الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر –الوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده

جماليات تلقي النص السردي العربي القديم

–البخلاء للجاحظ أنموذجاً–

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه –LMD–في الأدب العربي

تخصص:السرد العربي

إعداد الطالبة:
امباركة مصطفاوي

إشراف:
د/الطاهر حسيني

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
نبيل مزوار	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر — الوادي	رئيساً
الطاهر حسيني	أستاذ محاضر —أ	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	مشرفا ومقررا
سعد حمادة	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	عضواً
العيد حنكة	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	عضواً
العيد جلولي	أستاذ التعليم العالي	جامعة قاصدي مرباح– ورقلة	عضواً
ناصر بوصوري	أستاذ محاضر أ	جامعة آفلو– الأغواط	عضواً

الموسم الجامعي: 1441هـ – 1442هـ /2020م – 2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

"من اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد"

رواه مسلم والبخاري

إهداء

أهدي ثمرة بحثي هذا إلى:

-الوالدين الكريمين وإلى جميع الإخوة والأخوات أخص بالذكر من كانت لي سندا في انجاز هذا العمل أختي الكبرى نادية، ولكل من ساعدني وخفف عني عبء الدراسة الصديقات : فتوى مريم شيماء زبيدة العطرة، كما لا أنسى شكر كل الأساتذة الأفاضل أخص بالذكر الأستاذات: د . دلال وشن ود . سولاف بعزيز ود . فتيحة حسيني ود . عقيلة قرورو.

مقدمة

شهدت الدراسات الأدبية الحديثة تغيرا في توجهاتها واهتماماتها؛ بانتقالها من التركيز على الشعر إلى تسليط الضوء على النصوص النثرية تماشيا مع روح العصر الذي أصبح فيه السلطان للرواية بسبب ما تشهده من تطور وتنوّع، كما توسعت دائرة الاهتمام من دراسة الجوانب الخارجية للنصوص إلى التركيز على النص في حد ذاته والعناية بمتلقيه؛ فالمتلقي أو القارئ في الدرس النقدي الحديث صار مركز الاهتمام وأولى الأولويات؛ باعتباره مشاركا في النص بل منتجا جديدا له، يشهد على ذلك الكم الهائل من الدراسات التي اهتمت بتحليل أنواع سردية مختلفة ناظرة إليها نظرة نقدية معاصرة مركزة اهتمامها على المتلقي.

إلاّ أنّ الملاحظ على هذه الدراسات تركيزها على دراسة النصوص السردية الحديثة كالرواية والقصة، والمقالة وغيرها من الأنواع الحديثة، لهذا أصبح لزاما على الباحث العربي الاتجاه نحو دراسة النصوص السردية التراثية باعتبارها كنوزا وجب العودة إليها وقراءتها قراءة نقدية معاصرة، والإفادة من الإجراءات الحديثة في التعامل معها، من هذا المنطلق وقع الاختيار على كتاب "البخلاء "للجاحظ باعتباره مؤلفا عربيا عباسيا له مكانته الأدبية وقيمته الفنية والاجتماعية، و الأكيد أنّ هذا المؤلف حظى بعديد الدراسات التي كانت في أغلبها متعلقة بظروف تأليفه تارة، أو ببناه النصية تارة أخرى، دراسات تقيد فيها أصحابها بإحدى المناهج الحديثة دون منح هذا النص التراثي خصوصيته من هذه الدراسات:

كتاب "القصة في أدب الجاحظ " لصاحبه عبد الله أحمد باقازي الذي حاول التعريف بالجاحظ وتقديم مدرسته أو أسلوبه في التأليف محاولا مقاربة قصص البخلاء بفن القصة القصيرة في الدرس الغربي، رابطا لها بجوانب نفسية واجتماعية وسياسية، مع تصنيفه لهذه القصص في خانة الفن الساخر، فيما حاول محمد المبارك في كتابه "فن القصص في كتاب البخلاء " مقاربة قصص البخلاء بما جاء به الدرس الحديث من آليات و مكوّنات ومقومات، أمّا عدي عدنان محمد في كتابه: "بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس" فقد قام بتتبع ما جاءا به ووضع نماذج من كتاب البخلاء لكل جزئيات دراستهما لإثبات إمكانية تطبيق رؤاهما الحديثة على

كتاب البخلاء،يضاف إلى ذلك عديد الرسائل الجامعية في درجتي الماجستير والدكتوراه نذكر منها على سبيل التمثيل: رسالة آزاد عبدول رشيد المعنونة ب:كتاب البخلاء في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر، حاول فيها تتبع أبرز الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء بأبعاده المختلفة ونقدها، رسال يبدو أنها قائمة على نقد النقد لا دراسة كتاب البخلاء ذاته ، ورسالة باهية سعدو "سيمياء البخل في كتاب البخلاء" التي تناولت فيها بالدراسة ظاهرة البخل بأبعادها المختلفة ثم ركزت اهتمامها على الأبعاد الحجاجية في كتاب البخلاء والتي تجسدت في الرسائل الواردة في ثنايا هذا الكتاب، فيما اهتمت عقيلة بعيرة في رسالتها "بنبة الخطاب السردي في كتاب البخلاء "بدراسة الكتاب وفق النظرة الحديثة في بناه المختلفة زمانية ومكانية وشخصيات وتبئير وغيرها مقيّدة بسطح النص وما جاء به الدرس الحديث. و رغبة منا في إعادة بعث الروح في تراثنا بالنظرة إليه بعين الناقد المعاصر جاء هذا البحث الموسوم ب:"جماليات تلقي النص السردي العربي القديم-البخلاء للجاحظ أنموذجا" كمحاولة لدراسة مؤلف تراثي بغض النظر عن الجنس الذي ينتمي إليه، ودون تقييده بسلاسل الدراسات السردية، مركزين على دراسة الظاهرة التي ألف الكتاب لأجلها "البخل"، والخطاب الذي حاول صاحبه إبلاغه للمتلقين و كيف تلقى هؤلاء هذا الخطاب دون إغفال البعد الجمالي الموجود به، جمالية تمثلها الصورة التي قدم بها الجاحظ فكره ورؤاه والتي تحتاج لقارئ خبير لاستنباطها ولم يكن ذلك وحده داع لهذا العمل بل هناك دوافع أخرى منها:

- الرغبة في ربط التراث بالنظريات الحديثة.
- إبراز قيمة كتاب "البخلاء" باعتباره عملا أدبيا راقيًا، يكشف نسيجه اللفظي عن سرد يتجاوز الوصف والإخبار إلى إيصال رسالة نوعية للمتلقي.
- إبراز امكانية انفتاح المدونة التراثية على الدراسات السردية المعاصرة.
- إثبات أن المدونة العربية القديمة تحمل في طياتها كنوزا لا حد لها تحتاج كشف اللثام عنها و اخراجها لتحتل مكانتها الطبيعية في دائرة الكنوز الانسانية و العالمية.وعليه سنحاول في هذا العمل أن نحلل نماذج من كتاب البخلاء بالتركيز على نوعين من بين الثلاث التي ذكرها الجاحظ في مقدمة

كتابه وهما: الطرفة والنادرة كونهما تبرزان صفات الشخصية البخيلة والحيل التي تنتهجها كأسلوب لبلوغ هدفها، بخلاف النوع الثالث- الرسائل- التي تركز على إبراز الحجج لطرفي الصراع(الذام والمادح للبخل).

تهدف هذه الدراسة إلى:

- تسليط الضوء على جانب من التراث السردي العربي القديم وإبراز أهميته من منظور جماليات التلقي.

- محاولة دراسة البنية المكونة للنص السردي التراثي ومقاربتها بما جاء في الدراسات الغربية الحديثة

- التعامل مع نظرية التلقي و تطبيقها على نص سردي عربي قديم من خلال آليات وإجراءات حديثة مرتطة بـ" جماليات التلقي" و " السيميائيات " باعتبارهما الأكثر انتشارا وحضورا في الدراسات المعاصرة..

وليكون لهذا العمل نقطة انطلاق وارتكاز افترضنا السؤال المركزي:

- ما مدى إمكانية تطبيق النظريات الغربية الحديثة وبخاصة نظرية التلقي على النص السردي العربي القديم؟، هذا الإشكال الرئيسي تفرعت عنه مجموعة من التساؤلات هي:

- هل يمكننا الوقوف على المقومات والأسس التي وضعتها الدراسات الحديثة للفنون النثرية في السرد العربي القديم؟

- كيف يمكن للباحث العربي مقاربة النصوص التراثية السردية وفق المقومات الحديثة وبخاصة نظرية التلقي؟

- هل لنظرية التلقي جذور قديمة؟ أم أنّها وليدة العصر؟

للإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها مما يمكن أن يستجد في ثنايا هذا العمل تم تقسيم الدراسة إلى:

مدخل تمهيدي وضع بهدف شرح أهم المصطلحات والمفاهيم والفروق الدقيقة بينها خاصة في التراث العربي، ثم تم تقسيم العمل إلى ثلاثة فصول، خصص الفصل الأوّل لدراسة نشأة السرد العربي القديم وتطوره مع محاولة إبراز الأنواع الكبرى به، باعتبارها النواة الأولى التي استفاد منها الجاحظ في

تأليف كتابه، أمّا الفصل الثاني فقد تم فيه التعرف على الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي في الدراسات الغربية والموروث العربي، وأهم الإجراءات القائمة عليها، فيما خصص الفصل الثالث لقراءة كتاب البخلاء قراءة جمالية من خلال تحليل نماذج منه تحليلا دلاليا سيميوزيا مستفيدين مما جاء في الدراسات السردية والسيميائيات الإيطالية وبخاصة رؤية أمبيرتو إيكو، تحليل التزم بما هو مقدم في البنى السطحية لنص البخلاء، ثم تقديم قراءة سيميائية محليلين النماذج تحليلا يغوص في البنى العميقة للنص وما تحويه من أبعاد أيديولوجية على اختلافها قراءة ترتكز على قارئ ضمني أو نموذجي وفق رؤية أيزر وإيكو. وفي الأخير ختم العمل بخاتمة حاولنا من خلالها تلخيص أهم ما توصل إليه هذا العمل من نتائج وملاحظات .

وقد اقتضت خصوصية الموضوع و طبيعة الدراسة الاعتماد على مجموعة من المناهج أو ما يعرف حديثا بتضافر المعارف؛ حيث تم الاعتماد على المنهجين السيميائي والتداولي في تحليل النماذج المختارة من المدوّنة والكشف عن الأبعاد الخفية فيها، مع الاستعانة بالمنهجين التاريخي من خلال محاولة تتبع نشأة السرد العربي القديم وتطوره، وكذا إبراز الأصول الفلسفية التي قامت عليها نظرية التلقي وإرهاصاتها في التراث العربي، والوصفي القائم على التحليل في باقي أجزاء البحث لملاءمتهما طبيعة الدراسة.

وكأي بحث علمي لمبتدئ فقد صادفتنا مجموعة من الصعوبات، منها تعدّد المصطلحات المترجمة وتداخلها أحيانا، وصعوبة تطبيق ما توصل إليه الدرس السردي على المدوّنة لما لها من خصوصية، إضافة لصعوبة الحصول على بعض المراجع ذات الصلة الوثيقة بالموضوع، وقد حاولنا تجاوز ذلك بالاعتماد على ما توفر بين أيدينا من مصادر و مراجع نذكر منها: " كتاب الصناعتين " لأبي هلال العسكري، "الخبر في الأدب العربي"، لمحمد القاضي وكتاب" موسوعة السرد العربي" لعبد الله إبراهيم، ومن بين الكتب المتعلقة بنظرية التلقي كتاب "قراءة النص وجماليات التلقي" لمحمود عباس عبد الواحد وكتاب "الرواية من منظور نظرية التلقي"، لسعيد عمري، وأيضا روبرت هولب وفولفغانغ أيزر في كتابيهما الموسومين توالیا ب"نظرية التلقي مقدمة نقدية" و"فعل القراءة نظرية في جمالية التجارب

في الأدب" و كتاب "القارئ في الحكاية" لأمبرتو إيكو، أمّا ما تعلق بالبنية السردية فنذكر: نادية بوشفرة في كتابها "مباحث في السيميائيات السردية" و"خطاب الحكاية" لجيرار جنيت.

ولا يسعني في الختام إلاّ أن أتقدم بالشكر والامتنان لمن كان له الفضل الكبير في تجسيد هذا البحث الدكتور الطاهر حسيني على كل مساعداته وتوجيهاته، ونصائحه القيّمة، وصبره على كل ما قد يكون بدر مني من تقصير ، وأقول له دمت ذخرا وفخرا لي وللعلم دوما، وأرجو أن أكون قد وفقت في إنجاز هذا البحث ولو بالشيء القليل.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

الوادي يوم :9ديسمبر 2020

الموافق لـــــــــ:24 ربيع الثاني 1442هـ

امباركة مصطفاوي

مدخل

مفاهيم ودلالات

أولا: جمالية التلقي

1- الجمال والجمالية

2- ماهية التلقي

3- القارئ والقراءة

ثانيا: السردالعربي

1- الخبروالنبأ.

2- الحديث والرواية

3- القص والحكي

أولاً– جمالية التلقي:

الإنسان ومنذ أقدم العصور شغل بالبحث في الأدب وماهيته في أنواعه ومكوناته، وهذا الإنسان كما نعلم تختلف طبائعه باختلاف البيئة التي يولد ويعيش فيها، ما يحتم اختلافا في وجهات نظره وفلسفته، وعلاقاته، وثقافاته، الأمر الذي يجعل نظرته للعالم من حوله وفلسفته في الحياة تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع البيئات والثقافات والمرجعيات والعقائد، وعليه فقد تنوعت نظرته للأدب وتطورت كما تنوعت نظرياته ومناهجه النقدية وتطورت، إلاّ أنّ هذه النظريات والمناهج وفي جميع الأحوال لم تخرج عن الدوائر الثلاث التي يقوم عليها العمل الأدبي أعني بذلك المبدع والنص والمتلقي. ولو تتبعنا النقد الأدبي لوجدناه قد مر بثلاث مراحل كبرى مبنية على ثلاثة أسئلة جوهرية، من قال؟ ماذا قال؟، وكيف ولمن قال؟.

أمّا المرحلة الأولى فقد عرفت اهتمام النقاد بالمبدع والنص الأدبي كما هو عليه في المنهجين التاريخي والنفسي، ركز الأوّل على الربط بين النص الأدبي وسيرة مبدعه؛ إذ يقوم بقراءة النص انطلاقا من الحياة الاجتماعية والثقافية للأديب؛ فمعرفة النص و فهم مضمونه عندهم تتوقف على العودة إلى الدراسة التاريخية و معرفة الظروف المحيطة بصاحبه للاحاطة النص و محاولة مقارته[1].

فيما اهتم الثاني بالربط بين النص الأدبي والجوانب النفسية لمبدعه، معتبرين النص نتاجا لخيال المبدع وأحلامه، واتجه أصحاب المنهج الاجتماعي للرؤية ذاتها كونهم ربطوا النص الأدبي بالجوانب الحياتية للكاتب وسيرته الاجتماعية وحياته الأيديولوجية، متأثرين بالفكر الماركسي في الاقتصاد السياسي[2]. هذه المناهج جميعها، ركزت على المبدع واعتبرته عماد الإنتاج الأدبي، ولم تول اهتماما للقارئ.

أمّا المرحلة الثانية والتي جاءت كرد فعل عن ممارسات المناهج السابقة، ركز أصحابها على النص الأدبي في دراساتهم النقدية، وأبرز منهج يمثل هذه هو: المنهج الشكلي الذي ركز في دراسته للأدب

[1] ينظر: رينيه ويلك وأوستين وارين، نظرية الأدب،تر:محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987،ص:77،82.

[2] ينظر:فاطمة لبريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع،الإمارات المتحدة، ط:1، 2006، ص ص:22_23.

على النص المبدع، معتمدا على مبدأ يجعل الناقد الأدبي ملزما بتحليل النص الأدبي من داخله بدراسة لغته وشبكة العلاقات الداخلية التي تكونه بدل التركيز على الظروف الخارجية المنتجة له، وقاموا بفصل دراسة الأدب عن المعارف التي تُعرقل رؤيتهم كعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافي[1].

فالمنهج الشكلي إذن ركز على دراسة شكل العمل الأدبي والاهتمام بداخله، والبحث في ما يجعله أدبا، وانبثق عنه تيار الشكلانيين الروس الذين ركزوا على شكل العمل الأدبي وأولوه عنايتهم، وأقاموا على أساسه مفهوم الأدب؛ إذ جعلوه استخداما خاصا للغة، ولم يولوا أيّ أهميّة للسياقات الخارجية من انفعالات وأفكار إنسانية والتي لا تؤثر من وجهة نظرهم في العمل الأدبي، وكان هدفهم وضع فرضيات توضح كيفية إنتاج النص وتأثيراته الجمالية، وكيفية التمييز بين النصوص انطلاقا من أشكالها[2]. هذه المرحلة تميزت مناهجها بصب كل اهتمامها على بنية النص الأدبي دون منح أهمية لصاحبه أو الظروف التي ألّف فيها.

أمّا المرحلة الثالثة الناقدة لرؤية المناهج السابقة لها سواء المهتمة منها بالمبدع أو بالنص الأدبي، فقد نقلت اهتمام الدراسات النقدية من المبدع وظروفه، و النص وشكله، للاهتمام بمن كان مهمشا أعني قارئ النص ومتلقيه، فقد رأى نقاد هذه المرحلة أنّ عمل القارئ مساو لعمل المبدع، وجعلته مشاركا ومنتجا للعمل الأدبي، ومن هذه الاتجاهات نذكر: التفكيكية، والظاهراتية، وجماليات التلقي التي تعد أهم وأبرز النظريات المعاصرة المسيطرة على الساحة النقديةفي دراسة النصوص الأدبية، فماذا نعني جماليات التلقي؟

1- الجمال والجمالية:

قبل الخوض في الحديث عن جمالية التلقي كنظرية غربية حديثة حري بنا أن نقف أولاعند مفهوم الجمال الذي شغل منذ القدم، الإنسان ودارسيالأدب و الفنانين و الفلاسفةو حتى رجال الدين نظرا لارتباطه بحياة الانسان كفرد باعتبار ان لا مقاييس محددة و ثابتة متفق عليا له.

[1] ينظر: فيكتور إيرلنخ، الشكلانية الروسية،تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط:1، 2000، ص:14.

[2] ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار باء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998،ص:26.

الجمال* مصطلح إنساني يصعب ضبطه وتعريفه؛ إذ يختلف باختلاف الأفراد و أذواقهم، و اختلاف العلوم و تفرعاتها، فالجمال في الأدب يختلف عنه في الفلسفة و في الفن، و في علم النفس، و في غيرها من الميادين، و قد اختلف الباحثون بسبب ذلك في منحه تعريفا محددا، من ذلك ما ذهب إليه صالح أحمد الشامي الذي يرى أنّ«الجمال معنى من المعاني، فهو لا يقوم بنفسه وإنما يقوم بغيره؛ حيث نستطيع رؤيته في الإنسان وفي الأشياء، وفي الأفعال والتصرفات...إنّه الحيوية التي لها إمكانية دخول المجالات كلها، مادية كانت أم معنوية، وقد تكون في مادة الشيء وحقيقته، وقد تكون في ظاهره وصورته، وهو الذي يسهم في كمال الأشياء ظاهرا وباطنا...وما دام الجمال معنى فليس بالإمكان ضبطه ب"الوصف"أو "الكم"، أو"الكيف" الأمر الذي يحول دون إنتاج تعريف له»[1].

فالجمال بهذا المفهوم إذا موجود في كل الأشياء، و في كل الحقائق، موجود في ما نراه وفي ما نسمعه، وفي ما نلمسه، موجودعند البعض حتى في القبح الذي نمقته[2].وفي هذا الشأن يمكن العودة لما كتبه امبيرتو ايكوا في مقال له تحت عنوان جماليات القبح ترجمه الدكتور علي عمر سليمان.

الحديث عن البحث في الجمال والجمالية لم يكن أبدا وليد العصر الحديث، بل ضارب في القدم؛ إذ يعود للفلسفة اليونانية القديمة ومن ذلك ما نجده عند أفلاطون الذي ردّه إلى التصورات الذهنية أو العقلية، وقدمه-الجمال- في مستوى التصور العقلي بعيدا عن الإدراك الواقعي،و«اعتبر الجميل مستقلا عن مبدأ الشيء الذي يظهر أو يبدوا أنّه جميل، فالجميل صورة عقلية مثل صورة الحق أو الخير»[3].

* ورد لفظ الجمال في عديد المعاجم اللغوية، ومن ذلك ما نجده في المعجم الوسيطالذي عدّه «صفةٌ تلاحظ في الأشياء وتبعث في النفس سرورا ورضى، فعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة، يبحث في الجمال ومعاييره ومقاييسه». مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط:4 2004، ص:136.

[1] صالح أحمد الشامي،الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، ط:1، 1986، ص:24.

[2] ينظر: ولترت ستيس، معنى الجمال نظرية في الاستيطيقا، تر:إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص:102-105.

[3] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، ط:1، 2013، ص:16.

وظهر مصطلح الجمال والجمالية كعلم قائم بذاته له أسسه، ومبادؤه، وقضاياه في النصف الثاني القرن الثامن عشر، على يد الفيلسوف الألماني "الكسندر بومجارتن" في بحث نشره سنة 1735م جاعلا هذه التسمية"علم الجمال" علما خاصا، واستمر ظهور هذا المصطلح في كتاباته موظفا إياه بمعناه اللغوي الحرفي، وهو دراسة المدركات الحسية، أو الإدراك الحسي[1]. وبهذا كانت نظرته للجمال في شقه الحسي مهملا الجانب المجرد منه.

واختلفت الرؤى حول حقيقة الجمال وماهيته، بتعدد العقائد و اختلاف الخلفيات وتنوع التخصصات، فالجمال عند الواقعيين مثلا وعلى رأسهم "بومجارتن" يختلف عن غيرهم، فهم يرون أنّ الجمال مقتصر على الفن دون الطبيعة التي أخرجوها من دائرة "علم الجمال"وجعلوها تعبر عن الجمال الفني المرتبط بالإنتاجات الفنية فقط كالشعر؛ فلا يمكننا حسبهم نقد منظر طبيعي بنفس طريقة الأعمال الفنية، فلكل منهما خصوصيته[2]، والأمر نفسه ما ذهب إليه "هيجل" الذي رأى أنّ الجمال الطبيعي لا يخلومن نقائص وعيوب تقضي على جماله، الأمر الذي جعله يرفع من قيمة الجمال الفني الذي ينشأ بعد توظيف خيالنا لإعادة صياغة الجمال الواقعي الموضوعي، وتخليصه من عيوبه وجعله في أبهى صورة في العمل الفني[3].ف"هيجل" إذا يرى كسابقه أنّ الجمال يرتبط بالفن فقط دون الطبيعة وجعل«الجمال الفني هو الواقع الوحيد المطابق لفكرة الجمال، بينما الجمال الطبيعي هو أوّل تعبير عن الجمال غير أنّه جمال ناقص»[4].

وفي نفس هذا التوجه ذهب "كانت"إلى أنّ الجمالية والجمال تختلف باختلاف المعارف التي تصدر عنها، وفرق بين طبيعة الأحكام الأخلاقية، والعقلية، والجماليّة،وجعل«الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرقبينه وبين الحكم العقلي والخلقي، أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته

[1] ينظر:عبد المنعم شلبي، تذوق الجمال في الأدب دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:1، 2002، ص:15.

[2] ينظر: جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، تر:محمد مصطفى بدوي،سلسلة ميراث للترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ع:1767، 2011، ص ص: 16-17.

[3] ينظر:ن.غ.تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، تر:يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط:3، 1983، ص:57.

[4] هيجل، فكرة الجمال، تر:جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، ط:2، 1981، ص:78.

ومصدره، وهو أنه حكم صادر عن الذوق، وأنّ الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة؛ أي أنّ المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك، وبخلاف الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه»[1].

هذه المواقف جميعها تبعد الجمال عن الطبيعة، وتحصره في العمل الفني الذي يصور الطبيعة وينطلق منها، وهنا حق التساؤل كيف لنا أن ننفي الجمال عن شيء دفع الإنسان وساعده في التعبير عن ذاته وعكس أفكاره في قوالب فنيّة مميزة سمتها الجمال وميزتها الأناقة؟.

هذا التساؤل أدى لظهور تيار آخر يعزو الجمال إلى الطبيعة لا إلى الفن باعتباره انعكاسا لها، ولا يمكن أن يكون الانعكاس أو الصورة أجمل من الواقع والأصل[2]، ومن أبرز رواد هذا التيار "تشيرنيشفسكي" (1828-1889) الذي تطرق إلى هذه الفكرة وناقشها في كتابه"علاقات الفن الجمالية بالواقع"؛ إذ تكلم عن مفهوم الأدب وجعله انعكاسا للواقع وأعزى الجمالية للواقع والطبيعة على حساب صورتها التي نجدها في الأدب والفن عموما؛ فالجمال يكون في الطبيعة أوّلا ثم في الفن ثانيا«فكل إنسان يشعر أنّ جمال الحياة الواقعية أسمى من مبدعات الخيال المبدع، ونعتقد جازمين أنّ مبدعات الواقع والحياة أسمى بما لا يقاس من مبدعات الفن الإنساني من حيث جمال الكلّ فيها وكمال تفاصيلها، وبكلمة مختصرة من حيث كل الجوانب التي تتم على أساسها مناقشة قيمة العمل الفني»[3].

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن "الفن" كعلم يحاول إدراك الواقع وإيضاحه، وإعادة صياغته خدمة للإنسان بخلاف ما ذهب إليه "هيجل"وأصحابه،الذين جعلوه تصحيحا للنقائص والعيوب الموجودة في الواقع، فكان بذلك الفن عندهم في المرتبة الثانية، فلا يمكن أن يتقدم عن الأصل الذي جاء لتوضيحه.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1973، ص: 300.

[2] ينظر: ن.غ.تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع،ص:105.

[3] المرجع نفسه، ص:128.

وقد فُصل في هذه المواقف والنقاشات من قبل"سانتيانا"[*]، الذي رأى أنّ طبيعة الجمال كائنة في الإدراك الحسي الذي يصاحبه حكم نقدي؛ فالإدراك الحسي الممتزج بالحكم النقدي هو إدراك للقيم.[1]وهو موقف يشير إلى عدم غلبة أحد الاتجاهين على الآخر، فلكل جمال الفني أو الطبيعي قيمته ومكانته بالنسبة للآخر؛ إذ أنهما متكاملان، فقصور أحدهما يكمله الآخر؛ حيث إنّه«عند وضع القيمة الجمالية للفن مقابل القيمة الجمالية للطبيعة من حيث وجود إطار او عدم وجوده، أومن أيّة ناحية أخرى، أقول إنّ من الواجب إيضاح نوع القيمة الجمالية التي يدور حولها البحث؛ ذلك لأنّ الطبيعة قد تكون قاصرة في أنواع معيّنة من القيم، ولكنها متفوقة في أنواع أخرى»[2].

وبهذا الموقف تصبح فلسفة الجمال قائمة على ركيزتين أساسيتين: أولاهما إدراك الأشياء إدراكا عقليا كما هي موجودة في الواقع، ثمّ الحكم النقدي الذي يضفي من خلاله قيمة بعيدة عن عالم الواقع والحقيقة لتشعرك بالمتعة، واللذة لهذا المدرَك، وهو ما يمنحه صفة الجمال والجمالية.

وظل موضوع الجمال والجمالية محل اهتمام الدارسين حتى نشأت نظريات تدرسه وتبحث فيه، بل واقترن باسمها، ومنها نظرية التلقي، أو جماليات التلقي.فما المقصود بالتلقي؟.

2- ماهية التلقي:

إذا كنا فيما سبق قد وقفنا عند الجمال، فإنّ الواجب يفرض علينا كذلك أن نقف عند مفهوم التلقي و نظرة المهتمين إليه،بالعودة للمعاجم العربية القديمة بغرض البحث في اشتقاق لفظة التلقي

[*] جورج سانتيانا فيلسوف وشاعر وكاتب روائي إسباني الجنسية، ولدفي 1863/12/16 بمدريد، توفي في إيطاليا 1952/09/26، من مؤلفاته المجموعة الشعرية "سوناتات وأشعار أخرى"عام1894، ودراسة حول علم الجمال بعنوان"الحس الجمالي أو الإحساس بالجمال" عام 1896، وكتاب"حياة العقل" من خمس مجلدات عامي 1905-1906 والتي ألفها انطلاقا من دراسته لكتاب"هيجل" " فينومينولوجيا العقل".ينظر: جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال،مقدمة المترجم.

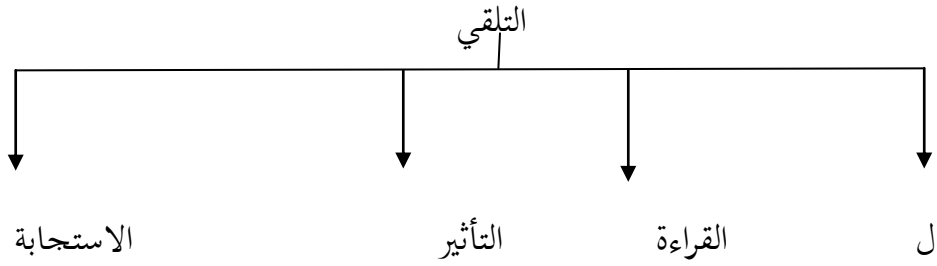
[1] ينظر: جورج سانتيانا، مرجع سابق، ص ص: 17-18.وتختلف القيم وتتنوع فمنها ما هو أخلاقي أو فني أو جمالي، والحديث عنها لا يسعنا في هذا المقام، فمن أراد التوسع ينظر:رشيدة تريكي، الجماليات وسؤال المعنى، تر:إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، بيروت-تونس، ط:1، 2009.

[2] ستولنيتز جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر:فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1981، ص:67.

نجد أنها تأتي بمعنى الاستقبال: «يقال: تلقاه؛ أي استقبله، وفلان يتلقى فلان أي يستقبله، ولقى فلان الشيء: طرحه إليه»[1].

و تأخذ لفظة التلقي في الإنجليزية نفس المعنى أي الاستقبالالتلقي«ويقال:Receptionniste؛ أي متلقيه ووظيفتها استقبال الزائرين أو الوافدين على مكتب، أو مؤسسة، أو فندق، أو مخزن، ويقال:Receptive؛ أي متلقيه أو مستقبل»[2].

أما في الدراسات العربية فقد عرفت هذه اللفظة اختلافا كبيرا في ترجمتها، وتعددت عند الدارسين العرب المصطلحات الدالة عليها، ومنها: "التلقي"و"القراءة"، و"الاستقبال"، و"الاستجابة" و"التأثير"[3]، ولعل المصطلحات الأربعة الأخيرة كلها تندرج ضمن مفهوم التلقي وواردة كلها عند رواد المدرسة الألمانية"أيزر" و"ياوس"وغيرهما كما هو مبين في المخطط الآتي:



والأكيد أن أكثر المصطلحات تداولا واستعمالا هو مصطلح القراءة ويعود ذلك ربما لتركيز الدراسات النقدية الحديثة على العنصر الثالث من عناصر العملية التخاطبية وهو "القارئ"، وكذا لتركيزهم على دراسة السرد القصصي الذي يعتمد على ثنائية "الراوي"و "المروي له"[4].

وقبل الحديث عن نشأة نظرية التلقي لا بدّ من الإشارة أوّلا إلى الفرق الذي أدرجه "روبرت هولب" في مقدمة كتابه بين "نظرية نقد استجابة القارئ" الأمريكية و"نظرية التلقي" الألمانية عامة

[1] ابن منظور، لسان العرب، ،دار صادر، بيروت،(د.ط)،(د.ت)،مادة ل ق ا، ج:13، ص:226.
[2] روحي البعلبكي ومنير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط:2، 1977، ص:924.
[3] للتوسع في الفكرة والمصطلحات المتعلقة بها ينظر: فاطمة لبريكي،قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص:42،48.
[4] ينظر:محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص:30.

ورؤية أيزر خاصة؛ إذ أنّ الأولى أعني نظرية نقد استجابة القارئ لم تأت نتيجة تضافر جهود جماعية موجهة لخدمة نظرية محددة في القراءة، فروادها موزعون في أماكن مختلف لا يكاد يتم اللقاء بينهم إلاّ في القليل النادر، فيما كانت الثانية-المدرسة الألمانية- نتاجا لجهود جماعية متضافرة، حاولت بناء نفسها ومراقبة عملها بهدف إنتاج فرضيات وإنجاز تطبيقات لها، لاختبار قدرتها وصلاحيتها، وكانت لهم تجمعات ولقاءات لتحقيق ذلك، ومما يمكن الوقوف عنده أيضا أن التلقي مرتبط بالقارئ بخلاف الاستجابة المرتبطة بالأوجه النصية[1].

كما أنّ "استجابة القارئ" مؤسسة على ما جاءت به نظريات علم النفس، وهي إجراء من إجراءات المدرسة السلوكية، في حين اعتمد أيزر على هذا المفهوم وأفرغه تماما من محموله النفساني، وضخ فيه الافتراض الذي أسس عليه نظريّته[2].

هذا عن الاختلاف بين المدرستين، أما إذا عدنا لنظرية التلقي وحاولنا البحث في ماهيتها فإننا لا نكاد نجد تعريفا واحدا محددا لها رغم اشتراكها جميعافي الاهتمام بالقارئ ومنحه سلطة كبيرة، جاعلة رؤاهم ومفاهيمهم قائمة على علاقته بالنص، معتبرة إياه منتجا جديدا له، خلافا للنظريات والمناهج السابقة التي صبت اهتمامها على المبدع وعلاقته بالنص وبنيته، كما هو الحال لدى الشكلانيين الروس والبنيويين وغيرهم[3].

من التعريفات المحددة لحقيقة هذه النظرية ما نجده عند عبد الله إبراهيم الذي ربط مفهومها بنظرية الاتصال بقوله:«لا يمكن فهم أهمية "نظرية التلقي" بوصفها نظرية تعنى بتداول النصوص الأدبية، وتقبلها ، وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه ب"التلقي الخارجي"، أو داخل العمل الفني التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما

[1] ينظر:روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط:1، 2000، ص:26،28.

[2] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 1997، ص:15.

[3] ينظر:محمد مفتاح- سعيد يقطين وآخرون، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط-المغرب، ط:1، 1994، ص:03.

بمكن الاصطلاح عليه ب"التلقي الداخلي"، إلاّ إذا أنزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا، هي:"نظرية الاتصال" ...وذلك قبل أن يشرع "ياوس" و"أيزر"في ترتيب الأطر العامة لنظرية تعنى بالتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينيات»[1].

لقد نشأت النظرية وترعرعت بجامعة "كونستانس"الألمانية على يد مجموعة من كبار الباحثين في مجال النقد والأدب، على رأسهم"هانز روبرت ياوس"،و"فولفغانغ أيزر"، ويكمن أهم عمل قدمته هذه المدرسة في إخراجها للقارئ من المفهوم التقليدي الذي يعتبره عنصرا غريبا عن النص إلى اعتباره مبدعا جديدا له، فهو حسب رؤية هذه النظرية مؤلف جديد للنص، ويتم ذلك انطلاقا من إدراكه لعالم الماوراء؛ أي قدرته على ملء الفراغات الموجودة في النص لاقتحام أغوارهوالوصول إلى أسراره، ويمكننا القول أن هذه النظرية قائمة أساسا على الإجابة عن سؤال جوهري نصه "كيف نقرأ نصا أدبيا؟"، والذي يقتضي تحديد نصيب كل من النص وقارئه في عملية تجسيد معنى النص؛ أي نصيب كليهما في عملية إخراج المعنى من الكمون إلى الظهور؛ فالقراءة هي تفاعل ومشاركة بين النص والقارئ[2].

فنظرية التلقي إذن تهدف إلى أدراك قيمة النص ومعناه الظاهر والباطن من جهة، ومن جهة أخربإعادة تشكيله من خلال تواصله الفعال مع القارئ، و الكيد أن القراء ليسوا على درجة واحدة من الفهم والتفسير، وهو الأمر الذي يؤدي إلى فتح باب القراءة والتأويل، والتي تختلف وتتعدد باختلاف أذواق القراء والمتلقين وتنوع اتجاهاتهم وتباين ثقافاتهم وفلسفاتهم.

3- القارئ والقراءة:

اهتمت نظرية التلقي بقارئ النص ومتلقيه مانحة له دورا هاما في بناء وفهم معنى النص، جاعلة منه الحجر الأساس في تحقق عملية الفهم من خلال تفاعله مع النص، وبهدف تحقق التفاعل بين

[1] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:2، 2005، ص:09.

[2] ينظر:مصطفى حسن سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط:1، 2001، ص:34. وينظر:محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة-، دار الفكر، بيروت-لبنان، ط:1، 1996، ص:17.

النص والقارئ، حددت هذه النظرية للقارئ مجموعة من الشروط والإجراءات المنظمة لعملية القراءة وهي:

أ- أن يكون القارئ حرا:لايقصد بالحرية هنا الحرية المطلقة التي تجعل القراءة فوضوية سطحية مدمرة؛بل أن يكون القارئ مقيدا بمجموعة من الضوابط الفنية التي يجب عليه الالتزام بها، فهم لا يرغبون في قارئ يستقبل النص بفوضى لا تخضع للمعايير، كما أنهم لا يبحثون عن قارئ يعيش التجارب المنقولة في العمل الأدبي دون فهمها، ولا قارئا تتوقف قراءته عند المستوى السطحي للنص، فهدفهم تحرير القراء من القيود التي فرضها النقد الماركسي على الفن[1].

والحرية المنشودة هنا هي تغلب القارئ على التزاماته الإيديولوجية التي لا تسمح له بقراءة النص قراءة صحيحة[2]. وعليه فإنّ الحرية المقصودة هنا هي أن يتحرر القارئ من القيود الأيديولوجية وكل ما تفرضه عليه الأحداث التاريخية والسياسية، والاجتماعية عندما يعانق النص و يتفاعل معه.

ب- المشاركة في صنع المعنى:دعا أصحاب النظرية في هذه النقطة القارئ للمشاركة في صنع المعنى، لا الاكتفاء بالتفسير التقليدي لمعاني النصوص، فالقارئ الحقيقي و الايجابي هو ذلك الذي يستطيع ان يخلق علاقة تكامل بينه و بين النص تسمح له الاندماج فيه و المشاركة هي بناء صرحه و بذلك يصيرا ذاتا واحدة ويكون منتجا جديدا له، فتصبح قراءته للنص مركز الاهتمام بدل موضوع النص[3].

وقد ميزت نظرية التلقي بين مهمتين للقارئ في مسألة المشاركة في صنع المعنى هما:

- مهمة الإدراك المباشر: وتمثل المستوى الأول في التعامل مع النص، يقوم فيها القارئ بفهم الجانب الخارجي من النص انطلاقا من معطياته اللغوية والأسلوبية، وما يتوصل إليه القارئ فيها يعتبر عملا تفسيريا فقط، لا يحسب للقارئ شيء من الفنية فيه، لأن علاقته بالنص مفصولة لا تتعدي

[1] ينظر:محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص:20.

[2] ينظر:روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، (د.ط)، 1992، ص:117.

[3] ينظر:محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص:21.

البنى اللغوية التي أسرته برموزها وإشاراتها، ومفاتيحها النصية.ولا تتعدى هذه المرحلة منهج التفسير التقليدي،الذي يساعد القراء في المرور لمرحلة أهم هي مرحلة الاستذهان[1].

– مهمة الاستذهان: وتتميز هذه المرحلة بإعمال الذهن وتوظيف الخيال من قبل القراء ويتجاوزون بذلك المفاهيم السطحية في المرحلة الأولى للغوص في العوالم الداخلية للنص؛ أي الانتقال من المهمة المباشرة إلى غير المباشرة هذا المستوى الذي تتكشف فيه "فراغات" و"غوامض" أمام القارئ توجب عليه استكمالها، فيكون بذلك مشاركا في صنع المعنى[2].

من خلال الذي ذكر يتبيّن أنّ مهمة القارئ حسب أصحاب نظرية التلقي هي المشاركة في صناعة المعنى من خلال فهم البنيتين السطحية التي يكتفي فيها بفهم ظاهر النص والعميقة التي توجب عليه القراءة الشاعرية التي بها يستطيع سبر أغوار النص بتوظيف مخزوناته الفكرية لملء الفراغات والفجوات الموجودة بالنص.

ج– وظيفة المتعة الجمالية:

تعتبر الوظيفة الجمالية عنصرا فعالا في عملية التلقي، فهي ظاهرة تجلب القارئ وتدفعه للاشتراك في الوصول لمعنى النص وبذلك تتحقق المتعة الجمالية ،وهي نوعان: نوع أول يحصل انطلاقا من تقبل القارئ للنص وإعجابه به، أو الاشمئزاز منه، ونوع ثان ينتجه القارئ من خلال استجابته وتفاعله مع النص، وهذا ما أكده أحد رواد النظرية بقوله:«المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع؛ حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع؛ أي من القارئ للنص، والثانية تتضمن موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا»[3].

ويركز أصحاب هذه النظرية على ربط العمل الأدبي بلذة الجمال انطلاقا من لذة القارئ المتلقي؛ أي بالتركيز على اللحظة الثانية،ولا يتحقق ذلك إلا من خلال التذوق الجمالي صانع اللذة في الحالتين:

---

[1] ينظر:محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ص:22-23.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 23.

[3] المرجع نفسه ، ص:25.

- اختلاف الناس في تذوق العمل الفني.

- خبرة التذوق؛ أي مقدرا الثقافة التي يجب أن يكتسبها ويحصلها المتلقي كي يكون قادرا على تذوق النص والتعامل معه[1].

وهكذا صار للقارئ دور كبير لدى رواد نظرية التلقي، الذين ربطوا الوظيفة الجمالية به، فلا تتحقق إلاّ من خلال تفاعله مع النص وفك شفراته، فجعلت عملية التشارك بين القارئ والنص مهمة؛ حيث لا تكتمل النصوص الأدبية ولا تحيا إلا من خلال إعادة إنتاجها من قبل القراء[2].

بعد الحديث عن المناهج النقدية المهتمة بدراسة النصوص الأدبية علىمرالعصور، يتضح جليا أنّ الهدف منها دراسة وتحليل النصوص الأدبية بجميع أجناسها، غير أننا نجد الاهتمام قد انتقل من النصوص الشعرية ليشمل النصوص السردية، ومن أبرز المهتمين بذلك نجد:"فلاديمير بروب" و "غريماس" في تحليلهما للأسطورة كنوع نثري يحتاج للتحليل والدراسة، وانتشرت بعد ذلك الدراسات حولها وتوسعت لتشمل باقي الأنواع السردية،حتى صارت دراسات خاصة بها تنظيرا وتطبيقا تجسد في علم السرد والسرديات، وانتقل ذلك الاهتمام للدراسات النقدية العربية، فهل عرف العرب مصطلح السرد في تراثهم؟.

ثانياً–السرد العربي المفهوم والأنواع:

يجد الباحث العربي المهتم بدراسة السرديات العربية عامة والتراثية خاصة صعوبة في تحديد مصطلحاتها مقارنة بالدرس السردي الحديث، ذلك أنّ الباحث يجد نفسه أمام مجموعة من المصطلحات المتداخلة والمتعلقة بالأساس بهذا التوجه النقدي، وفي ما يلي محاولةلذكر بعضها والإشارة إلى الفروق بينها قدر الإمكان:

أ–السرد:ورد لفظ السرد في المعاجم العربية القديمة، من ذلك ما جاء في اللسان وعنى بها:«تقدمة شيء إلى شيء تأتى به متّسقا بعضها في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا

[1] ينظر:محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص ص:53-54.

[2] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص:18.

تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا؛ أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه»[1].

أما في معجم الصحاح فقد وردت مادة "س ر د"بمعنى:«درع مسرودة، ومسرّدة بالتشديد، فقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض وقيل السّرْدْ: النقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم: تتابعه...»[2].

لم يبتعد تعريف مرتضى الزبيدي عن التعريفين السابقين؛ حيث عرف السرد بقوله:«نسج الدرع، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، والسرد متابعة الصوم وموالاته، وسرد فلان..صار يسرد صومه ويواليه ويتابعه»[3].

من خلال التعريفات الواردة يمكن القول أنّ مصطلح السرد موجود في المعاجم العربية، ولم يخرج عن معنى التتابع والنسج والانتظام.

ب- الخبر والنبأ: تعددت التعريفات اللغوية للفظ الخبر في المعاجم العربية القديمة فالفراهيدي يرى أنّ:الخبر هو النّبأ[4]، فيما ذهب ابن فارس للقول بأنّه: العلم بالشيء[5]،أمّا في اللسان فقد جاء أنّ الخبر هو «واحد الأخبار، والخبرُ:ما أتاك من نبأ عمن تستخبر»[6].

أما لفظ النبأ فقد جاء في اللسان بأنّه:«الخبر، والجمع أنباءٌ، وإنّ لفلان نبأً أي خبرا»[7].

ومن خلال التعريفات اللغوية نجد أنّ أصحاب المعاجم قد ساووا بين الخبر والنبأ*وجعلوهما مترادفين، في حين ذهب غيرهم إلى انّه ثمة فروق بين المصطلحين، ومن ذلك ما جاء في كتاب الفروق

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة س ر د، ج:7،ص:166.

[2] الرازي، مختار الصحاح، دار الجبل، بيروت، (د.ط)، 1987، ص ص:194-195.

[3] مرتضى الزبيدي، تاج العروس،تح: ضاحي عبد الباقي، مر:عبد اللطيف محمد الخطيب، التراث العربي، الكويت، 2001 مج:5، مادة(س ر د)، ص:13.

[4] ينظر: الفراهيدي ، العين، تح: مهدي الخزومي_إبراهيم الصامرائي، مكتبة الطلال، بيروت، ط:1، 1999، ج4، ص: 285.

[5] ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر ، بيروت، ط:1، 1979،ج2،ص:239.

[6] ابن منظور، لسان العرب، مادة خبر، ج:4، ص:227.

[7] المرجع نفسه، مادة نبأ، ج:14، ص:169.

*الراغب الأصفهاني في كتابه المفردات في غريب القرآن فرق بين النبأ والخبر أيضا؛ إذ رأى أنّ النّبأ "خبر ذو فائدة عظيمة، يحصل به على العلم أو غلبة ظن،ولا يقال للخبر في الأصل نبأ حتى يتضمن هذه الأشياء الثلاثة، وحق الخبر الذي يقال فيه نبأ أن يتعرى عن الكذب"؛ فالخبر عنده نبأ أيضا ،لكن عن حقيقة كبرى أو واقعة عظيمة مؤكدة.

اللغوية للعسكري الذي رأى أنّ«النّبأ لا يكون إلاّ للإخبار بما لا يعلمه المخبر، ويجوز أن يكون الخبر بما يعلمه وما لا يعلمه، ولهذا يقال: تخبرني عن نفسي،ولا يقال تنبئني عن نفسي، وكذلك تقول:تخبرني عما عندي، ولا تقول تنبئني عما عندي، وفي القرآن ﴿فَسَوْفَ يَأْتِيهِمْ أَنبَٰٓؤُاْ مَا كَانُواْ بِهِۦ يَسْتَهْزِءُونَ ۝٥﴾[1]. وإنما استهزؤوا به؛ لأنهم لم يعلموا حقيقته ولو علموا ذلك لتَوَقَّوهُ؛ يعني العذاب،وقال تعالى: ﴿ذَٰلِكَ مِنْ أَنۢبَآءِ ٱلْقُرَىٰ نَقُصُّهُۥ عَلَيْكَ﴾[2] ، وكان النبي صلى الله عليه وسلم لم يكن يعرف شيئا منها. وقال علي بن عيسى في النبأ معنى عظيم الشأن،قال أبو هلال: ولهذا يقال سيكون لفلان نبأ، ولا يقال خبر بهذا المعنى، وقال الزجاج في قوله تعالى: ﴿فَسَوْفَ يَأْتِيهِمْ أَنبَٰٓؤُاْ مَا كَانُواْ بِهِۦ يَسْتَهْزِءُونَ ۝٥﴾[3]، أنباؤه تأويله، والمعنى: سيعلمون ما سيؤول إليه استهزاؤهم. قلنا: وإنّما يطلق عليه هذا لما فيه من عظم الشّأن. قال أبو هلال: والإنباء عن الشيء أيضا قد يكون بغير حمل النّبأ عنه، تقول: هذا الأمر ينبئ بكذا، ولا تقول: يخبر بكذا لأنّ الإخبار لا يكون إلاّ بحمل الخبر»[4].

ومن خلال ما جاء به أبو هلال العسكري يمكن تلخيص أبرز الفروق بين الخبر والنّبأ في النقاط الآتية:

✓الخبر هو الشيء الذي قد يخبر به الشخص؛ ولكن هناك علامات تشير إلى ذلك الخبر، أو ربما يكون هذا الخبر الذي يقوله الشخص الذي أتى به معروفا للآخرين. أما النبأ فهو خبر لم يعرفه أحد من قبل.

✓الخبر يحتمل الصدق والكذب، في حين النبأ فهو خبر صادق لا وجود للشك في صحته.

✓الخبر ينقل ويروى وهو أمر واضح وحقيقيّ يمكن التثبت منه. أما النّبأ فإنه متعلق بالغيبيات ويتضح ذلك من خلال الآية الكريمة التي جاءت بعد الحديث عما وقع لنوح وصالح وهود وشعيب من

[1] سورة الأنعام، الآية :5.

[2] سورة هود، الآية: 100.

[3] سورة:الأنعام، الآية:05.

[4] أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم،دار العلم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 41.

أحداث﴿ تِلْكَ مِنْ أَنبَآءِ ٱلْغَيْبِ نُوحِيهَآ إِلَيْكَ مَا كُنتَ تَعْلَمُهَآ أَنتَ وَلَا قَوْمُكَ مِن قَبْلِ هَٰذَا فَٱصْبِرْ إِنَّ ٱلْعَٰقِبَةَ لِلْمُتَّقِينَ ﴿٤٩﴾﴾[1].

✓راوي الخبر لا بد أن يكون حاضرا يشهد وقوعه بعينه، في حين النبأ يكون حدثا وقع في الماضي، ومثاله القصص القرآني عن نوح وهود و...، أو أن يكون حدثا سيقع في المستقبل ومن ذلك قوله تعالى: ﴿عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ﴿١﴾ عَنِ ٱلنَّبَإِ ٱلْعَظِيمِ ﴿٢﴾﴾[2]، وسؤالهم كان عن الآخرة وهو أمر غيبيّ مستقبليٌّ لا يعلمه إلاّ الله سبحانه وتعالى.

ويتقاطع مصطلح الخبر مع مصطلح آخر هام هو السرد وقد فرق بينهما سعيد يقطين؛ إذ جعل السرد جنسا والخبر نوعا من أنواعه؛ إذ أنّ الخبر نوع تشترك فيه ثلاث أجناس هي التاريخ والكلام والسرد. وعليه فإنّ السرد عنده دال على مختلف الأنواع الخبرية، فالسرد أشمل وأوسع، ولا يمكن أن نسمي أيّ نوع من جنس السرد بالخبر؛ بل يعتبر السرد جنسا والخبر نوعا أوليّا[3].

ب- الحديث والرواية:

ورد في اللسان تعريف مصطلحي الرواية والحديث فقال في الحديث أنّه:«نقيض القُدمة.حَدَثَ الشّيء يَحْدُثُ حُدُوثا وحداثةً، وأحْدَثَهُ هو، فهو مُحْدَثٌ... والحديث: الخبر يأتي على القليل والكثير، والجمع أحاديث... والحديث: ما يُحَدِّثُ به المحَدِّثُ تحديثا؛وقد حَدَّثَهُ الحديث وحدَّثَهُ به»[4]. بهذا التعريف يمكن الحكم على أنّ الحديث هو نقل للأخبار والأحداث.

أما الرواية فقد وردت فيه وجعلها«مشتقة من الفعل روى، قال ابن السكيت: يقال رويت القوم أرويهم؛ إذا استقيت لهم، ويقال من أين رؤيتكم؟ أي من أين تروون الماء؟ ويقال روى فلان فلانا شعرا؛

[1] سورة هود، الآية: 49.

[2] سورة النبأ، الآية: 1-2.

[3] سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت،ط:1، 2012، ص: 153.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مادة حدث، ج:4، ص:53.

إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه، وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر فأنا راو في الماء والشعر، ورويته الشعر ترويه؛ أي حملته على الرواية»[1]. فالرواية إذا هي الحفظ عن الغير والنقل عنه.

ولا يتداخل مصطلح الحديث مع الرواية فحسب ؛ بل له تداخل مع مصطلحات سردية أخرى وضحها العسكري في كتابه الفروق اللغوية ؛إذ فرق بين الحديث والخبر كذلك:« الخبر هو القول الذي يصح وصفه بالصدق والكذب، ويكون الإخبار به عن نفسك وعن غيرك، وأصله أن يكون الإخبار به عن غيرك؟وما به صار الخبر خبرا هو معنى غير صيغته، لأنّه يكون على صيغة ما ليس بخبر، كقولك: رحم الله زيدا، والمعنى اللّهم ارحم زيدا. والحديث في الأصل هو ما تخبر به عن نفسك من غير أن تُسنده إلى غيرك، وسمي حديثا لأنّه لا تقدم له، وإنّما هو شيء حدث لك، فحدّثت به، ثم كثر استعمال اللفظين حتى سمي كل واحد منهما باسم الآخر، فقيل للحديث خبر، وللخبر حديث، ويدل على صحة ما قلنا، أنّه يقال: فلان يحدث عن نفسه بكذا، وهو حديث النفس، ولا يقال: مخبر عن نفسه، ولا هو خبر النفس، واختار مشايخنا قولهم: إن سأل سائل فقال: أخبروني،ولم يختاروا حدثوني؛ لأنّ السؤال استخبار، والمجيب مُخبر،ويجوز أن يقال:إنّ الحديث ما كان خبرين فصاعدا، إذا كان كل واحد منهما متعلقا بالآخر، فقولنا: رأيت زيدا خبر، رأيت زيدا منطلقا حديث، وكذلك قولك: رأيت زيدا وعمرا حديث كونه خبرا»[2].

ويمكن تلخيص أهم الفروق التي ذكرها العسكري بين الحديث والخبر في النقاط الآتية:

✓الخبر يكون بالإخبار عن غيرك، بينما الحديث تخبر به عن نفسك لا غيرك.

✓الخبر يعتمد على الاسناد والواجب التقديم له،بخلاف الحديث الذي لا يجب التقديم له.

✓الحديث أعم من الخبر؛ إذ أنّ الجمع بين خبرين متعلقين ببعضهما أو أكثر يمكن تسميته حديثا.

لم يكتف العسكري بالتفريق بين الحديث والخبر فقط؛ بل فرق بين الحديث والقصص أيضا؛ إذ رأى أنّ «القصص ما كان طويلا من الأحاديث متحدثا به عن سلف، ومنه قوله تعالى:﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ

[1] المصدر نفسه، مادة روى، ج:6، ص:271.

[2] أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص ص: 40_41.

﴿ٱلْقَصَصِ﴾[1].﴿وَكُلًّا نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنۢبَآءِ ٱلرُّسُلِ﴾[2].ولا يقال لله: قاصٌّ؛ لأنّ الوصف بذلك قد صار علما لمن يتّخذ القصص صناعة،...وسُمّي الخبر الطويل قصصا لأنّ بعضه يتّبع بعضا، حتى يطول، وإذا استطال السامع الحديث قال هذا قصص. والحديث يكون عمن سلف، وعمن حضر، ويكون طويلا وقصيرا، ويجوز أن يقال: القصص هو الخبر عن الأمور التي يتلو بعضها بعضا، والحديث يكون عن ذلك وعن غيره، والقصّ قطع يستطيل ويتبع بعضه بعضا مثل الثوب بالمقص وقصّ الجناح، وما أشبه ذلك، وهذه قصة الرجل؛ يعني الخبر عن مجموع أمره، وسمّي قصة لأنّها يتبع بعضها بعضا حتى تحتوي على جميع أمره»[3].

ويمكن إيجاز الفروق عنده في النقاط الآتية:

- ✓ القصص مرتبطة بسرد الأحداث الماضية، أما الحديث الذي يسرد أخبارا ماضية أو حاضرة.
- ✓ القصص يشترط فيها الطول، أمّا الحديث فيكون طويلا أو قصيرا.
- ✓ القصص تعتمد التتابع في الإخبار عن الأمور، أمّا الحديث فلا يشترط فيه ذلك.

ومن المحدثين الذين وقفوا عند الفرق بين الحديث والخبر الباحث المغربي سعيد يقطين انطلاقا من تقسيمه للكلام العربي والذي جعله ثلاثة:الخبر والحديث، والشعر[4].

بهذا التقسيم نجد أنّ سعيد يقطين قد فرق بين الخبر والحديث باعتبار أنّ«الحديث يتصل بقول الشيخ، وأنّ الخبر يتعلّق بما يرويه الشيخ؛ أي أنّ الحديث قول مباشر يضطلع به المتكلم، في حين نجد الخبر يقوم به الراوي، وتبعا لذلك نجد الخبر يختلف عن الحديث اختلاف المتكلم عن الراوي»[5].

---

[1] سورة يوسف، الآية:3.

[2] سورة هود، الآية: 120.

[3] العسكري، الفروق اللغوية، ص ص: 41_42.

[4] ينظر:سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي، ص:193.

[5] المرجع نفسه، ص:193.

ج- القص والحكي:ورد لفظ القص في المعاجم العربية ومن ذلك قولهم:«القص إتباع الأثر، ويقال خرج فلان قصصا في أثر فلان وقصا وذلك إذا اقتص أثره، وقيل القاص يقص القصص لإتباعه خبرا بعد خبر وسوقه الكلام سوقا»[1].

أما لفظ الحكي فقد ورد في اللسان أيضا بقوله:«حكى يحكي الحديثَ حكايةً؛ أي نقله عن فلان. حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه. وحكيت عنه الحديث حكاية.. وحكيتُ عنه الكلام حكاية»[2]؛ فالحكي حسبه إذن تقليد للحدث والواقعة ونقلها عن مصدرها كما هي دون تحريف.

كما ورد لفظ القص أيضا في كتب التفاسير فقد أورد الرازي تفسيرا للمصطلح حين شرحه لقوله تعالى:﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِۦ لَمِنَ ٱلْغَٰفِلِينَ ﴿٣﴾ ﴾[3]؛ إذ جعل «القصصإتباع بعضه وأصله في اللغة المتابعة قال تعالى:﴿ وَقَالَتْ لِأُخْتِهِۦ قُصِّيهِ ﴾[4]؛ أي اتبعي أثره. وقال تعالى:﴿فَٱرْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا ﴾[5]؛أي إتباعا وإنّما سميت الحكاية قصة لأنّ الذي يقص الحديث يذكر تلك القصة شيئا فشيئا»[6]. ولم يكتف الرازي بذلك بل أدرج العديد من الآيات التي ورد فيها مصطلح القص أو القصص وخلص إلى أنّمعناه هو التتابع في الحديث، ولم يتجاوز في تعريفه للقصص القرآني المعنى الديني. أما من الجانب الأدبي فإنّنا **نتجاوز** تتابع الأحداث إلى جوانب فنيّة من خلال تخيّل القاص لحوادث وقعت من بطل موجود أو غير موجود، لكن الأحداث التي وقعت له لم تحدث أو حدثت لكن تمّ التصرّف فيها من خلال التلاعب في ترتيب الأحداث، أوحذفها، أو

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة قصص، ج:12، ص:121.
[2] المرجع نفسه، مادة حك ى، ج:4، ص:188 .
[3] سورة يوسف، الآية:3.
[4] سورة القصص،الآية:11.
[5] سورة الكهف، الآية:64.
[6] الرازي ، التفسير الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1981، ج2، ص: 181.

الإضافة إليها بأحداث وحقائق لم تقع أصلا حتى أنّه يمكن إخراج الشخصيات التاريخية عن المألوف إلى عالم الخيال[1].

شهد مصطلحا القصة والحكاية اختلافات كثيرة وتداخلا في تعريفاتهما، ما أفرز وجوب تحديداهم الفروق بينهما و التي نجملها في النقاط الآتية:

_ الحكاية هي اللبنة الأساسيةالتي تبنى عليها القصة، وتحمل صفة المشافهة، أمّا القصة تستخدم القواعد الفنية للقصص في نظام وترتيب وتحمل صفة الكتابة.

_الحكاية مجموعة أحداث ترتبط بعضها ببعض، تقوم بها شخصية من الشخصيات تعتمد أسلوب التشويق والتأثير ، وتحمل صفة المشافهة، أمّا القصة تحمل إلى معنى سابق،كل ما تستلزمه عملية السرد وتقنياته من وصف للشخصية والمكان، والزمان، وبالتالي فإنّ القصة أشمل وأعم من الحكاية.

كما فرق سعيد يقطين بين مصطلحي الخبر والحكاية إذ يرى أنّ: الخبر أصغر وحدة حكائية، يتميز عن الحكاية في كونه يتركّز على فعل"الحدث"، فالخبر جزء والحكاية كل؛ أي أنّ الحكاية أشمل من الخبر ويمكنها أن تضم أكثر من حدث واحد" خبر واحد"، كما أنّها على عكس الخبر لا تعتمد على "الحدث" بل على "الفاعل"كونه المركز الذي تُبنى حوله الحكاية في وحداتها الخبرية المختلفة[2].

كانت هذه أبرز المفاهيم والمصطلحات الواردة في التراث العربي والمتعلقة بالسرد، إلاّ أنّ الملفت للانتباه أنّ الحديث عن الفروق بينها كان كثيرا ولعل ذلك يعود أساسا لاختلاف الدارسين العرب قديما حول ماهية ثلاث مصطلحات رئيسية تصنف على أساسها النصوص الأدبية، أعني بذلك**"الصنف" و"الجنس" و"النوع"**: وهي ثلاث مصطلحات هامة يترتب عليها تبويب الأنواع السردية وتصنيفها وقد ورد تعريفها في المؤلفات اللغوية العربية القديمةوالبحوث الحديثة غربية وعربية .وحتى تكون الصورة أوضح وجب الوقوف عند كل مصطلح محاولةللتعريف بهذه المصطلحات والفروق بينها:

[1] ينظر: محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، شرح وتعليق: خليل عبد الكريم، سينا للنشر، القاهرة، ط:4، 1999، ص: 152.

[2] ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص ص: 178،177.

أ _ **الجنس:** ورد لفظ الجنس في اللسان بمعنى:«الضرب من الشيء»[1]. أمّا في الاصطلاح فهو:«مقولة تسمح بالجمع بين عدد معين من النصوص حسب معايير مختلفة وترسي في الوقت نفسه قواعد لقراءة هذه النصوص وتأويلها»[2].

ب _ **النوع:**لا يختلف التعريف اللغوي للفظ النوع عن الجنس؛ إذ هو في المعاجم "ضرب من الشيء أو صنف، منه"[3]، "كما أنّ الجنس يعد أكثر شمولية واتساعا من النوع".[4]

ونفس الأمر ينطبق عن الصنف في التعريفات اللغوية، إلاّ أنّ العسكري قد جعل بينها فروقا في كتابه "الفروق اللغوية"، إذ فرق بين الجنس والنوع فجعل«الجنس _ على حد قول بعض المتكلمين_ أعم من النوع :لأنّ الجنس هو الجملة المتفقة سواء كان مما يعقل، أو من غير ما يعقل قال: والنوع الجملة المتفقة من جنس ما لا يعقل، قال: ألا ترى أنّه يُقال: الفاكهة نوع كما يقال: جنس، ولا يقال للإنسان نوع. وقال غيره: النوع ما يقع تحته أجناس بخلاف ما يقوله الفلاسفة: إنّ الجنس أعم من النوع، وذلك أنّ العرب لا تفرز الأشياء كلها فتسميها بذلك، وأصحابنا يقولون: السواد جنس، واللون نوع ويستعملون الجنس في نفس الذات فيقولون: التأليف جنس واحد وهذا الشيء جنس الفعل، والحركة ليست بجنس الفعل، وإن كان متضادّا لما كان لا لا يوجد إلا وهو كون، ولا يقولون في العلم ذلك؛ لأنّه قد يوجد وهو غير علم، ويقولون في الأشياء المتماثلة: إنّها جنس واحد وهذا هو الصحيح»[5].

وفي تفريقه بين النوع والصنف قال:" أنّ الصنف ما يتميز من الأجناس بصفة يقولون: السوادات الموجودة صنف على حيالها وذلك لاشتراكها في الوجود كأنّها ما صنف من الجنس. فلا يقال للمعدوم صنف، لأنّ التصنيف ضرب من التأليف فلا يجري التأليف على المعدوم، ويجري على بعض الموجودات حقيقة وعلى بعضها مجازا"[6].

الملاحظ ههنا تشعب واختلاف المصطلحات المتعلقة بالسرد في التراث العربي، فهل يدل هذا على أنّ للعرب زخم وثراء في سرودهم قديما على مر العصور؟ أم أنّه ثراء في المصطلح وفقط؟

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس، ج:14، ص:386.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط:1، 2010، ص:130.

[3] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة نوع، ج:14، ص:386.

[4] علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:1، 2003، ص:199.

[5] أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية،ص: 163.

[6] المصدر نفسه،ص: 163.

الفصل الأول

السرد العربي القديم النشأة والتطور

أولا: الإرهاصات الأولى

1- ما قبل الإسلام

2- في صدر الإسلام

ثانيا: تشكل الأنواع السردية الكبرى

1- في عصر بني أمية

2- في عصر بني العباس

العرب كغيرهم من الأمم كان لهم موروث يعكس ثقافتهم عبر أزمان متلاحقة، ومن بين ما وصل إلينا من أدبهم: الشعر والنثر، هذا الأخير الذي التفت الباحثون في الآونة الأخيرة للبحث فيه ودراسته، كونه لم يحظ بنفس الاهتمام الذي حظي به الشعر في الدراسات السابقة؛ إذ ذهبوا إلى أنّ هذا الجنس الأدبي بكل تشكيلاته وأنواعه قد كان متأثرا بما يحيط به في كل فترة يعاصرها، وأبرز ما أثر في تشكل الأنواع السردية ارتباطها ببداياتها التي كانت شفهية من جهة، وتدوينه المتأخّر من جهة أخرى، مما تسبب في اختلاف الدارسين في أوليات نشأته.

وعليه فإنّ الدارس للسرود العربية القديمة يجدها تنقسم إلى مرحلتين اثنتين:

أولا _ الإرهاصات الأولى للسرد العربي:

يمكن تحديد هذه المرحلة بفترة صدر الإسلام وما قبله على اعتبار أنّ هذه الفترة بالذات قد طغى عليها التناقل الشفهي للموروث السردي العربي القديم والذي دون فيما بعد، ولعلّ هذا ما أدى إلى اختلاف الباحثين حول وجود سرد في هذه الفترة وبخاصة قبل الإسلام من عدمه. و يمكن أن نلخص مواقفهم في موقفين اثنين هما:

الموقف الأول: ينفي أصحابه وجود سرد عربي في هذه الفترة، من أصحاب هذا الاتجاه نذكر "طه حسين" الذي يرفض فكرة وجود نثر فني في عصور ما قبل الإسلام وبرّر ما وصلنا منه بأنه منحول لا علاقة له بهذا العصر، بل صورة من النثر الإسلامي ؛ إذ أنّ كل ما نُسب لليمنيين من نثر مرسل أو مسجوع أو خطابة في عصور ما قبل لإسلام لا أساس له من الصحة بل منحول بعد الإسلام، أمّا عرب الشمال فنثرهم مرفوض كشعرهم أيضا، أمّا المصريون فمضطرون لرفض نثرهم الكثير الذي وصلنا ونُسب لهم في فترة ما قبل الإسلام.[1] الأكيد أن طه حسين في هذا الموقف متأثر بما ذهب إليه بعض المستشرقين الذين يرون أنّ البيئة العربية القديمة الصحراوية البدويةالبسيطة القاحلة ، لا تمنحان مساحة كبيرة للفرد العربي للتطور والنضوج الفنيّ، و لا للعقلية العربية التي تعتمد على الحفظ أن ترقى و تتطور، وعليه فإنّ حظّ النثر من التطور ضئيل.[2]

[1] ينظر:طه حسين، في الأدب الجاهلي،دار المعارف، مصر، ط:13، 1997، ص ص:328،329.

[2] ينظر: محسن يوسف، الظواهر القصصية عند العرب، دار المنار، سوريا، ط:1، 1989،ص: 12.

ومن أهم الأسباب التي جعلت أصحاب هذا الاتجاه ينفون نفيا قاطعا وجود نثر قبل الإسلام هو أنّ ما وصل الينا منسوبا إليهم لم يُكتب في عصرهم ، ذلك أنّ العرب بدأوا الكتابة في زمن متأخر في صدر الاسلام ؛ إذ انطلقت من كتابة النصوص الدينية حول الرسول صلى الله عليه وسلم وأحاديثه وبعض الخطب والأحاديث والأخبار ومن ذلك ما نُسب لمعاوية بن أبي سفيان(ت 60هـ) من أنّه أمر بتدوين ما حدّثه به عبيد بن شريه الحرهمي (ت 67) من أخبار اليمن، وما وصلنا من هذه الفترة قليل جدّا وأغلب ما وصلنا يعود إلى القرن الثاني للهجرة[1]، هذه الفترة التي عرفت ازدهارا كبيرا للفن القصصي، وكثر الإقبال عليه مما يفتح المجال أمام النحل ونُسبت عديد القصص والأخبار لفترة ما قبل الإسلام.[2]

ومن حجج أصحاب هذا الموقف أيضا أنّ أدب الأخبار كأدب نثري مدوّن، ظهر في القرن الثاني للهجرة _فهو أدب إسلامي _ على يد مجموعة من الرواة على رأسهم أبو عمر بن العلاء(ت154هـ)وحماد الراوية(ت156هـ) إذ رأى ناصر الدين الأسد أنّ:« الرواية الأدبية بمعناها العلمي الذي عرفه القرن الثاني لم تكن موجودة ...قبل زمن أبي العلاء وحماد الراوية ومن عاصرهما، ومن هنا كان هؤلاء_ في الغالب الأعم_ نهاية الإسناد في الرواية الأدبية».[3]

فأصحاب هذا الاتجاه إذا يرون أنّ الفن القصصي المدون عن القرن الثاني للهجرة هو الأصل الأوّل للسرود العربية القديمة، ثمّ تطور إلى باقي الأنواع والأشكال الأخرى كالسيرة والمقامة والحكاية الخرافية.

