البنى الدلالية للسرد القصصي
دراسة تطبيقية في مجموعة الحصرم لزكريا تامر

صفاء تركي الضعيف
باحثة ماجستير - كلية الآداب
جامعة البعث السورية

الملخص:

خصصنا هذا البحث لدراسة البنى الدلالية للسرد القصصي في مجموعة الحصرم للكاتب زكريا تامر، من خلال محورين اثنين:

تناولنا في المحور الأول التعريف بالكاتب زكريا تامر، ثم تناول البحث في محوره الأول كذلك مهادًا نظريًّا، شمل اعتماد البحث منهج الوصف والتصنيف المرتكز على معطيات اللسانيات بوصفها ركيزة النقد البنيوي، وشمل كذلك تعريف مصطلحي الحكي والسرد، وتعريفًا بالنوع الأدبي الذي تنتمي إليه عيّنة البحث، وهو القصة القصيرة.

وبعد ذلك بيّنا أصول بناء فن القصة القصيرة في أعمال الكاتب.

وخصصنا المحور الثاني لدراسة البنى الدلالية للسرد القصصي، قدمنا فيه تمهيدًا يعرّف بالسرد القصصي ومكوناته؛ فالسرد القصصي هو الكيفية التي تُروى بها القصة، عن طريق قناة (الراوي- القصة- المروي له)، أما مكونات السرد القصصي فتتمثل بالأفعال، والفواعل (الشخصيات)، والزمان، والمكان، ثم قمنا بدراسة بنية الراوي، ثم بنية الشخصية، ثم البنية الزمانية؛ فالبنية المكانية، وكنا في دراسة كل بنيةٍ نقدم بتمهيدٍ نظريٍّ، ثم نتبعه بالدراسة التطبيقية.

البنى الدلالية للسرد القصصي دراسة تطبيقية في مجموعة الحصرم لزكريا تامر ، المجلد الرابع، العدد ١، يناير ٢٠١٥، ص ص ١٢٩ – ١٦٥.

في الدراسة التطبيقة لبنية الراوي وجدنا أن أشكال الراوي في مجموعة الحصرم القصصية تنحصر في أن يكون الراوي إما أصغرمن الشخصية، وذلك في سبعٍ وعشرين قصةً، أو مساوٍ للشخصية، وذلك في إحدى وعشرين قصةً، أو يكون متحوّلًا ما بين الشكلين السابقين في القصة الواحدة، وذلك في أحد عشر قصةً، وقد تبين لنا أن الكاتب تَجَنَّبَ تمامًا، أن يكون راويه أكبر من الشخصية القصصية، وذلك في مجموع أقاصيص الحصرم التسع والخمسين كاملةً.

وفي نهاية البحث أوردنا خاتمةً كانت خلاصةً لأوصاف البنى السردية في مجموعة الحصرم المدروسة.

Abstract:

This study has been conducted to examine the Indicative structures of novelistic enumeration related to Alhassram group for the writer/ Zakaria Tamer, through representing two aspects: the first aspect discussed some of personal life features related to the writer Zakria Tamer.

The first stage of this study examined also theoretical aspect, which includes the descriptive and classification approach depending on the linguistic facts according to its role as a pillar of constructive criticism. It includes also a definition of two terms related to narration and enumeration, in addition to a definition of the Literary genre embodied in the study namely the short story, the matter which could be represented through briefly prosaic enumeration that reflects its nation's culture and civilization simply.

In the same context, the required principles necessary to build a short story were discussed.

The second aspect of the study was dedicated to the Indicative

may be at the same age of the character in twenty one stories.

Regarding to the basic matter in narrative text as well, which can be represented in the roles played by characters, however, after we have conducted the applied study it could be said that: the characters mentioned in group of studied stories have limited between the characters played roles of kill, steal, dissoluteness, counterfeiting, suicide, and betrayal, in addition to the negative characters which own nothing except giving in and weak.

Meanwhile, we can observe that enumeration in Alhassram group exceeded human character sometimes to make any solid part, animal or plant to take part in the story like any character as well, so the character became a tool basically to express about what ignored by humans.

structures of novelistic enumeration, as we have presented a preamble about novelistic enumeration and its components, because novelistic enumeration is the way in which story events are narrated through channel of (narrator, story, and the person who receive story's events), while the components of novelistic enumeration can be represented by actions, heroes (characters), time, and place, then we conducted a study to examine the narrator's structure, then structure of the time and place after that. In our approach while studying each structure, there was a theoretical preamble which was followed by an applied study.

Regarding the applied study of the narrator's structure, we observed that forms of narrator in Alhassram group of stories have been limited simply either in that the narrator is younger than the character, this matter noticed in twenty seven stories, or the narrator

Finally, we ended the study with a conclusion which describes the features of enumeration structures in Alhassarm studied group.

التعريف بالكاتب زكريا تامر:

"هو ابن حي البحصة، وهو حيٌّ من أحياء دمشق، المتاخم لسوق ساروجة، ولد سنة ١٩٣١م، ترك المدرسة وهو في الثالثة عشرة من عمره، ليشتغل حدادًا في معملٍ للأقفال في الحي"[١]، "إلا أن موهبته فرضت نفسها بقوةٍ على الحياة الأدبية السورية، ومن ثمة في الوطن العربي. وتلقفت اللغات الحية قصصه التي ترجم منها إلى الإنكليزية والفرنسية والأسبانية وغيرها... "[٢].

إنه الحداد الذي جعل الواقع بين يديه، مادةً أوليةً قابلةً للتشكل، فاستطاع أن يصنع من مادته تلك مئات الأشكال، كل شكلٍ له استخدامٌ مختلفٌ عن الآخر، مستولِدًا أكثر من واقعٍ مريرٍ مختفٍ في الواقع المحيط[٣].

زكريا تامر كان من أكثر الأدباء حسًّا "بالحرائق المشتعلة في اللحم البشري"[٤]، مما جعله يتجه إلى صاحب اللحم المحترق، "ليخلق في نفسه ضرورة الخلاص من حرائقه، ومن عالمه العفن"[٥] فكان كل عملٍ من أعماله ينشدُ هذا الخلق "بنزقٍ باردٍ"[٦]، ابتداءً بصهيل الجواد الأبيض، إلى دمشق الحرائق، والنمور في اليوم العاشر، فنداء نوح، ثم الحصرم، فالقنفذ ...

وندرس في هذا البحث البنى الدلالية للسرد القصصي، ونخصص الدراسة التطبيقية في السرد القصصي لمجموعة الحصرم.

المحور الأول:

تمهيد :

١ - اللسانياتُ ركيزة النقد البنيوي:

"إن اللسانيات تشكل الأداة الأهم في التعامل النقدي مع الإبداع الراهن خلال

العقود الأخيرة. فالبحث اللساني في النص يقوم على الكشف عن العناصر والعلاقات اللغوية التي تدخل في تكوين النص، انطلاقًا من أنه العلامة اللغوية التي تشكل الوحدة الكبرى على المستوى الدلالي بين مستويات اللغة التراتبية، وهو المستوى الأكثر تعقيدًا وعبئًا وظيفيًّا ودلاليًّا"[٧].

يقول بارت: "من الحكمة أن تُجعل اللسانيات نمطًا أساسيًّا للتحليل البنيوي للسرد"[٨]، ويعتمد هذا العلمُ (اللسانيات) في دراسة البنية السردية مبدأي الوصف والتصنيف"[٩]، "فالألسنية تُسْهِمُ في تصنيف الأعداد الهائلة للعناصر التي تدخل في تركيب السرد، وقد دعت الألسنية هذا المفهوم (مستوى الوصف)"[١٠].

٢- الحكي والسرد:

"يتحدد (الحكي) من توالي أحداثٍ مترابطةٍ، تحكمها علاقاتٌ متداخلةٌ بين مختلف مكوِّناتها وعناصرها"[١١].

" والمسرود هو ملفوظٌ عُزِلَ عن مرسله ومستقبله، بمعنى أنه يؤخَذُ بذاته مستقلًا عن علاقته بمن أرسله أو بمن يتلقاه؛ فالكلام الشفهي عندما يتحول إلى كلامٍ مكتوبٍ سيكتسبُ صفاتٍ أخرى تختلف في كثير من سماتها عن الكلام الشفهي، وقد اتفق الباحثون على تسمية حالة الكلام المكتوب مسرودًا"[١٢].

"إن الحكي يقوم عامةً على دعامتين أساسيتين؛ أولاهما: أن يحتوي على قصةٍ ما، تضمُّ أحداثاً معينةً، وثانيتهما: أن يُعَيِّنَ الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقةُ سردًا"[١٣].

وإن ما بين الحكي والسرد علاقة، "فالحكي عامٌ والسردُ خاصٌّ، فالحكي يمكن أن نجده في الأعمال التخييلية، أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية"[١٤].

"فالحكائية دائمًا سابقةٌ على السرد أي سابقةٌ على التجلي"[١٥]، أما "السرد

فيرى/ جنيت/ أنه يتعلق باللغة المختارة لتحقّق الحكائية"[١٦] "وذلك أن قصةً واحدةً يمكن أن تُحكى بطرقٍ متعددةٍ، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكلٍ أساسيٍّ"[١٧].

