

البنى السردية في حكايات من كتاب

(الأغاني)

(ليلى العامرية ومجنونها أنموذجًا)

د. عزيزة عزالدين لافي

كلية التربية للبنات جامعة الانبار

يعد كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني مصدرًا أدبيًا هامًا؛ كونه يجمع - بين دفتيه - عددًا ضخمًا من الحكايات التي عني الأصفهاني بجمعها، وحسبه أن قضى - من عمره - خمسين عامًا في تأليفها، وهو زمن ليس بالقليل، فجاء مؤلفه جامعًا لكثير من الأشعار، والمواقف الطريفة، التي ربما قد انفرد الأصفهاني بذكر الكثير منها. وقد كان مجلس الأصفهاني من الخلفاء، وقربه من بلاطهم، مما حفزه على تأليف ذلك المؤلف الهام، الذي عدّه النقاد من أهم مصادر الأدب العربي، رغم تحفظ عدد ليس بالقليل على الكتاب. ولا يقلل - من قيمة الكتاب - ما اتهمه به - البعض من التحيز للعباسيين، وتجاهل الكثير من الشعراء الأمويين، بالإضافة إلى الانطباع الذي يخرج به القارئ عن الكتاب، وهو الإفراط في ذكر أخبار الجواري والغلمان، وحياة الترف واللهو، مع تجاهل الجاد النافع، إلا إذا كان طريقًا، وهي اتهامات بالغت كثيرًا في تهوين قيمة ذلك المؤلف الضخم؛ لأنه وإن كان قد وُضع بهدف المسامرة، إلا أنه قد ذكر كثيرًا من الروايات، التي اتفقت حولها كثير من المصادر، وأيدتها المراجع السابقة واللاحقة، بما يضع الكتاب في الموضوع اللائق به. ولئن حوى ذلك الكتاب قدرًا هائلًا من الأحداث، فمردّ ذلك إلى غزارة الشخصيات والأحداث التي تناولها الأصفهاني، والتي اتبع فيها تقنية سردية خاصة، برع في إضفاء جاذبية خاصة عليها، فجاء السرد مميزًا في الأسلوب، متنوعًا في التقنيات. وبناء على ما سبق، فقد اقتضى بحثنا هذا أن نتناول مقومات البنية السردية في حكايات كتاب الأغاني، من خلال تناول ما ذكره الأصفهاني من قصة ليلي العامرية ومجنونها، وجاء ذلك بحسب المنهج البحثي وخطة البحث.

أهمية الموضوع وأسباب اختياره:

يظهر أهمية الموضوع في النقاط التالية:

- ١) اهتمام الباحثين بكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وما يجمعه بين دفتيه من علوم الأدب.
- ٢) الحاجة لإظهار الشخصيات والأحداث التي تناولها الأصفهاني في قصة ليلي العامرية.
- ٣) تكامل مقومات البنية السردية في حكايات كتاب الأغاني.

منهج البحث:

اتبعت في بحثي هذا المنهج الوصفي مستخدمًا أحد آلياته، وهو التحليل، حيث يتم من خلاله تحليل الشخصيات والفضاء في القصة موضع البحث.

خطة البحث:

اشتملت خطة البحث على مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، وفهارس. المقدمة: واشتملت على أهمية الموضوع وأسباب اختياره، ومنهج البحث، وخطة البحث. المبحث الأول: الشخصيات والأحداث في حكاية ليلي العامرية ومجنونها، وفيه مطلبان: المطلب الأول: ملامح الشخصيات في الحكاية. المطلب الثاني: بنية الحدث في الحكاية. المبحث الثاني: الفضاء في حكاية ليلي العامرية ومجنونها، وفيه مطلبان: المطلب الأول: بنية الزمان في الحكاية. المطلب الثاني: البنية المكانية في الحكاية. الخاتمة: وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها. الفهارس: واشتملت على: فهرس المصادر والمراجع. فهرس المحتويات.

المبحث الأول الشخصيات والأحداث في حكاية ليلي العامرية ومجنونها

توطئة:

تظل حكايات (قيس بن الملوح)، ومعشوقته (ليلي) مصدرًا ملهمًا لدارسي التراث العربي، رغم اختلاف المصادر والرواة في وجودهما التاريخي، من منكر لوجودهما على الإطلاق، والمقر له، مع اختلاف الروايات واتفاقها، فيما يُنسب لهما حكايات، وما ذكرته المراجع من شعر على لسان قيس بن الملوح، وما أصابه من استطرارة عقله، واضطراب وجدانه؛ جرّاء مفارقتها محبوبته (ليلي العامرية). ولقد حرص (أبو الفرج الأصفهاني) على إيراد كل ما يتعلق بهما من أقوال، وما يُنسب إليهما من أشعار، فيكون كتابه (الأغاني) - بذلك - من أهم المصادر التي ذكرت تفصيلات تلك الحكاية. ولقد عُنيّا - في بحثنا هذا - بدراسة البنية السردية في كتاب (الأغاني)، متخذين من حكاية (ليلي العامرية ومجنونها) مثالًا للتطبيق، وذلك على النحو التالي ذكره، بأمر الله تعالى.

نعني بالشخصية في السرد القصصي: الفرد الواقعي أو الخيالي، الذي تدور حوله الأحداث في السرد القصصي، أو هو الدور الذي يؤديه المؤدي^(١). ويمكن أن يظل الشخصيّة -كاتب النص- في بعض التجارب القصصية في حالة كُمون^(٢)، والشخصيّة القصصيّة على قسمين: أ- المسطّحة (الكاريكاتيرية): التي لا تتغيّر سماتها طوال النصّ القصصي، كما أننا نعرفها بسهولة، فهي لا تحتاج لذكر. ب- المستديرة: وهي التي تتركّب من من السمات، غير المنسجمة، فهي ليست على حالة واحدة^(٣).

ما يجب ذكره أنّ الحدث والشخصيّة متلازمان، فلا حدث من دون شخصيّة، ولهذا يقول رشاد رشدي في كتابه: فن القصة القصيرة: أنه من الخطأ الفصل بين الشخصية وبين الحدث؛ لأنّ الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل، فلو أنّ الكاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل، لكانت قصته أقرب إلى الخبر المجرد من القصة، لأنّ القصة إنما تُصوّر حدثاً متكاملًا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل، أي عندما يجيب الكاتب على أسئلة أربعة، وهي: كيف، وأين، ومتى، ولم وقع الحدث^(٤).