كما أعطى الباحثون أصحاب هذا الموقف وعلى رأسهم جب Gibbحجة أخرى تثبت رؤيتهم، وهي أنّ تطور الأدب العربي القديم عموما مرتبط لا محالة بتطور أدوات الكتابة من خلال اتصال العربغيرهم من الأمم في غرب آسيا، إضافة إلى العامل الديني؛ حيث أدى لاتساع رقعة الإسلام ودخول غير العرب فيه مما جعلهم _العرب_ يسعون لإرشادهم إليه بلغة القرآن ذاته، و قد

[1] ينظر:محمد كرد علي، أمراء البيان، دار الأمانة، بيروت، ط:3، 1969، ص:4.

[2] ينظر:محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي_دراسة في السردية العربية_، دار الغرب الإسلامي، كلية الآداب،منوبة، بيروت_تونس، ط:1 1998، ص:126.

[3] ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط:5، 1978، ص ص :276،277.

ساعدهم ذلك على تطوير الدراسات اللغوية حـــــــــوله قبل تطور الأدب ذاته، وعليه فإنّ العرب – حسب وجهة نظرهم –لم يكن لهم نثر أدبيّ قبل الإسلام.[1]

الموقف الثاني:ينطلق أصحاب هذا الاتجاه من كون الأدب بشقيه الشعروالنثر ذو بعد إنساني طُبع عليه البشر، وهذا ما ينطبق على القصص كذلك واستدلوا عن ذلك بقول الجاحظ:«إنّمن طبع الإنسان محبة الإخبار والاستخبار، وبهذه الجِبلّة التي جُبل عليها الناس نقلت الأخبار عن الماضين إلى الباقين، عن الغائب إلى الشاهد، وأحبّ الناس أن يُنقل عنهم ونقشوا خواطرهم في الصخور، واحتالوا لنشر كلامهم بصنوف الحيل»[2].

إنّ العرب كغيرهم من الأمم ،كان لهم نثر فني يمثل تفكيرهم وثقافتهم، ينقلها عبر الأجيال المتعاقبة لغيرهم من الأمم والشعوب، إلاّ أنّ القصص العربي في فترة ما قبل الإسلام لم يصلنا في أغلبه فما وصل إلينا منه قليل جدا، وربّما يعود ذلك لتنافي العديد منها مع سلطتي الدين والسياسة خلال عصر الإسلام.[3]

فأصحاب هذا الموقف يرون أنّ أيّ فن من الفنون لا بدّ له من المرور بمراحل تطوّر عبر العصور الأدبيّة المختلفة، مثلما حدث للقصة في الأدب الغربي التي لم تظهر بشكلها النهائي ؛بل تطوّرت عبر مراحل زمنية متعددة قبل ان تصا الى الصورة التي نعرفها بها اليوم .

وعليه فإنّ السرود العربية تماشيا مع المنطق و سنن الكون لم تولد من عدم بل مرت بمراحل مختلفة كانت بداياتها الأولى في العصر الأدبيّ الأوّل _ما قبل الإسلام_ في تاريخ الأدب العربي؛ إذ أنّ البدايات الأولى لفن القصةمثلا عند العرب تتمثل في أسمارهم في الليالي وفي حكاياتهم وخرافاتهم وأساطيرهم، والأمر نفسه كان عند الغرب مع الاختلاف في الطريقة والأسلوب كل حسب بيئته.[4]

---

[1] ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص: 129. وينظر: ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع، دار النشر للجامعات المصرية_مكتبة الوفاء، القاهرة، ط:1، 1995،ص: 24.

[2] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر،(د.ط)، 1979،ج1، ص:143.

[3] ينظر: فاروق خورشيد، الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، بيروت، ط:3، 1982، ص:26.

[4] ينظر: علي عبد الحليم، القصة العربية في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة،ط:2، 1979، ص:228.

ولعل أبرز دليل على وجود السرد العربي ما نجده من فن قصصي في القرآن الكريم، الذي جاء بما برع به العرب في لغتهم؛إذ نجد فيه العديد من القصص أبرزها قصص الأنبياء والأمم الغابرة، وحاول بسط أخبارهم وإثباتها لهم؛ إذ كان يخاطبهم بهذه القصص وهم على دراية سابقة بها، وهذا أكبر دليل على وجود نثر فني قبل الإسلام تجسد في قصص الأمم الغابرة حفظها العرب وتداولوها.[1]

فالعرب إذا عرفوا الفن القصصي كنوع سردي في هذه الفترة _ ما قبل الإسلام_ من خلال الأسمار والخرافات والأساطير وحكايات الأمم الغابرة، وعن أسفارهم ورحلاتهم وحروبهم وغيرها من الأخبار، وبنزول القرآن الكريم تغيّر نمط القص ؛إذ جاءت قصصه _ القصص القرآني _ بهدف العظة والعبرة وتثبيت قواعد الدين الإسلامي، وكان لهم_ الرسول محمد صلى الله عليه وسلم والصحابة والتابعين من بعده _ موقف من بعض ما كان من القصص الجاهلي .

وعليه فإنّ الحديث عن النثر الفني في هذه المرحلة يفرض علينا تقسيمه إلى فترتين: الأولى هي النثر الفني قبل الإسلام، والثانية النثر الفني في صدر الإسلام، لما لهذه الفترة من خصوصية منحها لها نزول القرآن الكريم.

1– ما قبل الإسلام – النثر في العصر الجاهلي– :

رغم بساطة الحياة، واعتماد العرب على الترحال وانشغالهم بالإغارة على بعضهم البعض، إلاّ أنّ هذه المرحلة شهدت ظهور بعض الفنون النثرية منها:

أ–الخطابة: تتداخل الخطابة في مفهومها مع القص؛ إذ أنّ العرب قديما جعلت الخطيب يقوم بدور الواعظ والقاص في آن واحد ،و الخطابة هي :« ضرب من الكلام البليغ، يلقيه رجل عظيم، نابه الشأن في جمع من الناس، وأهم ما تقتضيه الإقناع، وأصولها ثلاثة: إيجاد المعاني الجديرة بالإقناع من الأدلة والآداب، والتنسيق على نظام واحد من إحكام الربط والترتيب، والتعبير الذي يراعى فيه حالة السامع».[2]

[1] ينظر: فاروق خورشيد، الرواية العربية عصر التجميع، ص ص: 26_27.

[2] شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، تح: محمد خير طعمه الحلبي، دار المعارف، بيروت ط:5، 2008، ص:99.

فالعرب في هذا العصر لم تكتفوا بالشعر وحده في الاتصال والتواصل فيما بينها؛ بل كان لهم استعمالات للنثر وكانت الخطب من أبرزها، ذلك أنّ هذا النوع قد أتيحت له ظروف عديدة لانتشاره ككثرة الخصومات ووجود الأسواق،وكذا حاجة سادة القوم لإرسالها لنظرائهم في المناسبات المختلفة كالزواج وغيره، كما كانوا يعتمدونها بهدف الوعظ والإرشاد، إضافة إلى طبيعة الحياة القبلية العربية في تلك الفترة، التي كانت تحتم على من يمثلها أمام القبائل الأخرى في المناسبات المختلفة سواء الحرب أو فيالسلم أو غيرها أن يكون خطيبا جيدا، فمقام خطيب القوم يمثل مقامهم جميعا.[1]

لقد كان للخطيب في ذلك العصر مكانة كبيرة تضاهي ما كان يحضى به الشعراء من مكانة ومنزلة بين القوم؛ إذ«كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم...فلما كثر الشعر والشعراء،واتخذوا الشعر مكسبه...صار الخطيب عندهم فوق الشاعر».[2]من أشهر الخطب في الجاهلية خطبة قيس بن خارجة التي قالها إثرحرب داحس والغبراء، والتي تعد من أشهر خطب إصلاح ذات البين.[3]وظلت الخطب موجودة بل وازدهرت بظهور النبوة ونزول القرآن الكريم والتي كانت تهدف في عمومها إلى الوعظ والإرشاد.

ب- **سجع الكهان:** نوع نثري تعود أصوله إلى العصر الجاهلي، نابع عن الكهانة التي كانت معروفة في الجاهلية، لها مكانتها وقدسيتها، وتعتمد على الشعوذة والكذب؛ إذ يَدَّعى الكهان معرفتهم بالغيبيات عن طريق الجان.[4] وهم كما رأى بن خلدون ورغم إدعائهم معرفة الغيبيات وتعاملهم مع الجان، تبقى معرفتهم هذه قاصرة فهي لا تصيب دائما؛ بل هي مجرد تكهنات مما يدفعهم إلى السجع في كلامهم لإتمام ذلك النقصان وإيهام السائلين بصدق أقوالهم[5].

---

[1] ينظر: محمود المقداد، تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية،دار الفكر المعاصر، بيروت،ط:1، 1993، ص: 39.

[2] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط:7، 1998، ج1، ص: 241.

[3] للاطلاع عليها ينظر: المرجع السابق، ص: 348. وينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح:علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط:1، 1952، ص:192.

[4] ينظر: شريف رزق، الأشكال النثر شعرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط:1، 2017،ص:47. وينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي _ العصر الإسلامي_، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1960، ص:420.

[5] ينظر: بن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت_ لبنان، ط:3، 1999، ج1، ص ص:100_101.

وقد تميز سجع الكهان بالتنبُّؤ الملغز والغرابة والتعتيم والاستغلاق السحري، ليوحي للمتلقين باتّصال الكاهن بالغيب، فأتى السجع في كثيره أشبه بما يقذفه المشعوذون في عبارات مسجوعة[1]، فالكهنة يبنون تكهناتهم لإيهام الناس بكلامهم معتمدين على سجع كلامهم لتخذيرهم وتشتيت تفكيرهم وإيهامهم بصدق أقوالهم.

ولقي السجع انتشارا كبيرا حتى أنّه تجاوز السجع في النثر إلى الشّعر؛ إذ«أعجب العرب بالسجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعا في سجع...وسمّي أهل الصنعة هذا النوع من الصنعة ب" الشعر المرصع"»[2]، وهذا الكلام دليل على رواج هذا النوع السردي في ذلك العصر وحصوله على مكانة في كلامهم شعرا كان أو نثرا.

وعلى الرغم من أنّ هذا النوع النثري قد دوّن في فترة متأخرة، غير أنّ كثيرا من الباحثين أكّدوا وجوده مستدلّين على ذلك بقوله صلى الله عليه وسلم :« اسجعا كسجع الجاهليّة»[3]، و ما حديث الرسول عن هذا النوع من النثر و موقفه الرافض وذمه له إلا دليل على وجوده في فترة ما قبل الإسلام واستمراره حتى فترة صدر الإسلام.

وبما أنّ تنبؤات الكهان والعرافين كانت تعتمد السجع، فإنّ ذلك كان له دلالة في الضمير الثقافي على أنّ هذا الكلام ليس من كلام البشر[4]، فاعتماد الكهان على السجع بشكل كبير يجعل الشخص يؤمن أنّه ليس بكلام بشر ويصدق علمهم بالغيب واتصالهم بالجان.

ج- **الأمثال والحكم**: قبل الخوض في هذا النوع من النثر الفنّي وجب أوّلا التعريف بهما و فهم ماهية كل منهما:

[1] ينظر: شريف رزق، مرجع سابق، ص:48.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص :260،265.

[3] أبو الفرج قدامه بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1980، ص:107.وينظر:أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار الريان للتراث، (د.ط)، 1986، ج:3، ص:228.

[4] ينظر:نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، 1990، ص:91.

- **الحكمة:** لون بليغ موجز صائب يصدر عن عقل وتجربة وخبرة بالحياة ويتضمن حكما مسلما في أمر بخير أو نهي عن شرٍّ[1]، فالحكمة إذن ناتجة عن خبرة عميقة بالحياة تعالج قضايا متعددة سلبية كانت أو إيجابية، مطلقة عليها أحكاما نهائية.
- **المثل:** مأخوذمن قولك:هذا مثل الشيء، ومثله؛ أي شبهه. ثمّ جُعلت كل حكمة سائرة مثلا[2].

إلاّ أنّه ثمة فروق جوهرية بين المثل والحكمة وجب الإشارة إليها وهي[3]:

- المثل مجهول القائل بينما الحكمة تنسب إلى قائلها.
- المثل يكون نثرا بينما الحكمة تكون نثرا ونظما.
- المثل هدفه الأساسي الاحتجاج بينما الحكمة الموعظة والنصيحة.
- المثل يكون من عامة الناس بينما الحكمة تصدر عن بعض الناس جربوا الحياة.
- المثل في أكثر الأحوال يكون موجزا بينما الحكمة قد لا تكون موجزة.

وعرفه الفارابي بقوله:« المثل ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه، حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السراء والضراء...وهو من أبلغ الحكمة لأنّ الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة».[4]

فالأمثال* إذا نوع من الأنواع النثرية التي لا يشك في وجودها في فترة ما قبل الإسلام، ويعود ذلك إلى قصر الأمثال في مجملها مما يسهل عملية حفظها وتناقلها دون أن يطرأ أيُّ تغيير على صورتها الأولى وجريانها على الألسنة، كما يعود ذلك أيضا إلى تدوينها في وقت مبكر مقارنة بالأنواع السردية الجاهلية الأخرى، وكان ذلك في عهد معاوية بن أبي سفيان أواسط القرن الأول للهجرة[5].

---

[1] ينظر: عبد المنعم خفاجي_صلاح الدين محمد عبد التواب، الحياة الأدبية في عصري الجاهلية وصدر الإسلام، ص:55.

[2] ينظر: عبد المنعم خفاجي_صلاح الدين محمد عبد التواب ، مرجع سابق، ص:56.

[3] مراد مقران، التناص في الأمثال الشعبية الجزائرية منطقة الحضنة أنموذجا،مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع:3، 2018،ص:257.

[4] إسحاق بن إبراهيم الفارابي، ديوان الأدب، تح:أحمد مختار عمر، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، 1947، ج1، ص:74.

* للتوسع في دراسة تاريخ المثل ومصنفاته ينظر: عبد المجيد قطاش، الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية، دار الفكر، سوريا، ط:1، 1988.

[5] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي _العصر الجاهلي_ ، دار المعارف، مصر، ط:8، 1960، ص:404.

غير أنّ مؤلفاتهم قد فُقدت قبلا، ومن بينها مؤلف ل"علاقة بن كرشم الكلابي" الذي قال عنه ابن النديم أنّه قد رآه وهو في نحو خمسين ورقة[1].

وازدهر هذا النوع النثري فيما بعد وخاصة في القرن الثاني للهجرة، ومما وصلنا نجد:"أمثال العرب" للمفضل الضبي،ومن القرن الثالث للهجرة بلغنا مصنف:"الأمثال" لأبي عبيد القاسم بن سلام و "جمهرة الأمثال" للعسكري و"مجمع الأمثال" للميداني، واقترن في كل هذه المؤلفات بسرد القصة أو الأسطورة التي نتج عنها المثل والتي لا يمكن الجزم أنّها وصلت بالصورة ذاتها التي رُويت بها أول مرة في العصر الجاهلي، والتي لا يُعتدّ بها، لكن لا يمكن الشك في أغلب الأمثال المروية التي تمتاز بجهل قائلها الأول في معظمها[2].

هذه هي إذا أبرز الأنواع النثرية في العصر الجاهلي والتي تطوّرت في العصور اللاحقة وبخاصة الخطب والأمثال.

2- في صدر الإسلام:

امتازهذا العصر بتطور وانتشار بعض الأنواع السردية الجاهلية كالخطابة والقصص؛ إذ صارت تأخذ حيّزا كبيرا ولاقت تطورا وانتشارا، وتميزت جلها بالوعظ والإرشاد، والحث على الجهاد في فترة الفتوحات الإسلامية، كما نُهي عن نوع آخر وهو خطابة المنافرات والتفاخر بالآباء والأنساب والأحساب لتنافيها مع روح الإسلام[3]، فالإسلام جاء ليهذب هذا النوع السردي ويلغي السلبي منه القائم على المفاخرة بالأنساب بين العرب، الحاث على إقامة خطب التوعية والإرشاد.

إلاّ أنّ هذه الفترة لم تكن أبدا كغيرها إذ تميزت بنزول القرآن الكريم الذي يحوي في طياته مجموعة من قصص الأنبياء والأمم الغابرة، وهو ما اصطلح على تسميته بالقصص القرآني، والذي جاء بهدف العظة والعبرة وتثبيت قواعد الدّين الإسلامي؛ و قد اتسمت القصة القرآنية في مجملها بالسهولة والإيجاز ووضوح الغاية كما امتازت بطابعها التعليمي، هذا من حيث المضمون، أمّا من حيث الشكل

[1] محمد ابن النديم، الفهرست، تح:رضا تجدد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، 1971 ، ص: 102.

[2] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي _ العصر الجاهلي_ ، ص:404.

[3] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي- العصر الإسلامي-، ص:106_112.

أو البناء القصصي فقد تميزت بوحدة الزمان والمكان وتنوّع الشخصيات التي كانت شريرة في أغلبها.[1]وهذه القصص ليست بجديدة عن العرب؛ إذ أنّهم على دراية بها مؤلفين حولها مجموعة من الأساطير والخرافات.

وكي يتم الحديث عن القصص القرآني وأنواعه لا بدّ من معرفة مفهوم القص في القرآن الكريم أوّلا، فالفعل "قص" في القرآن الكريم يحيل على معنى الخبر، ووصول النّبأ، والإبلاغ عن واقعة إخبارية، واشترط في الخبر الدقة والصدق وورودها بهدف التدبّر والموعظة[2]، تعريف يبين أنّ القصص القرآني هو نقل لأخبار الأمم الغابرة بدقة وصدق دون تزييف أو مبالغة، الهدف من إدراجها توعية المسلمين وحثهم على التدبّر و أخذ العبرة.

ومن الآيات الدالة على هذا المعنى قوله تعالى:﴿تِلْكَ ٱلْقُرَىٰ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنۢبَآئِهَا﴾[3]وقوله:﴿إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْقَصَصُ ٱلْحَقُّ﴾[4].

ومن خلال هذا المفهوم القرآني للقص يتم في هذه الحقبة إقصاء ورفض كل القصص التي تخرج عن هذه الشروط، وبذلك كان القص تأريخا للأحداث والوقائع ، هدفه الوعظ والاعتبار بعيدا عن الفنية والتسلية؛ أي بعيدا عن توظيف خيال القاص والتصرف في القصص، وإضفاء أحداث غير حقيقية بهدف تنميق شكل القصة.

ويمكن تقسيم القصص القرآنيإلى ثلاثة ألوان هي كالآتي:

- **القصص التاريخي**: وهي القصص التي يدور موضوعها حول شخصيات الماضي من رسل ومرسلين،والغاية منها العظة والاعتبار لا التأريخ، وهذا ما ذهب إليه الإمام محمد عبده عند تفسير هذا النوع بقوله:«إنّ كثيرين من أعداء القرآن يأخذون عليه عدم الترتيب في القصص...والجواب عن هذه الشبهة يفهم مما قلناه مرارا في قصص الأنبياء والأمم الواردة في القرآن. وهو أنّه لم يقصد بها

[1] ينظر:سيد قطب، التصوير الفني في القرآن،دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1959، ص:120.

[2] ينظر:عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 2008، ص ص:110،111. وينظر:السيد عبد الحافظ عبد ربّه، بحوث في قصص القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط:1، 1972، ص:44_48.

[3] سورة الأعراف، الآية:101.

[4] سورة آل عمران، الآية:62.

التأريخ وسرد الوقائع مرتبة بحسب أزمنة وقوعها، وإنّما المراد بها الاعتبار والعظة ببيان النعم متصلة بأسبابها لتطلب بها، وبيان النقم بعللها لتتقى من وجهتها ومتى كان هذا هو الغرض من السياق، فالواجب أن يكون ترتيب الوقائع في الذكر على الوجه الذي يكون أبلغ فيه التذكير وأدعى إلى التّأثير»[1]، فالقول بأنّ القصص في القرآن الكريم وردت بسردها كحقائق دون تزييف أو توظيف خيال، لا يعني الالتزام بترتيب أحداثها، بل يتم التصرف فيها بالتقديم أو التأخير كلما دعت الضرورة لذلك بهدف جعلها أكثر وقعا على النفوس، فالهدف من ذكرها أساسا هو العظة والتدبّر.

- **القصص التمثيلي**:هي «القصة التي تضرب مثلا أو تجيء تمثيلا، موجودة في القرآن الكريم وهي قصة فنيّة»[2]، الهدف من هذا النوع من القصص الشرح والإيضاح، ولا يُشترط فيها الحدوث الفعليّ؛ بل يُكتفى فيها بنسج الأحداث بالخيال[3]، فهي قصص موظفة لشرح بعض المسائل من خلال ذكر مثيلاتها، ولهذا النوع من القص الأثر البالغ على النفس، قد تحدث عنه البالغيون في باب التمثيل وأثره على المتلقين في كتبهم، كما منحها المفسرون بعدا فنيا في تحليلاتهم من أمثال الزمخشري والرازي[4]، مثل لهذا النوع من القصص الطاهر أحمد مكي بالآيتين الآتيتين:

_قوله تعالى:﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴿٣٠﴾ ﴾[5].

_ وقوله أيضا:﴿ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ٱئْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَآ أَتَيْنَا طَآئِعِينَ ﴿١١﴾ ﴾[6].

فالهدف من الحوار الوارد في الآيتين الكريمتين هو الشرح والإيضاح، والتأثير في نفسية المتلقين من خلا توظيف القصص التمثيلي.

- **القصص الأسطوري**: والتي يتم فيها الحديث عن الأقوام الغابرة بطريقة مختلفة عن النوعين السابقين إذ يُبنى على أسطورة من الأساطير، والهدف من هذا النوع شرح وتفسير ظواهر وجودية

[1] محمد عبده، تفسير المنار، دار المنار، القاهرة، ط:2، 1947، ج1، ص:327.

[2] محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، تح:خليل عبد الكريم، سينا للنشر_الانتشار العربي، القاهرة_بيروت، ط:4، 1999، ص:182.

[3] ينظر:الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط:6، 1992، ص:27.

[4] ينظر:أحمد خلف الله، مرجع سابق، ص ص:183- 184.

[5] سورة :ق، الآية:30.

[6] سورة :فصلت،الآية:11.

استعصت على العقل، ولا توظف الأسطورة لذاتها؛ بل كوسيلة وأداة لبلوغ المعنى المقصود[1].ومثل لهذا النوع محمد عبده في قصة"هاروت وماروت" بقوله:«بيّنا في غير مرة أنّ القصص جاءت في القرآن لأجل الموعظة والاعتبار، لا لبيان التأريخ ولا للحمل على الاعتقاد بجزئيات الأخبار عند الغابرين، وأنّه ليحكي عقائدهم الحق والباطل، ومن تقاليدهم الصادق والكاذب، ومن عاداتهم النافع والضار، لأجل الموعظة، ولا تتجاوز مواطن لا تعدو موضع العبرة، ولا تتجاوز مواطن الهداية، ولا بد أن يأتي في العبارة أو السياق وأسلوب النظم ما يدل على استحسان الحسن، واستهجان القبيح، وقد يأتي في الحكاية بالتعبيرات المستعملة عند المخاطبين، أو المحكي عنهم، وإن لم تكن صحيحة في نفسها كقوله:﴿ كَمَا يَقُومُ ٱلَّذِى يَتَخَبَّطُهُ ٱلشَّيۡطَٰنُ مِنَ ٱلۡمَسِّ ﴾[2]وكقوله: ﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ مَطۡلِعَ ٱلشَّمۡسِ ﴾[3]، وهذا الأسلوب مألوف، فإننا نرى كثيرا من كتاب العربيّة وكتاب الأفرنج يذكرون آلهة الخير والشر في خطبهم ومقالاتهم، لاسيما في سياق كلامهم عن اليونان والمصريين القدماء، ولا يعتقد أحد منهم شيئا من تلك الخرافات الوثنية»[4]، فورود القصص القرآني لم يكن غاية في حدّ ذاته بل وسيلة لبلوغ هدف ما عن طريقها، وشرح ما استعصي عن الأفهام.

والإمام في حديثه هذا يشير إلى وجود قصص أسطوري في القرآن الكريم لكن وظف بهدف بلوغ مقاصد وأغراض أخرى؛ إذ تختلف عن غيرها من حيث هيكل القصة والحكاية، وكذا هدفها الديني الموظفة لأجله وهو التوجيه، إلاّ أنّ الأمر اشتبه عند المشركين فادعوا أنّ في القرآن الكريم أساطير للأوّلين.[5]

وهذا ما ذهب إليه الرازي عند تفسيره لقوله تعالى:{بل كذبوا بما لم يحيطوا بعلمه ولما يأتهم تأويله}[6]؛ إذ فسر هذه الآية كالآتي:«الأوّل إنّهم كلما سمعوا شيئا من القصص قالوا ليس في هذا

[1] ينظر: محمد أحمد خلف الله، مرجع سابق، ص:153.
[2] سورة البقرة، الآية:275.
[3] سورة الكهف، الآية:90.
[4] محمد عبده، تفسير المنار، ج2، ص:399.
[5] ينظر:محمد احمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، ص ص:199،200.
[6] سورة يونس، الآية:39.

الكتاب إلاّ أساطير الأوّلين، ولم يعرفوا أنّ المقصود منها ليس هو نفس الحكاية بل أمور أخرى مغايرة لها».[1]

ثانيا– تشكل الأنواع السردية الكبرى:

تشمل هذه المرحلة الفترة الممتدة من العصر الأموي إلى العصر العباسي؛ أي من سنة41هـ_661م إلى 656هـ_1258م، هذه الفترة التي تميزت بانفتاح العرب على غيرهم من الأمم، كما تميزت في بدايتها بانتشار الكتابة والتأليف، غير أنّ السرود العربية تختلف في العصرين، إذ أنّها تشكلت في صورها الفنية النهائية في النصف الثاني من هذه الفترة، وعليه فإنّه يمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين:

1. الفترة الأولى –في عصر بني أمية:

تميزت هذه الفترة بانفتاح شعب الجزيرة العربية على باقي الأمم كالفرس، والروم وغيرهم نتيجة الفتوحات الإسلاميّة، وكذا الصراعات داخل دواليب السلطة، مما انعكس على الأدب في ذلك العصر، وبخاصة القصص التي تم استعمالها من طرف الفرق المختلفة من أجل نشر أفكارهم ودعواتهم، والهدف الأوّل من القص هو الوعظ، وبرز فيها الاختلاف في المذاهب، ومن القصاص في هذه الحقبة نذكر:الأسود بن سريع، وواصل بن عطاء، والحسن البصري، وإبراهيم التميمي وغيرهم[2].

ومما ميز هذا العصر تطوّر وانتشار بعض الفنون النّثرية؛ إذ شهدت هذه الفترة تطور فن الخطابة، ويعود ذلك للحفاظ على السليقة العربية رغم اختلاطهم بغيرهم من العجم، بل كان لهذا الاختلاط تأثير إيجابي إذ استفادوا من علومهم وتوسعت اطلاعاتهم، وكذا للوضع السياسي السائد في ذلك العصر،الذي يشوبه الخلاف والصراع عن السلطة، وكذا حثّ الدين الإسلامي عليها؛ إذ جعلها جزءا من صلاة الجمعة والعيدين، وكذا الوعظ والإرشاد، بالإضافة إلى دعم معاوية وخلفائه لهذا النوع وحثهم عليه من أجل دعمهم لدى العامة[3].

[1] فخر الدين محمد الرازي، التفسير الكبير،دار الفكر، لبنان، ط:1، 1981،ج4، ص:591.

[2] ينظر:محمد أبو زهرة، تاريخ المذاهب الإسلامية في السياسة والعقائد، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، (د.ت)، ص:15.

[3] ينظر:شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي، ص:405-408.

كما شهد هذا العصر وجود قصاص يقصّون على الناس القصص الديني، ولقي هذا النوع من القص انتشارا في هذه الفترة لكن استثني ورُفض منه كل قصص يمزج ما جاء في القرآن والسنة ومخلّفات أهل الكتب السماوية في تراثهم الديني، وذلك لابتعاده عن الصدق ونقل الحقيقة والذي لقي رفضا من زهاد الأمة وأئمتها لتنافيه مع روح الإسلام[1].

ولعلّ أبرز ما ميّز هذا العصر هو انتشار الكتابة والانتقال من مرحلة النقل الشفوي إلى المكتوب والمدوّن، وبدا ذلك في عهد عبد الملك بن مروان، وبرز فيها عديد الكتاب أمثال مولى هشام بن عبد الملك، وأبو العلاء سالم... إلاّ أنّ أكثر من برز في ذلك حتى صارت له مدرسته الخاصة في الكتابة فيما بعد عبد الحميد الكاتب[*](ت132هـ)؛ إذ شهد النثر العربي نقله نوعيّة من خلال الانتقال من الشفاهة إلى الكتابة التي تميّزت بالنزوع للإطناب والتصوير، وكذا البناء الإيقاعي الهندسي الدّقيق في بناء الجمل والعبارات[2].

تغيرات شهدها العصر الأموي ساهمت في تميزه بألوان نثرية لها خصوصيتها حتى وإن وجدت من قبل ما جعل لهذا العصر مميزات عن سابقه فعرف بعصر الخطابة والتدوين.

✓الخطابة:

شهدت الخطابة ازدهارا في هذا العصر، فالعرب لا زالوا محافظين على سليقتهماللغوية،وألسنتهم لم تفسد رغم اختلاطهم بالأمم الأخرى، ما جعل لهم قدرة خطابية أشاد بها العرب في العصور اللاحقة، من ذلك ما نجده عند الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" جاعلا من خطباء هذا العصر من أبلغ الخطباء لما في خطبهم من حسن بيان وجودة إفصاح وإفهام[3]، فخطباء بني أمية ورغم وجود الفتحات واختلاطهم مع الأمم الأخرى حافظوا على فصاحة لسانهم وحسن بيانهم في خطبهم على اختلاف مواضيعها.

---

[1] ينظر:شوقي ضيف، المرجع السابق، ص:408.

[*] للبحث أكثر في أسلوب عبد الحميد الكاتب وخصائصه الفنية ينظر:شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة،ط:10،ص:113_120.

[2] ينظر:شريف رزق، الأشكال النثرُ شعرية في الأدب العربي، ص ص:58،59.

[3] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي–، دار المعارف، مصر، ط:6، 1963، ص:405.

كما ساهمت الظروف السياسية من صراع على الحكم ومعارضات واجهها حكم بني أمية في انتشار الخطابة وازدهارها، إذ كانت مواقفهم وآراؤهم تظهر في خطبهم[1]، فكان كل حزب يخطب في الناس بهدف اقناعهم بموقفه ورأيه سواء من مؤيدي حكم بني أمية أو من معارضيه.

فيما ساهم الإسلام في تطور وانتشار هذا النوع النثري من خلال جعل الخطب جزء من صلاة الجمعة والعيدين، متخذا منها سبيلا للوعظ والإرشاد، واستمر الولاة والخلفاء الأمويون في تبنّيه[2].

إضافة لما سبق ذكره ساهمت الجدالات التي عرف بها هذا العصر حول مختلف المسائل العقيدية كمسألة ارتباط الإيمان بالعمل، ومسألة حرية الإرادة وهل الإنسان مخير في الحياة أو مسير؟، وغيرها من المسائل التي أقيمت حولها خطب ومناظرات بين مختلف الفرق، فكل فرقة تحاول في خطبتها نقض حجج خصومها، ومنح أدلة عن صحة موقفها[3].

كل ما ذكر عن تطور وازدهار صاحب الخطابة في هذا العصر ساهم في تنوعها فمنها: الخطب الدينية، والسياسية والاجتماعية.

- **الخطب السياسية:** عرف عصر بني أمية امنتشار هذا اللون من الخطب؛ حيث أبان الموالون والمعارضون للدولة عن مواقفهم في خطب تثبت توجّههم في محاولة منهم لاستمالة الناس لآرائهم، من خطباء للسياسة في هذا العصر نذكر: حيّان بن ظبيان السُّلمي في حزب الخوارج، وعبد الله بن عبد الله المرّي من حزب الشيعة[4]، باعتبارهم معارضين لحكم بني أمية، ومنالموالاة نجد: الحجاج في خطبته المعروفة حين قدومه واليا على العراق من قِبل عبد الملك[5]، وفيها قال: «إنّي لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها، وإنّي لصاحبها، وإنّي لأنظر إلى الدماء ترقرق بين العمائم واللّحى...أما والله لتستقيمُنَّ على طريق الحق أو لأدعنَّ لكل رجل منكم شُغلا في جسده»[6].

[1] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي – العصر الإسلامي-، ص ص: 406-407.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 408.
[3] ينظر:المرجع نفسه، ص: 409.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:410-415.
[5] ينظر:المرجع نفسه، ص:420.
[6] الجاحظ، البيان والتبيين، ج:2، ص:307.

فالخطب السياسية كانت كثيرة في هذا العصر نتيجة رغبة كل اتجاه في اقناع الناس بوقفه، خطب تميزت بلغتها الفصيحة القائمة على الحجج البليغة للتأثير في المتلقين وإقناعهم.

– **الخطب الاجتماعية:** تسمى أيضا بخطب المحافل، نوع عرف عند العرب منذ القدم؛ حيث كانوا يقدمون على ملوكهم وأمرائهم فيخطبون في مجالسهم مادحين لهم، مفاخرين بقبائلهم، كما وجد هذا النوع في الأسواق، وعقد المصاهرات، والحروب، وخطب الصلحأو الحث على الحرب وغيرها، نوع نشط كثيرا في عصر بني أمية بفتح البلاط الأموي أبوابه أماموفودالعرب وإغداقهم بالغنائم جراء إعلان ولائها،يعد معاوية أول من فتح أبوابه للوفود وممن أشتهربالخطبة في مجلسه: سحبان وخطيب وائل[1].

– **الخطب الدينية:**اختص بهذا النوع خطباء مهمتهم وعظ وارشاد المسلمين ، من خلال ادراج قصص من القرآن والسنة في خطبهم، شهد نشاطا كبيرا في عصر بني أمية، وعرف انتشارا كبيرا لخطباء الوعظ والقصاص في كل بلاد المسلمين هدفهم وعظ المسلمين وارشادهم، من أبرز قصص ووعاظ هذا العصر نذكر: الحسن البصري الذي قال فيه الجاحظ: «أمّا الخطب (الدينية) فإنّا لا نعرف أحدا يتقدم الحسن البصري فيها»[2]، نوع أقيم بهدف تبسيط الدين الإسلامي وشرحه لعامة المسلمين عربا وأعاجم باستنباط أحكام وقصص واردة في القرآن الكريم والسنة النبويّة، وما نقل عن الصحابة.

✓التدوين:

ما ميّز هذا العصر انتقال العرب من المشافهة إلى التدوين، فالعرب قديما كانوا لا يعرفون الكتابة والقراءة إلاّ قليلا منهم، وبمجيء الإسلام وحثه على تعلم الكتابة والقراءة، واختلاط العرب بالأعاجم بفضل الفتحات، انفتاح جعلهم يفكرون بتدوين معارفهم ووضعها في مصنّفات[3]، ولعلّ أوّل ما عنوا

[1] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي –العصر الإسلامي–، ص:428.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص: 354.

[3] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي –العصر الإسلامي–، ص: 451.

بتدوينه أخبار آبائهم في الجاهلية وأنسابهم وأشعارهم، من أشهر من كتب في أخبار العرب وأنسابهم"دغفل بن حنظلة السَّدوسي"[1].

كما عرف هذا العصر أيضا عناية بتدوين كل ما اتصل بالدين الإسلامي الحنيف: حديثا وتفسيرا وتشريعا، فدونوا ما كان يرويه ابن عباس في مكة حول تفسير القرآن الكريم، والرواة الذين روو عنه، ودوّن تلاميذ ابن مسعود الفقه عنه[2].

هذا وعرف عصر بني أمية ومنذ القرن الأوّل تدوين مغازي الرسول صلى الله عليه وسلم وممن عنوا بذلك: عروة بن الزبير[3].

لم يكتف في هذا العصر بتدوين كل ما سبق ذكره، بل اتسعت حركة التدوين لتشمل الرسائل والخطب السياسية والوعظية وغيرها*، وما وصولها إلى الطبري لاحقا إلاّ دليل على كتابتها.

كما عرف هذا العصر دليلا آخر على الكتابة والتدوين فيما عرف بكتاب الدواوين ، نوع من الكتابة جاء نتيجة لحاجتهم إلى سجلات يُدوَّن فيها الناس مناسباتهم وأعطياتهم وأموال الغنائم وغيرها، من أبلغ كتاب هذا العصر وأبرزهم "عبد الحميد الكاتب"[4]، الذي صنفت كتاباته كمدرسة في الكتابة، وفيه قال ابن النديم في الفهرست: «عنه أخذ المترسّلون ولطريقته لزموا، وهو الذي سهّل سبيل البلاغة والترسل»[5].

2. الفترة الثانية في عصر بني العباس:

شهد العصر العباسي الناشئ على أنقاض الدولة الأمويّة تراجعا لحكم العرب؛ إذ سيطر الفرس على الحكم في بغداد وتقلّدوا المناصب العليا وأمسكوا زمام الأمور، فعمّت الروح الفارسية في العصر العباسي في بلاط الحكم، وعاش الخليفة في بلاط ملئ بالترف ونمط العيش الفارسي، مما نتج عليه اختلاط العرب وتأثّرهم بغيرهم من الأمم الأخرى كالفرس والهند واليونان، وقاموا بترجمة مؤلفاتهم

[1] ابن النديم، الفهرست، ص: 131.

[2] ينظر: شوقي ضيف، مرجع سابق، ص ص:452-453.

[3] ابن النديم،الفهرست، ص: 45.

* للاطلاع على نماذج منها ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي، ص: 456-465.

[4] ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ص: 465.

[5] ابن النديم، الفهرست، ص:117.

للعربيّة[1].وهذه الأحداث لم تؤثر فقط على الجانب السياسي والاجتماعي؛ بل كان لها بالغ الأثر على الجانب الأدبي في تلك الحقبة؛ إذ تأثر النثر العربي بذلك وامتزج مع رؤية وتفكير، وطريقة تأليف تلك الأمم، فصار النثر العربي متعدد الأنواع، منه ما هو نثر فلسفي،أو نثر تاريخي، أو نثر أدبيّ خالص، وكان النثر إما امتدادا لما هو موجود قديما كالخطابة على اختلاف أنواعها والتي آلت للذبول مع التقدم في العصر، وأبرز ما ظلّ منها الخطب السياسية وخطب الوعظ لاهتمام البلاط بها ودعمها[2]. والمناظرات الكلاميّة التي اتّسعت في هذا العصر؛ إذ كان لهم _المعتزلة بصفة خاصة_ دور كبير في النّهوض بالنثر العباسي في مناظراتهم وحججهم للفرق الأخرى[3].

والفضل في ذلك يعود للمتكلمين بالدرجة الأولى، الذين لهم ثقافة واسعة في شتى الميادين والمجالات الفلسفية أو أخبار القرون الماضية، أو الأمثال السائرة وغيرها*، أو مبتكرا لا عهد للعرب به على شاكلة ما جاء في كتابات سهل بن هارون للجاحظ[4].ومن القسم الثاني انبثقت وتشكّلت الأنواع السردية الكبرى في التراث العربي ومنها نذكر:

✓الخرافة:

من أهم الأشكال السردية البارزة في العصر العباسي "الخرافة"، وورد هذا المصطلح في المعاجم العربية القديمة،ومن ذلك ما جاء في اللسان؛ إذ جعل الخرافة حديث الليل وهي:«ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستملح، ويتعجب منه»[5].وقال عنها أيضا:«الحديث المستملح من الكذب...وفساد العقل من الكبر»[6]، والكذب بالأساس نوع من أنواع فساد العقول وهذه التعريفات اللغوية الواردة في اللسان تتفق مع التعريف الاصطلاحي الذي ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو من

[1] ينظر:شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الأدب العربي، ص:121_124.

[2] المرجع نفسه، ص:125_127.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص:127.

* للبحث أكثر عن دور المتكلمين في النهوض بالنثر العباسي في فن المناظرات العودة لكتاب الحيوان للجاحظ.

[4] ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الأدب العربي،ص:125.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مادة خ رف، ج:5، ص:51.

[6] المرجع نفسه، ص:51.

أنّ:«موطن الخرافة هو الليل»[1]، فالخرافة إذا هي سرد لأحداث غير حقيقية بتوظيف الخيال والابتعاد عن الواقع، تحكى في الليل بهدف السمر.

والباحث في أصول الحكاية الخرافية يجد أنّها ذات أصول متقدمة حتى نمت واكتملت في عصور متأخّرة إلاّ أنّها كانت موجودة منذ قدم التاريخ العربي؛ إذ كان الإنسان الأوّل يلقيها ليلا في مسامراته ذلك أنّها تحوي في طيّاتها ترسبات قديمة تتعلق بعلاقة الإنسان البدائي بالكون والطبيعة والغيبيات[2]، فالعربي قديما كان يلجأ لهذا النوع من السرد لشرح ومحاولة فهم ما استعصي عليه من ظواهر طبيعية أو غيبية عجز عقله عن استيعابها.

ويمتاز هذا النوع السردي_الخرافة_ بخاصيتين متناقضتين «أوّلهما:انتماؤها إلى نتاج الخيال والهذيان والوهم وثانيهما خضوعه للإسناد الذي يفترض صحة انتساب القول لقائله»[3]، بهذا يوهم السارد متلقي خرافته بصدق أحداثها موظفا خاصية معروفة عند العرب قديما هي السند.

والخاصيتان السابقتان صارتا ميزة للحكي الخرافي؛ إذ صارت كل حكاية يتم فيها إسناد مالا حقيقة له_الحدث الخيالي الوهمي_ إلى ما لا وجود له_رواة لا وجود لهم_.

كما يعتمد الحكي الخرافي "السرد الخرافي"بالدرجة الأولى على أسلوب القص على لسان الحيوان؛ إذ يأخذ فيها الأخير دور البطولة في إطار فعالية السرد، وتوظيفه يُمثل رمزا يعكس واقع الإنسان في مواقفه وصفاته وعواطفه محاكيا له؛ أي أنّ الترميز الحيواني لأفكار الإنسان وتصوراته ميزت جمالية تختص بها الخرافة، وقد أشار كيليطو إلى ذلك بقوله:«من المعلوم أنّ الحكمة في الخرافة توضع على ألسنة الحيوان طبعا هناك من يحرك الأمور، لكنه يتوارى مانحا للحيوانات ملكة النطق. فإلى أيّ حد يمكن هنا أن نتحدث عن "المحاكاة"؟ مرة أخرى، تقوم هذه المحاكاة على إسناد الخطاب اللائق بنمط الشخصية التي يمثلها، الخرافة"تحاكي"القيمة الرمزية التي يجسّدها كل حيوان ضمن مجموع الحيوانات، كل خطاب ينطق به حيوان يكون مطابقا للموقع الذي يحتله هذا الأخير في مجمع الحيوان

[1] عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دار توبقال، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت)، ص:11.

[2] ينظر:عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة–قطر، ط:1، 2002، ص ص:54،55.

[3] المرجع نفسه، ص:65.

والدور الذي يلعبه فيه»[1]، فالحديث على لسان الحيوان لا يكون عبثا وتلقائيا، بل يتحرى السارد التواري خلف حيوان تتناسب طبيعته والأحداث التي يريد سردها على لسانه.

وتصنف الخرافة في سرد العامة كون رواتها ومتلقيها من العامة، ولم تلق الرّواج في مجالس الخاصة؛ إذ اعتبروها مجرد أسمار لطيفة لا غير، ويعود السبب في ذلك فيما يرى بلاشير إلى أنّها:«لم تصنع...قط للعقول الرصينة»[2].

وتصنيف الخرافة كنوع سردي تشكل في العصر العباسي لا ينفي وجوده سابقا؛ إذ عرف العصر الجاهلي السرد الخرافي كحكاية"أساف ونائلة"اللذين مُسخا حجرين لاقترافهما إثما في الكعبة[3]، كما كان هناك العديد من الخرافات المبثوثة في ثنايا الكتب أمثال كتب الطبري والأصفهاني، والمسعودي، وابن كثير وغيرهم، أمّا في صدر الإسلام فقد ورد أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم كان يروي أحداثا تصبُّ في خانة الخرافة ومن ذلك "حديث خرافة"[4]و"قصة الجساسة"[5]؛ إذ أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم لم يحظر الحكاية الخرافية من الدخول إلى ميدان الأخبار المعروفة في ذلك الوقت سواء كان في أمر الجن (حديث خرافة) التي توافق ما كان يحدث به الرسول صلى الله عليه وسلم عن المسيح الدجال[6]، أوما انتشرت فيما بعد من القصص العربية التي تتحدث عن الجن والنبوّة.

ويمكن أن نخلص في الأخير إلى أنّ الخرافة كانت متداولة في القرون الأربعة الأولى الهجريّة؛ إلاّ أنّها كانت مرتبطة بالعامة بعيدة عن الخاصة، هذه الطبقة التي غيبت هذا النوع السردي وسكتت عنه، ولهذا نجد أنّ جلّ الخرافات قد ضاعت وما وصلنا إلاّ القليل منها مثل: "ألف ليلة وليلة"وكذا خرافات الجهشاري وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر وغيرهم[7]، وكذا

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، المقامات_السرد والأنساق الثقافية_، تر:عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_المغرب، ط:1، 1993، ص ص:133_134.

[2] ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي،تر:إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،1974، ط:3، ص:409.

[3] ينظر:عبد الرحمان السهيلي، الروض الأنف في شرح السيرة النبوية، تح:عبد الرحمان الوكيل، مطبعة النصر، القاهرة، ط:1،(د.ت)، ص:364.

[4] ينظر:مسلم، الصحيح،مطبعة الحلبي، القاهرة، (د.ت)، ج18، ص:78،83.

[5] ينظر:عبدالله إبراهيم، النثر العربي القديم_ بحث في البنية السردية_، ص:56،63.

[6] ينظر:المرجع نفسه، ص ص:64-65.

[7] ينظر: عبدالله إبراهيم، النثر العربي القديم_ بحث في البنية السردية_، ص:69.

كتب الخرافات التي أوردها ابن النديم تحت مسمى«أسماء خرافات تُعرف باللقب لا نعرف من أمرها غير ذلك»[1].

✓**السيرة الشعبية:**

يدل مصطلح السيرة الشعبية «على مجموعة من الأعمال الروائية ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف فنية متماثلة»[2]، وتعدّ السيرة الشعبية من أهم الأشكال السردية العربية القديمة،والتي كانت«ترتكز على حدث أو بطل. وقد يكون هذا الحدث اجتماعيا، أو سياسيا، أو نفسيا، وقد يكون البطل طفلا صغيرا أو فتى يافعا، أو بطلا شعبيا قوميا وتاريخيا»[3]، فالسيرة الشعبية نوع يُغذيه المخيال الشعبي، ويسوغه في أحداث ووقائع بطولية قوامها بطل ينتمي إلى النظام الثقافي للمحكي الذي خلّده، و يكون إمّا بطلا شعبيا أو تاريخيا أو قوميا.

لقد عرف السرد العربي العديد من السير الشعبية في موروثه الشعبي، وأبرز السير التي لا زالت تدرس لحد الآن سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس، وسيرة الأميرة ذات الهمة، والسيرة الهلالية، والتي لم تكن في الحقيقة إلا أعمالا تاريخية توثيقية؛ حيث تتحدث عن شخصية واقعية تاريخية بسرد حياتها مع إضفاء الصبغة الخيالية على مجريات أحداثها كتوظيف عالم السحر والشعوذة والجان الموجودة في الأساطير القديمة باعتبارها عوالم خيالية خفية[4].

كانت بدايات هذا النوع مرتبطة بسيرة النبيّ محمد صلى الله عليه وسلم، فكانت بمثابة التأريخ لحقائق وأحداث واقعية، ثم تحولت وصارت تحمل في طياتها أبعادا خيالية فأخذت بذلك صبغة أدبية فنية.

ولقي هذا اللون السردي رفضا وازدراء من قبل بلاط الحكم في العصر العباسي؛ إذ اعتبر هذا اللون أدبا للعامة، ورأت أنّها مجرّد«مرويات للعامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن

[1] ابن النديم، الفهرست، ص ص:364_363.

[2] فاروق خورشيد، السير الشعبية العربية، عالم الفكر، مصر، مج:19، ع:2، 1988، ص:249.

[3] طلال حرب، أولية النص _نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت_لبنان، ط:1، 1999، ص:122.

[4] ينظر: فاروق خورشيد– محمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية دراسة فنية نقدية، منشورات إقرأ، لبنان، ط:2، 1980، ص: 33-36.

الثقافة المتعالية التي تعنى إجمالا بأخبار الخاصة وشؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات تدوينا ووصفا»[1]، فراوي السير الشعبية ومتلقيها من العامة لذا لم تلق القبول لدى البلاط الحاكم وهمشت فلم تدون ولم تأخذ حقها من الدراسة في ذلك العصر.

✓**المقامة:**

تتميز المقامة من حيث حجمها بالقصر؛ إذ تكون أقرب إلى ما يُعرف حديثا بفن "القصة القصيرة"، كما تُبنى على حدث قصير يسرُده القاصُّ في مجلس واحد، ومنه اشتقّ لفظ "المقامة"، الذي تعددت التعريفات الاصطلاحيةحوله والتي ترتبط في الأساس بالمعنى اللغوي.

ـ **المقامة لغة** : وردت في المعاجم العربية القديمة تعريفات مختلفة لفن المقامة ومن ذلك ما جاء في اللسان «المقام والمقامة: المجلس ومقامات الناس مجالسهم»[2].

ـ **المقامة اصطلاحا:** تعددت التعريفات لهذا الفن و لكنها تقاربت و جميعها حملت في طياتها دلالة ارتباطها بالمجلس ثم تطورهالتشير بعد ذلك إلى الموعظة والإرشاد والهداية.[3]...، إلى أن صار معناها بعد تأسيسها كنص أدبي خالص قائم بذاته على يد بديع الزمان الهمذاني يعني:«نوعا من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبيّة، غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعية، مما جعل المقامة، لتحقيق هذا الهدف، تقوم على راو وهميّ يختلق متنا وهميا»[4]، فالمقامة إذا مبنية على الخيال، لا تستند لسند صحيح، فالراوي والمتن كلاهما غير حقيقي.

وممن تناول مفهوم المقامة حنا الفاخوري الذي عرّفها بقوله:«شبه قصة تدور حول الكدية والاحتيال وتستخدم لإظهار البراعة اللغوية والأدبيّة»[5]، وزكي مبارك الذي رأى أنّها«أظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع... وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص:247.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة ق و م، ج:12، ص:224.

[3] ينظر: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط:1، 2005 ص:101.

[4] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص: 285.وينظر:عبد الملك مرتاض، (فن المقامات في الأدب العربي)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط:2، 1988، ص:12.

[5] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، لبنان، 1986، ص:616.

فلسفية، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون»[1]، فكلا الباحثين يتفقان أنّ المقامة هي قصة ذات بعد أدبيّ فنّيّ مبنيّة على الكدية والاحتيال.

أمّا شوقي ضيف فقد رأى أنّ فن المقامة: « من أهم فنون الأدب العربي، وخاصة من حيث الغاية التي ارتبطت به،وهي غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير، وهي صيغ حُلّيت بألوان البديع، وزُيّنت بزخارف السجع، وعُني أشدّ العناية بنسقها ومعادلاتها اللفظية، وأبعادها ومقابلاتها الصوتية»[2]، مانحا إياها بعدا تعليميا وأهميّة كبيرة كفن أدبيّ عربي، تتسّم بزخرفة و رونق الأسلوب.

والمقامة كجنس سردي عربي قديم لقيت اختلافات عدة في إعطاء مفهوم محدّد لها بعيدا عن بقية الأنماط_ الأنواع _ الأخرى، فذهب كيليطو إلى أنّها«ليست حكاية خرافية. فليس للحكاية الخرافية مؤلف، ومن العبث محاولة الوصول إلى نسختها الأصلية، وما يمكن هو مساءلة الراوي الحالي الذي استقاها من رواة تضيع لائحة أسمائهم في ماض يتزايد بعدا. وعلى العكس، فقد رأت المقامة النور في لحظة محددة، ولها مؤلف،ولهذا المؤلف سيرة يمكن الرجوع إليها»[3].

ولا تتوقف إشكالات السرد المقامي عند المفهوم وحسب؛ بل امتد الاختلاف بين الباحثين حول أصولها ونشأتها الأولى، فقد أشار الحريري في مقدمة مقاماته إلى أنّ "بديع الزمان الهمذاني" هو مبتكر هذا الفن «فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان»[4].

وذهب عديد الباحثين هذا المذهب كالقلشنديّ*، إلاّ أنّ زكي مبارك عاد ليفجر من جديد إشكالية أصل وإبداع فن المقامة، والذي قاده بحثه للقول بأنّ ابن دريد اللغوي (ت 321هـ) هو مبتكر هذا الفن لا الهمذاني «وقد وصلت إلى أنّ بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنّما مبتكره ابن دريد».[5] وكانت حجته على ذلك نص الحريري الذي قال فيه:«ولما رأى أبا بكر محمد بن

[1] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة_مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص ص:199_200.

[2] شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط:3، 1973، ص:05.

[3] عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ص:05.

[4] الحريري، مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:4، 2005، ص:11.

* للبحث في موقفه ورأيه ينظر: القلشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ، المطبعة الأميرية، مصر، ج14.

[5] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري،المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط:2، 1975، ج1، ص:198.

الحسين دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنّه استنبطها من ينابيع صدر الكدية تذوب ظرفا وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى، وعطف مساجلتها، ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبو الفتح الاسكندري وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلع منها كل طريفة ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية وخص أحدهما بالرواية»[1].

وما ذكر في زهر الآداب لم يذكر في أيّ كتاب آخر من كتب التراجم مما جعل كيليطو الذي رأى أنّ كلام الحصري محير فقال:«تبدو الموازنة التي أقامها الحصري بين المقامات والأربعين حديثا لابن دريد لغزا مثيرا للحنق، فمن جهة وحده الحصري يذكر هذه الأحاديث التي لا يُشير إليها أيّ مؤلف من مؤلفي التراجم ومن جهة أخرى يتحدث عنها كما لو أنّها كانت معروفة والوصف الذي يعطيه عنها يترك انطباعا بأنّه قد اطلع عليها»[2].

كما نجد من الباحثين أيضا من خالف زكي مبارك في موقفه ورأى أنّه لا يمكن جعل الأسبقية لابن دريد ونفى الأوليّة عنها وجعل فروقا بينها،وخلص إلى أنّ لابن دريد أحاديث تختلف كثيرا عن مقامات الهمذاني في وجوه عدة منها الهدف فالأحاديث جاءت تعليمية أما المقامة فلا تعتمد ذلك،كما تختلفان في أسلوب الرواية؛ إذ تقوم أحاديث ابن دريد عن العنعنة ، أما المقامات فتوظّف راو واحد هو عيسى ابن هشام[3].

ويمكن القول أنّ فن المقامة كغيره من الأنواع السردية العربية القديمة قد نما وتطور إلى أن اكتمل في صورته النهائية على يد الهمذاني، طبعا إذا اعتبرنا أنّه الرائد المبدع لفن المقامة لا الرائد زمانا في التأليف فيها؛ إذ أنّ هناك فرق بين الريادة الإبداعية والريادة الزمنيّة، فإذا كان المقصود من الأولى _الإبداعية_ اكتمال النوع الأدبي، فإنّ الثانية _الريادة الزمنية _ تحيل على المحاولات الأولى غير المتميزة فنّيّا كنمط من القول وهذا ما وضحه عبد الله إبراهيم في قوله:«إنّ الريادة الإبداعية شيء والريادة الزمنية شيء آخر ففيما تحيل الثانية على المحاولات تندرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على الموهبة الخلاقة التي تخترع نمطا جديدا

[1] الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: زكي مبارك ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:1، ج1، ص:315.

[2] عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ص:95.

[3] للتوسع في موقفه ينظر:عباس مصطفى الصالحي، فن المقامة بين الأصالة العربية والتطوّر القصصي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، 1984، ص:13،25.

للتعبير، يكتسب قوته وديمومته من قدرته على تأسيس قواعد محددة البناء، وفيما ترتبط الريادة الزمنية بالمحاولات غير المتميزة فنيا لنمط من أنماط القول تقترن بالريادة الإبداعية بالمثال الذي اكتسب قوته المعرفية ليكون نسيجا يُحتذى به».

وللسرد المقامي مجموعة من الخصائص والميزات يمكن إجمالها في النقاط الآتية[1]:

_ يكثر فيها القصص، لكنها ليست قصة فنية وليس فيها من القصص إلا الشكل الظاهر فلها بطلان أحدهما الراوي والآخر البطل المكدي.

_ يختار كاتب المقامة لمقاماته بطلا تدور حوادث المقامات حوله، وراويه يروي تلك الأحداث، فبطل مقامات بديع الزمان الهمذاني أبو الفتح الإسكندري، وراويها عيسى ابن هشام.

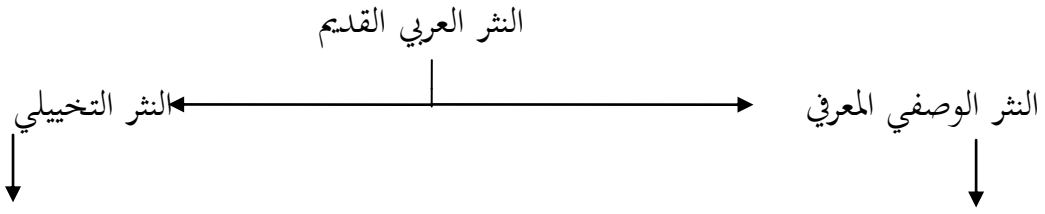
_ أسلوب المقامات يكثر فيه الصناعة اللفظية من جناس، وطباق، والتزام تام بالسجع.

_ تغلب على ألفاظ المقامة الغرابة.

_ للمقامات فائدة تعليمية، فعندما يحفظها طلاب الأدب واللغة فإنها تزودهم بذخيرة لغوية مفيدة.

_ يدور أغلبها على الاحتيال والكدية، والتجوال بالبلدان لجلب الرزق.

وعموما يمكن إجمال النثر العربي القديم بأنواعه وأشكاله المختلفة في قسمين نوضحهما بالمخطط الآتي[2]:



مثال ذلك ماجاء في أدبي الجاحظ والتوحيدي والهدف منه هو إيصال معرفة إلى المتلقين وله غايات مختلفة.

مثاله المقامات والسير والحكايات الخرافية والهدف منه إثارة النّفس من خلال استوحاء الأحداث التي يعاصرها وربطها بالمرجعيات الثقافية العامة التي تؤطره وتؤثر فيه فيعبر عنها على نحو غير مباشر، والغاية منه أدبية بالدرجة الأولى.

[1] ينظر:شوقي ضيف، المقامة، ص:9.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم –بحث في البنية السردية– ،ص:5.

يمكن أن نلخص ما جاء في هذا الفصل بأنّ الأمة العربية وكغيرها من الأمم عرفت سرودا تنقل ثقافتها وتعبر عن وضعها بأبعاده المختلفة الاجتماعية و الديني و السياسية ... وشهدت تطورا عبر العصور المختلفة فبدأت بسيطةمضطربة ثم تطورت و نمت حتى تكوّنت و تشكلت في الصورة التي نعرفها ها اليوم، و قد ساهم في ذلك نزول القرآن الكريم الذي يمكن اعتباره صورة كاملة لنص سردي بكامل مقوماته، وما كان للإسلام من دور في تطور المجتمع العربي وانتشار للكتابة مما ساهم في الحفاظ على هذا الميراث وتناقله عبر العصور المتلاحقة، وما لذلك من تأثير في تطور وتكون النصوص إضافة لإسهام انتشاره في باقي البلدان فارسية أو رومية أوغيرها فأدى إلى تداخلها مع العرب وانفتاح رؤاهم ونظراتهم حتى تكونت الأنواع السردية الكبرى التي لا يختلف الباحثون في وجودها ومكوّناتها وكان العصر العباسي العصر الثري بهذه النصوص التي بنيت على التراث العربي ملقحا بمعارف أجنبية خاصة الفارسية ، ومن أهم سرود هذا العصر فن المقامات لدى مختلف المؤلفين وأبرزهم الهمذاني.

الفصل الثاني

نظرية التلقي الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية

أولا: الأسس الفلسفية لنظرية التلقي

1- في الفكر الغربي

- فن التأويل
- الفلسفة الظاهراتية.(الفينومينولوجيا)
- الشكلانية الروسية.
- البنيوية.
- التفكيكية.

2-في التراث العربي.

ثانيا:جماليات التلقي(جهود الرواد)

1- جهود هانز روبرت ياوس:

- أفق التوقع.
- المسافة الجمالية

2- جهود فولفغانغ إيزر

- فعل القراءة
- القارئ الضمني
- الفراغات

أوّلا_ الأسس الفلسفية المؤثرة في نظرية التلقي:

نظرية التلقي وكغيرها من النظريات النقدية تقوم على مجموعة من المبادئ والإجراءات، والأكيد أنّ هذه النظرية لم تولد من عدم؛ بل قامت على أصول الفلسفة التي أثرت فيها، ف:«معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية؛ على حين أنّنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبية، وما ذلك إلاّ لأنّ الأدب ليس معرفة علميّة مؤسسة تنهض على المنطق الصارم والبرهنة العلميّة؛ ولكنّه معرفة أدبيّة جماليّة أساسها الخيال والإنشاء، قبل أيّ شيء آخر»[1].

وعليه فإنّ لنظرية التلقي إرهاصات فكرية ونقدية قامت على نقد سابقاتها، خاصة الدراسات التي ركزت على شخصية المؤلف والنص المهملة للقارئ، ومن ثمة بُدئ البحث عن طريق جديدة لفهم ما يقرأ فهما صحيحا، فأعلن "رولان بارت"موت المؤلف، وبذلك تجاهل دوره في قراءة النص وتفسيره، ما فتح المجال لبحوث ودراسات تتخذ من القراءة والتلقي محورا للتنظير والتطبيق، فظهر اتجاه جديد في النقد يدعو إلى التركيز على القارئ ويبعد سلطة المؤلف[2].

وفي ما يلي سنحاول البحث في الإرهاصات الأولى لجماليات التلقي في الدرسين العربي والغربي قديما وحديثا.

1- في الفكر الغربي:

لا اختلاف بين الدارسين والمهتمين بالشأن النقدي في الغرب كما عند العرب أنّ نظرية التلقيلا تعبّر عن توجه جديد كليّا؛ بل هي متصلة بأفكار سابقة ضاربة في القدم مبنيّة عليها ، ومن ذلك ما ذهب إليه فلاسفة اليونان في خضم حديثهم عن المحاكاة، فهي عند أفلاطون عملية انعكاس

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد – متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها-، دار هومة، الجزائر،(د.ط)، 2002، ص:79.

[2] ينظر:سامي إسماعيل، جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2002، ص:27.نقلا عن:محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع:13، جوان 2013، ص:54.

لانعكاس، تحاكي عالم المثل البعيد عن الإنسان، الباحث عن الحقيقة، وبذلك فالتلقي عنده عملية ذهنيّة عقلية، والمعنى فيه هو مقاربة شبحيه للحقيقة، يقوم على مبدأ المحاكاة الثانية لعالم المثل.[1]

أمّا تلميذه أرسطو فقد ربط المحاكاة بالخلق الفني، باعتبار العمل الأدبي يحاكي ويصور الواقع البشري مؤثرا في المتلقين بشكل مباشر لمحاكاته لحياتهم وواقعهم، وجعل لذلك وظائف أبرزها الوظيفة التطهيرية* للفن وتتجسد في الأثر الذي يُحدثه العمل الأدبي في المتلقين، وما يتركه من استجابة لديهم تخلص المتلقين من الانفعالات السلبية من جهة، وتسموا من جهة أخرى بالفن ووظيفته، مؤكدا على قدرة النص على التأثير لمشابهته للحقيقة، وهذا المفهوم ناتج عن رؤيته للمحاكاة المخالفة لرؤية أفلاطون، فهي عنده«ليست لعمل كامل فحسب؛ بل لأمور تحدث الخوف والشفقة، وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير ما توقع، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فغنها تُحدث _على هذا الوجه_ روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق»[2].

فالفنُّ عند أرسطو إذا هو محاكاة للواقع وتطهير للنفس البشرية من الخوف والألم والشرور، ويتجسّد ذلك بمخالفة توقعات المتلقين، فيظهر هاهنا اهتمام أرسطو بالاستجابة في العمل الفني، دون إهمال أي عنصر من عناصر العمل الأدبي؛ إذ جعل له – الفن – وظيفة، وللمبدع كذلك الذي يهدف للتأثير في المتلقين و و ضمان الاستجابة التي تصدر عنهم.

وهنا يبرز تأثير فلسفة أرسطو في أصحاب جماليات التلقي وبخاصة "ياوس" في رؤية الجمالية من خلال الحديث عن أفق التوقع والمسافة الجمالية، وفي حديثه عن العلاقة بين النص والجمهور[3].

---

[1] ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)،2013، ص ص:18-19.

* "التطهير" مصطلح ذو أصل يوناني يلفظ ب"كاتارسيس" وترجم إلى كلمات مختلفة كالتطهير والتنقية ، والتنظيف، وهي من المفردات الطبية اليونانية التي تعني تنقية وتطهير وتفريغ على مستوى الجسد والعاطفة، ثم تطورت اللفظة إلى أن أخذت بعدا فلسفيا جماليا له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الأدبي أو الفني، أو الاحتفال عند الممارس والمتلقي كل من جهته.ينظر:على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر_أبحاث في اللغة والأدب الجزائري_، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع:3، 2006، ص:144.

[2] أرسطو، فن الشعر، تح: شكري عباد، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ط)، 1967، ص:68.

[3] ينظر:محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، ص:45.

لقد كان لأرسطو حديث عن عملية القراءة والتلقي و رأي فيها في الدرس النقدي اليوناني القديم؛ حيث« اهتم أرسطو في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة وهي:النص الأدبي، الكاتب والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية تفاعلا يؤدي إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة الكاتب، ومن أجل هذا ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر، وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي – عنده- أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته، إلاّ إذا كانت براعة الشاعر وممتلكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور»[1].

أما الفلاسفة "السفسطائيون" فقد اعتمدوا الجدل ومنطق الحوار والخطابة، وأعطوا أهمية كبيرة للسامع -المتلقي- ، ذلك أنّ الهدف من الحوار الجدلي التأثير في المتلقي لشد انتباهه وإقناعه، مرجحين طريق "الظن" الذي قال به "بارمنيدس"، واعتبروه الوجه الآخر للحقيقة، فجعلوا "الظن" وهو مفهوم قريب جدا من التأويل،مدخلا أساسيا لتحقيق غرضهم بجعل المحتمل حقيقة واقعة، وقد نشطت فلسفتهم الإقناعية على هذا الأساس وعلى هذا كان ذلك النشاط في جعل المحتمل حقيقة عن طريق الإقناع أصلا من أصول التأويل[2].

هذا جزء مما هو موجود في الفلسفة اليونانية القديمة المؤثر في جمالية التلقي، وتتابعت الإرهاصات واختلفت باختلاف العصور والنظريات، ولعل أبرزها ما حدده "روبرت هولب"[*] وسنحاول تتبع أهمها وإبراز دورها وتأثيرها على رواد نظرية التلقي.

أ- الهرمينوطيقا أو فن التأويل:

التأويل أو فن التأويل،أو نظرية التأويل، أو الهرمنيوطيقا(Herméneutique)بالمفهوم الغربي، هذا المصطلح الأجنبي - الذي تعود جذوره إلى أقدم الحضارات الإنسانية- يمثل التعبير الإنجليزي

[1] محمود عباس عبد الواحد، مرجع سابق، ص:45.

[2] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط:1، 1997، ص ص:23_24.

[*] تحدث روبرت هولب على مجموعة من الاتجاهات والنظريات المؤثرة في نظرية التلقي وهي: الشكلانية الروسية، والبنيوية، والظهاراتية، والهيرمينوطيقا، وسوسيولوجيا الأدب. ينظر:روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص:48.

للكلمة اليونانية الكلاسيكية (hemeneus) (هرمس)، وتعني المفسر أو الشارح[1] وظهر استخدام هذا المصطلح في الدراسات الدينية القديمة لشرح الكتاب المقدس وتفسيره من خلال مجموعة من القواعد والمعايير التي تضبط هذه العملية[2]، كما يعود استخدامها أيضا إلى العصر القديم في أورقة الأثنين الذين أصبحت لغتهم لا تفهم بيسر لتباعد الزمن، وكان ذلك نحويا في بدايته من خلال شرح وتفسير الألفاظ والتراكيب القديمة بألفاظ وتراكيب جديدة للحفاظ علىالمعاني،ثم انتقل إلى عالم المجاز فصار تأويلا للعلامة التي أصبحت غريبة في الزمن المتأخر لتكسب دلالة جديدة[3]، بعدما كان محصورا على النصوص الأدبية والفنية في العصر الكلاسكي عند اليونانيين[4].

من خلال ما سبق يتضح أنّ فن التأويل جاء كمحاولة لفهم النصوص الدينية، ثمّ توسع ليشمل ما استعصي من كلمات ثمّ أخذ بعدا مجازيا بمنح العلامات الغريبة دلالات جديدة.

فالهرمنيوطيقا؛ أو فن التأويل في الدراسات الأوروبية هي في الأصل مباحث لغوية هامة تم نقلها من مجال، دراسة النصوص الدينية إلى مجال دراسة النصوص الأدبية في النظرية النقدية المعاصرة[5]. الأمر الذي يدل على التعانق والتداخل بين العلوم والمعارف.