٣- القصة والقصة القصيرة:

عرف بارت القصة بأنها "نظامٌ لغويٌ يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة التي أبدعتها وحضارتها، إنها عملٌ مقصودٌ لذاته، إنه فنٌّ تخبر معماريته عن معمارية العقل الكامن فيه، وذوقٌ تكشف رهافته ودقته عن رهافة ودقة الأمة التي ينتمي إليها الفنان"[١٨].

أما القصة القصيرة فقد عرفها إمبرت بأنها "سردٌ نثريٌّ موجزٌ يعتمد على خيالِ قاصٍ فردٍ برغم ما قد يعتمد عليه الخيالُ من أرض الواقع"[١٩].

ولبناء القصة القصيرة أصولٌ نذكر منها :

١- المحتوى الموجَز:

أي "القدرةُ على أن يُحْدِث فينا أثرًا معيناً على مدىً زمنيٍّ أقل من ساعة، وإذا لم تسرِ الحملة الأولى من العمل نحو هذا الهدف فهو الفشل بعينه"[٢٠].

٢- التوتر والاسترخاء:

"يسهم كلٌّ من التوتر والاسترخاء في بناء القصة القصيرة والرواية، غير أنه في القصة القصيرة، يكفي أن يكون هناك توترٌ واحدٌ يتحول إلى استرخاءٍ بوجود مَخرَجٍ سريعٍ ويكون (تركيبها الديناميكي) مكتملاً"[٢١]، وإنَّ التوتر والاسترخاء - بشكلٍ عام - يبقيان على يقظة القارئ"[٢٢] لكن ذلك سيكون أظهر في القصة القصيرة؛ لأن "بداية الحدث شديدة القرب من النهاية" [٢٣].

٣- وحدة الحدث:

"من سمات هذا النوع العناية الأكبر بوحدة الحدث وتلاحمه والحرصُ على التكثيف والتوتر، على حساب العناية بالشخصية التي يتراجع دورها في القصة القصيرة، ويهيمن الموضوعُ على الكاتب.

وإن ما يُحقّقُ وحدة الحدث هو الحبكة التي تتبناها القصة القصيرة القائمة على التوجُّه الحاد نحو النهاية"[٢٤].

إن الحدث في القصة القصيرة هو جوهر القصة القصيرة، إن هذا "الجوهر فيها هو: الفردُ المأزومُ الذي يتحرك من البداية إلى النهاية عبر توتر الدراما، أما في الرواية فجوهرها:

البطل في المجتمع عبر رسم التفاصيل والخلفيات"[٢٥]، بينما تتجه القصة القصيرة إلى اختزال التجربة الإنسانية إلى أصفى عناصرها وأكثرها تجريدًا"[٢٦].

٤- حركية الشخصية ومحدوديتها:

"في القصة القصيرة أفرادٌ يتحركون من بدايةٍ إلى نهايةٍ"[٢٧] وإننا نراهم كذلك أكثر من رؤيتنا إياهم في حالة عيشهم المنبسط في المجتمع (كما في الرواية).

كما أن "الشخصية في القصة القصيرة محدودة جدًّا وغريبة، فهي لا تمثل غيرَها ولا يمكن للقارئ أن يجد نفسه فيها، وهي كذلك لا تسمح بأي نوع من التعميم الحقيقي فنحن ننظر إلى الشخصيات بتعاطفٍ وفهمٍ، لكننا نحس مع ذلك بأن مشكلاتهم هي مشكلاتهم هم وليست مشكلاتنا، وبذلك يتم التركيز في القصة القصيرة على (الحدث) أو (الموقف) بينما تتقلص الشخصية وكلُّ الوجود الخارجي (الموضوعي) للأشياء ليصبح وجودها باهتًا لا يعدو أن يكون جزءًا من أسلوبِ الكاتب والتصميمِ العام للقصة"[٢٨].

المحور الثاني:

في دراسة السرد القصصي:

نعرف السرد القصصي بأنه "الكيفية التي تروى بها القصة، عن طريق قناة (الراوي – القصة – المرويّ له) وما تخضع له من مؤثراتٍ، بعضها متعلقٌ بالراوي والمروي له، والبعض متعلقٌ بالقصة ذاتها"[٢٩].

أما إذا أردنا أن نحدد **مكونات السرد القصصي** فإننا نجد "سرديات القصة تهتم بالمادة الحكائية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكائيتها، وتميّزها داخل الأعمال الحكائية المختلفة.

لذلك نؤكد على غرار المشتغلين بالسرد أن أي عملٍ حكائيٍ يتجسد من خلال المقولات التالية:

١ – الأفعال.

٢ – الفواعل (الشخصيات).

٣ – الزمان.

٤ – المكان (الفضاء).

إننا في سرديات القصة نهتم بهذه المادة الحكائية باعتبارها مَوْئل الجنس. فالأفعال يقوم بها فواعلٌ في زمانٍ ومكانٍ محدودين"[٣٠].

"فالفعلُ في القصة هو (الحدث) يقوم به فاعل (شخصية) في زمانٍ ومكان،

أما الفعلُ في الخطاب فهو (السرد) يقوم به فاعل (راوٍ) في زمانٍ ومكان"[٣١].

فمن هو هذا الراوي؟

بنية الراوي:

١ – تمهيد:

إن "الراوي: هو ذاك الذي يتكلف عبر (السرد) كفعل بإرسال الحكي، إذ سبق وقلنا إن (الحكي)؛ في الرواية يُقدَّم لنا من خلال السرد"[٣٢].

وهنا لا نجد بدًّا من **التمييز بين المؤلف(الكاتب) والراوي**، "المؤلِّف: هو

ذاك الذي يقوم بعملية السرد، وهو إنسانٌ من لحمٍ ودم"[٣٣]. أما الراوي هو نفسه ذلك الكاتب لحظة التعبير عن أحداثٍ تشغله بعد أن قام بانتقائها"[٣٤]، فالكاتب يقوم بإخراج الراوي من داخله"[٣٥]، ثم يختفي عندما يترك هذا الراوي يتكلم؛ فالجمل التي نقرؤها ليست عبارات الكاتب إنما عبارات بطله هو الذي أطلق عليه (الراوي)"[٣٦].

"ويمكن لهذا الراوي أن يناقض أبطاله، ويمكن أن يسمح لهم بأن يتحولوا هم الآخرين إلى رواةٍ، أو أن يتحول هو إلى شخصيةٍ من شخصيات القصة"[٣٧].

فإذا للراوي أشكالٌ ومواقعُ عدة، وزوايا نظرٍ مختلفة، فما هي؟

- أشكال الراوي (زوايا النظر):

زاوية الرؤية السردية للراوي كما وضعها / بون/ هي:

أ- الراوي > الشخصية (الرؤية من خلف):

"تقدِّم الرؤية من خلف راويًا كليَّ العلمِ بما في نفوس أبطاله"[٣٨]، فيكون الراوي عارفًا أكثر مما تعرفه الشخصيةَ الحكائية، بل يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال؛ بل ويستطيع أن يدرك رغباتهم الخفية التي ليس لهم بها وعيٌ هم أنفسهم.

ب- الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع):

"وتكون معرفة الراوي هنا على قدرِ معرفة الشخصية الحكائية، فلا يُقدِّمُ تفسيرًا للأحداث قبل وقوعها، إنما ينتظر الشخصيات لتقود الأحداث إلى منتهاها"[٣٩].

"ويكون الراوي في هذا النوع إما شاهدًا على الأحداث أو شخصيةً مساهمةً في القصة، ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم، وحتى إذا ما استخدم ضمير الغائب ظلَّ مجرى السرد محافظًا على انطباع المتكلم"[٤٠].

حـ- الراوي< الشخصية (الرؤية من الخارج):

"يبدو الراوي في هذا النموذج حياديًّا تجاه ما يرويه، جاهلًا بدلالاته، ويتحولُ الراوي من شاهدٍ ومشاركٍ، كما في النموذجين السابقين، إلى مجرد مراقبٍ يكتفي بالسرد"[٤١]؛ وبالتالي "سيغيب أي تفسيرٍ أو توضيحٍ. والقارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائمًا أمام كثير من المبهمات، عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالةً معينةً"[٤٢].

*"إن صيغ السرد (الإرسال) هي التي تحدد رتب الرواة"[٤٣]. كما "وأن استبدال راوٍ بآخر، أمرٌ مهم في البنية السردية؛ إذ ستُعرَض الأحداث حينئذٍ بوساطة وعيٍ مغايرٍ"[٤٤].

٢- الدراسة التطبيقية لبنية الراوي:

بعد استقرائنا لقصص مجموعة الحصرم التسع والخمسين، نستطيع أن نُصَنِّفَ أشكال الراوي ضمن التصنيف الآتي:

١- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج).

٢- الراوي = الشخصية (الرؤية مع).

