

دراسة بنيوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني "المقامة الحرزية أنموذجاً"

نهال عبد الله غرايبة

nihalgharaibeh@hotmail.com

الملخص

تهدف الورقة البحثية (دراسة بنيوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني "المقامة الحرزية أنموذجاً") إلى تطبيق آليات المنهج البنيوي في الكشف عن البنيات النصية في المقامات، مستفيدة هذه الدراسة من البنيوية التكوينية التي سعى (لوسيان غولدمان) إلى تأسيسها بعد البنيوية الشكلية. تناولت الدراسة مفهوم البنيوية في العالمين الغربي والعربي، ثم أجرت تطبيقها على المقامة الحرزية، فقسمت تحليل بنية النص السردي إلى قسمين، هما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، وفي المتن الحكائي تطرقت الدراسة إلى طرق تشكيل الحدث في المقامة، والبنيات النصية التي عالجها السياق من خلال تقطيع مقطعي للأحداث. أما في المبنى الحكائي فنظرت الدراسة في بنية شخصيات المقامة لا سيما الراوي المشارك، والبطل، ثم توقفت عند بنية اللغة السردية فوضحت العلاقات اللفظية بين المستويات اللغوية انطلاقاً من مفردات النص، إلى تراكيب الجمل، ومن ثم البناء النحوي والصرفي، أيضاً تم بحث بنية المكان من خلال استراتيجيات بناء المكان من خلال الوصف أو من خلال علاقته بالشخص، وصولاً إلى بيان أنواع الأمكنة ودلالاتها في المقامة، أما بنية الزمن في المقامة فجاءت بنية نصية متفاعلة، تستند إلى التفريق بين زمن القص وزمن الخطاب، وبين هذين الزمنين تلاعب الراوي بترتيب الزمن في السرد ليتناسب وطبيعة السرد في المقامة.

الكلمات المفتاحية: البنيوية، البنية السردية، مقامات بديع الهمذاني، المقامة الحرزية

A Structural Study in the Maqamat Badee' Al- Zaman Al-Hamadani “Al-Maqamah Al-Harziah is a Model”

Abstract

The aim of the research paper **A Structural study in the Maqamat Badee' Al-Zaman Al-Hamadani “Al-Maqamah Al-Harziah is a model”** it aims to apply the mechanisms of the structural approach in revealing textual structures in the Maqamat, benefiting from the structural structuralism that (Lucian Goldman) sought to establish after formal structuralism. The study dealt with the concept of structuralism in the Western and Arab worlds, and then applied it to the Al-Maqamah Al-Harziah, so it divided the analysis of the structure of the narrative text into two parts: the narrative text and the narrative building. During a cross-section of events. As for the narrative building, the study looked at the structure of the constructed characters, especially the participant narrator and the hero, then stopped at the structure of the narrative language and clarified the verbal relations between linguistic levels starting from the vocabulary of the text, to the structures of sentences, and then the grammatical and morphological structure. The structure of the place was also examined from Through the strategies of building the place through description or through its relationship with the characters, up to the statement of the types of places and their connotations in the maqamah. As for the structure of time in the maqamah, it came as an interactive textual structure, based on the differentiation between the time of storytelling and the time of speech, and between these two times the narrator manipulated the order of time in the narration. To fit the nature of the narration in the maqamah.

Keywords: *Structuralism, Narrative Structure, Maqamat Badee' Al- Zaman Al-Hamadani, Al-Maqamah Al-Harziah*

المقدمة

المنهج البنيويّ منهج من المناهج النقدية الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين، وأصبح منهجاً قريباً من مناهج الأدب، وقد نشأ هذا المنهج في المدارس النقدية الغربية، ثم انتقل إلى المدارس النقدية الشرقية، ومنها النقد العربيّ الذي أدخل هذا المنهج ورحب به. تناولت الدراسة مفهوم البنيوية في العالمين الغربي والعربي، ثم أجرت تطبيقها على المقامة الحرزية، فقسمت تحليل بنية النص السردية (المقامة الحرزية) إلى قسمين، هما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي.

أولاً: البنيوية

تعود كلمة البنيوية (structuralism) في الثقافة الغربية إلى مصطلح البنية المشتقة من الأصل اللاتيني stuer الذي يعني البناء أو الطريقة التي يُقام بها مبنى معين (فضل، 1998، صفحة 12)، أما في الثقافة العربية فالبنية تنسب إلى بنائي وبنوي وقد استخدمها العرب أيضاً للدلالة على التشييد والبناء، واستخدم علماء اللغة والنحو صوراً منها تتصل ببناء الجملة وتركيبها (منظور، 1997، صفحة 89).

أما في العصر الحديث فتعود انطلاقة الدراسات البنيوية إلى عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير، حيث فرق في نظريته بين اللغة والكلام، والادل والمدلول، والتزامن والتعاقب فكانت هذه النظريات التي أسست للدراسات البنيوية، كما كان للشكلايين الروس دوراً في ظهور البنيوية فكان رومان جاكسون أول من استخدم هذا المصطلح بمعناه الحديث، وذلك في البيان الذي أصدره في أعمال المؤتمر سنة 1929م (العيد، 1985، الصفحات 27-32) (حمودة ع.، 1998، الصفحات 120-123). وقد انصب اهتمام الشكلايين الروس على المضمون الجمالي للأدب، أي الشكل، وعدم الالتفات إلى أية مضامين أو مفاهيم أخلاقية أو معتقدات " فهدف علم الأدب ليس الأدب في عمومه وإنما في أدبيته؛ أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً" (ياكسون، 1982، صفحة 180) (فضل، 1998، صفحة 42).

ويعد نظام بناء النص محط اهتمام الدراسات البنيوية، حيث ينظر إلى الأبنية التي تتجم عن اجتماع بعض العناصر في النص، والنظام الذي يتشكل من اطراد هذه الأبنية، فالبنوية في حدود تعريفها "مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة (النحوي، 1999، صفحة 40)، وهذا يستوجب على البنيويين البحث في العلاقات التي تمنح العناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، شريطة أن يكون تحليل البنيوي للنص تحليلاً شمولياً، وألا يعتبر العناصر التي يتكون منها وحدات مستقلة؛ لأن البنية ليست مجرد مجموعة من العناصر المتأزرة، بل هي كل تحكمه علاقاته الداخلية وفق المبدأ المنطقي الذي يقضي بألوية الكل على الأجزاء، وبالتالي لا يمكن فهم أي عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله العام (فضل، 1998، صفحة 133)، ومن هنا يرى عبد العزيز حمودة أن "البنيوية الأدبية في جوهرها تركز على أدبية الأدب وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص؛ أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدباً، وتجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصاً أدبياً؛ وليحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغيرة ببعضها داخل النص، في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدباً، وهو نظام يعتبره الناقد البنيوي

مقدمًا أنه موجود، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية، معطيا لنفسه حق التعامل بحرية مع بُنى النص الصغرى ووحدهاته" (حمودة ع.، 1998، الصفحات 181-182).

ورأى رولان بارت أن البنيوية في العملية الإبداعية تتوزع على ثلاثة محاور هي، المبدع، والنص، والمتلقي، فالمبدع في نظره يجب أن يتخلى عن سلطته من خلال الدعوة إلى نظرية موت المؤلف أي عدم الرجوع إلى أي شيء خارج النص، لكيلا يتأثر القارئ بسيرة المؤلف أو معطيات أخرى توجه دفة القراءة. أما النص فقد رأى فيه نسيج لغوي، من حيث أنه بلاغ لغوي مكتوب على أساس فرز العلامة اللسانية؛ أي أن لكل نص أدبي مظهران، مظهر دال يتمثل في الحروف وما يتكون منها من ألفاظ وعبارات دالة، ومظهر مدلول، وهو الجانب المتخيل أو المتصور في الذهن، أما المتلقي فهو مركز اهتمام العملية البنيوية عند بارت، فهو الشريك في إنتاج النص، وهو صاحب القدرات اللغوية على فك شيفرات النص، وكشف معاني الجمال والإبداع (بارت، 2002، الصفحات 10-14).

بينما رأى المفكر الفرنسي ليفي شتراوس أن البنيوية تختص بالجانب الأنثروبولوجيا الذي يشمل الجوانب الإنسانية جميعها من فكر وعادات وتقاليد، والبنيوية في نظره محاولة علمية منهجية في مجال الأنثروبولوجيا خاصة، والعلوم الإنسانية عامة، وأن البنية تعني مجموعة العلاقات الباطنية أو الداخلية المكونة لأي موضوع، فبنية المجتمع هي منظومة العلاقات والروابط بين الأفراد والجماعات كالعقابة والزواج وهذه العلاقات تخضع لقوانين عامة أو أعراف يمكن بواسطتها الاستدلال على تلك الروابط بين الأفراد، فالمجتمع يتكون من الرموز اللغوية التي لا يمكن معرفتها إلا بواسطة الشكل العام للمجتمع (شتراوس، 1983، صفحة 45) (كريزويل، 1993، الصفحات 29-35). أما ميشيل فوكو فينظر إلى البنيوية من خلال زاوية التاريخ، فيعرفها على أنها مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة، وأن هذه العلاقات يمكن أن ينشأ على نمطها أو سياقها عدد لا حصر له من النماذج (كريزويل، 1993، الصفحات 290-291). وقد استند فوكو في هذه النظرة إلى رفض فكرة وجود بنية إدراكية شمولية خارج التاريخ، فكل زمن له فكرته الشمولية وقيمه التاريخية الخاصة به، ومع كل زمن أو تاريخ محدد يولد تطور تاريخي ومعرفي وثقافي، وتظهر آليات قراءة النصوص الأدبية وتأويلها (كريزويل، 1993، صفحة 291).

