكم، فقد اعتمد في الشخصيات النامية والمسطحة على شخصيتين فقط.

وهذا التوافق في شخصيات قصة "الأسد وابن آوى الناسك" لا نجده في قصص أخرى من "كليلة ودمنة"، وعلى سبيل المثال قصة "السنور والجرذ" وجدنا شخصيتين ناميتين، وثلاث شخصيات مسطحة، وفي قصة "الأسوار واللبوة والشعهر" عثرنا على شخصية نامية واحدة، وثلاث شخصيات مسطحة، وهذا يعني أن الكاتب يوظف الشخصيات بحسب الأحداث، فهناك تعدد وتنوع يختلف بين كل قصة وأخرى، والذي خلق شعيرية الشخصيات في حكايات "كليلة ودمنة".

## 2/ الشخصية من حيث الدور والمساحة:

تصنف الشخصيات وفق عدد من الخصائص التي تحدد وظيفتها داخل النص، ومن بين هذه السمات أهمية الدور المسند إليها في السرد، فقسمت إلى:

(1) صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجد اللاوي للنشر والتوزيع،

عمان، ط2006، 1، ص127.

أ/ الشخصية الرئيسية أو الجوهرية:

هي "الشخصية التي يتمحور حولها الأحداث والسرد"<sup>(1)</sup>، أو هي الشخصية النشطة الفاعلة ذات الأثر الأكبر في صنع الأحداث.

وتحظى الشخصية الرئيسية "باهتمام السارد، حين يخصصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التمييز، ويمنحها حضوراً طاغياً، ومكانة متفوقة، هذه المكانة تجعلها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى، وليس السارد فقط"<sup>(2)</sup>، فهي تتبوأ موقعا هاما في بنية الشكل القصصي، إذ أنها سميت بالشخصية الرئيسية نظرا للمكانة التي تحتلها أكثر من الشخصيات الأخرى، فلا تطغى أي شخصية أخرى عليها، فلها حضور ساطع في القصة، لأنها "تساعد على نشوء أدوار تزداد تعقيدا"<sup>(3)</sup>.

والقارئ المتفحص في حكايات "كليلة ودمنة"، يكتشف أنها اعتمدت في بناء شخصياتها على وجود شخصيات جوهرية، تمثل بؤرة التجربة، ويمكن أن نمثل لها، بالتقصي عنها في قصتي "الحمامة والثعلب وملك الحزين" والرجل في قصة "الحمامة والثعلب وملك الحزين" هيمن على بنائها ثلاث شخصيات رئيسية هي: الثعلب، والملك الحزين، والحمامة، هذه الشخصيات جسدت لنا حكمة بليغة تبين مدى قوة التمسك بالمبدأ و أثر صحة والرأي على صاحبه، ومع ذلك قد يضيع الحق بسبب الجبن والخُفق والسذاجة، وهذه الحكمة دارت عليها مجريات أحداث القصة.

(1) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوربيش، بيروت، الدر البيضاء، ط1، 1985، ص126.

(2) محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، ص56.

(3) بول ريكور، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، ج2، ص79.

1/ الثعلب:

يمثل شخصية المكار المخادع المتظاهر بالحب، لا ييأس أبداً في سبيل الإطاحة بالفريسة، وهو في نكائه يستفيد من غباء الآخرين، لقد ألم "بالحمامة" وأكل فراخها بعد أن استفاد من خوفها وغبائها "فيصيح بها وتوعدها أن يرقى إليها أو تلقي إليه فراخها فتلقيا إليه"<sup>(1)</sup>، وكأن الكاتب يرمز إلى القول أن ضعيفي الحيلة والتدبير في الوجود هم ضحايا ذوي الحيلة والمكر. كما يرمز "الثعلب" إلى الأناية الغادرة التي تستحل كل حرام لتحقيق هدفه، فهو يمثل الغدر عندما يسخر عقله في خدمة الشر ليضعف من قدرته على الأذى، مثل اعتماده على كسب رزقه من أكل لحوم غيره بالغدر، وهذا ما يوضحه هذا المقطع: "فأخذه فهمزه دق عنقه"<sup>(2)</sup>.

2/ مالك الحزين:

يرمز إلى فئة من الناس الذين يسدون الخير للآخرين ولا يعرفون خير أنفسهم، فهو المحسن لكن الغباء جعله يعطي النصيحة لغيره وينسى نفسه. المالك الحزين يبدو أكثر ذكاء من الحمامة، يفتن إلى واقع الأشياء ومعطياتها وينفذ منه إلى النجاة، فهو ينصح الحمامة بقوله: "إذا أتاك ليفعل ما تقولين فقول له لا ألقى إليك فرخي فأرق إلي وعرر بنفسك، فإذا فعلت ذلك وأكلت فرخي طرت عنك ونجوت بنفسك"<sup>(3)</sup>، فقد عرف أن "الثعلب" لا يتسلق، وأن "الحمامة" تستطيع الطيران، لكن معرفته ناقصة، لأن رغم نكائه، فقد أفسد عقله

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 161.

(2) المصدر نفسه، ص 162.

(3) المصدر نفسه، ص 162، 161.

الغرور حين مدحه الثعلب، وصدّق قوله بأنه متفوق على غيره، فوق في فحه وكانت نهايته، وهذا ما يوضحه هذا المقطع: "يا معشر الطير، لقد فضلكم الله علينا إنكن تدرين في ساعة واحدة مثل ما ندري في سنة، وتبلغن ما لا نبلغ وتدخلن رؤسكن تحت أجنحتكن في البرد،...، فأرني كيف تصنع؟ فأدخل الطائر رأسه تحت جناحيه فوثب عليه الثعلب مكانه فأخذه فهمزه همزة دق عنقه"<sup>(1)</sup> ، فغروره أوقعه في فخ "الثعلب"، وأدى بنفسه إلى التهلكة.

### 3/ الحمامة:

لعبت "الحمامة" دور الشخصية الطيبة لكن في غياب جعلها لا تعرف كيف تحافظ على صغارها، وهي ترمز إلى غريزة الأمومة وحفظ النسل وحب البقاء. وتتصرف حسب غريزتها، مسيرةً بغريزة التنازل تعدّ عشها في حينه، وتخاف على فراخها وتنتقل عشها إلى رأس نخلة باسقة، وهذا ما يوضحه المقطع الآتي: "فكانت الحمامة تشرع في نقل العش إلى رأس تلك النخلة، فلا يمكنها ما تنقل من العش وتجعله تحت البيض إلا بعد شدة وتعب ومشقة لطول النخلة الباسقة"<sup>(2)</sup>، فهي تبعد صغارها ولا تدعها في متناول من يضر لها الشر، كل هذا طبيعي وواقعي. لكن "الثعلب" أخافها وكانت تلقي له فراخها لكي تتجو بنفسها، ويبين ذلك هذا المقطع: "فإذا انقاض وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعهد ذلك منها لوقت علمه ريثما ينهض فراخها"<sup>(3)</sup>.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص162.

(2) المصدر نفسه، ص161.

(3) المصدر نفسه، ص161.

أما في القصة الثانية التي اختارناها وهي "ملك الفيلة ورسول الأرناب، وهي قصة فرعية تفرعت من حكاية محورية، وهيمن في بناء هذه القصة شخصيتان رئيسيتان تتمثلت في "الأرناب فيروز"، و"ملك الفيلة".

### أ/الأرناب فيروز:

جسد شخصية الحكيم الذي يمتلك الرأي الصالح والناصح فيتمكن بحنكته من إنقاذ قبيلته.

ففيروز، أرناب جريئة وذكية، وهذا المقطع يدل على ذلك: 'فتقدم أرناب من الأرناب يقال لها فيروز كان الملك عرفه بالأدب والرأي'(1)، تمكنت بفطنتها من إخافة وطرده مجموعة من الفيلة أتت إلى مكان عيشهم لتخرّب عليهم راحة البال وهناء العيش، فوضعت مكيدة أخافت بها ملك الفيلة "وتاب مما صنع، وشرط له ألا يعود إلى مثل ذلك هو ولا أحد من فيلته"(2)، وبذلك انتصر الأرناب الصغير على الفيل.

### 2/ملك الفيلة:

جسد شخصية الضخم الذي لا عقل له، بجهله أصبح فريسة سهلة يُحاك لها ويُنتصر عليها.

فملك الفيلة أراد أن ينقض رعيته من القحط والجفاف فسعى لإيجاد حلا لذلك، "فوجد في بعض الأمكنة عينا تدعى قمرية"(3)، لكن حماقته وسذاجته

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص110.

(2) المصدر نفسه، ص110.

(3) المصدر نفسه، ص110.



جعلته يخسر ما امتلك، ويبدو ذلك في هذا المقطع: " فقال ملك الفيلة وما شأن القمر يرتعد؟ أترأه غضب من إدخال جحفتي في الماء"<sup>(1)</sup>، فهذا الفيل انطالت عليه حيلة الأرنب وصدق أن القمر يرتعد، وخاف ورحل عن المكان. وهتان الشخصيتان الرئيسيتان شكلتا موقفين مضادين، أحدهما موقف الصغير الذكي، والآخر الضخم الغبي.

والملاحظ في الشخصيات الرئيسية في حكايات "كليلة ودمنة" أنها تختلف من حيث النوع والعدد، فكل منها قام بدور يعبر عن موقف ما، وقد دارت حولها الأحداث وتنامت بطريقة تبعث التشويق في نفس القارئ، أما من حيث الصفة فوجدنا أنها توزعت بين ثنائيات متضادة، وهي في ذلك رمز عن السلطة الحاكمة الظالمة، والرعية المظلومة، فقد تمكن المؤلف من نقل هذا الموقف المعارض من خلال لتوزيعه لشخصيات قصص "كليلة ودمنة".

### ب/ الشخصيات الثانوية أو الفرعية:

تساهم الشخصيات الثانوية في إكمال ملامح الشخصية الرئيسية، فقد تكون مساعدة لها أو معارضة، لكنها تحتل مساحة أقل في النص القصصي، أدوارها محدودة مقارنة بالشخصيات الرئيسية، وعلى الرغم من أن الشخصية الثانوية لا تشكل تأثيرا كبيرا على مجرى الأحداث وتطوره إلا أنها تعد "عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها"<sup>(2)</sup>.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 110.

(2) صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 132.

تقوم الشخصية الثانوية بدور تكميلي مساعد للبطل، إذ ترد في الحكى لتضيء الجوانب الخفية للشخصية المركزية، وتعديل سلوكها وإما تدور في فلكه، فلها دور في "تصعيد الحدث، ووضع الحكمة فهو لا يقل أهمية عن دور الشخصيات الرئيسية، فهي شخصيات متناثرة في الرواية تساعد الشخصية الرئيسية في أداء مهمتها وإبراز الحدث"<sup>(1)</sup>.

مما يجدر ذكره أنه برزت إلى جانب الشخصيات الرئيسية، شخصيات ثانوية، تتبدى في مواقف محددة، وتؤدي دورا مساندا للشخصية الجوهرية، فبعضها يساهم في توجيه الشخصية الرئيسية وإكمال الحدث، والبعض الآخر يضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية المركزية، وقد نالت الشخصيات الثانوية عناية المؤلف، واهتمامه بها، بالقدر الذي تعبر فيه عن وجهات نظر مخالفة أو مؤيدة لموقفه.

ففي قصة "الثعلب والحمامة والملك الحزين"، لعبت فراخ الحمامة الدور الثانوي الذي ساعد في إبراز جوانب الخفية لكل الشخصيات الرئيسية.

### \*فراخ الحمامة:

هي من جهة ضحايا الثعلب وحمق أمهما كما يظهر هذا المقطع: "إن ثعلبا دهيت به كلما كان لي فرخان، جاءني يتهددني ويصيح في أصل النخلة فأفرق منه، فأطرح إليه فرخي"<sup>(2)</sup>.

(1) صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 133.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 161.

ومن جهة أخرى، تمثل البؤرة الرئيسية في القصة، فكل الشخصيات الرئيسية تحركها هذه شخصية "الفراخ"، لأن مدار الأحداث السردية كان تسليم الحمامة الأم فراخها للثعلب لتكون طعاما له، فهي-إذن-شخصية ثانوية فاعلة في تطوير الحدث، وكأن المؤلف أراد أن يشير من خلال توزيعه لأدوار الشخصية، أن المستضعف قد يكون حجر أساس في تغيير مجرى الحياة، وهي ترمز إلى الطبقة التي استضعفها الحاكم بجوره، والمطلوب منه إعادة النظر في رؤيته للأشياء، قبل فوات الأوان.

وفي قصة "ملك الفيلة ورسول الأرناب"، تجسدت الشخصية الثانوية في دورين، هما:

#### أ/الفيلة:

مثلت الطبقة المحكومة بملك جاهل، والتي تدفع ثمن أخطائه. فهذه الفيلة "أصاب الفيلة عطش شديد، فشكون ذلك إلى ملكهن"<sup>(1)</sup>، وبالفعل تمكن ملكهم من إيجاد حل لهم.

هذه الشخصية الثانوية لم تظهر كثيرا فهي هامشية، جسدت موقف المغلوب على أمره.

#### ب/ملك الأرناب:

جسد شخصية الحاكم الحاذق، المطلع على أحوال الرعية.

(1)ابن المقفع،كليلة ودمنة،ص110.

فملك الأرناب تمكن من اختيار الشخص المناسب لأداء مهمة صعبة، يمثل نجاحه عودة للحياة لأفراد قبيلته، فهو يتمتع بالرزانة والحكمة والتي تبدو في قوله: "واعلم أن الرسول، به وبرأيه وأدبه يعتبر عقل المرسل وكثير من شأنه، وعليك باللين والمواتاة، فإن الرسول هو يلين القلب إذا رفق، ويخشن الصدر إذا خرق" (1)

وهذه الشخصية هي ثانوية فاعلة، لأنها لعبت دور النقطة الحاسمة في إدارة الأحداث، كما ساعدت على الكشف عن الشخصية الجوهرية والمتمثلة في الأرناب الذكي.

وخلاصة القول أن الشخصيات بأنواعها (الرئيسية، والثانوية)، ساهمت في بناء معمارية حكايات "كلية ودمنة"، فعلى الرغم أن الشخصيات الرئيسية هي لب العمل الفني، إلا أنها لا تستطيع وحدها أن تسد ثغرات القصة.

والملاحظ على الشخصيات الرئيسية والثانوية، أن لكل منها ميزاتها الخاصة المشحونة بدلالات مختلفة وفق ما يتطلبه السياق، وهو ما يضيف جمالية على السرد القصصي للأحداث، فالمؤلف قد وفق في اختيار شخصياته وتوزيع الأدوار التي تركت أثرا في المتلقي، لأن "ثمة أفعال تترك أثرا موضوعيا في مصير المتأثرين، إما عن طريق تحويره (تحسينه أو إفساده)، و إما عن طريق إبقائه كما هو (حمايته أو إحباطه)" (2).

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص 110.

(2) بول ريكور، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، ج 2، ص 79، 80.

## 2/ الزمن الحكائي:

يعد الزمن من أبرز قضايا الدراسات الأدبية والنقدية، إذ عدّ "الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة"<sup>(1)</sup>، فقد بحث الدارسون والنقاد في مفهوم الزمن الروائي وقيمه ومستوياته وتجلياته.

إن طريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف تشكيل بنية النص، والتقنيات المستخدمة في البناء، "فتحكم المؤلف في الزمن الروائي يعني بلورة بنية النص"<sup>(2)</sup>، فهو عامل أساسي في تقنية الرواية، لذلك اعتبر "القص أكثر الفنون التصاقاً بالزمن، فلو انتفى الزمان، انتفى الحكى في الرواية كونها فناً زمنياً"<sup>(3)</sup>.

وترى "سيزا قاسم" أن الزمن عنصر محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والاستمرار والإيقاع،(..)، وإلى أنه يمثل إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها"<sup>(4)</sup>، فالتشويق من مهام الزمن الروائي "فيقع على عاتق الكاتب استغلال مختلف الأدوات الفنية لإثارة انتباه القارئ، حثه على المضي في القراءة من خلال

(1) مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص37.

(3) المرجع نفسه، ص37.

(4) سيزا قاسم، بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، دط،

1984 ص38.

التساؤل، وماذا بعد ذلك؟ ويأتي الرد من خلال التشويق وسرعة الحركة ونسج الحكبة والذروة الإيقاع<sup>(1)</sup>.

وتعددت آراء النقاد حول أقسام الزمن الروائي، بدءا من الشكلايين الروس والثورة التي أحدثوها في مجال تناولهم للمتن الحكائي والمبنى الحكائي وذلك في الفصل لفظ القصة ولفظ الخطاب، ثم جاء النقد البنوي الذي أخذ الكثير عن الشكلايين وتأثر بأعمالهم وتصوراتهم، محاولا رسم تصورا نظريا للزمن الروائي وطرقا لتحليل هذا الزمن، واتفقت جلّ الدراسات على أن "الزمن الروائي هو في حقيقة الأمر يمكن تقسيمه إلى زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب"<sup>(2)</sup>.

وكان على رأس هؤلاء النقاد "تدوروف" (Todorov) الذي يرى أن "زمن الخطاب هو بمعنى من معاني زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، ولكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر، كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم"<sup>(3)</sup>، فالزمن يتأرجح في النص روائي بين نوعين من الزمن إما زمن خطي يخضع للتتابع المنطقي، أو زمن متعدد الأبعاد، لا يتقيد بذلك التتابع، والزمن الأول يتصل بالمتن الحكائي، بمعنى الحكاية كما هي في الواقع، أما الزمن الثاني فينصب بفعاليات تقديم الأحداث داخل النص، أي المبنى الحكائي.

(1) مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص55.

ويميز "تدوروف" (Todorov) بين زمن الخطاب وزمن القصة في حديثه عن إشكالية الزمن في العمل السردية، فيقول: "زمن الخطاب (..) زمن خطي، في حين زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد (..) غير أن ما يحصل في بعض الأحيان أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي، لكونه يستعمل التحريف الزمني لأغراض جمالية"<sup>(1)</sup>.

ويشير "تدوروف" (Todorov) في كتابه "الشعرية" أيضا عن زمن القصة و زمن الخطاب وهما يعبران عن زمنية العالم المقدم و زمنية الخطاب المقدم له، ويطرحان ثلاث علاقات هي: النظام والمدة والتواتر<sup>(2)</sup>

ويتحدث "جينيت" (Genet) في كتابه "خطاب الحكاية" عن الثنائية الزمنية المتمثلة في زمن القصة وزمن الحكاية الذي يدعوه "جينيت" بالزمن الكاذب أو الزائف، لأنه يقوم مقام زمن حقيقي، ثم يدرس العلاقات، ويجعلها في ثلاثة أشكال سبق أن ذكرناها عند تدوروف (Todorov)، وهي علاقات الترتيب الزمني التي يدرس فيها المفارقات الزمنية ويحدد أنواعها بدقة وعناية، ثم يتناول العلاقات بين المدة التي تستغرقها الأحداث في أنواعه وحالاته"<sup>(3)</sup>.

ويرى "سعيد يقطين" أن كتاب "جينيت" (Genet) "خطاب الحكاية" فتح مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلاونيون الروس وطورها من سار في اتجاههم من الباحثين<sup>(4)</sup>.

(1) مجموعة من المؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 55.

(2) تزفتان تدوروف، الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص 49، 47.

(3) جيار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/ محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى، ص 47، 46.

(4) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 86.

وما يمكن قوله أن الباحثين المنظرين للسرديات لمقاربة عنصر الزمن في الخطاب السردى تقسيمات عديدة ومختلفة تبحث في نوعية العلاقة بين القصة والحكي من خلال ثلاثة مستويات: الترتيب، المدة، التواتر.

ويجدر التنويه إلى أن اعتمادنا الأساسي في بحث الزمن سيعتمد على ما أرساه "جينيت" (Genet) في كتاب "خطاب الحكاية" من مقولات زمنية تتعلق بعلاقات النظام الزمني والمدة والتواتر مع الأخذ بآراء غيره من الباحثين إذا دعت الحاجة.

**1/ النظام الزمني:**

ونعني به "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أوالمقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أوالمقاطع الزمنية نفسها في القصة"<sup>(1)</sup>، فلما ارتبط السرد بعرض الأحداث والوقائع على المتلقي، فإن هذا الارتباط يخلق تساؤلا يتعلق بدرجة حضور الأحداث في النص السردى بناء على تتابعها الزمني، "لذا كان الزمن موضوعا للعديد من الدراسات، (...) باعتباره العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه"<sup>(2)</sup>، ومن جملة النتائج التي خلصوا إليها، أنه ليس بالضرورة أن يتطابق تتابع الأحداث في القصة ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها حدثت بالفعل، "فنظام الزمن الحكائي لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي وثمة بالضرورة تدخلات في القبل والبعد"<sup>(3)</sup>، ومن هنا أصبح بإمكان الراوي أن يتابع تسلسل الأحداث طبقا لترتيبها في الحكاية، ثم

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/ محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى، ص47.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص25.

(3) تدوروف، الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص48.



يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يمكن أن يطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداثا لم يبلغها السرد بعد. لذا فالنظام الزمني عبارة عن ترتيب الأحداث إما إلى الأمام (الاستباق)، وإما إلى الوراء (الاسترجاع)، أو يتنبأ بها فتكون (استشراف). ولا بد من الإشارة إلى أن هذه المستويات-السابق ذكرها-سنقوم بتفصيلها في قصص "كليلة ودمنة"، وما نأخذه بالدراسة إلا المتوارد بالتواتر.

### أ/الاسترجاع:

يعني الاسترجاع العودة إلى الوراء من خلال سرد أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة، وهنا "إمكانية فترة فاصلة بين زمن الفعل وزمن النص تنتج عن الطبيعة الخطية للسلسلة الكلامية"<sup>(1)</sup>، أي أنّ السارد يشير إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا ثم اتخذ الاستدكار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، وغالبا ما يكون هذا الاستدكار في قصص "كليلة ودمنة" على لسانه أو لسان إحدى الشخصيات، ويمكن تقسيم الاسترجاعات إلى قسمين:

#### 1/استرجاعات غيرية القصة:

وهنا يتم استدكار أحداث خارج القصة التي تمّ إيقاف سردها بغية الاسترجاع، أي أنها "تتناول أحداثا أو شخصيات مختلفة عن تلك التي ظهرت في القصص الأول، وتكون وظيفة هذه الاسترجاعات إما تقديم شخصية حكاية جديدة، أو سرد حدث ما، أو حكاية لا تتعلق مباشرة بما مضى سرده"<sup>(2)</sup>.

(1) بول ريكور، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، ج2، ص124، 125.

(2) جيرار جينيت خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس

الأعلى، ص62، 61.

وحكايات "كليلة ودمنة" هي حكايات متوالدة عن بعضها البعض، لذلك مثل هذا النمط من الاسترجاعات هو الأكثر المفارقات الزمنية تجليا في هذه القصص، فمعظم الحكايات تمثل استرجاعات غيرية القصة بالنسبة للحكايات التي تنشأ عنها، ولذا فإن جميع الحكايات المحورية والفرعية، تمثل بالنسبة للحكاية الإطار استرجاعات غيرية القصة، فكل الحكايات سابقة بوقوعها زمن حكاية "بيدبا" و"دبشليم"، فهي لا علاقة لها بحكاية "بيدبا" و"دبشليم" مباشرة، ويمكن أن نوضح ذلك بالأمثلة الآتية:

ففي قصة "الحمامة المطوقة"، وهي حكاية محورية تحمل مغزى الإخلاص والتعاون والوفاء، إذ يقوم "بيدبا" بسرده استجابة لطلب الملك حين يقول له: "فحدثني إن رأيت عن إخوان الصفاء كيف يبدي تواصلهم..."<sup>(1)</sup>، وهنا يبدأ الفيلسوف باسترجاع أحداث وقعت في الماضي، فيقول: "زعموا أنه كان بأرض سكاوندجين عند مدينة داهر مكان كثير الصيد ينتابه الصيادون"<sup>(2)</sup>، فهو يسترجع أحداثا مضت من خلال توظيفه لعبارة "زعموا"، وهي لا علاقة لها بقصة "بيدبا" و"دبشليم"، وذلك لينقل لنا عبرة أو حكمة يرجوعه إلى الماضي، بمعنى أن الاسترجاع يوحى بواقعية الأحداث، وبالتالي فهو يؤثر على مدى القبول لدى المتلقي وشدّ انتباهه، كما أنه يجعل الراوي بعيدا عن ما ينقله، لأنّ زمن الماضي لا يعبر عن الماضي بوصفه كذلك، ولكنه يعبر عن موقف الارتخاء وعدم

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 97.

(2) المصدر نفسه، ص 97.

التورط"<sup>(1)</sup>، فالسارد-هنا-لا دخل له بوقائع جرت في الماضي، ويبقى دوره إلا السرد من أجل الإقناع فقط.

وهذه القصة المحورية يتفرع عنها الحكايات فرعية الآتية، وهي: قصة الجرد والناسك، والمرأة والسّمسم، ومثل الذئب ووتر القوس، وكلها تحمل حكمة خاصة، وتمثل استرجاع خارج القصة بالنسبة للحكاية الإطارية.

## 2/ استرجاعات مثلية القصة:

ويتمثل هذا النوع في استعادة ماضٍ مرتبط بالحاضر السردية، أي أن المضمون القصصي الذي يحكى يتفق مع مضمون الحكاية الأولى، إذ" تتناول خط العمل نفسه الذي يظهر في القص الأول، وتكون وظيفتها إما سد بعض الثغرات أو تقديم توضيحات عن شخصية أو حدث ما في القص الأول"<sup>(2)</sup>. من أبرز الأمثلة التي يمكن أن توضح هذا النموذج في حكايات "كليلة ودمنة" حكاية "أصل العداوة بين الغربان والبوم"<sup>(\*)</sup>، حيث تمثل هذه الحكاية استرجاعاً مثلي القصة لحكاية "البوم والغربان".

