وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي الأغواط

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الموضـــــوع:

بنية السرد في قصة حي بن يقظان لابن طفيل

المكونات، الوظائف، التقنيات

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب الأندلسي والمغاربي
في ضوء المناهج النقدية المعاصرة

إعـــداد الطالبـــــة:
بن لحبيـــب ورديـــــة

إشـــــــراف الأستاذ:
الدكتور: قريبيـــز محمـــد

السنة الجامعية:2011/2010

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي الأغواط

كلية الآداب واللغات

بنية السرد في قصة حي بن يقظان لابن طفيل

المكونات، الوظائف، التقنيات

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب الأندلسي والمغاربي
في ضوء المناهج النقدية المعاصرة

أعضاء لجنة المناقشة:

د. خالد بوزياني.....رئيسا

د. محمد قريبيز.....مشرفا ومقررا

د. الأخضر بن السايح.....مناقشا

أ.د. الحبيب مونسي.....مناقشا

السنة الجامعية:2011/2010

بسم الله الرحمن الرحيم

قال اللّـــه تعالـــــى :

بســـــم الله الرحمـــــن الرحيـــــم

﴿يرفعِ اللَّهُ الَّذِينَ آَمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ(11)﴾

ســـورة المجادلـــة.

كلمة شكر

قـــال تعالـــى : ﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ (7) ﴾

ســـورة إبراهيـــــم

فالشكر أولا لله عدد ما خلق وعدد ما رزق ،على جميع نعمه وجزيل عطائه، فلولا عونه وتوفيقه لما تمّ هذا البحث ورأى النور .

ثم جزيل الشّكر والعرفان لأستاذي الفاضل الدكتور: محمد قريبيز الذي أشرف على البحث وتعهده بالرعاية وشملني بالنّصح والتوجيهات المُحكمة التي أثمرت هذا البحث المتواضع

وأتقدم بعظيم الشّكر لكلٍ من الدكتور:عامر مسعود ود:عبد الحميد قاوي الّذين دعماني بالمصادر والمراجع كلما طرقت بابيهما.

كما أتوجه بالشّكر للسّادة المفتشين : بشير رزوق ،معمرجيرب , والسّيد المدير عبد القادر صادقي الذين قدموا لي كلّ التسهيلات من أجل متابعة مشروعي .

دون أن أنسى كل طاقم مدرسة 18 فيفري الذين وقفوا بجانبي في أصعب لحظات حياتي وكانوا دائما سندا لي .

وفي الأخير أتقدم بكل الشّكر لكل من دعمني من قريب أو من بعيد ولو بالكلمة الطيّبة .

لكل هؤلاء " ألف شكر "

الإهـــــداء

إلى أمي وأبي :برّا بهما واعترافًا بحقهما وفضلهما ودعاءً مستمرًا

﴿ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا (24)﴾
ســـــــورة الإســـــــراء .

إلى روحيهما الطّاهرة والتي كثيرًا ما ترفرف حولي في العسر واليسر
تشاركني كلَّ ما انشرح به صدري أو رق له فؤادي,
أسال الله لهما الفردوس الأعلى جزاء ما بذلاه في سبيل إنجاحي وتزويدي بالقيّم
فقد كانا أكثر شوقًا منّي لرؤية هذا العمل ولكن شاء القدر أن لا يكونا معي ..
لذا لا يسعني هنا إلّا أن أتضرّع إلى الله عزّ وجل أن يجزيهما بكل حرف حسنة.

إلى صاحبة الدعوات الطيّبة ،التي طالما غمرتني بحبها وحنانها وكانت سنداً لي في الحياة
إلى روح جدتي الطاهرة.
لكم جميعا أقول :ها قد وفيت بالعهد

إلى أفراد الأسرة الكريمة التي وفرت لي كل أسباب النجاح ..

وأخيرًا إلى كل من رضّي بالله رباً وبالإسلام ديناً وبمحمد رسولا :دعوة للعمل
ودعاءً بالتوفيق والسّداد والمعرفة والرّحمة من ربِّ العباد.

ورديـــــــــــــــة

مقدمة

تعتبر القصة العربية ثمرة يانعة من ثمرات الثقافة العربية الإسلامية وهي لم تولد إلاّ في ظل هذه الحضارة، ولحسن الطالع فقد ولدت نامية عملاقة مكتملة أسباب النجاح الفني والعمق الفكري.كما أنها لم تظهر إلا عندما تيسرت لها أسباب الظهور الناجح، لقد ظهرت في القرن الرابع الهجري (4هـــ)، وهو القرن الذي ترتبط به جميع أسباب نماء الحضارة الإسلامية ونضجها والعلوم العربية وازدهارها والذي يعتبر القمة الحضارية لثقافة المسلمين والذروة الفكرية للعقول العربية وما إن آذنت ملامح هذه الحضارة بالأفول حتى بدأت القصة العربية تنحدر من علياء القمة التي وصلت إليها في سرعة مذهلة وكانت راسخة ناجحة ثرية متسامية حتى إنّها فرضت نفسها على مجتمع الأدباء، وأثرت في آداب أخرى عديدة لأمم غير عربية من بين هذه القصص نذكر على سبيل المثال لا الحصر قصة "حي بن يقظان "**لابن طفيل**" الفيلسوف الكبير والمرموق في نطاق الفلسفة الإسلامية واسمه بالكامل أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن محمد بن طفيل القيسي نسبة إلى قبيلة قيس العربية التي تنتمي إليها و يُلقب بالأندلسي تارة والقرطبي تارة أخرى والاشبيلي تارة ثالثة، لأنّه عاش في تلك المدن جميعا كما يلقب أيضا بالمراكشي لأنه توفي في مراكش ويَعرفه الفرنجة باسم **Abubacer** المحرّف عن كنية " **أبو بكر**".

هذه القصة الغارقة في الرمزية إلى درجة كبيرة حتى لكأنّها من الأساطير , تناولت حياة الإنسان في بحثه عن الحكمة والوصول إلى حقيقة الوجود....لذلك يعتبرها الكثيرون أصل فنون القصص العربية لما تحويه من لغة ,سرد وخيال أدبي وفلسفي على مستوى في غاية العمق.

هذه القصة التي شغلت كتاب الشرق والغرب أمثال الكاتب الشهير "**دانيال ديفو**" فراح ينسج على منوالها كما أثّرت في الكاتب Balatzare الإسباني في قصته, إضافة إلى عمل آخر يتمثل في "عائلة روبنسون السويسرية "التي كتبها **جون ديفيديوس**.

أسباب اختيار البحـــث :

ليس من السهل أن يحدد الباحث أسباب اختيار موضوع ما ,خاصة إذا كان مُقيداً بأُطر معيّنة تتمثل في الجمع بين القديم والحديث حيث إنّ مشروع تخصصنا يتمثل في "الأدب الأندلسي والمغربي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة" من هنا كان علينا اختيار مدونة من الآداب الأندلسية أو المغربية ثم دراستها ضمن منهج من المناهج المعاصرة والوصول في الأخير لنتائج تتمثل في ما مدى ملائمة هذه المناهج للآداب القديمة.

وبما أنّ الدكتور محمد قريبيز قد اقترح علينا طوال الفترة الدراسية النظرية العديد من الدرر النفيسة ، فقد وقع اختياري على قصة شغلت الأدباء والمفكرين، العرب والعجم ولا زالت الدراسات والأبحاث قائمة حولها، ألا وهي قصة **حي بن يقظان** والتي سبق التعريف بها .

ولقد ارتأينا أن نُطبق المنهج الشّكلاني هذا المنهج الذي يعتبر الرافد الثاني من الروافد المهمة التي ساهمت في تكوين الفكر البنيوي الحديث، بعد **دي سوسير** الذي يُعد الرافد الأول وواضع الحجر الأساس لهذا المنهج، ثم إنّ إعجابي بالدراسة التي أجراها **بروب** على الخرافة، جعلتني أعزم على تطبيق المنهج للتأكيد من توفر هذه الوظائف أو انعدامها.

وبالتالي جاء عنوان المشروع كالتالـــي:

" بنية السرد في قصة حي بن يقظان لابن طفيل، المكونات ,الوظائف، التقنيات " .

بعد أن سجلت للبحث أدركت أنّ دراستي للقصة لن تكون الأولى، فهذه القصة حظيت بحصة لا بأس بها من التحليل عبر أنحاء العالم، مما جعلني أشعر لأوّل وهلة بنوع من خيبة الأمل على اعتبار أنّ دراستي قد لا تأتي بالجديد، لكني تأكدت فيما بعد أنّ دراسة القصة تحت هذا العنوان لم تطرق بعد حسب علمي وبحثي فقد دُرست دراسات مختلفة والتي وضحتها في المدخل.

أمَّا ما عثرت عليه من دراسات وأبحاث ولو كانت قليلة فبإمكاني الاستفادة منها وتوظيفها.

وبالتالي تبلورت هذه الدراسة التي جاءت إجابة عن إشكاليات وتساؤلات ننطلق منها من أجل إيجاد حلول لها والوصول إلى نتائج، ليست بالضرورة نتائج قطعية، هذه التساؤلات تمثلت فـــي:

- ما هي مكونات البنية السردية ؟
- هل هناك فرق بين السرد والحكاية ؟
- في ظل هذا المنهج : من هو واهب القصة بصفة عامة ومن هو واهب قصة حي بن يقظان ؟
- ما مكانته ؟
- ماهية المروي له ؟

- لمن وجه ابن طفيل رسالته ؟ لقارئ معين خصّه بالذكر أم لقارئ مجهول نحاول كشف هويته ؟
- ثم كيف جاء خطابه أو اللّغة المعبر بها ؟
- بالإضافة إلى أسئلة حول منهج **بروب** وما مدى صلاحيته لتحليل القصة، ثم إلى أي مدى يمكن تطبيقه على قصص وروايات عالمية تنتمي لقوميات مختلفة ؟
- هل وظف ابن طفيل التقنيات الزمنية ؟ وإن وظفها فكيف جاءت ؟

هذه الأسئلة وأخرى لا يسعنا ذكرها حرصاً منا على عدم الإطالة سنحاول الإجابة عليها من خلال هذا البحث المتواضع .

خطـــة البحـــث :

كما أسلفنا الذكر، سوف نعتمد في دراستنا منهجية الدرس البنيوي الشّكلاني مساراً للكشف عن القيمة البنائية والهيكلية للقصة، من خلال فحص مكونات البنية السردية ومثالها الوظائفي، وأنماط الشّخصيات فيها إضافة إلى أهمِّ التقنيات الموجودة فيها، من هنا فرضت طبيعة الدراسة أن تكون خطة البحث موزعة في مدخل وثلاثة فصول دون أن ننسى طبعا المقدمة والخاتمة.

المدخـــــل:

تضمن الحديث عن مكانة القصة، ملخص لأهم أحداثها، ثم كيف درست وكيف سوف تدرس من خلال هذا المنهج بالإضافة إلى توطئة حول المنهج ، بدايات تأسيسه,أهم رواده,أسسه...

الفصـــل الأول :

وتم فيه التطرق لأهم مكونات البنية السردية، بداية من بنية الاستهلال في القصة، فثنائية الراوي والمروي له، تعريفهما أصنافها، زاوية رؤية الراوي، ثم دراسة المروي (لغته، دلالته...) مركزين على الجانب النظري ,ثم التطبيق على القصة ذلك من أجل البحث عن راوي قصة **حي بن يقظان** ولمن رُويت وكيف جاء خطاب القصة.

الفصـــل الثانـــي :

اهتممنا فيه بمنهج **بروب** والتحليل الوظائفي للقصة.

مقومات المنهج، توزيع الوظائف بين الشخصيات وما مدى صلاحية منهج **بروب** لتحليل القصة وخاصة القصة الصوفية ,أهم الوظائف التي كانت حاضرة في القصة,دلالتها,و كذا الشّخصية الحكائية.

الفصـــل الثالـــث :

وهو بمثابة الإجابة عن الجزء الأخير من الإشكالية حيث تم توضيح الزمن وأنواعه، وكذا المكان ثم التطرق للتقنيات الزمنية من (حذف، استراحة، مشهد وخلاصة)، كما تم الحديث عن التواتر في قصة حي بن يقظان وكيف تمّ توظيف هذه التقنيات.

وفي الأخير أنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج العامة التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

ولكي نتمكن من متابعة هذه الدراسة فقد آثارنا وضع التصور النظري أولا- كما ورد في تنظيرات النقاد -ومن ثَم الانتقال إلى تتبع ذلك ميدانيا في القصة وهذا هو الطريق الأسهل في نظرنا.

المصـــادر والمراجـــع :

لقد تم الاعتماد على مجموعة لا بأس بها من المصادر والمراجع التي استطعنا العثور عليها، إذ كانت أغلبها نقدية ذات دراسات مختلفة للمناهج، مركزين على الدراسات السّردية والبنيوية التي تخدم البحث، بعض الكتب الصوفية إضافة إلى المصدر الرئيسي ,موضوع الدراسة والمتمثل في قصة **حي بن يقظان لابن طفيل**، وقد تعمدنا الإلمام بنسخ أربعـــة :

1- حي بن يقظان لابن طفيل، تحقيق :أحمد أمين.

2- حي بن يقظان لابن طفيل، دراسة وتحقيق: يوسف زيدان.

3- حي بن يقظان لابن طفيل، ترجمة :ليون غوتة PDF.

4- حي بن يقظان لابن طفيل، تقديم :سعيد بغورة.

وذلك من أجل التأكد من المادة الخام للقصة وما مدى مطابقة متن الأربع نسخ .

الصعـــوبات :

لاشك أنّ هذا البحث كأيّ بحث علمي، لم يخل من الصعوبات التي واجهته خلال فترات نموه، وعلى كافة المستويات بدءاً من اختيار المتن المناسب الذي من شأنه أن يستجيب للدراسة في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ,وهو الموضوع الأساسي للمشروع ثم اختيار المنهج الذي يناسب موضوع الدراسة ، بعدها جاءت الصعوبات الكبرى حيث وجدت نفسي أمام منهج يصعب ضبط حدوده والتعامل معه، وبالتالي كان البحث بالنسبة لي مغامرة غير مأمونة العواقب إضافة للظروف القاسية التي مررت بها والمتمثلة في فقد والدي الكريمين رحمة الله عليهما والتي كانت بالنسبة لي أكبر فاجعة أواجهها، شلت تفكيري وأثبطت عزيمتي وهمتي.

ضف إلى ذلك المساءلات الشّخصية الدائمة التي طالما وقفت أمامي، متسائلة عن إمكانية تحقيق المنهج بعيدا عن الوقوع في تعليلات اعتباطية وغير موضوعية .

والأكيد أنّ لأستاذي المشرف الدكتور قريبيز محمد فضلا كبيرا في تذليل الكثير من الصعوبات وتزويدي بأهم المراجع و المصادر المعتمدة .

ولا يسعني في الأخير إلاّ أن أشكره على صبره وجهده ورحابة صدره، بالإضافة لملاحظاته واقتراحاته القيمة.

ويبقى هذا العمل دائما جهدا متواضعا يحتمل الصواب كما قد يحتمل الخطأ، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

والله ولـــي التوفيـــــق.

مدخل

ازدهرت الحضارة الإسلامية في القرون الوسطى، في زمن كانت أوربا تغرق في الظّلام وقد شكلت إسبانيا التي دعاها المسلمون بـــ (الأندلس) مركز إشعاع حضاري في تلك الفترة إذ يلجأ إليها العلماء وطلاب المعرفة من سائر أوروبا حيث نجد الدكتورة **لوثي لوبيت بارالت** تقول:" من الظُلم البيِّن ألاّ نقبل القول بأنّ إسبانيا الإسلامية كانت تشكل بالفعل معجزة ثقافية حقيقية في إطار القارة الأوربية في القرون الوسطى، فبفضل العرب المسلمين، لم تبلغ أية أمة أوربية أخرى ما بلغته شبه الجزيرة الأيبيرية من تقدم العلوم والفنون في تلك العصور التي كانت وسيطة أو مظلمة بالنسبة لقارة أوربا، لكنها لم تكن على الإطلاق بالنسبة إلى الأندلس"[1].

أين أسهم الأندلسيون في حياة الأدب العربي على اختلاف أنواعه وضروبه، وشاركوا المشارقة أنماط شعرهم ونثرهم وخُطبهم وجاروهم في التأليف في قضايا الأدب واللغة وما يلحق بذلك من أمور[2].

ومن بين هذه القضايا الأدبيّة نذكر على سبيل المثال لا الحصر – فن القصة – كونها دعامة البحث، بل إنّ موضوع البحث يُبنى عليها.

رغم أنّ القصة لم تحتل مكانا عريضا مثل ذلك الذي احتله الشّعر من موشحٍ وقصيدٍ أو مثل الذي ناله النثر الفني.

إلاّ أنّ ما وصلنا على قلة حجمه ــ أقصد بلاد الأندلس – جدير بالعناية والدرس والتقدير.

حيث نجد من كتاب القصة في الأندلس : **أبو عامر بن شهيد** الشاعر والكاتب الأندلسي والتي أطلق عليها اسم "**التوابع والزوابع**" وكذا **أبو بكر بن طفيل** الأديب الفيلسوف صاحب قصة "**حي ابن يقظان**"[3].

ولأنّه لا يختلف اثنان في أنّ الإبداع والنّقد لا ينفصلان عن بعض فـــ" ثمة علاقة وثيقة بينهما إذ لا يمكن أن نجد أدباً دون نقد كما لا يمكن أن نجد نقدا دون إبداع"[4] .

---

[1] لوثي لوبيت بارالت، أثر **الثقافة العربية في الأدب الإسباني**،كتاب الرياض،عدد 54 يونيو 1999، ص63.

[2] محمد رضوان الداية، **الأدب الأندلسي والمغربي**، مطبعة خالد بن الوليد،1981/80،ص50.

[3] مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان، الطبعة الخامسة، 1983، ص641.

[4] ماجدة حمود، **علاقات النقد بالإبداع الأدبي**، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1997، ص5.

فالنقد يعد من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي وتطور أشكاله الفنيّة ومقاصده الفكرية والثقافية وتنوع مناهجه التحليلية"[1].

فوجوده وتطوره وثيق الصِّلة بحركة نمو الأدب وتطوره فكما يُنمي النّقد آلياته ويشكل طرائقه من خلال ممارسة تبادلية مع الأدب تساهم القراءات النقدية للأعمال الأدبية في تثمين هذه الأعمال وتحديد مساراتها وبناء عوالمها .

كذلك هو الشأن بكتاب **ابن طفيل** الذي استقبل في الأوساط الثقافية باحتفاءٍ كبير عبر العصور الموالية لكتابته، حيث احتلت تلك القصّة مكانةً ,خاصةً في الفكر الإنساني وتُرجمت إلى عدة لغات أجنبية قديمة وحديثة.

فقد ترجمت إلى العبرية في منتصف القرن الرابع عشر وقام بهذه الترجمة **موسى الناربوني**، وترجمها إلى اللّاتينية **بوكواك** الإنجليزي ونشرها مع النص العربي في 1671م، كما ترجمت إلى الهندية سنة 1672، وكذا إلى الألمانية على يد **برينيوس** سنة 1726م.[2]

ولقد حاول الأستاذ **غرسيه غومس** في دراسته العلمية الشاملة لقصة "**حي بن يقظان**" أن يبحث عن مصادر تلك القصة فذهب إلى أنّ الهيكل العام للقصة مأخوذ من قصة "**الصنم والملك وابنته**" وهي إحدى الأساطير التي نُسِجت حول شخصية الإسكندر الأكبر، ولابدّ أنّها كانت معروفة عند أهل الأندلس فتناولها **ابن طفيل** وصاغها في قالب رمزي.

وقد وجد **ابن طفيل** في هذه الفكرة الأدبيّة ذات الحيوية المتصلة التي تبدو حقيقية وإن كانت من نسْج الخيال السبيل إلى عرض نظرية المفكر المتوحِّد ونظريات فلسفية أخرى، مع العلم أنّ فكرة الفيلسوف المتوحّد في كتابات **ابن سينا**، **وابن ماجه**، قد وجد فيها كاتبنا كذلك وسيلة تتفق مع تفكيره اتفاقا بديعا بل ضمّت هذه الحكاية نقطة ظاهرة استطاع **ابن طفيل** أن يُفرغ فيها أفكاره،

---

[1] أحلام الجيلاتي، **المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية**،مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع:404، كانون الأول، 2004.

[2] كامل محمد محمد عويضة، **ابن طفيل فيلسوف الإسلام في العصور الوسطى**، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط1-02-1993م/1413هـ، ص38,ص42.

ومن هنا نتج هذا التأليف الجميل بين قصة شائعة وبين الأفكار الفلسفية واستطاع بأسلوبه العذب الذي يفيض ابتكارًا ومنطقًا وقوة شاعرية أن يخلق منها أثرًا من أعظم ما أطلعته العصور الوسطى[1] .

وفي هذا إشارة إلى مكانة رسالة **حي بن يقظان لابن طفيل** التي احتوت- على الرّغم من صغر حجمها -الكثير من الآراء الفلسفية والعلمية والطبيَّة وغير ذلك من العلوم التي كانت سائدة في ذلك الوقت، وذلك في قالب قصصي بديع وأسلوب أدبي شيّق حتى إنّها لتبدو كما قال **غرسيه**: "قصة حقيقية"[2].

ملخص القصة :

يروي لنا **ابن طفيل** روايتين لنشأة حي بن يقظان:

أ_ الأولى: نشأة طبيعية، فقد كان هناك ملك عظيم منع أخته من الزواج، لأنّه لم يجد من الرجال من هو كفؤ لها، لذلك تزوجت سراً من رجل يُدعى "**يقظان**" فأنجبت طفلا أسمته "**حي**" ثم وضعته في تابوت وقامت بقذفه في اليمِّ قائلة:" اللّهم إنّك قد خلقت هذا الطفل و لم يكن شيئا مذكورا، ورزقته في ظُلمات الأحشاء،وتكفلت به حتى تم و استوى، وأنا قد سلمته إلى لطفك ورجوت له فضلك خوفا من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد فكن له ولا تسلمه يا أرحم الراحمين**!**"[3]

نجد في هذه الرواية لنشأة حي ملامح واقعية، حيث دفع خوف الأم على وليدها أن تقذفه في البحر وبالتالي تسلِمه إلى مصيرٍ مجهول .

ب_ الثانية: فتحكي عن نشأة غير طبيعية، إذ الّذين زعموا أنّه وُلد من الأرض فإنّهم قالوا: "أنّ بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مرِّ السّنين والأعوام حتى امتزج فيها الحارُ بالبارد والرطب باليابس، امتزاج تكافؤٍ وتعادل في القوى وكانت هذه الطينة الكبيرة جدا وكان بعضها يفضل بعضا في المزاج والتهيؤ لتُكوِن الأمشاج وكان الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جدا منقسمة بقسمين بينهما حجاب رقيق ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية الاعتدال اللّائق به فتعلق به عند ذلك "الروح" الذي هو من أمر الله تعالى وتتشبث به تشبثاً يعسر انفصاله عنه عند الحس وعند

---

[1] أحمد أمين،**مقدمة تحقيق رسالة حي بن يقظان**،طبعة دار المعارف،القاهرة ,ب ط،1996،ص12.

[2] كامل محمد محمد عويضة،**ابن طفيل فيلسوف الإسلام في العصور الوسطى**،ص43.

[3] ابن طفيل، **حي بن يقظان**، تقديم زواوي بغورة،طبع المؤسسة الوطنية للفنون وحدة الرّغاية، الجزائر، 1994،ص29.

العقل إذ قد تبيّن أنّ هذا الرُوح دائم الفيضان من عند الله عز وجل وإنّه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم"[1].

ثمة قوى خارقة أدخلت الروح إلى ذلك الجسم الطيني، المهم أنّ **حي** في كِلا الروايتين نشأ في تلك الجزيرة المنعزلة وقد رعته ظبية فقدت ابنها حيث أرضعته من لبنها وحمته من الوحوش كما حمته من عوامل الطبيعة من برد وحر...

يكبر وهو لا يعرف أُماً له سواها لكن الله منحه العقل الذي أتاح له التفكير والمقارنة بين حاله وحال سائر الحيوانات،فقد نظر إليها فوجدها مكسوّة الجلد بالصُّوف أو الريش، فحاول أن يغطي جسده بأوراق الأشجار، لكنه سرعان ما جف وتساقط, لهذا نجده يلجأ إلى ريش نسر ميت يستر به جسده، وبذلك يعيش عيشة الوحوش في الغابة في طعامه ولباسه...

أما عن نضجه الفكري فيبدأ حين تموت أمه الظبيّة حيث يصدمه هذا الحدث فيقرر فهمه، لذلك نجده يبحث عن سرّ الموت في جسدها أولًا، وذلك بتشريحه .

لكن يفاجأ أنّ جسدها ما زال على حاله لم ينقص منه أي عضو ,وإنّما ينقصه شيء مهم هو الذي يحرك الجسد ويملؤه بالعواطف, لم يستطع أن يهتدي إلى السّر في ذلك، فدفن أمه بعد أن لاحظ "غرابين يقتتلان حتى صرع أحدهما الآخر ميتا ثم جعل الحيُّ يبحث في الأرض عن حفرة فوارى فيها ذلك الميت بالتراب، فقال في نفسه : ما أحسن ما صنع هذا الغراب في مواراة جيفة صاحبه وإن كان قد أساء في قتله إياه! وأنا كنت أحقَّ إلى هذا الفعل بأمي فحفر حفرة وألقى فيها جسد أمه، وحثا عليها التراب"[2].

وبذلك انتهى من مشكلة الجسد ليصل إلى مشكلة الرّوح فبدا لنا إنسانا أشبه بالفيلسوف، باحثا عن سر الحياة ليس في جسد أمه فقط وإنّما في هذا الكون الشاسع وبدأ يراقبه فلاحظ أنّ موجوداته (الأجسام والأشياء)، إمَّا تعلوا (كالهواء والدخان) وإمَّا تهبط (كالحجر) وبذلك تعرَّف على بعض خصائص العالم المادي عن طريق النظر والتجربة ,لكن المعرفة المادية لم تكفه فقد أراد أن يعرف ما يؤرِّقه من عالم ما وراء المادة .

---

[1] السابق, ص25 إلى ص28.

[2] نفسه،ص ص50,51.

لاحظ الأشياء لا تتغير طبيعتها إلاّ بفعل مسّبب، كتحول الماء إلى بخار لا يكون إلّا بالتسخين، وبالتالي فإنّ تحول الأشياء لابدّ لها من مُحولٍ ولهذا فإنّ حدوث العالم وخروجه من العدم لابدّ له من فاعل يخرجه إلى الوجود.

كذلك نظر إلى الكون ونظامه الدقيق الذي أدهشه ,فرأى أنّه لابدّ من أن يكون وراءه مُنظِّم قادر تجتمع فيه صفات الكمال وتنأى عنه النَّقائص، وهكذا قادَه مبدأ السببّية إلى الإيمان بالله تعالى، والتعمق في العالم الروحي.

لهذا أراد أن ُيقيم صلته بهذا الوجود، المنظَّم لكل شيء فانطوى على ذاته يبحث في أعماقها عن سبل الاتصال بالله، فلم يجد سوى الاتصال الروحي والاستغراق في التوحّد بالذات الإلهية، لهذا سكن في كوخه الذي بناه وانقطع عن العالم الخارجي و لم يعد يخرج إليه إلاّ مرة في الأسبوع تلمسًا للغذاء الذي بات يعتمد على أبسط الأشياء مما يتيح له القدرة على الاتصال بالله بشكل أفضل.

يأتي الجزيرة (**أبسال**)[1*] وهو رجل دين متصوف هاربا من شيوع الفساد في مدينته بعد أن يئس من إصلاح أهلها، يلتقي بـــ"**حي**" حيث ينفر منه للوهلة الأولى مرعوبا من منظره، لكن تصرفات **حي** تُهدئ من روعه فيبدأ تعليمه اللّغة وحين يُتقنها، يشرع في تلقينه تعاليم الدّين فيكتشف أنّ **ابن يقظان** قد توصل إلى الإيمان بإله واحد، وتعرّف صفاته والتواصل معه عن طريق القلب وعبادته بل بات يتفرغ لهذه العبادة.

وحين حدثه أبسال عن معاناته مع أبناء مدينته يطلب منه اصطحابه إليهم كي يُعْلِمَهم عن تجربته الإيمانية لعلّهم يعودون إلى جادة الصواب لكن حين يلتقي بهم ويوضح لهم تجربته العقلية في الإيمان، وكذا تجربته الصوفية في التواصل مع الله تعالى يجدهم منشغلين بحب الدنيا وملذاتها لذلك تركهم رفقة ملكهم (**سالامان**) بعد أن نصحهم بالتزام أوامر دينهم وفق الشريعة وعاد إلى الجزيرة بصحبة صديقه أبسال ليتفرغا للعبادة.[2]

---

[1] في نشره فاروق سعد: أسال

[*] علق أحمد أمين في نشرته بقوله: إن أصل قصة سالامان وأبسال يونانية، وقد نقلها حنين إسحاق إلى العربية ووضع ابن سينا قصة بهذا الاسم.

[2] ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي ،ابن النفيس ،**حي بن يقظان النصوص الأربعة ومبدعوها**،دراسة وتحقيق يوسف زيدان،دار الـــشروق القاهرة،مـــصر الطبعة الأولى2008،ص من 125 -203 بالتصرف.

هذه أهم الأحداث التي وقعت في القصّة والمتَبِع لِأحداثها يُدرك أنّ **ابن طفيل** كتب رسالته الفلسفية الأدبيّة وقسمها إلى ثلاثة أقسام.

أقسام القصة:

أ- القسم الأول: عبارة عن مقدمة فبعد البسملة يستهل **ابن طفيل** هذا القسم بالإشارة إلى طلب وجه إليه والمتمثل في عرض (**أسرار الحكمة المشرقية**) التي ذكرها ابن سينا فيقول بأنّ الحقيقة توجد في الحكمة ثم يذكر رأيه في فلسفة كل من :

أ-1- **ابن الصائغ** (**ابن ماجه**) الذي مال إلى القول بالفناء مثل ما فعل المتصوفة.

أ-2- **الفارابي** ويأخذ عليه رأيه في مصير الأنفس المختلفة وفي النبّوة وتفضيله الفلسفة عليها.

أ-3- **ابن سينا** الذي اعتنق مذهب أرسطو وعرض الفلسفة المشرقية وهي الطيف المؤدي للحقيقة.

أ-4- **الغزالي** الذي يميل إلى اعتناق الصُّوفية والذي كفَّر الفلاسفة في بعض المسائل.

ب- القسم الثاني: هو متن الحكاية والذي يطرح على الدارس مشاكل معقدة ومتشابكة وهو قسم خاص ب(حي بن يقظان) يتضمن ستة أجزاء.

الجزء الأول: يذكر أصل **حي**.

الجزء الثاني: يتحدث فيه عن تربية **حي** وعن المعرفة الأولى التي اكتسبها عن طريق الملاحظة الحسّية والتجربة وتمتد هذه المرحلة إلى سن الواحد والعشرين.

الجزء الثالث: ارتقاءُ **حي** من المعرفة عن طريق الحواس والتجربة في عالم الكون وانتهاؤه إلى أن هناك علة أولى أصل جميع العلل .

الجزء الرابع: ارتقاء **حي** من تفكيره في عالم الكون إلى التأمل في السماء والعالم وأسراره كل هذا و**حي** يبلغ خمسة وثلاثين عاما.

الجزء الخامس: استنتاجه بواسطة التفكير والتأمل أن له نفسا روحانية متميزة عن الجسم.

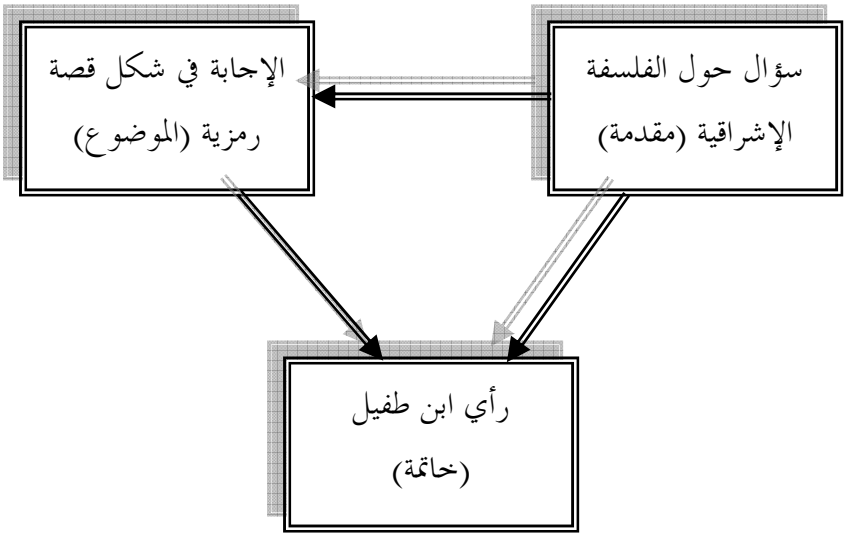
الجزء السادس: وفيه يتكلم عن سلسلة الفيوضات (الفيضيات) ويوجز ما ذكره كل من الفارابي وابن سينا عن الفيض ثم نلاحظ تنويهًا بأنّ السعادة في مشاهدة واجب الوجود هنا يكون حي قد أناف على خمسين سنة.

ج- القسم الثالث: وهو الخاتمة حيث يلتقي مع التقديم (المقدمة) في إغناء التعريف **بابن طفيل** .

هذه الأقسام الثلاث قدمها المرحوم **جمال الدين العلوي** في دراسته عن **ابن طفيل** كما أنّه يؤكِّد أنّ هذه الأقسام رغم تمايزها إلَّا أنّها تشكل وحدة متكاملة بل إنّ كل قسم من هذه الأقسام يطرح مشاكل وصعوبات كبرى[1].

مخطط عام للقصة:

من خلال هذا المخطط سنحاول اختصار أهمّ النقاط الأساسية للقصة والمتمثلة في الأقسام الثلاث حيث تنطلق القصة من:



إنّ " **ابن طفيل** لم يجد بُداً من إبداء رأيِّه ولو للخاصّة من المفكرين في قُطره، فعمد إلى وضع هذه القصة الخيالية"[2]. والتي من خلالها يلمس القارئ أنّ التصوف حاضرٌ في النص على مستوى خطابين:

- خطاب حول التصوف وهو خطاب يتخذ مسافة بينه وبين شكل من أشكال التصوف وهذا ما نلمسه في أول النص وآخره.
- خطاب آخر ينفتح على التصوف ويظهر في بداية النص ليخترق فيما بعد كثيرا من أجزاءه.

---

[1] http://www.dahsha.com/view article. php? id=33619.

[2] كمال اليازجي،**الأساليب الأدبية في النثر العربي القديم**،دار الجيل لبنان،الطبعة الأولى 1986،ص185.

ذلك أنّ **ابن طفيل** كفيلسوف أدبته المعارف لذا نجده يجتهد في مراقبة تجربته الفلسفية بذلك الرّصيد المعرفي الذي تراكم لديه من ممارسته للعلوم النظرية فأشعرته بأهمية حضور العقل في كل معرفة مُمكنة وهو ما يترجمه نصه الفلسفي[1].

ذلك أنّ القصة أو الحكاية متى ما تجسدت القيم الوظائفية الآتي ذكرها في النص القصصي، صح أن تكون قصةً صوفية.

- **أولا:** تأطير تجربة ذاتية أو مروية يُراد بثّها إلى المريدين والسّالكين بُغية إرشادهم إلى الطريق الصوفي وأكثر ما يتمثل في هذا النوع حضور المصطلح الصوفي بشكل واضح سواء أكانت القصص معقولة أم شطحات[2].

- **ثانيا:** مضامين أخلاقية تَستبطِن الوعي الإنساني لكي تتم له أسباب الوصول إلى الحقّ تعالى، فيدرك الحقائق بلا واسطة بل إلهامًا وترد هذه القصص في إطار رمزي إيهامي وأحيانا على لسان الحيوانات وتنحوا نحوا فلسفيا بسبب التطور الذي أصاب مفهوم التّصوف في العصور العباسية فالقصة الفلسفية هي جنس من أجناس القصة الصوفية.[3]

- **ثالثا:** رؤى ومنامات يكون لها طابع فلسفي أخلاقي عرفاني لا تُحدَد بوحدة وظيفية واحدة بل لها جملة وظائف يصف فيها الصّوفي –حقيقة أو تخيلا– تجربة وقعت له وفنية هذا اللون من القصص تعلو على سابقتها لما فيها من توظيف لعناصر التخييل.

وبالتالي فالقصة أو الحكاية إذا صدرت عن هذه المضامين الموضوعية أو كلها، استحقت أن تنطوي تحت لواء مصطلح القصة الصوفية، هذا فضلا عن صدورها عن باثٍ متصوفٍ خص جهده الحكائي لغاية صوفية.

بالإضافة لّلغة المعبَّر بها فهي ليست وسيلة لنقل الأفكار بل تكتسب بعُدًا غائياً والدليل على ذلك أنّه يمكن التعبير عن فكرة واحدة بكيفيات وأساليب متعددة تختلف في مستوى بنائها وتأثيرها في متلقيها من بينها الكتابة الصوفية والتي لابدّ من توفرها على أركان أساسية وهي:" الغرض المتحدث عنه

---

[1] **إشكال المعرفة الصوفية عند ابن طفيل** http://www.philosophie maroc.org/madarat 06/08htm

[2] فائز طه عمر، **السيرة الذاتية عند الصوفية** مجلة أبحاث اليرموك الأردن، سلسلة الآداب واللغويات، مج16، ع2، سنة 1998، ص41.

[3] محمد مفتاح، **دينامية النص**، الدار البيضاء بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،1987، ص129-130.

والمعجم التقني وكيفية استعماله والمقصديّة، وهذه جميعا تكون وحدة غير قابلة للتجزئة"[1]وهذا ما نلمسه في القصة التي تعد –كما سبق الذكر– من أهم القصص التي ظهرت في العصور الوسطى في نظر كثير من النقاد فهي رائدة في القص إلى جانب كتاب (ألف ليلة وليلة).

دراسة القصة:

من المسلَّم به أنّ العصور الأدبيّة قد تفاعلت مع النظريات النقدية بحيث اختلفت الاتجاهات النقدية باختلاف العصور الأدبّية، اختلافاً نقل صولجان السّلطة في عالم الأدب والنقد بين أقطاب النص الثلاثة :المؤلف–النص–القارئ.

وبناء على هذا التزامن والتفاعل لخص **تيري ايغلتون** تاريخ النظرية الأدبيّة في ثلاثة مراحل: مرحلة انصّب فيها الاهتمام على المؤلِف والتي تمثلت في المذهب الرومانتيكي في القرن التاسع عشر. ومرحلة ثانية كان النص فيها كل شيء وقد تمثلت في النقد الجديد ثم مرحلة ثالثة وأخيرة هي التي شهدت تحول الاهتمام النقدي من النص إلى القارئ وذلك في السنوات الأخيرة.[2]

غير أنّ دراستنا تتمثل في دراسة القصة وفق منهج السّرديات وملاحظة ما مدى ملائمة هذا المنهج للقصة، أي سنتعامل مع النص كبنية بعد أن عاملت "أغلب الدراسات نص **ابن طفيل** معاملة تجزيئيّة حيث تجد نفسها تُقطِع النّص أوصالاً وتباعيض وتغيب عنها النظرة المتكاملة له.فتترع في قراءته إمّا مترعاً تقمصياً، فتراه سبّاقا إلى كثير من الكشوف التي عرفها العلم الحديث كما نجد ذلك عند بعض الدارسين العرب، أو تقرأه قراءة تاريخية تربطه بأصول يونانية أو هندية كما نجد ذلك عند كثير من المستشرقين"[3].

في حين" أنّه لا يحقُ لنا أن نحاكمها بمقاييس عصرنا، وما توصلنا إليه من إنجازات في النظرية السّردية، فإذا حاولنا الحديث عن هذه القصة بمقاييس عصرنا اليوم، فليست الغاية تقويمية كما قد

---

[1] السابق، ص130.

[2] إبراهيم السّيد، **نظرية القارئ وقضايا أدبية**،مكتبة زهراء الشرق،القاهرة، ب ط، ص7.

[3] كيف قرأ الدارسون رسالة (حي بن يقظان) لابن طفيل؟ http;//www.dahsha.com

يظنّ البعض وإنّما من أجل إبراز إنجازاتها الفنيّة المدهشة وإبراز سقطاتها الفنية التي ما زلنا نلاحظها لدى كتابنا اليوم لذلك لا يضير مكانة **ابن طفيل** وريادته الحديث عنها"[1] .

إذا وكما سبق الذكر سنحاول دراسة البنية السّردية للقصة، استخراج النُّظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها ذلك أنّ السّردية "تبحث في مكونات البنية السّردية للخطاب من راوٍ ومروِي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السّردي نسيجاً قِوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد على أنّ السّردية هي: المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السّردي، أسلوباً، وبناءً ودلالةً "[2] .

ولكن قبل التفصيل في عناصر البحث لا بأس أن نُسلط الضوء على هذا المنهج بداية من جذوره التاريخية، مفهومه وأهمِّ رواده وخصائصه.