وتجدر الإشارة إلى أن البنيوية التي انصب اهتمامها على لغة الأدب؛ لأنها في نظرهم أساس تكوين الأدب، هي البنيوية الشكلية، فالبنويون لم يهتموا بالأفكار والمشاعر، بل اهتموا بالبناء اللغوي، وضرورة إدراك العلاقات الداخلية للنصوص، وإظهار الأبعاد الجمالية للغة بعيدا عن المؤثرات الخارجية لظهور النص الأدبي مثل حياة المؤلف أو عصره (المسدي، 1995، الصفحات 108-110)، مستعينين في تحليلهم بأدوات معينة، هي: النسق؛ ويقصد به البنية الكلية، وليس العناصر التي تتكون منها البنية، بل العلاقات التي تنظم هذه العناصر. التزامن؛ ويقصد به زمن حركة العناصر فيما بينها داخل البنية، بمعنى حركة العناصر في زمن واحد وهو زمن نظمها. التعاقب؛ ويقصد به زمن تخلخل البنية وتهدم عنصر من العناصر المكونة لها، الأمر الذي يؤدي إلى انفتاح البنية على الزمن، وهنا يرتبط التعاقب بزمن تغير العنصر وليس زمن تغيير البنية ككل (العيد، 1985، الصفحات 35-39).

كما اقترحوا دراسة العمل الأدبي شعراً ونثراً وفق مستويات معينة هي: **المستوى الصوتي**؛ ويعني دراسة الحروف ومرزبتها وتكوينها الموسيقي وإيقاعها. و**المستوى الصرفي**، وهو دراسة الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي. **المستوى المعجمي**، ويقصد به دراسة الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والمستوى الأسلوبي. **المستوى النحوي**، ويتعلق بدراسة تألف الجمل وتركيبها، وطرق تكوينها: مستوى القول، وهو الذي يهتم بالجمل الكبرى في النص. **المستوى الدلالي**، ويعني تحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن إطار اللغة، تلك التي ترتبط بعلم النفس والاجتماع. و**المستوى الرمزي**، وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الذي ينتج المدلول الأدبي الجديد، ويقود إلى المعنى الثاني أو الباطني، أو ما يسمى اللغة داخل اللغة (فضل، 1998، الصفحات 327-331) (العيد، 1985، الصفحات 35-39).

ونتيجة لما أخذ على البنيوية الشكلية من مأخذ سواء في نظرتها لقضية موت المؤلف، أو قضية إغفال أثر التاريخ والظروف الاجتماعية المحيطة بالنص، وعدم الأخذ بجانب المتلقي في توليد النص الأدبي وتحليله، وانحسار البنيوية في اللغة، مما جعل النص بنية مغلقة لا يرتبط بمحيطه، ظهرت البنيوية التكوينية رد فعل على البنيوية الشكلية، حيث رأت أن البنيوية الشكلية منهج قاصر عن استقصاء جميع دلالات النص شعراً ونثراً (الماضي، 1986، الصفحات 192-193) (المسدي، 1995، الصفحات 108-110) (العيد، 1985، الصفحات 37-41). وقد سعى لوسيان غولدمان إلى دراسة النص الأدبي من مظهر شمولي دلالي، أي لم يدرسه كبنية لغوية مستقلة بذاتها وإنما ربطه بالظروف الخارجية التي أوجدت النص في إطار مفاهيم محددة وضعها غولدمان لدراسة العمل الأدبي مثل مفهوم الفهم، والشرح، حيث يتناول الفهم بنية النص في ذاته، في حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية (شديد، 1986، صفحة 6).

لجأ نقاد البنيوية التكوينية في دراستهم للنصوص السردية إلى الاهتمام بالأبحاث والدراسات التي تضمنها كتاب فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية)، والجهود التي بذلها غريماس في دراسة الحكاية (ريكو، 1999، صفحة 46). فتوصلت الدراسات النقدية الحديثة إلى الاهتمام بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي "فالمتن الحكائي الذي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل" (ياكسون، 1982، صفحة 180).

ثانياً: التحليل البنيوي للمقامات، المقامة الحرزية نموذجاً

1. المتن الحكائي

يقصد ببنية المتن الحكائي للمقامة المضمون أو المحتوى أو الأحداث التي سردها الراوي على المتلقي، وهي في المقامة الحرزية تقوم على ثنائية ضدية رئيسية هي (المحتال/ المحتال عليه)، حيث أسهمت هذه الثنائية ببلورة الأحداث أمام المتلقي، والملاحظ أن الثنائية الرئيسية أوجدت ثنائيات ضدية متنوعة توزعت في المقامة وفق إيقاع موسيقي متواتر، وبتقطيع مقطعي للأحداث، قدمها الراوي بمنظور الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة، وقد جاءت هذه الثنائيات على النحو الآتي:

المقطع الحكائي الأول: يبني الراوي السرد في بداية المقامة على نظام الثنائية الضدية (العودة / عدم القدرة على العودة)، فالحدث الأول يتمثل في رغبة الراوي بالعودة من بلاد الغربية فيما قابل هذه الرغبة صعوبة السفر في البحر بسبب اضطراب الموج وارتفاعه المخيف:

لَمَّا بَلَغَتْ بِي الْغُرْبَةَ بَابَ الْأَبْوَابِ، وَرَضِيَتْ مِنْ
وَدُونَهُ مِنَ الْبَحْرِ وَثَابَ بِغَارِيهِ، وَمِنْ السُّفْنِ عَسَافٌ
الغَيْمَةِ بِالْإِيَابِ
بِرَاكِبِهِ

يلاحظ أن الراوي في كل مقطع حكائي يصل فيه إلى نقطة معينة يقوم بإيقاف تسلسل الأحداث في المقطع الحكائي عبر جملة توحى للمتلقى بانقطاع الحدث والانطلاق مع حدث جديد، ففي المقطع الحكائي الأول قامت الثنائية الضدية على (الرغبة في العودة / عدم القدرة على العودة) إلا أن قول الراوي: **اسْتَحْرَزْتُ اللَّهَ فِي الْفُقُولِ، وَقَعَدْتُ مِنَ الْفُلِّكِ، بِمَثَابَةِ الْهُلْكِ**، قطعت الصراع بين الثنائية الضدية الأولى، ليكون قرار العودة بداية انطلاق حدث جديد.

المقطع الحكائي الثاني: ينقل الراوي الأحداث من اليابسة أو الأرض إلى البحر، محدثاً بهذا ترتيباً انتقالياً منطقياً، لتتفاعل صورة المشهد السردى مع طبيعة الحدث المنقول للمتلقى بنمط أشبه بالتقطيع المقطعي للأحداث، وثنائية ضدية بين (الاستقرار في البحر/ عدم الاستقرار):

وَلَمَّا مَلَكْنَا الْبَحْرَ وَجَنَّا عَلَيْنَا اللَّيْلُ
عَشِيَّتِنَا سَحَابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الْأَمْطَارِ جِبَالاً، وَتَحُوذُ مِنَ الْغَيْمِ
جِبَالاً، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الْأَمْوَاجَ أَرْوَاجاً

ينطلق الراوي في توضيح طبيعة الحدث وهو الاستقرار في عرض البحر، ومن ثم قدوم الليل، لتبدأ الأحداث بعد ذلك تأخذ منحرجاً جديداً، يتمثل في عدم استقرار البحر أو هدوئه، عبر صورة سردية متوالية إلى حين إيقاف الراوي للأحداث، بقوله: **وَبَقِينَا فِي يَدِ الْحَيْنِ، بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ**.

المقطع الحكائي الثالث: يستند هذا المقطع على ثنائية (الاستسلام / وعدم الاستسلام). فالراوي والركاب مستسلمون لواقعهم الذي فرضه اضطراب البحر، إلا أنهم يحاولون عدم إظهارهم الاستسلام من خلال التوجه بالدعاء والبكاء والتضرع إلى الله، فما بين أداة النفي (لا) وأدوات الاستثناء (غير، إلا) تظهر الثنائية الضدية:

أَنْمَلِكُ عِدَّةَ غَيْرِ الدَّعَاءِ، وَلَا حِيلَةَ إِلَّا الْبُكَاءَ وَلَا عِصْمَةَ غَيْرِ الرَّجَاءِ

يتوقف السرد الذي طغى عليه الوصف في المبنى الحكائي الثالث بقول الراوي: **وَطَوَيْنَاهَا لَيْلَةً نَابِغِيَةً**؛ لتكتسب هذه العبارة دلالة صعوبة الليلة التي قضاها الركاب في عرض البحر من جهة، وليستشعر القارئ أن الراوي يمهد لبداية حدث جديد.