تحدث حكاية "البوم والغربان"<sup>(3)</sup>، عن جماعة من الغربان تتعرض دائماً لاعتداءات البوم، فيقرن التشاور لإيجاد حل لهذه الاعتداءات المتكررة، وفي

(1) بول ريكور، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، ج2، ص124، 125.

(2) جبرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى، ص61، 62.

(\*) توارد هذا مثال كنموذج في "السرد في حكايات كليلة ودمنة، معاذ نصار أحمد طلفاح، جامعة اليرموك، 3003، ص98، 99.

(3) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص107.

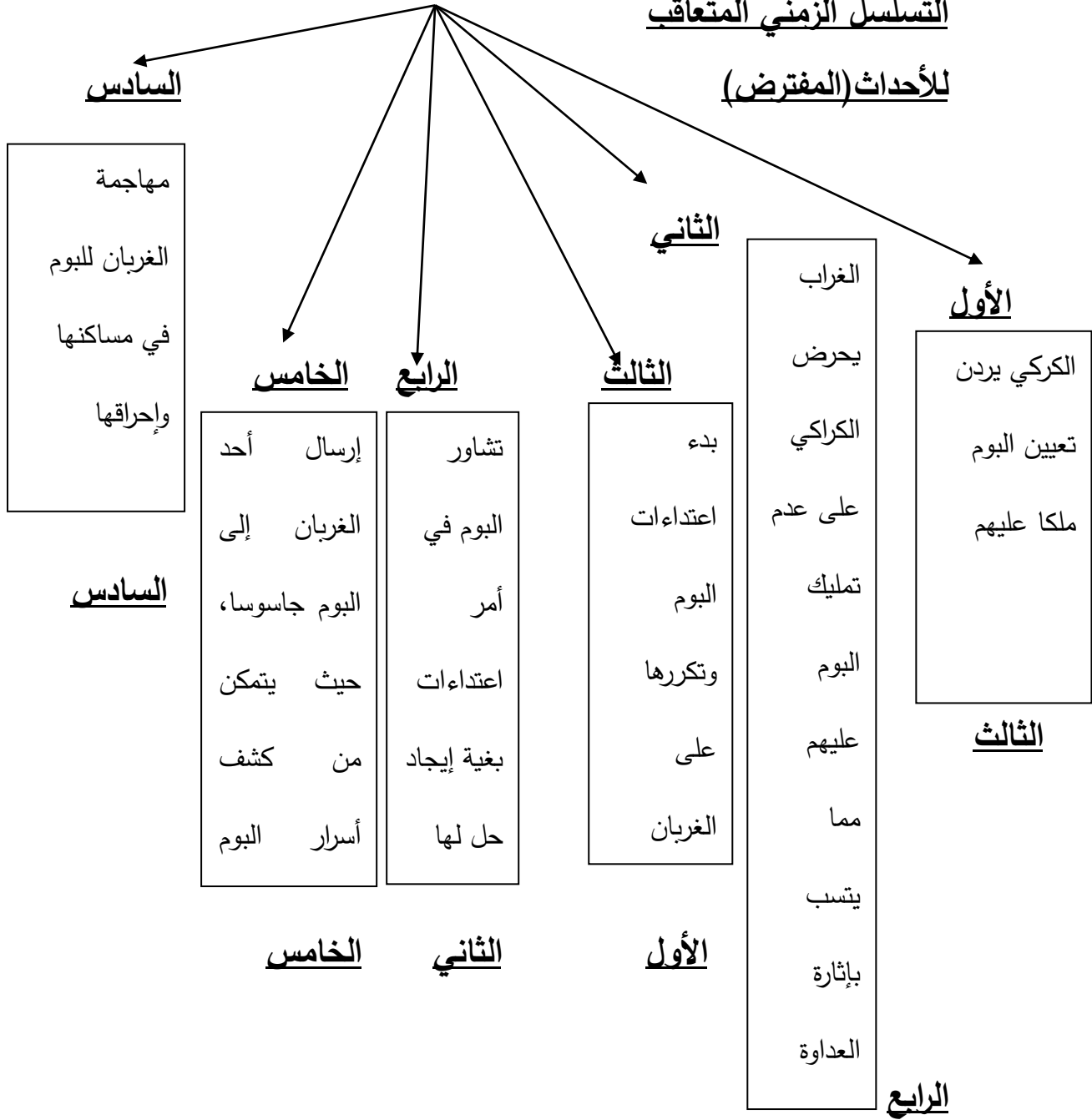
أثناء التّشاور والبحث، يسرد أحد "الغريبان" على ملك قصة الغراب الذي كان سببا في إثارة عدواة البوم، ذلك أن جماعة من الكراكي أرادت تعيين بوما ملكا عليهن، فتدخل أحد الغريبان ناصحا الكراكي بعدم تمليك البوم لما تتصف به من صفات سيئة، فتراجعت جماعة الكراكي عن تمليك البوم، مما نتسبب في غضب البوم وبدء اعتداءاتها على الغريبان، وبعدها تكررت هذه الاعتداءات قررت الغريبان إرسال جاسوس إلى البوم ليتقصى أخبارها، فينجح الغراب في مهمته مما مكن الغريبان من التخلص من البوم واعتداءاتها.

ويمكن أن نلخص أحداث هذه الحكاية، مرتبة بالشكل الذي يفترض أنها وقعت به في القصة ، وكما ذكرت في المخطط الآتي:

الحدث

التسلسل الزمني المتعاقب

للأحداث (المفترض)



الأحداث كما ذكرت في القصة

وهكذا نلاحظ أن الحدثين الأول والثاني قد وردا بعد الحدثين الثالث والرابع، فترتيبهما في النص جاء في منتصف المبنى الحكائي، بينما هما أولى الأحداث التي وقعت في القصة، وبالتالي فالحدثان الأول والثاني يمثلان استرجاعا مثلي القصة بالنسبة للحدثين الثالث والرابع، فالسارد أوقف سرد الحكاية عند الحدث الرابع، وعاد مستذكرا أحداثا ماضية لتوضيح أسباب خلاف "البوم" مع "الغريبان"، ومن ثم، وبعد انتهاء الحدث الثاني، عاد ليكمل الحكاية في النقطة التي توقف عندها أول مرة، وسرد الأحداث بهذه الطريقة إنما يخلق يولد عنصر التشويق لدى المتلقي إذ يجعله متتبعا جيدا للسارد.

وخلاصة القول أن جمالية الاسترجاع تكمن في التأثير على المتلقي في شد انتباهه، لأن "الأزمنة الاستذكارية تفتح الماضي أمام فهمنا"<sup>(1)</sup>، بمعنى أن لها دور التوضيح من أجل الإقناع.

### ب/ الاستباق:

يعرف الاستباق أنه "عملية سردية، تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا"<sup>(2)</sup>، ولقد وظف السارد هذه التقنية بكثرة في البناء السردى لحكايات "كليلة ودمنة"، من أجل أن يمنح للمروي أهمية كبرى، وفي الوقت ذاته يعمل على إثارة عنصر التشويق لدى المتلقي، فيثير بذلك فضوله من أجل أن يكشف له عن

(1) بول ريكور، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، ج2، ص125.

(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية

للنشر، ط1، دت، ص76.

أسرار ذلك الحدث الذي أعلن عنه في صيغة سابقة قبل أن يعلن عنه في السياق السردى.

وتمثلت الاستباقيات في مطالب الملك من الفيلسوف أن يضرب له أمثلة يؤخذ منها المواعظ والعبر، فيلبي بيدبا رغبته، على سبيل ما جاء في باب "مثل الناسك وابن عرس" على لسان زوجة الناسك التي رأت ضرورة أن تضرب مثلاً لزوجها الذي راح يتحدث لها عن أحلامه عند ازدياد ابنه، فقالت له: "ما يحملك أيها الرجل، على أن تتكلم بما لا تدري أيكون أم لا؟ ومن فعل ذلك أصابه ما أصاب الناسك الذي أرهق على رأسه السمن والعسل"<sup>(1)</sup>.

إن ما قالته الزوجة بخصوص ما أصاب الناسك، يعد الحدث السابق الذي أعلنت عنه لزوجها قبل ان تستهل سرد أحداث المثل بشكل متتالٍ.

وإذا تأملنا هذه التقنية السردية نجد أن السارد المؤطر يحرص على توظيفها حتى يضمن متابعة يقظة ومتحمسة، ويجعل المروي له يشارك في العملية السردية بانفعالاته وتساؤلاته، ذلك أن هذا العنصر التقني (الاستباق) يظل مهيمنا على وعي المروي له ما بقي الإرسال السردى قائماً، فيستحوذ عليه عنصر التشويق لمعرفة ملابسات ذلك الحدث الذي بث إليه في شكل سابقة، وهو ما حدث فعلاً مع الناسك وزوجته التي ما أن أعلنت ما أصاب صاحب جرة السمن حتى راح زوجها يطلب بلهفة سرد القصة بتفاصيلها ملتصقا بالموعظة والعبرة في شكلها السردى، وبذلك كانت السابقة خير رادع لرد وقوع هذا الزوج في الخطأ بتحدثه عن المجهول.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 125.

ونضرب مثالا عن تقنية الاستباق من باب "القرد والغليم" ، وفيه يطلب الملك دبلشيم من الفيلسوف أن يضرب له مثلا عن الذي يضع حاجته في قوله: "فاضرب لي مثل الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضاعها"، فيجيبه الفيلسوف: "إن طلب الحاجة أهون من الاحتفاظ بها، ومن ظفر بالحاجة ثم لم يحسن القيام بها أصابه ما أصاب الغليم"<sup>(1)</sup>.

فالسارد-هنا-يستبق الحدث بخصوص ما أصاب الغليم ويحيلنا إلى مآل إليه دون أن يذكر التفاصيل، حيث يتسنى لنا الاطلاع عليها فيما يأتي من سرده، ولقد جاءت هذه السابقة لغاية تنبيهية وتذكيرية للمتلقي تحذره من الوقوع في بعض المزالق التي قد تؤدي به إلى التهلكة.

ويمكن أن نسوق نموذجا يجري في ذات السياق، والذي أخذناه من حكاية "مثل القرد والنجار" والمتمثل في قول دمنة الذي كان يتحاور مع كلية مبينا رغبته من التقرب من الملك، ويبدو ذلك في قوله: "أريد أن أتعرض للأسد عند هذه الفرصة لأنه قد ظهر لي أنه ضعيف الرأي قد التبس عليه أمره وعلى جنده أيضا، ولعلي على هذه الحال أدنو منه أصيب عنده منزلة ومكانة"<sup>(2)</sup>.

"قدمنة" يستبق الأحداث في حديثه عن أحلامه بتولي مكانة ومنصب مرموق لدى الملك الذي يبدو له أنه يعاني من مشكلة ما يود معرفتها بمصاحبته، فهو يعلن عن حدث لم يقع بعد ولكنه يقع لاحقا.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص125.

(2) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص61.



لذا فالاستباق يحمل القارئ على توقع الأحداث أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، من خلال الإشارة إلى بعض الاحتمالات المرتبطة بسير الأحداث، وهذه هي شعرية الاستباق.

### ج/حالة التوازن المثالي:

يحقق الراوي حالة التوازن المثالي في النص، حينما يتوافق زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها، أي أن السارد قد راعى التسلسل الزمني نفسه للأحداث كما يفترض أنها وقعت، وبالتالي لا نراه يقدم حدثاً أو يؤخر آخر.

هذه الحالة تتواجد خاصة في الأساطير والمرويات التراثية كالحكايات الخرافية والشعبية، التي قال عنها "جينيت" (Genet) أنها: "قد اعتادت أن تنقيد في تمفصلاتها الكبرى على الأقل، بالترتيب الزمني"<sup>(1)</sup>، وبالتالي يمكن أن نعثر في حكايات "كليلة ودمنة" على عدد من الحكايات التي تلتزم، لاسيما الفرعية منها، حالة التوازن المثالي هذه، ولعل قصر هذه الحكايات وقلة أحداثها، بما لا يتيح للسارد مجالاً ليتدخل مؤخراً أو مقدماً هي المسؤولة عن هذه الميزة فيها، ولعل حكاية "القرد والنجار" التي يسردها "كليلة" على "دمنة" في حكاية "الأسد والثور"، مثالا واضحا على هذا النمط السردية.

"قال كليلة: زعموا أن قرداً رأى نجاراً يشق خشبة وهو راكب عليها، وكلمها شق منها ذراعاً أدخل فيها وتدا، فوقف ينظر إليه وقد أعجبه ذلك، ثم إن النجار ذهب لبعض شأنه... فركب الخشبة وجعل ظهره قبل الودت ووجهه قبل الخشبة

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس

فتدلى ذنبه في الشق ونزع الود فلزم الشق عليه فكاد يغشى عليه من الألم، ثم إن النجار وافاه فأصابه على تلك الحالة فأقبل عليه يضربه فكان ما لقي من النجار من الضرب أشد مما أصابه من الخشبة"<sup>(1)</sup>.

نستطيع أن نتبين وبجلاء توالي عرض الأحداث مع زمن حكايتها، فالسارد لم يقدم أياً من الأحداث على الآخر، وبالتالي مثلت هذه الحكاية حالة توافق تام بين زمن القصة وزمن النص من حيث ترتيب الأحداث في كل منهما، ومثل هذا النمط نجد كثيراً من أمثله في "كليلة ودمنة"، ومنها قصة "الرجل الهارب من الموت"<sup>(2)</sup>، التي سنوضح زمن الأحداث فيها كنموذج.

هذا الرجل الذي سلك طريقاً بها السباع فأصابه الخوف وهو بها، وما إن لبث حتى صادفه "ذئب" وفر هارباً منه إلى قرية، فصادفه ذئباً آخر وهو على جسر نهر فرمى بنفسه وهو لا يعرف السباحة، وبدأ يطلب النجدة فأغاثة أهل القرية، وما إن أمن على نفسه حتى رأى بيتاً فذهب إليه ليستريح فلما دخله وجد به جماعة من اللصوص كانوا قد اعترضوا الطريق على تاجر ونهبوا ما لديه، فخاف الرجل على نفسه من القتل، ومضى نحو القرية فأسند ظهره إلى حائط من حيطانها ليستريح مما حلّ به من الهول والإعياء إذ سقط عليه الحائط فمات.

نجد في هذه القصة (الزمان) - على سبيل المثال - وزمن الأحداث يتمثل

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 60

(2) المصدر نفسه، ص 59.

بداية بوقت النهار، فالزمن للأحداث ليس مرتبطاً بوقت محدد، بل هو زمن كوني، غير أننا إذا أردنا حصره وقسمناه في الحكاية إلى بداية ووسط ونهاية، فسنجد أنه بداية يتركز في زمن الفرار من الذئب، ثم الزمن الأوسط عند الاستغاثة من الغرق، ثم إنقاذه والفرار إلى البيت الذي به اللصوص، ثم الزمن النهائي عندما استند إلى الحائط، فوقع عليه الحائط فمات، وكلها دارت في وقت النهار. فالأحداث هنا متعاقبة متتامة مرتبة ترتيباً خطياً منطقياً، ليس فيها ارتدادات، فهو لم يورد حدثاً سابقاً للنقطة التي وصل إليها السرد، ولا استباقات، لأنه لم يورد حدثاً لم يبلغه السرد بعد.

## 2/المدة الزمنية:

ونعني بها التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن الحكيم، وليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا الشكل، إذ يتولد لدى القارئ أن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تلي عرضه فيها من طرف الكاتب لذلك تعرف المدة عادة على أنها: "قياس السرعة، فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر"<sup>(1)</sup>، فتحليل مدة النص القصصي تتمثل في ضبط العلاقة بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق

(1) أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 102

والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص القصصي أي السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات وال فقرات والجمل.

ويخلق اقتراح "جينيت" (Genet) انطبعا لدى القارئ تقريبا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني من خلال الحركات السردية الأربعة التي وجد فيها تفاوت الزمني بين مقاطع الحكى، وسنوزعه على مظهرين:

\***المظهر الأول:** ويقتضي باستعمال صيغ حكاية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى، ويتمثل في: تسريع حركية الزمن في السرد الذي نتناول فيه تقنيتي: الخلاصة، والحذف.

\***المظهر الثاني:** ويمثل الحالة المقابلة حيث يجري فيها تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام تقنيتي: المشهد، والوقفة.

**أ/تسريع الزمن:**

تختلف طبيعة النص الروائي " من حيث العلاقة بين الزمن الروائي والمقاطع النصية التي تغطي هذه الفترة(..)، وتسمى هذه العلاقة بسرعة النص، حيث أن السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث" (1)، فالنص الأدبي يلجا بصفة عامة إلى تسريع السرد للتخلص من تفاصيل زائدة لا يمثل وجودها حضورا فاعلا يخدم بنية النص الحكائي، ولكسر شوكة زمن القصة أو الحكاية فعلى القاص

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص77.

أو السارد أن يتوسل أثناء السرد تقنيتين هما: الخلاصة والحذف، "فللسرد أحوال يسرع فيها (الخلاصة والحذف)"<sup>(1)</sup>.

### 1- الخلاصة (التلخيص):

تعني الخلاصة في السرد أنه "سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فتجيب في مقاطع سردية أو إشارات"<sup>(2)</sup>، أي يمكن تلخيص عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات وفي صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال.

وتتحدد دور الخلاصة أو التلخيص في "الممرور السريع على فترات زمنية حكاية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ"<sup>(3)</sup>، فالسارد يلجأ إلى هذه الصيغة (التلخيص)، لكي يتسنى له اختزال أحداث ووقائع كثيرة، في سطور قليلة، مما يوحي إلى مدى سرعة إيقاع السرد.

أما فيما يخص توظيف هذه التقنية في "كليلة ودمنة"، فقد اعتمد عليها المؤلف بشكل واضح في بناء سرده، وذلك لأن التلخيص يعمل على الوصول مباشرة إلى لب الحدث وبؤرة السرد، لذلك كان الراوي كثيرا ما يعتمد إلى استخدام الخلاصة ليختزل الأحداث الهامشية وصولا إلى ما يرى أنه جدير بالتوقف أمامه، وبهذا أصبحت الخلاصة تشكل تقنية أثيرة يعمل السارد من خلالها على الانتقاء والفرز لعرض ما هو جدير باهتمام السامع.

(1) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 165.

(2) مها القصرأوي، الزمن في الرواية العربية، ص 224.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 82.

إن أبرز مظهر سردي تتجلى فيه خاصية التلخيص في "كليلة ودمنة"، هو في افتتاحية الحكاية التي يتأطر بها الحدث الرئيس بعدما تعرض بصورة مكثفة ملخصا يعد مدخلا للحكاية برمتها، وهذه الخلاصة الافتتاحية "هي ماعده بروب استهلالاً"<sup>(1)</sup>، وتتضح هذه الخلاصات الافتتاحية بصورة واضحة عند بداية كل باب مثل، إذ يعرض من خلالها الفيلسوف ملخصا وجيزا عن المضمون العام الذي يحتويه المثل وهو يفعل ذلك حتى يفتح شهية المتلقي (الملك) لاستقبال سرده.

من الأمثلة على ذلك نجد في باب "الجرذ والسنور" هذا القول للفيلسوف جاء استجابة إلى طلب الملك دبلشيم: "رجل كثر أعداؤه وأحدقوا به من كل جانب فأشرف معهم على الهلاك فالتمس النجاة والمخرج بموالاته بعض أعدائه ومصالحتهم فسلم من الخوف وأمن، ثم وفي لمن صالحه منهم"<sup>(1)</sup>.

إننا لما نقرأ قول "بيدبا" هذا، ثم نتابعه بقراءة المثل بكل وحداته السردية ندرك أن مثل "الجرذ" و"السنور" ما هو إلا تفصيل لمقال بيدبا الوجيز، فإن قوله: "رجل كثر أعداؤه أحدقوا به من كل جانب فأشرف معهم على الهلاك فالتمس النجاة والمخرج بموالاته بعض أعدائه..."<sup>(2)</sup>، وقد تجسد في شخصيتي "الجرذ" و"السنور"، وعلاقة المصلحة التي جمعت بينها، أما العدو فتجسد في شخصية "البوم" و"ابن عرس"، أما النهاية فهي السلم من الخوف والأمن من العدو، وجاء المثل ليفصل كل حدث حسب دوافعه ومسبباته.

<sup>(1)</sup>نبيل حمدي، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجاً، الوراق، عمان، ط2012، ص1، ص289.

<sup>(1)</sup> ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص127

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص127.

ويقوم هذا التلخيص على ثلاث وحدات أو جمل سردية صغيرة التي تمثل صورة للوحدات السردية الكبرى التي يتكون منها المثل، حيث توازيها في العدد، وتمثلها في الترتيب (تسلسل الأحداث)، ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

الوحدة السردية الصغرى 3	الوحدة السردية الصغرى 2	الوحدة السردية الصغرى 1	خلاصة مثل الجرذ والسنور
النفاز من الهلاك	المصلحة جمعت بينهما	رجل كثر أعداؤه فالتمس النجاة بمولاة أعدائه	
الوحدة السردية الكبرى 3	الوحدة السردية الكبرى 2	الوحدة السردية الكبرى 1	باب الجرذ والسنور
نهاية أمن وسلام	احتياج كل منهما للآخر للنجاة من المهلكة	قصة عدواة الجرذ والسنور	

وقد تردد هذا النوع من الخلاصة في أبواب الأمثال من حكايات كليلة ودمنة، لغرض سردي، يتمثل في تهيئة المتلقي وتشويقه لمعرفة أحداث المثل بكل تفاصيله، كما أنه يهدف إلى الإلمام السريع بفترات زمنية طويلة، وعرض شامل للمشهد، ونضرب مثالا توضحيا من قصة "الجرذان والحديد":

" زعموا أنه كان بأرض كذا تاجر، فأراد الخروج إلى بعض الوجوه لابتغاء الرزق، وكان عنده مائة من حديدا فأودعها رجلا من إخوانه وذهب في وجهه، ثم قدم بعد ذلك بمدة فجاء والتمس الحديد، فقال له: إنه قد أكلته الجرذان"<sup>(1)</sup>.  
 لقد لخص السارد فترة بقاء هذا التاجر يسعى إلى أن عاد ووجد الحديد قد أكلته الجرذان بعبارة سريعة ومكثفة، ذلك أن هذه الأحداث ليست الأحداث المعنية بالسرد وإنما تشكل مدخلا للأحداث الرئيسية التي ستقع لاحقا، ومثلما هي أحداث هامشية غير هامة فهي أحداث لا يمكن إغفالها نهائيا، بل لابد على الراوي من الإشارة إليها ولو بسرعة واقتضاب حتى يمهد الدخول في الأحداث الرئيسية. وإذا تناولنا هذه التقنية بحسب ارتباطها بالزمن، فإننا نجد ثلاث أنواع للخلاصة:

#### أ/ الخلاصة الاسترجاعية:

ويلجأ الراوي إلى هذا النوع من الخلاصات ليكمل من خلالها جملة أحداث تشكل وميضا يستطيع السامع من خلالها القدرة على تذكر الحكاية أو تذكر ما هو جدير بالتوقف عنده.

وفيما نحن نقرأ أمثال "كليلة ودمنة"، لم نعثر إلا على الخلاصة الاسترجاعية<sup>(\*)</sup> واحدة تنتمي إلى القصة الإطارية.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص83.

(\*) وهذا ما توصلت أيضا إليه الدراسة في "البنية السردية ودلالاتها في كليلة ودمنة"، للباحثة نجاة عرب الشعبة، جامعة باجي مختار، عنابة، 2001، لذا نكون أمام نموذج واحد للتوضيح.



نقرأ في باب "سبب وضع كتاب كليلة ودمنة" هذا القول "ليديبا" عندما يخاطب الملك دبلشيم: " فأقول أيها الملك إنك في منازل آبائك من الملوك وأجدادك من الجبابرة الذين أسسوا الملك قبلك، وشيدوه دونك، وبنوا القلاع والحصون، ومهدوا البلاد وقادوا الجيوش واستجاشوا العدة، وطالت لهم المدة، واستكثروا من السلاح والكراع وعاشوا الدهور في الغبطة والسرور، فلم يمنعهم ذلك من اكتساب جميل الذكر، ولا قطعهم عن اغتنام الشكر، واستعمال الإحسان إلى من خولوه، والرفق بمن ولوه، وحسن السيرة فيما تقلدوه مع عظم ما كانوا فيه من غرة الملك وسكرة الاقتدار"<sup>(1)</sup>.

فقد أوجز "بيديبا" "للملك" في فقرة تتكون من عدة أسطر مراحل وحقب زمنية بعيدة كل البعد عن زمنه الحاضر، عرض فيها ملامح سيرة آباءه وأجداده، والتي اتصفت باللين وحسن التدبير، مع ما كان يتمتعون به من عظيم القوة والسلطان. والواضح أن غاية السارد في توظيفه لهذه الخلاصة الاستراتيجية هو المقارنة بين سياستين مختلفتين زمنياً، الأولى سياسة الأجداد والآباء في الماضي، والثانية هي سياسة "دبلشيم" في الحاضر، حتى يؤثر على الملك دبلشيم لعله يتعظ ويعتبر بسلفه الصالح، وهذا ما يؤكد قول "بيديبا": "وكان الأولى والأشبه بك أن تسلك سبيل أسلافك وتتبع آثار الملوك قبلك وتقفو محاسن ما أبقوه لك"<sup>(2)</sup>.