وتعتبر الهرمينوطيقا من أبرز المباحث المؤثرة في نظرية التلقي، ومن النقاط المؤثرة نذكر ما قدمه شلايرماخر ودلتاي الذين يريان أنّ« الجزء لا يفهم إلاّ من خلال الكل والعكس صحيح، فمعنى الكلمة مثلا لا يتضح إلا في سياق الجملة...،وأنّ الفهم لدى المتلقي هو وسيلة التواصل بين الأنا والأنت؛ حيث يكتشف الواحد منهما الآخر»[6].

---

[1] دايفيد جاسر، مقدمة في الهرمنيوطيقا،تر: وجيه قناصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:21.

[2] ينظر: يوسفي يوسف، النظام اللغوي في القرآن الكريم، مقاربة قصدية سورة الكهف أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانية، وهران، 2013-2014، ص:14.

[3] ينظر: مصطفى الكيلاني، وجود النص نص الوجود، الدار التونسية للنشر، (د.ط)، 1992، ص:34. نقلا عن: على ضيدان إبراهيم، مفهوم القصد بين التراث العربي الإسلامي والمناهج الأوروبية الحديثة، عبد القاهر الجرجاني، أنموذجا، مجلة الأستاذ، العدد2010، المجلد الأول، 1435هـ - 2014م ص:104.

[4] يوسف يوسفي، النظام اللغوي في القرآن الكريم، ص:16.

[5] نصر حامد أبو زيد، النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، (د.ب)، ط1، 1995م، ص:112.

[6] سامي إسماعيل، جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر، ص:76،78.نقلا عن: محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، ص:58.

كما يعود الفضل لهما في الخروج من الفهم القاصر للنص الديني والإنجيل؛ حيث صار المعنى متسعا على يدهما من خلال وضعهما لقواعد وإجراءات تساعد القارئ على فهم النص فهما صحيحا، وحولا نظرية المعنى من المعنى الواحد إلى نظرية المعنى المتعدّد؛ أي من التأويل الموحّد إلى تعدّد التأويلات بتعدد القراءات[1].

وبعد ما كان الاهتمام منصبا على كيفية فهم النص الديني، انتقل الأمر إلى الاهتمام بفهم النصوص الأدبية كذلك، ويعود الفضل في ذلك كما أسلفنا إلى "شلايرماخر" و"دلتاي" أوّلا، ثم إلى كل من "غادامير"و"هيدغر" الذين قاما بتطوير هذه الرؤية؛ حيث صار النص من منظورهم لا يحتمل دلالة واحدة فقط؛ بل له عدة تأويلات وقراءات تختلف باختلاف المتلقين، فكانت الدراسات الهرمينوطيقية لدى كل روادها – ماخر، ودلتاي، وهيدغر، وغادامير، وغيرهم- تقوم على ثلاث قضايا رئيسية هي[2]:

- ✓ طبيعة النص.
- ✓ ماذا يعني أن نفهم نصا.
- ✓ الكيفية التي يكون من خلالها الفهم والتأويل محدّدا من قبل افتراضات واعتقادات الجمهور الموجه إليهم النص المؤول.

ولعل "هانز جورج غادامير" الأكثر تأثيرا في رواد نظرية التلقي، وهو من بنى رؤيته الهرمينوطيقية على جدل علوم العقل بدءا من الأنطولوجيا الهيدغيرية، وكذا الاتجاه للقضايا الابسيتمولوجية، وبذلك ظل غادامير وفيا لآراء هيدغر الأنطولوجية ومسألة اللغة والتناهي الذاتي بصفة خاصة، والذي يُكشف عنه انطلاقا من التجربة التاريخية[3].

استفاد "غادامير" من المنظرين الذين سبقوه في البحوث الهرمينوطيقية؛ حيث انطلق من إعادة طرح الأسئلة المنهجية بالتركيز على عملية الفهم في حدّ ذاتها، في حيثياتها وبعدها التاريخي، والتاريخ

[1] ينظر: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط:1، 2009، ص:17.

[2] مصطفى بيومي، إشكالية قراءة التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع:63، 2004، ص:73.

[3] ينظر: اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2011، ص:132.

عند غادامير مرتبط بمسألتين هما: إنارة وتنوير وضعيتنا الوجودية الخاصة، و الوعي بتناهينا وحدودنا النظريّة[1].

ففهم النص وتأويله حسبه يتم انطلاقا من سيرورته التاريخية، وما لذلك من دور في توجيه استراتيجيات القراءة

وبرؤيته هذه كان له التأثير الكبير على رواد نظرية التلقي وبخاصة رؤية"ياوس"، وسماها غادامير بـ «"الأفقان"؛ أي أفق أصول النص التي تبعد عنا حوالي ألفي سنة، وأفق القارئ المعاصر الذي يسعى أن يكون للنص معنى في الزمان الحديث»[2]. وهذه الرؤية تنطلق من فكرة مفادها، أنّ للقارئ شخصيته في جميع جوانبها الاجتماعية،والثقافية، و...، وجب عليه الاستعانة بها في تحليل النصوص وعدم عزلها- أي فهم النصوص كمادة معزولة بذاتها- لأنّه يحمل في طياته جوانب كثيرة تجسّدها اللغة الموظفة، فيحاول محاورتها والتجاوب معها، فيتداخل الأفقان؛ أفق النص وأفق القارئ. وما ينجم عنها من اختلاف في المعنى باختلاف خصوصية القراء وآفاق انتظارهم[3].

واستفاد ياوس من مفهوم الأفق لدى "غادامير" في نظريته، والمقصود بأفق الانتظار هنا-لدي غادامير- أنّ فهم أي عمل أدبي تشمل توقعات متعدّدة، ذلك أنّ العمل الأدبي يسعى دائما إلى مخالفة معايير القراء عن موضوع ما.[4]

فنظرته في أفق التوقع أو الانتظار لم تتوقف على معايير سابقة يحملها القارئ عن العمل الأدبي فحسب؛ بل ربطها أيضا بالزمن أو التاريخ، فذهب إلى أنّ هذا المعطى غير ثابت مستقل عن ذات المتلقين-القراء-؛ بل هو متغيّر.فالماضي يفهم فهما مختلفا وجديدا بحسب الأفق الحاضر أو الراهن، وفهمهما- الحاضر والماضي- هو نتاج التفاعل بين اللحظتين الزمنيتين، وعليه فإنّ فهمهما يختلف باستمرار[5]. وعليه فإنّ العلاقة بين النص والقارئ حسب رؤية "ياوس" تخضع لمنطق السؤال والجواب؛

---

[1] ينظر: اليامين بن تومي، مرجع سابق، ص: 133.

[2] ديفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، ص:32.

[3] ينظر:سعد البازغي وميجان االرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط:5، 2007، ص ص:92_93.

[4] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:102.

[5] ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:46.

إذ يصبح النص جوابا عن سؤال، فلا يرى القارئ بنص ما إلا ما يعنينه، والجواب الذي يقدمه النص لسؤال القارئ لا يكون كافيا تماما ، فالنص كذلك يطرح على القارئ أسئلة وجب الإجابة عنها، وعليه فإنّ منطق السؤال والجواب يقدم في شكل جدلي من القارئ للنص ومن النص للقارئ.[1]

ومن الباحثين الهرمينوطيقيين المؤثرين أيضا في مدرسة التلقي الألمانيّة عامة ورؤية "أيزر"في مسألة الفجوات والفراغات النصية خاصة "بول ريكور"، الذي يرى أنّ النص منفتح على الدوام، وإمكانية استعادته لذاته بشكل متجدد مقابل التأويلات النهائية والفعلية التي تمنحه معنى ما، وفي مقابل ذلك يعتقد بوجود تأويل موضوعي للنص يخلوا من تدخل المؤول ورؤيته، كل ذلك في سبيل إيجاد علم لتفسير النصوص اعتمادا على منهج موضوعي صلب[2].

ولا يعني ريكور هنا الذات بوصفها عقلا فعالا؛ وإنّما بعدّها فعلا تأويليا، وفاعليّة تواصلية، تتجلى في الآثار التي ترسمها على بياض الصفحات، أو الفنون، أو الثقافات وغيرها، وفهم الذات يتوسطه تفكيك عالم الرموز والفضاء الثقافي، فتلتمس ذاتها، أو تعي عالمها بهذا الاندفاع نحو عالم الأشياء، والعلامات، والرموز[3].

فبول ريكور يرى النص كذات تُبنى على رموز وعلامات، يتم فكها بهدف بلوغ المعنى المراد منها، معتمدا في ذلك على التواصل والتأويل.

فالهرمينوطيقيين عموما منحوا مساحة كبيرة من الحرية لقارئ النص من أجل فهمه وتأويله–إنتاج المعنى–، وقد يؤدي ذلك إلى سوء الفهم، وعليه أوصى "غادامير" بخطوات وجب إتباعها لحل هذه المشكلة وهي[4]:

---

[1]Voir:Hans George Gadamer، vérite et méthode، les grands ligne de d ʼune hermneutique philosophique، lordrephogosophique،édition seuil،paris،1976،p 140،141.

نقلا عن نبيل محمد الصغير، أطروحة فعل القراءة عند فولفغانغ أيزر مقاربة تاريخية المفاهيم، مجلة تاريخ العلوم، الجلفة، ع:6، 2017، ص:54.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص،55.

[3] ينظر:محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات(فصول في الفكر الغربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط:1، 2002،ص:67.

[4]ينظر: إيان ماكلين، التأويل والقراءة(التأويل والحقيقة والتاريخ: مقاربات هرمينوطيقية)،تر: خالدة حامد، مجلة أفق، 2002. نقلا عن: علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي أنموذجا، رسالة دكتوراه، تخصص النقد الأدبي، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، محمد خيضر، بسكرة، 2013-2014. ص ص:197-198.

أولا: ينبغي للمرء ألاّ يحضر إلى وعيه أية أفكار مسبقة قد تؤثر في فعل التأويل.

ثانيا: ينبغي له أن يكون عارفا بعادة حديثة تتمثل في محاباة نمط معين من النزعة التاريخية؛أي النمط الذي يرى النسبية والليبرالية متضمنتين في المقاربات التاريخية بوصفها قيمة موضوعية.

ثالثا: ينبغي إحياء مفهوم الانحياز، الحكم المسبق، وإعادة تقييمه، لأنه اقترن منذ عصر الأنوار(في أوروبا) بالتسرع في التوصل إلى الأحكام والثقة بالمرجعية الإنسانية من دون استحقاق. وحينما يحاول المرء إصلاح الانحياز؛ فإنّه يصلح قيمة التراث والمرجعية بنجاح.

وخلاصة لما سبق ذكره حول الهرمينوطيقا، نجد أنّ لأفكار "غادامير" الأثر البالغ على اتجاه جماليات التلقي والتأثير؛ وتبرز بشكل كبير فيما ذهب إليهفي نظرته للتأويل، وإحيائه للرؤية التاريخية للأدب، المؤدي إلى إنتاج المعنى انطلاقا من مفهوم أفق التوقع أو الانتظار الذي صار مبدءا إجرائيا في نظرية ياوس الجمالية، وكذا مبدأ السؤال والجواب الذي كانت ركيزة أساسية في رؤية أيزر، أمّا "بول ريكور" فقد كانت له اللبنات الأولى في رؤيته للتأويل، وإنتاج والمعنى من خلال ملأ الفراغات أو الفجوات.

وعموما يمكن القول أنّ كلا من الهرمينوطيقا والتلقي قد اهتما بالقارئ أو المتلقي، ويكمن الاختلاف بينهما في أنّ الأولى اهتمت بالقارئ باعتباره وسيلة لفهم النص، فيما اهتمت به الثانية وجعلته طرفا في علاقة ثنائية(النص–القارئ)، يمتزج ويتفاعل معه ليصبح جزءً منه، مشاركا في معناه من خلال توظيف ثقافته وخبراته لبلوغ المعنى فيصبح بذلك منتجا لنص آخر.

ب– الفلسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجيا:

الفلسفة الظاهراتية أو الفينوميولوجيا دراسات ظهرت في مطلع القرن العشرين مناهضة لما جاءت به العلوم التجريبية (الطبيعة) الحديثة والفلسفات التي استبعدت الذات، ودعت للتوجه للموضوع بوصف الظاهرة[1].

1– ينظر محمد بن سعود البشري، فلسفة الشك، أطروحات العقل الفينومنولوجي وشواهدها في الفكر العربي المعاصر، 1434هـ –2013م، ص: 11-25.

وهي فلسفة تقوم على البحث في ماهية الأشياء لا ظواهرها، تدرسها كما يدركها الوعي وتظهر له، أو كما تظهر له في خبرة الذات، وتختلف ترجمتها فهي: ظاهرية وظاهراتية، وظاهريات، وعلم وصف الظواهر الشعورية[1].

وانطلاقا من تركيزهم على العلاقة بين الذات والموضوع، نجد أنّهممنحوا القارئ دورا مهما في الوصول للمعنى بتوظيفه لخبراته القبلية والبعديّة، فالنص عندهم«لا يوجد إلا حينما يتحقق أو يصبح راهنا، ولهذا ينبغي تبنّي وجهة نظر المؤول مرتبطة بنصه هو، وبتداخلاته المحكومة بمكوناته الثقافية والمعرفية الخاصة»[2].

ومن أبزر أعلام الفلسفة الظاهراتية "ادموند هوسرل" و"رومان انجاردن"، والذين كان لهما الأثر الكبير على أصحاب نظرية التلقي من خلال المفاهيم التي جاءا بها واستفاد منها في ما بعد "أيزر" و"ياوس" وحولاها إلى مبادئ وإجراءات، فصار المنظور الذاتي المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا يمكنإدراك الموضوع أو تصوره خارج الذات المدركة؛ فلا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها، وكان لهذه الأفكار أثر كبير في النظريات المركزة على القارئ وبخاصة نظريّة التلقي والتأثير[3].

ومن الرؤى الظاهراتية المؤثرة في نظرية التلقي ما جاء به "انغاردن"في حديثه عن العمل الأدبيّ انطلاقا من العلاقة بين النص والقارئ، المؤسسة على فلسفة الذات والموضوع، والتي ميز فيها بين طبقات العمل الأدبي[*]؛ إذ أنّ أيّ معرفة بالتجربة لعمل أدبيّ ما«ينبغي أن نمسّ أوّلا مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة، ثم ندرك معاني الكلمات المفردة، ثم وحدات الدلالة الكبرى التي تكونها وتحددها، ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر الموصوفة أو المحكية للموضوعات والأحداث الشيئية، هذه الموضوعات تمثل بدورها مستوى خاصا يعتمد المظاهر وتقوم عليه الصفات

[1] ينظر:سعيد توفيق، الخبرةالجمالية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2002، ص ص:20-21.

[2] ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط:1، 2004، ص:15.

[3] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب،ط:1، 2001، ص:34.

[*] تختلف التسميات بين الباحثين لهذه الطبقات، ومن ذلك تسمية ناظم عودة خضر لهذه الطبقات ب: طبقة صوتيات الكلمة،وطبقة وحدات المعنى، وطبقة الموضوعات المتمثلة، وطبقة المظاهر التخطيطية. ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:84،88.

الميتافيزيقية والمثالية الأخيرة، على أنّه ينبغي ألاّ ننسى أن تجربة القراءة مثلا تلتقط الوحدات المتتابعة؛ - أي الجمل-بما تتضمّنه من جميع المستويات»[1].

وهذه الرؤية لدى "انغاردن" أثرت في نظرية التلقي في مسألة الفجوات والفراغات، ومواقع اللاتحديد عند "أيزر"فيما بعد من خلال حديثه عن اللاتحديد الذي يتميز به العمل الأدبي ودور القارئ في ذلك، والذي يقوده إلى القول بصيرورة القراءة[2]؛ إذ يختلف الربط بين هذه المستويات باختلاف القراء، وبالتالي لا يمكن تحديد شكل نهائي لها، وركز في مفهومه هذا- مواقع اللاتحديد- على الطبقة الأخيرة حيث أنّ«طبقة المظاهر التخطيطية هي واحدة من الطبقات التي تتشكّل منها بنية العمل الأدبي، فالعمل الأدبي وكما هو معروف لا يُعنى بالتحديدات الدقيقة؛ بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض؛ أي أنّه يعوّض التفاصيل بإشارات دالة في صياغته اللغوية، وطرائق تمثّل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك، وآلية الفهم ليقوم بعمليّة الرّد والتعليق وملء الفجوات»[3].

ومن المفاهيم المؤثرة أيضا في نظرية التلقي "المتعالي" أو "التعالي" الذي أتى به "هوسرل" ثم طوره "انغاردن" والمقصود به عند الأول:«أنّ المعنى الموضوعي ؛ أي الخالي من المعطيات المسبقة ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصص في الشعور؛ أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»[4].

فالبحث عن المعنى إذا ينطلق من الذات الإنسانية، وذلك من خلال التأمل والفهم الدقيق للظواهر المادية الخارجية" المادة أو الموضوع"، ف"التعالي" لا يتحقق إلاّ به؛ أي من التفاعل بين البنيتين؛ بنية الذات وبنية الموضوع، وهذا التفاعل يقودنا إلى توليد المعنى.

ثم تطور عند الثاني بعدما منحه بعدا إجرائيا بتطبيقه على الأعمال الأدبية، وصار "المتعالي" عنده هو«أنّ الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطية، وهي أساس الفهم، وأخرى

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط:3،1985، ص ص: 213- 214.

[2] ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص: 34.

[3] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص:38.

[4] المرجع نفسه، ص:34. وينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:75.

متغيرة يسميا مادية، وهي التي تشكّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، فالعمل حصيلة للتفاعل بين بنية العمل، وفعل الفهم»[1].

واستفاد "أيزر" من مفهوم "المتعالي" عند "انغاردن" في وصفه للعمل الأدبي؛ إذ رأى أن لكل عمل فني أدبي قطبين: قطب فني مادي، يتميز بالثبات والتشابه بين كل القراء، وقطب جمالي ناتج عن النشاط القرائي؛ حيث تمثل فيه قدرة القارئ الإدراكية وخبرته، ومقدرته الجمالية، والأدبية نسبة كبيرة تؤدي إلى التفاوت في درجات إنتاج الدلالة من قارئ إلى قارئ آخر[2].

ومن خلال ذلك نلحظ تأثير رؤية "إنغاردن" على "أيزر"؛ إذ اعتمد كلاهما على وجود بنيتين أساسيتين لا يتم فهم النص الأدبي وتأويله إلا بتفاعلها، أولى ثابتة تمثل العمل الأدبي في حدّ ذاته بتراكيبه وبُناه المختلفة...، وأخرى متغيّرة تمثّل فعل القراءة وتختلف بين القراء باختلاف تجاربهم، وعليه فإنّ بلوغ قصديه العمل الفني متوقفة على هذا التفاعل.

والحديث عن مفهوم "التعالي" والدور الذي يلعبه في فهم النص يقودنا للحديث عن مفهوم آخر هام في الفلسفة الظاهراتية، ومؤثر في جماليات التلقي، وهو "القصديه"[*]، الذي نشأ على يد "هوسرل" ويمثل عنده العودة إلى الأشياء ذاتها دون الاستعانة بالمعطيات والقيم السابقة؛ فالمعنى عنده يتشكل من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني فقط[3]. فالقصدية إذا مرتبطة باللحظة التي يتعامل فيها المتلقي مع النص- العمل الأدبي- وفقط دون ربطها بمعطيات أخرى، فيتكون المعنى من فهم المتلقي وتفسيره وإدراكه لذاته وللنص؛ أي من خلال تداخل الفهمين الذات والموضوع.

---

[1] بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص:35.

[2] ينظر: فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجارب في الأدب، تر:حميد الحمداني والجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل فاس،(د.ط)،1994، ص:12.

[*] جاء هوسرل بهذا المفهوم بهدف توضيح العلاقة بين الذات والموضوع، وإثبات ترابطهما وعدم انفصالهما عن بعضهما، فهو يرى أنّ المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتّى من محاولة تحليل الأشياء وهي في خارج الذات، وإنّما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بتعرّف العالم ووصفه؛ فالعالم يُدرك في علاقته بالإنسان، لأنّ الوعي لا يكون مستقلا، وإنّما هو دائما وعي بشيء ما. ينظر:محمد عزام التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق- سوريا، ط:1، 2007، ص: 221.

[3] ينظر:بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص:35. وينظر:قاسي صبيرة، النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة،(د.ت)، ص:224.

أمّا "انغاردن" فقد قام بتطوير رؤية "هوسرل" للقصدية ونقلها من طابعها المثالي المجرد إلى حقيقة مادية، تحدد بعدا إجرائيا من خلال العناصر التي يتشكل منها النص الأدبي، جاعلا عملية الفهم مؤسسة ضمن بنية النص الأدبي، فإدراك الظاهرة الأدبية حسب قصدية "انغاردن" قائم على عاملين: أول موجود في ذاتها، وآخر خارج ذاتها، وهو المتلقي[1]. وبذلك لم يعد فهم النص الأدبي مقتصرا على فهم النص وحسب؛ بل تجاوزه للاهتمام بالأفعال التي تشملها الاستجابة للنص، فوجود النص وتحققه متوقف عليها؛ أي على القارئ، باعتبار أنّ العمل الأدبي موضوع قصدي خالص لا وجود له دون مشاركة الوعي[2].

وقد ميز "انغاردن" بين إدراك بنية العمل الأدبي في حد ذاته(تشمل مجموعة الفراغات والفجوات وأماكن اللاتحديد التي تتوزع على الخطاطات النصية)، وإدراك الموضوع الجمالي الناجم عن تحقيق هذه البنية، مؤكدا أنّ عمليات الإدراك أو أفعال القراءة يمكنها أن تحقق صيغا عديدة ومتنوعة من الوجود الملموس للموضوع الجمالي[3].

وهو بذلك يمنح دورا كبير لقراء النص الأدبي والمتلقين له، من خلال إمعان خيالهم لملء الفراغات والفجوات الموجودة فيه، والتي تختلف من قارئ لآخر.وبذلك نجد أنّ "انغاردن" قد منح أهمية ودورا كبيرا للمتلقين في فهم النص الأدبي، بخلاف "هوسرل" الذي جعلها محصورة في ترجمة قصدية النص الأدبي وفقط دون توظيف وتفعيل دور القارئ وقصديته.

وقد كان لرؤية "انغاردن" للقصدية تأثير كبير على المدرسة الألمانية وتجسد ذلك في مفهوم "القارئ الضمني" الذي جاء به أيزر.

وعموما يمكن القول أنّ للفلسفة الظاهراتية تأثير كبير على المبادئ والإجراءات التي أتى بها "أيزر" و"ياوس"، حيث جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في عملية فهم النص وتأويله، ومنحت له

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص:37.

[2] ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، ص:33. وينظر:نبيلة إبراهيم، القارئ في النص(نظرية التأثير والاتصال)، مجلة فصول، القاهرة – مصر، ع:1، مج:5، 1984، ص ص:105-106.

[3] ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية هيدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، إنغاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1992، ص ص:337-338.وينظر:عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:118.

مساحة واسعة في الحكم والتصرف بالعمل الأدبي من خلال ملئه للفراغات الموجودة في النصوص الأدبية، والتي تولد عليها مجموعة من القراء عند "أيزر" وأبرزهم القارئ الضمني.

ج- الشكلانية الروسية:

الشكلانية* منهج من المناهج الحديثة التي أحدثت نقلة نوعيةفي الدراسات النقدية من خلال نقلها الدرس النقدي من التركيز على المؤلف إلى الاهتمام بالنص، وبدأ هذا الاتجاه من خلال مجموعتين هما: حلقة موسكو اللغوية بقيادة "جاكبسون"، وأبوياز(اختصارا لجمعية دراسة اللغة الشعرية) بقيادة "فكتور شكلوفسكي" و"بوريس إيخنياوم"[1].

وكان نشوء هذا التيار بمجموعتيه ناتجا عن اهتمامهم بدراسة اللغة، وكذا الأزمة المنهجية التي عرفتها الدراسات الأدبية السابقة لها(سواء النفسية أو الاجتماعية أو...)التي ركزت على المؤلف في دراساتها النقدية، وهذا ما رفضته الشكلانية جاعلة العمل الأدبي الاهتمام الرئيس لها[2].

ومن القضايا التي تناولها الشكلانيون نظرتهم للأدب التي كانت تركز على كونه تلاعب باللغة، وليس عكسا للحياة ووصفها ؛ إذ يمكن فهمه فهما صحيحا من خلال التركيز على شكل العمل الأدبي وتفسيره، انطلاقا من البحث في العلاقات الداخلية للبنى النصية التي تُرشّحه لكي يكون أدبا، وبناء على ذلك«يتم تصورهم لعملية الإبداع الأدبي على أنّها توتر قائم بين القول العادي، والإجراءات الفنية التي تحرفه عن واقعه أو تغير صورته»[3].

فأصحاب الاتّجاه الشكلي وعلى رأسهم "إيخنباوم" عدّوا اللغة ومستوياتها وطرق توظيفها الأساس في العمل الأدبي، وهي المعنية بالتحليل النقدي ومعرفة كل العمليات المتعلقة بها في النص الأدبي، ما يجعل القارئ يصاب بالدهشة والغرابة منها، وبهذا نجدهم قد ربطوا نظرتهم المرتكزة على الشكل بمشكلة التلقي التي لها مكانة مهمة عندهم، وجعلوا لعملية التلقي الفنية تعريفا دقيقا قائما

* تعددت الرؤى والمشارب الشكلية بتعدد أعلامها ولا يسعنا المقام هنا لشرحها بالتفصيل، لمن أراد التوسع والاستزادة في الموضوع ينظر:نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين- مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط- بيروت، ط:1، 1982.

[1] ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص:26.

[2] ينظر:عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط:2، 1996، ص ص:9-10.

[3] صلاح فضل، مرجع سابق، ص:57.

على نتيجة هامة تمثّلت في أنّ التلقي الفني هو التلقي الذي نشعر فيه بالشكل مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غيره، وهو–التلقي– لا يصنّف كفكرة نفسية يتميز بها شكل من الأشكال الأدبية، بل هو عنصر يدخل في تكوين الفن الذي لن يكون خارج نطاق التلقي[1].

فالشكلانيون الروس إذا ركزوا على الأدوات الفنية التي تساهم في التقريب بين النص والمتلقي، انطلاقا من البناء الخارجي للنص وصولا إلى المحتوى الداخلي الذي يمثّل الإدراك الجمالي للصورة الشعرية، فاهتمامهم لم يكن منصبا على التركيز على أو الجذور اللغوية للعمل الأدبي وتشعيباتها؛ بل اهتموا بالعلاقة بين القارئ والنص بالتركيز على الشكل وتوسيع مفهومه ليشمل الإدراك الجمالي، من خلال تحديد عمل الفن ووسائله وتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها[2].

وكانت لهذه الرؤى والأفكار الشكلية تأثير على أصحاب نظرية التلقي الألمانية ومنظريها، من خلال إبراز أهمية الإدراك الجمالي ويظهر ذلك في مفهومي "الفجوات" ل "أيزر" و"أفق التوقع" ل"ياوس" الذي اهتمّ بتأريخ الأدب من خلال ربطه باستجابة القارئ أو المتلقي، وذهب إلى أنّ«نظرية التطور الأدبي الشكلانية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتأريخ الأدب، فقد أوضحت أنّ التحولات التي تتم في التاريخ تندرج حين يتعلق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن سياق نسقٍ معين، كما حاولت أن تبني نسقا للتطوّر الأدبيّ واقترحت أخيرا وليس آخرا نموذجا ابستومولوجيا "معرفيا" يقضي بتطور الأدب من الإبداع الأصلي "نقطة الذروة" إلى تشكيل آليات تكرارية»[3].

وما ميز الشكلانيين الروس أيضا أمثال "رومان جاكبسون" تركيزهم على الأدبية لا على الأدب، من خلال منح النص بعدا جماليا بناء على دراسة الشكل وأكّد "ياوس" على أهمية البعد الجمالي للعمل الأدبي؛ حيث أنّ ما يجعل«العمل الأدبي عملا فنيا هو اختلافه النوعي"انزياحه

[1] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص: 53،57.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص:50– 53.

[3] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، تر:رشيد بن حدوا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2004، ص:57.

الشعري"، وليس ارتباطه الوظيفي ب"سلسلة غير الأدبية"، ومن هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية انبثق مفهوم "الإدراك الفني" الذي قطع بعد كل حساب الصلة بين الأدب وممارسة الحياة»[1].

وعلى الرغم من استفادة ياوس من مفهوم التطور التاريخي والإدراك الجمالي القائم على تفسير وتحليل شكل العمل الأدبي في نظريّته، إلاّ أنّه قد رأى أنّهم لم يستطيعوا بناء نظرية للتلقي، معيبا عليهم عدم الاهتمام بالقارئ وآليات استجابته، وتركيزهم فقط على النص وتفسيره، فالدراسة الشكلانيّة«لا تحتاج إلى القارئ إلاّ باعتباره ذاتً للإدراك، يتعين عليها تبعا لتحفيزات نصية أن تتبيّن الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة، شأنها في ذلك شأن المدرسة الماركسية...إنّ المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب حتما على المعرفة الجمالية، والمعرفة التاريخية أن تعتبراها، لأنّه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس»[2].

لذا يمكن القول أنّ للفلسفة الشكلية تأثير كبير في المفاهيم التي جاءت لدى أعلام المدرسة الألمانية، إذ كان لها دور كبير في الاهتمام بثنائية النص والمتلقي بدل المبدع، ونقلت الاهتمام بالقراء في فهم النصوص، حتى وإن لم تمنحه دورا كبيرا وجعلته مقتصرا على تفسير وتحليل الرموز والشفرات اللغوية الواردة في النص، تأثير تجسّد في مفهومين إجرائيين هما: "الفجوات أو الفراغات النصية" ل "أيزر" و"أفق التوقع أو الانتظار" ل"ياوس".

د- البنيوية:

البنيوية منهج ظهر في خمسينيات القرن العشرين، وهي امتداد وتطور للدراسات الشكلانيّة،مهتمة بالنص جاعلة له قطبا لدراسة عازلة عن كل السياقات الخارجة عنه سواء كانت سياقات ثقافية أو اجتماعية، أو نفسية، أو غيرها، ونشأت كرد فعل عن الانقسامات المتزايدة بين العلوم والمعارف المختلفة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وبحلول منتصف القرن العشرين صارت الرغبة قوية في تعانق هذه العلوم، والنظر إليها نظرة كليّة[3].فجاءت البنيوية استجابة

[1] هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص ، ص:36.

[2] المرجع نفسه، ص:39.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص:59.

لهذه الرغبة، مسقطة لهذه الحواجز والفروق، مؤكدة على وحدة الأبنية الشاملة التي تنظم عقل الإنسان، بعيدا عن معايير التفرقة والتمييز[1].

واستفادت البنيوية من الدراسات السابقة لها؛ إذ استفادت من جهود سوسير والشكلانية، والنقد الجديد من خلال تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس، وتعميق أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية[2]، كما استفادت من حقل الأنثروبولوجيا لدى ليفي شتراوس لاكتشاف القوانين الشاملة التي تكمن وراء الظواهر النسقية التي تتجاوز الزمان والعرق، ولا تعترف بالمفاهيم التقليدية للتطور[3].

وتتفق البنيوية مع الشكلانية في مخالفتها للاتجاهات السابقة كالاتجاه النفسي والاجتماعي، وذلك من خلال اعتبار النص الأدبي لا يعبر عن غيره ، ولا يحيل على السياقات الخارجية سواء شخصية المؤلف ونفسيته، أو الحياة الاجتماعية التي ينتج فيها النص؛ بل يعني ويمثل ذاته وفقط، فهو نص مغلق[4].بكل بساطة وأوجز تعبير تكمن قيمته في ذاته لا في ما هو خارج عنه.

كما تتشابهان أيضا – خاصة بين رؤى "ليفي شتراوس" و"جاك لاكان"، و"رولان بارت"– في توجهها غير التاريخي، الذي يُعلي من شأن التحليل الآني"السانكروني"على التحليل التعاقبي"الدايكروني"، وتجاهل دور كل من منتج البنية"المؤلف"، ومتلقيها"القارئ" الذي يستقبلها[5].

فكلاهما استبعد كل ما هو خارج عن النص من تحليله، فصار القارئ منحصرا على بنية النص ومعناه في حد ذاته فقط دون الاستعانة بالمؤلف – تطبيق مقولة "رولان بارت" "موت المؤلف"– والتاريخ بأبعاده المختلفة ثقافية واجتماعية، وغيرها.

---

[1] ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص:194.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص:18.

[3] ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص:210.وينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص:143، 165.

[4] ينظر: حسن الواد، في تأريخ الأدب(مفاهيم ومناهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1993، ص:17.

[5] ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص: 97. وينظر:عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفةالكويت، 1988، ص: 258.

أصحاب هذا الاتجاه يرون أنّ البنية«تكتفي بذاتها ولا تتطلب لادراكها اللجوء إلى أيّ من العناصر الغريبة عن طبيعتها. ومن ثمة تبدو البنية بتقدير أولي: مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى وتعتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة تتألف البنية من مميزات ثلاث: الجملة والتحويلات والضبط الذاتي»[1].

فالبنيوية إذا اهتمت في دراستها للأدب بالنموذج اللغوي* القائم على دراسة بنية النص دون الاستعانة بالسياقات الأخرى، سواء ما تعلق منها بالمؤلف وحياته الاجتماعية والثقافية، أو الخلفيات الموجودة لدى القراء، مجردة العمل الأدبي من كونه يحمل في طياته أفكارا وحقائق كما درسته دراسة آنية فاصلة إيّاه عن السياقات التاريخيّة.

وربما يظهر التأثير الجلي للبنيوية في النظريات النقدية التي تلتها وبخاصة نظرية التلقي في الشعار الذي أتى بها "بارت"وهو"موت لمؤلف"، هذا الشعار البنيوي الهادف إلى إيقاف التيارات الأخرى التاريخية والنفسية، والاجتماعية في دراسة الأدب، واعتبروا أنّ كل الأمور المتعلقة بالمؤلف لا علاقة لها بجوهر الدراسات النقدية[2].

كما تعدّ مدرسة براغ البنيوية بروادها المختلفين وبخاصة"موكاروفسكي" المؤثر الكبير في نظرية التلقي الألمانية من خلال أعماله الكثيرة وخاصة في ستينيات القرن الماضي، وتُرجمت له عديد الكتابات في ألمانيا، واقترن ذكر اسمه بالحديث في نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا[3]، ويعود ذلك إلى التقارب الحاصل بين طرحه النقدي مع الأهداف التي تنادي بها نظرية التلقي، ويتضح ذلك«عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد ببنية، ولكنها بنية لها مرجعيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشّكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان»[4].

---

[1] جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أوبر، منشورات عويدات، بيروت، ط:4، 1985، ص:08.

* للبحث أكثر في هذه الجزئية ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص ص:202-203.

[2] ينظر:عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط:1، 1999، ص:38.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:76.

[4] روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص:71.

وهو بهذا الطرح لم يفصل بين بنية العمل الأدبي ومرجعيته التاريخية، فلفهم النص لا بدّ من التعامل معه على أنّه رسالة وموضوع جماليّ أيضا، فهو يتوجّه إلى قارئ مرتبط بالعلاقات الاجتماعية ونتاج لها.

فالرؤية البنيوية إذا كانت تمهيدا للدراسات التي أتت بعدها للتركيز على المتلقي مع تصحيح الأخطاء التي وقعت فيها من سجن للنص وتغييب كليّ للمؤلف، وإهمال حركة التاريخ، فجاءت هذه الدراسات النقدية- ما بعد البنيوية —بما فيها نظرية التلقي لفسح المجال أمام الذات المتلقية وتفعيل دورها في فهم الأدب وإنتاجه باعتبارها رافضة للرأي القائل بأن المعنى موجود كليا في النص وملفوظه اللساني؛ فنادت بفعالية المتلقي، ودوره في فهم معنى النص، وجعلته متعدّد ومفتوح من خلال مساهمة المتلقين والقراء في إعادة بناء النص وإنتاجه[1].

ونتيجة لما سبق ذهب صلاح فضل إلى إمكانية اعتبار نظرية التلقي تيارا موازيا للبنيوية لا منبثقا عنها، جاء لاستكمال ما أهمل عندها لاعتمادها على النص ودراسته دراسة محايدة، مهملة الظروف الاجتماعية والتاريخية المحيطة به[2].

ومن خلال كل ما قيل لا يمكن لأحد إنكار الدور المؤثر للرؤى البنيوية في نظرية التلقي، إذ أنّ روادها قد جعلوا التحليل البنيوي اللساني مرحلة من مراحل فهم النصوص الأدبيّة، كما يعتبر تمهيدا للتركيز على جمالية النص الأدبي بعيدا عن مؤلفه وما يحيطبه من ظروف، وما لمدرسة براغ أيضا من دور في إضفاء الصيغة التاريخانية للأدب والتي أثرت في مفاهيم "ياوس".

هـ- التفكيكية:

قبل الخوض في موضوع التفكيكية لا بدّ أوّلا من تحديد مفهوم هذا المصطلح؛ حيث يصعب على الباحثين تحديد مفهوم واضح وثابت له، ويعود ذلك إلى عدم الاستقرار في نسبة هذا الاتجاه

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص ص:20-21.

[2] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 1996، ص:139.

إلى أيّ تيار من التيارات سواء الفلسفية أو النقدية، أو غيرها، فهو«يتّخذ مظاهر عديدة فمرة يبدوا موقفا فلسفيا، وتارة يكون استراتيجية سياسية، أو فكرية، ومرة ثالثة يبدوا طريقة في القراءة».[1]

لكن إذا ما ربطنا هذا المصطلح بالدراسات اللغوية لوجدناه يهدف إلى«فك الارتباط أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وما يقع خارجها؛ أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أيّ شيء أو أي ظاهرة إحالة موثوق بها».[2]

وبذلك أصبح مصطلح التفكيك مرتبطا بقراءة النصوص الأدبية، وهي قراءة تتجاوز«منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله، إلى ما يستبعده ويتناساه، إنّه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للإبداعات، من هنا يشكل التفكيك استراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وامبريالية المعنى، ودكتاتورية الحقيقة»[3]، توجه أتى لكسر الحواجز التي ربطت فهم العمل الأدبي بظاهر النص متجاوزة إياه، داعية للغوص في أعماق النصوص وربطها بسياقات خارجة عنها، محررة المعنى بجعله مختلف ومتعدّدا.

كما أشار جاك دريدا وهو أبرز أعلام هذا الاتجاه إلى صعوبة تحديد مفهوم واضح له، واعتبره مصطلحا مضللا غير واضح، لا يحوي دلالة مباشرة، فيدل على الهدم والتفكيك معا، وشرح مصطلح التفكيك بقوله:«إنّ المسألة مسألة انتقالات موضوعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدّع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك».[4]

ويؤرخ لظهور التفكيكية بالمداخلة التي قدمها"جاك دريدا"في جامعة "جونز هوبكنز" الأمريكية عام 1966وعنوانها "البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"[5]؛ حيث قام دريدابتوجيه التفكيك إلى البنيوية نقدا لها، رغم كونها المنهج الأكثر بروزا وتألقا في تلك الفترة ،كما أن ادعاء

[1] كوللر جوناثان، التفكيك ضمن كتاب البنيوية والتفكيك مداخل نقدية، مجموعة من الباحثين، تر: حسام نايل، دار أزمنة، عمان، ط:1، 2007، ص:147.

[2] عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي إنجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط:3، 2003، ص:131.

[3] علي حرب، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:2، 2000، ص:22.

[4] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:1، 1988، ص:47.

[5] ينظر: عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2017، ص:255.

البنيوية العلمية والموضوعية ، جعل**دريدا** ينتقدها انتقادا شديدا، أو يفككها بتعبيره هو؛ إذ يرى في طموح دعاة البنيوية إلى إتباع المنهج العلمي نوعا من التفكير الميتافيزيقي ، ذلك إنه يُعد العلم مثل الدين والفلسفة قائم على ما يسميه مبدأ الحضور، ومعناه التسليم بوجود نظام خارج نطاق اللغة وإطارعملها بحيث يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق[1].

وأسس "دريدا" رؤيته التفكيكية على أبعاد ثلاثة هي[2]:

✓ تحديد الثنائيات المتقابلة التي يشتغل عليها التفكيك، فالخطاب الذي ينتجه الفضاء الغربي مرهق بحمله من الثنائيات منذ أفلاطون حتى اللحظة الراهنة لرؤيته مثل: المحسوس/المعقول، الحضور/الغياب، الدال/المدلول...ضمن هذا النسق ثمة أفضلية لأحد على الآخر، ومهمة التفكيك إدراك ذلك أو كشفه؛ إذ من خلال ذلك يمكن إعادة قراءة الفكر الغربي والوصول إلى نتائج مناقضة لما هو سائد.

✓النزوع نحو استخدام مفهومات ومقولات إجرائية غير محسومة، أو ما لا يمكن حسمه أو تحديده، فهو يأتي في دراساته وكتاباته بمفاهيم غير واضحة، وينسجم ذلك مع روح التفكيكية باعتبارها قراءة مؤقتة في انتظار قراءة أخرى.وهو بذلك يحاول الابتعاد عن المركزية الخطابية النقدية الغربية القائمة على الثنائيات التفاضلية والتخلص منها.

✓تتحدد استراتيجيته التفكيكية في التعامل مع النصوص؛ حيث أنّها قراءة لا تسلم بنتائج القراءة؛ بل تعتبر القراءة المنجزة غير نهائية وتمارس التأجيل والارجاء عبر استخدامها لمفهوم الاختلاف أو الخلاف، والتي تظهر في ممارسته لهذا المفهوم في القراءات النقدية للنصوص الأدبية.

ومن خلال رؤية دريدا نجد أنّ التفكيك هو: تفكيك النصوص والخطابات، وما تحويه من نظم فكرية ثمّ إعادة قراءتها للغوص فيها وبلوغ معانيها العميقة، وبنى أفكاره ورؤاه في هذه النظرية على مجموعة من المقولات أبرزها: الاختلاف، التمركز حول العقل، الفراموتولوجيا/ علم الكتابة، القراءة*،

---

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع:272، 2001، ص:157.

[2] ينظر: ج سلفارمان، نصيات من الهرمينوطيقا إلى التفكيك، تر: ناظم حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص: 105،108.

* للبحث أكثر في هذه المفاهيم والمبادئ التي جاء بها ريدا ينظر: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف. وينظر:عبد القادر باعيسي، في المناهج النقدية الحديثة، دار حضر موت للدراسات والنشر، اليمن، ط:1، 2004، ص:88،81.

نظرة تعتمد على تحليل وتشريح النصوص، والتركيز على دور القارئ دون غيره من العناصر الأخرى، و«لا نكون مبالغين إذا قلنا إن أهم الأدوار في تفسير استراتيجية التفكيك هو دور القارئ وليس المؤلف أو العلامة، أو النسق أو اللغة، القارئ فقط هو الذي عنده المعنى ويُحدثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة، أو علامة، أو مؤلف، من هنا فإنّ أيّ مناقشة للتفكيك لا بُدّ أن تبدأ بالقارئ وتجربة التلقي التي لا يوجد قبل حدوثها شيء»[1].

ف"دريدا" ركز على القارئ ودوره في إنتاج المعنى متجاوزا المؤلف، أو اللغة فقط؛ باعتباره المسؤول عن إنتاج المعاني والدلالات.

ولعل المقولة التي تهمنا وتخدم رؤيتنا في إبراز تأثير رؤية "دريدا" على نظرية التلقي الألمانية هي القراءة، والتي يسعى من خلالها إلى«الاستقرار في بنيته غير المتجانسة للعثور على توترات أو تناقضات داخلية –حيث يحتوي النص على قوى متنافرة، تأتي لتقويضه وتجزئته– يقرأ النص نفسه من خلالها ويقوم بتفكيك نفسه بنفسه أيضا»[2].

ففهم النص وقراءته يكون انطلاقا من لغته والبحث فيها عن اختلالات تقودنا إلى الغوص في المعنى المراد إيصاله، وهذه الرؤية تطورت عند أصحاب نظرية التلقي فاصطلح عليها بالفجوات أو الفراغات النصية.

بالإضافة إلى ذلك تحدث دريدا عن مفهوم هام هو "الأثر"؛ إذ جعل للكتابة والظاهرة اللغوية المعبرة عنها دورا ووظيفة – تبرز المعنى ولها قيمة شاعرية في النصوص– بعد ما كانت تعبر فقط عن نقل وإحالة للمنطوق[3]، ويظهر تأثير هذه النظرة على "أيزر" الذي أسس نظريته على الأثر الذي يتركه النص على المتلقين، وكذا تأثره برؤيته للقراءة من خلال تعدد أنواع القراء عنده وبخاصة القارئ الضمني.

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص:321.

[2] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص:49.

[3] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط:1، 1985، ص:57.

2- في الفكرالعربي:

عُرف على تراثنا العربي في مجالي النقد والبلاغة اهتمامهم بكل أقطاب عملية التواصل وبخاصة المتلقي أو السامع؛ إذ كانت البدايات الأولى للدرس النقدي تعتمد بالأساس على المشافهة والسماع، وهذا لا يعني أنّهمنظروا أو وضعوا أسسا واضحة أو فلسفة للتلقي؛ بل كانت مجرد إرهاصات وإشارات ذلك أنّ قضية المتلقي أو التلقي موجودة مذ وجد الأدب مرتبطة به لا محالة[1]؛حيث كانت رؤيتهم مبنية على دراسة النص وقضاياه، فركزوا على متلقيه باعتباره من أساسيات العملية الإبداعية[2].

والأمر ذاته ما أشار إليه عبد الله إبراهيم؛ حيث ذهب للقول بأنّ المتلقي صار مركز اهتمام الباحثين في الدراسات الحديثة، غربية وغربية، دون أن ينفي إطلاقا إهمال الدراسات السابقة لهذا العنصر من عناصر العملية التواصلية، ذلك أنّ الناظر إلى تراثنا النقدي والبلاغي يجدهم قد اهتموا به في ثنايا آرائهم باعتباره متأثرا بالنص ومؤثرا فيه، مهما اختلف شكله سواء أكان قارئا عاديا أو ناقدا ذا بصر بالنصوص الأدبيّة[3].

والباحث عن هذه الارهاصات يجدها مبثوثة في كتب النقاد و البلاغيين أمثال "الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني" و"ابن طباطبا"، و"أبو هلال العسكري" وغيرهم، ومن الآراء الدالة على ذلكما ذهب إليه "حازم القرطاجني" في نقده للشعر العربي دون إقصائه للمتلقي؛ بل كان من صميم اهتماماته، يؤكد ذلك ما يشير إليه في كتابه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"؛حيث وجه نقدا للشعراء الذين يراعون في أشعارهم الوزن والزخرفة دون مراعاة الحالة النفسية للمتلقين، مصرا على مراعاة جانبها الجمالي تبعا لنفسية المتلقين، مؤكدا على ذلك بقوله:«... أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع، ويلائم الفطرة السليمة الذوق... فيكون حينئذ موافقا لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقا للنفوس والأسماع»[4].

---

[1] ينظر: محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1999، ص:10.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:80.

[3] ينظر: عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط:1، 2000، ص:57.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:3، 1986، ص:264.

كما ركز اهتمامه على الدور الذي يلعبه الشعر في التأثير على نفوس المتلقين، معتبرا إياه(الشعر) وسيلة تأثير وإقناع في المتلقين قائلا:«قد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح...فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه»[1]، فجودة الشعر من عدمها يحكم عليها المتلقي. ولهذا قام القرطاجني بربط الشعر ومكوناته الجمالية بالمتلقي ونفسيته، وكيفية التأثير فيه وإقناعه[2]، وكان ذلك مبثوثا في في كتابه بعبارات مختلفة ومن ذلك قوله:«فإنّ النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها من الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أيضا»[3]، وقوله:«من نفوس الجمهور أحسن موقع»[4]، فالذات المتلقية (سامعة أو قارئة) هي المستقبلة والحاكمة على جودة الشعر من عدمه،وأهمية المتلقي أو الجمهور لدى الشعراء؛ إذ أنّ الحكم على شعرهم متوقف عليهم.

ولم يتوقف عند ذلك؛ بل أشار إلى نقطة أخرى مهمة وهي اختلاف مستويات ودرجات القراء، فمنهم العادي ومنهم المتخصص أو الناقد، جاعلا الأهمية الأكبر ترتبط بالأخير ونستدل على ذلك بقوله:«فإنّما يطلب الشيء من أهله، وإنّما يقبل رأي المرء فيما يعرفه»[5].

وبذلك نجد أنّ "القرطاجني" قد تحدث عن مختلف الجوانب التي ظهرت كمبادئ ومفاهيم في الدراسات المعاصرة لدى أعلام المدرسة الألمانية من حيث أهمية الأوزان والبنى الجمالية في النص الشعري ودورها الجمالي، إضافة إلى مراعاة المتلقين ونفسياتهم، والخبرة أو التجربة التي يمتلكها القراء وتأثيرها على تلقيهم للنصوص، كما تتقاطع رؤيته عند حديثه عن أهمية المتلقي ودوره في فهم النص وتأويله وخص بذلك القارئ المتخصص أو الناقد مع ما ذهب إليه أيزر من تصنيف لأنواع القراء ودورهم في تلقي النصوص وفهمها وتأويلها.

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:118.

[2] ينظر: بشرى عبد المجيد تاكفراست، التلقي في النقد العربي القديم حازم القرطاجني أنموذجا، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ع:06، جوان2016، ص: 145.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:282.

[4] المرجع نفسه، ص:25.

[5] المرجع نفسه، ص:86.

ومن النقاد الذين اهتموا بدراسة الشعر بمختلف أبعاده "ابن قتيبة" وبرز اهتمامه فيها بالمتلقي وأهميته مقصد القصيدة له، وشروط مراعاة المبدع لذلك أثناء بناء القصيدة بهدف استمالته ولفت انتباهه بقوله:«قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيدة، إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاغين عنها...ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماء إليه،...فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عتب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل»[1]، فالشاعر هاهنا يبني قصيدته مفترضا سامعا محاولا استمالته ونيل إعجابه بما أبدع، فلا استغناء للمبدع عن المتلقي حين إبداع نصه.ومن الآراء النقدية التي يتجلى فيها الاهتمام بالمتلقي ما ذهب إليه "ابن رشيق القيرواني" حين أكّد على أنّ للمتلقي أو السامع سلطة نقدية؛ إذ أنّه على دراية جيّدة بالشعر قادر على تلقيه والحكم عليه، مما استوجب على الشاعر مراعاة أحوال متلقيه ومقاماتهم حتى يتمكن من إثارتهم والتأثير فيهم، وجعل غاية الشاعر«معرفة أغراض المخاطَب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سرّ صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»[2].

أمّا "ابن طباطبا العلوي" فقد اهتم في كتابه "عيار الشعر" بالنص الشعري وما ينجم عنه من لذة ومتعة جمالية لا تتحقق إلاّ بعد استقباله وتلقيه، فقام بتحديد مميزات للنص الذي يجذب المتلقين بمكوناته الجمالية، فغاية النص عنده هي المتعة الجمالية واللذة الناجمة عن تلقيه، والتي تقاس من خلال الأثر الذي يحدثه النص في المتلقي[3]، فعيار الشعر«يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو

[1] ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1981، ج:1، ص ص:74-75.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح:محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط:1، 1988، ج:1، ص ص:364-365.

[3] ينظر:محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص:87.

وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما قبله، وتكرهه لما ينفيه، إن كل حاسة من حواس البدن باعتدال لا جوز فيه وبموافقة لا مفاده منها»[1]؛ فالحكم على جمال الشعر وحسنه من عدمه متوقف على رؤية المتلقي وردة فعله، فالنص موجه للتأثير في السامع؛ إذ جعل العلوي السامع يتلذذ النص ويفهمه من خلال معانيه الحسنة انطلاقا من تلذذ سمعه لجمال ورونق لفظه[2].

ومن النقاط التي تحدث عنها "ابن طباطبا" تعدد المتلقين واختلافهم، والذي يحتم على الشاعر مراعاته، فيكلم كلا منهم بحسب مقامه؛ فكلام سيد القوم يختلف عن كلام العامة أو السوقيين، فلكل قوم طريقة وكلام خاص بهم حتى يتمكنوا من فهمه[3]، ويظهر ذلك في قوله:«... فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، ويعدّ لكل معنى ما يليق به، وكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه»[4].ويحيل ذلك إلى قضية أخرى تحدث عنها "ابن طباطبا" وهي مسألة تعدد المعاني والتأويلات في شرح الأبيات الشعرية مثلا، مشيرا إلى هذه الفكرة بقوله:«فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما، مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به»[5].ففي كلامه هذا أشار العلوي إلى اتساع طرق فهم النص وتأويله وما ينجم عنه من تعدد في المعاني باختلاف القراء، وجعلها مقياسا لجودة الشعر.

[1] محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:2، 2005، ص:20.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:20.
[3] ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:92.
[4] محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص:2.
[5] المرجع نفسه، ص:20.

وأشار إلى هذه الفكرة أيضا "الآمدي" في القرن الرابع الهجري حينما وازن بين الطائيين(أبو تمام والبحتري)* ؛ إذ أنه لم يعط موقفه منهما وايهما اشعر من الآخر معللا موقفه بأنّ«الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل...؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه»[1]، وفي حديثه هذا إشارة إلى اختلاف السامعين في فهمهم وتأويلهم للشعر وعليه فإنّ الحكم راجع دوما للمتلقي وذوقه ومذهبه ويختلف باختلافهم.

أمّا البلاغيون فقد كان اهتمامهم كبيرا بالمتكلم وكيفية تواصله مع متلقيه، جاعلين العلاقة بينهما قائمة على "الفهم والإفهام"[2]، وأبرز من مثل ذلك وتحدث عنه" الجاحظ" حين تحدث عن الفصاحة والبيان جاعلا تحققهما قائما على العلاقة بين المتكلم والمتلقي والتي تقوم على فهم المتلقي للنص الأدبي وتأثره به؛ أي إفهام المتلقين وإقناعهم، والذي يتم بعد تفاعل المتلقي مع نص راعى فيه صاحبه حالة المتلقين وأذهانهم، ويتجلى ذلك في قوله:«والبيان اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقة، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام؛ فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[3].

والملاحظ أنّ الجاحظ في حديثة عن البيان والفصاحة قد ربطها بالخطابة على وجه الخصوص، واشترط صفات في كل أطرافها من خطيب ومخاطب وخطاب، إلى أن خرج بحكمه النهائي جاعلا الفصاحة والبيان قائما على الفهم والإفهام، فمهمة الخطيب هي مخاطبة الناس بقدر أفهامهم بهدف إقناعهم واستمالتهم والتأثير فيهم حتى يتسنى تسميته بالبليغ[4].

* للنظر في هذه المسألة بأكثر تفصيل ينظر:فاطمة لبريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص:93وما بعدها.

[1] الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، الموازنة بين الطائيين، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، 1943، ج:1، ص:6.

[2] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص:132.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:23.

[4] للتوسع في هذه الفكرة ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص:132وما بعدها.

وبذلك نجد أنّ البلاغيين العرب قديما اهتموا بالمتلقي ومنحوه أهمية كبيرة في عملية الفهم والإفهام، فاشترطوا فيه استعداده لتلقي النصوص ومعرفته الواسعة باللغة ووجوه استعمالها، ذلك أنّ النص الأدبي يحوي في طياته وجوها فنية مختلفة تحتاج لقارئ متمكن من اللغة لفكها واستيعابها، فلا قيمة للنصوص الأدبية ما لم يستوعبها متلقوها، وعدّوا عملية الفهم والإفهام قائمة على التشارك بين طرفي العملية التواصلية"المخاطَب والمخاطِب"، واعتبروا العمل الأدبي نتيجة لهذا التشارك والتفاعل، وأكّد على ذلك الجاحظ بقوله:«مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الفهم والإفهام، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهوم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل»[1].

والأمر ذاته ما ذهب إليه "أبو هلال العسكري"عندما عرف البلاغة؛ جاعلا الكلام بليغا إذا ما كان الخطاب واضحا وسهل الوصول للمتلقين، مشترطا فيه الإبانة والإبلاغ؛ أي بلوغ المعنى قلب السامع فيفهمه ويستوعبه، قائلا في ذلك:«البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[2].

كما كان اهتمامهم بالمتلقي قارئا أو سامعا بارزا في العبارة البلاغية الشهيرة"لكل مقام مقال"[*]وقصدوا بها الظروف والملابسات التي يُنتج فيها النص، فهو انعكاس لذات المبدع وثقافته وما يحيط به، كما يتأثر النص بالمتلقي وظروفه، وعليه فإنّه على المبدع افتراض قارئ مسبقا ومراعاته أثناء إنتاج النص الأدبي، والهدف من ذلك إفهامه وإقناعه، والتأثير فيه، وانعكس ذلك في العديد من القضايا البلاغية، ومن ذلك تقسيمهم الخبر إلى ثلاثة أنواع بحسب حالة المخاطَب وهي:ابتدائي

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:21.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين(الكتابة والشعر)، ص:10.

[*] اشترك في الكلام كي يكون بليغا مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، وتحدث عن ذلك جل البلاغيين ومن بينهم القزويني.ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:1، 2003، ص:20.

وطلبي وإنكاري، من حيث خلو الذهن من الحكم الذي هو مضمون الخبر، أو تردده في قبول ذلك، أو إنكاره له[1].

وتطرق العسكري لذات الفكرة، مراعيا من خلالها المتلقين واختلافاتهم، فنادى بحسن اختيار المقال بحسب المقام، وما لذلك من تأثير وإقناع أكثر في المتلقين؛ حيث لا يمكن لملك مثلا التكلم بكلام سوقي والعكس صحيح، مراعاة لأفهام المتلقين[2].

أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد كان له كلام كثير عن المتلقي ودره والأهمية التي يكتسيها في إنجاح العملية التواصلية في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"؛ حيث نجد فيهما عديد الألفاظ الدالة على التلقي في خضم حديثه عن الدور الكبير الذي يقوم به المتلقي في فهم النص وتأويله، ومن ذلك نذكر[3]: "التدبر"، "السامع"، "تلقي"، "استنباط"، "تأويل"، "تفسير"، "التفكر"، "النظر"، "المخبَر"، "المتأمل"...وكان هدفه من كل ذلك إبراز مكمن الإعجاز في النص القرآني، الذي أعازه في النهاية إلى نظمه، وجعل لنظريته"النظم" أسسا تقوم عليها، ولعلّ أبرز الأفكار التي يتقاطع مع الرؤية الحديثة في أهمية المتلقي ودوره، تأكيدهعلىأنّ الغرض من الكلام الإبانة عما في النفوس وإفهام السامعين(المتلقين)، وذلك ما يحتم على المبدع افتراض متلق لنصه، والذي سيتحول إلى متلق حقيقي حين تلقيه النص، وينتج عن هذا التفاعل بين ذات المبدع وذات المتلقي نص جديد، ومن ذلك قوله:«إنّ الناس إنّما يكلم بعضهم بعضا ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصده، فينبغي أن ينظر إلى مقصود المخبر إلى خبره وما هو؟ أهو أن يُعلم السامع بوجود المخبر عنه؟ أم أن يعلمه إثبات المعنى

[1] ينظر: الخطيب القزويني ، مرجع سابق، ص ص:28-29.

[2] ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد القديم في القرن الرابع الهجري، ص:97.

[3] وردفي الكتابين عديد المصطلحات والألفاظ الدالة على المتلقي أو على فعل التلقي وهي كثيرة، للعودة إليها وإلى أماكن ورودها في الكتابين ينظر:عبد العزيز جاب الله ومحجوبة البفور، التلقي عند عبدالقاهر الجرجاني مفهومه تجلياته وأشكاله، مجلة الباحث، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة الأغواط، الجزائر، ع:13، أوت2013، ص ص:157-158.

المخبر عنه؟ فإن قيل: إنّ المقصود إعلامه السامع وجود المعنى من المخبر عنه، فإذا قال: ضرب زيد كان مقصوده أن تعلم وجود الضرب من زيد وليس الإثبات إلاّ إعلامه السامع وجود المعنى»[1].

وتحيلنا هذه الفكرة إلى ما جاء به أيزر حين تقسيمه للعمل الأدبي إلى قطبين:أوّل فني يتمثل في النص المبدع وصاحبه، وثان جمالي يمثل إدراك المتلقي وفهمه[2].

فالعلاقة بين طرفي الخطاب تتطلب حسب رؤية الجرجاني من المبدع افتراض متلق ومراعاته لإقناعه والتأثير فيه، ومن المتلقي إمعان فكره وبذل جهد ليتمكن من فهم النص، فالمتلقي لا يصل إلى المعنى إلاّ بعد التفكير والاجتهاد في طلبه[3].

وبهذا نجد أنّ المعنى عند الجرجاني قسمان: معاني أوائل ومعاني ثواني، وسماهما بالمعنى ومعنى المعنى، وجعل الأول مفهوما من ظاهر اللفظ يتوصل إليه دون واسطة، أمّا الثاني فهو المعنى الخفي الذي يوصلنا إليه المعنى الأول ، وهو المقصود والمهم ويتوجب فيه على المتلقي الاجتهاد لبلوغه[4]، فالجرجاني ركز على أهمية المتلقي ودوره في فك شفرات المعاني الخفية الغامضة التي تحتاج من المتلقي الاجتهاد وإمعان الفكر لبلوغها ، ويظهر ذلك في قوله:«فإنّك تعلم على كل حال أنّ هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلاّ أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[5].

فالجرجاني في هذا المقام ركز على نوع خاص من المعاني وهي المعاني الثواني الغامضة، هذا النوع الذي يصعب فهمه من أول وهلة؛ بل تتطلب اجتهاد المتلقي في فك شفرات النص اللغوية لبلوغها،

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية– فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط:2، 1987، ص:363.

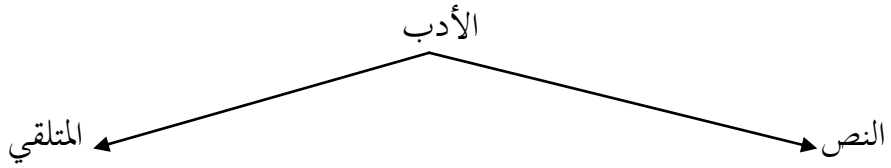
[2] ينظر:شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع:267، مارس 2001، ص:323.

[3] ينظر:عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح:هـ.ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط:3، 1983، ص:133.

[4] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح:محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1992، ص ص:263-264.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:128.

مشبها إياها بالجوهر في الصدفة، وبلوغها يتطلب حسبه تفاعل القارئ مع النص وفك شفراته، ولخص محمد المبارك رؤية الجرجاني وآراءه حول كيفية بلوغ هذا النوع من المعاني(المعنى الأدبي) وفهمه انطلاقا من التفاعل الحاصل بين النص والمتلقي في المخطط الآتي[1]:



- ابتكار المعنى.	- معاينة المعنى.
- إخفاء المعنى.	— إزالة العوائق.
- وضع الصدف.	— فك الصدف.
- وضع الحجاب والستر.	— رفع الحجاب والستر.

ويحيلنا هذا-اجتهاد المتلقين في فهم النص- إلى تعدد المعاني والتأويلات للنص الواحد لاختلاف المتلقين، وإقرار بدورهم في استقبال النص وفهمه للمعنى الظاهر، ومن ثم الاجتهاد والتفكير لبلوغ المعنى الخفي وراء تلك المعاني الظاهرة المجسّدة في مقاطع فنية جمالية بأساليب بلاغية مختلفة كالاستعارة والتشبيه... جمعها الجرجاني في علمي البيان والمعاني، وبالتالي لا تكتمل العملية الأدبية إلاّ بتجاوز المتلقي للمعنى الأوّل إلى المعاني الثواني الخفية، فيتحقق العمل الأدبي الذي جاء أساسا بهدف التأثير في متلقيه[2].

ولم يتوقف اهتمام الجرجاني بالمتلقي عند هذا الحد؛ بل وضع شروطا للمتلقين، والتي تسمح لهم بتفكيك النصوص وفهمها فهما عميقا ومن ثم تأويلها، وتكون بذلك عملية القراءة تفاعلا بين ذاتين: ذات النص ومبدعه وذات المتلقي، والتي ينتج عنها نص جديد، وعدد تلك الشروط في قوله:«وجملة الأمر أنّك لن تعلم في شيء من الصناعات ثمِرُّ فيه وتجلي، حتى تكون ممن يعرف الخطأ

[1] ينظر: محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص:38.

[2] ينظر:عبد العزيز جاب الله ومحجوبة البفور، التلقي عند عبد القاهر الجرجاني مفهومه تجلياته وإشكالاته، ص ص:161-162.

فيها من الصواب، ويفصل بين الإساءة والإحسان؛ بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين.وإذا كان هكذا علمت أنّه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا، وأن تصفها وصفا مجملا،وتقول فيها قولا مرسلا؛ بل لا تكونه من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصانع الحاذق الذي يعلم كل خيط من الإبر يسم الذي في الديباج وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع»[1].

ولا يقتصر الاهتمام بالمتلقي ووضع شروط له على الجرجاني فحسب؛ بل نجد "الباقلاني"في حديثه عن إعجاز النص القرآني وضع شروطا لمتلقيه، وجعلهم خاصة ومتميزين لما يحويه النص القرآني من بلاغة وإعجاز، يتطلب من قارئه أن يكون فصيحا ذا دربة ومران في تلقي النصوص المختلفة، ورواسبها التي تساعده في فهم النص المتلقى؛ فهذه الدربة تجعله ذا خبرة تسمح له بسبر أغوار النصوص وفهمها وتحليلها، فقال "الباقلاني" عن ذلك:«والعالم لا يشذّ عنه شيء من ذلك-يقصد التفريق بين المتكلمين- ولا تخفى عليه مراتب هؤلاء، ولا تذهب عليه أقدارهم، حتى أنّه إذا عرف طريقة شاعر في قصائد معدودة فأنشد غيرها من شعره لم يشك أن ذلك من نسجه، ولم يرتب في أنّها من نظمه، كما أنّه إذا عرف خط رجل لم يشتبه عليه خطه حيث رآه من بين الخطوط المختلفة، وحتى يميز بين رسائل كاتب وبين رسائل غيره»[2].

واشترط الباقلاني في المتلقي مجموعة من الشروط كي يكون متلقي متمرس يمكنه فهم النصوص وتحليلها بشكل عميق لا سطحي وهي أربعة شروط[3]:

أولها:أن يكون من أهل الصنعة العربية؛ أي أن تكون له القدرة والكفاية اللغويتين.

ثانيهما:معرفته بمجموعة من النصوص ومحاسن الكلام، بمختلف مذاهبه واتجاهاته.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 86.

[2] أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تح:أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1963، ص:120.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:7.

ثالثها:معرفته بمجموعة مختلفة من المتكلمين.

رابعها: معرفته بشيء من أصول الدين.

وهي شروط وضعها عندما تحدث عن الإعجاز القرآني، إلاّ أنّها تنطبق على النصوص الأدبية أيضا باعتبار القرآن يمثل صورة فنية من الجانب الأدبي، وهذه الشروط المذكورة آنفا تحيلنا على ما جاء بهم نظروا جماليات التلقي من اهتمام بالمتلقي، وما لخبرته من دور في وضع أفق توقع له حين استقبال النصوص، وما لذلك من دور في اختلاف تأويلها باختلاف المتلقين والقراء، ومن خلال شروطه أيضا تحدث عن نوع خاص من القراء والمتلقين وهو القارئ المتمكن العليم، أوالمتلقي الخبير(الحاذق الناقد).

وما ذكر عن اهتمام العرب قديما بالمتلقي عند مختلف أعلامهم وفي مجالاته المختلفة نقدا وبلاغة وغيرها، يمثل جزءا ضئيلا مما يحويه تراثنا من إشارات وإرهاصات تدل على اهتمامهم بهذا الطرف من أطراف العملية التواصلية خلال تطرقهم لمختلف القضايا المتعلقة بالأدب وبالنص القرآني، الذي يعد المنطلق لتعدد وتطور علوم اللغة والأدب في تراثنا العربي.

ثانيا – جماليات التلقي(جهود الرواد):

لا يحيل مصطلح "نظرية التلقي" على نظرية موحدة؛ بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما هما: "نظرية التلقي"و"نظرية التأثير"؛ حيث تهتم الأولى بالكيفية التي تم بها تقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة، في حين ترى الثانية أنّ النص يبنى بطريقة مسبقة استجابة لقرائه المفترضين[1].

وقبل الخوض في دراسة أبرز الإجراءات والمفاهيم التي أتى بها أصحاب التلقي والتأثير والتي تركز في مجملها على متلقي النص الأدبي وقرائه، لا بدّ من الإشارة أولا إلى أنّ هذه النظرية ورغم اهتمامها الكبير بالمتلقي، قد استفادت من أخطاء سابقيها فلم تهمل النصّ أو المؤلف كليا؛ بل منحت مساحة أكبر للمتلقي والقدرات التي يتمتع بها في تحليل النصوص وفهمها، مراعية للثلاثية الخطابية_ مؤلف،

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:143.

نص، قارئ _، وذلك انطلاقا من الاستجابات القبلية أو التجارب التاريخيّة للمؤلف، والخبرات الجماليّة للقارئ، أو القدرات الإبداعية والطاقات الدّلالية التي يتميز بها النص.

كما أنّ كل ما جاء في مدرسة كونستانس الألمانية يعود لعلميها "ياوس" و"أيزر"، اللذان تقاربت أفكارهما انطلاقا من تدعيمهما لركائز التلقي عامة، والمتلقي أو القارئ خاصة والعلاقة بينه وبين النص، فيما يختلفان في بعض الجزئيات، والتي ستتضح حين نتناول بعض المفاهيم التي أتى بها كل منهما وهي[1]:

– أنّ ياوس ركز على تاريخ الأدب وتطوّر النوع، فيما اهتم أيزر ببناء المعنى وطرائق التفسير لاعتقاده بوجود فجوات في النص.