---

[1] ماجدة حمود، **نموذج من الأثر الإسلامي في الأدب الغربي**.http;//www.awu-dam.org/book/00/stydayoo/101-m-h/book

[2].عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الصنايع،2008،ص8.

توطئة حول المنهج

منذ بداية القرن الماضي وعبر العديد من الجهود المختلفة الأماكن والمواضع, المتباينة الأغراض والمنطلقات بدأت تتأسس رؤية جديدة للتعاطي مع الظاهرة الأدبيّة في عمومها ومع الرواية خصوصا ولا يمكن في نظرنا الحديث عن السّرد دون الإشارة إلى تاريخ النظرية الأدبية هذه الأخيرة التي ساهمت في ظهور علم السّرديات، كعلم مختص بأنواع السّرد المختلفة والتي تنقسم إلى ثلاثة جذور رئيسية هي كما يلي:

أ_ الشكلانية الروسية.

ب_الألسنية الدوسوسيرية ومن تلاها من علماء اللسانيات أمثال **يالمسليف**Louis Hjelmslev (1899-1965).حيث يعتبر اللّغوي السويسري **فر دينياند دي سوسير** واضع الأسس العلمية للبنيوية الألسّنية، ففي محاضرات في الألسنية العامة **1915** cours de linguistique générale.ميّز بين ثلاثة مستويات داخل النشاط اللّغوي:

_**اللّسان** langue : وهو المظهر الأوسع للنشاط اللّغوي لأنّه يشمل المقدرة الإنسانية على الكلام

_**اللّغة** langage: وهي نظام يستخدمه الناس لتوليد المحادثة.

_ **الكلام** parole : وهو الشّكل الفردي الخاص في استعمال اللّغة، ويعد تعريف **دي سوسير** للّغة بأنّها نظام لا يَعرف إلاّ ترتيبه الخاص أوّل توصيف للغة كبنية، وقد وضع مجموعة من الأدوات المفهومة أسهمت في وصف ذاك النظام، وكان لها الأثر الكبير في تطوير المنهج البنيوي بوجه عام.[1]

ج_ تنظيرات **هنري جيمس** Henry James ومن جاء بعده وتبنى مواقفه مثل **بيرسي لوبوك** P.Lubok (1879-1965).

وهذه الإنجازات ساهمت لحدٍ كبير في تأسيس حراك جديد ورُؤية أخرى للتعامل مع النص عموما ومع السّرد خصوصا[2].

---

[1] – فيرديناند دي سوسير، **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة: يوسف غازي، مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة 1986، ب ط.

[2] عبد الحكيم سليمان المالكي، **استنطاق النص الروائي من السّرديات والّسيميائيات السّردية إلى علم الأجناس الأدبية**،إصدارات دائرة الثقافة والإعلام حكومة الشارقة،الطبعة الأولى2008م،ص17.

لقد ظهرت الأبحاث الشّكلانية في روسيا في مطلع القرن التاسع عشر 19و وصلت إلى أوجها مع بداية الثلاثينات أمّا عن اسم "الشّكلانية" فقد أُطلق من طرف خصوم هذا الاتجاه[1] لوصف المسار الذي اتخذته أبحاث جُملة من النّقاد ,ركّزوا في دراستهم للأعمال الأدبيّة بشكل عام على الجانب الشّكلي والتركيب البنائي الداخلي لأنّهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي كانت تحتكر البحث فيه ,خاصة علم الاجتماع وعلم النفس.

وكان الهدف من هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبًا بالفعل ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سموه **الأدبيّة** la littérature، وقد دفعهم التركيز على الأدبيّة إلى الدراسة المحايِثة للنصوص الإبداعية دون النّظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها لحياة الأديب والواقع الاجتماعي والاقتصادي.

هذا لا يعني أنّ الشكلانين اعتبروا البحث في هذه الجوانب الخارجية عن الأدب لا صلة له البتة بالأدب لكنهم اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقاد للأدب.[2]

فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الاجتماع.

وعلى العموم فقد كان هدف الشّكلانين هو خلق استقلالية كبيرة للنقد الأدبي عن العلوم الإنسانية الأخرى وهذا ما أدى لمحاربتهم في روسيا والتي كان النقد فيها آنذاك شديد الارتباط بالتوجه الإيديولوجي.

لذا يمكن القول بأنّ المدرسة الشّكلانية تُعد الرافد الثاني من الروافد المهمة التي ساهمت في تكوين الفكر البنيوي الحديث بعد **سوسير** F.De Saussure الذي يعد الرافد الأول وواضع الحجر الأساس لهذا المنهج.

كما يعود الفضل في ذلك إلى الباحث الروسي **فلاديمير بروب** V.Proppe الذي سيُخضِع الخطاب السّردي (الحكاية أو الخرافة) لأوّل مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونة بل تهدف إلى مسائلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشّكلية فقد

---

[1] إبراهيم الخطيب، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس**،مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى1983،ص9.

[2] Erlich.v **le formalisme et le futurisme russes devant le marscisme** Traduction ,commentaires et prefase :G.conio)Ed L'age d'homme lausanne 1975/p32.

كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص التي تميّز الخطاب السّردي (الحكاية الشعبية) عن غيره من الخطابات ولقد كانت دراسته الشهيرة "**مورفولوجيا الحكاية الشعبية**" الصادرة سنة 1928 ليس مجرد تأسيس ضمن إنجازات الشّكلانية الروسية فقط، وإنّما كان مَعلمة بارزة في تاريخ تأسيس السيّمائيات السّردية.

بدايات تأسيس السّرديات:

تأسست السّرديات كعلوم من خلال تراكمات الشّكلانية الرُّوسية السابقة وجهود مجموعة من الباحثين على رأسهم **رولان بارت** R.Barthes وإن كان الأكثر فعلا هو **جيرار جينيت** Gerard Genette ويليه **تزتيفان تودوروف** Tzventan Todorov اللّذين كانا ظهورهما في منتصف الستينات[1] ولقد تحقق معهم ظهور مناهج جديدة دقيقة منضبطة للتعاطي مع النص السرّدي داخليا فكانت السّرديات في بدايتها تركز على الخطاب وعلى البنية الداخلية للنص (سرديات حصرية)[2] ثم تحولت إلى الانتباه للنص ومستويات التناص في إشتغالات **جينيت وتودوروف** وغيرهما في أواخر السبعينيات ومنتصف الثمانينات (سرديات توزيعية).

في حين نجد تقسيم **جاكبسون** Jackobson للوظائف الذي تُرجم في السّتينات إلى الإنجليزية وأصبح نصا تأسيسيًا في كل الرؤى التي تليه حيث يرى **جاكبسون** أنّ كل وظيفة توصيلية تقوم على ستة عوامل وكل واحد تطابقه وظيفة لغوية مختلفة فنجد:

المرسل	←	émotive الانفعالية
المرسل إليه	←	conative الافهامية
السياق	←	référentielle المرجعية
الرسالة	←	poétique الشعرية
الصلة	←	phatique الإنتباهية
السنن	←	métalinguistique الميتالغوية

[1] عن مجلة تواصلات العدد الثامن 8سنة 1996 والتي صدر عنها عمل ر.بارت الشهير الدرجة الصفر من الكتابة.

[2] سعيد يقطين، **قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**،الدار البيضاء،المركز الثقافي العربي،الطبعة الأولى،1997،الفصل الأول.

إنّ هذا الدرس ستتراكم معه من جوانب أخرى دروس مختلفة كانت خلف تطور السّرديات منها تقسيمات **جان بوين** J.Pouillon للرؤية منذ الخمسينات من القرن الماضي بالتزامن مع ظهور السّرديات من خلال انطلاقة **جنيت و تودروف** وقبلها **بارت**، نجد ظهور أساس السيميائية السردية من خلال منجزات **غريماس** Grimas[1].

وأخيرا فالشّعرية السّردية التي أسماها **جنيت** بالسّرديات هي مادة من الاشتغال على النص السّردي وهي تتخصص في الحكاية أو السرد فهي " من بين الحدود الكثيرة التي يمكن وضعها ضمن الشّعرية اللّسانية أو دراسة اللّغة الأدبيّة، هناك حد من أكثرها تطورا أطلق عليه اسم "**علم الرواية**" علم قائم بذاته إلى حد ما بالنسبة لتحققات أخرى في الشعرية اللسانية أو السيميوطيقا الأدبية"[2]

لكن عندما قدم **رولان بارت** تحليله لبنية الحكاية العجيبة في الستينات ميَّز بين ثلاثة مستويات علمية هي:

أ_ مستوى الوظائف: دراسة أحداث القصة من وجهة نظر وضعها المنطقي (السببي/الزمني).

ب_ مستوى التحركات: دراسة الحداثة من وجهة نظر تركيبها أو نحوها الحركي.

ج_ مستوى السّرد: دراسة الاتصال القصصي أو العلاقات بين مقدم الحكاية أومن تُوجه إليه الحكاية وهذا المستوى هو الخطاب[3].

ويؤكد **بارت** ترابط هذه المستويات الثلاثة، كما " يدرس الوظائف بنفس نمطية **بروب** و**بريمون** بينما يستعمل الأحداث بمعنى **غريماس** للأعمال والعوامل أمّا مستوى السّرد فهو يأخذ مستوى الخطاب عند **تودوروف**"[4] هذا الأخير الذي يعتبر الخطاب الأدبي بديلا عن الأدب أو العمل الأدبي.

أمّا ضمن القصة فيفرق **تودوروف** بين منطق الأحداث من جهة والشّخصيات وعلاقتها ببعضها البعض من جهة أخرى أمّا على مستوى الخطاب فيتعاطى فيه مع زمن الحكي.

---

[1] برنار فاليط، **النص الروائي تقنيات ومناهج**، ترجمة :رشيد بن جدو المشروع القومي للترجمة ,الطبعة الأولى 1999،ص102.

[2] خوسيه ماريو ايفانكوس،**نظرية اللغة الأدبية**،ترجمة :حامد أبو حامد ،مكتبة غريب 1992,ب ط ،ص247.

[3] نفسه،ص250.

[4] سعيد يقطين،**تحليل الخطاب الروائي**،المركز العربي، بيروت،1989،ص39.

كما يُعَد كتاب **خطاب الحكاية لجيرار جينيت** أكمل محاولة وصلت إليها الدراسات النقدية للتّعرف إلى مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية وقد قام فيه بدراسة رواية شائعة الصيت وهي رواية "مارسيل بروست Marcel Proust الشهيرة سباعية :(بحثا عن الزمن المفقود) حيث يرى أنّ النص الروائي متعدد الأبعاد فله 3 ثلاثة :

1. **القصة** : المدلول أو المضمون السردي.
2. **الخطاب الحكي**: الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السّردي ذاته .
3. **السّرد**: الفعل السردي المنتج[1].

ولكن ما المقصود بالسرد ؟

مفهوم السرد:

لقد جاء في **قاموس المحيط للفيروز الآبادي** في مادة:

"**س ر د** : درع مسرودة ومسّردة بالتشديد فقيل سردها، نسجها وهو التداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السّرد الثقب والمسرودة المثقوبة وفلان يسرد الحديث إذا كان جيّد السّياق له وسرد الصوم تابعه وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد أي متتابعة وهي :(ذو القعدة وذو الحجة ومحرم)، وواحد فرد هو (رجب) وسرد الدرع والحديث والصوم كله من باب نصر"[2]

ممّا يُلاحظ على هذا التعريف المعجمي هو وجود كلمتي (النسيج والتتابع) وهذا ما أشارت إليه الدراسات السّيميائية الحديثة التي اعتبرت الخطاب الأدبي نسيجا مُحكما من العناصر المكوِنة له مثل الحدث والزمن والمكان والشّخصيات ... وفيه تتابع الأحداث تتابعا سببيا إذ أنّ غاية تحليل الخطاب السّردي العربي هي تحديد المميزات اللّسانية والأسلوبية وذلك بدراسة وحداته... من العنوان إلى آخر فقرة في الخطاب مروراً بدراسة نسيجه اللّغوي والأسلوبي وتحديد البُنى الزّمانية والمكانية إلى جانب

---

[1] حميد الحميداني،**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي** ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء بيروت،الطبعة الثالثة 2000،ص39.

[2] الفيروز الآبادي(مجد الدين بن يعقوب)، **القاموس المحيط**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت1999.مادة س ر د

تحديد شخصياته ووظائفه وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها ومن ثَمَّ محاولة تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب السردي"[1] .

وقد عقد مؤتمر في جامعة اليرموك بعنوان "فن السرد في الأدب العربي" حيث قال الدكتور **محمد الزغبي** :" إنّ فنّ السّرد في مختلف الأجناس الأدبيّة يكتسب أهمية خاصة ,فقد فتحت نظرية السّرد أفاقا جديدة من الكشف عن السّردية وأشكالها وظائفها ودلالاتها".

أمّا الدكتور **عادل فرحات** من جامعة دمشق فقد قال :"إنّ فنّ السّرد ينضج تدريجياً مع الزمن في عالمنا العربي ويتميز بأنّه مرن ومطوع من خلال تكاثر التجارب الإبداعية فيه وتعدد أشكاله ودرجة اختيار عنوان مناسب مستقبلا".

كما تراوح مصطلح السّرد بين كونه خطابا غير منجز أو قصا أدبيا يقوم به سارد ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسط بين الأحداث ومتلقيها وارتبط به مصطلح السّردية الذي نعني به الطريقة التي تُروى بها القصّة أو الخرافة فعلياً فكانت السّردية تبحث في ما يجعل القصة أو الرواية أدبا سرديا من خلال رواية سلسلة من الوقائع والأحداث بعد إقامة بعض العلائق بينها وبالتالي يصبح السّرد هو وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشّخصيات والمتلقي هو الرّاوي وتكون القصّة باعتبارها محكيًا أو مروياً تمر عبر القناة التاليـــة:

الراوي ◄———— القصة ————► المروي له

كون الحكي يفترض وجود شخص يَحكي، وشخص يُحكى له أي وجود تواصل بين طرف أوّل يدعى راوياً أو ساردًا Narrateur وطرف ثاني يُدعى مرويا له أو قارئا Narrataire .

إذاً فالسّرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها[2].

---

[1] نور الدين السد،**الأسلوبية وتحليل الخطاب**،دراسة في النقد الغربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر 1997ص74.

[2] حميد الحميداني،**بنية النص السردي**،ص45.

ويبقى الحديث عن السّرد عالم واسع من الأفكار والتنظيرات التي قد تحتاج إلى مؤلَفات مستقلة يمكن أن تحيط بهذا العالم فـــ"السرد فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبيةً أو غير أدبية "[1] حسب وجهة نظر **سعيد يقطين**.

إنّه فعل لا يقترن بجودة الأدب ورداءته، وكما يرى **بارت** فالسّرد عالمي متعال على التاريخ وهو ببساطة موجود حيث توجد الحياة"[2] والتزود بمعارف تخص تقنيات السرد ووظائفها أمر ضروري في كل دراسة نقديّة للعمل الروائي.

اتجاهات علم السرد:

ظهرت في علم السّرد عدة اتجاهات عملت بمجملها على استيفاء ما سكتت عنه الاتجاهات الأخرى فبدت وكأنّها تُكمِل إحداها الأخرى وقد تم تصنيف هذه الاتجاهات إلى ثلاثة اتجاهات حسب وجهة نظر الناقد **عبد الجبار البصري** كون مستويات القصة ثلاثة:

حكائي، سردي ودلالي.

غير أنّ التصنيف لا يخضع للتسلسل التاريخي وإنّما يعد تصنيفا منهجيا نظر لعلم السّرد من جهة بنية القصة ذاتها فهي تبدأ حكاية مجردة ثم الكيفية التي تعرض بها هذه الحكاية ثم ما الأفق الذي رمت إليه هذه الكيفية من خلال توظيف "الحكاية-سرديا" لخدمة هدف وإيصال فكرة.

---

[1] سعيد يقطين،**الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي**، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1، 1997،ص19.

[2].وذناني بوداود، **محاظرات في السرديات ونظرية السرد**، سنة أولى ماجستير 2007،جامعة عمار ثليجي بالأغواط،ص4.

نتيـــجـــة:

إنّ المنهج الشّكلاني البنيوي بتكامل أطروحاته المتنوعة يشكِّل بالنسبة لموضوع الدراسة طريقة ومبادئ منهجية لدراسة المفاهيم الصوفية "فليس هناك منهج أكثر ملائمة من البنيوية للتحقق من مدى اعتماد الأعمال المختلفة على أشكال متشابهة"[1]، عليه يمكن إيجاز المميزات التي تفصح عن صلاحية البنيوية لدراسة التراث العربي القديم في النقاط التالية:

-**أولا**: البنيوية نظام من الرؤى النظرية مهمته الكشف عن البناءات التي يتمفصل منها جوهر النص، وعموده الفقري .. فملاءمة النّسق البنيوي لنقد نص التراث العربي ليست عشوائية[2]...وخير دليل على ذلك استناد البنيوية أساسا إلى الأدب الشعبي والأساطير والخرافات، وهذا ما يجعل من البنيوية ذات مصداقية في التعامل مع النصوص التي تعتبر إرثا لمجتمع ما.

-**ثانيا**: ملاءمة الدرس البنيوي لفحص التراث الأدبي العربي على الرغم من الاعتراضات الكثيرة الموجهة ضدها يرجع لكون البنيوية في مراحل تطورها وارتقائها نحو تكامل الرؤية للنص الأدبي إنّما تجسد لها وتحقق بعد الاحتكاك الذي حدث بين التراث العلمي الغربي مع مظاهر حضارية وثقافية لشعوب أخرى.

- **ثالثا**: البنيوية تحافظ على جوهر النص الأدبي من حيث المفاهيم والدلالات حيث أعلنت البنيوية حضور البيئة عاملا مؤثرا في الصياغة الأدبية.

من هنا نجد العمل الأدبي البنيوي في رؤيته الشكلانية يقوم في الدراسة الوظائفية بتحليل المتشابه في الأحداث والوقائع ومن جهة أخرى فالترابط بين الشكل والوظيفة ليس عارضا حيث يمكن دراسة الشكل في مستوى أخر هو مستوى اللغة، إذاً من الممكن تبيِئة المنهج الغربي ويتسع لاستيعابها وليس العكس كون الهدف جعل المنهج قادرا على التعبير عن المضامين الحقيقية.

---

[1] فدوى مالطي،**بناء النص التراثي**، مشروع النشر المشترك،بغداد القاهرة ، 1983،ص51.

[2] ينظر نفسه،ص13.

الفصل الأول
المكونات

تمهيـــد :

إنّ السّرد قائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا وقائم أيضا في الرواية والقصة القصيرة .

والسّرد هو نقل الحدث أو مجموعة من الأحداث صورتها الواقعية أو المتخيلة إلى صورة لغوية، ويختار كاتب القصة عادة واحداً من ثلاث طرق للسّرد هي :

الطريقة المباشرة وطريقة السرد الذاتي والوثائق (المذكرات والاعتراف) .

يري الناقد " **هايدن وايت** " أنّ القصة الجوهرية في السّرد تكمن في فكرة كيف تُترجم المعرفة إلى أخبار، وكيف نحول المعلومات إلى حكي، كيف نحول التجربة الإنسانيّة إلى بُنى من المعاني التي تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والأحداث ويعمل السرد على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللّغة التي يُتكلم بها، وإن كان السرد القصصي يتخذ من اللّغة وسيلة له، فهو يحكي عن طريق اللّغة السلوك الإنساني والحركات والأفعال والأماكن وهي أدوات عالمية الدلالة بخلاف اللّغة ذات الصّبغة المحليّة، ومن ثمَ فإنّ تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراج لها حيّز اللّغة الإنسانيّة الشاملة بخلاف ما لو صيغت على هيئة تأملات أو تقارير[1] .

ويشير السّرد عموما إلى كل ما يمكن أن يؤدى قصا، سواء كانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أم غير لفظية، إنّه نوع من السلوك الإنساني تُوصل بواسطته الكائنات البشرية ضروبا معينة من الرسائل .

وقد تتنوع صيغ السّرد على نحو غير عادي، إذ يمكن أن يُروى شفاها أو مكتوبا، أو دون أداة لفظية، وذلك عبر الإيماء والصور وغيرها.

كما يشير السرد أيضًا إلى مجمل التقنيات والأدوات التي تشكل مجتمعة بنية النّص السّردي .

وتأسيسًا على ما سبق يمكن القول أنّ البنية السّردية هي: "رسالة لغوية تحمل عالما مُتخيلا من الحوادث التي تشكل مبنى روائيا يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي والمروي له لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرواة وأساليب روايتهم وإجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث ؟ كيف حدث ؟ مرورا بفاصل المروي أي الحدث وكيفية بنائه والشّخصية وعلاقتها الروائية والزمان وتقنياته والمكان وأنواعه وانتهاء بتعالقات الراوي والمروي له[2] .

---

[1]- http://amal tilimsan – 30 / oum-org/t 2378 – topic .

[2]- http://www-almoltaqa-com/vb/show thread- php ?t = 29425

إذا فالبنية السردية في الخطاب الروائي تتشكل عادة من " تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي والمروي والمروي له "[1] .

من هنا كانت السّردية تبحث في مكونات البنية، بنية الخطاب السردي نسيجاً قِوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد: " أنّ السردية هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالةً "[2].

فالبنّية السّردية لأي عمل حكائي لا تتشكل إلا بتضافر العناصر المكونة الثلاثة، بل إنّ كل الدراسات بدءًا من **فلادمير بروب** حتى **جيرار جينت** اعتنت بهذه العناصر، وأوْلتها اهتماما كبيرًا، رغم اختلاف وجهات النظر وطريقة دراستهم لها.

فهناك من أولى اهتمامه بمظاهر الخطاب اللّساني وبين من تَقصى الجانب الدلالي والوظيفي في السّرد وثمة من حاول التوفيق بين الشّكل والمضمون، كون القصة " لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشّكل أو الطريقة التي يُقدَم بها ذلك المضمون وهذا معنى قول " **كيزر** " إنّ الرواية لا تكون مميَزة فقط بمادتها ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصيّة Wolfgang Kayser الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية[3] .

من هنا تظهر أهمية الشّكل والمضمون لأيّ عمل سردي أو أدبي فهما يشكلان بنية لأي خطاب سردي أو أدبي .

إذ ونحن بصدد دراسة البنية السّردية في قصة **حيّ بن يقظان** فجدير بنا أن نتحرك وفق هذه الرؤية التكاملية لتحليل هذا المنجز الحكائي الصوفي، ذلك أنّ القَص الصوفي وسيلته الأولى الرمز .

" فالصوفي يحتاج إلى تسطير تجربته الصوفية، بحيث تجده يختار الخط الدلالي المراد توجيهه إلى الملتقى من خلال زجّ هذه الدلالة في أشكال جميلة، دون الكشف عن معناها خوفا من مقابلتها بسوء الفهم أو التأويل كما نجد الصوفي يُراعي جانب المتلقي وحسن استقباله للعظة والنّصيحة أو الحِكمة "[4] .

ذلك أنّ الصوفي وكما يقول **السّهروردي**: " هو الذي يكون دائم التصفية، لا يزال يصفي الأوقات عن شوب الأكدار بتصفية القلب عن شوائب النفس، ويعينه على هذه التّصفية، دوام افتقاره إلى مولاه، فبدوام الافتقار ينقى من الكدر، وكلما تحركت النفس وظهرت بصفة من صفاته

1- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 85 .

[2]- عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 9.

[3]- ينظر حميد الحمداني، **بنية النص السردي**، ص 46 .

[4]- ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص 81 .

أدركها ببصيرته النافذة وفر منها إلى ربه[1]". وبالتالي ترتقي النفس إلى مراتب إدراكها(الأوصاف)و(الأفعال)إلى إدراك (الذوات)وعندها يعلم المتصوف أنّ الله يخاطبه في كلِّ شيء مخاطبة مستمرة باستمرار حياته...ويعلم أنّ الله يراه رؤية لا تنقطع فهو مطالب بمراقبة نفسه[2].

لأنّ أصل التصوف يرجع لكونه سلوكا و تعبدا وزهدا في الدنيا وإقبالا على العبادات واجتناب المنهيات ومجاهدة للنفس وكثرة لذكر الله إلى عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وعهد الصحابة، ويستمد أصوله وفروعه من تعاليم الدين الإسلامي الحنيف.

1- الاستهلال : Avant propos

1-1- بنية الاستهلال :

تحدَث النّقاد العرب القدامى عن براعة الاستهلال وضرورة " كون ابتداء الكلام مناسبا المقصود"[3] ، وأهميته في خلق الانطباع الأوّلي العام عن النّص وشدِّ انتباه القارئ إلى الدلالات.

وإذا كانت جهود القُدامى قد تركزت بشكل خاص، في تحليلاتها وأبحاثها، على جنس الشعر فإنّ الشروط نفسها، وكل ما يتعلق بتخير اللّفظ تصلح للحديث عن النثر، وإن كان إغفاله أمرا محققا لأنّ بنية الجملة _ البداية في السّرد العربي _ غنيّة وذات دلالة، خصوصا في المقامة ، كليلة ودِمنة، ألف ليلة وليلة وغيرها من النصوص التي جاءت بداياتها متميزة بخصوصيات وقواعد.

والبداية عتبة تربط بين مشهد سردي مكثّف وبين تفاصيل مشهديّة أخرى، وهي أيضا عتبة لربط مخزون الذاكرة بعضه ببعض، ذلك " أنّ تطور البدايات السّردية عبر التاريخ والمجموعات الإنسانيّة يبدو دالا على التبادلات العميقة، ليس فقط في علاقة القراء والمستمعين مع الأدب أو النصوص، ولكن بعمق في علاقة الإنسان مع العالم .التصور المفتاح من هذا المنظور هو بدون شك الانتقال[4] " .

من هذا الأساس تعتبر البداية انطلاق تشكل الحكيِّ، وتأسيس جسر التواصل بين النّص والقارئ أو المستمع، لأنّ النّص بدايته، يتموقع بالنسبة لجنسه وشكله. وتعمل البداية على تأطير النّص والدخول إلى عالم التخييل " في ربطها بين معطيات الخارج وعملية التحويل إلى نص لغوي، لأنّ البداية هي الفاصل بين عالم الخيال وعالم الحياة اليومية "[5].

---

[1]- السهروردي، **عوارف المعارف**، دار الكتاب العربي، لبنان، ط2، 1983، ص 59 .

2 آمنة بلعلى، **تحليل الخطاب الصوفي**،منشورات دار الاختلاف،الطبعة الأولى،2002،ص270

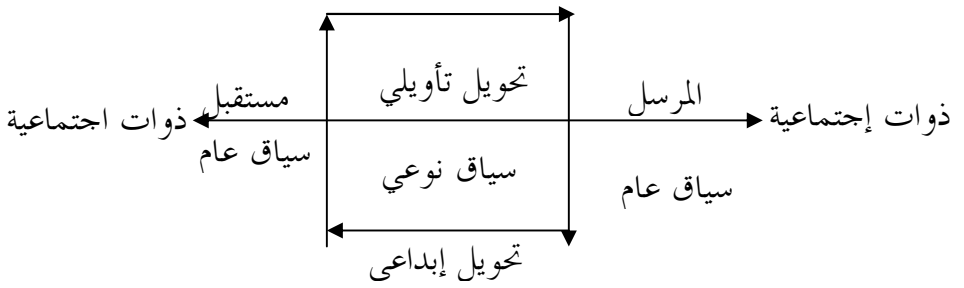
[3]- شعيب حليفي : **الرحلة في الأدب العربي (التجنس، آليات الكتابة، خطاب التخيل)**، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 207 .

3-Jean Louis Morhange **InciPIT narratif**s in : (l'entrée du lecteur dans l'univers de la fictions) in revu : poétique NO, 104, Nov 1995 ed seuil paris 387

[5] ن.ص.

وتشكل هذه النقطة محورا جوهريا لفهم البداية باعتبارها العتبة_ الجسر_ والعتبة المسافة بين عالمين من خلال هذا، تبرز أهمية الاستهلال ودوره في الجذب، والاستقطاب اللّذين يمارسهما تأثيرا في ذات المتلقي ووعيه وإدراكه وذوقه.

وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية[1] :



أمّا عن " **جيرار جينيت** فقد جعل عملية تحليل النص القصصي أو الحكائيّة المقصوصة، لا بدّ أن تنطلق مستوعبة ثلاثة أبعاد هي :

أ– الحكاية : أي صلة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما، وتعلق بشخصيات من نسيج خيال السارد تدخل في تحليل الوظائف .

ب– السرد : وهي العملية التي يقوم بها السّارد أو الحاكي أو الراوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (الخطاب) القصصي والحكاية .

ج– الخطاب القصصي أو النص: وهو العناصر اللّغوية التي يستعملها السّارد مُوردا حكايته في صلبها[2] .

فثمة علاقة قائمة بين الحكاية التي نسرِدُها نصا والحكاية المروية، أو بين ما يُطلق عليه اختصارا الخطاب السّردي أو الحكاية [3].

إضافة إلى ما سبق ذكره نجد (**أسامة بن منقذ**) يُعِد الاستهلال من دلائل البيان حيث يقول: " أحسنوا الابتداءات فإنّها دلائل البيان[4] "، بناء على ذلك أمكن أن تدرك القيمة التي ينهض بها الاستهلال في الإيذان أو التلميح بالمقابل من الوظائف والأحداث، لذا بدت ضرورة اشتمال

---

[1]– ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص 84 .

[2]– جيرار جنيت **خطاب الحكاية**، ترجمة :محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 40 .

[3]– نفسه، ص ص 14 – 15 .

[4]– أسامة بن منقذ، **البديع في الشعر**، تحقيق : أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة، 1960ب ط، ص 285 .

الاستهلال من ناحية بنيته الداخلية على جملة مظاهر ومقومات يقف في مقدمتها:

" ثراء الكلمة والصورة وقابلية إثارة التأويل والتداعي، فالنّص ليس جملا متراصفة يقولها راوٍ أو متكلم، وإنّما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية بخيوط ممتدة مشدود إليها "[1].

والاستهلال مرتبط ارتباطا وثيقا بمكونات البنية السّردية الأخرى للقصة وخاصة عُنصري الزّمان والمكان، ولهذا فإن كانت بنية النّص مكانية رَأيتَ تفوق المكان على الزمان في الاستهلال، والعكس صحيح توافقا مع إستراتيجية القَص وموضع الراوي والمروي له .

وفي نصوصنا العربية التراثية نعني بالاستهلال أو صدر الحكاية الذي يقابل الآن في القص الحديث (العنوان) في النص القصصي، فالبحث فيه من جميع النواحي، يعطي صورة جليّة عن دوره في تأدية وظيفته. من هنا برزت أهمية دراسة الاستهلال في القصص الصوفي، انطلاقا من القيمة التي يمثلها في مجمل الحدث القصصي في السّرد .

1-2- الاستهلال في قصة حي بن يقظان: (صيغته) :

بعد الإطلاع على مجموعة من القصص الصوفي تبيّن شيوع صيغة (قال فلان ...) رواية عن شخص يذكر بالاسم وفي الغالب تكون هذه الشّخصية معروفة، فكلما كانت الشّخصية معروفة وعلى خلق، ذات منزلة حسنة ومكانة عالية من العلم والمعرفة مشهود لها بالصلاح، كان ذلك من علامات تصديق الرواية، هذا بالإضافة إلى صيغ أخرى مثل: (سمعت) أو (حدثني) [2] أو ذكر بعض (أصحابنا)، فسرد الرواية يتم بعد سماعها مباشرة من راويها وعن طريق وسائط من الأصحاب الذين سمعوا عن آخرين .

ولعل هذا التوثيق وتوخي الدّقة من مصادر الرواية، يعد محاولة لتأسيس رؤية أكثر رصانة اتجاه الفن القصصي .

كما أنّ السارد حين يصرح بمصادره، إنّما يُعلن عن براءة غير متحققة، من مضمون القصة أو سمات أبطالها أو أسلوب السرد .

هذا إضافة إلى قيمة الحدث المروي والتي تكتسب مصداقيتها حين تعرف الجهة المنقولة عنها، وذلك دليل على أمانة السارد الذي نقل القصة، وبالتالي يقترب نمط القصة من نمط الإخبار .

يقول **ابن طفيل** في قصته: " ذكر سلفنا الصالح، رضي الله عنهم، أنّ جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، وبها شجر يُثمر نساءً وهي التي

---

[1]- ياسين النصير، **الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1974، ص 31 .

[2]- القشيري، **الرسالة القشيرية**، تحقيق ,عبد الحليم محمود ومحمد بن شريف، القاهرة، 1966، ص 37.

ذكر **المسعودي** أنّها جزيرة الواقواق لأنّ تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض هواء،.....وهذا وحده ما برهنه الشيخ أبو علي خاصة، و لم يذكره من تقدمه".[1]

ويقول: " فإذا صحّت هذه المقدمات فاللازم عنها أن الشمس لا تسخن الأرض، كما تسخن الأجسام الحارة أجساما أُخر تماسها، لأن الشمس في ذاتها غير حارة، ولا الأرض أيضاً تسخن بالحركة، لأنّها ساكنة.."[2].

ما يُلاحظ على هذه البداية أنّها تؤسس للاحتمال وترسم مسار التخييل مأخوذاً من الماضي وذلك من خلال الفعل (ذكر)، ثم يحدد القائل (السّلف الصالح رضي الله عنهم)، فهو إذن يؤكد سند القصة وذلك بإرجاعها إلى مصدرها وأصلها ليضمن لها دقتها وصدق روايتها، وهنا يصبح الشاهد والراوي شخصية واحدة.

كما يستشهد **ابن طفيل** بشخصية معروفة في التاريخ لها مكانتها العالية وحضورها وهو **المسعودي**، ليُحدد لنا مكان حدوث القصّة وبالتالي نجده يركز ويؤكد على مكان حدوث القصة ويفصّل في وصفه، وبالتالي تكون بنية النّص مكانيّة .

ويضيف مؤكدا ما قاله: " فإن صحّت " وكأنّه هنا يُشكك في هذه البداية الغريبة للقصة.

لذا نجده قد رسم أفقاً واضحاً للتخييل والإتحاف، وقاعدته أنّ البداية في السّرد القديم تُؤسِس للاحتمال أكثر من الحقيقة وتبني قاعدة إخبارية تتوجه إلى القارئ منذ البداية بكم معلوماتي حكائي، يقوم على أساس نظام متكامل يتوخى فيه حيازة اهتمام السامع (القارئ) وتفتيح ملكته الذهنية في التوقع والترقب لما سيحدث وبالتالي توقع النتائج من خلال هذه المقدمات.

---

[1] - **النصوص الأربعة ومبدعوها**، ص 136 .

[2] - نفسه، ص 136 .

2- ثنائية الرّاوي والمروي له :

2-أ- الرّاوي Narrateur: إنّ لكل قصة واهباً تصدر عنه ومرسلا إليه يمثل مآلها، فلا تخلو قصة من راوي ومستمع (قارئ). و" الراوي واحد من شخوص القصة، إلاّ أنّه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالَم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها،ويُسمَح له بالحركة في زمان و مكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها، فبينما تقوم الشّخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصّور، وتدفعه نحو الصِّراع و التطور، فإنّ دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة، ثم وضعه في إطار خاص، إذ بينما تنتمي سائر الشخصيات إلى عالم الأفعال التي تصنع الحياة، فإنّ الراوي ينتمي إلى عالمين آخرين هما: عالم الأقوال وعالم الرؤية الخيالية التي تُرصَد منها هذه الحياة، فالشّخصيات تعمل، و تفكر، والراوي يعي، يرصد ما تفعله الشخصيات ."[1]

وفي ضوء المنهج المختار نجد أنفسنا بصدد طرح الأسئلة التالية :

- من هو واهب القصة بصفة عامة ؟ ومن هو واهب قصة حي بن يقظان ؟.
- ما مكانته .
- ماهية المروي له ؟

بالنسبة للسؤال الأوّل فقد قُدِمت إلى غاية الآن أجوبة ثلاثة :

أولها : أنّه شخص (بالمعنى النفساني) ذو اسم، هو الكاتب، من هنا يكون كاتبنا هو: أبو بكر محمد عبد الملك بن محمد بن طفيل القيسي ت 1185 م بمراكش.

فما القصة إذاً ,إلاّ تعبير عن " أنا خارج عنها".

ثانيها : أنّ الرّاوي ضمير عام، غير ذاتي، يُشاهد الحكاية من علٍ كالإله فهو في آن واحد داخل في شخصياته يعرف أخص خصائصها، وخارج عنها لأنّه لا يتطابق مع أيّ شخصية .

ثالثها : أنّ الرّاوي مُجبر على أن يقصر قصته على ما تراه الشّخصيات وتعلمه، فكأنّ كل شخصية تضطلع دوريا بالرواية، إنّ هذه الآراء الثلاثة تعتبر الراوي والشّخصيات أشخاصا واقعين "أحياء"[2].

إذن يتواجد الرّاوي في كل رواية ضمن عملية التخييل، فالمؤلف " يمارس وظيفة فنيّة تعادل دور الوسيط أو الناقل الراوي لعالم يبنيه هو[3] "

---

[1] عبد الرحيم الكردي،**الرّاوي والنص القصصي**، دار النشر للجامعات،القاهرة ط2،1997،ص17

[2]- محمد القاضي، **تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق**، دار الجنوب للنشر، تونس، ب ط 1997، ص ص، 39 40 .

[3]- يمنى العيد، **تقنيات السرد البنيوي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ط 2، 1999، ص 92 .

من هنا تظهر وظيفة الرّاوي، فهو يلعب دور الوسيط بين المروي أو مادة الحكي وبين المتلقي، إنّه من " يَأخُذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها "[1] . فالراوي إذن أداة للإدراك و الوعي، وأداة للعرض بالإضافة إلى ذلك فإنّه "ذات لها مقوماتها الشّخصية التي تؤثر ــ إيجاباً أو سلباً –على طريقة الإدراك، وعلى طريقة العَرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلِف و الشّخصيات والمنطقة التي تفصل بين القارئ و النص، والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجَل في النص والصور الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص ."[2]

أمّا **رولان بارت** فيرى أنّ الرّاوي والشّخصيات إن هي إلاّ " كائنات من ورق "[3] على خلاف كاتب القصة وهو شخص مادي، ويقول أيضا : " إنّ الذي يتحدث (في القصة) غير الذي يكتب (في الحياة) والّذي يكتب غير الذي يعيش[4] " .

فلا مجال إذن للخلط بين الرّاوي والكاتب أو بين شخص الكاتب وشخص الإنسان، ويكون السّرد شخصيًا إن جاء من خلال ضمير المتكلم وغير شخصي إن جاء من خلال ضمير الغائب، غير أنّه قد يرد بضمير الغائب ولكن عونه الحقيقي هو الأنا .

وبالتالي يصبح ضمير الغائب قناع عن ضمير المتكلم، وقد يكون المزج بين الصيغتين مقصودا للإبقاء على اللّغز .

وفيما يخص الرّاوي دائما، نجد أنّ السّردية الحديثة أسندت النّص السّردي إلى تضافر عدد من الركائز ينبغي التمييز بينها بدقة وهي كما يلي :

1-**المؤلف الواقعي** : وهو الكاتب الحقيقي الذي يعيش حياته خارج النص، ويمثل حقيقة ثابتة وشخصا محددا .

2- **المؤلف الضمني**: وهو المؤلف الذي ينتمي إليه النص دون أن يوجد فيه وجودا مباشرا بالضرورة، فهو الوسيط بين المؤلف الواقعي والعمل الأدبي .

3- **الراوي** : هو الذي يتولى وظيفة التصوير والمراقبة فيمهد لخطاب الشخصيات، لكي يهيأ للعمل الأدبي، يظهر من خلاله .

---

[1]- سيزا قاسم، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، 58 .

[2] _عبد الرحيم الكردي،**الراوي والنص القصصي**،ص18

[3]- Roland Barthes **: introduction à l'analyse structurale des récits,** communications, N 8/ 1966 p 19 .

[4]- نفسه، ص 20 .

4- الشّخصية : وهو الذي يقوم بالفعل الذي يتم سرده ولو وضعنا هذا القالب النظري على القصة الصوفية لوجدنا أن القصة الصوفية بوصفها متنا حكائيا كلاسيكيا، لها مؤلف واقعي هو آخر سلسلة روائية وقفت عندها القصة....ومؤلف ضمني يمثل آخر حلقة نقلت القصة من واقعها إلى المؤلف الواقعي الذي يثبت بدوره القصة من خلال رؤية (سارد) لها تظهر القصة من خلال منظوره إنْ واقعا وإن تخيلا وهو الذي يقوم أيضا بتوزيع الأدوار، وتحديد فعل الشخصيات ومجريات الفعل الزماني والمكاني[1] .

إنّ الدراسة البنائية للقصة تبدأ من النّسيج اللّغوي الموجود على الورق، وهنا يبدأ العمل بتشريح القصة وفق ثلاثة محاور رئيسية :

الأولى : تشتمل على إيضاح العلاقة بين زمن الحكاية وزمن القصة .