٣- الراوي المتحوِّل ما بين الشكلين السابقين في القصة الواحدة.

*** في الشكل الأول: الراوي< الشخصية (الرؤية من الخارج).**

لقد كان الراوي في سبعٍ وعشرين قصةً أصغر من الشخصية؛ إذ اتخذ الراوي موقف المراقب من الخارج، ولم يقم بأي تفسيرٍ أو توضيحٍ، بل ترك العبء على القارئ ليُكسبَ - بنفسه - المبهماتِ دلالاتٍ معينةً.

وهذه السبع والعشرين قصةً؛ هي:

١- القصة ٣- مغني الليل ٢- القصة ٥- رجال
٣- القصة ١٥- المفتضح ٤- القصة ١٦- القطة
٥- القصة ١٧- ليلة باردة ٦- القصة ١٨- صامتون

*** الشكل الثاني: الراوي المساوي للشخصية (الرؤية مع):**

لازمت معرفة الراوي معرفة إحدى الشخصيات، وأحيانًا انتقلت المعرفة هذه ما بين شخصيةٍ وأخرى، فلم تزد معرفة الراوي على معرفة الشخصية ولم تتعدها ورؤياه كانت سائرة مع رؤياها، لا يتقدمُ عنها في تفسير الأحداث قبل وقوعها، إنما يترك الشخصيات حرةً تُسَيِّرُ الأحداث إلى منتهاها.

ولقد اتخذ الراوي هذا الشكل في إحدى وعشرين قصةً من قصص المجموعة، وعلى أن الراوي لم يلتزم ضميرَ المتكلم، إلا أن مجرى السرد لم يخرج عن انطباع المتكلم، وهذه الإحدى والعشرين قصة هي:

١- القصة ٢- مصرع ٢- القصة ٦- الغيث
٣- القصة ٧- الجولة الأولى ٤- القصة ٨- نهار وليل
٧- القصة ١٩- لا يعرف ٨- القصة ٢٧- يد الكذب
٩- القصة ٢٨- الشهادة ١٠- القصة ٣٣- سارقو السجاد
١١- القصة ٣٤- الجنة ١٢- القصة ٣٦- الهاربة
١٣- القصة ١٤- القصة
٣٧- الرقص الشرقي ٣٨- المفاجأة
١٥- القصة ١٦- القصة
٣٩- ها هو ذا الحصان يطير ٤٢- الضاحكة النائحة
١٧- القصة ٤٣- الأجر ١٨- القصة ٤٤- الثوب العتيق
١٩- القصة ٢٠- القصة ٤٨- المطربش
٤٦- انتظار امرأة ٢٢- القصة
٢١- القصة ٥٠- الطائر الأخضر
٤٩- التصغير الأول ٢٤- القصة
٢٣- القصة ٥٤- النهر ٥٦- المطاردة
٢٥- القصة ٢٦- القصة
٥٧- وعدها الرابع ٢٧- القصة ٥٨- الوطن المفدى
٥٩- الحكاية الأخيرة

٥- القصة ٦- القصة
٩- ملاءة في زقاق ١٠- الإجازة
٧- القصة ٨- القصة
١٢- خاتمة الهلّاع ١٤- رجلٌ لامرأةٍ
٩- القصة ١٠- القصة
٢٠- المستشارون ٢١- ستون سنة
١١- القصة ١٢- القصة
٢٣- الأغصان ٢٤- بيتٌ آخر
١٣- القصة ١٤- القصة
٢٦- الأدغال ٢٩- الساعة الثامنة
١٥- القصة ١٦- القصة
٣٠- الحطام ٣١- امرأةٌ جميلةٌ
١٧- القصة ١٨- القصة
٣٢- الأخرس ٣٥- رجلٌ كان يستغيث
١٩- القصة ٢٠- القصة
٥١- الساحر ٥٢- قبرٌ خاوٍ
٢١- القصة
٥٥- نهاية انتظارٍ طال

*** الشكل الثالث: الراوي المتحول ما بين الشكلين السابقين:**

إذ تبدأ القصة بشكلٍ منهما لتتحول في نهاية القصة إلى الشكل الآخر وهي إحدى عشرة قصةً، ثمانٍ منها تَحَوَّلَ الراوي فيها من راوٍ محايدٍ أصغر من الشخصية إلى راوٍ مساوٍ للشخصية يعلم ما يدور بخلدها، وغالبًا ما يتم هذا التحول بشكلٍ مفاجئٍ في آخر سطرٍ أو سطرين من القصة، نلحظ هذا التحول في كلٍّ من القصص:

١- القصة ٢- القصة ١١- الطالق
٤- يومٌ أشهب
٣- القصة ٤- القصة ٢٥- الشركة
٢٢- الشقراء
٥- القصة ٦- القصة ٤٥- الجائحة
٤١- الوحش
٧- القصة ٨- القصة
٤٧- أول الهدايا ٥٣- الأجنحة السوداء

وقد كان هذا التحوُّل يتمُّ بأن ينتقل صوت الراوي من شخصيةٍ إلى أخرى، أو يبقى صوته ملازمًا ذاتَ الشخصية إلا أنه يكشف فجأةً عن معرفةٍ بها في الختام.

* أما الثلاث قصص الأخرى، فقد تحوّل فيها الراوي، عكس التحوّل السالف أي من راوٍ مساوٍ للشخصية إلى راوٍ أصغر منها، وهذه القصص هي:

القصة١- المهارشة القصة١٣- ياخسارة القصة٤٠- عفاف

* إثر تصنيفنا السابق يتبين لنا أن الكاتب تَجَنَّبَ تمامًا، أن يكون راويه أكبر من الشخصية القصصية يعلم أكثر مما تعلم؛ إذ لم يفرض الراوي - والذي يختبئ المؤلف وراءه - وجهة نظره، ولم يفرض تفسيراته على القارئ بل حمّله هذا العبء ليبحث بنفسه عن الدلالات، وبذلك أصبح النص مفتوحًا ليستقبل تأويلاتِ القرَّاء المختلفة، ليصبح النص محط جدل.

كما أن ظاهرة تجنّب الراوي الأكبر من الشخصية تدل على احترام زكريا تامر لقارئه بعدم فرض وجهات النظر عليه، داعيًاإياه للتبصُّر والنظر والتفكّر بخمسٍ وخمسين لوحةً (هي قصص المجموعة)، مُبْعِدًا بذلك عن نصه الانغلاق، جاعلًا إياه مفتوحاً لاستقبال مختلف الآراء.

بنية الشخصية

١ - تمهيد:

"إن نظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدةٌ في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات؛ حيث تنظر إلى الكلمة في الجملة على أنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به في سياقها وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة، حتى لقد وُصِفَت الكلماتُ بأنها بمثابة أعضاء - على غرار ما هو حاصلٌ في جهازٍ عضويٍ أو في هيئَةٍ اجتماعيةٍ - يُقَدِّمُ كلٌّ منها مساهمته الخاصة من أجل تحقيق مهمةٍ اجتماعيةٍ.

ولقد نُظِرَ إلى النص الحكائي وفق هذا التصوُّر، ذلك أنّ ما هو أساسيٌ فيه هو الأدوار التي تقوم بها الشخصيات، وهذا

هو سببُ تَحَوُّل الشكلانيين والبنائيين معًا إلى الاهتمام بالشخصية الحكائية من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية"[٤٥].

"وهكذا فالشخصية عند / بروب/ لم تَعُدْ تُحَدَّدُ بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[٤٦]. "فالوظيفة بحد ذاتها قيمةٌ ثابتةٌ عند / بروب/ . ومعرفة ما تقوم به الشخصيات هو السؤال الوحيدُ المهم في دراسة القصة. فأما مَنْ يقوم بالشيء وكيف يقوم به، فإنها أسئلةٌ لا تطرح إلا بشكلٍ ثانويٍ"[٤٧].

ويعني / بروب/ بالوظيفة ما تقوم به الشخصية من فعلٍ محددٍ من منظور دلالتها في سير الحبكة. "فالعناصر الثابتةُ الدائمة في القصة هي / وظائف الشخصيات/ أيًّا كانت هذه الشخصيات، وأيًّا كانت الطريقة التي تؤدى بها هذه الوظائف. فالوظائف هي الأجزاء المكوّنة الأساسية للقصة"[٤٨]. وبذلك يكون "مستوى الشخصيات هو مستوى الأفعال"[٤٩]. كما يقول / بارت/ .

٢- الدراسة التطبيقية لبنية الشخصية:

اعتمادًا على ما تقدم من تمهيدٍ نظريٍّ، فإننا سننطلق في الدراسة التطبيقية للشخصيات من قرن الشخصية بالفعل الذي تقوم به، وتصنيف وظائف الأفعال حسب منهج / بروب/ .

فنلقى ثلاث أنواع من الشخصيات في مجموعة الحصرم:

- الشخصية التي تقوم بفعل، (بوظيفة).
- الشخصية السلبية التي لا تقوم بفعل، (أو التي سأسميها الشخصية الصفر).
- الشخصية المفاجئة بسلوكها المناقض للسلوك المنطقي المعهود.

