جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

مذكرة ماستر

اللغة والأدب العربي

دراسات نقدية

نقد حديث و معاصر

رقم: أدخل رقم تسلسل المذكرة

إعداد الطالبتين:

سلمى يحيى --- سهير مدوري

يوم: 20/06/2024

التحفيز السردي في رواية " عروس المطر" لبثينة العيسى

بن دحمان عبد الرزاق	أ. د	بسكرة	رئيسا
جمال مباركي	أ. د	بسكرة	مشرفا ومقررا
محمد طراد	أ. د	بسكرة	مناقشا

سنة الجامعية: 2024/2023

قال تعالى:

﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾

الإسراء :الآية 24

الإهداء

إلى أطهر روح على وجه هذه الأرض... أمي الحبيبة التي أسأل الله أن يبارك في عمرها ويحفظها لي.

إلى الذي ضحى بالغالي والنفيس من أجل تعليمي إلى مصدر الأمان... أبي الغالي حفظه الله.

وإلى من سرنا سويا، ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح والإبداع إلى من تكاتفنا يدا بيد ونحن نقطف زهرة تعلمنا إلى الصديقة سهير مدوري.

وإلى كل من لهم أثر في حياتي، وإلى كل من أحبهم من قلبي ونسيهم قلمي

وإلى كل هؤلاء، أهدي هذه الدراسة راجية من الله أن تكون نافذة علم وبطاقة معرفة، وأن ينفعنا وينفع به.

سلمى

الإهداء

إلى النور الذي كان لي حافزا في حياتي لمواصلة مشواري والتي قدمت لي الكثير" أمي الحبيبة "دامها الله نورا لنا.

إلى من كان لي سندا طوال حياتي والذي كان شمسا تشرق في دربي" أبي الغالي "حفظه الله ورعاه.

وإلى إخوتي توأم روحي اللذان رافقاني فيد ربي" رمزي ومحمد".

وإلى صديقتي التي رافقتني رغم الصعوبات إلى طريق النجاح سلمى يحي.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المعرفي راجية من الله عز وجل التوفيق وتيسير الأمور.

سهير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم" :من لم يشكر الناس لم يشكر الله."

"لله الفضل من قبل ومن بعد، الحمد لله الذي منحنا القدرة على إنجاز هذا العمل المتواضع، وبعدّ نتوجه بجزيل الشكر إلى الوالدين العزيزين الذين أعانونا، وشجعونا على الاستمرار في مسيرة العلم والنجاح، كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى من شرفنا بإشرافه على مذكرة بحثنا الدكتور جمال مباركي الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته العلمية التي لا تقدر بثمن، والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام واستكمال هذا العمل، وإلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، ونتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على إنجاز هذا العمل."

يحي ---- مدوري

مقدمة

بنيت النظريات الحديثة التي استدعت الحاجة للنقد الادبي الجديد والتي أدت مقولة موت المؤلف ((**لرولاند بارت (Reland Barthes)**) إلى ظهور تحوّلات إجرائية تسلط الضوء على أدبية الأدب في مختلف أجناسه، إذْ تم تطوير إجراءات جديدة لتحقيق ذلك، بما في ذلك العودة إلى الجوانب الأدبية والمعنوية للنصوص، وذلك من خلال المحتوى، ويضيف له قيمة فنية وأدبية، إذْ ترى نظريات النقد الحديثة أن الاهتمام بآليات التشكيل السردي وتقنياته البنائية في الروايات يعد أحد الأهداف الرئيسية، وهذا الاهتمام والتركيز بدأ منذ القرن العشرين، فالكشف عن الآليات اللغوية التي يستخدمها الكاتب في صناعة أدبه يساهم في إبراز قدراته اللغوية والحساسية الفنية، مما يساعد على فهم مدى مهاراته وإبداعه ككاتب عام وروائي خاصة في تقديم عمله الحكائي في ضوء تزايد التحليلات التأويلية للنصوص السردية يأتي استقراء تشكلات النص السردي وفحص هيكليه البنائي، ليس فقط لفهمه بشكل أفضل، بل أيضا لقراءة البنية السردية النصية بدقة وتفصيل وذلك لتحليل مكوناتها والوقوف على كيفية تكوينها وتطورها في النصوص.

فماذا نقصد بالتحفيز السردي؟ وما أنواعه وتجلياته في الرواية التي سندرسها في هذا البحث؟

ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع أنه غير مدروس لذلك أدى الحاجة لدراسات جديدة، وبحوث تخصصية في مجال التحفيز السردي، نظرًا لنقص المصادر والمراجع في هذا المجال، وهذا من الجانب الموضوعي، اما الأسباب الذاتية لاختيار هذا الموضوع هو رغبتنا من ناحية تجارب شخصية في التحفيز وتجارب تحفيزية ناجحة لدراستها وفهمها أكثر.

افتتحنا بحثنا **بمقدمة**، يليها **مدخل** يشمل مفاهيم التحفيز والسرد وتطور التحفيز السردي ثم قسمنا بالبحث إلى فصلين:

الفصل الأول بعنوان :دراسة في ديناميكيات التحفيزية، وقد قسمته إلى ثلاثة عناصر، الأول يحتوي على أنواع الحوافز، أما الثاني بعنوان أنساق التحفيز وفق طبيعة المادة الروائية، أما بالنسبة للعنصر الثالث تمثل في مظاهر السرد، وهذا الفصل عبارة عن دراسة نظرية.

أما **الفصل الثاني** بعنوان التحفيز السياقي البنائي والدلالة الموضوعية في رواية عروس المطر لبثينة العيسى، وهو عبارة عن دراسة تطبيقية للحوافز من الناحية البنائية والموضوعية.

ثم **ختمنا** البحث بجملة من النتائج المستخلصة من الفصلين ويليهما **ملحق** يحتوي على :التعريف بالروائية وأهم أعمالها، ثم ملخص الرواية" **عروس المطر.**"

اعتمدنا على المنهج البنيوي في دراسة الموضوع، التحفيز السردي إذ يهدف هذا المنهج إلى فهم كيفية تنظيم هذه العناصر في السرد، وكيفية تأثيرها على التحفيز السرد للقارئ أو المشاهد.

كما جمعنا مادة البحث من عدة مصادر ومراجع لإعطائها لون وطابع خاص، ومن أهمها :المدونة" **رواية عروس المطر"لبثينة العيسى، قاموس لسان العرب، عبد الرحمن مبروك، صلاح فضل، يمنى العيد، حميد الحميداني.**

اما بالنسبة للصعوبات، فرغبتنا في إعداد هذا البحث جعلتنا نتغلب عليها، وذلك بفضل المولى عز وجل وعونه أولا، ثم مساعدة وتوجيهات الأستاذ المشرف **جمال مباركي**، حيث حاولنا بقدر جهدنا الممكن لاكتساب المعرفة الضرورية حول جوانب هذه الدراسة .

وفي الختام نوجه الشكر والعرفان للمولى عز وجل الذي أعاننا على إنجاز هذا العمل، وللأستاذ الفاضل المشرف **جمال مباركي.**

المدخل :

التحفيز والسرد فضاء المفهوم

1- مفهوم التحفيز

2- مفهوم السرد

3- تطور التحفيز السردي

1. مفهوم التحفيز:

أ. لغة:

التحفيز مصدر ثلاثي: حَفَزَ، يَحْفِز، حَفْزًا.

وقد جاء في **كتاب العين "للخليل بن أحمد الفراهيدي"** مادة (حفز): «الحفزُ، حثّك الشيء حثيثا من خلفه يقال: والليل يحفز النهار: يسوقه، قال رؤبة: حَفْزُ الليالي أمَدَ التدليف، يحتفز في جلوسه: يريد القيام أو البطش بالشيء»[1].

كما ورد في **لسان العرب:** «حفزه: أي دفعه من خلفه، ويحْفِزُ حَفْزًا، الحث والإعجال واحتفز في عيشة أي احتث واجتهد وكل دفع حَفَزَ»[2].

أن تتفق المعاجم العربية وبعض المعاجم الأخرى على أن «الحفز» هو الدفع من الخلف أما ما جاء في المعاجم الحديثة، كما ورد في كتاب معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر: «محفز (مفرد) اسم فاعل من حفّزَ، وشخص يقوم بتعجيل عملية أو حدث من غير أن يتطور ما في النتيجة (شخص محفز)، عامل محفّز/ عنصر محفّز: يشغل الطاقة للعمل أو التفاعل»[3].

فمعظمهم اتفق أن التحفيز والحافز هو «الدافع الذي يحث المرء ويحضّهُ على فعل شيء»[4] ومن خلال هذه التعريفات الحديثة لكلمة التحفيز نجد أنها تتفق مع باقي

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ج3، 2003، ص164

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط4، 2005، ص337

[3] أحمد مختار عمر، كتاب معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1.ص522

[4] منير البعلبكي، المور البسيط، دار العلم للملايين، بيروت، 1985، ص03

التعريفات القديمة في معنى التحفيز، أي أنها المصادر العربية في معظمها تجمع على شحن كلمة (تحفيز) بمعنى التحريك من وراء الشيء ودعمه.

ب. اصطلاحا:

تناول أكثر من الباحثين مفهوم (التحفيز) اصطلاحا، ومن بين هؤلاء **مراد عبد الرحمن مبروك** الذي يرى أن: «التحفيز مصطلح أدبي»[1] والذي يعني به تحريكا للأحداث

وقد حظي هذا المصطلح بكثير منا الدراسات المعاصرة، حيث «عنى به الشكلانيون، لاسيما في مجال الرواية والقصة القصيرة، ويعد مفهومي **شلوفيسكي** و**توماشفيسكي** عن التحفيز من أبرز ما قدمه النقاد الشكليين حول هذا المصطلح»[2] وهؤلاء يعتبرون أن التحفيز القارئ أو تشويقه هو جزء مهم من العمل الأدبي.

وقد ركز هؤلاء الباحثون على تحليل كيفية توصيل التحفيز من خلال عناصر السرد والهيكل واللغة والشخصيات وغيرها.

ومن الشكلانيين الروس الذين درسوا التحفيز، وهو **شلوفيسكي** والذي رآه بأنه يمثل الجانب الإبداعي أي العنصر الفني، والذي يسمح لنا «باكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى البناء المتدرج، والتوازي، التعطير، التعداد إلخ، ويقودنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء، عمل ما، والعناصر التي تشكل مادته بالمتن الحكائي، اختيار الدوافع الشخصيات، الأفكار»[3] لذلك نجد أن **شلوفيسكي** قام بتمييز بين هيكل الرواية وعناصرها المكونة وذلك عندما وجد أن التحفيز «يقترن بالمتن الحكائي

---

[1] مراد عبد الرحمن، مبروك آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية المعاصرة، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص48، بتصرف

[2] نفس المرجع، ص48

[3] بوريس إيخنياوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص48

من ناحية والنسق الروائي من ناحية ثانية، إلا أن المبنى الحكائي والبناء أسبق المادة، وهذا راجع إلى تكوين المبنى، بينما يعني المبنى ببناء الموضوعات والأنساق النوعية لتركيب النص»[1].

إذ يقوم بتفريق بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي من خلال التحفيز، أي قد يكون هذا الحافز كتحفيز نفسي، يشبه كثيرا قصة حب فهو يثير الشغف والحماس، ويدفع الأفراد لتحقيق أهدافهم بإلهام وإثارة للإعجاب ليكون «التحفيز في هذه الحالة تحفيزا سيكولوجيا يدور حول تصوير مشاعر الحب لشخصية اتجاه الأخرى»[2]، كأن تقوم الاستعارة أو الكناية بدور الحافز لأنهما «يعدان تطويرا لصياغة لسانية في النص الروائي»[3]؛ أي أنهما يقومان بتعزيز من قوة التعبير اللغوي في النص الروائي، حيث يقوم بتطوير الفكرة أو الحدث من خلال توضيحها بشكل أفضل، أي يشير إلى مدى أهمية استخدام اللغة بشكل دقيق بجذب انتباه القراء، وإثارة فضولهم.

---

[1] المرجع السابق ، مراد عبد الرحمن مبروك، ص48، بتصرف.

[2] المرجع السابق ، ص48.

[3] المرجع السابق ، ص49.

2. مفهوم السرد لغة واصطلاحا:

مفهوم السرد (Narration)

أ. لغة:

إذا بحثنا في المعاجم العربية القديمة في مادة (سرد) فإننا نجدها تدور حول دلالات عدة ومنها التابع، والسبك، وورد مصطلح السرد في **لسان العرب لابن منظور** مادة (سرد) «والسرد، اسم جامع للدروع والسائر الخلق وما أشبههما من عمل الخلق وسمي سرد لأنه يسرد فيثقف طرف كل حلقة بالمسمار، فذلك المسرد وقوله تعالى: ﴿ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ﴾[1] قيل هو أن لا تجعل المسمار غليظا، والثقب دقيقا في قسم الحلق، ولا تجعل المسمار دقيقا، والثقب واسعا أو ينخلع أو يتقصف، اجعله على القصد وقدر الحاجة»[2].

في **أساس البلاغة للزمخشري** مادة (سرد): «سرد: سارد النعل وغيرها: حتى حدوها، وسرد الدرع، إذا شك طرفي كل حلقتين، وسمرهما، ودرع مسرود ولَبوُس مسرّد، وسرد الحديث جاء بهما على ولاء»[3].

أما في معجم **مقاييس اللغة**، فالسرد «هو كل ما يدل على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض»[4] ويقصد بأن السرد يعني التتابع والتسلسل، وفي معجم **محيط المحيط**

---

[1] سورة سبأ، الآية 11.

[2] ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادة سرد، دار المعارف، ط دار المعارف.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: عمر باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 1998، مج1، ط1، ص449.

[4] أبي الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، مج03، ص157.

للفيروزبادي قد عرف السرد بأنه: «الخزر في الأديم، كالسراد بالكسر والثقب كالسريد فيهما، ونسيج الدرع راسم جامع للدّروع وسائر الحلق، وجودة الحديث والسياق»[1].

نستخلص أن مفهوم السرد في كل من معجمي محيط المحيط ولسان العرب أن السرد يتميز بالحركة المتتابعة في الأحداث، وفق سياق ما، بطريقة مترابطة ومتسقة ويقدم الوقائع، سواء كانت من الواقع أو من نسج الخيال بواسطة اللغة المكتوبة.

أما في المعاجم الغربية والعربية الحديثة، فنجد في قاموس **معجم الوسيط:** «(...) تسرد الشيء تتابع، يقال: تسرّد الدمع، وتسرد الماشي تابع خطاه»[2].

وفي **المنجد** فقد جاء: «سرد سردًا، نسج: سرد درعا، خرز، سرد جلدا، ثقب سرد شريطا، روي: سرد قصة سرد أشعارا، يسرد تواريخ، سرد أخبارا عدد: يسرد وقائع أجاد السياق بطلاقة، سرد خطبا طويلة»[3].

ولقد اهتم النقاد والفلاسفة الغربيون بالسرد ومن بينهم الناقد **جيرالد برنس (Gerald Prince)** في قاموسه **السرديات** إلى أن السرد هو «ذلك الحديث أو الإخبار كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية في واحد أو اثنين أو أكثر»[4].

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص288.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، حرف السين، باب سرد.

[3] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، تر: أنطون نعمة وآخرون، مرا: مأمون الحموي وآخرون، دار المشرق، لبنان، ط1، 200م، ص661.

[4] جيرالد برنس المصطلح السردي معجم المصطلحات، تر: السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، ص34.

إن معنى السرد أو دلالة علم السرد "تنبثق من التفاعل بين عالم النص، وعالم القارئ، ويذكر **برنس** في معجمه أيضا: "السرد يحتوي على جزئين وهما: القصة والخطاب"[1]، أي أن مصطلحي أو مفهومي القصة أو الخطاب بينهما انسجام وترابط معرفي متقارب يحمل نفس المعنى الدلالي، أي ليس هناك اختلاف كبير الذي قد يؤدي إلى الخلط بينهما لتشابه معانيها

أما بالنسبة لمعجم **أكسفورد** فقد ورد فيه أنَّ: "الأصل فيه اشتقاق مصطلح السرد (Narration) أو (Narrative) هو الفعل(Narrate) بمعنى يسرد، وقد كان مرتبطا بالكلام الشفاهي ومعناها الأصلي التفسير والإخبار والتعليق على الأحداث وترتبط أصوله بالقصص والأساطير الخرافية التي تدور حول البطولة"[2].

يعتبر السرد أو تاريخ علم السرد هو حديث، أو إخبار عن وقائع حدثت في القديم لعدة أشخاص تسرد مشافهة، أي بمختلف الأجناس الأدبية التي أحدثها الجنس البشري في الأزمنة السابقة والتي تتمثل في القصص والأمثال والسرد الملحمي والأساطير، وغالبا ما تتميز تلك الشخصيات بالبطولة قصده الامتياز بها وأخذ العبرة منها وتبادل الآراء والتعقيب على الأحداث، ومنه، فالسرد هو تفسير ترابط الأحداث على وفق علاقات التسبب والتسلسل المنطقي للأحداث في القصة"[3].

---

[1] بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص46.

[2] المرجع السابق ص145.

[3] احمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر و التوزيع، الازدن، ط1، 2012، ص30

ب. اصطلاحا

كثرت التعاريف حوله بينما هو خطاب بالفعل منجز أو طريقة في الرواية، وذهب **جنيت** إلى تعريفه من خلال تمييزه للقصة، «أي مجموعة الأحداث المروية من "الحكاية" أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة يسرد روايتها بالذات»[1].

كما ينظر الشكلانيون أن السرد «وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي، وهو الراوي»[2].

كما يقول **يان مانفريد** في كتابه **علم السرد مدخل إلى نظرية السرد** يوضح لنا السرد على أنه «خطاب يقدم حدث أو أكثر، ويتم التمييز بينه وبين الوصف والتعليق سوى أنه كثيرا ما يتم دمجهما فيه، وهو إنتاج حكاية سرد مجموعة من المواقف عن الأحداث، السرد كمنتج وسيرورة موضوع وفعل بنية و المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، يقوم بتوصيله واحدا أم عدد من الرواة لواحد أو اثنين، أو عدد من المروي لهم (ظاهرين بدرجة أو بأخرى) إنّ النصوص مثل: (الإلكترونات مكونة للذات الإنسان فان سقراط إنسان إذا سقراط فان) لا تشكل سردا طالما أنها لا تقدم أي حدث ما»[3] ويقصد أننا نستطيع أن نفهم لكل رواية حدثين، ومن طريقة أي حدث ما الكلام نفرق بين ما هو واقعي أو من نسج الخيال في تركيب أحداث ولقد تطرق العديد من النقاد الغربيون في تحديد مفاهيم السرد، ونذكر على رأسهم **رولان بارت**، الشرح الموجز وفيه يقول: «يمكن

---

[1] جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص13.