الثانية : إيضاح وجهة نظر الراوي في سرد الأحداث .

الثالثة : أسلوبية الراوي في بث القصة إلى متلقيها .

كما اهتمت الدراسة البنيوية للقصة بإظهار كل من وظيفة المؤلف الحقيقي أي مُدوِن القصة وبين الراوي الذي تُسرد الحكاية بلسانه حيث نجد **جينيت** يميّز فيه بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشّخصيات، غير أنّ ما يهمنا هو الحالة الثانية والتي تتمثل في :

" خطاب منقول بأسلوب غير مباشر، يكون فيها الخطاب الملفوظ مارا عبر قناة ناقلة يصعب الاطمئنان إلى الأمانة الحرفية في النقل "[2].

ذلك أنّ أنواع السرود التراثية والكلاسيكية والتي تنتمي إليها قصتنا " **حي بن يقظان** " تطغى عليها سمة الحكائية .

فنجد تارة المؤلف الواقعي مُمسكا بزمام الحدث ومحركا للشّخصيات وتارة أخرى يطغى صوت الراوي ناقلا القصة من منظوره .

من هنا ظهر ما يعرف بمصطلح المنظور أو وجهة النظر أو كما يقول **جينيت** (**التبئير**) في حين أخذ تسميات أخرى لدى البنيويين الفرنسيين وكذا لدى الروس وهذا ما يمثله الجدول التالي[3]:

---

[1]- ينظر ناهضة ستار **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص ص، 109، 110 .

[2]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة :محمد معتصم وآخرون، ص 201 .

[3]- جيرار جينيت وآخرون، **نظرية السرد في وجهة النظر إلى التبئير**، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين، ط 1، 1989، ص 35 .

جينييت	بويون	تودوروف	
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية	الرؤية المجاوزة
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية	الرؤية المصاحبة
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية	الرؤية الخارجية

" **التسميات المتعددة للمنظور** "

ومنه نجد تصور **جينيت** لمفهوم (التبئير) يأتي لتفادي الخلط بين الصوت والمنظور، فقد أصبح القول : حكاية مروية من طرف شخصية ولكن بضمير الغائب، محددا بشكل أكثر صوابا بعده محكيا من طرف السارد ولكنه مبأر على الشخصية.

فما المقصود بـــ (**التبئير**) ؟

أ-1- زاوية رؤية الراوي (أشكال التبئير) Focalisation :

يرى **بوث** wayné G booth أنّ زاوية الرؤية هي: " مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه "[1].

وبالتالي ومن خلال هذا التعريف تبيّن أنّ زاوية الرؤية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيّلة، وأنّ الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وهذه الغاية لابدّ أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام .

[1]- wolfgang Keyser : **qui raconte le roman, in – poétique du récit points**, seuil 1977, p66

عن حميد الحمداني، **بنية النص السردي**، ص 46 .

وقد ميّز **توما تشفسكي** بين نمطين من السرد :[1]

1- سرد موضوعي Objectif : حيث يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسِّر الأحداث و إنّما ليصِفها وصفًا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال وبالتالي يترك هذا النوع الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكى له (نجده في الروايات الواقعية) .

2- سرد ذاتي subjectif : حيث نتتبّع الحكيَّ من خلال عيني الراوي وفي هذه الحالة لا تقدم الأحداث إلَّا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ (نجده في الروايات البوليسية أو ذات البطل الإشكالي) .

وبناء على ما سبق يتّضح لنا أنّ القِصة تصلنا من خلال وسيط أَلَا وهو (الراوي) فنحن لا نستقي أحداثها على نحو مباشر، وبالتالي إدراكنا للأحداث متوقف على الطريقة التي يرى بها هذا الراوي، والتي تظهر في أنماط الرؤية وقد اعتمد **تودوروف** في رصد سمات الرؤية على تصنيف **جان بويون** الثلاثي وقد ساقه مع شيء من التّصرف .

أ – الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف Vision par derrière) :

وهي سمة القصص التقليدي (الكلاسيكي) غالبا، ويكون الراوي أكثر علما من الشّخصية وهو لا يهتم بذكر الطُّرق التي حصل بها على معرفته، إنّه يرى من خلال الجدران ويعرف ما يدور في خُلد الشّخصية.

وفي القصص أصناف من هذه الرؤية من خلف ودرجات : فقد يلمُّ الراوي من باطن الشخصية بما قد تجهله هي نفسها، وقد يلم ببواطن عدة شخصيات معًا، وقد يروي أحداثا لم تدركها شخصية واحدة.

ب– الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية المصاحبة Vision avec) :

وهذه الرؤية أكثر من سابقتها انتشارا في الأدب الحديث، وهنا يعلم الراوي ما تعلمه الشخصية، فلا يسوُّق لنا تفسيرا للأحداث إلاّ بعد أن تكون الشخصية قد أحاطت به، وقد يلتزم الراوي برؤية شخصية أو أكثر، وقد يستخدم ضمير المتكلم أو الغائب .

" إن الرؤية مع هي التي جعلها **توما تشفسكي** تحت عنوان (**السّرد الذاتي**) والواقع أنّ الراوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع "[2] .

---

[1]- ينظر **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة :إبراهيم الخطيب، ص 189 .

[2]- حميد الحمداني، **بنية النص السردي**، ص 48 .

ج– الراوي < الشخصية الحكائية : (الرؤية من الخارج Vision de dehors) :

الراوي يعلم أقلّ مما تعرفه أيّة شخصية وقد لا يحدثنا إلاّ بما يرى ويسمع، ولا نجد هذه الصورة إلّا في عدد قليل من القصص ولم تستعمل على نحو منتظم في أثر بأكمله إلاّ في القرن العشرين في رواية لـــ " **هامث** Hammet " عنوانها " **المفتاح الزجاجي** " فالراوي هنا شاهد لا يعلم شيئا ولا يريد أن يعلم شيئا[1] .

وقد عاد **تودوروف** إلى هذه المسألة في كتابه " **الإنشائية** " فميّز بين :

أ–2– الرؤية : وهي وجهة النظر التي يصلنا عبرها الخبر وهي على نوعين :

2–1– رؤية خارجية : يكتفي فيها الراوي بنقل الظاهر، وهي قليلة في الأدب .

2–2– رؤية داخلية: وهي الأكثر استعمالا و فيها درجات أعمقها ما ينقل لنا كل أفكار الشَّخصية.

أ–3 – الصوت : ويعني به الرّاوي، وهو عنصر قار في القصة، وتقدم لنا القصص درجات مختلفة من حضور الراوي أَظهرُها أن يكون الراوي ماثلاً في الخبر بوصفه شخصية وتحديدنا للراوي في القصة ما يُساعدنا على تحديد صورة المروي له (narrataire) وهو حبل الوصل بين الراوي والقارئ .

2–ج– الراوي في قصة حي بن يقظان :

مما سبق وتقدم ذكره على الراوي، يمكننا القول إنّ الراوي في قصة **حي بن يقظان** قد استهل قصّته بخطاب مُوجَه إلى سائل سأله عن أسرار الحكمة المشرقية أو الإشراقية ولكي يجيب اختار ــ نظراً لظروف سياسية واقتصادية ودينية ــ أن تكون إجابته في شكل قصة يُرسلها إلى صاحبه هذا أو الذي قد يكون افتراضيا فقد تخيله ليُمرِر من خلاله آراءه وأفكاره بأسلوب غير مباشر .

وبعد أن عرَج عن فلسفة **ابن سينا، الفارابي،**.....وشرح أرائهم وأعمالهم يأتي بوجهة نظره ولكن دائما بأسلوب رمزي حيث نجده يجعل (المروي) محكوما بفعل (**ذكر**) ثم يعقب(فإن صحت هذه ...) وكأنّه يشكك في هذا الرأي ولا يوافق عليه ثم يجعل العُهدة في متن القّصة لربيب ظبية (**حيّ**) الّذي يتوصل بمفرده إلى الإيمان بالله وتوحيده، وكأنّ **بابن طفيل** يريد أن يؤكد الحديث النبوي الشريف " كل مولود يولد على الفطرة " .

والملاحظ أنّ السّرد جاء في مقدمة القصة وخاتمتها بتوظيف ضمير المتكلم (أنا) يقول : "

---

[1]– محمد القاضي، **تحليل النص السردي**، ص ص، 47 48 .

فإنّي واصف لك قصة **حيّ بن يقظان** و**أبسال** و**سلامان** الّذَين سماهما الشّيخ أبو علي..."[1]وكذا قوله : " وقد خالفنا فيه طريق السّلف الصالح في الضّنانة به والشُّح عليه .[2] و" فرأينا أن نُلمع إليهم بطرفٍ من سرِّ الأسرار و أنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذري فيما تساهلت في تبيينه. فلم افعل ذلك إلاّ لأنيِّ..."[3] .

وبالتالي يكون السّرد شخصي فتدرك أنّ من يتكلم هو **ابن طفيل** نفسه ومنه فالراوي ما هو إلّا الكاتب (المؤلف الواقعي) الذي يعيش خارج النص ويمثل حقيقة ثابتة .

أمّا عن متن القصّة فقد جاء السّرد بصيغة الغائب بداية من الفعل (ذكر) ثم متتبعا لخطوات **حيّ** ومراحله، تقديمه للشخصية ووصفه لها وكذا الغوص في أعماقها (أفكار حيّ، آراؤه، شعوره، تساؤلاته، أعماله ....) .

يقول مثلا موظفا الأفعال التالية : استغاث، استوى، كان يرى، شاهد، إنّه تفكر، بحث، حفر، بقي، فلما رآها....

هذا بالإضافة إلى الأسئلة التي كانت تراود **حيّ** للوصول إلى المعرفة وإلى توحيد الله، فقد جاءت هي الأخرى على لسانه، يقول: ما هو ؟ كيف هو ؟ إلى أين صار ؟ ومن أين يستمد ؟ هل هي ممتدة إلى غير نهاية ؟ .....

من هنا نستنتج أنّ راوينا ممثلا داخل الحكي، فهو شخصية موجودة داخل الحكي لكنه لا يشارك في الأحداث، كما أنّنا نجده عارفًا بكل صغيرة وكبيرة، يستطيع أن يُدرك ما يدور في خاطر **حيّ** بصفة خاصة وشخصياته بصفة عامة، رغباته الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم (السرد الموضوعي) بداية من ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية، هي ما أشار إليه **توما تشفسكي** بالسّرد الموضوعي .

من هنا يكون السّارد يعرف أكثر مما تعرفه الشّخصية وبالتالي تكون ضمن الرؤية المجاورة أو كما يطلق عليه **جينييت التبئير في درجة الصفر** .

حيث نجد في هذا النّص الرّاوي راوٍ عليم بكل شيء فهو يعلم أشياء أكبر من إمكانات الشّخصيات التي يرسمها،ورؤيته أوسع من رؤيتها، فقد ذكر أنّ حيّ قال، سأل...ولم يترك له الفرصة لأن يقول أو أن يسأل بنفسه ثمّ يذكر العلّة التي أدت به لأن يسأل أو يفكر دون أن يترك له

---

[1]- ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، ابن النفيس، **حي بن يقظان**، تحقيق: يوسف زيدان ، ص 136

[2]- نفسه، ص 203

[3]- نفسه، ص 203

المجال لفعل ذلك، فكل المعلومات تتعلق بالوعي الناضج للأفعال و السلوكيات و التفسير النفسي لها و هذا التفسير يحتاج إلى خبرة وعلم لا يتوفران في الشخصيات،بل في الراوي نفسه، فليس في مقدور الشخصيات أن تعلل، أو تعي ماتحسّ به، أو ما تفعله، لأنّها ذات إمكانات محدودة، مما يدل على أنّ الراوي أكثر علماً منها بشؤونها الداخلية، وبالأسباب التي تدفعها إلى هذه السلوكيات .

وبالتالي يظهر الراوي ــفي هذه القصة ــ أمام المتلقي أكثر من ظهور الشخصية الرئيسية أو الوحيدة التي احتوتها القصة،وهي شخصية **حي** وتبرز صورته ويعلو صوته، فليس هناك صوت في القصة كلها سوى صوت الراوي، ولذلك فإننّا لا نجد فيها جملة حوارية واحدة بالأسلوب الحر المباشر، ذلك الأسلوب الحواري الخالص والذي يرتفع فيه صوت الشّخصية دون وسيط، بل نجد أنّ جميع الأفعال والأقوال و الأفكار التي يفعلها **حيّ** ويتحدث بها ويفكر فيها، ينهض الراوي نفسه بحكايتها نيابة عنه، فإذا فكّر **حيّ** يقول الرّاوي "فكر" وإذا سأل يقول الرّاوي "سأل.، وهكذا يرتفع صوت الراوي الذي يرى وحده ما تقوم به الشّخصيات فهو وحده الذي يقول ويحكم على الأشياء و يقومها برؤيته وهذا ما يعرفه النقاد بالراوي الظاهر حيث يظهر "ظهوراً قويا إلى درجة تطغى فيها صورته على كلّ العالم القصصي الذي يرويه "[1] .

نخلص من خلال تحليل بنية القّصة هذه إلى أنّ شخصية الراوي في القصص الموضوعي ذات هيمنة أعلى على عملية السرّد أو مُجريات الحدث ومراحله، فالسّارد في القصص الموضوعي خارج الحدث لكنّه مركزي التأثير وبيديه كل خيوط القصة بفعل رؤيته المجاوزة التي تعلم أكثر من شخصيات القصة وتتحكم بوجهة التلقي وسنحاول توضيح ذلك في المخطط التالي :

مخطط يوضح " وجهة النّظر في القصص الموضوعي "[2].

---

[1] –عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص79.

[2]– ينظر، ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص 123

يتبيّن من خلال هذا المخطط أنّ الراوي في القصص الموضوعي يشتغل على محورين من التأثير:

الأول : نقل الحدث القصصي الذي لا يتم إلا من خلال منظور السارد.

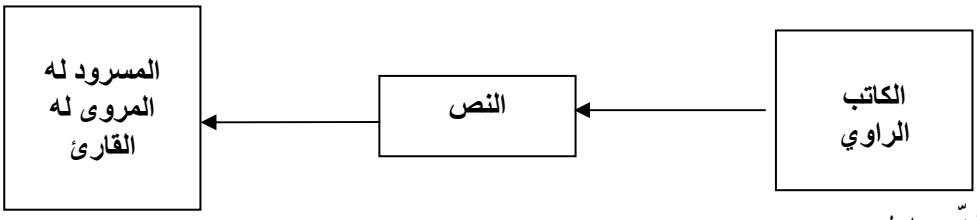
الثاني : تدخل الراوي في تفكيك شفرات النص، بالإعراب عنها في خاتمة القصة أو في سياقها أي تحديد وجهة التلقي، والمغزى من القص .

2-ب – المروي له (المسرود له) : Narrataire :

إذا كان الكاتب قد جعل من السّارد شخصية من وحيّ خياله، بحيث نجده قد منحها وجودا في القصة، كما منحها صلاحيات كثيرة على أساسها يتحدد شكل القصة، فإنّ السّارد لابدَّ أن ينطلق في قصته استجابةً للمسرود له، ذلك أنّ حديث ال (**أنا**) هو عمق لخطاب الـــ (**أنت**)، وحتى لو كان خطاب السّارد وهو خطاب الكاتب فهو بالتّبعية يفترض الآخر أمامه فيروى له، وإن اختلفت درجة حضور الآخر (المسرود له) فربّما تزيد الدرجة زيادة تؤثر بدورها على البناء، الخطاب السّردي...وربّما تقِل درجة الحضور فلا تلاحظ لها أيَّ تأثير قوي[1] .

والراوي الذي يَروِي بما أنّه أحد كائنات الورق، فهو يفترض بالتّبعية وجود (المروي له، المسرود له) انطلاقا من أنّ أيّ خطاب لا بدّ له من مخاطب، فالخطاب الحقيقي لا بدَّ له من مخاطب حقيقي، والخطاب المتخيَّل (السّارد / الراوي) لا بد له من (مسرود له / مروي له) لأنّ مجرد ظهور السّارد وتمكنه من فرصة الحكي بضمير المتكلم، فإذا بالآخر (المروي له) أمامه في مدى تخيله، وتخيلنا الذي سمح لنا بتصور الراوي نفسه وهنا لا بّد من توضيح الفارق بين (الكاتب) و(الراوي / السارد) من ناحية وبين القارئ والمسرود له من ناحية أخرى .

وهذا على النحو التالي :



ومعنى هذا أنّ معادلة :

الكاتب ← القارئ ← النص

[1]- من مكونات بنية الخطاب السردي (المسرود له / عليه) http :www.shathaya.com/vb/showthread.php ?t=34110

هي معادلة حقيقية خارج النّص، والقاصّ أصبح أكثر حرصا الآن على (المتلقي / القارئ) الحقيقي وهو حرص تجاوز المجاملات إذا كان القاص يسعى لإرضاء فضول القارئ، أما الآن فالأمر اختلف وأصبح الكاتب يسعى أن يكون المتلقي هو القارئ المنتج الذي هو بالضرورة جزء من التجربة القصصية.

وبدأ الكاتب يسعى لضم المتلقي لتجربته بوسائل عديدة منها عدم وضع نهاية، أو عرض وجهات نظر دونما حسم لوجهة نظر كلية، أو تعمد الكاتب ألاّ يسد كل الفراغات فيترك بعض مساحات التهميش الدلالي ليُتمَها القارئ بمدى تخيله، وفي كل الحالات أصبح القارئ الحقيقي جزءا من التجربة بقدر تفاعله معها، ولم يعد هو القارئ السلبي الذي يكتفي بالاستقبال السالب غير المنتج ولأنّ الحديث السردي بمنعطفاته العديدة أصبح وسيلة فنّية لإرباك الخلفية الفكرية التقليدية، فيتحول بذلك داخل التجربة القصصية لأنّه مع الفكر الجديد، وتعدد وجهات النظر يحاور ويجادل ليُقنِع أو يَقتنع.

وهو إذن يختلف في تعامله عما كان في النص التقليدي الذي كان يحرص على تحقيق انفعال مع الثوابت الفكرية وكأن هذا الأمر سببا في الاسترخاء إن لم يكن مساعدا عليه .

والاهتمام بالمروي له في القّصة يعني مزيدا من العمق التحليلي داخل الخطاب السردي .

وتأتي أهمية دراسة المروي له من كون هذه الدراسة تسهم في تحقيق قراءة دقيقة والتوصل إلى تحديد خصائص العمل وتفيد في الوصول إلى تصنيف أدق للجنس السردي وإلى فهم أكبر لتطوره وبالتالي إلى إدراك جميع أفعال الإيصال[1] .

إنّ هذا المكون من مكونات بنية الخطاب السردي قد لاقى تجاهلا وإهمالا، إذ كان مختلطا بغيره كاختلاطه بالقارئ الحقيقي والقارئ الضمني .

إنّ تسليط الضوء على هذا المكون يساعد في الكشف عن مستوى من مستويات القراءة ظل غامضا، يقول **سلدرن**: " إنّ أثر نظرية برنس الموسعة هو إضاءة بُعد من أبعاد القص كان القراء يفهمونه فهما حدسيا لكنه بقي مُبهما وغير محدد [2]". لأنّ هناك مشكلات تحديد تتعلق بالمروي له تتمثل في:

هل المروي له يمثل قارئا يهدف إليه المؤلف أصلا ؟ أم هو يمثل القارئ في كل وقت تتم فيه عملية استهلاك الأثر الأدبي ؟

---

[1]- ينظر، فاضل تامر، **الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992، ص 137

[2]- رامان سلدرن، **نقد استجابة القارئ نقاده ونظرياته**، ترجمة :سعيد الغانمي، مجلة أفاق عربية، العدد 8 سنة 1993، ص 32

إنّ بنية الخطاب السردي تتكون من تضافر ثلاثة مكونات أساسية سبق ذكرها وهي (الراوي والمروي و المروي له) وإنّ اختفاء أو انعدام أحد هذه المكونات يجعل بنية الخطاب السردي ناقصة ومختلفة مما يجعل عملية التواصل السّردي غير ممكنة، ذلك أنّ علاقة الراوي بالمروي له تخضع مباشرة لعملية الإرسال والتلقي المرتبط أشدَّ الارتباط بثنائية النطق والاستماع، فإذا اختفى أو انعدم أحد قطبي هذه الثنائية أصبح التواصل أيًا كان نوعه غير ممكن، ويمكن توضيح ذلك بالمعادلة التالية:

الراوي ⟸⟹ **المروي له**

إذاً المروي له عون سردي لا استغناء عنه، له من الأهمية ما للراوي والشخصية.

وتأسيسا على ما سبق يمكننا أن نستخلص ما يلي:

ـــإنّ المروي له عون سردي يتنزّل في المستوى السردي الذي يتضمن الراوي.

ـــوهو خلق تخييلي في النص.

ـــيوجد مع الراوي مُضمرا أو مُعلنا[1]

ب–1– أصناف المروي له :

لمَّا كان احتفاء الدارسين به محدودًا جداً فإنّنا لا نكاد نعثرُ إلاَّ على ثلاث تصنيفات، واحدة منها من وضع **جينيت** وواحدة من وضع **برانس** والأخرى لـــ **جون روسي** .

لكننا في بحثنا هذا سنكتفي بعرض تصنيفات **جينيت** حيث يصنّف المروي له حسب علاقته بالحكاية إلى صنفين متمايزين كلاهما ينتمي إلى النص الإبداعي .

1– الصنف الأول: يُطلِق عليه اسم المروي له من داخل الحكاية narrataire intradiégétique وله راوٍ مناظر له من داخل الحكاية أيضا يتوجه إليه، ويكون هذا المروي له مقطوع الصّلة بخارج الحكاية وخارج النص ذلك أنّه في نظر **جينيت** لا يقدر على التماهي مطلقا لا مع القارئ الافتراضي ولا مع القارئ الواقعي لأنّه شخصية في الحكاية مثل بقية الشخصيات سواء معلنة في النص أو مضمونه .

2– الصنف الثاني: يسميه **جينيت** المروي له خارج الحكاية Narrataire extra diégétique وقد خصّه في مؤلفيه: " **وجوه III** " وخطاب جديد للحكاية بمقاربة مستفيضة نسبيا مقارنة بالصنف الأول، وميَّزه من حيث إمكانية تماهيه مع القارئ الافتراضي وحتى الواقعي من

---

[1]– علي عبيد، **المروي له في الرواية العربية**، كلية الأداب، منوبة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2003، ص 32

المروي له داخل الحكاية، وعلل ذلك بأنّ كل حكاية تتضمن في قرارها دائما استدعاء المرسل إليه وأنّ الصنف هذا من المروي له طيّع، قابل التماهي مع كل قارئ وهو مستخدم لهذا الغرض حتى يجعل لأثر " أداة بصرية يمنحها المؤلف للقارئ بغية مساعدته على القراءة في ذاته " فيكون المروي له خارج الحكاية في عرف **جينيت** وسيلة استدعاء القارئ وإشراكه في العمل الأدبي حتى يستوعب لإرسال الحكائي ويمنح حق ترجمة عالم النص وفق مقاصد معينة ثاوية في الأثر ويستند في ذلك إلى مفهوم زاوية التوجه في الخطاب le vectorialité .

ب–2– المروي له في ضوء الموروث العربي :

إنّ أهمّ ما يستدعي الانتباه في النص التأسيسي العربي شعرا كان أم نثرا هو المنزلة التي يحتلها المرسل إليه قارئا كان أو سامعا في العملية التلفظّية .

ذلك أنّ إنتاج القول يستدعي ضمنيا في الذهنية العربية وعيا بالآخر المتلقي الذي يكسب الملفوظ معنى[1] حتى إنّ العرب استوعبوا هذه البديهة الناصة على الرغبة في الاستماع، وأضحت لغتهم تعبر عنها على غرار شاعرهم.

وقد يعزى استئثار المخاطَب بالأهمية المتزايدة في الكلام العربي إلى أنّ وظيفة الأعمال الأدبيّة (والسّردية منها خصوصا) هي ربط الأنا بالغير وتوشك أن تكون هذه الخصيصة قياسا ملزما[2].

فكل متلفظ مدفوع تلقائيا إلى أن يعقد الصلة بينه وبين مخاطَبه يستمد منها وجوده بصفته كائنا لغويا مجبولا على التواصل مع الآخر أي مع النفس .

ولئن لم تفرد " للمروي له" في النقد العربي القديم فإنّ ذلك مرده إلى غياب تنظير للفن السّردي القصصي بيد أنّه وعلى النقيض من ذلك، نصادف وعياً مبكرا بعلاماته وأصنافه لدى القاص العربي ما فتئ يتنامى من نص سردي قصصي إلى آخر .

وحسبنا إحالة النّظر في بعض الأمهات السّردية القصصية العربية من قصص قرآني إلى حكايات خرافية مثل(**ألف ليلة وليلة**) أو (**كليلة ودمنة**) ومن مقامات (**كمقامات بديع الزمان الهمذاني** أو **الحريري** ...) إلى السير الشعبية (كسيرة **عنترة** أو **سيف بن ذي يزن**) ومن رسائل شتى (كرسالة **التوّابع والزّوابع**) لابن شهيد أو **رسالة الغفران** لأبي العلاء المعري أو رسالة بحثنا **حيّ بن يقظان** ....حتى تتبّين الموقع المركزي الذي حظيَ به المروي له في القص العربي[3] .

---

[1]– شكري المبخوت : " **المتقبل الضمني في التراث**، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 1989/52، ص ص 48 – 57 .

[2]– شكري محمد عياد، **فن الخبر في تراثنا القصصي**، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4 (جويلية، أوت، سبتمبر)، 1982، ص 12

[3]– علي عبيد، **المروي له في الرواية العربية**، ص 41

إنّ المروي له في الملفوظ يرد مبثوثا في الخطاب على شاكلة علامات دالة منها مثلا استعمال الضمائر (حدثني، أخبرنا، لي مثل ...) والنداءات والأوامر والنواهي والاستفسارات والحوارات المباشرة التي تستدعي تناوبا بين ضميري المتكلم والمخاطب تُذَّكِر بالأسلوب الترّسُّلي وتعمل على إقحام القارئ الواقعي في اللّعبة السّردية حتى تجعله متماهيا معها، ومُشاركا بالقوة في المفلوظ .

كما يحرص المؤلف المجرد أيضا على تأطير هذا الصنف في مقدمة القص فيكون رديف القارئ الافتراضي، وقد نُعايِن ذلك في أكثر من نص سردي موروث .

إذاً لا جدال في أن المروي له في القص العربي هو السّلطة المتحكمة في دواليب الآلة السّردية، فهو المقصود بالعبرة أي " من يعتبر " فإذا كان الراوي مطالَبا بأن يحكي فإنّه ليس من حقه تجاوز الشروط التي ضبطها له المروي، والتي تختلف من جنس سردي قصصي إلى آخر فمثلا في الرسائل فإنّه يتحدد بصياغة يشترطها المرسل إليه على المرسل في موضوع محدد، ثم إنّ الشرط الثاني الذي لابدّ من الالتزام به هو ألاَّ يَشرع القاص الراوي في قصته إلا بعد أن يأذن له المروي ويحضر ذلك خصوصا في السّرد الخرافي[1] .

خلاصة القول إنّ القَّص العربي القديم تواضع بين طرفين هما: المتكلم والمخاطب. يملي هذا التواضع خارج النص شخصان تاريخيان هما المؤلف والقارئ الواقعيان ويمليه داخل النص كائنان اصطناعيان هما : الراوي والمروي له[2] .

ولما كان المؤلف شخصا تاريخيا يضطر حين يكتب إلى تقمص دور الراوي في النص حسب عدد من الممكنات فإن القارئ هو أيضا شخص تاريخي، يتقمص بدوره تلك اللّحظة التي هُيِّئت له في النص من حيث لا يشعر .

وقد استخلصنا حسًا مُرهفا لدى القاص العربي ووعيا مبكرا بتلك الحقائق فأوصله حذقه لفن السرد إلى تنزيل المروي له منزلته الهامة في قصته فوفر له مشاركة تلقائية فعالة بفضل ما أسبغه على الحكاية من غرابة وتشويق .

ب–3– المروي له في قصة حي بن يقظان :

أما عن المروي له في قصتنا، فنجد أنّ المؤلِف لديه وعي أنّه يُقدم قصة، لذلك وجدناه يستخدم هذا المصطلح في التمهيد " فأنا واصف لك قصة **حي بن يقظان** "[3] وقد استخدم مصطلح "واصف " بدل مصطلح " سارد " أو "قاص"، كما أبرز في التمهيد أسباب كتابة هذه القصة، إنّها

---

[1]–السابق، ص ص 46 – 48

[2]– نفسه، ص 76

[3]– ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، ابن النفيس، **حي بن يقظان**، دراسة وتحقيق :يوسف زيدان، ص ص 135 – 136

أسباب تعليمية بالدّرجة الأولى، فقد كتبها بناء على سؤال صديقه عن الحكمة المشرقية أو الإشراقية التي ذكرها الشّيخ الرّئيس **أبو علي بن سينا**، لذلك ينصحه بلهجة تعميمية قائلا: " فاعلم أنَّ من أراد الحقَّ الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبه والجد في اقتنائه "[1] .

مع العلم أنّه لم يذكر هنا اسم صديقه (المروي له) وإنّما وصفه بـــ " الأخ الكريم، الصفي الحميم " لذلك نعتقد أن يكون متلقيا عاما يتخيله المؤلف كي يستطيع محاورته، ومن ثم يحاول هدايته إلى ضرورة استخدام العقل والحدس في قضية الإيمان بالله تعالى لذلك وجدناه في خاتمة القصة يقول له: " أردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق، وأسأل الله التجاوز والعفو، وأن يوردنا من المعرفة به الصفو، إنه منعم كريم والسلام عليك أيها الأخ المفترض إسعافه ورحمة الله وبركاته[2].

وبذلك اتضح لنا أنّ المؤلِف يُخاطب متلقيًا مضمراً، موجودًا بالقوة، متوجها إليه بالخطاب، علَّه يفتح أمامه سُبلا مجهولة للإيمان، لعله يستطيع هدايته، وإنقاذه من الجهل والكفر.

ومن جهة أخرى فإنّه عندما يتكلم عن تعارف **حي و أبسال**، وحكي كل منهما للآخر قصته، وتطابق ما كان بخطابه إلى القارئ الذي يشعرنا **ابن طفيل** بوجوده طيلة الرواية، وهذا النّمط من السّرد من شأنه أن يحدث التوتر الدائم في النص، بحيث يضمن المؤلِف مشاركة القارئ بل يجعل هذا القارئ (الإنسان) هو البطل الحقيقي، بافتراض الأثر الناجم عنده، والمتولد بداخله عند قراءة الرواية.

2-ج- المروي (النص) :

عملت البنيوية منذ ظهورها على النّظر إلى النص باعتباره بنية مغلقة، وكان ذلك بهدف إنجاز وصف علمي تحت تأثير اللّسانيات.

لقد تم بذلك استبعاد كل ما هو خارج نصي لأنّه كان موضوع النّقد الأدبي المتأثر بالعلوم الإنسانية (علم اجتماع الأدب، علم النفس الأدبي)، وقد أتاح هذا التحديد معاينة النّص من خلال التركيز على بنياته الداخلية التي يتشكل منها وظهر مفهوم " الخطاب " مُحمَلا بدلالات خاصة ليتميّز بذلك عن الجملة التي هي أعلى وحدة يهتم بها التحليل اللّساني.

اعتبر الخطاب وفق هذا التصور البنيوي جملة كبرى:

أ- تتضمن عددا لا محدود من الجمل.

ب- هذه الجمل يترابط بعضها مع بعض لتكوين معنى خاص.

---

[1]- IBN THOFAIL – **HAYY BEN YAQDAAN**, traduction française par : Leon Gauthier imprimerie orientale- p Fontana, rue d'Orléans 29, Alger 1900, p 4 .

[2]-السابق ، ص ص 118 – 119

وتطورت نظريات تحليل الخطاب والنّص، مستفيدة من جميع الإنجازات التي تحققت في مضمار اللّسانيات وغيرها من العلوم الإنسانية والاجتماعية بحسب مختلف مدارسها واتجاهاتها البنيوية والتوليدية وما تلاهما من حقب أخرى (الوظيفية، التداولية، الإدراكية) وهي تسعى إلى الإمساك بخصوصيات الخطاب أو النص من منظور علمي، ويمكننا التأكيد أنّ مجمل ما تحقق إلى الآن مدين بالشيء الكثير إلى الحقبة البنيوية[1] .

إنّ النص يُجسد في تشاكل بنياته وتشابك حلقاته نمطا فريدا ومنفردا من الأداء اللّغوي فهو بنية مُنطوِية على خيوطها لا تقدم فهرسا منظّما أو منتظما ولا تعرض تفسيرا محددا أو مُقننا فهي ذات نسيج مخاتل وتشكيل مراوغ.

ج-1- اللغة : Langage :

إنّ اللّغة في النص حبلى بدلالات، تتمخض قراءتها عن تداخل في العلاقات وتحولات في المعاني، وكأنّها مقاربة تخطو برهافة على شفى المعنى، حيث يتوافق الإعتام والنور، ويتوافق الغموض والوضوح .

من هنا يظل " الاحتمال " هو الرّكيزة المرجعية، وتظل المعاني هي الاحتمالات الواردة والمتجددة .

وفيما تظل دائرة عالم اللّغة في حدود المعاني المستخدمة في إطار المعجم اللّغوي، فإنّ إمكانيات البنية اللّغوية تتجاوز هذا النّطاق الضيّق إلى أفق منفسح وفضاء ممتد، وعلى القارئ مهمة استكشاف دلالات أخرى تتراءى من خلال الرسالة في نظامها الترميزي، والذي يقترح عدة معان لا معنى واحداً. ومن ثَمّ يكون التأويل مشروعا ومطلوبا، ومهما يتنوع ويتعدد فإنّه لا يُلغي تأويلا سواه ولا يهدر تفسيرا غيره .

ولأن الكلمات لا تملك تحديد مدلولها كون هذا المدلول يتميز بالتّحرك المستمر باتجاه فاعلية المساق وتبدل السياق[2].

فإنّ المفردة في فرادتها تتجاوز مالها من معنى " نواة " وبالرجوع إلى دلالتها القاموسية سوف نجد لها أعداد من " المعاني " التي يفترضها المعنى السياقي. ولا يُعد ذلك مأخذا وإنّما هو شاهد ودليل على إمكانات اللّغة، فالمداخلة بين ما يظن أنّه دلالة وضعية وبين دلالات مجازية واستخدامات استعارية تؤدي ـكذلك ـ إلى ثراء وتعدد للمعنى ,ويؤكد ـ في الوقت نفسه ـ ما يرد في هذه المقولة الذّكية، وذلك فيما يقوله الجاحظ: "اعلم – حفظك الله، أنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ،

---

[1]- سعيد بقطين، **الترابط النصي والخطاب الروائي العربي**، مجلة الآداب واللغات، جامعة عمار ثليجي الأغواط، العدد 04، جوان 2005، ص ص، 14 13

[2]- مصطفى السعد ني، **المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)**، المعارف بالإسكندرية، ب ط، ص 36

لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني معدودة، ومحصلة محدودة "[1]ولعل هذا ما أراده **ابن طفيل** حين قرن فضاءه الفكري والتاريخي والفلسفي بفضاء روائي خالص ليُعطي مساحة إبداعية أوسع يستطيع من خلالها أن يصوغ حكاية **حي بن يقظان** في قالب رمزي مقصود وجذاب، وليفتح بذلك أبوابا كثيرة من الشرح والتفسير والتأويل لقارئيه .

فهو يقول في الفقرة الأخيرة من الكتاب: "ولم نخل مع ذلك ما أودعناه هذه الأوراق اليسيرة، من الأسرار عن جانب حجاب رقيق وسر لطيف ينتهك سريعا لمن هو أهله ويتكاثف لمن لا يستحق تجاوزه حتى لا يتعداه"[2] .

ذلك أنّ الرّمز عبارة عن التكلم بلغتين متقابلتين : أي من جهة الصورة العامة والتعابير، تكون المعاني الواضحة والمدركة من طرف الجميع هي المعاني التي تصادق عليها العامة، أما المعاني الضمنية والمرمّزة فتحمل بين طياتها مقاصد المفكر .

2-1-1- الرّمزية في قصة " حي بن يقظان " :

لقد أجمل بعض الباحثين هذه الرّمزية في النقاط التالية :

أ- ورود القصة في شكل رسالة: من شأنه أن يقرّب الصّلة بين القارئ والكاتب، ومن شأنه أيضا أن يعطي للقصة مدلولا إخباريا، له وقعه في نفسية السّامع أو القارئ إذ أنّه سيُضفي على الأحداث من الواقعية والحركية مما سيشعر القارئ بأنّه طرف لا غنى عنه في كل ذلك .

ب- ورودها في شكل قصة : يمكّن الكاتب من تصوير الأحداث وتحريك الصور في المخيلة وتخلصه من الأسلوب السّردي الممل، بافتعال واقع خيالي لتطوير الأحداث مليء بعناصر التشويق وهذه طريقة لإفتكاك شرعية الدخول إلى قلب القارئ، وبالتالي زرع الطمأنينة فيه والتحكم في اعتقاده.

ج- التقديم للقصة: يُهيئ القارئ ويؤطر تفكيره، فيوجهه نحو وجهة واحدة يختارها له، الكاتب، ويخلّصه بالتالي من الأحكام والظّنون المسبقة، وكما أنّه يسعى إلى إفراغ العقل من هذه الأحكام، فإنّه في المقابل يضع فيه بعض التقسيمات والآراء الأوّلية والمباشرة حتى يظنَّ القارئ – غير مرغوب فيه – أنّ ما أراده الكاتب في القصة من مقاصد هو نفس ما أشار إليه في التقديم.

د- الازدواجية في رواية التولد: هي دليل على إتباع أسلوب ثنائي في ازدواجية المعنى الذي سيعتمده **ابن طفيل** ونلاحظ أنّ هذه الازدواجية أو الثنائية ستتوفر عليها القصة في عدة نقاط وبالتالي نجد القصة تزخر بالثنائيات والتي يمكن أن نستنتجها من خلال رحلة الكشف عن أسرار الحكمة

---

[1]- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1975، ج1، ص 76

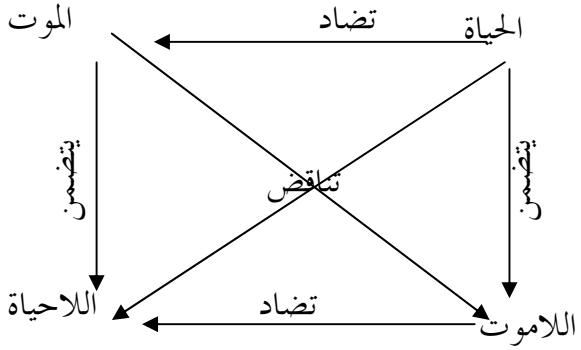
[2]- ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، ابن النفيس، **حي بن يقظان**، تحقيق :يوسف زيدان، ص 203

المشرقية .

هـــ– الثنائيات : نذكر بعضها .

هـــ-1- **الحياة والموت:** عاش " **حيّ** " على الجزيرة النائية رفقة أمه الظبية سعيدا لا يعرف سواها، ولكن تفاجئه حين سكنت حركتها وتعطلت جميع أفعالها أدى به إلى الجزع الشديد عليها، وحاول أن يعرف السبب، من هنا يدرك معنى الموت وبأنّه فقدها إلى الأبد. والمراد بالحياة والموت: "الفناء والبقاء اللذان يوصلان إلى مقام الولاية، والشيخ المقتدى به متكفل بهذين الأمرين بإذن الله كما أنّ الإحياء يقصد به الإحياء الروحي لا الجسمي وكذا الإماتة".[1]

ولتوضيح العلاقة بين هذه الثنائية يمكننا أن نرسم بنيتها العميقة والتي تتأسس من الاختلاف ومن دخول علاقة بين عناصر هذا الاختلاف حيث : " المربع السيميائي ليس إلا تمثيلا مرئيا للبنية الأولية للدلالة، وهو التعبير المنطقي لأي مجموعة دلالية[2] ".



انطلاقا من هذه الثنائيات نصل إلى ثنائية أخرى تقودنا إليها ثنائية الموت والحياة والتي تتمثل في:

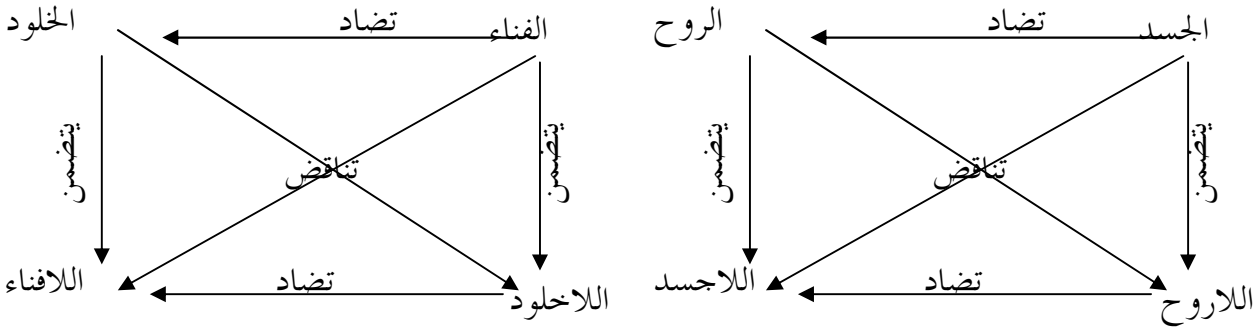
هـــ-2- **الجسد والروح** : بعد أن عاين "**حي**" جسد الظبية ووجد بأنّه تام لم ينقص منه شيء، لجأ لتشريحه من الداخل عله يجد السّبب، متسائلا عن العِلة، ولكنه لما رأى أنّ الساكن في ذلك البيت (الجسد) قد ارتحل .....تحقق له إدراك الروح، واهتدى إلى أنّ الجسد يفنى ولكن الروح التي هي جوهرة خالدة وقد غادرته لتعود إلى خالقها، ومن هنا نستنتج ثنائية أخرى ألا وهي الفناء والخلود.