– أنّ ياوس قد تأثر بعلم التفسير أو التأويل"الهرمينوطيقا" وبخاصة عند"غادامير"، أما أيزر فقد تأثر ب"الظاهراتية" أو "الفينومينولوجيا" وخاصة أعمال"رومان انجاردن".

وفيما يلي سنحاول التطرق لأبرز المفاهيم الإجرائية لمدرسة كونستانس الألمانية انطلاقا مما جاء لدى علميها "ياوس في نظرية التلقي"و"أيزر في نظرية التأثير":

1– جهود "هانز روبرت ياوس":

اهتم "ياوس" في نظريته بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، اهتمام دفعه لنقد المناهج السابقة له، وإعطاء حلول للأزمة التي وقع فيها دارسوا الأدب، فقام بنقد المنهج الوضعي الذي عالج الأعمال الأدبية باعتبارها نتائج لأسباب مؤكدة، كما انتقد من اتجه إلى دراسة ما عرف حينها باسم"تاريخ الأفكار"، ولم يسلم الماركسيون من انتقاداته لهم وبالضبط لمفهوم"الانعكاس"، الذي جاء به "جورج لوكاتش" و"لوسيان غولدمان"، ورؤية الشكلانيين للأدب القائمة على مبدأ "الفن للفن"، وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخيّة الأعم، واقترح مقابل ذلك منهجا لدراسة تاريخ الأدب، يجمع بين مزايا كل من الماركسية والشكلانية؛ أي يحقق المطلب الماركسي في الوسائط

[1] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص:121وما بعدها.

التاريخية ويحتفظ بالإدراك الجمالي، وخرج منها بما أسماه"جماليات التلقي"، واعتبر تاريخ الأدب نتاجا للجدل القائم بين المؤلف والجمهور[1].

وعليه فإنّ هدف ياوس هو تخليص الأدب الألماني من تلك المزالق والأخطاء التي وقعت فيها المناهج السابقة وبخاصة الماركسية والشكلانيّة، مركزا على العلاقة بين الأدب والتاريخ فكان يصبوا إلى جعل التاريخ مركز الدراسات الأدبيّة، فشُغل بالربط بينهما –الأدب والتاريخ–، ودعا إلى توحيد تاريخ النص وجماليّته،من خلال التركيز على دور القارئ باعتبار النص موجها له، ولا يتحقق إلاّ به[2].

وعموما جاءت نظرية التلقي عنده لإعطاء القارئ أو الذات القارئة أهمية أكبر، منتقدا الدراسات السابقة التي ركزت إما على النص أو صاحبه مهملة القارئ تماما، وحدّد لنظريته مجموعة من المفاهيم والمبادئ الإجرائية منها نذكر:

✓ **أفق التوقع أو الانتظار:** من أبرز المفاهيم التي ساهم بها ياوس في نظرية التلقي "أفق التوقع "والذي لم يكن وليد اللحظة؛ بل له جذور واستعمال سابق في الدوائر الفلسفية الألمانيّة؛ إذ استخدمه "غادامير"، الذي استخدم لفظ"أفق"وأضاف له ياوس "انتظار"، وقصد به "غادامير" أنّه لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها، لأنّ تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو بعمل ما، هي التي تمكننا –بعد أن اكتمل العمل وصار ماض–من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمه بها معاصروه[3].

وجاء ياوس بهذا المفهوم بهدف «تجاوز الأزمة المنهجية التي فجرتها الدراسات الماركسية والشكلانية، وسعى إلى تجاوز الهوة بين التاريخ والأدب، أو بين المعرفة التاريخية، والمعرفة الأدبية، وهو في هذه المحاولة يهدف إلى تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب»[4].

---

[1] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص:101.

[2] ينظر: خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات، مخبر التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009، ص:48.

[3] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل الأدبي، ص:102.

[4] سامي إسماعيل، جماليات التلقي،ص:86.

فأفق التوقع أو الانتظار مفهوم فلسفي يحيل على فكرة سابقة على الشيء، وهو مفهوم يعود بنا إلى تاريخانية الأدب الذي يعتمد حسب ياوس على الخبرة السابقة للقراء، فالنص الأدبي لا تأثير له ما لم يُدرك القارئ أنّ قراءة أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراء والتاريخ الأدبي، محاولا من خلاله_هذا الإجراء- موضعه العمل الأدبي في أفقه التاريخي وسياقاته الثقافية المنتجة له، ثم دراسة التغييرات الحاصلة بين تلك المعاني، وقراءة العمل لدى قراء متغيرين تاريخيين، بهدف إبراز التغيّر الحاصل في تأويل النصوص باختلاف أزمنة استقباله، فتاريخانية الأدب عند ياوس هي«مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات، وحينما يتعامل القارئ مع نص ما فإنّه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تشكّل في الحقيقة أفق توقعاته؛ معنى هذا أنّ النص عندما يظهر للمرة الأولى يرتبط باستقبال معين، ويعتمد على أفق التوقعات السائدة في الفترة الزمنية التي ظهر فيها، وقد يتغير ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شأن النص، أو تحطه حسب أفق التوقعات الجديد»[1].

وعليه فإنّ مفهومه هذا قائم على الاهتمام بالقارئ ، وجعل تطوّر العمل الأدبي مرتبطا به باعتباره المسؤول عن فهم معنى النص انطلاقا من خبراته وتجاربه السابقة، وكذا تصنيف النصوص وتحديد مكانتها من خلال تحقق أفق الانتظار من عدمه.

وأفق الانتظار عند ياوس «يتيح لمحلل التجربة الأدبيّة أن يتخلص من النزعة السيكولوجية التي تهدده إذا قام قصد وصف تلقي الأثر الأدبي والوقع الذي ينتجه، بإعادة تشكيل أفق توقع جمهوره الأوّل؛ بمعنى النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعدّ بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاثة عوامل أساسية:

- خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.
- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.

[1] مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2004، ص ص:17- 18.

– التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي»[1].

فعملية تحليل التجربة الأدبية إذا يحتاج لمجموعة من الشروط أو المعايير أثناء قراءة النصوص، والتي تجعلها منهجيّة ناتجة عن المعرفة الكبيرة بالجوانب الفنية والأدبية لكل جنس أدبيّ نتيجة التجربة والخبرة، والتمييز بين أساليب وتقنيات الكتابة بشقيها الداخلي والخارجي؛ أي ما تعلق بالعوالم الخيالية التي تنسجها اللغة الشعرية والصورة الواقعية العملية التي تنقلها اللغة اليوميّة.

ولم يتوقف ياوس عند وضع مفهوم ومعايير ل" أفق التوقع"؛ بل جعل له اتجاهات ومستويات قائلا:«إنّ أفق التوقعات يعمل في اتجاهين: اتجاه القارئ واتجاه النص، والكاتب مطالب بمرافقة أفق توقعات القراء في الفترة التي يكتب فيها؛لأنّ الأصل في الموضوع هو الكشف عن القراءات المتعدّدة لهذا النص بعينه، وليس إلى النص نفسه، وإذا كان أفق التوقعات يؤكد على أنّ المعنى لا يكمن في النص وليس قيمة ثابتة بداخله؛ حيث إذا أدركها القارئ كان قارئا جيّدا، وإذا لم يدركها فالعيب فيه وليس في النص؛ والمقصود من كل ذلك أنّ المعنى مرتبط بالقارئ، فهو الذي يعطي أفق التوقعات الذي يسود المجتمع لحظة القراءة»[2].

وبذلك نجده قد منح مكانة كبيرة للقارئ في فهم النص وتأويله، استنادا إلى أفق انتظاره، فالقارئ يحمل أثناء قراءته للنص مجموعة من التوقعات تمثل آفاق انتظار لديه،وتتغير هذه الانتظارات بحسب ما يقدمه النص؛ فإما أن يكون محافظا على المعايير والقيم الموجودة حتى في علاقته بالجنس الذي ينتمي إليه، وإما أن يكون مغيرا لهذا السائد وهنا يتغير أفق انتظار القارئ وما كان يتوقعه[3].

إذا فانتماء النص الأدبي لجنس معين يساعد القارئ في وضع أفق انتظار، ويكسر هذا الأفق بمخالفة النص لتلك القواعد والمعايير الخاصة بجنسه؛ إذ أنّ للقارئ أفقا استعد به لتلقيه، والتي يشير إليها النص بوجوه مختلفة لسانية ونصية وقواعد ومعايير لنصوص سابقة من الجنس نفسه، والتي صارت معروفة لدى القارئ بفضل خبرته أو تجربته الأدبية، وكل مخالفة لها يعدّ كسرا لأفق انتظاره.

---

[1] هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر:محمد مساعدي، منشورات الكلية متعددة التخصصات، مطبعة الأفق، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص: 59.وينظر:بشرى موسى صالح،نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص:46.

[2] مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، ص:17.

[3] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:145.

ومن خلال كل ما سبق نجد أنّ ياوس أعطى دورا كبيرا لمفهومه هذا في فهم النص وتأويله، حتى أنّه قد اعتبر"أفق التوقع او الانتظار"«الأداة المنهجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية، والجمالية، والتاريخية، من خلال سيرورة تلقيها المستمرّة شكلا موضوعيا ملموسا، إذن بأفق الانتظار تتمكن النظرية كمن التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التلقيات المتتالية التي عرفتها من قبل، وتمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية على ضوء التلقي الخاص والمتميز»[1].

✓ **المسافة الجمالية أو تغير الأفق:**

مبدا إجرائي أتى به ياوس لما انتبه للتعارض والاختلاف الوارد وقوعه بين النص والقارئ لاختلاف الثقافة والمرجعية، وهو حسبه«معيار مقوّم للنصوص الأدبيّة؛ إذ بإمكان هذه الأداة النقديّة الإجرائية الحكم على جودة النص من عدمها، فهي: ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص»[2].

فالمسافة تنشأ انطلاقا من كسر النص لأفق انتظار القارئ ومخالفته لما كان ينتظره بناء على ثقافته السابقة؛ أي عدوله عن ما ألفه القراء في تلقيهم لجنس أدبي بعينه، فاختلاف ثقافة القراء ومرجعياتهم وكذا التعارضات والاختلافات بين النصوص، أدى إلى تشكل المسافة الجمالية؛ حيث أنّ«القدرة على تحديد الخاصية الفنيّة للأثر الأدبي حسب نوعية الوقع ودرجة تأثيره على جمهور بعينه. وإذا أطلقنا مفهوم "العدول الجمالي"على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لمتلقيه أن يؤدي إلى"تغير في الأفق" سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تنفذ إلى الوعي؛ فإنّ هذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد- نجاح فوري، رفض أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر- يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التاريخي»[3].

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:162.

[2] مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة، ص: 19.

[3] هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ص:65.

واعتبر ياوس هذا المفهوم مهما جدا وربطه بمفهوم أفق التوقع ، معتبرا قيمة العمل الأدبي تتحدّد انطلاقا من درجة الانزياح الجمالي الموجود به عن توقع القارئ ، فكلما تجاوز النص الجديد ما كان مألوفا ومعهودا في نصوص سابقة من نفس الجنس، كان أكثر قيمة وجمالا،وحكم عليه بالجودة، أما إذا اقترب من أفق توقع قارئه، صنف كنص عادي هدفه التسلية لا غير[1].

وعموما يمكن القول أنّ ياوس في مفهومه هذا، ركز على العلاقة بين النص والقارئ، معترا إياها تنشأ من أفقين: أفق النص وأفق توقع القارئ؛ فكلما كانت المسافة بينهما كبيرة كان النص أكثر جودة وأهمية باعتباره حاملا لانزياحات جمالية كبيرة، أما إذا قلت المسافة بينهما؛ أي إذا تقارب أفق توقع القارئ مما جاء به النص الجديد كان أقل درجة واعتبر نصا مستهلكا موجها للتسلية لا غير.

هذا وكان لياوس عديد المفاهيم الأخرى التي أتت في نظريته، كمفهوم "اندماج الأفق" و"المنعطف التاريخي"[*] وغيرها من المفاهيم، إلاّ أنّها تتلخص جميعها في ثلاث مظاهر رئيسية هي كالآتي[2]:

- ✓المظهر التواقتي التعاقبي دياكروني من حيث تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.
- ✓المظهر التواقتي السيكروني؛ من حيث تلقي الأعمال الذي يخضع إلى أنظمة الأعمال الأدبية في لحظة زمنية معينة.
- ✓العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب وتطور التاريخ بشكل عام.

فرؤية ياوس الجمالية إذا تعتمد على المزاوجة بين تاريخ الأدب وجمالية وفنية العمل الأدبي(الخبرةالجمالية)، والتي ينتج عن تفاعلها تأويلات عديدة غير متناهية تؤدي إلى تطور الأنواع الأدبية.

---

[1] ينظر:عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:166.

[*] لا يسعنا المقام لتناول كل المفاهيم التي أتى بها ياوس، ولمن رغب في الاطلاع عليها ينظر: روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص:110، 132.

[2] ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الغربي الحديث، ص:28.

2 – جهود "فولفغانغ أيزر":

أيزر من أبرز أعلام مدرسة كونستانس الألمانية،والمساهمين في وضع أسس جمالية التلقي، وتعود أولى اهتماماته في ذلك إلى سنة 1970 في عمله الموسوم ب"بنية الجاذبية في النص"،ثم في كتابه المعروف "التجربة الجمالية، فعل القراءة" سنة1976، وكانت رؤيته مبنية على أفكار رومان انجاردن[1]؛ حيث انصب اهتمامه على التأثير الذي يمارسه النص على القراء والمتلقين، وذلك من خلال«السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وفي أي الظروف؟، وقد أراد – على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبئ في النص– أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ؛ أي بوصفه "أثرا يمكن ممارسته" وليس"موضوعا يمكن تحديده"»[2].

فهدفه من رؤيته في جمالية التلقي هو رد الاعتبار للقارئ من خلال التركيز على التفاعل الحاصل بينه وبين النص، ذلك أنّ دراسته جاءت أساسا لتبين الأثر الذي يتركه النص في المتلقين، فالمعنى لا يتحقق سوى بالقراءة[3].

ولكي يصل أيزر إلى أهدافه من جمالية التلقي وضع مجموعة من المبادئ والمفاهيم نذكر منها:

✓فعل القراءة والمعنى :

من القضايا التي اهتم بها "أيزر" التفاعل بين النص والقارئ، والتي بنى عليها مفهومه للمعنى، معتبرا أنّه نتاج لذلك التفاعل؛ فهو«ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده، وإنّما هو تأثير"تصويري السمة" يجب معايشته والإحساس به، ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري حيث يمكن معايشة المادة وإحساسها، وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة متجسّدة، فلا حقائق في النص وإنّما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ القارئ حتى يصنع الحقائق»[4].

---

[1] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص ص:133- 134.

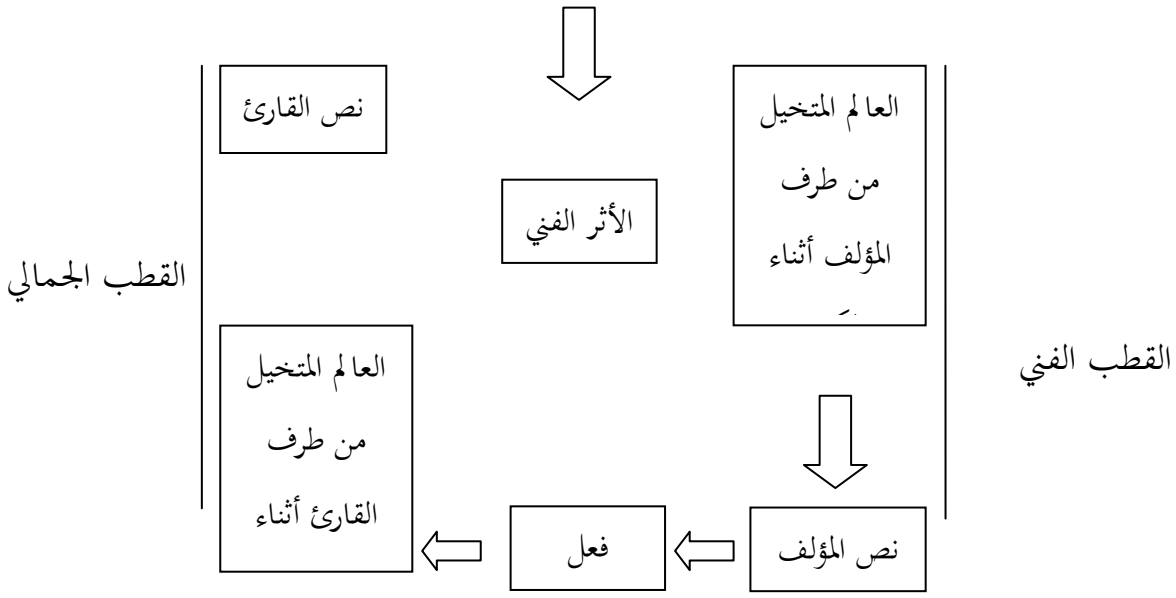
[2] المرجع نفسه، ص:135.

[3] ينظر:فولفغانغ أيزر، فعل القراءة– نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، ص:11.وينظر:محمد عبد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسات الإجرائية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع:4، ديسمبر2014، ص ص:83- 84.

[4] ميجان الرويلي– سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص:111.

فنظرته هنا تركز بالأساس على التفاعل الحاصل بين الطرفين، والكيفية التي يتفاعل بها النص مع قرائه ومتلقيه وتأثيره عليهم، فمعنى العمل الأدبي لا يتشكل من النص فقط أو القارئ فقط؛ بل هو تآلف بينهما؛ حيث يرى "أيزر" أنّ النص «لا يقدم إلاّ "مظاهر خطاطيّه" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق.ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما:القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ»[1].

العمل الأدبي حسبه إذا نسيج متكامل تتفاعل فيه البنى الداخلية للنص مع عمليات الإدراك والفهم لدى المتلقين أثناء قراءتهم للنصوص وتكاملهما يحدد حجم ومقدار نجاح فعل التواصل. وبذلك صار العملنصين في حقيقة الأمر: نص المؤلف والعالم المتخيل الذي صاغه، ونص القارئ والعالم الجديد الذي تولد عنه، وهذا رسم توضيحي لهذه الفكرة[2]:



وعليه فإنّ النص بصورته النهائية بعد تفاعله مع القارئ يسمى لدى أيزر عملا أدبيا، ويتحقق معناه من خلال فعل القراءة الذي يقوم به القارئ؛ فالعمل الأدبي لا يتطابق مع النص ولا مع وجوده

[1] فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص:12.

[2] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ط)، (د.ت)، ص:183.

الفعلي بل يجب أن يقع في مكان بينهما[1]،ويعود ذلك إلى أنّ لكل نصية وجهين: وجه لفظي ووجه تأثيري؛ ويوجه الأول رد الفعل ويمنعه من ان يكون اعتباطيا، فيما يكون الثاني استيفاء لذلك الشيء الذي تمت بنيته بواسطة لغة النص، وبالتالي فإنّ أي وصف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسد في الآن ذاته بنية التأثيرات(النص) وبنية التجاوب(القارئ)[2].

فالمعنى عند أيزر مرتبط بالتفاعل بين النص ومتلقيه، وجعل العمل الأدبي الحقيقي هو نتاج التفاعل بين معنى النص في بنيته ومكوناته المختلفة، وفعل قراءة المتلقين، جاعلا التفاعل بينهما الضابط لعملية القراءة كاملة، فعملية القراءة إذا جدلية من خلال الاتصال بين القارئ والنص، ولا تكون باتجاه واحد؛ بل باتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ للنص، فتكون بذلك قراءة فعالة ومنتجة، فيصير فعل القراءة فعلا تكامليّا فلا وجود للقارئ بدون أدب ولا وجود للأدب بدون قارئ[3].ولهذا نظر أيزر إلى عملية القراءة على أنّها «تواصل_ بين القارئ والنص- ينظمه التفاعل المقيد والمثمر على نحو متبادل بين التصريح والتلميح، وبين الإظهار والإخفاء، فما هو مخفي يستحدث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل محكوم أيضا بما هو ظاهر، والتصريح أيضا يتحول حينما يتكشف التلميح، وحين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل»[4].

فالمعنى مرتبط بعملية التفاعل الحاصلة بين النص والقارئ، إذ أنّ القارئ ينطلق في عملية التأويل والفهم انطلاقا من البنيات النصية الظاهرة، ثم الخفية فيه من خلال توظيف خبراته، ووقتها فقط يمكن القول أنّه قد تم فهم النص وتأويله، وهذا لا يعني أنّها تتم دفعة واحدة؛ بل تتم بشكل تدريجي؛ حيث يندمج القارئ في بنيات النص ويربطها بمخزون ذكرياتها ويعدله حسب المعطيات الجديدة في كل لحظة من لحظات القراءة[5].

---

[1] ينظر: فولفغانغ أيزر، التفاعل بين النص والقارئ(القارئ في النص)، تر:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط:1، 2007، ص:130.

[2] ينظر، أيزر، فعل القراءة، ص:13.

[3] ينظر: منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ بيروت، ط:1، 1998، ص:10. وينظر:مليكة دحامنية، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة ميلود معمري، تيزي وزو، 2008، ص ص:130-131.

[4] أيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ص ص:135- 136.

[5] ينظر:أيزر، فعل القراءة، (من مقدمة المترجم)، ص: 05.

إذا لا يعد النص عملا أدبيا له معنى إلا بعد عملية التفاعل بينه وبين القارئ، والتي تتم من خلال ما يحمله النص من بنيات ظاهرة وخفية يقوم القارئ بتوظيف خبراته ومخزوناته المختلفة لتفسيرها وتأويلها، ويقود ذلك إلى تعدّد التأويلات للنص الواحد باختلاف القراء، فالعلاقة بين النص ومتلقيه علاقة جدلية تكاملية تؤدي إلى بلوغ المعنى.

✓القارئ الضمني:

مفهوم مهم أتى به أيزر في نظرية، مستفيدا من أفكار الباحثين السابقين الذين سبقوه بالحديث عن القارئ، إلاّ أنّ له السبق في تحديد نوع من القراء بالمفهوم الذي أقام عليه رؤيته للقارئ الضمني، ولم يفصله عن باقي أنواع القراء الذين ذكرهم لتعريفه، والتفريق بينهم وبين قارئه الضمني قائلا:«هناك القارئ الأعلى لريفاتير، والقارئ المخبر أو المطلع لفيتش، والقارئ المقصود لوولف، على سبيل المثال فقط وكل واحد من هذه النماذج يحمل معه مصطلحات خاصة به، وبالرغم من أنذ هؤلاء القراء يعتبرون أولا وقبل كل شيء تركيبات استكشافية، فهم مستخلصون من مجموعة معينة من القراء الحقيقيين الذين لهم وجود فعلي»[1].

ثم استرسل أيزر في الحديث عن كل نوع من القراء وشرحهم، إلاّ أنّ ما يهمنا هو رؤيته وتعريفه للقارئ الضمني، الذي أولاه أهمية كبيرة؛ إذ جعله الطرف الأساس لفهم النص الأدبي، هذا المفهوم الذي قدمه في تقسيمه للقراء إلى قسمين قارئ حقيقي ويُعرف من خلال ردود أفعاله الموثوقة، وقارئ افتراضي لا يمكن إسقاط كل تحيينات النص الممكنة عليه[2].ويعرف القارئ الافتراضي أو الضمني بأنّه عملية تكوين النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة[3].

وكان له حديث مطول حوله في كتابه فعل القراءة؛ حيث قال عنه:«إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية، والتجاوبات التي تثيرها علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن

[1] أيزر، فعل القراءة، ص:24.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:20.

[3] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص:136. وينظر:حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، المكتبة العربية على الفيس بوك، ص:www.askzad.com.118، 2017/11/14.

نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن القارئ الضمني، إنّه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي؛ بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص: تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»[1].

وهو بذلك لا يركز على النص كبنية وفقط؛ بل يتجاوزه للآثار التي يتركها في قرائه ومتلقيه، من خلال تفاعلهم معه، باختلاف خلفياتهم، معتبرا أنّهم موجودون داخل البنى النصية المختلفة؛ حيث أن أيزر جعل النص حاو لفراغات وفجوات توجب على القارئ فكها لبلوغ المعنى، وبذلك لم يفصل بين النص وقارئه سواء كان حقيقيا أم ضمنيا مسجلا داخل النص؛ فهو«ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فإنّ دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة»[2].

ومن خلال ما قدم حول مفهوم القارئ الضمني لدى أيزر، يتضح تركيزه على العمل الأدبي وبنيته، والأثر الذي يتركه لدى القراء والمتلقين، انطلاقا من التفاعل الحاصل بين النص وما يحويه من بنى نصية وغيرها والتي تحتاج بالضرورة لتدخل القارئ وتفاعله معها بهدف تأويله، وتبعا لذلك تختلف التأويلات باختلاف القراء، فيكون لكل نص تأويلات لا متناهية عبر لحظات تلقي مختلفة وقراء مختلفين، مما يولد صيرورة في التأويل؛ فلكل نص فجوات وشفرات تحتاج للفك من قبل القراء، تختلف باختلافهم.

[1] أيزر، فعل القراءة، ص ص:29-30.

[2] أحمد بوحسن، نظرية الأدب(القراءة –الفهم –التأويل)، نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، (د.ت)، ص:71.

✓**الفراغات أو الفجوات:**

الفراغات* مفهوم أتى به أيزر في نظريته متأثرا برؤية "انغاردن" في مفهوم عدم التحديد أو مواقع اللاتحديد الذي أكد على الدور الذي يقوم به المتلقي أو القارئ في ملئ هذه الفراغات أو المواقع، وتحديدها بطريقة عفويّة، إلاّ أنّ أيزر خالفه في ذلك؛ حيث رأى أنّ رؤيته تلك جعلت عملية إنتاج المعنى تتم في اتجاه واحد من النص على المتلقي، في حين أنّها لا تتم إلاّ في إطار التفاعل بينهما؛ أي باتجاهين متلازمين من النص للقارئ ومن القارئ للنص[1].

فمفهوم الفجوات أو الفراغات بدأ عند انغاردن ثم تطوّر عند أيزر وصار يعني«تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص»[2].

وارتبطت مسألة الفراغات عنده بمجموعة من المفاهيم الهامة أبرزها:"التسلسل القصدي للجمل"، من خلال دراسة تسلسل الجمل وما تتركه من فجوات غير متوقعة، والتي على القارئ ملؤها باستخدام مخيّلته؛ فالقارئ مهم وله دور كبير في الفهم وفك الشفرات التي يتركها تسلسل الجمل؛حيث يرى أيزر أنّ النص يمنح القارئ جزئين: أول ظاهر مكتوب يقدم للقارئ المعرفة، وثان خفي غير مكتوب يتيح للقراء الفرصة لتمثيل الأشياء وتخيلها، فلا يمكن للقارئ من دونها- الفراغات- أن يوظف مخيلته في فهم النص وتأويله[3].

فالفراغات أو الفجوات هي المناطق غير المعبر عنها في الخطاب، والتي توجب على القارئ التفاعل مع النص بهدف إنتاج المعنى، مما ينقلنا من الإنتاج الفني المجسد في النص الأدبي، إلى إنتاج الموضوع الجمالي أو النص الجديد بعد التفاعل بين النص والقارئ.

---

* ارتبط هذا المفهوم بالنصوص الأدبية وهو في أبسط تعريف «تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب؛ بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر، وهذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل؛ أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة».رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ط:1، 1990، ص:207.

[1] ينظر:عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص:130.وينظر:أيزر فعل القراءة، ص ص:111-112.

[2] أيزر، فعل القراءة، ص:33.

[3] ينظر: أحمد بوحسن، الخطاب والقارئ، ص:116.

ومن خلال هذا المفهوم حاول أيزر التأكيد على أن إنتاج المعنى متوقف على علاقة التفاعل بين النص والقارئ، فالنص يمنح بنى ظاهرة وأخرى خفية سماها الفجوات أو الفراغات، وعلى القارئ الجيد محاولة فكها انطلاقا من البنى النصية وكذا توظيف خياله، وما يتبع هذه العملية من اختلاف وتعدّد في التأويلات.

وعموما يمكن القول أنّ كل ما جاء به أيزر في المبادئ والمفاهيم سابقة الذكر وغيرها، كان قائما على دور القارئ في إنتاج المعنى، أو الموضوعي الجمالي، والذي لا يتحقق إلا من خلال تفاعله مع النص وتوظيف خياله، فقراءة أيزر لا تركز على أحد أطراف العملية التواصلية دون الآخر؛ بل تقوم على التعاون والتفاعل بينها جميعا لبلوغ المعنى رغم اختلافه باختلاف متلقيه، وعملية القراءة عنده عملية تلازمية بين النص والقارئ؛ حيث تسير في اتجاهين من النص للقارئ ومن القارئ للنص.

الفصل الثالث

جماليات تلقي بخلاء الجاحظ

أولا: التعريف بكتاب البخلاء

1-نظرة عامة

2-إشكالية تجنيس كتاب البخلاء

ثانيا: قصص البخلاء قراءة في الدلالة

1-التمظهرات المعجمية وأحوال التلفظ

- الشخصيات

- الأمكنة

- التصورات والمفاهيم

2-التمظهرات السننية

- الرؤية السردية

- اللغة والسنن

ثالثا:قصص البخلاء قراءة سيميائية

1-البنيات الخطابية والسردية

- الخطاطة السردية

- البرنامج السردي

2-البنيات العاملية والأيديولوجية

- البنيات العاملية

- البنيات الأيديولوجية

أولا: التعريف بكتاب البخلاء :

وقع اختيارنا في هذا البحث على دراسة مدونة من العصر العباسي تمثلت في كتاب البخلاء للجاحظ، لما لهذا المؤلف من شهرة على مر العصور، ولتميزه الفريد؛ إذ تنوعت الدراسات حوله و تعاقبت وفي كل مرة يتم الإفصاح عن وجوه جديدة في كل منها، فما الذي يميز هذا المؤلف؟ وكيف لنا أن نصنفه كمدونة سردية تراثية؟

1- البخلاء للجاحظ دراسة عامة:

لم يكن التأليف في موضوع البخل حكرا على الجاحظ ولم يكن هو مبتدعه؛ فالبخل طبيعة إنسانية ولدت مع الانسان و هي مرافقة له، فليس عجيبا أن نجد غيره ممن تناول الظاهرة قبله ،فابن النديم في الفهرست والجاحظ نفسه في كتابه البخلاء قد أعادا الكتابة في الموضوع إلى سابقين لهم أمثال الأصمعي وأبي الحسن المدائني وأبي عبيدة[1]، لكن السبق للجاحظ ينسب له باعتباره ألف كتابا كاملا في الموضوع ونقله من طابعه الإخباري إلى شكل أدبي فني خالص جسد فيه شخصياته البخيلة ووصفها وصورها نفسيا وجسديا عاكسا للحياة الاجتماعية المحيطة بها[2]، مؤلف كانت له أسبابه ودواعيه، والتي تعود إلى شقين: الاول ذاتي مرتبط بحياة الجاحظ نفسه، والثاني: عام يعود لانعكاسات الأوضاع التي يعيشها المجتمع العباسي.

- **الأسباب الذاتية:** وتتمثل في كل ما نلحظه في نشأته وثقافته خاصة، فهو ذو مذهب معتزلي متمسك به مدافع عنه، كما تميزت حياته الأولى بالفقر والحرمان كون والده توفي وهو لا يزال صبيا، فتكفلت أمه بتربيته وسد رمقه، مما اضطره للعمل في أسواق البصرة، كما عرف عليه اهتمامه بالقراءة في دكاكين الوراقين بمختلف مواضيعها وأنواعها، ثم عمله كاتبا عند بعض الكتاب، وما استفاده من

[1] ينظر:أبو عثمان الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري،دار المعارف، القاهرة، ط:5، 1990، ص:28.

[2] ينظر: المصدر نفسه،ص:33.

دروس المساجد، والدراسة على أئمة اللغة والأدب والكلام وغيرها، كما كان منفتحا على الثقافة الفارسية واليونانية، فانعكس ذلك على شخصه عامة، وقدرته على الكتابة والتأليف خاصة[1].

هذا وأشار الجاحظ إلى سبب ذاتي آخر لتأليف كتاب البخلاء، وهو إعجاب المتلقين بكتابه"حيل اللصوص" فكان حافزا له للتأليف في باب الأدب الهزلي الساخر، مؤكدا على ذلك بقوله:«ذكرت- حفظك الله- أنك قرأت كتابي في تصنيف حيل لصوص النهار وفي تفصيل حيل سراق الليل، وأنك سددت به كل خلل وحصنت به كلّ عورة... وذكرت أن قَدْر نفعه عظيم، وأنَّ التقدم في درسِه واجب، وقلت: اذكر لي نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء، وما يجوز من ذلك من باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجِدِّ، لأجعل الهزل مستراحا، والراحة جماما، فإنَّ للجدّ كدّا يمنع من معاودته، ولا بدَّ لمن التمس نفعه من مُراجعته»[2].

فما كان من الجاحظ إلّا أن استجاب لرغبة صديقه مؤلفا كتاب البخلاء مدوّنا فيه نوادر البخلاء وحججهم[3]

- الأسباب العامة: عاش الجاحظ في محيط عربي متغير عما كان موجودا، إذ عرف العصر العباسي تغيرا على جميع مناحي الحياة على اختلافها، وما صاحبه من تأثير على الجاحظ، ومن الأسباب العامة التي دعتهلتأليف كتابه هذا نذكر:

- أثرت التحولات الكبيرة للمجتمع العباسي على الجاحظ؛ حيث عرف انتقالا من البداوة إلى الحاضرة، وما صاحب ذلك من انعكاس على جميع نواحي الحياة، وبخاصة الاقتصادي الذي اتجه إلى الاعتماد على الزراعة وما تبعه من نشوء للطبقية في المجتمع؛ إذ تمركز الثراء في الطبقة البرجوازية في مقابل انتشار الفقر لدى عامة الشعب، وما صاحبه من قوة سلطان المال لدى جميع الطبقات دون استثناء، فحتى طبقة الميسورين لم تسلم من سلطته، فكان أصحابها يحاولون الحفاظ على جاههم كي

[1] ينظر: حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط:2، 1986، ص:156-157.

[2] الجاحظ، البخلاء،المقدمة، ص:01.

[3] ينظر:رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب التربيع والتدوير، والبخلاء، والحيوان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط:1، 1989، ص:196.

لا يعيشوا الذل والمهانة التي تعيشها الطبقة المحرومة، فانتشر البخل وحب جمع المال حتى صار صفة خلقية وسلوكية ثابتة بعدما كان يصنف كخلل اجتماعي[1]، ما جعل الجاحظ يأخذ على عاتقه تصوير هذه الفئة الظالمة التي دفعت بالناس للاتصاف بهذا السلوك؛ بل واتصافهم بذلك وتبنيهم له رغم حالهم الميسور، ذلك أنّ الجاحظ قد خالطهم وعايشهم«ففي هذا الوسط وجد معارف وأصدقاء، كما وجد الوسط الذي صوره في كتابه البخلاء»[2].

- عاصر الجاحظ انفتاحا للمجتمع العربي على باقي الأمم فرسا وروما، وغيرهم، واندماجهم بالمجتمع العباسي، وما رافقه من اختلال وصراع بين روحين، الروح العربية والشعوبية التي كانت تهاجم كل ما هو عربي وتحاول تشويهه وطمسه؛ فنفوا عن العرب فخرهم بالكرم، معتبرينه مفاخرة كلامية مبثوثة في أشعارهم لا تظهر في واقعهم ، و لا وجود لها في حياتهم ،محاولين البحث في أخبارهم ومآكلهم الغثة وهيئة المعيشة الخشنة وكلما هو متعلق بالبداوة عند العرب، بهدف ذلهم وإهانتهم ونفي صفة الكرم على مجتمع بدوي وحشي حسبهم، كما استغلوا ما جاء في شعر الهجاء عند العرب القائم على التجني؛ حيث ينسب القبح لكل قبيلة إذا ما اتهم به فرد منها، ساخرين من العرب متهكمين عليهم[3]. ما دفع بالجاحظ للرد عليهم ودحض افتراءاتهم؛ إذ «أخذت الجاحظ الحمية على العرب فانبرى يدافع عنهم ويردّ مثالب الشعوبية بكل ما أوتي من طاقة، موظّفا في ذلك ثقافته الواسعة، وحجاجه الباهر، وبيانه النّاصع، وكأنّه يريد أن يثبت لهم عمليّا أنّ الخطاب العربي قادر على رد أي افتراءات على العرب مهما كان مصدر هذا الافتراء»[4]. وتأثر الجاحظ يظهر جليا في كتابه البخلاء في توظيفه للشخصيات البخيلة،التي كان معظمها من الأعاجم كطرف أهل خرسان ومرو وقصة ليلى الناعطية وغيرها، كما يظهر في الكثير من المواضع والأحاديث في كتابه ومن ذلك قوله:«والشعوبية

[1] ينظر: حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، ص:157،162.

[2] شارل بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، تر: إبراهيم الكيلاني، دار اليقضة العربية، دمشق-سوريا، (د.ط)، 1961، ص:311.

[3] ينظر: البخلاء، الجاحظ، مقدمة طه الحاجري، ص:28.

[4] علي محمد علي سليمان، كتابات الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج رسائله نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط:1، 2010، ص:138.

والآزادمَرية المبغِوضُون لآل النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه، ممن فتح الفتوح، وقتل المجوس، وجاء بالإسلام، تُزيُّد في خشونة عيشهم، وخشونة ملبسهم، وتُنقص من نعيمهم ورفاعة عيشهم»[1].

- لعبت الدولة العباسية دورا بارزا في الاتجاه إلى التأليف حول ظاهرة البخل خدمة لبلاطها، مشجعة على ذم الحكم الأموي ونسب هذا السلوك لهم، بهدف طمس وتشويه كل ما له علاقة بمزايا ورموز بني أمية، ومدح لبني العباس وشكر وتمجيد لهم؛ حيث ساير العلماء وأهل الأدب بلاط الحكم، فمنهم من كان منتصرا للدعوة العربية متعصبا لها أمثال الأصمعي، وآخرون مالوا للشعوبية كالمدائني، ودافعهم للتأليف حول الظاهرة واحد هو ذم بني أمية وتمجيد بني العباس لمؤلفاتهم ونشره عند العامة[2].

فالبخلاء لم يؤلف لميل وذوق فني خاص بالجاحظ فقط؛ بل جاء بهدف الإصلاح الاجتماعي لظاهرة نخرت جسد المجتمع العباسي وما عايشه من اختلاف وصراع حولها بين مناوئ لها، ومدافع عنها معتبرا إياها نوعا من الاقتصاد والتدبير؛ فكتاب البخلاء إذا «لا يمكن أن يكون ترفا فكريا خالصا، ونتاجا لعوامل ذاتية صرف، لا غاية لها إلا غاية أدبية جمالية مجردة»[3].

كانت هذه مجموعة من الأسباب والدوافع التي أدت بالجاحظ لتأليف كتابه، لكن الأهم من ذلك هو كيف كانت نظرته للظاهرة وأسلوب طرحها وتقديمها للمتلقين؟.

أشار الجاحظ في مقدمة كتابه إلى انتهاجه أسلوب الجمع بين الجد والهزل في معالجة الظاهرة وعكس صورة مجتمعه العباسي بكل أبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية...في قصصه المختلفة «ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبيُّن حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شئت وفي لهو إذا مللت الجد»[4]. وحديثه هذا لا يحيل على الجمع

---

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:228.

[2] ينظر: الجاحظ، المصدر نفسه، مقدمة طه الحاجري، ص:29. وللاطلاع على بعض النماذج والأمثلة المتعلقة بالموضوع العودة لمقدمة طه الحاجري في كتاب البخلاء، ص:32،29.

[3] محمد جويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب البخلاء، الدار العربية للكتاب، تونس،(د.ط)، (د.ت)، ص:179.

[4] الجاحظ، البخلاء، ص:5.

بين الجد والهزل فقط؛ بل يحاول فيه أيضا إبراز الأشكال أو الأنواع السردية التي سينضوي عليها كتابه وهي ثلاثة:

- الرسائل: وهذا النوع قائم على تبين الحجج الطريفة لكلى الطرفين الذام للبخل والمدافع عنه وتتميز بالطول كرسالة سهل بن هارون.
- الطرفة: وتقوم على إدراج حيل طريفة يعتمدها البخيل كأسلوب لبلوغ هدفه وتمتاز بصغر حجمها كطرف أهل خرسان.
- النادرة: وهي شكل يبرز فيه صفات عجيبة للبخلاء وسلوكياتهم وتكون صغيرة الحجم أيضا ومنها نذكر قصة أهل البصرة من المسجديين.

وما انتهاج الجاحظ أسلوب الجمع بين الجد والهزل إلا مراعاة للمتلقين ونفسياتهم، كي لا يصيبهم الملل والضجر حين تلقي كتابه، مؤكدا على ذلك في مقدمته مدافعا على الضحك مقابلا إياه بالبكاء بحجج وأدلة مختلفة:« كيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيما، ومن مصلحة الطباع كبيرا، وهو شيء في أصل الطباع وفي أساس التركيب؛ لأنّ الضحك أول خير يظهر من الصبي وبه تطيب نفسه وعليه ينبت شحمه، ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوّته»[1]، وبعد أن عدد الجاحظ خصال الضحك وفوائده باعتباره طبعا متجذرا في النفس البشرية في مقابل البكاء، ذهب إلى إبراز أهمية وفوائد توظيف الضحك الهادف في قصصه والاعتدال في ذلك لبلوغ الفائدة، وهذا ما دعاه للمزج بين الجد والهزل في قصصه ونوادره، موضحا ذلك في قوله:«وللضحك موضع وله مقدار، وللمزح موضع وله مقدار، متى جازهما أحد وقصر عنهما أحد صار الفاضل خَطَلاً، والتقصير نقصا، فالناس لم يعيبوا الضحك إلاّ بقدر ولم يعيبوا المزح إلاّ بقدر، ومتى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الذي له جعل الضحك، صار المزح جدّا والضحك وقارا»[2].

كما أكّد الجاحظ في ثنايا كتابه على أنّ شخصيات قصصه متنوعة تشمل كل طبقات المجتمع العباسي مركزا على الفئة الميسورة منه والتي يفترض بها ألا تتصف بهذا السلوك بقوله:«وإنّما نحكي

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:6.

[2] المصدر نفسه، ص:7.

عن البخلاء الذين جمعوا بين البخل واليسر، وبين خصب البلاد وعيش أهل الجدب»[1]، مراعيا مقام شخصيات بخلائه ومحيطهم الاجتماعي؛ بحيث تتناسب صورة البخيل المتكلم مع ذهن السامع وذاكرته، ويتجلى ذلك في استعماله معجما حسيا ذوقيا تصف شخصياته وفقا لمقامها الاجتماعي ومستواها الثقافي، ما يسمح بتقبلها لدى متلقيها وفي ذلك يقول:«ولو أنّ رجلا ألزق نادرة بأبي الحارث جمّين والهيثم بن مظهر، وبمزبّد وابن أحمر ثمّ كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولّد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها ثم أضاف إلى صالح بن حنين وإلى ابن النواء،وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة، فإنّ الفاتر شر من البارد»[2].

فالجاحظ في البخلاء يعالج البخل من منظور إنساني معتبرا إياه طبعا وغريزة متجذرة في النفس البشرية، مما دفعها للدفاع عنه وعدّه ضربا من الاقتصاد وحسن التدبير، وعلى هذا النوع من البخلاء ركز الجاحظ في قصصه ونوادره، مشيرا إليهم في مقدمته قائلا:« ليس عجبي ممن خلع عذاره في البخل، وأبدى صفحته للذم ...كعجبي ممن فطن لبخله وعرف شحه، وهو في ذلك يجاهد نفسه ويغالب طبعه»[3]؛ فالبخلاء عنده نوعان: نوع متصف بالبخل متبني له دون أي يدرك ذلك، وآخر عالم باتصافه بالبخل مدافع عنه معتبرا إياه مذهبا في الاقتصاد وحسن التدبير.

والناظر في قصص البخل في كتاب الجاحظ يجده قد انطلق من نفسيات البخلاء وعواطفهم، وصفا وتصويرا، معيدا هذا السلوك إلى التوتر النفسي الذي يصيب الشخص البخيل والذي لا يخرج عن ثلاث أشكال:

- أدنى درجات التوتر وتجسد حالة البخيل الجامع الذي يعتبر البخل نوعا من الاقتصاد وحسن التدبير.
- أقصى درجات التوتر وتجسد حالة البخيل المانع الذي يمتاز بشحه واحتكاره لما يملك ، وهو صفة ذميمة لا محالة.

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:122.

[2] المصدر نفسه، ، ص:7.

[3] المصدر نفسه، ص:3.

- انفلات إلى درجة غير محددة من التوتر وتجسدها حالة البخيل الطامع الشره الذي يحاول السطو على ممتلكات غيره بكل الحيل والمكائد الممكنة.

وبعد تقديم نظرة شاملة لما يحويه كتاب البخلاء من قصص لا بدّ لنا من محاولة منحه مكانا يناسب ويوافق المعتمد في الدراسات السردية القائمة على نظرية الأجناس الأدبية، فكيف لنا أنّ نصنّف هذا المؤلف التراثي وفق الرؤى السردية الحديثة؟.

2- إشكالية تجنيس كتاب البخلاء:

شهدت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة للمؤلفات التراثية صعوبات ناتجة عن الاختلاف الذي تشهده قضية تجنيسها، باعتبار قضية الأجناس الأدبية ذات منبع غربي يحاول الباحث العربي إسقاطه على التراث، فكيف صنف الباحثون كتاب البخلاء؟.

اختلف الباحثون في تجنيس كتاب "البخلاء"؛ إذ إنّ قراءة أي نص تراثي برؤية حديثة يقتضي تحديد الجنس الذي ينتمي إليه، فالنص لا يقرأ باعتباره منفردا ومنعزلا؛ حيث يرتبط ويتقارب مع غيره من النصوص في طريقة السرد والتأليف، ومن الدراسات التي صنفت كتاب البخلاء نجد:

- قراءة صالح بن رمضان الذي عده كتابا حاو لمجموعة متنوعة من الكلام منها «الملحة الخاطفة التي لا ترقى إلى النادرة القصصية، والنادرة المكتملة الأركان التي تستخدم التراسل عنصرا قصصيا، والنادرة التي لا تتضمن رسالة، والرسالة المستقلة كرسالة سهل بن هارون التي أدرجها الجاحظ وثيقة من أقوال البخلاء، والمقاطع الوصفية التي تصوّر بعض النماذج الهامشية كأصناف المتسولين، وفقرات في الحديث عن صنوف الأطعمة»[1].

وعليه فإنّ كتاب البخلاء حسبه يحوي مجموعة من الأنواع الأدبية "الملحة الخاطفة" "المقطع الوصفي"، والأحاديث إضافة إلى الأنواع المعروفة الأخرى مثل النادرة والرسالة، وهي قراءة مبنية على معيار النوع.

[1] صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم(مشروع قراءة شعرية)، منشورات دار الفارابي، بيروت، ط:2، 2007، ص:177.

● أما أحمد بن محمد بن أمبيريك فقد صنف كتاب البخلاء اعتمادا على الصيغة الخطابية للجاحظ ذاته الواردة في مقدمة كتابه «أما ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر وأحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم-إن شاء الله- مفرقا وفي احتجاجاتهم مجملا»[1]، وهو هنا صنف كتابه بمصطلحين هما: القصص والاحتجاج. وعلى هذا الكلام صنف أمبيريك النصوص الواردة في البخلاء إلى صنفين: الاحتجاجات والقصص مشيرا إلى تداخلهما وعدم وجود نص خاص لكل صنف منها.

- الاحتجاجات: صنف يفوق نصف حجم الكتاب اتخذ شكل رسائل ووصايا وردود مطوّلة كان أبطالها بخلاء معروفون من أمثال: سهل بن هارون والكندي، والثوري، وابن التوأم وغيرهم، امتازت كلها بالإطناب والإكثار من استعمال الأساليب الإنشائية وكل الوسائل المساعدة على التأثير في المتلقي وإقناعه، كالتضخيم والتهويل أو المغالطة وتوليد الاحتمالات[2].

- القصص: وقسمها إلى ثلاث أصناف هي:

❖ المجموعات القصصية الطويلة أو القصيرة كقصص المسجديين.

❖ الطرف كطرف أهل خرسان وطرف شتى.

❖ القصص المستقلة المنسوبة لأصحابها في العنوان مثل قصة ليلى الناعطية وقصة الأصمعي وغيرها[3].

● أما محمد المبارك في كتابه "فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ "قد اعتبره خاصا ب"أدب الطبائع" لاقتصاره على موضوع البخل بكل أبعاده ومظاهره نفسية أو مادية، مركزا على نفسيات البخلاء[4].

● فيما ذهب فريق آخر إلى اعتبار كتاب "البخلاء" مختصا بالنوادر وقاموا بتصنيفها، تصنيف شهد اختلافا بين الباحثين في تجنيس النادرة، التي تعد نوعا سرديا هزليّا يندرج تارة ضمن جنس الخبر أو

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:05.

[2] ينظر:أحمد بن محمد بن أمبيريك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية العامة-الدار التونسية للنشر، بغداد-تونس، (د.ط)، 1986، ص:123.

[3] ينظر: أحمد بن محمد بن أمبيريك، مرجع سابق، ص:123.

[4] ينظر: محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ -دراسة ونصوص مختارة-، دار الفكر، سوريا، ط:2، 1974، ص:43.

يكون مستقلا بذاته تارة أخرى حسب بعضهم؛ في حين أشارت قراءات أخرى إلى أنّ ما سمي بالنادرة عند أصحاب هذه القراءات يصنف في إطار الخبر، كما هو الحال عند محمد القاضي[1].

والخبر في حدّ ذاته شهد اختلافا في الرؤى بين الباحثين في تصنيفه، ومن ذلك ما ذهب إليه شكري عياد الذي أشار إليه كفن دون تعريف دقيق له بقوله:«...أما نحن فنتحدث عن جنس أدبيّ لا نعرف بالضبط كيف تطوّر، لأنّنا لم ندرسه قط دراسة عميقة، ولكننا نعرف أنّه صحب حضارتنا العربية القديمة منذ بدايتها الأولى، ثم سار مع تعقدها أشواطا، وبقيت صورته الفطرية مع ذلك محفوظة».[2]

فيما ذهب محمد القاضي في كتابه المخصص لدراسة الخبر إلى أنه:«وحدة سردية مستقلة»[3]، فهو قائم على ثنائية الاستخبار والإخبار، وعليه فهو مجرد خبر بسيط يقتصر فيه دور الراوي على إسناد الحديث إلى قائل[4].

فالقاضي يقصد بالخبر هاهنا مجموعة الأحداث والشخصيات التي تمثل مادة أساسية، وأرضية لتشكل النصوص السردية؛ فهو الوحدة البسيطة المساهمة في بناء الوحدة المركبة[5].

وبعد بحث مضن خلص إلى صعوبة تصنيف الخبر كجنس أدبي والسبب في ذلك «لأنّه من جهة ضمّ في أحنائه أجناسا متعددة فالأقرب إلى حقيقة الأمور أن نعدّه شكلا؛ ولأنّه من جهة أخرى لم يتمخّض للأدب؛ بل كان مشتركا بينه وبين مجالات معرفية أخرى لعلّ أهمها التاريخ»[6].

أما الدكتور سعيد يقطين فقد تحدث عن الخبر عند تقسيمه لأجناس الكلام العربي إلى ثلاث: الحديث والخبر والشعر؛ إذ جعل عملية الإخبار "انجازا" للكلام بصدد ما وقع فالمخبر يخبر بشيء

[1] ينظر:محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ص:96،118.

[2] شكري عياد، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، مصر، مج:2، ع: 4، سبتمبر 1982، ص:11.

[3] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ص:352.

[4] المرجع نفسه، ص ص:355-356.

[5] ينظر: محمد القاضي، مرجع سابق،ص:353-362.

[6] المرجع نفسه، ص ص:591-592.

ليجعل المخاطَب على علم بما وقع، وهنا ستكون العلاقة بين المخبر والإخبار والمخاطب تقوم على الانفصال بوجه عام لأنّها تتم على مسافات متعددة الملامح والأبعاد[1].

وعليه فإنّ "الخبر" حسبه شكل أو جنس يحزي في طياته مجموعة متعددة من الأنواع تنبثق عنه وهي أربعة: الخبر والحكاية والقصة والسيرة بهذا الترتيب، والعلاقة التي تجمع هذه الأنواع ببعضها هي علاقة تراكم على مستويي الأحداث والشخصيات، ذلك أنّ الخبر هو أصغر وحدة حكائية، وتراكم واتصال مجموعة منها(مجموعة من الأخبار) يشكل الحكاية، وتتشكل القصة من تراكم مجموعة من الحكايات، فيما تتشكل السير من تراكم مجموعة من القصص[2].

والتصنيف ذاته للبخلاء نجده عند علي عبيد قائلا:« هكذا نتبين أنّ نص الجاحظ هذا وإن اندرج في نطاق الخبر الأدبي الذي راج في القرن الثالث للهجرة وألمّ بخصائصه الفنية فإنّه انطوى أيضا على جنس محدث آخر هو النادرة نستشف فيه من سمات لعل أبرزها التنصيص على مقام التندر وقاعدتي الاسم واللغة ومراعاة قانون المشاكلة والتوسل بالإيجاز والإضحاك فضلا عن التهكم والّسخرية. ولعلّ في هذا التعالق/التنازع ما بين الخبر والنادرةما يعزز القول بعلاقات التفاعل بين الأجناس في النصوص الأدبية ولا سيما القديمة منها»[3].

ومن أصحاب هذا الموقف أيضا محمد مشبال الذي يرى أنه كتاب يصنف تحت لواء النادرة رغم اختلاف التسميات الواردة فيه؛ إذ أنّ «افتراض وجود فروق نوعية بين تلك التسميات التي أطلقها الجاحظ على حكيه، ينبغي ألاّ يقلل من افتراضنا بضرورة إدراجها في إطار موحد هو النادرة؛ التسمية الأكثر شيوعا والأقوى تمثيلا لهوية حكايات الجاحظ الطريفة»[4].

[1] ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركزالثقافي العربي، المغرب، ط:1، 1997، ص:191.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:195.

[3] علي عبيد، في تحليل النص السردي القديم-النادرة أنموذجا-، مجلة الراوي، ع:25، سبتمبر2012، ص:53.

[4] محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، ط:2، 2001، ص:10.

لقد شهدت تقسيمات الباحثين للنادرة اعتماد معايير مختلفة، تبعها تنوع في التصنيفات من ذلك ما نجده من تفصيلات في كتب كل من فدوى مالطي دوجلاس[1]، ومحمود المصفار[2]، وعبد الفتاح كيليطو[3] وغيرهم من الباحثين المهتمين بتجنيس النادرة.

فالباحث عن تجنيس كتاب البخلاء للجاحظ يجد نفسه مشتتا بين مصطلحات عديدة وردت في كتاب البخلاء في حد ذاته(الملح والنوادر والقصص والطرف والأحاديث)، ومقابلاتها في الدرس الحديث(السرد القصير)، الذي يتميز بالطرافة الهادفة للترفيه على المتلقي[4]، ما يدفعنا إلى جعل كتاب البخلاء ينضوي تحت باب كبير يسمى الأدب الساخر.

ومصطلح السخرية موجود في المعاجم العربية القديمة، من ذلك ما نجده في اللسان «سخِرمنه وبه سخرا ومَسخَرا وسُخْرا بالضم،وسُخرة وسِخريا وسُخريَّة، هزئ به»[5].

أما اصطلاحا فقد عرفها رابح العوبي بأنها:«نسبة عيب إلى شخص أو تفخيم عيب في شخص بغرض التهذيب والإصلاح ليبرأ منه أو من بعضه ليخافه إن لم يكون فيه، ولهذا فهي وسيلة لخدمة الفرد والمجتمع لما فيها من تهذيب وتقويم وإصلاح وتطهير، لأنها تتضمن نوعا من الزجر أو الردع، إلا أنها أقل منه وقعا ومع هذا فهي تحبب إلينا الحياة، إنها تكسوها بثوب قشيب، وتزود النفوس والعقول والأذواق بثقافة وافرة صادرة عن عقل واع دقيق يدرك الدقائق والفروق ويحملها على محمل الذوق الرفيع والإدراك السامي»[6].ما يعني أن الادب الساخر أدب هادف له مقوماته التي بها تمكن من الصمود و التواجد مع غيره.

---

[1] فدوى مالطي دوجلاس، في كتابها بنائيات البخل في نوادر البخلاء، تر:ماري تيريز عبد المسيح، مجلة فصول، مج:12، ع:3، 1993، ص:65،75.

[2] محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد-مقاربة سردية في الهزل-، كلية الآداب، صفاقس-تونس، 1998، ص:39-40.

[3] عبد الفتاح كيليطو، في كتابه الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر:عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير، بيروت، ط:1، 1985، ص:70،72.

[4] ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس،معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984، ص: 17-608.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مادة س خ ر، ج:7، ص:145.

[6] رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب التربيع والتدوير والبخلاء، ديوان المطبوعات الجامعية، ط:1، 1989، ص:5.

لقد عرف التراث الأدبي ومنذ أقدم العصور هذا اللون الأدبي مع الاختلاف في التسمية، وهو أسلوب يعتمد على إثارة عاطفة الضحك وهو معروف عند اليونانيين القدماء يشهد على ذلك ذلك ما قدمه أفلاطون في كتابه "الجمهورية" في حديثه عن المجتمع المثالي؛ حيث رأى أنّ «مخاطر الضحك تكمن في التطرف، فالتطّرف أو الإفراط أيًّا كان نوعه وفي أي سلوك وفي أي انفعال يؤدي إلى فقدان المرء تحكمه في نفسه وفي انفعالاته، وأنّ الضحك المفرط أو المبالغ فيه هو أمر شائن منكر على نحو خاص»[1]، ولقد استمر انشغال الغرب باختلاف تخصصاتهم، على هذا النوع من الأدب الى اليوم، فقد ورد في المعاجم الحديثة مثلما هو الحال عليه في معجم "لاروس" الذي عرف السخرية بأنها «طريقة في التهكم المراد منها قول عكس ما يجب أن يقال»[2]، كما لقي موضوع السخرية اهتماما من الدارسين البلاغيين والتداوليين، مثلما هو الحال عند "موكي" الذي رأى أنّ للسخرية ثلاث عمليات: أولى: توطد درجة احتمال الوقوع وهي مرتبطة بالمعنى الحرفي، وثانية: تتمثل في القيام بقلب المعنى الحرفي حسب قصدية المنتج، أما الثالثة: فهي العلامات الاحتمالية لحضور السخرية، بانيا كل ذلك على مبدأ القصدية[3].

و عند العرب كما عند الغرب السخرية و الخطابات الساخرة حاضرة في التراث الأدبي العربي إلا أن الموقف منها عندنا مختلف خاصة بعد ظهور الاسلام الذي نهى عن بعض أنواع السخرية التي تهدف إلى احتقار الناس واستصغار شأنهم مثلما هو واضح من قوله تعالى:﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُواْ خَيۡرٗا مِّنۡهُمۡ وَلَا نِسَآءٞ مِّن نِّسَآءٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُنَّ خَيۡرٗا مِّنۡهُنَّ ﴾[4]، وقد أشير إلى هذا النوع من السخرية في كتب الأدب العربي، الذي تناول الغفلة والتغافل والتضارب بالألفاظ، والتلاعب بالمشاعر والاستهزاء بالعيوب الخلقية، والنفسية، والجسدية، والرد بالمثل أي التضارب والتهكم الاجتماعي والسياسي، وغير ذلك.[5]

---

[1] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد 298، يناير 2003، ص:65.

[2] larousse,dictonnaire de lalangue francaiae,1992,p:981.

[3] ينظر: محمد مفتاح، ديناميكية النص تنظير وإنجاز،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:2، 1987، ص: 85-86.

[4] سورة الحجرات، الآية:11.

[5] ينظر: عبد الحليم السيد، السخرية في أدب الجاحظ، ص:94.

أما الجاحظ و انطلاقا من مقولة "ساعة بساعة فان القلوب تصدأكما يصدأ الحديد" فقد اعتمد في مؤلفاته على المزج بين الجد والهزل، واعتبر الضحك طبعا وغريزة في النفس البشرية شريطة عدم الإفراط فيه، مدافعا على نظرته بحجج وأدلة متنوعة؛ فهو مؤمن بأهمية الضحك؛ إذ« أفاض في بسط الأدلة من العقل والمشاهدة على أهمية الضحك للإنسان،وحاجة النفس والجسم إلى الاستراحة بالهزل، والتسلي بالمزح، تخفيفا لأثقال الجد،وهونا للمرء على معاودة النشاط،والاستعداد لتحمل تكاليف ما يناط به منالمسؤوليات»[1]، أما في كتاب البخلاء فقد أشار إلى ذلك في مقدمته؛ إذ اعتمد على الضحك في معالجته لظاهرة البخل التي انتشرت في عصره وبيّن الفائدة من ذلك، وكذا استحسان العرب له قائلا: «فما ظنك بالضحك الذي لا يزال صاحبه في غاية السرور إلى أن ينقطع عنه سببه. ولو كان الضحك قبيحا من الضاحك وقبيحا من المضحك، لما قيل...فوضع الضحك بحذاء الحياة ووضع البكاء بحذاء الموت...وللضحك موضع وله مقدار متى جازهما أد وقصر عنها أحد...صار المزج جدا والضحك وقارا»[2]، فالجاحظ هنا يقصد الضحك الهادف المنتهج لغاية، لا السلبي الذي لا غاية ترجى منه، وقد عرف الباحثون العرب حديثا الأدب الساخر تعريفا يقترب من رؤية الجاحظ؛ إذ هو «نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي، الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائض الإنسانية، الفردية منها والجماعية».[3]

كتابات الجاحظ وبخاصة "البخلاء" امتازت باعتماده على أسلوب السّخرية والتي تعود إلى مجموعة من الأسباب نوجزها في النقاط الآتية[4]:

– طبيعة الجاحظ ونفسيته؛ إذ كان رجلا مرحا، ميالا للضحك، مشجعا له، مدافعا عليه في مقدمة كتابه.

[1] أحمد عبد الغفار عبيد، أدب الفكاهة عند الجاحظ، مطبعة السعادة، ط ،1982 ،ص:11.

[2] الجاحظ، البخلاء، ص:6-7.

[3] عبد الحميد شاكر، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، منشورات عالم المعرفة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص:51.

[4] ينظر: مقدمة طه الحاجري، البخلاء، ص ص:54-55.

– ليونة الجاحظ وإنسانيته وعطفه ما يدفعه إلى النقد بشكل سلس لطيف؛ إذ امتاز نقده للناس وطبائعهم وعيوبهم بالمرح والضحك، وهذا ما يجنبه سخط الناس وغضبهم من انتقادهم وذم خصالهم الدنيئة.

– كان لحياته وظروف نشأته دورا بارزا في اتخاذ هذا المذهب وتبنيه، ذلك أنّه خالط صنوفا مختلفة من الناس وتغلغل في نفوسهم ومعرفته بدقائق حياتهم جعله ينحو منحى مختلفا مبتعدا على أسلوب الجدية والصرامة، والتكلف في النقد.

– هذا وكان للجوانب المعرفية لدى الجاحظ على اختلافها سواء الأدبية والفلسفية منها من خلال اطلاعه على مؤلفات وعلوم مختلفة وبخاصة الفارسية والهندية منها، وكذا نزعته الاعتزالية العقلية ومناظراته لباقي المذاهب والتيارات الأخرى، ما جعله متمكنا في التغلغل لبواطن الأمور والتحكم فيها وما لذلك من تأثير في أسلوبه الساخر المتميز.

بالعودة إلى الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء للجاحظ نجدها لم تخرج عن مبدأين اثنين لم يخدما البحث في التراث بمدوناته المختلفة وهما: مبدأ المماثلة والمغايرة.

فكانت القراءات القائمة على المماثلة«منحازة إلى النموذج الجمالي الأدبي الحديث، تستخدمه أحيانا معيارا تعيد في ضوئه صياغة أنواع أدبية قديمة، وتستخدمه أحيانا أخرى معيارا لمحاكمة هذه الأنواع واستبعادها»[1]، فهي قراءات انطلقت من تمجيدها للأجناس والدراسات الأدبية الحديثة ومحاولة إسقاطها على التراث القديم، والتي تدفع أحيانا إلى استبعاد العديد من المدونات التراثية والتقليل من شأنها.

أما القراءة القائمة على المغايرة فكانت «تؤمن بالخصوصية الجمالية للأنواع السردية القديمة، واستقلالها عن التصورات الجمالية الحديثة»[2]، فكانت جلها منحازة للنصوص السردية العربية التراثية معتبرة إياها تتقاطعا مع العديد من الرؤى والدراسات الحديثة، والهدف منها أساسا تمجيد التراث ونسبة السبق له.

[1] عبد الواحد التهامي العلمي، قراءة السرد القديم بيم وهم المماثلة ومبدأ المغايرة، مجلة عالم الفكر، ع:1، مج:41، سبتمبر2012، ص:75.
[2] المرجع نفسه، ص:75.

ونحن في بحثنا هذا سنحاول قراءة كتاب البخلاء مستفيدين من المناهج الحديثة بعيدا عن كلا المبدأين فلكل زمن خصوصيته على مختلف الأصعدة والتي تنعكس لا محالة على الأدب لذا لا يهمنا إلى أي جنس أو نوع أدبي ينتمي هذا الكتاب بقدر ما يهمنا البحث في موضوعه وصوره الفنية والجمالية وقراءته قراءة تنطلق من ظروف تأويله مطعمة بروح العصر من خلال تأويله وقراءته والتي تختلف باختلاف القراء لا محالة لاختلاف رصيدهم الفكري والثقافي وغيره. وهو ما يحيلنا إلى ما جاءت به الدراسات الحديثة سواء لدى أعلام نظرية التلقي أو لدى الناقد "أمبرتو إيكو" الذي يؤمن بلا نهائية التأويل والقراءة التي تتغير بتغير القراء ورؤاهم وتحليلهم للفراغات الموجودة في النص الواحد.

ذلك أننا نجد تداخلا بين الأجناس الأدبية المصنفة حديثا في تراثنا العربي القديم، وعليه ارتأينا دراسة نص البخلاء مع ربطه بسياقي التأليف والقراءة.

ثانيا: قصص البخلاء قراءة في الدلالة:

عرفت الدّراسات السّردية تنوّعًا في المناهج والنّظريّات المتعلقة بتحليل النصوص، كالدّراسات البنيوية والأسلوبية والسيميائية باتجاهاتها المختلفة، ومن ذلك ما نجده عند "أمبيرتو إيكو" الذي اعتمد في تحليله على البحث في السيميوز، مفهوم يحيلنا إلى "سيرورة العلامة" أو"سيرورة الدلالة"؛ فالسيميوزيس تعني:«التعدد الدلالي للعلامة الواحدة بتعدد سياقاتها، وإلى حين تجسدها في سياق خاص تظل السيميوز لا متناهية»[1].

قراءة تعتمد على تحليل البنى السطحية للنص من خلال توظيف موسوعة المتلقي لملءتمظهراتها المختلفة وقد سمى محمد خرماش هذا النمط من القراءة بالقراءة ما قبل النصية[2].

لم تقتصر دراسة السّيميوزيس على ما قدمه إيكو فقط؛ بل سبقه إلى ذلك "بورس" الذي رأى أنّ السيميوز هو«السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما، أو أنه يتحدد باعتبارها سيرورة يشتغل من

[1] وداد بن عافية، السيمياء التأويلية مدخل إلى سيميوطيقا شارل ساندرز بيرس، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، ع:8،ماي 2009، ص:234.وينظر: أمبيرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر:أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1، 2005، ص:186-187.
وينظر: سعيد بنكراد السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار ، سوريا، ط:3، 2012، ص:33-34.

[2] ينظر: محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، المغرب، ع:10، 1998، ص:54.

خلالها شيء كعلامة وتستدعي تضافر ثلاثة عوامل... وهي عناصر تشتغل ضمن حلقة يحيل كل عنصر داخلها على عنصر آخر، والعلامة لا يمكن أن تكون علامة إلاّ إذا كانت جمعا وربطا بين هذه العناصر الثلاثة»[1]؛ فـ"بيرس" ربط العملية التأويلية أو السيميوز بالعلامة بخلاف إيكو الذي جعل هذه العملية مرتبطة بالنص (بعلاماته المختلفة) وقارئه، إضافة تجسدت من خلال مفهوم"التخمين" الذي يقوم على فرضية القراءة والتأويل ويمنح القارئ دورا هاما فيها، فهو«ليس ثيمة وليس حكما مسبقا على المعنى؛ بل هو تصور أولي وحدسي للمعنى، إنه يمثل عند القارئ الأشكال الأولى لمقاربة المعنى وفق خطاطة يتبناها هذا القارئ ويباشر وفقها عمليات التأويل اللاحقة»[2]؛ فنظرت إيكو مؤسسة على الاندماج أو الانصهار بين الذّات المتلقية والنص، ذلك أنّ عملية قراءة النّص قائمة على استيعاب القارئ للفراغات والانزياحات النصيّة التي وضعها الكاتب مرفقا إياها بمثيرات مختلفة(أسلوبية وغيرها) تدفع القارئ لاستكشافها كونها«تنظيم، وفعل اصطناعي يجريه الإنسان كقوة جمالية»[3].

فالقراءة حسبه تكون انطلاقا من تعيين القيم التعبيرية للأثر الفني في لحظتين إبداعيتين: الأولى:مشكلة من التنافذ الكلي للمواد الأسلوبية والدلالية والمثيرات اللفظية المنعكسة من ذهن المبدع في النص بشكل فني، وفيها يعتبر النص ملفوظا لسانيا، وبها تتحدّد القيم الجمالية في النص المبدَع. أمّا الثانية : فتمثل الحركة والنشاط في عالم النص المتوالدان أساسا على القراءة؛ إذ يتم تفكيك الملفوظات اللسانية وإعادة تشكيلها في صورة جديدة انطلاقا من تجربة القارئ وموسوعته الفكرية[4]؛ فعملية إدراك النص حسب إيكو لا تتم إلاّ بإقامة جسر تواصل بين تجربتين: التجربة الفنية(الخيالية) ممثلة في الكاتب_ الذي يبث فكره وثقافته في نصه_، والتجربة الفعلية أو الواقعية ممثلة في القارئ، ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال الوسيط اللساني(فعل القراءة) بتفعيل دور القارئ، وهذا ما ذهب إليه

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص ص:75-76.