[2] إخنباوم بوريس وجاكبسون رومان وآخرون، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص153-174.

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي –معجم المصطلحات، ص122.

أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفهية كانت أو كتابية وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة، والأمثولة، والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ، والمأساة، والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزوق والسينما والأناشيد والمنوعات والمحادثات»[1].

أما **جيرار جينيت** يدمج مصطلح السرد على الحكاية، ويقول "تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع هذه الخطبة ومختلف علاقاتها من تسلسل وتعارض وتكرار»[2].

وأن أول من عرف السرد **فلاديمير بروب (Vladimir Prop)** في كتابه **مورفولوجيا الحكاية** سنة **1928** أثناء بحثه عن أنظمة التشكل الداخلية فوصف بنيه سردية، حاول **بروب** تحديد وحدة قياس في دراسته للحكاية تتمثل في الوظيفة، أي الفعل السردي الذي تقوم به الشخصية من شخصيات الحكاية، واستخراج إحدى وثلاثون وظيفة»[3]

وتعود اهتمامات الغرب الأولى بعلم السرد أو جذور علم السرد إلى "الشكلانيين الروس، لاسيما **إخنباوم** في دراسته حول نظرية نثر»[4] والذي قد أشار في هذه الدراسة إلى **أوتولودنج دفيج**، وقد فرق بين نوعين اثنين من السرد.

---

[1] Roland barth.communicationn8.edition du seuil paris, France, 1981. P07

[2] المرجع السابق، جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص37

[3] محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، العدد1، جانفي 2004، ص20.

[4] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002، ص20.

الأولي «السرد بالمعنى الحرفي للكلمة، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين، فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي في بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي والثاني يتمثل في السرد المشهدي وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة»[1].

وفي تعريف آخر، عند **رولان بارت** في تحديده لمصطلح السرد «إنه يمثل الحياة نفسها، عالم متطور من التاريخ، والثقافة»[2]، السرد مميز باعتباره يتكون من مختلف الأشكال السردية، السرد الدرامي، السرد الملحمي، والسرد الغنائي، يرسخ معالم الفن والثقافة والمسار التاريخي، المؤرخ بواسطة السرد بمجرد أن يريد الباحث أن يقوم بالدراسة للاطلاع على الثقافات، يتمتع في رحلته الاستكشافية، أي يحقق النزعة التأملية، ويقوم بربط كل المعلوم يعرفه **بول ريكور** السرد بأنه «إن معنى السرد أو دلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ فالتركيز على ملمح ينتمي إلى أي عمل أدبي يفتح أمامه أفقا لتجربة ممكنة، عالم يمكن أن يعايش فيه فليس النص الشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه»[3]، وكما تطلق عبارة السرد «على عملية الاطلاع بنقل، الأعمال كما يطلق على نتاج العملية التي بها تنتقل الأعمال من عالم القصة الأصلي لمتخيل (وهو عالم غير لغوي) إلى عالم النص الأدبي»[4].

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا، ص20.

[2] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة السردية، ص13.

[3] ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص46.

[4] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، الجزائر، (دط)،1994،ص144.

ولقد تفنن النقاد العرب في تحديد مفاهيم السرد إذا عرفه **عبد الله إبراهيم** «أنه فن لفظي يعتمد على الأقوال الصادرة عن راوي يرسلها إلى متلقٍ»[1] يربط السرد بالجمل والمعاني والكلام أصبحت تتم عملية التواصل عن طريق الراوي الذي يقدم الرسالة، المرسل، المرسل إليه والمتلقي، لأن في الزمن أو العهد الماضي، كانت تنقل الحدث شفاها، سواء تمثله من العالم الواقعي الحسي، أو من عالم المتخيل.

ويعرفه **عبد الملك مرتاض** ويشير على أن جذور هذا المصطلح في العربية «التتابع الماضي على سيرة واحدة، و سرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي أصبح السرد، يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أي تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في القرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي»[2]، ويقصد أن يقوم السرد بعرض الأخبار سواء في القصص أو في الروايات يوصف، ويروي حدث خيالي أم حقيقي ترتيبا زمنيا من الماضي، وأن السرد أو الحكي تقريبا واحد يصب في معنى واحد.

وتعرفه **آمنة يوسف** السرد «مصطلح نقدي حديث يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[3]، أي يعني أن السرد هو نقل صور متحركة من صورة ثابتة، أي السرد هو تعبير لغوي لفظي هو أسلوب الكاتب أو الطريقة المعتمدة لتقديم أو قص حدث معين

---

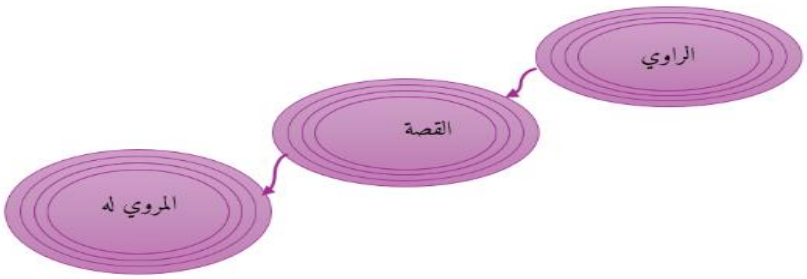
[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص06.

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي، الجزائري، اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 2001، ص56.

[3] آمنة يوسف، تقنية السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2015، ص38.

كما ورد عند **حميد حميداني** في مفهومه للسرد بقوله يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين:

«أولهما أن يحتوي على قصة ما، أو نظم أحداث معينة ثانيهما أن الطريقة التي يحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، وكذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي وقد استخلص مخطط يوضح فيه مراحل السرد مكونة من الراوي القصة المروي له والتي تمر عبر القناة كالآتي:



وأن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[1].

لا ينحصر مصطلح السرد على مرادف واحد، بل توجد ألفاظ ومصطلحات أخرى كالقص والحكي فهناك من يستعمل مصطلح الحكي أو القص للدلالة على السرد، «فإن معاني السرد تشبه معاني القص والحكي من جهة التتابع وتختلف عنها من حيث دلالته على النسج، والصيغة»[2] ونجد **سعيد يقطين** يرادف بين مصطلحي الحكي أو السرد، أن

---

[1] حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص43.

[2] أحمد رحيم كريم الخفاجي، مرجع سبق ذكره، ص72.

الحكي عام والسرد خاص، ولكنه ميز أيضا بينهما من ناحية المفهوم، أي التعريف، «أي أن الحكي (Récit): الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته السرد (Narration) الفعل السردي المنتج»[1] أن الأحدث في السرد تنتج خطابا سواء ما أنتجه السارد رواية أو نصا، أما الحكي هو كلام الخطاب اذا تتم عملية الحكي شفهية أم كتابية.

ولقد لمّح **عبد الرحيم الكردي** في كتابه **السرد في الرواية المعاصرة** «في قوله يطلق كثير من الباحثين مصطلح السرد مرادفا لكل من القص والحكي فمرة يطلقونه على المستوى اللغوي ومرة يطلقونه على عمل المؤرخ في صياغة الأحداث سردًا»[2]، وأن السرد والقص، وأن أول ما نلاحظ فيه مفهوم السرد هو ذلك النمط في استخدامه بين الرواية والتاريخ، فتتشابه أدوات كل من الراوئي والمؤرخ واتصال جذور الرواية بالتاريخ في الماضي بجعل الدارسين يعدون عمل كل منهما سردا فيقولون هذا السرد ن وذاك سرد ولا يتخذون لتأريخ المؤرخ مصطلحا مستقلا يحدد مفهومه عن مفهوم السرد الروائي، مع أن كلا المفهومين مستقلان استقلالا تاما، فالمؤرخ يستحضر أفعالا وأقوالا تؤخذ على محمل الحقيقة والجد تحكي على أن ها حدثت بالفعل، أما الروائي فيعمل على «صناعة تاريخ تخييلي»[3] كما يقول «**أوستن ورنيه ويلك**؛ فالذي يفصل بين المفهومين هو الخيال»[4].

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص47.

[2] نفس المرجع، ص40.

[3] عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص99.

[4] أوستن وراين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص225.

3. تطور التحفيز السردي:

نرى أنه لم يكن التطور الذي شهدته النظرية البنيوية في التحفيز السردي تطويرا شموليا، بل تشهد هذه الظاهرة تقدما محدودا، حيث لم تحقق النتائج المتوقعة بشكل كامل، ولكن ما زال هناك تطور طفيف يلاحظ في بعض الجوانب، فنلاحظ أن التحفيز عند الشكلانيين لم يقف عند الحوافز الشخصية فقط مثل ما فعلوه البنيويون بل إن الشخصية نمط واحد من أنماط التحفيز، فيبدو لنا أن هذا التقدم لم يطال كل أنواع التحفيز بشكل مكتمل، «وأن دراسة التحفيز والحوافز دراسة شمولية عند الشكلانيين من الممكن أن تقص معاليق عديدة في النص الأدبي، لاسيما النص الروائي»[1].

ومن أشهر البنيويين الذين عملوا على تطوير مفهوم الحوافز، من بينهم **تزفيتان تودروف وغريماس**، إذا وجدت **تودروف** أن «العلاقات القائمة والمتغيرة بين الشخصيات في الأعمال السردية»[2]، أي أنها تتغير وتتنوع باستمرار، مما يمنح القصة أبعادا متعددة، وتطورا ديناميكيا، لكن يمكن بعد اكتمال الدراسة «اختزال هذا التعدد وإرجاعه إلى ثلاثة حوافز أساسية هي: الرغبة والتواصل، والمشاركة»[3]، ويقابلها ثلاثية ضدية أو سلبية، وهي الكراهية، والتي يقابلها المحبة والجهد، يقابل الكشف والإفصاح الذي يحققه التواصل و«الإعاقة تقابل المشاركة»[4].

---

[1] أوستن وراين ورينيه ويلك، نظرية الأدب ، لناقد مبروك آليات المنهج الشكلي، ص56-57.

[2] نورة سعد محمد الشهراني، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، التحفيز السردي في الرواية الجاهلية، جامعة ذمار، مجلد05، ع01، ص515.

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص78.

[4] نفس المرجع، ص78.

إذ تبين أن «هذا البحث واحد من القراءات النقدية الشكلية التي استعانت بتلك الرؤى النقدية لأنماط التحفيز»[1] وتنوعها في البنية الحكائية بشكل كبير، مع مراعاة التطور الذي أحدث في النص الروائي المعاصر، والذي فرض قراءة محدثة وجديدة لخارطة التحفيز لذلك قد توجب إضافة أو تغييرا في توزيع أنواعه.

اعتمدت هذه الدراسة لما وجد في الرواية الجاهلية ومن أنواع التحفيز في الرواية المعاصرة التي توصل إليها الناقد، ويعتمد تشكيل أي نص روائي على مجموعة من الأدوات أو الركائز البنائية الفريدة التي تميزه وتعطيه طابعه المتميز، لذلك فيحقق خصوصية بناء الحوافز في الرواية بالتفصيل الدقيقة التي تجعل من الممكن فهم دوافع الشخصيات وسلوكهم بتأسيس خصائص بنائية للحوافز في السرد.

[1] نورة سعد محمد الشهراني، التحفيز السردي في الرواية الجاهلية، ص515.

الفصل الأول:

دراسة ديناميكيات التحفيزية

1- أنواع الحوافز

2- أنساق التحفيز وفق طبيعة المادة الروائية

3- مظاهر السرد

ارتبط السرد بالتحفيز الذي يدفع بالأحداث كي تسرد في قالب جمالي ومقنع، لذلك سنعرض لأنواع الحوافز.

1- أنواع الحوافز

هناك نوعان من الحوافز المتعارضة، حيث يرى **تشوماشفسكي** أن بعض هذه الحوافز أساسية لدرجة أنها إذا سقطت من الحكي تختل القصة[1]، في حين نجد بعضها الآخر غير ضروري للمتن الحكائي حتى إن سقط أحدهم، فإن القصة ستبقى محتفظة بانسجامها[2] الأولي، يسميها الحوافز المشتركة، ويرى أنها أساسية فقط للمدن الحكاية، أما الثانية فيسميها الحوافز الحرة لأنها أساسية فقط للمتن الحكائي

1-1الحوافز المشتركة (Les motifsassacies)

بما أن المتن الحكائي هو جوهر الأساسي للحوافز المشتركة ينبغي أن نتعرف عن المتن الحكائي (Fable)، فإذا جاءت الحوافز متتابعة زمنيا، شكلت المتن الحكائي ويقول **تشوماشفسكي** موضحا ذلك «يظهر المتن الحكائي لمجموعة من الحوافز، متتابعا زمنيا»[3] حسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي لمجموعة هذه الحوافز ذاتها، لكن مرتبة حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل.

هكذا يتفق كل من **شلوفسكي** و**توماشفسكي** حول النظر إلى النص الروائي على أنه ذو شقين متن حكائي ومبنى حكائي، لكنهما يختلفان حول موضوع الحوافز من هذين الشقين **فتوماشفسكي** خلافا **شلوفسكي** يرى أنه الحوافز تدخل في نسيج المتن الحكائي تعتبر العناصر الأولية للمادة وهي ذاتها تستخدم في صياغة المتن الحكائي فالحوافز عنده تكون في المتن الحكائي كما هي تحت اسم (الحوافز) لكن إذا دخلت في إطار المبنى

---

[1] حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص21.

[2] نفس المرجع، ص32.

[3] توماس شوفيسكي، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس، ص181.

الحكائي، واتخذت الأشكال الجديدة للحبكة أصبحت تسمى (بالأنساق)، أي الأنساق والحوافز يشكلان يفي الوقت نفسه، شكلا متوازيا يشبه توازي النحو والصرف في الجملة»[1].

وبمعنى أوضح يمكن القول إن العلاقة بين كل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي من جهة الحوافز ومن جهة أخرى تدور في مستويين «الأول هو ارتباط المتن الحكائي بالحوافز المشتركة، والثاني ارتباط المبنى الحكائي بالحوافز الحرة (الهامشية)، والمبنى الحكائي وفقا لتصور **توماشفسكي** يمثل المرور من وضعية إلى أخرى، وهذا المرور يمكن أن يتحقق بفضله إدماج شخصيات جديدة، كأن تكون هناك رابطة حب بين شخصيتين وتوجد مشكلات في طريق هذا الحب من الممكن أن تتم هذه الرابطة أو العلاقة بتدخل شخصيات قديمة من المشكلة، كأن يوافق المعرقلون لهذا الحب على إتمامه، سواء كانوا الأقارب أو شخصيات أخرى»[2].

إذن إن العلاقة بين المتن الحكائي والحوافز المشتركة علاقة سببية، والحافز المشترك بينهما هو حافز الحب بين شخصيتين أو أكثر «فحوافز هنا تمثل الروابط بين الأصوات الروائية المتتابعة، إنها تشبه الحلقات التي تعمل على ربط الأحداث مع بعضها البعض، وهو حافز مشترك لأنه يشترك في كل أنسجة الرواية، بينما الانتقال أو المرور من وضعية إلى أخرى طوال الرواية عموما يمكن وصفه بالمتن الحكائي، إنه الهيكلية العامة للنص الروائي أو بمعنى آخر، المسار الحكائي الذي ينتقل من موضوع لآخر طوال الرواية وفقا للتتابع الزمني»[3].

---

[1] عبد الرحيم الكردي السرد في الرواية المعاصرة، (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، ص31.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، كتاب المنهج الشكلي، مرجع سبق ذكره، ص130.

[3] نفس المرجع، ص27.

لا يمكن الاستغناء عن الحوافز المشتركة كون حذفها، يمس رابط السببية الذي يوحد الحدث[1]، حيث لا يمكن أن توجد دون أن يكون الرابط، السبب قد أتلف فهو الحافز، الذي تتطلبه الحكاية أو القصة[2]، وتكمن أهمية هذه الحوافز بالنسبة للمتن الحكائي لأنه لا يمكن حذفها دون أن تتأثر الروابط السببية التي تنظم الأحداث[3].

1-2الحوافز الحرة (Les Motifs Libres):

«المواقف الحرة تكون أساسية فقط بالنسبة للمبنى الحكائي، لأنها هي المسؤولة عن الصياغة الفنية للقصة»[4].

وبذلك فإن حتى لو سقط الحكي لن تختل القصة تبقى مترابطة ومنسجمة، «فليس شرطا أن تذكر الحوافز الموجودة في المتن الحكائي كلها في المبنى الحكائي، بل يمكن تجاهل العديد منها، فهناك حوافز يمكن تجاهلها وهناك حوافز لا يمكن تجاهلها، ويطلق عليها اسم الحوافز الحرة أما النوع الثاني الذي لا يمكن الاستغناء عنه ما يسمى بالحوافز المشتركة، أما النوع الأول الحوافز الحرة يمكن للاستغناء عنه، ويدخل في صياغة المبنى الحكائي اختيارا وليس اضطرار، وهو يأتي على هيئة تفاصيل تسود السرد، ويمكن الاستغناء عنها، مثل الأخبار الجانبية، والأوصاف المفرطة في التدقيق، والملاحظات، والتعليقات وغير ذلك»[5].

قد «يبدأ الكاتب بسرد قصة بإحدى الوضعيات المستقرة، وقد يبدأ بالفعل هو في حالة ذروته، وأثناء تطوره ثم تسرب الوضعية التي كانت مستقرة قبل التغيير من خلال

---

[1] نفس المرجع، ص50.

[2] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص33.

[3] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج الحديثة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996، ط2، ص14.

[4] حميد حميداني، بنية النص السردي، مرجع سبق ذكره، ص22.

[5] عبد الرحيم الكردي، مرجع سبق ذكره، ص31.

الأحاديث الجانبية أو التعليقات أو غيرها من الوحدات الصغرى التي أطلق عليها **توماشفسكي** الحوافز الحرة وقد يبدأ الكاتب السرد بوضعية ما، ثم تسير القصة في اتجاه زماني إلى الأمام عن طريق الديناميكية المشتركة، وفي الوقت نفسه ترتد إلى الوراء بشكل مطرد أو مضطرب عن طريق الحوافز الحرة.