ونسوق مثالا توضيحياً آخر جاء في القصة الإطارية ذاتها، بين من خلاله

السارد بعض عادات ملوك الهند عند استوزار وزيراً، يقول بيديبا:

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 23.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

"وكانت من عادة الملوك في ذلك الزمان إذا استوزروا وزيراً، أن يعقدوا على رأسه تاجاً ويركب في أهل المملكة ويطاف به في المدينة"<sup>(1)</sup>.

فهذه الخلاصة تعمل على الربط بين المشاهد للتذكير ببعض الأخبار التي توقظ همة المتلقى تلفته إلى العادات التي ينبغي أن يحييها.

### ب- الخلاصة الاستباقية:

يرتبط هذا النوع من الخلاصة بالاستشراف، الذي الذي يكمن في استيحاء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد الذي سيتنامى (صعداً) من الماضي إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطياً النقطة التي وصل إليها، فالخلاصة الاستباقية هي حكي الشيء قبل وقوعه.

ومن أمثلتها ما استقيناها من باب "إيلاذ وشادرم وايراخت" إذ يحتوي على خلاصة تتضمن تأويلاً لرؤيا الملك، قال الحكيم: "لا يحزنك أيها الملك، هذا الأمر ولا تخف منه أما السمكتان الحمراء واللتن رأيتهما قائمتين على ذنبيهما، فإنه يأتيك رسول من ملك نهاوند بعلبة فيها عقدان من الدر والياقوت الأحمر، قيمتهما أربعة آلاف رطل من ذهب فيقوم بين يديك"<sup>(2)</sup>.

تعتبر هذه الخلاصة الاستباقية داخلية بالنسبة لزمان القصة الأصلية ذلك أنها لم تتجاوز المدى الزمني المرسوم لها، فقد جاءت هذه الخلاصة لتبين للمتلقى (الملك) مآل حلمه الذي فزع منه، فالتنبؤ له يعد إعلاناً مسبقاً لما سيقع مستقبلاً.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 25.

(2) المصدر نفسه، ص 146.

وهذا مثال آخر استقيناها من مثل "الحمامتين" يحمل خلاصة استباقية تحمل ما ستفعله الحمامتان لادخار الطعام، "قال الذكر للأنثى: إننا إذا وجدنا في الصحاري ما نعيش به فلسنا نأكل مما ههنا شيئاً، فإذا جاء الشتاء ولم يكن في الصحاري شيء رجعنا إلى ما في عشنا فأكلناه، فرضيت الأنثى بذلك وقالت له: نعماً رأيت"<sup>(1)</sup>.

يتضمن هذا المقطع السردى، خلاصة استباقية الغرض منها إخبار المتلقي عن نية الحمامتين في ادخار الأكل الموجود في العش لفصل الشتاء، فاحتمال ندرة الطعام في الصحاري في فصل الشتاء جعل الحمامتان تفكران في تخزين الطعام لذلك الوقت، وهذا يمثل إعلان مسبق عن الحدث.

فهذه التقنية الزمنية (الخلاصة) لها دور فعال في تكثيف الحدث وسرعة زمنه إلى حد كبير، مع المحافظة على وحدته وتماسكه، وهنا نلمس جمالية هذه التقنية التي تعرض على المتلقي الأحداث بشكل موجز حتى لا يشعر بالملل، وتساعد على معرفة ما حدث بشكل ملخص.

## 2- الحذف:

يعد الحذف (الثغرة)، الشكل الأكثر تسريعاً للسرد، "لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 148.

في النص<sup>(1)</sup>، وبهذا يعمل الحذف على تجاوز فترات زمنية، فهو يلغي فترات زمنية من السرد لينتقل إلى، وهو يعمد إلى اختيار ما يراه مناسباً، ويحذف الأجزاء التي لا يرى لها تأثيراً في سير الأحداث أو تطورها، ولهذا عرف حذف أنه "تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما يجري فيها من وقائع وأحداث"<sup>(2)</sup>

قد قسم الحذف إلى:

#### أ- الحذف المعلن (الصريح):

يندرج هذا الشكل من الحذف ضمن الحذف المعلن، حيث "يصرح فيه الراوي بحجم المدة المحذوفة"<sup>(3)</sup>، فيكون بذلك سهل على المتلقي مسألة تقدير المدة الزمنية المحذوفة من زمن المحكي، وهذا النوع قلما تردد في أمثال الكتاب، نذكر منها هذا المثال الذي أخذناه من "بعثة الملك أنوشروان كسرى"، "وأمره أن يريح نفسه وبدنه سبعة أيام ثم يأتيه بعد ذلك، فلما كان اليوم الثامن دعا به وأمر بإحضار أشرف مملكته"<sup>(4)</sup>.

نفهم من خلال سياق هذا المقطع السردى أن هناك حذفاً صريحاً قدرت مدته في السياق بسبعة أيام تخطاها السارد ولم يخبرنا شيئاً عما حدث فيها، سواء

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 232.

(2) حسن بجرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 56.

(3) المرجع نفسه، ص 56.

(4) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 37.

لـ"برزويه" أو "أنوشروان"، إن هذه الثغرة الزمنية تفصل من حيث تسلسل الأحداث، ما بين استراحة "برزويه" من تعب السفر، وردت فعل "أنوشروان" من الكتب التي حُمّلت إليه، وأجابنا السارد مباشرة دون سابق تقديم، حيث سرد لنا بأسلوب تقريرى، عن فرحة العظماء والأشراف بالكتب التي جاء حكيها على ألسن الحيوان والطير، ومن ثم الثناء على من تكرم عليهم بهذه الكتب.

إن السارد يتخذ من الحذف المعلن طريقاً ليعبر من خلاله على الأحداث والفترات التي لا قيمة لها، وهو بذلك يستخدم الحاسة الانتقائية التي تجعله يستخدم عدسته المكبرة لإظهار الأحداث والمواقف الأساسية، ووصل بسرعة إلى اليوم الثامن من زمن الحكى، لما يعلم من شغف المتلقي وتلهفه إلى معرفة مدى مصداقية فعل التأويل، والمتلقي في هذا الموقف يضاهي شغف العظماء والأشراف لتصفح الكتب التي حملت إليهم.

ونورد مثالا توضيحيا آخر أخذناه من قصة "القرد والغليم"

"ومضى بالقرد ساعة ثم توقف به ثانية..."<sup>(1)</sup>، ففي هذا المقطع السردى حذف معلن تمثل في "ساعة"، هذه المدة الزمنية لم يتحدث السارد عن مجريات وقائعها أبداً، واكتفى بذكرها فقط منتقلاً إلى الحدث الذي ينتظره المتلقي والمتمثل في مصير القرد، من دون أن يخل بأحداث القصة.

وهذا مثال آخر من قصة "مثل الأسود وملك الضفادع": "سعت منذ أيام في طلب ضفدع"<sup>(2)</sup>، فعبارة "منذ أيام" تمثل حذفاً سردياً صريحاً، إذ لا يعلم القارئ أحداث هذه المدة، و ما ذكر له إلا أن هناك أياماً في القصة مضت قد تجاوزها

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص122.

(2) المصدر نفسه، ص118.

السارد، ليكمل أحداث قصته في انتظام من دون أن يحس القارئ ببتّر في القصة، وهنا تكمن جمالية الحذف.

ومما سبق نستنتج أن هناك إضاءة سردية تقودنا إلى بلوغ أهم الأحداث السردية التي نود اكتشافها دون أن يخل الحذف بكيان السرد.

### ب- الحذف غير المعن (الضمني):

"وهو الحذف الذي يصعب تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة"<sup>(1)</sup>، فهذا النوع من الحذف الذي لا يصرح به الكاتب، أي المدة الزمنية المحذوفة، يترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارئ وقدرته على الاستنباط.

ويعد هذا النوع من الحذف أحد الأركان الجوهرية للسرد بشكل عام، وقد يستعمله الكاتب من أجل التواصل مع المتلقي، قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله، لملء الفراغات البيضاء، وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأن توضيح دلالات المضامين ومقصدياتها، تجعل من العمل الأدبي حشوا وإطنابا، لذلك وجد السارد في الحذف الضمني خير وسيلة فنية يمكن أن يتخطى بواسطتها فترات زمنية قصيرة، أو طويلة من زمن الحكاية دون أن يشير إليها صراحة، لكنه يترك مسألة تقديرها إلى المتلقي استنادا إلى سياق المحكي.

واستعمل السارد في كتاب كليلة ودمنة هذه التقنية (الحذف الضمني) بنسبة كبيرة مقارنة بسابقاتها الأخرى، ولعل ذلك راجع إلى دواع سياسية، واجتماعية، وأخلاقية، دفعت السارد إلى التلميح أكثر من رغبته للإخبار والتقرير.

(1) مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، ص 235.

وللاشارة إلى أن السارد قد وظف الحذف في السياقات السردية بنوعيه، أي الضمني الذي يشتمل على بعض المؤشرات المساعدة على تقدير المحذوف بالتحديد أو بشكل تقريبي، والغامض كل الغموض الذي يتعذر على المتلقي تقدير الزمن المحذوف على مستوى الحكاية، وسنبين ذلك أثناء تحليلنا لبعض النماذج، والتي منها هذا القول الذي استقيناه من باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين: " إذا فرغت من النقل باضت ثم حضنت بيضها، فاذا فقس وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعهد"<sup>(1)</sup>.

نلاحظ هنا أن السارد قد أسقط مدة حضن البيض من زمنية المحكي، فلم يذكر عن وقائعه شيئاً، لكن المتلقي يتيسر عليه أمر تقديره بالتحديد، بأن يكون في مدة الحضن البيض وفقصه والذي يقدر عادة بواحد وعشرين يوماً، لذا فهو حذف ضمني وظفه السارد لتسريع وتيرة السرد حتى يبلغ الوقائع ذات الدلالة الخاصة، والمتمثلة في انتظار الثعلب لفراخ هذه الحمامة "فاذا فقس وأدرك فراخها جاءها ثعلب قد تعهد ذلك منها لوقت قد علمه"<sup>(2)</sup>.

وهذا مثال آخر وظف السارد فيه حذفاً ضمناً، أوكل مسألة تقديره إلى المتلقي استناداً إلى سياق النص، والمثال مقتبس من مثل "الحمامتين": "وكان ذلك الحب ندياً حين وضعناه في عشهما، فانطلق الذكر فغاب، فلما جاء الصيف يبس الحب وانضمر(..)، فلما جاءت الأمطار ودخل الشتاء تندى الحب وامتلأ العش كما كان"<sup>(3)</sup>.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص161.

(2) المصدر نفسه، ص161.

(3) المصدر نفسه، ص148.

فهذا المقطع السردى يحمل حذفاً ضمناً، إذ يمكن للمتلقى أن يقدر المدة الزمنية المحذوفة انطلاقاً من الوقائع السردية التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مقاطع، وكل مقطع يدل على مرحلة زمنية وقعت في أحداث، فالمقطع الأول يقابل "الحب" عندما كان ندياً، ويمكن أن نأول هذه المرحلة بفصل الشتاء، أما المقطع الثاني فيقابل "الحب" عندما يبس وهذه المرحلة مرتبطة بفصل الصيف، والمقطع الأخير والثالث فهو عودة "الحب" إلى سيرته الأولى، أي أصبح ندياً بعودة فصل الشتاء، بمعنى أن المدة الزمنية المحذوفة تقدر بحول كامل، وبذلك يمكن القول أنّ السارد تمكن من القفز بالأحداث إلى الأمام دون أن يؤثر على وقائع الحكى.

وفي مقاطع سردية أخرى يلجأ السارد إلى توظيف الحذف الضمنى الغامض، مثل قوله في هذا المثل المقتبس من مثل السائح: "إني كنت أخدم وأنا غلام، قبل أن أكون سائحاً، رجلاً من أشرف الناس، فلما بدا لي رفض الدنيا فارقت ذلك الرجل وقد أعطاني من أجرتي دينارين"<sup>(1)</sup>.

إننا لو أمعنا النظر في هذا المقطع السردى ندرك أن هناك أحداثاً سردية أسقطت من السياق حول المدة الزمنية التي عمل السائح فيها لدى الرجل الشريف وبعدها قرر المغادرة، وهذا الإبهام شكل نقطة استفهام لدى المتلقى فيود إزالة الغموض السردى بمعرفة هذه الفترة الزمنية.

والملاحظ أن هذا النص يفتقد لأقل إشارة توضيح بشأن زمن المحذوف، وفي هذه الحال لم يبق أمام المتلقى سوى اللجوء إلى السياق المحكى لعله يظفر

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 159.



بإشارة معينة توجي إلى ما أسقط من السياق، وإذا ما حاولنا تفسير سبب لجوء السارد إلى إسقاط هذه المدّة من السياق المحكي، نجد أن هناك تفسير واحد هو أن السارد لا يجد أهمية سردية لعرض القصة بتفاصيلها، لأنها لاتخدم غرضه السردية، كما أنها تعد حشو وإطناب وبالتالي فهي تعطل مسار المثل السردية، ودليل ذلك هو تطور الأحداث التي مرّ بها هذا السائح بعد شرائه لزوجي "الهدهد"، فغاية السارد-كما يبدو هو التركيز على هذه الأحداث السردية، لذا لم يعط لأحداث عمل السائح في منزل الرجل الشريف أهمية، وبقي الغموض قائماً فيما يتعلق بالزمن المحذوف، فالنص

لم يرد أية إشارة زمنية أو مضمونية تدل عليه ولو بالتقريب، لأن ذلك لا يضيف شيئاً مهما إلى نسق السرد.

نجد في مثل آخر، موضعاً سردياً استعمل فيه السارد حذفاً ضمناً غامضاً نحاول فيما يأتي استقراءه، وقد أخذناه من مثل "ابن الملك وابن الشريف"، وهو: "فلما قربوا من مدينة يقال لها مطروان جلسوا في ناحية منها يتشاورون.."<sup>(1)</sup>. فهذه الجماعة ارتحلت من مدينتهم ووصلوا إلى مدينة مطروان، ولم يذكر السارد الوقت الذي استغرقته الرحلة، وهو بذلك تخطى فجوة زمنية طويلة بدأت من نقطة انطلاقهم (الجماعة) وصولاً إلى مدينة "مطروان"، ثم ركز لنا على أفعال وأقوال الأصحاب فور وصولهم إلى المدينة المقصودة.

فالسارد استخدم الحذف الضمني الغامض في هذا النص، من أجل تسريع وتيرة السرد والوصول إلى الحدث الأساس الذي ستتبلور على إثره أغراض السرد،

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص157.

والملاحظ على هذا الحذف أنه لم يترك خلا سرديا في متن الحكاية، بل إن المتلقي يجد هناك انسجاما وتناسقا فنيا ربط وحدات المثل السردية، وهذا لا يزيد المتلقي إلا رغبة في متابعة القراءة دون أدنى إحساس بملل أو ضجر. وبالتالي يمكن القول بعد تناولنا لظاهرة تسريع حركية الزمن في السرد في حكايات كليلة ودمنة، أن السارد لجأ إلى هذه التقنيات (التلخيص والحذف)، للوقوف على الوقائع والأحداث ذات الدلالة الخاصة، وذلك حتى يضمن استمرارية الفعل السردى ويحقق الغرض الإصلاحى.

### ب/إبطاء الزمن:

وهذا المظهر السردى مناقض لسابقه، إذ تختلف فيه حركة الزمن السردى عن الأخرى، لأنها تقوم، خلافا له، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على صفحات وصفحات، وذلك من خلال توظيفه لتقنيتي المشهد والوقفة.

وفي النصوص السردية "لكليلة ودمنة" نلمس توظيفا واضحا للتقنيتين (المشهد، والوقفة)، ونحاول أن نبين ذلك بدءا بالأكثر تواتر فالأقل.

### 1-المشهد:

يحظى المشهد بعناية خاصة وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائى، بما يمتلكه من "وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد"<sup>(1)</sup>.

(1) مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، ص239.

ويعرف المشاهد على أنه " هو التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا مركزا تفصيليا ومباشرا أمام عيني القارئ، موهما إياه بتوقف حركة السرد عن النمو"<sup>(2)</sup>، بمعنى أنّ المشاهد، هو تلك التقنية السردية التي يعرض السارد من خلالها أحداثا ووقائع القصة بكل تفاصيلها فينتج عن ذلك توافقا كليا بين زمن الحكاية وزمن السرد(النص).

وتعطيل حركة السرد الناجمة عن المشاهد لها عدة وظائف جمالية يضفيها على المتن الحكائي " فهو إبطاء فني من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية"<sup>(1)</sup>.

ولعل أهم ما يميز المشاهد أنه "يقوم بتركيز درامي متحرر من العوائق الوصفية والخطابية، كما يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن السرد، الشيء الذي يعني أن يكون هناك تساوي بين المقطع السردى والمقطع التخيلي، مما يخلق حالة من التوازن بينهما، وعلى مستوى آخر يفيد الحوار في تكوين صورة عن الشخص المتكلم من خلال تأمل الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصيات المتحاوره، فضلا عن هذه الوظيفة الأساسية، فإن للحوار دورا حاسما في تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات"<sup>(2)</sup>.

(2) أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص132.

(1) أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص133.

(2) حسن بحراني، بنية الشكل الروائي، ص166.

وإذا تأملنا المتن السردى في كليلة ودمنة، لوجدنا أن المشهد عند السارد يمثل الأساس السردى باعتباره الشكل الأكثر تبليغا وعرضا لرؤاه السردية عن طريق المقاطع الحورية بين شخصيات الحكايات.

وقد نوع السارد في طريقة توظيفه لتلك الوحدات المشهدية عبر المتون السردية للكتاب، والتي يمكن أن نقسمها كالاتي:

النوع الأول: وتمثل في الوحدة المشهدية القارة الموقع والتي نراها تشكل لازمة سردية تنصدر كل باب مثل، وهي التي يشترك في تجسيدها شخصيتان محوريتان هما "الملك دبليشيم" والفيلسوف "بيدبا"، إذ يقوم بين الاثنين حوار يتحدد على إثره المضمون الذي سيجري في نسقه الفعل السردى، ويمكن أن نمثل له بهذا القول من باب "الفحص عن أمر دمنة": "قال دبليشيم الملك لبيدبا الفيلسوف: قد حدثتني عن الواشى الماهر المحتال كيف يفسد بالنميمة المودة الثابتة بين المتحابين، فحدثني إن رأيت بما كان من حال دمنة وإلام آل مآله بعد قتل شترية، وما كان من معاذيره عند الأسد وأصحابه حين راجع الأسد رأيه في الثور وتحقق النميمة من دمنة، وما كانت حجه التي احتج بها، قال الفيلسوف: إنى وجدت في حديث دمنة أن الأسد حين قتل شترية ندم على قتله وذكر قديم صحبته وجسيم خدمته"<sup>(1)</sup>.

يقوم هذا المشهد السردى على طلب للسرد واستجابة له، إذ يقوم الملك "دبليشيم" بالفعل الأول(الطلب) بينما يقوم الفيلسوف بيدبا برد الفعل (الاستجابة)، ويتكرر هذا المشهد في كل أبواب كليلة ودمنة، فهو بمثابة مقدمة افتتاحية

(1)ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص85.

يستهل من خلالها السارد فعله السردى، فيتبلور على إثره الإطار العام الذي سيجري في نطاقه سياق السرد.

أما النوع الثاني فيتمثل في المشاهد الحوارية التي تأتي داخل المتون السردية للأمثال، وهو بدوره ينقسم إلى نوعين:

\* النوع الأول والذي يتمثل في المشاهد السردية المتوالدة، والصادرة عن إحدى شخصيات المتحاورة في الحكاية المحورية، فتفتح بذلك المجال لظهور بناء سردي جديد يحتوي مكونات الحكيم (الشخص، الأزمنة، الأمكنة)، والمتمثلة الحكايات الفرعية، وأفضل مثال لتوضيح ذلك ما نجده في الحوار المطول الذي دار بين "كليلة" و"دمنة"، بين أخذ ورد حول فكرة التقرب من الملك "الأسد" من دونها، فيلجأ كل منهما إلى الفعل السردى كحجة للدفاع عن رأيه وإقناع الآخر، كهذا المثل الذي جاء على لسان "دمنة" وهو "مثل الغراب والأسود الثعبان وابن آوى"، يريد به تبديد شك "كليلة" الذي استهان بقدرته على التغلب على الثور شترية وتحقيق أمنيته في التقرب من الملك، فضرب له دمنة مثل الغراب الضعيف الذي احتال على الأسود (الحية العظيمة) حتى قتله، وذلك بمساعدة "ابن آوى" الذي نصحه بأخذ حلي ووضعها في جحره "فانقض واختطف من حليها عقدا وطار به فتبعه الناس ولم يزل طائرا واقعا بحيث يراه كل أحد حتى انتهى إلى جحر الأسود، فألقى عليه والناس ينظرون إليه، فلما أتوا أخذوا العقد وقتلوا الأسود..."<sup>(1)</sup>.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص70.

فهذا المشهد يعد أحد الصيغ السردية الصادر عن "دمنة" مخاطبا به "كليلة"، والذي أوقف به القصة المحورية، ليدخل به في حكايات فرعية كان دورها حمل معان جديدة للمتلقي وإشراكه في منتهات السرد القصصي المتوالد في "كليلة ودمنة".

\*النوع الثاني فيقوم على الحوارية القائمة بين شخصيات الحكاية، ويتميز هذا النوع من المشهد "بنمط الزمن حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتمثل وتفكر"<sup>(2)</sup>، فهو خالٍ من السردية، ونمثل لهذا المشهد بمثل "ابن آوى والأسد" والذي فحواه أن أسدا أصيب بضعف شديد، وكان داؤه في قلب حمار وأذنيه، وقد أخبر "ابن آوى" بذلك، فزعم هذا الأخير بتقديم العنون له، وذهب إلى مكان به حمار وقام بجره بمكيدة إلى حتفه، إذ قال له: "فأنا أدلك على مكان معزول عن الناس لا يمر به إنسان خصيب المرعى . قال الحمار: وما يحبسنا عنها فانطلق بنا إليها..."<sup>(1)</sup>.

ويتستمر الحوار بينهما (ابن آوى والحمار)، ويتطور الحدث حتى يوقع به بين أنياب الأسد، ليبدأ مشهد حوارى آخر بين (الأسد وابن آوى)، هذا الأخير احتال على الأسد ليضفر بالغنيمة لوحده، كما يبدو في هذا المقطع السردى: "فلما ذهب الأسد ليغتسل عمد ابن آوى إلى الحمار فأكل قلبه وأذنيه رجاء أن يتطير الأسد منه فلا يأكل منه شيئا،... ثم إن الأسد رجع إلى مكانه لابن آوى

(2) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص239.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص123.

وقال له: أين قلب الحمار وأذناه؟ قال ابن آوى: ألم تعلم أنه لو كان له قلب يعقل به وأذنان يسمع بهما لم يرجع إليك بعدما أفلتت ونجا من الهلكة...<sup>(2)</sup>.  
 إن هذا المشهد قائم على ثننات ضدية تجسدت بين (الغبي # الذكي) التي مثلها: "ابن آوى، الحمار" ثم "ابن آوى، الأسد"، ومفادها أن ذا العقل يتمكن من الوصول إلى غايته.

والملاحظ على خصوصية المشاهد في "كليلة ودمنة" أنها تتميز بقدرتها الدرامية وطابعها التلقائي المباشر في وضع القارئ مباشرة أمام الشخصيات المتحاورة.

وما يمكن قوله في الأخير أن الصيغة المشهدية تقوم بإبطاء السرد وتكثيفه باتجاه تسليط إضاءة ساطعة على تفصيلاته الموجزة.

## 2- الوقفة:

تعرف الوقفة بأنها تقنية زمنية تقوم "على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف على التتامي مفسحا المجال أمام الراوي بضمير "هو"، كي يقدم الكثير من التفاصيل الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان على مدى صفحات"<sup>(1)</sup>.

إن الوقفة الوصفية تعمل على إبطاء زمن سرد الأحداث، نتيجة لانشغال الراوي بعملية الوصف "وبالتالي يمثل الوصف استرادا وتوسيعا في زمن الخطاب

<sup>(2)</sup>ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص124.

<sup>(1)</sup>أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص139.

على حساب زمن الحكاية<sup>(2)</sup>، فكلما برزت المقاطع الوصفية، أبطأ السرد وتقلص الزمن الحكائي ليفسح المجال للسارد أو الشخصية في مقطعها الوصفي، وبذلك يمتد الخطاب وتزداد سعته في صفحات النص.

ولعبت الوقفة الوصفية دورا مهما في بناء النص الروائي، "إذ إن الوصف بحد ذاته هو الوسيلة وليس هدفا، فهو جزء من الكل وليس أجزاء مكونة للموضوع، والوظيفة الكبرى له هي الوظيفة التفسيرية الرمزية"<sup>(3)</sup>، التي تقتضي أن يكون المقطع الوصفي عنصرا أساسيا في العرض، وهو في جميع الحالات يحد من وتيرة السرد وسرعته.

ويتنوع توظيف تقنية الوقفة في كليلة ودمنة، ويتفاوت من حيث درجة استعمالها في السياقات السردية للأمثال، إذ نجد نوعين من هذه التقنية.

النوع الأول: وهو الأكثر شيوعا في قصص كليلة ودمنة، والمتمثل في الوقف الناتج عن إيقاف مجرى سرد قصة ما، للبدء في قصة أخرى ثم العودة إليها، ويعرفه "ميشيل بوتور" (Michelle Butour) بقوله: "في كل مرة نترك مجموعة من القصص لننتقل إلى مجموعة أخرى ينقطع الخيط، وكل كتابة تعرض لنا كأنها إيقاع من نغمات ملأى وفارغة، وذلك أنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب بل أن نقدم أيضا تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين"<sup>(1)</sup>، وهو يطلق عليه "الانقطاع الزمني".

(2) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 251.

(3) المرجع نفسه، ص 247، 248.