وقد اهتم الاصفهاني بذكر ملامح الشخصيات في حكايات (ليلي العامرية ومجنونها)، وانصب الاهتمام على ذكر التفاصيل (الملامح النفسية): ومن ذلك ما أورده الأصفهاني عن (ليلي): فأردت أن تعلم هل لها عنده مثل ما له عندها، فجعلت تعرض عن حديثها ساعة بعد ساعة، وتحدث غيره. فبينما هي تحدثه، إذ أقبل فتى من الحي، فدعته وسارته سرارًا طويلاً، ثم قالت له: انصرف، ثم نظرت إلى وجه المجنون قد تغير، وانتقع لونه، وشقّ - عليه - فعلها^(٥). وقد بدت (ليلي) - في الفقرة السابقة - صورة للأثنى التي لا تعدم الحيلة في اجتذاب الرجل، وقدرتها الفطرية على فهم لغة العاطفة، بما أتاها الله من فطرة وتمرس في هذا المجال. وقد برز ذلك - في الفقرة - في فهمها لما يكنه (قيس) لها، فاستطاعت التعرف على حقيقة مشاعره نحوها؛ بإطالة الحدث مع الفتى الذي يعيش معها في الحي، وأجاد اللفظ في الدلالة على توجه الشخصية، من التأكيد بالمفعول المطلق (سرارًا) مع نعته بـ (طويلاً)، مما عكس شدة رغبتها في اكتناه ما يعتمل في نفي (قيس)، مع جملة الحال (قد تغير - انتقع وجهه)، وهو ما يبين تأثر (قيس) بما حدث، فبدا محببًا قد تمكن الجب من قلبه، فلم يطق - غيرة - أن يرى حبيبته تحادث شخصاً آخر. وأجاد المبدع في رسم الملامح النفسية لولي (ليلي)، الذي رفض تزويجها لقيس، فأورد - على لسان الأب - ما نصه: فأبى وحلف بطلاق أمها، إنه لا يزوجه إياها أبداً، وقال: أفضح نفسي وعشيرتي، وأسم ابنتي بميسم الفضيحة؟ فانصرفوا عنه^(٦).

بدا ولي (ليلي) الرجل المتحجر قلبه، الذي لا يبالي بمشاعر الآخرين، كما أظهر المبدع حرص العرب على تقاليدهم، من رفض زواج ابنتهم بمن شبّب بها في شعره، وقد ظهر ذلك في ألفاظه، من قسمه بطلاق أمها، مع استخدام الطرف (أبداً)، والذي يؤكد على عدم التراجع عن قراره في المستقبل، فمثّل ولي (ليلي) صورة الرجل العربي المحافظ على تقاليد قومه، ولو كلفه ذلك الكثير من التضحيات؛ لأن مخالفة ما توارثه عن قومه - من تقاليد - يمثل (فضيحة) لا يرضاها لنفسه أو عشيرته، وفي ذلك دلالة على تعبير العرب لمن يخالف نهجهم الذي نشؤوا عليه. وقد أجمعت المصادر على رفض عشيرة (ليلي) جميع الوساطات لتزويجها من (قيس)، ومن ذلك ما كان من "نوفل بن مسحاق"، الذي نزل مجمّعاً المجمع، فراً (قيساً) عريان يلعب بالتراب، فكساه ثوباً، فقال له قائل: وهل تدري من هذا أصلحك الله؟ قال: لا، قال: هذا المجنون (قيس بن الملوّح)، ما يلبس الثياب ولا يريدها، فدعا به فكلمه، فجعل يجيبه عن غير ما يكلمه به، فقالوا له: إن أردت أن يكلمك كلاماً صحيحاً فاذكر له ليلي وسله عن حبه لها، ففعل فأقبل عليه المجنون يحدثه بحديثها وينشده شعره فيها، فقال له نوفل: الحب صيرك إلى ما أرى؟ قال: نعم، وسينتهي بي إلى أشدّ مما ترى، قال أحبّ أن أزوجه؟ قال: نعم وهل إلى ذلك من سبيل! قال: انطلق معي حتى أقدم بك عليها فأخطبها لك وأرغب لك في المهر، قال: أفتراك فاعلاً؟ قال: نعم، قال:

انظر ما نقول! قال: على أن أفعل بك ذلك، فارتحل معه، ودعا له بثياب فلبسها المجنون، وراح معه كأصح أصحابه، يحدثه وينشده، فبلغ ذلك قومها فتلقوه بالسلاح، وقالوا له: والله يا بن مسحاق، لا يدخل المجنون منزلنا أبداً أو نموت، وقد هدر السلطان دمه، فأقبل بهم وأدبر، فأبوا، فلما رأى ذلك قال للمجنون: انصرف، قال المجنون: والله ما وفيت بالعهد، قال: انصرفك أيسر علي من سفك الدماء، فانصرف^(٧). وتدل الفقرة السابقة على مدى تعنت عشيرة (ليلي) تجاه (قيس)، والذي برع أبو الفرج الأصفهاني في رسم ملامحه النفسية.

كما أجاد المبدع في رسم ملامح شخصيات أفراد أسرة (قيس)، والمقربين منهم من العائلة والأصدقاء، وقد تواطؤوا - فيما بينهم - على التخفيف عن الشاعر المتيم ما استطاعوا، ومن ذلك حرصهم على إسعاده ولو بالأخبار الكاذبة عن (نجد)، حيث مسكن (ليلي) الجديد، مع زوجها الذي تزوجته رغماً عنها، فيورد على لسان أحدهم، مخاطباً أحد الغرياء الزائرين، ما نصه: فإن شئت الأجر، دنوت منه، فأخبرته أنك أقبلت من (نجد)، فدنوت منه، وأقبلوا عليه، فقالوا له: يا أبا المهدي، هذا الفتى أقبل من نجد، فتنفس تنفساً ظننت أن كبده قد انصدعت، ثم

جعل يسألني عن وادٍ وموضعٍ موضعٍ، وأنا أخبره وهو يبكي أحر بكاءٍ وأوجعه للقلب^(٨). وقد أبرزت الفقرة شدة رحمة القوم لـ (قيس)، رحمة من يحاول إنقاذه مما حلَّ به، حتى إنهم يحاولون إقناع الغريب بخداع (قيس)، مما يعكس شدة رأفتهم، وتيقنهم من أنه لا شفاء لقيس مما حلَّ به. وقد كان الأصفهاني موفقاً في رسم صورة (قيس) بعد أن ندم على تشبيهه بحبيبته، فأصبح يكني عنها بـ (أم مالك)، وهو استدراك لما سبق ولكن بعد فوات أوانه، يقول قيس^(٩):