إن هذه الأشكال التي يتخذها نظام تنسيق الحوافز في المبنى الحكائي هو المعروف بالتحفيز، وهذا النظام لا يعد مجموعة من الأشكال المستقرة بالحكايات والقصص، وهي المعروفة بالأنساق»[1].

بدأت الدراسات السردية بدءا من الشكلانيين الروس في تحليل الخطاب الروائي للنصوص السردية، وخاصة عند **توماشفسكي** أن الحوافز الحرة تعتمد على المبنى الحكائي فيعرفه «أن المبنى الحكائي يتشكل من نماذج الحوافز ويعني بالمبنى الحكائي النسق الذي يحكم أبنية النص القصصي أو الروائي أو الدراما الشعبية»[2].

أما في السياق الاصطلاحي بمعنى «يتكون المبنى الحكائي من الحوادث الموجودة في المتن الحكائي نفسها ولكن مع احترام ترتيب ظهورها في العمل السردي وتعاقب المعلومات التي تصل إلينا، والمبنى الحكائي هو الكيفية التي يتعرف بها القارئ على الحوادث»[3]، وعلى سبيل المثال من الدارسين العرب الذين اهتموا بمسألة المبنى الحكائي (الخطاب) **حميد حميداني** في قوله: «أنه هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني ذلك أن القاص أو الروائي ليس من الضروري أن يتقيد بالترتيب الزمني والحدث والقصة، كما جرت في الواقع، فهو يعمد إلى التقديم والتأخير والتلاعب بالمشاهد، وهذا ما يسمى بالمبنى الحكائي في أغلب الأحيان الحبكة الحكائية»[4].

---

[1] عبد الرحيم الكردي، مرجع سبق ذكره ، ص32.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، مرجع سبق ذكره، ص26.

[3] Johan pier ،Berthelot Francis, op, lit, 204

[4] حميد حميداني، مرجع سبق ذكره، ص21.

وإذا يجب التمييز بين زمن المبنى الحكائي والمتن الحكائي، وعلى حد تعبير **توماشفسكي**، في تعيين الفروق في مسار الزمني "حسب نمطين أساسيين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معينا وإما أن تعرض دون اعتبار زمني، أي في شكل تتابع لا يراعي أي سببية داخلية في الحالة الأولى نكون في الثانية بصدد أعمال لا مبنى لها، أي وصفية –شعر وصفي وتعليمي، غنائي، كتابات، رحلات – ويجب أن تؤكد أن المتن الحكائي لا يستلزم فقط علامة زمنية، ولكن أيضا علامة سببية"[1]، بمعنى يمكن حذف الحوافز الحرة دون أن تتأثر في التتابع الحدثي السردي في العمل الأدبي.

1-3الحوافز الديناميكية:

نرى أنها هي التي تغير الوضعيات السردية داخل مسار الحكي، أي أنها تقوم بتغيير وضعية ما "كدخول شخصية ما جديدة مجرى الحكي كونها تؤدي إلى تعقيد أحداث الرواية وإشكالها"[2] لأن هذه الشخصية الجديدة قد تحدث أمور داخل الأحداث في الرواية وتعقيدها، أو يمكن أن تبنى أحداث بوفاة شخصية ما قد تؤدي إلى تغيير وضعية شخص في العمل الإبداعي، ولذلك تعتبر الحوافز عوامل مؤثرة حيث تسهم في تحفيزه وتوجيهه نحو تغيرات إيجابية لتحقيق الأهداف المنشودة لذلك تعتبر الحوافز هي العنصر المركزي والدافع الرئيسي والمسؤول عن دفع الحكاية إلى الأمام في السرد القصصي، والمسؤولة عن "تغيير الأوضاع في الحكي"[3]، وكما أنها تقوم بتغيير وضعية ما مثل شخصية من الشخصيات في القصة، مما يؤدي إلى تعقيد وضعيتها أو أحداثها أو عقدتها أو عكس ذلك، بإخراج شخصيات قديمة في القصة مثل موت الشخصية المنافسة، لكي تتغير رابطة من روابط القصة فيقول **بوريس توماشفسكي** "يمكن وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى نظرا للاتصاف كل وضعية بصراع المصالح

---

[1] بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص179.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص51.

[3] حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع سبق ذكره، ص22.

أو بالصراع بين الشخصيات، إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية»[1] «التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة، وفي نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية، التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم»[2] لذلك نرى أن تطور الحكاية يمكن تصويره كمرور من حالة إلى حالة أخرى حيث ينتقل السرد من موقف إلى آخر بسبب وجود صراع داخلي أو صراع خارجي أو يمكن أن يكون هذا التصادم بين شخصيات القصة أو بين الشخصيات والظروف المحيطة بها لذلك تبين أن هذا تغيير الظاهرة في الحكاية جزء من عملية تقدمها وتوسعها بشكل متطور بتطور الشخصيات فيها، وإن تطور النصوص الحكائية يعكس تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية ينعكس على تطور المتن الحكائي، وهذه التطورات التي تحدث في كل مرحلة زمنية جديدة، بمعنى آخر الحكاية والقصص التي يتم نقلها عبر الزمن تتغير وتتقدم مع تقدم وتطور القيم والمعتقدات والظروف الاجتماعية التي يعيشها المجتمع مما يجعل للأعمال الأدبية تعكس بصورة حية للزمان والمكان الذي كتب فيه وكما يمكن أن يصور المجتمع حيث تتصادم مصالح المجموعات الاجتماعية المختلفة، ومن ناحية هذه الساحة فتتمثل مكان الذي يحدث فيه الصراع والتصادمات بين هذه المصالح وإذ يعتبر هذا التصادم ناتج وجزء من تكوين النظام الاجتماعي الحالي، حيث تتباين وتتعارض مع مصالح الفئات المختلفة في المجتمع وهذا التناقض يسهم في صورة وطبيعية النظام الاجتماعي السائد، لذلك نجد الحوافز الديناميكية والتي تعتبر مسؤولة في تغيير الأوضاع في الحكي، «فالحوافز الديناميكية تأخذ الصدارة تتلوها الحوافز الممهدة، فالحوافز التي تحدد الوضعية

---

[1] نفس المرجع ، ص22.

[2] بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص185.

إلخ وتبرهن المقارنة بين عرض مركز للسرد وآخر متراخ عن أهمية الحافز بالنسبة للمتن الحكائي»[1].

لذلك تبين أن الشخصية الديناميكية أنها تعتبر مسؤولة عن تغيير والتطور خلال سير الأحداث وتحمل عامل التأثير بشكل ملحوظ على تطور الحبكة واتجاه الأحداث، وبما أنها تتطور وتتغير فإنها تعتبر المسؤولة في تغيير أوضاع الحكي، أي أنها تساهم في تقدم القصة.

1-4الحوافز القارة:

وهي حوافز لا تغير أوضاع الحكي بل وظيفتها تقتصر على التمهيد لتغيير الوضعية كحافز «سحب السكين بالنسبة لحافز الاعتداء والقتل»[2] وتشير أن الحوافز لا تغير الأوضاع الحكومية بذاتها بل تقوم كحافز أو تمهيد لتغيير الوضعية، تستخدم مثالا الحافز الذي يمثله سحب السكين والذي يعتبر كوسيلة واتجاه يتولده التهديد بالاعتداء أو القتل وهو يشير أن هناك مكانة لوجود الحافز، أي يمكن أن يكون مؤشرا على استعداد الشخص للقيام بحركة عدوانية، ولكنه لا يغير الحقيقة أو الوضع الأساسي بذاته، أي أنها «لا تغير الوضعية ويعتبر وصف الطبيعة والمكانة، والوضعية والشخصيات، وطبائعها إلخ من وجهة نمطية الحوافز القارة»[3] ولكن كحافز السكين عندما يدخل هذا الحافز المتمثل في سحب السكين في سياق القارئ البصري، فإنه يصبح حافزا قارا، أي أنه يعمل على تحفيز القارئ البصري بشكل مباشر، وفي نفس الوقت يعتبر حافزا مشتركا، لأنه يعتبر عمل وشيء ضروري لإتمام عملية القتل التي تعتمد على الفعل البصري لسحب السكين، فلذلك تعتبر أهمية الحوافز القارة في المبنى الحكائي، حيث تبين أن تشكيل هذه الحوافز الأساسية إذ تؤثر بشكل كبير على تشكيل البيئة والشخصيات في

---

[1] بوريس توماشفسكي، المرجع نفسه، ص184-185.

[2] النقد الشكلاني، المحاضرة الثانية tele-ens.univ-oeb.dz/moodle، تاريخ يوم 2024/04/13، ص12.

[3] بوريس توماشفسكي، المرجع نفسه، ص184.

القصة، على سبيل المثال: يمكن أن يعتبر وصف المكان والطبيعة كحوافز قارة تساهم في بناء الجو المحيط بالوقائع، أي الأحداث وتعزيز فهم القارئ للسياق العام للقصة وبالمثل يمكن أن يعتبر وصف الشخصيات كحافز قار لأنه يساعد في تبيين وتقديم وفهم الشخصيات وأهميتها في السرد، فلذلك "الحوافز الثابتة أو القارة فهي لا تغير الوضعية"[1]، لذلك بين **توماشفسكي** بعد جمعه للحوافز الموجودة في النص الروائي، وإدراج كل واحد ضمنها في المكان، أي الجهة المصنفة التي تناسبها حسب مكانتها وأهميتها وتحركاتها في العمل السردي، حيث قام بإدراج الوصف بكل أنماطه ضمن الحوافز القارة، أما العملية الحركية للبطل ونشاطاته داخل المتن فهي من وجهة نظره، تعد حوافز ديناميكية وذلك في قوله: "إن وصف الطبيعة والمكان والوضعية، ووصف الشخصيات وطبائعها إلخ، فهي من جهة نمطية حوافز قاره، أما أفعال وتحركات البطل، فهي من الوجهة نفسها حوافز ديناميكية"[2].

---

[1] جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، 2016، ص70.

[2] سارة حفاف، أنماط التحفيز في رواية 8420 حكاية العربي الأخير للروائي واسيني الأعرج، المجلد 08، عدد 02، 2021، ص1988.

2- أنساق التحفيز وفق طبيعة المادة الروائية

2-1التحفيز التأليفي:

وهو ما يطلق عليه بالتحفيز المزيف «غالبا ما يكون في بعض الروايات البوليسية، حيث يعمل الكاتب على تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية، ويترك له أن يفترض حلا مزيفا، أو أن يكون الحل على غير توقعات القارئ»[1] نجد أن الكاتب هنا يستخدم الحافز الفني لتشتيت وتحريف فكر و انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية مما يعطي للقارئ حرية افتراض الحلول، أو وضع حلاً غير متوقع منه من قبل المتلقي، أو أن هذا الحافز الفني يهدف إلى تشويش انتباه القارئ عن الحبكة الأصلية أي الأساسية، مما يتيح له الحرية في التعمق وبناء افتراضات وتأمل في إيجاد الحلول الغير المتوقعة، ويجب أن يكون التحفيز التأليفي متوافق وديناميكي مع المتن الحكائي كانسجام الظلام، والنجوم مع مشهد الحب مثلا، وانسجام النور مع مشهد السعادة والفرح، أي يوجد توافق وتناغم مع طبقات الخيالية المتوسعة بالتأمل بتوافق مع المتن الحكائي مثل ما سمي **توماشفسكي** هذه الحالة «بالطبيعة المنسجمة»[2]، لأنها توضع في شكل أنساق وصف وفعل، ولها «وظيفة أو علاقة»[3] «بما يأتي من القصة»[4]، لأنها تكون مترابطة فيما بعضها البعض من ناحية التصوير والفعل، وكذلك نجد أن هناك حافز الطبيعة اللا منسجمة، كما يسميه **توماشفسكي** «حافز الطبيعة اللامبالية»[5] يعد موازنة مشاعر الموت الموسيقي رومانسية مثلا، أو

---

[1] بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص195-194.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو المصرية، دار الشروق، القاهرة، ص158-198.

[3] حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص22.

[4] نفس المرجع ، ص22.

[5] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع نفسه، ص158-198.

باستخدام ما يعرف بالتحفيز المزيف والغامض، حيث يترك القارئ يفترض حلولا زائفة تماما عند الحل الذي كان يتصوره في توقعاته الخيالية المتعمقة، وكما يجب أن ندرك أيضا وجود إمكانية التحفيز المزيف «إن جميع المؤشرات يجب أن تستعمل من طرف المتن الحكائي»[1] أي أن جميع الأشياء والأحداث التي تحدث في القصة أو الرواية، يجب أن تخدم السرد والحكاية بشكل مباشر أو غير مباشر وبمعنى آخر يمكن أن تكون التركيبة المتنوعة من هذه العناصر في الرواية سواء كانت أشياء مادية أو ورمزية، وتكون لها دور مهم ومحدد في تقديم القصة أو تطور الشخصيات لتعزيز الرسالة التي يحملها النص الأدبي.

2-2التحفيز الواقعي:

«فهو يعني بحافز الوهم الواقعي»[2] إذ الكاتب في روايته، يخلق سردا يوهم القارئ بأن الأحداث التي يتناولها حقيقية متجاوزا حدود الخيال والواقع المعيش في سياق روايته يتلاعب الكاتب بتقنية المذكرات داخل نسيج القصة، مما يخلق تشويقا يوهم القارئ بأن الأحداث والشخصيات قائمة في الواقع ومع ذلك يكون القارئ قادرا على استشعار الهيكل الفني للعمل، وأن يقوم بالتمييز بين الواقع الحقيقي والعوالم الخيالية التي ينشرها الكاتب، إذ الروائي يعكس الواقع الفني من خلال تصويره لمجموعة متنوعة من الشخصيات والمواقف التي تعكس التنوع والتعقيد في المجتمع، فمن خلال تقديمه للشخصيات متنوعة ومتعددة الأبعاد، يسلط الضوء على الصراعات الداخلية والخارجية التي تعترض طريقهم، كما يستخدم الروائي الأحداث والمشاهد الفنية يعبر عن رؤيته للواقع، ولتحفيز القارئ على التفكير في مختلف جوانب الحياة والإنسانية «والواقع الفني الذي يجسده الروائي

---

[1] بوريس توماشفسكي، المرجع نفسه، ص196.

[2] النقد الشكلاني، المحاضرة الثانية، tele-ens.univ-oeb.dz/moodle، ص13.

ولذلك، فكل حوافز من هذا النمط يدرج في شكل حافز محتمل الوقوع»[1]، «ولكن نظرا لأن قوانين تركيب المبنى لا تشترط مع الاحتمالية في شيء، فإن كل أدراج الحوافز أن هو إلا تزامن بين هذه الاحتمالية الموضوعية والتقليد الأدبي»[2]

بالرغم من أن قوانين بناء الجمل لا تفرض الاحتمالية في العبارات، فإن كل إضافة للحوافز تعبر عن توازن دقيق في الاحتمالية الواقعية والتقليد الأدبي، يعتمد الكتاب على تناسق هذين العنصرين لإيصال فكرة أو مشهد بشكل فعال، مما يضيق عمق أو جاذبية للنص، تختلف درجة تأخير الاحتمالية والتقليد الأدبي باختلاف النصوص والأساليب الأدبية المستخدمة، إذ يمكن أن تكون إحداهما أكثر تميزا أو سطحية، اعتمادا على الغرض الذي يسعى الكاتب لتحقيقه، ومنه «فكل حافز من هذا النمط يدرج في شكل حافز محتمل الوقوع»[3] هذا المثير الاهتمام أن يعتبر القراء بشكل عام هذا الاعتقاد جزءا من حقيقة المحكي، يعكس هذا الاعتقاد تفاعلا فعالا مع النصر، حيث يستمد القارئ مفهومه الشخصي من النص، بناء على تجاربه ومعارفه السابقة، فعلى سبيل المثال قد يتأثر القارئ بالأحداث التي تصفها القصة بها يغير معتقداته، أو يعزز من فهمه للعالم لذلك، يعتبر القارئ شريكا فعالا في تكوين معنى النص وهو ما يضيف دينامية، وغنى على فهم النص، وتفاعله معه «الشعور بالاحتمال... أمر بالغ القوة لدى القارئ الساذج»[4]، بالرغم من أن القارئ يعرف بالفعل عن الجوانب الإبداعية للأعمال الروائية، إلا أنه من المهم التأكد على تفردها وقدرتها على إثارة العواطف وتشويق القراء، فهي تتيح لهم

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص52.

[2] بوريس توماشفسكي، المرجع نفسه، ص197.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، المرجع نفسه، ص52.

[4] الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص96.

فرصة اكتشاف عوالم جديدة وتجارب مختلفة، ويتضمن هذا النوع من التحفيز تشكيلات أسطورية وشعبية وتاريخية وخرافية... وتدخل في صياغتها قصص وحكايات تعكس تراثا ثقافيا متنوعا وتعمل على إثارة الخيال وتفجير الإبداع في ذهن القارئ أو المستمع، «لكن تظهر في وسط شعبي يؤمن بوجود واقعي لهذه الخرافات أو الأساطير»[1]، لأن بمجرد إضافة عنصر غير أدبي إلى عمل أدبي ينقلب الفن إلى توازن مختل مفقودا جماليته وعمقه، ويعتبر إدراج مواد غير أدبية في الأعمال الأدبية تجاوزا للتركيز الفني وتحطيما للقيم الجمالية التي يتمتع بها العمل الأدبي، فهو مرتبط بوجوب «توفير العمل الحكائي على درجة معقولة من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع»[2]، فمن الممكن فهمها في الوقت ذاته كأحداث واقعية وكأحداث عجيبة»[3]، وبالتالي يمكن فهمها بشكل واقعي كوصفه للتأثير السلبي لإضافة عنصر غير مناسب في العمل الأدبي، ومن ناحية أخرى يمكن فهمها كعبارة عن تشبيه لما يحدث في الواقع، حيث يمكن أن يكون بعض الأحداث الغريبة أو العجيبة تجسيد المواضيع أدبية معينة.