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر/فريد أنطونيوس، ص 100.



ويتمثل هذا الانقطاع الزمني في القصص المتوالدة والمتفرعة عن الحكايات المحورية، والتي تهيمن على البناء السردى لحكايات كليلة ودمنة، فلا يكاد يخلو منه بابا من أبواب الكتاب.

ويعرف هذا التوقف بأنه "نوع من أنواع السرد المتقطع، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحا المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى، ذات مسارات زمنية مخالفة"<sup>(1)</sup>، فهذا التوقف ينتج عن التوالد السردى فيحدث إيقاف مجرى زمن القصة السياق بصفة مؤقتة، ويحل محله نص سردي جديد مستقل عن زمن السرد الأول، وبانتهاء هذا الأخير، يعود السارد بالمتلقي إلى السياق السردى الأول.

ونسوق مثل "الناسك والضيف"<sup>(2)</sup>، كنموذج للتوضيح.

يروى السارد عبر سياق المثل قصة الضيف الذي تكلف أن يتعلم العبرانية من عند "الناسك" الذي نزل عنده، وعالج في ذلك نفسه أياما، فنهاه "الناسك" عن فعل ذلك وإلا وقع له ما وقع فيه الغراب، وراح يقص عليه قصته.

فبمجرد أن بدأ "الناسك" عملية سرد قصة الغراب يتوقف زمن القصة الإطار، ليكون المتلقي أمام مسرح جديد من السرد من خلال وجود مكونات سردية (أزمنة، أمكنة، شخوص) جديدة لا صلة لها بالزمن السردى للقصة الإطار، وإذا حاولنا معرفة مدة هذا التوقف فإن مدته تتحدد بزمن الخطاب السردى للقصة الفرعية، وبانتهاء الحكى (القصة الفرعية)، يعود بنا السارد إلى

(1) بشار إبراهيم نايف، البنية الزمنية في القصة القرآنية الاسترجاع والاستباق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1971، ص45.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص152.

سياق الزمن السردى الأول (القصة الإطار)، بواسطة علامة لغوية تتحدد على إثرها العودة إلى فضاء السياق العام، كقول الناسك: "إنما ضربت لك هذا المثل لما رأيت من أنك تركت لسانك الذي طبعت عليه، وأقبلت على لسان العبرانية.."(1).

ونجد هذا النوع من الوقفة داخل القصص الفرعية ذاتها، مثلما نجد ذلك في باب "الحمامة المطوقة"(2)، فبعدما يبدأ السياق السردى عرض أحداث القصة الإطار حول الحمامة والجرذ والظبي والغراب، يحدث وقفا لمجرى زمنها السردى بدخول سياق سردى جديد خارج سياق الزمن الأول يتمثل في قصة "الجرذ" و"الناسك"(3) وداخل هذه القصة الضمنية يأتي مثل آخر على لسان إحدى شخصيات القصة الضمنية الأولى فيحدث وقفا لمجراها الزمنى يتمثل في مثل "المرأة والسهم"(4)، وداخل هذه القصة الضمنية يأتي أيضا مثل آخر على لسان إحدى شخصيات القصة الضمنية الثانية، فيحدث وقفا لمجراها الزمنى يتمثل في مثل "الذئب ووتر القوس"(5)، ولا يعود بنا السياق السردى إلى القصة الإطار حتى ينتهي زمن الحكاية الضمنية الثالثة ثم يعود إلى القصة الضمنية الثانية، وبعد ذلك إلى القصة الضمنية الأولى وفي الأخير يرجع بنا إلى سياق القصة الإطار، وهذا يحدث توقفا للسرد أو إبطاء لوتيرته مما يترتب عنه "خلل في الإيقاع الزمنى للسرد"(6)، مما يحمله الانتظار حتى تفرغ كل الحكايات الجزئية،

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص153.

(2) المصدر نفسه، ص58.

(3) المصدر نفسه، ص100.

(4) المصدر نفسه، ص100.

(5) المصدر نفسه، ص101.

(6) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائى، ص177.

ليعود بعد ذلك إلى مساره المعتاد وهو الحكاية الإطارية.

ويمكن أن نمثل لهذه الوقفات من حيث السعة والموقع والموضوع من خلال

هذا الجدول:

المثل والموقع	السعة	موضوع الوقفة
الأول ص 200	صفحتان	الجرذ والناسك
الثاني ص 201	صفحتان	المرأة السمسم
الثالث ص 202	صفحتان	الذئب ووتر القوس

والملاحظ أن هذا النوع من الوقفة الناتج عن التوالد السردى لا يشعر المتلقي بانقطاع الزمن، لأنه يعمل في الوقت ذاته على توليد سياق سردي جديد يتميز بالحركة والتفاعل والتطور يتلقاه المتلقي ويتفاعل معه.

النوع الثاني وهو يخص كل التعليقات الصادرة عن السارد أو إحدى الشخصيات السردية، ومن أمثلة ذلك هذا القول الذي جاء في باب "الفحص عن أمر دمنة": "ثم إن شعها كان الأسد قد جربه، فوجد فيه أمانة وصدقا فرتبه في خدمته وأمره أن يحفظ ما يجري بينهم ويطلع عليه"<sup>(1)</sup>.

فبعدما سرد السارد ما دار من نقاش بين "دمنة" وسيد "الخنازير" في محاولة كل منهما إظهار عيوب الآخر للتخلص من التهمة المنسوبة لهما، قام بوقف التسلسل السردى إلى صيغة لفظية مجردة من الزمن، والمتمثلة في أوصاف

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 92.

شخصية "شعها" وما يتعلق به، وهذا الإيقاف المؤقت لمجرى الزمن السردى جاء على لسان السارد.

ونذكر مثالا آخر استقيناه من باب "الأسد وابن آوى الناسك": "وثبت ابن آوى على حاله تلك واشتهر بالنسك والتزهد حتى بلغ ذلك أسدا كان ملك تلك الناحية، فرغب فيه لما بلغه عنه من العفاف والنزاهة والأمانة.." (1).

فهذه الوقفة جاء بها السارد ليبين للمتلقى سبب اختيار "الأسد" لهذا "الناسك" الذي "اشتهر" بالعفة والزهد والأمانة، وهي خصال حبذها الملك، فتوقف الزمن السردى مؤقتا ليدخل مقطع سردى جديد توضيحي، ثم يواصل السارد حكايته. وهناك تعليقات سردية أخرى جاءت على لسان إحدى الشخصيات السردية، مثلما ورد في هذا المقطع: "فقلت في نفسي ما الإخوان ولا الأعوان ولا الأصدقاء إلا بالمال، ووجدت من لا مال له إذا أراد أمرا قعد به العدم.." (2).

والملاحظ على هذه الوقفة أنها تحمل مناجاة النفس والتحدث إليها، وقد نتج عنها وفقا للزمن السردى تقدر مدته بما احتلته مساحة الخطاب الزمنية، وتتضمن هذه الوقفة تأسف "الغليم" على نيته في الغدر بصاحبه القرد لإنقاذ حياة زوجته. وما يمكن قوله حول هذا النوع من الوقفات أنها جاءت توضيحية وتفسيرية لبعض الأمور السردية التي قد تحجب الفهم على المتلقى، فوظفها السارد ليضمن انتباه المتلقى وضمان استمرارية متابعته لما يسرد.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 136.

(2) المصدر نفسه، ص 102.

ويمكننا أن نشير إلى نوع آخر من الوقفات السردية تمثل في الوقفة الوصفية التي يتوقف فيها السرد جراء المرور من حكي الأحداث إلى الوصف، أي أن السرد يتعطل ليحل محله مقطع من الوصف،

وهذا النوع من الوقفات (الوصفية) لم يعطه السارد في حكايات كليلة ودمنة اهتماما كبيرا، لأنه كان في موقف التعليم والإرشاد وتهذيب الأخلاق وبالتالي يكون الوصف الذي وظيفته التزيين غير خادم للنصوصه السردية، خاصة أنه تتواجد عند بداية الفعل السردية (أي أنه يأتي كغاية لا كوسيلة)، وهي بذلك لا تحقق تقنية الوقفة كما حددها المنظرون في هذا القول: " وفيها يرتبط الوصف بحركة الشخصية والحدث، وبالتالي تعد الوقفة الوصفية جزءا أساسيا من سياق السرد "(1)، بمعنى أنها تؤدي إلى تعطيل حركية الزمن في السرد، وما سجل في "كليلة ودمنة" كان وصفا افتتاحيا في السرد.

ونوضح هذا النوع من الوقفات بنموذج توضيحي والذي استقيناه من مثل "العلجوم والسرطان": "فعاش بها ما عاش ثم هرم فلم يستطع صيدا، فأصابه جوع وجهد شديد، فجلس حزينا يلتمس الحيلة في أمره.."(2).

فهذا المقطع السردية جاء بعدما بدأ السارد سرد ما تميز به "العلجوم" في فترة شبابه من قوة تمكنه من صيد السمك، فلما هرم وشاخ وأصبح لا يستطيع الصيد ليطعم نفسه، قام بإيقاف الحركة الزمنية للسرد إلى وصف حالة سكون تتمثل في وصف حال العلجوم بعد عجزه عن الصيد، وقد ساعدت هذه الوقفة

(1) مها حسن القصاروي، الزمن في الرواية العربية، ص 247.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 69.

على تسلسل الأحداث وتطورها، وسمحت "بموضعة النص وإعداده للخطة الزمنية الأهم"<sup>(1)</sup>.

وبهذا تتحقق عملية إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، وذلك من خلال حدوث انقطاع الزمن السردى المتصاعد من الحاضر للمستقبل انقطاعاً مؤقتاً تتحدد مدته بطول نص الخطاب الخاص بها (الوقفة).

وبالتالي يتضح لنا بأن كلا من الوقفة والمشهد يشكلان استطرادا وتوسعا في زمن الخطاب على حساب زمن القصة، فالأولى من خلال تشغيل الأنساق الوصفية-نوعا ما لقلّة تواجده في النصوص السردية- ومن ثمة إعاقة زمن القصة على استمرار، أما الثانية فإنه يمدد الأحداث ويجعلها تتباطئ في سيرها من خلال المشاهد الحوارية.

وخلاصة القول إن بنية الزمن في حكايات "كلية ودمنة" هي بنية معقدة ومتداخلة، لأن زمن القصة حافل بالأحداث مما جعل السارد يقوم باسترجاعات وارتدادات متعددة وظفت تقنيات زمنية مختلفة، وكل ذلك أعطى شعرية وجمالية لبنية الزمن.

(1) نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص124.

3/ الفضاء الحكائي:

تعددت المصطلحات المرتبطة بالفضاء، فهناك من يطلق عليه الحيز، وهناك من يستعمل مصطلح المكان، أو المجال أو الحيز، ولكن المصطلح الشائع هو الفضاء، "فالمكان يعني الجغرافيا، والفضاء يعني الأجواء العليا التي لا سيادة لأي بلد فيها كما يعني الفضاء بالضرورة الفراغ، أما المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما"<sup>(1)</sup>.

ويشير "مهدي عبيدي" إلى أن "الفضاء ينطوي على المكان ويتشكل ويمتلئ به، والفضاء الروائي أكثر اتساعاً وشمولاً من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها إضافة إلى علاقتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات، وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة"<sup>(2)</sup>، وهذا يؤدي إلى استعمال الفضاء هنا جاء من باب اعتباره أكثر شمولاً واتساعاً.

أما "حميد لحميداني" فيقول: "إن مجموعة هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، أشمل وأوسع من المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء"<sup>(3)</sup>، فلا أساس للفضاء إلا بوجود المكان، ووجود الفضاء يستلزم وجود المكان، وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً.

(1) عبد الرحمن بن زورة، شعرية الفضاء في النقد المغربي المعاصر - المفهوم والتحويلات، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط 2018، ص 19.

(2) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنامينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011، ص 37.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 64.

ولا يخلو أي عمل روائي من استحضار هذا المكون (الفضاء)، حيث أن الفضاء الروائي هو: "المحرك الذي يكتب القصة، وبالتالي إذا وجدت الأحداث وجدت الأمكنة، وعندما لا توجد أمكنة داخل العلاقة بين الحدث والمكان الروائي، وأن المكان الذي يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع مكونات الحكائية الأخرى للسرد والشخصيات والأحداث والرؤى السردية"<sup>(1)</sup>، حيث أن المكان هو الأساس الذي يقوم به أي عمل أدبي وأحد الركائز التي يلجأ إليها الكاتب في بداية أعماله، فالمكان "ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة، بل قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من العمل كله"<sup>(2)</sup>.

فالمكان يساهم في تطوير النص الروائي، ويعتبر القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها السرد وعلاماته اللغوية التي تعمل على خلق فضاء خيالي، وهو الذي يلجأ إليه الروائيين في مختلف أعمالهم فبدونه لا وجود للرواية. لذا فهو يلعب دوراً مهماً في بناء السرد الروائي، وجزء من البنية الروائية، فهو "يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في نهاية إلى مكون روائي جوهري"<sup>(3)</sup>، فللمكان أهمية في بناء الحدث الحكائي فهو البنية الأساسية من بنيات الفنية، ولا يمكن تصور أحداث

(1) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنامينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 39.

(2) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 33.



قصصية إلا بوجود مكان تنمو فيه وتتشعب، لأن المكان هو الوسط الذي تجري فيه الأحداث.

ويساهم المكان في الكشف عن الكثير من جوانب الشخصية التي تقيم فيه، فهناك تأثير متبادل بين الطرفين فكل ما في البيت يكتسب دلالة ومعناه من خلال ارتباطه بالإنسان الذي يقيم فيه وهذا يعني ظهور الشخصيات، وهذا ما يؤكد حسن بحراوي في قوله: "إنّ تقديم الأمكنة يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات في الرواية فإن هذه الأخيرة لا تخضع كليا للمكان، بل العكس هو الذي يحصل، إذ أن الأماكن في هذه الحالة هي التي سيوكل إليها مساعدتها على فهم الشخصية"<sup>(1)</sup>، بحيث أن المكان يدل على مدى قوتها وضعفها.

فالمكان من العناصر الفنية التي تقوم بتحريك العمل الروائي، ويقوم أيضا بالربط بين أجزائها مما يجعل أحداثها متناسقة بعضها ببعض، ويبقى المكان أساسيا ومهما لدى الكاتب، لما يشكله من انسجاما واتساقا بين العناصر الروائية. ويتدخل في نشأة الفضاء الروائي عدّة جهات نظر لأنه "يعاش على عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخضا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة التي يستعملها (...)"، ثم من طرف الشخصيات التي يحتويها المكان، وفي المقام من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة"<sup>(2)</sup>.

ونتيجة لذلك يمكن أن نصنف الفضاء الحكائي إلى ثلاثة أنواع: فضاء نصي، وفضاء جغرافي، وفضاء دلالي، وفي هذه الدراسة نركز اهتمامنا على

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص30

(2) المرجع نفسه، ص32.

الفضاءين النصّي والجغرافي، باعتبارهما المبحثين الحقيقيين في الفضاء الحكّي والمتعلقان بفضاء المكان.

### أ/الفضاء النصّي:

الفضاء النصّي هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، " ويكون ذلك من خلال تحليل العنوان أو الغلاف أوالمقدمات وبدايات واختتام الفصول والتتويجات الطبوغرافية المختلفة وفهارس الموضوعات"<sup>(1)</sup>، فهو يعني الطريقة التي يتشكل بها على سطح الورقة أوالصفحة، بداية بالغلاف الذي يمثل الواجهة الأمامية للمدونة ثم محتواها.

وورد مفهوم الفضاء النصّي في كتاب بنية النص السردّي "لحميد لحميداني" بأنه: "فضاء مكاني،لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك فيه-على الأصح-عين القارئ،هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتباره طباعة"<sup>(2)</sup>، والذي نقسمه إلى قسمين: الشكل الخارجي، والشكل الداخلي.

### 1/الشكل الخارجي لكتاب كليلة ودمنة:

ونقصد به التصميم الخارجي الذي يلححه القارئ عند اقتناء الكتاب، بوصفه سلعة معروضة، ونراه يميل إلى عناوين معينة أثارته أو أسماء مؤلفين، كما قد يوليه الفضول إلى مطالعة شاملة للغلاف الخارجي وطرائق تشكيله، وما يضمنه من ألوان ورسومات وغيرها.

(1) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء،الزمن،الشخصية)،ص28.

(2) حميد لحميداني،بنية النص السردّي من منظور النقد الأدبي،ص56.

وفي حديثنا عن الشعرية في هذا المتن السردى نحاول دراسة المكونات السردية ودلالاتها، وهذا بدءًا من شعرية الغلاف والعنوان وانتقالًا إلى مجموعة من المباحث التي تتعلق بالشعرية التي تبحث في كل ما يجعل نصًا لغويًا يتحول إلى عمل فني، فالشعرية تقوم "على تحديد خصائص النص الأدبي ومكوناته البنيوية والجمالية"<sup>(1)</sup>.

### أ- الغلاف:

يمنح الغلاف في الرواية هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كأحدى هويات النص، "فتخطيط غلاف الكتاب وتزيينه وتصميم صفحة عنوانه يؤثر بشكل كبير على سلوك المستهلك عندما يكون القارئ قادرًا أن يختار من عدد من الطباعات من معدل الكتب المنشورة حديثًا"<sup>(2)</sup>، فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه.

ويساهم العنوان أيضًا في جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، وأنه يساعد على التحكم في حركة العين التي ينجذب نحوها الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، واستخدام العلامات غير اللغوية (صور، رموز، رسوم).

ومنه كتاب "كليلة ودمنة" نجد أن الغلاف يعبر عن تشكيل تجريدي لمظهر واقعي قد تكون له علاقة مباشرة بالمضمون القصصي، وأنه يمتلك قدرة ملموسة وواضحة في اجتذاب وافتتان القارئ، ويتمظهر العنوان أعلى الصفحة وتحت اسم الكاتب والمترجم بالإضافة إلى دار النشر "دار الكتاب العربي"، وكذلك الرسومات

(1) بشير تاويريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ص 293.

(2) مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر/باسم صالح حميد، مرامي صالح أبو خلود، ص 46.

المجسدة عليه حيث تعتبر واجهة من عتبات النص التي تساهم في بناء فضاء القصة، كذلك تعتبر صورة قصدية حيث تكون ترجمة للمحتوى الإيضاحي. وأولى هذه المعطيات التي يبرزها اللوحة التشكيلية التي تمثل نصا بصريا، فهي بمثابة لغة ثانية إذ تجسد لمنظر الغابة التي تعتبر واحدة من محرضات روح المغامرة الإنسانية، وهي التي توسع أفق التصور المحفز على الإبداع، وفي الوقت نفسه مرتع فذ للخيال، وفضاء لا يضاهي لمسارات لسرد لا ينتهي.

ونجد أيضا صورا لبعض الحيوانات منها الأسد والثور والغزالة، وهي حيوانات تختلف من حيث القوة والضعف، وهذه الثنائية الضدية تدل على أن هناك صراع دائم داخل الغابة والمنتصر فيه لا بد أن يكون صاحب قوة ونكاه، وأبطاله هي شخصيات حيوانية.

كما نجد تجسيدا مكثفا لأشجار بلون أخضر قاتم، والذي يوحي بالحياة والخصبة داخل الغابة، أما القتمة فتدل على الغموض والمخاطر السائدة بها، وهي ملتفة حول الحيوانات، وكأنها تعكس ما بداخل تلك الحيوانات من خيرها وشريرها. ويعلو الغلاف العنوان الذي كتب بخط أحمر غليظ كان ملفتا للانتباه والفضول، والموحي بالخطر المحقق بالكائنات القاطنة بالغابة، وكأن كل الحيوانات ستكون تحت السيطرة المحفوة بالخطر، كما تمثل السلطة المرفوضة، فالحيوانات المحبة للحياة رافضة للسلطة الجائرة.

وبالتالي تكون النظرة الكلية للون الغلاف تجلي لنا لوان هما الأخضر الذي يوحي بالحياة، والأحمر الذي يوحي بالمخاطر والموت، ونكون أما ثنائية متضادة والمتشكلة من (الحياة#الموت)، (السلطة # الرعية)، (الخضوع# السخط).

ويتخلل هذين اللونين، الأخضر والأحمر، خيط أبيض كتب به اسم الفيلسوف "بيدبا"، وقد مثل دور المصلح والإنسان المتزن الذي يدعو إلى السلامة والخير والطمأنينة، وهو ما يرمز له اللون الأبيض.

وخلاصة القول أن غلاف كتاب "كليلة ودمنة" جاء محملاً برموز توحى إلى مضامين الحكايات، فهناك علاقة تفاعل بين هندسة الغلاف للنص ومضمونه، وهكذا فإنه يسهم في تشكيل الرؤية الفكرية، كما أنه يسهم في إيالة هندسة الفضاء المكاني للغلاف والذي يعد امتداد للفضاء الداخلي للنص، فيتراءى لنا الصراع القائم بين الرعية والحاكم الجائر.

#### ب/العنوان:

يعد العنوان اللبنة الأولى للغلاف، ويعرف بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب الجمهور المستهدف"<sup>(1)</sup>، فهو كلمة موجزة تدل على محتوى النص.

والعنوان من أهم العتبات في أي عمل، فهو إن كان في الكتب ذات الطابع العلمي محدد ويتسم بالدقة، إلا أنه في الأعمال الأدبية عموماً والسردية خصوصاً يحمل الكثير من الرمزية والإيحاءات المختلفة، وذلك ما يبعث في القارئ الشغف والرغبة في القراءة، فعلى هذا القارئ الذي يهتم في فهم النص أن يتطرق إلى العنوان أولاً، "باعتباره هو الذي يحدد المقصدية المتوخاة من الرواية، فقد يستجيب

(1) عبد الحق بلعابد، ج. جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،

بيروت، ط2008، 1، ص67.

العنوان لأفق انتظار القارئ في أثناء مراعاة معرفته الخلفية، وقد يخيب تطلعاته القرائية والتقبليّة<sup>(1)</sup>.

وعليه يمكننا أن ندرك أهمية العنوان في أي عمل فني، من خلال أثره الجمالي والدلالي على جمهور القراء بغية الغوص في أعماق النص والتفاعل معه، فالمؤلف الحريص يولي أهمية كبيرة لعنوان عمله حتى يجعله كالنافذة التي تطل على النص ما إن يفتحها القارئ فإنه سيلج إلى النص، وهو يقرأ بشغف محاولاً فك رموز العنوان من خلال فهم مضمون النص وإعادة ربطه بعنوانه.

لذا رأى "جينيت" ((Genet)) أنه من الجانب العملي نجد بأن وظيفة المطابقة هي من أهم الوظائف التي يمكنها أن تتجاوز بقية الوظائف، لأنها تريد أن تطابق بين عناوينها ونصوصها<sup>(2)</sup>، فالعنوان بمثابة المرآة العاكسة لمحتوى النص الأدبي، أو هو علامة رمزية لمضمونها.

إن شعرية العنوان في كل كتاب وفي مقدمتها الروايات، تقوم على إمكانيات واختيارات عديدة يدخل فيها ما هو موضوعي وما هو جمالي، وما هو تأويلي، وكل ذلك وفق استراتيجيات جمالية تشكل ثقل وأهمية العنوان التي يؤديها في الدلالة على مادة الكتاب، ومن هنا "فالعنوان بنية عميقة فهو الذي يولد النص

(1) جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط2015، ص1، ص54، نقلاً عن الموقع الإلكتروني:

<http://hamdaoui.ma/files/downloads/ktab86.pdf>

(2) عبد الحق بلعابد، ج. جينيت من النص إلى المناص، ص78.

باعتباره خطاباً سطحياً عبر مجموعة من عمليات التحويل<sup>(1)</sup>. ويحتل العنوان في الفضاء النصي "موقعا استراتيجيا خاصا، يشرف منه على النص، يحرسه ويضمن وحدته وعدم تفككه وذوبانه في نصوص أخرى"<sup>(2)</sup>، لهذه الأغراض اختار ابن المقفع "كليلة ودمنة" عنوانا لمؤلفه الذي يتضمن سرودا خرافية متنوعة، جاء أغلبها على لسان الحيوان، ومن أهم الوظائف التي يقوم بها العنوان أنه يهيئ للمتلقي السبيل لمقروئية النص، لأنه يكشف عما أراد الكاتب أن يبلغه إليه، فهو علامة دالة ومتشعبة يستعملها القارئ بغية سبر أغوار النص. ونشير إلى أننا سنتناول العنوان بالتحليل نحويا ودلاليا، انطلاقا من علاقته بالنصوص السردية الداخلية.

وإذا استقرنا العنوان "كليلة ودمنة" نحوياً، فإننا نجده يتركب من اسمين أحدهما مبتدأ والآخر اسم معطوف عليه لكن خبرهما مستتر، وهنا تبرز شعرية العنوان لكونها تخلق عند القارئ ارتباكاً يدفعه لقراءة النص كاملاً لعله يحظى بالخبر المجهول.

وإذا أردنا أن نبحث عن سبب جعل المؤلف الخبر مضمراً، فإننا نبدأ من قول "ابن المقفع" في تقديمه للكتاب، وهو: "وكذلك من يقرأ هذا الكتاب ولم يعلم

(1) جميل حمداي، سيميوطيقا العنوان، ص 52.

(2) عائشة يوسف رماش، شعرية العنوان في القصص الموجهة إلى الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، ع 2012، ص 238.

غرضه ظاهراً وباطناً لم ينتفع بما بدا له من خطبه ونقشه. كما لو قدموا لرجل جوزاً صحيحاً لم ينتفع به إلا أن يكسره ويستخرج ما فيه<sup>(1)</sup>.