بما رَحْبْتُ يَوْمًا عَلَيَّ تَصِيْقُ

تَكَادُ بِلَادُ اللَّهِ يَا أُمَّ مَالِكِ

وتذكر المصادر أنه "لما شَبَّبَ المجنون بليلى، وشهر بحبها، اجتمع إليه أهلها، فمنعوه من محادثتها، وزيارتها، وتهدّدوه، وأوعدوه بالقتل، فكان يأتي امرأة، فتعرف له خبرها، فنهوا تلك المرأة عن ذلك، فكان يأتي غفلات الحي في الليل"^(١٠). وكما تمكن الأصفهاني من رسم صورة (ليلى)، حيث اندفاع الفتيات وحققهن، واتباع الحيل الأنثوية الماكرة للتأكد من حب الحبيب، استطاع المؤلف رسم صورة (ليلى) العاقلة، بعد أن تزوجت، وتأكدت من أن حبها قاتل حبيبها، حيث أورد على لسانها ما نصه: لما اختلط عقل (قيس بن الملوح)، وترك الطعام والشراب، مضت أمه إلى (ليلى)، فقالت لها: إن قيساً قد ذهب حبك بعقله، وترك الطعام والشراب، فلو جنّته وقتاً، لرجوت أن يثوب إليه بعض عقله، فقالت ليلى: أما نهاراً فلا؛ لأنني لا آمن قومي على نفسي، ولكن ليلاً، فأنته ليلاً، فقالت له: يا قيس، إن أمك تزعم أنك جننت من أجلي، وتركت المطعم والمشرب، فاتق الله، وأبق على نفسك^(١١). كما تمكن الأصفهاني - على ضوء ما ورد في الفقرة السابقة - أن يرسم ملامح (ليلى) بعد زواجها، حيث بدت عاقلة حكيمة، قد امتلأت لأمر الله، واستطاعت تفهم الموقف، وأن لا أمل في التلاقي بين الحبيبين، بعد ضياع الفرصة بزواجها. وقد أظهرت الفقرة ذلك التوجه العقلاني، في قولها: (اتق الله)، الذي يبين استسلامها لقضاء الله، محاولتها تكذيب ما وصلها عما وصل إليه (قيس)، في قولها (إن أمك تزعم)، مع رجائها الخير لـ (قيس)؛ بطلبها - منه - الإبقاء على نفسه، فظهرت شخصيتها - في ذلك الموقف - أكثر نضجاً، وأشد تعقلاً للأمر.

المطلب الثاني بنية الحدث في الحكاية

تأثر (الأصفهاني) بالهدف من كتابه، وهو مسامرة الملوك والخلفاء، فجاء رسمه للأحداث موطناً للسماع، أكثر منه بناءً درامياً مكتوباً، ومن ذلك ما رواه - عن قيس - من أنه أقبل - ذات يوم - على ناقة كريمة له، وعليه حلتان من حلل الملوك، فمر بامرأة من قومه يقال لها: كريمة، وعندها جماعة نسوة يتحدثن فيهن ليلى، فأعجبهن جماله وكماله، فدعونه إلى النرول والحديث، فنزل وجعل يحدثهن، وأمر عبداً له، كان معه، فعقر لهن ناقته، وظل يحدثهن بقية يومه^(١٢). اهتم المبدع - في الفقرة السابقة - بوصف البطل على حساب الحدث المسرود، فرسم صورة للفارس الوسيم، الذي تتهافت عليه الفتيات، وقد أعجبهن جماله، فجاء الفعل مهيباً للسماع أكثر منه موطناً للحدث الدرامي، فدار الحدث - في الفقرة - ما بين الإعجاب بجمال البطل، والمبالغة في كرمه؛ بذبح ناقته للمعجبات، ولعل المبدع قد أراد أن يبين أنه قد كان بمقدور (قيس) الاستغناء عن حب (ليلى)؛ إذ يتوافر له الغنى والجمال والحسب، وهو ما تؤيده المصادر، من حيث نشأته المترفة، وطفولته اللاهية، وقد سُئِلَ "كيف كان سبب عشقك لليلى؟ قال: بينا أنا في عفوان عزتي وريعان صباي أسحب ذيل اللعب وأرمي الكواعب من كئيب، أصبو إليهن فيفترقن، وأهزأ بهن فلا ينتصفن، إذا اعتقلتي حبال فتاة من عذرة فذهلني حبها، وتيمني عشقها، وإذا جذبة جذبتني"^(١٣)، مما يدل على استغناؤه، وتمتعته بطفولة منعمة. ازداد الحدث تصاعداً بالتعريق بين الحبيبين، على النحو الذي أوردناه آنفاً، وقد بلغ ذروته عند النقاء (قيس) زوج (ليلى)، وسؤاله له عما إذا كان قد قبّلها أو ضمها إليه، إذ يقول

بِرِّكَ هَلْ ضَمَمْتِ إِلَيْكَ لَيْلَى قُبَيْلِ الصُّحُحِ أَوْ قَبَلْتِ فَاهَا

وَهَلْ رَفَّتِ عَلَيَّ قُرُونُ لَيْلَى رَفِيفِ الْأَقْحَوَانَةِ فِي نَدَاهَا

فقال: اللهم - إذ حلفتي - فنع، قال: فقبض المجنون بكلتا يديه قبضتين من الجمر، فما فارقهما حتى سقط مغشياً عليه، وسقط الجمر مع لحم راحتيه، وعض على شفته فقطعها، فقام زوج ليلى مغموماً، بقلعه متعجباً منه فمضى^(١٤). وقد دلت الفقرة السابقة على استيلاء مشاعر الصدمة على (قيس)، وكأن زوج (ليلى) قد أخطأ بزواجه منها، وقد جاء اللفظ معبراً عن ذلك، مثل: ضممت - رفّت عليك قرون ليلى (شعرها)، مع قبض (قيس) على الجمر بيديه حتى تساقط اللحم، فاكتسب الحدث الدرامي زخماً لا يخلو من مبالغة، وقد أفسح الأصفهاني الطريق أمام البطل، مع صدور فعل مختلف آخر من الزوج، الذي اغتمّ لتصرف (قيس)، وانصرف لشأنه. وقد برع المبدع في ذكر التصيلات التي تساعد على بناء الحدث، مع عرضها بصورة تجتذب - إليه - السامعين، ومن ذلك ما أورده على لسان (قيس)، إذ قال: طرّفنا ذات ليلةً أضياف ولم