وسنوضح العلاقة في المربعين السيمائيين التاليين :

---

[1] الشيخ أحمد السرهندي, **مكتوبات الإمام الرّباني**,ج2,ص349,عن موسوعة الجامع CD

[2] – عبد الحكيم سليمان المالكي، **استنطاق النص الروائي**، ص 59

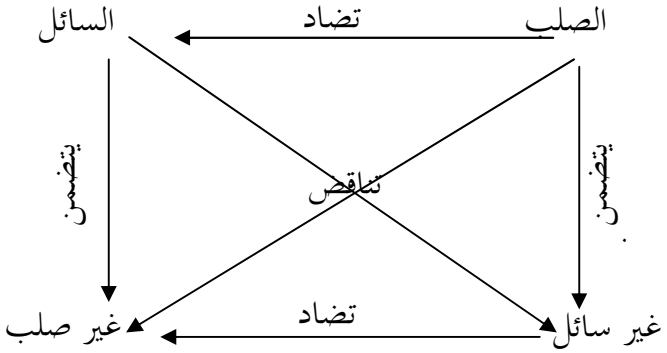


أما عن مشاهدته وتأمله لأجسام الطبيعة فقد اهتدى لجملة من الخصائص والتي تميّز هذه الأجسام فيما بينها، إما أن تكون صلبة جامدة لها أشكال مختلفة وإما سائلة تأخذ شكل الإناء الذي توضع فيه، ومن بين هذه الخصائص.

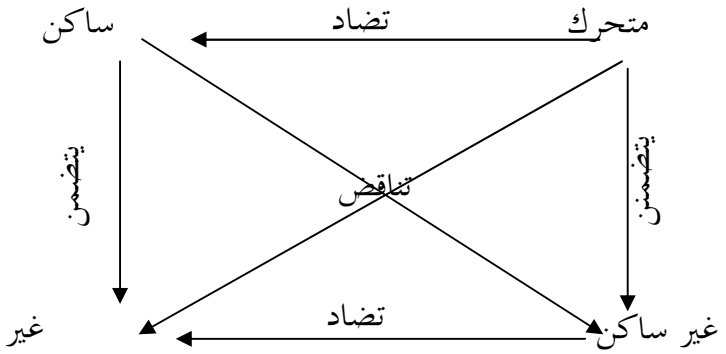
هـ-3- **الصلب والسائل** : الأجسام إما أن تكون جامدة صلبة وبالتالي ساكنة أي جامدة وهذه الأخيرة تمثل القسم الثالث من الكائنات ما لا ينمو ولا حياة له خلاف الإنسان والحيوان .أما في الاصطلاح الصوفي فالجمادات لها وجهتان :

وجهة إلى خالقها وهي فيها عالمة به عابدة له قانتة, و وجهة إلينا وهي فيها لا تعلم ولا تسمع ولا تنطق.

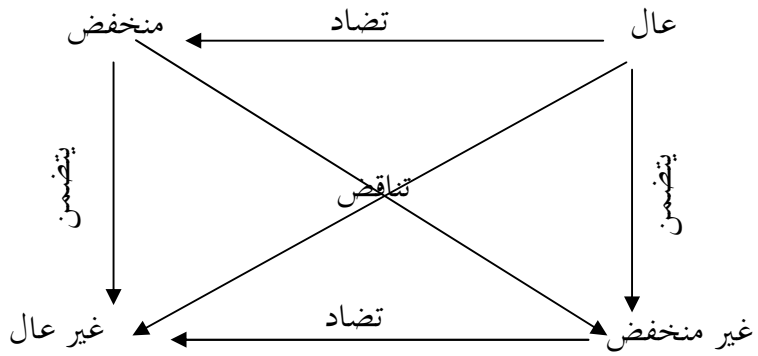
وإمّا أن تكون أيضا هذه الأجسام سائلة وبهذا تأخذ صفة الحركة من هنا تتكون لدينا ثنائية أخرى هي ثنائية الحركة والسكون، والمربع السّيمائي يكشف عن العلاقة الكامنة بين هذه العناصر .



هـ-4- الحركة والسكون :

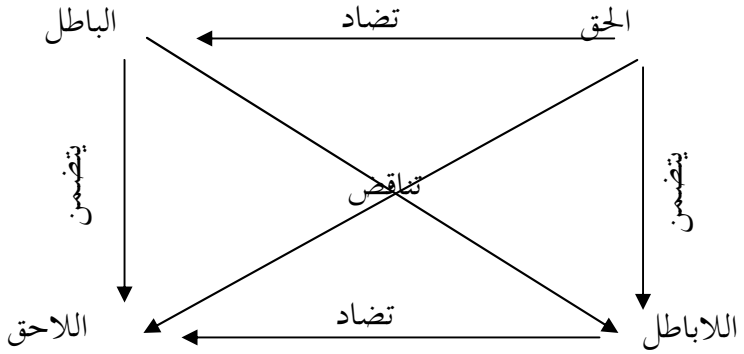


هـ–5– العلو و الإنخفاض : شاهد في هذا الكون الفسيح أن الأجسام إما أن تصعد وتعلو إلى فوق (السماء)، وإما أن تنزل إلى تحت (الأرض)، هذه الأجسام تحكمها علاقة رأسية رغم اختلافها وتمايزها.



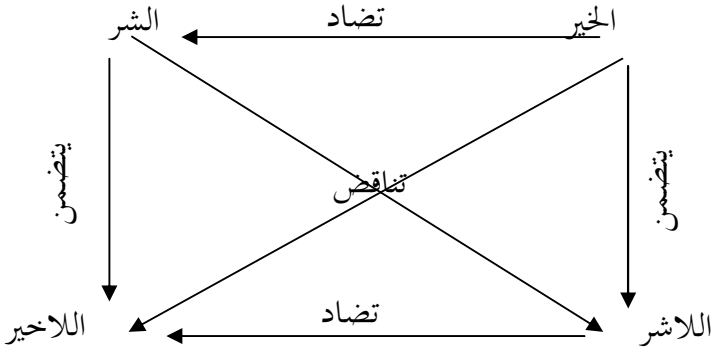
وبمجيء أبسال الجزيرة وتعارفهما يدرك معنى آخر ألا وهو :

هـ–6– الحق والباطل : الحق الذي اهتدى إليه، والباطل الذي وجد عليه جمهور الناس وسالمان، والذي يحاول أن يغيره وذلك من خلال وعظهم ليلا ونهارا ولكن دون جدوى .والحق في كلام **ابن عربي** هو الوجود والخير في مقابل الباطل,يقول:"...ليس في الوجود باطلا أصلا وإنّما الوجود حق كلّه, والباطل إشارة إلى العدم."[1]



[1] – الشيخ ابن عربي,مواقع النجوم ومطالع أهلة الأسرار والعلوم,ص79،عن CD

هـ–7– الخير والشر: عُرفا منذ وجد سيدنا آدم على سطح الأرض، وهما في صراع، إما صراع الإنسان ضد نفسه أو صراعه ضد أخيه الإنسان. وتقول الدكتورة **سعاد الحكيم** الخير والشر عند ابن عربي قد س الله سرّه :"إنّ نمو الشر وترعرعه إلى جانب الخير بل تآلفه معه في مذهب ابن عربي يُوَحِد كل المظاهر معضلة فكرية، إنّ الوجود خير كله، والله هو الخير المحض المطلق، فمعنى أنّه وجود محض، أما الشر فلا وجود له، إنّه عدم وكل ما يحكم عليه بأنّه شر هو حكم نسبي، يعود إلى الأمور التالية الشر، المجتمع الخلقي، عدم الملا ءمة لطبع الإنسان."[1]



ج–1–2– دلالة أسماء الأبطال :

يبدو أنّ اختيار **ابن طفيل** لأسماء شخصياته ذو مقصديّة فلم يكن أبدا من وليد الصدفة والدليل على ذلك أنّه اختار نفس أسماء شخصيات ابن سينا.

يقول **ابن طفيل**: " فإنّي واصف لك قصة **حي بن يقظان وأبسال وسلامان** اللذين سماهما الشّيخ أبو علي .... ﴿**فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ111**﴾ (سورة يوسف)، و﴿ **لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ37**﴾ [2] (سورة ق).

وذلك للدلالة على شخصية كل بطل منهم ومنزلته، رغم أنّ هذه الخاصيّة أو المقصدّية مضمرة في القصة إلّا أنّه لا يمكن لابن سينا أن يطلق هذه الأسماء على أبطال قصته دون أن تحمل مدلولا ما يقصده ولا يمكن **لابن طفيل** أن يستعمل هذه الأسماء دون أن يكون مطلعا على مقصد ابن سينا، أو دون أن يلبسها من المعاني ما يهدف بها إليه.

أ– حي بن يقظان: لقد اختار ابن طفيل اسم "**حي**"لبطله وإذا عدنا إلى معاجم اللغة العربية لوجدنا أنّ:

---

[1] –سعاد الحكيم,**المعجم الصوفي**,ص443–444.

[2]– **النصوص الأربعة ومبدعوها**، تحقيق :يوسف زيدان، ص 135 – 136

_ **الحاء**:هو الحرف السادس من حروف الهجاء، وهو صوت حلقي,كما ورد في القرآن الكريم سبع مرات بصوت مفردة ضمن الحروف المعجزة في أوائل السور بلفظ (حم),كما في قوله تعالى: ﴿حم تنزيل الكتاب من الله العزيز العليم ﴾2,1غافر

أما في الاصطلاح الصوفي فيقول الشيخ **شهاب الدين السهروردي**:"ح(باعتبار التصوف):حفظ الأسرار,وحب الأبرار,ومجانبة الأشرار."[1]

والحاء:هو حافظ الحق,أنزله الله تعالى من الحضرة إلى الحق في الحديد قال تعالى: ﴿**وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس**﴾ الحديد,5,4 [2]

"**حيّ**" يقصد به "**العقل**" لأنّه لا معنى للحياة الإنسانية عند المفكرين الإسلاميين سوى الإدراك، وعند تمام الإدراك العقلي البرهاني تكتمل الحياة، أما " **ابن يقظان**" فهو يرمز إلى الأصل الذي انحدر منه العقل أو صدر عنه وهو " العقل الفعال " الذي هو على علاقة بما يجري في العالم الأرضي، والسّاهر على تنظيم عالم الكون والفساد، لذلك فهو بريء من الغفلة أو الإغفاء، كما أنّه في علاقة فيضية أبدية بالعقول السماوية وبالعقل الأول الذي هو في حضور دائم عند ذاته باستمرار، فبين العقل والأُلوهية نسبة جوهرية[3] وبالتالي نستنتج أن بطل **ابن طفيل** شخصية ذات صفتين أساسيتين هما: الحياة واليقظة وهذا ما يظهر أثناء بحثه وكشفه عن أسرار الحكمة المشرقية .ومن جهة أخرى **ابن طفيل** اختار "**حي**" ربما لعلمه أنّ"الاسم الحيّ له التقدم على سائر الأسماء,فلا يمكن أن يتقدمه اسم في الظهور,فهو المنعوت على الحقيقة بالاسم الأوّل,لذلك قال الله تعالى: ﴿**الله لا إله إلاّ هو الحي القيوم**﴾ البقرة255, فجعل اسمه تعالى الحي يلي الاسم الجامع للنعوت والأسماء، ويستحيل وجود حقائق شيء من الأسماء من غير الحي". [4]

ب– أسال: هو أمر لفعل "سأل" بالتخفيف وقد يعني به **ابن طفيل**، ذلك الشخص الكثير السؤال والمولع بالبحث والمستكنه للأسرار، والسؤال هو نصف العلم – كما قيل – لهذا كان " آسال " قريبا من "حي" الذي يمتلك العلم كله.

وآسال هذا يرمز للعقل الديني الذي يترقى في المعرفة مكسرا طوق التقليد متجاوزا ظواهر النصوص

---

[1] –الشيخ أبوسعيد أبي الخير,**مخطوطة المقامات الأربعين**,ص5,عن موسوعة الجامع CD

[2] _قاسم محمد عباس,حسين محمد عجيل,**رسائل ابن عربي,شرح مبتدأ الطوفان و رسائل أخرى**,ص249,عن موسوعة الجامعCD

[3] – عبد الباسط بن يوسف الغريب، **نقد القصة الفلسفية " حي بن يقظان** " http://majles-alukah.net/showthread-php?t=9699

[4] عبد الوهاب الشعراني,**اليواقيت والجواهر في بيان عقائد الأكابر**,ج1,ص83,عن موسوعة الجامعCD

بالتّأمل والغوص في المعاني، محبا للعزلة المعينة على ذلك حتى يصل بمساعدة حي إلى درجة الاتصال.

ج– سلامان : مشتق من فعل "سلم" وهو يوحي بالسلامة، وسلامان يرمز للعقل غير مؤهل – عادة – لفهم الحكمة والتجاوب معها. ابن طفيل في رسمه لصورته يقدم لنا معالم الشّخصية الأندلسية التي ينبو ذوقها عن التفلسف ويعسر عليها فهم الحكمة، وبالتالي وقوفها عند ظواهر النصوص وبعدها عن التأمل والتأويل الناتج عن نقص فطرتها .

في حين نجد الدكتور **إبراهيم عبد الله** يقول بخصوص الشّخصيات: " لقد اختار ابن طفيل لبطل قصته اسم " **حي بن يقظان** " و "**الحي**" هو الدارك وهو المتحرك من ذاته بحركات محدودة نحو أغراض وأفعال محدودة تتولد عنها أفعال محدودة، و " **اليقظان** " هو المستعمل للحواس، فجمع له بين الإدراك العقلي وبين الممارسة العلمية الخاضعة للتدبير .

وهكذا أدرك " **حي** " بانشغاله بحواسه وبتفتحه الفكري الناتج عن فطرته الفائقة معرفة نظرية وعلمية كاملة، وتحرك بالفعل ذاتي واع، وبتدبير كبير، مشدودا بلغز هذا الوجود لبلوغ الكمال الميتافيزيقي ف**حي** إذن يرمز عند **ابن طفيل** لأدوات المعرفة في تحررها وتفتحها وتألقها وشوقها إلى المعرفة التي ترمي بالذات من خلال أفعال محدودة في أنون المطلق[1] .

ج–2– النـــص :

إنّ طبيعة الأدب جعلت أغلب الدراسات تنصب على الاهتمام بالأثر الذي تخلفه النصوص، ولكن استخدام كلمة نص يستلزم السؤال عن :

معنى النص، فما المقصود بالنص ؟

في فصل عن " النص الأدبي " يلاحظ **عبد الفتاح كيليطو** " أنّ كلاما ما لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة "[2]، فعملية تحديد النّص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأنّ الكلام الذي تعتبره في الغالب في هذا الإطار كما أشار بعض السّيميائيين يقصد **لوثمان**، إلى أنّه من وجهة نظر ثقافة معيّنة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها ويجعل منها نظاما متوحدا ومتلاحم الأجزاء .

إنّ تحديد " النص " بهذا الشكل يفترض داخله " اللانص " فكل من المكالمة الهاتفية والحوار اليومي لا يعتبر نصا، وكذلك الإعلانات التي نكتبها على واجهة المتاجر أو التي نكتبها في الصحف لا يمكن اعتبارها نصوصا لأنه " لا يكفي أن تكون هناك جملة أو مجموعة من الجمل سواء أكانت

---

[1]- http://majles-alukah.net/showthread.php?t=9699

[2]– عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)**، دار الطليعة، بيروت لبنان، ب ط، ص 13

شفوية أو مكتوبة، لتقرر بأنّها نص لا بد من شيء آخر لابدّ أن تحكم عليها الثقافة المعينة ونرفعها إلى مرتبة النص "[1] ولكن ما الذي يميز بين النص واللاّنص ؟

" العملية تتم إذا إنضاف إلى المدلول اللّغوي مدلول أخر، مدلول ثقافي يكون قيمة داخل الثقافة المعينة، اللاّنص يذوب في المدلول اللّغوي ولا ينظر إليه من هذه الزاوية، أما النص فإنّه يتمتع بخاصيات إضافية أي بتنظيم فريد يعزله عن اللاّنص[2] " .

ولأنّ النص ذو مدلول ثقافي فهو يدون ويحفظ كما يحرص على تعليمه ويحتاج عادة إلى مؤول أو مفسر والكلام المفسَّر قد يسمى نصا وهكذا إلى ما لا نهاية .

كما أنّ النص ليس يقينًا إخباريا أو تخاطبا أحاديا، فسطح النص شكله اللّغوي لا يمثل سوى مظهرا له، كما أنّ سطح البحر ليس هو البحر. إنّ ما يتشاكل من دلالات تترافق وتتضام ومدلولات تتوالى وتتابع لها جميعها وحدة نسقيّة تتجلى في فاعلية السّياق وجدلية الأنساق حيث تحرض جميعها على اكتشاف النص القابع داخل النص.

وبالتالي يتم استقراؤه بتفكيك وحداته واستشفاف شفراته ورصد مكوناته .

إنّ تتبع العلاقات في النص تكون بين عدة مستويات منها :

المعجم، التركيب، الأصوات، ومدى تلاحم كل عنصر سواه، فوحدات النّسق تتكون بالضرورة من اللّغة ومن ثم يلزم تحليل وحدات النسق التعبيري في نظامه النصي، فلكل نص موضوعه ومدلوله[3] .

إنّ الوقوف عند نص ابن طفيل ولغته ورموزه ومضامينه يؤكد للدارس أنّ ابن طفيل قد منح من النصوص كثيرا من اللبنات التي بنى بها رسالته، وهذا الانفتاح على النصوص هو انفتاح أغنى تجربته الفلسفية لذا نجده قد وظف في رسالته القاموس الصوفي ,بل جاءت الرسالة غنية بالألفاظ الصوفية.

ج-2-1- توظيفه للقاموس الصوفي :

يجد الدّارس لقصة ابن طفيل نفسه وهو يتأمل هذا السفر أمام معجم غني بمصطلحات أهل التصوف وهذا المعجم يتداوله الصوفية ليتواصلوا فيما بينهم، كما يتداول أهل كل فن مصطلحاتهم الخاصة بهم، كما يتداولونه ليقصدوا إلى التعمية والإلغاز، حتى لا يفهم معانيهم غيرهم أو من لفَّ لَفَهُم، لتكون معانيهم مستبهمة على الأجانب كونها معان أودعها الله تعالى قوم من هذه الألفاظ الصوفية مثلا نذكر (الفناء، الكشف، المجاهدة، الشكر، الخلود، الصفاء، الهيام....وغيرها عاشها حي أثناء رحلته في الكشف عن أسرار الحكمة المشرقية .

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو,**الأدب والغرابة**، ص 14

[2]- نفسه ، ن ص

[3]- ينظر، مصطفى السعدني، **المدخل اللغوي في نقد الشعر**، ص 105 – 106

يقول ابن طفيل: " وما زال يطلب الفناء عن نفسه، والإخلاص في مشاهدة الحقّ حتى تأتى له ذلك فغابت عن ذكره وفكره، السّموات والأرض وما بينهما وجميع الصور الرّوحانية والقوى الجسمانية، وجميع القوى المفارقة للمواد، والتي هي الذوات العارفة بالموجود الحق ...

وغابت ذاته في جملة تلك الذوات وتلاشى الكل واضمحل وصار هباءً منثورا و لم يبق إلاّ الواحد الحق الموجود الثابت الوجود، وهو يقول بقوله الذي ليس معنى زائدا على ذاته ﴿**لمن الملك اليوم لله الواحد القهار**﴾ (16سورة غافر) ففهم كلامه، وسمع نداءه و لم يمنعه عن فهمه كونه لا يعرف الكلام ولا يتكلم .

واستغرق في حالته هذه وشاهد ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر ....ثم إنّه لما فتش عن ذاته وعن جميع الذوات و لم ير في الوجود إلاّ الواحد الحيّ القيّوم وشاهد ما شاهد ثم عاد إلى ملاحظة الأغيار عندما أفاق من حاله تلك التي هي شبيهة بالسّكر خطر بباله أنّه لا ذات له يغاير بها ذات الحق تعالى وأنّ حقيقة ذاته هي ذات الحق وأنّ الشيء الذي كان يظنّ أولا أنّه ذاته المغايرة لذات الحق ليست شيئا في الحقيقة بل ليس شيء إلاّ ذات الحق وأنّ ذلك بمنزلة نور الشمس الذي يقع على الأجسام....معنى الإتحاد وهو مستحيل عليها[1].

هذه القرائن وغيرها من القرائن المبثوثة في الرّسالة كالحديث عن المجاهدة، الحياة بعد الموت، جوهرية النفس.....والتي اخترقت نسيج رسالة ابن طفيل، تؤكد على أنّ **ابن طفيل** صوفي حتى النّخاع .

وكما تقدم في المدخل فإنّ القصة يمكن تقسيمها إلى ثلاث وحدات كبرى تمثلت في : المقدمة، الموضوع (متن القصة) والخاتمة التي جاءت على شكل اعتذار ليوضح من خلاله عدم مخالفته لطريق السّلف الصالح .

بين المقدمة والخاتمة يأتي القسم الأكبر (المتن) من الرّسالة كوحدة روائية متّسعة، قسَّمها **ابن طفيل** إلى جملتين كبيرتين، جملة تشكل الجزء النظري من الرِّسالة، وجملة تشكل الجزء العملي منها، وتبتدئ هذه الجملة بظهور اسم **الجنيد**، وحضور مفهوم المشاهدة التي سيحدث انقلابا في المشهد الميتافيزيقي في الرّسالة وتكمُن أهمية الرّسالة الفلسفية لابن طفيل في أنّها تقذف بقارئها في أعماق الفلسفة الإسلامية بتياراتها المختلفة، وبخاصة مع الفلاسفة الكبار ليعيش معها في قالب تعليمي أخَّاذ حيث تعرض الرّسالة في شكل أدبي أهمَّ الإشكالات التي أرَّقت فلاسفتنا سواء كانت تلك

---

[1]- **النصوص الأربعة ومبدعوها**، ت/ يوسف زيدان، ص 185 – 187

الإشكالات ذات طبيعة ميتافيزيقية أو ذات طبيعة فلسفية علمية، أو ذات طبيعة لغوية مرتبطة بالشّكل الذي صيغت به تلك الإشكالات والقضايا الفلسفية .

" ومن الزاوية الفنية نلمح ارتباطا بين الشّكل الرّوائي لنص ابن طفيل والأسلوب الزُّخرفي في فن الرقش والمنمنمات....فكلاهما يعتمد على نظم وحدات صغرى في تكوين متناغم يتم فيه إدراك الوحدة الصغرى في خصوصيتها، ثم إدراكها على نحو أخر في تناغمها مع بقية الوحدات المكونة للمنظومة الإبداعية في تكاملها .

ففي رواية ابن طفيل تبدو المقتحمات السّردية، والفضاءات الرّوائية والآيات القرآنية ذات دلالة وخصوصية في انفرادها، وذات دلالة وخصوصية أخرى في انتظامها داخل الإطار الروائي تماما، كما تبدو الوحدات الهندسية في الشكل الزّخرفي الذي أبدعه الفنّان المسلم عبر العصور، وهذا الاشتراك بين أمور قد تبدو للوهلة الأولى متباعدة، هو الذي يعطي في النهاية ملامح تلك الروح العربية الإسلامية التي تجلت في فنون الأدب والتصوير والعمارة، وهي الملامح التي ظهرت مُبكرا في طريقة كتابة المصحف وفي قصائد الشعرــ فالمصحف آيات متصلة منفصلة والقصيدة أبيات منفصلة متصلة "[1].

ج-2-2- التناص : Intertextualité :

التّناص مصطلح شديد الحداثة، فثمة تجادلات تتقارب وتتباعد وثمة منظورات تتشابه وتتخالف، ولكنها في مجملها تمد أبعاده لتضم إلى خارطته ما تشقق من مصطلحات وما توارث من مسميات وتفسح لها مجالات تتخلى فيه عن أحادية مفهوم وسلطوية مدلول وكأنّه التناص الإناء الذي يتسع لآنية كثيرة .

ومن تحمس يصاحب الإنبثاقة الأولى لمصطلح التناص والذي انطلق من لقطات خاطفة حوله بحسبانه تقاطعا يتداخل في سياق النص المنتج حاملا صيغ نص أو نصوص سابقة تتشكل في سياقات متداخلة، من ذلك السّبيل توالت مداخلات منها ما يرفق ويعتدل ومنها ما يسرف ويغلو.

إنّ جذور المصطلح والذي عرف من منتصف الستينات حين استخدمته ثم تخلت عنه كما هو معروف **جوليا كريستيفا** Julia kristeva له من جملة ملاحظات وتفسيرات سابقة ما يشكل خلفيته وما يكون ركيزته وله من بين مدارات نقدية متعددة ما تبنى عليها ملامحه وتتضح معالمه .

لقد سبق الشكلانيون إلى مصطلح " التّناص " والذي يرد في ملمح المفارقة بين النص المعارض والنص

---

[1]- ا السابق، ص 77 - 78

المعارض، فعلى حسبهم ليس النص المعارض إعادة إبداع، أو كتابة على كتابة مماثلة، فلكل نص خصائصه القارة فيه .

فكلا النصين بينهما مفارق لا تسمح أن يحل أحدهما محل الأخر، فهما ليسا مجرد نصين متماثلين أو متبادلين، فلكل خصوصيته وسماته وفرادته .

ومن ثم " فالمعارضة " تناص ــ وعلى حسب **تودوروف** ــ فإنّ النص المعارِض ليس استنساخا أو محاذاة للنص المعارَض، فثمة تخالف وتفارق وثمة إضافات وحذوفات[1]. وإذا استعرضنا المقولة العربية القائلة "لولا أنّ الكلام يُعاد لنفذ" يصبح النص كما يقول **بارت** جولوجيا الكتابة .

وبما أنّنا لم ننس أثر الشّكلانين في احتضان جذور المصطلح لا يمكننا أن ننسى أثر " **باختين** " أيضا، إنّ استخدامه مقولة " تداخل " السياقات والتداخل " السيمائي " إنّما يتماشى مع مصطلح " التناص " عند **كريستينفا**، ومن ثَم فالتناص تحويل أو اقتطاع من نص إلى أخر، فمن وجهة المنظور البنيوي يكون النص بنية مغلقة كما هو معروف بينما ينطلق مفهوم " التناص" من مفهوم " النص المنفتح" وعليه فإنّ النص دائما منفتح على نصوص أخرى معاصرة أو غيرها معاصرة والنص من هنا يصبح كلوح من زجاج يلوح من خلفه نص أخر. وهو انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه متجاوزا في ذلك حد البنيوية، فالنص يتولد من بنات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل[2] .

فتلك المتناصات ــ في إطار النص ــ ليست تجمعات مجانيّة وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة، وإنّما لها أثرها وتأثيرها في توجهات القراءة فهي تفرز في تعدد القراءات ما يتجاوز أحادية واحدة، ومن هنا فإنّ السّمة الفارقة للنص المتناص أنّه يتيح بفاعلية القراءة تزامن البيّنات مهما تختلف مسافاتها الزّمنية.

وبالتالي تبرز خاصية جديدة للنص إذ اعتبر كل نص متناصا لأنّه وهو يتشكل نصا خاصا يدخل في علاقات مع نصوص أخرى .

كما نجد في بدايات الثمانينات أنّ **جيرار جينيت** طوّر نظرية التناص بحيث عمل على تعداد البيانات النّصية التي يدخل معها النص في علاقة وأعطى لكل منها اسما خاصا يبيّن فيه وجه وطبيعة العلاقة بين النص والبنيات النصية الأخرى التي يستوعبها، وكانت تلك الأنماط على النحو التالـــي :

- معمارية النّص : Architextualité

---

[1] - تزتيفان تودوروف، **اللغةوالأدب**،ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ب ط،

[2] - آن موريل، **النقد الأدبي المعاصر**، ترجمة : إبراهيم أولحيان، محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2008، ص 119 بالتصرف

- المناصات : Paratextes
- الميتانص : Metatexte
- التعلق النّصي : Hyper textualité
- التّناص : Intertextualité

كما استبدل **جينيت** مصطلح التّناص الذي كان شائعا ومتداولا بمفهوم " المتعاليات النّصية " تحت تأثير الأنماط الجديدة التي أدخلها لأنّه أعم وأشمل من التناص الذي سيصبح فقط نمطا من بين أنماط أخرى من العلاقات النصية[1].

كما أنّ التناص كآلية، أفاد كثيرا النص الإبداعي ومؤلفه على السواء إذ برّأ المبدع من تهمة السّرقة أو بعض أنواعها وفي الوقت نفسه خدم النص عند إخراجه من خانات السّرقة .

ويبقى عمل المحلِل للنص، فالتناص نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبع وإلى بصيرة وتبصر .

ج-2-3- التناص في قصة حي بن يقظان :

إنّ نص **ابن طفيل** لا يمكن فهمه إلاّ إذا نظرنا إليه باعتباره نصا متعدد القيم بعبارة **تودوروف**، بمعنى أنّ أصوات كثيرة تسكنه، إنّه نص لا يمكن أن يُدرك إلاّ في علاقته بالإرث الثقافي السّابق عليه، فهو كعمل فني لا يمكن إدراكه إلّا في علاقته بالأعمال الفنيّة الأخرى، إنّه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي وفلسفي ممتلئ بالأعمال السابقة .

ونضيف ها هنا أن مؤشرات وجود مفهوم التناص في رسالة ابن طفيل كثيرة، فهذا المفهوم يكشف لنا أنّ عملية إنتاج النّص تمت من خلال تفاعله وتحاوره مع نصوص أخرى سبقته فشكلت ذاكرته، كنصوص: **المسعودي** و**الجنيّد** و**ابن سينا** و**الغزالي** و**ابن حزم** و**ابن شرف** وغيرهم، وأخرى عاصرته فتأثر بها معارضا لها و ناقدا لها كنصوص ابن باجة خاصة .

من هنا يمكن النّظر إلى رسالة ابن طفيل باعتبارها فضاءً سيميائيا تتلاقح فيه وتتصارع جملة من الأشكال والخطابات بحثا عن شكل أدبي فلسفي متميّز ينفي عنه صفة التقليد والمحاكاة ليجعل منه نصا إبداعيا يمتص النصوص والكتابات ويهدمها قبل أن يعيد توزيعها بشكل منظم داخل بنيته الخاصة.

فنص ابن طفيل يتّخذ جدليا وحواريا من حيث الشّكل والدلالة مع نصوص كل من ابن

---

[1]- سعيد يقطين، **الترابط النصي والخطاب الروائي**، ص ص، 14 15

سينا والغزالي، بحيث يمكن النّظر إلى ابن طفيل باعتباره قارئا جيدا لأعمال هؤلاء الفلاسفة .

وأهمّ نوع من التناص نجده في رسالة حي بن يقضان ما سماه **جيرار جينيت** بـــ "**الميتانص**"، ويعني العلاقة التي تربط بين نص وأخر يمثل موضوعه دون أن يسميه، أي يشير إليه بطريقة ضمنية غير معلنة وتكون مهمة القارئ الكشف عنه .

لذا يمكن اعتبار نص " **مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار** " موضوعا مفترضا لرسالة حي بن يقظان دون إلغاء أهمية النصوص الأخرى ذلك أنّه صرّح به مع الكتب الأخرى " **المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى** " و" **المضمون به على غير أهله** " في مقدمته .

وبالتالي فإنّ رسالة **ابن طفيل** هي نسيج من أصوات آتية من الأدب والفلسفة والتّصوف والقرآن والحديث والسيرة ومن الحياة اليومية، إنّها بهذا المعنى فسيفساء من النصوص تتجاوز فيما بينها وتتبادل التأثير لتؤدي وظيفة التقريب والتشويق والترغيب في دخول الطريق التي أرادها ابن طفيل .

إذاً فالقصة تُقدم لنا كما سبق الذّكر مزيجا من النصوص المختلفة وظّفها ابن طفيل تارة بالتلميح حيث تفهم من خلال السياق وتارة أخرى بالتصريح بها .

نجده يعترِف في التمهيد لقصته "**حي بن يقظان**" باستفادته من الفيلسوف الطبيب ابن سينا خاصة في مجال اختيار أسماء شخوصه "حي بن يقظان وأبسال وسلامان اللذين سماهما الشيخ أبو علي..."[1]، ولكن ليس بنفس طريقته، ومنه يمكننا القول أنّ ابن طفيل استفاد من فلسفة وتصوف ابن سينا ولكنه أضاف البنية السّردية ليأتي الفكر الفلسفي بطريقة أكثر جاذبية وربما أكثر إقناعا، لذلك نلاحظ شخصياته تميّزت بالحيوية .

كما استفاد من **أبو الحسن المسعودي ت 346** هـــ وذلك حين اختار جزيرة الوقواق لتكون مصرحا لأحداث القصة وفضاءً لها .

هذه الجزيرة التي ذكرها المسعودي في كتابه **مروج الذهب ومعادن الجوهر**.

هذا بالإضافة إلى تأثر ابن طفيل بالحدث القرآني، حين حدثنا عن خوف أمّ حي في الرواية الواقعية لنشأته من أخيها الملك لذا تلجأ إلى قذفه في اليَّم بعد أن تكون قد غذته جيدا ووضعته في التابوت وهذا ما نجده في سورة القصص .

قال تعالـــى: ﴿ **وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ (7)** ﴾ القصص.

---

[1]- ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، ابن النفيس، **حي بن يقظان**، تحقيق يوسف زيدان، ص 136

لكن ما يلاحظ أنّ تفاصيل حياة الرّضيع ستختلف كليا لدى ابن طفيل عنها في القرآن الكريم .

كما نلمح أيضا شيوع التناص القرآني في لغتها السّردية مما يؤسس بنيتها الفكرية وجماليتها اللّغوية، وهذا ما أدى إلى سطوع لغة القرآن الكريم في القصة وخاصة في بعض المقاطع التي نقل ألفاظ آياتها القرآنية كما هي :

لنتأمل مثلا هذا المقطع: " وتصفح طبقات الناس بعد ذلك فرأى كل حزب بما لديهم فرحون، قد اتخذوا إلههم هواهم ومعبودهم وشهواتهم وتهالكوا في جمع حطام الدنيا، ألهاهم التكاثر حتى زاروا المقابر لا تنجح فيها المواعظ ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة "[1] .

هنا نقل ابن طفيل ألفاظ الآية القرآنية كما هي وإن كان قد حذف الجزء الأول منها ﴿ **فَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُمْ بَيْنَهُمْ زُبُرًا كُلُّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ 53**﴾ سورة المؤمنون .

وبالتالي يكون قد اكتفى بإضافة فعل (رأى) للسّياق السّردي وقد نجده تارة أخرى يحور الآية تحويرا بسيطا فتتحول صيغة الغائب المفرد في الآية﴿**أَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ أَفَأَنْتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلًا43**﴾ سورة الفرقان.

يحورها إلى صيغة الجماعة من الغائبين بعد أن حذف الجزء الأخير من الآية، أما الآية الأخيرة فقد تحولت من صيغة جماعة المخاطبين إلى جماعة الغائبين[2]، قال تعالى: ﴿ **أَلْهَاكُمُ التَّكَاثُرُ حَتَّى زُرْتُمُ الْمَقَابِرَ**﴾ (الآية 1، 2 سورة التكاثر).

وبذلك يكون قد حوَّر الآيتين وفق مقتضيات سردية تتناسب وسيرورة القصة .

كما مزج **ابن طفيل** بين جملة آيات قرآنية وصاغها في عبارة واحدة وكأنّه يوحي بهذا الأسلوب للسهروردي وذلك في قوله: " ظلمات بعضها فوق بعض، في بحر لجيّ وإنّ منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا "[3].

ضف إلى ذلك مجموعة من الآيات القرآنية كانت صريحة يهتدي إليها أي قارئ وبخاصة في نهاية القصة، هذه الآيات القرآنية ضمّنها ابن طفيل قصته[4] وهي كالتالي :

قال تعالى : ﴿ **رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ 14**﴾ سورة المطففين.

---

[1]- السابق ص ص، 200 - 201

[2]- نفسه، ص 201

[3]- نفسه، ص 201 .

[4]- نفسه، ص ص، 201 – 202

﴿ **خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ 7**﴾ سورة البقرة.

﴿ **يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ 37**﴾ سورة النور .

﴿ **فَأَمَّا مَنْ طَغَى (37) وَآثَرَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا (38) فَإِنَّ الْجَحِيمَ هِيَ الْمَأْوَى** ﴾ سورة النازعات .

﴿ **وَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا 62**﴾، سورة الأحزاب.

﴿ **وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ (10) أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ** ﴾، سورة الواقعة.

﴿ **وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّى يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ 99**﴾ سورة الحجر .

وكما سبق وأن ذكرنا تأثر ابن طفيل بالحدث القرآني، حين أخذ من قصة سيدنا موسى رميه في التابوت نجد أيضا تضمينا للقصة القرآنية الخاصة بقتل قابيل لأخيه، يقول ابن طفيل: " ثم إنّه سنح لنظره غرابان يقتتلان حتى صرع أحدهما الأخر ميتا، ثم جعل الحي يبحث في الأرض حتى حفر حفرة، فوارى فيها ذلك الميت بالتراب "[1].

هذه إشارة إلى ما جاء في سورة المائدة في قوله تعالى :

﴿**فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ**﴾ (الآية 30 – 31، سورة المائدة) .

إذاً **فابن طفيل** اقتبس هذا الحدث وهو دفن الجثة، كون **حي** كان بمفرده على الجزيرة وبالتالي اهتدى لفكرة الدفن من مشاهدته للغرابين، أو ليبّين لنا بطريقة أخرى تتمثل في هداية الله **لحي** ودائما بأسلوب قصصي جذاب، والملاحظ على **ابن طفيل** أنّه اختار أيضا الآيات القرآنية ومواضعها بعناية فائقة وذلك لتوظيفها في غرض ما، أو تسكينا وتهدئة للشعور الديني وبث الطمأنينة في المتدينين المتعصبين من القراء، كما أدخل أيضا الدعاء والجمل الاعتراضية ومن الدعاء قوله: "أيدنا الله وإياك بروح منه"[2] .

" وأسأل الله التجاوز والعفو وأن يوردنا من المعرفة به الصفو "[3].

كما نلاحظ أنّ ابن طفيل جعل من بطله شبيها بالنبي إبراهيم عليه السلام في بحثه عن إلهه, خالق هذا الكون وذلك عندما لجأ لتأمل الكون والبحث فيه للوصول للحقيقة.

---

[1]- السابق، ص 148

[2] - نفسه ، ص 202

[3]- نفسه، ص 203

خلُص بنا التحليل إلى أن ابن طفيل لجأ إلى التوسّل بالسرد الرّمزي والذي مكنّه من تمويه دعوته إلّا على من هم في مقام نفسه، كما حَرر وسائله التعبيرية في كشف ما لا يُكشف بالوصف والحجاج والتحليل، ولهذا فإّن حالة الذهول التي أبداها إنّما تذكر بخمرة الذهول التي كانت تنتاب كبار المتصوفة من أمثال **الجنيد والحلاج، وذي النون المصري، وابن عربي**، وتذكر بتعابير الشطح التي كانوا يشطحون بها .

وقد لجأ **ابن طفيل** إلى التّكتُم لسببين هما :

قصور وسائل التعبير والخوف من كشف إشراقيَّته لذا اتّصفت أفكاره بطابع سري وهذه الخاصية لم تكن مقتصرة على ابن طفيل ولا على الإشراقيين، إنّما كانت شائعة في كثير من الأوساط، فتبنتها بعض الفِرق الدينية والكلامية، ولجأ إليها الكثير من المتصوفة والمفكرين.

وبالتالي نكتشف أمرين متلازمين لا سبيل إلى الفصل بينهما ظلَّ ابن طفيل يؤكد تلازمهما:

أولهما : الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح .

ثانيهما: انتداب نفسه للدعوة على تلك الرؤية، والحث على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النّجاة والحق الذي لا جمجمة فيه .

من هنا تبدو مهمة **ابن طفيل** عسيرة ولكنها ناجحة فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية فحسب، إنّما يهدف أيضا إلى تمثيلها على نحو يجعل المرِيد منجذبا إليها وجدانيا وحسّياً، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلي.