إن كلام "ابن المقفع" يوحى إلى وجود علامات مضمرة في النص بدءاً من العنوان حيث لا يتم كشفها إلا من طرف قارئ مثالي متمكن من أصول القراءة، فإذا قرأ المتلقي أمثال الكتاب كما أراد ابن المقفع، فإنه -لا محالة- يدرك أن العنوان يتضمن علامتين مستترتين توحى إليهما شخصيتا "كليلة" و"دمنة" بدءاً من الأغراض السردية التي تؤديانها في النسيج السردى للنص، هاتان العلامتان تمثلتا في عنصرى الخير والشر، وهذا سنشير إليه في قراءتنا الدلالية للعنوان، وبالتالي فإن التستر على الخبر يتفاعل وقصص الكتاب التي تتضمن في ثناياها حدثاً مستترا عليه، يحتاج إلى قارئ يفك شفرتها ليصل إلى الغرض المنوط منها.

هذا من الناحية النحوية، وإذا تأملنا هذا العنوان "كليلة ودمنة" دلالياً، فإننا نجد الاسم الأول "كليلة" وهو اسم مشتق من الكلل وهو ناجم من الحركة المضادة التي قام بها كليلة وهو يعمل على نوعين من العمل الحركي، أحدهما العمل المضاد، والآخر العمل المحايد، ففي الأول كان كليلة معارضا معوقا قام بدوره كما يجب ناصحاً خائفاً حتى وصل به المطاف إلى الكلل والملل في ثني أخيه عن ممارسة تجربته الحركية التغيرية.

وقد دلت شخصية كليلة في متن الحكاية على "الأنا الأعلى المجهض في

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص42.



ذات دمنة، والضمير الحي في قصب القصة"<sup>(1)</sup>، إنه صوت الخير المكتوم، ودليل ذلك إنكاره لفعل أخيه دمنة المشين: "وما عظتي وتأديبي إياك"<sup>(2)</sup>، وتحذيره لدمنة من مغبة ملازمة الملوك والسعي بينهم وبين خاصتهم بالنميمة، لأنها لا تكون إلا وبالا على صاحبها.

وتبرز صفة أخرى "كليلة" من خلال النص السردية، وهي التعاطف الوجداني تجاه "دمنة"، فعندما أيقن أنه ميت لا محالة "أتاه مستخفيا، فلما رآه وما هو عليه من ضيق القيود وخرج المكان، بكى"<sup>(3)</sup>، فالعبارات ترجمة للتعاطف، بل أكثر من ذلك للانصعاق الوجداني، ورغم علمه بجرم أخيه "دمنة" "ما وصلت إلى ما وصلت إليه إلا لاستعمالك الخديعة والمكر وإضرابك عن العظة والنصح"<sup>(4)</sup>، فإنه ما استطاع أن يبقى في الوجود بعد فراق أخيه، فإذا به "أخذَه الوجد إشفاقا..... ومات"<sup>(5)</sup>، ولعل موت كليلة المثير للاستغراب والدهشة باعثا على الترجيح أنه رمز لموت القيم الفضيلة.

وذكر "كليلة" في العنوان هو الأول، وبالتأويل يتبين أن الأولوية في المرتبة ليست صدفة وإنما تعني أن "كليلة" يختفي من حلبة المسرح بموته ليترك البطل الرئيسي وحده ينبع في الشر الذي أنشأه إنشاء منطقيا.

(1) عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثالية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع، دار صامد، صفاقس، تونس، ط1،

2007، ص37

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص81.

(3) المصدر نفسه، ص88.

(4) المصدر نفسه، ص88.

(5) المصدر نفسه، ص92.

أما الاسم الثاني من العنوان فهو "دمنة"، ويعني الأثر والرحيل والموت، وكل ما يتصل من الدمن من معان، كون فاعلية البطل "دمنة" تتمظهر في حركته التغييرية في رحلة خطر داخل واجهة الصراع السياسي، تتداخل مع الخوف والرجاء بآليات الذكاء والحيلة والغدر وصولاً للأهداف مهما كانت النتائج، والسياق يعلمنا أن أثر العلامة في دمنة يعني الموت، وفعلاً كان الموت مصير البطل. ونجد في سياق السرد للنص أيضاً أنّ من صفات "دمنة" الطمع، وذلك من قوله "نحن أحق أن نروم ما فوقنا من المنازل"<sup>(1)</sup>، واستعمال المكر ودهاء للوصول إلى غايته وهو ما جاء على لسانه "إن الرجل الأديب الرفيق لو شاء أن يبطل حقاً أويحق باطلاً لفعّل"<sup>(2)</sup>.

وكذلك الحسد، فعندما رأى "دمنة" أن العلاقة بين الأسد والثور قد توطدت "حسده حسداً عظيماً، وبلغ منه غيظه كل مبلغ"<sup>(3)</sup>، فسعى بينهما بالنميمة "لم أجد حيلة إلا الاحتيال لآكل العشب هذا حتى أفرق بينه وبين الحياة"<sup>(4)</sup>، كما يتبين المكر والسعي للترفة في قول "دمنة" ". فلما بلغني ذلك علمت أن شترية خوان غدار، وأنت أكرمته الكرامة كلها وجعلته نظير نفسك، فهو يظن أنه مثلك، وأنت متى زلت عن مكانك كان له ملكك"<sup>(5)</sup>، "قدمنة" الكاذب المحتال تمكن من تحريش أحدهما على الآخر، وانقلبت مودتهما عداوة.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص 62.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

(4) المصدر نفسه، ص 67.

(5) المصدر نفسه، ص 71.

"قدمنة" شخصية تمثل الخبث إلى أقصى درجة، يستدل الستار على عيوبه بتدرج، فهو محتال، خداع إلى جانب كبير من الدهاء وسوء النية، يتظاهر بمظهر الحكيم العفيف المتنسك.

وهكذا نجد أن شخصيتي "كليلة" و"دمنة"، تمثل ثنائية ضدية جاءتا في (الخير#الشر)، "فكليلة" - كما نعلم - تمثل الجانب الخير في النص السردية، بينما "دمنة" تمثل الجانب الشرير، ولو نحاول إعادة تركيب العنوان، نجده يأتي على النحو الآتي: "الخير والشر".

إن الذي يدعم رؤيتنا التأويلية هذه، هو النظر إلى محتوى النصوص السردية التي يتضمنها الكتاب بدءاً من الأبواب إلى غاية أصغر مثل سردي ضمني، فإننا نجد أن البناء الدلالي لهذه السرود أو هذه المحكيات يقوم على الصراع القائم بين هذه الثنائية الضدية (الخير#الشر)، ولعل هذا ما يفسر سبب اختيار المؤلف شخصيتا "كليلة ودمنة" عنواناً للكتاب، فهما شخصيتان محوريتان في باب "الأسد والثور" الذي شغل أكبر مساحة في الفضاء النصي في "كليلة ودمنة"، والتي تقدر بنصف حجم الكتاب تقريباً، وهو باب يحمل الكثير من المعاني والدلالات والعبر، كما أنه يحتوي على أكبر عدد من الأمثال الصغرى، مقارنة مع الأبواب الأخرى.

ومن ثم، فإن الذي يقرأ كليلة ودمنة النص - على الأغلب - بعد انتهائه من القراءة، سيعلق بذهنه باب "الأسد والثور" والشخصيتين المحوريتين كليلة ودمنة. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن دلالة هذا الثنائي المضمرة، تظهر للقارئ

عبر الانتشار السردى للنصوص في كتاب كليلة ودمنة ككل، وكل شخصية سردية

تجسد الخير في تلك النصوص هي صورة لكليلة، والعكس صحيح، ولهذا كان من المنطق أن يصوغ المؤلف من اسمي الشخصيتين عنواناً لمؤلفه.

إن بناء النص القصصي على الثنائية الضدية تظهر نظرة ابن المقفع إلى العالم الإنساني المبني على هذه الثنائية الضدية ذاتها (الخير#الشر)، والتي نتج عنها العديد من الثنائيات الضدية في السياقات السردية للأمثال من مثل: (الحاكم#المحكوم)، (العدل#الظلم)، (الحق#الباطل)، (القوي#الضعيف)، (السالب#المسلوب) وغير ذلك.

إن هذه العلامات المتناقضة تحتل حيزاً كبيراً في البناء الدلالي السردى للحكايات، وتساهم بشكل فعال في البناء العام للنصوص السردية المتضمنة داخل الكتاب.

### ج/العناوين الداخلية

قسم "ابن المقفع" الكتاب إلى (خمسة عشر) باباً، كل باب خصه بعنوان معين يميزه عن باقي الأبواب، وذلك انطلاقاً من أن العنوان يشكل إحدى مقومات النص وأمانة دالة ومميزة له، والملاحظ في تصميم شكل البناء النصي في "كليلة ودمنة"، تدوين العناوين التي تترأس نص كل باب وهي تأطير العناوين الكبرى التي تشفع -داخل الإطار- بعبارة تحدد المضمون العام الذي سيجري في سياقه الباب المثل، على نحو: باب "الأسد والثور"، باب "الفحص عن أمر دمنة"، باب "الحمامة المطوقة".

وتعد هذه العناوين بمثابة علامة دالة على خصوصية الأبواب الأمثال لتؤكد استقلالها عن بعضها بعضاً، وهي بمثابة المداخل التي " توضع لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف"<sup>(1)</sup> ، كما يعمل الإطار على تمييز الأبواب عن الأمثال الصغرى الضمنية التي تتميز هي الأخرى بعناوين خاصة بها، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن التأطير يساعد المتلقي على الانتباه والتذكر، مما يجعله يدرك إحياءات النص ودلالاته الخاصة، خصوصاً إذا كانت هذه الإطارات تمزج بها الألوان الدالة والرسومات الموحية، ولعل "ميشيل بيكتور" (Michelle Buttor) خير من بين أهمية الرسوم في النصوص الأدبية بالنسبة للمتلقي الذي يقوم بفكها على أنها تحمل دلالات عدّة، إذ يقول: "ومن الممكن إعطاء معنى متفاوت في الدقة لهذه الأشكال"<sup>(2)</sup>.

هذا عن الشكل، أما عن تركيب عناوين الأبواب، فإننا نلاحظ أنها تأتي مركبة من أسماء لشخصيات سردية في النص، من ذلك: باب "الأسد" و"ابن آوى" "الناسك"، باب "الملك والطائر فنزة"، وباب "إيلاذ وشادرم وإبراخت"، وغيرها، ولقد عمد المؤلف وضع عناوين الأبواب على هذا الشكل التركيبي، لأنها أكثر إحياء إلى القارئ بوجود قصص معينة تمثل تلك الأسماء البارزة في العناوين أبطالها المحورية، مما يدفع المتلقي إلى قراءة تلك النصوص السردية لمعرفة كنه هذه الشخصيات عن طريق القراءة التي يكون حب الاستطلاع حافزاً عليها.

(1) عبد الحق بلعابد، ج. جينيت من النص إلى المناص، ص 125.

(2) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر/فريد أنطونيوس، ص 127.

د/عناوين الأمثال الضمنية:

ضمن "ابن المقفع" قصص الإطار أمثلة ضمنية خصها هي الأخرى بعناوين تترأسها، وهي تعلن عن وجود نسيج سردي جديد له خصائصه ومقوماته السردية، والملاحظ على بنيتها أنها تختلف عن البنية التركيبية للعنوان الرئيس للكتاب وعناوين الأبواب، فالمؤلف سلك نهجا مخالفا من حيث تركيب العناوين، إذ نجده لا يعتمد في ذلك على ذكر أسماء الشخصيات المحورية وحسب، وإنما يذكر بعض ملامح الأحداث التي تقوم عليها بنية المثل الضمني، على نحو هذا العنوان "مثل الناسك والفأرة"<sup>(1)</sup>، فهو عنوان غريب ومشوق، يجعل المتلقي أو القارئ يتساءل ويتخيل كيف تحولت الفأرة إلى جارية؟ وما السبب؟ إن هذا السؤال يشكل حافزا كبيرا على قراءة المثل الضمني وربما تعتمد المؤلف ذلك، لأن كثرة السرود الصغرى قد تؤدي إلى ملل المتلقي من قراءتها، وإذا حدث ذلك فإن المنفعة التي يقصد المؤلف إليها من تأليفه هذا الكتاب لن تتحقق عند يضجر المتلقي من القراءة، وحتى لا يحدث ذلك فإن المؤلف عمد إلى ذكر بعض ملامح أحداث المثل حتى يحفز المتلقي على القراءة عن طريق فعل التشويق.

بعد استعراضنا لهذه العناوين يبدو لنا العناية الفائقة التي أولاها "ابن المقفع" لوضع عناوين الأبواب والأمثال التي حملت الكثير من الدلالات والإيحاءات حتى أصبح "الأساس الموضوعاتي الذي يتحكم في بناء الأشكال الإبداعية"<sup>(2)</sup>، فهو يثير فضول المتلقي للغوص في أعماق هذه الحكايات وسبر ما فيها من عبر وحكم، ومن هنا جاءت هذه العتبات بلمسة شعرية والتشكيل الجمالي للعنوان ينزل

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 116.

(2) جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص 6.

جملة من التساؤلات على القارئ فيصبح بذلك مجبرا على قراءة النص بعدما استماله العنوان.

## 2/ التشكيل الداخلي للنص:

ونقصد به التصميم الداخلي للقصص.

### أ/ قصة الإطار:

تعدّ القصة الإطار بالنسبة للنص ككل، البوابة الرئيسية التي يلج القارئ من خلالها إلى الأبواب الأمثال المؤطرة داخلها، وتبدأ الحكاية الإطار بجملة استهلالية تحدد الراوي والفضاء والمسترجع زمنيا: "قال علي بن الشاه الفارسي.. « أن الإسكندر ذا القرنين الرومي».."<sup>(1)</sup>، الراوي محدد بثلاث سمات: الاسم: علي بن الشاه الفارسي، والجنسية: الفارسي، و"الزمن: ما بعد سنة 579م، لأن ملك الفرس كسرى أنوشروان، الذي أمر بنقل الكتاب من خزائن الهند، عاش ما بين عامي 531-579م"<sup>(2)</sup>، ومن البدهي أن الراوي الذي يسترجع أحداث الماضي عاش بعد ذلك التاريخ، من دون تحديد دقيق، لأنه شخصية إسنادية إخبارية متخيلة، لا أثر على وجودها موضوعياً، وحضورها ذو وظيفة تأطيرية استهلالية في البنية السردية لكي تدخل من خلاله الحكاية الإطار بوابة المتلقي.

ويأتي داخل خطاب نص القصة الإطارية خطاب "دبشليم" الملك، وخطاب "بيدبا" الفيلسوف، مبينا السبب الرئيسي الذي بنيت عليه حكايات "كليلة ودمنة"، ويبرز كالاتي:

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص15.

[http://www.maaber.org/issue\\_july10/literature4.htm](http://www.maaber.org/issue_july10/literature4.htm)

(2) الموقع الالكتروني :

1/خطاب دبشليم الملك:

تُنصَّب الرعية أحد أبناء ملوكها ملكا على البلاد بعد أن طردت المعين من قبل الغازي، لأنه كما يقول السارد:

"ليس يصلح للسياسة ولا ترضى الخاصة والعامّة أن يملّكوا عليهم رجلاً ليس منهم ولا من أهل بيوتهم، فإنه لا يزال يستذلهم ويستقلهم، واجتمعوا يملكون عليهم رجلا من أولاد ملوكهم، فملكوا عليهم ملكا يقال له دبشليم...، فلما استوسق له الأمر، واستقر له الملك، طغى وبغى، وتجبر وتكبر، وجعل يغزو من حوله من الملوك"<sup>(1)</sup>.

واستصغر أمر الرعية وأساء السيرة فيهم، ولم يأخذ بسيرة أجداده الحسنة في سياسة الرعية وإصلاح شأنها على الرغم من أنه لم يرتق العرش إلا لصلة نسبه بأسلافه الملوك.

2/خطاب بيدبا الحكيم:

يلاحظ بيدبا الفيلسوف سلوك الحاكم فيستشير تلامذته ويقرر نصح الملك دبشليم، ويبدو ذلك في قوله: "أتعلمون ما أريد أن أشاوركم فيه؟ اعلموا أنني أظلت الفكر في دبشليم وما هو عليه من الخروج عن العدل ولزوم الشر ورداءة السيرة وسوء العشرة مع الرعية، ونحن ما نروّض أنفسنا لمثل هذه الأمور إذا ظهرت من الملوك إلا لنردهم إلى فعل الخير ولزوم العدل...، وقد جمعتم لهذا الأمر، لأنكم أسرتي ومكان سري وموضع معرفتي، وبكم أعتضد وعليكم أعتمد؛

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص17، 18.



فإن الوحيد في نفسه والمنفرد برأيه، حيث كان، فهو ضائع ولا ناصر له... (1).  
 يعرض بيدبا في مقصورته على تلامذته هواجسه وأفكاره والإمكانات المتاحة  
 له ضمن خصوصيته بوصفه فيلسوفاً وحكيماً، ومن الحكمة الاعتقاد بأن المنفرد  
 برأيه ضائع، وهي حكمة موجهة في خطاب بيدبا باتجاهين: الأول، إلى الملك  
 دبشليم الذي يرفض اتباع سيرة أجداده ويبطش بمن نصبوه ملكاً، فهو ضائع في  
 سياسته التي لا تجلب له غير الفساد داخل حاشيته وكره الرعية والملوك الذين غزا  
 بلادهم، والثاني موجه إلى المتلقي النصي الممثل بتلامذته، وإلى المتلقي خارج  
 النصي المقصود بالخطاب بصورته الكلية.

يظهر بالقصة الإطارية أن "بيدبا" لا يتوقف عن القص إلا بعد إقناع الملك  
 وإيقافه عن ممارسة الظلم لتنتهي الحكاية بعد ذلك بالدعاء للملك بالدوام والسداد،  
 ويبدو ذلك من خلال هذا المقطع: "فلما انتهى المنطق بالفيلسوف إلى هذا  
 الموضوع سكت الملك، فقال الفيلسوف: أيها الملك، عشت ألف سنة وملكت  
 الأقاليم السبعة، وأعطيت من كل شيء حضان وبلغت ما أملت من خير الدنيا  
 والآخرة في سرور منك،..." (2).

ففي هذا المقطع إشارة إلى انتهاء عملية السرد وتتمثل في "سكت الملك"،  
 يعني انتهاء رغبته في تلقي السرد، فكأنه بسكوته يقول "لبيدبا" توقف عند هذا  
 الحد من السرد.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص 163

(2) المصدر نفسه، ص 18، 19

**ب/ القصة داخل القصة:**

إن الإطار العام للشكل النصي في "كليلة ودمنة"، تنتظم في نطاقه بنيات عديدة صغرى، لعل أهمها يبرز في فضاء النص الداخلي، والذي يتمثل في القصة داخل القصة، هذه الخاصية التي تعتبر الأساس الثاني الذي يركز عليه البناء العام للكتاب، ويتمثل هذا النوع في قصص أمثال الأبواب، والقصص الضمنية.

وتستهل قصص أمثال الأبواب بمشهد حوارى بطلاه الفيلسوف "بيدبا" والملك "دبلشيم"، وهو يشكل مقدمة سردية لازمة تكررت عبر كافة الأبواب على الشكل نفسه، ويهيئ الفضاء النصي لينسج على إثره الخطاب السردى الذي يأتي في ما بعد، ومن أمثاله هذا المشهد:

"قال دبلشيم الملك لبيدبا الفيلسوف: قد سمعت هذا المثل، فاضرب لي مثلا في الأشياء التي يجب على الملك أن يلزم بها نفسه ويحفظ ملكه ويثبت بها سلطانه، ويكون ذلك رأس أمره وملاكه:الحلم، أم المروءة، أم الشجاعة، أم الجود؟ قال بيدبا: إن أحق ما يحفظ به الملك ملكه الحلم، وبه تثبت السلطنة، والحلم رأس الأمور وملاكها وأجود ما كان في الملوك"<sup>(1)</sup>.

والملاحظ على صيغة المشهد الحوارى بين الملك والفيلسوف أن عملية السرد تأتي بطلب من الأول(الملك) يحدد فيه الموضوع العام الذي يرغب أن يسير السرد في نطاقه، أو أن ذلك الطلب هو بالأحرى طرح لقضية أخلاقية معينة، يقوم الطرف الثانى(الفيلسوف) بتوضيح أبعادها وتحديد عناصرها الدلالية،

(1)ابن المقفع،كليلة ودمنة،ص143.

وهذا الشكل الذي يقوم عليه هذا المشهد (سؤال وجواب) يمثل قاعدة يأتي عليها السرد الكلاسيكي وهي أن السرد يكون جواباً عن سؤال، أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صبغة الأمر<sup>(1)</sup>، وهذه الخاصية تضمن انتباه المتلقي واستمرارية متابعته لما يسرد.

وأما عن القصص الضمنية فتنتج من خلال التوالد السردى داخل النص وهو توالد يتحقق عن طريق تفرع الأمثال الصغرى تباعاً من المثل المحور (الباب)، وهذه الأمثال الفرعية يوردها "بيدبا" على لسان شخصيات سردية في المثل، على نحو باب "الفحص عن أمر دمنة"، يأتي مثل "المرأة والمصور والعبد"، وبعده مثل "المتطبب الكاذب"، ثم "الرجل والمرأتين"، وينشأ هذا التوالد السردى مع ظهور الشخصيات السردية للقصة الأم.

وما لاحظناه على القصة داخل القصة، أنها عبارة على وحدات سردية متباينة بناء ودلالة، لكل منها استقلالها السردى عن غيرها من القصص المضمنة في النص الأصل (مثل الفحص عن أمر دمنة)، إلا أن المتمعن في البناءات السردية ودلالاتها الموضوعية، رغم انفصالها، يدرك أن هناك خيطاً سردياً يربط فيما بينها، وهو الذي يتجسد في منطقية انفتاح السرود على بعضها البعض.

ويختتم هذا النوع من القصص الضمنية بخاتمات مختلفة، فمنها ما كان لازمة نصية، من ذلك نقرأ عند اختتام السرد في مثل العلجوم والحية: "وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أن الخب والخديعة ربما كان صاحبهما هو المغبون"<sup>(2)</sup>.

(1) عبد الفتاح كليطو، الغائب-دراسة في مقامة للحريري-، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2007، ص3، ص51

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص83

وقد يختتم السارد القصة الضمنية بعرض النهاية التي آلت إليها إحدى شخصيات المثل إن كانت خيرا فخييرا وإن كانت شرا فشرا، على نحو ما جاء في نهاية "الأرنب" و"الأسد": "فأطلع الأسد فرأى ظله وظل الأرنب في الماء، فلم يشك في قولها ووثب على الأسد ليقاتله فغرق في الجب فانقلبت الأرنب إلى الوحوش، فأعلمتهن صنيعها بالأسد"<sup>(1)</sup>، أو يأتي الاختتام حاملا حجة على رؤية أراد السارد أن يقنع المتلقي برجاحتها ولا يزيد عن ذلك شيئا، كهذه النهاية التي وجدناها في مثل "الرجل الهارب من الموت": "فلما رأى الرجل ذلك خاف على نفسه ومضى نحو القرية فأسند ظهره على حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول والإعياء إذ سقط عليه الحائط فمات"<sup>(2)</sup>، هذا التنويع في الاختتام في القصص الضمنية يأتي حسب السياق السردى الذي جاء فيه المثل، ليؤدي الغرض السردى المحدد له، والذي يحمل في فحواه مواعظ وعبر للمتلقى.

هذا فيما يخص القصص الضمنية، أما في أمثال الأبواب فقد جاء الاختتام في أغلبية الأبواب وعددها ثمانية على لسان السارد المؤطر "بيدبا" بصيغة تؤكد المضمون العام للباب ككل، وذلك حتى يذكر به المتلقي، وعلى سبيل المثال اختتام مثل "البوم والغربان": "فهذا مثل أهل العداوة الذين لا ينبغي أن يغتر بهم وإن هم أظهروا توددا وتضرعا"<sup>(3)</sup>، وكذلك في باب "الناسك وابن عرس": "فهذا مثل من لا يثبت في أمره، بل يفعل أغراضه بالسرعة"<sup>(4)</sup>، وهي كلها تلخص

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص71، 70.

(2) المصدر نفسه، ص59.

(3) المصدر نفسه، ص120.

(4) المصدر نفسه، ص124.

العبر من المثل المسرود.

وهناك من الأبواب من اختتمت بعبارة "ثم قال الفيلسوف"، التي تأتي بأسلوب مباشر حاملة آخر ما تلفظ به الفيلسوف للملك، فتكون بذلك كتذكير للأخير بما يحمله المثل من عبرة، مثل ما جاء في باب: "السائح والصائغ": "ثم قال الفيلسوف للملك: ففي صنيع الصائغ وكفره له بعد استنقاذه إياه وشكر البهائم له، وتخليص بعضها إياه عبرة لمن افكر"<sup>(1)</sup>.

أما في باب "الأسد والثور" و"الفحص عن أمر دمنة" فالاختتام يختلف عما سبق، حيث جاء بصوت السارد المؤطر (بيدبا) ميثيرا إلى نهاية القصة من خلال مآل إليه مصير إحدى أبطال المثل، أو يُلخص لنا عبرة، وأمثلتها نسردها على التوالي كآلاتي: ففي باب "الأسد والثور"، قال: "فرضى الأسد بقول دمنة، ثم علم بعد ذلك بكذبه وغدره وفجوره فقتله"<sup>(2)</sup>، وفي الباب الآخر قال: "فمن نظر في هذا، فليعلم أن من أراد منفعة نفسه بضر غيره بالخلافة والمكر فإنه سيجزى على خلافته ومكره"<sup>(3)</sup>.