يكن عندنا لهم أدم، فبعثني أبي منزل أبي ليلي وقال لي: اطلب - لنا- منه أدمًا، فأتيته فوقفته على خبائه فصحت به، فقال: ما تشاء؟ فقلت: طرَقًا ضيفان، ولا أدم عندنا لهم، فأرسلني أبي نطلب منك أدمًا، فقال: يا ليلي، أخرجني إليك ذلك النحي، فاملئي له إناءه من السمن، فأخرجته ومعني قعب، فجعلت تصب السمن فيه وتحدث، فألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب، ولا نعلم جميعًا، وهو يسيل، استنقعت أرجلنا في السمن، قال: فأتيهم ليلة ثانية أطلب نارًا، وأنا متلفع ببرد لي، فأخرجت لي نارًا في عطية، فأعطيتها، ووقفنا نتحدث، فلما احترقت العطبة خرقت من بردي خرقةً وجعلت النار فيها، فكلمنا احترقت خرقت أخرى وأدكيت بها النار حتى لم يبق علي من البرد إلا ما وارى عورتني، وما أعلق ما أصنع^(١٥). وقد أورد المبدع- في الفقرة السابقة- حدثًا يعتمد على الذكريات التي ألمَّ بها (قيس)، مذ كان صبيًا هو وليلي، ومن ثم، جاء الحدث طازجًا، راعى - فيه- من يرويه ذكر أدق التفاصيل، فكثرت حروف النسق في الفقرة، مما يعكس تلذذ السارد بالحدث المسرود، وهو امر حرص المبدع على إيراده، فأسهم - بذلك- في تغذية الحدث الرئيس، وهو فراق الحبيين على الرغم منهما. وتتقابل الشخصيات الكثيفة (المستديرة) مع الشخصيات المسطحة، والشخصية الكثيفة مؤهلة لأن تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإن لم تفاجئنا، فإنها مسطحة^(١٦). وتمثل (ليلي) نموذجًا للشخصية الكثيفة، أو المستديرة، لا سيما وأنها شخصية متقلبة الأطوار، فهي تحب (قيس)، وتزوج من غيره، وتتسم بالجموح الشديد فترة الشباب، بينما نراها في ثوب العقل والرزانة بعد الزواج، كما ذكرنا أنفًا من زيارتها لحبيبها (قيس)، بعد زواجها، ومطالبتها إياه بالتصبر في مواجهة ما حل بحبهما من محنة. ويبدو زوج (ليلي) شخصية مسطحة، فقد أمحت الملامح النفسية للشخصية، فبدت تقليدية باهتة، وظهر الزوج في الثياب التقليدية، من الاعتراف لقيس، إذ استحلفه، بأنه قد عاش (ليلي) معاشرته الأزواج، ولم يفجؤنا إلا بعطفه على (قيس)، وكان عطفًا منقولًا بالرواية، فلم يصدر عنه فعل يذكر، يدل على عطفه عمليًا على الحال التي وصل إليها (قيس)، ولم يكف تعاطفه النظري في إحداث نقلة بالشخصية، فجاءت شخصيته مسطحة من الناحية الروائية.

المبحث الثاني الفضا، في حكاية ليللي العامرية ومجنونها

المطلب الأول بنية الزمان في الحكاية

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة، بعنصري الزمن والمكان في الجنس القصصي، فظهرت - حول هذين العنصرين- كثيرٌ من الدراسات والأبحاث، وتعددت المفاهيم والمصطلحات؛ لأنهما يشكلان ثنائيًا متشابكًا في النص القصصي، ولهما تأثير قوي في تحديد السياق، وكشف أغوار النص، والقدرة على التفريق بين الأجناس الأدبية، ولشدة العلاقة ما بين الزمان والمكان في النص القصصي؛ تبنى بعض النقاد مصطلحًا جديدًا، يجمع ما بين العنصرين، وهو الزمكانية^(١٧). فماذا نعني بالزمن القصصي؟ وهل هو زمنٌ حقيقيٌّ أم خياليٌّ؟ الزمن هنا ليس الزمن المعروف، والذي يُقاس بالساعة، بل هو زمنٌ وهميٌّ، ويُعنى بقياس المدة الزمنية التي تُغطّيها المواقف والأحداث الممثلة^(١٨).

ويفرق الناقد الفرنسي (جيرار جنيت)، بين شكلين من الزمن في السرد القصصي، هما: زمن القصة (الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة)، وزمن الحكاية (الترتيب الزمني للكاذب لتنظيمها في الحكاية)^(١٩). فالزمن الروائي -كما يتفق جل الدارسين- هو عبارة عن مقولة تحولت إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء في مختلف المجالات، وقد اختلفت حولها الآراء، فالبعض أنكر وجود الزمن، والبعض قال بأنه محير، ويقول «عبد المالك مرتاض»: «مظهر وهمي، يزمّن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس... إنما نتوهم، أو نتحقق أننا نراه»^(٢٠). وكان للمدرسة الشكلية الروسية الدور الهام في دراسة الزمن دراسة أدبية؛ فروادها من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، وهم في ذلك مرتكزين على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث وبعضها البعض، لأن عرض هذه الأجزاء في الخطاب الأدبي يتم بطريقتين:

- ١- إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع متتابعة منطقيًا، وهذا ما أطلق عليه دارسوا الأدب وعرف لديهم باسم «المتن».
- ٢- وإما أن تأتي هذه الأحداث والوقائع خاضعة لهذا التتابع؛ فهي متتابعة دون أي منطق داخلي، ودون أي اهتمام باعتبارات زمنية، وهو ما نعتوه بتسمية «المبنى»^(٢١).

وبذلك نتضح لنا الأهمية الكبيرة والخاصة لعنصر الزمن في البناء السردية داخل العمل الروائي؛ ونظرًا لهذه الأهمية فإنه «من المعتذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذ جاز لنا افتراضًا أن نفكر في زمنٍ خالٍ من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»^(٢٢).