- **الشخصية التي تقوم بفعل (بوظيفة):**

نجد أن ثلاث عشرة قصةً في المجموعة التي بين أيدينا ذات شخصياتٍ فاعلةٍ، لكن ما هي نوعية هذه الأفعال، وما هو مغزاها؟

في/ القصة ١- المهارشة/ يقوم خضر علوان بقتل سليمان - ابن أخِ أم علي - تشفيًا من أم علي التي أهانته بكلامها.

في/ القصة ٩- ملاءة في زقاق/ الشابُّ يقتل محسن الفاير؛ لأن ذات الملاءة سألته عن عنوان البيت.

في/ القصة ١٢- خاتمة الهلاع/ يقوم أهل الحارة بقتل سعيد الهلاع مروِّج الحبوب الصفر.

في/ القصة ١٣- يا خسارة/ جاسم القزاز يبدأ بسرقة طنجرة الكوسا وينتهي بسرقة البنوك.

في/ القصة ١٩- لا يعرف/ طريف النبري الذي اعتاد السُّكْر مع أصدقائه، يكون سببًا في انتحار ليلى التي حوت في أحشائها جنينًا منه.

في/ القصة ٢٤- بيتٌ آخر/ خالد الحلاب ينتحر ويدفن نفسه مع أمه في قبرٍ واحد.

في/ القصة ٢٥- الشركة/ يخون كلٌّ من الزوج زوجه بحججٍ واهيةٍ غير منطقية.

في/ القصة ٢٦- الأدغال/ يقتل معروف السماع رشيد القليل إثر شجارٍ في لعبة الكونكان.

في/ القصة ٢٨- الشهادة/ تتباهى بهية بتحديها لمغتصبها؛ إذ لم تخلع جواربها.

في/ القصة ٣٦- الهاربة/ نجاة الحرابي تهرب من البيت وتترك جدتها وحيدة.

في/ القصة ٢٩- الساعة الثامنة/ تقوم حنان الملقي بأفعالٍ لا أخلاقية من الساعة الثانية عشرة وحتى الثامنة.

في/ القصة ٣٣- سارقو السجاد/ اعتزم إخوةٌ ثلاثةٌ سرقة سجاد المساجد ونبش القبور و...

في/ القصة ٤٣- الأجر/ يزوّر القاضي نصوح الفاني أوراق الدعوى لقاء أجرٍ وعدته به زوجتهُ، وهو لقاءٌ فرديٌ مع صديقتها.

* نستقرئ هذه الثلاث عشرة قصةً فنجد:

أربع قصصٍ منها فعلُها (القتل)، وأربع أخرى فعلها(الإباحية الجنسية)، وقصتين فعلها (السرقة)، وسائر الثلاثة أفعال: (التزوير، الانتحار، الخيانة الزوجية).

- **الشخصية السلبية (الصفر)، التي لا تقوم بفعل:**

نجد اثنتي عشرة قصةً شخصياتها سلبيةٌ تمامًا، لا تنتج فعلًا ولا تقوم بوظيفة؛ إذ ثمة فعلٌ (بطوليٌ، أو إيجابيٌ) يدعوهم الموقفُ للقيام به إلا أنها - أي الشخصيات- لا تؤديه.

وقد نوّع الكاتب وباين في المواقف المنتمية لحقل السلبية هذا؛ فمرةً في موقفٍ سياسي، وأخرى اجتماعي، وأخرى فكري.

ففي/ القصة ٨- نهار وليل/ يبدّل نواف الحمصي مقاله بين يدي رئيس التحرير، ويتحول لشخصيةٍ تصفق حين تؤمر بالتصفيق.

وفي/ القصة١٠- الإجازة/ يصاب دياب الأحمد بإغماءٍ لن يصحو منه، ومن حوله كتبه المتكاثرة .

في/ القصة ١٧- ليلة باردة/ عبدالله القصير لا يبالي بصراخ جارته المستغيث، ولا بتحريض زوجته لإغاثتها.

في/ القصة ١٨- صامتون/ يتلقى زهير صبري الصفعات صامتًا.

في/ القصة ٣١- امرأة جميلة/ تقرر ليلى مواجهة سلسلة اغتصاباتٍ تعرضت لها بالثأر، فيغمر لحمها ثلجٌ يجمد الدماء في عروقها.

في/ القصة ٣٢- الأخرس/ يتعذب وليد تيمور صامتاً وكل ما حوله يثرثر.

في/ القصة ٣٤- الجنة/ حسن جبران يصوم، ويصلي، ويهب ثيابه للفقراء، ثم يتحول لجملٍ في الصحراء.

في/ القصة ٣٨- المفاجأة/ برغم إنباء الأطباء لنور الدين الطحان أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر، فإنه لم يقم بأي فعلٍ كان يتمناه.

في/ القصة ٤٦- انتظار امرأة/ فارس المواز لا يرى لا يسمع لا يتكلم لا يتذمر لا يشتغل.

في/ القصة ٤٩- التصغير الأول/ عبدالنبي الصبان يُحالُ لمشفى يصغرون حجم رئتيه وقامته وصدره.

في/ القصة ٥٣- الأجنحة السوداء/ كفَّ عمر ياسر عن الضحك عندما كبر، وأقلع عن العمل.

في/ القصة ٥٤- النهر/ جابر الملاحي الذي غادر الحارة إثر زواج المرأة التي رفضته، يعود ليتزوج امرأةً عاقرًا، ثم يعاود السفر إلى البلاد النائية مصطحبًا معه زوجته العاقر.

- الشخصية التي يناقض فعلها السلوك المنطقي المعهود:

لقد انساقت هذه الشخصيات في ثلاث عشرة قصةً، إحدى عشرة قصةً منها يَقوم الحَدَثُ المفاجئ فيها على عنصر الشرف، أو يحوم حول مفهوم العِرض.

ففي/ القصة ٥- رجال/ يهدد عبدالحليم المر زوجته بالطلاق فيما لو تجرأت مرةً ثانيةً على إنجاب بنتٍ من غيره، إلا أنه يطلقها لأنها نسيت أن تضع ملحًا في طعامٍ طهته.

وفي/ القصة ٦- الغيث/ تزغرد الزوجةُ نائلة إثر وفاة زوجها.

في/ القصة ١١- الطالق/ تذعن المرأة الذاهبة لزيارة قبر زوجها لتهديد الرجل الصارم.

في/ القصة ١٤- رجلٌ لامرأةٍ واحدة/ الزوج يسوق الرجال متاجرًا بزوجته.

في/ القصة ١٥- المفتضح/ يتضح في نهاية القصة أن المفتضح يمشي على سجادٍ أحمر.

في/ القصة ٢٢- الشقراء/ يزجر الرجل الزوجة لمقاومتها الرجال المداهمين للبيت.

في/ القصة ٢٨- الشهادة/ تتباهى بهية أمام نساء الحارة بتحديها للرجل الذي اغتصبها، وذلك بأن ظلت مرتدية جواربها.

في/ القصة ٣٧- الرقص الشرقي/ الأبُ سببٌ في انتحار ابنه.

في/ القصة ٤٠- عفاف/ يغضب الزوج من زوجته لأنها لم تفده من علاقتها بالوزير.

في/ القصة ٤٣- الأجر/ يغير القاضي أوراق الدعوى مقابل لقائه الفردي بصديقة زوجته.

في/ القصة ٤٤- الثوب العتيق/ يَحْسد الرجالُ محمود الخال؛ لأنه استطاع تخفيض المهر بعد أن اغتصبت عروسه.

- أما في القصتين التاليتين في هذا التصنيف / القصة٥٥-٥٦/ تفارِقُ المفاجأة مفهوم العِرض، إلا أن المتناقضات تصبح أكثر تكثيفًا:

ففي/ القصة ٥٥- نهاية انتظارٍ طال/ يتوارث الأولاد ثياب أبيهم الميت التي لا يملك سواها ويتركونه عاريًا، ولا يأبهون حين يسمعونه يسألهم : ومن سيرث ديوني؟

في/ القصة ٥٦- المطاردة/ الجارة تولول ابتهاجًا بحيازة زوجها على الشهادة الابتدائية، والثيران تطير بلا أجنحةٍ في الفضاء، والنساء يذبحن أولادهن، والشبان يذبحون آباءهم، والرجال يضربون زوجاتهم، وحميد يموت برصاصتين فتزعل زوجته لاحتراق بدلته واختراقها وتلطخها بدمه الأسود.

* بعد دراسة التصنيفات السابقة نستطيع القول: إن قصص المجموعة المدروسة قد انحصرت ما بين الشخصيات **القائمة بأفعال** القتل،

والسرقة، والإباحية، والتزوير، والانتحار، والخيانة، وما بين الشخصيات **السلبية** (الصِفْرية) التي لا فعل لها إلا الاستسلام للتصغير والتحقير والعَدَم، وما بين تلك الشخصيات التي فاجَأَنا سلوكها بتلك المعاكسة الواضحة المناقضة لما هو منطقيٌّ معهودٌ في السلوك البشري العام، في المواقف والأحداث الجارية.