[2] المرجع نفسه، ص:188.

[3] رولان بارت، النقد والحقيقة، تر:إبراهيم الخطيب، مر:محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1985، ص:76.

[4] ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأدب، وهران، 2007، ص:236.

أيضا الناقد الألماني"فولفغانغ إيزر"الذي رأى أنّ«نظرية الفينومينولوجيا نبهت بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي؛ بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، فالنص ذاته لا يقدم إلاّ جوانب مرسومة يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص»[1].

سنحاول في هذهالدراسة تطبيق المرحلتين اللتين حددهما إيكو، وسمينا الأولى بالقراءة الدلالية السيميوزية، والثانية القراءة النقدية السيميائية، قراءة قائمة على مفهوم "الأثر" الذي جاء به جاك دريدا وجعله مفتوحا لا متناهيا، وقلصه إيكو وجعل له حدودا.

سنحاول في دراستنا هذه قراءة نص تراثي قراءة حرة مفتوحة دون تقيد بالنموذج أو الأثر؛ ذلك أنّنا نحلله كنص أدبي له لغته وبنياته النصية موظفين موسوعتنا الخاصة بغض النظر عن الجنس أو الصنف الذي ينتمي إليه؛ أي التفاعل مع النص دون قيد أو شرط مسبق فيصبح القارئ في هذه الحالة منتجا للنص بشكله الجديد، فتتم عملية القراءة بالتفاعل بين عناصره الثلاثة مترابطة مانحا القارئ دورا هاما في فعل القراءة؛ حيث«يكون الإبداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون وعائد الربط–هنا– هو التشريح النصوصي إبداعا وقراءة، فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستندا على حسه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذا، والقارئ يشرح النص بناء على تلاحمه معه بعد أن أصبح انبثاقا لغويا لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع ومع الموروث الرافد للإبداع، الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص، وهذا يعني أنّ النص عالم ينتصب أمام الزمن، أو هو مجرّة من الإشارات كما يقول التشريحيون»[2].

ففي هذا الفصل سنقوم بتحليل النص وقراءته في لحظته الإبداعية الأولى حسب إيكو(القراءة الدلالية أو التأويل الدلالي السيميوزي) إيمانا منه بأن قراءة النص الأدبي السردي لا تتم إلا إذا ما قمنا بتقديمه باعتباره تعبيرا معجميا أو تمظهرا لسانيا يحوي لكسيمات، وتعبيرا إيحائيا حاو على

[1] أيزر فولفغانغ، التفاعل بين النص والقارئ، تر:الجيلاني كدية، مجلة دراسات، فاس–المغرب، ع:7، ص:7.
[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط:1، 1987، ص:39.

خطاطات بلاغية أسلوبية، فأوكل للقارئ مهمة تحيين النص على مستويين: المعجمي والسنني، والتي لا تكتمل ما لم يتم ربطها بأحوال التلفظوماتحويه من معلومات عن عصر النص ومؤلفه ولغة كتابته...، وهدفه من هذا النوع من التأويل هو إعادة بناء ذخيرة أو موسوعة تساعد في تأوليه، مثلما هو الحال عليه عند أيزر[1].

وسنحاول في هذا المقام دراسة نص البخلاء و تحليل البنى السطحية الواردة فيه، محاولين ربطها بالأبعاد الثقافية والاجتماعية، والدينية، والسياسية التي عاصرها الجاحظ وحاول الإشارة إليها في قصصه انطلاقا من قسمين اثنين هما:

1- التمظهرات المعجمية وأحوال التلفظ: التمظهرات المعجمية أو التجلي الخطي ونعني به تطبيق القارئ لمجموعة من القواعد اللسانيةعلى تعابير نصية بهدف تحويلها إلى مستوى مضموني أوّل(بنى خطابية)، والتي لا تتحقق ما لم يقم القارئ بربطها بأحوال وظروف التلفّظ[2].

تعتمد هذه المرحلة على البحث في اللكسيمات المختلفة الواردة في النص ومحاولة ربطها بسياقات تلفظها ومنحها أبعادا دلالية تختلف باختلاف الموسوعة الخاصة بكل قارئ، وتتم بإحالة اللكسيم (مثل إنسان، شيء، تصور، مكان...)على القدر الممكن من الخصائص الدلالية، فكلمة "الأميرة" مثلا تستلزم "المرأة" وبالتالي أنها"حية وبشرية ومن الجنس الأنثوي"[3].

فهي إذا رؤية قائمة على اعتبار المؤلف والقارئ استراتيجيتان نصيتان؛ حيث يقوم الأوّل بفعل التلفظ النصي هدفه إيصال أفكار إلى قارئ مفترض موجها نصه إليه، بما يحويه من عبارات واستراتيجيات تحتاج لقارئ نموذجي يقوم بتفكيكها، فيتحول بذلك من قارئ نموذجي إلى مؤلف جديد للنص، ولا يتأتى له ذلك إلاّ من خلال فك رموز وشفرات النص وبناه الدلالية العميقة التي يبلغها بتفكيك البنى السطحية مع ربطها بظروف تلفّظها مستعينا بموسوعته الخاصة[4].

---

[1] ينظر:سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ص:37.

[2] ينظر:أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1996، ص ص:92-93.

[3] ينظر:المرجع نفسه، ص:97.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:77،80.

سنحاول الآن تحليل بعض القصص من كتاب البخلاء التي تحوي في طياتها مجموعة من اللكسيمات الحاملة لمفاهيم وتصورات توحي بدلالات غير مفتوحة تختلف وتتعدد باختلاف القراء، ويمكن تصنيفها ضمن ثلاث مجموعات رئيسية هي: الشخصيات والأمكنة، والتصورات أو المفاهيم.

أ- الشخصيات: الشخصية عنصر مهم من عناصر العمل الأدبي وتعدّدت المفاهيم والرؤى حولها منذ القدم،من ذلك ما ذهب إليه آرسطوا الذي ركز على الأحداث جاعلا والشخصيات تابعة لها[1].

أمّا في الدراسة الحديثة والمعاصرة، فقد اختلفت وجهات نظر النقاد والدارسين حولها فمنهم من نظر لها من جانب سيكولوجي، ومنهم من نظر إليها من جانب اجتماعي، فيما ذهب البنيويون إلى التعامل معها كعلامة يتشكل مدلولها من الأفعال التي تنجزها في سياق السرد؛ فلا يتعامل معها كشخص بل كفاعل ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، وهذا ما جعل غريماس يستبدل مفهوم الشخصية بالعامل[2]، وأيده في ذلك"فلاديمير بروب"، وقد ركز الاثنان في دراستهما على العوامل والأحداث وأهملا الشخصيات.

ثم تطورت الدراسات حولها وصارت تمثل العنصر المحوري في العملية السردية؛ إذ ترتبط بها كل الأحداث والوقائع؛ إذ «لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية»[3].

وبما أنّ باقي العناصر من أحداث ووقائع ووصف، وحوار، وغيرها مرتبطة مباشرة بالشخصية؛ فإنّه يمكن تصنيفها كعنصر محرك رئيسي للحكاية، وفي ذلك قال مرتاض:«أنّها قادرة على ما لا يقدر

[1] ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص:34.وينظر:ناصر الجحيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط:1، 2009، ص:56.

[2] ينظر: محمد بوعزة، تحليل الخطاب السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف- الدار العربية للعلوم، الجزائر- لبنان، ط:1، 2010، ص:39.وينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط:1، 1991،ص:24.

[3] محمد بوعزة، تحليل الخطاب الروائي، ص:39.

عليه أي عنصر من المشكلات السردية...إنّ قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يُحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا»[1].

وتختلف طرق تقديم الشخصية في الأعمال الأدبية، إلاّ أنّها تقدم عادة بطريقتين هما[2]:

***التقديم المباشر**: وذلك عندما تكون الشخصية ذاتها مصدرا للمعلومات حولها؛ أي أنّها تُعرّف نفسها بذاتها وذلك باستعمال ضمير المتكلم، وتعرف عن ذاتها دون وسيط، ويتمّ عبر جمل تتلفظ بها أو عبر الوصف الذاتي وهذا النوع نجده في المذكرات الرسمية والرسائل، ومثال ذلك في كتاب البخلاء متجسد في رسائله الثلاث رسالة سهل بن هارون ورسالة أبي العاص الموجهة إلى الثقفي ورد ابن التوأم عليها والتي حاول فيها أصحابها الدفاع عن موقفهم وتبريره والاحتجاج له لإثباته، ومن ذلك ما ورد في رسالة سهل بقوله:«ما أردنا بما قلنا إلاّ هدايتكم وتقويتكم...ولئن أخطأنا سبيل إرشادكم فما أخطأنا سبيل حسن النية فيما بيننا وبينكم. ثم قد تعلمون أنّا ما أوصيناكم إلاّ بما قد اخترناه لأنفسنا قبلكم...»[3].

***التقديم غير المباشر**: وفيه يكون السارد مصدرا للمعلومات حول الشخصية؛ فيخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك لشخصية أخرى في الرواية، فيكون هو – السارد- أو إحدى شخصيات الرواية الوسيط بين الشخصية والقارئ، ومثال ذلك ما نجده في قصة مريم الصناع التي تندرج ضمن قصص أهل البصرة من المسجديين؛ حيث يقوم السارد بالتعريف بالشخصية « هل شعرتم بموت مريم الصناع؟فإنّها كانت من ذوات الاقتصاد وصاحبة إصلاح»[4]؛ فالسارد هنا قام بالتعريف بشخصية مريم التي تتصف بالاقتصاد وحسن التدبير قبل أن يروي لهم إحدى قصصها.

هذا عن طرق تقديمها، أمّا تصنيف الشخصيات فقد اختلفت الرؤى ووجهات النظر بين الباحثين حوله، وممن صنّفوا الشخصيات غريماس الذي جعلها مقابلا للعامل، وهي بهذا المفهوم

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص:79.

[2] ينظر: محمد بوعزة، تحليل الخطاب الروائي، ص:44.

[3] الجاحظ، البخلاء، ص:9.

[4] المصدر نفسه، ص:30.

تتجاوز كونها شخص إلى أوسع من ذلك، فقد تكون فردا أو حيوانا، أو جمادات أو فكرة ومفهوم الشخصية عنده يعادل مفهوم الوظيفة[1].

أمّا بارت فقد طرحها من خلال مفهوم البطل، وتحدّث عن صعوبة تحديده انطلاقا من المكانة التي يحتلها داخل السرد؛ إذ تصادفنا في بعض المحكيّات تساوٍ في المكانة والدور لأكثر من شخصية فيصعب تحديد البطل فيها، ووضع مقاييس للتعرف عليه منها:المقياس الكمي من خلال وفرة المعلومات حوله مقارنة بباقي الشخصيات، وحضوره المستمر والمهيمن في الحكاية، وكذا المقياس النوعي المتعلق بالطريقة التي تُبنى بها الشخصية لتقديمها في الخطاب السردي[2].

كما ذهب آخرون إلى تقسيم شخصيات العمل الأدبي إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانويّة، وجعل لكل منها خصائص ومميزات، ومن ذلك ما حدّده (هينكل) من مميزات للشخصيات الرئيسية تتمثل في: مدى تعقيد التشخيص ومدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات، وكذا مدى العمق الشخصي الذي يبدو أنّ إحدى الشخصيات تجده[3].

أمّا الشخصيات الثانوية فلها أدوار محدودة مقارنة بالشخصيات الرئيسية؛ فقد تكون صديقة للشخصية الرئيسية، أو تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له.وتظهر غالبا في أحداث غير مهمة في المحكي[4].

ويمكن التمييز بين الشخصيات الرئيسية والثانوية في الجدول الآتي[5]:

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
– معقدة.	– مسطحة.
– مركبة.	– أحادية.
– متغيرة.	– ثابتة.
– ديناميكية.	– ساكنه.
– غامضة.	– واضحة.

[1] ينظر:محمد بوعزّة، مرجع سابق، ص:65-67.

[2] ينظر:محمد بوعزّة،تحليل الخطاب الروائي، ص:48-55.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص:56،57.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:57.

[5] المرجع نفسه، ص:58.

– لها قدرة على الإدهاش والإقناع. – تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي. – تستأثر بالاهتمام. – يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناءعنها.	– ليس لها جاذبية. – تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي. – لا أهمية لها. – لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي.

وبالعودة لكتاب البخلاء فإنّنا نجده زاخرا بالشخصيات على اختلاف أصنافها: رئيسية وثانوية حقيقية أم خيالية، كون كتابه مؤسس على شخوص وما تشعر به من أحاسيس وانفعالات وما تقوم به من أفعال،و ما يصدر منها من تصرفات من ذلك:

ـ معاذة العنبرية(قصة أهل البصرة من المسجديين): شخصية رئيسية محورية سردية تدور حولها أحداث القصة، أرملة تعكس نموذج المرأة البسيطة، الذكية، المقتصدة، المتمكنة من تدبير شؤون بيتها، لدرجة تمسكها وسعيها لاستثمار كل كبيرة أو صغيرة، إلا أنّها تقع في مشكلة تعرقل مسعاها، فتسعى وتجتهد لحلها،حتى صارت مثالاً يُقتدَى به في حسن التدبير والاقتصاد، محاولة الحفاظ على نهج زوجها في ذلك بعد وفاته، ولاسم البطلة في هذه القصة بعد دلالي يحيل على معان يمكن للمتلقي أن يصل اليها من تعاماه مع النصو تفاعله مع كل مكوناته ؛ و الاسم يتركب من شقين: أولهما : معاذة ومعناه التعويذة أو العوذ، وهي الرقية التي يتحصن بها الإنسان[1]، وحق لها ان تتحصن و قد فقدت من كان يحميها و ثانيهما العنبرية المشتق من العنبر بمعنى الطيب الذي ترتاح له النفس .وارتبطت أحداث قصتها مع شخصيتين ثانويتين هما: شخصية الشيخ المشارك في الحوار وشخصية(ابن العم) التي لم يكن لها أي دور في سير أحداث القصة وتطوراتها.

ـ مريم الصناع(قصة أهل البصرة من المسجديين): شخصية رئيسية في قصة من قصص أهل البصرة من المسجديين، واسمها هي الأخرى مركب من شقين: أولهما مريم ومعناه العابدة الزاهدة، وهي صفات دالة على التقيّ والصلاح والتقرب إلى الله.وثانيهما الصناع: ومعناه الماهرة في صناعة اليدين

[1] إسماعيل بن حماد الجوهري، صحاح تاج اللغة صحاح العربية، تح:أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط:3، 1004هـ-1984م، ج:2، ص:566.

والحاذقة في عملها[1].هذا من حيث دلالة الاسم معجميا أمّا مدلولها فهي امرأة صالحة ماهرة في تدبر شؤون حياتها بحسن تصرفها وتدبرها في إدارة بيتها ومعيشتها، وحوت القصة ذاتها على شخصيات فرعية ساهمت في تطور أحداث القصة شخصية زوجها والحوار الدائر بينهما، وشخصية الابنة التي لم تساهم في سير الأحداث لكنها كانت محورا لها.

ـ إبراهيم السندي(طرف أهل خرسان): شخصية حقيقية أساسية« إبراهيم بن السندي بن علي، يُحدِّث عن ابن المقرئ، ومحمد بن رياد الزيادي، كثير الحديث، صاحب أصول، ثِقة، مات سنة ثلاث عشرة وثلاثمائة»[2]، يجسد دور الراوي في طرفة من طرف أهل خرسان، ناقلا لنا خبراته وتجاربه مما شاهده من أفاعيل البخلاء، وحوت قصته شخصيات غير معروفة تتحكم في سير أحداث القصة فكان بطلها الشيخ ورجل مر عليه وصاحب البستان، وهي شخصيات فرعية مشاركة في القصة.

ـ ابن أبي كريمة(من طرف أهل خرسان): شخصية حقيقية أساسية، وهو« ابن أبي كريمة بن عبد الرحمان أبو إسماعيل السُّدِّيُّ مولى بني هاشم مولى زينب بنت قيس بن مخرمة من أهل أصبهان»[3]. أنموذج (موضوع البخل)، ضحية(معتدى عليه)، بخيل(بطل)،مانع يمنع أصدقاءه من الاستفادة بظل داره،يحاجج عن البخل والبخلاء(مدافع).

عرف بأنه شاعر مروزي فارسي يتقن نظم الشعر العربي، ظهر الجاحظ في منزله في البصرة فزجره لاستخدامه إناءه في الوضوء للصلاة، مؤديا دور البخيل عن أصدقائه المانع لأشيائه، لكن المفارق هنا تتمثل في أن دلالة اسمه مخالفة تماما لحقيقة فعله.

ـ أبو عيينة: شخصية أساسية سردية(غير حقيقية)، أنموذج(موضوع البخل)، ضحية(معتدى عليه)بخيل(بطل) ناصح مرشد، محاجج عن البخل والبخلاء، معلم يأخذ أجرا على تعليمه، وبستاني له بستان، وبنّاء، شيخ قارب المائة، قليل العيال، مكدي يحب أن يسأل الناس، على ثقافة بالقرآن والحديث وأخبار الأولين، يظهر في منزله والسوق وأماكن متعددة، مثال للبخيل الخبير، يؤدي دور

[1] ينظر: أبو الحسين أحمد بن زكريا ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ج:2، ص:314.

[2] أبو الشيخ الأصبهاني، طبقات المحدثين بأصبهان والواردين عليها، تح: عبد السلام الغفور عبد الحق حسين البلوشي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:2، 1992،ج:4، ص:140.

[3] الأصبهاني، المرجع نفسه، ج:1، ص: 331.

الشيخ الكبير في السن، الذي يمتهن مهن عدة وله ثقافة كبيرة، يحب الاستفادة من كل شيء، محب للدنيا متمسك بها حدّ البخل؛ بل المبالغة فيه وهو ما لا يتناسب وعمره وثقافته الواسعة التي تحيلنا على الوقار والزهد في الدنيا.

_ أبو سعيد المدائني: شخصية رئيسيةسردية(غير حقيقية)، وتمثل كنية لا تسمية له، فهي تتكون من جزئين: أبو سعيد المرتبطة بالسعادة والفرح والسرور، والمدائني نسبة للمكان وهو المدائن. تظهر ملامحها من النص كشخصية تتسم برجاحة العقل، تجمع بين البخل والغنى، ناصحة للبخلاء مرشدة لهم، فهو إمام في البخل حسب نص الجاحظ«كان أبو سعيد المدائني إماما في البخل عندنا بالبصرة، وكان من كبار المعينين ومياسرهم، وكان شديد العقل، شديد العارضة، حاضر الحجة، بعيد الرويَّة»[1]، وبذلك ربط الجاحظ بين الإمامة التي تعني أن تكون قيّما عن الأمر مصلحا له[2]، وبين البخل للدلالة على الدرجة التي بلغتها هذه الشخصية من البخل حتى صارت مرجعا لغيرها فيه. تسمية تعكس حقيقة الدرجة التي بلغتها الشخصية من المعرفة في البخل، وسعي البخلاء للتعلم منها واكتساب فنونه وأسراره، كما أنّ للفظ الإمامة مدلول إيجابيا في الثقافة العربية الإسلامية ما يوحي للمتلقي بإيجابية الأفعال التي ستصدر عن صاحبها وتعزز حججه، والذي سيخيب توقعه كلما غاص أكثر في أحداث القصة.

_ الكندي:شخصية رئيسة حقيقة وهو: أبو يوسف يعقوب ابن إسحاق الكندي، الملقب بفيلسوف العرب، برع في علوم مختلفة وألف فيها كعلم:الفلك والفيزياء، والكيمياء، والرياضيات، والطب، والفلسفة...عاش في القرنين الثاني والثالث للهجرة، بين الكوفة وبغداد[3]، جاء في قصة من قصص البخلاء، مؤديا لدور الرجل الغني سيء الخلق، صاحب أملاك ومساكن يؤجرها للناس، ويُثقل كاهلهم بشروطه، مستغل للناس معتد على ممتلكاتهم بكلام بليغ وأسلوب ذكي. مفارقة واضحة لشخصيته المعروفة في الثقافة العربية الإسلامية باعتباره عالم وفيلسوف العرب، وبين الصفات الدنيئة

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:137.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة أمم، ج:1، ص:157.

[3] ينظر: ابن النديم، الفهرست، تح: إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت–لبنان، ط:2، 1997، ج:1. وينظر: أحمد فؤاد الأهواني، الكندي فيلسوف العرب، (أعلام العرب 26)، وزارة الثقافة والإنشاء القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت).

لشخصيته وسلوكياته بين الناس، ولعل مبرر ذلك راجع لموقف الجاحظ منه ما جعله يصوره في أسوأ الأخلاق الممكنة وأمقتها، وقد جاء في الفهرست أنّ الجاحظ قد ألف كتابا كاملا لذم الكندي عنونه ب"رسالة في فرط جهل يعقوب بن إسحاق الكندي"[1]، وعرفت قصته ظهور شخصيات أخرى فرعية تشارك في تسلسل أحداثها وهي شخصيات ثانوية مجهولة تجسد في الجيران.

ـ الثوري: شخصية رئيسية حقيقية وهو:«المبارك بن سعيد بن مسروق، أبو عبد الرحمان الثوري، أخو سفيان، وكان أعمى، وهو كوفي سكن بغداد وحدّث بها أبيه وأخيه سفيان...توفي 180هـ»[2]، نموذج للبخل، (بطل بخيل)، طفيلي(معتد)، ناصح مرشد للبخلاء محاجج عنهم(مساعد ومدافع عن البخل والبخلاء).

من العلماء والمشايخ الذين يجتمع حوله البخلاء ليأخذوا عنه، ويتعلموا منه، شديد البخل، شديد اللسان والحجة باستشهاده بأمثال وأحاديث وشعر لدعم حجته، ذكي فطن، بليغ القول، يظهر في القصة متنقلا بين بغداد والبصرة ومسجد ابن رغبان ناصحا للبخلاء، تميز دوره بتعليم الناس البخل، فهو شيخ خبير بفنونه عالم بأسراره حريص على نقل تجاربه في البخل لينفع بها غيره كأنه بذلك يفعل الخير و يرجو الثواب.

ـ جبل العمي: شخصية سردية (غير حقيقية)رئيسية، توصف بأنها شخصية ثقيلة ملقبة بالجبل، طفيلي جبان يظهر في الليل عند بيت أبي مازن معتديا عليه، يبقى حاضرا إلى نهاية القصة، يؤدي دور المسافر الذي يخشى الليل فيطلب الاستضافة متعللا بأنه لن يكلف مضيفه أدنى مؤونة، ودلالة اسم هذه الشخصية مخالفة تماما لموقفه؛ فكلمة جبل تدل على الرجل الشجاع القوي الثابت لكنه في القصة بخلاف ذلك يخاف الليل وسُرّاقه، وتميز هذه القصة باحتوائها على شخصيتين رئيسيتين تتحكمان في تسلسل أحداثها، فبالإضافة لشخصية جبل العمي نجد شخصية رئيسية ثانية هي: شخصية "أبو مازن" الذي يمثل شخصية سردية أساسية، يلعب دور الضحية (المعتدى عليه)، يعكس

[1] ينظر: ابن النديم، مرجع سابق،ج:1، ص:295.

[2] الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد وذيوله، تح: مصطفى عبد القادر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1996، ج:13، ص:217.

أنموذج البخيل المانع الذي يمنع جبل من المبيت عنده، مخادع محتال بخيل، يظهر في منزله ليلا مانعا الضيف من المبيت عنده عن طريق الخداع والتحايل، بقي حاضرا إلى نهاية القصة.

_ السدري: شخصية سردية رئيسية لها وجود حقيقي فهو«محمد بن هشام بن أبي خميمة، شاعر قليل الشهرة، لم يرو له الكثير من الشعر مولى من موالى لبني عوال، اشترى المتوكل ولاءه بثلاثين ألف درهم، وكان يصاحب الجمّاز والجاحظ، وأدباء البصرة»[1]، يمثل أنموذج البخيل الطفيلي المعتدي على مائدة أبي المؤمل، يمتاز بالنهم وحب الطعام بشدة، يأكل بسرعة، يظهر في منزل الضحية ببغداد وقت الغذاء، ويبقى حاضرا إلى نهاية القصة(المائدة)،يؤدي دور من يجد سمكة على المائدة فيأكلها بسرعة ونهم، ولا يبقى شيئا لصاحبها، يمكن أن يكون مثالا للرجل النهم المستغل الذي يأكل الأخضر واليابس. اعتداء كان ضحية شخصية رئيسية أخرى مشاركة في القصة هي شخصية:"محمد بن أبي المؤمل" كشخصية أساسية سردية حقيقية، تجسد نموذج البخيل الضحية (المعتدى عليه) المدافع والمحاجج عن البخل والبخلاء، فهو بخيل بليغ وفصيح اللسان، يحب أن يتشدق ويغلظ صوته، ويجاهر بحب شرب الخمر على الريق، محب للسمك، داع للناس على الخوان فيأتونه خوفا من لومه، رغم وضعه لطعام لا يشبعهم، يخاف سوء ظن الناس به،يدعي الكرم والجود والدعوة لعدم الإسراف والتبذير[2]، يؤدي دور الضحية البخيل الخجول الذي يخاف ملامة الناس فيقع فيها، إضافة إلى الشبوطة ذلك النوع من السمك الذي يمثل موضوع القيمة في القصة والذي يسطو عليه السدري ويأخذه من أبي المؤمل، كما حوت هذه القصة شخصية ثانوية ممثلا في الجاحظ راو القصة التي حدثت مع صديقيه بحضوره.

هذا وقد شهد كتاب البخلاء توظيف شخصيات نكرة دون التعريف بها ك: جاء رجل، قال شيخ، قال جار له..، كما لم يخل من توظيف الشخصية العجائبية التي تقوم بأفعال خارقة في حكاية(ديك أهل مرو)؛ إذ أكسبها صفات بشرية من محيطها البخيل، وبهذا نجده نوع في الشخصيات الموظفة في بخلائه بين الحقيقية والخيالية، المعروفة وغير المعروفة، بين البسيطة العامية

[1] الموزباني، معجم الشعراء، تعليق:ف.كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:2، 1982، ص:375.

[2] ينظر: الجاحظ، البخلاء، ص:94- 100.

والرفيعة الخاصة المثقفة، بين الغنية والفقيرة، بين العربية وغير العربية وبخاصة الفارسية منها، مصحوبة بمفارقات في استعمالها فنجده يمنح الشخصية اسما ينافي ويعاكس تماما الأفعال التي تقوم بها والصفات التي تميّزها.

ب– الأمكنة: قبل الخوض في هذا العنصر القصصي لا بدّ من الإشارة إلى تداخله مع مصطلحات أخرى أبرزها الفضاء، وقد فرق الباحثون بينها، ومن ذلك ما ذهب إليه حميد لحميداني الذي رأى أنّ«الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في صيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية»[1].

وانطلاقا من هذه الرؤية نجده قسم الفضاء إلى أشكال مختلفة هي: الفضاء الجغرافي، والفضاء الدلالي والفضاء النصي والفضاء كمنظور، ومن الأشكال سابقة الذكر نجد أنّ الفضاء الجغرافي هو النوع الذي يقابل المكان الذي تجري فيه الأحداث، والإطار الذي يتحرك فيه العمل الأدبي، ويتّسم بكونه «العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض»[2].

والمكان عنصر مهم من عناصر السرد؛ فهو في بعض الأحيان الهدف من الحكاية، وعُرّف بأنّه« الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية»[3].وهو مجال خصب لتحرك وانتقال أحداث وشخصيات القصة؛ إذ يمثل عنصرا فاعلا فيها وجزءا منها[4]، ولا يمكن في أي حال من الأحوال تصوّر أحداث في أزمنة مختلفة معزولة عن المكان؛ بل يتداخل عنصر المكان مع باقي العناصر السردية الأخرى من أحداث وشخصيات ورؤى.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:64.

[2] أحمد مرشد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005، ص:128.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:74.

[4] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:53.

وعليه أسس غاستون باشلار نظرته للمكان بقوله:«ليس المكان الهندسي إنّما هو: المكان الذي عاشه الأديب كتجربة، والمكان لا يُعاش على شكل صورة فحسب؛ بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل»[1].

ويتشكل المكان في الأعمال الأدبية من خلال التفاعل بين جميع العناصر السردية؛ شخصيات وأحداث، ورؤى، فالأمكنة تتشكل من خلال الأحداث التي تقوم بها الأبطال والمميزات الخاصة بهم[2].

فالحكاية إذا تحتاج إلى مكان تقع فيه أحداثها كي تنمو وتتطور، وتختلف هذه الأمكنة حسب التصنيفات والتقسيمات، ومن ذلك ذهب إليه الباحث حسن بحراوي في تمييزه بين نوعين من الأمكنة هما: أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة«أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابته مثل الشوارع والأحياء، والمحطات، وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي...»[3].

وإذا ما حاولنا الحديث على عنصر المكان في كتاب البخلاء المبنيّ أساسا على الثنائيات الضدية (بخل/كرم، غنى/فقر،...) فإنّنا في تصنيفنا للأمكنة في كتابه والتي ترتبط أساسا بالحياة الاجتماعية في الحاضرة العباسية، نجدنا نحصرها أيضا في قطبين اثنين هما: الأماكن المفتوحة والمغلقة، والتي يشير إليها في خضم حديثه عن الشخصيات البخيلة وأفعالها دون التركيز على وصفها في حدّ ذاتها إلاّ نادرا، ويعود ذلك لاهتمامه بالشخصيات والأدوار التي تقوم بها، وعليه سنحاول قراءة وتبين دلالة الأمكنة في البخلاء بربطها بالشخصيات وعلاقتها بها، في صنفيها المغلق والمفتوح.

_ **الأماكن المغلقة:** لا يسعنا المقام للحديث عن كل الأمكنة الواردة فيبخلاء الجاحظ وقراءة دلالاتها، وعليه سنختار نماذج ونقوم بتسليط الضوء عليها، ومنها نذكر:

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالي هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط:5، 2000، ص:39.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:29.

[3] المرجع نفسه، ص:40.

● **البيت:** وظف الجاحظ في نوادره البيت كثيرا، وبما أنّه ركز على شخصياته البخيلة ونفسياتها وأفعالها، وتتابع الأحداث ومواقف البخلاء فيها، رابطا إياها بالمكان، فركز على البيت وعلاقته بالشخصيات البخيلة لما يحمله من أهمية تتجسّد في علاقته بالإنسان الذي يعيش فيه، ويتأثّر به في جميع نواحي حياته، إلاّ أنّ توظيفه له يكون سطحيا وبسيطا أحيانا كما هو الحال عليه في قصة "جبل العميّ وأبو مازن"[1]؛ حيث ذكر البيت ولم تدر أحداث القصة في أرجائه بل كان الحوار وتتابع أحداث القصة بكاملها في بابه فقط، ولم يتم ربط الأحداث بأجزائه، والأمر ذاته في طرفة من طرف أهل خرسان حين قام بسرد أحداث وقعت بين خراسانية بشكل سطحي دون التفصيل في أجزائها؛ فكان البيت أو المنزل بذلك الإطار العام الذي تسلسلت فيه الأحداث، فوصف حالة الظلام التي سادته وما انجر عنها من سعيهم لتوفير الإضاءة بالتشارك بينهم، وما قاموا به من حجب لنور المصباح لمن لم يشارك بتكاليفه« زعم أصحابنا أنّ خراسانية ترافقوا في منزل، وصبروا عن الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم إنّهم تناهدوا وتخارجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم، وأن يدخل في الغرم معهم، فكانوا إذا جاء المصباح شدّوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفؤوه أطلقوا عينه»[2]، فتتابع الأحداث حصل في منزل أو بيت لم يقم الراوي فيه بوصف دقيق لأجزائه؛ بل تم ذكره كمكان لحدوثها فقط. وجعله جزءً محوريا في بعض قصصه الأخرى ومنها ما جاء في قصة"معاذة العنبرية" التي قام فيها بوصف تفصيلي لكل جزء فيه، رابطا حالتها النفسية وأحداث القصة به، والتي تتجلّى في حركة معاذة والتحامها بكل جزء منه، حتى انّ المتلقي لها بإمكانه أن يتصور البيت الذي تعيشه الشخصية البخيلة لمايجده من وصف وتصوير دقيق لكل جزء من أجزائه؛ فمعاذة هي من تتكفل ببناء دلالة البيت في النص من خلال التحامها وتحركاتها في كل جزء منه، والتي تجلّت أكثر بعد حيرتها في تدبر الأضحية، فكان البيت ملاذها ومخلصها من مشكلتها تلك« أما القرن فالوجه فيه معروف، وهو أن يجعل منه كالخطاف، ويسمر في جذع من أجذاع

[1] ينظر: الجاحظ، البخلاء، ص:39.

[2] المصدر نفسه، ص:18.

السقف،...والحيات وغير ذلك»[1]، وهذا المقطع لم يقتصر على شرح كيفية تدبر الاضحية وربطها بأماكن مختلفة من البيت ووظائف متصلة به (كحديثها عن السنانير والفئران والنمل و...)فقط؛ بل يوحي إلى تواضع البيت وهشاشته التي تعكس المستوى الاجتماعي البسيط الذي تعيشه معاذة، ويتلخص دور البيت في قصة معاذة في كونه الملاذ الذي لجأت إليه لحل مشكلتها والمساعد الذي أخرجها من حالة القلق والحزن التي مرت بها، قصة تبرز مدى الالتحام والتوافق الموجود بين المكان وصاحبه، كما يحيل على مقدرة المرأة على تدبر شؤون بيتها.

- **المسجد**: تعلق المسجد كمكان ديني بالعبادة والصلاة، وكذا تلقي تعاليم الدين الإسلامي، وكل ما يخص حياة المسلم، ولم تكن وظيفة المسجد في عصر الجاحظ تقتصر على أداء هذا الدور فحسب؛ بل كانت تمتد إلى جوانب أخرى كتلقي العلوم والمعارف المختلفة، وقد لعب المسجد مع هذا الوضع دورا هاما في تشكيل المفاهيم والتصورات الخاصة بكافة نواحي الحياة حتى صار في ذلك الزمن«كبيت مشترك يجتمع فيه المسلمون لمل أوقات فراغهم (هكذا) ينتقلون من حلقة إلى حلقة مستمعين إلى متحدث تارة وإلى مفسر تارة أخرى»[2]، فالمسجد لم يكن مكانا فقط للتعبد والصلاة؛ بل صار فضاء لتلقي العلوم والمعارف على اختلافها، فتعقد فيه المناظرات والمناقشات بين المذاهب والعلوم المختلفة، كما كان مكانا لتجمع مجموعة من الناس متخذين إياه فضاء للتعبير عن خصالهم ومذهبهم في الحياة؛ فكانوا يلتقون ليناقشوا ويتدارسوا أمور الاقتصاد في النفقة والجمع والمنع، وتثمير المال أطلق عليهم الجاحظ اسم المسجديين« قال أصحابنا من المسجديين: اجتمع ناس في المسجد، ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتثمير في للمال، من أصحاب الجمع والمنع»[3]، وبهذا يكون المسجد قد أخذ صفة المكان المغلق، حاملا لدلالة خاصة لدى هذه الفئة من الناس، الذين جعلوه فضاء لتدارس مذهبهم الذي يشكل أهمية بالغة في حياتهم وتبادل الخبرات والتجارب فيه« وقد كان هذا المذهب عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب، وكالحلف الذي يجمع على التناصر، وكانوا إذا

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:33.

[2] شارل بلا: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص:330.

[3] الجاحظ، البخلاء، ص: 29.

التقوا في حلقهم تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه، التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره»[1]، ولم يكن اختيار المسجد مكانا لسرد قصصهم عبثا؛ بل كان لذلك دلالات خفية لما للمكان من قدسية ورمزية دينية تحيل على صدق مذهبهم لنبذ الدين لأشكال التبذير والإسراف، ودعوته لحسن التصرف والتدبير، فكان للمسجد دورا محوريا لقصص المسجديين ومذهبهم في الاقتصاد وتوفير المال وحسن تدبره، هادفين من اجتماعهم به تبادل الأفكار والخبرات بسرد قصصهم المختلفة.

- **المائدة:** تم توظيفه المائدة كثيرا في قصص البخلاء وبخاصة القصص المتعلقة منها بالطعام وآدابه، وشراهة البخلاء في المؤاكلة واعتدائهم على موائد غيرهم والسطو عليها، ومن ذلك ما نجده في قصة السدري والسمكة؛ إذ دارت كل أحداث القصة في مجلس الطعام، فكانت المائدة وما تحويه الركيزة الأساسية في وصف شراهة ونهم السدري، وغيظ أبي المؤمل، فجاءت كل أحداث القصة متعلقة بطريقة السدري في تناول الطعام وشرهه الكبير ووصف حالته تلك التي ارتبطت بالمائدة وما تحويه، والأمر ذاته في قصة الحارثيالتي دارت أحداثها على مائدة الطعام وصفا لشخص البخيل النهم وسوء مؤاكلته «هذا علي الأسواري أكل مع عيسى بن سليمان بن علي، فوضعت قدامهم سمكة عجيبة فائقة السمن... وأنا كيف أؤاكل أقواما يصنعون هذا الصنيع، ثم يحتجون له بمثل هذه الحجج»[2]، وفي قصة معاوية مع الرجل الذي استضافه على مائدته«أجلس معاوية ...رجلا على مائدته، فأبصر في لقمته شعرة...وقال الرجل: وإنّك لتُراعيني مراعاة من يُبصر معها الشعرة؟ لا جلست على مائدتك ما حييت»[3]، فالجاحظ في كتابه تحدث كثيرا عن قصص البخل في الطعام والتي تدور أحداثها غالبا على موائدها فكانت بذلك الإطار المكاني لتلك القصص.

_ **الأماكن المفتوحة:** نوع الجاحظ في توظيف الأماكن المفتوحة في قصصه، سواء ما متعلق منها بجوانب الحياة اليومية للفرد العباسي، أو ما ينتمي للحدود الجغرافية للدول، ومن هذه الأماكن نذكر:

[1] الجاحظ، البخلاء ، ص:69.

[2] ا لمصدر نفسه ، ص:29..

[3] المصدر نفسه، ص:70.

- **السوق:** مكان مفتوح معروف للجميع فهو مخصص للتجارة وتبادل السلع والبضائع، وكيف لا يوفظه الجاحظ في كتابه وهو في عصر عرف بازدهار التجارة وتوسعها، ليصور لنا جانبا من جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية السائدة في المجتمع العباسي، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة "أبو سعيد المدائني"التي كان فيه السوق جزءا رئيسيا تدور فيه أحداث القصة، وتم ذكره دون وصف أو تدقيق لأجزائه فقد أشار فقط إلى الحركية والازدحام الموجود به فقط، كما كان المثير للمدائني لسرد رؤيته فتتوالى أحداث القصة من خلاله فيكون المحرك لها لارتباطه بأفعالها«إنّك تحتاج أن تشقّ وسط السوق، وعليك ثيابك والحمولة تستقبلك، فمن هنا نترة ومن ههنا جذبة، فإذا الثوب قد أودى. ومن ذلك نعلك تنقب وترق، وساق سراويلك تتسخ وتبلى»[1]، وفي هذا المقطع وصف لمحيط السوق الذي يتميز بالازدحام والحركة والاتساخ، فهو مكان مفتوح لكافة طبقات المجتمع، تتنوع فيه البضائع والسلع المعروضة، وصف يبرز الحرص الشديد الذي يميز هذه الجماعة وانتباهها لأدق الأمور و أبسطها، وتحيل إلى شخصية أبي المؤمل الذي يكون طاعنا في السن لخوفهم عليه من ازدحام السوق، أمّا رد أبي المؤمل عليهم فيثبت أنّه شخصية أكثر وأشدّ حرصا منهم ولم يغفل تلك الأمور«أمّا ما ذكرتم من تلقي الحمولة، ومزاحمة أهل السوق ومن النتر والجذب، فأنا أقطع عرض السوق من قبل أن يقوم أهل السوق لصلاتهم ثم يكون رجوعي على ظهر أهل السوق»[2].

ومن خلال رده برزت جوانب من الحياة العباسية من أداء للصلاة، وفترة نشاط السوق، فتوظيف السوق في هذه القصة كان مرتبطا بالشخصية البطلة محاكيا لحركاتها واصفا لمحيطها.

- **البستان:** إطار مكاني مفتوح وظفه الجاحظ في بخلائه، له دلالات وإيحاءات لما يرغب بإيصاله لمتلقيه، تختلف باختلاف القصص ومن ذلك ما جاء في إحدى طرف أهل خرسان جاعلا منه المنطلق لسرد تسلسل أحداث القصة بعد ما افتتحها بوصف للشخصية البطلة«حدثني إبراهيم بن السندي قال: كان على ربض من الشاذروان شيخ لنا من أهل خرسان...مضى وحده حتى يدخل

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:138.

[2] المصدر نفسه، ص:139.

بعض بساتين الكرخ»[1]، وبعد تحديده لمكان وقوع الأحداث يقوم بوصف المكان الذي اختاره الشيخ الجلوس والذي يحوي أشجارا ونباتا وبجانبه مياه جارية،وصف يحيلنا على جمال المكان والراحة النفسية التي يمنحها للشيخ ليرتاح بعد أسبوع شاق من الحياة ومشاقها كونه يأتيها يوم الجمعة فقط، جزئيات موحية مرتبطة بالشخصية البطلة التي اختارتها؛ فالشجرة ترمز للعطاء بظلها وثمارها التي نستفيد منها، واللون الأخضر السائد في البستان تبعث على الراحة والاسترخاء فهو رمز للخصوبة والأمل والعطاء أيضا، رافقهما جريان المياه الذي يعد الأساس في الحياة، رموز توحي بجمال الطبيعة وعطائها، تجعل المتلقي يتصور شخصية الشيخ الخرساني الذي اختارها(المكان) ويعتبره شخص سخي معطاء، محب للحياة، تصور يكسره سلوك الشيخ عندما دعا شخصا مارا لمؤاكلته واحتجاجه عليه عند قبول الدعوة«فبينما هو يوما من أيامه يأكل في بعض المواضع، إذ مرّ به رجل فسلم عليه، فرد السلام. ثم قال: هلمّ عافاك الله. فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعا، يريد أن يطفُر الجدول أو يعبر النهر، قال له: مكانك...قال الرجل: أوليس قد دعوتني؟ قال:ويلك. لو ظننتك هكذا أحمق ما رددت عليك السلام...»[2]، موقف يعكس التناقض الموجود في شخصية الشيخ فهو بخيل يحاول إظهار الكرم، فالمكان هنا وظف ليعزز ويساعد الشخصية البطلة في إخفاء بخلها لولا الموقف الذي قام به.

- **خرسان والعراق:** تنوعت أماكن حدوث وقائع قصص البخلاء، فمنها ما ارتبط بالبلاد العربية وأخرى ببلاد أجنبية كفارسبأماكنها المختلفة، ولم يكن توظيفه لها اعتباطيا؛ بل كان ذا بعد دلاليّ ومثاله ما جاء في طرف أهل خرسان في قصة"المروزي والعراقي" التي حدثت وقائعها في كل من العراق ومرو؛ حيث قام العراقي باستقبال المروزي وإكرامه عند نزوله بالعراق للتجارة، وشكر المروزي له ودعوته للعراقي بالمجيء عنده إذا ما ذهب يوما لخرسان«ومن أعاجيب أهل مروما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك أنّ رجلا من أهل مرو كان لا يزال يحج ويتّجر، وينزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤنته. ثم كان كثيرا ما يقول لذلك العراقي: ليت أنّي قد رأيتك بمرو، حتى

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:24.

[2] المصدر نفسه، ص:25.

أكافئك، لقديمإحسانك، وما تجدّد لي من البرّ في كل قدمة فأمّا ههنا أغناك الله عنّي»[1]، تنتقل أحداث القصة إلى مرو بانتقال العراقي إليها بهدف التجارة؛ حيث يفكر في الذهاب عند صديقه المروزي كي يكرمه ويؤنس وحشته في بلاد غريبة عنه، فيفاجأ بإنكار المروزي لمعرفته به ووضع حيل وخدع ليتهرب من استضافته، مخلفا بوعده الذي قطعه له عندما دعاه إليه وهو نازل عنده بالعراق«قال: فعرضت لذلك العراقي بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية، فكان مما هون عليه مكابدة السفر ووحشة الاغتراب، مكان المروزي هنالك.فلما قدم مضى نحوه...قال العراقي في نفسه: لعل إنكاره إيّاي لمكان القناع، مرمى بقناعه، وابتدأ مساءلته، فكان له أنكر...وعلم المروزي أنّه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[2]، توظيف يوحي إلى وجود بيئتين مختلفتين في الثقافة والمبادئ، فالعراق يحيلنا على البيئة الغربية التي تتسم بالجود والكرم، والمروءة لاستقبال العراقي للخرساني وحسن الضيافة، أمّا مرو فتعكس ما تتميز به البيئة الفارسية من بخل وعدم وفاء بالعهود، وما هذه القصة إلاّ نموذج لما هو موجود في كتاب البخلاء الذي وظفت فيه أماكن مختلفة من البلاد العربية وغيرها حاملة دلالات وإيحاءات على المتلقي استنباطها وقراءتها.

من خلال دراسة دلالات الأمكنة على اختلافها مفتوحة ومغلقة، يمكن القول أنّ توظيفها لم يكن اعتباطيا؛ بل كانت له أبعاد دلالية إيحائية يتوجب على القارئ اكتشافها من خلال ربطها بجوانب النص الأخرى على اختلافها والتي تحيل على تأويلات متعدّدة تحتاج إلى ضبط أكثر لها في المراحل المتقدمة من الدراسة.

ج– التصورات والمفاهيم: في هذا العنصر يتوجب على قارئ النص أن يستخلص مجموعة من الدلالات الإيحائية التي تكون على شكل تصورات ومفاهيم تستخلص باجتهاد القارئ وتأويله للنص المقروء، وفي نص البخلاء عديد المفاهيم التي يمكن استخلاصها من قصصه المختلفة منها نذكر:

- **الحزن والاكتئاب:** تتعرض الشخصيات البخيلة في قصص البخلاء إلى الحزن إذا لم تتمكن من بلوغ هدفها أو موضوع قيمتها، ومن ذلك ما نجده في قصة معاذة العنبرية التي ظهر عليها هذا

[1] الجاحظ، البخلاء ، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:22.

السلوك عندما أحست بعجزها وعدم مقدرتها على استغلال كل أجزاء الشاة، لعدم علمها بكيفية تدبرها كون زوجها من كان المسؤول عن ذلك، وهنا يكون الحزن نابعا من خوفها من تضييع أي جزء منها«فرأيتها كئيبة حزينة مفكرة مطرقة فقلت لها: مالك يا معاذة؟ قالت: أنا امرأة أرملة ...وقد خفت أن يضيع بعض هذه الشاة، ولست اعرف وضع جميع أجزائها في مكانها»[1]، ويحيلنا هذا على حالة الفقر والحرمان التي كانت تعيشها، والتي ولدت عندها شعور الخوف من فقد الشيء الذي حصلت عليه، ولعل هذا مبرر لحالة الشح البغيضة التي كانت مطبوعة عليها.

- **الفرح والسرور**: عاطفة تظهر جليا عند الشخصيات التي تتمكن من بلوغ هدفها والحصول على موضوع قيمتها، ومن ذلك حالة الفرح لدى شخصية السدري، الذي سطا على السمكة واكلها كلها، شخصية جسدت البخيل الطامع الشره للأكل، غير الملتزم بآداب الأكل المتعارف عنها، كما تجسدت الفرحة عند معاذة العبرية في نهاية القصة عندما وجدت حلا ودبرت كل أجزاء الأضحية، والأمر نفسه عند أبي مازن الذي تخلص من حبل.
- **الخوف**: عاطفة لا تفارق الشخصيات البخيلة في كتاب البخلاء، فهي الدافع الأساسي لكل السلوكيات الصادرة عنها، ومن ذلك ما نجده في قصة "معاذة العنبرية"؛ حيث دفعها خوفها من عدم قدرتها على تدبر الأضحية للبحث عن طرق وحلول لذلك، والأمر ذاته في قصة"جبل العمي وأبي مازن"؛ إذ خاف جبل من ظلام الليل ومن سرّاقهما دفعه للجوء إلى حيلة المبيت عند أبي مازن، هذا الأخير الذي دفعه خوفه من الانفاق على ضيافة جبل للتحايل عليه والتهرب من استقباله، والأمر نفسه عند أبي المؤمل الذي خاف على سمكته من السدري المعروف بشراهته ونهمه.
- **الطمع**: صفة موجودة في جل الشخصيات البخيلة، وبخاصة المعتدية التي تحب أخذ ما لغيرها، ما يدفعها للتحايل لبلوغ موضوع قيمتها، ومن القصص التي تظهر الطمع المتغلغل في نفسية البخلاء ما نجده عند جبل العمي الذي طمع بالمبيت عند أبي المؤمل نتيجة خوفه من البقاء خارجا في الليل، وطمع أبي المؤمل ذاته بهدية تصاحب الطرق المتواصل للباب، ولعل الطمع يظهر بشكل أكبر في

[1] الجاظ، البخلاء، ص:33.

شخصية السدري الذي تجاوز طمعه كل الحدود حتى أنّه قام بالسطو على سمكة أبي المؤمل والتهمها كلها.

- **التحايل والخداع:** مفهوم متجسد في كل الشخصيات البخيلة الموظفة في كتاب البخلاء؛ ذلك أنّ البخيل سواء كان معتدي أو ضحية يحاول بلوغ موضوع قيمته معتمدا أساليب الخداع والتحايل، ومثاله ما نجده في قصة العراقي والمروزي، هذا الأخير الذي أنكر معرفته بالعراقي ليتهرب من استضافته موظفا خدع وحيل لتحقيق ذلك[1]، والأمر ذاته في قصة "جبل العمي" الذي حاول التحايل على أبي مازن ليستضيفه ببيته متحججا بأنه شرب وأكل ولن يكلفه شيء، وفي مقابل ذلك قام أبو مازن بالتحايل عليه وخداعه ليتهرب من استقباله ليلا وما سيترتب عنه من إنفاق، فادعى السكر وعدم فهم طلب جبل.
- **الغضب:** يظهر هذا الشعور في نفسيات الشخصيات البخيلة التي وظفها الجاحظ، ويكون أظهر في القصص المتلعقة بالطعام؛ حيث يغضب البخلاء المعتدى عليهم من شراهة المعتدين الذين يسطون على طعامهم ويستولون عليه، فيصفهم الجاحظ بألفاظ تصف حالة الاحتقان والغضب الشديد التي يعنونها، ومثال ذلك حالة الغضب التي بدت على شخصية "أبي المؤمل" الذي بدأ بالانزعاج عند قدوم السدري خوفا على سمكته، وتأججت عنده عاطفة الغضب لتبلغ أشدّها بتوالي أحداث القصة وأكل السدري لكل السمكة الخاصة به حتى صار محموما مريضا من ذلك معاهدا على عدم مشاركة الطعام مع أي كان وعدم أكل السمك حتى وإن وجده في الطريق أو اهدي له، موظفا أوصافا تبرز حالة الغضب التي بلغها، وهذا نصها« اشترى مرة شبوطة، وهو ببغداد...هجمت عليه ومعي السدري. فلما رآه رأى الموت الأحمر...ولولا أنّ السدري أبطره وأثقله وأكمده وملأه غيظا. لقد كان أدرك معه طرفا، لأنه كان من الأكلة. ولكنّ الغيظ من أعوان السدري عليه...فتولد الغيظ في جوفه، أقلقته الرِّعدة فخبُثت نفسه، فما زال يقيء ويسلح ثمّ ركبته الحمَّى»[2]، أمّا عن القصص غير المتعلقة بالطّعام فنحده مثلا في قصة "جبل العمي"؛ حيث ظهر الغضب في شخصية أبي مازن الذي فرح

[1] ينظر: الجاحظ، البخلاء، ص:22.

[2] المصدر نفسه،ص: 100-101.

بالدق المتواصل للباب حتى ظن أنه ضيف حامل لهدية، لكن بعد فتحه للباب اصطدم بطلب جبل المبيت عنده، ما خلق حالة من الغضب لخيبة أمله في الحصول على هدية«فلما فتح الباب وبصر بجبل، بصر ملك الموت»[1]، وهذا وصف بليغ لحالة الغضب التي أصابته.

- **التصدق:** يتجسد هذا الفعل الخيري في قصة معاذة؛ حيث قام ابن عم لها بإهدائها أضحية العيد كونها أرملة« أهدى إليها العام ابن عم لها أضحية...قالت: أنا امرأة أرملة، وليس لي قيم»[2]، ويحيلنا هذا على قيمة دينية متجذرة في المجتمع العربي والإسلامي وهي الكرم تجاه أبناء العمومة، من منطلق الأقربون أولى بالمعروف ما يدل على ان هذه الروح متجدرة في المجتمع العباسي بل الأمر يتعدى ذلك الى الحث على التصدق ومساعدة اليتامى والفقراء.

- **التعاون:** يظهر التعاون بشكل جلي في "قصة أهل البصرة من المسجديين"الذين اجتمعوا في مجلسهم هذا للتذاكر والتعاون على الاقتصاد وحسن التدبير، وتبادل الخبرات بينهم لتحقيق ذلك، كما ظهر أيضا في طرف أهل خرسان؛ ومن ذلك ما نجده في التعاون بين خراسانية الذي كان دافعه الأساسي "البخل"؛ حيث ترافقوا لشراء اللحم وطبخه مع بعض بهدف الاقتصاد وعدم تضييع المؤونة بطبخهم كل على حدا« وزعموا أنّهم ربما ترافقوا وتزاملوا، فتناهدوا وتلازقوا في شراء اللحم، فإذا اشتروا اللحم قسموه قبل الطبخ، وأخذ كلُّ إنسان منهم نصيبه فشكّه بخوصة أو خيط...وليس تناهدهم من طريق الرغبة في المشاركة، ولكن لأنّ بضعة كل واحد منهم لا تبلغ مقدار الذي يُحتمل ان يُطبخ وحده، ولأنّ المؤنة تخفُّ أيضا والحطب والخل والثوم والتوابل، ولأنّ القدر الواحدة أمكن من أن يقدر كلّ واحد منهم على قِدر. وإنّما يختارون السِّكباج لأنّها تبقى على الأيام، وأبعدُ من الفساد»[3]، فانتهاج سلوك التعاون في قصص البخلاء غالبا ما يكون دافعه الأساس هو الاقتصاد وحسن التدبير أو البخل.

---

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:39.

[2] المصدر نفسه، ص:33.

[3] المصدر نفسه، ص:23.

تمثل هذه أهمّ التصورات والمفاهيم التي يمكن استخلاصها من خلال التعمق في دراسة نفسيات البخلاء والسلوكيات الصادرة عنهم.

2- التمظهرات السننية: دراسة المعجم في المرحلة الأولى لا يكون كافيا لفتح المجال أمام القارئ لسبر أغوار النص، بل يتوجب عليه الاستعانة بموسوعته الفكرية والانتقال للتدقيق في لغة النص من خلال البحث في أساليبه اللغوية المختلفة وكذا أطره التناصية، وهي عملية توحي بانتقالنا من مستوى بسيط في القراءة والتأويل إلى مستوى أعمق يتطلب تدخل القارئ وتفاعله مع النص،قراءة تقوم على ركيزتين هما: تحديد الرؤى السردية للنص، ودراسة اللغة والسنن أو الشفرات الموجودة به.

أ- الرؤية السردية:

يقوم كل عمل أدبي سردي على دعامتين أساسيتين هما: البنية والمضمون،ولقيت الأولى أهمية بالغة لما لها من أوجه جمالية متعددة تحتاج للبحث فيها،وتختلف باختلاف النصوص، ومن العناصر المتعلقة بها نجد الرؤية السردية أو زاوية الرؤية، أو البؤرة، أو التبئير، أو المنظور...إلخ، باختلاف المصطلحات وتعدّدها، والتي تدل جميعها في مجال النقد الروائي الحديث على معنى واحد[1].

ودراسة هذا العنصر السردي تتشعّب تماما كتشعب المصطلحات الدالة عليه، إلا أنّه يمكن القول«أنّ السرد وسيلة بناء لا غير، تتعدّد أنماطه ومظاهره بتعدّد الرؤى التي ترشح عنه، وهكذا فإنّ أساليب السرد تتعدّد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر، ولهذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى»[2].

ودراسة الرؤية السردية تكون انطلاقا من التفريق بين ركيزتين أساسيتين للسرد أو الحكي هما: القصة التي تضم أحداثا والخطاب أو الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، والاختلاف يقع في الثانية، وباعتبار الحكي سرد لقصةفإنه يعتمد على مكوّنين أساسيين هما: الراوي أو السارد، والمروي له أو القارئ والمتلقي[3].

---

[1] ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد-النظرية والتطبيق-، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،(د.ط)، 1997، ص:34.

[2] عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي- مقاربات في الرؤى والدلالة -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،(د.ط)، 1990، ص:117.

[3] ينظر:حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:45.

فالرؤية السردية إذا ترتبط بالطريقة التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد أو الراوي، انطلاقا من الوسائل التي يختارها لتقديم القصة للمروي لهم أو المتلقين بصفة عامة.

***زاوية رؤية الراوي(أشكال التبئير)**: تختلف زاوية رؤية الراوي من خلال اختلاف العلاقة بينه وبين الشخصية في القصة، وتبعا لذلك نجد الشكلانيين الروس وعلى رأسهم"توماتشفسكي" قد ميزوا بين نمطين من السرد هما:

– السرد الموضوعي: الذي يكون فيه الكاتب أو الراوي مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السريّة للأبطال؛ أي أنّ الراوي هنا هو راوي عليم يملك حرية التنقل بين العوالم المختلفة للشخوص والتصرف فيها من خلال حذف أو ذكر ما يراه مناسبا[1]. ففي هذا النوع تعتمد الرواية على«صوت الروائي الذي ينتخب الأحداث ويعلنها ويفسرها، ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوّناته، ويختزن معلومات كثيرة عن تاريخه، ويوقف زمن الأحداث أو يوصله»[2].

– السرد الذاتي: الذي يتتبع فيه الحكي من خلال رؤية الراوي، تتاح فيه للشخصية مواجهة القارئ مباشرة ومحاورته دون أي وسيط بينها وبين المتلقي[3].

سبق و ذكرنا اختلاف الباحثين في دراسة زاوية الرؤية ومثلنا بالشكلانيين الروس كنموذج إلاّ أنّ أبرز وأبسط وأوضح مفهوم لها يتجسّد فيما ذهب إليه "تودوروف"كونه يقيم حدودا تمييزية واضحة بين أشكالها المختلفة– أشكال الرؤية السردية–، ويقدم قرائن نصية ومؤشرات لسانية واضحة تسمح بضبط كل شكل من أشكال الرؤية السردية والتعرف عليه[4].

وقد ميز "تودوروف" بين ثلاث أنواع لها هي: الرؤية من الخلف والرؤية مع، والرؤية من الخارج[5].

---

[1] ينظر:حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:46

[2] شجاع العاني، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1964، ص:168.

[3] ينظر:نظرية المنهج الشكلي– نصوص الشكلانيين الروس–، تر:إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط:1، 1982، ص:189.وينظر: عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1، 1986، ص:89.

[4] ينظر:محمد بوعزة، تحليل الخطاب السردي تقنيات ومفاهيم، ص:76.

[5] ينظر: المرجع نفسه ص: 82،79.

– **الرؤية من الخلف:** وفيها الراوي يعلم أكثر من الشخصية الحكائية، فهو سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان ويستعمل فيها ضمير الغائب، ويقابلها السرد الموضوعي عند "توماتشفسكي".

– **الرؤية مع:** ويتساوى في هذا النوع الراوي مع الشخصية الحكائية، ولا يقدم إلا ما توصلت إليه الشخصية نفسها، فلا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، ولا الشخصية جاهلة بما يعرفه الراوي؛ فالراوي هنا إما شاهد على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة، ويستخدم في هذه الرؤية ضمير المتكلم في غالب الأحيان، وقد يستخدم ضمير الغائب شريطة تساوي معرفة السارد مع الشخصية، ويقابل هذا النوع السرد الذاتي بمفهوم"توماتشفسكي".

– **الرؤية من الخارج:** الراوي في هذا النوع يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، فهو يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر، فمعرفته خارجية بعيدة تماما عما يدور في ذهن الشخصيات.

كما نجد أنّ "رولان بورنوف" قد تناول هذه الرؤى وخاصية كل منها قائلا:«تتمثل الرؤية الأولى في القص التقليدي الكلاسيكي، وتقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء، المحيط علما بالظاهر والباطن الذي يقدم مادته دون الإشارة إلى مصدر معلوماته، وفي تقدم الرؤية يضع الراوي نفسه في تقدم الشخصية، يرى تصرفاتها ويتأمل حياتها النفسية بصورة موضوعية مباشرة، وفي الرؤية الثانية تقدم الأحداث والشخصيات والمكان والزمان من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات، ويتبنى الراوي فيها منظور الشخصية ويرى معها، يلاحظ ما تلاحظه، فنرى العالم التخيلي من خلالها معكوسا على شاشة وعيها، ولهذا المنظور سماته فهو يتنافى مع وصف الشخصية الخارجي، كما يتنافى مع وصف المكان مستقلا عن الشاهد أو مع التحليل النفسي التقديري المنفصل عن إدراك الشخصية، وفي الرؤية الثالثة لا يقدم الراوي فيها سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه؛ أي ما يمكنه أن يرى ويسمع، فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات، فتقدم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية»[1].

[1] رولان بورناف وريال أونيليه،عالم الرواية، تر:نهاد التكرلي، مر:فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط:1، 1991، ص:78.

***مظاهر حضور الراوي في الحكي(وضعيات السارد)**: الحديث عن مظاهر الراوي ووضعياته تقتضي تتبع صوت الراوي في الحكاية والإجابة عن سؤال جوهري: من يتكلم في الحكي أو الرواية؟؛ أي تحديد الموقع الذي يتكلم منه السارد ويروي القصة[1]. والإجابة على هذا السؤال تحيلنا إلى ثلاث حالات هي[2]:

- **المتكلم في الحكي(راو مفارق لمرويّه)**: ويكون فيها الراوي إما خارجا عن نطاق الحكي، أو شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، سواء كان الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي غير مشارك فيها –في الأحداث–، أو شخصية رئيسية في القصة.وسماه جينيت بالسارد خارج الحكي.

- **تداخلات الراوي في سياق السرد(راو متماه بمرويّه)**: ويتجسّد ذلك عندما يكون الرّاوي ممثلا في الحكي مشاركا في أحداثه، إمّا كشاهد أو كبطل، وتكون الأولى ظاهرة وملموسة، لأنّها تؤدي إلى انقطاع السرد، والثانية مضمرة ومتداخلة مع السرد يصعب تمييزها.وسماه جينيت بالسارد داخل الحكي.

- **تعدد الرواة**: يكون ذلك عندما يتم استخدام عدد من الرواة في المحكي الواحد، ويكون ذلك من خلال تناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحد بعد الآخر، فيقوم كل منهم بسرد قصته، أو بسرد مختلف للقصة الواحدة.

هذا عما جاء في الدرس السردي الحديث، أما الجاحظ فقد أشار في مقدمة كتابه إلى أنّه يعرض قصصه ونوادره على لسنان من عايشوها أو ما سمعه عنهم أو عايشه هو نفسه في بعض الأحيان، فهو بذلك يقدم نفسه بأنّه«راوية مهمته أن ينقل ما قيل عن البخلاء، أو ما قالوه هم أنفسهم، وهؤلاء معظمهم ليسوا كائنات من صنع الخيال، وإنّما شخصيات حقيقية وبعضهم ممن عرفه الجاحظ، وهو يوردهم مباشرة دون ذكر سند أو رواية»[3].

[1] ينظر: محمد بوعزة،تحليل الخطاب السردي، ص:85. وينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:48.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:49.

[3] عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط:2، 2008، ص:67.

فالجاحظ حاول بتصريحه هذا أن يبلغنا بأنّه التزم الحياد في كتابه وفسح المجال للرواة أو الشخصيات البخيلة نفسها بالحكي ونقل الأخبار رغم ظهره أحيانا كشخصية مشاركة في أحداث القصة، فكتاب البخلاء يحوي في طياته قصص متنوعة تتنوع فيها الرؤى السردية ومنها نذكر:

_ **الرؤية الداخلية(رؤية مع)**: أو السرد الذاتي حسب تصنيف الشكلانيين، وهو موجود في قصص كتاب البخلاء، من نماذجها قصة"السدري والسمكة" والتي ظهر فيها الراوي وهو الجاحظ الذي يسرد أحداثا لصديقه أبي المؤمل، مجسدا دور الراوي المشارك السارد للقصة من الداخل، ناقلا لم عايشه، وقد تجلى ذلك منذ بداية القصة حين تحدث عن خصال أبي المؤمل وصفاته، وحبه لشرب الخمر على الريق وأكل السمك، ثم انتقل مباشرة للقصة التي انطلقت من شرائه لسمكة شبوط كبيرة قائلا:«...واشترى مرة شبوطة ...ولشدة شهوته بها»[1]، والهدف من ذلك شدّ انتباه المتلقين لما سيحل بهذه السمكة التي هي محور القصة، ثم انتقل إلى سرد بداية التوتر الذي عايشه أبو المؤمل بعد التحاقه والسدري بأبي المؤمل«فحين ظن عند نفسه...هجمت عليه ومعي السدري...وقد ابتلى التنين»[2]، هنا قام الراوي(الجاحظ)بتوظيف ضمير المتكلم(أنا) ما يدل على مشاركته بالقصة، ثم توالت الأحداث في حوار بينه وبين أبي المؤمل الذي صرح بغضبه من السدري وشرهه في أكل السمكة كلما التهم جزءً منها ، وهذا ما يظهر مشاركة الراوي وحضوره«فأقبل عليّا فقال لي: يا أبا عثمان السدري يعجبه السُرَر...يا أبا عثمان السدري يعجبه كل شيء»[3]. فكانت معرفة الراوي موازية لمعرفة الشخصية حتى نهاية القصة، حين بيّن موقف أبي المؤمل وغضبه الشديد، ومعاهدته على عدم المؤاكلة مع أحد ولا أكل السمك حتى لو أهدي له.فالراوي اعتمد على توظيف ضمير الأنا للدلالة على حضوره ومشاركته في أحداث القصة.

والأمر ذاته نجده في قصة "وليد القرشي" التي كان الجاحظ فيها راويا مشاركا في أحداثها متحدثا بضمير الأنا، الذي بدا جليا في افتتاح القصة بقوله:«ومضيت أنا وأبو إسحاق النظام وعمرو

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:100.
[2] المصدر نفسه، ص:101.
[3] المصدر نفسه، ص:101.

بن نهيوي نريد الحديث في الجبان، ولنتناظر في شيء من الكلام، ومررنا بمجلس وليد القرشي...»[1] ثم توالت الأحداث التي كان الجاحظ مشاركا فيها.وما هذه إلاّ نماذج فقط لهذا النوع من الرؤية.

- _ **الرؤية الخارجية(رؤية من الخلف)**: أو السردالموضوعيكما يسميه الشكلانيون، نوع من الرؤى موجود في كتاب البخلاء من نماذجه قصة "جبل العمي وأبو مازن"؛ حيث كان الراوي فيها غير مشارك بأحداثها، إلاّ أنه يعتبر راو عليم؛ إذ يعرف كل شيء عن شخصيات القصة، فهو عالم بحالة جبل وما كان يفكر به، ويتجلى ذلك منذ بداية القصة«كان جبل خرج ليلا...في أوائل المدلجين»[2]، ثم يسترسل الراوي بوصف حالة الخوف التي يعيشها جبل حين قام برصد حالته وهو متوجه لبيت أبي مازن«فدق عليه الباب... فنزل سريعا»[3]، ففي هذا المقطع تبرز الرؤية السردية الخارجية ؛ إذ وصف الراوي دقائق نفسية جبل وما كان يفكر به، وحالة الفرح والطمع في هدية لدى أبي مازن، فهو يعرف دواخل شخصيته وهواجسها، وقام بوصف حالتها وصفا دقيقا في قوله:«فلما فتح الباب، وبصر بجبل، بصر بملك الموت،...لأبيت عندك»[4]، ولعل أكثر جزء من هذه القصة وضوحا لمعرفة الراوي أو السارد أكثر من الشخصية ذاتها باعتباره راو خارجي هو ما كان يخطط له أبو مازن ليتهرب من استضافة جبل والتخلص منه«فتساكر أبو مازن...لا والله ما أعقل أين أنا، والله إن أفهم ما تقول»[5]، فالراوي هنا يعلم أنّ أبا مازن ليس سكرانا؛ بل يتظاهر بذلك ليتخلص من جبل.

فالرؤية السردية كانت خارجية رغم ظهور بعض الأصوات للشخصيات في النص، موهما القارئ بأن الشخصية هي من تتكلم، إلا أنّها لم تتخلص من سلطة الراوي، ذلك أنه يكون واصفا للأحداث والشخصيات من الخارج ومن الداخل لمعرفته بدواخلها وما يدور في فكرها، وما توضيحه لصورة أبي مازن إلا دليلا على ذلك؛ إذ يصف تظاهره بالسكر ومنظره الخارجيّ "أرخى عينيه، وفكيه، ولسانه"، فهو هنا مركز على وصف الشخصية خارجيا في حركاتها وأفكارها الموحية بالسكر،

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:38.
[2] المصدر نفسه، ص:39.
[3] المصدر نفسه، ص:39.
[4] المصدرنفسه،ص:39.
[5] المصدر نفسه، ص:39.

لرغبتها في التنصل من الضيف، متحججا بعدم سماعه وفهمه له، متخذا منه عذرا يعتمد عليه كي لا يوصف بالبخل، وهذا ما وصفه الراوي في نهاية القصة«لم أغلق الباب... حتى وقع على هذه الحيلة»[1].