فأصل أي بناء سردي هو «أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل»^(٢٣)، كما أن الزمن ليس كتلة ثابتة لا تتغير؛ بل هو دائم التغيير والتحول «غير أن الزمن يشمل أيضًا تقلب الأحداث وتشويش

بنائها، وذلك بتقديم ما يجب أن يؤخر، وتأخير ما يجب أن يقدم»^(٢٤) وعلى غرار هذا نخلص إلى نتيجة مفادها أن «لكل رواية نمطها الزمني الخاص، باعتبار الزمن محور البنية الروائية، وجوهر تشكيلها»^(٢٥)، ولهذا لا يمكن الاستغناء عن عنصر الزمن كونه عنصرًا مهمًا في البناء الروائي. ولأنّ للزمن أثرًا كبيرًا في فهم دلالات النص، فقد استطاع النقاد المعاصرون من خلاله التغلغل إلى داخل النص الأدبي، كما أنه فتح الباب أمامهم لجعل النص القصصي نصًا حيًا يقبل التأويل والقراءة، ويحقق المتعة الأدبية، ومن ثم، التحليق في سماء الإبداع والمعاصرة، فالزمن - هنا - زمنٌ إنسانيٌّ. ولقد بدت التقنية الزمنية واضحة، في حكاية (ليلى العامرية ومجنونها)، إذ تعددت مواضع تقنيات الزمن السردية، ومن ثم، فقد تنوعت دلالاتها بشكل لافت للنظر. ومن ذلك ميل المؤلف للاختصار، إذ يقول: كان المجنون يهوى ليلى بنت مهدي بن سعد بن مهدي بن سعد بن مهدي... وتكنى أم مالك، وهما - حينئذ - صبيان، فعلق كل واحد منهما صاحبه، فلم يزالا - كذلك - حتى كبرا فحجبت عنه^(٢٦). فاختصر (الأصفهاني) في الفقرة ما بسطه في مواضع أخرى، وبرزت تقنية الاختصار والحذف في قوله: (فلم يزالا - كذلك - حتى كبرا فحجبت عنه)، ولعل السبب في ذلك كثرة روايات العامرية ومجنونها، مما جعل البسط في مواضع يقابل بالحذف في مواضع أخرى. والملاحظ - في الفقرة السابقة - تركيز الراوي على الحدث الرئيس، من نشأة الحبيين في صغرهما، واحتجاب البنت في سن الصبا، وفي ذلك إشارة إلى البيئة العربية القديمة، حيث التقاليد المحافظة، وارتباط الأليفين بعاطفة، كما شاع في كثير من الروايات في ذلك العصر. وقد استخدم المؤلف أدواته؛ لتبدو الفجوات الزمنية المحذوفة طبيعية، تسير في إطارها السليم، ومن ذلك الاعتراض في (كذلك)، حيث دل على مرور فترة من الزمن على ذات الوتيرة، مع مجيء (حتى) التي تقيد الغاية والهدف دالة على الحاجز الزمني الذي تبدأ - عنده - الدوال الزمنية في التغيير، وهو ما أضفى على الحذف اتساقًا، مع الترتيب بالفاء، في (فحجبت)، والتي دلت على الترتيب والتعقيب، وقد دعمها المؤلف بالبناء للمجهول، حيث حذف الفاعل، فأسهم ذلك في فاعلية الحذف والاختصار. وقد نوع المؤلف في تقنياته الزمنية السردية، فمال - أحيانًا - للارتداد، أو الرجوع - بالزمن - للوراء، حيث أورد - بخصوص - (قيس) أنه لما أصبح، لبس خُلتَه، وركب ناقة - له - أخرى، ومضى متعرضًا لهن، فألقى (ليلى) قاعدة ببناء بيتها، وقد حبها بقلبه وهويته^(٢٧). ويتمثل الارتداد الزمني في قوله: (وقد حبها - بقلبه - وهويته)، حيث أعلم المؤلف القارئ بما قد كان وقر في قلبيهما من قبل، والحالة الشعورية المتبادلة من قبل وقت السرد، وقد أجاد المؤلف في ذلك، حيث جعل من القارئ مشاركًا في الحدث، وأتى بما سبق على وقت السرد لضمان ذلك، فنشأت خلفية مسبقة - لدى السامع - تسهم في توجيهه الحدث المروري التوجيه الصحيح، وفهم الأفعال المتبادلة بين الطرفين على النحو المقصود. أجاد المؤلف في استخدام أدواته، ومنها التوكيد ب (قد)؛ لبيان صدق الشعور، ومبادلة الطرفين، كلاهما للآخر، عاطفة صادقة، مع واو العطف التي تقيد التشريك، في (حبها بقلبه وهويته)، حيث أفاد التنوع بين المعطوف والمعطوف عليه التدرج الذي سبق مرحلة الاقتناع الكامل من الطرفين، كلٌّ بالآخر. وقد استخدم المؤلف تقنية المشهد في أغلب ما ذكره عن ليلى العامرية ومجنونها؛ للحفاظ على استحضار القارئ لزمن الحدث المروري، وقد قال: لما شهر أمر المجنون وليلى، وتناشد الناس أشعاره فيها، خطبها، وبذل لها خمسين ناقة حمراء، وخطبها ورد بن محمد العقيلي، وبذل لها عشرًا من الإبل وراعيتها، فقال أهلها: نحن مخيروها بينكما، فمن اختارت تزوجته، ودخلوا إليها فقالوا: والله لئن لم تختاري وردًا لنمئتن بك^(٢٨). فقد استخدم المؤلف - في الفقرة السابقة - تقنية المشهد، التي تعتمد على الحوار، وكأن الحدث قد وقع لتوه، وقد بدا ذلك في تهديد أهل (ليلى) لها، حال عدم موافقتها على الزواج ب (ورد)، وقد وظف المؤلف أدواته اللغوية في تفعيل تقنية المشهد، ومن ذلك القسم (والله) مع التدعيم باللام في (لئن)، وهو ما نقل للسامع الشعور المطلوب، من تحجر موقف الأهل وتعتته، مع بلوغ الغاية في الفعل المؤكّد بالنون، في (لنمئتن)، وهو ما أوضح للقارئ شدة العزم، وبلوغ رفض الفتاة - لقيس - منتهاه، وهو ما حرص المؤلف على إبرازه للسامعين. واستخدم المؤلف تقنية الاستباق الزمني ببراعة، وذلك عندما ذكر - بخصوص قيس - أنه قد قال له قومه: إن أردت أن يجيبك جوابًا صحيحًا، فاذكر له (ليلى)^(٢٩). وقد وضح تأثير تقنية الاستباق في الجملة الواردة بالفقرة، حيث تعكس علم المتكلم المسبق بالحال التي وصل إليها (قيس)، وهو ما ألقى بظلاله على المساحة الزمنية الممتدة بعد زمن التكلم، فبدا المتكلم عالمًا بما وصل إليه الحبيب المعذب، وهو عين ما أراده المؤلف؛ باستخدامه تلك التقنية. وقد استطاع المؤلف توظيف أدواته اللغوية ببراعة واقتدار، ولا يقلل من ثيقن المتكلم استخدام المؤلف أداة الشرط (إن)، والتي تقيد الشك، حيث كان (قيس بن الملوح) في حالة من حالات الذهول، وليس من المأمول أن يفيق بمجرد السؤال، وقد يفيق ولا يجيب؛ لانشغاله بتمثّل صورة الحبيبة المفارقة، فكان من الأنسب استخدام (إن) في موضعها، فلم يحدد المتكلم زمن التجاوب من ناحية (قيس)، وإن أكدّه بعدة مؤكّدات، مثل: المفعول المطلق (جوابًا) مع توصيفه ب (الصحيح)؛ تأكيدًا - منه - على شدة التيقن من التجاوب، رغم عدم تحديده لزمانه. ومن ذلك - أيضًا - دقة المتكلم في الترتيب بين فعلي: الشرط وجوابه باستخدام (الفاء)، التي تقيد الترتيب الزمني بين الحدثين، وتوقع المتكلم الترتيب بينهما على ذلك النحو. وبعد أن استعرض