المقطع الحكائي الرابع: تبرز الثنائية الضدية من خلال (ردت أفعال البطل/ ردت أفعال الركاب) على الظروف الصعبة التي جمعهم، إذا بعد أن يعلن الراوي تدريجياً عن ظهور البطل، تظهر علامات التعجب كردة فعل على الركاب، فالبطل لا يبالي بما يحيط بالسفينة من اضطراب البحر وارتفاع الموج وهطول الأمطار بغزارة مما قد يؤدي إلى غرقهم، بينما القلق والخوف والاضطراب بادئة على الراوي والركاب، فثنائية (القلق، الخوف، الاضطراب) يقابلها ثنائية (عدم القلق، عدم الخوف، عدم الاضطراب)، وهذا ما يظهر في قول الراوي:

وَفِينَا رَجُلٌ لَا يَخْضَلُ جَفْنَهُ، وَلَا تَبْتَلُ عَيْنُهُ، رَخِي الصَّدْرِ
مُنْشَرِحُهُ، نَشِيْطُ الْقَلْبِ فَرِحُهُ

وَأَصْبَحْنَا نَتَبَاكِي وَنَتَشَاكِي

أما عن توقف السرد في هذا المبنى فيظهر للمتلقي بعبارة: **فَعَجِبْنَا وَاللَّهِ كُلَّ الْعَجَبِ**، لتعمل هذه العبارة على تهيئة المتلقي لأحداث جديدة بعد المفارقة الدرامية التي رسمها المبنى الحكائي.

المقطع الحكائي الخامس: يقوم هذا المقطع على ثنائية (العرض/الطلب) فالتعجب من واقع البطل وحاله أدى بالراوي والركاب إلى السؤال عن السبب، وبعد أن أجاب البطل ظهرت الثنائية الضدية (العرض/الطلب) بارزة في الحوار الخارجي الذي شكل فلسفة الثنائية، فرغبة ركاب السفينة بالحصول على الحرز، قابلها تمنع البطل، إلا أنه تمنع مشروط بطلب، فالبطل عرض على الركاب منحهم حرزاً لكن طلب منهم مقابلاً مادياً، وهنا تظهر جدلية الخفاء والتجلي؛ فالتجلي ظاهر لنا في أن البطل (المحتال) يسعى بهذا الفعل إلى الإيقاع بضحيتته وهم (المحتال عليهم) الراوي والركاب، أما الخفاء فيمكن في محاولة إعطاء عملية الاحتيال الشرعية الأخلاقية المتضمنة رغبة البطل في المساعدة " **وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلَّكُمْ حِرْزاً لَفَعَلْتُ** " فالغاية الظاهرة مساعدة الركاب واستشعارهم بقدرة البطل على إنقاذهم، بينما الغاية المبطنة الاحتيال والنصب، فالبطل يعلم حاجة الراوي والركاب إلى الحرز لذلك عمل على استغلالهم بدهاء وفطنة:

لَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ حَتَّى يُعْطِيَنِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دِينَاراً الْآنَ،
وَيَعِدَنِي دِينَاراً إِذَا سَلِمَ.

وَقَلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ الْعَطْبِ؟ فَقَالَ: حِرْزٌ
لَا يَغْرُقُ صَاحِبَهُ، وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلَّكُمْ
حِرْزاً لَفَعَلْتُ، فَكُلُّ رَغَبٍ إِلَيْهِ، وَأَلْحَ فِي الْمَسْأَلَةِ
عَلَيْهِ

وبعد أن تمت ثنائية العرض والطلب أوقف الراوي تسلسل السرد بعبارة: **فَنَقَدْنَا مَا طَلَبَ، وَوَعَدْنَا مَا حَظَبَ**، ليبدأ الراوي مرحلة جديدة من بناء الأحداث.

المقطع الحكائي السادس: يسند المقطع الحكائي هنا على ثنائية (التطبيق/عدم التطبيق) إذ تنطلق الأحداث في هذا الجزء من خلال تفصيل الراوي أفعال البطل للمتلقي بعد الاتفاق مع الركاب على حصولهم على الحرز مقابل الدينارين، فالمتلقي ينتظر في هذا المبنى ثنائية تطبيق البطل للاتفاق من عدمه، ليجلي مشهد صناعة الحرز ومنحه للركاب تطبيق البطل للاتفاق:

وَأَبَتْ يَدُهُ إِلَى جَنْبِهِ، فَأَخْرَجَ قِطْعَةً دِينَارٍ، فِيهَا حَقَّةٌ عَاجٍ، فَذُضِمْنَ صَدْرُهَا رِقَاعاً

يتوقف السرد في هذا المبنى بعبارة: **وَحَذَفَ كُلُّ وَاحِدٍ مِّنَّا بِوَاحِدَةٍ مِنْهَا**، ليتأكد للمتلقي تطبيق البطل للاتفاق القائم على (العرض والطلب).

المقطع الحكائي السابع: اختتم الراوي تسلسل الأحداث وترتيبها المنطقي في المقامة بهذا المقطع الحكائي الذي يعتمد على الحوار كحركة تفسيرية أو توضيحية، تشوبها فكرة الصراع بين الراوي والبطل، معتمدة على ثنائية (الرفض / الاستجابة) فالراوي في هذا المبنى رفض الاستجابة لشرط البطل في دفع الدينار المتبقي إلا في حالة أن يعلن عن نفسه:

وَأَنْتَهَى الْأَمْرَ إِلَيَّ فَقَالَ: دَعُوهُ، فَقُلْتُ: لَكَ ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ
تُعَلِّمَنِي سِرَّ حَالِكَ، قَالَ: أَنَا مِنْ بِلَادِ الإسْكَندَرِيَّةِ، فَقُلْتُ:
كَيْفَ نَصَرَكَ الصَّبْرُ وَخَدَّلَنَا؟

فَلَمَّا سَلِمَتِ السَّفِينَةُ، وَأَحْلَتْنَا الْمَدِينَةَ، افْتَضَى
النَّاسَ مَا وَعَدُوهُ، فَفَقَدُوهُ

كما وظف الراوي في نهاية المقامة مقطوعة شعرية كوسيلة يختتم بها السرد من جهة، ويجب فيها عن أسئلة المتلقي من جهة أخرى، وبما أن الشعر شكل أدبي مغاير للسرد، فلربما كان توظيفه وسيلة يعبر بها الراوي عن رأيه في مجتمعه المضطرب والمقلق، والمليء بصور الفساد والاستغلال:

تُ مَلَأْتُ الْكَيْسَ تَبْرًا قَ بِمَا يَغْشَاءُ صَدْرًا عَةَ مَا أُعْطِيتُ ضَرًّا وَبِهِ أَجْبِرُ كَسْرًا قِي لَمَّا كَلَّفْتُ عُدْرًا	وَيْكَ لَوْلَا الصَّبْرُ مَا كُنْتُ لَنْ يَبَالَ الْمَجْدُ مِنْ ضَا ثُمَّ مَا أَعْقَبَنِي السَّا بَلْ بِهِ أَشْتَدُّ أَرْزًا وَلَوْ أَنِّي الْيَوْمَ فِي الْعَرْ
---	--

2. المبنى الحكائي

أولاً: بنية الشخصية

يحدد تشكيل الشخصية في العمل السردى من زاوية المنظور البنيوي بحسب طبيعة الوظائف التي تقوم بها الشخصية دخل النص السردى، حيث "تتضح بفعل الحدث الذي تمارسه داخل القصة كما تؤثر في بلورة وظيفتها السردية" (البياتي، 2012، الصفحات 144-154). فالشخصية في التحليل البنيوي "علامة تتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجها" (بوعزة، 2010، صفحة 39). فعلامات الشخصية لا تتحدد إلا من خلال طبيعة الفعل الذي تقوم به في البناء السردى، فهي في نظر رولان بارت مجرد عنصر شكلي يساهم في تكوين بنية النص، بوصفها كائناً موجوداً دون اعتبار للجواهر النفسية (بارت، 2002، صفحة 64). فبمقدار مساهمتها في تشكيل بنية النص السردى تظهر أهميتها، ومن هنا عد الحدث أبرز العناصر المساهمة في بناء الشخصية "فالشخصية عند يوري لوتمان مفهوم معطى مع البنية الدلالية المجردة" (بنكراد، 2003، صفحة 54). وتبقى الشخصية السردية وحدة دلالية قابلة للتحليل من حيث هي ذات دال ومدلول، والدال يتحدد بمجموعة من الأوصاف والأسماء، أما المدلول فيتمثل في سلوكياتها وتصرفاتها وكل ما يقال عنها (بحراوي، 2009، صفحة 213). كما أنها تبقى عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه "فليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات" (بارت، 2002، صفحة 64).

أما بالنسبة لشخوص المقامة الحرزية عند بديع الزمان الهمذاني، فإنها تقوم على شخصيتين رئيسيتين، هما عيسى بن هشام ويمثل نموذج الراوي المشارك في الأحداث، الذي يرافق البطل في مغامراته، وشخصية أبي الفتح الإسكندري، ويمثل النموذج الواقعي والمضاد لعالم المثاليات والقيم الخلقية، الذي يتكئ على أساليب مختلفة بهدف الكدية أو الاحتيال على شخوص المقامة.