_ **الرؤية المتعدّدة:** نوع من الرؤى مجسّد في "قصة أهل البصرة من المسجديين"؛ حيث يتكفل كل راو بسرد أحداث قصته بنفسه وهدفهم واحد هو: تحقيق المعرفة في الاقتصاد وحسن التدبر، والاستفادة من تجارب بعضهم، وفيها تمازج وتناوب في القصص الخمسة المكونة لها؛ حيث افتتح الجاحظ القصة بتوظيف "الرؤية الخارجية" فيبدأ الراوي الخارجي بعرض القصة بضمير الغائب بقوله:«قال أصحابنا من المسجديين: اجتمع ناس في المسجد ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتثمير للمال... وتطارحوه وتدارسوه التماسا للفائدة، واستمتاعا بذكره»[2]، مقطع يبيّن أنّ الراوي غير مشارك في القصة يتمثل دوره في سرد الأحداث فقط، عالم بشخصيات القصة وأحداثها، ثم يسلم الدور للشخصيات لسرد أحداث قصصها بنفسها، فيظهر تعدد الرؤى في القصة على النحو الآتي:

- **قصة ماء البئر: رؤية داخلية:** قصة تتميز بأنّ راويها شخصية رئيسية في القصة؛ بل هو شخصية بطلة، تجسدت في استعمال ضمير المتكلم الذي يثبت حضوره في النص؛ حيث قام الراوي أو البطل في القصة بوصف المكان الذي يعيش فيه ومحاولته الاقتصاد باعتباره اللبنة التي بنى عليها حياته، مؤكدا عليه في قصته التي استهلها بقوله:«ماء بئرنا، كما قد علمتم مالح أجاج...علينا مؤونة»[3]، مقطع افتتح به قصته ليعرض مشكلته المتمثلة في ملوحة ماء البئر وعدم صلاحيته لسقي الحمار والإبل والنخيل لأنّه مميت لها، وصعوبة اعتماده على ماء النهر العذب لبعده عن منزله، مشكلة تجذب اهتمام القارئ لفضوله لمعرفة الحل الذي سيقوم به الشيخ، الذي قام بدوره بطرح الحلول التي انتهجها

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:39.
[2] المصدر نفسه، ص:29.
[3] المصدر نفسه، ص:29.

لحل هذه المشكلة العاكسة للحياة العباسية اليومية في قوله:«فكنا نمزج منه للحمار، فاعتل منه ...يذهب باطلا»[1].

حل لم ينجح فمزجه للماء المالح والعذب تسبب بمرض الحمار ما جعل مشكلة الراوي (الشخصية البطلة) تتأزّم فاضطر إلى الغسل هو أيضا بالماء العذب مخافة المرض، فصار يعتمد الماء العذب في كل شيء، وهو ما يُعدُّ حسبه تبذيرا،أحداث رواها بشكل متسلسل مترابط لتطور أحداث القصة، ثم ينتقل الراوي لسرد حل نهائي لمشكلته في قوله:«ثم انفتح لي باب من الإصلاح فعمدت إلى ذلك المتوضّأ، فجعلت في ناحية منه حفرة، وصهرجتها وملستها... لم يخالط شيء»[2].

فالراوي في هذه القصة طرح مشكلته وكيف تمكن من حلها حتى يتسنى له تجسيد مذهبه في الاقتصاد وعرض تجربته على البقية؛ إذ استطاع استغلال ماءالبئر وتصفيته والاغتسال به وسقي حماره منه توفيرا واقتصادا للماء، وتوفيرا للمال« وما علمنا أنّ كتابا حرّمه ولا سنة نهت عنه، فربحنا هذه منذ أيام وأسقطنا مؤونة عن النفس والمال»[3]، مقنعا بكلامه هذا الحاضرين بصحة موقفه وسلوكه المنتهج ما جعلهم يتفقون معه في طرحه، وجعلوه توفيقا من الله له.

ففي هذه القصة كان الراوي هو ذاته البطل الذي قام بالأحداث وصورها للمتلقين، ما جعلنا نصنف القصة في خانة الرؤية الداخلية لمشاركة الراوي فيها حتى أنّه كان بطلها، فهو يحتل موقع المبئِّر والتبئير في نفس الوقت.

- **قصة مريم الصناع: رؤية خارجية:** قصة تقدم أحد الحاضرين لسردها، وهو شخصية غير مشاركة في أحداثها، تقوم برواية قصة عن شخصيةاقتصادية أخرى، وهي شخصية"مريم الصناع" باعتبارها نموذجا يقتدى به في الاقتصاد وحسن التدبير.

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:29.
[2] المصدر نفسه، ص:29.
[3] المصدر نفسه، ص:29.

قصة افتتحها الراوي بطرح سؤال على الحاضرين عن شخصية غائبة عن المجلس فيقول:«هل شعرتم بموت مريم الصناع؟ فإنّها كانت من ذوات الاقتصاد وصاحبة إصلاح»[1]، سؤال أثار السامعين ودفعهم الفضول لمعرفة قصتها، فطلبو منه أن يحدثهم عنها، وهنا يبدأ الراوي سرد أحداث القصة، سرد اعتمد فيه الراوي على ضمير الغائب المناسب للحكي الخارجي«زوجت ابنتها، وهي ذات الاثنتي عشرة سنة، فحلتها الذهب والفضة،...ورفعت من قدرها عند الأحماء»[2]، والمميّز أنّ الراوي وعلى الرغم من عدم مشاركته في القصة كان على دراية بأحداثها متحكم في سردها مستعينا بشخصيات مختلفة وما يدور بينها من حوار، كالذي حصل بين مريم الصناع وزوجها المستفسر عن المال ومصدره، وما نتج عنه من ثناء للزوج عليها، حوار كشف طريقة الاقتصاد التي اعتمدتها مريم الصناع، والذي دام اثنتى عشر سنة، ليعود الراوي للبروز في آخر القصة حين قال:«فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها وصلّوا عليها، ثم انكفئوا إلى زوجها فعزّوه على مصيبته، وشاركوه حزنه»[3].

فالراوي في هذه القصة اعتمد الرؤية الخارجية رغم استعانته أحيانا بالشخصيات وفسحه المجال لها لسرد أحداث القصة عن طريق الحوار.

- **قصة درهم على درهم وماء النخالة: رؤية داخلية:** قصة كان الراوي لها مشاركافي أحداثها؛ بل بطل يروي تجربته في الحياة للمتلقين قائلا:«يا قوم لا تحقروا صغار الأمور، فإنّ أوّل كل كبير صغير... وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلاّ بدرهم من ههنا، ودرهم من ههناك؟»[4]، ثم يقوم بسرد رؤيته للموضوع من خلال ملاحظاته لتجارب حية كان شاهدا عليها موظفا ضمير المتكلم، قائلا:«قد رأيتُ صاحب سقط قد اعتمد مائة جريب في أرض العرب...حتى اجتمع ما اشترى به مائة جريب»[5]، مفتتحا بذلك قصة بتجربة عامة يبرز فيها كيفية الاقتصاد وتوفير المال، ثم يقوم بعرض تجربته الخاصة في مذهبه هذا، ينتقل فيها من راو مشاهد للأحداث إلى راو مشارك فيها قائلا:«

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:30.
[2] المصدر نفسه، ص:30.
[3] المصدر نفسه، ص:30.
[4] المصدر نفسه ، ص:31.
[5] المصدر نفسه، ص:31.

اشتكيت أياما صدري، من سعال كان أصابني»[1]، وبهذا يكون الراوي في القصة يحمل صفة الراوي أحيانا، وشخصية بطلة أحيانا أخرى، فيكون بذلك قد جمع بين دوري الرواية والبطولة، وتتمحور قصة الراوي البطل حول كيفية علاج المرض الذي ألمّ به قائلا:«فأمرني قوم بالفانيد السكري، وأشار عليَّ آخرون بالخزيرة تتخذ من النشاجتج، والسكر، ودهن اللوز وأشباه ذلك»[2]، طرق لم يتبع أيّا منها لغلاء كلفتها ما جعله يبحث عن حل آخر ليشفى بأقلّ تلكفة والذي استغرق أياما«فاستثقلت المؤونة وكرهت الكلفة ورجوت العافية. فبينا أنا أدافع الأيام؛ إذ قال لي بعض الموفقين: عليك بماء النخالة، فاحسه حارا، فحسوت فإذا هو طيب جدا، وإذا هو يعصم جدا»[3]، حل اندهش منه الراوي لكنه أعجب به لا لأنّه علاج طيب الطعم وغير مكلف فحسب؛ بل لأنّه يشبع البطن ويسكت الجوع، ما أوحى له بسبيل جيّد للتدبير والتقليل من الوجبات« فلما قرب وقت غذائي من وقت عشائي، طويت العشاء وعرفت قصدي»[4].

فالراوي قام بتقديم أحداث القصة بشكل متسلسل دون قفز ولا استعجال، موضحا كل الأمور في أوقاتها المناسبة، لهذا نجده بعد تعرّفه على فوائد النخالة في الشفاء وكبت الجوع يفصح عن قصده الذي أشار إليه سارقا، بعرض الفكرة على زوجته ويحثّها على أن تطبخ منها للعيال كل يوم للاستفادة من منافع مائها الصحية وتوفير المال، من ثمّ تجففها وتعيد بيعها بنفس ثمنها وما ينجر عنه من ربح وتوفير لهم، فكرة لاقت إعجاب الحاضرين وإجماعهم على حسن اقتصاده وتدبيره«قلت للعجوز: لمالا تطبخين لعيالنا في كل غداة نخالة؟...ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين...قال القوم: صدقت. فمثل هذا يكسب بالرأي ولا يكون إلاّ سماويّا»[5].

- **قصة الحراق والقداحة والعرجون: رؤية داخلية:** تبرز الرؤية الداخلية للقصة في توظيف الراوي لضمير (الأنا)، ما يثبت حضور الراوي داخل الحكي، ومشاركته في القصة، وتحيل جملة الاستهلال

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:31.
[2] المصدر نفسه، ص:31.
[3] المصدر نفسه، ص:31.
[4] المصدر نفسه ، ص:31.
[5] المصدر نفسه، ص ص:31-32.

التي افتتح بها القصة إلى ذلك قائلا:«كنّا نلقى من الحراق، والقداحة جهدا لأنّ الحجارة كانت... حتى تدعها كالقوس»[1]، استهلال بين فيه الراوي المشكلة التي واجهته فارتبطت أحداث القصة به وبمحيطه.

ثم انتقل الراوي أو الشخصية البطلة إلى التكاليف المترتبة عليها قائلا:«فكنت اشتري المرقشيثا بالغلاء...وله ريح كريهة»[2]، تكاليف مترتبة على مشكلته تلفت انتباه المتلقين وتجعلهم متعاطفين معه.

ثم ينتقل تدريجيا لطرح بوادر انفراج المشكلة من خلال تذاكر ومراجعة أساليب العرب قديما، مذاكرة جعلت البطل الراوي يعثر على حل لمشكلته من طرف صديقه الثوري«فتذاكرنا أيام أهل البدو والأعراب، وقدحهم النار بالمرخ والعفار، فزعم لنا صديقنا الثوري وهو-ماعلمت- أحد المرشدين...فالخادم اليوم لا تُقدح إلاّ بالعرجون»[3].

قصة قام فيها الراوي بعرض الأحداث بشكل متدرج متسلسل، كانت معرفته فيها موازية لمعرفة الشخصية؛إذ كان يُبئِّر للقصة من الداخل، فكان راو تارة وبطلا تارة أخرى.

- **قصة معاذة العنبرية: رؤية داخلية:** يظهر الراوي كشخصية مشاركة في القصة، يروي أحداثها من الداخل، ناقلا لما رآه وعايشه من وقائع ، فالراوي الداخلي يظهر من بداية القصة بالقول:«ثم اندفع شيخ منهم فقال: لم أر في وضع الأمور مواضعها وفي توفيتها غاية حقها، كمعاذة العبرية»[4]، فهذا الاستهلال السردي يبيّن أنّ الراوي يقدم تجربته الشخصية التي مر بها وعايشها كما وظفت جملة الاستهلال بهدف إثارة السامعين، والدليل على ذلك السؤال الذي وجهه الحضور حول المرأة

[1] الجاحظ، الخلاء ، ص:32.
[2] المصدر نفسه، ص:32.
[3] المصدر نفسه ،ص:32.
[4] المصدر نفسه، ص:33.

بقولهم:«وما شأن معاذة هذه»[1]، وفي إجابة الراوي عن هذا السؤال تكون البداية الفعلية للقصة بقوله:«أهدى إليها العام ابن عم لها...مفكرة مطرقة»[2].

وتسلسل الأحداث في القصة يثبت قرب الراوي من الشخصية البطلة، وعلى الرغم من ذلك نجده لا يعرف الحالة التي تعيشها معاذة إلاّ بعد تصريحها بذلك فهو يعلم أقل من الشخصية، معرفة أتت بعد دخول الراوي في حوار مع معاذة لمعرفة حالتها وسبب حزنها«فقلت لها: مالك يا معاذة؟ فقالت:انا امرأة ...ويقومون بحقه»[3]، ثم تسترسل معاذة في شرح سبب حزنها وأوضاعها للراوي حتى تصل به إلى السبب الحقيقي لحزنها وهو عدم مقدرتها على الانتفاع بالدم«بقي علينا الانتفاع بالدم...وهمّا لا يزال يعودني»[4]، وبعد معرفة الراوي لحقيقة اكتئاب معاذة يعود ليصف للمستمعين الحالة الجديدة لها؛ إذ انتقلت من حالة الحزن إلى الابتسامة والراحة والفرحة الناتجة عن توصلها لحل لمشكلتها ولا يعرفه إلاّ بعد أن تفصح عنه معاذة «فلم ألبث أن رأيتها قد طلقت وتبسمت... إذ وقع كل شيء موقعه»[5].ثم يعود ليسألها مجددا بعد ستة أشهر عن أضحيتها لمعرفة الحل النهائي الذي توصلت إليه«ثم لقيتها بعد...ولكل شيء إبّان»[6]، فمعرفة الراوي موازية لمعرفة الشخصية في نهاية القصة، ثم يختتم الراوي القصة بتسجيل موقف الشيخ الراوي في إحدى القصص الأولى«فقبض صاحب الحمار والماء...بأخبار الصالحين»[7]. فالرؤية في قصة معاذة داخلية وظّف فيها الراوي ضمير الأنا الدال على حضوره ومشاركته لأحداثها.

وفي ختام تحليلنا للرؤى السردية في قصة "أهل البصرة من المسجديين" نخلص إلى أنّ مجمل هذه الحوارات الموجودة في القصة تصنف في الحوار الخارجي، أو الرؤية الخارجية؛ حيث كانت موجهة من راو خارجي يظهر صوته بين القصة والأخرى، وفي التعليق أو منح الفرص لشخصية أخرى للتكلم،

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:33.
[2] المصدر نفسه،ص:33.
[3] المصدر نفسه،ص:33.
[4] المصدر نفسه، ص،33-34.
[5] المصدر نفسه، ص:34.
[6] المصدر نفسه،ص:34.
[7] المصدر نفسه، ص:34.

فيتحقق بذلك الانتقال السلس بين القصص الخمسة المؤلفة لقصة أهل البصرة من المسجديين، قصص تناوبت فيها الرؤى بين خارجية وداخلية.

وكخلاصة لما جاء حول الرؤية السردية يمكن القول أنّ الجاحظ في كتابه البخلاء قد اعتمد على التنويع فيها، بين داخلية تتيح الفرصة للشخصية في البروز بصوتها الخاص، لا سلطة للراوي عليها محترما استقلاليتها وذواتها، وخارجية استأثر فيها الراوي بتوجيه زاوية النظر وإحكام سلطنه على الأحداث، تنوّع يتميّز بالتداخل ما يصعب على المتلقين الفصل بينها أحيانا.

ب- اللغة أو السنن:

تعدّ اللغة اللبنة الأساسية التي يُبنى عليها العمل الأدبي بمختلف أجناسه؛ لغة موحية ذات طابع جماليّ يستخدمها المبدع لإيصال أفكاره والتأثير في متلقيهوإقناعهم، وعليها تتحدّد مكانة المبدع فالأدبي الحق هو«الكاتب العملاق، هو اللغة الأدبية نفسها، أمّا من لم تكن له لغة، فإنّه كالمفلس أو الفقير المعدم، فإنه لا يستطيع أن يبني شيئا من عدم، لأنه لا يستطيع ابتياع شيء من السوق»[1]، لغة تحمل في طياتها شيفرات وسنن يتوجب على المتلقين فكها لسبر أغوار النص.

وقد اختلف الباحثون في تحديد مفهوم واضح شامل للسنن؛ إذ عُدّ شكلا من أشكال التحقق ضمن سيرورة تعبر عن نشاط وسلوك إنساني؛ فهو تفسير لما يصدر عن الإنسان يعكس في النص السردي باعتباراته المختلفة وندركه حين تحيينه لغويا[2]، أو هو«تكثيف للممارسة الإنسانية بكل أبعادها ومستوياتها»[3]؛ فهو إذا ناتج عن تكرار الأفعال عبر الأزمنة والأماكن حتى تصبح بمثابة التمظهر العمومي المجرد لتلك السلوكات والممارسات الإنسانية، المتسمة بالتباين ما يجعل الدرس السيميائي حاو لسنن متنوع لا يمكن اختزاله في سنن وجودي واحد، وهو ما ذهب إليه إيكو أيضا خلال بحثه عن الكيفية التي يتم بها فهم نص ما واستخراج نتائج وبنى واقعية من تجربة خيالية، أو

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص:116.

[2] ينظر: السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة-دراسة نقدية أيديولوجية-، إشراف: الطيب بودربالة، رسالة دكتوراه، تخصص: أدب حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بالحاج لخضر، باتنة، 2012-2013، ص:84.

[3] سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديويوجيا، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 1996، ص:14.

تنتمي إلى عالم متخيل قائلا:«هناك سنن أيقوني يقيم علاقة دلالية بين علامة طباعية وبين مدلول إدراكي مسنن بشكل سابق، هناك علاقة بين الوحدة المميزة داخل السنن الطباعي وبين الوحدة المميزة داخل سنن معنميcod Sèmique تابع لعملية تسنين سابقة لتجربة مدركة»[1]، فهي عنده سنن منوعة – ثقافية وبلاغية وليكسيمية وغيرها- تغطي مجمل النشاط الإنساني، وهي نوعان:سنن إيديولوجي، وسنن سردي[2]، وأكد إيكو على أنّ دراسة السنن على اختلافها"جمالية و أيديولوجية" تحتاج إلى قراءة متعاونة، أو مستجيبة الغاية منها«دراسة كيف يبرمج النص شكل تلقيه، ودراسة ما يقوم به القارئ، وبالأحرى ما ينبغي أن يقوم به القارئ الفطن كي يستجيب على نحو حسن للنداء الكامن في البنية النصية»[3].

والجاحظ كغيره من الأدباء كانله أسلوبه الخاص الموظف في بخلائه؛ حيث تميز بالتنوع، فكانت مزيجا بين العامي والفصيح، بين العربي والدخيل الوافد، تنوع ناتج عن تنوع الشخصيات الموظفة ومراعاة الجاحظ لها والحديث بلغتها ومستواها والأخذ بعين الاعتبار المتلقين على اختلاف مستوياتهم؛ إذ لم يكن الكتاب موجها لطبقة بعينها، بل لكافة الناس، فهو كتاب يجمع بين أدبين معروفين في العصر العباسي هما: الأدب الرسمي والعامي، وأشار إلى ذلك في مقدمة كتابه وحتى في ثنايا قصصه التي اضطر فيها أحيانا لتوظيف اللحن مراعاة للشخصية من جهة ولعامة المتلقين من جهة ثانية، معتذرا عن ذلك في نهاية مقدمة كتابه، ومن ذلك قوله:«وإن وجدتم في هذا الكتاب لحنا أو كلاما غير مُعَرّب، ولفظا معدولا عن جهته فاعلموا أنّا إنّما تركنا ذلك لأن الإعراب يُبغض هذا الباب، ويخرجه من حدّه، إلا أن أحكي كلاما من كلام متعاقلي البخلاء وأشحاء العلماء، كسهل بن هارون وأشباهه»[4]، توظيف ناتج عن إدراك الجاحظ لأهمية الربط بين جمال العبارة والفكرة التي تشير إليها وعلاقة اللفظ بمعناه؛ إذ أنّ«الألفاظ أو الكلمات هي العنصر الرئيسي الذي يتكون منه الكلام

[1] الحداوي طائع، سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط:1، 2006، ص:371.
[2] ينظر: سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديويوجيا، ص:22.
[3] حسن مصطفى سحلول ، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:13.
[4] الجاحظ، البخلاء، ص:40.

ففي احتيارها وترتيبها تتجلّى فنية المؤلف،وقدرته على صناعة الكلام وبالتالي تتجلى أيضا ذاتيته الأدبية ونزعته الفكرية»[1].

عموما يمكن القول أنّ لغة البخلاء تميزت بالسهولة والوضوح وبُعدِها عن التعقيد، متخلصة من التكلف الذي لا يتناسب والفكرة المقام عليها الكتاب، وهي الحجاج المتعلقة بموضوع البخل، الذي يحتاج إلى العقل والمنطق لا التكلف والتعقيد؛ فقصص البخلاء تحوي عديد الظواهر اللغوية المميزة التي تضفي جوانب جمالية عليه، وتجذب القراء والمستمعينننذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

_ **التكرار**: وظف الجاحظ ظاهرة التكرار في قصص بخلائه هادفا إلى تثبيت أفكاره من جهة، ومنح نصه إيقاعا موسيقيا ما يضفي عليه صبغة جمالية من جهة أخرى أخرى، فما توظيف الجاحظ له بكثرة في كتابه إلاّ لكونه يحيلنا على الاستقرار والديمومة من حيث المعنى، ويزيد من إيحاءاته من حيث اللفظ[2]، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصة جبل العمي من خلال تكرار فعل الدق" دققت عليه الباب...دق واثق، ودق مدل، ودق من يخاف...، إنه دق صاحب هدية" وأفاد التكرار في هذا المقام إصرار جبل على فكرته وهو الوصول إلى موضوع قيمته"المبيت عند أبي مازن"، كما يعبر عن إلحاحه في طلب ذلك، دليل على استعداده للاستمرار في الدق حتى يفتح له الباب، ولعل اختيار لفظ"دق" لهذا الفعل لما تتصف به أصواته من شدة باعتبارها مجهورة إيحاء لحالة التوتر والخوف الشديد التي كان عليها جبل، تكرار ناتج عن إصرار جعل أبو مازن يطمع في هدية من دق الباب. وما جاء من تكرا لجملة"سكران أنا والله سكران"من أبي مازن الذي حاول من خلالها إقناع جبل بسكره كي يتخلص منه.

_ **الترادف والتضاد اللغوي**: من الظواهر اللغوية الفنية البديعية الموجودة في التراث العربي القديم شعرا ونثرا التضاد اللغوي، هذا اللون الذي اكتسى أهمية كبيرة في النصوص السردية؛ حيث يمنحها بعدا فنيا حين توظيفه من خلال جرسه الموسيقي وما يخلقه من مسافات جمالية في النص، ذلك أن جمالية النص السردي لا تتحقق إلا إذا تم«إقصاء الجانب التقريري الإخباري لخدمة مكوناتها

[1] فيكتور شلحت الياسوعي، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر،(د.ط)، 1964، ص:47.

[2] ينظر: فيكتور شلحت الياسوعي، المرجع السابق، ص:64.

الأساسية، وإشغال الجانب الجمالي مساحة أوسع، لتصبح اللغة حدثا أو مجموعة أحداث في حد ذاتها، ومكتفية بذاتها... والأمر من ذلك الاعتماد في صيغها السردية مكونات الخطاب الشعري أو التشكيل اللغوي الجمالي الذي لازم الشعر منذ القدم»[1].

والجاحظ في كتابه البخلاء وظف التضاد محاولا من خلاله إبراز التناقضات والتشابكات التي شهدها المجتمع العباسي من جهة، وتعميقا للمعنى الناتج عن العلاقات المتشابكة المؤدية لرسم بنية النص وحركيته ما يخلق التفاعل والامتزاج بين أطرافه، وما لذلك من دور في إنتاج دلالات جديدة للنص من جهة أخرى، ومن نماذجه نذكر ما جاء في "قصة أهل البصرة من المسجديين" في حوار مريم الصناع مع زوجها "ما كنت ذا مال قديما ولا ورثته حديثا"، وأمثلة أخرى متناثرة في كتابه"حزن- فرح"، "ليل- نهار"،"عذب- مالح"، "بخيل- كريم"، "غباء- فطنة"،"واضح- غامض"، "قبضا- بسطا"...، ظاهرة موجودة بكثرة في قصصه وظفها الجاحظ لذم المبالغة في الشيء، والدعوة إلى الاتزان في كل الأمور، فحياة الجاحظ مبنية على التوازن والاعتدال في كل شيء، وما بناؤه لكتاب البخلاء على هذه الثنائيات الضدية إلاّ ذما للمبالغة في الصفتين ضمنيّا في قصصه ومباشرة في بعضها الآخر ومن ذلك ما جاء في المقدمة بقوله:«فبيّن لي الشّيء الذي خبّل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار ونقض ذلك الاعتدال وما هو الشيء الذي له عاندوا الحق، وخالفوا الأمم؟، وما هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافي؟، وما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة؟ وما هذا السبب الذي خفي به الجليل الواضح، وأدرك به الدقيق الغامض؟»[2].

هذا عن التضاد أما الترادف اللغوي فقد وظف أيضا في البخلاء؛ حيث نجده يصف الحالات الشعورية لشخصياته أو الأوصاف الجسمانية الظاهرة بكلمات مترادفة، ومثاله ما جاء في قصة معاذة العنبرية في وصفه لحالتي حزنها وفرحها بألفاظ مترادفة "كئيبة- حزينة"، "طلقت- تبسمت"، والهدف منه تأكيد الحالة الشعورية أو النفسية للشخصية البخيلة في حالت تأزم مشكلتها أو انفراجها.

[1] ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأدرن، ط:1، 2004،ص:64.
[2] الجاحظ، البخلاء، ص:2.

_ **الطباق والجناس:**من الصور الفنية التي وظفها الجاحظ في كتابه، مانحا النص صبغة جمالية وجرسا موسيقيا، كما يمكن أن يعدّ توظيفها تتابعا لمنهجه في كتابه المعتمد أساسا على الثنائيات الضدية والتقابلات، والطباق موجود بكثرة في البخلاء، من أمثلته ما نجده في قصة معاذة العنبرية "ولست أخاف...القليل، إلاّ...الكثير"، وفي قصة معاذة أيضا"ما كنت..قديما، ولا..حديثا"، أما الجناس فقد كان توظيفه قليلا عند الجاحظ ومن أمثلته ما جاء في قصة الكندي«إنّ نزول دور الكراء، أصوب من نزول دور الشراء»[1]، وهو جناس ناقص"كراء، شراء".

_ **السجع:** من العناصر البديعية التي اهتم بها الجاحظ في كتابه، حيث أضفى اهتمامه بالبنية الصوتية فيه مسحة موسيقية جمالية، مثلت عنصر جذب للقارئ وتشويق له، ودرئ للملل الذي قد يصيبه؛ حيث احتفى نص البخلاء بنماذج كثيرة منه، من ذلك ما نجده في قصة مريم الصناع في حوارها مع زوجها"ما كنت..قديما، ولا..حديثا"، "ما أنت..نفسك، ولا..بعلك"، ونجده أيضا في قصة معاذة" أما القرن فالوجه فيه معروف، وهو...كالخطاف، ويسمر...السقف"، وفي قصة السدري والسمكة"حين ظن أنه خلا بها، وتفرد بأطاييبها، و...صمدها"، هذا ولم تخلو قصصه من توظيف الازدواج رغم قلته، كون ظاهرة الازدواج لا تبرز في القصص والنوادر؛ بل تكون غالبا في فن الترسل، ومن أمثلتها ما نجده في قصة مريم الصناع "نوادرها كثيرة وحديثها طويل"، "وعظمت أمرها في عين الختن، ورفعت من قدرها عند الأحماء"، "وقد أسعد الله من كنت له سكنا، وبارك لمن جللت له ألفا".

_ **التشبيه والكناية:** أكثر الصور الفنية الموظفة في نص البخلاء؛ حيث يحوي أي نص أدبي مهما كان نوعه علاقات دلالية مبنية على توظيف الخيال هدفها إيصال المعنى، وتختلف باختلاف النصوص باعتبارها الخاصية المميزة لها«من خلال السلسلة الأدبية المتشابكة وهي مجال لإنتاج المعنى، كما أنها تمثل البنية الأساسية لكل متخيل وهو ما يسمى بالصورة الفنية على أساس أن معرفة الخيال

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:88.

في أي نص إبداعي هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة»[1]، فالصورة الفنية بأشكالها المختلفة قائمة على الخيال، ما يجعل المتلقي في حاجة لتأويلها وفهمها عن طريق إمعان فكره وتوظيف خياله وقدراته العقلية في حدود علاقاتها وسياقاتها النصية، وأكثر هذه الصور توظيفا في كتاب البخلاء نجد: الكناية و التشبيه، ولعل ذلك راجع لاعتماده على الوصف والتصوير لشخصياته البخيلة، وصفا حسيا ونفسيا، ومن هذه الصور نذكر التشبيه الوارد في قصة معاذة "لم أر في...كمعاذة العنبرية"، "أما القرن...كالخطاف"، كما وظف عبارات كناية عن حالة الحيرة والحزن التي تصيبها إن لم تستفد من دم الأضحية"صار كية في قلبي، وقذى في عيني"، كما نجد التشبيه في قصة جبل العمي في وصف حالة الرعب التي عايشها أبو مازن عند فتح الباب ورؤية جبل"بصر ملك الموت"، أمال في قصة السدري والسمكة فقد وظف الكناية وصفا لحالة الشراهة الكبيرة في أكل الطعام التي كان عليها السدري "يفري الفري ويلتهم التهاما"، كما وصف حالة الرعب والخوف التي بدت على أبي المؤمل عندما أتى الجاحظ والسدري خوفا منهما على سمكته"رأى الموت الأحمر والطاعون الجارف".

ومن الكنايات الموظفة أيضا في قصص بخلائه، ما نجده في طرف أهل خرسان حين حديثه عن ديك أهل مرو، مانحا إياه صفات إنسانية هدفه منها بالأساس الكناية عن شدة بخلهم حتى أنّه طبع متجذر في نفسياتهم منتشر بينهم حتى أنّه انتقل لحيواناتهم.

_ **الأساليب الإنشائية**:اعتمد الجاحظ على توظيف أساليب الاستفهام والنداء والأمر لما تؤديه من معاني الاستنكار والنهي، هادفا إلى لفت انتباه المتلقين وشد انتباههم ودفعهم للتفكير، ومن ذلك ما نجده في بداية قصة معاذة العنبرية في قول الشيخ"لم أر في وضع الأمور...كمعاذة العبرية" وظهرت استجابة السامعين وشغفهم في معرفة قصتها في سؤالهم"وما شأن معاذة هذه؟" أمّا قصة "مريم الصناع" فحمل السؤال الموظف فيها درجة كبيرة من التشويق لدى السامعين"هل شعرتم بموت مريم الصناع؟"في الحوار الدائر بين شيخ من المسجديين والحاضرين إلى أن وصل بيهم إلى حالة الاستعداد

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، ص:39.

لسماع قصتها، وفي سرده للقصة نجد توظيف أسلوب التعجّب الصادر عن زوجها "أنّى لك هذا يا مريم!"تعجب يثير دهشة السامعين وشغفهم كونه صادر عن أقرب شخص إليها وهو زوجها.

ومن النداء ما نجده في قصة السدري والسمكة؛ حيث تكرر أسلوب النداء في الحوار الذي كان بين أبي المؤمل والجاحظ" يا أبا عثمان، السدري يعجبه السرر،... يا أبا عثمان، السدري يعجبه المتون، ...يا أبا عثمان السدري يعجبه كل شيء"، وكان الهدف منه تنبيه السامعين وربطهم بمراحلها المرتبطة بأكل السدري لكل أجزاء السمكة تباعا.

ما هذه إلاّ نماذج بسيطة عن الأساليب الإنشائية الكثيرة المبثوثة في كتاب البخلاء والهادف من خلالها لفت انتباه المتلقين وتشويقَهم.

_ **التناص**:عرف كتاب البخلاء تداخلا كبيرا بينه وبين نصوص مختلفة سواء كانت قرآنا كريما أو أحاديث شريفة أو أمثلة وغيرها، فأحيانا يتم الاستشهاد بها وتضمينها لكلامه لتأكيد موقفه، واقتباسا أحيانا أخرى، ومن النماذج الواردة نذكر ما جاء في طرف أهل خرسان في حديثه عن وال بفارس وما دار بينه وبين جلسيه وشاعر تقدم لمدحه؛ إذ كان مدح الشاعر له كذبا فما كان من الوالي إلاّ أن يمنحه المكافأة ماجعل كاتبه يمتعض ويستغرب من ذلك، فكان رد الوالي عليه بأنّ عطاءه سيكون من جنس عمل الشاعر، فمثلما مدحه كذبا سيعطيه أيضا كذبا، والشاهد في ذلك قوله:«فهذا هو الخسران المبين الذي سمعت به»[1]، كلام يتناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْخُسْرَانُ ٱلْمُبِينُ ﴿١١﴾﴾[2]، آية تبين حلة ضعيفي الإيمان الذين لا يرضون بقضاء الله وقدره خاصة حين تصيبهم الفتن والمتاعب فيخسرون بذلك الدنيا والآخرة وهذا هو الخسران المبين.

هذا وقد ورد التناص مع القرآن الكريم أيضا في قصة معاذة التي وظفت المفاهيم الدينية كحجة لرغبتها في الاستفادة من كل الأضحية، ووجوب الاقتصاد وعدم تضييع أي جزء منها قائلة:«وقد علمت أن الله لم يخلق فيها ولا في غيرها شيئا لا منفعة فيه، ...،ولست أخاف من تضييع القليل إلا

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:27.

[2] سورة الحج، الآية:11.

أنه يجر تضييع الكثير، ... بقي الآن الانتفاع بالدم، وقد علمت أن الله – عز وجل- لم يحرم الدم المسفوح إلا أكله وشربه»[1]، ويتناص كلامها هذا مع القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ ٱلْمَيْتَةُ وَٱلدَّمُ وَلَحْمُ ٱلْخِنزِيرِ وَمَآ أُهِلَّ لِغَيْرِ ٱللَّهِ بِهِۦ ﴾[2]، ومع قوله عز وجل:﴿ أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَٰكُمْ عَبَثًا ﴾[3]، معززة بذلك موقفها من الاستفادة من كل أجزاء الأضحية حتى الدم.

أمّا قصة مريم الصناع فقد كان التناص فيها متشعبا؛ إذ نجده موجودا في الاسم أوّلا فشخصية مريم في القصة تتناص مع شخصية مريم أم المسيح عليه السلام، وحملها لصفاتها من ورع والتقوى وصلاح، وتتناص أيضا مع القرآن الكريم عندما قام زوجها بالاستفسار منها عن كيفية تجهيز ابنتها وردها عليه في قولهما: «أنّى لك هذا يا مريم؟ قالت: هذا من عند الله»[4]، تتناص هذه العبارة مع قوله تعالى:﴿ قَالَ يَٰمَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَا ۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ ٱللَّهِ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَرْزُقُ مَن يَشَآءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿٣٧﴾ ﴾[5]؛ فالتناص هنا تجسّد في اسم الشخصيتين (مريم)أوّلا، وفي صياغة الخطاب الدال على الورع والتقوى والإيمان بالله والتمسك به ثانيا.

كما تجلى التناص في قصة "جبل العمي" حين قام "أبو مازن" بالتحجج بالسكر لعدم استضافته، كونه مذهب للعقل يفقد الإنسان التمييز والسيطرة على أفعاله؛ حيث تشير عديد الأحاديث والسور القرآنية لذلك، بالإضافة لكثرت توظيفه لأدلة من القرآن والسنة لإقناع متلقيه في قصتي الثوري والكندي.

الملاحظ أنّ الجاحظ قد وظف التناص مع القرآن الكريم والأحاديث النبوية كثيرا، وما لذلك من بعد دينيّ مؤثر على موقف المتلقين ومقنع لهم بالفكرة المراد إيصالها لهم.

---

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:34.

[2] سورة المائدة، الآية:3.

[3] سورة المؤمنون، الآية:115.

[4] الجاحظ، البخلاء، ص:30.

[5] سورة آل عمران، الآية:37.

كما اعتمد الجاحظ في كتابه البخلاء على الاستشهاد والاستدلال بأحاديث نبوية وأمثال وحكم وأقوال شعراء كحجج يدعم بها موقف شخصاته ومذهبها وسلوكها وهي كثيرة وموجودة في جلّ القصص كقصة الكندي التي وظف فيها المثل القائل:«الدار قبل الجار، والرفيق قبل الطريق»[1].

في الختام يمكن القول أنّ دراسة السيميوزيس في نص البخلاء بمستوياته المختلفة سواء التمظهرات المعجمية وأحوال التلفظ أو التمظهراته السننية ما هي إلاّ تحليل أولي يفتح بابا لتعدد التأويلات، تعدد يوجب على القارئ الانتقال إلى مرحلة أخرى تسمح له بتفعيل الدلالات المحتملةوالحد من لا نهائيتها وتتجسد في مرحلة الدراسة النقدية السيميائية.

ثالثا: قصص البخلاء قراءة سيميائية:

التأويل النقدي السيميائي أو القراءة النقدية السيميائية، قراءة تهدف إلى الإجابة على مجموعة من الأسئلة المفتوحة التي خلقتها القراءة السيميوزية، من خلال انتقاء محتويات سيميائية نصية عبر تحيين بنيات خطابية وسردية، وعامليّه وإيديولوجية، انطلاقا من الإجابة على مجموعة من الأسئلة هي: ماذا حدث؟ ويتم على مستوى البنيات الخطابية، والتي تحيلنا لسؤال آخر هو كيف حدث؟ من خلال البنيات السردية، هذان السؤالان اللذان لا تتطلب الإجابة عنهما تجاوز بنية النص، ومن ثم الانتقال إلى البنيات العاملية والأيديولوجية التي تتطلب الغوص في عمق النص وتحويلها إلى تقابلات دلالية تعبر عوالم النص المختلفة وأهوائها، وهي :عالم الحكاية، عالم الشخصيات، عالم القارئ[2].

وفيما يلي سنواصل عملية تحليل نماذج من كتاب البخلاء وفق هذه الرؤية مقسمة إلى شقين هما : البنيات الخطابية والسردية، والبنيات العاملية والأيديولوجية.

1- البنيات الخطابية والسردية:

يتتابع كل من المكونين الخطابي والسردي ويتلازمان ليشكلا معا البنية السطحية للنص السردي؛ «فالنموذج الخطابي يشمل تطور السردية والذي أكده غريماس سنة 1972؛ حيث قال:

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:88.

[2] ينظر:سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ص:39-42.

أنه يشكل المستوى الأساسي للتركيبة الخطابية»[1]، ويتم فيها تحليل النص في مستوى بنياته الخطابية والسردية قبل الانتقال إلى المستوى العميق.

إن دراسة البنيات الخطابية والسردية يتم اعتمادا على تقطيع النص وبيان حدود تمفصله والقيام بعد ذلك بحصر أهم التجسيدات التصويرية، وإبراز العلاقات المتعلقة بالزمان والمكان؛ فيجد المحلل نفسه يقوم بتقطيع النص مبرزا متتالياته السردية من وضعية افتتاحية ووسيطة وختامية مسلطا الضوء على توالي الأحداث وانفصال أو اتصال الذوات أو الفواعل بموضوع الرغبة أو القيمة.

حدد غريماس في رؤيته السردية لكيفية تحليل النصوص في مستواها السطحي مرحلتين متتابعتين هما:الخطاطة السردية والبرنامج السردي.

أ–الخطاطة السردية: تقوم الخطاطة السردية على سلسلة من التحولات المرتبطة بالعوامل وانتقالها من وضعية إلى أخرى، وحددها سعيد بنكراد بقوله:«تشكل نموذجا لكل التحولات الواقعة بشكل تجريدي في مستوى يتسم بالمفاهيمية... وأنّ الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، لا يمكن أن يتم عن طريق الصدفة...؛ بل يجب التعامل مع هذا الانتقال كعنصر مبرمج بشكل سابق داخل الخطاطة السردية»[2].

تحول من حالة إلى أخرى ضديدة، لا يتم إلاّ بتظافر المراحل الأربعة التي تقوم عليها الخطاطة السردية، ولا يمكن تجاوز إحداها وهي:

✓**التحريك(التحفيز):** هو نقطة الانتشار الأولى للفعل السردي وللكون القيمي, وهو حمل الذاتالإجرائية على القيام بالفعل الذي قد يكونِ ناتجا من إرادة ذاتية, فقد يمثل المرسل والذات فيالبنية العاملية عاملا واحدا يقوم بهذا الدور فتكون الإرادة ذاتية، وقد يكونان ذاتين مختلفتينففي هذه الحال سنكون إزاء إرادة خارجية[3].

[1] جان كولود كوكي، السيميائية الفرنسية، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والطباعة، وهران–الجزائر، ط:1، 2003، ص:34.

[2] سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:55.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:56.

✓**الكفاءة أو القدرة:** هي مقدرة الذات الفاعلة على إنجاز الفعل؛ أيّ أنّ الذات الفاعلة تستطيع القيام بالفعل الذي يعد دليلا على مقدرتها[1].

✓**الإنجاز:** فعل ينتج تحولا في الحال ويتطلب ذات تقوم بهذا الفعل تسمى الذاتالإجرائية، ويجسد مرحلة تحقيق الذات العاملة للبرنامج السردي[2].

✓**الجزاء أو التقويم:** يمثل الجزاء خط النهاية للبرنامج السردي، لكنهما يتميزان بميزة المنبع المشترك فهمايصدران عن عامل متعال واحد هو المرسل، فالجزاء هو الحكم النهائي على الصورة التي يستقرعليها الفعل السردي[3].

مراحل حددها غريماس عند حديثه عن التحليل السردي، متخذا من البرنامج السردي جهازا آليا له مراحله –الأربعة المذكورة سابقا–، المحققة لبعدين: أوّل معرفي تشكله مرحلتي التحريك والتقويم، وثان عملي تشكله مرحلتي الكفاءة والأداء[4].

ب– البرنامج السردي: سبق وأن تكلمنا عن الخطاطة السردية وما تتطلبه من مراحل للتحقق، لا بدّ من وجود إطار يجد للفعل منطقا و غاية، واصطلح عليه غريماس "البرنامج السردي"؛ إذ« يعتبر البرنامج السّردي من بين المصطلحات في السيميائياتالسّردية ويقع في المركبة السردية، ولكي تعمل مراحل التّرسيمة السردية وتشتغل لابد من وجودإطار يحدد للفعل منطقا وغاية وإنّ هذا الإطار يطلق عليه"غريماس" "البرنامج السردي ، "والبرنامج السردي" صيغة تركيبية منظمة للفعل الإنساني بشكل صريح أو ضمنيّ»[5].

ويقصد به مجموعة من الوحدات السردية المتعلقة بالتركيب الوظيفي الذي يمكن تطبيقهعلى كل الخطابات السردية, أو هو مجموعة من التحولات التي تكونّ نتائجها مترابطة؛ أيإما وصلات

[1] ينظر:سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص:56. وينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط– المغرب، ط:1، 1999، ص:115.

[2] ينظر: نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، اربد–الأردن، ط:1، 2011، ص:45.

[3] ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص:65.

[4] ينظر: نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص:42.

[5] سعيد بنكراد، مدخل على السيميائية السردية، ص:68.

وإمّا فصلات للذوات عن الموضوعات[1]، وتشكل هذه التحولات مجموعة منالمكونات السردية المرتبطة فيما بينها على وفق منطق محدد. فالبرنامج السردي فعل تقومبه ذات ما لتغيير حالها أو تغيير حال تعود إلى ذات أخرى, وبمعنى آخر يشكل البرنامجالسردي جملة من الإنجازات التي تهدف إلى تغيير حال معينة[2].

وتبرز معالم البرنامج السردي«من خلال تعاقد بدئيّ يحدد نمط تداول الموضوعات داخل المساحة النّصيّة الفاصلة بين لحظتي البدء والنّهاية، وإما من خلال إرساء قواعد بنية سجالية تضع على مسرح الأحداث ذاتين تتصارعان من أجل الحصول على نفس الموضوع، ففي الحالة الأولى يتعلّق الأمر ببرنامج سردي يقود من البدء إلى النّهاية عبر برامج استعماليّه متنوعة، إلى جعل الذات تدخل في اتّصال مع موضوعاتها وفق شروط التّعاقد البدئي»[3]؛ فقد نجد أنّ ذاتين أو عدّة ذوات تتصارع على موضوع واحد ممّا يخلق حالة من الصراع بين الذوات.

وبما أنّ البرنامج السردي يقوم على سلسلة من التحولات فإنّ«التحوّل هو الانتقال من شكل حالة إلى آخر، وهناك شكلان للتحول:

- تحول اتصالي:الانتقال من حالة الفصلة على حالة الوصلة"ذ uمو ⟵ ذ nمو"
- تحول انفصالي:الانتقال من حالة الوصلة إلى حالة الفصلة "ذ nمو ⟵ ذ uمو"»[4].

وحديثنا عن الخطاطة السردية والبرنامج السردي من خلال تقطيع النص إلى مراحل ثلاث بدئية ووسيطة ونهائية، وكذا دراسة حالات اتصال أو انفصال الذوات عن موضوع قيمتها، يقودنا للإجابة حتما على السؤالين الذين سبق الإشارة إليهما في بداية الفصل وهما: ماذا حدث؟ وكيف حدث؟، أسئلة الجواب عنها مرتبط بعنصر هام من عناصر البناء السردي وهو الزمن، فكيف نظرت الدراسات السردية الحديثة له؟.

---

[1] ينظر: جوزيف كورتيس، ص:117. وينظر:محمد القاضي، معجم السرديات، ص:50.

[2] نادية بوشفرة، مباحث في السيمياء السردية، الأمل للطباعة والنشر، تيزيوزوالجزائر، (د.ط)، 2008، ص:54.

[3] سعيد بنكراد السيميائيات السردية مدخل نظري، ص:107.

[4] ذ: ذات/مو:موضوع/n:اتصال/ :uانفصال.نصر الدين بن غنيسة، السيميائية السردية بين النظرية و التطبيق، ص:14.

يعدّ الزمن عنصرا مهما من عناصر النص القصصي، وكانت الدراسات حوله مميّزة ومتعددة،ليس باعتباره شكلا سرديا قائما على سرد أحداث تقع في الزمن وفقط،وليس لأنّها فعل تلفظي يُخضع الأحداث المروية لتوال زمني؛بل لكونها تداخل وتفاعل بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة[1].

و لقي هذا العنصر اهتماما كبيرا برز في عشرينيات القرن الماضي على يد الشكلانيين الروس؛ حيث أشار "توماتشفسكي" إلى أهميته وضرورة دراسة الأعمال الأدبية انطلاقا من التمييز بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي، والمقصود بالأوّل افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، أمّا الثاني فهو الوقت لقراءة العمل أومدّة عرضه[2]، ثم تواصلت الدراسات حوله ومن ذلك ماجاء به البنيوي رولان بارت الذي أثار قضية الزمن السردي وذهب إلى أنّ«أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبّر عنه في النص، وإنّما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي...وأنّ الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة؛ حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام»[3].

أمّا تودوروف فقد تحدث عن الزمن، وجعله قائما على التباين بين زمني الحكاية والخطاب؛ فالأوّل يمثل«الزمن الحقيقي أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المرويّة»[4]، فهو زمن متشعب متعدد الأبعاد فيمكن أن تقع أحداث مختلفة في الآن ذاته، فيما يمثل الثاني _ زمن الخطاب_الزمن الأفقي الخطي، الذي لا يمكنه تقديم الأحداث إلا وفق ترتيب زمني خطي يعرضها حدثا تلو الآخر، وهذا التباين يسمح للكاتب بالتدخل في ترتيب الأحداث بالطريقة التي تمليها عليهالغايات الفنية والمقاصد الخطابية، ومنها ينتج التنافر بين زمن الحكاية وزمن الخطاب[5].

---

[1] ينظر:عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج:12، 1993، ص:129.

[2] ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:3، 1997، ص:70.

[3] رولان بارت، المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط:2، 2000، ص:53.

[4] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص:230.

[5] ينظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط:1، 1987، ص:48.وينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005، ص:103.

فيما استهل "جيرار جينيت" حديثه عن الزمن بالتفريق أو التمييز بين أبعاد الواقع القصصي أو القصة وهي ثلاث[1]:

– **الحكاية:** وهي جملة الأحداث التي تدور في إطار زمني ومكاني ما وتتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد تنتج لديها ردود فعل وتصرّفات هي على نطاق الدراسة من مشمولات التحليل الوظائفي.

– **السرد:** وهي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (الراوي)، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ(الخطاب) القصصي و الحكاية.

– **الخطاب القصصي أو النص:** وهو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها.

أما في حديثه عن الزمن فذهب للقول بأنّ دراسةالترتيب الزمني لقصة ما هي«مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2]، ويمكن تلخيص رؤية جيرار جنيت لهذا العنصر فيما قدمه في كتابه"خطاب الحكاية"، حيث توصل إلى أنّ الزمن يُدرس وفق ثلاث محاور انطلاقا من تفريقه بين زمن القصة وزمن السرد[*] و هي:ترتيب الأحداث، السرعة السردية والتواتر.

– **الترتيب:** يعرف جيرار جينيت الترتيب بكونه«الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»[3].

من خلال هذا التعريف نجد أنّ جينيت يشير إلى عدم تطابق ترتيب الأحداث في الحكاية أو العمل السردي عموما مع ترتيبها الحقيقي أو الطبيعي، وهذا الاختلاف بين الزمنيين ــ زمن القصة

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية_الدار التونسية للنشر، الجزائر_تونس، (د.ط)، (د.ت)، ص ص:77_78.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:3، 2003، ص:59.

[*] قصد جينيت بالقصة الأحداث المرجعية التي ينقلها السارد إلى المخاطب، وزمن القصة متعلق بالترتيب التسلسلي للأحداث كما هي في الواقع،أما السرد فهو الأحداث المنقولة من القصة إلى الخطاب.ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب،ط:1، 1989، ص:123.

[3] المرجع نفسه، ص: 46.

وزمن الحكاية_ اصطلح على تسميته ب"المفارقة الزمنية" فهو«مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين»[1]، وكشف هذه المفارقات وقياسها يحيلان ضمنيّا لوجود نوع من الدرجة الصفر، التي تمثل توافق وتطابق زمن القصة مع زمن الحكاية، وهي حالة افتراضية ناتجة عن المفارقات الزمنية أكثر من كونها حقيقة[2].

تحدث هذه المفارقات جراء التلاعب بالنظام الزمني؛ إذ«يمكن للمفارقة أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة؛ أي عن لحظة زمن القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية سنسمي هذه المسافة الزمنيّة مدى المفارقة الزمنيّة، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها»[3]، والمقصود بمدى المفارقة هاهنا؛ المجال الفاعل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، أمّا سعتها فهي قياس المساحة التي تشغلها العودة للوراء على صفحات وأسطر العمل الأدبي[4].

وعليه فإنّ المفارقة الزمنية تضم قسمين هما الاستباق والاسترجاع:

- **الاسترجاع أو اللواحق:** تعدّد المصطلحات التي تحيل على هذا الإجراء السردي، ومن ذلك ما ذهب إليه جيرار جينيت«ندلّ بمصطلح استرجاع على ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[5]، فيما سمّي عند البعض ب"الارتداد" والذي عُرّف بكونه«سرد لاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصّة»[6]، وقسمه جينيت إلى ثلاث أنواع هي:

***الاسترجاعات الخارجيّة:** وهي ذلك«الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى. والاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأنّ وظيفتها الوحيدة

[1] جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص:51.
[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص:47.
[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:59.
[4] ينظر:حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص ص:74_75.وينظر:محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات،ص:255-379.
[5] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:51.
[6] محمد القاضي وأخرون، معجم السرديات، ص:17.

هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك»[1]، فمدى الاسترجاع فيه يعود إلى فترة زمنية تقع خارج زمن القصة الأولية التي توقف بها قبل مفارقة الاسترجاع.

***الاسترجاعات الداخليّة:** وهذا الاسترجاع هو«الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي»[2]، ويخلق هذا النوع مشاكل من خلال التداخل وقسمه جينيت إلى استرجاعات تكميلية وتكرارية، وجزئية وكاملة.[3]

***الاسترجاعات المختلطة:** وهي الاسترجاعات التي «تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها ...وهي الفئة التي لا يُلجأ إليها إلاّ قليلا، وعلاوة على ذلك تتحدّد بخاصية من خاصيات السعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعدّاه»[4]، فهذا النوع يتميّز بالتنوع فيكون فيها الاسترجاع الداخلي والخارجي معا.

- **الاستباق أو السوابق:** وهو عكس الاسترجاع والمقصود به«سرد حدث لاحق أو ذكره مقدما»[5]،وقد قسمه جينيت إلى ثلاث أنواع كذلك وهي[6]:

***استباقات خارجيّة:** تقع سعته خارج المجال الزمني للقصة الأوليّة، ولهذا النوع-حسب جينيت- في الغالب وظيفة ختامية،كونه يصلح للدفع بالعمل الأدبي إلى نهايته المنطقيّة.

***استباقات داخلية:** وتقع سعته داخل الحدود الزمنية للقصة الأوليّة، ويرى جينيت أنّ هذا النوع من الاستباقات «يطرح المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[7].

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ص:60_61.

[2] المرجع نفسه، ص: 61.

[3] للعودة إليها بالتفصيل ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:62،72.وينظر: علي زعلة، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجعفري، النادي الأدبي الثقافي، جدة،ط:1، 2015، ص:62،64.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:60،70.

[5] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص:21. وينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء_الزمن_الشخصية)،ص:132.

[6] ينظر:جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص ص:77-86. وينظر: سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:1، 1985، ص ص:50-55.وينظر:علي زعلة، اخطاب السردي في روايات عبد الله الجعفري، ص ص:75_76.

[7] علي زعلة، مرجع سابق، ص:79.

*__الاستباق المختلطة:__ وتقع سعته بين داخل وخارج المجال الزمني للقصة الأولية.

❖ __الديمومة أو المدة:__ الوجه الثاني من مظاهر التغيرات الزمنية في السرد، وتتجسّد من خلال ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور، والسنوات، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات، والجمل[1]؛ فبإمكان الراوي أو السارد أن يروي أحداثا استغرقت وقتا طويلا في بضعة أسطر، وأن يتحدث في صفحات عن حدث جرى في ساعة أو جزء منها، ويتصف الأول بالسرعة والثاني بالبطء.

وعنى جينيت بالمدة مقارنة«مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، وهي عملية أكثر صعوبة، ذلك لمجرّد ألاّ أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته»[2].

وإذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني وقياسها صعبا؛ بل غير ممكن، فإنّ ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة ومتاحة دائما، والسبب في ذلك هو اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، وهذا الاختلاف يترك لدى المتلقين والقراء انطباعا تقريبيا عن السرعة أو التباطؤ الزمني.[3]

ونتيجة لذلك اقترح جينيت مستويين لدراسة المدة أو الديمومة هما: تسريع الحكي وتبطئ الحكي.

- __تسريع الحكي:__ والمقصود به هو«ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة، أو إشارة توحي بأنّ زمن ما قد أنجز وتم تجاوزه»[4].

فتسريع الحكي إذا يُبنى على اختصار حدث والإشارة إليه بشكل مجمل، فيستغرق بذلك زمن أقل من زمن القصة. ولتحقيق ذلك جعل له جيرار جينيت تقنيتين هما: الخلاصة والحذف.

[1] ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:102.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:101.

[3] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:76.

[4] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، الأردن،ط:1، 2006، ص:170.

– **الحذف**:ويسمى كذلك القطع والإضمار*، ويمثّل الجزء أو المقطع المسقط في زمن النص من زمن الحكاية[1]، ففي هذه الحالة يكون زمن الخطاب متوقفا وزمن القصة سريعا، وتتم الإشارة إليه غالبا بألفاظ خطابية من قبيل"وبعد أسبوع" و"مرت سنوات"، وهو ثلاث أقسام عند جينيت:

***حذف صريح**: وهو قسم يكون فيه الحذف واضحا في النص من خلال «إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف، كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجّلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره»[2]، ويتم الحذف الصريح بطريقتين إما بإشارة صريحة معلنة عن مقدار الزمن المحذوف«الأمر الذي يُماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط: مضت بضع سنين»[3]، أو حذف مطلق أو ما وصفه جينيت ب:«درجة الصفر في النص الحذفي»[4].

***حذف ضمني**: وهو قسم الحذف فيه غير واضح في النص بل يصل إليه القارئ من خلال حدوث خلخلة في الاستمرار الزمني، وهذا قصده جينيت بقوله:«تلك التي لا يُصرّح في النص بوجودها بالذات، وإنّما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلا للاستمرارية السرديّة»[5].

***حذف افتراضي**: وهو الحذف «الذي لا يمكن تعيين موضعه في الحكاية، ولكن قد يُنّبه إليه بعد فوات الأوان»[6]؛ فهذا النوع لا قرائن تدل عليه في النص، ويستدل عليه من خلال انقطاع استمرارية الزمن.

---

* تعدد المصطلحات الدالة على هذه التقنية عند الباحثين .ينظر:محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص:29.وينظر:سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص:93.

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص:89.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:118.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:118.

[4] المرجع نفسه،ص:118.

[5] المرجع نفسه، ص:119.

[6] ينظر:المرجع نفسه، ص: 119.وينظر:محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص:30.

– **الخلاصة:** أو المجمل بحسب بعض الباحثين ، وهي سرد أحداث ووقائع يُفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[1]. وفيها تكون المساحة الخطابية ضيقة تحوي تلخيصا لأحداث ممتدة في زمن القصة.

- **تبطئ الحكي:** وهو صورة معكوسة للتسريع وتعتمد على تقنيتين حسب جينيت هما: المشهد والوقفة.

– **الوقف:** وفيه يكون زمن القصة متوقفا وزمن الخطاب سريعا، فهو«إيقاف مسار الأحداث لغرض دلالي في زيادة الإثارة»[2]، وتتجسد هذه الصورة من خلال توظيف الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية وتعطيل حركتها حيث يفتح المجال أمام تشكيل الفضاء أو تحديد ملامح الشخصيات[3].

– **المشهد:** وهي«تقنية يتوارى فيها زمن القصة مع زمن الخطاب، ويكون ذلك بواسطة تواري السارد وفتح المجال للشخصيات في حوارات مباشرة»[4]، ففي هذه الحالة إذا يتساوى زمني القصة والخطاب.

❖ **التواتر:** وهو مجموع «علاقات التكرار بين الحكاية والقصة. فليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب؛ بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى أو أن يتكرر»[5]، وهي أربعة ضروب عند جينيت[6]:

– **السرد المفرد:** أن يروى مرة واحدة في الحكاية أو الخطاب ما حدث مرة واحدة في القصة وهذا النوع من علاقات التواتر هو الأكثر استعمالا في النصوص القصصية وأهم الأساليب التي تنقل الأحداث.

---

[1] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:76.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص:65.

[3] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص:76. وينظر:سعيد جبار، الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، ص:120.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص:144.

[5] المرجع نفسه، ص: 129.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص ص:130_131.

– **السرد المفرد المتعدد:** وهو أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وهو شكل من أشكال السرد المفرد لتطابق التكرارات بين المقاطع في الحكاية وأحداث القصة الطبيعية.

– **السرد المكرر**: أو الحكاية التكرارية، وهو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة.

– **السرد المؤلف**: أو الحكاية الترددية،وهو أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

وبعد التعرف على ما جاء في الدرس السردي الحديث سنقوم بتحليل مجموعة من النماذج من كتاب البخلاء قصصا وطرفا كما أسماها الجاحظ في كتابه، محاولين الاستفادة من المفاهيم سابقة الذكر.

– النموذج الأوّلقصة أهل البصرة من المسجديين:

حاول الجاحظ في هذه القصة تصوير مجلس للبخلاء يحوي قصصهم ومحاولاتهم في الاقتصاد وحسن التدبر، متخذينه مذهبا لهم، وما تداولهم في سرد قصصهم إلاّ محاولة لتبادل التجارب والخبرات، تصوّر جليّ في الاستهلال الذي افتتح به القصص«قال أصحابنا من المسجديين: اجتمع ناس في المسجد ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة، والتثمير في المال، من أصحاب الجمع والمنع، وقد كان هذا المذهب عندهم ...وكانوا إذا التقوا في حلقهم تذاكرو هذا الباب وتطارحوه، وتدارسوه التماسا للفائدة واستمتاعا بذكره»[1].

قصة تمثل سعي المسجديين بصفتهم ذواتً لتحقيق موضوع قيمتهم(رغبتهم) وهو حسن التددبر والاقتصاد بتبادل الخبرات والتجارب، ويمكن تمثيله في الشكل الآتي:

ذات(المسجديين)←——— اتصال ———→ موضوع الرغبة(الاقتصاد وحسن التدبر)

مجلس حوى في ثناياه خمس قصص تداول على روايتها رواة مختلفون يحكون تجاربهم الخاصة، ويمكن تحليلها كالآتي:

✓**القصة الأولى حكاية ماء البئر(الحمار والماء الأجاج)**: يمكن تقسيمها إلى ثلاث متتاليات سردية هي:

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:29.

● حالة بدئية:تتمثل فيالافتتاحيةالتي حاول الراوي"الشيخ" من خلالها شرح حال ماء البئر لديه موظفا تقنية الاسترجاع كونه انطلق من وضع معروف عاد فيه للماضي تذكيرا للمتلقين به وتحضيرا لهم للمشكلة التي ستصادفه مع ماء البئر، واستغلاله لماء النهر العذب وما يتكبده من متاعب وصعاب قائلا:«ماء بئرنا-كما قد علمتم-مالح أجاج، لا يقربه الحمار ولا تُسيغه الإبل وتموت عليه النّخل، والنهر بعيد وفي تكلف العذب علينا مؤونة»[1]، تعب دفع به لمزج الماء العذب بماء البئر المالح.

● حالة وسيطة:مرحلة تعكس حالة الاضطراب التي عايشها الشيخ من عدم قدرته على استخدام الماء المالح في السقي والاغتسال، وما ينجر عنه من تبذير للماء العذب سواء تم خلطه بالمالح أو استعماله منفردا«فكنا نمزج منه للحمار فاعتل منه وانتقض علينا أجله، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صرفا...فكان ذلك الماء العذب يذهب باطلا»[2]، مرحلة تبرز المشكلة التي وقع فيها الشيخ والتي تحول بينه وبين موضوع رغبته.

الذات(الشيخ) ⟵ انفصال ⟵ موضوع رغبته(استغلال ماء البئر)

● حالة ختامية: تمكن فيها الشيخ من حل مشكلته، فجسدت حالة انفراج الأزمة، حل تمثل في الاستفادة من ماء البئر المالح مع التقليل من استخدام العذب للحفاظ عليه وعدم هدره توفيرا للمال والجهد«ثمّ انفتح لي فيه باب من الإصلاح، فعمدت إلى ذلك المتوضأ، فجعلت في ناحية منه حفرة،...فربحنا هذه منذ أيام وأسقطنا مؤنة عن النفس والمال»[3]، حل وافقه عليه الحضور في نهاية قصته«قال القوم: هذا بتوفيق الله ومنه»[4].

ويمكن إيجاز هذه القصة في حلة الاضطراب التي عايشها الشيخ وخوفه من عدم قدرته على الاستفادة الأمثل والتمتع بالماء، وفيها نجد أنّ الذات "الشيخ" متصل بموضوع رغبته"الماء"، إنّما كانت مشكلته هي الكيفية الأمثل للتمتع به والحفاظ عليه(الاقتصاد فيه).

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:29.
[2] المصدر نفسه ، ص:29.
[3] المصدر نفسه، ص:29.
[4] المصدر نفسه، ص:29.

الذات(الشيخ) ←اتصال← موضوع رغبته(الاقتصاد في الماء العذب+الاستفادة من ماء البئر)

✓**القصة الثانية حكاية مريم الصناع:** افتتح الراوي هذه القصة باستباق زمني قائلا:«هل شعرتم بموت مريم الصناع؟ فإنّها كانت من ذوات الاقتصاد، وصاحبة إصلاح»[1]، استباق كانت الغاية منه إخبار المتلقين بما سيرويه عنها ما يخلق لديهم حالة من الترقب والانتظار، تدفعهم للانتباه والتشوق لمتابعة الأحداث، ودليل ذلك الحوار الذي دار بينهم وبين الراوي«قالوا: فحدثنا عنها. قال: نوادرها كثيرة وحديثها طويل، ولكني أخبركم عن واحدة فيها كفاية. قالوا:وما هي؟»[2].

ويمكن تلخيص أحداثها في ثلاث متتاليات سردية كالآتي:

- حالة بدئية:يعود فيها الراوي للزمن الماضي موظفا تقنية الاسترجاع ليسرد عن تزويج وتجهيز مريم لابنتها ذات اثنتي عشرة سنة ملخصا حياتها من الولادة حتى زواجها، وتعظيم أمرها عند أحمائها«زوجت ابنتها وهي بنت اثنتي عشرة سنة، فحلتها الذهب والفضة، و...ورفعت من قدرها عند الأحماء»[3]، وفيها تمكن الذات مريم من بلوغ موضوع رغبتها وهو تزويج ابنتها والرفع من قيمتها.
- حالة وسيطة: مرحلة تجسد الانتقال من حالة الهدوء إلى الاضطراب، وتنطلق بسؤال الزوج لمريم عن مصدر المال الذي جهّزت به ابنتهم، إذ لا طاقة لهم لذلك«فقال لها زوجها أنّى لك هذا يا مريم؟ قالت: هو من عند الله...وكيف دار الأمر، فقد أسقطت عني مؤنة وكفيتني هذه النائبة»[4]، ففي هذه المرحلة مثل الزوج الذات التي تسعى للاتصال بموضوع قيمتها وهو معرفة مصدر مال تجهيز ابنته؛ فالذات منفصلة عن موضوعها.
- حالة ختامية: مرحلة شملت الإجابة عن تساؤل الزوج عن مصدر المال، فكان جوابها أنّها جمعته طيلة اثنتي عشرة سنة من رفع حفنة دقيق من كل عجنه، وجمعه وبيعه وادخار ماله، وما كان ذلك سوى خلاصة جهدها من الجمع وحسن التدبر طيلة تلك المدة، جواب دفع الزوج لشكرها نظير ما

[1] الجاحظ، البخلاء ، ص:30.
[2] المصدر نفسه، ص:30.
[3] المصدر نفسه ، ص:30.
[4] المصدر نفسه، ص:30.

صنعت من تخفيف النائبة عنه بحسن تدبرها ودعوته لها ورضاه عنها«قالت: اعلم أنّي منذ يوم ولدتها إلى أن زوجتها كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنه، ...قال زوجها: ثبت الله رأيك وأرشدك، ولقد أسعد الله من كنت له سكنا...وما فرحي بهذا منك بأشدّ من فرحي بما يثبّت الله بك في عقبي من هذه الطريقة المرضيَّة»[1]، وبهذا تمكنت الذات"الزوج"من الاتصال بموضوع رغبتها "مصدر مال تجهيز ابنته"، أحداث جعلت القوم ينهضون لحضور جنازتها مكافأة لها على حسن تدبرها، وتعزية لزوجها ومشاركته حزنه.

وهذه القصة إذا تجسد محاولة الذات البخيلة(مريم) ورغبتها في الاتصال بموضوع قيمتها(جمع المال لتزويج ابنتها)، غاية لم تصرح بها وحاولت جاهدة الوصول إليها، استغرقت سنين، هنا ظهرت حالة البخل أو مذهب الاقتصاد وحسن التدبر لديها؛ إذ كانت ترفع بعض الدقيق من كل وجبة وتبيعه لجمع عائده على مدى اثنتي عشرة سنة.

✓**القصة الثالثة ماء النخالة:** تحوي هذه القصة ثلاث حالات أو مراحل تلخص مجمل أحداثها وهي:

- حالة بدئية: استهل الشيخ رواية قصته بالدعوة إلى عدم الاستهانة بصغار الأمور واستحقارها، ثم يقوم باسترجاع زمني يحكي فيه أحداثا حصلت معه وعايشها، منتقلا بذلك من حالة الاستقرار والهدوء إلى حالة اضطراب«يا قوم لا تحقروا صغار الأمور، فإنّ أوّل كل كبير صغير...فلم يزل يجمع من الصغار والكبار، حتى اجتمع ما اشترى به مئة جريب»[2].
- حالة وسيطة: تعكس حالة الاضطراب في القصة، والتي كانت بمرض أصاب الشيخ وهو السعال وسعيه لإيجاد علاج من خلال الأخذ برأي الآخرين، وعدم نفع بعض الأدوية وغلاء كلفة البعض الآخر«اشتكيت أياما صدري، من سعال كان قد أصابني...فاستثقلت المؤنة وكرهت الكُلفة ورجوت العافية»[3]،وهي مرحلة جسدت انفصال الذات(الشيخ) عن موضوع رغبتها(علاج السعال).

[1] الجاحظ، البخلاء ، ص:30.
[2] المصدر نفسه، ص:31.
[3] المصدر نفسه، ص:31.

● حالة نهائية(ختامية): تمكن الشيخ فيها من الحصول على علاج لسعاله، ليس هذا فقط بل فتح الله له بابا آخر وهو سد الجوع لوقت أطول وبالتالي التقليل من الطعام، وكذا جمع المال بإعادة تجفيف النخالة وبيعها، وبهذا هُدي إلى صلاح البدن والمعاش«فبينما أنا أدافع الأيام؛ إذ قال لي بعض الموفقين: عليك بماء النخالة...لما فتح الله لك بهذه النخالة التي فيها صلاح بدنك وصلاح معاشك»[1]، ووافقه بقية القوم في تصرفه وحسن تدبره ولجوئه للمشورة في أمره.