2-3التحفيز الجمالي:

هو تشكيل مجموعة من الحوافز في المبنى الحكاية على أساس النسق الفني، وفق نمط الواقعي في الخطاب الروائي في الأعمال الأدبية الفنية، فإن الحدث المأخوذ من الواقع ليس بالضرورة أن يتوافق مع النص الروائي، وبواسطة التحفيز الجمالي، يمكن تقديم تفسير جمالي إن لم يتوفر التفسير الواقعي، وهذا من متطلبات البناء الفني، أي أن التحفيز الجمالي هو «التحفيز الذي ينتج عند تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي فكل ما يقتبس من الواقع قد لا يتلاءم مع العمل الأدبي»[4] وبمعنى آخر، «أن

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، المرجع نفسه، ص53.

[2] حميد حميداني، المرجع السابق، ص23.

[3] بوريس توماشفسكي، المرجع السابق، ص197.

[4] نفس المرجع ، ص200-201.

جميع الحوافز التي تجعل الحدث في نطاق المحتمل ينبغي أن تراعي في الوقت نفسه، مقتضيات البناء الجمالي في الحكي وينبغي عدم إقحام أشياء واقعية في البناء الفني، وإنما تداخل الأشياء في علاقة تناغم تام مع مجموعة العناصر الأخرى»[1] مما أصبحت هذه النظرية الأدبية تثير العديد من الأدباء والنقاد من بين مختلف الدراسات في النقد الروائي، وفي قول **عبد الرحيم الكردي** في كتابه **السرد في الرواية المعاصرة**، «يتم اختيار الحوافز المدرجة في المبنى الحكائي بناء على التحفيز الجمالي، وعلى أسس جمالية؛ أي أن التنظيم قد يتم على مطالب جمالية، وتخضع لقيم الفن والجمال، وذلك مثل اختيار الحوافز المتناغمة والمتوازية أو المتشابهة أو المتقابلة لإبراز عنصري الإيقاع والتغريب وتشكيل الصور، فالعناصر إذا كانت العلاقة بينها مجرد الاختلاف، فإنها حينئذ لا تحمل أي جانب إيقاعي، أما إذا كان الاختلاف قائما على تبادل الحركة للإيقاع، فالتشابه و التنافر أو التقابل حينئذ هما اللذان يصنعان النغم» [2] والتحفيز الجمالي يشكل في النص الروائي نسقين وهما نسق الإفرادي والنسق التركيبي وقد يكون هذان النسقان غير مبررين أو مألوفين واقعيا، لكنهما يكون مبررين ومألوفين ويتمثل هذا التحفيز الجمالي:

أ- تحفيز النسق الإفرادي:

ويعني هذا التحفيز «بنسق الأنماط الفنية والواقعية التي ينفرد بها النص، وقد تكون غير مألوفة في السياق الواقعي، لكنها في السياق الفني والجمالي ونجد هذا التحفيز في معظم الروايات المعاصرة، أي أن النسق الإفراد يتشكل من خلال الإحساس باللحظة الجمالية، تلك اللحظة التي تتبلور من خلال إبراز القيم الإنسانية، أو من خلال إبراز مفارقات المواقف أو المشهد الروائي» [3]

---

[1] حميد حميداني، مرجع سابق ذكره، ص23.

[2] عبد الرحمان الكردي، مرجع سبق ذكره، ص34.

[3] مراد عبد الرحمان مبروك، مرجع سبق ذكره، ص182.

ب- تحفيز النسق التركيبي:

نعني بهذا التحفيز "تضافر النصوص المختلفة مع بعضها البعض، بغية تشكيل وحدة تركيبية كلية، بحيث تصبح هذه النصوص المختلفة نسقا واحدا كليا، وهو نسق النص الروائي وتتمثل النصوص المختلفة في النصوص التراثية، أو الشعبية، أو الدينية، أو الفلسفية، أو العلمية، أو النصوص الأدبية الأخرى، كالشعر والمسرح، والتي يتم تضمينها في النص الروائي بحيث تصبح نسيجا واحدا، والتحفيز التركيبي بهذا المفهوم عنيت به العديد من الروايات، كما تعد افتتاحية الرواية بحكاية شعبية أو أسطورية ومزجها بنص الرواية نسق تركيبي أيضا" [1].

ومن خلال كل هذا يتبين لنا معظم النقاد العرب المعاصرين، جلّ أبحاثهم ووجهات النظر لديهم ضمن الجانب التنظيري فقط، ولم تتطرق إلى تصورات أخرى، إذ يعتبر **توماشفسكي** و**شلوفيسكي** الشكلانيين الروس اهتموا بمختلف هذه الأنماط التحفيزية إذ تطرق، **توماشفسكي** إلى مفهوم التحفيز وعلاقة المبنى الحكائي والمتن الحكائي بالنسبة للتحفيز وأنساقه المختلفة التأليفية، الواقعية والجمالية، وتطبيق كل أنماط التحفيز خلال بناء النص الروائي.

2-4.التحفيز السيكولوجي:

ولقد بدأ الاهتمام بالدور الذي تقوم به الشخصية، مع ظهور الشكلانيين الروس سنة **1915**، ولقد تعددت الدراسات والتحولات عند الشخصية، ومن الصعب إيجاد تعريف واحد ومحدد لها وفي حد تعبير **ميشال زيرافا**، "بأنه من الصعب تحديد اعتبر

[1] نفس المرجع ، ص186.

الشخصية الأدبي »[1] «فأصبحت الشخصية غامضة من الناحية الأدبية، وصعب تحديدها بصفتها عنصرا أدبيا»[2].

ولما كانت النظرة إلى الشخصية لا تقوم إلا في إطار علاقتها بالوظيفة التي تؤديها في العمل الأدبي، فإن **تدوروف** يجرد الشخصية من محتواها، يجرد الشخصية من محتواها السيكولوجي لإبراز تطبيقاتها النحوية، حيث يجعلها فعلا في السرد»[3] حيث سمى **توماشفسكي** باعتباره يحدد قيمة الشخصية في الحكي يقول: «وسمي أصغر وحدة في الحبكة بالحافز الذي يتمثل في الفعل الذي تقوم به الشخصية»[4]، وعندما يرتبط أو يلتقي بالشخصية يشمل عملية انتباه، واكتشاف القارئ لها كما أن الشخصية تقوم بدور المرشد لمجموعة من الحوافز تشكل نظاما يبني مميزات عند ارتباطه بالشخصية ذلك لأنه يحدد نفسيتها ومزاجها »[5].

فالتحفيز السيكولوجي يتعلق هذا "النوع باختيار الأفعال الصادرة عن الشخصيات حسب الخصائص المزاجية لها، واختيار الحوافز الملائمة للحالة المزاجية للراوي أو الكاتب وترتيبها حسب تطور تلك الحالة، وعلى وجه الإجمال، فإن الشكليين يدرجون في إطار التحفيز كل العوامل التي تساعد على قبول العالم الروائي المغرب الذي يكسر رتابة المألوف وعلى منطقية تركيبة عن طريق الربط بين منطق الفن القائم على التغريب أو المنطق المرجعي التاريخي القائم على الرتابة، كما أدرجوا في إطار التحفيز أيضا العوامل التي تدفع الشخصيات أو تعيقها أو تحكم علاقاتها، وهكذا يحصر هذا الفرق موضوع

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص207.

[2] ناصر الجميلات، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ص49-50.

[3] المرجع نفسه، ص189.

[4] رومان جاكبسون، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب، بيروت، ط1، 1982، ص205،204.

[5] عبد الرحيم الكردي، مرجع سبق ذكره، ص 34.

العلم الأدبي في الأدبية، لكن مفهوم الأدبية لكن مفهوم الأدبية عند **موخاروفسكي** يرادف مفهوم الشعرية، أما عند **توماشفسكي** يرادف مفهوم التحفيز»[1].

وكل هذه الطرائق والتوجيهات الفكرية نتيجة تطور العقل الإنساني وتطور العلم، ونتيجة هذا الأمر كان لها أثر على تحليل البنيويين «من أمثال **تودوروف وغريماس**، حيث أقام **تودوروف** نموذجه التحليلي أيضا على تقسيم النص إلى حوافز وقسم الحوافز نفسها إلى حوافز إيجابية وحوافز سلبية، وحصر الحوافز الإيجابية في ثلاثة أنواع وهي: (الرغبة والتواصل المشاركة)، كما حصر أيضا الحوافز السلبية في ثلاثة أنواع وهي: (الكراهية، الانفصال، الإعاقة)»[2] أي أن في القصة بالنسبة **تودوروف** الحوافز لا تتجاوز هذه الأنواع الستة التي حصرها ويرى **غريماس** في هذا «تقوم فكرة التحفيز على نظرية جديدة تسمى نظرية الفاعل الدلالي أو (نظرية العامل) وهي نظرية لغوية سيميوطيقية تعتمد في مجال الرواية على المشابهة بين النص الروائي والجملة في احتواء كل منهما على مسند (فعل)، ومسند إليه (فاعل) وشخصية وتفرع عن ذلك تقسيم **غريماس** الشهير لأدوار الفاعل في النص الروائي إلى ستة أدوار: المرسل، والفاعل، والمرسل إليه، والمساعد، والموضوع، والمعيق»[3] ومنه نقول أن «دراسة الحوافز عند الشكلانيين الروس تعد البداية الفعلية لدراسة بنية الحكي بشكل عام، يأتي بعد ذلك الشكلاني الروسي **فلاديمير بروب** بأنموذجه الوظيفي ليرى أن داخل كل جملة يكمن لكل كلمة أن تطابق حافزا مختلفا»[4] ثم قيام أيضا الناقد الفرنسي **غريماس** بإعادة هذا التعارض وتعميق دراستهم السابقة للوصول بالتحليل إلى حد الوحدات المعنوية (Sémé)، أي أن الأصناف

---

[1] رومان جاكبسون، نظرية المنهج شكلي، تر: إبراهيم الخطيب، بيروت، ط1، 1982، ص204-205.

[2] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص51.

[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو المصرية، 1980، ص158.

[4] تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996، ص25.

الدلالية، حيث يشكل الوصول بمعنى الكلمة»[1]، أي لقد تولدت دراسات جديدة عن الأنساق الداخلية التي اكتشفها **بروب** تقلل من دور التحفيز والحوافز لتصبح وظيفتها ثانوية نتيجة ظهور أبنية أخرى أكثر وضوح وهي الوظائف التي تبنى عليها الحكاية أي المحور الثابت في الحكي.

3- مظاهر السرد الرؤية السردية

3-1الرؤية السردية من الخلف:

إن عناصر الخطاب السردي في الأعمال الأدبية، مثل القصة والرواية، تشمل عدة جوانب، منها زوايا التبئير أو ما يعرف بالرؤية وكذلك اللغة و الفضاء الزماني والمكاني وفيما يتعلق بالرؤية السردية، أي موقف الراوي من الأحداث والشخصيات، فقد تم تقسيم هذه الرؤية في النقد الأدبي إلى عدة أقسام، وقد وضعت لها تسمية متعددة، ويعتبر القسم الأول من زوايا الرؤية هو الرؤية السردية من الخلف وهذا نوع من السرد الذي يعرف بـــ"الراوي الواعي"، حيث يكون الراوي أو المحكي أكبر من الشخصيات الأخرى في القصة من حيث الوعي والمعرفة ويتميز الراوي الواعي بأنه يعرف كافة تفاصيل وأسرار الشخصيات الأخرى في القصة وقدرة على التنبؤ بما سيحدث، وذلك يعزز من قدرته على إبراز تفاصيل دقيقة وعميقة حول الشخصيات وأحداث القصة، وكأن "العلاقة بين الراوي والشخصيات في زاوية الرؤية هذه هي علاقة سلطوية»[2]، وهذا ما سماه **توماشفسكي** "بالسرد الموضوعي" **توماشفسكي**، حيث يقوم بروي أدق التفاصيل وبالأخص عندما يتقن تقنيات السرد، وهذا النوع من السرد يصور الراوي كمن يرافق شخصيات الرواية في رحلتها، حيث يتمتع بفهم شامل لتفاصيلها الدقيقة، وأسرارها الخفية، مما يعزز تفاعلات القارئ مع شخصيات القصة ويجعله يشعر وكأنه جال، ودار

---

[1] مرجع سبق ذكره، ص26.

[2] حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت، ط1، 1991، ص47.

في عوالمهم الداخلية مثال على ذلك في ورد في نص حكاية **لجبران خليل جبران** من كتابه **دمعة وابتسامة،** والذي قال فيه «سكت الفتى هنيهة كأنه يريد أن يتعلم الكلام من خرير النهر، وحفيف أوراق الغصون»[1]، فلذلك تبين أن أهمية تفسير دوافع الشخصيات في الرواية، والتي عندما يقوم السارد القائم بسرد القصة أن التفسير على لسانه يدل على أن الراوي يعرف مكونات الشخصية ورغباتها، فإنه يشير إلى عمق فهم الراوي لشخصيات قصته فهو ليس فقط يروي الأحداث، بل يدخل في عقول الشخصيات، ويوضح أهدافهم ورغباتهم، مما يجعل القارئ يفهم دوافع تصرفاتهم، ويندمج بشكل أفضل في القصة، وهو مثال عن الرؤية السردية من الخلف، فيبدو أن الراوي وكأنه يتحدث عن الشخصيات وأحداث القصة من منظور خارجي، كما لو كان يراقب الأحداث من بعيد على سبيل المثال لم تكن مريم تعلم أن عمر كان يراقبها من بعيد، وهو يحاول فهم دوافعها وأفكارها كانت تمشي في الحديقة بخطى ثقيلة، وعلى وجهها عبارة من الحزن والاضطراب، لكن في قلبها كانت تخفي الكثير، فكلما اقتربت من البركة زادت ابتسامتها وهدوئها، ولم يكن أحد يعلم ماذا يدور في عقلها الحزين «ويعد الراوي العليم من أقنعة»[2] «الكاتب ومن أقدمها وأكثرها انتشارا»[3] «وهو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص»[4] فهنا الكاتب يهيمن على عالم روايته، مما يعني أنه يسيطر بشكل كامل على القصة والشخصيات والأحداث التي يصورها، ويمكنه أن يتدخل بالتعليقات أو الوصف الخارجي، دون أن يقدم تفسيرا واضحا لما يحدث، مما يخلق جوا غامضا أو غير مفهوم يجعل القارئ يستكشف ويفسر الأحداث

---

[1] جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ط3، بيروت، 1988، مؤسسة فكر، ص41.

[2] محمد بشير المطيري، تقنية الرؤية السردية في روايات خالد يوسف، مجلة إمارات في اللغة العربية، المجلد07، العدد02، سنة 2024، ص14.

[3] نفس المرجع ، ص16.

[4] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص81.

بنفسه «ويستوعب الراوي في هذه الحالة تدخلات المؤلف أيضا، وطرح وجهات نظره داخل العمل الروائي، ويظهر جليا تدخل الكاتب بأفكاره داخل النص من خلال توظيف الراوي»[1]، «وهذا ما يؤدي إلى إضعاف وتفكيك البناء الأدبي فنيا»[2]، إذ نجد أن مكانة حضور الراوي، إذ قلّت كثيرا في القصص الحديثة وإذا «شاعت بدلا عن ذلك رؤية ذاتية نسبية متوافقة مع طبيعة العصر الحديث، الذي استطاع أن يزحزح اليقينيات والحتميات ليزرع مكانها بذور الشك والالتزام والالتباسات والتساؤلات والحيرة»[3].

3-2الرؤية من الخارج:

وتدل هذه الرؤية على أن السارد أو الشاعر تكون معرفته بالأحداث والتفاصيل، الشخصيات، وحقيقتها غائبة كليا عن إدراكه المعرفي، فهو لا يعلم عن مواقفهم أو حواراتهم الداخلية وأقوالهم وأفعالهم أي أنه في بعض الأوقات يقوم بإعطاء أدوار السرد بين الشخصيات لعدم معرفته بعمق الشخصية، إذ يتحدث ويصف ويروي ما يسمع، ويراه فقط أي بصفة أوضح، ناقلا لنا ما وقعت عليه عيناه المظاهر والشكل والحركات الخارجية فحسب، وهنا تكون معرفة الشخصية أكثر من الراوي بحد ذاته، ويروي **تودوروف** «أن نجهل الراوي شبه التام هنا ليس إلا أمرا ثقافيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه»[4]، وبمعنى آخر أن هذا النوع من الروايات تكون غامضة بالنسبة للقارئ لغياب وصف المشاعر والأحاسيس السيكولوجية، لأنه يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، حيث لا تنفرد هذه الرؤية على مصطلح هذا بل تشترك في أداء هذا المعنى ألفاظ أخرى يختلف مع مصطلح الرؤية في لفظه ولكن معنى واحد يجمع بينهما وهو مصطلح التبئير ومعناه في السياق الاصطلاحي «أي اسم مؤنث ويستعمل مصطلح تبئير حسب **جنيت**

---

[1] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص105.

[2] عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2019، ص157، بتصرف.

[3] هاشم ميرغني، نفس المرجع ، ص106.

[4] حميد حميداني، بنية النص السردي، ص450.

للدلالة على تفويض المتلفظ لذات معرفية تسمى المراقب وعلى تثبيته في الخطاب السردي، وتسمح هذه العملية بضبط عمل المحكي أو بعض البرامج البراغماتية، فقط من وجهة نظر هذا الوسيط... التبئير هو عملية توفيق عملي... تسمى أيضا تبئير أخذ بعين الاعتبار الشيء المبئر، لا الذات التي تقوم بالتبئير العملية التي تقوم على حصر ممثل أو متتالية سردية في إحداثيات زمكانية أكثر تحديدا وهذا بواسطة مقاربات متركزة ومتصاقبة»[1].

ومن الدارسين النقاد العرب الجزائريين نجد **عمر عيلان** حيث فسر سبب اختيار مصطلح التبئير بقوله بعد كل هذا اقترح **جنيت** مصطلح حتى بئير الذي يتحاشى فيه التركيز على الجانب البصري والرؤية الحسية المجردة الذي يعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور والرؤية»[2] ويقصد في قوله أن مصطلح الرؤية أو المنظور يمثل كل ما تراه العين المجردة مثل اللوحات الفنية، كالرسم والنحت، الفنون البصرية التشكيلية.