وقد أضفي **ابن طفيل** شحنة أدبيّة عالية الشأن على حكايته الرّمزية وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق وانتداب نفسه داعية لذلك[1].

[1]- ينظر، عبد الله ابراهيم، **موسوعة السرد العربي**، ص 242 – 245

الفصل الثاني
الوظائف

تمهيـــد :

من خلال هذا الفصل سيتم البحث في قضية تقع في صميم التحليل الشّكلاني لتشريح القصة، ألا وهو المثال الوظيفي، موقع الوظيفة في العمل القصصي وهيكلته الكاملة، متنبهين أولا، إلى حقيقة مهمة يُفرزها المُنجز الصوتي على الصعيد الحِكائي، هذه الحقيقة هي (التنوع) في الأداء القصصي في الوظائف، الذي هو نتيجة طبيعية في التجربة والثقافة الصوتية.

لأجل ذلك سيتم التمهيد لموضوعة الوظائف السّردية والحديث عن منهج **بروب وغريماس**، ثم أنماط الوظائف، موقع الشّخصية الحِكائية في السّرد وعلاقتها بالوظائف السردية.

لقد أجريت أولى المقاربات البنيوية للأدب في روسيا، فهناك من جهة دراسة **فلادمير بروب V.Propp** (1895 – 1970) عن الحكايات الشعبية في روسيا، تحت عنوان **مورفولوجيا الحكاية الشعبية 1928 Morphology Of The Folkal** وتعني كلمة "مورفولوجيا، دراسة الأشكال وفي علم النبات، فإنّها تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع. وبشكل آخر، فإنّها تعني دراسة بنية النبتة.

ولكن أحدا لم يخطُر له في البال أيّة إمكانية لوجود مفهوم (**مورفولوجيا القصة**) أو إطلاق تعبير من هذا النوع، وذلك على الرغم من أنّ دراسة الأشكال ووضع القوانين التي تحكم البنية أمر ممكن في ميدان القصة الشعبية والفولكلورية، وبنفس الدِّقة التي تضاهي مورفولوجيا التشكيلات العضوية.

وإذا كان لا يمكن لهذا الإثبات أن يحسب على القصة في مجملها وعلى امتداد مدلولها، فإنّه يحسب عليها عندما يتعلق الأمر بما يسمى بـــ (**القصص العجيب**) [1].

حيث في هذا البحث يعالج مئة حكاية من الحكايات الشّعبية ويدرس كل حكاية على حدة بصفتها بنية متفردة ليستنتج أنّ شخصيات الحكايات متغيرة لكن وظائفها " أي ما تفعله الشخصية من جهة الحدث "تبقى ثابتة ومحدودة، ونجد من جهة أخرى الدراسات التي كتبت في المدة الممتدة بين 1915و1930 ولم تعرف في أوربا إلا في الستينات تحت اسم الشكلانية الروسية **Formalisme**. ومن بين واضعي هذه الدراسات تتميز أسماء **توماتشفسكي B V**

---

[1] فلاديمير بروب، **مورفولوجيا القصة**، تر :د .عبد الكريم حسن و د .سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1 /1996،ص15 .

Tomasjevski (1890_1957) **وآيخنبوم BM Eichenbaum** (1886 _1959) **وشكلوفسكي** (1893) **وتينيانوف VV Tynyanov**(1894_1943) **وفينوغرادوف VVinogradov**(1895- 1969)، كما تدخل في سياق هذه المقاربات كتابات الناقد **ميخائيل باختين M Bakhtin** وشعرية **دوستوفيسكي** (1929) و"علم جمال الرواية ونظرياتها (1965) و"جمالية الإبداع اللغوي (1979) و"الماركسية وفلسفة اللغة (1929) كما وجدت دراسات **بروب** ورثة لها في النقد البنيوي الفرنسي لدى كل من **الجيرداس جوليان غريماس AJ Grimas**(1917-1986) **وكلود بريمون CL Bremond وتزتيفان تودوروف T Todorov** (1939)، حيث نجد **غريماس** قد وضع مجموعة من المفاهيم التي تسمح باستشفاف البنية الأساسية للمعنى، وقد نظّم هذه المفاهيم في مخطط نمطي قابل للتطبيق.

يشير **فلادمير بروب** في الفصل الأول من كتابه إلى الأسباب الكامنة وراء كتابة مؤلفه هذا، أو ما يسميه هو"تاريخ المشكلة"حيث يرى أنّ كل الدراسات السابقة عنه، والمتناولة للخرافات العجيبة كموضوع لها اتّسمت- رغم كثرتها- بنوع من الغموض، وعدم التدقيق، مع غياب طابع العلمية عنها، وهي على حدِّ قوله "تذكرنا بأعمال فقهاء فلسفة الطبيعة في القرن الأخير"و **بروب** هنا لا يعزي المشكل إلى غياب المادة، بل لضعف المناهج المعتمدة، فحاول البرهنة على أنّ كلاً من تصنيف **ميلر** Miller، المميز بين الخرافات العجيبة، وخرافات العادات، والخرافات عن الحيوان، وتصنيف **وونتwundt** ذو الأنماط السبعة:(خرافات أسطورية، خرافات عجيبة خالصة، خرافات بيولوجية، خرافات خالصة عن الحيوان، خرافات عن الأصل، خرافات هزلية، خرافات أخلاقية)، وتصنيف **آنتي آرن Anti Arn** مؤسس المدرسة الفلندية الذي يعتمد المعيارين الجغرافي والإتنوغرافي لدراسة الخرافات من منظور مقارن يشمل كل شعوب العالم. وتصنيف **فيسيلوفسكي** المعتمد أساسا على الحوافز كعنصر أساسي لدراسة الحكايات الشعبية، قلنا حاول البرهنة على كل هذه التصنيفات هي في جوهرها مغلوطة، وغير متكاملة في تناولها للخرافة كموضوع لها.

1. منهج بروب والتحليل الوظائفي للقصة:

ظهرت "**مورفولوجيا** القصة" لـــ "**فلاديمير بروب**" في عام 1928، وكانت هذه الدراسة – في العديد من وجوهها – متقدمة جدا على الأعمال التي عاصرتها ولكنه لم يتم إدراك أبعاد الاكتشاف العلمي لـــ "**بروب**" – بشكل حقيقي – إلا بعد إدخال منهج التحليل البنيوي في اللسانيات والأثنولوجيا.

"وفي الوقت الحاضر، فإنّ "**مورفولوجيا القصة**" أحد الكتب الأكثر ذيوعا واستحسانا في عالم الدراسات الفولكلورية، ولقد تمت ترجمته إلى الانجليزية في عامي (1958 و1968) والإيطالية في عام 1966، كما طبعت منه مختارات في اللّغة البولونية في عام 1968، هذا بالإضافة إلى ترجمته إلى الألمانية والرومانية.

لقد كان الاهتمام منصباً على الأشكال الفنّية – والفولكلورية من بينها – كبيرًا جدًا، ولكن **بروب** هو الوحيد الذي عمَّق دراسة شكل القصة إلى الحد الذي استخرج فيه بنيتها. ومن المهم أن نلاحظ أنّ **المورفولوجيا** عند "**بروب** " لم تكن تشكِّل – حقا- هدفا بحدّ ذاته، وأنّه لم يكن يرمي إلى وصف الأساليب الأدبيّة في ذاتها، وإنّما كان – على العكس من ذلك – يرغب في اكتشاف خصوصية القصة العجيبة كجنس أدبي من أجل أن يجد فيها تفسيرًا تاريخياً لوحده شكلها ولقد كان المخطوط الذي قُدِم إلى هيئة تحرير "قضايا الشعرية" .

- وهي سلسلة غير دورية يقوم بنشرها المعهد القومي لتاريخ الفنون – يحتوي في البدء على فصل إضافي يحاول فيه المؤلف جاهدًا تقديم هذا التفسير التاريخي. و لم يشكِّل هذا الفصل جزءا من النص النهائي، وإنّما تم بسطه فيما بعد في بحث نظري مسهب بعنوان " **الجذور التاريخية للقصة العجيبة** " وقد ظهر في عام 1946. [1]

ولقد انطلق **بروب** في دراسته للقصة العجيبة من المبدأ القائل بأنّ الدراسة **التزامنية Diachronique** (التاريخية التكوينية) ينبغي أن تكون مسبوقة بوصف **تزامني Synchronique** دقيق. كما تساءل وهو يضع مبادئ هذا النوع من الوصف عن كيفية إظهار

---

[1] ينظر: فلاديمير بروب، **مرفولوجيا القصة**، تر: عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، ص 207.

العناصر الثابتة "الثوابت" بوضوح، أي العناصر التي تكون حاضرة دائما حتى عندما ينتقل الباحث من موضوع إلى آخر .

وهذه "الثوابت " التي اكتشفها **بروب** – بالإضافة إلى ارتباطها المتبادل في تركيب القصة – هي التي تشكل حقاً بنية القصة العجيبة.

هذا وقد بيَّن **بروب** في عملِه بشكل مُقنع أنّ خُصوصية القصّة العجيبة لا تكمن في حوارِكها (وإلاَّ فإنّ كافة الحوارك أو على الأقل عددا ممّا يماثلها يتواجد في أجناس أخرى)، وإنّما في بعض الوحدات البنيوية التي تتجمع الحوارك لها. ولقد حلّل **بروب** سير الأحداث داخل القصص العجيبة المستمَدة من مجموعة "**أفاناسيف** " ووجد أنّه سير متطابق في أغلب الأحيان على الرغم من أنّ الحوارك في غاية التنوع ."[1]

2. مقومات المنهج :

إنّ منهج **بروب** الوظائفي يرتكز على الملامح البنيوية الثابتة التي تتكرر أشكالها في الخرافات على الرغم من تنوع الملامح الخاصة وتغير الشّخصيات وأوصافها وكذلك عناصر التحفيز التي تسبق الأفعال. حيث نجد **بروب** قد حدّد سبعة أنماط من الشخصيات هي: " المعتدي، الواهب، المساعد، الأميرة المرسل، البطل والبطل الزائف، وتتوزع هذه الوظائف على الشّخصيات في كل خرافة، بهذا يتجاوز **بروب** منهجية من سبقه في جميع أجناس أو أنواع القصص والحكايات فقط. ليحدد تصنيفا يصلُح لتطبيقه على مُتون حكائيّة مختلفة."[2]

وما يلاحَظ على هذا المنهج أنّه: "لا يُعدُّ تحليلاً نصياً لأنّه لم يُعن بجوانب اللّغة والأسلوب والدلالة."[3]

أمّا عن وظائف الشّخصيات، فقد اكتشف هذا العالم أنّها هي العناصر الثانية والمتكررة في القصة العجيبة، توزعت على إحدى وثلاثين وظيفة في مُجمل الخرافات المائة التي درسها. وقد عمد إلى تصنيفها حسب مايلي:

---

[1] السابق، ص 210.

[2] فلاديمير بروب، **مرفولوجيا الخرافة** :تر: إبراهيم الخطيب، ص ص، 8، 9.

[3] ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص 146.

أ- وصف العمل الذي تمثله كل منها وصفا دقيقا.

ب- تعريفها تعريفا موجزا على قدر الإمكان .

ج – إسناد علامة اصطلاحية لكل وظيفة وأردف كل وظيفة بأمثلة تبيّن صور ورودها في الخرافات، فمثلا نجد **بروب** قد رمز للوظائف بالحروف اللاتينية الكبيرة، فعلى سبيل المثال، فإنّ وظيفة الإساءة رمز لها بالحرف (A)، والزواج ب (W) والأداة السحرية بـــ (F) ...الخ

كما لاحظ أنّ الخرافة تبدأ بوضع أولي (**Situation Initiale**) لا يُعد وظيفة ولكنّه – مع ذلك – عُنصر بِنائي هام يتمثل دوره في ذكر عدد أفراد الأسرة أو الإشارة إلى شخص سيكون البطل، يردف باسمه وصفاته، وبعد هذا الوضع الأوّلي تترى الوظائف التي وضحها بالترتيب في ثالث فصول الكتاب، وهي كالآتي:

1 – يغادر أحد أفراد الأسرة مترله : الابتعاد **Eloignement** .

2 – يسلط على البطل نهي : النهي **Interdiction**.

3 – لا يعبأ البطل بالنهي : الخرق، **Trangression**

4 – يسعى المعتدي لجمع معلومات: الاستخبار **Interrogation** .

5 – يحصل المعتدي على معلومات تخص ضحيته: الإطلاع **Information**.

6 – يحاول المعتدي أن يخدع الضحية للظّفر بها أو بأملاكها: الخداع، **Tromperie**.

7 – تنخدع الضحية وبالتالي تساعد العدو رغما عنها: التواطؤ **complicité**.

8 – يحتاج أحد أفراد الأسرة إلى شيء ما: الافتقار **Manque**.

9 – يشيع خبر الإساءة أو الافتقار فيقصد البطل بواسطة طلب أو أمر فيرسل أو يسمح له بالذهاب: الوساطة **Médiation**.

10 – يقبل البطل الباحث العمل: بداية الفعل المضاد**début de l'action contraire**

11 – يغادر البطل مسكنه: الرحيل **départ**.

12 - يخضع البطل لامتحان أو استخبار أو هجوم ..يؤهله للحصول على الأداة السحرية: أولي وظائف المانح **(première fonction du donateur)**.

13 – يرد البطل على مبادرات الواهب: رد فعل البطل **(réaction du héro)** .

14 – توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل: تسلم الأداة السحرية **(réception de l'objet magique)**.

15 – يقاد البطل أو يصطحب إلى المكان الذي فيه ضالته أو السفر رفقة دليل: **(déplacement dans l'espace, voyage avec un guide)**

16 – خضوع البطل للمعركة ضد المعتدي: المعركة، **(combat)**

17 – تعلق بالبطل سمة أو علامة **(marque)**

18 – يهزم المعتدي من طرف البطل : الانتصار **(victoire)**

19 – يتم إصلاح الإساءة الأولية : الإصلاح **(réparation)**

20 – يعود البطل :ا لعودة **(retour)**

21 – يطارد البطل : المطاردة **(poursuite)**

22 – يتم إنقاذ أو نجدة البطل: النجدة **(secours)**

23 – يصل البطل إلى بيته أو إلى بلاد أخرى متنكرا: الوصول خفية **(arrivé incognito)**

24 – يصرح البطل المزيف بادعاءات كاذبة: **(prétentions mensongères)**

25 – يعرض على البطل أن يقوم بعمل صعب: المهمة العسيرة **(tache difficile)**

26 – ينجز البطل المهمة بنجاح: إنجاز المهمة **(tache accomplie)**

27 – يقع التعرف على البطل: التعرف **(reconnaissance)**

28 – يكشف أمر البطل المزيف أو المعتدي : الانكشاف **(découverte)**

29 – يتخذ البطل هيئة جديدة : تغيير الهيئة **(transformation)**

30 – يعاقب البطل المزيف أو المعتدي: العقاب **(punition)**

31 – يتزوج البطل ويستوي على العرش: الزواج **(mariage)**. [1]

[1]- محمد القاضي,**تحليل النص الأدبي**، ص ص.20، 19

هذه هي الوظائف التي استخرجها **بروب** من الخرافات العجيبة والتي تناولها بالبحث والتحليل، ومهما يكن فإنّ هذا التفكيك الذي أجراه المؤلف على الخرافة العجيبة قد أفضى به إلى إصدار جملة من الاستنتاجات منها:

أنّ عمل الوظائف محدود جدا إذ هو لا يتجاوز ما ذكر سابقا وفي فلكها تدور أحداث الخرافات العجيبة والتي شكلت مدونته.

كما أنّها ليست كلها حاضرة على الدوام.و بالتالي فإنّ **مورفولوجيا بروب** من حيث الجوهر تتميز بأنها تمنح الأولوية للوظائف على حساب الشخصيات. وهو يعني بـــ "الوظائف" أجزاء الفعل، وبكلمات أدق، أشكالاً مجردة من الفعل مثل الامتناع، والتحريم، و الخرق، والاستطلاع، والتسليم، والخداع، والتواطؤ، إن سمَّينا السبع الأولى منها.

تحدُث هذه الوظائف بعينها في كلِّ الحكايات الخرافية عبر مظاهر ملموسة لا تُعد ولا تحصى، ويمكن تعريفها بمعزلٍ عن الشّخصيات التي تنّفذ هذه الأفعال.

فإذا قرأنا هذه الوظائف على نحو مسترسل تجلى لنا أنّ كلّ وظيفة تنسلُّ عن الوظيفة السابقة وهذه التراتبية تمليها ضرورة منطقية وجمالية.

وبناءً على هذا فإنّه لا وجود لوظيفة تنفي وظيفة أخرى بل الوظائف كلّها تندرج في محور واحد.

كما لا حظ **بروب** أنّ بعض الوظائف تُشكل فيما بينها أزواجا من قبيل (النّهي والخرق)، (الاستخبار والإطلاع)، (المعركة والانتصار)، (المطاردة والنجدة) وغيرها وتلتئم وظائف أخرى في مجموعات فحصول الإساءة وطلب النّجدة، وقرار إصلاح الخلل والرحيل تمثل عقدة الحبكة وتبقى وظائف أخرى مفردة من قبيل العقاب، الزواج...

3- توزيع الوظائف بين الشخصيات :

بعد التطرق للوظائف الواحد والثلاثين يتوجب علينا الإجابة على السؤال التالي:

كيف تتوزع هذه الوظائف بين الشخصيات ؟

لقد وزّع **بروب** في الفصل السادس (6) من كتابه، الوظائف على الشخصيات فرأى "أنّ بعض الوظائف تجتمع فيما بينها منطقيا في دوائر (حقول) عمل. وهذه الدوائر هي:

1. **دائرة المعتدي**: وتشمل الإساءة، الصراع مع البطل والمطاردة.

2. **دائرة الواهب**: ويحتوي على الإعداد للأداة السحرية ووضعها تحت تصرف البطل.

3. **دائرة المساعد**: تحوي انتقال البطل في المكان، إصلاح الإساءة والافتقار، النجدة أثناء المطاردة، إنجاز المهمات الصعبة وتجلي البطل.

4. **دائرة الأميرة** (أو الشخصية موضع البحث): القيام بمهام شاقة، وضع علامة، اكتشاف البطل المزيف، التعرف على البطل الحقيقي، معاقبة المعتدي، والزواج.

5. **دائرة المرسل**: إرسال البطل (مرحلة الانتقال).

6. **دائرة البطل**: السفر للبحث، الاستجابة لمطالب الواهب والزواج .

7. **دائرة البطل المزيف**: يحتوي بدوره السفر من أجل البحث والاستجابة لمطالب الواهب والتي تكون دائما سلبية بالإضافة إلى الادعاءات الزائفة أو الكاذبة.[1]

وفي هذا المستوى من التحليل أبدى **بروب** الملاحظات التالية:

1- التطابق بين الدوائر والشخصيات .

2- قد تحتل شخصية واحدة دائرة أعمال متعددة.

3- توزع دائرة الأعمال الواحدة على شخصيات متعددة، فالمعتدي مثلا قد يتخذ صورًا متعددة كلما قتل أحد أثناء المطاردة...

هذا إضافة إلى ملاحظته للكائنات الحيّة والأشياء والصفات والتي ينبغي أن تُعطي قيمة متساوية من حيث البنية (الخرافة) القائمة على وظائف الشخصيات، وبالتالي يحصل أن نطلق على الكائنات الحيّة (المساعدين السحريين) وعلى الأدوات (الوسائل السحرية) وإن كان الصنفان يعملان بطريقة واحدة.

واعتمادا على هذا كلّه استطاع **بروب** أن يعرِّف الخرافة أو القصة فيقول:"نستطيع أن نسمي قصة عجيبة -من وجهة النّظر المورفولوجية كل بسط ينطلق من إساءة (A) أو حاجة (a) ليمّر بالوظائف الوسيطة، وينتهي بالزواج (W) أو وظائف أخرى تعمل عمل الحل - فالوظيفة يمكن أن

[1] السابق.ص 22.

تكون مكافأة (F)، أو حصولا على موضوع البحث، أو إصلاحا لإساءة ما بشكل عام (k)،أو نجدة وخلاصاً أثناء المطاردة (Rs) ...الخ

ونطلق على هذا البسط اسم النسق. وكل إساءة جديدة أو ضرر جديد، وكل حاجة جديدة إنّما تمهد السبيل لنسق جديد ."[1]

ولقد عدّ أيضاً **بروب** الوظائف أو الأفعال التّي تقوم بها شخصيات الخرافة، هي القيمة الثابتة في سردية الخرافة. والدليل على ذلك هو التشابه في هذه الوظائف من خرافة إلى أخرى على مدى الخرافات المائة التي درسها.

أمَّا القيمة المتغيرة، فهي الشخصيات التي تصدر عنها هذه الوظائف أو تقوم بها في سياق الحكاية الخرافية. على أساس ذلك تتبدل وتتغير أسماء الشخصيات وصفاتها وبالتالي تكون الشخصيات كثيرة والوظائف قليلة. وهذا ما يفسر تلك الخاصيّة أو الميزة المزدوجة للخرافة وتنوعها المدهش، واطرادها ورتابتها من جهة أخرى[2]، ولعل ميزة التكرار والاطراد واردة في منجزات الأمم التراثية في أساطيرها وملاحمها وتوزيع الأدوار على الآلهة كما في التراث البابلي، واليوناني، واللاتيني القديم.

كما أنّ توفر هذا الإرث على هذه الخصائص أو السِّمات المتشابهة، أدى إلى الاهتمام الواضح بالحدث وليس بالشخصيات وخاصة عند **أرسطو** حين تناول التراجيديا وقسّمها إلى ستة أجزاء هي: القصة، الأخلاق، العبارة، الفكر، المنظر، والغناء [3]حيث نجده يقول: "إنّ التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة." [4]فهو بذلك يركز على الوظيفة أو العمل الذي تقوم به الشّخصية وهذا إن دلَّ على شيء فإنّما يدل على مكانة الوظيفة في العمل الفني.

ولكن ما يؤخذ على **بروب** أنّ منهجه اقتصر على صنف قصصي معين وهذا ما جعل عمله يتحدد بحدود نتائج ذلك الصنف، فالنموذج الذي اختاره **بروب** وظائفه منظّمة مقولبة، لها مسار محدد، ذو طبيعة غائية واضحة تبدأ بـــ(حدوث إساءة) وتنتهي بـــ(إصلاح الضرر الحاصل)، وهذا

---

[1] فلادمير بروب، **موفولوجيا القصة**، تر: عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، ص ص 11 – 12.

[2] فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة**، تر: ابراهيم الخطيب، ص 35 بالتصرف.

[3] أرسطو، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان ب ط, 1973 / ص 50.

[4] نفسه، ص 52.

ما يحسب عليه، وقد قام **كلود بريمون** في كتابه "**منطق الحكاية logique du recit** بنقد مثال **بروب** حيث يرى بأنّ تركيب القصة يمكن أن يتوزع ويتفرع إلى اتجاهات عديدة. فضلا عن إلغاء النظرية الشكلية أو القراءة الشكلانية للبعد الذاتي للأثر القصصي.[1]

انطلاقا من هذا النقد الموجه لـــ"**بروب**" وبخاصة رؤية **كلود بريمون** وما آثاره **ليفي شتراوس** في نقده لـــ (مورفولوجيا الخرافة).

- قضية الفرق بين البنيوية والشكلانية وعلى حسب فهمه لهذا الفرق بين الاثنين، يرى أن الشكل يتعرف بمقابلته لمحتوى خارج عنه أما البنية فلا محتوى لها إذ هي المحتوى ذاته[2]– من هنا يتوجب علينا إثارة السؤال التالـــي:

هل يصلح منهج **بروب** طريقا لتحليل القصة ؟ وإلى أي مدى يمكن تطبيق هذا المنهج على قصص وروايات عالمية تنتمي لقوميات ووضعيات متباينة ؟ أو بصيغة أخرى هل يصلح هذا المنهج أن يطبق على القصص الصوفي وبخاصة قصة "**حي بن يقظان**" موضوع البحث؟

4 – صلاحية منهج بروب لتحليل القصة الصوفية:(قصة حي بن يقظان)

لقد اقتصر اهتمام السّردية، أول الأمر على موضوع الحكاية الخرافية الأسطورية " والتي تنطوي على تصورات ورؤى ووقائع قديمة تداخلت فيما بينها، وانصهرت في عصور زمنية متعاقبة، واستقامت نوعا سرديا مُهماً بين مجموعة الأخبار والحكايات، وهي تكشف عن ترسّبات كثيرة تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية، والتعبير عن رغباته وأحلامه من جهة ثالثة، وفي كل ذلك، تحيل الخرافة على رؤية الإنسان الساكنة لنفسه وعالمه، الأمر الذي جعل أحداث الخرافة لا تُعنى بأثر الزمن في شخصياتها، فهي ثابتة، تتكون وتفنى بمعزل عن آثار الزمن، ولا توليه عناية إلّا في كونه يُنظم آلية بنيتها السّردية".[3]

---

[1] فلادمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة**، تر: ابراهيم الخطيب، ص9.

[2] نفسه ، ص 9 .

[3] عبد الله ابراهيم، **موسوعة السرد العربي** 1، ص 158.

كما اقتصر على استنباط الخصائص المميّزة للبطل الأسطوري، ثم تعددت اهتمام السّرديين لتشمل الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أولو تلك الأنواع جل اهتمامهم، مثل: **باختين، أوسبنسكي، أُمبيرتو إيكو، جوليا كريستيفا، فردمان، شولز، فاولر** وغيرهم، وخصّب دراساتهم جميعاً هذا المبحث النقدي الجديد، ووسعت آفاقه، وبصدور كتاب **جيرار جنيت، "خطاب الحكاية"** عام 1972 اعترف بالسردية بوصفها مبحثاً متخصصاً في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة وفي هذا الكتاب جرى تثبيت مفهوم السّرد وتنظيم حدود السردية[1].

أمّا عن السردية في الثقافة العربية، فقد "قوبلت بالترحاب والمقاومة معاً، ومرت مدة طويلة قبل أن تتخطى تلك الصعاب، وتراوغ سوء الفهم، وتنتزع الشرعية في بعض الأوساط الثقافية والأكاديمية، وإذا عدنا إلى السياق الثقافي الذي عرفت فيه خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، نجد انشطاراً في المواقف كان تبلور حولها، فمن جهة أولى ضربت السّرديات الدراسات القديمة في الصميم، حينما نقلت النقد من الانطباعات الشّخصية العابرة، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة إلى تحليل الأبنية السردية، والأساليب، والأنظمة الدلالية، ثمّ تركيب النتائج في ضوء تصنيف دقيق، ومعمق لمكونات النصوص السردية، وبذلك قدمت قراءة مغايرة للنصوص السردية، ومن جهة ثانية، حامت شكوك جديّة حول قدرة السردية على تحقيق وعودها لأنّ كثيراً من الدّراسات السّردية أسيرة الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات الجاهزة فيها، دون الأخذ بالحسبان السياقات المتفاوتة بين النصوص، والاختلاف في استخدام المفاهيم، ممّا أوقد شكاً في القيمة المعرفية السردية، واحتاج الأمر جهداً كبيراً ينقيها من الشوائب التي لحقت بها، ومن ذلك فقد طُرِحت اجتهادات عدة تهدف إلى تحقيق دلالة المصطلح النقدي الذي تستعين به".[2]

وقد أنجزت السردية مهمة جليلة، إذ خلخلت ركائز النقد التقليدي، ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجّت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النقدية، وفي بعض الأحيان قدّمت أمثلة تحليلية جيدة.و في حالة الإضطراب التي رافقت دخولها إلى

---

[1] ينظر جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 25.

[2] عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي1**، ص 11.

النقد العربي الحديث أمر متوقع في ثقافة تموج بالمتناقضات، و لم تفلح بعد في تطوير حوار عميق بين مواردها المتعددة، وينبغي أن نتعامل مع كلّ ذلك على أنه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة، وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي.

وإذا عدنا للخرافة بصفة عامة سواءً الروسية أو العربية...نجد ثمّة تشابها في الطرح الحكائي، فجميع القصص_أغلبها_ينتصر في نهايتها عنصر الخير بالإضافة لاحتوائها على بنية عددية معينة ككثرة استخدام العدد (ثلاثة) أو(سبعة) أو (عشرة) أو (أربعين).كعناصر تشويقيّة وتهويلية في بعض الأحيان. وهذا إن دلّ إنّما يدل على تلاقح الحضارات الإنسانية، فتشابه الطرح دليل على وجود نظام عام يحكم التفكير الإنساني.

وإذا كان **بروب** قد طبّق منهجه على الخرافة، فإنّنا نجد **كمال أبوديب**[1] في دراسةٍ قد تبنى منهج **بروب**، حيث تمكن من تطبيق منهج الوظائف السردية في تحليله للشعر الجاهلي بعد أن تحقق له ذلك الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية.

وبالتالي إنْ كان الأمر ممكناً على الشعر، فلا بدَّ أن يكون ممكناً على المتون الحكائية.

وإن كانت القصة الصوفية ذات أسلوب خاص باعتبارها أثراً أدبياً ذا هوية إسلامية وذات أهداف تعليمية تربوية-كما سبق الذكر في المدخل-بالإضافة إلى فرادة التجربة، إذ تقوم الفكرة الصوفية على أساس التّفرد والخصوصية والمنزلات والمراتب، فما قد يصل إليه الشّيخ صاحب المنزلة قد يعجز عنه التلميذ المريد.

نتيجة لهذه الخصوصية ولتقديم صورة واضحة لها لا بدّ أن يكون النموذج الحكائي فوق القالب وليس العكس.

5_الوظائف: Les fonctions

تمثل الوظائف العناصر الأساسية في القصة، العناصر التي تشكل الحدث، فالوظيفة كما يعرفها **بروب** هي:"عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة".[2]

---

[1] كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية للكتاب، ب.ط/ 1986. ص ص 30-31.

[2] فلادمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة**، تر: إبراهيم الخطيب، ص 35.

وبالتالي ما يهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عمّا تقوم به الشخصية أمّا فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلاّ باعتبار توابع لا غير.[1]

وهذا ما توصل إليه **بروب** خلال دراسته لـــ(مئة خرافة) حيث وجد أنّ هذه الوظائف ثابتة ولكن المتغير هي أسماء الشخصيات وصفاتها .وهذا عندما انطلق **بروب** من أربع عيّنات تنتمي لخرافات مختلفة محاولاً مقارنتها وهي :

أـ أعطى الملك نسرا لرجل شجاع، فحمل النسر الرجل إلى مملكة أخرى.

ب- أعطى الجد فرسا لحفيده سوتشينكو، فحمل الفرس الحفيد إلى مملكة أخرى.

ج- أعطى ساحر مركبا لإيفان، فحمل المركب إيفان إلى مملكة أخرى.

د- أعطت الملكة خاتما لإيفان، فخرج من الخاتم رجلان جسوران فحملا إيفان إلى مملكة أخرى.

ولما كان كلّ نظام قائما على وحدات، فإنّه يتعين علينا أن نبدأ بتقسيم القصة وتقطيعها لاستخراج الوحدات الصغرى التي يتكون منها الخطاب السردي.

فما هي هذه الوحدات السردية الدنيا ؟

إنّها الوظيفة، والوظيفة هي:"بمثابة البذرة التي تُلقى في القصة وتنضج بعد ذلك سواء في مستواها أو في مستوى آخر. وكلّ ما يرد في القصة له وظيفة".[2]

وبالتالي فإنّ ما يحدد الوظيفة هو معناها، وهي مستقلة كلّ الاستقلال عن الوحدات اللّغوية .

أمّا عن **بارت** فإنّنا نجده يميز بين نوعين من الوحدات السردية حيث يطلق على:

ـ الأول اسم **الوظائف** **Les fonctions** وهي تتعلق بأعمال الشخصيات وتحدد من منظور توزيعي.

ـ أمّا الثاني يطلق عليها اسم **العلامات** **les indices** ومدارها على حالات الشخصيات." [3]

---

[1] ينظر عبد الحميد الحمداني، **بنية النص السردي**، ص 24.

[2] محمد القاضي، **تحليل النص السردي**، ص 37.

[3] Roland Barthe **: Introduction à l'analyse structurale des réc**its, P 13.

على أنّ الوظائف تحظى كلها بقدر واحد من الأهمية في القصة بحيث نجد الوظائف الأساسية أو نوى noyaux وهناك الوظائف المساعدة catalyses والتي تخضع لقانون التتابع ولهذه المساعدات وظيفة تنبيهية إذ هي تُبقي على التواصل بين الراوي والمروي له .

على أنّ الوظائف الأساسية أو النوى تجتمع فيما بينها لتكوِن مقطعا سرديا، هذا الأخير الذي يعرفه **بارت** بكونه "سلسلة منطقية من النوى تربط بينها علاقة تضامن، فالمقطع يبدأ حين لا يكون لأحد عناصره سابق متضامن معه، وينغلق حين لا يكون لأحد عناصره بقية." [1]

5– 1 الاستهلال والوظيفة :

قبل أن يقوم **بروب** بسرد الوظائف وتصنيفها، نجده أولا يقوم بعرض الحالة أو الوضعية الأولية البدئية **للعائلة situation initiale** والتي يكون البطل أحد أفرادها. لذا نجده يعرف البطل، يذكر اسمه ويصف حالته، رغم أنّ هذه البداية لا تشكل وظيفة في الحكاية إلا أنّها تمثل وضعا تركيبيا مورفولوجيا مهما.[2]

هذه الوضعية تهيئ ذهنية المتلقي للوظائف التي سيقوم البطل بها .

وغالبا ما تخلق هذه البداية تشويقا لأحداث القصة، وربما تجعل من المتلقي يفكر فيما سيحدث بل تهيئه وتجعله يشارك في أحداث القصة راسما لها نهاية من عنده .

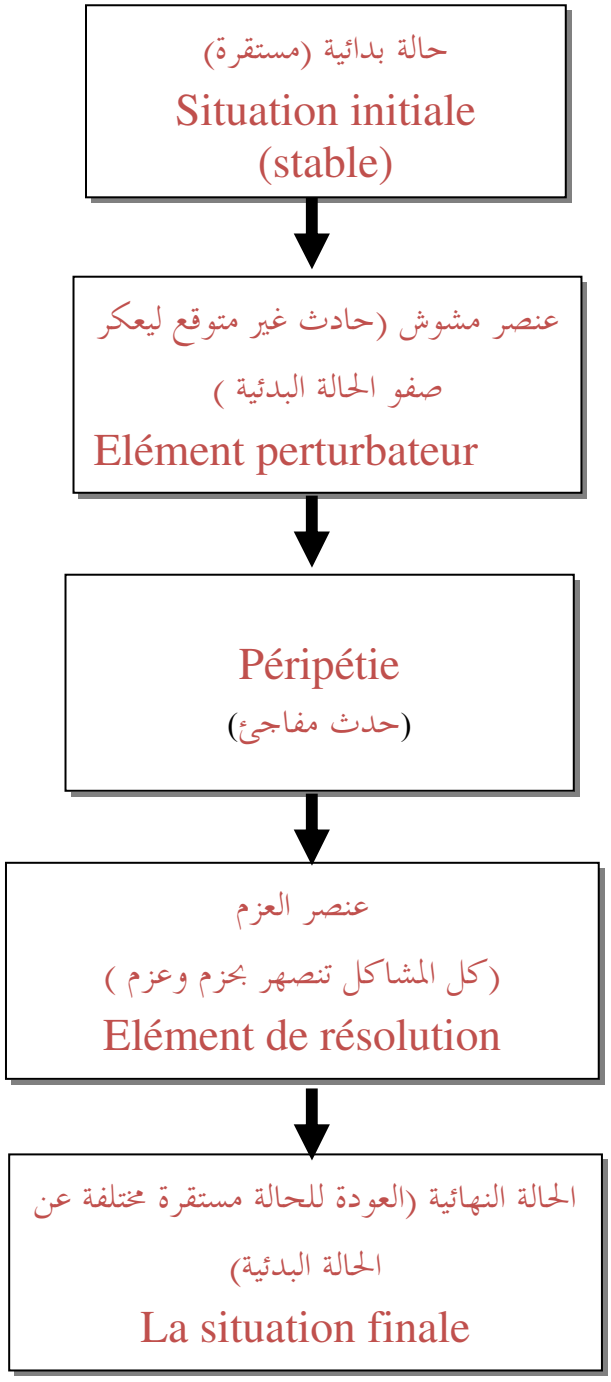
وسنحاول توضيح ذلك من خلال أعمال كل من **بروب، غريماس وبريمون** في هذا المخطط الذي يوضح البنيّة السّردية للقصة مرورا بها من الوضعية البدئية إلى النهائية ..

---

[1] Roland Barthe **: Introduction à l'analyse structurale des réc**its, P 13.

[2] ينظر، فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة** :ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 39.

البنية السردية للقصـــة "[1].



[1] D'après: Les travaux de Propp, grimas et brémond cycle 2- école Joseph Brenier – saint-prest-2004 .

وبالتالي وعبر المرور بهذه القناة أو المحطات الخاصة بالبنية السردية للقصة تظهر لنا وظائف **بروب** الواحد والثلاثين.

لكن ما يلاحظ في كتابه - مورفولوجيا الخرافة – أنه تكلم عن الافتتاحية أو الحالة البدئية ووضع لها رمزا لكن في نهاية كتابه ,كونها لا تعد وظيفة، بل تدخل في باب القيم المتغيرة (أي ما يتغير من القيم السردية) كما نجد اعترافه الصريح بأنّه لم يُعن بالدراسة التاريخية ولا حتى علاقة الخرافة بالتصورات الدينية .

هذا ما يجعل من عمل **بروب** عملا ناقصا لذا فإنّ الدراسة الوظائفية لا تكفي لدراسة المنجز الحكائي، ومنه يتوجب علينا الاستعانة بمناهج أخرى لاستكمال البحث العلمي التطبيقي .

5 – 2 التحليل :

بعد أن ألقينا نظرة حول الوظيفية ورأينا أنّ الأجزاء الأساسية المكوِنة هي وظائف الشخصيات, نحاول إذا أن نفكك بالمعنى الحرفي للكلمة – القصة إلى أجزائها المكونة أي وحداتها.

1 – حالة بدئية (وضعية أوّلية): وتبدأ هذه الوضعية مع بداية القصة حين يروي لنا **ابن طفيل** روايتين لنشأة **حي بن يقظان**، نشأة طبيعية من أم وأب ونشأة غير طبيعية ممثلة في التولد الذاتي .

وهذا كله من أجل شد انتباه القارئ أو المرسل إليه والذي وجهت له الرسالة فيقول: "ذكر سلفنا الصالح، رضي الله عنهم، أنّ جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، وبها شجر يثمر نساء ...فلمّا كمل بها انشقت عنه تلك الأغشية، بشبه المخاض وتصدع باقي الطينة، إذ كان قد لحقه الجفاف، ثم استغاث ذلك الطفل ."[1] وسوف نكتفي بالنشأة غير طبيعية في الحالة البدئية,حيث نجد **ابن طفيل** يمهد لنا لأحداث قصته بهذه النشأة الغريبة.

2 – الابتعـــاد :

إذا تطرقنا للنشأة الطبيعية لـــ(**حي**) من أم هي شقيقة الملك وأب يدعى **يقظان**، وخوفها على وليدها من بطش أخيها الملك الذي عضلها عن الزواج، نجد هذه الوظيفة تتجلى هنا.

---

[1] **النصوص الأربعة ومبدعوها**، تح، يوسف زيدان، ص 136 – 142.

حين تضع الأم الرضيع في تابوت بعد أن تكون غذته جيدا وتلقي به في اليم، ليسوقه قدره إلى جزيرة خالية من السباع العادية.

إذا وظيفة الابتعاد تتجلى في إبعاد (**حي**) عن القصر، يقول **ابن طفيل**: "وضعته في تابوت أحكمت زمه بعد أن روته من الرضاع وخرجت به في أوّل الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر وقلبها يحترق صبابة به، وخوفا عليه ثم إنّها ودعته ..فاحتمله من ليلته إلى ساحل الجزيرة."[1]

ثم إنّ تأكيد **ابن طفيل** على أن الجزيرة خالية من الوحوش والسباع العادية.

- لكي يعيش في حياة مستقرة هادئة-دليل على استبعاد الوظائف من الثالثة (3) إلى الحادية عشر11.

3- الامتحـــان:

يُمتحن **حي** حين يفقد أمه الظبية ويكون قد جاوز السبع سنوات فيفاجئ بموتها، ومن هنا تتغير كل حياته يقول **ابن طفيل**: "فلما رآها الصبي على تلك الحالة، جزع جزعا شديدا، وكادت نفسه تفيض أسفا عليها.

فكان يناديها بالصوت الذي كانت عادتها أن تجيبه عند سماعها، ويصيح بأشد ما يقدر عليه، فلا يرى لها عند ذلك حركة ولا تغييرا ."[2]

هذا الامتحان يؤهله للحصول على الأداة السحرية، لكن في قصتنا الأداة السّحرية ليست شيئا ماديا ملموسا، وإنّما تتجلى في شيء معنوي حين يحاول الكشف عن الحقيقة – حقيقة الموت وحقيقة هذا الكون – والوصول في الأخير لفك هذا اللغز الغامض. لغز الموت ولغز الكون بصفة عامة من خلال تفكره وتدبره وأسئلته اللامتناهية.