فهي إذا قصة جسدت محاولة الذات(الشيخ المصاب بالسعال) الحصول على موضوع قيمته(الحصول على علاج لمرضه بأقل تكلفة)، وهو ما تحقق بفضل النصائح التي قدمت له، علاج فتح له بابا ثانٍ وهو كسب المال من خلال طبخه للأولاد وإعادة تجفيفه وبيعه، فتحصل على موضوعي رغبة في آن واحد.

الذات(الشيخ المريض بالسعال) ⟵ اتصال ⟶ الموضوع(العلاج+ توفير المال)

✓**القصة الرابعة الحراق والقداحة والعرجون:** قصة حوت هي الأخرى ثلاث متتاليات سردية هي:

● حالة بدئية: استهل فيها الراوي (الشيخ) حديثه مستخدما تقنية الاسترجاع؛ حيث عاد للماضي للفت انتباه متلقيه وتحضيرهم للمشكلة التي سيطرحها، والناتجة أساسا عن كيفية استعماله للحراق والقداحة قائلا:«كنا نلقى من القراح والقدّاحة جهدا؛ لأنّ الحجارة كانت-إذا انكسرت حروفها واستدارت- كلت ولم تقدح قدح خير...القداحة حتى يدعها كالقوس»[2]، وضعية تصف حالة استقرار ممهدة لمشكلة أو حالة اضطراب قادمة.

● حالة وسيطة: طرح الشيخ فيها المشكلة الناجمة عن استعماله للحراق والقداحة، وهي التكلفة المادية وكذا ما يضطر لتحمله من رائحة كريهة وغيرها«فكنت أشتري المرقشيثا بالغلاء والقداحة الغليظة بالثمن الموجع،...فكنا نشتريه بأغلى الثمن»[3]، حالة تحيلنا على انفصال الذات(الشيخ) عن موضوع رغبته(التقليل من التكلفة).

---

[1] الجاحظ، البخلاء، ص ص:31-32.

[2] المصدر نفسه،ص:32.

[3] المصدر نفسه، ص:32.

● حالة ختامية: تجسد حالة الاستقرار وحل المشكلة التي كان يعانيها بفضل تذاكرهم لأيام أهل البدو والأعراب، فوجد الحل بها من خلال مقترح صديقهم(الثوري)«فتذاكرنا منذ أيام أهل البدو والأعراب...فالخادم اليوم لا تقدح ولا توري إلاّ بالعرجون»[1]، حل تفاعل معه المتلقون، داعمين للطريقة التي تم حل المشكلة بها.

هي إذا قصة حاولت فيها الذات(الشيخ) بلوغ موضوع رغبتها(قدح النار بأقل تكلفة-الاقتصاد في المال-)، مسعى تحقق بفضل الأخذ بنصيحة الصديق النابع عن مذاكرة أيام العرب قديما، فصار يشعل النار بالعرجون وهو غير مكلف، قصة تتلخص في الرسم الآتي:

الذات(الشيخ) ←——— اتصال ←——— موضوعه(الاقتصاد في المال)

✓**القصة الخامسة معاذة العنبرية:** حوت هذه القصة كسابقاتها ثلاث متتاليات سردية هي:

● حالة بدئية:مثلتها الافتتاحية التي قدمها الشيخ، هدفه منها لفت انتباه السامعين والقراء وتشويقهم للاطلاع على قصتها قائلا:«لم أر في وضع الأمور...كمعاذة العنبرية. قالو:وما شأن معاذة هذه؟»[2]، وما نتج عنه من اهتمام للحاضرين الذي كان على شكل سؤال عن معاذة "وما شأن معاذة هذه؟"، تبعه حديث عن حصولها على أضحية من ابن عمها، والتي تستوجب الفرح والسرور بخلاف ما ظهر عليها من حزن وكآبة، ما دفع الشيخ لسؤالها عن حالتها تلك "مالك يا معاذة" ومكنت إجابتها من معرفة حالتها الاجتماعية باعتبارها أرملة وفقيرة قليلة التجربة بتدبير لحم الأضاحي التي كانت مهمة زوجها قبل وفاته، ما دفعها للخوف من عدم المقدرة على تدبيرها، خوف يحيلنا على المتتالية الثانية، مرحلة تبرز اتصال الذات (معاذة) بموضوعها(الأضحية)، وما سينجر عنه.

● حالة وسيطة: مرحلة تعكس خالة التوتر العاطفي من حزن وكآبة، عاشته معاذة نتيجة خوفها من عدم مقدرتها على تدبير الأضحية لقلة خبرتها، انفعالات رافقها البحث عن حلول لمشكلتها، وتجسدت في المقطع الآتي:«أهدى إليها ابن عم لها أضحية ...ولست أخاف من تضييع القليل إلا أنه يجر الكثير. أما القرن فالوجه فيه معروف...ثمّ قالت بقي الآن علينا الانتفاع بالدم...صار كيّ في

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:32.

[2] المصدر نفسه، ص:33.

قلبي وقذى في عيني، وهما لا يزالُ يعودني»[1]، فعلى الرغم من انتفاع معاذة من كل أجزاء الأضحية ظلت تبحث عن سبيل للانتفاع بدمها أيضا، وهو ما جعلها تنفصل عن موضوعها بعدما اتصلت به، ما جعل باب الاضطراب مفتوحا.

● حالة ختامية: مرحلة تمثل انفراج الأزمة نتيجة إيجاد معاذة حلا لكل أجزاء الأضحية والانتفاع بها كلها حتى الدم«فلم ألبث أ رأيتها...وقد وقع كل شيء موقعه»[2]؛ والذي تجاوز الحل الوقتي لتمكنها من مقدرة الاحتفاظ بها لوقت طويل حين سألها الشيخ بعد ستة أشهر"كيف كان قديد تلك الشاة؟" فكانت إجابتها"بأبي أنت! لم يجئ وقت القديد بعد فلنا في الشحم و...ولكل شيء إبان" إجابة صنعت الدهشة وردة فعل لدى أحد المتلقين لفرط صلاحها.

ويمكن أن نلخص حالة الاضطراب التي عاشتها معاذة في مرحلتين أولى مرحلة رغبة في الحصول على الشيء (الجمع) وتتميز بالحركة والسعي للاتصال بموضوع القيم (الأضحية)، ثم الانتقال إلى مرحلة اضطراب أكبر من خلال الاحتجاز والمنع المتميز بالسكون والانفصال بهدف الحفاظ على موضوع القيمة(الأضحية)؛ فالذات(معاذة) حاولت الحصول على موضوعها(الأضحية) والحفاظ عليها وحسن تدبيرها.

بعد سرد التجارب الخمسة ختم الراوي قصة أهل البصرة من المسجديين بموقف صاحب الحمار والماء الغاضب من نفسه معتبرا أنّه مسرف بعد سماع تلك القصص والتجارب«فقبض صاحب الحمار والماء العذب قبضة حصى، ثم ضرب بها الأرض، ثم قال:لا تعلم أنّك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين»[3].

ويمكن القول أنّ قصة أهل البصرة من المسجديين تتمحور حول سعي الذوات(المسجديين) للحصول على موضوع رغبتها(الاقتصاد وحسن التدبر) من خلال الإفادة من تجاربهم وتبادل الخبرات

[1] الجاحظ، البخلاء، ص ص: 33-34.
[2] المصدر نفسه، ص:34.
[3] المصدر نفسه، ص:34.

بينهم؛ حيث جعلوا من المسجد مجلسا لهم لتدارس موضوع الاقتصاد وحسن التدبر (البخل)، رغبت محققة في القصص المروية(رغبة في فعل البخل أنجزت في القصص الخمس).

– النموذج الثاني طرف أهل خرسان: قبل البدء في تحليلها لا بدّ من الإشارة إلى أنّها مجموعة من الطرف المختلفة جمعها الجاحظ تحت هذا الباب، ليبرز مدى بخل أهل خرسان عامة وأهل مرو خاصة، واعتبار البخل طبعا متجذرا فيهم، وقد تميّز طرحه لهذه الطرف باستطرادهٔ أحيانا وتوظيفه لقصص لا تنتمي لأهل خرسان ، من ذلك حديث عمر بن نهيوي عن الكندي«حدثني عمر بن نهيوي قال:تغذيت يوما عند الكندي، فدخل عليه رجل...وليس هذا الحديث لأهل مرو، ولكنه من شكل الحديث الأوّل»[1].

استهل الجاحظ طرفه بالحكم مسبقا على حالة البخل التي يتصف بها أهل خرسان ومرو، وهو حكم أوّليّ سيحاول إثباته في طرفه قائلا:«نبدأ بأهل خرسان، لإكثار الناس في أهل خرسان، ونخص بذلك أهل مرو بقدر ما خصّوا به»[2]، ويمكننا القول بأنّها طرف مرسلة من قبل الجاحظ للمتلقين المفترضين لكتابه، يهدف من خلالها إقناعهم بحكمه القاضي ببخل أهل خرسان ومرو خاصة، باعتباره طبعا متجذرا بهم، وتجهيز نفسيّاتهم لسماع أحداث غريبة في قصصهم والتشهير ببخلهم.

وتتميّز طرف "أهل خرسان" بتنوع الذوات واختلافها، باختلاف الطرف المذكورة، وسنحاول اختيار نماذج من بين أربعة وعشرين طرفة الواردة بها وتحليلها.

- الطرفة الأولى حديث ثمامة "ديكة مرو": سرد ثمامة في هذه الطرفة حالة الديكة في مرو واندهاشه منها؛ إذ تميّزت بأنّها على غير حال باقي الديكة تسلب القمح من الدجاج،ما دفع الجاحظ للحكم على أنّ البخل طبع فيهم وعمّ حتى حيواناتهم، اندهاش دفع الجاحظ لنقل هذه الحادثة لأحمد بن رشيد موظفا تقنية التواتر في شقها المتعلق بالسّرد المكرر، فقام أحمد بن رشيد بدوره بتأكيد تجذّر

* الاستطراد هو أن يأخذ المتكلم في معنى، فبينما يمر فيه يأخذ في معنى آخر وقد جعل الأوّل سببا إليه.ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص:414.

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:17.

[2] المصدر نفسه، ص:17.

البخل لدى أهل مرو سواء عند حيواناتهم أو أطفالهم، راويا للجاحظ ما حدث له من ابن شيخ من أهل مرو قائلا:«كنت عند شيخ من أهل مرو، وصبيّ له صغير يلعب بين يديه...ما ذنبنا؟ هذا من علّمه ما تسمع؟»[1].

والمميز في هذه الطرفة هو أنّ الجاحظ قد قام بتوظيف تقنية الحذف؛ إذ أشار إلى إعادة سرد طرفة الديك دون ذكر تفاصيلها، ثمّ ختم كلامه بإثبات تجذر البخل فيهم حتى عُدّ طبعا في أعراقهم وطينتهم، مسّ حتى حيواناتهم وتحقق بهذا ما كان الجاحظ يصبو إليه.

الذات(ثمامة+أحمد بن رشيد) ⟵ اتصال ⟵ الموضوع(البخل طبع متجذر في أهل مرو)

- الطرفة الثانية أبو عبد الله المروَزِيّ: قام الراوي "مثنى بن بشير" في هذه الطرفة بسرد أحداث طريفة قام بها أبو عبد الله، الذي وصفه في نهايتها بطيب خلقه وملاحة بخله، وشدة ريائه؛ إذ دخل على شيخ من أهل خرسان وتتالي أحداثها بالشكل الآتي:

❖ حالة بدئية:تمثل حالة هدوء واستقرار، استهلها الراوي بدخول أبي عبد الله على الشيخ الخرساني الذي استنار بمسرجة من خزف خضراء«دخل أبو عبد الله المروزي على شيخ من أهل خرسان، وإذا هو قد استصبح في مسرجة خزف، من هذه الخزفية الخُضر»[2].

الذات(الشيخ) ⟵ اتصال ⟵ موضوع قيمته(عدم تبذير الدهن"واهما")

❖ حالة وسيطة: شهدت الطرفة اضطرابا بعد تدخل أبو عبد الله ومعاتبته للشيخ الخرساني على الفساد الناجم عن استخدامه لمسرجة خزفية، وما ينجر عنها من خسائر للدهن، ما دفع الشيخ الخرساني لطمأنته بأنّه شرّيبها الدهن لمدة شهر حتى رويت فلا تحتاج إلى دهن بعده، ظانا أنّه قد حلّ مشكلة فقد الدهن، وبهذا يكون قد نال مراده، كل هذا جرى في شكل حوار بينهما«لا يجيء والله منك من صالح أبدا، عاتبتك في مسارج الحجارة، فأعتبتني بالخزف. أوَعلمت أنّ الخزف والحجارة يحسوان الدّهن حسوا؟، جُعلت فداك...لا تحتاج معه أبدا إلى شيء»[3]، غير أنّ أبو عبد الله وضّح له

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:18.

[2] المصدر نفسه، ص:20.

[3] المصدر نفسه، ص:20.

خطأه وغفلته عن كيفية استخدامه المسرجة، وكيف أنّه يضيّع الدهن باحتراق فتيلها تدريجيا، فلا يفيدها تشربها للدهن شهرا، وأنّ طريقته تدل على فساد صاحبها، وأيّ فساد حتى بلغ به الأمر ترهيبه بالجزاء الذي يلقاه من الله جراء فساده«قال: ليس هذا أريد، هذا دواؤه يسير، وقد وقعت عليه، ولكن ما علمت أنّ موضع النار ...وأنت إنّما تُطعم النار وتسقي النار، ومن أطعم النار جعله الله يوم القيامة طعاما للنار»[1].

يمكن القول هنا أنّ الشيخ الخرساني قد انفصل عن موضوع قيمته(الحفاظ على الدهن)، ما دفعه لطلب العون والنصيحة من أبي عبد الله.

الذات(الشيخ) ⟵ انفصال ⟵ موضوعه(الحفاظ على الدهن)

❖ حالة ختامية: وضعية تمثلها ما قدمه عبد الله للشيخ الخرساني من نصائح وإرشادات داعما لها بشواهد قرآنية(دينية)لإقناع الشيخ بصحت موقفه قائلا:«تتّخذ قنديلا، فإنّ الزجاج أحفظ من غيره، والزجاج لا يعرف الرّشح...هذا من فضل حسن القنديل على حسن مسارج الحجارة والخزف»[2]، نصيحة تعيد الطرفة إلى حالة استقرار ضمنيا كون الشيخ الخرسامني وجد حلا لمشكلته وبالتالي يتمكن كمن الاتصال بموضوعه.

الذات(الشيخ الخرساني) ⟵ اتصال ⟵ موضوعه(الحفاظ على الدهن فعليا)

● الطرفة الثالثة المروزي والعراقي: مرت هذه الطرفة بمرحلتين هما

❖ المرحلة الأولى:تمثل حالة الاستقرار والثبات التي انطلقت منها الحكاية، من خلال توظيفه لاستهلال سرديّ وصف فيه كرم العراقي واستضافته للمروزي في العراق، ودعوة المروزي للعراقي ووعده بحسن ضيافته إذا ما نزل عنده بمرو يوما ما، وهنا نجد أنّ الذات(المروزي) متصلة بموضوعها(الإقامة عند العراقي كلما جاء للتجارة بالعراق)،كلها أحداث جرت في قوله:«من أعاجيب أهل مرو ما

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:20.

[2] المصدر نفسه، ص:21.

سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك :أنّ رجلا من أهل مر...فأمّا ههنا فقد أغناك الله عنّي»[1].

❖ المرحلة الثانية: تبدأ أحداثها من الاضطراب الذي حصل بانتقال العراقي إلى مرو بعد فترة من الزمن، وتفكيره بالذهاب إلى المروزي تخفيفا لمتاعب السفر ووحشة الاغتراب، وهنا ينصدم العراقي من موقف المروزي الذي سبق له وعده باستضافته ودعاه للقدوم إلى مرو، بمحاولة إنكار معرفته به رغم كل المحاولات التي قام بها العراقي ظنا منه أنّ المروزي لم يتعرف عليه فعلا، إلاّ أنّ الإنكار كان حيلة من المروزي للتهرب من استضافة العراقي«فعرضت لذلك العراقي بعد دهر طويل حاجة في تلك الناحية، فكان مما هوّن عليه مكابدة السفر ووحشة الاغتراب، مكان المروزي هنالك، فلما قدم مضى نحوه بثياب سفره وفي عمامته وقلنسوته وكسائه، ...فقال: لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[2].

مرحلة اتسمت بتعدّد الذوات والمواضيع التي تسعى إليها، وتحقق إحداها دون الأخرى نوضحها كالآتي:

الذات(العراقي) ⟵ محاولة الاتصال⟵ الموضوع(النزول ضيفا عند المروزي)

في هذه الحالة حاول العراقي النزول ضيفا عند المروزي استئناسا به في غربته، وهو من وعده باستضافته إذا ما نزل بمرو، سعي لم يتحقق للعراقي بسبب حيلة الإنكار التي انتهجها المروزي ما جعله ينفصل عن موضوع قيمته، الذات(العراقي) U موضوعه(النزول ضيفا عند المروزي).

الذات(المروزي) ⟵محاولة الاتصال ⟵موضوعه(عدم استضافة العراقي)

حالة جسدت محاولة المروزي التهرب من استضافة العراقي وإكرامه رغم الوعد الذي قدمه له لما كان ضيفه بالعراق، وهو ما تحقق له في نهاية الأمر بعدما وظف خدعة الإنكار وعدم التعرف على العراقي، الذات(المروزي) ⟵اتصال⟵ موضوعه(عدم استضافة العراقي).

● الطرفة الرابعة ربض الشَّاذَروَان: في هذه الطرفة سُلّط الضوء على شخصية مختلفة عن سابقاتها، تظهر ملامحها في البداية من خلال توظيف الجاحظ لتقنية"الوقف" القائمة على الوصف؛ حيث نجده

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:22.

[2] المصدر نفسه، ص:22.

قد قام بوصف الشيخ وإبراز خلقه، فهو بعيد عن الفساد مصلح، يمتاز بالبخل والإرشاد في الإنفاق، ثمّ انتقل ليبيّن لنا الفعل الذي يقوم به كل يوم جمعة وذهابه للغذاء بالبستان ثمّ الانصراف للصلاة بالمسجد«كان على ربض الشاذروان شيخ لنا، من أهل خرسان. وكان مصححا بعيدا عن الفساد ومن الرشا ومن الحكم بالهوى، وكان حفيّا جدّا، وكذلك كان في إمساكه وفي بخله وتدنيقه في نفقاته...، فينام إلى وقت الجمعة، ثمّ ينتبه فيغتسل، ويمضي إلى المسجد»[1].

ثمّ ينتقل بنا من حالة الاستقرار أو الثبات الأولى إلى حالة الاضطراب أو التحرّك، حالة تبدأ من مرور رجل عليه وإلقائه التحية، وردّ الشيخ الخرساني عليه ثمّ دعوته للمشاركة بالطعام، دعوة استجاب لها الرجل، ما جعل الشيخ الذي ادعى الكرم يظهر حقيقة بخله من خلال صدّه للرجل ونهره عن القدوم، متحجّجا بأنّه دعاه من باب واجب الدعوة بعد ردّ السلام، لائما إيّاه برده بالقبول بدل شكره والمرور، واصفا له بالحمق لعدم معرفته بتقاليد هكذا موقف، وكان عليه الرد على كلامه بالكلام، لا بالفعل الذي فيه أخذ حق ومال الشيخ بمؤاكلته، ما جعل الرّجل يردّ عليه بأنّه ما كان عليه أن يسلم عليه، فلو أعفى نفسه من ذلك لاستقام الأمر وما حصل له كلّ ذلك«فبينما هو يوما من أيامه يأكل في بعض المواضع، إذ مرّ به رجل فسلم عليه، فردّ السلام، ثم قال: هلمّ عافاك الله، فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعا يريد أن يطفر الجدول أو يعبر النهر، قال له:تريد ماذا؟ قال: أريد أن أتغذّى...قال: ما بي إلى ذلك حاجة، إنّما هو أن أعفي أنا نفسي من "هلمّ"، وقد استقام الأمر»[2].

طرفة تمكن فيها الشيخ الخرساني من بلوغ غايته موظفا حججا عديدة بخلاف الرجل الذي لم يحقق هدفه، ويمكن تجسيدها كالآتي:

الذات(الشيخ الخرساني) ⟵ اتصال ⟵ موضوعه(عدم مشاركة الطعام مع الرجل).

الذات(الرجل) ⟵ انفصال ⟵ موضوعه(مشاركة الطعام مع الشيخ الخرساني).

[1] الجاحظ، البخلاء، ص ص: 24-25.

[2] المصدر نفسه، ص: 25-26.

● الطرفة الخامسة وال بفارس: أور الجاحظ هذه القصة التي تحمل نفس الفكرة التي تحديث عنها في قصة "العراقي والمروزي" و"ربض الشاروان" المتعلقة بالبخل عند عامة أهل مرو، وعدم وفائهم بالعهد أورد هذه الطرفة وبطلها هذه المرة وال بفارس، في إشارة منه إلى أنّ البخل طبع في أهل خرسان نبلائهم وعامتهم على حدّ سواء. طرفة يمكن قراءتها من خلال تقسيمها إلى شقين:

❖ أوّل: يبدأ من الاستهلال السردي وينتهي بخروج الشاعر من مجلس الوالي«ومقل هذا الحديث ما حدثني به محمد بن يسير عن وال بفارس، إمّا أن يكون خالدا خومهرويه،أو غيره قال: بينما هو يوما في مجلس، وهو مشغول بحسابه وأمره، وقد احتجب بجُهده؛ إذ نجم شاعر من بين يديه، فأنشده شعرا مدحه فيه وقرّظه ومجّده...فلمّا رجعت إليه نفسه قال له: أنت- جعلت فداك- رجل كريم، وأنا أعلم أنّك كلما رأيتني قد ازددتُ فرحا زدتني في الجائزة، وقبول هذا منك لا يكون إلاّ من قلة الشكر، ثمّ دعا له وخرج»[1]، في هذه المرحلة سرد الراوي محمد بن يسير أحداثا جرت بمجلس وال فارسيّ، بينه وبين شاعر أتى لمجلسه منشدا إيّاه شعر مدح لشخصه بهدف أخذ العطاء منه، وهو ما كان له حين أمر الوالي كاتبه بذلك وأغدق عليه من كرمه، وبهذا تكون الذات قد حصلت على موضوع رغبتها.

الذات(الشاعر) ⟵ اتصال ⟵ موضوعه(أخذ العطاء من الوالي"واهما")

❖ ثان: الذي جرت أحداثه في قوله:«فأقبل عليه كاتبه فقال:سبحان الله! هذا كان يرضى منك بأربعين درهما، تأمر له بأربعين ألف درهما؟ قال:ويلك! وتريد أن تعطيه شيئا؟...فهذا هو الخسران المبين الذي سمعت به»[2]، بيّن السارد حقيقة العطاء الذي قدمه الوالي للشاعر، وتبدأ من تعجّب الكاتب من قراره بمنح الشاعر أربعين ألف درهما، سائلا إيّاه عن سبب هذا العطاء الكبير، فردّ عليه الوالي بنعته بالحمق، وأنّه عكاء من مثل عكاء الشاعر، فهو في مدحه أسمعه أوصافا لم يتسلّمها في يده ولم يعد بها لبيته، فأعطاه من نفس جنس عطائه، وبهذا فرح الشاعر لجزائه بنفس فرح الوالي لشعره، فما جزاء الكذب إلاّ الكذب، ويكون بذلك قول بقول لا قول بفعل، فذلك خسران مبين،

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:26.

[2] المصدر نفسه، ص ص: 26-27.

ما يجعلنا على يقين بأنّ الشاعر قد حصل واهما على العطاء في الشق الأوّل من الطرفة، وبهذا فشل في مسعاه بعكس الوالي الذي بلغ مراده.

الذات(الشاعر) ←——— انفصال ———→ موضوعه(أخذ العطاء من الوالي).

الذات(وال بفارس) ←——— اتصال ———→ موضوعه(عدم تقديم العطاء).

– النموذج الثالث قصة الثوري: أدرج الجاحظ قصة "أبو عبد الرحمان الثوري" في بخلائه والتي تضم حكايات مختلفة حصلت له، والمميز فيها أنّها تمثّل شخصية ميسورة لا تعاني الفقر، كما عُرف عليه تشعبه بالثقافة الدينيّة الإسلاميّةباعتباره يجلس في حلقات المصلحين بالمسجد، تعريف بالشخصيّة أورده الراوي "الخليل السَّلوليّ" في الاستهلال السردي للقصة قائلا:«أقبل عليّا يوما الثوري، وكان يملك خمسمائة جريب، ما بين كرسي الصدقة إلى نهر مرة، ولا يشتري إلاّ كل غرّة، وكلّ أرض مشهورة بكريم التُّربة، وشرف الموضع، والغلّة الكثيرة»[1]، ثمّ تتوالى بعده أحداق مختلفة في حكايات بطلها الثوري يمكن إيجازها في ثلاث أشكال:

أشكال الحكايات في قصة الثوري

البخل على الأهل والأبناء — البخل على النفس — البخل مذهبه يوصي به

بعد الاستهلال السردي الذيّ قدّم فيه شخصية الثوري، وعرّف بخصاله وأخلاقه انتقل مباشرة إلى سرد حكاية حصلت له مع عياله، تتميّز بنصح الثوري لعياله باستغلال كل أجزاء الطعام، وخصّ بالذّكر نواة التمر والرطب وقشور الباقليّ، مدعّما موقفه بأدلّة وحجج كثيرة تؤكّد ما ذهب إليه، ولا تدع مجالا للشكّ في موقفه لدى المتلقين، وأنّ في تصرفه هذا فائدة لصحة الجسم وتوفير للمال، نافيا أن يوصف فاعل هذا بأنّه كالبعير استباقا لما قد يراه عياله والمتلقي عموما مقدما حججا لهذا أيضا، كل هذه الأحداث سردت في قوله:«وكان يقول لعياله: لا تلقوا نوى التمر والرطب، وتعوّدوا ابتلاعه،

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:103.

وخذوا حلوقكم بتسويغه، فإنّ النوى يعقد الشحم في البطن، ويُدفئ الكليتين...فما حاجتكم إلى أن تصيروا طعاما لطعامكم، وأكلا لما جعل أكلا لكم؟»[1].

ولربّما هذه القصة مقبولة إذا ما تمّ الأخذ بالحجج المقدّمة، رغم أنّ هذا نوع من البخل لا محالة، لكن ما لا يمكن أن يتقبّله إنسان عاقل هو ما سرد عنه من فرح وسرور لربح كيلة من الطعام بعد ما مرض وحُمّ هو وعياله وخادمه، وكان يتمنى حدوث ذلك ليوفّر الدقيق ويبيعه ليكسب بعض المال، وهو بخل مبالغ فيه تجاوز كل الحدود، فكيف لأب أن يتمنى مرض عياله لتوفير المال؟، وفي هذه القصة تجاوز للجشع والطمع والبخل الذي قد يتصف به الإنسان.

ففي هاتين القصتين جسد الثوري النوع الأوّل من البخل في قصته، وهو البخل على الأهل والعيال، بخل يمكن توضيحه كالآتي:

الذات(الثوري) ⟵ اتصال ⟵ موضوعه(البخل على الأهل).

أمّا النوع الثاني من البخل عنده تجسد في سرد حكاية عن بخل الثوري عن نفسه، ومن ذلك نذكر حديثه عن اللباس وكيف يمكن له المحافظة عليه أكثر مدة ممكنة، واعتبر ذلك من الإصلاح وجب القيام به؛ إذ يقوم بخصف النعل وتقصير الثوب كي لا يطأه أحد المارة، فيمزّقه وهو زيّ النساك أساسا، ومؤكدا مرة أخرى على أنّه من الصلاح قلب القلنسوة إذا اتسخت وغسلها بعد اتساخها من الجهتين، وعدم التخلّي عن قميص الصيف وجعله جبّة في الشتاء، وفي أخرى تكلّم وحثّه على أهمية الحمار في حياته ومدى توفيره للمال باستخدامه في أغراض مختلفة من حياته، فيه يتنقل وعليه يطحن، فيوفر بذلك مالا كثيرا كل هذا جاء في قوله:«وأنّه قال:أوّل الإصلاح – وهو من الواجب- خصف النعل، واستجادة الطّراق، وتشحيمها في كلّ الأيام...وهذه كلّها مؤن إذا اجتمعت كانت في السنة مالا كثيرا»[2].

ثم انتقل للحديث عن شرائه لملاءة، وكيف أنّه استفاد منها في أشياء كثيرة كيف لا وهو قد لبسها رداء وملحفة، واستثمر فيها وأخرج منها عديد القطع، فمنها لبس جبّة ثمّ أخرج مخادّ، واستفاد

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:103.

[2] المصدر نفسه، ص:105.

من قطنها في القناديل، وباع الصحيح منها وبهذا تعددت استعمالاته، ووفّر حاجياته من تلك الملاءة، وفي هذا الفعل بخل على نفسه فلم يشتري ما يحتاجه لنفسه، بل صنعه منها، فمنها لبس الرداء والجبة ولم يرم ما بقي بل استعمله في أغراض أخرى له، وبهذا تحقق هدفه الذي ظاهره توفير، باطنه بخل.

الذات(الثوري) ←——— اتصال ———→ الموضوع(البخل على النفس)

حكايات سردها الراوي تحيل على نوع ثالث للبخل في قصة الثوري؛ حيث كان البخل مذهبه في الحياة، مؤكدا على ذلك في مواقفه ووصاياه لابنه، من ذلك موقفه من وصايا أحد المياسرة في حلقة بالمسجد؛ إذ وصّى بتبطين الأمور، والسعي للحياة الآخرة الباقية وزهد الحياة الدنيا الفانية، نصائح لم تعجب الثّوري سوى الأخيرة منها التي تؤكد على التقليل من الطعام، مدّعيا عدم فهمها جميعها عداها- الوصية الأخيرة-«قال الخليل: جلس الثوري إلى حلقة من المصلحين في المسجد، فسمع رجلا من مياسرهم يقول: بطّنوا كلّ شيء فإنّه أبقى، ولأمر جعل الله دار الآخرة باقية، ودار الدنيا فانية...قال: فقال له الثوري: لم أفقهم مما قلت إلاّ هذا الحرف وحده»[1].

بعد استطراد الراوي وسرده لأحداث جرت للثوري مع عياله وبخله على نفسه، عاد ليسرد لنا مذهب الثوري وبخله، مستهلا ذلك بوصفه للثوري تأكيدا على اتخاذه البخل مذهبا له يدعو إليه في مجالسه رغم يسره وثروته، واجتماع البخلاء لديه للأخذ عنه، فهو من الأئمة في هذا وأكّد على ذلك في قوله:«وقد رأيته وسمعت منه في البخل كلاما كثيرا، وكان من البصريين، ينزل ببغداد مسجد ابن رغبان، ولم أر شيخا ذا ثروة اجتمع عنده وإليه من البخلاء ما اجتمع له...وما علمت أنّ أحدا جرّد في ذلك كتابا إلاّ سهل بن هارون وهو»[2].

وبعد هذا الاستهلال الذي أكّد فيه على مذهب الثوري، انتقل لسرد وصايا الثوري لابنه بمذهبه وحثّه على عدم الإنفاق لأنّ إنفاق القليل يجرّ عليه الكثير، ووصاه بعدم إنفاق الدرهم في غير محله فذلك يجلب له الهم، ويقربه من النار«أي بنيّ إنّ إنفاق القراريط يفتح عليك أبواب الدوانيق،

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:104.

[2] المصدر نفسه، ص ص:105-106.

وإنفاق الدوانيق يفتح عليك أبواب الدراهم...والخبيث من الكسب يُسقط العدالة، ويذهب بالمروءة، ويوجب الحد، ويدخل النار»[1]، وكلامه عن تأويل الدرهم مأخوذ عن عبد الأعلى القاص، فاستطرد الجاحظ وأورد قوله وعرّف به ثمّ ذكر كلام بعض المفسّرين، ثمّ يعود للحديث عن الثوري ويستهل كلامه بعلاقته بالرؤوس، والتي فيها نوع من البخل عن النفس، فهو لا يأكل اللحم إلاّ في عيد الأضحى وما يبقى من أضحيته، وفي الولائم والأعراس، وخصّ الرأس بتسميات أخرى هي الجامع أو الكامل، ويقوم بوصف كل أجزائه وفوائد أكله وفضله، مقدما حججا وبراهين لكلامه« وكان أبو عبد الرحمان يعجب بالرؤوس ويحمدها ويصفها، وكان لا يأكل اللحم إلاّ يوم أضحى، أومن بقيّة الأضحية...فإذا فرغ من ذلك ألقاه في الحطب، ليوقد به سائر الحطب»[2].

بعد كل هذا الحديث عن لحم الرأس وفضله يعود ليسرد لنا وصايا الثوري لابنه وخصّ مجلسه هذه المرة بأنّه يوم الرؤوس، فيوصيه بأن يأكل من لحم الرؤوس في الدّعوات حتى وإن كان عهده باللّحم قريب، وعدم الإكثار منه لأنّه مضرة للجسم، مع الالتزام بآداب الأكل، مقدّما حجج عن كلامه«وكان إذا كان يوم الرؤوس أقعد ابنه معه على الخوان، إلاّ أن ذلك بعد تشرُّط طويل، وبعد أن يقف به على ما يريده...وقال الأول: أهلك الرجال الأحمران: اللحمُ والخمر، وأهلك النساء الأحمران: الذهب والزعفران»[3].

ثمّ انتقل لتقديم وصيّة أخرى لابنه وهي عدم إتباع شهوة النفس ومجاهدتها، وعدم الإكثار من الأكل وإحكام عقله في ذلك مقدّما حججا عن كلامه بشواهد من الدين و الشعر العربيّ قائلا:«أي بنيّ عوّد نفسك الأثرة ومجاهدة الهوى والشهوة، ولا تنهش نهش الأفاعي، ولا تخضم خضم البراذين...وقال الأعشى: والبِطنَةُ ممّا تسفِّه الأحلام»[4].

وواصل وصاياه المتعلقة بالأكل، حاثا ابنه على عدم الإكثار منه، فالإكثار من الاكل يصيبه بالمرض الذي يسبب الموت، ومن مات بسبب نهمه وبطنه، فقد قتل نفسه، والله ينهى عن قتل

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:106.
[2] المصدر نفسه، ص ص:107-108.
[3] المصدر نفسه، ص ص:108-109.
[4] المصدر نفسه، ص:109.

النفس، كل هذا في قوله:«واعلم أنّ الشبع داعية البشم، وأن البشم داعية السّقم، وأن السقم داعية الموت، ومن مات هذه الميتة فقد مات ميتة لئيمة...أو قتل بعضنا كان ذلك للآية تأويلا»[1].

ويواصل شرح موقفه مرهّبا ابنه من عاقبة إكثار الطعام والشبع، مدرجا رأي العلم في ذلك – الأطباء–، نافيا ما ساد في المثل العربي القائل:"أكلة وموته"، آخذا برأيهم القائل"ربّ أكلة تمنع أكلات" مثبتا موقفه بحجج من التراث العربي والسنة النبوية، كل ذلك حين قال:«أي بنيّ إنّ القاتل والمقتول في النار، ولو سألت حُذاق الأطباء لأخبروك أن عامّة أهل القبور إنّما ماتوا بالتخم...يا بنيّ والله ما أدّى حق الركوع ولا وظيفة السجود ذو كِظَّة،ولا خشع لله ذو بِطنة، والصوم مصحّة، والوجبات عيش الصالحين»[2].

ثمّ انتقل بعدها لتأكيد فائدة التقليل من الطعام، ممثلا ذلك في الحفاظ على صحة البدن وإطالة العمر، وسعادة في العيش، وقدم أمثلة عن الهنود والعرب والحيوانات حتى، حاثا ابنه على الاقتداء بهم مدعما هذا بحديث نبويّ، من ثمّ ختمها بفضله عليه شخصيا؛ إذ بلغ التسعين وصار كبيرا طاعنا في السّن ولم يمرض أبدا، لتخفيفه من أكل الطعام، فالمحب للحياة يلتزم بذلك« ثمّ قال: لأمر طالت أعمار الهند، وصحّت أبدان الأعراب، فلله درّ الحارث ابن كلدة حين زعم أن الدواء هو الأزم...، فإن كنت تحب الحياة فهذه سبيل الحياة، وإن كنت تحب الموت فلا يبعد الله إلاّ من ظلم»[3].

كل هذه الوصايا لابنه كانت في خوان أكل الرؤوس، ثمّ يعود الجاحظ بعدها ليؤكد على مذهب الثوري في البخل المتجسد في طريقة اقتناء الرؤوس، فهو يشتري الفتيّ منها لكثرة اللحم به، ويفضل رأس الضأن على الماعز لأنّه اشحم وألحم وأرخص، وكما انّه يشتري الرأس في يوم السبت فقط لوفرتها وقلة سعرها ذلك أنّ الذبائح تكثر بالجمعة ويقل الشراء سبتً لأنّ الناس تباعد بين أكل اللحم والرأس، كما يشتريه صيفا لقلة سعره لتقليل الناس من أكله، كل هذا اللغط حول شراء الرؤوس عند الثوري لدليل على اعتماده مذهب البخل في حياته« وكان لا يشتري الرأس إلا في زيادة الشهر،

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:109.

[2] المصدر نفسه، ص ص:109-110.

[3] المصدر نفسه، ص ص: 110-111.

لمكان زيادة الدماغ، وكان لا يشتري إلا رأس فتى لوفرة الدماغ...وكان يقول إنّ أكلتُها بعد الشبع لم آمن العطب، وإن تركتها لهم في الصيف، ولم يعرفوا العلة، طلبوا ذلك مني في الشتاء»[1]، بهذا يحقق الثوري هدفه، وهو تعليم وتوريث مذهبه لابنه ونشره.

الذات(الثوري) ←——— اتصال ———→ الموضوع(التوصية على مذهب البخل)

– **النموذج الرابع قصة الكندي**: تمتاز قصة الكندي باعتماد الجاحظ في سردها على تقنية الاستطراد؛ حيث قام بتوظيف خمس حكايات تحوي أحداثا مختلفة تجسّد في مجملها بخل الكندي، وفيما يلي نقدم قراءة لها:

- الحكاية الأولى: تمثلها الانطلاقة التي افتتح بها الراوي "عمرو بن نهيوي" حديثه عن الكندي قائلا:«كان الكندي لا يزال يقول للساكن، وربّما قال للجار...وكان الكندي يقول لعياله: أنتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع، إنّما لكل بيت منهم لون واحد وعندكم ألوان»[2].

أحداث جسّدت حالة الطمع لدى الكندي الذي طلب من الجار أو الساكن (المستأجر)الإرسال من غذائه، بحجة وحم زوجته وما سيترتب عن الجار من ديّة إن هي أسقطت لعدم تلبيته، ما يجبره على العطاء ومنح الكندي من غذائه سواء لانطلاء خدعة الكندي عليه، أو لتغافلهم عن ذلك، وبهذا يبلغ الكندي غايته، ويمكن تمثيلها كالآتي:

الذات(الكندي) ←——— اتصال ———→ موضوعه(الحصول على الطعام من الجيران).

- الحكاية الثانية: تقع أحداثها في قوله:«وكنت أتغذّى عنده يوما، إذ دخل عليه جار له، وكان الجار لي صديقا...وتركه ولو أكل لشهد عليه بالكفر، ولكان عنده قد جعل مع الله شيئا»[3]، مجسّدا بخل الكندي وعدم إكرامه لضيفه ودعوته على الغذاء، التزاما بالآداب المعروفة، ولم يكتف بذلك، بل أقفل عليه كل باب للاستجابة عندما عرض عليه عمرو بن نهيوي مشاركتهم الطعام، فجسّد لنا بذلك اتصال الذات الكندي بموضوع قيمته: البخل من خلال عدم مشاركته الأكل مع جاره.

[1] الجاحظ، البخلاء، ص ص:111-112.

[2] المصدر نفسه، ص:81.

[3] المصدر نفسه، ص:81.

● الحكاية الثالثة: وردت في قوله:«بينما أنا ذات يوم عنده؛ إذ سمع صوت انقلاب جرّة من الدار الأخرى:فصاح: أي قصاف! فقالت مجيبة له: بئر وحياتك! فكانت الجارية في الذكاء، أكثر منه في الاستقصاء»[1]، توضح درجة البخل التي يتصف بها لكندي، وتقصيه له ومعرفة الجميع بذلك، حتى أنّ الجارية استخدمت نباهتها وذكاءها للتخلص منه، وممّا سيجره بخله عليها إذا ما علم أنّ الجرّة منقلبة في الدار، معيدة ذلك الصوت للبئر، وبهذا تمكنت الجارية من التخلص من الكندي وبخله باستخدام الحيلة.

الذات(الجارية) ⟵ اتصال ⟵ الموضوع(الهروب من بخل الكندي وعواقبه).

● الحكاية الرابعة: في هذه الحكاية لم يتصرف المستأجر مثل الجارية، فوقع في ما لا يحمد عقباه: بخل الكندي وعاقبته، أحداث جاءت في شكل حوار بين "معبد" و"الكندي"في قوله:«نزلنا دار الكندي أكثر من سنة، نروِّج له الكراء ونقضي له الحوائج، ونفي له بالشرط،...قال معبد: فبينما أنا كذلك إذ قدم ابن عمي لي ومعه ابن له، وإذا رقعة منه قد جاءتني:"إن كان مقام هذين القادمين ليلة أوليلتين، احتملنا ذلك، وإن كان إطماع السكان في الليلة الواحدة، يجرّ علينا الطمع في الليالي الكثيرة"، فكتبت إليه:"ليس مقامهما عندنا إلاّ شهرا ونحوه"...أنت تطالبني ببغض المعتزلة للشيعة، وبما بين أهل الكوفة والبصرة، وبالعداوة التي بين أسد وكندة، وبما في قلب الساكن من استثقال السكن، وسيُعِين الله عليك.السلام»[2]، مثلت افتتاحيتها أو استهلالها حديثا وحوارا بين النهيوي ومعبد عن نزول الأخير عند الكندي، ومساعدته في استكراء منزله، وما يتبعها من كثرة لطلباته وشروطه، والتي هي أساسا طمعه في مستأجريه وبخله عليهم، واستحمالهم لكل ذلك لطيبته وملاحة كلامه.

ثمّ ينتقل لسرد واقعة حصلت له(معبد) مع الكندي الذي أرسل له رسالة عندما نزل ضيفان عليه، يستفسر فيها عن مدة إقامتهما، منبّها له على تقليلها؛ إذ لا بأس بليلة أو ليلتين فقط، ما دفع معبد للردّ عليه بأنّهما سينزلان شهرا أو أكثر، ما جعل الكندي يبرقه برسالة أخرى يخبره فيها بزيادة الإيجار لزيادة ساكني الدار، إذ احتسب الكراء بالشخص، فزاد إيجاره من ثلاثين درهم إلى أرعين

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:81.

[2] المصدر نفسه، ص:82-90.

درهم، زيادة رفضها معبد في ردّه على الكندي وطالبه بتقديم عذره للزيادة أوّلا حتى يقبلها، ولم يدر معبد أنّه قد ورّط نفسه مع الكندي بمطالبته بحجج زيادة الكراء، ذلك أنّ الكندي أبرقه برسالة ثقيلة كثيرة الحجج والأدلّة، افتتحها الكندي بالحديث عن ما ينجرّ عن زيادة عدد الساكنين من مصاريف إضافية نتيجة لتلف أرجاء السكن وأجزائه واصفا لها بدقة،"السطوح المطلية- البيوت المحصّصة"، فهو لم يغفل أيّ جزء من البيت مهما كان صغيرا، وكل ذلك لا يؤذي البيت فقط بل قد يتجاوزه للبيوت المجاورة، لائما للمستأجرين من موقفهم من صاحب الدار الذي يحاول الحفاظ على سلامتها، لإهمالهم لها وعدم محافظتهم عليها، ومشيرا لمماطلة البعض في دفع الكراء، وعدم دفعه والفرار منه أحيانا أخرى.

ثمّ استخدم تقنية "الاستباق" أو"الاستشراف الزمني" بالانتقال للحديث عن أنّ للدور عمرا أيضا، فهي تحتاج إلى التجديد بمرور الزمن إصلاح ما تلف بها، فالمستأجر يسكنها جديدة جميلة ويتركها بعد مدة من الزمن قديمة متهالكة، فهو المستفيد والمالك هو الخاسر؛ إذ يبقى عليه ترميمها وتجديدها تكاليف قد تفوق ثمن الكراء أحيانا وهي خسارة له، ثم يبرز الكندي علاقة صاحب الدار بالمستأجر، مبرزا محبة المسكن للساكن الذي يتمنى له الأفضل، بخلاف المساكن الذي يبغض المسكن لدرجة الدعاء عليه وتمني الشر له لإلزامه الحفاظ على الدار،مطالبا بإنقاص أجرة الكراء على الدوام متحججا بضيق الحال، ناهيك عن سوء أخلاق بعضهم وما ينجرّ عليه وتحمل صاحب الدر لهم.

بعد كل ذلك انتقل الكندي للحديث عن المخاطر التي قد تصيب صاحب الدار أحيانا لمحاولة بعض المستأجرين السطو عليها، ثم يعود ليؤكد على أنّ عدم حفاظ المستأجر على الدار وإتلافها يقلل من سعر بيعها، وما يترتب عنه من خسارة لصاحبها حتى بلغ به الأمر لعدّ المستأجر خطرا عليه أكثر من الهند والروم، ثم ذهب لإبراز فضل الكراء مقارنة بشراء الدور، وهو أنّ شراء الدار مباشرة يحرّك لإخراج الكثير من المال دفعة واحدة فيحسد صاحبها على ذلك، كما يفوّت على نفسه فرصة استثمار ذلك المال في التجارة وغيرها، رابطا ذلك بإنكاره للحجج التي قدمها معبد بتقديمه المساعدة له في كراء داره، فهو لم يساعده ولم ينفعه بالتشجيع على عدم الشراء والكراء ، ففي ذلك فائدة

للمستأجر وضرّ لصاحب الدار، هكذا رد الكندي على معبد لدرجة لم يجعل له ولو خصلة واحدة محمودة تميّزه، وفي الأخير ختم كلامه بتذكيره والتأكيد على فرض الأجرة الجديدة عليه وأنّ رفضه لها هو إنكار لإحسان الكندي له، مدعما إياها بأبيات شعريّة، ثم عاد ليصف ويؤكد علاقة الساكن والمسكن ويشبهها بالعداوة والصراع بين المعتزلة والشيعة، بين أهل الكوفة والبصرة، وأسد وكندة.

وبعد هذا الردّ الثقيل من الكندي على معبد يكون قد وصل إلى غايته وهي فرض زيادة على معبد إذا ما زاد عدد الساكنة، وهو بهذا يجسّد حالة البخيل الطامع.

● الحكاية الخامسة: حكاية رواها "إسماعيل بن غزوان" عن الكندي، استهلها بدفاع الكندي عن البخل والبخلاء، ووصف غيرهم بالمفسدين المبذرين، دفاع يجعل القارئ يجزم أنّ حجج الكندي دامغة، وأنّه ليس بخيلا، كيف لا وهو قد ربط ثنائية "البخل" و"التبذير" ب"الدنيا" و"الدين" ، فكل مبذر مفسد وكل مفسدة دنيوية تقود إلى مفسدة دينية، وبذلك الخسارة دينا ودنيا، ثمّ انتقل للتشجيع على الحفاظ على المال بعد جمعه، ذلك أنّ حفظ المال أشدّ صعوبة من جمعه، ذامّ من ينفق لمال مدّعيا الجود والكرم، وما ذلك في حقيقة الأمر سوى إسراف وتبذير، مستدلا بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم لإثبات رؤيته وإقناع متلقيه بها، والحفاظ عليه لا يكون إلاّ بمجاهدة النفس وأوصى أبناءه بذلك، فبمجاهدة النفس فقط يمكن حفظ المال والغنى وما لذلك من فضل، فمقام الغنّيّ وشأنه أعلى عند الناس؛ بل حتى عند الملوك، فهم يقدمون الميسورين عن الأقل منهم مالا، كل هذا كان في قوله:«لله درّ الكندي!ما كان أحكمه وأحضرَ حجّته، وأنصح جيبه وأدوم طريقته!، رأيته- وقد أقبل على جماعة ما فيها إلاّ مفسد، أو من يُزيِّن الفساد لأهله...لجعل حظّ الموسر أكثر، وإن كان في كلّ شيء دون أصحابه، وحظّ المخِفّ أقل، وإن كان في كلّ شيء فوق أصحابه»[1].

- النموذج الخامس قصة السدري والسمكة: حوت هذه القصة ثلاث حالات أو متتاليات سردية هي:

● حالة بدئية أو افتتاحية: قام فيها الراوي بوصف حالة أبي المؤمل المحب للسمك وشرائه لشبوطة واستعداده لأكلها«اشترى مرة شبوطة...وحصر عن ذراعيه وصمد صمدها»[2]، ومثلت كل الأوصاف

[1] الجاحظ،البخلاء، ص:90-93.

[2] المصدر نفسه، ص:100.

للسمكة وأبي المؤمل حالة الاستقرار حين حصل أبو المؤمل على موضوع قيمته الراغب به وهو السمكة.

● حالة وسيطة: تمثل مرحلة الاضطراب والتوتر التي يعيشها أبو المؤمل عندما يلتحق به الجاحظ والسدري وخوفه على سمكته من شراهة السدري، وتتصاعد حالة التوتر التي يعيشها أبو المؤمل كلما قضم السدري جزءا من سمكته حتى ينهيها، وحالة العضب والاحتقان التي يعيشها نتيجة شراهة وجشع السدري الذي اعتدى عليه وأكل كل سمكته« هجمت عليه ومعي السدري...فتولد الغيظ في جوفه...ثم ركبته الحمى»[1].

● حالة ختامية: في نهاية القصة يخرج أبو المؤمل عن صمته ويعلن عدم المؤاكلة مستقبلا لا مع رغيب ولا زهيد، بل ويتعدى ذلك لعدم أكل السمك حتى ولو أهدي له، بخلاف السدري الذي أكل كل السمكة ولم يترك شيء لصاحبها مخالفة كل قواعد وآداب الأكل المتعارف عليها.

ومن خلال توالي أحداث القصة يمكن القول أنها تحوي ذاتين: أولى يمثلها أبو المؤمل الراغب في الحصول على موضوع قيمته(السمكة)، والتي فقدها بعد شرائها وبالتالي لم يحصل على موضوعه،وذات ثانية يجسدها السدري الذي حصل على موضوع قيمته(أكل سمكة أبي المؤمل كلها) شخصية جسدت حالة البخيل الطامع الذي يعتدي على أشياء غيره وأخذها، نوع ظهر جليا لديه وفي أقصى درجاته.

الذات(أبو المؤمل) ⟵ انفصال⟵ موضوعه(أكل السمكة).

الذات(السدري) ⟵ اتصال ⟵ موضوعه(الاعتداء على أبي المؤمل وأكل السمكة)

– **النموذج السادس قصة جبل العمي**: يمكن تحليل هذه القصة في مراحل ثلاث هي:

● حالة بدئية: شهدت هذه القصة افتتاحها بوصف لشخصية أبي مازن الذي اعتبر بخيل مانع حسب تصريح الجاحظ وصاحب حيلة لتحقيق ذلك"لم أر من يجعل الأسى حجة في المنع إلا هو، وإلا ما كان من أبي مازن إلى جبل العمي"، هدفه من ذلك تشويق المتلقين للتعرف على الحيل التي

[1] الجاحظ، البخلاء، ص ص:100-101.

دبرها لبلوغ غايته، ثم انتقل لوصف شخصية جبل وما اضطره للتفكير في المبيت عند أبي مازن، وما في نفسه من حجج ليصل إلى ذلك، تفكير نتج عن اضطراب عاطفي ألا وهو خوفه من سراق الليل وقطاع الطريق«وكان جبل خرج ليلا...في أوائل المدلجين»[1].

- حالة وسيطة: : قام فيها الراوي بسرد الأحداث التي انجرت على اضطراب جبل وطمعه في المبيت عند أبي مازن، و طمع أبو مازن بالحصول على هدية من الداق ثم خوفه من أن ينفق علي جبل إذا استضافه، ما يدفعه للتحايل وادعاء السكر للتخلص منه، عاطفة تأخذ في التصاعد عبر توالي أحداث القصة«فدق عليه الباب... فلما فتح الباب وبصر بجبل، بصر بملكالموت...سكران، والله سكران، لا والله ما أعقل أين أنا، والله إن أفهم ما تقول»[2].
- حالة ختامية: وتجسد حالة الانفراج التي بلغ فيها أبو مازن موضوع قيمته من خلال التخلص من الضيف لتعود له حالة الاستقرار من جديد بخلاف جبل الذي لم يحصل على موضوع قيمته وهو المبيت عند أبي مازن«ثم أغلق في وجهه، ودخل لا يشك أن عذره قد وضح، وأنّه قد ألطف النظر حتى وقع على هذه الحيلة»[3].

ففي هذه القصة إذا حاول كل من جبل وأبو مازن الحصول على موضوع قيمته وخلق لنفسه حججا وحيلا لتحقيقها؛ حيث كان هدف جبل(الذات)المبيت عند أبي مازن(الموضوع)طامعا في ذلك خوفا من سراق الليل، فيما تحاول الذات الثاني(أبو مازن) التخلص من جبل وعدم استضافته(موضوع القيمة) خوفا من الإنفاق المترتب عن ذلك مع معدم رغبته في إظهار بخله، وبالتالي تجمع هذه القصة بين نوعين من البخل: بخيل طامع يمثله جبل العمي، وبخيل مانع يجسده أبو مازن.

الذات(جبل) ⟵ انفصال ⟵ موضوعه(المبيت عند أبي مازن).

الذات(أبو مازن) ⟵ اتصال ⟵ موضوعه(عدم استضافة جبل العمي عنده).

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:39.

[2] المصدر نفسه، ص:39.

[3] المصدر نفسه، ص:39.

2- البنيات العاملية والأيديولوجية:

بخلاف دراسة البنى الخطابة والسردية القائمة على التتابع والتداخل والاكتفاء بسطح النص- البنية السطحية للنص-، نجدنا في هذا القسم من التحليل ننتهج أسلوبا آخر قائم على الفصل أو التدرج، حيث نقوم بدراسة البنى العاملية التي تمهد الطريق لاستنتاج البنيات أو السنن الأيديولوجي الكامن في بنية النص العميقة، دراسة تعتمد أساسا على أداتين هما النموذج العاملي و المربع السيميائي ، وقبل الخوض في ذلك لا بد لنا من توضيح بعض المصطلحاتو شرح كيفية اعتمادها في الدراسات السيميائية السردية.

أ- البنيات العاملية:

يحل مصطلح العامل في السيمياء محل مصطلح الشخصية؛ إذ لا توجد خطابات روائية من دون عوامل تقوم بالعمل أو يجري عليها الحدث لكنّ هذه العوامل لا ينبغي تقديمها على أنّها شخصيات لأنّ فكرة الشخصية في السرد قديمة، فالسيمياء السردية تبحث عن وسائل أخرى للحديث عن العوامل مثل:المرسِل والمرسَل إليه، والمعارض والمساعد، والذات والموضوع، وتحلل مراتبهم في بنية الرواية وأدوارهم وقياس حجمها وأهميّتها وعلاقتها بغيرها، ويمكن للعوامل ان تكون أبطالا أو موضوعات القيمة، أو مرسلين أو مرسل إليهم، أو معارضين أو مساعدين[1].

تحدث جيرالد برنس عن العامل في قاموسه معرفا له بأنه:«أحد الأدوار الرئيسية على مستوى"البنيةالعميقة للسرد "،deepstructureوهو يعادل"الوظيفة"عند سوريو، و"الشخصية " dramatispersonaعند بروب، و"الشخصية الأصلarchipersona"عند لوتمان»[2]، أمّا غريماس فقد رأى أنّ النموذج العامليا ستبدال لعالم الأفعال، ذلك أنّ السرد يقوم على التراوح بين الثبات والتحول في آن. ففيما تتغيّر مضامين الأفعال يظلّ الملفوظ السردي ثابتا[3]، مقيما نموذجه على ثلاث أنماط

[1] ينظر:صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط:1، 1998، ص:285. وينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، ص:49.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترّ: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، ، 2003، ص:08.

[3] أحمد طالب، مناهج البحث وتحليل الخطاب، دار الغرب للنشر والطباعة، وهران-الجزائر، 2010، ص:46.

هي: نمط غائي يستخدم كتصييغ للقدرة يتجسد في توجه الذات للموضوع، ونمط تعليلي يستخدم للمعرفة يتجلى في العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، ونمط إداري يعكسه الدور الذي يقوم به كل من المساعد والمعارض[1].

أنماط تمثل المحاور الثلاث المشكلة للنموذج العاملي وهي[2]:

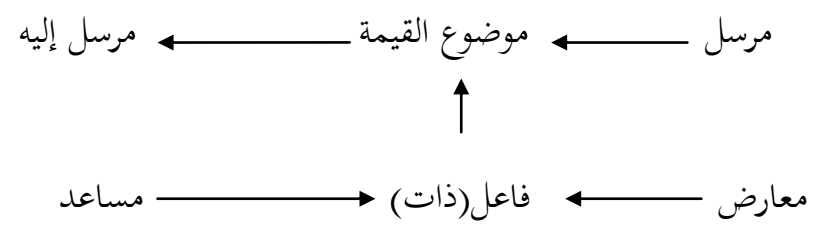
- **محور التبليغ أو التواصل**:ويكون أساسا بين مرسل ومرسل إليه مع تتبّع خطوات الفاعل الموظّفللحصول على موضوع قيمته، فالعلاقة وطيدة بين محور التواصل ومحور الرغبة فالمسوّغ في إدخالزوج التواصل في النموذج العاملي هو الموضوع فهو يأخذ موقعه على محور الرغبة لكنهيوجد في الوقت نفسه على محور الاتصال.
- **محور الرغبة**: محور يقوم على العلاقة بين الذات والموضوع؛ إذ تسعى الذات للحصول على موضوع قيمتها، فأيّ مسار سردي قائم لا محالة على العلاقة بين ذات راغبة وموضوع مرغوب فيه، وسعيها إليه والذي يحيل في النهاية إمّا لنفي-انفصال- بفشل الذات في بلوغ موضوع قيمتها أو إثبات بحصولها عليه-اتصال-، ولا تقتصر الذات الفاعلة على الأشخاص؛ بل تتجاوزهم إلى المجردات والمحسوسات الأخرى، كما لا يمكن أن يكون الموضوع جمادا؛ إذ يمكن له أن يكون من المجرّدات كالمفاهيم والتصوّرات.
- **محور الصراع أو القدرة**:وتقوم على الدور الذي يقوم به كل من المساعد والمعارض في سعي الذات لبلوغ موضوع قيمتها، وتتميّز هذه العلاقة بخلق الحواجز والعراقيل بين كل من الذات وموضوع القيمة، لنجد العامل المساعد مساندا يدفع الذات أو الفاعل إلى مواصلة سعيه لبلوغ موضوع قيمته"رغبته".

---

[1] ينظر:سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط:1، 1991، ص:325.وينظر:نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالمالكتب-جدار للكتاب العالمي-، عمان، ط:1، 2009، ص:126.

[2] ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:48،52. وينظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر:جمال الخضري، منشورات الاختلاف، بيروت، ط:1، 2008، ص:105،109.

محاور جسدها غريماس في نموذجه في الشكل الآتي[1]:



ب- البنيات الأيديولوجية: الأيديولوجيا مصطلح تعددت المفاهيم الدالة عليه بتعدد المجالات التي ينتمي إليها:فكرية، فلسفية، ثقافية، سياسية، أدبية وغيرها[2]، وقبل الخوض في تحديد مفهوم لها يتناسب ودراساتنا الأدبيّة، وجب أوّلا التعريف بها كمصطلح عام؛ حيث«يرجع أصل كلمة "أيديولوجيا"Ideology إلى مقطعين: idea التي مرت بدلالات كثيرة قبل أن تدرك معنى"الفكرة"، ومن هذه الدلالات: الشكل والمظهر، والصنف، والطبيعة...، والمقطع الآخر:logy الذي يدل على فكرة العلم أول المنهج المعرفي، أو الفكري، إلاّ أنّها مشتقة من الكلمة اليونانية logos، أمّا في قاموس أكسفورد الانجليزي فلم ينص على هذه الدلالة الحديثة إلاّ في ملحقه الذي طبع سنة 1976؛ حيث عرف الأيديولوجيا بأنّها نظام أو منظومة "System" منهجية للأفكار تتصل عامة بالسياسة أو المجتمع، وبسلوك طبقة أو جماعة»[3].

يعود ظهور هذا المصطلح أوّل مرة إلى الفيلسوف الفرنسي "أنطوان دستوت دي تراسي" في كتابه"عناصر الأيديولوجيا"، ويعني عنده"علم الأفكار"، هادفا لإيجاد مجال علمي يعنى بدراسة الأفكار وفق قوانين علمية تجريبية صارمة متأثرا بنظرية"جون لوك" القائمة على التجريب، ومنهج

[1] ينظر: نادية بوشفرة، مباحث في السيميائيات السردية، ص:49. وينظر:السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2000، ص:16.

[2] ينظر: عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة-دراسة سوسيو بنائية-، منشورات جامعة قسنطينة، ط:1، 2001، ص:12.

[3] ينظر: رمضان الصباغ، الفن والايديولوجيا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:1، 2005، ص:9.وينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعدالأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط:1، 2005، ص:30. وينظر: زكي نجيب محمود، الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة، مجلة فصول، مج:5، ج:3، 1985، ص:28.

الفيلسوف الفرنسي"كوندياك" القائل بأنّ الأفكار أساسها محسوسات، وأنّ العقل وعاء لها مستبعدا عنها كل ما هو شكلي ومجهول، كما أنّها لا تستدعي أيّ أفكار خاطئة وغامضة للذهن[1].

أمّا في علم الاجتماع فقد كانت نظرة كارل ماركس للأيديولوجية مختلفة، مبنية على الأساس الفكري لفلسفته المادية التاريخية، معتبرا العلاقة بينهما وهمية؛ فالفكر الأيديولوجي لا يقوم على تمثيل الواقع الحقيقي لأنّه يعتمد على التاريخ كتطور واقعي، فصارت الأيديولوجية تحيل إلى مفهوم سلبي حامل لتبريرات تجريدية تلغي التاريخ الواقعي وتنافي روح العلم الحقيقي، يساهم في هيمنة وسيطرة الطبقة الأقوى على كل المجتمع[2]؛ حيث يقول كارل ماركس:«إنّ الإيديولوجية انعكاس مقلوب ومشوه وجزئي ومبتور للواقع، وهي بذلك تعارض الوعي الإنساني الحقيقي»[3].

أمّا في ميدان الأدب فقد ذهب "لوسيان غولدمان"في حديثه عن العلاقة بين الأدب والواقع إلى«إقرار العلاقات المباشرة بين البنية الاجتماعية–الاقتصادية من جهة وبنية الأدب من جهة أخرى، مدخلا تحت مفهوم البنية كلا من الشكل والنوع الأدبي، ومبادئ تصوير الواقع»[4]؛ فالأديب ناقل لمختلف ميادين الحياة في عمله باث لها في انزياحات أسلوبية وجمالية تتوارى خلف التشكيل اللغوي، فهو لا يقدم تصويرا فوتوغرافيا للأحداث؛ بل هو منتج لنص عاكس لذاته حاوٍ لتفاعلاته بمحيطه مبرزا موقفه منه، فمبدع النص الأدبي يجد نفسه لا محالة أمام«تجربة حياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والأيديولوجية التي يتبناها ومجمل الأيديولوجيات الموجودة في مجتمعه وعصره، وأشكال انعكاساتها في ذهنه، وفي أذهان الناس الذين يحيا معهم»[5].

---

[1] ينظر: عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة–دراسة سوسيو بنائية–، ص:08.

[2] ينظر: عبد الله عروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط:7، 2003، ص ص:23–24. وينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص:27.

[3] Marxengels:L'idèologie alemande,edsociale,paris,1968, page:20.نقلا عن: عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص:16.

[4] إلسبرغ ياكوف، المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي، تر:نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع:1، 1978، ص:73.

[5] عمار بلحسن ، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984، ص:94.

والأمر ذاته ما ذهب إليه أصحاب سيمياء الثقافة*-المدرسة الإيطالية- وعلى رأسهم "أمبرتو إيكو" الذي ركز في تحليله للنصوص السردية على البنية الأيديولوجية، التي تظهر وتتجلى حين محاولة قراءة وتأويل البنى النصية – تضمينات دلالية وفاعلية- بتعارضاتها المختلفة وما تحمله من قيم تعكس أو تتبنى فكرا معينا؛ إذ رأى أنّ البنية الأيديولوجية:«سواء كانت على مستوى الكفاية الموسوعية أم على صعيد تفعيلها النصّي، تظهر حالما تُجعل التضمينات الأوّلانية متداعية مع أقطاب فاعلية سبق أن خُطَّت في النّص، والحال أنّه حين تكون الأدوار تحمل تعارضات أوّلانية من مثل: طيب/شرير، صحيح/خطأ،أو(حياة/موت، طبيعة/ثقافة)، يكون النص حينئذ في حال يستعرض خلالها أيديولوجية في مصوّغ سلكيّ»[1].

وبخلاف النظرة السابقة التي ربطت النص بسياقاته الخارجية، كانت نظرة "غريماس"للأيديولوجيا مبنية على فكرة مفادها أنّ أيديولوجيا النص لا تكمن في مرجعيّته وإنّما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه؛ فمعنى أيديولوجيا يقوم في هذا التعريف على فكرة النص كبنية متكاملة مغلقة تسيّرها عناصر داخلية مستقلة عن العوامل الموضوعية الخارجيّة، وهذه العناصر الداخليّة ليست جامدة أو قارة، بل تتحرّك وتتغيّر في إطار النص كهيكل وهي تتوزّع ضمن أقطاب دلاليّة متداخلة ومتقابلة[2].

ولبلوغ البنى الأيديولوجية في النصوص السردية وضع غريماس أداة هامة تساعد على بلوغ هذا الهدف واستفادت منه كل المدارس السيميائية وبخاصة الباحثة عن الانعكاسات والمواقف الأيديولوجية المبثوثة في النص، وبخاصة المدرسة الإيطالية وهو مربع غريماس، فما هو هذا الإجراء؟ وكيف يتم تطبيقه والإفادة منه؟.

* اهتمت السيميائيات بمختلف اتجاهاتها- سيمياء التواصل، سيمياء الثقافة، سيمياء الدلالة- بالبحث في المعنى، فهي في أبسط تعريف لها:«دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني، ففي غياب قصدية- صريحة أو ضمنية-لا يمكن لهذا السلوك أن يكون دالا؛ أي مدركا باعتباره يحيل على معنى».سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مفاهيمها وتطبيقاتها، ص ص:253-254.

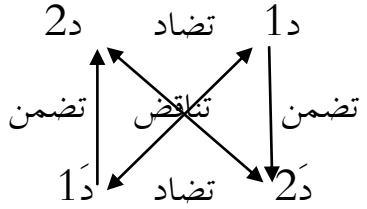
[1] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التّأويلي في النصوص الحكائية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط:1، 1996، ص:234.

[2] ينظر:سمير المرزوقي- جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصة، ص:118.

عرّف رشيد بن مالك مربع غريماس في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي قائلا:«يفهم من المربع السيميائي التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأيّة مقولة دلالية»[1].فيما عرّفه جوزيف كورتيس بأنّه:تجسيد مرئي أو تمثيل بصري للتمفصل المنطقي لمقولة دلاليّة ما[2].

أمّا غريماس فقد تحدث عن المربع السيميائي وحدّده انطلاقا من دراسته ضمن الشبكة البنائية أو ما اصطلح عليه بالمسار التوليدي؛ حيث«يميز بين بنيات سيميا-سردية وبنياتسيميا-خطابية. وبالنسبة لغريماس، فإن المربع السيميائي هو قبل كل شيء بنية انبثاقتسعى إلى تمثيل كيف يتم إنتاج الدلالة عن طريق سلسلة من العمليات الإبداعية لمواقعمتباينة. ويبدو أن المربع السيميائي قابل للتماثل مع التركيب السردي السطحي الذي هوبدوره، بنية انبثاق للدلالة. هاتان اللغتان الوصفيتان متعادلتان لأنهما متشاكلتان ولكنهماليستا متناظرتين»[3]، وبهذا يكون البحث عن البنية الأوليّة القائمة على العلاقة بين المستويين السطحي والعميق، لا يتحقق إلاّ بإقامة تمييز وتقابل بالمحور الاستبدالي للغة، ما يتيح الوصول إلى دلالات محدّدة وواضحة تميز المقولة وتفرقها عن غيرها[4].

مربع أقامه غريماس على ثنائيات مبنية على التناقض، فكان على الشكل الآتي[5]:



وبهذا يكون مربع غريماس قائما على دعامتين أساسيتين هما:الإثبات والنفي، تجسد الأولى حالة الوصل فيما تحيل الثانية على النقيض أو الفصل، يقوم المحلل من خلالها بالبحث في الشبكة العلائقية

[1] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي- انجليزي-فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 1997، ص:23.

[2] ينظر:Joseph courtés : Analyse sémiotique du discours ,P 152نقلا عن: عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي- النظرية السيميائية السردية-، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008، ص:13.

[3] دانيال باط، المربع السيميائي والتركيب الدلالي، تر: عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، ع:3-4، مخبر عادات وأشكالالتعبير الشعبي و مركز البحث العلمي والتكنولوجي لتطوير اللغة العربية، الجزائر، 2007، ص:145.

[4] ينظر: عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي- النظرية السيميائية السردية-، ص:13.

[5] ينظر:المرجع نفسه، ص:16. وينظر:أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي-دراسة في القصة الجزائرية-، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2002، ص:27.

التي تخضع لها الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي، كما تساعد القارئ على استخلاص الدلالات التي يحويها النص من خلال العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية المنتجة للدلالات المختلفة[1].

بعد شرح أهم المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بهذا القسم، ننتقل مباشرة لمواصلة تحليل النماذج المختارة من كتاب البخلاء.

– النموذج الأول قصة أهل البصرة من المسجديين: تحليل البنيات السردية للقصص الواردة لم يكن كافيا للغوص في عمقها وسبر أغوارها، ما يحتم علينا الانتقال إلى مرحلة أكثر دقة والغوص في خفايا الدلالات والإيحاءات الموجودة فيه.