3-3الرؤية مع المصاحبة:

تعرف الرؤية مع المصاحبة أو الرؤية المصاحبة بأن الراوي والشخصية الحكائية يتقاسمان الرؤية، حيث لا يكشف الراوي عن أي معلومات أو رغبات إلا عندما تتوصل لها الشخصية الحكاية ذاتها، «وكأنهما يسيران معا في خطين متوازيين أثناء السرد، ولا يسبق أحدهما الآخر، ولا يتأخر عنه، وتغلب على هذا النوع من الرؤية، ضمائر المتكلم، وضمائر الغائب»[3] وهذا النوع من الرؤية السردية سماه **توماشوفسكي** «السرد الذاتي وذكر أن الراوي يتبادل المعرفة مع الشخصيات خلال سرد الوقائع، ومن الممكن أن تكون الشخصية هي نفسها الراوي وتغلب هذه الرؤية السردية على الروايات ذات الطابع

---

(1) Greimas A.J, coutres, OP.cit, p150

(2) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص44.

(3) هاشم ميرغني، المرجع نفسه، 106.

الرومانسي وروايات البطل الإشكالي أو الروايات شخصية أي التي تكون سيرة ذاتية، أو عرض ذكريات شخصية»[1]، أي هنا يتعذر على الراوي تقديم أي تفسيرات أو معلومات للقارئ حول الأحداث وتطورها قبل أن تكتشفه الشخصيات داخل النص وفقا للخطة المحددة للحبكة وغالبا ما «يستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع»[2] حتى لو تنقل السرد بين كلا الضميرين تبقى الشخصية معروفة للسارد بما يعرفه، بينما يبقى السارد مطلع على ما تعرفه الشخصية مما يحافظ على الغموض بينهما، «والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث، أو شخصية مساهمة في القصة»[3]، كما ورد في نص **التائه لجبران خليل جبران** إذ قال في مطلع النص: «لقيته على مفترق الطرق، وكان رجلا معدما، لا يملك سوى ثوبه وعكازه، تعلو محياه مسحة ألم عميق وحيّا كل من الآخر، وقلت له تعالى منزلي ولكن ضيفي وقبل الدعوة واستقبلتنا زوجتي مع أولادي على عتبة البيت، فابتسم لهم ورحبوا من جانبهم بمقدمه»[4]، هذا السرد يظهر بوضوح أن الراوي هو شخصية حكائية داخل القصة، وليس مجرد مراقب للأحداث حيث تم وصف لقائه بصدفة على قارعة الطريق، واكتشافه لفقره أنه معدم من خلال مظهره الخارجي، فالراوي لم يفصح عن أي تفاصيل إضافية لا تعرفها الشخصيات الأخرى، فلم يشر على سبيل المثال إلى رغبة الشخصية المعدمة التي التقى بها، ولم يكشف عن مكنوناتها، بل اقتصر على ما يظهر لجميع الشخصيات في القصة.

---

[1] المرجع نفسه، ص106.

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص47.

[3] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص48.

[4] جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ص41.

الفصل الثاني:

التحفيز السياقي البنائي ودلالته الموضوعية في رواية عروس المطر لبثينة العيسى

1- التحفيز السياقي البنائي (تحفيز اللغة)

1-1 تحفيز اللغة:

1-2 المفارقة اللفظية:

2- تحفيز الأنماط الفعلية للشخصيات

1-2تحفيز الشخصية:

2-2تحفيز الأنماط الفعلية (التحفيز الفعلي الشخصية):

3- تحفيز الأنماط الوصفية والتبادلية.

1-3تحفيز الأنماط الوصفية:

2-3تحفيز الأنماط التبادلية: (التحفيز التبادلي للشخصية)

4- تحفيز الدلالة الموضوعية

1-4تحفيز الدلالة الاجتماعية:

2-4تحفيز الدلالة النفسية:

1- التحفيز السياقي البنائي (تحفيز اللغة)

هذا النوع من التحفيز يشجع على استكشاف جوانب اللغة والعلاقات داخل الرواية، سواء كانت خيالية أو واقعية من خلال خلق شبكة معقدة من التفاعلات "يتشكل من خلالها عالم النص، وتسعى للكشف عن قضايا المتن الحكائي»[1] تتجلى قوة اللغة في سياق معين، من خلال جمع مجموعة واسعة من المعاني والأفكار والرؤى التي تنبع من بنية السرد للنص، وهذا يولد تحفيزات متنوعة يمكن أن تعزز تدرجًا موازيًا أو تصاعديًا أو تنازليًا مع تطور أحداث القصة، ويكون ذلك من خلال "اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء النص الروائي، وما يكون لها من دور في بناء المبنى الحكائي»[2] "في عملية تتطلع إلى فهم أدق اللغة من خلال مقومات ثلاثة هي: اللغة والشخصية والحدث»[3]، فهي نوع من التحفيز يبرز الأبعاد الدلالية، والأنساق الخفية في النص مما يسمح وبالتعمق في الاستكشاف والتفاعل معها بشكل مميز، ويسمح وبفهم جوانب منها كما يلي:

1-1تحفيز اللغة:

البيئة اللغوية المشكلة للخطاب تكشف وتحدد معانيه من خلال التغيرات في هيكل الرواية، والتفاعلات بين الشخصيات، وهذه الاختلافات اللغوية السياقية تتجلى في عنصرين أساسيين هما: المشترك اللفظي، ولغة المفارقة، ويعني الأول منهما أن يكون هناك في النص توجد بنية لفظية ثابتة تتكرر، وفي كل مرة تظهر فيها تمنح معنى أو هدفًا معينًا، مما يسهم في بناء النص بشكل لازم وحيوي، وكان حضورها في رواية

---

[1] حنان عبد الله الغامدي، تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية، ط2، دار الزيات للنشر والتوزيع، ص47.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، آلية المنهج شكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2002، ص76.

[3] ينظر نفسه، ص76.

(عروس في المطر) والتي كانت خاضعا لحديث الذات عن نفسها، الذي غيّر اتجاه التصور الخاص بالمشترك اللفظي من هيكل متعدد الدلالات في كل طرح، إلى هيكل ذو دلالة متقاربة بمراعاة التداخل بين رموز النص وتداعياته بتلازم الرموز اللفظية وتأثيراتها ثم تشكيل هذا التكرار بنفس المعنى ولكن بصيغة مغايرة، أما المفارقة فيمكن تعريفها بأنها: «شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر»[1] فيأتي تحفيز اللغة من خلال:

أ – المشترك اللفظي:

ومن أمثلة المشترك اللفظي في رواية عروس المطر (لبثينة العيسى):

- إذ نجد أن المشترك اللفظي له مركزين أساسيين وهما التكرار لبعض الدوال الحقل اللغوي.
- إذ نجد أن التكرار تواجد في كلمة «الأشياء» بكثرة في رواية عروس المطر، والتي تحمل في طياتها العديد من المعاني التي تعطينا صورة مميزة وخاصة داخل النص السردي، مثال على ذلك في الرواية لكلمة الأشياء: «الأشياء لماذا هي أقل أو أكثر، الأشياء تبقى سعيدة، ولا الأشياء صديقة الأشياء، الأشياء تجعلها هي الأخرى...»[2] فالأشياء تعبر عن مفهوم واسع يمكن أن يشمل أي شيء يمكن تصوره أو تحديده بطريقة ما، فقد يكون المعنى هو أن الأشياء لا تملك القدرة على السعادة أو الصداقة بشكل مستقر، بل تعتمد على الإنسان لإبراز هذه الجوانب فيها، على سبيل المثال: الأشياء قد تجلب السعادة للإنسان، ولكنها بذاتها لا تكون سعيدة إذ المقصود هو أن الأشياء يمكن أن تبقى سعيدة أو تصبح صديقة فهذا يبدو غير منطقي، لأن الأشياء ليست كائنات حية قادرة على الشعور بالسعادة أو الصداقة.

---

[1] محمد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1994، ص21.

[2] بثينة العيسى، عروس المطر، بيروت، دار العربية للعلوم، ناشرون، 2012، ص14.

ومن شواهد المشترك اللفظي المحفز، في سياق البناء الروائي (عروس المطر) الذي تكرر عشرون مرة في بناء الرواية، وحملتها الرواية أبعادا دلالية متعددة بصورة لا نهائية، حاملة لدلالات ذات طابع مميز وخاص بلون هذه الرواية.

كما يتجلى في الحقل اللغوي للرواية نمط آخر من حافز المشترك اللفظي، وهو عدد من الدوال من الحقل اللغوي الحامل للجمال والقبح إذ غشيت مساحة واسعة من المبنى اللغوي للرواية ومنها: الجمال والقبح "جميلة قبيحة"[1] لذلك فإن الجمال هو الصفة التي تميز الشيء على أنه جذاب أو ممتع للنظر أو للتجربة، أما القبح فهو عكس ذلك إذ تمثل في صورة غير مقبولة بوصف ما هو غير محبب للنظر فيه.

ب-المفارقة:

فالسمة البارزة لمفهوم المفارقة كعنصر من عناصر التحفيز اللغوي في السياق البنائي للنص تتجلى في وجود تناقض بين عنصرين، أو عندما يقول الراوي شيئا معينا، ويكون المقصود منه شيء آخر، وإذ تأتي المفارقة على ثلاثة مستويات: اللفظ، والموقف والصورة.

1-2 المفارقة اللفظية:

فعلى مستوى اللفظ نجد بعض المفارقات التي أدت إلى تشكيل دلالات ومعان غير مألوفة في السياق النص تتمظهر أولى هذه المفارقات في عتبة النص، نجد مثال على ذلك في الرواية "قلبي هنا أخضر وهنا أسود"[2] إذ تعتبر بمعنى المشاعر أو الحالة العاطفية، وليس بمعنى القلب العضو الذي يضخ الدم وتظهر المفارقة عندما يصور القلب بأنه "أخضر" في هذا المكان، و"الأسود" في آخر مما يشير إلى تناقض المشاعر والتجارب العاطفية في الشخص، عادة ما يفهم اللون الأخضر في هذا السياق على أنه رمز للسعادة

[1] الرواية، ص53، 25.

[2] الرواية، ص29.

والفرح، بينما يفهم اللون الأسود على أنه رمز للحزن أو اليأس فعندما يقول الشخص قلبي هنا «أخضر وهنا أسود»[1] يعني أنه يعيش مشاعر متضاربة فقد يكون هناك جزء منه يشعر بالفرح والسعادة، والجزء الآخر يشعر بالحزن واليأس.

أ- مفارقة الصور:

إذ تعتبر مفارقة الصورة محاولة إبراز التناقض بين الحكاية والواقع الذي يعيشه الإنسان، أو الذي يكتبه داخل جدران نفسه، عندما تتعارض القصة المحكية مع الواقع المعاش أو المكبوت داخل جدران النفس الإنسانية تبرز مفارقة صادمة تكشف عن التناقض العميق بين ما يحكي وما يعيشه.

ومن تلك المفارقات قولها: «ولم يخطر لي أن عيني يمكن أن تبدو جميلة على وجهٍ آخر، خلت أن عيني دميمتان أو بالأصح أنهما سبب دمامتي»[2] إذا أعطت صورة من التناقض تبرز هنا فكرة التناقض بين جمال العيون عندما تنظر من زاوية معينة، وبين الوصف الساخر لها، بأنها دميمتان، التناقض هنا يظهر في التباين بين الوصفين المختلفين، حيث يمكن للعيون أن تبدو جميلة من زاوية معينة، ولكن في نفس الوقت يمكن وصف شكلها بطريقة تظهرها بشكل غير جميل أو بشكل يعتبر هزلاً.

ومثال آخر لمفارقة الصورة قولها: «كنت جميلة تحول إلى كانت جميلة، كنت أحب العصافير تتحول إلى كانت تحب العصافير»[3]، إذ نجد مفارقة الصورة عندما تباين بين ما كانت عليه الحالة في الماضي وما هي عليه الحالة الآن، في الحالة التي ذكرتها يتم التعبير عن تغيير في الحلقة السابقة، من "كنت جميلة" إلى "كانت جميلة"، مما يشير إلى فقدان الجمال أو تغيره في الواقع المعاش وبالنسبة للعبارة "كنت أحب العصافير" فتحولها

---

[1] الرواية، ص29

[2] الرواية، ص58.

[3] الرواية، ص164.

إلى كانت تحب العصافير، يشير أيضا إلى تغيير في الشعور أو السلوك بين الحالة السابقة والحالة الحالية، وهذه التغيرات المفاجئة تعكس مفارقة بين الصورة السابقة والواقع الحالي، أو بين الحكاية والواقع.

ب- مفارقة الموقف:

إذ تتضح فيها مشاهد متنوعة من الرواية، يكتشف من خلالها بعض المشاهد مثل: «لم يتحول إلى عفن أخضر، بل إلى نخلة فارعة»[1] تتمثل المفارقة في التباين الكبير بين النتيجة المتوقعة والنتيجة الفعلية، إذ تشير إلى أن النتيجة كانت مختلفة تماما عما كان متوقعا فالعفن الأخضر يمثل نتيجة سيئة وغير مرغوب فيها، في حين أن النخلة الفارعة تمثل نتيجة جميلة ومرغوب فيها. هذا التباين يبرز الفارق بين الوضع المتوقع والحقيقة المفاجئة مما يعزز فكرة الفارقة في الجملة.

وموقف آخر بقولها: «أمي خيبة أخرى، حزن آخر، غربة أخرى... رغبة عارمة بالركض، أمي في النهاية، محض متروكة مثلي، ولكنها/ أبلة حصة في تفردها وتمردها منيعة ضد الإيذاء إنها قوية»[2] تظهر المفارقة هنا في التباين بين الظروف الصعبة التي يواجهها الشخص (الخيبة والحزن والغربة) وبين القوة والصمود الذي تظهره أبلة حصة أمام في مواجهة الصعاب يشكلان تناقضا بارزا مع الظروف الصعبة الأخرى التي يعيشها الشخص مما يبرز المفارقة في الموقف.

---

[1] الرواية، ص39.

[2] الرواية، ص41.

2- تحفيز الأنماط الفعلية للشخصيات

2-1تحفيز الشخصية:

إذ يعد كنوع آخر من أنواع التحفيز السياقي البنائي، حيث يعتبر الشخصية حافزا يتشكل من خلال مجموعة من الأحداث داخل سياق السرد النصي، «ذلك أن الشخصية من الممكن أن تكون حافزا لشخصية أخرى في السياق»[1] و«هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنها هي التي تصنع اللغة، وهي التي تصنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، وهي التي تعمر المكان»[2] إذ تكمن أهميته في السياق القصصي المتمثل في تنشيط الأحداث وجعلها أكثر إثارة، حيث يسهم في تحفيز تطور الحبكة السردية، ولكي يتحقق التحفيز من خلال هذا المقوم، يتعين علينا محاولة استنتاج الحوافز المؤثرة في الشخصية من خلال مجموعة من الأنماط التي يمكن أن تكشف عن جوانب خفية في السياق البنائي إلى الرواية، وهذه الأنماط المتمثلة في الأنماط الفعلية، والأنماط الشكلية والوصفية والتبادلية.

2-2تحفيز الأنماط الفعلية (التحفيز الفعلي الشخصية):

يعكس تحفيز الشخصية في السياق القصصي، الأفعال التي تنطلق منها، والتي تشغل حافزا يدفع نحو إحداث تغييرات أو التوجه نحو مشاهد جديدة، أو حتى تعقيد الأحداث،

---

[1] مراد بن عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز أنموذجا تطبيقيا)، إسكندرية، 2001، ص88.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص111-116.

وبهذه الطريقة يتغير سير تشكل أحداث الرواية بناء على تفاعلات الشخصيات وتأثيرها على بعضها البعض.

2-2-1 الأنماط الفعلية الإيجابية:

أ. الرغبة:

«وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات) وما هو مرغوب فيه (الموضوع)»[1] والتي تظهر في الممارسات الفعلية التي تمارسها بعض الشخصيات، ومنها على سبيل المثال من الرواية:

1. رغبة (أسماء) أن تكون مثل أخيها بما يتميز عنها «كم نحن لا نتشابه كان كل ما فيه ينبئ بإمكانية فارهة للوسامة، وكل ما فيّ يشي بالنقيض كنت زرقاء، مشعرة، بعينين جاحظتين، وذقن مدقوقة»[2] نجد أن رغبتها عندما قالت: "كم نحن لا نتشابه" قد تكون تريد الوصول إلى مستوى من الجمال أو الجاذبية، الذي يماثل الشخص الذي يشير إليه، وكل ما في الوصف يشير إلى الجمال والوسامة الممكنة، مما يجعلها تتمنى التشابه معه.

2. رغبة أسماء في أن تكون جميلة ومميزة، وأن تمتاز بسحر جمالي خاص بها، إلا أنها وجدت عكس ذلك «أنا نفسي لست جميلة»[3] «شعرت بأنني مزهرية قبيحة»[4] إذ نجد أن رغبتها في أن تكون جميلة إلا أن الواقع بين لها العكس بقولها إنها ليست جميلة وشعرت بأنها مزهرية قبيحة مما يدل على شعورها بالإحباط وعدم الثقة بنفسها بعد أن واجهت الواقع بشكل مختلف عما كانت تتخيله.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبين بيروت، ط1، 1991، ص33.

[2] الرواية، ص15.

[3] الرواية، ص23.

[4] الرواية، ص53.

3. ورغبتها (أسماء) في أن تكون مثل معلمتها في أيام الإعدادي «محض متروكة مثلي، ولكنها أبلة حصة في تفردها، وتمردها منيعة ضد الإيذاء، إنها قوية»[1] «لأن رجلاً لن يكون كافيا على الأقل في نظري من أجلها، عوضا عن أن يكون العكس، كما هو معي، أن أجيء ناقص أمام أي رجل»[2] إذ اعتبرت نفسها (متروكة) مما يشير إلى رغبتها في تغيير واقعها الحالي، وتقبل نفسها بشكل أفضل، وتعزيز ثقتها بنفسها.

ب. التواصل:

«إن كل رغبة توجه نوعا من التواصل بين ثلاثة عناصر الاتصال: مرسل ومرسل إليه، وموضوع الاتصال»[3] تظهر بعض ممارسات وتصورات الشخصيات عن طريق التواصل على سبيل المثال:

- تواصل (أسماء) مع أخيها (أسامة) فقد جمعتهم علاقة أخوة وصداقة قوية، تبادله الرغبة نفسها، تبادله الرغبة نفسها إذ تحرص دائما بالتواصل معه «يناديني أسوم لأنني أسماء، وأناديه أسوم لأنه أسامة ونحن كما يقال توأم لا نتشابه»[4] «يقول بأننا لفرط ما نتقابل لم نعد نلحظ بعضنا»[5] «فعلت كل ما أوصاني به»[6] فهذه تدل على قوة العلاقة بين أدت إلى تشكيل رابطة تواصل قوية بينهم.