إذا فالأداة السحرية هنا قد تكون "القلب بلغة التصوف حيث يتضح ذلك من خلال تشريحه (للغزال) الظبية بعد موتها، وحصره للآفة التي حلت بها في القلب، وقد يكون عقلا فعالا بلغة

---

[1] IBN TOFAYLE . **HAYY BEN YAQDHAN** , t: Lean Gauthier ,pp, 30,31.

[2] النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 144.

الفلسفة حيث إنّ العقل هو الذي يجعل الإنسان حرا وحيا وهو الذي يجعل الإنسان قادرا على التميز".[1]

وبالتالي تمييز **حي** بين ما يشبهه وما يختلف عنه من الحيوانات التي عاش معها، وكذا تمييزه بين الأشياء والأجسام وصفاتها وأحوالها.

لينتهي في الأخير إلى توحيد الله وعبادته على أحسن وجه.

ضف إلى ذلك اللغة التي علّمه إيّاها **أبسال** والتي بواسطتها استطاع التواصل مع سكان الجزيرة وشرح تعاليم الدين لهم.

4- الرحيـــل :

بمجيء أبسال إلى الجزيرة وتعارفهما، وكذا اتحادهما في المبادئ والقيم وتوحيدهما لله. يقرر **حي** الرحيل للجزيرة المجاورة رفقة أبسال بعدما أعلمه بالحالة التي آل إليها سكانها، وحيادهم عن الطريق الصحيح يقول **ابن طفيل**: "حدثت له نيّة في الوصول إليهم، وإيضاح الحق لديهم، وتبيّنه لهم ففاوض في ذلك صاحبه أبسال وسأله: هل تمكنه حيله في الوصول إليهم."[2] وفعلا عثرا على سفينة متجهة إلى تلك الجزيرة فحملتهما لها.

5- إنجاز المهمة :

الرحيل يكون من أجل إنجاز مهمة هامة تتمثل في هداية البشر وإعادتهم إلى جادة الصواب "واجتمع أصحاب أبسال به ...ومازال **حي بن يقظان** يستلطفهم ليلا ونهارا، ويبين لهم الحق سرا وجهارا."[3]

لكن مجريات أحداث القصة مختلفة عما عهدناه في الخرافة، فنجد **حي** البطل يفشل في مهمته "فلا يزيدهم ذلك إلا نبوا ونفارا" [4].

لذا يقررا العودة إلى جزيرتهما الآمنة "وتلطفا في العودة إلى جزيرتهم، حتى يسر الله عز وجل عليهما العبور إليها، وطلب **حي بن يقظان** مقامه الكريم، بالنحو الذي طلبه أولا، حتى عاد إليه.

---

[1] www.ahewav.org .de bat/show.avt. mazaoui.md@mail.com

[2] النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 200.

[3] نفسه، ص 200.

[4] ن، ص

واقتدى به أبسال حتى قرب منه أو كاد، وعبدا الله بتلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين ."[1]

إذا تحليلنا للقصة يفضي بنا إلى هذه الوظائف التي تم توظيفها، فبعد (الوضع) الحالة البدئية للحكاية يقوم **ابن طفيل** بسرد الوظائف التي تم استنتاجها وهي: الابتعاد، الامتحان، استلام الأداة السحرية، الرحيل، إنجاز المهمة، و العودة .

وتتجلى أهمية الحالة البدئية في تحديد الوضع الأوّلي للحكاية والبطل والأحداث والتحديد يكون إما بذكر زمن الحكاية أو مكانها وقد رأينا في الفصل الأول في الاستهلال أنّ **ابن طفيل** قد ركز على مكان القصة. وبالتالي كانت بنية الاستهلال مكانية ومما يلاحظ على **بروب** أنّه " لا يعد الابتداء من وضع أولي من نوع ما، وظيفة ,مع أنه برغم ذلك عنصر مورفولوجي هام، فهو تحديدا ذلك الذي به يفتتح السرد، هذا الافتتاح الذي يتفق مع ما يدعوه أرسطو "البداية " لا يمكن أن يعرف إلا تعريفا غائيا، ضمن علاقته بالحبكة منظورا إليها ككل. هذا هو السّبب في أنّ **بروب** لا يدرجه ضمن إحصائه للوظائف المتولدة عن مبدأ صارم يتعلق بالتقطيع الخطي."[2]

وإذا كنا نستطيع أن نسمي قصة عجيبة – من وجهة النظر المورفولوجية – كل قصة تبدأ من إساءة لتمر بالوظائف الوسيطة وتنتهي بالزواج أو مكافأة أو ...فإنّنا نستطيع أن نطلق على قصتنا قصة عجيبة لتوفرها على هذه الخاصية (سبق التطرق لذلك).

5 – 3 دلالة الوظائف :

مما تقدم ذكره، نجد أنّ القصة لم تتوفر على الواحد والثلاثين وظيفة، بل نجد وظائف محدودة كانت حاضرة في القصة، هذه الوظائف تمثلت في: الابتعاد (النأي)، الاختبار، حل الاختبار وإنجاز المهمة لكن السؤال المطروح هنا, ما هي دلالة هذه الوظائف في قصة حي بن يقظان ؟

باعتبار أن "الوظيفة السردية ليست إنشاءً اعتباطيا إنّما هي بنية فكرية قامت على عنصر مزاوجة ضمنيّة بين الوعي واللاوعي الخاص أو الجمعي، بمعنى أنّ الدلالة هي استحضار ثقافة عصر النص المحلل، لأنّ النص خرج من سياقات هذه الثقافة وبتأثير منها، وتعبيرا عن الموقف منها ."[3]

---

[1] نفسه، ص 202.

[2] بول ريكور، **الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)**، تر: فلاح رحيم، الجزء 2، الطبعة الأولى "دار الكتاب الجديدة المتحدة، توزيع دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، الجماهيرية العظمى، 2006، ص 70، 71.

[3] ناهضة ستار، **بنية السرد القصصي الصوفي**، ص 171.

أ- وظيفة الابتعاد :

وقد ظهرت هذه الوظيفة في قصتنا - سبق تحليل ذلك – وهذا ما يعكس توافق هذا النوع من القصص بالخرافة التي استخدمها **بروب** في تحليله الوظائفي وهي أولى الوظائف وفاتحة حركية، ومن بين أشكال هذا الابتعاد نجد ركوب البحر حسب قصتنا حيث يركب **حي** البحر مرتين، تارة وهو رضيع حين يوضع في تابوت ويلقى في اليم وتارة أخرى عندما يريد الرحيل رفقة أبسال إلى الجزيرة المجاورة لتغيير الوضع وهداية الناس.

إذن الابتعاد كان حاضرا في القصة ولعل هذا يرجع إلى كون أنّ حقيقة الأشياء في الكون بدأت ساكنة ثم تحركت وبفعل هذه الحركية تولدت الرغبة في الاكتشاف وهذا منذ الخليقة، كما أنّ أحداث القصة هي بمثابة رحلة يتم فيها المرور بمحطات، تتفاقم أحداثها وتتأزم لتنتهي في الأخير بحل.ركوب البحر يتطلب وسيلة هذه الأخيرة هي السفينة أو الفلك والتي بفضلها نجا نوح عليه السلام ومن آمن به,فهي وسيلة للنجاة.

ب- وظيفة الاختبار :

ولها أهميتها في تطور الحدث الحكائي الذي يؤدي بدوره إلى تأزم الأوضاع أي إلى الحبكة (العقدة) وهذه الوظيفة تقابل عند **غريماس** ما يسمى بـــ الاختبار الترشيحي وهو أول الاختبارات الثلاثة: الترشيحي، الرئيسي والتمجيدي[1] والحقيقة أنّ القيمة لا تكمن في الاختبار في حد ذاته بقدر ما تكمن في الموقف الذي تقوم به الشخصية بصفة عامة والشخصية الصوفية بصفة خاصة، ذلك أنّ الصوفي مذهبه أخلاقي عرفاني، حيث تُمتحن الشخصية بطرق مختلفة لتعبر عن موقف معين يريد باث القصة إيصاله للقارئ.

ج- وظيفة حل الاختبار :

تمثل هذه الوظيفة أعلى درجات الحبكة القصصية حيث يتطور الحدث ويتفاقم لتبرز الحاجة الملحة لإيجاد حل للأزمة .

---

[1] ينظر محمد الناصر العجمي، **في الخطاب السردي**، الدار العربية للكتاب، ب ط 1993، ص53.

والغاية من ذلك تتجلى في كون القصة الصوفية تكون متضمنة – في الغالب – فك رموز الحكاية. وبالتالي يتركز جهد الراوي الصوفي في حل الحبكة، هادفا لتوظيف هذه الحلول لخدمة مذهبه، فالحكاية كلها عبارة عن رمز.

والشخوص فيه ليست مقصورة لذاتها والأفعال إشارية وهذا ما يتجلى في قصتنا، حيث يجعل **ابن طفيل** من **حي** ظله في القصة ليمرر أفكاره الفلسفية بصفة غير مباشرة ,ليصل في الأخير بالقارئ إلى معرفة الله الخالق والإيمان به، أو على حد التعبير الصوفي الوصول إلى الإتحاد بالله وإلى حالة من البهجة والمكاشفة، أي الوصول لله من خلال العقل والقلب أو من خلال الوحي (العناية الإلهية لحي) ذلك أنّ الصوفي يشتغل بعلم الباطن والحقيقة .

نتيجـــة :

بعد دراسة الوظائف يقوم **بروب** بتقديم عمل مورفولوجي تكميلي يتمثل في مقولة (المقاطع) أو المتتاليات فكل خرافة أو حكاية تتألف من عدة مقاطع (وحدات صغرى) أو المتتاليات تبدأ بنأي وحصول اعتداء ثم نهاية وحل، ثم بدء صراع جديد وحاجة إلى حل، هذا الصراع الثاني هو بمثابة مقطع، "وهذا العمل هو بمثابة بنية مجردة لمجموع الحكايات وبمعنى أن هذه الخرافات تخضع لقانون تركيبي وظائفي واحد في بنائها وهو اكتشاف مهم"[1]، كما نجده ينتقل إلى ميدان تأويلي بعيد عن الدراسة المورفولوجية حيث يبحث عن الأسباب التي جعلت من الحكايات الخرافية تخضع لسلسلة وظيفية واحدة في تركيبها. فوجد أنّ الأسباب ينبغي تلمسها خارج الحكايات نفسها أي في الواقع الثقافي الذي نشأت فيه، خاصة في الجانب الديني أي المعتقدات الدينية ,من هنا ندرك عدم كفاية البحث الشكلاني لقيام نقد حقيقي للأعمال القصصية .[2]

وقد حاول **غريماس** وضع صياغة جديدة للنموذج البروبي, وهكذا عوض الحديث عن الوظيفة, يجب الحديث عن الملفوظ السردي, وبدل الحديث عن دوائر الفعل, يجب الحديث عن العامل كبؤرة للاستثمار الدلالي, وبدل النظرة التوزيعية, يجب التفكير في الكشف مستوى آخر لتنظيم السردية وهو ما توفره النظرة الاستبدالية, وبدل الحديث عن التتابع الوظيفي يجب الحديث عن خطاطة سردية تمثل تمفصلا منظما للنشاط الإنساني توزيعيا و استبداليا. [3]

---

[1] حميد الحمداني، **بنية النص السرد**، ص28.

[2] ينظر، ن ص .

[3] Grimas A J. les acquits et les projets in courtes introduction à la sémiotique narrative et discursive. Éd Hachette Université .Paris 1976/pp8-9.

6 – الشخصية الحكائية :

تعتبر الشخصية الإنسانية مصدر إمتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة، منها أنّ هناك ميلاً طبيعيا عند كلّ إنسان، إلى التحليل النفسي ودراسة الشخصية.فكل منّا يميل إلى أن يعرف شيئاً عن عمل العقل الإنساني، وعن الدوافع والأسباب التي تدفعنا إلى أن نتصرف تصرفات معينة في الحياة،كما أنّ بنا رغبة جموحاً تدعونا إلى دراسة الأخلاق الإنسانية، والعوامل التي تؤثر فيها ومظاهر هذا التأثير. وكثيراً ما يتشبه القارئ ببعض الشخصيات التي يقابلها في القصة دون أن يشعر. وهو منذ اللحظة التي تقع فيها من نفسه موقعا حسنا، يبدأ بمعايشتها والسير معها."ويعمد الكاتب في رسم شخصيات قصة، إلى وسائل مباشرة(**الطريقة التحليلية**)وأخرى غير مباشرة(**الطريقة التمثيلية**) ففي الحالة الأولى يرسم شخصياته من الخارج، يشرِّح عواطفها وبواعثها وأفكارها وأحاسيسها، ويعقّب على بعض تصرفاتها، ويفسر البعض الآخر. وكثيرا ما يعطينا رأيه فيها، صريحاً دون ما التواء. أمّا في الحالة الثانية، فإنّه ينحيّ نفسه جانبا,ليتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة."[1]

وخلافا للمناهج التقليدية ذات الأسس الاجتماعية والنفسية والتي وقعت في النظرة الأحادية للشخصية عندما اهتمت بمضمونها نجد أنّ المناهج النّصانيّة انصرفت بطريقة جذرية للاهتمام بهوية الشخصية من خلال وظيفتها أي شكلها، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الحديثة التي تتجاذب دراسة الشخصية بوصفها جزء لا يتجزأ من العملية السردية وتقع هذه النظريات،"في ثلاث مجموعات اعتمادا على كونها تتعامل مع السرد بوصفه متوالية من الأحداث خطاباً يُنتجه سارد، أو بوصفه نتاجاً اصطناعيا ينظمه قراؤه ويمنحونه معنى".[2]

ويمكننا أن ندرج ضمن المجموعة الأولى أعمال كلٍ من **فلادمير بروب** و **إتيان** سوريو Etienne Souriau و**غريماس** **A.J.Grimas** و**فليب هامون** وجميعها تمثل العقدة بمعناها التقليدي,حيث

---

[1] – محمد يوسف نجم,**فن القصة**,دار الثقافة بيروت لبنان,بط,ص98

[2] – والاس مارتن,**نظريات السرد الحديثة**,ترجمة:حياة جاسم محمد,الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية,المجلس الأعلى للثقافة,ص106

تعتبر الشخصية هنا "بمثابة **دليل signe** له وجهان أحدهما دال **signifiant** والآخر مدلول **signifie** وهي تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنّها ليست جاهزة سلفاً ولكنها تحول إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين أنّ الدليل اللّغوي له وجود جاهز من قبل باستثناء الحالة التي يكون فيها متزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشأن في الاستعمال البلاغي".[1]

وهنا لا يُنظر للشخصية إلاّ من خلال الدور الذي تؤديه وبالتالي تتعامل البنيوية المعاصرة مع الشخصية من هذه النظرة خاصة الاتجاه الوظيفي للبنيوية الذي فهم الشخصية"من مبدأ البحث عن الوظائف(أو الأفعال والأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللّغة" .[2]

أما المجموعة الثانية فتمثلها الأعمال المهتمة بالرؤية السردية أو وجهات النظر مع كل من **هنري جيمس** Henri Jimes **وجون بويون** Jean Ppuillon ...أما المجموعة الأخيرة وهي الأحدث فتندرج تحتها نظريات التلقي.

و ما يهمنا من كل هذا **مورفولوجيا بروب** "التي تتميز من حيث الجوهر بأنّها تمنح الأولوية للوظائف على حساب الشخصيات، وهو يعني بـــ" الوظائف" أجزاء الفعل، أو بكلمات أدق، أشكالا مجردة من الفعل مثل الامتناع والتحريم والخرق...تحدث هذه الوظائف بعينها في كل الحكايات الخرافية، عبر مظاهر ملموسة لا تعد ولا تحصى، ويمكن تعريفها بمعزل عن الشخصيات التي تنفذ هذه الأفعال."[3]

كما أنه فصل الشخصيات عن الوظائف لكي يعرف الحكاية الخرافية بصيغ تتابع هذه الوظائف فقط. ولكن "لا يمكن تعريف وظيفة مالم تُنسب إلى شخصية. والسّبب في هذا أنّ المصطلحات الجوهرية التي تعرف الوظيفة ...تعيدنا إلى أفعال نحوية حركية تستلزم دائما فاعلا ما ." [4]

---

[1] – حميد الحمداني,**بنية النص السردي**,ص51

[2] – طيب دبه,**مبادئ اللسانيات البنيوية(دراسات تحليلية ابستيمولوجية)**,دار القصبة الجزائر,د ط,2001,ص100

[3] بول ريكور، **الزمان والسرد**، ج 2، ص68.

[4] نفسه، ص 73.

وهذا الأمر ساري المفعول على مستوى القصة والحكاية ويدعى بـــ (الشخصية الحكائية أو البطل أو الفاعل) وغيرها من التسميات.

ومنه تعتبر الشخصية الحكائية ذات أهمية خاصة في البحث السردي كما تكتسب هذه الأهمية من كونها أحد مكونات العمل الحكائي وأهمها فهي إذا تعتبر العنصر الحيوي الذي ينهض بالأفعال التي تترابط وتتكامل في الحكي"[1]. حيث كانت الشخصية محط عناية الدارسين قديما وحديثا. وبالتالي فإن بطل الرواية هو" شخص personne " في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص.

يضاف إلى هذا كله أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي أن حقيقتها لا تتمته باستقلال كامل داخل النص الحكائي، في حين نجد **رولان بارت** يعرّف الشخصية الحكائية بأنّها: "نتاج عمل تأليفي" أي أنّ هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي.[2]

وإذا كان **بروب** قد حدد في خرافته سبعة أنماط من الشخصيات هي: المعتدي، الواهب، المساعد، الأميرة، المرسل، البطل والواهب الزائف والتي كان حضورها في الخرافة متواترا فإنّنا نجد **غريماس** قد قدم فهماً جديداً للشخصية في الحكي، وذلك حين ميّز بين العامل والممثل.

وبالتالي يمكن تميز الشخصية الحكائية في مستويين :

-مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها .

-مستوى ممثلي (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار.[3]

---

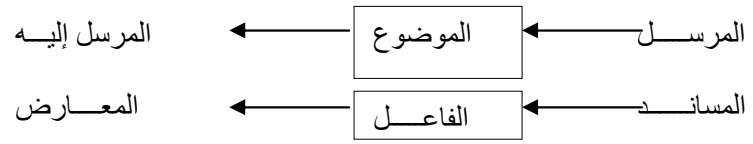
[1] سعيد يقطين، **قال الراوي**، ص 87.

[2] حميد الحمداني، **بنية النص السردي**، ص ص، 50- 51.

[3] نفسه، ص52.

في حين أن العوامل محدودة العدد وهي ستة (المرسل والمرسل إليه والذات والموضوع والمساعد، والمعارض) أما الشخصيات التي تمثل فلا حدود لها أو لأنماطها حسب تنوع الحكايات في الموضوع والطرح. ذلك أن العامل هو المفهوم الذي يجمع المتشابهات تحت لوائه .

كما يتخذ **غريماس** – في تحليله للقصة – **بروب** أساسا له يكمله ويصوبه بنظرية **ليفي ستراوس**، أما النموذج البنيوي للشخصيات هذا النموذج شيّده فيأخذ الشكل التالـــي : [1]



في المرسل destinateur نتعرف عند **بروب** على الطالب mandateur ووالد الأميرة. وفي المساند adjuvant نتعرف على المساعد auxiliaire السحري، والمانح فالمرسل إليه destinateur – في القصة – يبدوا وكأنه قد دمج مع البطل الذي ما نلبث أن نتبيّن أنه الفاعل أيضا. وأما الموضوع فهو الأميرة.

وفضلا عن ذلك فإنّ **غريماس** يعتبر المساند والمعارض شخصيتين ثانويتين ترتبطان بالظروف، وأنّهما مجرد إسقاط لإرادة الفعل عند الفاعل نفسه.

ولقد نُظر إلى النص الحكائي وفق هذا التصور، ذلك أنّ ما هو أساسي فيه، هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، فعن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلي للنص. وهذا هو سبب تحول الشكلانين والبنائين معا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية.

من خلال ما سبق ندرك القيمة الجمالية والفنية لاسم الشخصية "الذي نتصور أنّه مستمد من واقع النص وطبيعته وجغرافيته كما نتصور أنّه جزء لا يتجزأ من واقع الأديب ورؤيته للعمل الأدبي. حيث عدّت الشخصية إشكالية لسانية بالإضافة إلى الاهتمام بكيفية بناء الشخصية يؤكد على أمر واحد وهو أنّ الشخصية تفعل أكثر مما تتكلم، فهي صفات ووظائف، أدوار، اسم، علاقات، وضع

[1] فلاديمير بروب، **مورفولوجيا القصة**، تر : عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ص 224.

ما، تصرفات، طبائع، سلوكات فكل هذه السمات تشتغل بناءً على ما تقوم به الشخصية من أفعال."[1]

أما عن دراستنا للقصة الصوفية "**حي بن يقظان**" فيما يخص الشخصية الحكائية، فستبنى على محورين هما :

البنيات الكبرى للشخصيات والبنيات الصغرى للشخصيات.

6 – أ البنيات الكبرى للشخصيات:

ويقصد بالبنيات الكبرى للشخصيات، الوسط الذي انبثقت منه الشخصية في عالمها الطبيعي وتجاربها الحياتية فإذا ما تم كشف هذه البنيات أمكن تحديد علاقتها فيما بينها، وكذلك تكون تصور واحد عن شخصيات الحكاية الصوفية من حيث الفعل والتأثير. ويمكن تأشير ثلاثة أنماط من الشخصيات وهي:

6 – أ – 1 الشخصيات المرجعية :

إنّ المرجعية هي " الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني، سواء كان واقعيا أم خياليا، على هذا الأساس تحيل الشخصية المرجعية Personnage Référentiel على الواقع غير نصي extra-textuel الذي يفرزه السياق الاجتماعي أو التاريخي ."[2]

أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ ومسرودة أحوالها وأعمالها وسيرتها في مظان التاريخ الخاص بالأمة التي تنتمي إليها .

أكثر الشخصيات المرجعية التي وردت في القصص الصوفي في نمطه الذاتي، تمحورت حول أعلام التصوف والمشهورين كا**لجنيد، ذي النون المصري، البسطامي** ....ممن ثبت لهم حضور مرجعي في مظان التاريخ. غير أنّ هذا النوع من الشخصيات لا يهمنا بحكم النوع الذي تنتمي إليها .

ضف إلى ذلك أن بطل القصة (**حي**) هو شخصية خيالية لا وجود لها في التاريخ باستثناء أبسال وسالمان الشخصيتين الثانويتين الذين ذكرا في الأساطير اليونانية على أنهما شقيقان، الأكبر سالمان

---

[1] وردة معلم:**الشخصية في السيميائيات السردية**.http://www.adab labo.net/maalam-htm

[2] رشيد بن مالك، **السيمائيات السردية**، الطبعة الأولى، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع عمان الأردن 2006 / ص ص، 130، 131.

والأصغر أبسال...فقد وجدا في صفحات التاريخ استعارهما ابن سينا في قصته **حي بن يقظان** وأعاد استعارتهما **ابن طفيل** لأسباب رمزية .

أ- 6- 2 الشخصية التخييلية :

وهي تلك التي لا وجود لها على الإطلاق – تاريخيا – يلجأ الراوي لابتكارها من أجل تعزيز موقف ما، يجعل له المواصفات هو يرسمها قد يدقق الراوي في وصفها من الداخل والخارج وقد يهتم بجانب على حساب الآخر.هذه الشخصيات التخييلية لا يشترط فيها أن تكون إنسانا، فقد تكون حيوانا أو جمادا (شيء)، حسب نوع القصة والغاية التي ترمي إليها. فمثلا قصة " **كليلة ودمنة لابن المقفع**" جاءت على لسان الحيوان، من أجل أداء رسالة معينة، قد تكون أخلاقية، سياسية أو فلسفية فكرية. فتكون أنسنة الحيوان أي جعل الحيوان يتكلم، يحاور، يفكر، وربما يعطي حلولا. وما يلاحظ هنا أنّ الحيوان مخلوق حقيقي لكن الأدوار التي يؤديها هي الخيالية. ولو تأملنا قصتنا، لوجدنا **ابن طفيل** اختار بطلا أطلق عليه " **حي بن يقظان** "، لم يقيده بمواصفات (طويل، قصير، ...).

وذلك لأنّ نفس الإنسان تميل إلى ما هو مغيّب عنها ومستور، كما أنّ هدف القصة أخلاقي حكمي في الأساس، وليترك أيضا المجال مفتوحا أمام القارئ، كي يتخيله و يرسمه كما يريد.

وأطلق عليه "**حي**" من الحياة أي أنّ كل واحد موجود، يفكر ويعقل قد يكون هذا البطل .

كما يمكننا القول أيضا – بعد دراسة القصة وتحليلها – أنّ **حي** هو **ابن طفيل**، كونه يمثل آراءه، أفكاره، و تجاربه...

وبالتالي قد يكون حدثت مزاوجة بين الشخصية المرجعية والتخييلية .

أما بالنسبة للظبية فهي أيضا هنا شخصية تخييلية وإن لم تكن تتكلم، إلا أنّها أغدقت على **حي** عطفها وحنانها وتعهدته بعنايتها حتى استقام له الأمر وشب عن الطوق وكانت تتواصل معه بلغتها .

6- أ-3 الشخصية الرؤياوية العجائبية:

في الحقيقة يعتبر هذا النمط من الشخصيات، غير منبت عن الشخصية المرجعية، بل هو نوع من تحولاتها الغرائبية حين يأتي بأفعال عصبية يستحيل فيها من كينونته الحقيقية المألوفة إلى كينونته غيبية

سوى في الرؤيا الواقعية أم في الرؤية الحلمية ...وأكثر ما يظهر هذا النوع من الشخصيات في قصص الكرامات والرؤى والمنامات ليتم فيها ترسيخ واقعه يمتاز بها الصوفي.[1]

ب – البنيات الصغرى للشخصيات :

لقد اقترح **غريماس** في كتابه " الدلالة البنيوية 1966" أن تكون الوحدة الدنيا في كل حكاية هي "العامل" بدل الدالة أو المتتالية (عمل بروب) .

حيث اختزل هذا، شخصيات السبع إلى ستة عوامل أساسية هي:

- الفاعل والموضوع .
- المرسل والمرسل إليه.
- المساعد والمعارض (المعيق) .

وهذه الأخيرة تشبه المواقع الإعرابية في جملة مركبة، ويمكن أن نبني بمساعدة النص كله جملة تعكس بنياته.

فالعامل وحدة مبنية في النحو السردي وليست معطاة فهو كيان تقوم عليه دينامية النص .[2]

هذا التصنيف قد أثبتت صلاحيته في مختلف مجالات الحياة.[3]

ولقد رأى **تودوروف** أن العلاقات القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية الروائية تبدوا متعددة، لكن يمكن، بعد الدراسة، اختزال هذا التعدد وإرجاعه إلى ثلاثة حوافز أساسية هي:

1- **الرغبة** : وشكلها الأبرز هو الحب.

2- **التواصل** : ويجد شكل تحققه في الأسرار بمكنونات النفس إلى صديق.

3- **المشاركة** : وشكل تحققها هو المساعدة .

هذه الحوافز الأساسية الثلاثة هي وكما هو واضح، حوافز إيجابية، بمعنى أنها تدفع إلى علاقات تقارب بين الشخصيات الروائية.

يقابل هذه الحوافز الثلاثة الإيجابية ثلاثة سلبية هي:

---

[1] ينظر ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص189.

[2] ينظر: آن موريل، **النقد الأدبي المعاصر**، تر :إبراهيم أو لحيان، محمد الزكراوي، ص 96.

[3] محمد الناصر العجمي، **في الخطاب السردي**، ص 25.

1- **الكراهية:** تقابل الحب الذي هو الشكل الأبرز للرغبة.

2- **الجهـــر**: ويقابل الأسرار الذي تحققه التواصل .

3- **الإعاقة:** ويقابل المساعدة التي تحققها المشاركة.

هذه الثلاثة الأخيرة هي سلبية بمعنى أنها تدفع إلى علاقات بعد بين الشخصيات الروائية.

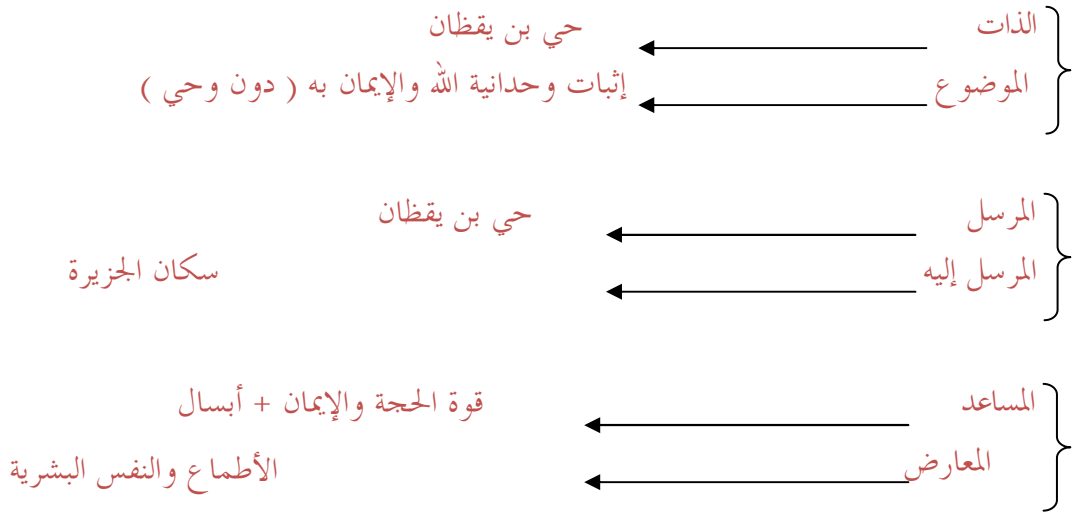
ويمكننا أن نلاحظ أن أفعال هذه الحوافز النشطة التي تقوم بها الشخصيات، إنما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى.

غير أنّ الشخصية التي يقع عليها الفعل تبقى مهيأة لتحفز نشاط (سلبي أو إيجابي)، إنّها وفيما هي تستقبل فعلا تقوم بفعل.

هكذا تصبح الشخصية الواحدة فاعلا وموضوعا في الوقت نفسه، ويصبح الفعل عملا يلتقي فيه نشاط الحافز وسكونه. وهذا ما حمل الباحثين على تسمية الشخصيات (من حيث هي فاعلة وموضوع فعل) وكذلك الأفعال (من حيث هي تحفز سكوني وتحفز نشط)، بالعوامل فالبطل العامل في القصة سواء أكان بشرا أم حيوانا أم شيئا أم قوة خارقة، يكون فاعلا وأساسا في القصة من ناحية الكشف عن علاقات الشخصيات بعضها بالبعض الآخر.

وبما أنّ هذه البنيات الصغرى تتمركز على ماهية الأشخاص والعوامل في القصة الصوفية، فقد وجد أنها عبارة عن مجموعة من الأفعال تقوم بها جماعة عوامل يصل عددها ستة، وهي متوفرة في كل نشاط يقصد به التواصل.

من هذا المنطلق سنحاول تفكيك عناصر القص لقصة حي بن يقظان وفق هذا المخطط الذي تتضح فيه الأعمال والشخصيات وفق تصنيف **غريماس** التالي :



وبالتالي تكون الذات هي محور الأفعال، أما الموضوع فقد يكون فكرة أو اعتقاد أو مذهب كما في قصتنا، كما قد يكون عامل (الذات) هو ذاته (المرسل) فهو الدلالة الوحيدة على صدق دعواه ومعتقده والمرسل إليه هم من تزجى لهم هذه النصيحة لكن في قصتنا نلاحظ فشل حي في أداء رسالته، يرجع ذلك المعارض الذي يتمثل في النفس الأمارة بالسوء والضعف البشري المجبول عليه جميع الخلق.

لقد عرض **ابن طفيل** في كثير من المهارة هذه الفلسفة ولكن على مراحل متدرجة، متخذا لذلك إنسانا قصصيا موهوبا قادرا على التفكير، وجد منذ طفولته في جزيرة مقفرة. اختار له اسم "**حي**"مع العلم أنّ الدراسات أثبتت أنّ الروائيين لا يختارون أسماء شخصياتهم بطريقة اعتباطية وإنّما عملية الاختيار تتم وفق طريقة انتقائية مدروسة ومخطط لها من قبل,ويدل على ذلك أنّهم"كانوا يترددون كثيرا في اختيار اسم العلم".[1]

حيث جعل من **حي** شخصية تعيش على الفطرة فوق جزيرة غير مأهولة.

وعندما نتابع سيرة" **حي بن يقظان** " نجد أن **حيا** قد استطاع أن يحيط بكل شيء عن الوجود من أدنى الأجسام المادية وأصغرها إلى أرقى درجات الصور الروحانية، عن طريق العقل الذي أعياه فأصبح متصوفا، وعرف الله من خلال المشاهدة والكشف.

[1] - Bbarthe W.kayser .W booth .P h.hamon /Poetique du recit .edition du seuil. paris 1977.p143

وهكذا سلك "**حي**" تلك الحال أو التجربة الروحية الخاصة التي يعيشها الصوفي ويدرك في وضوح تميزها واختلافها عن تجاربه الأخرى.

من هنا يظهر لنا "**حي**" شخصية فاعلة لها دور كبير في القصة إذا لم تعد الشخصية مجرد اسم يحمل فكرة، وإنما بدأنا نجد أمامنا كائنا بشريا له أحلامه التي تتعدى عالم المحسوس بكل مادياته، باحثة عما وراء الطبيعة عن حقيقة هذا الكون الذي نعيش فيه.

وما يمكننا استنتاجه أنّ شخصية **حي** هي **ابن طفيل** العالم الفلكي والطبيب والفيلسوف، وبذلك توحد المؤلف مع الشخصية، في أغلب أحوالها وصفاتها وأفكارها ولغتها فكانت الغاية إيصال أفكاره إلى القراء عن طريق شخصية يتماهى بها تستطيع أن تقدم أفكاره التي قد لا يستطيع التعبير عنها صراحة.

الفصل الثالث

التقنيات

تمهيـــد :

إنّ تقنيات القصّ على تنوعها بل وتعدد صيغ استخدام كل تقنيّة فيها فإنّ محاولة وضع خُطاطة لأشكالها يبدوا أمرًا ممكناً.

هذه الخطاطة قد تشمل مثلا:

- السرد: أشكاله، أزمانه، مستوياته.
- الحوار
- الوصف
- التداعي
- المونولوج
- اللّغة باعتبارها أداة القص أداة صياغة واستخدام التقنيات القصيّة المختلفة.

كما أودّ القول أنّ هذه التقنيات هي مجرد وسائل يلجأ إليها المبدع لخلق الشّكل الفني الذي يريد، أي أنّها حيادية وإنّما تجيء قيمتها من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع عبر حمل وعي ورؤية الشخصيات التي يخلقها المبدع في قصصه كما أنّ حسن استخدامها وإتقان التعامل معها هو الذي يجعل من المبدع فنا[1].

فالتقنية :"هي الوسيلة التي توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة أو أنّها الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور"[2] .

لذا سنحاول من خلال هذا الفصل التّعرف على التقنية التي وظّفها **ابن طفيل** في قصته متطرقين لبعض العناصر.

---

[1] – عبد الله رضوان، **البنى السردية دراسة تطبيقية في القصة القصيرة** ,دروب للنشر والتوزيع (عمان، الأردن) الطبعة العربية 2009، ص9.

[2] – نفسه، ص8.

1. الزّمـــن :

يعتبر الزمن أهمّ عنصر من عناصر السّرد التي تجعل من المتن الحكائي مبنى حكائيا.

وقد حظي الزمن باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء لما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون والحياة والإنسان والوجود والعدم والميلاد والموت والثبات والحركة والحضور والغياب والزوال والديمومة كلها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقة الإنسان وممارسة فعله على المخلوقات "فالزّمن كأنّه هو وجودها نفسه"[1].

حيث يولد الإحساس بالزمن مع الإنسان بالفطرة إذ يمتلك زمناً بيولوجياً يجعله قادرا على تمييز الليل والنّهار غير أنّ عالم النفس **جان بياجيه** يرى " أنّ الوعي بالتزامن والتعاقب هو استجابات يتعلمها الطفل في طفولته"[2] فالطفل في مراحله الأولى يعيش الحاضر غير مدرك للماضي وغير قادر على تصور المستقبل.

فالتغير والتطور والولادة والموت والحركة والصيرورة كلّها تعابير زمنية تنشأ نتيجة تعاقب الزمن,ولعل النسق التعاقبي هو الأكثر قابلية للإدراك لأنّه "لا يوجد أي شيء موضوعي حقا في الزمان سوى نسق التعاقب."[3]

ومن يقلب النظر في المعنى اللغوي للزمن يجده مرتبطا بالحدث إنّ "الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللّغة العربية إلى اليوم هو زمن مندمج في الحدث بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهر الطبيعة وحوادثها وليس العكس إنّه نسبي حسي يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه"[4].

2. أنواع الزمـــن :

يمكن تحديد نوعين للزمن لهما دور في تشكيل الزمن في الأدب هما:

---

[1] – عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية** عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ص199.

[2] – كولن ولسون وآخرون, **فكرة الزمان عبر التاريخ**, ترجمة : فؤاد كامل، عالم المعرفة (159)المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992، ص8.

[3] -غاستون باشلار,**جدلية الزمن**,ترجمة:خليل أحمد خليل,المؤسسة الجامعية للدراسات.بيروت,الطبعة الثالثة,1992,ص70

[4] – محمد عابد الجابري، **بنية العقل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الرابعة، أكتوبر 1992، ص189.

1.2- الزمن الطبيعي (الموضوعي)• :

يتّسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي ولا يعود إلى الوراء أبداً يتجلى الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنّهار وبدء الحياة من الميلاد إلى الموت فهذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض (المكان)، أي يتحرك الزمان و يتعاقب مجدداً الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة وهذا التجدد يكرر نفسه وهذا التّكرار صفة ثالثة للزمن الطبيعي تُضاف إلى صفتي الحركة والدوران.

2.2- الزمن النفسي:

يمتلك الإنسان زمنه النّفسي الخاص المتمثل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية "نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون حتى إنّنا يمكن أن نقول إنّ لكل منَّا زمناً خاصًا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية"[1] فالزمن النّفسي لا يخضع لقياس السّاعة وذلك باعتباره زمنا ذاتيًا يقيسه صاحبه بحالته الشّعورية التي تختلف من شخص لآخر.

3. الزمن في الرواية:

يمثل الزمن محور الرّواية وعمودها الفقري الذي يشدُّ أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها والرواية فن الحياة "فالأدب مثل الموسيقى هو فن زماني لأنّ الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة"[2].

إنّ طريقة بناء الزمن في النّص الروائي تكشف تشكيل بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء وبالتالي يرتبط شكل النّص الرّوائي ارتباطا وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن فتحكم المؤلف في الزمن الروائي يعني بلورة بنية النص كون عجلة الزمن متغيرة وغير ثابتة في علاقتها بالموضوع الروائي.

إنّ تقارب الزمن الروائي مع الزمن الواقعي في الشّكل والرؤية لا ينفي الاختلاف بين الزمنيين فالزمن الرِّوائي ليس زمناً واقعياً حقيقياً إنّما هو زمن تكثيف وقفز وحذف وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي إنّه زمن مرن يتحرر فيه الرِوائي من قيوده فهو الخالق لزمنه

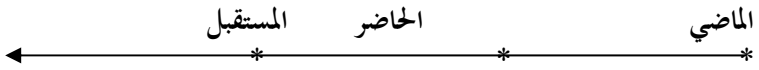
• هناك صيغ أخرى تعبر عن الزمن الطبيعي مثل الزمن الكرونولوجي وزمن الساعة والزمن الخارجي والزمن الموضوعي ولعل الزمن الطبيعي هو الأكثر تداولا وقدرة على الإيحاء بدلالتها المرتبطة بالطبيعة لذلك يقاس بمقاييس الطبيعة حيث الفصل، السنة والشهر والأسبوع واليوم.

[1]- كريم زكي حسام الدين، **الزمان الدلالي**، مكتبة أنجلو المصرية، الطبعة الأولى القاهرة، 1991، ص48.

[2] -هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**, ترجمة : أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة ب ط، القاهرة، نيويورك 1972، ص150.

الروائي والمشكل لكل بنية روائية لذلك يعالج زمن الحدث الروائي أحيانا إمّا بتطويل أو بقفز سريع أو بتلخيص حسب معطيات النص.