- قصة ماء البئر:

المرسل(المسجديين) ←الموضوع(الاستفادة من ماء البئر) ←المرسل إليه(المتلقي+الجاحظ)

المساعد(فكره) ← الذات(شيخ) → معارض(غير موجود)

قصة حاول فيها الشيخ استغلال ماء البئر المالح وعدم إضاعته، وتوفير الجهد والمال من جلب ماء النهر العذب، هنا يمكن لنا أن نلحظ وصفا للحالة الاجتماعية في الحاضرة العباسية، وهي مشكلة ملوحة مياه الآبار وما يترتب عليها من مشقة، مشكلة تدفع الفرد العباسي إلى التفكير في إيجاد حل لها، كيف لا والحاجة أم الاختراع، فما إيجاده لحل لها إلاّ إثبات لنباهة العربيّ وحسن تفكيره وتدبّره، فهو ليس بالشخص الجاهل كما يحاول البعض تصويره، ممثلا في غير العرب وخاصة الفرس والصراع القائم بينهم، ومحاولتهم القول بسذاجة العربيّ وجهله معتبرينه ابن بادية، رادين الفضل لهم في نقل الحاضرة وتحسين حياتهم، فالجاحظ هنا يدافع ضمنيا عن الفرد العربيّ وفكره، كما أنّ هذا النوع من البخل محمود لأنّه جاء لتنظيم الحياة وتسهيلها، فهو اقتصاد وتدبر، وبالنظر للوقت الحالي نجدنا نعايش الأمر ذاته، الاختلاف الوحيد هو التطور التكنولوجي، فالعالم يقوم بتصفية مياه البحر المالحة للاستفادة منها، ويقيم السدود ويحلّي مياهها ليعيد توزيعها، فكيف لنا أن نسمّي السعي

[1] ينظر: رشيدبن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص:21-23 . وينظر:جان كولود كوكي، السيميائية الفرنسية، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والطباعة، وهران-الجزائر، ط:1، 2003، ص:99.

لتحسين حياة الإنسان وظروف معيشته بخلا؟ وإن سميناه بذلك فهل ما يحدث من استغلال للتكنولوجيات الحديثة تطوّرا للبخر عند الإنسان؟.

- قصة مريم الصناع:

❖ النموذج العاملي الأول:

المرسل(المسجدين) ←— الموضوع(جمع المال لتزويج ابنتها) ←— المرسل إليه(الجاحظ+المتلقي)

المساعد(فطرتها وذكاؤها) ←— الذات(مريم) —→ المعارض(الفقر)

❖ النموذج العاملي الثاني:

المرسل(شيخ من المسجدين) ←— الموضوع(كيف جهزت ابنتها) ←— المرسل إليه(المسجدين+الجاحظ)

مساعد(لا يوجد) ←— الذات(زوج مريم) —→ معارض(لا يوجد)

قصة أبرز فيها الشيخ حسن التدبر والاقتصاد الذي انتهجته مريم طيلة اثنتي عشر سنة لجمع المال لتجهيز ابنتها وتزويجها، وحيرة الزوج في ذلك فهما ليسا ذا مال ولا ورثاه على حدّ تعبيره، حكاية تعكس الدور الجليل الذي تقوم به المرأة في بناء أسرتها وتدبر أمرها، والمكانة التي تحضى بها في المجتمع العباسي، وما جمعها للدقيق وبيعه وكنز ماله لفترة طويلة لتزويج ابنتها إلاّ دلالة على رجاحة عقلها وبعد نظرها وحسن تدبّر أمر بيتها، بخلاف الصورة البادية لنا حين القراءة والاطلاع على مؤلفات العصر العباسي، وبخاصة الشعر الذي يصوّر المرأة كسلعة فهي جارية وقانية لا غير، فالجاحظ يحاول ضمنيّا إبراز الدور الفعال للمرأة في بناء المجتمع ومحافظتها على المكانة التي منحها لها العرب قديما ووثّقها الإسلام في الكتاب والسنة، ما يبرز تمسك الفرد العربي عامة –والمرأة خاصة– بأصالته رغم انتقاله من حياة البادية للحاضرة، وفي ختام القصة موقف للحضور منها ونهوضهم لحضور الجنازة وتعزية زوجها ومواساته، دلالة على روح التكافل والتعاون لدى الفرد العربي الأصيل، والتي لم تختف بانتقاله للحاضرة.

- قصة ماء النخالة:

المرسل(المسجدين) ←الموضوع(التقليل من تكلفة العلاج) ← المرسل إليه(الجاحظ+المتلقي)
مساعد(الناصحون للعلاج) ← الذات(الشيخ) ← المعارض(شدة المرض)

قصة حاول فيها الشيخ إيجاد علاج للسعال بأقل تكلفة ما دفعه للأخذ برأي القوم الناصحين له، متجنّبا العلاجات المكلفة إلى أن اهتدى إلى نصيحة أحدهم باستعمال ماء النخالة، علاج فتح له بابا آخر وهو جمع المال وسد الجوع لأطول فترة ممكنة.

من هذه القصة يمكن استخلاص فكرة هامة مفادها تمسك الفرد العربي بالتشاور مع الغير في البحث عن حلول لمشاكله، والأخذ بآرائهم التي يمكن الاستفادة منها والمقنعة له، ما يعكس فكر الجاحظ المعتزلي الداعي لإمعان العقل وعدم استصغار الأمور، كما يحيلنا على أهمية التشاور المثبت في الشريعة الإسلامية وتمسك الفرد العباسي به، ولربّما في هذا إشارة ودعوة ضمنيّة لبلاط الحكم للانتباه لحال الرعيّة ووضعهم الاجتماعي من انتشار للفقر نتيجة تنامي الطبقية، أمر هيّن في ظاهره خطير في باطنه؛ إذ يمكن له أن يكون سببا في قيام الثورات ضده و سقوط البلاط الحاكم؛ فهي دعوة ضمنيّة للتشاور وإمعان الفكر في ذلك لإيجاد حلول قبل تفاقم الأزمة.

في ختام القصة موقف المسجدين منها وموافقتهم على فعله دلالة على فضل الاستشارة (الشورى)، وما لذلك من توفيق إلهي، كون الدين يحث على ذلك.

- قصة الحراق والقداحة والعرجون:

المرسل(المسجدين) ←الموضوع(التقليل من تكلفة قدح النار) ← المرسل إليه(المتلقي+الجاحظ)
المساعد(الثوري) ← الذات(الشيخ وأصحابه) ← المعارض(لا يوجد)

حاول الشيخ وأصحابه في هذه القصة الاقتصاد في المال، من خلال تقليل تكلفة قدح النار، وقد ساعدهم الثوري في بلوغ ذلك؛ إذ صوّر لنا الجاحظ في هذه القصة جوانب اجتماعية في الحاضرة العباسية تتمثّل في الأدوات وكيفية الإنارة لديهم، وما يتبّعها من تكلفة ومشقّة حاول هذا الشيخ ورفاقه التقليل منها، ملتجئين إلى سلفهم فتذاكروا أيام العرب قديما للإفادة منها، مل يحيلنا على غنى

العرب قديما-أهل البدو والأعراب- وحسن تدبّرهم وتفكيرهم السليم، فهم كانوا على قدر من الفطنة والمعرفة وليسوا همجا وجهلاء كما وصفهم بعض العجم(الشعوبيون)، وما لجوء العربي في الحاضرة العباسية إلى حياة وفكر البادية العربية إلاّ دليل على ذلك.

وختمت القصة بموقف الحضور الإيجابي منها ودعوتهم للأخذ عن السلف والإفادة منهم، وهو دعوة ضمنيّة لتمسك العربيّ بأصوله وثقافته القديمة-الحفاظ على الأصالة والتقاليد-.

- قصة معاذة العنبرية:

المرسل(الشيخ) ⟵ الموضوع(تدبير الأضحية) ⟵ المرسل إليه(المتقلين+الجاحظ)

المساعد(ابن عمها+البيت) ⟵ الذات(معاذة العنبرية) ⟵ المعارض(فقر+أرملة+المجتمع)

فقصة معاذة إذا تتلخص في سعيها للاقتصاد في تدبير الأضحية المهداة لها من ابن عمها ولجوؤها للبيت لحل ذلك، بيت يعكس حالة الفقر والعوز الشديد الذي تعيشه، ما يدفعها للمبالغة في الاقتصاد حد البخل، بخل ناتج عن الخوف من فقدان موضوع قيمتها صنفه المسجديون كنوع من حسن التدبير متخذين منه مذهبا لهم، كما حوت هذه القصة تعزيزا لسلوك التصدق على ذوي القربى، و اليتامى والفقراء المتأصلة في الفرد العربي المدعمة من الدين الإسلامي الحنيف التي قلت في عصره، وقد حوت هذه القصة عديد الثنائيات منها(الكرم-البخل) ثنائية تجسدت في كرم ابن العم والبخل الناتج عن الإفراط في الاقتصاد عند معاذة، و(الأعلى -الأسفل) قاعدة البيت الذي يجسد الفناء والاندثار، وسقفه الذي مثل الأمن والاستقرار، وثنائية(الحزن-الفرح)الناتجتين عن حزنها الناتج عن خوفها من فقد موضوعها، وفرحها عند وصولها لحل.

بنهاية تحليل قصة أهل البصرة من المسجديين يمكن القول أنّها حكاية إطار تضمّ في طياتها خمس قصص ضمنيّة، ويمكن وضع النموذج العاملي لها بالشكل الآتي:

المرسل(الجاحظ) ⟵ الموضوع(الاقتصاد حسن التدبر) ⟵ المرسل إليه(المتلقي المفترض)

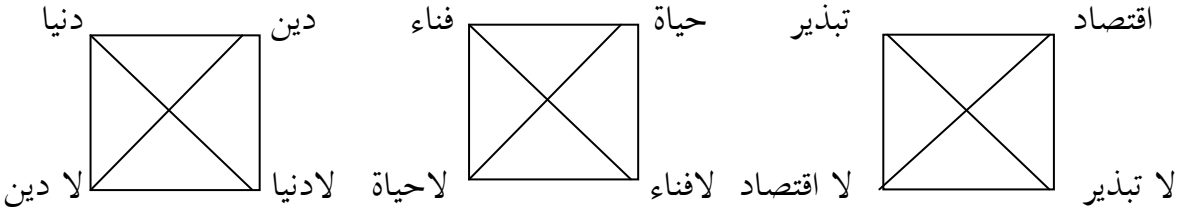
المساعد(غير موجود) ⟵ الذات(المسجديين) ⟵ المعارض(غير موجود)

قصة تحيلنا بدءا باستهلالها السردي على موقف أيديولوجي صريح هو: تبنّيهم مذهبا ومنهجا للحياة"الاقتصاد وحسن التدبّر"، مذهب دفعهم للاجتماع في مجلس لتدارسه والاستماع للقصص حوله وتبادل الخبرات بينهم، قصة تميّزت ببساطتها وخلوّها من عناصر ضديدة ما سهلّ وصول الذوات لموضوع رغبتها.

كما تميّزت هذه القصة بتعدد رواتها، فهم خمسة شيوخ يحيل سنهم على درجة كبيرة من الوقار وتمتع بخبرة في الحياة، وروايتهم لتجاربهم في المسجد وكما لذلك من دلالة رمزية دينية، ما يسهم في إقناع المتلقي بحسن مذهبهم القائم على حسن التدبر والاقتصاد في كل الأمور وهو بخل محمود، وفي كل هذا إشارة ضمنيّة لعدم الرضا والتذمّر من حالة التبذير والبذخ التي يعيشها البلاط الحاكم، ودعوة لإعادة النظر في ذلك، ويمكن القول أنّها قصة دعا فيها الجاحظ للتمسّك بالثقافة والأصالة العربية الإسلامية، كما تميّزت بظهور فكره المعتزليّ القائم على التشاور وإمعان العقل والتدبّر.

هذا ويمكن أن نستخلص منها ذم الجاحظ للزهاد الذين حادوا عن طريق الصوفية والزهد في الدنيا وبالغوا فيه حدّ اتصافهم بالبخل، وهو صفة ذميمة تتنافى ومبادئ الإسلام وما تخلفه من تناقض وتجاوز للاعتدال والاتزان في الأمور.

فبالإضافة إلى ثنائية"الاقتصاد/التبذير" جمع الجاحظ في قصة أهل البصرة من المسجديين بين ثنائيتين ضدّيتين تقوم عليها الحياة العباسية؛ حيث جمع بين القيم الدينية والروحية الحميدة التي يحيل عليها المسجد، وبين الموضوع الدنيوي: الاقتصاد في المال الذي ظاهره حسن تسيير وتدبر وباطنه دعوة للبخل(الافراط فيه)، فالإخلال بمبدأ التوازن الذي تقوم عليه الحياة حسب الجاحظ ينتقها من موقف إيجابي إلى سلبي(من حسن تدبر على بخل)، ونمثل هذه الثنائيات في الأشكال الآتية:



– النموذج الثاني طرف خرسان: يمكن إبراز البعد العاملي الأيديولوجي لطرف أهل خرسان كالآتي:

- ديكة أهل مرو: تحوي هذه الطرفة نموذجين عامليين هما:

❖ النموذج العاملي الأول:

المرسل(ثمامة) ← الموضوع(البخل طبع في حيواناتهم) ← المرسل إليه(الجاحظ+المتلقي)

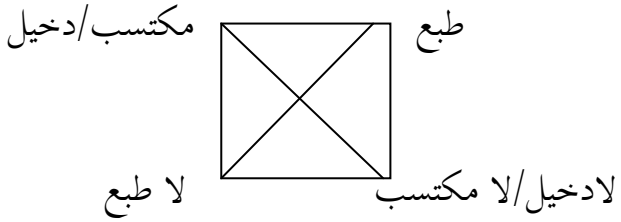
مساعد(تصرف الديك) ← الذات(ثمامة) ← معارض(لا يوجد)

❖ النموذج العاملي الثاني:

المرسل(أحمد بن رشد) ← الموضوع(البخل طبع في أعراقهم) ← المرسل إليه(الجاحظ+المتلقي)

مساعد(الصبيّ وموقفه+الأب) ← الذات(أحمد بن رشيد) ← معارض(غير موجود)

طرفة أوردها الجاحظ في كتابه ليثبت أنّ أهل خرسان- الفرس عامة- يتسمون بالبخل الشديد، وأنّه طبع متجذر فيهم، منتقلا إلى حيواناتهم حتى، ويمكن اعتبار هذا ردّا من الجاحظ على من اتهم العرب بالبخل والجهل، وإثبات أنّ هذا من شيم العجم لا العرب، وما توظيفه لتقنية الاستطراد والحديث عن طرف لشخصيات عربية هو إشارة ضمنيّة منه إلى انّ هذا النوع من البخل قد انتقل من أهر خرسان إلى العرب، فهو أذا تأثّر للعربيّ بالثقافة الفارسية، وذلك دليل على أنّ العربيّ الأصيل يتصف بالجود والكرم بخلاف ما يحاول العجم الترويج له، ما يمكننا من استخلاص ثنائية ضدية هامة من هذه الطرفة وهي:



- طرفة أبو عبد الله المروزي:

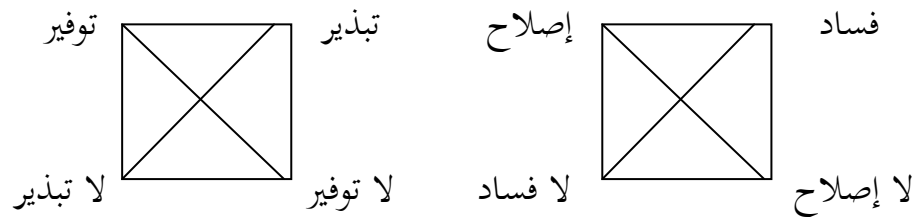
المرسل(مثنى بن بشير) ← الموضوع(البخل) ← المرسل إليه(الجاحظ+ المتلقي)

مساعد(المروزي) ← الذات(شيخ خرساني) ← معارض(غفلت الشيخ)

طرفة تروي محاولات الشيخ الخرساني لتوفير المال والتقليل من المصاريف المترتبة عن الإنارة، حلّ ظنّ أنّه وجده إلى أن نبّهه أبو عبد الله المروزي للخطأ والغفلة التي وقع بها، ونصحه بالكيفية المثلى

التي تحقق مراده، لتوظيف هذه القصة أبعاد ثقافية واجتماعية؛ إذ تُمكّن القارئ من معرفة الكيفية المتبعة للإنارة في خرسا نفي ذلك العصر، ومحاولاتهم التقليل من الخسائر المنجرة عنها وبالتالي التطوير فيها، فالبخيل بطبعه يسعى دوما للتقليل من خسائره ونفقاته، صورة لا تختلف كثيرا عمّا نحياه أيامنا هذه مجسّدة في تكنولوجيا الإفادة من الطاقة الشمسية في الإنارة وغيرها، والتطوير الحاصل على أجهزة الإنارة لتكون أقلّ استهلاكا للكهرباء سماها البعض بالإنارة الموفرة، فكيف لنا أن نحكم على هذا التشابه؟ أهو تطوّر للعقل البشري في شتى مناحي الحياة؟ أو هو تطوّر للبخل باعتباره طبعا متجذرا في الإنسان؟.

من خلال تحليل هذه الطرفة يمكننا استخلاص ثنائيات ضدية منها وهي:



فالتبذير والإسراف يقود للفساد بينما يقودنا التوفير إلى الإصلاح، كما يلاحظ توظيف القرآن الكريم في الطرفة من قبل المروزي كدليل على رؤيته، وفيها تجسيد لمذهب الجاحظ المعتزلي القائم على إمعان العقل في كل شيء، وتدبّر القرآن والاستفادة منه في حياتنا الدنيا، فالمروزي وصل لحل لمشكلته من خلال إمعان فكره في آيات من القرآن الكريم، ولربّما في هذا إشارة إلى تهذيب طبع البخل المتجذر عند أهل خرسان بعد دخولهم الإسلام.

- طرفة المروزي والعراقي: لهذه الطرفة نموذجان عامليان هما:

❖ النموذج العاملي الأول:

المرسل(مشيختنا) ⟵ الموضوع(التهرب من استضافة العراقي) ⟵ المرسل إليه(المتلقي)

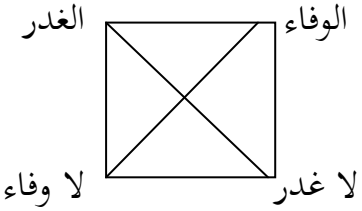
مساعد(حيلته) ⟵ الذات(المروزي) ⟶ معارض(العراقي)

❖ النموذج العاملي الثاني:

المرسل(مشيختنا) ⟵ الموضوع(النزول ضيفا عند المروزي) ⟵ المرسل إليه(المتلقي)

مساعد(وعد المروزي) ⟵ الذات(العراقي) ⟵ معارض(المروزي وحيله)

طرفة مؤسسة على نموذجين عامليين يعكسان حالة الصراع التي يعيشها المجتمع العباسي بين طرفين العرب والعجم (الفرس خاصة)، وهذا ما ظهر في توظيفه لبطلين يمثلان طرفي الصراع: العراقي والمروزي، مفتتحا لها بكرم العراقي وحسن استضافته ةللمروزي، ما يحيل على كرمه وجوده وهي صفة متجذرة لدى العرب ، وشكر المروزي له واعترافه بفضله، ووعده له بردّها، ثم ينقل الأحداث إلى خرسان بعد انتقال العراقي إلى هناك وذهابه للمروزي الذي وعده باستضافته ليؤنس غربته، وما لقيه من إنكار منه، إنكار هدفه التهرب من استضافة العراقي وعدم الوفاء بوعده إلى أن ظفر به بالحيلة والخدعة، طرفة تشير إلى اتصاف أهل مرو و خرسان والفرس عامة بالخيانة والغدر، وعدم الوفاء بالوعد، وهي صفات ذميمة مكروهة، وإذا ما نظرنا لعصر الجاحظ وسيطرة الفرس على بلاط الحكم سنشكّ بأنّه يقدم نصيحة أو تنبيها للبلاط العباسي من شيم الفرس المتغلغلين بينهم، الممنوحين مناصب حساسة في البلاد، وخطر طباعهم على بني العباس، كيف لا والغدر والخيانة ونقض العهد من شيمهم، هذا من جهة والتأكيد على حسن الضيافة والكرم والجود عند العرب واتصافهم بالوفاء، وهو ردّ على من وصفهم بالبداوة والجهل ، ليظهر حسن أخلاقهم وشهامتهم، بعد جُسد في شخصيتي العراقي(العربي) والمروزي(الفارسي)، كما يمكن استنباط ثنائية ضدية من هذه الطرفة ممثلة في الشكل الآتي:



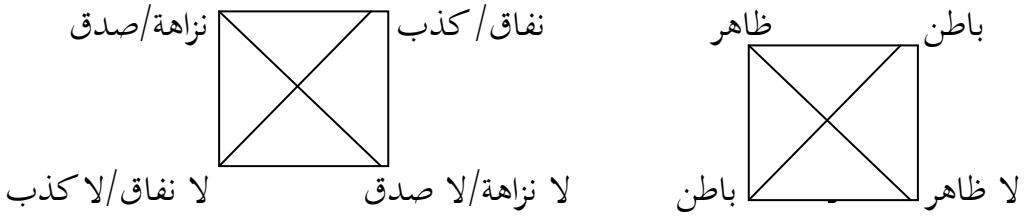
- طرفة ربض الشاذروان: يمكن تجسيد أحداث هذه الطرفة في المخطط الآتي:

المرسل(إبراهيم بن السندي) ⟵ الموضوع(البخل في الطعام) ⟵ المرسل إليه(المتلقي المفترض)

مساعد(النهر+بخل الشيخ وثقافته الواسعة) ⟵ الذات(شيخ) ⟵ معارض(الرجل)

طرفة وظف فيها الجاحظ شخصيّة تتسم بالوقار، متشبّعة بالثقافة الدينيّة، يدّعي ما ليس به، فما دعوته للرجل لمشاركته بالطعام ثم نهره عند الاستجابة إلاّ دليل على إدعائه الكرم الذي سرعان ما اختفى وظهرت حقيقة طبعه، فهذا الشيخ ورغم معرفته الواسعة بالدين الذي يدعوا للجود والكرم وينبذ البخل، إلاّ أنّه لم يتخلّ عن طبعه، صدق من قال"الطبع يغلب التطبع"، فإدعاء الكرم لم يستمر وعاد لأصله"البخل"، وهنا تجسيد لميزة ذميمة أخرى في الفرد الفارسي وهي: النفاق، فالشيخ هنا يدعي ما ليس به؛ حيث يدعي الكؤم ويضمر البخل، وهذه من شيم المنافقين، ويعدّ ذلك دعوة ضمنية من الجاحظ لأخذ الحيطة والحذر وعدم تصديق ظاهر الفرس، حذر غائب عن بلاط الحكم الذي منحهم مناصب حساسة بالدولة تضرّ بدوام الحكم حين يجد الفرس فرصتهم.

يمكنّ أن نستخلص من هذه الطرفة ثنائيتين ضديتين هما:



● طرفة وال بفارس: طرفة تتعلق بشخصية فارسية مرموقة، أتى بها الجاحظ ليثبت أنّ بخل أهل خرسان طبع متجذر فيهم لا يتخلّون عنه مهما كانت مكانتهم، فهو موجود بالمجتمع الفارسي بمختلف طبقاته، يمكن توضيح أحداثها في نموذجين عامليين هما:

❖ النموذج العاملي الأول:

المرسل(محمد بن يسير) ← الموضوع(الطمع في العطاء) ← المرسل إليه(المتلقين)

مساعد(دهاء الشاعر+شعره) ← الذات(الشاعر) ← معارض(كذب الوالي+الكاتب)

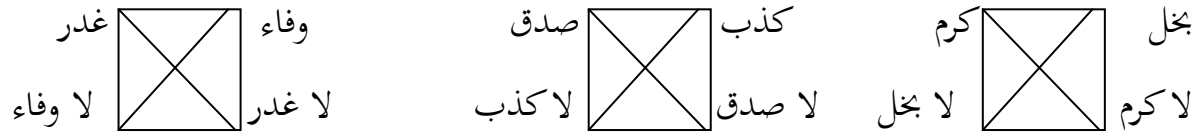
❖ النموذج العاملي الثاني:

المرسل(محمد بن يسير) ← الموضوع(عدم تقديم العطاء) ← المرسل إليه(المتلقين)

مساعد(كذب ودهاء الوالي) ← الذات(الوالي) ← معارض(كذب الشاعر وطمعه)

في هذه الطرفة صوّر لنا الجاحظ مشهدا يبدو مألوفا ف مجالس حكام العرب، يتميز بتنافس الشعراء في مدح الحاكم طمعا في العطاء، وهو ما يحصلون عليه كلما أجادوا ذلك، والحادثة نفسها صارت في بلاط وال بفارس انتهت في شقها الأوّل بحصول الشاعر على العطاء، نتيجة متوقعة لدى المتلقي العربي الذي صار هذا المشهد مألوفا لديه، توقع خاب في المرحلة الثانية حين يُفاجئنا الوالي بنهر كاتبه ونعته بالحمق، وأمره بعدم تقديم العطاء للشاعر، مبرّرا ذلك بأن عطاءه من جنس عطاء الشاعر، موقف يثبت ويؤكد اتصاف أهل فارس بالنفاق والخداع وعدم الوفاء بالوعد، لكن هذه المرة رُبط بشخصية مرموقة فهو طبع فيهم مهما كانت مكانتهم، فكيف للبلاط العباسي الحاكم أن يثق بهم ويسلّمهم زمام الأمور؟.

الجاحظ هنا يجسد حالة الصراع التي يعيشها المجتمع العباس، ويقابل ضمنيا بين العرب والفرس، فارشي يتسم بالبخل والكذب والغدر والنفاق، بخلاف العربي صاحب الكرم الصادق الوفيّ، رؤية يمكن تصويرها في الشكل الآتي:



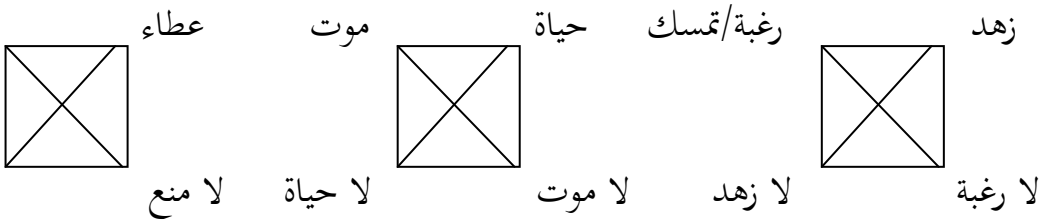
إذا ما تمعنا في النماذج المدرجة في طرف أهل خرسان لوجدناها تحمل أبعاد مختلفة من البيئة العباسية: ثقافية، اجتماعية، سياسية، دينية، حاول الجاحظ إبرازها في طرفه، تحرى فيها عدم التصريح خاصة الجانب السياسي منها، والتي تستخلص من قبل المتلقي، وبهذا يتهرب من مواجهة البلاط الحاكم الذي يرفض مثل هذه الممارسات وينفرد بالحكم.

– النموذج الثالث قصة الثوري:تميّزت قصة الثوري باسترسال الجاحظ في سرد قصصه على اختلافها، والتي تتخذ اتجاها واحدا هو:إثبات الثوري لموقفه ورؤيته في الحياة، ويمكن تمثيل ذلك في النموذج الآتي:

المرسل(الخليل السلواني) ← الموضوع(البخل) ← المرسل إليه(المتلقين)

مساعد(دهاؤه وموسوعته الثقافية والدينية) ← الذات(الثوري) → معارض(ثراؤه)

فكل القصص الواردة في قصة الثوري تؤكد أنّه ورغم كبره ووقاره، وتجاربه الكثيرة وثرائه، وسعة معرفته الدينية والثقافية الواضحة في حججه المقدمة متمسك بمذهبه في الحياة وهو: "البخل"، ووما إدراج قصصه إلاّ نقد ضمنيّ للجاحظ لمن يبالغ في تبنّي الزهد في الحياة لدرجة اتصافه بالبخل، ويتجسد ذلك في شكل ثنائيات نوضحها في الأشكال الآتية:



ثنائيات تحيلنا على حالة الصراع التي تعيشها شريحة من المجتمع العباسي الخائفة من الفقر، ومحاولاتها النجاح في الحياتين الدنيا والآخرة، أو صراعها للتوفيق بين الدين والدنيا، وتأثير الحاضرة العباسية بثقافاتها المختلفة على ذلك، فالثوري يمثل العربي الأصيل وكل أحداث قصته في العراق، وما بخله إلاّ تأثر بالعجم والفرس خاصة، والظروف السائدة في المجتمع العباسي القائم على الطبقية، وفيها تحقق لنوعين من البخل سبق ذكرهما في الفصل الأوّل هما: البخيل الجامع و البخيل المانع.

وممّا يلفت الانتباه أيضا في قصته ما نجده في استثماره وإفادته من تحويل الملاءة إلى أشياء عدة(رداء، ملحفة...)، والذي وظّف ليبرز بخل الثوري إلاّ أنّنا قد نجد ذلك لا يحيل على بخل، بل على حسن تدبر واستغلال، وإلاّ كيف نفسر تشابه فعله هذا مع ما نجده في عصرنا الحالي وبدعم تكنولوجيات مختلفة تحت مسمّى إعادة التدوير للاستفادة من الأشياء بعد استعمالها وعدم رميها؟.

كما أنّ القصة تحوي أبعاد اجتماعية متعدّدة؛ حيث تصف الحاضرة العباسية وطرائق عيشهم، وتدبر أمور حياتهم، وتأثرهم في ذلك بالتراث العربي الإسلامي وكذا الثقافات الدخيلة على اختلافها.

– النموذج الرابع قصة الكندي: لقصة الكندي والحكايات الواردة بها طابع خاص، فهي مرتبطة بشخصية معروفة في العصر العباسي صاحبة ثقافة كبيرة على مختلف الأصعدة وفي شتى الميادين، الدينية منها والثقافية، والأدبية، والفلسفية وغيرها، حاول فيها الجاحظ تمرير عديد الرسائل، يمكن تلخيصها في المخطط الآتي:

المرسل(عمرو بن نهيوي) ←——— الموضوع(البخل) ←—— المرسل إليه(المتلقي)

مساعد(حيل الكندي وثقافته الكبيرة) ← الذات(الكندي) ←—— معارض(معبد،عمر بن نهيوي)

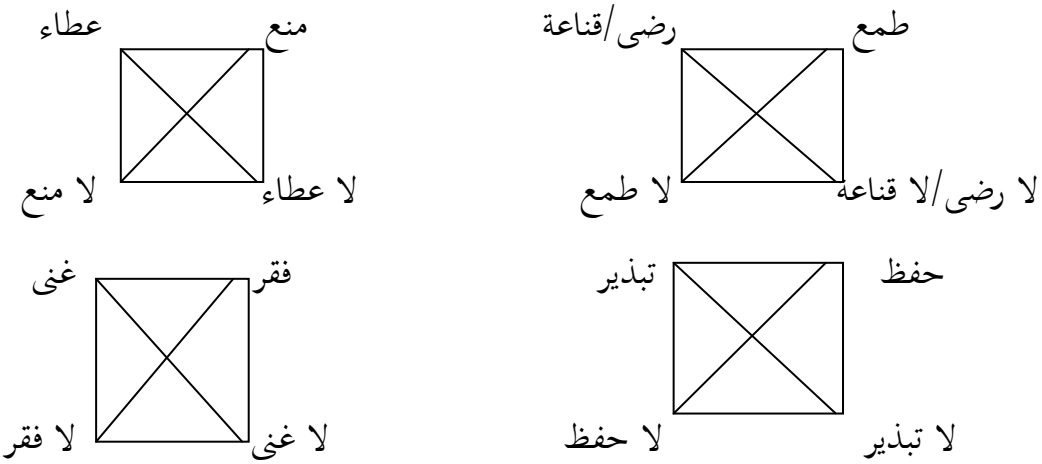
الحاجظ هنا وعلى لسان الراوي عمرو بن نهيوي حاول تقديم مجموعة من الرسائل للمتلقين في جميع الحكايات الواردة عن الكندي، ففيها وصف حال فئة من المجتمع العباسي والمشكلات التي تعيشها، وهي فئة المستأجرين وصراعهم مع أصحاب البيوت، نجدنا في افتتاح القصة نستقبل أولى المواقف التي تعكس شخصية الكندي المتصف بالجشع والطمع في جيرانه والمستأجرين، مشكلا بذلك شخصية "البخيل المعتدي"، فهو يسطو على ممتلكات وأموال غيره سواء بالحيلة والخدعة، أو لفطنته وذكائه وثراء ثقافته، ثم نستخلص من قصته الثانية مع ضيفه بخله مع الجيران ومنعه عليهم، حتّى أنّه لم يقم بواجب الضيافة معه ولم يدعه للطعام، رغم أنّ هذا من الآداب المعروفة عند العرب والمتوارثة عنهم، فهي حسن استقبال وإكرام للضيف، وعدم الالتزام بها يحيل على تخلخل وتدهور العرب وتأثرهم بثقافات أخرى، ما دفعهم للتخلّي عن كثير من الشيم العربية، فالعربي الأصيل ورغم انتقاله من البداوة للحاضرة، وتحسن ظروف عيشه ظلّ محافظا على كرم أخلاقه، وإن ظهر غير ذلك فهو نتيجة لتأثره بغيره، كما عكست قصته الحالة الاجتماعية في العصر العباسي من خلال الوصف الدقيق للمباني والعمران، والأدوات المستعملة في البناء حتى أنّ القارئ يحس بأنّه يعيش بينهم، وكان لها بعد آخر اجتماعي متعلق بالجانب الأخلاقي؛ حيث وضّح التدهور الحاصل به، واصفا جانبا من الانحلال الخلقي الموجود في أعماق المجتمع المتأثر باختلاف وتعدد الثقافات، منها: خيانة الأمانة والغش رغم أنّ مثل هذه السلوكات منهيّ عنها في الدين الإسلامي مستنكرة في الثقافة العربية القديمة، موضّحا أيضا الكيفية التي كان يتم بها اختيار الدار وأهمية الجوار تمسكا بقوله صلى الله عليه وسلم:«الجار قبل الدار، والرفيق قبل الطريق»[1]، وفي ردّه على معبد يمكن استخلاص حالات الصراع التي كان يعيشها المجتمع العباسي على اختلافها: صراع بين المذاهب المختلفة(معتزلة، شيعة...) يحيلنا لصراع أكبر بين"العرب والعجم عموما فرسا وروما وهنود" وخطر ذلك على الصعيدين السياسي

[1] الجاحظ، البخلاء، ص:88.

والاجتماعي، ما يوحي بانفتاح الحاضرة العباسية على باقي الشعوب والثقافات، كيف لا وهو عصر ازدهرت فيه الترجمة.

في ختام القصة حاول الجاحظ من خلال طرح موقف الكندي ودفاعه عن مذهب البخل، النهي ضمنيّا عن الإسراف والتبذير الذي يعيشه البلاط الحاكم، ودعوة للاتزان في كل شيء للحفاظ على الدولة، وفي نصحه وتوصيته لأبنائه بالبخل إحالة إلى حالة الطبقية التي يعيشها المجتمع العباسي فالتقدير والاحترام يكون للأكثر غنى دون غيره، حجة مقدمة لحالة البخل التي يعيشها مياسرة الناس في المجتمع، وسيطرة المال على جميع مناحي الحياة- سلطة المال-.

إيحاءات بثها الجاحظ في قصة الكندي، مستنبطة بعد سبر أغوار النص وملئ الفراغات الموجودة فيه، وربطها بظروف التأليف، تمكّننا من استنتاج ثنائيات ضديّة نوضحها كالآتي:



وأخيرا يمكن القول أنّ قصة الكندي جسدت البخل على الجيران دون الأهل بهدف الحفاظ على المال، بخلاف قصة الثوري التي جسدت البخل عن النفس والأهل، وفيها جمع الكندي بين الأنواع الثلاثة للبخل: جمع ومنع، وطمع.

- النموذج الخامس قصة السدري والسمكة:قصة تحوي نموذجين عامليين لذاتين مختلفتين هما:

- النموذج العاملي الأوّل:

المرسل(الجاحظ) ⟵ الموضوع(أكل السمكة) ⟵ المرسل إليه(متلقي مفترض)

مساعد(السوق+المال) ⟵ ذات(أبو المؤمل) ⟶ معارض(الجاحظ+ السدري)

- النموذج العاملي الثاني:

المرسل(الجاحظ) ⟵ الموضوع(أكل السمكة) ⟵المرسل إليه(متلقي مفترض)

مساعد(شرهه+تظاهر أبو المؤمل بالكرم) ⟵الذات(السدري) ⟵معارض(أبو المؤمل).

قصة جسدت لنا صورة البخيل الطامع الشره الذي يعتدي على ممتلكات غيره، ذات أحالتنا على قيمة أخلاقية وهي احترام آداب الأكل والتي خالفها السدري بشراهته وطمعه في نصيب غيره الذي يعد نوعا من أنواع البخل.

– النموذج السادس قصة جبل العمي: تحوي هذه القصة أيضا نموذجين عامليين يلخصان أحداثها هما:

- النموذج العاملي الأول:

المرسل (الجاحظ) ⟵ الموضوع (المبيت عند أبي مازن) ⟵المرسل إليه(المتلقي المفترض)

مساعد(طمع أبو مازن+الليل) ⟵ذات(جبل العمي) ⟵معارض(أبو مازن وحيله)

- النموذج العاملي الثاني:

المرسل(الجاحظ) ⟵الموضوع(التخلص من استضافة جبل) ⟵المرسل إليه(المتلقي المفترض)

مساعد(حيلة السكر) ⟵ذات(أبو مازن) ⟵معارض(جبل+ طمعه)

فهذه القصة تجسد الذات البخيلة المانعة المصرح بها من قبل الجاحظ في بداية القصة(أبومازن) والذات البخيلة الطامعة(جبل)، وتحيلنا هذه الذوات على تدهور قيمة اجتماعية في هذا العصر وهي إكرام الضيف، كما حوت في طياته أساليب وحيل يلجأ إليها البخيل لبلوغ مراده رغم ادعائه العكس؛ حيث حوت هذه القصة ثنائية ضدية تمثلت في(الكرم والبخل) مجسدة في إدعاء أبي مازن للكرم رغم تبنيه لسلوك البخل وتحايله للتخلص من ضيفه مخافة الإنفاق.

بعد تحليل مجموعة من النماذج لقصص البخلاء يمكن القول أنّ الجاحظ منح ظاهرة"البخل" بعد إنسانيا جاعلا منها طبعا في الإنسان تارة، ومذهبا في الحياة تارة أخرى، بانيا كتابه على ثنائيات ضدية متأثرا بالفلسفة اليونانية (آرسطو) التي تبنّت مبدأ الثنائية في مسائلها، محاولا تقديم كتابه في

شكل ترفهيّ يجمع بين الجدّ والهزل، هدفه تصحيح المفاهيم المجتمعية، فهو ناقد ومصلح اجتماعي، ذو بعد سياسي ديني من خلال الدفاع عن العرب وذمّ العجم(الفرس خاصة) ، ويظهر فيه فكره المعتزلي القائم على إمعان العقل، ناصح للبلاط الحاكم بإظهاره لطبائع الفرس المسيطرين على البلاط وهو: الغدر والخداع، ولهذا الكتاب بعد أدبيّ ثقافيّ؛ حيث حوّل الحديث عن موضوع مذموم قبيح"البخل" وقدّمه بشكل جماليّ يسرّ المتلقين، وبهذا يجعلنا نرى الجانب الجميل من القبح بأسلوبه الأدبي الفنيّ.

خاتمة

بعد البحث والدراسة في هذا المؤلف التراثي، الذي فرض نفسه و أثبت مكانته الرائدة على مرّ العصور، باعتباره أوّل مؤلف يتناول موضوع البخل في كتاب كامل خاص به، بأسلوب أدبي فنّي راق، نقل الحديث عن ظاهرة البخل بكل أبعادها، مقدّما لها بشكل جماليّ مقنع ومثير، ورغم ضيق الوقت و الوضع الصحي الصعب بسبب جائحة كورونافقد وفقنا الله في الوصول الى نقطة نهاية هذا العمل ليتجلى لنا بوضوح أننا أمام مؤلف تراثي قابل لتعدد القراءات و يمكن اجمال ما توصل اليه هذا العمل من نتائج و ملاحظات أهمها أن :

– الجاحظ لم ينظر للبخل كظاهرة اجتماعية فحسب؛ بل اتخذ منه وسيلة ليحارب أفكارا وينتقد ظواهر داعيا بالتلميح تارة، وبالتصريح تارة أخرى إلى ضرورة إعمال العقل في حياة الإنسان، وقد جسد ذلك في حيل البخلاء وفطنتهم، ولا عجب فالرجل معتزلي المذهب.

– الجاحظ بدا في صورة عالم النفس شعر بما يعانيه المتلقي في عصره من ضغط، وعرف بالفطرة أنه يحتاج إلى ما يروح به عن نفسه انطلاقا من مقولة: ساعة بساعة إنّ القلوب تصدأ كما يصدأ الحديد.

– أسماء الشخصيات الواردة في قصص الجاحظ الواقعية منها أو المتخيلة، ومن خلال القراءة التأويلية يمكننا أن نلاحظ أنّها تحمل في الغالب دلالات تناسب الغرض من الإتيان بها. كما أنّ التنوع في أصولها بين أهل البصرة وخرسان وغيرها عجما وعربا باختلاف مقاماتهم (العامة والنبلاء والمثقفين)يدحض الفكرة القائلة أنّ الكتاب ألف فقط للرد على الشعوبيين وإرضاء البلاط الحاكم.

– لم يوظف الجاحظ الأمكنة بشكل سطحي واعتباطي؛ بل جعلها محورا ترتبط به أحداث القصة كما هو عليه الحال في قصة معاذة العنبرية مثلا، مانحا إياه دلالات عميقة تدعم طرحه وموقفه ومثاله قصص أهل البصرة من المسجديين؛ حيث وظف المسجد الذي يحوي دلالات دينية ليعزز موقف أصحابها من البخل؛ إذ اعتبروه مذهبا في عدم الإسراف وحسن التدبير.

– تنوعت اللغة الموظفة في كتاب البخلاء بين العامية والفصيحة مراعيا في ذلك حال متلقيه، ومكانة ودرجة شخصيات قصصه.

– تميز كتاب البخلاء ببنائه القائم على الثنائيات الضدية:كرم/بخل، فقر/غنى، جد/هزل...مجسدا إياها في ثناياه بدءا بالمقدمة، محاولا التأثير في المتلقين وإقناعهم بفلسفته في الحياة: التوازن والوسطية في كل شيء فلا إفراط ولا تفريط.

– الجاحظ في كتابه البخلاء مصوّر لمجتمعه بمختلف أبعاده الاجتماعية والسياسية والاقتصادية و الثقافية، أبعاد باطنة في معظمها تتطلب قارئا خبيرا لاستنباطها.

– يظهر تأثر الجاحظ واستفادته من مختلف العلوم لازدهار الترجمة بالعصر العباسي في أسلوب تأليفه وطريقة طرحه لظاهرة البخل.

– تجلى فكر الجاحظ ومذهبه المعتزلي وموقفه من ظاهرة البخل المنتشرة في المجتمع العباسي بمختلف طبقاته في قصصه المختلفة على لسان رواتها في معظمها.

– كتاب البخلاء نص سردي تراثي يصعب تحديد جنسه لما له من خصوصية ولتداخل أسلوب تأليفه مع عديد التصنيفات الحديثة كفن القصة القصيرة والأدب الساخر.

– بالإمكان الاستفادة مما وصلت إليه الدراسات النقدية والسردية الحديثة في تحليل قصص البخلاء مع احترام خصوصيته؛ خصوصية اللغة والأسلوب الجاحظي.

– البخلاء نص ثري على جميع الأصعدة أدبيا وفنيّا وأيديولوجيا، ثراء يوجب على الباحث العربي محاولة دراستها واستنباطها رابطا ذلك بظروف وعصر تأليفه.

– البخلاء كتاب شامل جامع، فهو يجمع بين نوعين أدبين: عام وخاص، أو شفاهي ومكتوب، فهو مؤلف موجه لكل شرائح المجتمع بمختلف طبقاته.

– ساهمت نظرية التلقي بتركيزها على تاريخانية الأدب وفق رؤية ياوس والقارئ وفق رؤيتي أيزر وإيكو في بحث وتحليل نماذج من البخلاء، مفاهيم لم تهمل أيّ قطب من أقطاب العملية التواصلية" مؤلف، نص، متلقي".

– الجمال والجمالية مفهوم شهد اختلافا بين الباحثين، إلاّ أنّ قراءة كتاب البخلاء قد رسّخت وأكّدت على فكرة مفادها أنّ الجمالية غير مختصة بما هو جميل؛ بل تتعداهم إلى القبيح الذي يمكن أن نجعل منه موضوعا جمالياّ بتوظيف أسلوب فنّي يبرز جماليته.

في الأخير يمكن القول أنّ المؤلفات التراثية كنوز تحوي في طياتها مخزونات لم يتم الكشف على جميعها رغم تنوع الدراسات المتعلقة بها، لذا يجب البحث والاهتمام بها أكثر والاستفادة من الدراسات الحديثة في قراءتها مع الحفاظ على خصوصيتها.

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم برواية حفص.**

أولاً– المصادر:

1- أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار الريان للتراث، (د.ط)، 1986، ج:3.

2- أرسطو، فن الشعر، تح: شكري عباد، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ط)، 1967.

3- إسحاق بن إبراهيم الفارابي، ديوان الأدب، تح:أحمد مختار عمر، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، 1947، ج1.

4- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تح:أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1963.

5- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:3، 1986.

6- الحريري، مقامات الحريري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:4، 2005.

7- الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، الموازنة بين الطائيين، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، 1943، ج:1.

8- الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: زكي مبارك ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط:1، ج1.

9- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد وذيوله، تح: مصطفى عبد القادر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1996، ج:13.

10- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط:1، 2003.

11- ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت_ لبنان، ط:3، 1999، ج1.

12- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح:محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط:1، 1988، ج:1.

13- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن،دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1959.

14- شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، تح: محمد خير طعمه الحلبي، دار المعارف، بيروت ط:5، 2008،

15- أبو الشيخ الأصبهاني، طبقات المحدثين بأصبهان والواردين عليها، تح: عبد السلام الغفور عبد الحق حسين البلوشي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:2، 1992،ج:4.

16- عبد الرحمان السهيلي، الروض الأنف في شرح السيرة النبوية، تح:عبد الرحمان الوكيل، مطبعة النصر، القاهرة، ط:1،(د.ت).

17- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح:هـ.ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط:3، 1983.

18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية- فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط:2، 1987.

19- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البخلاء، تح: طه الحاجري،دار المعارف، القاهرة، ط:5، 1990.

20- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط:7، 1998، ج1.

21- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الرسائل، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر،(د.ط)، 1979،ج1.

22- علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط:1، 2003.

23- فخر الدين محمد الرازي ، التفسير الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 1981، ج2- ج4.

24- أبو الفرج قدامه بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1980.

25- ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح:مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1981، ج:1.

26- محمد أحمد ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:2، 2005.

27- محمد ابن النديم، الفهرست، تح:رضا تجدد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، 1971.

28- محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، تح:خليل عبد الكريم، سينالنشر- الانتشار العربي، القاهرة_بيروت، ط:4، 1999.

29- محمد عبده، تفسير المنار، دار المنار، القاهرة، ط:2، 1947، ج1- ج2.

30- مسلم، الصحيح،مطبعة الحلبي، القاهرة، (د.ت)، ج18.

31- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح:علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط:1، 1952.

32- أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم،دار العلم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

ثانياً- المراجع باللغة العربية:

33- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط:1، 2005.

34- أحمد بن محمد بن أمبيريك، صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية العامة-الدار التونسية للنشر، بغداد-تونس، (د.ط)، 1986.

35- أحمد بوحسن، نظرية الأدب(القراءة –الفهم –التأويل)، نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء- المغرب، ط:1، (د.ت).

36- أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي-دراسة في القصة الجزائرية-، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2002.

37- أحمد طالب، مناهج البحث وتحليل الخطاب، دار الغرب للنشر والطباعة، وهران-الجزائر، 2010.

38- أحمد عبد الغفار عبيد، أدب الفكاهة عند الجاحظ، مطبعة السعادة، ط ،1982.

39- أحمد فؤاد الأهواني، الكندي فيلسوف العرب، (أعلام العرب 26)، وزارة الثقافة والإنشاء القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، مصر، (د.ط)، (د.ت).

40- أحمد مرشد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2005.

41- آمنة يوسف، تقنيات السرد-النظرية والتطبيق-، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،(د.ط)، 1997.

42- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، ط:1، 2013.

43- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب،ط:1، 2001.

44- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د.ط)، 1998.

45- حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (د.ط)، (د.ت).

46- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأدب، وهران، 2007.

47- الحداوي طائع، سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط:1، 2006.

48- حسن الواد، في تأريخ الأدب(مفاهيم ومناهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1993.

49- حسن مصطفى سحلول ، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

50- حسين مروة، تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، ط:2، 1986.

51- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط:1، 1991.

52- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، لبنان، 1986.

53- رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب التربيع والتدوير، والبخلاء، والحيوان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط:1، 1989.

54- رابح العوبي، فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب التربيع والتدوير والبخلاء، ديوان المطبوعات الجامعية، ط:1، 1989.

55- رمضان الصباغ، الفن والايديولوجيا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط:1، 2005.

56- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

57- سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط:1، 1991.

58- سعد البازغي وميجان االرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط:5، 2007.

59- سعيد بنكراد السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار ، سوريا، ط:3، 2012.

60- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005.

61- سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديويوجيا، دار الأمان، الرباط، (د.ط)، 1996.

62- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي دراسة سيميائية، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2000.

63- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية هيدغر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، إنغاردن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1992.

64- سعيدتوفيق، الخبرةالجمالية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2002.

65- سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط:1، 2009.

66- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت،ط:1، 2012.

67- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط:1، 1985.

68- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركزالثقافي العربي، المغرب، ط:1، 1997.

69- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:3، 1997.

70- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعاتالجامعية، الدار التونسية للنشر، الجزائر_تونس، (د.ط)، (د.ت).

71- السيد عبد الحافظ عبد ربّه، بحوث في قصص القرآن، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط:1، 1972.

72- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

73- شجاع العاني، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1964.

74- شريف رزق، الأشكال النثر شعرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط:1، 2017.

75- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة،ط:10.

76- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط:3، 1973.

77- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي _ العصر الإسلامي_، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1960.

78- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي _العصر الجاهلي_ ، دار المعارف، مصر، ط:8، 1960.

79- صالح أحمد الشامي،الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، ط:1، 1986.

80- صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم(مشروع قراءة شعرية)، منشورات دار الفارابي، بيروت، ط:2، 2007.

81- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 1996.

82- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط:1985،3.

83- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط:1، 2005

84- ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط:1، 2004.

85- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط:6، 1992.

86- طلال حرب، أولية النص _نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط:1، 1999.

87- طه حسين، في الأدب الجاهلي،دار المعارف، مصر، ط:13، 1997.

88- عباس مصطفى الصالحي، فن المقامة بين الأصالة العربية والتطوّر القصصي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، 1984.

89- عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي- النظرية السيميائية السردية-، دار السبيل للنشر والتوزيع، 2008.

90- عبد الحميد شاكر، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، منشورات عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003.

91- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي مقاربة نظرية، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط- المغرب، ط:1، 1999.

92- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفةالكويت، 1988.

93- عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دار توبقال، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت).

94- عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر:عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير، بيروت، ط:1، 1985.

95- عبد القادر باعيسي، في المناهج النقدية الحديثة، دار حضر موت للدراسات والنشر، اليمن، ط:1، 2004.

96- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط:2، 1996.

97- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط:1، 2000.

98- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:2، 2005.

99- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي- مقاربات في الرؤى والدلالة -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،(د.ط)، 1990.

100-عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة-قطر، ط:1، 2002.

101-عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 2008.

102-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط:1، 1985.

103-عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط:1، 1987.

104-عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2017.

105-عبد الله عروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط:7، 2003.

106-عبد الملك مرتاض، (فن المقامات في الأدب العربي)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط:2، 1988.

107-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.

108-عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد – متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها-، دار هومة، الجزائر،(د.ط)، 2002.

109-عبد المنعم شلبي، تذوق الجمال في الأدب دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:1، 2002.

110-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط:1، 1999.

111-عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1، 1986.

112-علي حرب، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:2، 2000.

113-علي زعلة، الخطاب السردي في روايات عبد الله الجعفري، النادي الأدبي الثقافي، جدة،ط:1، 2015.

114-علي عبد الحليم، القصة العربية في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة،ط:2، 1979.

115-علي محمد علي سليمان، كتابات الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج رسائله نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط:1، 2010.

116-عمار بلحسن ، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984.

117-عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيو بنائية-، منشورات جامعة قسنطينة، ط:1، 2001.

118-فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، بيروت، ط:3، 1982.

119-فاروق خورشيد- محمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية دراسة فنية نقدية، منشورات إقرأ، لبنان، ط:2، 1980.

120-فاطمة لبريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع،الإمارات المتحدة، ط:1، 2006.

121-فيكتور شلحت الياسوعي، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر،(د.ط)، 1964.

122-كي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع الهجري،المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط:2، 1975، ج1.

123-محسن يوسف، الظواهر القصصية عند العرب، دار المنار، سوريا، ط:1، 1989.

124-محمد أبو زهرة، تاريخ المذاهب الإسلامية في السياسة والعقائد، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، (د.ت).

125-محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، شرح وتعليق: خليل عبد الكريم، سينا للنشر، القاهرة، ط:4، 1999.

126-محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية_، دار الغرب الإسلامي، كلية الآداب،منوبة، بيروت، تونس، ط:1 1998.

127-محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 1999.

128-محمد المبارك، فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ –دراسة ونصوص مختارة-، دار الفكر، سوريا، ط:2، 1974.

129-محمد بوعزة، تحليل الخطاب السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف- الدار العربية للعلوم، الجزائر- لبنان، ط:1، 2010.

130-محمد جويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال كتاب البخلاء، الدار العربية للكتاب، تونس،(د.ط)، (د.ت).

131-محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات(فصول في الفكر الغربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط:1، 2002.

132-محمد عزام التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق- سوريا، ط:1، 2007.

133-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.

134-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1973.

135-محمد كرد علي، أمراء البيان، دار الأمانة، بيروت، ط:3، 1969.

136-محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، ط:2، 2001.

137-محمد مفتاح- سعيد يقطين وآخرون، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط-المغرب، ط:1، 1994.

138-محمد مفتاح، ديناميكية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:2، 1987.

139- محمود المقداد، تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية،دار الفكر المعاصر،بيروت،ط:1، 1993.

140- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي–دراسة مقارنة–، دار الفكر، بيروت–لبنان، ط:1، 1996.

141- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2004.

142- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)،2013.

143- مصطفى حسن سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، ط:1، 2001.

144- منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ بيروت، ط:1، 1998.

145- نادية بوشفرة، مباحث في السيمياء السردية، الأمل للطباعة والنشر، تيزيوزوالجزائر، (د.ط)، 2008.

146- نادية بوشفرة، معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

147- ناصر الجحيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط:1، 2009.

148- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، مصر، ط:5، 1978.

149- ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الإبداع، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، القاهرة، ط:1، 1995.

150-ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأدرن، ط:1، 2004.

151-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط:1، 1997.

152-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط:1، 1997.

153-نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، ط:1، 2011.

154-نصر حامد أبو زيد، النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، (د.ب)، ط1، 1995.

155-نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، 1990.

156-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديثة، الأردن،ط:1، 2006.

157-نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، عالمالكتب-جدار للكتاب العالمي-، عمان، ط:1، 2009.

158-اليامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2011.

ثالثاً- المراجع المترجمة:

158-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار باء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

159-رينيه ويلك وأوستين وارين، نظرية الأدب،تر:محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

160-فيكتور إيرلنخ، الشكلانية الروسية،تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط:1، 2000.

161-: أمبيرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط:1، 2005.

162-أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التّأويلي في النصوص الحكائية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط:1، 1996.

163-أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1996.

164-تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط:1، 1987.

165- ج سلفارمان، نصيات من الهرمينوطيقا إلى التفكيك، تر: ناظم حسن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002.

166-جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:1، 1988.

167-جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمة وبشير أوبر، منشورات عويدات، بيروت، ط:4، 1985.

168-جان كولود كوكي، السيميائية الفرنسية، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والطباعة، وهران-الجزائر، ط:1، 2003.

169-جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال، تر:محمد مصطفى بدوي،سلسلة ميراث للترجمة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ع:1767،2011.

170-جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر:جمال الخضري، منشورات الاختلاف، بيروت، ط:1، 2008، جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر:جمال الخضري، منشورات الاختلاف، بيروت، ط:1، 2008.

171-جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب،ط:1، 1989.

172-جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:3، 2003.

173-ديفيد جاسبر، مقدمة في الهيرمينوطيقا، تر: وجيه قناصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2007.

174-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

175-رشيدة تريكي، الجماليات وسؤال المعنى، تر:إبراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، بيروت-تونس، ط:1، 2009.

176-روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، (د.ط)، 1992.

177-روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط:1، 2000.

178-رولان بارت، المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط:2، 2000.

179-رولان بارت، النقد والحقيقة، تر:إبراهيم الخطيب، مر:محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1985.

180-رولان بورناف وريال أونيليه،عالم الرواية، تر:نهاد التكرلي، مر:فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط:1، 1991.

181-ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي،تر:إبراهيم الكيلاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،1974، ط:3.

182- ستولنيتز جيروم، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر:فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1981.

183- شارل بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، تر: إبراهيم الكيلاني، دارالیقضة العربية، دمشق-سوريا، (د.ط)، 1961.

184- عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط:2، 2008.

185- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية_، تر:عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1993.

186- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالي هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط:5، 2000.

187- فولفغانغ أيزر، التفاعل بين النص والقارئ(القارئ في النص)، تر:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ليبيا، ط:1، 2007.

188- فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجارب في الأدب، تر:حميد الحمداني والجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهلفاس، (د.ط)،1994.

189- كوللر جوناثان، التفكيك ضمن كتاب البنيوية والتفكيك مداخل نقدية، مجموعة من الباحثين، تر: حسام نايل، دار أزمنة، عمان، ط:1، 2007.

190- ن. غ.تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، تر:يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط:3، 1983.

191- هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر:محمد مساعدي، منشورات الكلية متعددة التخصصات، مطبعة الأفق، المغرب، (د.ط)، (د.ت).

192- هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، تر:رشيد بن حدوا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط:1، 2004.

193-هيجل، فكرة الجمال، تر:جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت، ط:2، 1981.

194-ولتر ت ستيس، معنى الجمال نظرية في الاستيطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

رابعاً- الرسائل والأطروحات:

195-السعيد عموري، الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة-دراسة نقدية أيديولوجية-، إشراف: الطيب بودربالة، رسالة دكتوراه، تخصص: أدب حديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بالحاج لخضر، باتنة، 2012-2013.

196-علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي أنموذجا، رسالة دكتوراه، تخصص النقد الأدبي، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، محمد خيضر، بسكرة، 2013-2014.

197-يوسفي يوسف، النظام اللغوي في القرآن الكريم، مقاربة قصدية سورة الكهف أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة السانية، وهران، 2013-2014.

خامساً- المقالات والدوريات:

198-إلسبرغ ياكوف، المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي، تر:نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع:1، 1978.

199-أيزر فولفغانغ، التفاعل بين النص والقارئ، تر:الجيلاني كدية، مجلة دراسات، فاس-المغرب، ع:7.

200-بشرى عبد المجيد تاكفراست، التلقي في النقد العربي القديم حازم القرطاجني أنموذجا، مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، ع:06، جوان2016.

201-خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات، مخبر التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009.

202-دانيال باط، المربع السيميائي والتركيب الدلالي، تر: عبد الحميد بورايو، مجلة بحوث سيميائية، ع:3-4، مخبر عادات وأشكالالتعبير الشعبي و مركز البحث العلمي والتكنولوجي لتطوير اللغة العربية، الجزائر، 2007.

203- زكي نجيب محمود، الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة، مجلة فصول، مج:5، ج:3، 1985.

204-شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع:267، مارس 2001.

205-شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، عدد 298، يناير 2003.

206-شكري عياد، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، مصر، مج:2، ع: 4، سبتمبر 1982.

207-عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج:12، 1993.

208-عبد العزيز جاب الله ومحجوبة البفور، التلقي عند عبدالقاهر الجرجاني مفهومه تجلياته وأشكاله، مجلة الباحث، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة الأغواط، الجزائر، ع:13، أوت2013.

209-عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع:272، 2001.

210-عبد الواحد التهامي العلمي، قراءة السرد القديم بيم وهم المماثلة ومبدأ المغايرة، مجلة عالم الفكر، ع:1، مج:41، سبتمبر2012.

211-على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر_أبحاث في اللغة والأدب الجزائري_، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع:3، 2006.

212-على ضيدان إبراهيم، مفهوم القصد بين التراث العربي الإسلامي والمناهج الأوروبية الحديثة، عبد القاهر الجرجاني، أنموذجا، مجلة الأستاذ، العدد2010، المجلد الأول، 1435هـ - 2014م.

213-علي عبيد، في تحليل النص السردي القديم-النادرة أنموذجا-، مجلة الراوي، ع:25، سبتمبر2012.

214-فاروق خورشيد، السير الشعبية العربية، عالم الفكر، مصر، مج:19، ع:2، 1988.

215-فدوى مالطي دوجلاس، بنائيات البخل في نوادر البخلاء، تر:ماري تيريز عبد المسيح، مجلة فصول، مج:12، ع:3، 1993.

216-قاسي صبيرة، النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة،(د.ت).

217-محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، المغرب، ع:10، 1998.

218-محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع:13، جوان 2013.

219-محمد عبد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسات الإجرائية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع:4، ديسمبر2014.

220-محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد-مقاربة سردية في الهزل-، كلية الآداب، صفاقس-تونس، 1998.

221-مراد مقران، التناص في الأمثال الشعبية الجزائرية منطقة الحضنة أنموذجا،مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع:3، 2018.

222-مصطفى بيومي، إشكالية قراءة التراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع:63، 2004.

223-مليكة دحامنية، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة ميلود معمري، تيزي وزو، 2008.

224- نبيل محمد الصغير، أطروحة فعل القراءة عند فولفغانغ أيزر مقاربة تاريخية المفاهيم، مجلة تاريخ العلوم، الجلفة، ع:6، 2017.

225- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص(نظرية التأثير والاتصال)، مجلة فصول، القاهرة – مصر، ع:1، مج:5، 1984.

226- وداد بن عافية، السيمياء التأويلية مدخل إلى سيميوطيقا شارل ساندرز بيرس، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، ع:8،ماي 2009.

سادساً- المعاجم:

227- إسماعيل بن حماد الجوهري، صحاح تاج اللغة صحاح العربية، تح:أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط:3، 1004هـ-1984م، ج:2.

228- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، ، 2003.

229- أبو الحسين أحمد بن زكريا ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ج:2.

230- الرازي، مختار الصحاح، دار الجبل، بيروت، (د.ط)، 1987.

231- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي- انجليزي-فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 1997.

232- رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ط:1، 1990.

233- روجي البعلبكي ومنير البعلبكي، المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط:2، 1977.

234- عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي إنجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط:3، 2003.

235-ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر ، بيروت، ط:1، 1979،ج2.

236-الفراهيدي ، العين، تح: مهدي الخزومي_إبراهيم الصامرائي، مكتبة الطلال، بيروت، ط:1، 1999، ج4.

237-مجدي وهبة وكامل المهندس،معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984.

238-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط:4، 2004.

239-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط:1، 2010.

240-مرتضى الزبيدي، تاج العروس،تح: ضاحي عبد الباقي، مر:عبد اللطيف محمد الخطيب، التراث العربي، الكويت، 2001 مج:5.

241-ابن منظور، لسان العرب، ،دار صادر، بيروت،(د.ط)،(د.ت).

242-الموزباني، معجم الشعراء، تعليق:ف.كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:2، 1982.

243-larousse,dictonnaire de lalangue francaiae,1992.

سابعاً- المواقع الالكترونية:

244-حامد أبو احمد، الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، المكتبة العربية على الفيس بوك، ص:www.askzad.com.118، 2017/11/14.

فهرس المحتويات

عنوان **الصفحة**

العنـوان	الصفحـة
الإهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل تمهيدي: مفاهيم ودلالات	
أولا: جمالية التلقي	07
1-الجمال والجمالية	08
2-ماهية التلقي	12
3-القارئ والقراءة	15
ثانيا: السرد العربي المفهوم والأنواع	18
1- الخبر والنبأ	19
2- الحديث والرواية	21
3- القص والحكي	23
الفصل الأول: السرد العربي القديم النشأة والتطور	
أولا- الارهاصات الأولى للسرد العربي	28
1- ما قبل الإسلام	31
2- في صدر الإسلام	35
ثانيا- تشكل الأنواع السردية الكبرى	39
1- الفترة الأولى فيعصر بني أمية	39
2- الفترة الثانية في عصر بني العباس	43
الفصل الثاني: نظرية التلقي الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية	
أولا: الأسس الفلسفية المؤثرة في نظرية التلقي	54
1- في الفكر الغربي	54

- فن التأويل	56
- الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا)	61
- الشكلانية الروسية	66
- البنيوية	68
- التفكيكية	71
2- في الفكر العربي	75
ثانيا:جماليات التلقي (جهود الرواد)	85
1- جهود هانز روبرت ياوس	86
- أفق التوقع	87
- المسافة الجمالية	90
2- جهود فولفغانغ إيزر	92
- فعل القراءة	92
- القارئ الضمني	95
- الفراغات	97
الفصل الثالث: جماليات تلقي بخلاء الجاحظ	
أولا: التعريف بكتاب البخلاء	100
1- نظرة عامة	100
2- إشكالية تجنيسه	106
ثانيا:قصص البخلاء قراءة في الدلالة	114
1- التمظهرات المعجمية وأحوال التلفظ	117
- الشخصيات	118
- الأمكنة	126
- التصورات والمفاهيم	133
2- التمظهرات السننية	137
- الرؤية السردية	137

- اللغة والسنن	149
ثالثا:قصص البخلاء قراءة سيميائية	157
1- البنيات الخطابية والسردية	157
- الخطاطة السردية	158
- البرنامج السردي	159
2- البنيات العاملية والأيديولوجية	192
- البنيات العاملية	192
- البنيات الأيديولوجية	194
خاتمة	213
قائمة المصادر والمراجع	216
فهرس الموضوعات	239
الملخص	

الملخص

الملخص:

تناولت هاته الدراسة مؤلفاً سرديا عربيا قديماً ممثلاً في كتاب البخلاء للجاحظ لما له من أهمية ومكانة في الموروث العربي، ومحاولة مقاربته مع الدرسات النقدية والسردية الحديثة، مسلطين الضوء على أبعاده الجمالية من خلال توظيف ما جاءت به نظرية جماليات التلقي بمختلف مبادئها وبخاصة القارئ، مبرزين الأبعاد الإيديولوجية الخفية المبثوثة في ثنايا قصصه وخصوصاً النوادر، والطرف فأقمنا هذه الدراسة على مدخل تمهيدي نوضح فيه مجموعة من المصطلحات لكثرتها وتشعبها، وأتبعناها بثلاثة فصول تطرقنا في الأول إلى السرد العربي القديم نشأة وتطوراً، ثم إنتقلنا في الفصل الثاني للحديث عن نظرية التلقي موضحين إرهاصاتها عربا وغربا ثم أبرزنا أهم مبادئها الإجرائية.

فيما خصص الفصل الثالث لدراسة كتاب البخلاء بالتعريف به والتطرق لمشكلة تجنيسه، ثم انتقلنا لتحليله على مستويين: أول خصص لدراسة الكتاب على مستوى الدلالات والبنى السطحية معنونا بقصص البخلاء قراءة في الدلالة، من خلال دراسة تمظهوراته المعجمية والسننية، وثان على مستوى السيمياء والبنى الدلالية بعنوان قصص البخلاء قراءة سيميائية حاولنا فيها سبر أغوار نص البخلاء واستنباط أبعاده الخفية.

وأخيرا ختمنا بحثنا بمجموعة من النتائج المتوصل إليها من الدراسة.

الكلمات المفتاحية:السرد العربي، البنية السردية، البخلاء، التلقي، الجمالية.

Abstract:

his study dealt with an old Arab narrative author represented in the book of miserlings by al-Jahez because of its importance and position in the Arab heritage, and trying to approach it with modern critical and narrative studies, shedding light on its aesthetic dimensions by employing what was brought about by the theory of aesthetics of reception with its various principles, especially the reader, highlighting the dimensions The hidden ideology presented in the folds of his stories, especially the anecdotes, and the party, so we established this study on an introductory entrance in which we explain a set of terms due to their abundance and ramifications, and we followed it in three chapters that dealt in the first with the ancient Arab narrative in its emergence and development, then we moved in the second chapter to talk about the theory of receptivity, explaining its implications, both in the Arab world and in the West. Then we highlighted its most important procedural principles.

With regard to the third chapter devoted to studying the book of misers by introducing it and dealing with the problem of its naturalization, then we moved on to analyze it on two levels: the first was devoted to studying the book at the level of semantics and superficial structures, entitled Stories of Parsiments, a reading in significance, through the study of its lexical and Sunni manifestations, and the second on the level of alchemy and semantic structures entitled Stories Stroke is a semiotic reading in which we tried to explore the depths of the miserly text and devise its hidden dimensions.

Finally, we concluded our research with a set of findings from the study.

key words:

Arabic narration, narrative structure, miserliness, reception, aesthetic.