- تواصل (أبلة حصة) مع (أسماء) إذ نجد عودة التواصل بين أبلة حصة وأسماء بعد غياب سنوات من أيام الإعدادي، ورغبة أسماء بالتواصل معها من جديد

---

[1] الرواية، ص41.

[2] الرواية، ص41.

[3] الرواية، ص36.

[4] الرواية، ص14.

[5] الرواية، ص20.

[6] الرواية، ص45.

إذا كانت أبلة حصة قدوة لأسماء بفضل قوة محبتها لها وكونها قدوتها "يروقها أن تسمعني، أردد الأشياء التي لطالما تذمرت حولها عندما كنت طالبة في صفها»[1] «أبلة أنا ودي أكتب كتاب عنك»[2] «لا ولوو... ودي أسمعك سولفي لي عنك»[3] لذلك أسماء كان لديها رغبة كبيرة في التواصل مع حصة.

- تواصل وسمية زوجة الأب، مع أسماء ومحاولة وسمية في التواصل والتقرب لأسماء من أجل نصحها، والإجابة على بعض التساؤلات، "وهكذا عثرت على الحل بزعمها إنها حتى لا تشعرني بأنها تتحدث عن شأنين منفصلين، وهي لا تملك الوقت للتساؤل حول أسباب عزلتي»[4] «قعدي شوية... عندي موضوع لك»[5].

ج. المشاركة:

ومن المشاهد التي تمثلت في إطار المشاركة التي وجدت في الرواية، على سبيل المثال:

- محاولة أسماء مشاركة أبلة حصة في إعداد الكتاب الحامل جوهر المحبة، أسماء لأبلة «أبلة أنا ودي... أكتب كتاب عنك ودي»[6] «أخرجت من حقيبتي مسجلاً صغيرًا، ووضعته على الطاولة أمامها... كتبت عليها الأسئلة التي افترضت أنني سأبدأ بها»[7] «إنها صارت تكتب وأنا أنسخ»[8] «لأن الأمر يتجاوز فكرة صناعة الكتاب

---

[1] الرواية، ص49.

[2] الرواية، ص49.

[3] الرواية، ص48.

[4] الرواية، ص96.

[5] الرواية، ص98

[6] الرواية، ص49.

[7] الرواية، ص70.

[8] الرواية، ص81.

سأدرسها بكل جهدي»[1] وبسبب ذلك شهدنا تفاعلا كبيرا بين أسماء وأبلة حصة في إعدادهم للكتاب معا.

2-2-2.الأنماط الفعلية سلبية:

لأن الرواية تقوم على الصراع النفسي المتراكم داخلها، والحامل للعديد من الحوافز الفعلية السلبية مما أحدث جدلية التفاعل مع الحوافز الإيجابية منها:

أ- الكراهية:

ومن شواهد هذا النمط تمثل في:

- كراهية أسماء لنفسها، والحقيقة المرّة التي تعيشها إذ ترى أن كل شيء ضدها من كل النواحي مما أحدث لها صراع داخلي نفسي «أنا أرى بأنه من قبيل التعسف والظلم أن يكون اسمي أسماء»[2] «مختبئة خلفه لم ينتبه لي أحد، لم أنتبه لأحد، لم يرغب بي أو أرغب بأحد كنت خلفه»[3] «ليس ثمة أقبح من ان تلتقي هذا الوجه بعد الوجه الذي كنته»[4] «حياة، فكلها أنا في جسده آخر واسم آخر، أو بلا اسم»[5] لهذا السبب أحدث عرقلة نفسية مما أحدث كراهية وصراع نفسي خيالي وواقعي مما تعيشه أسماء بداخلها.

ب- الانفصال:

ويشكل الانفصال واحدا من الأنماط الفعلية السلبية، إذ يشكل حافزا يعكس حالة الانفصال والتفكك في الحالة النفسية، وهي حالة تسبب في تأثير عميق ودائم على الشخص

---

[1] الرواية، ص82.

[2] الرواية، ص14.

[3] الرواية، ص15.

[4] الرواية، ص27.

[5] الرواية، ص27.

مما لا يزال يعاني من تأثيرات نفسية سلبية نتيجة للانفصال، وعلى سبيل المثال من الرواية:

1. انفصال (التوأم) عن بعض أسماء وأسامة ما أحدث تأثيرا نفسيا سلبيا على العائلة بأكملها، إذ خلقت أحداث كبيرة في النص الروائي «أنا صح كان في بطني توأم، بس الولد مات كان ميت، إنتي إلي عشتي...»[1]

2. انفصال (الأم عن الأب).مما أحدث إلى تفكك العائلة وظهور أحداث عديدة في الرواية نتيجة هذا الانفصال، مما خلفت تأثيرات سلبية على ابنتهم أسماء «ما فتيء يسأل عن أمي مثل عاشق القديم... منذ أن قررت (أمي) بأنها لا تريده قبل سنة متأخرة جدا، حسب تقديري وهو ما فتيء يعيشها، يرتشف أخبارها على مهل»[2] «ليش رحتوا كلكم؟ ليش خليتوني؟»[3]

3. انفصال (أسماء عن رأي، حصة أبلة) في إعداد الكتاب على حسب إرادتها المتحكمة، «هذه المرة، لن أترك الأمر يفلت أريد الحكاية لا الشعر أريد الأشياء التي حدثت لا الأشياء التي تتحرك فيه رأسها»[4] لذلك أسماء تحاول الانفصال عن رأي أبلة حصة في إعدادها للكتاب.

ج- الإعاقة:

ومن الشواهد التي وجدت في الرواية ومثال على ذلك:

1. إذ وجدت الإعاقة أكثر مع أسماء لقلة ثقتها بنفسها، الذي يعتبر العائق الأكبر أمام تحقيق الأهداف والتطلعات الشخصية، إذ كان الشخص يعاني من قلة الثقة في نفسه،

---

[1] الرواية، ص178.

[2] الرواية، ص61.

[3] الرواية، ص178.

[4] الرواية، ص86.

فقد يجد صعوبة في اتخاذ القرارات الصعبة، والتعامل مع التحديات، وتفاعله مع غيره، مما ينتج أثرا سلبيا على حياته الشخصية والمهنية «أنا نفسي لست جميلة»[1] «أنا فتاة بلا امتيازات»[2].

2. محاولة (حصة أبلة) في إعاقة أسماء في مشروع إعداد الكتاب، «إنها صارت تكتب... وأنا أنسخ»[3] «كنتي تضيعين وقتي طول هذه لمدة»[4] «لم تعد تستطيع إتمام عباراتها»[5] «ليش خليتيني أحلم»[6] لذلك نجد محاولات عدة من أبلة حصة في عرقلة جهود أسماء في إعداد الكتاب ولكن أسماء استفاقت في الأخير وعملت بجد لصدها «هذه المرة لن أترك الأمر يفلت»[7] «إنها لن تستخدمني، أنا التي استخدمها، هي موضوعي»[8].

---

[1] الرواية، ص23.

[2] الرواية، ص21.

[3] الرواية، ص81.

[4] الرواية، ص130.

[5] الرواية، ص131.

[6] الرواية، ص135.

[7] الرواية، ص86.

[8] الرواية، ص124.

3- تحفيز الأنماط الوصفية والتبادلية.

3-1تحفيز الأنماط الوصفية:

ويعني هذا النمط أن يكون وصف الشخصية حافزا الخصيصة ثابتة ومتغيرة[1]، ويتضح أن هذا النمط التحفيزي أن هناك شخصيات لم تتغير صفاتها ومبادئها والقيم التي كانت ثابتة في جميع مواضع طوال الرواية، وهناك شخصيات تحول من شخصية إلى أخرى، وهذا النمط التحفيزي يكون للكشف عن الوصف المتغير التي تظهر في كل مرة الخصيصة المتغيرة للشخصية على هيئة مختلفة تماما مع كل حدث في الرواية، وتنقسم الأنماط الوصفية للتحفيز إلى نوعين وهي كالآتي:

1. **التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة في الشخصية**
2. **التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة في الشخصية**

أ. التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة في الشخصية:

وفي رواية عروس المطر فقد اتضح في هذا النمط من التحفيز في العديد من الشخصيات التي بقيت محافظة على مواقفها دون أن يحصل أي تغيير نفس الصورة من بداية إلى نهاية الرواية، ومن بين هذه الشخصيات نجد شخصية أسامة الذي كان من أبرز الشخصيات الأساسية الذي طال الحديث عنه في هذه الرواية، وهو الشقيق الوهمي للساردة أسماء التوأم الغير موجود في الواقع، والتي كانت تشعر بالغيرة اتجاهه لأنه كان سعيد ومتفائل، فهو شخصية متناقضة مع شخصياتها، هي وصفتها فأسامة الصبي الوسيم فاره الوسامة، يفتخر بنفسه الفرح الذي يحيط به على الدوام، أي نقيضها تماما كما جاء على لسانها في قولها: "لماذا هو سعيد دائما؟ سعيد لدرجة الإزعاج، وكيف يمكن أن يتواجد شخصان في ذات الظروف وذات المكان والزمان، ذات الكيمياء، وحتى الجينات

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا، ط1، الإسكندرية، دار لدنيا الطباعة والنشر، ص130.

و... كل شيء أن يتواجد اثنان في مقام واحد، ويكون أحدهما سعيد وراضي والآخر تعيسا وخائبا»[1] لقد كان أسامة يشعر بالفرح واللذة بأبسط الأشياء كان قرار السعادة من ذاته راضيا عن شكله الخارجي والداخلي، وموقفه ثابت عن نفسه وعن حياته وشعور الفرح به على الدوام الذي جعل منه النموذج الأعلى في الثبات على حبه للجمال والبهجة والفرح.

أما الشخصية الثابتة الثانية في الرواية ولم تتغير أثناء أحداث الرواية أو تغيرها في شكل القصة وظهور ثباتها بشكل واضح وهي أبلة حصة والتي تعتبر القدوة، المثالية بالنسبة لأسماء معلمتها أثناء التعليم المدرسي، فهي تسميها و تلقبها بأبلة حصة ساحرة أو عرافة طبيبة، كونها تراها شخصية مفقودة بهذا العالم الواقعي نحسي، ونجد ذلك في قولها وهي مندهشة لأمرها «أهبها عيني وأذني و صمتي لأنها تقول الأشياء التي لا يقولها الناس، تقول الأشياء التي نسيناها أبلة حصة تخلق من الأشياء العادية المملة والرتيبة عالما أسطوريا، إنها تجعل لإرادة الحياة إنها شفرة الفرادة الحقة، إنها عناوين تحط عليها زواجل الروح. إنها رسائل نأخذها من قلوبنا إلى العالم و.. الكأس يسقط،يتحطم..، إنها جميلة يحق لها أن تدعي شيئا كهذا»[2] لقد كانت هذه الشخصية كقدوة، فالوصف يؤكد ذلك بالتزامها بالدور طيلة تدريسها لأسماء، وهكذا نجد هذا الوصف يمثل خصيصة ثابتة التي لم تتغير الحالة عليها هذه الشخصية.

ومن أبرز الشخصيات التي تحلت بالهدوء والثبات والتوازن، ولم تتغير في قناعها، طوال الرواية، وهي شخصية الأب وزوجاته الثلاث، كانت تصف أبوها في قولها «أسمرا قصيرا، مربوعا، متوسط السمنة بكرش متدلية، تحاصر وجهه لحية تشبه والهلال ويرتدي

---

[1] الرواية، ص19_21.

[2] الرواية، ص 24,23.

دشداشة سكرية اللون كم أشبهه أبي»[1] صفات مظهره الخارجي بقيت كما هي وحتى افتتانه للنساء جعل منها تقول: عنه عسى أن يفتح لجنة خيرية لإيواء العوانس والمطلقات «تركنا و خرج من عقله ليبني ثلاثة بيوت أخرى ثلاث أسر أخرى وكأنه يترأس حملة إنقاذ المنكوبات اجتماعيا، وكأن النساء بتن طريقه إلى الجنة»[2] وعلى الرغم من ذلك، لا زال يتكلم مفتونا، ولا حتى ثلاث نساء يستطيع إخماد هذه النظرات السارحة في أكثر عوالم الله سرانية عالم النساء، ولقد تضمنت الرواية العديد من المشاهد التي تصف الأب واهتمامه لنساء حتى أصبحت محورا لحياته، فهو شخصية ثابتة.

على مدى الرواية وكانت زوجته الثانية (وسمية) أم محمد إحدى زوجات أبيها (أسماء) أيضا كعادتها تثرثر طويلا بشكل غريب ولا تكتفي عن الإنجاب، وفي قول الراوية: «كانت وسمية بقميص نوم وردي شاحب بأكمام طويلة، ولفافات شعر حمراء تملأ ورأسها، وأحمر شفاه فوشيا صارخ كان بطنها متكورا، إنه لا ينفك ويتكور منذ سبع سنوات»[3]، وكما أنها تسأل وتستفسر ومتحفزة عن معرفة أخبار أسماء وعلاقتها بأمها لأن أمها عندما انفصلت عن أبيها سافرت إلى الأردن عند أخوها، وتذهب أسماءه عند أبيها في منزله مع وسمية ليسدد لها فواتير الكهرباء والإنترنت، والهاتف والجمعية، فلقد كان يتكرر المشهد في الخامس والعشرين من كل شهر، ليتطرق باب والدها لأجل أخذ مصروفها الخاص وتجد وسمية تفتح لها الباب، ولا تكتفي عن الأسئلة، وأسماء تبادر بالأجوبة فتسألها «شلون أمك؟

– الرحمة الله تما.

– تكلمك؟

---

[1] الرواية، ص60.

[2] الرواية، ص64.

[3] الرواية، ص58.

– تتصل ساعات..... بس مو وايد، تدرين... مكالمات

– شلون الأردن؟ تقول براد.

ولا يبدو عليها أنها قررت قليلا تواصل النبش»[1] فهي لم تتغير من طبعها على الأبد، ويعني هذا النمط أن يكون لوصف هذه الشخصية وسمية أي الثبات على صفتها، كثرة الكلام، ولم يحدث عليها أي نوع من التغيير في حالتها مجرى الأحداث التي ظهرت في هذه الرواية.

ب.التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة في الشخصية:

ويعني هذا النوع من التحفيز على الطبيعة الوصفية للشخصيات على أن هناك شخصيات في كل مرة تظهر فيها في الرواية تتغير حسب الحالة، وتتخذ أشكال متعددة في أدوارها داخل العمل الروائي «فالشخصيات المتغيرة تتغير بشكل واضح نتيجة لأحداث القصة، فهي تتعلم شيئا، أو تتكرر لتصبح أفضل أو أسوء، ويدعى تغيرها لمختلف المراحل القوس العاطفي للقصة»[2]، وقد أدى هذا التغيير إلى تطور في صياغة الأحداث بشكل جذري في السرد الروائي، ومن بعض الشخصيات التي كشفت الرواية التناقض في الحالات وفي أفعالها أثناء سير الحدث في النص الروائي، وهي شخصية الأم، والتي هي والدتها لأسماء البطلة، ووضحت الساردة أن العلاقة الأسرية غير متماسكة، بعد أن كانت أم أسماء، مثل كل الأمهات، تمارس، والأعمال المنزلية بشقاء وتعب وجهد، ربة بيت مثالية، فتصف أسماء فتقول عنها: «كانت أمي تمشط شعري، كانت أمي تصفعني، كانت ما تزال قريبة ودافئة وليتها بقيت ليتني بقيت هناك، المكان والأزهار الوجوه كل شيء حقيقي هناك العالم ليس مجرد كابوس العالم أكثر من مجرد أضغاث أحلام مكدسة

---

[1] الرواية، ص60.

[2] كريس، تقنيات كتابة الرواية، ص20.

في رؤوسنا»[1]، كانت تعاني أسماء من صدمة نفسية، وخيبات أمل وراء بعضها فأصبحت وحيدة، فأثرت هذه الوحدة على نفسها، بعدما كانت أمها بجانبها، وتخفف عنها صعوبة التأقلم مع هذا العالم الخارجي، حدث الطلاق بين أبوين، فأصبحت أمها تمثل شخصية المرأة الذي تزوج عليها زوجها مع ثلاث نساء، ورغم كل المعاناة، فلم تشعر بشيء وتركت وراءها كل شيء، وسافرت إلى بلد آخر عند أخوها في الأردن، وتركت أسماء وشقيقها أسامة لوحدهما في البيت، بسبب ذلك الاغتراب جعل من البطلة مصدر الحزن الدائم الذي لا ينتهي، وإذ تقول: «أمي خيبة أخرى، حزن آخر، غربة أخرى.... ورغبة عارمة بالركض أمي في النهاية محض متروكة مثلي، ولكنها أبلة حصة في تفردها، وتمردها منيعة ضد الإيذاء إنها قوية!»[2] غياب الأم واغترابها جعل أسماء تعوض الإحساس بالدفء والحنان بمعلمتها أبلة حصة، باعتبارها لا تفارقها على الدوام تغيرت حياة أسماء إلى حياة ثانية عند انفصال أمها حدوث تغيير في كل من شخصيتي أسماء والأم أصبحت مطلقة مغتربة، تعيش بعيدة عن أولادها، هذا التغيير عجزت أسماء عن الشعور بالأمان، وبالحياة الاستقرارية أي عدم التوافق مع هذا الواقع الجديد فهو فقدان الأم والتي طالما كانت بجوارها.

وعليه فالشخصية المتغيرة والأخيرة في رواية عروس المطر، وهي شخصية أسماء البطلة في هذه القصة، بعد أن عاشت في أوهام وأحلام وصراع نفسي مع ذاتها، تعرضت للأزمات النفسية وخيبات الأمل، فأسماء هي الشخصية الرئيسية، فقد كانت تعيش صراع في حياتها بشكل دائم وهذا الصراع جعلها تخلق حوارات الداخلية والخارجية لم تكن تحب نفسها، تكره كل ما فيها سواء اسمها أوصافها ترى أنها قبيحة الوجه، حمقاء غبية، دائما تستصغر نفسها، تعاني من فقدان الثقة من ناحية الشكل والحب والثقافة، أما أخوها

---

[1] الرواية، ص27.

[2] الرواية، ص41.