وإذا كان الزمن الواقعي الموضوعي يتقدم بصورة خطية مباشرة وتسلسل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل حسب المخطط التالـــي:



فإنّ الزمن الروائي يتّسع ويتقلص "فقد نجد فيه فجوات وثغرات، كما أنّه لا يشترط أن لا يوجد فيه التقسيم المعروف للزمن الموضوعي الماضي والحاضر ثم المستقبل فمن خلال النظر إلى الوراء وإلى الأمام ومن خلال ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل تتلاشى وتمتزج الفترات الزمنية وبالتالي فإنّ الزمن داخل القصة غير منسّق وغير منظم ..."[1]

وما يعنينا في البحث هو الزمن الداخلي وهو الزمن التخيلي الذي سعى الكتاب والنقاد إلى تحليله وإبراز مستوياته وتجلياته .

حيث خلال ساعات يعيش القارئ في الخيال مدة من الزمن قد تمتد لسنوات أو أيام أو دقائق وللتحايل على المدة الزمنية لمرور الأحداث إذ كانت قصيرة نسبيًا هناك آليات يوظفها الكاتب لتحقيق الإيهام الروائي.[2]

غير أنّ من يتتبع تصور النّقاد العرب لمفهوم الزمن الروائي يجده لا يبتعد عن التصورات الغربية فنجد في كتب **سعيد يقطين** وبخاصة كتابه تحليل الخطاب الروائي مفهوم الزمن وتقسيماته في التصور النقدي الغربي في محاولة للوصول إلى رؤية نظرية وتطبيقية في دراسة الزمن الروائي في النص العربي ويقسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة:

أ- زمن القصة (زمن الحكاية، زمن المتن الحكائي).

ب- زمن الخطاب (زمن السرد، زمن الحكي، زمن المبنى الحكائي، زمن القول).

---

[1] - مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى، 2004، ص39-40.

[2] - نفسه، ص52.

ج- زمن النص: يرتبط بزمن القراءة.[1]

حيث يظهر لنا زمن القصة في زمن المادة الحكائية وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية إنّها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخياً ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميّز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بُعداً متميزاً وخاصًا أمّا زمن النّص فيبدو لنا في كونه مرتبط بزمن القراءة.

4- تقنيات السّرد :

4-1. تقنية الإيقاع الحِكائي:

إذا كان الإيقاع مصطلحاً نقدياً ترى أثاره على صعيد الصوت والتركيب والعروض والقافية في الشّعر فإنّ الإيقاع في فن القصة له شأن آخر يتجسد في تقنية حكائية مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعددة قد تتجسد في النص أو بعض منها تختلق إيحاء عند المروي له (القارئ) إنّ ثمة سرعة سردية قد تتناسب أو تختلف وتتعارض بين زمن الحكاية وزمن القصة هذه السّرعة المتفاوتة هي في الاصطلاح النقدي عند **جينيت** تدعى بـــ(المدة)[2] والتي تعني قياس المدة التي يستغرقها الحدث الحكائي في الوقوع مع مدة القصة التي تروي تلك الحكاية وتلك مسألة متفاوتة ونسبّية بسبب أنّ القُراء يختلفون في طرائقهم الأدائيّة في القراءة أو الرواية بهذا لا يمكن قياس سرعة زمنيّة واضحة المقاييس فضلاً عن فقدان درجة الصفر أو النقطة المرجعية[3] التي كانت في حالة الترتيب تزامناً بين المتتالية الحكائية والمتتالية السّردية ماعدا في حالة (المشهد) التي تصور ناقلة حوار بين شخصيات الحكاية ففيها الزمن المعبر عنه بكلمات الحوار هو ذاته الزمن المستغرق في الواقعة الحكائية[4].

ترجع صعوبة البحث في ماهية (المادة) في زمن القصة إلى تعذر وضع قياس دقيق ومحدد بين المقطع الحكائي والمقطع السّردي وبالتالي فالطريقة أو الكيفية التي يقاس بها ثبات السرعة أي العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني فنجد سرعة الحكاية بالعلاقة بين (مدة الحكاية) مقاسة بالساعات

---

[1] - ينظر: سعيد يقطين,**تحليل الخطاب الروائي**,المركز الثقافي العربي,بيروت الدار البيضاء,الطبعة الثانية1993 ,ص89

2-جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة:محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، 1997، ص101.

3-ن، ص

4-ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص213.

والأيام والشهور والسّنين وبين (طول النص القصصي) المقيس بالسطور والصفحات وهذا ما يعرف بالتوافقية[1].

أما في "تجربة التصوف موقف من الزمن يظهر ضمناً في الأحوال والمقامات الصُّوفية من تسام روحي وفناء وتوحد والعشق الإلهي والإشراق...كلّها لها موقف ضمني من الزمن هو الشّعور بـــ(اللازمن) حين يرتقي الإحساس والحدث فوق الحواجز المادية من نفس ومكان ومحددات الزمان الميقاتي يصبح الصوفي إزاء إحساس لا زمني يقع في نقطة الصفر وكأنّه يحي في مركز الكون"[2].

وسوف يتم استخدام تقنيات الإيقاع الحكائي في قصة حي بن يقظان والمتمثلة في الحركات الأربع الأساسية لقياس المدة الزمنية حيث يقترح **جيرار جينيت** دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات حكائيّة.

أ- التقنيات الزمنية.

كما سبق الذّكر فقد اقترح **جينيت** أربع تقنيات [3]:

1- القطع أو الحذف L'ellipse

2- الاستراحة Pause وتعرف أيضا بالوقفة الوصفية

3- المشهد Scène

4- الخلاصة أو المجمل Sommaire

هذه التقنيات الأربع التي تربط زمن السّرد الروائي وزمن الحكاية المتخيّلة يطلق عليها **جينيت** اسم الأشكال الأساسية للحركة السّردية كما يقسمها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين.

الطرفان المتناقضان: في بناء النّسق الزمني للسّرد، فهما الحذف والوقفة الوصفية فإنّ زمن السرد يتّسع ويمتد في الخطاب مقابل تباطؤ زمن الحكاية أو يكاد ينعدم.

الطرفان الوسيطان: يتمثلان في المشهد والخلاصة أما المشهد ففي الغالب يكون حواريا ويتحقق فيه شيء من المساواة الزمنية بين السّرد والحكاية ولكنها مساواة أقرب إلى البطء، ثم الخلاصة وتعني

1-ينظر : جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص102.

[2] ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي**، ص215.

[3] محمد عزام ,**تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص334.

السرد الموجز المختصر وتعمل على تسريع السّرد حيث يختصر الراوي زمن الأحداث الحكائية الممتدة لفترات زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة وصغيرة عبر مساحة الخطاب الروائي[1] .

وبالتالي من خلال السرعة والبطء ينتج لنا مظهرين أساسين هما :

المظهر الأول: تسريع السرد، ويكون بتقنيتي الخلاصة والحذف حيث يتم تغطية فترة زمنية طويلة من الحكاية بمقطع صغير من الخطاب.

المظهر الثاني : إبطاء السّرد ويكون بتقنيتي المشهد والوقفة الوصفية حيث يتمُّ تغطية فترة زمنية قصيرة من الحكاية بمقطع طويل من الخطاب.

أ-1- التقنية الأولى: القطع (الحذف)

يعد الحذف تقنيّة زمنيّة تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السّرد الروائي والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنيّة يُسقطها الرّاوي من حساب الزمن الروائي... والحذف تقنية يلجأ إليها الراوي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق لأنّه من الصّعب سرد الزمن الكرونولوجي وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يُروى حيث "يكون جزء من القصة مسكوتا عنه... أو مشارا إليه بعبارات زمنية"[2].

هذه التقنية لجأ إليها **ابن طفيل** في قوله: " ولم يكن بتلك الجزيرة شيء من السّباع العادية فتربى الطفل ونما وإغتذى بلبن تلك الظبية، إلى أن تم له حولان وتدرج في المشي وأثغر"[3].

وقوله " فلما طال همّه في ذلك كله، وهو قد قارب سبعة أعوام"[4].

وكذا "وبقي على ذلك برهة من الزمان، يتصفح أنواع الحيوان والنبات ويطوف بساحل تلك الجزيرة"[5].

---

[1] ينظر: مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص223.

[2] أ. ماندلاو، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس, مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى1997، ص88.

[3] ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، ابن النفيس,**حي بن يقظان**، النصوص الأربعة ومبدعوها، ص142.

[4] نفسه، ص143.

[5] السابق، ص148.

كما نلمس الحذف أيضا في قوله:"فانتهى به هذا النحو من النظر إلى هذا الحدِّ من النظر على رأس ثلاثة أسابيع من منشئه وذلك أحد وعشرون عاما"[1].

وفي "وانتهى إلى هذا النظر على رأس أربعة أسابيع من منشئه وذلك ثمانية وعشرون عاما، فعلم أنّ السماء وما فيها...أجسام"[2].

وأيضا في قوله: "فانتهت به المعرفة إلى هذا الحد على رأس خمسة أسابيع من منشئه وذلك خمسة وثلاثون عاما وقد رسخ في قلبه من أمر الفاعل ما شغله عن الفكرة في كل شيء إلَّا فيه".

وفي قوله "أرسل الله إليهم ريحا رخاء، حملت السّفينة في أقرب مدة إلى الجزيرة التي أملاها"[3].

نجد في القصة مواضع عدة قفزَ فيها الراوي على الحدث بحيث اختصر الزمن بكلمات معدودة منها (حولان، قارب سبعة أعوام برهة من الزمن، ثلاثة أسابيع، خمسة وثلاثين عاما، أربعة أسابيع، أحد وعشرون عاما، خمسة أسابيع، ثمانية و عشرون عاما، خمسة أسابيع، خمسة وثلاثين عاما ...)

بواسطة هذه المفردات يقفز الراوي لينقل منطقة الصّراع إلى حيِّز مكاني أخر، ولكي يقف عند محطات معينة من حياة **حي**، صباه طفولته، شبابه... والتي بواسطتها سرَّع الراوي وتيرة السّرد، ليتجاوز مسافات زمنية قد تكون سنين أو شهور...وبالتالي يسكت الراوي عنها.

كما أنّ الراوي الصوفي يتجاوز التفاصيل ليُعلن عن الجوهر، ضف إلى ذلك أنّ من أسباب البلاغة الأسلوبية هي الإيجاز وحذف مالا يحتاج إليه السامع.

أ_2 التقنية الثانية : الوقفة الوصفية (الاستراحة).

تكون توقفات في مسار السرد يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. وباعتبار الوصف استراحة وتوقفا زمنيا فإنّه يُفقد هذه الصّفة عندما يلتجئ الأبطال إلى التأمل في محيطهم فيتحول البطل إلى السارد.[4]

---

[1] نفسه، ص151.

[2] - نفسه، ص163.

[3] - نفسه، ص200.

[4] - محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي**، ص 334.

إذاً فالوصف وقوف بالنسبة إلى السّرد، ولكنه تواصل وامتداد بالنسبة للخطاب، ولكي تكون اللمسات الوصفية مؤثرة، ينبغي أن تكون ذات أهمية بالنسبة للشّخصية[1].

ويمكن توضيح ذلك بالمعادلة التي وضعها **جينيت: زمن القول (القص) > زمن الوقائع**

ز/ص > ز/ق

كما تتحدد أهمية الوقفة في كون السّارد يوقف مجرى الأحداث ليصف منظراً أو شيئاً، بحيث يصطحب الراوي المروي له (القارئ) لمعاينة ما عاين. وأكثر ما وجدت هذه الحركة الزمنية في النص القصصي الصوفي في نوع القصص الموضوعي الذي يتّسم طابع السرد فيه بالطول نسبيا وهذه السمة جعلت فيه متسعاً لحركة (الوقفة الوصفية) التي يستغرقها الرّاوي بوصفه الأمكنة و الشّخوص وكذا الأحوال التي تمر بها.

و الواقع أنّ الحديث عن الاستراحة يستدعي منّا الولوج أكثر في تحديد مفهوم الوصف .

الوصـــف :description

ُيقصد بالوصف، الرّسم بالكلام، هذا الأخير الذي ينقل مشهدا حقيقيا أو خياليا للأحياء أو الأشياء أو الأمكنة بتصور خارجي أو داخلي من خلال رؤية موضوعية أو ذاتية أو تأملية .

يقوم الوصف على النظر الثاقب، الملاحظة الدقيقة والمهارة في التعبير والرّبط، به يتم تقديم صورة أمينة عن الموضوع.

و تعرف **سيزا قاسم** الوصف كما يلي:

"الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول إنّه لون من التصوير، ولكن التصوير بمفهومه الضيّق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال. ولكن ليست هذه هي العناصر الحسيّة الوحيدة المكونة للعالم الخارجي ...فإنّ اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة، ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي أنّه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصورة المرئية، ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية على أنّها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال

[1] – مها حسن قصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص 247.

وملموسات..."[1] ويرى **حسن البحراوي** في الوصف أنه: "كما يقال هو الذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة في المرتبة الأولى، فمن المعروف أنّه يقوم أساساً على الحواس، إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السّمع واللمس والحركة بل والشم وقبل كلّ شيء الرؤية البصرية".[2] ويرى **محمد برادة** أنّ "الوصف في الرواية ليس بالضرورة بصريا محضاً، بل غالباً ما يمزج بين الحواس على رغم صعوبة وصف ما يتصل بالشّم والسمع والذوق واللمس، ولكن مع ذلك نجد نصوصاً كثيرة تجمع بين عدة حواس في الوصف الرّوائي ...على هذا الأساس الفريد يمكن القول إنّ الوصف في الرواية تخلّص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية الشاملة، إلى تفريد النظر إلى الأشياء و العالم وتحوير الواقع تحويراً يلوّنه بخصوصية الذات المبصرة، الواصفة".[3] من خلال هذه التعريفات يتبيّن لنا أنّ الحواس هي الشيء المميّز والرئيسي في عملية الوصف.

كما يهدف إلى إبراز الصفات الخارجية أو الداخلية، ومنه يكون الوصف داخلي أو خارجي وذلك من حيث علاقته بالموصوف.

أما من حيث علاقته بالواصف فيكون الوصف موضوعيا أو ذاتيا وجدانيا أو تأمليا وبالتالي يكون له وظيفتان مرجعية وجمالية، وقد وجد **جيرار جينيت** أنّ القانون الذي يخضع له السّرد، يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، ويرى بأنّه إن أمكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنّه من العسير أن نجد سردًا خالصًا .

ثم نجده يستخلص نتيجة مهمة تحدد طبيعة كل منهما، فيقول:" إنّ الأمر يرجع دون شك إلى أنّ الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء."[4] من وظائفه، وظيفتين أساسيتين هما :

- **الجمالية** : حيث يقوم بعمل تجميلي وتزييني، يكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وهو بمثابة استراحة في وسط الأحداث السّردية.

---

[1]- سيزا قاسم,**بناء الرواية**,ص80

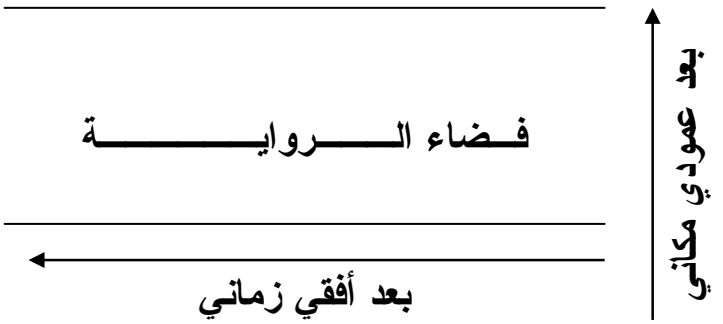
[2]- حسن بحراوي,**بنية الشكل الروائي**,المركز الثقافي العربي,الطبعة الأولى,1990,ص180

[3]- محمد برادة,**مجلة فصول** القاهرة,شتاء1993,ص20نقلا عن:محمد بن لامين,اللغة السينمائية في شرف,مجلة دراسات,عدد9,ص233

[4]- ينظر حميد الحمداني,**بنية النص السردي**,ص81

- **التوضيحية أو التفسيرية** : وهنا يكون للوصف غاية رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

وإذا كان السّرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإن الوصف هو أداة تُشكِل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية بعدان:[1] أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السّرد، والوصف ينشأ فضاء الرواية . ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالـــي :



وبالتالي فإنّ المقطع الوصفي يعد تقنية أساسية في بناء النص الروائي، وهو ركيزة مهمة تتجلى أهميتها من خلال علاقة الوصف بالعناصر النصية الأخرى، حيث يقوم الوصف بوظيفتين أساسيتين:

1-تعطيل حركة الزمن السردي,ومنح الرواية فرصة التأمل والوصف والاستبطان، فيتمدد زمن الخطاب ويتقلص زمن الحكاية، سواء كانت المقاطع الوصفية منفصلة أو متداخلة مع السرد.

2-يقوم الوصف بدور تفسيري وإيحائي، من خلال علاقته بالشخصية والزمان والمكان، حيث تلعب الوقفات الوصفية دوراً مهما في تحريك العمل الروائي وفي تصعيد أحداثه.[2]

إذا الوصف أصلاً في الإبداع و السرد مجرد تقنية، وغيابه غيابا سبه كامل يجعل الكلام سطحيا ومبسطا، لأن غاية السرد إنّما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف,على حين أنّ الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن وعرقلة تعاقبه عبر النص السردي.

---

[1]- ن ص .

[2] - ينظر :مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية االعربية، ص256

وقد توفرت القصة على الاستراحة في العبارات التالية، يقول **ابن طفيل**: "إنّ الظبية التي تكفلت به، وافقت خصباً ومرعاً أثيثا، فكثر لحمها ودرّ لبنها، حتى قامت بغذاء ذلك الطفل أحسن قيام، وكانت معه، لا تبتعد عنه إلاّ لضرورة الرعي."[1]

"يراها كاسية بالأوبار والأشعار وأنواع الريش، وكان يرى ما لها من سرعة العدو وقوة البطش ومالها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها، مثل القرون والأنياب والحوافر...". [2]

وأيضاً في قوله: "اتخذ من أوراق الأشجار العريضة شيئاً جعل بعضه خلفه، وبعضه قُدّامه، وعمل على الخوص والحلفاء، شبه حزام على وسطه علّق به تلك الأوراق، فلم يلبث إلاّ يسيراً، حتى ذوى ذلك الورق وجفّ وتساقط".[3]

ونجده يصف وصفاً دقيقاً تشريح **حي** للظبية بحيث يستطيع القارئ أن يتخيله وكأنه يشاهده بالعين أو بآلة التصوير (الكاميرا) فيقول: "اتخذ من كسور الأشجار الصلبة وشقوق القصب اليابسة، أشباه السكاكين، وشقّ بها بين أضلاعها، حتى قطع اللّحم الذي بين الأضلاع وأفضى إلى الحجاب الحاجز المستبطن، فرآه قوياً...فمازال يقلبها و يطلب موضع الآفة بها...حتى ألفى القلب. وهو محلل بغشاء في غاية القوة، مربوط بمعاليق في غاية الوثاقة، والرئة مطبقة به من الجهة التي بدأ بالشقِّ منها".[4]

وكذا في قوله: "يرى البحر قد أحدق به من كلّ جهة، فيعتقد أنه ليس في الوجود سوى جزيرته تلك".[5]

كما نجد مناطق أخرى للوقفة الوفية تمثلت في العبارات التالية:"سنح لنظره غرابان يقتتلان حتى صرع أحدهما الآخر ميتاً... فحفر حفرةً وألقى جسد أمه، وحث عليها التراب".[6]

وفي:" فلما نظر إليه وهو مكتسٍ بجلود الحيوانات ذوات الأوبار وشعره قد طال حتى جلل كثيراً منه، ورأى ما عنده من سرعة العدوِ وقوّة البطش".[7]

---

[1] – النصوص الأربعة ومبدعوها، ص 142.

[2] – نفسه، ص 143.

[3] – نفسه، ص 145.

[4] – السابق، ص 144.

[5] – نفسه، ص 146.

[6] – نفسه، ص 148.

[7] – نفسه، ص 196.

إضافة إلى عبارات أخرى حوت الوصف الدقيق تارة للمناظر الطبيعية وتارة لـــ"**حي**" نفسه وذلك إمّا موضحاً ومفسراً لغاية أرادها **ابن طفيل** وإمّا لوظيفة جمالية، حيث يعمد الراوي لتوضيح الأماكن والأحوال النفسية للبطل، وذلك حتى يضع القارئ في الصورة وليعايش الأحداث.

التقنية الثالثة : المشهد (المقطع الحواري)

يرى **تودوروف** أنّ المشهد هو "حالة التوافق التام بين الزمنين عنده يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا"[1].

فالمشهد هو وحدة سردية رئيسية مهمة في السرد الحكائي، يقول **لوبرك** Lobouk: "يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحارة في الفعل إذ أنه تسمع عنه معاصرا وقوعه لما دفع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في المشهد".[2]

وفي هذه الحركة تأخذ المعادلة الزمنية شكل التعادل ،فيتطابق مدة زمن الواقع مع المدة المستغرقة على مستوى القول،ويكون ذلك في صيغة الحوار بين الشخصيات، وبحسب رمزية جنيت فإن:[3]

$$ز/ص = ز/ق$$

(زمن القص) (زمن الوقائع)

حيث يتنازل الراوي عن مكانه ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها.

كما أنه يجب التميز بين نوعين من المشاهد الحوارية، فهناك :

– **المشهد الحواري الآني**: وهو كما يراه **تودوروف** وجده من زمن من الحكاية تقابل وحدة مماثلة من زمن الكتابة.

---

[1] – ثرفيطان تودوروف،**الشعرية** ،ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،توبقال للنشر،الدار البيضاء ،المغرب ،الطبعة الأولى 1987،ص49.

[2] – سيزا أحمد قاسم،**بناء الرواية** ,الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984،ص 65.

[3] – ناهضة ستار،**بنية السرد في القصص الصوفي** ، ص 224.

– **المشهد الحواري ألاسترجاعي**: الذي يعمل على إبطاء وتيرة زمن السرد ويتمثل الفرق بينهما في كون المشهد الآني يعمل على نمو الحدث وتطوره أما ألاسترجاعي فيضيء ثغرات كان السرد قد أغلقها.

وللمشهد الحواري وظائف يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

1- الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر فنراها وهي تتحرك وتمشي وتتصارع وتفكر وتحلم .

2- احتفاظ الشخصية بلغتها ومفرداتها التي تعبر عنها.

3- يعمل الحوار على كسر رتابة السر من خلال بث الحركة والحيوية.

4- يعطي المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة في الفعل.

المونولـــوج :

هذا الأخير الذي يعد نوعا آخر من أنواع الحوار لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها، وهي الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب. ونستطيع أن نطلق عليه مناجاة فهو وسيلة لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح والتحليل، وبذلك يتوقف الحدث الخارجي، ويكون التركيز على الذاكرة.

كما أن المونولوج قد يأتي بشكل مباشر على لسان الشّخصية ذاتها فيظهر بصورة فيضان من المشاعر وعدم الترابط في الأفكار أما المونولوج غير المباشر فهو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنّها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ فيجد طريقة خلال تلك المادة، ودلك عن طريق التعليق والوصف .

وبالتالي نجد أنّ المونولوج المباشر يتمثل في غياب المؤلف وعدم افتراض أنّ هناك سامعا فيقوم بتقديم المحتوى كما لو لم يكن هناك قارئ ويجري الحديث بضمير المتكلم,فتعبر الشخصية عن واقعها وعن أحاسيسها وآمالها خالطة الحاضر بالماضي بالمستقبل، مازجة الحلم بالحقيقة,فتجسد أعماق النفس بكل اضطرابها وآلامها." أما المونولوج غير مباشر فيتميز بحضور الراوي وتدخله بين الشخصية والقارئ"[1].

[1]- ينظر ،مها حسين قصراوي ،**الزمن في الرواية العربية** ، ص245/244.

لأنّ طبيعة الضمائر لا تسمح له بالغياب,بل تطلب منه أن يكون شاهدا على الأحداث، وأن يستخدم الطرق الوصفية والتفسيرية.

بعد التطرق لمفهوم المشهد الحواري والمونولوج، نحاول الآن تتبع مسار أحداث القصة يتضح لنا أن **ابن طفيل** لم يلجأ إلى حوار صريح كون **حي بن يقظان** كان بمفرده على الجزيرة وحيدا وسط الحيوانات وحتى بقدوم أبسال إلى الجزيرة والتقاء أحدهما بالآخر إلاّ أنّ **ابن طفيل** لم يلجأ إلى تقنية المشهد الحواري ربما لأنّه يريد إفساح المجال لشخوصه كي تعيش حالة التأمل وحوار الذات فقد أبدع **ابن طفيل** في إبراز حالة الرعب التي أحس بها كل واحد منهما حين التقى بالآخر وخاصة رعب المدني (**أبسال**) من البدائي (**حي**)"[1].

أما عن المونولوج فنجده حاضرا بنوعيه المباشر وغير مباشر وذلك في قوله وهو يفتش عن سبب وفاة الظبية في " وقال: لن يعدو مطلبي أن يكون مسكنه أحد هذين البيتين... ثم قال: أما هذا البيت الأيمن فلا أرى فيه غير هذا الدم المنعقد ولاشك أنّه لا ينعقد حتى صار الجسد كله إلى هذه الحال... وأنا أرى أن هذا الدم موجود في سائر الأعضاء لا يختص به هذا الموضع الذي أجدني لا أستغني عنه طرفة عين وإليه كان انبعاثي من أول.وأما هذا الدم فكم مرة جرحتني الوحوش والحجارة فسال مني كثير منه فما ضرّني ذلك ولا أفقدني شيئا من أفعالي فهذا بيت ليس فيه مطلوبي. وأما هذا البيت الأيسر فأراه خاليا لا لشيء فيه وما أرى ذلك لباطل فإنّي رأيت كل عضو من الأعضاء إنّما هو لفعل يختص به... ما أرى إلّا أنّ مطلوبي كان فيه فارتحل عنه وأحلاه وعند ذلك طرأ على الجسد من العطلة ما طرأ ففقد الإدراك وعدم الحراك."[2]

كما نجد المونولوج غير المباشر يتجلى في قوله: ثم إنه تفكر: هل رأى من الوحوش سواها من صار في مثل تلك الحال ثم عاد إلى مثل حالته الأولى؟ "[3].

وفي الأسئلة التي طرحها **حي**: "ما هو؟ وكيف؟ وما الذي ربطة بهذا الجسد؟ وإلى أين صار؟ ومن أيّ الأبواب خرج عند خروجه من الجسد؟ وما السّبب الذي أزعجه إن كان خرج كارها وما السبب الذي

---

[1] – ماجد ة حمود ، **نموذج من الأثر الإسلامي في الأدب العربي** .Http/www.awu-dam. Arg/book/od/studayoo/101-m-h/bookoo-sdoo3-htm.

[2] – **النصوص الأربعة و مبدعوها**، تحقيق يوسف زيدان ،ص 147

[3] – نفسه، ص 146.

كره إليه الجسد حتى فارقه إن كان خرج مختارا...وكيف تستمد من هذا البخار الحار حتى تستمر لها الحياة به؟ وكيف بقاء هذا البخار المدة التي يبقى؟ ومن أين يستمد ؟ وكيف لا تنفذ حرارته"[1].

وفي " ثم تفكر: هل هي ممتدة إلى غير نهاية وذاهبة أبدا في الطول والعرض والعمق إلى غير نهاية ؟ أو هي متناهية محدودة تنقطع عندها ولا يمكن أن يكون وراءها شيء من الامتداد ؟ "[2].

وكذا في قوله:" ثم جعل يسأله عما جاء به من الفرائض ووضعه من العبادات فوصف له الصلاة والزكاة والصيام والحج وما أشبهها من الأعمال الظاهرة فتلقى ذلك والتزمه.. إلاّ أنّه بقي في نفسه أمران كان يتعجب منها ولا يدري وجه الحكمة فيهما.

أحدهما: لما ضرب هذا الرسول الأمثال للناس في أكثر ما وصفه من أمر عظيم من التجسيم واعتقاد أشياء في ذات الحق هو منزه عنها وبريء منها؟ وكذلك في أمر الثواب والعقاب .

والأمر الآخر: لم اقتصر على هذه الفرائض... والإعراض عن الحق؟"[3].

ما يلاحظ من خلال هذه المقتطفات أن المونولوج امتزج بسرد الراوي وخاصة حين سرد تساؤلات **حي** و**أبسال** ضف إلى ذلك أن السرد جاء بضمير الغائب حيث يمنح الراوي المجال ليقدم لنا ما يجول في خاطر **حي**.

ونتيجة لما تثيره اللحظة الآتية من تغيرات نفسية وذهنية تدفع الشخصية إلى التأمل وحوار الذات جاء المونولوج أغلبه بصورة استفهام أو تعجب.

وبالتالي نستطيع القول أنّ المونولوج قد عمل على إبطاء زمن السرد.

أ-4- الخلاصـــة (المجمل):

تعتمد الخلاصة على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل.

كما تعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالتين:

---

[1]- نفسه، ص 147، ص 148، ص 150.

[2] - نفسه، ص 163

[3]- نفسه، ص 198، ص199.

- **الحالة الأولى:** حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمى الخلاصة الاسترجاعية.

- **الحالة الثانية:** حين يتم التلخيص لأحداث سردية لا تحتاج إلى توفق زمني سردي طويل ويمكن تسميتها بالخلاصة الآتية في زمن السرد الحاضر.

ولكن يظل ارتباط الخلاصة بالأحداث الاسترجاعية الماضية أكثر بروزاً من علاقتها بتلخيص الحاضر السردي ويعد **بيرسي لوبوك** أوّل من أشار إلى العلاقة الوظيفية ورأى أنّ أهم وظائف السرد التلخيص وأكثرها تواترا.

وإذا كانت الخلاصة بصورة عامة ترتبط بالماضي ولا تتحرر من ظله الذي يبقى متحكما في خلفيتها ونمط اشتغالها فإن زمن الحاضر السرد لا يخلو من بعض الخلاصات التي تعمل على تسريع زمن السرد[1] .

كما يظهر الفارق بين (الخلاصة) و(الحذف) يلغي سنوات أو أشهر من عمر الأحداث فيقول الراوي مثلا (ومرت سنين) أما في الخلاصة فإن الراوي لا يحذف ولا يلغي بل يجمل ولا يذكر التفاصيل وبالتالي يأتي كلامه في سطر واحد أو جملة ما مدته سنوات من عمر الإنسان وعليه نستطيع القول أو نوضح هذا الفارق بالمعادلة التاليـــة:

الحذف ⟵ يجعل زمن السرد أصغر من زمن الحكاية.

الخلاصة ⟵ تجعل زمن السرد أقصر من زمن الحكاية[2].

وإذا كانت الخلاصة هي اختزال لأحداث ما فهل لجأ **ابن طفيل** لهذه التقنية في قصته؟

بعد تصفح ودراسة القصة يتضح لنا أنّ الخلاصة كانت حاضرة في القصة في المواضع التالية:

يقول **ابن طفيل:** " مازال يمد تلك النار بالحشيش والحطب الجزل ويتعهده ليلا ونهارا استحسانا بها وتعجبا منها."[3]

---

[1] – مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية** ،ص 224، ص229.

[2] – السابق، ص229

[3] – **النصوص الأربعة و مبدعوها**، تحقيق يوسف زيدان، ص 119.

وفي قوله :" مازال يفكر في ذلك عدة سنين فتتعارض عنده الحجج به."[1]

وأيضا في: "ومازال يقتصر على السكون في قصر مغارته مطرقا غاضا بصره، معرضا عن جميع المحسوسات والقوى الجسمانية، مجتمع الهم والفكرة في الوجود الواجب الوجود، وحدة دون شركة فمتى سنح لخياله سانح

سواه... ودأب فيه مدة طويلة بحيث تمر عليه عدة أيام لا يتغذى فيها ولا يتحرك."[2]

وكذا في قوله:" وأقام على تلك الحال مدة وهو في أتم غبطة وأعظم أنس بمناجاة ربه وكان كل يوم يشاهد من الطاقة ومزايا تحفه وتيسره عليه في مطلبه وغدائه ,ما يثبت يقينه ويقر عينه غاضا بصره معرضا عن جميع المحسوسات والقوى الجسمانية، مجتمع الهم والفكرة في الوجود الواجب الوجود، وحده دون شركة فمتى سنح لخياله سانح سواه، طرده عن خياله، جهده ودوافعه وراض نفسه عن ذلك ودأب فيه مدة طويلة بحيث تمر عليه عدة أيام لا يتغذى فيها ولا يتحرك"[3].

"أقام على تلك الحال مدة، وهو في أتم غبطة وأعظم أنس بمناجاة ربه، وكان كل يوم يشاهد من ألطافه، ومزايا تحفه وتيسره عليه في مطلبه وغذائه، مما يثبت يقينه ويقر عينه"[4].

وأيضا في: "وجعل حي بن يقظان يستفحصه عن أمره وشأنه، فجعل آبسال يصف له شأن جزيرته وما فيها من العالم، وكيف سيَّرهم قبل وصول الملة إليهم وكيف هي الآن بعد وصولها إليهم. ووصف لهم جميع ما ورد في الشريعة، من وصف العالم الإلهي والجنة والنار والبعث والنشور والحشر والحساب والميزان والصراط".[5]

وفي قوله: "مازال حي بن يقظان يستلطفهم ليلا ونهارا ويبيّن لهم الحق سرا وجهارا فلا يزيدهم ذلك إلا نبوا ونفارا مع أنهم كانوا محبين للخير راغبين في الحق".[6]

مما يلاحظ على تقنية الخلاصة أو المجمل أنّ **ابن طفيل** استخدم العبارات التالية مثل: (أقام على تلك الحال مدة ,وتمر عليه عدة أيام ,وأيضا مازال يفكر في ذلك عدة سنين...)

---

[1] - نفسه، ص 166

[2] - نفسه، ص 185

[3] - نفسه، ص 185.

[4] - السابق، ص 195

[5] - نفسه، ص 198

[6] - نفسه، ص 200.

وعليه يكون قد جمع ما يستوعب زمنه أياما وسنين من عمر البطل "**حي**" دون التطرق للتفاصيل وبالتالي كل هذه الأحداث التي مرت به اختزلت في أسطر تارة وفي جملة تارة أخرى في فضاء الكتابة.

وكذا في قوله: وما زال حي بن يقظان يستلطفهم ليلا ونهارا، ويبين لهم الحق سرا وجهارا. فالا يزيدهم ذلك إلاّ نبوا ونفارا مع أنهم كانوا محبين للخير، راغبين في الحق. [1]

ما يلاحظ على تقنية الخلاصة أو المجمل أنّ **ابن طفيل** استخدم العبارات التالية مثل (أقام على تلك الحال مدة، وتمر عليه عدة أيام، وأيضا، مازال يقدر في ذلك عدة سنين...) وعليه يكون قد جمع ما يستوعب زمنه أياما وسنين من عمره البطل "حي" دون التطرق للتفاصيل، وبالتالي كل هذه الأحداث التي مرت به اختزلت في أسطر تارة وفي جملة تارة أخرى في فضاء الكتابة.

وبعد التطرق للحركات الأربع للإيقاع الزمني نجد أنّها جاءت متفاوتة وهذا التفاوت طبيعي كون دلالة القصة هي التي فرضت وجوده إضافة لكونها قصة صوفية فلسفية غارقة في الرمزية، كما دعت إليه حاجة السّارد الفكرية والنفسية.

ومن هنا تظهر لنا أهمية الزمن فهو عنصر أساسي في تشكيل بنية النص,فهو يُعد زمنا تخييليا من صنع الخيال، إذ يستخدمه الروائي لبلورة وتشكيل بنيته آليات فنية تخدم السّرد وتحقق شروطه الفكرية والجمالية.

إنّ التطرق لعنصر الزمن يفضي بنا حتما للحديث عن عنصر المكان وذلك يرجع للعلاقة الكامنة بينهما والتي سيتم توضيحها من خلال حديثنا عن المكان.

5 – المكـــان :

لا يعيش المكان بمعزل عن باقي عناصر الرواية، بل إنّه يدخل في علاقة تفاعلية معها لتحقيق دلالة خاصة، فـــ" المكان" يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للراوي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم."[2] وبالتالي فالمكان يعد بنية أساسية من البنيات الفنية المكونة للحدث الحكائي، إنّه "مسلمة أو حتمية لا يتخلص منها الشكل

---

[1] – ن ص

[2] – حميد الحمداني ،**بنية النص السردي** ،ص 70.

على الإطلاق ولا تفلت منها الشخصيات ولا الراوي ولا المؤلف ولا القارئ "[1] و لا يمكننا أن نتصور أو نتخيل الأحداث دون مكان تنمو فيه وتتطور.

فالمكان يدخل مع الحدث في علاقة احتواء تجعل الحركة المتعلقة بالمكان، تساهم في جعل مزيد من الوحدات السردية تتوالى الواحدة تلو الأخرى، جاعلة من المكان موجها يقود المتلقي نحو التّعرف على الشخصيات التي تتحرك ضمنه،كما يجعله يقيم التكوين السياسي والفكري والإيديولوجي للأفراد والمجتمعات.

ليس المكان حيزا جغرافيا يستوطنه الناس ويعيشون فيه فقط، إنّه فضاء تمتد فيه المشاعر المختلفة والمتناقضة كالحزن والفرح ومشاعر الرّغبة والكراهية، والإحساس العميق بالانتماء أو عدمه، إنّه:"البشر والبشر في زمن معين، هكذا نكتشف علاقة جدلية بين عناصر متعددة متشابكة ومتفاعلة,فالمكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين يعيشون فيه والبشر هم تخليص للزمن الذي كان وفي مكان محدد بالذات.."[2].

وكما يرى **غاستون باشلار** أنّ: "المكان هو كل شيء حين يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة."[3]

إذن لا يعيش المكان بمعزل عن باقي عناصر الرواية، فهو يتداخل مع مكونات الحدث الروائي (الزمان، الشخصيات، الرؤى،..) مما يوجب قراءته ضمن تلك العلاقة التي تربط بينه وبين تلك المكونات، حتى يتحقق للمتلقي وعي بمضمون الرواية وإدراك لمعانيها وإلمام بجوانبها."في بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أنّ كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إنّ المكان في مقصورته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفا. هذه هي وظيفة المكان."[4]

كما أنّه مرتبط أيّما ارتباط بالزمن، فالحديث عن الزمن يقودنا حتما للحديث عن المكان لذا قد نعتبرهما وجهان لعملة واحدة ولا يمكن إغفال احدهما عن الآخر.

---

[1] – عيسى بريهمات ،**هوية الفضاء في رواية الحرب العالمية** ،مجلة الآداب واللغات ،جامعة عمار ثليجي الأغواط ،ع 4 جوان 2005.

[2] – حميد الحمداني ، **بنية النص السردي** ،ص 53.

[3] – غاستون باشلار,**جماليات المكان**,ترجمة :غالب هلسا,المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت لبنان ,الطبعة الثانية,1984,ص39

[4] – نفسه، ص 144.

إنّ المكان الروائي عنصر فاعل في الرواية، فهو يتميز بأهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث لدى المؤلف والعمل الروائي، فالمؤلف يتعامل مع المكان باعتباره عنصرا تخييليا في الرواية أو العمل الأدبي بصفة عامة، أما شخصيات العمل فالمكان فضاؤها الذي تتحرك فيه وتمارس فيه حياتها إنه مكان الولادة والحياة والموت، مكان الملل والخيبة مكان الظلم والعدل، وهو الذي يجعل من القارئ يبني وجهة نظره الخاصة للعمل المقروء وإعطاء تفسيرات.

المكان أيضا عنصر يمكن إعادة بناؤه انطلاقا من النص، واعتمادا على المعطيات التي يحملها القارئ يف ذاته للموضوع والتي تتغير وتتبدل حسب زمن القراءة والعوامل المحيطة بفعلها. وهو ليس واحدا بل أمكنة تتعدد كلما تعددت القراءة وتجددت. ولكن يبقى السؤال المطروح هنا متعلق بالفضاء والمكان معا ،ألهما مدلول واحد؟ أم لكل معناه الخاص؟

للفضاء الحكائي تصورات عديدة فلكل وجهة نظر خاصة به، بحيث نجد مايراه **تودوروف** مختلف عن رؤية **جوليا كريستيفيا**...وبالتالي سنتطرق للفضاء بصفة عامة عارضين بعض الأفكار منها:

5-1 الفضاء كمعادل للمكان:

قد يكون الفضاء هو المكان الجغرافي أو الحيز المكاني فيشكل حينئذ نقطة انطلاق من اجل تحريك خيال القارئ فيصبح إذن الفضاء معادلا لمفهوم المكان في الرواية.

وهناك من يرى بإمكانية دراسته مستقلا عن المضمون، غير أنّ **جوليا كريستيفا** لا تحبذ ذلك فهي أبدا لم تجعله منفصلا عن دلالته الحضارية.

وإذا نظرنا للفضاء كمعادل للمكان في قصتنا نجد أن **ابن طفيل** اختار لقصته جزيرة معزولة عن الناس يحيط بها الماء من كل جانب لتكون مصرعا لأحداث القصة و لم يدقق في وصفها لكنه اكتفى بقوله آمنة وخالية من السباع والوحوش وذلك لكي يضمن لحي حياة هادئة، بحيث لايهدده أي خطر. وحين يكون هذا المكان في بيئة عادية- أي لا يكون في بيوت الماضي-فهو مكان متناه في الكبر.