ويقدم الهمداني شخوصه من خلال البناء الداخلي وهو "تتبع للحالات النفسية، وتغيرات هذه الحالات بحسب تغيرات الأوضاع والمواقف الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها" (صحراوي، 1999، صفحة 106). فالحالات النفسية قد تظهر على سلوك الشخصية أو قولها، كما تظهر في ردت فعلها على الأحداث، وهنا تبدو الشخصية "بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، كما قد تكون بمثابة مدلول وهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها" (لحميداني، 2000، صفحة 51). وهذا الأمر ينطبق على شخصية الراوي عيسى بن هشام الذي امتاز بالإيمان فقد كان مؤمناً بالله واثقاً من قراره بالعودة من بلاد الغربية وهذا يتضح في قوله (واستخرت الله في القبول)، كما تُظهر الأحداث ثنائية ضدية بين شجاعة الراوي المشارك وبين خوفه واضطرابه، ويتضح ذلك عبر وصفه لحالته النفسية بعد الركوب في السفينة "وَبَقِينَا فِي يَدِ الْحَيْنِ، بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ، لَا نَمْلِكُ عُدَّةَ غَيْرِ الدُّعَاءِ، وَلَا حِيلَةَ إِلَّا الْبُكَاءَ وَلَا عِصْمَةَ غَيْرَ الرَّجَاءِ، وَطَوَيْنَاهَا لَيْلَةً نَابِغِيَّةً، وَأَصْبَحْنَا نَبَاكِي وَنَتَشَاكِي" (عبده، 1924، الصفحات 137-140). فالسلوك الذي مارسه الراوي في المقامة ينبئ المتلقي عن الاضطراب النفسي الذي تعيشه شخصية الراوي الذي لا يعرف المتلقي عنه سوى الاسم (عيسى بن هشام) دون وصف للملامح المميزة له أو الهيئة الخارجية، وقد قدم الراوي صفاته الداخلية بصورة مباشرة على شكل اعترافات (الدعاء، الرجاء، البكاء، والشكوى).

وعلى النقيض تماما وبشكل مغاير من البناء النفسي الذي قدمه الراوي لحالته وحالة الركاب يقترب الراوي من شخصية أبي الفتح الإسكندري الذي أسدل عليه صفات نفسية ظاهرة للمتلقي فقال: "وَفِينَا رَجُلٌ لَا يَخْضَلُ جَفْنَهُ، وَلَا تَبْتَلُ عَيْنُهُ، رَجِي الصَّدْرُ مُنْشَرِحُهُ، نَسِيْبُ الْقَلْبِ فَرْحُهُ، فَعَجِبْنَا وَاللَّهِ كُلَّ الْعَجَبِ" (عبده، 1924). فالحالة النفسية للبطل تأخذ مسارا مضادا لحالة الراوي والركاب، وهنا نستطيع القول إن الهمداني قدم الشخصيات في بداية المقامة معتمدا على آلية البناء الداخلي المتضاد، أي تلك التي تظهر الفوارق النفسية بين شخصية وأخرى، ثم ترك للحوار الخارجي بين الراوي المشارك والبطل تقديم مزيد من البناء الداخلي للشخصيات، فظهر البطل أبو الفتح الإسكندري رجلاً واثقاً من النجاة، سعيداً فرحاً على نحو مغاير للاضطراب النفسي للركاب بسبب الخوف من الغرق، كما لم تظهر عليه علامات الخوف التي بدت على الراوي والركاب، مما لفت انتباه ركاب السفينة، فجاء الحوار الخارجي ليكشف للمتلقي عن أفكار البطل، وشدة دهائه، ومكره وخداعه "وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ الْعَطْبِ؟ فَقَالَ: جِرٌّ لَا يَغْرُقُ صَاحِبُهُ، وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلَّ مَنْكُمُ جِرّاً لَفَعَلْتُ، فَكُلُّ رَغِبٍ إِلَيْهِ، وَأَلْحَ فِي الْمَسْأَلَةِ عَلَيْهِ" (عبده، 1924).

وإذا ما عقد مقارنة بين صفات الراوي وصفات البطل النفسية سنجد أن الاتكاء على البناء الداخلي المتضاد كان ركيزة أساسية في بناء شخصيات المقامة، كما أن الهمداني عمل على بلورة الصورة النفسية للبطل في نهاية المقامة، إذا بعد أن كشف أولاً عن شخصيته "أَنَا مِنْ بِلَادِ الْإِسْكَندَرِيَّةِ" كشف ثانياً عن فلسفته الفكرية وطباعه الشخصية، وهذا ما تجلى في الأبيات الشعرية التي ختمت المقامة بها، فالبطل رجل حكيم، يمتاز بالصبر، والحكمة، والدهاء، ويُعد النظر، فلولا الصبر والاجتهاد والتعقل ما ملأ كيسه بالذهب والدنانير، كما أن بُعد النظر يتجلى في دهائه؛ فالبطل في كلا الحالتين سواء غرقت السفينة أو نجت من الغرق لن يضره ذلك شيء، فإذا غرق لن يطالبه أحد بالمال، وإذا نجا يكسب مزيداً من المال:

تُ مَلَأْتُ الكَيْسَ تَبْرًا قَ بِمَا يَغْشَاهُ صَدْرًا عَا مَا أُعْطِيتُ ضَرًّا وَبِهِ أَجْبِرُ كَسْرًا فِي لَمَّا كُفِّتُ عُدْرًا	وَيْكَ لَوْلَا الصَّبْرُ مَا كُنْتُ لَنْ يَنَالَ المَجْدَ مَنْ ضَا نَمَّ مَا أَعْقَبْتَنِي السَّا بَلْ بِهِ أَشْتَدُّ أَرْرًا وَلَوْ أَنِّي اليَوْمَ فِي العُرِّ
---	--

وتشكل وظيفة الشخصيات في السرد ركنا مهما من أركان البنات السردية "فالقصة لم تصنع قط إلا من الوظائف" (بارت، 2002، صفحة 40)، ويقصد بالوظيفة "الوحدات البنائية السردية الصغيرة التي يتأسس وفقها الخطاب السردية" (عيلان، 2008، صفحة 66)، وتحديد الوظائف في السرد يوضح العلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها وبأحداث النص السردية "الوظائف تمثل وحدة قياسية تشبه المتر يمكن تطبيقها على جميع الحكايات لتحديد العلاقات فيما بينها" (فضل، 1998، صفحة 63). وقد توزعت في المقامة الحزبية الوظائف بين الراوي المشارك، والبطل، مع اختفاء للمؤلف، وهنا نجد أن نظرية (موت المؤلف) تبرز جلية للمتلقى، إذ غاب المؤلف عن السرد، وبرز الراوي المشارك، حيث جاءت وظيفة الراوي (عيسى بن هشام) سرد الأحداث وتقديمها للمتلقى على نمط بنائي متسلسل، لجأ فيه إلى التبئير الداخلي أو تقنية الرؤية مع، فالراوي فضلا عن أنه شخصية مشاركة في الأحداث اسند إليه وظيفة الإخبار والسرد، ومن هنا فالعلاقة بين الراوي والشخصية هي علاقة مساواة، فكلاهما يدرك ما يجري من أحداث، ولعل هذه أهم مزية في هذا الراوي فقربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، ولصوقه الشديد بالشخص جعلته يؤسس ثقة بينه وبين المتلقى، لا سيما وأن هذا الراوي يتحمل تبعات ما يروي حتى أننا نكاد ننسى المؤلف تماما، فإذا أقنعنا بصحة ما يسرد علينا عزونا هذه الثقة له لا للمؤلف، وإذا شكنا بصحة ما يروي نسبناه له لا للمؤلف، فهو راو يسهم في السرد ونواياها التي يضمها هي التي تكشف عن صحة مواقفه، كما أن هذا الراوي ينشئ علاقة مباشرة مع القارئ مما يعني غياب المؤلف، ويقترّب القارئ من الشخصية إلى حد بعيد حتى أن المسافة بين القارئ والقصة تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة، ويعتمد هذا الراوي في بث الثقة بينه وبين المتلقى على الناحية النحوية، إذ يستخدم ضمير المتكلم* . فعيسى بن هشام يستخدم الياء والتاء في سرد الأحداث مثل قوله "لَمَّا بَلَعْتُ بِي العُرْبَةَ بَابَ الأَبْوَابِ، وَرَضِيْتُ مِنَ العَنِيمَةِ بالإِيَابِ ... اسْتَحْرَثُ اللهَ فِي الفُقُولِ، وَقَعَدْتُ مِنَ الفُلْكِ، بِمَثَابَةِ الهُلْكِ" (عبد، 1924) موحى للمتلقى بموت المؤلف وغيابه، وإحلال شخصية الراوي مكانه.

أما وظيفة الخلاص والخروج من الأزمة، وإضفاء عنصر الجذب والتشويق فقد قام بها بطل المقامة أبو الفتح الإسكندرية، فبعد أن اسدل الراوي الستارة عن البطل أخذ يتموقع في دوره متسيدا المشهد السردية، وقائما بوظيفته الأساسية وهي النصب والاحتيايل على الركاب أو الكدية، فالوظيفة الأساسية التي يقوم بها البطل في المقامات الهمدانية على المجمل استجداء الناس واستعطافهم بأساليب متعددة، لكن الهدف واحد هو الاحتيايل عليهم،

* لمزيد من التفصيل أنظر كل من: خليل، إبراهيم، أقتعة الراوي، عمان: وزارة الثقافة، 2002، ص15. جنيت، جيران، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد المعتمص وآخرين، الجزائر: دار الاختلاف، دت، ص183. بيرسي، لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، عمان: دار مجدلاوي للنشر، 2000، ص60.

وعلاقته بالراوي علاقة متقاطعة فالراوي يمثل الشخصية التي لا ترضخ سريعاً لطلب البطل، بل هي على صراع معه، والبطل شخصية استغلالية في الباطن يريد مساعدة الركاب في الظاهر، كما أن علاقة التمهيد للكشف عن البطل تبدو واضحة للمتلقي، إذ عمل الراوي على التمهيد لحضور البطل من خلال تقنية الوصف، لتتطور العلاقة فيما بينهما وتأخذ مسار الحوار الخارجي بتسلسل متتابع للأحداث حتى نهاية المقامة.