أسامة مختلف عنها تماما، ما هو شخصية متفائلة مليئة بالحب والحياة، وتفتخر به كونه فاره الوسامة فتصف نفسها بقولها: «أنتي صفراء، وقصيرة وجاحظة العينين، وذقني ضامر أشبه سمكة»[1] أن شقيقها التوأم وجه نظره للحياة إيجابية، وينظر إلى الجوانب الأفضل في الحياة كان يحب النباتات ويهتم بها أهدى أسماء زهرة التوليب تقول: «في ميلادنا الخامس والعشرين أهداني اصيصًا لبصيلة نتأت منها ساق هزيلة، قال بأنني لو اهتممت بها كما يجب، ستتحول إلى زهرة tolip حمراء جميلة، وقال بأن التوليب هي رمز الفرادة»[2] فأسماء تقول أن والدتها لم تكن على علم بأنها حامل بتوأم طيلة ستة أشهر، حتى ظهرت رجل ثالثة فالخبر كان متأخرا، فصارت الأم تبحث عن اسمين متشابهان، إلا أن أسماء ترى بأنهما مختلفان، وتوأم غير حقيقي كما تطرقنا من قبل أن أسماء فقدت والدتها، وتعيش مع شقيقها لأن أمها وأبوها مطلقين، وأبوها متزوج بثلاث نساء فالأم سافرت خارج الوطن، فأسماء كانت ترى قدوتها في شخصين أسامة وأبلة حصة، إلا أنها في الأخير، تكتشف أن أبلة تخبرها حقائق مزيفة لتصبح مثالية في نظرها والصدمة الأخيرة عندما أخبرتها والدتها بأن أخوها متوفي أثناء الولادة ومجرد وهم في مخيلتها غير واقعي.

3-2تحفيز الأنماط التبادلية: (التحفيز التبادلي للشخصية)

ويقصد بهذا النمط التحفيزي أن الشخصيات الموجودة في أجزاء الرواية، على حسب طبيعة التحفيز الذي يشمل علاقة متبادلة أو علاقة التوافق أثرت حافزا في السرد الروائي، أي على الرغم من أن التبادل والتوافق يتم وفق التبادل الدائري بين الشخصيات بعضها البعض أي أن كل شخصية تدرس في إطار علاقتها مع كل الشخصيات الواردة

[1] الرواية، ص36.

[2] الرواية، ص45.

في متن الرواية، سواء كانت بينهما علاقة أو لا توجد بينهما علاقة، غير أننا سنقتصر التبادل، والتوافق على الشخصيات التي يوجد بينها علاقة مباشرة مع بعضها البعض»[1].

ويتضح تحفيز الأنماط التبادلية للتباديل والتوافيق في رواية "عروس المطر" في العديد من المواضع ومن بين الشخصيات الواردة في الرواية:

هذا الجدول يوضح بعض من العلاقات التبادلية والتوافقية للشخصيات في الرواية، على النحو التالي:

مسار العلاقة	نمط العلاقة
أسماء ← أخوها أسامة	علاقة حسد وغيرة ترى بأن شقيقها أسامة أخذ المرتبة الأولى كونه ذكر، وأنه مميز ويتمتع بالجمال الداخلي والخارجي، نقيضها التام مما جعلها تراه السبب الرئيسي في معاناتها بالنقص الثقة في نفسها وفي مظهرها الخارجي.
أسماء ← أبوها أسماء ← أمها	علاقة تأسست على التهميش والتفكك الأسري، أي البعد العاطفي بين أسماء وأبوها، وهناك جامع بينهما، وهي النفقة كثيرا ما تراه أسماء مرة كل شهر لأجل مصروفها المعيشي.
	علاقة حرمان وخوف، واشتياق أسماء لوالدتها، لأنها مغتربة في بلاد أخرى فقدانها لحنان، أمها، وتتعاطف معها لأن أبوها هجرها وتزوج بثلاث نساء أخريات جعل من أسماء حزينة لأمر والدتها.

[1] عبد الرحمان مبروك، مرجع سابق، ص135.

أسماء ← أسامة	علاقة شفقة واحترام، وغالبا الخوف فأسامة كان يشعر بالخوف على شقيقته أسماء، لأنها تفتقد للرضا عن نفسها وحياتها، مما جعلها دائما تحلم بالكوابيس وهي نائمة فيوقظها مفزوعة كان قلقا على حالتها النفسية لأنها تستخدم أحلامها هروبا من الواقع، ولا ترغب التأقلم مع العالم الخارجي.
أسماء ← أبلة حصة	علاقة حب وود واحترام متبادل بينهما فأسماء تحب معلماتها كثيرا، وتحب كل ما فيها، تراها قدوتها المثالية في الحياة فتقول عنها: "جمالها الساحر ليست مثلي. أنا فتاة بلا امتيازات وذقن مدقوقة"[1]مما جعلها تريد أن تكتب عن معلمتها أبلة حصة، وتأليف كتاب خاصا بها، إلا أنها تتخدع بها وتقول عنها: "حصة لا تشبه نفسها"[2] جعلت مني أسيرة لأفكارها وحقائقها المزيفة، وبعدها تحولت علاقة سلبية وخيبة أمل، أسماء في نرجسية أبلة حصة، وأنها وهم فكل شيء مجرد تزييف منها.
أسماء ← زوجة أبيها وسمية	علاقة شفقة، في البداية كانت وسمية زوجة أبيها لأسماء تجلب لها عرض للزواج مشفقة على أمرها، لأنها أصبحت عانس لعدم وجود من طلب يدها للزواج كما تراها منفعة لها لتتخلص من أسماء وحضورها الدائم لإنفاق أبيها عليها كل شهر.
أسماء ← أمها	علاقة تقوم على الحب والشفقة والخوف الشديد على ابنتها أسماء، لأنها في نهاية الرواية عندما ذهبت تزور أسماء وجدتها نائمة، وعندما استيقظت تفاجأت الأم بأسماء تراها تنادي في أخوها أسامة الغير موجود فتصطدم الأم بحالة ابنتها، وتخبرها بأن أخوها توفي منذ الولادة، فكانت الصفعة الصادمة لأسماء الشقيق الوهمي في حياتها كان وهم وخيال منها، وذلك عندما قالت لها والدتها "أنا صح كان في بطني توأم بس الولد مات." [3]

(1) الرواية، ص21.

(2) الرواية، ص157.

(3) الرواية، ص178.

ويتضح أن التحفيز التبادلي للشخصية بين جميع أنماط العلاقات بين الشخصيات سواء العلاقة بينهما تبادلية أو توافقية، شكلت نمط من أنماط التحفيز لتحدث جملة من الحوافز في الرواية.

3-3تحفيز الحدث:

ويظهر هذا التحفيز، الذي يعتبر أحد أنماط التحفيز السياقي البنائي، أن هذا الحافز يحفز على تتابع الأحداث في الرواية أي تعاقب سلسلة من الأحداث الجزئية المتلاحقة على بعضها، حدث يواليه حدث في بنية زمنية متتابعة، أي «يشكل التحفيز الحدث ملمحا بارزا في سياق الروائي الذي يعتمد على التتابع السببي وهو التتابع الذي يكون فيه كل حدث جزئي حافزا للتتابع اللاحق ومن ثم يكون كل حدث في نسيج الرواية حافزا للحدث الذي يليه، وهكذا حتى يتشكل الحدث الكلي النص الروائي»[1]، ونجد في هذه الرواية عروس المطر لبثينة العيسى، تحفيز الحدث بصورة اتباعية كل حدث حافز للحدث الموالي، وهي على النحو التالي:

– طالما تشتكي أسماء من أن الشقة غير مرتبة والفوضى في كل مكان، أن البطانية مرمية على الأرض، وشقيقها أسامة وسط الفوضى، يلعب البلاي ستيشن ورقائق شيبس المتكسرة، وعلبة البسكويت الصفراء يعوم في الفراغ بفوضى، والروائح الغريبة التي «تشبه السردين، رغم أنني وشقيقي لا نحب السردين ولا نأكله»[2] كانت ترغب في ترتيب البيت، فشعرت بثقل فنامت على أريكة.

– كانت أسماء تنزعج من تصرفات أخيها أسامة كان يلاحقها باستمرار، ودائما سعيد من غير مبرر، فتقول: «إنه يتبعوني مثل طفلي! يا أخي ما في شوية خصوصية

---

[1] عبد الرحمان مبروك ، المرجع سبق ذكره ، ص149.

[2] الرواية، ص11.

بها البيت»[1] يبحث عن أي فرصة ليتواجد معي طوال الوقت، لم يكره من وجهي أبدا أي شقيقها يحبها ومتعلق بها كثيرا بمثابة والدتها.

– لم تكن تحب أسماء اسمها، وترى أنه من سبيل التعسف والظلم في حقها، فتقول: «لا أحد يريد اسما بهذه المياعة أو هذه الحتمية اسم يتأرجح بين هاجس الظهور وجنة الغياب، اسم متردد، مشاع، يمكن أن يكون أي شيء بطول المسافة الفاصلة بين الوردة والجيفة بين اللقلق والتابوت بين الأمير والضفدع بين الأغنية والدمعة»[3]، إلا أن معلمتها أبلة حصة التي تعتبرها أسماء الأخت والصديقة لها تخبرها أبلة حصة: «الأسماء قدر، الأسماء. تختارنا تقول وحدها بأن اسمي جميل، لأنه على حد تعبيرها الفريد أكثر من حضور أي من ظهور، وبأنني بفضل اسمي، أستطيع أن أكون أي شيء تقول بأن اسمي هو عنوان الاختيار، عنوان الحرية» [4]، تخبر أسماء أن تحب أسمها، أن الإنسان لا يختار حياته بإرادته، وأن القدر هو من يسير حياة البشر منذ ولادة الإنسان.

– تقول أسماء إنها وحيدة تشعر بأنها منعزلة عن المحيط الخارجي لها، لأن أباها تزوج بنساء وأمها أصبحت مطلقة، سافرت خارج البلاد الكويت إلى الأردن، مما يجعلها تحن وتشتاق لوالدتها، لأن أبوها لا يهتم لأمرها على الإطلاق، ولا يسأل عن حالها، فأصبحت فاقدة للشغف في حياتها لا ترغب بالقيام بالأعمال ونشاطات فقدت الحيوية تماما، أصبحت راغبة أن تغيب عن هذا العالم الذي لا الأهل ولا الوالدين لهم حضور وجودي في هذه الحياة، تقول: «أريد هذا النوع من الغياب النيل غياب، يحضر فيه حضورنا غائب غياب سري شيق مثير للتساؤل والفضول أريد غياب الأشياء المهمة،

---

[1] الرواية، ص19.

[3] الرواية ص15.

[4] الرواية ص22.

أريد أن أشعر بي في غيابي أشعر بالدم يتدفق حارا وشهيا لفرط ما أنا مهمة وغائبة لذات الأهمية»[1].

– فأسماء عاشت حالات نفسية مختلفة، تشعر بالقلق من نفسها، والخوف من أبيها في نفس الوقت، لأنه هو من يسدد فواتير الكهرباء والإنترنت فتقول في هذا التعبير: «الأضواء مطفأة لأننا نخاف من فواتير أكثر من الأشباح»[2]، أسماء ترغب في إعانة نفسها، لا أن تطلب من عند أبيها المال أن تعتمد على ذاتها.

– خيبة أمل أسماء البطلة في معلمتها أبلة حصة من التوقعات الزائفة التي كانت تراها فيها، أنها النموذج الأعلى، لأنها تقول الأشياء التي لا تقولها الناس، جعلت منها أسيرة لأفكارها وحكاياتها الكاذبة فعندما أرادت أسماء كتابة كتابا عنها، فهي شخصية مثالية في الجمال والثقافة والعلم، من فضول أسماء فيها، أرادت أن تكون حصة في منزلها كي تكمل الكتاب الخاص بها فإذا تراها إنسانة عادية الغرفة عادية والسجادة على خلاف المتوقع، وصندوق الأسرار تحدث عنه كثيرا بكل شاعرية وأهمية أبلة «وين الصندوق عطيته من زمان أي زيف هذا إنها لا تشبه نفسها في خيالي»[3] تأسفت أسماء لأنها فقدت ثقتها وإيمانها من أجل حقائق بعيدة عن الواقع.

4- تحفيز الدلالة الموضوعية

ويقصد بهذا النمط التحفيزي أنه يوضح الأبعاد الموجودة في النص الروائي، والتي تشمل كل من الأبعاد التاريخية والسياسية والاجتماعية والحضارية، والعديد منها، بمعنى أن «هذا النمط من الحوافز على دلالات النص الروائي وأبعاده المتعددة التي شكلت نصا روائيا ذا أبعاد، ودلالات متعددة، والدلالة هي المحصّلة التي قد تكون المضمرة أو

---

[1] الرواية، ص123.

[2] الرواية، ص31.

[3] الرواية، ص156.

المختفية التي يطرحها النص طرحا غير مباشر، لكننا نتوصل إلى هذه الدلالات من خلال من الرؤية الشمولية المطروحة في النص لأن النص لا ينفصل عن الواقع الذي أنتجه، بل هو انعكاس موازي لهذه الحياة، كما أن العمل الفني عند المبدع هو ثمرة سيرورة، نظام مترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات تتخذ في جهاز لتشكل شيئا واحدا وتتمثل فيه»[1].

كما أنه ليس شرطا أن تتواجد كل الأنماط التحفيزية هذه في كل رواية، إذ كل رواية تعتمد على نمط تحفيزي دلالي خاص بها، ويضيف جمالية في عمله الأدبي.

ومن الحوافز التي شكلت بعدا محوري ودلالي في رواية (عروس المطر)، وهما دلالتين: تحفيز الدلالة الاجتماعية، وتحفيز الدلالة النفسية.

4-1تحفيز الدلالة الاجتماعية:

وقد يتمثل هذا النوع في سرد وقائع وأحداث تخص المجتمع، أي سواء اختلاف الطبقة في المجتمع أو العادات والتقاليد السائدة في الواقع أي يقصد به "التحفيز الذي يشكل الأبعاد الاجتماعية في الواقع الحياتي من خلال النص الروائي»[2].

ففي رواية عروس المطر يتضح تحفيز الدلالة الاجتماعية في كثير من المشاهد، من الأول إلى الآخر، وعلى سبيل القول التالي:

- كان اعتقاد أسماء البطلة أنها عبء في وسط المجتمع، وليست لديها امتيازات أو شيء يميزها عن غيرها بشكل مباشر، غير أنها صفراء الوجه، وبذقن مدقوقة ولم تتمتع بأي فائدة أو تسديد أي خدمة في حق هذا العالم أو حتى نفسها لم تفلح في دراستها، ولا تعلمت الطبخ كأي سيدة مسؤولة عن البيت، كانت تطلب الأكل من المطعم باستمرار، وحتى عندما أرادت أن تنشئ عملا خاصا بها، والذي هو مشروع الكتاب

---

[1] عبد الرحمان مبروك، مرجع سبق ذكره، ص114.

[2] المرجع نفسه، ص190.

مع أبلة حصة معلمتها جعلت منها مجرد ناقلة لأفكارها، وذلك في قولها: «هل توسلت لأجل أن أبيض أوراقا كتبتها هي لأنشرها أنا»[1] لقد أفقدتني الحماسة، وزرعت في داخلي الخيبة لطالما أردت تجسيده بنفسي.

– عاشت أسماء وحيدة ومنعزلة، ولا ترغب في التأقلم مع محيطها الاجتماعي، مما خلف لها أثر سلبي في حياتها وضغوطات نفسية حادة كشعورها بالحزن والقلق والوحدة القاتلة، فأصبحت مغتربة في ذاتها، وفي البيئة التي تحيط بها، عجزت في إثبات وجودها وتحقيق طموحاتها في الحياة، يتطلب منها الاحتكاك بالوسط الخارجي، فهي تستنزف أوقاته متفردة بنفسها فتقول في ذلك: «ربما ينبغي أن يكف العالم عن الحضور وينبغي أن تضمر ملامح الأشياء، كل المهام التي ينبغي فعلها، ليتها تنقرض رفقا بي وبكل العاجزين عن المواكبة العاجزين عن تبرير وجودهم على أدمة العالم مثل بذرة متقيحة، قليل من الانقراض النبيل»[2].

– اعتبرت البطلة أسماء أن جميع النساء التي تلدنا في بيت ذكوري لديهم فرصة لتقديم دور المرأة المكافحة والمناضلة، وهذا رأي أسماء في نفسها وفي كل أنثى تحارب كل ما يعيقها في طريقها، أي في قولها: «عندما نولد إناثا فنحن نولد قضايا، لأن العالم مزوّد بتقنيات للحد منا، أظن بأن المرأة التي تترعرع في وطن أو منزل ذكوري هي امرأة محظوظة، لأن الفرصة متاحة أمامها لتقاتل، إنها تملك الكثير من الفرص لأجل أن تتحول إلى نموذج، فهي كبيرة لمجرد أنها أنثى»[3].

---

[1] الرواية، ص72.

[2] الرواية، ص12.

[3] الرواية، ص35.

- ترى أسماء أنه ليس من السهل أن تخالف المرأة العادات والتقاليد والفكر العربي بأسره، لأنه يرى المرأة كالآلة تقوم بأعمال المنزلية، وليس من حقها أن تكون متحررة بنفسها، فهي مقيدة بتعاليم الدين وعادات.

- عانت الأنثى أسماء من نظرة المجتمع عنها كون أنه لم يتقدم أو يسأل عنها أحد، أو يطرق بابها للزواج سوى مرة واحدة كانت تبلغ الواحدة والعشرين سنة تقول أنه لم ينظر إليّ إلا مرة واحدة، وخرج، ولم يرجع أبدا، فتقول: "يوم شعرت بأنني مزهرية قبيحة"[1]، لأنني لست جميلة، كانت المرة الوحيدة التي جاء فيها طالبا القرب[2] فمرت ستة وعشرون عاما أن في هامش النسيان، وحتى وسمية زوجة أبيها قالت لها "انتي كبيرتي" واقترحت عليها عريس لكي تتخلص مني فتقول: "ستشعر وسمية بكثير من الرضا عن نفسها، وستقول بأنها تريد الأجر من الله، في سرها ستشعر بأنها تفوقت على أمي بأنها أنقذت حياتي هكذا اتخذت الأمور هنا عرس واحد يحل مشاكل فتاة توشك على العنوسة".[3]

أي أن الفتاة التي لم تتزوج في الفكر العربي تلقب بالعانس، وينظرون إليها نظرة رديئة مما جعل أسماء تشعر بالنقص في نفسها، في مظهرها الخارجي، على أنها غير جميلة، ولم يرغب بها أحد للزواج.