والملاحظ على هاتين الخاتمتين أنهما مكملتان لبعضهما البعض، فالأولى بينت أن هناك من يستعمل المكر والخديعة لتحقيق الهدف، والثانية جاءت لتبين نهاية كل آثم شرير، وهما رسالة إلى المتلقي أن الجزاء يكون من جنس العمل. وفي آخر باب من الكتاب، وهو "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، تأتي الخاتمة على لسان أحد أبطال المثل، على هذا الشكل:

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 156.

(2) المصدر نفسه، ص 84.

(3) المصدر نفسه، ص 96.

ثم قال: يا عدو نفسه، ترى الرأي للحمامة وتعلمها الحية لنفسها، وتعجز عن ذلك انفسك حتى يتمكن

منك عدوك، ثم قتله وأكله"<sup>(1)</sup>، وهي تحمل في فحواها عبرة أن على المرء أن يرى الحيلة لنفسه قبل أن يراها لغيره حتى يتقادى غدر العدو.

وخلاصة القول أن هندسة النص تحمل دلالات قصد المؤلف الإيحاء بها إلى القارئ، "قابن المقفع" من خلال الفضاء النصي "لكليلة ودمنة"، قدم بعض القضايا السائدة في مجتمعه والساخط عليها فقدمها للمتلقى في قالب قصصي جاء بشكل فسيفسائي يحمل تقسمات وتوزيعات ولكنه في محتوى بعضه البعض مشكلا جسدا واحدا، وهذا ما ينطبق على أمثال "كليلة ودمنة" بكل تراكيبيها السردية وتقسيماتها البنائية فهي تحمل بين طياتها هدفا واحدا أراد المؤلف أن يوصله للمتلقى، وهو إصلاح المجتمع.

ولاشك أن الشكل الذي جاء عليه كليلة ودمنة النص، قد أدى وظيفة أساسية إلى المتلقي، وهي الوظيفة الشعرية التي ترتبط بالمتعة الجمالية التي تتحقق أثناء ممارسة القراءة، فهي تساند المؤلف على تحقيق غايته التعليمية.

### ب/الفضاء الجغرافي:

الفضاء الجغرافي هو مقابل لمفهوم المكان" ويتولد عن طريق الحكى ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه"<sup>(2)</sup> ، أو الحيز الذي يتحرك فيه الأبطال، أو فضاء متسع بطرق خاصة، بحيث يضمن حرية تحرك الأبطال والأحداث"<sup>(3)</sup> ، حيث أن الشخصيات الروائية لها علاقة وطيدة

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص162.

(2) حميد لحميداني، بنية النص السردى في النقد الأدبي، ص62.

(3) محمد بوعزة، شعرية الخطاب السردى، ص53.

بالفضاء الجغرافي، فهي ساكنة فيه والمنفصلة داخله والمكونة لفاعليته وحركيته، وعليه فإن حضورها يعد أساسيا وضروريا في أي عمل روائي، ولا يمكن أن يرد النص بدونه، لأنه إذا انعدم ينعدم التواصل بين الشخصيات.

بالإضافة إلى كونه مفتاح يمكن القارئ من الولوج إلى داخل النص ويعطيه الإذن بتحليق في فضاءه الرحب.

ويشير الفضاء إلى عدة أماكن سواء كانت واسعة أو ضيقة، وهذا راجع إلى الإبداع الفني للكاتب، ومن خلال تصفحنا لقصص "كليلة ودمنة" التي بين أيدينا أمكننا ملاحظة أن الفضاء الجغرافي يتفرع إلى أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، يمكن توضيحها على الشكل الآتي:

### 1/ الأفضية المفتوحة:

الأماكن المنفتحة هي الأماكن الشاسعة التي تساعد الإنسان على الاتصال والتفتح من خلال عملية إرسال واستقبال، إذ يقول "مهدي عبيدي": "الأمكنة المفتوحة هو الحديث عن أماكن ذات مساحة هائلة توحى بالمجهول، أو الحديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة، حيث توحى بالألفة والمحبة"<sup>(1)</sup>.

فالأماكن المفتوحة تكون غير آمنة بسبب شساعتها، فهو مكان قد تشعر فيه الشخصيات بالكراهية أو العداء أو الضيق، وعدم الأمان، وهو مكان لا تحده حدود ضيقة فيشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحات طبيعية، ولقد تنوعت الأفضية المفتوحة في قصص كليلة ودمنة وتعددت، وأبرزها:

(1) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بشار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 95.

## أ- الغابة:

وهي مكان مناسب لشخوص "كليلة ودمنة" التي تنتسب إلى الحيوان، فجاءت بيئتها المكانية ملائمة لطبيعتها لتشملها وتتحرك في نطاقها. والغابة هي فضاء مكاني تجمع بين تضادية المفتوح والمغلق والواضح والغائب والبارز والغائر والظاهر والباطن، كما أنها طرق متشعبة ودهاليز بعضها يفضي إلى طريق مستقيم وبعضها إلى تفرعات وتعرجات، وهذا ما ينطبق على النصوص السردية للحكايات التي جاءت متشعبة ومتفرعة ولكنها تكون بنية سردية واحدة، أما متنها السردية يشتمل على كل المتناقضات، من خير وشر، قوة وضعف، سيطرة وخضوع، وهي نفسها المتناقضات التي يعيشها الإنسان ويعاني من سلبياتها أمام قوى لا يتحكم على وسائل عظمتها من مال ونفوذ والملك، لذا فإن "فضاء هذه الأمكنة المفتوحة قد يكشف عن صراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها"<sup>(1)</sup>.

كما ترمز الغابة إلى القسوة من خلال المعاني التي تكررت على مستوى جميع نصوص كليلة ودمنة، وهي السيطرة، والتعدي، والألم. وقد أورد السارد مكان "الغابة" بعدة أسماء وأوصاف أماكن توحى إليها، منها "أجمة" التي وردت كثيرا في الحكايات، منها حكاية "ابن آوى والأسد"، إذ يقول السارد: "زعموا أنه كان أسدا في أجمة"<sup>(2)</sup>، فالأجمة هي مكان كثير الأشجار تعمره الحيوانات.

(1) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 95.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 123.



و وردت أيضا في معنى كلمة "العريش" كما جاء في هذا المقطع السردى:  
 "فبينما الغراب والجرذ والسلحفاة ذات يوم في العريش إذ غاب الظبي"<sup>(1)</sup>.  
 وجاء في قول السارد: "وأما الثور فإنه خلص من مكانه وانبعث، فلم يزل في  
 مرج مخضب كثير الماء والكلاب"<sup>(2)</sup>، فقد اشتمل على صفات التي تزخر بها  
 الغابة، وهي الأرض الخضراء كثيرة الماء والعشب، والتي تكررت في قوله:  
 "زعموا أن أسدا كان في أرض كثيرة المياه والعشب"<sup>(3)</sup>.

#### ب- البحر:

هو فضاء رحب، تتعدم فيه الحواجز، يرمز إلى السعة والانبساط والعمق،  
 وكذلك على المجهول والمخاطر والهلاك، والبحر كمكان مفتوح "يظهر أفكارا  
 وأبعادا سياسية واجتماعية واقتصادية وإنسانية في ضوء الثنائيات المتقابلة  
 والمتماتلية"<sup>(4)</sup>، وهذا ما نجده متواردا في "كليلة ودمنة" ودليل ذلك هذا القول: "وقد  
 قيل في أعمال ثلاثة لا يستطيعها أحد إلا بمعونة من ارتفاع الهمة وعظم  
 الخطر: منها صحبة السلطان، وتجارة البحر ومنها مناجزة العدو"<sup>(5)</sup>، وكذلك في  
 هذا القول: "قالت الأنثى: ليحسن نظرك فإننا على غرر في مكاننا هذا فإن البحر  
 لو قدم لذهب بفراخنا"<sup>(6)</sup>.

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 104.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) المصدر نفسه، ص 70.

(4) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 115.

(5) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 62.

(6) المصدر نفسه، ص 79.

ومثل "البحر" مكان العباد المتزهدين، ويدل على ذلك قول السارد: "زعموا أنه كان ناسك مستجاب الدعوة فبينما هو ذات يوم جالس على ساحل البحر.."<sup>(1)</sup>.  
وفي موضع آخر شكل "البحر" مصدر الخوف لمن فيه، يقول السارد: "فلما جاء أوان إفراخهما قالت الأنثى للذكر: لو التمسنا مكانا حريزا غير هذا نفرخ فيه، فإني أخاف من البحر"<sup>(2)</sup>.

ونلاحظ أن مكان "البحر" مليء بالمتناقضات، فهو هادئ جميل المنظر واللون، وفي حين أخرى هائج بشع يدل على الخوف والذعر، وهذه هي حياة الإنسان مليئة بالمتناقضات والصراعات.

### ج-الجبيل:

هو علامة واضحة للشموخ، والأنفة، والقوة، والجبروت، والجلد، وهو يرسخ دعاماته عميقا في المكان لا يبرحه، أنى واجهته عاصفة، أو ريح، أو سيل عرم، ومهما كلته الثلوج، فهي لن تزيد إلا من وقاره، وعنفوانه، وبهائه، وعزته وسؤدده.  
إن طبيعة الجبل الصلبة الثابتة تجعل منه رمزا للبأس والسيطرة والهدوء، يلجأ إليه الإنسان لتأمل في خلق هذا الكون، وللتعبد وهذا ما نجده في هذا القول: "ولذلك استطاعت النساك بأنفسها واختارت الوحدة في الجبال على مخالطة الناس وآثرت العمل لله على العمل لخلقه"<sup>(3)</sup>، فالجبيل-إذن-رمز للأمن.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص116.

(2) المصدر نفسه، ص79،80.

(3) المصدر نفسه، ص63.

كما مثل "الجبل" المأوى الآمن، وهذا دليل ذلك: "زعموا أن جماعة من القردة كانوا سكانا في جبل.."(1).

لذا فشعرية الفضاءات المفتوحة تمثلت في تشكيل ثنائية متضادة تمثلت في القسوة (الغابة، البحر)، والاطمئنان (الجبل).

## 2/ الأفضية المغلقة:

الأماكن المغلقة هي التي تعزل الشخصيات نسبيا عن العالم الخارجي، إذ تجد من خلالها نوع من الراحة النفسية في عزلتها: "وهي كوسيط الأمان الشخصي للناس عندما يغلقون عليه بيوتهم طلبا للنوم أو العزلة"(2)، وهو مكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه لفترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لهذا "فهو المكان المؤطرة بالحدود الهندسية والجغرافية"(3)، حيث أن الإنسان غالبا له حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح.

ومن الأمكنة المغلقة الواردة في كلية ودمنة:

### أ- السجن:

هو رمز إلى السكن الذي يأوي إليه الإنسان بغير إرادته، ويعرف السجن بأنه "ذلك المكان المنعزل عن أعين الناس، وقد يكون مكانا يكبح الحياة أو يرفضها"(4)، فهو فضاء إجباري له لاختراقه القوانين الوضعية، وسلوكه سلوكا

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص 81.

(2) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 57.

(3) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص 44.

(4) المرجع نفسه، ص 76.

شاذا يلحق ضررا بالآخرين، فيكون عقابه أن يدخل فضاء متناهيا، منحازا عن الفضاء الخارجي المتسع.

والسجن في "كليلة ودمنة" يتوارد كمكان معزول وُجد لردع فئة معينة من المجتمع، وهي الفئة الخارقة للقانون، مثل شخصية "دمنة" التي تسببت في هلاك "شترية" الثور، فكان محله العزلة لا محالة ويبدو ذلك في هذا القول: "فلما انتصف الليل، أخبر أن كليلة أن دمنة في السجن، فأتاه مستخفيا، فلما رآه وما هو عليه من ضيق القيود وحرج المكان"<sup>(1)</sup>، فحال "دمنة" توحى بالعجز التام وهذا أثر على نفسيته وأصبح يعيش في ضيق وغم.

ولا تتعد حال السائح في مثل "الحية والقرد والبير" عن حال دمنة، فقد عذب وترك في السجن إلى أن جاءت "الحية" لمساعدته "وانطلقت الحية إلى السائح فدخلت إليه السجن.."<sup>(2)</sup>.

فالسجن بوصفه مكانا مغلقا، له دلالة سلبية، فانغلاقه يشكل مزيدا من التقيد، لأنه مصادر للحرية بكل معانيها، فقد عرفه "حسن نجمي" على أنه: "مؤسسة للعقاب والمراقبة والتدمير"<sup>(3)</sup>.

#### ب- العش (وكر):

فهو مأوى الذي قال عنه "غاستون" (Gasto): "ركننا في العالم إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى"<sup>(4)</sup>، ومثل في قصص

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 88.

(2) المصدر نفسه، ص 156.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 140.

(4) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر/غالب هلسة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 4،

1984، ص 36.

"كليلة ودمنة" بيت "الطائر" الذي يجعله يشعر بالسعادة كلما عاد إليه من رحلات البحث عن الطعام لصغاره، لذا فقد مثل "المكان الذي يحمل الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه"<sup>(1)</sup> وهذا مثال عن ذلك "فكانت الحمامة تشرع في نقل العش إلى رأس النخلة...، وكانت إذا فرغت من النقل باضت ثم حضت بيضها"<sup>(2)</sup>، ومنه فإن العش يجسد بلا منازع صورة السكن والراحة والهدوء التي يسعى الإنسان إلى تحقيقها عن طريق بناء ما يحقق هذه المميزات، فهو "المأوى الاختياري والإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان"<sup>(3)</sup>، فهو مكان يوفر الأمن والاستقرار. لكن قد لا يحقق هذا المأوى (العش) الأمن المطلوب دائما إذا أحيطت حوله المخاطر، مثلما ورد في هذا المقطع السردية: "فإني أخاف وكيل البحر"<sup>(4)</sup>. وفي هذا المقطع أيضا: "فأغار ملك البوم في أصحابه على الغريان في أوكارها فقتل وسبى.."<sup>(5)</sup>.

فالعش-إذن- جاء حاملا للمعنيين مختلفين هما الأمن والخوف. والملاحظ على العموم في الأماكن المغلقة التي وردت في كليلة ودمنة أنها جسدت صورتين متناقضتين أحدهما القلق والخوف (السجن)، والآخر الأمن والاستقرار (العش) مع الشروط.

(1) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص47.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص161.

(3) مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص43.

(4) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص158.

(5) المصدر نفسه، ص107.

هذه بعض الأماكن التي ساهمت في تشكيل البناء السردى لأمثال كليلة ودمنة، والتي لم تأتي لتقديم صورة وظيفية، وإنما هي تعبر عن رؤية الكاتب التي أصداها في هذه القصص.

### ج/أبعاد المكان:

لكل مكان سمات وخصائص تميزه عن غيره من الأماكن، والمكان يؤثر ويتأثر بالإنسان، فالمكان يضفي على ساكنيه خصائص وصفات، والإنسان يؤثر في المكان المحيط به سلباً أو إيجاباً.

باعتبار المكان عنصراً من عناصر القصة، وله الدور الفعال في بناء النص السردى كما له أهمية كبرى في تأطير المتن الحكائي، وقد تجلت أبعاده المختلفة السياسي، أو الاجتماعي، أو الخلقى، وغيرها، فالمكان "كالخزان الحقيقي للأفكار والمشاعر و الحدوس حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"<sup>(1)</sup>، ويتخذ المكان دلالاته السياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات بين عناصر القصة، لأن "الفضاء الروائي لا يمكن بأية حال أن يظل معزولاً عن باقي مكونات السرد الأخرى للنص كالشخصيات والأحداث، والزمن، وعدم النظر إليه في تفاعله مع هذه المكونات يجعل التأويل قاصراً عن إدراك الأبعاد الدلالية"<sup>(2)</sup>.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 31.

(2) كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط 2003، ص 10.

لذلك نحاول تقصي أبعاد المكان في حكايات "كليلة ودمنة"، متبنيين آراء "كيسنر" في ذلك.

### 1/ البعد السياسي:

للأدب بشكل عام دور في الحديث عن السياسة، سواء كانت الأحاديث السياسية حدثت أم يتوقع حدوثها، والقصة أو الرواية تلعب دورا هاما في نقل الوقائع وتجسيدها، وإعطاء الحدث رؤى مختلفة تعبر عن الوضع الراهن، "كيسنر" (Kessner) يقول أنه: "ليس الفضاء هو ما يصادفني فيه شيء وحسب، بل إنه ذلك الذي يصادفني فيه شيء ويرتبط بي بشكل متبادل"<sup>(1)</sup>، وهذا يعني أن المكان القصصي قد يعبر عن قضية أو مشكلة تكون أحد اهتمامات المتلقي، وبذلك يدفعه إلى أن يعمل عقله للبحث عن الحلول المناسبة التي تكون مخبأة في ثناياه (المكان).

أضفى المؤلف في قصص "كليلة ودمنة" أبعادا سياسية واضحة، وتجلت لنا بوضوح في ثنايا الحكايات، ولعل أبرزها ما ورد في قصة "الأسد والثور"، التي حملت بعدا سياسيا أراد "بيدبا" أن ينبه إليه الملك "دبشليم"، وذلك من خلال أخطاء الأسد الفادحة والهفوات الكثيرة التي جعلته يجني آلاما وندما بقية حياته. اتصف الأسد كما يبدو في هذا المقطع: "فلما سمع خوار الثور ولم يكن رأى ثورا قط ولا سمع خواره خامره منه هيبة وخشية وكره أن يشعر بذلك جنده

(1) كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص10.

فكان مقيما مكانه لا يبرح ولا ينشط بل يؤتى برزقه كل يوم على يد جنده"<sup>(1)</sup>، بضعف الشخصية، وقلة الحيلة والتجارب، حيث لم تعلمه الحياة كيف يتصدى للأزمات والشدائد، فهو ما إن سمع صوت "الثور" خاف وحبس نفسه في بيته، بدل الخروج والبحث عن مصدره.

أيضا يتصف هذا الحاكم بشدة الغضب مما أعمى بصيرته من رؤية الحقيقة، وأصبح يرى فقط ما يعرض عليه مزيفا، مثل ما يوضح هذا المقطع السردى: "لقد تركتني أكره مجاورة شترية إياي، وأنا مرسل إليه ما وقع في نفسي منه"<sup>(2)</sup>، فهو يمثل بئس الحاكم الذي لا ينفذ أمره في شيء بقدر ما يجر إليها من سوء تصرفاته.

فالسارد جعل من الفعل السردى وسيلة هامة في تنبيه وإيقاظ الهمم التي تشغل مناصب هامة في المجتمع(السلطة)، فهو يحاول أن يجعل من الفضاء السردى مرآة تعكس صور نماذج إنسانية ليمرر عبرها الخطاب السياسي الذي يطمح من خلاله إلى تقويم سلوك الملك وتوجيهه توجيهها سليما بما يتفق مع الأخلاق.

وفي مثل "الحمامة المطوقة" نجد صورة للحاكم المثالي، لما تتمتع به من صفات فطرية (الفطنة والذكاء)، وأخرى أخلاقية (حسن معاملتها لرعيها)، هذه المميزات أهلتها، لأن ترأس سربرا كبرا من الحمام، يخضع لأوامرها وتوجيهاتها خاصة بعد أن وقعت في شباك الصياد، و نستشف ذلك من خلال هذا المقطع السردى: "لا تخاذلن في المعالجة ولا تكن نفس إحداكن أهم إليها من نفس

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 60.

(2) المصدر نفسه، ص 74.



صاحبته، ولكن نتعاون جميعنا ونطير كطائر واحد فينجو بعضنا ببعض...، فقالت للحمام: هذا الصياد جاد في طلبك، فإن نحن أخذنا في الفضاء لم يخف عليه أمرنا ولم يزل يتبعنا، و نحن توجهنا إلى العمران خفي عليه أمرنا وانصرف، وبمكان كذا جرد هو لي أخ فلو انتهينا إليه قطع عنا هذا الشرك، ففعلن ذلك وأيس<sup>(1)</sup>، والملاحظ أن طريقتها في معالجة المشاكل وحل العقد تدل على وعيها الكامل بالمسؤولية التي على عاتقها، حيث نجدها قد ركزت كل اهتمامها، في سبيل نجاة المجموعة بكاملها، إيماناً منها بتحمل المسؤولية تجاه من ائتمنها على حياته.

ونلمس بعداً سياسياً آخر من خلال الموقف الذي أصرت عليه الحمامة والمتمثل في طلبها من "الجرذ" أن يبدأ في حل عقد شباك صديقاتها أولاً، ثم حلّ عقدها هي، وقد ألحت على ذلك مثل ما يوضح هذا المقطع: " فقالت له المطوقة ابدأ بقطع عقد سائر الحمام وبعد ذلك أقبل على عقدي، فأعادت عليه ذلك مرارا<sup>(2)</sup>، وقد بررت الحمامة للجرذ سبب إلحاحها، وهو خوفها أن يصاب بالتعب وهو يحل عقدة شباكها، فيتخاذل عن الاستمرار في فك بقية العقد، فتتجو هي ويبقى بقية السراب، ولكن إن بقيت عقدها في الأخير، ستدفعه مروءته ووفاءه لها بمواصلة العمل حتى ولو تعب.

وبهذا تكون "المطوقة" قد ضمنت سلامة مجموعتها من الهلاك، وكل ذلك كان بدافع إيمانها بواجبها تجاه سربها، لأنها ترى ذلك حقاً لهم كما فازت هي بحقها في الطاعة.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص 97، 98.

(2) المصدر نفسه، ص 98.

نلاحظ-مما سبق- أن الحماسة الرئيسة تعمل جاهدة من أجل توفير الأمن والرخاء لسربها حتى يعيش في استقرار وطمأنينة، وهذا ما أهلها أن تكون موضع احترام وتقدير من قبل أتباعها، وبذلك تجسد لنا شرط قيادة الأمة، والذي إذا تحقق في كل موطن يكون الحاكم قد ضمن أمنه وأمن وطنه.

ونجد في مثل "البوم والغريان" خطابا سياسيا واضحا تمثل في لجوء الملك إلى مشاوره أهل الرأي والحكمة، وهو رسالة موجهة إلى الملك "دبشليم"، لأن الاستبداد بالرأي يشتت الأمة ويفرق سبلها ويضعف قواها فتكون أرضا بورا.

فبعد غارة "البوم" على "الغريان"، قام ملك الغريان بجمع وزرائه ومستشاريه ليستشيرهم في الأمر، وهذا المقطع يدل على ذلك: "وكان الملك كثيرا ما يشاورهن في الأمور ويأخذ آراءهن في الحوادث والنوازل"<sup>(1)</sup>، وهو أمر يوحي إلى وعي الملك بالأساليب السياسية الحكيمة.

وكان هؤلاء الوزراء خمسة يشهد لهم بالذكاء والفتنة، فعرض كل منهم على الملك رأيه وخطته في حل المسألة مع التبرير لها لإقناع الملك والحضور، وهذا مقطع سردي للتوضيح:

"قال الملك لأول من الخمسة: ما رأيك في هذا الأمر؟ قال: رأي قد سبقتنا إليه العلماء، وذلك أنهم قالوا: ليس للعدو الحقن الذي لا طاقة لك به إلا الهرب.

قال الملك للثاني: ما رأيك أنت في هذا الأمر؟ قال: ما أرى هذا من الهرب.

.....

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص107.

قال الملك للخامس: ما رأيك أنت؟ الصلح أم القتال أم الجلاء؟ قال: أما القتال فلا سبيل إلى قتال...<sup>(1)</sup>.

فمشاورة الحاكم لمن تتوفر فيهم صفات الفطنة والذكاء، يجسد لنا بعدا سياسيا يدعو إلى ضرورة الأخذ بالرأي الصائب للخروج من الأزمات، وهذا يشترط على أن يكون الحاكم ذا رؤية ثاقبة للأمور تمكنه من اختيار الرأي الصحيح، فملك الغريان-كما ذكرنا سالفًا- قد استشار خمسة من وزرائه، وبفضل حنكته في فهم الأمور تمكن من أخذ القرار الصائب الذي به أنقذ رعيته، والذي يعود إلى وزيره الخامس حين قال له الملك: "أشر علينا برأيك الذي ترى أن نعمل به..."<sup>(2)</sup>، فشخصية الوزير الخامس تمثل صورة مثالية للسياسي المحنك.

فالبعد السياسي تجلى بوضوح في متن حكايات "كليلة ودمنة"، و قد لمسنا في الشروط التي يجب أن تتوفر في الحاكم المقتدر في تسيير أمور أمته، حتى يتمكن من حمايتها وتحقيق الأمن والاستقرار في الوطن.

## 2/ البعد الاجتماعي:

تبرز دلالة الفضاء الاجتماعي في قصص "كليلة ودمنة"، كتصوير لحياة الرعية المظلومة والساخطة على نظام الحكم، ليصبح المكان فيها نسيجا تصويريا موحيا وموظفا توظيفا دلاليا يحيلنا على أشياء ذات واقع واجتماعي، الذي ربطه المؤلف بشخصيات جوهرية تحملت سيرورة الأحداث، بحيث من خلالها ومن خلال محيطها كانت تتجلى صورا لتلك الطبقة المحرومة من حقوقها، فالمكان

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص108، 107.

(2) المصدر نفسه، ص107.

يفضي "إلى حالات دينامية متراكبة ومتداخلة فيما بينها بشكل متبادل"<sup>(1)</sup>، فهناك تفاعل بين المكان والحالة الاجتماعية للشخصية، والتي قد يبدها (المكان) من خلال تصرفاتها (الشخصية)، مثل ما نجد في قصة "السماكات الثلاث".