ثانياً: بنية اللغة

تعد اللغة في مقامات الهمداني من العناصر السردية التي تنبه الدارسون إلى أهميتها وتشكيلها، ودورها في فاعلية النص، لا سيما وأن الهمداني كان في لغته يختصر مسير الحياة والعلاقات المضطربة في عصره، وتمتاز اللغة في المقامة بمبدأ التنازع بين مطلب الحوار ومطالب الجملة الشاعرة التي تهتم غالباً بالمفاضلة والإيجاز والترام (ناصر، 1998، الصفحات 153-169).

يرى السعافين أن اللغة في المقامة تميل إلى تحقيق عنصر الدرامية، فاللغة تتعاقب مع الحدث والشخصية فتوحد النص، لتسمو اللغة على باقي عناصر السرد، فاللغة في المقامة تمثل رؤية جديدة لأنها تحمل طاقة حركية درامية لتقف عند حدود إظهار القدرة اللغوية أو البلاغية، فاللغة "عنصر في التشكيل الفني للمقامة تنبثق من ذاتها وتشكل كيانه مستقلاً يشير ثم يتردد إلى ذاته، فالألفاظ في بناء الجملة والجملة في سياق الفقرة، والفقرة في نموها وتكاملها تثب متحركة نشطة، تخرق وتجاوز الموسيقى الداخلية بما توفره من إمكانات الاختلاف والانسجام بإيقاعها المسجع أو بحدده أصدادها المعنوية التي تسهم في توثب اللغة وفي انطلاقها شخصية ذات كيان مستقل يؤدي دوره في بنية النص، ويحتفظ بحيويته التي يشير إليها ويستقل بها" (السعافين، 1987، صفحة 118).

وتشيع في لغة المقامة علاقات بنيوية متعددة، سواء أكانت علاقات لفظية أم علاقات جمالية، تتكئ على تراكيب نحوية وصرفية تنهل من معجم بلاغي يمتلئ بالمحسنات اللفظية والبديعية، وهو ما نجم عنه تلون في التعبير، وإيقاع في السرد، وتتحصر هذه العلاقات فيما يلي:

بنية العلاقات اللفظية

تتكون اللغة في المقامة من تراكيب لفظية متقاربة، وبنيات لغوية منساقة داخل النص السردية بوقع موسيقي داخلي، نتج عن الانسجام اللفظي المسجوع بين اللفظة والعبارة، فالهمداني يعتمد مبدأ الإتيان باللفظة مسجوعه لتتناسب والمعيار الإيقاعي مثل (لَمَّا بَلَغَتْ بِي الْعُرْبَةُ بَابَ الْأَبْوَابِ، وَرَضِيْتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ، وَدُونَهُ مِنَ الْبَحْرِ وَثَابَّ بِغَارِيهِ، وَمِنَ السُّفْنِ عَسَّافَتْ بِرَاكِيهِ).

لقد أنتجت العلاقات اللفظية المسجوعه توازناً لفظياً وإيقاعياً في بنيات النص الداخلية، أما عن التوازن اللفظي فهو الذي سمح به الهمداني ووظفه في خدمة النص؛ فسيطرت أدواته اللغوية على السرد. أما عن التوازن الإيقاعي فهو الذي استساغته أذن المتلقي واستحبيته، واستحكمت أنظمة الأصوات المتبادلة بين حروف اللفظة الواحدة، والإيقاع في النثر يتأتى عن طريق "السجع، وتوازن الحركات، والتنويع المنتظم للجمل الطويلة، كما يبرز الإيقاع من خلال اعتناء الكاتب بنقل القارئ من فقرة إلى فقرة، ومن فكرة إلى فكرة" (التونجي، 1993، الصفحات 148-149).

وإذا كان الإيقاع النثري "نسيج يتكون من التوقعات والإشاعات، أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقطع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع" (راغب، 2003، صفحة 115). فالإيقاع النثري المتولد عن حركة الألفاظ المسجوع والعلاقات الصوتية المتبادلة فيما بينها أنتجت في السرد قيمة جمالية فحقت تولدا للمعاني الدلالية، وتوضيحا للصورة السردية، وتعبيرا عن الحالات النفسية للراوي عيسى بن هشام وللركاب ومثال لك قوله: "لا نملك عُدَّةً غير الدعاء، ولا حيلة غير البكاء، ولا عصمة غير الرجاء".

بنية التركيب الجملي

يمتاز النص السردى في المقامة بتركيب جملي متفاوت في الطول إذ يعمد الهمداني في المقامة إلى المخالفة في نظام بنية الجملة، فتارة يأتي بها طويلة البناء، أخرى يأتي بها قصيرة البناء لا تعدو كلمتين أو ثلاثة، مثل قوله: "قَالَ عَيْسَى بْنُ هِشَامٍ: فَتَقَدَّنَاهُ مَا طَلَبَ، وَوَعَدْنَاهُ مَا حَطَبَ، وَأَبَتْ يَدُهُ إِلَى جَبِيهِ، فَأَخْرَجَ قُطْعَةً دَيْبَاجٍ، فِيهَا حُقَّةٌ عَاجٍ، فَذَمِّنَ صَنْدْرُهَا رِقَاعًا، وَحَدَفَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنَّا بِوَاحِدَةٍ مِنْهَا" (عبده، 1924). فالمقطع التركيبي للجمل بين القصر والإطالة أوجدت نسق بنائيا مرتفعا تراوح بين الجذب والاسترخاء، لتمارس هذه الجمل سلطة التشويق والإثارة على المتلقي.

ويلاحظ كذلك أن الهمداني عمل على إيجاد فواصل جمليه في تراكيبه، حيث عملت هذه الفواصل جمليه على قطع الإيقاع وإعادة تشكيله من جديد، فبعد أن قال: "لَمَّا بَلَغَتْ بِي الْعُرْبَةُ بَابَ الْأَبْوَابِ، وَرَضِيْتُ مِنَ الْغَيْمَةِ بِالْإِيَابِ، وَدُونَهُ مِنَ الْبَحْرِ وَتَأْبُ بَغَارِيهِ، وَمِنَ السُّفُنِ عَسَافُ بَرَاكِيهِ" وظف عبارة "استخرت الله في القبول" لتخالف هذه الجملة السياق الإيقاعي المسجوع، فتكون بمثابة فاصل جملي جاءت بعدها عبارات مسجوعه، وهو الأمر الذي تكرر في قوله "وَبَقِينَا فِي يَدِ الْحَيْنِ، بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ، لَا نَمْلِكُ عُدَّةً غَيْرَ الدُّعَاءِ، وَلَا حِيلَةَ إِلَّا الْبُكَاءَ وَلَا عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاءِ" لتأتي جملة فاصلة بعيدة عن الإيقاع المسترسل هي "وَطَوَّيْنَاهَا لَيْلَةً نَابِغِيَّةً".

بنية التركيب النحوي والصرفي

لجأ الهمداني في المقامة الحرزية إلى توظيف الأساليب الإنشائية المختلفة فوظف الشرط، والاستفهام، والنفي، أما عن توظيفه لأسلوب الشرط فقد تكرر توظيف الجملة الشرطية غير الجازمة في النص السردى، مستدلا بها الهمداني على الحالة الظرفية الزمانية التي تدل على علاقة الحال بالحالة بمعنى أن توظيف لما الشرطية في المقامة اقترن بحالة الراوي والركاب والبطل، ومن المعلوم أن لما الشرطية ظرفية زمانية، وأنها حرف وجوب لوجوب، وتأتي بمعنى حين، وتحتاج متعلق بها وإلى جملتين في الغالب، وأن يكون فعل كل منها ماضيا، وقد تكرر توظيف الجملة الشرطية غير الجازمة في النص ثلاث مرات:

الأولى: عندما افتتح الراوي السرد متحدثا عن نفسه: "لما بلغت بي الغربية باب الأبواب" فجاء الشرط متعلق بالراوي، بينما جاء جواب الشرط على لسانه "استخرت الله في القبول، وقعدت في الفلك بمثابة الهلك".

الثانية: "عندما تعلق الأمر بحال الركاب جميعهم في البحر" ولما ملكنا البحر، وجن علينا الليل" جاء جواب الشرط متعلق بالركاب "عشيتنا سحابة. وبقينا في يد الحين بين البحرين".

الثالثة: عندما تعلق الأمر بحال السفينة والبطل "فلما سلمت السفينة، وأحلتنا المدينة" جاء الجواب متعلقا بالبطل "اقتضى الناس ما وعدوه، فنقدوه".

أما عن أساليب الاستفهام فقد لجأ الهمذاني إلى توظيف الاستفهام في موضعين تعلقا ببطل المقامة أبي الفتح الإسكندري، الأول عندما تعجب الراوي من عدم خوف البطل من الغرق "ما الذي أمنك من العطب؟"، والموضع الثاني قوله: "كيف نصرك الصبر وخذلنا؟" والملاحظ أن كلا الموضعين كان السائل هو الراوي والمسؤول كان البطل، ولعل الغرض الأدبي من توظيف الاستفهام هو التعجب من حال البطل، وفي ذلك إشارة دلالية على أن البطل هو محور العملية السردية في المقامة، فالتعجب كم يؤكد الجرجاني "انفعال النفس عما خفي سببه" (الجرجاني، 1993، صفحة 62) (البلخي، 2006، صفحة 108). وقد لجأ الهمذاني للاستفهام التعجبي بهدف إثارة المتلقي وتحفيزه وتشويقه.