المؤلف الروايات التي رُويت بحق الحبيبين، عاد إلى تقنية الاختصار والحذف، في تناوله لما حلَّ بـ (قيس)؛ جزاء رحيل (ليلي)، إذ أورد على لسان (قيس): أخرجوني لعلني أتسم صبا (نجد)، فيخرجونه فيتوجهون به نحو (نجد)^(٣٠). فقد ركَّز المؤلف على ما حل بقيس إجمالاً، من الهيام بالحببية الغائبة، والتركيز على الأحداث الرئيسية، متجاوزاً عن تفصيلاتها، حيث استبد الهيام بالشاعر المتألم، مع تجاوب القوم له، ورثائهم لحاله، وإتيانه بما أمرهم، ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً.

المطلب الثاني البنية المكانية في الحكاية

إذا كان الزمان هو آلية السرد، فإن المكان الروائي هو آلية الوصف^(٣١)، وقد أسهم المكان في تفاعل السامع مع الأحداث، بما للأحداث المكاني من ارتباط بالذكريات، وهي المعوّل الرئيس الذي يعول عليه المبدع، وقد غلب على الروايات الواردة، بحق (ليلي العامرية ومجنونها)، الأماكن المفتوحة، حيث تناسب العاشق الهائم على وجهه، ومع غلبة تلك الحالة على روايات المجنون العاشق، برزت تقنية المكان، كأحد البنى التي تستند إليها البنية السردية الكبرى للنص. ومن ذلك ما رواه المبدع على لسان أحد الباحثين عن وجود حقيقة وجود الحبيبين، حيث أورد على لسانه ما نصه: خرجت إلى أرض (بني عامر)؛ لألقى المجنون، فدللت عليه وعلى محلته، فلقيت أباه شيخاً كبيراً، وحوله إخوة للمجنون، مع أبيهم رجلاً^(٣٢). حيث ورد المكان المفتوح، وهو (أرض بني عامر)، فلم يحدد المبدع أيّ الأحياء قصد، وهو ما يدل على شدة السعي، والعزم على إيجاد المبحوث عنه. وقد دعم المبدع تقنية المكان بأدواته اللغوية الطيّعة، ومن ذلك (الفاء) في (فدللت عليه)، حيث أفادت الترتيب والتعقيب، مع بناء الفعل للمجهول؛ لتعدد الفاعلين، مما يعكس ذبوع القصة وانتشارها، ولم يعدم المبدع وسيلة لاستحضار النتيجة التي توصل إليها الباحث عن المجنون، فأتبع الفعل (لقيت أباه) بالحال (شيخاً)، مما يضاعف من التظاهر النفسي - لدى السامع - عن قِدم القصة، ومن ثم، انتشارها على لسان الناس جميعاً، وشدة معرفتهم بها. ومن الأماكن المفتوحة التي أوردتها المبدع، ما جاء على لسان الأمير، الذي قرر اصطحاب الشاعر، في رحلة لـ (ليلي)، فأورد - على لسانه - ما نصه: أكون معك في هذا الجمع الذي تجمعه غداً، فأرى في أصحابك، وأتجمل في عشيرتك، وأفخر بقربك^(٣٣). وقد استطاع المبدع إعطاء السامع البعد المكاني الذي يحتاجه، حيث يبدو الأمير وكأنه يستعرض الجمع الغفير الذي سيصاحبه هو والشاعر، وهو ما يعكس اتساع المكان، وخروج المتكلم إلى مكان مفتوح؛ ليبيد مسانده للشاعر أمام المصاحبين للركب. وقد أبرز المبدع اتساع المكان؛ باستخدامه (الجمع)، وهو ما يدل على كثرة العدد، مع ورود لفظ (عشيرتك)، الذي يفيد الكثرة، مما يُحتاج - معه - إلى مكان كبير لاستيعاب الواقفين. وهناك ما يبرر ورود الأماكن المفتوحة التي أوردتها المبدع، وهو ما ذكرناه آنفاً، من هيام الشاعر بالمحبوبة المفارقة، وهو ما أوردته، حيث قال: فعاد إلى حاله الأولى، قال: فلم تزل تلك حاله، إلا أنه غير مستوحش، إنما يكون في جنبات الحي منفرداً عارياً، لا يلبس ثوباً إلا خرقة، ويهذي ويخطط في الأرض^(٣٤). وقد برز - في الفقرة السابقة - ما يدل على احتياج المبدع للمكان المفتوح، فالشاعر العاشق يسير عارياً إلا مما يستر عورته، ولم يكن - على جسده - سوى الثوب البالي المرقع، بما يضاعف من حالته التي تسترعي النظر، وتستجلب الشفقة من السامعين. وقد تضافت الأدوات اللغوية المساعدة مع عنصر المكان، فقد امتلأت الفقرة بالأفعال المضارعة، التي تستحضر الصورة حية في سمع السامع، مثل: (يهذي - يخطط - يلبس)، بما يحافظ على حرارة الحدث المقرون بالمكان، مع شيوع اسم الفاعل في الفقرة، بما له من قدرة على إفادة الاستمرار، مثل: (مستوحش - منفرداً - عارياً)، فاستطاع المبدع إشعار القارئ بالحضور، وحافظ على طزاجة الحدث المروي، بما يغذيه ويرفده من مكان. وقد عدم القوم حيلهم في إثراء الشاعر عن موقفه، واستشفائه من مرضه، فبرز المكان المفتوح مرة أخرى، مع اتساعه بالوشاح المقدس هذه المرة؛ وذلك بأن نصح القوم والد (قيس) بالتوجه إلى (مكة)، حيث أورد المبدع ما نصه: فقال له قومه: احجج إلى (مكة)، وادع الله - عز وجل - ومره أن يتعلق بأستار الكعبة ... فلما بلغوا (منى)، سمعوا صائحاً يصيح: يا ليلي، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت، وسقط مغشياً عليه^(٣٥)، وذكرت مصادر أنه لم يزل كذلك حتى أصبح، وقال له أبوه: تعلق بأستار الكعبة، وأسأل الله عز وجل أن يعافيك من حب ليلي، فتعلق بالأستار وقال: اللهم زدني ليلي حبا وبها كلفا، ولا تتسني ذكرها أبداً، فهام حينئذ واختلط ولم يضبط، فكان يهيم في البرية مع الوحش^(٣٦).