* إذًا: ما تفتقده شخصيات هذه المجموعة القصصية هو الشخصية البنّاءة الإيجابية الهادفة، التي تعاني لأجل تحقيق قضيةٍ ما، الواعية لوجودها، المعتزة بإنسانيتها، وبذلك تكون / مجموعة الحصرم/ هذه مزيجًا مختلطًا لكل ما هو مرعبٌ، خاطئٌ متناقضٌ ومنافٍ للسلوك الإنساني السوي، فتأتي بعد كل هذا / القصة٥٩- الحكاية الأخيرة/ كنهايةٍ لازمةٍ لَمحو وجه الأرض الكائن، وتعود بالكرة الأرضية أدراجها لإعادة تكوين نفسها من جديد؛ حيث: "نام سكان الكرة الأرضية، ونام الحكواتي، ونبت العشب على سطح الإسفلت، وبنت العصافير أعشاشها فوق صفيح السيارات، وباضت الحمائم على أجنحة الطائرات المجللة بالغبار، وتسكعت الغزلان والفيلة والنمورُ في الشوارع بخطوات متكاسلةٍ"[٥٠].

* وإذ أكد / بروب/ أن الشخصية في القصة القصيرة لم تعد تُحدّد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها، نجد/ سرد الحصرم/ قد تجاوز الشخصية البشرية أحيانًا، ليجعل من أي جمادٍ أو حيوانٍ أو نباتٍ شخصيةً في القصة، فغدت الشخصية بشكلٍ أساسي أداةً للتعبير عما سكت البشر عنه، ولتوحي هذه الشخصيات بأكثر حالات البشر بؤسًا، وأعمقها عذابًا، وأفظعها مسرحًا.

فأتت شخصيات القصص منتقاةً بعنايةٍ، ولها طابع الرمزية، ففي/ القصة ٣٠- الحطام/ يشكل كلٌّ من المطرقة والسندان بطلي القصة، ليكون صوت الحداد غائبًا في القصة كمعادلٍ لصمته على واقعه، وتتبادل الشخصيات في هذه القصة صفاتها؛ فالحداد كقطعةِ حديدٍ صامتةٍ لا يزيدها العمل إلا صدءًا وشقاءً، والمطرقة والسندان هما المتحدثان الفاعلان؛ إن فقر الحداد وبؤسه وما هو فيه، جعل المطرقة والسندان في دكانه أبطالًا، تحقق التسوية الفعلية بين وجود الحداد وعدمه. تقول المطرقة: "مللت غباوة هذا الحداد الذي لا يمل العمل على الرغم من أن بؤسه يزداد كلما ازداد عمله"، ويهويان عليه فيردونه قتيلًا مخضبًا بدمه.

وفي/ القصة ٣٢- الأخرس/ تظل الشخصية البشرية (وليد تيمور) صامتةً بينما الرصيف والشجر والسيارة والقلم والمنديل، ينتقدون سيره السريع بلا سبب، وعبوس وجهه بلا مسوغ، وارتعاش أصابعه كأنه سيشنق بعد قليل، ويظل وليد تيمور صامتًا حتى إذا ما حط رأسه على وسادته الثلجية نام نومًا آمنًا طويلًا، ليرى في نومه الناس يتعذبون صامتين وكل ما حولهم يثرثر.

وفي/ القصة ٥٨- الوطن المفدى/ تشكّل أغصان الشجر شخصيات القصة دون أن نلمح أي شخصيةٍ بشرية، ويكون بطل القصة غصنًا أدناه نموه من نافذةٍ كبيرةٍ من نوافذ البيت؛ مما أتاح له وحده أن يرى ويسمع ما لا تراه وتسمعه بقية الأغصان، وبعد حينٍ تتنبهُ الأغصان أنها كلها فتيةً نضرةً مغطاةً بالأوراق الخضر، بينما هو واهنٌ ذابلٌ، شاخَ مبكرًا وما لبث أن يبس ثم تهاوى أرضًا في ليلةٍ عاصفةٍ، ولم يحاول أي غصنٍ فيما بعد الاقتراب من نوافذ البيت .

وإن الكاتب زكريا تامر إذ جعل النبات والجماد شخصياتٍ في القصص إنما وصل بالإيحاء إلى أبعد ما استطاعت شخصيات القصة البشرية الإيحاء به، أو التعبير عنه.

البنية الزمانية

تمهيد :

١ - مفارقة زمن السرد مع زمن القصة:

"إن دخول دائرة المعاني لا يتم إلا من بوابة الزمكانات"[٥١]؛ فالزمان والمكان فضاء النص الذي يحوي كل المكونات القصصية، ويفرض طابعه عليها، "فكلما انتقلت الشخصيات - كمكون أساسيٍ للقصة - في المكان والزمان فإنها تمارس الحكي عن الأفعال والأحداث التي تأخذ مجراها زمن وقوعها كما يعانيها الراوي"[٥٢]، لا كما حدثت في خطّيتها المنطقية المعهودة.

"إذ يمكن للمؤلّف أن يبلبل - عن قصد - المرجع الزمني منظمًا نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية، بل بالاعتماد على تصوّرٍ جماليٍّ، أو مذهبيٍّ يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي"[٥٣].

"فليس من الضروري - من وجهة نظر البنائية - أن يتطابق تتابع الأحداث في روايةٍ ما، أو في قصةٍ ما، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها - كما يُفترض أنها جرت بالفعل - وهكذا فبإمكاننا دائمًا أن نميّز بين زمنين في كل رواية:

- زمن السرد.

- زمن القصة.

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينَما لا يتقيَّدُ زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، فلو أن

قصةً ما احتوت على مراحل حَدَثيةٍ متتابعةٍ منطقيًّا على الشكل:

أ ← ب ← جـ ← د.

فإن سرد هذه الأحداث يمكن أن يتخذ الشكل:

جـ ← د ← ب ← أ.

- ويرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه: عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولِّدُ مفارقاتٍ سرديةً"[٥٤].

٢- دراسة الإيقاع الزمني:

"يقترح جيرار جنيت أن يُدْرَسَ الإيقاعُ الزمنيُّ من خلال التقنيات الحكائية التالية:

الخلاصة - الاستراحة - القطع - المشهد.

الخلاصة:

وتعتمد في الحكي على سردِ أحداثٍ ووقائع يُفْتَرَضُ أنها جرت في سنواتٍ أو أشهرٍ أو ساعات، واختزالها في صفحاتٍ أو أسطرٍ أو كلماتٍ قليلةٍ دون التعرض للتفاصيل.

الاستراحة:

أما الاستراحة، فتكوِّن في مسار السرد الروائي توقفاتٍ معينةً يُحْدِثُها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف؛ فالوصف يقتضي عادةً انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها.

القطع:

التجأ الروائيون التقليديون إلى القطع، أي إلى تجاوز بعض المراحل في القصة، مكتفين بالقول: (ومرّت سنة) أو (وانقضى زمنٌ طويلٌ) إلا أن الروائيين الجدد استخدموا/ القطع الضمني/ الذي لا يصرّح به الراوي، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه، والقطعُ يحققُ في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع.

المشهد:

يُقْصَدُ بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثيرٍ من الروايات في تضاعيف السرد. وإن المشاهد تمثل بشكلٍ عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة"[٥٥].

٢- الدراسة التطبيقية للبنية الزمانية:

١- دراسة مفارقة زمن السرد مع زمن القصة:

تطابق زمن السرد مع زمن القصة في إحدى عشرة قصة، نجد هذا التطابق في كلٍّ من القصص:

/ القصة١-المهارشة، القصة٢-مصرع خنجر، القصة ٣- مغني الليل، القصة ٥-رجال، القصة ٦-الغيث، القصة ٧-الجولة الأخيرة، القصة١٠- الإجازة، القصة١٤-رجلٌ لامرأةٍ واحدة، القصة١٦-القطة، القصة ١٧-ليلةٌ باردة، القصة٢٩-الساعة الثامنة/ .

وفارَقَ زمنُ السرد زمنَ القصة في أقاصيص أخرى من المجموعة فـ/ القصة ٤- يومٌ أشهب/ تنقسم إلى شطرين، وإن زمن هذه القصة يقتضي أن إخلاء منزل/ شكري المبيض/ بسبب جرائم أصحابه قد تم قبل موت شكري في السجن، غير أن زمن السرد يأتي بهذين الشطرين معكوسين؛ حيث يبتدئ السرد / بشكري المبيض/ مع زملائه في السجن يتمرن تمارين رياضيةً لا تخلو من العنف، فيُصاب بالكثير من الرضوض، ويحاول شكري المبيض حلاقة ذقنه صباحًا، فتخطئ يده اليمنى الممسكة بموسى الحلاقة، وتذبح العنق من الوريد إلى الوريد.