مثلت الشخصيات في هذه الحكاية الطبقة المستضعفة التي حرمت من مكان عيشها، وفرت هاربة لتنقذ حياتها من الظالم، ونستشف ذلك في هذا المقطع السردية: "زعموا أن غديرا كان فيه ثلاث من السمك: كيسة وأكيس منها وعاجزة، وكان ذلك الغدير بنجوة من الأرض لا يكاد يقربه أحد وبقره نهر جار، فاتفق أنه اجتاز بذلك النهر صيادان فأبصرا الغدير فتواعدا أن يرجعا إليه بشباكهما...، فأما أكيسهن فلما سمعت قولهما ارتابت بهما وتخوفت منهما فلم تعرج على شيء حتى خرجت من المكان...، وأما الكيسة الأخرى فإنها مكثت مكانها وتهاونت في الأمر حتى جاء الصيادان"<sup>(2)</sup>، فبالرغم من أن المكان الذي كانت تعيش به السمكات مكان رغد ورزق، إلا أن الخوف من الصياد جعلها تهاجر ذلك المكان بحثا عن الحياة والاستقرار، أما السمكة الضعيفة التي تمسكت بمكان عيشها فقد لاقت حتفها.

هذه صورة قد جسدت واقعا اجتماعيا حقيقيا، وهي أن الضعفاء لم يعودوا قادرين على أن يعيشوا آمنين مطمئنين على أنفسهم وذويهم في زمن اضطربت فيه القيم الأخلاقية، وانحطت قواعد السلوك، إنه واقع جسده حكم الأقوياء الذين يمثلون القوة الغاشمة التي تتعدى على الضعفاء والفقراء وتسلب حقوقهم باسم القوة.

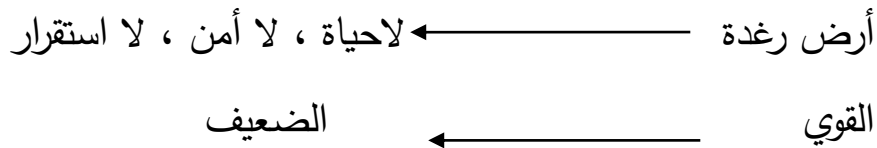
(1) كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص199.

(2) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص82.

وتتكرر هذه الصورة -أيضا- في مثل "الأرنب والأسد"، ذلك الأسد المغتر بقوته إذ تقوم على خدمته جماعة من الحيوانات الضعيفة الخائفة (أكلة العشب) بإحضارها يوميا له غذاءه المتمثل في دابة مقابل سلامتها وأمنها، يقول السارد: "زعموا أن أسدا كان في أرض كثيرة المياه والعشب، وكان في تلك الأرض من الوحوش في سعة المياه والمرعى شيء كثير، إلا أنه لم يكن ينفعها ذلك لخوفها من الأسد، فاجتمعت وأتت إلى الأسد فقالت له: إنك لتصيب منا الدابة بعد الجهد والتعب، وقد رأينا لك رأيا فيه صلاح لك وأمن لنا، فإن أنت أمنتنا ولم تخفنا فلك علينا في كل يوم دابة.."<sup>(1)</sup> ، فهذا المكان الجميل الذي تتوفر فيه كل شروط الحياة أصبح نقمة على أهله المستضعفين، فلا أمن لهم ولا استقرار لهم، بل لا حياة لهم على أرضها إن لم أمنهم حاكمهم الظالم.

إنه الاستغلال بعينه بسبب عدم تكافؤ القوى، وقانون الغاب يرجح كفة أصحاب القوة لتكون الحاكم المسيطر على من هم أقل قوة.

والملاحظ على هذه الأبعاد الاجتماعية تجسدت من خلال العلاقة الضدية تمثلت في:



وهذه المعاني التي توصلنا إليها من خلال تحليلنا للأبعاد الاجتماعية للمكان

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص70.

مجسدة بكثرة في أمثال الكتاب، لأن "الفضاء حاضر في حركية الشخصيات"<sup>(1)</sup> ، ولنوكد ذلك نضيف مثالا توضيحيا آخر، الذي أخذناه من قصة "الغراب والأسود الثعبان وابن آوى".

"زعموا أن غرابا كان له وكر في شجرة على جبل وكان قريبا منه جحر ثعبان أسود، فكان الغراب إذا أفرخ عمد الأسود إلى فراخه فأكلها"<sup>(2)</sup>.

فمكان عيش "الغراب" وإن كان في شجرة على الجبل الذي يوحي بالطمأنينة، نجده لا أمان فيه، لأن همجية الأسود (الثعبان) لم تدعه هو وفراخه أن يعيشوا في أمن واستقرار، فقد عمد "الأسود" إذا أفرخ الغراب في كل سنة ذهب إلى وكره فأكل فراخه باسم القوة.

وهنا يتجلى لنا بوضوح العلاقة الضدية بين:

مكان الأمان ← لا أمن فيه.

### 3/ البعد النفسي:

والمقصود به أن يرتبط المكان بالحالة الشعورية لشخصية، فهناك تأثير متبادل بين الطرفين، فيرتبط الإحساس بالمكان وبمزاجية الإنسان، ومن ثم فإن منظور الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي،..، ويجعله يحدد دلالاته

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص65.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص68.

الخاصة"<sup>(1)</sup>، كأن يتبادل المكان الدور مع الشخصية فيشعر بآلامها وأحاسيسها، بمعنى أن المكان يرتبط بالإنسان في جميع حالاته في الألم والحزن، والفرح، وقد عبر "كيسنر" (Kessner) عن هذا بقوله: "قد يكون الأصح القول أنه يجعل الفضاء يتكلم، أي أن الفضاء هو ما يتكلم داخله"<sup>(2)</sup>، فالمكان يصبح المعبر عن خوالج ودواخل الشخصية، فهو "يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير"<sup>(3)</sup>.

فحضوره في القصة ضروري من خلاله يفهم القارئ نفسيات الشخصيات وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها فينبغي النظر إليه فهو مرتبط بالإحساس ومدى القدرة على تكييف معه، "إذ أن الأماكن...، هي التي سيوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية"<sup>(4)</sup>، ولذا فإن المكان يعبر عن الشخصية وحالتها النفسية ومكان وجودها، "ومن هذه الناحية يمكن اعتبار الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم انشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات"<sup>(5)</sup>.

ويظهر هذا البعد جليا في حكايات "كليلة ودمنة"، لكنه متعدد الرؤى والوجهات مشكلة العلاقة الضدية التي تمثلت في (التمسك # الرفض)، وذلك بحسب الموقف الذي تواجهه الشخصية.

فمن بين المواقف التي أبدت فيها الشخصية تعلقها بالأرض التي تعيش عليها، ومستعدة للدفاع عنها وحمايتها، مما يشعر المتلقي بمواطنة الشخصية، لأن

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

(2) كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص184.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص33.

(4) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص30.

(5) المرجع نفسه، ص30.

"المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة"<sup>(1)</sup>، ما وجدناه في قصة "البوم والغريان"، حين أشار عليه أحد الوزراء بترك الوطن، فخاطب قائلاً: "لا أرى ذلك رأياً أن نرحل عن أوطاننا لعدونا"<sup>(2)</sup>، أي أن شدة التمسك المكاني (الوطن) أدى إلى رفض الملك رأي الوزيرين، لكرهه الكلي للتخلي عن الوطن، وهو يختار الحرب من أجله: "ترحل عن وطننا...، فنكون به لهم عوناً علينا، ولكن نجمع أمرنا ونستعد لعدونا ونذكي نار الحرب فيما بيننا وبين عدونا، ونحترس من الغرة إذا أقبل إلينا فنلقاه مستعدين ونقاتله قتالاً غير مراجعين"<sup>(3)</sup>.

إن "الملك" يبدي حميته على وطنه ويشحن الهمة من خلال استعماله للأفعال ( نرحل، نكون، نجمع، نستعد، نذكي، نحترس، نلقاه، نقاتل...)، وهي تدل على مدى استعداده لحماية الوطن، فهو يحبه ويسعى للبقاء عليه محافظاً على استقراره وأمنه.

ونوضح هذا الموقف بمثال آخر، مأخوذ من قصة "ملك الفيلة ورسول الأرانب"، إذ نجد فيه قوة التمسك بالأرض، والتي تتم عن الحب الحقيقي لها، رغم ضعف سكانها وهمجية وشراسة وافديها، مثل ما يظهر هذا المقطع: "وكانت تلك الأرض أرض أرناب، فوطأت الفيلة الأرناب بأرجلها في جحورها فأهلكن أكثرها، فاجتمع البقية منها إلى ملكها فقلن له: قد علمت ما أصابنا من الفيلة، فاحتل

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص53.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص107.

(3) المصدر نفسه، ص107.



لنا قبل رجوعهن علينا"<sup>(1)</sup>.

فهذه الأرناب أبت أن تغادر أرضها رغم ما ألحق بها من خوف ودمار من قبل الفيلة، فهي متمسكة بالبقاء، ويبدو ذلك من خلال بحثها عن حل قبل عودة الفيلة.

هذا الموقف يشير إلى أن التمسك بالوطن لا يشترط القوة الجسمية، بل يحتاج إلى البسالة والإيمان بحق العيش على أرضه، لأن "هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية"<sup>(2)</sup>.

ونسوق مثالا توضيحيا آخر يجسد التعلق بالوطن، والذي نجده في قصة "الجرذ والناسك"، حين أبدى الجرذ ارتياحه بجره قائلاً: " وكان في جحري ألف دينار لا أدري من كان وضعها فيه، فكنت أفترشها وأفرح بها وأعتز بمكانها وأتقلب عليها"<sup>(3)</sup>.

فتقلب "الجرذ" في جحره يرفع من معنوياته النفسية لما يشتمل عليه من دنائير التي يفترشها، فالشخصية-هنا- مرتبطة ارتباطا حميميا بالمكان، ولهذا أصبح له قيمة شعورية خاصة تعكس وجهة نظر الشخصية، وتحدد سلوكها وبعدها النفسي.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص109.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص30.

(3) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص100.

ومن المواقف التي جعلت الشخصية ترفض المكان لخوفها منه "عن طريق البنية المغلقة التي تخلق الرهبة"<sup>(1)</sup>، وما نجده في هذا المقطع السردى الذي نستشف به من قصة "الحمامة والجرذ والطبي والغراب"، حين عمد "الطبي" و"الجرذ" إلى إرعاب الصياد من أجل مساعدة "السحفاة" التي وقعت في فخه، وذلك من خلال لجوئهما إلى الحيلة والخداع، يقول السارد: "ففكر الصياد في أمره مع الطبي المتظالم فظن أنه خولط في عقله وفكر في أمر الطبي والغراب الذي كان يأكل منه وتقريظ حباله فاستوحش من الأرض، وقال: هذه أرض جن أو سحرة فرجع موليا لا يلتمس شيئا ولا يلتفت إليه"<sup>(2)</sup>.

إن ترك "الصياد" غنيمته بمجرد أن انتابه الخوف يدل على ضعف شخصيته، فهو لم يستطع أخذ ما يريد بمجرد أن راودته بعض الأفكار الجنونية التي هُيئت ودبرت له، و وأقعته في الفخ المنشود. فالصياد يمثل -إذن- الجانب السلبي الذي لا يتمسك بالأرض، ولا يدافع عنها، فهو ضعيف الحلية، لا يستطيع أن يحافظ على ممتلكاته، يرجح مصلحته الذاتية على كل شيء.

ونأتي بمثال توضيحي آخر يجسد الموقف السابق، والذي أخذناه من قصة "مثل المكاء الطائر والسرطان"، حين أبدى "السرطان" "للعلجوم" رفضه للأرض التي يعيش عليها، طالبا منه المساعدة، فقال له: "إني أيضا قد أشفقت من

(1) كويسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص107.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص106.

مكاني هذا واستوحشت منه، فاذهب بي إلى ذلك الغدير"<sup>(1)</sup>.

فاستعمال "السرطان" الأفعال (أشفقت، استوحشت، اذهب) يعبر عن حالته النفسية، ويوحي للقارئ بمدى معاناة هذه الشخصية القصصية من المكان المتواجدة به.

وقد ترفض الشخصية المكان ويتجلى ذلك من خلال ما وجدناه في قصة "الحمامة والجرذ والطبي والغراب"، لما قال الغراب للجرذ: "إن جحك قريب من طريق الناس، وأنا أخشى على نفسي من ذلك"<sup>(2)</sup>.

إن الخوف على الحياة هو الذي دفع "بالغراب" لأن يصرح لصديقه "الجرذ" بضرورة رحيله عن المكان الذي يوجد به جحره، وقد حدد له سبب ذلك، وهو أن الجحر يتواجد بمكان يكثر به ذهاب وإياب الناس مما يشكل عليه (الغراب) خطر، وهذا يعكس نفسنيته المظطربة لعدم إحساسه بالأمان في ذلك المكان، فهو رافض له.

#### 4/ البعد الأخلاقي:

جاءت حكايات "كليلة ودمنة" محملة بالعبر والحكم، لذلك فقد حظي البعد الأخلاقي فيها بمكانة مهمة، وقد عدّ "كيسنر" (Kessner) أن "الفضاء الأخلاقي...، أساس الرواية كئيّة"<sup>(3)</sup>، لأن "ابن المقفع" هدف إلى الإصلاح وتقويم أخلاق المجتمع من خلال ما قدمه من مواظ وحكم في قصص "كليلة ودمنة"،

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 69.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

(3) كيسنر، شعريّة الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص 112.

فإننا نجد هذا البعد الأخلاقي مبثوثاً-تقريباً- في كل ثناياها، وسنرد بعض الأمثلة للتوضيح.

ورد في مثل "القملة والبرغوث" بعد أخلاقي تمثل في الغدر المحسن، فهذه "القملة" التي استضافت "البرغوث" وأحسنت إليه، وقالت له: "بت الليلة عندنا في دم طيب وفراش لين، فأقام البرغوث عندها حتى إذا أوى الرجل إلى فراشه وثب عليه البرغوث فلدغه لدغة أيقظته وأطار النوم عنه، فقام الرجل وأمر أن يفتش فراشه فنظر فلم ير إلا القملة فأخذت فقصعت وفر البرغوث"<sup>(1)</sup>.

كانت نهاية "القملة"-إنن" الموت جزاء لإحسانها "للبرغوث" الغدار، وقد مثل -هنا- جسم الرجل الفضاء المكاني الذي جرت عليه أحداث القصة، لأن الفضاء هو "الذي تأخذ فيه الذات وضعاً لكي تتكلم عن موضوعات التي لها غرض لها في خطابها"<sup>(2)</sup>، وهذه الأحداث ترمي إلى عدم ائتمان أصحاب ذوي النفوس الشريرة، فعسى أن تحسن إليها ويكون جزاءك مثل شخصية "القملة"، فالمكان أظفى بعداً أخلاقياً على القصة.

ونجد بعداً أخلاقياً يتمثل في تقديم المساعدة للعاجز عن قضاء حاجته، وقد تجسد هذا البعد في حكاية "مثل البطين والسلحفاة"، حين قررت البطان مغادرة مكان عيشهما مع السلحفاة بسبب قلة، فتحسرت "السلحفاة" على عدم قدرتها على الطيران والذهاب معها إلى مكان الماء، وطلبت المساعدة منهما، كما يبدي هذا المقطع: "إنما يبين نقصان الماء على مثلي التي كأني السفينة لا أقدر على

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص73.

(2) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص33.

العيش إلا بالماء، فأما أنتما فتقدران على العيش حيث كنتما، فاذهبا بي معكما،  
قالتا: نعم" (1).

فاحتياج "السحفاة" إلى تغيير مكان عيشها جعلتها تطلب المساعدة من  
"البطتين" اللتان قبلتا الطلب، وبالتالي نجم عن هذا المكان بعدا أخلاقيا، لأن  
"المعيار الأخلاقي للأثر الذي يمكن تلخيصه كضرورة لموازنة الرغبة بالحاجة" (2)،  
فحاجة الشخصية هي التي تولد البعد الأخلاقي في المكان.

ونلتمس بعدا أخلاقيا آخر في قصة "الثعلب والطبل"، هذا الثعلب الذي أعماه  
طمعه فذهب يسعى وراء صوت طبل، ظانا أنه فريسة ضخمة، كما يبدي السارد  
ذلك في هذا المقطع السردى: "فتوجه الثعلب نحوه لأجل ما سمع من عظيم  
صوته، فلما أتاه وجده ضخما، فأيقن في نفسه بكثرة الشحم واللحم" (3).

فمكان تواجد "الطبل" معلقا على الشجرة أوحى إلى "الثعلب" الذي لم يعمل  
فكره وسعى وراء فطرته وهي الأكل، منحت بعدا أخلاقيا متمثل في ضرورة ضبط  
الغريزة وإعمال الفكر.

ولنستشف بعدا أخلاقيا آخر في مثل "الحمامة والجرذ والطبي والغراب"، حين  
وقعت سيدة الحمام وصديقاتها في شرك الصياد "فعميت هي وصاحباتها عن  
الشرك فوقعن على الحب يلتقطنه فعلقن في الشبكة كلهن" (4)، لتصبح الشبكة  
هي مكان إقامة الحمام، و هو مكان ضيق يبعثر الخوف في نفوسها، وحتى

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص80.

(2) كويسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص112.

(3) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص64.

(4) المصدر نفسه، ص97.

تتخلص من ذلك المكان كان لابد أن تتعاون للخروج منه، وهو ما قامت به  
**"ولكن نتعاون جميعاً"<sup>(1)</sup>.**

وبذلك فقد أعطى المكان (الوقوع في شبكة الصيد) بعداً أخلاقياً متمثلاً في  
 ضرورة التعاون للخروج من الأزمة.

وخلاصة القول أن حكايات "كليلة ودمنة" تتضمن أبعاداً أخلاقية متعددة  
 ومختلفة، مما أثرى أفكارها ونوع مضمونها، وكل هذا يصب في مصلحة القارئ  
 متعة واستفادة ويضفي جمالية على المكان.

#### د/البعد التخيلي:

ونقصد به الإيهام بوجود المكان لدى الشخصية في الحكيم، وهو أحد  
 الركائز الأساسية في بناء القصة له قدرة على حيك الأحداث من خلال خلق  
 التفاعل بين الشخصيات سواء كان سلبياً أو إيجابياً، وقد قال عنه "كيسنر"  
 (Kessner): "إن طبيعة التخيل وجهة النظر قضية بنائية أساسية في الرواية"<sup>(2)</sup>.  
 وغالباً ما نجد هذا النوع من الأبعاد، أي البعد التخيلي، في القصص  
 الخرافية، والقصص الرمزية، لما فيها من خبايا ومغامرات، يكون من ورائها حكم  
 وعبر.

وتلجأ الشخصيات داخل القصة إلى إنشاء هذا النوع من الأماكن لتكون  
 مكائد وحيل يحتالون بها على الآخرين للوصول إلى مآربهم، وهي تقوم على

(1) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص 97.

(2) كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص 152.

الثنائية الضدية (نكاء#غباء) باعتبار أن "حيلة النقيضة في الرواية أساسية لفضائها السردية والتخييلي"<sup>(1)</sup>، ونأتي بأمثلة توضحية.

من ذلك نقراً في مثل "العجوم والسرطان"، ما قاله مكاء هرم لم يقدر على الصيد، فلجأ إلى حيلة مكنته من الظفر في كل يوم بسمكتين دون أن يتعب في صيدها وتتمثل في حيلة إيهام جماعة من السمك أن المكان أصبح يشكل خطراً على حياتهم، بسبب توافد الصيادين الذين عزموا على صيد كل السمك المتواجد بالغدير، ولكي يحبك حيلته فإن المكاء أوهم السمكات بأن هناك مكاناً به غدير يحتوي على كل المميزات التي تجعلهن يقبلن به بديلاً.

قال المكاء: "ولا أعلم حيلة إلا المصير إلى غدير قريب من هنا فيه سمك ومياه كثيرة وقصب، فإن استطعت الانتقال إليه كان فيه صلاحك وخصبك"<sup>(2)</sup>. ورد في هذا المقطع السردية بعد تخييلي نشأ من حيلة "المكاء" في إيهام السمكات بوجود مكان أحسن من الذي يعشن به فسحروهم به، لأن "الأمكنة تلعب في خيال الناس دوراً لا يختلف عن ذلك الذي تلعبه الأشخاص، إن فتنها وسحرها يصبحان فتنة وسحراً إنسانيين، إنها... تحت على الرغبات"<sup>(3)</sup>، وهو مكان وهمي تخييلي أنشأه "المكاء" ليستغل ضعف السمكات بطمعهن في الأحسن، ولكنه غباء يؤكد عجزهن أمام قوة "المكاء"، أدى بهن إلى الموت.

(1) كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، ص216.

(2) ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص69.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص147.

إن المكاء يجسد معاني الألفاظ الآتية: (ذكاء، قدرة، حياة)، بينما السمكات فتجسد معاني الألفاظ (غباء، عجز، موت)، وهذا يعني أن السارد يبني عالم التخيلي على التضادية لما فيه من جمالية التوضيح وتقوية المعنى. إن هذا البعد التخيلي ساهم في خلق المناخ الطبيعي الذي يتفق وطبيعة الشخصيات السردية (غدير، كثير الماء، قصب).

ونجد مثالا آخر يشبهه في بنائه الدلالي بناء مثل "المكاء"، يتمثل في مثل "ابن آوى والأسد"، حيث إن أسدا أصابه جرب، فوصف له الأطباء وصفة شفاء مكوناتها، أذني "حمار" وقلبه، فلما علم "ابن آوى" بذلك ذهب إلى حمار كان لرجل يحمل عليه أعراضه، وذات يوم ترك الرجل الحمار يرعى في المرج، فجاءه "ابن آوى" وادعى أن الحمار أصابه هزال من كثرة ما عاناه من صاحبه، ولكي يظفر به إلى يسده "الأسد" أوهمه أن هناك مكان أفضل من مكانه، قائلا له: "فأنا أدلك على مكان معزول عن الناس لا يمر به إنسان، خصيب المرعى فيه عانة من الحمر ترعى آمنة مطمئنة"<sup>(1)</sup>.

استغل "ابن آوى" ضعف "الحمار" وطمعه في الفوز بمكان يشتمل على كل ما لذ وطاب، فالمكان كما يزعم "ابن آوى" مليء بالأعشاب، إضافة إلى وجود الأصحاب، وهناك أيضا الأمان الذي يجعله يعيش في طمأنينة، وخير مزايا هذا المكان التخيلي أنه خال من الناس مما يعني أنه سيرتاح من العمل. "فابن آوى" لجأ إلى استخدام حيلة الإيهام وذلك بوصف مكان وهمي حتى يتمكن من تشويق الضحية التي لم تتردد لحظة في الاستجابة له.

(1) ابن المقفع، كلية ودمنة، ص123.



إن البعد التخيلي للمكان في حكايات "كليلة ودمنة"، هو وسيلة خداع، وحيلة جيدة الحبكة، تجعل ناسجها يظفر بسهولة بضحاياه ويتمكن منهم دون أدنى مقاومة فهم يستسلمون فور تورطهم، لأنهم يفتقرون إلى قوتين هامتين القوة الجسدية، والقوة الذهنية (الذكاء).

وخلاصة القول أنّ المؤلف تمكّن من تجسيد الأحوال الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التي كانت سائدة في عصره، من خلال أبعاد أمكنة قصص "كليلة ودمنة"، فقد أبدع في تصوير الأحداث فيها، فأصبحت كالمرآة العاكسة للمعاني التي تضمنتها الحكايات، وهذا أضفى شعرية على المكان.

# الخاتمة

---

## الخاتمة:

بعد هذه الرحلة الشاقة في حكايات "كليلة ودمنة"، وتكثيف مختلف المتون السردية التي جاءت بها، توصلت إلى النقاط الآتية:

- تتوعد الصيغ السردية التي تجلت في ثلاثة أنماط هي الخطاب المسرود والخطاب المعروف والخطاب المنقول، مع هيمنة الخطاب المنقول بنوعيه من خطاب مباشر وغير مباشر، باعتبار اشتغال الكاتب المكثف على نقل حكايات مبطنة بالحكم والموعظ التي جاءت بطريقة رمزية.

- جاء السرد بضمير الغائب في المرتبة الأولى مقارنة بالضمائر الأخرى، ثم ضمير المتكلم وأخيرا المخاطب، ولعل ذلك راجع إلى رغبة السارد في الإيحاء أن ما يحكيه قد نقل عن السلف لما فيه من حكمة.

- تسيد "خارج حكايا، متباين حكايا" وضعية السارد لما فيه من إيحاء للخلاف الموجود بين الرعية والسلطة، وهو ما أراد المؤلف نقله.

- تشكل الشخصيات السردية التي يتضمنها المحكي في كليلة ودمنة بؤرا سردية متنوعة بالنسبة للسارد الواقعي، إذ يحاول من خلالها إرساء خطابات مختلفة إلى المتلقي، وحتى يخلق هذا السارد مسافة سردية بينه وبين المحكي، فإنه جعل السرد يأتي على لسان شخصيات ساردة تقوم بالوظيفة السردية، للإيهام بالواقعية السردية.

- اعتمد الراوي على الحوار بوصفه آلية فاعلة في تقديم الشخصيات، إذ تسيد الحوار معظم مقاطع القصة، وشخصياتها، فقد أجرى الراوي على أسننتها حوارات مثقلة بالحكم والمواعظ والنقد.

- اتكأ ابن المقفع على توظيف الشخصيات التخيلية في نقل حوارات مثقلة بالحكم، والحجاج، والنقد، والعبر، وهذا ما أضفى على السرد جمالا وإيحاء.  
- بالرغم من أن القمص كانت رمزية جاءت على السنة شخصيات حيوانية، فقد افتقرت إلى حضور الشخصيات العجائبية في المنجز السردى، ولعل ذلك راجع إلى أن ابن المقفع لا يعتمد في أسلوبه القصصي على الميتافيزيقا، أي ما وراء الحقيقة، ليتقضى عنصر التعجيز الذي قد توحى به هذا النوع من الشخصيات، فقصصه هادفة تحمل بين طياتها رسالة إصلاحية أخلاقية اجتماعية، سياسية.