وقد برز المكان المفتوح في الفقرة السابقة، فظل الشاعر على حاله رغم قداسة المكان، فانشغل بمن أذهبت عقله، مع ورود مكان آخر، وهو (منى)، وقد أراد المبدع إبراز شدة اللوثة التي أصابت الحبيب العاشق، فصارت المناسك وقداسة المكان بعيدة عن إدراكه، مستعصية عليه، فاستطاع المبدع - بذلك - توظيف المكان بالشكل الذي يخدم الحدث. وقد بالغ المبدع في وصف ما أصاب (قيس) من لوثة، وفقدانه لصوابه، فقال على لسان أبيه: ثم قال له أبوه: تعلق بأستار الكعبة، وأسأل الله أن يعافيك من حب (ليلي)، فتعلق بأستار الكعبة، وقال: اللهم زدني ليلي حبا^(٣٧). وتشير الفقرة السابقة إلى استحكام حب (ليلي) في قلب من يحبها، وبدا وكأنه مجنون لا يحب - لعقله - الإفاقة من جنونها،

فلم يؤثر - فيه - تعلقه بأستار الكعبة؛ ليشفيه مما - به - من جنون. وقد تعددت الأماكن المفتوحة في حكاية المجنون وحببيته، ومن ذلك أن أهل المجنون خرجوا به معهم إلى (وادي القرى) قبل توحشه؛ ليمتاروا؛ خوفاً عليه من أن يضيع أو يهلك، فمروا في طريقهم بجبلي (نعمان)، فقال له بعض فتیان الحي: هذان جبلا (نعمان)، وقد كانت ليلي تنزل بهما، قال: فأبي الرياح يأتي من ناحيتهما؟ قالوا: الصبا، قال: فوالله لا أريم هذا الموضع حتى تهب الصبا، فأقام ومضوا فامتاروا لأنفسهم، ثم أتوا عليه، فأقاموا معه ثلاثة أيام حتى هبت الصبا^(٣٨). وقد ظهرت الأماكن المفتوحة، في (وادي القرى - جبلا نعمان)، ووصل الأمر إلى انتظار الشاعر حتى تهب رياح (الصبا)، مما دلّ على شدة تنسّمه لأخبار (ليلي)، وكل ما يذكره بها، فأصبح على حال لا تستدعي سوى الرثاء. وقد ارتبط المكان - في الفقرة السابقة - بشدة إشفاق القوم على شاعرهم الملتاث، ودل مكوثهم - معه - ثلاثة أيام على إدراكهم أنهم بصدد مريض قد آيسوا من شفائه، فعمل المكان على إبراز تلك المفارقة، بين شاعر يرى ما لا يراه قومه، ومن تعجب القوم وذهولهم لما وصل إليه شاعرهم من حال، وهو ما أجاد المبدع في التبدليل عليه؛ عن طريق التقنية المكانية في سرده للأحداث. ولم ينس المبدع أن يستخدم تقنية المكان، في سرده للأحداث، لمكان هو الأشهر في تلك الحكاية، وهو جبل (التوباد) الشهير، الذي ارتبط بالبناء السردية للحكاية على نحو مؤثر، يقول المبدع: كان المجنون وليلي وهما صبيان يرعيان غنماً لأهلها، عند جبل في بلادهما، يقال له (التوباد)، فلما ذهب عقله وتوحش، كان يجيء إلى ذلك الجبل فيقيم به، فإذا تذكر أيام كان يطيف هو وليلي به، جزع جزعاً شديداً واستوحش، فهام على وجهه حتى يأتي نواحي الشام، فإذا ثاب إليه عقله، رأى بلداً لا يعرفه، فيقول للناس الذين يلقاهاهم: بأبي أنتم، أين التوباد من أرض بني عامر؟ فيقال له: وأين أنت من أرض بني عامر! أنت بالشام عليك بنجم كذا فأمه، فيمضي على وجهه نحو ذلك النجم حتى يقع بأرض اليمن، فيرى بلداً ينكرها، وقوماً لا يعرفهم، فيسألهم عن (التوباد) وأرض (بني عامر)، فيقولون: وأين أنت من أرض بني عامر! عليك بنجم كذا وكذا، فلا يزال كذلك حتى يقع على (التوباد)^(٣٩). وقد أظهرت الفقرة السابقة كون جبل (التوباد) قد خرج عن كونه جبلاً في حكاية المجنون، حيث مثل الرمز والإشارة في تلك الحكاية، فكان علامة على ذكريات اللقاء، ومهد النشأة الأولى، ودليل الحب الباقي رغم تفرق الأحباب. لقد أدى الجبل دور المؤشر، وكأنه مكان مقدس تُشد إليه الرحال، وقد أوردنا ما كان من ذهابه - مع أبيه - إلى (الكعبة)، فلم يكن تفاعله مع المكان كتفاعله مع جبل (التوباد)، الذي بدا وكأنه كعبته التي يقصدها.