أما بالنسبة للأساليب النفي الموظفة في المقامة فقد استعان الهمذاني بأدوات النفي المستقبلية، حيث ارتكزت المقامة على أداتا النفي (لا) و(لن)، وقد عملتا على نفي واستنكار حال الركاب، أما عن (لا) فقد تنوع استخدامها بين الدخول على الأسماء والأفعال في الجمل، وإذا ما اقترنت بالأسماء، فإن الأسماء لا تتأثر بها لكن يلزم تكريرها كما يذكر المالقي (المالقي، 1982، الصفحات 331-332). ومن ذلك قول عيسى بن هشام: "لا نملك غدة غير الدعاء، ولا حيلة غير البكاء، ولا عصمة غير الرجاء"، أما إذا اقترنت دخولها بالأفعال فغالبا ما تختص بالمضارع، ولعل ما يؤكد ذلك قول الراوي "وفينا رجل لا يخضل جفنه، ولا تبتل عينه" أما توظيف (لن) فجاء في المقامة في عبارة "فقال: لن أفعل ذلك" والنفي بـ (لن) "ليس معناه التأييد عند أغلب النحاة، بل إن النفي مستمر في المستقبل، إلا أن يطرأ ما يزيله" (الزمخشري، د.ت، صفحة 307).

وربما أن في لجوء الهمذاني إلى توظيف أسلوب النفي الدال على المستقبل رؤية مستقبلية للواقع المعيش، وربما يكون وسيلة تعبيرية رافضة للواقع الاجتماعي في عصره، فالنفي صورة تعبيرية عن حالة الاستياء التي تتقاطع بين ركاب السفينة وأفراد الطبقة المتدنية من المجتمع العباسي.

ثالثاً: بنية المكان

يشكل المكان عنصراً بنائياً مهماً في الدراسات البنيوية السردية، إذ يعبر عن جملة من العلاقات المنعكسة في صميم العمل السردية، ولا يفصل في بنيته عن باقي العناصر السردية، فالبنويون يولون اهتماماً في بنية المكان، والاستراتيجيات أو الآليات التي أدت إلى إبراز بنية المكان في النص، مستندين في ذلك إلى العلاقات السببية التي أنتجت ضمن البنيات النصية المختلفة، مما دفعهم للبحث عن هذه الآليات والاستراتيجيات. ولما كان المكان عماد التركيب السردية، والإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويجري عليه الزمان، جاء بناؤه في المقامة متدرجاً بحسب نمو الأحداث، ومرتبطة بحالة الشخوص "فالمكان عندنا شأنه شأن عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناءً خارجياً مرئياً، ولا حيزاً محدد المساحة، ولا تركيباً من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير المحتوي على تاريخ ما" (حمودة ح، 2006، صفحة 23).

استراتيجية بناء أمكنة المقامة

• الوصف وبنية المكان

يعد الوصف آلية أو أداة استراتيجية لتقديم بنية المكان في النص السردي، لا سيما وأن الوصف ارتبط منذ المحاكاة الأرسطية بتصوير الطبيعة كما هي في العالم الخارجي (القواسمة، 2008، صفحة 103). وقد اقترن الوصف في السرد المعاصر حتى أصبح المسيطر على الفعل والحركة في السرد، ومن خلال الوصف يستطيع المتلقي أن يستكشف البنية العميقة للمكان، وأن يتعرف على جزئيات المكان من خلال علاقة الوصف بإنجاز الفعل وهو ما يعرف بالصورة السردية، والصورة الوصفية التي تعرض الأشياء في سكونها (قاسم، 1984، صفحة 83). ومن هنا عد الوصف "المكان الذي تتوقف عنده القصة" (الجابري، 2011، صفحة 283).

أخذ وصف المكان في المقامة الحرزية حيزاً ملحوظاً من السرد، إذ احتلت الجمل الوصفية المكانية مواقع متعددة في السرد، سواء أكانت في وصف البحر " وَدُونَهُ مِنَ الْبَحْرِ وَتَأَبَّ بِغَارِهِ" أو في وصف السحابة الماطرة "عَشِيئَتْنَا سَحَابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الْأَمْطَارِ جِبَالاً، وَتَحُودُ مِنَ الْعَيْمِ جِبَالاً، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الْأَمْوَجَ أَرْوَاجاً، وَالْأَمْطَارَ أَفْوَاجاً" أو في وصف ركاب السفينة "وَأَصْبَحْنَا نَبَاكِي وَنَنَسَاكِي" أو في وصف البطل "وَفِينَا رَجُلٌ لَا يَخْضَلُ جَفْنَهُ، وَلَا تَبْتَلُ عَيْبُهُ، رَجِيُّ الصَّدْرِ مُنْشَرِّحُهُ، نَشِيْطُ الْقَلْبِ فَرِحُهُ"، وهنا لا بد من التأكيد على أن هذه الصور الوصفية المضطربة للمكان تدلنا على الموقف من الواقع "فعل تقديم المكان عبر صورة ضبابية أو المبالغة في تصوير الأشياء، والإكثار من تفاصيل الأمكنة، إنما في الواقع يدل على موقف محدد تجاه هذا العالم الغامض المتغير" (حسين خ. دبت، صفحة 124).

• الشخصية وبنية المكان

تجمع الشخصية والمكان السردية علاقات بنائية تفاعلية، لأن هذه العلاقة "تتعدى العلاقات الشكلية، فالمكان لم يعد إطاراً خارجياً جامعا لحركة الشخصيات، بل إن المكان الروائي تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الخرافي والفيزيائي، فقد أصبح سلوك الشخصية واتجاهها زيادة على أن تقاليد المكان وأعرافه تحكم نفسية الشخصيات وممارستها" (شاهين، 2011، صفحة 113). فالشخصية تسهم في رسم المكان وأبعاده، وتجمعهما علاقة التآثر والتأثير، لا سيما وأن المبدع "يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم" (لحميداني، 2000، صفحة 70).

إن العلاقة القائمة بين المكان والشخصيات في المقامة الحرزية تمتح من مستوى التآثر والتأثير، إذ عكس اضطراب البحر صورة الراوي وركاب السفينة، فالبحر المتلاطم الموج، والرياح قوية الاندفاع، أثرت في طبيعة الركاب النفسية، فأصابهم الخوف والقلق، ولما كان المكان السردية يستمد صورته من تأثيرات الواقع فإن إظهار صورة البحر والركاب على هذا النحو يوحى بانعكاسات الواقع وتأثيراته.

كما لو دققنا النظر في الأبعاد التي حملها مصطلح الحرز الذي يملكه البطل في المقامة، وجدناه لا ينادى عن علاقة الركاب والراوي بالبحر، فالحرز بعيداً عن النظر إليه كوسيلة أو أداة للنجاة، يمثل في كينونته الصغرى جزئية من المكان، وما التعلق النفسي به إلا لرغبة البطل في التعلق بالأمل، فالحرز على الرغم من أنه مكانياً جزء من كل، إلا أنه كان المكان الآمن الذي احتضن ركاب السفينة، فلا البحر كان آمناً، ولا السفينة التي تقلهم في عرض

البحر، بل كان الحرز بحدوده المكانية النفسية كما اعتقدوا "وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ الْعَطْبِ؟ فَقَالَ: جَزْرٌ لَا يَغْرُقُ صَاحِبُهُ، وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلَّ مَنْكُمُ جَزْرًا لَفَعَلْتُ".

• أنواع الأمكنة ودلالاتها في المقامة

تنوعت الأمكنة في المقامة بين المفتوحة والمغلقة، حاملة معها دلالات مختلفة لا شك أنها كانت انعكاسا واقعيا معبرا، فالراوي افتتح المقامة بلفظة الغربة، التي حملت في طياتها توافقا مكانيا مع حالة القلق والخوف التي فرضها البحر، فعلى الرغم من أن السرد العربي في معظمه صور البحر مصدرا "اقتصاديا واجتماعيا، كونه يعد مصدرا للرزق إضافة إلى تخفيفه من معاناة الإنسان بما يمنحه له من راحة وطمأنينة، مما جعله عنصرا فاعلا وحاضرا في السرد العربي" (حسين ف، 2009، صفحة 145). وأن البحر مكان مفتوح يعبر عن كل ما هو جميل، إلا أنه جاء في المقامة مكانا مرعبا، مظلمًا، يبيث الخوف والقلق في نفوس الركاب، وهذه الصورة المغايرة وغير المألوفة للبحر تقاطعت مع غربة الراوي، ربما تكون نفسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، إلا أنها وفي جميع الحالات ليست إلا انعكاسا للواقع المأزوم في عصره.

شكل وصف الراوي للبحر وحركة الأمواج تماثلا نفسيا مع حركة فكر الراوي المشارك الداخلية، لتدل على الصراع الذي يعيشه من جراء ضغط الواقع، فكلاهما (المكان والإنسان) ملتحم بالآخر، ولذلك عكست صورة البحر حالة الراوي النفسية، وليس أدل على ذلك من الألفاظ التي وظفها الراوي لوصف المكان مثل: البحر وثاب بغاربه، الأمواج أزوجا، فضلا عن لجوء الراوي إلى الإكثار من أدوات النفي المعبرة عن موقفه الراض للواقع مثل: لا حيلة، لا عصمة، لا نملك.