وفي/ القصة ٢٥- الشركة/ تطابق زمن السرد مع زمن القصة إلا بمفارقةٍ بسيطةٍ في بداية السرد، فالقصة تقتضي: أن تضبط / شهيرة/ خيانة زوجها مع أختها

ثم تخرج غاضبة، غير أن السرد يبدأ بمشهد / شهيرة/ العابسة الماشية في الحارة يتبعها زوجها مسترضيًا إياها ثم تُسْتَدرَك بداية القصة عن طريق الحوار.

أما/ القصة ٩/ والقصة ٤٥/ فقد بناهما الكاتب **بناءً دائريًّا**:

/ القصة٩/ : والتي بعنوان (ملاءة في زقاق) يبدأ فيها السردُ من النهاية حيث يوجد / محسن الفاير/ في حفرةٍ مظلمةٍ (وهي القبر) ← ثم ينطلق السَّرد إلى البداية عندما التقى محسن المرأة ذات الملاءة السوداء ← ثم يَنحدر السرد مجددًا للنهاية مُبينًا كيف أودت الأحداث بمحسن الفاير إلى الحفرة المظلمة.

/ القصة٤٥/ والتي بعنوان الجائحة: يبدأ السرد بدلال الصغيرة ← ثم دلال الصبية

ثم طريقة زواجها ← يعود السرد لدلال الرضيعة (وإن كانت هذه العودة بطريقة الحلم) .

* أما في/ القصة ١٩/ والتي بعنوان (لا يعرف) فقد سار زمن السرد سيرًا **معاكساً** لخطية زمن القصة، فزمن القصة يقتضي: معرفة المرأة التي تشبه القرنفلة البيضاء، وقد تم التعارف بينهما في شارعٍ تعبره يوميًّا إلى وظيفتها ← مصاحبته لها حملها منه ← انتحار الفتاة ← ثم ذهابه للمطعم للسُّكْر مع رفاقه، أما زمن السرد فابتدأ بذهابه للمطعم، ثم أخذ هذا السرد يستدرك ما فاته من أحداثٍ عن طريق حديث / طريف النبري/ لنفسه بعد أن تعتعهُ السُكْرُ.

- وفي/ القصة ٢٨- الشهادة/ يعاكس زمن السرد ما بين زمني بداية القصة ووسطها ليطابقه في الخاتمة؛ فمن المنطقي أن يكون زمن القصة على الخطيّة:

حادثة البستان - حديث المرأة المتباهي أمام النساء - انتشار النساء في البساتين

أ ← ب ← جـ (هذا زمن القصة).

أما (زمن السرد) فكان ب ← أ ← حـ .

- / وفي القصة ٢٦- الأدغال/ :

زمن القصة يقتضي: معروف وحيد أبويه - تجري مباراة الكونكان - يقتل معروف مباريه لأنه شتمه بأخته .

أ ← ب ← جـ

فجاء زمن السرد:

ب ← أ ← جـ

- وبذلك يكون البناء السردي في كلٍّ من / القصتين ٢٨و٢٦/ واحداً.

-/ في القصة ٣٦- الهاربة/ :

زمن القصة يقتضي: نجاة وهي وحيدةُ أبويها الميتين - تهرب من البيت - تقرأ جدتها الرسالة.

أ ← ب ← جـ

أما زمن السرد:

ب ← جـ ← أ

- نلاحظ إذًا أن الكاتب نوّع في مفارقاته الزمنية ما بين السرد والقصة، فلم يلتزم بناءً محددًا، إلا في القصتين (٢٨و٢٦) المشار إليهما، كما نلحظ أنه في القصص التي اعتمد فيها (المشهدَ) مالَ فيها زمن السرد للتطابق مع زمن القصة.

٢- دراسة الإيقاع الزمني:

إذا استقرأنا المجموعة القصصية سنراها تتجنب في إيقاعها الزمني (الاستراحةَ)؛ إذ لا يتوقف السرد لأجل وصفٍ يؤدي لتوقف جريان الحدث، وهذا - على ما يبدو - يمكن أن ينسحب على فن القصة القصيرة عمومًا؛ إذ سلف وقلنا إن من سمات القصة القصيرة شدة التوتر والاسترخاء، وشدة قرب النهاية من البداية.

إن القصة القصيرة لن تكون قصيرةً إذا لم تتسم بهاتين السمتين مما يجعل الأحداث تتتابع بسرعةٍ منحدرةً إلى نهايتها، فلا وقت في السرد القصصي للتوقف لأجل الوصف كما في فن الرواية.

– في مجموعة الحصرم إذ تجنب الكاتب (الاستراحة)، نوّع قصصه ما بين (الخلاصة والقطع الضمني والمشهد)، وكثيرًا ما كان يدمج (القطع الضمني والخلاصة) في قصةٍ واحدة.

– ففي اعتماده المشهد/ في القصة ١٧ – ليلة باردة/ نقدّر أن زمن القصة لا يتجاوز الثلث إلى النصف ساعة، عبّر الكاتب عنها بثلاثة عشر سطرًا هي حوارٌ ما بين الزوج والزوجة.

وكذلك اعتمد الحوارَ في/ القصة ١٣ – يا خسارة/ إذ مضى الشطر الأول منها حواراً ما بين جاسم القزاز والسجناء، والشطر الثاني كان الحوار فيه بينه وبين زوجته مع قطعٍ زمنيٍ ما بين الحوارين.

– وكذلك / في القصة ١١ – الطالق/ يتجلى اعتماد (المشهد) أجلى ما يكون؛ إذ نقدّر أن زمن القصة كاملةً لا يتجاوز ربع ساعةٍ أو ثلثها بما لا يتجاوز في السرد الخمسة والعشرين سطرًا، مما ولَّدَ تقاربًا – ولا أقول تطابقًا – ما بين زمن القصة وزمن السرد.

– إنّ استقراءنا لهذه المجموعة القصصية يسفرُ عن ملاحظةِ إيقاعٍ زمنيٍ يتجنب الاستراحةَ ويعتمد المشهدَ، والخلاصةَ بما يتخلل كلًّا منها من قطعٍ ضمنيٍ غالبًا.

/ فالقصةُ ٢٨– الشهادة/ يسردها المؤلف في سبعة سطور تشكل (خلاصةً) مكثفةً لأحداثٍ تستغرق زمنًا أطول بكثيرٍ مما استغرقه السرد.

وكذلك كانت / القصة٣١– امرأة جميلة/ ، وسائرُ قصص المجموعة.

– إنّ الأحداث إذ تتابعُ بتواترٍ سريعٍ، وسريعٍ جدًّا، فإن الذائقة الفنية للقارئ تقبل مثل هذا التواتر السريع؛ ذلك لأن قارئ هذا النوع من الفن يهيئ نفسه تمامًا للقراءة في حالة عدم مبالاة ببعد المفارقات

الزمنية أو بواقعية الزمن وما تتتالى خلاله من أحداث، خاصة إذا ما كانت الكتابة ذات بُعْدٍ رمزيٍّ كما هو حالُ مجموعة الحصرم، بل حالُ سائر أعمال الكاتب/ زكريا تامر/ .

/ فالقصة١٤- رجلٌ لامرأةٍ واحدةٍ/ تتواتر فيها أحداثٌ عدة تبدأ مع الليل مع ضجر / سامية ديوب/ من وحدتها في شقتها الفخمة إلى خروجها صباحًا من البيت ومطاردة الكلاب لها والتقائها بصديقٍ قديمٍ على طاولة الغداء، ثم تعرفها على شابٍّ إثر ركوبها الباص وإعجابها به وتزوّجها إياه، وكل ذلك لم يتجاوز الزمن بعد الأربع والعشرين ساعة.

بل إن/ القصة٢٩- الساعة الثامنة/ يتتبعُ فيها السردُ الفتاةَ / حنان الملقي/ بدءًا من الساعة الثانية عشرة ظهرًا في الحديقة مع الشاب، ثم في الساعة الواحدة يستقبلها رجلٌ في إحدى الشقق، ثم إلى المقهى فالمطعم فعيادة طبيب الأسنان، ثم إلى بيت صديقتها، لتعود أخيرًا في الساعة الثامنة إلى بيتها، فزمن القصة الواقعي استغرق ثمانِ ساعاتٍ تواترت فيها كل هذه الأحداث مسرعةً متلاحقة، إن الأمر لا يخلو من المبالغة، غير أن لقصص هذه المجموعة - كما قلنا - بعدًا رمزًّيا يجعل القارئ متقبلًا لمثل هذه الإيقاعات الزمنية.

أما / القصة ١- المهارشة/ فنفردها وحدها؛ لأن الكاتب مال سردُه فيها للوصف، وذلك تعريفًا بفضائه وشخصياته؛ حيث إنها القصة التي تشكل بدء المجموعة أو فاتحتها.