- جاء العنوان في كتاب كلية ودمنة، سواء الرئيسى أو عنوان الأبواب أو الأمثال، بلمسة شعرية وتشكيل جمالى من خلال الرموز والإيحاءات التي يحملها، والتي دفعت المتلقى إلى قراءة النص والبحث عن المعنى المنشود.  
- يقوم كتاب "كلية ودمنة" على ثنائية ضدية دارت بين (الخير#الشر)، توحى إليها بيانات القصة ومضمونها، ابتداء من العنوان الرئيسى إلى آخر مثل ضرب في متن الكتاب.

- أبرز الوقفات السردية الواردة في الحكايات وأكثرها ناجمة عن التوالد السردى.

- خرقت حكايات "كلية ودمنة" أثناء سردها الترتيب الزمنى العادى والمنطقى فبعد تتبعنا لتقنيات الزمن المتنوعة لاحظنا أنها خرجت بالحكايات من الخط المستقيم للسرد الزمنى إلى الانعطاف والانزياح، فتقنيتنا الاسترجاع والاستباق بوصفهما من المفارقة الزمنية السردية في حكايات "كلية ودمنة" يمكن أن نستخلص منها: أولا: أن تقنية الاسترجاع التي عملت على التذكير بأحداث

مضت جعلت المتلقي يحس أنه أمام وقائع حقيقية، وبالتالي سيكون الحدث مهما بالنسبة له، مما يستوجب عليه الانتباه، ثانياً: أن الاستباق الذي مثل سمة بارزة في القصص، كونه اهتم بتهيئة المتلقي لما سيسمعه وإثارة فضوله إلى مجريات الأحداث، فهو يحقق عنصر التشويق لدى القارئ وهنا تكمن جماليته، أما عن تنوع المدة الزمنية في حكايات "كليلة ودمنة" بين التسارع والتباطؤ، فإنها ساهمت في تقديم الأحداث وفق أهميتها للمتلقي، وبالتالي فقد ساعدت هذه التقنية السردية على فهم إجراءات الحبكة القصصية، وكل هذا ولد شعيرية الزمن في القصة.

-الفضاء الحكائي في كليلة ودمنة متنوع، من خلال تعدد الأفضية، إذ خضع إلى جملة من التقنيات التي ساعدت على بلورت الفضاء الحقيقي القائم التناقض والذي يمثل مسرح الشخصيات والأحداث، حيث تفرّد المكان بجمالية خاصة على الرغم من قلة الأوصاف.

-جسدت أبعاد المكان الوقائع السياسية والاجتماعية والأخلاقية التي نقدها "ابن المقفع" في مجتمعه، كما بينت الخصال الحميدة التي دعا إلى الاقتداء بها لتقويم المجتمع.

كل هذا يكشف أن شعيرية السرد في حكايات "كليلة ودمنة"، لا تتأسس على منطق التعاقب والتسلسل، وإنما على منطق يستمد نظامه من لغة التضاد في السرد، وهو علامة دالة على موقف الرعية المضاد والرافض للسلطة الحاكمة. وفي الأخير لا يدعي هذا البحث أنه قد وقف عند كل صغيرة وكبيرة، بل هو محاولة جادة في قراءة المنجز التراثي العربي، وآمل أن تكون هذه الأطروحة سبيلاً إلى دراسات أكاديمية أخرى تقف عند جوانب من المتن السردية العربي.

# الملخص

---

## المُلخَص

موضوع الأطروحة: شعرية السرد في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع، وقد اشتملت على مقدّمة، وثلاثة فصول، وخاتمة.

أمّا المقدّمة: ففيها أهميّة الموضوع، وسبب اختياره، وخطة البحث، ومنهجه.

وفي الفصل الأول المعنون بـ: "الشعرية والسردية"، تناولت فيه ثلاثة محاور رئيسية هي: الشعرية، والسردية (السرديات)، والسردية والشعرية، وقد بحثت في كل منها المفاهيم والأسس التي تجعل من النص الأدبي أدبيا، وتوصلت إلى أن هناك عدة مفاهيم مختلفة للشعرية والسردية، ولكنها كلها تدور حول مفهوم جمالية النص الأدبي، التي تتحقق من خلال جمالية العناصر المكونة للسرد.

أمّا الفصل الثاني الموسوم بـ: "بنية الخطاب السردى في حكايات كليلة ودمنة"، فتطرقت فيه إلى مكونات الخطاب السردى في ثلاثة محاور كبرى هي: صيغ السرد، الأشكال السردية، وضعية السارد، وقد بحثت في كل منها عن ضامرات الخطاب، وأسلوب الخطاب، وأنواع السارد داخل النصوص السردية، فوجدت أن ضمير الغائب هو الذي تسيد على الضامرات الأخرى، أما الخطاب النقول بنوعيه المباشر وغير المباشر كان أكثر تواترا من حيث الشّيع؛ وبرز السارد في وضعيات مختلفة وهي: خارج حكايا متباين حكايا، داخل حكايا متباين حكايا، وسارد تحت حكايا.

واشتمل الفصل الثالث والأخير على العناصر التي يقوم عليها السرد، فكان عنوانه: "البنية السردية في حكايات كليلة ودمنة"، في ثلاثة محاور:

- الشخصية الحكائية، حيث تميزت كل شخصية بصفات خاصة مشحونة بدلالات وفق ما يتطلبه السياق.

-الزمن الحكائي، حيث أظهرت الدّراسة أنّه بنية معقدة ومتداخلة، لأن زمن  
القصة حافل بالأحداث مما جعل السارد يقوم باسترجاعات وارتدادات متعددة  
وظفت تقنيات زمنية مختلفة.

- الفضاء الحكائي والذي كان مسرحا رحبا جسد الأحوال الاجتماعية  
والسياسية والأخلاقية التي تميز بها العصر المؤلّفن فقد كان مرآة عاكسة للمعاني  
التي تضمنتها الحكايات.



## Le résumé

Le thème de la thèse intitulé la poétique du récit dans le livre de Kalila et Demna de Ibn al-Muqaffa ,elle comprenait une introduction, trois chapitres et une conclusion .L'introduction aborde l'importance du thème, raisons de l'avoir choisi, le plan de recherche et sa méthodologie

Dans **le premier chapitre** nommé « **la poésie et la narration** » dont lequel j'ai opté pour trois principaux axes : la poésie, le récit et la narration et la poésie et j'ai cherché dans chacun d'eux les concepts et les bases qui font du texte littéraire littéraire et j'ai constaté qu'in y en a plusieurs notions de poésie et récit mais elles tournent tous autour de l'esthétique du texte littéraire. Et qui sont atteints grâce a l'esthétique des composantes du récit

Concernant **le deuxième chapitre** intitulé « **la structure du discours narratif** » dans les contes de Kalila et Demna dont lequel j'ai abordé les composantes du discours narratif et cela dans trois grand axes : les formules de narration, les formes narratives et la position de narrateur. Dans chacun d'eux, j'ai cherché les pronoms du discours ainsi que son style et les types de narrateur dans les textes narratifs et j'ai constaté que la troisième personne du singulier a prédominé les autres pronoms. Quant du discours

rapporté direct et indirect étaient plus fréquents. Le narrateur est apparu dans différentes positions : narrateur extradiegetique et heterodiegetique, intradiegetique et heterodiegetique et narrateur sous diegetique.

**Le troisième chapitre** contient les éléments du récit sous le titre de : « **la structure narrative** dans les contes de Kalila et Demna et cela dans trois axes :

–le personnage diegetique : chaque personnage est caractérisé par des qualités spécifiques et chargé de sémantique comme le contexte l'exige

–le temps du récit : l'étude a montré qu'il s'agit d'une structure complexe et interdépendante car le temps du récit est plein d'évènements ce qui a permis au narrateur de faire des retours en arrière en employant différentes techniques temporelles

–l'espace du récit : qui a été un théâtre accueillant les conditions sociales, politiques et éthiques caractérisés propres à cette époque et qui était un miroir reflétant les significations incluses dans les contes.

## **The summary**

The theme of the thesis entitled the poetics of the story in the book of Kalila and Demna by Ibn al-Muqaffa, it included an introduction, three chapters and a conclusion. The introduction discusses the importance of the theme, reasons for having chosen it, the research plan and its methodology.

**In the first chapter** called "**poetry and narration**" which I chose for three main axes: poetry, story and narration and I sought in each of them the concepts and bases that make literary text and I noticed that there are several notions of poetry and story but they all revolve around the aesthetics of the literary text. And which are reached thanks to the aesthetics of the components of the narrative

Concerning **the second chapter** titled "**the structure of narrative discourse**" in the tales of Kalila and Demna, which I discussed the components of narrative discourse in three main areas: narrative formulas, narrative forms and the position of narrator. In each of them, I looked for the pronouns of the speech as well as his style and the types of narrator in the narrative texts and I found that the third person singular prevailed over the other pronouns. As for

direct and indirect reported speech were more frequent, the narrator appeared in different positions: extra diegetic and hetrodegetic narrator, intradiegetic and hetrodegetic narrator and sub diegetic narrator.

**The third chapter** contains the elements of the story under the title: "**the narrative structure in the tales of Kalila and Demna**" and this in three axes:

–the diegetic character: each character is characterized by specific qualities and charged with semantics as the context requires

–the time of the story: the study showed that it is a complex and interdependent structure because the time of the story is full of events which allowed the narrator to go back in time by using different techniques time.

قائمة

---

المصادر والمراجع

---

## قائمة المصادر والمراجع

### المدونة:

1- ابن المقفع، كليلة ودمنة، مصطفى لطفى المنفلوطي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2011.

### أ/المصادر:

2- أبو الحسن الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني، القاهرة، جدة، ط، دت.

3- أبو الحسن الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2005، 5.

4- أبو الحسن العلوي بن طباطبا، عيار الشعر، تح/عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، دت.

5- أبو الحسن القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1986، 3.

6- أبو عثمان الجاحظ الحيوان، تح/عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965، ج3.

7- أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، آدابه، ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط1981، 5، ج1.

8- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، (د. تحقيق)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

ب/المراجع:

### 1-المراجع العربية:

10-الإبراهيم ميساء،البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق،(دط)،2011

11-أدونيس، الشعرية العربية،دار الآداب، بيروت،ط1985،1.

12-الأشتر عبد الكريم،نصوص مختارة من الأدب العباسي،المكتبة الحديثة،دط، 1969.

13-إلياس جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدا دراسة، دار دنيوي للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق،سوريا،(دط)،2010.

14-بحراوي حسن،بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء ط1990،1.

15-بلعابد عبد الحق،ج.جينيت من النص إلى المناص،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،بيروت، ط2008،1.

16-بوعزة محمد، تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم،الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف،بيروت،الجزائر،ط2010،1.

17-تاوريريت باشير،الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية-دراسة في الأصول والمفاهيم،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1 2010.

18-الحجيلان ناصر،الشخصية في قصص الأمثال العربية،دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية،النادي الأدبي بالرياض،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط2009،1.

19-الخفاجي أحمد رحيم كريم، المصطلح السردى في النقد-الأدبى العربى الحديث -دار صفاء للنشر،مؤسسة دار الصادق الثقافية،الأردن،العراق، ط2، 2012.

20-ابن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية:دراسة وزارة الثقافة، الجزائر،ط،2007.

21-دراسة محمود،مفاهيم الشعرية -دراسات في النقد العربى القديم-دار جرير للنشر والتوزيع،الأردن، ط2010،1.

22-أبو ديب كمال،في الشعرية،مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،ط1987،1.

23-الرقيق عبد الوهاب،أدبية الحكاية المثلية في كلية ودمنة لعبد الله بن المقفع، دار صامد،صفاقس،تونس،ط2007،1.

24-زعرى صبيحة عودة،غسان كنفانى،جماليات السرد فى الخطاب الروائى،دار مجد اللاوى للنشر والتوزيع، عمان،ط2006،1.



- 25- بن زورة عبد الرحمن، شعرية الفضاء في النقد المغربي المعاصر-المفهوم والتحويلات، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط1، 2018، 1.
- 26- الزيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985، 1.
- 27- السامرائي فليح، مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، دار غيداء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2016، 1.
- 28- ستار ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات، دراسة، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2003، 1.
- 29- شبيل عبد العزيز، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1987، 1.
- 30- شرشار عبد القادر، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، 1.
- 31- شعلان سناء، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 2002، 1970، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، دط، 2007.
- 32- صالح صلاح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 2003.
- 33- عبد السلام فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، 1.

- 34- عبد المطلب محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مكتبة ناشرون، مصر، لبنان، ط1، 1995، 1.
- 35- عبيد علي، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي، تونس، ط2003، 1.
- 36- عبيدي مهدي، جمالية المكان في ثلاثية حنامينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2011.
- 37- عزي نفلة حسن، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني - قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.
- 38- عصفور جابر، مفهوم الشعر دراسات في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1991، 1.
- 39- علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوبريش، بيروت، الدر البيضاء، ط1985، 1.
- 40- عليان حسن، تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، الآن ناشرون وموزعون، ط2015، 1.
- 41- العوفي نجيب، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط1987، 1.
- 42- العيد يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1990، 1.

- 43-قاسم سيزا،بناء الرواية-دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1984.
- 44-قسومة الصادق،طرائق تحليل القصة،دار جنوب للنشر،تونس،ط2000،1.
- 45-القصراوي مها حسن،الزمن في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،2004.
- 46-الكردي عبد الرحيم،البنية السردية للقصة القصيرة،، مكتبة الآداب،القاهرة،ط3، 2005.
- 47- الكردي عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظله نموذجاً)، مكتبة الآداب،القاهرة،ط2006،1.
- 48- كليطو عبد الفتاح،الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي،تر/ عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1988،1.
- 49-كليطو عبد الفتاح،الغائب-دراسة في مقامة للحريبي-،دار توبقال للنشر،المغرب،ط2007،3.
- 50-الكواز محمد كريم،البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد،الانتشار العربي، بيروت،ط2006،1.
- 51-لوكام سليمة،تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر،تونس،دط، 2009.

52-المجمعي مريم محمد،نظرية الشعر عند الجاحظ، دار المجدلاوي،الأردن،  
ط2010،1.

53-مجموعة من المؤلفين،طرائق تحليل السرد الأدبي،اتحاد كتاب المغرب،  
الرباط،ط1992،1.

54-مجموعة مؤلفين،معجم السرديات،ت/ محمد القاضي،دار العين للنشر،ط1،  
2010.

55-مرتاض عبد الملك،ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال  
بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1982.

56- مرتاض عبد الملك،في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم  
المعرفة،الكويت، (دط)،1998.

57-المرزوقي سمير وجميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة،ديوان المطبوعات  
الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر،ط1،دت.

58-مزاري شارف،مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآن الكريم دراسة،  
منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،دط،2001.

59-مسكين حسين،مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج،  
مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان،ط2010،1.

60-مطلوب أحمد،عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده،وكالة المطبوعات،الكويت،  
ط1973،1.

- 61-ناظم حسن، مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 62-نايف بشار إبراهيم، البنية الزمنية في القصة القرآنية الاسترجاع والاستباق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1971.
- 63- نجمي حسن، شعرية الفضاء السردية، -المتخيل والهوية في الرواية العربية- مشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1977.
- 64-وغليسي يوسف، الشعرية والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، (دط)، 2007.
- 65-بن يحي محمد، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
- 66-يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2005، 4.
- 67-يقطين سعيد، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- 68- يقطين سعيد، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

## 2/المراجع الأجنبية المترجمة:

- 69-باشلار غاستون،جماليات المكان،تر/غالب هلسة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،ط1984،2.
- 70-بوتور ميشال،بحوث في الرواية الجديدة،ترجمةفريد أنطونيوس،مشورات عويدات، بيروت،باريس،ط1،1986.
- 71-تدوروف تزفتان،الأدب والدلالة،تر/محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضري، سوريا،ط1996،1.
- 72-مفاهيم سردية،تر/عبد الرحمن مزيان،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط2005،1.
- 73-الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة،دار توبقال، المغرب، دط،1987.
- 74-جاكوبسون رومان،قضايا شعرية،تر/محمد ولي ومبارك كنون،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1988،1.
- 75- جيرالدبرنس،علم السرد(الشكل والوظيفة في السرد)،تر/باسم صالح،دار الكتب العلمية،بيروت،دط،1971.
- 76-جيرالدبرنس،المصطلح السردى،تر/عابد خزاندار،مر/محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،ط2003،1.

- 77- جيار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1997، 2.
- 78- جيار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2002، 2.
- 79- جيار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر/ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1998، 1.
- 80- ريكور بول، الزمان والسرد-التصوير في السرد القصصي، تر/فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط2006، 1.
- 81- فورستر، أركان القصة، تر/كمال عياد، دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، ط1960.
- 82- فلودرنك مونيكا، مدخل إلى علم السرد، تر/باسم صالح حميد، مرامي صالح أبو خلود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 1971.
- 83- كليطو عبد الفتاح، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشراوي، الدار البيضاء، دار توبقال، دط، 1993.
- 84- كنعان شليموت ريمون، التخيل القصصي الشعرية المعاصرة، تر/لحسن لحمامة، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، ط2010، 1.
- 85- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر/ محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1986، 1.

86- كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر/لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2003.

88- مانفريد يان، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر/أمانى أبو رحمة، مكتبة بغداد، سوريا، ط1، 2001.

89- هامون فليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر/سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، دط، 1990.

### 3/الدوريات:

90- بوحوش رابح، الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قصدي رابح، ورقلة، 2003

91- رماش عائشة يوسف، شعرية العنوان في القصص الموجهة إلى الطفل، مجلة جامعة دمشق، المجلد 28، ع2، 2012.

92- الفيومي إبراهيم حسن عبد الهادي، إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي، مجلة جامعة دمشق، العلوم الإنسانية، جانفي، 1990.

93- مجموعة من المؤلفين، الفن القصصي في النثر العربي، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديدة، الأبحاث، الهيئة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، الدورة 23، 2008.

94- مجموعة من المؤلفين، ملتقى السرد، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، رابطة كتاب الأردنيين، الأردن، ط1، 2011.



95-نجاه وسواس،السارد في السرديات الحديثة،مجلة المجز،سيدي بلعباس، الجزائر،ع2012،8.

96- النعيمي فيصل غازي،العجائبي في رواية الطريق إلى عدن،مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية،ع2،م14،آذار2007.

97- يحي بعبطيش،خصائص الفعل السردى في الرواية العربية الجديدة،مجلة كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر بسكرة،ع8،جانفي2011.

#### 4/الدراسات الأكاديمية:

98- نجاة عرب الشعبة البنية السردية ودلالاتها في كلية ودمنة"،جامعة باجي مختار،عنابة،2001

99- معاذ نزار أحمد طلفاح، السرد في حكايات كلية ودمنة،جامعة اليرموك،3003

#### المواقع الإلكترونية:

100- حمداوي جميل،سيميوطيقا العنوان،ط1،2015 نقلا عن:

<http://hamdaoui.ma/files/downloads/ktab86.pdf>

102- الداوي محمد،سرديات يقطين،نقلا عن:

<http://www.saidyaktine.net/?p=245>

103- [http://www.maaber.org/issue\\_july10/literature4.htm](http://www.maaber.org/issue_july10/literature4.htm)

# الفهرسة

---

## الفهرسة

- مقدمة.....ص1
- الفصل الأول: الشعرية والسردية.....ص2
- 1/الشعرية.....ص4
- 1/الشعرية عند العرب.....ص4
- أ-الشعرية عند العرب القدامى.....ص5
- 1-الجاحظ.....ص5
- أ/الوزن.....ص5
- ب/تخير اللفظ.....ص7
- ج/جودة السبك.....ص7
- د/صحة الطبع.....ص7
- هـ/سهولة المخرج.....ص8
- 2-ابن طباطبا.....ص9
- أ-اللفظ والمعنى.....ص10
- ب/القافية.....ص10
- ج/التصوير.....ص12
- د/التلذذ(إثارة المتلقي).....ص13

- 3/ عبد القاهر جرجاني.....ص13
- أ /التأليف بين المعنى واللفظ...ص15
- ب/ السياق النحوي.....ص18
- 4/حازم القرطاجني.....ص20
- أ/المحاكاة.....ص21
- ب/التخيل والتخييل.....ص23
- ج/التعجيب والإغراب.....ص26
- ب/الشعرية عند العرب المحدثين.....ص27
- 1/شعرية أدونيس.....ص28
- أ/الشعرية الشفوية.....ص29
- 1-الإعراب.....ص29
- 2-الوزن.....ص30
- 3-الشعرية الشفوية والسماع(المتلقي)...ص32
- 2 /شعرية كمال أبوديب.....ص35
- أ/خصائص الشعرية.....ص35
- ب/مستويات الشعرية.....ص39

- 1/شعرية التصورات.....ص39
- 2/شعرية الرؤى.....ص40
- 3/المواقف الفكرية.....ص40
- 4/ شعرية الإيقاع.....ص41
- 2/الشعرية عند الغرب.....ص43
- 1-تدوروف.....ص43
- 2-رومان جاكبسون.....ص46
- 3-جون كوهين.....ص49
- 2/السردية(السرديات).....ص52
- 1-إشكالية مصطلح السرد.....ص55
- أ/إشكالية مصطلح السرد عند الغرب.....ص58
- ب/إشكالية مصطلح السرد عند العرب.....ص61
- 2-سرديات القصة والخطاب.....ص65
- أ/ السرد والحكي.....ص66
- ب/ السرد والحكاية.....ص67
- ج/السرد والقصة.....ص69

3/السردية والشعرية.....	71ص
1/شعرية السرد (خاصة بالمدونة موضوع الدراسة).....	71ص
أ/شعرية الشخصيات.....	72ص
ب/شعرية الزمان.....	73ص
ج/شعرية المكان.....	74ص
الفصل الثاني: بنية الخطاب السردى في حكايات كليلة ودمنة.....	75ص
1/صيغ السرد.....	76ص
أ/أنماط الصيغ في حكايات كليلة ودمنة.....	80ص
1/الخطاب المنقول.....	80ص
أ-الخطاب المنقول المباشر.....	80ص
ب-الخطاب المنقول غير المباشر...ص	89ص
2-الخطاب المسرود(المروي).....	92ص
أ-صيغةالخطاب المسرود الذاتي... ص	92ص
ب-صيغةالخطاب المسرود.....	94ص
3/صيغة الخطاب المعروض.....	96ص
2/الأشكال السردية.....	98ص

أ/ ضمير الغائب.....	ص98
ب/ ضمير المتكلم.....	ص102
ج/ ضمير المخاطب.....	ص107
3-وضعية السارد.....	ص111
أ/سارد خارج حكاوي متباين القصة.....	ص114
ب/سارد داخل حكاوي متباين القصة.....	ص115
ج/سارد تحت حكاوي.....	ص115
الفصل الثالث: البنية السردية في حكايات كليلة ودمنة.....	ص123
1/الشخصية الحكائية.....	ص124
أ/صفات الشخصيات.....	ص128
1-الشخصيات المرجعية.....	ص128
2-الشخصيات التخيلية.....	ص130
3-الشخصيات العجائبية.....	ص136
ب/أنواع الشخصيات.....	ص141
1-الشخصيات من حيث البناء الفني.....	ص142
أ/الشخصية النامية(المتطورة).....	ص142

- ب/الشخصية المسطحة(الثابتة)....ص145
- 2/الشخصية من حيث الدور والمساحة.....ص148
- أ/الشخصية الرئيسية أو الجوهريّة...ص149
- ب/الشخصيات الثانوية أو الفرعية...ص153
- 2/الزمن الحكائي.....ص157
- 1-النظام الزمني.....ص160
- أ/الاسترجاع.....ص161
- 1/استرجاعات غيرية القصة....ص161
- 2/ استرجاعات مثالية القصة...ص163
- ب/الاستباق.....ص166
- ج/ حالة التوازن المثالي.....ص169
- 2-المدة الزمنية.....ص171
- أ/تسريع الزمن.....ص172
- 1-الخلاصة(التلخيص).....ص173
- أ/الخلاصة الاسترجاعية.....ص176
- ب/الخلاصة الاستباقية.....ص178



- 2- الحذف.....ص179
- أ- الحذف المعلن (الصريح).....ص180
- ب- الحذف غير المعلن (الضمني).....ص182
- ب/إبطاء الزمن .....ص186
- 1- المشهد.....ص186
- 2- الوقفة.....ص191
- 3/الفضاء الحكائي.....ص199
- أ/الفضاء النصي.....ص202
- 1 /الشكل الخارجي لكتاب كلية ودمنة...ص202
- أ-الغلاف.....ص203
- ب/العنوان.....ص205
- ج/ العناوين الداخلية.....ص212
- د-عناوين الأمثال الضمنية...ص214
- 2/التشكيل الداخلي للنص.....ص215
- أ/قصة الإطار.....ص215
- 1/خطاب ديشليم الملك...ص216

- 2/خطاب بُيِّدَبا الحكيم ...ص216
- ب/القصة داخل القصة.....ص218
- ب/الفضاء الجغرافي.....ص222
- 1/الأفضية المفتوحة.....ص223
- أ-الغابة.....ص224
- ب-البحر.....ص225
- ج-الجبل.....ص226
- 2/الأفضية المغلقة.....ص227
- أ-السجن.....ص227
- ب-العش (وكر).....ص228
- ج/أبعاد المكان.....ص230
- 1/البعد السياسي.....ص231
- 2/البعد الاجتماعي.....ص235
- 3/البعد النفسي.....ص238
- 4/البعد الأخلاقي.....ص243
- 5/ البعد التخيلي.....ص246

الخاتمة.....ص250

الملخص.....ص254

قائمة المصادر والمراجع.....ص261

الفهرسة.....ص274