أما السفينة فجاءت مكانا مغلقا تقوقع به الراوي عيسى بن هشام والبطل والركاب، إذ أعلن الراوي أن السفينة (الفلك) ما هي إلا وسيلة نقل تقف على حدود خطر الغرق "وقعدت من الفلك بمثابة الهلك"، وإذا كان البحر انعكاسا تمثيلا للواقع المعيش، فربما تكون السفينة هي الإطار الواقعي المفروض على الأفراد من ضرائب، فالسفينة مكان مغلق، تسير في البحر على غير اهتداء، وكأن السفينة صورة مصغرة للأفراد من الطبقة السفلى، تسير بهم في موج متلاطم وظروف صعبة، أما الحرز فهو من الناحية النفسية بمثابة مكان مصغر للأمل، فعلى الرغم من أنه أصغر وحدة بنائية مكانية في النص السردية إلا أنه تفاعل مع النص مظهرا الرغبات النفسية المكبوتة، ومشاعر التعلق بأي شيء ممكن ينقذ الركاب من الغرق " فأبت يده إلى جيبه فأخرج قطعة ديباج، فيها حقة عاج، قد ضمن صدر عا رقاعا" وإذا ما أخذنا لفظتي (الحرز/الجيب) مكانين مرادفين للاقتصاد، والمجتمع، فإن العلاقة البنائية تتضح للمتلقي، والمعنى العميق يطفوا على السطح، فهذه الألفاظ عبرت عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها الفرد في مجتمعه، فالأمان النفسي في النص (الحرز) ينكشف للمتلقي من خلال الأمان الاقتصادي (الجيب) فلا يعود هنالك اضطراب وقلق وخوف.

رابعاً: بنية الزمان

يمثل الزمن في السرد عنصراً لا تكتمل حلقة السرد دونه، فالزمن من المنظور الإنساني هو الحياة بديمومتها أو انقطاعها، لذلك فوجوده في النصوص السردية أمر لا بد منه "فهم أي عمل أدبي متوقف على فهم وجوده في الزمن" (بحراوي، 2009، الصفحات 109-110). ولقد اهتم النيبويون بعنصر الزمن السردى وقدموا دراسات جادة في جوانبه من أمثال رولان بارت الذي أعلن بأن "أزمة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي. كما أكد على أن المنطق أو السياق السردى هو الذي يوضح الزمن السردى، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام" (بارت، 2002، الصفحات 53-54).

بينما أشار تودوروف إلى أن الزمن السردى متأرجح بين زمن القصة وزمن الخطاب "زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي" (تودوروف، 2005، صفحة 110). وهو بذلك يفرق بين أزمنة داخلية تتمثل في زمن النص، وأزمنة خارجية تتمثل في زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب، والظروف التي أحاطت به. ثم توالت الدراسات والتقسيمات الزمانية للسرد وتنوعت معها الرؤى والنظرات النقدية. ويظهر الزمن السردى في المقامة بين زمانين:

الأول: زمن خارجي

أي الزمن الذي عاش فيه الهمذاني، وهو القرن الرابع الهجري أو المئة الثالثة من قيام الدولة العباسية، حيث مال معظم دراسي الأدب ومؤرخيه إلى القول "إن دخول البويهيين بغداد العام 334هـ، بمثابة بدء ذلك القرن المضطرب والمتناقض والمتشابك" (الزيات، 1954، صفحة 217). وهو قرن سادت فيه الصراعات المذهبية والعقدية، والاحتقانات الاجتماعية، والخلافات السياسية، مما أضر بالدولة العباسية سياسياً واقتصادياً واجتماعياً (فاخوري، 1960، صفحة 736) (حني، جرجي، و جبور، 1994، صفحة 549).

الثاني: زمن داخلي

ويتمثل في زمن المقامة، وهو "الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي يجري فيها السرد، وزمن الكتابة، وزمن القراءة" (تودوروف، 2005، صفحة 110) وطبيعة هذا الزمن في المقامة يتكئ على سرد الراوي المشارك، حيث يقص على القارئ مغامراته مع البطل أبي الفتح الإسكندري، وفق محاور هي:

الترتيب الزمني؛ أي النسق الترتيبي للزمن في السرد "وهو في الرواية التقليدية ينهض على نظام التعاقب الزمني، وهو نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق" (مرشد، 2005، صفحة 237). كما أن الترتيب الزمني يعنى بدراسة العلاقات المختلفة بين النظام الزمني للوقائع والنظام الزمني المزيف في الحكى.

سار الزمن في المقامة الحزبية وفق ترتيب زمني متعاقب، إذ انطلق زمن القصة من نقطة البداية السببية، والمتمثل في قرار الراوي المشارك العودة من بلاد الغربية رغم المخاطر التي سيواجهها في البحر بسبب اضطرابه، ثم يسترسل الزمن قدماً في المقامة ليتسدد ليل الراوي والركاب الأحداث "ولما ملكنا البحر وجن علينا الليل ليتوقف الزمن هنا بتباطئه عبر الوقفة الوصفية وهي" توقفات معينة يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها" (لحميداني، 2000، صفحة 76). وتتجلى قدرة الوقفة

الوصفية في إيقاف تدفق الأحداث الرئيسية بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي، لتقوم الوصف في منظومة الحكي، مما يؤدي إلى توقف زمن الحكاية (مرشد، 2005، صفحة 310). وقد استطاع الراوي في هذه الوقفة رسم الصورة السردية بدقة للمتلقى فقال: "عَشِيَّتْنَا سَحَابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الْأَمْطَارِ جِبَالًا، وَتَحُودُ مِنَ الْعَيْمِ جِبَالًا، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الْأَمْوَاجَ أَرْوَاجًا، وَالْأَمْطَارَ أَفْوَاجًا، وَتَبِينَا فِي يَدِ الْجِينِ، بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ، لَا نَمْلِكُ عُدَّةَ غَيْرِ الدُّعَاءِ، وَلَا جِيلَةَ إِلَّا الْبُكَاءَ وَلَا عِصْمَةَ غَيْرِ الرَّجَاءِ" (عبده، 1924). ثم لجأ الراوي المشارك إلى تفعيل تقنية تسريع الحكي بعد الوقفة الوصفية، إذ دلت عبارة "وَطَوَيْنَاهَا لَيْلَةً نَابِغِيَّةً. وَأَصْبَحْنَا نَتْبَاكِي وَنَتْسَاكِي" على تسريع السرد، ونعني بتسريع السرد "تقديم خلاصة فترة زمنية في أسطر قليلة وذكر أهم ما حدث فيها، كما يمكن تسريعه بشكل أكبر عبر القفز عن فترة زمنية محددة دون الإشارة إلى ما حدث فيها" (المانعي، 2010، صفحة 54). فالراوي المشارك قدم خلاصة محددة بينت حال الركاب في الليل والصبح.

وعندما انتهى الراوي المشارك من تسريع السرد من خلال الخلاصة الزمنية عاد الراوي إلى تبطينه السرد من جديد من خلال الوقفة الوصفية للبطل أبي الفتح الإسكندري وَفِينَا رَجُلٌ لَا يَخْضَلُ جَفْنُهُ، وَلَا تَبْتَلُ عَيْنُهُ، رَخِي الصَّدْرُ مُنْشَرْحُهُ، نَشِيْبُ الْقَلْبِ فَرْحُهُ" (عبده، 1924). ثم جاء الراوي بتقنية المشهد لمنح الزمن في القصة نسفا بطيئا يكشف فيه العلاقة بين الشخصيات، ويقصد بتقنية المشهد المقطع الحوارية الذي يأتي عبر المسار السردية، وقد يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا، حيث تكون المدة المستغرقة في زمن الحكاية هي نفسها المدة المستغرقة في زمن القصة (جنيت، دت، صفحة 108). وقد دار في المقامة بين الراوي والبطل: "وَقُلْنَا لَهُ: مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ الْعَطْبِ؟ فَقَالَ: جُرُؤٌ لَا يَغْرَقُ صَاحِبُهُ، وَلَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كَلًّا مِنْكُمْ جُرُؤًا لَفَعَلْتُ، فَكُلُّ رَغَبٍ إِلَيْهِ، وَأَلْحَ فِي الْمَسْأَلَةِ عَلَيْهِ، فَقَالَ: لَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ حَتَّى يُعْطِينِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دِينَارًا الْآنَ، وَيَعِدَنِي دِينَارًا إِذَا سَلِمَ." (مرشد، 2005، صفحة 310).