الذاتة

وفي النهاية، ننتهي إلى أن ما ورد في كتاب (الأغاني) للأصفهاني، بشأن (ليلي العامرية ومجنونها) قد توافر له المقومات السردية الروائية الكاملة، وإن لم يكن على النمط الذي أقرته النظريات الأدبية الحديثة، وجاءت أحداثه متصلة بلا انقطاع، مع بروز عنصر التشويق، النابع من القصة نفسها، وقد أثرت الشخصيات الجانب الحكائي فيها، فتتوعد سلوكياتها، وتعددت ملامحها، ولهت القارئ وراء متابعتها، خاصة عند تدخل طرف من الأطراف؛ لتحقيق حلم (قيس) غي الاقتران بحببيته (ليلي)، ثم تكسر الحلم على صخرة عناد الأب والأهل. وجاء المكان المفتوح طاعياً على الرواية، وقد ناسب ما حل بـ (قيس)، على حساب الأماكن المغلقة التي بدت قليلة، وساعدت تقنية الزمن في الإسراع بوتيرة الأحداث في مواضع، وتبطينها في مواضع أخرى، فجاء العمل متكاملًا، يرصد قصة من أشهر ما عرفت حكايات العشاق، وأكثر ما تعارفتها التشكيكات والاتهامات، بكونها أسطورة من الأساطير، تحطت حواجز الحقيقة، إلى أبعد ما يكون من آفاق الخيال.

أهم النتائج التي توصلت إليها:

- ١- الوقوف على أصالة كتاب الأغاني في الحكايات الروائية.
- ٢- أن «ليلي» الشخصية المحورية في الحكاية، وقد أظهر لها الأصفهاني الجوانب النفسية الخاصة بالشخصية المحورية.
- ٣- سرد الأصفهاني شخصيات أفراد أسرة قيس والمقربين منهم من العائلة والأصدقاء.
- ٤- أن الهدف من ذكر الحكاية مسامرة الملوك والخلفاء.
- ٥- تكامل الحكاية بذكر المكان، والتفصيلات التي تساعد على تشكيل بنية الحدث، وتنوع التقنيات الزمنية السردية.

فهرس المصادر والمراجع

- ١- إبراهيم، صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٢- الأصفهاني، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي، أبو الفرج (المتوفى: ٣٥٦هـ) كتاب الأغاني، تحقيق: سمير جابر، الناشر: دار الفكر - بيروت/ الطبعة: الثانية.
- ٣- باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٠م.

- ٤- بحرأوي، حسن، بنية الشكل الروائي، الناشر: المركز الثقافي العربي، الطبعة: الأولى، ١٩٩٠م.
- ٥- برجسون، هنري، الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٨٣م.
- ٦- برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.
- ٧- التتوخي، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داود البصري، أبو علي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ١٣٩١هـ.
- ٨- تودروف، تزفيتان، فاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٥م.
- ٩- جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط ٢، ١٩٩٧م.
- ١٠- ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد بن علي، أبو المعالي، بهاء الدين البغدادي، التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت، ط ١، ١١-الدينوري، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.
- ١٢- رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٦٤م.
- ١٣- صالح، عالية محمود: البناء السردية في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط: ١، ٢٠٠٥م.
- ١٤- م. فوستر، أركان القصة، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠م.
- ١٥- مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، الناشر: عالم المعرفة، سنة النشر: ١٩٩٨.
- ١٦- النيسابوري، أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب، عقلاء المجانين، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
- ١٧- وهبة، مجدي - المهندس، كمال، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، الناشر: مكتبة لبنان.

هواش البحث

- (١) وهبة، مجدي - المهندس، كمال، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، الناشر: مكتبة لبنان (ص ٢٠٨).
- (٢) برجسون، هنري، الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٨٣م، (ص ١٢٩-١٣٠).
- (٣) م. فوستر، أركان القصة، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٠م، (ص ٨٣-٨٦).
- (٤) رشدي، رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٦٤م، (ص ٣٠).
- (٥) الأصفهاني، علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي، أبو الفرج (المتوفى: ٣٥٦هـ) الأغاني، تحقيق: سمير جابر، الناشر: دار الفكر - بيروت/ الطبعة: الثانية (ص ٢٢١).
- (٦) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٥).
- (٧) الدينوري، ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ، (٢/٥٥١).
- (٨) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٦).
- (٩) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٣٠).
- (١٠) التتوخي، المحسن بن علي بن محمد بن أبي الفهم داود البصري، أبو علي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ١٣٩١هـ، (٥/١٠٨).
- (١١) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٣٢).
- (١٢) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢١).
- (١٣) النيسابوري، أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب، عقلاء المجانين، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، (ص ٤٧).
- (١٤) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٧).
- (١٥) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٣٠).
- (١٦) تودروف، تزفيتان، فاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٥م، (ص ٧٦).
- (١٧) ينظر: باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٠م، (ص ٦).

- (١٨) ينظر: برنس، جيرالد، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، (ص٦٢).
- (١٩) ينظر: جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ت: محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م، (ص٤٦).
- (٢٠) مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، الناشر: عالم المعرفة، سنة النشر: ١٩٩٨، (ص: ١٧٢، ١٧٣).
- (٢١) ينظر: بحرأوي، حسن، بنية الشكل الروائي، الناشر: المركز الثقافي العربي، الطبعة: الأولى، ١٩٩٠م (ص: ١٠٨).
- (٢٢) ينظر: المرجع السابق، (ص: ١١٧).
- (٢٣) ينظر: مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، الناشر: عالم المعرفة، سنة النشر: ١٩٩٨، (ص: ١٠٩).
- (٢٤) ينظر: بحرأوي، بنية الشكل الروائي، (ص: ١٩٢).
- (٢٥) ينظر: صالح، عالية محمود: البناء السرد في روايات إلياس خوري، دار الأزمات، عمان، ط: ١، ٢٠٠٥م، (ص: ١٨).
- (٢٦) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٠).
- (٢٧) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢١).
- (٢٨) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٢).
- (٢٩) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٣).
- (٣٠) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٦).
- (٣١) إبراهيم، صالح، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م، (ص٨).
- (٣٢) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٢).
- (٣٣) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٢).
- (٣٤) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٣).
- (٣٥) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٥).
- (٣٦) ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد بن علي، أبو المعالي، بهاء الدين البغدادي، التذكرة الحمديّة، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ، (٦/١٨٤).
- (٣٧) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٦).
- (٣٨) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٢٧).
- (٣٩) الأصفهاني، الأغاني، (ص ٢٤٠).