ثم جعل من بطله هو من يكتشفها من خلال الملاحظة والتأمل والاكتشاف.

وربما لأنّ من طبيعة الصوفي العزلة وحب الاختلاء لمناجاة خالقه ثم يدخل **ابن طفيل** شخصية ثانية "**أبسال**" يصور التقاءهما وتعارفهما بعد جملة مواقف درامية صورها ببراعة الأدباء القصاصين واستطاع من خلالها أن يصوغ الحكاية والتي هي بعينها حكاية الوعي الإنساني عبر مسيرة تطوره وارتقائه ...

كما يضيف لنا مكانا آخر في نهاية القصة ولكن دائما جزيرة هذه الجزيرة مأهولة بالسكان غير أنهم يحيدون عن جادة الصواب، مما يضطر من"حي" و"أبسال"السفر لها من أجل هداية البشر (سكانها)

5 – 2 الفضاء النصي:

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعية، على مساحة الورق – ويشمل ذلك تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها.[1]

إنّ الفضاء النّصي هو أيضا فضاء مكاني، لأنّه لا يتشكل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكان تتحرك فيه – على الأصح – عين القارئ، هو إذن فضاء الكتابة الروائية ومن مظاهره كما أشار إليها " **بوتور**" .

الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، الهوامش، الرسوم والأشكال، الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس.[2] وعلى سبيل المثال فالكتابة الأفقية تكون في استغلال المؤلف للصفحة بشكل عادي بواسطة كتابة أفقية تبتدئ من أقصى اليمين إلى أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص، غير أنه لا يمكن لنا دراسة هذا الفضاء (النص) لعدم تحصلنا على النص الأصلي المخطوط وإضافة لما سبق يمكن أن نعرض:

- **الفضاء الدلالي:** والذي يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

- **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي (الكاتب) بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.

1- حميد الحمداني,**بنية النص السردي** ، ص 55.

2 – نفسه ص 56.

مع العلم أن المفهومين الآخرين لهما علاقة بمباحث أخرى. وقد اتخذ تسمية الفضاء دون أن يدلا على مساحة مكانية محددة على خلاف المفهومين الأولين، اللذين نعتبرهما مبحثين حقيقين في فضاء الحكي، بما يمكن إرجاع الفضاء بالدلالي إلى موضوع الصورة في الحكي والفضاء كمنظور إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي.[1]

ب)– التواتر :

بعدما تعرضنا للزمن وتقنيات السرد، لابد من الوقوف ولو قليلا عن مصطلح التواتر أو التكرار على اعتبار أن علاقات التوتر (التكرار) بين القصة والحكاية.[2]

فهو ذو طابع زمني وعددي أيضا، حيث نجد **جينيت** يعده مظهرا من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، كما أنه يجعل له أربع محاور تتمثل في :

1– تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

2– تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.

3– تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.

4– تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة.[3]

حيث يجد الراوي نفسه مطبقا لمحور مفيد دون آخر. وقد نجد في قصة واحدة المحاور الأربع، هذا الاستخدام لهذه المحاور إنما يكون لدواع فنية أو ذاتية.

فتكرار الحدث عدة مرات يستدعي من الراوي اللجوء إلى تعديلات أسلوبية ولغوية وتوظيف صياغات تعبيرية يصل من خلالها إلى قصة أسلوبية، إذا فثمة وظيفة أسلوبية لتكرار، كأن يكون الغرض من وراءه الإلحاح على أمر ما وتأكيده وبأكثر من صيغة، ولأن الراوي أيضا محكوم بالفكرة والمتلقي من أجل إيصالها وتأثيرها.

---

[1] – نفسه ،ص 62.

[2] – ينظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات المعاصرة**، دار الكتاب العربي، ط1/1985، ص، ص 225–226.

[3] – جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ص, ص 130–131.

أمّا على صعيد قصتنا يلحظ أنّ **ابن طفيل** وظّف أحيانا التكرار في مناطق مختلفة من القصة حيث نجده مثلا، يروي لنا مرة واحدة ما وقع مرة واحدة وذلك في مقدمة قصته حيث يقول: "سألت أيها الأخ الكريم، الصفي الحميم... أن أبث إليك ما أمكنني بثه، من أسرار الحكمة المشرقية".

فالحدث هنا تمثل في (السؤال) هذا الأخير الذي وقع مرة واحدة وروي مرة واحدة، مع إمكانية تكراره عدة مرات. وهذا السؤال قد يكون شفويا وقد يكون مكتوبا في حين جاء الرد عليه مكتوبا من خلال قصة حي بن يقظان.

أمّا طبقا للمحور الرابع نجده يقول: "حتى كان إذا ما أبطأت عنه، اشتد بكاؤه، فطارت إليه".

فهو هنا يرى فعلا تكرر مرات عديدة ألا وهو البكاء وكذا استجابة الظبية للصغير مرة واحدة، عبر عنه بعبارة واحدة دون تكرار كون الدافعة لا تستدعي ذلك.

وهذا ينطبق أيضا على قوله: "وكان قد شاهد قبل ذلك، في الأشباح الميتة من الوحوش وسواها..."[1]. في حين نجده يوظف المحور الثاني أي: يروي مرات عديدة ما حدد مرات عديدة وذلك في حديثه عن تشريح الحيوانات، يقول: "فعزم على شق صدرها وتفتيش ما فيه"[2]. "فشج ذلك كله بتشريح الحيوان الأحياء والأموات"[3] و"التي كان يشرحها"[4].

حيث قام بتكرار فعل التشريح أكثر من مرة كون الهدف منه هو التجربة.

ولأن **ابن طفيل** جعل من بطله (**حي**) مكتشف وباحث عن الحقيقة متأملا لهذا الكون الشاسع، فقد اضطر لتكرار الألفاظ التالية: نظر، ينظر، رأي، تأمل، يتأمل، تارة بصيغة الماضي، وتارة أخرى بصيغة المضارع في القصة وبشكل كبير، مما استدعى من الراوي اللجوء إلى تعديلات أسلوبية ولغوية بحيث يصل إلى قمة أسلوبية يتوفر فيها عنصر الكثافة اللغوية في التعبير عن شيء يتكرر حدوثه أكثر من مرة.

---

[1] – النصوص الأربعة ومبدعوها، تح: يوسف زيدان، ص 125.

[2] – نفسه، ص 146.

[3] – نفسه، ص 142.

[4] – نفسه، ص 150.

أما عن المحور الرابع المتمثل في روي ما حدث مرات عديدة مرة واحدة أين يختصر الدلالات الكثيرة في أقل ما يمكن من الألفاظ فقد كان هو النمط الأكثر ورودا في القصة كون الراوي الصوفي وإن كان أديبا ساردا إلا أن هدفه يبقى المغزى والدلالة.

وقد جاء في قوله على سبيل المثال لا الحصر في: "فبقي أبسال بتلك الجزيرة يعبد الله عز وجل ويعظمه ويقدسه، ويفكر في أسمائه الحسنى ومصفاته العليا، فال ينقطع خاطره ولا تتكدر فكرته. وإذا احتاج إلى الغذاء تناول من ثمرات تلك الجزيرة وصيدها، ما يسد به جوعه"[1].

وأيضا في قوله: "فكان لا يبرح مغارته إلى مرة في الأسبوع، لتناول ما سمح من الغذاء"[2].

من هنا نستنتج أن مراعاة الجانب الدلالي للحكمة والطابع العفوي، هو الذي اختار هذه الأشكال وليس العكس، وأدت إلى بروز حرية الراوي الصوفي.

صيغة السرد القصصي:

سنحاول معالجة السرد كإستراتيجية فنية تكشف الإيديولوجي والوصف المتعلق بالشخصيات ودوره في التعبير كون (السرد هو طريقة الراوي في الحكي أي في تقديم الحكاية والحكاية هي أولا، سلسلة من الأحداث)[3].

"إنّها المادة الأولية التي نبني منها السردية أي أنها مضمون الحكي وموضوعاته... تبعا لهذا التعريف بالحكاية، طريقه التشكيل للمادة الأولية"[4].

وفي السرد القصصي نحاول تطبيق منهجية أشكال التعبير من خلال فهم عملية السرد القصصية، ودراسة البناء الداخلي للرواية، وترتيب الأحداث تبعا لمفهوم زمني معين.

وبالتالي تعرج دراستنا إلى تناول جانب مهم من تقنيات السرد وهو ما يعرف بالصيغة السردية وما يتعلق بها من مفاهيم، المتمثلة في:

- المنظور، المسافة، التبئير أو وجهة النظر.

---

[1] – نفسه، ص 195.

[2] – السابق، ص 195.

[3] – صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 124.

[4] – نبيل أيوب، **التعبير**، دار المكتبة الأمنية، بيروت، ط1، 2000، ص 146.

حيث تتوحد في رصد الكيفية أو سرد ما يراه الراوي من وجهة نظره لا ناقلا نقلا فوتوغرافيا للحدث الحكائي ومؤكدا ما وجهة النظر هذه تتحدد بنوع العلاقة التي تربط الراوي بالقصة أو شخصياتها أو أحداثها، وكذلك ماهية الراوي نفسه وموقعه من عملية السرد من حيث الحضور (شاهد على الأحداث). أو الغياب (يروي ما يراه من دون علم بما سيجري ولماذا جرى).

من هنا جاء مصطلح المنظور أهمية خاصة في بحث هيئة السرد لأنه يتقصي ذلك (الاختلاف) في وجهات النظر،الأمر الذي يسهم إسهاما فاعلا في علاقة المرسل المتلقي منطلقا من النص ويحيل إليه.[1]

إنّ أول من تنبه إلى فكرة (**المنظور perspective**) في الراوية وعالجها علاجا منهجيا هو **بيرسي لوبوك** Luboock في كتابة (**صنعة الراوية**) عام 1954 وهو مصطلح استمد من الفنون التشكيلية فهو يعني أن شكل أي جسم تقع عليه العين يتوقف على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه،ثم نقل هذا المصطلح إلى الأدب الروائي فعنى (الروية الإدراكية) للمادة القصصية التي تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تشكل بمنطلق رويتها الخاصة: إيديولوجية كانت أو نفسية.
وعندما يقص الروائي فإنه لا يتكلم بصوته، وإنّما يفوض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي يقابله، ويسمى الشخصية التي يتكلم الراوئي من خلالها (الأنا الثانية للكاتب). كما قد يكون الراوي غير ظاهر في النص، وقد يكون شخصية من شخصيات القص.

وهكذا فإنّ (الراوئي) هو خالق العالم التخيلي،وهو الذي يختار الأحداث والشخصيات والرواة، ولكنه لا يظهر مباشرة في النص القصصي، أما (الراوئي) فهو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص،شأنه الشخصية والزمان والمكان في العمل الروائي.

ومنه فإنّ هناك مسافة تفصل بين (الروائي) و(الراوي) إذ أن الراوي هو قناع من الأقنعة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله.

في حين (الراوي) بدأ يختفي تدريجيا في الروايات الحديثة، وكان أول من نادى بهذا المبدأ: **فلوبير** ثم اهتم النقاد بعلاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع التي يتكون منها العالم التخييلي.[2]

---

[1] – ناهظة ستار،**بنية السردي في القصص الصوفي**، ص 236.

[2] – ينظر محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، ص164.

أما عن الناقد الفرنسي **جان بويون Jean Pouillon** فنجده قد صنف هذه العلاقة إلى ثلاثة موافق في كتابة الزمن والرواية حتى وإن كان البعض يرى أنّ "**توماتشفسكسي**" قد سبقه إلى تحديد زاوية رؤية الراوي ،والتي تعرضنا لها سابقا.

إذا يعتبر الزمن مكونا أساسيا في بنية النص. فالفنون السردية من أكثر الفنون التصاقا بالزمن لذا علينا التفريق بين زمن الملفوظ القصصي,كما هو في المتن أي التسلسل الزمني للأحداث كما وقعت وبين الزمن في المبنى الحكائي، والذي يعني بالطريقة التي يرتب فيها السارد تلك الأحداث. وذلك لأن الزمن الثاني(أي زمن المبنى)يتدخل في ترتيبه الحس الجمالي والفني للسارد نفسه أثناء السرد,أما الزمن الأول فهو زمن خام يجري دون تدخل خارجي إذ يأتي على خط متتالي واحد.

أي إنّ هناك فرقاً كبيراً بين التتابع الزمني داخل الملفوظ القصصي وبين الترتيب الزمني داخل الخطاب الحكائي، خاصة بما يتعلق بتزامن الأحداث فبينما تجري مجموعة الأحداث الواقعة خلال زمن واحد وفي عدة أمكنة في المتن الحكائي، فإن السارد لا يستطيع أثناء السرد وحتى عند التدوين أن يخبرنا بها في آن واحد، وإنما يعمد على ترتيبها ترتيبا متسلسلا حسب ما يقتضيه الحس الفني الجمالي له وما تحكمه ضرورات السرد ,حيث يختار من بين الأحداث المتزامنة إحداهما الذي يضعه في البداية ليبني عليه مبناه الحكائي.

إضافة للتزامن فهناك ما يدفع السارد إلى جعل الزمن-لأسباب فنية,جمالية- أثناء السرد أو التدوين متذبذبا، فيقدم أحداث نصه الحكائي بتسلسل لا يشبه حدوثها في الواقع في المتن فيعمد-بعد توقف يختار موقعه بنفسه- إلى الرجوع للماضي ذاكراً بعض الأحداث التي تحتم ضرورات السرد ذكرها والتي تسمى بـــ(اللواحق) أو أن يستبق الزمن فيذكر أو يشير إلى أحداث ستقع مستقبلا والتي تدعى بـــ(السوابق).

خاتمة

إنّ ابن طفيل وفي ظل فلسفته العميقة، وتفكيره السّليم الخصب، و أدبه الرّفيع الأنيق، أعطانا نتاج تجربته وحصاد تفكيره في ثوب قصة رائدة أسماها "**حي بن يقظان**" كما أنّها تُعرف كذلك باسم " **أسرار الحكمة الإشراقية** "، وفي الحق إنّ القصة تُرجمان أمين لعنوانها، لأنّ الهدف منها هو الوصول إلى معرفة الخالق والإيمان به أو على حد التعابير الصوفية، الوصول إلى الإتحاد بالله وإلى حالة من البهجة والمكاشفة.

ولأنّ العمل الأدبي لا يأتي من فراغ ولا يخرج من العدم، بل إنّه يخرج من وجود إلى وجود، مستدعيا مجموعة من القراءات مؤثراً على القُرَّاء، جاعلاً إيّاهم يتفاعلون معه بشكل ما، راسما بذلك مصيرًا انتظاريا لدى هؤلاء القرّاء، فهو إمّا عمل يحافظ على المعايير والقيم الموجودة سابقا، أو أنّه عمل ناجح يستطيع تغيير فكر الذائقة المتلقية مُشكِّلا بدوره أفق انتظار جديد.

لذا وبعد دراسة القصة والتي اخترناها من التراث وفق منهج من المناهج المعاصرة أي المزاوجة بين القديم والحديث، توصلنا إلى جملة من النتائج، نحاول صياغتها في النقاط التالية :

✓ لقد نالت هذه القصة التي كتبها **ابن طفيل** ما هي جديرة به من ذيوع وتقدير، فهي في تفصيلاتها تجربة كبيرة رائدة، رائعة، قائمة على التحليل الدقيق ملتزمة بأسباب المنطق، كل مقدمة صغيرة فيها تنتهي إلى نتيجة.

✓ هذه القصة متأثرة كل التأثير بشخصيّة صاحبها، شأن كل قصة فابن طفيل فيلسوف، ولذلك غلبت الصفة الفلسفية على جزئيات القصة، وهو سليم العقيدة ومن ثم فقد كانت قصته طريقا مقنعا للتوصل إلى معرفة الخالق، وهو طبيب، لذلك توصل إلى القلب فالروح عن طريق التشريح، وهو فلكي، ومن ثم فقد عني بالسماء والكواكب والنجوم والأجرام السّماوية، ثم هو بعد ذلك أديب، الأمر الذي مكنّه من أن يصوغ قصته صياغة فنيّة، وأن يصبَّها بأسلوب سلسٍ رقيق يُعجب الفلاسفة ويَرضى عنه الأدباء، لذا :

✓ فالراوي في هذه القصة ما هو إلَّا شخص **ابن طفيل** ، رغم كونه خارج الحدث إلاّ أنّه مركزي التأثير بيديه كل خيوط القصة بفعل رؤيته المجاوزة وتحكمِه بمجريات الأحداث فقد كان عليمًا بكل شيء، فهو يعلم أشياء أكبر من إمكانيات الشخصيات التي يرسمها، ورؤيته أوسع من رؤيتها.

✓ أمّا فيما يخص المروي (القصة)فنجد ابن طفيل قد لجأ لاستخدام الرمز وبالتالي التكتّم لسببين هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف إشراقيته، في عصر كانت تحرق فيه الكتب و تنزل بالعلماء النوازل دون أن تعرف العامة حقيقة ما يجري في عالم فكري يتصف بالغرابة, لذا اتّصفت أفكاره بطابع سّري وهذه الخاصية لم تكن مقتصرة على **ابن طفيل** ولا على الإشراقيين إنّما كانت شائعة في كثير من الأوساط فتبنتها بعض الفرق الدينية والكلامية ولجأ إليها الكثير من المتصوفة والمفكرين.

✓ منهج **بروب** الوظائفي يرتكز على الملامح البنيوية الثابتة التي تتكرر أشكالها في الخرافات على الرغم من تنوع الملامح الخاصة وتغيير الشّخصيات وأوصافها، وكذلك عناصر التحفيز التي تسبق الأفعال: وإذا عدنا للخرافة بصفة عامة الرُّوسية أو العربيّة، نجد ثمة تشابهًا في الطّرح الحكائي، وهذا إنْ دلّ إنّما يدل على تلاقح الحضارات الإنسانيّة ودليل على وجود نظام عام يحكم التفكير الإنساني وبالتالي لا بأس من تطبيق المنهج على القصة الصوفية مع العلم أنّ الدراسة كانت ممكنة على الشّعر.

✓ القصة تبتدئ بوضع أولي يهيئ ذهنية القارئ (المتلقي) للوظائف التي سيقوم بها البطل وتجعله يشارك في أحداث القصة راسما لها نهاية كما أن القصة تمر بنفس المراحل التي أوجدها **بريمون** .

✓ أما بالنسبة للوظائف الواحد والثلاثين، فلم تكن حاضرة كلها بل احتوت القصة على بعضها ممثلة في: الابتعاد، الامتحان، استلام الأداة السّحرية، الرّحيل، إنجاز المهمة مع العلم أنّ لكل وظيفة أهميتها ودلالتها.

وبالتالي إن كنّا نستطيع أن نسّمي قصة عجيبة – من وجهة النّظر المورفولوجية – كل قصة تبدأ من إساءة لتمر بالوظائف الوسيطة وتنتهي بالزواج أو مكافأة....فإنّنا نستطيع أن نطلق على قصتنا قصة عجيبة.

✓ الشخصية الحكائية "**حي**" هي شخصية تخييلية، أوجدها **ابن طفيل** و لم يحدد لها صفات معينة، أطلق عليها اسم "**حي بن يقظان**"و الحي اسم من أسماء الله الحسنى واليقظة إحدى صفاته،وذلك من أجل جعل هذه الشّخصية قدوة لكل قارئ .

✓ حسب تصنيف **غريماس** السداسي نتوصل إلى أنّ الذات هي "**حي بن يقظان**" موضوعه أو رسالته إثبات وحدانية الله، أرسل إلى سكان الجزيرة بمساعدة قوة الحجة والإيمان وأبسال لهداية نفوسهم البشرية.

✓ لقد تعامل **ابن طفيل** مع الزمن تعاملا فنيا جماليا، إذ لا يمكنه أن يُقدم كل مجريات الأحداث مرة واحدة في نص حكائي – نستطيع أن نقول عنه إنّه قصير- خاصة وأنه يقدم أحداثا على مساحة واسعة من الزمن – من مولد **حي** ،حتى جاوز الخمسين سنة – لهذا فقد عمد إلى إسقاط الكثير من المساحات الزمنية وكذلك القفز إلى الأمام لإيصال الحدث المعني بإيصاله تاركاً ما لا يفيد النّص من أحداث. ومثل هذا الإجراء له مبرراته الفنيّة السردية والجمالية.

لذا نجد النص قد احتوى التقنيات الأربع غير أنّ المشهد الحواري الصريح أين يتساوى زمن القص مع زمن الوقائع لم يكن حاضرا في القصة.

✓ أما بالنسبة للتواتر فقد كان هو الآخر حاضرا في القصة حيث عمد **ابن طفيل** له في عدة مواقع أثناء سرده لبعض الأحداث.

✓ إنّ رسالة ابن طفيل بهذا التفرّد والتّنوع الذي تتضمنه، تضع أمام قارئها أكثر من تحدٍ في الفهم والمقاربة.

فهل يستطيع أحد يوما أن يكشف عن المقاصد الحقيقية لهذا العمل الفريد ؟ أم أنّ الرسالة قدر لها أن تظل موضع تأويلات متناهية ؟

هذا ما تيسر لي إعداده، أرجو من المولى عزّ و جلّ أن أكون قد أفدت و لو بالقدر القليل.

واللـــه المستعـــان.

فهرس المصطلحات

Actant	عامل
Adjuvant	المساند
Archi-textualité	معمارية النّص
Auxiliaire	المساعد
Avant propos	الاستهلال
Catalyse	المساعدة
Combat	المعركة
Conative	الافهامية
Conte	حكاية
Critique	النقد
Départ	الرّحيل
Description	الوصف
Destinateur	المرسل إليه
Destinateur	المرسل
Diachronique	التزمنيّة
Ellipse	القطع
Eloignement	الابتعاد
Emotive	الانفعالية
Espace	فضاء
Extra-textuel	غيرنصي
Fable	خرافة
Fiction	تخييل
Focalisation	التبئير
Fonctions	الوظائف
Formalisme	شكلانية
Forme	شكل
Hyper-textualité	التعلق النصي
Indices	العلامات

Interdiction	النهي
Interrogation	الاستخبار
Intertextualité	التّناص
Langage	اللّغة
Langue	اللّسان
Littérature	الأدبيّة
Logique du récit	منطق الحكاية
Mandateur	الطالب
Marque	سمة (علامة)
Métalinguistique	الميتا لغوية
Meta-texte	الميتانص
Narrataire	المروي له
Narrataire extra-diégétique	المروي له خارج الحكاية
Narrataire intra-diégétique	المروي له داخل الحكاية
Narrateur	الرّاوي
Narratif	سردي
Narratologie	علم السّرد
Noyau	نواة
Objectif	موضوعي
Para-texte	المناصات
Parole	الكلام
Pause	الاستراحة
Personnage	الشّخصية
Perspective	المنظور
Phatique	الانتباهية
Poétique	الشّعرية
Poursuite	المطاردة
Punition	العقاب

Réaction du héro	رد فعل البطل
Reconnaissance	الاعتراف
Référentielle	المرجعية
Réparation	الإصلاح
Retour	العودة
Scène	المشهد
Secours	النجدة
Signe	دليل
Signifiant	دال
signifie	مدلول
Situation finale	الوضع النهائي
Situation initiale	وضع أولي
Sommaire	الخلاصة
Subjectif	ذاتي
Synchronique	التّزامني
Transgression	الخرق
Tromperie	الخداع
Victoire	الانتصار
Vision avec	الرؤية المصاحبة
Vision de dehors	الرؤية من الخارج
Vision par derrière	الرؤية من خلف

قائمة
المصادر والمراجع

أولا : باللغة العربية

أ- الكتـــب :

01- القرآن الكريم .

02- إبراهيم السيد، **نظرية القارئ وقضايا أدبية**، مكتبة زهراء الشروق، القاهرة، ب ت.

03- ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، ابن النفيس، **حي بن يقظان**، النصوص الأربعة ومبدعوها، تحقيق: يوسف زيدان، ط1، دار الشروق القاهرة، 2008.

04- ابن سينا، ابن طفيل، السهروردي، **حي بن يقظان**، تحقيق: أحمد أمين، دار المعارف، القاهرة، 1996، ب ط.

05- ابن طفيل، **حي بن يقظان**، تقديم زواوي بغورة، المؤسسة الوطنية لفنون وحدة الرغاية، الجزائر، 1994، ب ط.

06- أرسطو، **فن الشعر**، ترجمة : عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، 1973، ب ط.

07- أسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق :أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة، 1960، ب ط.

08- أمنة بلعلى,**تحليل الخطاب الصوفي**, منشورات دار الاختلاف,الطبعة الأولى,2002

09- آن موريل، **النقد الأدبي المعاصر**، ترجمة : إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، ط1، المركز القومي للترجمة القاهرة 2008.

10- برنار فاليط، **النص الروائي تقنيات ومناهج**، ترجمة: رشيد بنحدو، ط1، المشروع القومي للترجمة، 1996.

11- بول ريكور، **الزمان والسرد التصور في السرد القصصي**، ترجمة: فلاح رحيم، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006.

12- تز تيفان تودوروف، (**اللغة والأدب**) **في اللغة والخطاب الأدبي**، ترجمة : سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ب ط.

13- تزفيطان تودروف **الشعرية**، ترجمة : شكري المنخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1987.

14- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق : عبد السلام هارون، القاهرة 1975، ج 1.

15- جيرار جينيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ترجمة : إبراهيم الخطيب، ط1،

الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1989.

16- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية**، ترجمة : محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى الثقافة، 1997.

17- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990.

18- حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

19- رشيد بن مالك، **السميائات السردية**، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006.

20- سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1، دار الكتاب العربي، 1985.

21- سعيد يقطين، **الكلام والخبر** (**مقدمة في السرد العربي**)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

22- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989 ب،ط.

23- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993.

24- سعيد يقطين، **قال الراوي** (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

25- السهروردي شهاب الدين، **عوارف المعارف**، ط2، دار الكتاب العربي، لبنان، 1983.

26- سيزا أحمد قاسم، **بناء الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ب ط.

27- شعيب حليفي، **الرحلة في الأدب العربي** (التجنس، أليات الكتابة، خطاب المتخيل)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2006.

28- صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 2003.

29_ طيب دبة ,**مبادئ اللسانيات البنيوية**(دراسة تحليلية ابستيمولوجية) دار القصبة, الجزائر,2001

30- عبد الله إبراهيم، **السردية العربية**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

31- عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008، ب ط.

32- عبد الله رضوان، **البنى السردية** (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة) دروب للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة العربية 2009، ب ط.

33- عبد الحكيم سليمان المالكي، **استنطاق النص الروائي من السرديات والسيمائيات إلى السردية علم الأجناس الأدبية**، ط 1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2008.

34- عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ط2، دار النشر للجامعات القاهرة، 1996

35- عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة** (دراسة بنيوية في الأب العربي)، دار الطليعة، بيروت، ب ت.

36- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت 1998، ب ط.

37- عبد الوهاب الشعراني, **اليواقيت والجواهر في بيان عقائد الأكابر**,ج1

38- علي عبيد، **المروي له في الرواية العربية**، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس 2003.

39- غاستون باشلار,**جدلية الزمن**,ترجمة:خليل أحمد خليل.ط3,المؤسسة الجامعية للدراسات,بيروت , 1992.

40- غاستون باشلار,**جماليات المكان**,ترجمة:غالب هلسا, ط2 ,المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع,بيروت لبنان, 1984.

41- فاضل تامر، **الصوت الآخر** (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1992.

42- فدوى مالطي، **بناء النص التراثي**، مشروع النشر المشترك، بغداد، القاهرة، 1983، ب ط.

43- فرد يناند دي سوسير، **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ب ط.

44- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة**، ترجمة : إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين 1986.

45- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا القصة**، ترجمة : عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، ط1، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، 1996 .

46- فيروز الأبادي مجد الدين بن يعقوب، **القاموس المحيط**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1999، ب ط.

47- القشيرى أبو القاسم، **الرسالة القشيرية**، تحقيق :عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف، القاهرة 1966، ب ط.

48- كامل محمد عويضة، **ابن فيلسوف الإسلام في العصور الوسطى**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993 .

49- كريم زكي حسام الدين، **الزمان الدلالي**، ط 1، مكتبة أنجلو المصرية القاهرة، 1991.

50- كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، ب ط.

51- كمال اليازجي، **الأساليب الأدبية في النشر العربي**، ط 1، دار الجيل، لبنان 1986.

52- كولن ولسن وآخرون، **فكرة الزمان عبر التاريخ**، ترجمة: فؤاد كامل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، الطبعة الرابعة 1992، ب ط.

53- ماجدة حمود، **علاقات النقد بالإبداع الأدبي**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ب ط.

54- ماندولا، **الزمن والرواية**، ترجمة : بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، ط1، دار صادر، بيروت، 1997.

55- محمد القاضي، **تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق**، دار الجنوب للنشر، تونس 1997، ب ط.

56- محمد الناصر العجمي، **في الخطاب السردي**، الدار العربية للكتاب، 1993، ب.ط.

57- محمد رضوان الداية، **الأدب الأندلسي والمغربي**، مطبعة خالدين الوليد، 1981/80/ بط.

58- محمد عابد الجابري، **بنية العقل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أكتوبر 1992

59- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ب ط.

60- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، دراسة من منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005.

61- محمد مفتاح، **دينامية النص**، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987.

_محمد يوسف نجم, **فن القصة**, دار الثقافة, بيروت لبنان ب ط

62- مريم فرنسيس، **في بناء النص ودلالته** (محاور الإحالة الكلامية، دراسات لغوية 2)، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997.

63- مصطفى السعدني، **المدخل اللغوي في نقد الشعر** (قراءة بنيوية)، المعارف، الإسكندرية، ب.ت.

64- مصطفى الشكعة، **الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه**، ط5، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1983.

65- مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

66- ناهضة ستار، **بنية السرد في القصص الصوفي** (المكونات، الوظائف، التقنيات)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ب ط.

67- نبيل أيوب، **التعبير**، ط1، دار المكتبة الأهلية، بيروت، لبنان 2000

68- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية 1983.

69- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب** (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر 1997، ب ط.

70- هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب**، ترجمة : أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة القاهرة، نيويورك، 1972.

71- ولاس مارتن ,**نظريات السرد الحديثة** ,ترجمة:حياة جاسم محمد, الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية, المجلس الأعلى للثقافة ,ب ط

72- ياسين النصر، **الاستهلال فن البدايات في النص الأدب**ي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1974.

73- يمنى العيد، **تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي**، ط2، دار الفارابي، بيروت، 1999.

ب- الدوريات والمجـــلات :

01- أحلام الجيلاتي، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مجلة الموقف الأدبي، عدد 404، كانون الأول 2004.

02- رامان سلدرن، نقد استجابة القارئ نقاده ونظرياته، ترجمة : سعيد الغانمي، مجلة أفاق عربية، عدد 8 سنة 1993.

03- رولان بارت، الدرجة الصفر من الكتابة مجلة تواصلات، عدد 8، 1996.

04- سعيد يقطين، الترابط النصي والخطاب الروائي العربي، مجلة الأداب واللغات، جامعة عمار ثليجي الأغواط، عدد 4، جوان 2005.

05- شكري المبخوت، المتقبل الضمني في التراث، مجلة الحياة الثقافية، تونس عدد 52 – 1989.

06- شكري محمد عياد، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 4 (جويلية، أوت، سبتمبر) 1982.

07- فائز طه عمر، السيرة الذاتية عند الصوفية، مجلة أبحاث اليرموك، مج2، عدد 2، 1998.

08- لوتي لوبيت بارالت، اثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني، كتاب الرياض، عدد 54، يونيو 1999.

09- محمد برادة، مجلة فصول، القاهرة، 1993.

ج- المحاضـــــــرات :

1- د. وذناني بوداود، محاضرات في السرديات ونظرية السرد، سنة أولى ماجستير، جامعة عمار ثليجي الأغواط.

د- مواقع الانترنيـــــت :

1- http://www.almoltaqa.com/vb/showthread-pho ?t= 29425
2- http://amal tilimsan.3oloum-org/t 2378.topic
3- http://www.awu.dam.org/book/oo/studayoo/101.m.h/book-sdoo3
8- http :// majles.alukah.net/showthread. php?t=9699
5- http:// www.dahsha.com/view article.php ?d=33619
6- http : // www.dahsha.com
7- http : // www.philosophie.maroc.org/madarat 06/08ht
8- http : //www.shathaya.com /vb/showthread.php ?t=34110
9-http ://www.adab labo.net/maalam.htm

ثانيا : باللغة الأجنبـــية :

1- Danniel Ryg, dictionnaire de la linguistique, paris 1983 .

2- Barth W.Kayser .Wbooth Ph.Hamon ;Poétique du recit .edition du seuil ;Paris 1977.

3- Erlich- v : le formalisme et le futirisme russes devant le marscisme (traduction, comment aires et prefase : G. conio) ed, l'age d »homme lau sanne, 1975.

4- Greimas AJ :Les aquits et les projets in courtés introduction a la sémiotique narrative et discursive ;ed Hachette Université ,Paris 1976

5- IBN Thofail, hayy ben yaqdan, traduction française par : Lean Gauthier, imprimerie orintale, p. fantana, rue d'orléans 29 Alger 1900.

6- Jean Louis Morkange : incipit narratifs – in l'étrée du lecteur dans l'univers de la fiction in revu : poétique no, 104 nov 1995 ed seuil. Paris.

7- Roland Barthes : introduction a l'analyse structura le des récits. Communications N8/1966.

8- T.todorov : les caté gories du vecit, in l'analyse structurale du récit. Communication 8 seuil 1981.

ملخص

Résumé:

L'histoire de (**Hayy Ibn Yaqdhan**) est une histoire symbolisme, raconte la vie humaine dans sa sagesse et l'accès à la vérité de l'existence de garder son aspect remarquable esprit de Dieu seul, donc le texte littéraire est considéré par un bon nombre des arts histoires arabe, et contenant la langue du récit et l'imagination des littéraires et philosophiques.

Appartiennent à l'histoire d('**I BenTofail)** dans l'actif de l'héritage de la civilisation préislamique, et ensuite est disparue pendant de longs siècles pour réapparaître entre les mains du cheikh président "**Ibn Sina"** pour la première fois en arabe, puis un temps jusqu'à ce que ré-écrit "**Ibn Tofaïl**," qui s'est installé dans le roman, et il a ajouté des nouvelles questions ont été exploités comme l'un des plus importants philosophes de l'Andalousie. Afin que beaucoup considèrent comme hors d'histoires arts arabes, ce qu'il contient de la langue et la fiction narrative, le niveau littéraire et philosophique est très profond.

C'est pourquoi nous avons choisi cette lettre pour étudier selon une nouvelle approche du programme critique moderne, sous un titre**:**

«La Structure narrative dans l'histoire d' **(Ibn Tofail**) »

Composants, Fonctions, Techniques.

C'est pour ça, cette étude sera une réponse aux plusieurs questions posées**:**

- Quelles sont les composantes de la structure narrative **?**
- Qui est le donateur de l'histoire d'Ibn Tofail **?**
- Quelle est sa position **?**
- A qui **Ibn Tofaïl** passe son message **?**
- A-t-il employé les techniques du temps : l'ellipse .scène .pause.

sommaire ?

Est-ce que nous pouvons utilisé l'approche de **"V.Proppe"et** appliquée à cette histoire**?**

En ajoutant d'autres questions.

De là ; la nature de l'étude a imposé un plan de recherche pour être distribué à l'entrée et trois chapitres, sans oublier l'introduction et la conclusion, qui contient les résultats de recherche les plus importants.

• **L'entrée**:

Et un résumé des évènements les plus importants de l'histoire, comment a étudié et comment examiner, à la lumière de l'approche structurelle, puis un conclusion sur le programme.

Chapitre I:

Les composants de la structure narrative : distinateur , distinataire, message .

• **Chapitre II:**

Les fonctions de la structure narrative.

Démarche d'intérêt **"Proppe"** et l'étendue de sa validité à l'histoire.

• **Chapitre III:**

Les techniques de la structure narrative, on a insisté sur :

Le temps, le lieu ....

- Afin d'accomplir cette recherche était de s'appuyer sur une variété de sources et de références pour le programme (des critiques livres) et bien sur le roman d'**Ibn Tofail.**

- Cette recherche, comme d'autres recherches, elle contient beaucoup difficultés rencontrées pendant les périodes de l'étude.

- Comme une œuvre littéraire ne vient pas d'un vide, ne vient pas de nulle, mais est un ensemble de lectures que nous avons dans la dernière série de résultats.

• Cette histoire est influencée par son écrivain (point de vu, caractère..), comme toute histoire.

• le narrateur dans cette histoire est **Ibn Tofaïl** , malgré il est dehors de

l’événement, mais il a un effet central, toutes les fils a sa main a cause de sa vision par derière . Alors c’était un grand (saveur) connaisseur de tout.

• **Ibn Tofaïl** recouru à l'usage du symbole, et donc le silence pour deux raisons:

- Manque de moyens d'expression pour n’est pas découvrir son secret personnage.
- L'histoire commence est placée d'abord créer la mentalité du lecteur (récepteur) pour les fonctions à exécuter par le héros, et le faire participer à des événements

•Les31 fonctions n'étaient pas présents dans toute l'histoire, mais certains sont disponibles telles que:le départ,reception de l’objet magique, le retour ….

•**Hayy** est un personnage fictif, créé par **Ibn Tofail**, ne précise pas ses recettes, surnommé **(Hayy Ibn Yaqdhan**), est le nom du quartier des noms d'Allah et de Ses attributs, l'un de vigilance et est destiné à un renouveau spirituel.

فـــهـــــــرس

كلمـــة شكـــر

الإهداء

مقدمة..... أ

مـــدخـــل

ملخص القصة 09

أقسام القصة 12

أ_القسم الأول:..... 12

ب_القسم الثاني:..... 12

ج_ القسم الثالث:..... 13

مخطط عام للقصة 13

دراسة القصة 15

توطئة حول المنهج 17

بدايات تأسيس السرديات 20

مفهوم السرد 22

اتجاهات علم السرد..... 24

نتيجة..... 25

الـــفـــصل الأول: الـــمـــكـــونـــات

تمهيد..... 27

1_الاستهلال..... 29

1_أ بنية الاستهلال..... 29

1_ب الاستهلال في قصة حي بن يقظان..... 31

2_ثنائية الراوي والمروي له 33

2_أ الراوي..... 33
أ_1 زاوية رؤية الراوي..... 36
أ_2 الرؤية..... 38
أ_ 3 الصوت..... 38
أ_4 الراوي في قصة حي بن يقظان..... 38
2_ج–المروي له 41
ب_1 أصناف المروي له..... 43
ب_2 المروي له في ضوء الموروث العربي..... 44
ب_ 3 المروي له في قصة حي بن يقظان..... 45
2_ج المروي (النص)..... 46
ج_1 اللغة..... 47
ج_1_1 الرمزية في قصة حي بن يقظان..... 48
ج_1_2 دلالة الأسماء..... 52
ج_2 النص..... 54
ج_2_1 التناص..... 57
ج_2_3 التناص في قصة حي بن يقظان..... 59

الـــفـصل الـثـاني: الـــوظائـــف

تمهيد..... 65
1_ منهج بروب والتحليل الوظائفي للقصة..... 67
2_ مقومات المنهج..... 68
3_ توزيع الوظائف بين الشخصيات..... 71
4_صلاحية منهج بروب لتحليل القصة الصوفية..... 74
5_ الوظائف..... 76
5_1 الاستهلال و الوظيفة..... 78
5_2 التحليل 80

_حالة بدئية..... 80
_الابتعاد..... 80
_الامتحان..... 81
_الرّحيل 82
– إنجاز المهمة..... 82
5_3 دلالة الوظائف..... 83
أ_ وظيفة الابتعاد..... 84
ب_ وظيفة الاختبار..... 84
ج_ وظيفة حل الاختبار..... 84
6_ الشخصية الحكائية..... 87
6_أ_ البنيات الكبرى للشخصيات..... 91
6_أ_1 الشخصيات المرجعية..... 91
6_أ_2 الشخصيات التخييلية..... 92
6_إ_3 الشخصيات الرؤياوية..... 92
ب_ البنيات الصغرى للشخصيات..... 93
الـــفـصـــل الـثـالـــث: الـتـقـنـيـات
تمهيد..... 98
1_الزمن..... 99
2_ أنواع الزمن..... 99
3 الزمن في الرواية..... 100
4_ تقنية الإيقاع الحكائي..... 102
أ_ التقنيات الزمنية..... 103
أ_1_ التقنية الأولى :القطع..... 104
أ_2_التقنية الثانية: الإستراحة..... 106
الوصف..... 106

أ_3 _التقنية الثالثة: المشهد..... 110
أ_4_ التقنية الرابعة: الخلاصة..... 114
5_ المكان..... 117
5_1_ الفضاء كمعادل للمكان..... 119
5_2_الفضاء النصي..... 120
6_ صيغة السرد القصصي..... 123
خاتمـــة..... 126
فهرس المصطلحات..... 130
فهرس المصادر و المراجع..... 134
ملخص 142
فهرس..... 146