وبعد أن بطيء الراوي السرد عاد زمن القص إلى الاسترسال والانطلاق "وَأَبَتْ يَدُهُ إِلَى جَنِيهِ، فَأَخْرَجَ قُطْعَةً دِيْبَاجٍ، فِيهَا حُقَّةٌ عَاجٍ، قَدْ ضُمِّنَ صَدْرُهَا رِقَاعًا، وَحَدَفَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنَّا بِوَاجِدَةٍ مِنْهَا" (عبده، 1924). ثم وصل السرد إلى نهايته مستخدما الراوي تقنية الحذف وتعني "إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث" (بحراوي، 2009، صفحة 156). حيث لم يعلم المتلقي أو يعرف ما الذي جرى من أحداث بعد أن منح البطل الحرز للركاب في البحر، فالراوي اختصر زمن القص بحذف ضمني للأحداث، والحذف الضمني هو الذي يمكن القارئ من أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية (جنيت، دت، صفحة 119). فقال الراوي المشارك: "فَلَمَّا سَلِمَتِ السَّوِيَّةُ، وَأَحْلَلْنَا الْمَدِينَةَ، أَفْتَضَى النَّاسَ مَا وَعَدُوهُ، فَفَقَدُوهُ، وَأَنْتَهَى الْأَمْرُ إِلَيَّ" (عبده، 1924). ليعود الراوي بعد ذلك فيوظف تقنية المشهد في حوار يكشف للمتلقى عن هوية البطل، وكيف استطاع أن يصبر على اضطراب الموج وارتفاعه، وعدم الخوف أو الخشية من الغرق "فَقَالَ: دَعُوهُ، فَقُلْتُ: لَكَ ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ تُعْلِمَنِي سِرَّ حَالِكَ، قَالَ: أَنَا مِنْ بِلَادِ الْإِسْكَانْدَرِيَّةِ، فَقُلْتُ: كَيْفَ نَصَرَكَ الصَّدْرُ وَحَدَلْنَا؟ فَأَنْشَأَ بِقَوْلٍ:

<p>تُ مَلَأْتُ الْكَيْسَ تَبْرًا قَ بِمَا يَغْشَاهُ صَدْرًا عَا مَا أُعْطِيتُ ضَرًّا وَبِهِ أُجْبِرُ كَسْرًا قِي لَمَّا كُفِّتُ عُدْرًا</p>	<p>وَيْكَ لَوْلَا الصَّبْرُ مَا كُنْتُ لَنْ يَنَالَ الْمَجْدَ مَنْ ضَا نَمَّ مَا أَعْقَبَنِي السَّا بَلْ بِهِ أَشْتَدُّ أَرْزًا وَلَوْ أَنِّي الْيَوْمَ فِي الْعَرِّ</p>
---	--

الخاتمة

استعانت الدراسة في معالجتها البنيوية لمقامات بديع الزمان الهمذاني بمقولات البنيوية التكوينية في التحليل البنيوي للنصوص، كما أفادت الدراسة من المنجز الشكلاني في تحليلهم للبنية السردية، إذ نظرت إلى البنية السردية من خلال المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

فمن ناحية المتن الحكائي، قامت الدراسة بالبحث عن الثنائيات الضدية التي تتعالق بنيويا مع النص السردية، وقد صدرت هذه الثنائيات عن ثنائية ضدية رئيسية هي (المحتال/ المحتال عليه) ثم تولد عن هذه الثنائية ثنائيات ضدية متنوعة شكلت مجمل العلاقات النصية في كل مقطع حكائي. وبالنسبة للمبنى الحكائي فقد تمحور الحديث عن المكونات الرئيسية لانساق النص السردية (المقامة) مثل بنية الشخصيات، التي أظهرت الدراسة وظائفها السردية التي أسندت إليها، والأفعال التي قامت بها، فاضطلع الراوي بوظيفتي سرد الأحداث، والمشاركة فيها، فهو راو مشارك يروي من منظور الرؤية، بينما جاءت شخصية الركاب شخصية شكلية إلا أنها عبّرت عن الهم الجمعي، فوجودهم كان نسيج وبنية نسقية تكتمل بهم الأنساق السردية، بينما جاء إسناد البطولة لابي الفتح الإسكندري حيث احتل محور السرد والوصف، كما منحه الراوي حرية الحوار وإيجاد الحلول للخروج من المأزق النفسي والخوف من الغرق.

وجاءت بنية اللغة في المقامة بنية متكاملة سواء على مستوى المفردة أو اللفظة أم على مستوى التركيب الجملي والبناء النحوي والصرفي، إذا لعبت اللفظة دورا في إثارة الأبعاد الدلالية للنص، بينما عملت الجمل بطولها وقصرها على ضبط الإيقاع الموسيقي في النص، وإيجاد مسافات توتر، كما تنوعت الجمل الإنشائية والأساليب الصرفية في المقامة فظهرت أساليب الاستفهام والشرط والنفي. أما عن بنية المكان والزمان فقد ركزت الدراسة على استراتيجيات بناء بنية المكان سواء من خلال الوصف، أو من خلال الشخصية، كذلك توصلت الدراسة إلى أن الثنائيات الضدية التي أوجدتها بنية المكان ترتبط بعلاقة الشخصية بالمكان، فأثرت به وتأثر بها. بينما جاءت بنية الزمان منقسمة إلى زمن خارجي، وآخر داخلي، وقد خلصت الدراسة إلى أن الراوي جعل الزمان يسير وفق تعاقب وتتابع مستمر وموظفا أساليب الوقفة الزمنية مثل المشهد الحوارية والوصفي، والتسريع الزمني مثل الخلاصة.

المصادر والمراجع

1. بارت، رولان (2002) **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، سوريا: مركز الإنماء الحضاري.
2. بحراوي، حسن (2009) **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
3. البلخي، محمد إبراهيم محمد شريف (2006) **أساليب الاستفهام في البحث البلاغي وأسرارها في القرآن الكريم**، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد- باكستان.
4. بنكراد، سعيد (2003) **سيمولوجية الشخصيات السردية**، عمان: دار مجدلاوي.
5. بو عزة، محمد (2010) **تحليل النص السردية**، ط1، الرباط: دار الأمان.
6. بيرسي، لوبوك (2000) **صناعة الرواية**، ترجمة عبد الستار جواد، عمان: دار مجدلاوي للنشر.
7. تودوروف، تزفتيان (2005) **مفاهيم سردية**، ترجمة عبد الرحمن مزيان، الجزائر: منشورات الاختلاف.
8. التونجي، محمد (1993) **المعجم المفصل في الأدب**، بيروت: دار الكتب العلمية.
9. الجابري، فوزية لعيوس، (2011) **التحليل البنيوي للرواية العربية**، عمان: دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع.
10. الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف (1993) **كتاب التعريفات**، بيروت: دار الكتب العلمية.
11. جنيت، جبرار (د، ت) **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة محمد المعتصم وآخرين، الجزائر: دار الاختلاف.
12. حتي، فيليب وآخرون (1994) **تاريخ العرب**، ط9، بيروت: دار غندور للطباعة والنشر.
13. حسين، خالد حسن (د.ت) **شعرية المكان في الرواية الجديدة**، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض.
14. حسين، فهد (2009) **المكان في الرواية البحرينية**، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين.
15. حمودة، حنان (2006) **الزمكانية وبنية الشعر المعاصر**، الأردن: عالم الكتب الحديث، وجمادى للكتاب العالمي.
16. حمودة، عبد العزيز (1998) **المرابا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، الكويت: عالم المعرفة، العدد 232.
17. خليل، إبراهيم (2002) **أقنعة الراوي**، عمان: وزارة الثقافة.
18. راغب، نبيل (2003) **عناصر البلاغة الأدبية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
19. ريكور، بول (1999) **الوجود والزمان والسرد**، ط1، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
20. الزمخشري، محمود بن عمر (د.ت) **المفصل في علم العربية**، بيروت: دار الجليل.
21. الزيات، أحمد (1954) **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة: دار المعارف.
22. السعافين، إبراهيم (1987) **أصول المقامات**، بيروت: دار المناهل.
23. شاهين، أسماء (2011) **جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
24. شتراوس، كلود ليفي (1983) **الأنثروبولوجيا البنيوية**، ترجمة: مصطفى صالح، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
25. شحيد، جمال (1986) **البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان**، بيروت: دار الرشيد.
26. صحراوي، إبراهيم (1999) **تحليل الخطاب الأدبي**، الجزائر: دار الأفاق.
27. عبده، محمد (1924) **مقامات بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
28. عبيد، صابر، البياتي، سوسن (2012) **جماليات التشكيل الروائي**، إربد: عالم الكتب الحديث.

29. العيد، يمنى (1985) في معرفة النص، ط3، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.
30. عيلان، عمر (2008) في مناهج تحليل الخطاب السردي، دمشق: اتحاد الكتاب العربي.
31. الفاخوري، حنا (1960) تاريخ الأدب العربي، ط3، بيروت: المطبعة البوليسية.
32. فضل، صلاح (1998) نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة: دار الشروق.
33. قاسم، سيزا (1984) بناء الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
34. القواسمة، محمد عبد الله (2008) البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، عمان: مكتبة المجتمع العربي.
35. كريزويل، إديث (1993) عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، القاهرة: دار سعاد الصباح.
36. لحميداني، حميد (2000) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
37. الماضي، شكري عزيز (1986) في نظرية الأدب، ط1، بيروت: دار الحداثة.
38. المالقي، أحمد (1982) رصيف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: أحمد الخراط، دمشق: دار القلم.
39. المناعي، علي (2010) القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.
40. مرشد، أحمد (2005) البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
41. المسدي، عبد السلام (1995) قضية البنيوية، تونس: دار الجنوب للنشر.
42. ابن منظور، محمد بن مكرم (1997) لسان العرب، ج14، ط1، بيروت: دار صادر.
43. ناصيف، مصطفى (1998) محاورات مع النثر العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة.
44. النحوي، عدنان (1999) الأسلوب والأسلوبية، ط1، الرياض: دار النحوي للنشر والتوزيع.
45. ياكبسون، رومان وآخرون (1982) نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.