البنية المكانية (الفضاء الجغرافي)

١- تمهيد :

"ويعني الفضاء الجغرافي الحيّز المكانيّ الذي يؤطّر الرواية، وبالضرورة، ثمة حدٌّ

أدنى من الإشارات الجغرافية في كلِّ روايةٍ، يجعل القارئ يتصور المكان الذي تنتجه حكاية الرواية. كما وأن دراسة الفضاء الجغرافي لا يمكن أن تنفصل بحالٍ عن إحالاته المرجعية: الواقعية والاجتماعية والتاريخية. فهو فضاءٌ يحيل على المرجعي بكلِّ لوازمه، لكنه لا يُطابقه بالضرورة، وهو يستقصي المدن والقرى والشوارع، كما يدخل إلى البيوت ويُعنى بالغُرف وتأثيثها، وكيفية اشتغال الكاتب على هذه العناصر المكانية"[٥٦].

"وإنّ الروائي أو القاصّ يعمد دائمًا لتقديم حدٍ أدنى من الإشارات الجغرافية التي ستشكل نقطة انطلاقٍ من أجل تحريك خَيال القارئ"[٥٧].

"وأمّا / كريستيفا/ فلا تجعل الفضاء الجغرافي - أبدًا - منفصلًا عن دلالته الحضارية"[٥٨]، فهي تُدْخِلُ المدلول الثقافي ضمن تصوّر المكان.

والمكان بوصفه جزءًا من مكوّنات الفضاء، ومسرحًا للأحداث، فإن "أيَّ تغييرٍ للأحداث وتطورها يفترض تعدديةَ الأمكنة واتساعها أو تقلصها"[٥٩].

٢- الدراسة التطبيقية للبنية المكانية:

نوعية المكان: تدور أحداث القصة في فضاءٍ جغرافيٍ هو حيٌّ شعبي / حارة قويق/ ، وهو حيٌّ أراد كاتبُ القصة أن يكون رمزًا مصغرًا لواقعٍ يراه الكاتبُ في كلِّ حيٍّ، بل إن / زكريا تامر/ جعل / حصرمه/ قاسمًا مشتركًا لواقع الأمة، وللعالم بأسره، كما تُلَمِّحُ بذلك القصة الأخيرة/ القصة٥٩/ .

مجموعة الحصرم تسعٌ وخمسون قصةً، ستّ عشرة قصةً منها يذكر المؤلِّف فيها لفظة ((الحارة)) أو ((حارة قويق)) صريحةً، وفي سائر القصص يبقى السرد خاضعًا لفضاء الحارة، وإن لم يصرح

باللفظ، فكل قصةٍ تجري في وحدةٍ من وحدات هذا الفضاء.

ففي القصة الأولى: يكثّف الكاتب **وصف المكان وحيثيّاته المتعلقة به،** فيذكر:/ حارة قويق، المقاهي، النراجيل، الحارات، الأولاد الذين يرجمون الزجاج بالحجارة، بائع الخضروات المتجول وحماره، السجون، دكان الحلاق، بيت البيك نجيب البقار الفخم، سوق الحارة المكتظة بالناس، والبيت ذا الشباك العلويّ المطلّ على الحارة، الخنجر، القبور، المقبرة/ .

لقد كثّف الكاتب وصف المكان في القصة الأولى ليفتح ستارًا في خيال القارئ على مكانٍ سيكون مسرحًا للأحداث حتى نهاية المجموعة القصصية، ونرى أن هذه الوحدات المكانية كلها تتآلف لترسم / حارة قويق/ الشعبية بكل إتقان، فثمة علاقةٌ، ما بين/ الحارة، المقهى، الخنجر، السجن/ حتى إن عنوان القصة الأولى ((المهارشة)) هو عنوانٌ بلفظٍ شرسٍ من فضاء الحارة ذاتها.

إن تكثيف وصف المكان في القصة الأولى، هو الذي أحال ذهن القارئ إلى فضاءٍ ستعومُ فيه مكونات الحكي، وهو الذي أحال إلى مستوىً ثقافيٍ وحضاريٍ للشخصيات ولعموم الأحداث؛ **ففي علاقة المكان بالشخصيات،** نجد الكاتب يأتي بأسماء شخصياته مناسبةً للمكان: / نجيب البقّار، علاء السلاط، غالب الهلاس، موفق النمس/ .

وكذلك الأمر فإن سلوكات الشخصيات لا تخرج عن توقّع ما يمكن حدوثه في مثل هذا الفضاء المكاني: فخضر علوان قطع أذنه وأكلها أمام القاضي متلذذًا / القصة١/ .

وفي بيت مسعود الأصفر تحفل السهرة بالطرب، والطعام، وسجائر التبغ، والحشيش الأصلي/ القصة٣/ .

ويأتي ذكر التشرّد والتسوّل / في القصة٤/ .

والمرأة ذات الملاءة السوداء / القصة ٩والقصة١١/ .

وسرقة طنجرة الكوسا محشي / القصة ١٣/ .

وبيت سميرة الرقّاصة وقد عجَّ بمتعاطي الحبوب الصفر / القصة١٢/ .

ونائلة التي اتخذت الولولة والزغردة مهنةً تتقنها / القصة٤٢/ .

وبذلك نلحظ علاقةً واضحةً منسجمةً واقعيةً بين المكان والمستوى الثقافي والحضاري للشخصيات، أما الحدث فغالبًا ما يتضخم في فضائه المكاني إلى حد يتجاوز الواقع إلى المبالغة فيه، ففي **المقهى** تجري مباراةٌ صاخبةٌ في لعبة الكونكان تنتهي **بقتل** أحد المتبارين للآخر/ القصة ٢٦ / ، وما جوهر القصة القصيرة إلا الحدث.

- **وفي رصد تغيّرات المكان**: نستطيع القول رغم التنويع في الأمكنة، فإن المجموعة القصصية لم تخرج عن فضاء الحارة: (المقهى، السجن، الحانة، المقبرة...) وقد ظلّت الست قصصٍ الأولى محصورةً في فضاء الحارة حتى / القصة٧/ إذ يلتقي علاء السلاط بسعدة الملي(خارج الحارة) بعيدًا عن عيون الرقباء والوشاة، لتنتهي القصة برؤية سعدة لعلاء كدبٍ متنكرٍ في شكلِ شابٍّ بدين قصير القامة، ورؤيته لها فتاةً نحيفةً كبيرة الفم بلهاء النظرات، إذًا لقد استطاع الشابان أن يريا خارج الحارة ما لم يكونا يريانه داخلها، مما يولدُ مفارقةً في هذه القصة ما بين الرؤية داخل الحارة، والرؤية خارجها، وقد تمت الرؤية الحقيقية خارج الحارة .

- وفي/ القصة١٢/ يذكر حارة قويق ثلاث مرات، ويذكر ثلاثة أماكن مختلفة:

المسجد، المدارس الثانوية، بيت سميرة الرقّاصة، وعلى ما بين هذه الثلاثة أماكن من بونٍ، إلا أن الحبوب الصفراء تجمعها وتوحّد بينها.

- / القصة ١٤/ تبدأ بمكانٍ خارج فضاء الحارة وهو بيت سامية ديوب، المكتظ بكلِّ أنيقٍ وغالٍ من الأثاث، غير أنها تتزوج بشابٍّ من فضاء الحارة، وإنّ تغيّر مكان هذا الشاب من الحارة إلى البنايات فإنه لم يغيّر مكوّناته الثقافية؛ ففي هذه القصة يتغير المكان ولا يتغير الإنسان، كأن الكاتب يريد التأكيد على المتأصل في ثقافة شخصيات الفضاء الجغرافي.

- بل إن كل شخصية في المجموعة القصصية كاملةً، ما هي إلا واحدةٌ من شخصيات / حارة قويق/ حتى وإن مشت على / سجادٍ أحمر/ كما هو الحال في/ القصة١٥/ والتي بعنوان / المفتَضَح/ حيث يبالغ الكاتب بتكثيف أسباب الافتضاح، ويظن القارئ نفسه لا يزال في فضاء الحارة، ليفاجأ في آخر سطرٍ من القصة أن هذا المفتضح يمشي على سجادٍ أحمر.

وكأن / زكريا تامر/ يجعل هذه الحارة فضاءً عامًّا واسعًا يدمغ كل شخصيةٍ، حتى وإن سكنت البنايات، حتى وإن مشت على سجادٍ أحمر، فإن / زكريا تامر/ لا يجد ثمة فرقًا، فهذه الحارة ذاتها ستفرز في/ القصة١٦/ مديرًا عامًّا لدائرةٍ مسؤولةٍ عن مكافحة التهريب، وما كان هذا المدير العام سوى موظفٍ صغيرٍ، ما له سوى قطةٍ تعيش معه في بيته الرّث.

- وتسير القصص على هذا المنوال إلى أن تصل إلى القصة الأخيرة / القصة٥٩/ وعنوانها (الحكاية الأخيرة) فنفاجأ بأن هذه القصة تبدأ بالمقهى الذي ابتدأت به المجموعة كاملةً وتنتهي بتبدّلٍ عجيبٍ في وجه الأرض.

فقد بدأ الحكواتي في المقهى برواية حكايةٍ جديدةٍ، أنامت كل سكان الكرة الأرضية، ونام أيضًا الحكواتي، ليبدأ التبدل.