---

[1] الرواية، ص53.

[2] الرواية، ص53.

[3] الرواية، ص97.

4-2تحفيز الدلالة النفسية:

ويعتبر هذا التحفيز "والذي يشكل الأبعاد النفسية المطروحة في النص الروائي من خلال التداعيات النفسية والمونولوج الداخلي والخارجي، والمناجاة النفسية"[1]، خاصة أن رواية عروس المطر تنتمي إلى طيار الواقعي، حيث تشكل وتعكس التطور الواقع الاجتماعي والنفسي بشكل واقعي ومباشر، دون إضافة كثير من الخيال والتشويق وإذ تعكس تحديات الحياة وتأثيرها على الفرد، ويظهر تحفيز الدلالة النفسية في عدة إشارات منها:

- ظهور الحالة الشعورية بفقدان الثقة بالذات بوضوح من خلال الشخصية الرئيسية، وهي أسماء، والتي تبين معاناتها مع الصراع الداخلي النفسي الكبير بين تطلعاتها، وبين توقعات والديها والمجتمع، مما ينتج تأثير سلبي عليها خاصة على ثقتها بنفسها، وقدرتها على اتخاذ القرارات الصائبة لذلك تعكس الرواية بشكل عام حالة من عدم الاستقرار النفسي والشعور بحالة ضعف الذاتي نتيجة للتحديات والصعوبات التي واجهتها الشخصية أسماء، مما يجعلها تبحث عن معنى لحياتها، وسعيها بالأخير التغلب على هذه الصعوبات "إنها تحتاج لمن يبرد وجودها ويشرح وجودها، يخبر العالم عن كونها اختيارا متميزا أو شخصية فذة. [2] "

- الاستجابة المباشرة للفتاة المجهولة في وسط حقول القرية، يمثل حافزا للدلالة النفسية الواقعة تحت غربة الذات، "والتقت عيني الفتاة الجميلة بعين تجمدت واقفة"[3].

---

[1] الطاهر بن جلون، ليلة القدر، ترجمة: محمد الشريكي، دار توبقال للنشر، 1987، ص60.

[2] الرواية، ص166.

[3] الرواية، ص26.

- الهروب من الحقيقة والواقع المتخيل التي صنعته بتصديقها أن لها أخ توأم تعيش معه، وأنه لا يزال حيا «إنه يتبعني، يتبعني مثل طفلي»[1] «ورغم أننا بالكاد نفترق، إلا أنه غالبا ما يبحث عن أي فرصة، أي احتمال لفرصة أي بذرة لفرصة، أي شبخ

[1] الرواية، ص19.

– لفرصة، لتواجد معا»[1] إذ نجد تجسيد محاولة للهروب من الحقيقة والعالم الخيالي الذي أقنعت نفسها (أسماء) بوجوده من خلال إيمانها بأن لديها أخ توأم يعيش معها واصطدامها بالواقع المؤلم الذي كشفته والدتها بأنها تعيش في وهم وأن كل ما تراه هو مجرد خيال «مابي. اسمع شيء أبي أخوي وينه؟»[2] «أنا صح كان في بطني توأم بس الولد مات كان ميت وانتي اللي عشتي»[3].

[1] الرواية، ص20.

[2] الرواية، ص178.

[3] الرواية، ص178.

خاتمة

في ختام بحثنا هذا عن التحفيز السردي في رواية عروس المطر لبثينة العيسى، والذي تطرقنا فيه مختلف أنماط تحفيز، خلص باحثنا إلى جملة من النتائج نوجزها فيما يأتي:

- أسهم توظيف الحوافز في هذه الرواية إبعادها عن رتابة التشكيل السردي، ومنحه نسيجا فنيا يؤثر في المتلقي.
- خلص البحث إلى أنه التحفيز أنواع متعددة من حيث علاقته بالمتن الحكاية، والمبنى، الحكائي والخاصية التأليفية والواقعية والجمالية ساهموا في توظيف بعد فني وجمالي على باقي العناصر الفنية.
- كشف البحث أن مظاهر السرد لها دور كبير في الدراسات الحكائية التي تنظر إلى السرد باعتباره تقنية في الجانب النص الروائي.
- أبرز البحث عن التحفيز هو المحرك الأساسي للصورة الحكائية.
- ومن النتائج أيضا عن التحفيز السياقي للغة هو الذي يعتمد على المشترك اللفظي، وهو البنية المركزية اللفظية، والتي تتكرر في كل سياقات النص، وتشكل عنصرا أساسيا في سياق العمل الروائي، وعلى اللغة المفارقة، والتي تكون على مستوى اللفظ والصورة أو الموقف.
- أما بالنسبة لتحفيز الشخصية فإنه يتلخص في ثلاث جوانب، وهي: الأول والذي يتمثل في التحفيز الفعلي للشخصية والتي تعتبر الأفعال التي تقوم بها الشخصية والتي تكون حافزا للأحداث والأدوار، سواء كانت هذه الأفعال إيجابية (الرغبة، التواصل، المشاركة)، أما الأفعال السلبية المتمثلة في: (الكراهية، الانفصال، الإعاقة) والثاني تحفيز الوصفي للشخصية، والذي يكون حافزا لوصف الشخصية الثابتة والمتغيرة.

الثالث وهو التحفيز التبادلي للشخصية، والذي نعني به تحفيز التبادل، والتوافيق بين الشخصيات الواردة وطبيعة العلاقة التحفيز بينهما في الرواية.

- أما بالنسبة للآخر عنصر في الدراسة التطبيقية المتمثل في تحفيز الدلالة الموضوعية، مشكل جانبين: جانب نفسي، وجانب اجتماعي المتواجد في رواية عروس

المطر، والذي يعنى بالكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والأسطورية... في سياق المتن الحكائي.

نستنتج أن كل هذه الأنماط التحفيزية، والتي تم تطبيقها في رواية عروس المطر في الجانب النقد الروائي التطبيقي المعاصر خاصة في مجال التحفيز الروائي.

وهذا ما توصلنا إليه من نتائج في هذا البحث أتمنى قد وفقنا في الإسهام ما يتعلق بالموضوع، فالدراسة لا يمكن أن تكون كاملة، يمكن لأي من يرغب أن يعيد الدراسة والتحليل والتفصيل بشكل أشمل وأعمق.

نسأل الله التوفيق والسداد

الملاحق

1. التعريف بالروائية بثينة العيسى:

بثينة وائل العيسى:

روائية كويتية ولدت في **3 سبتمبر1983 م**، حاصلة على شهادة البكالوريوس من كلية العلوم الإدارية تخصص تمويل ومنشآت مالية من جامعة الكويت، وحاصلة على شهادة الماجستير في إدارة الأعمال (تخصص تمويل) من كلية العلوم الإدارية بجامعة الكويت عام **2011**، بتقدير امتياز، بدأت في الكتابة على المواقع والمنتديات الإلكترونية، قبل أن تصدر أول عمل روائي لها في عام **2005**، وهي روائية "**ارتطام...لم يسمع له دوي**" عضو رابطة الأدباء الكويتية وعضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب، قدمت العديد من ورش عمل في الكتابة الإبداعية، مؤسسة، مشروع تكوين ومسؤولة برنامج التدريب، وبرنامج الترجمة والنشر شاركت في العديد من الأمسيات والفعاليات الثقافية بالكويت، وحصلت على العديد من الجوائز، ثم منع روايتها "**خرائط التيه**" الصادرة في عام **2015** من التداول في الكويت.

النتاج الروائي:

- "ارتطام لم يسمع له دوي" 2005
- "سعار" 2005
- "عروس المطر" 2006
- "تحت أقدام الأمهات" 2009
- "عائشة تنزل إلى العالم السفلي" 2011
- "كبرت ونسيت أن أنسى" 2013
- خرائط التيه 2015

جوائز وندوات، استضافات:

- جائزة الدولة التشجيعية في مجال الرواية لعام 2006 عن رواية "سعار".
- المركز الأول في مسابقة هيئة الشباب والرياضة 2003، فرع القصة القصيرة.
- المركز الثالث في مسابقة الشيخة باسمة الصباح فرع القصة.
- جائزة الدولة التشجيعية في مجال الرواية لعام 2014 عن رواية "كبرت ونسيت أن أنسى".

2. ملخص الرواية:

تدور أحداث الرواية "**عروس المطر**" **لبثينة العيسى** حول فتاة تدعي (أسماء) والتي لها شقيق توأم يدعى (أسامة) وهما توأم غير متشابهين في الملامح الجسدية والصفات الشخصية الخاصة، ظنت الأم أنها حامل في بطنها جنين واحد، إلا أنها في الشهر السادس ظهر في شاشة السونار أنها حامل بتوأم إلا أنها فقدت أحد طفليها وهو أسامة.

بعد مرور سنوات أصبحت أسماء فتاة صبية تبلغ من العمر العمر 26 سنة في سن الزواج، إلا إنه لم يتقدم لخطبتها أحد، أما شقيقها أسامة، فهو شاب وسيم ويتمتع بالجمال الخالص، إلا أن أم أسماء انفصلت عن زوجها وحدث الطلاق بينهما، الأم أكملت بقية حياتها مع أخيها، أما أسماء وأخوها فقد عاشا وحيدين لوحدهم في منزل آخر لأن ولدهما تزوج بثلاث نساء أخريات، وأنجبن له عديدا من الأولاد، ووالدتها سافرت خارج بلاد الكويت إلى الأردن حيث يقطن أخوها.

وما تصوره الرواية أن أسامة يحب الحياة ويراها جميلة، وفي فرح دائم وسعادة أما شقيقته أسماء تعيش في الحزن والتعاسة ترى أنها غير محظوظة، حتى اسمها لا يناسبها وتكره وجهها، وكل ما يخصها ظروف حياتها جعلت منها تعيش صراعا مع

ذاتها، وأثرت في حياتها نفسيا، أصبحت منعزلة عن العالم الخارجي ولا ترغب التأقلم مع محيطها الذي تعيش فيه إنها شبيهة سلمى في قصيدة "**المساء**" **لإيليا أبي ماضي.**

وتنتهي أحداث الرواية بصدمة أسماء عند عودة أمها من الأردن حيث تذهب مباشرة عند ابنتها، ومن فرحة أسماء نامت في حضن والدتها التي طالما اشتاقت لرؤيتها، حيث نامت الليلة الأولى وبعدها استيقظت رأت الأم الحالة النفسية التي تمر بها ابنتها أسماء وهنا تصرخ بشدة وتنادي أخيها أسامة، وتصاب الأم بالحيرة من ابنتها، فأخبرتها أنها تتخيل لأن أخاها أسامة مات وهو جنين في بطن أمه، وبقي حيًّا في خيال السماء، وكل تلك الأحداث كانت مجرد وهم في ذهنها.

وما نستفيده من هذه الرواية أنه لا تعيش باب بآلام الماضي، وأن لا تنظر للمستقبل نظرة سوداوية وأن نتعايش مع محيطنا بإيجابية وتفاؤل وأمل (فما مضى فات، والمستقبل غيب ولك الساعة التي أنت فيها).

قائمة
المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم**

أولا: المصادر

1. مراد عبد الرحمن مبروك، آلية المنهج شكلي في نقد الرواية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
2. بثينة العيسى، عروس المطر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012.

ثانيا: المعاجم والقواميس

1. ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، مادة سرد، دار المعارف.
2. ابن منظور لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط4، 2005.
3. أبي الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، مج03.
4. أحمد مختار عمر، كتاب معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1.
5. جيرالد برنس، المصطلح السردي–معجم المصطلحات، تر: السيد إمام، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
6. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ج3، 2003.
7. الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان 199، ج1، ط1.
8. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
9. معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، حرف السين، باب سرد.
10. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، تر: أنطون نعمة وآخرون، مرا: مأمون الحموي وآخرون، دار المشرق، لبنان، 2001.

ثالثا: المراجع باللغة العربية

1.إبراهيم الخليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

2.أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1433ه/ 2012م.

3.آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان الاردن،ط1، 2015.

4.جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، 2016.

5.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009.

6.حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

7.حنان عبد الله الغامدي، تحفيز الحلم في الرواية النسائية السعودية، دار الزيات للنشر والتوزيع.

8.خليل جبران، دمعة وابتسامة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1988.

9.سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.

10. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب الجزائر، 1994.

11. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الأنجلو المصرية، دار الشروق القاهرة.

12. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة السردية.

13. عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا).

14. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 2001.

15. عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج الحديثة)، المركز الثقافي، بيروت لبنان، ط2، 1996.

16. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

17. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنية السرد، سلسلة عالم المعرفة الكويت، 1999.

18. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي.

19. محمد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1994.

20. محمد بشير المطيري، تقنية الرؤية السردية في روايات خالد يوسف، مجلة الإمارات في اللغة العربية المجلد07، العدد 02، سنة 2024.

21. ناصر الجميلات، الشخصية في قصص الأمثال العربية.

22. هاشم مرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة.

23. يمني العيد، تقنية السرد الروائي، بيروت، لبنان، ط3، 1990 .

رابعا: المراجع المترجمة

1.أوستن وراين ورينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لسنة1987.

2.بوريس إيخنياوم، نظرية المنهج شكلي نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1952.

3.بوريس وتما شوفيسكي، نظرية الأغراض من كتاب النصوص شكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب.

4.بول ريكور، الوجود والزمن والسرد، ترجمة: سعيد الغامدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

5.تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.

6.توماشوفيسكي، نظرية المنهج الشكلي، النصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب.

7.جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكايات، ترجمة: محمد المعتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

8.رومان جاكبسون، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت، ط1، 1982.

9.رومان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

خامسا: المراجع الأجنبية

1. Johan pier Berthelot Francis,
2. 204 Greimas A.J, coutres,
3. Roland barth.communicationn8.edition du seuil paris, France, 1981

سادسا: مقالات ومجلات

1. سارة حفاف، أنماط التحفيز في رواية 2084، حكاية العربي الأخير للروائي واسيني الأعرج، العدد02، 2021.
2. محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة الجزائر، العدد01، جانفي، 2004.
3. المنير البعلبكي، المور البسيط، دار العلم للملايين، بيروت، 1985.
4. نورة سعد محمد الشهراني، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، التحفيز السردي في الرواية الجاهلية، جامعة دمار، مجلد05، العدد01.

سابعا: المواقع الإلكترونية

1. النقد الشكلاني، المحاضرة الثانية lette-ens.univ-oeb.dz/moodle، تاريخ الزيارة يوم: 2024/04/13.

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ-ب
مدخل: التحفيز والسرد (الفضاء والمفهوم)	4
1. مفهوم التحفيز	5
2. مفهوم السرد	8
3. تطور التحفيز السردي	17
الفصل الأول: دراسة في ديناميكيات التحفيزية	19
1. أنواع الحوافز	20
1.1. الحوافز المشتركة	20
2.1. الحوافز الحرة	22
3.1. الحوافز الديناميكية	24
4.1. الحوافز القارة	26
2. أنساق التحفيز وفق طبيعة المادة الروائية	28
1.2. التحفيز التأليفي	28
2.2. التحفيز الواقعي	29
3.2. التحفيز الجمالي	31
4.2. التحفيز السيكولوجي	33
3. مظاهر السرد	36
1.3. الرؤية من الخلف	36
2.3. الرؤية من الخارج	38
3.3. الرؤية المصاحبة (مع)	39
الفصل الثاني: التحفيز السياقي البنائي والدلالة الموضوعية في رواية "عروس المطر" لبثينة العيسى"	41
1. التحفيز السياقي البنائي (تحفيز اللغة)	42
1.1. تحفيز اللغة	42

2.1. المفارقة اللفظية	44
2. تحفيز الأنماط الفعلية للشخصيات	47
1.2. تحفيز الشخصية	47
2.2. تحفيز الأنماط الفعلية (التحفيز الفعلي للشخصية)	47
3. تحفيز الأنماط الوصفية والتبادلية	54
1.3. تحفيز الأنماط الوصفية	54
أ. التحفيز الوصفي الخصيصة الثابتة في الشخصية	54
ب.التحفيز الوصفي الخصيصة المتغيرة في الشخصية	57
2.3. تحفيز الأنماط التبادلية	59
3.3. تحفيز الحدث	61
4. تحفيز الدلالة الموضوعية	64
1.4. تحفيز الدلالة الاجتماعية	64
2.4. تحفيز الدلالة النفسية	67
خاتمة	69
الملاحق	72
قائمة المصادر والمراجع	76
فهرس الموضوعات	82
ملخص	//

ملخص:

إن الهدف من دراسة التحفيز السردي في رواية عروس المطر لبثينة العيسى. يحدث دافعية في تجديد وظيفة السرد يشكل من خلال انعدام ارتباطه بالحكي التقليدي ويتجه نحو التجريبية بحضوره الواقعي.

وان هذا البحث يحتوي على مدخل وفصلين. المدخل جاء بعنوان التحفيز والسرد ركزنا فيه على دراسة مصطلحي التحفيز السرد.

ثم يليه الفصل الأول المعنون ب (دراسة في ديناميكيات التحفيزية) تشير إلى العوامل والقوى التي تدفع السرد إلى الأمام وتقوم بتطوير أفكار وتحفيز المؤلفين على التغير والتطور في مختلف الأساليب السردية.

أما الفصل الثاني قدمنا دراسة تطبيقية (التحفيز السياقي البنائي والدلالة الموضوعية) في رواية عروس المطر من خلال تأثيرها على عملية السرد وتشجع على استكشاف وتجريب واقعيات جديدة.

Résume :

Le but d'étudier la motivation narrative dans le roman Bride of Rain de Buthaina Al-Issa. Il y a une motivation à renouveler la fonction de la narration, qui se forme par son manque de lien avec la narration traditionnelle, et elle s'oriente vers l'empirisme en raison de sa présence réaliste, Cette recherche contient une introduction et deux chapitres. L'introduction était intitulée Motivation et Narrative, dans laquelle nous nous sommes concentrés sur l'étude des termes motivation narrative, suivie du premier chapitre intitulé (Une étude de la dynamique motivationnelle), qui fait référence aux facteurs et aux forces qui font avancer le récit, développent des idées et motivent les auteurs. Changer et se développer dans différents styles narratifs.

Quant au deuxième chapitre, nous avons présenté une étude appliquée (motivation contextuelle structurelle et signification thématique) dans le roman Bride of Rain à travers son impact sur le processus narratif et en encourageant l'exploration et l'expérimentation de nouvelles réalités.