إن هذا التغيُّر المفاجئ في المكان، والذي شمل الكرة الأرضية كاملةً ما هو إلا عودةٌ بالكرة الأرضية إلى تكوّنها الأول، التكوين البدائي، فبعد نوم أهل الأرض نبت العشب على سطح الإسفلت، وبنت العصافير أعشاشها فوق صفيح السيارات، وباضت الحمائم على أجنحة الطائرات المجللة بالغبار، وتسكعت الغزلان والفيلة والنمور في الشوارع بخطواتٍ متكاسلةٍ.

إنه إذًا - أي الكاتب- يريد لهذه الكرة الأرضية ما يمكن أن نسميه / إعادة التكوين/ وإن الكاتب قد شمل السيارات والطائرات في هذه (الإعادة)، وبالتالي فهي مشمولةٌ بفضاء حارة قويق، كما كان المفتضح الذي يمشي على السجاد الأحمر، وكذلك الأمر المدير العام مشمولين في هذا الفضاء.

إذًا العالم كله في نظر/ زكريا تامر/ ، في نصه القصصي هذا، مشمولٌ في فضاءٍ واحدٍ هو الفضاء المرسوم والمرموز له بحارة قويق.

وإنه فضاء بحاجةٍ إلى محوٍ تامٍّ (وهذا ما رمز له بالنوم في القصة الأخيرة) ليتثنّى للكرة الأرضية أن تعيد تكوينها من جديد.

الخاتمة

خلاصة أوصافِ البنى السردية:

تَجَنَّبَ/ زكريا تامر/ جعلَ راويه أكبر من الشخصية الحكائية، فاقتصرت وجهة النظر على الراوي المحايد الأصغر من الشخصية والراوي المساوي لها، داعيًا بذلك القارئ لإيجاد التفسيرات والدلالات.

أما شخصيات المجموعة القصصية فقد افتقدت الشخصياتِ الإيجابيةَ الفعلِ، الواعيةَ وجودَها المعانيةَ حملَ قضايا إنسانيتها.

وقد رَسَمَ من خلال البنيتين السابقتين حياةً على وجه الأرض جوفاء، تفتقد معنى الوجود الحقيقي وهدفه.

- أما البنية الزمانية؛ فقد نوّع مفارقاته الزمنية، فأحيانًا تطابق زمن السرد مع زمن القصة، وأحيانًا أخرى حصلت مفارقةٌ بينهما، إلى درجة المعاكسة حينًا، أو المباينة حينًا آخر.

ومن حيث الإيقاع الزمني، تجنب الاستراحة لكي لا يوقِف الحدث وهو يتتابع مسرعًا نحو نهايته، بل اعتمد الخلاصة والقطع الضمني والمشهد، دامجًا الإيقاعات المعتَمَدَة هذه في القصة الواحدة أو مكتفيًا ببعضها دون بعض.

- إن هذا التنويع على المحور الزمني قابله ثباتٌ على المحور المكاني، فقد ظلت نوعية المكان في السرد خاضعةً لفضاء الحارة الشعبية المسماة (حارة قويق)، بكل ما يلازمها من حيثيات، كما خضعت أيضًا شخصيات المكان - مع ما ألصقه الكاتب بها من أسماءٍ وأوصافٍ وسلوكٍ - لفضاء الحارة .

- ثم انتهى الكاتب بعد الخلخلة التي عبّرت عنها القصص، بنوم أهل الكرة الأرضية، وإعادة التشكُّل والتكوُّن من جديد.

= = = = = = = = = = = = = = =

الهوامش:

١- د.رضوان القضماني- زكريا تامر معجم القسوة والرعب، دمشق: إصدارات الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨م ، ص٩.

٢- أحمد دحبور، زكريا تامر مسامير في خشب التوابيت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (٧)،٢٠١١م، ص٢١٣.

٣- من أقوال زكريا تامر، المرجع السابق، ص١٠، بتصرف.

٤- من أقوال زكريا تامر، المرجع السابق، ص١٢، بتصرف .

٥- من أقوال زكريا تامر، المرجع السابق، ص١٣، بتصرف .

٦- د. حسين جمعة، المرجع السابق، ص٥ .

٧- د.رضوان القضماني، نحو نقدٍ لسانيٍّ، الموقف الأدبي، نيسان ٢٠٠٢م، ص١ بتصرف .

٨- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص٢٩.

٩- المصدر السابق ص١٣.

١٠- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص٩٧.

١١- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص٤٦.

١٢- محاضرات أ.د.رضوان القضماني ، كلية الآداب، جامعة البعث، سوريا، الدراسات اللغوية العليا عام ٢٠٠٢-٢٠٠٣، المحاضرة السادسة .

١٣- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٤٥.

١٤- سعيد يقطين، قال الراوي، ص١٤.

١٥- المصدر السابق ، ص١٧.

١٦- المصدر السابق ، ص١٦.

١٧- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٤٥.

١٨- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص(٧،٨).

١٩- إنركي إندرسون إمبرت، القصة القصيرة، ص٥٢.

٢٠- إنركي إندرسون إمبرت، القصة القصيرة، ص٢٦.

٢١- المصدر السابق، ص٤٥.

٢٢- المصدر السابق، ص٥٢.

٢٣- المصدر السابق، ص٢٦.

٢٤- خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية، ص٩١.

٢٥- المصدر السابق، ص٩٥.

٢٦- المصدر السابق، ص٩٨.

٢٧- المصدر السابق، ٩٥.

٢٨- المصدر السابق، ص (٩٥،٩٦،٩٧). بتصرف.

٢٩- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٤٥.

٣٠- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص (٢٢٣، ٢٢٤).

٣١- سعيد يقطين، قال الراوي، ص١٨.

٣٢- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص(٤٧).

٣٣- إنركي إندرسون أمبرت، القصة القصيرة (التقنية والنظرية)، ص(٥٤).

٣٤- المصدر السابق، ص(٥٥).

٣٥- المصدر السابق، ص(٥٦).

٣٦- المصدر السابق، ص(٥٧).

٣٧- المصدر السابق، ص(٥٩).

٣٨- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص(٢٢٤).

٣٩- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص (٤٧).

٤٠- المصدر السابق، ص(٤٨) بتصرف.

٤١- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص(٢٢٧).

٤٢- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص (٤٨).

٤٣- عبدالله إبراهيم، السردية العربية، ص (٢٢٢).

٤٤- المصدر السابق، ص(٢٠٤) بتصرف.

٤٥- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص(٥٢).

٤٦- المصدر السابق، ص(٢٤).

٤٧- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ص(٣٧).

٤٨- المصدر السابق، ص(٣٨).

٤٩- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص(٦٦).

٥٠- زكريا تامر، الحصرم، ص١٨٩.

٥١- ميخائيل بختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص٢٣٩.

٥٢- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص(٦٣) بتصرف.

٥٣- عبدالقادر بن سالم، مكوِّنات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص(٧٦،٧٧).

٥٤- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص(٧٣،٧٤).

٥٥- المصدر السابق، ص (٧٦،٧٧،٧٨) بتصرف.

٥٦- يوسف حطيني، مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينية، ص(٧٥).

٥٧- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٥٣.

٥٨- المصدر السابق، ص٥٤.

٥٩- المصدر السابق، ص٦٣.

= = = = = = = = = = = = = = =

المصادر والمراجع العربية:

١- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، آب ١٩٩١م.

٢- خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية/ ١٩٦٠-١٩٩٠/، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

٣- أ. د. رضوان القضماني، زكريا تامر، معجم القسوة والرعب. دمشق: إصدارات الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨م.

٤- زكريا تامر: الحصرم، رياض الريِّس للكتب والنشر، ط١: شباط ٢٠٠٠ .

٥- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط١: ١٩٨٩.

٦- ـــــــــــ: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط١: ١٩٩٢ .

٧- ـــــــــــ: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط١: ١٩٩٧.

٨- ـــــــــــ: الكلام والخبر (مقدمة

للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط١: ١٩٩٧.

٩- عبدالقادر بن سالم: مكوّنات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ٢٠٠١ .

١٠- عبدالله إبراهيم: السردية العربية (بحثٌ في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، ط١: ١٩٩٢ .

١١- مجموعة من المؤلفين، زكريا تامر مسامير في خشب التوابيت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (٧) ٢٠١١م .

المصادر والمراجع المترجمة:

١- إنركي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة د. صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

٢- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١: ١٩٩٣.

٣- ــــــــ: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطون أبو زيد، منشورات عويدات بيروت – باريس، سوشبرس – الدار البيضاء، ط١: ١٩٨٨ .

٤- فلاديمير بروب: مورفولوجية القصة، ترجمة د. عبد الكريم حسن، ود. سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر، دمشق، ط١: ١٩٩٦.

٥- ميخائيل بختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٠.

الدوريات والمحاضرات

- د. رضوان القضماني، نحو نقدٍ لساني، الموقف الأدبي، نيسان ٢٠٠٢ .

- محاضرات د. رضوان القضماني، أستاذ اللسانيات في كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، الدراسات اللغوية العليا لعام ٢٠٠٢-٢٠٠٣.

* * * *